

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ  
ΙΩΑΝΝΗ ΠΑΛΛΑ (ΜΜΑ 1028) ΜΕ ΘΕΜΑ:  
ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΥΦΟΥΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ  
ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΓΙΑ ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΕ ΕΡΓΑ  
DESENCLOS, MUCZYNSKI, ΘΕΜΕΛΗ,  
ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ & IRAVANI



ΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Υπεύθυνος Καθηγητής : Αθανάσιος Ζέρβας

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ, Π.Μ.Σ. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ, ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ  
ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΣΑΞΟΦΩΝΟΥ ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

## Contents

Ευχαριστίες.....	2
Περίληψη.....	3
Abstract .....	4
Εισαγωγή .....	5
1. Alfred Desenclos: Prélude, Cadence et Finale.....	7
1.1 Μουσικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφτηκε το έργο .....	7
1.2 Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη.....	9
1.3 Συνθετικό μουσικό ιδίωμα.....	11
1.4 Ανάλυση έργου.....	13
2. Robert Muczynski, Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 29 .....	16
2.1 Βιογραφικά στοιχεία συνθέτη .....	16
2.2 Ρωσικός Μοντερνισμός : η επιρροή που άσκησε στο συνθέτη.....	18
2.3 Η τοποθέτηση του Muczynski στο νεοκλασικισμό. ....	20
2.4 Γενική επισκόπηση του έργου.....	22
3.0 Dinos Constantinides, Music for two saxophones .....	24
3.1 Βιογραφικά χαρακτηριστικά .....	24
3.2 Συντοπική περιγραφή του έργου .....	25
4. Niloufar Iravani, Vision, for Solo Alto Saxophone .....	26
4.1 Βιογραφικά χαρακτηριστικά .....	26
4.2 Τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου. ....	26
5.0 Δημήτρης Θέμελης: Σχεδιάσμα (sketch) για σόλο άλτο σαξόφωνο. ....	28
5.1 Βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη .....	28
5.2 Συνολική επισκόπηση του έργου .....	30
Αντί Επιλόγου .....	33
References.....	34

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω δημόσια το δάσκαλο μου Αθανάσιο Ζέρβα για τη συνολική του προσφορά στη μουσική μου διαμόρφωση καθώς και την οικογένεια μου για την αέναη στήριξή της.

## Περίληψη

Η συγκεκριμένη εργασία αφορά την ιστορική και ερμηνευτική ανάλυση 5 βασικών έργων του σαξοφώνου. Τα συγκεκριμένα έργα αν και έχουν γραφτεί ως επί το πλείστο το προηγούμενο αιώνα, έχουν ρομαντικά στοιχεία και καταβολές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η επιλογή των έργων που αναλύονται δεν είναι τυχαία. Το έργο του Γάλλου συνθέτη Alfred Desenclos αποτελεί μια γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ της προπολεμικής περιόδου με εμφανή ρομαντικά και ιμπρεσιονιστικά στοιχεία σε μια νέα για εκείνη την εποχή φόρμα με νέα δεδομένα και στοιχεία. Το έργο του Ρώσου συνθέτη Robert Muczynski αντανakλά όλο τον πολιτισμικό αναβρασμό της εποχής που γράφτηκε καθώς υπήρξε βαθιά επηρεασμένος από τον Ρωσικό μοντερνισμό χωρίς όμως να πατήσει εξόφθαλμα σε αυτό. Με άλλα λόγια, τέθηκαν οι βάσεις για να αναπτύξει το δικό του ιδίωμα που με βεβαιότητα ακουμπά στο νεοκλασικισμό. Δεν θα μπορούσε να παραληφθεί η προσφορά των Ελλήνων συνθετών στην συνολική εργογραφία του οργάνου. Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, βαθιά επηρεασμένος από τη μουσική του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αυτοπροσδιορίστηκε και ετεροπροσδιορίστηκε ως ρομαντικός συνθέτης, αντανakλώντας αυτή την αίσθηση στα έργα του, με βαθιά επιρροή από τη πρώτη σχολή της Βιέννης και τους συμφωνιστές του ύστερου Ρομαντισμού. Από την άλλη πλευρά ο Δημήτρης Θέμελης, ανάγει τη λυρική του σε ένα νέο επίπεδο, με προσωπικά χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν τη χρωματική κλίμακα. Τέλος, η συνθέτρια Niloufar Iravani αποδεικνύει πως η εργογραφία του σαξοφώνου δεν αποτελεί αποκλειστικό αγαθό της αντρικής αριστείας αλλά με το έργο της αναδεικνύει όλες τις δυνατότητες του.

Λέξεις κλειδιά : σαξόφωνο, Desenclos, Muczynski, Θέμελης, Κωνσταντινίδης, Iravani.

## Abstract

The main focus in this paper is the historical and interpretive analysis of five basic works of the saxophone. Although these works were mostly written in the previous century, they have romantic elements and 19th century origins. The choice of the works analyzed is not random. The work of the French composer Alfred Desenclos is a bridge of communication between the pre-war period with obvious romantic and impressionistic elements in a new form for that time with new data and elements. The work of the Russian composer Robert Muczynski reflects all the cultural turmoil of the period in which it was written as he was deeply influenced by Russian modernism without, however, treading on it overtly. In other words, the foundations were laid for him to develop his own idiom which most definitely touches on neoclassicism. The contribution of Greek composers to the overall organ's oeuvre could not be overlooked. Dinos Constantinides was deeply influenced by the music of the 19th century, considered himself a Romantic composer, a characterization that is reflected in his composition. He was deeply influenced by the first school of Vienna and the symphonists of late Romanticism. Dimitris Themelis, on the other hand, elevates lyricism to a new level, with personal characteristics that highlight the chromatic scale. Finally, the composer Niloufar Iravani demonstrates that the saxophone's literature is not the exclusive preserve of male excellence; her compositions bring out the potential of the specific instrument.

**Key words:** saxophone, Desenclos, Muczynski, Themelis, Konstantinidis, Iravani.

## Εισαγωγή

Το σαξόφωνο αποτελεί ένα μουσικό όργανο κατασκευασμένο από ορείχαλκο. Ωστόσο παρόλο που το εξωτερικό υλικό είναι κατασκευασμένο από κράμα χαλκού, το όργανο ανήκει στην ομάδα των ξύλινων πνευστών και όχι των χάλκινων πνευστών. Επί της ουσίας, αυτό μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός ότι ο ήχος παράγεται από ένα ξεχωριστά δονούμενο γλωσσίδιο (καλαμάκι), όπως συμβαίνει και στο τρόπο παραγωγής ήχου στο κλαρινέτο. (Wang 2021, 40)

Το σαξόφωνο αποτελεί προϊόν προσωπικής ενασχόλησης και δημιουργίας του Βέλγου μουσικού και οργανοποιού Adolphe Antoine Joseph Sax (1814-1894), ο οποίος σε ηλικία 26 ετών δημιούργησε σε μια πρώιμη μορφή του το όργανο. Ειδικότερα, ο Sax εργάστηκε ως οργανοποιός στο εργαστήριο του πατέρα του, όπου ασχολήθηκε κυρίως με την τελειοποίηση του κλαρινέτου και του μπάσου κλαρινέτου. Η προσωπική του ενασχόληση τον οδήγησε στη διαπίστωση πως υπήρχε σαφής έλλειψη ενός οργάνου που να βρίσκεται τονικά ανάμεσα στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, γεγονός που του γέννησε την επιθυμία να δημιουργεί ένα νέο μουσικό όργανο: το σαξόφωνο. Τα πρώτα σαξόφωνα που κατασκευάζει ο Sax είναι μπάσα σαξόφωνα, αλλά σύντομα ακολουθούν και άλλα: soprano, alto, tenor, baritone, bass, double bass και subcontrabass. Το κούρδισμα C/F προοριζόταν κυρίως για χρήση στη συμφωνική ορχήστρα ενώ το κούρδισμα B/E<sub>3</sub> το έβλεπε περισσότερο στη στρατιωτική μουσική. Το 1844 το σαξόφωνο ακούστηκε για πρώτη φορά σε συναυλία, αφού κατάφερε να εμπνεύσει τον Hector Berlioz (1803-1869) με τον ήχο του οργάνου. Το χορωδιακό κομμάτι "Chant Sacré" για σεξτέτο πνευστών, που επεξεργάστηκε για τον σκοπό αυτό, έχει δυστυχώς χαθεί, αλλά μπορεί να παιχτεί σε μια ελεύθερη αναδημιουργία από τον Nicolas Prost. (Lombard 2019, 14)

Απώτερος σκοπός του οργανοποιού είναι να χρησιμοποιήσει το όργανο στη στρατιωτική μουσική γι' αυτό έκρινε σκόπιμο πέντε χρόνια μετά τη δημιουργία του σαξοφώνου, να το παρουσιάσει ενώπιον της βασιλικής οικογένειας στο Παρίσι. Τους συστήνει να δεχτούν το σαξόφωνο ως μόνιμο όργανο στη στρατιωτική ορχήστρα. Ακολουθεί ένας δημόσιος διαγωνισμός, ο οποίος όμως καταλήγει υπέρ του Σαξ. Από

αυτό το σημείο και μετά, το σαξόφωνο γίνεται αναπόσπαστο μέρος της στρατιωτικής μουσικής. Στις 21 Μαρτίου 1846, ο οργανοποιός κατοχυρώνει το σαξόφωνο με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας στη Γαλλία με τον αριθμό 3226 για μια αρχική περίοδο 15 ετών. (Stockmeyer-Dees 2020)

Αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι το όργανο δεν έτυχε θερμής αποδοχής τα πρώτα χρόνια παρουσίας του στα μουσικά τεκταινόμενα. Ειδικότερα, πολλοί μουσικοί και άλλες εταιρείες οργάνων στάθηκαν επικριτικά και αμφισβήτησαν την πραγματική εφεύρεση του σαξόφωνα. Σκοπύμως λοιπόν, αγνόησαν το μουσικό όργανο, καθιστώντας εξαιρετικά δύσκολη τη διάδοσή του. Το 1929, ο Adolphe Sax πουλά τελικά το εργαστήριό του στο Παρίσι, συμπεριλαμβανομένων των ευρεσιτεχνημάτων του, στον οργανοποιό Henri Selmer. Θα πρέπει να επισημανθεί πως ο όμιλος Henri Selmer εξακολουθεί να είναι σήμερα ένας από τους κύριους κατασκευαστές οργάνων στον κόσμο. (Lombard 2019, 12)

Το σαξόφωνο άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως στην κλασική μουσική από τις αρχές του 20ού αιώνα. Σε αυτή τη χρονική περίοδο άρχισε να χρησιμοποιείται κυρίως ως σόλο όργανο, σε σχηματισμούς σαξοφώνου και στη μουσική δωματίου. Στους σχηματισμούς σαξοφώνου, το ξύλινο πνευστό όργανο χρησιμοποιείται κυρίως στο κουαρτέτο σαξοφώνων και σε μεγαλύτερα σύνολα σαξοφώνων. (Nicol and Bouton 2020)

Η μουσική δωματίου χρησιμοποιεί το σαξόφωνο κυρίως σε συνδυασμό με άλλα σόλο όργανα. Για παράδειγμα, μαζί με φωνές, βιολί ή ακόμη και κρουστά. Πολύ συχνά το σαξόφωνο χρησιμοποιείται ως κύριο όργανο με το πιάνο ως συνοδευτικό όργανο. Αξίζει να σημειωθεί πως το σαξόφωνο τα τελευταία χρόνια αποτελεί μια βασική καλλιτεχνική διέξοδο για τους νέους συνθέτες, οι οποίοι μέσω αυτού καταφέρνουν να διευρύνουν το εκφραστικό τους λεξιλόγιο. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με τις σύγχρονες ερμηνευτικές τεχνικές (multiphonics, Flutter-tonguing κ.α.) (Stockmeyer-Dees 2020).

## 1. Alfred Desenclos: Prélude, Cadence et Finale

### 1.1 Μουσικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφτηκε το έργο

Είναι γνωστό πως μετά το πέρας του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, νέες ιδεολογικές και μουσικές ιδέες εμφανίστηκαν στην Ευρώπη, όπως για παράδειγμα η απομόνωση του μεμονωμένου ακουστικού γεγονότος, η οποία εκπορεύθηκε από την επιθυμία του Pierre Schaeffer, και την *musique concrète*, να απομονώνει τον ήχο από τα μέχρι πρότινος μουσικά πεπραγμένα, θέλοντας να δημιουργήσει μουσική με διευρυμένες και ανεξερεύνητες πρακτικές και με σαφή την επέκταση του ηχητικού υλικού, ώστε να περιλαμβάνει όλο το δυνατό πεδίο της ακουστικής αίσθησης με την εμφάνιση του "συμβάντος" και την απολύτως ίση αισθητική εγκυρότητα όλων των δυνατών υλικών σε όλες τις πιθανές πτυχές τους (πλέον η διάρκεια ή η ένταση των ήχων σε ένα έργο έχουν σημασία τουλάχιστον ίση με εκείνη του τονικού ύψους). (Salzman, et al. 1972, 190)

Απόρροια αυτού του ιδεολογικού καταιγισμού αποτέλεσε η ανάδειξη δύο σημαινόντων αισθητικών ρευμάτων της εποχής, περί τα μέσα της δεκαετίας του 1940: ο απόλυτος ντετερμινισμός, ο οποίος αφορά όλες τις μουσικές παραμέτρους - εν προκειμένω- οι οποίες είναι προκαθορισμένες και ο αυτοσχεδιασμός ή αλλιώς ελεύθερη επιλογή, η οποία έγκειται σε ανοιχτά μοτίβα με τυχαία και μη συγκεκριμενοποιημένη μουσική υφή. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως η πρώτη τάση, επικράτησε στην Ευρώπη με την παράλληλη εγκαθίδρυση του δωδεκαφθογγισμού (σειραϊσμού), ενός συστήματος μουσικής σύνθεσης στο οποίο χρησιμοποιούνται ακολουθίες σε μία ή περισσότερες μουσικές παραμέτρους για την οργάνωση του υλικού ενός έργου. (Salzman, et al. 1972, 190)

Είναι γνωστό πως μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και την ήττα του Ναζιστικού καθεστώτος, η επανεμφάνιση του δωδεκαφθογγισμού αποτέλεσε προτεραιότητα και μιας μορφή πολιτική έκφραση κατάλυσης κάθε είδους γερμανικής αριστείας και ιδεώδους. Ο δωδεκαφθογγισμός αποτελεί μια τεχνική



μουσικής σύνθεσης που βασίζεται στην αλληλουχία των δώδεκα φθόγγων του ισοσυγκερασμένου συστήματος κουρδίσματος και είχε μεγάλο αντίκτυπο στην αρχική ανάπτυξη νέων μουσικών ιδεών, καθώς αυτή η τεχνική διαφαινόταν να είναι η μόνη που προσέφερε νέα μέσα έκφρασης ιδεών. (Salzman, και συν. 1972, 211)

Παρόλο που ο Schoenberg αποτέλεσε φάρο για την μετέπειτα γενιά των Ευρωπαίων συνθετών, η πορεία του Webern ήταν βαρυσήμαντη και χάραξε το ιδεώδες πίσω από τη νέα μουσική δημιουργία. Ο Webern έθεσε λοιπόν μια δική του σκεπτιστική λογική, στην οποία προέκτεινε την άποψη του Γκαίτε, σύμφωνα με την οποία: *πρέπει να γνωρίζουμε τους νόμους στους οποίους βασίζεται η φύση για να είμαστε δημιουργικοί, όπως για παράδειγμα η δημιουργία από ένα μόνο κύτταρο που πολλαπλασιάζεται, γεννά τη ζωή.* Υπό αυτό το πρίσμα, άνοιξε το δρόμο στην οικοδόμηση μιας νέας μουσικής, η οποία επηρεάστηκε από τις πιο απλά και πρωτόγονες αισθήσεις και προϋποθέσεις. (Webern 2009, 81)

Κάπου εδώ πρέπει να επισημανθεί πως παρόλο που ο Alfred Desenclos επηρεάστηκε από τις ιδέες του Webern, όπως ο Messiaen (σύγχρονος του) και η επόμενη γενιά συνθετών μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο σειραϊσμός δεν ήταν μια συνθετική τεχνική που ενστερνίστηκε. Θεωρούσε πως είναι ένα σύστημα που μπορούσε να γίνει δύσκολα αντιληπτό (αφού η ακουστική εμπειρία βρισκόταν στο παρασκήνιο) και δεν είχε καμία συναισθηματική ευαισθησία. Δίχως αμφιβολία, η τεχνική αυτή έγινε ο κορυφαίος εκπρόσωπος στην Ευρώπη από το 1945 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, επισκιάζοντας συνθέτες όπως ο Desenclos και αφήνοντάς τους στο προσκήνιο. (Messiaen 1993, 7)

## 1.2 Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη

Ο Alfred Desenclos γεννήθηκε στις 7 Φεβρουαρίου 1912 στο Portel, Pas-de-Calais, στη Γαλλία. Αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις γενικές του σπουδές και να εργαστεί ως βιομηχανικός σχεδιαστής σε κλωστοϋφαντουργία μέχρι τα 20 του χρόνια για να συντηρήσει την πολυμελή οικογένειά του (ήταν το έβδομο από δέκα παιδιά της οικογένειας), αλλά το 1929 κατάφερε να εισαχθεί στο Ωδείο του Ρουμπέ της Γαλλίας για να σπουδάσει πιάνο και σύνθεση με τον Francis Bousquet. (Britton 2014, 40)

Τρία χρόνια μετά την εισαγωγή του στο Ωδείο, διακρίθηκε στο πιάνο, την αρμονία, το εκκλησιαστικό όργανο και την ιστορία της μουσικής, επιτρέποντάς του να μεταπηδήσει στο Ωδείο του Παρισιού για να σπουδάσει σύνθεση με τον καθηγητή Henri Büsser το 1932. Κατατάχθηκε στο στρατό το 1939 και τραυματίστηκε το 1940 ενώ συνέχισε να μελετά μουσική από το 1941. Το 1942, έχοντας κερδίσει βραβεία στο Ωδείο του Παρισιού στη φούγκα, την αρμονία, τη σύνθεση και τη συνοδεία, του απονεμήθηκε το βραβείο "Prix de Rome" για το έργο του *Pygmalion délivré*. Ωστόσο και πάλι λόγω των συνθηκών, το έργο του δεν παρουσιάστηκε ποτέ, εξαιτίας της έκρυθμης πολιτικής κατάστασης στην Ευρώπη (η Γαλλία είχε ήδη καταληφθεί από τους Γερμανούς) και αποφάσισε να επιστρέψει στο Ρουμπέ και να αφοσιωθεί στη διδασκαλία έως το 1950. (Britton 2014, 40)

Από τη δεκαετία του 1950 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1960, υπήρξε κάντορας στην εκκλησία της Notre-Dame-de-Lorette στο Παρίσι. Εκείνο το διάστημα, επικεντρώθηκε στη σύνθεση, κατακτώντας το Prix de la Ville de Paris με τη συμφωνία του το 1956. Αξίζει να σημειωθεί πως εκείνη τη χρονιά, συνέθεσε το έργο του *Prélude, Cadence et Finale*, για σαξόφωνο και πιάνο. Τέλος, επέστρεψε στο Ωδείο του Παρισιού το 1967 ως καθηγητής αρμονίας μέχρι το θάνατό του σε ηλικία 59 ετών το 1971. (Gimello-Mesplomb 1998, 59)

Εκτός από τα έργα του Desenclos για σαξόφωνο, τα οποία έχουν καθιερωθεί ως μέρος του βασικού κλασικού ρεπερτορίου αυτού του οργάνου, μεγάλης σημασίας είναι επίσης η θρησκευτική μουσική του, και συγκεκριμένα η προαναφερθείσα

Messe de Requiem, η οποία γράφτηκε το 1963 (ένα χρόνο πριν από το Quatuor pour Saxophones) και εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Durand et Fils το 1967. Είναι ενδιαφέρον ότι το 1999, το έργο επανεκδόθηκε με το όνομα ενός συνθέτη από την Ατλάντα, του Tristan Foison. Η Λειτουργία του Foison έκανε την "αμερικανική της πρεμιέρα" στις 18 Μαΐου 1999 σε μια παράσταση της Capitol Hill Chorale στην Ουάσινγκτον- λίγο αργότερα, ανακαλύφθηκε ότι το κομμάτι ήταν ένα αντίγραφο νότα προς νότα. (Kennicott 07- 06 - 2001)

### 1.3 Συνθετικό μουσικό ιδίωμα

Δίχως αμφιβολία ο Alfred Desenclos, υπήρξε λάτρης του ιμπρεσιονισμού καθώς επηρεάστηκε βαθειά από το έργο των προκατόχων του Debussy και Ravel ενώ θεωρούσε ότι υπήρξε άξιος συνεχιστής τους. Αυτοπροσδιοριζόταν συχνά ως ρομαντικός συνθέτης, θέλοντας μ' αυτό τον τρόπο να αποποιηθεί συνθετικά κάθε έννοια μοντερνισμού (όπως η μουσική του Boulez). Το 1956 ο ίδιος ο συνθέτης δήλωνε, μόλις είχε κερδίσει το "Prix de la Ville de Paris", πως αποτελεί παιδί του 20<sup>ου</sup> αιώνα και όχι ένας συνθέτης- επαναστάτης συμπληρώνοντας πως η μουσική πρέπει να είναι συναίσθημα και όχι μια προκαθορισμένη έννοια σε ένα κανονιστικό πλαίσιο. Σε σημειώσεις που βρέθηκαν μεταγενέστερα, σε ένα πρόγραμμα συναυλίας μετά τη παρουσίαση του Ρέκβιεμ του ο ίδιος επεσήμανε πως *η μουσική του αποτελεί μια αποφασιστική απόκλιση από την τρέχουσα αισθητική, χωρίς να περιορίζεται αποκλειστικά σε ένα διανοουμενίστικο κοινό.* (Martí 2021, 14)

Αυτό που μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι ο συνθέτης δικαίως αυτοπροσδιοριζόταν ως κληρονόμος των Debussy και Ravel, αφού ο ήχος του χαρακτηρίζονταν από μια γαλλική αισθητική, η οποία συνοδεύονταν από τη χρήση πολύχρωμων και μη λειτουργικών πάντα συγχορδιών, δημιουργώντας ποικίλες συναισθηματικές αποχρώσεις με κυρίαρχη την αρμονία. Επίσης στη γενικότερη εργογραφία του μπορούμε να εντοπίσουμε έμμεσα στοιχεία επιρροής από τη γαλλική εκκλησιαστική μουσική και την οργανική τέχνη της σχολής του Παρισιού. (Villarreal 2016, 2-5)

Όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο Desenclos συνθέτει μουσική, αν και είναι αλήθεια ότι απέρριψε τον σειραϊσμό επειδή του έλειπε το συναίσθημα, μια πολύ σημαντική πτυχή γι' αυτόν αποτελεί ότι η μουσική γλώσσα βασίζεται στην ίδια ιδέα με αυτή τη συνθετική τεχνική. Συγκεκριμένα στη σκέψη του Webern για τη δημιουργία συνοχής από μια συνολική γενεσιουργό αρχή. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η επιρροή του Webern είναι παραπάνω από προφανής στο συνθέτη καθώς κινούνται επιμελώς σε κοινό μορφοπλαστικό άξονα με χρήση ιδίων τρόπων, μοτίβων, ακόμη και τύπων υφών και ρυθμικών μοτίβων. (Martí 2021, 14)

Προς επιβεβαίωση των όσων υποστηρίχτηκαν αξίζει να αναφερθεί ότι, η χρήση τέτοιων μοτίβων όπως το *thème réneur*, όπως του άρεσε να το αποκαλεί ο Desenclos, είναι δεδομένη. Ειδικότερα, πρόκειται για ένα θέμα που συναντάται στο ίδιο το *Quatuor pour Saxophones* (τρίτο μέρος, μέτρο 100, σοπράνο σαξόφωνο) και επίσης στα έργα του *Prélude, Cadence et Finale* (σαξόφωνο και πιάνο), *Aria et Rondo* (κοντραμπάσο και πιάνο), τη *Sinfonia* και το *Requiem*, μεταξύ άλλων.

Σε όλο το εύρος του έργου του συνθέτη εντοπίζονται κλίμακες, οι οποίες μοιάζουν πολύ με εκείνες που χρησιμοποίησε ο Messiaen, τους "τρόπους περιορισμένης μεταφοράς" (στην πραγματικότητα, η τονική κλίμακα και η οκτατονική κλίμακα συμπίπτουν με τους δύο πρώτους από αυτούς). Στην ουσία, οι τρόποι αυτοί μπορούν να μετατοπιστούν ελάχιστες φορές, καθώς οι νότες τους ανήκουν ταυτόχρονα σε πολλές τονικότητες, χωρίς να είναι απαραίτητο να είναι πολυτονικές ή πολυτροπικές (για παράδειγμα, μια μειωμένη συγχορδία, που σχηματίζεται συμμετρικά χρησιμοποιώντας μόνο μικρές τρίτες, μπορεί να είναι ταυτόχρονα δεσπόζουσα συγχορδία πολλών τονικών αξόνων). Αυτό καθιστά τα έργα κοινά ως προς αυτό το χαρακτηριστικό, καθώς αφήνουν την ελευθερία σε κάθε έργο να επικρατήσει μία από αυτές τις τονικότητες ή με ένα κυμαινόμενο συναίσθημα. (Neidhöfer 2005)

Τόσο ο Messiaen όσο και ο Desenclos χρησιμοποιούν αυτούς τους τρόπους επηρεασμένοι από τους Debussy και Ravel. Οι δύο αυτοί συνθέτες του πρώτου μισού του 20ού αιώνα χρησιμοποίησαν ήδη την τονική κλίμακα, την οκτατονική, την πεντατονική και την εξατονική κλίμακα. Η διαφορά έγκειται στον τρόπο με τον οποίο αυτοί οι δύο μεταπολεμικοί μουσικοί τα χρησιμοποιούν: χρησιμοποιώντας μια συνολική γενεσιουργό ιδέα, η οποία θα χρησίμευε επίσης για να δώσει συνοχή στη μουσική των πρώτων πρωτοποριακών γκαρντ του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

## 1.4 Ανάλυση έργου

Είναι εμφανές πως ο συνθέτης θέλησε να εξελίξει τη σκέψη και συνθετική πρακτική του Berlioz, ο οποίος επιδίδονταν σε μια αέναη προσπάθεια αποδόμησης του ύφους και της φόρμας. Συνεπώς, αποφάσισε να δημιουργήσει ένα πλαίσιο τονικής αμφισημίας, χρησιμοποιώντας ως άξονα την C#- E-G-Bb-D-F. Αυτή η χρήση επιβεβαιώνεται με την εισαγωγή του πρώτου θέματος, στο πρώτο μέρος του Πρελούδιου, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που ο συνθέτης χρησιμοποιεί απροσδόκητες πτώσεις για να υπηρετήσει αυτό το σκοπό.

Αυτό που θα έπρεπε να επισημανθεί είναι πως το έργο ακολουθεί ένα ασαφές πρότυπο ρυθμικής άρθρωσης, αφού τα τετράγχα του πρώτου θέματος απαντώνται στο τέλος (του έργου) σε τρίγχα, ενώ παράλληλα στο συγκεκριμένο μέρος οι λυρικές γραμμές ανάγονται σε διμερείς και τριμερείς μετρικές ομαδοποιήσεις. Η συγκεκριμένη πρακτική αποτελεί σύνηθες μορφοπλαστικό χαρακτηριστικό, το οποίο επεκτείνεται σε πολλών ειδών τέχνες εκείνης της περιόδου, όπως η ζωγραφική με αντίστοιχη διφορούμενη χρήση μορφών και χρωμάτων (βλ. Marcel Gromaire).



Εικόνα 1: Οι συγκεκριμένες πτώσεις εντοπίζονται στο τρίτο θέμα, το οποίο εμφανίζει έντονα αρθρωμένες συγχορδίες στο μέρος του πιάνο (Londeix 2000, 226).

Είναι γεγονός πως το πρώτο μέρος του έργου μπορεί να ιδωθεί ως ένα πρελούδιο μύησης του ακροατή στα θεμελιώδη αρμονικά κέντρα. Ουσιαστικά αποτελεί ένα μέρος που παραπέμπει σε αυτοσχεδιασμό, ωστόσο περικλείει όλα όσα θα ακολουθήσουν (Jeffress 2013, 40). Το συγκεκριμένο μέρος καταλαμβάνει τα πρώτα 14 μέτρα. Όσον αφορά τη θεματική εισαγωγή (πρελούδιο- ουβερτούρα) θα μπορούσε να υποστηριχθεί σε αυτό το σημείο ότι, είναι εμφανής η σαφή επιρροή του συνθέτη από την οργανική μουσική των προκατόχων του και συγκεκριμένα από τον J.S.Bach, με ελεύθερο και ευέλικτο ύφος. Δεν είναι παράλογο να υποστηριχθεί πως η σύντομη και σχεδόν αγοραία ευελιξία των μελωδικών και αρμονικών γραμμών παραπέμπει σε αυτή τη μουσική (Tocatta, Adagio et Fugue, BWV 564). Η νότα σολ η οποία εμφανίζεται στο μέρος του πιάνο είναι η κύρια νότα της συγχορδίας και εκεί

πάνω αναπτύσσεται μελωδικά το σαξόφωνο ξεκινώντας με την οριακά χαμηλή νότα σι. Αμέσως μετά, εμφανίζεται το κύριο θέμα, στο μέτρο 15, το οποίο αναπτύσσεται κυρίως από το σαξόφωνο. Σε αυτό το σημείο ο ρυθμός εντείνεται, αποκτώντας μια



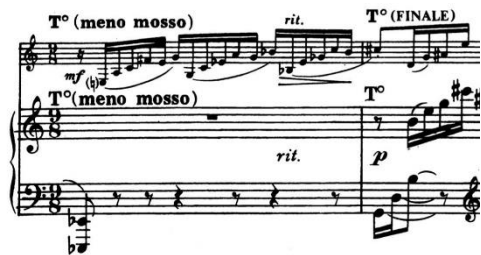
Εικόνα 2: Κρίνεται απαραίτητο, από πλευράς του ερμηνευτή η νότα σι να παιχτεί μαλακά και να εξελιχθεί, συνιστώντας την αποφυγή μιας απότομης προσέγγισης. (Londeix 2000, 227)

ρυθμική στιβαρότητα και σταθερότητα σε σχέση με την έναρξη. Η φράση παρουσιάζει μια ποικιλομορφία ως προς τις δυναμικές της με επιμέρους κρεσέντο και ντιμινουέντο, ξεκινώντας από το pp στο σαξόφωνο (εμφάνιση του θέματος από το πιάνο, μέτρο 15, μέχρι το φα, προτελευταία γραμμή της πρώτης σελίδας στο μέρος του σαξοφώνου), στη συνέχεια αρχίζει ένα σταδιακό *diminuendo* δύο

μέτρα αργότερα (όχι νωρίτερα), και έτσι επιστρέφει στο αρχικό pp (οκτώ μέτρα πριν από την κατέντσα). Εκεί, το πιάνο επαναλαμβάνει την εναρκτήρια συγχορδία στο αρχικό τέμπο (Russell 2010, 44) (Davis 2017, 28-30).

Στη συνέχεια το έργο μεταφέρεται από το Prelude στην Cadence χωρίς διακοπή. Ο συνθέτης έχει χρησιμοποιήσει μια απαιτητική και δεξιοτεχνική κατέντσα για τον ερμηνευτή χρησιμοποιώντας υλικό και από το Prelude, θέλοντας έτσι να αναδείξει έτσι την επιδεξιότητα του σαξοφωνίστα. (Davis 2017, 31) Σύμφωνα με τον J.M. Londeix, το δεύτερο τμήμα του έργου, η Cadence μοιράζεται και στο σαξόφωνο αλλά και στο πιάνο. Το πρώτο μισό τμήμα της δίνεται στο σαξόφωνο και έχει τρεις διακριτές ενότητες. Η πρώτη ενότητα χρησιμοποιεί ένα κύκλο διαστημάτων μικρής τρίτης F δίεση, A, C, E ύφεση. Στη δεύτερη ενότητα της (κατέντσα) αν και επικρατεί στην αρχή ο προηγούμενος κύκλος, το μοτιβικό υλικό αλλάζει και εστιάζει στον κύκλο που περιέχει G. Δηλαδή G, B ύφεση, C#, E. Η τρίτη καταληκτική ενότητα της περιέχει επίσης μια μεταφορά του αρμονικού υλικού αφού ξεκινά με το κύκλο της προηγούμενης υπό ενότητα, αλλά τελικά μετατοπίζει την έμφαση στον κύκλο F, Ab, B, D. Η εκτεταμένη χρήση διαστημάτων τρίτης μικρής από τον Desenclos στην κατέντσα κυριαρχούν στο περιεχόμενο του έργου. (Russell 2010, 47-49)

Σύμφωνα με τον J.M. Londeix, η αρχική ενότητα ξεκινά μελίχια με την παραλλαγή του θέματος του πρελουδίου και η ένταση αυξάνεται προοδευτικά αναπτύσσοντας τον χαρακτήρα της μουσικής. Η δεύτερη ενότητα της κατέντσα περνά στο μέρος του σαξοφώνου χαρακτηρίζεται έντονα δεξιοτεχνική, όντας μια παραλλαγή των τεσσάρων πρώτων φθόγγων του πρώτου θέματος ενώ η καταληκτική ενότητα έρχεται σε αντίθεση με το legato της δεύτερης ενότητας, υποστηριζόμενη από ένα έντονα αρθρωμένο staccato το οποίο γίνεται όλο και πιο ελαφρύ, όσο προχωρά η ταχύτητα και το κρεσέντο. Υπό το πρίσμα του J.M. Londeix το δεύτερο τμήμα της κατέντσα που ανατίθεται στο πιάνο, έχει κι αυτό ένα τριμερή χαρακτήρα. Αρχικά εισάγεται ένα καινούργιο θέμα, ακολουθεί ένα αντιθετικό θέμα και τέλος έπεται το τρίτο μεγάλο θέμα του έργου από το πιάνο. (Londeix 2000, 228)



Εικόνα 3: Σύμφωνα με τον Londeix 2000, 229, δύναται κανείς να προετοιμάσει το φινάλε, επιβραδύνοντας ελαφρώς τα δέκατα έκτα στο πρώτο μέτρο της τελευταίας σελίδας, σηματοδοτώντας με αυτό το τρόπο την έναρξη του καταληκτικού μέρους.

Δίχως αμφιβολία το Finale αποτελεί την κορύφωση της ρωμαλεότητας και της στιβαρότητας του έργου, το οποίο ολοκληρώνεται θριαμβευτικά. Συγκεκριμένα, το Finale, αποτελεί μια δυναμική συνύπαρξη μεταξύ σαξοφώνου και το πιάνο, η οποία που παρουσιάζει διάφορα θέματα που αναπτύσσονται με αποκορύφωμα το σόλο του σαξοφώνου. Στο σημείο αυτό, έχουμε την

επανεμφάνιση του αρχικού, ωστόσο ποικίλει αφού τώρα συνοδεύεται πρώτα από μια ρυθμική παραλλαγή στο υλικό του πιάνου και έπειτα από τονικές απομιμήσεις. Το δεύτερο θέμα επιστρέφει επίσης στο Finale με ένα αργό και ευέλικτο χαρακτήρα. Το εν λόγω μοτιβικό υλικό προσφέρει στον ακροατή το σχήμα και την αφήγηση ενός αρχέτυπου έργου μέσω του στοιχείου της ηχητικής προόδου. (Jeffress 2013, 61-62). Το έργο ολοκληρώνεται στο ίδιο τονικό ύψος με το πιάνο δημιουργώντας μια ζωνρή και τονισμένη συνήχηση. (Londeix 2000, 229)



## 2. Robert Muczynski, Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 29

### 2.1 Βιογραφικά στοιχεία συνθέτη

Ο Robert Muczynski (1929-2010) υπήρξε Αμερικανός συνθέτης που δραστηριοποιήθηκε κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Όντας μετανάστης δεύτερης γενιάς, προερχόμενος από οικογένεια με Πολωνικές και Σλοβάκικες καταβολές, ο Muczynski γεννήθηκε στο Σικάγο το 1929. Παρά το γεγονός ότι στην οικογένειά του δεν υπήρχε μουσικό υπόβαθρο, ο Ρόμπερτ έδειξε ταλέντο και ενθουσιασμό για τη μουσική από αρκετά νεαρή ηλικία. Το 1947, ο Muczynski εισήχθη στο Πανεπιστήμιο De Paul στο Σικάγο, όπου ειδικεύτηκε ως συνθέτης-πιανίστας. Ως πιανίστας, βρέθηκε να σπουδάζει αρχικά με τον Walter Knurfer, πρώην μαθητή του Liszt και καταλυτική φιγούρα για τη μετέπειτα μουσική πορεία του συνθέτη. Ο Muczynski εκπαιδεύτηκε ως βιρτουόζος πιανίστας υπό τη διδασκαλία του Knurfer και είχε την ευκαιρία να μελετήσει επιστάμενα τη πιανιστική μουσική του Liszt. Η γνωριμία του με τη μουσική του Liszt έμελλε να τον επηρεάσει σημαντικά ώστε αργότερα να χρησιμοποιήσει δεξιοτεχνικά στοιχεία στις δικές του συνθέσεις. (Cho 2002, 5)

Καταλυτικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία του αποτέλεσε η γνωριμία του με τον Alexander Tcherernin, μια διεθνή προσωπικότητα εκείνη την εποχή, η οποία είχε έρθει από το Παρίσι στο Σικάγο το 1949. Όταν ο Muczynski έγινε μαθητής του Tcherernin στη τάξη σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο De Paul, πάλεψε μεταξύ δύο ταυτοτήτων: αυτή του πιανίστα που ήταν πλήρως αφοσιωμένος στην εκτέλεση πιάνου και αυτή του αρχάριου "συνθέτη-πιανίστα". Τελικά, ο Muczynski έλυσε το πρόβλημα σπουδάζοντας τόσο πιάνο όσο και σύνθεση με τον Tcherernin. Όπως και άλλοι Ρώσοι δάσκαλοι, ο Tcherernin είχε μεγάλο ενθουσιασμό για τη διδασκαλία των μαθητών του και την ενθάρρυνση ταλαντούχων νέων συνθετών. Η διδασκαλία του επικεντρωνόταν στη συνειδητοποίηση των δυνατοτήτων του μαθητή και στην ανάπτυξη της μουσικής διαίσθησης και της ατομικότητάς του. Στην μετέπειτα εξέλιξη του Muczynski ως συνθέτη-πιανίστα, μεταλαμπαδεύτηκε η ρωσική παράδοση και το

ρωσικό υπόβαθρο του δασκάλου του, συμπεριλαμβανομένης της ρωσικής στιλιστικής εστίασης στη σύνθεσή του και της διπλής καριέρας του ως ερμηνευτή και εκτελεστή. Ο Muczynski αποφοίτησε από το De Paul University με πτυχία bachelor και master στην εκτέλεση πιάνου, παρά το αυξανόμενο ενδιαφέρον του για τη σύνθεση. Αργότερα, έγινε δεκτός την Academie de Musique στη Γαλλία με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης. Με τη βοήθεια του καθηγητή του, γρήγορα καθιερώθηκε στα μουσικά τεκταινόμενα και του ζητήθηκαν έργα κατά παραγγελία από διάφορους οργανισμούς. Οι συνθέσεις του κατόπιν παραγγελίας περιλαμβάνουν την Πρώτη Συμφωνία (Music Foundation), το Πρώτο Κοντσέρτο για πιάνο (Louisville Orchestra), Dance Movements (Chicago little Symphony), Symphonic Dialogues (National Symphony of Washington D.C.), Τρίο για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλο (Linton String Trio), και Cavalcade (Tucson Symphony Orchestra). (Cho 2002, 6)

Ο Muczynski τιμήθηκε επανειλημμένα με διάφορα βραβεία για τις συνθέσεις του. Μεταξύ άλλων, το 1959 έλαβε το βραβείο "Young composers Projects Fellowship Grant" από το Ίδρυμα Ford, το 1961 το πρώτο βραβείο στον Διεθνή Διαγωνισμό Σύνθεσης Concours για τη Σονάτα για φλάουτο και πιάνο, το βραβείο "Best of the Year 1966" από το Piano Quarterly για το A Summer Journal, Op. 19. Η Τρίτη Σονάτα για πιάνο του επιλέχθηκε ως το απαιτούμενο σύγχρονο έργο για σόλο πιάνο για το έβδομο ετήσιο διεθνές φεστιβάλ/διαγωνισμό πιάνου του 1977 στο Πανεπιστήμιο του Maryland, και το Masks, Op.40, συντέθηκε υπό την ανάθεση για τον διεθνή διαγωνισμό πιάνου της Gina Bachauer το 1980. (Hawkins 1980, 1)

Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, η διδασκαλία αποτέλεσε σημαντικό μέρος της μουσικής του δραστηριότητας. Η διδακτική του ειδικότητα δεν περιοριζόταν ούτε στην εκτέλεση πιάνου ούτε στη σύνθεση, καθώς το ταλέντο του αγκάλιαζε ελεύθερα και τους δύο τομείς. Από το 1955 έως το 1956, ο Muczynski δίδαξε σύνθεση, πιάνο και θεωρία στο Πανεπιστήμιο De Paul. Στη συνέχεια πήγε στο Loras College στο Dubuque της Iowa, όπου κατείχε τη θέση του Προέδρου του Τμήματος Πιάνου από το 1956 έως το 1959. Αφού πέρασε ένα χρόνο ως επισκέπτης καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Roosevelt, υπηρέτησε ως καθηγητής και επικεφαλής του τμήματος σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο της Αριζόνα στο Tucson μέχρι τη

συνταξιοδότησή του το 1988, οπότε και ονομάστηκε ομότιμος καθηγητής. (Cho 2002, 7)

## 2.2 Ρωσικός Μοντερνισμός : η επιρροή που άσκησε στο συνθέτη

Παράλληλα με την ανάπτυξη των πρώτων ωδείων, το ωδείο της Μόσχας ανέθρεψε μια ομάδα από πιανίστες που σήμερα είναι περισσότερο γνωστοί ως συνθέτες του μοντερνισμού παρά ως πιανίστες. Κάτω από σπουδαίους παιδαγωγούς όπως οι Taneen, Safonov, Pabst και Zverev, συνθέτες όπως οι Rachmaninov, Medtner και Scriabin, οι οποίοι τελικά εγκαινίασαν τον μοντερνισμό, ξεκίνησαν να συνθέτουν έργα που είχαν τεράστιο αντίκτυπο στη μετέπειτα πιανιστική λογοτεχνία. Οι Ρώσοι μοντερνιστές συνθέτες αποτέλεσαν παράδειγμα για το μέγιστο δυναμικό των πιανιστών με υπόβαθρο τόσο πνευματικής ανάπτυξης όσο και δεξιοτεχνικής εκτελεστικής ικανότητας.

Ο "ρωσικός μοντερνισμός" αφορά μια ομάδα συνθετών που πειραματίστηκαν με νέες τεχνικές και νέα ιδιώματα στις αρχές του εικοστού αιώνα. Λόγω των πειραματικών τεχνικών τους, οι συνθέτες αυτοί ονομάστηκαν μοντερνιστές. Οι προσεγγίσεις και τα στυλ αυτών των συνθετών ήταν ποικίλα, από συντηρητικά έως προοδευτικά. Ως εκ τούτου, απαιτείται μια πιο ευέλικτη προσέγγιση ορισμού, διότι ο Μοντερνισμός περιλαμβάνει ευρέως το μουσικό φαινόμενο της εποχής και όχι κάποιο σταθερό στυλ. Είναι απαραίτητο να ιδωθεί η έννοια του Μοντερνισμού, σε σχέση με τη ρωσική λαϊκή μουσική, καθώς και τα νέα στοιχεία που εγκοιλώθηκαν σε αυτή όπως ο αρμονικός χρωματισμός και τα ακουστικά χαρακτηριστικά. Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν (1872- 1915) και ο Σεργκέι Προκόφιεφ (1891-1953) ήταν μεταξύ των σημαντικών προσωπικοτήτων λόγω των κορυφαίων επιτευγμάτων τους και της επιρροής τους στους σύγχρονους μοντερνιστές συνθέτες. (Roberts 1993, 55) Το 1910, ο Σκριάμπιν, ιδρυτική μορφή του μοντερνισμού, άρχισε να επιδεικνύει νέα στυλ στη σειρά έργων του για πιάνο, ξεκινώντας από το έργο του Op.58 (Roberts, 1993, σ. 3).

Η επανάσταση του 1917 έφερε σημαντικές αλλαγές στα ρωσικά ωδεία και στους συνθέτες του Μοντερνισμού. Η σημασία του ντόπιου ρωσικού ιδιώματος τονίστηκε ακόμη περισσότερο από ό,τι στο παρελθόν, έτσι ώστε τα ωδεία, που

προηγουμένως αντιπροσώπευαν ένα δυτικοευρωπαϊκό ή εκλεκτικό ύφος, έγιναν τώρα κέντρο του ρωσικού εθνικισμού. Με αυτή την αλλαγή, η αντιπαράθεση μεταξύ των προλεταριακών ομάδων και των μοντερνιστικών ομάδων έγινε περίπλοκη, καθώς οι κύριες ανησυχίες τους διέφεραν. Το κύριο επιχείρημα της προλεταριακής ομάδας ήταν ότι η μουσική έπρεπε να είναι εύκολα αποδεκτή από τους ανθρώπους της εργατικής τάξης, ενώ τα ενδιαφέροντα των μοντερνιστών συνθετών επικεντρώνονταν περισσότερο στην εξερεύνηση νέων τεχνικών και ιδιωμάτων. Τα ωδεία μεταρρυθμίστηκαν το 1922 και οι ηγετικές τους φυσιογνωμίες αντικαταστάθηκαν από πιο προοδευτικούς συνθέτες όπως οι Anatoly Asafyev (1888-1982), Lev Knipper (1898- 1974), Vladimir Kriukov (1902- 1960), Miaskovsky, Prokofiev, Roslavets και Sergei Vasilenko (1872- 1956). Ανάμεσά τους συμπεριλαμβάνονταν Ευρωπαίοι συνθέτες όπως ο Bartok, ο Honegger και ο Schreker (Roberts, 1993, σ. 4). Η ιστορία αποδεικνύει πώς διαμορφώθηκαν δύο κρίσιμα χαρακτηριστικά του ρωσικού μοντερνισμού: η προοδευτικότητα μαζί με τη γηγενή ρωσική μουσική που περιλάμβανε τη λαϊκή μουσική και τη ρωσική εκκλησιαστική μουσική.

### 2.3 Η τοποθέτηση του Muczynski στο νεοκλασικισμό.

Ο όρος "νεοκλασικισμός" χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Boris de Schlozer σε μια κριτική του για μια συναυλία που διοργάνωσε ο Jean Wiener τον Φεβρουάριο του 1923, σε σχέση με τον Stravinsky. Στην κριτική, ο ορισμός του Schlozer για τον νεοκλασικισμό σημείωσε τρεις λέξεις, αυστηρότητα, απλότητα και καθαρότητα.

Στη δεκαετία του 1920, ο Νεοκλασικισμός προσδιορίστηκε με μεγαλύτερη σαφήνεια όταν ένα εθνικιστικό χαρακτηριστικό, ένα πρωτόγονο λαϊκό στοιχείο, χρησιμοποιήθηκε ως μουσικό ιδίωμα. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο Νεοκλασικισμός δεν αναφέρεται ποτέ αποκλειστικά είτε στην αναβίωση των τεχνικών και των μορφών των κλασικών συνθετών είτε στην εξάλειψη κάθε έκφρασης. Η συνεπαγωγή του παρωδιακού ή σαρκαστικού νοήματος και ο συγκρατημένος λυρισμός εξισορροπούνται με "μορφές και αισθητή θεματική διαδικασία παλαιότερων στυλ" (Whittall 2001, 754)

Ο Muczynski ακούμπησε στιλιστικά στο δυϊσμό, μια σύνθεση λυρισμού και νεοκλασικών ιδιωμάτων, και τα ανέπτυξε στο ύφος του. Ενώ λίγες υφολογικές ομοιότητες εντοπίζονται μεταξύ Tcherernin και Muczynski, τα κοινά υφολογικά χαρακτηριστικά μεταξύ Prokofiev και Muczynski περιλαμβάνουν "ακανόνιστα μέτρα και έντονα τονισμένα μοτίβα για τη δημιουργία μιας απρόσκοπτης ρυθμικής κίνησης με συγκρατημένα και πλαισιωμένα μέσα σε λιτή, νεοκλασική υφή και εκτεταμένη τονικότητα που παίζει γύρω από την τονική περιοχή με ήπια επεξεργασία της παραφωνίας (Muczynski 1990, 5)

Όπως και του Prokofiev, τα νεοκλασικά χαρακτηριστικά του Muczynski είναι ταυτόχρονα ήπια και συντηρητικά. Ο Muczynski μπορεί να χαρακτηριστεί ως εκλεκτικός συνθέτης όσον αφορά τον λυρισμό και τον νεοκλασικισμό του, καθώς η επιβλητική παρουσία του δικού του πνεύματος και των ιδεών του βρίσκεται πάντα πίσω από τις συνθέσεις του.

Αυτό που θα πρέπει να κατανοηθεί είναι πως ο Muczynski δεν επηρεάστηκε ποτέ από τις τάσεις της σύνθεσης της εποχής, ακολουθώντας έναν τονικό εκφραστικό

νεοκλασικισμό σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Η μουσική του χαρακτηρίζεται από σαφείς, συνοπτικές, απλές, αφηρημένες φόρμες. Μεταξύ των συνθετών που άσκησαν επιρροή επάνω του και των οποίων η μουσική τους μοιάζει περισσότερο είναι ο Bartók με το σχήμα «ερώτησης και απάντησης», ο Bernstein για τα ασύμμετρα μέτρα και λυρισμός του Barber. Ο Muczynski συγγέει πολλές σύγχρονες πρακτικές στα έργα του χρησιμοποιώντας εκτεταμένο αρμονικό λεξιλόγιο, επιδέξια χρήση των θεμάτων, άνισα μέτρα και προγραμματική προσέγγιση στην σύνθεση του. (Cho 2002, 122-125)

## 2.4 Γενική επισκόπηση του έργου

Η σονάτα του Robert Muczynski έχει γίνει βασικό έργο στο ρεπερτόριο του κλασικού σαξοφώνου. Το έργο αυτό γράφτηκε για να αναδείξει την καλλιτεχνία του ερμηνευτή συμπεριλαμβάνοντας ασύμμετρα μέτρα, altissimo notes, φράσεις με λυρισμό και ισχυρές μελωδικές γραμμές. Αρχικά τα μέρη του έργου είχαν την ονομασία Desert Sketches και Desert Serenade, ωστόσο ο Trend Kynaston πρότεινε να μετονομαστεί το έργο σε Σονάτα καθώς πίστευε ότι ο τίτλος αυτός θα βοηθούσε να προωθήσει την σύνθεση του κομματιού ως ένα σοβαρό συναυλιακό έργο. (Gamboa 2019, 7). Ο Kynaston αργότερα δήλωσε ότι εξακολουθεί να σκέφτεται σχετικά με τις εικόνες της ερήμου ενώ έπαιζε το κομμάτι και μετάνιωσε που δεν ενστερνίστηκε την αρχική ιδέα του Muczynski για τον τίτλο του έργου. (Thurmond 1998, 12).

Η Σονάτα αποτελείται από δύο μέρη και διαρκεί περίπου επτά λεπτά. Σύμφωνα με τον Nosara Vargas Gamboa το πρώτο μέρος, το οποίο τιτλοφορείται ως Andante maestoso, έχει δραματικό και λυρικό χαρακτήρα ενώ ταυτόχρονα με την χρήση συγκοπών προσδίδεται στο έργο μια επιβλητική και στιβαρή ατμόσφαιρα στο έργο. Το μέρος αυτό, έχει ένα νυχτερινό και παράλληλα προγραμματικό χαρακτήρα

που θα μπορούσε να αναπαριστά την έρημο στην διάρκεια της νύχτας. Το μέρος αυτό προβάλλεται σε τρεις υπό

Συνολική δομή του πρώτου μέρους		
A' υποενότητα	B' υποενότητα	Γ' υποενότητα
μ. 1-29	μ. 30-51	μ. 52-59

ενότητες θέλοντας με αυτό τον τρόπο ο Muczynski να προσδώσει μια δραματική και δυναμική αντίθεση μεταξύ της πρώτης και της τελικής ενότητας, με την τελευταία να καταλήγει ως απαλός απόηχος της πρώτης. (Gamboa 2019, 8)



Εικόνα 4: Το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της ευρείας χρήσης των altissimo

Το δεύτερο μέρος, με τίτλο Allegro Energico, διακατέχεται από ενέργεια και ταχύτητα όπως υποδηλώνει και ο τίτλος. Η γραφή του συνθέτη, με την χρήση συγκοπών και έντονων τονισμών, αντανακλάται προγραμματικά σε ένα κυνηγητό στην έρημο. Επίσης η χρήση οκτατονικών μοτίβων από τον συνθέτη είναι

αξιοσημείωτη. Η σονάτα περιλαμβάνει πολλά γρήγορα περάσματα στην περιοχή των altissimo, στις νότες δηλαδή πάνω από το F δίεση, φθόγγος που οριοθετεί την έκταση του σαξοφώνου. Τέλος συνίσταται ο σαξοφωνίστας να δημιουργεί ένα πλάνο αναπνοών ειδικά στο δεύτερο μέρος και να μην υπέρ αναπνέει στους αντιχρονισμούς που δημιουργούνται. (Gamboa 2019)



## 3.0 Dinos Constantinides, Music for two saxophones

### 3.1 Βιογραφικά χαρακτηριστικά

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στα Ιωάννινα στις 10 Μαΐου 1929. Σπούδασε θεωρία της μουσικής και βιολί στην Αθήνα στο Ελληνικό Ωδείο και μετέπειτα βιολί στο Julliard School of Music στη Νέα Υόρκη. Ο Κωνσταντινίδης έλαβε επίσης μεταπτυχιακό στη μουσική από το Πανεπιστήμιο της Ιντιάνα και διδακτορικό από το Michigan State University. Για δέκα χρόνια ο Ντίνος Κωνσταντινίδης έπαιζε βιολί στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Αργότερα ο Κωνσταντινίδης άρχισε να διδάσκει στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Λουϊζιάνα το 1967. (Bourgeois 2008, 4)

Ανάμεσα στις 230 συνθέσεις του, έγραψε έξι συμφωνίες και μία όπερα, την Αντιγόνη. Όπως αναφέρει ο Leonard Earl Day ο Ντίνος Κωνσταντινίδης έχει χαρακτηρίσει τον εαυτό του ως νεορομαντικό συνθέτη ο οποίος μερικές φορές χρησιμοποιεί τη δωδεκατονική κλίμακα ενώ κάνει χρήση των μουσικών στοιχείων της ρομαντικής περιόδου. Ακόμα σημειώνει ότι πρωταρχικό μέλημα της μουσικής του Κωνσταντινίδη δεν είναι να μεταφέρει ένα μήνυμα που μόνο ακούγεται, αλλά να δημιουργεί μια διαρκή συναισθηματική έκκληση για τον ακροατή. (Day 2000, 4)

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης έχει πολλά ακαδημαϊκά και επαγγελματικά επιτεύγματα μεταξύ άλλων την ανακήρυξη του ως Boyd Professor τον Ιανουάριο του 1986. Ο ορισμός του Boyd Professor είναι η υψηλότερη διακεκριμένη πανεπιστημιακή βαθμίδα που απονέμεται στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Λουϊζιάνα. (Day 2000, 6)

Η μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη έχει ερμηνευτεί ανά τον κόσμο. Αποδέκτης πολλών υποτροφιών και βραβείων, ο Κωνσταντινίδης διακρίθηκε το 1981 στο Brooklyn College International Chamber Opera Competition και το 1985 στο First Midwest Chamber Opera Conference λαμβάνοντας το πρώτο βραβείο. Έλαβε επίσης το 1985 το American New Music Consortium Distinguished Service Award, το 1989 το Glen Award of l'Ensemble of New York και άλλα πολυάριθμα βραβεία. (Day 2000, 7)

### 3.2 Συντοπτική περιγραφή του έργου

Το έργο Music for Two Saxophones and Orchestra αποτελεί ένα διασκεδαστικό κομμάτι. Δηλώνει τις σκέψεις δύο ατόμων που εκφράζονται με πολλούς τρόπους σε μορφή συζήτησης. Όπως υποδηλώνουν οι τίτλοι των τεσσάρων κινήσεων του έργου, η συνομιλία εμφανίζεται μερικές φορές ως μονόλογος, διάλογος, αρχή ή τέλος. Καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού οι σχέσεις διαστημάτων, δευτέρας και τρίτης, κατευθύνουν την μουσική και τονίζουν τις αρμονικές περιόδους. Τα ηχοχρώματα που βασίζονται σε διαστήματα δευτέρας και τρίτης αναδεικνύουν τις αρμονικές εξελίξεις που επηρεάζουν την κατεύθυνση της μουσικής. Σημαντικές είναι επίσης οι υφολογικές αναφορές που διακοσμούνται από ηχητικά εφέ. (Constantinides 2011)

## 4. Niloufar Iravani, *Vision*, for Solo Alto Saxophone

### 4.1 Βιογραφικά χαρακτηριστικά

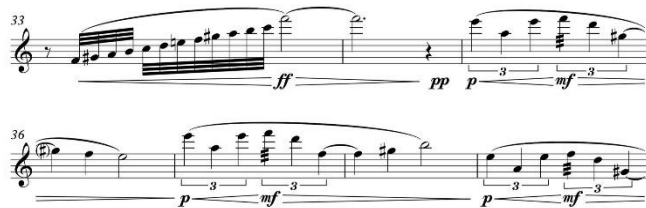
Η Niloufar Iravani είναι μια Ιρανο-αμερικανίδα συνθέτρια που έχει λάβει πολλές αναθέσεις και βραβεία, συμπεριλαμβανομένων αναθέσεων από το Σύνδεσμο Αμερικανικών Ορχηστρών (LAO) και την Ένωση Μουσικών Καθηγητών της Λουιζιάνα (LMTA), καθώς και βραβεία όπως το πρώτο βραβείο στον Διαγωνισμό Μνήμης Philip Slaters 2018 του Συνδέσμου Συνθετών Νοτιοανατολικής Ευρώπης (SCL). Έχει χαρακτηριστεί ως ανερχόμενη συνθέτης από την American Composers Orchestra (ACO), έχει παρουσιάσει τη μουσική της σε πολυάριθμους χώρους από διακεκριμένους καλλιτέχνες και σύνολα και έχει εκδώσει αρκετά από τα έργα της από τις εκδόσεις Copners. Η Iravani έχει διατελέσει κριτής για το Εθνικό Συνέδριο της Εταιρείας Ηλεκτροακουστικής Μουσικής στις Ηνωμένες Πολιτείες (SEAMUS) και κριτής για το Διεθνές Συνέδριο Μουσικής Υπολογιστών (ICMC). Πήρε πτυχίο στο πιάνο και μεταπτυχιακό στη σύνθεση από το Πανεπιστήμιο της Τεχεράνης και μεταπτυχιακό και διδακτορικό στη σύνθεση από το Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα, όπου συνεργάστηκε με τον Δρ. Ντίνο Κωνσταντινίδη και διετέλεσε βοηθός μεταπτυχιακών σπουδών και συντονιστής του Φόρουμ Συνθετών. (N. Iravani 2022)

### 4.2 Τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου.

Το *Vision*, για σόλο Άλτο σαξόφωνο, δημιουργεί μια πολυεπίπεδη αλλά ενιαία εκδήλωση του ήχου και των τεχνικών του σαξοφώνου. Με στοιχεία λυρικού χαρακτήρα, το έργο χαρακτηρίζεται από συνεχή άνοδο και πτώση των μελωδικών γραμμών, ουσιαστικές αλληλουχίες των θεματικών ιδεών, συνεχείς εναλλαγές στη δυναμική και το τέμπο, και ισορροπημένη χρήση των σύμφωνων και διάφωνων διαστημάτων. Το αρχικό τμήμα, *Expressive*, παρουσιάζει δραματικές φράσεις που καταλήγουν είτε σε καθοδικές είτε σε ανοδικές κινήσεις. Το τμήμα *Lyrical*, που ακολουθείται από μια συντομευμένη εκδοχή του τμήματος *Expressive*, παρουσιάζει συνεχείς μεταβολές στα registri. Τέλος, το τμήμα *coda Peaceful*, χρησιμοποιώντας

υλικό που προέρχεται από το αρχικό τμήμα, κλείνει το έργο ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από εκεί που ξεκίνησε.

Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται από την αυθεντικότητα του registro του σαξοφώνου με έμφαση στη ψηλή περιοχή. Η επίδειξη των υψηλών φθόγγων και η δυαδική παρουσίαση του χαμηλού και του υψηλού registro ξεκινούν για πρώτη φορά στα μέτρα 9-15, όπου τις ψηλές νότες tenuto/marcato διαδέχονται οι χαμηλές νότες.

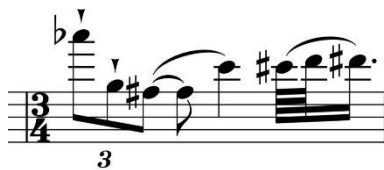


Εικόνα 5: Είναι εμφανής η χρήση της flutter tongue, αντιπροσωπευτικό δείγμα της σύγχρονης τεχνικής.

υπογραμμίζουν το υψηλό registro. Από το μ. 20 και μετά, υπάρχει ένας ισορροπημένος διάλογος μεταξύ του χαμηλού και του υψηλού registro με τυχαίες εκρήξεις στις υψηλές νότες- για παράδειγμα, η τεχνική της flutter tongue στα μέτρα 35-38 (που επαναλαμβάνεται μια οκτάβα χαμηλότερα στα μ. 39-42) η οποία τονίζει το υψηλό registro. Αυτή η ιδέα ακολουθείται από ανοδικές-καθοδικές φράσεις που καταλήγουν σε ένα μακρύ πιάνο στο pianissimo C.

Στη συνέχεια, ξεκινώντας από το μέτρα 16, διάφορα γρήγορα ανοδικά περάσματα που καταλήγουν σε σχετικά μεγάλες υψηλές νότες fortissimo

Το δεύτερο τμήμα (Lyrical) παρουσιάζει την ίδια συνομιλία μεταξύ



Εικόνα 6: Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις ψηλές νότες, οι οποίες ζητούνται στον ερμηνευτή να παιχτούν staccatissimo

διαφορετικών registri σε νέο ρυθμό. Παρουσιάζει επίσης υψηλές νότες που αρθρώνονται με tenuto, staccatissimo ή αύξηση της διάρκειας- για παράδειγμα, οι ανεσταλμένες υψηλές νότες στα μέτρα 62-63. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται μια συντομευμένη εκδοχή του πρώτου τμήματος με γρήγορα ανοδικά περάσματα που

καταλήγουν σε σχετικά μακρές υψηλές νότες fortissimo και στη συνέχεια ο ισορροπημένος διάλογος μεταξύ των χαμηλών και υψηλών registri. Η τρίτη ενότητα (Ειρηνική) παρουσιάζει τα ίδια μοτιβικά υλικά σε ένα ιδιαίτερο τονικό πλαίσιο που οδηγεί σε πολύ υψηλές νότες στο altissimo register, συμπεριλαμβανομένης της υψηλότερης νότας του έργου στο μ. 98. Το έργο τελειώνει σε ένα αιωρούμενο ρε δίεση, μισό τόνο χαμηλότερα από εκεί που αρχίζει το έργο. (N. Iravani 2022)

## 5.0 Δημήτρης Θέμελης: Σχεδιάσμα (sketch) για σόλο άλτο σαξόφωνο.

### 5.1 Βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη

Ο Δημήτρης Θέμελης, γιος του ποιητή Γιώργου Θέμελη, γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1931. Καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία του υπήρξε το γεγονός ότι πέρασε μέρος της παιδικής του ηλικίας στην Ικαρία, την πατρίδα της μητέρας του, κατά τη ταραχώδη περίοδο 1940-1944, όπου του δόθηκε η ευκαιρία να μάθει να παίζει λύρα από ντόπιους λυράρηδες και να γνωρίσει τη ζωντανή πρακτική της παραδοσιακής μουσικής. Συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο με υποτροφία της Γερμανικής Υπηρεσίας Ακαδημαϊκών ανταλλαγών, όπου σπούδασε βιολί με τον καθηγητή Kurt Stiehler και Μουσικολογία, Βυζαντινές Σπουδές και Αρχαία Ιστορία στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, όπου έλαβε το διδακτορικό του στη φιλοσοφία. (Tsamalikos 2007)

Διετέλεσε επί σειρά ετών διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (από το 1971 έως το 1985), ενώ από το 1985 αναγορεύτηκε καθηγητής μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στο οποίο διετέλεσε πρόεδρος για τέσσερις θητείες. Μεταξύ άλλων, διετέλεσε επίσης Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και Πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης. Από τον Σεπτέμβριο του 1998 είναι ομότιμος καθηγητής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Υπήρξε μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, εκπρόσωπος του Διεθνούς Συμβουλίου Παραδοσιακής Μουσικής (ICTM) στην Ελλάδα, μέλος της Γερμανικής Εταιρείας Μουσικών Ερευνών και της Διεθνούς Εταιρείας Εθνομουσικολογίας, μέλος του προεδρείου του IOV (Διεθνούς Οργανισμού Λαϊκής Τέχνης) και τακτικό μέλος της Ακαδημίας Επιστημών της Νέας Υόρκης. Η Μουσική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος αναγνώρισε τη συνολική προσφορά του στα μουσικά τεκταινόμενα και του απένειμε το 1990 το "Χρυσό Βραβείο" για το έργο του. (Tsamalikos 2007)

Όπως προαναφέρθηκε σημαντική ήταν η εκπαιδευτική προσφορά του, δίνοντας επανειλημμένα διαλέξεις και συμμετέχοντας σε διεθνή μουσικολογικά

συνέδρια. Έχει γράψει πολλά βιβλία, μεταξύ των οποίων και για την ελληνική μουσική (τόσο την έντεχνη όσο και την παραδοσιακή), τη διδασκαλία βιολιού κ.λπ. Συνέθετε από παιδί, αν και τα περισσότερα έργα του γράφτηκαν τις δύο προηγούμενες δεκαετίες, κατά τη διάρκεια των οποίων έφτιαξε το δικό του μορφοπλαστικό λεξιλόγιο (τη δική του μουσική γλώσσα). Τα έργα του έχουν παρουσιαστεί τόσο στην Ελλάδα όσο και εκτός αυτής. Εγκυκλοπαίδειες και μουσικά λεξικά στην Ελλάδα και στο εξωτερικό έχουν δημοσιεύσει άρθρα για τον Δημήτρη Θέμελη, όπως η Εγκυκλοπαίδεια Parvrys Larouche Britannica, το Λεξικό των Ελλήνων Συνθετών, το Riemann Musiklexikon (Ergänzungsband) κ.α. (Tsamalikos 2007)

## 5.2 Συνολική επισκόπηση του έργου

Το συγκεκριμένο έργο βασίζεται πάνω στη χρωματική κλίμακα, με αυτούσια αποσπάσματα της χρωματικής κλίμακας σε ανιούσα και κατιούσα φορά. Σε κάποιες περιπτώσεις δε, χρησιμοποιείται αντιμετάθεση (permutation) των φθόγγων. Συγκεκριμένα, ενώ χρησιμοποιεί φθόγγους της χρωματικής κλίμακας, τους μεταθέτει για να σπάσει τη γραμμικότητα της φράσης.

Χαρακτηριστικά σημεία στο έργο είναι η διαστηματική διαστολή, τα ημιτόνια που σχηματίζουν διαστήματα έβδομης αλλά και η χρήση οκτάβων, απόρροια της εκτεταμένης ενασχόλησης του συνθέτη και φυσικά της ερμηνευτικής συμπεριφοράς του βιολιού. Ο Θέμελης υπήρξε βιολιστής και έμελλε να επηρεαστεί από τα δεξιοτεχνικά χαρακτηριστικά των εγχόρδων και την απόδοσής τους, η οποία σε αυτή τη κατηγορία των οργάνων είναι σχετικά εύκολη. Μολοταύτα, στο σαξόφωνο δεν ισχύει το ίδιο πράγμα. Από ερμηνευτικής άποψης, οι οκτάβες θεωρούνται ιδιαίτερα δύσκολες για το όργανο, ιδιαιτέρως όταν είναι γρήγορες, σε αξίες δέκατων έκτων. Συνεπώς, αυτό που μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι το κομμάτι έχει χαρακτήρα υψηλής δεξιοτεχνικής απαίτησης, με έντονα βιρτουόζικο χαρακτήρα.

Δικαίως θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως η συνολική δομή του έργου είναι πολύ καλά υπολογισμένη και διακρίνεται από τέσσερα βασικά μορφοπλαστικά



Εικόνα 7: Χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου αποτελεί η χρήση της χρωματικής κλίμακας.

χαρακτηριστικά. Το πρώτο στοιχείο, το οποίο με βεβαιότητα διακρίνεται είναι οι χρωματικές κλίμακες σε γραμμική σχέση. Όπως προαναφέρθηκε, ένα εξίσου

σημαντικό χαρακτηριστικό είναι τα ανοιχτά διαστήματα, τα οποία χρησιμοποιούνται ευρέως. Δίχως αμφιβολία, στο έργο εντοπίζεται η εκτεταμένη χρήση των τριήχων με δύο τρόπους: κυρίως ως συγχορδιακοί αρπισμοί ή ως προϊόντα χρωματικών κινήσεων. Επιπροσθέτως, αυτό που σίγουρα δεν πρέπει να λησμονηθεί είναι ένα βασικό γνώρισμα, το οποίο



Εικόνα 8: Η Μουσική του Θέμελη βασίζεται σε αυτό το ρυθμικό μοτίβο (δέκατο έκτο-όγδοο παρεστυγμένο), το οποίο έχει προσδώσει ένα προσωπικό χαρακτήρα στη μουσική του.

χαρακτηρίζει σχεδόν όλη την εργογραφία του συνθέτη και αφορά στο σχήμα «δέκατο έκτο με όγδοο παρεστιγμένο», το οποίο μετασχηματίζεται σε συνεχείς διατάξεις μέσα στο έργο. Γενικότερα, το συγκεκριμένο έργο βασίζεται σε μετασχηματικές τεχνικές και κυρίως στα τέσσερα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά.

Η χαρακτηριστική μελωδική φράση που βρίσκεται στα μέσα του κομματιού, αφορά τα χαρακτηριστικά όγδοα, και αυτή αποτελεί προϊόν μετασχηματισμού του συγκεκριμένου στοιχείου. Στα πλαίσια μιας πειραματικής προσέγγισης, αν πάρουμε αυτά τα εσωτερικά τμήματα και τα συνδέσουμε, σχηματίζεται μια συνολική φράση η οποία έχει αρκετό εύρος και καθαρίζει η ισορροπία αυτής της χρωματικής ιδέας. Συγκεκριμένα αν χρησιμοποιήσουμε τις χρωματικές κινήσεις όγδων, τις οποίες εντοπίζουμε στο 5ο σύστημα και τις συνδέσουμε με το 1ο πεντάγραμμα που βρίσκονται τα τριακοστά δεύτερα και τα εξηκοστά όγδοα. Ομοίως, στις οκτάβες οι οποίες εμφανίζονται πολύ συχνά, αν τις συνδέσουμε όλες θα δημιουργηθεί άλλη μια φράση επίσης πολύ ενδιαφέρουσα και το ίδιο ισχύει με τα τρίηχα και τα παρεστιγμένα όγδοα και δέκατα έκτα. Εύλογα μπορεί να ειπωθεί πως το κομμάτι αποτελεί μια διάσπαση και στοχευμένη διανομή τμημάτων τεσσάρων βασικών φράσεων και δοκιμών στοιχείων.

Ο τρόπος που κινούνται οι φωνές (voice leading) είναι σημαντικό να επισημανθεί, καθώς σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις οι απολήξεις των εσωτερικών τμημάτων παρουσιάζουν τη σχέση 0 προς 1 ή 1 προς 0 ή αλλιώς προσαγωγικές σχέσεις (ή από πάνω ή από κάτω). Με αυτό το τρόπο ο συνθέτης συγκεράζει τα εσωτερικά τμήματα και δημιουργεί υπαινικτικά μια δομή, η οποία βασίζεται στις διαστηματικές σχέσεις του ημιτονίου, το οποίο λειτουργεί ως σύνδεση των διαφόρων εσωτερικών τμημάτων.

Εν κατακλείδι αυτό που μπορεί να ειπωθεί είναι πως, το έργο έχει έντονα δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, απαιτητικό ως προς την ερμηνευτική του προσέγγιση. Ξεκινά καλύπτοντας όλη την έκταση του σαξόφωνο, χωρίς να αποφεύγει τις altissimo νότες και μάλιστα σε σημεία που είναι καίρια, προκειμένου να τονίσει ορισμένα μελωδικά στοιχεία. Το κομμάτι δεν συγκαταλέγεται στα μελωδικά έργα, υπό την έννοια της λυρικότητας. Ωστόσο εντοπίζεται η εν λόγω εσωτερική μελωδική φράση,



η οποία αποτελείται από κάποιες πιο πλατιές νότες και περνάει μέσα από αυτές τις νότες στα altissimi, όποτε χρησιμοποιεί ποιοτικά τα altissimi και όχι για να προσδώσει καλλωπιστικό χαρακτήρα μέσω αυτών. (Zervas 2022)

## Αντί Επιλόγου

Η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διατριβή εκπονήθηκε με σκοπό να καταφέρω να ανακαλύψω και να μελετήσω, τα συγκεκριμένα έργα σε βάθος, πριν από το επερχόμενο ρεσιτάλ αποφοίτησης μου. Τα συγκεκριμένα έργα, θα μπορούσε να ειπωθεί πως αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής ανθολογίας του οργάνου και δείχνουν -μεταξύ άλλων- τις δυνατότητες του οργάνου αλλά και την εξέλιξη του με τη πάροδο των ετών. Είναι γνωστό πως το όργανο επινοήθηκε τη περίοδο του ρομαντισμού και πρωτοχρησιμοποιήθηκε σε έργα περιγραφικής μουσικής, ωστόσο τα τελευταία χρόνια αποτέλεσε αντικείμενο συστηματικής ενασχόλησης νέων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίοι διεύρυναν τις ερμηνευτικές του δυνατότητες.

Αυτό που θα μπορούσε να εξαχθεί ως συμπέρασμα είναι ότι ο ήχος του αποτελεί άξιο δίαυλο επικοινωνίας, ο οποίος μεταφέρει με μοναδικό τρόπο, στη συνείδηση των ακροατών, ένα πολυσχιδή ήχο, ο οποίος διαμορφώθηκε και συνεχίζει να εξερευνάται τους τελευταίους δύο αιώνες. Δεν είναι τυχαίο που το όργανο χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται σε πολλά είδη μουσικής και σε πολλές μουσικές και πολιτισμικές καταβολές.

## References

- Bourgeois, Leslie. 2008. *CONSTANTINIDES (DINOS) PAPERS*. Baton Rouge, Louisiana State University: Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections.
- Britton, Emily. 2014. *Jean Devémy and the Paris Conservatory Morceaux de Concours for Horn, 1938-1969*. Florida : Florida State University Libraries.
- Cho, Min-Jung. 2002. *A performer's guide to the Six Preludes, Op. 6, and Toccata, Op. 15, of Robert Muczynski, with a short synopsis of Russian influence and style*. Ohio : The Ohio State University, ProQuest Dissertations Publishing.
- Constantinides, Dinos. 2011. *Music for Two Saxophones and Orchestra*. Baton Rouge: Magni Publications.
- Davis, Brittney. 2017. *Analysis of Master of Music Recital: A Report on Jacob Ter Velhuis' Garden of Love, Barry Cockcroft's Ku Ku, Conrad Beck's Nocturne, and Alfred Desenclos' Prelude, Cadence et Final*. Colorado : Colorado State University.
- Day, Leonard. 2000. *Selected Songs of Dinos Constantinides (B. 1929)*. Louisiana: Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College .
- De Leeuw, Ton. 2006. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gamboa, Nosara Vargas. 2019. *Brief program notes for a saxophone lecture recital: compositions by Benjamín Gutiérrez, Fernande Decruck, Karel Husa and Robert Muczynski*. Manhattan, Kansas : School of Music, Theatre and Dance - Kansas State University.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric. 1998. *Georges Delerue. Une vie*. Paris: Editions Jean Curutchet.
- Guido, Adler. 1971 (1930). *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*. Wien: Universal Edition.
- Hawkins, J. A. 1980. *The Piano Music of Robert Muczynski: A Performance Tape and Study of His Original Works for Piano Solo*. College Park: University of Maryland.
- Iravani, Niloufar. 2022. *Niloufar Iravani Website*. <http://www.niloufariravani.com/>.
- Iravani, Niloufar, interview by Ioannis Pallas. 2022. *Interview of the composer via E-mail to the postgraduate student Ioannis Pallas about her work Vision*.
- Jeffress, Ian MacDonald . 2013. *Essay on Musical Narrative Theory and Its Role in Interpretation, with Analyses of W etation, with Analyses of Works for Sax orks for Saxophone b ophone by Alfred Desenclos and John Harbison*. Columbia: University of South Carolina.
- Kennicott, Philip . 07- 06 - 2001. "A Composer's Too-Familiar Refrain." *Washington Post*.

- Lombard, Matthew Guy . 2019. *A "Revolution in the Making": Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone*. dissertation, Los Angeles: University of California.
- Londeix, Jean-Marie . 2000. *Master of the Modern Saxophone*. Paris: Alphonse Leduc.
- Martí, Jordi Rodríguez. 2021. *Alfred Desenclos, 'Quatuor pour saxophones':*. Palma: Conservatori Superior de Música de les Illes Balears.
- Messiaen, Olivier. 1993. *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Editorial Alphonse Leduc.
- Muczynski, Robert. 1990. *Collected Piano Pieces*. New York: Schirmer.
- Neidhöfer, Christoph. 2005. "A Theory of Harmony and Voice Leading for the Music of Olivier Messiaen." *Music Theory Spectrum*, Spring: 1-34.
- Nicol, Emily , and Art Bouton. 2020. "Establishment of the Classical Saxophone: The Evolution of Instrumental Design and Performance into the 20th Century." *DU Undergraduate Research Journal*. 1-8.
- Roberts, P. D. 1993. *Modernism in Russian Piano Music: Skriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries vol. 1 & 2*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Russell, September Dawn. 2010. *Pitch organization and form in Alfred Désenclos's two saxophone works*. Saskatchewan: University of Regina .
- Salzman, Eric , Alfredo Ghioldi, Pola Suárez-Urtubey, and Gerardo Huseby. 1972. *La música del siglo XX*. Editorial Victor Lerú: Buenos Aires.
- Sitsky, Larry, and Jonathan D. Kramer. 2002. *Music of the Twentieth-century Avant-garde*. London: Greenwood Press.
- Stockmeyer-Dees, Christoph. 2020. *Geschichte des Saxophons: Vom Erfinder Adophe Sax bis heute*. 05 12. <https://www.alle-noten.de/magazin/kleine-saxophon-geschichte/>.
- Thurmond, Anne Marie. 1998. *Selected Woodwind Compositions by Robert Muczynski*. Atlanta: The University of Georgia.
- Tsamalikos , Makis. 2007. *Δημήτρης Θέμελης - Βιογραφικό*. [http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public\\_html/cv\\_el.html](http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public_html/cv_el.html).
- Villarreal, Ramiro T. 2016. *An analysis of Alfred Desencloss Quatuor pour saxophones*. Dissertation, Fort Worth, Texas: Texas Christian University.
- Wang, Bojian. 2021. ""Academization" of the saxophone: genesis, main milestones and current trends." *PHILHARMONICA. International Music Journal* 39-50.
- Webern, Anton. 2009. *El camino hacia la Nueva Música (Nortesur Musikeon)*. Barcelona: Nortetur Musikeon.

Whittall, A. 2001. *Neo- classicism. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove.

Zervas, Athanasios. 2022. *Athanasios Zervas comments on the work of Dimitris Themelis* . Thessaloniki.