ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Η συμφωνία ως πεδίο εφαρμογής σύγχρονων αισθητικών αντιλήψεων και μέσο έκφρασης νέων αναζητήσεων

Παναγιώτης Κ. Αποστόλου

Νέοι Επιβάτες, 2021

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (επιβλέπων).
Χρήστος Σαμαράς, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
Χαράλαμπος Ξανθουδάκης, Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

Επταμελής εξεταστική επιτροπή:

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.
Χρήστος Σαμαράς, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
Χαράλαμπος Ξανθουδάκης, Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.
Μίλτος Λογιάδης, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.
Αθανάσιος Ζέρβας, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
Εύης Σαμμούτης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Ithaca College, School of Music NY, USA.
Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Copyright © Παναγιώτης Αποστόλου, 2021.

Με επιφύλαξη κάθε νόμιμου δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης.

Στις κόρες μου

Ιωάννα και Κωνσταντίνα

Παναγιώτης Αποστόλου

ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η συμφωνία ως πεδίο εφαρμογής σύγχρονων αισθητικών αντιλήψεων και μέσο έκφρασης νέων αναζητήσεων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το παρόν πόνημα αποτελεί την υποστηρικτική ερευνητική εργασία στο πλαίσιο της διδακτορικής μου έρευνας στο πεδίο της Μουσικής Σύνθεσης. Απαρτίζεται από τρία κεφάλαια. Στο πρώτο παρουσιάζονται συνοπτικά διάφορες πτυχές της συμφωνίας ως ένα πολύτιμο και διαχρονικό συνθετικό εργαλείο. Το δεύτερο εστιάζει στις συμφωνίες και τις σχετικές απόψεις τριών σύγχρονων, σημαντικών και επιφανών Ελλήνων μουσουργών. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζεται, περιγράφεται και αναλύεται η Πρώτη Συμφωνία μου, η οποία αποτελεί το κύριο τμήμα της διατριβής.

ABSTRACT

This paper is the supporting research work in the context of my doctoral research in the field of Music Composition. It consists of three chapters. The first summarizes various aspects of the symphony as a valuable and timeless synthetic tool. The second focuses on the symphonies and relevant views of three contemporary, important and prominent Greek composers. The third and final chapter presents, describes and analyzes my First Symphony, which is the main part of the dissertation.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά για την άψογη συνεργασία τα μέλη της τριμελούς επιτροπής και ιδιαίτερα τον επιβλέποντα Ιωσήφ Παπαδάτο.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους συνθέτες Φίλιππο Τσαλαχούρη, Άλκη Παναγιωτόπουλο και τον αείμνηστο Δημήτρη Θέμελη, για τον χρόνο που αφιερώσανε στις πολύωρες, άκρως ενδιαφέρουσες και εποικοδομητικές συζητήσεις μας, καθώς και για το πολύτιμο αρχειακό υλικό που μου διαθέσανε με μεγάλη προθυμία.

Ευχαριστώ από καρδιάς τη φιλόλογο Παυλίνα Γραικού για την επιστημονική συμβολή της στην τελική διαμόρφωση του κειμένου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 1

1. Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΩΣ ΕΝΑ ΠΟΛΥΤΙΜΟ ΚΑΙ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ 2

1.1. Γενικά 2

1.2. Η σκιά του Μπετόβεν και η κρίση του είδους 3

1.3. Οι πρώτες συμφωνίες 7

1.4. Το εξωμουσικό στοιχείο 10

1.5. Περιπτώσεις σύγχυσης 13

1.6. Συνομιλώντας με την παράδοση και τη τζαζ 17

1.7. Ψυχικό φορτίο, πνευματικότητα και θρησκευτική έκφραση 19

1.8. Αποτυπώνοντας την Ιστορία 21

2. ΟΙ ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ ΤΡΙΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ 25

2.1. Γενικά 25

2.2. Οι συμφωνίες του Δημήτρη Θέμελη 25

2.3. Οι συμφωνίες του Άλκη Παναγιωτόπουλου 43

2.4. Οι συμφωνίες του Φίλιππου Τσαλαχούρη 54

3. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, ΣΥΜΦΩΝΙΑ Αρ.1: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ - ΑΝΑΛΥΣΗ 65

3.1. Γενικά χαρακτηριστικά του έργου 65

3.2. Πρώτο μέρος 66

3.2.1. Γενικά χαρακτηριστικά 66

3.2.2. Πρώτο επεισόδιο 66

3.2.3. Δεύτερο επεισόδιο 70

3.2.4. Τρίτο επεισόδιο 70

3.2.5. Τέταρτο επεισόδιο 71

3.2.6. Πέμπτο επεισόδιο 72

3.2.7. Έκτο επεισόδιο 103
3.2.8. Έβδομο επεισόδιο 106
3.2.9. Όγδοο επεισόδιο 120
3.2.10. Ένατο επεισόδιο 122
3.2.11. Δέκατο επεισόδιο 125
3.2.12. Ενδέκατο επεισόδιο 128
3.2.13. Δωδέκατο επεισόδιο 132
3.3. Δεύτερο μέρος 137
3.4. Τρίτο μέρος 146
3.5. Τέταρτο μέρος 158
3.5.1. Γενικά χαρακτηριστικά 158
3.5.2. Πρώτο επεισόδιο 158
3.5.3. Δεύτερο επεισόδιο 174
3.5.4. Τρίτο επεισόδιο 180
3.5.5. Τέταρτο επεισόδιο 182
3.5.6. Πέμπτο επεισόδιο 194
3.5.7. Έκτο επεισόδιο 195
3.5.8. Έβδομο επεισόδιο 198
3.5.9. Όγδοο επεισόδιο 200
3.5.10. Ένατο επεισόδιο 202
3.5.11. Δέκατο επεισόδιο 214
ΕΠΙΛΟΓΟΣ 217
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 219

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συμφωνία συνιστά μουσική έκφανση που ασκεί ιδιαίτερη γοητεία σε συνθέτες, ερμηνευτές, αλλά και απλούς φίλους της μουσικής. Επιδρώντας ποικιλοτρόπως και σε βάθος στη συναισθηματική και πνευματική μας υπόσταση, πολλές συμφωνίες, με τον τρόπο τους κάθε μια, προσκαλούν και προκαλούν σε μια περαιτέρω και, ενδεχομένως, πολυδιάστατη διερεύνηση. Η απόλαυση που προκύπτει από την ακρόαση μιας συμφωνίας συχνά συνοδεύεται από την ανάγκη για μελέτη της παρτιτούρας της, τη διάθεση εξερεύνησης του πλαισίου στο οποίο πραγματώθηκε, ενώ δεν αποκλείεται να συμπληρώνεται και από τη λαχτάρα της προσωπικής δημιουργίας σχετικού ή σχετικών έργων στην περίπτωση που κάποιος δραστηριοποιείται στο χώρο της σύνθεσης.

Στις μέρες μας, ωστόσο, υπάρχει η αίσθηση ότι πολλοί σύγχρονοι συνθέτες, ακόμα και πολύ σπουδαίοι, αποφεύγουν τη σύνθεση συμφωνιών και δείχνουν μια μεγαλύτερη προτίμηση στο να δημιουργούν άλλου είδους έργα. Συνειδησιακοί λόγοι αλλά και πρακτικής φύσεως δεδομένα των συνθετών, συνδυάζονται με την απροθυμία και τη δυσπιστία προς τη σύγχρονη μουσική δημιουργία από μεγάλη μερίδα κοινού, αρχιμουσικών και συμφωνικών ορχηστρών, δημιουργώντας τροχοπέδη στην αδιάλειπτη ανανέωση και εξάπλωση του σχετικού ρεπερτορίου, όπως φαίνεται από την περιορισμένη, σχετικά, παραγωγή και παρουσίαση νέων συμφωνιών.

Η δημιουργία μιας συμφωνίας ή μιας σειράς συμφωνιών δύναται να αποτελέσει μέγιστη συνθετική πρόκληση. Η σύνθεση τέτοιων μεγαλεπήβολων, σε διαστάσεις και προσδοκίες, έργων μπορεί να προσφέρει κατάλληλο περιβάλλον ουσιαστικής ενδοσκόπησης, γόνιμο πεδίο αναζήτησης και ανάδειξης δημιουργικών δυνάμεων, καθώς και ιδανικό πλαίσιο διαχείρισης και επεξεργασίας των βαθύτερων σκέψεων που μπορεί να μας διαπερνούν ως καλλιτεχνικές οντότητες.

1. Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΩΣ ΕΝΑ ΠΟΛΥΤΙΜΟ ΚΑΙ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ

1.1. Γενικά

Η συμφωνία αποτελεί, αναμφισβήτητα, κορυφαία έκφραση της λόγιας, οργανικής κατά βάση, μουσικής. Αυτό συμβαίνει λόγω των ποιοτικών (π.χ. δομικά στοιχεία, θέματα, επεξεργασία ιδεών, ενορχήστρωση) και των ποσοτικών (π.χ. μεγάλη χρονική διάρκεια εκτέλεσης, πολλά μέρη που τη συγκροτούν, γραμμένη για μεγάλες ορχήστρες) χαρακτηριστικών της γνωρισμάτων. Κατά τους τελευταίους αιώνες πολλές από τις πιο ενδιαφέρουσες και συναρπαστικές σελίδες μουσικής έχουν φανερωθεί μέσω του είδους της.

Δεν είναι τυχαίο πως οι σπουδαιότεροι συνθέτες της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου, όπως επίσης και αρκετοί από τους σημαντικότερους του εικοστού και του εικοστού πρώτου αιώνα, έχουν συνθέσει συμφωνίες. Πολλά τέτοια έργα αποτέλεσαν ιδανικό μέσο έκφρασης των κυρίαρχων αισθητικών τάσεων της κάθε εποχής, ενώ άλλες φορές, ή και παράλληλα, νέα δεδομένα εδραιωθήκαν μέσω συνθετικών αναζητήσεων και, πολλές φορές, τολμηρών κατακτήσεων στα αμφιλεγόμενα όρια του είδους.

Τον δέκατο έβδομο αιώνα ο όρος «συμφωνία» αναφερόταν στις οπερατικές εισαγωγές. Η μετέπειτα εξέλιξή της σε αυτόνομο είδος οφείλει πολλά στη Σχολή του Μανχάιμ, αν και μέχρι τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα οι ουβερτούρες και οι συμφωνίες δεν θεωρούταν πάντα ξεχωριστά είδη.[1] Ο Γιόχαν Στάμιτς (1717-1757) υπήρξε ο πρώτος που ακολούθησε με συνέπεια ένα γενικό πλάνο στις συμφωνίες του το οποίο λειτούργησε ως πρότυπο (π.χ. τέσσερα μέρη, μενουέτο και τρίο, γρήγορο φινάλε),[2] όμως «πατέρας» του είδους θεωρείται ο Γιόζεφ Χάυντν (1732-1809). Οι συμφωνίες του τελευταίου αποτέλεσαν υπόδειγμα για άλλους συνθέτες λόγω της υψηλής τους ποιότητας, της ευρείας διάδοσης και της διαχρονικής τους γοητείας.[3] Η

[1] Melanie Lowe, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 56.

[2] J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 9th ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2014), 514.

[3] Ibid., 528.

συμφωνία στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα είχε εξαιρετικά έντονη παρουσία στη μουσική ζωή και μάλιστα στη Βιέννη σχεδόν κάθε δημόσια συναυλία ξεκινούσε με ένα τέτοιο έργο και ολοκληρωνόταν με ένα αντίστοιχο ή κάποιο συμφωνικό φινάλε.[4]

1.2. Η σκιά του Μπετόβεν και η κρίση του είδους

Οι συνθέτες της ρομαντική περιόδου κατέτασσαν τη συμφωνία στο ίδιο επίπεδο με τη θρησκευτική μουσική και την όπερα, αν όχι σε υψηλότερο,[5] ενώ συγχρόνως έδωσαν άλλες διαστάσεις στο είδος. Για παράδειγμα, ο συνήθης αριθμός των μερών και το καθιερωμένο πλαίσιο ρυθμικής αγωγής σε κάθε ένα, δεν ακολουθήθηκαν κατά γράμμα. Έτσι, ο Πιότρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι (1840-1893) ολοκληρώνει τη Συμφωνία αρ.6 (*Παθητική*, 1893) με μια μακριά, εκφραστική και αργή κίνηση, ενώ ο Λούντβιχ βαν Μπετόβεν (1770-1827) στη δική του Συμφωνία αρ.6 (*Ποιμενική*, 1808) προσθέτει ένα επιπλέον μέρος.[6] Γενικότερα, οι συμφωνίες του Μπετόβεν, με αποκορύφωμα την Ενάτη (1824), δημιούργησαν ένα νέο τοπίο, υπέροχο αλλά και τρομακτικό ή τουλάχιστον αφιλόξενο, κάποιες φορές, για τους ομότεχνούς του, οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις προτίμησαν να μη συνθέσουν συμφωνίες. Ο Κλωντ Ντεμπισί (1862-1918), για παράδειγμα, εργάστηκε αρκετά σε μινιατούρες, αποφεύγοντας τη σύνθεση συμφωνιών σε ρομαντικό πλαίσιο με τις αντίστοιχες αρμονικές λειτουργίες και την ανάπτυξη σε μορφή σονάτας.[7]

Οι συμφωνίες του Μπετόβεν επίσης, έθεσαν τη βάση για έναν έντονο προβληματισμό σχετικά με το μέλλον του είδους, ο οποίος υφίσταται, κατά κάποιο τρόπο, μέχρι τις μέρες μας. Μια από τις απόψεις που εκφράστηκαν, υποστηρίζει πως όταν ένας συνθέτης χρησιμοποιεί παλιές φόρμες, θα πρέπει να τις χειρίζεται καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον στο παρελθόν. Αν συνθέτει συμφωνίες στα πρότυπα του

[4] Elaine R. Sisman, *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 1.

[5] Richard Will, "Eighteenth-Century Symphonies: An Unfinished Dialogue," in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, ed. Simon P. Keefe (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 645.

[6] Kristine Forney and Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*, 11th ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2011), 245.

[7] James L. McHard, *The Future of Modern Music: A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond*, 3rd ed. (Livonia, MI: Iconic Press, 2008), 49.

Μπετόβεν πρέπει να το κάνει καλύτερα από τον ίδιο τον Μπετόβεν.[8] Σίγουρα όχι εύκολο και ίσως όχι σωστό.

Η Ενάτη πάντως, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο του Μπετόβεν, ενέπνευσε αλλά και απαίτησε νέους και διαφορετικούς τρόπους σύνθεσης.[9] Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ (1813-1883) δήλωνε ότι η τελευταία συμφωνία είχε γραφεί με την Ενάτη,[10] η οποία σηματοδοτεί το τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας άλλης.[11] Κάπως σκληρότερη, ίσως και ατυχής, υπήρξε η τοποθέτηση του Ντεμπισί, καθώς υποστήριξε ότι μετά την Ενάτη η συμφωνία δεν έχει λόγο ύπαρξης. Ωστόσο, συνθέτες όπως οι Φραντς Σούμπερτ (1797-1828), Ρόμπερτ Σούμαν (1810-1856), Φέλιξ Μέντελσον (1809-1847), Γιοχάνες Μπραμς (1833-1897), Άντον Μπρούκνερ (1824-1896) και Άντονιν Ντβόρζακ (1841-1904), μεταξύ άλλων, τον είχαν ήδη διαψεύσει. Εξάλλου, θα μπορούσε, ενδεχομένως, να ισχυριστεί κανείς πως αν τοποθετήσουμε το είδος της συμφωνίας σε ένα πιο ευρύ πλαίσιο, ακόμα και το έργο *Η Θάλασσα* (1905) του ίδιου του Ντεμπισί αποτελεί μια από τις τελειότερες συμφωνίες που έχουν γραφεί.[12]

Οι συνθέτες ήδη από το δεύτερο τέταρτο του δέκατου ενάτου αιώνα είχαν σαφή επίγνωση της βαριάς σκιάς του Μπετόβεν, ενώ παράλληλα η ανάγκη για πρωτοτυπία ενέτεινε το συνθετικό τους άγχος. Η φρεσκάδα και οι νεωτερισμοί πάντα επιτελούσαν το ρόλο τους στην αισθητική της μουσικής, προς το τέλος, όμως, του δέκατου όγδοου αιώνα η αναζήτηση της πρωτοτυπίας άρχισε να αποκτά πρωτόγνωρες διαστάσεις. Έτσι, σε είδη βαρύνουσας σημασίας, όπως η συμφωνία, η ποιότητα ενός έργου δεν αποτελούσε από μόνη της βασικό αξιολογικό κριτήριο.[13] Αυτό βέβαια δεν εμπόδισε συνθέτες, όπως τον Μπραμς για παράδειγμα, να κρατήσουν μια λιγότερο ριζοσπαστική

[8] Henry Davey, *History of English Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 495.

[9] David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, rev. ed. (New Haven, CT: Yale University Press, 2003), 162.

[10] Richard Wagner, *The Art-Work of the Future and Other Works*, trans. William Ashton Ellis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993), 127, quoted in Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 227.

[11] Mark Evan Bonds, *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 147.

[12] Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, ed. Reinhard G. Pauly, trans. Roger Nichols (Portland, OR: Amadeus Press, 1999), 302.

[13] Bonds, *After Beethoven*, 5.

στάση. Κατά συνέπεια, οι συμφωνίες του είναι μεν ανυπέρβλητα έργα της ύστερης ρομαντικής περιόδου, χάρη στην ευρύτητα της σύλληψης και του σχεδιασμού τους, η μορφή τους, όμως, αντλεί έμπνευση από παλαιότερες εποχές.[14]

Ο Βάγκνερ και ο Ντεμπισί δεν ήταν οι μόνοι διακεκριμένοι συνθέτες που τοποθετήθηκαν ανοιχτά σχετικά με το μέλλον της συμφωνίας. Η θέση κι άλλων συνθετών απέναντι στο είδος γενικότερα, καθώς και η άποψή τους για την κρίση ή την υποτιθέμενη κρίση του, εκδηλώθηκαν αρκετές φορές.

Ο Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911) τονίζει συχνά τη συμπαντική φύση της συμφωνίας, που για τον ίδιο σημαίνει να κατασκευάζει έναν κόσμο με όλα τα διαθέσιμα τεχνικά μέσα.[15]

Ο Ιγκόρ Στραβίνσκι (1882-1971) δηλώνει πως η συμφωνική φόρμα, όπως κληροδοτήθηκε από τον δέκατο ένατο αιώνα, ελάχιστη γοητεία ασκούσε στον ίδιο.[16]

Ο Γκάνθερ Σούλερ (1925-2015) επιλέγοντας τη φόρμα της συμφωνίας στο έργο του για πνευστά *In Praise of Winds* (1981), εξηγεί πως θεωρεί την τετραμερή συμφωνία μια διαχρονική μορφή και ένα μέσο κάθε άλλο παρά εξαντλημένο.[17] Μάλιστα, στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόθεση του συνθέτη είναι και η ανάδειξη της σπουδαιότητας της ορχήστρας πνευστών ως αξιοσημείωτο μέσο μουσικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, αξιοποιώντας τη δυναμική της συμφωνίας.[18]

Ο Βίτολντ Λουτοσλάφσκι (1913-1994) δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο περιεχόμενο παρά στη μορφή. Θεωρεί ότι ένα έργο δεν είναι συμφωνία, ούτε αξίζει να λέγεται έτσι, αν απλώς αποτελείται από διαδοχικά τμήματα. Θα πρέπει τα τμήματα αυτά να αποτελούν μουσικά στοιχεία που δημιουργούν μια εξέλιξη αντίστοιχη με την

[14] Forney and Machlis, *The Enjoyment of Music*, 247.

[15] Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea* (New York: Oxford University Press, 2014), 294.

[16] Igor Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1936), 254.

[17] Gunther Schuller, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* (New York: Oxford University Press, 1986), 196.

[18] Ibid., 197.

πλοκή σε ένα δράμα ή κάποιο μυθιστόρημα.[19] Άλλωστε, είναι γνωστό πως εάν μια συμφωνία έχει πρόγραμμα, αυτό μπορεί να αναπαριστά ένα δραματικό κείμενο, όπως η *Συμφωνία Μάνφρεντ* (1885) του Τσαϊκόφσκι, αλλά αν δεν έχει, η ίδια η μουσική μπορεί να παράγει δράμα εξίσου αποτελεσματικά.[20]

Ο Κριστόφ Πεντερέτσκι (1933-2020) θεωρεί ότι η συμφωνία αντιπροσωπεύει ένα είδος μουσικής κιβωτού που επιτρέπει να μεταφερθούν σε επόμενες γενιές τα καλύτερα της παράδοσης του εικοστού αιώνα.[21]

Ο Γκίγια Καντσέλι (1935-2019) πιστεύει πως οποιαδήποτε κρίση της συμφωνίας είναι πρόσκαιρη και θεωρεί ότι κανένα είδος δεν μπορεί να θαφτεί ή να θεωρηθεί άχρηστο.[22] Για τον ίδιο, η σύγχρονη αντίληψη της συμφωνίας, σχετικά με τη μορφή και τη δραματουργία, διαφέρει από την παραδοσιακή. Στη συμφωνία πρέπει πάντα, κατά τα λεγόμενά του, να υπάρχει μια προσπάθεια να εκφραστεί κανείς απόλυτα και ολοκληρωτικά, σύμφωνα με την εποχή του.[23]

Ο Βαλεντίν Σιλβέστροφ (1937-), ο οποίος προσδιόρισε την Πέμπτη Συμφωνία του ως «μετά-συμφωνία», θεωρεί ότι ο κύκλος του είδους ως δράμα έχει ολοκληρωθεί.[24]

Εκτός του Μπετόβεν, σκιές κι άλλων σπουδαίων συμφωνιστών εμπνέουν ή προβληματίζουν, αν και σε πιο ήπια ένταση, άλλους συνθέτες. Μια τέτοια περίπτωση εντοπίζεται στον Βόλφγκανγκ Ριμ (1952-), με τη σκιά του Μπραμς να πλανάται στη συμφωνία του πρώτου *Nähe Fern* για βαρύτονο και ορχήστρα. Το έργο ολοκληρώθηκε

[19] Douglas Rust, "Conversation with Witold Lutostawski," *The Musical Quarterly* 79, no. 1 (1995): 209, https://doi.org/10.1093/mq/79.1.207.

[20] David Schroeder, *Experiencing Tchaikovsky: A Listener's Companion* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2015), 112.

[21] Krzysztof Penderecki, *The Labyrinth of Time. Five Addresses for the End of the Millennium* (Chapel Hill: Hinshaw, 1998), 59, quoted in Adrian Thomas, *Polish Music Since Szymanowski* (New York: Cambridge University Press, 2005), 249.

[22] Arved Ashby, Margarita Mazo, and Giya Kancheli, "Composer in Interview: Giya Kancheli," *Tempo*, no. 211 (2000): 9, https://doi.org/10.1017/S0040298200007348.

[23] Ibid., 10.

[24] Peter Schmelz, "Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History," *The Journal of Musicology* 31, no. 2 (2014): 245, https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.2.231.

το 2012 και ο τίτλος αναφέρεται στον Μπραμς, ο οποίος μπορεί να βρίσκεται κοντά και μακριά ταυτόχρονα.[25]

1.3. Οι πρώτες συμφωνίες

Οι πρώτες συμφωνίες των συνθετών παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον για διάφορους λόγους. Συχνά αποτελούν την πρώτη, ουσιαστικά, απόπειρα του δημιουργού τους να συνθέσει σε ένα τόσο απαιτητικό περιβάλλον. Πολλές φορές, σηματοδοτούν ή ενισχύουν τάσεις και προοπτικές των δημιουργών τους, ενώ, πιο σπάνια, μπορεί να οριοθετήσουν συνθετικές τους περιόδους όπως π.χ. στην περίπτωση του Πεντερέτσκι για την οποία γίνεται λόγος στη συνέχεια.

Μια από τις πληρέστερες πρώτες είναι η *Φανταστική Συμφωνία* (1830) του Έκτορ Μπερλιόζ (1803-1869), η οποία συνιστά κορυφαία έκφραση του ρομαντισμού, έχοντας επαναστατική μορφή και ενορχήστρωση, ενώ παράλληλα, παρουσιάζει μια ιστορία τόσο συναρπαστική όσο και η ίδια η μουσική, αποτελώντας την πρώτη ολοκληρωμένη προγραμματική συμφωνία.[26] Η *Φανταστική* μαζί με τη Συμφωνία αρ.1 (1888) του Μάλερ κατατάσσονται στις πιο αξιοσημείωτες πρώτες συμφωνίες που έχουν γραφεί.[27]

Το 1906 ο Άρνολντ Σένμπεργκ (1874-1951) συνέθεσε την Πρώτη Συμφωνία Δωματίου, στην οποία εφαρμόζει μια ριζοσπαστική αρμονία βασισμένη σε τέταρτες.[28]

Λίγα χρόνια αργότερα, το καλοκαίρι του 1917, ο Σεργκέι Προκόφιεφ (1891-1953) ολοκληρώνει την, νεοκλασικού ύφους, Πρώτη Συμφωνία του, την ονομαζόμενη *Κλασική*. Η μορφή της καθώς και ο τρόπος που αξιοποιείται η μελωδία και η αρμονία αντανακλούν το πρότυπο των συμφωνιών του Χάυντν.[29] Όμως ο Προκόφιεφ, χωρίς να

[25] Yves Knockaert, *Wolfgang Rihm, a Chiffre: The 1980s and Beyond* (Leuven: Leuven University Press, 2017), 75.

[26] Craig Wright, *Listening to Western Music*, 6th ed. (Boston, MA: Schirmer/Cengage Learning, 2011), 255.

[27] David Hurwitz, *The Mahler Symphonies: An Owner' s Manual* (Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2004), 2.

[28] McHard, *The Future of Modern Music*, 26.

[29] Joseph Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (New York: W.W. Norton & Company, 2013), 114.

καταφεύγει σε κάποια μουσειακής φύσεως εξερεύνηση, δημιουργεί ένα έργο φρέσκο, έξυπνο, γοητευτικό και εμποτισμένο με μια ανεπαίσθητη ειρωνεία.[30]

Σημαντική πρώτη είναι και του Ντμίτρι Σοστακόβιτς (1906-1975), η σύνθεση της οποίας ολοκληρώθηκε το 1925 όταν ο συνθέτης ήταν μόλις 19 ετών. Αναγνωρίστηκε ως μια από τις πιο ολοκληρωμένες πρώτες συμφωνίες,[31] με ύφος ιδιαίτερο, σαφές και αξιόλογο σε κάθε τμήμα.[32]

Ο Σούλερ συνθέτει την Πρώτη Συμφωνία του για χάλκινα και κρουστά το 1950. Το έργο είναι δωδεκαφθογγικό, αν και οι αρχές του δωδεκαφθογγισμού εφαρμόζονται με κάποια ελαστικότητα.[33]

Το 1950 επίσης, ο Γιάννης Χρήστου (1926-1970) ολοκληρώνει τη δική του Πρώτη Συμφωνία. Ένα έργο στο οποίο εξερευνάται ο μουσικός χώρος σαν μια τεράστια περιοχή εντός της οποίας κινούνται ηχητικές γραμμές[34] και παράλληλα μεταφέρεται μια βαθιά αίσθηση του τραγικού.[35]

Στην Πρώτη Συμφωνία (1959) του Χένρικ Γκορέτσκι (1933-2010) εφαρμόζεται για πρώτη φορά ο ολικός σειραϊσμός σε έργο Πολωνού συνθέτη.[36] Το έργο είναι εφάμιλλο αντίστοιχων έργων της διεθνούς πρωτοπορίας εκείνης της περιόδου και διακρίνεται από τη διάθεση για εξερεύνηση υφών και ήχων.[37]

---

[30] Israel V. Netyev, *Sergei Prokofiev: His Musical Life*, trans. Rose Prokofieva (New York: Alfred A. Knopf, 1946), 51.

[31] Roy Blokker and Robert Dearling, *The Music of Dmitri Shostakovich: The Symphonies* (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1979), 21.

[32] Hugh Ottaway, *Shostakovich Symphonies* (Seattle: University of Washington Press, 1978), 10.

[33] Gunther Schuller, *Gunther Schuller: A Life in Pursuit of Music and Beauty* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011), 500.

[34] Anna Lucciano, *Jani Christou: The Works and Temperament of a Greek Composer*, trans. Catherine Dale (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000), 14.

[35] Yannis Belonis, et al., *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History* (Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2009), 192.

[36] Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (Katowice: Music Academy, 1997), 5.

[37] David Lesniaski, review of *First Symphony*, by Henryk Mikołaj Górecki, *Notes* 48, no. 4 (1992): 1450, https://doi.org/10.2307/942166.

Το στοιχείο της πολυστυλιστικότητας εφαρμόζεται χαρακτηριστικά στην Πρώτη Συμφωνία (1972) του Άλφρεντ Σνίτκε (1934-1998),[38] καθώς ενσωματώνονται εντός της αποσπάσματα από διάφορες συνθέσεις άλλων δημιουργών αλλά και του ίδιου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αναδύονται από το έργο αντιθέσεις που σχετίζονται όχι μόνο με το ύφος αλλά και με ιστορικές περιόδους.[39] Γενικότερα, η πολυστυλιστικότητα στις συμφωνίες του Σνίτκε συμβάλλει στη δημιουργία ενός αρκετά περιεκτικού μουσικού σύμπαντος, καθώς και σε έναν συνολικό υφολογικό εκδημοκρατισμό.[40]

Βασικός σκοπός της Συμφωνίας αρ.1 (1988) του Τζον Κοριγκλιάνο (1938-), όπου το πρώτο μέρος φέρει τον τίτλο *Απολογία: Οργής και Μνήμης*, είναι τα τιμήσει τα θύματα του Έιτζ.[41] Ο συνθέτης επιλέγει να αξιοποιήσει τη φόρμα της συμφωνίας και τη μουσική γενικότερα, προκειμένου να αναφερθεί σε ένα τόσο σοβαρό κοινωνικό ζήτημα.[42]

Ο Φίλιπ Γκλας (1937-) στην Πρώτη Συμφωνία του (*Low Symphony*, 1992) αξιοποιεί τραγούδια από το μουσικό άλμπουμ *Low* (1977) των Ντέιβιντ Μπάουι και Μπράιαν Ίνο[43] και είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί τον όρο «συμφωνία» για μουσική μινιμαλιστικής τεχνοτροπίας.[44] Αν και υπάρχουν προγενέστερα έργα που θα μπορούσε να θεωρηθούν μινιμαλιστικές συμφωνίες, όπως για παράδειγμα το έργο του 1983 *The Desert Music* του Στιβ Ράιχ (1936-), οι συνθέτες τους δεν επέλεξαν να τα χαρακτηρίσουν έτσι. Επίσης, το 1992 ο Τζον Άνταμς (1947-) συνθέτει τη Συμφωνία Δωματίου του, η οποία όμως δεν έχει μινιμαλιστικό ύφος, αλλά εμπνέεται από τη

[38] Θα πρέπει να σημειωθεί ότι πριν την Πρώτη Συμφωνία ο Σνίτκε είχε συνθέσει τη Συμφωνία αρ.0 (1956-57).

[39] Burkholder, Grout, and Palisca, *A History of Western Music*, 985.

[40] Ivan Moody, "The Music of Alfred Schnittke," *Tempo*, no. 168 (1989): 6, https://doi.org/10.1017/S0040298200024876.

[41] Jonathan W. Bernard, "Tonal Traditions in Art Music Since 1960," in *The Cambridge History of American Music*, ed. David Nicholls (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 560.

[42] Deanna D. Sellnow and Timothy L. Sellnow, "John Corigliano's "Symphony No. 1" as a Communicative Medium for the AIDS Crisis," *Communication Studies* 44, no. 2 (1993): 87, https://doi.org/10.1080/10510979309368385.

[43] Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 295.

[44] Jeremy Grimshaw, "High, "Low," and Plastic Arts: Philip Glass and the Symphony in the Age of Postproduction," *The Musical Quarterly* 86, no. 3 (2002): 473, https://doi.org/10.1093/musqtl/gdg019.

Συμφωνία Δωματίου αρ.1 του Σένμπεργκ, καθώς και από μουσικά στοιχεία κινουμένων σχεδίων της δεκαετίας του 1950.[45]

Ο Πεντερέτσκι έχοντας συνθέσει για αρκετά χρόνια σημαντικά πρωτοποριακά έργα με χαρακτηριστικότερο ίσως τη *Θρηνωδία: για τα Θύματα της Χιροσίμα* του 1960, στράφηκε, χωρίς κανέναν δισταγμό, στη σύνθεση συμφωνιών ρομαντικού ύφους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να θεωρηθεί προδότης του μοντερνισμού.[46] Η Συμφωνία αρ.1 (1973), όμως, αποτελεί μια σύνοψη της πρώτης συνθετικής περιόδου του, καθώς και έναν απολογισμό των πρωτοποριακών και ριζοσπαστικών αναζητήσεων που πραγματοποίησε τις δύο δεκαετίες που προηγήθηκαν της σύνθεσής της.[47]

1.4. Το εξωμουσικό στοιχείο

Το εξωμουσικό στοιχείο συναντάται ποικιλοτρόπως σε συμφωνίες, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η ίδια η λέξη «συμφωνία» χρησιμοποιείται στον τίτλο έργων άλλων ειδών σύνθεσης. Οι δύο συμφωνίες του Φραντς Λιστ (1811-1886), για παράδειγμα, είναι προγραμματικές, με την αριστουργηματική *Συμφωνία του Φάουστ* (1854) να είναι αφιερωμένη στον Μπερλιόζ.[48]

Ο Ρίχαρντ Στράους (1864-1949) συνέθεσε δύο συμφωνίες, όχι ιδιαιτέρως πρωτότυπες,[49] αλλά τη λέξη «συμφωνία» τη χρησιμοποιεί στον τίτλο δύο σημαντικών συμφωνικών του ποιημάτων: στο έργο *Symphonia Domestica* (1903), όπου περιγράφεται μια μέρα από τη ζωή του, η σύζυγός του και ο γιός του,[50] καθώς και στη *Συμφωνία των Άλπεων* (*Eine Alpensinfonie,* 1915), η οποία εμπνέεται από βιώματά του και από το έργο του Φρίντριχ Νίτσε *Ο Αντίχριστος*.[51]

---

[45] Ibid., 501.

[46] McHard, *The Future of Modern Music*, 324.

[47] Chris Morrison, "Krzysztof Penderecki Symphony No. 1," Allmusic, accessed October 20, 2020, https://www.allmusic.com/composition/symphony-no-1-mc0002411485.

[48] Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 4th ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1988), 713.

[49] David Hurwitz, *Richard Strauss: An Owner' s Manual* (Milwaukee, WI: Amadeus Press, 2014), 18.

[50] Ibid., 57.

[51] Ibid., 69.

Στη συμφωνία *Η Αρμονία του Κόσμου* (*Die Harmonie der Welt*, 1951) ο Πάουλ Χίντεμιθ (1895-1963) παρατηρεί την κοσμική εικόνα του Γιοχάνες Κέπλερ και επιχειρεί να δημιουργήσει μέσω της μουσικής μια συμβολική αναπαράσταση των μαθηματικών που βρίσκονται στη βάση του σύμπαντος.[52]

Στη δεκαετία του 1910, ο Σένμπεργκ σχεδίαζε, μεταξύ άλλων, τη συμφωνία του *Σεραφίτα,*[53] εμπνευσμένη από το ομώνυμο φιλοσοφικό μυθιστόρημα του Ονορέ ντε Μπαλζάκ. Ένα έργο που τελικά δεν ολοκλήρωσε.

Κατά τον εικοστό αιώνα, η ενασχόληση των συνθετών με τον κινηματογράφο συνέβαλλε, με τον τρόπο της, στη δημιουργία συμφωνιών. Ο Ραλφ Βον Γουίλιαμς (1872-1958) αναθεωρώντας τη μουσική που έγραψε στην ταινία *Σκοτ, ο Άρχων του Πόλου* (*Scott of the Antarctic*, 1948) συνέθεσε την Έβδομη Συμφωνία του (*Ανταρκτική Συμφωνία,* 1952).[54]

Επίσης, η σύνθεση του έργου *Συμφωνία σε Τρία Μέρη* (1945) του Στραβίνσκι δεν ξεκίνησε ως μουσική συναυλιών αλλά ως κινηματογραφική. Το δεύτερο μέρος αρχικά προοριζόταν για μουσική στη σκηνή «Η Εμφάνιση της Παρθένου» του έργου *Ουράνια Οπτασία* του Φραντς Βέρφελ (τίτλος στα γερμανικά: *Das Lied von Bernadette*) στην κινηματογραφική του εκδοχή (πρωτότυπος τίτλος: *The Song of Bernadette*).[55]

Το στοιχείο του θεάτρου και ο λόγος γενικότερα εκφράζονται χαρακτηριστικά στις συμφωνίες του Λέοναρντ Μπερνστάιν (1918-1990). Η Συμφωνία αρ.3, με τίτλο *Kaddish* (1963 και αναθεώρηση το 1977), είναι ένα θεατρικό έργο δοσμένο σαν συμφωνία. Επίσης, είναι το αποτέλεσμα της αναζήτησης του συνθέτη για μια φόρμα που θα μπορούσε να διασταυρωθεί με τη συμφωνία, την όπερα και το Μπρόντγουεϊ.[56] Με αφορμή τη Δεύτερη Συμφωνία του, η οποία φέρει τον τίτλο *Η Εποχή του Άγχους*

---

[52] Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, trans. Stephen Taylor (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 31.

[53] Julie Brown, *Schoenberg and Redemption* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 187.

[54] Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, 4th ed. (Upper Saddle River, N.J.: Pearson Education, 2013), 566.

[55] Charles M. Joseph, *Stravinsky And Balanchine: A Journey Of Invention* (New Haven: Yale University Press, 2002), 313.

[56] Barry Seldes, *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2009), 92-93.

(*The Age of Anxiety*, 1949 και αναθεώρηση το 1965) και εμπνέεται από το ομώνυμο ποίημα του Γουίσταν Χιού Ώντεν, ο Μπερνστάιν αναφέρεται σε μια βαθιά αίσθηση που τον διακατέχει, πως ό,τι έργο συνθέτει κατά κάποιο τρόπο είναι θεατρική μουσική.[57] Το συγκεκριμένο έργο στην εξέλιξή του αλλάζει πολλά πρόσωπα (μοναχικό, γαλήνιο, υστερικό, άγριο, φανταχτερό), πραγματοποιώντας ένα βαθυστόχαστο πνευματικό ταξίδι.[58]

Ο Άλμπαν Μπεργκ (1885-1935) το 1922 ολοκληρώνει την όπερα του *Βότσεκ* (*Wozzeck*), η οποία αποτελείται από τρεις πράξεις των πέντε σκηνών η κάθε μια. Κάθε πράξη, όπως και κάθε σκηνή εντός της, είναι σχεδιασμένη σαν αυτόνομη μουσική φόρμα. Η κεντρική Δεύτερη Πράξη είναι δομημένη ως συμφωνία σε πέντε μέρη.[59]

Ο συνειδητός συνδυασμός ετερογενών υλικών συνηθίζεται σε αρκετές συνθέσεις του Λουτσιάνο Μπέριο (1925-2003). Η πιο απαιτητική και, από τεχνικής άποψης, η τολμηρότερη είναι η *Συμφωνία* του (*Sinfonia*, 1968-69).[60] Στο έργο συνδυάζονται αρκετά από τα διαχρονικά ενδιαφέροντα του συνθέτη, τα οποία, όπως υποδηλώνεται στον τίτλο της σύνθεσης, ηχούν ταυτόχρονα.[61] Η *Συμφωνία* συγκεντρώνει ένα εκπληκτικό εύρος στοιχείων κυρίως στο τρίτο μέρος (*In ruhig fließender Bewegung*), το οποίο βασίζεται στο σκέρτσο της Δεύτερης Συμφωνίας του Μάλερ. Σύμφωνα με τον Μπέριο, η μουσική του Μάλερ φαίνεται να μεταφέρει όλο το βάρος των προηγούμενων δύο αιώνων της ιστορίας της μουσικής. Έτσι, πάνω της προβάλλονται αποσπάσματα από έργα άλλων συνθετών, όπως Μπετόβεν, Μπερλιόζ, Στραβίνσκι και Μπεργκ. Στην κορυφή του ορχηστρικού κολλάζ βρίσκονται οκτώ σόλο φωνές, οι οποίες αποδίδουν αστικά γκράφιτι και αποσπάσματα από τα έργα *Ο Ακατανόμαστος* του Σάμιουελ Μπέκετ και *Οδυσσέας* του Τζέιμς Τζόυς. Αν και το ηχητικό αποτέλεσμα είναι χαοτικό, ο Μπέριο επέλεξε με μεγάλη προσοχή τα αποσπάσματα μουσικής και λόγου ώστε να συνδυάζονται όχι μόνο μεταξύ τους αλλά

[57] Nicholas Tawa, *The Great American Symphony: Music, the Depression, and War* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009), 109.

[58] Ibid., 116.

[59] Douglas Jarman, *Alban Berg, Wozzeck* (New York: Cambridge University Press, 1989), 41.

[60] David Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (New York: Routledge, 2016), 5.

[61] Ibid., 1.

και με γενικότερες πτυχές του έργου. Για παράδειγμα, *Η σκηνή στο ρυάκι* από την *Ποιμενική* του Μπετόβεν και η σκηνή του πνιγμού από τον *Βότσεκ* του Μπεργκ, αντανακλούν το υγρό στοιχείο του τραγουδιού του Μάλερ *Το κήρυγμα του Αγίου Αντωνίου στα ψάρια*, το οποίο αποτέλεσε και τη βάση για το σκέρτσο της Δεύτερης Συμφωνίας του.[62]

1.5. Περιπτώσεις σύγχυσης

Η υπόσταση κάποιων έργων μπορεί να προκαλεί σύγχυση - και όχι πάντα αδικαιολόγητη - σε σχέση με το χαρακτηρισμό τους ως συμφωνίες. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1839) του Μπερλιόζ, με τον συνθέτη να ξεκαθαρίζει πως δεν πρόκειται για κάποιο άλλο είδος παρά για συμφωνία με χορωδία.[63] Επίσης, η συμφωνία του ίδιου συνθέτη *Ο Χάρολντ στην Ιταλία* (1834) για σόλο βιόλα και ορχήστρα, αποτελεί ένα υβρίδιο, κάτι ανάμεσα σε συμφωνία και κοντσέρτο, με το μέρος της βιόλας να αποφεύγει σε μεγάλο βαθμό την επίδειξη δεξιοτεχνίας.[64]

Μια αντίστοιχη περίπτωση αποτελεί και η *Συμφωνία σε Τρία Μέρη* του Στραβίνσκι, η οποία είναι επίσης ένα υβρίδιο συμφωνίας και κοντσέρτου, με απολύτως θεμιτή, από την πλευρά του συνθέτη, την απορρέουσα αίσθηση ασάφειας.[65] Στο πρώτο μέρος δίνεται έμφαση στο πιάνο, στο δεύτερο στην άρπα και στο τρίτο και στα δύο. Επίσης, το έργο *Συμφωνίες Πνευστών* (*Symphonies of Wind Instruments*, 1920), του ιδίου συνθέτη, δεν είναι μια *Συμφωνία για Πνευστά* (*Symphony for Wind Instruments*) αλλά συμφωνίες με την ετυμολογική έννοια του όρου, δηλαδή πνευστά που παίζουν μαζί ή πιο συγκεκριμένα πνευστά που συνδυάζονται οι ήχοι τους.[66] Το έργο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Κλωντ Ντεμπισί.

---

[62] Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 259.

[63] Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies* (New York: Oxford University Press, 2009), 192.

[64] Bonds, *After Beethoven*, 28.

[65] Joseph, *Stravinsky And Balanchine*, 314.

[66] L. Somfai, "Symphonies of Wind Instruments (1920). Observations on Stravinsky's Organic Construction," *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14, no. 1/4 (1972): 355, doi:10.2307/901875.

Οι συμφωνίες του Μάλερ - οι οποίες αποτελούν αποδεικτικά του ψυχισμού του, καθώς και της σχέσης του με τη φύση και το μεταφυσικό, το κοσμικό και το θείο, το ανθρώπινο και το υπερβατικό[67] - συχνά είναι τόσο συνδεδεμένες με το τραγούδι ώστε μοιάζουν με ενορχηστρωμένους κύκλους τραγουδιών.[68] Φυσικά κάποιες φαίνεται να μην έχουν άμεση σχέση με τη φωνητική του μουσική, όμως σχεδόν σε όλη του την εργογραφία αντανακλάται μια συνεχής αλληλεπίδραση των δύο αυτών πόλων: τραγούδι και συμφωνία. Το *Τραγούδι της Γης* (*Das Lied von der Erde*, 1909) μπορεί να θεωρηθεί συγχρόνως συμφωνία και κύκλος τραγουδιών.[69]

Ένα από τα πιο ριζοσπαστικά δωδεκάφθογγα έργα είναι η *Συμφωνία,* opus 21, του Άντον Βέμπερν (1883-1945). Γράφτηκε το 1929 με τον συνθέτη να χρησιμοποιεί τον δωδεκαφθογγισμό αξιοσημείωτα και μοναδικά.[70] Τα δύο μέρη του έργου – αρχικά ο Βέμπερν σκόπευε να συμπεριλάβει κι ένα επιπλέον σε φόρμα ροντό – είναι γραμμένα για σύνολο εννέα οργάνων (τα μέρη των εγχόρδων μπορεί να παιχτούν από σόλο όργανα ή μικρές ομάδες). Το έργο αποτελεί πρότυπο συμπύκνωσης και δημιουργίας περίτεχνων κατασκευών, που καθιστούν τη μουσική του Βέμπερν απαιτητική για το σύγχρονό του κοινό και αποκαλυπτική στους μετέπειτα συνθέτες.[71] Λόγω της πουαντιλιστικής ενορχήστρωσης, που έχει ως συνέπεια την έντονη ηχοχρωματική δραστηριότητα στις δωδεκάφθογγες σειρές, πολλές από τις μιμήσεις που υπάρχουν στη συμφωνία είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτές δια της ακοής.[72] Παρόλο που οι σειρές παρουσιάζονται κυρίως μελωδικά και όχι αρμονικά, η υφή της σύνθεσης είναι αραιή

---

[67] Γιώργος Παναγόπουλος, Ευτυχία Παπανικολάου και Παναγιώτης Ανδριόπουλος, *Τρία Κείμενα για τον Gustav Mahler* (Αθήνα: Παρουσία, 1996), 26.

[68] Ibid., 27.

[69] Johnson, *Mahler's Voices*, 17.

[70] McHard, *The Future of Modern Music*, 133.

[71] Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 132.

[72] Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language* (New York: Cambridge University Press, 1991), 43-44.

και η ρυθμική αγωγή μέτρια,[73] αυτό που μάλλον τελικά αντιλαμβάνεται η ακοή, είναι ένα στατικό μωσαϊκό ηχοχρωμάτων.[74]

Η Συμφωνία αρ.14 του Ντμίτρι Σοστακόβιτς για σοπράνο, μπάσο και μικρή ορχήστρα, αποτελεί μια διαμαρτυρία ενάντια σε όλα εκείνα που θρυμματίζουν ανθρώπινες ψυχές και ζωές και στέκεται απέναντι στη βιαιότητα, την καταδυνάστευση και την τυραννία.[75] Ο συνθέτης δεν κρύβει ότι ακολουθεί τα χνάρια του Μοντέστ Μουζόρσκι (1839-1881), όπου στον κύκλο του τελευταίου *Τραγούδια και Χοροί του Θανάτου* (τα περισσότερο γράφηκαν το 1875 αλλά ο κύκλος ολοκληρώθηκε το 1877) εντοπίζονται χαρακτηριστικά διαμαρτυρίας κατά του θανάτου, καθώς και μια υπενθύμιση πως πρέπει να ζει κανείς με ειλικρίνεια, αξιοπρέπεια, εντιμότητα και δίχως να ενεργεί κακόβουλα.[76] Η συμφωνία είναι αφιερωμένη στον Μπέντζαμιν Μπρίτεν (1913-1976), αλλά υπάρχει και βαθύτερη σύνδεση μαζί του. Ποιητικά στοιχεία αντανακλώνται στα μουσικά μοτίβα, θυμίζοντας τους κύκλους τραγουδιών *Σερενάτα* (1943) και *Νυχτερινό* (1958) του Άγγλου συνθέτη, ενώ επιπλέον ο Σοστακόβιτς υιοθετεί την αγαπημένη συνήθεια του Μπρίτεν να συγκεντρώνει ποιήματα αρκετών ποιητών, παρουσιάζοντας ποικίλες και αντιφατικές όψεις ενός θέματος.[77] Δεδομένης της μορφής του, ο χαρακτηρισμός του έργου ως συμφωνία έχει αμφισβητηθεί. Έχει θεωρηθεί πως πρόκειται για μουσική δωματίου εξαιρετικής ποιότητας καθώς και αξιομνημόνευτος κύκλος τραγουδιών, αλλά με καμία έννοια συμφωνία.[78] Ακόμα και ο ίδιος ο Σοστακόβιτς, κατά τη σύνθεση του έργου, δυσκολευόταν να προσδιορίσει αν επρόκειτο για συμφωνία, λόγω της διαφορετικότητάς της από πιο οικείες εκφάνσεις της συμφωνικής μορφής, ή ορατόριο, λόγω απουσίας της χορωδίας. Το ζήτημα

[73] Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (New York-London: W. W. Norton & Company, 1992), 295.

[74] Grout and Palisca, *A History of Western Music*, 864.

[75] Dmitri and Ludmilla Sollertinsky, *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*, trans. Graham Hobbs and Charles Midgley (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), 197.

[76] Ibid., 199-200.

[77] Bernard Stevens, "Shostakovich and the British Composer," in *Shostakovich: The Man and his Music*, ed. Christopher Norris (Salem, New Hampshire: Marion Boyars, 1982), 149.

[78] Ottaway, *Shostakovich Symphonies*, 61.

ξεκαθάρισε μόλις ολοκληρώθηκε η ενορχήστρωση του έργου, στις 2 Μαρτίου 1969, με τον συνθέτη να το χαρακτηρίζει τελικά ως τη Συμφωνία αρ.14.[79]

Από την άλλη μεριά, υπάρχουν έργα που ενώ δεν χαρακτηρίζονται ως συμφωνίες, ίσως με μια πιο ευρεία ματιά, να μπορούσαν να θεωρηθούν. Για παράδειγμα, η μορφή του έργου *Μουσική για Έγχορδα, Κρουστά και Τσελέστα* (1936) του Μπέλα Μπάρτοκ (1881-1945) θυμίζει συμφωνία.[80] Επίσης το έργο *Κοντσέρτο για Ορχήστρα* (1943), του ίδιου συνθέτη, θα μπορούσε να θεωρηθεί συμφωνία αν και δεν χαρακτηρίζεται έτσι.[81]

Μια ακόμα σχετική περίπτωση αποτελεί το έργο *Πελλέας και Μελισσάνθη* (1903) του Σένμπεργκ. Στο ένα και μοναδικό μέρος του ενσωματώνονται χαρακτηριστικά τετραμερούς συμφωνίας με εισαγωγή και επίλογο.[82] Μάλιστα, το 1920 ο Άλμπαν Μπεργκ δημοσίευσε έναν οδηγό για το συγκεκριμένο έργο, παρουσιάζοντάς το σαν μια αυτόνομη συμφωνία σε ένα μέρος.[83]

Ακόμα, ποικίλης φύσεως συνθέσεις χρησιμοποιούν στον τίτλο τους τη λέξη «συμφωνία». Μια χαρακτηριστική περίπτωση είναι το έργο *Συμφωνία για έναν άντρα μόνο* (*Symphonie pour un homme seul*). Πρόκειται για το πρώτο σημαντικό έργο συγκεκριμένης μουσικής, το οποίο προέκυψε από τη συνεργασία των Πιέρ Σεφέρ (1910-1995) και Πιέρ Ανρί (1927-2017) το 1950.[84]

Ο Εσθονός συνθέτης Έρκι - Σβεν Τουρ (1959-) παρουσιάζει το 1983 με το συγκρότημα του, ονόματι *In spe*, το έργο *Συμφωνία για Επτά Ερμηνευτές* (*Sümfoonia seitsmele esitajale*). Στο έργο συνδυάζεται δημιουργικά και ευφάνταστα η ροκ μουσική με τη λόγια.[85]

---

[79] Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life* (New York: Oxford University Press, 2000), 259.

[80] Bonds, *A History of Music in Western Culture*, 564.

[81] Tawa, *The Great American Symphony*, 19.

[82] Malcolm MacDonald, *Schoenberg* (New York: Oxford University Press, 2008), 45.

[83] Ibid., 177.

[84] Burkholder, Grout, and Palisca, *A History of Western Music*, 947.

[85] Vance Wolverton, "Baltic Portraits: Estonia's Musical Architect Erkki-Sven Tuur," *The Choral Journal* 43, no. 1 (2002): 17-18, http://www.jstor.org/stable/23554191.

Το 2001 ο Γκόλαν Λέβιν (1972-) δημιουργεί μια - όπως την ονομάζει - Τηλεσυμφωνία, με το έργο *Dialtones (A Telesymphony)*, όπου ήχοι τηλεφώνου στέλνονται στα κινητά του κοινού με σκοπό να ενεργοποιηθούν σε κατάλληλα σημεία της παράστασης.[86]

Φυσικά υπάρχουν κι άλλες περιπτώσεις συνθετών που αξιοποιούν τις δυνατότητες της τεχνολογίας σε σχετικές δημιουργίες τους. Για παράδειγμα, ένα ηλεκτρονικό κύκλωμα, μέσα στη θήκη ενός ψηφιακού δίσκου, εκτελεί την πενταμερή συμφωνία, με τίτλο *1-Bit Symphony* (2010), του Τρίσταν Πέριτς (1982-).[87]

1.6. Συνομιλώντας με την παράδοση και τη τζαζ

Ίσως και να συνιστά ειρωνεία το γεγονός πως η πιο γνωστή «αμερικάνικη» συμφωνία του δευτέρου μισού του δεκάτου ενάτου αιώνα, γράφτηκε από έναν Τσέχο συνθέτη, τον Άντονιν Ντβόρζακ. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στις Ηνωμένες Πολιτείες (1892-1895), ο Ντβόρζακ συνθέτει τη Συμφωνία αρ.9 (1893) με τίτλο *Του Νέου Κόσμου*. Τα θέματά της βασίζονται ή εμπνέονται από τη μουσική των Ινδιάνων και των Αφροαμερικανών. Με αυτόν τον τρόπο φανερώνεται μια προοπτική στους Αμερικανούς συνθέτες για την αξιοποίηση του μουσικού υλικού του τόπου τους, ώστε να δημιουργήσουν ένα αμερικάνικο ύφος απογαλακτισμένο από την ευρωπαϊκή παράδοση.[88] Η *Συμφωνία του Νέου Κόσμου* προκάλεσε πολλές συζητήσεις σχετικά με την ταυτότητα της αμερικάνικης μουσικής στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα,[89] ενώ παράλληλα ενέπνευσε αρκετούς Αφροαμερικανούς συνθέτες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Φλόρενς Πράις (1888-1953), που συνέθεσε τη Συμφωνία αρ.1 σε Μι ελάσσονα (1932) αντλώντας υλικό από αφροαμερικάνικα μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία. Η Πράις υπήρξε η πρώτη διακεκριμένη έγχρωμη Αμερικανίδα συνθέτρια.[90]

---

[86] Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 231.

[87] Ibid., 304.

[88] Bonds, *A History of Music in Western Culture*, 477.

[89] Ibid., 480.

[90] Forney and Machlis, *The Enjoyment of Music*, 250.

Το 1930 ο Γουίλιαμ Γκραντ Στιλ (1895-1978) συνθέτει τη Συμφωνία αρ.1 που τη χαρακτηρίζει ως Αφροαμερικάνικη (*African-American Symphony*), στην οποία συνδυάζει, μεταξύ άλλων, θέματα από τη μπλουζ μουσική.[91] Το 1940 ο Ρόι Χάρις (1898-1979) ολοκληρώνει την Τέταρτη Συμφωνία του για χορωδία και ορχήστρα, η οποία βασίζεται σε παλιά τραγούδια της Αμερικής. Την ονομάζει *Συμφωνία Παραδοσιακών Τραγουδιών* (*Folksong Symphony*) και τονίζει το ενδιαφέρον του για τη δημιουργία μιας αυθεντικής αμερικάνικης μουσικής έκφρασης.[92] Ο Χένρυ Κάουελ (1897-1965) στη Συμφωνία αρ.13 (*Madras Symphony*, 1958) αναμιγνύει στοιχεία Ανατολής και Δύσης,[93] συνδυάζοντας τις αρχές της ινδικής μουσικής ανάπτυξης με δυτικές διαδικασίες.[94]

Το στοιχείο της τζαζ εντοπίζεται συχνά στον ευρύ χώρο της λόγιας μουσικής αλλά και συγκεκριμένα στο πεδίο της συμφωνίας. Η Πρώτη του Σνίτκε αξιοποιεί αρκετά τη τζαζ, ενώ ο Τζορζ Άνθεϊλ (1900-1959) συνθέτει το 1925 και αναθεωρεί το 1955 τη *Τζαζ Συμφωνία* του (*Jazz Symphony*). Ακόμα, το σκέρτσο στο οποίο πρωταγωνιστούν κρουστά και πιάνο στη Συμφωνία αρ.2 του Μπερνστάιν, συνιστά ένα απόλυτο τζαζ κομμάτι αντιπροσωπευτικό δείγμα αμφιθυμίας.[95] Στην αντίστροφη διαδρομή, όπου κάποια συμφωνία εμπνέει τη τζαζ, εντοπίζεται το τραγούδι *Moon Love* (1930) στο οποίο ο Γκλεν Μίλερ (1904-1944) ερμηνεύει τη βασική μελωδία του αργού μέρους της Πέμπτης Συμφωνίας (1888) του Τσαϊκόφσκι, σε διασκευή του Μακ Ντέιβιντ και στίχους του Μακ Ντέιβις.[96] Επίσης, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τζαζ παραλλαγές, συνολικής διάρκειας άνω των 50 λεπτών, στο θέμα του *Allegretto* της Εβδόμης του Μπετόβεν (*Beethoven: Allegretto from Symphony No.7: Theme and Variations*, 2003) από το Τρίο Ζακ Λουσιέ.

---

[91] William H. Young and Nancy K. Young, *Music of the Great Depression* (Westport, CT: Greenwood Press, 2005), 190.

[92] William H. Young and Nancy K. Young, *Music of the World War II Era* (Westport, CT: Greenwood Press, 2008), 182.

[93] Joel Sachs, *Henry Cowell: A Man Made of Music* (New York: Oxford University Press, 2012), 443.

[94] Ibid., 456.

[95] Mervyn Cooke, "After Swing: Modern Jazz and its Impact," in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 408.

[96] Young and Young, *Music of the Great Depression*, 59.

1.7. Ψυχικό φορτίο, πνευματικότητα και θρησκευτική έκφραση

Αρκετές συμφωνίες γράφηκαν συνδυάζοντας την έντονη συναισθηματική φόρτιση με την προσπάθεια των συνθετών να εκφράσουν βαθιές ψυχικές καταστάσεις. Και κάποιες φορές, η έντονη εσωτερική παρόρμηση οδήγησε στη δημιουργία αξιοσημείωτων συμφωνιών σε εντυπωσιακά σύντομο χρονικό διάστημα.

Έτσι, η *Φανταστική* ακολουθεί την πορεία του πάθους του Μπερλιόζ, το οποίο δεν εξαντλείται στον έρωτά του για τη Χάριετ Σμίθσον αλλά παίρνει διαστάσεις ψυχαναγκαστικής διαταραχής.[97]

Ο Σοστακόβιτς έγραφε συχνά με μεγάλη ταχύτητα και έντονη εσωτερική ώθηση. Ολοκληρώνει τη Συμφωνία αρ.8 (1943) σε περίπου σαράντα μέρες,[98] ενώ με τη Συμφωνία αρ.10 (1953) θέλησε να εκφράσει ανθρώπινα συναισθήματα και πάθη.[99]

Ο Ολιβιέ Μεσιάν (1908-1992) στη συμφωνία του *Τουρανγκαλίλα* (1948) έβαλε όλη τη δύναμη της αγάπης, της ελπίδας και της εξερεύνησης. Επιπλέον, τη θεωρεί ως την πιο ολοκληρωμένη και αυθεντική του σύνθεση.[100]

Εκφράσεις θρησκευτικής και πνευματικής φύσεως βρίσκουν, σε αρκετές περιπτώσεις, χώρο και εκδηλώνονται στο πεδίο της συμφωνίας. Η *Συμφωνία των Ψαλμών* (1930) του Στραβίνσκι, ένα από τα σπουδαία έργα του εικοστού αιώνα, αποτελεί αριστούργημα επινοητικότητας, μουσικής αρχιτεκτονικής και θρησκευτικής αφοσίωσης.[101]

Ένδειξη πνευματικότητας αποτελεί το φως για τον Αλεξάντρ Σκριάμπιν (1872-1915). Η πρώτη του προσπάθεια για δημιουργία φωτός στη μουσική του εντοπίζεται στην Τρίτη Συμφωνία (*Θείο Ποίημα*, 1904), ένα έργο προγραμματικής μουσικής που αναφέρεται στην εξύψωση της ανθρωπότητας από το εγκόσμιο στο θείο. Για να κάνει

[97] Francesca Brittan, *Music and Fantasy in the Age of Berlioz* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2017), 60.

[98] Ottaway, *Shostakovich Symphonies*, 8.

[99] David Fanning, *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth* (London: Royal Musical Association, 1989), 77.

[100] Olivier Messiaen to Leonard Bernstein, Paris, October 5, 1949, in *The Leonard Bernstein Letters*, ed. Nigel Simeone (New Haven-London: Yale University Press, 2013), 261.

[101] Grout and Palisca, *A History of Western Music*, 840.

σαφείς τις εξωμουσικές του ιδέες, ο συνθέτης σημείωσε στην παρτιτούρα οδηγίες για τη χρήση του φωτός όπως «λαμπερό» και «το φως γίνεται λαμπρότερο».[102] Το 1910 ολοκληρώνει την πέμπτη και τελευταία του συμφωνία με τίτλο *Προμηθέας: Ποίημα της Φωτιάς*, η οποία εκπλήσσει με τις τολμηρές αρμονίες, το θεοσοφικό πρόγραμμα και τη χρήση πληκτρολογίου χρωμάτων.[103]

Η Τρίτη και η Πρώτη Συμφωνία (1942) του Μπερνστάιν πηγάζουν από μια κρίση πίστης του συνθέτη.[104] Η Συμφωνία αρ.3 (*Kaddish*) αποτελεί την πιο διεισδυτική και μουσικά εξελιγμένη έκφραση της εβραϊκής πίστης του. Η αφιέρωση στη μνήμη του Προέδρου Κένεντι προστέθηκε την τελευταία στιγμή, ενώ μέχρι να παιχτεί το έργο στις Ηνωμένες Πολιτείες ο Μαρκ Μπλιτζστάιν, φίλος του συνθέτη, δολοφονείται στη Μαρτινίκα. Η χρήση της λέξης «Kaddish» αφορά την ακριβή της σημασία ως προσευχή πένθους: να δοξάζεται ο Θεός ανεξάρτητα από την προσωπική απώλεια.[105] Επιπλέον, η Συμφωνία αρ.3 αποτελεί και μια απάντηση του συνθέτη στην απειλή πυρηνικού πολέμου.[106]

Οι συμφωνίες του Σνίτκε αντανακλούν διάφορες όψεις της πορείας της ανθρωπότητας. Κάποιες εστιάζουν περισσότερο σε ιστορικές και πολιτισμικές πτυχές (όπως οι συμφωνίες αρ.1, αρ.3, αρ.5 και αρ.7), ενώ άλλες σχετίζονται με θρησκευτικές ή πνευματικές εμπειρίες (όπως οι συμφωνίες αρ.2, αρ.4, αρ.6 και αρ.8). Ο συνθέτης προσπαθεί να βρει νέο σχήμα και νέα σκοπιά, αλλά παραμένει μέσα στο πλαίσιο της παράδοσης. Με τις δημιουργίες του Σνίτκε η παράδοση των σπουδαίων ευρωπαϊκών δραματικών συμφωνιών οδηγείται σε ένα είδος ολοκλήρωσης.[107]

Η Συμφωνία αρ.3 (*Συμφωνία των Θλιμμένων Τραγουδιών*) του Χένρικ Γκορέτσκι γράφτηκε το 1976. Είναι για σόλο σοπράνο και ορχήστρα, έχει τρία μέρη

[102] Lincoln Ballard, Matthew Bengtson, and John Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2017), 148-149.

[103] Ibid., 98.

[104] Tawa, *The Great American Symphony*, 117.

[105] Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, 392-393.

[106] Allen Shawn, *Leonard Bernstein: An American Musician* (New Haven-London: Yale University Press, 2014), 179.

[107] Alexander Ivashkin, introduction to *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodliffe (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002), xiv.

και διαρκεί περίπου μια ώρα. Οι διαφωνίες στο έργο σχετίζονται με κάποιο τροπικό ή τονικό πλαίσιο, δεν υπάρχουν ακραίες οργανικές ή φωνητικές τεχνικές, δεν υπάρχουν διασπάσεις, ούτε διακοσμητικοί περισπασμοί.[108] Στο έργο διερευνάται η υπεροχή του καλού απέναντι στο κακό.[109] Στην καρδιά της συμφωνίας βρίσκονται τα κείμενά της, όπου κάθε ένα ασχολείται με τη στάση της γυναίκας απέναντι στο θάνατο από διαφορετική οπτική γωνία. Το πρώτο κείμενο είναι ένας θρήνος του δέκατου πέμπτου αιώνα, της Παναγίας για το Χριστό στο σταυρό. Το δεύτερο, μια προσευχή στην Άμωμη Βασίλισσα του Παραδείσου, χαραγμένη σε τοίχο φυλακής της Γκεστάπο το 1944 από μια δεκαοχτάχρονη κοπέλα. Το τρίτο και τελευταίο, πιθανόν έχει τις ρίζες του στις Σιλεσιανές Εξεγέρσεις (1919-21) όπου μια μητέρα θρηνεί το χαμένο γιό της.[110] Στις αρχές του 1993 συνέβη κάτι πρωτόγνωρο για το είδος της συμφωνίας και το χώρο της λόγιας μουσικής γενικότερα. Η Συμφωνία αρ.3 του Γκορέτσκι γνώρισε μια επιτυχία που συνήθως απολαμβάνουν αστέρες της ποπ μουσικής σκηνής. Βρέθηκε στο νούμερο έξι στην καταγραφή των δημοφιλών μουσικών άλμπουμ στη Βρετανία, ξεπερνώντας σε πωλήσεις καλλιτέχνες όπως η Μαντόνα και ο Μάικλ Τζάκσον![111]

1.8. Αποτυπώνοντας την Ιστορία

Κρίσιμες καμπές και σκοτεινές στιγμές της ανθρώπινης ιστορίας συχνά απεικονίζονται σε συμφωνίες. Κάποιες άλλες φορές, η εξουσία προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το είδος, αλλά και γενικότερα τη μουσική, προς όφελος των σκοπών της. Κατά τη διάρκεια των Ναπολεόντειων Πολέμων, όπου η μουσική χρησιμοποιήθηκε έντονα ως μέσο κοινωνικής συνοχής, λαϊκής κινητοποίησης και πολιτικής έκφρασης, ο Μπετόβεν σκέφτηκε αρχικά να τιμήσει τον Ναπολέοντα με μια συμφωνία[112] αλλά στη συνέχεια άλλαξε γνώμη.

[108] Thomas, *Polish Music Since Szymanowski*, 265.

[109] Ibid., 263.

[110] Ibid., 265.

[111] Luke B. Howard, "Henryk M. Górecki' s Symphony No. 3 (1976) as a Symbol of Polish Political History," *The Polish Review* 52, no. 2 (2007): 215, http://www.jstor.org/stable/25779666.

[112] Nicholas Mathew, *Political Beethoven* (New York: Cambridge University Press, 2013), 194.

Οι ηγέτες της Σοβιετικής Ρωσίας θεώρησαν πως η δομή της συμφωνίας ενδείκνυται για την προβολή εντυπωσιακής και εμπνευσμένης προλεταριακής μουσικής. Τέτοια έργα θα έπρεπε να είναι ηρωικά, ισχυρά, εορταστικά, στεντόρεια, μελωδικά και θριαμβευτικά. Η συνταγή που οραματιζόταν το κράτος ήταν περιοριστική και πεζή, αλλά εξυπηρετούσε τους σκοπούς του. Ο Σοστακόβιτς, ο πρώτος πραγματικά Σοβιετικός συνθέτης, φάνταζε ιδανικός πρωτεργάτης μιας τέτοιας κίνησης. Η Δεύτερη (1927) και η Τρίτη Συμφωνία του (1929) ολοκληρώνονται με χορωδιακά μέρη σε επαναστατικά θέματα αλλά δεν είναι καθόλου απλές ή μελωδικές.[113] Ένα ενδιαφέρον στοιχείο στο χορωδιακό φινάλε της Τρίτης είναι ότι δεν θυμίζει μόνο δομικά το αντίστοιχο της Ενάτης του Μπετόβεν, αλλά καθώς προτάσσεται η ενότητα και η συντροφικότητα μεταξύ όλων των εργατών, επισημαίνεται και μια βαθύτερη σύνδεση με την *Ωδή στη Χαρά* που μιλά για οικουμενική αδελφοσύνη.[114]

Στις συμφωνίες του Σοστακόβιτς πρωταγωνιστεί ο λαός καθώς και ο ίδιος, ως σύμβολο του λαού ή μια φωνή των παθών και των χαρών του. Κάποιες φορές πρωταγωνιστούσε ο ίδιος και ως μοναχικός και βασανισμένος καλλιτέχνης. Ποτέ δεν υπήρξε πρωταγωνιστής το κράτος αλλά πάντα ο Άνθρωπος, όπως τον ένιωσε ο συνθέτης μέσα απ' τα βιώματά του.[115] Ίσως γι' αυτό η μελωδική και η αρμονική του γλώσσα κινούνται ελεύθερα και ευέλικτα, ενώ σπάνια ακολουθεί πιστά ένα αυστηρό πλαίσιο κανόνων. Οι συμφωνίες του μπορεί να φαίνονται άλλες φορές διατονικές, άλλες φορές τροπικές, άλλοτε χρωματικές ή ακόμα και δωδεκάφθογγες· σύντομα, όμως, «λάθος» νότες παρεισφρέουν, αλλοιώνοντας την αρχική εντύπωση.[116]

Στις συμφωνίες αρ.7 και αρ.13 ο Σοστακόβιτς εκφράζει τη θλίψη, την αγωνία και την αγανάκτησή του απέναντι στις ναζιστικές φρικαλεότητες, ενώ η Συμφωνία αρ.10 απεικονίζει την εποχή του Στάλιν.[117] Η Συμφωνία αρ.7 (*Λένιγκραντ*, 1941)

---

[113] Blokker and Dearling, *The Music of Dmitri Shostakovich*, 159-160.

[114] David Hurwitz, *Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual* (Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2006), 50.

[115] Blokker and Dearling, *The Music of Dmitri Shostakovich*, 162.

[116] Michael Rofe, *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies* (Farnham: Ashgate, 2012), 21.

[117] Solomon Volkov, ed., *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, trans. Antonina W. Bouis (New York: Limelight Edition, 1984), 141.

αναφέρεται στην πολιορκία του Λένιγκραντ (σημερινή Αγία Πετρούπολη) από τα γερμανικά στρατεύματα κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και η μουσική μεταφέρει τα δεινά της ναζιστικής εισβολής και το χάος του πολέμου.[118] Τα τρία πρώτα μέρη του έργου γράφτηκαν ενώ οι Ναζί πολιορκούσαν και βομβάρδιζαν την πόλη.[119] Η Συμφωνία αρ.13 (*Babi Yar*, 1962) αποτελεί, μαζί με άλλα έργα (όπως το Δεύτερο Πιάνο Τρίο του 1944), μια αντίδραση του συνθέτη στο Ολοκαύτωμα. Τα κείμενα που χρησιμοποιεί αφορούν τις μαζικές δολοφονίες των Ουκρανών Εβραίων στο Κίεβο από τους Ναζί.[120]

Η *Συμφωνία σε Τρία Μέρη* του Ιγκόρ Στραβίνσκι ολοκληρώθηκε το 1945 και θεωρείται από τον συνθέτη μια «πολεμική» συμφωνία. Ειδικά στο πρώτο και στο τελευταίο μέρος περιγράφονται οι δεινές συνέπειες του πολέμου.[121]

Λίγο αργότερα, το 1946 και στον απόηχο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Αρτίρ Χόνεγκερ (1892-1955) με τη *Λειτουργική Συμφωνία* του μιλά για ένα ζοφερό μέλλον, μιας και το βαρύ τίμημα της νίκης άφηνε έναν κόσμο κατεστραμμένο και δυστυχισμένο.[122]

Επίσης, η Πρώτη Συμφωνία (1947) του Λουτοσλάφσκι, η οποία αποτελεί σπουδαίο επίτευγμα των νεανικών του χρόνων, αποτυπώνει τα βιώματα του συνθέτη από τον πόλεμο και τη ναζιστική κατοχή.[123]

Ο Χανς Βέρνερ Χέντσε (1926-2012) θεωρεί πως η Ενάτη Συμφωνία του (1997) αντικατοπτρίζει έναν κόσμο αυταρχικό, επικίνδυνο και εχθρικό, ενώ παράλληλα υπερτονίζει τον θρίαμβο της φρίκης και της οδύνης. Είναι μια χορωδιακή συμφωνία σε επτά μέρη, αφιερωμένη στους ήρωες και μάρτυρες του γερμανικού αντιφασισμού.[124]

---

[118] Young and Young, *Music of the World War II Era*, 176.

[119] Ottaway, *Shostakovich Symphonies*, 33.

[120] Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 183.

[121] Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out* (New Haven-London: Yale University Press, 2001), 120.

[122] Halbreich, *Arthur Honegger*, 317.

[123] Marietjie Steyn, "Lutosławski's Third Symphony: A Preliminary Assessment," *Ars Nova* 17, no. 1 (1985): 66, https://doi.org/10.1080/03796488508566451.

[124] Christoph Schlüren, "Hans Werner Henze's Ninth Symphony," *Tempo*, New Series, no. 203 (1998): 21, http://www.jstor.org/stable/946264.

Ο Σένμπεργκ ξεκίνησε τη Δεύτερη Συμφωνία Δωματίου το 1906 αλλά την ολοκλήρωσε το 1939. Το φινάλε του έργου είναι φανερά τραγικό - κάτι όχι τόσο συνηθισμένο στις συνθέσεις του – και αυτό φαίνεται να συμβαίνει για τους εξής δύο βασικούς λόγους: αφενός αποτελεί μια τελευταία αναφορά στη συναισθηματική φόρτιση του συνθέτη που ακολούθησε το ξεκίνημα του έργου το 1906, αφετέρου συνιστά και μια αντανάκλαση της διάθεσής του, την ώρα που ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος ξεσπούσε.[125]

Η *Συμφωνία για Έγχορδα* με τον τίτλο *Φωνές* του Λετονού συνθέτη Πέτερις Βασκς (1946-) γράφτηκε την περίοδο 1990-91, όταν οι χώρες της Βαλτικής αγωνιζόταν για την ελευθερία τους. Ο συνθέτης θεωρεί ότι το έργο αποτελεί ένα μήνυμα ηθικό αλλά και πολιτικό. Τα τρία μέρη της συμφωνίας φέρνουν στη μνήμη τα έργα διαμαρτυρίας του Λουίτζι Νταλαπίκολα (1904-1975) της δεκαετίας του 1940, διατηρώντας μια λεπτή ισορροπία μεταξύ γαλήνης και οργής.[126]

[125] MacDonald, *Schoenberg*, 79-80.

[126] Peter Reynolds, review of *Symphony for Strings*, by Pēteris Vasks, *Tempo*, no. 200 (1997): 57, http://www.jstor.org/stable/945280.

2. ΟΙ ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ ΤΡΙΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

2.1. Γενικά

Οι συνθέτες Δημήτρης Θέμελης, Άλκης Παναγιωτόπουλος και Φίλιππος Τσαλαχούρης, έχουν ασχοληθεί εντατικά, μεθοδικά και ουσιαστικά με το είδος της συμφωνίας, δημιουργώντας ο καθένας μια σημαντική σειρά έργων που φέρουν το ιδιαίτερο προσωπικό τους στίγμα. Η συνθετική τους παραγωγή, γενικότερα, είναι πολύ πλούσια, πολυποίκιλη και βαρύνουσας σημασίας, ενώ η συνθετική τους πορεία συνδυάζεται και με άλλες δραστηριότητες όπως είναι, μεταξύ άλλων, η διεύθυνση ορχήστρας, η διεύθυνση μουσικών σχολών, η συγγραφή και η διδασκαλία. Οι συμφωνίες τους κατέχουν ξεχωριστή θέση στην εργογραφία τους και αντανακλούν σημαντικό μέρος της συνθετικής τους διαδρομής και σκέψης. Ο κάθε δημιουργός εμπνέεται και πορεύεται με βάση το συνθετικό του ένστικτο, διαμορφώνοντας, ανακαλύπτοντας, αποκαλύπτοντας και επαναπροσδιορίζοντας σύγχρονες πτυχές και νέους προσανατολισμούς του συγκεκριμένου είδους.[127]

2.2. Οι συμφωνίες του Δημήτρη Θέμελη

Ο Δημήτρης Θέμελης (1931-2017) υπήρξε διακεκριμένος μουσικολόγος, συνθέτης και ερμηνευτής. Ο πατέρας του, ο σημαντικός ποιητής Γιώργος Θέμελης, καταγόταν από τη Σάμο και η μητέρα του από την Ικαρία.

Το μουσικό ταξίδι του Δημήτρη Θέμελη ξεκινά από την παιδική του ηλικία, στα δύσκολα χρόνια της κατοχής. Εκείνη την περίοδο βρίσκεται στην Ικαρία, γνωρίζοντας την αγροτική ζωή και σύντομα έρχεται σε επαφή με τους παραδοσιακούς μουσικούς του νησιού, από τους οποίους επηρεάζεται και εμπνέεται. Γίνεται μάλιστα και ο ίδιος, από πολύ μικρή ηλικία, παραδοσιακός λυράρης με μεγάλη έφεση στον αυτοσχεδιασμό, μια χρήσιμη ιδιότητα καθοριστικής σημασίας στη μετέπειτα συνθετική του διαδρομή. Αυτοσχεδίαζε συχνά στη λύρα του σκοπούς και χορούς, ακόμα και βαλς, χωρίς να γνωρίζει εκείνη τη στιγμή τι σήμαινε αυτό. Μόνο αργότερα

[127] Τα τρία υποκεφάλαια που ακολουθούν, αποτελούν, σε πολύ μεγάλο βαθμό, καρπό πολύωρων συζητήσεων του γράφοντα με τους συγκεκριμένους συνθέτες και έχουν λάβει την έγκρισή τους. Οι συζητήσεις πραγματοποιήθηκαν το χρονικό διάστημα 2016-2020.

συνειδητοποίησε πόσο σημαντικό ήταν αυτό για τον ίδιο στην εξέλιξή του ως συνθέτη, δηλαδή το να μπορεί να αυτοσχεδιάζει δικές του μελωδίες.[128] Έπειτα, και σε βάθος χρόνου, γίνεται βιολονίστας, μουσικολόγος και δάσκαλος προτού αφοσιωθεί, ίσως κάπως αργοπορημένα αν και εξαιρετικά δυναμικά, αποκλειστικά στη σύνθεση. Παρότι θεωρείται αυτοδίδακτος συνθέτης, αφού δεν έκανε συστηματικές σπουδές ούτε στη σύνθεση αλλά ούτε και στην ενορχήστρωση, οι προηγούμενες ιδιότητες του, ειδικά οι τρεις πρώτες (δηλ. λυράρης, βιολονίστας και μουσικολόγος), συνετέλεσαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση της συνθετικής του υπόστασης και του ύφους που υιοθέτησε. Ως παραδοσιακός λυράρης και αυτοσχεδιαστής μαθαίνει να λειτουργεί αυθόρμητα και αποτελεσματικά σε περιορισμένα χρονικά περιθώρια, ενώ ως μουσικολόγος και εκτελεστής μελετά, ερευνά, ακούει και παίζει ένα ευρύτατο φάσμα της λόγιας δυτικής μουσικής παράδοσης. Όλα αυτά αποτελούν στοιχεία που επιδρούν έντονα στη συνθετική του παραγωγή, τόσο στο πεδίο της σύλληψης όσο και σ' αυτό της έκφρασης. Μάλιστα, ο ίδιος, θέλοντας να υπογραμμίσει τη σπουδαιότητα της μουσικολογίας, υποστήριζε σθεναρά την άποψη ότι θα ήταν εξαιρετικά ωφέλιμο για τους συνθέτες να τη σπουδάζουν και να γνωρίζουν έτσι το γίγνεσθαι της μουσικής.

Ο θάνατος του πατέρα του το 1976 υπήρξε ένα τραγικό γεγονός, που ωστόσο συνετέλεσε αποφασιστικά σε μια ουσιαστική στροφή του στο χώρο της σύνθεσης. Μελοποιεί αρχικά ποίηση του Γιώργου Θέμελη και δημιουργεί χορωδιακά έργα, καθώς και τραγούδια για φωνή και πιάνο ή οργανικό σύνολο. Γενικότερα, η ποίηση στο συνθετικό έργο του Δημήτρη Θέμελη και ιδιαίτερα η μελοποίησή της κατέχει δεσπόζουσα θέση ήδη από τα πρώτα του έργα.

Ο Δημήτρης Θέμελης έχει δημιουργήσει συνολικά περισσότερες από 400 συνθέσεις. Σ' αυτές συγκαταλέγονται έργα φωνητικής μουσικής, χορωδιακά, σολιστικά, μουσικής δωματίου και ορχηστρικά. Τα περισσότερα έργα του είναι για μουσικά σύνολα και σε μουσικές φόρμες διαχρονικής δομής. Έτσι έχουμε, μεταξύ άλλων, περισσότερα από 160 έργα για φωνή και πιάνο, 30 κουαρτέτα εγχόρδων, 5 κουαρτέτα σαξοφώνων, 12 κοντσέρτα (3 για βιολί, 2 για βιόλα, 2 για τσέλο και από ένα για κοντραμπάσο, πιάνο, σαξόφωνο άλτο, φαγκότο και τύμπανα), 10 συμφωνίες, 2 ορατόρια, καθώς και 2 όπερες.

[128] Δημήτρης Θέμελης, *Το Μοιραίο Ταξίδι στην Ικαρία και ο Γυρισμός* (Πέραμα: Νότιος Άνεμος, 2014), 47.

Παρά το γεγονός ότι υπάρχει διαφορετική συνθετική προσέγγιση σε οργανική και φωνητική, γενικά η μουσική του μπορεί να θεωρηθεί ότι εντάσσεται στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου ύφους. Την άποψη αυτή εξέφρασε και ο διακεκριμένος Γερμανός συνθέτης Μπέρτολντ Χούμελ (1925-2002) έχοντας υπόψη του το πρώτο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, σημειώνοντας πως ο Δημήτρης Θέμελης δεν αποφεύγει ό,τι ηχεί ωραία και η μουσική του είναι χαρακτηριστικό δείγμα του μεταμοντέρνου στυλ.[129] Το συγκεκριμένο κοντσέρτο ολοκληρώθηκε το 1981 και αποτέλεσε σταθμό στη μουσική και ειδικά στα μεταγενέστερα συμφωνικά έργα του Δημήτρη Θέμελη. Εδώ, όπως και στις συμφωνίες του, εντοπίζονται συγγένειες με τη μουσική σπουδαίων συνθετών του εικοστού αιώνα, κυρίως των Σοστακόβιτς και Χίντεμιθ, όμως η προσωπική συνθετική σφραγίδα του Δημήτρη Θέμελη παραμένει ευδιάκριτη.

Η οργανική μουσική του Δημήτρη Θέμελη μπορεί να χαρακτηριστεί ως μουσική ελεύθερης τονικότητας· άλλοτε έχει τονική υπόσταση, άλλοτε είναι τονικά χρωματισμένη, ενώ συχνά διακρίνονται ξεκάθαρες μελωδικές γραμμές. Τα βασικά αυτά δομικά στοιχεία είναι που διαμορφώνουν εν πολλοίς την προσωπική μουσική γλώσσα στις οργανικές του συνθέσεις. Παρά το γεγονός ότι παρακολούθησε με μεγάλο ενδιαφέρον και από πολύ κοντά όλες τις εξεζητημένες τάσεις και αναζητήσεις, καθώς και την αβανγκάρντ, από τα χρόνια που ζούσε και σπούδαζε στη Γερμανία, ήδη από το 1957, δεν ένιωσε ποτέ ιδιαίτερα οικεία με όλα αυτά και συνειδητά απείχε από την εφαρμογή τους στο έργο του. Προγενέστερα, ωστόσο, μουσικά επιτεύγματα, όπως η ατονικότητα και ο δωδεκαφθογγισμός, άσκησαν μεγαλύτερη γοητεία στη μουσική του σκέψη, προσαρμοσμένα στους δικούς του αισθητικούς προσανατολισμούς. Η ατονικότητα συνέβαλλε ως ένα βαθμό στη διαμόρφωση της ελεύθερης τονικότητας που χαρακτηρίζει τα έργα του, ενώ ο δωδεκαφθογγισμός αξιοποιείται συχνά στη διαμόρφωση των θεμάτων του. Τα θέματα αυτά μπορεί να είναι ή να μοιάζουν με δωδεκάφθογγα, δεν αντιμετωπίζονται όμως έχοντας ως πρότυπο τις αρχές του δωδεκαφθογγισμού όπως διαμορφώθηκαν από τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, αλλά ως θέματα τα οποία μπορεί να επεξεργασθούν στο πλαίσιο παραδοσιακής κλασικής φόρμας και ο ρόλος τους είναι καθορισμένος αλλά και συχνά καθοριστικός για την πορεία του εκάστοτε έργου. Στις συμφωνίες του τέτοιες ιδέες εμφανίζονται από την αρχή του έργου και μπορεί εύκολα να εντοπιστούν στοιχεία όπως χρωματικές κινήσεις

[129] Ibid., 161.
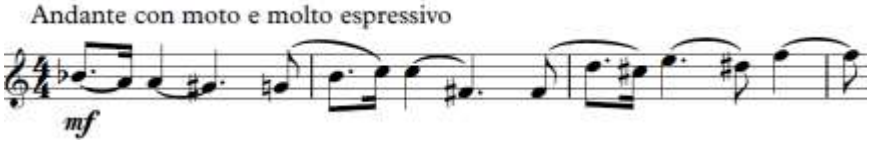
κατιούσας φοράς (εικόνα 2.1), τονικές αναφορές (εικόνα 2.2), καθώς και ενδιαφέρουσες μελωδικές γραμμές (εικόνες 2.3 και 2.4).
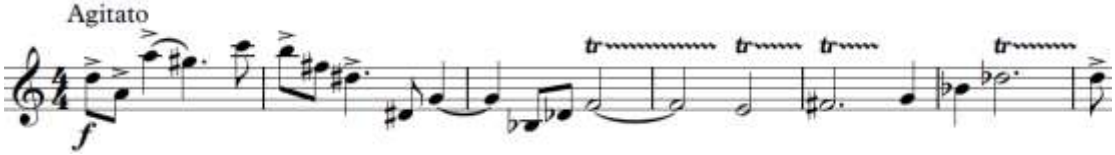


Εικόνα 2.1
Οι χαρακτηριστικές χρωματικές κινήσεις κατιούσας φοράς όπως προβάλλονται από τσέλα και κοντραμπάσα στο ξεκίνημα της Δεύτερης Συμφωνίας.



Εικόνα 2.2
Το σόλο της τρομπέτας στο ξεκίνημα της Όγδοης Συμφωνίας, όπου μέσα από τους αρπισμούς των δύο πρώτων μέτρων σχηματίζονται διαδοχικά η σολ ελάσσονα, η φα δίεση ελαττωμένη με εβδόμη και η λα μείζονα με εβδόμη μεγάλη.



Εικόνα 2.3
Το ξεκίνημα της Πέμπτης Συμφωνίας (σόλο όμποε).



Εικόνα 2.4
Το ξεκίνημα της Δέκατης Συμφωνίας (σόλο τρομπέτας).

Στα τραγούδια του και γενικότερα στις μελοποιήσεις κειμένων ακολουθεί μια διαφορετική προσέγγιση, η οποία στηρίζεται στους τρόπους της παράδοσης μας. Το νεοτροπικό ύφος που υιοθετεί προσδίδει στα έργα αυτά ένα έντονο ελληνικό χρώμα, το οποίο όμως δεν εντάσσεται στο πεδίο της εθνικής σχολής.

Αυτή η συστηματοποίηση που παρατηρείται σε οργανική και φωνητική μουσική αποκτά νέο ενδιαφέρον όταν φτάνουμε στις συμφωνίες του, όπου συχνά ο ποιητικός λόγος είναι ποικιλοτρόπως παρών. Ο Δημήτρης Θέμελης έχει συνθέσει δέκα συμφωνίες από το 1998 ως το 2015, μεγάλος αριθμός σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα και μάλιστα καθόλου συνηθισμένος για Έλληνα, αλλά και όχι μόνο, συνθέτη. Στις περισσότερες απ' αυτές η παρουσία της ποίησης είναι ουσιαστική και κάποιες φορές καταλυτική στη διαμόρφωση του έργου.

Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η Τρίτη Συμφωνία του, η οποία φέρει τον τίτλο *Ωδή για να θυμόμαστε τους ήρωες* και είναι εμπνευσμένη από το ομώνυμο ποίημα του Γιώργου Θέμελη. Ενώ δεν πρόκειται για προγραμματικό έργο ο ποιητικός ψαλμός μετουσιώνεται σε μουσική, μεταφέροντας έτσι στη σύνθεση το κλίμα της ποιητικής *Ωδής*. Στα τρία μέρη της συμφωνίας δημιουργούνται συνειρμοί με αντίστοιχες εικόνες του ποιήματος από τις εξής ενότητες: *Προοίμιο*, *Καραϊσκάκης*, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* και *Αθανάσιος Διάκος*.[130] Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Μάρκο Δραγούμη, η σχέση του ποιητικού κειμένου με τη μουσική αντανακλάται κυρίως στο μεγαλόπνευστο πρώτο μέρος.[131]

Στο δεύτερο μέρος της Τέταρτης Συμφωνίας υπάρχει έντονη σύνδεση με το ποίημα *Είναι καιρός να σβήσουμε τα ίχνη της καταιγίδας* του Τάκη Βαρβιτσιώτη, το οποίο μελοποιήθηκε στο ομότιτλο έργο για φωνή[132] και τρίο εγχόρδων του συνθέτη. Το μουσικό υλικό αυτού του έργου επεξεργάσθηκε, ενορχηστρώθηκε και αποτέλεσε το δεύτερο μέρος της Τέταρτης Συμφωνίας.

---

[130] Δημήτρης Θέμελης, «Συμφωνία αρ.3, έργο 86 (Μέρος ΙΙ – Adagio con moto)», Πρόγραμμα *Επετειακής Συναυλίας* Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης (Θεσσαλονίκη: Αίθουσα Τελετών Α.Π.Θ., 23 Μαρτίου 2007).

[131] Μάρκος Δραγούμης, «Το op.86 του Δημήτρη Θέμελη» (πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010), 1.

[132] Όπου υπάρχει σόλο φωνή ο συνθέτης συνηθίζει σκόπιμα να μην προσδιορίζει με ακρίβεια το είδος της. Έτσι, πολλές διαφορετικού είδους φωνές δυνητικά μπορούν να προχωρήσουν στην ερμηνεία των συγκεκριμένων συνθέσεων. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο δημιουργός είναι ανεκτός σε τυχόν μικροτροποποιήσεις, όπου απαιτούνται (π.χ. μετατόπιση οκτάβας), προκειμένου να εκτελεστεί από την εκάστοτε φωνή το έργο. Απαραίτητη προϋπόθεση να μην πλήττεται η βαθύτερη ουσία της σύνθεσης.

Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και στο δεύτερο μέρος της Πέμπτης Συμφωνίας. Το ποίημα που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης είναι το *Ελεγείο για ένα νήπιο που πέθανε από πείνα*. Ο τίτλος αυτός αποτέλεσε και τον τίτλο του συγκεκριμένου μέρους που έχει έντονα χαρακτήρα ρέκβιεμ. Το ποίημα προέρχεται από τη συλλογή *Γυμνό παράθυρο* (1945) του Γιώργου Θέμελη και δεν είχε μελοποιηθεί παλιότερα από τον συνθέτη. Η σκοτεινή και έντονα δραματική ατμόσφαιρα του κειμένου μετουσιώνεται σε μουσική με την έντονη παρουσία τρομπονιών και τούμπας, καθώς και τη συστηματική χρήση κατιούσας χρωματικής, κατά βάση, μελωδικής κίνησης και του διαστήματος ανιούσας ογδόης. Επιπλέον, κάποια από τα σημεία και τα στοιχεία, που συμβάλλουν στη συνεχή ανανέωση του ενδιαφέροντος, εντοπίζονται στο μέτρο 46 με το σόλο της τρομπέτας, στο μέτρο 62 και εξής με την εμφάνιση και εδραίωση των τριήχων, καθώς και στο μέτρο 68 με το σόλο στα τσέλα. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί η αισθητή και «φωτεινή» αλλαγή στο φινάλε του μέρους με την τελική συγχορδία ρε μείζονα, η οποία δίνει μια προοπτική ελπίδας και αισιοδοξίας.

Η παρουσία της ποίησης γίνεται ακόμη εντονότερη στην Έκτη Συμφωνία. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της μελοποιούνται τα εξής τέσσερα ποιήματα του Γιώργου Θέμελη: *Κατά το μέλλον, Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες, Τα πράγματα που σε καθρέφτισαν* και *Η αγάπη είναι μουσική*. Για τη μουσική απόδοση των ποιημάτων απαιτείται σύμπραξη πολυπληθούς χορωδίας με τη συμφωνική ορχήστρα. Στα τρία πρώτα η χορωδία είναι πεντάφωνη (Σοπράνο, Μέτζο-σοπράνο ή Πρώτη Σοπράνο, Δεύτερη Σοπράνο και Κοντράλτο, Τενόρος, Μπάσος), ενώ στο τελευταίο τετράφωνη (Σοπράνο, Άλτο, Τενόρος, Μπάσος). Τα τέσσερα παραπάνω μελοποιημένα ποιήματα, τα οποία παρουσιάζονται συνεχόμενα, επιλέχθηκαν αυθόρμητα με βασικό κριτήριο ότι θεωρήθηκαν ενδιαφέροντα ώστε να πλαισιώσουν την Έκτη Συμφωνία. Όλα τους υπάρχουν και αλλού στην εργογραφία του συνθέτη. Το *Κατά το μέλλον* το συναντάμε και σε μια εκδοχή για φωνή και ορχήστρα εγχόρδων. Το *Δώδεκα κτύπησαν οι δείκτες* το συναντάμε σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: για χορωδία, για χορωδία και πιάνο, καθώς και για φωνή και ορχήστρα. Το *Τα πράγματα που σε καθρέφτισαν* το βρίσκουμε σε εκδοχή για φωνή και πιάνο, ενώ το *Η αγάπη είναι μουσική* το συναντάμε στις εξής εκδοχές: φωνή και πιάνο, φωνή και ορχήστρα, φωνή και κουαρτέτο εγχόρδων, καθώς και χορωδία και πιάνο.

Στην Έβδομη Συμφωνία εντοπίζεται ο απόηχος του ποιήματος του Γιώργου Θέμελη *Ο Άλλος*, το οποίο έχει επίσης μελοποιηθεί για φωνή και κουαρτέτο εγχόρδων και μ' αυτή τη μορφή αποτελεί αυτόνομο και ομότιτλο μουσικό έργο. Το μουσικό υλικό

του επεξεργάζεται, ενορχηστρώνεται και συγκροτεί το τρίτο από τα τέσσερα συνολικά μέρη της συμφωνίας.

Στην Όγδοη Συμφωνία συναντάμε το ποίημα του Γιώργου Θέμελη *Γυμνό παράθυρο*, το οποίο αποδίδεται από σόλο φωνή με τη συνοδεία της ορχήστρας και εντάσσεται στο δεύτερο μέρος του έργου. Πρόκειται και σ' αυτή την περίπτωση για επεξεργασία και ενορχήστρωση μουσικού υλικού παλαιότερου έργου, που φέρει επίσης τον τίτλο *Γυμνό παράθυρο* και είναι γραμμένο για φωνή και πιάνο.

Στην Ενάτη Συμφωνία βρίσκουμε τρία ποιήματα. Το πρώτο και το τρίτο είναι σε ποίηση του Γιώργου Θέμελη. Το πρώτο φέρει τον τίτλο *Ελεγείο μοναχικό του Ανδρέα Κάλβου* και το τρίτο τον τίτλο *Σε ποια θάλασσα*. Ανάμεσά τους συναντάμε το ποίημα *Πέθανεν ο αμπελουργός* του Φίλιππου Μαυρογιώργη. Και τα τρία ποιήματα έχουν επίσης μελοποιηθεί προγενέστερα από το συνθέτη για διάφορα μουσικά σύνολα. Το *Ελεγείο μοναχικό του Ανδρέα Κάλβου* ως χορωδιακό, το *Πέθανεν ο αμπελουργός* ως έργο για σόλο φωνή και κουαρτέτο καθώς και ορχήστρα εγχόρδων, ενώ το *Σε ποια θάλασσα* το βρίσκουμε σε διάφορες χορωδιακές εκδοχές (δίφωνη, τρίφωνη, τετράφωνη) και πιάνο, όπως και για σόλο φωνή με συνοδεία πιάνου. Όλες οι προηγούμενες μελοποιήσεις αποτέλεσαν τη βάση πάνω στην οποία ο συνθέτης επανεξέτασε και ενορχήστρωσε το μουσικό του υλικό αξιοποιώντας το στην Ενάτη Συμφωνία, όπου τα ποιήματα ερμηνεύονται από τετράφωνη μικτή χορωδία και ορχήστρα. Μάλιστα, στα δύο τελευταία, *Πέθανεν ο αμπελουργός* και *Σε ποια θάλασσα*, υπάρχει και μέρος για σόλο φωνή. Η μελοποίηση του ποιήματος *Πέθανεν ο αμπελουργός* του Φίλιππου Μαυρογιώργη αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα των μελοποιήσεων του Δημήτρη Θέμελη σε ποιήματα του συγκεκριμένου ποιητή, όπου καθρεφτίζονται, μεταξύ άλλων, βιώματα του συνθέτη.[133]

Εκτός της ποίησης, ο Δημήτρης Θέμελης έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή αλλά και την αρχαία ελληνική μουσική. Η ενασχόληση του με τους δύο αυτούς μουσικούς κόσμους υπήρξε συνεχής και ουσιαστική. Σε επιστημονικό επίπεδο πραγματοποίησε αρκετές σχετικές διαλέξεις, συμμετείχε σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια, ενώ επίσης είχε και πολυάριθμες δημοσιεύσεις. Παραδοσιακή και αρχαία ελληνική μουσική βρίσκουν χώρο και στο συνθετικό του έργο και δη στις συμφωνίες του.

[133] Γιάννης Καραβίδας, *Ο Δημήτρης Θέμελης Ταξιδεύοντας τα Παιδικά του Χρόνια στη Ζωή και στη Μελωδία* (Πέραμα: Νότιος Άνεμος, 2015), 87.

Το δεύτερο και αργό μέρος της Τρίτης Συμφωνίας βασίζεται σε ένα παραδοσιακό τραγούδι από τον Τρίλοφο Θεσσαλονίκης. Η επιλογή του συγκεκριμένου τραγουδιού και η ένταξή του στη συμφωνία έγινε αυθόρμητα και είναι προϊόν μιας, μάλλον, έμπνευσης της στιγμής. Το τραγούδι έχει τίτλο *Μάν' αργυρό κλωντήρι* και είναι τραγούδι του γάμου. Η επαναλαμβανόμενη, αργή και υποβλητική μελωδία του (εικόνα 2.5) αποτελεί βασικό άξονα του μέρους.



Εικόνα 2.5
Η μελωδία του παραδοσιακού τραγουδιού *Μάν' αργυρό κλωντήρι*.
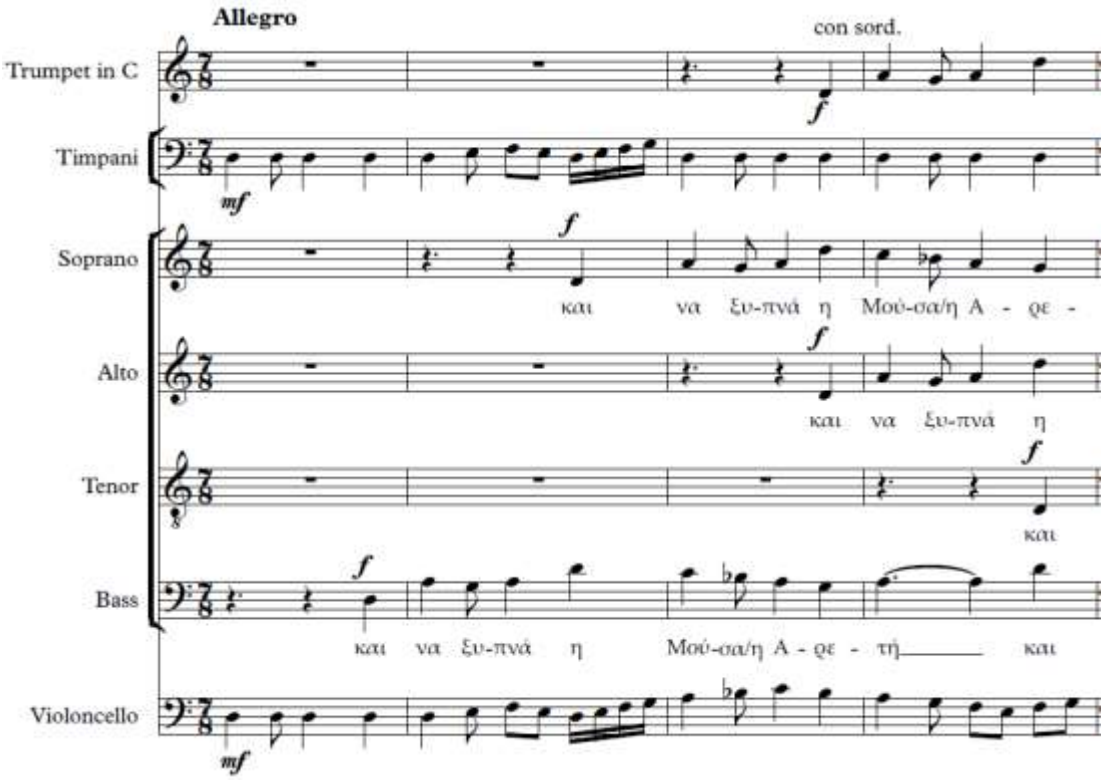
Ο συνθέτης θεωρεί πως η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή, αποτελούμενη από αλληλοδιαδοχικούς φθόγγους, με ελάχιστα πηδήματα, δίνει την αίσθηση της κίνησης κύματος, που ξαναρχίζει πάλι την καινούρια του ροή, χωρίς η κίνηση αυτή να φαίνεται ποτέ κουραστική. Το επίμονα επαναλαμβανόμενο, με αργούς βηματισμούς, ρυθμικό μοτίβο των τυμπάνων υπογραμμίζει τη συνεχή αυτή κυματοειδή ροή της μελωδίας, προσδίδοντάς της ηρωική μεγαλοπρέπεια.[134] Με αυτόν τον τρόπο, αλλά όχι μόνο, επιτυγχάνεται σύνδεση του παραδοσιακού τραγουδιού με το ποίημα που διαποτίζει τη συμφωνία. Η ίδια μελωδία, επίσης, αποτελεί τον κύριο κορμό ενός πρώτου τμήματος συνολικής διάρκειας 47 μέτρων και εμφανίζεται διαδοχικά στα εξής μουσικά όργανα: φαγκότο, αγγλικό κόρνο, όμποε, πρώτα και δεύτερα βιολιά, κόρνα, ξύλινα πνευστά (συγχρόνως σε πίκολο, φλάουτα, όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτα) και τελικά στα πρώτα βιολιά. Όλες αυτές οι συνεχείς εμφανίσεις της βασικής μελωδίας συνοδεύονται από έναν διαρκή εμπλουτισμό ως προς την αντίστιξη, την ενορχήστρωση, τις δυναμικές και γενικότερα την υφή όλου του τμήματος. Έπειτα, ακολουθεί το δεύτερο τμήμα με ένα θέμα έντονα χρωματικό σε ένα τέμπο λίγο πιο γρήγορο. Η νέα κατάσταση φέρνει μια ήπια αντίθεση σε σχέση με ό,τι είχε προηγηθεί λίγο νωρίτερα. Τελικά, η αρχική μελωδία επανέρχεται και σταδιακά το αργό μέρος της συμφωνίας ολοκληρώνεται. Ένα μέρος στο οποίο αποτυπώνεται η λυρική υπόσταση του ποιήματος *Ωδή για να θυμόμαστε τους ήρωες*, από το οποίο συνολικά η συμφωνία εμπνέεται.[135]

[134] Θέμελης, «Συμφωνία αρ.3, έργο 86 (Μέρος II – Adagio con moto)».

[135] Ibid.

Τη συγκεκριμένη επεξεργασία του παραδοσιακού τραγουδιού *Μάν' αργυρό κλωντήρι* θα μπορούσε ίσως κανείς εύκολα να την εντάξει στο πνεύμα των αντίστοιχων επεξεργασιών του σπουδαίου συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη (1903–1984), αν λάβει υπόψη του την ευγένεια, τη χάρη, το σεβασμό προς την παράδοση, τη λιτότητα αλλά και τη φαντασία που τη διαπνέουν.
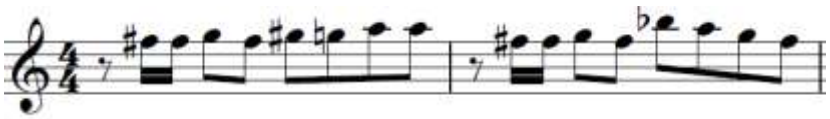
Μια άλλη περίπτωση στην οποία διακρίνεται η επίδραση της παραδοσιακής μουσικής παρουσιάζεται στην Ενάτη Συμφωνία, όπου στο πλαίσιο της μελοποίησης του ποιήματος *Ελεγείο μοναχικό του Ανδρέα Κάλβου*, το ρυθμικό πρότυπο του καλαματιανού χορού (εφτά όγδοα: τρία συν δύο συν δύο) ξεχωρίζει (εικόνα 2.6).
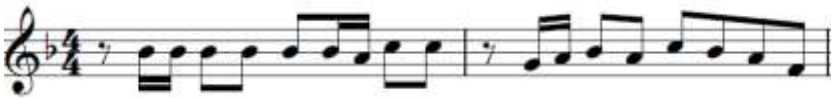


Εικόνα 2.6
Απόσπασμα Ενάτης Συμφωνίας (μ.414-417).

Στις συμφωνίες του Δημήτρη Θέμελη δεν απουσιάζουν επίσης αναφορές και στην πιο σύγχρονη λαϊκή μουσική παράδοση, όπως φαίνεται στο πρώτο μέρος της Πρώτης Συμφωνίας. Εδώ, για παράδειγμα στα μέτρα 155–156, ξεχωρίζει στα πρώτα βιολιά μια ιδέα, η οποία και αποτελεί αξιοποιήσιμο υλικό, που παραπέμπει σε μια λόγια και δυτικότροπη παραλλαγή της μελωδίας του ρεφρέν του τραγουδιού *Ο Ζέπος* (ή αλλιώς *Ψαροπούλα*) του λαϊκού συνθέτη Γιάννη Παπαϊωάννου (1914–1972) (εικόνες

2.7α και 2.7β). Τα λόγια του τραγουδιού, στο οποίο ο Δημήτρης Θέμελης βρίσκει συγγένειες με παιδικά του βιώματα στην Ικαρία, αναφέρονται στη θαλασσινή ζωή και στο επάγγελμα του ψαρά.[136]



Εικόνα 2.7α
Η παραλλαγή της μελωδίας του ρεφρέν του τραγουδιού *Ο Ζέπος*.
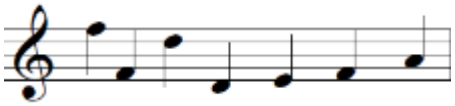


Εικόνα 2.7β
Η μελωδία στο ρεφρέν του τραγουδιού *Ο Ζέπος*.

Στην Πρώτη Συμφωνία επίσης, και συγκεκριμένα στο τέταρτο και τελευταίο μέρος, φαίνεται η επιρροή της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Πρόκειται για ένα μέρος το οποίο είναι χτισμένο στη φόρμα της πασακάλιας[137] σε συνδυασμό με το ύφος της ταραντέλας. Το θέμα που κυριαρχεί (εικόνα 2.8) προέρχεται από την αρχαία ελληνική μουσική παράδοση και αντιστοιχεί σε ένα μόνο τμήμα αρχαίας μουσικής επιγραφής που βρέθηκε στα Βρασνά του Νομού Θεσσαλονίκης. Η μεταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο το συνθέτη, ο οποίος χρησιμοποίησε στη συμφωνία του μόνο το αρχικό τμήμα του διασωθέντος μουσικού κειμένου.

[136] Κώστας Μόσχος, Μαριέττα Κανδυλάκη και Μιχάλης Τόμπλερ, *Ανθολόγιο Μουσικών Κειμένων* (Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 2007), 67.

[137] Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αναφορά, επίδραση ή και συγγένεια ακόμα, με την αριστουργηματική συμφωνική πασακάλια που συναντάμε στο τελευταίο μέρος της Τέταρτης Συμφωνίας του Γιοχάνες Μπραμς, για του οποίου τη μουσική ο Δημήτρης Θέμελης δεν έκρυψε ποτέ την αγάπη του.



Εικόνα 2.8
Το αρχαϊκής προέλευσης θέμα που αξιοποιείται στο τελευταίο μέρος της Πρώτης Συμφωνίας.

Μεταξύ άλλων ο Δημήτρης Θέμελης ερεύνησε και αποκωδικοποίησε πέντε συνολικά αρχαία μουσικά ευρήματα,[138] τα οποία αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον ίδιο και τα αξιοποίησε σε δικές του δημιουργίες. Το συγκεκριμένο, το πέμπτο στη σειρά, χρησιμοποιήθηκε, εκτός της συμφωνίας, στο έργο *Τρίπτυχο* για δύο πιάνα, καθώς και στο Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.26 που φέρει τον τίτλο *Αρχαϊκό*. Μάλιστα, στο συγκεκριμένο κουαρτέτο χρησιμοποιήθηκαν και τα πέντε αρχαιοελληνικά μουσικά ευρήματα. Με τη χρήση αρχαίας ελληνικής μουσικής στο έργο του, ο συνθέτης αναδεικνύει την ουσία, την αξία αλλά και τη διαχρονικότητά της. Η μουσική επιγραφή των Βρασνών, η οποία είχε διατεθεί αρχικά στο συνθέτη από την αρχαιολόγο Πολυξένη Αδάμ – Βελένη, βρίσκεται στον εκθεσιακό χώρο του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης και είναι προσεγγίσιμη τόσο οπτικά όσο και ακουστικά.[139]

Εξετάζοντας τις συμφωνίες αλλά και γενικότερα την εργογραφία του Δημήτρη Θέμελη, εντοπίζουμε περιπτώσεις όπου συγκεκριμένο μουσικό υλικό αξιοποιείται πολλές φορές σε αρκετές συνθέσεις του. Στις συμφωνίες του αυτό συμβαίνει όταν πρόκειται για μελοποιημένη ποίηση, καθώς και στην περίπτωση του αρχαιοελληνικού θέματος της Πρώτης Συμφωνίας, αλλά δεν εξαντλείται εκεί. Με μια πιο προσεκτική και σχολαστική ματιά μπορεί κανείς να εντοπίσει ομοιότητες σε τμήματα των συμφωνιών του με αντίστοιχα τμήματα των κουαρτέτων εγχόρδων του και όχι μόνο.

Η επαναχρησιμοποίηση μουσικών ιδεών είναι μια συνειδητή συνθετική ενέργεια που προκύπτει φυσικά και αυθόρμητα. Οι ίδιες ιδέες καθώς παρουσιάζονται μέσα από διαφορετικό, κάθε φορά, πρίσμα, τροποποιούνται και προσαρμόζονται στα νέα δεδομένα, ενώ παράλληλα ανανεώνονται, επεξεργάζονται και εκφράζονται αναλόγως. Επιπλέον, δημιουργούν συγγενικούς δεσμούς στα έργα του δημιουργού

[138] Αυτά είναι τα εξής: 1. Μουσικό επίγραμμα από τη Λαυρεωτική, 2. Μουσική επιγραφή από τις Μηλιές Πηλίου, 3. Μουσική επιγραφή από το ιερό του Ηρακλή Παγκράτη, 4. Μουσική επιγραφή από τη Μεσσήνη, 5. Μουσική επιγραφή από τα Βρασνά του Νομού Θεσσαλονίκης.

[139] Δημήτρης Θέμελης, *Μελέτες για την Ελληνική Μουσική: Από την Παράδοση στην Συγχρονικότητα* (Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2009), 17-18.

τους. Άλλωστε, πρόκειται για μια πρακτική που έχει εφαρμοστεί στο παρελθόν και μάλιστα συχνά μπορεί να αφορά και έργα διαφορετικών συνθετών. Με αφορμή μια σχετική περίπτωση όπου ιδέες κοινής υπόστασης συναντώνται σε συμφωνίες των Χάυντν, Μπετόβεν και Γιόζεφ Γιοάκιμ Ραφ (1822–1882), ο μουσικολόγος Μάρκος Δραγούμης προτείνει να εστιάζουμε στη σημασία της γενικής ατμόσφαιρας κάθε έργου και όχι στην επαναχρησιμοποίηση κάποιου μοτίβου.[140]

Κάποιες ενδεικτικές περιπτώσεις κοινού μουσικού υλικού που εντοπίζονται σε συμφωνίες και αλλού σε έργα του Δημήτρη Θέμελη, εκτός των προαναφερθέντων, είναι οι ακόλουθες:

1. Συμφωνία αρ.3, πρώτο μέρος, μέτρα 101-106 **&** Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.11, πρώτο μέρος, μέτρα 163-168 (εικόνες 2.9α και 2.9β).
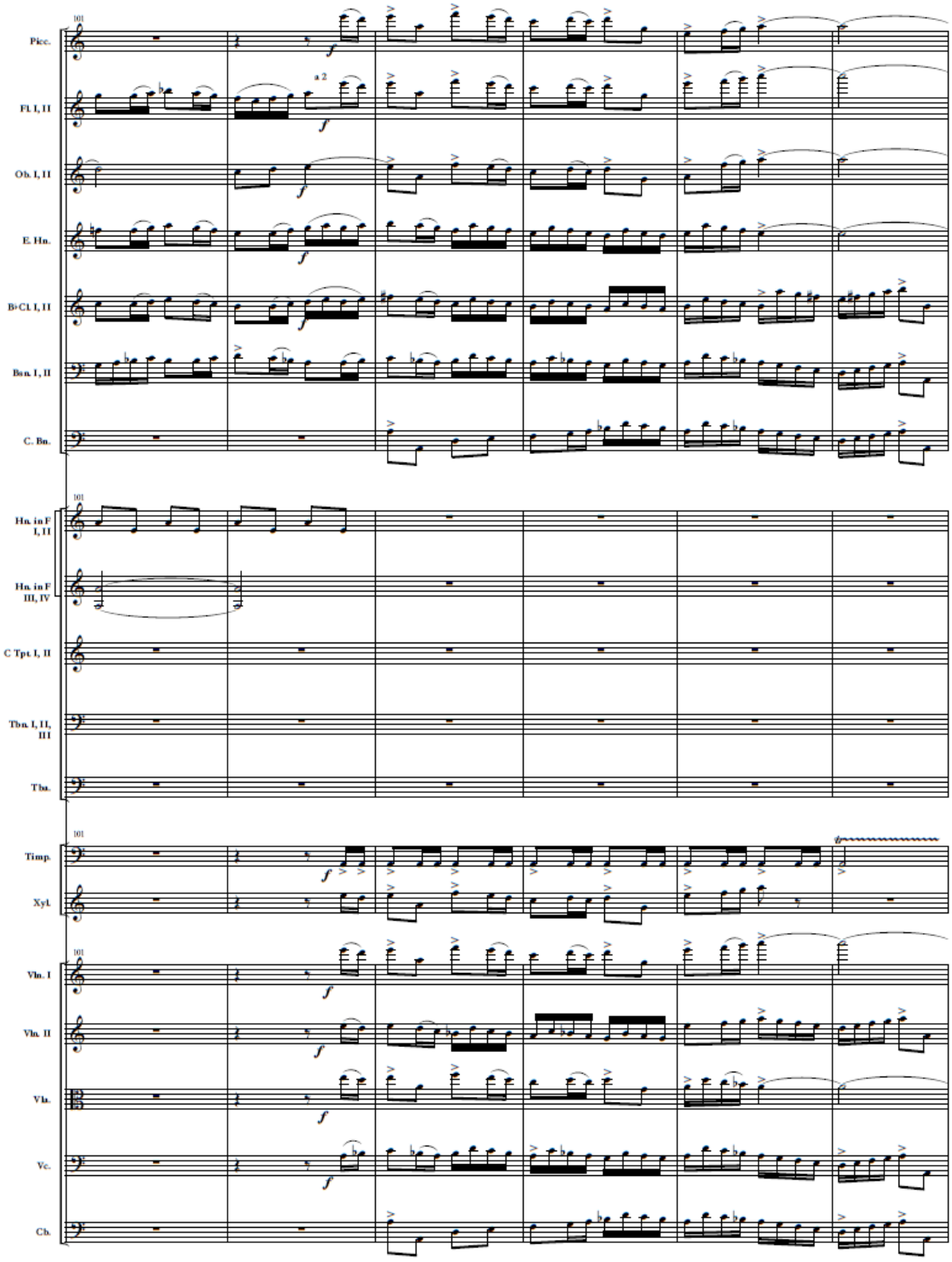
2. Συμφωνία αρ.4, τρίτο μέρος, μέτρα 91-94 **&** Ντουέτο[141] για βιολί και σαξόφωνο άλτο, μέτρα 38-41 (εικόνες 2.10α και 2.10β).

3. Συμφωνία αρ.5, πρώτο μέρος, μέτρα 138-141 **&** Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.18, πρώτο μέρος, μέτρα 61-64 (εικόνες 2.11α και 2.11β).
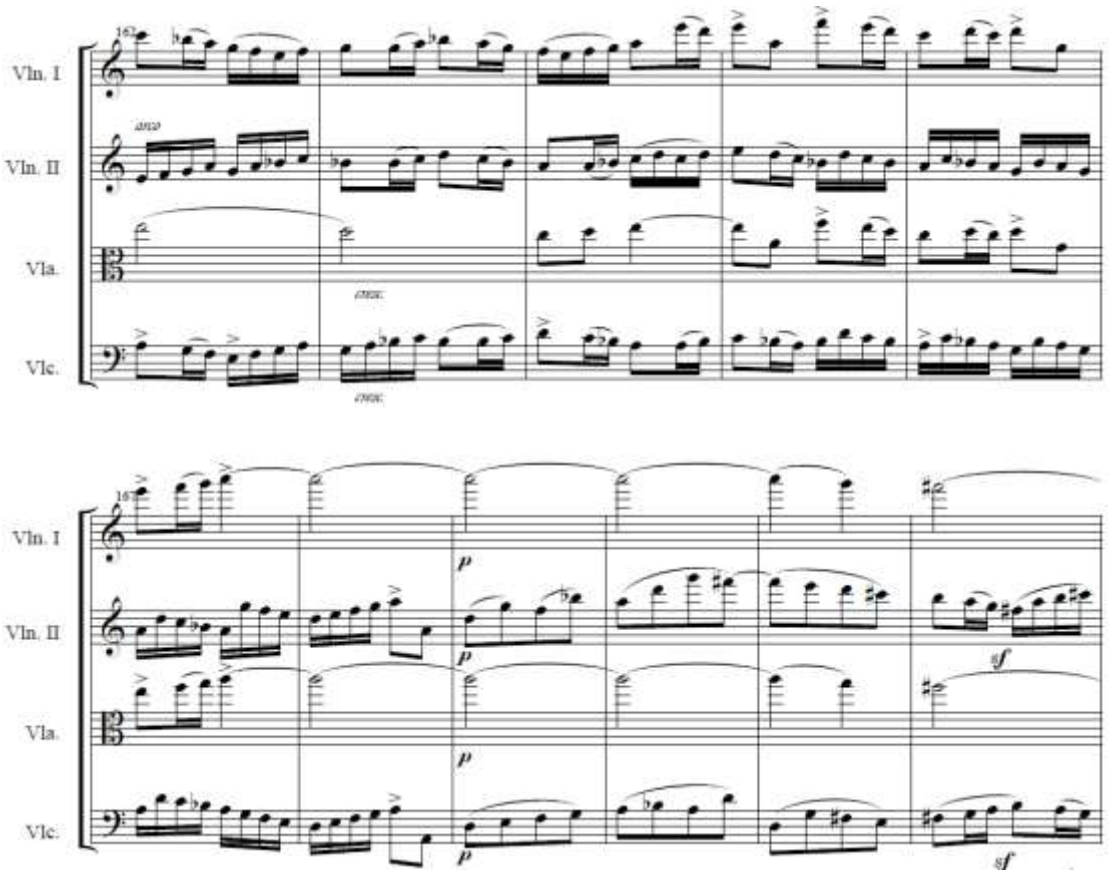
4. Συμφωνία αρ.6, πρώτο μέρος, μέτρα 91-94 **&** Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.17, πρώτο μέρος, μέτρα 22-25 (εικόνες 2.12α και 2.12β).

[140] Μάρκος Δραγούμης, *Σελίδες Από το Ημερολόγιο Ενός Μουσικολόγου: Ματιές στον Αιώνα του Ρομαντισμού* (Αθήνα: Εκδόσεις Γκόνη, 2007), 43.
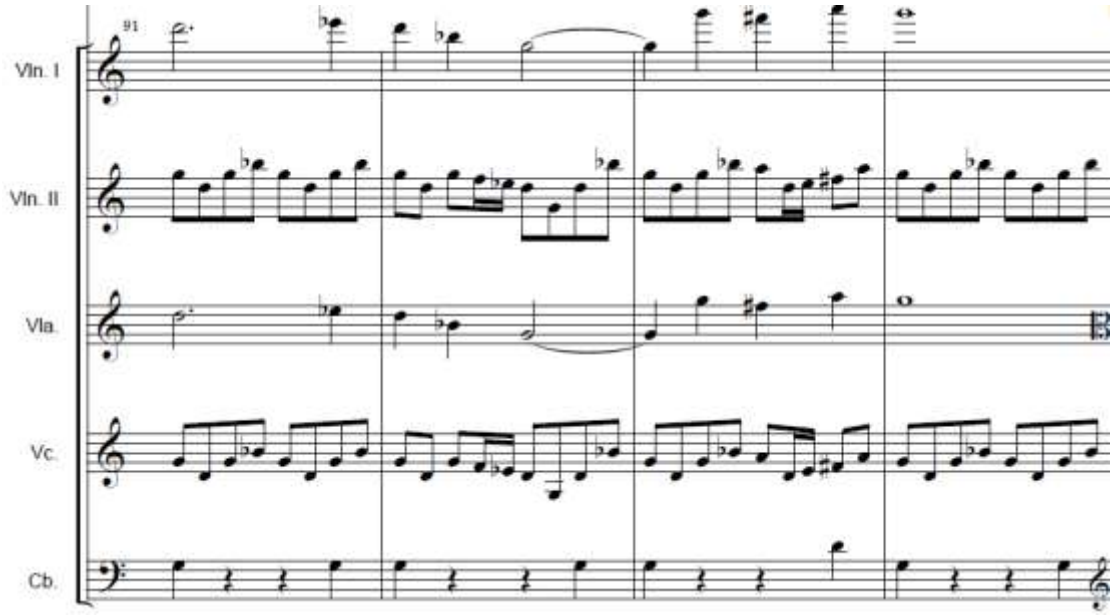
[141] Η μουσική του οποίου βασίζεται στο μοτίβο που προκύπτει από το όνομα του Μπαχ (B - A - C - H), το οποίο όπως φαίνεται επιδρά και στο τρίτο μέρος της Τέταρτης Συμφωνίας. Χρησιμοποιώντας το συγκεκριμένο μουσικό υλικό, ο συνθέτης προσθέτει το όνομα του στη μεγάλη λίστα των πολλών και σπουδαίων μουσουργών που έχουν ασχοληθεί με το παραπάνω μοτίβο στο παρελθόν.
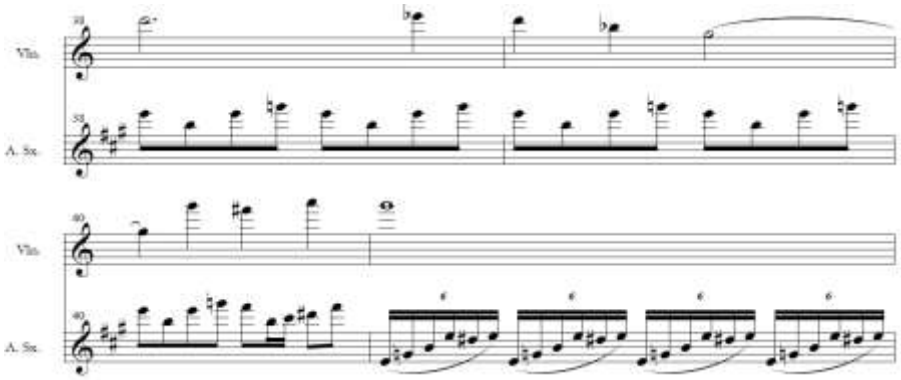


Εικόνα 2.9α
Συμφωνία αρ.3, πρώτο μέρος, μέτρα 101-106.
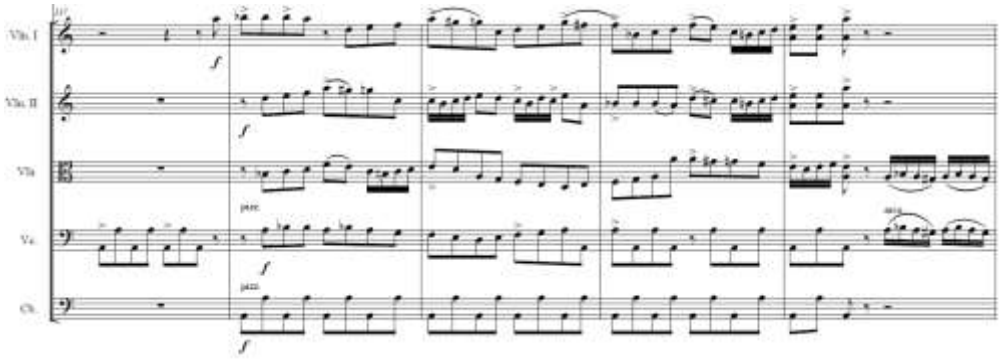


Εικόνα 2.9β
Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.11, πρώτο μέρος, μέτρα 162-172.
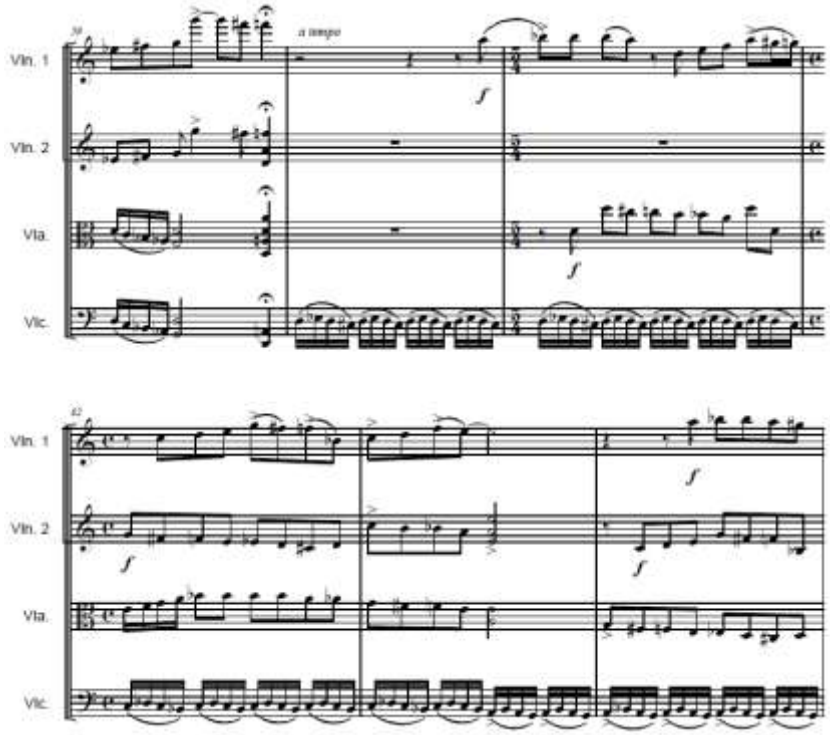


Εικόνα 2.10α
Συμφωνία αρ.4, τρίτο μέρος, μέτρα 91-94.



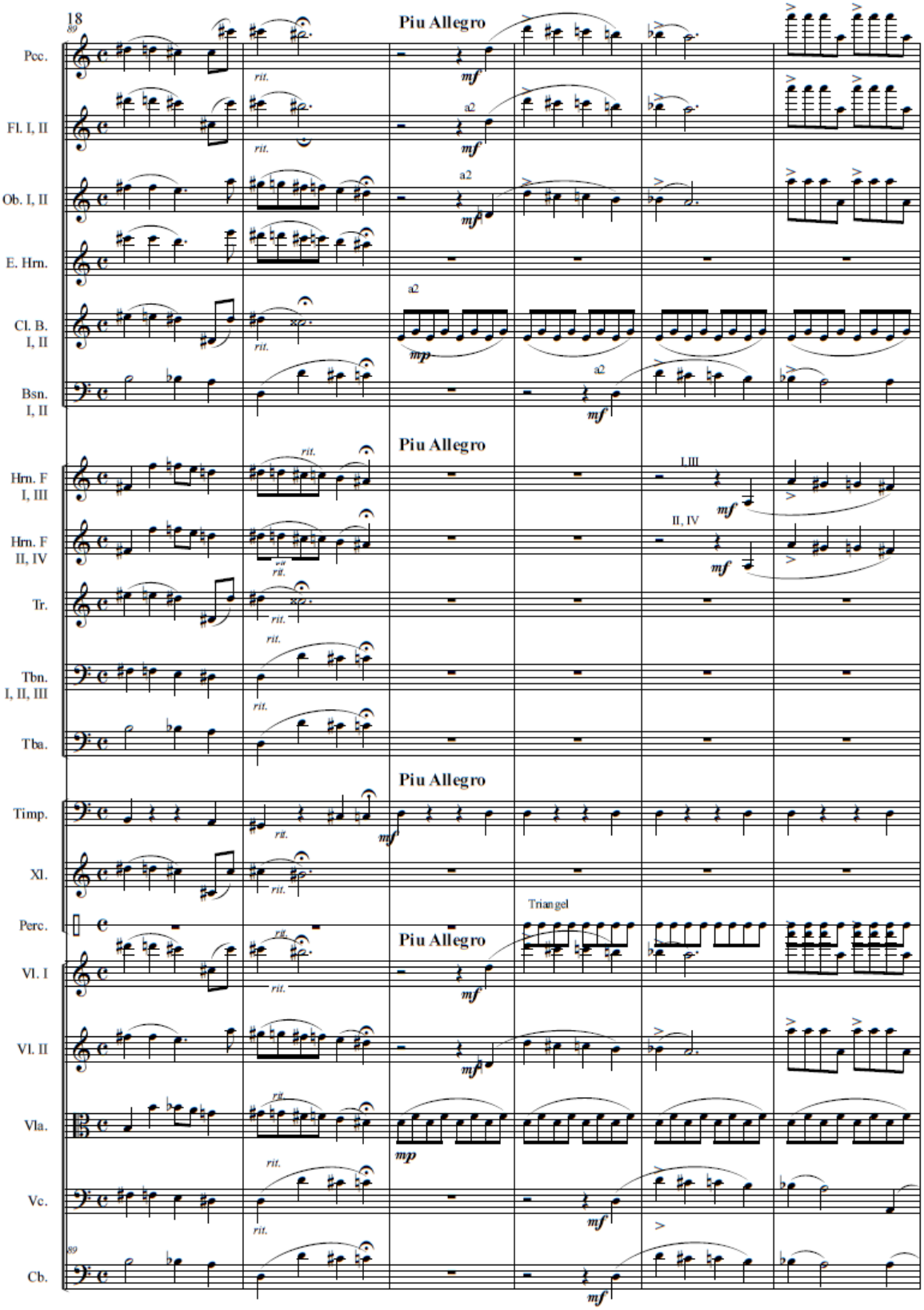
Εικόνα 2.10β
Ντουέτο για βιολί και σαξόφωνο άλτο, μέτρα 38-41.
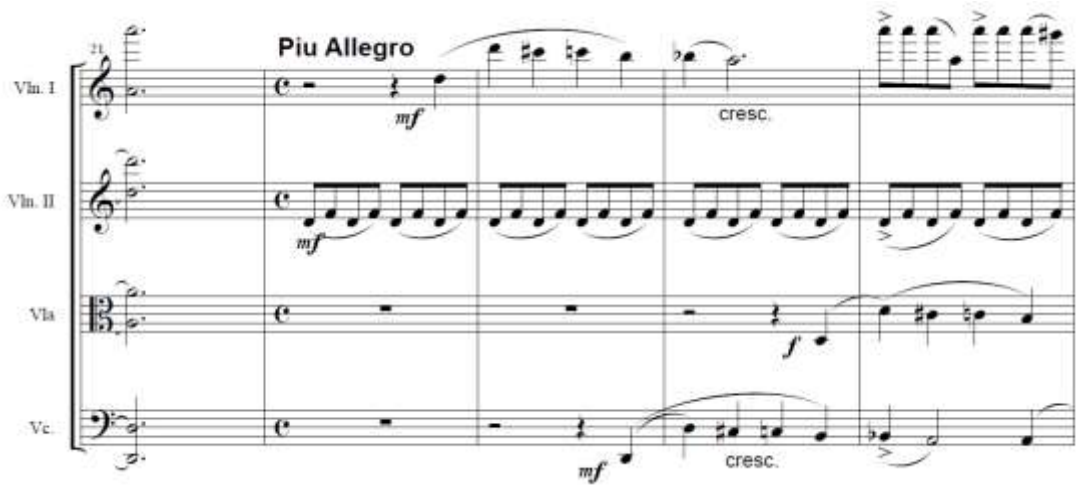


Εικόνα 2.11α
Συμφωνία αρ. 5, πρώτο μέρος, μέτρα 137-141.



Εικόνα 2.11β
Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.18, πρώτο μέρος, μέτρα 59-64.



Εικόνα 2.12α
Συμφωνία αρ.6, πρώτο μέρος, μέτρα 89-94.



Εικόνα 2.12β
Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.17, πρώτο μέρος, μέτρα 21-25.

Ο Δημήτρης Θέμελης σπάνια αναφέρεται στις συμφωνίες του με ξεκάθαρο τρόπο σε γεγονότα που τον επηρέασαν. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το αργό δεύτερο μέρος της Δεύτερης Συμφωνίας, η οποία ολοκληρώθηκε το 1999 και η δημιουργία της συνέπεσε χρονικά με τον πόλεμο του Κοσόβου. Η φρίκη του πολέμου επηρέασε βαθύτατα τον συνθέτη προκαλώντας αντίκτυπο στη διαμόρφωση του έργου. Στο δεύτερο μέρος, το οποίο φέρει τον τίτλο *Ελεγείο για τα θύματα του πολέμου στο Κόσοβο*, διακρίνεται έντονα ο χαρακτήρας της θλίψης και του θρήνου.

Ως έργο-σταθμός στις συμφωνίες του Δημήτρη Θέμελη μπορεί να θεωρηθεί η Τρίτη Συμφωνία, η οποία ολοκληρώθηκε το 2002 και πρωτοπαρουσιάστηκε την επόμενη χρονιά, ύστερα από πρωτοβουλία του μαέστρου Ερρίκου Φρεζή. Το 2002 ήταν μια δύσκολη χρονιά για τον συνθέτη. Έχοντας χάσει αγαπημένα του πρόσωπα αντιμετώπιζε τόσο ο ίδιος όσο και η σύζυγός του σοβαρά προβλήματα υγείας. Η προοπτική να παιχτεί και να παρουσιαστεί η συμφωνία του από μια σπουδαία ορχήστρα τον γέμισε χαρά και του έδωσε μεγάλο κίνητρο ανάκαμψης. Θεωρεί σπουδαίο γεγονός στη συνθετική του πορεία η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του έργου να πραγματοποιηθεί τον Φεβρουάριο του 2003 από ένα σπουδαίο σύνολο του εξωτερικού, την ορχήστρα του BBC Σκωτίας, στην αίθουσα της Μουσικής Ακαδημίας της Γλασκόβης υπό τη διεύθυνση του Ερρίκου Φρεζή. Επίσης, μεγάλη επιτυχία

συνιστά η σχετική έγκριση από την αρμόδια επιτροπή του BBC που προηγήθηκε.[142] Η επιτυχία είναι ακόμα μεγαλύτερη αν αναλογιστεί κανείς ότι η αρμόδια επιτροπή είχε εγκρίνει αρχικά τη Δεύτερη Συμφωνία. Οι διοργανωτές εξέφρασαν την επιθυμία να ολοκληρωθεί η εκδήλωση με το έργο αυτό, όμως ο μαέστρος θεώρησε ότι για το κλείσιμο της συναυλίας η Τρίτη Συμφωνία είναι πιο ιδανική χάρη στο ζωηρό της φινάλε και ζήτησε νέα έγκριση η οποία τελικά και δόθηκε. Η Τρίτη Συμφωνία παίχτηκε, άρεσε και απέσπασε πολύ κολακευτικά σχόλια από ειδικούς και μη. Χαρακτηριστικά, ο καθηγητής μουσικολογίας Βόλφγκανγκ Όστχοφ (1927-2008) διέκρινε στο έργο μεγάλη συμφωνική πνοή, μια καθαρή γλώσσα με τονικά κέντρα βάρους, καθώς και τη δυνατότητα να αγγίζει άμεσα το κοινό.[143] Επιπλέον, ο Μάρκος Δραγούμης αναγνωρίζοντας την καταρρακτώδη έμπνευση αλλά και τη σφιχτή πλοκή της, δεν διστάζει να την συγκαταλέξει μέσα στις λίγες μεγάλες συμφωνίες της εποχής μας.[144]

Γενικά, οι συμφωνίες του Δημήτρη Θέμελη χαρακτηρίζονται από ενδιαφέρουσα πλοκή. Οι εκφραστικές μελωδικές γραμμές που τις πλαισιώνουν αποδίδονται με καθαρά ηχοχρώματα, σε ένα πλαίσιο διαυγούς ενορχήστρωσης. Το ύφος πολλές φορές εναλλάσσεται, γεγονός που συμβάλλει στην ανανέωση του ενδιαφέροντος, ενώ κορυφώσεις και ξεσπάσματα έρχονται με φυσικότητα. Αποφεύγονται ανούσιοι εντυπωσιασμοί και γενικώς επιχειρείται μια προσπάθεια έκφρασης, όσο πιο όμορφα, απλά και μεστά γίνεται, συναισθημάτων, σκέψεων και ιδεών που απασχολούν το συνθέτη. Έχουν συνήθως τρία μέρη και δεν υπάρχουν αυστηρές μετρονομικές ενδείξεις αλλά γενικού τύπου αναφορές στο τέμπο, π.χ. *Andante con moto*, γεγονός που δίνει περιθώρια ελευθερίας κίνησης στους μουσικούς. Στα γρήγορα μέρη συναντάμε συχνά δυναμισμό και χιούμορ, ενώ στα αργά η διάθεση είναι περισσότερο μελαγχολική, λυρική και νοσταλγική.

Από τις δέκα συμφωνίες του Δημήτρη Θέμελη έχουν παιχτεί, μέχρι στιγμής, μόνο η Τρίτη, η Τέταρτη και η Πέμπτη.

---

[142] Θέμελης, *Το Μοιραίο Ταξίδι στην Ικαρία και ο Γυρισμός*, 162.

[143] Ibid., 236.

[144] Δραγούμης, «Το op.86 του Δημήτρη Θέμελη», 5.

2.3. Οι συμφωνίες του Άλκη Παναγιωτόπουλου

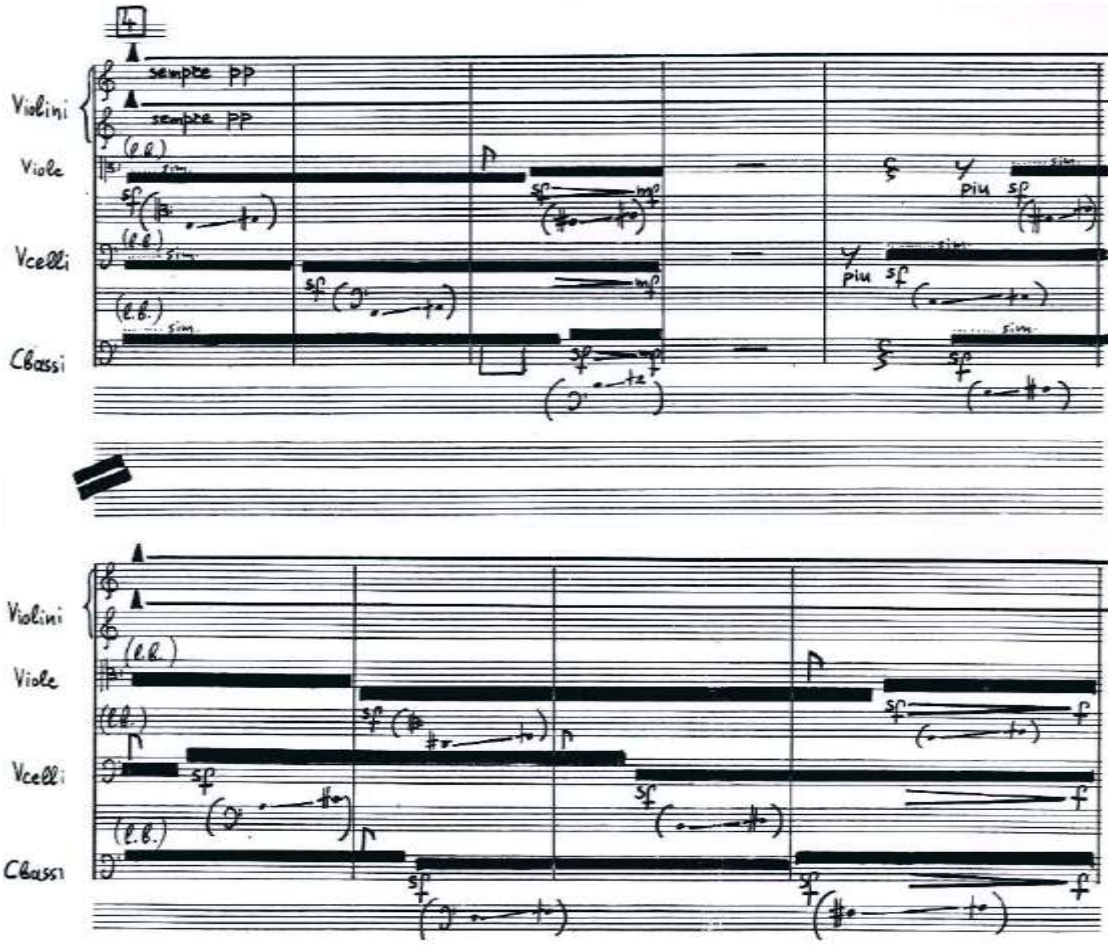
Ο Άλκης Παναγιωτόπουλος, γεννημένος το 1950, είναι συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας. Μεγάλωσε στην Αθήνα, σπούδασε στο Ελληνικό Ωδείο καθώς και σε σημαντικά ιδρύματα του εξωτερικού, όπως είναι η Μουσική Ακαδημία της Βιέννης, η École Normale του Παρισιού και η Μουσική Ακαδημία του Μονάχου.

Έχει διευθύνει πολλές ορχήστρες και σύνολα σύγχρονης μουσικής σε Ελλάδα και εξωτερικό, ενώ επιπλέον είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του μουσικού συνόλου «Παρουσίες». Επίσης, ως διευθυντής ορχήστρας, κυρίως, έχει πλούσια δισκογραφία με περισσότερους από είκοσι ψηφιακούς δίσκους, στους οποίους συναντάμε αρκετά και σημαντικά έργα σύγχρονων Ελλήνων συνθετών.

Στη συνθετική του παραγωγή εντάσσονται, μεταξύ άλλων, έργα για ορχήστρα, για ενόργανο θέατρο, για πιάνο, για αφηγητή και σύνολο ή πιάνο, καθώς και έργα συγκεκριμένης και ηλεκτρονικής μουσικής. Δεσπόζουσα θέση κατέχουν οι δέκα συμφωνίες, οι οποίες αποτελούν μια ξεχωριστή ενότητα στην εργογραφία του, με συγκεκριμένη αισθητική προσέγγιση, όπως διαμορφώθηκε στα 32 χρόνια που χωρίζουν την Πρώτη (1975) από την Δέκατη (2007). Η συμφωνία αποτελεί, άλλωστε, τη μοναδική από τις παραδοσιακές και καθιερωμένες μουσικές φόρμες με την οποία ασχολήθηκε σε τόσο μεγάλο βαθμό και με έναν ιδιαίτερο και προσωπικό τρόπο.

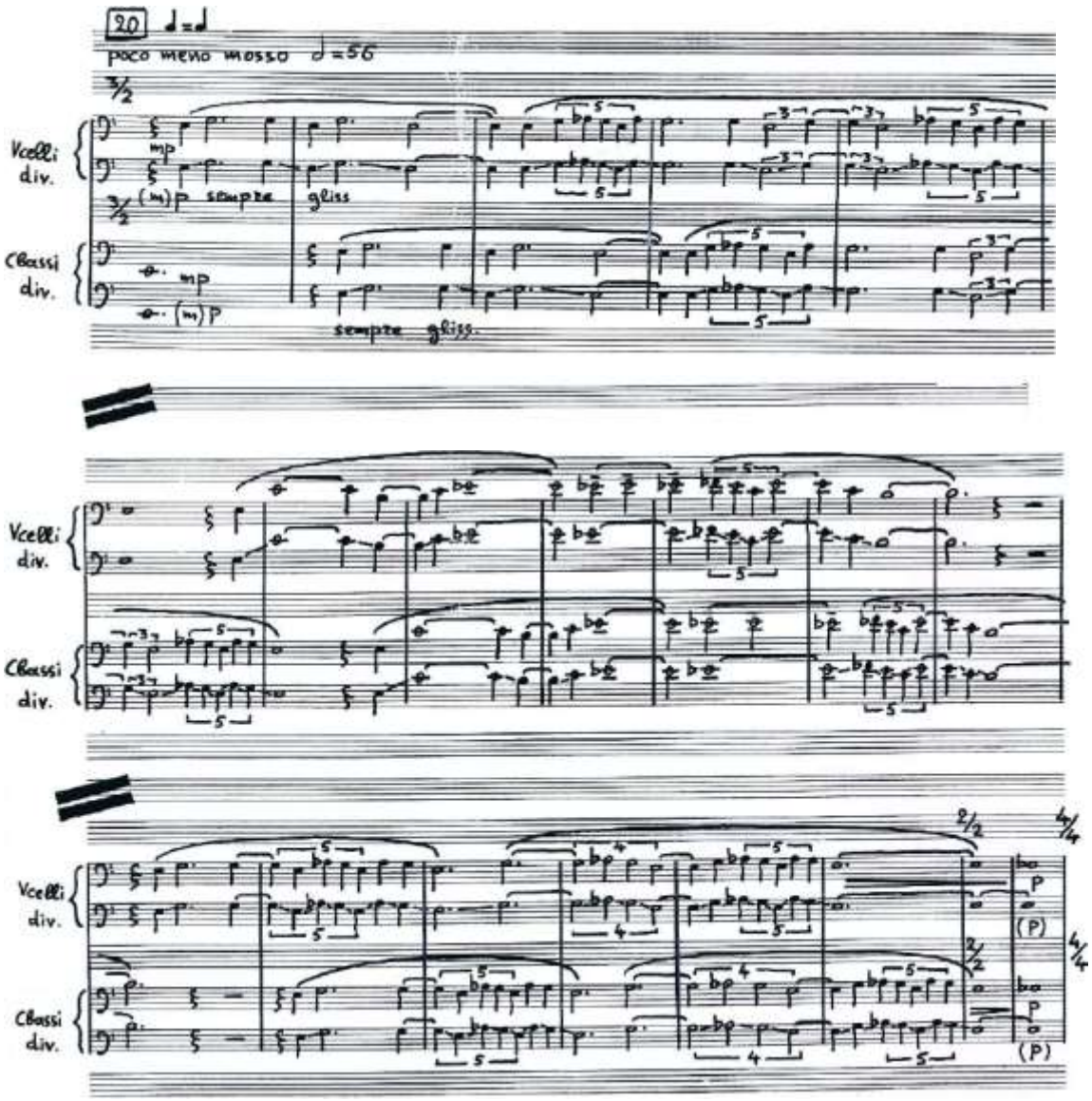
Οι απόψεις του Άλκη Παναγιωτόπουλου σχετικά με τη σύνθεση μιας συμφωνίας είναι ξεκάθαρες και εκφράστηκαν με συνέπεια στα δέκα σχετικά έργα που δημιούργησε. Θεωρεί ότι μια συμφωνία θα πρέπει να είναι σύντομη, συμπυκνωμένη και να διακρίνεται από μια ιδιαίτερη έκφραση σε κάθε της στιγμή. Επίσης, θα πρέπει να πραγματώνεται σε ένα μέρος, στο οποίο θα περιέχονται όλα εκείνα τα στοιχεία που υπό άλλες συνθήκες θα χρειαζόταν τέσσερα ή και περισσότερα μέρη.

Η Πρώτη Συμφωνία του, που αποτελεί νεανικό έργο, ολοκληρώθηκε το 1975 και φέρει τον τίτλο *Ρομαντική*. Ο τίτλος δεν αποτελεί κανενός είδους αναφορά στο αισθητικό ιδίωμα του δεκάτου ενάτου αιώνα, αλλά δηλώνει μια συναισθηματική κατάσταση η οποία χαρακτηρίζεται από τρυφερά αισθήματα σε συνδυασμό με αδιέξοδα και την προοπτική του ανολοκλήρωτου. Στο έργο διακρίνονται οι επιδράσεις της τότε κυρίαρχης Πολωνικής Σχολής, με τη χρήση και αξιοποίηση κλάστερς, ισοκρατημάτων, προτύπων, μικροδιαστημάτων, καθώς και αντιστικτικών σχέσεων μεταξύ διαφορετικών ομάδων οργάνων και εντός κάθε μιας από αυτές (εικόνα 2.13).



Εικόνα 2.13
Η τέταρτη σελίδα της Πρώτης Συμφωνίας (χειρόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη) όπου φαίνεται η χρήση μικροδιαστημάτων, οι κινήσεις των κλάστερς σε βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσα και ο ψηλότερος παραγόμενος φθόγγος στα βιολιά.

Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν θεματικό υλικό του έργου αλλά δεν είναι τα μόνα. Μια ολιγόφθογγη και σκόπιμα απλή μελωδική γραμμή, η οποία εμφανίζεται για μία μόνο φορά σε τσέλα και κοντραμπάσα σε μορφή κανόνα και έρχεται σε εμφανή αντίθεση με τα παραπάνω, αποτελεί επίσης θεματικό υλικό της συμφωνίας (εικόνα 2.14).



Εικόνα 2.14
Η μελωδική γραμμή υπό μορφή κανόνα σε τσέλα και κοντραμπάσα.

Παρατηρείται, γενικότερα, στις συμφωνίες του Άλκη Παναγιωτόπουλου, ανάμεσα στις σύγχρονες και πολλές φορές προχωρημένες τεχνικές σύνθεσης να παρεισδύουν, για σύντομο χρονικό διάστημα, απλές, λιτές και σύντομες μελωδικές φράσεις οι οποίες μπορεί να χαρακτηρίζονται από ένα ύφος αρχέγονης έκφρασης. Αυτό μπορεί να συμβεί ελάχιστες φορές στο έργο και επιτελεί συγκεκριμένη λειτουργία. Τέτοιες μελωδικές διατυπώσεις αποτελούν ένα ξεκάθαρο σημείο στην παρτιτούρα και συμπεριφέρονται ως κάποιου είδους φάροι σε ένα υπόλοιπο ηχητικό περιβάλλον που είναι σαφώς πολυπλοκότερο και εμφανώς δυσκολότερο να προσδιοριστεί. Έρχονται απροειδοποίητα, προκαλώντας έκπληξη, ενώ μετά από λίγο χάνονται, αφήνοντας πίσω

τους, πιθανότατα, μια αίσθηση απορίας και αμηχανίας. Επιπλέον, υποδηλώνεται, γενικότερα στη σύνθεση, ένας εναγκαλισμός του αρχέγονου με το σύγχρονο.

Η επιλογή των συγκεκριμένων απλών και σύντομων μελωδιών και ο τρόπος που προβάλλονται, ως εκφραστικό και δομικό στοιχείο του έργου, προκύπτει από δύο βασικές επιρροές στη σκέψη του συνθέτη, οι οποίες ωστόσο προσαρμόζονται σε αυτήν και μάλιστα με τρόπο που τις καθιστά δύσκολα αναγνωρίσιμες. Η πρώτη επιρροή σχετίζεται με τη συνθετική προσέγγιση του Μπετόβεν, όπου με ένα ελάχιστο θεματικό υλικό, κι έπειτα από τη συστηματική και εντατική επεξεργασία του, δημιουργεί έργο. Το αντίστοιχο θεματικό υλικό στις συμφωνίες του Άλκη Παναγιωτόπουλου, όμως, παραμένει ως έχει, χωρίς ουσιαστική επεξεργασία, η ανυπαρξία της οποίας αποτελεί συνειδητή συνθετική επιλογή. Το συγκεκριμένο υλικό ουσιαστικά απλώς εμφανίζεται και εξαφανίζεται. Η δεύτερη και μεγαλύτερη επιρροή είναι το λαϊτμοτίφ του Βάγκνερ, το οποίο χαρακτηρίζεται από συντομία, συγκεκριμένο χαρακτήρα και επαναλαμβανόμενες εμφανίσεις. Στην περίπτωση του Άλκη Παναγιωτόπουλου, όμως, απουσιάζει, επίσης συνειδητά, το καθοριστικό στοιχείο της επανάληψης.

Ο συνθέτης για πολύ καιρό αμφιταλαντευόταν στο αν και κατά πόσο ένα έργο είναι συνεπές όταν συνδυάζει τέτοια αντιθετικά στοιχεία, όπως είναι το σύγχρονο και το αρχέγονο ή το εξεζητημένο και το απλό. Σήμερα πιστεύει ότι μια σύνθεση μπορεί να είναι συνεπής με τη συγκεκριμένη συνύπαρξη, γιατί παρόλο που μπορεί να ανακύψει μια αντίφαση, αυτή αποτελεί υπαρξιακή αναγκαιότητα.

Η Πρώτη Συμφωνία αποτελείται από ένα μέρος και έχει την ακόλουθη εσωτερική δομή: Einleitung, Exposition (Abteilung 1 und 2), Durchführung, Coda. Είναι ενορχηστρωμένη για 70 μουσικούς (16 χάλκινα πνευστά, 2 εκτελεστές κρουστών και 52 έγχορδα), διαρκεί περίπου 12 λεπτά και η πρώτη εκτέλεσή της πραγματοποιήθηκε το 1977 από την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Λορραίνης υπό τον Μισέλ Ταμπασνίκ.

Η Δεύτερη Συμφωνία γράφτηκε το 1978, φέρει τον τίτλο *Γκετς* και έχει προγραμματικό χαρακτήρα. Περιγράφει τον ομώνυμο ήρωα, Γερμανό πολέμαρχο του Μεσαίωνα, όπως παρουσιάζεται στα θεατρικά έργα του Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε *Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand* και του Ζαν-Πολ Σαρτρ *Le Diable et le Bon Dieu*. Πρόκειται για έναν αδίστακτο, άθεο, εξολοθρευτή επαναστατημένων πληθυσμών, έχοντας υπό τις διαταγές του τον στρατό των ευγενών.

Αιφνίδια, περνάει με το μέρος του Θεού και των φτωχών, ύστερα από μια ιδεολογική αντιπαράθεση με τον αρχηγό τους. Σημειώνει σημαντικές νίκες εναντίον των ευγενών, όμως κουράζεται από τον υφέρποντα δογματισμό, γίνεται ειρηνιστής και η επανάσταση κινδυνεύει. Απογοητευμένος από ευγενείς και επαναστάτες, ξαναπαίρνει το σπαθί του και αποφασίζει να πολεμήσει με όσους τον ακολουθήσουν σε έναν αγώνα με καθαρά υπαρξιακό προσανατολισμό.

Η Δεύτερη Συμφωνία βρίσκεται αισθητικά κοντά στο ύφος της Πρώτης, με μεγαλύτερη έμφαση στον όγκο της ορχήστρας, λεπτομερέστερη επεξεργασία των κοινών τεχνικών παραμέτρων και τη χρήση δύο ολιγόφθογγων μελών.

Το έργο αποτελείται από ένα μέρος, με την ακόλουθη εσωτερική δομή: Exposition (Abteilung 1, 2 und 3), Reprise (Abteilung 1 und 2), Coda. Είναι ενορχηστρωμένο για 101 μουσικούς (16 ξύλινα και 15 χάλκινα πνευστά, 6 εκτελεστές κρουστών και 64 έγχορδα) και διαρκεί περίπου 12 λεπτά. Το 1981 η συμφωνία βραβεύτηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και επιλέχθηκε για παγκόσμια πρεμιέρα από την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της Δανικής Ραδιοφωνίας, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1983, υπό τον Μίχαελ Μπόντερ.

Η Τρίτη Συμφωνία ολοκληρώθηκε το 1980. Σε σχέση με τις υπόλοιπες έχει τη μεγαλύτερη διάρκεια και απαιτεί τον μικρότερο αριθμό μουσικών. Επίσης, είναι η μοναδική που εκτείνεται σε τέσσερα μέρη και όχι σε ένα και για το λόγο αυτό και μόνο ο συνθέτης την ορίζει ως «κλασική», χωρίς να υπάρχει κάποιου άλλου είδους σχέση με την αισθητική της αντίστοιχης περιόδου. Η συμφωνία έχει προγραμματικό χαρακτήρα και θέμα της είναι το μυθιστόρημα *Η Δίκη* του Κάφκα. Εστιάζει στην πορεία του ήρωα Γιόζεφ Κ., το όνομα του οποίου δίνει και τον τίτλο στο έργο, από τη σύλληψη μέχρι την εκτέλεσή του. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στη σύλληψη, το δεύτερο στις άδειες και απειλητικές αίθουσες και διαδρόμους των δικαστηρίων, το τρίτο σε κλειστοφοβικές καταστάσεις και το τελευταίο στην εκτέλεση του ήρωα.

Η δομή του έργου είναι πιο συμβατική σε σχέση με εκείνη των δύο πρώτων συμφωνιών και, επιπλέον, παρουσιάζεται σαφής διαφοροποίηση στις τεχνικές που είχαν εφαρμοστεί πρωτύτερα. Η μουσική γλώσσα είναι πιο ήπια, με λεπτομερέστερη επεξεργασία στην εσωτερική δομή των προτύπων και έμφαση σε ετεροφωνικές κινήσεις. Το μέλος είναι αναπτυγμένο και διατρέχει όλη τη σύνθεση με διαστηματική

προσέγγιση. Οι σχέσεις των διαστημάτων αποτελούν το κυρίαρχο στοιχείο του έργου με μεγάλη εκφραστική δύναμη.

Η εσωτερική δομή των τεσσάρων μερών είναι η εξής:

- 1 Satz: *Adagio*: Abteilung 1, 2 und 3.
- 2 Satz: *Allegro*: Exposition (Abteilung 1 und 2), Reprise, Coda.
- 3 Satz: *Adagio*: Abteilung 1, 2 und 3.
- 4 Satz: *Allegro non troppo*: Abteilung 1 und 2, Coda.
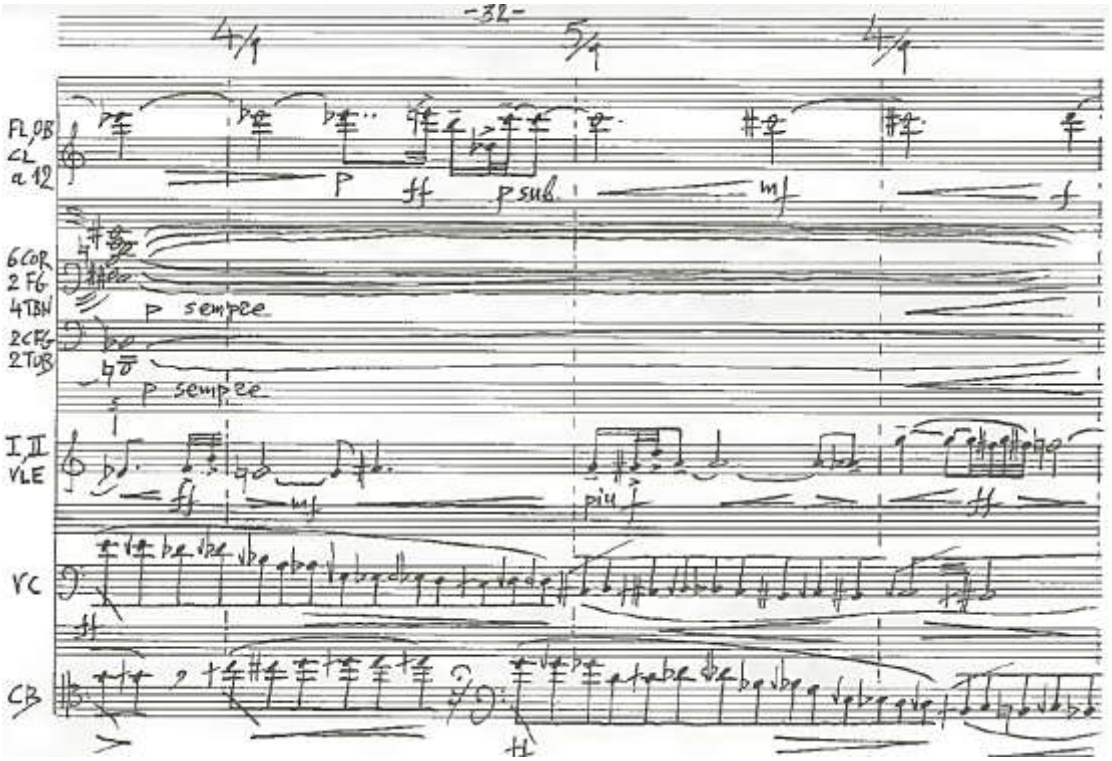
Η Τρίτη Συμφωνία είναι ενορχηστρωμένη για ορχήστρα 26 μουσικών (4 ξύλινα και 3 χάλκινα πνευστά, 3 εκτελεστές κρουστών και 16 έγχορδα) και διαρκεί περίπου 18 λεπτά. Ηχογραφήθηκε το 1987 από την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.

Η Τέταρτη Συμφωνία εμπνέεται από τον χώρο της ζωγραφικής, έχει τίτλο *Όσβολτ Κρελ* και γράφτηκε το 1988. Τα τρία θεματικά στοιχεία της αντλούνται διαδοχικά από την προσωπογραφία του *Όσβολτ Κρελ* του Ντύρερ, τη *Σταύρωση* του Γκρύνεβαλντ και ορισμένα σχέδια από τις *Καταστροφές του Πολέμου* του Γκόγια. Τα θέματα και οι ενότητες εμπλέκονται σε μια επεξεργασία που προσεγγίζει κάπως μια παραδοσιακή σκέψη. Μορφολογικά, αποτυπώνονται εντυπώσεις από τους πίνακες όπως η αλαζονεία ενός εύπορου νέου της εποχής, ο βουβός πόνος της σταύρωσης και η αγριότητα του πολέμου, σε μια ευρύτερη ενότητα. Ο συνθέτης επέλεξε τον συγκεκριμένο τίτλο γιατί θεωρεί πως ο αντίστοιχος πίνακας του Ντύρερ εκφράζει κάτι περίεργο και διαστροφικό που συνειρμικά οδηγεί στη *Σταύρωση* και τις *Καταστροφές του Πολέμου*.

Το έργο αποτελείται από ένα μέρος και έχει την εξής εσωτερική δομή: Exposition (Abteilung 1 und 2), Durchführung, Reprise. Είναι ενορχηστρωμένο για ορχήστρα 78 μουσικών (12 ξύλινα και 11 χάλκινα πνευστά, 5 εκτελεστές κρουστών και 50 έγχορδα), διαρκεί περίπου 14 λεπτά και παρουσιάσθηκε πρώτη φορά το 1994 από την Συμφωνική Ορχήστρα του Μπουργκάς υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.

Η Πέμπτη Συμφωνία (εικόνα 2.15) ολοκληρώθηκε το 1998. Φέρει τον τίτλο *Η Κραυγή της Πανσελήνου* και περιγράφει το προαιώνιο παγανιστικό δέος προς τις απόκρυφες δυνάμεις της σελήνης. Το έργο συνιστά μια εμφανή στροφή σε έναν νέο
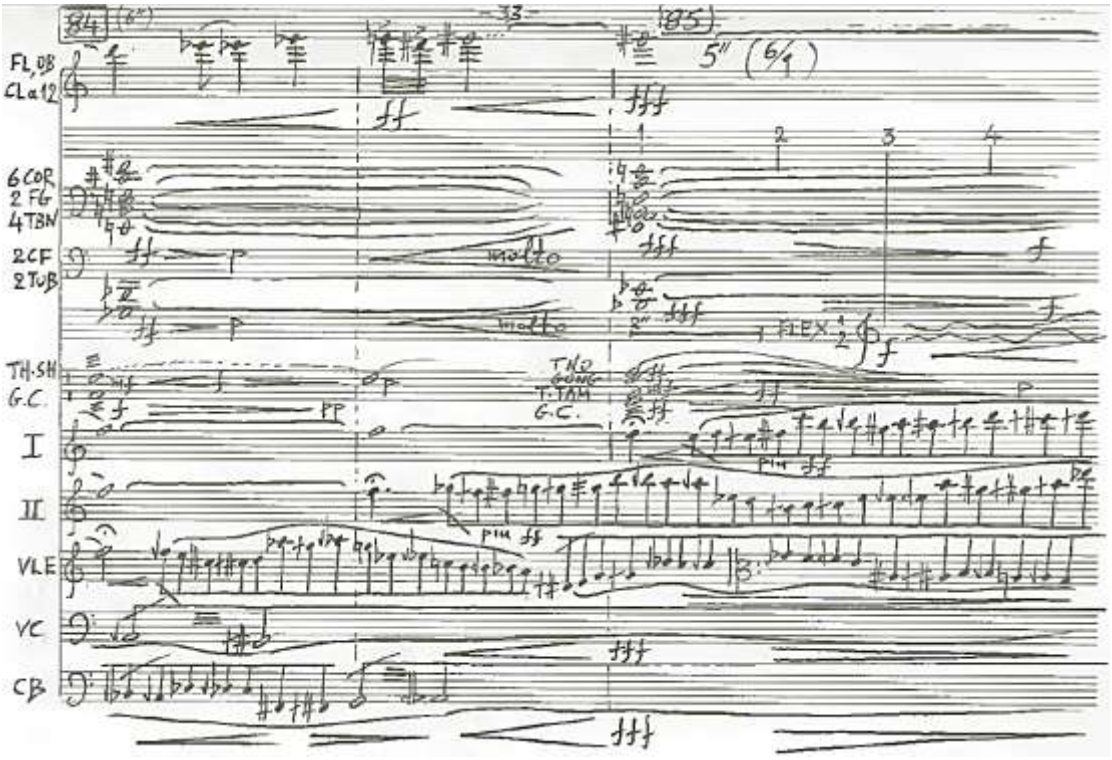
τρόπο οργάνωσης της σύνθεσης πάνω σε κάποιες βασικές αρχές που αναφέρονται στη συνέχεια.



Εικόνα 2.15
Απόσπασμα (σελ. 32) από τη χειρόγραφη παρτιτούρα της Πέμπτης Συμφωνίας.

Στη συνθετική διαδικασία όλα τα στοιχεία της παρτιτούρας έχουν εκφραστική και όχι δομική αναγκαιότητα. Αυτό πηγάζει από τη βαθιά πεποίθηση του συνθέτη πως οτιδήποτε κάνουμε, όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στη ζωή γενικότερα, πρέπει να προέχεται από μια εκφραστική ανάγκη και ποτέ από δομική. Κατ' ουσίαν η δομή διαμορφώνεται μέσω της έκφρασης. Αν έχουμε μια δομή, σύμφωνα με το σκεπτικό του συνθέτη, και πάνω της προσπαθήσουμε να εκφραστούμε, ό,τι και αν κάνουμε δεν θα είναι επιτυχημένο. Το αντίστροφο μπορεί επίσης να είναι αποτυχημένο, αλλά τουλάχιστο θα αποτελεί μια προσπάθεια να είναι ειλικρινές και αυθεντικό.

Σε μια άλλη βασική αρχή της συνθετικής διαδικασίας του έργου, το εκφραστικό περιεχόμενο ενός μουσικού συμβάντος, το οποίο αποτελεί αντανάκλαση ενός αντίστοιχου βιωματικού, συνδυάζεται αντιστικτικά στο ίδιο πεδίο μουσικού τόπου με άλλα ανάλογα συμβάντα. Ως τελικό αποτέλεσμα διαμορφώνεται ένα πολύμορφο και πολυσήμαντο εκφραστικό ηχητικό περιβάλλον (εικόνα 2.16).



Εικόνα 2.16
Απόσπασμα (σελ. 33) από τη χειρόγραφη παρτιτούρα της Πέμπτης Συμφωνίας.

Η συμφωνία αποτελείται από ένα μέρος με τη δομή της, η οποία έχει πια υποτυπώδη σημασία, να ορίζεται ως εξής: Exposition (Abteilung 1 und 2), Durchführung, Coda. Το έργο είναι ενορχηστρωμένο για μεγάλη ορχήστρα 106 μουσικών (16 ξύλινα και 18 χάλκινα πνευστά, 6 εκτελεστές κρουστών και 66 έγχορδα) και διαρκεί περίπου 12 λεπτά. Παρουσιάσθηκε για πρώτη φορά το 2000 από την Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρίας, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη. Επίσης, αποτέλεσε, το 2012, αντικείμενο διδακτορικής έρευνας στη Μουσική Ακαδημία της Σόφιας.

Η Έκτη Συμφωνία φέρει τον τίτλο *Εξαίφνης* και γράφτηκε το 2000. Στηρίζεται, όπως και οι τέσσερις επόμενες, στις ίδιες αρχές με εκείνες της Πέμπτης. Καινοφανές στοιχείο του έργου αποτελεί η αδιόρατη μετάβαση από μια εκφραστική κατάσταση σε άλλη. Το μέλος, όταν εμφανίζεται, σχηματίζεται από ελάχιστα διαστήματα και παρεμβάλλεται ως αρχέγονη ανάμνηση ανερμήνευτης έκφρασης.

Το έργο αποτελείται από ένα μέρος και η δομή του, έχοντας ουσιαστικά υποτυπώδη σημασία, θα μπορούσε να ορισθεί ως εξής: Einleitung, Hauptsatz,

Durchführung, Coda. Είναι ενορχηστρωμένο για ορχήστρα 80 μουσικών (12 ξύλινα και 11 χάλκινα πνευστά, 5 εκτελεστές κρουστών και 52 έγχορδα), διαρκεί περίπου 9 λεπτά και παρουσιάσθηκε πρώτη φορά το 2001 από την Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρίας, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.

Η Έβδομη Συμφωνία ολοκληρώθηκε το 2001 και φέρει τον τίτλο *Σπίτια τη νύχτα*. Βασίζεται στις σχετικές εμπνεύσεις του Γερμανού ζωγράφου Καρλ Σμιτ Ρότλουφ, όπου τα σπίτια εκφράζονται σαν να είναι ζωντανοί οργανισμοί: αισθάνονται, σιωπούν, προστατεύουν και υποφέρουν.

Το μέλος, στη συμφωνία, έχει περίοπτη θέση, αναπτύσσεται ως θεματική οντότητα και είναι σε διαρκή αντιστικτική σχέση με διευρυμένα ηχητικά πρότυπα. Το έργο αποτελείται από ένα μέρος και η δομή του, έχοντας ωστόσο υποτυπώδη σημασία, θα μπορούσε να ορισθεί ως εξής: Einleitung, Hauptsatz, Durchführung, Coda. Είναι ενορχηστρωμένο για ορχήστρα 70 μουσικών (12 ξύλινα και 11 χάλκινα πνευστά, 4 εκτελεστές κρουστών και 43 έγχορδα) και διαρκεί περίπου 10 λεπτά. Πρώτη φορά παρουσιάσθηκε το 2002 από την Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρίας υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.

Η Όγδοη Συμφωνία ολοκληρώθηκε το 2002 και δημιουργήθηκε από την ανασύνθεση υλικού των τριών προηγούμενων. Είναι γραμμένη σε ένα μέρος και η δομή της είναι η ακόλουθη: Einleitung, Exposition (Abteilung 1 und 2), Durchführung 1 und 2, Coda. Το έργο είναι ενορχηστρωμένο για μεγάλη ορχήστρα 105 μουσικών (16 ξύλινα και 18 χάλκινα πνευστά, 5 εκτελεστές κρουστών και 66 έγχορδα), διαρκεί περίπου 17 λεπτά και ηχογραφήθηκε το 2003 από την Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρίας, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
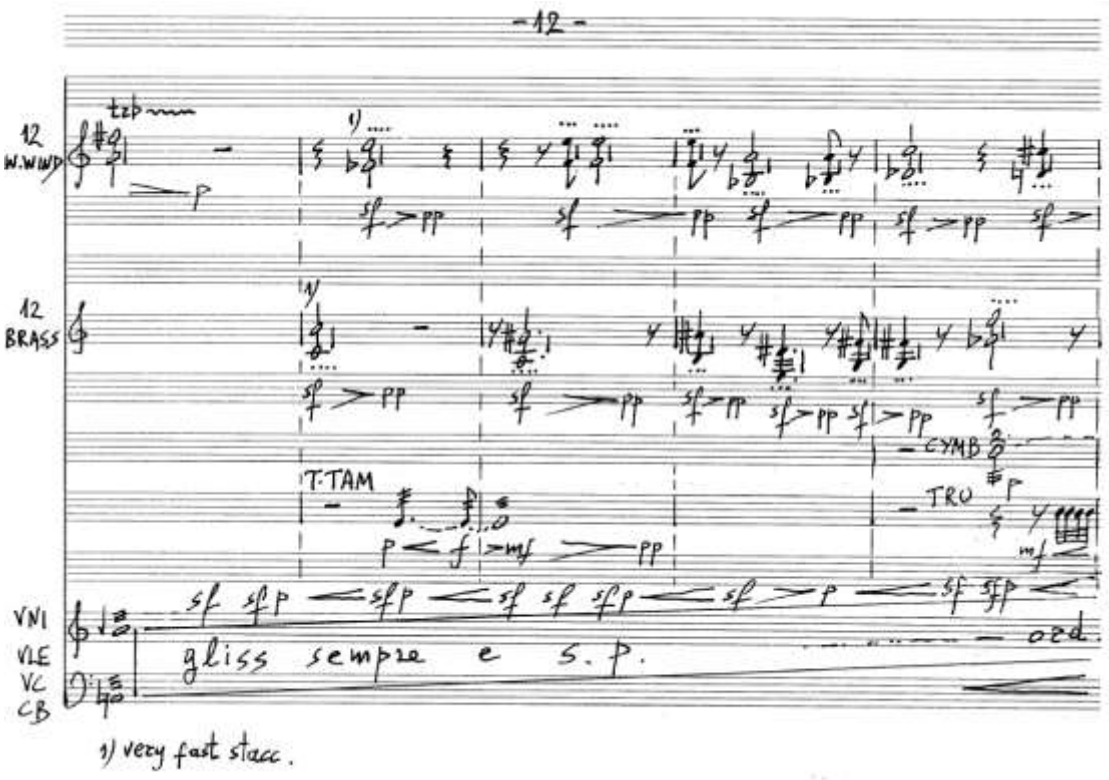
Η Ένατη Συμφωνία, με τίτλο *Προς τον Ήλιο*, ολοκληρώθηκε το 2007. Οι βασικές αρχές του τρόπου οργάνωσης της σύνθεσης όπως εφαρμόστηκαν στην Πέμπτη Συμφωνία είναι και εδώ παρούσες, όπως επίσης και το καινοφανές στοιχείο της Έκτης. Η διαδικασία όμως τώρα είναι πολύ πιο πυκνή και παρά το γεγονός της σταδιακής ανέλιξης, όπου η μετατόπιση από μια κατάσταση σε άλλη είναι περισσότερο αδιαφανής, διαμορφώνεται, ουσιαστικά, ένα διαρκές παρόν.

Το έργο, γραμμένο σε ένα μέρος, είναι αφιερωμένο στον πατέρα του συνθέτη, Γιάννη Παναγιωτόπουλο. Ο συνθέτης παράλληλα αλλά και σε συνδυασμό με τη διάθεση να εκφράσει μέσω της συμφωνίας στοιχεία της ιδιοσυγκρασίας του πατέρα
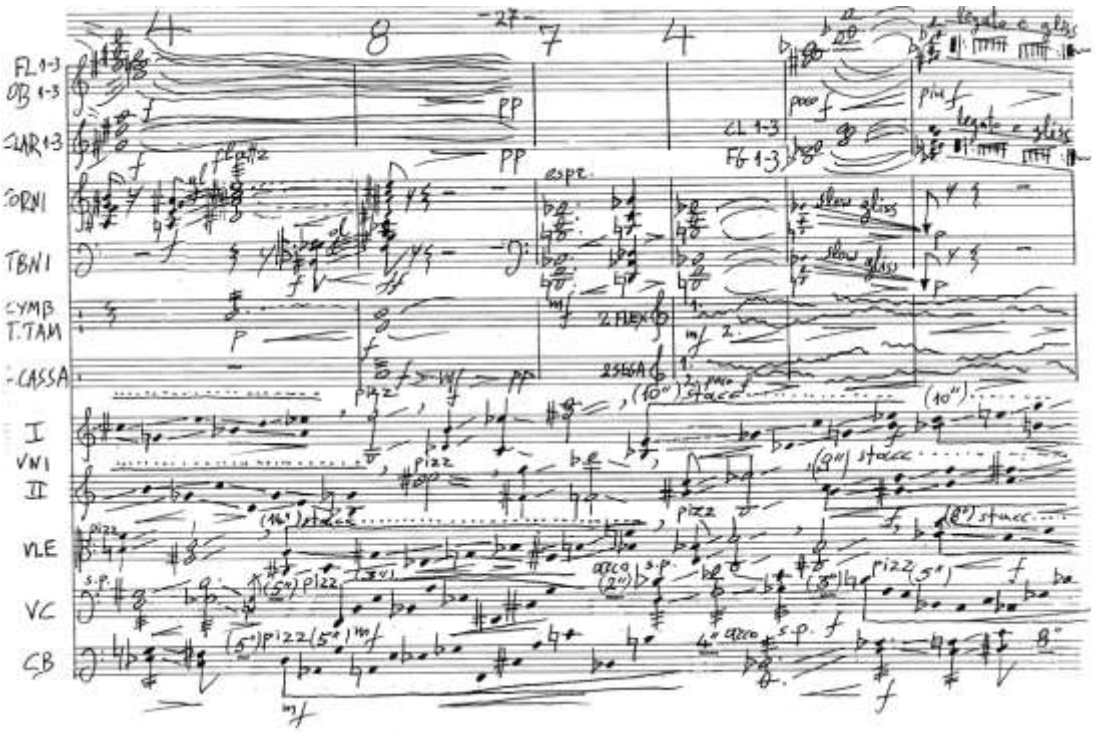
του, όπως έντονη εσωτερική ενέργεια και αισιοδοξία, περιγράφει ένα ταξίδι προς τον ήλιο. Οι αναμνήσεις του ταξιδιώτη χρωματίζουν κάθε πηγή φωτός που βλέπει γύρω του, όπως τη γη που αφήνει πίσω, τα μακρινά αστέρια, καθώς και τον ήλιο που πλησιάζει.

Η δομή του έργου θα μπορούσε να προσδιορισθεί ως εξής: Exposition (Abteilung 1, 2, 3 und 4), Durchführung, Coda. Είναι ενορχηστρωμένο για ορχήστρα 43 μουσικών (8 ξύλινα και 4 χάλκινα πνευστά, 2 εκτελεστές κρουστών και 29 έγχορδα), διαρκεί περίπου 13 λεπτά και παρουσιάσθηκε πρώτη φορά το 2009 από την Συμφωνική Ορχήστρα OORT υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.
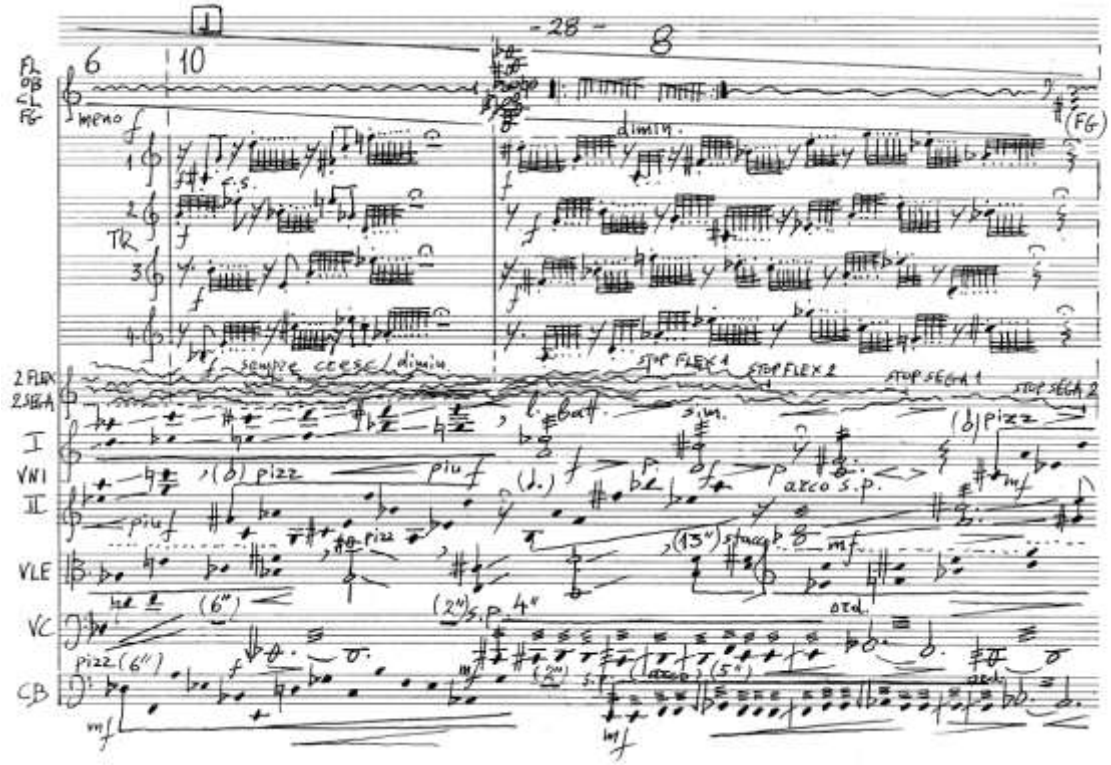
Το 2007, επίσης, ολοκληρώθηκε και η Δέκατη Συμφωνία (εικόνες 2.17, 2.18 και 2.19). Φέρει τον τίτλο *Άλλυδις*, ο οποίος εκφράζει απόλυτα τη μητέρα του συνθέτη, Άκη Παναγιωτοπούλου, στην οποία είναι αφιερωμένη η σύνθεση.



Εικόνα 2.17
Απόσπασμα (σελ. 12) από τη χειρόγραφη παρτιτούρα της Δέκατης Συμφωνίας, όπου πρωταγωνιστούν τα κλάστερς ημιτονίων σε δωδεκάφθογγες συνηχήσεις στο μέρος των πνευστών και σε όλη την οριζόμενη έκταση των εγχόρδων.



Εικόνα 2.18
Απόσπασμα (σελ. 27) από τη χειρόγραφη παρτιτούρα της Δέκατης Συμφωνίας.



Εικόνα 2.19
Απόσπασμα (σελ. 28) από τη χειρόγραφη παρτιτούρα της Δέκατης Συμφωνίας.

Το έργο αποτελεί σύνοψη τεχνικών και αισθητικών προσεγγίσεων που πρωτοεμφανίστηκαν στην Πρώτη Συμφωνία. Συνυπάρχει κι εδώ η έννοια της σταδιακής ανέλιξης καταστάσεων σε ένα διαρκές παρόν με την εκφραστική αντίστιξη του περιεχομένου μουσικών συμβάντων. Παράλληλα, οι ηχητικές υπερπυκνώσεις (κλάστερς) και τα πολύφθογγα ισοκρατήματα έχουν μεγαλύτερο εύρος και λεπτομερέστερη αντιστικτική και ρυθμική επεξεργασία από πριν. Επιπλέον, το ολιγόφθογγο μέλος διαδραματίζει το ρόλο του ως στοιχείο ανερμήνευτης έκφρασης.

Το έργο, γραμμένο σε ένα μέρος, έχει την εξής άτυπη δομή: Exposition (Abteilung 1 und 2), Durchführung 1, 2 und 3, Coda. Είναι ενορχηστρωμένο για ορχήστρα 76 μουσικών (12 ξύλινα και 12 χάλκινα πνευστά, 4 εκτελεστές κρουστών και 48 έγχορδα) και διαρκεί περίπου 12 λεπτά.

Συνολικά στα αποσπάσματα που παρατέθηκαν (εικόνες 2.13 ως 2.19), φαίνεται, αν και όχι τελείως αναλυτικά, η εξέλιξη της συνθετικής γραφής, καθώς και ένα είδος συμπυκνωμένης σημειογραφίας που επιστρατεύεται από την Πέμπτη Συμφωνία, κυρίως, κι έπειτα. Η συγκεκριμένη σημειογραφική επιλογή είναι απολύτως συνειδητή και στοχεύει στην εξοικονόμηση πολύτιμου χώρου στην παρτιτούρα, ώστε ο απαραίτητος έλεγχος των αρκετών και μεγάλων, πολλές φορές, ηχητικών συνόλων να πραγματοποιείται με τη μέγιστη δυνατή αμεσότητα από τον μαέστρο.

Με τις δέκα συμφωνίες του ο Άλκης Παναγιωτόπουλος έχει καταθέσει συνθετικά την άποψή του για το συγκεκριμένο είδος. Με τα σημερινά δεδομένα θεωρεί ότι έχει πει όσα ήταν να ειπωθούν από τη σκοπιά του και το ενδεχόμενο να ασχοληθεί ξανά με το είδος της συμφωνίας πιθανότατα δεν υφίσταται.

2.4. Οι συμφωνίες του Φίλιππου Τσαλαχούρη

Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης γεννήθηκε στην πόλη Καμίνα του Κονγκό στην κεντρική Αφρική τον Αύγουστο του 1969 και μεγάλωσε στην Αθήνα. Σπούδασε φλάουτο και ανώτερα θεωρητικά στο Εθνικό Ωδείο, ενώ δίπλωμα σύνθεσης του απονεμήθηκε από το Ωδείο Κόνταλυ. Έχει δεχθεί αρκετές υποτροφίες για τις σπουδές του και τα πτυχία του συνοδεύονται από διακρίσεις και χρηματικά βραβεία.

Δίδαξε, μεταξύ άλλων, στο Εθνικό Ωδείο, στη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης «Κάρολος Κουν» και στο Ωδείο Κόνταλυ. Από το Σεπτέμβριο του 2004 διδάσκει στο Ωδείο Αθηνών και σήμερα κατέχει τη θέση του διευθυντή των μουσικών σχολών του. Επίσης, έχει συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.

Το Δεκέμβριο του 2008 βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών για το σύνολο του έργου του, αλλά και για τη γενικότερη προσφορά του στη μουσική, με το βραβείο «Γ. Α. Παπαϊωάννου» με αφορμή τη σύνθεσή του *24 Ελληνικοί Χοροί για το Μουσείο Μπενάκη*. Έχει λάβει επίσης το αργυρό μετάλλιο της πόλης της Ρόδου και το Πανδωδεκανησιακό βραβείο «Βαλσάμη». Είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

Θεωρείται από τους πλέον δραστήριους και πολυγραφότερους συνθέτες της γενιάς του. Έχει συνθέσει πάνω από εκατό έργα για διάφορους μουσικούς σχηματισμούς (π.χ. συμφωνικά, σκηνικά, μουσικής δωματίου), καθώς και μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Οι συνθέσεις του έχουν παρουσιαστεί στην Ελλάδα και σε δεκάδες χώρες του εξωτερικού από σημαντικά μουσικά σύνολα.

Η σχέση του Φίλιππου Τσαλαχούρη με το είδος της συμφωνίας είναι αρκετά ιδιαίτερη και ξεκινά από παλιά. Ήδη από τα παιδικά του χρόνια θεωρούσε τη συμφωνία ως κάτι πολύ σημαντικό και γι' αυτό το λόγο όταν μάθαινε πως θα παιχτεί για πρώτη φορά μία νέα συμφωνία, ήτανε πάντοτε παρών στην εκτέλεση. Όχι μόνο γιατί το ήθελε, αλλά και γιατί το θεωρούσε υποχρέωσή του. Κάποιες από τις πρώτες εκτελέσεις συμφωνιών που παρακολούθησε ήταν η Τέταρτη του Μίκη Θεοδωράκη (1925-2021), η Δεύτερη του Γιώργου Σισιλιάνου (1920-2005), η Πρώτη του Θόδωρου Αντωνίου (1935-2018) και η Έκτη του Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001).

Τρέφει μεγάλο θαυμασμό για το είδος της συμφωνίας και θεωρεί πως μαζί με το κουαρτέτο εγχόρδων αποτελούν δύο δομές ιδιαίτερα προκλητικές και απαιτητικές, καθώς και σημαντικούς φορείς ιδεών. Μάλιστα, για κάθε συμφωνία του (έξι μέχρι στιγμής) συνθέτει και ένα κουαρτέτο εγχόρδων (επίσης έξι μέχρι στιγμής).[145]

Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης θεωρεί τη σύνθεση μιας συμφωνίας ως μια υπέρβαση, τόσο ως διαδικασία αλλά και ως αποτέλεσμα, καθώς και μια αναζήτηση του υψηλού.

[145] Κάτι αντίστοιχο συναντάμε και στην εργογραφία του Ντμίτρι Σοστακόβιτς – τη μουσική του οποίου ο Φίλιππος Τσαλαχούρης θαυμάζει, αγαπά και εκτιμά ιδιαίτερα - με τις δεκαπέντε συμφωνίες και τα ισάριθμα κουαρτέτα εγχόρδων.

Μια τέτοια δημιουργία δεν είναι απλώς ένα συμφωνικό έργο. Παραδέχεται πως όταν αναμετράται με το συγκεκριμένο είδος αισθάνεται συστολή και θεωρεί ότι όταν κάποιος αποφασίζει να γράψει μια συμφωνία, στην πραγματικότητα «τα βάζει» με τον Μπετόβεν. Οι προσδοκίες είναι πολύ υψηλές και λίγοι μπορούν να σταθούν ενώπιων όχι του κοινού αλλά του εαυτού τους συνθέτοντας ένα τέτοιο έργο. Διότι όταν γράφει κανείς μια συμφωνία για να παιχτεί σε κάποια συναυλία, θα πρέπει να μην παιχτεί μια αντίστοιχη του Μπετόβεν ή του Μπραμς ή του Σοστακόβιτς φέρ' ειπείν. Δηλαδή από το ρεπερτόριο θα πρέπει να βγει μια παλιά, προφανώς και καθιερωμένη, για να παιχτεί μια καινούρια. Επομένως λοιπόν, όταν προτείνει κανείς μια νέα συμφωνία, οι προσδοκίες πρωτίστως από τον εαυτό του, αλλά και από κοινό και μουσικούς, είναι μεγάλες και ζητούν ικανοποίηση. Αυτό είναι κάτι που εύκολα προκαλεί φόβο, ακόμα και τρόμο, δημιουργώντας μεγάλες δυσκολίες στα βήματα ενός συνθέτη προς μια τέτοια κατεύθυνση, ιδιαίτερα αν είναι ευσυνείδητος.

Οι συμφωνίες του Φίλιππου Τσαλαχούρη έχουν, άλλες σε μεγαλύτερο κι άλλες σε μικρότερο βαθμό, φιλολογική αφετηρία. Ο ίδιος είναι φανατικός αναγνώστης και από τη λογοτεχνία αντλεί πολύτιμο υλικό που το μετουσιώνει σε μουσική. Η μουσική γλώσσα που χρησιμοποιεί, τόσο στις συμφωνίες του όσο και αλλού, κινείται στα όρια της διευρυμένης τονικότητας και από τη μια συμφωνία στην επόμενη γίνεται πυκνότερη. Επίσης, η υπόσταση της ορχήστρας δεν παραμένει σταθερή, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις απαιτείται και η χρήση χορωδίας. Από τις έξι συνολικά συμφωνίες του, οι δύο πρώτες θα μπορούσαν να θεωρηθούν κάπως προβληματικές. Ο συνθέτης δεν επιθυμεί την εκτέλεση της Πρώτης, για λόγους που αναφέρονται παρακάτω, ενώ η Δεύτερη παραμένει ημιτελής.

Η Πρώτη Συμφωνία, για κλασική ορχήστρα, είναι ένα από τα πρώτα μεγάλα συμφωνικά έργα που ολοκληρώνει - αποτελεί μόλις το opus 9 - και γράφτηκε το 1992, όταν ο συνθέτης ήταν 23 ετών. Της είχε δώσει το όνομα *Οδυσσέας Ελύτης*, διότι διαβάζοντας εκείνη την περίοδο τα *Ελεγεία της Οξώπετρας*, που μόλις είχαν δημοσιευτεί, συγκινήθηκε βαθύτατα και ενδιαφέρθηκε να συνθέσει μια συμφωνία αφιερωμένη στον νομπελίστα ποιητή. Δεν είχε μελοποιήσει στίχους αλλά είχε δώσει σε κάθε μέρος, από τα πέντε συνολικά, τον τίτλο μιας ποιητικής συλλογής του Ελύτη. Η συμφωνία παίχτηκε στις 9 Οκτωβρίου 1996 από την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ σε διεύθυνση Βύρωνα Φιδετζή για ηχογράφηση μόνο και όχι σε συναυλία. Ο συνθέτης, κάνοντας με θάρρος την αυτοκριτική του, θεώρησε ότι ήταν ένα έργο με αδυναμίες, κάπως νεανικό και σε κάποια σημεία ίσως αφελές. Για το λόγο αυτό το

κατήργησε από τον κατάλογό του και δεν επιθυμεί να παιχτεί ξανά, παρά το γεγονός ότι δεν απουσιάζουν από τις σελίδες του ωραίες και ενδιαφέρουσες στιγμές. Αξίζει να αναφερθεί ότι την παρτιτούρα του έργου, πριν αυτό παιχτεί, την είχε δείξει στον αρχιμουσικό Μιλτιάδη Καρύδη (1923-1998), ο οποίος τον συμβούλεψε να μην επιτρέψει την εκτέλεση του και να μην το ακούσει γιατί δεν έχει συμφωνική πλοκή και δεν είναι μια καλή συμφωνία. Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης απάντησε πως αν δεν την ακούσει δεν θα μπορέσει να διαπιστώσει τους παραπάνω ισχυρισμούς. Εν τέλει, μετά την ηχογράφηση και την προσεκτική ακρόαση του έργου, ο συνθέτης αναγνώρισε και αποδέχθηκε τις απόψεις του Καρύδη και έθεσε την Πρώτη Συμφωνία του εκτός καταλόγου.

Η Δεύτερη Συμφωνία, η οποία ξεκίνησε να γράφεται λίγο μετά την ολοκλήρωση της Πρώτης και συγκεκριμένα το 1994, έχει τίτλο *Τόμας Μπέρνχαρντ* και αποτελεί το opus 13. Η φιλολογική αφετηρία της συμφωνίας βρίσκεται στον σπουδαίο Αυστριακό συγγραφέα, το όνομα του οποίου δίνει τον τίτλο στο έργο, τον οποίο ο συνθέτης θαυμάζει πάρα πολύ. Αν και έχουν καταγραφεί αρκετές προσπάθειες για την ολοκλήρωσή της κατά τα έτη 1994, 1995, 1998 και 2006, εντούτοις παραμένει ημιτελής. Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο συνθέτης στην ολοκλήρωσή της εντοπίζονται στη φιλοσοφική και αισθητική της διάσταση και όχι στη μουσική. Νιώθει πως το θέμα της συμφωνίας ίσως να τον ξεπερνά και πως ό,τι κι αν κάνει μάλλον δεν είναι αρκετό. Ίσως απλώς δεν είναι ακόμα έτοιμος να την ολοκληρώσει. Δεν αποκλείει κάποια στιγμή να το πράξει, παρόλο που θεωρεί πως όσο απομακρύνεται κανείς από ένα ημιτελές έργο του, τόσο δυσκολότερα επιτυγχάνεται η ολοκλήρωσή του.

Τα μουσικά θέματα της συμφωνίας έχουν αντληθεί από την μουσική που συνέθεσε για το θεατρικό έργο *Minetti* του Μπέρνχαρντ (Θέατρο Τέχνης «Καρόλου Κουν», 1994), ενώ υπάρχει και μελοποίηση στίχων του ποιήματος *Οκτώβρης* (στα γερμανικά) του ιδίου συγγραφέα. Ο αρχικός σχεδιασμός του έργου ήταν συμφωνία κοντσερτάντε, σε τρία μέρη, για κλαρινέτο, πιάνο, βιολοντσέλο και έγχορδα, χάλκινα, καθώς και χορωδία.

Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης είχε αποφασίσει αρχικά να μην προχωρήσει σε σύνθεση νέας συμφωνίας αν δεν ολοκλήρωνε πρώτα τη Δεύτερη. Ωστόσο αργότερα αναθεώρησε αυτή του την απόφαση και, μέχρι στιγμής, έχει συνθέσει άλλες τέσσερις.

Η σύνθεση της Τρίτης Συμφωνίας με τον τίτλο *Η λύπη του χρόνου* απασχόλησε τον συνθέτη καθ' όλη τη διάρκεια του 2003. Ολοκληρώθηκε στις 18 Ιανουαρίου 2004 και είναι αφιερωμένη στον αρχιμουσικό Βύρωνα Φιδετζή.[146] Το θέμα του έργου είναι η άλλη ζωή και αρχικά ο συνθέτης σκεφτόταν να του δώσει τον τίτλο *Η Συμφωνία των Νεκρών*. Το πρώτο μέρος θα λεγόταν *Το πέρασμα*, το δεύτερο μέρος θα λεγόταν *Η λίμνη της μνήμης*, το τρίτο μέρος *Η γνώση* και το τελευταίο *Η λύπη του χρόνου*.

Αξίζει να σημειωθεί ότι την περίοδο που ο συνθέτης έγραφε το έργο, γνωρίζει την ποιήτρια Κική Δημουλά (1931-2020) και κάποια στιγμή της μιλά για την εκκολαπτόμενη συμφωνία του. Μάλιστα, της είχε πει ότι στο πρώτο μέρος, το οποίο αφορά τη μετάβαση από τη μια ζωή στην άλλη, σπάει ένα τζάμι στην ορχήστρα τη στιγμή του θανάτου. Η Δημουλά τότε του αποκρίθηκε πως αυθαιρετεί, γιατί κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει αν το πέρασμα από τη μια ζωή στην άλλη είναι θορυβώδες. Μπορεί να είναι σιωπηλό. Αυτή η παρατήρηση τον εντυπωσίασε. Όταν μάλιστα της ανέφερε ότι το τελευταίο μέρος θα λέγεται *Η λύπη του χρόνου*, εκείνη του εξέφρασε την πεποίθηση πως όλο το έργο είναι *Η λύπη του χρόνου*. Η αλήθεια είναι ότι ο συνθέτης θεωρούσε εξ αρχής κάπως βαρύ τον τίτλο *Η Συμφωνία των Νεκρών*, παρά το γεγονός ότι ανταποκρινόταν πλήρως στο θέμα του έργου. Η οπτική της Δημουλά του άρεσε και τελικά αποφάσισε να δώσει στη συμφωνία τον τίτλο του τελευταίου μέρους, το οποίο έπειτα μετονόμασε σε *Η στιγμή*. Οι τίτλοι των τριών πρώτων μερών παρέμειναν όπως είχαν αποφασιστεί από την αρχή.

Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης δεν κρύβει ότι η σύνθεση της Τρίτης Συμφωνίας τον είχε μαγέψει. Είναι ένα έργο που και σήμερα προκαλεί στον ίδιο, και όχι μόνο, βαθιά συναισθήματα. Ιδιαίτερα συγκινητικό είναι το δεύτερο μέρος (*Η λίμνη της μνήμης*) - όπου συμμετέχει η χορωδία, ένα σόλο βιολί και η υπόλοιπη ορχήστρα παίζει αποσπάσματα από μουσικές των Μπετόβεν, Βάγκνερ, Σοστακόβιτς, Μπαχ, Μπραμς κ.ά. σε μορφή κολλάζ - καθώς δημιουργείται μια πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει τη μνήμη της μουσικής. Το θέμα της λίμνης που το τραγουδά σε κανόνες βοκαλίζ η χορωδία είναι το ίδιο με τη βασική μελωδία του τελευταίου μέρους του Κοντσέρτου του για πιάνο, το οποίο έχει τίτλο *Ο θάνατος του*

[146] Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Σκέψεις για τη Λύπη του Χρόνου*, 2η έκδ. (Αθήνα: Πολύτροπον, 2017), 40.

Γιόζεφ Κνεχτ στην παγωμένη λίμνη, εμπνευσμένο από το μυθιστόρημα του Χέρμαν Έσσε *Το παιχνίδι με τις χάντρες*.[147]

Η Τρίτη Συμφωνία αποτελεί ένα ορόσημο στη συνθετική διαδρομή του Φίλιππου Τσαλαχούρη αλλά και έναν σταθμό στη ζωή του. Θεωρεί ότι με το συγκεκριμένο έργο άλλαξε επίπεδο και ενηλικιώθηκε ως συνθέτης. Επιπλέον, πολλά έντονα γεγονότα συνέβησαν αμέσως μετά την ολοκλήρωση της συμφωνίας, όπως η γέννηση των παιδιών του.

Η πρώτη εκτέλεση του έργου έτυχε θερμής υποδοχής. Πραγματοποιήθηκε στις 18 Νοεμβρίου 2004 στην Αίθουσα Τελετών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, από τη Δημοτική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης και τη Χορωδία Θεσσαλονίκης, σε διδασκαλία Μαίρης Κωνσταντινίδου, υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή. Οι μουσικοί εκφράζοντας τον θαυμασμό τους, λέγανε ότι ήταν τιμή τους που συμμετείχαν στην πρώτη εκτέλεση ενός τέτοιου έργου. Λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα, για την ακρίβεια στις 8 Νοεμβρίου, ο συνθέτης οργάνωσε στην Αθήνα και συγκεκριμένα στο Θησείον, Ένα θέατρο για τις τέχνες, μια εκδήλωση αφιερωμένη στην Τρίτη Συμφωνία του. Στο πλαίσιο της εκδήλωσης, μεταξύ άλλων, ο συνθέτης έδωσε διάλεξη με θέμα *Η λύπη του χρόνου*, παρουσιάστηκε το έργο του *Το αίμα* (για ηθοποιό, κουαρτέτο εγχόρδων και πιάνο) και ο σκηνοθέτης Μιχαήλ Μαρμαρινός διάβασε ποιήματα του Σέιμους Χίνι. Την εκδήλωση τίμησαν με την παρουσία τους εξέχουσες προσωπικότητες των τεχνών και των γραμμάτων όπως η Κική Δημουλά και ο Μίκης Θεοδωράκης.

Στο πλαίσιο της απήχησης της Τρίτης Συμφωνίας, ξεχωριστή βαρύτητα έχουν όσα εξέφρασε μια εξέχουσα και πολυσχιδής πνευματική προσωπικότητα της εποχής μας, ο Αγαμέμνονας Μουρτζόπουλος (1922-2005). Το έργο του άρεσε πάρα πολύ και έκανε διθυραμβικά σχόλια. Ωστόσο, μια τοποθέτησή του ήταν που χαράχτηκε στο μυαλό του συνθέτη και τον επηρέασε βαθιά. Ο Αγαμέμνονας Μουρτζόπουλος είπε στον Φίλιππο Τσαλαχούρη ότι μετά από ένα τόσο σημαντικό έργο, όπως είναι η Τρίτη Συμφωνία, ο δημιουργός της έχει ευθύνες. Ότι έχουν γεννηθεί απαιτήσεις στο κοινό που την άκουσε. Ότι αν κάποιος από το συγκεκριμένο κοινό προσέλθει να ακούσει την επόμενη συμφωνία που θα συνθέσει, θα περιμένει να ακούσει ένα έργο εξίσου καλό ή ακόμα καλύτερο από την Τρίτη. Τα παραπάνω λόγια αποκάλυψαν στον Φίλιππο

[147] Ibid., 44.

Τσαλαχούρη μια όμορφη αλλά και γεμάτη ευθύνες πραγματικότητα στην οποία έπρεπε να πορευθεί εφεξής. Συνειδητοποιώντας τα νέα δεδομένα, ο συνθέτης προσεγγίζει τις δημιουργίες του πιο σχολαστικά, με πολύ μεγαλύτερη προσοχή και ακόμη εντονότερο αίσθημα ευθύνης, έτσι ώστε το κάθε νέο έργο του να είναι απολύτως ειλικρινές, να έχει ενδιαφέρον και να αξίζει τον κόπο της δημιουργίας, της ερμηνείας και της ακρόασης.

Το διάστημα 2004-2006 ο Φίλιππος Τσαλαχούρης ξεκινά και ολοκληρώνει την ανάγνωση των απάντων του Φρίντριχ Νίτσε. Αμέσως μετά γεννήθηκε η ιδέα της σύνθεσης μιας συμφωνίας, ως ιδανικό περιβάλλον, για να αναπτυχθεί μουσικά η εντύπωση που δημιούργησε και η επίδραση που άσκησε η σκέψη του Νίτσε στη δική του. Η Τέταρτη Συμφωνία ολοκληρώθηκε το 2007 και είναι αφιερωμένη στον σπουδαίο Γερμανό φιλόσοφο, το όνομα του οποίου αποτελεί και τον τίτλο της. Είναι γραμμένη για αρκετά μεγάλη ορχήστρα (η οποία περιλαμβάνει τετραπλά ξύλινα, 6 κόρνα, 4 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, 2 κρουστούς, 2 άρπες, πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο, έγχορδα) και ανδρική χορωδία. Το έργο εκτός από σπουδαία συνθετική πράξη για τον δημιουργό, αποτελεί μεγάλη ενορχηστρωτική πρόκληση και δικαίωση.

Στο πρώτο μέρος, που έχει τίτλο *Συλλογισμοί*, η χορωδία ερμηνεύει ποικιλοτρόπως αποσπάσματα από τα έργα του Νίτσε *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* και *Χαραυγή*. Τρία είναι τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα του μέρους, τα οποία αναδεικνύονται από τον πρωταγωνιστικό ρόλο της χορωδίας. Αρχικά, το χαοτικό ηχητικό περιβάλλον, αλεατορικής προέλευσης, όπως προκύπτει από τις τυχαίες αναγνώσεις αποσπασμάτων του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* κάθε χορωδού ανεξάρτητα. Έπειτα, τα δύο χορικά στα οποία οδηγούμαστε από τις προηγούμενες χορωδιακές αναγνώσεις. Και τέλος, οι θυελλώδεις κραυγές της χορωδίας με τις οποίες ολοκληρώνεται το μέρος.

Το δεύτερο μέρος είναι μια φαντασία με παραλλαγές μιας μελωδίας του Νίτσε. Φέρει τον τίτλο *Es winkt und neigt sich* όπως και το τραγούδι στο οποίο συναντάμε τη μελωδία για πρώτη φορά. Σχεδόν όλο το μέρος είναι γραμμένο για σόλο βιολί και ορχήστρα. Μόνο στην τελική επανέκθεση του θέματος ακούγεται και το τραγούδι από τη χορωδία.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος έχει τίτλο την ημερομηνία *3 Ιανουαρίου 1889*. Εκείνη τη μέρα ο Νίτσε περπατούσε στην πλατεία Κάρλο Αλμπέρτο στο Τορίνο όταν

είδε έναν αμαξά να μαστιγώνει το άλογό του. Τρέχει κι αγκαλιάζει το λαιμό του αλόγου, θέλοντας να το προστατεύσει, και αμέσως καταρρέει. Δεν συνέρχεται ποτέ και περνά την υπόλοιπη ζωή του στη σιωπή μπαινοβγαίνοντας στα ψυχιατρεία. Η μουσική του τρίτου μέρους περιγράφει την «ιερή» αυτή μετάβαση στην εκκωφαντική σιωπή.

Την περίοδο που ο Φίλιππος Τσαλαχούρης σχεδίαζε την Πέμπτη Συμφωνία του, ζήτησε από τον Μιχαήλ Μαρμαρινό να φανταστεί έναν τίτλο που θα του άρεσε να έχει μια νέα συμφωνία που θα άκουγε. Ο τελευταίος, χωρίς να έχει κάποια άλλη πληροφόρηση ούτε έχοντας ακούσει κάποια μουσική ιδέα της σχεδιαζόμενης συμφωνίας, στέλνει στον συνθέτη μια μικρή λίστα με προτεινόμενους τίτλους, μεταξύ των οποίων και τον εξής: *Η συμφωνία των μακρών μεγάλων δρόμων*. Ο συγκεκριμένος τίτλος προκαλεί τεράστια εντύπωση στον συνθέτη και τελικά τον υιοθετεί. Αποφασίζει, μάλιστα, τα σχέδια που είχε ξεκινήσει να συνεχιστούν, υπηρετώντας αυτόν τον τίτλο.
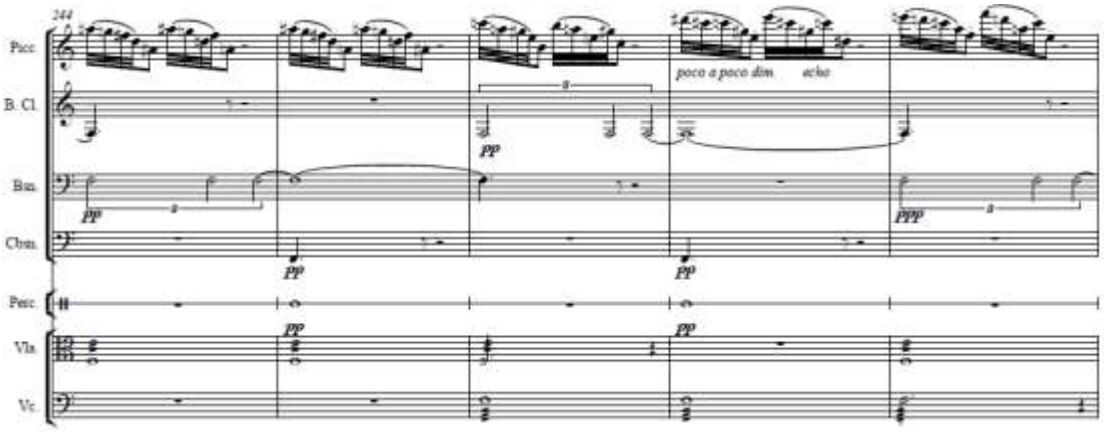
Η σύνθεση της Πέμπτης Συμφωνίας διήρκησε οκτώ μήνες και ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 2014. Το έργο είναι αφιερωμένο στον Μιχαήλ Μαρμαρινό και κεντρική ιδέα του είναι η φυγή. Η φυγή από τον τόπο, από τον χρόνο, από την ίδια την ιδέα των πραγμάτων.

Μετά από τις δύο προηγούμενες συμφωνίες, ο συνθέτης επιλέγει κλασικότερη και πιο συμπαγή δομή. Ο σαφής αφηγηματικός χαρακτήρας της Τρίτης και της Τέταρτης Συμφωνίας παραχωρεί τη θέση του στην απόλυτη μουσική και την άσκηση στη δομή. Ο τίτλος του έργου προσφέρει στον ακροατή προγραμματική αφετηρία συνειρμών, η μουσική, όμως, ακολουθεί τον καθαρό ηχητικό της δρόμο με τον απόλυτο χαρακτήρα της. Εξωμουσικές ιδέες υπάρχουν, ο μουσικός ειρμός όμως κυριαρχεί και επιβάλλεται.

Το έργο χαρακτηρίζεται, επίσης, από μια συνειδητή προσπάθεια προσέγγισης της ενορχηστρωτικής σκέψης και της αισθητικής του Σοστακόβιτς, καθώς και από μια γενικότερη διάθεση συνομιλίας με τον σπουδαίο Ρώσο συνθέτη.
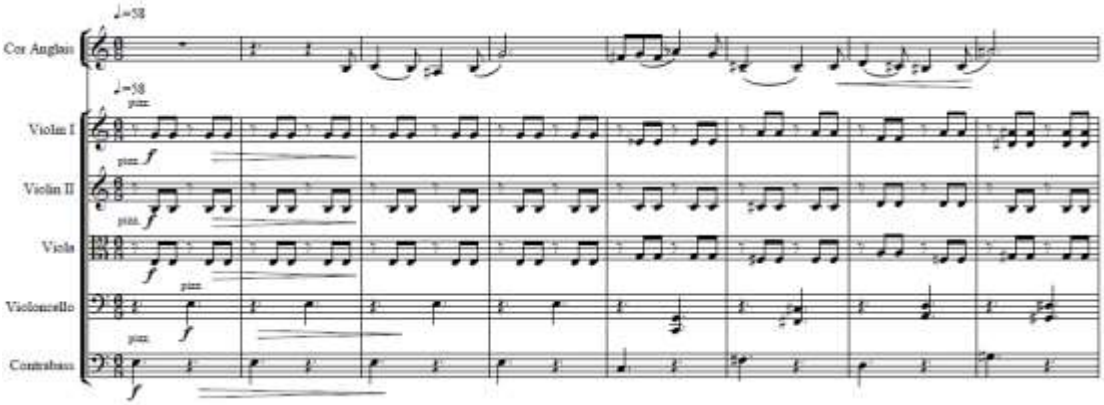
Στο πρώτο μέρος (*Moderato*) περιγράφεται το αδιέξοδο και η ασφυκτική κατάσταση που τελικά επιβάλλει τη φυγή. Συνδυάζοντας πολυτονικές αρμονικές στήλες, πυκνές ενορχηστρωτικές εικόνες και ηχοχρωματικές μεταπτώσεις με έντονα δραματουργικά στοιχεία, ο συνθέτης στοχεύει στη δημιουργία μιας πλατιάς εντύπωσης που κινείται γρήγορα στο χρόνο με αδρές εναλλαγές και εντάσεις, επιθυμώντας να σταθεί στη μνήμη σαν μοναχική στιγμή. Το πρώτο μέρος του έργου μπορεί να εκληφθεί

ως τοιχογραφία που αφηγείται, αλλά και ως έγχρωμη σκιά του χρόνου που μόλις πέρασε. Το πίκολο στα τελευταία μέτρα συμβολίζει ένα ξεχασμένο πουλί που θρηνεί (εικόνα 2.20).



Εικόνα 2.20
Απόσπασμα (μ.244-248) από το τέλος του πρώτου μέρους της Πέμπτης Συμφωνίας, με τον πρωταγωνιστικό ρόλο του πίκολο.

Το δεύτερο μέρος είναι ένα νοσταλγικό βαλς (εικόνα 2.21) που αποπνέει σκληρό γκρίζο χρώμα. Η μελωδία του είναι κοπιώδης, η αρμονία του νοσηρή και τα ηχοχρώματα ρευστά. Ο συνθέτης απεικονίζει ένα είδος αλλόκοτης και εξαιρετικά οδυνηρής νοσταλγίας που έρχεται από το μέλλον και γεννά την ανάγκη της αναχώρησης. Προσκαλεί, συγκινεί, αλλά και πείθει. Η αναζήτηση της ζωής είναι πλέον «αλλού» και το σπαρακτικό κλάμα ακολουθείται από χαμόγελο.



Εικόνα 2.21
Τα οκτώ πρώτα μέτρα του δευτέρου μέρους της Πέμπτης Συμφωνίας.

Στο τρίτο μέρος (*Andante*) ο συνθέτης σκιαγραφεί τη συνάντησή μας με το κενό που αφήνει στο σώμα η οδύνη. Μεγάλα χάσματα, στοχασμοί, αναμνήσεις, ο τελικός δισταγμός και η, με απόλυτη φυσικότητα, απόφαση για αναχώρηση.

Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος (*Allegretto*) περιγράφεται η τέλεση του πρώτου βήματος. Η στιγμή που το γεννά είναι εκκωφαντική και φορτισμένη. Ακολουθεί η σκληρότητα του άγνωστου αλλά και η αναπόδραστη πορεία προς αυτό, ενώ ο χρόνος μετρά διπλά και τρέχει ανεξέλεγκτα χωρίς να ρωτά, σβήνοντας ή σκοτώνοντας τη μνήμη. Επιπλέον, αναμιγνύονται ποικιλοτρόπως διάφορα στοιχεία, όπως στρώματα από θύμησες και επιθυμίες, νευρικότητα και αμηχανία, αγώνας για την ελπίδα, φόβος, συναισθηματικές εκρήξεις και σιωπές, καθώς και μια οικειότητα με την προοπτική της απογοήτευσης.

Η Έκτη Συμφωνία του Φίλιππου Τσαλαχούρη με τίτλο *Arcadia* ολοκληρώθηκε το 2019 και εμπνέεται από τον αρκαδισμό. Η σύνθεσή της διήρκησε περίπου πέντε μήνες και αφορμή για τη δημιουργία της αποτέλεσε μια ενδιαφέρουσα παραγγελία που δέχθηκε ο συνθέτης, για ένα έργο βασισμένο στην Αρκαδία ως σύμβολο του παραπάνω καλλιτεχνικού κινήματος. Αρχικά προσανατολιζόταν στη σύνθεση μιας σουίτας με τρία μέρη για ισάριθμες εικόνες αρκαδικής έμπνευσης. Λίγο αργότερα, κι ενώ σχεδίαζε να προσθέσει ένα ακόμα μέρος, διαπίστωσε ότι στο έργο διαμορφωνόταν έντονη συμφωνική πλοκή. Οπότε, πήρε την απόφαση να συνθέσει, τελικά, μια συμφωνία σε τέσσερα μέρη και όχι μια σουίτα.

Μέσω της Έκτης Συμφωνίας ο συνθέτης εκφράζει τον θαυμασμό του για την Αρκαδική ιδέα και το αρχαιοελληνικό πνεύμα γενικότερα. Παράλληλα, το έργο αποτελεί για τον δημιουργό του μια άσκηση λυρισμού. Ιδίως στο πρώτο μέρος, που φέρει τον τίτλο *Φως στα Δάση της Αρκαδίας*, σκοπός είναι η ανάπτυξη μιας πλατιάς λυρικής συμφωνικής εικόνας. Με βάση συγκεκριμένο θεματικό υλικό και ηχητικές αναπαραστάσεις – όπως ο ήχος των πουλιών - γίνεται άμεσα αντιληπτό πως η μελωδικότητα είναι βασικός στόχος. Στα επόμενα δύο μέρη, *Χορός των Νυμφών* και *Πάνας και Σελήνη*, κεντρικός άξονας είναι η συμφωνική αφήγηση με έντονα προγραμματικά στοιχεία και αδρές δραματουργικές διαστάσεις. Το τελευταίο μέρος, με τίτλο *Αρκαδία, Λίκνο Θεών και Ανθρώπων*, είναι πιο τραχύ και υποτάσσει τη μελωδικότητα – παρότι υπάρχει στο καθαρό θεματικό υλικό - στην προσπάθεια δημιουργίας μιας εντύπωσης μεγαλείου, αφηρημένου μεν αλλά μουσικά απτού.

Παρά τη συστηματική ενασχόληση του συνθέτη με την αρχαία ελληνική γραμματεία και το αρχαίο ελληνικό δράμα, αυτή είναι μόλις η τρίτη του απόπειρα στη σύνθεση έργου με σαφείς αναφορές στο αρχαιοελληνικό πνεύμα.[148]

Η Έκτη Συμφωνία γεμίζει με ικανοποίηση τον Φίλιππο Τσαλαχούρη, καθώς αποτελεί ένα έργο στο οποίο ο δημιουργός υπηρετεί την μουσική άκρατα και βαθιά συναισθηματικά, χωρίς προσπάθειες εντυπωσιασμού ή προσέγγισης της πρωτοτυπίας. Το θέμα του έργου υπαγόρευσε το λεξιλόγιο αλλά και το συντακτικό που αξιοποιήθηκε, διαμορφώνοντας, εν τέλει, μια πλατιά μουσική, τρόπον τινά, τοιχογραφία, που θυμίζει τα ρομαντικά έργα του δεκάτου ενάτου αιώνα.

[148] Τα προηγούμενα έργα είναι τα εξής: *Στο Ιερό Άλσος των Ευμενίδων* (για σόλο φλάουτο) και *Ο Χορός των Μουσών* (πρώτη εκδοχή: φλάουτο και κουαρτέτο εγχόρδων, δεύτερη εκδοχή: φλάουτο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά).

3. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, ΣΥΜΦΩΝΙΑ Αρ.1: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ - ΑΝΑΛΥΣΗ

3.1. Γενικά χαρακτηριστικά του έργου

Η Πρώτη Συμφωνία γράφτηκε σε διάστημα λίγο μικρότερο των δύο ετών (Οκτώβριος 2016 - Αύγουστος 2018). Διαιρείται σε τέσσερα μέρη και η συνολική της διάρκεια είναι περίπου 38 λεπτά.

Στο πρώτο αλλά και στο τέταρτο μέρος διακρίνονται, σχετικά συχνά, διαφοροποιήσεις ύφους και υφής, όπως προκύπτουν από τη διαδοχή μιας σειράς επεισοδίων για κάθε περίπτωση, ενώ τα δύο μεσαία μέρη αποτελούν ενιαίες ενότητες στις οποίες πραγματώνονται διάφορες εσωτερικές διεργασίες. Γενικά το έργο χαρακτηρίζεται από το συγκερασμό διαφόρων τεχνοτροπιών και αισθητικών προσεγγίσεων μέσα από ένα προσωπικό συνθετικό πρίσμα. Μεταξύ άλλων εντοπίζονται και συνδυάζονται γνωρίσματα που παραπέμπουν, αν και όχι πάντα ξεκάθαρα, σε μινιμαλισμό (π.χ. δεύτερο μέρος), νέα πολυπλοκότητα (κυρίως στη ρυθμική έκφραση, π.χ. όγδοο επεισόδιο πρώτου μέρους), ατονικότητα (π.χ. τρίτο επεισόδιο τέταρτου μέρους), δωδεκαφθογγισμό (π.χ. έβδομο επεισόδιο τέταρτου μέρους), πολυτονικότητα (π.χ. τέταρτο επεισόδιο τέταρτου μέρους), λαϊκούς δρόμους (π.χ. πέμπτο επεισόδιο πρώτου μέρους), αυτοσχεδιασμό (π.χ. δέκατο επεισόδιο πρώτου μέρους), καθώς και σε τεχνικές σύνθεσης αρκετά παλιές, του μεσαίωνα ή και της αρχαιότητας ακόμα, όπως είναι ο κανόνας (π.χ. στο έκτο επεισόδιο του τέταρτου μέρους), ο χοκέτους (π.χ. στο τέταρτο επεισόδιο του πρώτου μέρους) και η ετεροφωνία (π.χ. στο τρίτο μέρος).

Η ορχήστρα που αξιοποιείται περιλαμβάνει τα εξής: πίκολο, δύο φλάουτα, δύο όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο σε σι ύφεση, δύο φαγκότα, κόντρα φαγκότο, τέσσερα κόρνα, τρομπέτα σε ρε, δύο τρομπέτες σε σι ύφεση, δύο τενόρο τρομπόνια, μπάσο τρομπόνι, τούμπα, πέντε τύμπανα (για έναν εκτελεστή ο οποίος, επιπροσθέτως, έχει στη διάθεσή του κύμβαλα δακτύλων και vibraslap), τέσσερις κρουστούς (οι οποίοι έχουν στη διάθεσή στους τα εξής: glockenspiel, crotales, τρίγωνο, 3 κουδούνες, 4 κύμβαλα, 2 μαράκες, ροκάνα, 3 ροτο-τομς, ξυλόφωνο, wood block, 5 temple blocks, ντέφι, ταμπούρο, 2 τιμπάλες, βιμπράφωνο, καμπάνα, κλάβες, ταμ-ταμ, 4 τομς, μαρίμπα, καστανιέτες, 2 μπόνγκος, 2

κόνγκας, γκραν κάσα), άρπα, πιάνο και έγχορδα (16 πρώτα βιολιά, 14 δεύτερα βιολιά, 12 βιόλες, 10 τσέλα και 8 κοντραμπάσα).

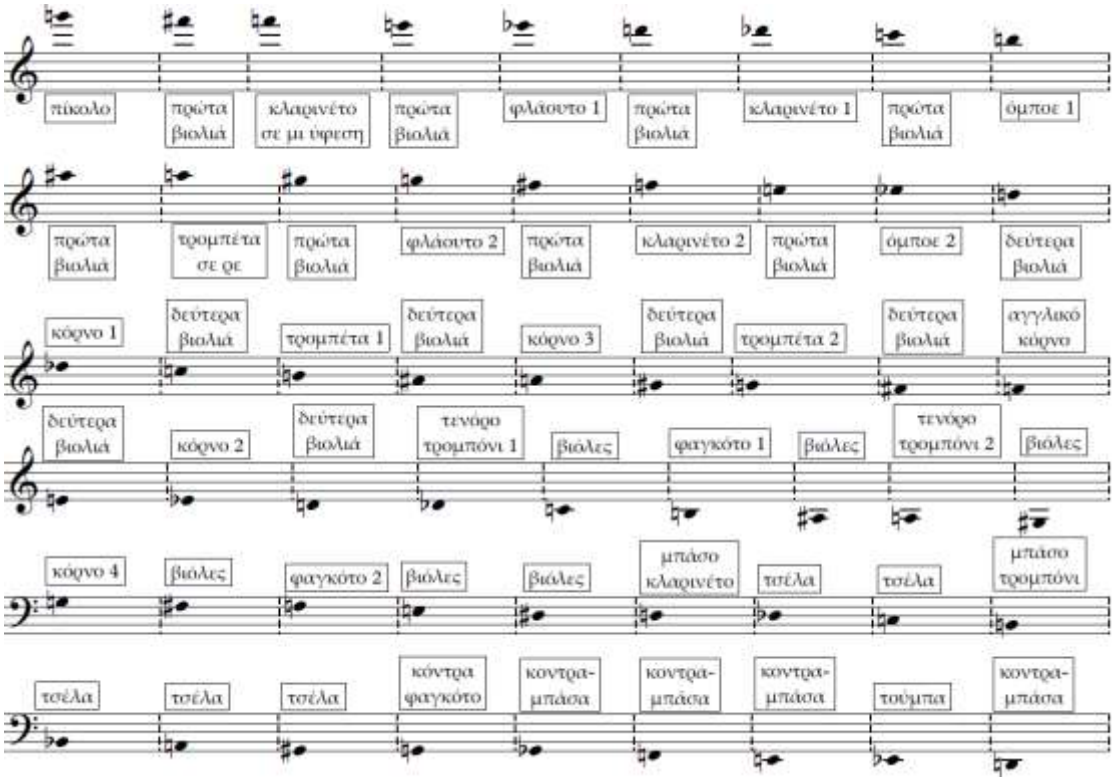
3.2. Πρώτο μέρος

3.2.1. Γενικά χαρακτηριστικά

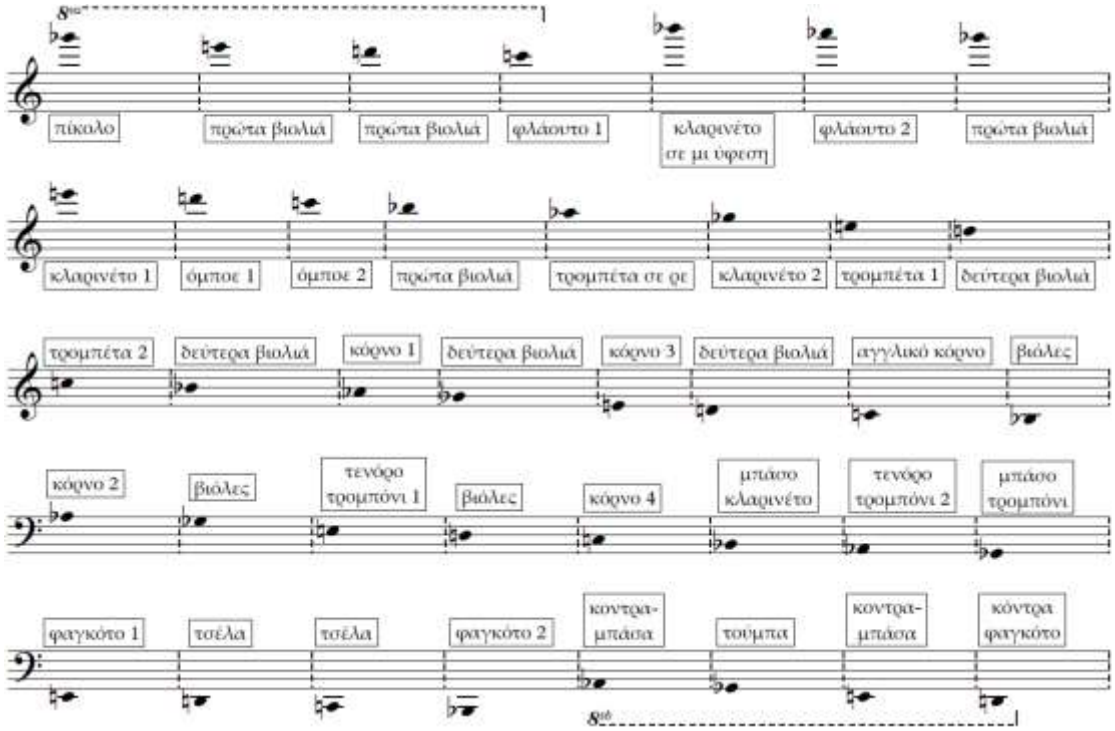
Το πρώτο μέρος του έργου διαρκεί 10 λεπτά και 20 δευτερόλεπτα περίπου. Χαρακτηρίζεται από τη διαδοχή δώδεκα επεισοδίων τα οποία διαφοροποιούνται μεταξύ τους, αν και μπορεί να εντοπιστούν συγγένειες σε διάφορες περιπτώσεις, ως προς το ύφος, την υφή, την ενορχήστρωση και τη διάρκεια. Την πιο έντονη σύνδεση την έχουν τα τέσσερα πρώτα.

3.2.2. Πρώτο επεισόδιο
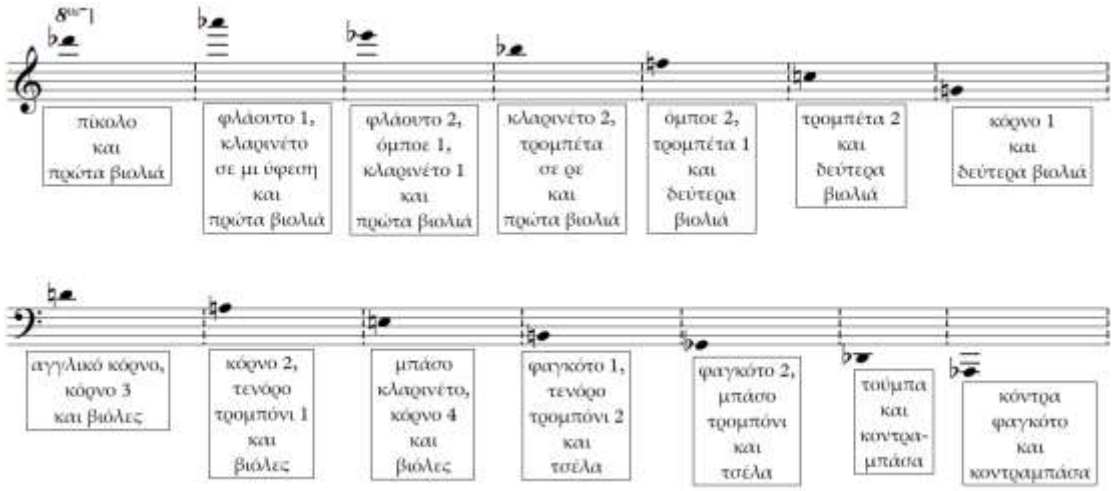
Είναι το συντομότερο (μέτρα 1–10) με διάρκεια μόλις 15 δευτερόλεπτα. Συμμετέχουν, έχοντας κοινή ρυθμική υπόσταση, όλα τα έγχορδα με δοξάρι και τα πνευστά, όπου με ξαφνικές ατάκες ογδόων, σε υψηλή δυναμική (***ff***), διακόπτουν τη σιγή. Είναι γραμμένο σε τέσσερα τέταρτα και έχει γρήγορο τέμπο (♩ = 160). Οι οκτώ, συνολικά, συνηχήσεις που χρησιμοποιούνται, χαρακτηρίζονται από τη σταθερή τους, σε κάθε περίπτωση, διαστηματική δομή και εμφανίζονται μόνο μία φορά. Εκτείνονται, συνήθως, σε όλο το εύρος της ορχηστρικής έκτασης και είναι οι εξής: συνήχηση από υπερκείμενες δεύτερες μικρές (2μ), συνήχηση από υπερκείμενες δεύτερες μεγάλες (2Μ), συνήχηση από υπερκείμενες τέταρτες καθαρές (4Κ), συνήχηση από υπερκείμενες πέμπτες καθαρές (5Κ), συνήχηση από υπερκείμενες έβδομες μικρές (7μ), συνήχηση από υπερκείμενες έβδομες μεγάλες (7Μ), συνήχηση από υπερκείμενες ένατες μικρές (9μ) και συνήχηση από υπερκείμενες ένατες μεγάλες (9Μ). Σε κάθε φθόγγο των συνηχήσεων μπορεί να αντιστοιχεί το ηχόχρωμα ενός μόνο μουσικού οργάνου ή και όχι. Επίσης, ηχοχρώματα ίδιων οργάνων συχνά μοιράζονται σε δύο ή και περισσότερους φθόγγους των συνηχήσεων, πολλές φορές σε συνδυασμό με άλλα (εικόνες 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7 και 3.8).
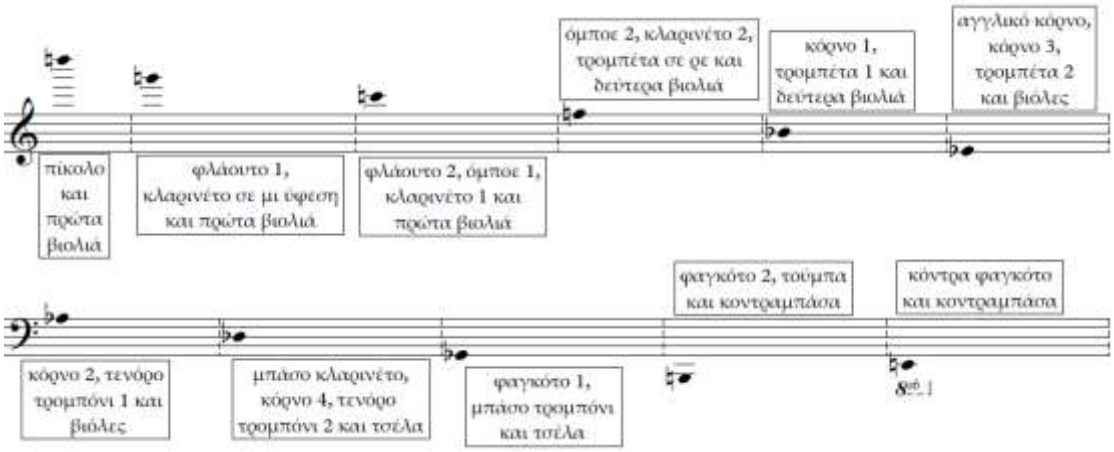


Εικόνα 3.1
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων δευτέρων μικρών και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.



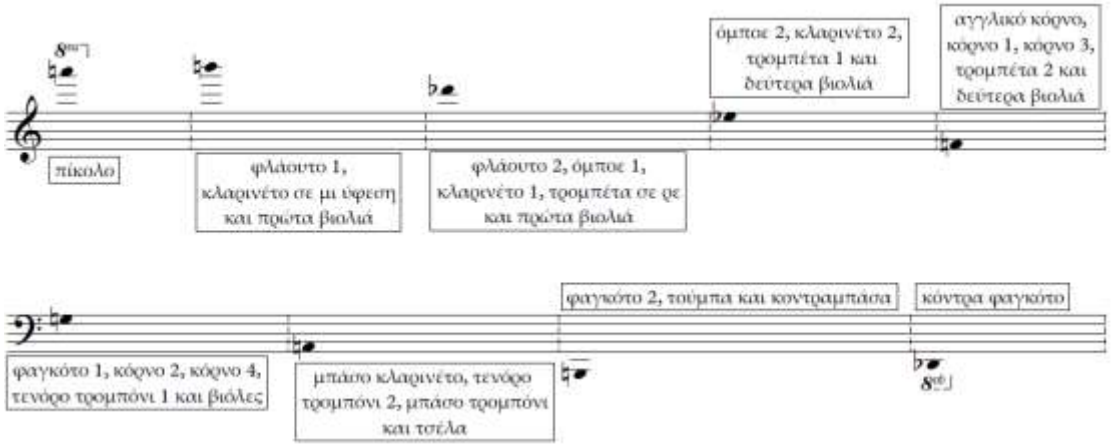
Εικόνα 3.2
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων δευτέρων μεγάλων και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.
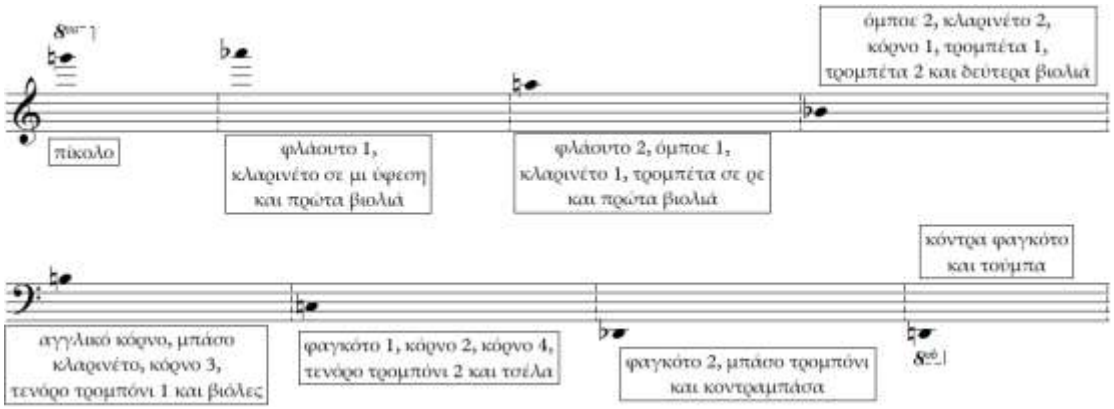


Εικόνα 3.3
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων τετάρτων καθαρών και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.
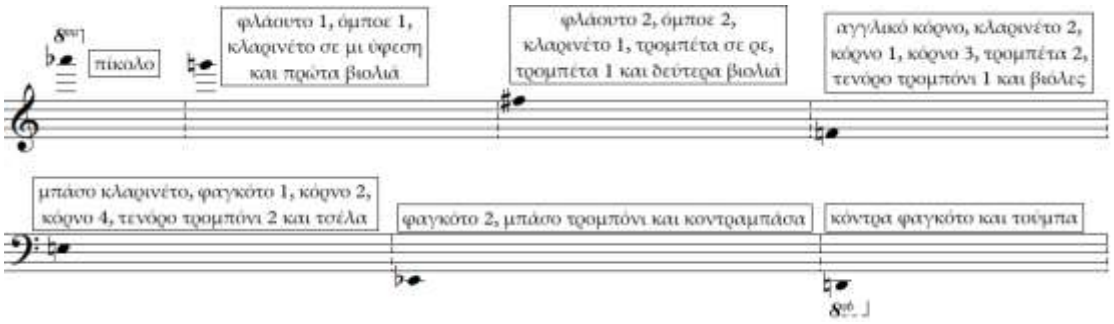


Εικόνα 3.4
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων πεμπτών καθαρών και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.
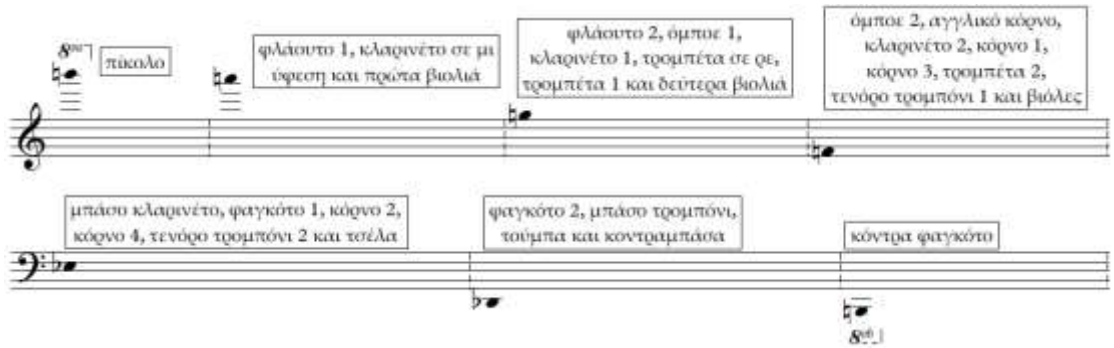


Εικόνα 3.5
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων εβδόμων μικρών και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.



Εικόνα 3.6
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων εβδόμων μεγάλων και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.

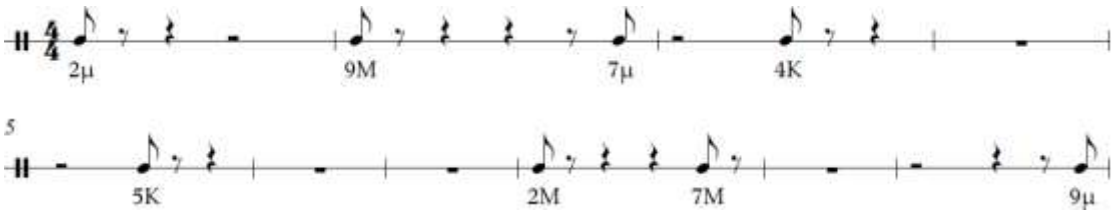


Εικόνα 3.7
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων ενάτων μικρών και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.



Εικόνα 3.8
Οι φθόγγοι της συνήχησης των υπερκείμενων ενάτων μεγάλων και η διανομή τους στα μουσικά όργανα.

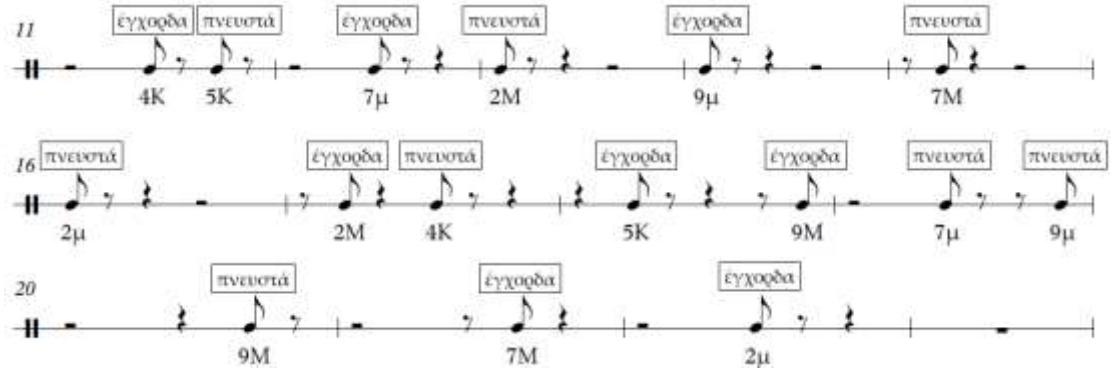
Η διαδοχή των παραπάνω συνηχήσεων και η θέση τους στο χρόνο οριστήκανε αυθόρμητα και ενστικτωδώς (εικόνα 3.9).



Εικόνα 3.9
Σχηματική απεικόνιση της διαδοχής των συνηχήσεων κατά τη διάρκεια του πρώτου επεισοδίου.

3.2.3. Δεύτερο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 20 δευτερόλεπτα (μέτρα 11-23, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Α). Μέτρο, τέμπο, δυναμική, μουσικά όργανα που συμμετέχουν και γενικότερη φιλοσοφία εξακολουθούν από το πρώτο επεισόδιο. Αυτό που αλλάζει είναι ο διαχωρισμός των οργάνων σε δύο ομάδες: πνευστά και έγχορδα. Κάθε ομάδα παρουσιάζει από μια φορά συνηχήσεις αντίστοιχες με αυτές του πρώτου επεισοδίου. Οι ατάκες των δύο ομάδων δεν συμπίπτουν χρονικά (εικόνα 3.10).

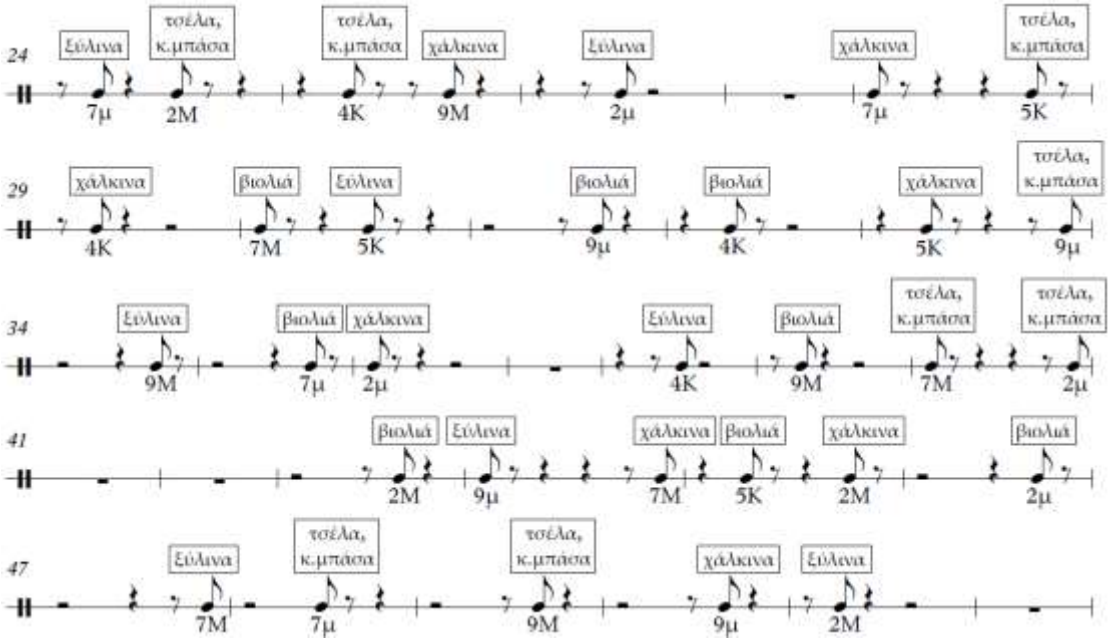


Εικόνα 3.10
Σχηματική απεικόνιση της διαδοχής των συνηχήσεων, όπως προβάλλονται από τις δύο ομάδες, κατά τη διάρκεια του δευτέρου επεισοδίου.

3.2.4. Τρίτο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 45 δευτερόλεπτα (μέτρα 24-52, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Β). Ουσιαστικά αποτελεί φυσική συνέχεια των δύο προηγούμενων επεισοδίων (ίδιο μέτρο, ίδιο τέμπο, ίδια δυναμική, ίδια φιλοσοφία) με δύο διαφοροποιήσεις. Αφενός οι βιόλες

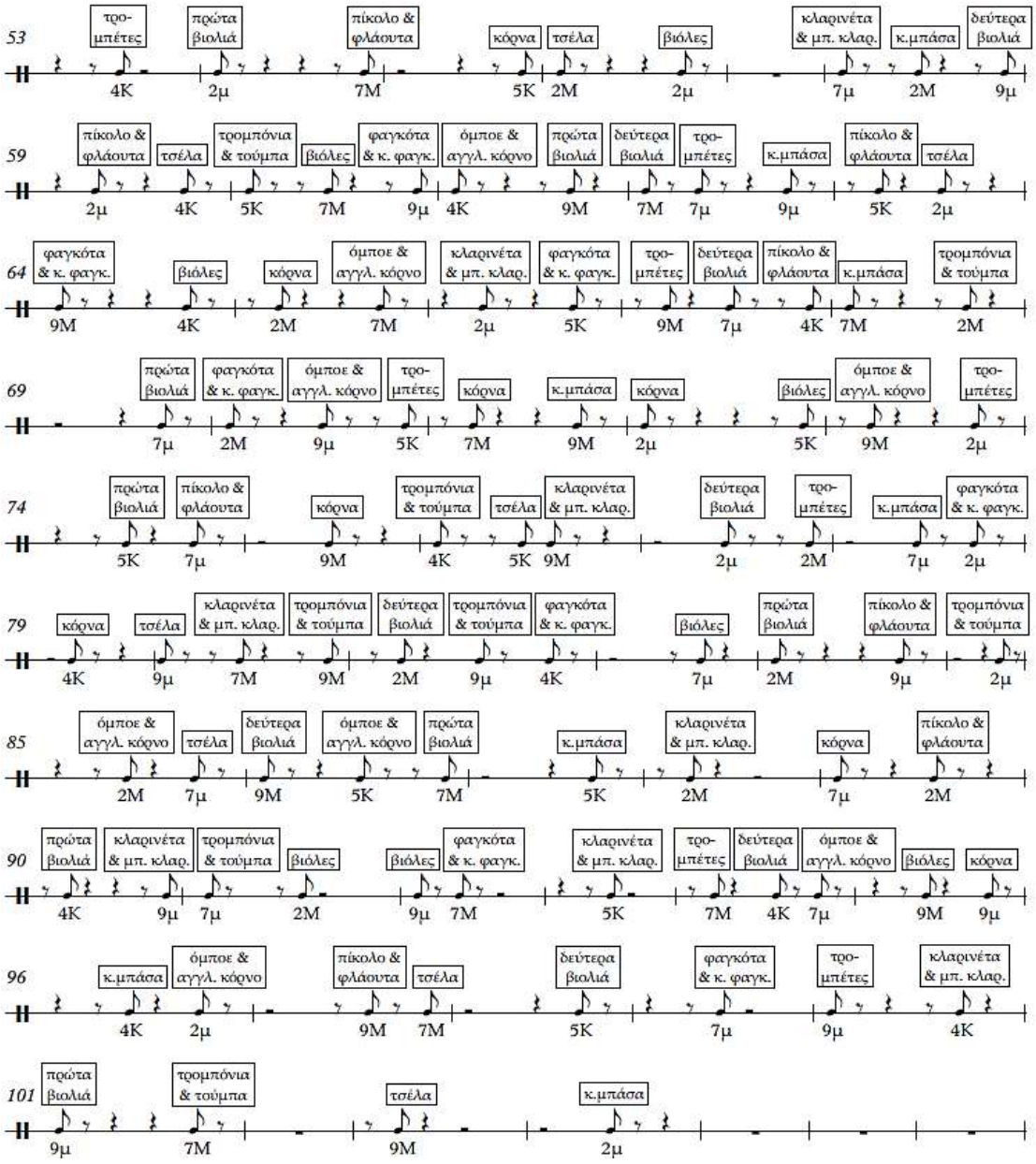
έχουν παύση, αφετέρου ο διαχωρισμός των οργάνων που συμμετέχουν διαμορφώνεται στις εξής τέσσερις ομάδες: ξύλινα πνευστά, χάλκινα πνευστά, πρώτα και δεύτερα βιολιά, τσέλα και κοντραμπάσα. Κάθε ομάδα παρουσιάζει από μια φορά συνηχήσεις αντίστοιχες μ' αυτές των προηγούμενων επεισοδίων. Οι ατάκες των τεσσάρων ομάδων δεν συμπίπτουν χρονικά (εικόνα 3.11).



Εικόνα 3.11
Σχηματική απεικόνιση της διαδοχής των συνηχήσεων, όπως προβάλλονται από τις τέσσερις ομάδες, κατά τη διάρκεια του τρίτου επεισοδίου.

3.2.5. Τέταρτο επεισόδιο

Διαρκεί 1 λεπτό και 20 δευτερόλεπτα (μέτρα 53-107, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: C). Αποτελεί, ίσως αναμενόμενη, εξέλιξη των προηγούμενων επεισοδίων, χωρίς καμία διαφοροποίηση σε μέτρο, τέμπο, δυναμική και φιλοσοφία. Οι βιόλες επιστρέφουν και οι ομάδες των οργάνων διαμορφώνονται στις εξής δώδεκα: πίκολο και φλάουτα, όμποε και αγγλικό κόρνο, κλαρινέτα (σε μι ύφεση και σε σι ύφεση) και μπάσο κλαρινέτο, φαγκότα και κόντρα φαγκότο, κόρνα, τρομπέτες, τρομπόνια και τούμπα, πρώτα βιολιά, δεύτερα βιολιά, βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσα. Κάθε ομάδα παρουσιάζει από μια φορά συνηχήσεις αντίστοιχες μ' αυτές των προηγούμενων επεισοδίων. Οι ατάκες των δώδεκα ομάδων δεν συμπίπτουν χρονικά (εικόνα 3.12).



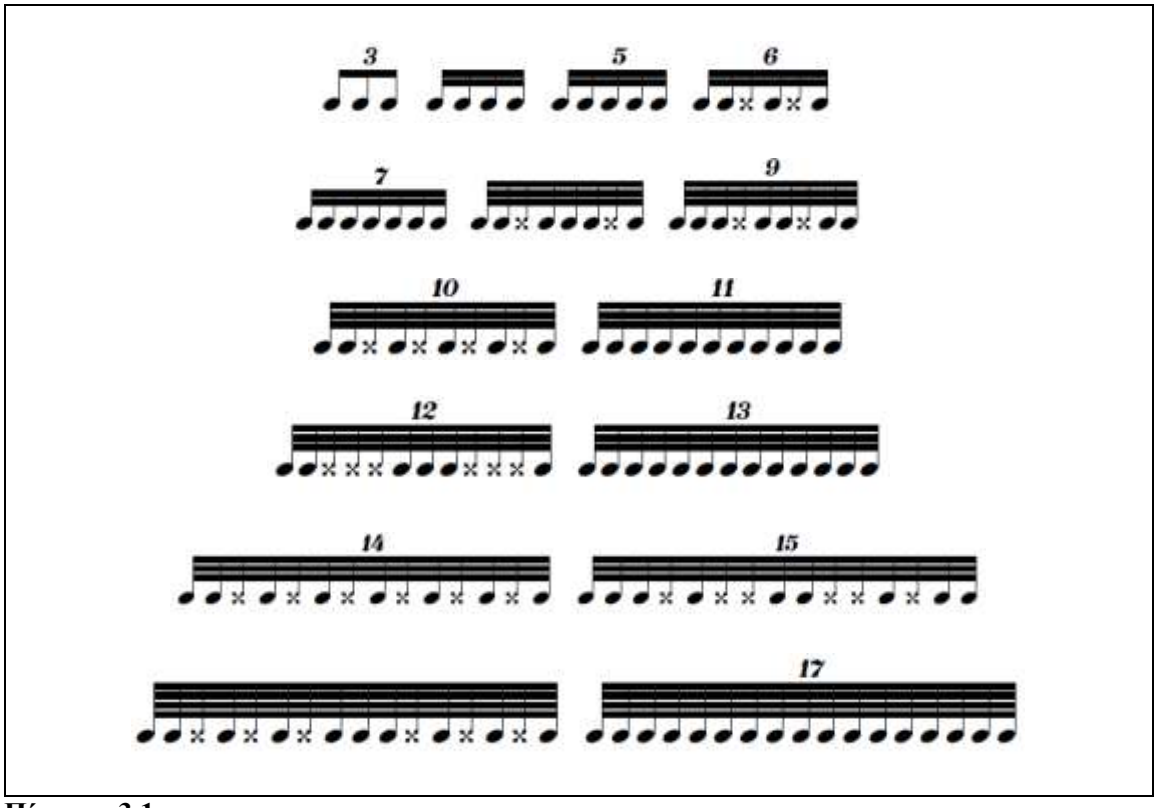
Εικόνα 3.12
Σχηματική απεικόνιση της διαδοχής των συνηχήσεων, όπως προβάλλονται από τις δώδεκα ομάδες, κατά τη διάρκεια του τετάρτου επεισοδίου.

3.2.6. Πέμπτο επεισόδιο

Είναι το εκτενέστερο του μέρους με διάρκεια 2 λεπτά και 30 δευτερόλεπτα (μέτρα 108-157, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: D). Το μέτρο του είναι δύο τέταρτα, το τέμπο του αργό (♩ = 40) και η δυναμική του υψηλή (***ff***). Συμμετέχουν όλα τα πνευστά, το glockenspiel, το ξυλόφωνο, το βιμπράφωνο, η μαρίμπα, το πιάνο, ένα από τα πρώτα
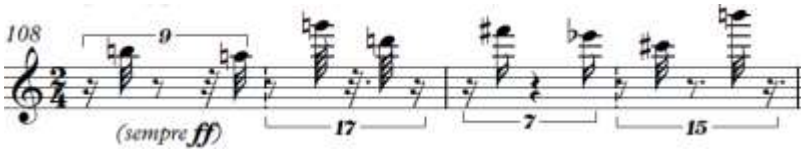
βιολιά, ένα από τα δεύτερα βιολιά, μία από τις βιόλες, ένα από τα τσέλα και δύο από τα κοντραμπάσα (εκ των οποίων το πρώτο παίζει συνεχώς πιτσικάτο).

Στο μέρος όλων των οργάνων που συμμετέχουν ξεχωρίζουν οι σχετικά απομονωμένες ατάκες των μελωδικών ή συνηχητικών τους, όπως στην περίπτωση του πιάνου, γραμμών. Κάθε χρόνος του μέτρου στο μέρος κάθε οργάνου, εκτός από εκείνους των παύσεων, διαιρείται σε διάφορα ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων, από τρίηχο ογδόων μέχρι δεκαεπτάηχο εξηκοστών τετάρτων, και σε κάθε περίπτωση επιλέγονται συγκεκριμένα σημεία (δηλ. φθογγόσημα), από τα μικρότερα χρονικά διαθέσιμα κάθε φορά, τα οποία φέρουν ήχο. Επίσης υπάρχουν συγκεκριμένα φθογγόσημα, όχι όμως σε όλα τα ρυθμικά πλαίσια, στα οποία γενικά αποφεύγεται η χρήση ήχου. Αυτό συμβαίνει γιατί στο ίδιο χρονικό σημείο υπάρχει δυνατότητα εκφοράς ήχου από άλλο ρυθμικό πλαίσιο, αποκλειστικά ως προς την ατάκα, ασχέτως αν κάτι τέτοιο δεν αξιοποιείται πάντα. Στα μόνα σημεία του χρόνου που κάτι τέτοιο δεν λαμβάνεται υπόψη είναι στην αρχή του πρώτου και του δεύτερου μισού του χτύπου (πίνακας 3.1).
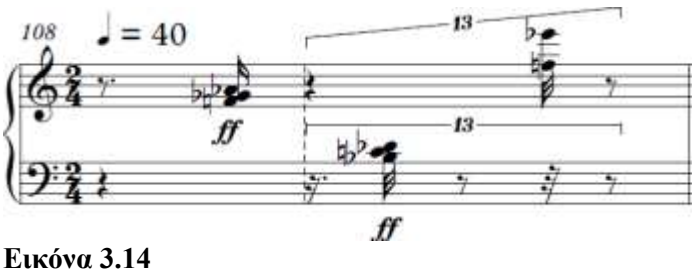


Πίνακας 3.1
Το σύνολο των ρυθμικών πλαισίων ισόχρονων φθογγόσημων (από τρίηχο ογδόων ως δεκαεπτάηχο εξηκοστών τετάρτων) για τους χρόνους των μέτρων που αξιοποιούνται ηχητικά στο πέμπτο επεισόδιο. Με X υποδεικνύονται τα σημεία στα οποία αποφεύγεται η χρήση φθόγγου.

Το ρυθμικό μωσαϊκό - όπως προκύπτει από την πολυρυθμία, τόσο οριζόντια (για κάθε όργανο ξεχωριστά) όσο και κάθετα (για ολόκληρη την ορχήστρα), καθώς και την εν συνόλω ρυθμική πολυπλοκότητα - αποτελεί ένα εκ των δύο βασικών στοιχείων του επεισοδίου. Το δεύτερο σχετίζεται με το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται καθολικά και προέρχεται από τους εξής δώδεκα λαϊκούς δρόμους: Χιτζάζ, Χιτζαζκιάρ, Πειραιώτικος, Χουζάμ, Σεγκιάχ, Σαμπάχ, Αρμονικός μινόρε, Κιουρδί, Ουσάκ, Καρτζιγάρ, Ποιμενικός μινόρε και Νιαβέντ. Κάθε όργανο παρουσιάζει μια δική του σειρά των παραπάνω λαϊκών δρόμων από διάφορες, κατά περίπτωση, τονικές αφετηρίες. Κάθε δρόμος της κάθε σειράς, εκτός κάποιων φορών του τελευταίου, παρουσιάζεται σε συνολικά οκτώ ατάκες. Στην πρώτη και στην όγδοη ατάκα υπάρχει ο βασικός τόνος του δρόμου, συνήθως σε διαφορετικό τονικό ύψος, ενώ στις έξι ενδιάμεσες οι υπόλοιποι φθόγγοι του από μία φορά σε ελεύθερη, κάθε φορά, διάταξη (εικόνα 3.13). Οι παραπάνω δύο προτάσεις ισχύουν για το μέρος όλων των οργάνων πλην του πιάνου, για το λόγο ότι αυτό παρουσιάζει τους δρόμους της σειράς του κυρίως συνηχητικά. Επίσης, στο μέρος του, η διαδοχή των βαθμίδων ακολουθεί πάντα την εξής σειρά: I – II – III – IV – V – VI - VII - I (εικόνα 3.14).



Εικόνα 3.13
Απόσπασμα από το μέρος του πρώτου φλάουτου, όπου στα δύο πρώτα μέτρα (μ.108-109) του πέμπτου επεισοδίου παρουσιάζεται ο δρόμος Σι Σαμπάχ. Στην πρώτη και στην όγδοη ατάκα είναι ο φθόγγος σι ενώ στις ενδιάμεσες οι υπόλοιποι.



Εικόνα 3.14
Απόσπασμα από το μέρος του πιάνου, όπου στο πρώτο μέτρο (μ.108) του πέμπτου επεισοδίου παρουσιάζεται ο δρόμος Φα Ουσάκ. Στην πρώτη συνήχηση εμφανίζονται οι τρεις πρώτες βαθμίδες (I: φα, II: σολ ύφεση, III: λα ύφεση), στη δεύτερη οι επόμενες τρεις (IV: σι ύφεση, V: ντο, VI: ρε ύφεση) και στην τρίτη η έβδομη και η επανάληψη της πρώτης (VII: μι ύφεση και I: φα).

Η παρουσίαση του τελευταίου δρόμου σε μερικές σειρές δεν προλαβαίνει να ολοκληρωθεί. Σε τέτοιες περιπτώσεις μπορεί να απουσιάζει μόνο η επανάληψη του βασικού φθόγγου, ή η απουσία του να συνδυάζεται και με την αντίστοιχη κάποιου ή κάποιων επιπλέον (εικόνες 3.15 και 3.16).



Εικόνα 3.15
Απόσπασμα από το μέρος της βιόλας (μ.156-157), όπου προς το τέλος του επεισοδίου (μ.156) ξεκινά αλλά δεν ολοκληρώνεται η προβολή του τελευταίου δρόμου της σειράς. Πρόκειται για τον Μι ύφεση Καρτζιγάρ και οι φθόγγοι που δεν εμφανίζονται είναι οι εξής: σολ ύφεση, λα ύφεση και η επανάληψη του μι ύφεση.
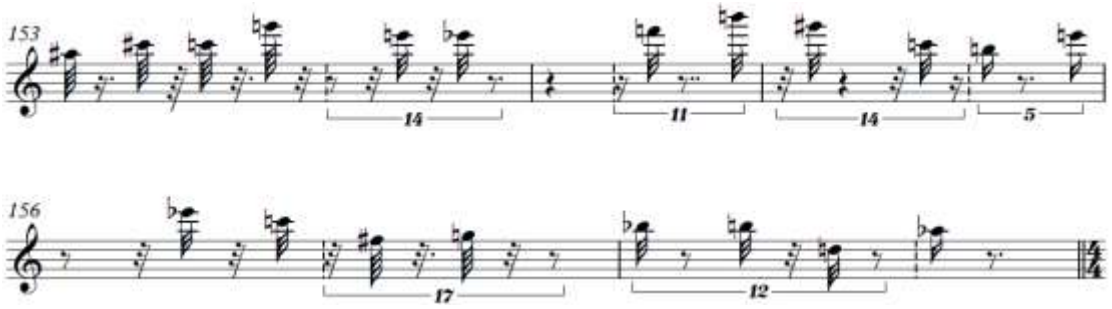


Εικόνα 3.16
Απόσπασμα από το μέρος του πίκολο (μ.156-157), όπου στο τελευταίο μέτρο του επεισοδίου (μ.157) ξεκινά αλλά δεν ολοκληρώνεται η προβολή του τελευταίου δρόμου της σειράς. Πρόκειται για τον Σι Νιαβέντ και ο φθόγγος που δεν εμφανίζεται είναι το σολ καθώς και η επανάληψη του σι.

Άλλες φορές, μετά την ολοκληρωμένη προβολή του τελευταίου δρόμου μιας σειράς, μπορεί να προστεθούν ένας[149] ή δύο φθόγγοι[150] (εικόνες 3.17 και 3.18).

[149] Θα μπορούσε να αποτελέσει, σύμφωνα με τα προηγηθέντα κάθε σειράς, τον βασικό φθόγγο (τονική αφετηρία) για οποιονδήποτε από τους δώδεκα λαϊκούς δρόμους.

[150] Ο πρώτος θα μπορούσε να αποτελέσει τον βασικό φθόγγο (τονική αφετηρία) και ο δεύτερος κάποιον από τους υπόλοιπους σε αρκετές περιπτώσεις των δώδεκα δεδομένων λαϊκών δρόμων, σύμφωνα με το πρότυπο προβολής τους στο πλαίσιο κάθε σειράς. Π.χ., αν απέχουν διάστημα δευτέρας μικρής θα μπορούσε να ανήκουν ως Ι και ΙΙ βαθμίδα στους εξής τέσσερις δρόμους: Χιτζάζ, Χιτζαζκιάρ, Πειραιώτικος και Ουσάκ, ενώ αν απέχουν διάστημα πέμπτης καθαρής θα μπορούσε να ανήκουν ως Ι και V βαθμίδα σε όλους τους δρόμους εκτός του Καρτζιγάρ.



Εικόνα 3.17
Απόσπασμα από το μέρος του πρώτου βιολιού (μ.153-157), όπου στο τελευταίο μέτρο του επεισοδίου (μ.157) και συγκεκριμένα στη δεύτερη ατάκα (νότα σι) ολοκληρώνεται η παρουσίαση του τελευταίου δρόμου της σειράς. Πρόκειται για τον Σι Χιτζαζκιάρ, που ξεκίνησε στο μέτρο 155 (τρίτη ατάκα) και με την ολοκλήρωσή του, στο τελευταίο μέτρο, ακολουθούν δύο επιπλέον φθόγγοι (ρε και λα ύφεση).



Εικόνα 3.18
Απόσπασμα από το μέρος του μπάσου τρομπονιού (μ.155-157), όπου στο τελευταίο μέτρο του επεισοδίου (μ.157) και συγκεκριμένα στην προτελευταία ατάκα (νότα σι ύφεση) ολοκληρώνεται η παρουσίαση του τελευταίου δρόμου της σειράς. Πρόκειται για τον Σι ύφεση Αρμονικό μινόρε, που ξεκίνησε στο μέτρο 155 (δεύτερη ατάκα) και με την ολοκλήρωσή του, στο τελευταίο μέτρο, ακολουθεί ο φθόγγος ρε.

Όλοι οι λαϊκοί δρόμοι που χρησιμοποιούνται, διανέμονται σχετικά ισόποσα στα μέρη των οργάνων της ορχήστρας (πίνακες 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10, 3.11, 3.12 και 3.13).

Δρόμος: **Χιτζάζ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Όμποε 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, φαγκότο 2, τενόρο τρομπόνι 1, δεύτερο βιολί.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Όμποε 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 1, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 2, πιάνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Λα	Φλάουτο 2, κλαρινέτο 1, κόρνο 3, τενόρο τρομπόνι 2, πιάνο, πρώτο βιολί.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 2, κόρνο 2, glockenspiel, πιάνο.
Σολ	Πίκολο, μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα σε ρε, τούμπα, ξυλόφωνο, πιάνο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Όμποε 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 4, τρομπέτα 2.
Φα	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, κλαρινέτο 1, κόρνο 1, τενόρο τρομπόνι 1, τούμπα, πρώτο κοντραμπάσο.
Μι	Φλάουτο 1, φαγκότο 1, κόρνο 3, τρομπέτα 2, πιάνο, τσέλο.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Φλάουτο 1, φαγκότο 2, τρομπέτα σε ρε, μπάσο τρομπόνι.
Ρε	Πίκολο, μπάσο κλαρινέτο, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα 1, μαρίμπα, πιάνο, τσέλο.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Φλάουτο 2, μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα σε ρε, πρώτο βιολί, βιόλα, πρώτο κοντραμπάσο (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του).
Ντο	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 2, κόρνο 2, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, δεύτερο βιολί.

Πίνακας 3.2
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Χιτζάζ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Χιτζαζκιάρ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, φαγκότο 2, κόρνο 4, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, πρώτο βιολί.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Όμποε 2, κλαρινέτο 2, τρομπέτα 1 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), ξυλόφωνο, τσέλο.
Λα	Όμποε 2, φαγκότο 1, κόρνο 4, τρομπέτα 2, δεύτερο βιολί (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του).
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 2, κόρνο 4, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, τσέλο.
Σολ	Φλάουτο 1, φαγκότο 1, κόρνο 1, πιάνο, δεύτερο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Πίκολο, αγγλικό κόρνο, κόρνο 1, πιάνο, πρώτο βιολί.
Φα	Φλάουτο 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, μαρίμπα, δεύτερο κοντραμπάσο.
Μι	Πίκολο, κλαρινέτο 1, μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα σε ρε, πιάνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Όμποε 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 3 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), τούμπα, τσέλο, πρώτο κοντραμπάσο.
Ρε	Κλαρινέτο 1, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, πρώτο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Φλάουτο 1, φαγκότο 2, κόρνο 3, glockenspiel, βιόλα.
Ντο	Κλαρινέτο 1, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 1, τρομπέτα 1, τενόρο τρομπόνι 2, πιάνο, βιόλα.

Πίνακας 3.3
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Χιτζαζκιάρ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Πειραιώτικος**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Φλάουτο 2, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 4, τενόρο τρομπόνι 2, glockenspiel.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Φλάουτο 1, φαγκότο 1, τρομπέτα 1, τρομπέτα 2, πιάνο, βιόλα, τσέλο.
Λα	Όμποε 1, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα σε ρε, μπάσο τρομπόνι, ξυλόφωνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Αγγλικό κόρνο, φαγκότο 2, τρομπέτα σε ρε, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Σολ	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 2, κόρνο 4, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, πρώτο βιολί.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Αγγλικό κόρνο, μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα 1, μαρίμπα, πιάνο, τσέλο.
Φα	Πίκολο, κλαρινέτο 2, κόρνο 3, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, βιόλα.
Μι	Όμποε 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, τενόρο τρομπόνι 2, πιάνο.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Φλάουτο 2, φαγκότο 2, κόρνο 4 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), τσέλο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Ρε	Φλάουτο 1, κλαρινέτο 1, τρομπέτα σε ρε, τρομπέτα 2, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Όμποε 2, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 2, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Ντο	Πίκολο, όμποε 1, κόρνο 1, τενόρο τρομπόνι 1, τούμπα, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.

Πίνακας 3.4
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Πειραιώτικος στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Χουζάμ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Πίκολο, φαγκότο 1, κόρνο 4, τούμπα, πρώτο βιολί.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Όμποε 1, κλαρινέτο 1, κόρνο 1, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Λα	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, φαγκότο 2, τρομπέτα σε ρε, βιμπράφωνο, πιάνο, τσέλο.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Όμποε 2, κλαρινέτο 1, τρομπέτα 1, πιάνο, πρώτο βιολί.
Σολ	Όμποε 1, φαγκότο 1, κόρνο 3, τούμπα, τσέλο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Φλάουτο 1, φαγκότο 2, κόρνο 2, glockenspiel.
Φα	Όμποε 2, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 3, τρομπέτα σε ρε, τενόρο τρομπόνι 1.
Μι	Όμποε 1, κλαρινέτο 2, κόρνο 1, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, τσέλο.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Φλάουτο 2, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 1, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 2.
Ρε	Φλάουτο 1, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 2, τρομπέτα 1, βιόλα.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Πίκολο, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 2 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), πρώτο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.
Ντο	Φλάουτο 2, κλαρινέτο 1, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα 2, πιάνο, βιόλα, δεύτερο κοντραμπάσο.

Πίνακας 3.5
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Χουζάμ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Σεγκιάχ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, τρομπέτα 2, μαρίμπα, βιόλα.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Πίκολο, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 4, τενόρο τρομπόνι 2, πρώτο βιολί.
Λα	Όμποε 2, φαγκότο 2, τρομπέτα 1, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Φλάουτο 1, κλαρινέτο 2, κόρνο 3, πρώτο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.
Σολ	Όμποε 2, κλαρινέτο 1, τρομπέτα σε ρε, τενόρο τρομπόνι 2, δεύτερο κοντραμπάσο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Πίκολο, κλαρινέτο 2, κόρνο 3, τούμπα, δεύτερο βιολί.
Φα	Φλάουτο 2, κλαρινέτο 2, τρομπέτα σε ρε, τρομπέτα 2, πρώτο κοντραμπάσο.
Μι	Φλάουτο 2, φαγκότο 2, κόρνο 4, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, βιόλα.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Όμποε 1, φαγκότο 1, κόρνο 1, βιμπράφωνο, κόρνο 2, πιάνο.
Ρε	Φλάουτο 1, αγγλικό κόρνο, κόρνο 4, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Αγγλικό κόρνο, φαγκότο 1, κόρνο 4, μαρίμπα, πιάνο, τσέλο.
Ντο	Φλάουτο 1, όμποε 2 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), κόρνο 3, τρομπέτα 1, πρώτο βιολί.

Πίνακας 3.6
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Σεγκιάχ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Σαμπάχ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Φλάουτο 1, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 1, τρομπέτα σε ρε, βιμπράφωνο (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), δεύτερο κοντραμπάσο.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Όμποε 2, μπάσο κλαρινέτο, κόντρα φαγκότο, μπάσο τρομπόνι, βιόλα.
Λα	Πίκολο, κλαρινέτο 2, κόρνο 1, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, τσέλο.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Όμποε 1, φαγκότο 2, τρομπέτα 1, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Σολ	Όμποε 1, κόντρα φαγκότο (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), τρομπέτα 1, πιάνο, πρώτο βιολί.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Φλάουτο 2, φαγκότο 2, τρομπέτα σε ρε, μαρίμπα, πρώτο κοντραμπάσο.
Φα	Φλάουτο 1, κλαρινέτο 1, κόρνο 2, τούμπα, πρώτο βιολί.
Μι	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 2, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, βιόλα.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Φλάουτο 2, φαγκότο 1, κόρνο 4, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Ρε	Πίκολο, κλαρινέτο 2, κόρνο 1, τενόρο τρομπόνι 2, πιάνο, βιόλα.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Όμποε 1, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα 2, τούμπα, δεύτερο κοντραμπάσο.
Ντο	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, φαγκότο 1, κόρνο 3, ξυλόφωνο, τσέλο.

Πίνακας 3.7
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Σαμπάχ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Αρμονικός μινόρε**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Φλάουτο 1, φαγκότο 1, κόρνο 1, τρομπέτα 1, μπάσο τρομπόνι.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Όμποε 1, κόρνο 2, τρομπέτα σε ρε, μπάσο τρομπόνι, βιμπράφωνο, πιάνο.
Λα	Όμποε 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 4, δεύτερο βιολί.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Πίκολο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κλαρινέτο 1, τούμπα, πιάνο, πρώτο βιολί.
Σολ	Μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο 2, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 2, τσέλο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Όμποε 2, κόρνο 3, κόρνο 4, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Φα	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 1, τενόρο τρομπόνι 2, βιόλα, δεύτερο κοντραμπάσο.
Μι	Κλαρινέτο 1, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 1, τρομπέτα 1, glockenspiel, πρώτο κοντραμπάσο.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Φλάουτο 1, αγγλικό κόρνο, κόρνο 2, τούμπα, βιόλα.
Ρε	Φλάουτο 2, κλαρινέτο 2, κόρνο 3, τρομπέτα 1, τενόρο τρομπόνι 1.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Πίκολο, κλαρινέτο 1, τρομπέτα 1, δεύτερο βιολί.
Ντο	Όμποε 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), κόρνο 2, μαρίμπα, πιάνο.

Πίνακας 3.8
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Αρμονικός μινόρε στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Κιουρδί**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 1, κόρνο 3, τούμπα, τσέλο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Φλάουτο 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κλαρινέτο 1, τρομπέτα 2, μαρίμπα, πρώτο κοντραμπάσο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Λα	Πίκολο, φαγκότο 1, κόρνο 1, τούμπα, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Φλάουτο 2, φαγκότο 1, τρομπέτα σε ρε, μπάσο τρομπόνι.
Σολ	Όμποε 1, φαγκότο 2, κόρνο 3, τενόρο τρομπόνι 1, βιόλα.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Όμποε 2, μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα σε ρε, τενόρο τρομπόνι 2.
Φα	Φλάουτο 1, κόντρα φαγκότο, κόρνο 1, κόρνο 4, δεύτερο βιολί.
Μι	Φλάουτο 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, πρώτο βιολί, δεύτερο βιολί.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Πίκολο, κλαρινέτο 2, μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα 2, πιάνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Ρε	Όμποε 1 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), κόρνο 1, κόρνο 2, τρομπέτα 2, βιόλα.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Όμποε 2, φαγκότο 2, τρομπέτα 1, ξυλόφωνο, πιάνο.
Ντο	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, μπάσο τρομπόνι, τσέλο.

Πίνακας 3.9
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Κιουρδί στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Ουσάκ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Πίκολο, κλαρινέτο 2, μπάσο κλαρινέτο, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Φλάουτο 2, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 3, τούμπα, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.
Λα	Αγγλικό κόρνο, φαγκότο 2, κόρνο 1, τσέλο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Πίκολο, κλαρινέτο 1, τενόρο τρομπόνι 1, τενόρο τρομπόνι 2, τσέλο.
Σολ	Φλάουτο 2, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα 1, ξυλόφωνο, βιόλα.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Φλάουτο 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κλαρινέτο 1, κόρνο 4, πιάνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Φα	Όμποε 1, φαγκότο 1, τρομπέτα σε ρε, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Μι	Μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο 1, κόρνο 1, δεύτερο βιολί.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Όμποε 2, μπάσο κλαρινέτο, τενόρο τρομπόνι 1, πρώτο βιολί.
Ρε	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, φαγκότο 2, κόρνο 2, τούμπα, πιάνο.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Φλάουτο 1, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα σε ρε (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), μπάσο τρομπόνι.
Ντο	Όμποε 1, αγγλικό κόρνο, κόρνο 3, τρομπέτα 2.

Πίνακας 3.10
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Ουσάκ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Καρτζιγάρ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Όμποε 1, κλαρινέτο 1, κόρνο 1, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 1 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του).
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Φλάουτο 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, τούμπα, πιάνο, τσέλο.
Λα	Φλάουτο 1, αγγλικό κόρνο, κόρνο 4, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Όμποε 1, μπάσο κλαρινέτο, τενόρο τρομπόνι 1, δεύτερο βιολί, δεύτερο κοντραμπάσο.
Σολ	Πίκολο, κλαρινέτο 1, κόρνο 2, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Φλάουτο 1, φαγκότο 1, τρομπέτα σε ρε, πρώτο βιολί, βιόλα.
Φα	Φλάουτο 2, φαγκότο 1, κόρνο 3, τρομπέτα 1, πιάνο, βιόλα.
Μι	Όμποε 2, κόρνο 1, τρομπέτα σε ρε, τούμπα, ξυλόφωνο (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του).
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Πίκολο, φαγκότο 2, κόρνο 3, μπάσο τρομπόνι, βιόλα (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του).
Ρε	Κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόντρα φαγκότο, κόρνο 2, ξυλόφωνο, πιάνο, πρώτο βιολί.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Όμποε 2, κλαρινέτο 2, τενόρο τρομπόνι 2, πρώτο βιολί.
Ντο	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 4, τούμπα, τσέλο, δεύτερο κοντραμπάσο.

Πίνακας 3.11
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Καρτζιγάρ στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Ποιμενικός μινόρε**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Φλάουτο 1, κλαρινέτο 1, τρομπέτα σε ρε, πιάνο, βιόλα, πρώτο κοντραμπάσο.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Πίκολο, κλαρινέτο 1 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), φαγκότο 1, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, τσέλο.
Λα	Φλάουτο 2, κόρνο 2, τρομπέτα 1, τενόρο τρομπόνι 2, βιόλα.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Φλάουτο 2 (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), μπάσο κλαρινέτο, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 2, βιόλα.
Σολ	Φλάουτο 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόντρα φαγκότο, τενόρο τρομπόνι 1, πιάνο, πρώτο κοντραμπάσο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Όμποε 1, μπάσο κλαρινέτο (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), τρομπέτα σε ρε, μπάσο τρομπόνι, πιάνο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Φα	Όμποε 2, κλαρινέτο 2, κόντρα φαγκότο, κόρνο 4, τρομπέτα 1, βιμπράφωνο, πιάνο, τσέλο.
Μι	Όμποε 1, φαγκότο 1, κόρνο 3, πρώτο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Πίκολο, όμποε 2, κόρνο 3, τούμπα, δεύτερο βιολί.
Ρε	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, φαγκότο 2, τούμπα, δεύτερο βιολί, δεύτερο κοντραμπάσο.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Φλάουτο 2, κόρνο 1, τενόρο τρομπόνι 1, τούμπα, πιάνο.
Ντο	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, τρομπέτα σε ρε, glockenspiel, πρώτο βιολί.

Πίνακας 3.12
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Ποιμενικός μινόρε στην ορχήστρα.

Δρόμος: **Νιαβέντ**	
Από τονική αφετηρία:	Παρουσιάζεται από:
Σι	Πίκολο (χωρίς όμως να ολοκληρώνεται η προβολή του), κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόντρα φαγκότο, τενόρο τρομπόνι 2, τσέλο.
Σι ύφεση ή Λα δίεση	Φλάουτο 2, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 2, τρομπέτα σε ρε, βιόλα.
Λα	Φλάουτο 1, κόρνο 1, κόρνο 3, τούμπα, πιάνο, δεύτερο βιολί.
Λα ύφεση ή Σολ δίεση	Φλάουτο 1, μπάσο κλαρινέτο, κόρνο 1, μαρίμπα, πρώτο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.
Σολ	Φλάουτο 2, κλαρινέτο 2, κόρνο 4, τρομπέτα 1, πρώτο κοντραμπάσο.
Σολ ύφεση ή Φα δίεση	Όμποε 1, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 1, τσέλο.
Φα	Πίκολο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, κόρνο 2, πρώτο βιολί.
Μι	Όμποε 2, κόντρα φαγκότο, τρομπέτα σε ρε, πιάνο, πρώτο βιολί.
Μι ύφεση ή Ρε δίεση	Αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 1, τρομπέτα 1, ξυλόφωνο, πιάνο.
Ρε	Όμποε 1, φαγκότο 1, κόρνο 3, τενόρο τρομπόνι 1, τσέλο, δεύτερο κοντραμπάσο.
Ρε ύφεση ή Ντο δίεση	Κλαρινέτο 1, φαγκότο 1, τρομπέτα σε ρε, μπάσο τρομπόνι, πιάνο.
Ντο	Πίκολο, μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο 2, δεύτερο βιολί, πρώτο κοντραμπάσο.

Πίνακας 3.13
Η διάθεση του λαϊκού δρόμου Νιαβέντ στην ορχήστρα.

Κανένα όργανο δεν χρησιμοποιεί στη σειρά του παραπάνω από μία φορά κάποιο δρόμο από την ίδια τονική αφετηρία. Επιπλέον, όργανα του ίδιου ηχοχρώματος αποφεύγεται να χρησιμοποιούν στις σειρές τους τον ίδιο δρόμο από κοινή τονική αφετηρία, αν και υπάρχουν κάποιες λιγοστές, σχετικά, εξαιρέσεις (π.χ. ο Φα δίεση Αρμονικός μινόρε εμφανίζεται τόσο στη σειρά του τρίτου όσο και στη σειρά του τέταρτου κόρνου, καθώς και ο Σι ύφεση Πειραιώτικος εμφανίζεται τόσο στη σειρά της πρώτης όσο και στην αντίστοιχη της δεύτερης τρομπέτας).

Επίσης, υπάρχει, συνήθως, η διάθεση στην κάθε σειρά να συνυπάρχουν όλοι οι προαναφερθέντες λαϊκοί δρόμοι σε μία και μοναδική ή σε περισσότερες εκδοχές των πλαισίων που ορίζουν οι εκάστοτε τονικές αφετηρίες μέσω των οποίων εκφέρονται. Στις μόνες περιπτώσεις όπου κάτι τέτοιο δεν ισχύει είναι στις σειρές των κρουστών (glockenspiel, ξυλόφωνο, βιμπράφωνο και μαρίμπα), οι οποίες αξιοποιούν μικρό, συγκριτικά, αριθμό δρόμων στη συγκρότησή τους. Οι περισσότερες σειρές, στο σύνολο των οργάνων, αποτελούνται από τη διαδοχή είκοσι ως είκοσι πέντε δρόμων. Μονό στις σειρές των κρουστών συναντώνται εμφανώς λιγότεροι: εννιά στη μαρίμπα, εννιά στο ξυλόφωνο (μάλιστα η προβολή του τελευταίου δεν ολοκληρώνεται), έξι στο glockenspiel και μόλις πέντε στο βιμπράφωνο (η προβολή του τελευταίου επίσης δεν ολοκληρώνεται). Από την άλλη, πολλοί περισσότεροι δρόμοι, εξήντα πέντε συνολικά, χρησιμοποιούνται μόνο στη σειρά του πιάνου.

Επιπλέον, οι δώδεκα τονικές αφετηρίες πάνω στις οποίες παρουσιάζονται οι ισάριθμοι λαϊκοί δρόμοι, στο πλαίσιο της σειράς κάθε οργάνου, εναλλάσσονται συνεχώς και ποικιλοτρόπως. Σχεδόν σε κάθε σειρά επιστρατεύονται όλες τους ή έστω οι περισσότερες. Εξαίρεση αποτελεί η σειρά του glockenspiel, όπου οι μόλις έξι λαϊκοί δρόμοι εκφράζονται από ισάριθμες τονικές αφετηρίες, καθώς και η σειρά του βιμπραφώνου, όπου οι μόλις πέντε λαϊκοί δρόμοι (μάλιστα η προβολή του τελευταίου δεν ολοκληρώνεται), εκφράζονται από επίσης ισάριθμες τονικές αφετηρίες.

Δεν συνηθίζεται, σε οποιαδήποτε σειρά, η επανάληψη κάποιας τονικής αφετηρίας, καθώς και του πλαισίου που ορίζει, αμέσως μετά την εμφάνισή της και την ολοκλήρωση της αυστηρής διαδικασίας που ακολουθείται. Σε μια τέτοια περίπτωση, πάντως, υπάρχει διαφοροποίηση ως προς τον δρόμο. Σαν αποτέλεσμα η άμεση επανάληψη ενός φθόγγου (χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι παύσεις), ακόμα και σε διαφορετικό τονικό ύψος, στο μέρος ενός οργάνου συναντάται σπάνια. Από την

προηγούμενη διαπίστωση εξαιρείται, και μάλιστα εμφατικά, μόνο το μέρος του πιάνου όπου η ακολουθία των συνηχήσεων, πρωτίστως, δημιουργεί διαφορετικά δεδομένα. Στα υπόλοιπα όργανα η άμεση επανάληψη ενός φθόγγου απαντάται ελάχιστες φορές. Μια τέτοια υπάρχει στο μέτρο 149, όπου στο μέρος του πρώτου όμποε υπάρχουν διαδοχικά δύο σι ύφεση σε απόσταση οκτάβας. Το πρώτο ολοκληρώνει την εμφάνιση του δρόμου Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε, ενώ το δεύτερο ξεκινά την παρουσίαση του δρόμου Σι ύφεση Χιτζάζ (εικόνα 3.19).



Εικόνα 3.19
Απόσπασμα από το μέρος του πρώτου όμποε (μ.148-150). Στο μέτρο 149 εντοπίζεται μια σχετικά σπάνια περίπτωση άμεσης επανάληψης φθόγγου: δύο σι ύφεση σε διάστημα ογδόης. Το πρώτο αποτελεί την ολοκλήρωση της προβολής του δρόμου Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε, ενώ το δεύτερο σηματοδοτεί την έναρξη του δρόμου Σι ύφεση Χιτζάζ.

Αναλυτικά η διαδοχή των δρόμων,[151] καθώς και το σημείο εκκίνησής τους, στη σειρά κάθε οργάνου είναι η εξής:

<u>Πίκολο:</u>

Ντο Πειραιώτικος (μ.108), Σι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.111), Φα Νιαβέντ (μ.113, τρίτη ατάκα), Λα ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.115, δεύτερη ατάκα), Σι Ουσάκ (μ.118), Μι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.120, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Σεγκιάχ (μ.121, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Χουζάμ (μ.123), Λα Κιουρδί (μ.124, τέταρτη ατάκα), Μι Χιτζαζκιάρ (μ.126, τέταρτη ατάκα), Ρε Σαμπάχ (μ.128, τρίτη ατάκα), Σολ Χιτζάζ (μ.130, τέταρτη ατάκα), Μι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.132, πέμπτη ατάκα), Σι Χουζάμ (μ.135), Ντο Νιαβέντ (μ.138), Μι ύφεση Κιουρδί (μ.139, τρίτη ατάκα), Φα Πειραιώτικος (μ.141, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.143, δεύτερη ατάκα), Σολ Καρτζιγάρ (μ.145, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Ουσάκ (μ.147, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.148, έκτη ατάκα), Λα Σαμπάχ (μ.151, δεύτερη ατάκα),

[151] Πολλές φορές πραγματοποιούνται εναρμόνιες αλλαγές φθόγγων.

Σι ύφεση Σεγκιάχ (μ.152, πέμπτη ατάκα), Ρε Χιτζάζ (μ.154, τρίτη ατάκα) και Σι Νιαβέντ (μ.157).[152]

Φλάουτο 1:

Σι Σαμπάχ (μ.108), Ρε Χουζάμ (μ.110), Φα δίεση Ουσάκ (μ.112, τρίτη ατάκα), Σολ Ποιμενικός μινόρε (μ.114, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.116, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Πειραιώτικος (μ.118, δεύτερη ατάκα), Ρε ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.121), Φα Κιουρδί (μ.123), Λα Καρτζιγάρ (μ.125, τρίτη ατάκα), Ντο Σεγκιάχ (μ.127, τρίτη ατάκα), Λα ύφεση Νιαβέντ (μ.129), Μι Χιτζάζ (μ.130, πέμπτη ατάκα), Φα δίεση Χουζάμ (μ.132, δεύτερη ατάκα), Φα Σαμπάχ (μ.134), Σι Αρμονικός μινόρε (μ.136), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.137, έκτη ατάκα), Ντο δίεση Ουσάκ (μ.139, τρίτη ατάκα), Σι Ποιμενικός μινόρε (μ.141, δεύτερη ατάκα), Ρε Πειραιώτικος (μ.144), Λα ύφεση Σεγκιάχ (μ.145, πέμπτη ατάκα), Λα Νιαβέντ (μ.148, δεύτερη ατάκα), Σολ Χιτζαζκιάρ (μ.150, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Καρτζιγάρ (μ.152), Ρε δίεση Χιτζάζ (μ.153, τρίτη ατάκα), Ρε Σεγκιάχ (μ.155, πέμπτη ατάκα) και ο φθόγγος μι ύφεση.

Φλάουτο 2:

Σι ύφεση Νιαβέντ (μ.108), Λα Χιτζάζ (μ.109, πέμπτη ατάκα), Μι ύφεση Χουζάμ (μ.111, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Σαμπάχ (μ.113, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.115, δεύτερη ατάκα), Μι Σεγκιάχ (μ.118), Ντο Χουζάμ (μ.120, τρίτη ατάκα), Φα Καρτζιγάρ (μ.122, τέταρτη ατάκα), Ρε Αρμονικός μινόρε (μ.125, τρίτη ατάκα), Σι Πειραιώτικος (μ.129), Σολ Ουσάκ (μ.131, δεύτερη ατάκα), Λα ύφεση Κιουρδί (μ.133, δεύτερη ατάκα), Φα Σεγκιάχ (μ.135), Μι ύφεση Πειραιώτικος (μ.136, πέμπτη ατάκα), Σολ Νιαβέντ (μ.138, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Ουσάκ (μ.140, τρίτη ατάκα), Φα Χιτζαζκιάρ (μ.142, τρίτη ατάκα), Λα Ποιμενικός μινόρε (μ.144, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Σαμπάχ (μ.146, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Χιτζάζ (μ.149, δεύτερη ατάκα), Μι Κιουρδί (μ.151, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.153, έκτη ατάκα) και Λα ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.156, δεύτερη ατάκα).[153]

Όμποε 1:

Λα ύφεση Καρτζιγάρ (μ.108), Μι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.110), Φα Ουσάκ (μ.111, έκτη ατάκα), Φα δίεση Νιαβέντ (μ.114), Σι Χιτζάζ (μ.117), Ντο δίεση Σαμπάχ (μ.118, τρίτη

[152] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο πίκολο δεν ολοκληρώνεται.

[153] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο δεύτερο φλάουτο δεν ολοκληρώνεται.

ατάκα), Ντο Αρμονικός μινόρε (μ.121, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.123), Σολ Κιουρδί (μ.125), Μι ύφεση Σεγκιάχ (μ.127, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Χουζάμ (μ.130, δεύτερη ατάκα), Λα Πειραιώτικος (μ.131, τέταρτη ατάκα), Σολ Σαμπάχ (μ.133, έκτη ατάκα), Ντο Ουσάκ (μ.136), Μι Χουζάμ (μ.138), Σι Καρτζιγάρ (μ.141, τρίτη ατάκα), Μι Ποιμενικός μινόρε (μ.144, δεύτερη ατάκα), Ρε Νιαβέντ (μ.146), Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.147, έκτη ατάκα), Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.149, τρίτη ατάκα), Ντο Πειραιώτικος (μ.151, πέμπτη ατάκα), Σολ δίεση Σαμπάχ (μ.153, τρίτη ατάκα), Σολ Χουζάμ (μ.155) και Ρε Κιουρδί (μ.157, δεύτερη ατάκα).[154]

Όμποε 2:

Λα Σεγκιάχ (μ.108), Σι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.110), Μι Πειραιώτικος (μ.112, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Χουζάμ (μ.115), Ντο δίεση Κιουρδί (μ.118, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.120), Σι ύφεση Σαμπάχ (μ.122, δεύτερη ατάκα), Μι Νιαβέντ (μ.124, τέταρτη ατάκα), Ρε δίεση Ουσάκ (μ.128, δεύτερη ατάκα), Μι Καρτζιγάρ (μ.130, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Χιτζάζ (μ.133, δεύτερη ατάκα), Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.136), Σολ Σεγκιάχ (μ.139), Λα Χιτζαζκιάρ (μ.141), Μι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.142, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Κιουρδί (μ.145), Ντο δίεση Πειραιώτικός (μ.147, τρίτη ατάκα), Λα Αρμονικός μινόρε (μ.149, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Καρτζιγάρ (μ.151, τρίτη ατάκα), Φα Χουζάμ (μ.153, τρίτη ατάκα) και Ντο Σεγκιάχ (μ.155, τρίτη ατάκα).[155]

Αγγλικό κόρνο:

Ρε Σεγκιάχ (μ.108), Λα Ουσάκ (μ.110, δεύτερη ατάκα), Ντο Καρτζιγάρ (μ.112), Φα δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.115, δεύτερη ατάκα), Ντο Ουσάκ (μ.118), Μι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.120), Λα ύφεση Χιτζάζ (μ.123), Μι ύφεση Νιαβέντ (μ.125, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Πειραιώτικος (μ.129), Σι Σαμπάχ (μ.131, δεύτερη ατάκα), Ρε Ποιμενικός μινόρε (μ.134), Σι Κιουρδί (μ.135, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Χουζάμ (μ.137, δεύτερη ατάκα), Σολ Πειραιώτικος (μ.140), Σι ύφεση Νιαβέντ (μ.141, τέταρτη ατάκα), Ντο Χιτζάζ (μ.144, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Σεγκιάχ (μ.146, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Πειραιώτικος (μ.148, τρίτη ατάκα), Ντο Ποιμενικός μινόρε (μ.151, δεύτερη ατάκα),

[154] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο πρώτο όμποε δεν ολοκληρώνεται.

[155] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο δεύτερο όμποε δεν ολοκληρώνεται.

Λα Καρτζιγάρ (μ.153, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.155, τέταρτη ατάκα) και ο φθόγγος ντο δίεση.

Κλαρινέτο σε μι ύφεση:

Φα Χιτζάζ (μ.108), Ντο Ποιμενικός μινόρε (μ.109, τέταρτη ατάκα), Μι Σαμπάχ (μ.111, τέταρτη ατάκα), Σι Χιτζαζκιάρ (μ.113, τρίτη ατάκα), Σι Νιαβέντ (μ.115, τρίτη ατάκα), Ρε Καρτζιγάρ (μ.116, έκτη ατάκα), Φα Αρμονικός μινόρε (μ.118, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Ουσάκ (μ.120, τρίτη ατάκα), Ρε Ποιμενικός μινόρε (μ.122, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Χουζάμ (μ.124), Σι Σεγκιάχ (μ.126), Ντο Κιουρδί (μ.127, πέμπτη ατάκα), Ντο δίεση Πειραιώτικος (μ.129, τρίτη ατάκα), Λα Χουζάμ (μ.132), Μι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.134, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Ουσάκ (μ.135, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.137, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.139, δεύτερη ατάκα), Φα Νιαβέντ (μ.141, τρίτη ατάκα), Ντο Καρτζιγάρ (μ.144, δεύτερη ατάκα), Ρε Ουσάκ (μ.146, τέταρτη ατάκα), Σολ Ποιμενικός μινόρε (μ.148, τρίτη ατάκα), Ντο Σαμπάχ (μ.150), Σι Χιτζάζ (μ.152, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.154, τέταρτη ατάκα) και Ντο Αρμονικός μινόρε (μ.156, δεύτερη ατάκα).[156]

Κλαρινέτο 1:

Σι Κιουρδί (μ.108), Ντο δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.109, έκτη ατάκα), Ρε Χιτζαζκιάρ (μ.111, τρίτη ατάκα), Σολ Σεγκιάχ (μ.113, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Χουζάμ (μ.116, δεύτερη ατάκα), Λα Χιτζάζ (μ.118), Φα Σαμπάχ (μ.120, τρίτη ατάκα), Ρε Πειραιώτικος (μ.122, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Ουσάκ (μ.124, τρίτη ατάκα), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.126, δεύτερη ατάκα), Μι Αρμονικός μινόρε (μ.127, τέταρτη ατάκα), Σολ δίεση Χουζάμ (μ.129, τρίτη ατάκα), Σι Ποιμενικός μινόρε (μ.131, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Νιαβέντ (μ.133, δεύτερη ατάκα), Σολ Καρτζιγάρ (μ.136, δεύτερη ατάκα), Φα Χιτζάζ (μ.138), Μι Χιτζαζκιάρ (μ.140), Σι Σαμπάχ (μ.142, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.143, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.145, έκτη ατάκα), Ντο δίεση Νιαβέντ (μ.147, πέμπτη ατάκα), Σολ δίεση Ουσάκ (μ.150, δεύτερη ατάκα), Ντο Χουζάμ (μ.152, πέμπτη ατάκα), Σι Καρτζιγάρ (μ.155, δεύτερη ατάκα) και Σι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.157).[157]

[156] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο κλαρινέτο σε μι ύφεση δεν ολοκληρώνεται.

[157] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο πρώτο κλαρινέτο δεν ολοκληρώνεται.

Κλαρινέτο 2:

Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.108), Μι Χουζάμ (μ.110), Σι ύφεση Νιαβέντ (μ.112, τέταρτη ατάκα), Ντο Χιτζάζ (μ.115), Σολ Πειραιώτικος (μ.118, τρίτη ατάκα), Λα Σαμπάχ (μ.121), Ντο δίεση Καρτζιγάρ (μ.122, τρίτη ατάκα), Σι Ουσάκ (μ.125), Σι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.127, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Κιουρδί (μ.130), Λα ύφεση Χιτζάζ (μ.132, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Σεγκιάχ (μ.135), Ρε Αρμονικός μινόρε (μ.138, τρίτη ατάκα), Ρε Σαμπάχ (μ.141, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.143, δεύτερη ατάκα), Σολ Νιαβέντ (μ.147), Φα Σεγκιάχ (μ.150), Φα Πειραιώτικος (μ.152), Λα ύφεση Σεγκιάχ (μ.154, τρίτη ατάκα) και Ντο δίεση Χουζάμ (μ.156, τρίτη ατάκα).[158]

Μπάσο κλαρινέτο:

Μι ύφεση Ουσάκ (μ.108), Μι Χιτζαζκιάρ (μ.110), Σολ Αρμονικός μινόρε (μ.112, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Σαμπάχ (μ.113, τέταρτη ατάκα), Φα Χουζάμ (μ.115, τρίτη ατάκα), Σι Πειραιώτικος (μ.117, τρίτη ατάκα), Λα ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.120, τρίτη ατάκα), Ρε Χιτζάζ (μ.122, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Κιουρδί (μ.124, δεύτερη ατάκα), Λα ύφεση Καρτζιγάρ (μ.126, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Σεγκιάχ (μ.127, έκτη ατάκα), Ντο Νιαβέντ (μ.129, πέμπτη ατάκα), Μι Ουσάκ (μ.131, τέταρτη ατάκα), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.133, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Κιουρδί (μ.135, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Πειραιώτικος (μ.137, πέμπτη ατάκα), Ντο δίεση Χιτζάζ (μ.140, τρίτη ατάκα), Φα Αρμονικός μινόρε (μ.141, έκτη ατάκα), Μι Σαμπάχ (μ.143, τέταρτη ατάκα), Σολ Χιτζάζ (μ.145, τρίτη ατάκα), Μι Αρμονικός μινόρε (μ.148), Λα ύφεση Νιαβέντ (μ.149, έκτη ατάκα), Ρε Χουζάμ (μ.152, δεύτερη ατάκα), Σι Ουσάκ (μ.153, τέταρτη ατάκα) και Φα δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.155, πέμπτη ατάκα).[159]

Φαγκότο 1:

Μι Ποιμενικός μινόρε (μ.108), Σολ δίεση Κιουρδί (μ.110), Ντο Σαμπάχ (μ.113, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Νιαβέντ (μ.115, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Καρτζιγάρ (μ.117, τέταρτη ατάκα), Φα Ουσάκ (μ.119, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Πειραιώτικος (μ.122, τρίτη ατάκα), Σι Αρμονικός μινόρε (μ.124, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Σεγκιάχ (μ.127), Λα Χιτζαζκιάρ (μ.129, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Σαμπάχ (μ.132, δεύτερη ατάκα), Μι Χιτζάζ (μ.134, δεύτερη ατάκα), Σολ Χιτζαζκιάρ (μ.136, τέταρτη ατάκα), Ρε Νιαβέντ (μ.138, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Σεγκιάχ (μ.140, τρίτη ατάκα), Σολ Χουζάμ (μ.142,

[158] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο δεύτερο κλαρινέτο δεν ολοκληρώνεται.

[159] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο μπάσο κλαρινέτο δεν ολοκληρώνεται.

τέταρτη ατάκα), Μι Ουσάκ (μ.145, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.147, τρίτη ατάκα), Λα Κιουρδί (μ.150, δεύτερη ατάκα), Σι Χουζάμ (μ.152, δεύτερη ατάκα), Φα Καρτζιγάρ (μ.155, τρίτη ατάκα) και ο φθόγγος σι ύφεση.

Φαγκότο 2:

Σολ δίεση Πειραιώτικος (μ.108), Ντο δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.110, δεύτερη ατάκα), Ρε δίεση Χιτζάζ (μ.112), Ρε Ποιμενικός μινόρε (μ.114, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Χουζάμ (μ.117), Λα Σεγκιάχ (μ.118, τέταρτη ατάκα), Σολ Κιουρδί (μ.121, δεύτερη ατάκα), Ντο Νιαβέντ (μ.124), Σολ δίεση Σαμπάχ (μ.127, τέταρτη ατάκα), Σολ Αρμονικός μινόρε (μ.130), Μι Σεγκιάχ (μ.133, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Σαμπάχ (μ.135), Ρε Ουσάκ (μ.137, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.140, δεύτερη ατάκα), Σι Χιτζάζ (μ.142), Λα Ουσάκ (μ.144, δεύτερη ατάκα), Ρε δίεση Πειραιώτικος (μ.147), Λα Χουζάμ (μ.150, τρίτη ατάκα), Σι Χιτζαζκιάρ (μ.152, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Κιουρδί (μ.154, τέταρτη ατάκα) και ο φθόγγος φα δίεση.

Κόντρα φαγκότο:

Φα Κιουρδί (μ.108), Φα δίεση Χιτζάζ (μ.110), Σι Σεγκιάχ (μ.112), Μι Νιαβέντ (μ.113, πέμπτη ατάκα), Σι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.115, τρίτη ατάκα), Σολ Ποιμενικός μινόρε (μ.118, δεύτερη ατάκα), Ρε Χιτζαζκιάρ (μ.120, τρίτη ατάκα), Λα Αρμονικός μινόρε (μ.122, τρίτη ατάκα), Μι Κιουρδί (μ.125, δεύτερη ατάκα), Μι Πειραιώτικος (μ.126, πέμπτη ατάκα), Φα Χιτζαζκιάρ (μ.128, τέταρτη ατάκα), Ντο Χουζάμ (μ.130, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Ουσάκ (μ.132, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Σαμπάχ (μ.134, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Νιαβέντ (μ.137), Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.140), Ρε Χιτζάζ (μ.142), Σολ Ουσάκ (μ.145), Ντο Κιουρδί (μ.147), Σι ύφεση Σαμπάχ (μ.149, δεύτερη ατάκα), Σι Νιαβέντ (μ.151), Λα Πειραιώτικος (μ.153, τέταρτη ατάκα), Ρε Καρτζιγάρ (μ.155, δεύτερη ατάκα) και Σολ Σαμπάχ (μ.157, τρίτη ατάκα).[160]

Κόρνο 1:

Σολ Χιτζαζκιάρ (μ.108), Μι ύφεση Σεγκιάχ (μ.109, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Χουζάμ (μ.112, δεύτερη ατάκα), Ρε Κιουρδί (μ.114, δεύτερη ατάκα), Φα Αρμονικός μινόρε (μ.115, πέμπτη ατάκα), Ντο Πειραιώτικος (μ.117, τρίτη ατάκα), Σι Καρτζιγάρ (μ.119), Λα Νιαβέντ (μ.121, τρίτη ατάκα), Μι Χουζάμ (μ.123), Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.125, δεύτερη ατάκα), Λα Σαμπάχ (μ.127, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Ποιμενικός μινόρε

[160] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο κόντρα φαγκότο δεν ολοκληρώνεται.

(μ.129, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.131, πέμπτη ατάκα), Λα Κιουρδί (μ.133, πέμπτη ατάκα), Λα ύφεση Νιαβέντ (μ.135, τρίτη ατάκα), Μι Αρμονικός μινόρε (μ.137), Μι Καρτζιγάρ (μ.139, τρίτη ατάκα), Μι Ουσάκ (μ.141), Μι ύφεση Χουζάμ (μ.142, τέταρτη ατάκα), Ρε Σαμπάχ (μ.145), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.146, τέταρτη ατάκα), Σι Αρμονικός μινόρε (μ.148, δεύτερη ατάκα), Φα Κιουρδί (μ.151), Λα Ουσάκ (μ.152, πέμπτη ατάκα), Φα Χιτζάζ (μ.154, τέταρτη ατάκα) και οι φθόγγοι σι και σι ύφεση.

Κόρνο 2:

Μι Πειραιώτικος (μ.108), Ντο Κιουρδί (μ.111, δεύτερη ατάκα), Φα Χιτζαζκιάρ (μ.113, τρίτη ατάκα), Λα Ποιμενικός μινόρε (μ.116, δεύτερη ατάκα), Μι Σαμπάχ (μ.117, τέταρτη ατάκα), Ρε Καρτζιγάρ (μ.120), Φα δίεση Χουζάμ (μ.122), Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.123, πέμπτη ατάκα), Ρε Ουσάκ (μ.125, πέμπτη ατάκα), Σι Σεγκιάχ (μ.128), Φα Νιαβέντ (μ.129, τρίτη ατάκα), Σολ Καρτζιγάρ (μ.131, δεύτερη ατάκα), Ρε Χιτζαζκιάρ (μ.133, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.136), Μι Κιουρδί (μ.137, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Πειραιώτικος (μ.140), Σολ δίεση Χιτζάζ (μ.142, δεύτερη ατάκα), Ρε Χουζάμ (μ.145), Ρε Κιουρδί (μ.147, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.149), Ντο Αρμονικός μινόρε (μ.151), Φα Σαμπάχ (μ.152, τρίτη ατάκα), Ντο Χιτζάζ (μ.155, δεύτερη ατάκα) και ο φθόγγος φα δίεση.

Κόρνο 3:

Φα Καρτζιγάρ (μ.108), Μι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.111), Ντο Σεγκιάχ (μ.113, δεύτερη ατάκα), Σι Κιουρδί (μ.115, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.117, τρίτη ατάκα), Φα Πειραιώτικος (μ.119, τρίτη ατάκα), Λα Χιτζάζ (μ.122), Ρε Νιαβέντ (μ.124, δεύτερη ατάκα), Σολ Χουζάμ (μ.126, δεύτερη ατάκα), Μι Χιτζάζ (μ.128, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Ουσάκ (μ.130, τρίτη ατάκα), Ρε ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.132, δεύτερη ατάκα), Ντο Σαμπάχ (μ.135), Λα ύφεση Σεγκιάχ (μ.136, τρίτη ατάκα), Σολ Κιουρδί (μ.139, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Σεγκιάχ (μ.141, τρίτη ατάκα), Φα Χουζάμ (μ.144, δεύτερη ατάκα), Ρε Αρμονικός μινόρε (μ.146, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.148, τρίτη ατάκα), Μι Ποιμενικός μινόρε (μ.151, τρίτη ατάκα), Ντο Ουσάκ (μ.153, τέταρτη ατάκα), Λα Νιαβέντ (μ.155, τέταρτη ατάκα) και Μι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.157, δεύτερη ατάκα).[161]

[161] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο τρίτο κόρνο δεν ολοκληρώνεται.

Κόρνο 4:

Ντο δίεση Σεγκιάχ (μ.108), Σολ Νιαβέντ (μ.110, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.113, τρίτη ατάκα), Σολ Πειραιώτικος (μ.115, τέταρτη ατάκα), Λα Καρτζιγάρ (μ.117, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Ουσάκ (μ.119, τρίτη ατάκα), Μι Σεγκιάχ (μ.121, πέμπτη ατάκα), Σι Χουζάμ (μ.124), Φα δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.126, δεύτερη ατάκα), Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.128, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Σεγκιάχ (μ.130, δεύτερη ατάκα), Σι Πειραιώτικος (μ.132, τέταρτη ατάκα), Ρε Σεγκιάχ (μ.135, δεύτερη ατάκα), Ντο Καρτζιγάρ (μ.137), Μι ύφεση Σαμπάχ (μ.139), Σι Χιτζαζκιάρ (μ.142, τρίτη ατάκα), Φα Κιουρδί (μ.145), Λα Χιτζαζκιάρ (μ.148, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Χιτζάζ (μ.150, δεύτερη ατάκα), Λα Αρμονικός μινόρε (μ.152) και Μι ύφεση Πειραιώτικος (μ.156).[162]

Τρομπέτα σε ρε:

Σολ Χιτζάζ (μ.108), Μι Νιαβέντ (μ.110, δεύτερη ατάκα), Φα Χουζάμ (μ.111, έκτη ατάκα), Σι Σαμπάχ (μ.114), Φα δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.116, δεύτερη ατάκα), Σολ Σεγκιάχ (μ.118, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.120, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Πειραιώτικος (μ.121, πέμπτη ατάκα), Φα δίεση Καρτζιγάρ (μ.124), Ντο δίεση Νιαβέντ (μ.126), Λα Χουζάμ (μ.127, πέμπτη ατάκα), Φα Ουσάκ (μ.129, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Κιουρδί (μ.131, δεύτερη ατάκα), Μι Χιτζαζκιάρ (μ.133, τρίτη ατάκα), Ντο Ποιμενικός μινόρε (μ.135, τρίτη ατάκα), Ρε Πειραιώτικος (μ.137), Σι ύφεση Νιαβέντ (μ.139), Μι ύφεση Χιτζάζ (μ.141, δεύτερη ατάκα), Λα Πειραιώτικος (μ.143), Ντο δίεση Χιτζάζ (μ.145, δεύτερη ατάκα), Μι Καρτζιγάρ (μ.147, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Κιουρδί (μ.149, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Σαμπάχ (μ.151), Φα Σεγκιάχ (μ.153), Σι Ποιμενικός μινόρε (μ.155, δεύτερη ατάκα) και Ντο δίεση Ουσάκ (μ.156, έκτη ατάκα).[163]

Τρομπέτα 1:

Μι Αρμονικός μινόρε (μ.108), Λα Ποιμενικός μινόρε (μ.109, πέμπτη ατάκα), Φα Καρτζιγάρ (μ.112, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Κιουρδί (μ.115), Σολ δίεση Σαμπάχ (μ.116, πέμπτη ατάκα), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.119), Σολ Νιαβέντ (μ.121, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.124, δεύτερη ατάκα), Σολ Ουσάκ (μ.126), Ρε Χιτζάζ (μ.128), Σι

[162] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο τέταρτο κόρνο δεν ολοκληρώνεται.

[163] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στην τρομπέτα σε ρε δεν ολοκληρώνεται.

ύφεση Πειραιώτικος (μ.130, δεύτερη ατάκα), Λα Σεγκιάχ (μ.132, τρίτη ατάκα), Ρε Αρμονικός μινόρε (μ.135), Μι ύφεση Νιαβέντ (μ.137, τέταρτη ατάκα), Λα ύφεση Χουζάμ (μ.140, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Πειραιώτικος (μ.142, έκτη ατάκα), Σι Αρμονικός μινόρε (μ.145), Ντο Σεγκιάχ (μ.147), Ρε Χουζάμ (μ.149), Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.151), Σολ Σαμπάχ (μ.154) και Σι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.156, δεύτερη ατάκα).[164]

Τρομπέτα 2:

Ρε ύφεση Σαμπάχ (μ.108), Λα Χιτζαζκιάρ (μ.112), Φα Σεγκιάχ (μ.114, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Νιαβέντ (μ.117, δεύτερη ατάκα), Σολ Αρμονικός μινόρε (μ.119, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Χουζάμ (μ.121, τέταρτη ατάκα), Μι Χιτζάζ (μ.125), Σι Καρτζιγάρ (μ.127, τρίτη ατάκα), Ντο Ουσάκ (μ.129, τρίτη ατάκα), Λα ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.131, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.133), Σι Σεγκιάχ (μ.135, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Πειραιώτικος (μ.137, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Χιτζάζ (μ.140, τρίτη ατάκα), Ρε Κιουρδί (μ.144), Ντο Χουζάμ (μ.146, δεύτερη ατάκα), Ρε Πειραιώτικος (μ.148, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Κιουρδί (μ.152) και Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.155, δεύτερη ατάκα).

Τενόρο τρομπόνι 1:

Λα ύφεση Ουσάκ (μ.108), Ρε Αρμονικός μινόρε (μ.111, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Πειραιώτικος (μ.115), Λα Σαμπάχ (μ.117, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Καρτζιγάρ (μ.120, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.123), Φα Χουζάμ (μ.125, τέταρτη ατάκα), Σι Χιτζαζκιάρ (μ.127, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Νιαβέντ (μ.130, δεύτερη ατάκα), Σολ Ποιμενικός μινόρε (μ.132), Σι Χιτζάζ (μ.134), Ντο Πειραιώτικος (μ.136), Ρε δίεση Ουσάκ (μ.139), Μι Σεγκιάχ (μ.141, τρίτη ατάκα), Σολ Κιουρδί (μ.144), Ντο δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.146, τρίτη ατάκα), Σι Ουσάκ (μ.149), Φα Χιτζάζ (μ.152), Ρε Νιαβέντ (μ.155) και Σι Καρτζιγάρ (μ.157).[165]

Τενόρο τρομπόνι 2:

Σολ Σεγκιάχ (μ.108), Φα Αρμονικός μινόρε (μ.111), Ντο δίεση Καρτζιγάρ (μ.115), Φα δίεση Κιουρδί (μ.117, τέταρτη ατάκα), Σι Νιαβέντ (μ.119, τέταρτη ατάκα), Ρε Σαμπάχ (μ.122, τρίτη ατάκα), Λα Ποιμενικός μινόρε (μ.125, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση

[164] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στην πρώτη τρομπέτα δεν ολοκληρώνεται.

[165] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο πρώτο τρομπόνι δεν ολοκληρώνεται.

Χουζάμ (μ.129), Σολ δίεση Ουσάκ (μ.132), Μι Πειραιώτικος (μ.135), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.137, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.141, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Σεγκιάχ (μ.144, τέταρτη ατάκα), Σι Πειραιώτικος (μ.146, τέταρτη ατάκα), Λα Χιτζάζ (μ.149, δεύτερη ατάκα), Λα ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.152, τρίτη ατάκα), Σολ Αρμονικός μινόρε (μ.155, δεύτερη ατάκα) και οι φθόγγοι σι ύφεση και μι ύφεση.

Μπάσο τρομπόνι:

Λα Καρτζιγάρ (μ.108), Φα Πειραιώτικος (μ.111, δεύτερη ατάκα), Ρε Σεγκιάχ (μ.114, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.117), Ντο δίεση Νιαβέντ (μ.119, δεύτερη ατάκα), Ντο Χιτζάζ (μ.121), Σι ύφεση Χουζάμ (μ.122, πέμπτη ατάκα), Σολ δίεση Κιουρδί (μ.125), Μι Σαμπάχ (μ.127, δεύτερη ατάκα), Σολ Πειραιώτικος (μ.130), Μι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.132, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Σαμπάχ (μ.135, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.137, τρίτη ατάκα), Σι Αρμονικός μινόρε (μ.139, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Ουσάκ (μ.141, δεύτερη ατάκα), Ρε δίεση Χιτζάζ (μ.144), Λα Πειραιώτικος (μ.147, τρίτη ατάκα), Ντο Κιουρδί (μ.149, τέταρτη ατάκα), Μι Χουζάμ (μ.153), Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.155, δεύτερη ατάκα) και ο φθόγγος ρε.

Τούμπα:

Σι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.108), Σι Κιουρδί (μ.110), Σολ δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.111, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Σεγκιάχ (μ.114, δεύτερη ατάκα), Ρε δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.116, τέταρτη ατάκα), Ρε Ουσάκ (μ.119), Σολ Χουζάμ (μ.121, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Σαμπάχ (μ.124, δεύτερη ατάκα), Λα δίεση Ουσάκ (μ.126, τρίτη ατάκα), Φα Χιτζάζ (μ.128, πέμπτη ατάκα), Μι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.131), Ντο Πειραιώτικος (μ.134), Μι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.136), Λα Νιαβέντ (μ.138), Λα Κιουρδί (μ.139, τέταρτη ατάκα), Μι Καρτζιγάρ (μ.142, δεύτερη ατάκα), Ρε Ποιμενικός μινόρε (μ.144, δεύτερη ατάκα), Φα Σαμπάχ (μ.146, τρίτη ατάκα), Ντο Καρτζιγάρ (μ.148, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.151, δεύτερη ατάκα), Σολ Χιτζάζ (μ.153, τέταρτη ατάκα) και Σι Χουζάμ (μ.156, δεύτερη ατάκα).

Glockenspiel:

Σολ δίεση Χιτζάζ (μ.110), Σι Πειραιώτικος (μ.113, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.128, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Χουζάμ (μ.141), Ντο Ποιμενικός μινόρε (μ.146) και Μι Αρμονικός μινόρε (μ.154).

Ξυλόφωνο:

Σολ Ουσάκ (μ.108), Σι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.112, τέταρτη ατάκα), Ρε Καρτζιγάρ (μ.118, δεύτερη ατάκα), Λα Πειραιώτικος (μ.124, δεύτερη ατάκα), Ντο Σαμπάχ (μ.128, τέταρτη ατάκα), Μι ύφεση Νιαβέντ (μ.138, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Κιουρδί (μ.143, δεύτερη ατάκα), Σολ Χιτζάζ (μ.149, δεύτερη ατάκα) και Μι Καρτζιγάρ (μ.153, τρίτη ατάκα).[166]

Βιμπράφωνο:

Μι ύφεση Σεγκιάχ (μ.108), Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.115, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.128, δεύτερη ατάκα), Λα Χουζάμ (μ.138) και Σι Σαμπάχ (μ.145).[167]

Μαρίμπα:

Φα δίεση Σαμπάχ (μ.109), Ρε Χιτζάζ (μ.112, δεύτερη ατάκα), Φα Χιτζαζκιάρ (μ.118, δεύτερη ατάκα), Σι Σεγκιάχ (μ.123, τέταρτη ατάκα), Ντο Αρμονικός μινόρε (μ.128, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Πειραιώτικος (μ.135), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.143), Ντο δίεση Σεγκιάχ (μ.148, πέμπτη ατάκα) και Λα ύφεση Νιαβέντ (μ.153, δεύτερη ατάκα).

Πιάνο:

Φα Ουσάκ (μ.108), Μι ύφεση Σαμπάχ (μ.109), Ντο Αρμονικός μινόρε (μ.110, δεύτερη ατάκα), Φα Καρτζιγάρ (μ.111), Φα δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.112), Λα Νιαβέντ (μ.113), Μι Χιτζάζ (μ.114), Φα δίεση Πειραιώτικος (μ.115), Σολ δίεση Χιτζάζ (μ.116), Ρε Πειραιώτικος (μ.117), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.117, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Χουζάμ (μ.118), Λα Σεγκιάχ (μ.118, τέταρτη ατάκα), Μι ύφεση Νιαβέντ (μ.119), Σι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.119, τρίτη ατάκα), Σολ Καρτζιγάρ (μ.119, πέμπτη ατάκα), Ντο δίεση Κιουρδί (μ.120, τρίτη ατάκα), Λα δίεση Ουσάκ (μ.121), Σολ δίεση Χουζάμ (μ.122), Σολ Σαμπάχ (μ.122, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.123, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Σεγκιάχ (μ.124, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Ουσάκ (μ.124, τέταρτη ατάκα), Σολ δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.125, δεύτερη ατάκα), Λα Χιτζάζ (μ.126, δεύτερη ατάκα), Μι ύφεση Κιουρδί (μ.127, δεύτερη ατάκα), Μι Σεγκιάχ (μ.128), Ρε Σαμπάχ (μ.129), Ντο Χουζάμ (μ.130), Φα δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.130, τέταρτη ατάκα), Μι Πειραιώτικος (μ.131, δεύτερη ατάκα), Σι Ουσάκ (μ.132), Σολ δίεση Αρμονικός μινόρε

[166] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο ξυλόφωνο δεν ολοκληρώνεται.

[167] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο βιμπράφωνο δεν ολοκληρώνεται.

(μ.132, τέταρτη ατάκα), Σολ Χιτζαζκιάρ (μ.133, δεύτερη ατάκα), Σι ύφεση Πειραιώτικος (μ.134), Σολ Χιτζάζ (μ.134, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Πειραιώτικος (μ.135, τρίτη ατάκα), Λα Σαμπάχ (μ.136), Μι Νιαβέντ (μ.137), Σολ Ποιμενικός μινόρε (μ.137, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.138), Λα Χουζάμ (μ.138, τέταρτη ατάκα), Ρε Σεγκιάχ (μ.140), Σολ δίεση Σαμπάχ (μ.140, τρίτη ατάκα), Ρε Καρτζιγάρ (μ.141), Ντο Χιτζάζ (μ.141, πέμπτη ατάκα), Σολ Πειραιώτικος (μ.143, τρίτη ατάκα), Λα Κιουρδί (μ.143, έκτη ατάκα), Ντο δίεση Νιαβέντ (μ.144, τρίτη ατάκα), Μι Χουζάμ (μ.145, δεύτερη ατάκα), Φα Πειραιώτικος (μ.146), Ρε Χιτζάζ (μ.146, τέταρτη ατάκα), Σι Χιτζαζκιάρ (μ.147, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Πειραιώτικος (μ.148, δεύτερη ατάκα), Σι Ποιμενικός μινόρε (μ.149, δεύτερη ατάκα), Μι Σαμπάχ (μ.149, έκτη ατάκα), Μι ύφεση Σεγκιάχ (μ.150, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.151), Ρε Ουσάκ (μ.151, τρίτη ατάκα), Μι Χιτζαζκιάρ (μ.152, δεύτερη ατάκα), Ντο Πειραιώτικος (μ.153), Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.153, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Ποιμενικός Μινόρε (μ.154, τρίτη ατάκα), Λα Καρτζιγάρ (μ.155) και Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.155, πέμπτη ατάκα).

Πρώτο βιολί:

Λα ύφεση Νιαβέντ (μ.108), Φα Σαμπάχ (μ.110, τρίτη ατάκα), Λα Χιτζάζ (μ.112, πέμπτη ατάκα), Λα ύφεση Σεγκιάχ (μ.114, δεύτερη ατάκα), Φα δίεση Καρτζιγάρ (μ.115, τέταρτη ατάκα), Ρε δίεση Ουσάκ (μ.117, τρίτη ατάκα), Ντο δίεση Χιτζάζ (μ.119, τέταρτη ατάκα), Ντο Ποιμενικός μινόρε (μ.121), Σολ Πειραιώτικος (μ.123, τέταρτη ατάκα), Ρε Χιτζαζκιάρ (μ.125, τρίτη ατάκα), Μι Κιουρδί (μ.127, τέταρτη ατάκα), Σι Χουζάμ (μ.129, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.131, πέμπτη ατάκα), Μι Ποιμενικός μινόρε (μ.133, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Σεγκιάχ (μ.135, πέμπτη ατάκα), Φα Νιαβέντ (μ.137, πέμπτη ατάκα), Ντο δίεση Καρτζιγάρ (μ.139, τρίτη ατάκα), Σολ δίεση Χουζάμ (μ.142), Φα δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.143, δεύτερη ατάκα), Ρε Καρτζιγάρ (μ.145, τρίτη ατάκα), Μι Νιαβέντ (μ.147, δεύτερη ατάκα), Σολ Σαμπάχ (μ.148, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Χουζάμ (μ.151, δεύτερη ατάκα), Ντο Σεγκιάχ (μ.153, τρίτη ατάκα), Σι Χιτζαζκιάρ (μ.155, τρίτη ατάκα) και οι φθόγγοι ρε και λα ύφεση.

Δεύτερο βιολί:

Λα ύφεση Σαμπάχ (μ.108), Σι ύφεση Χουζάμ (μ.109, έβδομη ατάκα), Σι Χιτζάζ (μ.111, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.113, δεύτερη ατάκα), Ρε Πειραιώτικος (μ.116), Φα Ουσάκ (μ.117, έκτη ατάκα), Μι Κιουρδί (μ.119, πέμπτη ατάκα), Σολ

Χιτζαζκιάρ (μ.121, πέμπτη ατάκα), Λα Νιαβέντ (μ.124, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Σεγκιάχ (μ.127), Σολ δίεση Καρτζιγάρ (μ.128, δεύτερη ατάκα), Ρε Ποιμενικός μινόρε (μ.130, τρίτη ατάκα), Ντο Χιτζάζ (μ.132, τρίτη ατάκα), Λα Αρμονικός μινόρε (μ.135, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Πειραιώτικος (μ.137, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.139, δεύτερη ατάκα), Φα Κιουρδί (μ.142), Λα Σεγκιάχ (μ.144), Ντο Νιαβέντ (μ.145, τρίτη ατάκα), Σολ Καρτζιγάρ (μ.147, τέταρτη ατάκα), Ρε δίεση Σαμπάχ (μ.149, πέμπτη ατάκα), Μι Ουσάκ (μ.151, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Αρμονικός μινόρε (μ.153, τέταρτη ατάκα) και Λα Χιτζαζκιάρ (μ.155, τρίτη ατάκα).[168]

Βιόλα:

Φα Πειραιώτικος (μ.108), Μι Σεγκιάχ (μ.109, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Καρτζιγάρ (μ.111, τρίτη ατάκα), Λα Ποιμενικός μινόρε (μ.113, δεύτερη ατάκα), Σι Σεγκιάχ (μ.115, δεύτερη ατάκα), Ρε Χουζάμ (μ.118), Σολ Ουσάκ (μ.120), Ντο Χιτζαζκιάρ (μ.122), Σι ύφεση Νιαβέντ (μ.123, τρίτη ατάκα), Μι ύφεση Αρμονικός μινόρε (μ.126, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Χιτζάζ (μ.128), Ρε Κιουρδί (μ.131), Σι ύφεση Σαμπάχ (μ.133, τρίτη ατάκα), Φα Αρμονικός μινόρε (μ.136), Ντο Χουζάμ (μ.138, τέταρτη ατάκα), Σι ύφεση Πειραιώτικος (μ.140), Λα ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.142), Ντο δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.144), Φα Καρτζιγάρ (μ.146, δεύτερη ατάκα), Ρε Σαμπάχ (μ.147, πέμπτη ατάκα), Σι Ποιμενικός μινόρε (μ.149, τρίτη ατάκα), Σολ Κιουρδί (μ.151, τρίτη ατάκα), Μι Σαμπάχ (μ.153, τρίτη ατάκα) και Μι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.156).[169]

Τσέλο:

Μι ύφεση Πειραιώτικος (μ.108), Σολ Αρμονικός μινόρε (μ.110), Φα δίεση Νιαβέντ (μ.111, έκτη ατάκα), Σι ύφεση Πειραιώτικος (μ.113, τέταρτη ατάκα), Μι Χουζάμ (μ.114, έβδομη ατάκα), Φα Ποιμενικός μινόρε (μ.116, πέμπτη ατάκα), Ντο Καρτζιγάρ (μ.118, τέταρτη ατάκα), Σι Κιουρδί (μ.120, τέταρτη ατάκα), Λα Σαμπάχ (μ.123, δεύτερη ατάκα), Ρε Χιτζάζ (μ.124, τρίτη ατάκα), Λα Ουσάκ (μ.126), Σολ δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.127, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Σεγκιάχ (μ.129, τέταρτη ατάκα), Ντο Κιουρδί (μ.131), Σι ύφεση Καρτζιγάρ (μ.133), Σολ Χουζάμ (μ.136), Σι Νιαβέντ (μ.137, τρίτη ατάκα), Μι Χιτζάζ (μ.139), Ρε δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.141), Σι ύφεση Ποιμενικός μινόρε (μ.143, δεύτερη ατάκα), Λα Χουζάμ (μ.146), Ντο Σαμπάχ (μ.148), Ρε Νιαβέντ (μ.149, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Χιτζαζκιάρ (μ.151, τέταρτη ατάκα), Φα δίεση

[168] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο δεύτερο βιολί δεν ολοκληρώνεται.

[169] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στη βιόλα δεν ολοκληρώνεται.

Πειραιώτικος (μ.153, δεύτερη ατάκα), Σολ δίεση Ουσάκ (μ.155, τρίτη ατάκα) και οι φθόγγοι ντο δίεση και ντο.

Πρώτο κοντραμπάσο:

Σολ Ποιμενικός μινόρε (μ.108), Μι Αρμονικός μινόρε (μ.110, τρίτη ατάκα), Φα Χιτζάζ (μ.112, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.115), Λα ύφεση Νιαβέντ (μ.117), Λα Καρτζιγάρ (μ.119, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Σαμπάχ (μ.121, δεύτερη ατάκα), Ντο Πειραιώτικος (μ.123, τέταρτη ατάκα), Σολ Χιτζαζκιάρ (μ.125, τρίτη ατάκα), Ρε Σεγκιάχ (μ.128, δεύτερη ατάκα), Ντο δίεση Χουζάμ (μ.131, δεύτερη ατάκα), Σι Ουσάκ (μ.133, δεύτερη ατάκα), Ρε δίεση Χιτζαζκιάρ (μ.136, δεύτερη ατάκα), Μι Ποιμενικός μινόρε (μ.138, έκτη ατάκα), Φα Σεγκιάχ (μ.140, δεύτερη ατάκα), Ντο Νιαβέντ (μ.142, τρίτη ατάκα), Λα Κιουρδί (μ.144, τέταρτη ατάκα), Ρε Χιτζαζκιάρ (μ.147, δεύτερη ατάκα), Λα ύφεση Σεγκιάχ (μ.149, δεύτερη ατάκα), Σολ Νιαβέντ (μ.151, δεύτερη ατάκα), Σι Ποιμενικός μινόρε (μ.153), Λα δίεση Ουσάκ (μ.154, τέταρτη ατάκα) και Ντο δίεση Χιτζάζ (μ.156, τέταρτη ατάκα).[170]

Δεύτερο κοντραμπάσο:
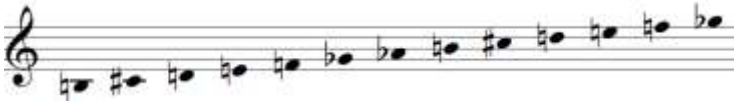
Φα Χιτζαζκιάρ (μ.108), Φα δίεση Ποιμενικός μινόρε (μ.110), Λα Πειραιώτικος (μ.112), Σολ Αρμονικός μινόρε (μ.114), Μι ύφεση Σεγκιάχ (μ.116), Ντο δίεση Πειραιώτικος (μ.118, δεύτερη ατάκα), Σι Σαμπάχ (μ.120, τρίτη ατάκα), Ντο Χουζάμ (μ.123), Σι ύφεση Κιουρδί (μ.125), Ρε Νιαβέντ (μ.128), Σολ δίεση Καρτζιγάρ (μ.130, τρίτη ατάκα), Λα Ουσάκ (μ.132, τρίτη ατάκα), Σι ύφεση Χιτζάζ (μ.134, τέταρτη ατάκα), Μι Χιτζαζκιάρ (μ.136, τρίτη ατάκα), Φα Αρμονικός μινόρε (μ.138, τρίτη ατάκα), Ντο Καρτζιγάρ (μ.140, δεύτερη ατάκα), Σι Κιουρδί (μ.141, πέμπτη ατάκα), Σολ Σεγκιάχ (μ.143, τέταρτη ατάκα), Ντο δίεση Σαμπάχ (μ.145, τρίτη ατάκα), Φα δίεση Ουσάκ (μ.147, τρίτη ατάκα), Ρε δίεση Πειραιώτικος (μ.150, δεύτερη ατάκα), Ρε Ποιμενικός μινόρε (μ.153, δεύτερη ατάκα) και Μι ύφεση Κιουρδί (μ.155, τρίτη ατάκα).

3.2.7. Έκτο επεισόδιο

Διαρκεί 35 δευτερόλεπτα (μέτρα 158-166, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Ε), είναι γραμμένο σε τέσσερα τέταρτα και το τέμπο του είναι γρηγορότερο (♩ = 60) από το προηγούμενο επεισόδιο. Για πρώτη φορά στο έργο η δυναμική αγωγή κινείται σε
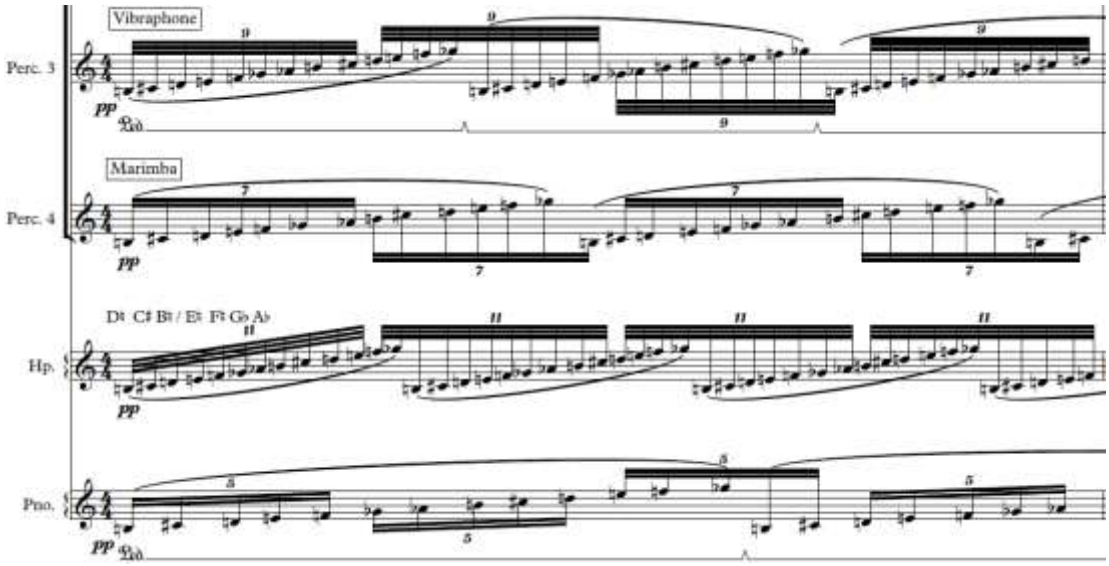
[170] Η προβολή του τελευταίου δρόμου στο πρώτο κοντραμπάσο δεν ολοκληρώνεται.

χαμηλά επίπεδα (***pp*** και ***p***), ενώ το στοιχείο της πολυρυθμίας παραμένει αν και με διαφορετική μορφή από πριν. Συμμετέχουν τα εξής όργανα: glockenspiel, βιμπράφωνο, μαρίμπα, άρπα και πιάνο. Τα τέσσερα τελευταία επαναλαμβάνουν, σχεδόν μέχρι το τέλος του επεισοδίου, μια κοινή μελωδική γραμμή, ανιούσας κίνησης, δεκατριών φθόγγων ακριβώς στα ίδια τονικά ύψη (εικόνα 3.20).



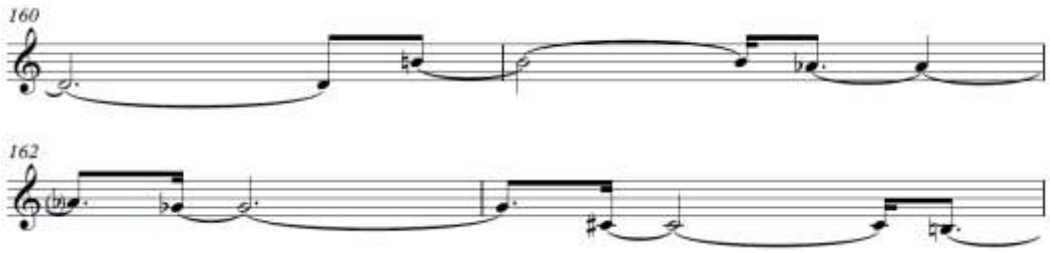
Εικόνα 3.20
Η μελωδική γραμμή των δεκατριών φθόγγων που κυριαρχεί στο επεισόδιο.

Η ρυθμική εκφορά της μελωδικής γραμμής διαφέρει από όργανο σε όργανο, παρότι το βαθύτερο σκεπτικό είναι κοινό. Κάθε χρόνος του μέτρου, στο μέρος κάθε οργάνου, διαιρείται σε ένα σταθερά επαναλαμβανόμενο ρυθμικό πλαίσιο ισόχρονων φθογγόσημων (πεντάηχο στο πιάνο, επτάηχο στη μαρίμπα, εννιάηχο στο βιμπράφωνο και εντεκάηχο στην άρπα), όπου προβάλλεται διαρκώς η δεδομένη δεκατριάφθογγη μελωδία. Έτσι, ενώ η ρυθμική υπόσταση των φθόγγων της είναι ίδια για κάθε όργανο ξεχωριστά, συνολικά διαμορφώνεται ένα περιβάλλον ελεγχόμενης ασάφειας (εικόνα 3.21).



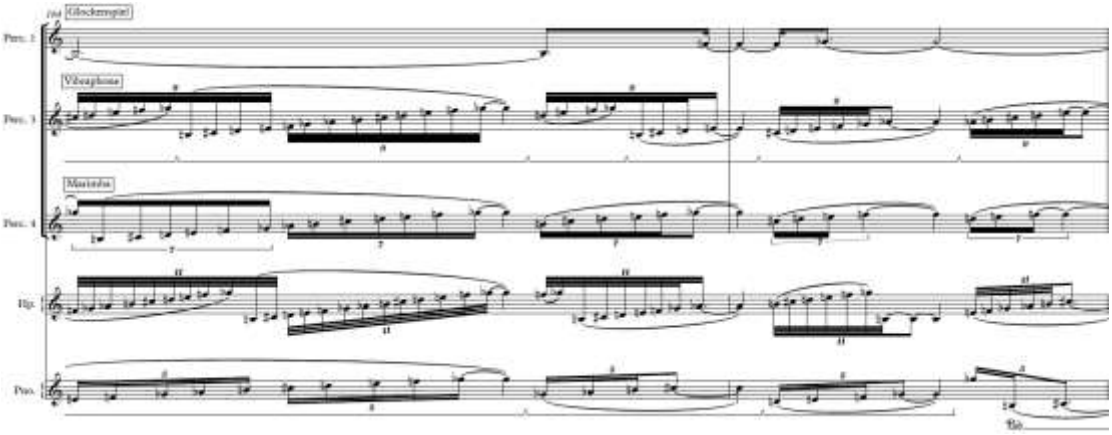
Εικόνα 3.21
Απόσπασμα (μ.158) του έκτου επεισοδίου.

Το μέρος του glockenspiel διαφοροποιείται εμφανώς από τα αντίστοιχα των άλλων οργάνων, διατηρώντας, ωστόσο, μια ουσιαστική σύνδεση μαζί τους. Αυτό συμβαίνει γιατί αξιοποιεί, αν και τελείως διαφορετικά, τους φθόγγους της προαναφερθείσας δεκατριάφθογγης μελωδίας. Η μελωδική του ανάπτυξη εκφράζεται δύο οκτάβες ψηλότερα, σε ένα δικό του, ανεξάρτητο και διαφοροποιημένο, δομικά, ρυθμικό περιβάλλον (εικόνα 3.22).



Εικόνα 3.22
Απόσπασμα (μ.160-163) από το μέρος του glockenspiel.

Προς το τέλος του επεισοδίου (μ.164-166) η μελωδική γραμμή σε βιμπράφωνο, μαρίμπα, άρπα και πιάνο παραλλάσσεται επανειλημμένως με μια διάθεση αφαίρεσης. Συνεχόμενοι φθόγγοι της σειράς, που αντιστοιχούν σε διάφορα τμήματά της, συχνά δεν παίζονται αλλά καλύπτονται ρυθμικά από τον προηγούμενό τους. Τα χρονικά σημεία στα οποία η αφαιρετική διάθεση εκδηλώνεται (όπως π.χ. στον τρίτο χρόνο του μέτρου 164 και στον πρώτο του 165), είναι, σε μεγάλο βαθμό τουλάχιστον, κοινά στα τέσσερα όργανα (εικόνα 3.23).

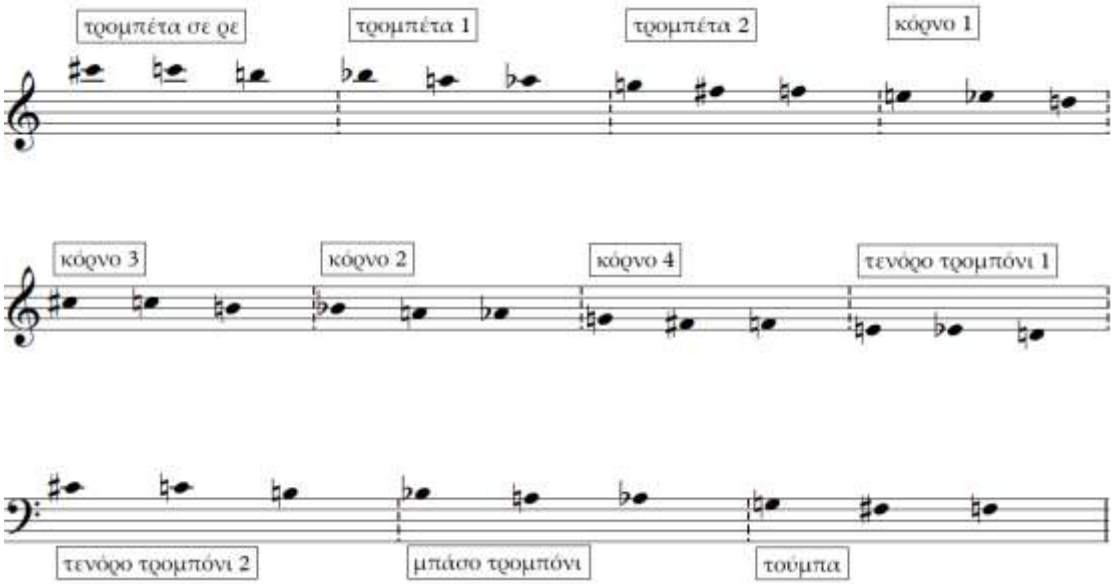


Εικόνα 3.23
Απόσπασμα (μ.164-165).

3.2.8. Έβδομο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 50 δευτερόλεπτα (μέτρα 167-179, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: F). Το τέμπο του είναι ελαφρώς γρηγορότερο από το προηγούμενο επεισόδιο (♩= 66), αλλά το μέτρο παραμένει ίδιο (τέσσερα τέταρτα). Συμμετέχουν, σε πολύ υψηλή ένταση (***fff***), τα χάλκινα πνευστά και τα έγχορδα με δοξάρι, εκτός των κοντραμπάσων που εμφανίζονται λίγο πριν το τέλος (μ.178) και ουσιαστικά λειτουργούν ως οδηγοί για το επόμενο επεισόδιο. Χάλκινα και έγχορδα συγκροτούν δύο ομάδες που λειτουργούν παράλληλα αλλά ανεξάρτητα.

Κάθε χάλκινο πνευστό παίζει, εναλλάσσοντας ή επαναλαμβάνοντας ελεύθερα, τους δικούς του τρεις συγκεκριμένους φθόγγους, οι οποίοι συνολικά είναι σε διάταξη που παραπέμπει στις χρωματικές κλίμακες (εικόνα 3.24), εντός ενός ρυθμικού πλαισίου που έχει ως σταθερή βάση επτάηχα δέκατων έκτων.



Εικόνα 3.24
Οι φθόγγοι που παράγονται στα χάλκινα πνευστά.

Πιο συγκεκριμένα αξιοποιείται για κάθε χάλκινο, ως προς την ακολουθία ήχουσιωπής και γενικής ρυθμικής υπόστασης, ο εξής τύπος: φθόγγος διάρκειας **x** δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας **x** δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας **ψ** δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας **ψ** δεκάτων έκτων επταήχων > κ.ο.κ. Οι διάρκειες που χρησιμοποιούνται είναι αξίες που αποτελούνται αθροιστικά από 4, 5,

6, 8, 9, 10 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18 και 19 δέκατα έκτα επταήχων. Όλες παρουσιάζονται στο μέρος κάθε οργάνου, σε διαφορετική βέβαια ακολουθία, δύο φορές (μια για ήχο και ακριβώς αμέσως μετά μια για παύση), εκτός από την αξία των 19 δεκάτων έκτων επταήχων που εμφανίζεται συνολικά τέσσερις φορές (δύο για ήχο και ακολούθως δύο για παύση).

Αναλυτικά σε κάθε χάλκινο, ως προς το ρυθμικό μέρος, ακολουθήθηκαν τα παρακάτω:

Κόρνο 1:

Φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων.

Κόρνο 2:

Φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου.

Κόρνο 3:

Φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων

επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων.

Κόρνο 4:

Φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση

διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων.

Τρομπέτα σε ρε:

Φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων.

Τρομπέτα 1:

Φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9

δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων.

Τρομπέτα 2:

Φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος

διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων.

Τενόρο τρομπόνι 1:

Φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων.

Τενόρο τρομπόνι 2:

Φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19

δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων.

Μπάσο τρομπόνι:
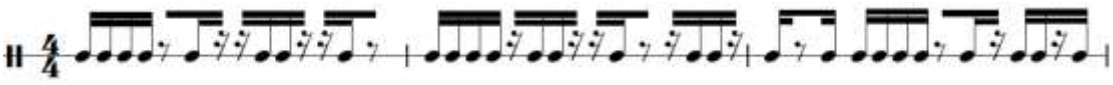
Φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων

επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων.

Τούμπα:
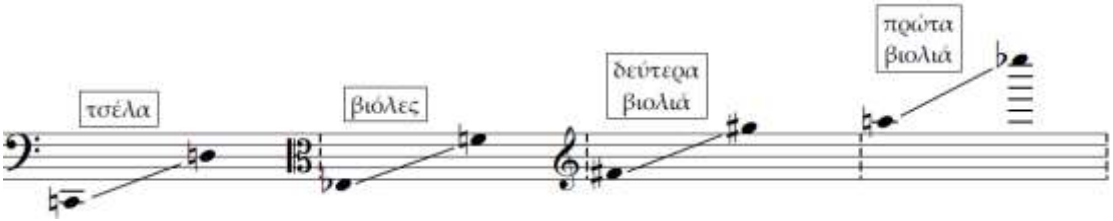
Φθόγγος διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 18 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 15 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 8 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 10 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 4 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 9 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 17 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 6 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 12 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 16 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 19 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > παύση διάρκειας 5 δεκάτων έκτων επταήχου > φθόγγος διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 13 δεκάτων έκτων επταήχων > φθόγγος διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων > παύση διάρκειας 11 δεκάτων έκτων επταήχων.

Η ομάδα των εγχόρδων διαιρείται σε τέσσερις υποομάδες (πρώτα βιολιά, δεύτερα βιολιά, βιόλες και τσέλα) και χαρακτηρίζεται από ομορυθμικό παίξιμο σε δέκατα έκτα ελεύθερης επιλογής (εικόνα 3.25).



Εικόνα 3.25
Ο ρυθμός των τριών πρώτων μέτρων (μ.167-169) στο μέρος των εγχόρδων.

Επίσης, κάθε υποομάδα δραστηριοποιείται αποκλειστικά σε δική της περιοχή αποκλείοντας διασταυρώσεις με κάποια από τις υπόλοιπες. Όλες, εκτός των πρώτων βιολιών, καλύπτουν έκταση ενάτης μεγάλης (εικόνα 3.26).



Εικόνα 3.26
Περιοχές δράσης των υποομάδων των εγχόρδων.

Κάθε υποομάδα χρησιμοποιεί δεκατέσσερις διαφορετικές συνηχήσεις και τις εναλλάσσει ποικιλοτρόπως στη διάρκεια του επεισοδίου. Συχνά είναι πολύφωνες και σταθερής διαστηματικής δομής. Κάθε μια απ' αυτές, οποιασδήποτε υποομάδας, συγγενεύει δομικά με μια αντίστοιχη από τις υπόλοιπες υποομάδες. Ο αριθμός των φθόγγων που συμμετέχουν σε κάθε συνήχηση καθορίζεται από τρεις παράγοντες: το είδος της, τον αριθμό μελών καθώς και την περιοχή δράσης της εκάστοτε υποομάδας.

Οι συνηχήσεις σταθερής διαστηματικής δομής, καθώς και ο αριθμός των φωνών που αξιοποιούνται κατά περίπτωση, είναι οι εξής:

- Συνήχηση από υπερκείμενες δεύτερες μικρές. Οκτάφωνη για πρώτα βιολιά, επτάφωνη για δεύτερα βιολιά, εξάφωνη για βιόλες και πεντάφωνη για τσέλα.

- Συνήχηση από υπερκείμενες δεύτερες μεγάλες. Οκτάφωνη για πρώτα βιολιά, επτάφωνη για δεύτερα βιολιά, εξάφωνη για βιόλες και πεντάφωνη για τσέλα.

- Συνήχηση από υπερκείμενες τρίτες μικρές. Επτάφωνη για πρώτα βιολιά, πεντάφωνη για δεύτερα βιολιά, τετράφωνη για βιόλες και για τσέλα.

- Συνήχηση από υπερκείμενες τρίτες μεγάλες. Πεντάφωνη για πρώτα βιολιά, τετράφωνη για δεύτερα βιολιά, για βιόλες και για τσέλα.

- Συνήχηση από υπερκείμενες τέταρτες καθαρές. Τετράφωνη για πρώτα βιολιά, τρίφωνη για δεύτερα βιολιά, για βιόλες και για τσέλα.

- Συνήχηση από υπερκείμενες τέταρτες αυξημένες. Τρίφωνη για όλες τις υποομάδες.

- Συνήχηση από υπερκείμενες πέμπτες καθαρές. Τρίφωνη για όλες τις υποομάδες.

- Συνήχηση έκτης μικρής ή από υπερκείμενες έκτες μικρές. Τρίφωνη για πρώτα βιολιά, δίφωνη για δεύτερα βιολιά, για βιόλες και για τσέλα.

- Συνήχηση έκτης μεγάλης ή από υπερκείμενες έκτες μεγάλες. Τρίφωνη για πρώτα βιολιά, δίφωνη για δεύτερα βιολιά, για βιόλες και για τσέλα.

- Συνήχηση εβδόμης μικρής. Δίφωνη για όλες τις υποομάδες.

- Συνήχηση εβδόμης μεγάλης. Δίφωνη για όλες τις υποομάδες.
- Συνήχηση ογδόης καθαρής. Δίφωνη για όλες τις υποομάδες.
- Συνήχηση ενάτης μικρής. Δίφωνη για όλες τις υποομάδες.
- Συνήχηση ενάτης μεγάλης. Δίφωνη για όλες τις υποομάδες.

Σε κάθε δέκατο έκτο που φέρει ήχο αποφεύγεται η ύπαρξη ίδιου είδους συνήχησης σε διαφορετικές υποομάδες. Μοναδική εξαίρεση παρουσιάζεται στο μέτρο 172 και συγκεκριμένα στο τέταρτο δέκατο έκτο, όπου συνήχηση από υπερκείμενες δεύτερες μεγάλες εμφανίζεται τόσο στα δεύτερα βιολιά όσο και στα τσέλα.

Η διαδοχή των συνηχήσεων ανά μέτρο και υποομάδα διαμορφώνεται ως εξής:

Μέτρο 167

Πρώτα βιολιά:	6M	9μ	5K	9M	7μ	2M	4K	3M
Δεύτερα βιολιά:	2M	4K	6M	7μ	8K	3M	2μ	6μ
Βιόλες:	6μ	9M	7M	5K	9μ	4A	3μ	2M
Τσέλα:	2μ	3M	7μ	8K	6M	4K	2M	3μ

Μέτρο 168

Πρώτα βιολιά:	2μ	4A	6μ	8K	3μ	7M	6μ	4A	9M
Δεύτερα βιολιά:	9M	7M	9μ	5K	4A	3μ	7μ	6M	9μ
Βιόλες:	4K	6M	8K	7μ	3M	2μ	6M	9μ	7μ
Τσέλα:	4A	9μ	5K	7M	9M	6μ	2M	3μ	7M

Μέτρο 169

Πρώτα βιολιά:	2μ	7M	3μ	7μ	9μ	5K	2M	8K	6M	3M
Δεύτερα βιολιά:	4K	3μ	9M	2M	4A	3M	6μ	2μ	7M	8K
Βιόλες:	5K	9M	4K	3M	2μ	6μ	4A	7M	8K	2M
Τσέλα:	8K	6μ	4A	2μ	3M	4K	9M	5K	7μ	9μ

Μέτρο 170

Πρώτα βιολιά:	4Κ	9Μ	4Α	2μ	7Μ	6Μ	2Μ	3μ	4Κ
Δεύτερα βιολιά:	5Κ	3μ	7μ	6Μ	4Κ	5Κ	9Μ	3Μ	9μ
Βιόλες:	3μ	5Κ	2Μ	9μ	3μ	6μ	3Μ	2μ	6Μ
Τσέλα:	6Μ	7Μ	3Μ	4Α	9Μ	2μ	7μ	5Κ	8Κ

Μέτρο 171

Πρώτα βιολιά:	9μ	3Μ	6μ	8Κ	7μ	5Κ	9μ	4Κ	9Μ
Δεύτερα βιολιά:	6μ	8Κ	2μ	7Μ	4Α	2Μ	5Κ	7Μ	3μ
Βιόλες:	7Μ	9Μ	7μ	4Κ	8Κ	4Α	2μ	9Μ	4Α
Τσέλα:	2Μ	6μ	4Κ	6Μ	3μ	9μ	4Α	2μ	7Μ

Μέτρο 172

Πρώτα βιολιά:	2Μ	8Κ	7μ	4Α	7Μ	6Μ	5Κ	3μ	6μ	3Μ
Δεύτερα βιολιά:	4Α	2μ	8Κ	2Μ	6μ	9μ	7μ	9Μ	3Μ	6Μ
Βιόλες:	7μ	2Μ	6Μ	5Κ	3μ	8Κ	7Μ	4Κ	9μ	6μ
Τσέλα:	4Κ	9μ	6μ	2Μ	8Κ	9Μ	3Μ	6Μ	5Κ	7μ

Μέτρο 173

Πρώτα βιολιά:	2μ	6μ	5Κ	8Κ	4Κ	9Μ	9μ	4Α	2μ	6Μ
Δεύτερα βιολιά:	4Κ	2μ	6μ	9μ	8Κ	5Κ	9Μ	2Μ	4Κ	7μ
Βιόλες:	3Μ	9Μ	8Κ	4Κ	9μ	2μ	6μ	3Μ	6Μ	3μ
Τσέλα:	3μ	4Α	2μ	5Κ	9Μ	3Μ	7μ	8Κ	2Μ	6μ

Μέτρο 174

Πρώτα βιολιά:	7Μ	3μ	7μ	2Μ	3Μ	9μ	3μ	4Κ	8Κ	3Μ	6μ
Δεύτερα βιολιά:	3Μ	6Μ	4Α	7Μ	3μ	6Μ	2Μ	7μ	3μ	6μ	8Κ
Βιόλες:	5Κ	7Μ	2Μ	7μ	4Α	6μ	9μ	8Κ	6Μ	7Μ	9Μ
Τσέλα:	3μ	9μ	7Μ	4Κ	6Μ	2μ	7μ	3μ	2Μ	4Κ	6Μ

Μέτρο 175

Πρώτα βιολιά:	7μ	9M	2M	7M	6M	5K	2μ	4A
Δεύτερα βιολιά:	9μ	7M	2μ	4A	9M	4K	5K	3M
Βιόλες:	3μ	7μ	3M	5K	2μ	4A	2M	4K
Τσέλα:	9M	4A	8K	9μ	7M	3M	6μ	5K

Μέτρο 176

Πρώτα βιολιά:	2M	9μ	6M	3μ	6μ	4A	5K	4K	9M
Δεύτερα βιολιά:	7M	3μ	9μ	8K	9M	3M	6μ	2M	5K
Βιόλες:	2μ	9M	6μ	4A	3μ	5K	4K	9μ	7M
Τσέλα:	7μ	3M	5K	2μ	9μ	2M	4A	6M	8K

Μέτρο 177

Πρ. β.:	7M	2μ	3M	8K	7μ	8K	3M	6μ	9μ	2M	7M	2μ	4K	6M
Δ. β.:	7μ	4K	6M	2μ	4A	6μ	9μ	7M	4K	3M	8K	9M	3μ	7μ
Βιόλες:	2M	8K	7μ	3M	6M	7M	9M	4K	8K	7μ	2M	6M	5K	3M
Τσέλα:	3μ	9M	6μ	4K	7M	4A	8K	9M	2M	5K	3μ	7M	3M	9μ

Μέτρο 178

Πρώτα βιολιά:	5K	3μ	4A	7μ	9M
Δεύτερα βιολιά:	2M	4A	5K	6M	2μ
Βιόλες:	2μ	9μ	6μ	4A	3μ
Τσέλα:	6M	7μ	4K	2μ	6μ

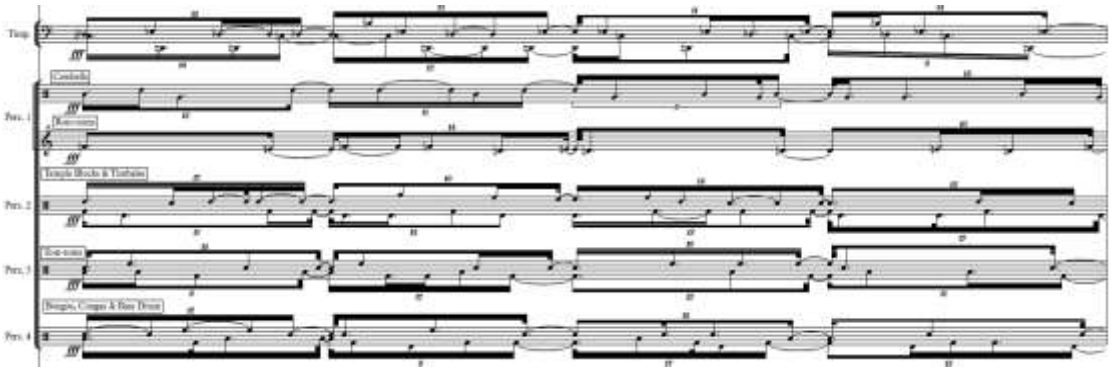
Μέτρο 179

Πρώτα βιολιά:	2μ	2μ	2μ
Δεύτερα βιολιά:	2M	2M	2M
Βιόλες:	5K	5K	5K
Τσέλα:	7μ	7μ	7μ

3.2.9. Όγδοο επεισόδιο

Διαρκεί 50 δευτερόλεπτα (μέτρα 180-187, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: G), το τέμπο του είναι σχετικά αργό (♩=40), ενώ το μέτρο των τεσσάρων τετάρτων καθώς και η υψηλή ένταση (***fff***) συνεχίζουν από το προηγούμενο επεισόδιο.

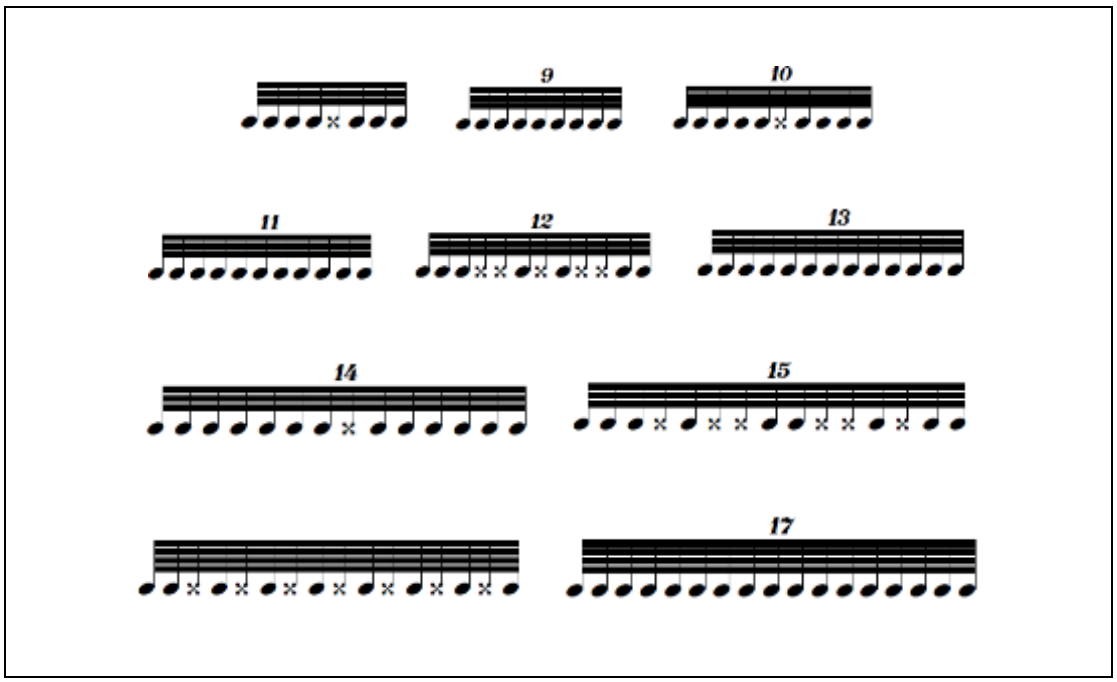
Πρωταγωνιστούν τα κρουστά (τύμπανα, κουδούνες, ροτο-τομς, temple blocks, τιμπάλες, τομς, μπόνγκος, κόνγκας και γκραν κάσα) δημιουργώντας ένα πολύπλοκο ρυθμικό περιβάλλον (εικόνα 3.27) εξαιρετικά συγγενικό με το αντίστοιχο του πέμπτου επεισοδίου. Η επιλογή των συγκεκριμένων φθόγγων σε τύμπανα (ρε, ντο, ρε ύφεση, μι ύφεση, σι) και ροτο-τομς (ρε, μι, φα) έγινε αυθόρμητα χωρίς κάποια εμφανή σκοπιμότητα.



Εικόνα 3.27
Απόσπασμα από το μέρος των κρουστών (μ.180).

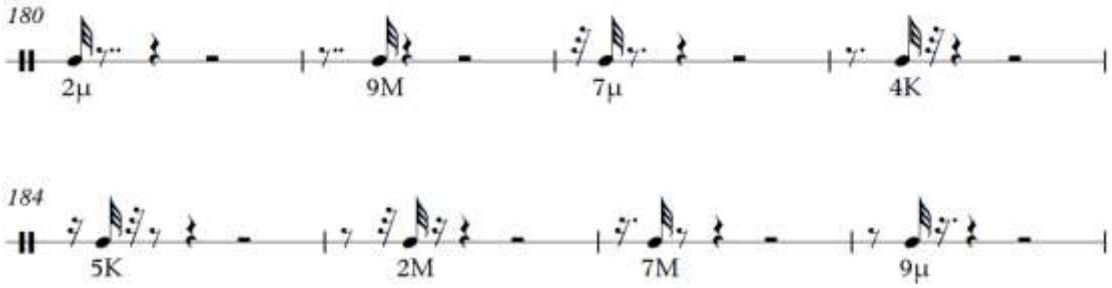
Στα κρουστά συνολικά υπάρχουν δέκα ρυθμικές, κατά βάση, γραμμές, στις οποίες κάθε χρόνος του μέτρου διαιρείται σε διάφορα ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων τα οποία αποτελούν υλικό επεξεργασίας. Σε κάθε χτύπο του μέτρου συνυπάρχουν, σε διάφορες γραμμές για κάθε χρόνο, τα εξής δέκα ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων: τριακοστά δεύτερα (8), εννιάηχο τριακοστών δευτέρων, δεκάηχο τριακοστών δευτέρων, εντεκάηχο τριακοστών δευτέρων, δωδεκάηχο τριακοστών δευτέρων, δεκατρίηχο τριακοστών δευτέρων, δεκατετράηχο τριακοστών δευτέρων, δεκαπεντάηχο τριακοστών δευτέρων, εξηκοστά τέταρτα (16) και δεκαεπτάηχο εξηκοστών τετάρτων. Από τον συνδυασμό των παραπάνω πλαισίων διαμορφώνεται η ρυθμική υπόσταση κάθε γραμμής μέσω της επιλογής συγκεκριμένων

σημείων (δηλ. φθογγόσημων) τα οποία φέρουν ατάκες, όπου η κάθε μια διαρκεί στο χρόνο μέχρι να εμφανιστεί η επόμενη (κι εφόσον ο ήχος της δεν σβήσει από μόνος του) ή και λίγο περισσότερο. Υπάρχουν συγκεκριμένα φθογγόσημα σε ορισμένα ρυθμικά πλαίσια όπου αποφεύγεται η εμφάνιση ατάκας (πίνακας 3.14). Αυτό συμβαίνει γιατί στο συγκεκριμένο χρονικό σημείο υπάρχει η ίδια δυνατότητα μέσω κάποιου άλλου ρυθμικού πλαισίου, ασχέτως αν κάτι τέτοιο δεν αξιοποιείται πάντα. Επίσης, εμφάνιση ατάκας αποφεύγεται στην αρχή του δεύτερου μισού κάθε χρόνου του μέτρου. Γενικότερα προτιμάται να μην συμπίπτουν ρυθμικά οι δέκα γραμμές με εμφανή εξαίρεση την εναρκτήρια ατάκα τους.



Πίνακας 3.14
Το σύνολο των ρυθμικών πλαισίων ισόχρονων φθογγόσημων που αξιοποιούνται στο μέρος των κρουστών. Με X υποδεικνύονται τα σημεία στα οποία αποφεύγεται η εμφάνισης ατάκας.

Τα υπόλοιπα όργανα που συμμετέχουν κι αποτελούν συνολικά μια ενιαία ομάδα είναι τα έγχορδα με δοξάρι και τα πνευστά. Μάλιστα, παρουσιάζουν, ακριβώς με την ίδια σειρά και με παρόμοιο τρόπο, τις συνηχήσεις του πρώτου επεισοδίου. Τα ρυθμικά σημεία στα οποία εμφανίζεται η ομάδα εγχόρδων και πνευστών, είναι διαφορετικά τριακοστά δεύτερα στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου, ένα για κάθε μέτρο, με τέτοιο τρόπο ώστε να διαμορφώνεται συνολικά μια σύγκλιση από τις άκρες του πρώτου χτύπου προς το κέντρο του (εικόνα 3.28).



Εικόνα 3.28
Σχηματική απεικόνιση του μέρους της ομάδας εγχόρδων και πνευστών στο όγδοο επεισόδιο.

3.2.10. Ένατο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 25 δευτερόλεπτα (μέτρα 188-198, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Η), μέτρο δύο τέταρτα και τέμπο ♩=54. Χαρακτηρίζεται από την παρουσία και επεξεργασία μιας δεκαεξάφθογγης μελωδικής γραμμής, ανιούσας πορείας διαστημάτων δευτέρας, συγχρόνως, όμως, από δώδεκα διαφορετικές τονικές αφετηρίες. Σε κάθε τονική αφετηρία αντιστοιχεί διαφορετικό όργανο. Συγκεκριμένα: από ντο στο κλαρινέτο σε μι ύφεση, από ντο δίεση στο σόλο δεύτερο βιολί, από ρε στο σόλο πρώτο βιολί, από ρε δίεση στο πίκολο, από μι στο σόλο κοντραμπάσο, από φα στο σόλο τσέλο, από φα δίεση στο πρώτο όμποε, από σολ στη σόλο βιόλα, από σολ δίεση στο μπάσο κλαρινέτο, από λα στο αγγλικό κόρνο, από σι ύφεση στο πρώτο φλάουτο και από σι στο πρώτο φαγκότο. Όλοι οι φθόγγοι που παίζουν τα παραπάνω μουσικά όργανα είναι σε τριακοστά δεύτερα.

Αντιστοιχώντας τους φθόγγους της μελωδικής γραμμής σε αριθμούς ισχύει η εξής ακολουθία: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 και 16. Διαιρώντας τη μελωδική γραμμή σε διάφορα τμήματα ή και όχι (δηλ. χωρίς να αφαιρεθεί κάποιος ή κάποιοι φθόγγοι), επιλέγονται, προς επεξεργασία, τα παρακάτω:

- 1ο τμήμα: φθόγγοι 1 και 2.
- 2ο τμήμα: φθόγγοι 1 ως 4.
- 3ο τμήμα: φθόγγοι 1 ως 6.
- 4ο τμήμα: φθόγγοι 1 ως 8.
- 5ο τμήμα: φθόγγοι 1 ως 10.
- 6ο τμήμα: φθόγγοι 1 ως 12.
- 7ο τμήμα: φθόγγοι 1 ως 14.
- Ολόκληρη η μελωδική γραμμή: φθόγγοι 1 ως 16.

- 8ο τμήμα: φθόγγοι 3 ως 16.
- 9ο τμήμα: φθόγγοι 5 ως 16.
- 10ο τμήμα: φθόγγοι 7 ως 16.
- 11ο τμήμα: φθόγγοι 9 ως 16.
- 12ο τμήμα: φθόγγοι 11 ως 16.
- 13ο τμήμα: φθόγγοι 13 ως 16.
- 14ο τμήμα: φθόγγοι 15 και 16.

Οι παραπάνω επιλογές διοχετεύονται, υπό μορφή κανόνα, στο μέρος των μουσικών οργάνων. Κατά τη μετάβαση από τη μία επιλογή στην επόμενη μεσολαβεί παύση τριών τριακοστών δευτέρων. Η διαδοχή των παραπάνω επιλογών διαμορφώνεται ως εξής για κάθε όργανο:

Πίκολο:

1ο τμήμα μελωδικής γραμμής > 2ο τμ. > 3ο τμ. > 4ο τμ. > 5ο τμ. > 6ο τμ. > 7ο τμ. > ολόκληρη η μελωδία > 8ο τμ. > 9ο τμ. > 10ο τμ. > 11ο τμ. > 12ο τμ. > 13ο τμ. > 14ο τμ.

Φλάουτο 1:

4ο τμ. > 5ο τμ. > 6ο τμ. > 7ο τμ. > ολόκληρη η μελωδία > 8ο τμ. > 9ο τμ. > 10ο τμ. > 11ο τμ. > 12ο τμ. > 13ο τμ. > 14ο τμ. > 1ο τμ. > 2ο τμ. > 3ο τμ.

Όμποε 1:

5ο τμ. > 6ο τμ. > 7ο τμ. > ολόκληρη η μελωδία > 8ο τμ. > 9ο τμ. > 10ο τμ. > 11ο τμ. > 12ο τμ. > 13ο τμ. > 14ο τμ. > 1ο τμ. > 2ο τμ. > 3ο τμ. > 4ο τμ.

Αγγλικό κόρνο:

7ο τμ. > ολόκληρη η μελωδία > 8ο τμ. > 9ο τμ. > 10ο τμ. > 11ο τμ. > 12ο τμ. > 13ο τμ. > 14ο τμ. > 1ο τμ. > 2ο τμ. > 3ο τμ. > 4ο τμ. > 5ο τμ. > 6ο τμ.

Κλαρινέτο σε μι ύφεση:

3ο τμ. > 4ο τμ. > 5ο τμ. > 6ο τμ. > 7ο τμ. > ολόκληρη η μελωδία > 8ο τμ. > 9ο τμ. > 10ο τμ. > 11ο τμ. > 12ο τμ. > 13ο τμ. > 14ο τμ. > 1ο τμ. > 2ο τμ.

Μπάσο κλαρινέτο:

$8^{ο}$ τμ. > $9^{ο}$ τμ. > $10^{ο}$ τμ. > $11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ. > $2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ. > $6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ. > ολόκληρη η μελωδία.

Φαγκότο 1:

$10^{ο}$ τμ. > $11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ. > $2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ. > $6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ. > ολόκληρη η μελωδία > $8^{ο}$ τμ.> $9^{ο}$ τμ.

Σόλο πρώτο βιολί:

$2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ. > $6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ. > ολόκληρη η μελωδία > $8^{ο}$ τμ. > $9^{ο}$ τμ. > $10^{ο}$ τμ. > $11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ.

Σόλο δεύτερο βιολί:

$6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ. > ολόκληρη η μελωδία > $8^{ο}$ τμ. > $9^{ο}$ τμ. > $10^{ο}$ τμ. > $11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ. > $2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ.

Σόλο βιόλα:

Ολόκληρη η μελωδία > $8^{ο}$ τμ. > $9^{ο}$ τμ. > $10^{ο}$ τμ. > $11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ. > $2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ. > $6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ.

Σόλο τσέλο:

$9^{ο}$ τμ. > $10^{ο}$ τμ. > $11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ. > $2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ. > $6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ. > ολόκληρη η μελωδία > $8^{ο}$ τμ.

Σόλο κοντραμπάσο:

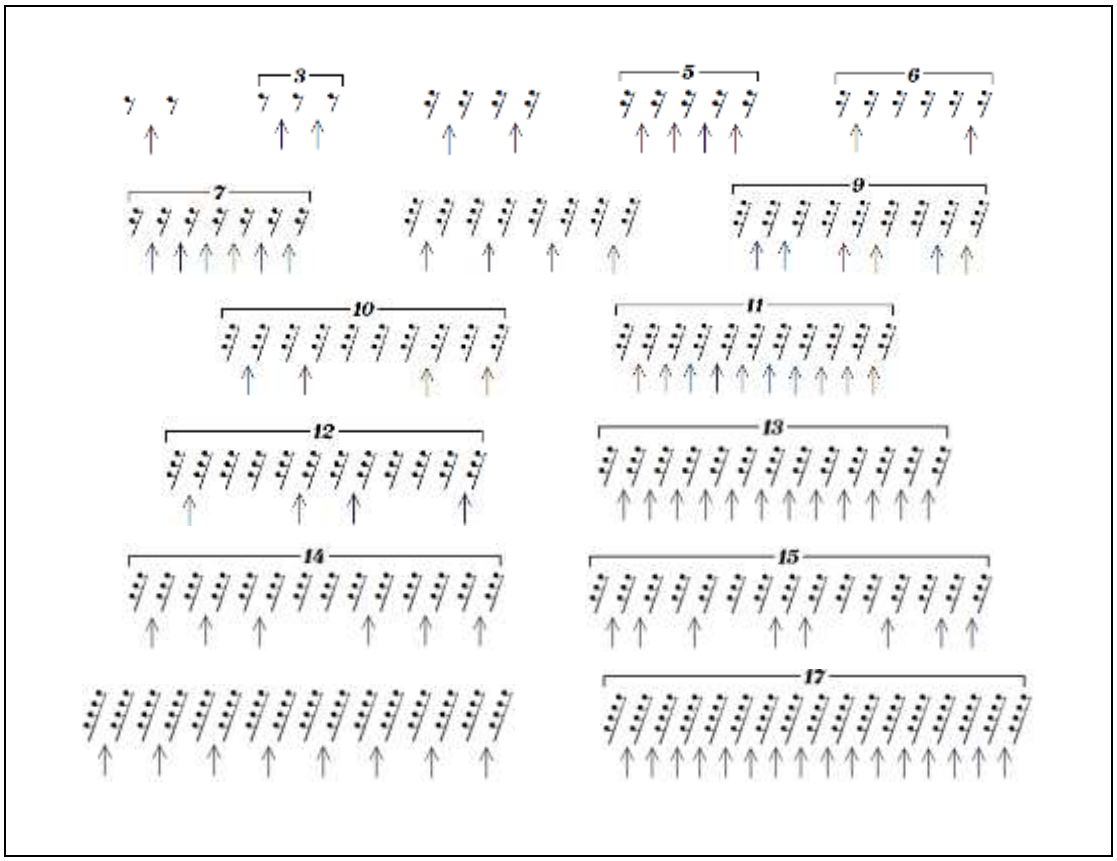
$11^{ο}$ τμ. > $12^{ο}$ τμ. > $13^{ο}$ τμ. > $14^{ο}$ τμ. > $1^{ο}$ τμ. > $2^{ο}$ τμ. > $3^{ο}$ τμ. > $4^{ο}$ τμ. > $5^{ο}$ τμ. > $6^{ο}$ τμ. > $7^{ο}$ τμ. > ολόκληρη η μελωδία > $8^{ο}$ τμ. > $9^{ο}$ τμ. > $10^{ο}$ τμ.

Η δυναμική κυμαίνεται σε υψηλά επίπεδα, από ***f*** μέχρι ***fff*** ανάλογα του αριθμού των φθόγγων που φέρει το εκάστοτε τμήμα ή όταν προβάλλεται ολόκληρη η μελωδία. Έτσι, όταν υπάρχουν δύο φθόγγοι η δυναμική είναι ***f***. Όταν υπάρχουν τέσσερις, έξι ή οκτώ φθόγγοι η δυναμική ξεκινά από ***f*** και ανοίγει φτάνοντας σε ***ff***. Κι όταν υπάρχουν δέκα, δώδεκα, δεκατέσσερις ή δεκαέξι φθόγγοι η δυναμική ξεκινά από ***f*** και ανοίγει φτάνοντας σε ***fff***.

Στο επεισόδιο ακόμα, παράλληλα με όλα τα προηγούμενα, υπάρχει και η διακριτική παρουσία των temple blocks, τα οποία κινούνται ανεξάρτητα με μια ήπια αυτοσχεδιαστική διάθεση σε περιορισμένα, σχετικά, δέκατα έκτα πεντάηχων (πάντα σε ***f***), συνιστώντας μια παραμορφωμένη εμφάνιση του ρυθμικού στοιχείου του πρώτου επεισοδίου.
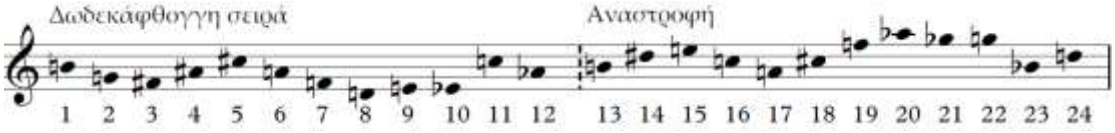
3.2.11. Δέκατο επεισόδιο

Διαρκεί 50 δευτερόλεπτα (μέτρα 199-210, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: I), έχει μέτρο τρία τέταρτα και τέμπο ♩ = 40. Συμμετέχουν όλα τα πνευστά, και μόνο αυτά, παίζοντας ατσιακατούρες εν μέσω παύσεων σε υψηλή δυναμική (***f***). Κάθε πνευστό σε κάθε μέτρο παίζει δύο ατάκες, οι οποίες αποφεύγεται να συμπίπτουν ρυθμικά με αντίστοιχες άλλων οργάνων και συνήθως εμφανίζονται σε κάπως εξεζητημένα χρονικά σημεία (πίνακας 3.15).



Πίνακας 3.15
Με βελάκι υποδεικνύονται τα σημεία που θεωρούνται επιλέξιμα για τις ατάκες (ατσιακατούρες) των πνευστών σε διάφορα ρυθμικά πλαίσια.

Το φθογγικό υλικό που αξιοποιείται είναι μια ακολουθία εικοσιτεσσάρων φθόγγων, η οποία προκύπτει από μια δωδεκάφθογγη σειρά και την αναστροφή της (εικόνα 3.29).



Εικόνα 3.29
Η ακολουθία των εικοσιτεσσάρων φθόγγων.

Όλα τα πνευστά παρουσιάζουν με 24 διαφορετικούς τρόπους την παραπάνω ακολουθία (μία φορά κάθε όργανο) σε ένα γενικό πλαίσιο κανόνα. Ξεκινώντας κάθε ένα από άλλον φθόγγο την ολοκληρώνει αντίστοιχα σε διαφορετικό.

Αναλυτικά η παρουσίαση των φθόγγων της ακολουθίας στα είκοσι τέσσερα πνευστά έχει ως εξής:

Πίκολο:

8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Φλάουτο 1:

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

Φλάουτο 2:

17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Όμποε 1:

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Όμποε 2:

23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.

Αγγλικό κόρνο:

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1.

Κλαρινέτο σε μι ύφεση:

3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2.

Κλαρινέτο 1:

12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

Κλαρινέτο 2:

20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.

Μπάσο κλαρινέτο:

6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5.

Φαγκότο 1:

24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

Φαγκότο 2:

4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3.

Κόντρα φαγκότο:

11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Κόρνο 1:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24.

Κόρνο 2:

5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4.

Κόρνο 3:

10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Κόρνο 4:

15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.

Τρομπέτα σε ρε:

7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Τρομπέτα 1:

19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.

Τρομπέτα 2:

22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

Τενόρο τρομπόνι 1:

13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Τενόρο τρομπόνι 2:

16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Μπάσο τρομπόνι :
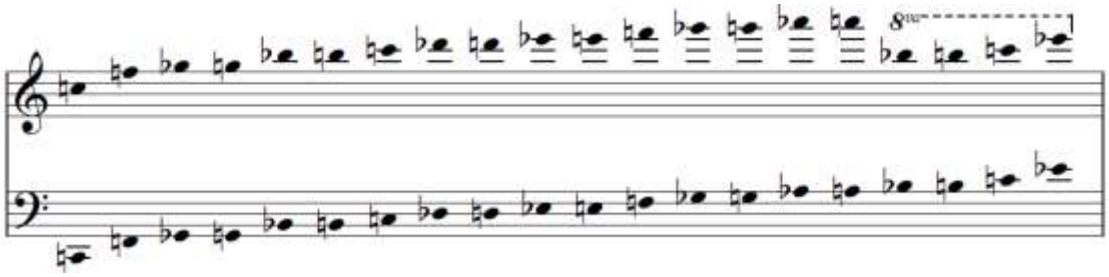
21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Τούμπα:

18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

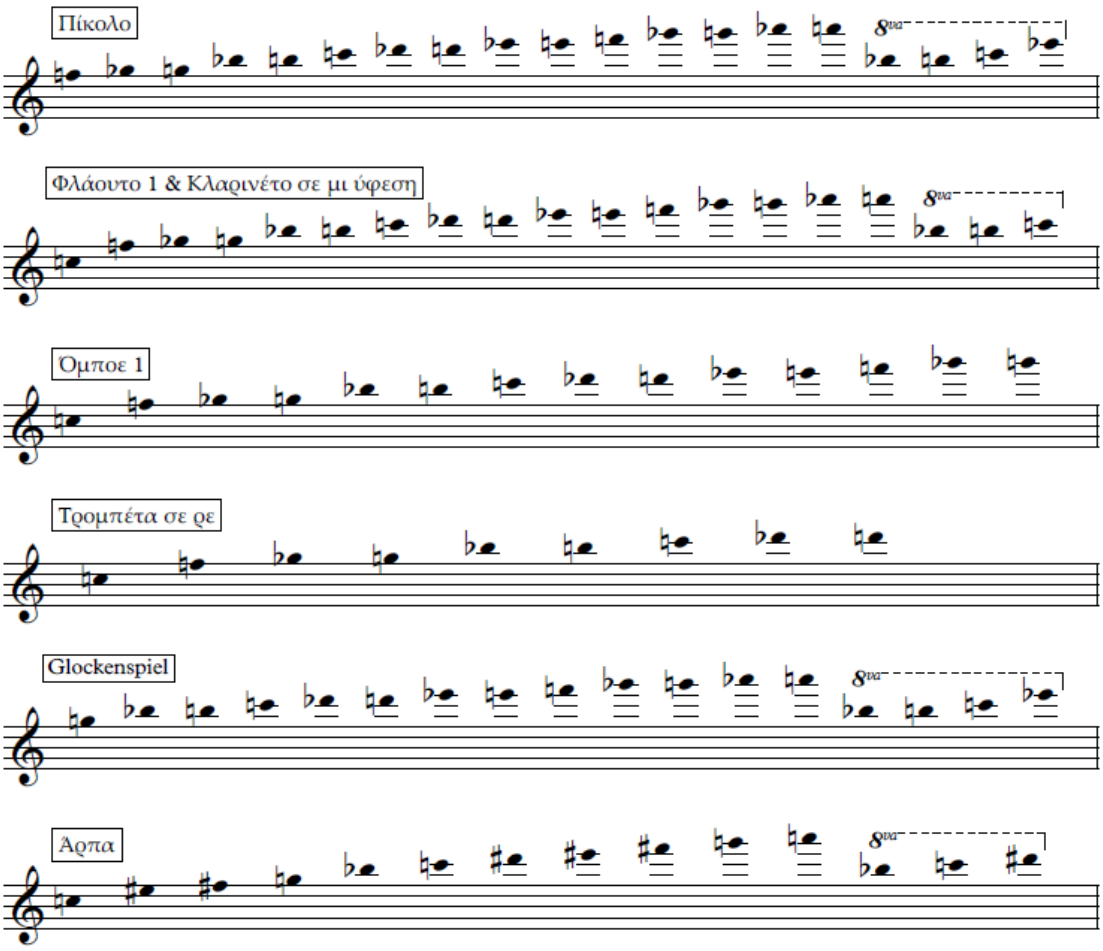
3.2.12. Ενδέκατο επεισόδιο

Διαρκεί 45 δευτερόλεπτα (μέτρα 211-230, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: J), έχει μέτρο δύο τέταρτα, τέμπο ♩ = 54, χαμηλή δυναμική (***p*** και ***pp***) και συμμετέχουν δύο ομάδες οργάνων. Η πρώτη απαρτίζεται από τα εξής: πίκολο, πρώτο φλάουτο, πρώτο όμποε, κλαρινέτο σε μι ύφεση, τρομπέτα σε ρε, glockenspiel, ξυλόφωνο, άρπα και πιάνο. Η δεύτερη αποτελείται από τα δέκα τσέλα. Και στις δύο ομάδες αξιοποιείται η ίδια ακολουθία είκοσι φθόγγων, όμως σε διαφορετικές περιοχές και με ξεχωριστό τρόπο (εικόνα 3.30).
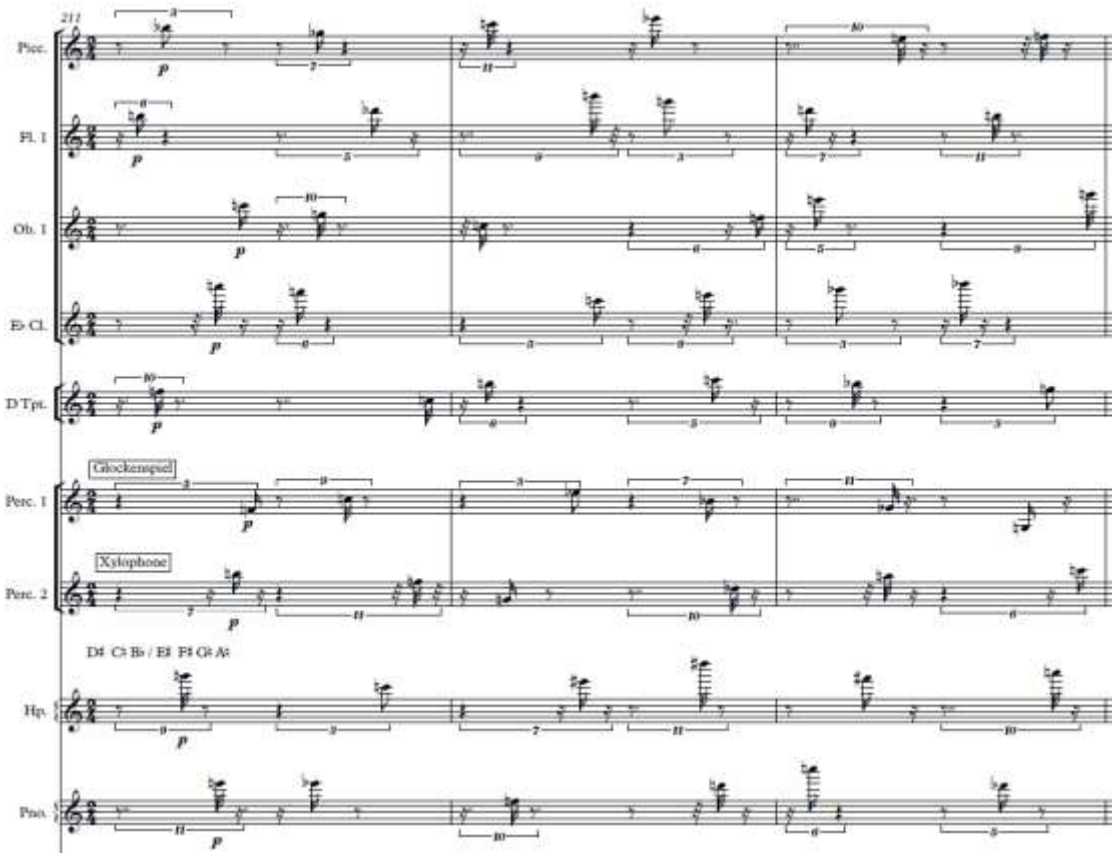


Εικόνα 3.30
Η ακολουθία των είκοσι φθόγγων διπλασιασμένη σε απόσταση τριών οκτάβων. Το πάνω πεντάγραμμο αφορά την πρώτη ομάδα και το κάτω τη δεύτερη.

Τα όργανα της πρώτης ομάδας κινούνται σε ένα πολυρυθμικό περιβάλλον. Παίζοντας μεμονωμένες ατάκες, βασισμένες αποκλειστικά στους φθόγγους της εικοσάφθογγης ακολουθίας, διαγράφουν παράλληλες και ακανόνιστα διακεκομμένες μελωδικές πορείες. Κυρίως λόγω των περιορισμών της έκτασης των φωνών τους δεν παρουσιάζεται από κάθε όργανο, εκτός από πιάνο και ξυλόφωνο, το σύνολο των φθόγγων της ακολουθίας, αλλά κάποιοι, συχνά αρκετοί, εξ αυτών (εικόνα 3.31).
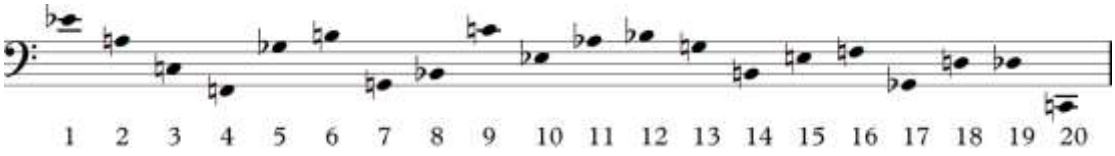


Εικόνα 3.31
Οι επιλεγμένοι φθόγγοι της ακολουθίας για το μέρος των οργάνων της πρώτης ομάδας (πιάνο και ξυλόφωνο αξιοποιούν και τους είκοσι διαθέσιμους).

Ως προς τη διαμόρφωση του ρυθμικού στοιχείου της πρώτης ομάδας, κάθε χρόνος του μέτρου στο μέρος κάθε οργάνου διαιρείται σε διάφορα, συνολικά εννέα, ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων (από τρίηχο ογδόων μέχρι εντεκάηχο τριακοστών δευτέρων), τα οποία διαδέχονται ποικιλοτρόπως το ένα το άλλο. Σε κάθε χρόνο του μέτρου συνυπάρχουν όλα τα παραπάνω πλαίσια, συνεχώς σε διαφορετική οργανική διανομή, κι επιπλέον επιλέγεται για κάθε μέρος ένα μόνο φθογγόσημο εξ αυτών, εκτός του αρχικού, το οποίο φέρει ήχο. Επιπλέον, αποφεύγεται δύο ή περισσότερα όργανα να έχουν κοινή ατάκα (εικόνα 3.32).

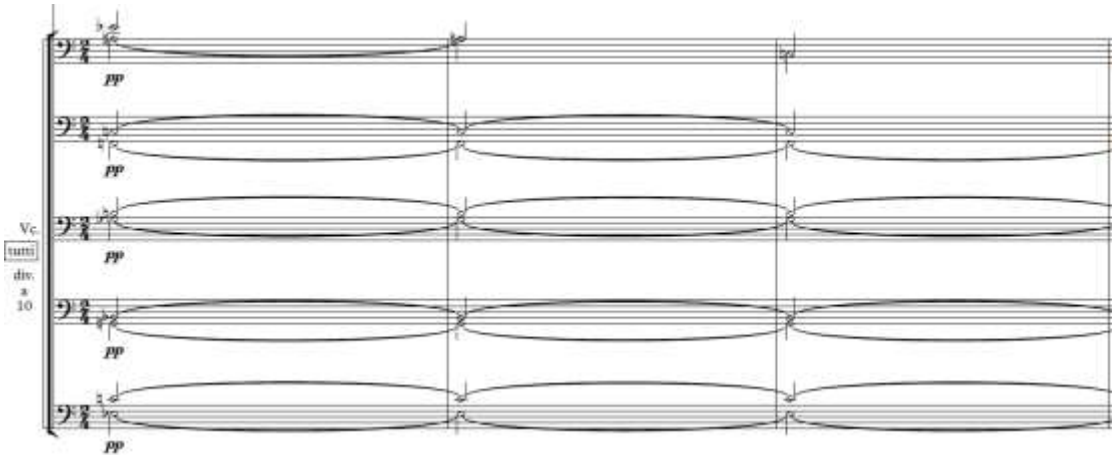


Εικόνα 3.32
Απόσπασμα (μ.211-213) από το μέρος της πρώτης ομάδας.

Στη δεύτερη ομάδα οι είκοσι φθόγγοι της ακολουθίας δημιουργούν μια μελωδική γραμμή (εικόνα 3.33) η οποία εκφράζεται από το σύνολο των τσέλων, τόσο μελωδικά όσο και συνηχητικά, εντός ενός απλού ομοφωνικού περιβάλλοντος (εικόνα 3.34).



Εικόνα 3.33
Οι είκοσι φθόγγοι της μελωδικής γραμμής της δεύτερης ομάδας.



Εικόνα 3.34
Απόσπασμα (μ. 211-213) από το μέρος της δεύτερης ομάδας.

Κάθε τσέλο παίζει συγκεκριμένα τμήματα της μελωδικής γραμμής.

Αναλυτικά:

- Πρώτο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 1-19.

- Δεύτερο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 2-20.

- Τρίτο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 3-18.

- Τέταρτο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 4-17.

- Πέμπτο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 6-16.

- Έκτο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 5-15.

- Έβδομο τσέλο:
  Παίζει τους φθόγγους 8-13.

- Όγδοο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 7-14.

- Ένατο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 9-12.

- Δέκατο τσέλο:

  Παίζει τους φθόγγους 10 και 11.
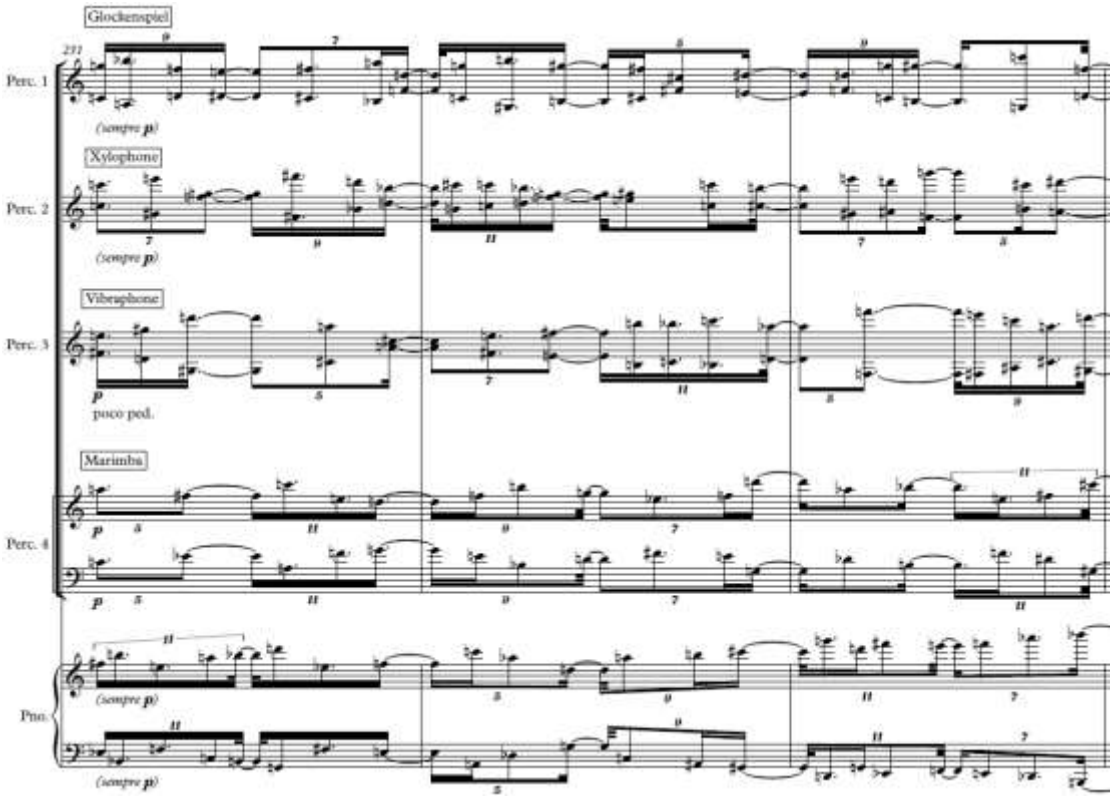
Αρχικά, σε κάθετη ανάγνωση, ακούγονται συγχρόνως οι δέκα πρώτοι φθόγγοι (μ.211), σταδιακά οδηγούμαστε να ακούγεται μόνο ο δέκατος (μ.220) κι έπειτα μόνο ο ενδέκατος (μ.221), για να καταλήξουμε, επίσης σταδιακά, στην τελική συνήχηση των δέκα τελευταίων φθόγγων της γραμμής (μ.230) (πίνακας 3.16).

	μ.211	μ.212	μ.213	μ.214	μ.215
Φθόγγοι	1-10	2-10	3-10	4-10	5-10
	μ.216	μ.217	μ.218	μ.219	μ.220
Φθόγγοι ή φθόγγος	6-10	7-10	8-10	9 και 10	10
	μ.221	μ.222	μ.223	μ.224	μ.225
Φθόγγοι ή φθόγγος	11	11 και 12	11-13	11-14	11-15
	μ.226	μ.227	μ.228	μ.229	μ.230
Φθόγγοι	11-16	11-17	11-18	11-19	11-20

Πίνακας 3.16
Οι φθόγγοι της μελωδικής γραμμής όπως προβάλλονται στα τσέλα.

3.2.13. Δωδέκατο επεισόδιο

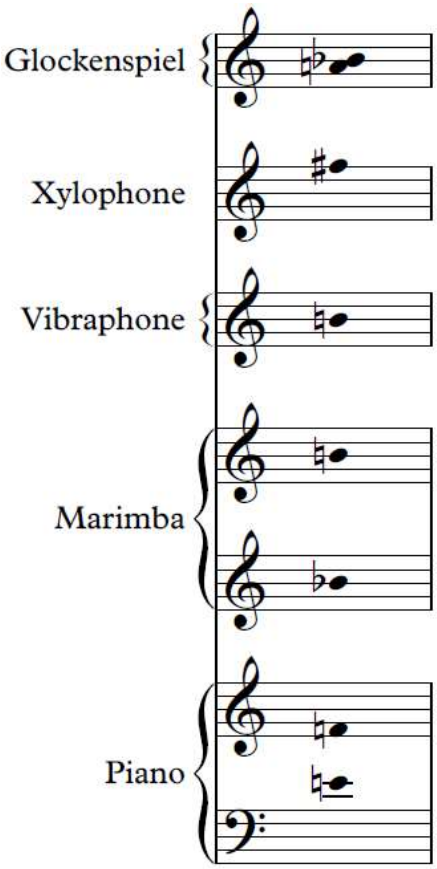
Το τελευταίο επεισόδιο του πρώτου μέρους έχει διάρκεια 55 δευτερόλεπτα (μέτρα 231-246, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: K), μέτρο δύο τέταρτα, αργό τέμπο (♩ = 40) και χαμηλή δυναμική (***p***). Συμμετέχουν, σε ένα πολυρυθμικό περιβάλλον, τα εξής πέντε όργανα: glockenspiel, ξυλόφωνο, βιμπράφωνο, μαρίμπα και πιάνο (εικόνα 3.35).



Εικόνα 3.35
Απόσπασμα (μ.231-233) του δωδέκατου επεισοδίου.
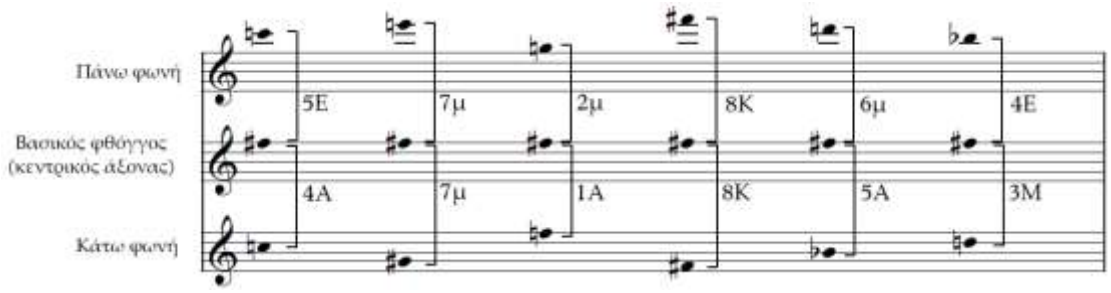
Εντοπίζονται έντονες ρυθμικές συγγένειες με το μέρος των κρουστών στο όγδοο επεισόδιο αλλά το γενικότερο ύφος διαφέρει. Σε κάθε χρόνο του μέτρου συνυπάρχουν, συνεχώς σε διαφορετική οργανική διανομή, τα εξής πέντε ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων: πεντάηχο δεκάτων έκτων, επτάηχο δεκάτων έκτων, τριακοστά δεύτερα (8), εννιάηχο τριακοστών δευτέρων και εντεκάηχο τριακοστών δευτέρων. Η ρυθμική υπόσταση του μέρους κάθε οργάνου διαμορφώνεται μέσα από την επιλογή χρονικών σημείων, ανάλογα του πλαισίου κάθε φορά, τα οποία φέρουν φθόγγους μικρής, σχετικά, διάρκειας. Τα μέρη των οργάνων κινούνται ρυθμικά ανεξάρτητα, αν και σε κάθε ένα υπάρχουν δύο, όμοιες ρυθμικά, φωνές.

Στο μέρος κάθε οργάνου εφαρμόστηκε ένα κοινό σκεπτικό για τη διαμόρφωση του φθογγικού υλικού που προβάλλεται μέσω δίφθογγων συνηχήσεων. Αρχικά, πραγματοποιήθηκε η επιλογή ενός βασικού φθόγγου σε ξυλόφωνο και βιμπράφωνο, καθώς και δύο βασικών σε glockenspiel, μαρίμπα και πιάνο. Σε κάθε περίπτωση πρόκειται για φθόγγους οι οποίοι βρίσκονται στο μέσον της έκτασης κάθε οργάνου (εικόνα 3.36) και λειτουργούν ως κεντρικοί άξονες, ακόμα και στην περίπτωση που δεν εμφανίζονται καθόλου.
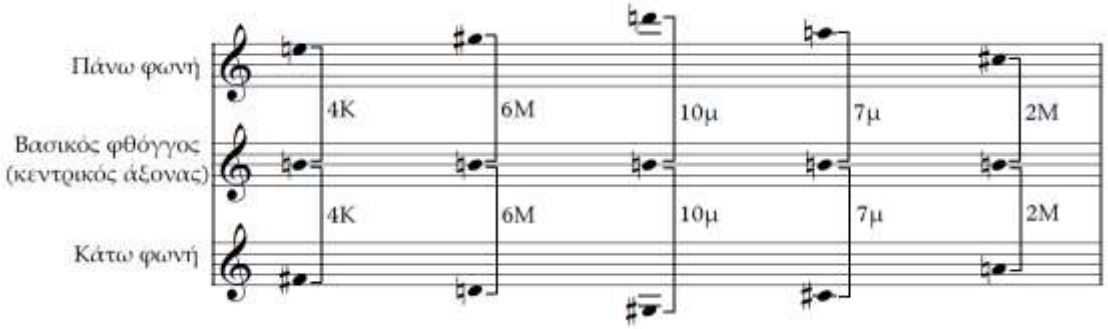


Εικόνα 3.36
Οι βασικοί φθόγγοι, που λειτουργούν ως κεντρικοί άξονες, σε κάθε όργανο.

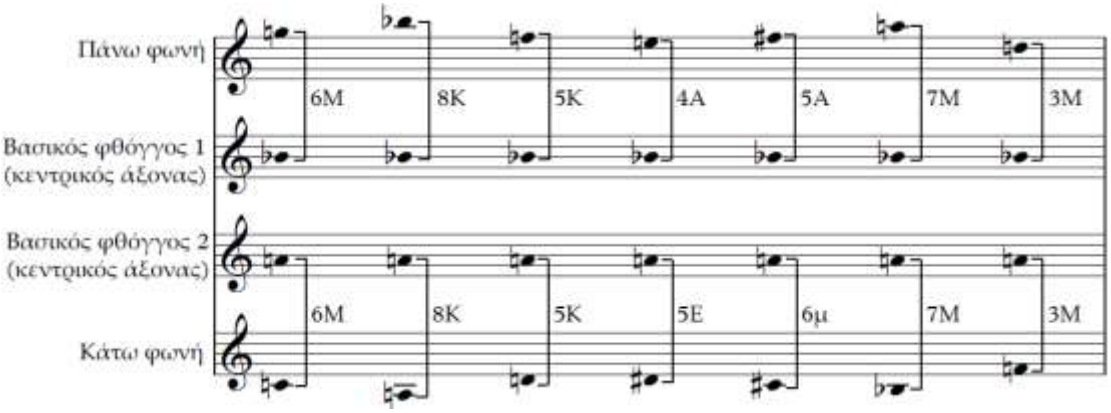
Στις συνηχήσεις σε ξυλόφωνο και βιμπράφωνο, ο ψηλότερος και ο χαμηλότερος φθόγγος κάθε μιας απέχουν την ίδια ακριβώς απόσταση από τον βασικό (εικόνες 3.37 και 3.38). Στις συνηχήσεις σε glockenspiel, μαρίμπα και πιάνο, η απόσταση του ψηλότερου φθόγγου της κάθε μιας από τον ψηλότερο βασικό είναι ακριβώς ίδια με την απόσταση του αντίστοιχου χαμηλότερου φθόγγου της από τον χαμηλότερο βασικό (εικόνες 3.39, 3.40 και 3.41).
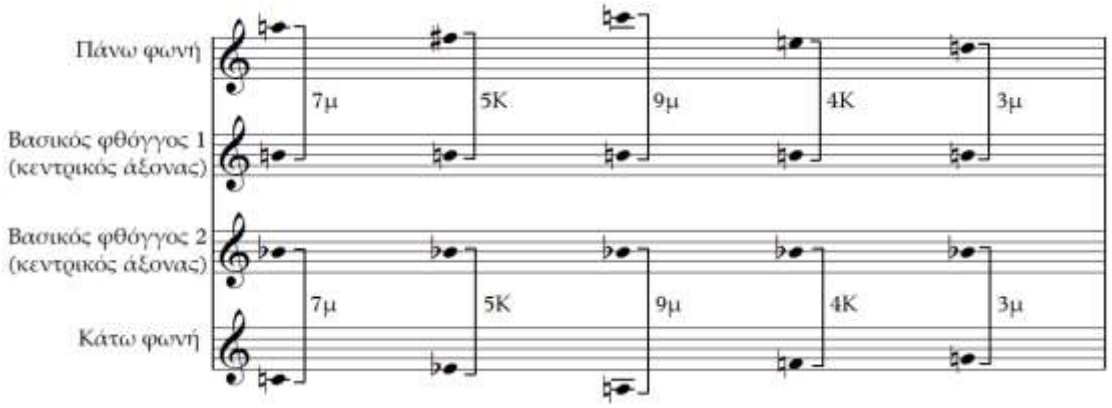


Εικόνα 3.37
Οι αποστάσεις των φθόγγων των συνηχήσεων από τον βασικό (κεντρικός άξονας) στο μέτρο 231 για το ξυλόφωνο.
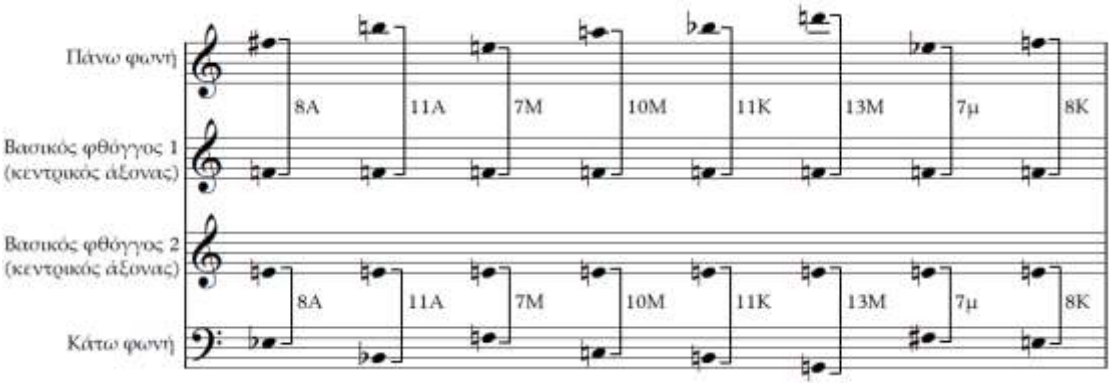


Εικόνα 3.38
Οι αποστάσεις των φθόγγων των συνηχήσεων από τον βασικό (κεντρικός άξονας) στο μέτρο 231 για το βιμπράφωνο.



Εικόνα 3.39
Οι αποστάσεις των φθόγγων των συνηχήσεων από τους αντίστοιχους βασικούς (κεντρικός άξονας) στο μέτρο 231 για το glockenspiel.



Εικόνα 3.40
Οι αποστάσεις των φθόγγων των συνηχήσεων από τους αντίστοιχους βασικούς (κεντρικός άξονας) στο μέτρο 231 για τη μαρίμπα.
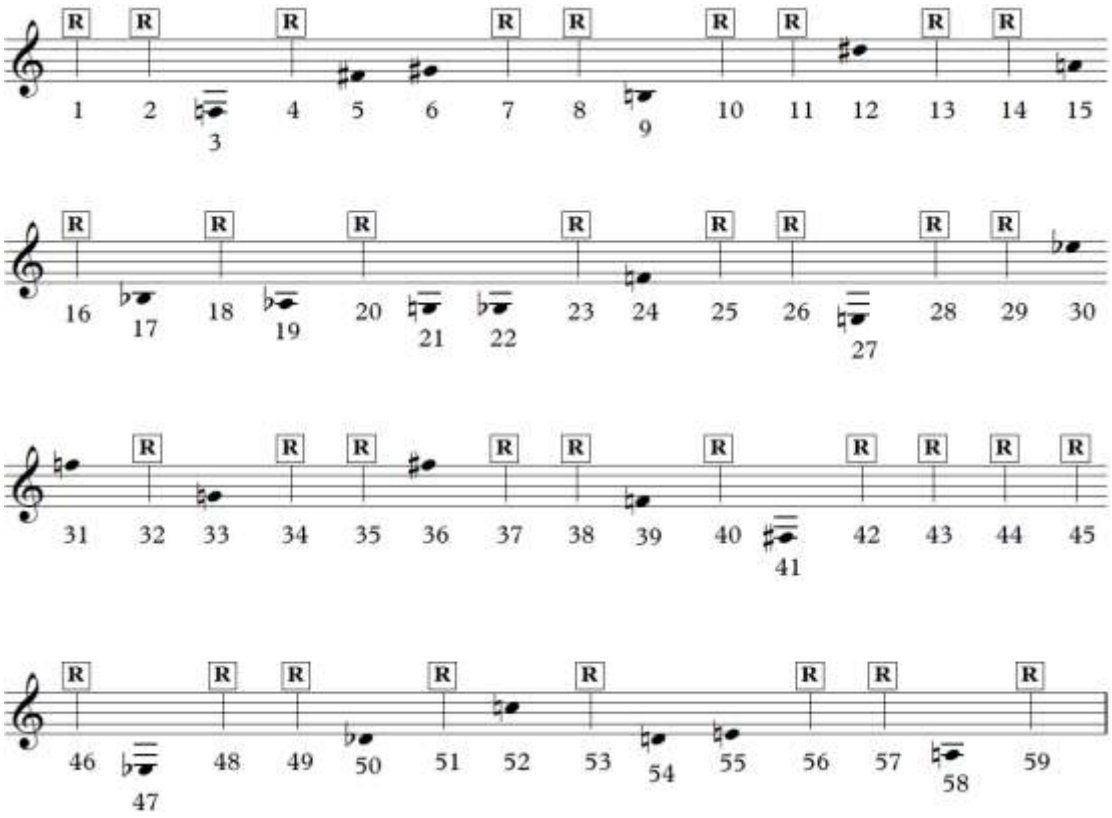


Εικόνα 3.41
Οι αποστάσεις των φθόγγων των συνηχήσεων από τους αντίστοιχους βασικούς (κεντρικός άξονας) στο μέτρο 231 για το πιάνο.

3.3. Δεύτερο μέρος
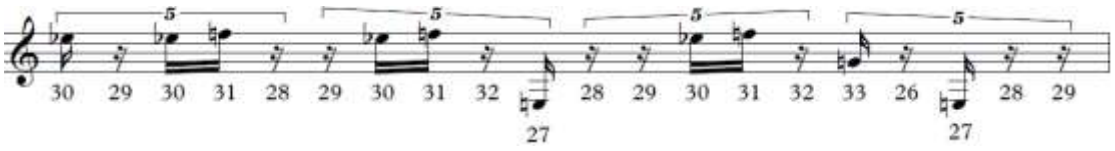
Το δεύτερο μέρος της συμφωνίας είναι γραμμένο σε τέσσερα τέταρτα, αποτελείται από 90 μέτρα, έχει τέμπο ♩ = 60 και διαρκεί 6 λεπτά. Δεν συμμετέχουν καθόλου τα παρακάτω όργανα: δεύτερο φλάουτο, δεύτερο όμποε, δεύτερο κλαρινέτο, δεύτερο φαγκότο, τρίτο και τέταρτο κόρνο, καθώς και το μπάσο τρομπόνι. Η δυναμική του είναι σχετικά χαμηλή (***mp***) και κάθε φθόγγος αποδίδεται στακάτο. Ολόκληρο το μέρος αποτελεί μια ενιαία ενότητα όπου δεσπόζουν τρεις συγγενικές ρυθμομελωδικές οντότητες, συνυπάρχοντας σε διαφορετικές περιοχές, οι οποίες εκφράζονται μέσω της αρχής της ηχοχρωματικής μελωδίας.

Η βασικότερη ρυθμομελωδική οντότητα του μέρους εμφανίζεται στη μεσαία περιοχή και διαμορφώνεται μέσα από την επεξεργασία μιας ακολουθίας 59 στοιχείων (φθόγγων και παύσεων) (εικόνα 3.42).

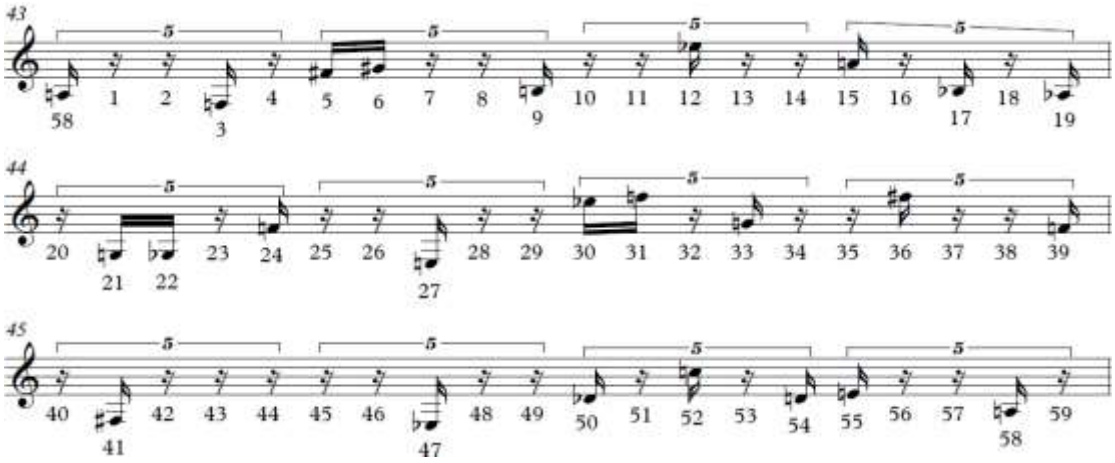


Εικόνα 3.42
Η ακολουθία των 59 στοιχείων (φθόγγων και παύσεων, όπου R είναι παύση) η οποία διαμορφώνει τη βασικότερη ρυθμομελωδική οντότητα.

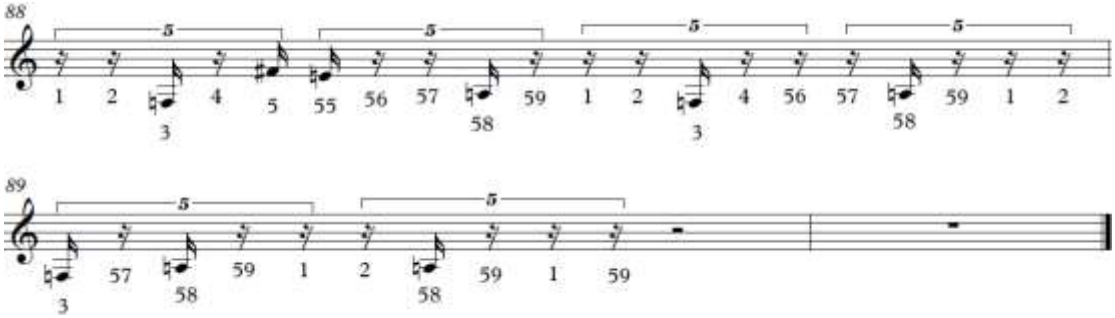
Όλα τα στοιχεία της ακολουθίας εμφανίζονται αποκλειστικά σε πεντάηχα δεκάτων έκτων με τρόπο που παραπέμπει σε μια, λίγο-πολύ, μινιμαλιστική προσέγγιση. Ξεκινώντας ακριβώς από το μέσον της ακολουθίας (στοιχείο 30), σταδιακά συγκροτείται το όλον της κι έπειτα, επίσης σταδιακά, αποδομείται (εικόνες 3.43α, 3.43β και 3.43γ).



Εικόνα 3.43α
Η αρχή της βασικότερης ρυθμομελωδικής οντότητας (μ.1).



Εικόνα 3.43β
Μέτρα 43-45: Η μοναδική ολοκληρωμένη παρουσίαση της ακολουθίας των 59 στοιχείων (ξεκινώντας από το δεύτερο δέκατο έκτο του μ.43) στο πλαίσιο της βασικότερης ρυθμομελωδικής οντότητας.



Εικόνα 3.43γ
Η ολοκλήρωση της βασικότερης οντότητας (μ.88-90).

Η διάχυση των 59 στοιχείων της ακολουθίας στη διαμόρφωση της βασικότερης ρυθμομελωδικής οντότητας πραγματοποιείται ως εξής:

30 > 29-31 > 28-32 > 27-33 > 26-34 > 25-35 > 24-36 > 23-37 > 22-38 > 21-39 > 20-40 > 19-41 > 18-42 > 17-43 > 16-44 > 15-45 > 14-46 > 13-47 > 12-48 > 11-49 > 10-50 > 9-51 > 8-52 > 7-53 > 6-54 > 5-55 > 4-56 > 3-57 > 2-58 > 1-59 > 1-29 > 31-59 > 1-28 > 32-59 > 1-27 > 33-59 > 1-26 > 34-59 > 1-25 > 35-59 > 1-24 > 36-59 > 1-23 > 37-59 > 1-22 > 38-59 > 1-21 > 39-59 > 1-20 > 40-59 > 1-19 > 41-59 > 1-18 > 42-59 > 1-17 > 43-59 > 1-16 > 44-59 > 1-15 > 45-59 > 1-14 > 46-59 > 1-13 > 47-59 > 1-12 > 48-59 > 1-11 > 49-59 > 1-10 > 50-59 > 1-9 > 51-59 > 1-8 > 52-59 > 1-7 > 53-59 > 1-6 > 54-59 > 1-5 > 55-59 > 1-4 > 56-59 > 1-3 > 57-59 > 1 > 2 > 58 > 59 > 1 > 59.

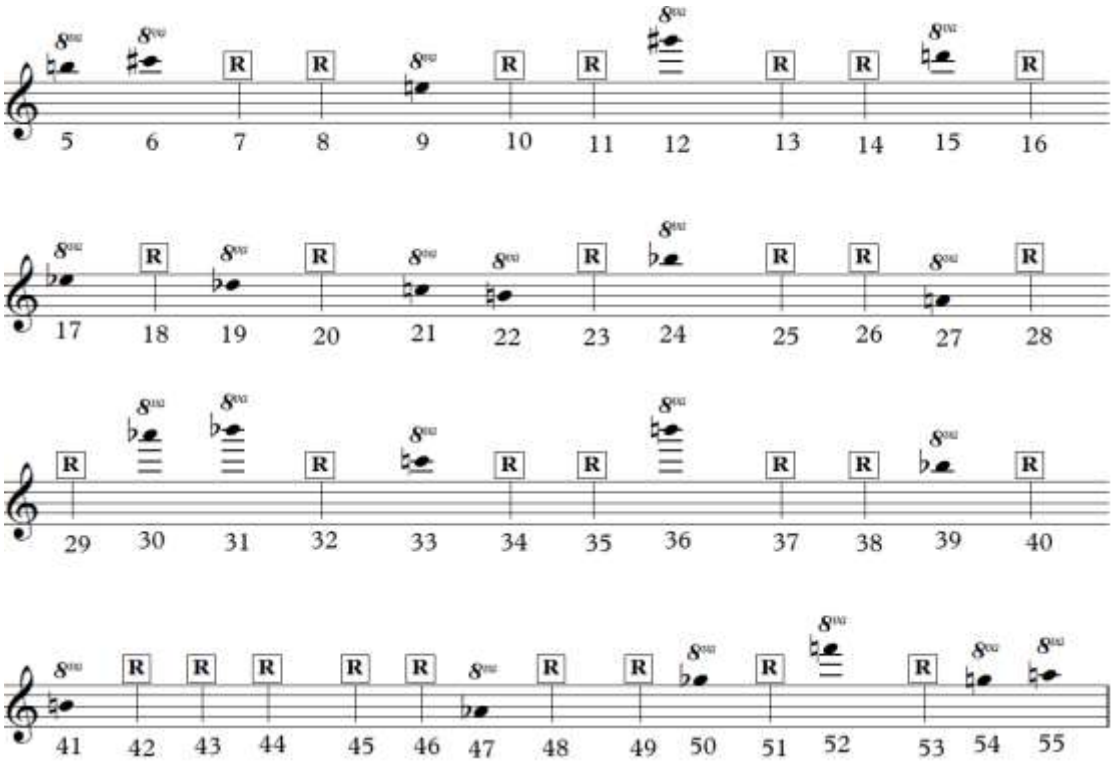
Οι άλλες δύο ρυθμομελωδικές οντότητες απορρέουν από την προαναφερθείσα και παρουσιάζονται σε αρκετά ψηλή αλλά και αρκετά χαμηλή περιοχή αντίστοιχα.

Η πιο ψηλή διαμορφώνεται μέσω της επεξεργασίας μιας ακολουθίας 51 στοιχείων (φθόγγων και παύσεων), τα οποία ουσιαστικά αντιστοιχούν στα στοιχεία 5-55 της ακολουθίας της βασικότερης ρυθμομελωδικής οντότητας με τους φθόγγους τοποθετημένους σε διάστημα τετάρτης καθαρής στη διπλή οκτάβα ψηλότερα (εικόνα 3.44). Όλα τα στοιχεία εμφανίζονται αποκλειστικά σε δέκατα έκτα και επεξεργάζονται με τρόπο που, όπως προηγουμένως, εμπνέεται από μια μινιμαλιστική διάθεση. Ξεκινώντας ακριβώς από το μέσον της ακολουθίας (στοιχείο 30), σταδιακά συγκροτείται το όλον της κι έπειτα, επίσης σταδιακά, αποδομείται (εικόνες 3.45α, 3.45β και 3.45γ).

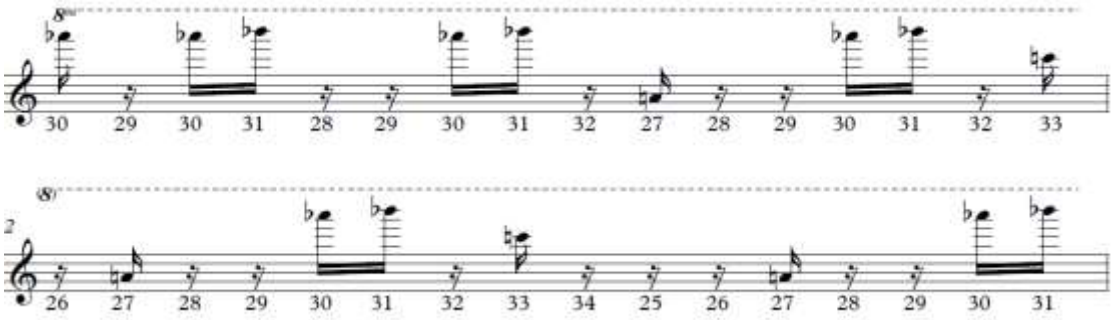
Η διάχυση των 51 στοιχείων (5-55) της ακολουθίας στη διαμόρφωση της ψηλότερης ρυθμομελωδικής οντότητας πραγματοποιείται ως εξής:

30 > 29-31 > 28-32 > 27-33 > 26-34 > 25-35 > 24-36 > 23-37 > 22-38 > 21-39 > 20-40 > 19-41 > 18-42 > 17-43 > 16-44 > 15-45 > 14-46 > 13-47 > 12-48 > 11-49 > 10-50 > 9-51 > 8-52 > 7-53 > 6-54 > 5-55 > 5-29 > 31-55 > 5-28 > 32-55 > 5-27 > 33-55 > 5-26 > 34-55 > 5-25 > 35-55 > 5-24 > 36-55 > 5-23 > 37-

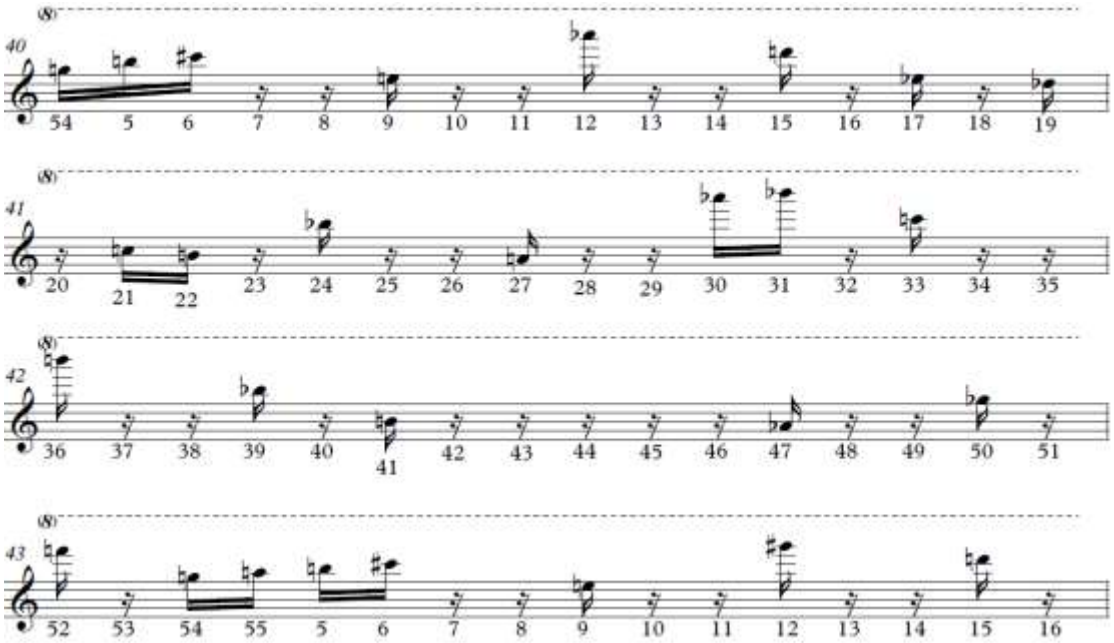
55 > 5-22 > 38-55 > 5-21 > 39-55 > 5-20 > 40-55 > 5-19 > 41-55 > 5-18 > 42-55 > 5-17 > 43-55 > 5-16 > 44-55 > 5-15 > 45-55 > 5-14 > 46-55 > 5-13 > 47-55 > 5-12 > 48-55 > 5-11 > 49-55 > 5-10 > 50-55 > 5-9 > 51-55 > 5-8 > 52-55 > 5-7 > 53-55 > 5 > 6 > 54 > 55 > 5 > 55.



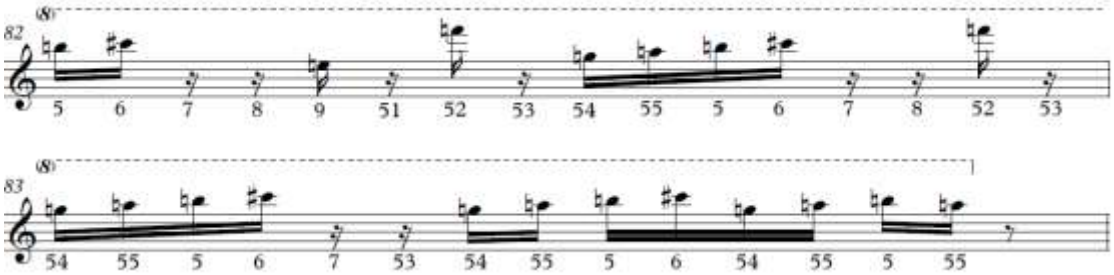
Εικόνα 3.44
Η ακολουθία των 51 (5-55) στοιχείων (φθόγγων και παύσεων, όπου R είναι παύση) η οποία διαμορφώνει την ψηλότερη ρυθμομελωδική οντότητα.



Εικόνα 3.45α
Η αρχή της ψηλότερης ρυθμομελωδικής οντότητας (μ.1-2).



Εικόνα 3.45β
Μέτρα 40-43: Η μοναδική ολοκληρωμένη παρουσίαση της ακολουθίας των 51 στοιχείων. Ξεκινώντας από το δεύτερο δέκατο έκτο του μέτρου 40 (στοιχείο 5), ολοκληρώνεται στο τέταρτο δέκατο έκτο του μέτρου 43 (στοιχείο 55).



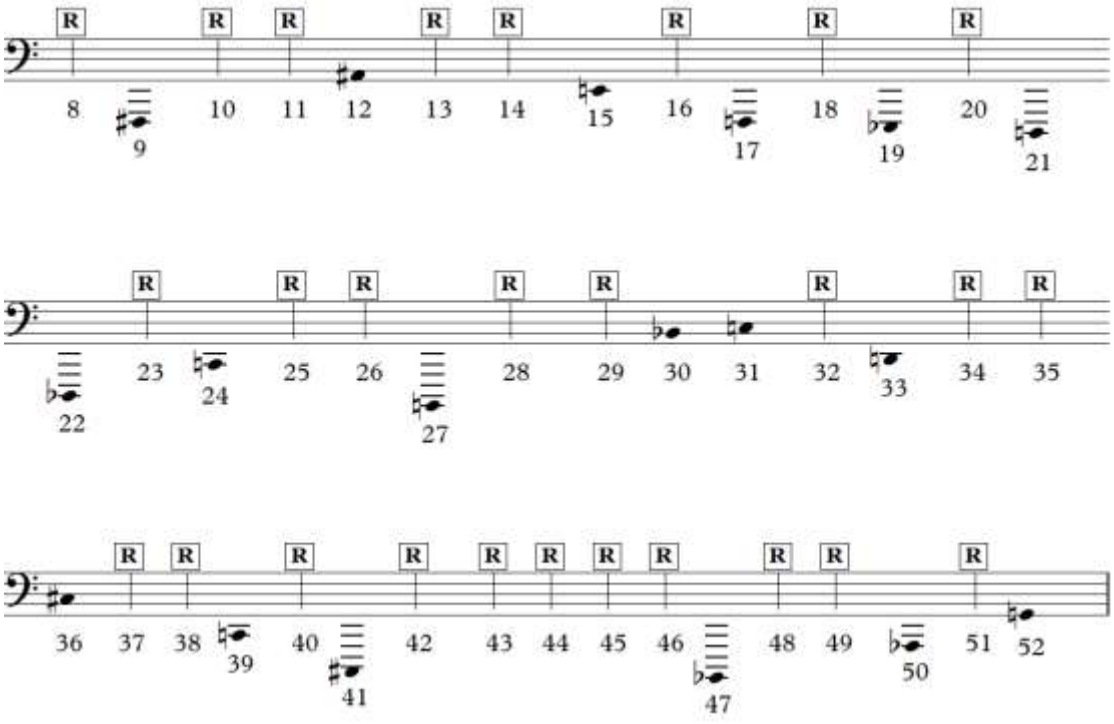
Εικόνα 3.45γ
Η ολοκλήρωση της ψηλότερης οντότητας (μ.82-83).

Η χαμηλότερη ρυθμομελωδική οντότητα διαμορφώνεται μέσω της επεξεργασίας μιας ακολουθίας 45 στοιχείων (φθόγγων και παύσεων), τα οποία στην ουσία αντιστοιχούν στα στοιχεία 8-52 της ακολουθίας της βασικότερης οντότητας με τους φθόγγους, όμως, τοποθετημένους σε διάστημα τετάρτης καθαρής στη διπλή οκτάβα χαμηλότερα (εικόνα 3.46). Όλα τα στοιχεία εμφανίζονται αποκλειστικά σε όγδοα τριήχων και επεξεργάζονται με το σκεπτικό των προηγούμενων δύο περιπτώσεων. Ξεκινώντας ακριβώς από το μέσον της ακολουθίας (στοιχείο 30),

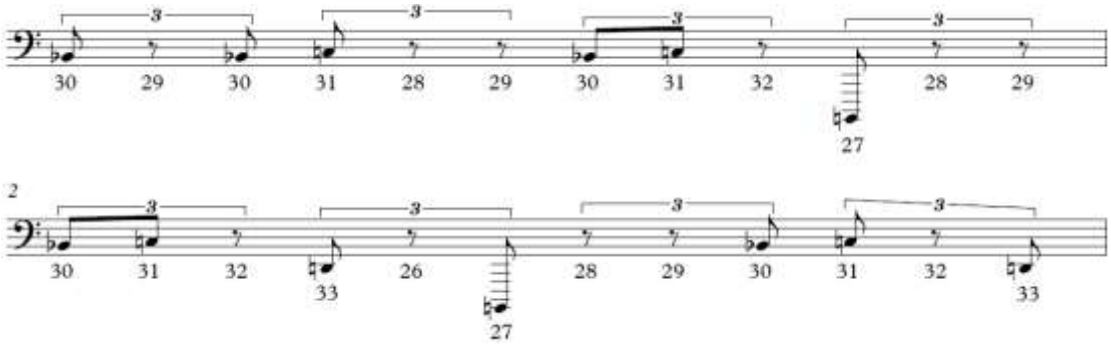
σταδιακά συγκροτείται το όλον της κι έπειτα, επίσης σταδιακά, αποδομείται (εικόνες 3.47α, 3.47β και 3.47γ).

Η διάχυση των 45 στοιχείων (8-52) της ακολουθίας στη διαμόρφωση της χαμηλότερης ρυθμομελωδικής οντότητας πραγματοποιείται ως εξής:
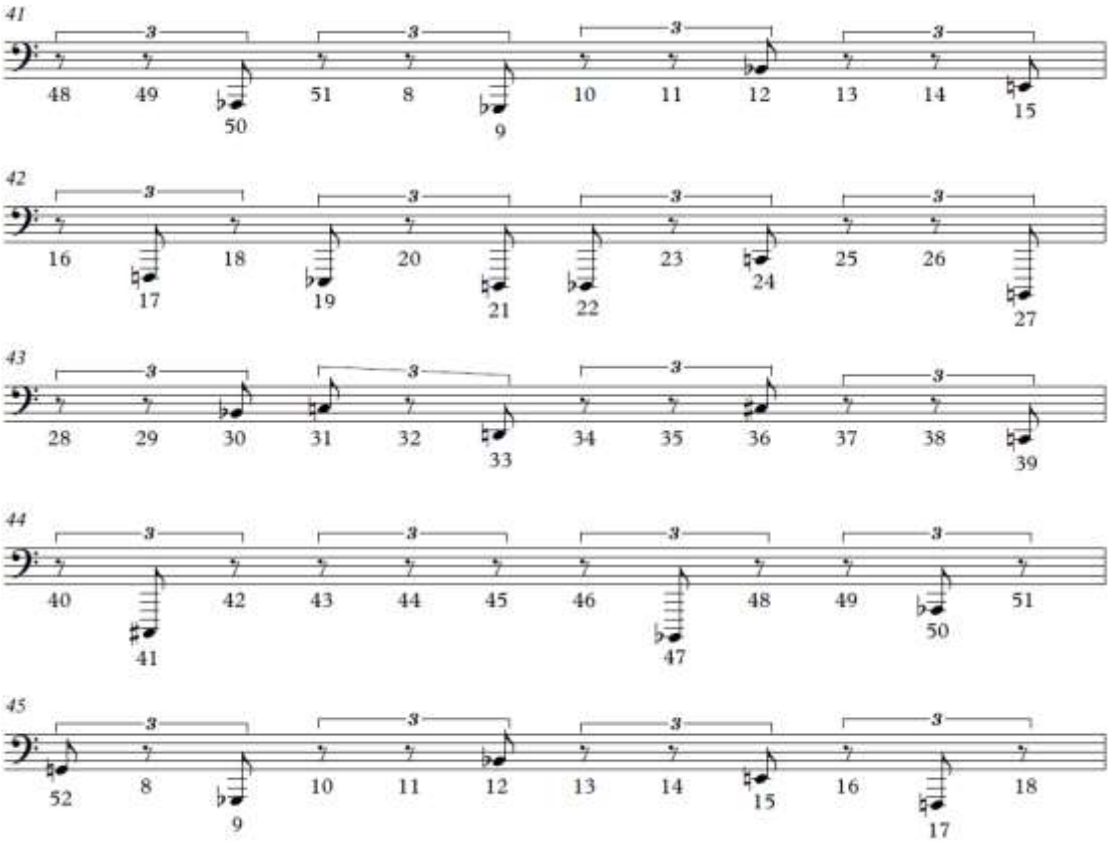
30 > 29-31 > 28-32 > 27-33 > 26-34 > 25-35 > 24-36 > 23-37 > 22-38 > 21-39 > 20-40 > 19-41 > 18-42 > 17-43 > 16-44 > 15-45 > 14-46 > 13-47 > 12-48 > 11-49 > 10-50 > 9-51 > 8-52 > 8-29 > 31-52 > 8-28 > 32-52 > 8-27 > 33-52 > 8-26 > 34-52 > 8-25 > 35-52 > 8-24 > 36-52 > 8-23 > 37-52 > 8-22 > 38-52 > 8-21 > 39-52 > 8-20 > 40-52 > 8-19 > 41-52 > 8-18 > 42-52 > 8-17 > 43-52 > 8-16 > 44-52 > 8-15 > 45-52 > 8-14 > 46-52 > 8-13 > 47-52 > 8-12 > 48-52 > 8-11 > 49-52 > 8-10 > 50-52 > 8 > 9 > 51 > 52 > 8 > 52.



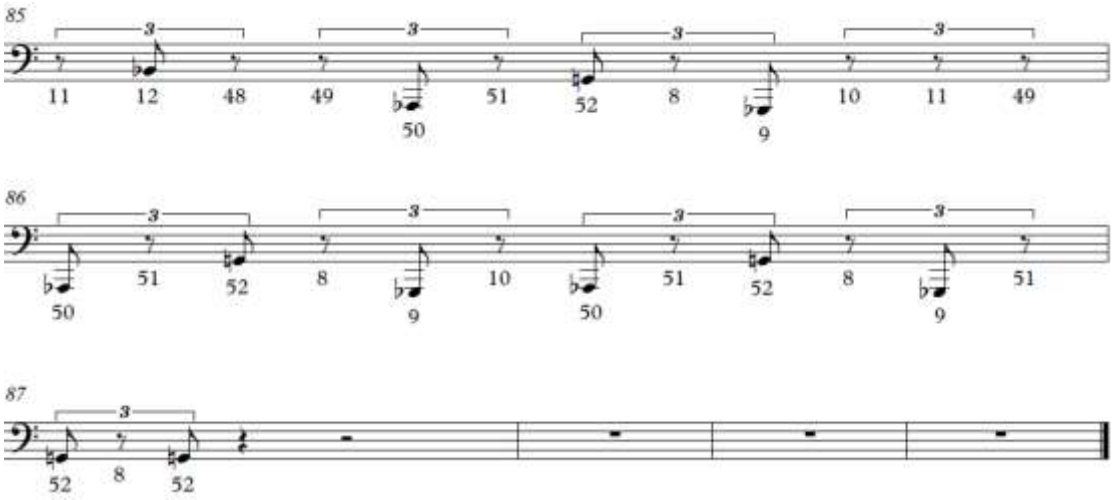
Εικόνα 3.46
Η ακολουθία των 45 (8-52) στοιχείων (φθόγγων και παύσεων, όπου R είναι παύση) η οποία διαμορφώνει τη χαμηλότερη ρυθμομελωδική οντότητα.



Εικόνα 3.47α
Η αρχή της χαμηλότερης ρυθμομελωδικής οντότητας (μ.1-2).



Εικόνα 3.47β
Μέτρα 41-45: Η μοναδική ολοκληρωμένη παρουσίαση της ακολουθίας των 45 στοιχείων. Ξεκινώντας από το πέμπτο όγδοο του μέτρου 41 (στοιχείο 8), ολοκληρώνεται στο πρώτο όγδοο του μέτρου 45 (στοιχείο 52).

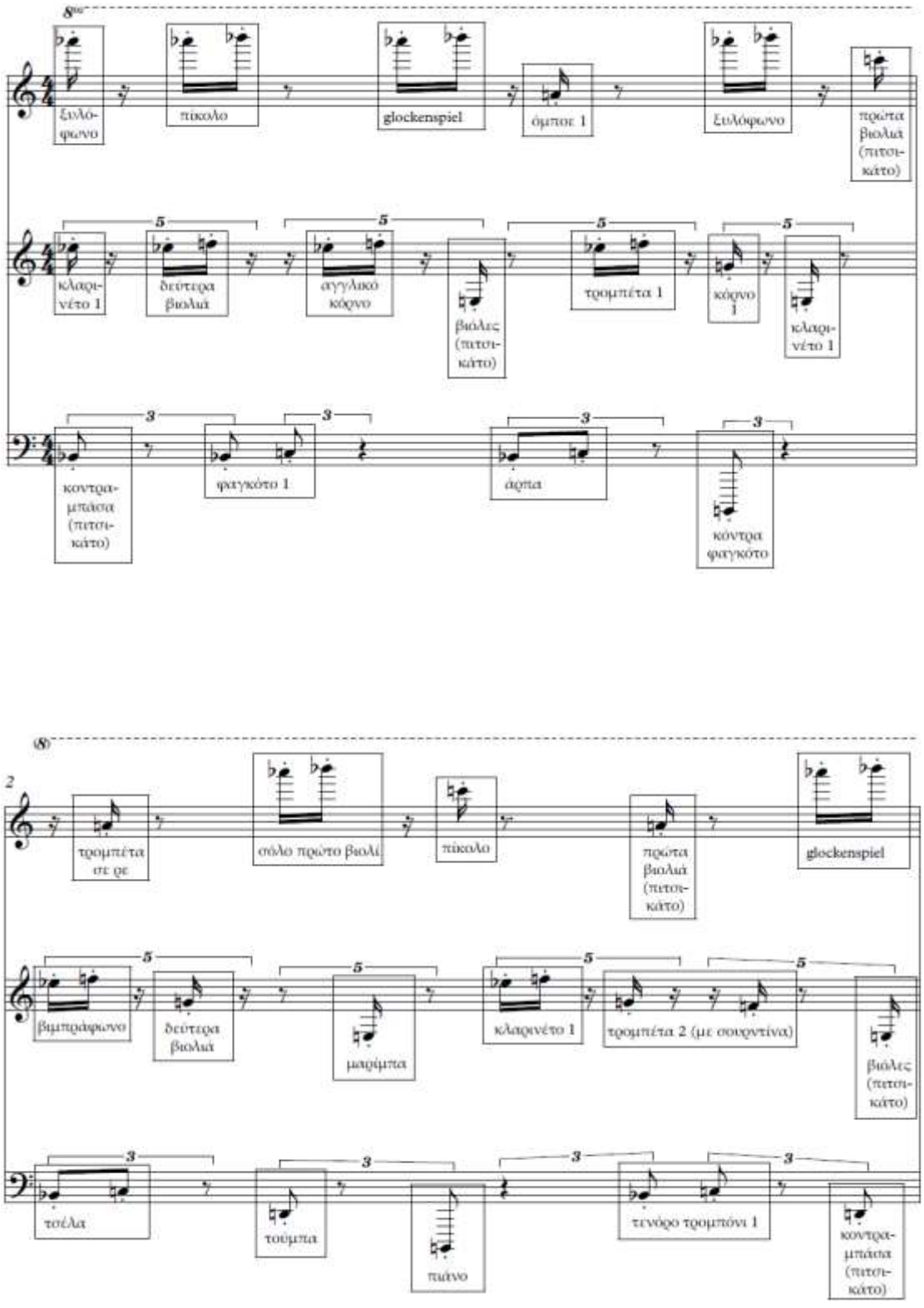


Εικόνα 3.47γ
Η ολοκλήρωση της χαμηλότερης οντότητας (μ.85-90).

Σε κάθε ρυθμομελωδική οντότητα αντιστοιχούν συγκεκριμένα ηχοχρώματα (πίνακας 3.17), τα οποία εναλλάσσονται ελεύθερα μεταξύ τους (εικόνα 3.48).

Ρυθμομελωδική οντότητα	Ηχοχρώματα που συμμετέχουν
Ψηλότερη	Πίκολο, φλάουτο 1, όμποε 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, τρομπέτα σε ρε, glockenspiel, ξυλόφωνο, σόλο πρώτο βιολί, υπόλοιπα πρώτα βιολιά πιτσικάτο.
Βασικότερη (ενδιάμεση)	Κλαρινέτο 1, αγγλικό κόρνο, κόρνο 1, κόρνο 2 με σουρντίνα, τρομπέτα 1, τρομπέτα 2 με σουρντίνα, βιμπράφωνο, μαρίμπα, δεύτερα βιολιά, βιόλες πιτσικάτο.
Χαμηλότερη	Μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο 1, κόντρα φαγκότο, τενόρο τρομπόνι 1, τενόρο τρομπόνι 2 με σουρντίνα, τούμπα, τύμπανα, άρπα, πιάνο, τσέλα, κοντραμπάσα πιτσικάτο.
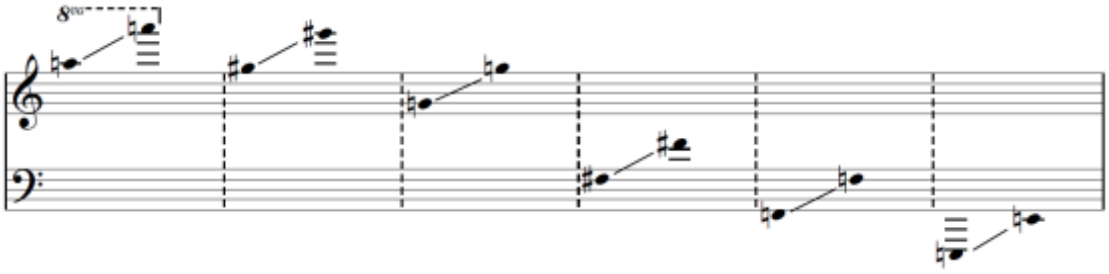
Πίνακας 3.17
Τα ηχοχρώματα κάθε οντότητας.



Εικόνα 3.48
Ενορχηστρωτική απεικόνιση των δύο πρώτων μέτρων του μέρους στις τρεις ρυθμομελωδικές οντότητες.

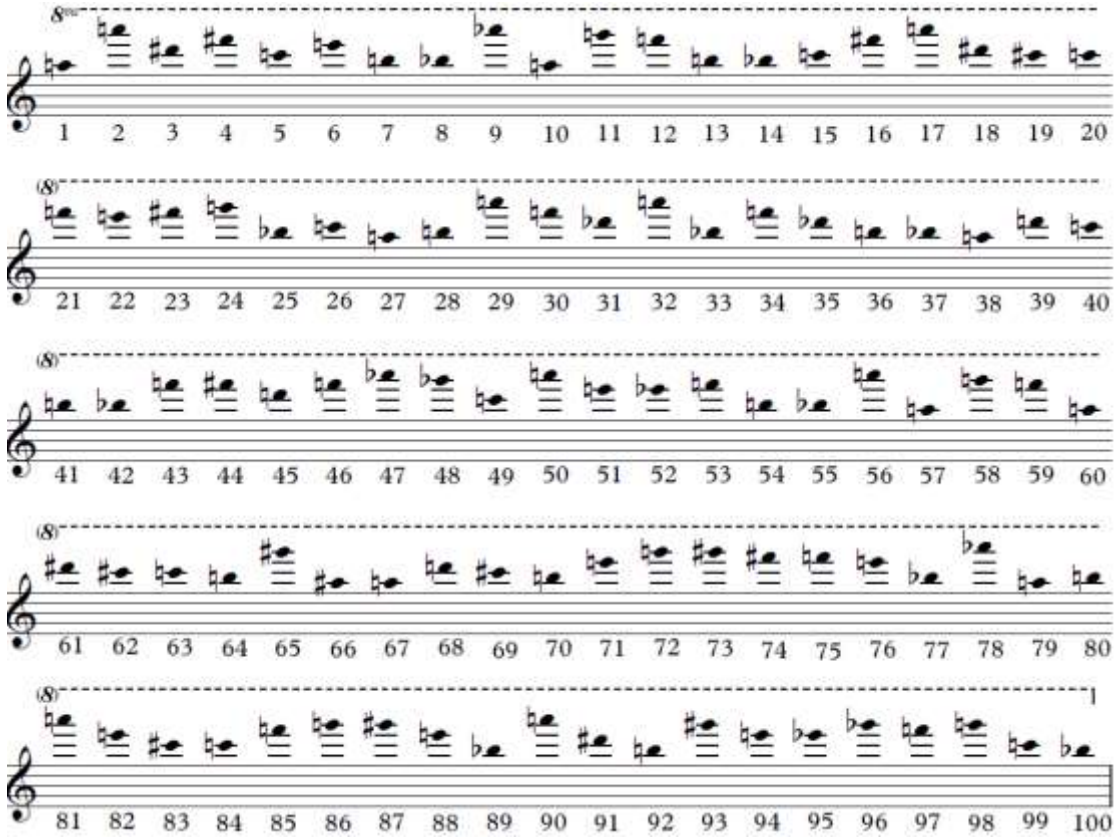
3.4. Τρίτο μέρος

Το τρίτο μέρος της συμφωνίας, το αργό, διαρκεί 9 λεπτά. Είναι γραμμένο σε τέσσερα τέταρτα, έχει τέμπο ♩ = 40 και εκτείνεται σε 88 μέτρα. Η δυναμική του είναι χαμηλή (***ppp***) και το ύφος του απόμακρο και ήρεμο. Συμμετέχουν όλα τα πνευστά (τα χάλκινα με σουρντίνα), τα έγχορδα με δοξάρι (όλα με σουρντίνα εκτός του σόλο πρώτου βιολιού) και από τα κρουστά μόνο crotales και βιμπράφωνο (αμφότερα με δοξάρι). Ολόκληρο το μέρος αποτελεί μια ενιαία ενότητα και διαμορφώνεται, κατά βάση, μέσω της συνύπαρξης έξι διαφορετικών εκδοχών μιας μακράς μελωδικής γραμμής, συνολικά 100 φθόγγων, η οποία κινείται σε πλαίσιο οκτάβας. Κάθε εκδοχή ξεκινά από διαφορετική τονική αφετηρία αλλά η διαστηματική πορεία προορίζεται, αν και κάτι τέτοιο δεν τηρείται σε απόλυτο βαθμό, να είναι κοινή για όλες. Για την ακρίβεια, υπάρχουν κάποιες λίγες περιπτώσεις (για τις οποίες γίνεται λόγος στη συνέχεια) όπου η κοινή διαστηματική πορεία αλλοιώνεται ελαφρώς μέσω συνειδητών συνθετικών αυθαιρεσιών. Κάθε μια από τις έξι μελωδικές εκδοχές απέχει από την αμέσως χαμηλότερη ή/και την αμέσως ψηλότερη διάστημα ενάτης μικρής (εικόνα 3.49).

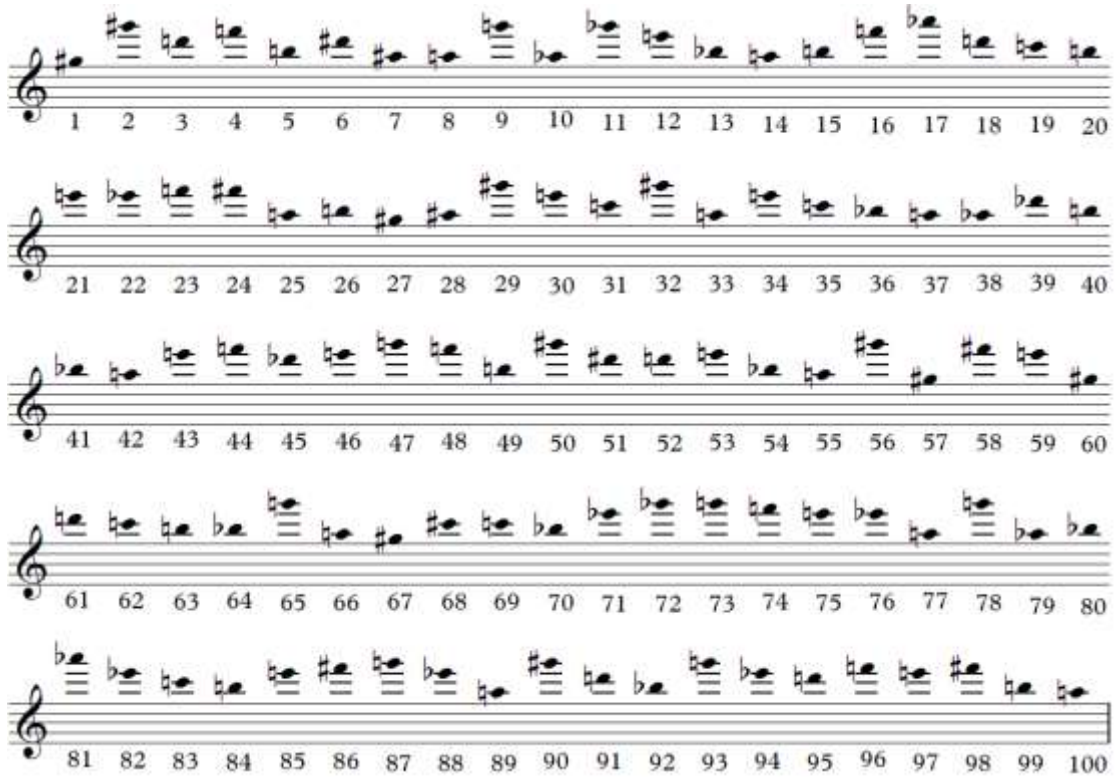


Εικόνα 3.49
Οι έξι οκτάβες στις οποίες φιλοξενούνται οι ισάριθμες διαφορετικές εκδοχές της μελωδικής γραμμής.

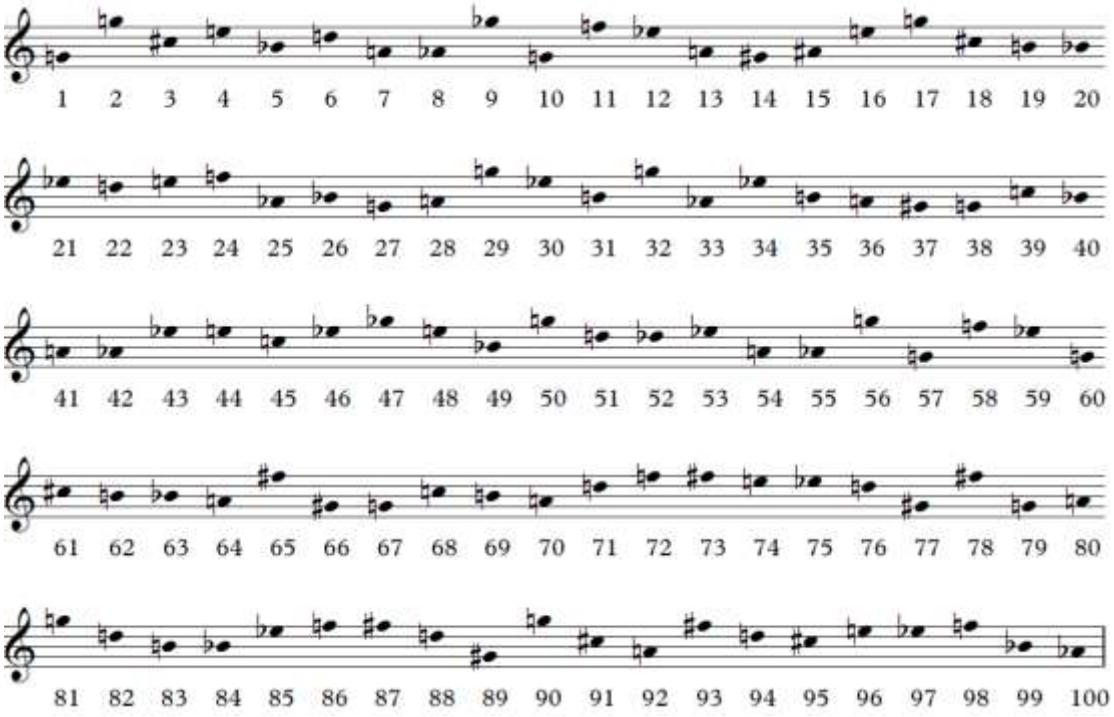
Οι έξι εκδοχές της μελωδικής γραμμής (εικόνες: 3.50α, 3.50β, 3.50γ, 3.50δ, 3.50ε και 3.50στ) ξεκινούν σε σχετικά κοντινή, χρονικά, απόσταση τη διαδρομή τους (μ.1), αλλά κάθε μια ολοκληρώνεται σε αρκετά διαφορετικό χρονικό σημείο. Η πρώτη (ψηλότερη) ολοκληρώνεται στο τελευταίο μέτρο (μ.88, σόλο πρώτο βιολί), η δεύτερη στο μέτρο 82 (υπόλοιπα πρώτα βιολιά), η τρίτη στο μέτρο 74 (αγγλικό κόρνο), η τέταρτη στο μέτρο 68 (πρώτο τενόρο τρομπόνι), η πέμπτη στο μέτρο 62 (μπάσο κλαρινέτο) και η έκτη (χαμηλότερη) στο μέτρο 55 (κόντρα φαγκότο).



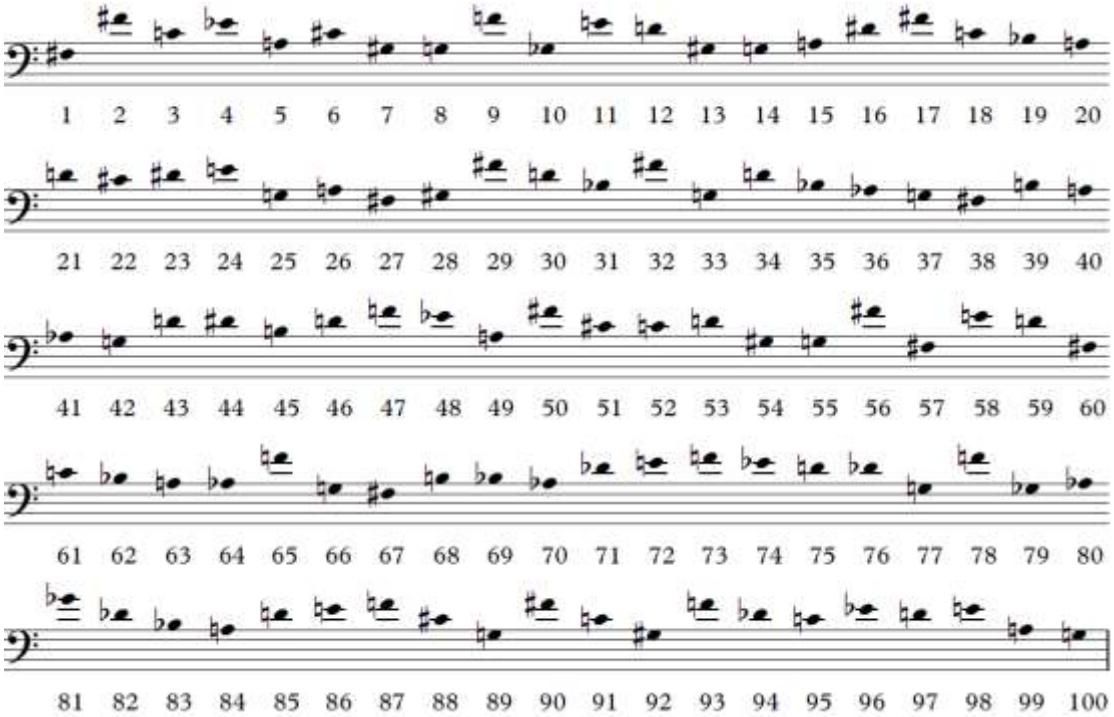
Εικόνα 3.50α
Η πρώτη (ψηλότερη) εκδοχή.



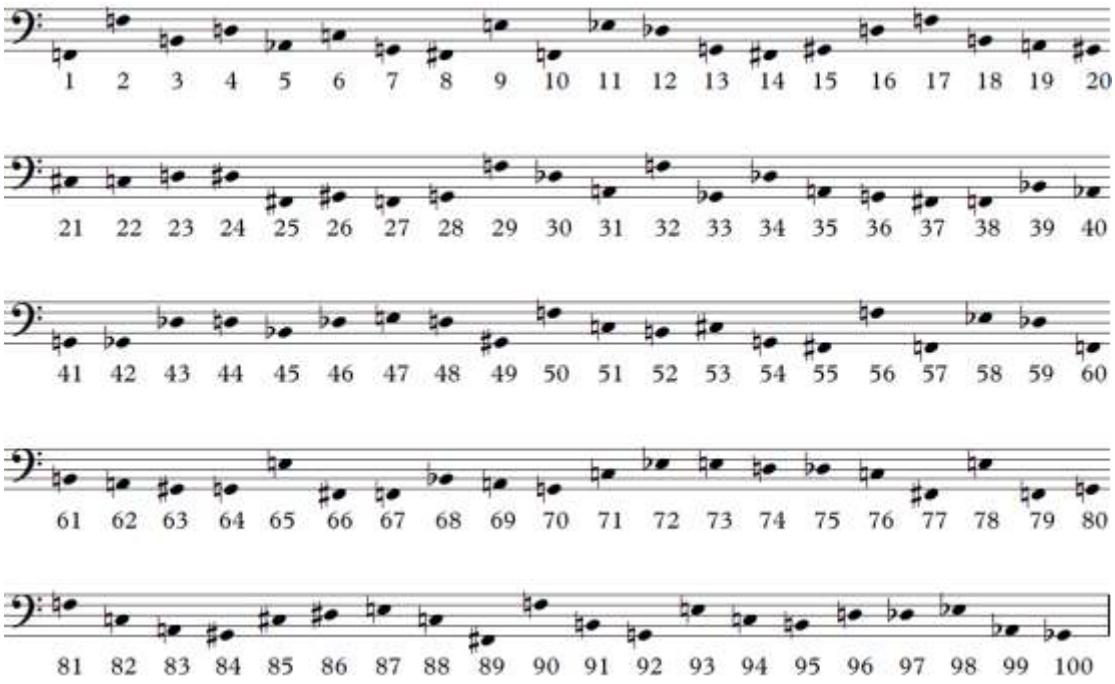
Εικόνα 3.50β
Η δεύτερη εκδοχή.



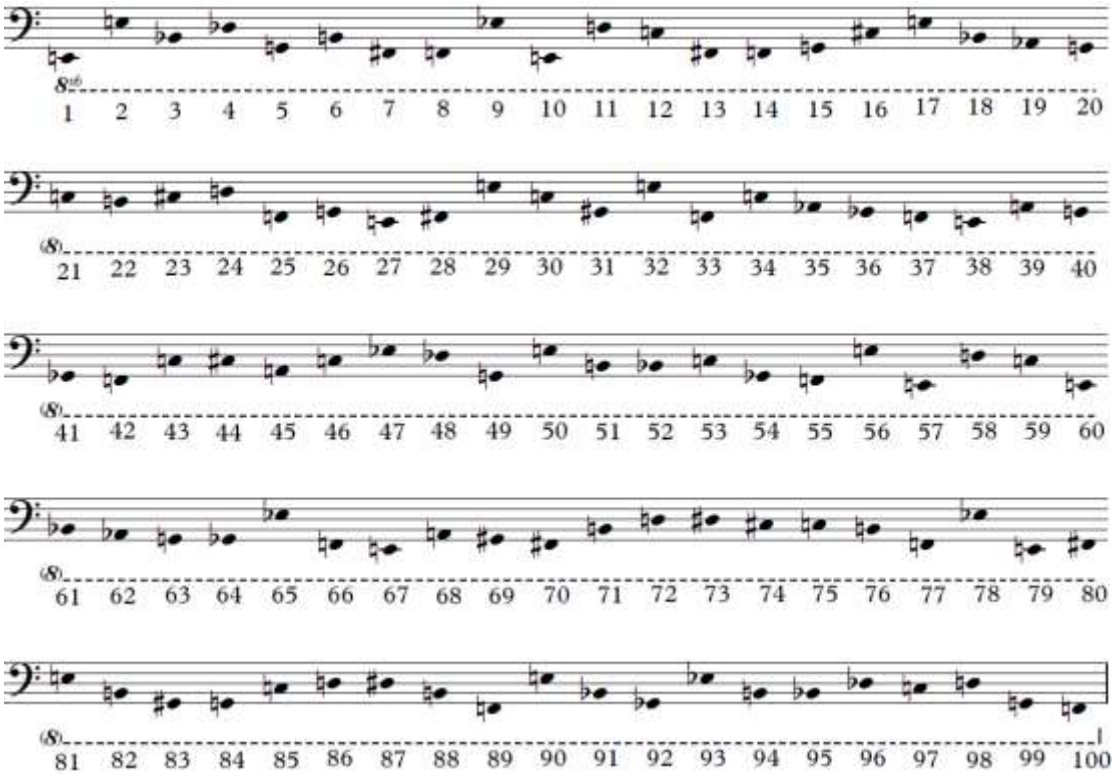
Εικόνα 3.50γ
Η τρίτη εκδοχή.



Εικόνα 3.50δ
Η τέταρτη εκδοχή.



Εικόνα 3.50ε
Η πέμπτη εκδοχή.



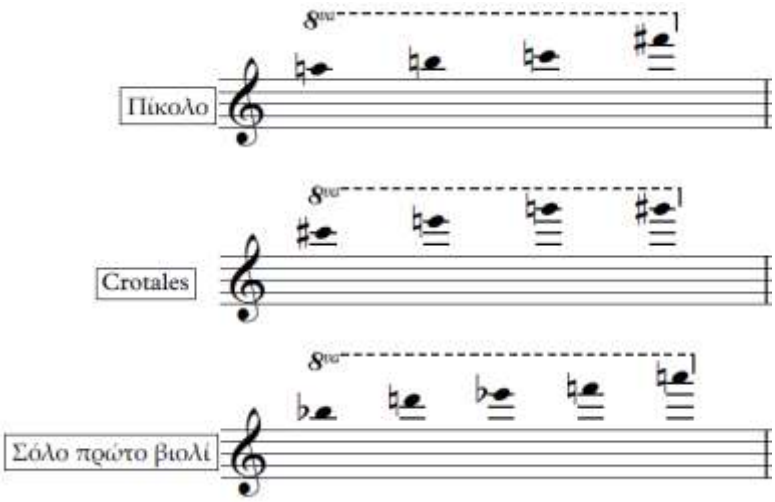
Εικόνα 3.50στ
Η έκτη (χαμηλότερη) εκδοχή.

Κάθε εκδοχή της μελωδικής γραμμής παρουσιάζεται μέσω μιας καθορισμένης ομάδας μουσικών οργάνων (πίνακας 3.18), όπου σε κάθε ένα αντιστοιχεί ένας συγκεκριμένος φθόγγος ή και περισσότεροι αλλά σε καμία περίπτωση πάνω από πέντε (εικόνες: 3.51α, 3.51β, 3.51γ, 3.51δ, 3.51ε και 3.51στ).
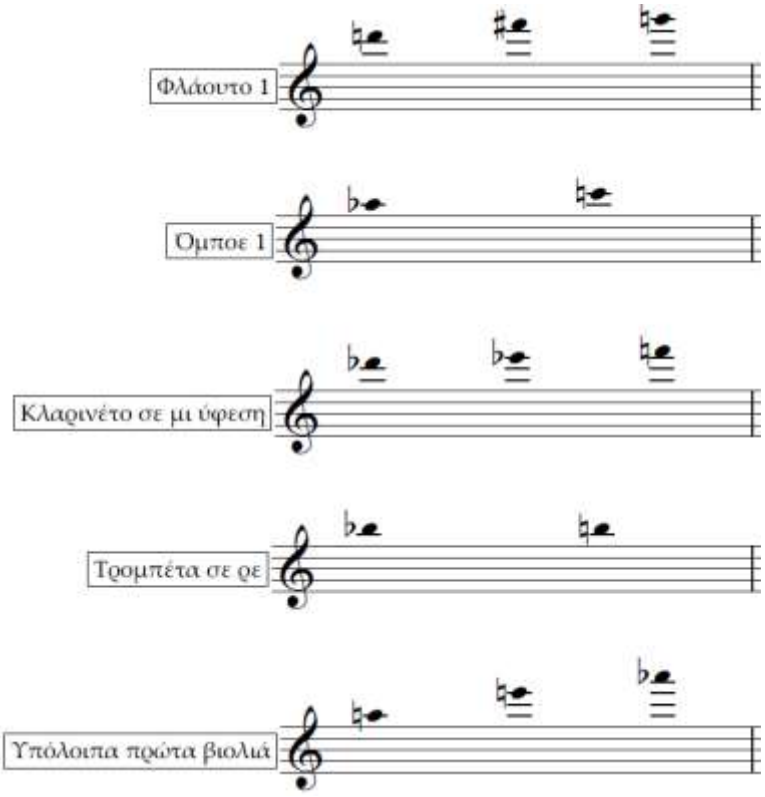
Εκδοχή μελωδικής γραμμής	Όργανα που συμμετέχουν
Πρώτη (ψηλότερη)	Πίκολο, crotales, σόλο πρώτο βιολί.
Δεύτερη	Φλάουτο 1, όμποε 1, κλαρινέτο σε μι ύφεση, τρομπέτα σε ρε, υπόλοιπα πρώτα βιολιά.
Τρίτη	Φλάουτο 2, όμποε 2, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο 1, κόρνο 1, κόρνο 3, τρομπέτα 1, δεύτερα βιολιά.
Τέταρτη	Κλαρινέτο 2, φαγκότο 1, κόρνο 2, τρομπέτα 2, τενόρο τρομπόνι 1, βιμπράφωνο, βιόλες.
Πέμπτη	Μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο 2, κόρνο 4, τενόρο τρομπόνι 2, μπάσο τρομπόνι, τσέλα.
Έκτη (χαμηλότερη)	Κόντρα φαγκότο, τούμπα, κοντραμπάσα.

Πίνακας 3.18
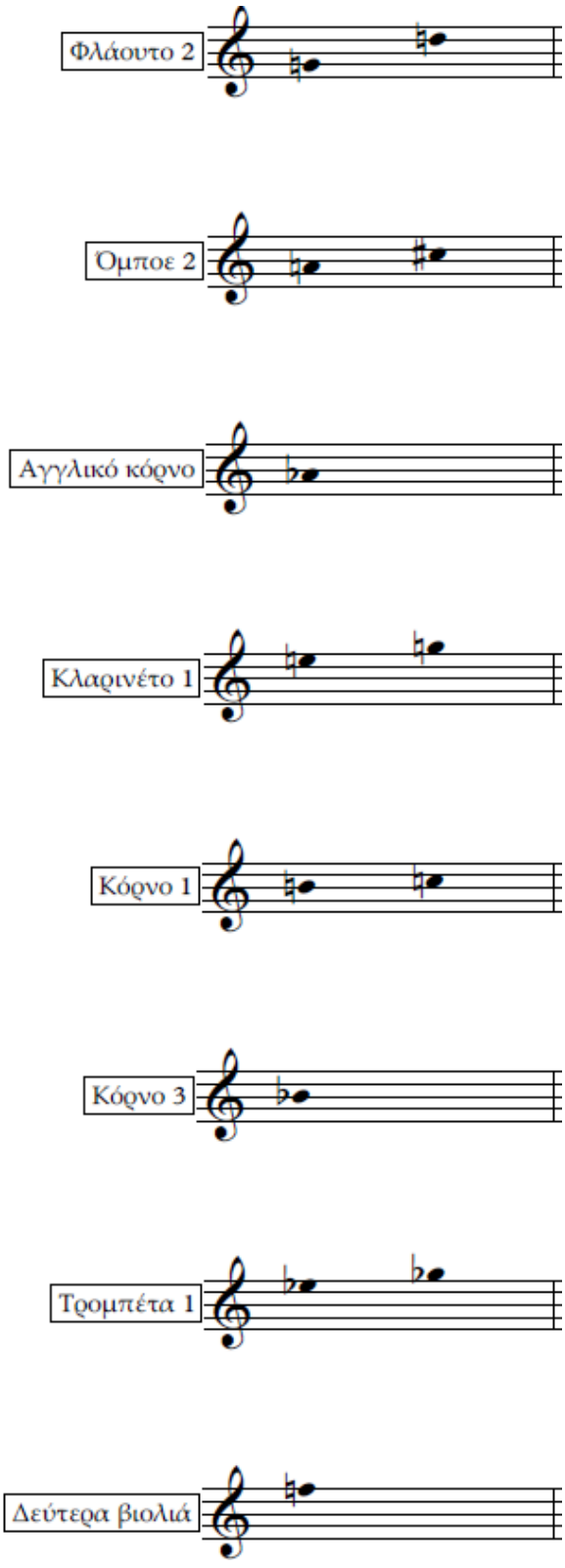
Οι ομάδες των οργάνων που αντιστοιχούν σε κάθε εκδοχή της μελωδικής γραμμής.



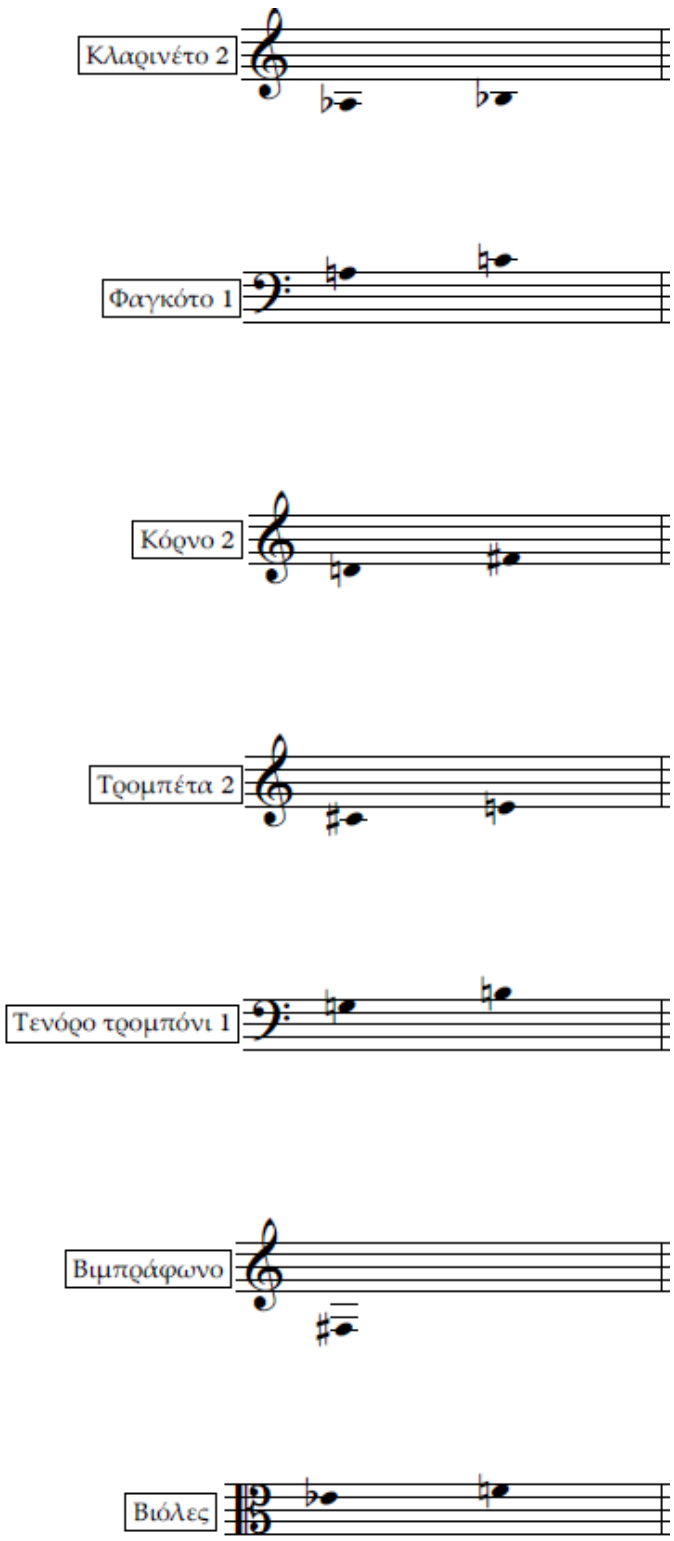
Εικόνα 3.51α
Οι φθόγγοι των οργάνων (στα τονικά ύψη που ακούγονται) μέσω των οποίων προβάλλεται η πρώτη (ψηλότερη) εκδοχή της μελωδικής γραμμής.



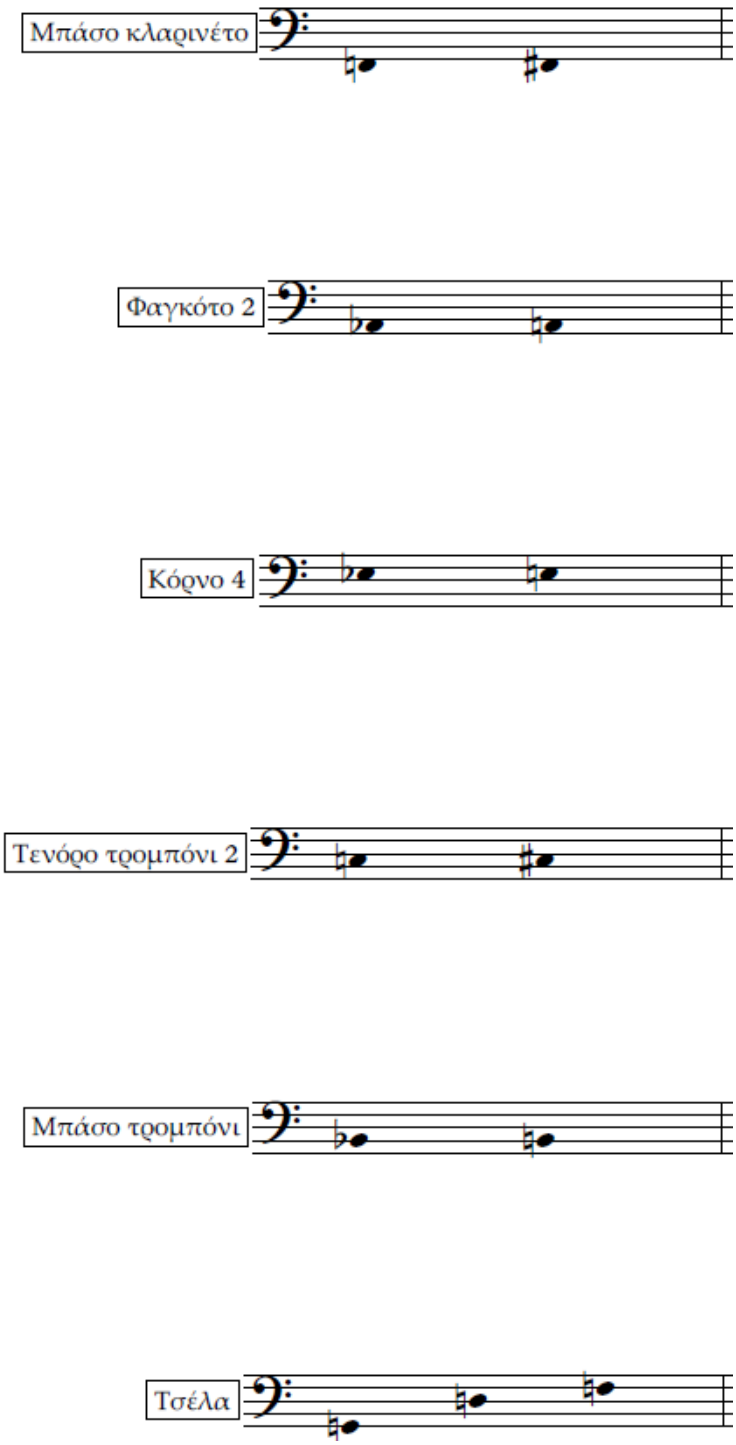
Εικόνα 3.51β
Οι φθόγγοι των οργάνων (στα τονικά ύψη που ακούγονται) μέσω των οποίων προβάλλεται η δεύτερη εκδοχή της μελωδικής γραμμής.
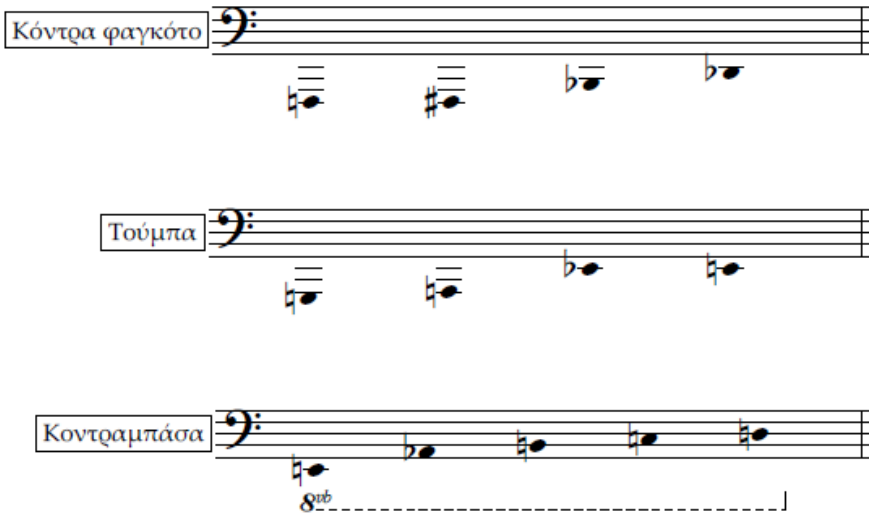


Εικόνα 3.51γ
Οι φθόγγοι των οργάνων (στα τονικά ύψη που ακούγονται) μέσω των οποίων προβάλλεται η τρίτη εκδοχή της μελωδικής γραμμής.



Εικόνα 3.51δ
Οι φθόγγοι των οργάνων (στα τονικά ύψη που ακούγονται) μέσω των οποίων προβάλλεται η τέταρτη εκδοχή της μελωδικής γραμμής.

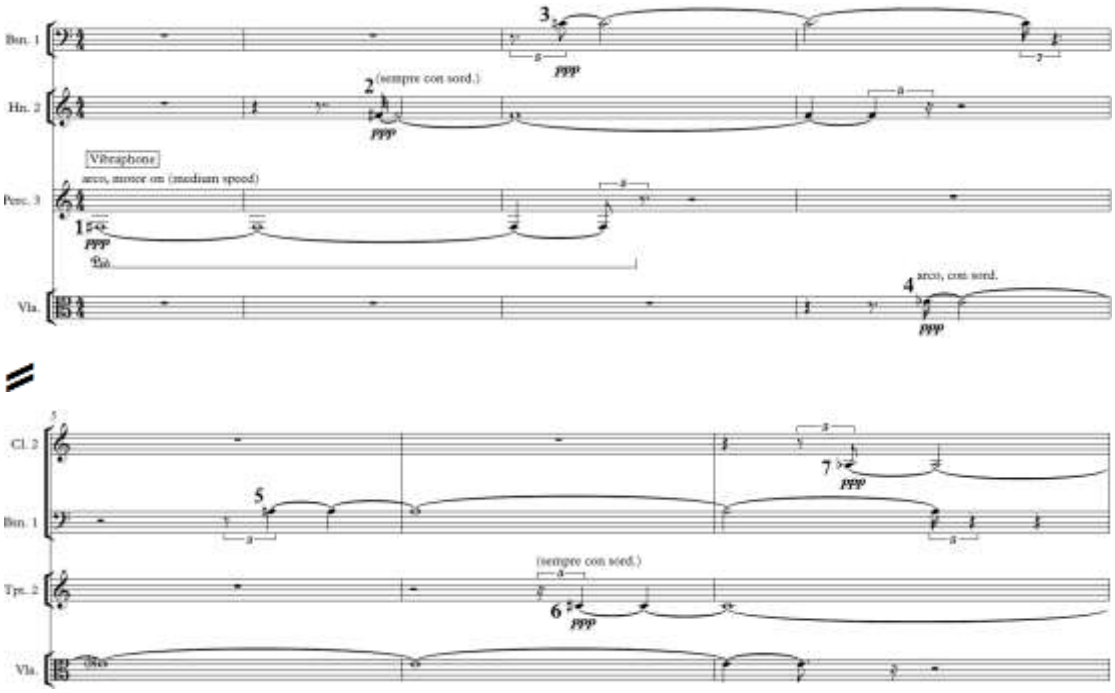


Εικόνα 3.51ε
Οι φθόγγοι των οργάνων (στα τονικά ύψη που ακούγονται) μέσω των οποίων προβάλλεται η πέμπτη εκδοχή της μελωδικής γραμμής.



Εικόνα 3.51στ
Οι φθόγγοι των οργάνων (στα τονικά ύψη που ακούγονται) μέσω των οποίων προβάλλεται η έκτη (χαμηλότερη) εκδοχή της μελωδικής γραμμής.

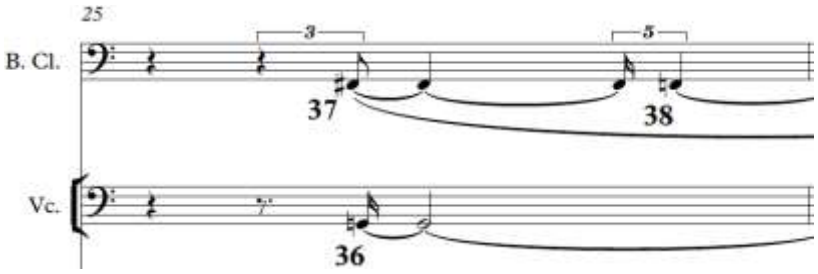
Σε κάθε εκδοχή όταν ένας φθόγγος κάνει την εμφάνισή του, πολλές φορές εν μέσω παύσεων, συχνά εξακολουθεί να ακούγεται ακόμα κι αν παρουσιαστεί ο επόμενος, ή και επόμενοι, της μελωδικής γραμμής (εικόνα 3.52). Συνήθως οι φθόγγοι έχουν σχετικά μεγάλη διάρκεια και ρυθμική ανεξαρτησία στο συνηχητικό περιβάλλον.



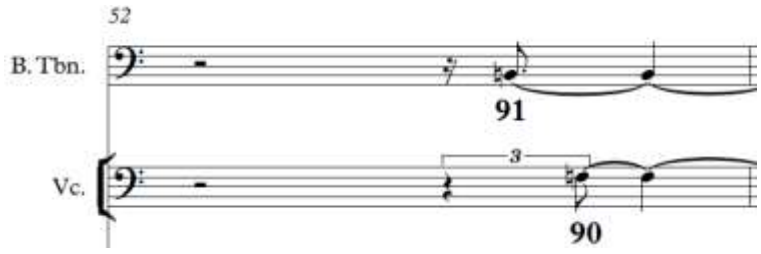
Εικόνα 3.52
Οι επτά πρώτοι φθόγγοι της τέταρτης εκδοχής στα επτά πρώτα μέτρα του τρίτου μέρους.

Ως προς την ακολουθία των φθόγγων σε κάποιες εκδοχές της μελωδικής γραμμής καθώς και στην ενορχηστρωτική προσέγγιση μιας περίπτωσης, πραγματοποιούνται μικρές τροποποιήσεις και αποκλίσεις οι οποίες ωστόσο δεν προκαλούν κάποια ουσιαστική ρήξη με οτιδήποτε. Απλώς λειτουργούν ως ήπιες και ανεπαίσθητες αντιδράσεις σε ένα γενικό πλαίσιο υφέρπουσας ψυχαναγκαστικής διάθεσης.

Στην πέμπτη εκδοχή υπάρχουν δύο περιπτώσεις αντιμετάθεσης διαδοχικών φθόγγων στην ακολουθία της μελωδικής γραμμής σε σχέση με τα ισχύοντα στις υπόλοιπες εκδοχές. Συγκεκριμένα στο μέτρο 25 ο φθόγγος 37 (δηλ. το φα δίεση στο μπάσο κλαρινέτο) ακούγεται λίγο νωρίτερα από τον φθόγγο 36 (δηλ. το σολ φυσικό στα τσέλα) (εικόνα 3.53). Επίσης, στο μέτρο 52 ο φθόγγος 91 (δηλ. το σι φυσικό στο μπάσο τρομπόνι) ακούγεται λίγο νωρίτερα από τον φθόγγο 90 (δηλ. το φα φυσικό στα τσέλα) (εικόνα 3.54).

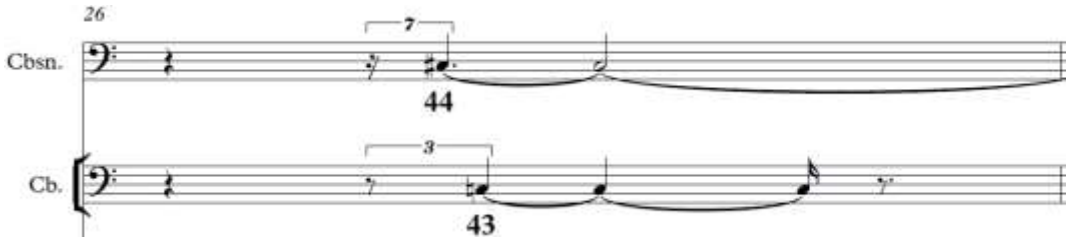


Εικόνα 3.53
Μέτρο 25, πέμπτη εκδοχή: ο φθόγγος 37 ακούγεται λίγο νωρίτερα από τον φθόγγο 36.

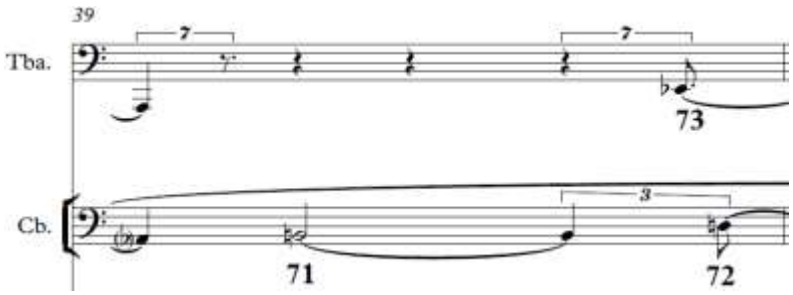


Εικόνα 3.54
Μέτρο 52, πέμπτη εκδοχή: ο φθόγγος 91 ακούγεται λίγο νωρίτερα από τον φθόγγο 90.

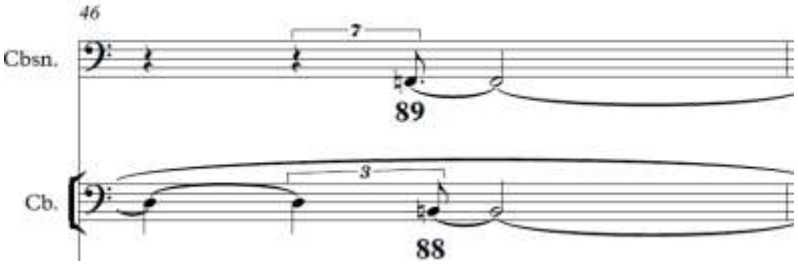
Στην έκτη (χαμηλότερη) εκδοχή υπάρχουν τρεις περιπτώσεις αντιμετάθεσης διαδοχικών φθόγγων στην ακολουθία της μελωδικής γραμμής σε σχέση με τα ισχύοντα στις υπόλοιπες εκδοχές. Αρχικά στο μέτρο 26 ο φθόγγος 44 (δηλ. το ντο δίεση στο κόντρα φαγκότο) ακούγεται λίγο νωρίτερα από τον φθόγγο 43 (δηλ. το ντο φυσικό στα κοντραμπάσα) (εικόνα 3.55). Επιπλέον, στο μέτρο 39 ο φθόγγος 73 (δηλ. το μι ύφεση στην τούμπα) ακούγεται ελάχιστα νωρίτερα από τον φθόγγο 72 (δηλ. το ρε φυσικό στα κοντραμπάσα) (εικόνα 3.56). Ακόμα, στο μέτρο 46 ο φθόγγος 89 (δηλ. το φα φυσικό στο κόντρα φαγκότο) ακούγεται ελάχιστα νωρίτερα από τον φθόγγο 88 (δηλ. το σι φυσικό στα κοντραμπάσα) (εικόνα 3.57).



Εικόνα 3.55
Μέτρο 26, έκτη εκδοχή: ο φθόγγος 44 ακούγεται λίγο νωρίτερα από τον φθόγγο 43.

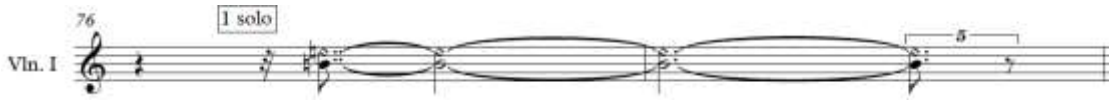


Εικόνα 3.56
Μέτρο 39, έκτη εκδοχή: ο φθόγγος 73 ακούγεται ελάχιστα νωρίτερα από τον φθόγγο 72.



Εικόνα 3.57
Μέτρο 46, έκτη εκδοχή: ο φθόγγος 89 ακούγεται ελάχιστα νωρίτερα από τον φθόγγο 88.

Τέλος, στα μέτρα 76-77 το σι φυσικό (φθόγγος 92) της πρώτης (ψηλότερης) εκδοχής ακούγεται για πρώτη και μοναδική φορά από το σόλο πρώτο βιολί (εικόνα 3.58) και όχι από το πίκολο όπως συνέβαινε μέχρι στιγμής.



Εικόνα 3.58
Μέτρα 76-77: για πρώτη και μοναδική φορά ο συγκεκριμένος φθόγγος της πρώτης (ψηλότερης) εκδοχής ακούγεται από το σόλο πρώτο βιολί και όχι από το πίκολο.

3.5. Τέταρτο μέρος

3.5.1. Γενικά χαρακτηριστικά

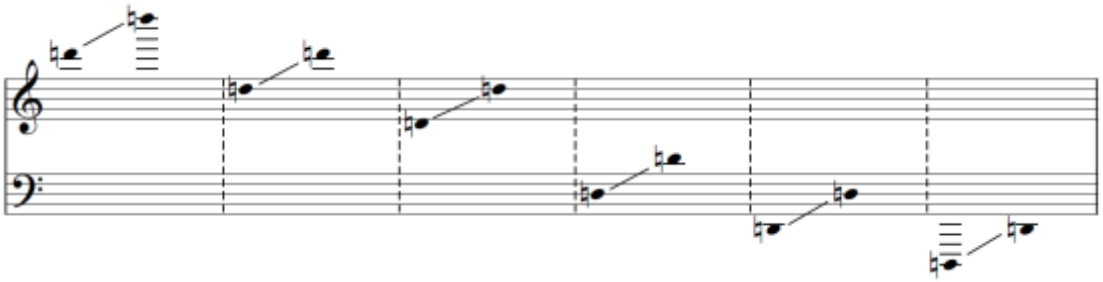
Το τέταρτο μέρος του έργου διαρκεί 12 λεπτά και 20 δευτερόλεπτα περίπου και διαμορφώνεται από τη διαδοχή δέκα επεισοδίων. Το διαρθρωτικό μοντέλο του πρώτου μέρους επιστρέφει, όπως επίσης και επιμέρους γνωρίσματά του τα οποία τώρα προβάλλονται διαφορετικά.

3.5.2. Πρώτο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 1 λεπτό και 10 δευτερόλεπτα (μέτρα 1-36), η δυναμική του είναι υψηλή (***fff***) και χαρακτηρίζεται από τη συνεχή εναλλαγή σύνθετων και μεικτών μέτρων. Μέτρα των πέντε, έξι, επτά, οκτώ και εννέα ογδόων σε ποικιλία ρυθμικών υποδιαιρέσεων και μέτριο τέμπο (e = 216, q = 108, q. = 72) εναλλάσσονται διαρκώς, ενώ το φθογγικό υλικό προκύπτει μέσω επεξεργασίας κυρίως λαϊκών δρόμων αλλά όχι μόνο. Συμμετέχει όλη η ορχήστρα εκτός της άρπας.

Πρωταγωνιστούν οι εξής 16, όλοι σε τόνο Ρε, λαϊκοί δρόμοι αλλά και κλίμακες της λόγιας μουσικής που όμως συναντώνται στη λαϊκή: Χιτζάζ, Χιτζαζκιάρ,

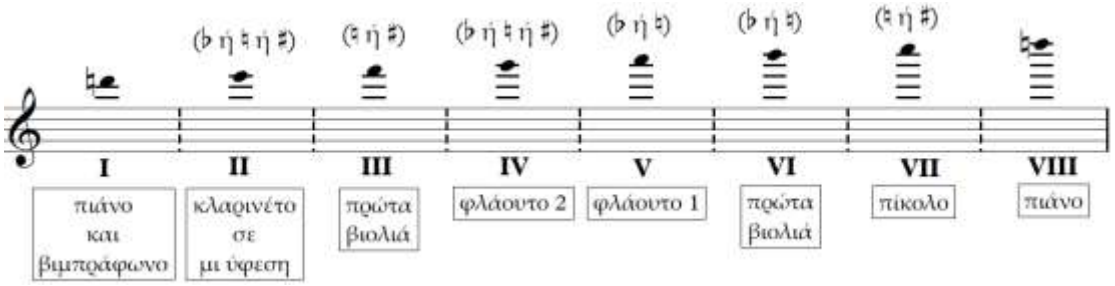
Πειραιώτικος, Χουζάμ, Σεγκιάχ, Νησιώτικος μινόρε ή Φυσική ελάσσονα, Ουσάκ, Σαμπάχ, Καρτζιγάρ, Κιουρδί, Ποιμενικός μινόρε, Νιαβέντ, Ματζόρε, Αρμονικός μινόρε ή Αρμονική ελάσσονα, Μελωδικός μινόρε ή Μελωδική ελάσσονα (πάντα ο οπλισμός μόνο της ανιούσας σκάλας) και Ραστ (πάντα ο οπλισμός μόνο της κατιούσας σκάλας). Οι παραπάνω δρόμοι και κλίμακες προβάλλονται αποκλειστικά κάθετα ως οκτάφωνες συνηχήσεις σε πλαίσιο οκτάβας, ενώ εναλλάσσονται διαρκώς και συνυπάρχουν, αν και όχι όλοι ταυτόχρονα αλλά ανά έξι τη φορά, ποικιλοτρόπως και ομορυθμικά σε διαφορετικές περιοχές (εικόνα 3.59).



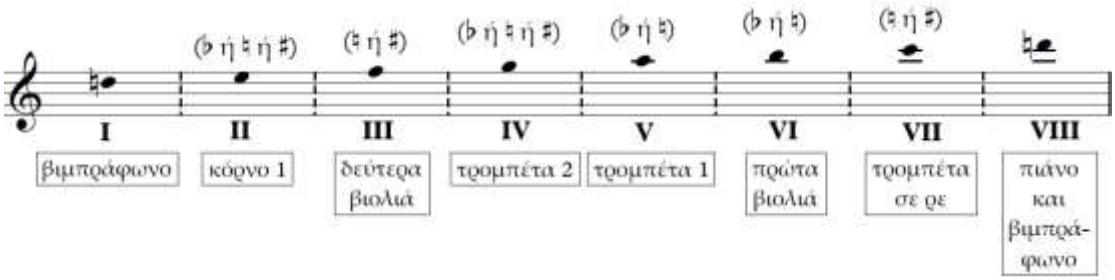
Εικόνα 3.59
Οι έξι περιοχές (ο φθόγγος ρε λειτουργεί πάντα ως κοινό σημείο επαφής σε γειτονικές περιοχές) στις οποίες προβάλλονται δρόμοι και κλίμακες μέσα από οκτάφωνες συνηχήσεις.

Η κίνηση πραγματοποιείται κυρίως σε τέταρτα ή τέταρτα παρεστιγμένα (αναλόγως της ρυθμικής υποδιαίρεσης του εκάστοτε μέτρου) και πάντα στακάτο, εκτός από τον φθόγγο ρε που τις περισσότερες φορές είναι όγδοο και παίζεται μόνο από κρουστά και πιάνο. Σχεδόν ποτέ δεν υπάρχει κοινός δρόμος ή κοινή κλίμακα σε δύο ή περισσότερες περιοχές ταυτόχρονα. Μοναδική εξαίρεση στο μέτρο 19 και συγκεκριμένα στο πρώτο τέταρτο παρεστιγμένο, όπου ο δρόμος Καρτζιγάρ παρουσιάζεται συγχρόνως σε δύο περιοχές. Επιπλέον, ένα όργανο ή μια μικρή, σχετικά, ομάδα οργάνων[171] παίζει τους φθόγγους μιας συγκεκριμένης βαθμίδας για όλους τους δρόμους και τις κλίμακες που παρουσιάζονται στην κάθε περιοχή (εικόνες: 3.60α, 3.60β, 3.60γ, 3.60δ, 3.60ε και 3.60στ).

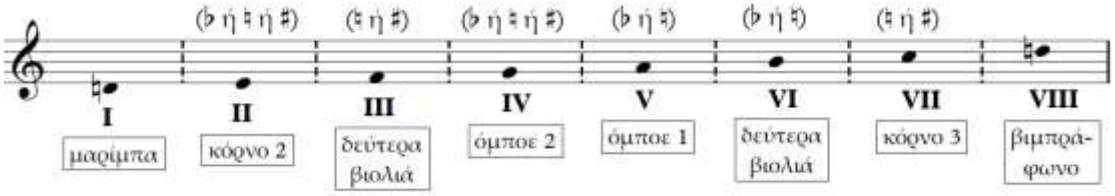
[171] Η διαμόρφωση μικρών ομάδων αφορά γενικά τα έγχορδα, όπου τα πρώτα βιολιά, όπως και τα δεύτερα, είναι χωρισμένα σε τρεις, ενώ βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσα σε δύο.



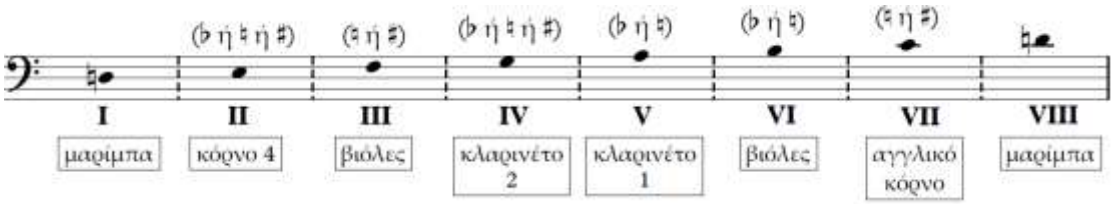
Εικόνα 3.60α
Οι φθόγγοι των συνηχήσεων δρόμων και κλιμάκων στην πρώτη (ψηλότερη) περιοχή και τα όργανα που αντιστοιχούν σε κάθε βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε είναι πάντα φυσικός. Οι υπόλοιποι δύναται να αλλοιωθούν αναλόγως την περίσταση.



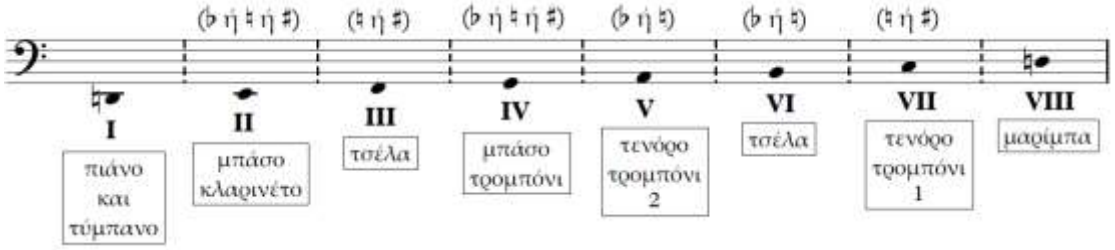
Εικόνα 3.60β
Οι φθόγγοι των συνηχήσεων δρόμων και κλιμάκων στη δεύτερη περιοχή και τα όργανα που αντιστοιχούν σε κάθε βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε είναι πάντα φυσικός. Οι υπόλοιποι δύναται να αλλοιωθούν αναλόγως την περίσταση.



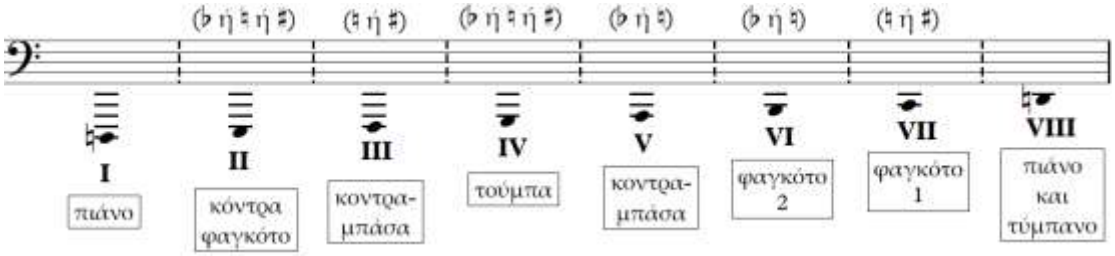
Εικόνα 3.60γ
Οι φθόγγοι των συνηχήσεων δρόμων και κλιμάκων στην τρίτη περιοχή και τα όργανα που αντιστοιχούν σε κάθε βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε είναι πάντα φυσικός. Οι υπόλοιποι δύναται να αλλοιωθούν αναλόγως την περίσταση.



Εικόνα 3.60δ
Οι φθόγγοι των συνηχήσεων δρόμων και κλιμάκων στην τέταρτη περιοχή και τα όργανα που αντιστοιχούν σε κάθε βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε είναι πάντα φυσικός. Οι υπόλοιποι δύναται να αλλοιωθούν αναλόγως την περίσταση.



Εικόνα 3.60ε
Οι φθόγγοι των συνηχήσεων δρόμων και κλιμάκων στην πέμπτη περιοχή και τα όργανα που αντιστοιχούν σε κάθε βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε είναι πάντα φυσικός. Οι υπόλοιποι δύναται να αλλοιωθούν αναλόγως την περίσταση.



Εικόνα 3.60στ
Οι φθόγγοι των συνηχήσεων δρόμων και κλιμάκων στην έκτη (χαμηλότερη) περιοχή και τα όργανα που αντιστοιχούν σε κάθε βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε είναι πάντα φυσικός. Οι υπόλοιποι δύναται να αλλοιωθούν αναλόγως την περίσταση.

Η διαδοχή δρόμων και κλιμάκων είναι η ακόλουθη:

μ.1 **6** **8**	q.	q.
1η περιοχή	Χιτζάζ	Σαμπάχ
2η περιοχή	Ουσάκ	Πειραιώτικος
3η περιοχή	Νιαβέντ	Κιουρδί
4η περιοχή	Σεγκιάχ	Νιαβέντ
5η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Ραστ[172]
6η περιοχή	Χουζάμ	Καρτζιγάρ

μ.2 **7** **8**	q.	q	q
1η περιοχή	Νιαβέντ	Νησιώτικος μινόρε	Ματζόρε
2η περιοχή	Καρτζιγάρ	Ποιμενικός μινόρε	Χουζάμ
3η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Μελωδικός μινόρε[173]	Νησιώτικος μινόρε
4η περιοχή	Σαμπάχ	Χιτζαζκιάρ	Ποιμενικός μινόρε
5η περιοχή	Χουζάμ	Ματζόρε	Νιαβέντ
6η περιοχή	Ραστ	Πειραιώτικος	Χιτζαζκιάρ

μ.3 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Πειραιώτικος	Ραστ
2η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Μελωδικός μινόρε
3η περιοχή	Σαμπάχ	Χουζάμ
4η περιοχή	Χουζάμ	Νησιώτικος μινόρε
5η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Ουσάκ
6η περιοχή	Νιαβέντ	Ποιμενικός μινόρε

[172] Πάντα ο οπλισμός μόνο της κατιούσας σκάλας.

[173] Πάντα ο οπλισμός μόνο της ανιούσας σκάλας.

μ.4 **8** **8**	q.	q.	q
1η περιοχή	Ουσάκ	Κιουρδί	Σεγκιάχ
2η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Χιτζαζκιάρ	Μελωδικός μινόρε
3η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Ουσάκ	Πειραιώτικος
4η περιοχή	Πειραιώτικος	Ματζόρε	Χιτζάζ
5η περιοχή	Κιουρδί	Σεγκιάχ	Σαμπάχ
6η περιοχή	Σεγκιάχ	Χιτζάζ	Κιουρδί

μ.5 **7** **8**	q	q	q.
1η περιοχή	Καρτζιγάρ	Χιτζαζκιάρ	Μελωδικός μινόρε
2η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Σαμπάχ	Σεγκιάχ
3η περιοχή	Χιτζάζ	Νιαβέντ	Σαμπάχ
4η περιοχή	Σεγκιάχ	Ραστ	Ποιμενικός μινόρε
5η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ποιμενικός μινόρε	Πειραιώτικος
6η περιοχή	Ουσάκ	Χουζάμ	Νησιώτικος μινόρε

μ.6 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Χουζάμ
2η περιοχή	Χιτζάζ	Καρτζιγάρ
3η περιοχή	Σεγκιάχ	Ματζόρε
4η περιοχή	Ουσάκ	Χιτζαζκιάρ
5η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Μελωδικός μινόρε
6η περιοχή	Ματζόρε	Σεγκιάχ

μ.7 **7** **8**	q	q.	q
1η περιοχή	Χιτζάζ	Αρμονικός μινόρε	Ουσάκ
2η περιοχή	Χουζάμ	Νησιώτικος μινόρε	Κιουρδί
3η περιοχή	Καρτζιγάρ	Κιουρδί	Πειραιώτικος
4η περιοχή	Σαμπάχ	Χιτζάζ	Αρμονικός μινόρε
5η περιοχή	Ματζόρε	Καρτζιγάρ	Χιτζάζ
6η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Πειραιώτικος	Ματζόρε

μ.8 **5** **8**	q	q.
1η περιοχή	Χουζάμ	Σαμπάχ
2η περιοχή	Ουσάκ	Ποιμενικός μινόρε
3η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Σεγκιάχ
4η περιοχή	Κιουρδί	Χουζάμ
5η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Ουσάκ
6η περιοχή	Σαμπάχ	Ραστ

μ.9 **9** **8**	q	q	q	q.
1η περιοχή	Σεγκιάχ	Χιτζάζ	Κιουρδί	Νησιώτικος μινόρε
2η περιοχή	Σαμπάχ	Νιαβέντ	Χιτζαζκιάρ	Χουζάμ
3η περιοχή	Ματζόρε	Χουζάμ	Νησιώτικος μινόρε	Ποιμενικός μινόρε
4η περιοχή	Πειραιώτικος	Χιτζαζκιάρ	Ματζόρε	Καρτζιγάρ
5η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Σαμπάχ	Χουζάμ	Χιτζάζ
6η περιοχή	Χιτζάζ	Σεγκιάχ	Καρτζιγάρ	Αρμονικός μινόρε

μ.10 **8** **8**	q.	q	q.
1η περιοχή	Ματζόρε	Καρτζιγάρ	Χουζάμ
2η περιοχή	Ραστ	Ουσάκ	Πειραιώτικος
3η περιοχή	Πειραιώτικος	Μελωδικός μινόρε	Κιουρδί
4η περιοχή	Χιτζάζ	Νησιώτικος μινόρε	Ουσάκ
5η περιοχή	Σεγκιάχ	Νιαβέντ	Ποιμενικός μινόρε
6η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Κιουρδί	Μελωδικός μινόρε

μ.11 **7** **8**	q	q	q.
1η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Πειραιώτικος	Νιαβέντ
2η περιοχή	Σεγκιάχ	Ματζόρε	Μελωδικός μινόρε
3η περιοχή	Ουσάκ	Νησιώτικος μινόρε	Χιτζαζκιάρ
4η περιοχή	Νιαβέντ	Κιουρδί	Σαμπάχ
5η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Σαμπάχ	Χουζάμ
6η περιοχή	Χουζάμ	Ποιμενικός μινόρε	Ραστ

μ.12 **6** **8**	q.	q.
1η περιοχή	Ουσάκ	Χιτζαζκιάρ
2η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Νιαβέντ
3η περιοχή	Χουζάμ	Σεγκιάχ
4η περιοχή	Σεγκιάχ	Χουζάμ
5η περιοχή	Ραστ	Χιτζάζ
6η περιοχή	Χιτζάζ	Ραστ

μ.13 **7** **8**	q	q	q.
1η περιοχή	Σαμπάχ	Νησιώτικος μινόρε	Χουζάμ
2η περιοχή	Χουζάμ	Σαμπάχ	Ματζόρε
3η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Ποιμενικός μινόρε	Χιτζάζ
4η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Χιτζαζκιάρ	Καρτζιγάρ
5η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Ουσάκ	Πειραιώτικος
6η περιοχή	Νιαβέντ	Μελωδικός μινόρε	Ουσάκ

μ.14 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Ραστ	Καρτζιγάρ
2η περιοχή	Χιτζάζ	Μελωδικός μινόρε
3η περιοχή	Σαμπάχ	Ραστ
4η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Πειραιώτικος
5η περιοχή	Σεγκιάχ	Αρμονικός μινόρε
6η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Σαμπάχ

μ.15 **6** **8**	q.	q.
1η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Χιτζαζκιάρ
2η περιοχή	Κιουρδί	Πειραιώτικος
3η περιοχή	Χιτζάζ	Καρτζιγάρ
4η περιοχή	Ουσάκ	Κιουρδί
5η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ματζόρε
6η περιοχή	Σεγκιάχ	Νησιώτικος μινόρε

μ.16 **8** **8**	q	q.	q.
1η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Καρτζιγάρ	Κιουρδί
2η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Αρμονικός μινόρε	Ουσάκ
3η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε	Νιαβέντ
4η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Πειραιώτικος	Μελωδικός μινόρε
5η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Κιουρδί	Ματζόρε
6η περιοχή	Καρτζιγάρ	Σεγκιάχ	Πειραιώτικος

μ.17 **7** **8**	q.	q	q
1η περιοχή	Σεγκιάχ	Ποιμενικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε
2η περιοχή	Ματζόρε	Σεγκιάχ	Κιουρδί
3η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ουσάκ	Χουζάμ
4η περιοχή	Καρτζιγάρ	Κιουρδί	Ματζόρε
5η περιοχή	Νιαβέντ	Καρτζιγάρ	Ραστ
6η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Χιτζαζκιάρ	Μελωδικός μινόρε

μ.18 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Χιτζάζ	Ραστ
2η περιοχή	Καρτζιγάρ	Νησιώτικος μινόρε
3η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Πειραιώτικος
4η περιοχή	Ουσάκ	Νιαβέντ
5η περιοχή	Σεγκιάχ	Χιτζάζ
6η περιοχή	Κιουρδί	Χουζάμ

μ.19 **8** **8**	q.	q.	q
1η περιοχή	Ουσάκ	Ματζόρε	Πειραιώτικος
2η περιοχή	Χιτζάζ	Σαμπάχ	Ποιμενικός μινόρε
3η περιοχή	Ματζόρε	Κιουρδί	Σαμπάχ
4η περιοχή	Καρτζιγάρ	Χιτζαζκιάρ	Νησιώτικος μινόρε
5η περιοχή	Πειραιώτικος	Ραστ	Ουσάκ
6η περιοχή	Καρτζιγάρ	Πειραιώτικος	Ματζόρε

μ.20 **7** **8**	q	q	q.
1η περιοχή	Νιαβέντ	Κιουρδί	Σαμπάχ
2η περιοχή	Πειραιώτικος	Αρμονικός μινόρε	Νιαβέντ
3η περιοχή	Ουσάκ	Σεγκιάχ	Χιτζαζκιάρ
4η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Χιτζάζ	Ραστ
5η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε	Χουζάμ
6η περιοχή	Χιτζάζ	Μελωδικός μινόρε	Κιουρδί

μ.21 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Αρμονικός μινόρε
2η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ραστ
3η περιοχή	Ραστ	Νησιώτικος μινόρε
4η περιοχή	Σεγκιάχ	Χουζάμ
5η περιοχή	Πειραιώτικος	Χιτζάζ
6η περιοχή	Ουσάκ	Ποιμενικός μινόρε

μ.22 **9** **8**	q	q.	q	q
1η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ραστ	Ποιμενικός μινόρε	Μελωδικός μινόρε
2η περιοχή	Ματζόρε	Καρτζιγάρ	Ραστ	Χιτζάζ
3η περιοχή	Ραστ	Χιτζάζ	Καρτζιγάρ	Ποιμενικός μινόρε
4η περιοχή	Σαμπάχ	Αρμονικός μινόρε	Ματζόρε	Αρμονικός μινόρε
5η περιοχή	Καρτζιγάρ	Ποιμενικός μινόρε	Κιουρδί	Σαμπάχ
6η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Σαμπάχ	Αρμονικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε

μ.23 **7** **8**	q.	q	q
1η περιοχή	Χιτζάζ	Ραστ	Νησιώτικος μινόρε
2η περιοχή	Κιουρδί	Νιαβέντ	Χουζάμ
3η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Μελωδικός μινόρε	Νιαβέντ
4η περιοχή	Νιαβέντ	Σαμπάχ	Ραστ
5η περιοχή	Σεγκιάχ	Αρμονικός μινόρε	Ματζόρε
6η περιοχή	Ραστ	Ματζόρε	Αρμονικός μινόρε

μ.24 **8** **8**	q	q.	q.
1η περιοχή	Ματζόρε	Σεγκιάχ	Αρμονικός μινόρε
2η περιοχή	Ουσάκ	Μελωδικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε
3η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Ματζόρε	Ραστ
4η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Ραστ	Ματζόρε
5η περιοχή	Χουζάμ	Νησιώτικος μινόρε	Πειραιώτικος
6η περιοχή	Νιαβέντ	Ουσάκ	Ποιμενικός μινόρε

μ.25 **5** **8**	q	q.
1η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Χουζάμ
2η περιοχή	Ραστ	Αρμονικός μινόρε
3η περιοχή	Καρτζιγάρ	Ποιμενικός μινόρε
4η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Ματζόρε
5η περιοχή	Νιαβέντ	Καρτζιγάρ
6η περιοχή	Ματζόρε	Σαμπάχ

μ.26 **7** **8**	q	q	q.
1η περιοχή	Ραστ	Πειραιώτικος	Νιαβέντ
2η περιοχή	Σεγκιάχ	Νησιώτικος μινόρε	Ραστ
3η περιοχή	Σαμπάχ	Ματζόρε	Πειραιώτικος
4η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Καρτζιγάρ	Κιουρδί
5η περιοχή	Κιουρδί	Ραστ	Καρτζιγάρ
6η περιοχή	Καρτζιγάρ	Μελωδικός μινόρε	Ουσάκ

μ.27 **8** **8**	q.	q.	q
1η περιοχή	Κιουρδί	Χιτζάζ	Νιαβέντ
2η περιοχή	Ματζόρε	Σαμπάχ	Μελωδικός μινόρε
3η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Νιαβέντ	Χουζάμ
4η περιοχή	Πειραιώτικος	Αρμονικός μινόρε	Ουσάκ
5η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ραστ	Ποιμενικός μινόρε
6η περιοχή	Νιαβέντ	Μελωδικός μινόρε	Πειραιώτικος

μ.28 **5** **8**	q	q.
1η περιοχή	Σεγκιάχ	Σαμπάχ
2η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Κιουρδί
3η περιοχή	Καρτζιγάρ	Σεγκιάχ
4η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Μελωδικός μινόρε
5η περιοχή	Σαμπάχ	Αρμονικός μινόρε
6η περιοχή	Κιουρδί	Χιτζαζκιάρ

μ.29 **8** **8**	q.	q	q.
1η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Χουζάμ	Ουσάκ
2η περιοχή	Πειραιώτικος	Χιτζάζ	Νιαβέντ
3η περιοχή	Ραστ	Κιουρδί	Χουζάμ
4η περιοχή	Σεγκιάχ	Νιαβέντ	Ραστ
5η περιοχή	Ουσάκ	Νησιώτικος μινόρε	Μελωδικός μινόρε
6η περιοχή	Χουζάμ	Αρμονικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε

μ.30 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Πειραιώτικος
2η περιοχή	Σαμπάχ	Σεγκιάχ
3η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Νιαβέντ
4η περιοχή	Χουζάμ	Μελωδικός μινόρε
5η περιοχή	Κιουρδί	Χιτζάζ
6η περιοχή	Νιαβέντ	Καρτζιγάρ

μ.31 **6** **8**	q.	q.
1η περιοχή	Καρτζιγάρ	Νησιώτικος μινόρε
2η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Ποιμενικός μινόρε
3η περιοχή	Ραστ	Χιτζάζ
4η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Ραστ
5η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Σαμπάχ
6η περιοχή	Χιτζάζ	Πειραιώτικος

μ.32 **5** **8**	q.	q
1η περιοχή	Κιουρδί	Χιτζαζκιάρ
2η περιοχή	Ματζόρε	Καρτζιγάρ
3η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Ποιμενικός μινόρε
4η περιοχή	Χιτζάζ	Μελωδικός μινόρε
5η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Νησιώτικος μινόρε
6η περιοχή	Σαμπάχ	Ουσάκ

μ.33 **7** **8**	q	q.	q
1η περιοχή	Ματζόρε	Μελωδικός μινόρε	Σαμπάχ
2η περιοχή	Χιτζάζ	Νιαβέντ	Σεγκιάχ
3η περιοχή	Ουσάκ	Καρτζιγάρ	Ματζόρε
4η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Πειραιώτικος	Ποιμενικός μινόρε
5η περιοχή	Χουζάμ	Αρμονικός μινόρε	Πειραιώτικος
6η περιοχή	Ποιμενικός μινόρε	Σεγκιάχ	Νιαβέντ

μ.34 **6** **8**	q.	q.
1η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Πειραιώτικος
2η περιοχή	Ραστ	Νησιώτικος μινόρε
3η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Σαμπάχ
4η περιοχή	Καρτζιγάρ	Κιουρδί
5η περιοχή	Ματζόρε	Χιτζαζκιάρ
6η περιοχή	Νησιώτικος μινόρε	Ματζόρε

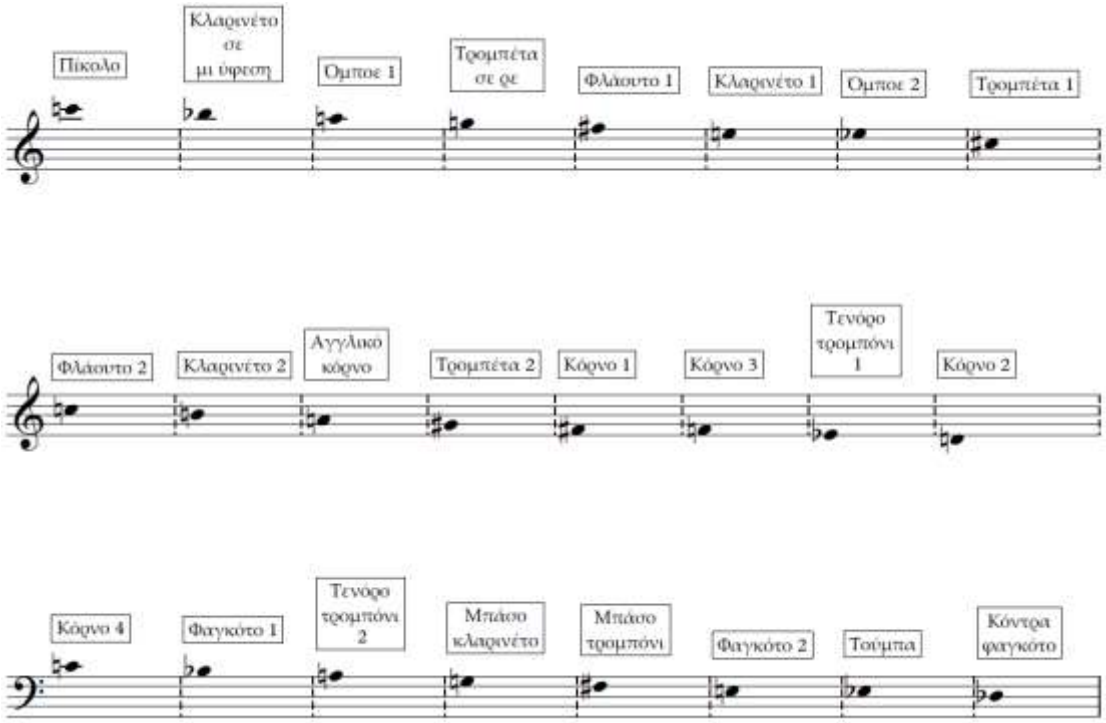
μ.35 **9** **8**	q.	q	q	q
1η περιοχή	Ματζόρε	Ποιμενικός μινόρε	Χιτζαζκιάρ	Ουσάκ
2η περιοχή	Χιτζαζκιάρ	Χουζάμ	Ποιμενικός μινόρε	Καρτζιγάρ
3η περιοχή	Μελωδικός μινόρε	Χιτζάζ	Ουσάκ	Αρμονικός μινόρε
4η περιοχή	Σεγκιάχ	Νιαβέντ	Νησιώτικος μινόρε	Χουζάμ
5η περιοχή	Νιαβέντ	Ουσάκ	Κιουρδί	Χιτζαζκιάρ
6η περιοχή	Ραστ	Κιουρδί	Σαμπάχ	Χιτζάζ

μ.36 **8** **8**	q.	q.	q
1η περιοχή	Σεγκιάχ	Νιαβέντ	Καρτζιγάρ
2η περιοχή	Κιουρδί	Ουσάκ	Πειραιώτικος
3η περιοχή	Πειραιώτικος	Κιουρδί	Σεγκιάχ
4η περιοχή	Ουσάκ	Χιτζάζ	Σαμπάχ
5η περιοχή	Καρτζιγάρ	Σεγκιάχ	Νιαβέντ
6η περιοχή	Αρμονικός μινόρε	Χουζάμ	Χιτζαζκιάρ

3.5.3. Δεύτερο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 1 λεπτό και 10 δευτερόλεπτα (μέτρα 37-81, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Α). Είναι γραμμένο σε μέτρο δύο τέταρτα εκτός από το προτελευταίο μέτρο που είναι σε τέσσερα. Το τέμπο του είναι ♩ = 84 αλλά στα δύο τελευταία μέτρα γίνεται πιο αργό (♩ = 40).

Όλα τα πνευστά παρουσιάζουν σε χαμηλή δυναμική (***ppp***) από την αρχή μέχρι σχεδόν το τέλος του επεισοδίου (μ.79) μια εικοσιτετράφωνη συνήχηση ως ισοκράτη. Το διάστημα που χωρίζει κάθε φθόγγο από τον ψηλότερο ή/και τον χαμηλότερο είναι τόνος ή ημιτόνιο. Οι οκτώ χαμηλότεροι φθόγγοι είναι ίδιοι με τους οκτώ ψηλότερους αλλά απέχουν δύο οκτάβες (εικόνα 3.61).

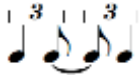
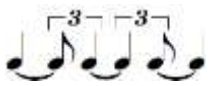


Εικόνα 3.61
Η εικοσιτετράφωνη συνήχηση στα πνευστά.

Η συνήχηση των πνευστών λειτουργεί ως στατικό ηχητικό φόντο, πάνω στο οποίο τρεις νέες ομάδες οργάνων αλληλεπιδρούν με περισσότερη ένταση και μεγαλύτερη δυναμική (***fff***). Πρόκειται για τα βιολιά (πρώτα και δεύτερα), τα τσέλα με τα κοντραμπάσα και το πιάνο. Η ρυθμική υπόσταση των μερών τους, κοινή για τα μέλη κάθε ομάδας, προκύπτει από την επεξεργασία δώδεκα απλών ρυθμικών ιδεών όπου οι

περισσότερες, οι δέκα, συγκροτούνται από μικρές ενώσεις ή συμπλέγματα ισόχρονων φθογγόσημων (2 μέχρι 4), ενώ οι υπόλοιπες δύο αποτελούνται από ένα και μοναδικό. Στις περιπτώσεις των συμπλεγμάτων και των ενώσεων η μικρότερη αξία φθογγόσημου είναι διάρκειας ενός δεκάτου έκτου (1η ρυθμική ιδέα) και η μεγαλύτερη επτά δεκάτων έκτων (11η ρυθμική ιδέα). Επίσης, συνολικά η μικρότερη χρονική διάρκεια μιας ρυθμικής ιδέας είναι ένας χτύπος, η μεγαλύτερη επτά χτύποι, ενώ δεν υπάρχει κάποια με έξι.

Αναλυτικά οι δώδεκα ρυθμικές ιδέες είναι οι εξής:

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

Στα μέτρα 37-71 όλες οι ιδέες συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούν στις τρεις πρωταγωνιστικές ομάδες συγγενικές ρυθμικές ακολουθίες βασισμένες στη φιλοσοφία του κανόνα. Όλες οι ρυθμικές ιδέες εμφανίζονται δύο φορές σε κάθε ομάδα. Το δεύτερο μισό κάθε ρυθμικής ακολουθίας οποιασδήποτε ομάδας, ως προς τη διαδοχή των ρυθμικών ιδεών, είναι επανάληψη του πρώτου.

Στην ομάδα των βιολιών οι δώδεκα ρυθμικές ιδέες τοποθετούνται ως εξής:

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

Στην ομάδα των τσέλων και των κοντραμπάσων οι δώδεκα ρυθμικές ιδέες τοποθετούνται ως εξής:

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

Στο μέρος πιάνου οι δώδεκα ρυθμικές ιδέες τοποθετούνται ως εξής:

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

Η τελική ρυθμική εικόνα σε κάθε ομάδα διαμορφώνεται με τη συνεχή εναλλαγή ήχου (μέσω κάποιας συνήχησης) και σιωπής (μέσω παύσης) στη διαδοχή των φθογγοσήμων, όπως προκύπτει από τη διάταξη των ρυθμικών ιδεών στις σχετικές ακολουθίες. Η προαναφερθείσα προσέγγιση στη ρυθμική συγκρότηση των τριών ομάδων δεν συνιστά κάτι εντελώς νέο στο έργο, μιας και είναι προφανής η σύνδεσή της με τον τύπο που μορφοποίησε την αντίστοιχη ρυθμική υπόσταση των χάλκινων πνευστών στο έβδομο επεισόδιο του πρώτου μέρους.
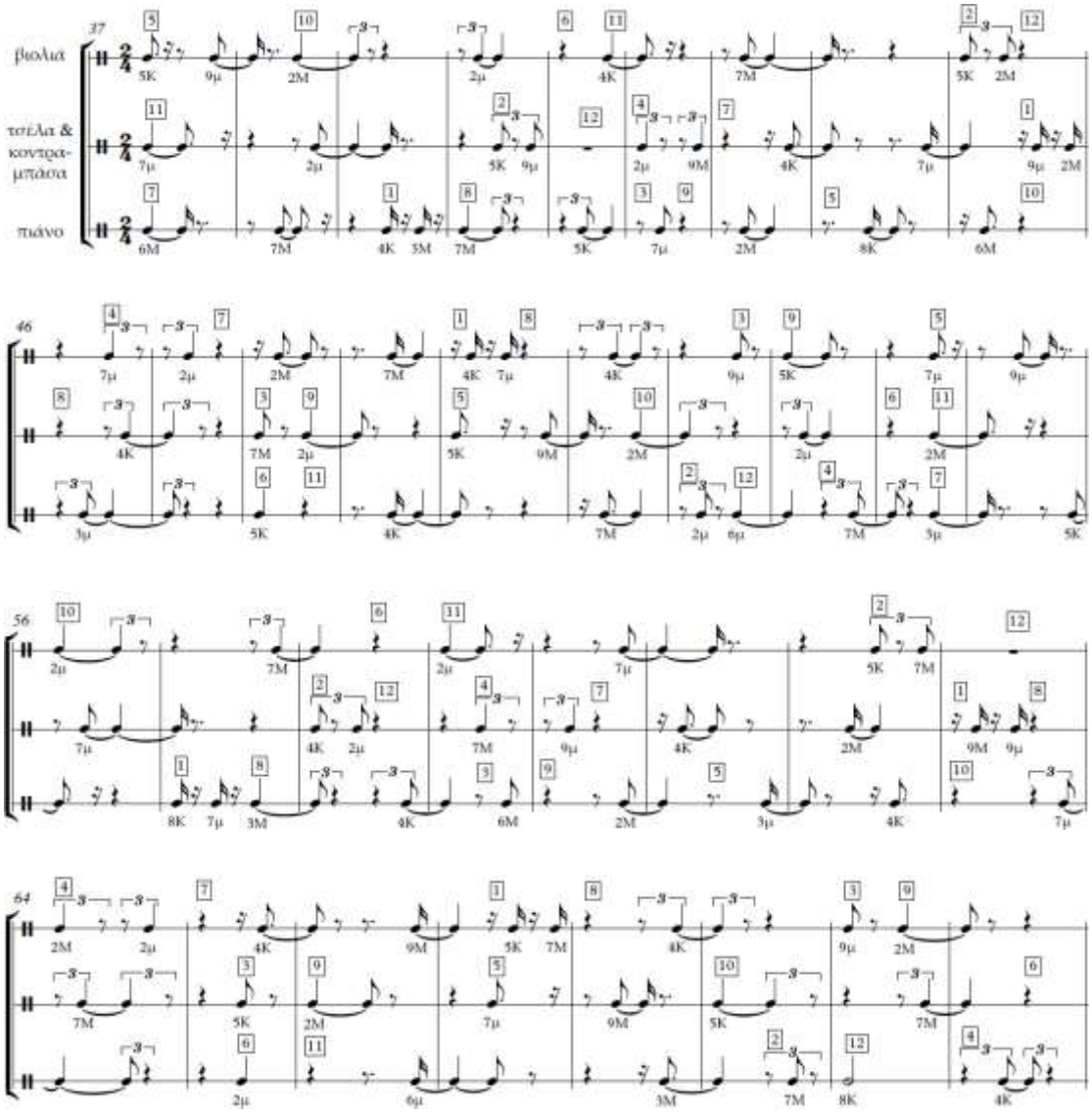
Συγγένειες, εκτός της ρυθμικής διάστασης, υπάρχουν επίσης και στο φθογγικό υλικό που αξιοποιείται στις ομάδες συνολικά. Οι συνηχήσεις σταθερής διαστηματικής δομής που είχαν έντονη παρουσία στο πρώτο μέρος (π.χ. στα τέσσερα πρώτα επεισόδια), επανεμφανίζονται και δημιουργούν κοινό τόπο.

Η ομάδα των βιολιών χρησιμοποιεί διάφορες, συνολικά τριάντα τέσσερις, πολύφωνες συνηχήσεις σταθερής διαστηματικής δομής. Από αυτές πέντε τριαντάφωνες συγκροτούνται από υπερκείμενες δεύτερες μικρές, πέντε δεκαπεντάφωνες από υπερκείμενες δεύτερες μεγάλες, πέντε επτάφωνες από υπερκείμενες τέταρτες καθαρές, πέντε πεντάφωνες από υπερκείμενες πέμπτες καθαρές, τέσσερις τετράφωνες από υπερκείμενες έβδομες μικρές, πέντε τετράφωνες από υπερκείμενες έβδομες μεγάλες, τέσσερις τετράφωνες από υπερκείμενες ένατες μικρές και μία τετράφωνη από υπερκείμενες ένατες μεγάλες.

Αντίστοιχες συνηχήσεις, επίσης τριάντα τέσσερις, παρουσιάζονται στην ομάδα των τσέλων με τα κοντραμπάσα. Από αυτές πέντε δεκαοκτάφωνες συγκροτούνται από υπερκείμενες δεύτερες μικρές, πέντε εννιάφωνες από υπερκείμενες δεύτερες μεγάλες, τέσσερις επτάφωνες από υπερκείμενες τέταρτες καθαρές, τέσσερις πεντάφωνες από υπερκείμενες πέμπτες καθαρές, τέσσερις τετράφωνες από υπερκείμενες έβδομες μικρές, τέσσερις τετράφωνες από υπερκείμενες έβδομες μεγάλες, τέσσερις τρίφωνες από υπερκείμενες ένατες μικρές και τέσσερις τρίφωνες από υπερκείμενες ένατες μεγάλες.
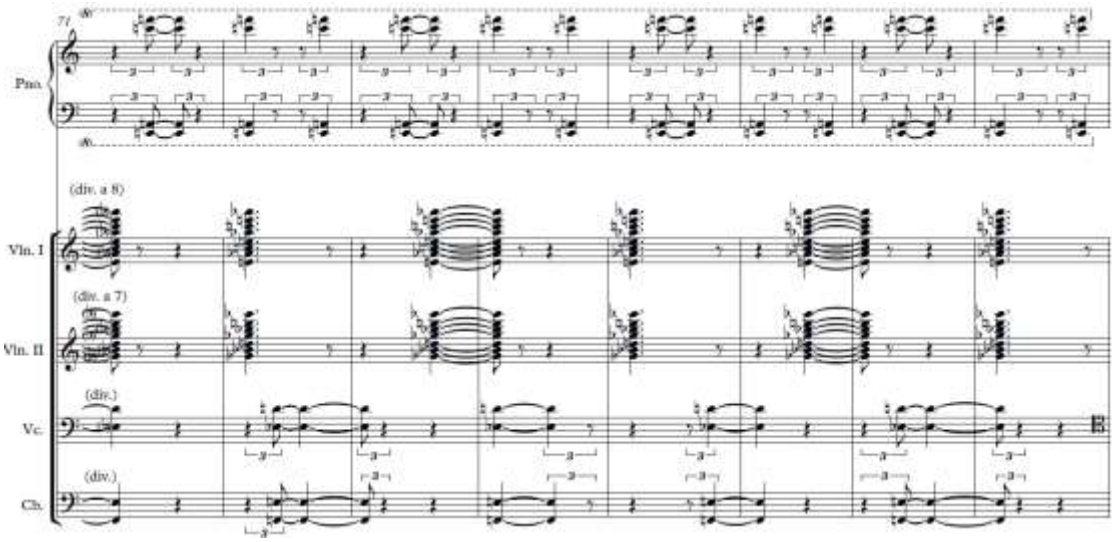
Στο μέρος του πιάνου υπάρχουν μόνο τετράφωνες συνηχήσεις, επίσης τριάντα τέσσερις, οι οποίες συγκροτούνται βάση του σκεπτικού που εφαρμόσθηκε στο τελευταίο επεισόδιο του πρώτου μέρους. Κάθε τετράφωνη συνήχηση συντίθεται από δύο δίφωνες οι οποίες βρίσκονται στις ακραίες περιοχές του οργάνου. Οι νότες μι και φα στη μέση της έκτασης του πιάνου αποτελούν δύο βασικούς φθόγγους, ασχέτως αν δεν ακούγονται ποτέ, οι οποίοι λειτουργούν ως κεντρικοί άξονες που επηρεάζουν ουσιαστικά τη διαμόρφωση κάθε συνήχησης. Η απόσταση που χωρίζει κάθε έναν από τους δύο ψηλότερους φθόγγους με τον ψηλότερο βασικό (φα) είναι ίδια με την αντίστοιχη που χωρίζει κάθε έναν από τους δύο χαμηλότερους με τον χαμηλότερο βασικό (μι) σε οποιαδήποτε συνήχηση. Έτσι και η απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στους δύο ψηλότερους φθόγγους, είναι σε κάθε περίπτωση ίδια με την αντίστοιχη στους δύο χαμηλότερους.

Συμπερασματικά, οι αφηγήσεις των τριών ομάδων, αν και ανεξάρτητες, συνδέονται και διέπονται από κοινές αρχές (εικόνα 3.62).



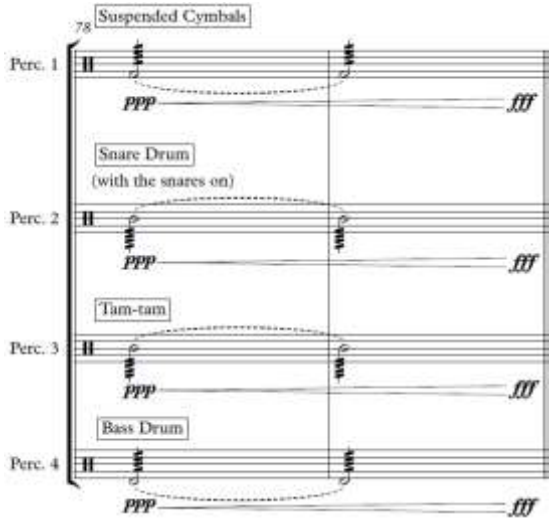
Εικόνα 3.62
Μέτρα 37-71: Σχηματική απεικόνιση της ρυθμικής υπόστασης των τριών ομάδων και του είδους της συνήχησης που προβάλλεται κάθε φορά (στο πιάνο σημειώνεται μια φορά το κοινό είδος στις δύο δίφωνες συνηχήσεις). Ο αριθμός στο πλαίσιο δηλώνει την έναρξη της αντίστοιχης ρυθμικής ιδέας.

Στα μέτρα 72-78 οι τρεις ομάδες παρουσιάζουν κατ΄επανάληψη τη συνήχηση που είχε κάθε μια στο μέτρο 71, ακολουθώντας και επαναλαμβάνοντας το πλαίσιο της τελευταίας (για βιολιά και πιάνο) ή προτελευταίας (για τσέλα και κοντραμπάσα) ρυθμικής ιδέας που ολοκληρώθηκε στο ίδιο μέτρο (μ.71). Σε τσέλα και κοντραμπάσα η τελευταία ρυθμική ιδέα (αρ.6), στο δεύτερο μισό του μέτρου 71, αποτελεί και την αρχή της προτελευταίας (αρ.10) που τελικά ακολουθεί η συγκεκριμένη ομάδα (εικόνα 3.63).

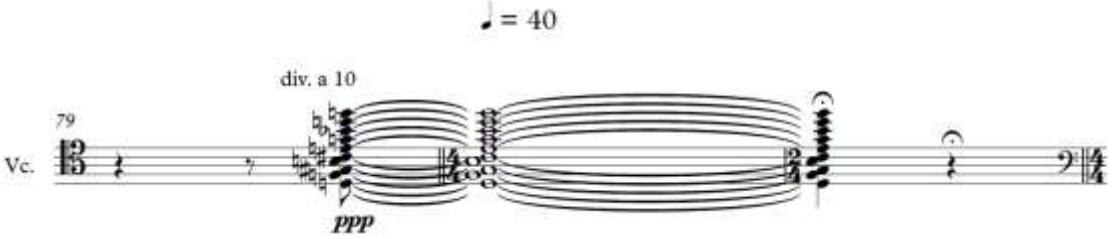


Εικόνα 3.63
Τα μέτρα 71-78 στις τρεις πρωταγωνιστικές ομάδες.

Το επεισόδιο οδεύει στην ολοκλήρωσή του με την εμφάνιση και το κρεσέντο των κρουστών (εικόνα 3.64), για να έρθει αμέσως μετά η τελική δεκάφωνη συνήχηση στα τσέλα (εικόνα 3.65), η οποία συμπληρώνει σε μεγάλο βαθμό τα φθογγικά κενά της προηγηθείσας συνήχησης των πνευστών.



Εικόνα 3.64
Τα μέτρα 78-79 στα κρουστά.



Εικόνα 3.65
Η δεκάφωνη συνήχηση των τσέλων στα τελευταία μέτρα του επεισοδίου.
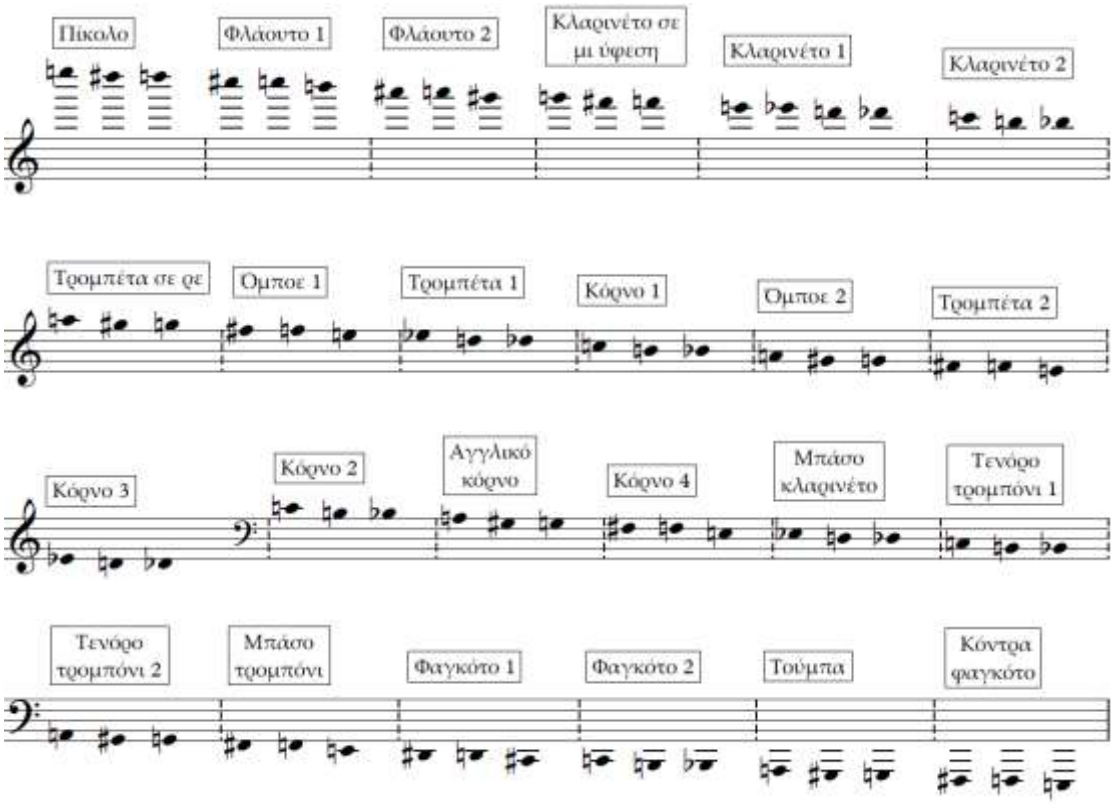
3.5.4. Τρίτο επεισόδιο

Διαρκεί 40 δευτερόλεπτα (μέτρα 82-93, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Β). Είναι γραμμένο σε τέσσερα τέταρτα, με τέμπο ♩=72 και έχει υψηλή δυναμική (***fff***). Υπάρχουν συνολικά τέσσερα ρυθμικά οστινάτι και κάθε όργανο ή ομάδα οργάνων ακολουθεί πιστά ένα. Κάθε οστινάτο αποτελεί μικρό, ή σχετικά μικρό, σύμπλεγμα ισόχρονων, διαφορετικών σε κάθε περίπτωση, φθογγόσημων (πίνακας 3.19).
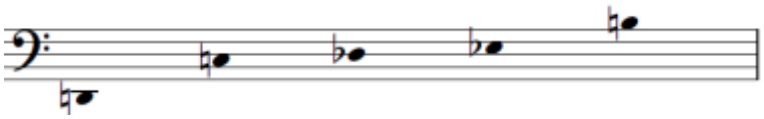
Ρυθμικό οστινάτο πνευστών	
Ρυθμικό οστινάτο τυμπάνων	
Ρυθμικό οστινάτο κυμβάλων	
Ρυθμικό οστινάτο εγχόρδων	

Πίνακας 3.19
Τα τέσσερα ρυθμικά οστινάτι και η διανομή τους στην ορχήστρα.
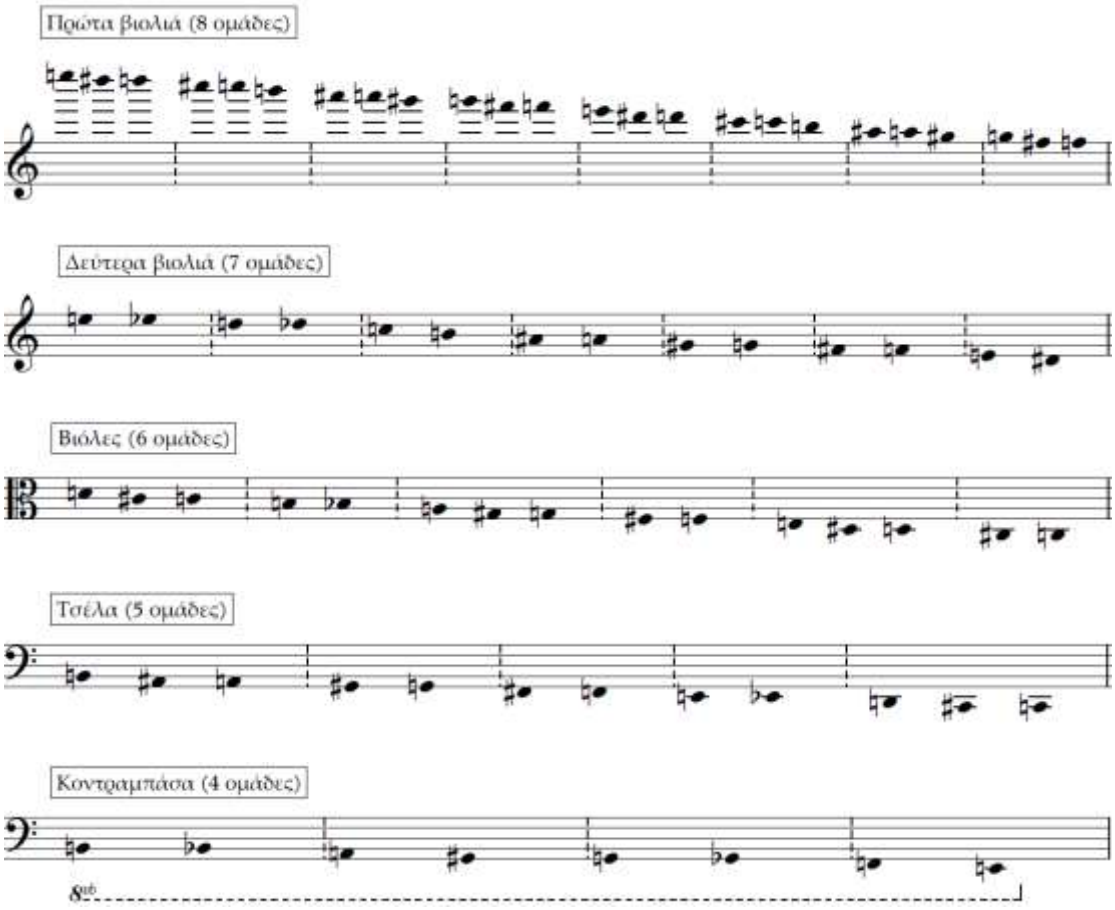
Επιπλέον, κάθε όργανο ή ομάδα οργάνων (τα πρώτα βιολιά χωρίζονται σε οκτώ μικρότερες ομάδες, τα δεύτερα βιολιά σε επτά, οι βιόλες σε έξι, τα τσέλα σε πέντε και τα κοντραμπάσα σε τέσσερις) χρησιμοποιεί, με αυτοσχεδιαστική διάθεση, δύο ως πέντε διαφορετικά τονικά ύψη (εικόνες 3.66α, 3.66β και 3.66γ). Συνολικά πνευστά και έγχορδα έχουν μόνο κοινούς φθόγγους. Επίσης χρησιμοποιούνται και τα τέσσερα κύμβαλα, ενώ τα τύμπανα εναλλάσσουν ποικιλοτρόπως τέσσερις σταθερές δίφωνες συνηχήσεις που προκύπτουν από τα επιλεγμένα τονικά ύψη.



Εικόνα 3.66α
Τα τονικά ύψη όπως ακούγονται στα πνευστά.



Εικόνα 3.66β
Τα τονικά ύψη στα τύμπανα. Οι τέσσερις σταθερές δίφωνες συνηχήσεις είναι οι εξής: ρε-ντο, ντο-ρε ύφεση, ρε ύφεση-μι ύφεση και μι ύφεση-σι.



Εικόνα 3.66γ
Τα τονικά ύψη όπως ακούγονται στα έγχορδα.

3.5.5. Τέταρτο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 1 λεπτό και 15 δευτερόλεπτα (μέτρα 94-132, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: C). Όπως το πρώτο επεισόδιο έτσι και το τέταρτο χαρακτηρίζεται από τη συνεχή εναλλαγή σύνθετων και μεικτών μέτρων. Μέτρα των πέντε, έξι, επτά, οκτώ και εννέα ογδόων σε ποικιλία ρυθμικών υποδιαιρέσεων και μέτριο τέμπο (e = 216, q = 108, q. = 72) εναλλάσσονται διαρκώς. Η δυναμική του είναι εμφανώς χαμηλότερη από το προηγούμενο επεισόδιο.

Τα πνευστά με το ντέφι κινούνται ομορυθμικά αποτελώντας τη βασική ομάδα του επεισοδίου. Μια δεύτερη ομάδα, εμφανώς μικρότερη, συγκροτείται από τα εξής κρουστά: τομς (για τον τρίτο εκτελεστή κρουστών) και μπόνγκος με κόνγκας (για τον τέταρτο εκτελεστή). Τα υπόλοιπα όργανα που συμμετέχουν (άρπα, πιάνο και σόλο

τσέλο) κινούνται ανεξάρτητα. Το τσέλο, ωστόσο, αναπτύσσει ένα είδος αντιστικτικής σχέσης με την ομάδα των πνευστών.

Τα πνευστά παρουσιάζουν στα ισχυρά μέρη κάθε μέτρου μια διαδοχή συνολικά 108 συνηχήσεων. Δεκατέσσερα βασικά αρμονικά περιβάλλοντα, συν τέσσερα λιγότερο βασικά και περισσότερο απλά για τα οποία γίνεται λόγος στη σελ. 186, καθώς και επτά βασικά δομικά πρότυπα, συν ένα λιγότερο βασικό, πρωταγωνιστούν και συνδυάζονται, τις πιο πολλές φορές, στη διαμόρφωση των συνηχήσεων. Μόνο σε δεκατρείς περιπτώσεις δεν υπάρχει κάποιο από τα κυρίαρχα δομικά πρότυπα, αλλά στη θέση του μια διαφορετική και πιο ελεύθερη διάρθρωση της προβαλλόμενης συνήχησης. Αυτό συμβαίνει λόγω της επιλογής ενός συγκεκριμένου βασικού αρμονικού περιβάλλοντος που σχετίζεται με τον δωδεκαφθογγισμό. Τα υπόλοιπα δεκατρία σχετίζονται με τις διατονικές σκάλες.

Αναλυτικά τα βασικά αρμονικά περιβάλλοντα είναι τα εξής:[174]

- 1ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Φα δίεση Μείζονα και τη Ρε δίεση Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο δίεση, ρε δίεση, μι δίεση, φα δίεση, σολ δίεση, λα δίεση, σι φυσικό.

- 2ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Σι Μείζονα και τη Σολ δίεση Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο δίεση, ρε δίεση, μι φυσικό, φα δίεση, σολ δίεση, λα δίεση, σι φυσικό.

- 3ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Μι Μείζονα και τη Ντο δίεση Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο δίεση, ρε δίεση, μι φυσικό, φα δίεση, σολ δίεση, λα φυσικό, σι φυσικό.

- 4ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Λα Μείζονα και τη Φα δίεση Φυσική Ελάσσονα.

[174] Κάποιες φορές πραγματοποιούνται εναρμόνιες αλλαγές φθόγγων.

Φθόγγοι: ντο δίεση, ρε φυσικό, μι φυσικό, φα δίεση, σολ δίεση, λα φυσικό, σι φυσικό.

- 5ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Ρε Μείζονα και τη Σι Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο δίεση, ρε φυσικό, μι φυσικό, φα δίεση, σολ φυσικό, λα φυσικό, σι φυσικό.

- 6ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Σολ Μείζονα και τη Μι Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ρε φυσικό, μι φυσικό, φα δίεση, σολ φυσικό, λα φυσικό, σι φυσικό.

- 7ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Ντο Μείζονα και τη Λα Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι (όλοι φυσικοί).

- 8ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Φα Μείζονα και τη Ρε Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ρε φυσικό, μι φυσικό, φα φυσικό, σολ φυσικό, λα φυσικό, σι ύφεση.

- 9ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Σι ύφεση Μείζονα και τη Σολ Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ρε φυσικό, μι ύφεση, φα φυσικό, σολ φυσικό, λα φυσικό, σι ύφεση.

- 10ο αρμονικό περιβάλλον
  Σχετίζεται με τη Μι ύφεση Μείζονα και τη Ντο Φυσική Ελάσσονα.
  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ρε φυσικό, μι ύφεση, φα φυσικό, σολ φυσικό, λα ύφεση, σι ύφεση.

- 11ο αρμονικό περιβάλλον

  Σχετίζεται με τη Λα ύφεση Μείζονα και τη Φα Φυσική Ελάσσονα.

  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ρε ύφεση, μι ύφεση, φα φυσικό, σολ φυσικό, λα ύφεση, σι ύφεση.

- 12ο αρμονικό περιβάλλον

  Σχετίζεται με τη Ρε ύφεση Μείζονα και τη Σι ύφεση Φυσική Ελάσσονα.

  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ρε ύφεση, μι ύφεση, φα φυσικό, σολ ύφεση, λα ύφεση, σι ύφεση.

- 13ο αρμονικό περιβάλλον

  Σχετίζεται με τη Σολ ύφεση Μείζονα και τη Μι ύφεση Φυσική Ελάσσονα.

  Φθόγγοι: ντο ύφεση, ρε ύφεση, μι ύφεση, φα φυσικό, σολ ύφεση, λα ύφεση, σι ύφεση.

- 14ο αρμονικό περιβάλλον

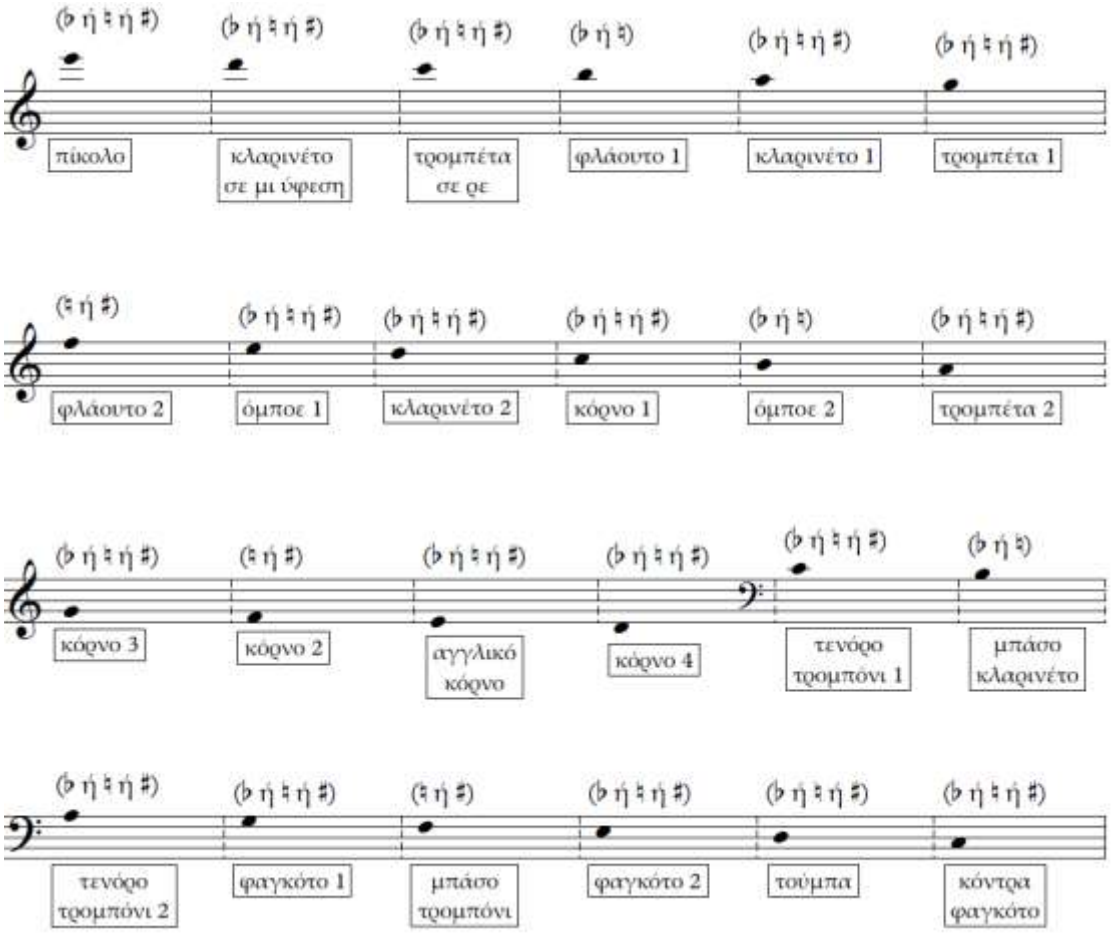
  Σχετίζεται με τον δωδεκαφθογγισμό.

  Φθόγγοι: ντο φυσικό, ντο δίεση, ρε φυσικό, ρε δίεση, μι φυσικό, φα φυσικό, φα δίεση, σολ φυσικό, σολ δίεση, λα φυσικό, λα δίεση, σι φυσικό.

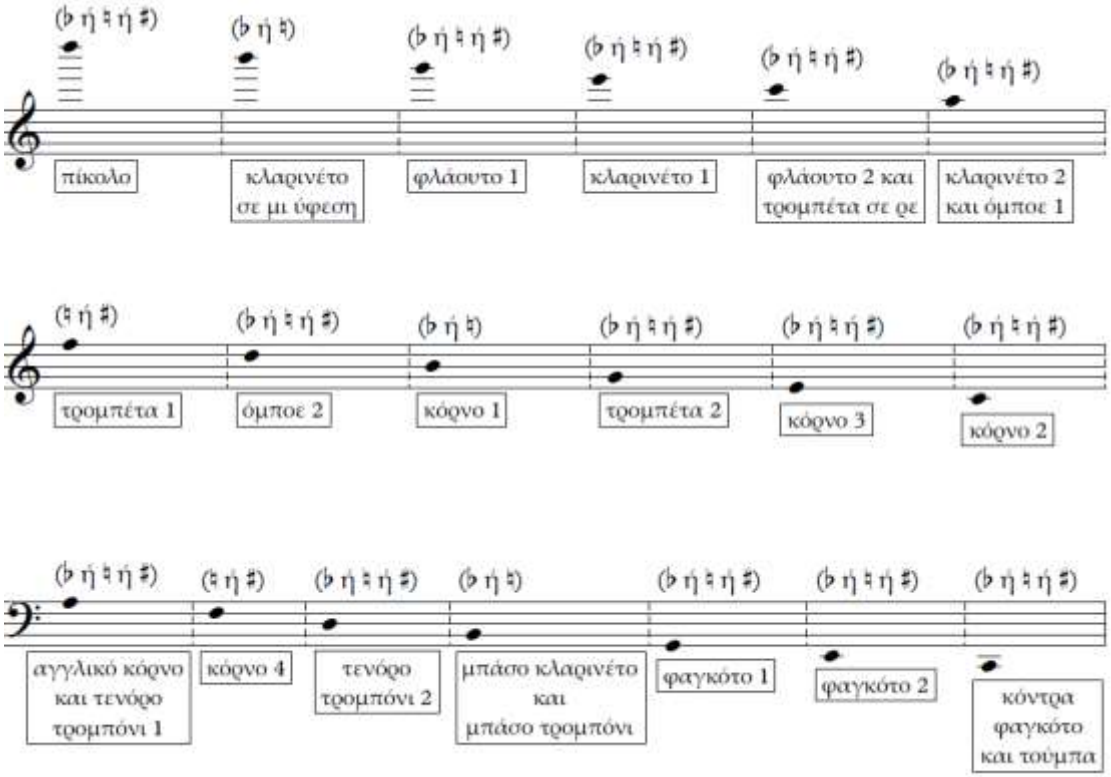
Στις δεκατρείς εμφανίσεις του 14ου αρμονικού περιβάλλοντος, όπου δεν συνδυάζεται με κάποιο από τα οκτώ δομικά πρότυπα (τα οποία αναφέρονται λίγο παρακάτω), οι δώδεκα φθόγγοι συνήθως διπλασιάζονται σε διάφορα τονικά ύψη. Σε περιπτώσεις όπου δεν πραγματοποιείται διπλασιασμός φθόγγου, αυτός εκφράζεται μέσα από δύο, διαφορετικού ηχοχρώματος, όργανα σε ένα τονικό ύψος. Τέτοιες περιπτώσεις μπορεί να αφορούν έναν ως τρεις, το πολύ, φθόγγους σε κάποιες συνηχήσεις ελεύθερης δομής.

Τα κυρίαρχα δομικά πρότυπα που πρωταγωνιστούν στις συνηχήσεις είναι τα εξής: υπερκείμενες δεύτερες, υπερκείμενες τρίτες, υπερκείμενες τέταρτες, υπερκείμενες πέμπτες, υπερκείμενες έκτες, υπερκείμενες έβδομες, υπερκείμενες όγδοες (πάντα καθαρές) και υπερκείμενες ένατες. Το λιγότερο βασικό πρότυπο είναι των υπερκείμενων ογδόων.

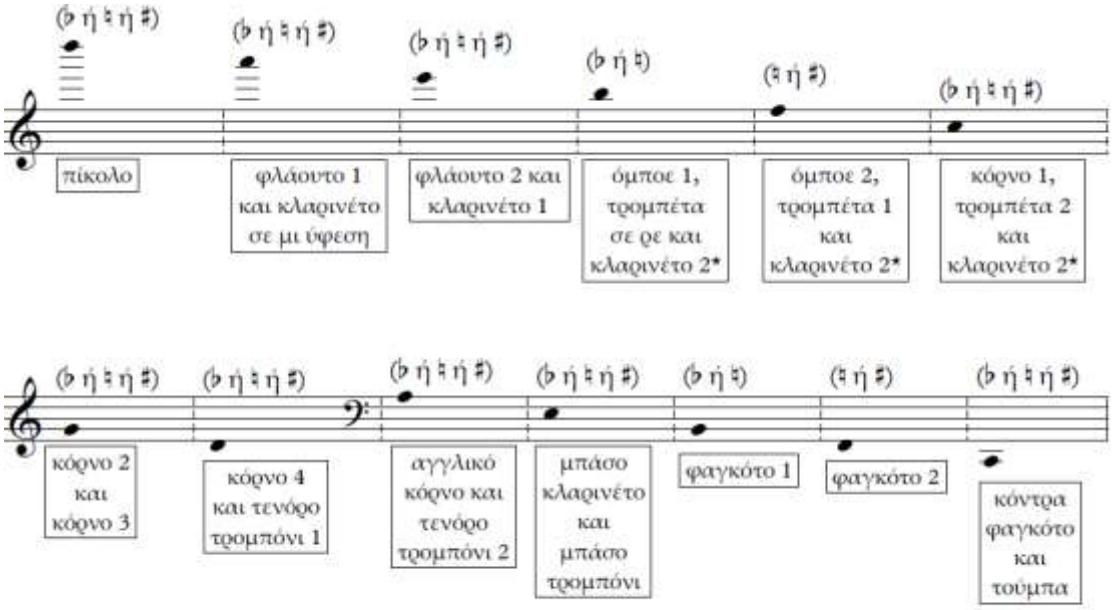
Σε κάθε περίπτωση, εκτός των υπερκείμενων ογδόων, το αρμονικό περιβάλλον των συνηχήσεων ορίζει πότε τα παραπάνω διαστήματα είναι μικρά, μεγάλα, καθαρά, ελαττωμένα ή αυξημένα. Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων ογδόων εμφανίζεται συνολικά τέσσερις φορές και συνδυάζεται μόνο με τέσσερα απλά και νέα αρμονικά περιβάλλοντα, που εμφανίζονται μόνο μία φορά και αντιστοιχούν στους εξής τέσσερις φθόγγους: ρε ύφεση, μι ύφεση, σολ ύφεση και σι ύφεση. Κανένα δομικό πρότυπο δεν συνδυάζεται με το 14ο αρμονικό περιβάλλον. Με τα υπόλοιπα δεκατρία βασικά αρμονικά περιβάλλοντα όλα τα δομικά πρότυπα, εκτός των υπερκείμενων ογδόων, συνδυάζονται μια και μοναδική φορά. Επίσης, κάθε ένα από τα δομικά πρότυπα, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η περίπτωση των υπερκείμενων ογδόων, έχει σταθερό αριθμό φθόγγων και δική του αρκετά αυστηρή ενορχηστρωτική έκφραση (εικόνες 3.67α, 3.67β, 3.67γ, 3.67δ, 3.67ε, 3.67στ και 3.67ζ). Στις περισσότερες συνηχήσεις ο θεμέλιος φθόγγος είναι ένας εκ των εξής τριών: ντο ύφεση, ντο φυσικό, ντο δίεση.



Εικόνα 3.67α
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων δευτέρων και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.

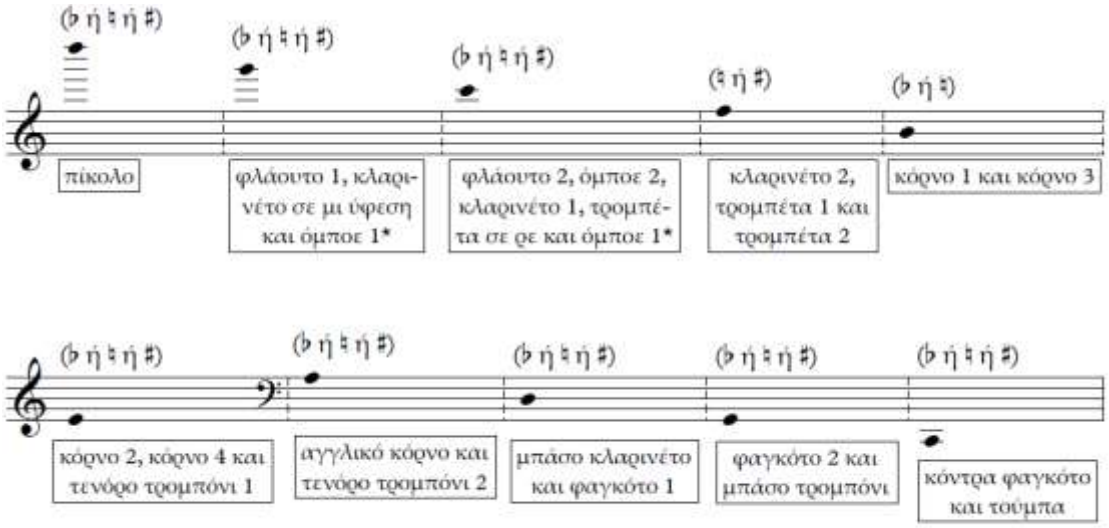


Εικόνα 3.67β
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων τρίτων και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.



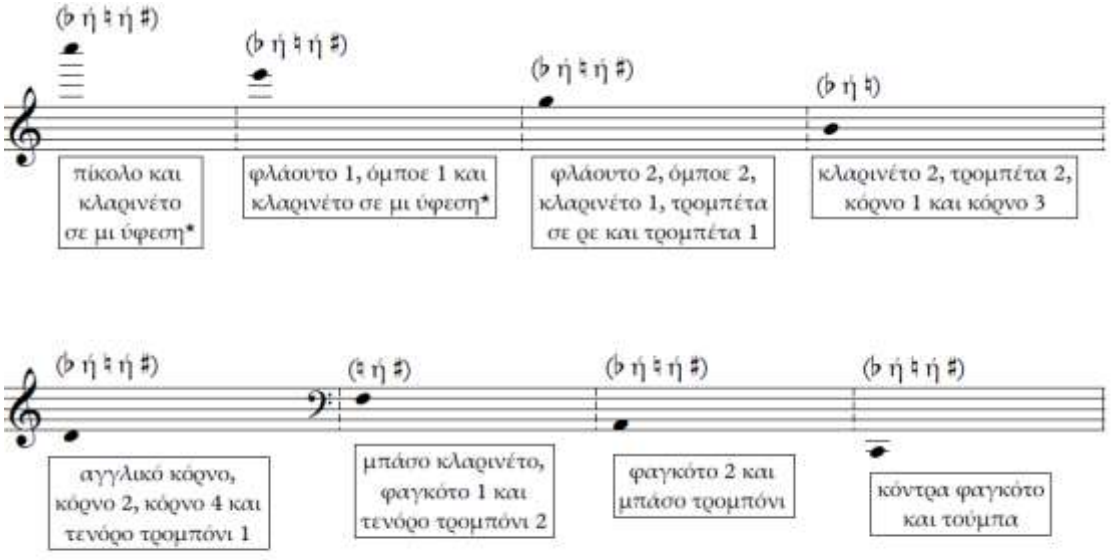
* Το δεύτερο κλαρινέτο εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικές περιοχές στο συγκεκριμένο πρότυπο.

Εικόνα 3.67γ
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων τετάρτων και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.



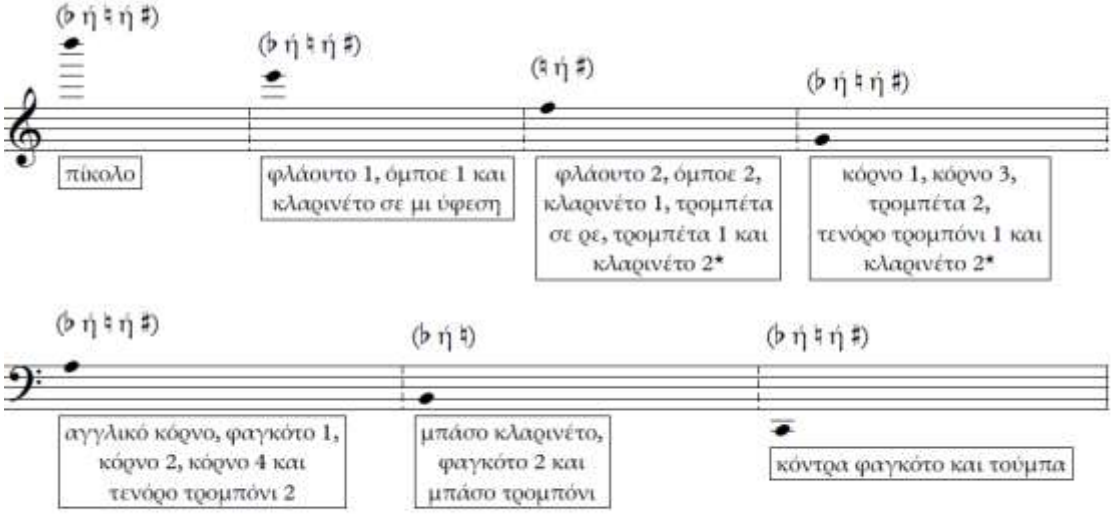
* Το πρώτο όμποε εμφανίζεται σε δύο διαφορετικές περιοχές στο συγκεκριμένο πρότυπο.

Εικόνα 3.67δ
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων πεμπτών και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.



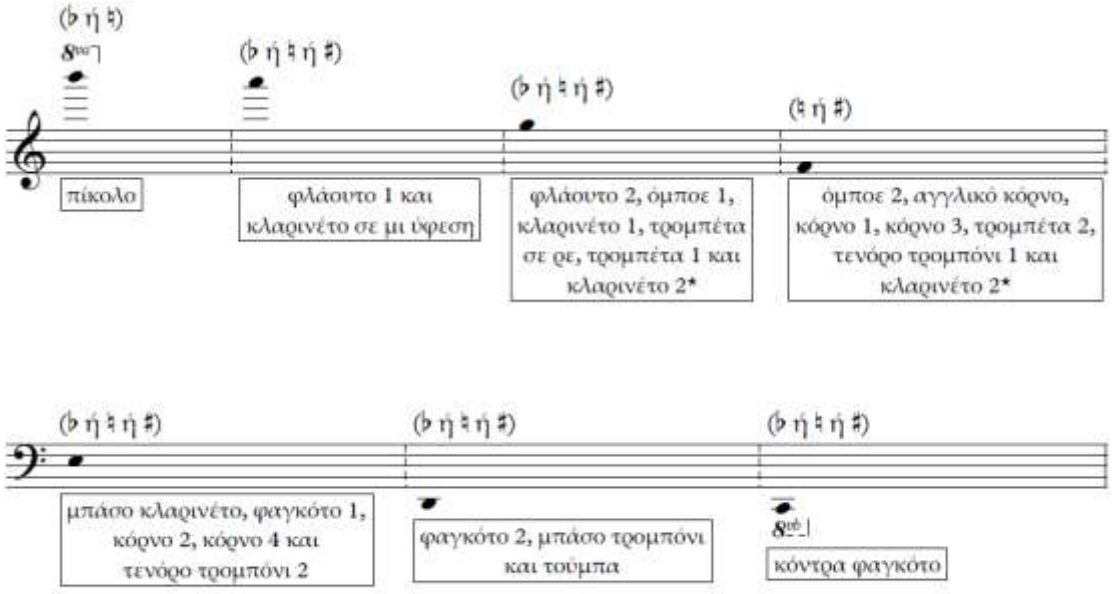
* Το κλαρινέτο σε μι ύφεση εμφανίζεται σε δύο διαφορετικές περιοχές στο συγκεκριμένο πρότυπο.

Εικόνα 3.67ε
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων έκτων και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.



* Το δεύτερο κλαρινέτο εμφανίζεται σε δύο διαφορετικές περιοχές στο συγκεκριμένο πρότυπο.

Εικόνα 3.67στ
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων εβδόμων και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.



* Το δεύτερο κλαρινέτο εμφανίζεται σε δύο διαφορετικές περιοχές στο συγκεκριμένο πρότυπο.

Εικόνα 3.67ζ
Το δομικό πρότυπο των υπερκείμενων ενάτων και η ενορχηστρωτική του έκφραση. Κάθε φθόγγος μπορεί να είναι φυσικός ή αλλοιωμένος αναλόγως την περίσταση.

Αναλυτικά, η εξέλιξη της πορείας και η συγκρότηση (συνδυασμός αρμονικού περιβάλλοντος και δομικού προτύπου) των 108 συνηχήσεων των πνευστών είναι η ακόλουθη:

[Μέτρο 94] **1η συνήχηση**: 12ο αρμονικό περιβάλλον και υπερκείμενες δεύτερες > **2η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.95] **3η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **4η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.96] **5η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **6η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **7η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.97] **8η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **9η συν.**: 5ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > **10η συν.**: 14ο αρμ. περ. > [μ.98] **11η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **12η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > **13η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **14η συν.**: 12ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.99] **15η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **16η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.100] **17η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **18η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > **19η συν.**: 14ο αρμ. περ. > [μ.101] **20η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > **21η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > **22η συν.**: 5ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **23η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.102] **24η συν.**: 14ο αρμ. περ. > **25η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > [μ.103] **26η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **27η συν.**: 12ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > **28η συν.**: 14ο αρμ. περ. > [μ.104] **29η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **30η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > **31η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **32η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > [μ.105] **33η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **34η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.106] **35η συν.**: 5ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **36η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.107] **37η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > **38η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > **39η συν.**: 14ο αρμ. περ. > [μ.108] **40η συν.**: 12ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **41η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **42η συν.**: υπερκ. όγδοες στο σολ ύφεση > [μ.109] **43η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **44η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > **45η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > [μ.110] **46η συν.**: 14ο αρμ. περ. > **47η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ.

έκτες > [μ.111] **48η συν.**: 5ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > **49η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **50η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.112] **51η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **52η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.113] **53η συν.**: υπερκ. όγδοες στο ρε ύφεση > **54η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **55η συν.**: 14ο αρμ. περ. > **56η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > [μ.114] **57η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **58η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **59η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > [μ.115] **60η συν.**:14ο αρμ. περ. > **61η συν.**: 5ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.116] **62η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > **63η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **64η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **65η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > [μ.117] **66η συν.**: 12ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **67η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **68η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > [μ.118] **69η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **70η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > [μ.119] **71η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > **72η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **73η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **74η συν.**: 14ο αρμ. περ. > [μ.120] **75η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **76η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **77η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > [μ.121] **78η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **79η συν.**: 14ο αρμ. περ. > **80η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.122] **81η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **82η συν.**: 9ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > [μ.123] **83η συν.**: 11ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **84η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > [μ.124] **85η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > **86η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **87η συν.**: 5ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > [μ.125] **88η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **89η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > [μ.126] **90η συν.**: 14ο αρμ. περ. > **91η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > **92η συν.**: 12ο αρμ. περ. και υπερκ. έκτες > **93η συν.**: 10ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > [μ.127] **94η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. ένατες > **95η συν.**: υπερκ. όγδοες στο σι ύφεση > **96η συν.**: 14ο αρμ. περ. > [μ.128] **97η συν.**: 8ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **98η συν.**: 6ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > [μ.129] **99η συν.**: 3ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > **100η συν.**: 5ο αρμ. περ. και

υπερκ. ένατες > **101η συν.**: 1ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > [μ.130] **102η συν.**: 4ο αρμ. περ. και υπερκ. τέταρτες > **103η συν.**: 2ο αρμ. περ. και υπερκ. έβδομες > **104η συν.**: 7ο αρμ. περ. και υπερκ. δεύτερες > [μ.131] **105η συν.**: 12ο αρμ. περ. και υπερκ. τρίτες > **106η συν.**: υπερκ. όγδοες στο μι ύφεση > [μ.132] **107η συν.**: 13ο αρμ. περ. και υπερκ. πέμπτες > **108η συν.**: 14ο αρμ. περ.
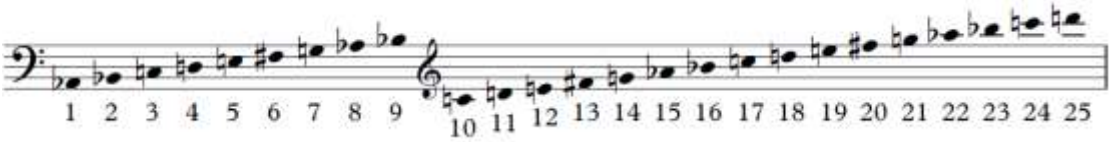
Όπως φαίνεται, στη διαδοχή τους τα αρμονικά περιβάλλοντα τροποποιούν συνεχώς, αν και ελαφρώς, μια συγκεκριμένη ακολουθία, η οποία, ωστόσο, δεν παρουσιάζεται ποτέ αυτούσια και είναι η εξής: 12ο αρμονικό περιβάλλον > 10ο > 13ο > 9ο > 11ο > 8ο > 6ο > 3ο > 5ο > 1ο > 4ο > 2ο > 7ο. Οι τροποποιήσεις κάθε προβολής της παραπάνω ακολουθίας προκύπτουν κυρίως από την αντικατάσταση ενός ή δύο εκ των προαναφερθέντων βασικών αρμονικών περιβαλλόντων από το 14ο, το οποίο αντικαθιστά, συνολικά, μόνο μία φορά καθένα από τα υπόλοιπα. Επιπροσθέτως, υπάρχουν και τα τέσσερα απλά αρμονικά περιβάλλοντα ενός φθόγγου σε οκτάβες, τα οποία αντικαθιστούν τέσσερις φορές κάποια από τα βασικά. Η ακολουθία, με τις παραλλαγές της πάντα, ολοκληρώνεται οκτώ φορές και μία τελευταία μένει ανολοκλήρωτη.

Στην ομάδα των κρουστών, εκτός του ντεφιού φυσικά, οι ρόλοι των δύο εκτελεστών, τρίτου και τέταρτου, είναι συγγενής αλλά διακριτοί. Η ρυθμική τους υπόσταση δημιουργεί, ή προσπαθεί να δημιουργήσει, μια αίσθηση γενικής αποσταθεροποίησης. Αυτό προκύπτει από την εμπλουτισμένη ρυθμική διαμόρφωση που ακολουθούν συνεχώς, ο καθένας τη δική του, στις μετρικές υποδιαιρέσεις των δύο και των τριών ογδόων. Έτσι, όταν η μετρική υποδιαίρεση είναι δύο όγδοα ακολουθείται για τους δύο κρουστούς ένα, διαφορετικό για κάθε εκτελεστή, από τα εξής ρυθμικά σχήματα: τρίηχο ογδόων ή πεντάηχο δεκάτων έκτων. Ενώ όταν η μετρική υποδιαίρεση είναι τρία όγδοα ακολουθείται ένα από τα παρακάτω: πεντάηχο ή επτάηχο δεκάτων έκτων παρεστιγμένων, ή οκτάηχο τριακοστών δευτέρων. Στη συνολική ακολουθία των φθογγόσημων, όπως διαμορφώνεται στο μέρος κάθε εκτελεστή, επαναλαμβάνεται συνεχώς η εξής, γνώριμη πια, διαδοχή: ήχος – σιωπή (εικόνα 3.68).



Εικόνα 3.68
Απόσπασμα (μ.94-96) από το μέρος των κρουστών (τρίτος και τέταρτος εκτελεστής).

Η άρπα κινείται συνεχώς με δέκατα έκτα διαμορφώνοντας, τελικά, μέσα από μια μινιμαλιστική προσέγγιση, ανάλογης του δευτέρου μέρους, μια μελωδική γραμμή 25 φθόγγων ανιούσας κίνησης (εικόνα 3.69).



Εικόνα 3.69
Η τελική μελωδική γραμμή της άρπας.
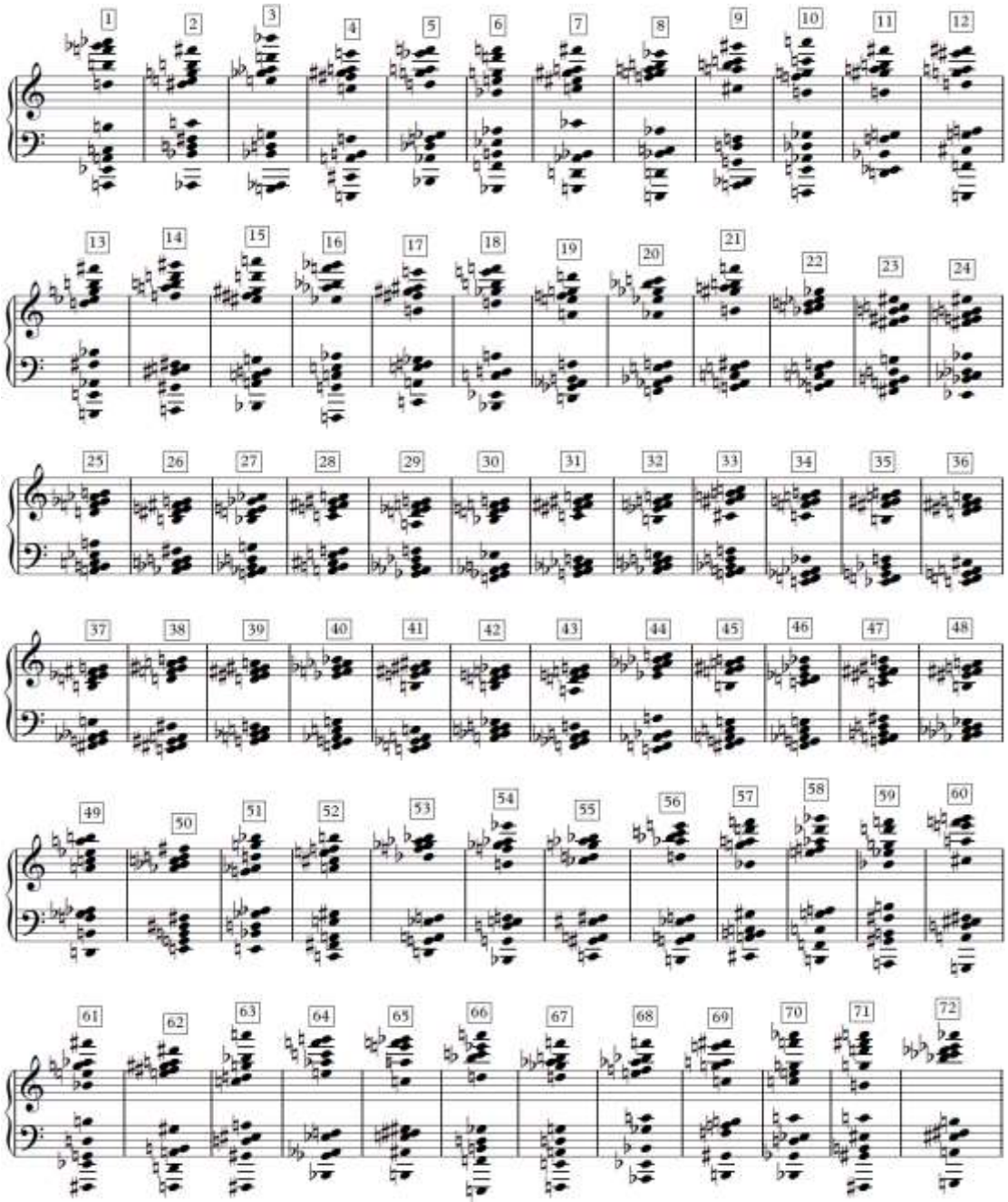
Ξεκινώντας από τον πυρήνα των επτά κεντρικών φθόγγων (φθόγγοι 10-16), η εξέλιξη της μελωδικής πορείας διαμορφώνεται ως εξής: φθόγγοι 10-16 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 9-17 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 8-18 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 7-19 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 6-20 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 5-21 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 4-22 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 3-23 επί τέσσερις φορές > φθόγγοι 2-24 επί τρεις φορές > φθόγγοι 1-25 μία φορά.

Στο μέρος του πιάνου, που έχει διακριτικό χαρακτήρα ισοκράτη, χρησιμοποιούνται δύο τετράφωνες συνηχήσεις οι οποίες εναλλάσσονται ανά τρία μέτρα. Δύο φωνές κάθε συνήχησης είναι στην πολύ ψηλή περιοχή του οργάνου και δύο στην πολύ χαμηλή. Τα διαστήματα που ξεχωρίζουν είναι η εβδόμη μεγάλη και η ενάτη μικρή.

Το σόλο τσέλο είναι το μοναδικό όργανο που παίζει δυνατά και εκφραστικά. Κινείται διαρκώς σε όγδοα προσπαθώντας να διαφοροποιηθεί από τα αρμονικά περιβάλλοντα των πνευστών, χρησιμοποιώντας ξένους, ως προς αυτά, φθόγγους. Η μόνη περίπτωση που κάτι τέτοιο δεν επιτυγχάνεται είναι στην προβολή του 14ου αρμονικού περιβάλλοντος.

3.5.6. Πέμπτο επεισόδιο

Το πέμπτο επεισόδιο διαρκεί 30 δευτερόλεπτα (μέτρα 133-156, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: D). Είναι γραμμένο σε τρία τέταρτα, έχει γρήγορο τέμπο (♩ = 144) και υψηλή δυναμική (από ***f*** ως ***fff***). Βασίζεται σε μια ακολουθία 72 δεκάφωνων συνηχήσεων (εικόνα 3.70), η οποία προβάλλεται ολοκληρωμένη αλλά και αποσπασματικά μέσω ενός μηχανιστικού ύφους.



Εικόνα 3.70
Η ακολουθία των 72 δεκάφωνων συνηχήσεων.

Οι πρώτες 24 συνηχήσεις (1-24) της ακολουθίας έχουν τους ίδιους ακριβώς φθόγγους με τις επόμενες 24 (δηλ. 25-48) αλλά σε πιο ανοιχτή θέση. Επίσης, οι τελευταίες 24 συνηχήσεις (δηλ. 49-72) είναι ίδιες, ως προς το φθογγικό υλικό, με τις πρώτες 24, αλλά διαφέρουν στη διάταξη των φθόγγων. Κατά πρώτο λόγο οι πέντε ψηλότερες νότες εμφανίζονται τώρα στη χαμηλότερη περιοχή και το αντίστροφο, ενώ συγχρόνως πραγματοποιούνται και επιπλέον τροποποιήσεις στη διάταξη.

Ολόκληρη η ακολουθία αλλά και κεντρικά της τμήματα προβάλλονται συγχρόνως από διαφορετικές ηχοχρωματικές πηγές. Τα έγχορδα, μέσα από συνεχόμενα τέταρτα στακάτο, παίζουν με τη σειρά όλες τις συνηχήσεις (1-72) της ακολουθίας. Τα δέκα επιλεγμένα πνευστά παίζουν ένα μεγάλο κεντρικό της τμήμα που περιλαμβάνει τις συνηχήσεις 19-54. Το ρυθμικό μοτίβο που ακολουθούν, διαρκώς, είναι τέταρτο δις παρεστιγμένο και παύση δεκάτου έκτου. Τέλος, το πιάνο παίζει ένα ακόμα κεντρικότερο τμήμα της ακολουθίας, συγκεκριμένα τις συνηχήσεις 25-48, σε μισά παρεστιγμένα. Παράλληλα, σε δεύτερο επίπεδο, πραγματοποιείται διάλογος μεταξύ τριγώνου και κυμβάλων δακτύλου, με διαδοχικές ατάκες ανά πέντε τέταρτα.

3.5.7. Έκτο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 2 λεπτά και 50 δευτερόλεπτα (μέτρα 157-190, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Ε), μέτρο τέσσερα τέταρτα και τέμπο ♩ = 48. Το γενικό σκεπτικό του επεισοδίου αντανακλά το αντίστοιχο του δευτέρου μέρους του έργου, με ξεκάθαρες, ωστόσο, διαφοροποιήσεις. Γενικά, είναι ένας κανόνας, στον οποίο πρωταγωνιστούν έξι όργανα (με σειρά εμφάνισης: τρομπέτα σε ρε, πρώτο όμποε, πρώτο κλαρινέτο, πρώτο φλάουτο, σόλο πρώτο βιολί και βιμπράφωνο) και συνδράμουν άλλα δύο (πιάνο και κόνγκας). Έξι έντονα συγγενικές ρυθμομελωδικές οντότητες, κοινής δωδεκαφθογγικής υπόστασης (εικόνα 3.71) και οι οποίες μελωδικά ταυτίζονται πλήρως μεταξύ τους, αντιστοιχούν στα ισάριθμα πρωταγωνιστικά όργανα.
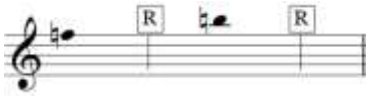


Εικόνα 3.71
Η κοινή δωδεκάφθογγη υπόσταση όλων των οντοτήτων.

Σε κάθε οντότητα η προηγούμενη δωδεκάφθογγη σειρά δημιουργείται, αποδομείται, ξαναδημιουργείται και αποδομείται εκ νέου με παρόμοιο τρόπο και στα ίδια ακριβώς τονικά ύψη. Όλοι οι φθόγγοι, στα πρωταγωνιστικά όργανα, προβάλλονται συνεχώς μεμονωμένοι ανάμεσα από παύσεις.

Καθένα από τα πρωταγωνιστικά όργανα κινείται αυστηρά στο δικό του ρυθμικό περιβάλλον ισόχρονων φθογγόσημων. Η τρομπέτα σε ρε κινείται διαρκώς σε εξάηχα δεκάτων έκτων, το πρώτο όμποε σε επτάηχα δεκάτων έκτων, το πρώτο κλαρινέτο σε τριακοστά δεύτερα, το πρώτο φλάουτο σε εννιάηχα τριακοστών δευτέρων, το σόλο πρώτο βιολί σε δεκάηχα τριακοστών δευτέρων και το βιμπράφωνο σε εντεκάηχα τριακοστών δευτέρων. Ωστόσο, όλα τα όργανα ακολουθούν σχολαστικά τα ίδια βήματα, προσαρμοσμένα με ακρίβεια στη ρυθμική τους ιδιαιτερότητα, προκειμένου να συνθέσουν και να αποσυνθέσουν με δύο διαφορετικούς, αν και συγγενής, τρόπους τη δωδεκάφθογγη σειρά. Τα βήματα είναι έντεκα και παρουσιάζονται από δύο φορές.

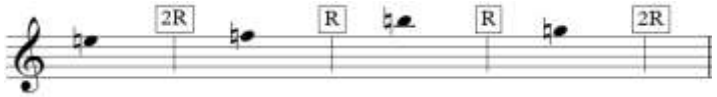
Τα έντεκα βήματα είναι τα παρακάτω:

1ο βήμα:

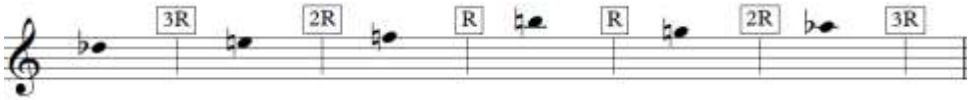


(Όπου R είναι παύση. Όταν υπάρχει αριθμός μπροστά προσδιορίζει πόσα φθογγόσημα του εκάστοτε ρυθμικού πλαισίου έχουν παύση. Η τοποθέτηση των παύσεων, ειδικά στα έξι πρώτα βήματα, χαρακτηρίζεται από συμμετρία.)
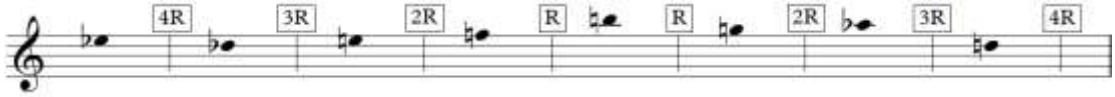
2ο βήμα:
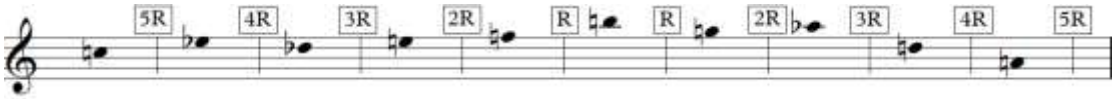


3ο βήμα:
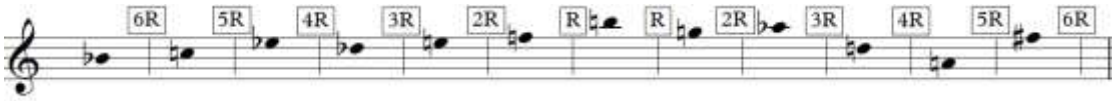


4ο βήμα:



5ο βήμα:



6ο βήμα:



7ο βήμα:
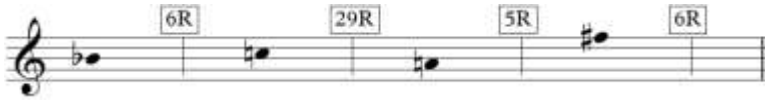


8ο βήμα:



9ο βήμα:



10ο βήμα:



11ο βήμα:
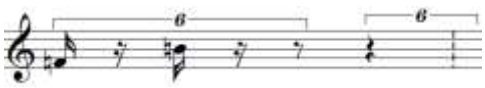


Η ακολουθία των βημάτων για κάθε πρωταγωνιστικό όργανο από τη στιγμή που ξεκινά μέχρι το τέλος του επεισοδίου είναι η εξής: $1^{ο} > 2^{ο} > 3^{ο} > 4^{ο} > 5^{ο} > 6^{ο} > 7^{ο} > 8^{ο} > 9^{ο} > 10^{ο} > 11^{ο} > 11^{ο} > 10^{ο} > 9^{ο} > 8^{ο} > 7^{ο} > 6^{ο} > 5^{ο} > 4^{ο} > 3^{ο} > 2^{ο} > 1^{ο}$. Επίσης, όπως εύκολα μπορεί να παρατηρηθεί, το πρώτο βήμα ενσωματώνεται στο δεύτερο, το δεύτερο στο τρίτο, το τρίτο στο τέταρτο, το τέταρτο στο πέμπτο και το πέμπτο στο έκτο όπου πραγματοποιείται η συνολική παρουσίαση της δωδεκάφθογγης σειράς. Από το έβδομο ως και το ενδέκατο βήμα πραγματοποιείται μια αντίστροφη διαδικασία, κατά την οποία κεντρικά φθογγόσημα και τμήματα του έκτου βήματος αντικαθίστατο από παύσεις ή εξαφανίζονται εντελώς.

Τα δύο άλλα όργανα που συμμετέχουν στο επεισόδιο έχουν πολύ περιορισμένους ρόλους. Το πιάνο παίζει μόνο στα μέτρα 178-180, τονίζοντας το μελωδικό διάστημα φα δίεση - σι ύφεση που λίγο νωρίτερα είχε ακουστεί διαδοχικά ή σχεδόν ταυτόχρονα από τα πρωταγωνιστικά όργανα του κανόνα και εξακολουθεί να έχει σημαντική παρουσία τουλάχιστον μέχρι και το μέτρο 183. Από την άλλη μεριά, τα κόνγκας παίζουν στα τελευταία τέσσερα μέτρα του επεισοδίου, προσπαθώντας, κυρίως, να δώσουν έμφαση στο τελικό κρεσέντο.

3.5.8. Έβδομο επεισόδιο

Έχει διάρκεια 45 δευτερόλεπτα (μέτρα 191-202, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: F). Λειτουργεί ως απόηχος του προηγούμενου επεισοδίου, με ίδιο τέμπο αλλά διαφορετικό μέτρο (τρία τέταρτα). Ρυθμομελωδικά θραύσματα του έκτου επεισοδίου επαναπροβάλλονται και εδραιώνονται στο έβδομο. Αναλυτικότερα, καθένα από τα βήματα 1 ως 6 του έκτου επεισοδίου προσαρμόζεται και σταθεροποιείται σε ένα αποκλειστικά δικό του ρυθμικό πλαίσιο ισόχρονων φθογγόσημων, δημιουργώντας ένα ρυθμομελωδικό πρότυπο, το οποίο επαναλαμβάνεται από διάφορα όργανα σε διάφορες περιοχές. Και τα έξι πρότυπα διαχέονται συγχρόνως στα όργανα της ορχήστρας.
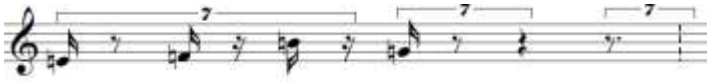
<u>Πρώτο ρυθμομελωδικό πρότυπο:</u>



Βασίζεται στο πρώτο βήμα του έκτου επεισοδίου. Μετά τη διακεκομμένη διαστολή επαναλαμβάνεται. Προβάλλεται διαδοχικά στα εξής όργανα: σόλο κοντραμπάσο,

δεύτερο κόρνο, κόντρα φαγκότο, σόλο πρώτο βιολί, μπάσο κλαρινέτο, τούμπα, πρώτο κόρνο,[175] πρώτο όμποε, πίκολο, άρπα, τούμπα, αγγλικό κόρνο, σόλο τσέλο, πρώτο τενόρο τρομπόνι, πρώτο φαγκότο, βιμπράφωνο, σόλο τσέλο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, σόλο κοντραμπάσο, πρώτο τενόρο τρομπόνι, πρώτο φλάουτο και σόλο βιόλα (τα έξι πρώτα δέκατα έκτα εξαήχου).

Δεύτερο ρυθμομελωδικό πρότυπο:
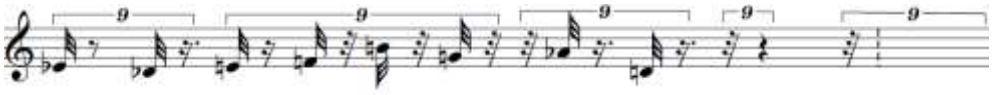


Βασίζεται στο δεύτερο βήμα του έκτου επεισοδίου. Μετά τη διακεκομμένη διαστολή επαναλαμβάνεται. Προβάλλεται διαδοχικά στα εξής όργανα: πρώτο κόρνο, τούμπα, πιάνο, αγγλικό κόρνο, άρπα, μπάσο κλαρινέτο, δεύτερο κόρνο, πρώτο κλαρινέτο, κόντρα φαγκότο, μαρίμπα, σόλο κοντραμπάσο, δεύτερο κόρνο, σόλο πρώτο βιολί, βιμπράφωνο και κόντρα φαγκότο (τα δεκατέσσερα πρώτα δέκατα έκτα επταήχου).

Τρίτο ρυθμομελωδικό πρότυπο:



Βασίζεται στο τρίτο βήμα του έκτου επεισοδίου. Μετά τη διακεκομμένη διαστολή επαναλαμβάνεται. Προβάλλεται διαδοχικά στα εξής όργανα: ξυλόφωνο, άρπα, σόλο τσέλο, πρώτο φλάουτο, πρώτη τρομπέτα, πρώτο κόρνο, πρώτο φλάουτο, πρώτο όμποε, μπάσο κλαρινέτο, ξυλόφωνο, δεύτερο κόρνο και κλαρινέτο σε μι ύφεση (μόνο τα δύο πρώτα τριακοστά δεύτερα).
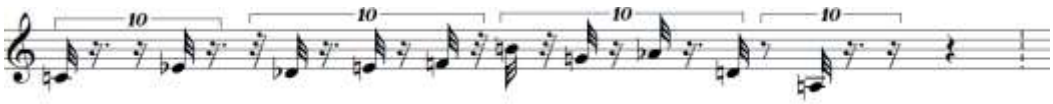
Τέταρτο ρυθμομελωδικό πρότυπο:



Βασίζεται στο τέταρτο βήμα του έκτου επεισοδίου. Μετά τη διακεκομμένη διαστολή επαναλαμβάνεται. Προβάλλεται διαδοχικά στα εξής όργανα: σόλο βιόλα, πρώτο φλάουτο, glockenspiel, σόλο πρώτο βιολί, μπάσο κλαρινέτο, πίκολο, πρώτη τρομπέτα, σόλο βιόλα και μαρίμπα (χωρίς τις τελευταίες παύσεις που αντιστοιχούν συνολικά σε ένα τέταρτο).
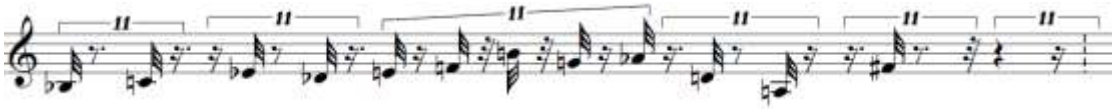
[175] Ο ερμηνευτής, ή η ερμηνεύτρια, του πρώτου κόρνου παίζει διαρκώς κλείνοντας με το χέρι του/της την καμπάνα του οργάνου (stopped horn).

Πέμπτο ρυθμομελωδικό πρότυπο:



Βασίζεται στο πέμπτο βήμα του έκτου επεισοδίου. Μετά τη διακεκομμένη διαστολή επαναλαμβάνεται. Προβάλλεται διαδοχικά στα εξής όργανα: μπάσο κλαρινέτο, κλαρινέτο σε μι ύφεση, αγγλικό κόρνο, πρώτο φαγκότο, σόλο πρώτο βιολί, πρώτο κόρνο, πιάνο και πρώτο όμποε (μόνο το πρώτο τέταρτο).

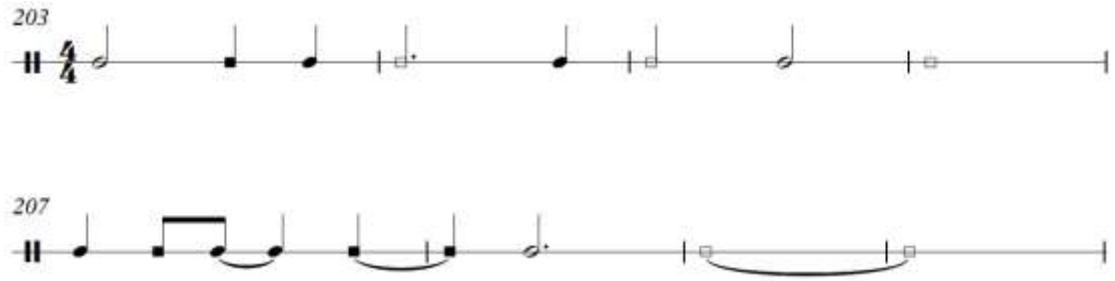
Έκτο ρυθμομελωδικό πρότυπο:



Βασίζεται στο έκτο βήμα του έκτου επεισοδίου. Μετά τη διακεκομμένη διαστολή επαναλαμβάνεται. Προβάλλεται διαδοχικά στα εξής όργανα: πίκολο, πρώτο κλαρινέτο, ξυλόφωνο, πιάνο, glockenspiel, σόλο τσέλο και πιάνο (μόνο τα έξι πρώτα τριακοστά δεύτερα εντεκάηχου).

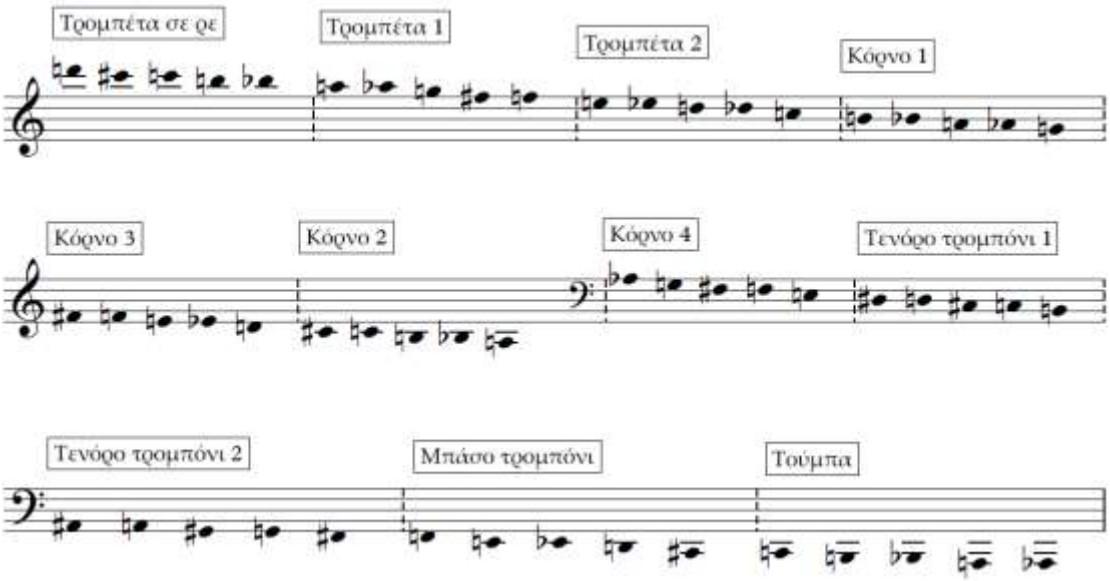
3.5.9. Όγδοο επεισόδιο

Διαρκεί 50 δευτερόλεπτα (μέτρα 203-210, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: G). Έχει μέτρο τέσσερα τέταρτα, τέμπο ♩ = 40 και γενικά υψηλή δυναμική. Συμμετέχουν όλα τα χάλκινα πνευστά και μερικά κρουστά. Δύο ειδών χρονικά πλαίσια, διαφορετικής υφής, δημιουργούν ένα διαλογικό περιβάλλον. Στη μία περίπτωση παίζουν όλα τα όργανα στο μεγαλύτερο μέρος και κάποια στο συνολικό. Στην άλλη περίπτωση παίζει μόνο η ροκάνα (εικόνα 3.72).



Εικόνα 3.72
Τα χρονικά πλαίσια του επεισοδίου μέσα από τη διαδοχή ρυθμικών αξιών και το διαλογικό περιβάλλον που διαμορφώνουν. Τα τετράγωνα φθογγόσημα αντιστοιχούν στα χρονικά πλαίσια που παίζει σόλο η ροκάνα. Τα υπόλοιπα αντιστοιχούν στην περίπτωση που συμμετέχουν όλοι.

Καθένα από τα χάλκινα ορίζει με τον δικό του μοναδικό τρόπο τη ρυθμική συγκρότηση του μέρους του στα χρονικά πλαίσια που του αναλογούν. Σαν αποτέλεσμα δημιουργείται συνολικά μια, ρυθμικά τουλάχιστον, πυκνή και πολύπλοκη υφή. Αυτό επιτυγχάνεται καθώς αξιοποιούνται τα παρακάτω ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων: τρίηχο ογδόων, δέκατα έκτα (4), πεντάηχο δεκάτων έκτων, εξάηχο δεκάτων έκτων, επτάηχο δεκάτων έκτων, τριακοστά δεύτερα (8), εννιάηχο τριακοστών δευτέρων, δεκάηχο τριακοστών δευτέρων, εντεκάηχο τριακοστών δευτέρων, δωδεκάηχο τριακοστών δευτέρων και δεκατρίηχο τριακοστών δευτέρων. Όλα τα παραπάνω ρυθμικά πλαίσια συνυπάρχουν στο μέρος των χάλκινων πνευστών, διαρκώς σε διαφορετικά όργανα, διαμορφώνοντας τη ρυθμική τους υπόσταση μέσα από την επιλογή συγκεκριμένων σημείων (φθογγόσημων) τα οποία φέρουν ήχους μικρής, σχετικά, διάρκειας. Επίσης, κάθε χάλκινο πνευστό χρησιμοποιεί, με αυτοσχεδιαστική διάθεση, τα πέντε, αποκλειστικά δικά του, τονικά ύψη μιας τρίτης μεγάλης (εικόνα 3.73), συμβάλλοντας στη δημιουργία ποικίλων αρμονικών σχηματισμών.



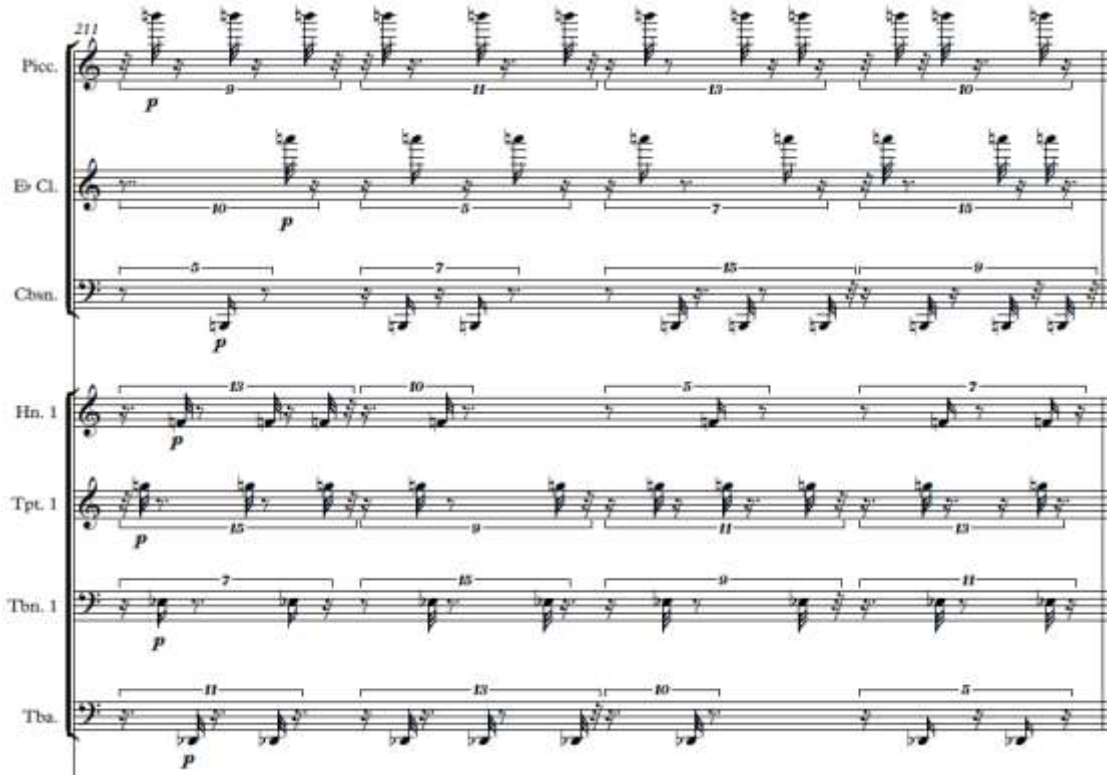
Εικόνα 3.73
Τα τονικά ύψη που αντιστοιχούν σε κάθε χάλκινο πνευστό.

Στα χρονικά πλαίσια που κυριαρχούν τα χάλκινα, τα κρουστά που συμμετέχουν παίζουν τρέμολο στην αντίστοιχη ρυθμική αξία συχνά αυξομειώνοντας την ένταση. Τα τύμπανα, επιπλέον, στη χαμηλή τους περιοχή πραγματοποιούν γκλισάντι σε μια σταθερή πέμπτη καθαρή (ρε - λα). Στα χρονικά πλαίσια που παίζει μόνη της η ροκάνα, προβάλλονται διαρκώς διάφορα ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων σε τυχαία σειρά.

3.5.10. Ένατο επεισόδιο

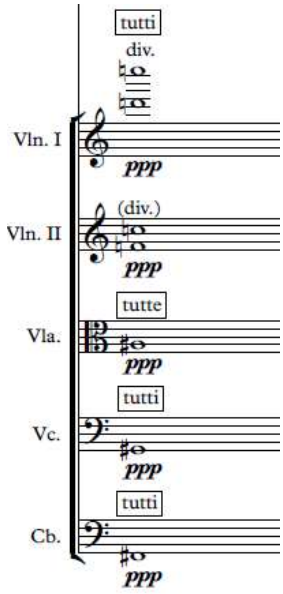
Διαρκεί 1 λεπτό και 50 δευτερόλεπτα (μέτρα 211-228, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Η) και διατηρεί το μέτρο και το τέμπο του προηγούμενου επεισοδίου. Η δυναμική του στο μεγαλύτερο μέρος είναι χαμηλή, αλλά στα τελευταία μέτρα σταδιακά αυξάνεται. Πνευστά και έγχορδα συγκροτούν δύο μεγάλες ομάδες με διακριτούς, αλλά σχετικούς μεταξύ τους, ρόλους. Κομβικής σημασίας είναι ο ρόλος της καμπάνας με το φα φυσικό που επαναλαμβάνει αρκετές φορές, το οποίο αποτελεί τον κεντρικό άξονα του επεισοδίου και διαμορφώνει δεδομένα σε πνευστά και έγχορδα. Για την ακρίβεια, η καμπάνα παρουσιάζει διαδοχικά οκτώ φορές το εξής μοτίβο: φα φυσικό ολόκληρο > παύση πέντε τετάρτων.

Σε πνευστά και έγχορδα προβάλλονται παράλληλα συγγενής συνηχήσεις αλλά με διαφορετικό τρόπο. Πιο συγκεκριμένα, στα πνευστά πραγματοποιείται διαδοχή συνηχήσεων σταθερής διαστηματικής δομής σε ένα διαρκές και εξελισσόμενο πολυρυθμικό περιβάλλον. Η παρουσίαση τους μοιάζει με ακανόνιστο τρέμολο σε αργή κίνηση, με τα δομικά τους στοιχεία να προβάλλονται ασυγχρόνιστα (εικόνα 3.74).



Εικόνα 3.74
Απόσπασμα παρτιτούρας. Η πρώτη συνήχηση (επτάφωνη από υπερκείμενες ένατες μεγάλες) στα πνευστά (μ.211).

Οι συνηχήσεις στα έγχορδα είναι συμμετρικής διαστηματικής δομής και παρουσιάζονται πολύ πιο απλά, με φθόγγους σχετικά μεγάλης διάρκειας σε ένα ομοφωνικό περιβάλλον (εικόνα 3.75).
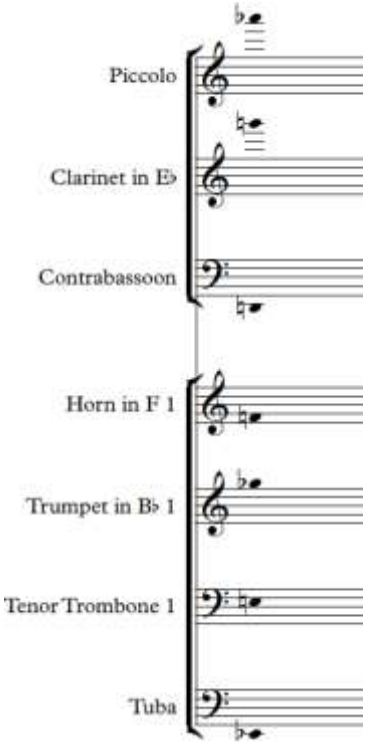


Εικόνα 3.75
Απόσπασμα παρτιτούρας. Η πρώτη συνήχηση (επτάφωνη με ένατες μεγάλες και στο κέντρο δύο πέμπτες καθαρές) στα έγχορδα (μ.211).

Οι παράλληλες συνηχήσεις πνευστών και εγχόρδων λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά. Τα έγχορδα παίζουν, συνήθως, τη μεσαία ή τις μεσαίες νότες στα διαστηματικά κενά που προκύπτουν στις συνηχήσεις των πνευστών. Η νότα φα της καμπάνας υπάρχει στο κέντρο κάθε συνήχησης, τόσο στην ομάδα των πνευστών όσο και στην αντίστοιχη των εγχόρδων. Επιπλέον, εννέα τμήματα ορίζονται στο επεισόδιο με βάση, κυρίως, την εξελικτική πορεία των συνηχήσεων. Κάθε τμήμα είναι κατά ένα τέταρτο μεγαλύτερης διάρκειας του προηγούμενου. Αυτός ο διαχωρισμός δεν επηρεάζει την ανεξάρτητη πορεία της καμπάνας.
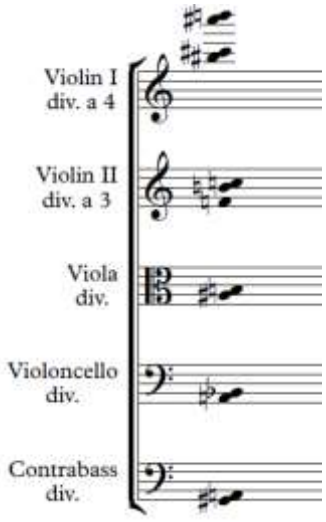
Το πρώτο τμήμα (διαρκεί τέσσερις χρόνους) είναι το μέτρο 211. Ο τρόπος παρουσίασης των συνηχήσεων σε πνευστά (επτάφωνη συνήχηση σταθερής διαστηματικής δομής από υπερκείμενες ένατες μεγάλες) και έγχορδα (επτάφωνη συνήχηση συμμετρικής διαστηματικής δομής με ένατες μεγάλες και στο κέντρο δύο πέμπτες καθαρές) φαίνεται στις εικόνες 3.74 και 3.75 αντίστοιχα.

Το δεύτερο τμήμα (διαρκεί πέντε χρόνους) καλύπτει το μέτρο 212 και τον πρώτο χρόνο του μέτρου 213. Στα πνευστά υπάρχει μία επτάφωνη συνήχηση από

υπερκείμενες ένατες μικρές (εικόνα 3.76) και στα έγχορδα μια δεκατριάφωνη με αρκετές δεύτερες μικρές σε απόσταση ενάτης μικρής (εικόνα 3.77).



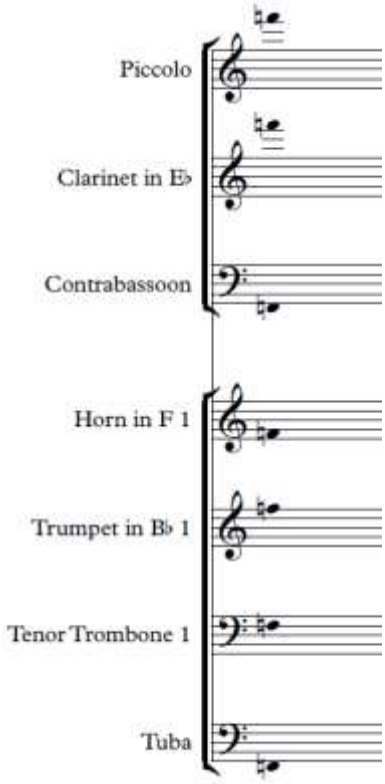
Εικόνα 3.76
Η επτάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενες ένατες μικρές στο δεύτερο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
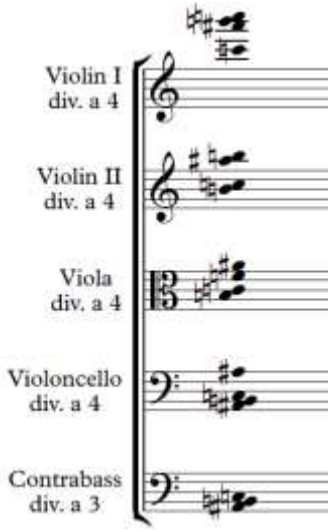


Εικόνα 3.77
Η δεκατριάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με αρκετές δεύτερες μικρές σε απόσταση ενάτης μικρής στο δεύτερο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το τρίτο τμήμα (διαρκεί έξι χρόνους) ξεκινά στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 213 και ολοκληρώνεται στον τρίτο του μέτρου 214. Στα πνευστά υπάρχει μία επτάφωνη συνήχηση από υπερκείμενες όγδοες καθαρές (εικόνα 3.78) και στα έγχορδα

μια δεκαεννιάφωνη με αρκετές δεύτερες μικρές σε απόσταση ογδόης καθαρής (εικόνα 3.79).
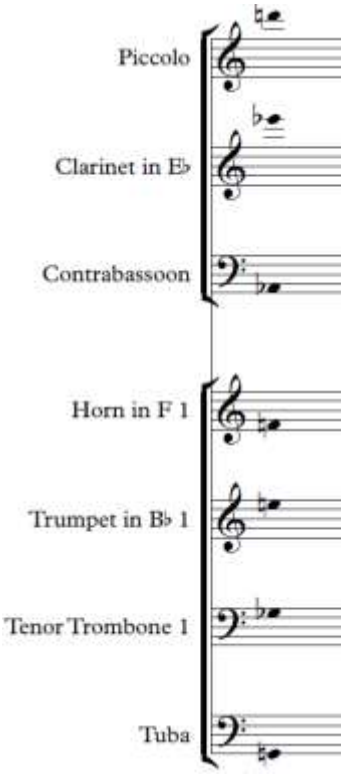


Εικόνα 3.78
Η επτάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενες όγδοες καθαρές στο τρίτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
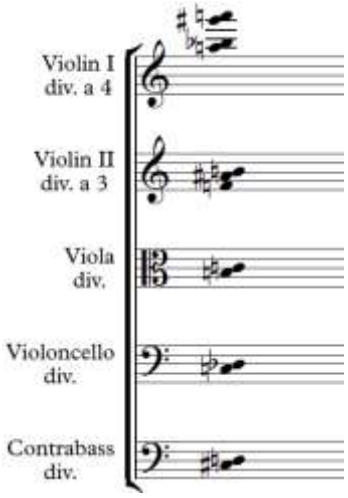


Εικόνα 3.79
Η δεκαεννιάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με αρκετές δεύτερες μικρές σε απόσταση ογδόης καθαρής στο τρίτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το τέταρτο τμήμα (διαρκεί επτά χρόνους) ξεκινά στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 214 και ολοκληρώνεται στον δεύτερο του μέτρου 216. Στα πνευστά υπάρχει μία επτάφωνη συνήχηση από υπερκείμενες έβδομες μεγάλες (εικόνα 3.80) και στα έγχορδα μια δεκατριάφωνη με αρκετές δεύτερες μικρές σε απόσταση εβδόμης μεγάλης (εικόνα 3.81).
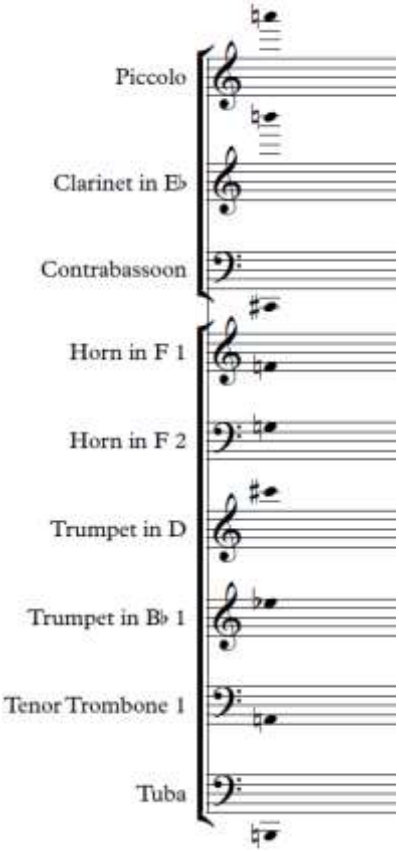


Εικόνα 3.80
Η επτάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενες έβδομες μεγάλες στο τέταρτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
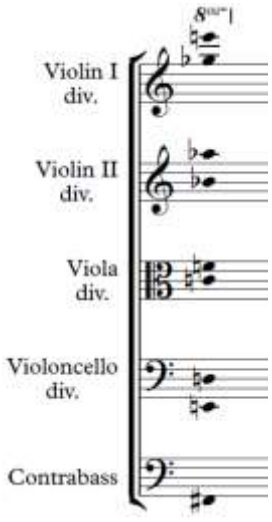


Εικόνα 3.81
Η δεκατριάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με αρκετές δεύτερες μικρές σε απόσταση εβδόμης μεγάλης στο τέταρτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το πέμπτο τμήμα (διαρκεί οκτώ χρόνους) ξεκινά στον τρίτο χρόνο του μέτρου 216 και ολοκληρώνεται στον δεύτερο του μέτρου 218. Στα πνευστά υπάρχει μία εννιάφωνη συνήχηση από υπερκείμενες έβδομες μικρές (εικόνα 3.82) και στα έγχορδα επίσης μια εννιάφωνη με πολλές έβδομες μικρές (εικόνα 3.83).
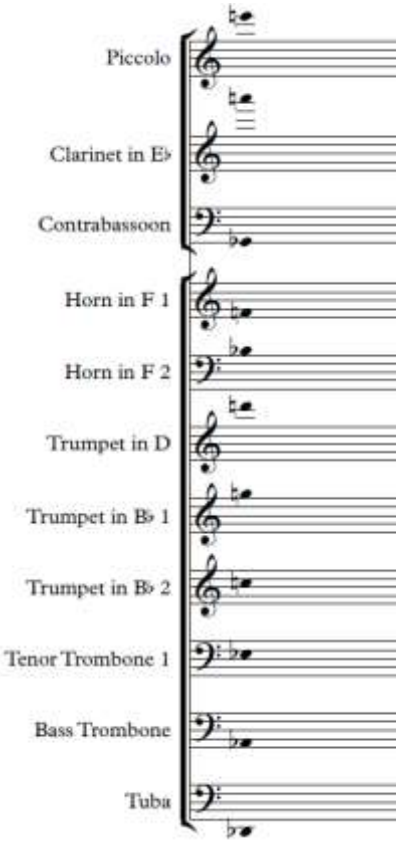


Εικόνα 3.82
Η εννιάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενες έβδομες μικρές στο πέμπτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
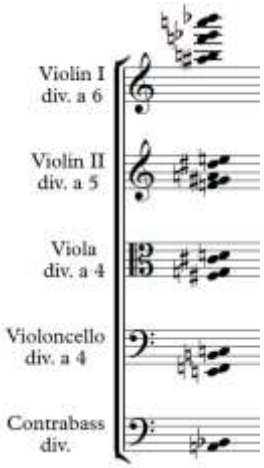


Εικόνα 3.83
Η εννιάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με πολλές έβδομες μικρές στο πέμπτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το έκτο τμήμα (διαρκεί εννέα χρόνους) ξεκινά στον τρίτο χρόνο του μέτρου 218 και ολοκληρώνεται στον τρίτο του μέτρου 220. Στα πνευστά υπάρχει μία εντεκάφωνη συνήχηση από υπερκείμενες πέμπτες καθαρές (εικόνα 3.84) και στα έγχορδα μια εικοσιμιάφωνη με πολλές δεύτερες μικρές σε απόσταση πέμπτης καθαρής (εικόνα 3.85).

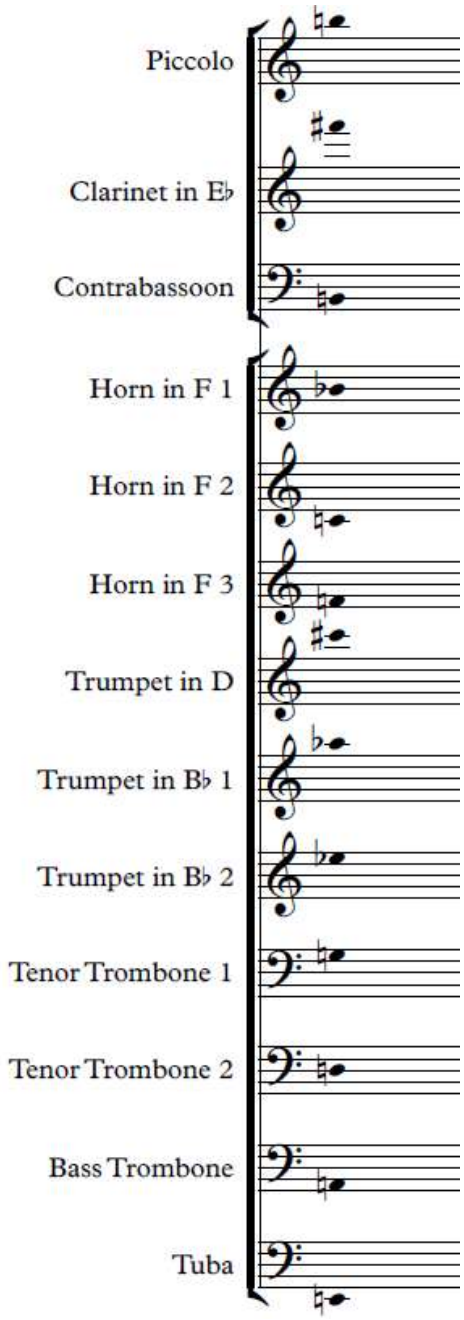


Εικόνα 3.84
Η εντεκάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενες πέμπτες καθαρές στο έκτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
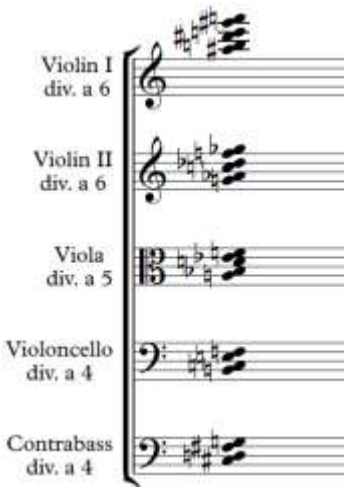


Εικόνα 3.85
Η εικοσιμιάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με πολλές δεύτερες μικρές σε απόσταση πέμπτης καθαρής στο έκτο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το έβδομο τμήμα (διαρκεί δέκα χρόνους) ξεκινά στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 220 και ολοκληρώνεται στον πρώτο του μέτρου 223. Στα πνευστά υπάρχει μία δεκατριάφωνη συνήχηση από υπερκείμενες τέταρτες καθαρές (εικόνα 3.86) και στα έγχορδα μια εικοσιπεντάφωνη με πολλές δεύτερες μικρές σε απόσταση τετάρτης καθαρής (εικόνα 3.87).
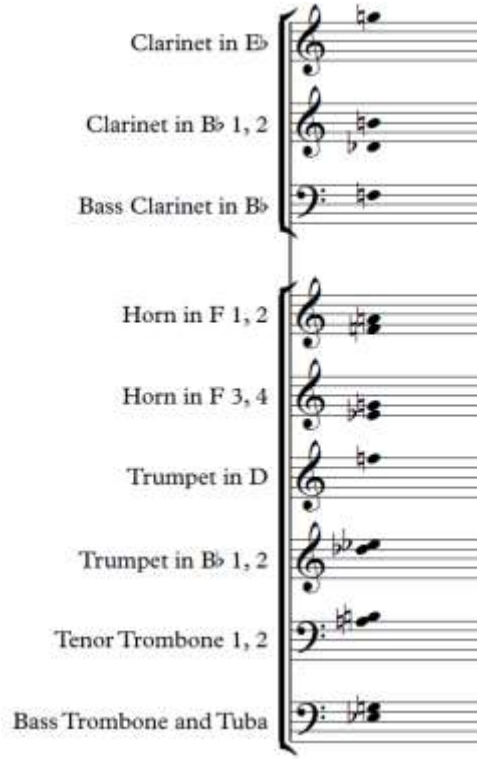


Εικόνα 3.86
Η δεκατριάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενες τέταρτες καθαρές στο έβδομο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
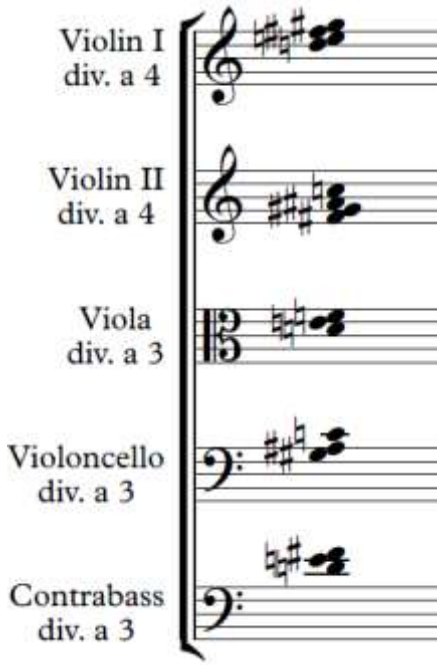


Εικόνα 3.87
Η εικοσιπεντάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με πολλές δεύτερες μικρές σε απόσταση τετάρτης καθαρής στο έβδομο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το όγδοο τμήμα (διαρκεί έντεκα χρόνους) ξεκινά στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 223 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 225. Στα πνευστά υπάρχει μία δεκαπεντάφωνη συνήχηση από υπερκείμενους τόνους (εικόνα 3.88) και στα έγχορδα μια δεκαεπτάφωνη συνήχηση επίσης από υπερκείμενους τόνους σε μεγάλο βαθμό και την ύπαρξη δύο ημιτονίων στο κέντρο (εικόνα 3.89). Είναι η πρώτη φορά στο επεισόδιο όπου η συνήχηση των εγχόρδων περικλείει την αντίστοιχη των πνευστών.

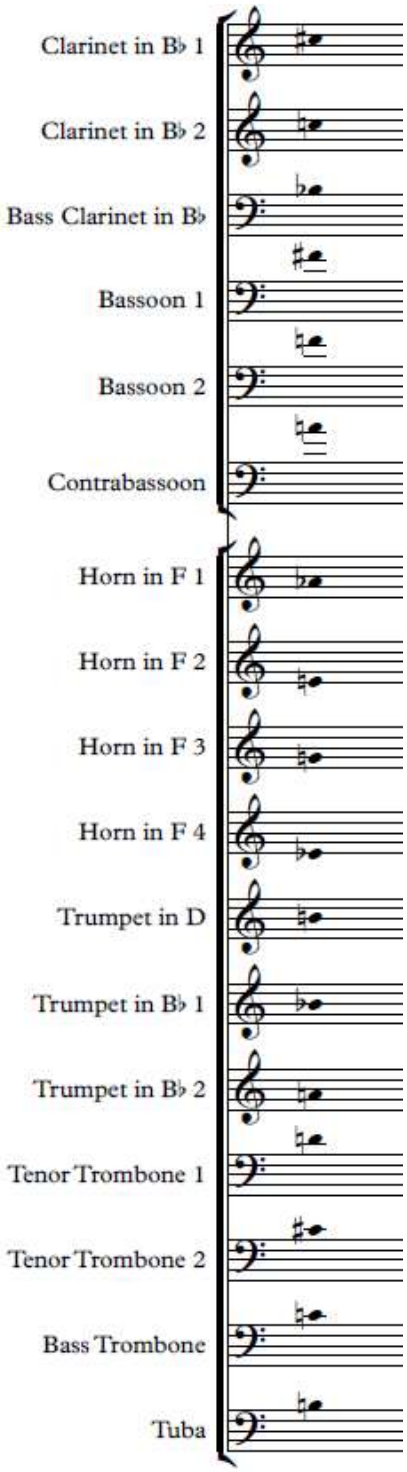


Εικόνα 3.88
Η δεκαπεντάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενους τόνους στο όγδοο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).
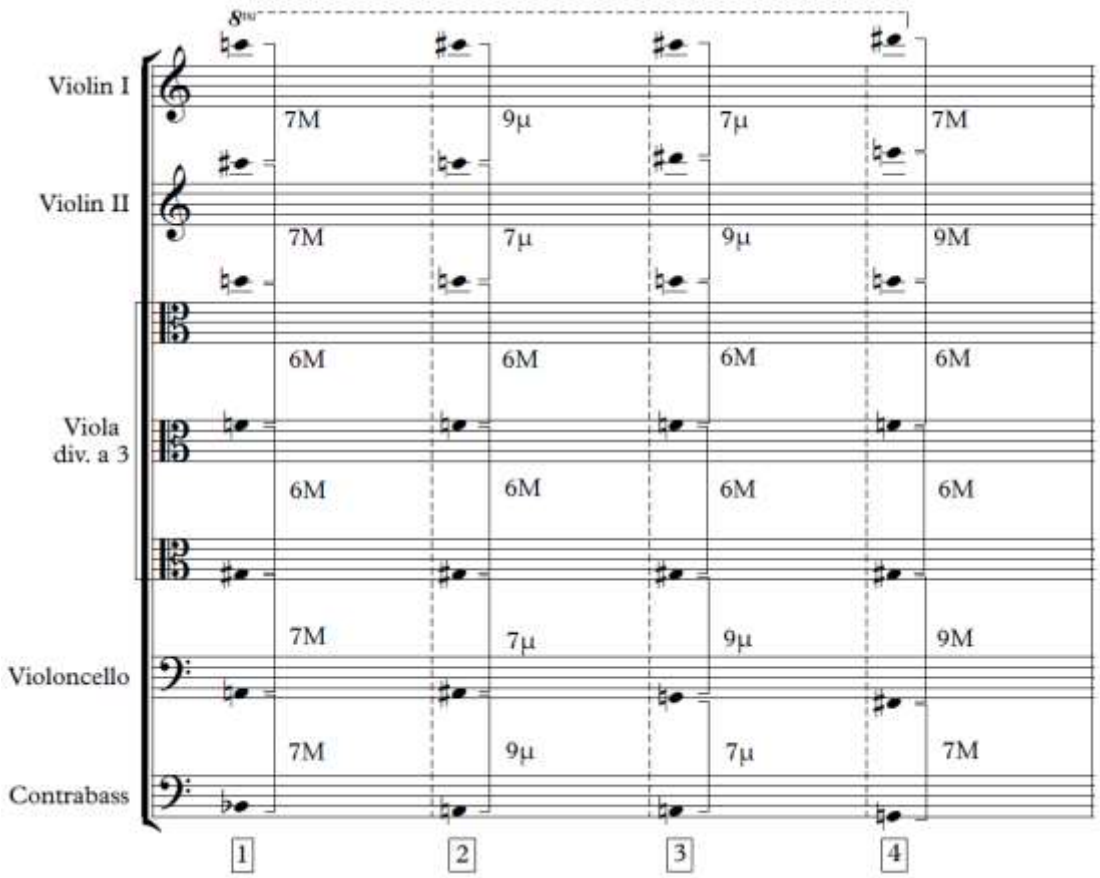


Εικόνα 3.89
Η δεκαεπτάφωνη συνήχηση των εγχόρδων με τους υπερκείμενους τόνους και τα δύο ημιτόνια στο κέντρο για το όγδοο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).

Το ένατο τμήμα (διαρκεί δώδεκα χρόνους) καλύπτει τα τρία τελευταία μέτρα (μ.226-228) και αποτελεί ένα συνεχές κρεσέντο. Στα πνευστά υπάρχει μια δεκαεπτάφωνη συνήχηση από υπερκείμενα ημιτόνια (εικόνα 3.90). Από την άλλη μεριά, τα έγχορδα εναλλάσσουν με τρεις διαφορετικούς τρόπους (έναν σε κάθε μέτρο) τέσσερις συνηχήσεις συμμετρικής διαστηματικής δομής, στις οποίες δεσπόζουν διαστήματα ενάτης (μικρής και μεγάλης) και εβδόμης (επίσης μικρής και μεγάλης) στις εξωτερικές περιοχές, ενώ στο κέντρο βρίσκονται δύο σταθερές έκτες μεγάλες (εικόνα 3.91). Στο ένατο τμήμα προστίθεται και το πιάνο, το οποίο, ουσιαστικά, ενισχύει το μέρος της βιόλας.



Εικόνα 3.90
Η δεκαεπτάφωνη συνήχηση των πνευστών από υπερκείμενα ημιτόνια στο ένατο τμήμα (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι της στην παρτιτούρα).



Εικόνα 3.91
Οι τέσσερις συνηχήσεις συμμετρικής δομής των εγχόρδων με τη σειρά που παρουσιάζονται στο μέτρο 226 (όπως σημειώνονται οι φθόγγοι τους στην παρτιτούρα). Κάποιες αποστάσεις χαρακτηρίζονται με ομόηχα διαστήματα.

Όπως μπορεί εύκολα να παρατηρηθεί, οι συνηχήσεις των πνευστών ακολουθούν μια πορεία πύκνωσης της αρμονικής τους υφής, ενώ βαθμιαία και ο αριθμός των φωνών τους μεγαλώνει. Έτσι, ενώ στο πρώτο τμήμα υπάρχει μια επτάφωνη συνήχηση από υπερκείμενες ένατες μεγάλες, σταδιακά οδηγούμαστε στο ένατο και τελευταίο όπου βρίσκεται μια δεκαεπτάφωνη από υπερκείμενες δεύτερες μικρές. Ανάλογη διαδικασία πύκνωσης εντοπίζεται και στα ρυθμικά πλαίσια ισόχρονων φθογγόσημων, μέσω των οποίων εκφέρονται οι εν λόγω συνηχήσεις. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα διαφορετικά ρυθμικά πλαίσια είναι ισάριθμα με τον αντίστοιχο αριθμό των φωνών της εκάστοτε συνήχησης. Πολύ συχνά όλα τους, ή σχεδόν όλα, συνυπάρχουν σε κάθε χρόνο αλλά συνεχώς σε διαφορετικά όργανα. Ελάχιστες εξαιρέσεις εντοπίζονται στα μέτρα 212 και 215 (συνεχόμενα εντεκάηχα τριακοστών δευτέρων στο πρώτο κόρνο στους δύο τελευταίους χρόνους κάθε μέτρου), καθώς και στο μέρος της τρομπέτας σε ρε, στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 225 και στον πρώτο του μέτρου 226 (συνεχόμενα δεκατρίηχα τριακοστών δευτέρων).
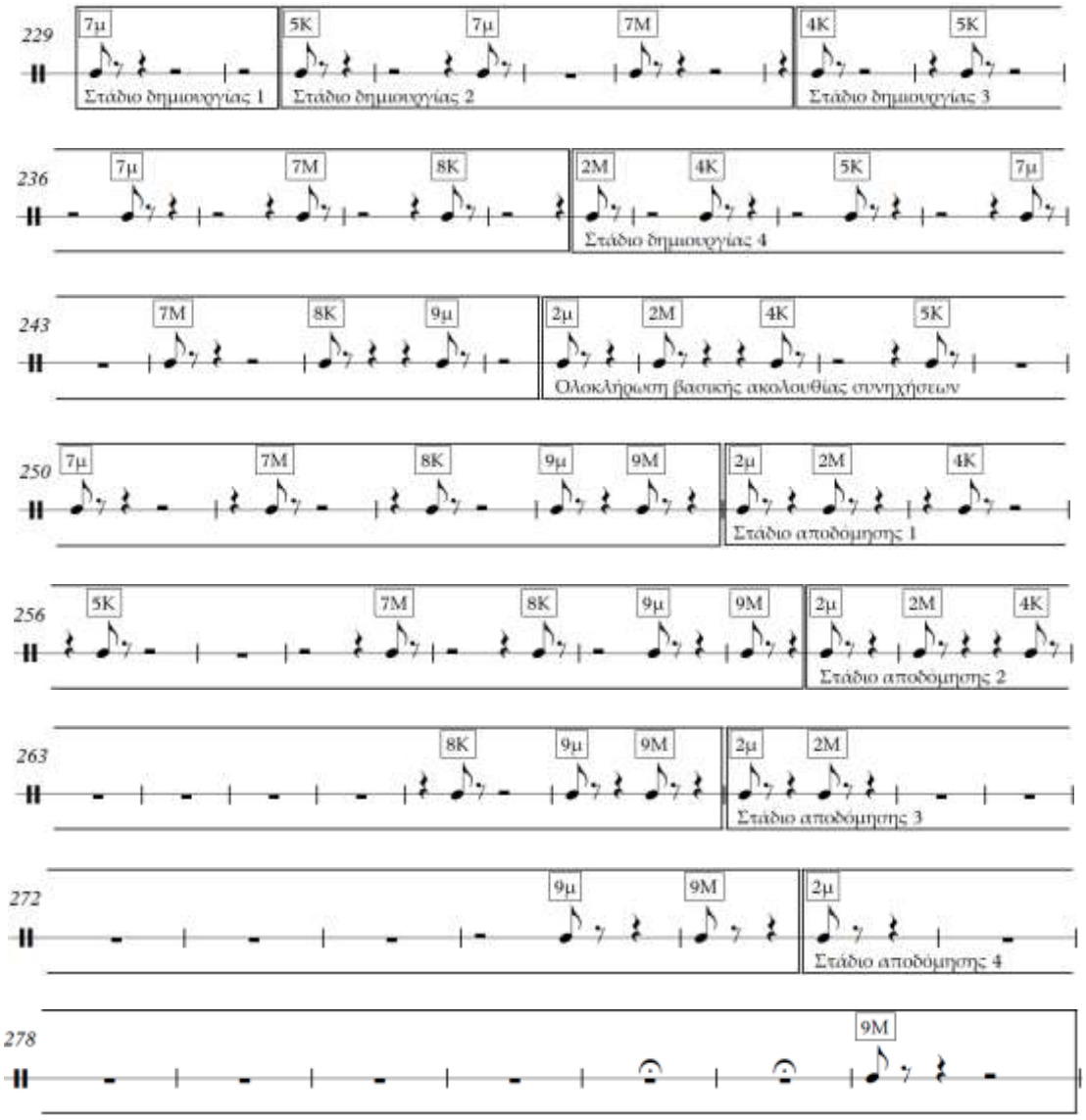
Ο εμπλουτισμός των ρυθμικών πλαισίων ισόχρονων φθογγόσημων στο μέρος των πνευστών ακολουθεί μια συμμετρική προσέγγιση. Στα τέσσερα πρώτα τμήματα, όπου οι συνηχήσεις είναι επτάφωνες, χρησιμοποιούνται τα εξής επτά πλαίσια: πεντάηχο δεκάτων έκτων, επτάηχο δεκάτων έκτων, εννιάηχο τριακοστών δευτέρων, δεκάηχο τριακοστών δευτέρων, εντεκάηχο τριακοστών δευτέρων, δεκατρίηχο τριακοστών δευτέρων και δεκαπεντάηχο τριακοστών δευτέρων. Στο πέμπτο τμήμα, όπου η συνήχηση γίνεται εννιάφωνη, προστίθενται τρίηχο ογδόων και δεκαεπτάηχο εξηκοστών τετάρτων. Στο έκτο τμήμα, όπου η συνήχηση γίνεται εντεκάφωνη, προστίθενται επιπλέον τριακοστά δεύτερα (8 στον χτύπο) και δωδεκάηχο τριακοστών δευτέρων. Στο έβδομο τμήμα, όπου η συνήχηση γίνεται δεκατριάφωνη, προστίθενται επιπλέον εξάηχο δεκάτων έκτων και δεκατετράηχο τριακοστών δευτέρων. Στο όγδοο τμήμα, όπου η συνήχηση γίνεται δεκαπεντάφωνη, προστίθενται επιπλέον δέκατα έκτα (4 στον χτύπο) και εξηκοστά τέταρτα (16 στον χτύπο). Στο ένατο και τελευταίο τμήμα, όπου η συνήχηση γίνεται δεκαεπτάφωνη, δεν προστίθεται κάποιο νέο ρυθμικό πλαίσιο ισόχρονων φθογγόσημων, αλλά συνήθως διπλασιάζονται το εντεκάηχο και το δεκατρίηχο τριακοστών δευτέρων. Γενικότερα, στα ρυθμικά πλαίσια αποφεύγεται η ηχοποίηση του πρώτου και του τελευταίου διαθέσιμου φθογγόσημου και επιδιώκονται οι ασυγχρόνιστες ατάκες στα μουσικά όργανα.

3.5.11. Δέκατο επεισόδιο

Το τελευταίο επεισόδιο διαρκεί 1 λεπτό και 20 δευτερόλεπτα (μέτρα 229-284, σημείο έναρξης στην παρτιτούρα: Ι), είναι γραμμένο σε τέσσερα τέταρτα, έχει γρήγορο τέμπο (♩=160) και χαρακτηρίζεται από την παράλληλη δράση δύο ομάδων οργάνων. Η πρώτη ομάδα αποτελείται από τα πνευστά και τα έγχορδα με δοξάρι και η δεύτερη από κρουστά.

Στην πρώτη ομάδα επανεμφανίζονται οι οκτώ συνηχήσεις σταθερής διαστηματικής δομής του πρώτου επεισοδίου από το πρώτο μέρος του έργου (δηλ. συνηχήσεις από: υπερκείμενες δεύτερες μικρές, υπερκείμενες δεύτερες μεγάλες, υπερκείμενες τέταρτες καθαρές, υπερκείμενες πέμπτες καθαρές, υπερκείμενες έβδομες μικρές, υπερκείμενες έβδομες μεγάλες, υπερκείμενες ένατες μικρές και υπερκείμενες ένατες μεγάλες) συν μία επιπλέον (συνήχηση από υπερκείμενες όγδοες καθαρές με

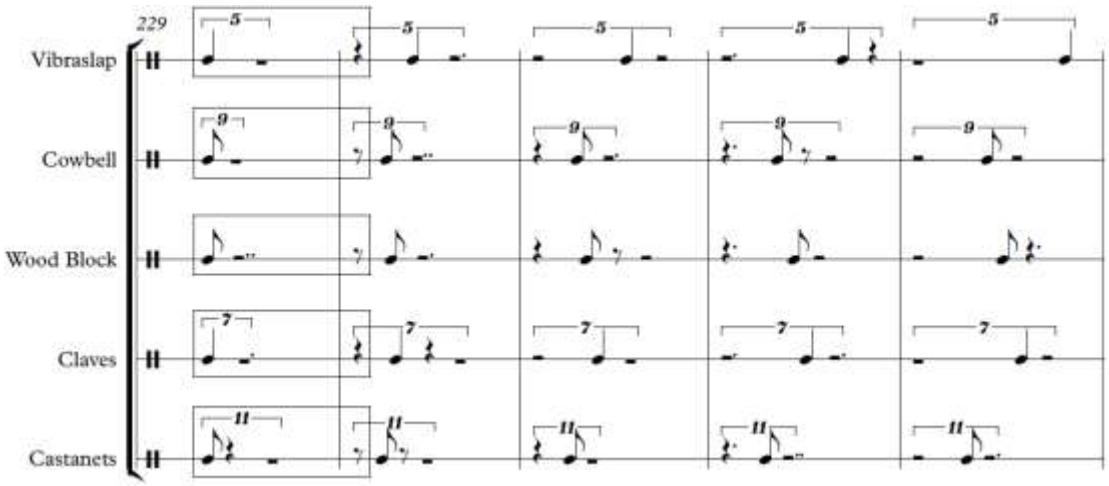
βάση το φθόγγο σι φυσικό). Όλες παίζονται στην υψηλότερη ένταση (***fff***). Η ρυθμική τους υπόσταση παραμένει κοινή και ίδια με την πρώτη εμφάνισή τους (πάντα όγδοο)[176] όπως και η ενορχηστρωτική τους έκφραση. Ο τρόπος, όμως, που διαδέχεται η μία συνήχηση την άλλη διαφέρει και βασίζεται σε ένα σκεπτικό που εφαρμόστηκε και σε προηγούμενες περιπτώσεις (π.χ. στο έκτο επεισόδιο του τέταρτου μέρους). Σταδιακά χτίζεται και αποσυντίθεται μία ακολουθία συνηχήσεων που περιλαμβάνει και τις εννιά (διαδοχικά από την πυκνότερη στη λιγότερο πυκνή, εικόνα 3.92).



Εικόνα 3.92
Σχηματική απεικόνιση της διαδοχής των συνηχήσεων σταθερής διαστηματικής δομής, με τα στάδια δημιουργίας και αποδόμησης της βασικής ακολουθίας.

[176] Η νέα συνήχηση (από υπερκείμενες όγδοες καθαρές με βάση το φθόγγο σι φυσικό) προσαρμόζεται (ρυθμικά, ενορχηστρωτικά κλπ.) στο γενικό κλίμα.

Στη δεύτερη ομάδα οργάνων, πέντε κρουστά παίζουν διαρκώς, σε ένα πολυρυθμικό περιβάλλον, από ένα μοτίβο. Κάθε όργανο χρησιμοποιεί το δικό του ρυθμικό πλαίσιο ισόχρονων φθογγόσημων και όλα τα μοτίβα, τα οποία ξεκινούν ταυτόχρονα και συνεχώς επαναλαμβάνονται, έχουν την εξής κοινή δομή: ατάκα (ίσης διάρκειας με το βασικό φθογγόσημο κάθε περίπτωσης) κι έπειτα παύση συνολικής διάρκειας ενός ολοκλήρου (εικόνα 3.93). Η ένταση είναι σχετικά χαμηλή (***mp***) και προς το τέλος αποδυναμώνεται περισσότερο.



Εικόνα 3.93
Απόσπασμα (μ.229-233) από το μέρος των κρουστών. Σε πλαίσιο είναι το επαναλαμβανόμενο μοτίβο κάθε οργάνου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η πορεία του είδους της συμφωνίας στο χρόνο παραμένει συναρπαστική και μοναδική. Ωστόσο, πολλές φορές υπήρξαν αρκετοί, εξ αυτών και εξέχουσες προσωπικότητες όπως ο Βάγκνερ και ο Ντεμπισί, που για διάφορους λόγους πιστέψαν ότι ο κύκλος της ολοκληρώθηκε. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν επαληθεύθηκε ποτέ. Απεναντίας, το είδος της συμφωνίας διακρίνεται από μια αξιοσημείωτη ιδιότητα να μεταμορφώνεται, να αναγεννάται, να προσαρμόζεται και να εκπλήσσει, χάρη σε συνθέτες που με το έργο τους δίνουν ουσιαστική και συνεχή ώθηση στην εξελικτική του πορεία. Έτσι, το πεδίο δράσης της συμφωνίας πολλές φορές διευρύνεται και νέα δεδομένα διαμορφώνονται, ενώ παράλληλα καθορίζονται ενδιαφέρουσες και, κάποιες φορές, προκλητικές προοπτικές.

Στο υποκεφάλαιο 1.5. αναφέρθηκαν κάποια από τα αρκετά, είναι η αλήθεια, έργα, που ο χαρακτηρισμός τους ως συμφωνία εγείρει ερωτήματα. Πράγματι, ο προβληματισμός σχετικά με το πότε ένα έργο μπορεί να θεωρηθεί ή όχι συμφωνία δύναται να εκφραστεί με πολλές αφορμές και συχνά, κατά μία έννοια τουλάχιστον, να είναι δικαιολογημένος. Σαφώς ζητήματα που άπτονται της δομής, της μορφής, της τεχνοτροπίας, της διάρκειας εκτέλεσης, καθώς και του ερμηνευτικού συνόλου για το οποίο προορίζεται ένα έργο είναι ικανά να δώσουν κάποιο σημαντικό στίγμα αλλά δεν λύνουν το πρόβλημα. Και αυτό, γιατί η συμφωνία είναι κάτι πολύ περισσότερο από μια φόρμα με αυστηρές και άκαμπτες σταθερές. Η φιλοσοφική ουσία, που εμπεριέχεται σε έργα του είδους, μπορεί να είναι τόσο έντονη ώστε να προκαλέσει ανατροπές σε καθιερωμένες πεποιθήσεις, επαναπροσδιορισμό δεδομένων, καθώς και να διαμορφώσει νέα τοπία αισθητικής. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, τελικά, πως η προσωπική θεώρηση και στάση ενός συνθέτη είναι που δίνει την απάντηση στο παραπάνω κρίσιμο ερώτημα.

Η Πρώτη Συμφωνία μου χαρακτηρίζεται από πνευματικές διεργασίες στις οποίες το συναίσθημα ίσως δεν είναι πάντα αρκετά εμφανές αλλά υπάρχει. Η συνύπαρξη και ο συνδυασμός ετερόκλιτων στοιχείων υπήρξε σημαντική συνθετική πρόκληση αλλά και βαθιά εκφραστική ανάγκη. Ακόμα, συνειδητή υπήρξε η επιλογή μόνο κάποιων γενικών χαρακτηριστικών του είδους που χαίρουν ευρείας αποδοχής. Τέτοια είναι η τετραμερής μορφή, η χρονική διάρκεια εκτέλεσης, η χρήση συμφωνικής ορχήστρας, ο χαρακτήρας των ακραίων μερών σε σχέση με τα ενδιάμεσα, η ύπαρξη

αργού μέρους, ο χαρακτήρας του δεύτερου μέρους που αντικαθιστά κατά κάποιο τρόπο το σκέρτσο, καθώς και η σύνδεση του πρώτου επεισοδίου του έργου με το τελευταίο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ashby, Arved, Margarita Mazo, and Giya Kancheli. “Composer in Interview: Giya Kancheli.” *Tempo*, no. 211 (2000): 9-15. https://doi.org/10.1017/S0040298200007348.

Auner, Joseph. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York: W. W. Norton & Company, 2013.

Bailey, Kathryn. *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Ballard, Lincoln, Matthew Bengtson, and John Bell Young. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2017.

Belonis, Yannis, Biljana Milanovic, Melita Milin, Nick Poulakis, Katy Romanou, and Katarina Tomaševic. *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*. Bristol, UK-Chicago, USA: Intellect, 2009.

Bernard, Jonathan W. “Tonal Traditions in Art Music Since 1960.” In *The Cambridge History of American Music*, edited by David Nicholls, 535-566. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Blokker, Roy, and Robert Dearling. *The Music of Dmitri Shostakovich: The Symphonies*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1979.

Bonds, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014.

—. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

—. *A History Of Music In Western Culture*. 4th ed. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Education, 2013.

Brittan, Francesca. *Music and Fantasy in the Age of Berlioz*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2017.

Brown, Julie. *Schoenberg and Redemption*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 9th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York-London: W. W. Norton & Company, 1992.

Cooke, Mervyn. “After Swing: Modern Jazz and its Impact.” In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, edited by Nicholas Cook and Anthony Pople, 395-417. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Davey, Henry. *History of English Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Fanning, David. *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association, 1989.

Fay, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press, 2000.

Forne, Kristiney, and Joseph Machlis. *The Enjoyment of Music.* 11th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

Grimshaw, Jeremy. “High, "Low," And Plastic Arts: Philip Glass And The Symphony In The Age Of Postproduction.” *The Musical Quarterly* 86, no. 3 (2002): 472-507. https://doi.org/10.1093/musqtl/gdg019.

Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 4th ed. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

Halbreich, Harry. *Arthur Honegger*. Edited by Reinhard G. Pauly. Translated by Roger Nichols. Portland, OR: Amadeus Press, 1999.

Howard, Luke B. “Henryk M. Górecki' s Symphony No. 3 (1976) as a Symbol of Polish Political History.” *The Polish Review* 52, no. 2 (2007): 215-222. http://www.jstor.org/stable/25779666.

Hurwitz, David. *The Mahler Symphonies: An Owner' s Manual*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2004.

—. *Richard Strauss: An Owner’ s Manual*. Milwaukee, WI: Amadeus Press, 2014.

—. *Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2006.

Ivashkin, Alexander. Introduction to *A Schnittke Reader*, xiii-xvi. Edited by Alexander Ivashkin. Translated by John Goodliffe. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002.

Jarman, Douglas. *Alban Berg, Wozzeck*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Johnson, Julian. *Mahler’s Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. New York: Oxford University Press, 2009.

Joseph, Charles M. *Stravinsky And Balanchine: A Journey Of Invention*. New Haven: Yale University Press, 2002.

—. *Stravinsky Inside Out*. New Haven-London: Yale University Press, 2001.

Knockaert, Yves. *Wolfgang Rihm, a Chiffre: The 1980s and Beyond*. Leuven: Leuven University Press, 2017.

Leeuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Translated by Stephen Taylor. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Lesniaski, David. Review of *First Symphony*, by Henryk Mikołaj Górecki. *Notes* 48, no. 4 (1992): 1449-1451. https://doi.org/10.2307/942166.

Levy, David Benjamin. *Beethoven: The Ninth Symphony*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Lowe, Melanie. *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

Lucciano, Anna. *Jani Christou: The Works and Temperament of a Greek Composer*. Translated by Catherine Dale. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.

MacDonald, Malcolm. *Schoenberg*. New York: Oxford University Press, 2008.

Mathew, Nicholas. *Political Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2013.

McHard, James L. *The Future of Modern Music: A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond.* 3rd ed. Livonia, MI: Iconic Press, 2008.

Mirka, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy, 1997.

Moody, Ivan. "The Music of Alfred Schnittke." *Tempo*, no. 168 (1989): 4-11. https://doi.org/10.1017/S0040298200024876.

Morrison, Chris. "Krzysztof Penderecki Symphony No. 1." Allmusic. Accessed October, 20, 2020. https://www.allmusic.com/composition/symphony-no-1-mc0002411485.

Netyev, Israel V. *Sergei Prokofiev: His Musical Life*. Translated by Rose Prokofieva. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

Osmond-Smith, David. *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. New York: Routledge, 2016.

Ottaway, Hugh. *Shostakovich Symphonies*. Seattle: University of Washington Press, 1978.

Penderecki, Krzysztof. *The Labyrinth of Time. Five Addresses for the End of the Millennium*. Chapel Hill: Hinshaw, 1998. Quoted in Adrian Thomas. *Polish Music Since Szymanowski*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Reynolds, Peter. Review of *Symphony for Strings*, by Pēteris Vasks. *Tempo*, no. 200 (1997): 57. http://www.jstor.org/stable/945280.

Rofe, Michael. *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*. Farnham: Ashgate, 2012.

Rust, Douglas. "Conversation with Witold Lutostawski." *The Musical Quarterly* 79, no. 1 (1995): 207–223. https://doi.org/10.1093/mq/79.1.207.

Sachs, Joel. *Henry Cowell: A Man Made of Music*. New York: Oxford University Press, 2012.

Schlüren, Christoph. “Hans Werner Henze's Ninth Symphony.” *Tempo,* New Series, no. 203 (1998): 21. http://www.jstor.org/stable/946264.

Schmelz, Peter. “Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History.” *The Journal of Musicology* 31, no. 2 (2014): 231-271. https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.2.231.

Schroeder, David. *Experiencing Tchaikovsky: A Listener's Companion.* Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2015.

Schuller, Gunther. *Gunther Schuller: A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.

—. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller.* New York: Oxford University Press, 1986.

Seldes, Barry. *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2009.

Sellnow, Deanna D., and Timothy L. Sellnow. “John Corigliano's "Symphony No. 1" as a Communicative Medium for the AIDS Crisis.” *Communication Studies* 44, no. 2 (1993): 87-101. https://doi.org/10.1080/10510979309368385.

Shawn, Allen. *Leonard Bernstein: An American Musician*. New Haven-London: Yale University Press, 2014.

Simeone, Nigel, ed. *The Leonard Bernstein Letters*. New Haven-London: Yale University Press, 2013.

Sisman, Elaine R. *Mozart: The 'Jupiter' Symphony.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Sollertinsky, Dmitri, and Ludmilla Sollertinsky. *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*. Translated by Graham Hobbs and Charles Midgley. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

Somfai, L. “Symphonies of Wind Instruments (1920). Observations on Stravinsky's Organic Construction.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14, no. 1/4 (1972): 355-383. doi:10.2307/901875.

Stevens, Bernard. “Shostakovich and the British Composer.” In *Shostakovich: The Man and his Music*, edited by Christopher Norris, 149-162. Salem, New Hampshire: Marion Boyars, 1982.

Steyn, Marietjie. “Lutosławski's Third Symphony: A Preliminary Assessment.” *Ars Nova* 17, no. 1 (1985): 65-69. https://doi.org/10.1080/03796488508566451.

Stravinsky, Igor. *Stravinsky: An Autobiography.* New York: Simon and Schuster, 1936.

Tawa, Nicholas. *The Great American Symphony: Music, the Depression, and War*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009.

Thomas, Adrian. *Polish Music Since Szymanowski*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Volkov, Solomon, ed. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. Translated by Antonina W. Bouis. New York: Limelight Edition, 1984.

Wagner, Richard. *The Art-Work of the Future and Other Works*. Translated by William Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. Quoted in Daniel K. L. Chua. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Will, Richard. "Eighteenth-Century Symphonies: An Unfinished Dialogue." In *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, edited by Simon P. Keefe, 613-647. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Wolverton, Vance. "Baltic Portraits: Estonia's Musical Architect Erkki-Sven Tuur." *The Choral Journal* 43, no. 1 (2002): 17-25. http://www.jstor.org/stable/23554191.

Wright, Craig. *Listening to Western Music*. 6th ed. Boston MA: Schirmer/Cengage Learning, 2011.

Young, William H., and Nancy K. Young. *Music of the Great Depression*. Westport, CT: Greenwood Press, 2005.

—. *Music of the World War II Era*. Westport, CT: Greenwood Press, 2008.

Δραγούμης, Μάρκος. «Το op.86 του Δημήτρη Θέμελη». Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010.

—. *Σελίδες Από το Ημερολόγιο Ενός Μουσικολόγου: Ματιές στον Αιώνα του Ρομαντισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Γκόνη, 2007.

Θέμελης, Δημήτρης. *Μελέτες για την Ελληνική Μουσική: Από την Παράδοση στην Συγχρονικότητα*. Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2009.

—. *Το Μοιραίο Ταξίδι στην Ικαρία και ο Γυρισμός*. Πέραμα: Νότιος Άνεμος, 2014.

—. «Συμφωνία αρ.3, έργο 86 (Μέρος ΙΙ – Adagio con moto)». Πρόγραμμα *Επετειακής Συναυλίας* Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη: Αίθουσα Τελετών Α.Π.Θ., 23 Μαρτίου 2007.

Καραβίδας, Γιάννης. *Ο Δημήτρης Θέμελης Ταξιδεύοντας τα Παιδικά του Χρόνια στη Ζωή και στη Μελωδία*. Πέραμα: Νότιος Άνεμος, 2015.

Μόσχος, Κώστας, Μαριέττα Κανδυλάκη και Μιχάλης Τόμπλερ. *Ανθολόγιο Μουσικών Κειμένων*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 2007.

Παναγόπουλος, Γιώργος, Ευτυχία Παπανικολάου και Παναγιώτης Ανδριόπουλος. *Τρία Κείμενα για τον Gustav Mahler*. Αθήνα: Παρουσία, 1996.

Τσαλαχούρης, Φίλιππος. *Σκέψεις για τη Λύπη του Χρόνου*. 2η έκδ. Αθήνα: Πολύτροπον, 2017.

ΦΑΚΕΛΟΣ ΕΡΓΩΝ

1. **Συμφωνία αρ.1** (για ορχήστρα / 38΄ / 2018)
2. **Déjà vu** (για βιμπράφωνο / 30΄30΄΄ / 2017)
3. **TOTEM** (για κλαρινέτο / 6΄30΄΄ / 2017)
4. **Κύκλοι** (για φλάουτο και πιάνο / 6΄/ 2017)
5. **What's wrong with you?** (για δύο σαξόφωνα και πιάνο / 5΄30΄΄ / 2017)
6. **In Memoriam** (για πιάνο τέσσερα χέρια / 6΄ / 2018)
7. **Χωρίς τίτλο** (για βιμπράφωνο / 11΄30΄΄ / 2019)
8. **Σονάτα αρ.1 για πιάνο** (17΄ / 2019)
9. **Μοιρολόι αρ.2** (για χορωδία / 8΄30΄΄ / 2020)
10. **Ωδή στον έναστρο ουρανό** (για χορωδία / 4΄15΄΄ / 2020)
11. **Ζόμπι** (για ορχήστρα εγχόρδων / 7΄ / 2021)
12. **Νάμα** (για τρία μελωδικά κρουστά / 6΄ / 2021)
13. **Κινούμενη άμμος** (για ορχήστρα εγχόρδων / 5΄10΄΄ / 2022)
14. **Τοπία ονείρων** (για γυναικεία χορωδία / 8΄ / 2022)
15. **Νανούρισμα αρ.2** (για χορωδία / 7΄ / 2022)

Panagiotis Apostolou

Symphony No.1

Instrumentation

Piccolo
2 Flutes
2 Oboes
English Horn
Clarinet in E♭
2 Clarinets in B♭
Bass Clarinet in B♭
2 Bassoons
Contrabassoon

4 Horns in F
Trumpet in D
2 Trumpets in B♭
2 Tenor Trombones
Bass Trombone
Tuba

5 Timpani (also Finger Cymbals and Vibraslap)

Percussion (4 Players)

<u>Player 1:</u>
Glockenspiel
Crotales (with bow)
Triangle
3 Cowbells
4 Suspended Cymbals
2 Maracas
Ratchet
3 Roto-toms

<u>Player 2:</u>
Xylophone
Wood Block
5 Temple Blocks
Tambourine
Snare Drum
2 Timbales

<u>Player 3:</u>
Vibraphone (with bow)
Tubular Bell (f ')
Claves
Tam-tam
4 Tom-toms

<u>Player 4:</u>
Marimba
Castanets
2 Bongos
2 Congas
Bass Drum

Harp

Piano

Strings (16 - 14 - 12 - 10 - 8)

The score is written in C.

Glockenspiel and crotales sound two octaves higher than notated.

Piccolo and xylophone sound an octave higher than notated.

Contrabassoon and contrabass sound an octave lower than notated.

Accidentals are used on every pitch.

Duration:

I: approx. 10' 20"

II: approx. 6'

III: approx. 9'

IV: approx. 12' 20"

Total: approximately 38 minutes

August 2018

INDEX

I.....5

II.....52

III.....67

IV.....77

Συμφωνία αρ.1

Παναγιώτης Αποστόλου

I

♩ = 160

Piccolo
Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
English Horn
Clarinet in E♭
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bass Clarinet in B♭
Bassoon 1
Bassoon 2
Contrabassoon
Horn in F 1
Horn in F 2
Horn in F 3
Horn in F 4
Trumpet in D
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Tenor Trombone 1
Tenor Trombone 2
Bass Trombone
Tuba
Timpani
Percussion 1
Percussion 2
Percussion 3
Percussion 4
Harp
Piano

♩ = 160

Violin I — div. a 8 — unis. — div. — div. a 4 — div. a 3 — div. a 4 — div. — unis.
Violin II — div. a 7 — unis. — div. — div. a 3 — div. — div. a 4 — unis.
Viola — div. a 6 — unis. — div. a 3 — div. — div. a 3 — unis.
Violoncello — div. a 5 — unis. — div. — unis.
Contrabass — div. a 4 — unis. — div. — unis.

A

11

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

A

Vln. I — div. a 4 | div. | unis. | div. a 8 | div. a 3 | div. | div. a 8
Vln. II — div. a 3 | div. | div. a 7 | div. | unis. | div. | div. a 7
Vla. — div. a 3 | div. | unis. | div. a 6 | div. | unis. | div. a 6
Vc. — div. | unis. | div. a 5 | div. | unis. | div. a 5
Cb. — div. | unis. | div. a 4 | div. | unis. | div. a 4

B

24

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

B

Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

div.
div. a 4
div. a 10
div. a 8
div. a 3

39

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

(div.)
div. a 8
div. a 3
div. a 16
div. a 7
div. a 14
div. a 10
div.

C

53

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

C

Vln. I
(div. a 16)
div. a 4
8va
Vln. II
div. a 4
Vla.
(sempre ff)
div. a 12
(sempre ff)
div. a 4
div. a 6
Vc.
div. a 10
div. a 8
div. a 5
div. a 3
div. a 10
Cb.

67

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

div. a 5
div. a 6
(div. a 4)
div. a 14
(div. a 6)
div. a 5
div. a 3
(div. a 3)

81

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

div. a 16
(div. a 14)
div. a 4
div. a 4
div. a 4
div. a 4
div. a 8
div. a 12
div. a 3

93

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

div. a 4
div. a 7
div. a 6
(div. a 3)
(div. a 4)
div. a 3
(div. a 4)
div. a 8

D

♩ = 40

108

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone (motor off)
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.

(sempre ff)

ff

D

♩ = 40

1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
pizz.
Cb.
2 soli
(arco)

111

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Pno.
Vln. I — 1 solo
Vln. II — 1 solo
Vla. — 1 sola
Vc. — 1 solo
Cb. — 2 soli

114

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

117

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

120

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

123

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

126

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

129

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

132

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Pno.
Vln. I — 1 solo
Vln. II — 1 solo
Vla. — 1 sola
Vc. — 1 solo
Cb. — 2 soli

135

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

138

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

141

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

144

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

147

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

150

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

153

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

156

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vln. II
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
Cb.
2 soli

E

♩ = 60

158 Glockenspiel — Perc. 1

Vibraphone — Perc. 3

Marimba — Perc. 4

D♯ C♯ B♯ / E♯ F♯ G♭ A♭ — Hp.

Pno.

160 Glockenspiel — Perc. 1

Vibraphone — Perc. 3

Marimba — Perc. 4

Hp.

Pno.

162 Glockenspiel — Perc. 1

Vibraphone — Perc. 3

Marimba — Perc. 4

Hp.

Pno.

164 Glockenspiel — Perc. 1

Vibraphone — Perc. 3

Marimba — Perc. 4

Hp.

Pno.

F

♩ = 66

167

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

fff

F

♩ = 66

Vln. I
tutti

Vln. II
tutti

Vla.
tutte

Vc.
tutti

div. a 3 div. div. a 3 div. div. a 8 div. a 4 div. a 5 div. div. a 8 div. a 3 div. div. a 7 div. div. a 3 div. div. a 8 div. a 7 div. div. a 3 div. a 8 div. div. a 3 div. a 5

170

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

D Tpt.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

173

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

176

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Cowbells
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Tom-toms
Bongos, Congas & Bass Drum
with mallets or sticks

div.
tutti
arco
gliss.
p

G ♩ = 40

180

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.

fff

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

(sempre fff)

Timp.

fff

Cowbells
Perc. 1
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos, Congas & Bass Drum
Perc. 4

G ♩ = 40

(div. a 8)
Vln. I
(div. a 7)
Vln. II
div. a 6
Vla.
div. a 5
Vc.
div. a 4
Cb.

181

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Cowbells
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Tom-toms
Bongos, Congas & Bass Drum

unis.

182

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Cowbells / Roto-toms
Perc. 2 — Temple Blocks & Timbales
Perc. 3 — Tom-toms
Perc. 4 — Bongos, Congas & Bass Drum
Vln. I — div.
Vln. II — div.
Vla.
Vc.
Cb.

183

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Cowbells / Roto-toms
Perc. 2 — Temple Blocks & Timbales
Perc. 3 — Tom-toms
Perc. 4 — Bongos, Congas & Bass Drum
Vln. I — div. a 4
Vln. II — div. a 3
Vla. — div. a 3
Vc. — div.
Cb. — div.

184

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Cowbells
Perc. 1
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos, Congas & Bass Drum
Perc. 4
div. a 3
Vln. I
div.
Vln. II
div.
Vla.
(div.)
Vc.
(div.)
Cb.

185

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Cowbells
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Tom-toms
Bongos, Congas & Bass Drum

div. a 4
8va
div. a 4
div. a 3
(div.)
(div.)

186

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Cowbells
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Tom-toms
Bongos, Congas & Bass Drum
div.
unis.

187

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Cowbells
Perc. 1
Roto-toms
Temple Blocks & Timbales
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos, Congas & Bass Drum
Perc. 4
unis.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

H

♩ = 54

188

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
B. Cl.
Bsn. 1
Temple Blocks
Perc. 2

H

♩ = 54

1 solo

Vln. I
Vln. II
1 sola
Vla.
Vc.
Cb.

191

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
B. Cl.
Bsn. 1
Temple Blocks
Perc. 2

1 solo

Vln. I
Vln. II
1 sola
Vla.
Vc.
Cb.

194

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
B. Cl.
Bsn. 1
Perc. 2 — Temple Blocks
Vln. I — 1 solo
Vln. II — 1 solo
Vla. — 1 sola
Vc. — 1 solo
Cb. — 1 solo

197

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
B. Cl.
Bsn. 1
Perc. 2 — Temple Blocks
Vln. I — 1 solo
Vln. II — 1 solo
Vla. — 1 sola
Vc. — 1 solo
Cb. — 1 solo

I

♩ = 40

199

Picc.
(sempre f)
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

202

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

205

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

208

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

J

♩ = 54

211

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

E♭ Cl.

D Tpt.

Glockenspiel

Perc. 1

Xylophone

Perc. 2

D♯ C♮ B♭ / E♯ F♯ G♮ A♮

Hp.

Pno.

J

♩ = 54

Vc.

tutti

div.
a
10

216

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

E♭ Cl.

D Tpt.

Glockenspiel

Perc. 1

Xylophone

Perc. 2

Hp.

Pno.

Vc.

div.
a
10

221

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
E♭ Cl.
D Tpt.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Hp.
Pno.
Vc.
div.
a
10

226

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
E♭ Cl.
D Tpt.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Hp.
Pno.
Vc.
div.
a
10

K

♩ = 40

231

Glockenspiel

Perc. 1

*(sempre **p**)*

Xylophone

Perc. 2

*(sempre **p**)*

Vibraphone

Perc. 3

p

poco ped.

Marimba

Perc. 4

p

Pno.

*(sempre **p**)*

236

Glockenspiel

Perc. 1

Xylophone

Perc. 2

Vibraphone

Perc. 3

Marimba

Perc. 4

Pno.

241

Glockenspiel

Perc. 1

Xylophone

Perc. 2

Vibraphone

Perc. 3

Marimba

Perc. 4

Pno.

II

♩ = 60

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Hp.
Pno.
Vln. I — 1 solo / altri
Vln. II — tutti
Vla. — tutte
Vc. — unis.
Cb. — tutti

mp
con sord.
senza ped.
pizz.
(arco)
D♮ C♯ B♯ / E♭ F♮ G♭ A♯

7

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
con sord.
mp
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

A

13

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Hp.
Pno.

A

Vln. I — 1 solo / altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

19

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1
Glockenspiel
Perc. 2
Xylophone
Perc. 3
Vibraphone
Perc. 4
Marimba
Hp.
Pno.
Vln. I
1 solo
altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

25

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

B

31

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Hp.
Pno.

B

Vln. I — 1 solo / altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

37

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Hp.
Pno.
Vln. I — 1 solo / altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

C

43

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.

C

1 solo
Vln. I
altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

49

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

55

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Hp.
Pno.
Vln. I — 1 solo / altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

D

61

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Perc. 3 — Vibraphone
Perc. 4 — Marimba
Hp.
Pno.

D

Vln. I — 1 solo / altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

67

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

E

73

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.

E

1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

79

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Perc. 1
Glockenspiel
Perc. 2
Xylophone
Perc. 3
Vibraphone
Perc. 4
Marimba
Hp.
Pno.
Vln. I
1 solo
altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

84

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

III

♩ = 40

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 2
Hn. 3
D Tpt.
Tpt. 2
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Perc. 1
Perc. 3
Vln. I
Vla.
Vc.
Cb.

(sempre con sord.)
con sord.
Crotales
Vibraphone
arco, motor on (medium speed)
arco
1 solo
altri
(senza sord.)
arco, con sord.

A

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Perc. 1
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ppp

con sord.

Crotales

Vibraphone

Ped.

1 solo

altri

A

15

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.

con sord.

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

ppp

Crotales

Perc. 1

1 solo

altri

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

B

22

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
D Tpt.
Tpt. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Crotales
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 3
Ped.
B
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

29

C

Picc.
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Crotales
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 3
1 solo
altri
Vln. I
Vla.
Vc.
Cb.

C

36

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Perc. 3
Vibraphone
Vln. I
1 solo
altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

D

43

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Crotales
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 3
D
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

50

E

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Crotales
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 3
1 solo
Vln. I
altri
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

E

57

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Crotales
Perc. 1
1 solo
Vln. I
altri
Vln. II
Vla.
Vc.

64

F

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Bsn. 1
Hn. 2
Hn. 3
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Crotales
Perc. 1
F
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II
Vla.

71

Picc.
Fl. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Hn. 3
D Tpt.
Crotales
Perc. 1
1 solo
altri
Vln. I
Vln. II

G

78

Picc.
D Tpt.
Crotales
Perc. 1
G
1 solo
altri
Vln. I

IV

♪ = 216 (♩ = 108, ♩. = 72)

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Pno.
Vln. I div. a 3
Vln. II div. a 3
Vla. div.
Vc. div.
Cb. div.

fff

senza sord.

Maracas

Tambourine

Vibraphone

ordinario, motor off

Marimba

8va

8vb

♪ = 216 (♩ = 108, ♩. = 72)

7

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Maracas
Perc. 1
Tambourine
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
Vln. I div. a 3
Vln. II div. a 3
Vla. div.
Vc. div.
Cb. div.

13

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Maracas
Perc. 1
Tambourine
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
Vln. I
div. a 3
Vln. II
div. a 3
Vla.
div.
Vc.
div.
Cb.
div.

19

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Maracas
Perc. 1
Tambourine
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
Vln. I
div. a 3
Vln. II
div. a 3
Vla.
div.
Vc.
div.
Cb.
div.

25

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Maracas
Perc. 1
Tambourine
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
Vln. I div. a 3
Vln. II div. a 3
Vla. div.
Vc. div.
Cb. div.

31

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Maracas
Perc. 1
Tambourine
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
Vln. I
div. a 3
Vln. II
div. a 3
Vla.
div.
Vc.
div.
Cb.
div.

A

♩ = 84

37

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

(breath when necessary)

ppp

(sempre *fff*)

A

♩ = 84

(div. a 3) div. div. a 8 div. a 16 div. a 4 div. div. a 3 div. a 8

div. a 7 div. a 14 div. a 3 div. div. a 7

(div.) div. a 10 div. a 3 div. div. a 10 div. div. a 4 div. div. a 5

(div.) div. a 8 div. unis. div. a 8 unis. div. a 3 div. unis. div. a 4

(sempre fff)

46

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

(8)
(8)

div. div. a 16 div. a 8 div. div. a 4 div. div. a 4 div. div. a 3 div.
div. div. a 14 div. a 7 div. div. a 3 div. div. a 3 div.
div. a 4 div. div. a 10 div. a 3 div. div. a 5 div. a 10 div. a 5
div. a 3 div. div. a 8 div. unis. div. a 4 div. a 8 div. a 4

55

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

(div.) div. a 16 div. div. a 16 div. div. a 3 div.
(div.) div. a 14 div. div. a 14 div.
div. div. a 4 div. a 10 div. div. a 4 div. a 5 div.
div. div. a 3 div. a 8 div. unis. div. a 3 div. a 4 unis.

64

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

div. a 8
div. a 16
div. a 4
div.
div. a 3
div.
div. a 4
div.
div. a 8
div. a 7
div. a 14
div. a 3
div.
div. a 3
div.
div. a 7
(div.)
div. a 3
div. a 5
div.
div. a 3
div.
div. a 4
div.
unis.
div.

73

♩ = 40

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

Suspended Cymbals
Perc. 1
Snare Drum (with the snares on)
Perc. 2
Tam-tam
Perc. 3
Bass Drum
Perc. 4
ppp fff

Pno.

(div. a 8)
Vln. I
(div. a 7)
Vln. II
(div.)
Vc.
(div.)
Cb.
div. a 10
ppp

♩ = 40

82

B ♩ = 72

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1

fff

(*sempre fff*)

Suspended Cymbals

ff

B ♩ = 72

8va

Vln. I
div. a 8
Vln. II
div. a 7
Vla.
div. a 6
Vc.
div. a 5
Cb.
div. a 4

86

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Suspended Cymbals
Perc. 1
Vln. I
div. a 8
Vln. II
div. a 7
Vla.
div. a 6
Vc.
div. a 5
Cb.
div. a 4

90

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Suspended Cymbals
Perc. 1
Vln. I
div. a 8
Vln. II
div. a 7
Vla.
div. a 6
Vc.
div. a 5
Cb.
div. a 4

C

♪ = 216 (♩ = 108, ♩. = 72)

94

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

mp

Tambourine
Perc. 2
p

Tom-toms
(rhythmical guide: ♩)
Perc. 3
with hands
p

Bongos & Congas
(rhythmical guide: ♩)
Perc. 4
with hands
p

Hp.
C♮ B♭ / F♯ G♮ A♭
p

Pno.
p

C

♪ = 216 (♩ = 108, ♩. = 72)

1 solo
Vc.
f espress.

99

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
Vc.

104

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
(8)
Pno.
(8)
1 solo
Vc.

109

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
Vc.

114

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
(8)
Pno.
(8)
1 solo
Vc.

119

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
(8)
Pno.
(8)
1 solo
Vc.

124

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
Vc.

128

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tambourine
Perc. 2
Tom-toms
Perc. 3
Bongos & Congas
Perc. 4
Hp.
Pno.
1 solo
Vc.

D ♩ = 144

133

Ob. 1 — *ff*
Ob. 2 — *ff*
E♭ Cl. — *ff*
Cl. 1 — *ff*
Cl. 2 — *ff*
B. Cl. — *ff*
Bsn. 1 — *ff*
Bsn. 2 — *ff*
Hn. 1 — *ff*
Tba. — *ff*
Timp. — Finger Cymbals — *vibrato* — *f*
Perc. 1 — Triangle — *f*
Pno. — *fff*

D ♩ = 144

Vln. I — div. — *ff*
Vln. II — div. — *ff*
Vla. — div. — *ff*
Vc. — tutti — div. — *ff*
Cb. — div. — *ff*

145

Ob. 1
Ob. 2
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Tba.
Timp. — Finger Cymbals
Perc. 1 — Triangle
Pno.
Vln. I — (div.)
Vln. II — (div.)
Vla. — (div.)
Vc. — (div.)
Cb. — (div.)

E

♩ = 48

157

Ob. 1

D Tpt.

mf

162

Ob. 1

Cl. 1

D Tpt.

mf

mf

166

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1

D Tpt.

mf

170

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1

D Tpt.

Vibraphone

Perc. 3

1 solo

Vln. I

mf

mf

173

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1

D Tpt.

Vibraphone

Perc. 3

1 solo

Vln. I

176

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1

D Tpt.

Vibraphone

Perc. 3

Pno.

1 solo

Vln. I

mf

mf

8va

Ped.

179

Fl. 1
Ob. 1
Cl. 1
D Tpt.
Perc. 3
Vibraphone
Pno.
1 solo
Vln. I

182

Fl. 1
Ob. 1
Cl. 1
D Tpt.
Vibraphone
Perc. 3
1 solo
Vln. I

185

Fl. 1
Ob. 1
Cl. 1
D Tpt.
Vibraphone
Perc. 3
Congas
Perc. 4
(with hands)
pp
1 solo
Vln. I

188

Fl. 1
Ob. 1
Cl. 1
D Tpt.
Vibraphone
Perc. 3
Congas
Perc. 4
1 solo
Vln. I
ff
f

F

191

Picc.
Fl. 1
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
B. Cl.
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Tba.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Hp.
D♭ B♮ / F♮
Pno.

F

Vln. I — 1 solo
Vla. — 1 sola
Vc. — 1 solo
Cb. — 1 solo

194

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tba.
Perc. 1 — Glockenspiel
Perc. 2 — Xylophone
Hp.
Pno.
Vln. I — 1 solo

197

Picc.
Fl. 1
Ob. 1
Eng. Hn.
Cl. 1
B. Cl.
Bsn. 1
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tbn. 1
Glockenspiel
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 solo
Vc.
1 solo
Cb.

mf

200

Fl. 1
Ob. 1
E♭ Cl.
B. Cl.
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tbn. 1
Glockenspiel
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
Marimba
Perc. 4
Pno.
1 solo
Vln. I
1 sola
Vla.
1 solo
Vc.
1 solo
Cb.

G

♩ = 40

203

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

Timpani

Timp.

Ratchet

Perc. 1

Tambourine (shake)

Perc. 2

207

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.

Timp.

Ratchet

Perc. 1

Tambourine

Perc. 2

H

211

Picc.

E♭ Cl.

Cbsn.

Hn. 1

Tpt. 1

Tbn. 1

Tba.

Tubular Bell

Perc. 3

H

tutti

Vln. I

div.

ppp

(div.)

Vln. II

ppp

tutte

Vla.

ppp

tutti

Vc.

ppp

tutti

Cb.

ppp

div. a 4

div. a 3

div.

div.

div.

213

Picc.

E♭ Cl.

Cbsn.

Hn. 1

Tpt. 1

Tbn. 1

Tba.

Tubular Bell

Perc. 3

(div. a 4)

Vln. I

div. a 4

Vln. II

div. a 4

Vla.

div. a 4

Vc.

div. a 3

Cb.

div. a 3

div.

div.

div.

215

Picc.
E♭ Cl.
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tbn. 1
Tba.
Tubular Bell
Perc. 3
(div. a 4)
Vln. I
(div. a 3)
Vln. II
(div.)
Vla.
(div.)
Vc.
(div.)
Cb.
div.
div.
unis.

217

Picc.
E♭ Cl.
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
B. Tbn.
Tba.
Tubular Bell
Perc. 3
(div.)
Vln. I
(div.)
Vln. II
(div.)
Vla.
(div.)
Vc.
(div.)
Cb.
div. a 6
div. a 5
div. a 4
div. a 4
div.

219

Picc.
E♭ Cl.
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tubular Bell
Perc. 3
(div. a 6)
Vln. I
(div. a 5)
Vln. II
(div. a 4)
Vla.
(div. a 4)
Vc.
(div.)
Cb.
div. a 6
div. a 5
div. a 4

221

Picc.
E♭ Cl.
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tubular Bell
Perc. 3
(div. a 6)
Vln. I
(div. a 6)
Vln. II
(div. a 5)
Vla.
(div. a 4)
Vc.
(div. a 4)
Cb.

223

Picc.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

D Tpt.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tba.

Tubular Bell

Perc. 3

(div. a 6)

div. a 4

Vln. I

(div. a 6)

div. a 4

Vln. II

(div. a 5)

div. a 3

Vla.

(div. a 4)

div. a 3

Vc.

(div. a 4)

div. a 3

Cb.

225

E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Tubular Bell
Perc. 3
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p
pp
unis.
(div. a 4)
(div. a 3)

110

227

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

D Tpt.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tba.

Tubular Bell

Perc. 3

Pno.

mf

mf

f

f

Vln. I

Vln. II

(div. a 3)

Vla.

Vc.

Cb.

I

♩ = 160 (𝅝 = 40)

229

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

fff

Vibraslap
Cowbell
Wood Block
Claves
Castanets

mp

I

♩ = 160 (𝅝 = 40)

div.
div. a 3
div. a 4
unis.

243

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp. — Vibraslap
Perc. 1 — Cowbell
Perc. 2 — Wood Block
Perc. 3 — Claves
Perc. 4 — Castanets
Vln. I — (div.) unis. div. a 8 div. a 4 div. a 3 div. unis. div. a 8 div. a 4
Vln. II — unis. div. a 7 div. a 4 div. a 3 div. unis. div. a 7 div. a 4 div. a 3
Vla. — div. unis. div. a 6 div. a 3 div. unis. div. unis. div. a 6 div. a 3
Vc. — div. a 5 div. unis. div. a 5 div.
Cb. — div. a 4 div. unis. div. a 4 div.

256

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Vibraslap
Cowbell
Wood Block
Claves
Castanets

div. a 3
div.
unis.
div. a 8
div. a 4
div. a 7
div. a 6
div. a 5
(div.)

270

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hn.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
D Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Vibraslap
Cowbell
Wood Block
Claves
Castanets

ppp

unis.
div. a 8
div. a 7
div. a 6
div. a 5
div. a 4

Panagiotis Apostolou

Déjà vu
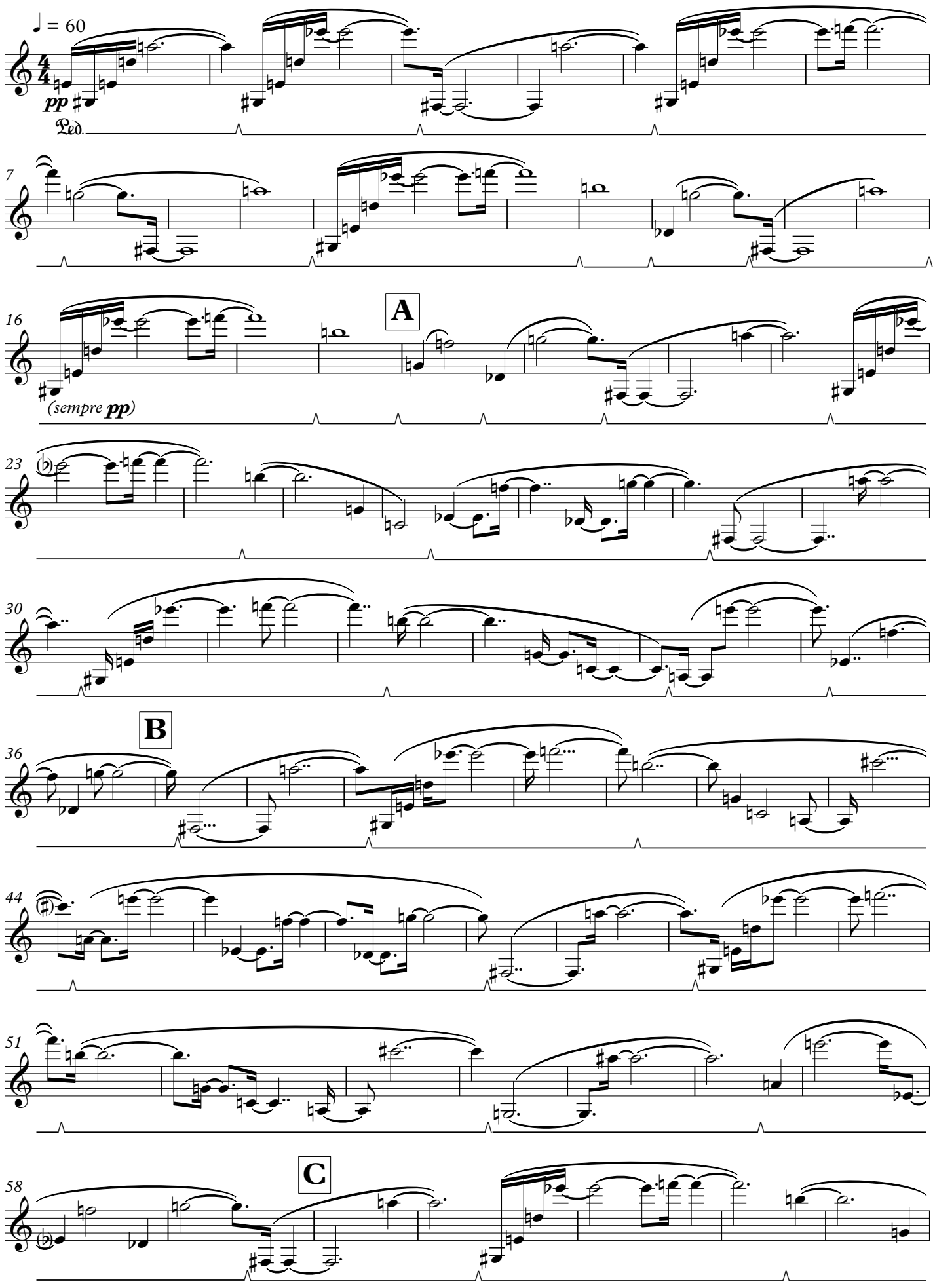
for vibraphone

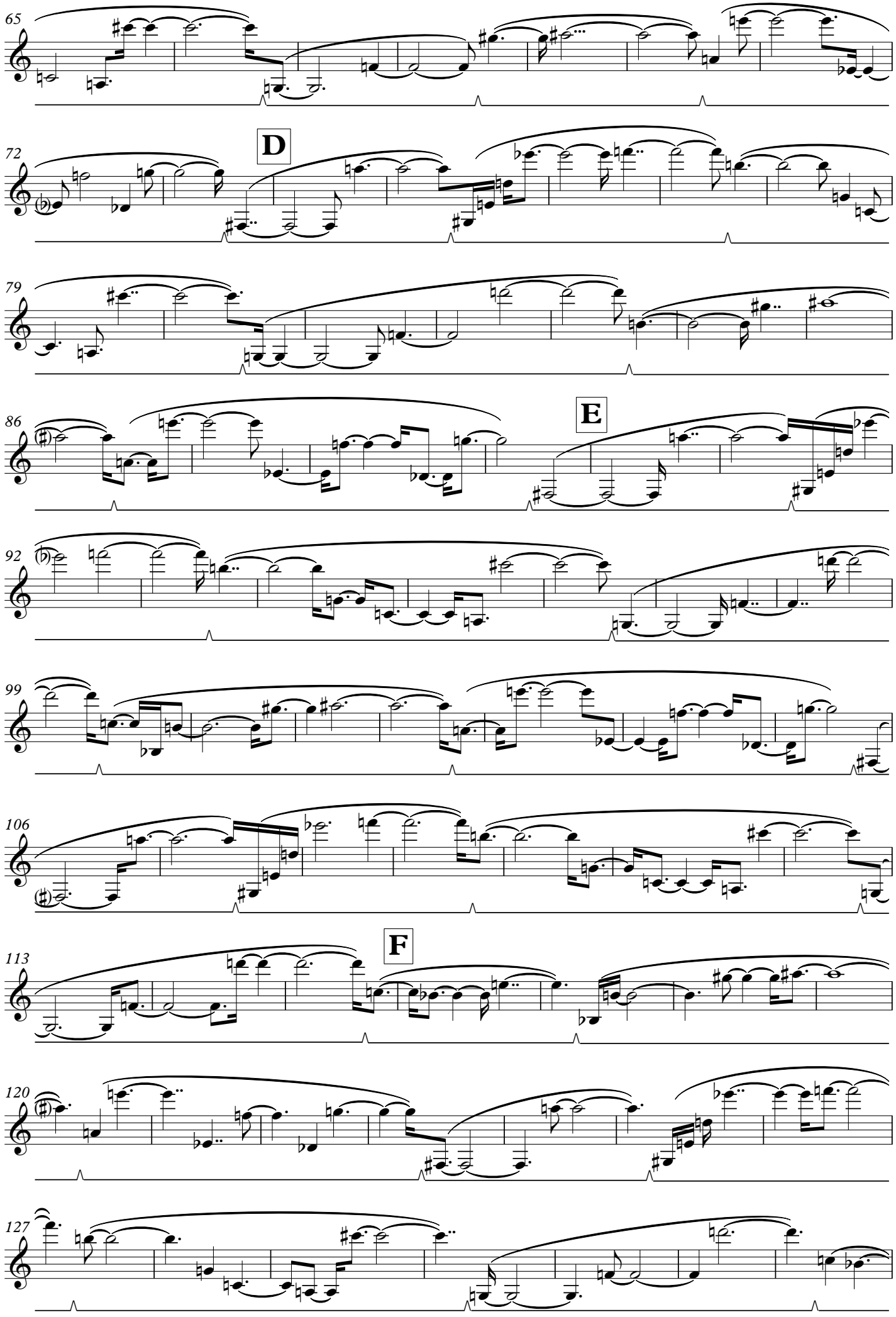
Panagiotis Apostolou / **Déjà vu** / for vibraphone / duration: 30'30" / March 2017

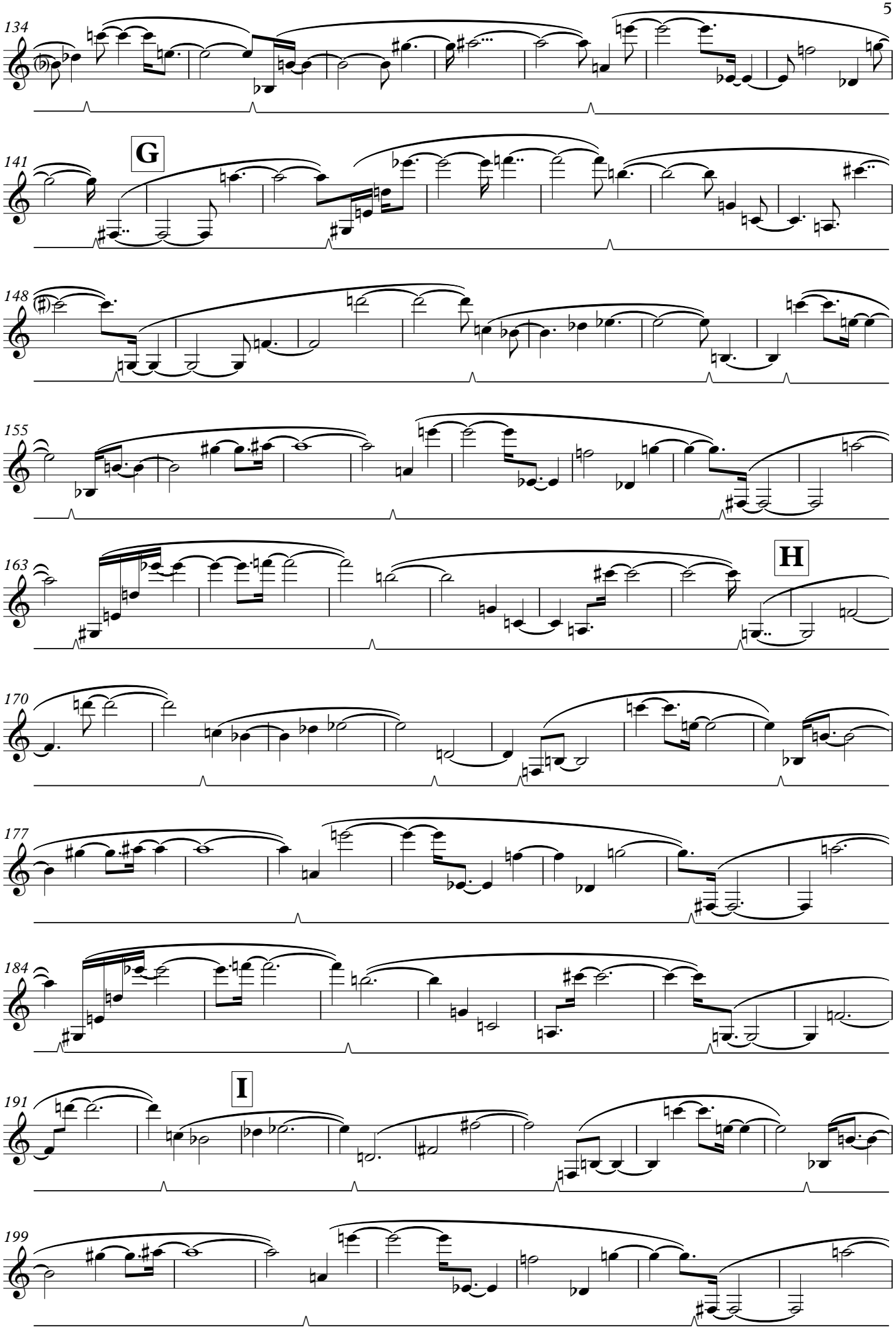
Déjà vu

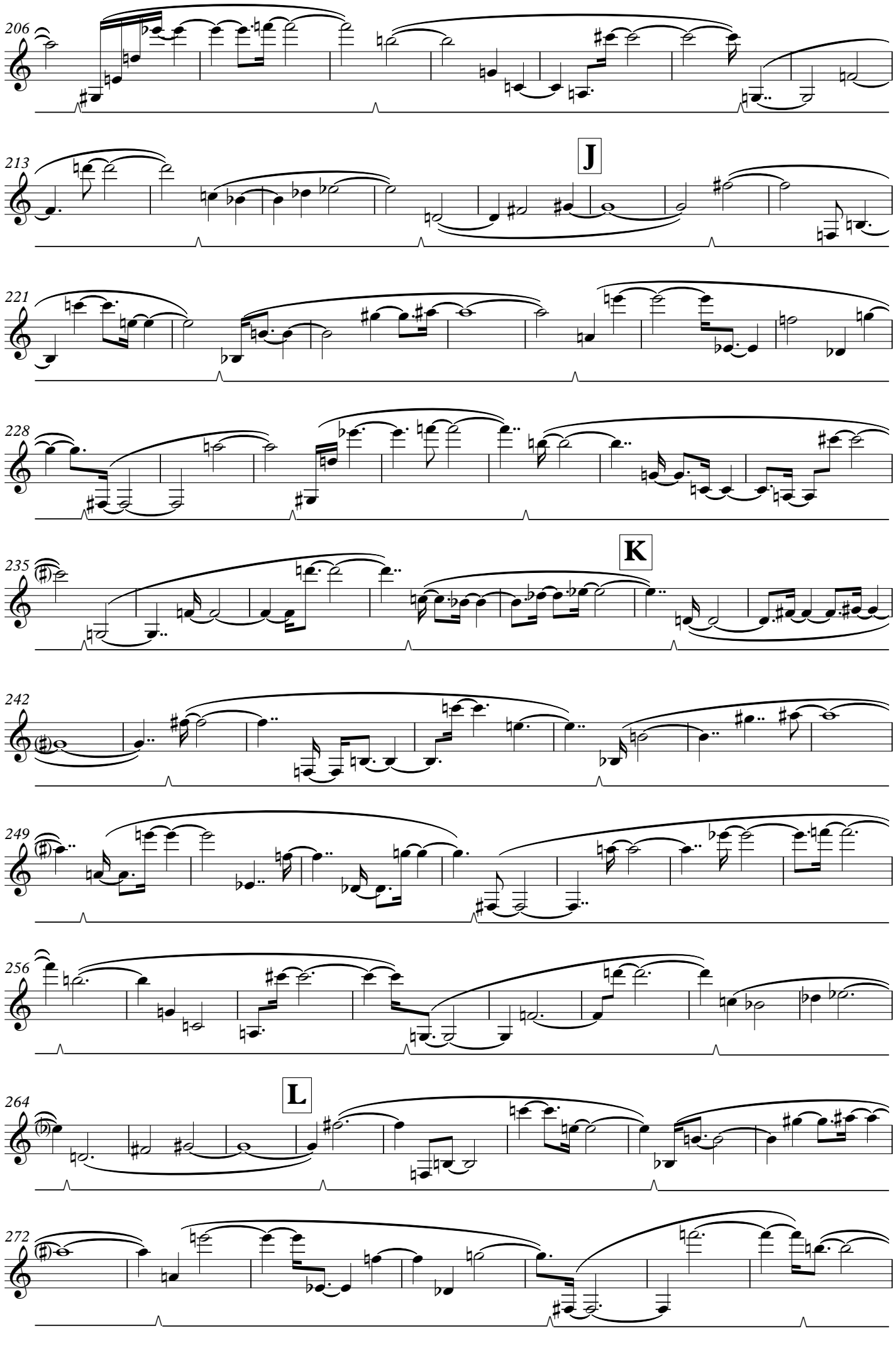
for vibraphone
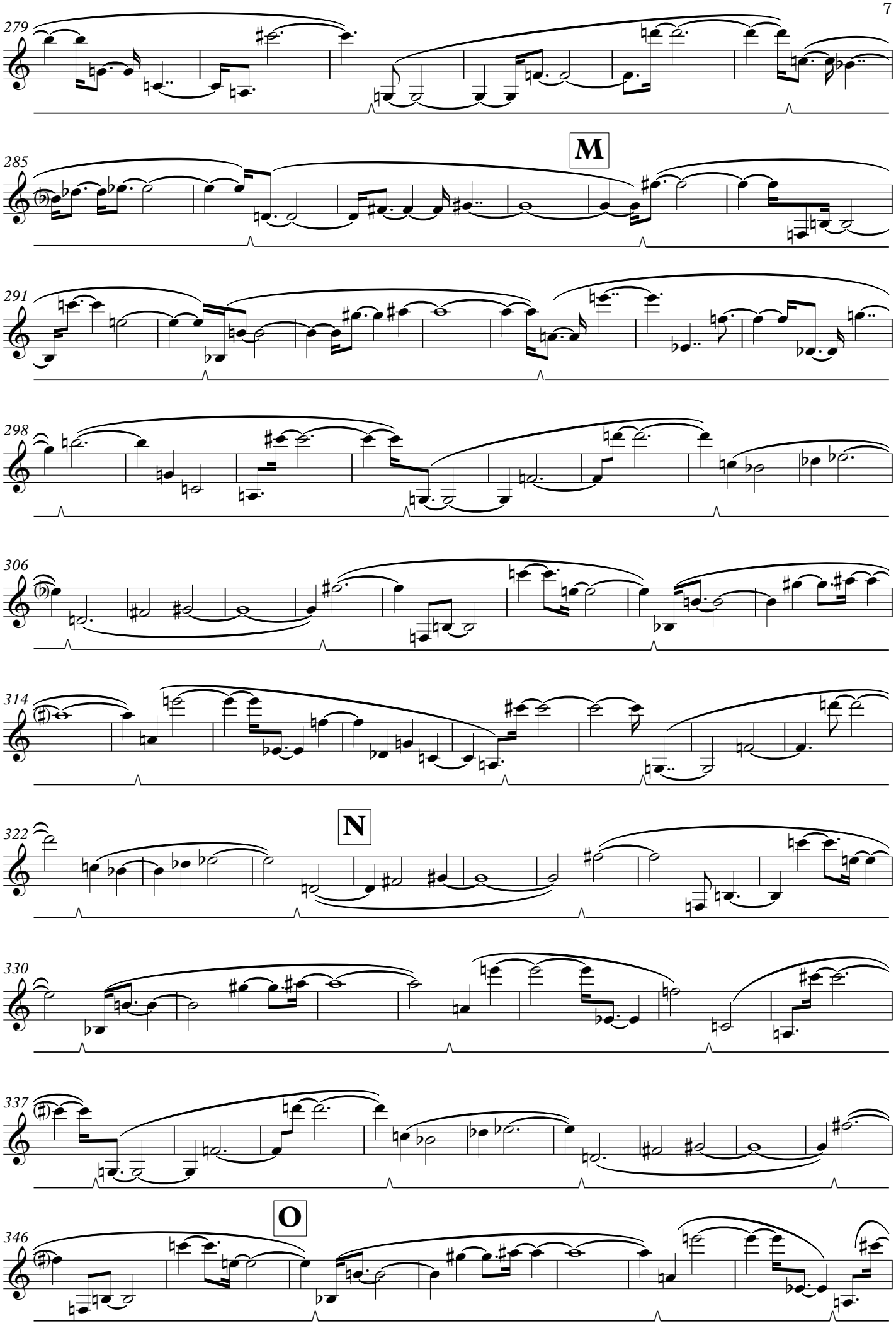
Panagiotis Apostolou

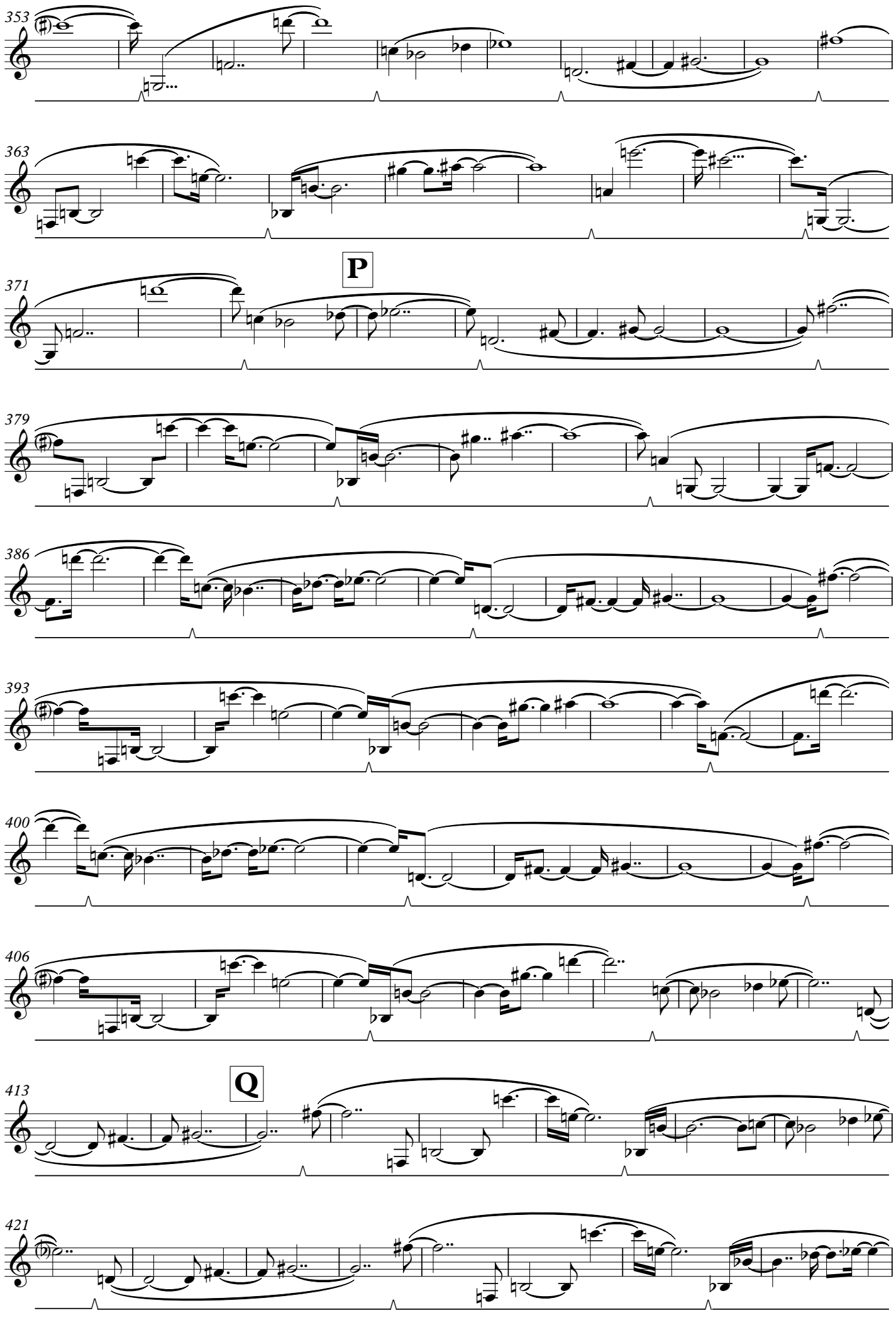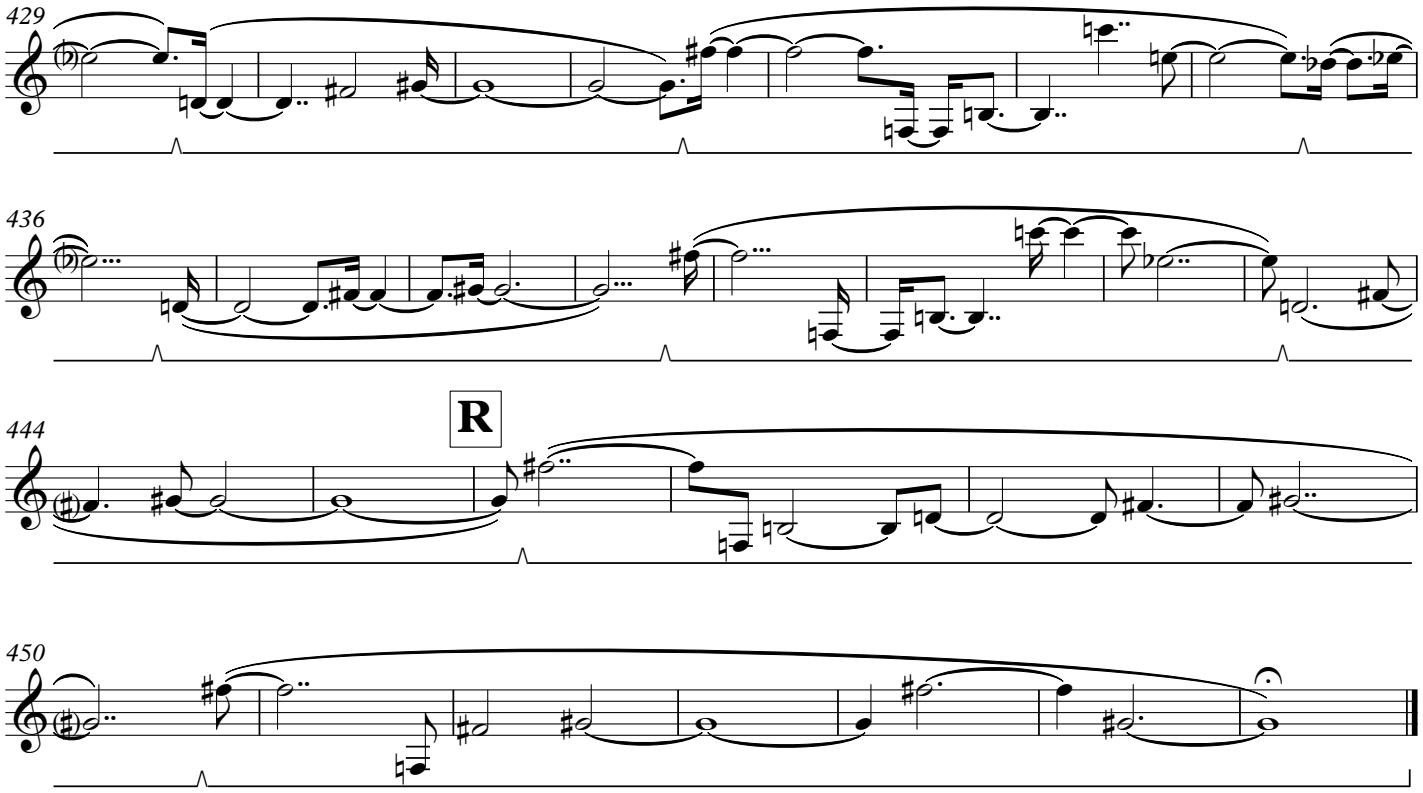



65
72
D
79
86
E
92
99
106
113
F
120
127


134
G
141
148
155
H
163
170
177
184
I
191
199


206
213
J
221
228
235
K
242
249
256
264
L
272


279
285
M
291
298
306
314
322
N
330
337
346
O


353
363
P
371
379
386
393
400
406
Q
413
421


429
436
444
R
450

Panagiotis Apostolou

TOTEM

for clarinet

Panagiotis Apostolou

TOTEM

for solo clarinet in B♭

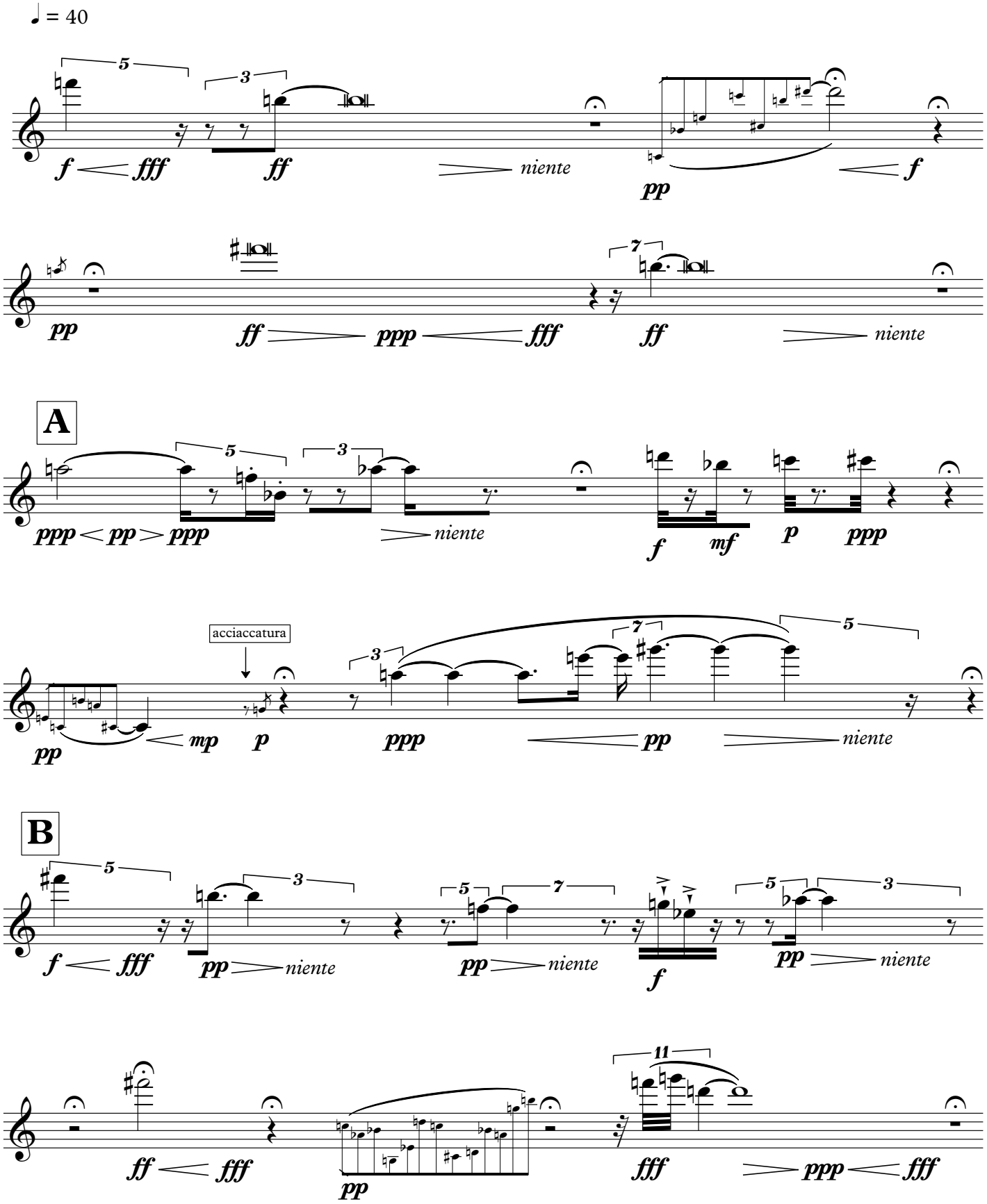
duration: 6'30"

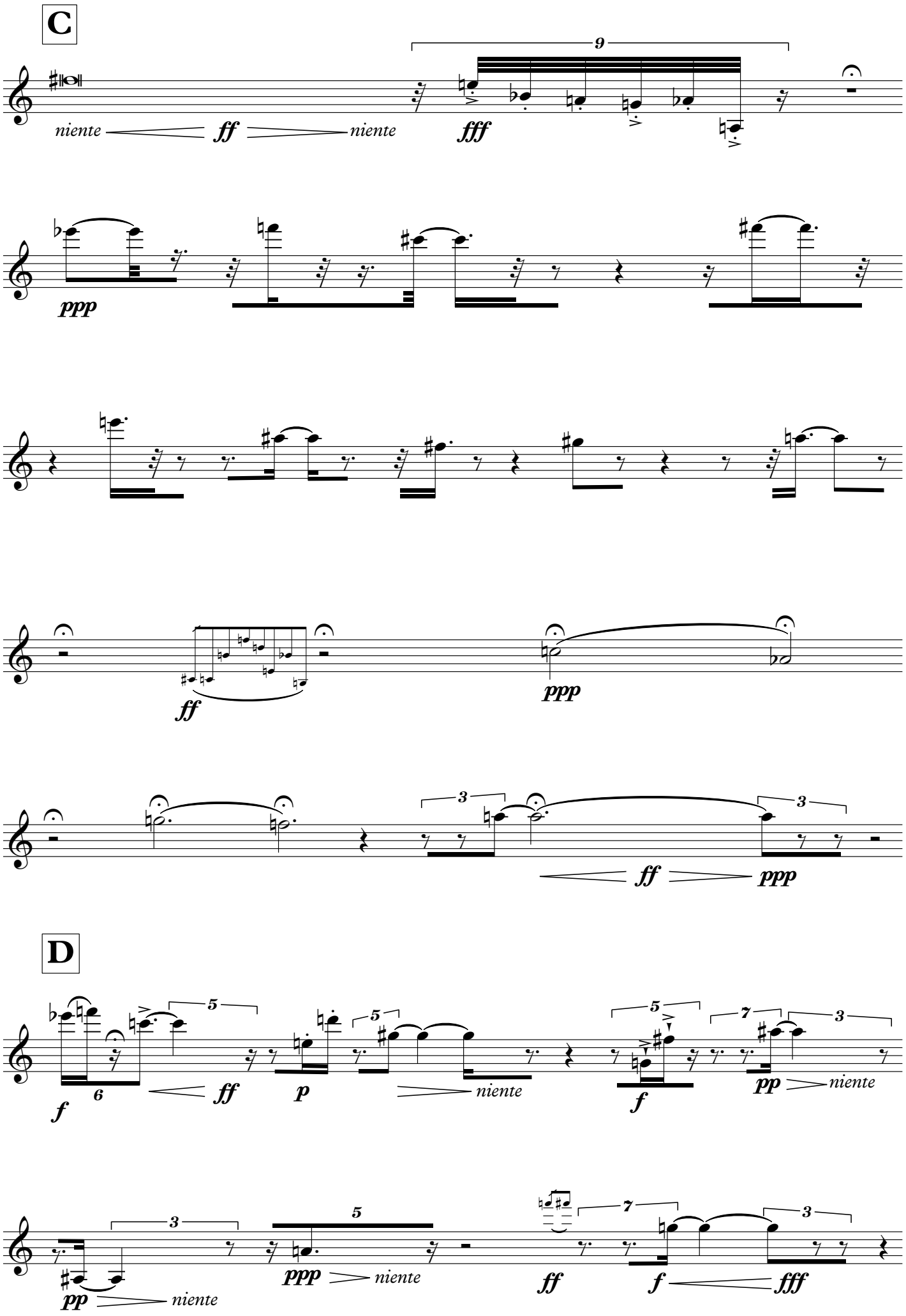
April 2017
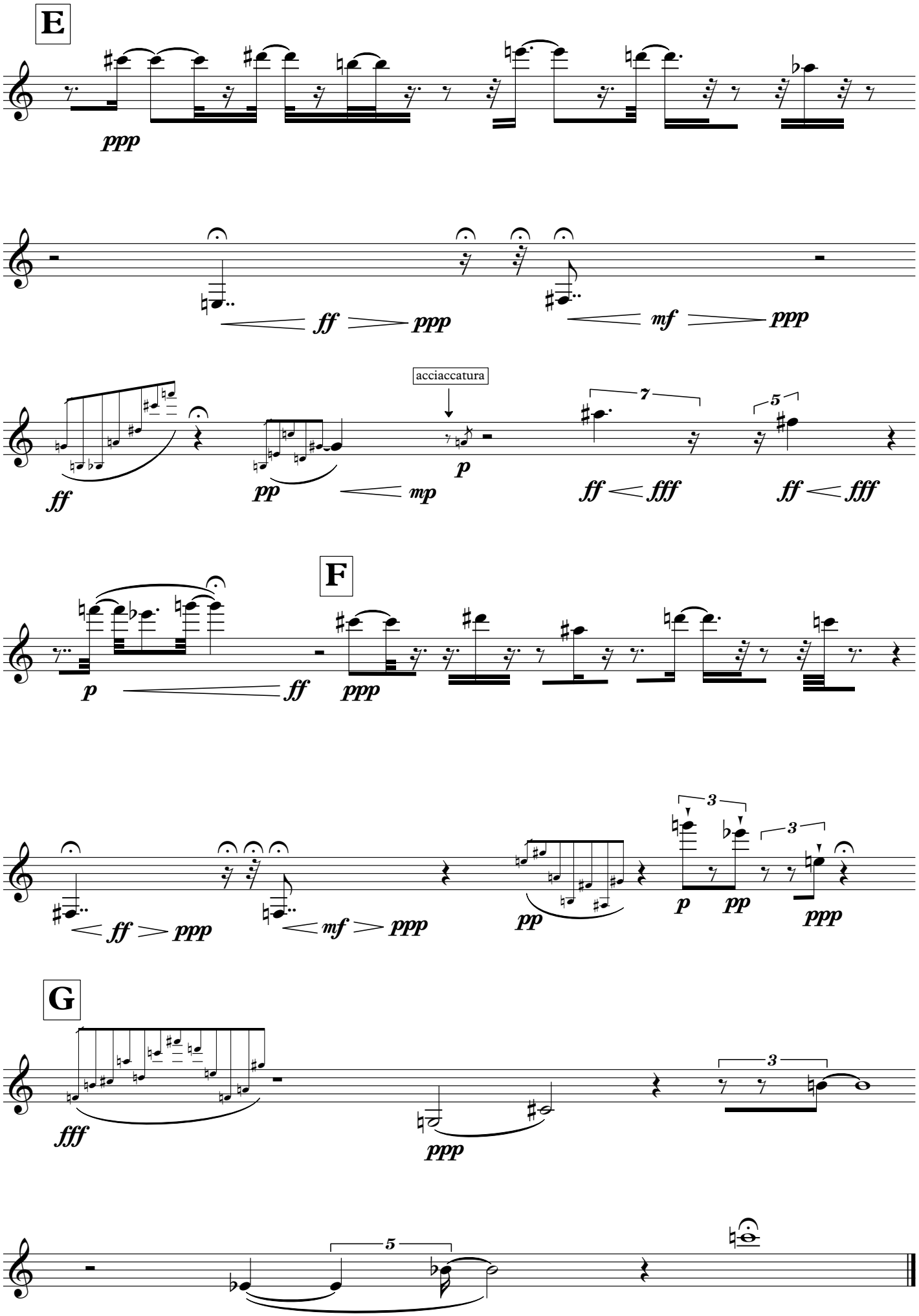
TOTEM

Panagiotis Apostolou

for clarinet in B♭




C
9
niente
ff
niente
fff
ppp
ff
ppp
3
3
ff
ppp
D
5
5
5
7
3
f
6
ff
p
niente
f
pp
niente
3
5
pp
niente
ppp
niente
7
3
ff
f
fff


E
ppp
ff
ppp
mf
ppp
acciaccatura
ff
pp
mp
p
7
ff
fff
5
ff
fff
F
p
ff
ppp
ff
ppp
mf
ppp
pp
3
p
3
pp
ppp
G
fff
ppp
3
5

Παναγιώτης Αποστόλου

Κύκλοι

για

φλάουτο

και
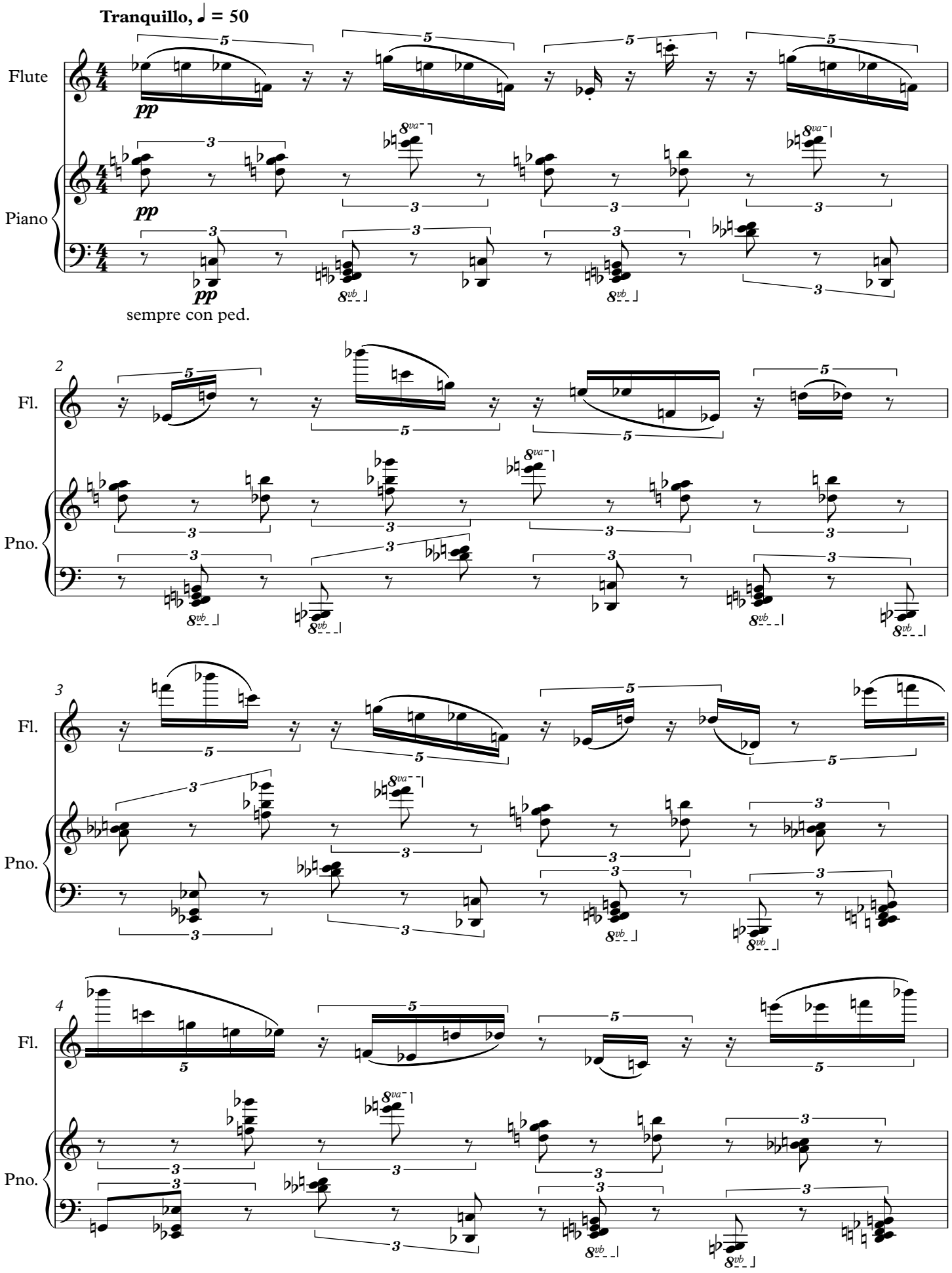
πιάνο
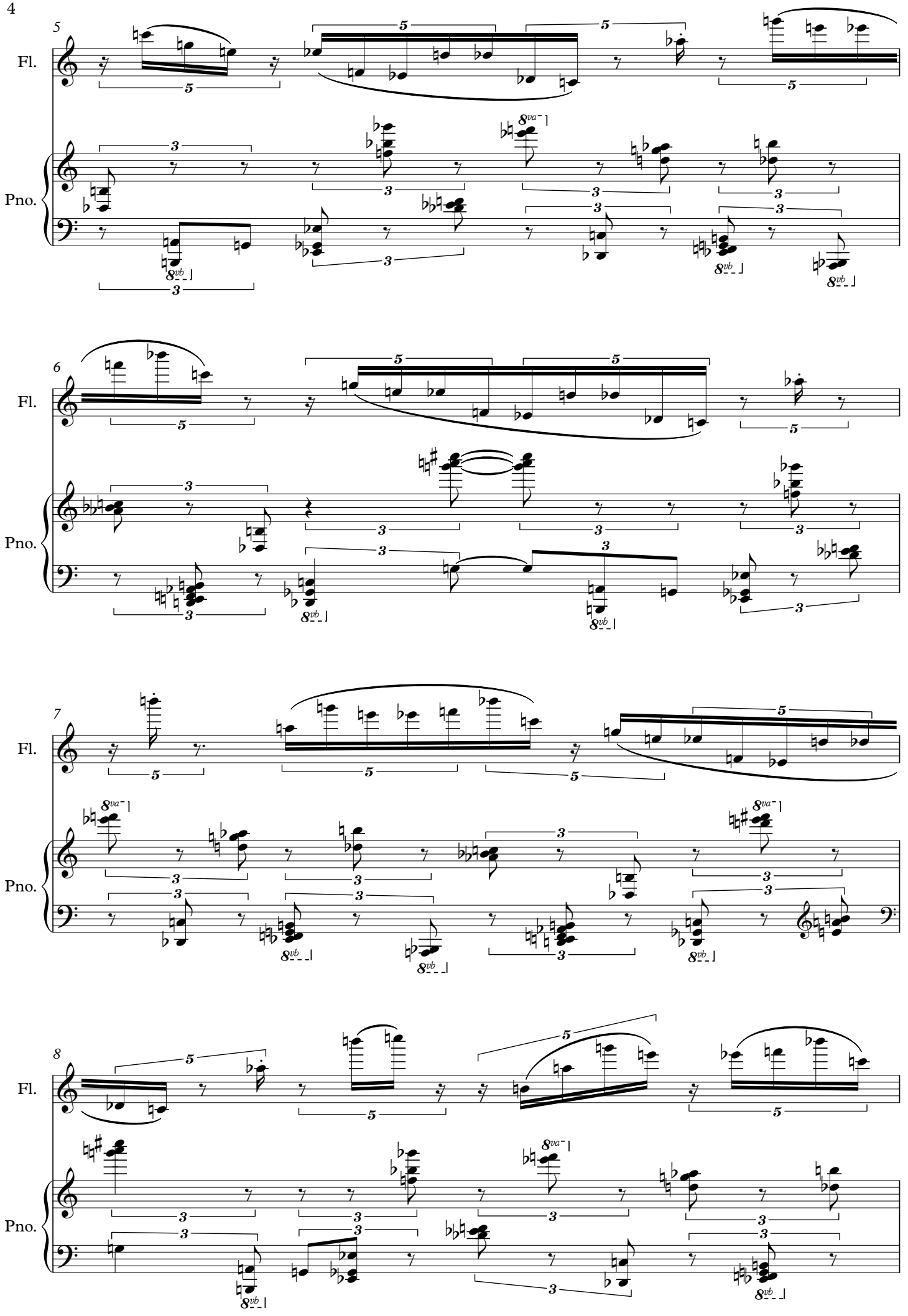
Διάρκεια: 6 λεπτά
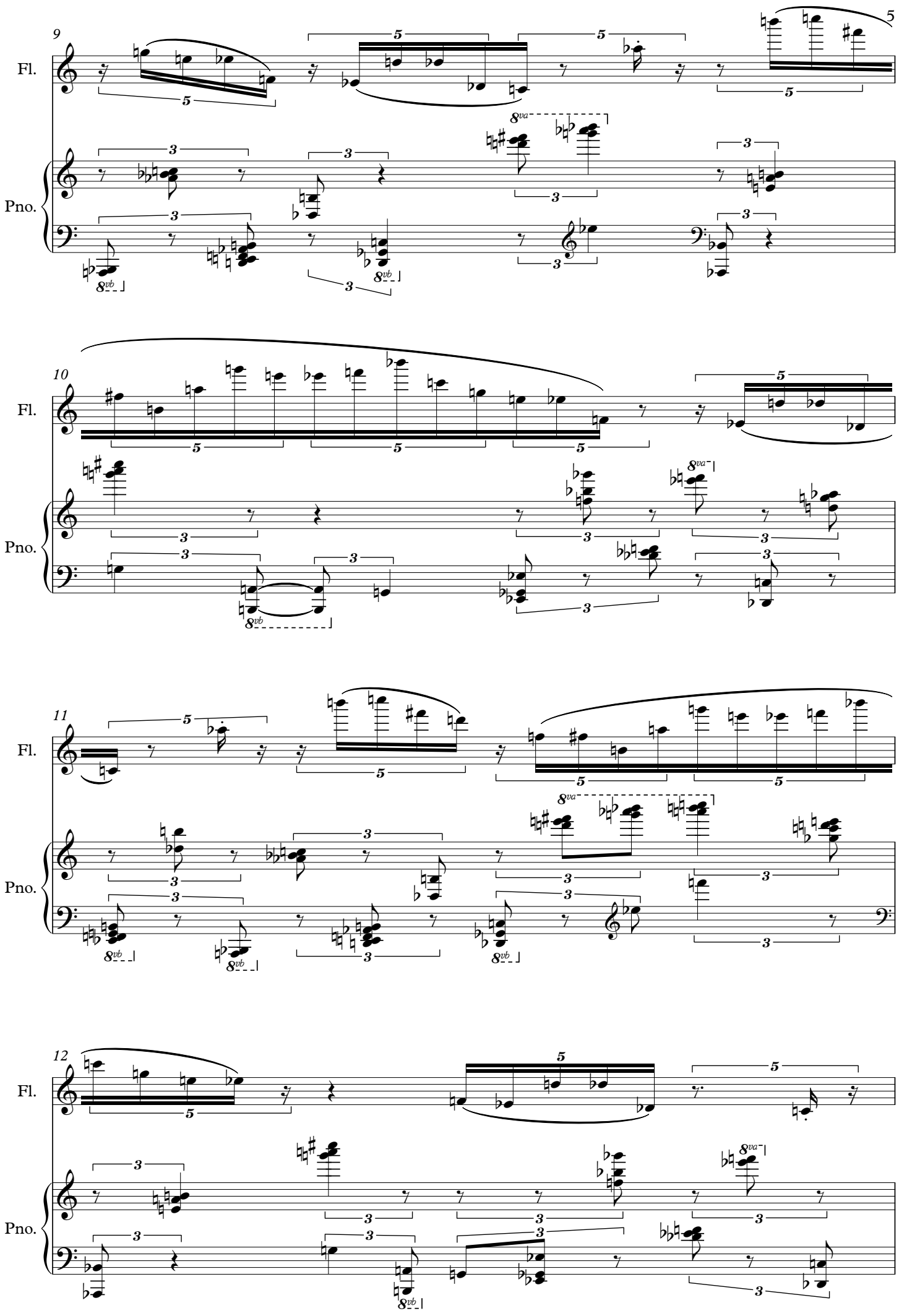
Αύγουστος 2017
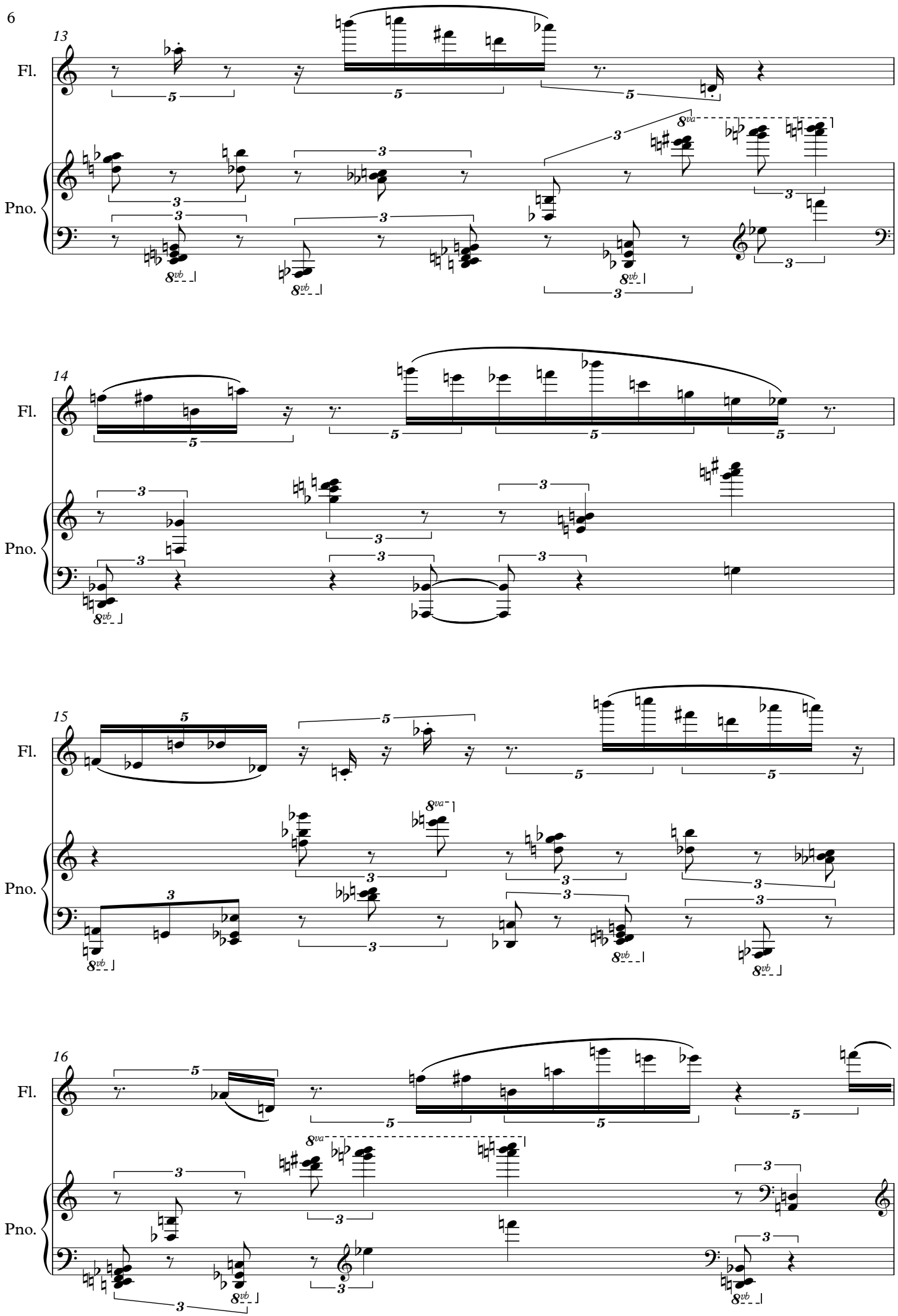
Κύκλοι
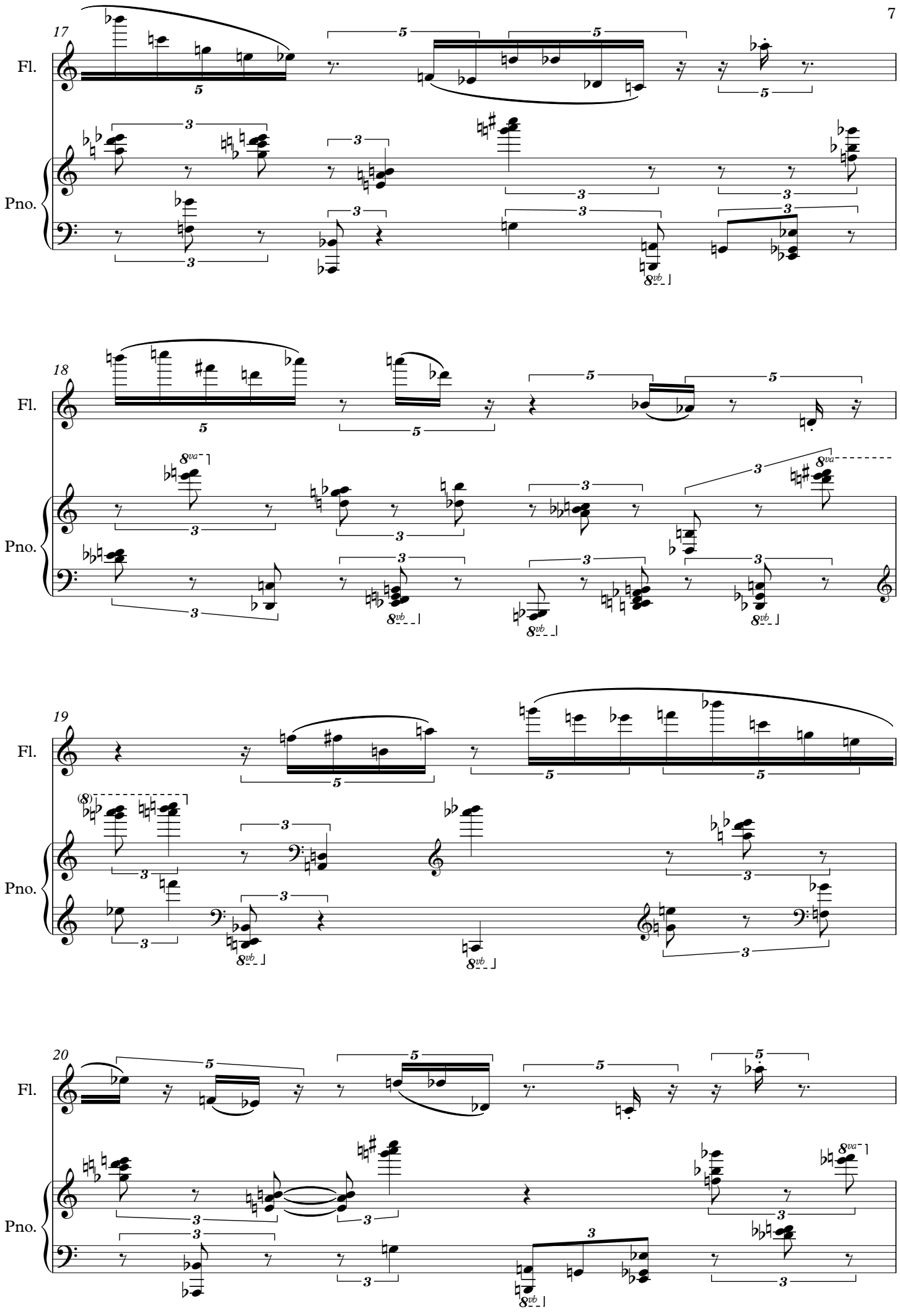
Παναγιώτης Αποστόλου
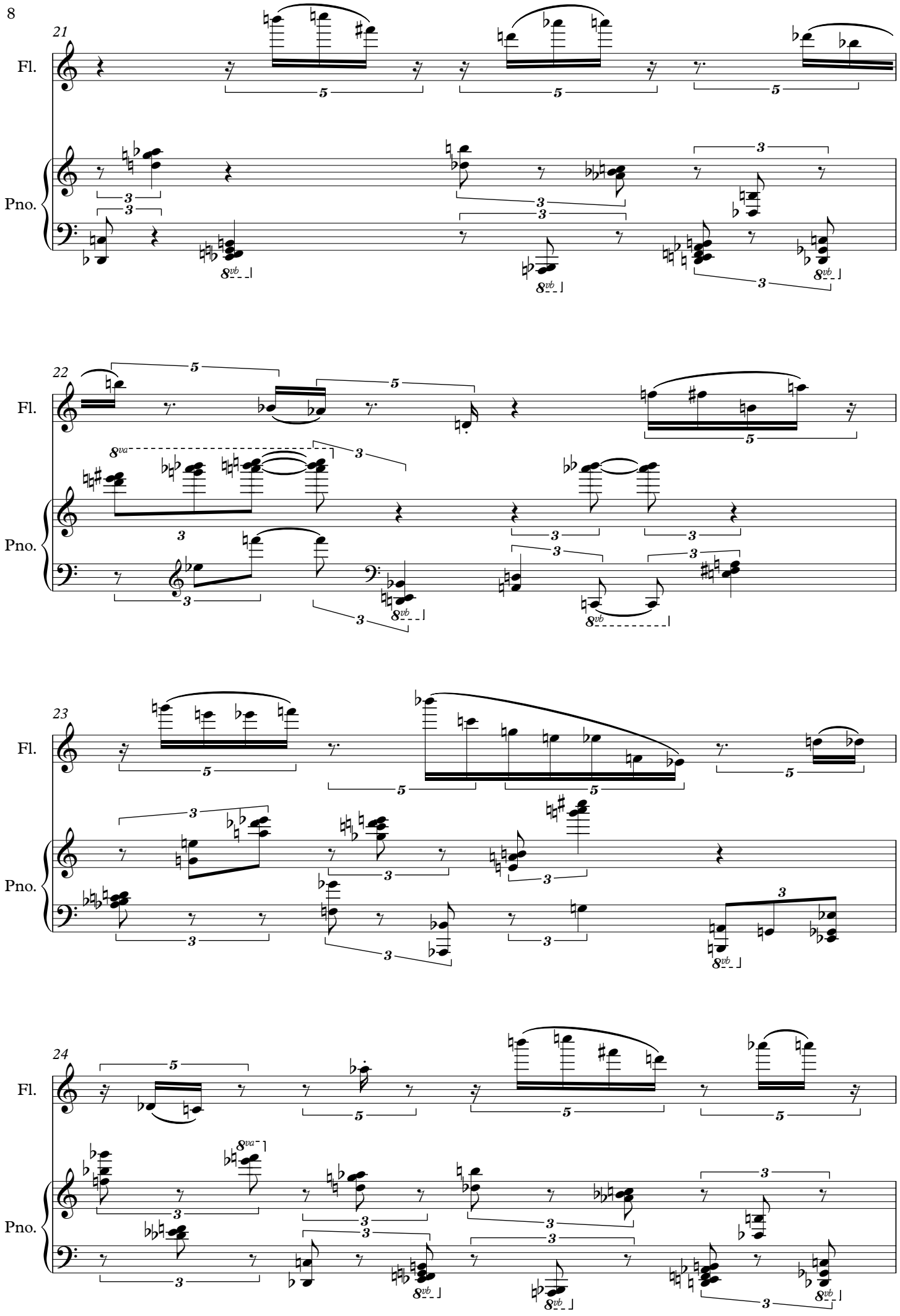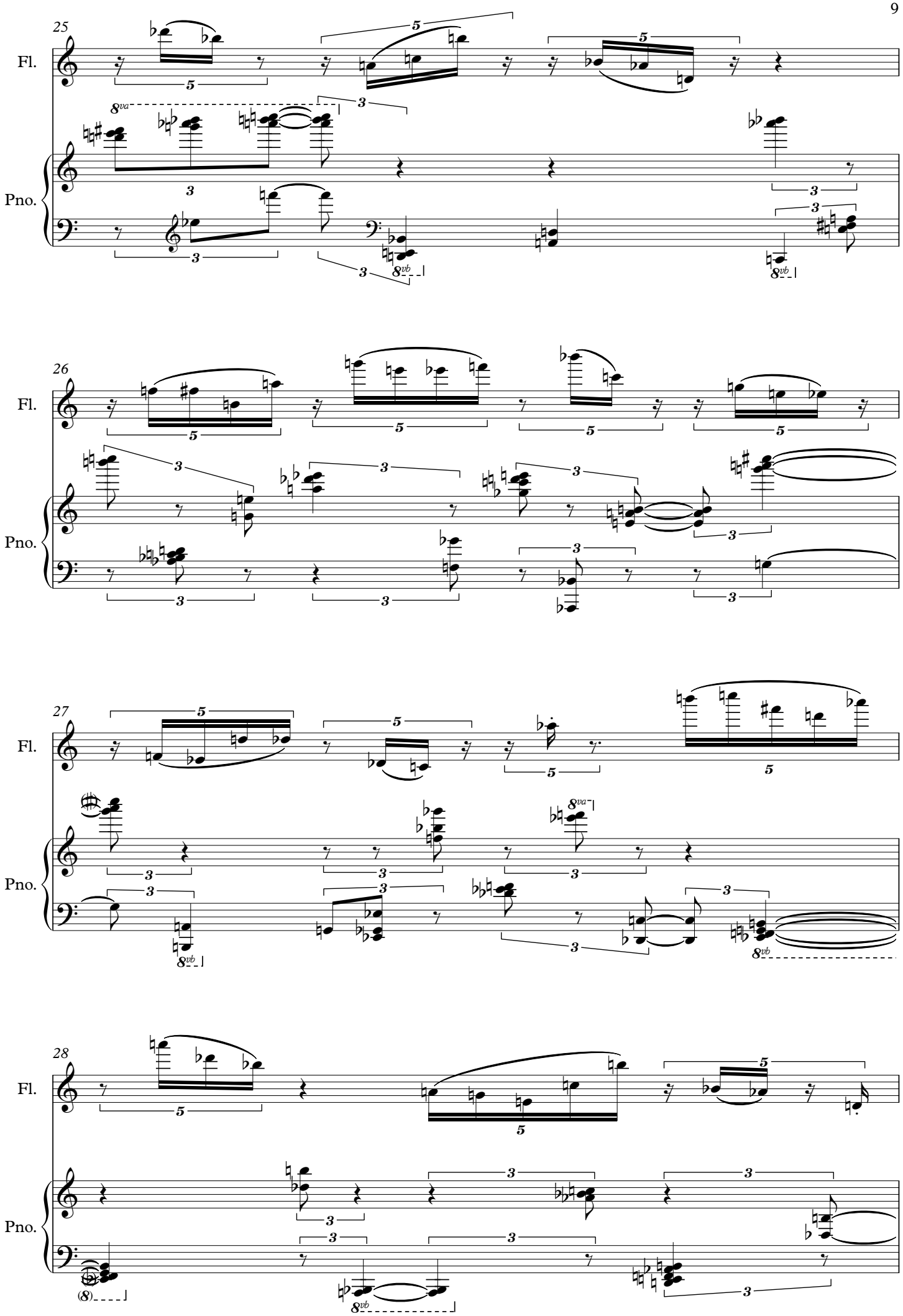



5
Fl.
Pno.
6
Fl.
Pno.
7
Fl.
Pno.
8
Fl.
Pno.
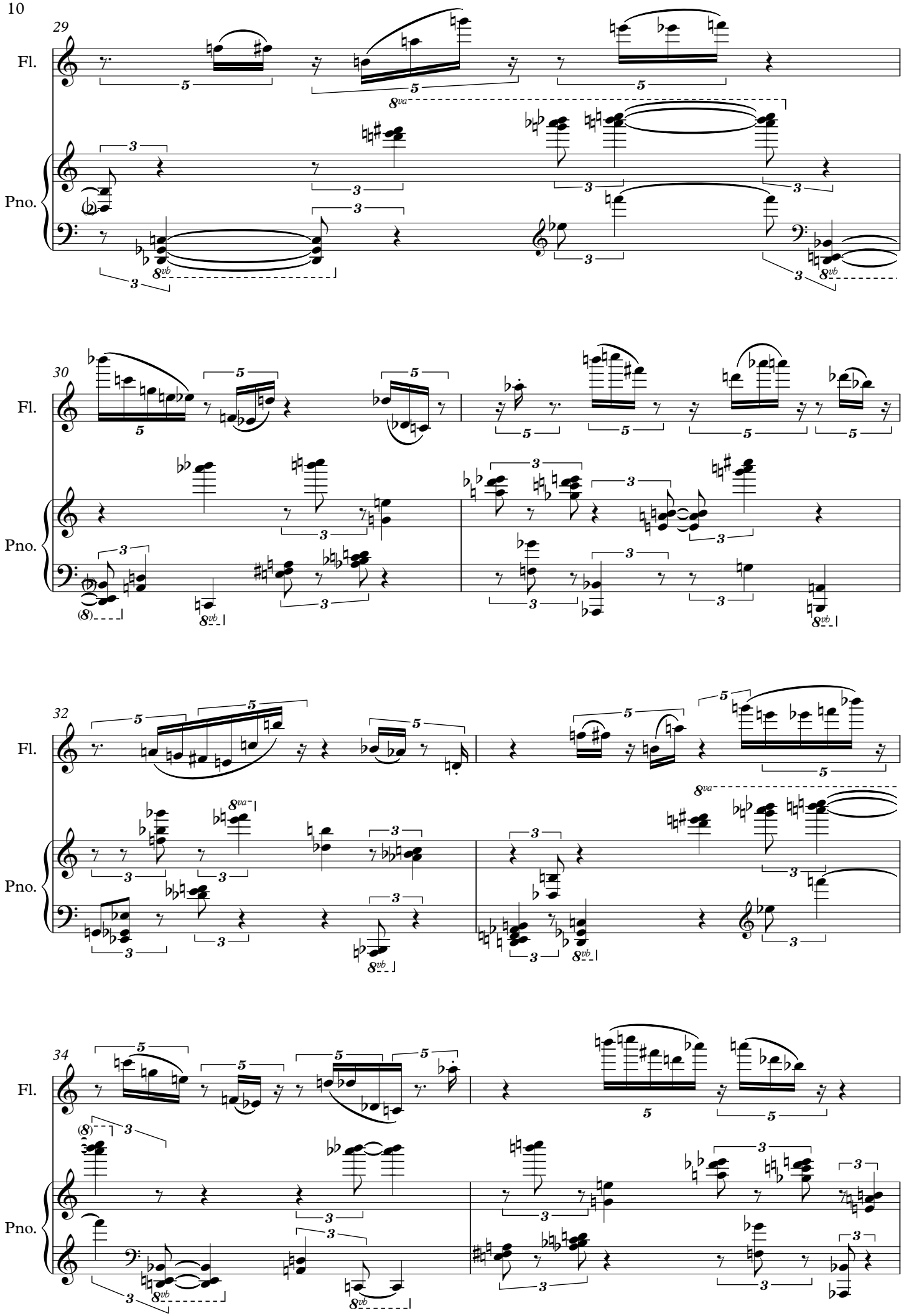

9
Fl.
Pno.
10
Fl.
Pno.
11
Fl.
Pno.
12
Fl.
Pno.
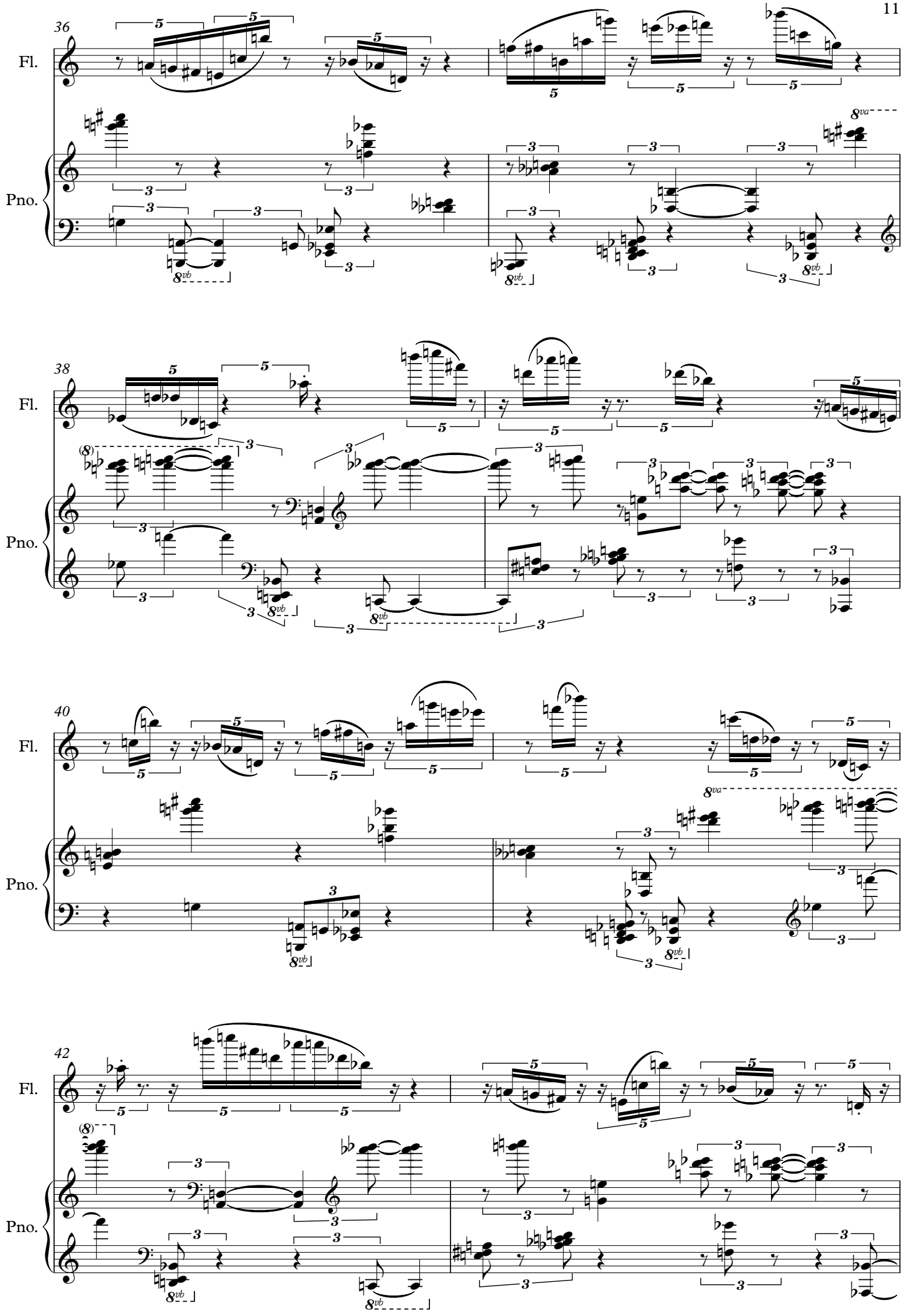

13
Fl.
Pno.
14
Fl.
Pno.
15
Fl.
Pno.
16
Fl.
Pno.
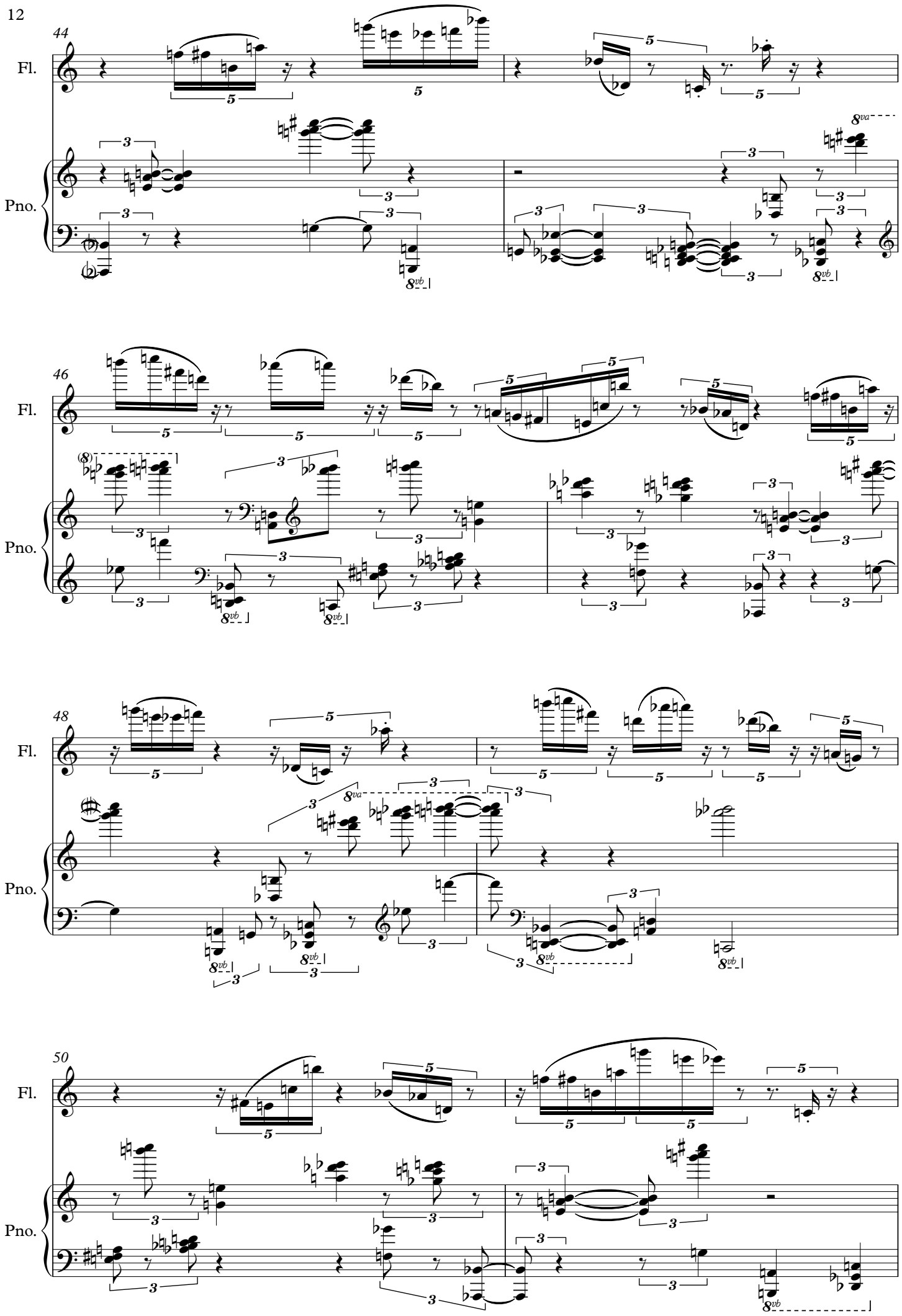

17
Fl.
Pno.
18
Fl.
Pno.
19
Fl.
Pno.
20
Fl.
Pno.
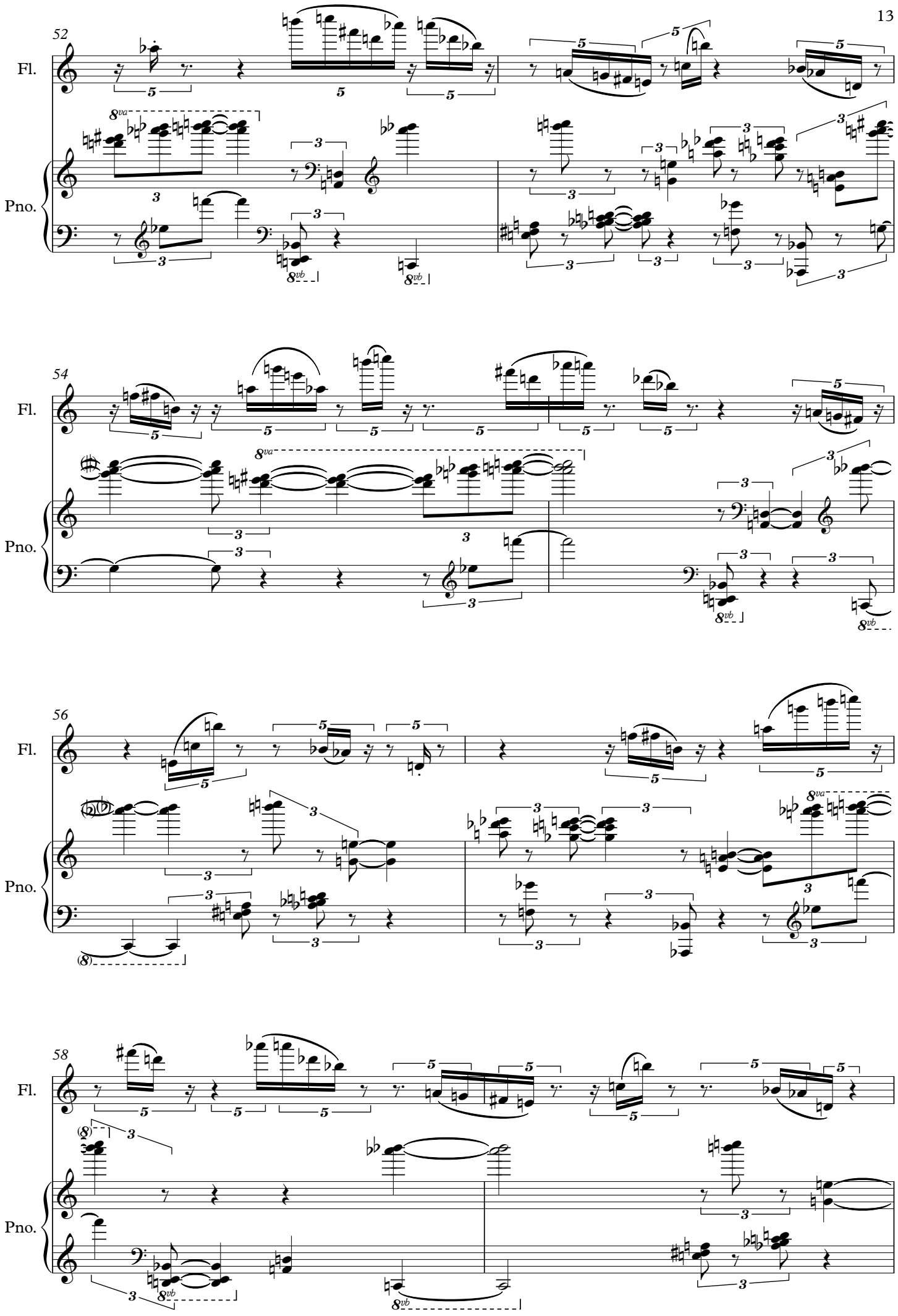

21
Fl.
Pno.
22
Fl.
Pno.
23
Fl.
Pno.
24
Fl.
Pno.
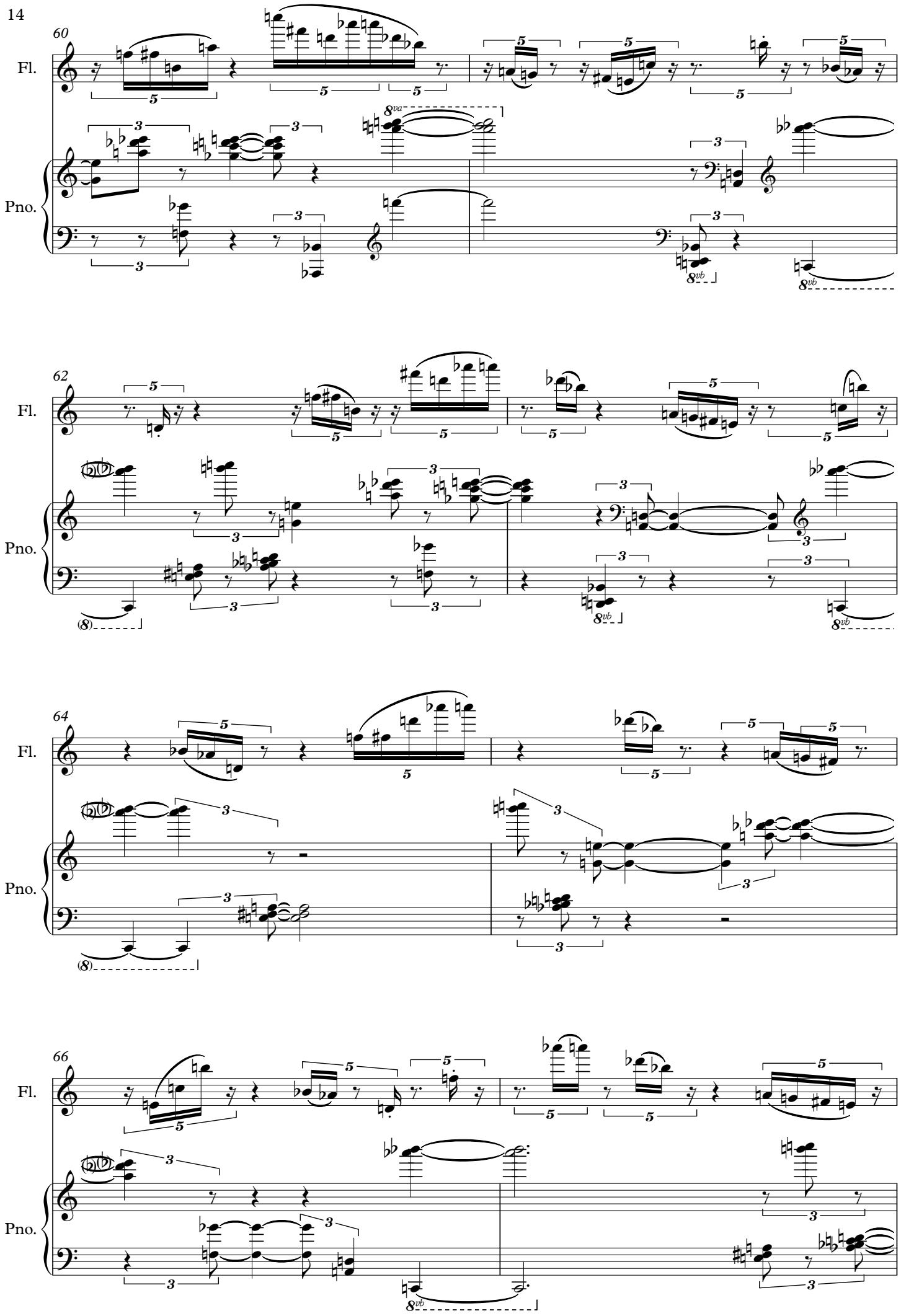

25
Fl.
Pno.
8va
8vb
26
Fl.
Pno.
27
Fl.
Pno.
8va
8vb
28
Fl.
Pno.
8vb
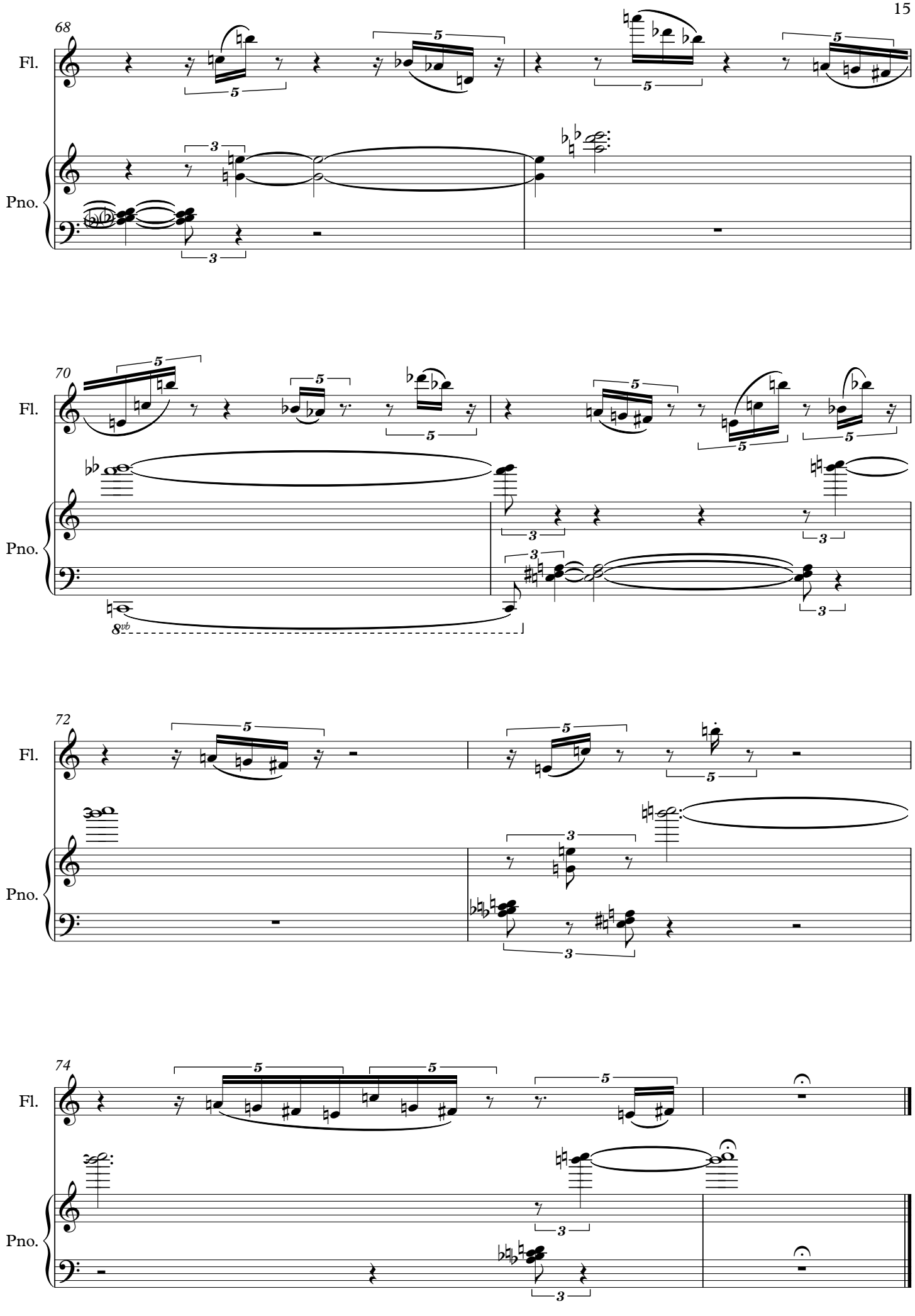

29
Fl.
Pno.
30
Fl.
Pno.
32
Fl.
Pno.
34
Fl.
Pno.


36
Fl.
Pno.
38
Fl.
Pno.
40
Fl.
Pno.
42
Fl.
Pno.


44
Fl.
Pno.
46
Fl.
Pno.
48
Fl.
Pno.
50
Fl.
Pno.


52
Fl.
Pno.
54
Fl.
Pno.
56
Fl.
Pno.
58
Fl.
Pno.


60
Fl.
Pno.
8va
8vb
62
Fl.
Pno.
8vb
64
Fl.
Pno.
8vb
66
Fl.
Pno.
8vb


68
Fl.
Pno.
70
Fl.
Pno.
8vb
72
Fl.
Pno.
74
Fl.
Pno.

Παναγιώτης Αποστόλου

What's wrong with you?
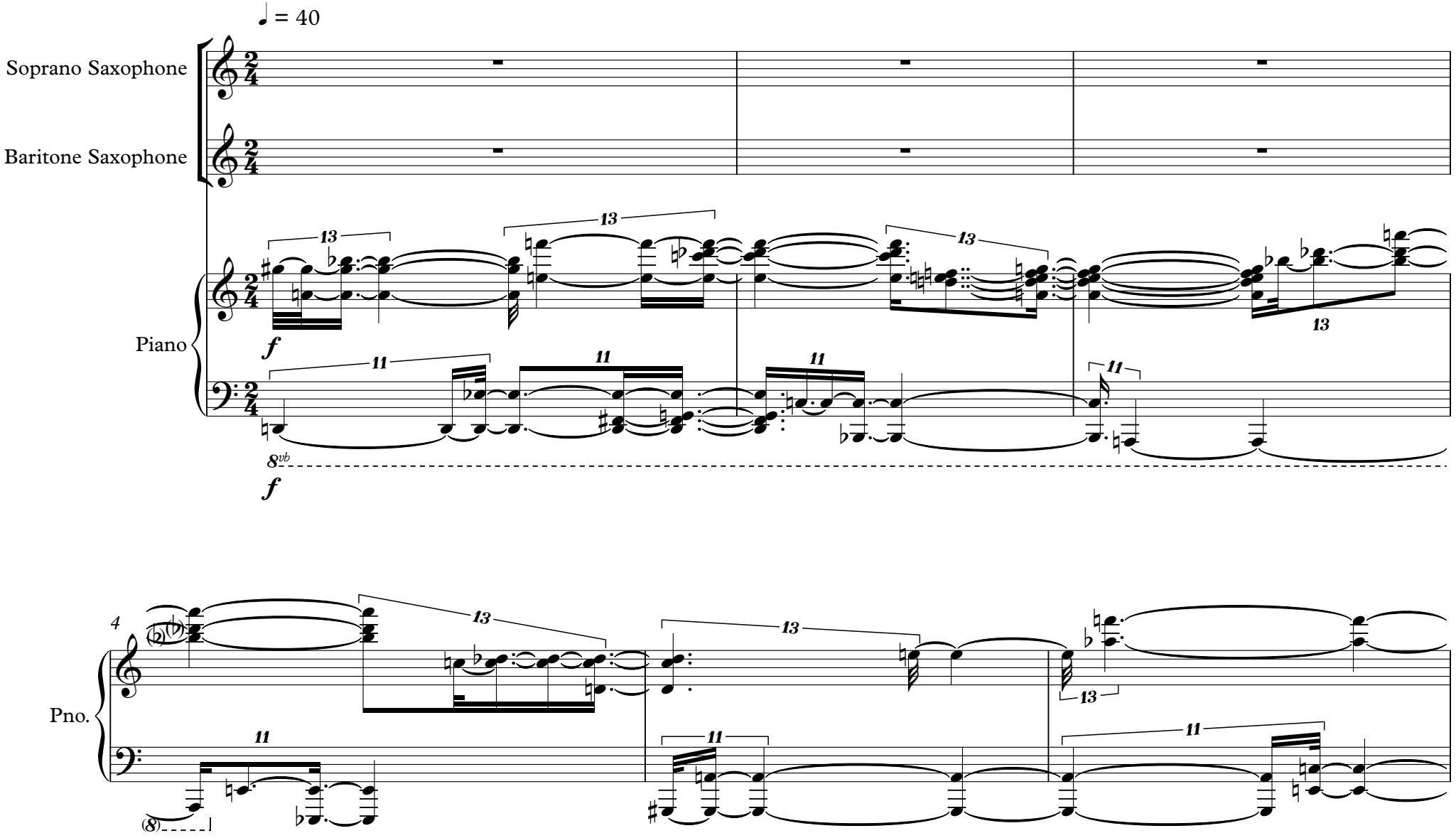
για δύο σαξόφωνα (σοπράνο και βαρύτονο) και πιάνο
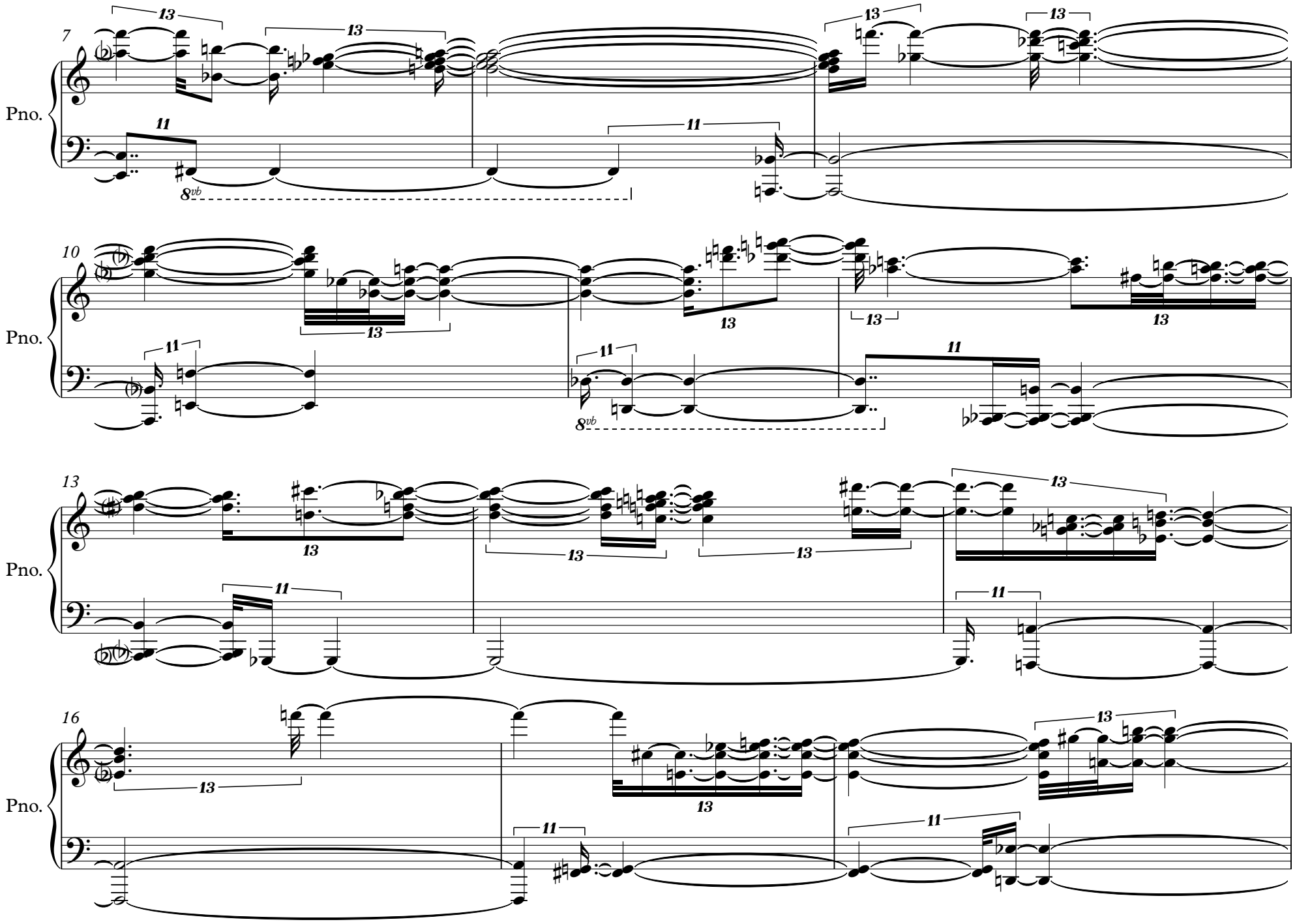
Διάρκεια: 5' 30"

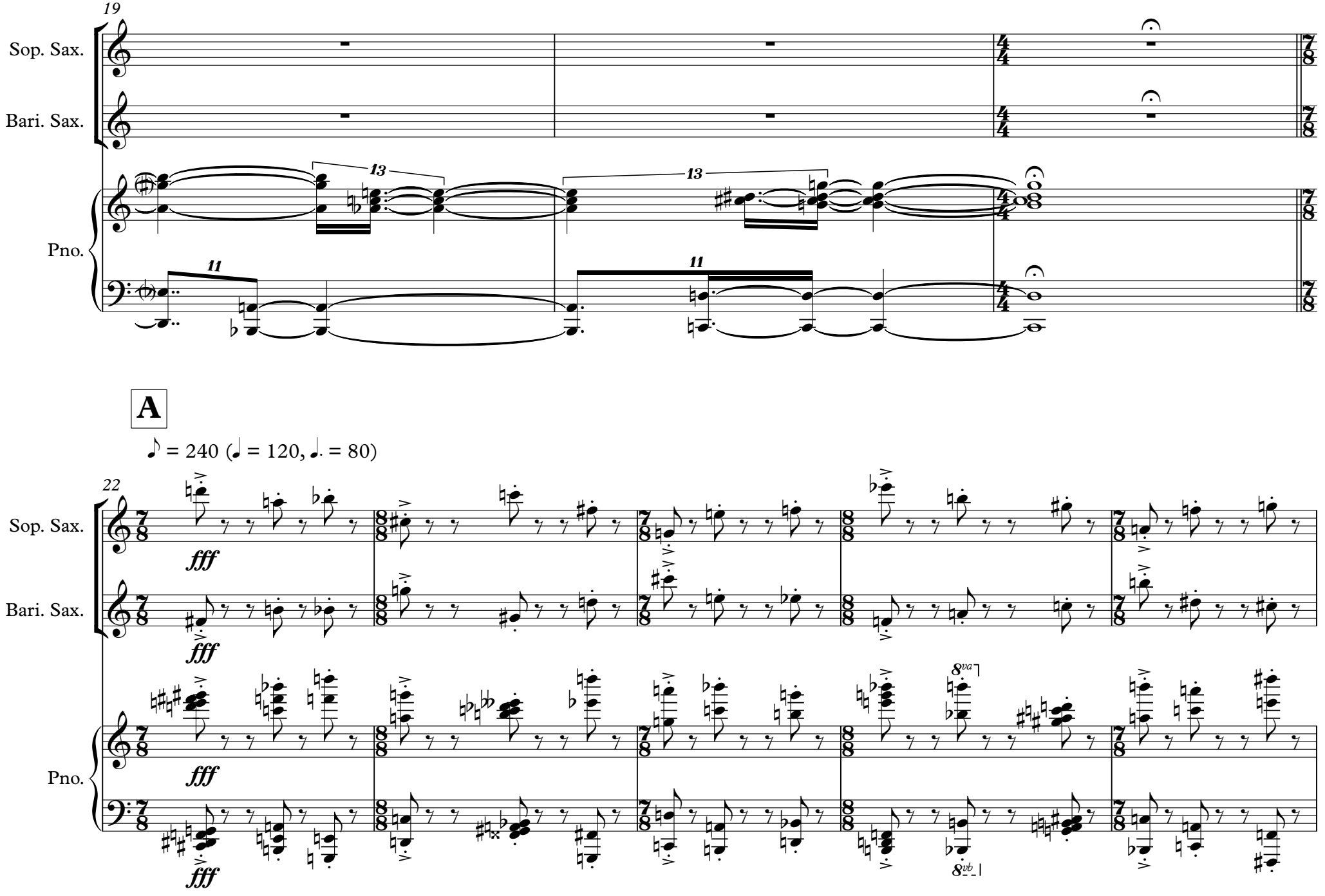
Νοέμβριος 2017
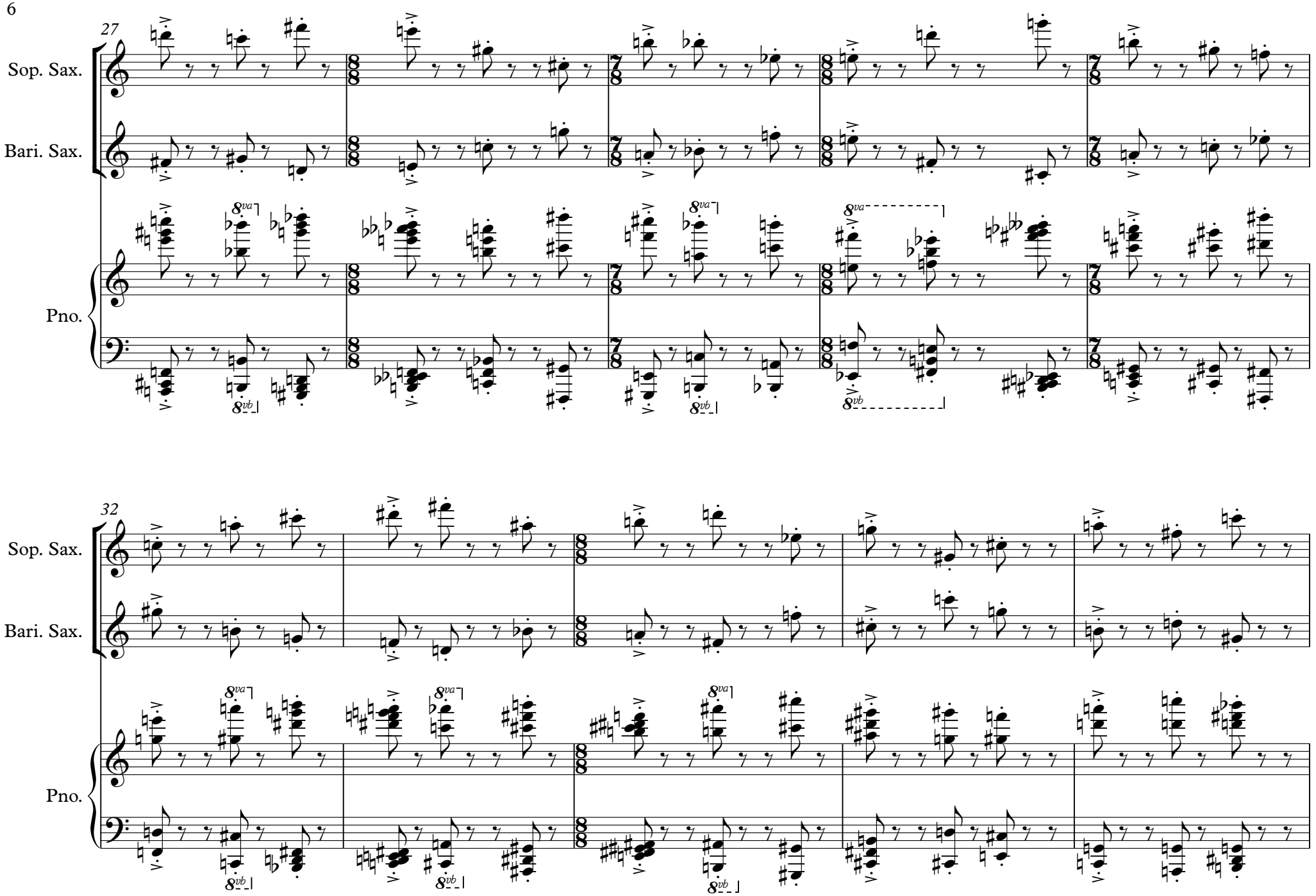
What's wrong with you?
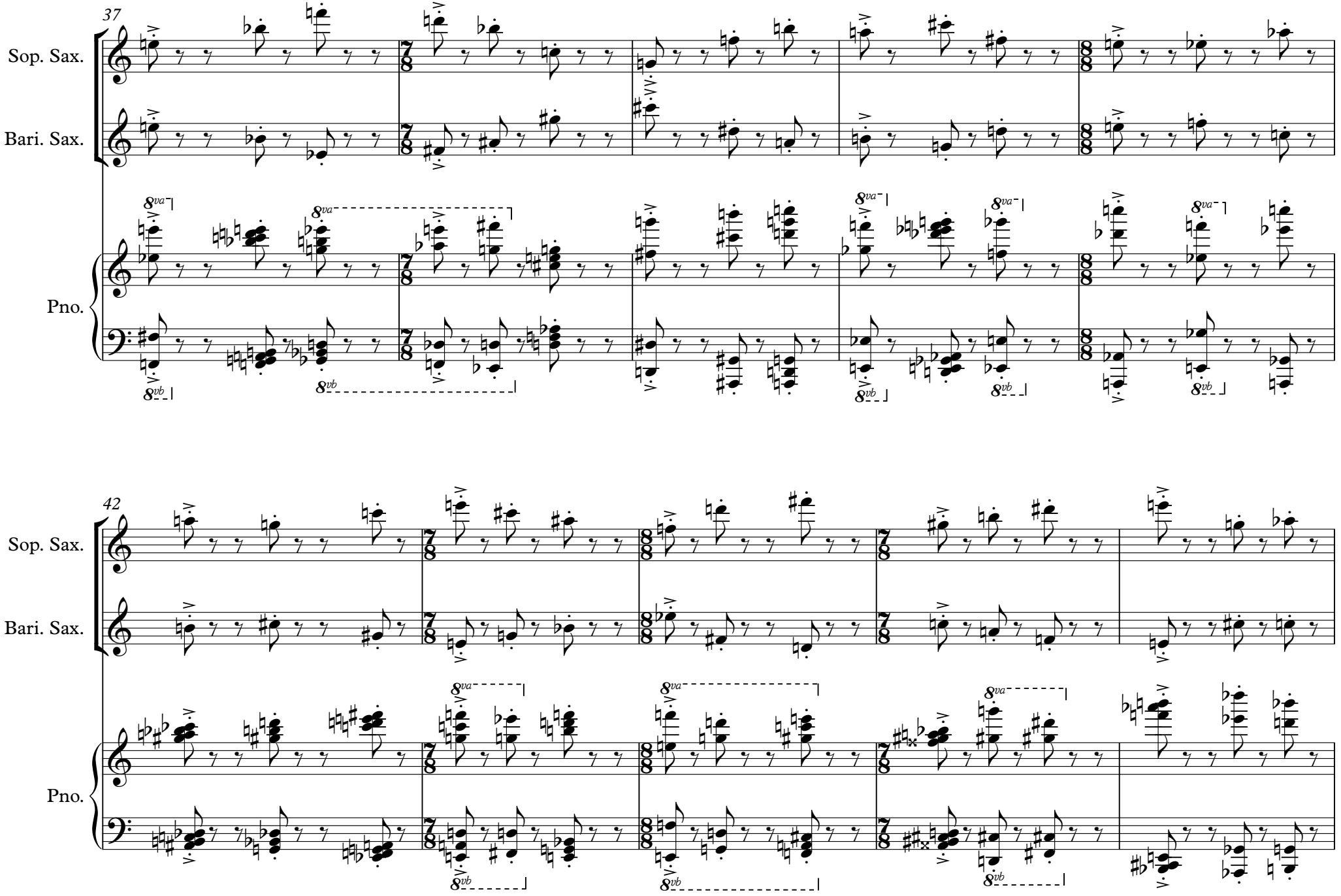
Panagiotis Apostolou
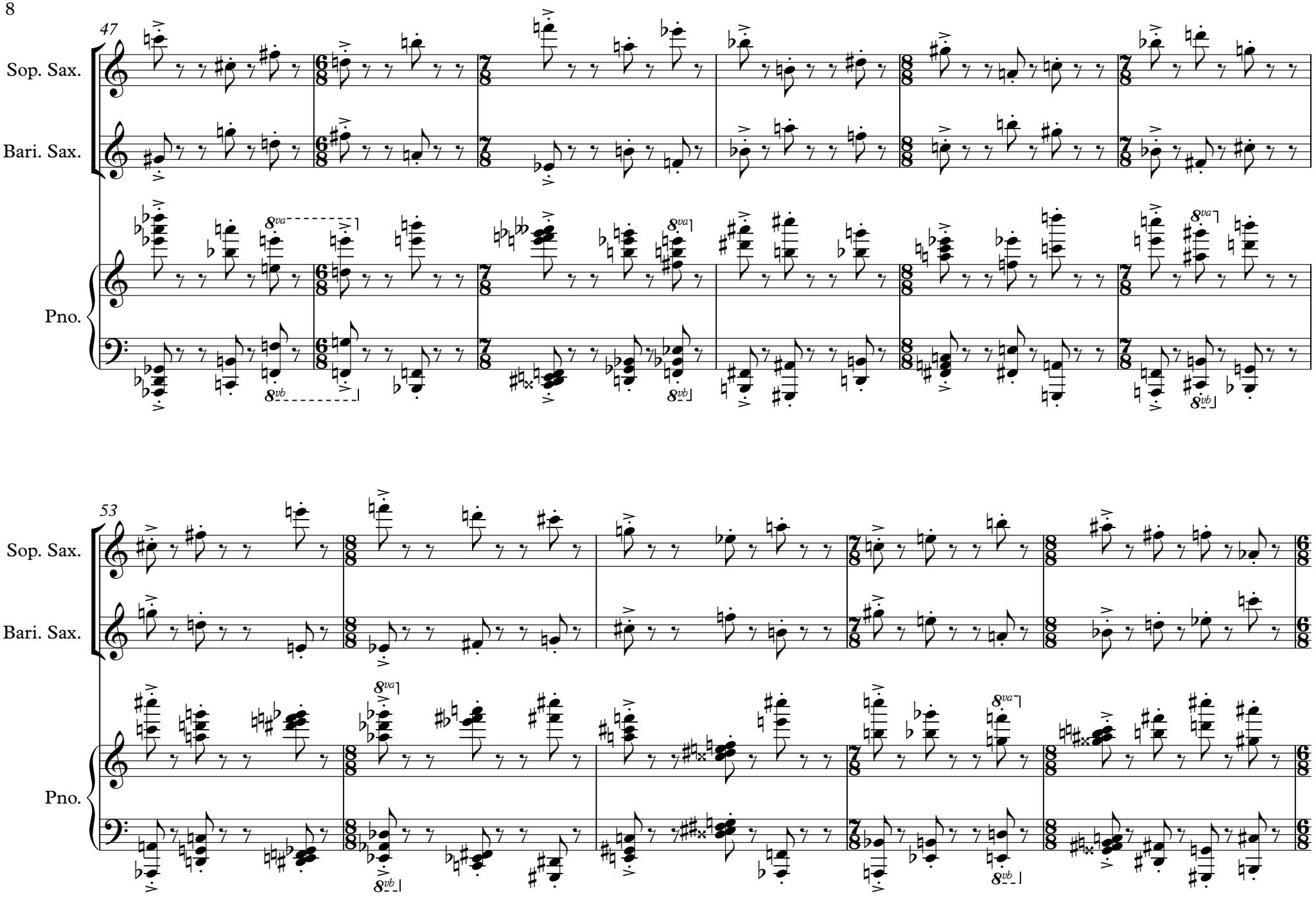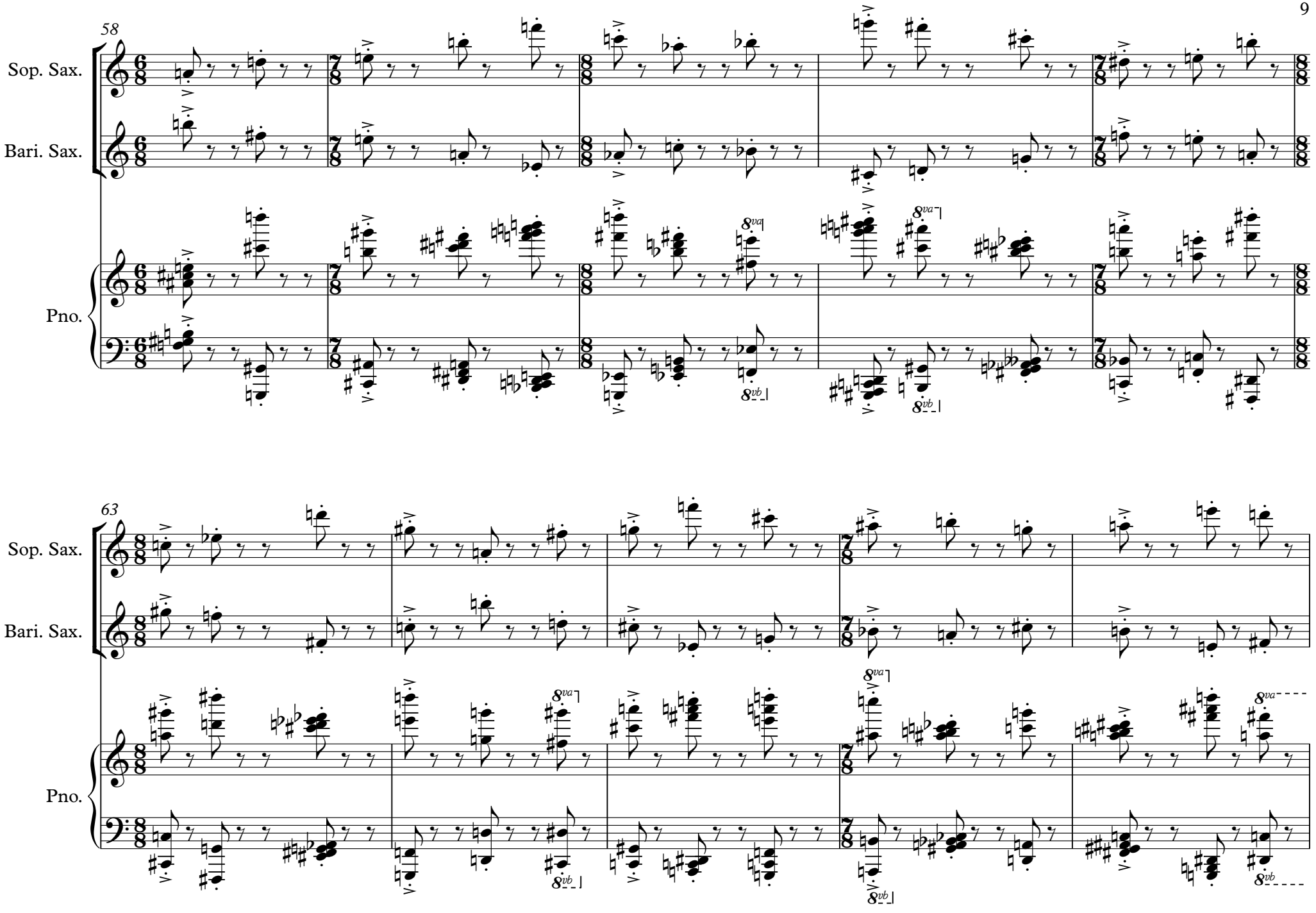



7
Pno.
13
11
8vb
10
Pno.
13
11
8vb
13
Pno.
13
11
16
Pno.
13
11
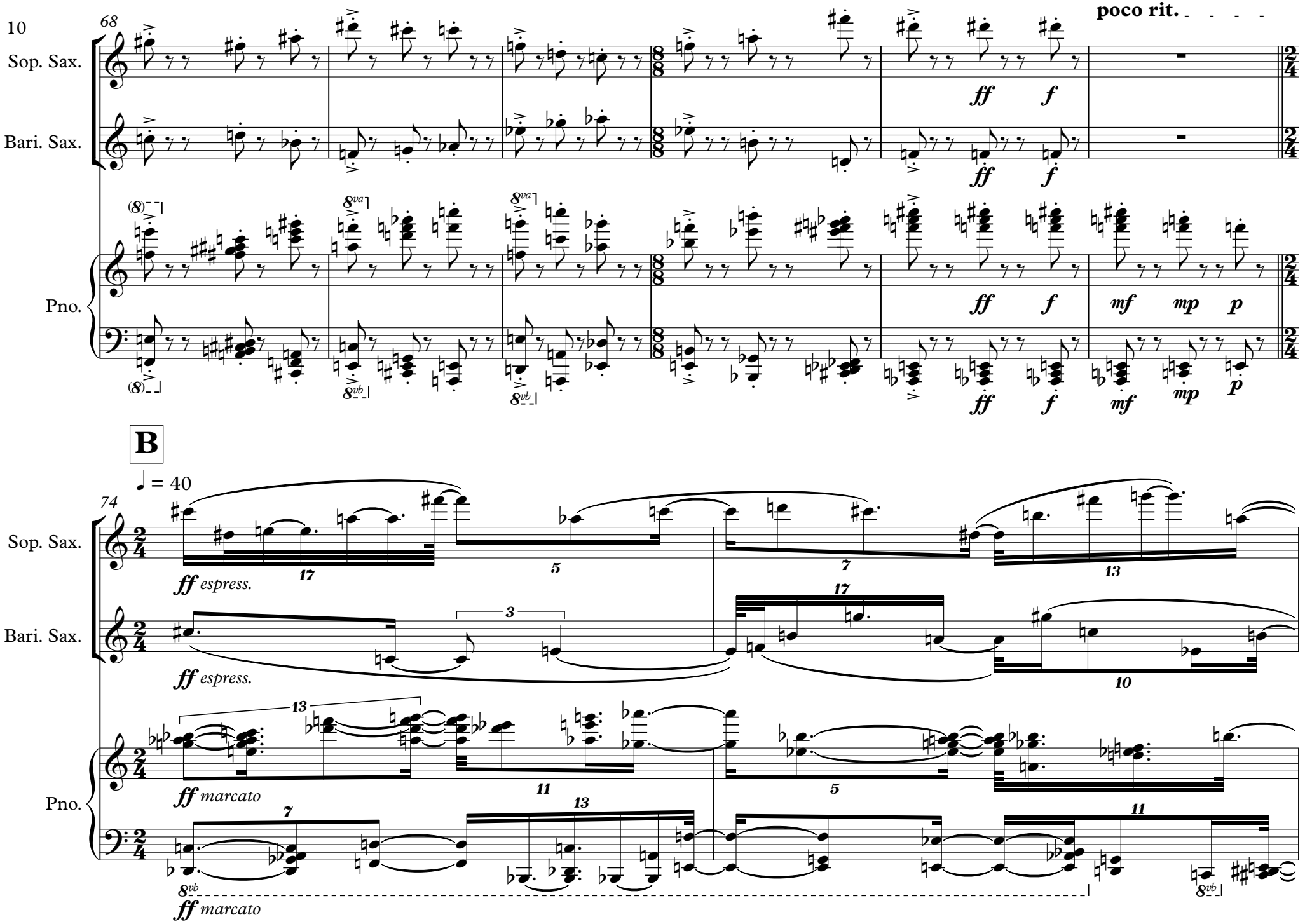

19
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
13
13
11
11
A
♪ = 240 (♩ = 120, ♩. = 80)
22
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
fff
fff
fff
fff
8va
8vb
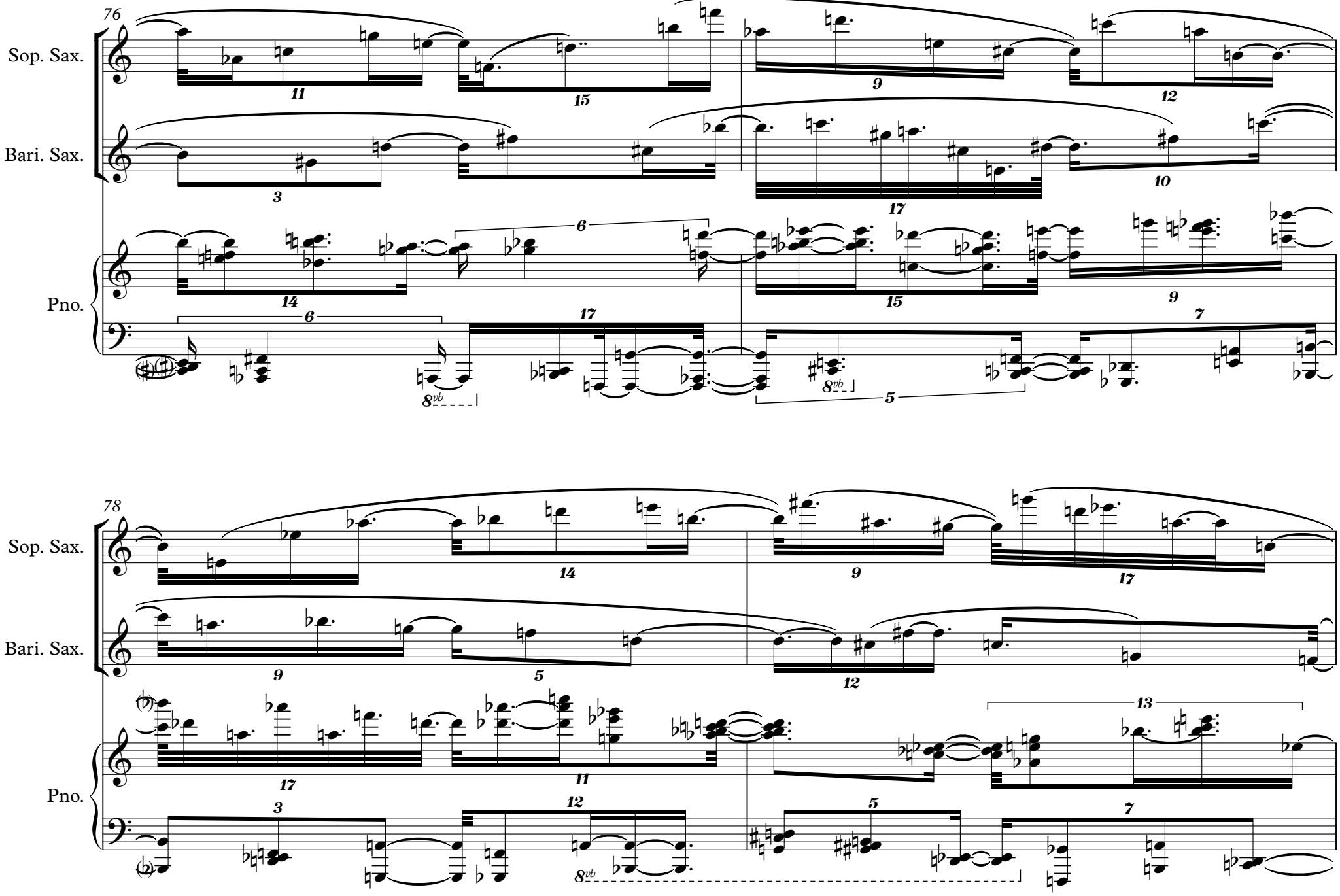

27
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
32
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
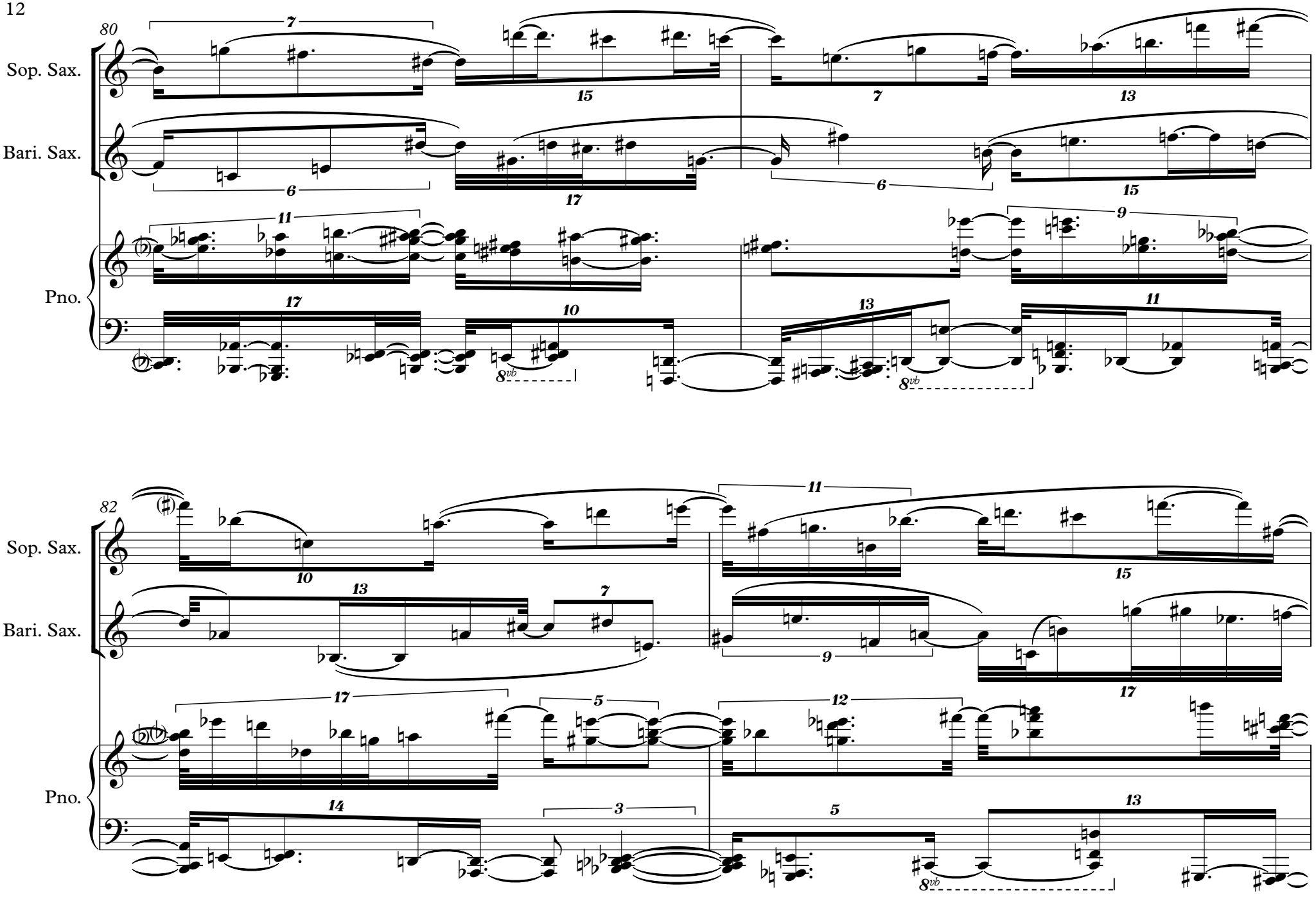

37
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
42
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
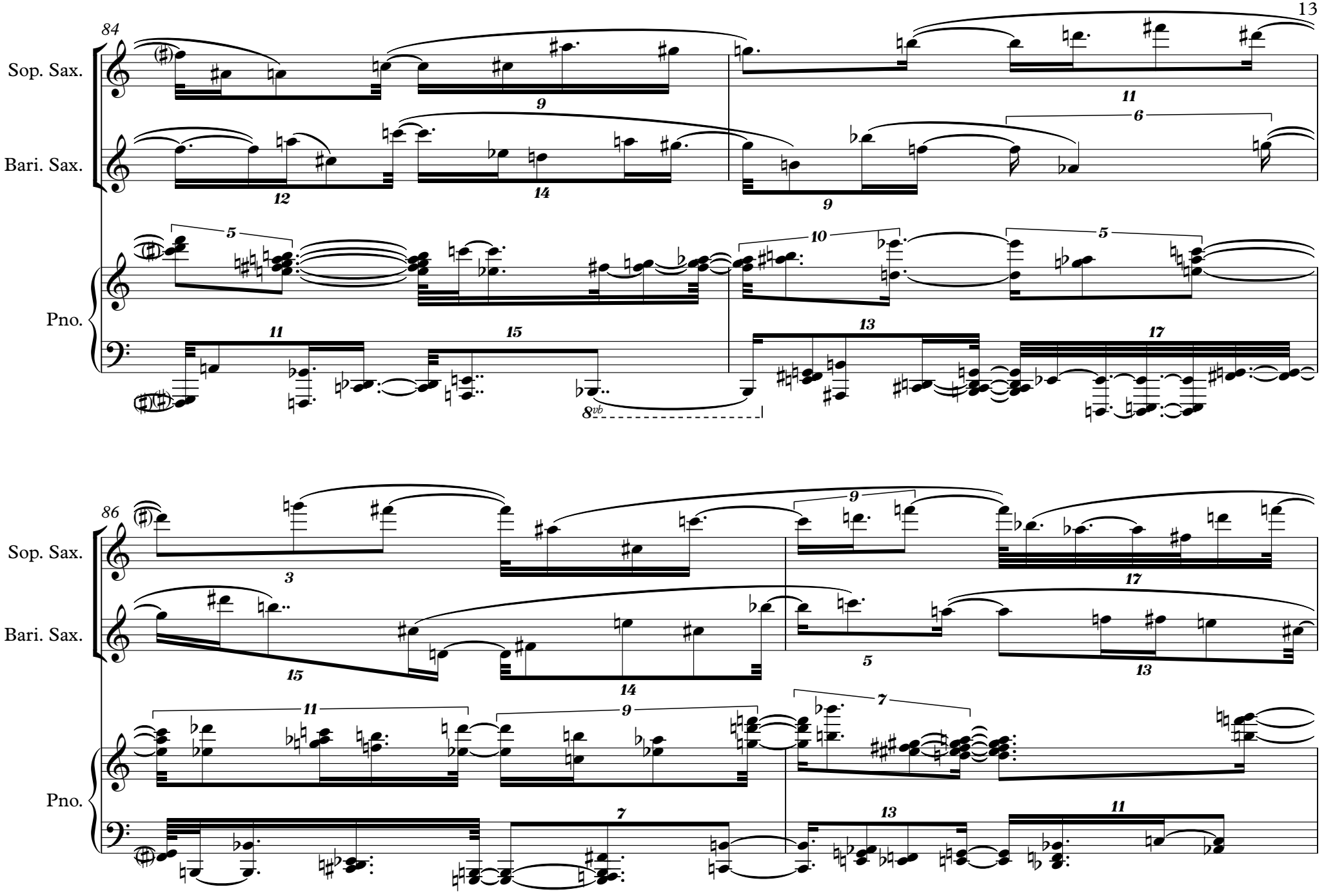

47
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
53
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
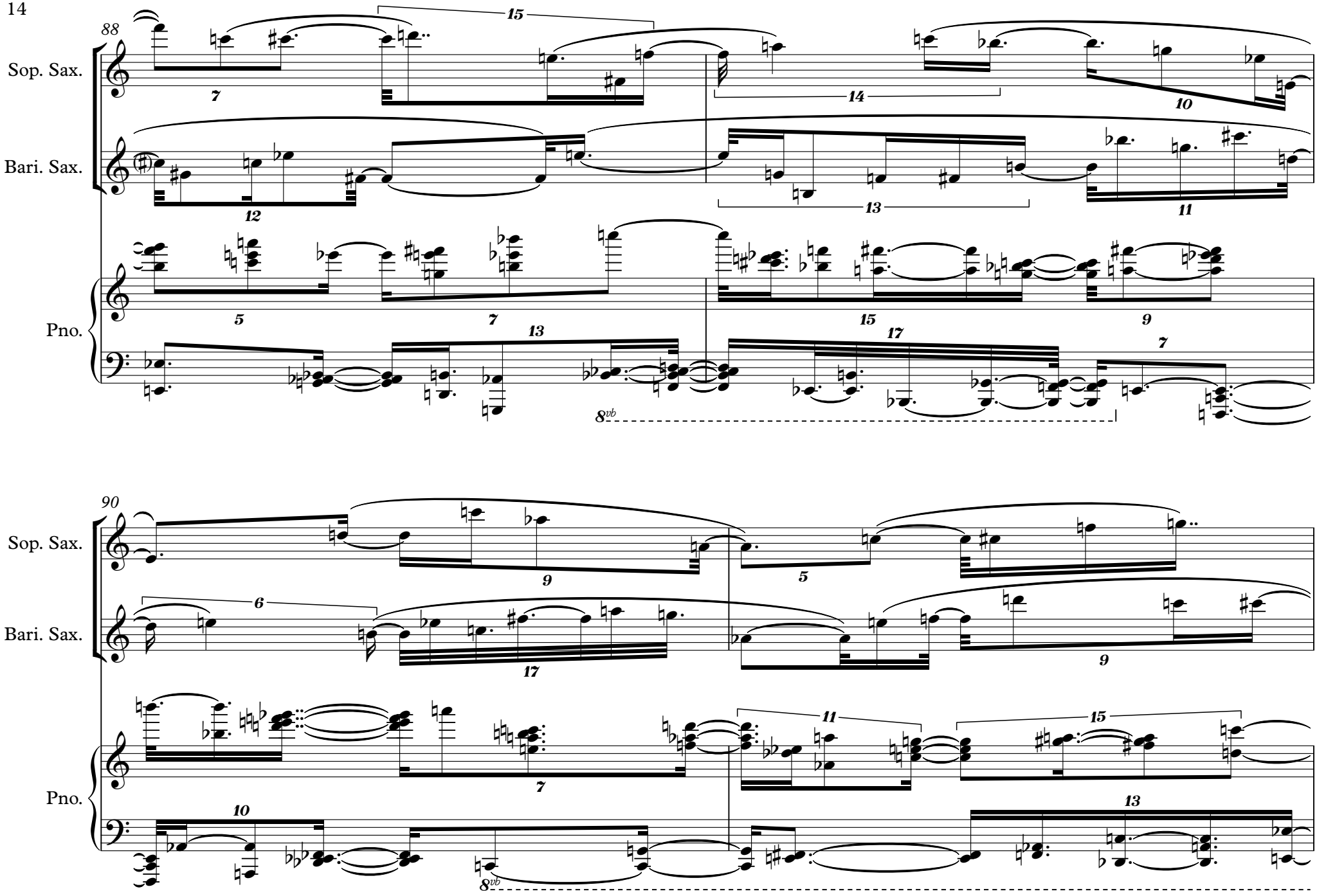

58
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8va
8vb
63
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8va
8vb
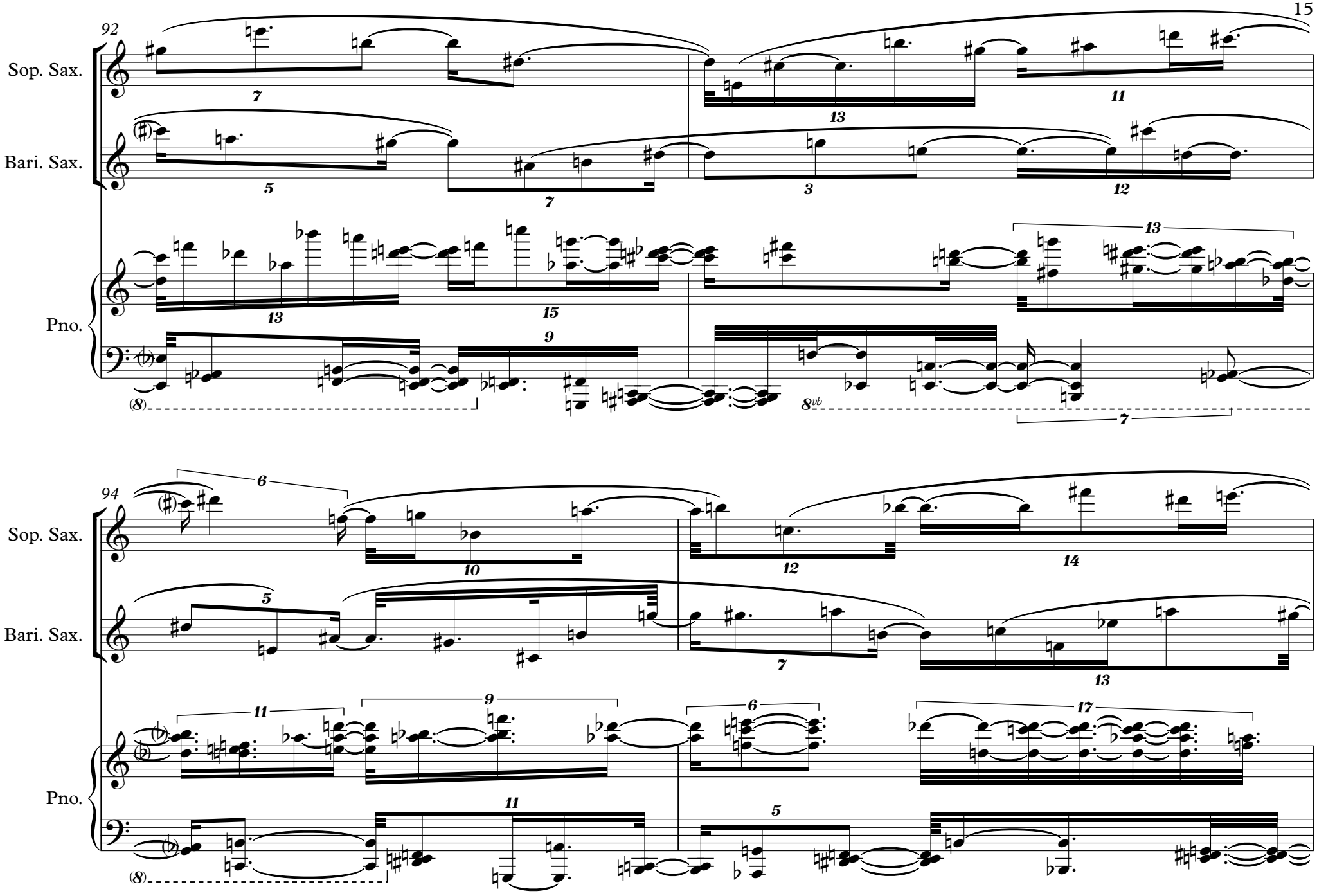

68
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
poco rit.
ff
f
mf
mp
p
8va
8vb
B
♩ = 40
74
ff espress.
ff marcato
17
5
7
13
3
10
11
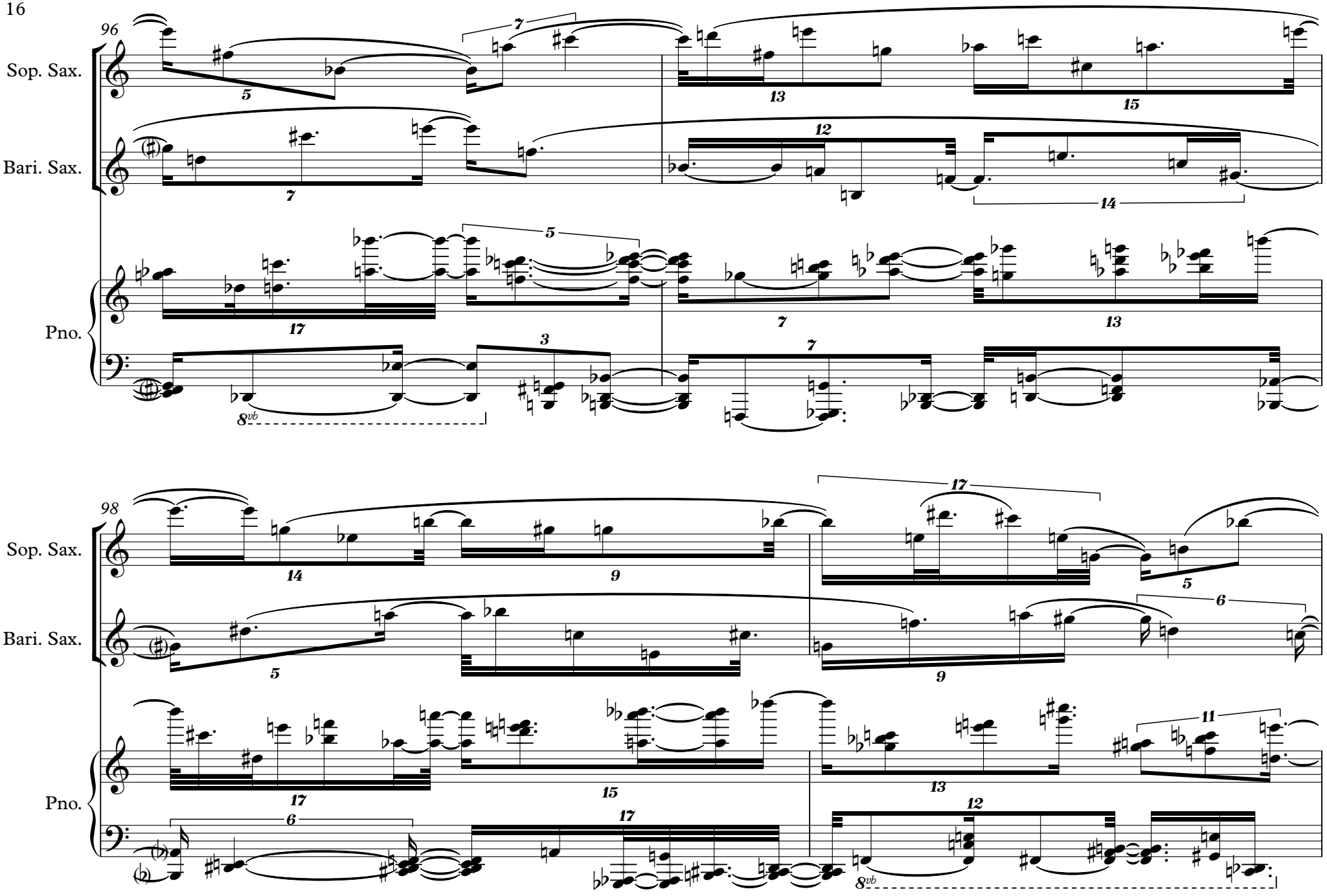

76
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
78
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
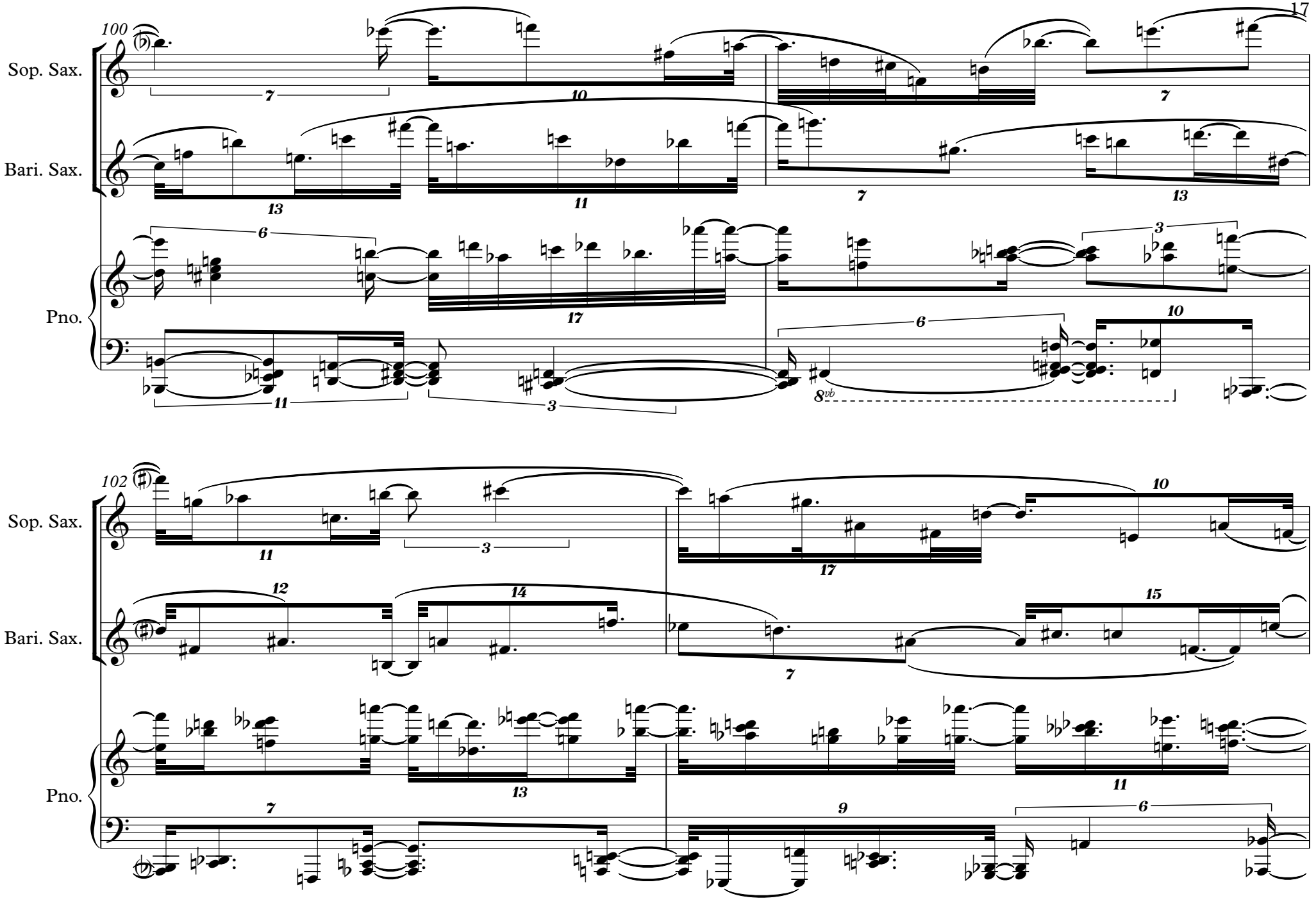

80
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
82
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
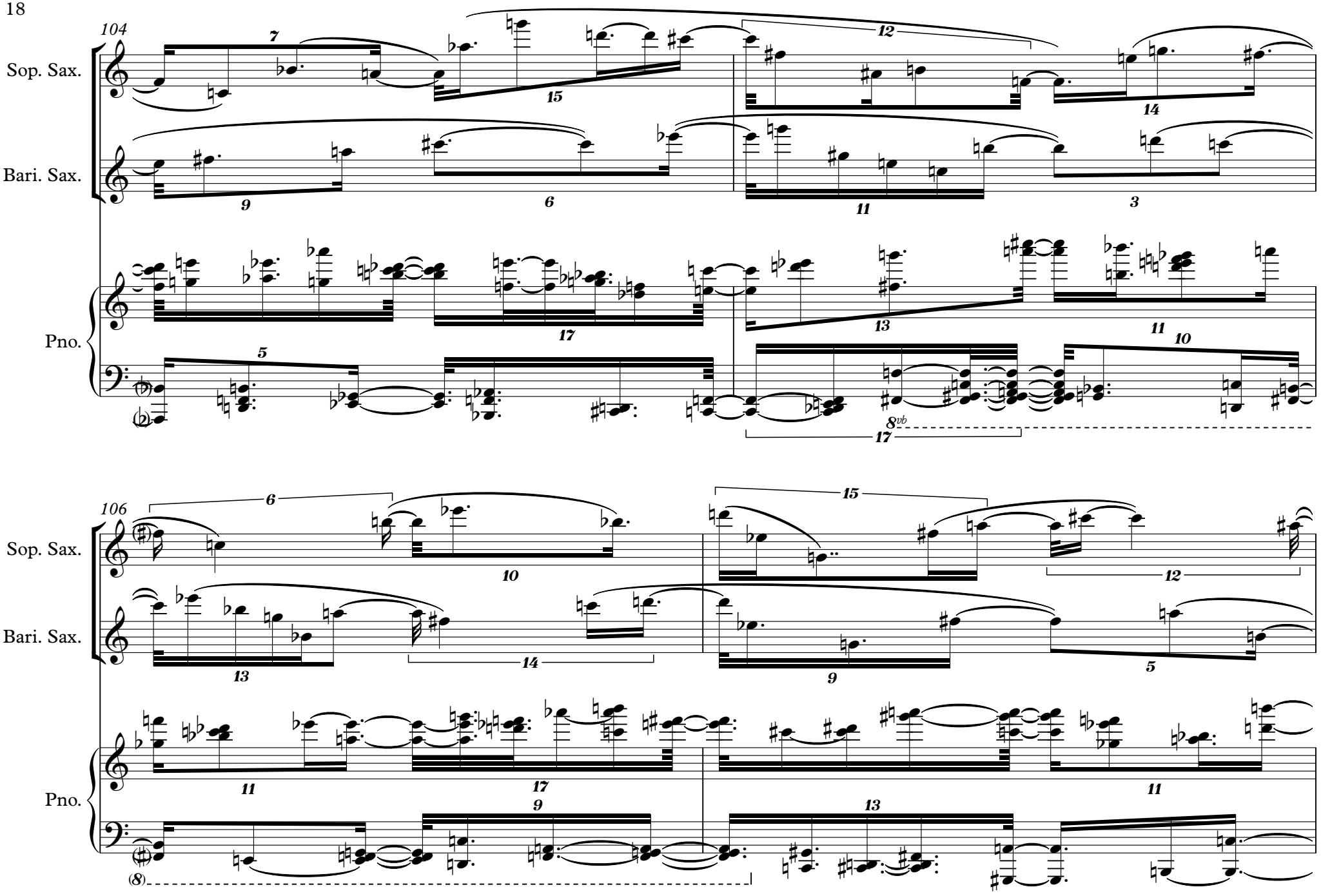

84
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8vb
86
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
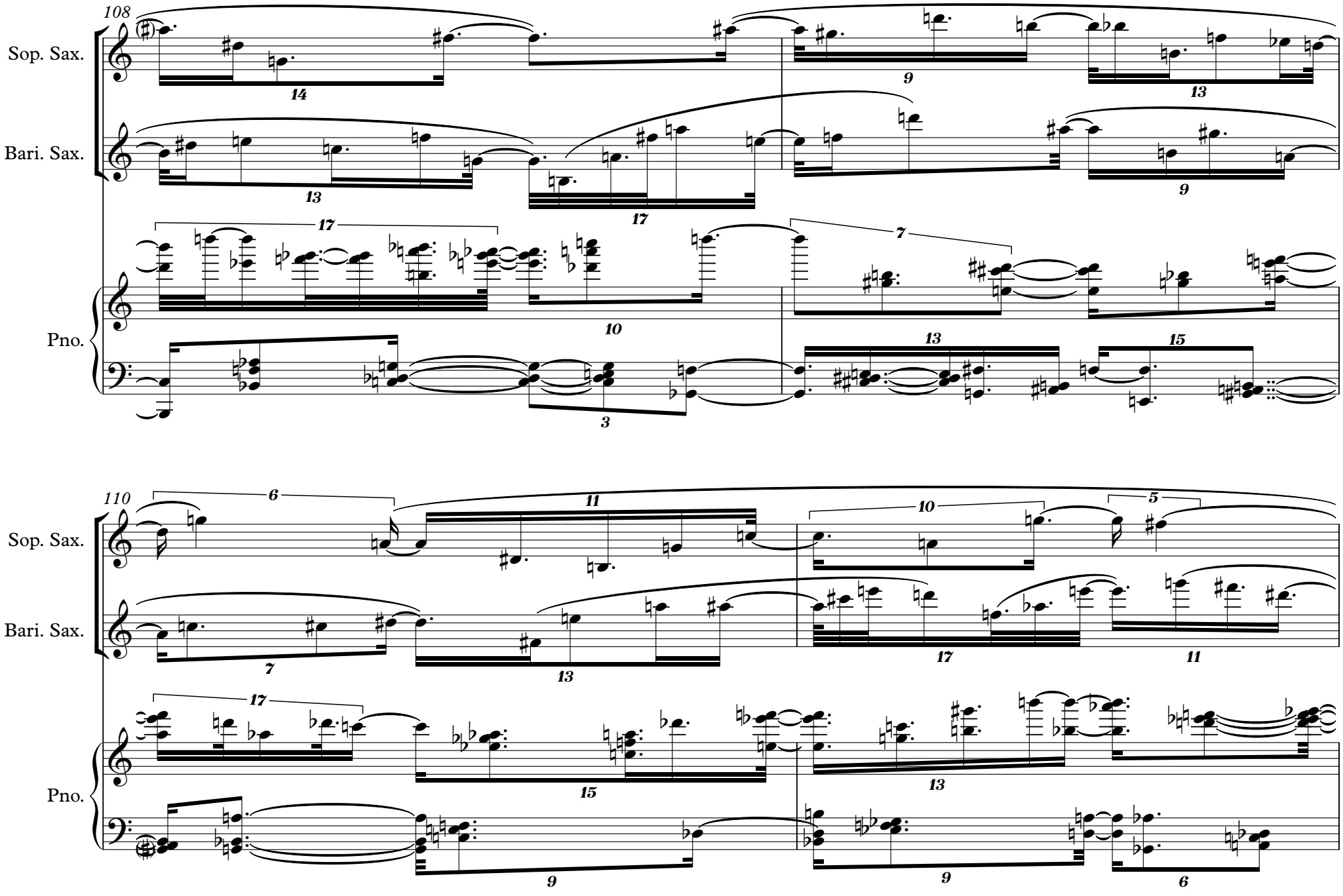

88
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8vb
90
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8vb
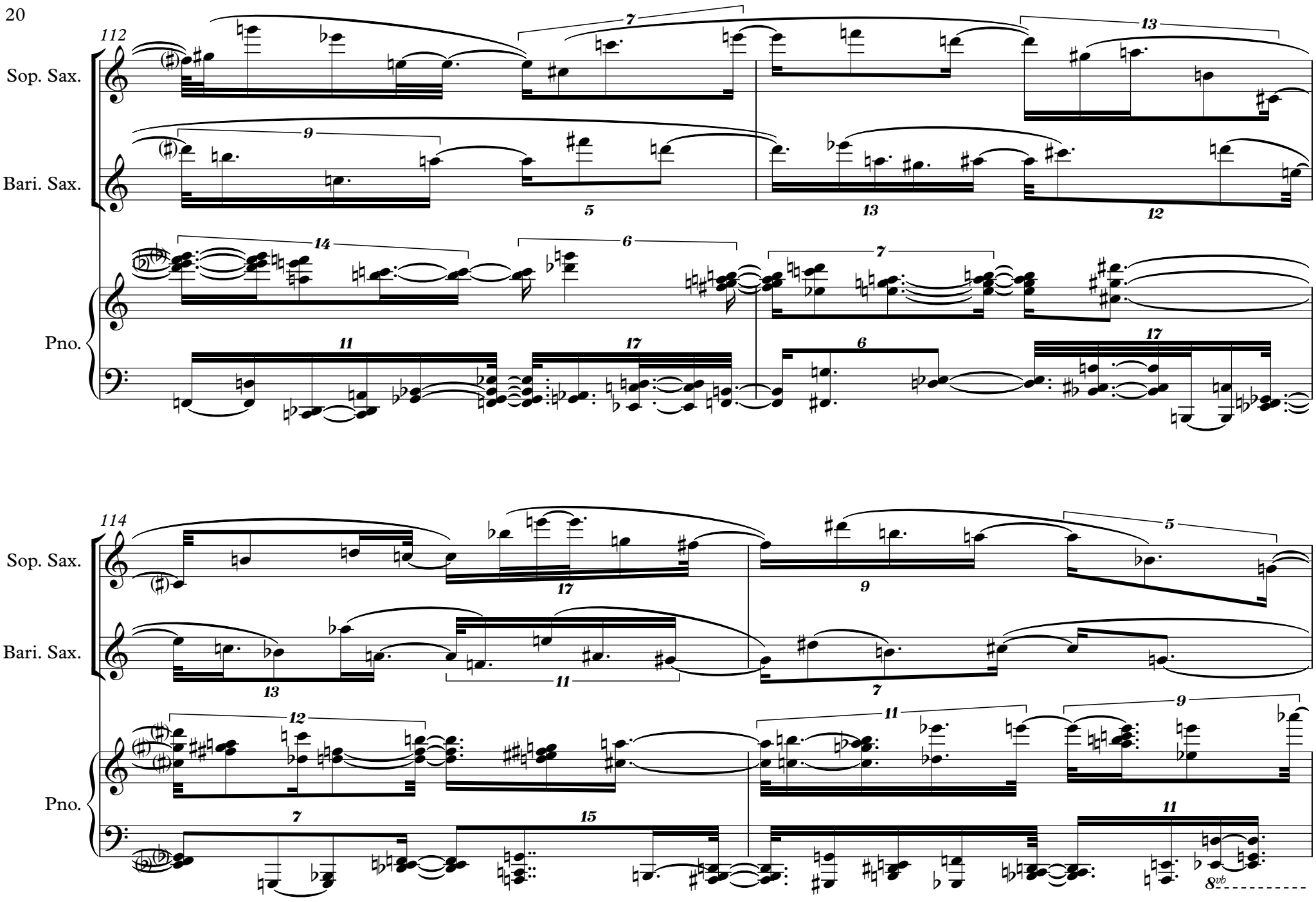

92
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
94
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
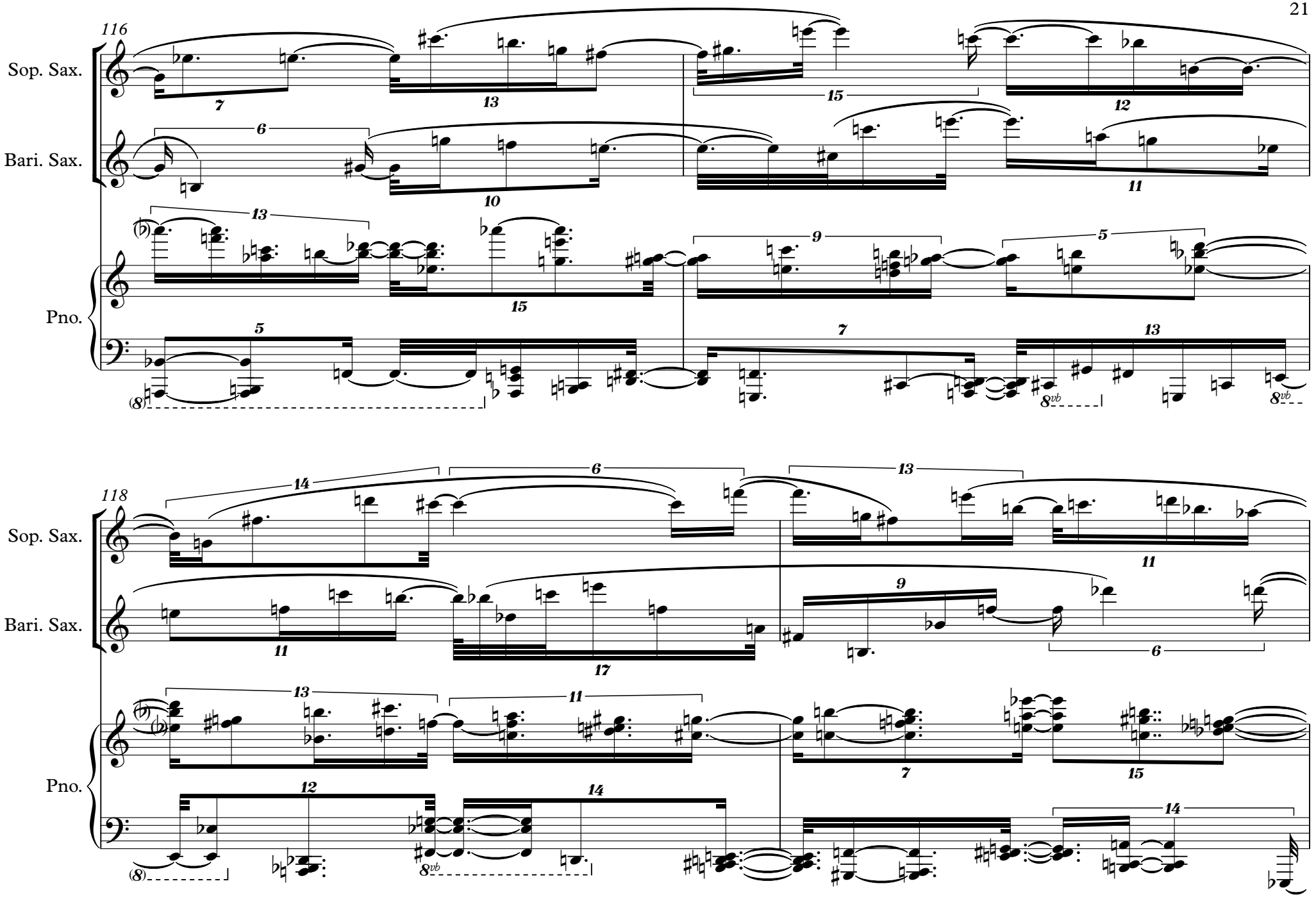

96
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
98
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
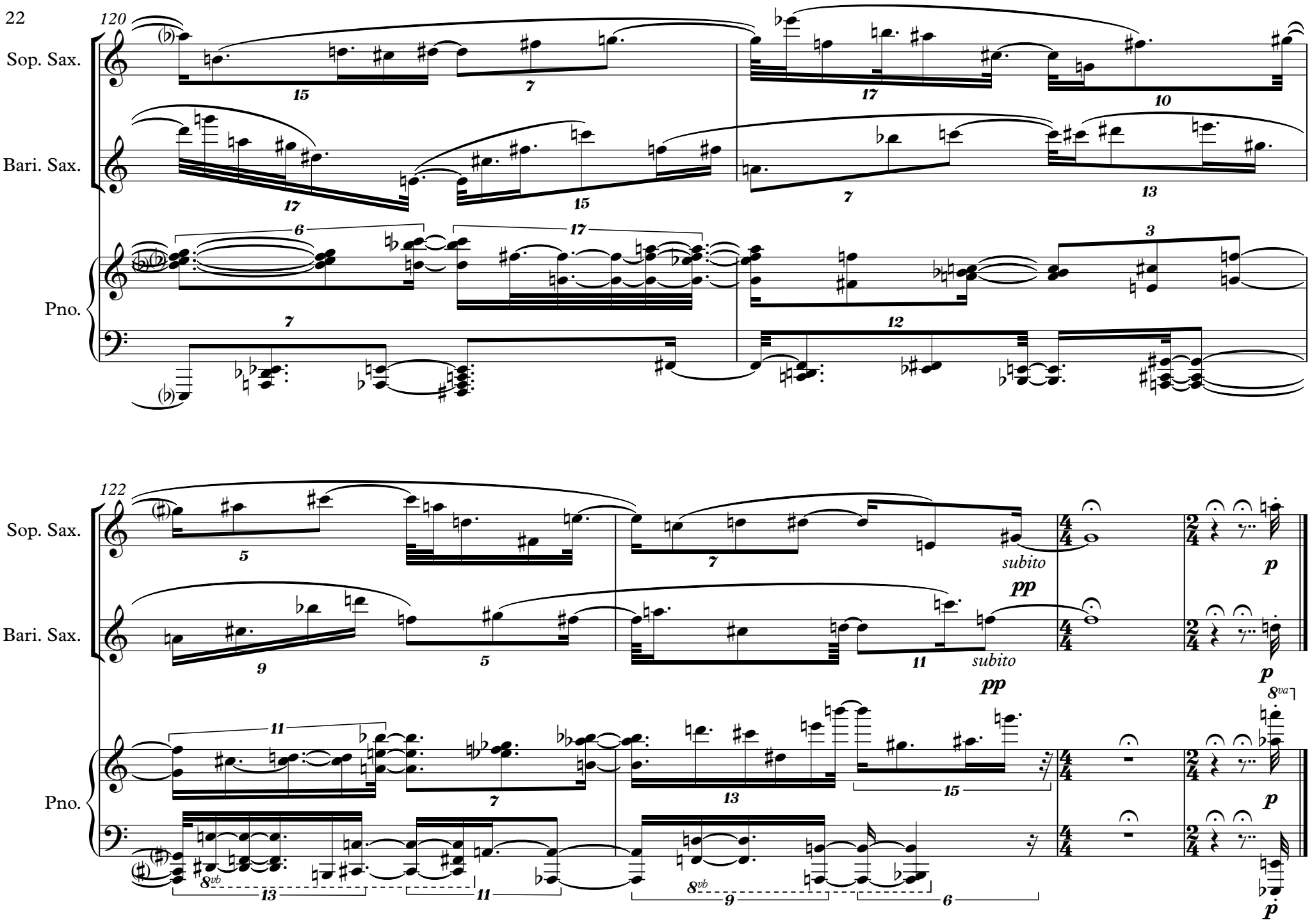

100
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8vb
102
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.


104
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8vb
106
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
(8)


108
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
110
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.


112
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
114
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
8vb


116
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
118
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.


120
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
122
Sop. Sax.
Bari. Sax.
Pno.
subito
pp
subito
pp
p
p
p
p
8va
8vb
8vb

Panagiotis Apostolou

In Memoriam

for piano four hands

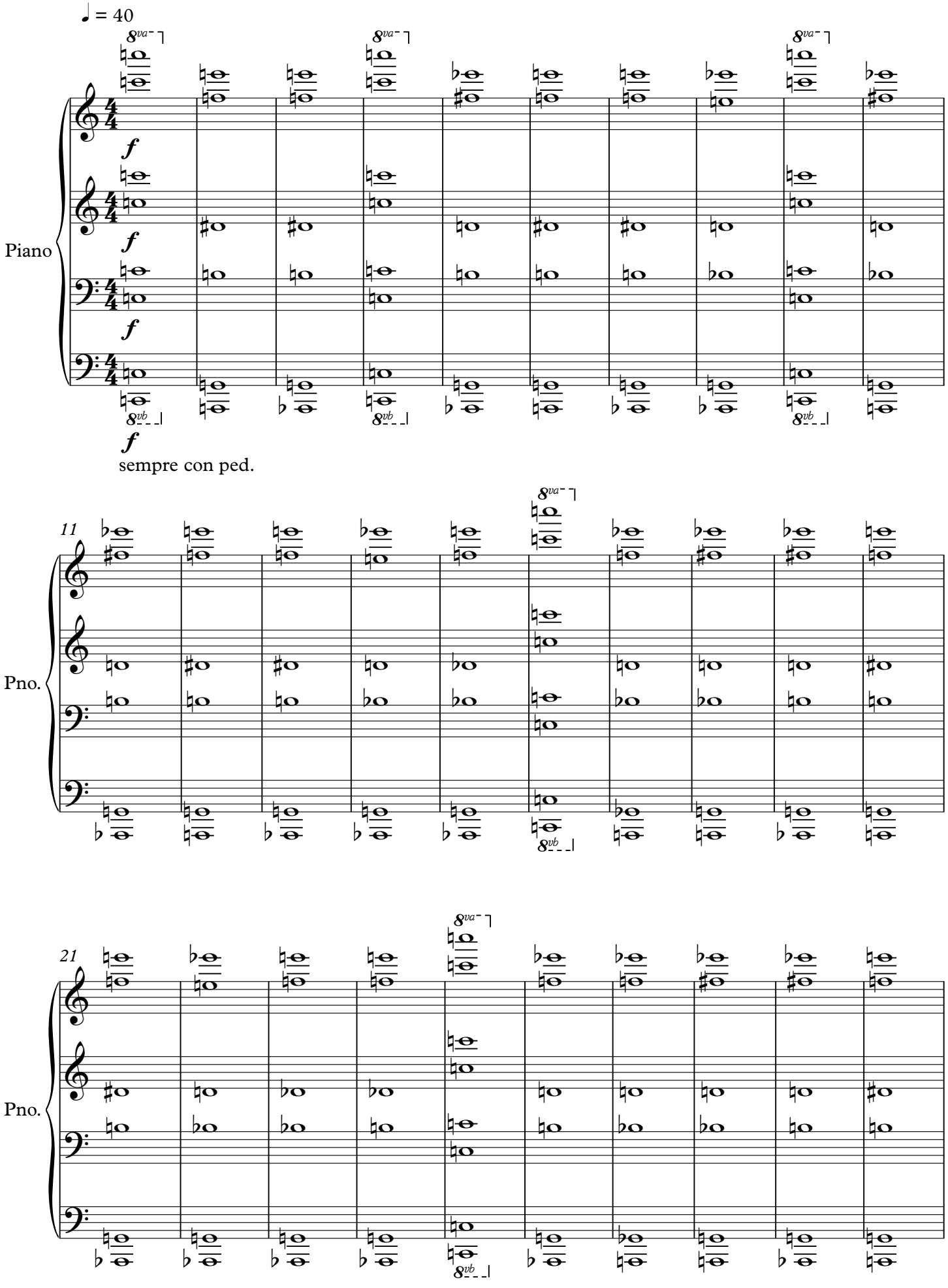
Στα αθώα πλάσματα που κατασπαράχθηκαν από τον άνθρωπο.

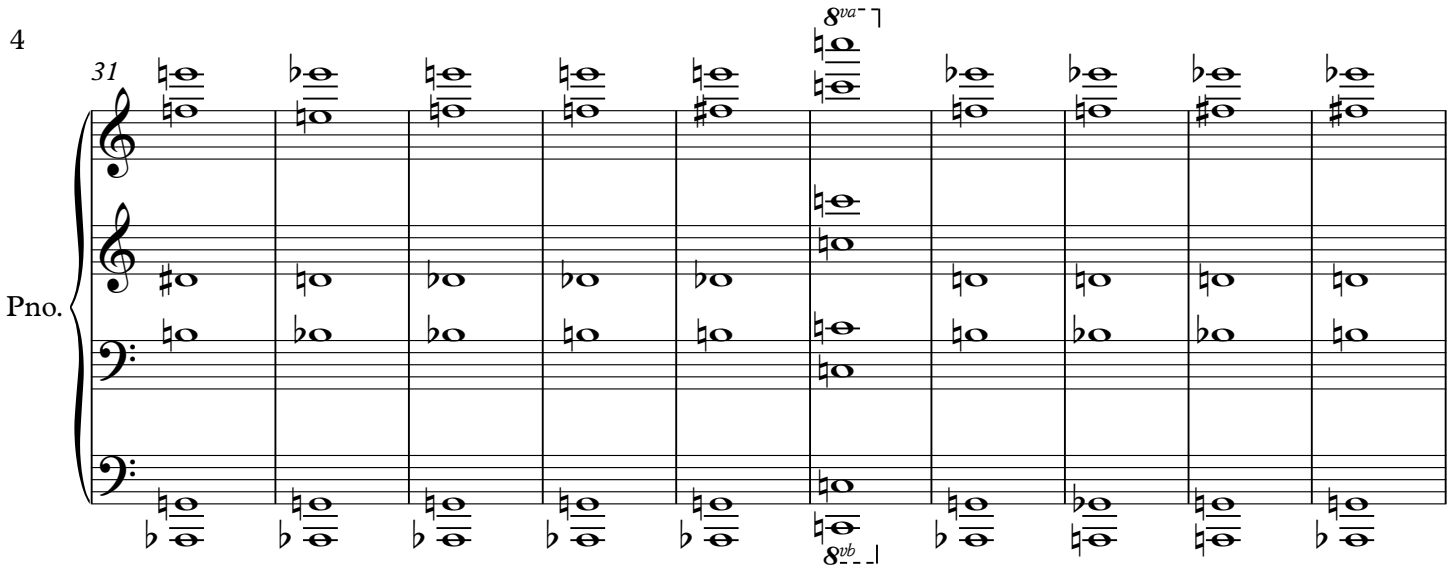
περίπου 6'

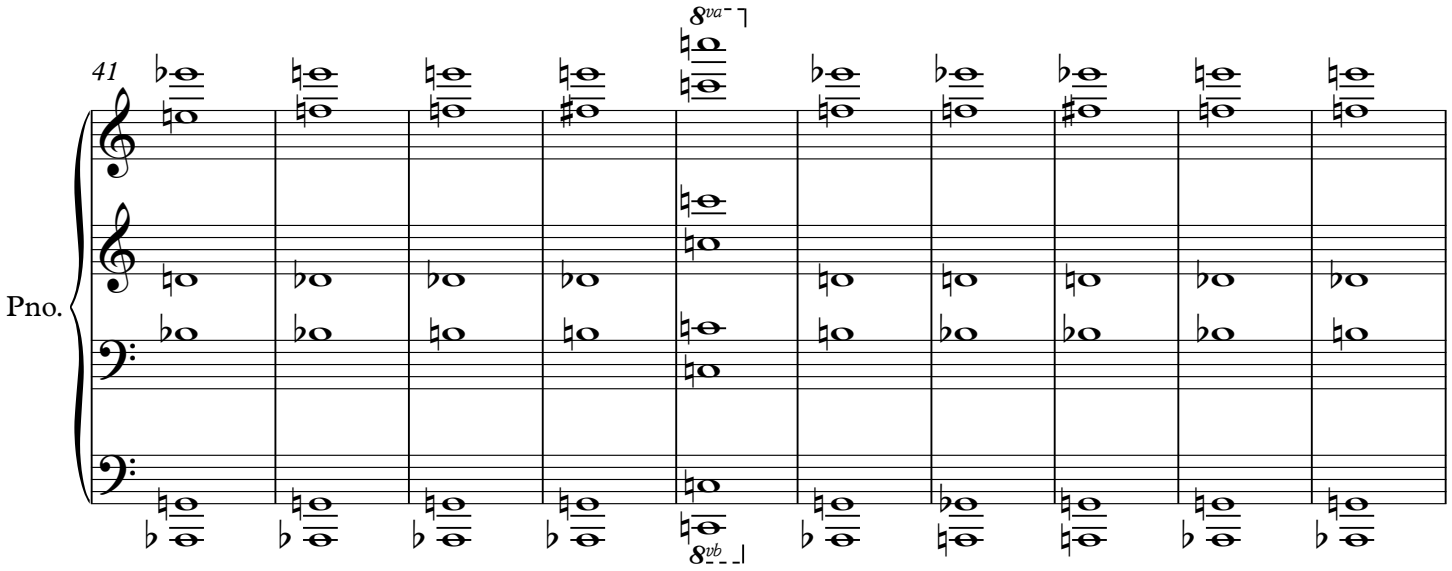
Ιανουάριος 2018

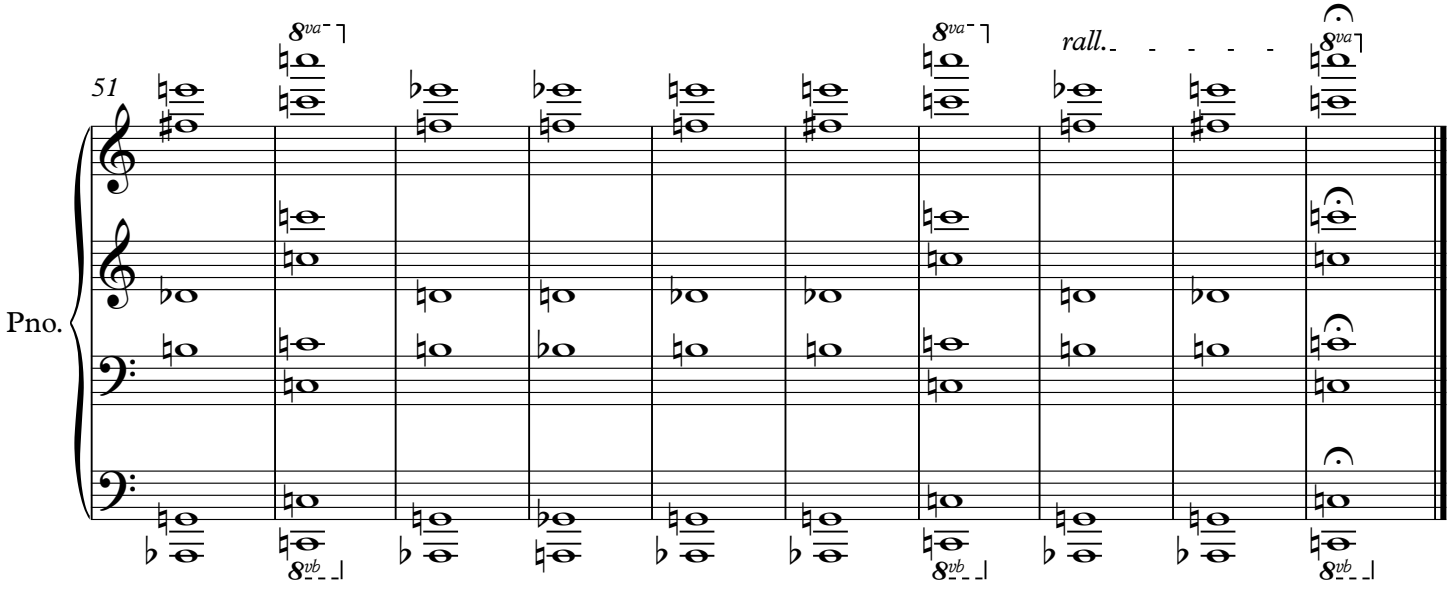
In Memoriam

Παναγιώτης Αποστόλου




31
Pno.
8va
8vb


41
Pno.
8va
8vb


51
Pno.
8va
8vb
rall.

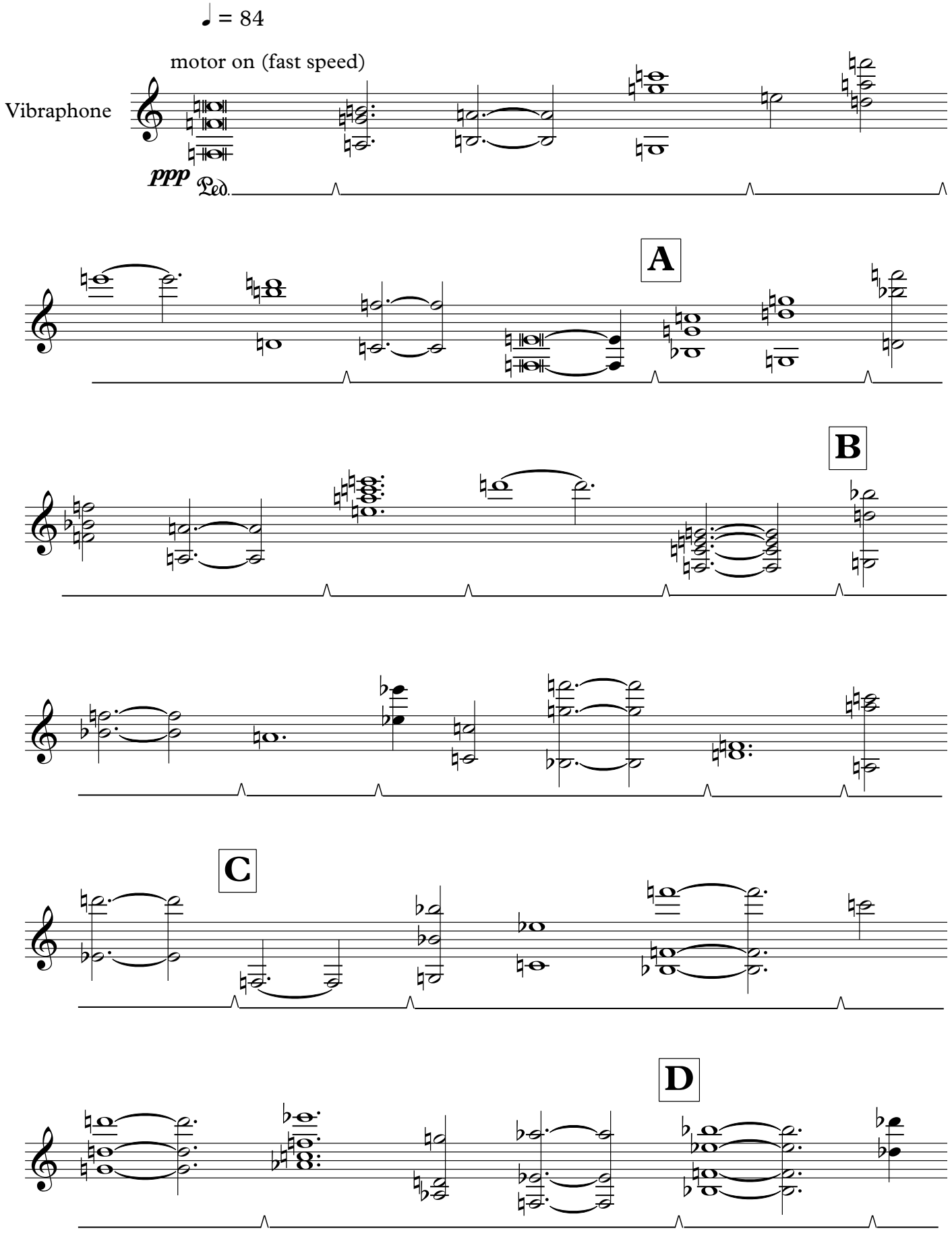
Panagiotis Apostolou

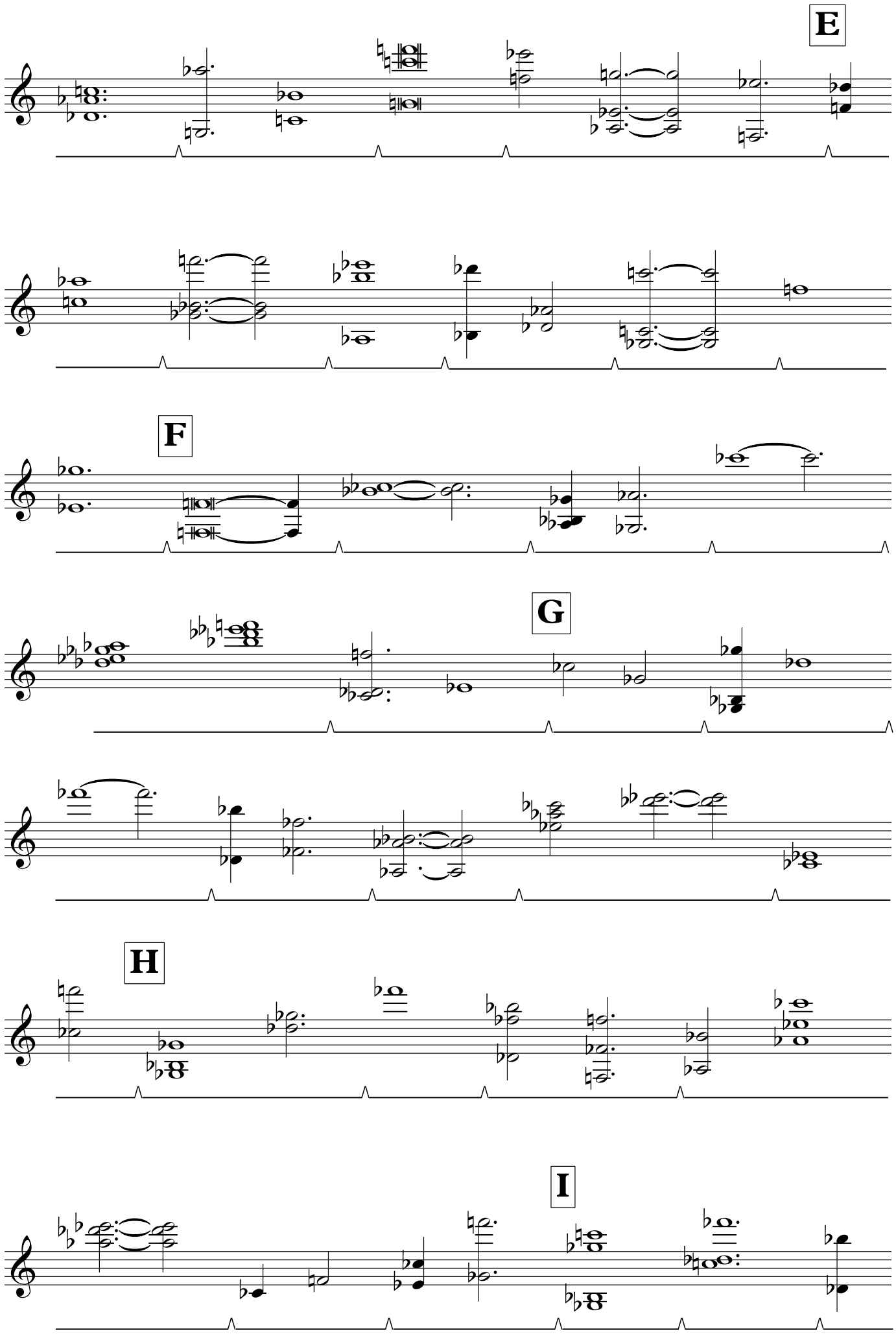
Untitled

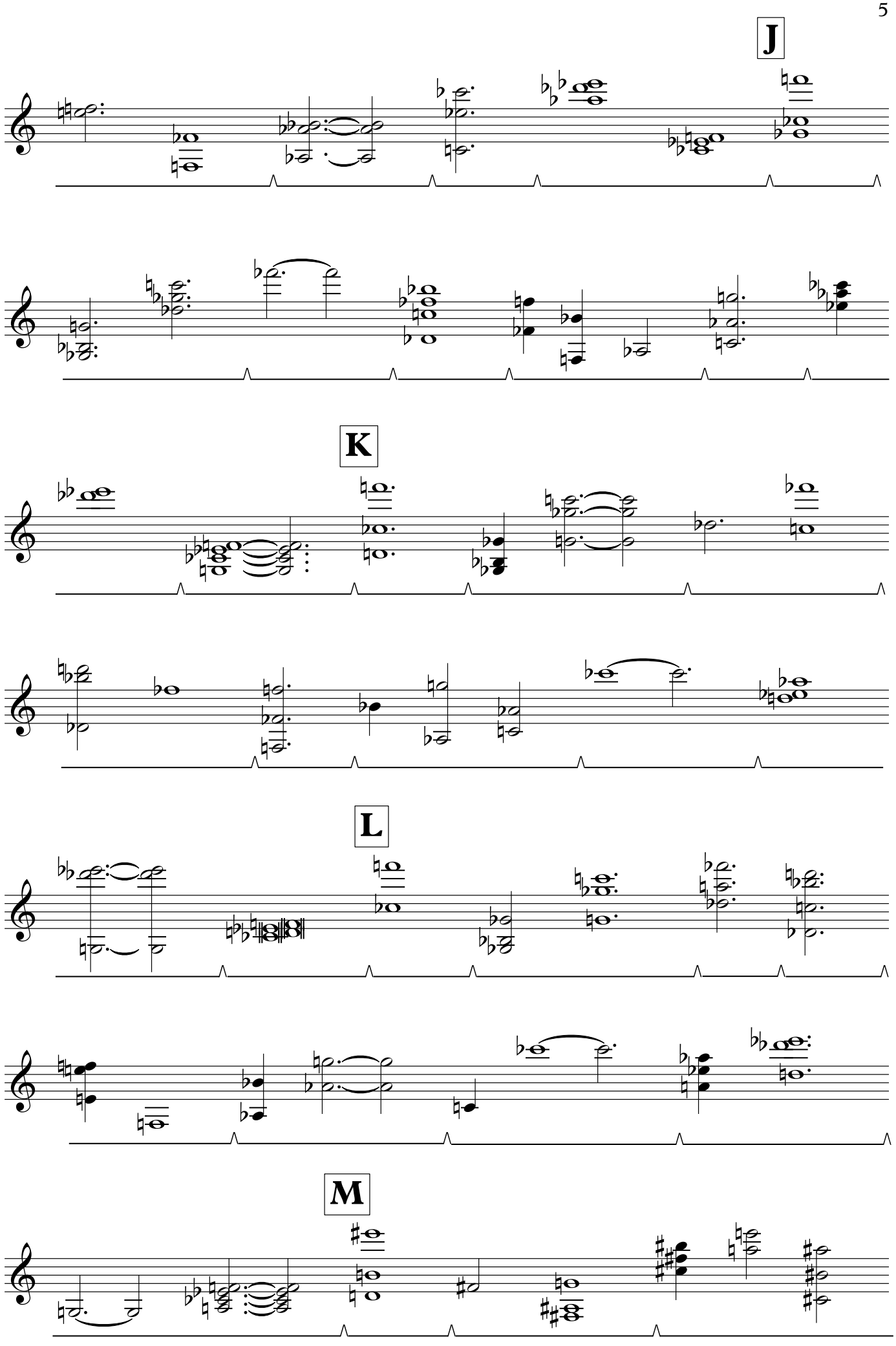
for vibraphone

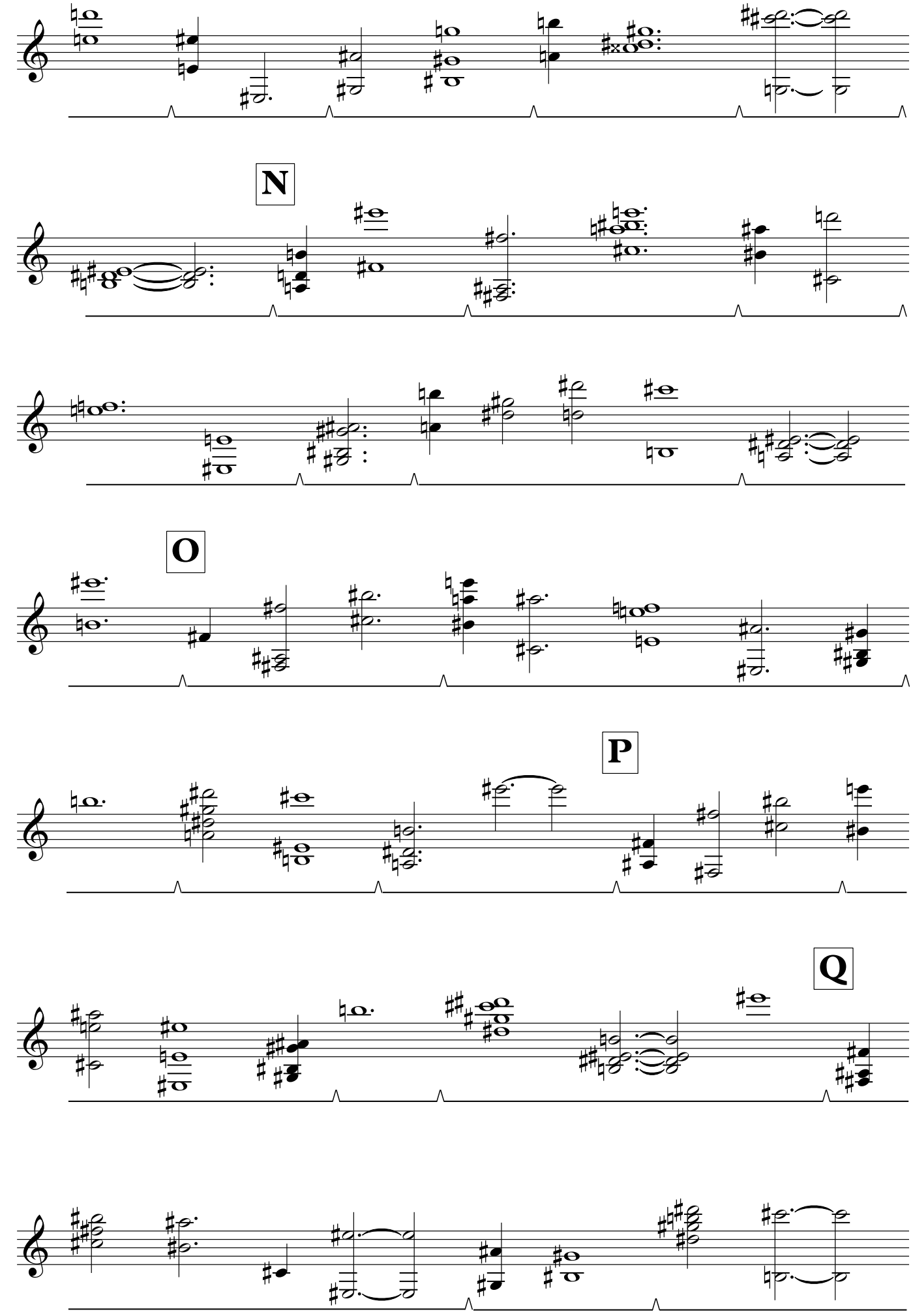
Χωρίς τίτλο

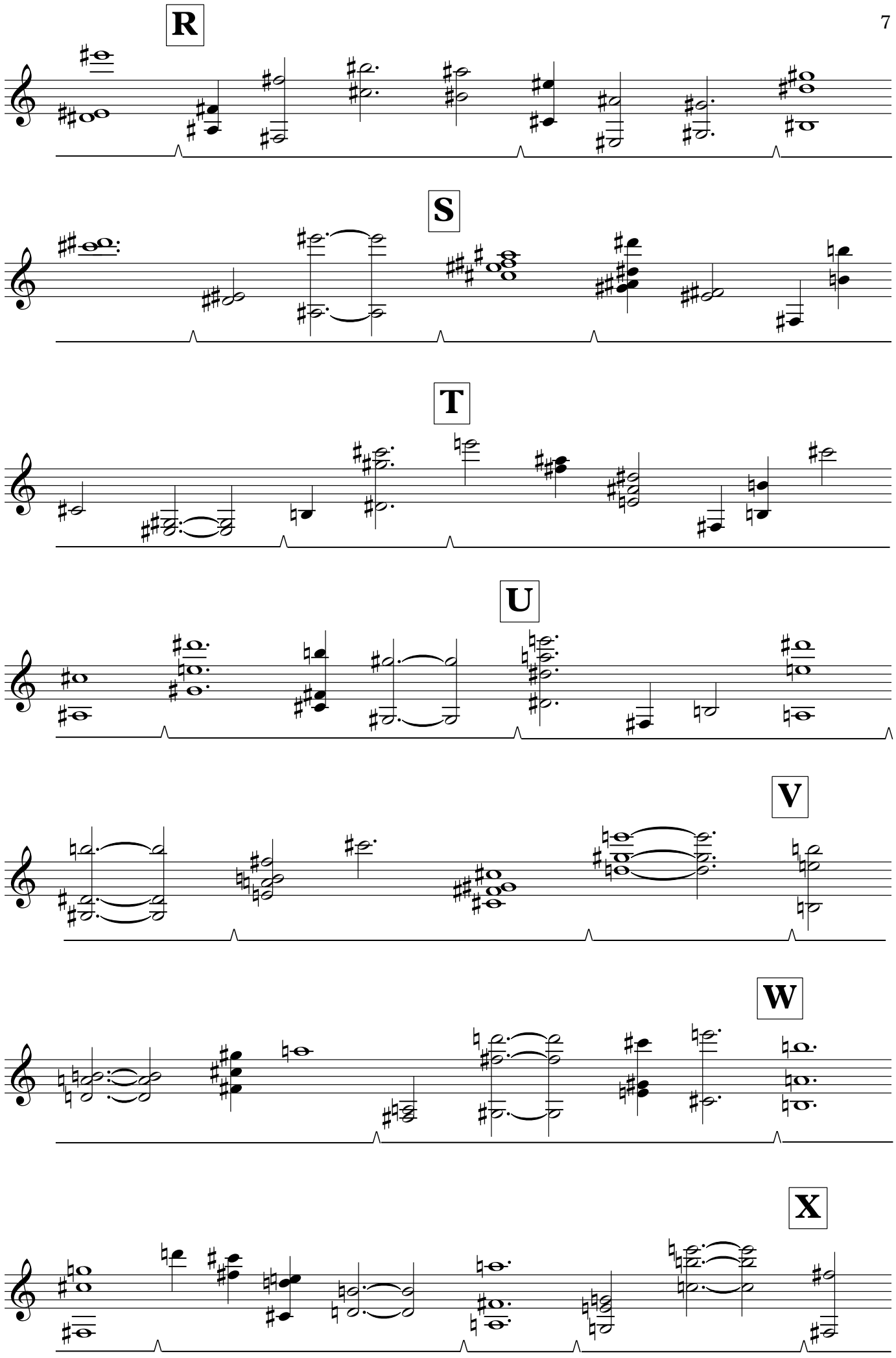
Παναγιώτης Αποστόλου

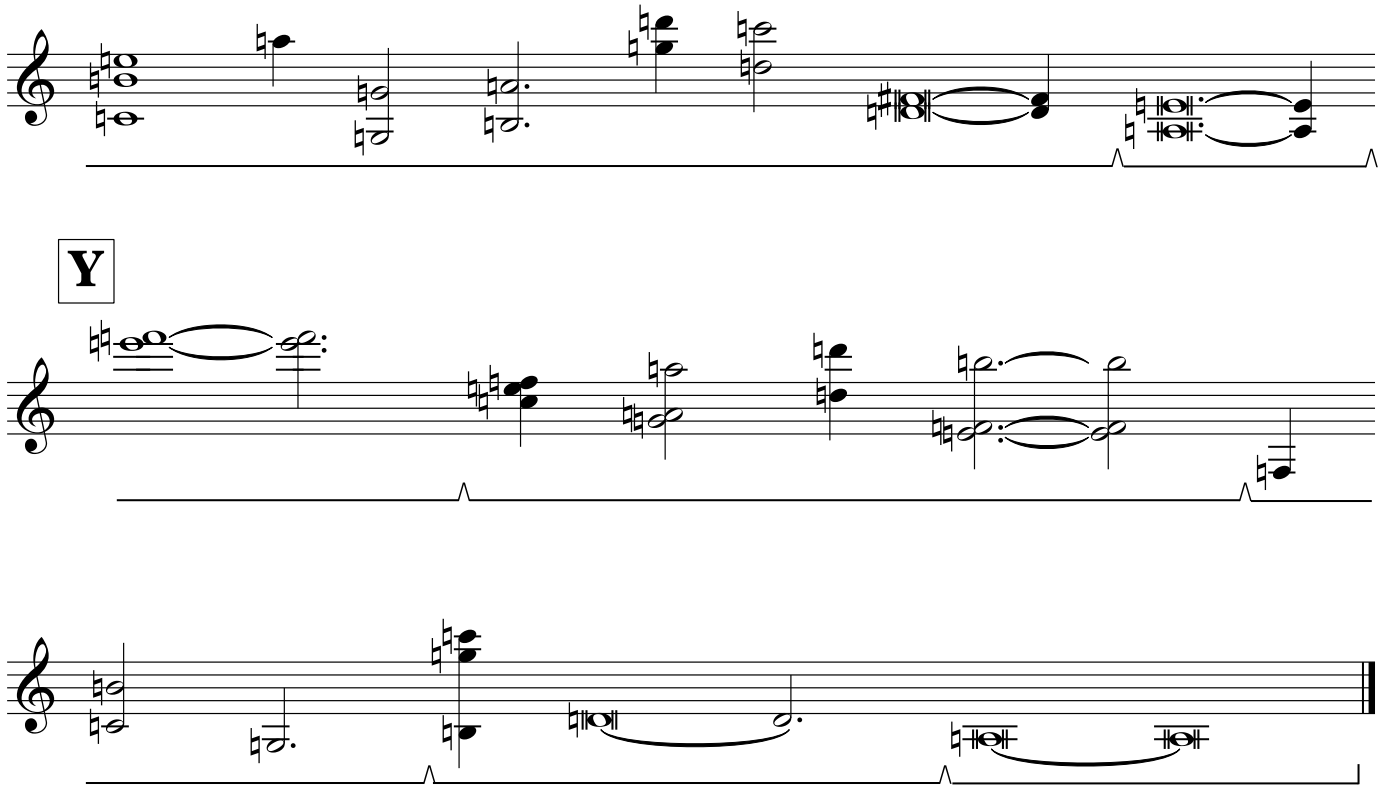



E
F
G
H
I


J
K
L
M


N
O
P
Q


R
S
T
U
V
W
X



περίπου 11' 30"

Φεβρουάριος 2019

Panagiotis Apostolou

Sonata No.1

for piano

Duration: 17 minutes
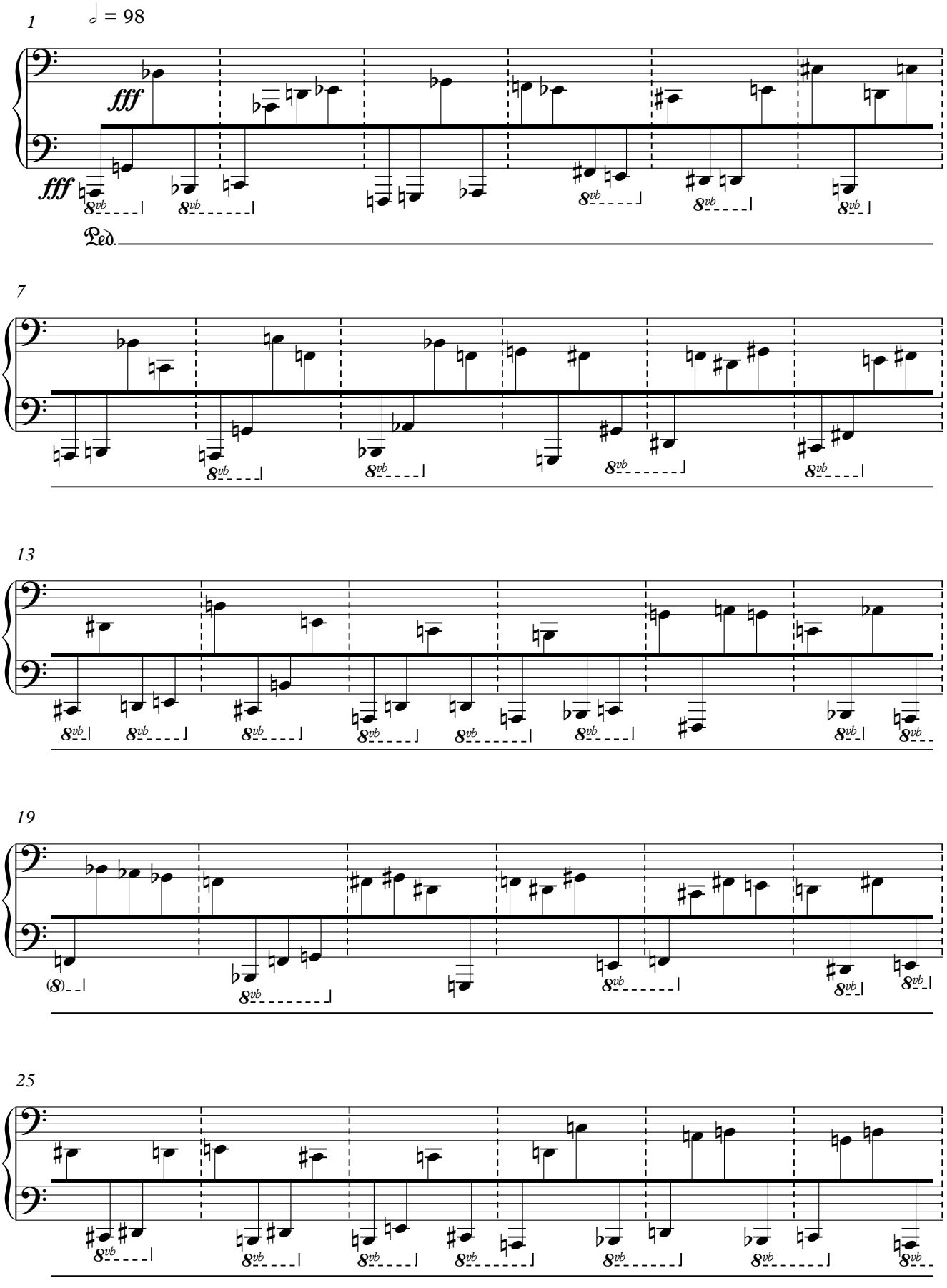
April 2019

Σονάτα αρ.1

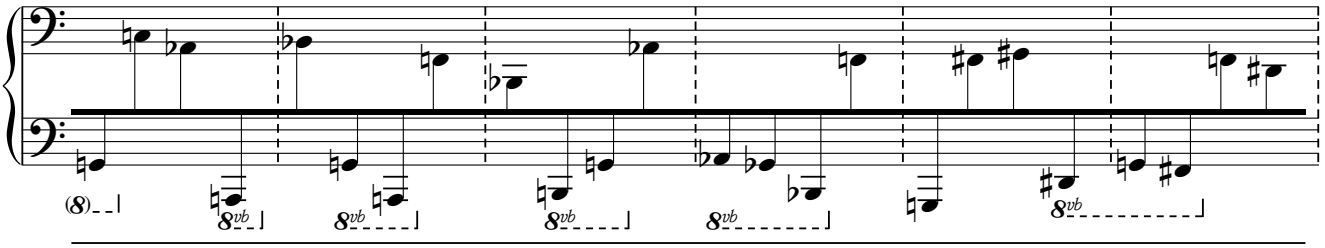
για πιάνο

Παναγιώτης Αποστόλου

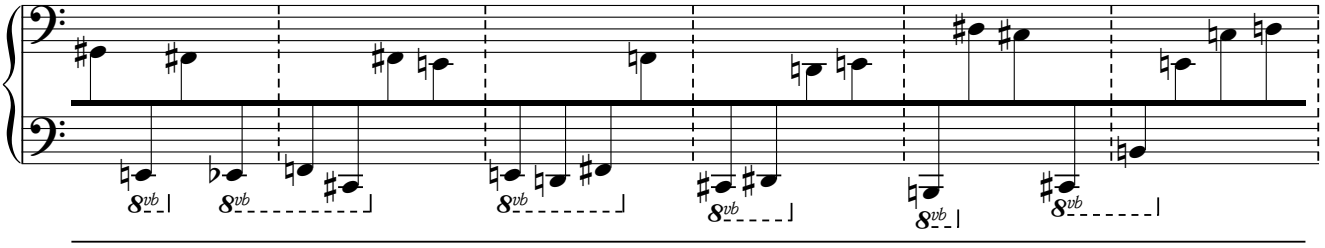
I



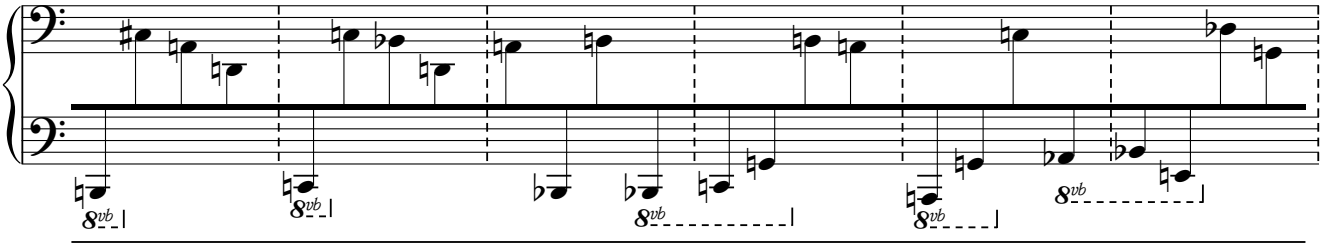
31



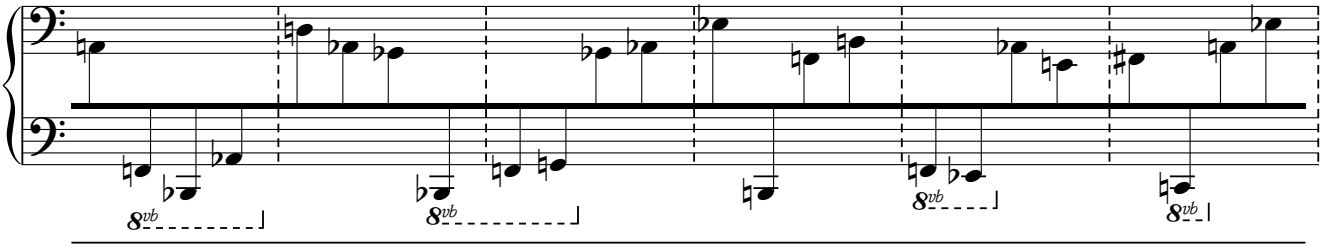
37



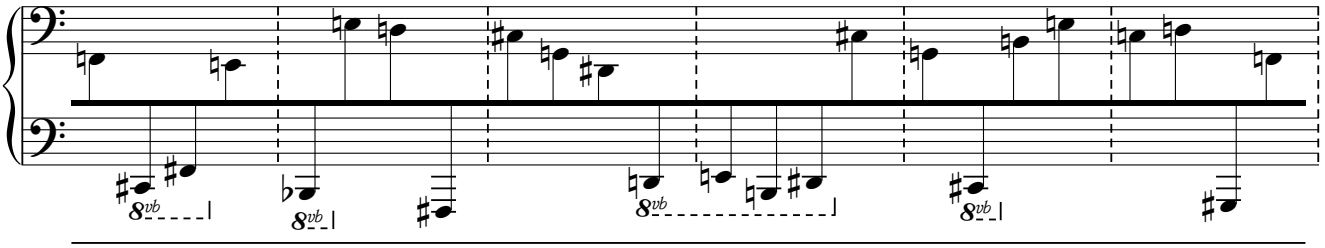
43



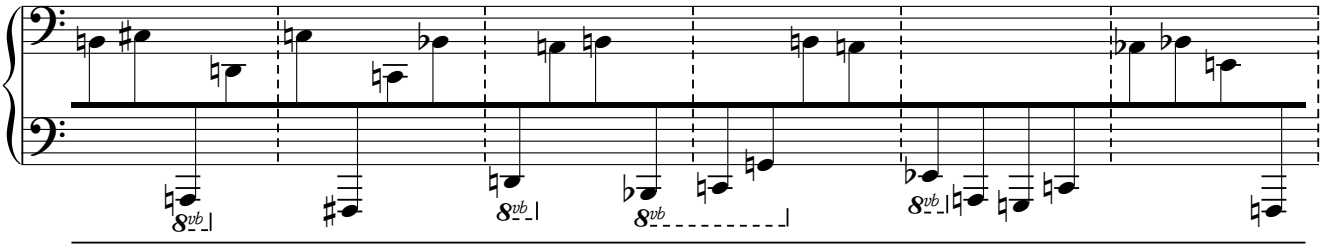
49



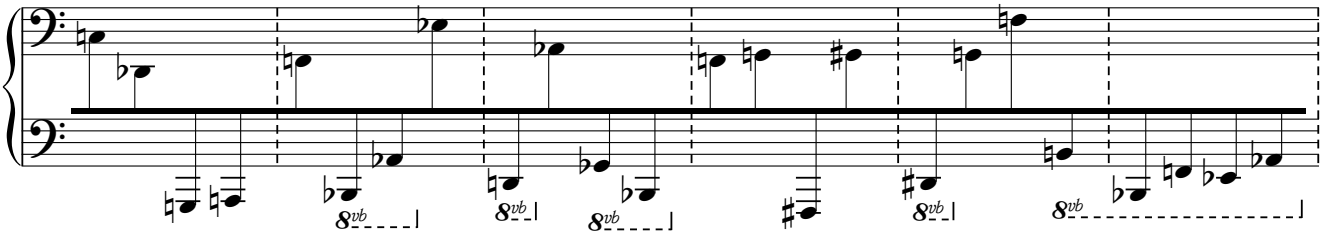
55



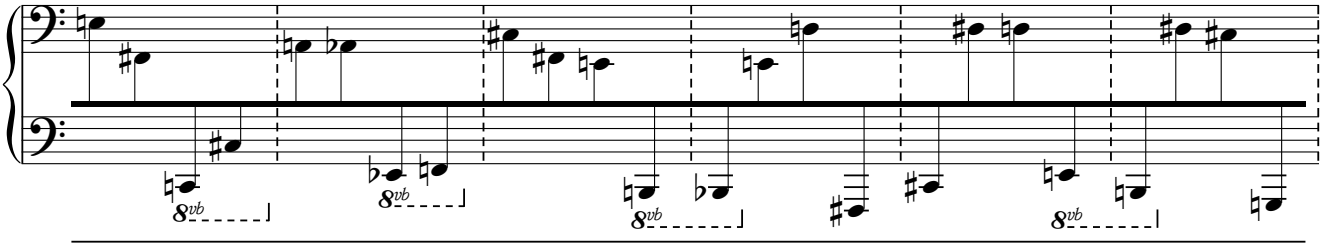
61



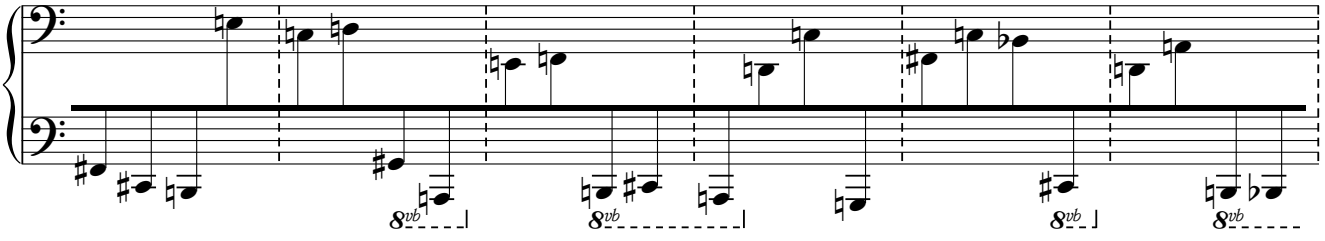
67



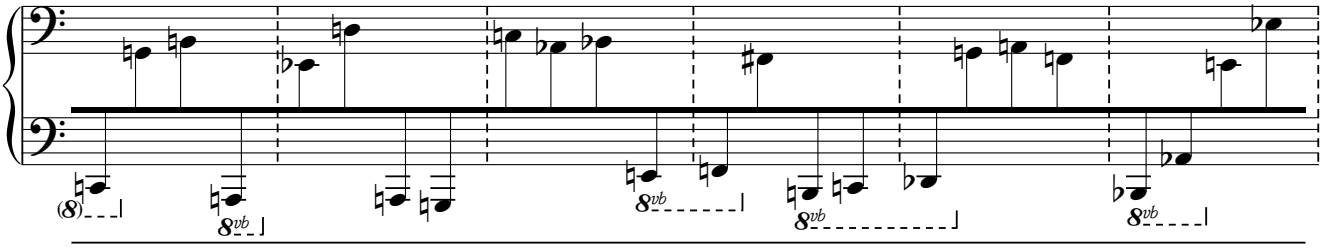
73



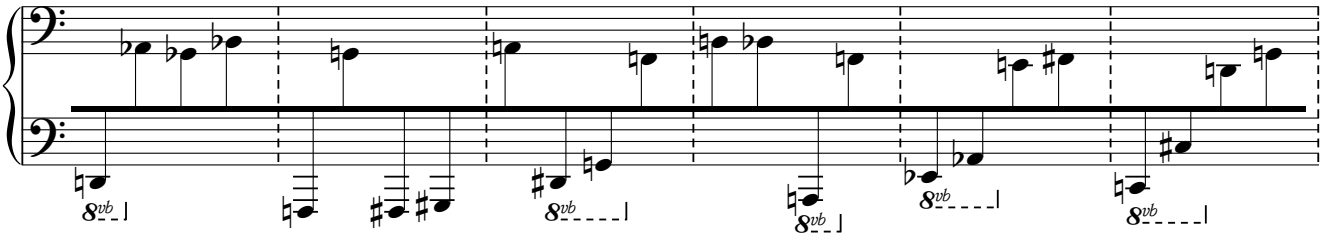
79



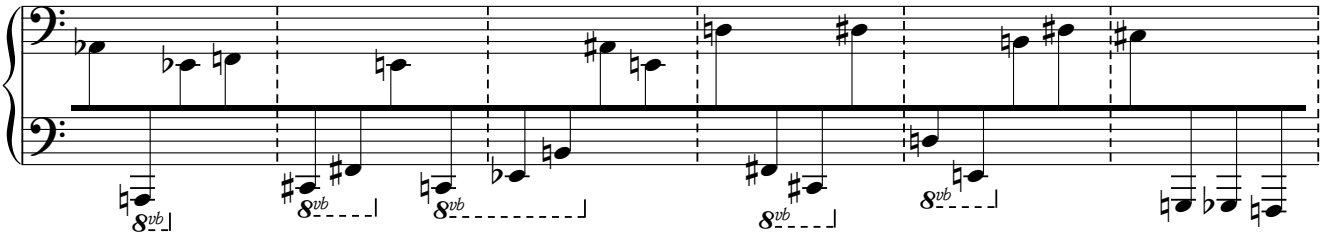
85
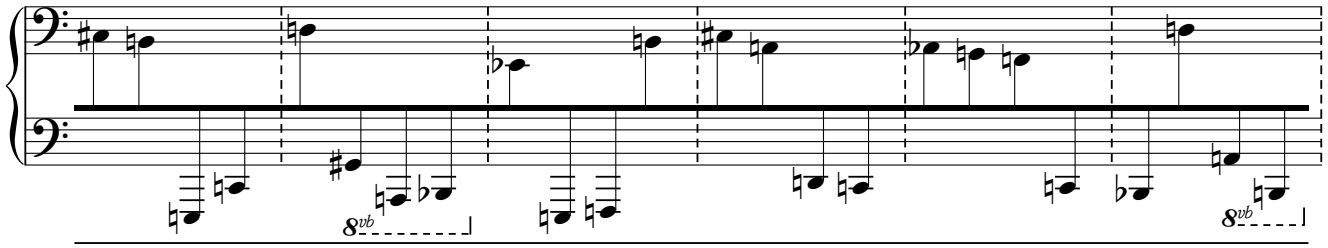


91



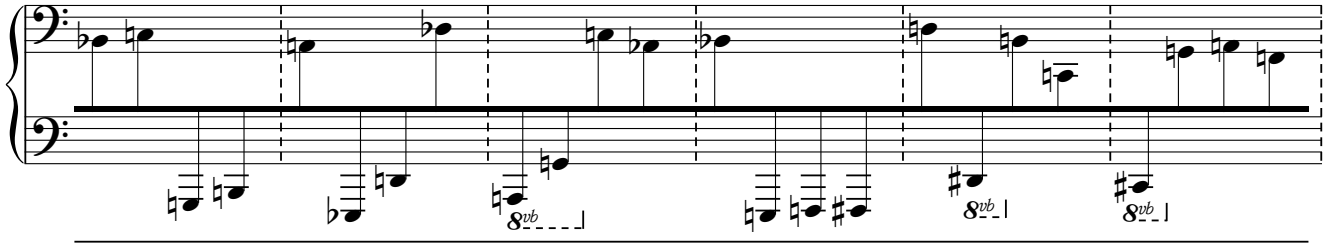
97



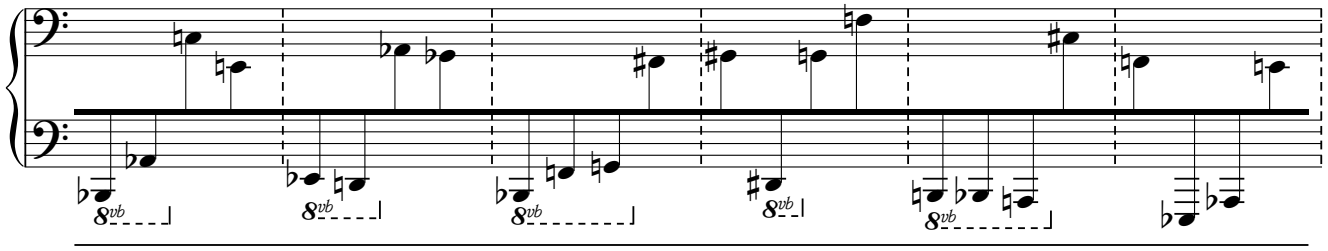
103



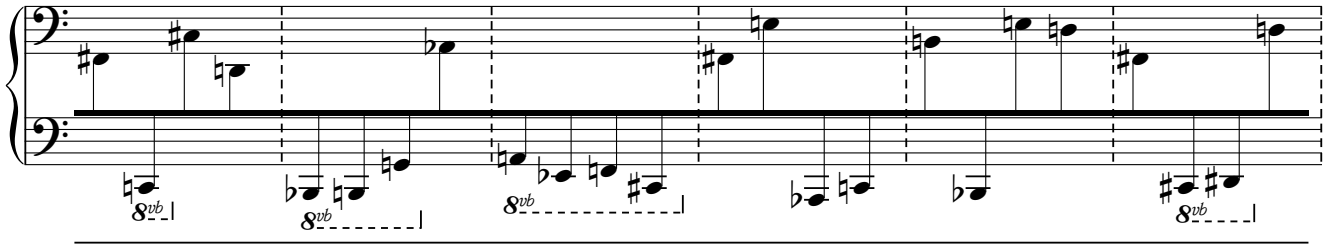
109



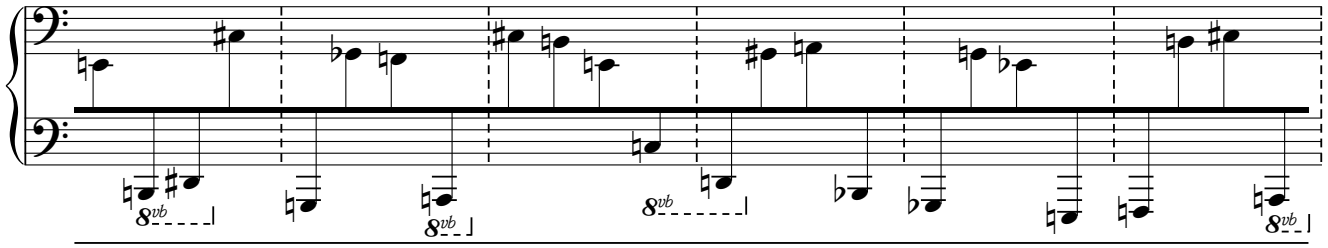
115



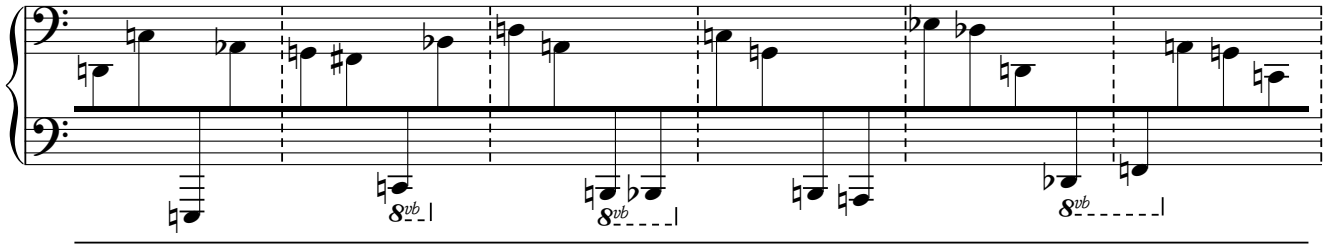
121



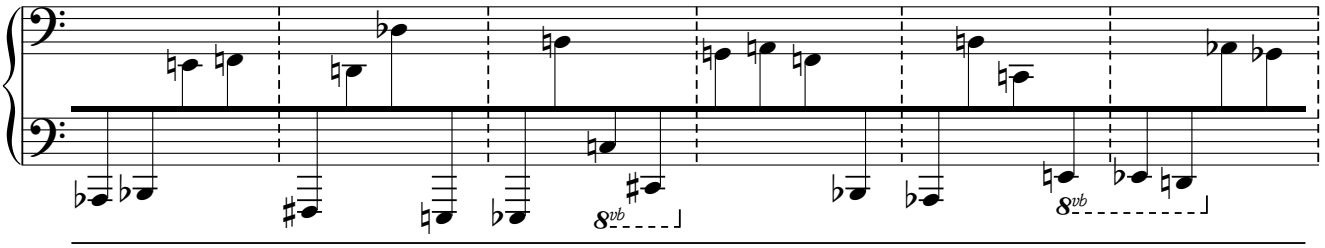
127



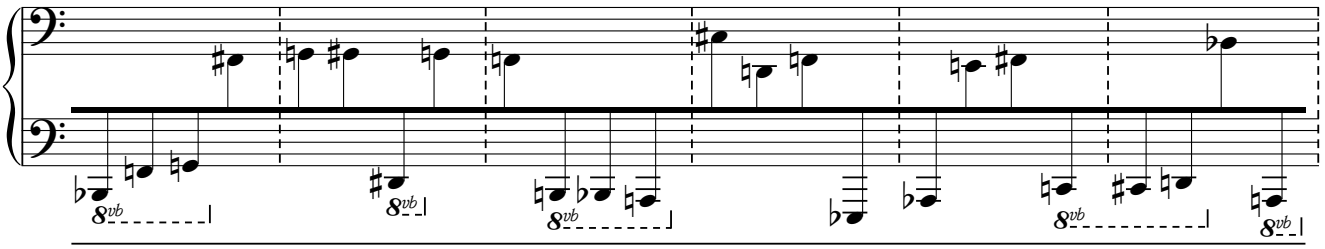
133



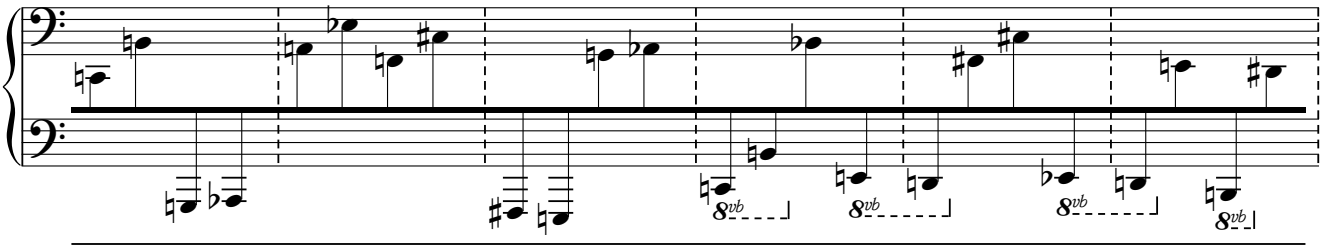
139



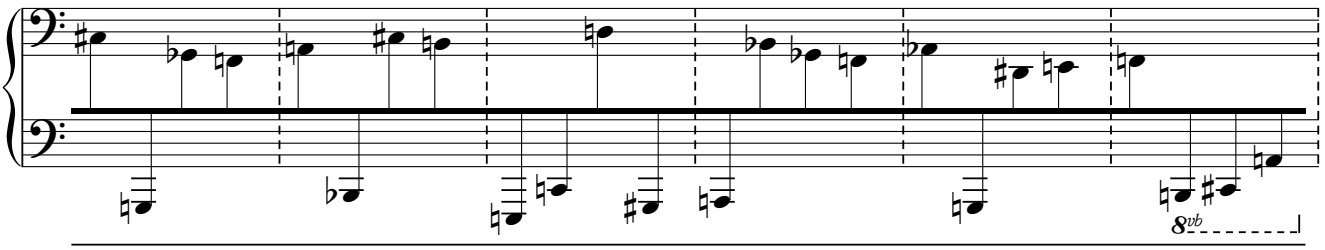
145



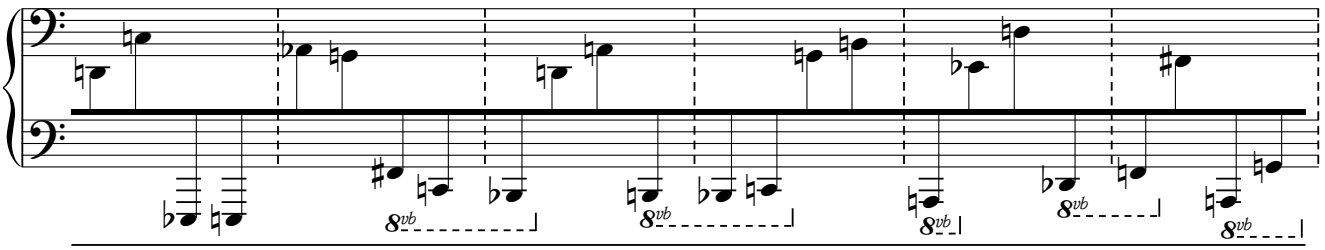
151



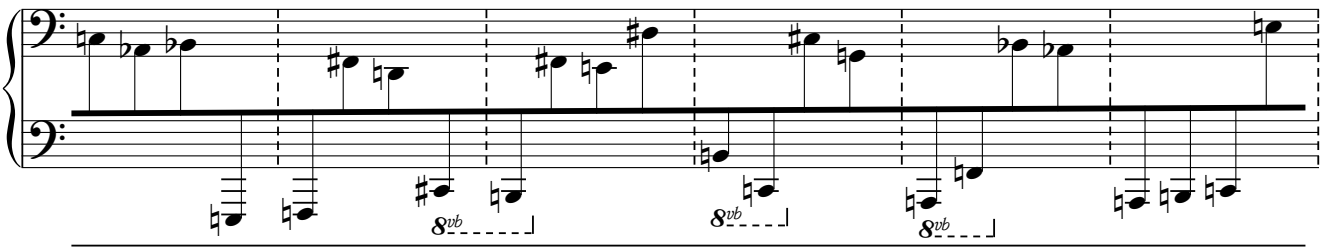
157



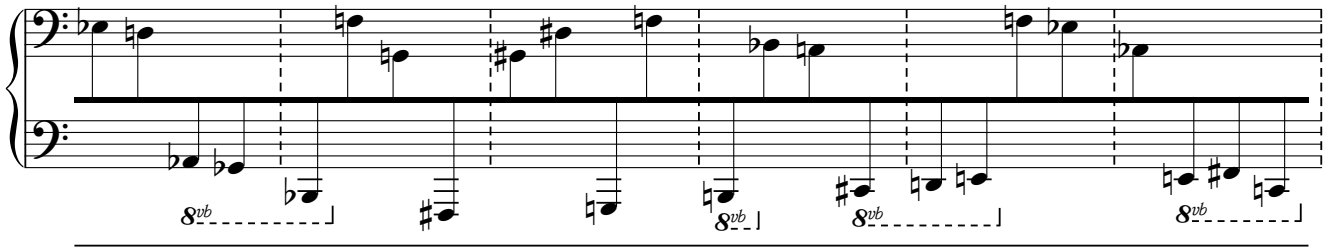
163



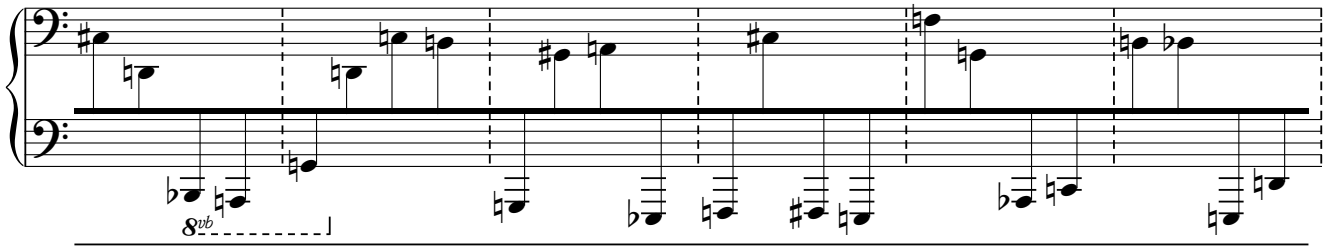
169



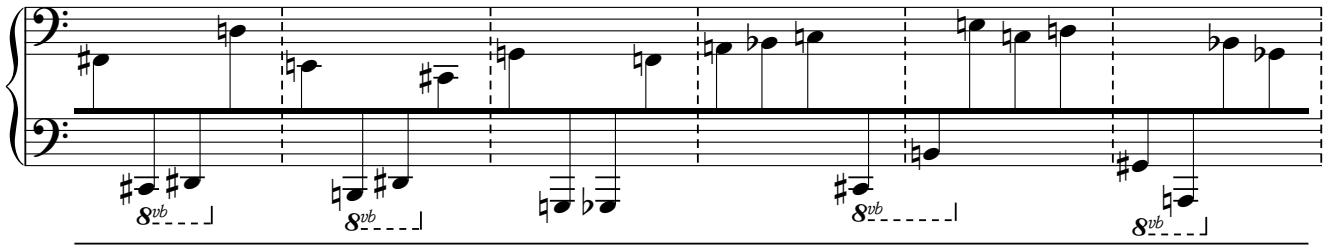
175



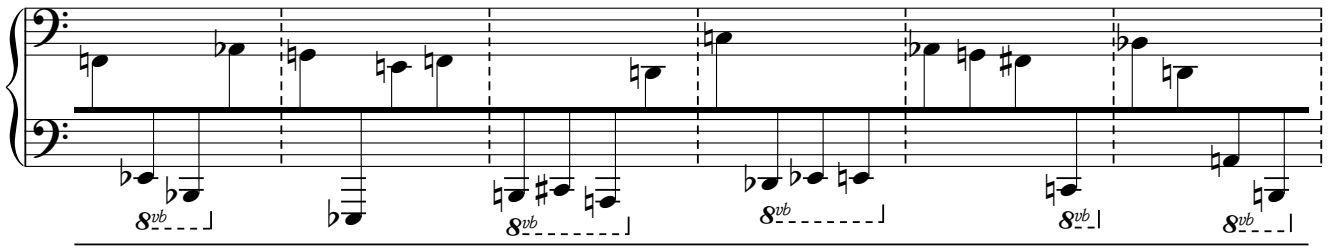
181



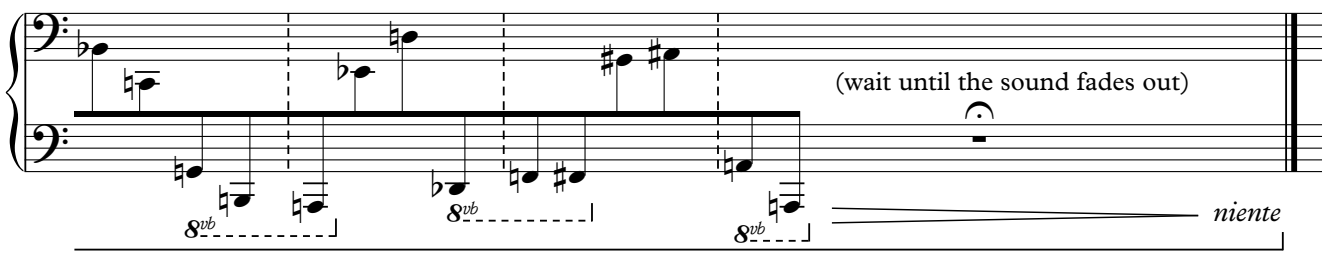
187



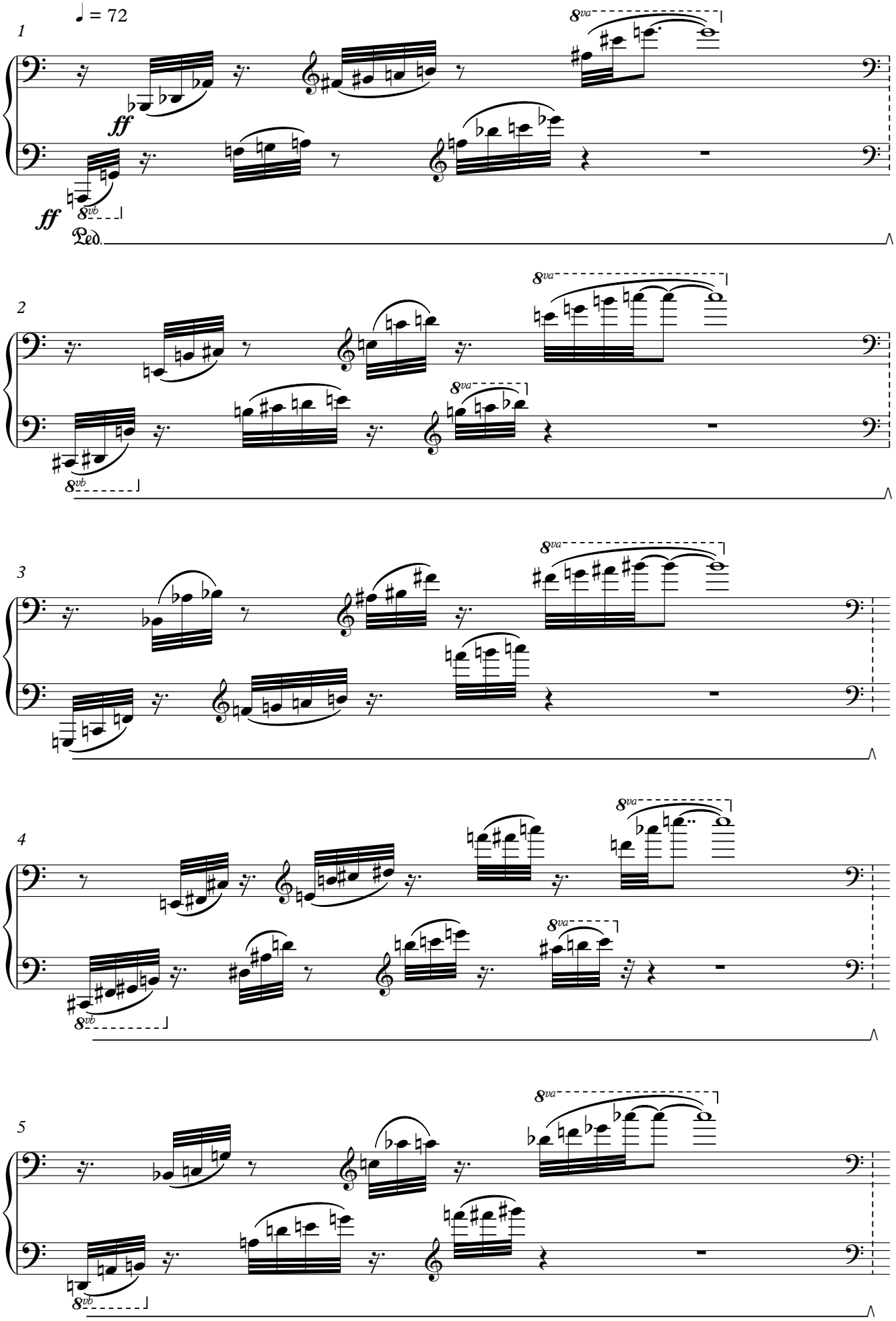
193

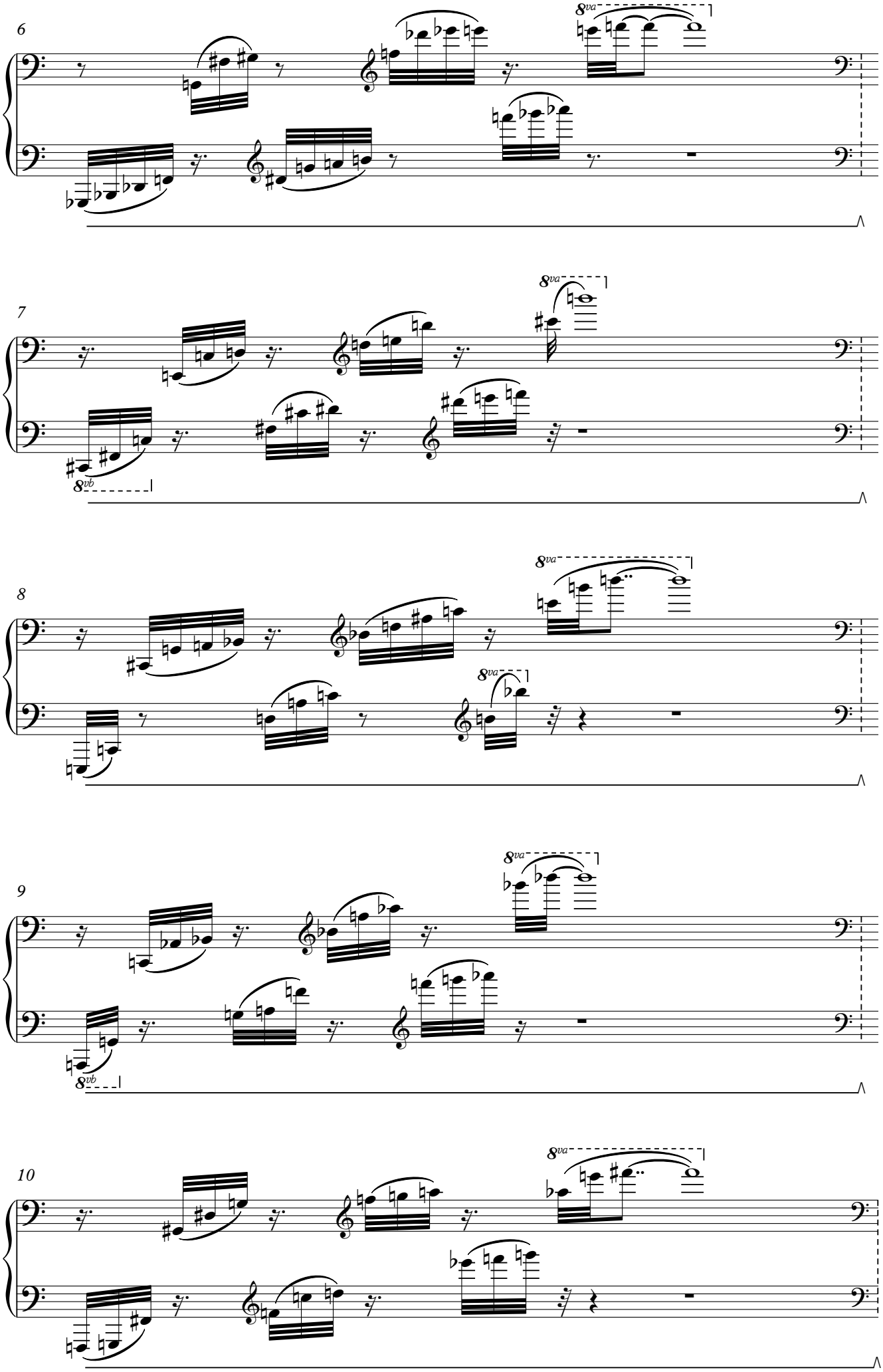


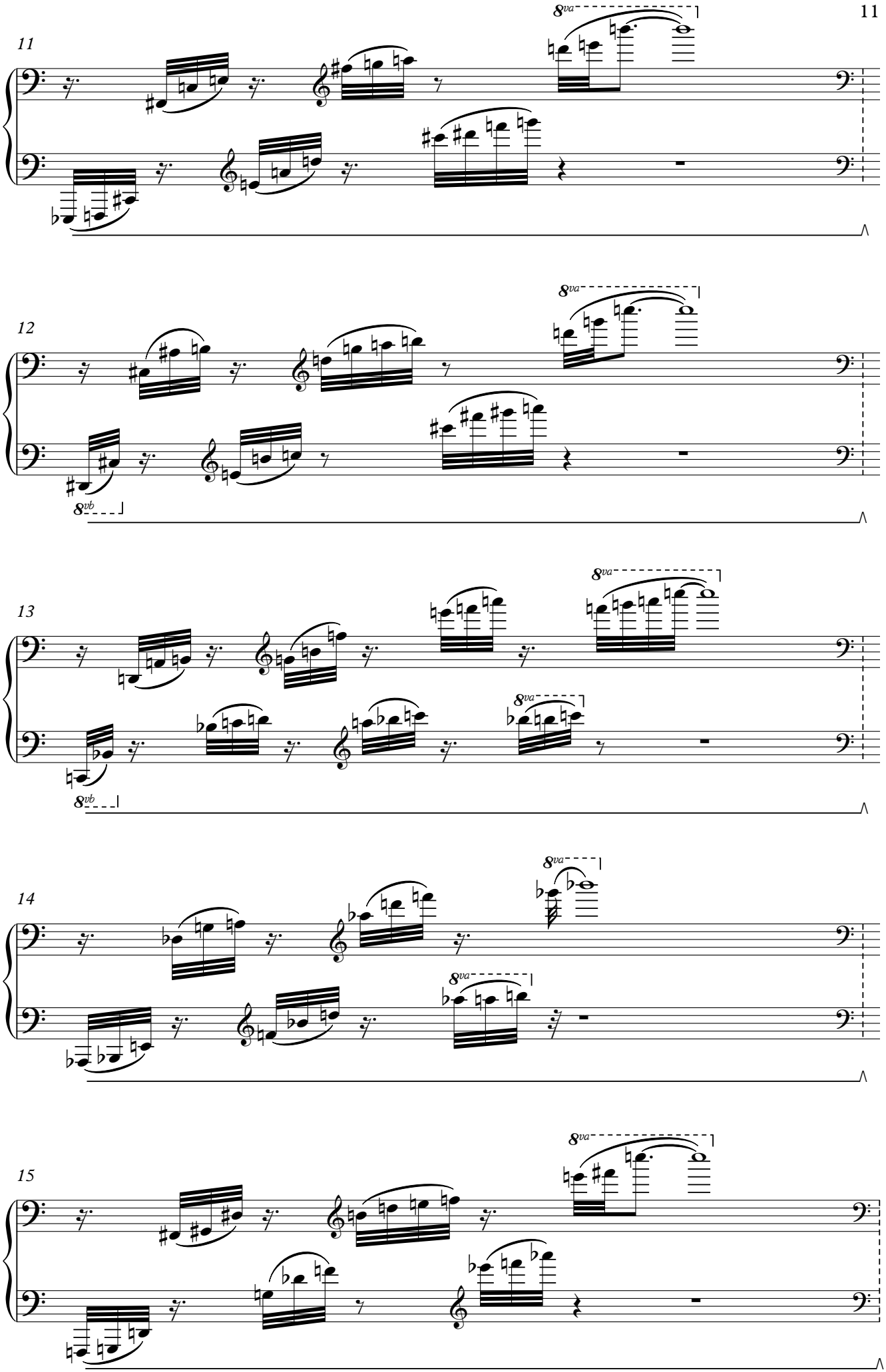
199

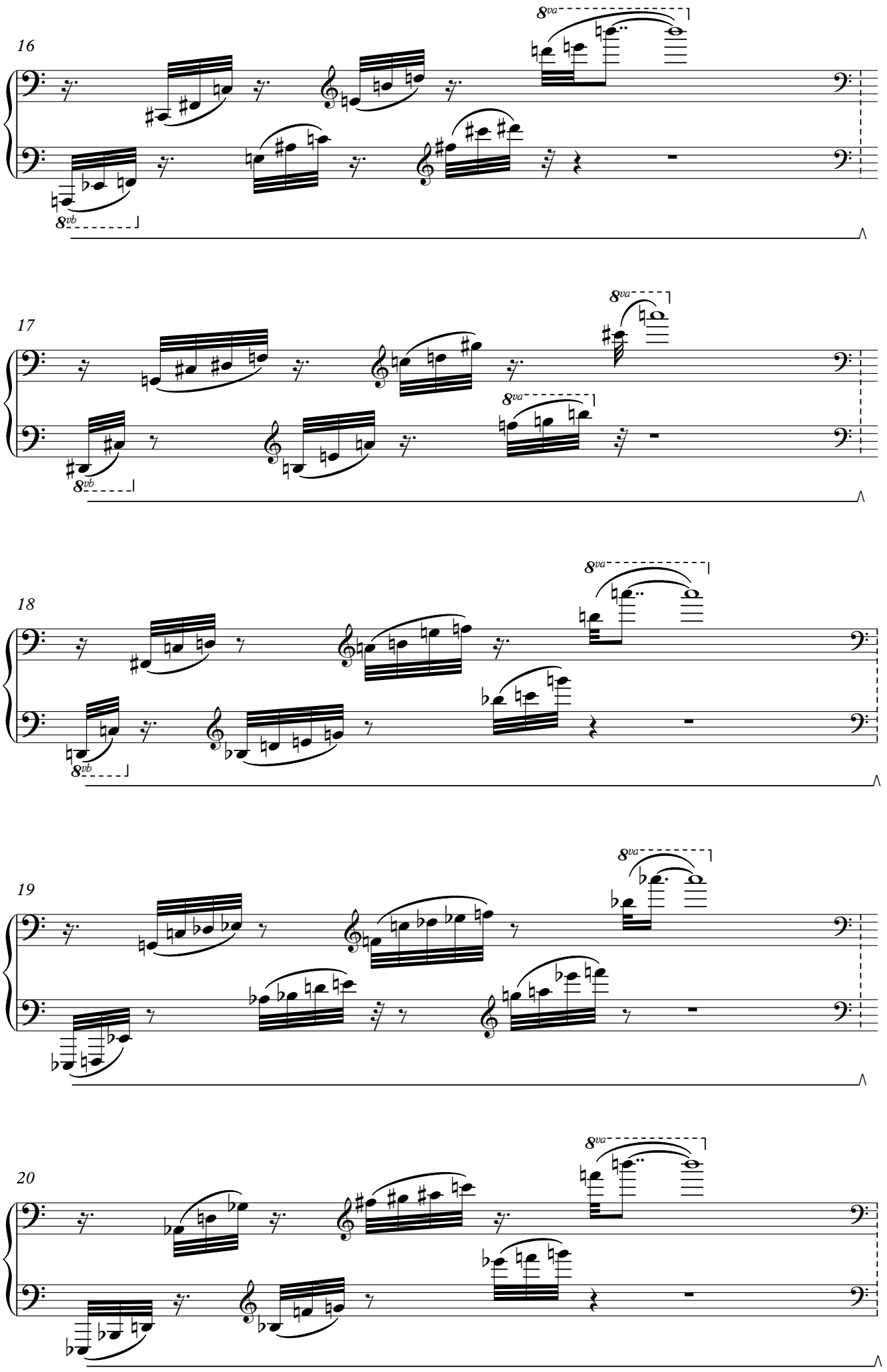


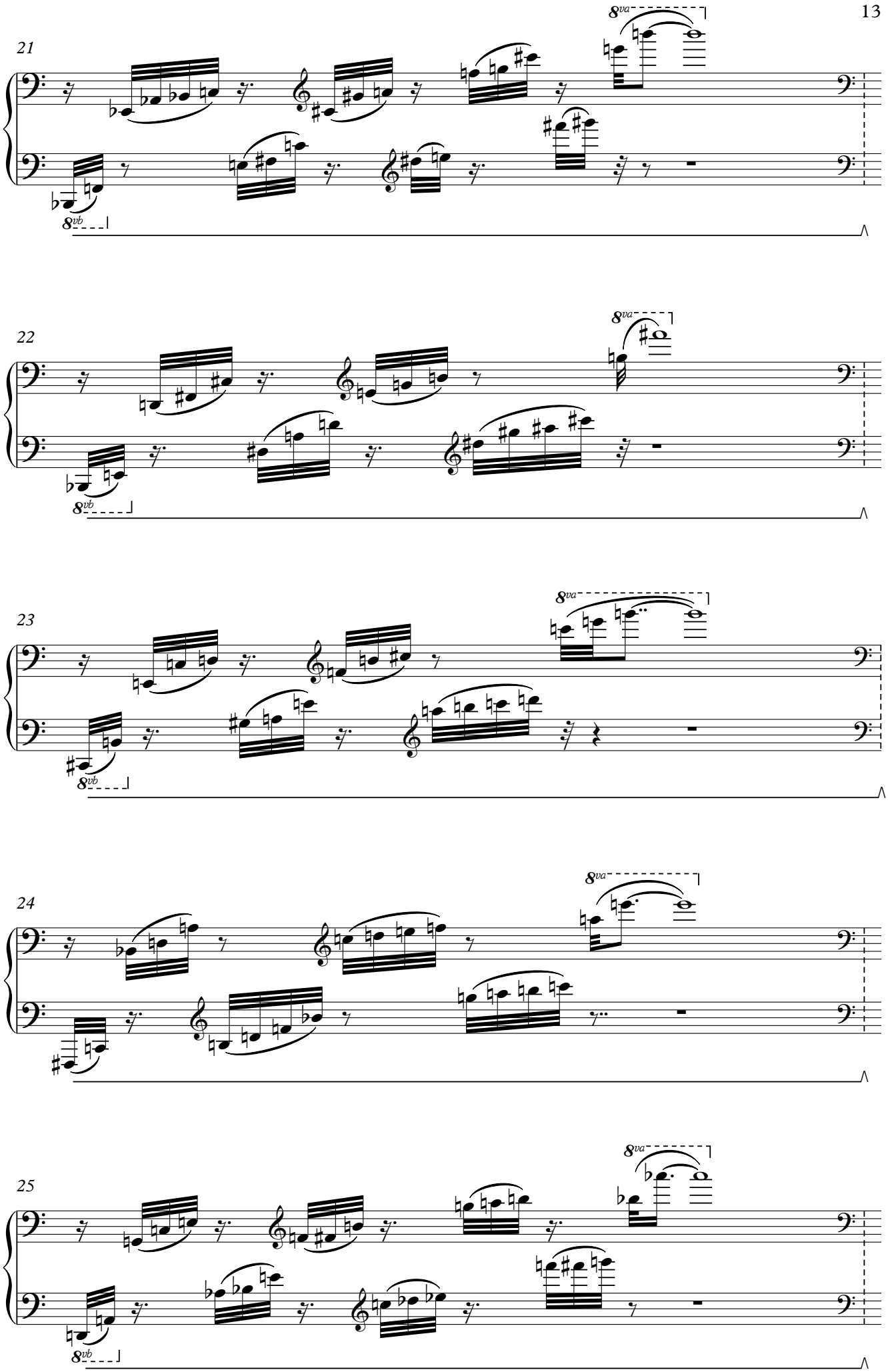
II

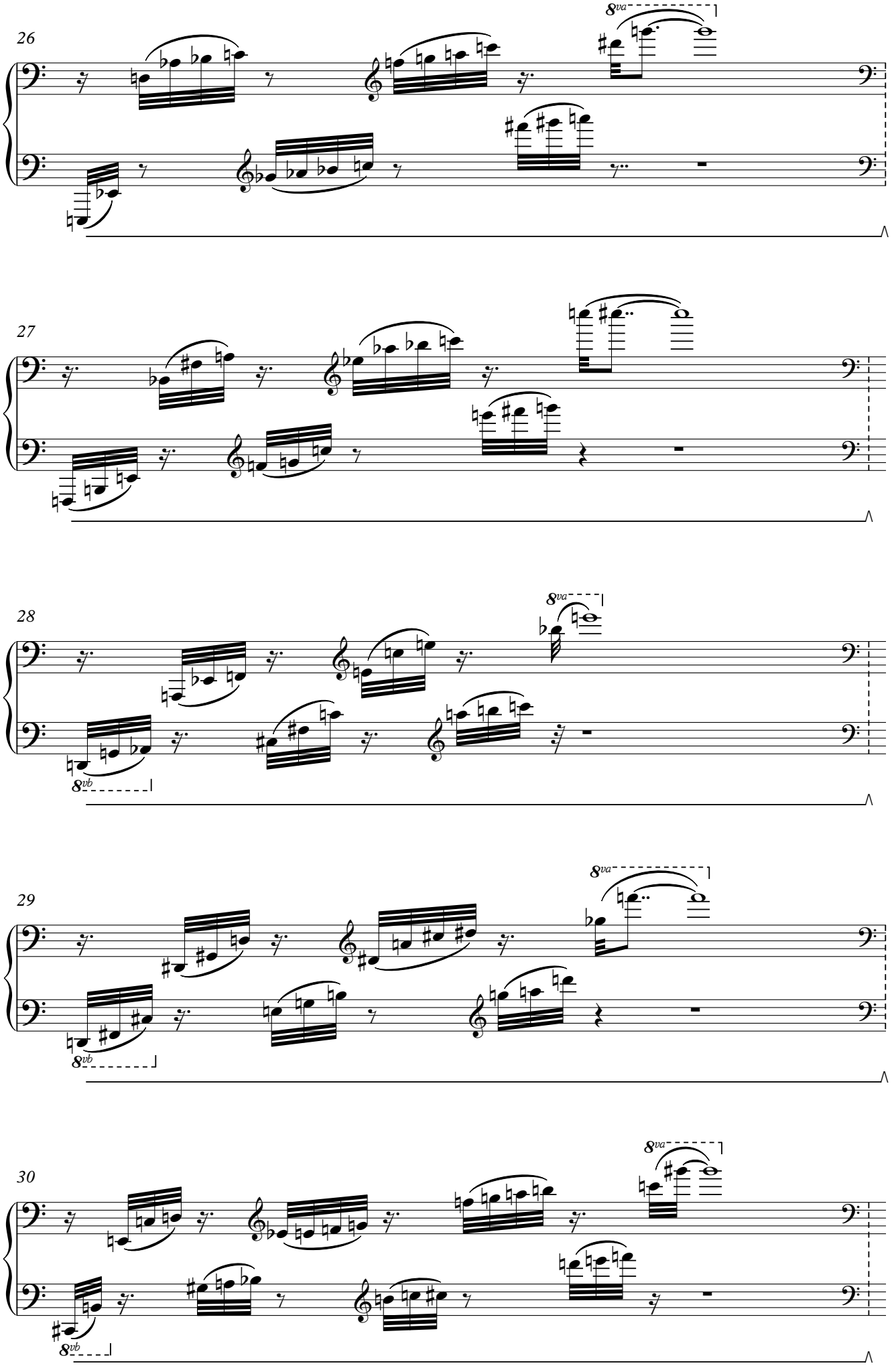


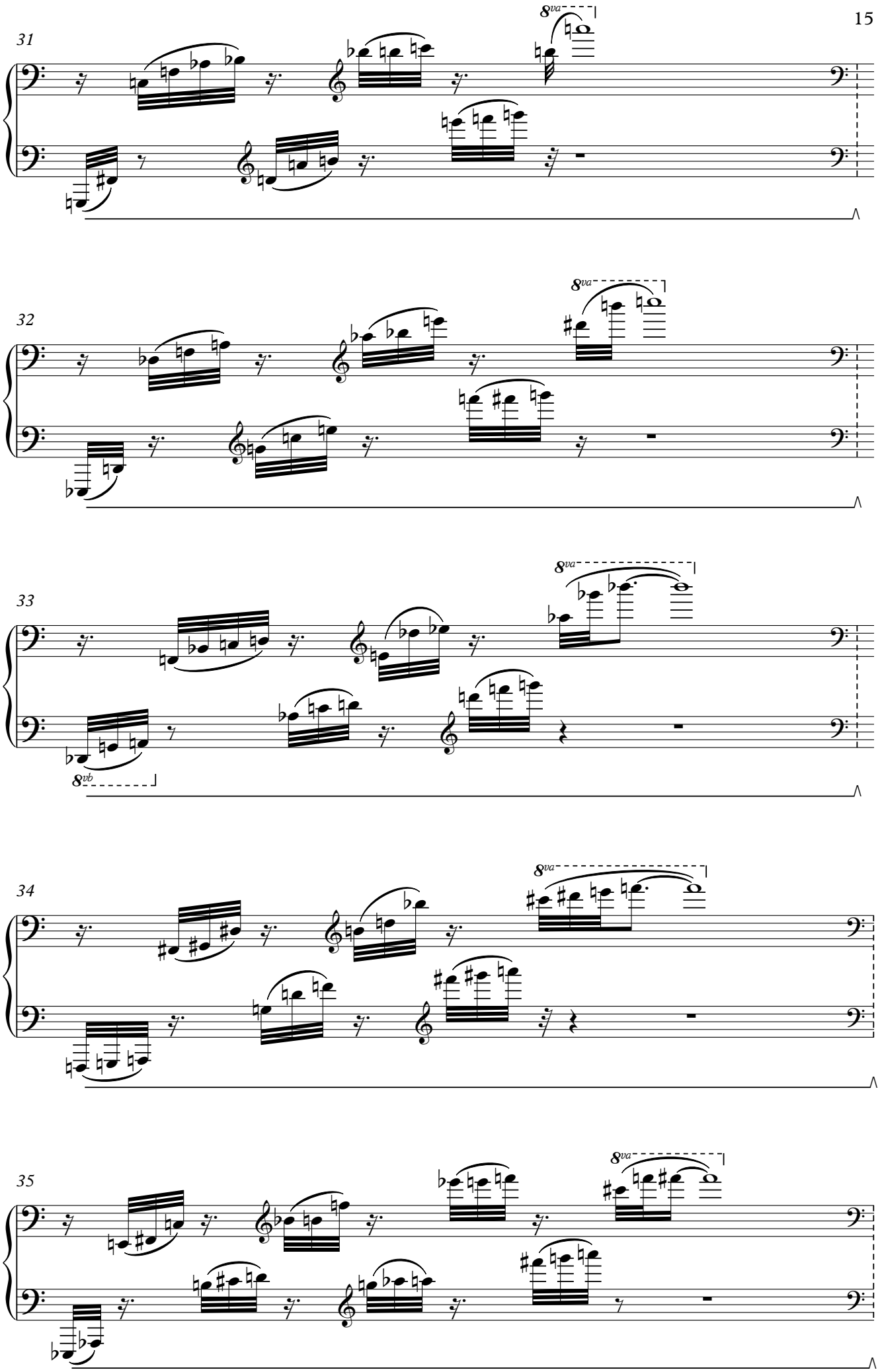

6
8va
7
8va
8vb
8
8va
8va
9
8va
8vb
10
8va

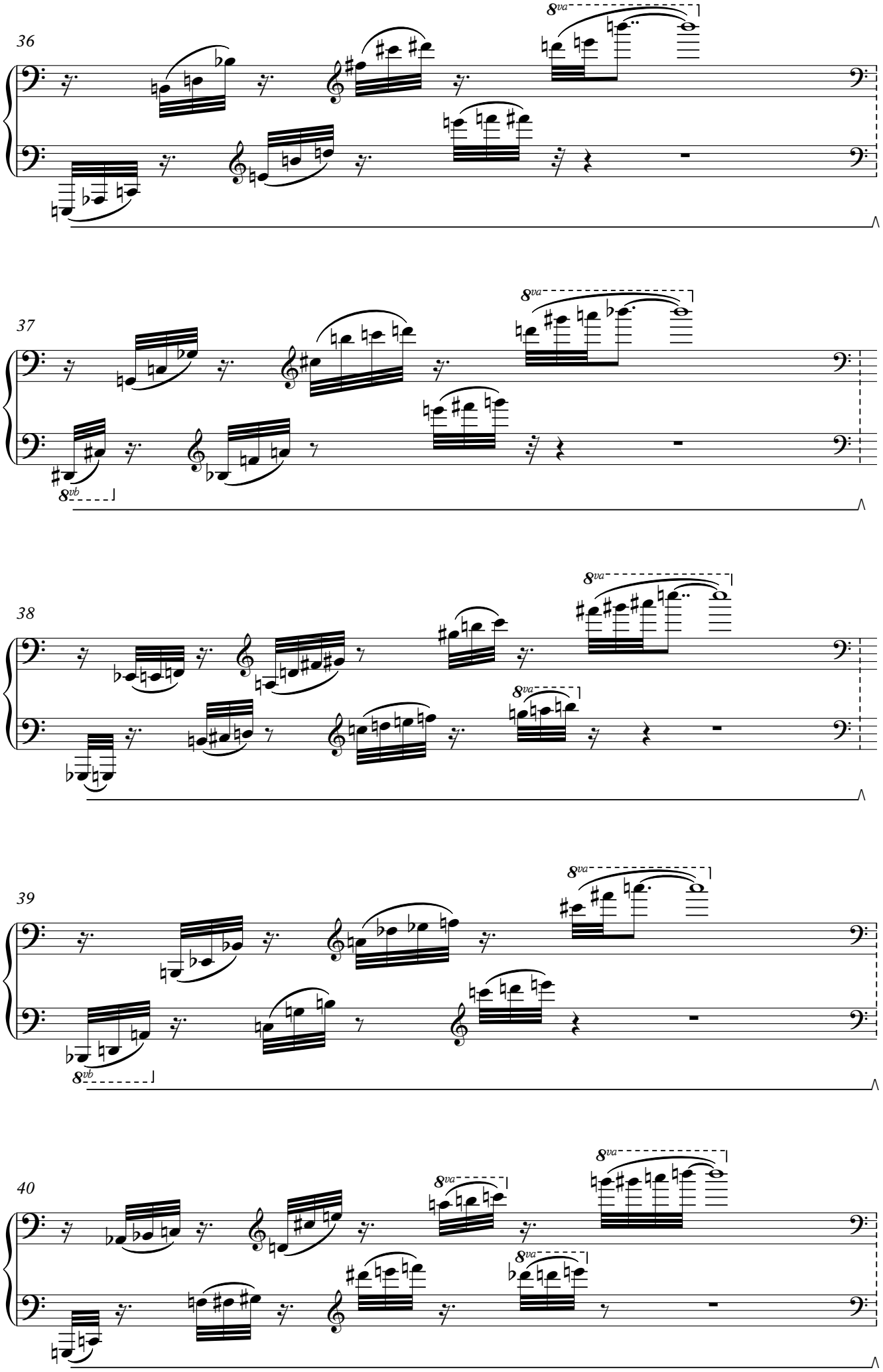

11
8va
12
8va
8vb
13
8va
8va
8vb
14
8va
8va
15
8va

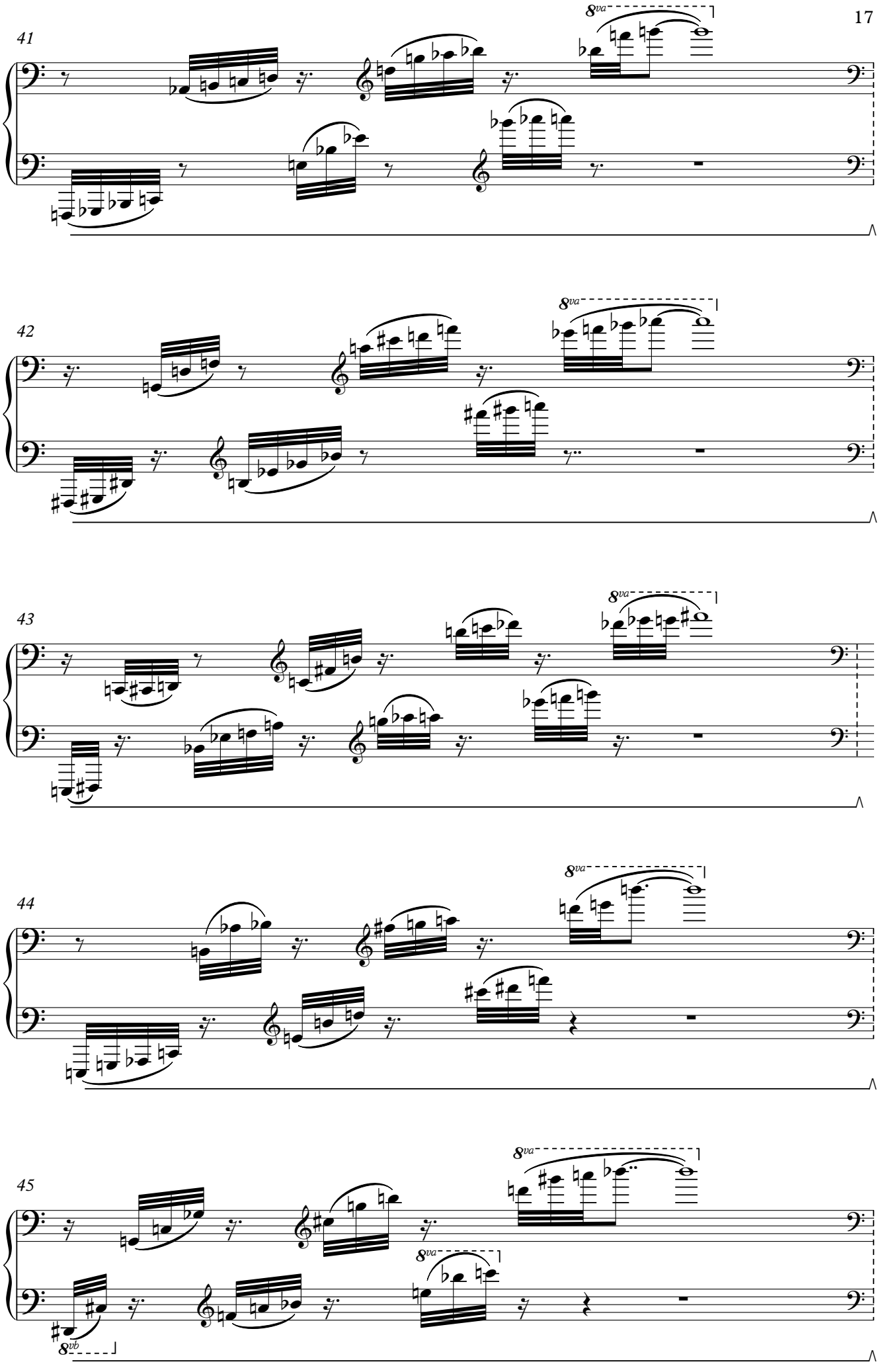

16
8va
8vb
17
8va
8va
8vb
18
8va
8vb
19
8va
20
8va

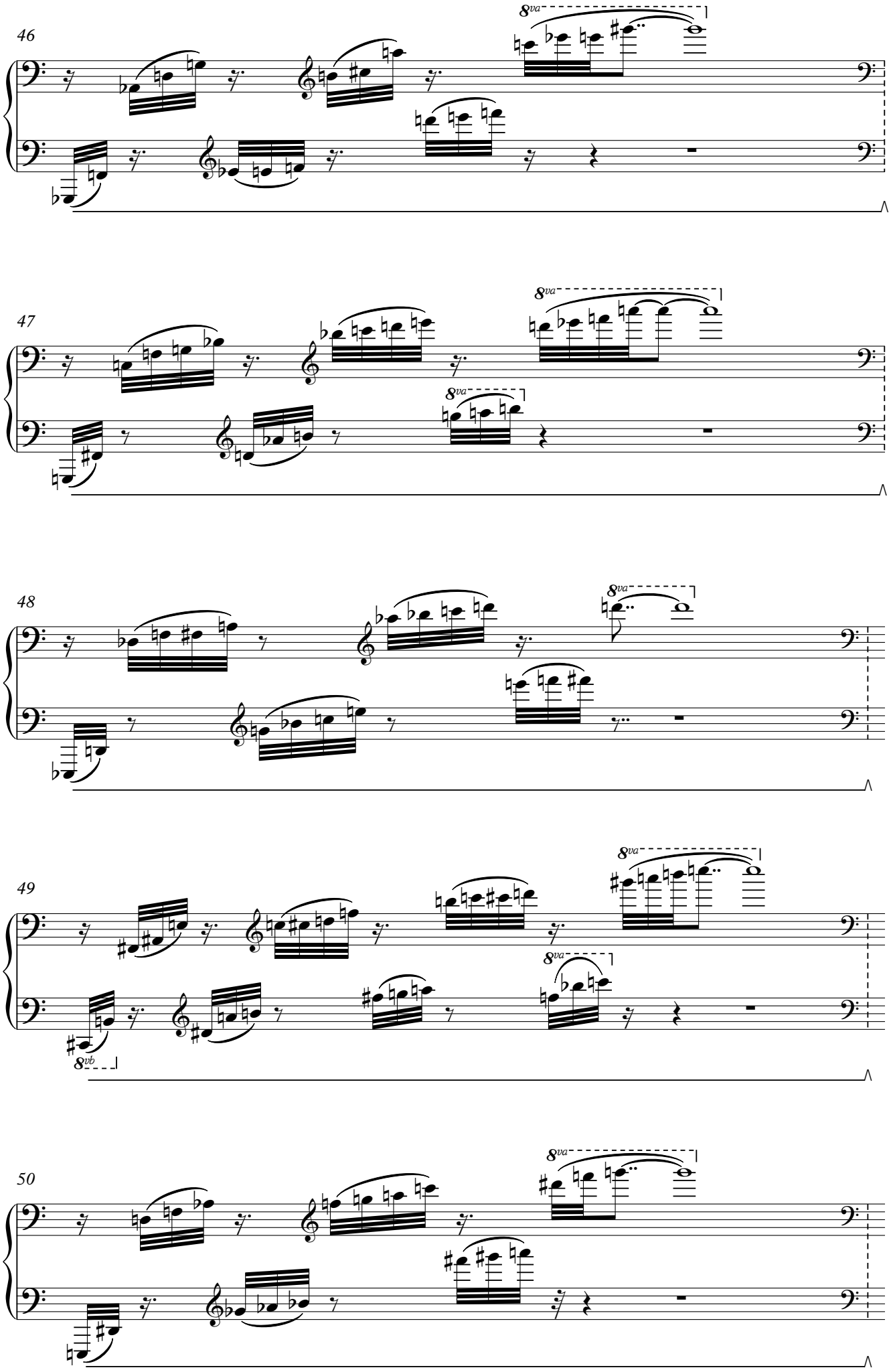

21
8va
8vb
22
8va
8vb
23
8va
8vb
24
8va
25
8va
8vb

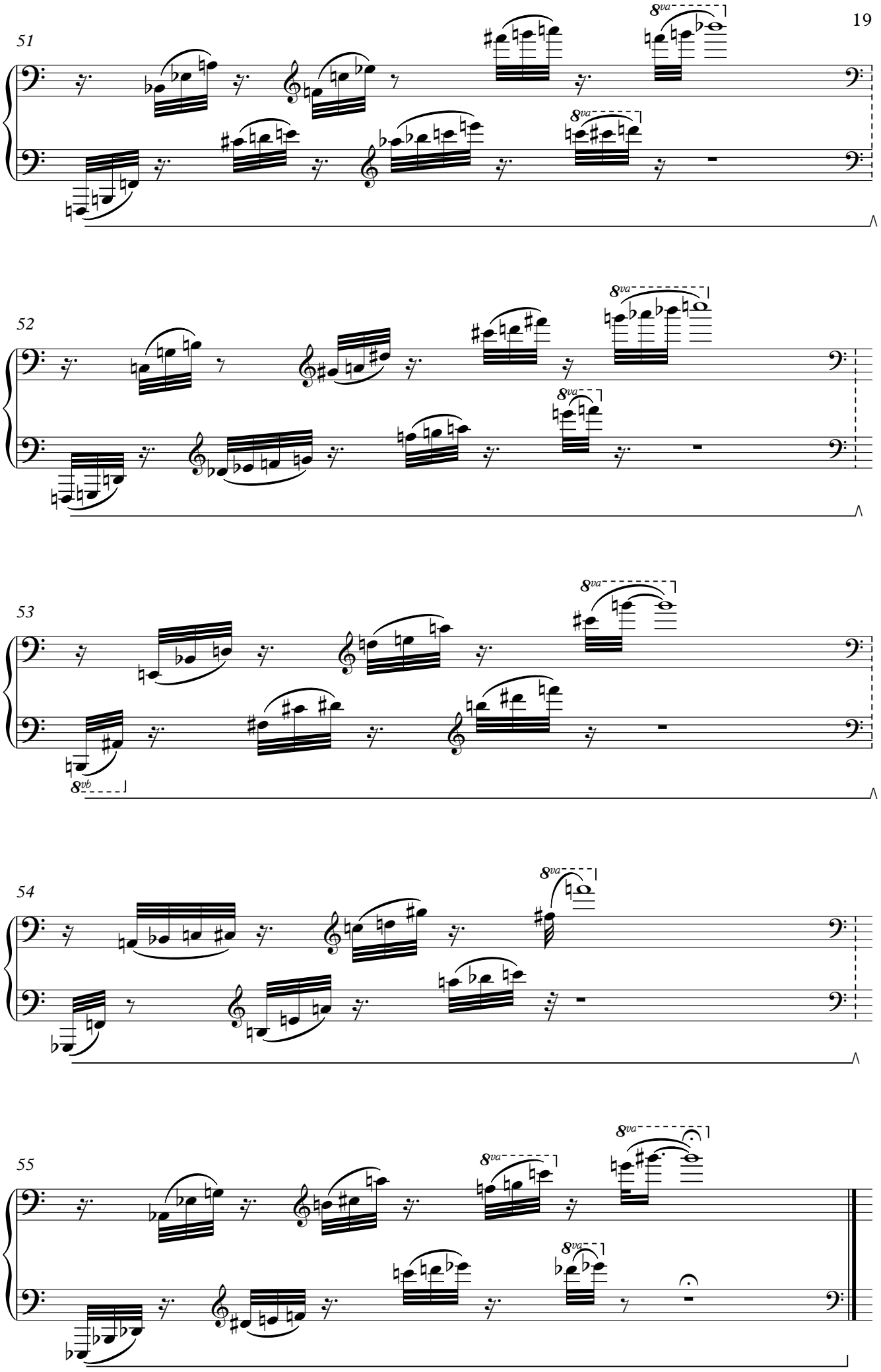

26
8va
27
28
8va
8vb
29
8va
8vb
30
8va
8vb


31
8va
32
8va
33
8va
8vb
34
8va
35
8va

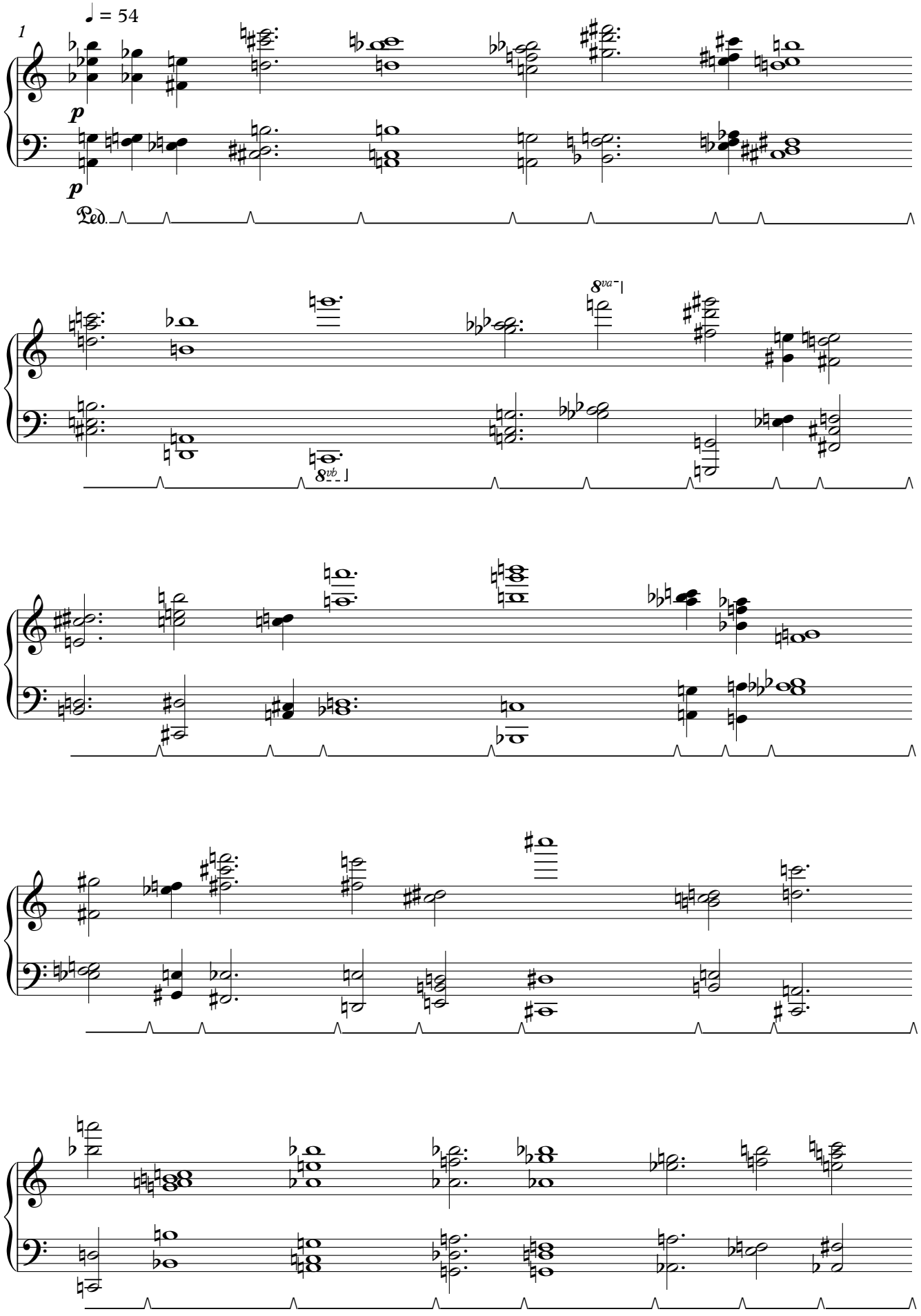

36
8va
37
8va
8vb
38
8va
8va
39
8va
8vb
40
8va
8va
8va

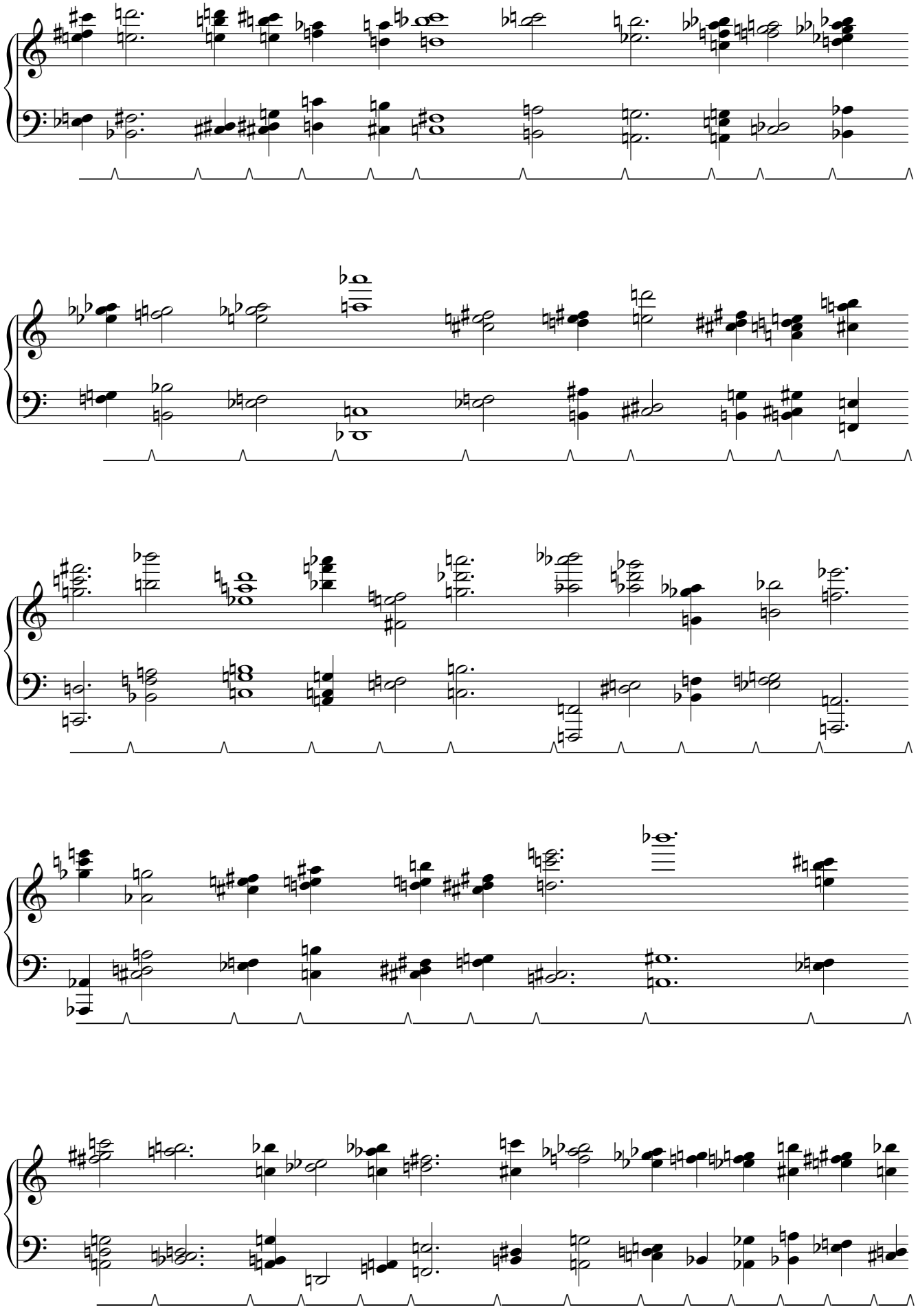

41
8va
42
8va
43
8va
44
8va
45
8va
8va
8vb
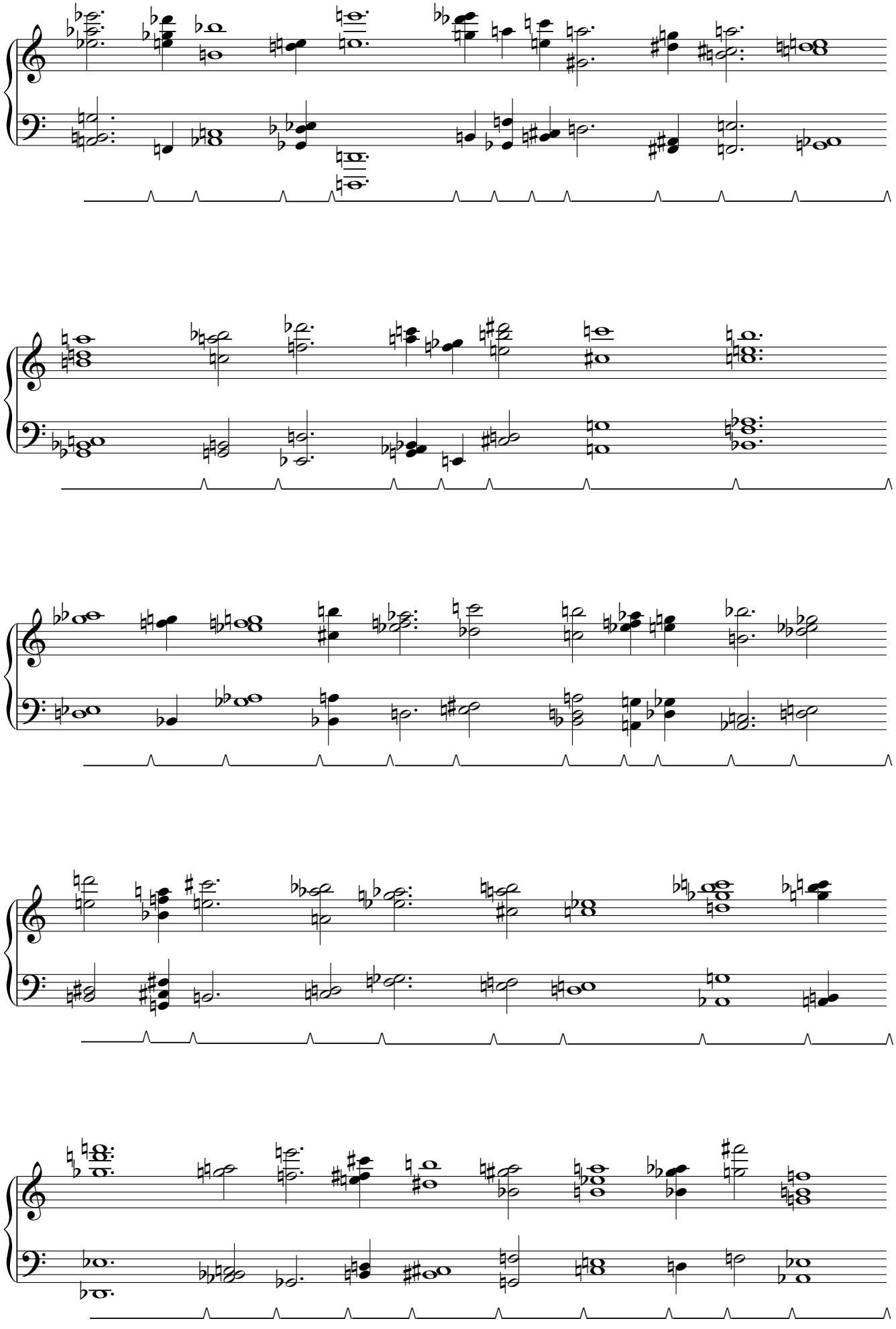

46
8va
47
8va
8va
48
8va
49
8va
8va
8vb
50
8va

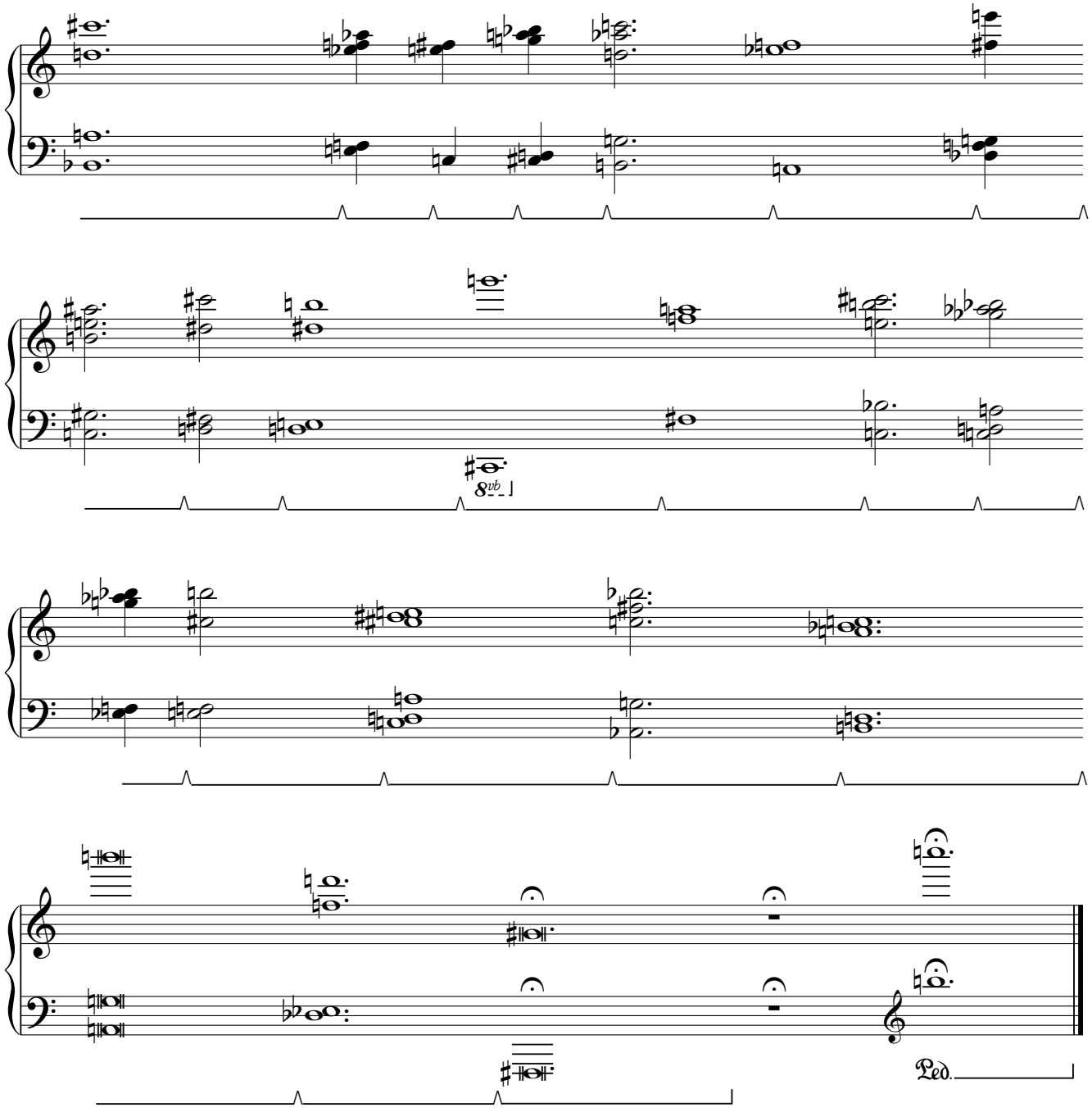

51
8va
8va
52
8va
8va
53
8va
8vb
54
8va
55
8va
8va
8va

III








8vb
Ped.

Παναγιώτης Αποστόλου

Μοιρολόι αρ.2

για τετράφωνη μικτή χορωδία

Panagiotis Apostolou

Song of mourning no.2

for 4-part mixed chorus

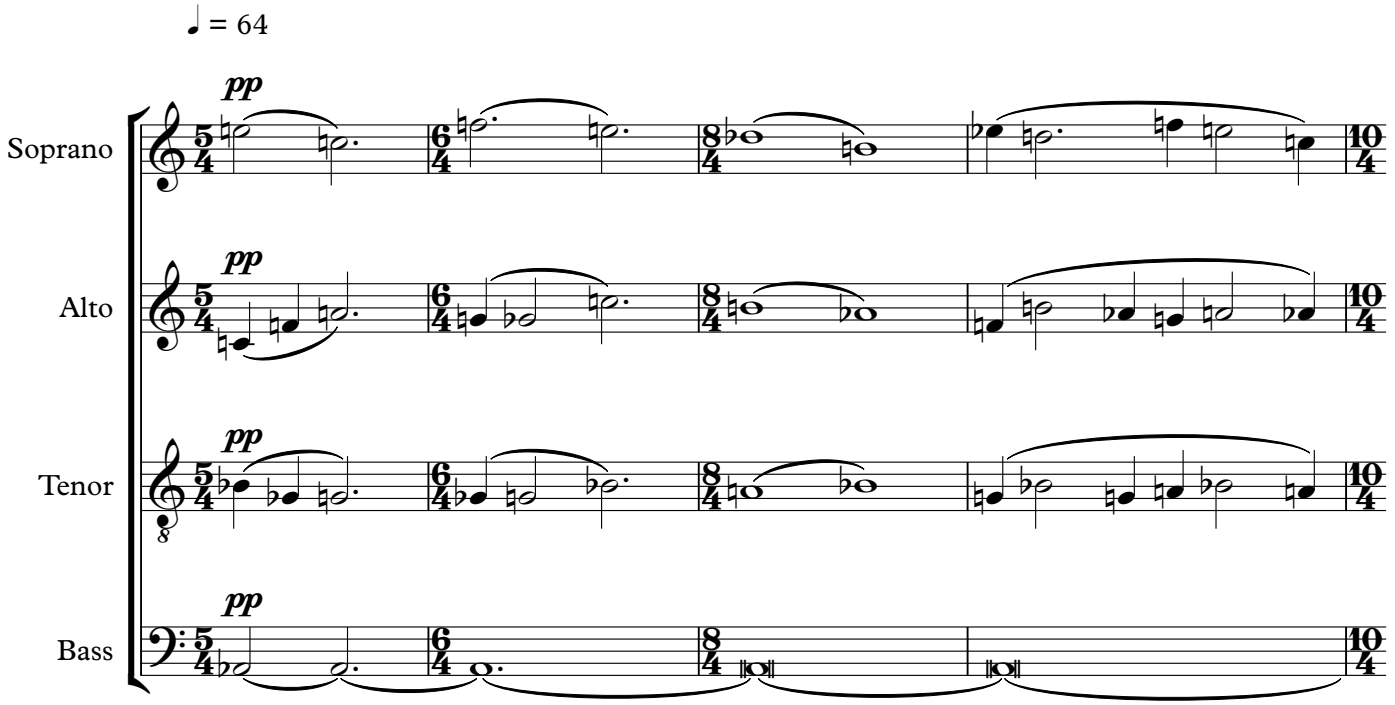
Οι φωνές τραγουδάνε πάνω στο "A".

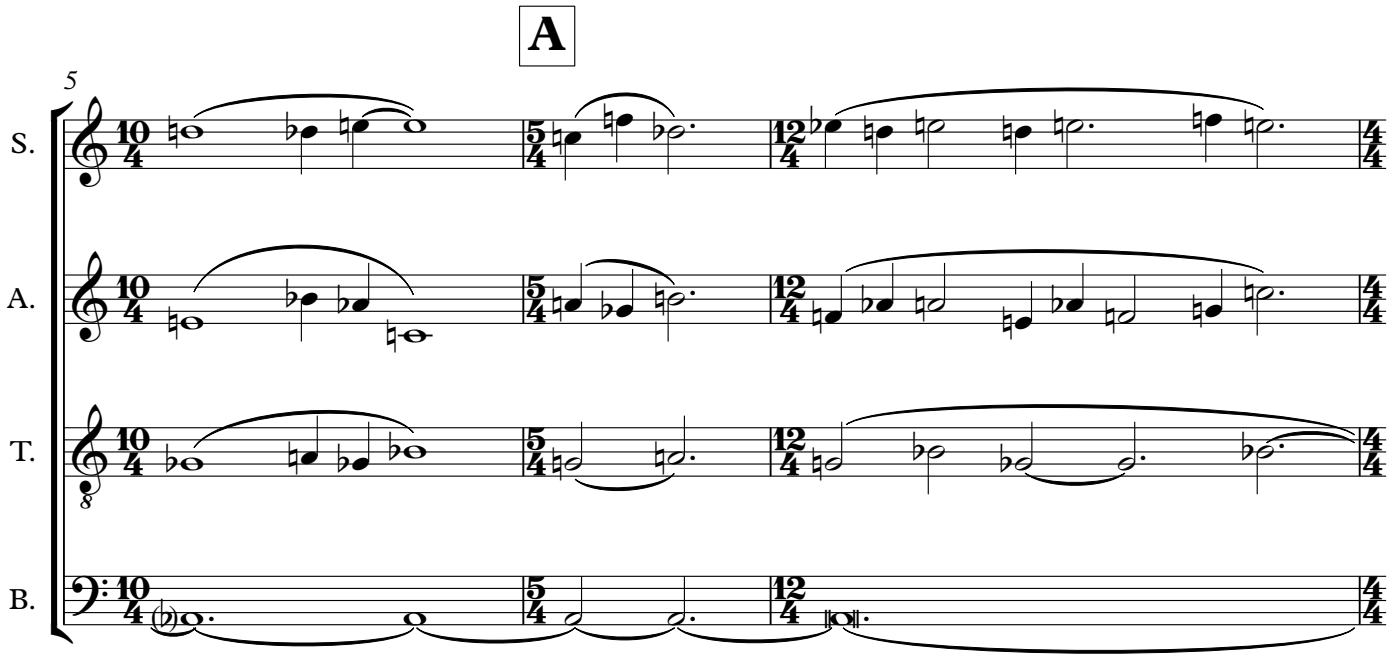
Διάρκεια: 8' 30"

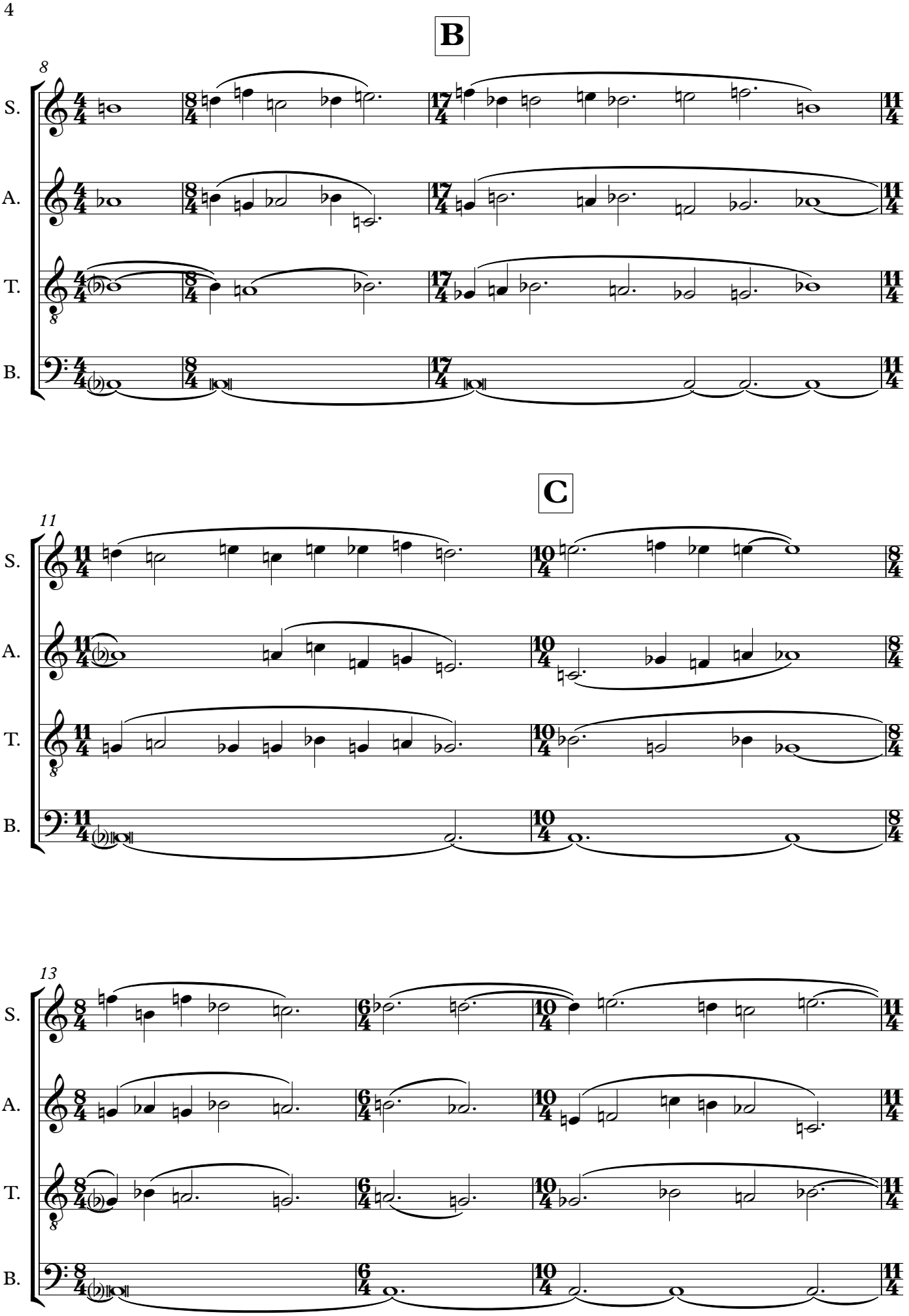
Ιανουάριος 2020
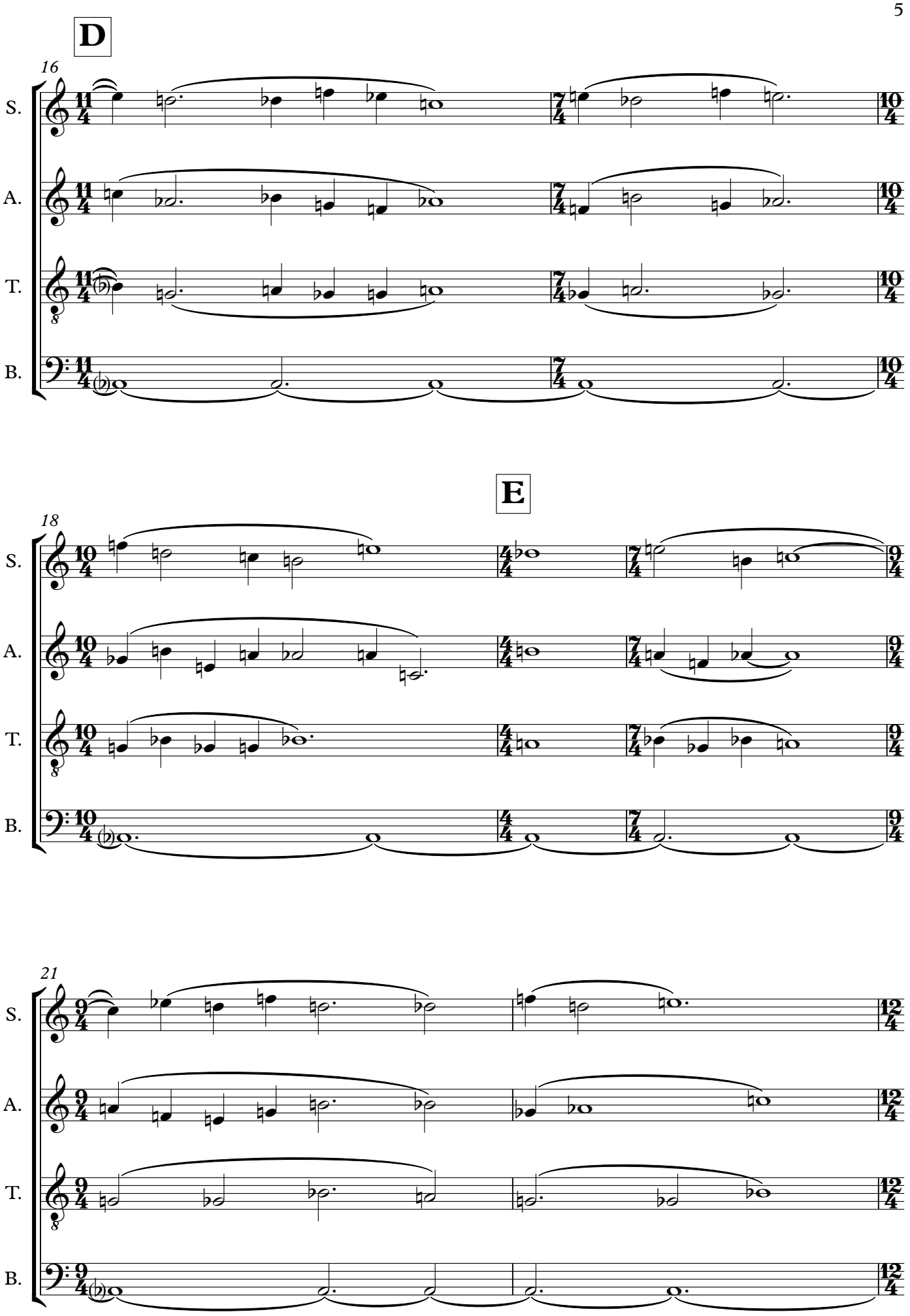
Μοιρολόι αρ.2
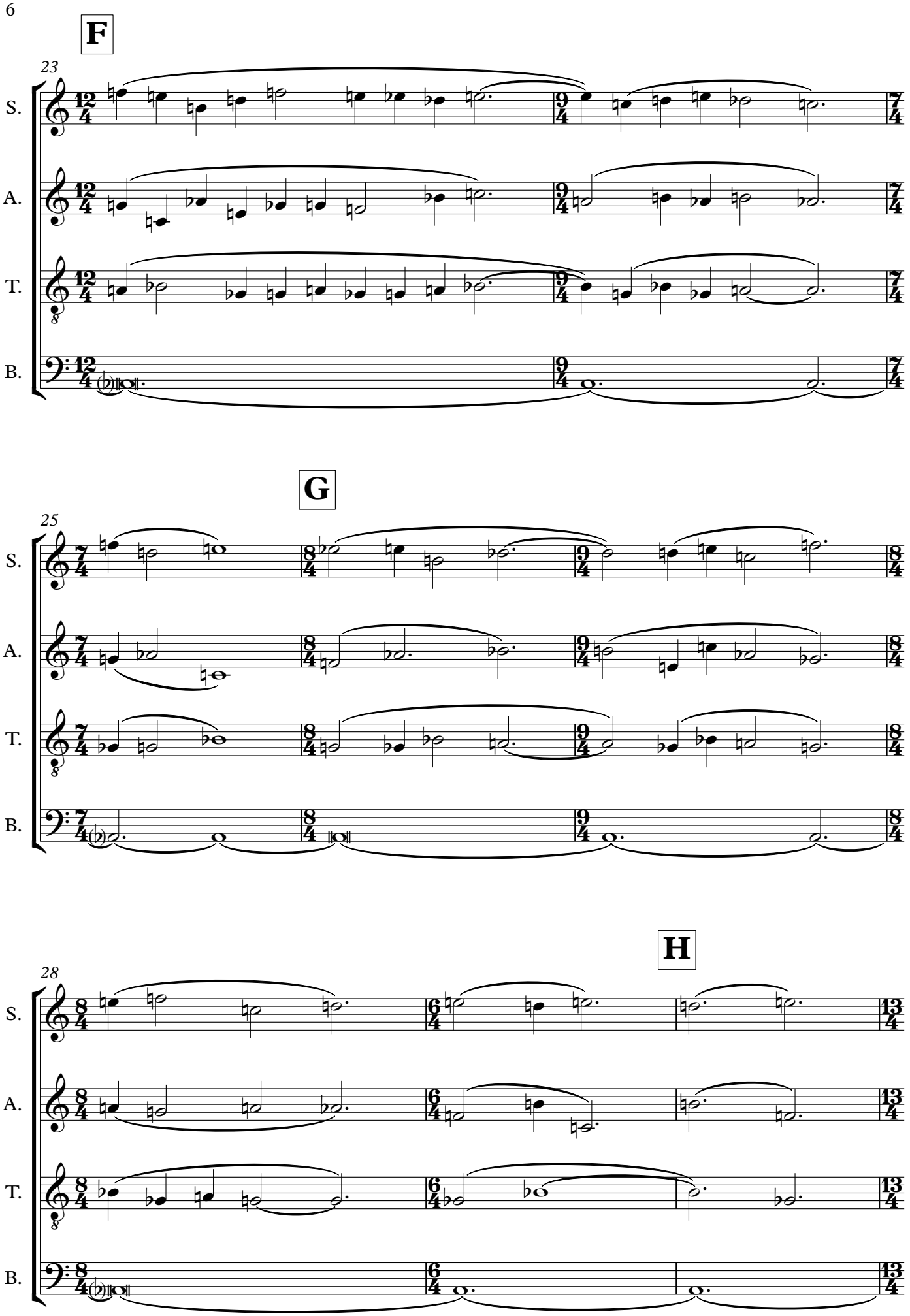
Παναγιώτης Αποστόλου
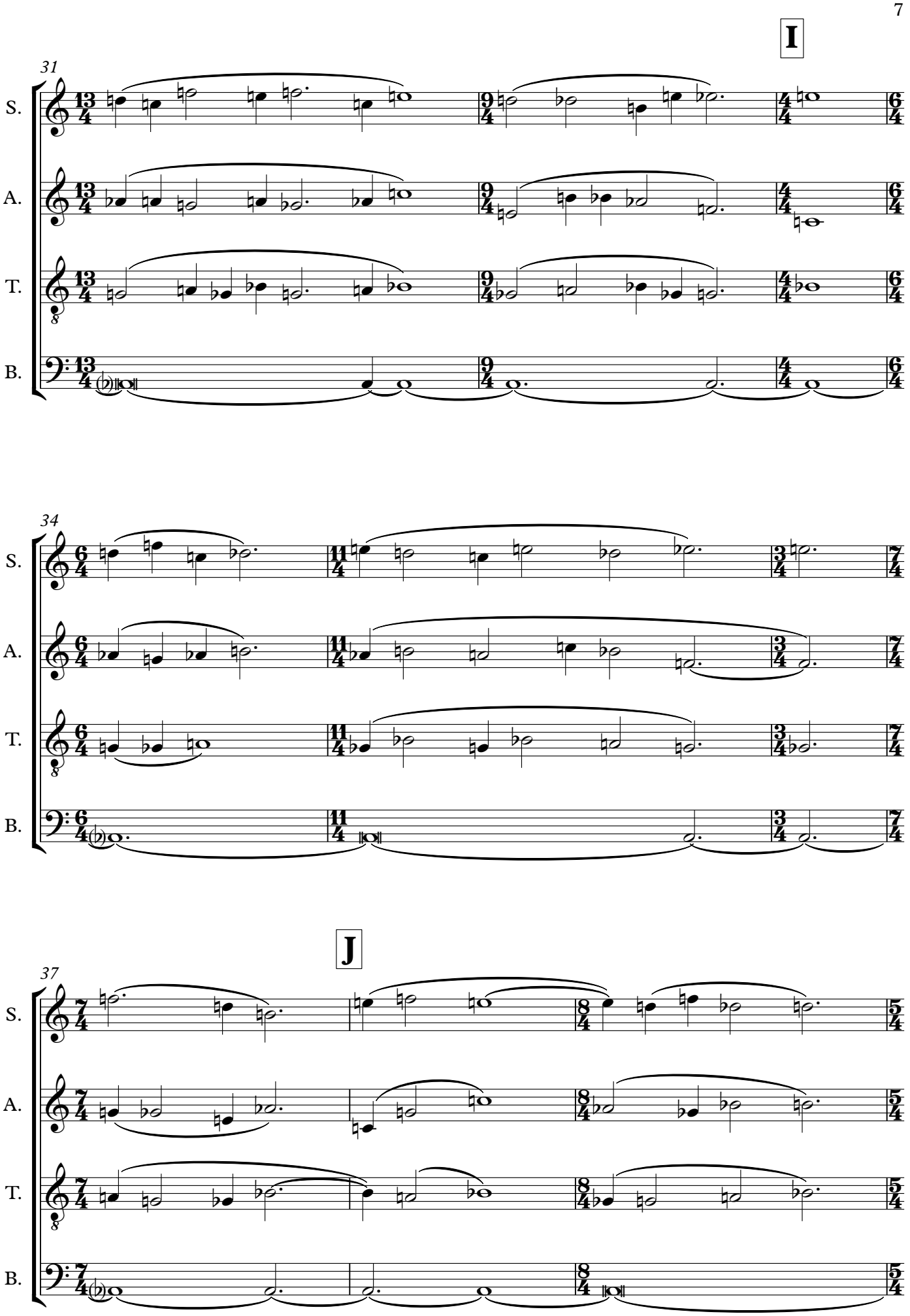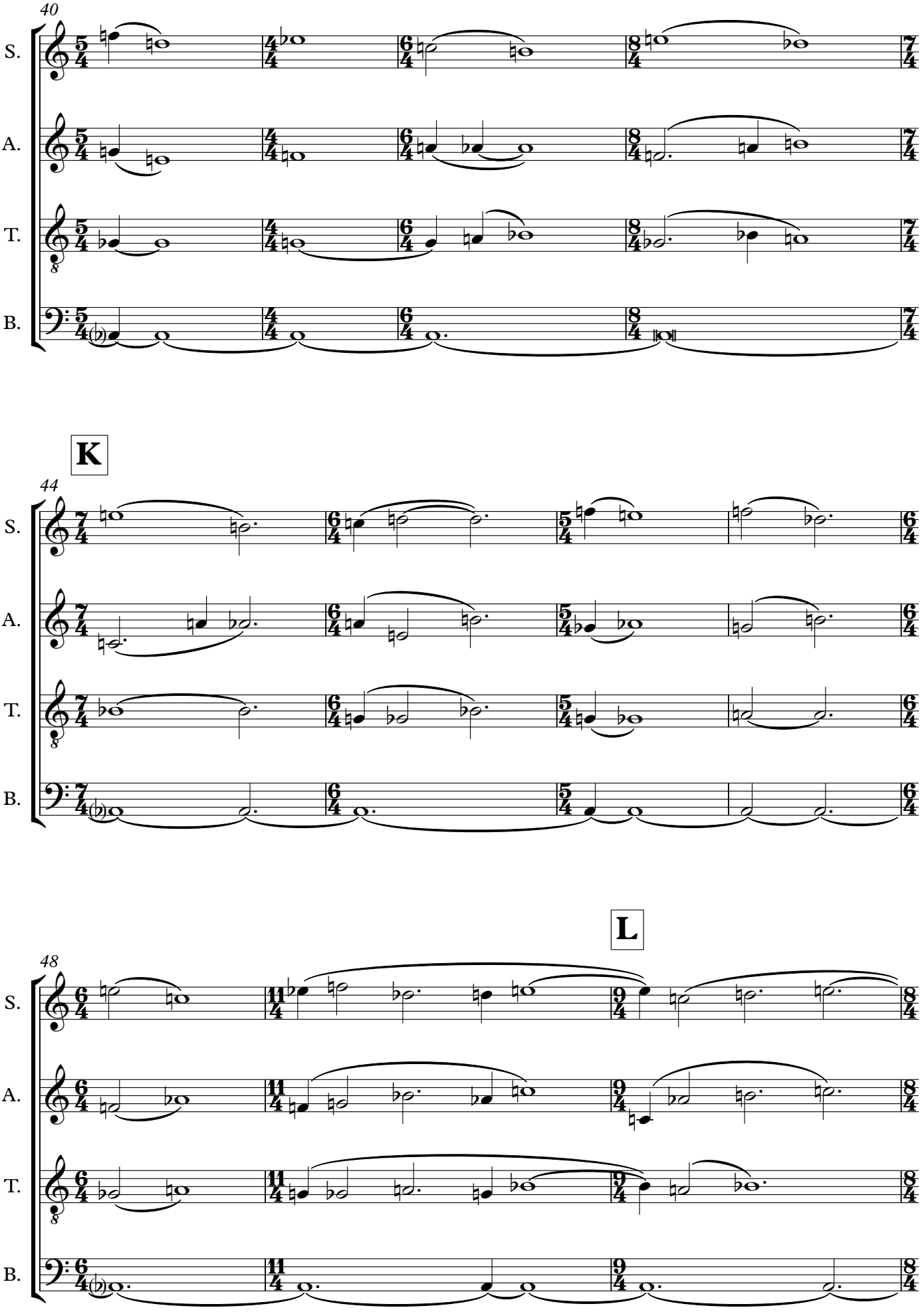




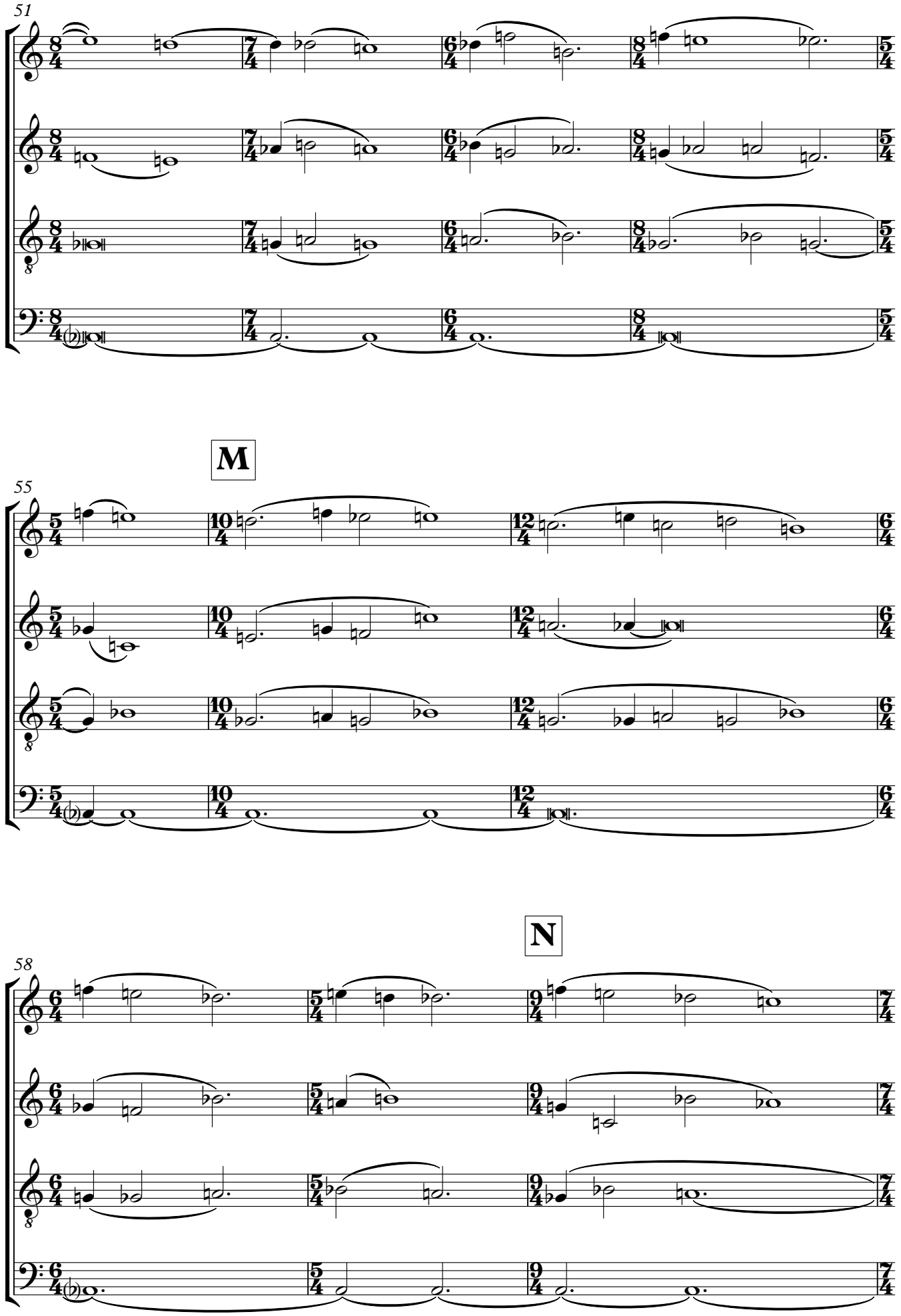

B
C
S.
A.
T.
B.
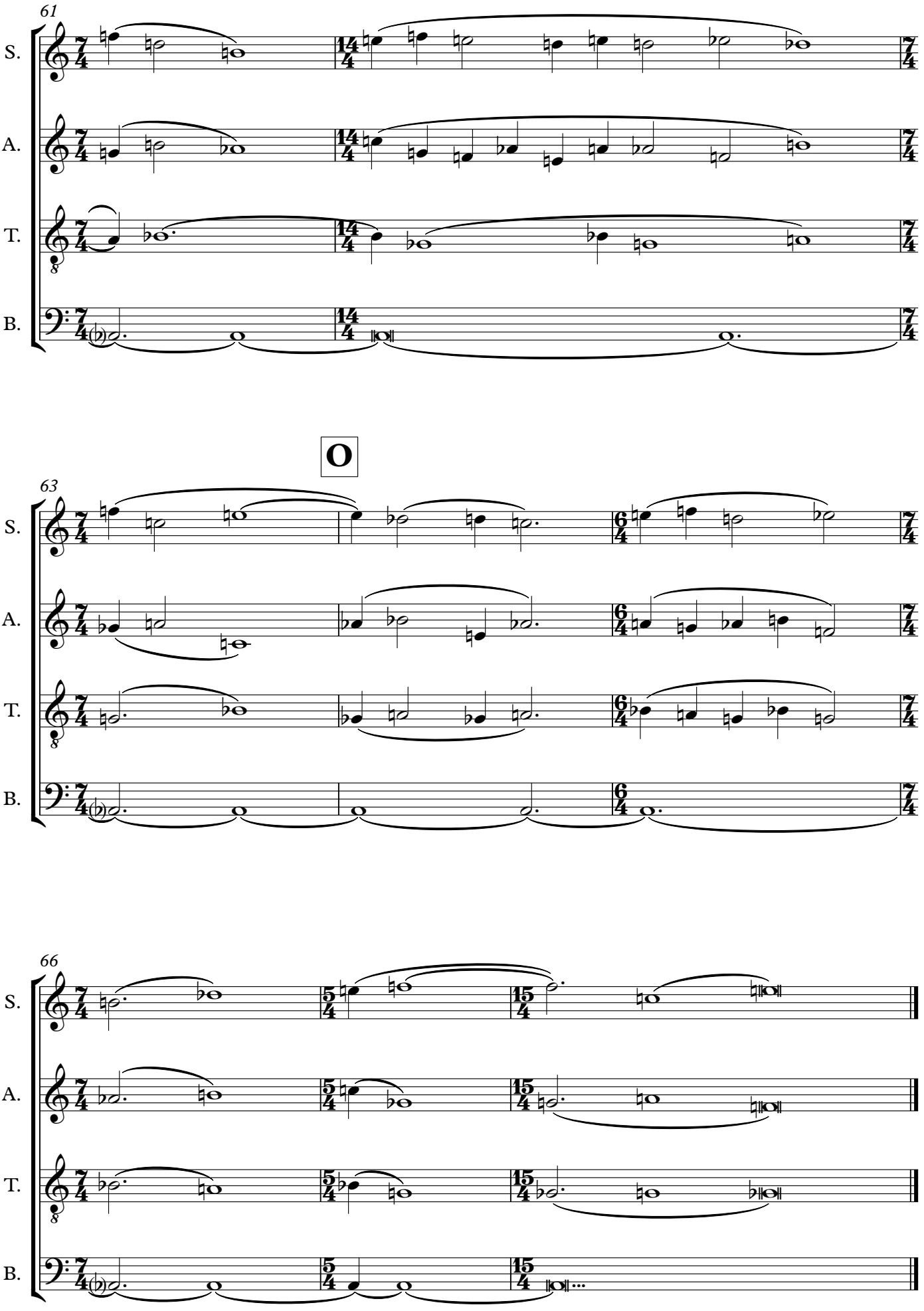

D
16
S.
A.
T.
B.
E
18
S.
A.
T.
B.
21
S.
A.
T.
B.


F
23
S.
A.
T.
B.
G
25
S.
A.
T.
B.
H
28
S.
A.
T.
B.


I
31
S.
A.
T.
B.
34
S.
A.
T.
B.
J
37
S.
A.
T.
B.


40
S.
A.
T.
B.
K
44
L
48


51
S.
A.
T.
B.
M
55
S.
A.
T.
B.
N
58
S.
A.
T.
B.


61
S.
A.
T.
B.
O
63
66

Παναγιώτης Αποστόλου

Ωδή στον έναστρο ουρανό

για τετράφωνη μικτή χορωδία

Panagiotis Apostolou

Ode to the starry sky

for 4-part mixed chorus

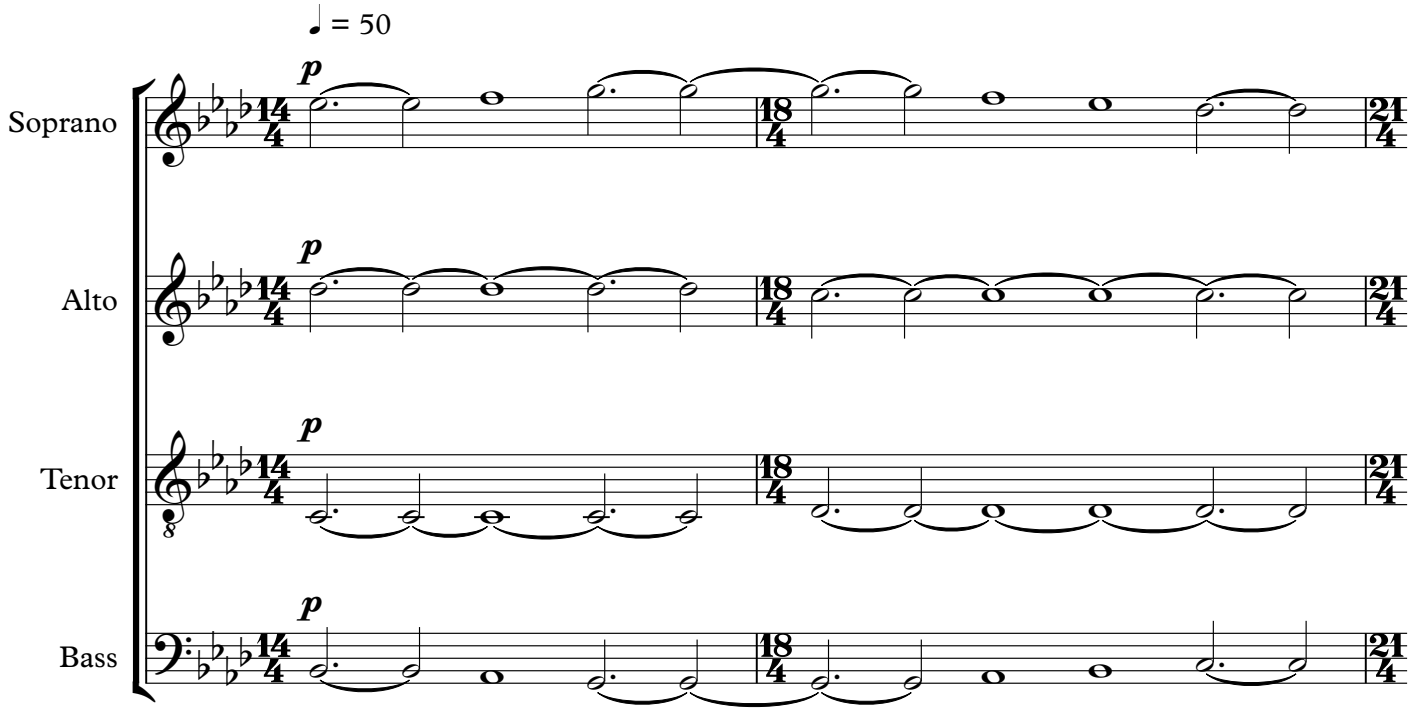
Οι φωνές τραγουδάνε πάνω στο "Α".

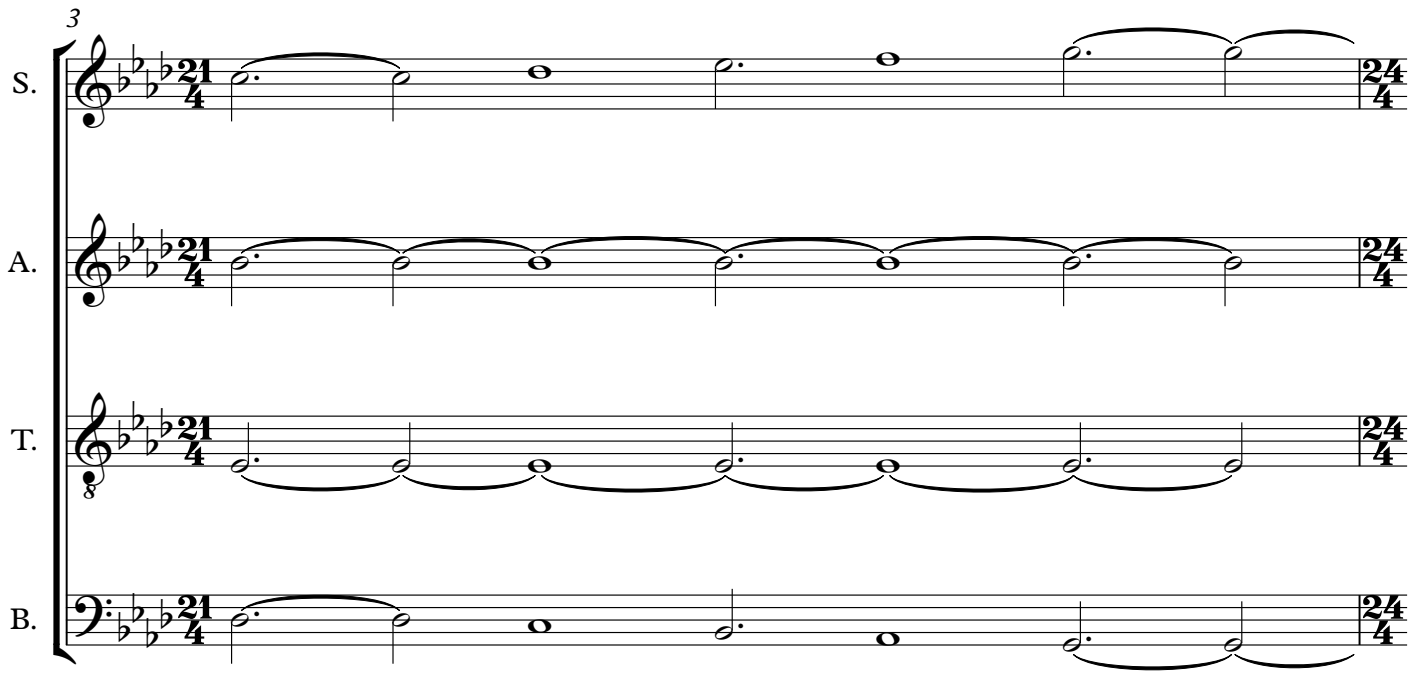
Διάρκεια: 4' 15"

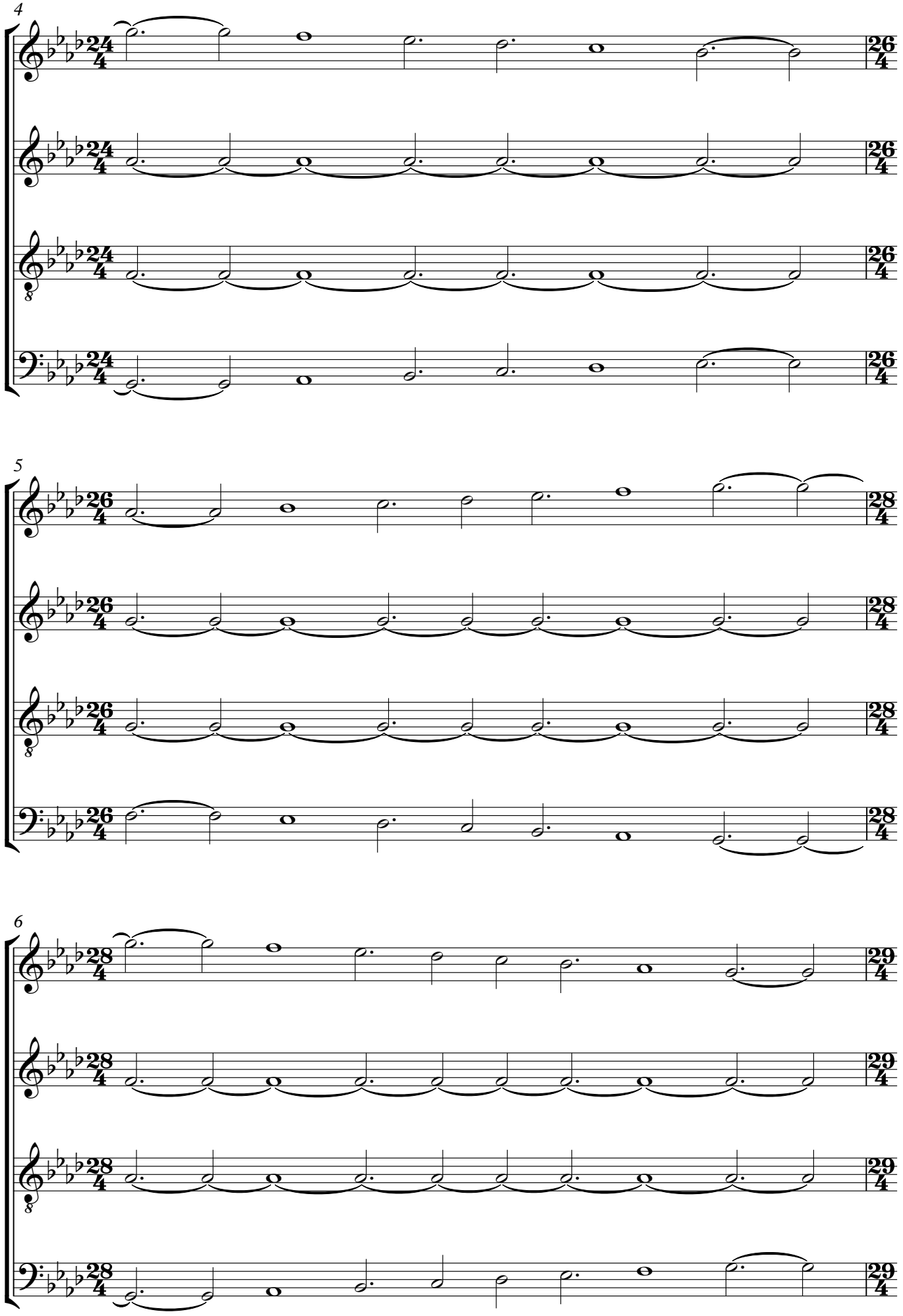
Φεβρουάριος 2020

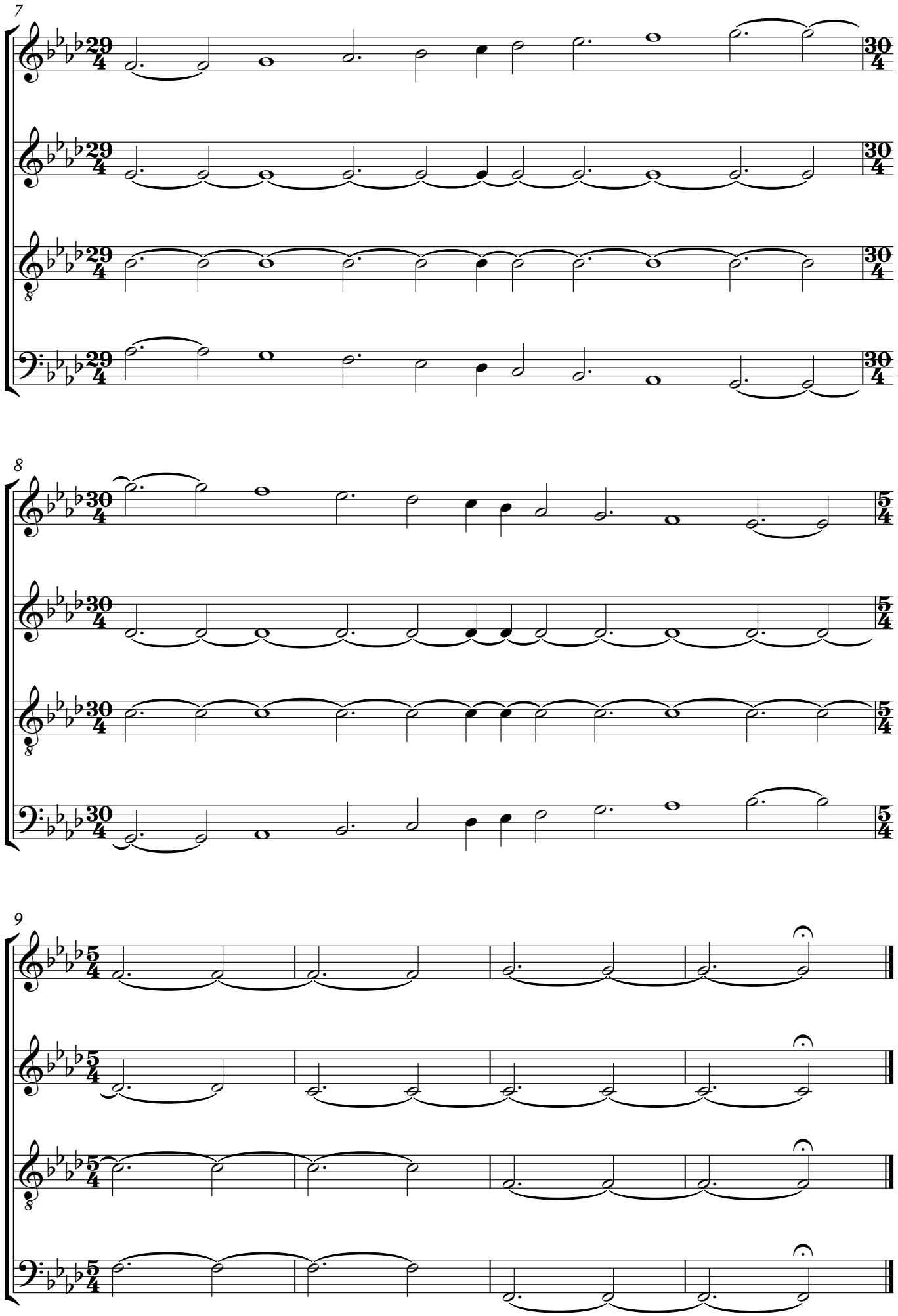
Ωδή στον έναστρο ουρανό

Παναγιώτης Αποστόλου






4
S.
A.
T.
B.
5
S.
A.
T.
B.
6
S.
A.
T.
B.


7
S.
A.
T.
B.
29/4
30/4
8
8
S.
A.
T.
B.
30/4
5/4
8
9
S.
A.
T.
B.
5/4
8

Panagiotis Apostolou

ZOMBIE

for string orchestra

Παναγιώτης Αποστόλου

ΖΟΜΠΙ

για ορχήστρα εγχόρδων (5 - 4 - 3 - 2 - 1)

𝄲: 1/4 του τόνου ψηλότερα

𝄯: 3/4 του τόνου ψηλότερα

διάρκεια: 7'

Μάιος 2021

ΖΟΜΠΙ

Παναγιώτης Αποστόλου

♩ = 40

Violin I 1
Violin I 2
Violin I 3
Violin I 4
Violin I 5
Violin II 1
Violin II 2
Violin II 3
Violin II 4
Viola 1
Viola 2
Viola 3
Violoncello 1
Violoncello 2
Contrabass

A

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

15

B

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

22

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

C

29

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

36

D

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. I 3

Vln. I 4

Vln. I 5

Vln. II 1

Vln. II 2

Vln. II 3

Vln. II 4

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

43

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

E

50

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

F

57

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

64

G

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

71

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

78

H

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

I

85

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

92

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

J

99

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

106

K

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

113

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

L

120

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

M

127

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

134

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

Panagiotis Apostolou

NAMA
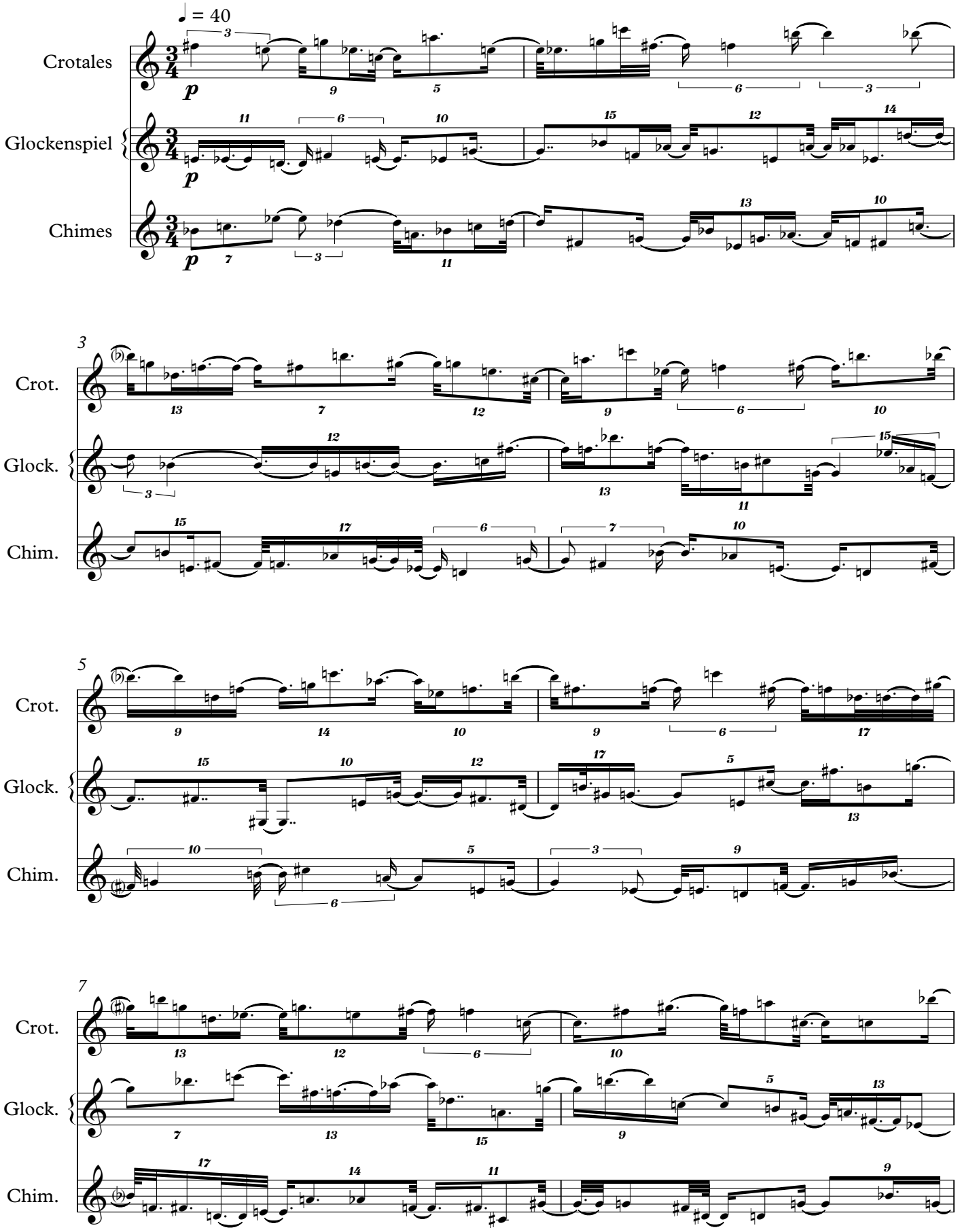
for crotales, glockenspiel and chimes
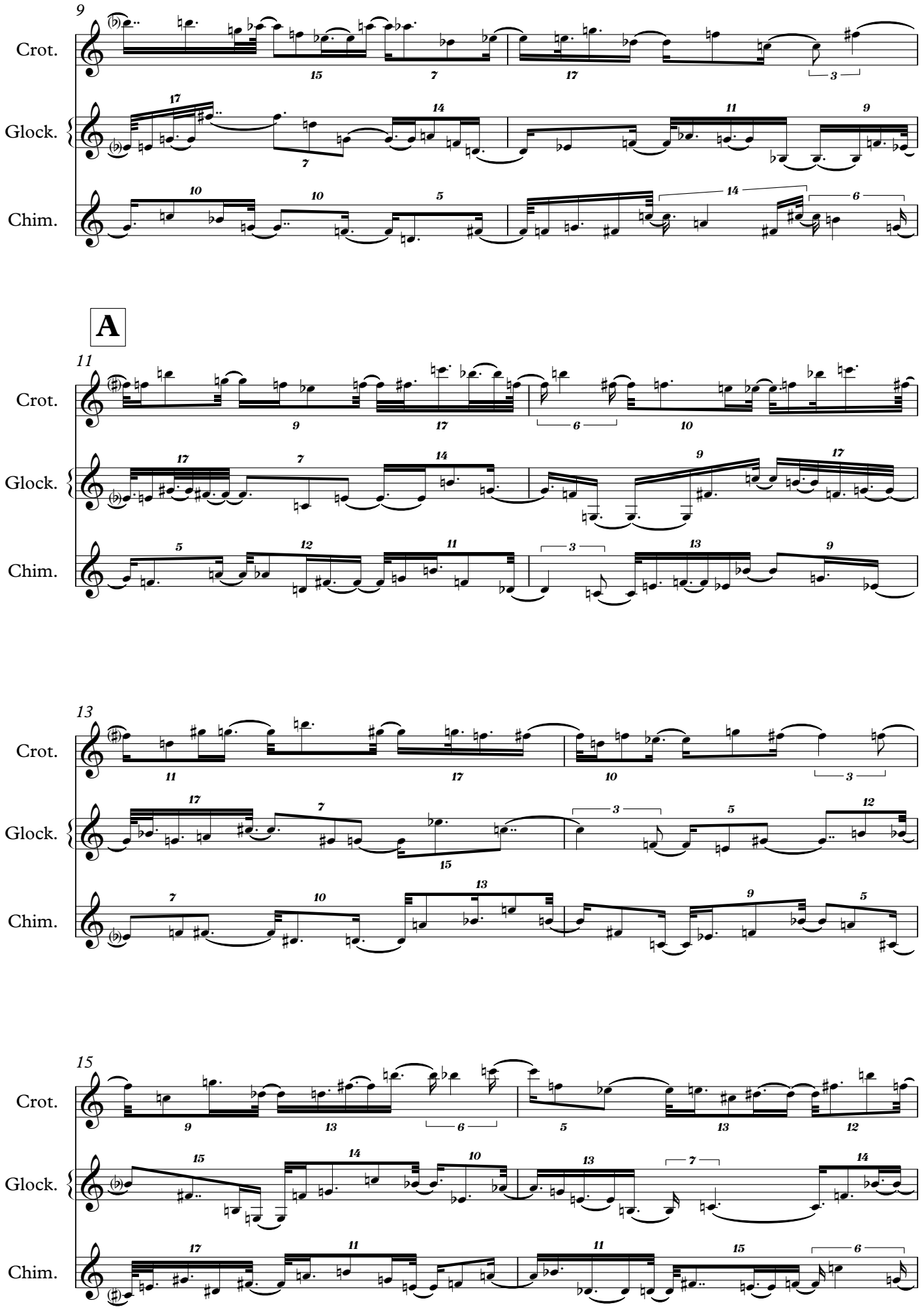
6 min.

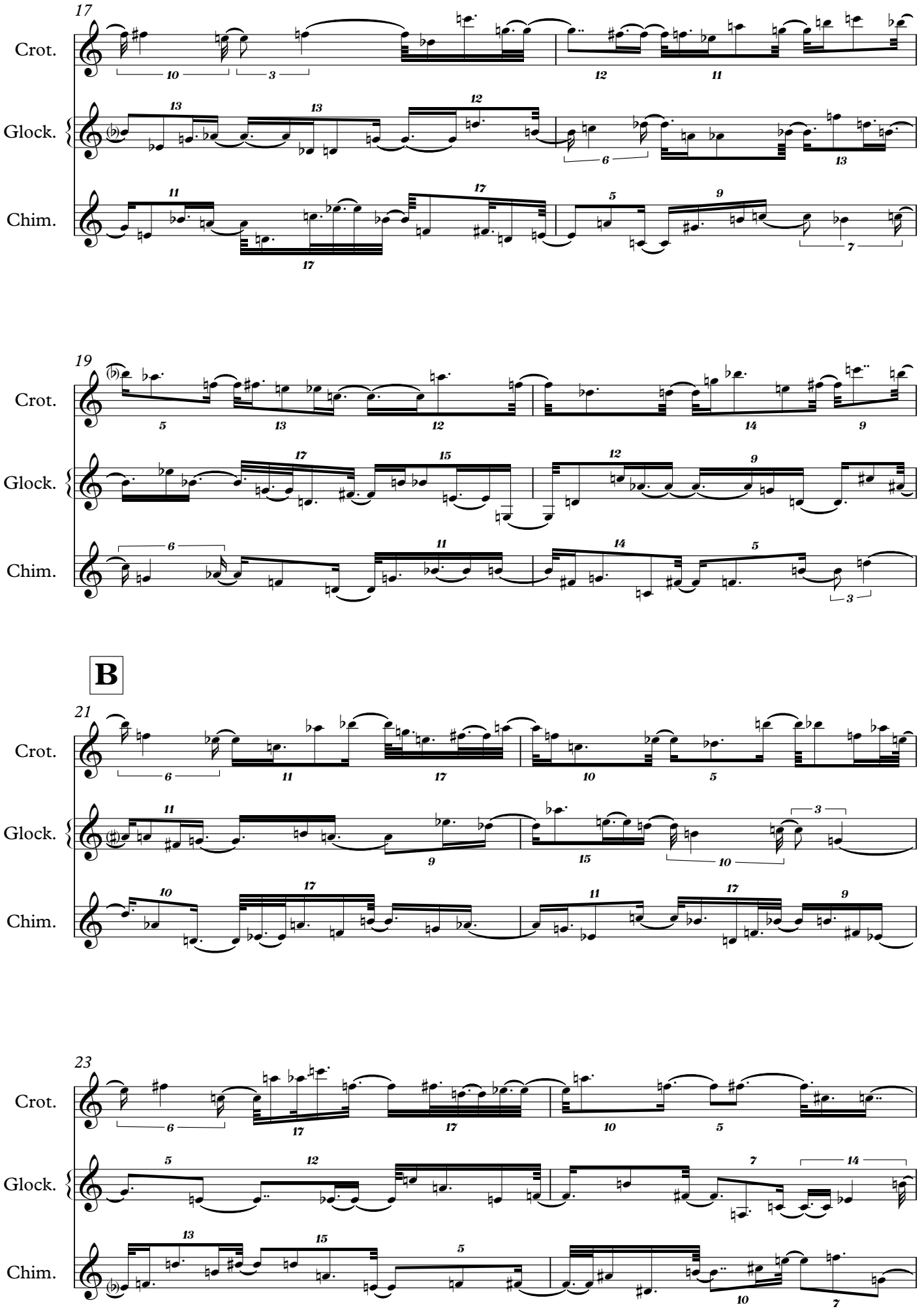
October 2021
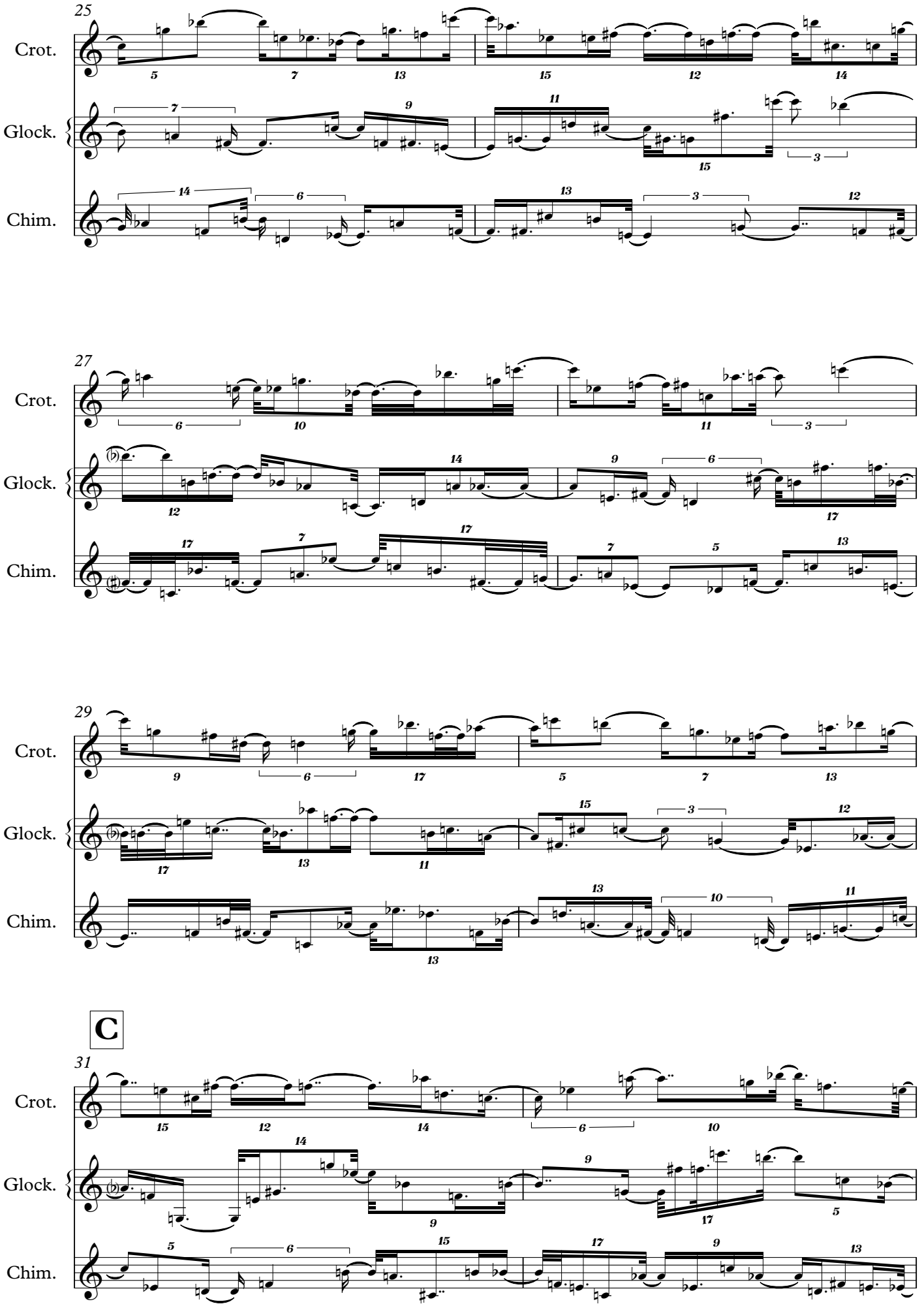
Νάμα
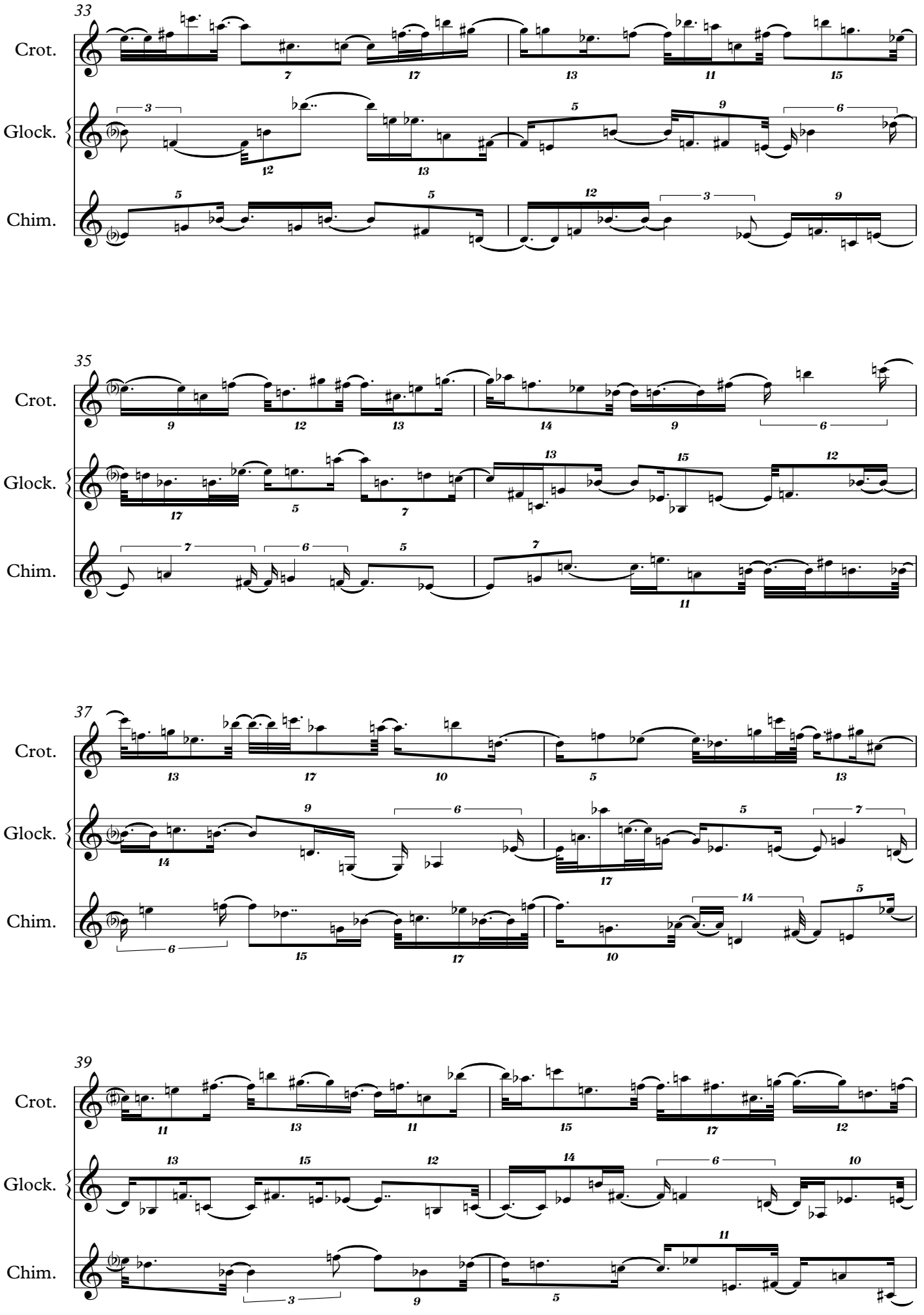
Παναγιώτης Αποστόλου




9
Crot.
Glock.
Chim.
A
11
13
15


17
Crot.
Glock.
Chim.
19
Crot.
Glock.
Chim.
B
21
Crot.
Glock.
Chim.
23
Crot.
Glock.
Chim.


25
Crot.
Glock.
Chim.
27
Crot.
Glock.
Chim.
29
Crot.
Glock.
Chim.
C
31
Crot.
Glock.
Chim.


33
Crot.
Glock.
Chim.
35
Crot.
Glock.
Chim.
37
Crot.
Glock.
Chim.
39
Crot.
Glock.
Chim.

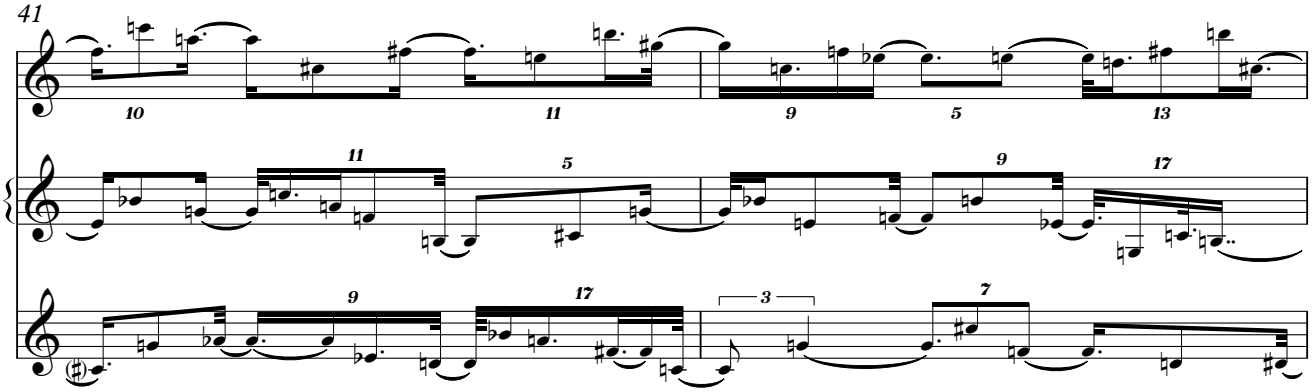
D

41

Crot.

Glock.

Chim.

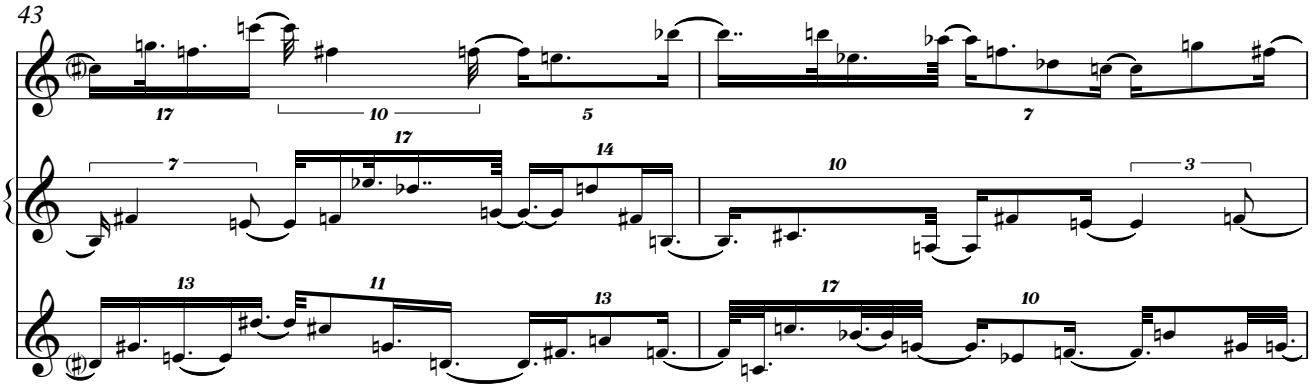


43

Crot.

Glock.

Chim.

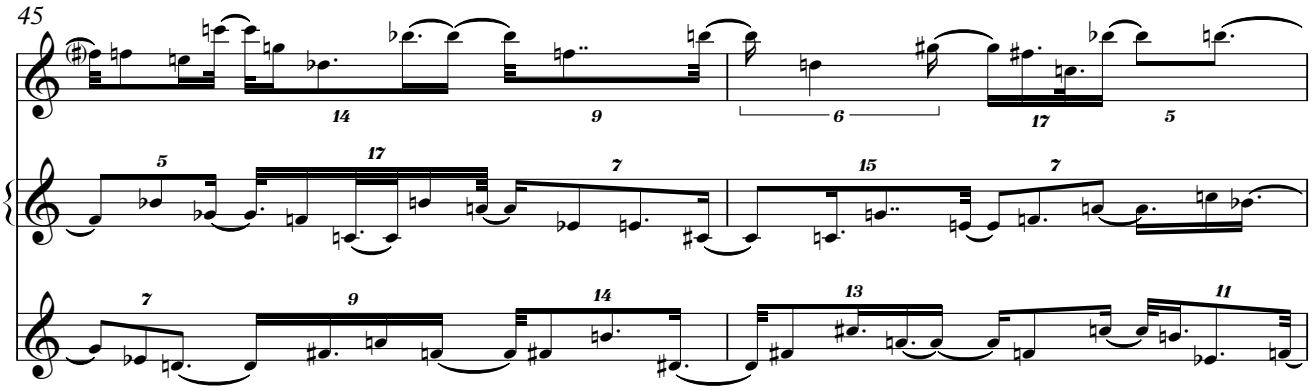


45

Crot.

Glock.

Chim.
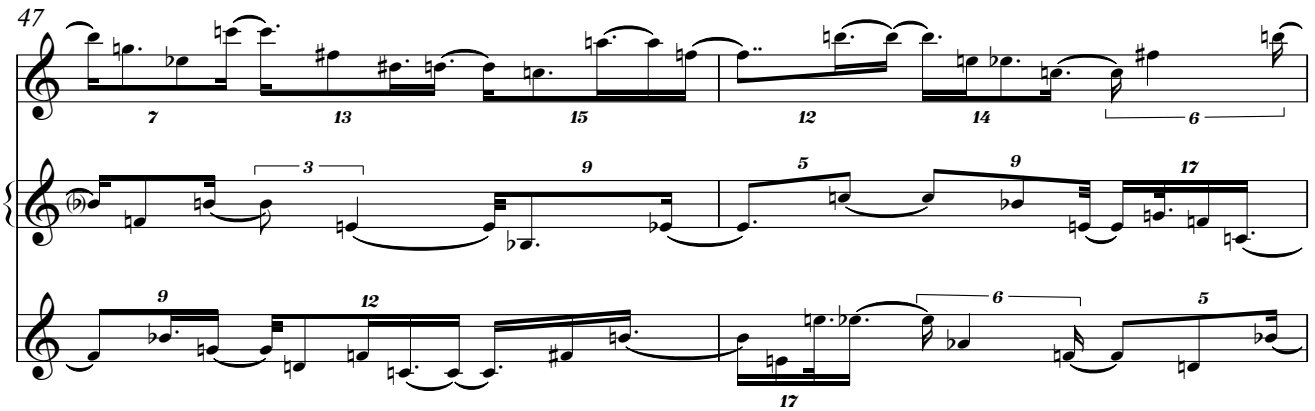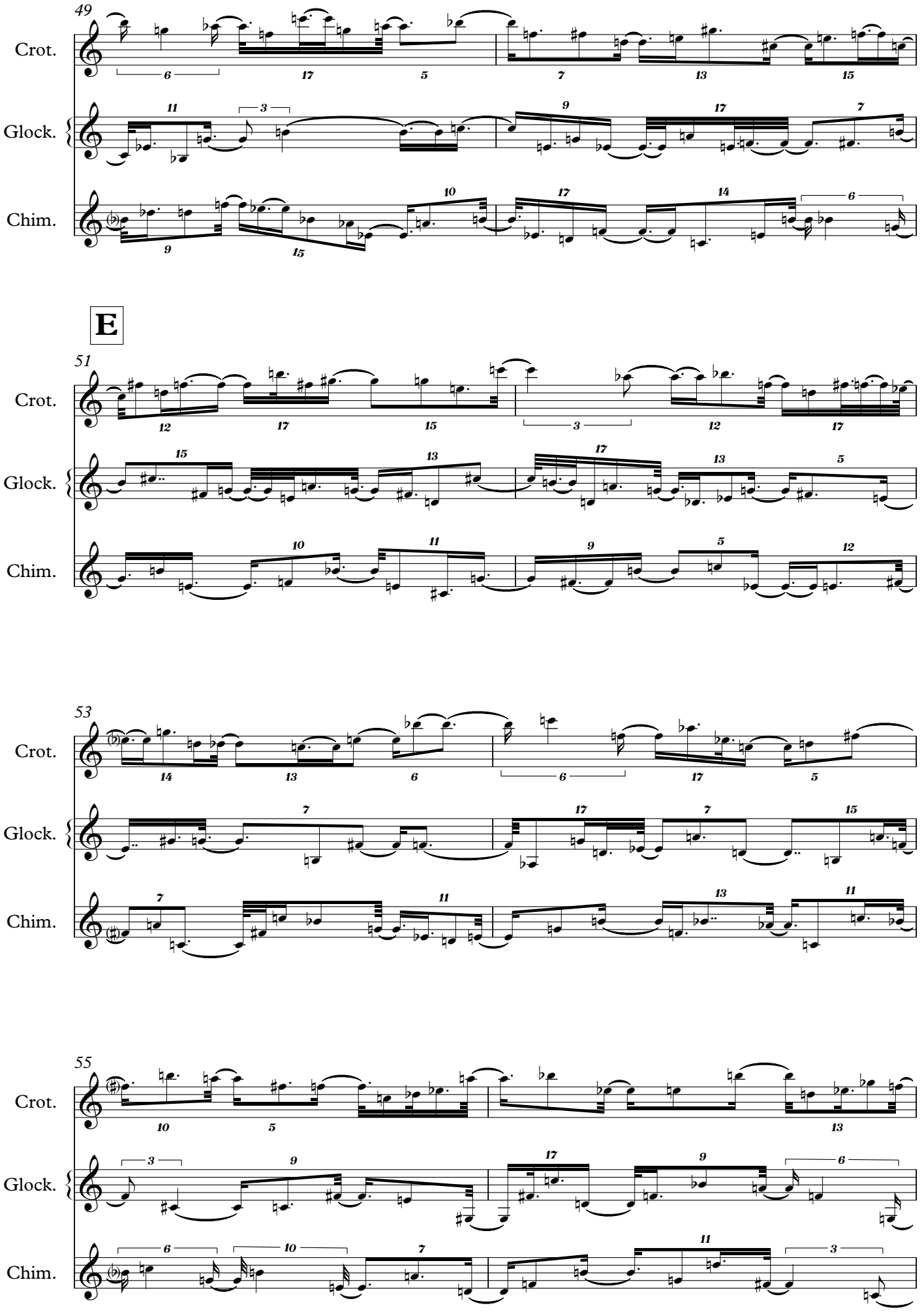


47
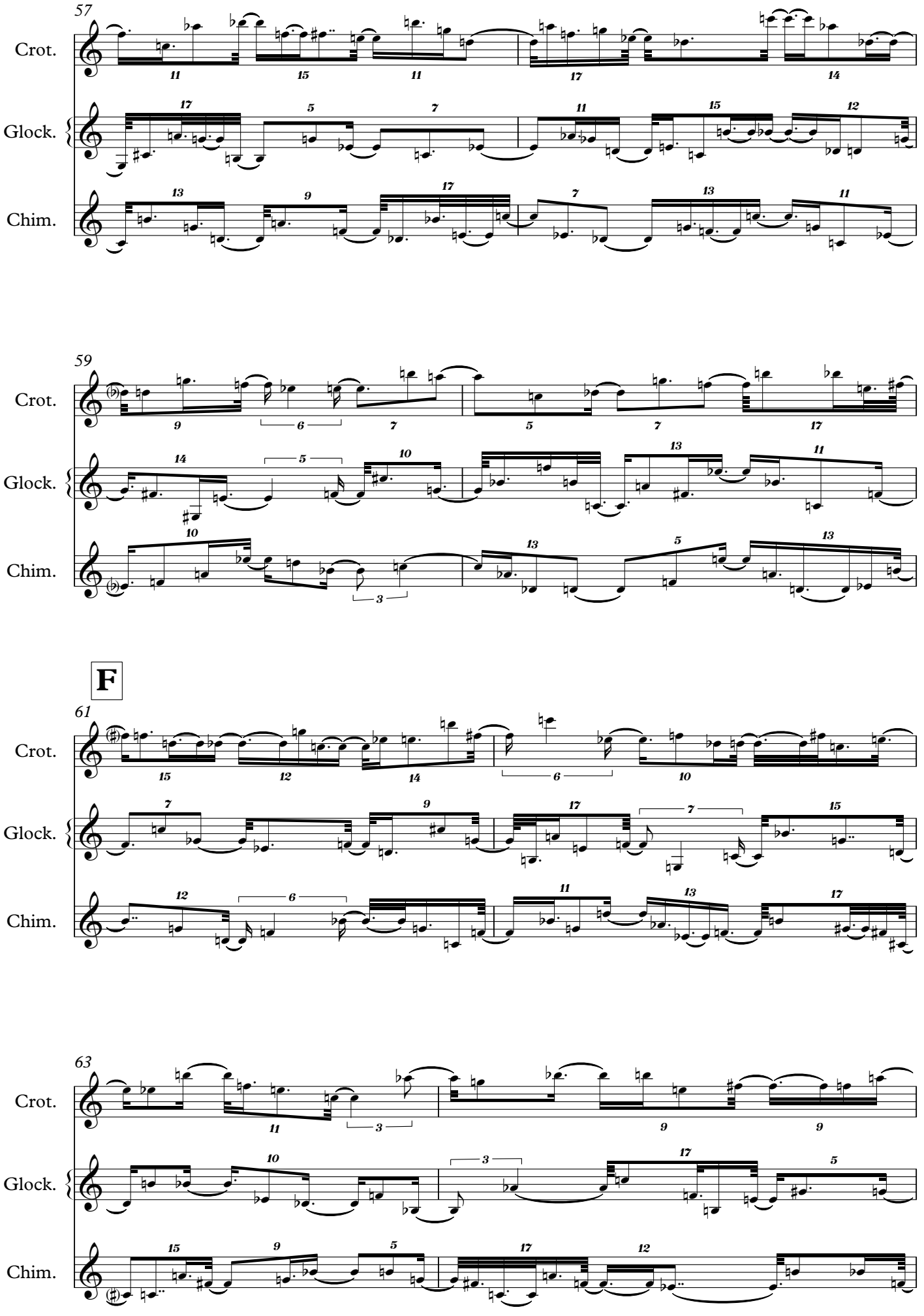
Crot.
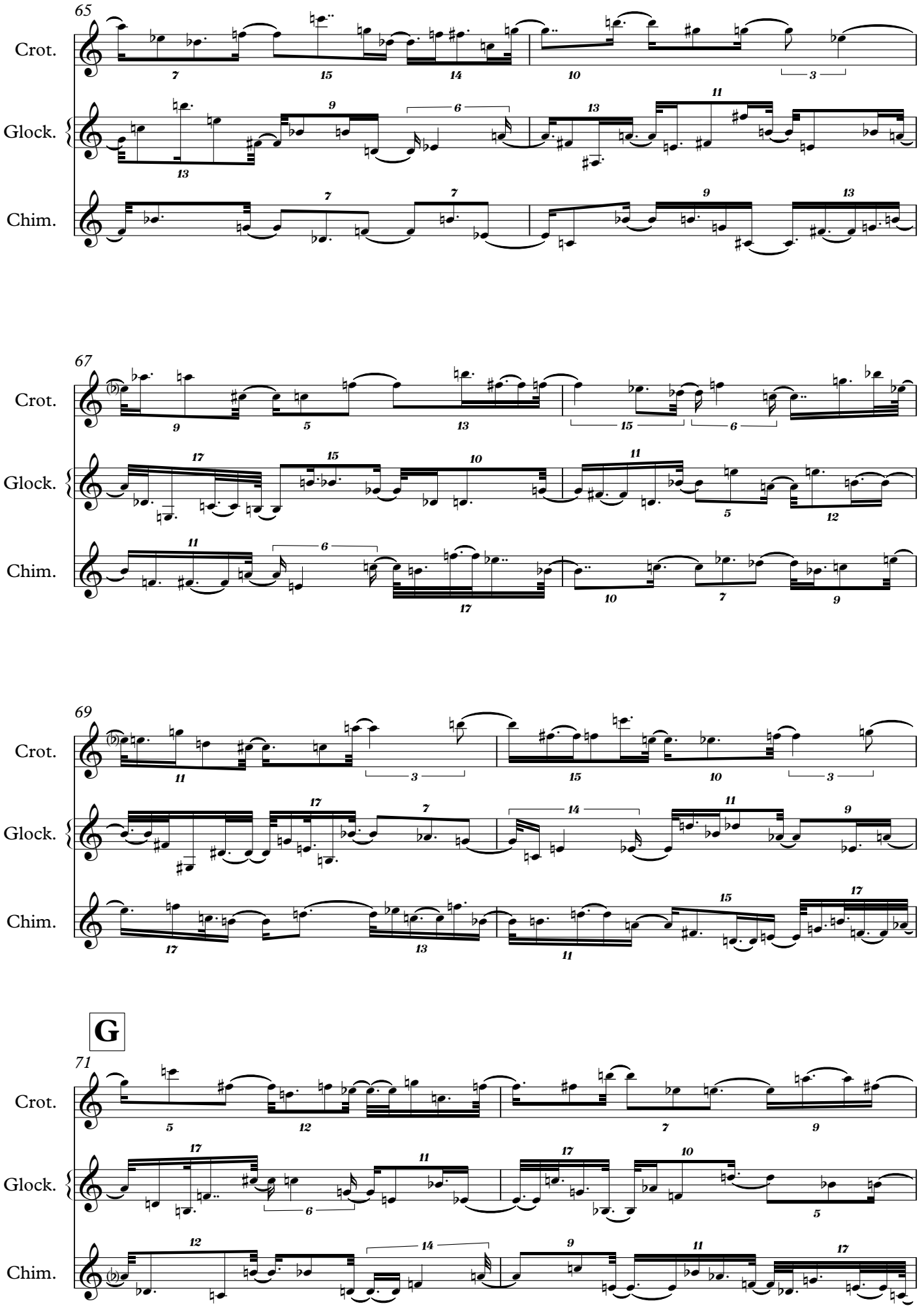
Glock.

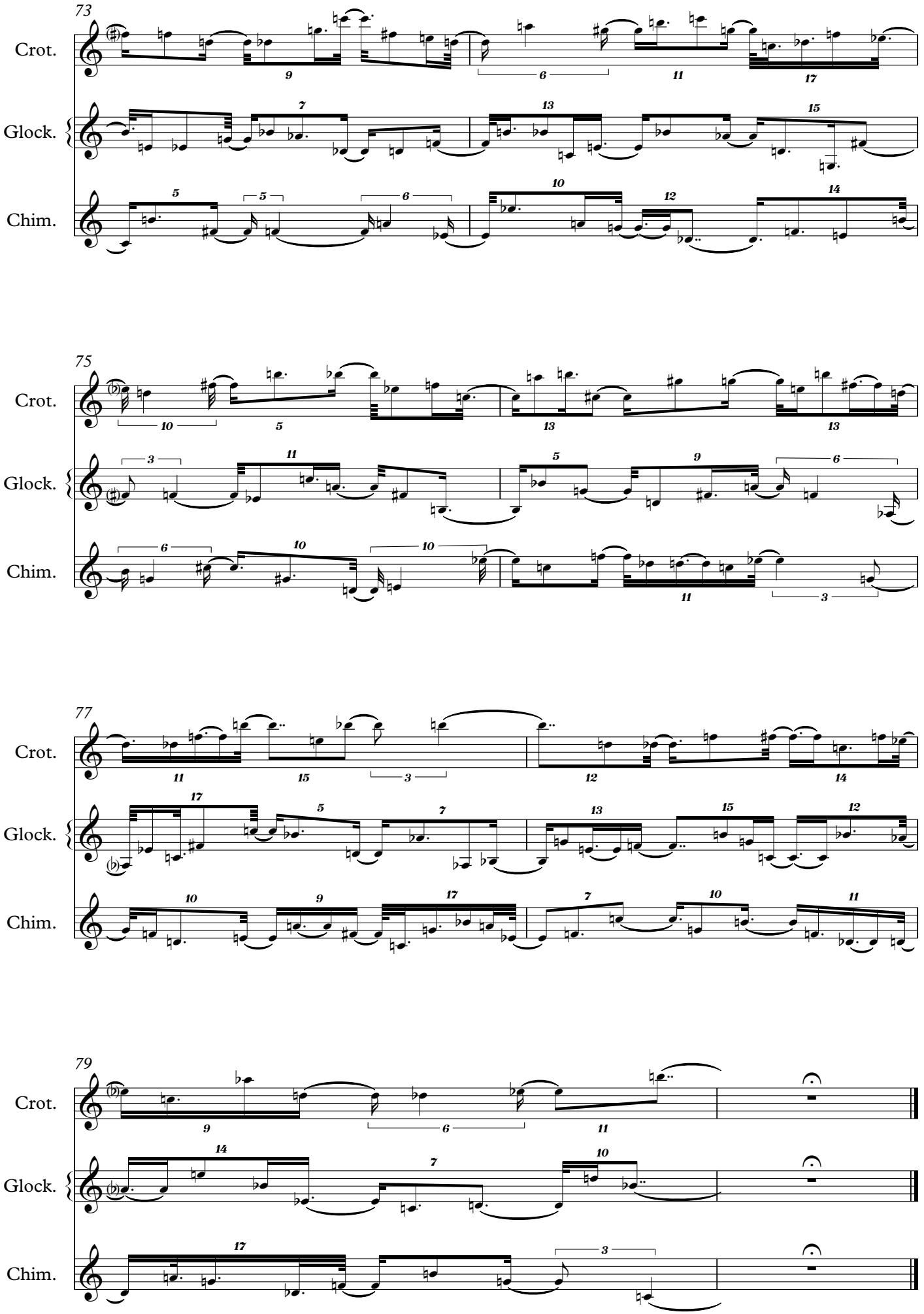
Chim.




49
Crot.
Glock.
Chim.
E
51
Crot.
Glock.
Chim.
53
Crot.
Glock.
Chim.
55
Crot.
Glock.
Chim.


57
Crot.
Glock.
Chim.
59
Crot.
Glock.
Chim.
F
61
Crot.
Glock.
Chim.
63
Crot.
Glock.
Chim.


65
Crot.
Glock.
Chim.
67
Crot.
Glock.
Chim.
69
Crot.
Glock.
Chim.
G
71
Crot.
Glock.
Chim.


73
Crot.
Glock.
Chim.
75
Crot.
Glock.
Chim.
77
Crot.
Glock.
Chim.
79
Crot.
Glock.
Chim.

Παναγιώτης Αποστόλου

Κινούμενη άμμος

για ορχήστρα εγχόρδων

Panagiotis Apostolou

Quicksand

for string orchestra

(10 - 8 - 6 - 4 - 2)

 : sharpen a quarter-tone

 : sharpen three quarter-tones

The glissandi always start immediately, regardless of the indicated rhythmic value.

Duration: 5' 10"

February 2022

Κινούμενη άμμος

Παναγιώτης Αποστόλου

♩ = 40

Violin I 1
Violin I 2
Violin I 3
Violin I 4
Violin I 5
Violin I 6
Violin I 7
Violin I 8
Violin I 9
Violin I 10
Violin II 1
Violin II 2
Violin II 3
Violin II 4
Violin II 5
Violin II 6
Violin II 7
Violin II 8
Viola 1
Viola 2
Viola 3
Viola 4
Viola 5
Viola 6
Violoncello 1
Violoncello 2
Violoncello 3
Violoncello 4
Contrabass 1
Contrabass 2

fff *gliss.*

A

11

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

21

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

B

31

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

41

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.
3

C

51

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

58

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

65

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

D

72

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vln. II 4
Vln. II 5
Vln. II 6
Vln. II 7
Vln. II 8
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 2

gliss.

subito **pp**

78

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10

82

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10

86

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10

90

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10

94

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10

98

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. I 5
Vln. I 6
Vln. I 7
Vln. I 8
Vln. I 9
Vln. I 10

Παναγιώτης Αποστόλου

Τοπία ονείρων

για γυναικεία χορωδία

Στα **I, II** και **IV** όλες οι φωνές τραγουδάνε πάνω στο "**A**".

Στο **III** η σόλο σοπράνο τραγουδά πάνω στο "**A**",
ενώ οι υπόλοιπες με την τεχνική **bocca chiusa**.

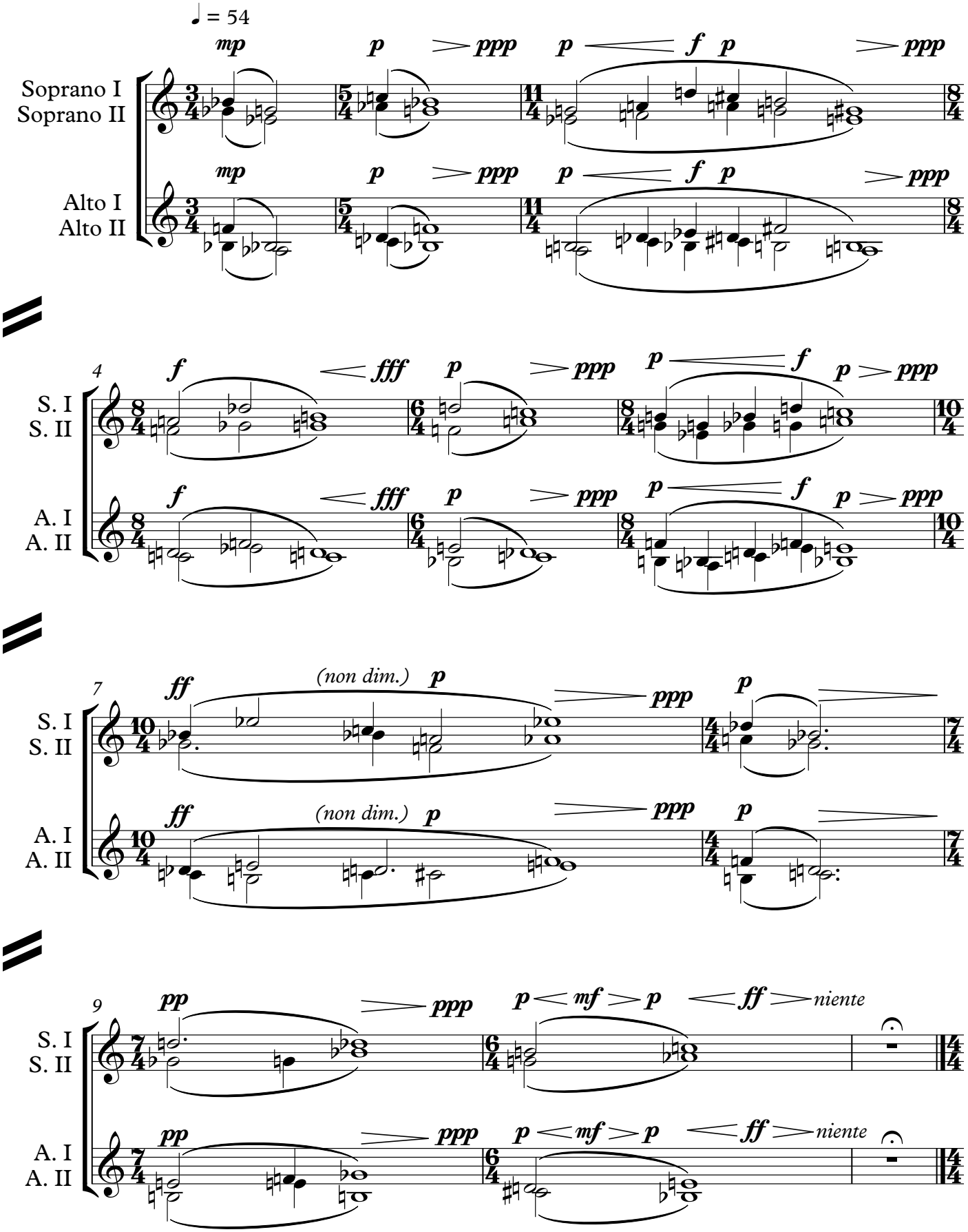
8'

Μάρτιος 2022

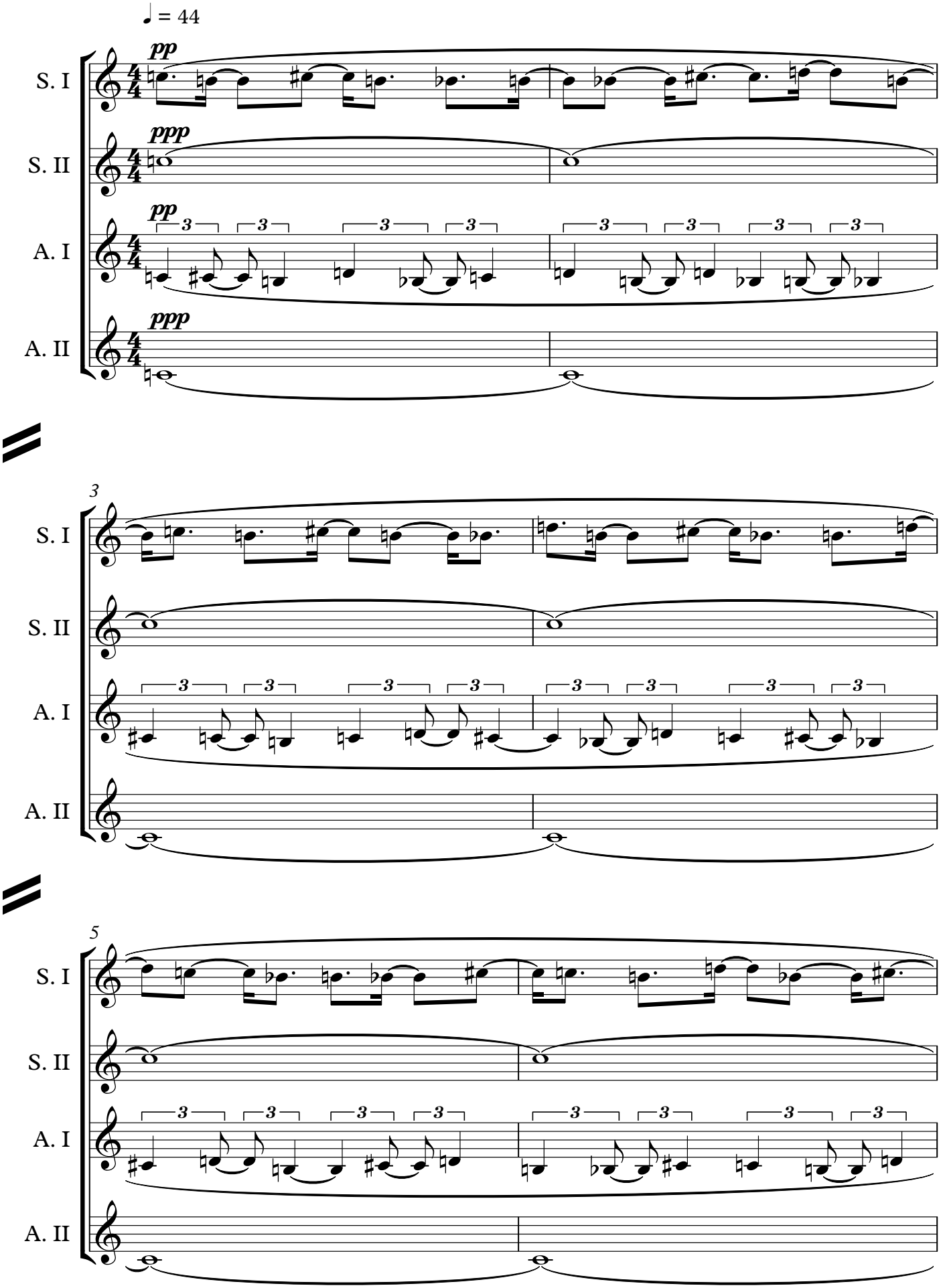
Τοπία ονείρων

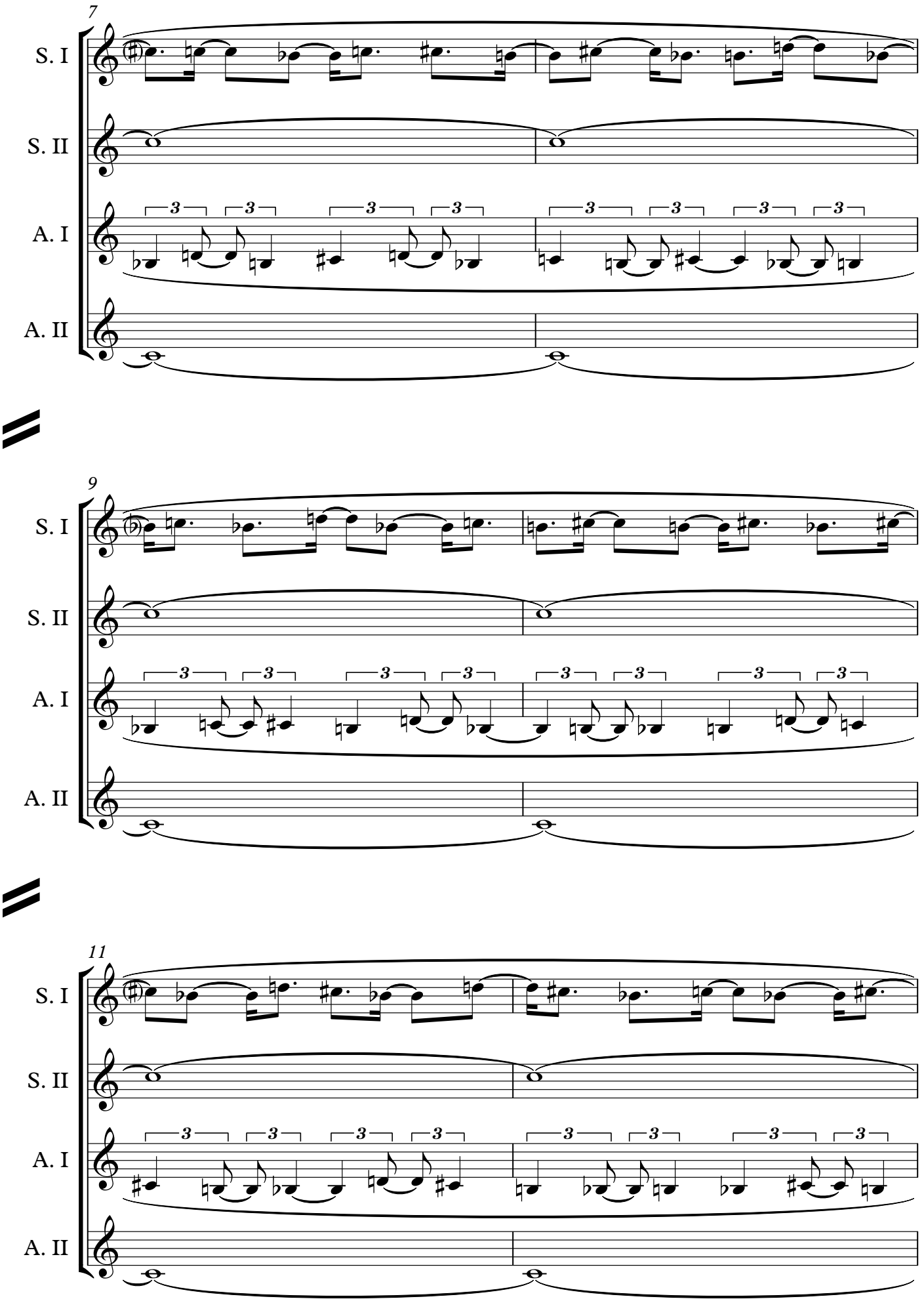
Παναγιώτης Αποστόλου

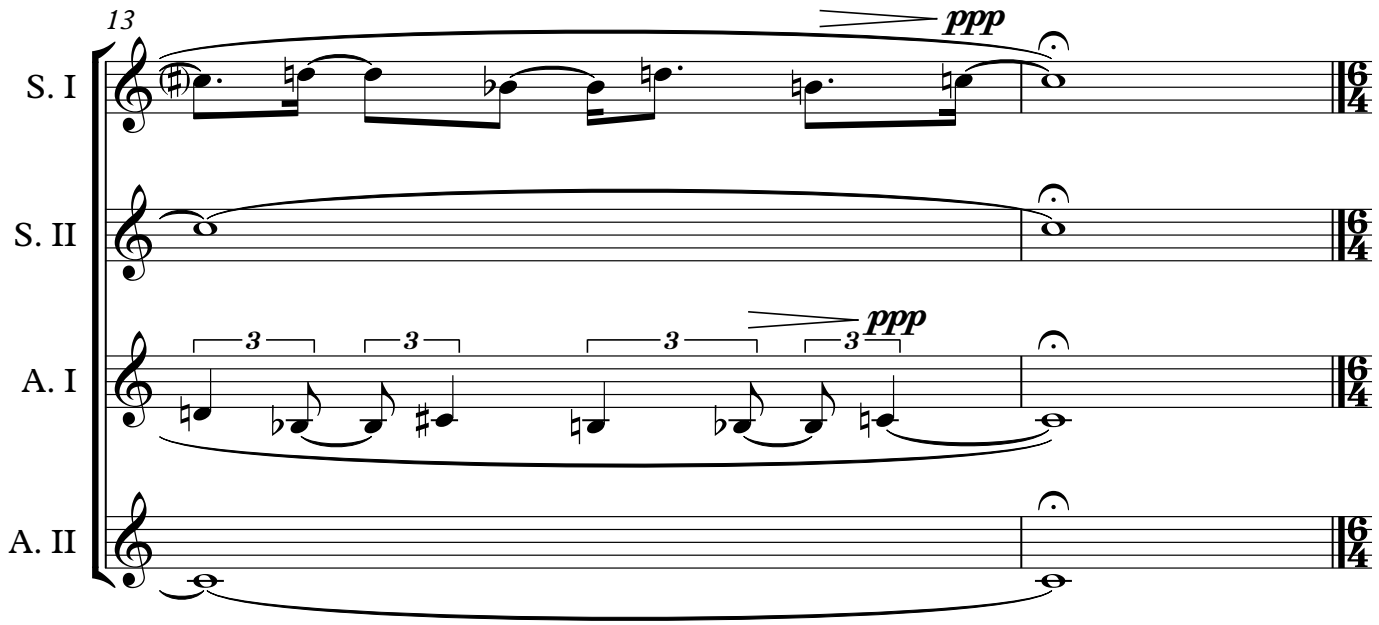
I



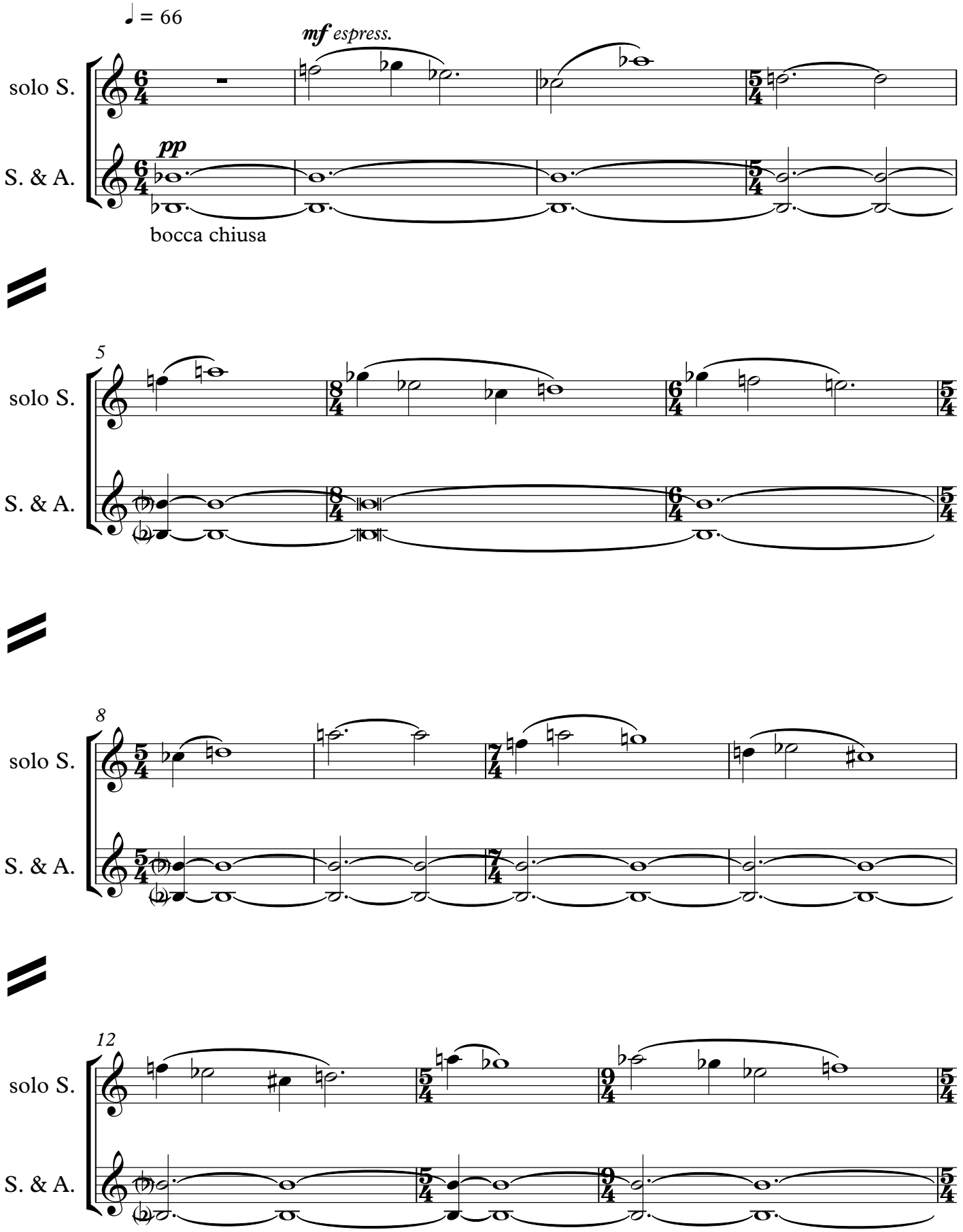
II

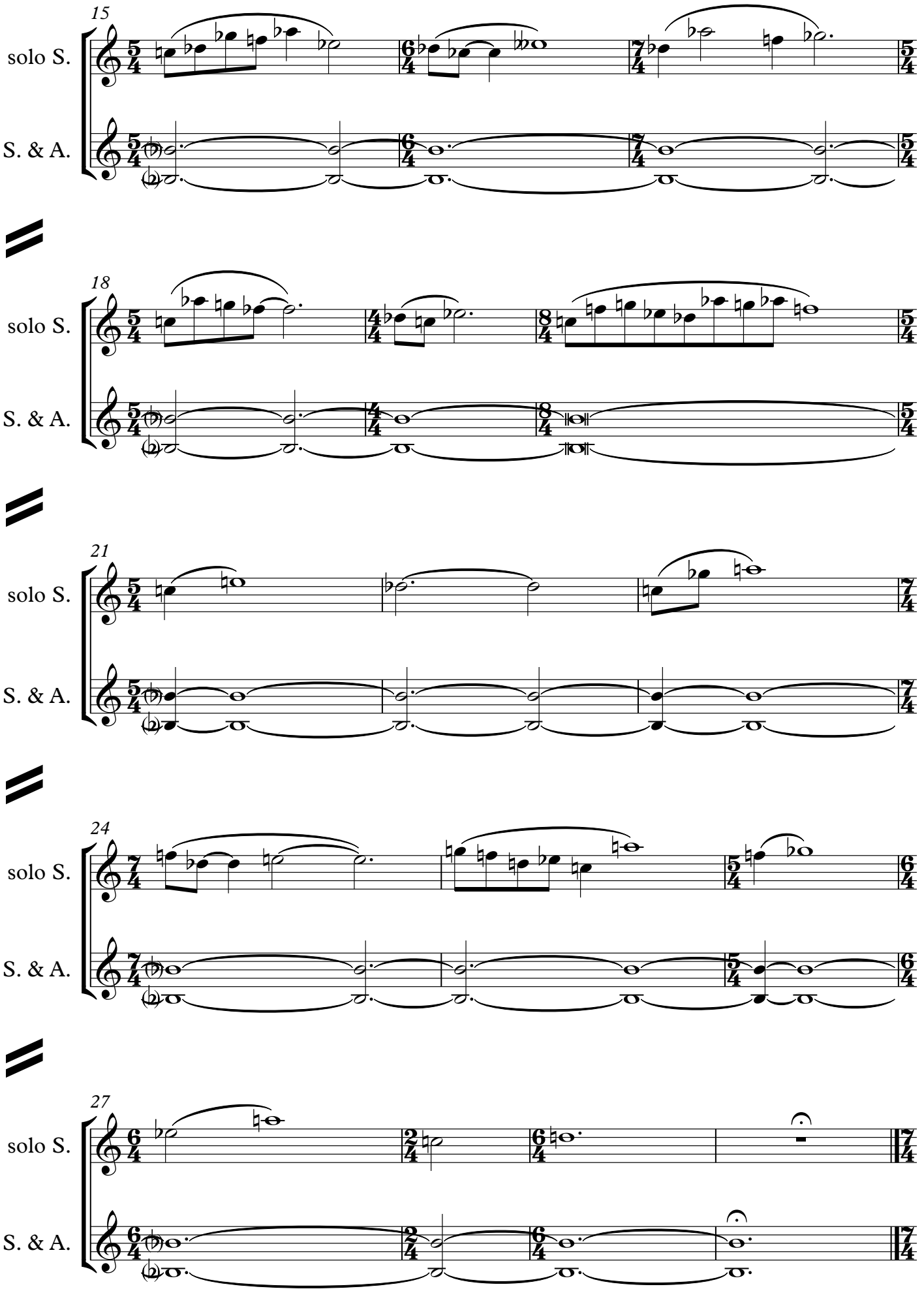



7
S. I
S. II
A. I
A. II
9
S. I
S. II
A. I
A. II
11
S. I
S. II
A. I
A. II
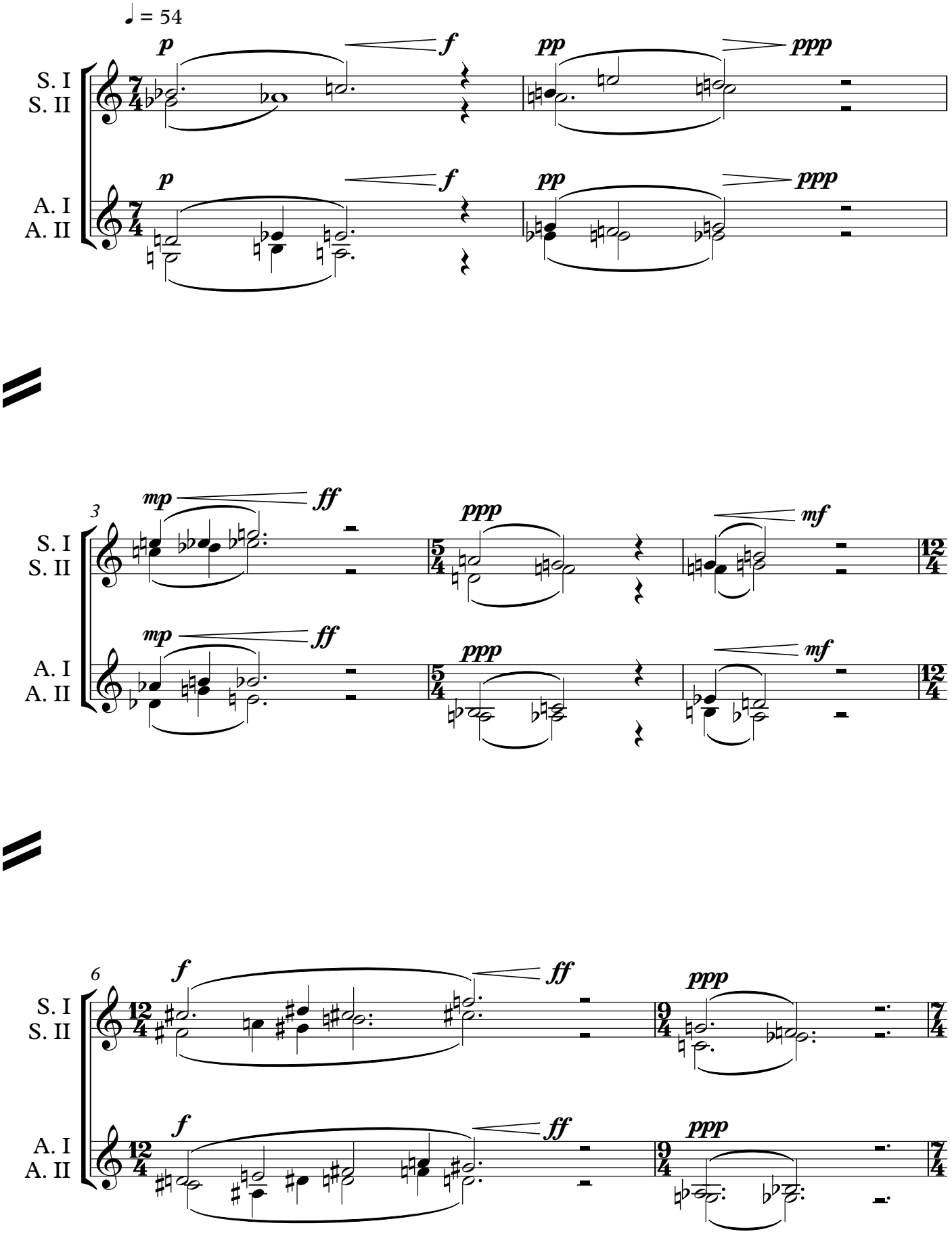

13
S. I
S. II
A. I
A. II
ppp
ppp
3
3
3
3
6
4
6
4
6
4
6
4
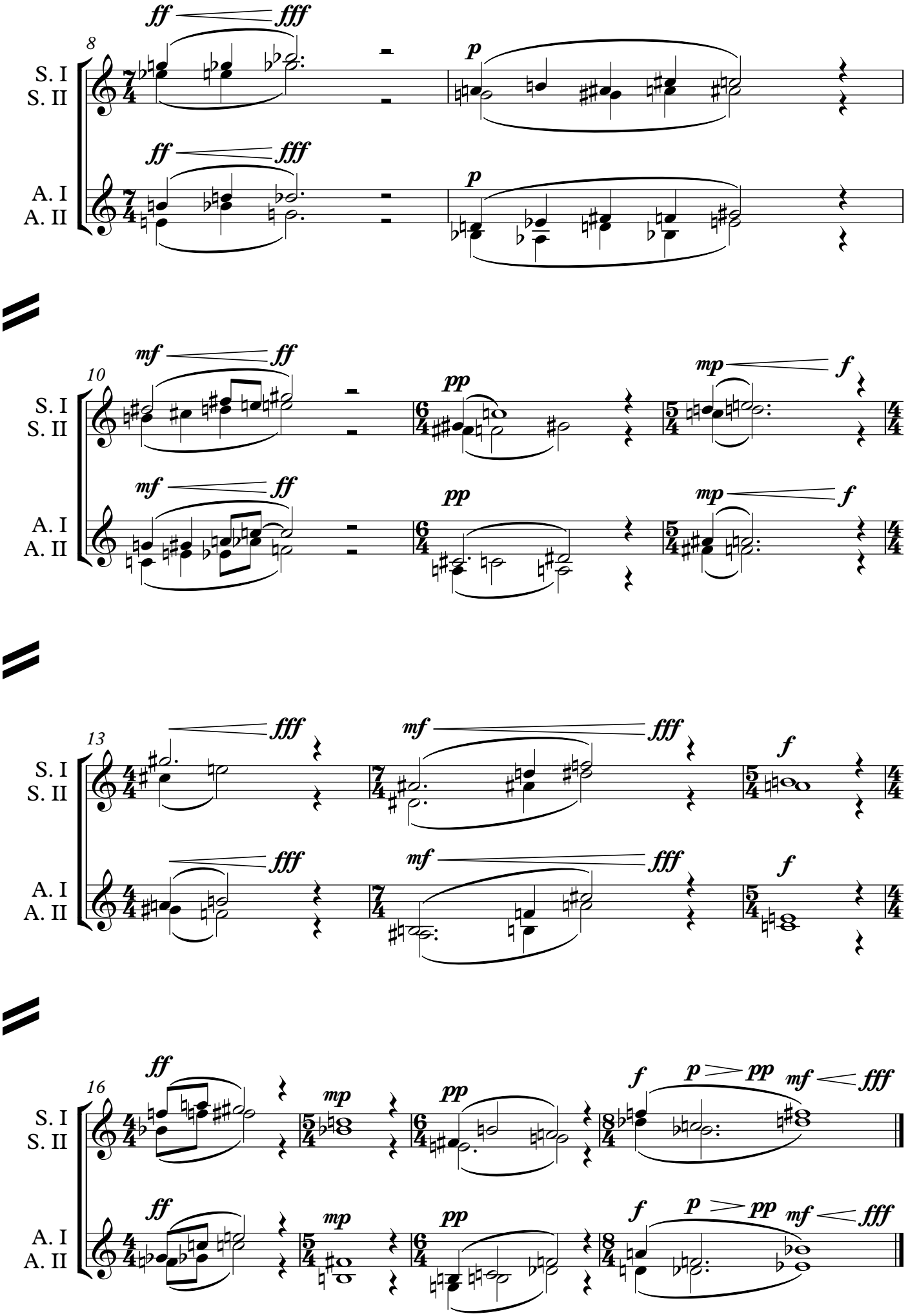
III




15
solo S.
S. & A.
18
solo S.
S. & A.
21
solo S.
S. & A.
24
solo S.
S. & A.
27
solo S.
S. & A.

IV




8
S. I
S. II
A. I
A. II
ff
fff
p
10
mf
ff
pp
mp
f
13
fff
mf
16

Παναγιώτης Αποστόλου

Νανούρισμα αρ.2

για χορωδία

Παναγιώτης Αποστόλου

Νανούρισμα αρ.2

για χορωδία
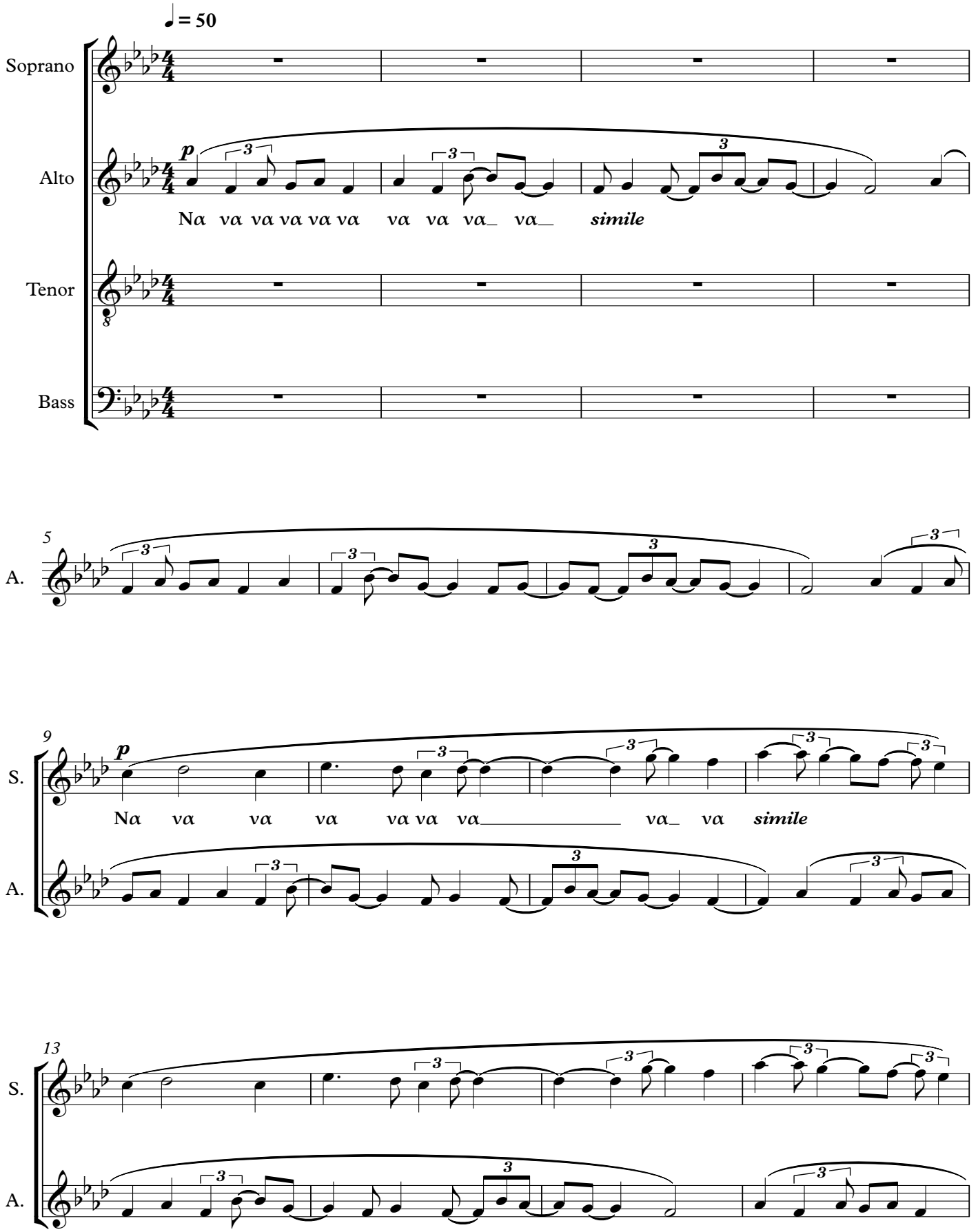
(S-A-T-B)
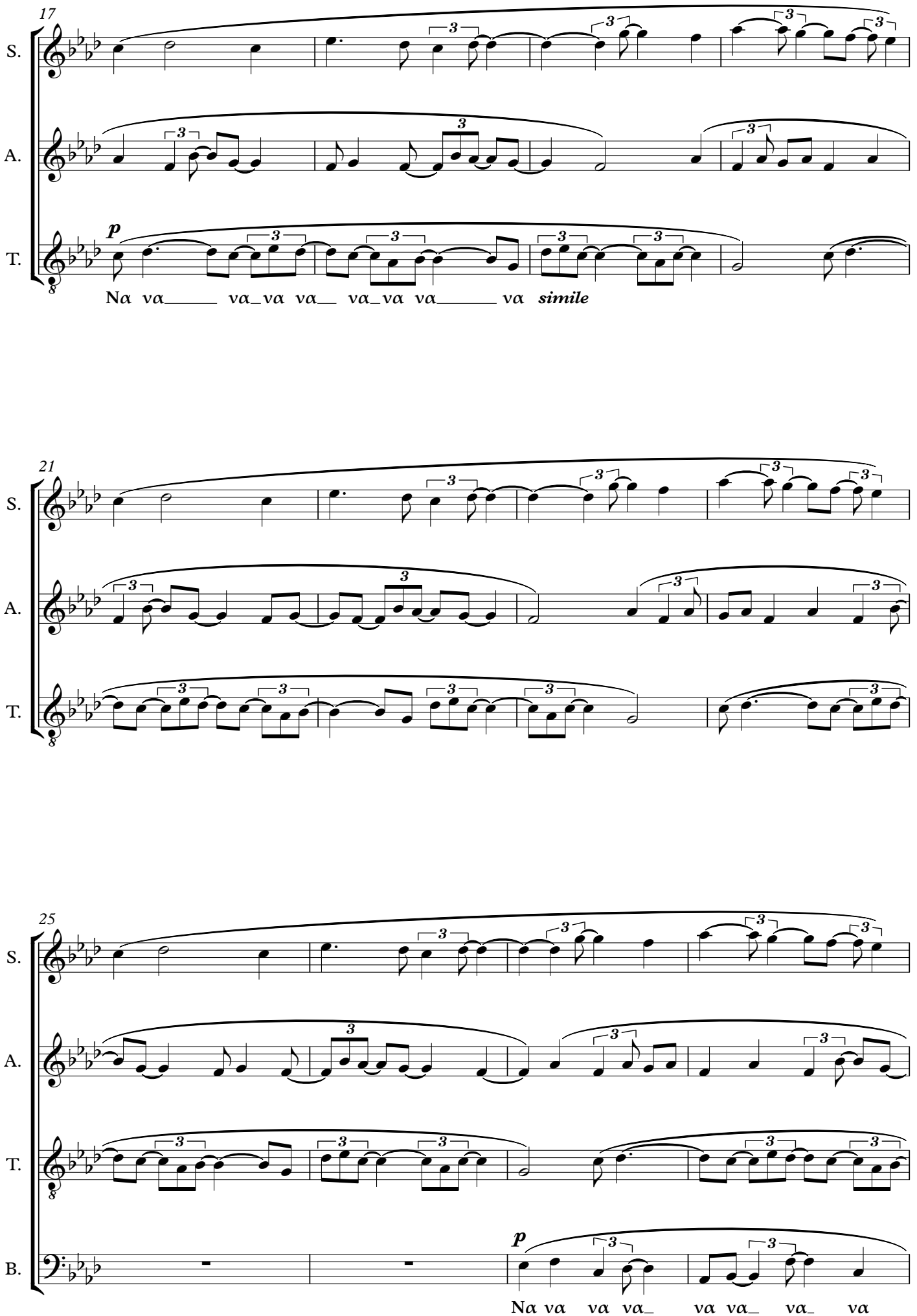
διάρκεια: 7'
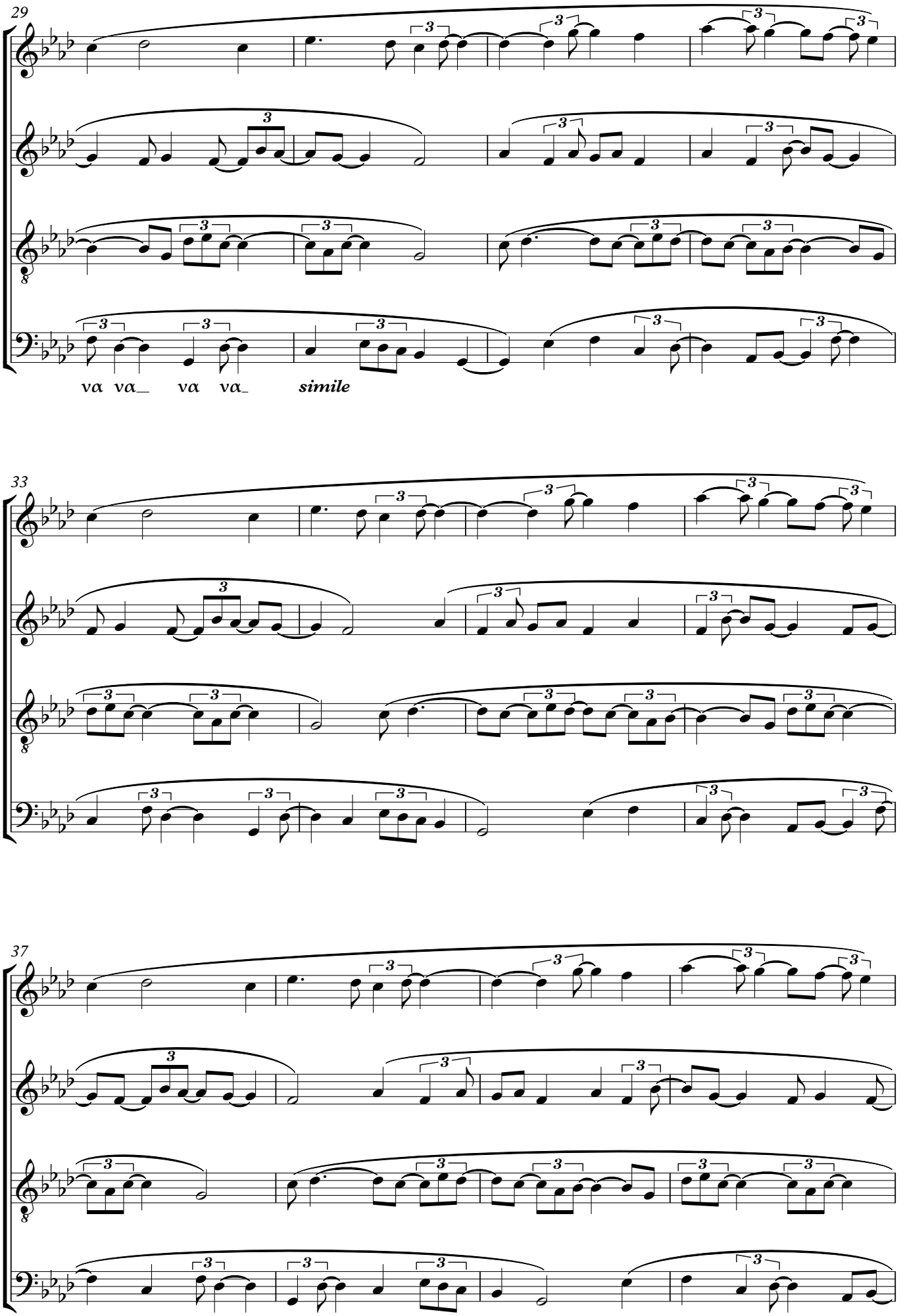
Μάιος 2022
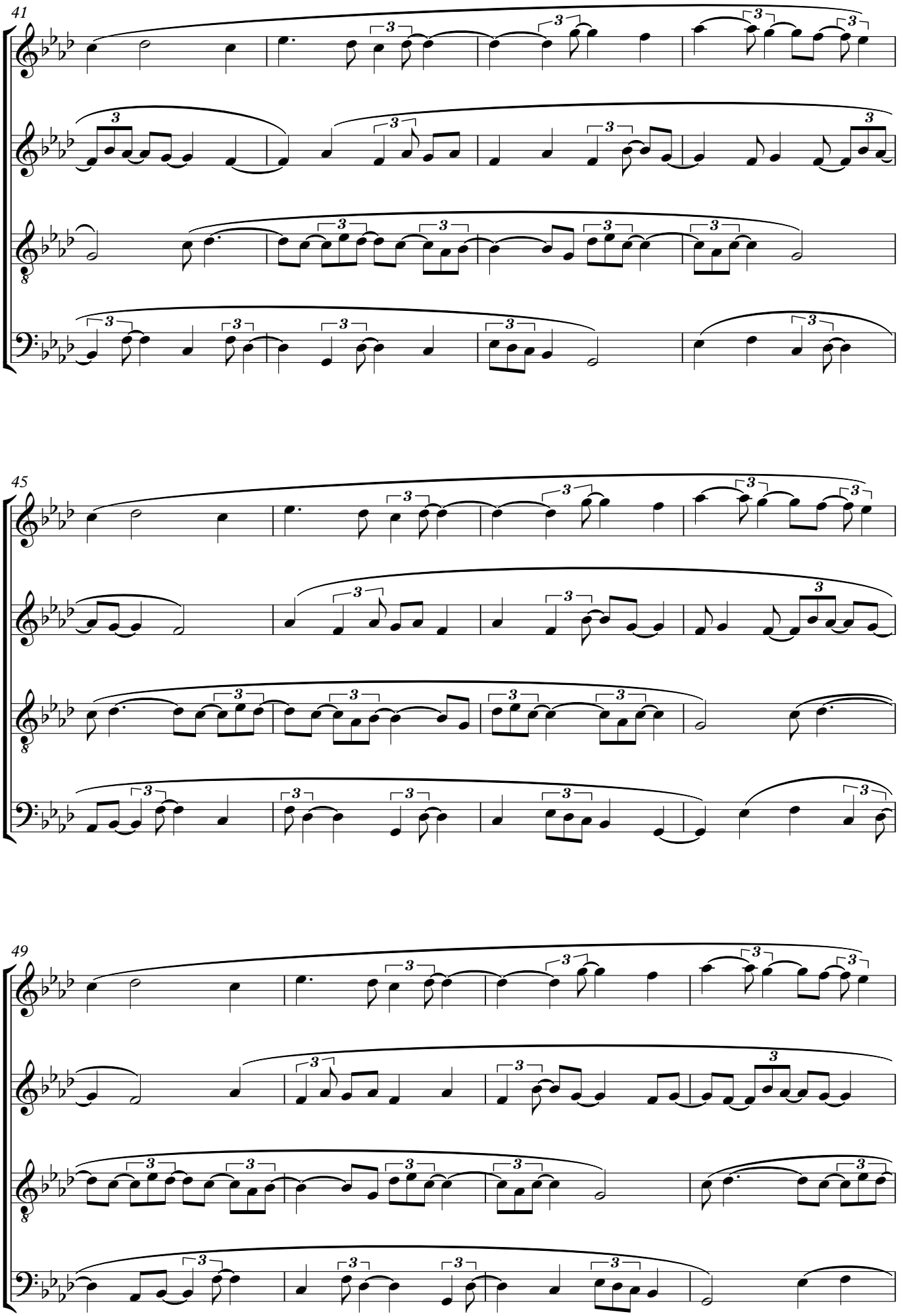
Νανούρισμα αρ.2
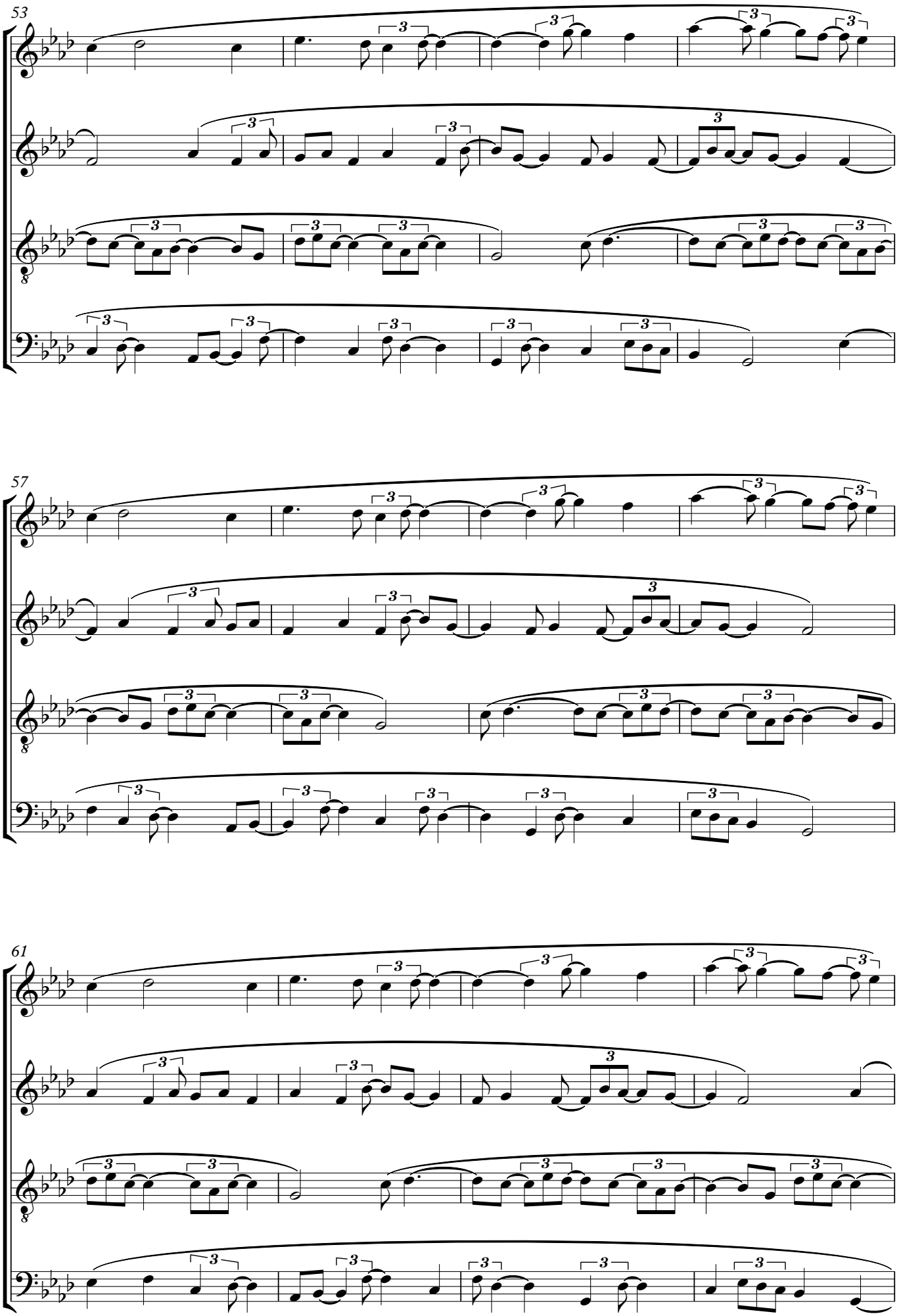
Παναγιώτης Αποστόλου
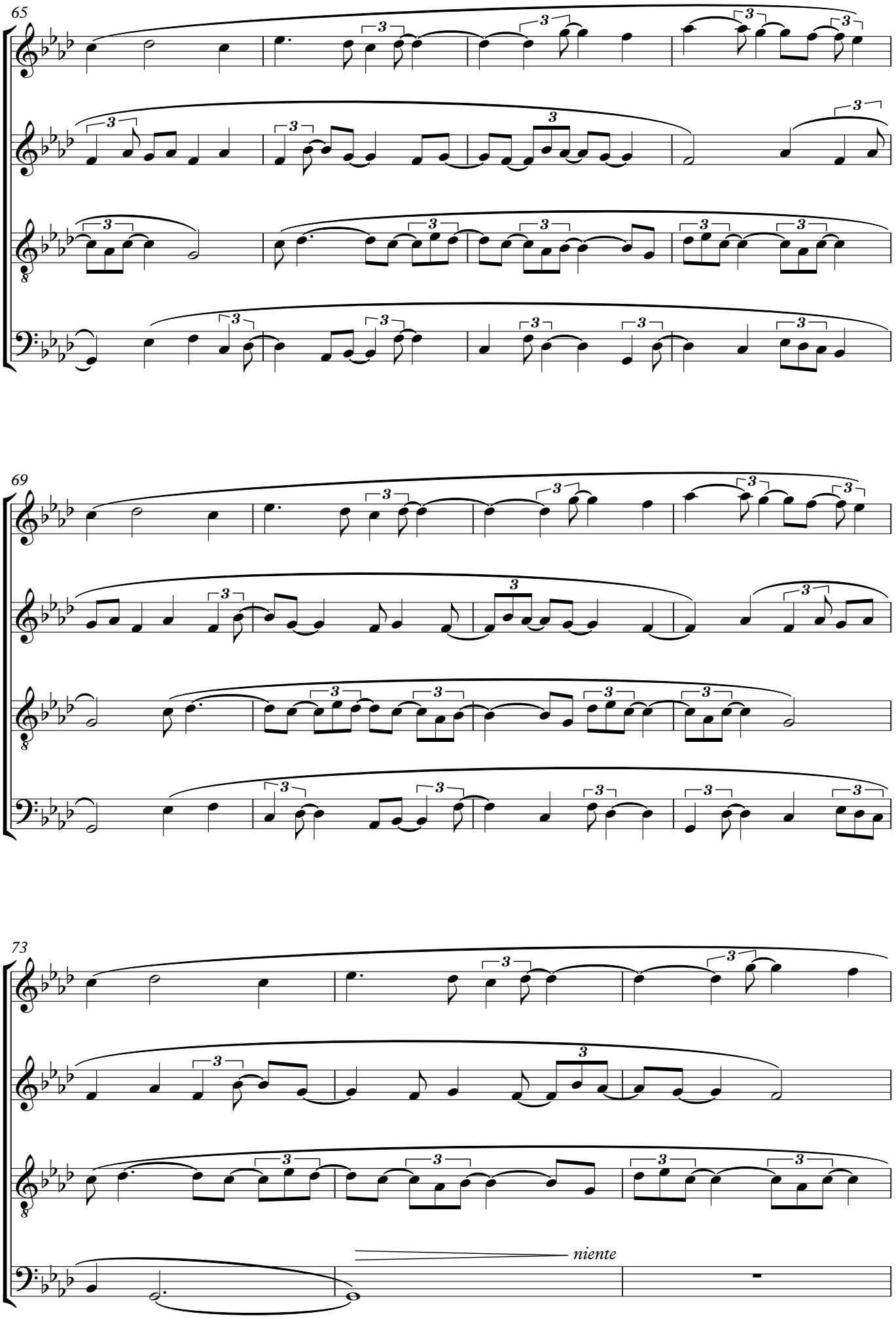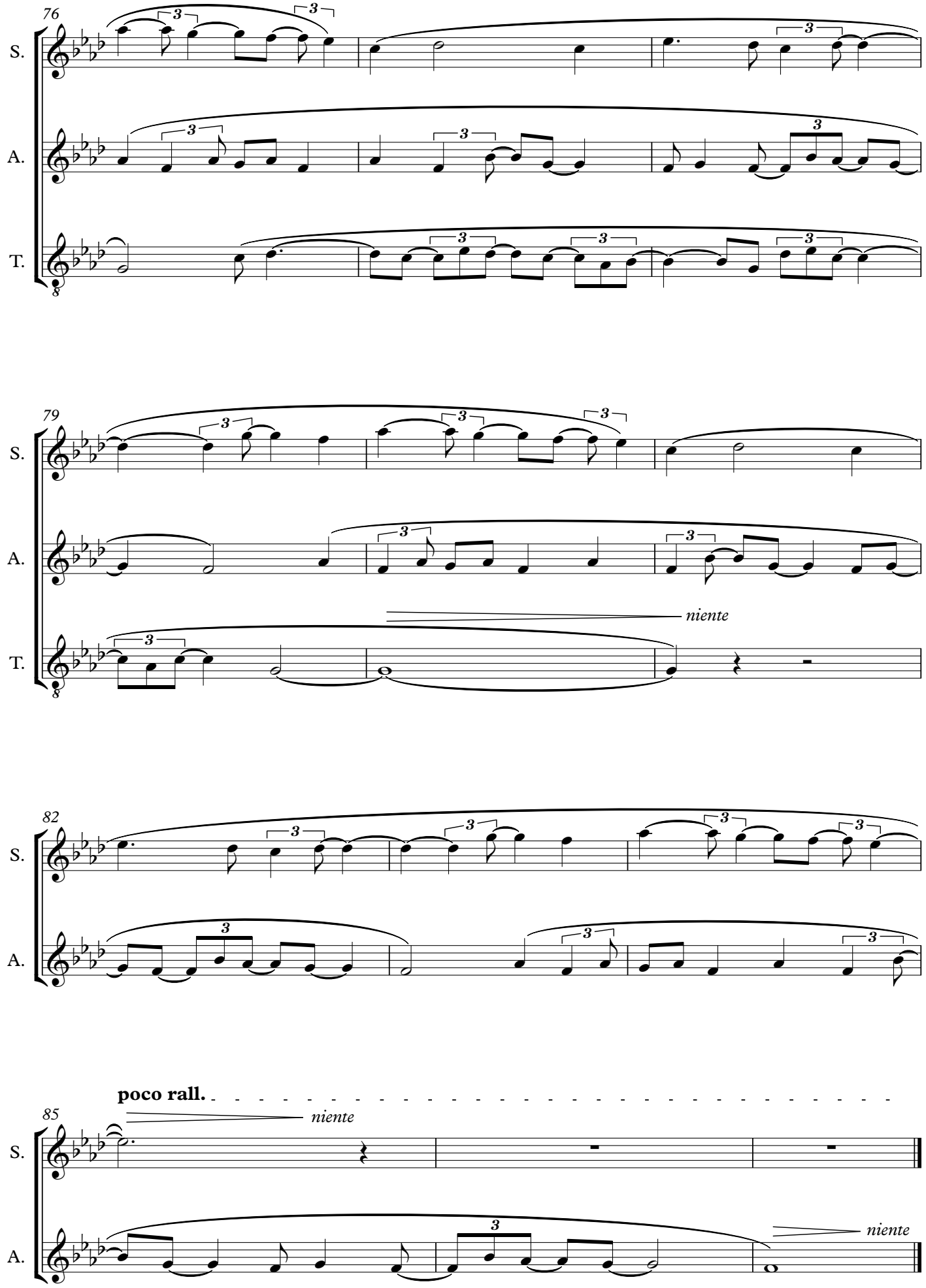



17
S.
A.
T.
p
Να να να να να να να να να simile
21
S.
A.
T.
25
S.
A.
T.
B.
p
Να να να να να να να να


29
S.
A.
T.
B.
να να_ να να_
simile
33
S.
A.
T.
B.
37
S.
A.
T.
B.


41
S.
A.
T.
B.
45
S.
A.
T.
B.
49
S.
A.
T.
B.


53
S.
A.
T.
B.
57
S.
A.
T.
B.
61
S.
A.
T.
B.


65
S.
A.
T.
B.
69
S.
A.
T.
B.
73
S.
A.
T.
B.
niente


76
S.
A.
T.
79
niente
82
poco rall.
niente
85
niente