

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ.
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



ΚΟΝΤΣΕΡΤΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΟ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ
ΣΥΝΘΕΤΩΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΘΕΜΕΛΗ ΚΑΙ ΝΤΙΝΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

Διδακτορική Διατριβή

ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Επιβλέπων Καθηγητής:	Δημήτριος Πάτρας
Μέλη Τριμελούς Επιτροπής:	Αθανάσιος Ζέρβας
	Άρης Καραστάθης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
I Η επιλογή του Θέματος	11
II Συνάντηση και επικοινωνία με τους συνθέτες	12
III Η εξέλιξη του βιολοντσέλου και η ένταξή του στις σύγχρονες συνθέσεις	12
ΜΕΡΟΣ Α΄ Δημήτρης Γ. Θέμελης	
1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
Βιογραφικά στοιχεία	32
2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα Νο 1	
2.1 Εισαγωγικά	35
2.2 Μορφολογικά στοιχεία	36
2.3 Μουσικοαναλυτικά σχόλια	44
2.4 Ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους	107
2.5 Α΄ Εκτέλεση του κοντσέρτου - Συνεντεύξεις	
2.5.1 Συνέντευξη Απ. Χανδράκη ερμηνευτή του κοντσέρτου	111
2.5.2 Συνέντευξη Διευθυντή ορχήστρας Δ. Αγραφιώτη	117
3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα Νο 2	
3.1 Εισαγωγικά	121
3.2 Μορφολογικά στοιχεία	121
3.3 Μουσικοαναλυτικά σχόλια	132
3.4 Ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους	172
4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
4.1 Επιλογικά	178

ΜΕΡΟΣ Β΄	Ντίνος Κωνσταντινίδης	
1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ		
Βιογραφικά στοιχεία		183
2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα εγχόρδων		
2.1	Εισαγωγικά	186
2.2	Μορφολογικά στοιχεία	186
2.3	Μουσικοαναλυτικά σχόλια	194
2.4	Ζητήματα δεξιολογίας και μουσικού ύφους	224
2.5	Συνέντευξη Δ. Πάτρα, ερμηνευτή του κοντσέρτου	231
3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ Κοντσέρτο για δύο βιολοντσέλα και ορχήστρα		
3.1	Εισαγωγικά	235
3.2	Μορφολογικά στοιχεία	236
3.3	Μουσικοαναλυτικά σχόλια	247
3.4	Ζητήματα δεξιολογίας και μουσικού ύφους	276
4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ		
4.1	Συνέντευξη Ντίνου Κωνσταντινίδη	287
4.2	Επιλογικά	295
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		299
ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ		301
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι		303
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ	ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΟΝΤΣΕΡΤΩΝ	317
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ	ΒΙΚΗ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Α΄ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ Νο 2 Δ. ΘΕΜΕΛΗ – DVD	319

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα Διατριβή, αναλύονται τα κοντσέρτα για βιολοντσέλο των Ελλήνων συνθετών Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη, καθώς και τα ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους των έργων αυτών. Μεταξύ άλλων ζητημάτων στα συγκεκριμένα έργα της Διατριβής, γίνεται έρευνα για την ύπαρξη ελληνικών μουσικών στοιχείων.

Η εξέλιξη του βιολοντσέλου ως όργανο στον 19ο και 20ο αιώνα και οι αλλαγές που προέκυψαν διεθνώς στον τρόπο σύνθεσης στον 20ο και 21ο αιώνα, είχαν ως αποτέλεσμα μία ποικιλία συνθέσεων για το συγκεκριμένο όργανο. Ο συνδυασμός των δύο αυτών παραγόντων, οδήγησε αφενός μεν τους συνθέτες να συνθέσουν έργα για βιολοντσέλο, αφετέρου δε, το κοντσέρτο ως μορφή σύνθεσης να γνωρίσει μεγάλη εξέλιξη και οι βιολοντσελίστες να ανακαλύψουν νέες δυνατότητες του οργάνου ως προς την δεξιοτεχνία, την τονικότητα, το ύφος και την ερμηνεία. Το αποτέλεσμα ήταν να αναδειχθούν εξέχοντες βιολοντσελίστες.

Ο Δ. Θέμελης (1931 - 2017), γιος του ποιητή Γεωργίου Θέμελη, γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη. Σπούδασε βιολί στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και Μουσικολογία στην Γερμανία. Υπήρξε καθηγητής στο Γερμανικό Ινστιτούτο *Goethe*, διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ένας αυτοδίδακτος συνθέτης, ο οποίος συνέθεσε περίπου 400 έργα, μεταξύ των οποίων δύο κοντσέρτα για βιολοντσέλο. Το πρώτο (1994), ερμηνεύτηκε σε πρώτη εκτέλεση το 1995 από τον βιολοντσελίστα Α. Χανδράκη με την Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Θεσσαλονίκης και Διευθυντή Ορχήστρας τον Δ. Αγραφιώτη. Το δεύτερο γράφτηκε το 2015 και σε μεταγραφή για βιολοντσέλο και πιάνο ερμηνεύθηκε και μαγνητοσκοπήθηκε τον Αύγουστο του 2020 από τη συγγραφέα της παρούσας Διατριβής.

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1929. Πέθανε τον Ιούλιο του 2021 στο Baton Rouge της Louisiana. Σπούδασε βιολί στη Αθήνα και στο *Juilliard School* της Ν. Υόρκης. Ολοκλήρωσε επίσης σπουδές σύνθεσης και εγκαταστάθηκε στην *Louisiana* των Η.Π.Α από το 1966. Έχει συνθέσει περισσότερα από τριακόσια έργα. Τα έργα του έχουν ερμηνευτεί σε πολλά μέρη

του κόσμου. Για το συνθετικό του έργο έχει τιμηθεί με πρώτα βραβεία και πολλές διακρίσεις. Έχει συνθέσει δύο κοντσέρτα για βιολοντσέλο. Το πρώτο (1992) έχει παρουσιαστεί σε πρώτη εκτέλεση στις Η.Π.Α. Ο βιολοντσελίστας Δ. Πάτρας, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, το έχει ερμηνεύσει ως σολίστας στη Ρουμανία. Το δεύτερο είναι ένα διπλό κοντσέρτο για δύο βιολοντσέλα (1999), το οποίο επίσης παρουσιάστηκε στις Η.Π.Α σε πρώτη εκτέλεση.

«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως, ότι όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».

Η έγκριση αυτής της Διδακτορικής Διατριβής από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως, και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Copyright © Βασιλική Παπανικολάου. 2022

ABSTRACT

The dissertation is based on the violoncello concertos by Greek composers Dimitris Themelis and Dinos Constantinides and examines the issues regarding their respective musical styles and virtuosity. Among other issues on these specific works, there is an ongoing research for Greek elements.

The development of the violoncello in the 19th and 20th century as an instrument and the changes, which have occurred internationally in the way of composing in the 20th and 21st century, have resulted in a variety of compositions. The combination of these two factors have guided on the one hand the composers, to compose music for this instrument and on the other hand, the concerto as a form of composition has undergone a great evolution and the cellists to discover new possibilities for their instrument in virtuosity, tonality, style and interpretation. Consequently, distinguished interpreters have been emerged.

Dimitris Themelis (1931 - 2017), son of poet Georgios Themelis, was born in Thessaloniki, Greece. He studied violin at the State Conservatory of Thessaloniki and Musicology in Germany. He was a professor at the German Institute "Goethe" of Thessaloniki, director of the State Conservatory and professor at the Aristoteles University Thessaloniki, Department of Musical Studies. He was a self-taught composer who composed around 400 works, among them two concertos for violoncello. The first one (1994) was premiered in 1995 by cellist A. Chandrakis and the Symphony Orchestra of the Municipality of Thessaloniki with director D. Agrafiotis. The second one was composed in 2015. Transcribed for violoncello and piano in August 2020 was played and filmed by the author of the dissertation.

Dinos Constantinides was born in Ioannina in 1929. He passed away in July 2021 in Baton Rouge, Louisiana USA. He studied violin in Athens and at the Juilliard School in New York. He also studied composition and settled in Louisiana, USA in 1966. He has composed more than 300 works. His works have been interpreted worldwide. He has been the recipient of many awards and first prizes as a composer. He has composed two concertos for violoncello. The first one (1992) was premiered in the USA. Dimitris Patras, cellist and professor at the University of Macedonia, has played this concerto as well. Constantinides has moreover composed a double concerto for two violoncellos (1999) which also was premiered in the USA.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στα πλαίσια της προσέγγισης του θέματος της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής, θα ήθελα να γνωστοποιήσω αφενός μεν τους στόχους και τις προσδοκίες αυτής, αφετέρου δε να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλους όσους συνετέλεσαν ώστε να ολοκληρωθεί η όλη εργασία.

Το πόνημα ως προς την μεθοδολογία, στηρίχθηκε στην πρωτογενή έρευνα, με προσωπική συγκέντρωση υλικού, με ερωτηματολόγιο και συνεντεύξεις των συνθετών και ερμηνευτών. Σε ότι αφορά τον Δ. Θέμελη, σε μια και μοναδική συνάντηση πριν τον θάνατο του, μου παραχώρησε με πολλή χαρά και ενθουσιασμό άφθονες πληροφορίες και υλικό. Για τον Ντ. Κωνσταντινίδη οι πληροφορίες και το μουσικό υλικό, παραχωρήθηκαν σε εμένα μέσα από προσωπική προσέγγιση σε ταξίδι μου στο *Baton Rouge* της *Louisiana* των Η.Π.Α. τον Ιούνιο του 2019, όπου και διέμενε.

Ένας από τους στόχους της εργασίας είναι η ανάδειξη της ελληνικής μουσικής δημιουργίας μέσα από ανάλυση των κοντσέρτων για βιολοντσέλο, δυο κορυφαίων Ελλήνων Συνθετών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Επιπλέον, η ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων του οργάνου από τεχνική και ερμηνευτική άποψη. Διερευνήθηκε επίσης η σχέση μεταξύ σύγχρονης μουσικής σύνθεσης και εξέλιξης του βιολοντσέλου, δεξιοτεχνικά και ερμηνευτικά, στα κοντσέρτα αυτά.

Επόμενος στόχος, είναι η παρουσίαση του δεύτερου κοντσέρτου του Δ. Θέμελη, το οποίο δεν έχει εκτελεστεί ακόμη. Λόγω των δυσμενών υγειονομικών συνθηκών της πανδημίας με την απαγόρευση των συναυλιακών εκτελέσεων, δεν ήταν δυνατή η παρουσίαση του στο ευρύ κοινό κατά την διάρκεια εκπόνησης της διατριβής αυτής. Για τον λόγο αυτόν επέλεξα την παρουσίαση του σε *DVD*, κατόπιν μεταγραφής του κοντσέρτου με συνοδεία πιάνου.

Η έρευνα και ανάδειξη ελληνικών στοιχείων στις συγκεκριμένες συνθέσεις αποτελεί έναν επιπλέον στόχο. Αξίζει να αναφερθεί, πως το ελληνικό στοιχείο εκφράστηκε και μέσα από τα ελληνικά βιώματα των δύο συνθετών. Ήταν εμφανή τα δάνεια στοιχεία σε πολύ συγκεκριμένα τμήματα, μέρη ή και μεμονωμένα μέτρα των έργων. Επιπλέον ανιχνεύονται σε μοτίβα ή μελωδικές φράσεις. Το ελληνικό στοιχείο ξεχωρίζει και με την αναφορά ελληνικών τίτλων στα μέρη των έργων.

Προσδοκία μου είναι, η ανάγνωση της διατριβής αυτής να αγγίξει τις «χορδές» των νεότερων βιολοντσελιστών. Μέσα από την διάθεση να γνωρίσουν και να ερμηνεύσουν τα έργα αυτά στα πλαίσια της σύγχρονης ελληνικής σύνθεσης, να βρουν όλη την προσέγγιση και ενημέρωση, ιστορική, μορφολογική, υφολογική και δομική, ώστε να στηριχτούν και να αποδώσουν με την δική τους ερμηνευτική δεξιότητα τα έργα. Και εδώ έγκειται το πρωτότυπο και ενδιαφέρον της εργασίας αυτής.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με οποιονδήποτε τρόπο συνετέλεσαν στην περάτωση αυτής της Διδακτορικής Διατριβής.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες εκφράζω στον επιβλέποντα καθηγητή μου Δ. Πάτρα, ο οποίος με την πολύτιμη συμβολή του συνέβαλε στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή και μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής, Α. Ζέρβα, ο οποίος με τις εύστοχες παρεμβάσεις του με καθοδήγησε ώστε η εργασία να έχει την απαιτούμενη πληρότητα.

Στο μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής, καθηγητή Α. Καραστάθη

Στον Ηλία Ουζούνη, φοιτητή Ειδίκευσης Σύνθεσης, του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Με ιδιαίτερο ταλέντο και ενθουσιασμό μετέγραψε για πιάνο το ορχηστρικό μέρος του κοντσέρτου Νο2 του Δημήτρη Θέμελη.

Για την εγγραφή του *DVD* στην πιανίστα Γεωργία Λαζαρίδου, η οποία συνόδευσε με υψηλή δεξιοτεχνία και εξαιρετική ερμηνεία, συμβάλλοντας σε μια άρτια παρουσίαση του έργου.

Στον Πρόεδρο του Δ.Σ. του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης Γεώργιο Κωνσταντινίδη και στον Διευθυντή Γεώργιο - Ιούλιο Παπαδόπουλο, για την ευγενή παραχώρηση της αίθουσας συναυλιών Κ.Ω.Θ., χωρίς την οποία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί η εγγραφή του *DVD*.

Στον Α΄ Κορυφαίο βιολοντσελίστα της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης Α. Χανδράκη, πρώτο εκτελεστή του κοντσέρτου Νο 1 του Δ. Θέμελη.

Στον Μαέστρο Δ. Αγραφιώτη για τα προσωπικά βιώματα με τον Δ. Θέμελη τα οποία αποτύπωσε στην συνέντευξη και την προσωπική του

τοποθέτηση στην παρουσίαση του κοντσέρτου Νο 1 από την θέση του διευθυντή της ορχήστρας.

Στον συνθέτη Ντ. Κωνσταντινίδη, ο οποίος στα 91 του χρόνια ευχαρίστως με δέχθηκε και με τις προσωπικές του παρεμβάσεις διόρθωσε, βελτίωσε και κατεύθυνε τις σκέψεις και ιδέες μου στην αξιολόγηση των δικών του έργων.

Στον Γ. Θέμελη για το υλικό που διέθεσε και τα προσωπικά του βιώματα, ως προς την συνθετική πορεία και εξέλιξη που αποκόμισε από την καθημερινότητα με τον συνθέτη - πατέρα του.

Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω την στενή μουσική μου οικογένεια. Τον θείο μου Ν. Κυριακού, βιολοντσέλιστα και μαέστρο, ο οποίος μέσα από την συνεργασία που είχε με τον συνθέτη Δ. Θέμελη στην παρουσίαση και ηχογράφιση των χορωδιακών έργων του συνθέτη, βοήθησε με την ανταλλαγή μουσικών απόψεων και γνώσεων.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου. Τον πατέρα μου, Χ. Παπανικολάου, χωρίς την υποστήριξη του οποίου δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί η Διδακτορική Διατριβή. Την μητέρα μου Μ. Κυριακού, Β' Κορυφαία βιολίστα της Συμφωνικής Ορχήστρας Δήμου Θεσσαλονίκης, η οποία με την συνεχή συμπαράσταση της, με γόνιμο διάλογο, έκφραση θέσεων και προσεγγίσεων, αποκρυστάλλωσε και διαμόρφωσε ζητήματα προβληματισμού μου, τόσο σε θεωρητικά όσο και σε πρακτικά θέματα.

Αυτό που επιλέγω να πω μέσα από την γνωριμία μου με τα τέσσερα κοντσέρτα είναι, ότι πήρα περισσότερα από όσα έδωσα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. Η επιλογή του θέματος

Η επιλογή των δύο συνθετών Δημήτρη Θέμελη, Ντίνου Κωνσταντινίδη και η έρευνα και μελέτη των συνθέσεών τους για βιολοντσέλο, εμπεριέχει τα δύο κριτήρια για την απόφαση της επιλογής του θέματος.

Η μελέτη των δύο αυτών συνθετών, χαρακτηρίζεται από συγκλίνοντα και αποκλίνοντα στοιχεία.

Είναι δύο συνθέτες περίπου ίδιας ηλικίας, γεννημένοι στην Ελλάδα και μεγαλωμένοι με ακούσματα, από την παιδική τους ηλικία, ελληνικής δημοτικής μουσικής. Ο μεν πρώτος νησιώτικης, ο δε δεύτερος ηπειρώτικης. Είναι και οι δύο βιολιστές. Ακολούθησαν όμως διαφορετική πορεία εξέλιξης, ο ένας με σπουδές στην Γερμανία ως Μουσικολόγος, ο άλλος στην Αμερική, όπου και διέμενε, ως καθηγητής Σύνθεσης και Διευθυντής Ορχήστρας .

Το συνθετικό έργο και των δύο είναι πλούσιο, αξιόλογο και με προφανή επιρροή στον χώρο όπου ο καθένας δραστηριοποιήθηκε.

Ειδικότερα η προσφορά του Δημήτρη Θέμελη στη Θεσσαλονίκη ως καθηγητής του Κρατικού Ωδείου, στο οποίο διετέλεσε Διευθυντής και μετέπειτα ως Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. ήταν σημαντική.

Εξίσου σημαντική είναι η προσφορά του Ντίνου Κωνσταντινίδη στη *Louisiana* αλλά και σε όλη την Αμερική, όπου έργα του παίζονται στις σημαντικότερες μουσικές σκηνές της Αμερικής - και όχι μόνο - από αξιόλογους εκτελεστές.

Τα κοντσέρτα για βιολοντσέλο ήταν αυτά που έδωσαν την ευκαιρία στους συνθέτες, να εκφράσουν τις μουσικές τους ιδέες, την απομίμηση του συναισθήματός τους, γνωρίσματα του ψυχικού τους χαρακτήρα και διάθεσης.

Η παρούσα εργασία ασχολείται με την μελέτη και ανάλυση αυτών των κοντσέρτων, ερευνώντας τα ως «εκπαιδευτικά αγαθά» κατά τον Αριστοτέλη, ευελπιστώντας να «διαπλάσουν την ποιότητα της ψυχής»¹.

¹ <http://eranistis.net/wordpress/2016/08/25/o-αριστοτέλης-για-τη-μουσική/>

II. Συνάντηση και επικοινωνία με τους συνθέτες

Η συνάντησή μου με τον αείμνηστο Δημήτρη Θέμελη στην οικία του στις 17 Απριλίου 2017, ήταν καθοριστικής σημασίας για την περαιτέρω πορεία. Ο μεγάλος ενθουσιασμός του στην ενδεχόμενη ανάληψη της εκπόνησης της Διδακτορικής Διατριβής, επέτεινε την επιθυμία μου να προχωρήσω. Ήταν τόσο συχνή η επικοινωνία μας τηλεφωνικά και διαδικτυακά σαν να βιαζόταν να μου δώσει όσες περισσότερες πληροφορίες και στοιχεία διέθετε, το οποίο και έπραξε.

Καθ' όμοιο λόγο, η διαδικτυακή επικοινωνία με τον συνθέτη Ντίνο Κωνσταντινίδη στο *Baton Rouge* στη *Louisiana* της Αμερικής και η ενθουσιώδης αποδοχή εκ μέρους του της πρότασής μου, είχε σαν αποτέλεσμα την περαιτέρω τόνωση της πρόθεσής μου για την μελέτη και ανάλυση των κοντσέρτων του για βιολοντσέλο. Ειδικότερα η συνάντησή μου με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη τον Ιούνιο του 2019 στη *Louisiana*, καθώς είχε ήδη ολοκληρωθεί η ανάλυση των κοντσέρτων του, υπήρξε καθοριστική στην οριστική διαμόρφωση του συγκεκριμένου τμήματος της εργασίας.

Και οι δύο συνθέτες από την πρώτη στιγμή, προσέφεραν τα έργα τους και τέθηκαν στη διάθεσή μου για την μελέτη, ανάλυση και εκτέλεσή τους και γι αυτό τους ευχαριστώ.

III. Η εξέλιξη του βιολοντσέλου και η ένταξή του στις σύγχρονες συνθέσεις.

Η εξέλιξη του βιολοντσέλου ως όργανο στη μορφή που το έχουμε σήμερα, οδήγησε τους συνθέτες να το εντάξουν σε περίοπτη θέση και χρήση στο συνθετικό τους έργο. Έτσι έχουμε έργα για βιολοντσέλο με αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις, αλλαγές στην τεχνική εκτέλεσης και πολλαπλές δυσκολίες αριστερού χεριού και δοξαριού.

Ίστορικό Πλαίσιο ανάδειξης και εξέλιξης του βιολοντσέλου από την εμφάνισή του μέχρι σήμερα

Τα μουσικά όργανα χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά στην Δυτική Ευρώπη συνοδεύοντας φωνή και χορό. Δεν υπάρχει ακόμη ανεξαρτησία της οργανικής μουσικής. Ο ρόλος των μουσικών οργάνων γίνεται σημαντικός, όταν

αυτά χρησιμοποιούνται για διπλασιασμό της ανθρώπινης φωνής. Κατά τον Θρασύβουλο Γεωργιάδη, η αντιπαράθεση της μουσικής με το λόγο, αποτελεί την σπονδυλική στήλη της ιστορίας της δυτικής μουσικής. Επιπλέον, ο ίδιος αναφέρει: «Κάθε αιώνας εργάζεται διαδοχικά, χωρίς ποτέ να λιγοστεύεται η δύναμη, χωρίς ποτέ να διασπάται η παράδοση. Αυτό που παραδίδεται μεταβάλλεται, και έτσι ξαναγεννιέται νέο»².

Μετά το 1600 συναντάται η χρήση των μουσικών οργάνων ως ανεξάρτητη έντεχνη μουσική. Στο τέλος του 16ου αιώνα η Αναγέννηση στην Ιταλία σηματοδοτεί την αρχή της ενόργανης μουσικής. Οι πολυφωνικές μορφές ενόργανης μουσικής χρησιμοποιούνται για ένα όργανο σόλο με συνεχές βάσιμο (*Basso continuo*), τρία ή και περισσότερα όργανα³.

Στην Ιταλία γύρω στα μέσα του 16ου αιώνα εμφανίζεται το *Basso di viola da braccio*. Ως μέλος αυτής της οικογένειας εξελίχθηκε το σημερινό βιολοντσέλο. Τη δομή του καθόρισε ο *Gasparo da Salo* (1542 - 1609) πρώτος κατασκευαστής βιολιού από την *Brescia* της Ιταλίας και τελειοποίησαν οι οικογένειες *Amati* και *Stradivari*⁴.

Το *Basso di viola da braccio* ή *Basso de violon* είναι ο πρόγονος του βιολοντσέλου και αναφέρεται σε θεωρητικά συγγράμματα του 16ου αιώνα.

Το βιολοντσέλο έχει μία διαφορετική πορεία σε σχέση με το βιολί ως προς τον τρόπο χρήσης και τεχνικής του εξέλιξης. Η εξέλιξή του, ήρθε ως μέλος των έγχορδων οργάνων της οικογένειας του βιολιού για να καλύψει βαθύτερες τονικές περιοχές. Εξελίχθηκε μέσα από την ιστορία και εξέλιξη της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Για τα βαθύφωνα όργανα της οικογένειας του βιολιού δεν γνωρίζουμε πολλά γιατί δεν σώζονται όργανα εκείνης της εποχής. Τοιχογραφίες σε εκκλησίες και πίνακες ζωγραφικής απεικονίζουν προγόνους του βιολοντσέλου (Εικ.1).

² Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, 1994:26

³ *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Τόμος 1, 1993:106

⁴ *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Τόμος 1, 1993:106



Εικ.1

Μία πρώιμη απεικόνιση οργάνου, πρόγονου βιολοντσέλου, σε τοιχογραφία του G. Ferrari του 1535, στον θόλο της εκκλησίας Santa Maria dei Miracoli στο Sarrono της Β. Ιταλίας

Στην εποχή του 1540 περίπου γνωρίζουμε ότι πολλά όργανα της οικογένειας του βιολιού έχουν τρεις χορδές και μόνο το μπάσο της οικογένειας έχει τέσσερις χορδές κουρδισμένο όχι όλο σε διαστήματα 5ης. Ο τρόπος παιξίματος των μπάσων οργάνων σε οριζόντια θέση όπως το βιολί, (Εικ.2) αποδεικνύει ότι δεν μπορούσε να υπάρχει τεχνική, διότι είναι εμφανής η δυσκολία του βάρους στη στάση κρατήματος. Τα δάχτυλα είναι πλάγια στις χορδές και κάθε δάχτυλο καλύπτει απόσταση τόνου ή ημιτόνιου. Δεν υπάρχει καμία ευκινησία στο αριστερό χέρι. Με το κράτημα ανάμεσα στις γάμπες το αριστερό χέρι ελευθερώνεται, διότι δεν συγκρατεί πλέον το όργανο και το δοξάρι κινείται πιο ελεύθερα σε όλο του το μήκος (Εικ.3)⁵.

Στη βιβλιογραφία αναφέρεται ότι το παλαιότερο όργανο που έχει βρεθεί, είναι κατασκευασμένο από τον *Andrea Amati* (1505-1577) τον γηραιότερο των φημισμένων κατασκευαστών, γύρω στο 1572, ενώ το παλαιότερο διατηρημένο βιολοντσέλο με ημερομηνία κατασκευής 1590 αποδίδεται στον κατασκευαστή οργάνων της *Padua*, *Dorigo Spilman* (1569 - 1629)⁶.

⁵ *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Τόμος 1, 1993:106.

⁶ <https://repository.akbild.ac.at/en/sammlungen/query/24026>



Εικ.2⁷



Εικ.3⁸

Εμφάνιση του βιολοντσέλου ως σόλο όργανο

Το κοντσέρτο, είναι η πιο χαρακτηριστική φόρμα οργανικής και ορχηστρικής μουσικής της μπαρόκ εποχής και μέσα από αυτήν, το βιολοντσέλο έρχεται στην επιφάνεια⁹. Τα πρώτα έργα για σόλο βιολοντσέλο γράφτηκαν περί τα τέλη του 17ου αιώνα¹⁰. Συνθέτες κονσέρτων της εποχής αυτής είναι: οι *Alessandro Stradella (1639 - 1682)* και *Arcangelo Corelli (1653 - 1713)*. Ο *Antonio Vivaldi (1678 - 1741)* έγραψε κοντσέρτα για βιολοντσέλο¹¹.

⁷ Greatbassvio.com/iconography.html

⁸ www.wikigallery.org/wiki/painting_381380/Amsterdam-School/A-Lady-Playing-The-Virginals-And-A-Gentleman-Playing-A-Viola-Da-Gamba-In-An-Elegant-Interior-Together-With-A-King-Charles-Spaniel-And-A-Parrot-Near-A-Cage

⁹ Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής, Εισαγωγή*, 1994:47.

¹⁰ Αβέρωφ, *Εισαγωγή στην Οργανογνωσία*, 1992:27.

¹¹ Kennedy, *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, 1993:349.

Το Μπαρόκ βιολοντσέλο και η εξέλιξή του

Στα μέσα του 17ου αιώνα το βιολοντσέλο βγαίνει στην επιφάνεια σαν όνομα, μικραίνει σε διαστάσεις και φτάνει στις σημερινές. Στις αρχές του 18ου αιώνα υπάρχει το 5χορδο βιολοντσέλο με χορδές Ντο - Σολ - Ρε - Λα - Μι. Για αυτό το όργανο ο *J.S.Bach* έγραψε την 6η σουίτα.

Η ανάγκη όμως να παιχτούν ψηλότεροι τόνοι εκείνη την εποχή, οδήγησε στην ανακάλυψη της θέσης του αντίχειρα και ενεργοποίηση της χρήσης του. Με την ανακάλυψη αυτή, ακούστηκαν οι μέχρι στιγμής άγνωστες ψηλές θέσεις της χορδής Λα. Έτσι εξέλιπε η ανάγκη της 5ης χορδής Μι¹².

Ονομασία και ετυμολογία του οργάνου

Το όνομα *Violoncello* προερχόμενο ως ετυμολογία από το *violone* + *cello* σημαίνει το μικρό από τις μεγάλες βιόλες. Στη Γαλλία ισχύει η ονομασία “*Bass de violon*”, στη Γερμανία η *Bassgeige* και στην Ιταλία η *basso di viola da braccio*¹³.

Για όλο σχεδόν το 17ο αιώνα, το βιολοντσέλο χρησιμοποιούνταν για δευτερεύουσες λειτουργίες. Μόνο κατ' όνομα εμφανίζεται στις ιταλικές μουσικές εκδόσεις, ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα. Ο Βενετός τυπογράφος *Bartolomeo Magni*, εξέδωσε το 1641, μετά τον θάνατο του συνθέτη *Giovanni Battista Fontana* (1589 - 1630) συλλογή από ορισμένες σονάτες του, όπου προβλέπεται η χρήση βιολοντσέλου. (Βλ. Εικόνες 4α, 4β)¹⁴. Το όργανο έχει έναν αυτόνομο ρόλο στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα¹⁵.

¹² <https://baroqueinstrumentss.weebly.com/baroque-instruments.html>

¹³ https://en.wikipedia.org/wiki/Viola_da_braccio

¹⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Fontana_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Fontana_(composer))

¹⁵ <https://www.areditions.com/fontana-sonatas-b099.html>



Εικ.4α¹⁶



Εικ.4β

¹⁶ 4α <https://davidvanooijen.wordpress.com/fontana/> 4β <https://www.discogs.com/release/6265860-Giovanni-Battista-Fontana-Clemencic-Consort-12-Sonate-A-1-2-3-Per-Il-Violino-O-Cornetto-Fagotto-Chita>

Στα κουιντέτα του *Luigi Boccherini* (1743-1805) η παρουσία του βιολοντσέλου είναι ιδιαίτερα παραστατική και αρκετή για να μπορεί να συγκριθεί με την παρουσία του πρώτου βιολιού (Εικ.5)^{17,18}.

Στις καινοτομίες της τεχνικής της εκτέλεσης, ανήκει η συνεισφορά του *L. Boccherini* με την τεχνική του *capotasto*. Οι αλλαγές με τον δείκτη του αριστερού χεριού οδήγησαν στην αποκάλυψη της έκτασης των ήχων προς τους οξείς.¹⁹



Εικ.5 Luigi Boccherini²⁰ Άγνωστου Καλλιτέχνη περ.1764

Το όργανο με την ονομασία βιολοντσέλο εμφανίζεται στη μουσική εργογραφία το 1665 σε έργο του *Giulio Cesare Arresti* (1619 - 1701)²¹ και το 1689 σε σύνθεση του *Domenico Gabrielli* αποκλειστικά γραμμένο για βιολοντσέλο με τίτλο *Ricercari per violoncello solo*. Ο *D. Gabrielli* αποκαλύπτει μία αξιόλογη τεχνική γνώση του οργάνου και των εκφραστικών δυνατοτήτων του. Το έργο αυτό υπάρχει ηχογραφημένο στο *CD Birth of the cello του Julius Berger* με δικό του βιολοντσέλο του 1566, κατασκευής *Amati*²².

¹⁷ *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, τόμος 1, 1993:107.

¹⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Composizioni_di_Luigi_Boccherini

¹⁹ Micheletti, *THE ROLE OF LUIGI BOCCHERINI IN THE DEVELOPMENT OF CELLO TECHNIQUE*, 2014: 51

²⁰ Ο.π.,36

²¹ Bonta, Wijsman, Campbell, Kernfeld, Barnett, *Violoncello*, in Stanley Sadie e John Tyrrell (a cura di), *New Grove*, 2^a ed.

²² <https://solo-musica.de/julius-berger-birth-of-the-cello/>

Η εξέλιξη του οργάνου, του δοξαριού και των χορδών

Ως προς τη δομή του, το όργανο καθορίστηκε από τον *Gasparo da Sallo* (1542 – 1609)²³ και τελειοποιήθηκε από τους *Amati* και τους *Stradivari*. Οι διαστάσεις του καθορίστηκαν από τον *Antonio Stradivari* που όρισε στα 75 εκατοστά το μήκος του αρμονικού κιβωτίου μειώνοντας αισθητά τα εκατοστά που ο ίδιος είχε καθορίσει σε προηγούμενη απόπειρα (79 εκατοστά)²⁴.

Το 1660 η επινόηση και χρήση των μεταλλικών χορδών, επέτρεψε στο βιολοντσέλο να ακούγεται καλύτερα και ειδικά στις χαμηλές χορδές, εκεί που οι εντέρινες χορδές μειονεκτούσαν γιατί είχαν μεγάλο πάχος, επηρεάζονταν από τις μεταβολές της θερμοκρασίας και δυσκόλευαν το σωστό κούρδισμα. Το κούρδισμα των χορδών σε διαστήματα 5ης, έγινε τον 17ο αι. και έδωσε την δυνατότητα της εφαρμογής της τεχνικής των διπλών φθόγγων^{25,26}.

Το 1730 η χρήση του αντίχειρα πάνω στην ταστιέρα, απελευθερώνει τελείως το όργανο και οδηγεί στην εξέλιξή του. Το όργανο παίζεται πλέον σε καθιστή θέση και στηρίζεται ανάμεσα στις γάμπες. Ακόμα, δεν έχει το μεταλλικό στήριγμα για να στηρίζεται το κάτω μέρος του στο δάπεδο και έτσι στηρίζεται σε μικρά скаμνάκια (Εικ.6)^{27,28}.



Bernard Picart: ο βιολοντσελίστας, 1701

Εικ.6²⁹

²³ https://www.si.edu/encyclopedia_si/nmah/violdasa.htm

²⁴ *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, τόμος 1, 1993:106.

²⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Cello#Strings>

²⁶ Μαγκριώτης, *Η εξέλιξη της ερμηνείας στο βιολοντσέλο τον 20ο αιώνα*, 2009:61

²⁷ Ο.π.,61

²⁸ Ο.π.,61

²⁹ Ο.π.,50

Πρώτα έργα για βιολοντσέλο – Κοντσέρτα για βιολοντσέλο

Στον 17ο αι. δημιουργήθηκε το *κοντσέρτο γκρόσο* (*concerto grosso*). Μια μουσική μορφή η οποία έχει ως χαρακτηριστικό την εναλλαγή ανάμεσα σε *tutti* και *sol*³⁰.

Το κοντσέρτο ως όρος συναντάται στο δεύτερο μισό του 16ου αι., σε φωνητικές συνθέσεις με συνοδεία οργάνων. Ως οργανικό είδος της Μπαρόκ εποχής εδραιώνεται από τα μέσα του 17ου αι. Η εξέλιξή του ξεκινάει ως ηχοχρωματική εναλλαγή μεταξύ ορχήστρας και ενός μικρού αριθμού σόλο οργάνων, εγχόρδων ή πνευστών. Το παλαιό ύφος *concertante* (χωρίς σολίστες), έδωσε την θέση του στο *concerto grosso* (πολλοί σολίστες) και στην συνέχεια στο σόλο *concerto* (ένας σολίστας). Για ένα χρονικό διάστημα συμβαδίζουν. Μέσα από την εκτέλεση δύσκολων περασμάτων, οι σολίστες στα οργανικά έργα, προετοιμάζουν την μουσική φόρμα του *concerto*. Το *concerto* είναι η πιο χαρακτηριστική φόρμα οργανικής και ορχηστρικής μουσικής της Μπαρόκ εποχής. Στη συγκεκριμένη εποχή προτιμώνται εκφραστικά όργανα τα οποία έχουν τη δυνατότητα δυναμικών διαφοροποιήσεων. Με αυτό το σκεπτικό τα παλαιότερα όργανα μεταποιούνται και γνωρίζουν συνεχείς τελειοποιήσεις. Έτσι η *viola da gamba* εκτοπίζεται από το ευέλικτο βιολοντσέλο. Τα βιολοντσέλα στις παρτιτούρες, δεν εμφανίζονται με την ονομασία αυτή αλλά σαν μπάσα όργανα μαζί με τα βαθιά όργανα. Ως σολιστικό όργανο εξελίσσεται κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, όπου αποδεσμεύεται από τον ρόλο του συνεχούς βάσιμου και αποκτά αυτόνομο ρόλο³¹.

Η πρώτη σόλο μουσική για βιολοντσέλο γράφτηκε το 1687 από τον *Giovanni Batista Degli Antoni* (1636 - 1698). Ήταν μαθητής της σχολής της Μπολόνια³². Είναι η σχολή που κατέχει τη σημαντικότερη θέση στην ενόργανη μουσική της Ιταλίας. (Εικ.7)

³⁰ Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*, 1994:48

³¹ Michels, *Άτλας της Μουσικής II*, 1995:355, 359,361,405.

³² https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_degli_Antonii



Page de titre des *Ricercate*, opus 1
(éd. Gioseffo Micheletti, Bologne,
1687).

Εικ. 7³³

Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα ένας από τους γνωστότερους συνθέτες και βιολοντσελίστας είναι ο *Domenico Gabrielli* (1651 ή 1659 - 1690). Έγραψε το έργο *Seven ricercare for violoncello solo* το 1689. Είναι μεταξύ των πρώτων που έγραψαν μουσική για σόλο βιολοντσέλο. Έχει γράψει ακόμη δύο σονάτες για βιολοντσέλο και *basso continuo* και ένα κανόνα για δύο βιολοντσέλα. Ο *D. Gabrielli* εκτός από την πρώτη απόπειρα για την χρήση του βιολοντσέλου ως σολιστικό όργανο αποκαλύπτει την τεχνική γνώση του οργάνου καθώς και τις εκφραστικές του δυνατότητες³⁴.

Τις δυο τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα η χρήση του βιολοντσέλου σιγά σιγά εξελίχθηκε. Στα πρώτα έργα που εμφανίζεται το βιολοντσέλο ανήκει το έργο του *Corelli* Δώδεκα Τρίο για δυο βιολιά και βιολοντσέλο, το οποίο γράφτηκε το 1683. Αξίζει επίσης να αναφερθεί η ομάδα συνθετών, μέλη της *Accademia dei Filarmonici*, που ιδρύθηκε το 1675 στη Μπολόνια: *Domenico Gabrielli* (1651-1690), *Giovanni Battista degli Antoni* (1660-1697) και *Giuseppe Jacchini* (1663-1727), τα έργα των οποίων είναι αξιοσημείωτα. Ο *Gabrielli* και ο *Jacchini* ήταν επίσης πολύ καλοί βιολοντσελίστες της εποχής και συνέθεσαν μια σειρά από Σονάτες για βιολοντσέλο και μπάσο κοντίνουο. Τα παλαιότερα γνωστά έργα για σόλο βιολοντσέλο είναι τα εξής: *Ricercare* (1687) του *Giovanni*

³³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Degli_Antoni

³⁴ *Παγκόσμια Ιστορία Μουσικής*, τόμος 1:107.

Battista degli Antoni, Ricercari per violoncello solo, con un canone a due violoncelli e alcuni sonate per violoncello e basso continuo (1689) του *Domenico Gabrielli, και Trattenimento musicale sopra il violoncello a' solo* (1691) by *Domenico Gall*³⁵. Στη συνέχεια έχουμε το έργο *Sonate a violino e violoncello e a violoncello solo per camera Op.1, Bologna*, το οποίο έγραψε ο βιολοντσελίστας *Joseph Maria Jacchini* (1667 - 1727) το 1692³⁶. Αργότερα γράφει 11 καπρίτσια για σόλο βιολοντσέλο ο *Joseph Maria dall Abaco* (1710 - 1805)³⁷.

Καθοριστική επικράτηση του βιολοντσέλου φέρνουν οι συνθέτες: *Antonio Vivaldi* (1678 - 1741), ο οποίος με τα κονσέρτα του για βιολοντσέλο, τουλάχιστο είκοσι επτά³⁸, εδραίωσε την αντίληψη του σολίστα, *Johann Sebastian Bach* (1685 - 1750) με τις έξι σουίτες του για σόλο βιολοντσέλο³⁹, *Giuseppe Tartini* (1692 - 1770) με δύο κοντσέρτα για βιολοντσέλο σε Ρε και Λα Μείζονα. (Εικ.8)



Εικ.8⁴⁰ G.Tartini, Κοντσέρτο για βιολοντσέλο σε Ρε μείζονα

³⁵ Prieto, *The Adventures of a Cello*, 2021:221-230

³⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Maria_Jacchini

³⁷ <https://www.brilliantclassics.com/articles/d/dallabaco-capricci-a-violoncello-solo>

³⁸ Michels, *Ατλας της Μουσικής II*, 1994:361

³⁹ Ο.π., 353

⁴⁰ http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP70671-PMLP141874-Tartini_-_Cello_Concerto_in_D_Major_cello.pdf

Ο *Carl Philipp Emmanuel Bach* (1714 - 1788) με τρία κοντσέρτα για βιολοντσέλο⁴¹ σε Λα ελάσσονα, Λα μείζονα και Σι ύφεση μείζονα. Ο *Georg Matthias Monn* (1717 - 1750) με ένα κοντσέρτο για βιολοντσέλο σε Σολ ελάσσονα το οποίο έχει ηχογραφηθεί από την *Jacqueline du Pré*⁴². Ο *L. Boccherini* (1743 - 1805) με 12 κοντσέρτα για βιολοντσέλο και 40 σονάτες. Στον συνθέτη αυτόν, το βιολοντσέλο εκφράζεται με πολύ σημαντικό ρόλο μέσα από τα κουιντέτα του. Από τα 125 που συνέθεσε, τα 113 είναι με δύο βιολοντσέλα⁴³.

Την εποχή αυτή ως βιολοντσελίστες ξεχωρίζουν εκτός από τον *L. Boccherini*, οι αδελφοί *Jean Louis Duport* (1749 - 1819) και *Jean Pierre Duport* (1741 - 1818) ως πρώτος βιολοντσελίστας στην αυλή του Βερολίνου⁴⁴.

Μία μουσική φόρμα που αποτελεί μέσο έκφρασης για συνθέτες μετά το 1750 είναι το κουαρτέτο εγχόρδων. Το βιολοντσέλο κατέχει μια αξιοσημείωτη θέση στα κουαρτέτα του *J. Haydn* (1732 - 1809). Από το 1770 καθιερώνεται σε αυτά. Ιδιαίτερα τα δύο κοντσέρτα για βιολοντσέλο του *Haydn*, σε Ρε και Ντο μείζονα, μετριούνται στα περισσότερο παιγμένα έργα από τους βιολοντσελίστες. Από αυτήν την εποχή οι τεχνικές απαιτήσεις του οργάνου αυξάνονται και ακολουθούν αλλαγές.

Στον 18ο αιώνα οι προτιμήσεις των συνθετών απαιτούσαν καθαρότητα, σαφήνεια και απλή δομή. Η αλλαγή στη μορφή έφερε και αλλαγή στο ύφος. Την αντιστικτική γραφή αντικαθιστά η ομοφωνική. Το δε συνεχές βάσιμο χάνεται και δίνεται σημασία στην επάνω μελωδική γραμμή⁴⁵.

Το βιολοντσέλο ως σολιστικό όργανο γνώρισε μεγάλη αναγνώριση στη ρομαντική εποχή με τα κοντσέρτα των συνθετών *Schumann*, *Saint Saëns*, και *Dvořák*. Οι συνθέτες του 20ου αιώνα οδήγησαν το βιολοντσέλο ως αντάξιο του πιάνου και του βιολιού με σημαντικά κοντσέρτα. Έτσι στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα ανήκουν τα κοντσέρτα των συνθετών *Elgar*, *Prokofiev*, *Barber*, *Hindemith* και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ξεχωρίζουν τα έργα των *Shostakovich*, *Walton*, *Ligeti*, *Britten*, *Dutilleux*, *Lutoslawski*, *Penderecki* οι οποίοι έχουν γράψει τουλάχιστον ένα κοντσέρτο για βιολοντσέλο.

⁴¹ Bosworth Powers, *C.P.E. Bach: A Guide to Research*, 2002:2

⁴² <https://www.allmusic.com/performance/cello-concerto-in-g-minor-mq0001133379>

⁴³ Michels, *Ατλας της Μουσικής II*, 1995:411

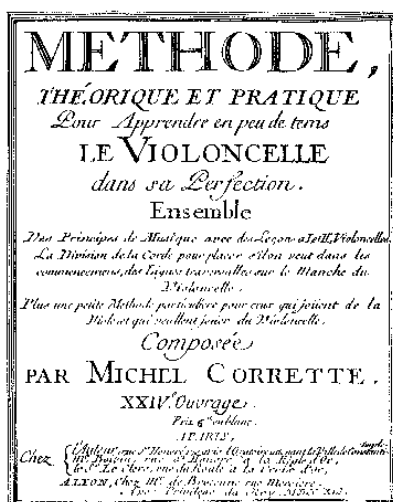
⁴⁴ Ο.π., 405

⁴⁵ *Nef, Ιστορία της μουσικής*, 1960:423.

Μέθοδοι Διδασκαλίας

Στην αρχή η όλη εξέλιξη της τεχνικής του βιολοντσέλου μεταφέρεται από γενιά σε γενιά. Στη συνέχεια, καταγράφεται από μουσικούς και παιδαγωγούς που οδηγούν στις μεθόδους διδασκαλίας μέχρι τις μέρες μας. Μέσα από τη γνώση που μεταδίδουν οι μέθοδοι αυτές, εξελίσσεται όλο και περισσότερο η τεχνική του βιολοντσέλου. Ο κάθε δεξιοτέχνης του βιολοντσέλου, προσθέτει κάτι περισσότερο μέσα από τη σολιστική διδακτική και συγγραφική του πορεία. Η αλυσίδα δάσκαλος - μαθητής έχει πολύ γερούς κρίκους.

Μέχρι σήμερα ισχύει η έμπνευση του μαθητή από τον καθηγητή πρότυπο, με στόχο πάντα να τον ξεπεράσει. Η πρώτη μέθοδος γράφεται από τον *Michel Corrette* (1707 - 1795) το 1741 (Εικ. 9)⁴⁶. Ξεχωριστή θέση μέχρι σήμερα κατέχουν οι μέθοδοι διδασκαλίας του *Jean Baptiste Sebastiene Breval* (1753 - 1823) το 1804⁴⁷ και του *Jean Luis Duport* (1749 - 1819) στις αρχές του 19ου αι., το 1806⁴⁸.



Εικ 9.

⁴⁶https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP257054-PMLP416691-corrette_methode_pour_le_violoncelle.pdf

⁴⁷ <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP68200-PMLP137704-Br%C3%A9val.pdf>

⁴⁸ Kennaway, *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries Submitted in accordance with the requirements for the degree of Ph.D.*, 2009

Οι πρώτες σχολές βιολοντσέλου. Σημαντικοί δεξιότεχνες εκτελεστές και συνθέτες μέχρι τη σύγχρονη εποχή.

Η εξέλιξη του οργάνου, είχε σαν αποτέλεσμα να εμφανιστούν και σημαντικοί εκτελεστές, δεξιότεχνες του βιολοντσέλου μέσα από τις ακαδημίες που ιδρύθηκαν. Το 1666 ιδρύεται στην *Bologna* η *Accademia Filarmonica* και η *Basilica di San Petronio*. Από αυτές, βγαίνουν ονομαστοί βιολοντσελίστες με πρώτο καταγεγραμμένο τον *Petronio Franceschini* (1651 - 1680) και μαθητή του τον *Domenico Gabrielli* (1659-1690). Εκεί μαθήτευσε και ο βιολοντσελίστας και συνθέτης *Giovanni Battista Bononcini* (1670- 1747).

Στον 18ο αιώνα ανήκουν ονομαστοί τσελίστες, όπως: ο *Luigi Boccherini* (1743 - 1805) στην Ιταλία, ο *Jean Pierre* (1741 - 1818) και *Jean Louis Duport* (1749 - 1819) στη Γαλλία, όπως και ο *Jean-Baptiste Sebastien Breval* (1753 - 1823), ο *Nicolas Platel* (1777 - 1835), ο οποίος δίδασκε στο Βέλγιο και οι *Bernhard Romberg* (1767 - 1841) και *Justus Johann Friedrich Dotzauer* (1783 - 1860) στη Γερμανία. Όλοι αυτοί οι βιολοντσελίστες έβαλαν τις βάσεις και προϋποθέσεις για την εξέλιξη του οργάνου στον επόμενο αιώνα. Έτσι στον 19ο αιώνα ξεχωρίζουν μεταξύ άλλων οι πολύ γνωστοί: *Julius Goltermann* (1825 - 1876) και ο μαθητής του *David Popper* (1843 - 1913), ο *Friedrich Gruetzmacher* (1832 - 1903) και οι μαθητές του *Emil Hegar* (1843 - 1921) και *Hugo Becker* (1864 - 1941).

Σημαντική μορφή του 19ου αιώνα είναι ο Ρώσος βιολοντσελίστας *Carl Davidoff* (1838- 1889). Από τους μαθητές του ξεχωρίζουν ο *Hanus Wihan* (1855 - 1920) στον οποίο ο *Antonin Dvořák* (1841 - 1904) αφιέρωσε το γνωστό κοντσέρτο του σε Σι ελάσσονα και ο *Leo Stern* (1862 - 1904) ο οποίος παρουσίασε την πρώτη εκτέλεση του κοντσέρτου⁴⁹.

Ο Βέλγος *Adrien - Francois Servais* (1807 - 1866) ανήκει στους σημαντικότερους βιολοντσελίστες. Η καινοτομία που εφηύρε και εφάρμοσε, τοποθετώντας το μεταλλικό στήριγμα, οδήγησε την εξέλιξη της τεχνικής του στο απόγειό της. Το βιολοντσέλο του *Stradivari* κατασκευασμένο το 1701, παίχτηκε από τον *Servais* και φέρει το όνομά του μέχρι σήμερα. Ο *Hector Berlioz* (1803 - 1869) χαρακτήρισε τον *Servais* ως τον *Paganini* του βιολοντσέλου⁵⁰.

⁴⁹ Μαγκριώτης, 2009:86-89

⁵⁰ *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Τόμος 7, 1993:771

Ο Ιταλός βιολοντσελίστας *Alfredo Piatti* (1822 - 1901) γράφοντας τα *12 caprices* οδήγησε το βιολοντσέλο σε τεχνική και παιδαγωγική αρτιότητα⁵¹.

Στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου η μορφή του *Pablo Casals* (1876 - 1973), οδήγησε το βιολοντσέλο στη μεγαλύτερη εξέλιξη και αναγνωρισιμότητα. Απελευθέρωσε τον αριστερό βραχίονα και αγκώνα από το σώμα που ήταν κολλημένοι. Έτσι υπάρχει άνεση και ελευθερία στην ευκινησία των δακτύλων. Ακόμη απελευθερώνει και το δεξί χέρι με το βραχίονα όχι κολλημένο στο σώμα. Ο *Pablo Casals* ανακάλυψε τις 6 σουίτες του *J.S.Bach* στη Βαρκελώνη το 1890. Όπως ο ίδιος είπε: «...οι σουίτες αυτές άνοιξαν μπροστά στα μάτια μου, έναν ολόκληρο καινούργιο κόσμο...». Τις έκανε γνωστές σε όλο τον κόσμο και έγιναν το απαραίτητο εξελικτικό μέσο τεχνικής και έκφρασης για κάθε εκκολαπτόμενο βιολοντσελίστα και καταξιωμένο σολίστα. Ο ίδιος και οι μαθητές του, περιζήτητοι ως παιδαγωγοί, εξέλιξαν το βιολοντσέλο ως το πλέον σημαντικό όργανο, όχι μόνο ως *solo*, αλλά και ως σημαντικό όργανο στη Συμφωνική Ορχήστρα και στη μουσική δωματίου⁵².

Ο παιδαγωγός και βιολιστής *Carl Flesch* (1873 - 1944) τον χαρακτηρίζει, εκτός από σημαντικό καλλιτέχνη, μεγάλο μεταρρυθμιστή στο είδος του⁵³.

Ο καθορισμός της μορφής και δομής του βιολοντσέλου ως όργανο, αλλά και η εξέλιξη της τεχνικής του, το ανέδειξαν ως ισότιμο δίπλα στο πιάνο και το βιολί. Τα παραπάνω έδωσαν την ευκαιρία και δυνατότητα στους συνθέτες να αναπτύξουν μία νέα μουσική σκέψη αποτυπωμένη στην παρτιτούρα τους.

Πολλοί συνθέτες του 20ου αιώνα προσθέτουν έργα τους στο ρεπερτόριο του βιολοντσέλου όπως οι : Max Reger, Maurice Ravel, S. Rachmaninoff, G. Fauré, F. Delius, R. Korsakow, A. Glazunow, I. Strawinsky, D. Shostakovich, A. Prokofiev, P. Hindemith, A. Webern, A. Schoenberg, B. Britten, G. Ligeti. K. Penderecki, H. W. Henze.

Στο Ελληνικό ρεπερτόριο εξέχουσα θέση κατέχουν οι συνθέτες: Νίκος Σκαλκώτας, Δ. Λεβίδης, Μ. Καλομοίρης, Μ. Βάρβογλης, Κ. Κυδωνιάτης Δ. Δραγατάκης, Γ. Ξενάκης, Θ. Αντωνίου, Δ. Βισβάρδης, Γ. Σισιλιάνος Σ. Μιχαηλίδης, Ν. Αστρεινίδης Ντ. Κωνσταντινίδης, Δ. Θέμελης, Α. Μπαλάς, Χ.

⁵¹ Μαγκριώτης, 2009:89

⁵² Baldock, *Πάμπλο Καζάλς*, 1997:41

⁵³ Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, 1957:235

Σαμαράς, Π. Κούκος, Κ. Σιέμπης, Ν. Ξανθούλης, Κ. Τσούγκρας, Σ. Δεσπότης και άλλοι.

Σύμφωνα με τον κατάλογο, στην πρώτη έκδοση των *Boettcher/Pappe* σελίδα 220, από το 1930 μέχρι το 1960 γράφτηκαν περίπου 130 έργα για βιολοντσέλο (σόλο, με πιάνο ή με ορχήστρα) ενώ από το 1960 μέχρι το 1990 γράφτηκαν περισσότερα από 300⁵⁴.

Μία σημαντική θέση στην ανοδική πορεία του βιολοντσέλου κατέχουν και τα μέσα έκφρασης. Έτσι τα *rubato*, *vibrato*, *trillia*, *accelerando*, *sul ponticello*, *Bartok pizzicato*, *con sordino*, *con legno*, *sul tasto*, *flautato*, *tremolo* και πολλά άλλα, μαζί και η ειδική σημειογραφία, οδηγούν το βιολοντσέλο σε ανώτερα εξελικτικά μονοπάτια.

Έναν σημαντικό ρόλο, διαδραμάτισε η τεχνολογία της ηχοληψίας και της ηχογράφησης. Επέδρασαν με πολλές αλλαγές στην διάσωση της μουσικής και δημιούργησαν νέα πολιτιστικά δεδομένα και καταστάσεις αντίληψης. Διατήρησαν παραδοσιακές πολιτιστικές καταστάσεις και ηχητικές καταγραφές εκτελεστών οργάνων, οι οποίες οδήγησαν σε νέους ορίζοντες την πορεία και εξέλιξη οργάνων και εκτελεστών⁵⁵. Ακόμη η εφεύρεση και ανάπτυξη της τεχνολογίας, δίνει πολλά ηχητικά ακούσματα χάρη σε *CD*, *DVD* και τα μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης. Όλη αυτή η εξέλιξη ανέδειξε διεθνώς καταξιωμένους βιολοντσελίστες στον 20 αι. μέχρι και σήμερα:

P. Casals (1876 - 1973), G. Cassadó (1897 - 1966), G. Piatigorsky (1903 - 1976), P. Fournier (1906 - 1986), A. Navarra (1911 - 1988), P. Tortelier (1914 - 1990), B. Greenhouse (1916 - 2011), L. Rose (1918 - 1984), M. Gendron (1920 - 1990), D. Shafran (1923 - 1997), J. Starker (1924 - 2013), S. Palm (1927 - 2008), M. Rostropovich (1927 - 2007), A. Bylsma (1934 - 2019), N. Gutman (1942), A. Noras (1942), F. Helmerson (1945), J. du Pré (1945-1987), D. Geringas (1946), F.J. Sellheim (1948-1997), B. Bergamenchikov (1948-2004), M. Maisky (1948), M. Perényi (1948), H. Schiff (1951-2016), M. Kliegel (1952), J. Berger (1954), Yo-Yo Ma (1955), G. Hoffman (1956), A. Menesses (1957), S. Isserlis (1958), X. Jankovich (1958), T. *Mørk* (1961), W. S. Yang (1965), J. G. Queyras (1967), J.P. Maintz (1967), A. Gerhardt (1969), W. E. Schmidt (1971), L. Fenyö (1975), C. Bohórquez (1976), D. Müller-Schott

⁵⁴ Μαγκριώτης, 2009:104

⁵⁵ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*, 1983:263-4.

(1976), C. Poltéra (1977), D. Ishizaka (1979), J. Moser (1979), G. Capuçon (1981), S. Gabetta (1981), H. Chang (1982), A. Weilerstein (1982), L. Elschenbroich (1985), S. Hauser (1986), L. Sulic (1987), C. Thomas (1988), P. Ferrández (1991), K. Soltani (1992), B. Philippe (1993), E. Moreau (1994) και άλλοι.

Ιστορική αναδρομή και εξέλιξη του βιολοντσέλου στην Ελλάδα

Με την έλευση του Καποδίστρια το 1828, αρχίζει η προσπάθεια ανασυγκρότησης του Ελληνικού Κράτους. Μεταξύ άλλων ενδιαφέρεται για την οργάνωση της Παιδείας και τη Μουσική (διδασκαλία και εκμάθηση των μουσικών οργάνων). Παρ' όλο που συναντά αντιδράσεις στην οργάνωση συναυλιών «ξενικής μουσικής», επιμένει και εγκρίνει την αγορά 12 βιολιών στο ορφανοτροφείο της Αίγινας και ιδρύει μουσική σχολή .

Έτσι αρχίζει οργανωμένα η διδασκαλία και η εκμάθηση των μουσικών οργάνων στην Ελλάδα. Με την έλευση του Όθωνα ως βασιλέα της Ελλάδος, η λεγόμενη κλασική μουσική της Ευρώπης έρχεται στην Ελλάδα. Ο Όθων, φέρνει μαζί του μουσικούς για να συνεχιστούν οι συνήθειες της αυλής του Μονάχου⁵⁶.

ΑΘΗΝΑ

Στην Αθήνα ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Δ. Μαγκριώτης αναφέρει ότι «η ίδρυση τάξης βιολοντσέλου στο Ωδείο Αθηνών, γίνεται τον Σεπτέμβριο του 1873, με καθηγητή τον Ραφαήλ Παριζίνη» (Ημερήσιος Τύπος «Εθνοφύλαξ 1873»)⁵⁷ .

Η συμβολή του Μ. Καλομοίρη για την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών και η πίστη στην ίδρυση ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής και στη διάδοση των έργων της, είναι ουσιαστικής σημασίας μέχρι σήμερα. Η μουσικολόγος Κ. Ρωμανού αναφέρει: «Ο Μανώλης Καλομοίρης (Σμύρνη 1883 - Αθήνα 1962) εμφανίζεται ως ο πιο δυναμικός κομιστής των νέων αντιλήψεων που θα κυριαρχήσουν στη μουσική ζωή της Αθήνας»⁵⁸. Το βιολοντσέλο δεν κατέχει σημαντική θέση στην προτίμηση των μαθητών, σε σχέση τουλάχιστον με το πιάνο και το βιολί. Στον 20ο αιώνα, είναι καταγεγραμμένοι 5 - 15 μαθητές. Το

⁵⁶ Μαρκεζίνης, *Πολιτική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας*, 1966:52,170

⁵⁷ Μαγκριώτης, *Η διδασκαλία του βιολοντσέλου στην Ελλάδα. Εισήγηση στην Ημερίδα: «Η διδασκαλία των εγχόρδων οργάνων στην Ελλάδα»*, 2015.

⁵⁸ Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Στους Νεότερους Χρόνους*, 2006:131 - 5

1924 το Ελληνικό Ωδείο Αθηνών είχε δεκαπέντε μαθητές βιολοντσέλου. Σύμφωνα πάντα με τον Δ. Μαγκριώτη, ο πρώτος απόφοιτος βιολοντσέλου του Ωδείου Αθηνών, είναι ο Γεώργιος Μίνδλερ το 1880. Ακολουθεί ο Ροδόλφος Γαϊδεμβέργερ, ο οποίος γίνεται για πολλά χρόνια και καθηγητής βιολοντσέλου από το 1893 μέχρι το 1934. Ο Λευτέρης Παπασταύρου, είναι δάσκαλος του βιολοντσέλου στο Ωδείο Αθηνών για είκοσι δυο ολόκληρα χρόνια (1972 - 1994). Συνέβαλλε σημαντικά και καθοριστικά στην άνθηση του οργάνου στην Αθήνα, με την ανάδειξη πολλών τσελιστών που διακρίθηκαν τόσο στην εκτέλεση, όσο και στη διδασκαλία του οργάνου.

Στα επόμενα χρόνια οι μαθητές και απόφοιτοι του βιολοντσέλου αυξάνονται. Η διάδοση του οργάνου εμφανίζεται αργότερα δειλά - δειλά και σε άλλες πόλεις της Ελλάδος, εκτός της Αθήνας⁵⁹.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Στη Θεσσαλονίκη, τον Νοέμβριο του 1914, ιδρύεται το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.) και παραμένει το μόνο Κρατικό, σε όλη την Ελλάδα μέχρι σήμερα. Έγινε το φυτώριο αξιόλογων καλλιτεχνών και προώθησε τη μουσική εξέλιξη της πόλης με καλλιτεχνικές προσωπικότητες, καθηγητές, ερμηνευτές και συνθέτες. Το 1915 υπάρχει εγγραφή δύο μαθητών για βιολοντσέλο, σύμφωνα με το Μητρώο μαθητών, χωρίς να υπάρχει συνέχιση των σπουδών τους. (Αρχείο Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης 1915). Ο πρώτος καθηγητής βιολοντσέλου στο ΚΩΘ ήταν ο Γ. Βακαλόπουλος το 1920 και μετά ο Γ. Άψης. Η πρώτη βιολοντσελιστική συναυλία στη Θεσσαλονίκη, έγινε την 1η Δεκεμβρίου του 1921, με το Ρέκβιεμ του *David Popper* για τρία βιολοντσέλα σε πρώτη εκτέλεση στην Ελλάδα, με σύμπραξη των δύο ανωτέρω και του προσκεκλημένου Ρουμάνου τσελίστα Εμετζ. (Δ. Μαγκριώτης, εφημερίδα Μακεδονία 1921)⁶⁰.

Μία σημαντική μορφή του βιολοντσέλου στη Θεσσαλονίκη, και ιδιαίτερα στο Κρατικό Ωδείο αυτής, υπήρξε ο βιολοντσελίστας Μ. Καζαμπάκας (1921-2001). Για εξήντα χρόνια, από το 1937, ως μαθητής στο Κ.Ω.Θ., και αργότερα ως καθηγητής, δημιούργησε σχολή βιολοντσέλου στη Θεσσαλονίκη. Κατάφερε να εμψυχήσει στους πολυάριθμους μαθητές του, τον ζήλο και την αφοσίωση

⁵⁹ Μαγκριώτης, *Η διδασκαλία του βιολοντσέλου στην Ελλάδα*, 2015.

⁶⁰ Ό.π.

στη μουσική και το όργανο, μεταλαμπαδεύοντας όχι μόνο τη γνώση του οργάνου, αλλά και μία γενικότερη αντίληψη αντιμετώπισης της ζωής. Ήταν ο «μουσικοφιλόσοφος» της ζωής⁶¹.

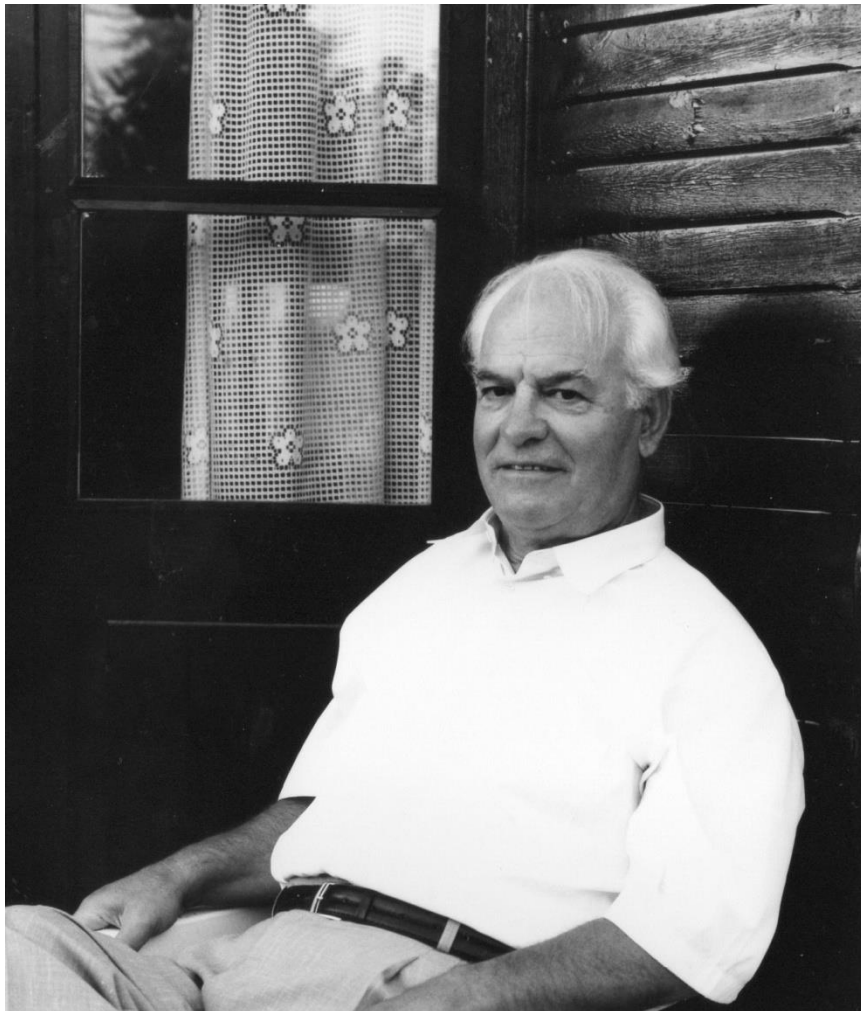
Οι επίγονοι των Λ. Παπασταύρου και Μ. Καζαμπάκα, διέδωσαν και συνεχίζουν το έργο τους επάξια και εξελίξιμα. Μεταξύ πολλών άλλων στην Ελλάδα, αναδείχθηκαν οι βιολοντσελίστες: Ζ. Γκίριτς, Κ. Κύρου, Σ. Ταχιάτης, Β. Φιδετζής, Δ. Πάτρας, Δ. Μαγκριώτης, Α. Χανδράκης, Δ. Γούζιος, Φ. Αικατερίνη, Γ. Μανώλας, Γ. Τσιτσελίκης, Β. Σαΐτης, Δ. Πολυζωίδης, Β. Δάβαρης, Γ. Στέφος, Α. Λιακάκης, Α. Πούφτης, Ι. Σιδέρης, Χ. Γρίμπας, Ν. Κυριακού και άλλοι.

⁶¹ Προσωπική επικοινωνία με Δ. Πάτρα, Α. Χανδράκη, Ν. Κυριακού, Μ. Κυριακού

Μέρος Α΄

Δημήτρης Γ. Θέμελης

1931-2017



Κοντσέρτα Νο1 και Νο2 για βιολοντσέλο και ορχήστρα

Δημήτρης Θέμελης

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Δημήτρης Θέμελης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1931. Γιος του καταξιωμένου ποιητή Γεωργίου Θέμελη. Σπούδασε βιολί στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και Μουσικολογία στο Μόναχο. Διετέλεσε διευθυντής στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.. Ως αυτοδίδακτος συνθέτης δημιούργησε ένα εξαιρετικά πλούσιο και πολύπλευρο συνθετικό έργο⁶².

Τα πρώτα μουσικά ακούσματα των παιδικών και εφηβικών του χρόνων ανάγονται χρονικά στο 1940 όταν ο Δημήτρης Θέμελης, στην ηλικία των εννέα χρόνων τότε, βρέθηκε στον Εύδηλο της Ικαρίας, πατρίδα της μητέρας του. Εκεί βίωσε τα γλέντια στα οικογενειακά σπίτια και τα πανηγύρια του νησιού και γνώρισε τη λύρα.

Μετά την απόκτηση της λύρας έβαλε σκοπό να κατακτήσει τον επόμενο στόχο. Να μάθει βιολί παρακολουθώντας τον καλύτερο οργανοπαίκτη βιολιστή στους γάμους και τα γλέντια του νησιού.

Μετά την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη το 1944, του χαρίζει ο πατέρας του το πρώτο του βιολί που ήταν του ποιητή Μανώλη Αναγνωστάκη. Αρχίζει εντατική μελέτη και εγγράφεται ως μαθητής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης την περίοδο 1944 - 45 και ολοκληρώνει τις σπουδές του το 1952. Ακολουθούν οι σπουδές Μουσικολογίας στο Μόναχο, με καθηγητή τον διακεκριμένο Μουσικολόγο Θρασύβουλο Γεωργιάδη. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του το 1964. Παράλληλα παρακολουθούσε ιδιωτικά μαθήματα βιολιού με τον καθηγητή της Ανώτατης Μουσικής Σχολής του Μονάχου *Kurt Stiehler*. Στο Μόναχο, το 1966 γράφει την πρώτη του μουσική σύνθεση για ντοκουμαντέρ της Βαυαρικής ραδιοφωνίας και τηλεόρασης. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, διορίζεται καθηγητής Γερμανικής γλώσσας στο Ινστιτούτο *Goethe* Θεσσαλονίκης μέχρι τον Ιούνιο του 1971. Από το 1969 και μετά δίνει πολλές

⁶² http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public_html/cv_el.html

διαλέξεις για μουσικά θέματα. Το 1971 με πρόταση του αποχωρούντος τότε διευθυντή του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης Σόλωνα Μιχαηλίδη εκλέγεται διευθυντής του Ωδείου θέση την οποία κατέχει επί δεκατέσσερα χρόνια, ασκώντας διοικητικά και καλλιτεχνικά - διδακτικά καθήκοντα⁶³.

Το 1985 εγκαταλείπει τη θέση του στο Κρατικό Ωδείο μετά την εκλογή του ως καθηγητής του Τμήματος Μουσικολογίας της νεοσύστατης τότε Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Ήταν μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών⁶⁴.

Συνθετικό έργο

Η πρώτη συνθετική φάση 1966 - 1985 περιλαμβάνει τις μελοποιήσεις ποιημάτων κυρίως του πατέρα του. Ο πρώτος κύκλος των τραγουδιών παρουσιάζεται το 1979 στα πλαίσια των Δημητρίων στην Θεσσαλονίκη.

Εκτός από τις μελοποιήσεις τραγουδιών έγραψε κομμάτια για διάφορα όργανα όπως σονάτα, *invention*, μικρό πρελούδιο και χασάπικο για πιάνο, το τραγούδι του Μαρσύα για φλάουτο ή βιολί και πιάνο, κοντσερτίνο για βιολί και ορχήστρα. Το 1981 συνθέτει το πρώτο του κοντσέρτο. Είναι το κοντσέρτο Νο 1 για βιολί και ορχήστρα. Η πρώτη εκτέλεση αυτού γίνεται το 1993 από την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης.

Η δεύτερη συνθετική του φάση 1986 - 1995 περιλαμβάνει πολλά κοντσέρτα για σόλο όργανο.

Η τρίτη συνθετική του φάση 1996 - 2017 περιλαμβάνει 10 συμφωνίες, 25 κουαρτέτα εγχόρδων.

Η τρίτη συμφωνία του συνθέτη παίχτηκε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση το 2003 από την ορχήστρα του *BBC* Σκωτίας στην Γλασκώβη υπό την διεύθυνση του Ε. Φρεζή. Στη συνθετική αυτή φάση ανήκει το μεγαλύτερο μέρος των έργων του.

Το 2017 η μεγάλη Συμφωνική Ορχήστρα του *Silantiev* υπό την διεύθυνση του *A. Klevitsky* παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση στη Ρωσία το συμφωνικό του ποίημα «Μοναχός Εφραίμ. Η συνάντηση με το Άγιο Όρος»⁶⁵.

Το 1990 τιμήθηκε με το «χρυσό» βραβείο» μουσικής προσφοράς από τη Μουσική Εταιρεία Β. Ελλάδος.

⁶³ Θέμελης, *Το μοιραίο ταξίδι στην Ικαρία και ο γυρισμός*. 2014:9,81,84,117, 118,122

⁶⁴ Βιογραφικό συναυλίας, Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης, 2017

⁶⁵ Προσωπική επικοινωνία

Το 2010 τιμήθηκε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη μαζί με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη για την μακροχρόνια καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά.

Τον Μάιο του 2017 πραγματοποιήθηκε συναυλία αφιερωμένη στον Δημήτρη Θέμελη στο πλαίσιο τιμητικής βράβεισής του από την Ένωση Μουσικών της Ρωσίας.

Συνέθεσε στο σύνολο 420 έργα⁶⁶. Έχουν ηχογραφηθεί η Συμφωνία Νο. 3, 13 κουαρτέτα και τέσσερα τραγούδια σε ποίηση Γ. Θέμελη⁶⁷.

Ως μουσικολόγος ο Δημήτρης Θέμελης ασχολήθηκε με ζητήματα ιστορικής μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας. Παράλληλα, διετέλεσε μέλος Εταιρειών Μουσικής Έρευνας, Εθνομουσικολογίας, Λαϊκής Τέχνης καθώς και της ακαδημίας Επιστημών της Ν. Υόρκης.

Δημοσίευσε μονογραφίες, άρθρα, βιβλιοκρισίες, μεταφράσεις, πρωτότυπες επιστημονικές εργασίες που λειτουργούν ως σημεία αναφοράς για τους νέους μουσικολόγους. Επιμελήθηκε εκδόσεις, έδωσε αρκετές διαλέξεις και οι εθνομουσικολογικές μελέτες του, ιδιαίτερα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, κατέχουν σημαντική θέση στο ερευνητικό του έργο και έχουν παγκόσμια απήχηση. Άρθρα για τον Δημήτρη Θέμελη έχουν γραφτεί σε Εγκυκλοπαίδειες και Μουσικά Λεξικά ελληνικά και ξένα, όπως μεταξύ άλλων: Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, *Riemann Musiklexikon (Ergänzungsband)* και σε μονογραφίες⁶⁸.

Πέθανε τον Ιούνιο του 2017.

⁶⁶ Προσωπική επικοινωνία. Εργογραφία *Werkenverzeichnis D. Themelis*

⁶⁷ http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public_html/mp3_el.html

⁶⁸ http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public_html/cv_el.html

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα Νο 1

2.1 Εισαγωγικά

Η σύνθεση του κοντσέρτου αυτού, άρχισε τους πρώτους μήνες του 1994 και ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του ίδιου έτους. Ο ίδιος ο Δημήτρης Θέμελης αναφέρει ότι το συνέθεσε στην διάρκεια της αναρρωτικής του άδειας από εγχείρηση ανοικτής καρδιάς. Το έργο παρουσιάστηκε σε Α΄ εκτέλεση την 26η Μαΐου του έτους 1995 στην αίθουσα τελετών του Α.Π.Θ., από την Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Θεσσαλονίκης με διευθυντή τον διακεκριμένο μαέστρο Δημήτρη Αγραφιώτη και σολίστα τον Απόστολο Χανδράκη, Α΄ κορυφαίο βιολοντσελίστα της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.

Για τη συναυλία αυτή, ο Δημήτρης Θέμελης, έγραψε στο βιβλίο εντυπώσεων της Συμφωνικής Ορχήστρας του Δήμου Θεσσαλονίκης: «.....Οι δεσμοί μου με την εξαιρετική αυτή ορχήστρα είναι και συναισθηματικοί και νοιώθω ευγνωμοσύνη για τις στιγμές χαράς και συγκίνησης που έζησα, όταν με μαέστρο τον διακεκριμένο καλλιτέχνη Δημήτρη Αγραφιώτη και σολίστα τον εξάίρετο βιολοντσελίστα Απόστολο Χανδράκη, ερμήνευσε στις 26.5.1995 στην Αίθουσα Τελετών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης σε πρώτη εκτέλεση το κοντσέρτο μου για βιολοντσέλο και ορχήστρα» (βλ. Παράρτημα Ι, σελ. 307).

Ο Απόστολος Χανδράκης έγραψε στο ίδιο βιβλίο για την συναυλία: «....βίωσα στην διάρκεια προβών και της συναυλίας μαζί με τους μουσικούς της ορχήστρας, την σύμπραξη Τέχνης-Μουσικής-Δημιουργίας» (βλ. Παράρτημα Ι, σελ. 308).

Το μουσικό κοινό της Θεσσαλονίκης υποδέχτηκε με ενθουσιασμό την Α΄ εκτέλεση του Κοντσέρτου. Το γεγονός αυτό ικανοποίησε τον συνθέτη και ως προς το έργο και ως προς την ερμηνεία του, όπως μου μετέφερε ο ίδιος ο Δημήτρης Θέμελης στην συνάντησή μας τον Απρίλιο του 2017, λίγο πριν τον θάνατό του.

2.2 Μορφολογικά στοιχεία

Μέρη του κοντσέρτου

Το έργο μακροδομικά αποτελείται από 3 μέρη .

I *Allegro moderato* μ.1-179

II *Andante cantabile* μ. 1-166

III *Allegro vivo* μ. 1-261

Είδη μέτρων

Σε όλο το 1ο μέρος του κοντσέρτου, ο συνθέτης εμφανίζει ρυθμούς 3/4, 2/4 σε εναλλαγές μεταξύ τους, καθώς και μία φορά τον ρυθμό των 4/4 στα μ. 116 - 124 και τον ρυθμό των 6/8 στα μ.160 - 172.

Στη μεγαλύτερη έκταση του 2ου μέρους, κυριαρχεί ο ρυθμός των 3/4 και μόνο από το μ.149 μέχρι το τέλος υπάρχει ο ρυθμός των 9/8.

Το 3ο μέρος είναι γραμμένο σε ρυθμό 6/8 ως επι το πλείστον, με εναλλαγές στον ρυθμό των 2/4. Μία εξαίρεση δύο μέτρων ρυθμού 3/4 υπάρχει στα μ.198 και 203.

Ρυθμικές αγωγές

1ο μέρος

Το 1ο μέρος ξεκινάει με ρυθμική αγωγή *Allegro moderato*. Από τα μ.29 - 45 επιταχύνει τον ρυθμό ο συνθέτης με ένα *Piu Allegro*. Στο μ.46 με το *ritenuto* που σημειώνει, οδηγεί στο μ.47 στο αρχικό *Tempo* (*Tempo primo*). Ακολουθούν, μία καθυστέρηση του ρυθμού (*meno*) στα μ.54 - 55 και ένα *ritenuto* στα μ.56-58. Από το μ.59 επανέρχεται το αρχικό *Tempo* μέχρι το μ.62. Μία εκφραστική καθυστέρηση ρυθμού υπάρχει για ένα μόνο μέτρο στο μ.63 και από το μ.64 έρχεται πάλι η ανάκτηση του αρχικού ρυθμού.

Το σόλο βιολοντσέλο παρουσιάζει ένα *ritenuto* στο μ.75, επαναφέροντας το αρχικό *Tempo* από το μ.76 με την συνοδεία του σόλο φαγκότου. Από το μ.130, η ρυθμική αγωγή γίνεται *Allegro* με μικρές εκφραστικές καθυστερήσεις (βλ.μ.138).

Από το μ.160, προετοιμάζοντας τον επίλογο του 1ου μέρους, επιζητεί ο συνθέτης έναν πιο γρήγορο ρυθμό (*piu Allegro*) τον οποίο, από το μ.173 εξελίσσει σε *Allegro molto*. Με αυτήν την ρυθμική αγωγή ολοκληρώνεται το 1ο μέρος.

2ο μέρος

Το 2ο μέρος είναι αργό, χαρακτηριστικό της κλασικής μορφής κοντσέρτου. Είναι γραμμένο στην μεγαλύτερη έκτασή του, σε ρυθμική αγωγή *Andante cantabile*. Το συνεχές αυτό της ρυθμικής αγωγής, διακόπτει ένα *ritenuto* στο μ.35 για έμφαση και προετοιμασία της θεματικής συνέχειας και ένα ακόμη στο μ.154 ως σύνδεση της ρυθμικής αγωγής που ακολουθεί. Το *accelerando* στο μ.122, οδηγεί στην κατάληξη της μουσικής φράσης του σόλο βιολοντσέλου. Το 2ο μέρος του κοντσέρτου ολοκληρώνεται με μία πιο αργή ρυθμική αγωγή *piu lento*, η οποία ξεκινάει από το μ.155 και καταλήγει στο τέλος του μέρους.

3ο μέρος

Το μέρος αυτό είναι γραμμένο σε γρήγορο ρυθμό, με ρυθμική αγωγή *Allegro vivo*. Έχει πολλές εναλλαγές ρυθμών και ταυτόχρονα και εναλλαγές ρυθμικής αγωγής. Σύμφωνα με την προαναφερθείσα διαπίστωση, στο μ.114 μετατρέπει την αγωγή σε *piu Allegro*, ενώ στο μ.144 εμφανίζει μια πιο αργή αγωγή με την σημείωση “*meno*”. Στη συνέχεια οδηγείται στα μ.192 - 197 σε ένα *Allegretto e molto cantabile*. Από το μ.198 επιταχύνει ο συνθέτης με μία ρυθμική αγωγή ώθησης, το *Agitato*. Με αυτόν τον τρόπο, οδηγεί σταδιακά στο *piu Allegro* στο μ.210 και στον επίλογο του κοντσέρτου από το μ.222 μέχρι το τέλος, με ρυθμική αγωγή *Presto*.

Δυναμικές

Όλο το 1ο μέρος, είναι γραμμένο χωρίς ακραίες διαβαθμίσεις δυναμικής. Το σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει με δυναμική *f* μέχρι το μ.58. Τα *crescendi* που δηλώνει ο συνθέτης δεν αλλάζουν την επιλογή της αρχικής δυναμικής. Η ορχήστρα συνοδεύει την δυναμική του σόλο βιολοντσέλου με *mf* και *f* ως επί το πλείστον. Χαρακτηριστική είναι η απουσία της δυναμικής *pp* σε όλο το 1ο μέρος. Σε δύο σημεία του μέρους, ξεχωρίζει η πρόταση του συνθέτη για

δυναμική p . Το πρώτο βρίσκεται στο μ.8 με μία μελωδική γραμμή στο 2ο κλαρινέτο και το δεύτερο στο μ.69 σε μία συνοδεία του τύμπανου. Από τον 3ο χρόνο του μ.70, παρουσιάζεται ένα mf στο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο παραμένει και μετά τα *crescendi* των μ.79, 81, 96, 97, 98. Το f το οποίο εμφανίζει ο συνθέτης από τον 2ο χρόνο του μ.139 στο σόλο βιολοντσέλο δεν θα αλλάξει. Στο μ.165, με ένα *crescendo* οδηγεί στην δυναμική του ff στο μ.166 και με αυτήν ολοκληρώνει το 1ο μέρος.



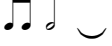









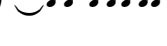




Το 2ο μέρος αναπτύσσεται σε περιβάλλον δυναμικής mf . Συναντάται στο φαγκότο στο μ.3 και στο σόλο βιολοντσέλο στα μ.7 - 12. Από το μ.13, εισάγεται η δυναμική f στο σόλο βιολοντσέλο μέχρι το μ.62. Η ορχήστρα κινείται στη δυναμική που απαιτεί η συνοδεία, τόσο ώστε να επιτρέπει να ξεχωρίζει ο ήχος του σολίστα. Από το μ.63, ξεκινάει ένα ff στο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο διατηρείται μέχρι το μ.84. Από το μ.85 μέχρι τους δύο πρώτους χρόνους του μ.100, κυριαρχεί η δυναμική f , η οποία υποβαθμίζεται σε mf από τον 3ο χρόνο του μ.100 και με συνεχή *crescendi* στα μ.105 και 114, ξαναβρίσκει την δυναμική f . Οι εναλλαγές στο μέρος αυτό ίσως υποδηλώνουν τον ψυχικό κόσμο του συνθέτη. Με ένα *decrescendo* το οποίο οδηγεί σε δυναμική p στο μ.157, προετοιμάζει ο συνθέτης τον επίλογο του 2ου μέρους, τον οποίο κλείνει με θριαμβευτικό τόνο. Με ένα *crescendo* που οδηγεί σε δυναμική f στα μ.163 - 164 και ένα χαρακτηριστικό *diminuendo* στα δύο τελευταία μέτρα του μέρους.




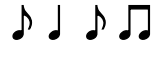







Στο 3ο μέρος οι εναλλαγές των ρυθμικών αγωγών αλλά και των ρυθμών, ισχύουν και για τις δυναμικές. Είναι πιο συχνές σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη. Κυριαρχεί η δυναμική f . Η δυναμική p εμφανίζεται με διάρκεια τεσσάρων ογδών στο μ.15, με διάρκεια οκτώ ογδών στα μ.43 - 44 καθώς και στα μ.47 - 55 και στο μ.179. Η δυναμική mp εμφανίζεται μόνο μία φορά στο σόλο βιολοντσέλο στα μ.72 - 76. Την δυναμική mf χρησιμοποιεί ο συνθέτης δύο φορές στο σόλο βιολοντσέλο στα μ.144 - 147 και στο μ.192. Ως εξέλιξη της δυναμικής f με *crescendi*, εμφανίζει την δυναμική ff στα μ.67 - 71, 4ο όγδοο του μ.112 και μ.113 και από το μ.230 μέχρι το τέλος του μέρους. Ως αυτούσια η δυναμική ff συναντάται στα μ.82 - 86. Η ορχήστρα κινείται στη δυναμική των p, mp, mf, f .

Ρυθμικά σχήματα στο σόλο βιολοντσέλο








Τα ρυθμικά σχήματα που εμφανίζονται στο σόλο βιολοντσέλο για πρώτη φορά είναι τα παρακάτω:

1ο μέρος

- | | |
|---|------|
| 1)  | μ.1 |
| 2)  | μ.2 |
| 3)  | μ.3 |
| 4)  | μ.4 |
| 5)  | μ.8 |
| 6)  | μ.10 |
| 7)  | μ.11 |
| 8)  | μ.12 |
| 9)  | μ.15 |
| 10)  | μ.16 |
| 11)  | μ.18 |
| 12)  | μ.48 |
| 13)  | μ.54 |
| 14)  | μ.56 |
| 15)  | μ.70 |
| 16)  | μ.81 |
| 17)  | μ.94 |










- 18)  μ.96
- 19)  μ.104
- 20)  μ.105
- 21)  μ.110
- 22)  μ.111
- 23)  μ.116
- 24)  μ.120
- 25)  μ.121
- 26)  μ.125
- 27)  μ.151
- 28)  μ.178

2ο μέρος

- 1)  μ.7
- 2)  μ.9
- 3)  μ.39
- 4)  μ.78
- 5)  μ.79
- 6)  μ.80
- 7)  μ.81

- 8)  μ.82
- 9)  μ.83-84
- 10)  μ.89
- 11)  μ.149
- 12)  μ.163
- 13)  μ.165

3ο μέρος

- 1)  μ.3
- 2)  μ.11
- 3)  μ.59
- 4)  μ.72
- 5)  μ.94
- 6)  μ.95-96
- 7)  μ.114
- 8)  μ.207
- 9)  μ.254

Τεχνικές στο σόλο βιολοντσέλο

Όλο το κοντσέρτο βασίζεται σε μια συνεχή ροή μουσικής, με δεδομένο ότι οι παύσεις σπανίζουν. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί στο 1ο μέρος την τεχνική του *flautato* (προβάλλεται ο φυσικός αρμονικός, αγγίζοντας την χορδή χωρίς να είναι πατημένο το δάχτυλο) στα μ.1 και 47.

Μία ακόμη χαρακτηριστική τεχνική, είναι αυτή της χρήσης των τεχνητών αρμονικών (είναι πατημένος ο αντίχειρας στον χαμηλό φθόγγο και το τρίτο δάχτυλο αγγίζει την χορδή, καλύπτοντας απόσταση διαστήματος 4ης Καθαρής, για να ακουστεί ο χαμηλός φθόγγος δύο οκτάβες ψηλότερα) στα μ.121-124 του 1ου μέρους.

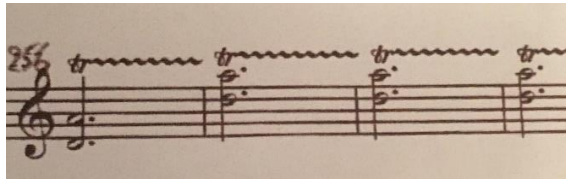
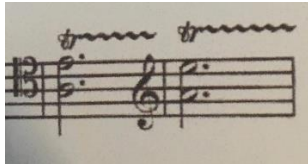
Ένα σημαντικό στοιχείο είναι η τεχνική της χωριστής δοξαριάς (*detaché*), στα μ.2, 4, 6, 7, 8, 9, 53, 55, 57, 129, 143, 144, 145, 146 του 1ου μέρους.

Ένας τρόπος δοξαριάς πολύ επιθυμητός στον συνθέτη είναι και το *legato* (φθόγγοι παιγμένοι στο ίδιο δοξάρι). Ο τρόπος αυτός καλύπτει μεγάλη έκταση στο συγκεκριμένο έργο και στα 3 μέρη. Συναντάται στο 1ο μέρος στα μ.1, 15, 22, 24, 70 - 75, κ.α. στο 2ο μέρος στα μ. 9, 19, 21, 23, 26 κ.α. και στο 3ο μέρος στα μ. 3 - 10, 30 - 33, 35 - 38, 67- 85 κ.α.

Την τεχνική εκτέλεσης εμπλουτίζει και ο έντονος τονισμός (>ή< *accent*) σε μεμονωμένους φθόγγους, ο οποίος χρησιμοποιείται για έμφαση στους συγκεκριμένους φθόγγους (βλ. 1ο μέρος μ.22 - 24, 26, 29 - 33, 35 - 46 κ.α.).

Στο μ.56 του 1ου μέρους και στο μ.164 του 3ου μέρους υπάρχει από ένα *pizzicato* αρπισμού.

Η παρουσία της τρίλιας, προσδίδει ένα συγκεκριμένο διάνθισμα στο φθογγικό υλικό, τονίζοντας μία ελαφριά - λεπτή επεξεργασία των τονικών υψών. Την χρησιμοποιεί στα μ.96 - 99 του 1ου μέρους. Επιπλέον στον επίλογο του κοντσέρτου στο 3ο μέρος στα μ.241 και αρχή του μ.242, στα μ.243 - 247 καθώς και στα μ.254 - 259. Η κορύφωση της επεξεργασίας παρουσιάζεται με την τρίλια την οποία σημειώνει ο συνθέτης επάνω σε αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής (βλ.μ.254 - 259).



Η εκτέλεση των διαστημάτων 8ης Καθαρής απαιτεί δεξιοτεχνική προσέγγιση. Ο συνθέτης τα χρησιμοποιεί αρκετά στα μ.108 - 130 στο 1ο μέρος. Μία ξεχωριστή δεξιοτεχνία χρειάζεται το τμήμα των διαστημάτων 8ης Καθαρής με χρωματική κίνηση στα μ.128 - 129, τα οποία βρίσκονται σε υψηλή ηχητική περιοχή του βιολοντσέλου.

Στο 2ο μέρος, δεν υπάρχει η τεχνική των διαστημάτων 8ης Καθαρής, ενώ στο 3ο μέρος συναντάται για πέντε συνεχή μέτρα από τα μ.67 - 71.

Η συνήχηση διπλών φθόγγων είναι μία δύσκολη τεχνική για το βιολοντσέλο. Ο συνθέτης την εφαρμόζει μόνο στο 1ο μέρος στα μ.100 - 103 με συνεχή διαστήματα 8ης και στα μ.116 - 119 με διαστήματα 8ης, 7ης, 3ης, 5ης, 6ης, 4ης.

Οι δεμένοι φθόγγοι στο ίδιο δοξάρι (*legato*), ξεχωρίζουν και στα 3 μέρη του κοντσέρτου, ενώ η τεχνική *staccato* υπάρχει μόνο στο 3ο μέρος για δυο συνεχή μέτρα 19 - 20.

Στο 3ο μέρος, στα μ.144 - 153, εμφανίζεται ο συνθέτης έναν ισοκράτη στην 3η χορδή Σολ με αξίες τέταρτων παρεστιγμένων (♩ ♩). Στο σημείο αυτό, ακούγεται ταυτόχρονα η μελωδία τέταρτων και όγδων (♩ ♪ ♪ ♪), τονίζοντας μία πολυφωνική αντιμετώπιση του οργάνου από ερμηνευτική και τεχνική άποψη (βλ.μ.144 - 147, 149 - 152).

Τονική έκταση του βιολοντσέλου στο κοντσέρτο

Σε όλο το κοντσέρτο, μεταχειρίζεται ο συνθέτης περισσότερο την υψηλότερη περιοχή του βιολοντσέλου από ότι την χαμηλή. Η 4η χορδή (Ντο), ακούγεται δύο φορές σε όλο το 1ο μέρος, στα μ.147 και 157, καθόλου στο 2ο μέρος και αρκετές φορές ως εναλλαγή μελωδικής οκτάβας στο 3ο μέρος στα μ.48 - 54 καθώς και στη *pizzicato* συγχορδία του μ.164. Ο υψηλότερος φθόγγος του βιολοντσέλου στο κοντσέρτο, αντιστοιχεί στον φθόγγο Σολ ένα διάστημα

8ης επάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Σολ και βρίσκεται στην *cadenza* του 1ου μέρους στο μ.130. Δεν είναι ένας προσιτός φθόγγος. Ακόμη και οι φθόγγοι του 1ου μέρους Σιβ (βλ.μ.25, 37), Ντο# και Ρε# (βλ.μ.74) επάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Σολ, είναι φθόγγοι δύσκολοι δεξιότεχνικά και ερμηνευτικά.

2.3 Μουσικοαναλυτικά σχόλια

1ο μέρος κοντσέρτου

Το 1ο μέρος διαρθρώνεται σε 3 τμήματα :

- 1) Από την αρχή μέχρι το μ.115
- 2) Από τα μ.116 - το πρώτο όγδοο του μ.130, τα οποία αποτελούν την *Cadanza*
- 3) Από τα μ.131 - 179 όπου είναι το τέλος.

Σε ένα μουσικό χώρο, τον οποίο οργανώνει σε ρυθμική αγωγή *Allegro Moderato* ($\downarrow \cong 66 - 72$) και μέτρο 3/4, ο Δημήτρης Θέμελης παρουσιάζει το 1ο μέρος της σύνθεσής του για σόλο βιολοντσέλο και ορχήστρα. Η ορχήστρα απαρτίζεται από: δυο φλάουτα, δυο όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, δυο κλαρινέτα σε Σιβ, δυο φαγκότα, τέσσερα γαλλικά κόρνα σε Φα, δυο τρομπέτες σε Ντο, τρία τρομπόνια, τύμπανα και την οικογένεια των εγχόρδων.

Από την επιλογή αυτή των οργάνων, είναι προφανές ότι ο συνθέτης ακολουθεί την οργανική σύσταση μιας ορχήστρας, η οποία δεν θυμίζει ούτε προϊδεάζει μία «πειραματική» αναζήτησή σε ηχοχρωματικό πλαίσιο. Ακολουθείται μία συντηρητική επιλογή οργάνων.

Το έργο ξεκινά με την ένδειξη *molto espressivo* (μ.1, τρίτη κίνηση). Στο ξεκίνημα αυτό, επιλέγει ο συνθέτης να εισάγει από το μ.1 με ανοιχτές χορδές (III, II, I) το σόλο βιολοντσέλο, με μία μελωδική φράση σε δυναμική *f*, η οποία λειτουργεί ως εισαγωγική πρόταση μέχρι το μ.12. Τα τρία πρώτα μέτρα αποτελούν ένα κέντρο βάρους και διαμορφώνουν μία μουσική φράση, η οποία αποτελείται από δύο ρυθμομελωδικά μοτίβα. Το πρώτο είναι από την αρχή του μ.1 μέχρι το τέταρτο παρεστιγμένο στην αρχή του μ.2 ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$) και το δεύτερο

από το όγδοο του δεύτερου χρόνου του μ.2 μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.4 (♩
♪ | ♪ | ♩ | ♪ | ♩ | ♪ | ♩ | ♪).

Με μιμητική τεχνική και διαλογική σχέση, πραγματοποιεί την είσοδό του το αγγλικό κόρνο από την τρίτη κίνηση του μ.1. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο στα δύο αυτά όργανα, είναι οι έντονοι μελωδικοί χρωματισμοί, οι οποίοι τονίζονται από μελωδικά διαστήματα. Στην εξέλιξη της μουσικής αφήγησης των δύο οργάνων, τα μελωδικά αυτά διαστήματα διακόπτουν την βηματική πορεία των δύο οργάνων (βλ. πρώτη κίνηση μ.3 στο αγγλικό κόρνο, πρώτη κίνηση μ.3 στο σόλο βιολοντσέλο).

Ο συνθέτης αναπτύσσει σε ρυθμικό επίπεδο την αρχή της αλληλοσυμπλήρωσης, γεγονός το οποίο εισάγει μία αντιστικτική - πολυφωνική υφή (βλ. χαρακτηριστικά στα μ.2 και μ.5). Δημιουργεί μία εντυπωσιακή και με ενέργεια αρχή, η οποία τονίζεται εκτός από το *molto espressivo* και από την δυναμική ένταση που χρησιμοποιεί το σόλο βιολοντσέλο. Ξεκινάει από την ανοιχτή χορδή Σολ σε δυναμική *f* και στην τρίτη κίνηση του μ.4, οδηγείται στον φθόγγο Ντο# (τρίτο διάστημα στο κλειδί του Σολ). Είναι μια μουσική πορεία απρόσμενη, η οποία προΐδεάζει για μια έντονη μουσική εξέλιξη του μέρους.

Στο μ.4, εμφανίζει στο σόλο βιολοντσέλο τα πέντε όγδοα του δεύτερου μοτίβου (μ.2 - 3), τα μεταφέρει σε τονικό ύψος, διατηρώντας μόνο το ρυθμικό τους στοιχείο και καταλήγει στο μ.5 σε ένα ρυθμικό στοιχείο του πρώτου μοτίβου, το τέταρτο παρεστιγμένο. Το σόλο συνεχίζει με την επανάληψη των πέντε ογδών, τα οποία στο τέλος του μ.8 και στο μ.9 και τέλος του μ.10 και μ.11 γίνονται επτά. Τα όγδοα καταλήγουν άλλοτε σε δύο ήμισυ (βλ. σόλο βιολοντσέλο μ.6 και μ.7), ή τέταρτο παρεστιγμένο (βλ. μ.8 και μ.10)

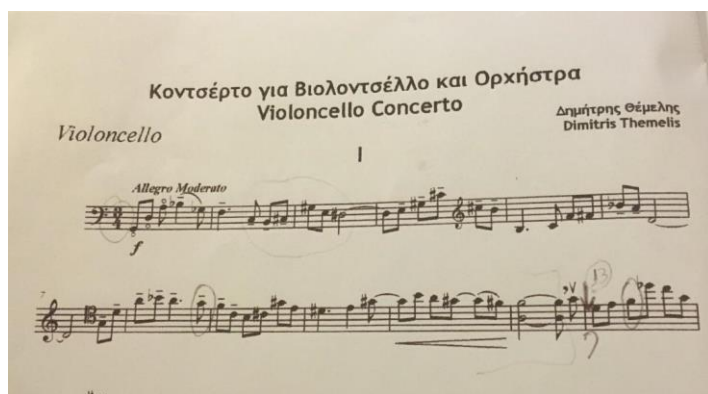
Κοντσέρτο για Βιολοντσέλλο και Ορχήστρα
Violoncello Concerto

Δημήτρης Θέμελης
Dimitris Themelis

Violoncello

I

Allegro Moderato



και άλλοτε σε ήμισυ παρεστιγμένο (βλ. αγγλικό κόρνο μ.6). Η διαλογική σχέση σόλο βιολοντσέλου

και αγγλικού κόρνου τερματίζεται στο μ.8. Την θέση του αγγλικού κόρνου παίρνει από την δεύτερη κίνηση του μ.8 το πρώτο κλαρινέτο και τα πρώτα βιολιά *con sordino* στο αντίστοιχο μέτρο και παίζουν σε ταυτοφωνία. Η σύμπλευσή τους ολοκληρώνεται στο μ.12. Στην τρίτη κίνηση του μ.7, επανέρχεται τμήμα από το αρχικό θεματικό υλικό στο σόλο βιολοντσέλο.

Στην δεύτερη κίνηση του μ.10, η ηχοχρωματική παλέτα εμπλουτίζεται με την προσθήκη του σόλο φλάουτου, το οποίο με το ανιόν διάστημα 8ης Καθαρής, διευρύνει την μουσική έκταση του έργου.

Το σόλο βιολοντσέλο στο μ.10, εμφανίζει το ρυθμικό στοιχείο του αντιχρονισμού που είχε στο μ.1. Από το τελευταίο όγδοο του μ.10 και στο μ.11 χρησιμοποιεί τις συζεύξεις στον φθόγγο Σολ# και καταλήγει στο μ.12, ολοκληρώνοντας την επεξεργασία της αρχικής μουσικής πρότασης. Ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει μία ερμηνευτική αναπνοή στο σόλο βιολοντσέλο πριν από το τελευταίο όγδοο του μ.12.

Από το μ.13 αλλάζει η ηχοχρωματική εικόνα του έργου. Σταματούν τα πρώτα βιολιά και το σόλο φλάουτο και συνηχούν το κλαρινέτο, το φαγκότο σε δυναμική *mf* και σε γραφή *unisono*, συνοδεύοντας το σόλο βιολοντσέλο μέχρι και την αρχή του μ.17. Διαπιστώνεται ένα γνώριμο στοιχείο του συνθέτη, από την προηγούμενη σύμπλευση πρώτων βιολιών και κλαρινέτου. Το τελευταίο όγδοο του μ.12 στο σόλο βιολοντσέλο, τα συνεχή όγδοα του μ.13 και τα όγδοα και τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο του μ.14 (♩ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |), λειτουργούν ως μία γέφυρα με στοιχεία των αρχικών μοτίβων, ώστε να εισάγει ο συνθέτης μία δεύτερη μουσική πρόταση ως καταληκτική, η οποία ξεκινάει από το τελευταίο όγδοο του μ.14 και ολοκληρώνεται στο μ.28. Στο σκέλος αυτό (μ.14 - 28), είναι εμφανής η πολυφωνική γραφή, όπως και η χρωματικότητα των μελωδιών καθώς και ο εμπλουτισμός νέων ρυθμικών στοιχείων τα οποία χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Από το μ.15 εμφανίζει τα τρίηχα ογδών στο σόλο βιολοντσέλο και σχηματίζει με αυτά νέα ρυθμομελωδικά μοτίβα.

Η επόμενη ηχοχρωματική αλλαγή στο έργο, επιτυγχάνεται στο μ.17. Με την χρήση τρίηχου ογδών σε γραφή *unisono* και με χρωματική διάθεση, εμφανίζονται τα πρώτα βιολιά *con sordino* με το φλάουτο, ενώ το σόλο βιολοντσέλο και η τρομπέτα κινούνται σε ρόλο ισοκράτη και ταυτοφωνία. Στο σημείο ακριβώς αυτό (άρση μ.18) που εισέρχονται και τα βιολοντσέλα και

κοντραμπάσα της ορχήστρας *con sordino* με την χρήση τρίηχων ογδών, γίνεται μία δομική αλλαγή, η πρώτη σημαντική για το έργο. Το ρυθμικό μέτρο, βάσει του οποίου οργανώνονταν όλες οι μουσικές γραμμές, αλλάζει και από 3/4 γίνεται 2/4. Η αλλαγή αυτή στα πρώτα δεκαοχτώ μέτρα του έργου, επιβεβαιώνει την δημιουργία μιας δυναμικής συνθετικής προοπτικής στο 1ο μέρος του κοντσέρτου. Η οργάνωση του μουσικού υλικού από 3/4 σε 2/4 είναι μεγαλύτερης δομικής σημασίας, από το αν μετέτρεπε ένα μέτρο 4/4 σε 2/4. Η συγκεκριμένη αλλαγή του 3/4 σε 2/4, αλλάζει την ισορροπία στο μουσικό γίνεσθαι. Η μετάβαση αυτή πραγματοποιείται με έναν έντεχνο τρόπο ο οποίος βασίζεται:

- 1) στην χρήση ισοκράτη τρομπέτας και σόλο βιολοντσέλου και
- 2) στην χρήση τρίηχων ογδών ως κοινό ρυθμομελωδικό στοιχείο μεταξύ τρίτης κίνησης των μ.17 και μ.18.

Οι έντονες χρωματικές κινήσεις, η ύπαρξη της τρίλιας στο φλάουτο με την ένταση του *crescendo* και η παρουσία των πρωτοεμφανιζόμενων κόρνων στο μ.19, τα οποία επίσης ερμηνεύουν το τρίηχο ογδών, δυναμιτίζουν μουσικά το σημείο αυτό. Στην ένταση αυτή στο ίδιο μέτρο, συμμετέχουν και τα βιολοντσέλα με το ανιόν διάστημα οκτάβας στον φθόγγο Ντο και στη συνέχεια με το κατιόν διάστημα 6ης στον φθόγγο Μι#.

Το συγκοπικό σχήμα, όγδοου-τέταρτου-όγδοου (♩ ♩ ♩) από τα κόρνα, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα στο μ.20, προσδίδει μία επιπλέον ένταση στην μουσική εξέλιξη. Από το σημείο αυτό ο συνθέτης επιλέγει να αιφνιδιάσει τον ακροατή. Αντί της αναμενόμενης κορύφωσης, εμφανίζει ένα *subito diminuendo* στο μ.21, το οποίο ενισχύεται από την στατικότητα την οποία προσφέρει η συνήχηση του διαστήματος 5ης Καθαρής. Στο ίδιο μέτρο, ως νεότερο στοιχείο, εισάγει τα τύμπανα και τα τρομπόνια, τα οποία με την παρουσία τους παρέχουν μία συγχορδιακή υποστήριξη.

Από το τελευταίο όγδοο του μ.21 μέχρι και το μ.28, το σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει την μουσική του αφήγηση και ολοκληρώνει μία μουσική πρόταση, η οποία βασίζεται - χτίζεται, με το ρυθμικό σχήμα των τρίηχων ογδών. Αυτό το ρυθμικό σχήμα διατηρεί το σόλο όργανο μέχρι και το μ.46. Το ρυθμομελωδικό μοτίβο του όγδοου, δύο τρίηχων ογδών και τέταρτου παρεστιγμένου (♩ | ♪♪)

♩ | ♩.), το επαναλαμβάνει τρεις φορές με ένα κατιόν διάστημα 2ας μικρής στη εκάστοτε εκκίνηση του μοτίβου. Και στις τρεις φορές υπάρχουν πιστές επαναλήψεις αλλά και μικροδιαφορές. Το τέταρτο παρεστιγμένο της κατάληξης των μοτίβων στα μ.23 και μ.25, είναι ένα στοιχείο του αρχικού μοτίβου που υπάρχει στο μ.2. Το σόλο βιολοντσέλο μέσα από την ανοδική τονική του πορεία, αγγίζει στο μ.25 τον φθόγγο Sib (με μια βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του Σολ). Η ορχήστρα γενικά διατηρεί μία επιλεκτική και εναλλάξ συνοδεία. Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα της ορχήστρας, το συνοδεύουν διακριτικά σε ομοφωνική γραφή στα μ.22 - 24 και στα μ.24 - 28 ως ισοκράτη, ενώ οι βιόλες διανθίζουν στο σημείο αυτό (μ.22 - 26) με το ηχόχρωμά τους την συνοδεία με την τεχνική *pizzicato*. Από το μ.24 εισάγονται τα ξύλινα πνευστά όμποε και κλαρινέτο με δυναμική *f*, των οποίων η μουσική φράση βασίζεται επίσης στο ρυθμικό σχήμα των τρίηχων ογδών.

Το όμποε στα μ.24 - 26, παρουσιάζει το σχήμα που είχε το σόλο βιολοντσέλο από το όγδοο του μ.23 μέχρι το τέταρτο παρεστιγμένο του μ.25.

Το κλαρινέτο στην είσοδό του στα μ.24 - 25, μιμείται το ανιόν διάστημα 8ης Καθαρής που έχει το σόλο βιολοντσέλο στο αντίστοιχο σημείο και συνεχίζει στο μ.26 με κατιούσα κίνηση τρίηχων ογδών.

Το ηχοχρωματικό περιβάλλον εμπλουτίζεται με την εισαγωγή του αγγλικού κόρνου από το τέλος του μ.26 καθώς και της τρομπέτας, τα οποία μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως μουσικός σχολιασμός μικρής διάρκειας με το ίδιο μουσικό υλικό. Η ταυτόχρονη εισαγωγή του κόρνου κατέχει ρόλο ισοκράτη.

Η συγκεκριμένη συστηματοποίηση των ήχων ολοκληρώνεται στο μ.28 με τους κρατημένους φθόγγους να λειτουργούν ως επίλογος της εισαγωγής του 1ου μέρους. Σε όλο αυτό το τμήμα της εισαγωγής, ξεχωρίζει έντονα το ρυθμικό στοιχείο. Υπάρχουν πολύ μικρές διακυμάνσεις της ηχητικής έντασης χωρίς να διαφαίνονται αρμονικές σχέσεις και στοιχεία παραδοσιακής τονικότητας. Η συνεχής κίνηση του σόλο βιολοντσέλου έχει πρωταρχική σημασία για τον συνθέτη.

Το φαγκότο και τα βιολοντσέλα του σώματος της ορχήστρας, από το δευτερεύον μέρος της δεύτερης κίνησης του μ.28 ξεκινούν μια νέα μουσική αφήγηση, νοηματοδοτώντας την ύπαρξη μιας νέας μουσικής πνοής στην εξέλιξη του έργου.

Η αλλαγή στη ρυθμική αγωγή (*Piu Allegro*) στο μ.29, παρουσιάζει τις διαθέσεις του δημιουργού για νέα μουσικά γεγονότα στην αφήγησή του. Το ηχητικό αποτέλεσμα του μ.29 αιφνιδιάζει τον ακροατή. Την κορύφωση της έντασης παρουσιάζει ο συνθέτης με έναν εκλεπτυσμένο και ευφυή τρόπο. Από τα μ.29 - 31 σε δυναμική f , ενώνει δύο ρυθμικά σχήματα ανομοιόμορφα μεταξύ τους. Δύο ζεύγη όγδων σε συνδυασμό με δύο ζεύγη από τρίηχα ογδών. Η συνύπαρξή τους προσφέρει μια ξεχωριστή ένταση τόσο στον ψυχολογικό χρόνο ερμηνείας όσο και στην ασυμμετρία στο αυτί του ακροατή.

Τα βιολοντσέλα της ορχήστρας με το πρώτο φαγκότο και τα κοντραμπάσα με το δεύτερο φαγκότο, ξεκινούν αντίστοιχα μια όμοια ρυθμομελωδική πορεία από το τέλος του μ.28 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.47 τα πρώτα και από το πρώτο όγδοο του μ.29 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.47 τα δεύτερα. Οι δύο ομάδες εγχόρδων συνοδεύουν με τεχνική *pizzicato* ως επί το πλείστον. Οι δε ρυθμικές αξίες των τεσσάρων ομάδων διατηρούν μία συνεχή γραφή με εναλλαγές περισσότερο όγδων και τρίηχων ογδών. Η πρώτη ομάδα παίζει σε ταυτοφωνία με το πρώτο φαγκότο, η δε δεύτερη εκτός από την δική της ταυτοφωνία, ακολουθεί με μίμηση και διαφορά χρονικής αξίας ενός τέταρτου την πρώτη ομάδα. Τα δύο αυτά σύνολα συνοδεύουν το σόλο βιολοντσέλο. Το δε σόλο, μιμούμενο το μοτίβο που ερμήνευσε στο μ.24, ξεκινάει κατά ένα κατιόν διάστημα 7ης Μεγάλης από τα μ.29 - 46 με συνεχή τρίηχα ογδών. Αυτό το μοτίβο του μ.29, επαναλαμβάνει στο μ.32 κατά ένα κατιόν διάστημα 2ας μικρής. Επιπλέον αυτό το ίδιο, μεταφέρεται στο μ.33 κατά μια οκτάβα ψηλότερα από το μ.32 και μία ακόμη στο μ.34.

Στο μ.32 εισάγεται η τρομπέτα με δυναμική f και κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής, διατηρώντας μέχρι το μ.34 έναν ρόλο σύντομου ισοκράτη. Ο συνθέτης επιλέγει να την εμφανίζει και να την σταματάει εναλλάξ ανά τρία μέτρα μέχρι το μ.44.

Στο μ.34 πραγματοποιεί την είσοδό του το κόρνο επίσης με κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής. Παραμένει για δύο μέτρα και επανεμφανίζεται στο μ.40 για τρία μέτρα (40 - 42) με την υποσημείωση του συνθέτη «ηχώ». Ένα αξιοπρόσεκτο γεγονός είναι ότι τρομπέτα - κόρνο με τον ρόλο του ισοκράτη, κατέχουν μια λειτουργική θέση. Άλλοτε ακολουθούν το σόλο βιολοντσέλο και τα συνοδευόμενα αυτού όργανα και άλλοτε απουσιάζουν. Οι ελάχιστες

διαφοροποιήσεις (π.χ. η τρομπέτα δεν κρατιέται ως ισοκράτης στα μ.45 - 46) δεν αλλοιώνουν την ακουστική ταυτότητα αυτού του τμήματος στο 1ο μέρος.

Στο μ.46, παρουσιάζει ο συνθέτης μία επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής με ένα *rallentando* και στο μ.47 επιστρέφει σε 3/4 με χαρακτηριστική την ένδειξη *Tempo primo*.

Στο μ.47, επανέρχεται η αρχή του έργου με την εμφάνιση του χαρακτηριστικού μοτίβου του μ.1. Το μ.48 διαφοροποιείται από αυτό του μ.2. Στα μ.47 - 49, παρουσιάζεται μία έντονη μίμηση των μ.1 - 2. Στο μ.48 το αγγλικό κόρνο και το κλαρινέτο, επαναλαμβάνουν την μελωδική κίνηση, η οποία εμφανίζεται στη δεύτερη και τρίτη κίνηση του μ.47 στη φωνή του σόλο βιολοντσέλου. Το φαγκότο και οι βιόλες, παρουσιάζουν την λογική της ρυθμομελωδικής ταυτότητας, την οποία εμφάνισε ο συνθέτης στο μ.1 και μ.47.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της μίμησης που επιθυμεί να προσδώσει ο συνθέτης στο σημείο αυτού του τμήματος, είναι και το ηχόχρωμα του κόρνου το οποίο επίσης στα μ.48 - 49 μιμείται τη μουσική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου των μ.47 - 48.

Στο μ.49, ο συνθέτης επεξεργάζεται το μουσικό του υλικό, μέσω εναρμόνιας αλλαγής του φθόγγου Lab σε Σολ# τον οποίο εμφανίζει στις βιόλες. Ήδη προετοίμασε την αλλαγή με τον φθόγγο αυτό με την μορφή ισοκράτη στο φαγκότο. Επαναφέρει δε υλικό των μ.47 - 48 στο σόλο βιολοντσέλο κατά ένα χρωματικό ημιτόνιο ψηλότερα.

Στο μ.50, στη φωνή του σόλο βιολοντσέλου εκ παραδρομής δεν τοποθετήθηκε η δίεση (#) μπροστά στον φθόγγο Φα αξίας μισού παρεστιγμένου (μία αντιπαραβολή με τα υπόλοιπα όργανα στο αντίστοιχο μέτρο το καταδεικνύει).

Στο μ.50, το φλάουτο ως πρωτοεισαγόμενο, το αγγλικό κόρνο, το κλαρινέτο, το φαγκότο και οι βιόλες παρουσιάζουν την ίδια συνοδεία και απάντηση σε αυτά που είπαν στο μ.48. Από το μ.50, ο συνθέτης εμπλουτίζει την γραφή του με ποικιλία ηχοχρωμάτων σε σχέση τουλάχιστον με τα δύο προηγούμενα μέτρα. Την ένταση τονίζει με ένα *crescendo poco a poco*. Εισάγει για πρώτη φορά από την αρχή του έργου τα δεύτερα βιολιά στο μ.51. Επαναλαμβάνει δε στο σόλο βιολοντσέλο στα μ.51 - 55, την αρχική ρυθμομελωδική ιδέα των μ.1 - 5 ξεκινώντας κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας Μεγάλης. Μία ρυθμική διαφοροποίηση συμβαίνει στον τρίτο χρόνο του μ.54,

όπου το τελευταίο όγδοο του μ.4 αναλύει τώρα σε δύο δέκατα έκτα. Το ρυθμικό αυτό σχήμα (♩♩) εμπλουτίζει την ρυθμική σύσταση του σόλο βιολοντσέλου.

Την εξέλιξη στην μουσική αφήγηση του σόλο βιολοντσέλου μέχρι το μ.55, συνοδεύουν δύο μελωδικές γραμμές. Η πρώτη παρουσιάζεται σε ταυτοφωνία στα δεύτερα βιολιά και το κόρνο (μ.51 - 55) και η δεύτερη σε ταυτοφωνία στο φαγκότο και στις βιόλες (μ.50 - 55). Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα παρουσιάζονται στα μέτρα αυτά, μόνο ως συνοδευτικό αρμονικό στοιχείο με κινήσεις χρονικής αξίας τέταρτων σε τεχνική *pizzicato*.

Pizzicato και αντιχρονισμός υπάρχουν στο μ.56 στο σόλο βιολοντσέλο. Στη συνέχεια αλλάζει κατεύθυνση η μουσική αφήγηση. Αυτό γίνεται εμφανές με τα τύμπανα στα μ.57 - 58, τα οποία προετοιμάζουν την εμφάνιση της ορχήστρας στο μ.58 χωρίς την συμμετοχή φλάουτου και όμποε.

Τα τύμπανα με το χαρακτηριστικό συγκοπικό τους σχήμα (♩ ♩ ♩ ♩), συνεχίζουν να συνοδεύουν την ορχηστρική μελωδική εξέλιξη μέχρι το μ.67. Το ρυθμικό αυτό σχήμα αντλεί ιδέα από το μ.1 του έργου όπου υπάρχει η ακολουθία των συγκοπικών αξιών ♩ ♩ ♩. Το διάστημα 9ης με τα δύο διαδοχικά διαστήματα 5ης Καθαρής στο μ.58, το οποίο ερμηνεύουν πρώτα βιολιά, τρομπέτα, κλαρινέτο, αγγλικό κόρνο, κόρνα πρώτο-δεύτερο, όμποε, εμπεριέχει το βασικό μοτίβο του μ.1.

Ο ηχητικός όγκος της ορχήστρας εμπλουτίζεται στο μ.58. Εξαιρούνται τα φλάουτα, τα οποία εμφανίζονται στο αμέσως επόμενο μ.59, το τρίτο τρομπόνι, το τρίτο και τέταρτο κόρνο και το σόλο βιολοντσέλο, το οποίο ξαναεμφανίζεται στο μ.70. Στο μ.59, συνεχίζει να υπάρχει από όλα τα συμμετέχοντα όργανα το φθογγικό-ρυθμικό υλικό των μ.1 - 2. Τα δεύτερα βιολιά μιμούνται πιστά με καθυστέρηση δύο τέταρτων, την μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών από το μ.58 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.62. Τα πρώτα βιολιά ερμηνεύουν τα μ.1 - 6 του σόλο βιολοντσέλου, μεταφερμένα κατά ένα ανιόν διάστημα σύνθετης 5ης Καθαρής.

Το ίδιο υλικό των μ.1 - 6 παρουσιάζεται και στις τρομπέτες, οι οποίες στην τρίτη κίνηση του μ.61 δεν πραγματοποιούν το ανιόν διάστημα οκτάβας, αλλά παραμένουν στην ταυτοφωνία με χαρακτηριστική την σύζευξη διάρκειας. Κάτι ανάλογο μεταχειρίστηκε ο συνθέτης και στην γραφή των δεύτερων βιολιών συγκριτικά με τα πρώτα στα μ.61 - 63. Την ίδια πρακτική εφαρμόζει και μεταξύ

φλάουτων-όμποε με το ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής στα μ.59 - 63. Τα φλάουτα παρουσιάζουν το υλικό των μ.1 - 6 μεταφερμένο κατά το ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής σε πιστή «αντιγραφή».

Το αγγλικό κόρνο και το πρώτο και δεύτερο κόρνο από τα μ.58 - 63, παρουσιάζουν το υλικό που έχουν τα δεύτερα βιολιά. Στα ίδια μέτρα, κοντραμπάσα και τρομπόνια πρώτο - δεύτερο ως μία ομάδα, φαγκότα και βιολοντσέλα ως δεύτερη, συνοδεύουν εμπλουτίζοντας την ρυθμική και αρμονική ταυτότητα του μέρους, με έναν τρόπο ο οποίος βασίζεται στην ρυθμική αλληλοσυμπλήρωση. Η μεν πρώτη ομάδα έχει ως βασικό ρυθμικό σχήμα το ήμισυ και τέταρτο και στη συνέχεια από το μ.59, μεταφέρει με συγκοπικό τέχνασμα τον ισχυρό χρόνο στην τρίτη κίνηση του μέτρου. Η δε δεύτερη ομάδα με βασικό ρυθμικό σχήμα το τέταρτο και το ήμισυ μεταφέρει από το μ.60 τον ισχυρό χρόνο του μέτρου στην δεύτερη κίνηση. Όσον αφορά τις βιόλες, στα μ.58 - 63 ακολουθούν το ρυθμικό σχήμα των τύμπανων και παρουσιάζουν ένα αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής στους φθόγγους Σολ και Ρε.


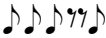
Από τα μ.64 - 70, ο συνθέτης μεταβάλλει την ηχοχρωματική του παλέτα. Η μουσική αφήγηση συνεχίζεται με πιο ανάλαφρο τρόπο. Από τα ξύλινα όργανα κρατά μόνο τα φλάουτα, από τα χάλκινα το πρώτο - δεύτερο κόρνο και πρώτο - δεύτερο τρομπόνι και την ορχήστρα εγχόρδων. Τα τύμπανα συνεχίζουν με το προηγούμενο ρυθμικό τους σχήμα. Το πρώτο - δεύτερο τρομπόνι και τα κοντραμπάσα συνοδεύουν με τον ίδιο ρυθμό. Τα βιολοντσέλα (χωρίς τα φαγκότα σε αυτό το σημείο) τα χρησιμοποιεί ο συνθέτης έτσι ώστε να αλληλοσυμπληρώνουν ρυθμικά το τμήμα αυτό, εισάγοντας στην δεύτερη κίνηση μέσω συγκοπών τον ισχυρό κτύπο του μέτρου.

Τα φλάουτα από τον τρίτο χρόνο του μ.65 με την τεχνική της τρίλιας σε όλους τους φθόγγους, καταλήγουν στο μ.70 με ένα έντονο χρωματικό - μελωδικό πέρασμα.

Στα μ.64 - 70, υπερισχύει η ρυθμομελωδική γραμμή των αρχικών έξι μέτρων. Την φωνή του σόλο βιολοντσέλου τώρα παρουσιάζουν τα δεύτερα βιολιά και την φωνή του αγγλικού κόρνου τα πρώτα βιολιά. Οι βιόλες με αντιστικτική κίνηση παρακολουθούν τα βιολιά. Είναι η λογική που ακολουθούν και τα κόρνα (πρώτο - δεύτερο), τα οποία μόνο στο μ.64 έχουν ομοφωνικό σχήμα με τα δεύτερα βιολιά.

Η παρουσία των δυναμικών ενδείξεων του *sf* που υπάρχουν ήδη από το μ.58, τονίζει την ρυθμική - μετρική πολυσημεία του τμήματος όπου ισχυροποιείται άλλο μέρος του μέτρου βάσει των συγκοπών που ο συνθέτης χρησιμοποιεί και όχι βάσει του μετρικού τονισμού.

Το τμήμα ολοκληρώνεται με μια συνήχηση στο μ.70 (Λα - Μι - Ρε - Λα - Μι - Σολ - Λα - Μι).

Η αλλαγή του ρυθμικού σχήματος των τυμπάνων (από  στο μ.67 σε  στο μ.68), προλέγει την ολοκλήρωση του μουσικού αυτού τμήματος. Υπάρχουν πάλι στοιχεία αντιχρονισμού στο μ.68, στην τρίτη κίνηση του μ.69 και μ.70 όπου τα τύμπανα σταματούν την συμμετοχή τους.

Από το μ.70, το ηχόχρωμα του έργου αλλάζει. Την αλλαγή προετοίμασαν τα όργανα του μ.69. Υπάρχει συνήχηση χρονικής αξίας τέταρτου στα έγχορδα και παύσεις στην τρίτη κίνηση του μ.70 σε όλα τα όργανα, πλην των τυμπάνων τα οποία ηχούν για ένα όγδοο. Το σόλο βιολοντσέλο ηχεί μόνο του από τον δευτερεύοντα χρόνο της τρίτης κίνησης του μ.70 κάνοντας την εμφάνισή του μετά από έντεκα μέτρα παύσεων. Η έννοια του κοντσέρτου ως «αντιπαραβολή» αλλά και «ανταγωνισμός» μεταξύ σολίστα και ορχήστρας, επιβεβαιώνεται και στο σημείο αυτό.

Το σόλο, από τα μ.70 - 75, οργανώνεται ως προς τον ρυθμό με τρίηχα δέκατων έκτων. Εμφανίζει σε σμίκρυνση το ρυθμικό σχήμα του τρίηχου ογδών το οποίο είχε ήδη ερμηνεύσει στην μελωδική του γραμμή στο μ.15. Με έντονη την ποικιλματική κίνηση και κάνοντας χρήση μελωδικών διαστημάτων 5ης και 8ης Καθαρής, ο συνθέτης δημιουργεί μία τεχνητή «διαλογική» σχέση στην ίδια μελωδική γραμμή του σόλο, με την διαφορετικότητα των τονικών υψών που έχει γράψει. Επιπλέον ένα βασικό στοιχείο που χρησιμοποιεί στην μελωδική εξέλιξη μέχρι και το μ.75, είναι η έντονη χρωματικότητα. Ένα στοιχείο που ίσως επέβαλε μία λιτή συνοδεία των εγχόρδων, τα οποία με τεχνική *pizzicato*, με βηματική κίνηση και με ομοφωνικό τρόπο οργάνωσης του μουσικού τους υλικού, στηρίζουν την σολιστική μελωδική εξέλιξη.

Στον δεύτερο κύκλο της δεύτερης κίνησης του μ.73 εισάγεται το φλάουτο. Με έντονο τον χρωματισμό στην μελωδική του γραμμή και δύο χαρακτηριστικά διαστήματα 8ης Καθαρής, ανοίγει ο συνθέτης τον μουσικό χώρο του έργου από τον φθόγγο Ρε# με δύο βοηθητικές γραμμές πάνω από το

πεντάγραμμο στο κλειδί του Σολ, μέχρι τον φθόγγο Μι στην πρώτη γραμμή. Επιπρόσθετα, δημιουργεί στις αρχικές συνηχήσεις με την μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου στους αντίστοιχους χρόνους, αρμονικά διαστήματα της Μεγάλης στο μ.73, 3ης μικρής στο μ.74 και αρχή του μ.75 και ταυτοφωνίας στον δεύτερο κτύπο της πρώτης κίνησης του μ.75. Με αυτή τη γραφή, επιτυγχάνει ένα σύμφωνο ακουστικό αποτέλεσμα στο έργο. Στο μ.75, το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει μόνο με το φλάουτο. Η παύση του συνόλου των εγχόρδων, η ένδειξη *Rit. poco* και η αλλαγή του ρυθμικού του σχήματος στην τρίτη κίνηση του μ.75, από δύο τρίηχα δέκατων έκτων σε δύο όγδοα, η παύση του φλάουτου στο τελευταίο όγδοο του μέτρου και η ερμηνευτική αναπνοή που σημειώνει ο συνθέτης στο σόλο στο προτελευταίο όγδοο του μέτρου, προετοιμάζουν την επόμενη αλλαγή στην μουσική αφήγηση.

Στο μ.76 τα 3/4, γίνονται 2/4. Είναι μια αλλαγή που πραγματοποιήθηκε και στο μ.18.

Φαγκότο και σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f* από τα μ.76 - 81, βρίσκονται σε διαλογική σχέση η οποία χαρακτηρίζεται από ρυθμικό διάλογο και ρυθμική αλληλοσυμπλήρωση.

The image shows a page of handwritten musical score. On the left, there are several staves with musical notation, including a 'Solo' marking. On the right, there are staves for various instruments: Oboe (Oboe), Clarinet (Cl), Flute (Fl), Horns (Cor), Trumpets (Trc), Trombones (Trc2), Timpani (Timp), Solo Cello (Solo Cel), and Violins (Vib). The score includes musical notation, dynamics, and tempo markings.

Στο μ.81 ο ρυθμός μετατρέπεται σε 3/4 μόνο για ένα μέτρο και στο μ.82 επανέρχεται στα 2/4. Το φαγκότο σταματάει στην δεύτερη κίνηση του μ.82 και συνυπάρχουν μόνο το σόλο βιολοντσέλο και το πρώτο σόλο βιολί, το οποίο εμφανίζεται στον δευτερεύοντα κτύπο της πρώτης κίνησης του μ.82.

Το σόλο βιολοντσέλο, από την πρώτη κίνηση του μ.82 μέχρι και την πρώτη κίνηση του μ.86, έχει ρόλο ισοκράτη και στηρίζει μία διαλογική σχέση μεταξύ σόλο βιόλας και κόρνου στα μ.84 - 86. Με δυναμική *f* τα δύο σόλο όργανα και χρονική καθυστέρηση εισαγωγής του κόρνου κατά ένα τέταρτο,

ξεκινούν τις μελωδικές τους γραμμές, οι οποίες βρίσκονται σε ταυτοφωνία για τα μ.84 - 85.

Το πρώτο σόλο βιολί κινείται σε ρόλο ισοκράτη από το τέλος του μ.83 με εξαίρεση μία αλλαγή σε έναν φθόγγο Ντο στο τελευταίο όγδοο του μ.84.

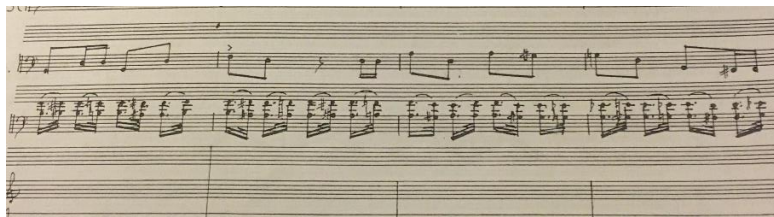
Στο μ.86, εισάγονται δεύτερο και τρίτο κόρνο και η τρομπέτα για να παρουσιαστεί η συνήχηση Ρε - Μι - Φα# - Σι.

Από το άρση του μ.87, ξεκινάει μία νέα μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου, εγκαταλείποντας τον ρόλο του ισοκράτη. Μέχρι το μ.95 το συνοδεύουν διαφορετικά όργανα, προσδίδοντας ένα ιδιαίτερο αποτέλεσμα ηχοχρωματικής χροιάς. Ενώ από το μ.96 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.116, το συνοδεύουν αποκλειστικά τα τύμπανα. Η μουσική - σολιστική του αφήγηση διαρκεί μέχρι το μ.130, όπου και θα ολοκληρωθεί η *cadenza* του 1ου μέρους και θα ξεκινήσει η προετοιμασία για το τέλος του 1ου μέρους.

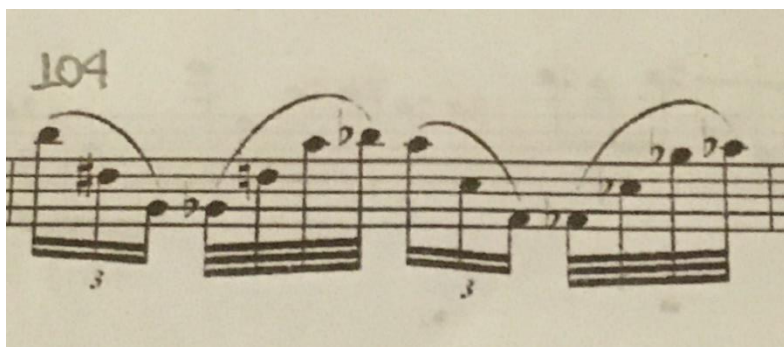
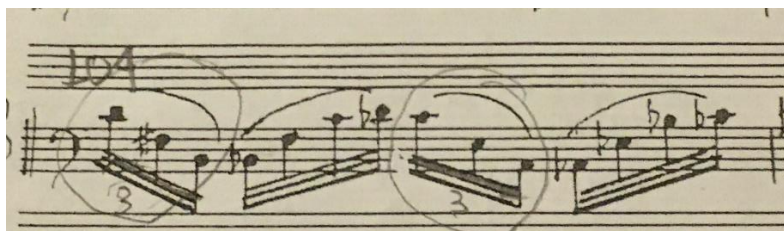
Έντονες μιμητικές καταστάσεις συμβαίνουν μεταξύ σόλο βιολοντσέλου από τα μ.86 - 88 και κλαρινέτου από τα μ.87 - 89 το οποίο ξεκινάει με δυναμική *f*. Στη συνέχεια η φωνή του σόλο βιολοντσέλου από το τελευταίο όγδοο του μ.88 μέχρι και το μ.92, ακούγεται στο φαγκότο από το άρση του μ.90 μέχρι και το μ.93 με χαρακτηριστικό την μεγέθυνση της διάρκειας του τελευταίου φθόγγου Σι. Από τα μ.93 - 95, το φαγκότο διαδραματίζει ρόλο ισοκράτη, ακολουθώντας σε ταυτοφωνία τα νεοεισερχόμενα τύμπανα, τα οποία παρουσιάζονται με τρίλια στον φθόγγο Σι. Το μ.93 αποτελεί σημείο «ανάσας» για το σόλο βιολοντσέλο. Από τα μ.94 - 95 απαγγέλει (σύμφωνα με το μουσικό κείμενο του κοντσέρτου, το μ.94 σε κλειδί Σολ και το μ.95 σε κλειδί Φα, ενώ στην παρτιτούρα σημειώνεται ένα συνεχές κλειδί Φα) με μεγάλη ταχύτητα ερμηνείας, τις τονοφιγούρες που δημιουργούν οι χρονικές αξίες των τριακοστών δευτέρων, οι οποίες ανά χρονική μονάδα τέταρτου σχηματίζουν μία μελωδική αλυσίδα. Ο κάθε κρίκος της αλυσίδας χτίζεται πάνω στον φθόγγο αφετηρίας (ο ίδιος σε αρχή και τέλος του κρίκου), σχηματίζοντας ισομερή ανιούσα και κατιούσα πορεία.

Από το μ.96 μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.116, ξεκινάει μία διαλογική σχέση μεταξύ σόλο βιολοντσέλου και τύμπανων. Το σόλο κινείται μέχρι το μ.99 με συγχορδίες τεχνικά ερμηνευμένες με τρίλια διαστήματος 2ας Μεγάλης, ενώ τα τύμπανα παρουσιάζουν ένα μελωδικό σολιστικό μέλος.

Από τα μ.100 - 103, το σόλο βιολοντσέλο ακολουθεί το πέρασμα που εμφανίζουν τα τύμπανα. Στην ακολουθία αυτή συμμετέχει το σόλο με το ρυθμικό σχήμα παρεστιγμένου δέκατου έκτου με τριακοστό δεύτερο σε συνήχηση διαστημάτων 6ης μικρής.



Στα μ.104 - 105, το σόλο εμφανίζει την ρυθμική αξία των τριακοστών δευτέρων την οποία εμφάνισε και στα μ.94 - 95, αλλά και τρίηχα δέκατων έκτων (υπάρχει ένα λάθος του αντιγραφέα στην παρτιτούρα, όπου στο μ.104 γράφει τρία και τέσσερα τριακοστά δεύτερα με τα οποία το μέτρο παρουσιάζεται ελλιπές χρονικά, ενώ η πάρτα στο αντίστοιχο μέτρο έχει τρίηχα δέκατων έκτων και τέσσερα τριακοστά δεύτερα που είναι και το σωστό).



Στα ίδια μέτρα η μελωδική γραμμή των τύμπανων, αδυνατίζει ρυθμικά με την εισαγωγή των παύσεων σε ισχυρούς κτύπους των κινήσεων των μέτρων και εμφανές το φαινόμενο του αντιχρονισμού.




Στο μ.106, ο συνθέτης σημειώνει στα τύμπανα μία τρίλια, ενώ ταυτόχρονα αλλάζει και το ρυθμικό σχήμα του σόλο βιολοντσέλου, γράφοντας τέσσερα δέκατα έκτα στον κάθε χρόνο του μέτρου, στοιχείο το οποίο συνεχίζει και στο μ.107. Στο ίδιο μέτρο τα τύμπανα κινούνται με ρυθμικές αξίες όγδων και ανιούσα κίνηση χρωματικού και διατονικού ημιτονίου. Κάτι ανάλογο

κατιούσας κίνησης εμφάνισε στον δεύτερο χρόνο του μ.102 και πρώτο όγδοο του μ.103.

Στο μ.108 ο ρυθμός του μέτρου μετατρέπεται σε ρυθμό 3/4 και παραμένει μέχρι και το μ.115. Από τα μ.108 - 110, ο συνθέτης σημειώνει τρίλιες στα τύμπανα και ταυτόχρονα διακυμάνσεις της ηχητικής έντασης με τα *crescendi* και το *decrescendo*. Με αυτόν τον τρόπο, δίνει μία σύντομη αύξηση και μείωση της έντασης και μάλιστα στο *decrescendo* σταματάει και την τρίλια και δίνει μία χρωματικότητα στη βηματική κίνηση, μέχρι να ξαναρχίσει η κορύφωση (βλ. τρίτο χρόνο μ.109 και πρώτο - δεύτερο χρόνο μ.110). Μέσα από αυτή την επεξεργασία της ηχητικής έντασης, δημιουργεί αντιθέσεις στο αποτέλεσμα του ήχου.

Από το μ.108 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.116 εμφανίζεται στο σόλο βιολοντσέλο μία μελωδική γραμμή, η οποία χαρακτηρίζεται από: 1) ρυθμικά σχήματα συγκοπών, 2) από αρμονικά διαστήματα 8ης Καθαρής και 3) από έντονη χρωματικότητα, η οποία οργανώνεται ως επί το πλείστον με βηματική κίνηση.

Από τα μ.116 - 129, το σόλο βιολοντσέλο έχει μία εκτεταμένη αποκλειστικότητα δεκατεσσάρων μέτρων. Ερμηνεύει την *cadenza* του. Το σημείο στο οποίο μέσα από την δεινότητα του συνθέτη, αποδεικνύεται η δεξιοτεχνία και η εκφραστικότητα του σολίστα. Αρχικά ο συνθέτης στο μ.116, σημειώνει μία αλλαγή δομικής σημασίας στην οργάνωση του μέτρου. Από τα 3/4 εμφανίζει τα 4/4. Από το μ.116, παρατηρείται ομοφωνική γραφή στη διπλή φωνή του σόλο με μικρές εξαιρέσεις, η οποία συνεχίζεται μέχρι το μ.119. Στο μ.120, ξεχωρίζει η μονοφωνική γραφή, η οποία υπάρχει μέχρι και το πρώτο δέκατο έκτο του μ.128.

Οι εναλλαγές των ρυθμικών σχημάτων των δύο ογδών () και τρίηχου ογδών () επιφέρουν μία πλαστικότητα στην μελωδική εικόνα του σόλο βιολοντσέλου. Επιπλέον η χρήση των αρμονικών φθόγγων από το όγδοο της δεύτερης κίνησης του μ.121 μέχρι και το μ.124, προσφέρει μία νέα ηχοχρωματική χροιά στο άκουσμα. Ρυθμικά, βασίζεται στο σχήμα . Στο μ.124, σημειώνει στην μεν παρτιτούρα ένα *rallentando* (καθυστερήση ρυθμού και σβήσιμο ήχου), στο δε μουσικό κείμενο του σόλο ένα *ritenuto* (μόνο

καθυστέρηση ρυθμού). Σύμφωνα με την ερμηνεία του πρώτου εκτελεστή του κοντσέρτου Α. Χανδράκη, ο συνθέτης ήθελε την καθυστέρηση ρυθμού ώστε να προετοιμάσει με έντεχνο τρόπο την μετατροπή του ρυθμού στο μ.125 σε 2/4. Η αφήγηση του σόλο βιολοντσέλου συνεχίζεται από το μ.125 μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.130, βασισμένη στο ρυθμικό σχήμα του εξάηχου δέκατων έκτων με συνεχή ανιούσα χρωματική πορεία. Διέρχεται την χρωματική κλίμακα από τον φθόγγο Σολ της πρώτης γραμμής στο κλειδί Φα (βλ.μ.125), μέχρι τον ίδιο φθόγγο πάνω από την 5η γραμμή του πενταγράμμου στο κλειδί Σολ (βλ. πρώτο όγδοο μ.130). Από το δεύτερο δέκατο έκτο εξάηχου του μ.128 μέχρι το τέλος της αφήγησής του στην *cadenza*, όλοι οι φθόγγοι παίζονται σε αρμονικό διάστημα οκτάβας. Η ολοκλήρωση αυτή στο πρώτο όγδοο του μ.130, σηματοδοτεί την εξελικτική πορεία προς το τέλος του πρώτου μέρους του κοντσέρτου και εμφανίζει ο συνθέτης δύο αλλαγές. Από το μ.130, ο ρυθμός μέτρου μετατρέπεται σε 3/4 και η ρυθμική αγωγή γίνεται *Allegro*.

Από τα μ.130 - 134, τα πρώτα βιολιά απουσιάζουν από την ορχήστρα των εγχόρδων. Τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παρουσιάζουν την ίδια μελωδική γραμμή σε ταυτοφωνία. Τα βιολοντσέλα, παίζοντας αρμονικά διαστήματα 5ης Καθαρής σε τεχνική *pizzicato*, εξελίσσουν την μελωδική τους πορεία ανά δύο μέτρα, βασιζόμενα στο διάστημα 2ας μικρής (Σολ - Σολ# - Λα - Σιb), τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την χρωματικότητα της μελωδικής τους κίνησης.

Την ίδια μελωδία με τα βιολοντσέλα παρουσιάζουν σε ταυτοφωνία τα φαγκότα, με εξαίρεση την σύζευξη διάρκειας η οποία υπάρχει μεταξύ 3ης κίνησης του μ.130 και 1ης κίνησης του μ.131.

Τα κοντραμπάσα ακολουθούν τη μελωδική γραμμή των βιολοντσέλων σε τεχνική *pizzicato*, χωρίς να συμμετέχουν στην δεύτερη κίνηση όπου υπάρχει παύση τετάρτου.

Στην γραμμή των κοντραμπάσων κινούνται και τα τύμπανα, τα οποία δεν παίζουν την πρώτη κίνηση του μ.130 και γεμίζουν για μία μόνο φορά τον κτύπο του δεύτερου χρόνου του μ.134, ενισχύοντας την πύκνωση υφής του μέτρου.

Τα κόρνα (πρώτο – δεύτερο) στο μ.130, ερμηνεύουν τους τέσσερις πρώτους φθόγγους της βασικής μελωδίας που έχει η φωνή των δεύτερων βιολιών. Στην συνέχεια δημιουργούν έναν σύντομο ισοκράτη. Τα μ.130 - 131 με μορφή αλυσίδας επαναλαμβάνουν κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας Μεγάλης και στα μ.133 - 134.

Στα μ.133 - 134, τα κλαρινέτα (πρώτο - δεύτερο) ακολουθούν την μελωδική γραμμή των δεύτερων βιολιών.

Στο μ.135, το ηχόχρωμα της ορχήστρας εμπλουτίζεται. Εκτός από τα κόρνα τρίτο - τέταρτο, τα τρομπόνια και το σόλο βιολοντσέλο, συμμετέχουν όλα τα όργανα. Είναι μία εικόνα, η οποία θα κρατήσει μέχρι και το μ.139. Τα κοντραμπάσα ακολουθούν το ίδιο ρυθμικό μοτίβο (♩ ♪) που είχαν και στα προηγούμενα μέτρα. Σε συνδυασμό με τα τύμπανα τονίζουν το ρυθμικό πλαίσιο, στο οποίο αναπτύσσεται η νέα ηχητική μορφή. Τα βιολοντσέλα με τις βιόλες και τα φαγκότα, ερμηνεύουν το ρυθμικό σχήμα τέταρτου και ήμισυ (♩ ♩), με την ίδια συνήχηση με τα κοντραμπάσα μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.139.

Η μελωδική γραμμή που υπήρχε στα μ.130 - 134, παρουσιάζεται και στα μ.135 - 138 από τα φλάουτα, τα κλαρινέτα, τις τρομπέτες, τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά κατά μία οκτάβα χαμηλότερα. Η παρουσίαση των μ.135 - 136 μεταφέρεται κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας μικρής στα μ.137 - 138.

Τα μ.135 - 138, ο συνθέτης αναδεικνύει με ευφυή τρόπο, παρουσιάζοντας στα όμποε και στο αγγλικό κόρνο μελωδικά στοιχεία, με αντίθετη κίνηση από την τρίτη κίνηση του μ.135 και του μ.137 μέχρι και το μ.138. Το όμποε από τον δεύτερο φθόγγο της μελωδίας του μ.137, μεταφέρει στοιχεία της αρχικής μελωδίας του μέρους. Στα μέτρα αυτά (135 - 139), δημιουργείται ένα πέρασμα πολυφωνικής υφής, στα οποία τα ρυθμομελωδικά στοιχεία αλληλοσυμπληρώνουν την μουσική πορεία. Τα *sf* τα οποία εμφανίζονται στις δεύτερες κινήσεις των μέτρων στα έγχορδα και στα φαγκότα, προσφέρουν μία μεγαλύτερη ένταση.

Στην τρίτη κίνηση του μ.138, η ένδειξη *rallentando*, προετοιμάζει την πρώτη κίνηση του μ.139, με ισχυρή παρουσία του φθόγγου Σολ, με τον οποίο είχε ξεκινήσει και το 1ο μέρος. Το άκουσμα στο μ.139, εμπλουτίζεται με ένα *diminuendo* και την ένδειξη χρονικής αγωγής *a Tempo*. Το σόλο βιολοντσέλο επανεμφανίζεται με δυναμική *f* στην δεύτερη κίνηση του μ.139. Παρουσιάζει το φθογγικό υλικό του αρχικού θέματος, εκφρασμένο σε αξίες τρίηχων ογδών μέχρι το μ.141. Στην τρίτη κίνηση του μ.139 εισάγονται τα φλάουτα παίζοντας την κεφαλή του θέματος, δίνοντας έτσι ένα περαστικό άκουσμα μίμησης. Στο μ.140, ο ρυθμός μετατρέπεται σε 2/4.

Η παρουσία του σόλο βιολοντσέλου από τον δεύτερο χρόνο του μ.139, είναι συνεχής μέχρι το τέλος του 1ου μέρους στο μ.179. Το ανταγωνίζονται μεμονωμένα πνευστά όργανα της ορχήστρας (π.χ. μ.147 η τρομπέτα, μ.151 το πρώτο κόρνο), τμήμα των εγχόρδων (βλ.μ.140 - 154), μία σόλο βιόλα (βλ.μ.155 - 159) και πριν το τέλος του 1ου μέρους ολόκληρη η ορχήστρα (βλ.μ.178 - 179).

Με την είσοδό του το βιολοντσέλο εμφανίζει το ρυθμικό σχήμα του τρίηχου ογδών μέχρι και το μ.150. Το ακολουθούν τα όργανα που συμμετέχουν στο τμήμα αυτό, πλην των βιολοντσέλων και κοντραμπάσων, τα οποία κινούνται με ήμισυ και τέταρτα και της πρώτης τρομπέτας, η οποία κινείται με τέταρτα, ήμισυ και όγδοα παρεστιγμένα.

Στο τμήμα αυτό διακρίνεται πολυφωνική επεξεργασία με την ορχήστρα χωρισμένη σε τρεις υποομάδες:

Στην 1η ξεχωρίζει η κίνηση βιολοντσέλων-κοντραμπάσων με αξίες τέταρτων και ήμισυ.

Στην 2η ξεχωρίζει η κίνηση του σόλο βιολοντσέλου με τρίηχα ογδών.

Στην 3η ξεχωρίζουν αντιστικτικές κινήσεις με ρυθμομελωδικές αλληλοσυμπληρώσεις μεταξύ φλάουτων και κλαρινέτων μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.142.

Το φθογικό υλικό το οποίο παρουσιάζει το σόλο βιολοντσέλο από την δεύτερη κίνηση του μ.139 μέχρι και το μ.142, επαναλαμβάνει και στα μ.143 - 146 κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής. Διακρίνονται δύο διαφορές στα τμήματα αυτά. Η πρώτη είναι ότι στην επανάληψη, η συνοδεία των βιολοντσέλων -κοντραμπάσων εμφανίζει χρονικές αξίες ημίσεων. Η δεύτερη ότι ο συνθέτης στο δεύτερο τμήμα, εμπλουτίζει ηχοχρωματικά την συνοδεία με τα ξύλινα πνευστά φλάουτα - όμποε - κλαρινέτα.

Επιπλέον στα τμήματα αυτά (μ.139 - 146), είναι εμφανής η μίμηση που υπάρχει, η οποία διακόπτεται μερικές φορές με παύσεις. Από τα μ.147 - 150, στην μουσική εξιστόρηση εισέρχεται η σόλο τρομπέτα, ενώ τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα συνοδεύουν με χρονικές αξίες τέταρτων από το μ.148. Το σόλο βιολοντσέλο, επαναλαμβάνει ένα στοιχείο από την μελωδική αλυσίδα, η οποία ξεκίνησε από την δεύτερη κίνηση του μ.139.

Από τα μ.151 - 159, ο συνθέτης μετατρέπει το ρυθμικό σχήμα της κίνησης του σόλο οργάνου σε κίνηση δέκατων έκτων. Επαναλαμβάνει την

μελωδική αλυσίδα με διαφορετικές ρυθμικές αξίες στα μ.151 - 153, 154 - 156 και 157 - 159, έχοντας από το μ.151 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.155 την συνοδεία του κόρνου αντί της τρομπέτας που είχε στα προηγούμενα μέτρα (147 - 150). Η μελωδική γραμμή του κόρνου, βασίζεται σε χρωματικές διακυμάνσεις με χαρακτηριστικά τα δύο σχήματα συγκοπών, τα οποία και προετοιμάζουν το τέλος της σύντομης μελωδικής του φράσης.

Την σκυτάλη παραδίδει το κόρνο στην σόλο βιόλα της ορχήστρας, η οποία, στα μ.155 - 159 συνοδεύει το σόλο βιολοντσέλο. Ως μονάδα χρονικής κίνησης έχει το τέταρτο, ενώ στο μ.156 κινείται με όγδοα. Την χαρακτηρίζει η χρωματική κίνηση και η ένδειξη *arco*, για ερμηνεία με δοξάρι. Αντιθέτως τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα, συμπληρώνουν την συνοδεία του σόλο οργάνου, με χρονικές αξίες τέταρτων και *pizzicato*. Στα έγχορδα στα μ. 151 - 159 χρησιμοποιεί ο συνθέτης πολλές χρωματικές αλλοιώσεις.

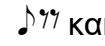
Στο μ.160, ο ρυθμός μέτρου μετατρέπεται σε 6/8 και η ρυθμική αγωγή σε *Piu Allegro*. Δεν είναι μια συνταρακτική αλλαγή, αλλά ο συνθέτης με την χρήση του ρυθμικού σχήματος των έξι δέκατων έκτων ανά κτύπο, δημιουργεί ένα ξάφνιασμα στη μουσική αφήγηση. Το στοιχείο αυτό, ενισχύει η προσθήκη όλων των εγχόρδων με τεχνική *pizzicato* μέχρι και το μ.168.

Το σόλο βιολοντσέλο σε ένα αμιγώς δεξιότεχνικό μέρος, ξεδιπλώνει το μουσικό του υλικό, βασισμένο σε πολλές αλλοιώσεις, με έντονη δυναμική η οποία καταλήγει σε *ff* στο μ.166. Τα έγχορδα το συνοδεύουν με αντιστικτική γραφή, διατηρώντας η κάθε ομάδα το δικό της ρυθμικό σχήμα και φθόγγους που υπάρχουν στο φθογγικό υλικό που παρουσιάζει το σόλο.


Από το μ.166, ενισχύεται έντονα ο ήχος της ορχήστρας με την προσθήκη φλάουτου, όμποε και κλαρινέτου, τα οποία μιμούνται μουσικές φράσεις των εγχόρδων και ορισμένα με ταυτοφωνία (π.χ. στα μ.166 - 168, πρώτα βιολιά-φλάουτο). Ο συνοδευτικός χαρακτήρας εγχόρδων και πνευστών, στηρίζεται στο ρυθμικό σχήμα των έξι ογδώνων (♩ ♪ ♪ ♪) με προσθαφαιρέσεις παύσεων ογδού.

Από την δεύτερη κίνηση του μ.166 (δεδομένης της μέτρησης του μέτρου σε διμερή ρυθμό με μετρική μονάδα το ♩.) μέχρι και το τέλος του μ.168, το σόλο βιολοντσέλο παρουσιάζει μία ενδιαφέρουσα μελωδική αλυσίδα.

Στο μ.169, ο συνθέτης με την χρήση γενικής παύσης (*G.P.*), διακόπτει την ροή της μουσικής αφήγησης, ενόσω βρίσκονταν σε μια κλιμακούμενη ένταση. Ίσως είναι μία πρόγευση για την ολοκλήρωση του πρώτου μέρους.

Στο μ.170 η εικόνα της ορχήστρας εμφανίζεται φτωχότερη ηχοχρωματικά. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, ακούγονται σε ταυτοφωνία με την τεχνική *pizzicato*, βασισμένα στο ρυθμικό σχήμα  και χαρακτηριστικό την χρωματική κατιούσα πορεία.

Τα τρομπόνια, τα οποία εμφανίζει ο συνθέτης για πρώτη φορά και τα τρία, παρουσιάζουν τρεις διαφορετικές γραμμές. Το δεύτερο και τρίτο παρουσιάζουν σε ρυθμική μεγέθυνση τους φθόγγους των εγχόρδων, ενώ το πρώτο τρομπόνη ερμηνεύει με συγκοπικά σχήματα επίσης μία χρωματική κατιούσα πορεία από διαφορετικό τονικό ύψος (κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής ψηλότερα).


Το σόλο βιολοντσέλο, συνεχίζει το ρυθμικό σχήμα που έπαιζε πριν την γενική παύση με την μορφή αλυσίδας στην μελωδική του πορεία. Ως προς την κίνηση, ακολουθεί το ρυθμικό σχήμα των έξι δέκατων έκτων .

Στο μ.173 ο συνθέτης, με κοινό στοιχείο την σχέση των 6/8 με τα 2/4, εισάγει το μέτρο των 2/4 και την ρυθμική αγωγή *Allegro molto*. Η δυναμική είναι πολύ πιο έντονη και δραματική με ενδείξεις *f*, *sf* και έντονους τονισμούς. Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα παίζουν πλέον με δοξάρι (*arco*). Αναπαράγουν τους τέσσερις πρώτους φθόγγους τους οποίους έπαιξαν στα μ.170 - 171 με διαφορετικές ρυθμικές αξίες. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η εμφάνιση του *sf* στον φθόγγο Φα# στη δεύτερη κίνηση του μ.173, προσδίδοντας ένα έντονο χαρακτήρα.

Τα τύμπανα εμφανίζονται στο μ.173, παίζοντας τον φθόγγο Σολ με ιδιαίτερο τονισμό και την ένδειξη δυναμικής *f*.

Τα τρομπόνια στο ίδιο μέτρο σε ένα ρόλο σύντομου ισοκράτη, παρουσιάζουν την συγχορδία Ρε ελάσσονα.

Το έργο εμπλουτίζεται στο σημείο αυτό με την παρουσία των τριών κόρνων στο μ.173, τα οποία με την τεχνική *con sordino* και δυναμική *f* ερμηνεύουν τις μελωδικές τους φράσεις με ρυθμικά φαινόμενα αντιχρονισμού αρχικά και συγκοπών στη συνέχεια.

Το σόλο βιολοντσέλο από τα μ.173 - 178, κινείται με το ρυθμικό σχήμα των έξι τριακοστών δευτέρων . Ξεχωρίζει ένας έντονος χρωματισμός στις διαστηματικές σχέσεις που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, οι οποίες οργανώνονται μέσα σε μια μελωδική αλυσίδα, το πρότυπο της οποίας είναι το μ.173 και η επανάληψή της το μ.174.

Από τα μ.175 - 179 (τέλος του πρώτου μέρους), ο συνθέτης πυκνώνει τον ηχητικό όγκο. Εισάγονται τα ξύλινα πνευστά: φλάουτα, όμπροε, κλαρινέτα και φαγκότα. Από τα χάλκινα πνευστά τα τρομπόνια στο μ.175 και τα κόρνα στο μ.177. Τα τύμπανα συνεχίζουν μέχρι τέλος το ίδιο *ostinato*.

Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα παρουσιάζουν την ίδια μελωδία με το πρώτο τρομπόνι από τα μ.175 - 176 και προστίθενται και τα άλλα δύο τρομπόνια από το μ.177. Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει να κινείται με τριακοστά δεύτερα, εισάγοντας μία νέα μελωδική αλυσίδα. Το πρότυπό της, η πρώτη κίνηση του μ.175, είναι το δεύτερο μελωδικό μισό της προηγούμενης αλυσίδας (δεύτερη κίνηση του μ.174).

Τα φαγκότα με τα κλαρινέτα συνηχούν στο μ.175 σε ένα διάστημα 3ης μικρής και στο μ.176 σε 3ης Μεγάλης, κρατώντας έναν ρόλο σύντομου ισοκράτη.

Στο μ.177 εισάγονται το αγγλικό κόρνο, τα κόρνα, οι τρομπέτες και οι βιόλες. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι ενισχυμένο. Μετέχει όλη η ορχήστρα πλην των βιολιών. Η μουσική εικόνα παρουσιάζει μία ομοφωνική γραφή στο μ.177. Τα φλάουτα εκτελούν την μελωδία τους σε οκταβικό διπλασιασμό όπως και τα κόρνα. Τα τρομπόνια ακολουθούν την μελωδική εξέλιξη των εγχόρδων (βιόλες -βιολοντσέλα - κοντραμπάσα), ενώ το αγγλικό κόρνο βρίσκεται σε σχέση διαστήματος 3ης μικρής και στην συνέχεια 3ης Μεγάλης με τις τρομπέτες. Το στοιχείο αυτό θυμίζει την αρμονική σχέση των μελωδικών γραμμών των φαγκότων-κλαρινέτων στα μ.175 - 176.

Με την *ostinato* συνοδεία των τύμπανων, τονίζεται η δεξιοτεχνική και με χρωματισμούς κατιούσα κίνηση του σόλο βιολοντσέλου.

Στο προτελευταίο μέτρο (178) του πρώτου μέρους του κοντσέρτου, εισάγεται ολόκληρη η ορχήστρα. Το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει μία κατιούσα κίνηση τεσσάρων τριακοστών δευτέρων τρεις φορές σε διαφορετικές οκτάβες. Είναι μία ρυθμική ιδέα, η οποία είχε εμφανιστεί στο μ.94. Το ρυθμικό

αυτό σχήμα δημιουργεί ένταση στο γενικό μουσικό άκουσμα. Το σόλο όργανο, μιμούνται σταδιακά οι βιόλες, τα δεύτερα και τέλος τα πρώτα βιολιά.

Οι βιόλες μετά την μιμητική διαδικασία στην δεύτερη κίνηση του μ.178, ακολουθούν την πορεία των κόρνων και των τρομπετών.

Τα φαγκότα και τα τρομπόνια, εκφράζουν το ίδιο ρυθμικό σχήμα με τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα.

Τα φλάουτα δημιουργούν ένα άκουσμα πολυφωνικής υφής με την κίνηση των τεσσάρων δέκατων έκτων και στη συνέχεια με το ρυθμικό σχήμα όγδοου και τρίηχου δέκατων έκτων. Το ρυθμικό σχήμα των δύο όγδων και τέταρτου ακολουθούν τα όμποε με το αγγλικό κόρνο. Τα κλαρινέτα έχουν ένα δικό τους σχήμα, της χρονικής αξίας του τέταρτου και δύο τρίηχων δέκατων έκτων.

Τα τύμπανα είναι ενταγμένα στο ρυθμικό σχήμα πολλών οργάνων του προτελευταίου μέτρου, ώστε να παίξουν μαζί με τα συμμετέχοντα όργανα το τελευταίο δέκατο έκτο ως *άρση* και προήχηση για την εδραίωση της θέσης του τελευταίου κτύπου του πρώτου μέρους του κοντσέρτου. Στον τελευταίο αυτό κτύπο της συνήχησης υπάρχουν και τα *Piatti*. Στην *άρση* αυτή μαζί με όλη την ορχήστρα συμμετέχει και το σόλο βιολοντσέλο. Στην πρώτη κίνηση του μ.179, ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος.

The image shows a page of handwritten musical notation for measures 177, 178, and 179. The score is written for a full orchestra and includes a solo cello part. The instruments listed on the left are: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Timpani, Piano Solo, Cello, Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The notation includes various rhythmic values, dynamics, and articulation marks. The page number '33' is visible at the bottom center.

2ο Μέρος

Το δεύτερο μέρος διαρθρώνεται σε τρεις ενότητες και επίλογο (*Coda*).

1η ενότητα: μ. 1- 54

2η ενότητα: μ. 55 - 99

3η ενότητα: μ. 100 - 148

Coda: μ. 149-166 (τέλος του 2ου μέρους)

Με την ρυθμική αγωγή *Andante cantabile* και ρυθμό 3/4 ξεκινάει το δεύτερο μέρος. Είναι ο ρυθμός με τον οποίο άρχισε και το πρώτο μέρος του κοντσέρτου.

Το έργο αρχίζει με παύση στον πρώτο χρόνο του μ.1 και αμέσως μετά εισάγονται τα έγχορδα της ορχήστρας με τεχνική παιξίματος *Bartok pizzicato* μέχρι και το μ.10 και απλό *pizzicato* μέχρι και το μ.25. Ακολουθούν μία ομοφωνική γραφή.

Στο μ.3 εισάγεται το φαγκότο με δυναμική *mf* και κίνηση βασισμένη σε ρυθμικές αξίες τέταρτων.

Στο μ.7, με την ίδια δυναμική ο συνθέτης εισάγει το σόλο βιολοντσέλο, το οποίο συνοδεύουν το φαγκότο και τα έγχορδα. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα ακολουθούν στην συνοδεία τους πορεία τέταρτων (βασισμένη σε βηματικές κινήσεις), στοιχείο το οποίο ερμηνεύουν και στην αρχή του μέρους (μ.1 - 6).

Στο μ.8 εμφανίζονται τα κόρνα (πρώτο - δεύτερο) με ρυθμικό σχήμα αντιχρονισμού. Η σταδιακή πύκνωση της ηχοχρωματικής πορείας του έργου, συνεχίζεται στην άρση του μ.10 με την είσοδο της τρομπέτας σε δυναμική *p*.

Στο σημείο αυτό, διαδραματίζεται μία ήρεμη μουσική εξέλιξη, η οποία συνεχίζεται με κίνηση αξίας τέταρτων, ημίσεων, ημίσεων παρεστιγμένων και την διάνθηση των μελωδικών γραμμών με παύσεις αξίας τέταρτου. Το ήρεμο κλίμα στο οποίο οργανώνει ο συνθέτης το μουσικό του υλικό, ενισχύει η ύπαρξη σύντομων ισοκρατών (βλ. μ.9 - 10 κόρνα - φαγκότα, μ.11 - 15 κόρνα, μ.12 - 14 τρομπέτα).

Στην άρση του μ.15 εισάγεται το κλαρινέτο, το οποίο αναπτύσσει μία διαλογική σχέση με το σόλο βιολοντσέλο, ενώ τα υπόλοιπα όργανα συνεχίζουν με ρυθμομελωδικές κινήσεις.

Η πορεία του δεύτερου μέρους μέχρι το μ.19, περιλαμβάνει διαφορετικά ηχοχρώματα, τα δε όργανα βασίζουν το υλικό τους σε βηματικές κυρίως

κινήσεις, ρυθμικής αξίας τέταρτων, ημίσεων, ημίσεων παρεστιγμένων με την παρουσία ισοκρατών.

Στα μ.20 - 24, η μουσική εξέλιξη αλλάζει. Συνυπάρχει το σόλο βιολοντσέλο μόνο με τα έγχορδα από τα οποία απουσιάζουν οι βιόλες. Ως προς την κίνηση των οργάνων, στα μέτρα αυτά συνεχίζεται η βηματική κίνηση με έντονα χρωματικά στοιχεία. Στο μ.24, επανεμφανίζεται το κλαρινέτο με δυναμική *f*.

Στο μ.25 το σόλο βιολοντσέλο εμφανίζει για πρώτη φορά στην μελωδική του γραμμή όγδοα, προσφέροντας μία εντονότερη κίνηση στην μέχρι τώρα ροή του μέρους. Την κινητικότητα που παρουσιάζουν τα όγδοα, τονίζουν και ενισχύουν οι παύσεις στην δεύτερη και τρίτη κίνηση του μέτρου στις φωνές των εγχόρδων. Το σόλο ακούγεται με την απλή συνοδεία των φαγκότων και του κλαρινέτου, το οποίο κινείται με ήρεμη βηματική κίνηση.

Το μ.25 θα μπορούσε να θεωρηθεί μία σύντομη γέφυρα στα έντονα ηχοχρώματα που συμβαίνουν στο μ.26.

Τα ξύλινα πνευστά, τα κόρνα, τα έγχορδα και το σόλο βιολοντσέλο, εκδηλώνουν το ξέσπασμα ηχοχρωματικά και ρυθμομελωδικά με δυναμικές *f* ή *sf* και με αρμονικά διαστήματα 3ης μικρής και Μεγάλης. Επιπλέον οι μελωδικές γραμμές κινούνται σε ταυτοφωνία (βλ. βιόλες - κλαρινέτα) και σε ρόλο σύντομου ισοκράτη (βλ. φαγκότα - κόρνα, βιολοντσέλα-κοντραμπάσα).

Η παύση του σόλο βιολοντσέλου στο μ.27, δηλώνει ένα στοιχείο διαλόγου μεταξύ έντασης και ηρεμίας. Επιπρόσθετα η επανάληψη της παύσης στο μ.30 προϊδεάζει για κάποια αλλαγή στη μουσική συνέχεια στο τμήμα αυτό. Στο μ.28, επανέρχεται η κίνηση στο σόλο βιολοντσέλο με ρυθμικές αξίες όγδων. Συνυπάρχει με μία διακριτική συνοδεία, η οποία βασίζεται σε τέσσερις σύντομους ισοκράτες (φαγκότα, κόρνα, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα) και σε μία μελωδική γραμμή ταυτοφωνίας από τις βιόλες και τα κλαρινέτα.

Στα μ.29 - 30, η παρουσία των πρώτων και δεύτερων βιολιών ενισχύουν τον ηχητικό όγκο της ορχήστρας, καθώς ανοίγουν την έκταση των τονικών υψών τους.

Από το μ.31 ο συνθέτης επαναφέρει τα πνευστά που χρησιμοποίησε και στο μ.26. Εμφανίζει τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα με τα κόρνα και φαγκότα σε ρόλο ισοκράτη, τις βιόλες σε απόλυτη ταύτιση με τα κλαρινέτα (βλ.μ.31 - 32) και το σόλο βιολοντσέλο σε μία μελωδική φράση, βασισμένη σε κίνηση ογδών

με την τεχνική *detaché* και ένα κατιόν διάστημα οκτάβας στο μ.32. Αξιοσημείωτο είναι το ότι φλάουτο και όμπωε από το μ.31 μέχρι και την δεύτερη κίνηση του μ.35, παρουσιάζοντας την ίδια μελωδική γραμμή, την ερμηνεύουν σε τεχνική *staccato*, στοιχείο το οποίο ο συνθέτης σπάνια χρησιμοποιεί και δεν θα ξαναεμφανίσει στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου.

Στα μ.33 - 35, ξεχωρίζει μία μελωδική αλυσίδα στο σόλο βιολοντσέλο. Συνυπάρχει μία διακριτική ρυθμομελωδική κίνηση με γνώρισμα τον έντονο χρωματισμό, ο οποίος χαρακτηρίζει την ορχηστρική συνοδεία. Επιπλέον συνυπάρχουν και μελωδικά διαστήματα 4ης, 3ης και 2ας με χαρακτηριστικό το διάστημα 2ας στην συνοδεία. Η ένδειξη *rallentando* στο μ.35 δηλώνει την ολοκλήρωση συμμετοχής των οργάνων και εισάγει στο επόμενο μέτρο το σόλο βιολοντσέλο.

Στο μ.36 υπάρχει νέα μουσική πραγματικότητα με την ένδειξη αγωγής *a Tempo*. Από το μέτρο αυτό μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.46, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα παίζουν *pizzicato*. Παρουσιάζουν σε αξίες τέταρτων το ίδιο μουσικό υλικό, το οποίο οργανώνεται ως επί το πλείστον σε κλίμακες κατιούσας μορφής (βλ.μ.36 - 38, 40 - 42, δεύτερος χρόνος μ.43 - 46).

Το σόλο βιολοντσέλο, παρουσιάζει μία λυρική μελωδική φράση, η οποία κινείται με αξίες ημίσεων και τέταρτων μέχρι και το μ.45. Την μελωδική του αυτή πορεία, ακολουθεί σε διαλογική σχέση η τρομπέτα σε δυναμική *p*, δίνοντας κίνηση στη ροή του μέρους με αξίες όγδων. Τα όγδοά της είναι οργανωμένα έτσι ώστε να τείνει να μοιάσει την μορφή μελωδικής αλυσίδας μέχρι και το μ.46, χωρίς διαστηματικά να τηρούνται απόλυτα οι προϋποθέσεις.

Το ηχοχρωματικό συμπλήρωμα του τμήματος αυτού της 1ης ενότητας μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.44, ολοκληρώνει το πρώτο κόρνο, το οποίο αναπτύσσει την μουσική του πρόταση με αξίες ημίσεων παρεστιγμένων (βλ.μ.36 - 39), τέταρτων και ημίσεων (βλ.μ.40 - 42). Την πρότασή του, η οποία σταματάει στην πρώτη κίνηση του μ.44, δείχνει να ολοκληρώνει το πρώτο τρομπόνι ακριβώς από τον δεύτερο χρόνο του μ.44 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.47. Από το τέλος του μ.47, εισάγονται τα πρώτα - δεύτερα βιολιά, οι βιόλες, το κόρνο, το φλάουτο και το τρομπόνι.

Τα φαγκότα στα μ.46 - 47, με δυναμική *f* ερμηνεύοντας τους φθόγγους Ντο#-Ντο, ενισχύουν τους δύο τελευταίους φθόγγους της μελωδικής φράσης του πρώτου τρομπονιού στα αντίστοιχα μέτρα. Από το τέλος του μ.47, στους

ήχους του δεύτερου μέρους εισάγονται τα βιολιά, οι βιόλες, το κόρνο, το φλάουτο και το τρομπόνι και ολοκληρώνουν την μουσική τους πρόταση, κάποια στο μ.54 και κάποια στον πρώτο χρόνο του μ.55.

Στα μ.47 - 49 τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα, με *arco*, παίζοντας τον φθόγγο Ντο δίνουν μία ισοκρατηματική στήριξη από τον τρίτο χρόνο του μ.47 στα: βιολιά, βιόλες, τρομπέτα, κόρνο και φλάουτο. Στο μ.48, αλλάζει το ομοφωνικό χαρακτηριστικό που ξεκίνησε στη τρίτη κίνηση του μ.47 και διαμορφώνεται σε αξίες ημίσεων και τέταρτου (♩ ♩), ή τριών τετάρτων (♩ ♩ ♩).

Στο μ.49 παίρνει τον ρόλο του το σόλο βιολοντσέλο σε ταυτοφωνία με το κλαρινέτο. Τα δύο όργανα τα στηρίζουν, ο ισοκράτης των βιολοντσέλων - κοντραμπάσων - τρομπέτας και το ηχόχρωμα φλάουτου - κόρνου - ομάδας βιόλας. Πιο συγκεκριμένα, το φλάουτο από το μ.49, ερμηνεύει ένα εντυπωσιακό ρυθμομελωδικό μοτίβο με συγκοπική κίνηση, το οποίο επαναλαμβάνει στα μ.51 και 53 και δημιουργώντας μία αλυσίδα προσδίδει μία πολυρυθμική εικόνα μέχρι το μ.55. Τα υπόλοιπα όργανα μέχρι το μ.55, στηρίζονται σε μικρομελωδικές διαφοροποιήσεις και μιμήσεις με πρότυπο το σόλο βιολοντσέλο. Σημαντική ως προς την ένταση στο σημείο αυτό του δεύτερου μέρους είναι η ένδειξη δυναμικής αγωγής *crescendo poco a poco*.

50

Solo
cresc. poco a poco

Solo
cresc. poco a poco

Solo
cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

arco | m8
r. ass
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

Από τα μ.52 - 54 το κόρνο, αλλάζει την μελωδική του κίνηση διακόπτοντας την μίμηση, το όμποε με την εμφάνισή του μιμείται την κίνηση του φλάουτου και η τρομπέτα με μία σολιστική κίνηση, συμβάλουν στην ολοκλήρωση του τμήματος αυτού.

Από το μ.55, ξεκινά η 2η ενότητα του δεύτερου μέρους με λιγότερα ηχοχρώματα. Ο συνθέτης δίνει έμφαση στην σολιστική εξέλιξη του σόλο βιολοντσέλου. Ερμηνεύει σε δυναμική *f* από τα μ.55 - 72 το ρυθμικό σχήμα των τρίηχων ογδών (στοιχείο το οποίο πρωτοεμφάνισε το σόλο βιολοντσέλο στο μ.15 του πρώτου μέρους του κοντσέρτου). Την εξέλιξη στην αφήγηση του σόλο οργάνου, συνοδεύουν σε δυναμική *mf*, τα τέσσερα κόρνα με αξίες ημίσεων, τέταρτων και ημίσεων παρεστιγμένων και διαστημάτων 8ης καθώς και τα τρία τρομπόνια μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.63. Το τρίτο τρομπόνι κινείται με βηματική κίνηση και αξίες τέταρτων. Από τον τρίτο χρόνο του μ.60, προστίθεται και η τρομπέτα με συνοδευτικό ρόλο.

Στο μ.63, ο συνθέτης εμπλουτίζει ηχοχρωματικά την μουσική συνέχεια, προσφέροντας μία ένταση στο έργο, την οποία ήδη προετοίμαζε με το *crescendo* από το μ.59. Την συνοδεία του σόλο βιολοντσέλου αποτελούν τα παρακάτω όργανα: φλάουτο, όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο (συνοδεύει με το ίδιο ρυθμικό σχήμα του σόλο βιολοντσέλου μέχρι το μ.70), φαγκότο, κόρνα, τρομπέτα και τα κοντραμπάσα με *pizzicato*.

Από τα μ.63 - 84, το φαγκότο και τα κοντραμπάσα παρουσιάζουν την ίδια μελωδική φράση σε ταυτοφωνία με μία εξαίρεση στο μ.66 (καθυστέρηση στο πρώτο όγδοο του φθόγγου Λα στα κοντραμπάσα) και στο μ.69 (επανάληψη του ίδιου φθόγγου στους δύο πρώτους χρόνους στα κοντραμπάσα).

Από το μ.73, την κοινή πορεία φαγκότου και κοντραμπάσων ακολουθούν και τα βιολοντσέλα.

Από τα μ.63 - 73, φλάουτο και όμποε παρουσιάζουν την ίδια μελωδική πορεία.

Τα κόρνα (πρώτο - τρίτο, δεύτερο - τέταρτο) και η τρομπέτα από τα μ.63 - 72 κινούνται συχνά σε ρόλο ισοκράτη με αξίες ημίσεων παρεστιγμένων και κινήσεις ημίσεων και τέταρτων, εμπλουτίζοντας το ηχόχρωμα στο τμήμα αυτό. Παράλληλα όμως δημιουργούν και ένα επιπλέον μελωδικό χαρακτήρα στη μουσική συνέχεια του έργου.

84. Στη δεύτερη κίνηση του μ.79 εισάγει το κλαρινέτο, το οποίο βρίσκεται σε ρυθμομελωδική διαλογική σχέση με το σόλο βιολοντσέλο και μάλιστα στη δεύτερη και τρίτη κίνηση του μ.83, είναι διάφανη και η μιμητική σχέση των δυο αυτών οργάνων.

Από τη δεύτερη κίνηση του μ.80 μέχρι μ.84, η τρομπέτα τονίζει το ηχόχρωμά της με συζεύξεις διαρκείας.

Από το μ.85, ο συνθέτης επιλέγει ένα ηχοαφαιρετικό αποτέλεσμα. Η μελωδική ροή βασίζεται στο σόλο βιολοντσέλο και στο φλάουτο με έντονη δεξιοτεχνία και τη δυσκολία του απόλυτου συγχρονισμού. Υπάρχουν απαιτητικά ρυθμικά σχήματα στις μελωδικές γραμμές των δυο οργάνων, τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται με ένα αυστηρό αντιστικτικό συντακτικό, βασισμένο κυρίως στη βηματική κίνηση.

Οι βιόλες και τα κόρνα πρώτο - τρίτο ερμηνεύουν την ίδια μελωδική φράση, ενώ τα δεύτερο - τέταρτο την ίδια, κατά ένα κατιόν διάστημα 4ης Καθαρής. Στο μ.88 είναι ιδιαίτερος ο ισοκράτης των δυο αυτών ομάδων.

Τα μ.89 - 90, χρησιμοποιεί ο συνθέτης ως γέφυρα για να οδηγήσει στο τελευταίο τμήμα της 2ης ενότητας, η οποία ολοκληρώνεται στον πρώτο χρόνο του μ.100.

Φλάουτα, κόρνα, τρομπέτα και βιόλες, υποστηρίζουν με το ηχόχρωμά τους το σόλο βιολοντσέλο.

Στο μ.90, το δεξιοτεχνικό πέρασμα του σόλο βιολοντσέλου ακολουθεί ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα των φλάουτων. Ο συνθέτης στο μ.91 δείχνει μια νέα μουσική εξέλιξη. Η ένδειξη *crescendo* στο σόλο βιολοντσέλο στο μ.91, σε συνδυασμό με τους τονισμούς που σημειώνει ο συνθέτης στο δεύτερο, τέταρτο και έκτο όγδοο του αντίστοιχου μέτρου, αλλά και των επόμενων δυο μέτρων, προσδίδουν μια ένταση στον μουσικό του λόγο. Συνακόλουθα είναι τα τύμπανα με τον αντιχρονισμό τους στα μ.91 - 92. Την γραμμή των δυο αυτών οργάνων, ενισχύουν τα φλάουτα και τα όμπες με εκφραστικούς τονισμούς, ανοίγοντας σε έκταση τριών οκτάβων τους ήχους του μουσικού κειμένου. Οι βιόλες και το τρομπόνι στα μ.91 - 93, συνοδεύουν με ρυθμομελωδικές κινήσεις αξίας τέταρτων και ήμισυ παρεστιγμένου. Στον ρόλο αυτό ανήκουν και τα κόρνα, με ισοκράτη σε 4η Καθαρή. Η τρομπέτα στα ίδια μέτρα, υπενθυμίζει με το ρυθμικό σχήμα του τρίηχου ογδών τη φράση του σόλο βιολοντσέλου από τα μ.55 - 72 και ως επανάληψη στα μ.85 - 86.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.93 τα προηγούμενα όργανα, τα σταματούν τα πρώτα - δεύτερα βιολιά με ένα σύντομο πέρασμα μονόλογου με δυναμική *f* και *crescendo*. Στη δεύτερη κίνηση του μ.94, εισάγονται τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα επίσης με δυναμική *f*. Ταυτόχρονα στο μ.95 υπάρχει ένα ομοφωνικό άκουσμα εκφρασμένο από τα όμποε, αγγλικό κόρνο, τρομπέτα, πρώτα - δεύτερα βιολιά. Την δική τους μελωδική φράση σε αξίες τέταρτων και δυναμική *f*, παρουσιάζουν τα βιολοντσέλα, τα κοντραμπάσα και το τρομπόνι. Στην τρίτη κίνηση του μ.95 εισάγονται τα τύμπανα και τα κόρνα σε δυναμική *f*. Ο συνθέτης προετοιμάζει από τα μ.95 - 99 την αλλαγή του *Tempo* που ακολουθεί στο μ.100.

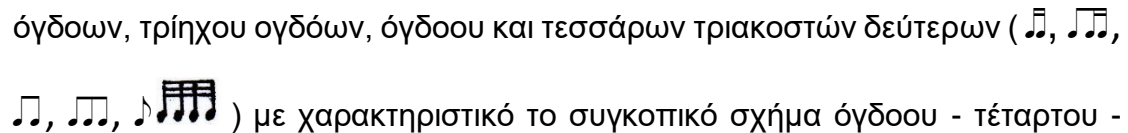

Στο μ.99, οι βιόλες και τα κλαρινέτα παίζουν ένα συγκοπικό ρυθμικό σχήμα. Είναι ένα στοιχείο το οποίο προετοιμάζει τον πτωτικό χαρακτήρα του μέτρου αυτού και το τέλος της 2ης ενότητας. Όλα τα συμμετέχοντα όργανα, παίρνουν αυτόν τον χαρακτήρα. Ακόμη και τα τύμπανα, που η μουσική τους πρόταση περιλαμβάνει παύσεις, επιβεβαιώνουν αυτόν τον ρόλο.

Στο ξεκίνημα της 3ης ενότητας από το μ.100, το σόλο βιολοντσέλο είναι πάλι παρόν. Ερμηνεύει μία μελωδική φράση μέχρι το μ.118, βασισμένη σε χρονικές αξίες ημίσεων, τέταρτων και ημίσεων παρεστιγμένων. Η φράση αυτή εξελίσσεται με μελωδικά διαστήματα και μέτρα βηματικής κίνησης π.χ. μ.100,102,105 και μ.101,104,107,108 αντίστοιχα.

Την μελωδική κίνηση του σόλο βιολοντσέλου συνοδεύουν διακριτικά τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα σε ταυτοφωνία μέχρι το μ.118 με *pizzicato* και φθόγγους ρυθμικής αξίας τέταρτων. Το φαγκότο συνακολουθεί την συνοδεία από τα μ.100 - 102 σε ταυτοφωνία.

Διακριτική είναι και η παρουσία των κόρνων, ξεκινώντας σε δυναμική *mf*, τα οποία είτε βρίσκονται σε ρόλο ισοκράτη (βλ. τρίτη κίνηση μ.101 - 104, 115 - 117) είτε παρουσιάζουν μελωδικές φράσεις βασισμένες σε αξίες τέταρτων και ημίσεων (βλ. μ.105 - 108, πρώτο κόρνο 109 - 114). Το τέλος της παρουσίας τους στο τμήμα αυτό καταλήγει στο μ.117 σε δυναμική *p*, μέσα από το *diminuendo* που προηγήθηκε στο μ.116. Η ένδειξη αυτή αφορά όλα τα συμμετέχοντα όργανα στα δυο αυτά μέτρα.

Τη μουσική φράση του σόλο βιολοντσέλου συνοδεύει το φλάουτο από την τρίτη κίνηση του μ.100 με δυναμική *f*. Η μελωδική του γραμμή βασίζεται στα ρυθμικά σχήματα δύο δέκατων έκτων, όγδοου και δυο δέκατων έκτων, δύο

όγδων, τρίηχου ογδών, όγδοου και τεσσάρων τριακοστών δεύτερων () με χαρακτηριστικό το συγκοπικό σχήμα όγδοου - τέταρτου - όγδοου () στη δεύτερη και τρίτη κίνηση του μ.105. Στα μέτρα αυτά (100 - 107), το φλάουτο μιμείται την μουσική κίνηση του σόλο βιολοντσέλου των μ.77 - 84, μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας Μεγάλης και ολοκληρώνει την μελωδική του φράση.

Στο μ.108 ο συνθέτης εισάγει το κλαρινέτο το οποίο ερμηνεύει στα μ.108 - 109 τη φράση του σόλο βιολοντσέλου των μ.85 - 86 με διαφορετικές ρυθμικές αξίες, μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας Μεγάλης.

Στα μ.110 - 116 παρουσιάζει τη φράση του σόλο βιολοντσέλου των μ.87 - 93 μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας Μεγάλης.

Το τμήμα αυτό των μ.118 - 125, μοιάζει σαν μια γέφυρα που ενώνει το μουσικό κείμενο που μόλις τελείωσε στην πρώτη κίνηση του μ.118 και το νέο που ξεκινά στο μ.126. Η γέφυρα αυτή βασίζεται σε μια αλυσίδα με πρότυπο τα μ.119 - 120, για κάθε όργανο και ομάδα οργάνων που συμμετέχουν με επαναλήψεις τα μ.121 - 122 και 123 - 124.

Επιπρόσθετα, στη γέφυρα αυτή διακρίνεται η διαλογική σχέση φλάουτου και κλαρινέτου και ο ρόλος ισοκράτη που έχουν βιολοντσέλα και κοντραμπάσα (με τεχνική *arco* πλέον) καθώς και τα τρομπόνια. Επίσης ξεχωρίζει η τρομπέτα με ένα ρυθμομελωδικό μοτίβο βασισμένο σε αρπισμούς μείζονας συγχορδίας.

Το ηχητικό άκουσμα συμπληρώνεται μέσα από την τρίλια των τυμπάνων με τονισμό *sf* σε κάθε επανάληψη του κρίκου της αλυσίδας και την κατιούσα βηματική κίνηση ημιτονίου ως μελωδική κατεύθυνση. Είναι η ίδια κίνηση που ακολουθούν τα βιολοντσέλα, τα κοντραμπάσα και τα τρομπόνια.

Η αλυσίδα διακόπτεται στο μ.125 με συνοδούς στο τελευταίο μοτίβο των δέκατων έκτων του σόλο βιολοντσέλου, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα από τα έγχορδα και τα τύμπανα με την τρίλια τους.

Μια νέα μουσική ήχων διαδέχεται τη γέφυρα αυτή από το μ.126. Η οπτική εικόνα της παρτιτούρας από το μ.126 δείχνει μία εργογραφία ομοφωνικής υφής. Δεν συμμετέχουν το σόλο βιολοντσέλο και τα τύμπανα. Η μουσική πορεία βασίζεται σε βηματική διαστηματική εξέλιξη, με την ιδέα κατιούσας κλίμακας στις φωνές των βιολοντσέλων - κοντραμπάσων - φαγκότου

από την δεύτερη κίνηση του μ.126 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.129 και ανιούσας στις φωνές βιολοντσέλων - κοντραμπάσων - φαγκότου στα μ.129 - 132. Το κυρίαρχο ρυθμικό σχήμα του ημίσεως και τέταρτου (βλ.μ.126, 127, 129 - 132), διανθίζεται αντιστικτικά με την είσοδο οργάνων στη δεύτερη κίνηση του μέτρου π.χ. μ.126 φαγκότο, μ.127 τρομπόνια και κόρνα. Με αυτή την παρέμβαση ο συνθέτης δημιουργεί μία δεύτερη μελωδική πραγματικότητα, με κυρίαρχο ρυθμικό σχήμα του τμήματος αυτού τα τρία τέταρτα (♩ ♪ ♪).

Σε όλο το τμήμα αυτό από τα μ.126 - 144, όπου το σόλο βιολοντσέλο δεν συμμετέχει, ο συνθέτης με τα δύο αυτά κυρίαρχα ρυθμικά σχήματα δημιουργεί μελωδικές ομαδοποιήσεις. Ξεχωρίζουν οι εξής:

1η βιολοντσέλα - κοντραμπάσα - φαγκότο

2η πρώτα - δεύτερα βιολιά-φλάουτα-κλαρινέτα

3η όμποε - αγγλικό κόρνο

4η κόρνα-τρομπόνια (μέχρι μ.133) στη συνέχεια τα τρομπόνια διαφοροποιούνται σε ρόλο κυρίως ισοκράτη

5η τρομπέτες, οι οποίες ακολουθούν διάφορες ομάδες

6η βιόλες, οι οποίες μέχρι το μ.131 ακολουθούν τα κόρνα, στα μ. 132 - 133 κινούνται ανεξάρτητα, από τα μ.134 - 135 κρατούν ρόλο ισοκράτη και από την τρίτη κίνηση του μ.140 μέχρι το μ.142 ακολουθούν το όμποε.

Από το μ.143 ο συνθέτης ελαττώνει τον όγκο των ηχοχρωμάτων. Μειώνει μία προς μία την συμμετοχή των οργάνων μέχρι το μ.148 όπου και ολοκληρώνεται η 3η ενότητα. Με αυτό τον τρόπο προετοιμάζει τον ακροατή για την εισαγωγή του σόλο βιολοντσέλου που είναι η *Coda* του δεύτερου μέρους και οδηγεί στην ολοκλήρωσή του.

Στο μ.148, οι συνηγήσεις των οργάνων που συμμετέχουν, οι τρίλιες στα τύμπανα και στην τρομπέτα σε συνδυασμό με την ένδειξη του *crescendo*, ολοκληρώνουν το πέρασμα στην *Coda* του 2ου μέρους και οδηγούν σε μία θριαμβευτική είσοδο του σόλο βιολοντσέλου.

Ο συνθέτης επιλέγει να ακουστεί μόνο του το σόλο, μία ιδέα που είχε επαναλάβει στα μ.116 - 129 του 1ου μέρους του κοντσέρτου. Από το μ.149 σε δυναμική *f*, αγωγή *a tempo* και με το ρυθμικό σχήμα του τρίηχου ογδών

(♩♩♩) - γνώριμο από αρκετές προηγούμενες συμμετοχές - ακούγεται το σόλο βιολοντσέλο. Αρθρώνει τον συνεχή μουσικό του λόγο μέσα από τα τρίηχα

ογδών μέχρι το προτελευταίο μέτρο του 2ου μέρους. Μέχρι το μ.154 μονολογεί. Ξεχωρίζουν τα συγκοπικά σχήματα του τρίηχου (βλ.μ.149 - 154), το κατιόν ποίκιλμα στην τρίτη κίνηση (ανιόν ποίκιλμα εμφάνισε από την δεύτερη κίνηση του μ.55) και η κατιούσα κίνηση ημιτονίου στον πρώτο φθόγγο κάθε μέτρου. Με μορφή αλυσίδας, ο συνθέτης αφήνει έναν σύντομο αλλά δεξιοτεχνικό ρόλο στον σολίστα, ώστε να παρουσιάσει τις σκέψεις του πριν ενσωματωθεί με την ορχήστρα και ολοκληρωθεί το 2ο μέρος.

Με την επιβράδυνση (*rallentando*) στην τρίτη κίνηση του μ.154, οδηγεί και προετοιμάζει ο συνθέτης το τελευταίο ηχητικό άκουσμα του μέρους.

Στο μ.155, συντελούνται τρεις καθοριστικές αλλαγές:

- 1) η ρυθμική αγωγή γίνεται *piu lento*
- 2) ο ρυθμός μετατρέπεται από 3/4 σε 9/8
- 3) εμφανίζονται «διστακτικά», όργανα της ορχήστρας

Η μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου στο μ.154, συνδέει τον επίλογο του δεύτερου μέρους. Στο μ.155 συνεχίζει με έκφραση *tranquillo*. Στην πρώτη κίνηση του μέτρου, εισάγεται το φαγκότο και ερμηνεύει μία κατιούσα κίνηση βασισμένη σε διαστήματα 2ας. Στην δεύτερη κίνηση του μ.155, εισάγεται το πρώτο κόρνο με ανιούσα κίνηση και στο μ.156 με έναν σύντομο ισοκράτη. Στο ίδιο μέτρο το φαγκότο έχει μία κατιούσα βηματική κίνηση, ενώ από την δεύτερη κίνηση του μέτρου, ο συνθέτης εισάγει το αγγλικό κόρνο, ως έναν αντίλογο στη ροή του έργου, με κίνηση ανιούσας βηματικής πορείας.

Στο μ.157 εμφανίζονται τα κοντραμπάσα με δυναμική *p* και ρόλο ισοκράτη, τα ίδια δε, ισχύουν και στο μ.158. Τον ίδιο ρόλο ακολουθεί και το φαγκότο. Τα δύο αυτά όργανα συνηχούν με την ίδια μελωδική φράση μέχρι το τέλος του μέρους, βασισμένη στη βηματική κίνηση, με εξαίρεση το τελευταίο όγδοο της τρίτης κίνησης του μ.159, όπου το φαγκότο πραγματοποιεί ένα ανιόν διάστημα 8ης ελαττωμένης.

Τα κόρνα από το μ.159 μέχρι το τέλος του δεύτερου μέρους, ακολουθούν την γραμμή φαγκότου - κοντραμπάσων.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.160, ο συνθέτης σημειώνει στο σόλο βιολοντσέλο ένα *crescendo poco a poco*, δημιουργώντας μία πρόσθετη ένταση στις μουσικές στιγμές του μέρους.

Από το μ.159 μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.162, το αγγλικό κόρνο «συνομιλεί» με το σόλο βιολοντσέλο με μία ρυθμική διαφοροποίηση των αξιών στο μελωδικό του λόγο, σε σχέση με το σόλο.

Από το τέλος της τρίτης κίνησης του μ.162, εισάγονται με δυναμική *mf* οι βιόλες, οι οποίες ερμηνεύουν την ίδια μελωδία με το αγγλικό κόρνο μέχρι το τέλος του μέρους.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.163, το ηχόχρωμα του μέρους διευρύνεται με την εισαγωγή, των φλάουτων σε δυναμική *f* και στην τρίτη κίνηση του μέτρου των όμποε (πρώτο - δεύτερο) μιμητικά και με την ίδια δυναμική.

Ο κύκλος των συμμετεχόντων οργάνων, κλείνει με την προσθήκη των τύμπανων στο τελευταίο όγδοο της τρίτης κίνησης του μ.164 με δυναμική *p*. Ο αντιχρονισμός στο ρυθμικό του λόγο στην τρίτη κίνηση του μ.165, η τρίλια στο μ.166 σε συνδυασμό με την ένδειξη *molto rallentando* και το επερχόμενο *diminuendo*, ενισχύουν την αίσθηση της ολοκλήρωσης του 2ου μέρους του κοντσέρτου.

Το σημείο της κορώνας στη δεύτερη κίνηση του μ.166 επιβεβαιώνει το τέλος.

3ο Μέρος

Το 3ο μέρος του κοντσέρτου, διαρθρώνεται σε δύο ενότητες και Επίλογο.

1η ενότητα: μ.1 - 113

2η ενότητα: μ.114 - 220

Επίλογος: μ.222 - 261 (τέλος 3ου μέρους)

Το 3ο μέρος ξεκινά με ρυθμική αγωγή *Allegro Vivo*, στην οποία ο συνθέτης προσδιορίζει με σχετική ακρίβεια την μετρική μονάδα του έργου (♩ ≅ 68 - 72). Ο ρυθμός είναι 6/8.

Το έργο αρχίζει με τα φλάουτα, όμποε, φαγκότο, κόρνα, τύμπανα, πρώτα - δεύτερα βιολιά, βιόλες από το μ.1 με δυναμική *p* και *crescendo*, να παρουσιάζουν το μουσικό τους υλικό. Οι βιόλες, τα κόρνα και το όμποε, δίνουν ως χαλί τη βάση του ισοκράτη ώστε να ηχήσουν τύμπανα, πρώτα βιολιά και πρώτο φλάουτο στο ρυθμικό σχήμα του όγδοου - παύση ογδού - όγδοο (♩ ♪ ♪) και δεύτερο φλάουτο, δεύτερα βιολιά στο δικό τους σχήμα, παύση όγδοου - όγδοο - όγδοο (♪ ♪ ♪).


Στο μ.3 εισάγεται το σόλο βιολοντσέλο, το οποίο ακολουθεί το ρυθμικό σχήμα του τέταρτου και όγδοου (♩ ♪), με σύζευξη προσωδίας και δυναμική *f* μέχρι και το μ.10.

Στο μ.7 ο συνθέτης εισάγει το κλαρινέτο, το οποίο παίζει μουσικό υλικό του σόλο βιολοντσέλου των μ.3 - 7, μεταφερμένο κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής (βλ. πρώτη κίνηση μ.7 - 11). Το συνοδεύουν, το σόλο βιολοντσέλο, το οποίο παίζει την ίδια μελωδία για δεύτερη φορά (με εξαίρεση την *appoggiatura* στην πρώτη κίνηση του μ.7 η οποία δεν υπάρχει στο μ.3), τα φαγκότα με το ίδιο ρυθμομελωδικό σχήμα (βλ.μ.1), όλα τα κόρνα, τα τρομπόνια με το ρυθμικό σχήμα του τέταρτου παρεστιγμένου (♩ ♩) και πρώτα - δεύτερα βιολιά - βιόλες με το αρχικό ρυθμικό τους σχήμα (βλ.μ.1).

Μετά την εισαγωγή των παραπάνω οργάνων, ο συνθέτης παρουσιάζει μια αλλαγή στο μ.10. Ελαττώνει τον ηχητικό όγκο της ορχήστρας και διατηρεί το σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f* και το όμποε με δυναμική *mf*. Τα δύο όργανα βρίσκονται σε έναν ρυθμικό διάλογο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από το

ρυθμικό σχήμα στο σόλο βιολοντσέλο των έξι ογδών (♩♩ ♩♩), το οποίο διατηρείται μέχρι και το μ.29.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.12, εισάγεται το φλάουτο με δυναμική *mf* μέχρι το μ.16 και με *crescendo* μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.20, όπου και ολοκληρώνει την ερμηνεία του. Το φλάουτο εμπλουτίζει με το ηχόχρωμά του την μελωδική ταυτότητα του μέρους και την ρυθμική του πολυφωνία.

Στην πρώτη κίνηση του μ.16 με δυναμική *f* εισάγονται οι τρομπέτες και στην δεύτερη κίνηση του ίδιου μέτρου με την ίδια δυναμική τα δύο κόρνα. Έτσι ενισχύεται η ένταση της μουσικής συνέχειας, καθώς τρομπέτες, όμποε και φλάουτο από το μ.16 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.18 παρουσιάζουν σχεδόν το ίδιο μουσικό υλικό. Στη δεύτερη κίνηση του μ.18, ο συνθέτης εμφανίζει στο φλάουτο ένα νέο ρυθμικό σχήμα (), διευρύνοντας το ρυθμικό φάσμα του έργου.

Από την δεύτερη κίνηση του μ.17 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.19 για το όμποε και μέχρι το μ.20 για κόρνα και τρομπέτα, ο συνθέτης εμφανίζει έναν ισοκράτη που υποστηρίζει το φλάουτο και το σόλο βιολοντσέλο.

Στα μ.19 - 20, δίνει στο σόλο βιολοντσέλο έναν διαφορετικής μορφής ισοκράτη με μία σχετική κινητικότητα, ο οποίος συνοδεύει το φλάουτο και τα πρώτα βιολιά (ερμηνεύουν την ίδια μελωδία με δυναμική *f* (βλ.μ.19) και το κλαρινέτο με τα δεύτερα βιολιά τα οποία επίσης ερμηνεύουν την ίδια μελωδική γραμμή.

Από τα μ.21 - 25, ο συνθέτης ελαττώνει την χροιά των ήχων στα έγχορδα (βιόλες - βιολοντσέλα). Μαζί τους συμμετέχει και η τρομπέτα μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.24.

Το σόλο βιολοντσέλο από τα μ.21 - 24, παρουσιάζει το μουσικό κείμενο των μ.11 - 14. Το συνοδεύουν, το κλαρινέτο με μία χρωματική κατιούσα κίνηση και το κόρνο με συγκοπικές κινήσεις στα μ.21 και 23 καθώς και χρωματικές κατιούσες και ανιούσες κινήσεις. Τα δύο αυτά όργανα από τα μ.24 - 27, συνεχίζουν σε ρόλο ισοκράτη.

Στο μ.24, εισάγει ο συνθέτης το αγγλικό κόρνο με δυναμική *f* και σχήμα αντιχρονισμού, προσδίδοντας ένα νέο ηχοχρωματικό και ρυθμικό άκουσμα.

Το *pizzicato a la Bartok* στα μ.24 - 27 στα πρώτα - δεύτερα βιολιά, δίνει ένα σύντομο τονισμό στο γενικό σύνολο.

Στο μ.24, το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει το μ.21 και στο μ.25 το μ.18, ενώ από τα μ.26 - 29 ερμηνεύει τον ισοκράτη οκτάβας στο φθόγγο Σολ στα μ.26 - 27 και Ντο στα μ.28 - 29.

Τα ξύλινα πνευστά που συμμετέχουν στα μ.26 - 39, προσφέρουν επίσης μία σειρά σύντομων και διαφορετικών τύπων ισοκρατών πλην του όμποε στο μ.26 - 27. Στα μ.25 - 28 ηχούν τα *Bartok pizzicati* πρώτων - δεύτερων βιολιών και όλων των εγχόρδων στα μ.30 και 33.

Τα όμποε από το μ.30 συνεχίζουν με διπλό ισοκράτη.

Στο τμήμα αυτό μέχρι το μ.39, όλα τα συμμετέχοντα πνευστά κινούνται με κρατημένους φθόγγους.

Το αγγλικό κόρνο από τα μ.35 - 39 κατέχει έναν δευτερεύοντα μελωδικό ρόλο, βασισμένο στο ρυθμικό σχήμα τέταρτου και όγδοου (♩ ♪). Με το ίδιο ρυθμικό σχήμα και αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής, κινούνται τα κόρνα στα μ.35 - 36 καθώς και τα κλαρινέτα στα μ.37 - 38.

Το σόλο βιολοντσέλο από τα μ.30 - 38, βασισμένο στο ρυθμικό σχήμα ♩ ♪, παρουσιάζει μία μελωδική πορεία, η οποία ξεχωρίζει στο τμήμα αυτό. Τα μ.30 - 33 είναι η μελωδία των μ.3 - 6 μεταφερμένη κατά ένα διάστημα Τόνου χαμηλότερα, τα δε μ.35 - 38 είναι το υλικό των μ.30 - 33 κατά ένα διάστημα οκτάβας ψηλότερα.

Από τα μ.35 - 39, τα βιολοντσέλα και οι βιόλες συμπληρώνουν το τμήμα αυτών των μέτρων σε ρόλο ισοκράτη με αρμονικούς φθόγγους, ενώ τα πρώτα - δεύτερα βιολιά με *pizzicato*.

Στο μ.39, εισάγεται η τρομπέτα με δυναμική *f con sordino*. Βρίσκεται σε διάλογο με το σόλο βιολοντσέλο στα μ.39 - 41. Το σόλο όργανο στα μ.39 - 46, ερμηνεύει το υλικό των μ.12 - 18 μεταφερμένο κατά ένα κατιόν διάστημα Τόνου. Τα δύο όργανα αλληλοσυμπληρώνονται ρυθμικά μέχρι το μ.41. Από τα μ.42 - 44 η τρομπέτα εκφράζει τον μουσικό της λόγο σε μορφή ισοκράτη.

Τον διάλογο με το σόλο βιολοντσέλο αναλαμβάνουν για τρία μέτρα τα κόρνα, τα οποία εισάγονται στο μ.42. Από τα μ.47 - 58 παίζουν συνεχώς έναν ισοκράτη και ιδιαίτερα από τα μ.50 - 58 διπλό ισοκράτη με διάστημα 5ης Καθαρής.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.46 με δυναμική *mf* εισάγεται το κλαρινέτο, το οποίο μέχρι την αξία τέταρτου του μ.50, εκφράζει ένα ρυθμομελωδικό πέρασμα με χρωματικές αλλοιώσεις, συμπληρώνοντας την πολυφωνία στο τμήμα αυτό.

Στα μ.48 - 59 ο συνθέτης εμφανίζει το ταμπουρίνο, με δυναμική *mf* και ρυθμικό *ostinato* βασισμένο στο επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα όγδοου - παύση ογδού - όγδοο (♩⁷♩).

Από την πρώτη κίνηση του μ.48 το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει το μουσικό του λόγο με *pizzicato* χωρίς μελωδική ροή μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.55 όπου και σταματά να ηχεί μέχρι και το μ.58.

Στα μ.50 - 54 το όμποε και το αγγλικό κόρνο, παρουσιάζουν σε δυναμική *f* την ίδια ρυθμομελωδική γραμμή.

Στο μ.54 ο συνθέτης εισάγει κλαρινέτα (το δεύτερο από το μ.55) - δεύτερα βιολιά με την ίδια μελωδική γραμμή και δυναμική *f*, καθώς και το φαγκότο με ρυθμικό σχήμα γνωστό από το μ.26, το οποίο μέχρι το μ.58 διατηρεί θέση ισοκράτη.

Από το μ.55 μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.59, όλη η ορχήστρα, πλην των τρομπονιών, είναι παρούσα, ενώ το σόλο βιολοντσέλο εισάγεται στο μ.59.

Στο μ.55, φλάουτα, τρομπέτες (η δεύτερη σε συνήχηση διαστήματος 4ης Καθαρής σε σχέση με την πρώτη), πρώτα βιολιά, βιόλες, παρουσιάζουν την ίδια μελωδική γραμμή. Τα δεύτερα βιολιά με τα κόρνα μία ξεχωριστή, καθώς και τα βιολοντσέλα - κοντραμπάσα με δυναμική *f* και *pizzicato*.

Η απάντηση του σόλο βιολοντσέλου έρχεται από το μ.59. Με μία μελωδική ανάπτυξη στηριγμένη στο ρυθμικό σχήμα των έξι δέκατων έκτων (♩⁶♩⁶♩⁶) μέχρι και το μ.66, παρουσιάζει ένα μεγάλο εύρος από το ηχόχρωμα της έκτασής του. Το ρυθμικό αυτό σχήμα εμφανίστηκε για τελευταία φορά στη δεύτερη κίνηση του μ.172 στο 1ο μέρος του κοντσέρτου. Κυρίαρχο στοιχείο στην εξέλιξη της μελωδικής γραμμής του σόλο βιολοντσέλου είναι τα διαστήματα 2ας και 3ης καθώς και οι αλλοιώσεις στους φθόγγους.

Την σολιστική γραμμή συνοδεύουν με ρυθμική αλληλοσυμπλήρωση δύο οργανικά σχήματα :

1ο: βιόλες - βιολοντσέλα - κοντραμπάσα από μ.59 - 69 με το ρυθμικό σχήμα όγδοο - παύση όγδοου - όγδοο (♩♯♩) σε δυναμική *p* και *pizzicato*, με μία εξαίρεση στην πρώτη κίνηση του μ.63 όπου το σχήμα ♩♯♩ γίνεται ♩♩♩.

2ο: όμποε - αγγλικό κόρνο - κλαρινέτα από μ.59 - 66 με το ρυθμικό σχήμα παύση όγδοου - όγδοο - παύση όγδοου (♩♯♩) σε δυναμική *mf*.

Στο μ.64, εισάγονται τα *Piatti* και τα τύμπανα με σταθερό ρυθμικό σχήμα μέχρι και το μ.69. Στο μ.64 εισάγεται και το πρώτο κόρνο με μία χαρακτηριστική μελωδία μέχρι το μ.67, η οποία βασίζεται στις αξίες τέταρτου - όγδοου (♩ ♩) και στη σύζευξη προσωδίας, η οποία υποδηλώνει οδηγίες για τον τρόπο εκτέλεσης. Για τα επόμενα τρία μέτρα μέχρι και το μ.70, συνεχίζουν με ισοκράτη. Την μελωδική εξέλιξη των κórνων συνοδεύει το φαγκότο, το οποίο επίσης στο μ.67 παίζει φθόγγους σε ισοκράτη.

Στα μ.67 - 69, ο συνθέτης δίνει τη συνέχιση της μελωδικής φράσης του σόλο βιολοντσέλου στο κλαρινέτο, βασισμένη στο ίδιο ρυθμικό σχήμα των έξι δέκατων έκτων με χρωματικές αλλοιώσεις. Στα ίδια μέτρα, το φαγκότο συμβάλλει με χρωματικούς φθόγγους.

Το σόλο βιολοντσέλο στα μ.67 - 70, μιμείται όσα προανέφεραν τα κόρνα στα μ.64 - 68 με δυναμική *ff* και ερμηνεία διαστημάτων 8ης.

Στην άρση του μ.70, γίνεται αισθητή η παρουσία του τρίγωνου, το οποίο δίνει έναν ξεχωριστό τονισμό στην ηχοχρωματική ποικιλία του τρίτου μέρους.


Τα έγχορδα στα μ.70 - 71 σταματούν το *pizzicato*.


Όμποε και κλαρινέτα στα μ.70 - 71 στηρίζουν σε ρόλο ισοκράτη αφενός τα φλάουτα, αφετέρου τα κόρνα τα οποία ξεκινούν μελωδική γραμμή στο μ.71 με το ρυθμικό σχήμα των φλάουτων.

Τα κόρνα στο μ.71 εκφράζουν το ρυθμομελωδικό τους σχήμα, ξεκινώντας με δυναμική *f* και καταλήγοντας *p* μέσα από *diminuendo*.

Στο τμήμα από τα μ.72 - 87, ξεχωρίζει στην παρτιτούρα μία σειρά ισοκρατών. Η διαφορετικότητα στους ισοκράτες, προσφέρει ένα ενδιαφέρον συνθετικό στοιχείο τόσο από μελωδική όσο και από ρυθμική άποψη και τονίζει με αυτόν τον τρόπο την παρουσία του σόλο βιολοντσέλου. Στα έγχορδα συναντώνται τρεις διαφορετικοί τύποι ισοκρατών με *pizzicato*:


1) κοντραμπάσα με ρυθμικό σχήμα 

2) βιολοντσέλα με ρυθμικό σχήμα 

3) βιόλες με ρυθμικό σχήμα 

Τα βιολιά απουσιάζουν.

Η τρομπέτα στα μ.72 - 75 καθώς και στα μ.77 - 78, παρουσιάζει τον ίδιο φθόγγο σε μορφή ισοκράτη. Στο μ.76 ερμηνεύει το ρυθμομελωδικό μοτίβο με ίδιους φθόγγους, το οποίο έπαιξαν: τα φλάουτα στο μ.70, η ίδια και τα κόρνα στο μ.71 και το σόλο βιολοντσέλο στο μ.72 και μ.75. Το ίδιο σκεπτικό ακολουθεί ο συνθέτης και στα κόρνα. Εμφανίζουν το ρυθμομελωδικό μοτίβο του μ.71 της τρομπέτας, στα μ.71, 76 και 86 και σε όλα τα υπόλοιπα μέτρα μέχρι το μ.85 συνοδεύουν με διπλό ισοκράτη σε διάστημα 8ης Καθαρής. Ο συνθέτης με αυτή την τεχνική πετυχαίνει ένα εσωτερικό «δέσιμο» στο τμήμα αυτό μέσα στην 1η ενότητα.

Ο ενδιαφέρων τύπος του ισοκράτη του φαγκότου () τόσο από μελωδική όσο και από ρυθμική άποψη, ο οποίος ξεκινάει από το μ.72, παραμένει μέχρι και το μ.86. Πρόκειται για τον ισοκράτη που ξαναεμφάνισαν τα φαγκότα στα μ.54 - 58.

Από το μ.72, με δυναμική *mp* το σόλο βιολοντσέλο, παρουσιάζει ένα μουσικό πέρασμα μέχρι το μ.86. Σε όλα αυτά τα μέτρα, η ανοιχτή χορδή Ρε λειτουργεί ως ισοκράτης, πάνω στην οποία αναπτύσσει την μελωδία η ψηλότερη φωνή. Η φωνή αυτή είναι μίμηση μελωδικής γραμμής που έχει παρουσιαστεί από αλλά όργανα και από το ίδιο το βιολοντσέλο (βλ.μ.30 - 34, 35 - 38 χωρίς να υπάρχει το τελευταίο μ.76).

Στο μ.76, κόρνα και τρομπέτα επαναλαμβάνουν το μ.72 του σόλο βιολοντσέλου, ενώ αυτό παίρνει στο αντίστοιχο μέτρο το ρόλο ισοκράτη. Στα μ.77 - 81 το σόλο με δυναμική *f*, ξεκινά μια επανάληψη της μουσικής ιδέας των μ.72 - 76 με συνοδοιπόρο το κλαρινέτο. Αυτό με δυναμική *f* παρουσιάζει την ίδια μελωδία μέχρι τη δεύτερη κίνηση του μ.78, όπου και διαφοροποιείται σε κρατημένους φθόγγους μέχρι και το μ.80. Στο μ.81 το κλαρινέτο επαναλαμβάνει όσα ανέφερε στο μ.77 και καταλήγει στο μ.82 στον κρατημένο φθόγγο Μι.

Στα μ.82 - 86, το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει το μουσικό υλικό των μ.77 - 81, με το όμπσε στην τεχνική του *primo- secondo* κατά ένα διάστημα 3ης Μεγάλης ψηλότερα.

Στα μ.86 - 87 τα κόρνα με δυναμική *f*, παρουσιάζουν ό,τι ερμήνευσαν στα μ.76 - 77, στους ίδιους φθόγγους, με παύσεις στη δεύτερη κίνηση του μ.87.

Η τρομπέτα στο μ.86 με δυναμική *f*, παρουσιάζει το χαρακτηριστικό μοτίβο του τέταρτου και όγδοου (♩ ♯), το οποίο έπαιξε και στο μ.76 μεταφερόμενο κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής. Στον πρώτο χρόνο του μ.87, ολοκληρώνουν την συμμετοχή τους όμπσε, φαγκότο, κόρνα και τρομπέτα.


Στο μ.87, ξεκινάει μία νέα ηχητική εικόνα μέχρι και το μ.97. Το σόλο βιολοντσέλο κινείται με το ρυθμικό σχήμα ♩. Ο συνθέτης σημειώνει έντονο τονισμό επάνω στους φθόγγους. Το σόλο συμπορεύεται με τα τύμπανα, τα οποία με δυναμική *mf* και ρούλο (βλ. μ.87-91) παρακολουθούν το δεξιότεχνικό αυτό πέρασμα του σόλο βιολοντσέλου. Στο μ.92, ο ισοκράτης των τυμπάνων μετατρέπεται στο *ostinato* ρυθμομελωδικό σχήμα ♩ ♯ ♯ ♩ μέχρι τον πρώτο φθόγγο του μ.109. Από το μ.104 - 108, αλλάζει το τονικό ύψος του πρώτου φθόγγου του κάθε μέτρου (από Ρε γίνεται Σολ).

Τα πρώτα - δεύτερα βιολιά, από τα μ.92 - 97 με δυναμική *f* βρίσκονται σε μια αυστηρή ρυθμομελωδική σχέση. Στο μ.93 ο συνθέτης σημειώνει ένα *diminuendo* και από το μ.94 τα πρώτα - δεύτερα βιολιά συνεχίζουν το μουσικό τους υλικό με δυναμική *mp*. Μαζί τους συνοδεύουν μόνο τα βιολοντσέλα στην πρώτη κίνηση κάθε μέτρου, με *pizzicato*, δυναμική *f* στο μ.92 και *mp* στα υπόλοιπα μέτρα μέχρι το μ.97.


Στο μ.94 ο συνθέτης εισάγει το σόλο βιολοντσέλο με μια μελωδική γραμμή βασισμένη στην κατιούσα βηματική κίνηση μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.96, ενώ στην συνέχεια γίνεται ανιούσα. Από το μ.95 το συνοδεύει το κλαρινέτο μόνο για ένα μέτρο σε δυναμική *mf* και παρουσιάζει σε μίμηση κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής, τον μουσικό λόγο του σόλο βιολοντσέλου του μ.94.

Τη συνέχεια της συνοδείας αναλαμβάνει το φαγκότο (βλ.μ.96), το οποίο μέσα από μια κατιούσα μελωδική κίνηση στηριζόμενη στο διάστημα 2ας, καταλήγει στα μ.97 - 103 να έχει ρόλο ισοκράτη.

Στα μ.98 - 101, σταματούν τα πρώτα - δεύτερα βιολιά και η σχέση που είχαν στα προηγούμενα μ.92 - 97, μεταφέρεται στα μ.98 - 101 ανάμεσα στις βιόλες με *arco* και στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα με *pizzicato*.

Το σόλο βιολοντσέλο στο μ.97 εμφανίζει ένα συγκοπτικό ρυθμικό σχήμα, το οποίο έχει εμφανίσει ο συνθέτης στα μ.24 - 25 στο αγγλικό κόρνο και στο μ.87 στο σόλο βιολοντσέλο στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου. Το σόλο, από τα μ.98 - 100 παρουσιάζει το υλικό του με επαναλαμβανόμενα συγκοπτικά σχήματα τα οποία βασίζονται στο χρονικό διαχωρισμό .


Στο μ.98 εισάγει ο συνθέτης με δυναμική *mf* το φλάουτο, το οποίο παρουσιάζει μιμητικά τη φράση του κλαρινέτου του μ.95. Στη συνέχεια από το μ.99 ακολουθεί μια κατιούσα μελωδική κίνηση η οποία καταλήγει στον κρατημένο φθόγγο Λα μέχρι το μ.103. Με κρατημένους φθόγγους σε άλλους τόνους συνεχίζει την συμμετοχή του μέχρι το μ.111.

Στα δύο τελευταία όγδοα του μ.99 με δυναμική *mf* εισάγεται το κλαρινέτο το οποίο μετά το ανιόν διάστημα 8ης, παρουσιάζει στο μ.100 κατιούσα μελωδική κίνηση, βασιζόμενη σε χρωματική κίνηση και στο ρυθμικό σχήμα έξι ογδών (). Από τα μ.101 - 103 συνεχίζει με κρατημένο φθόγγο.

Στο μ.102, εισάγονται τα πρώτα - δεύτερα βιολιά, συμπληρώνοντας την συμμετοχή όλων των εγχόρδων της ορχήστρας. Τα πρώτα βιολιά ακολουθούν το ρυθμικό σχήμα της ομάδας της βιόλας, ενώ τα δεύτερα βιολιά το σχήμα των βιολοντσέλων. Τα κοντραμπάσα συνεχίζοντας το ρυθμό που είχαν από το μ.98, αλλάζουν φθόγγο στο μ.104 από Ρε σε Σολ (ανιόν διάστημα 4ης Καθαρής).

Στα μ.104 - πρώτο όγδοο 109, το σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f*, ερμηνεύει την γραμμή που παρουσίασε το ίδιο στα μ.94 - πρώτο όγδοο 99, μεταφερόμενο κατά ένα ανιόν διάστημα 4ης Καθαρής.

Από το μ.105 εισάγεται το φαγκότο, το οποίο στα δύο πρώτα μέτρα (105 - 106), παρουσιάζει σε μεταφορά τη φωνή του κλαρινέτου του μ.95 και του φαγκότου του μ.96. Η μουσική του παρουσία ως διάλογος με το σόλο βιολοντσέλο, συνεχίζεται μέχρι το τέλος της 1ης ενότητας στο μ.113, με κυρίαρχο ρυθμικό σχήμα τα όγδοα σε ανιούσα και κατιούσα πορεία. Στον διάλογο αυτό, το φλάουτο με την αργή μελωδική του φράση, συνοδεύει διακριτικά. Το πρώτο τρομπόνι, με δυναμική *mf* από το μ.110 παίζει την φράση

του, βασιζόμενη στο ρυθμικό σχήμα , το οποίο ήδη έχουν υποστηρίξει πολλά όργανα σε αυτή την ενότητα.


Τα έγχορδα, βιόλες - βιολοντσέλα - κοντραμπάσα, παίζουν από το μ.109 *arco* σε πυκνή ρυθμική γραφή, βασισμένη κυρίως σε βηματική κίνηση. Οι βιόλες και τα βιολοντσέλα είναι σε ταυτοφωνία στα μ.110 - 111 ενώ στο μ.112 με αντίθετη κίνηση καταλήγουν σε αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής. Το κόρνο με την είσοδό του στη δεύτερη κίνηση του μ.111, συμβαδίζει με τα κοντραμπάσα και το φαγκότο, ενώ από το μ.112 ακολουθεί τις βιόλες.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.112 εισάγονται τα δεύτερα βιολιά με ανιόν διάστημα 8ης Καθαρής. Στην πρώτη κίνηση του μ.113, εισέρχονται τα πρώτα βιολιά ανοίγοντας την ηχητική έκταση κατά ένα διάστημα 8ης Καθαρής ακόμα ψηλότερα.

Η μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου, βασιζόμενη σε συγκοπτικά ρυθμικά σχήματα, κατευθύνεται με ένα ανιόν διάστημα 8ης Καθαρής στο τονικό κέντρο, το οποίο οδηγεί στο τέλος αυτού του τμήματος. Συμμέτοχος στο τέλος αυτό είναι τα τύμπανα με το ρούλο τους στο φθόγγο Σολ και δυναμική *f*.

Η 1η ενότητα ολοκληρώνεται με την ηχοχρωματική πύκνωση η οποία πραγματοποιείται στα μ.111 - 112 και τονίζεται από μία χρονική επιβράδυνση (*rallentando*) στην δεύτερη κίνηση του μ.112. Με συνήχηση στους φθόγγους Σολ και Ρε, σε κρατημένους φθόγγους στο μ. 113 από όλα τα συμμετέχοντα όργανα πλην των φλάουτων, κλαρινέτου και πρώτων βιολιών και το σύμβολο της κορώνας, τελειώνει η 1η ενότητα του 3ου μέρους.

Από το μ.114 ξεκινάει η 2η ενότητα του τρίτου μέρους. Η ρυθμική αγωγή γίνεται *Piu Allegro* και το μέτρο από 6/8 σε 2/4.

Το σόλο βιολοντσέλο από το μ.114, παρουσιάζει τη φράση του μέσα από το ρυθμικό σχήμα των συνεχών τεσσάρων δέκατων έκτων () μέχρι το μ.143. Το τμήμα αυτό (114 - 143) αποτελεί χώρο για την ανάδειξη σολιστικών δεξιοτεχνιών του βιολοντσελίστα, μέσα στην πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή που μόλις ξεκίνησε.

Η συνοδεία των οργάνων είναι φειδωλή και διακριτική κυρίως με μεγάλης διάρκειας χρονικές αξίες, σε σχέση με τη μουσική πορεία του σόλο βιολοντσέλου. Από το μ.114, το συνοδεύουν διακριτικά τα κοντραμπάσα με

pizzicato και αξία τριών τέταρτων και επανέρχονται στην ίδια συνοδεία των τετάρτων από το μ.118 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.125.

Τα βιολοντσέλα συνοδεύουν στην ίδια αξία τετάρτων, από το μ.114 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.125 με *pizzicato*. Μαζί τους εμφανίζεται και το τρομπόνι με δυναμική *mf*. Παίζει τρεις φθόγγους αξίας τριών τετάρτων και από το μ.116 μεγεθύνει την αξία των μέτρων σε ήμισυ. Ακολουθούν μέτρα με τέταρτα, ήμισυ και παύσεις τετάρτων ενδιάμεσα, μέχρι την ολοκλήρωση του μουσικού του λόγου στην πρώτη κίνηση του μ.125.

Στο μ.118 παίζει το κλαρινέτο μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.120, την μουσική ιδέα του σόλο βιολοντσέλου. Μετά από μια ανάπαυλα στη σύζευξη διάρκειας της αξίας τέταρτου και ήμισυ στα μ.120 - 121, επαναλαμβάνει από το μ.122 την ρυθμική εγρήγορση των δέκατων έκτων, σχηματίζοντας μία μελωδική αλυσίδα, με πρότυπο το μ.122 και επαναλήψεις τα μ.123 - 126. Στα μέτρα αυτά, πρώτο και δεύτερο κλαρινέτο βρίσκονται σε ένα διάλογο με αμοιβαία συμμετοχή, υποστηρίζοντας το σόλο βιολοντσέλο.


Οι φθόγγοι σε αξία τέταρτου που παρουσιάζουν τα τρομπόνια στην πρώτη κίνηση των μ.123 - 125, είναι οι φθόγγοι με τους οποίους αρχίζουν οι επαναλήψεις της αλυσίδας των κλαρινέτων.

Το σόλο βιολοντσέλο βασίζει το υλικό της μελωδικής του πορείας, σε μία σχέση διαδοχής βηματικών κινήσεων αλλά και διαστημάτων μεγαλύτερης απόστασης. Τα τέσσερα πρώτα μέτρα της εκκίνησής του, δίνουν φευγαλέα την ιδέα μελωδικής αλυσίδας. Τα μ.114 - 115 λειτουργούν ως πρότυπο και τα μ.116 - 117 ως επανάληψη με διαφοροποίηση στον τελευταίο φθόγγο της επανάληψης, ο οποίος ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα από το αναμενόμενο τονικό ύψος. Μετά την κατάληξη σε αξία τέταρτου στο μ.118 και την σύντομη παύση στη δεύτερη κίνηση του μέτρου, ερμηνεύει από τα μ.119 - 121 τη ρυθμομελωδική γραμμή, την οποία παρουσίασε το κλαρινέτο με δυναμική *f* από το μ.118 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.120.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.119, ο συνθέτης εμφανίζει το κόρνο με αξίες τετάρτων, ενισχύοντας το τρομπόνι μαζί με το οποίο ολοκληρώνει τον λόγο του στην πρώτη κίνηση του μ.125.

Στο μ.121 το σόλο βιολοντσέλο παρουσιάζει μια σύντομη γέφυρα, για να επαναφέρει από το μ.122 επαναλαμβανόμενα μοτίβα της αρχικής μουσικής ιδέας μέχρι και το μ.126. Στο τελευταίο όγδοο του μ.126, διαφοροποιούνται οι

μελωδικές γραμμές κλαρινέτων και σόλο βιολοντσέλου. Το στοιχείο αυτό της αλλαγής ταυτίζεται και με την αλλαγή της ρυθμικής συνοδείας των κοντραμπάσων και βιολοντσέλων της ορχήστρας. Το ρυθμικό σχήμα από ♩ (βλ.μ.118 - 125), γίνεται ♩ 7 ♩.

Από την δεύτερη κίνηση του μ.127 μέχρι το μ.143, ο συνθέτης δίνει έμφαση στο άκουσμα των εγχόρδων. Στα μ.127 - 129 τα κλαρινέτα συμμετέχουν με μια μελωδική συνοδεία οργανωμένη με βηματικές κινήσεις και δυο ρυθμικά σχήματα: ♩ και ♩  στο μ.127 και μ.128 αντίστοιχα. Ο συνδυασμός της διαφορετικότητας των ρυθμικών σχημάτων κλαρινέτων και βιολοντσέλων - κοντραμπάσων (όγδοα - τέταρτα), δίνει μία ιδέα πολυρυθμίας, διατηρώντας μια ισόρροπη σχέση. Στο μ.129 εισέρχεται το κόρνο, το οποίο με αραιή ρυθμική γραφή και με σύντομο ισοκράτη στα μ.132 - πρώτο χρόνο 134, συμμετέχει στη συνοδεία του σόλο βιολοντσέλο μέχρι το μ.139.

Το σόλο βιολοντσέλο από το μ.119 που ξεκίνησε, μέχρι και το μ.143, διατρέχει μεγάλη ποικιλία από διαστήματα κυρίως 2ας, 3ης, 5ης, 6ης και 8ης Καθαρής. Οργανώνει αυτό το υλικό μέσα από δεξιοτεχνικά περάσματα με συχνά επαναλαμβανόμενα σχήματα τα οποία μπορεί να μην έχουν τη λειτουργία που προσφέρει μια αλυσίδα στην μουσική εξέλιξη, προσδίδουν όμως μια συνοχή και μια συγκεκριμένη μορφή - χαρακτήρα στο μέρος αυτό μέχρι το μ.143.

Με δυναμική *mf* στο μ.129 και κίνηση με αξίες ημίσεων και τέταρτων επανέρχεται το κόρνο και δημιουργεί ένα μελωδικό υπόβαθρο σε όσα παίζουν τα έγχορδα. Ο συνθέτης παρουσιάζει και στη γραμμή των κόρνων την προτίμησή του στη βηματική κίνηση.

Από τα μ.130 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.143 προστίθενται και οι βιόλες με *pizzicato* στη συνοδεία των εγχόρδων. Από τα μ.130 - 132 παρουσιάζουν ακριβώς ό,τι και τα βιολοντσέλα - κοντραμπάσα. Από το μ.133 πραγματοποιείται ένας διάλογος στα έγχορδα. Στο μ.133 οι βιόλες και τα κοντραμπάσα ερμηνεύουν μια ίδια μελωδική εξέλιξη. Στη συνέχεια στο τελευταίο όγδοο του μ.134 εισάγονται τα δεύτερα βιολιά, τα οποία υποστηρίζονται από τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα με τον ίδιο φθόγγο. Από

το μ.135 μέχρι και το μ.143, με εξαίρεση τα μ.135 - 136, υπάρχει ίδια ρυθμική οργάνωση σε όλες τις φωνές των εγχόρδων.

Το κόρνο στο μ.134 σταματάει την βηματική του κίνηση και πραγματοποιεί ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής στον ασθενή χρόνο του μέτρου, για να την συνεχίσει μετά με ανιόν διάστημα 2ας στο μ.135 και με μια κατιούσα βηματική διαδοχή να ολοκληρώσει την φράση του στο μ.139. Από το μ.137 όλα τα έγχορδα παρουσιάζουν το ίδιο φθογγικό υλικό, κινούμενα με τις ίδιες ρυθμικές αξίες. Εξαίρεση παρατηρείται στο ασθενές μέρος της δεύτερης κίνησης του μ.140 στα κοντραμπάσα τα οποία παίζουν τον φθόγγο Ντο # ενώ όλα τα άλλα έγχορδα στο αντίστοιχο σημείο παίζουν τον φθόγγο Μι η.

Στα μ.140 - 143 ηχοχρωματικά, εμφανίζονται μόνο έγχορδα στη συνοδεία του σόλο βιολοντσέλου πλην των πρώτων βιολιών.

Στο μ.141 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.143 βιόλες και κοντραμπάσα παρουσιάζουν το ίδιο φθογγικό υλικό, ενώ δεύτερα βιολιά και βιολοντσέλα παρουσιάζουν το δικό τους. Το μ.143 ολοκληρώνεται με τα κοντραμπάσα να παρουσιάζουν στο ασθενές μέρος του μέτρου τον φθόγγο Μιβ με αξία τέταρτου, ενώ οι υπόλοιπες φωνές των εγχόρδων σιωπούν.

Στη συνέχεια στο μ.144 ο συνθέτης εισάγει τα φαγκότα σε δυναμική *mp*, με διπλό ισοκράτη, ο οποίος βασίζεται στο αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής και διαρκεί μέχρι και το μ.153. Συνδεδειγμένος κρίκος της προηγούμενης μουσικής σκηνής και της νέας, είναι η συνήχηση που εμφανίζεται στη φωνή των κοντραμπάσων στον ισχυρό χρόνο του μ.144 για χρονική αξία ενός τέταρτου. Συνυπάρχουν με τα φαγκότα τα οποία παίρνουν αυτό το διάστημα και του δίνουν στη συνέχεια το ρόλο του ισοκράτη στους φθόγγους Σολ - Ρε.

Από το μ.144, ο συνθέτης σημειώνει την ένδειξη *meno* στην ρυθμική αγωγή της ερμηνείας και το μέτρο γίνεται 6/8. Το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει τη μουσική φράση που πρωτοεμφάνισε στο μ.72. Το υποστηρίζουν μόνο τα φαγκότα με τον διακριτικό ρόλο που τους ανέθεσε ο συνθέτης, ενώ στα μ.148 - 149 κάνει ένα μικρό σχόλιο το αγγλικό κόρνο. Ερμηνεύει στο μεν μ.148 την ψηλή φωνή του σόλο βιολοντσέλου του μ.144 κατά μια οκτάβα ψηλότερα, στο δε μ.149 τον πρώτο φθόγγο του μ.145 του σόλο βιολοντσέλου με μεγεθυμένη αξία.

Στη μελωδική του γραμμή στα μ.144 - 153, το σόλο βιολοντσέλο ερμηνεύει τη γραμμή των μ.72 - 81 (αρχίζει από το φθόγγο Λα) μεταφερμένη κατά ένα κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής (στο μ.144 αρχίζει από τον φθόγγο Ρε). Ο συνθέτης παρουσιάζει μια ετεροφωνική αντιμετώπιση στην επεξεργασία του μουσικού υλικού του σόλο οργάνου. Διατηρεί έναν ισοκράτη στη χαμηλή φωνή και μια μελωδική κίνηση στην ψηλότερη φωνή βάσει του ρυθμικού σχήματος ♩. Τη συγκεκριμένη τεχνική σύνθεσης έχει εμφανίσει ο συνθέτης τέσσερις φορές μέχρι το σημείο αυτό του 3ου μέρους (βλ.μ.72, 77, 82,144).

Είναι προφανές ότι ακολουθεί μία λιτή συνοδεία στο τμήμα αυτό του τρίτου μέρους, σε σχέση τουλάχιστον με τις επιλογές που εφάρμοσε στα μ.72 - 87.

Στο μ.152 με δυναμική *p*, εισάγονται τα τύμπανα με ρούλο και παραμένουν μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.154. Η επιλογή της δυναμικής *p* στα τύμπανα - το *crescendo* ακολουθεί μετά- είναι ενδεικτικό σημείο του διακριτικού ρόλου υποστηρικτικής συνοδείας που θέλει ο συνθέτης να δώσει στα τύμπανα, έναντι της σολιστικής μουσικής γραμμής.

Στο μ.154, τα φαγκότα σταματούν και δίνουν τη σκυτάλη της συνοδείας στο κόρνο, το οποίο με δυναμική *f* μέχρι το μ.158, παίζει τη φωνή του σόλο βιολοντσέλου των ίδιων μέτρων κατά ένα κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής.

Το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει με μονοφωνική παρουσία, με δυναμική *f* στα μ.154 - 158 και κατά μια οκτάβα ψηλότερα, όσα η επάνω φωνή του οργάνου απήγγειλε στα μ.144 - 148.

Το όλο μέρος του σόλο (μ.154 - 157) συνοδεύουν τα έγχορδα, βιόλες - βιολοντσέλα - κοντραμπάσα με δυναμική *p* και ρόλο ισοκράτη. Στο μ.158 εισάγει ο συνθέτης τα πρώτα - δεύτερα βιολιά με δυναμική *f*. Τα πρώτα βιολιά παρουσιάζουν στο μ.158 τη φωνή του σόλο βιολοντσέλου του μ.154 και στο μ.159 τον πρώτο φθόγγο από το μ.155. Στη συνέχεια μέχρι και το μ.164, έχουν παύσεις. Τα δεύτερα βιολιά συνοδεύουν με την ίδια μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών κατά ένα διάστημα 4ης Καθαρής χαμηλότερα και μετά ακολουθούν και αυτά με παύσεις μέχρι το μ.164.

Στα μ.156 - 158 το σολιστικό όργανο ενισχύεται από το φαγκότο, το οποίο επανέρχεται μόνο για αυτά τα μέτρα με δυναμική *f*, ερμηνεύοντας τη μελωδική ιδέα κατά μια οκτάβα χαμηλότερα του σόλο βιολοντσέλου.

Τα τύμπανα μετά την κατάληξή τους στην πρώτη κίνηση του μ.154, επανεμφανίζονται στο μ.157 με δυναμική *p* και *crescendo* και τεχνική ρούλο μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.159.

Από το μ.159 δίνουν τη συνοδεία στο ταμπουρίνο, το οποίο με το συγκεκριμένο ρυθμό *ostinato* (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) διατηρεί τη συμμετοχή του μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.165.

Στα μ.159 - 164 το σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f* παρουσιάζει ένα νέο μουσικό υλικό, στηριγμένο στο ρυθμικό σχήμα ♩♩ και συνοδευτικό όργανο το ταμπουρίνο. Μια μικρή παρέμβαση των τυμπάνων γίνεται στο τέλος του μ.163 με αρχή του μ.165.

Το σόλο βιολοντσέλο στα μ.159 - 160, εμφανίζει ότι παρουσίασε στα μ. 87 - 88 κατά ένα κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής.

Είναι εμφανές ότι ο συνθέτης στη συνθετική του ροή χρησιμοποιεί εκτεταμένα το στοιχείο επαναφοράς ρυθμικών σχημάτων, μελωδικών γραμμών, μεταφοράς διαστημάτων, μοτίβων, στο σόλο και στα όργανα της ορχήστρας. Μια επανάληψη ακόμη συμβαίνει στα μ.161 - πρώτη κίνηση 164, σε σύγκριση με τα μ.89 - πρώτη κίνηση 92. Υπάρχουν μικροδιαφορές ανάμεσα στα δύο τμήματα με διάστημα μεταφοράς το 4ης Καθαρής και στον φθόγγο κατάληξης της φράσης. Αντί για Σολ που υπάρχει στο μ.164, σημειώνεται ο φθόγγος Λα στο μ.92 (έπρεπε να είναι ο φθόγγος Ρε κατά το διάστημα μεταφοράς 4ης Καθαρής).

Το σύντομο μέρος του τμήματος ολοκληρώνεται με το *pizzicato* (βλ. δεύτερη κίνηση μ.164) στις ανοιχτές χορδές του σόλο βιολοντσέλου σε μορφή αρπισμού καθώς και με το ζευγάρι των όγδων στα τύμπανα και το *ostinato* σχήμα του ταμπουρίνο.

Στο μ.165 ξεκινάει μια νέα ηχητική πορεία. Ο συνθέτης δημιουργεί μια δυναμική συνοδεία στο σόλο βιολοντσέλο. Όλες οι ομάδες των εγχόρδων παρουσιάζουν το υλικό τους με *pizzicato*, ακολουθώντας τρία διαφορετικά ρυθμικά σχήματα (μ.165 - 169) :

1) Κοντραμπάσα 

2) Βιολοντσέλα και δεύτερα βιολιά 

3) Βιόλες και πρώτα βιολιά



Με τον τρόπο αυτό, ο συνθέτης δημιουργεί μια ρυθμομελωδική πολυφωνία, η οποία από το μ.165 ενισχύεται ηχοχρωματικά από το πρώτο κόρνο με δυναμική *mf*.

Μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.167 παρουσιάζει έναν ισοκράτη. Η μελωδική του εξέλιξη εκτυλίσσεται μέχρι το μ.174, με ως επί το πλείστον βηματικές κινήσεις διάρκειας τέταρτου παρεστιγμένου και στα μ.171 - 174 επανέρχεται σε ένα κρατημένο φθόγγο ως ρόλο ισοκράτη.

Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει την απαγγελία του, από το μ.165 με *arco* και δυναμική *f* με μια νέα μουσική φρασεολογία. Η ερμηνεία των μ.94 - 103, μεταφέρεται στα μ.165 - 174 κατά ένα κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής και υποστηρίζεται από διαφορετικό συνοδευτικό ρυθμομελωδικό σχήμα. Τη πορεία του σόλο βιολοντσέλου από το μ.166, ακολουθεί και το φαγκότο επανεμφανίζοντας πιστά στα μ.166 - 170, το υλικό που παρουσίασε στα μ.105 - 109.

Στην δεύτερη κίνηση του μ.169, εισάγεται το κλαρινέτο «ντουμπλάροντας» το φαγκότο (κατά μια οκτάβα ψηλότερα) μέχρι το μ.175. Στα μ.175 - 176 αποκτά ρόλο σύντομου ισοκράτη.

Στο μ.176, το φαγκότο παίζει ισοκράτη μέχρι το μ.191 με μικρή διακοπή στη δεύτερη κίνηση του μ.189 και στην αντίστοιχη του μ.190.

Στο μ.175, ο συνθέτης στο ηχόχρωμα της ορχήστρας προσθέτει το αγγλικό κόρνο. Στον ισοκράτη του πρώτου κόρνου προσθέτει και τα υπόλοιπα τρία, από τα οποία δεύτερο και τέταρτο με την τεχνική *Bouche*, συνεχίζουν μέχρι και το μ.184. Το αγγλικό κόρνο από τα μ.175 - 178, με δυναμική *f*, παρουσιάζει τον μουσικό λόγο των μ.94 - 97 του σόλο βιολοντσέλου, χωρίς τον τελευταίο φθόγγο του μ.97 (υπάρχει παύση ογδού στο μ.178).

Την συνέχιση της μελωδίας αναλαμβάνει το πρώτο φλάουτο με δυναμική *mf*. Με το ανιόν διάστημα 8ης Καθαρής (Ρε - Ρε) που εμφανίζει ο συνθέτης στο μ.180, δίνει την ευχέρεια ανοίγματος ήχων σε υψηλές συχνότητες στο πρώτο φλάουτο, ούτως ώστε να υπάρχει χώρος για τη μελωδική γραμμή του δεύτερου φλάουτου, το οποίο ξεκινάει στο μ.181.

Στο σόλο βιολοντσέλο είναι εμφανής η σχέση των μ.175 - 178 με τα μ.39 - 42, με διαφορά ένα διάστημα 2ας Μεγάλης στην εκκίνηση της μελωδικής

γραμμής. Στα μ.179 - 182, το σόλο επαναλαμβάνει τη γραμμή των μ.175 - 178 κατά μία οκτάβα χαμηλότερα.

Συνοδοιπόρος στην πορεία του σόλο βιολοντσέλου μέχρι το μ.182 ως προς το ρυθμικό σχήμα είναι το πρώτο φαγκότο, το οποίο από τα μ.177 - 179 ακολουθεί το σχήμα των τριών ογδών (♩♩♩) και το τερματίζει στο μ.179. Η συνέχειά του εξελίσσεται με υλικό από την μελωδική εξέλιξη του σόλο βιολοντσέλου (♩ ♯ ♩ ♯ ♩), διανθισμένο με συγκοπικά σχήματα (βλ.μ.180 - 182).

Από το μ.183 ο συνθέτης, με μία σταδιακή πύκνωση στη συμμετοχή των οργάνων, οδηγεί στην ολοκληρωμένη παρουσίαση της ορχήστρας στο μ.191.

Στα μ.183 - 184, κόρνα και φαγκότα παραμένουν σε ρόλο ισοκράτη. Το πρώτο φλάουτο και το πρώτο κλαρινέτο, ερμηνεύουν την ίδια μελωδική φράση. Τα όμποε και το αγγλικό κόρνο, με διαφορετικό χρόνο εκκίνησης, παρουσιάζουν μία διαφορετική μελωδική γραμμή βασισμένη στο ρυθμικό σχήμα των τριών ογδών (♩♩♩).


Στο μ.184, δεύτερο φλάουτο και δεύτερο κλαρινέτο παρουσιάζουν με μίμηση τη μουσική φράση του πρώτου φλάουτου και κλαρινέτου του μ.183 κατά μία οκτάβα χαμηλότερα.

Στο μ.185, το άκουσμα γίνεται πιο πλούσιο με την εισαγωγή των εγχόρδων σε δυναμική *f*, πλην των βιολοντσέλων και των τρομπονιών από τα πνευστά. Οι δύο αυτές ομάδες εισάγονται στο μ.186. Η ομάδα των βιολοντσέλων με δυναμική *f* και των τρομπονιών με *mf*.

Το τρίτο τρομπόνι εμφανίζει ο συνθέτης στο μ.191 στην ολοκλήρωση του τέλους αυτής της μουσικής πρότασης. Τα τύμπανα τα εισάγει στο μ.190.

Την ένταση της ενότητας αυτής, ο συνθέτης ενισχύει με το *crescendo* το οποίο σημειώνει στο μ.187 σε όλη την ορχήστρα. Η ένταση αυτή λύνεται με την τελική συγχορδία στο μ.191, την οποία προετοίμασε ο συνθέτης με μία επιβράδυνση (*rallentando*) στο μ.190.

Στα μ.185 - 191 πρώτο φλάουτο και πρώτα βιολιά, παρουσιάζουν την ίδια μελωδική γραμμή (τα πρώτα βιολιά προσθέτουν στο άκουσμά τους στα μ.190 - 191 ένα διάστημα 4ης Καθαρής). Την ίδια γραμμή ακολουθούν δεύτερο φλάουτο και δεύτερα βιολιά, παιγμένη μία οκτάβα χαμηλότερα. Είναι η μελωδία που τραγούδησε το σόλο βιολοντσέλο στα μ.165 - πρώτη κίνηση 170.

Όμποε, αγγλικό κόρνο, τρομπέτες μέχρι και το μ.188, βιόλες, ερμηνεύουν την ίδια μελωδική γραμμή βασισμένη στο ρυθμικό σχήμα .


Φαγκότα και κόρνα κινούνται με κρατημένους φθόγγους σε ισοκράτη με υποτυπώδη κίνηση στο μ.189 στα κόρνα και στα μ.189 - 190 στα φαγκότα.

Η μουσική πορεία του τμήματος, συμπληρώνεται με την κοινή μελωδική γραμμή των βιολοντσέλων - κοντραμπάσων και τρομπονιών στα μ.186 - 191. Ξεχωρίζουν μικροδιαφοροποιήσεις φθόγγων.

Τα κλαρινέτα, τα οποία εισάγει ο συνθέτης στο μ.189, μιμούνται το μ.188 των όμποε και στη συνέχεια (μ.190) ακολουθούν την ίδια μελωδική γραμμή με αυτά (βλ.μ.190 - 191). Στα ίδια μέτρα το αγγλικό κόρνο με δυναμική *f*, ακολουθεί το πρώτο όμποε, με ίδια δυναμική, κατά μία οκτάβα χαμηλότερα. Στην δεύτερη κίνηση του μ.190 ο συνθέτης εισάγει τις βιόλες, οι οποίες πραγματοποιώντας μελωδικό διάστημα οκτάβας, ενισχύουν την κίνηση των φαγκότων ως ταυτοφωνία. Το μελωδικό αυτό διάστημα της 8ης, ο συνθέτης μιμητικά το δίνει στην πρώτη κίνηση του μ.191 στα κόρνα, στο πρώτο τρομπόνι, στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα της ορχήστρας, δηλώνοντας με την προήχηση που έγραψε, έναν τονισμό στο τελείωμα της φράσης.

Σε όλο αυτό το τμήμα της 2ης ενότητας (μ.183 - 191), απουσιάζει το σόλο βιολοντσέλο. Το επαναφέρει από το μ.192, δημιουργώντας μία μορφή διαλόγου μεταξύ σόλο οργάνου και οργάνων της ορχήστρας.

Το τμήμα ολοκληρώνεται με την συνήχηση Σολ - Ρε - Ντο (τρίτο τρομπόνι - δεύτερη τρομπέτα) - Σολ, με δυναμική *f*, τον τονισμό των τυμπάνων και το σύμβολο της κορώνας πάνω από όλα τα όργανα, ως επιβεβαίωση του τέλους.

Από το μ.192, ξεκινά η τελευταία μουσική περίοδος της 2ης ενότητας του έργου (μ.220). Την σταθερότητα της κορώνας διαδέχεται ένας καταιγισμός μουσικών πληροφοριών, οι οποίες αλλάζουν την ηχητική πορεία του έργου. Η ρυθμική αγωγή μετατρέπεται σε *Allegretto e molto cantabile* και το μέτρο σε 2/4. Η ορχήστρα εγχόρδων παύει να ηχεί για 25 μέτρα. Ξεκινούν μεμονωμένα ηχογεγονότα από τα πνευστά όργανα. Το σόλο βιολοντσέλο ακούγεται μετά από 9 μέτρα παύσεων. Επαναφέρει τη μετρική μονάδα του δέκατου έκτου, την οποία παρουσίασε για πρώτη φορά στο 3ο μέρος στο μ.59, ενταγμένο στο μοτίβο των έξι δέκατων έκτων () και για δεύτερη φορά στο μ.114 ενταγμένο

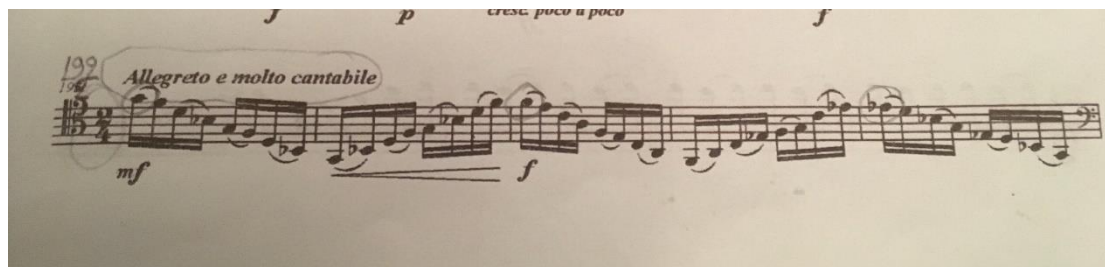
στο μοτίβο των τεσσάρων δέκατων έκτων (♩♩♩♩). Από το μ.192 το σόλο με δυναμική *mf*, εμφανίζει ως θεματικό υλικό μία σπαστή ελάσσονα συγχορδία με διάστημα 7ης μικρής και ρυθμικό σχήμα τα τέσσερα δέκατα έκτα, το οποίο διατηρεί μέχρι και το μ.206.

Στο μ.193, σημειώνεται ένα *crescendo* στο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο οδηγεί σε ένα *f* στο μ.194. Επιπλέον στην ισχυρή κίνηση του μ.193 εισάγει το φλάουτο, το οποίο παρουσιάζει κατά μία οκτάβα ψηλότερα, για διάρκεια ενός τετάρτου, το μοτίβο του σόλο βιολοντσέλου στην αντίστοιχη θέση του μ.192. Την δεύτερη κίνηση του μ.193 την δίνει στο κλαρινέτο, ενισχύοντας τον ηχοχρωματισμό του τμήματος. Η κίνηση του κλαρινέτου στο μ.194, εξελίσσεται με αξίες δύο τετάρτων και τρίλια καθώς και *crescendo*. Το σόλο βιολοντσέλο στο αντίστοιχο μέτρο, πραγματοποιεί κατάβαση με αρπισμό.

Στον ισχυρό χρόνο του μ.195, το φλάουτο ερμηνεύει κατά μία οκτάβα ψηλότερα τη φωνή του σόλο βιολοντσέλου από την αντίστοιχη θέση του μ.194.

Τα κλαρινέτα με σύντομο ισοκράτη και τρίλια μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.198, στηρίζουν την είσοδο του φαγκότου που πραγματοποιείται στη δεύτερη κίνηση του μ.195. Το φαγκότο παίζει το μουσικό υλικό, το οποίο εμφάνισε το φλάουτο κατά μία οκτάβα χαμηλότερα.

Στο σόλο βιολοντσέλο παρατηρείται μία αλυσίδα με πρότυπο τα μ.192 - 193 και δύο επαναλήψεις στα μ.194 - 195 και 196 - 197. Είναι μία αλυσίδα οργανωμένη με αρπισμούς συγχορδιών μεθ' εβδόμης, κατιούσας και ανιούσας κίνησης, η οποία ανά δύο μέτρα ακολουθεί κατιούσα κίνηση διαστήματος Τόνου στους φθόγγους εδραίωσης του μέτρου (βλ.μ.192 Σολ, μ.194 Φα, μ.196 Μιβ).



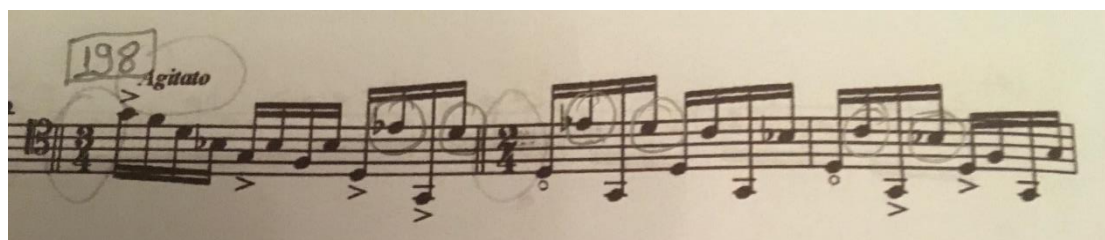
Στη συνέχεια του μέρους, εμφανίζονται επαναλήψεις με διαφορετική ηχοχρωματική συνοδεία. Έτσι, στο μ.196 υπάρχει συνήχηση φαγκότου και κλαρινέτου, το οποίο μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.198 παίζει με συνεχή τρίλια. Στην πρώτη κίνηση του μ.197 το φλάουτο με δυναμική *f*, επαναλαμβάνει όσα είπε το σόλο βιολοντσέλο στην πρώτη κίνηση του μ.196. Στη συνέχεια με

σύζευξη διάρκειας στον φθόγγο Σολ και *crescendo* οδηγείται στο μ.198. Με μίμηση και δυναμική *f*, ακολουθεί το φαγκότο στη δεύτερη κίνηση του μ.197 κατά μία οκτάβα χαμηλότερα.

Στο μ.198 το μέτρο αλλάζει από 2/4 σε 3/4 και η ρυθμική αγωγή από *Allegretto e molto cantabile* σε *Agitato*, προσθέτοντας μεγαλύτερη ένταση στη μουσική συνέχεια του έργου.

Στο σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f*, ο συνθέτης επαναφέρει στην πρώτη κίνηση του μ.198, αυτό το οποίο έπαιξε στην πρώτη κίνηση του μ.192.

Το φλάουτο με ένα πολύ πλούσιο ρυθμικό σχήμα (♩ ◡ ♪ ♪♯ ♪♯♯ ♪ ◡ ♩), το οποίο ξεκινά και ολοκληρώνεται με συγκοπές, στηρίζεται από τον σύντομο ισοκράτη του φαγκότου. Το φλάουτο συνομιλεί με το σόλο βιολοντσέλο, το οποίο αλλάζει την αλυσίδα από την δεύτερη κίνηση του μ.198, διατηρώντας το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Από την τρίτη κίνηση του μέτρου, παρουσιάζεται νέα μελωδική κινησιολογία στο σόλο βιολοντσέλο. Ξεχωρίζει η χρήση μεγάλης απόστασης διαστημάτων, τα οποία στα ασθενή μέρη των ισχυρών κινήσεων δημιουργούν κατιούσες βηματικές κινήσεις (μ.198 τρίτη κίνηση: Μib - Ρε, μ.199 πρώτη κίνηση: Μib - Ρε, δεύτερη κίνηση: Ντο - Σib κ.λ.π.)



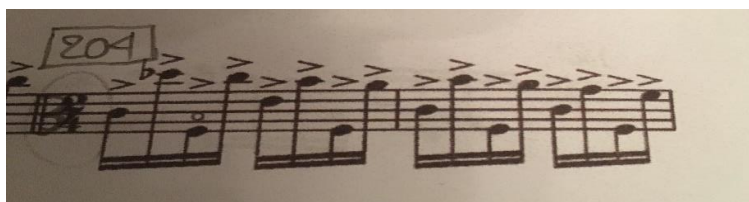
Στο μ.199, το μέτρο ξαναγίνεται 2/4 και το σόλο όργανο συνοδεύουν το φλάουτο και το φαγκότο με αρμονικό διάστημα 3ης Μεγάλης. Στο μ.201, ο συνθέτης εισάγει το φλάουτο ως συνοδεία στο σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *mf* ένα *crescendo*, το οποίο με έναν αρπισμό στη φράση του από τους φθόγγους Σολ - Σib - Ρε οδηγεί στο μ.203.

Στην πρώτη και δεύτερη κίνηση του μ.201 στο σόλο βιολοντσέλο εμφανίζεται η μουσική ιδέα, την οποία έπαιξε το σόλο στο μ.198 και δημιουργείται για μια ακόμη φορά η αλυσίδα (βλ.μ.201 - 203).

Στο μ.203, εισάγεται και το όμποε με δυναμική *mf*, παρουσιάζοντας επίσης τον αρπισμό της Σολ ελάσσονας συγχορδίας μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.204.

Αξιοπρόσεχτη είναι η εναλλαγή του μέτρου που εφαρμόζει ο συνθέτης. Την αλλαγή του ρυθμού από το μ.198 σε 3/4 και αμέσως στο μ.199 σε 2/4, επαναλαμβάνει και στο μ.203 σε 3/4 και στο μ.204 σε 2/4.

Από την πρώτη κίνηση του μ.204 μέχρι και το μ.206, στο δεξιότεχνικό αυτό πέρασμα του σόλο βιολοντσέλου, ο συνθέτης επιλέγει την συνθετική πρακτική που χρησιμοποίησε και στα μ.199 - 200. Διαφοροποιεί το μουσικό υλικό, αλλά διατηρεί τη χαρακτηριστική βηματική κατιούσα στον δεύτερο και τέταρτο φθόγγο των δέκατων έκτων (βλ.μ.204 Σιb - Λα - Σολ - Φα, μ. 205 Σολ - Φα - Μι - Ρε).



Το σόλο το ακολουθεί μία ελαφριά και διακριτική συνοδεία πνευστών από το φλάουτο και όμπρε, τα οποία δημιουργούν μία ρυθμική ποικιλομορφία βασισμένη κυρίως στη βηματική κίνηση :

Φλάουτο: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

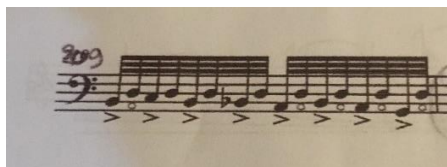
Όμπρε: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Στο μ.207, φλάουτο και όμπρε καταλήγουν σε μία αρμονική συνήχηση διαστήματος 6ης Μεγάλης και ολοκληρώνουν την συνοδεία τους.

Από το μ.207 το σόλο βιολοντσέλο ξεκινά μία νέα δεξιότεχνική πρόταση σολιστικού χαρακτήρα, η οποία διαρκεί μέχρι το μ.220. Από τα μ.208 – 211, το σόλο βιολοντσέλο ηχεί μόνο του και στη συνέχεια συμμετέχουν διάφορες συνοδευτικές ηχοχρωματικές μελωδίες πνευστών και εγχόρδων από τα μ.217 - 220 όπου και ολοκληρώνεται η 2η ενότητα του μέρους.

Από τα μ.207 - 209, το σόλο ερμηνεύει ρυθμικό σχήμα συνεχόμενων τριακοστών δευτέρων. Εμφανής είναι στα μ.207 - 208, η κατιούσα βηματική κίνηση που ακολουθεί ο συνθέτης στο κύριο μέρος κάθε ζεύγους τριακοστών δευτέρων π.χ. μ.207 πρώτη κίνηση φθόγγοι Ντο - Σιb - Λα - Σολ, δεύτερη κίνηση φθόγγοι Λα - Σολ - Φα - Μι. Επιπλέον ο συνθέτης με την ένδειξη του έντονου τονισμού σε κάθε πρώτο φθόγγο του ζεύγους των τριακοστών δευτέρων, επιδιώκει μία μεγαλύτερη ένταση.

Στο μ.209, μεταφέρει στην ψηλότερη γραμμή τον κρατημένο φθόγγο και η μελωδία αποκτά ποικιλματικό χαρακτήρα (βλ.μ.209 πρώτη κίνηση φθόγγοι Σι - Ντο - Σι - Σιb, δεύτερη κίνηση Λα - Σιb - Λα - Σολ). Συνεχίζει δε και την σημείωση του έντονου τονισμού.



Στο μ.210 δημιουργεί ο συνθέτης μία πρόσθετη ένταση στη μουσική εξέλιξη του έργου. Στη ρυθμική αγωγή επιφέρει ένα *Piu Allegro* και το μέτρο από 2/4 γίνεται 6/8.

Στα μ.210 - 215 το σόλο βιολοντσέλο γεμίζει το μέτρο των 6/8 με δέκατα έκτα. Σε όλη τη διάρκεια των μέτρων παρουσιάζει ένα διανθισμένο ισοκράτη από τους φθόγγους Λα - Ρε - Λα οκτάβα ψηλότερα. Σε κάθε κίνηση ακολουθεί ανιούσα και κατιούσα κίνηση του ισοκράτη με τονισμό στον πρώτο φθόγγο της κάθε κίνησης. Επιπρόσθετα υπάρχει το *legato* «φραζάρισμα» ανά τρεις φθόγγους.


Στο μ.212, με δυναμική *f* εισάγονται όλα τα ξύλινα πνευστά της ορχήστρας μαζί με τα δύο κόρνα και παραμένουν ως συνοδεία μέχρι και το μ.216. Το πρώτο κόρνο και τα φαγκότα ερμηνεύουν τους ίδιους φθόγγους του σόλο βιολοντσέλου ως ισοκράτη.

Την μελωδία του σόλο βιολοντσέλου των μ.149 - 153 (πλην του κρατημένου φθόγγου), παρουσιάζουν στα μ.212 - 216 με δυναμική *f* τα όργανα : *piccolo* φλάουτο - το οποίο πρωτοεμφανίζεται -, δεύτερο φλάουτο, όμπσε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτα.

Εμφανής είναι η διαπίστωση, ότι πάνω από τους ισοκρατηματικούς φθόγγους, πορεύεται μία συνήχηση οργανωμένη σε διαστηματικές σχέσεις 4ης Καθαρής, 2ας Μεγάλης και 5ης Καθαρής.

Στο μ.216 το μέτρο αλλάζει σε 2/4. Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει τον ισοκράτη με αρπισμό μέχρι και το μ.220, όπου και ολοκληρώνεται η 2η ενότητα. Ο αρπισμός βασίζεται στο ρυθμικό σχήμα των τεσσάρων τριακοστών δευτέρων (♩♩♩♩). Κάθε κίνηση του μέτρου στη φωνή του σόλο, περιλαμβάνει δύο τέτοια σχήματα ανιούσας και κατιούσας πορείας με ξεχωριστό «φραζάρισμα» *legato* για το καθένα. Η διαφορά του από το προηγούμενο ρυθμικό σχήμα των μ.210

- 215, είναι η πρόσθεση του φθόγγου Ρε (με μια βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Φα), ως πρώτος σε κάθε σχήμα, με δυναμική *f*.

Από τα μ.216 - 220, εισάγονται οι τρομπέτες, ερμηνεύοντας ένα αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής και από το μ.217, παραμένουν οι ίδιοι φθόγγοι ως ισοκράτης. Διαπιστώνεται ότι τους πέντε πρώτους φθόγγους των μ.216 και αρχής του 217 στην πρώτη τρομπέτα, ο συνθέτης επέλεξε να μιμηθούν τον λόγο του *riccolo* φλάουτου στα μ.212 και αρχή 213. Τους φθόγγους αυτούς ενισχύουν με το ίδιο ρυθμικό σχήμα  τα τύμπανα στα μ.216

- αρχή 217 με δυναμική *f*.

Στο μ.217 με δυναμική *f* εισάγονται τα έγχορδα της ορχήστρας, πλην των κοντραμπάσων, τα οποία ο συνθέτης διατηρεί μέχρι και το μ.220. Οι βιόλες και τα βιολοντσέλα εκφράζονται με συνεχές αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής (Ρε - Λα), σε ισοκράτη. Ο συνδυασμός του διαστήματος αυτού με αυτό των τρομπετών, προσφέρει το άκουσμα της συνήχησης δύο διαστημάτων 5ης Καθαρής Σολ - Ρε και Λα - Μι.

Τα πρώτα βιολιά με δυναμική *f* από τα μ.217 - 220, παρουσιάζουν την φράση του *riccolo* φλάουτου των μ.212 - 215, αρθρωμένα σε διαφορετικό πλαίσιο ρυθμικής οργάνωσης από 6/8 σε 2/4 αντίστοιχα.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ως παρατήρηση, η ύπαρξη δύο λανθασμένων φθόγγων με πιο πιθανό το λάθος να είναι του αντιγραφέα. Ο τελευταίος φθόγγος στη δεύτερη κίνηση του μ.217 στα πρώτα βιολιά αντί του Σολ θα έπρεπε να είναι Φα, λαμβάνοντας υπόψη:

1) την μελωδική γραμμή του *riccolo* φλάουτου, την οποία μιμούνται από τα μ.213 - 215

2) τη συνοδεία των δεύτερων βιολιών, η οποία πραγματοποιείται μέσα από την τεχνική *primo secondo* (ανά διαστήματα 3ης) σε όλη την μουσική φράση. Για τους ίδιους ακριβώς λόγους θα πρέπει να ισχύει η παρατήρηση για τον φθόγγο Λα των πρώτων βιολιών στην πρώτη κίνηση του μ.219, ο οποίος θα πρέπει να είναι Σι και για τον φθόγγο Μι των δεύτερων βιολιών στη δεύτερη κίνηση του μ.218, ο οποίος θα πρέπει να είναι Φα.

Στο μ.221 ο συνθέτης σταματάει απότομα την ροή της μουσικής αφήγησης, σημειώνοντας μία γενική παύση (*G.P.*). Είναι ένα στοιχείο έκπληξης για τον ακροατή, αυτή η ξαφνική διακοπή, έχει άμεσο ψυχολογικό αντίκτυπο σε

πολλούς ερμηνευτές, όμως βοηθάει τον συνθέτη να επαναπροσδιορίσει την μουσική του διήγηση και να δώσει χρονική συνέχεια. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκει να ξαφνιάσει και να δώσει τη μεγαλύτερη δυνατή έμφαση στο τελείωμα του έργου. Η *G.P.* είναι ένα συνθετικό - σημειολογικό στοιχείο, το οποίο συχνά εισάγεται στη μουσική σύνθεση και συνήθως σχετίζεται με την ένταση που δημιουργείται στο ψυχολογικό χρόνο ερμηνείας του μουσικού έργου και την επαγόμενη λύση της μετά την *G.P.*, χωρίς να χάνεται η νοηματική συνοχή.

Στο μ.222, ξεκινά ο επίλογος του τρίτου μέρους. Ο συνθέτης αρχίζει τον τελευταίο περιγραφικό του λόγο, με τον οποίο και ολοκληρώνει το έργο του. Η αλλαγή στη ρυθμική αγωγή σε *Presto*, συμβαδίζει με την δυναμική *ff* για το σόλο βιολοντσέλο και *f* για τα υπόλοιπα συμμετέχοντα όργανα.

Από τα έγχορδα, μόνο τα πρώτα βιολιά στα μ.222 - 225 συνοδεύουν το σόλο βιολοντσέλο με φθόγγους Λα - Ρε - Λα - Μι (γνωστούς από την συνήχηση των ξύλινων πνευστών στο μ.212), μέσα από πυκνή ρυθμική γραφή. Με ρυθμικό σχήμα τεσσάρων τριακοστών δεύτερων, χαρακτήρα ισοκράτη και *legato*, συμβαδίζουν με το σόλο και το όμπποε στο ξεκίνημα του μ.222.

Το σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *ff*, για να ξεχωρίζει ο μουσικός του λόγος έναντι των πρώτων βιολιών, παρουσιάζει το μουσικό κείμενο των μ.212 - 215 του *riccio* φλάουτου, κατά μία οκτάβα χαμηλότερα. Βασίζεται στο ρυθμικό σχήμα του τρίηχου τέταρτου – όγδοου (♩³♩).

Το όμπποε με δυναμική *f*, ερμηνεύει το ίδιο ρυθμικό μοτίβο με το σόλο βιολοντσέλο στο μ.222. Στη συνέχεια, στα μ.223 - 224, κινείται με αξίες τέταρτων και βηματική κίνηση ημιτονίων και καταλήγει στα μ.225 - 226 σε αξία ενός ημίσεος σε σύζευξη διάρκειας με τέταρτο. ♩₃ ♩³.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.222, εισάγεται με δυναμική *f* το κόρνο και ρυθμικό σχήμα το τρίηχο τέταρτου-όγδοου. Ξεκινάει με μίμηση των τεσσάρων πρώτων φθόγγων του σόλο βιολοντσέλου (μ.222), κατά μία οκτάβα χαμηλότερα και συνεχίζει με κατιούσα κίνηση. Στην πρώτη κίνηση του μ.224, το κόρνο σταματά για λίγο και δίνει ακουστικό χώρο στο φαγκότο, το οποίο επίσης εμφανίζεται με δυναμική *f* και το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Ακολουθεί μία κατιούσα βηματική κίνηση με συνεχή διαστήματα 2ας Μεγάλης πλην του τελευταίου (μ.225), στο οποίο είναι 2ας μικρής (Σιβ - Λα). Ο φθόγγος Λα

συνεχίζει με σύζευξη διαρκείας μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.226, όπου και σταματά ο μουσικός του λόγος.

Το μέρος ολοκληρώνεται με την επαναφορά του κόρνου στην δεύτερη κίνηση του μ.224. Ερμηνεύει ταυτοφωνία με το φαγκότο στους δύο πρώτους φθόγγους και ολοκληρώνει την ερμηνεία του με τον κρατημένο φθόγγο Ντο μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.226.

Από το μ.226 το μέτρο επανέρχεται στα 6/8. Στον πρώτο του χρόνο φιλοξενεί τους ισοκρατηματικούς φθόγγους του μ.225 των συμμετεχόντων οργάνων και τα *pizzicati* των εγχόρδων πλην των πρώτων βιολιών με δυναμική *p*.

Στο μ.226 το σόλο βιολοντσέλο δίνει νέα ώθηση στην ήδη διαγεγραμμένη πορεία προς το τέλος του έργου. Ερμηνεύει ένα σολιστικό μέρος με *crescendo*, το οποίο οδηγεί στη δυναμική *ff* στην πρώτη κίνηση του μ.230. Ακολουθεί το ρυθμικό σχήμα των τριών ογδών (♩♩♩) με χαρακτηριστικά γνωρίσματα:

1) το κατιόν και εν συνεχεία ανιόν ποίκιλμα

2) την άνοδο κατά διάστημα 2ας μικρής ή Μεγάλης στον φθόγγο εδραίωσης του κάθε μέτρου μέχρι το μ.230 (Λα - Σι - Ντο - Ρε - Μι)⁶⁹.

Στο μ.230, καταλήγει στο ποίκιλμα Μι - Ρε - Μι και το επαναλαμβάνει έντεκα φορές μέχρι και το μ.235. Είναι μια μορφή εμπλουτισμένου ισοκράτη, καθόσον είναι μόνο του το σόλο στη μουσική σκηνή μέχρι και το μ.231, όπου και σταματά ο ηχομονόλογός του, τη στιγμή που στο μ.232 εισάγονται φλάουτα και κλαρινέτα και ηχούν μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.236.

Το πρώτο φλάουτο παρουσιάζει τη μελωδία του *riccolo* φλάουτου των μ.212 - 216, ενώ το δεύτερο φλάουτο την ίδια μελωδία που έπαιξε στα μ. 212 - 216 κατά μια οκτάβα ψηλότερα με τις εξής διαφορές:


1) Στο μ.214 ο δεύτερος φθόγγος Ντο# γίνεται Ντο φυσικό στην αντίστοιχη θέση του μ.234 (ίσως παράλειψη του συνθέτη ή του αντιγραφέα).

⁶⁹ Από παράλειψη του αντιγραφέα στο μουσικό κείμενο του σόλο βιολοντσέλου δεν υπάρχει σημειωμένο στο μ.226 το κλειδί του Ντο τέταρτης γραμμής, το οποίο ο συνθέτης γράφει στην παρτιτούρα.

2) Ο προτελευταίος φθόγγος Σι στο μ.215 γίνεται στην αντίστοιχη θέση του μ.235 Λα.

3) Ο τελικός φθόγγος Λα στο μ.236 έχει αξία όγδοου, έναντι τέταρτου συζευγμένου στο μ.216.

Το πρώτο κλαρινέτο στα μ.232 - 236 με δυναμική *f*, παρουσιάζει ότι ακριβώς το δεύτερο φλάουτο στα μ.212 - 216, ενώ το δεύτερο κλαρινέτο με την ίδια δυναμική παίζει ότι και το πρώτο φλάουτο (μ.232 - 236) σε ταυτοφωνία, κατά δυο οκτάβες χαμηλότερα. Το τέλος της συμμετοχής των ξύλινων αυτών πνευστών συμπίπτει με τα *pizzicati* των εγχόρδων στη πρώτη κίνηση του μ.236.

Η αλλαγή ρυθμικής μονάδας είναι ικανή να δώσει νέα ώθηση στην περαιτέρω εξέλιξη. Αυτό το στοιχείο ο συνθέτης χρησιμοποιεί και από το μ.236, το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει να παίζει τη μουσική του φράση με βασικό ρυθμικό σχήμα στο μέτρο τα δέκατα έκτα (). Επιπλέον με πρότυπο την πρώτη κίνηση του μέτρου δημιουργεί μια αλυσίδα, η οποία διαρκεί μέχρι και το μ.238 με ευδιάκριτο τον τονισμό στην αρχή κάθε κίνησης.

Η πρώτη κίνηση του μ.237 καθώς και η πρώτη και δεύτερη του μ.238 τονίζονται από την συνήχηση των εγχόρδων με *pizzicato* και διάρκεια όγδοου.

Στα μ.239 - 240, το σόλο παρουσιάζει ένα ρυθμικό σχήμα με υποστήριξη κρατημένου φθόγγου ως ισοκράτη (συνθετική τεχνική που υπάρχει και στα μ.144 - 153). Η άλλη φωνή αναπτύσσει μια αλυσίδα, με πρότυπο την πρώτη κίνηση του μ.239 και εκτείνεται μέχρι και το μ.240.

Στο μ.241, ο συνθέτης με δυναμική *f* εισάγει τα όμποε μιμούμενα το μοτίβο του βιολοντσέλου, από τα οποία το δεύτερο όμποε έχει ρόλο ισοκράτη και το πρώτο αναλαμβάνει την εξέλιξη της μελωδικής πορείας. Στο αντίστοιχο μέτρο στο σόλο βιολοντσέλο παραμένει ο ισοκράτης ο οποίος υποστηρίζει, πάνω σε ένα αρμονικό διάστημα 5ης Καθαρής, μια τρίλια. Η ένταση στο πέρασμα αυτό ενισχύεται και από το *crescendo* που εμφανίζεται στα όμποε στο μ.241.

Ο συνθέτης στη πρώτη κίνηση του μ.242, σταματά την ανιούσα κίνηση την οποία εμφάνισε στο πρώτο όμποε στο μ.241, διατηρώντας την ένταση σε μια αναμονή, διάρκειας ενός τέταρτου παρεστιγμένου. Στο σόλο βιολοντσέλο

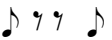

ηχεί η τρίλια, η οποία αποτελεί και το μοναδικό στοιχείο κίνησης στον πρώτο χρόνο του μέτρου. Στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, πρώτο όμπροε και πρώτο φλάουτο με δυναμική *f* και πρόσθετο *crescendo* παρουσιάζουν κοινά φθογγικά και ρυθμομελωδικά στοιχεία με την αλυσίδα του σόλο βιολοντσέλου στα μ.239 - 240 (μίμηση ρυθμού, χρωματικό κατιόν ποίκιλμα στην αρχή, ανιούσα κίνηση στη συνέχεια). Το πρώτο όμπροε και το σόλο βιολοντσέλο στα μ.242 ερμηνεύουν πιστά το ίδιο μοτίβο, ενώ το πρώτο φλάουτο ακολουθεί κατά ένα ανιόν διάστημα 3ης Μεγάλης. Με την καταληκτική δύναμη του *crescendo*, ο συνθέτης οδηγείται στο μ.243, όπου τα τρία ξύλινα πνευστά ολοκληρώνουν τον λόγο τους με ένα αρμονικό διάστημα 3ης Μεγάλης (Λα - Ντο#) διάρκειας ενός όγδοου. Στον υπόλοιπο χρόνο του μ.243 ηχεί μόνο μία τρίλια πάνω στον φθόγγο Λα από το σόλο βιολοντσέλο, η οποία συνεχίζεται και στο μ.244. Το σόλο υπό τον ρόλο του ισοκράτη, παρακολουθεί ένα συγκεκριμένο ρυθμομελωδικό σχήμα (των έξι δέκατων έκτων και ενός ογδού), το οποίο διαπερνά όλα τα έγχορδα της ορχήστρας. Ξεκινάει από τα κοντραμπάσα στον πρώτο χρόνο του μ.244 με δυναμική *f* και τονισμό στον πρώτο φθόγγο του σχήματος και από τα βιολοντσέλα στον δεύτερο χρόνο του μέτρου. Το σχήμα αυτό ακολουθεί ανιούσα μορφή και βασίζεται σε διάστημα οκτάβας, ξεκινώντας από τον φθόγγο Λα.


Στο μ.245, ο ισοκράτης του σόλο βιολοντσέλου μεταφέρεται μία οκτάβα ψηλότερα και η τρίλια παραμένει μέχρι και το μ.247. Στην πρώτη κίνηση του μ.245, παρουσιάζουν οι βιόλες το ρυθμομελωδικό μοτίβο και στην δεύτερη κίνηση του ίδιου μέτρου, τα δεύτερα και πρώτα βιολιά με δυναμική *f* και διάστημα οκτάβας μεταξύ τους. Ερμηνεύουν το ίδιο σχήμα και τονίζουν τον πρώτο φθόγγο της κάθε κίνησης. Η σύμπλευση των πρώτων και δεύτερων βιολιών διατηρείται από τον συνθέτη μέχρι και το μ.247.

Από τα μ.248 - 250, το σόλο βιολοντσέλο εγκαταλείπει τον ρόλο του ισοκράτη και ερμηνεύει και αυτό, το μοτίβο των εγχόρδων της ορχήστρας και πιστά των πρώτων βιολιών του μ.246 με τον ίδιο τονισμό. Η πορεία της μελωδίας πορεύεται κατά μία οκτάβα χαμηλότερα σε κάθε μέτρο μέχρι και το μ.250.

Την αφήγηση του σόλο βιολοντσέλου, συνοδεύουν τα έγχορδα με την *pizzicato* από το μ.248 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.253. Εξαίρεση

αποτελεί το μ.248 για τα πρώτα και δεύτερα βιολιά, τα οποία κινούνται με *arco* μόνο για το συγκεκριμένο μέτρο.

Στα μ.248 - 253, κοντραμπάσα-βιολοντσέλα-βιόλες παρουσιάζουν το ίδιο μουσικό υλικό, βασιζόμενο σε ίδιο ρυθμικό σχήμα. Στα μ.248, 249, 251, 252 επικρατεί το σχήμα  και στο μ.250 το σχήμα .

Τα πρώτα και δεύτερα βιολιά στα μ.249 - 252, κινούνται με ρυθμικό σχήμα , το οποίο σε συνδυασμό με τα προηγούμενα δύο σχήματα που εμφανίζονται στα έγχορδα και αυτό του σόλο βιολοντσέλου, δημιουργούν ένα πολυρυθμικό πέρασμα.

Η συνοδεία των πρώτων και δεύτερων βιολιών σχηματίζει αρμονικά διαστήματα 4ης Καθαρής (μ.249), 3ης Μεγάλης και 3ης μικρής (δεύτερη κίνηση μ.249), 5ης Καθαρής (δεύτερο ογδοο μ.250), 2ας μικρής (τελευταίο όγδοο μ.251).

Ο συνθέτης στο μ.251, διακόπτει την συνεχή κατιούσα πορεία την οποία ερμήνευσε το σόλο στα μ.248 - 250. Εμφανίζει στο μ.251 και πρώτο χρόνο του μ.252, το ρυθμομελωδικό μοτίβο των εγχόρδων των μ.244 - 245. Από το μ.252 μέχρι και το μ.253, το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει ό,τι ανέφερε στα μ.248 - 249 με μία παραλλαγή στους τρεις πρώτους φθόγγους του μ.252. Στο μ.253 το σόλο παρουσιάζεται μόνο του με εξαίρεση την συνήχηση Λα - Σ ι - Μι (διαστήματα 2ας Μεγάλης και 4ης Καθαρής) διάρκειας όγδωων. Στο μέτρο αυτό, είναι η τελευταία φορά που ακούγεται μόνο του το ηχόχρωμα του βιολοντσέλου.

Από το μ.254 συμμετέχουν όργανα, τα οποία σταδιακά εμπλουτίζουν τον ηχητικό όγκο της ορχήστρας μέχρι το μ.261, όπου συμμετέχει όλη η ορχήστρα και το σόλο βιολοντσέλο, προσφέροντας την τελική ηχητική εικόνα του έργου.

Στο μ.254, ο συνθέτης οργανώνει το μουσικό του υλικό στα έγχορδα, με γνώμονα το μ.244. Επαναλαμβάνει το ρυθμομελωδικό σχήμα διάρκειας μιας κίνησης με δυναμική *f* κατά μία οκτάβα ψηλότερα, με τονισμό του πρώτου φθόγγου, τον οποίο σημειώνει σε κάθε κίνηση του μέτρου. Το σόλο βιολοντσέλο, τα τρομπόνια, τα κόρνα και οι τρομπέτες από το μ.255, κρατούν ισοκράτη με συγκεκριμένο φθογγικό υλικό τους φθόγγους Μι - Λα στα μ.254 - 256. Το σόλο όργανο στο μ.256, εμφανίζει την συνήχηση Ρε - Λα με το άκουσμα και του φθόγγου Σιβ από την τρίλια του. Τα ξύλινα πνευστά επίσης ξεκινούν από τον φθόγγο Μι. Το φαγκότο στη δεύτερη κίνηση του μ.254 ενισχύει τα

βιολοντσέλα, το αγγλικό κόρνο στην πρώτη κίνηση του μ.255 ενισχύει τις βιόλες, το κλαρινέτο στη δεύτερη κίνηση του μ.255 τα δεύτερα βιολιά, το πρώτο φλάουτο σε οκτάβα και το δεύτερο ενισχύουν αντίστοιχα τα πρώτα και δεύτερα βιολιά στην πρώτη κίνηση του μ.256. Όλα τα όργανα συμμετέχουν με δυναμική *f*.


Στη δεύτερη κίνηση του μ.256, ο συνθέτης αλλάζει την μελωδική πορεία εξέλιξης. Μεταχειρίζεται το ρυθμομελωδικό σχήμα της δεύτερης κίνησης του μ.248 στη φωνή του σόλο βιολοντσέλου, το οποίο παρουσιάζουν τα φλάουτα σε οκτάβα.

Στο μ.257, συνεχίζεται η ίδια σκέψη του συνθέτη στα δύο φλάουτα και στο μ.258 παραμένει μόνο στο πρώτο φλάουτο. Το δεύτερο φλάουτο σταματά στο πρώτο όγδοο του μ.258 και δίνει την θέση του στο κλαρινέτο, το οποίο παρουσιάζει το ίδιο ρυθμομελωδικό σχήμα. Στο μ.257 εισάγονται με δυναμική *f* τα δύο φαγκότα, τα οποία κινούνται με το ρυθμικό σχήμα των τριών ογδών και στο μ.258 με τεχνική *staccato*. Ακολουθούν ανιούσα μελωδική πορεία με κατιούσα κίνηση διαστήματος 2ας Μεγάλης σε κάθε φθόγγο εδραίωσης των τριών ογδών.

Τα κόρνα στα μ.257 - 258, διατηρούν τον ίδιο ισοκράτη από τα προηγούμενα μέτρα. Τα τρομπόνια και οι τρομπέτες βιώνουν μία αλλαγή. Οι τρομπέτες κινούνται με ρυθμικό σχήμα παύσης όγδοου και δύο ογδών ($\text{♩} \text{♩}$) με αρμονικό διάστημα 4ης Καθαρής, πλην της συνήχησης διαστήματος 3ης Μεγάλης, το οποίο βρίσκεται στο πρώτο όγδοο της δεύτερης κίνησης του μ.257. Τα τρομπόνια κινούνται με ρυθμικό σχήμα όγδοου και δύο παύσεων ογδού ($\text{♩} \text{⋈}$) ως συμπληρωματικό των τρομπετών. Το τρίτο τρομπόνι ερμηνεύει τον πρώτο φθόγγο από κάθε σχήμα των τριών ογδών των φαγκότων με την ίδια κατιούσα βηματική κίνηση διαστήματος 2ας Μεγάλης. Τα τρομπόνια πρώτο και δεύτερο στα μ.257 - 259, κινούνται με τις συνηχήσεις των διαστημάτων 2ας Μεγάλης, 3ης Μεγάλης, 3ης μικρής και 4ης Καθαρής.

Το σόλο βιολοντσέλο στα μ.257 - 259, συνεχίζει τον ρόλο του ισοκράτη κατά μία οκτάβα ψηλότερα από ότι στο μ.256.

Τα έγχορδα της ορχήστρας παρουσιάζουν με *pizzicato* μια ρυθμομελωδική αλληλοσυμπλήρωση. Τα κοντραμπάσα, βιολοντσέλα και οι βιόλες, βασισμένα στο ρυθμικό σχήμα $\text{♩} \text{⋈}$, παρουσιάζουν την κατιούσα

μελωδική γραμμή του τρίτου τρομπονιού, αφήνοντας στα πρώτα και δεύτερα βιολιά το ρυθμικό σχήμα . Τα πρώτα βιολιά, «ντουμπλάρουν» την πρώτη τρομπέτα και τα φαγκότα, ενώ τα δεύτερα βιολιά την δεύτερη τρομπέτα εκτός από τους δύο τελευταίους φθόγγους του μ.258, όπου συνοδεύουν με διαστήματα 3ης μικρής και 3ης Μεγάλης.

Η ρυθμομελωδική κίνηση των μ.257 - 258, τελειώνει στην πρώτη κίνηση του μ.259 με την συνήχηση Λα - Μι διάρκειας ογδού. Στην δεύτερη κίνηση του μ.259, η παρουσία: *riccio* φλάουτου, φλάουτου, κλαρινέτων, φαγκότων και σόλο βιολοντσέλου ως συνδετικών κρίκων, ξεκινά την πορεία προς την ολοκλήρωση του μουσικού έργου.

Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει και στο μ.259 τον ρόλο του ισοκράτη εμπλουτισμένο με την τρίλια.

Την κίνηση στο τμήμα αυτό, αναλαμβάνουν τα φαγκότα με ένα πέρασμα βασισμένο στην οκτάβα, η οποία εμφανίστηκε στην πρώτη κίνηση του μ.254 στην φωνή των κοντραμπάσων.

Την συνέχεια των φαγκότων παίρνουν τα όμποε, τα κλαρινέτα, το σόλο βιολοντσέλο με εξαίρεση τον τελευταίο φθόγγο, ο οποίος αντί για Ντο είναι Λα. Στο μ.260 και στην τελική συνήχηση του μ.261 συμμετέχει όλη η ορχήστρα.

Το αγγλικό κόρνο στην πρώτη κίνηση του μ.260, παρουσιάζει πιστά ότι και τα πρώτα βιολιά και στην δεύτερη κίνηση παρουσιάζει μια κατιούσα βηματική κίνηση, όπως τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες. Τα έγχορδα στο μ.260 παίζουν με *arco* και δυναμική *f*.

Οι τρομπέτες και τα κόρνα, τα οποία εισάγονται στο μ.260, είναι τα μοναδικά όργανα που κινούνται με αξίες συνεχών ογδών. Οι τρομπέτες με ανιούσα μελωδική πορεία και τονισμό σε κάθε κίνηση, συνηχούν με διαστήματα 4ης και 5ης Καθαρής. Σε αντίθετη μελωδική κίνηση κινούνται τα κόρνα, τα οποία τονίζουν επίσης την πρώτη συνήχηση κάθε κίνησης και ερμηνεύουν διαστήματα 4ης Καθαρής.

Τα τρομπόνια με σύντομο ισοκράτη με συνήχηση διαστημάτων 4ης και 5ης Καθαρής, παρουσιάζουν το ίδιο μουσικό υλικό με τα φαγκότα.

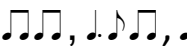
Το μ.260, συμπληρώνεται από την παρουσία των τύμπανων με τρίλια στο φθόγγο Λα.

Το έργο ολοκληρώνεται στο μ.261, με σύντομη συνήχηση ρυθμικής αξίας όγδοου από όλα τα όργανα της ορχήστρας και το σόλο βιολοντσέλο. Το φθογγικό υλικό απαρτίζουν οι φθόγγοι Λα - Μι - Ρε. Η παρουσία των *Piatti* και οι ενδείξεις τονισμού, αποτελούν επικύρωση της αίσθησης του τέλους του 3ου και τελευταίου μέρους του κοντσέρτου Νο.1 για βιολοντσέλο και ορχήστρα του Δημήτρη Θέμελη.

2.4 Ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους

Ο Δημήτρης Θέμελης, το πρώτο κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα το οργανώνει σε τρία μέρη. Η ορχήστρα απαρτίζεται από: δυο φλάουτα, (Το πρώτο φλάουτο, αντικαθίσταται στο 3ο μέρος του έργου από *piccolo* φλάουτο), δυο όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, δυο κλαρινέτα σε Σιb, δυο φαγκότα, τέσσερα κόρνα σε Φα, δυο τρομπέτες σε Ντο, τρία τρομπόνια, τύμπανα, *Piatti*, έγχορδα και το σόλο βιολοντσέλο.

Στο 1ο μέρος του έργου, ο συνθέτης επιλέγει αρχικά ως ρυθμική αγωγή την κίνηση *Allegro* με τρεις διαβαθμίσεις: *Moderato*, μ.1 - *piu*, μ.29 - *molto*, μ.173.

Εφαρμόζει σχέσεις διαλόγου μεταξύ σόλο και οργάνων της ορχήστρας, με συγκεκριμένα αλλά απλά ρυθμικά σχήματα π.χ. , με τα οποία οργανώνει την πρώτη μουσική εικόνα.

Ξεχωρίζουν αλλαγές μέτρων με στοιχεία πολυρυθμίας και στην πορεία αλλαγές στην ρυθμική αγωγή (βλ.μ.29 *piu Allegro*). Δίνει παράλληλα πρωταγωνιστικούς ρόλους και σε άλλα όργανα της ορχήστρας και διαμορφώνει διαφορετικά πλαίσια για την πραγματοποίηση της μουσικής τους αφήγησης.

Την έννοια του διαλόγου σολιστικού οργάνου - ορχήστρας, πολλές φορές μεταφέρει σε διάλογο σόλο βιολοντσέλου και ενός οργάνου, το οποίο ο συνθέτης επιλέγει ως σόλο όργανο για να δημιουργήσει «διάλογο ανταγωνισμού» με το σόλο βιολοντσέλο π.χ. μ.77 - 83. Με αυτόν τον τρόπο προσθέτει έναν ακόμη παράγοντα στο μουσικό λεξιλόγιο του έργου.

Με την χρήση ρυθμικών σχημάτων, τα οποία βασίζονται στον ρυθμικό τονισμό της συγκοπής π.χ. μ.57, μ.61 κ.α. σε διάφορα μέρη του μέτρου,

δημιουργεί μεταφορές τονισμού χαρίζοντας μία «αστάθεια» στο μουσικό λόγο. Αυτό είναι το μέσο για την δημιουργία επακόλουθης εξέλιξης στην επεξεργασία του μουσικού υλικού, με σκοπό την αποκατάσταση της σταθερότητας.

Ένα επιπλέον στοιχείο μουσικού πλουραλισμού, είναι η συχνή αλλαγή στο ρυθμό του μέτρου και η απόκλιση του *Tempo*. Η αλλαγή στον τονισμό και στην οργάνωση του μέτρου, προσφέρει νέες μουσικές εικόνες στις ήδη υπάρχουσες, καθιστώντας πιο ενδιαφέρουσες τις ηχοχρωματικές πτυχές του μέρους.

Η εναλλαγή πυκνής (βλ.μ.130 - 139) και αραιής (βλ.μ.86 - 129) γραφής συμμετεχόντων οργάνων, φορτίζει και αποφορτίζει τον ακροατή. Προσφέρει όμως, μία ποικιλία ερεθισμάτων για ανάλογη μεταμόρφωση ψυχικών καταστάσεων και δίνει την δυνατότητα τόσο στον ακροατή όσο και στον εκτελεστή να καταλάβουν την συναισθηματική πρόθεση του συνθέτη.

Οι εναλλαγές των ρυθμικών σχημάτων τις οποίες χρησιμοποιεί ο Δημήτρης Θέμελης, προσφέρουν μία ανακατανομή των σχέσεων «κύριο - δευτερεύον» και «ισχυρό - ασθενές», γεγονός το οποίο δημιουργεί μία πλουσιότερη εικόνα ρυθμικών συνδυασμών στο έργο.

Η έλλειψη πολλών διαφορετικών τεχνικών ερμηνείας, συνειδητή επιλογή στην εργογραφία του, προσφέρει ένα πιο «κλασικό», συντηρητικό αποτέλεσμα και ως σύμπλευση αυτού, είναι και η αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί.

Το 2ο μέρος του μουσικού έργου, είναι ένα μέρος πιο ήρεμο μελαγχολικής διάθεσης, με περιθώριο περισυλλογής, με πολλή τεχνική ισοκράτη και ανταπαντά στα χειμαρρώδη περάσματα του 1ου μέρους. Κυριαρχεί η ομοφωνική γραφή, με μελωδικές αλυσίδες (βλ. σόλο βιολοντσέλο μ.33 - 35 και μ.46 - 54). Αυτή η γραφή ξεκουράζει τον ακροατή, προσκαλώντας τον σε στοχαστικές αναθεωρήσεις.

Σε αρκετά σημεία του μέρους, όργανα με σολιστικό χαρακτήρα, τονίζουν την «ανταγωνιστική» διάθεση σόλο και ορχήστρας ακόμα και σε επίπεδο οργάνων της ορχήστρας και σόλο βιολοντσέλου (π.χ. σόλο φαγκότου μ.100, φλάουτου μ.85 και μ.100 κ.α.).

Πύκνωση και αρραίωση της ηχοχρωματικής εικόνας του έργου (βλ.μ.73 - 90), κεντρίζουν το ενδιαφέρον του ακροατή ως προς την εξέλιξη της μουσικής διήγησης του έργου. Ο συνθέτης επιλέγει και στο μέρος αυτό, μία συντηρητική τεχνική εκτέλεσης από τα όργανα σε σχέση με την μουσική γλώσσα της

σύγχρονης έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Η επιλογή των τεχνικών βασίζεται κυρίως στο *pizzicato* στα έγχορδα της ορχήστρας.

Τα στοιχεία μίμησης των ρυθμομελωδικών σχημάτων που χρησιμοποιεί, προσφέρουν ομοιογένεια, μέσω ενός εσωτερικού δεσίματος στο μουσικό υλικό. Είναι ένα στοιχείο, το οποίο υπήρχε και στο 1ο μέρος (π.χ. μ.130 - 131 στα πρώτα - δεύτερα βιολιά κ.α. και μ.135 στα φλάουτα κ.α.) και στο 2ο μέρος (π.χ. μ.119 - 124).

Οι εναλλαγές στα είδη μέτρου, στοιχείο το οποίο χρησιμοποίησε και στο 1ο μέρος, τονίζουν τις επιθυμίες του συνθέτη για μία πιο ελαστική και ευέλικτη μουσική αφήγηση. Με το στοιχείο αυτό, η «εξιτόρηση» αποκτά διαφορετικό ρόλο, ανάλογα με την διάρθρωση της σχέσης ισχυρό - ασθενές, κύριο - δευτερεύον στο μουσικό «συντακτικό» του μέτρου (βλ.μ.1 ρυθμός 3/4 και μ.155 ρυθμός 9/8).

Στο 3ο μέρος, με την ρυθμική αγωγή *Allegro Vivo*, ο συνθέτης δίνει την έννοια της τριμερούς φόρμας στο κοντσέρτο, προσφέροντας την ταυτότητα ένταση - ηρεμία - ένταση στη μουσική αφήγηση του έργου.

Οι διάφοροι τύποι ισοκρατών που αποτελούν το χαρακτηριστικό γνώρισμα του 3ου μέρους, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μικρές επαναλαμβανόμενες εικόνες σύντομης διάρκειας με έναν στοχαστικό τρόπο σκέψης (βλ.μ.1 - 6 φλάουτο - κόρνα - φαγκότα). Το συνθετικό στοιχείο αυτό του Δημήτρη Θέμελη, προσφέρει τη δυνατότητα στήριξης του σόλο βιολοντσέλου καθώς και άλλων οργάνων, στα οποία επιλέγει να δώσει παροδικά σολιστικό ρόλο.

Οι εναλλαγές στο 3ο μέρος, της ρυθμικής αγωγής (βλ.μ.114, μ.192, μ.198, μ.210, μ.222) και του είδους του μέτρου (βλ.μ.114, μ.144, μ.192, μ.198 - 226), διαφοροποιούν το ηχητικό αποτέλεσμα τμημάτων του έργου, προσφέροντας στον ακροατή μία άκρως ενδιαφέρουσα σειρά εναλλαγής νοημάτων στη μουσική αφήγηση του έργου. Επιπλέον καθιστούν το «σενάριο» του έργου πιο ενδιαφέρον για τη συνέχεια και την ολοκλήρωσή του.

Οι δυναμικές και τεχνικές εκτέλεσης, δεν παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία στην εναλλαγή τους. Είναι ένα στοιχείο που διαπιστώθηκε και στα δύο προηγούμενα μέρη του κοντσέρτου. Ένα επιπλέον στοιχείο είναι ότι δεν υπάρχουν ορχηστρικές καινοτομίες.

Έντονες είναι και σε αυτό το μέρος οι μιμητικές κατευθύνσεις που δίνει ο συνθέτης στην οργάνωση του μουσικού του υλικού. Προσφέρουν μία γενικευμένη αίσθηση δεσίματος στην εσωτερική εικόνα του μουσικού κειμένου. Διανθίζει ηχοχρωματικά την μιμητική διάθεση και με την μεταφορά των μιμήσεων σε διάφορα τονικά ύψη, εμπλουτίζει με αυτό τον τρόπο το τελικό αποτέλεσμα.

Τα συγκοπικά σχήματα, ενισχύουν την ελαστικότητα της μουσικής αφήγησης, καθότι κόβουν τον τετραγωνισμό της αυστηρής εναλλαγής ισχυρού - ασθενούς.

Σε όλα τα μέρη, διατηρείται ένα ανάλαφρο ύφος με αδιατάρακτη συνοχή. Είναι αρκετά τα σημεία που μεταφέρουν ένα φορτίο εκφραστικότητας.

Την αντιπαράθεση μεταξύ σόλο βιολοντσέλου και ορχήστρας εμφανίζει σε αρκετά σημεία του κοντσέρτου, στοιχείο το οποίο προσδίδει σημαίνοντα ρόλο στη σχέση σολίστα και ορχήστρας. Έναν ρόλο σύμπλευσης- στήριξης και όχι ανταγωνισμού.

Γενικά ο συνθέτης επιλέγει έναν «κλασικό» τρόπο για την παρουσίαση της μουσικής του δημιουργίας, σε σχέση με την υπάρχουσα σύγχρονη άποψη για πειραματισμό. Εξάλλου ο ίδιος μου είχε αναφέρει: *«.....μου αρέσει να χρησιμοποιώ στοιχεία πρωτοτυπίας μέχρι εκεί που δεν ενοχλείται ο ακροατής»*. Το βέβαιο είναι ότι κάλυψε βαθύτερες και υποσυνείδητες ανάγκες του. Παράλληλα όμως με τα έργα του, μπορεί να δημιουργήσει σε κάθε ακροατή και εκτελεστή την μουσική ψυχολογία της ξεχωριστής ερμηνείας των ήχων και της διαφορετικής συναισθηματικής αντίδρασης.

2.5 Α΄ Εκτέλεση του κοντσέρτου - Συνεντεύξεις

2.5.1 Συνέντευξη Απόστολου Χανδράκη, ερμηνευτή του κοντσέρτου

Α΄ Κορυφαίου Βιολοντσέλιστα Κ.Ο.Θ

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2019

- 1. Πώς ξεκίνησε η πραγματοποίηση αυτού του κοντσέρτου ως συναυλία της Συμφωνικής Ορχήστρας Δήμου Θεσσαλονίκης; Γράφτηκε για σας; Η εκτέλεση έγινε με προτροπή του Δημήτρη Θέμελη; Γνωρίζετε κάποια ιδιαίτερα στοιχεία για το κοντσέρτο; Ενδεχομένως μήπως σας είχε ανακοινώσει ο Δημήτρης Θέμελης ποιο ήταν το έναυσμα για τη δημιουργία του κοντσέρτου;**

Το πρώτο όπως και το δεύτερο κοντσέρτο για βιολοντσέλο του Δημήτρη Θέμελη, παρόλο που απέχουν πάνω από είκοσι χρόνια «γεννήθηκαν» σε μία ταβέρνα. Η διαφορά τους είναι πως το δεύτερο ήταν στα πλαίσια μιας κηδείας ενώ το πρώτο στα πλαίσια ενός γάμου. Ήταν αρκετοί μήνες μετά το γάμο μου που πήγαμε σε μία ταβέρνα, ο Θέμελης, ο Γαλιλαίας, ο Πάτρας, για να μου ευχηθούν. Εκεί ο Κοσμάς Γαλιλαίας προέτρεψε τον Θέμελη να γράψει ένα κοντσέρτο για να το παίξω με την Δημοτική Ορχήστρα. Τότε βέβαια διευθυντής ήταν ο Δημήτρης Αγραφιώτης αλλά ο Κοσμάς ήταν ο πατέρας της ορχήστρας. Ήταν, κατά κάποιο τρόπο χωρίς να έχει ειπωθεί ποτέ βέβαια, το γαμήλιο δώρο του Θέμελη για μένα.

- 2. Μήπως σχετίζεται με το γεγονός ότι μόλις είχε ολοκληρώσει τη σύνθεση του κοντσέρτου για βιολί και ήθελε να έχει ένα κύκλο κοντσέρτων για έγχορδα; Ή απλά ήταν η έμπνευση του χρονικού εκείνου διαστήματος; Αν το γνωρίζετε.**

Ο Δημήτρης Θέμελης εκείνο το χρονικό διάστημα συνέθετε συνεχώς. Η προτροπή από τους παρευρισκόμενους στη συνάντηση που αφορούσε εμένα, δημιούργησε το πρώτο κοντσέρτο για βιολοντσέλο.

Ενώ έχουμε χαθεί και ξεχαστεί αρκετό καιρό με το Θέμελη, κάποια στιγμή παίρνει τηλέφωνο και μου λέει: «είναι έτοιμο». Ποιο; «Το κοντσέρτο» μου λέει. Πήγα από το σπίτι του και με κρασάκι αρχίσαμε να το μελετάμε.

3. Πόσο χρόνο χρειαστήκατε να μελετήσετε για να αποδώσετε την ερμηνεία αυτού του κοντσέρτου;

Σε περίπου τρεις μήνες προγραμματίστηκε η πρώτη και δυστυχώς η τελευταία εκτέλεση μέχρι σήμερα του έργου με την τότε Δ.Ο.Θ και μαέστρο τον Δημήτρη Αγραφιώτη.

4. Μετά τις κλασσικές σπουδές που κάνει κάθε τσελίστας, τι χρειάζεται, κατά τη γνώμη σας, να γνωρίζει για να ερμηνεύσει ένα τέτοιου είδους σύγχρονο έργο;

Δεν νομίζω πως χρειάζεται ιδιαίτερη γνώση για να ερμηνεύσει κανείς έργα του Θέμελη. Αισθητήριο καλό χρειάζεται και γρήγορη σκέψη, καθώς η ατονικότητα και τα γρήγορα περάσματα απαιτούν ετοιμότητα και καθαρό μυαλό. Εξάλλου η γραφή του δεν έχει σχέση με τη σύγχρονη σημειολογία. Κλασική γραφή είναι.

5. Ποιο ήταν το έναυσμα για σας, για να ερμηνεύσετε ένα πολύ πρόσφατο έργο (γράφηκε και τελείωσε το 1994 και παίχτηκε το Μάιο του 1995) και τι αποκομίσατε ως ερμηνευτής του συγκεκριμένου κοντσέρτου;

Όσο γρήγορα γράφηκε, άλλο τόσο γρήγορα κλήθηκα να το ερμηνεύσω. Αποκόμισα την ικανοποίηση μιας πρώτης ερμηνείας. Το να βάζεις τη σφραγίδα σου σε ένα έργο, να γίνεσαι σημείο αναφοράς, αυτό είναι σημαντικό για έναν καλλιτέχνη. Από την άλλη μεριά βέβαια, είναι και η σχέση μου με το Θέμελη η οποία έγινε περισσότερο φιλική, κοντινή και η συνεργασία που είχα εντάθηκε. Ήταν σημαντική εμπειρία να συναναστρέφομαι αυτόν τον άνθρωπο.

6. Αν έχετε παίξει αντίστοιχα κοντσέρτα σύγχρονων ξένων ή Ελλήνων συνθετών, συγκρίνατε, ή ίσως ξεχωρίσατε κάποια στοιχεία (μουσικά, μορφολογικά, δεξιοτεχνικά, ερμηνευτικά, ρυθμικά) στο κοντσέρτο αυτό του Δημήτρη Θέμελη;

Όχι, δεν είχα παίξει ξένων συνθετών πριν από αυτό, παρά μόνον τα αντίστοιχα του Έλληνα συνθέτη Γεωργίου Πονηρίδη που ήταν το 1975, δηλαδή σχεδόν άλλα είκοσι χρόνια πριν. Στην ουσία ανά εικοσαετία Πονηρίδη, Θέμελη, το άλλο του Θέμελη ίσως μετά από τριάντα χρόνια !

7. Είναι ένα απαιτητικό κοντσέρτο; Και αν ναι στην δεξιοτεχνική ή ερμηνευτική του προσέγγιση;

Είναι ένα απαιτητικό έργο ερμηνευτικά. Η μουσική του Θέμελη είναι μία μουσική που σε οδηγεί σχεδόν από μόνη της να την ερμηνεύσεις. Έχει σχεδόν πάντα χορευτικό χαρακτήρα και λυρικότητα. Το κοντσέρτο που έπαιξα, είχε πολλά όμοια στοιχεία με τα κουαρτέτα του Θέμελη τα οποία έπαιξα και τα οποία είχαν πολλά όμοια στοιχεία δεξιοτεχνικά και μάλιστα σε κάποια σημεία είναι ανυπέρβλητα.

8. Αισθανθήκατε κάτι διαφορετικό σε σχέση με άλλα κοντσέρτα σύγχρονα που έχετε ερμηνεύσει;

Αυτό που ήδη ανέφερα, έπαιξα έργο του Πονηρίδη, το οποίο δεν είχε τίποτε διαφορετικό.

9. Είχατε μία ιδιαίτερη σχέση με τον Δημήτρη Θέμελη, τον οποίο είχατε καθηγητή στα μαθητικά σας χρόνια στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Σας επηρέασε αυτό το γεγονός θετικά στην απόφαση της εκτέλεσης του συγκεκριμένου έργου;

Η σχέση μου με τον Δημήτρη Θέμελη, ήταν ανέκαθεν ιδιαίτερη. Τον εκτιμούσα σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής του. Ως καθηγητή και διευθυντή, αλλά και ως φίλο, γείτονα και άνθρωπο. Αυτή η εκτίμηση μεγάλωσε και εδραιώθηκε ύστερα από τη συνεργασία αυτή, βλέποντας πόσο με βοήθησε να ξεπεράσω τις αναστολές και τις ανασφάλειες που είχα.

10. Είχε απήχηση στο μουσικό κοινό της Θεσσαλονίκης το συγκεκριμένο κοντσέρτο;

Ασφαλώς και είχε απήχηση και ασφαλώς σχολιάστηκε το έργο όπως και η εκτέλεση και μάλιστα θετικά. Όμως το ότι αυτή παραμένει και η μοναδική εκτέλεση μέχρι σήμερα μπορεί να δείχνει κι άλλα πράγματα.

11. Γνωρίζετε αν υπήρχαν κριτικές για το έργο και την ερμηνεία σας μετά τη συναυλία; (γραπτές, προφορικές).

Δεν ξέρω αν ήταν τόσο θετικά όλα. Αλλά τότε, το 1995, σχολιάστηκε πολύ καλά.

12. Μετά από τις τόσο αξιόλογες σπουδές σας και την επαγγελματική σας καταξίωση, θεωρείτε ότι είναι ένα κοντσέρτο που ανταποκρίνεται στις δυνατότητες και το ηχόχρωμα του οργάνου;

Αναμφισβήτητα, ο Θέμελης έγραφε, ήξερε να γράφει για τα όργανα γιατί και ο ίδιος ήταν έγχορδος και ήξερε τις εκφραστικές δυνατότητες των οργάνων. Και το βιολοντσέλο ασφαλώς έχει μεγάλες δυνατότητες.

13. Προσθέτει κάτι περισσότερο σε σχέση με τα μέχρι σήμερα κοντσέρτα του κλασσικού ρεπερτορίου;

Οφείλω να πω ότι κάθε νότα που γράφεται ως αποτέλεσμα οργανωμένης σκέψης έχει να προσθέσει κάτι. Το έργο του Θέμελη είναι ασφαλώς ένα έργο προσεγμένο, μελετημένο και δεν είναι μία πρόχειρη γραφή. Ναι, ασφαλώς και προσθέτει. Είναι ένα έργο που αξίζει κανείς να το βάλει στο ρεπερτόριό του. Πιστεύω να αντιλήφθηκα το πνεύμα της ερώτησης.

14. Παρόλο που είναι γραμμένο σε σύγχρονη γραφή σύνθεσης χωρίς να δεσμεύεται από κανόνες όπως ο ίδιος ο συνθέτης μου είχε αναφέρει, διακρίνατε κάποια ελληνικά στοιχεία, ή ελληνικό μουσικό ύφος στη σύνθεση αυτή;

Ο Θέμελης ήταν βαθύτατα επηρεασμένος από τη μουσική της Ικαρίας. Και όχι μόνο βέβαια γιατί εκεί ανδρώθηκε καταπώς έλεγε και ο ίδιος. Στα περισσότερα έργα του που γνωρίζω, υπάρχουν στοιχεία ελληνικής μουσικής με αναφορές σε χορούς, κοινωνικές εκδηλώσεις και άλλα. Έτσι και στα κοντσέρτα του για βιολοντσέλο

15. Από το 1995 δεν ξαναπαίχτηκε αυτό το κοντσέρτο. Αποδίδετε κάπου το γεγονός αυτό; τυχαίος παράγοντας, έλλειψη σκέψης και οργάνωσης για κάτι τέτοιο; δυσκολία του έργου; έλλειψη απήχησης;

Δεν γνωρίζω. Μπορεί να είναι όλα αυτά και η έλλειψη απήχησης. Ως προς τη δυσκολία δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολο, δηλαδή κάθε βιολοντσελίστας θα μπορούσε να το παίξει, αλλά ίσως είναι θέμα προτεραιοτήτων.

16. Ποια είναι τα συναισθήματα του ερμηνευτή μιας πρώτης παγκόσμιας εκτέλεσης και ειδικότερα όταν προέρχεται ο συνθέτης από τη χώρα των ίδιων μουσικών βιωμάτων;

Ποια είναι τα συναισθήματα του ερμηνευτή μιας πρώτης παγκόσμιας εκτέλεσης; Πρώτον η ικανοποίηση της σφραγίδας που βάζεις. Όπως είπα και προηγουμένως, το να ερμηνεύσεις ένα έργο που λίγο - πολύ έχεις συνεργασία με το συνθέτη, σε οδηγεί να το θεωρείς και λίγο δικό σου. Παράδειγμα αποτελεί το κονσέρτο του *F. Gulda* που το έγραψε μαζί με τον *H. Schiff*. Το έγραψε για τον *Schiff* και έγραψαν μαζί τη *cadenza*. Εγώ δεν είχα βέβαια συμμετοχή ή γνώμη, αλλά το φαντάζομαι και λίγο δικό μου. Να συνεργάζεσαι με έναν συνθέτη και να παίζεις έργο τόσο κοντινού σου ανθρώπου είναι μία ικανοποίηση.

17. Όταν το μελετήσατε, συνεργαστήκατε μαζί του ώστε να κατευθύνει την ερμηνεία σας σε κάτι που ο ίδιος ήθελε να τονιστεί κατά την εκτέλεση;

Φυσικά και συνεργαστήκαμε. Αν και έδειχνε τυφλή εμπιστοσύνη στο αισθητήριό μου, θυμάμαι ότι πάντα με προέτρεπε να κάνω ό,τι ήθελα.

18. Προσέφερε κάτι διαφορετικό βιολοντσελιστικά εκτός από ένα επιπλέον έργο στο ρεπερτόριο της σύγχρονης μουσικής σύνθεσης;

Σίγουρα προσφέρει κάτι διαφορετικό βιολοντσελιστικά. Ασφαλώς και είναι ένα έργο που χαρακτηρίζεται από την προσωπικότητα του Θέμελη. Δεν προσπαθεί να μιμηθεί κάτι άλλο οπότε προσφέρει κάτι διαφορετικό.

19. Πώς θα χαρακτηρίζατε το κονσέρτο από άποψη μουσικού ύφους;

Το μουσικό ύφος θα το χαρακτήριζα ύστερο ρομαντικό με αρκετές εκφραστικές απαιτήσεις.

20. Σε τι πλούτισε την μουσική εμπειρία και δεξιότητά σας το συγκεκριμένο κοντσέρτο σε σχέση με τα όσα μέχρι τότε είχατε παρουσιάσει;

Το ότι πλούτισα τη μουσική μου εμπειρία και δεξιότητα είναι αναμφισβήτητο. Η πρόκληση του να στήσεις ένα έργο άγνωστο από την αρχή και να το προβάλεις, ήταν μία σπουδαία εμπειρία. Αλλά από κει και πέρα αυτό ήταν βασισμένο και σε σχέση με την εκτέλεση άλλων έργων. Αυτή ήταν η ουσιαστική διαφορά του να στήσεις ένα έργο από την αρχή. Σε έργα λίγο πολύ γνωστά, απλά τα παίζεις. Υπάρχει μία πεπατημένη. Ασφαλώς προσπαθείς να βάλεις και την ερμηνευτική σου σφραγίδα με τον ήχο, με τη φράση, το πού οδηγεί η μουσική κατά την άποψη σου, αλλά ένα έργο το οποίο παίρνεις από την αρχή και είναι άγνωστο είναι μία δύσκολη πρόκληση.

21. Η επιλογή ενός έργου προς εκτέλεση, συνθέτη που βρίσκεται εν ζωή, θεωρείτε ότι έχει πλεονεκτήματα; Νομίζω ότι η ερμηνεία σας στο κοντσέρτο αυτό, είχε μία αμεσότητα συνθέτη-ερμηνευτή την οποία δεν θα ζήσουν όσοι βιολοντσελίστες θελήσουν στο μέλλον να το ερμηνεύσουν. Συμφωνείτε με αυτή την άποψη και αισθάνεσθε «τυχερό» τον εαυτό σας για αυτή σας την επιλογή;

Η επιλογή ενός έργου προς εκτέλεση, συνθέτη που βρίσκεται εν ζωή έχει πλεονεκτήματα. Βεβαίως έχει πλεονεκτήματα αυτή η αμεσότητα συνθέτη – ερμηνευτή και δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά σε εμένα. Σε όλους τους αιώνες, σε όλες τις εποχές, ο κάθε συνθέτης είχε έναν φίλο, του έδινε το έργο και αυτό εξελισσόταν. Το έπαιρνε ο επόμενος ερμηνευτής και μετά το συνέχιζαν άλλες γενεές. Νομίζω λοιπόν, ότι οι συνθήκες αυτές ισχύουν για όλα τα έργα. Ο κάθε εκτελεστής έχει να παρουσιάσει ανά τους αιώνες, συνεργασία με συνθέτες της εποχής του. Αλλά ασφαλώς μετέπειτα ερμηνείες από τις επόμενες γενεές, δεν νομίζω ότι έχουν να ζηλέψουν τίποτα από τους πρώτους. Η αμεσότητα συνθέτη - ερμηνευτή ισχύει για όλα τα έργα. Σίγουρα, για την αμεσότητα αυτή που είχα, θεωρώ τον εαυτό μου «τυχερό». Δεν παύει όμως η κάθε σύνθεση να είναι ένας ζωντανός οργανισμός ο οποίος εξελίσσεται η παραλλάσσεται ερμηνευτικά με το πέρασμα του χρόνου. Ευχαριστώ.

Σας ευχαριστώ κ. Χανδράκη για τις πληροφορίες που μου παρείχατε.

2.5.2 Συνέντευξη Συνθέτη-Διευθυντή Ορχήστρας Δημήτρη Αγραφιώτη

Αθήνα, Ιούλιος 2020

- 1. Κύριε Αγραφιώτη, τον Μάιο του 1995 η Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Θεσσαλονίκης με σολίστ τον Απ. Χανδράκη, παρουσίασε σε α΄ εκτέλεση υπό την διεύθυνσή σας, το πρώτο κοντσέρτο για βιολοντσέλο του Δημήτρη Θέμελη. Τι έχετε να σχολιάσετε από αυτή την συναυλία και τι μπορείτε να ανακαλέσετε στην μνήμη σας;**

Με μεγάλη μου χαρά, δέχτηκα να διευθύνω το κοντσέρτο του Δ. Θέμελη, αγαπητού φίλου από τα φοιτητικά μας χρόνια στο Μόναχο της Γερμανίας. Όταν με ενημέρωσε ο Δ. Θέμελης ότι ολοκληρώθηκε το έργο αυτό, αποφάσισα με μεγάλη ευχαρίστηση να το εντάξω στον προγραμματισμό των συναυλιών της Σ.Ο.Δ.Θ. Με συγκίνηση αναπολώ αυτή την συναυλία, αλλά και όλη την θητεία μου στη Θεσσαλονίκη ως καλλιτεχνικός διευθυντής της Σ.Ο.Δ.Θ, ως επισκέπτης καθηγητής επί οκτώ χρόνια στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο και ως φιλοξενούμενος μαέστρος της Κ.Ο.Θ. Επιπλέον, μου προκαλεί ιδιαίτερη νοσταλγία η ανάμνηση της πόλης της Θεσσαλονίκης, την οποία γνώρισα από τα πρώτα παιδικά μου χρόνια ως μαθητής βιολιού του αείμνηστου καθηγητή Χ. Κελπανίδη.

- 2. Το κοντσέρτο αυτό ήταν η αφορμή να γνωρίσετε το συνθετικό έργο του Δ. Θέμελη;**

Όχι. Όπως σας είπα, με τον Δ. Θέμελη μας συνέδεε φιλία από τα φοιτητικά μας χρόνια στο Μόναχο. Ήταν μια φιλία που συνεχίστηκε και στα μετέπειτα χρόνια. Έτσι, στο διάστημα που βρισκόμουν στη Θεσσαλονίκη, οι συναντήσεις μας ήταν συχνές. Γνώριζα το συνθετικό έργο του από την αρχή.

Πολλά χρόνια πριν, στην βεράντα του σπιτιού του, μου έδειξε δύο τραγούδια που μελοποίησε σε στίχους της παρευρισκομένης στη συνάντησή μας συζύγου του. Μου ζήτησε την γνώμη μου για αυτά τα έργα, τα οποία ήταν γραμμένα για φωνή και πιάνο. Οι συνθέσεις ήταν εξαιρετικές και τον εμπύχωνα ώστε να γράφει στο πεντάγραμμο τις μικρές και μεγάλες στιγμές της έμπνευσής του. Μάλιστα στις μετέπειτα συναντήσεις μας, μου έδειχνε τα έργα του και κατά κάποιον τρόπο έδινε μαθήματα ενορχήστρωσης, καθόσον ήταν αυτοδίδακτος. Έχω διευθύνει και το κοντσέρτο του για βιολί, το οποίο επίσης είναι εξαιρετικό.

3. Πώς θα χαρακτηρίζατε την μουσική του Δ. Θέμελη;

Κατά την γνώμη μου ανήκει σε μια μετά *Bartok* εποχή. Δεν έχει νεωτερισμούς, είναι ένας κλασικός σύγχρονος συνθέτης, με δυνατά μουσικά μοτίβα και ολοκληρωμένα θέματα. Τα έργα του είναι μια «νησίδα» ευχαρίστησης. Είχα ζήσει τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούσε και έβαζε στο χαρτί την φαντασία του. Το ότι ήταν έγχορδος, βοήθησε πολύ στο να συνθέσει το συγκεκριμένο κοντσέρτο. Ανέδειξε πολλές δεξιότητες και ήταν εντυπωσιακή η ευκολία με την οποία συνέθετε. Εύκολα και καλά. Δεν θα τον χαρακτήριζα πρωτοποριακό και νεωτεριστή συνθέτη. Δεν μου αρέσουν αυτοί οι τίτλοι. Έχουν δόση «ψευτιάς» και «ανικανότητας»(Να το γράψεις αυτό).

4. Εντάσσεται ο Δ. Θέμελης σε Ελληνική Εθνική Σχολή;

Η απάντησή μου είναι όχι. Παρόλο που ο Δ. Θέμελης έχει ισχυρά ερεθίσματα από την μουσική της Ικαρίας και την ικαριώτικη λύρα κατά την παιδική του ηλικία, δεν είναι δεμένος με τα λαϊκά-δημοτικά μοτίβα και δεν κατέχουν πρωταρχική θέση στις συνθέσεις του. Για μένα σε Εθνική Σχολή, κατατάσσονται εκείνοι που είναι «χειροπόδαρα» δεμένοι με το δημοτικό τραγούδι. Ο Δ. Θέμελης δεν είναι ένας από αυτούς. Στα έργα που δουλέυαμε μαζί και όσα διηύθυνα, δεν συνάντησα ούτε σκέφτηκα την παραδοσιακή δημοτική μουσική. Ενδεχομένως να έχει χρησιμοποιήσει περιστασιακά κάποια στοιχεία ή μοτίβα δημοτικής μουσικής.

5. Το κοντσέρτο No.1 για βιολοντσέλο, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί ως έργο διεθνούς ρεπερτορίου;

Συνθέτες υπάρχουν σε όλα τα μέρη της Γης. Είναι πολύ δύσκολο στην εποχή μας να φανούν οι καλοί συνθέτες και φαίνονται μόνο οι εμπνευσμένοι. Ο Δ. Θέμελης θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και μόνο από το έργο του αυτό στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα.

Όμως, επιτρέψτε μου εδώ να πω, ότι ένας συνθέτης πρώτα πρέπει να ακουστεί στην πατρίδα του την Ελλάδα και μετά στο εξωτερικό. Αλλά οι Ελληνικές ορχήστρες είναι «τσιγκούνικες» στην παρουσίαση Ελληνικών έργων. Επιπλέον θα ήθελα να πω, ότι το κοινό καλλιεργείται. Επομένως θα πρέπει να παρουσιάζονται ελληνικά έργα αφενός μεν για να γίνουν γνωστά, αφετέρου δε

για να εξοικειώνεται το αυτί του κοινού. Επιπρόσθετα μέσα από αυτή την διαδικασία εξελίσσεται και ο συνθέτης όταν ακούει το έργο του.

6. Ζήτησε ο συνθέτης την κριτική σας μετά την συναυλία;

Οι δημιουργοί πάντα όταν ακούν το έργο τους, προβληματίζονται αν κάτι πρέπει να αλλάξουν. Έτσι όταν ρωτήθηκα από τον συνθέτη, του απάντησα ότι είναι ένα ώριμο και ολοκληρωμένο έργο. Το μόνο που διορθώσαμε ήταν μεμονωμένοι φθόγγοι ως λάθη του αντιγραφέα. Σε αυτό το σημείο, να σας πω ότι η συναυλία από τα χειρόγραφα είναι κοπιώδης και για τον εκτελεστή και για τον μαέστρο. Αλλά το χειρόγραφο έχει μία αμεσότητα με τον συνθέτη.

7. Το έργο αυτό είναι συγκρίσιμο με αντίστοιχα έργα της εποχής στο διεθνές ρεπερτόριο;

Δεν υπάρχει σύγκριση. Διότι ο Έλληνας συνθέτης δεν έχει την δυνατότητα εκτέλεσης των έργων του, σε σχέση με αυτήν που έχει ο ξένος συνθέτης. Υπάρχουν ταλαντούχοι συνθέτες και εκτελεστές που δεν προωθούνται από την ίδια τους την χώρα. Κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στο εξωτερικό.

Ως προς την δομή και το ύφος όμως, ανεπιφύλακτα αυτό το κοντσέρτο καλύπτει όλα τα στοιχεία ενός δομημένου έργου. Παίζεται ευχάριστα και μπορεί να ακουστεί σε διεθνείς μουσικές σκηνές. Ο Θέμελης δεν έγραψε για να γράψει.

8. Κύριε Αγραφιώτη, πώς νιώθετε που εκτός από την ανάδειξη του έργου του Δημήτρη Θέμελη, δώσατε την δυνατότητα σε έναν νέο, τότε, βιολοντσελίστα τον Απ. Χανδράκη για τον οποίο και γράφτηκε, να το ερμηνεύσει ;

Αυτό με χαροποιεί ιδιαίτερα, διότι ο Απ. Χανδράκης ήταν και είναι ένας καταξιωμένος βιολοντσελίστας που το απέδειξε για μία ακόμη φορά με την ερμηνεία του. Όχι γιατί ήταν μόνο μία α' εκτέλεση και επιθυμία του συνθέτη, αλλά γιατί μέσα από αυτό έκανε κατάθεση ψυχής, συνδημιουργία με μαέστρο, συνθέτη, μουσικούς και το κοινό της Θεσσαλονίκης.

Με την ευκαιρία αυτή, θα ήθελα να δηλώσω, ότι με μεγάλη συγκίνηση αναφέρομαι στον Δ. Θέμελη. Ήταν ένας εγκάρδιος φίλος, ένας εύχαρις άνθρωπος με ευγενέστατη ψυχή, ένας πολύ καλός μουσικός. Έχω την

καλύτερη ανάμνηση από την συνεργασία μας και θα την θυμάμαι -επιτρέψτε μου την έκφραση -ως «ευχάριστη απόλαυση».

Ο Δ. Θέμελης ήταν και θα παραμείνει ένα κομμάτι των οραμάτων της Θεσσαλονίκης.

Σας ευχαριστώ πολύ Κύριε Αγραφιώτη για τις σημαντικές πληροφορίες και το χρόνο που διαθέσατε.

Και εγώ σας ευχαριστώ Βίκη Παπανικολάου για την ευκαιρία που μου δώσατε να ανατρέξω σε μία από τις πολύ σημαντικές περιόδους της ζωής μου.

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και Ορχήστρα Νο 2 Δημήτρη Θέμελη.

3.1 Εισαγωγικά

Το κοντσέρτο Νο.2 γράφτηκε δεκαπέντε χρόνια μετά το κοντσέρτο Νο.1. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του συνθέτη κατά τη διάρκεια συζήτησης μας, αλλά και επιβεβαίωση του γεγονότος από παρισταμένους μουσικούς, υπήρξε προτροπή του Βύρωνα Φιδετζή στις 10.5.2015 κατά την κηδεία του βιολίστα Κυριάκου Πάτρα να συνθέσει ένα δεύτερο κοντσέρτο για βιολοντσέλο. Η παρότρυνση αυτή του Φιδετζή υπήρξε η θρυαλλίδα που οδήγησε τον Δημήτρη Θέμελη στη σύλληψη και ολοκλήρωση του έργου σε σύντομο χρονικό διάστημα τριών περίπου μηνών. Κατά δήλωση του γιου του, Γιώργου Θέμελη, υπήρξε τροποποίηση στην ενορχήστρωση από τον ίδιο τον συνθέτη στις 6.5.2016.

Το κοντσέρτο αποτελείται από τέσσερα μέρη και εντάσσεται στη μουσική συνθετική γλώσσα του 20ου αιώνα.

3.2 Μορφολογικά στοιχεία - Λειτουργικότητα των στοιχείων

Μέρη του κοντσέρτου

Το έργο μακροδομικά αποτελείται από τέσσερα μέρη.

I	<i>Adagio con moto</i>	μ.1-232
II	<i>Andante cantabile</i>	μ.233-340
III	<i>Finale. Allegro vivace</i>	μ.341-386
IV	<i>Choros. Allegro molto</i>	μ.387-452

Είδη μέτρων

Σε όλο το 1ο μέρος του κοντσέρτου (*Adagio con moto*) και το 2ο (*Andante cantabile*) υπάρχει ο ρυθμός των 4/4.

Το 3ο μέρος (*Allegro vivace*) είναι γραμμένο σε 6/8. Το δε 4ο (*Allegro molto*) σε 2/4, είναι ένας χορός κατά δήλωση του ίδιου του συνθέτη.

Ρυθμικές αγωγές

Στο μ.1 ξεκινάει με *Adagio con moto* και διατηρείται αυτή η ρυθμική αγωγή μέχρι και το μ.101. Από το μ.102 παίρνει τον κύριο ρόλο το σόλο βιολοντσέλο ακολουθώντας το *riu mosso* του συνθέτη με τη συνοδεία του τύμπανου.

Στο μ.111 παρατηρείται μια μεγαλύτερη ρυθμική επιτάχυνση με την ένδειξη *riu Allegro*, γεγονός το οποίο συνεχίζεται και μετά από το μ.135. Ένα *accelerando* από το μ.197, οδηγεί στο μ.202 στο *Allegro molto*, υποδηλώνοντας το τέλος του 1ου μέρους που ολοκληρώνεται στο μ.232.

Από το μ.233, ξεκινώντας το 2ο μέρος, υπάρχει η ρυθμική αγωγή *Andante cantabile*. Στο μ.266 εισάγεται το σόλο βιολοντσέλο με ρυθμική αγωγή *Appassionato*, η οποία στο μ.267 και μ.268 επανέρχεται στο αρχικό *a Tempo*, με συμμετοχή του σόλο βιολοντσέλου, καθώς και των πρώτων και δεύτερων βιολιών.

Στο μ.272, εμφανίζει ένα *ritenuto* που οδηγεί στο μ.273 σε μια μουσική πτώση με κορώνα. Από το μ.274 επανέρχεται το *a Tempo* με το σόλο βιολοντσέλο. Στο μ.280, γράφει ο συνθέτης ένα *riu mosso* και σημειώνει εναλλαγές ρυθμικής αγωγής στο μ.282 *ritenuto* και μ.283 *a Tempo*. Στο μ. 286, παρατηρείται ένα κράτημα του ρυθμού με την ένδειξη *sostenuto*. Στο μ. 287, ένα *a Tempo* και στο μ.289, ένα *ritenuto* οδηγεί σε μια μουσική πτώση - κατάληξη.

Από το μ.292 μέχρι και το μ.314 παρουσιάζεται η *cadenza* σε ελεύθερο ρυθμό, ενταγμένο όμως στη ρυθμική αγωγή του 2ου μέρους.

Στο μ.315, με ένα *riu mosso* ξεκινά όλη η ορχήστρα με αυξανόμενη ένταση (*crescendo*), μέχρι δύο μέτρα πριν το τέλος του 2ου μέρους στο μ.339. Στο μέτρο αυτό εμφανίζει ο συνθέτης ένα *ritenuto* και στο μ.340 την κατάληξη, την οποία επιβεβαιώνει με κορώνα και μαζί το τέλος του 2ου μέρους.

Το 3ο μέρος ξεκινά από το μ.341 με ρυθμική αγωγή *Allegro vivace* μέχρι και το μ.384. Επιταχύνει τον ρυθμό στο μ.385 με ένα *accelerando*. Αυτό οδηγεί στο μ.387 με ένα *Allegro molto* στο 4ο μέρος του κοντσέρτου, το οποίο ο συνθέτης χαρακτηρίζει χορό. Ένα *accelerando* στο μ.394, δίνει επιτάχυνση της χρονικής αγωγής στο χορευτικό αυτό μέρος και ένα νέο *accelerando* στο μ.422, οδηγεί στο τέλος του κοντσέρτου.

Δυναμικές

1ο Μέρος

Το έργο ξεκινάει με δυναμική *mp* με *crescendo* στα τύμπανα που οδηγεί στο μ.2 σε δυναμική *f*. Από το μ.8 μέχρι και το μ.43 υπάρχει ένα *f* με *crescendo*. Στο μ.44 γράφει ο συνθέτης ένα *fp* και αντίστοιχα *sf* στο σόλο βιολοντσέλο. Στο μ.45 σημειώνει ένα *crescendo*. Στο μ.50 υπάρχει ένα *f* σε όλα τα έγχορδα και *mf* στα κόρνα. Στο μ.60 το *f* διεκδικούν το σόλο βιολοντσέλο και η τρομπέτα. Από το μ.64 μέχρι και το μ.70, διατηρείται η δυναμική του *f* σε κλαρινέτο και σόλο βιολοντσέλο, το οποίο έχει το προβάδισμα με *crescendo*. Στο μ.67 πρωταγωνιστούν το φλάουτο και το φαγκότο πάντα στη δυναμική του *f*, ενώ συνοδεύουν με *pizzicato* τα πρώτα – δεύτερα βιολιά και οι βιόλες. Στο μ.71 συνεχίζει το σόλο βιολοντσέλο με *crescendo*, δίνοντας ο συνθέτης ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό. Από το μ.75 και μ.76, το σόλο βιολοντσέλο κρατάει ένα φθόγγο με συνεχή τρίλια και μέσα από συνεχές *crescendo*, οδηγεί στο πρώτο *ff* τού έργου στο μ.78. Επιζητώντας τη μεγαλύτερη δυναμική στο μ.89 εμφανίζει ένα *riu forte* και ένα *f* στο μ.90. Από τα μ.97 - 101, υπάρχει ένα *f* με *crescendo* στο σόλο βιολοντσέλο, και στο φλάουτο, όμποε και τύμπανα που το συνοδεύουν. Στο μ.102 υπάρχει ένα *mf* που πάλι με *crescendo* στο μ.103, οδηγεί σε ένα *riu f* στο μ.108. Από τα μ.111 - 117, στο σόλο βιολοντσέλο παραμένει η δυναμική του *f* το οποίο με *crescendo* οδηγεί στο μ.120 σε *ff*. Τα όργανα που συνοδεύουν στα αντίστοιχα μέτρα, παραμένουν στη δυναμική του *mf* και οδηγούνται και αυτά μέσα από *crescendo* σε μια βαθμίδα μεγαλύτερης δυναμικής σε *f* στο μ.120. Στο μ.123 υπάρχει ένα *mf* στο φλάουτο, στο μ.124 ένα *mf* στο κλαρινέτο, στο μ.129 ένα *riu forte* στο σόλο βιολοντσέλο και στο μ.130 οδηγούνται με ένα *crescendo* το σόλο, το φλάουτο και το όμποε. Από τα μ.135 - 149 παραμένει ένα συνεχές *f*, το οποίο στο μ.150 γίνεται *riu forte*. Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει με *crescendo*, από το μ.155 για να καταλήξει στο μ.158 στο δεύτερο *ff* του 1ου μέρους του κοντσέρτου. Το συνοδευτικό φλάουτο από το μ.153 ξεκινάει με δυναμική *mf*, για να καταλήξουν με το *piccolo* φλάουτο σε *ff* στο μ.158. Από το μ.163 ένα *crescendo* οδηγεί την κάθε νέα είσοδο των οργάνων της ορχήστρας σε δυναμική *f* μέχρι και το ξυλόφωνο στο μ.167. Όλη η ορχήστρα κάνει την είσοδό της στο μ.175, σε δυναμική *ff*. Στο μ.181 τα όργανα που συνοδεύουν, παίζουν όλα σε δυναμική *fp*, ενώ το σόλο εισάγεται

με ένα *sf* και ένα συνεχές *crescendo* που οδηγεί σε *f* στο μ.187. Το κόρνο, μοναδικό πνευστό που συνοδεύει το βιολοντσέλο, ξεκινάει με δυναμική *mf* στο μ.187. Τον ίδιο ρόλο παίζει το φλάουτο στο μ.193 με ένα *mf* ενώ το σόλο βιολοντσέλο κινείται σε δυναμική *f*. Το *accelerando* που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο μ.197 σε συνδυασμό με το *crescendo* στο μ.199, οδηγούν το σόλο σε μεγαλύτερη ένταση. Αυτό, μαζί με την πυκνή ρυθμική του γραφή και τα *riu forte* όλης της ορχήστρας στο μ.209, προϊδεάζουν το τέλος του 1ου μέρους του κοντσέρτου με *ff* στο μ.213 και μ.215. Τη δυναμική *mf* των τυμπάνων, στο μ.219 τοποθετεί διακριτικά ο συνθέτης για να μην καλύψει το σόλο βιολοντσέλο. Τα *riu forte* όλης της ορχήστρας από το μ.229 εδραιώνουν το τέλος του 1ου μέρους στο μ.232.

2ο Μέρος

Η είσοδος του σόλο βιολοντσέλου στο 2ο μέρος, ξεκινάει στο μ.233 με δυναμική *mf* και *crescendo* στο επόμενο μέτρο, ενώ τα έγχορδα συνοδεύουν με δυναμική *mp* μέχρι το μ.238. Στο μ.239 κάνουν είσοδο μόνο τα πνευστά με ένα *f* και *crescendo* στο επόμενο μέτρο. Στο μ.245 υπάρχει ένα *mf* στο φλάουτο και στα τύμπανα και ένα *f* σε φαγκότο, τρομπόνι και στο σόλο βιολοντσέλο το οποίο στο μ.247 έχει *crescendo*. Στο μ.250 ξεκινάει το σόλο με τη συνοδεία των εγχόρδων σε δυναμική *f* μέχρι το μ.254. Στο μ.255 το φλάουτο και η τρομπέτα παίζουν ταυτόχρονα σε δυναμική *f* μέχρι το μ.259, ενώ η τρομπέτα από το μ.257 έχει και *crescendo*. Από το μ.260 μέχρι το μ.265 το σόλο βιολοντσέλο, συνοδεύουν με δυναμική *f* το κλαρινέτο και το τρομπόνι, ενώ τα τύμπανα με δυναμική *mf*. Στο μ.266 στο σόλο βιολοντσέλο το οποίο συνεχίζει με δυναμική *f*, κάνει ένα μικρό σχόλιο το όμποε, επίσης σε δυναμική *f* από το τέλος του μ.265 μέχρι το μ.268. Από τα μ.266 – 291, το σόλο κινείται σε δυναμική *f* με ένα *crescendo* στο μ.276. Σε όλα αυτά τα μέτρα το συνοδεύουν τα έγχορδα. Από το μ.292, ξεκινάει η *cadenza* του βιολοντσέλου σε δυναμική *mf* και *crescendo* στο μ.293, το οποίο το οδηγεί στην επόμενη κλίμακα του *f* στο μ.294. Συνεχίζει με δυναμική *f* μέχρι το μ.311 όπου με το *crescendo* που εμφανίζει ο συνθέτης για δύο μέτρα, καταλήγει το σόλο σε *ff* και μετά από δύο μέτρα ολοκληρώνεται η *cadenza*. Στο μ.315, συνεχίζει το σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f* και συνοδεύουν τα έγχορδα της ορχήστρας,

επίσης με δυναμική *f* και *pizzicato*. Από το μ.317, σόλο και έγχορδα εμφανίζουν ένα *crescendo* που οδηγεί στο μ.321 όλη την ορχήστρα πλην του σόλο βιολοντσέλου και ξυλόφωνου σε δυναμική *ff*. Στο μ.327 σημειώνει ο συνθέτης *mf* στα φλάουτα και κλαρινέτα, ενώ τα φαγκότα, τρομπόνια και τύμπανα έχουν *f*. Το σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει τη μελωδία του *ff*. Στο μ.332, συνεχίζει μία πυκνή ρυθμική γραμμή σε δυναμική *f*. Την ίδια δυναμική ακολουθούν το όμπσε, τα κόρνα και τα τύμπανα τα οποία συνοδεύουν το σόλο μαζί με τα έγχορδα της ορχήστρας. Με ένα *crescendo* που καταλήγει στη δυναμική του *f* τελειώνει το 2ο μέρος στο μ.340.

3ο Μέρος

Από το μ.341, αρχίζει το 3ο μέρος με τα τύμπανα σε δυναμική *mf*. Το σόλο με το φαγκότο κάνουν είσοδο στο μ.342 με δυναμική *f*. Στη συνέχεια στο μ.350 μπαίνουν τα κόρνα επίσης με δυναμική *f*. Το σόλο με το *crescendo* που εμφανίζει στο μ.351, οδηγείται σε δυναμική *ff* στα μ.353 - 357. Στο μ.355, κάνουν την είσοδό τους και οι τρομπέτες με ένα *f*. Στο μ.358, το σόλο έχει ένα *f* μέχρι το μ.370, όπως και τα πνευστά τα οποία το συνοδεύουν, τα δε τύμπανα διατηρούν το αρχικό τους *mf*. Στο μ.377, το σόλο κάνει την τελευταία του είσοδο στο 3ο μέρος διατηρώντας τη δυναμική *f*, καθώς και η τρομπέτα, η οποία από το μ.378 το συνοδεύει μέχρι το μ.385. Το φαγκότο από το μ.385 και τα τύμπανα από το μ.386 σε δυναμική *f*, προετοιμάζουν την έναρξη του 4ου και τελευταίου μέρους χωρίς ενδιάμεση παύση.

4ο Μέρος

Το 4ο μέρος ξεκινάει στο μ.387. Το σόλο ξεκινάει στο μ.389 με δυναμική *f*. Με *f* και *crescendo*, κάνουν την είσοδό τους και τα όργανα που το συνοδεύουν. Στο μ.398 εμφανίζει ο συνθέτης ένα *crescendo*. Στο μ.405, όλα τα όργανα της ορχήστρας βρίσκονται σε δυναμική *f* μέχρι το μ.408. Το σόλο πραγματοποιεί την είσοδό του στο μ.409 με δυναμική *f*, ενώ το φαγκότο και τα έγχορδα συνοδεύουν με δυναμική *mf*. Στο μ.415 εμφανίζει ο συνθέτης ένα *crescendo* στο σόλο βιολοντσέλο. Στο μ.417, συνοδεύει η τρομπέτα με πυκνή ρυθμική γραφή σε δυναμική *f*. Στο μ.418 το σόλο βιολοντσέλο έχει δυναμική *f* και στο μ.421, δυναμώνει με ένα *crescendo* και με ακόμη ένα στο μ.426. Για αρκετά μέτρα, από τα μ.417 - 429, ο συνθέτης επιλέγει το διάλογο του σόλο

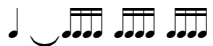
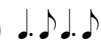
















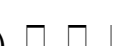




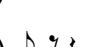
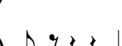
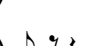
βιολοντσέλου με την τρομπέτα και το τρομπόνι, με ίδιες δυναμικές *f* και με τη ρυθμική υπόκρουση των τυμπάνων. Από το μ.433 το σόλο ξεκινά με δυναμική *ff*. Σε ανάλογη δυναμική είναι και η συνοδεία των εγχόρδων, ακολουθώντας το *crescendo* του σόλο στο μ.442. Η πυκνογραμμένη ρυθμική γραφή, δείχνει μία ένταση που οδηγεί στο τέλος του έργου. Ο «χορός» και το κοντσέρτο έφτασε στο τέλος του, με τα πέντε τελευταία μέτρα να υποδηλώνουν με την αρμονική και ρυθμική τους αργή γραφή, την ολοκλήρωση της μουσικής αφήγησης.

Ρυθμικά σχήματα στο σόλο βιολοντσέλο

1ο Μέρος

Το ρυθμικό σχήμα που υπερισχύει σε όλο το 1ο μέρος, είναι το τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο και δύο τέταρτα (♩. ♪ ♩) και μέσα από την παραλλαγή του το τέταρτο παρεστιγμένο με δύο δέκατα έκτα και δύο τέταρτα (♩. ♪♪ ♩). Το κοντσέρτο ξεκινάει το 1ο του μέρος με το θέμα στο μ.2, το οποίο σχηματίζεται από το δεύτερο ρυθμικό σχήμα (♩. ♪♪ ♩) και ολοκληρώνεται σε τέσσερα μέτρα. Από το μ.2 μέχρι και το μ.7, ο συνθέτης εμφανίζει το ρυθμικό σχήμα σε όλη την ορχήστρα πλην του σόλο βιολοντσέλου. Από μια ακόμη παραλλαγή του αρχικού ρυθμικού σχήματος, με τη μορφή ♩. ♪♪♪♪ ξεκινάει στο μ.8 το σόλο βιολοντσέλο. Από το σημείο αυτό συναντάμε τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα, των οποίων η εμφάνιση καταγράφεται μόνο ως πρώτη φορά.

- | | |
|--------------------|---|
| 1) ♩. ♪♪♪♪ | μ.8 και το ανάστροφό του ♪♪♪♪. ♩ στο μ.9. |
| 2) ♩ ♩ ♩ | μ.10 |
| 3) ♩. ♩. ♩ | μ.11 |
| 4) ♩ ♩♪♪ | μ.12 |
| 5) ◦ | μ.13 |
| 6) ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ | μ.20 |
| 7) ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ | μ.26 |
| 8) ♪♪ ♪♪ ♩ | μ.31 |

9) 	μ.32
10) 	μ.60
11) 	μ.61
12) 	μ.64
13) 	μ.75
14) 	μ.77
15) 	μ.78
16) 	μ.95
17) 	μ.107
18) 	μ.116
19) 	μ.117
20) 	μ.118
21) 	μ.119
22) 	μ.121
23) 	μ.122
24) 	μ.123
25) 	μ.130
26) 	μ.147
27) 	μ.149
28) 	μ.155
29) 	μ.157
30) 	μ.167
31) 	μ.168
32) 	μ.209
33) 	μ.231
34) 	μ.232

2ο Μέρος

Το αργό αυτό μέρος παρουσιάζει μία ιδιαίτερη ρυθμική φυσιογνωμία. Ο συνθέτης εμφανίζει σχεδόν όλους τους δυνατούς συνδυασμούς ρυθμικών

ρυθμική μονάδα που κυριαρχεί είναι το όγδοο (♩) και το δέκατο έκτο (♩).
Συναντώνται τα εξής ρυθμικά σχήματα:

- | | |
|------------------------|-------|
| 1. ♪ ♪ ♪ | μ.389 |
| 2. ♪♪♪ ♪♪♪ | μ.390 |
| 3. ♪♪♪ ♪ | μ.392 |
| 4. ♪♪ ♪♪ | μ.393 |
| 5. ♪♪ ♪ | μ.400 |
| 6. ♪♪ ♪♪♪ | μ.401 |
| 7. ♪♪ ♪♪♪ ³ | μ.403 |
| 8. ♪ ζ | μ.404 |
| 9. ♪♪ | μ.409 |
| 10. ♪♪ ♪♪ | μ.420 |
| 11. ♪ ♪♪ ♪♪ | μ.433 |
| 12. ◡ ♪♪ ♪♪♪ | μ.445 |
| 13. ♪ | μ.449 |
| 14. ♪. ♪ | μ.452 |

Τεχνικές στο σόλο βιολοντσέλο

Σε όλο το κοντσέρτο, υπάρχει μια διαρκής συνέχεια ήχων με την τεχνική του *legato* που συμπεριλαμβάνει δυο, τρεις, τέσσερις, έξι, οκτώ και εννέα φθόγγους. Η παντελής έλλειψη *staccato* σε όλο το κοντσέρτο, δηλώνει ίσως τη συνεχή ροή του ήχου που επεδίωκε ο συνθέτης.

Ένα ακόμη στοιχείο τεχνικής που χρησιμοποιεί, είναι οι τρίφωνες συγχορδίες στα μ. 10, 46, 98, 107, 110, 131, 183, 212, 216, 224, 227 του 1ου μέρους και στα πέντε τελευταία μέτρα του 3ου μέρους του κοντσέρτου.

Απαιτείται μια ιδιαίτερη τεχνική γνώση για να παιχτούν οι τρεις χορδές μαζί και να ακουστεί η συνήχηση των τριών φθόγγων όπως και η συνήχηση των δύο φθόγγων που εμφανίζεται στο μ.110 και στο μ.115 του 1ου μέρους. Στο μέτρο αυτό μάλιστα, η συνήχηση των φθόγγων σε απόσταση διαστήματος 8ης

είναι ιδιαίτερα απαιτητική από άποψη τεχνικής και δακτυλισμών, ώστε να υπάρχει το απόλυτα σωστό ηχητικό αποτέλεσμα.

Οι τρίλιες είναι ένα ακόμη στοιχείο που υπάρχει στο 1ο, 2ο και 3ο μέρος του κοντσέρτου.

Η δεξιοτεχνική ικανότητα για την τεχνική του *tremolo* είναι απλή στην εφαρμογή της. Υπάρχει στο 1ο και 4ο μέρος του κοντσέρτου.

Το *pizzicato* υπάρχει μόνο μία φορά στο μ.171.

Τονική έκταση του βιολοντσέλου στο κοντσέρτο Νο 2

Ο πιο χαμηλός φθόγγος του κοντσέρτου είναι ο φθόγγος Ρε, που παίζεται στη χορδή Ντο. Τον εμφανίζει στα μ. 108, 122, 129, 208, 225, 227 και 230. Ο πιο ψηλός που υπάρχει είναι ο Ρε (στο κλειδί Φα με πέντε βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο), παίζεται σε θέση αντίχειρα και εμφανίζεται στα μ.216, 217, 218, 228 και 229.

Δεν χρησιμοποιεί κανένα άλλο κλειδί παρά μόνο το κλειδί Φα (F^\sharp) αν και θα μπορούσαν να συμμετέχουν στην γραφή κλειδί Ντο τέταρτης γραμμής και κλειδί Σολ για διευκόλυνση στην ανάγνωση.

Η έκταση της γραφής που χρησιμοποιεί ο Δ. Θέμελης στο συγκεκριμένο κοντσέρτο, είναι οι συχνότητες των τριών οκτάβων. Είναι μία προσιτή και αναμενόμενη για ένα δεξιοτέχνη βιολοντσελίστα. Καλύπτει δε, τις βατές από άποψη τεχνικής συχνότητες του βιολοντσέλου.

3.3 Μουσικοαναλυτικά σχόλια

1ο Μέρος

Σε ένα μουσικό περιβάλλον με ρυθμική αγωγή *Adagio con moto* και μέτρο 4/4 ξεκινάει το έργο, δίνοντας το ρυθμικό πλαίσιο στα τύμπανα. Στο μ.2 εισάγεται ολόκληρη η ορχήστρα πλην του σόλο βιολοντσέλου και του ξυλόφωνου. Όλα τα όργανα ξεκινούν από τον φθόγγο Σολ. Σε πολλά από αυτά, πνευστά και έγχορδα, ο συνθέτης δίνει ένα χαρακτηριστικό μοτίβο της μουσικής ιδέας που εκθέτει, το οποίο περικλείεται στο τετράχορδο Ρε -

Σολ με χαρακτηριστική την χρωματική κατιούσα πορεία Σολ - Φα # - Φα \flat - Μι \flat - Ρε. Θα μπορούσε αυτό να θεωρηθεί μία μίξη Λύδιου τρόπου (το ημιτόνιο στην αρχή ΗΤΤ) αλλά και Δώριου (το ημιτόνιο στο τέλος ΤΤΗ). Τα υπόλοιπα πνευστά και έγχορδα συνοδεύουν με χρονικές αξίες τέταρτων στα οποία κυριαρχούν οι φθόγγοι Σολ, Ντο και Ρε.

Στο μ.3, εμφανίζει ως μίμηση το αρχικό ρυθμικό μοτίβο στα ίδια όργανα, ένα διάστημα 5ης Καθαρής ψηλότερα (Ρε - Ντο # - Ντο \flat - Σι \flat - Λα). Στη συνέχεια, στο μ.4 το βασικό μοτίβο βρίσκεται παραλλαγμένο μελωδικά και με μεγέθυνση των χρονικών αξιών κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής ψηλότερα. Στο μ.5 ολοκληρώνει τη βασική μουσική του ιδέα, καταλήγοντας σε μία στάση φωνών με συνήχηση διαστήματος 5ης στους δύο πρώτους χρόνους και διαστήματος 3ης Μεγάλης στους επόμενους δύο. Αυτό ίσως επέχει θέση Μι μείζονας συγχορδίας σε ελλειπή μορφή χωρίς την 5η της συγχορδίας.

Στην έκθεση αυτής της μελωδικής φράσης, οι φθόγγοι Σολ, Ρε, Λα διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη μεταφορά των μελωδιών. Σε αυτούς στηρίζει τη μουσική του ιδέα ο συνθέτης από το μ.2 μέχρι το μ.5 όπου και την ολοκληρώνει. Οι φθόγγοι αυτοί εδραιώνονται και από τα τύμπανα και τα

τρομπόνια. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι οι φθόγγοι αυτοί παρουσιάζονται στη συνέχεια ως τονικά κέντρα μουσικών φράσεων. Αυτό είναι ένα στοιχείο της διευρυμένης αρμονίας του 20ου αιώνα το οποίο και χρησιμοποιεί ο συνθέτης.

Στα μ.6 - 7, επανέρχεται η αρχική μελωδική ιδέα μόνο στα χάλκινα πνευστά. Στο μ.8 εισάγεται το σόλο βιολοντσέλο με τον φθόγγο Σολ, φθόγγος ο οποίος ουσιαστικά συμπληρώνει το κατίον πεντάχορδο (Ρε - Σολ) το οποίο ξεκίνησε από το μ.7. Στο σημείο αυτό το σόλο βρίσκεται σε μία διαλογική σχέση με το φαγκότο. Στα μ.8 - 9 παρουσιάζει το βιολοντσέλο τους φθόγγους του χαρακτηριστικού τετράχορδου Ρε - Μι_b - Φα# - Σολ, διευρυμένους ρυθμικά με φθόγγους σε αρπισμό και ανοδική πορεία της μελωδίας.

Το σόλο βιολοντσέλο εξελίσσει την πρότασή του συνοδευόμενο από το πρώτο φαγκότο σε μία αντιστικτική διαλογική σχέση με δυναμική *f*. Η σχέση αυτή πραγματοποιείται σε πολυρυθμικό επίπεδο μέχρι το μ.13. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η εμφάνιση του τριημιτονίου στο φαγκότο στο μ.8 στο οποίο δίνει ο συνθέτης την πρωτοβουλία της ερμηνείας.

Τον διάλογο των δύο οργάνων διακόπτει το σύνολο των εγχόρδων, τα οποία από το μ.14 μέχρι και το μ.19 κινούνται με μουσικό υλικό που πρωτοεμφανίστηκε στο σόλο βιολοντσέλο. Έχει μοιράσει ο συνθέτης στα πρώτα - δεύτερα βιολιά και βιόλες μία *unisono* μελωδία και μία ακόμη στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα. Εκτός από την μίμηση μελωδιών του σόλο βιολοντσέλου, κυριαρχούν και οι έντονες χρωματικές κινήσεις και καταλήγουν και οι δύο διανομές στον φθόγγο Ρε, με την προηγούμενη συνήχηση του φθόγγου Φα# στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα. Είναι ένα όμοιο στοιχείο, το οποίο εμφάνισε ο συνθέτης και στο μ.5 με ενδεχομένως ελλιπή συγχορδία Ρε μείζονα χωρίς το διάστημα 5ης στο μ.19 και Μι μείζονα στο μ.5.

Στο μ.20, ξεκινάει το σόλο βιολοντσέλο σε δυναμική *f*, με συνεχή κίνηση δέκατων έκτων μέχρι το μ.25 και τρίηχων ογδών από το μ.26 μέχρι και τους δύο πρώτους χρόνους του μ.31. Στο τμήμα αυτό, το βιολοντσέλο έχει δεξιότεχνικό χαρακτήρα με γνώρισμα τη βηματική κίνηση όχι τόσο χρωματικής όσο διατονικής προοπτικής.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να φανεί μία θεματική επεξεργασία της αρχικής μουσικής ιδέας, με κυρίαρχους πάλι τους φθόγγους Σολ - Φα# - Φα₂ - Μι_b - Ρε, όπου γύρω από αυτούς ως τονικά κέντρα χτίζει ο συνθέτης τις κινήσεις

αρπισμών. Η βηματική κίνηση του σόλο βιολοντσέλου, δίνει τη θέση της από την δεύτερη κίνηση του μ.22 μέχρι και το μ.25 σε αυτές τις κινήσεις αρπισμών και ολοκληρώνεται με κατάληξη στον φθόγγο Ρε.

Από το μ.20 μέχρι το μ.25, παρουσιάζει το φαγκότο την μελωδία την οποία είχαν τα έγχορδα στο μ.14.

Την πρώτη εμφάνισή του κάνει το ταμπούρο σε δυναμική *mf*. Συνοδεύει με *ostinato* διάθεση, βασισμένη στο σχήμα όγδοο με δύο δέκατα έκτα ($\text{♩}\text{♩}$) από το μ.20 μέχρι και το μ.25. Παρόντα με το φαγκότο είναι η τρομπέτα και τα τύμπανα. Η τρομπέτα συμμετέχει με μία σταδιακή πύκνωση ρυθμού και αρμονίας.

Τα τρίηχα ογδών στο μ.26 από το σόλο βιολοντσέλο, είναι ένα νέο σχήμα στη ρυθμομελωδική υπόσταση της εξέλιξης του έργου. Δίνουν ένα νέο άκουσμα στο έργο, το οποίο ενισχύεται από την ηχοχρωματική άποψη με την πρώτη παρουσία του ξυλόφωνου, βασισμένη σε «αρπέζ» συγχορδίες. Στην αρχή του μ.26, εισάγεται και το κλαρινέτο για να απαγγείλει μέχρι το μ.31 την μουσική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου του μ.20. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται μία ρυθμική πολυμορφία από τις διάφορες ρυθμικές φιγούρες στο σόλο βιολοντσέλο, στο ξυλόφωνο, στο κλαρινέτο και στα τύμπανα μέχρι και το μ.31 όπου καταλήγουν όλα πάλι στο φθόγγο Ρε.

Στο μ.32, επανέρχεται το ρυθμικό σχήμα όγδοου και δύο δέκατων έκτων ($\text{♩}\text{♩}$) από το ταμπούρο, σε σταθερή υπόκρουση μέχρι και το μ.37. Στο ίδιο μέτρο εισάγεται η τρομπέτα, η οποία παίρνει το προηγούμενο ρυθμικό σχήμα. Το κλαρινέτο έδωσε τη θέση του στο φαγκότο, το οποίο από το μ.32 εκφράζει το αρχικό μοτίβο της μουσικής ιδέας σε ρυθμική σμίκρυνση (Σολ-Φα#-Φα \flat - Mi \flat - Ρε) και στο μ.33 περιλαμβάνει το ρυθμικό σχήμα του ταμπούρου.

Στο μ.35, κάνει την είσοδό του το πρώτο κόρνο, το οποίο μαζί με το δεύτερο από το μ.38 θα συνεχίσουν μέχρι το μ.49.

Από το μ.32 - 37 το σόλο βιολοντσέλο αρθρώνει τον μουσικό του λόγο βασιζόμενο κυρίως σε αρπισμούς. Τα υπόλοιπα πέντε συμμετέχοντα όργανα (φαγκότο, κόρνα πρώτο - δεύτερο, τρομπέτα, τύμπανα, ταμπούρο) κινούνται έχοντας ως φθογγικά κέντρα τους φθόγγους Ρε - Λα - Μι - Σολ. Η κατάληξη τους γίνεται για πρώτη φορά στο μέρος αυτό του κοντσέρτου στον φθόγγο Σολ,

τον οποίο μάλιστα χρησιμοποιεί ως γέφυρα ο συνθέτης εκ νέου στο μ.38 για να επαναφέρει το αρχικό θέμα των μ.2 - 7.

Στο μ.38 ξαναεμφανίζεται ολόκληρη η ορχήστρα πλην του ξυλόφωνου και του σόλο βιολοντσέλου. Διατηρείται η ίδια διανομή και πιστή επαναφορά της αρχικής μουσικής ιδέας των μ.2 - 7 με μια μικρή ρυθμική παραλλαγή στα τρομπόνια στα μ.40 και 41. Ακόμη υπάρχει και διαφορετική κατάληξη των φωνών στο φθόγγο Λα στο μ.44. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης εδραιώνει αυτή την αρχική μουσική ιδέα και της παρέχει έναν ρόλο ρυθμικού-μελωδικού «θέματος». Η συνήχηση του διαστήματος της 3ης Μεγάλης Μι - Σολ# στο μ.41 (την εμφάνισε ξανά στο μ.5 στην τρίτη κίνηση) δηλώνει μια στάση - ανάπαυση στη μουσική αφήγηση.

Στο μ.42, τα χάλκινα όργανα μαζί με το φαγκότο και τα τύμπανα, επαναφέρουν το «θέμα» σε παραλλαγμένη μορφή και ολοκληρώνεται η εισήγηση αυτή στο μ.44 με την έμφαση στον φθόγγο Λα ως βασικό φθογγικό κέντρο. Είναι ευδιάκριτο ότι αυτό τον φθόγγο θέλει να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης για να εισάγει στο μ.44 το σόλο βιολοντσέλο. Στο σημείο αυτό, το σόλο ερμηνεύει για έξι ολόκληρα μέτρα, από το μ.44 μέχρι και το μ.49, την ίδια θεματική επεξεργασία που είχε και στα μ.8 - 13 κατά ένα ανιόν διάστημα 2ας Μεγάλης.

Το σόλο όργανο συνοδεύουν τα κόρνα με συνηχήσεις διαστημάτων 6ης Μεγάλης, 6ης μικρής, 5ης Καθαρής, 4ης Καθαρής, 3ης μικρής και 3ης Μεγάλης, με την υποστήριξη των τυμπάνων σε αρμονικό επίπεδο και έμφαση στον φθόγγο Λα, στον οποίο και καταλήγουν στο μ.48. Ειδικά στα μ.48-49, δίνεται η κλασική αρμονική αίσθηση της σύνδεσης των συγχορδιών I - V.

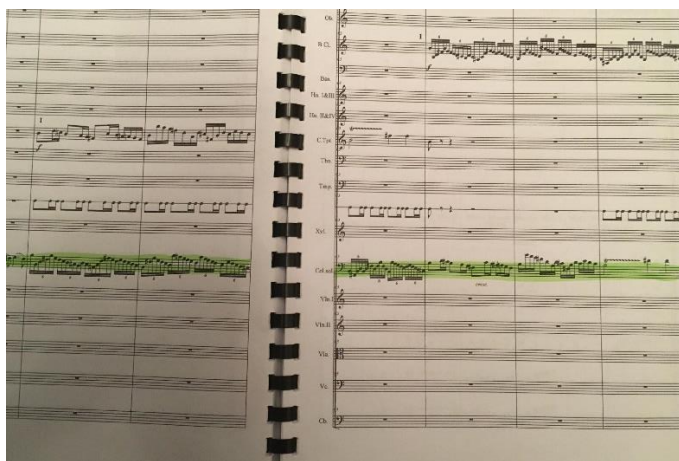
Την αίσθηση του «παροδικού» τελειώματος στο μ.48, εξαλείφει η τρίλια στα τύμπανα και η κίνηση των όγδων από το σόλο βιολοντσέλο στην τρίτη κίνηση του μ.48. Στο μ.49, ξεχωρίζει μια ξεκάθαρη στάση στη Μι μείζονα συγχορδία για τέσσερις χρόνους, η οποία ίσως λόγω της τρίλιας των τύμπανων δεν δίνει την απόλυτη αίσθηση ολοκλήρωσης μουσικής πρότασης.

Μία νέα σολιστική πορεία ξεκινάει στο μ.50 το βιολοντσέλο, με δυναμική *f*. Είναι η μελωδία των μ.20 - 25, κατά ένα διάστημα 2ας Μεγάλης ψηλότερα με την ίδια ρυθμική συνοδεία από το ταμπούρο. Η κίνηση του τύμπανου είναι επίσης ίδια κατά ένα διάστημα 2ας Μεγάλης ψηλότερα. Το σόλο συνοδεύουν αυτή τη φορά, το πρώτο κόρνο, τα τύμπανα, το ταμπούρο και τα έγχορδα χωρίς

την παρουσία των βιολοντσέλων. Την μελωδία της τρομπέτας των μ.20 - 25, εμφανίζει αυτή τη φορά ο συνθέτης στο πρώτο κόρνο κατά ένα διάστημα Τόνου ψηλότερα με κάποιες διαφοροποιήσεις οκτάβας. Μία χαρακτηριστική διαφορά ακόμη μεταξύ των μ.20 - 25 και μ.50 - 55, είναι η παρουσία των εγχόρδων χωρίς τα βιολοντσέλα όπως προγράφηκε για τα μ.50 - 55.

Στα μ.56 - 59, εμφανίζεται το ρυθμομελωδικό «θέμα» των μ.2 - 5 κατά ένα διάστημα 2ας Μεγάλης ψηλότερα. Η νέα αυτή μουσική εικόνα ολοκληρώνεται στο μ.59 με μία χαρακτηριστική συνήχηση Φα# - Λα#, η οποία εμφανίζεται στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μέτρου. Την αίσθηση του τέλους, πάλι διακόπτει η τεχνική της τρίλιας αυτή τη φορά στην τρομπέτα. Είναι μία πρακτική-τεχνική που παρατηρήθηκε να χρησιμοποιεί ο συνθέτης και σε προηγούμενη περίπτωση (βλ.μ.48 στα τύμπανα).

Στο μ.60 εμφανίζεται το σόλο βιολοντσέλο μόνο του με ένα ρυθμικό σχήμα τέταρτου παρεστιγμένου με όγδοο (♩.♩) παρμένο από το ρυθμομελωδικό θέμα του μ.4. Συνεχίζει τον μουσικό του λόγο μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.67. Στο μ.61 παίζει το βιολοντσέλο εξάηχα δέκατων έκτων, βασιζόμενα σε μελωδικά «αρπάζ» με χαρακτηριστικές κατιούσες κινήσεις. Συνοδεύεται αυτή τη φορά από την τρομπέτα στα μ.61 - 63 και το ταμπούρο με το σύνηθες στο έργο συνοδευτικό ρυθμικό σχήμα του όγδοου με δυο δέκατα έκτα (♩.♩). Τη μουσική πρόταση του σόλο βιολοντσέλου ακολουθεί το κλαρινέτο στα μ.64 - 66, με ένα διάλογο των ρυθμομελωδικών στοιχείων του. Η μίμηση αυτή προσδίδει συνοχή στο μουσικό αυτό τμήμα.



Την διαλογική σχέση η οποία δημιουργήθηκε μεταξύ σόλο βιολοντσέλου και κλαρινέτου, αρχίζει να αμφισβητεί στο μ.67 η είσοδος των εγχόρδων, του

ξυλόφωνου και των πνευστών, φαγκότου και φλάουτου. Χαρακτηριστικά, το φλάουτο εμφανίζει από το μ.67 μέχρι τα τρία πρώτα όγδοα του μ.70, την μουσική γραμμή την οποία είχε παρουσιάσει το κλαρινέτο στα μ.64 - 66. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται πλουσιότερη η ηχοχρωματική παλέτα του έργου.

Από τα έγχορδα, τα πρώτα - δεύτερα βιολιά και οι βιόλες ακολουθούν διακριτικά με *pizzicato* από το μ.67 μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.71 για τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, ενώ τα πρώτα βιολιά συνεχίζουν μέχρι και το μ.73. Η ομοφωνική γραφή στις τρεις πρώτες ομάδες της οικογένειας των εγχόρδων, επέχει θέση συνοδείας και αυτήν τη θέση ενισχύει και η παρουσία του *pizzicato* το οποίο αποφέρει ένα ασθενέστερο άκουσμα. Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα της ορχήστρας στα μ.67 - 70, παίζουν *arco* και την ίδια ρυθμομελωδική φράση με το φαγκότο.



Από τα μ.67 - 70 οι φθόγγοι που δεσπόζουν είναι οι Σι και Φα#. Είναι οι φθόγγοι όπου καταλήγουν τα όργανα στο μ.70. Ο φθόγγος που τελειώνει το σόλο βιολοντσέλο στο μ.67 ήταν Σι και αυτός που θα δώσει ο συνθέτης στη νέα είσοδο του βιολοντσέλου στο μ.71 είναι Φα#.



Το σόλο βιολοντσέλο κάνει την είσοδό του στο μ.71 και μέχρι τους δύο πρώτους χρόνους του μ.84 έχει μία συνεχή κίνηση. Το συνοδεύουν με *pizzicato* τα πρώτα βιολιά σε ρυθμό ογδών από τα μ.71 - 73, πλην του τελευταίου όγδου του μ.73. Τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες έχουν τελειώσει τη μουσική συνοδεία, που είχαν από το μ.67, με ένα καταληκτικό όγδοο στο μ.71. Οι βιόλες παρουσιάζουν με μίμηση σε διάστημα 8ης από τη μέση του μ.72, το υλικό του σόλο βιολοντσέλου των μ.71 - 73.


Στα μ.74 - 76, τα πρώτα βιολιά αλλάζουν την ηχητική τους παρουσία με το τρέμολο που εμφανίζουν, το οποίο σε συνδυασμό με την τρίλια που παίζουν οι βιόλες στα μ.74 - 76 δίνουν μία αίσθηση έντασης και αγωνίας. Αυτό ενισχύεται και με την τρίλια του σόλο βιολοντσέλου στο μ.75.

Στο μ.77 το σόλο βιολοντσέλο μεταβάλλει επίσης την παρουσία του, μεταφέροντας την ρυθμομελωδική κίνηση των «αρπέζ» των πρώτων βιολιών του μ.74. Από την έκταση δε του μ.76, κατεβαίνει στο μ.77 δύο διαστήματα 8ης χαμηλότερα. Από το μ.77 παρατηρείται μία σταδιακή ηχοχρωματική πύκνωση. Κάνουν την είσοδό τους τα τύμπανα, το πρώτο τρομπόνι και τα πρώτα βιολιά. Τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παίζουν σε ομοφωνική γραφή από τον τρίτο χρόνο του μ.78. Στο τμήμα αυτό, ξεχωρίζουν ως βασικά φθογγικά κέντρα οι

φθόγγοι Μι και Σι με τον Φα# να ακολουθεί ισάξια, συμπληρώνοντας μία σχέση διαστημάτων 5ης Καθαρής (Μι - Σι - Φα#).


Από το μ.81 το τρομπόνη παίζει με μορφή μελωδικής αλυσίδας το ρυθμικό σχήμα τέταρτου παρεστιγμένου με δύο δέκατα έκτα και τέταρτο (, ) , μεγεθύνοντας την καταληκτική αξία με ήμισυ στο μ.83 και σύζευξη διάρκειας στον πρώτο χρόνο του μ.84. Είναι το βασικό ρυθμικό μοτίβο της αρχής του κοντσέρτου από το μ.2. Το ρυθμικό αυτό σχήμα ενισχύει την πολυρυθμία των μ.81 - 84. Στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.84, ακούγονται μόνο τα τύμπανα και το τρομπόνη. Στο μ.85 μπαίνει σύσσωμη όλη η ορχήστρα πλην του ξυλόφωνου και του σόλο βιολοντσέλου. Πυκνώνει το ηχητικό άκουσμα και επαναφέρει την εικόνα του μ.2 κατά ένα διάστημα 4ης αυξημένο ψηλότερα (από το φθόγγο Σολ στο μ.2 και από το φθόγγο Ντο# στο μ.85). Σε αυτό το σημείο παραμένει το ίδιο φαινόμενο της σχέσης των 5ων. Η μουσική εξέλιξη είναι βασισμένη στη σχέση του διαστήματος της ανιούσας 5ης Καθαρής και επαναφέρει την αρχική εικόνα. Η είσοδος του μ.85 πραγματοποιείται με το φθόγγο Ντο#, του μ.86 με το Σολ# και του μ.87 με το Ρε#. Η επανέκθεση της μουσικής ιδέας ολοκληρώνεται στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.88 με ένα άκουσμα διευρυμένων τονικών υψών (από τον φθόγγο Σιb στην 5η βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του Σολ μέχρι τον φθόγγο Ρε της 3ης γραμμής στο κλειδί του Φα).


Στο μ.89 εισάγει ο συνθέτης το σόλο βιολοντσέλο με ρυθμικό σχήμα τέταρτου παρεστιγμένου με όγδοο (, ). Διατηρεί τις ίδιες διαστηματικές σχέσεις τις οποίες χρησιμοποίησε στο μ.60. Το σόλο ακολουθεί την πορεία των μ.60 - 66 κατά ένα διάστημα 3ης μικρής ψηλότερα στα μ.89 - 95. Την συνοδεία της τρομπέτας των μ.61 - 64, τώρα έχει πάρει το ξυλόφωνο στα μ.90 - 93. Σε αυτά τα μέτρα το φλάουτο συνοδεύει το σόλο βιολοντσέλο, βασισμένο στο

ρυθμικό σχήμα εξάηχων δέκατων έκτων (). Οι διαστηματικές σχέσεις που παρουσιάζει το φλάουτο, είναι οι ίδιες που ανέφερε το σόλο βιολοντσέλο στα μ.90 - 93. Το φαγκότο ακολουθεί από το μ.93 την σύμπλευση του σόλο βιολοντσέλου και του φλάουτου μέχρι το μ.96 όπου καταλήγουν τα όργανα στον φθόγγο Ρε. Το σόλο και τα τύμπανα δεν αφήνουν την παραμικρή ιδέα

τελειώματος. Οδηγούν ως γέφυρα το καθένα με το δικό του ρυθμικό σχήμα στο μ.97, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο το μελωδικό ενδιαφέρον του ακροατή.

Στο μ.97 κάνουν την είσοδο τους φλάουτα και όμποε με κατιούσα κίνηση. Με τη ρυθμική υπόκρουση των τυμπάνων, συνοδεύουν το σόλο βιολοντσέλο και οδηγούν στο μ.100 στον φθόγγο Ρε ως ένα τονικό φθογγικό κέντρο. Στο μ.101 καταλήγουν σε μία επιβλητική συγχορδία Λα μείζονα, η οποία σχηματίζεται από τα φλάουτα, τα όμποε, το σόλο βιολοντσέλο και τα τύμπανα.

Από τα μ.102 - 104, αλλάζει η εικόνα. Η επιτάχυνση στην ρυθμική αγωγή (*Piu mosso*), η ασυμμετρία των όγδων τριήχου στο μ.102 την οποία εμφανίζει το σόλο βιολοντσέλο, καθώς και ο αντιχρονισμός στα τύμπανα, ανατρέπουν τα μέχρι τώρα δεδομένα. Έχει αλλάξει ο τρόπος που οργανώνεται το μουσικό υλικό σε σχέση με την άρθρωση ισχυρό - ασθενές και τη στιβαρότητα που έδιναν στο μέτρο τα σχήματα .

Στο μ.105, το σόλο βιολοντσέλο επαναφέρει το γνώριμο ρυθμικό του σχήμα () και τα τύμπανα μέσα από συνεχή συνοδεία, εμφανίζουν μία πιο ομαλή αίσθηση τονισμού του ισχυρού χρόνου (βλ.μ.104). Τα δυο όργανα οδηγούνται στο μ.107. Το μεν σόλο στη συγχορδία Λα ελάσσονα στους δύο πρώτους χρόνους και Λα μείζονα στους δύο τελευταίους, τα δε τύμπανα με τρίλια πάνω στο φθόγγο Λα.

Στο μ.108 ξεκινά μια νέα εικόνα, με ένα φθογγικό κέντρο στη Ρε ελάσσονα, βαίνοντας να ολοκληρώσουν τον διάλογό τους σόλο και τύμπανα. Ακολουθεί με ένα δεξιότεχνικό τρόπο το άκουσμα Μι ελάσσονας συγχορδίας στο μ.110. Αυτήν διαδέχεται στο ίδιο μέτρο η Ρε μείζονα και με αυτόν τον τρόπο εισάγεται στο μ.111 ένα νέο φθογγικό κέντρο στο φθόγγο Σολ.

Η ρυθμική αγωγή επιταχύνεται στο μ.111 με την ένδειξη *riu Allegro*. Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει την απαγγελία του με χαρακτηριστικές κινήσεις διαστήματος 8ης Καθαρής σε ρυθμό δέκατων έκτων. Το φαγκότο, παίρνοντας τη σκυτάλη του διαλόγου από τα τύμπανα, ξεκινάει μία μελωδική φράση. Παρόν ως μελωδικό διάστημα είναι το διάστημα 2ας Αυξημένης στο μ.111.

Στο μ.112, το φαγκότο ερμηνεύει ανιόν διάστημα 8ης, ως ιδέα παρμένη από τα διαστήματα 8ης του σόλο βιολοντσέλου στο μ.111. Το αυτό εκφράζεται

μέσα από ένα συγκοπικό σχήμα όγδοου - τέταρτου - όγδοου (♪ ♪ ♪) στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.112.

Στο μ.113 εισάγεται το τρομπόνι, ενισχύοντας μία σταδιακή ηχοχρωματική πύκνωση, μέσα στα συνεχή δέκατα έκτα των διαστημάτων 8ης του σόλο βιολοντσέλου. Παρόν στη δεύτερη κίνηση του μ.114, είναι το διάστημα 8ης Καθαρής. Αυτό είναι ένα στοιχείο μίμησης που υπήρχε στο σόλο βιολοντσέλο στην τέταρτη κίνηση του μ.96.

Το σόλο βιολοντσέλο στο μ.116 ενισχύει με το ρυθμικό σχήμα του εξάηχου δέκατων έκτων (♩♩♩♩), τις εντάσεις που δημιουργούν τα προηγηθέντα διαστήματα 8ης στα μ.111 - 115. Η λύση της έντασης αυτής έρχεται στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.116 με τον φθόγγο Ρε σε χρονική διάρκεια ημίσεος. Στο φθόγγο Ρε καταλήγει και το τρομπόνι. Η κατάληξή του αυτή προέρχεται από το τετράχορδο (χιτζάζ⁷⁰) Σολ (βλ.μ. 115, τρίτη κίνηση) - Φα# - Μιb - Ρε (βλ.μ.116).

Στα μ.117 - 122 συμμετέχουν τέσσερα όργανα. Το σόλο βιολοντσέλο συμμετέχει με ένα συγκοπικό σχήμα αραιού ρυθμού (♪ ♪ ♪) στα μ.117 - 120 και μ.121 και πιο πυκνού ρυθμού (♪ ♩ ♩ ♪ ♪) στο μ.118 . Στα μ.117 - 121 συνυπάρχει το όμποε με συνεχή τρίηχα ογδών, το φαγκότο με ρυθμικό σχήμα τέταρτου παρεστιγμένου με όγδοο και τέσσερα όγδοα μ.117, το αντίστροφο του μ.118 και μεγέθυνση των ογδών στα μ.119,120,121. Ακόμη, συμμετέχουν τα τύμπανα με ρυθμικό σχήμα το οποίο δημιουργεί αστάθεια στη διαδοχή ισχυρό - ασθενές μέρος του μέτρου.

Στην παρούσα μουσική σκηνή (βλ.μ.117 - 120) ξεχωρίζει από μελωδική άποψη το διάστημα 8ης. Με ιδιαίτερη χαρακτηριστικότητα υπάρχει στο φαγκότο στην τέταρτη κίνηση του μ.117 και τρίτη κίνηση του μ.119 και στο σόλο βιολοντσέλο, στην τρίτη κίνηση του μ.118 και πρώτη - δεύτερη κίνηση του μ.120. Η όλη εικόνα ενισχύεται ως προς την ένταση, με το *crescendo* το οποίο ξεκινά στο μ. 118 και οδηγεί σε δυναμική *ff* στο μ.120, προσδίδοντας ένα σημαίνον χρώμα. Η νέα μουσική πρόταση ολοκληρώνεται στο μ.122, μέτρο στο

⁷⁰ Μουσικός «δρόμος» στην μουσική παράδοση των λαών της Ανατολής με χαρακτηριστικά διαστήματα του τετράχορδου Η - Τρ - Η (Ρε - Μιb - Φα# - Σολ).

οποίο ορίζεται ο φθόγγος Ρε ως τονικό κέντρο. Αυτή την εικόνα με τον φθόγγο Ρε ως κέντρο αναφοράς και κατάληξης της μουσικής πρότασης, έχει ξαναεμφανίσει ο συνθέτης στο μ.96 και μ.100. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό είναι η κατάληξη με χιτζάζ τετράχορδο (Σολ - Φα# - Μιb - Ρε βλ.μ.121 - 122) το οποίο εμφανίζεται στο σόλο βιολοντσέλο.

Στο μ.123 το φλάουτο ξεκινάει σε συνύπαρξη με το σόλο βιολοντσέλο, μια νέα πρόταση η οποία ενισχύεται από το ηχώχρωμα του κλαρινέτου, το οποίο κάνει την είσοδό του στην άρση της πρώτης κίνησης του μ.124. Μέχρι το μ. 127, διακρίνεται μία τονικοποιημένη λειτουργία με την παρουσίαση των συγχορδιών Μι μείζονας (βλ.μ.125) και Λα ελάσσονας (βλ.μ.126). Αυτό επικροτεί και η μελωδία του φλάουτου από την δεύτερη κίνηση του μ.124 μέχρι την δεύτερη κίνηση του μ.127.

Τον πυκνό ρυθμικό μονόλογο του σόλο βιολοντσέλου από τα μ.123 - 128, σπάει ο συνθέτης στο μ.129. Ο μονόλογος αυτός αποτελείται από μία μελωδία στα μ.123 - 125 και την επανάληψή της στα μ.126 - 128 μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα Τόνου. Στο μ.129 επανεμφανίζεται ο φθόγγος Ρε ως σημείο τονικής αναφοράς. Το σόλο βιολοντσέλο στα μ.129 - 134, επαναλαμβάνει τη μελωδία των μ.96 - 101, η οποία ακούγεται ένα διάστημα 8ης χαμηλότερα, έχοντας ακριβώς την ίδια συνοδεία από τα ξύλινα πνευστά και τα τύμπανα. Στο μ.135 η ρυθμική αγωγή γίνεται *piu allegro*. Στα μ.135 - 140 υπάρχει μια επανάληψη των μ.111 - 116, με τη διαφορά ότι η μίμηση αυτή είναι ένα διάστημα 5ης Καθαρής ψηλότερα στα μ.135 - 140. Ακόμη υπάρχει και μία ηχοχρωματική διαφορά. Στα μ.111 - 116 συμμετέχουν το σόλο βιολοντσέλο και το φαγκότο, ενώ στα μ.135 - 140 το σόλο βιολοντσέλο και το κλαρινέτο. Μία ακόμη μικροδιαφορά συναντιέται στην πρώτη κίνηση του μ.136 στο κλαρινέτο όπου έχει χωρίσει ο συνθέτης τον χρόνο σε δύο όγδοα με το δεύτερο όγδοο να έχει διαφορετικό τονικό ύψος. Στο μ.112 στην αντίστοιχη κίνηση, το φαγκότο είχε αξία ενός τετάρτου (♩).

Οι μιμήσεις συνεχίζονται από τον συνθέτη σε ηχοχρωματικό επίπεδο. Έτσι αυτό που παρουσίασε το σόλο βιολοντσέλο στα μ.117 - 122, το παρουσιάζουν τα κόρνα μεταφερμένο τονικά στα μ.141 - 146. Σε αυτή τη μίμηση υπάρχουν κάποιοι φθόγγοι μεταφοράς διαστήματος 8ης για πιο εύκολη

ερμηνεία των κόρνων χωρίς να δημιουργείται ουσιώδης αλλαγή στη μελωδική εξέλιξη.

Την παρουσίαση των τρήχων ογδών που είχε το όμποε στα μ.117 - 122, παρουσιάζει το σόλο βιολοντσέλο στα μ.141 - 146. Τη φράση του φαγκότου των μ.117 - 122 παρουσιάζουν τα κοντραμπάσα και το τρομπόνι στα μ.141 - 146. Από τα μέτρα αυτά απουσιάζουν τα τύμπανα τα οποία συμμετείχαν στα μ.117 - 122.

Στα μ.147 - 153 είναι ξεκάθαρη η κυριαρχία των κρουστών. Η παρουσία του ταμπούρου γίνεται με *ostinato* βασισμένο στο ρυθμικό σχήμα ενός τέταρτου (♩) και τεσσάρων δέκατων έκτων (♩♩♩♩). Τα τύμπανα συμμετέχουν με κινήσεις τετάρτων. Η μουσική αφήγηση δίνει την σκυτάλη στα κρουστά. Είναι μια ηχοχρωματική εικόνα που υπενθυμίζει προηγούμενες ηχοεικόνες του έργου, των μ.20 - 26 και 32 - 38.

Από τον δεύτερο χρόνο του μ.147 το σόλο βιολοντσέλο εισάγει μία μελωδία για τρία μέτρα (147 - 149). Το συνοδεύουν τα δεύτερα βιολιά με συνεχή κίνηση δέκατων έκτων, το ταμπούρο με αξίες τέταρτου και τεσσάρων δέκατων έκτων και τα τύμπανα με αξίες τέταρτου.

Στο μ.150, το *riccolo* φλάουτο επαναλαμβάνει κατά ένα διάστημα 8ης ψηλότερα τη μελωδία του σόλο βιολοντσέλου, το οποίο την έπαιξε στα μ.147 - 149 (με τη φυσική μεταφορά του οργάνου ακούγεται δύο οκτάβες ψηλότερα).

Το σόλο βιολοντσέλο στα μ.150 - 152, επαναλαμβάνει κατά ένα διάστημα 8ης χαμηλότερα αυτό που έπαιξαν τα δεύτερα βιολιά στα μ.147 - 149. Με αυτόν τον τρόπο προσδίδει ο συνθέτης μία αυστηρή συνοχή των μουσικών ιδεών του έργου, μέσα από μία λογική αυστηρής μίμησης. Ένα ακόμη στοιχείο που ενισχύει την άποψη αυτή, είναι η μίμηση των δευτέρων βιολιών στο μ.151 του μοτίβου που έπαιξε το *riccolo* φλάουτο στο μ.150.

Στο μ.153 αλλάζει ξαφνικά το ηχητικό άκουσμα. Το προβάδισμα παίρνει το φλάουτο με συνεχείς αρππισμούς ρυθμικής αξίας δέκατων έκτων και το σόλο βιολοντσέλο με μία απλή ρυθμική κίνηση ημίσεων σε διάστημα 8ης κατιούσας. Τη συνεχή κίνηση των δέκατων έκτων που παρατηρούμε στο φλάουτο στα μ.153 - 157, ακολουθεί το σόλο βιολοντσέλο με το γνωστό ρυθμικό σχήμα

τέταρτου παρεστιγμένου και πέντε ογδών στο μ.154 (♩.♩.♩.♩) και το νέο σχήμα τέταρτου και ήμισυ παρεστιγμένου (♩.♩.) στα μ.155 και 156.

Το φαγκότο πραγματοποιεί την είσοδό του στο μ.155 με μία ρυθμικά παραλλαγμένη μορφή του τέταρτου χρόνου, του σχήματος που έχει το σόλο βιολοντσέλο στο μ.154. Τον τέταρτο χρόνο αποτελούν τώρα τέσσερα δέκατα έκτα. Με αυτόν τον τρόπο τονίζει ο συνθέτης την μελωδική εξέλιξη του φλάουτου με την συνεχή κίνηση των δέκατων έκτων που τη διακρίνει.

Στο μ.157 το *riccolo* φλάουτο ακολουθεί το φλάουτο, ενισχύοντας την ηχητική του ταυτότητα, σε απόσταση διαστήματος 8ης. Αυτό συνεχίζεται μέχρι και τους δύο πρώτους χρόνους του μ.165. Στο μ.157, εισέρχονται τα πρώτα βιολιά μετά από παύσεις 68 μέτρων. Εκφράζονται με ένα ρυθμικό σχήμα δέκατων έκτων σε μορφή αρπισμού. Αυτό ως γέφυρα, προετοιμάζει την αλλαγή της ηχητικής κατάστασης στο μ.158. Στο μέτρο αυτό, ξύλινα και έγχορδα όργανα σε δυναμική *ff* μετατρέπουν την εικόνα της ταχύτητας των δέκατων έκτων που υπήρχε, σε όγδοα στο κλαρινέτο, φαγκότο, βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα και σε τέταρτα στο *riccolo* φλάουτο, φλάουτο, πρώτα και δεύτερα βιολιά. Όλα τα όργανα έχουν ως τονικό σημείο αναφοράς τον φθόγγο Σολ .

Στα μ.160 και 161 αλλάζει ο συνθέτης τη ρυθμική σκηνή με την παρουσία των τρίηχων ογδών. Διακόπτει την ακρίβεια των όγδων και των τέταρτων και δημιουργεί μία έντονη πλαστικότητα στο άκουσμα. Ακόμη μπορεί να θεωρηθούν τα μέτρα αυτά ως ανάπαυλα σε μία αφήγηση που θα ξανασυνεχίσει την παρουσία της από το μ.162 και μετά. Η παρουσία του τρίηχου ογδών είναι ένα ρυθμικό στοιχείο, το οποίο είχε εμφανίσει για πρώτη φορά ο συνθέτης στη δεύτερη κίνηση του μ.9 στο φαγκότο. Στο μ.161 παίζουν τους ίδιους φθόγγους: *riccolo* φλάουτο - φλάουτο – πρώτα και δεύτερα βιολιά, κλαρινέτα - βιόλες, φαγκότο - βιολοντσέλα - κοντραμπάσα, στο δε μ.162, *riccolo* φλάουτο - φλάουτο - πρώτα βιολιά, όμποε - κλαρινέτο - δεύτερα βιολιά, κόρνα - βιόλες, φαγκότο - βιολοντσέλα-κοντραμπάσα.

Από το μ.159 μέχρι και το μ.166, το σόλο βιολοντσέλο δεν παρουσιάζεται. Ακούγεται μόνο η ορχήστρα με εξαίρεση τα τύμπανα, το ξυλόφωνο, το τρομπόνι και την τρομπέτα.

Στα μ.162 - 164, είναι χαρακτηριστική η παρουσία φθογγικών κινήσεων ανιούσας και κατιούσας μορφής, τόσο με χρήση βηματικών διαστημάτων όσο και μεγαλύτερων. Δεσπάζει η παρουσία των διαστημάτων 8ης. Τα μέτρα αυτά προετοιμάζουν την εμφάνιση του φθόγγου Σολ στο μ.165 ως φθογγικό κέντρο της μουσικής πρότασης (βλ. κόρνα, *riccio* φλάουτο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, Φαγκότο, πρώτα βιολιά, δεύτερα βιολιά, βιόλες) και υπάρχει κατάληξη στο φθόγγο Σολ στη πρώτη κίνηση του μ.167.

Στο μ.166, υπάρχει το ρυθμικό μοτίβο τέταρτου παρεστιγμένου με όγδοο και τέταρτου παρεστιγμένου με δύο δέκατα έκτα (♩ ♪ ♩ ♪) σε μονοφωνική γραφή στα: όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο, δεύτερα βιολιά και βιόλες. Διαφοροποιούνται τα βιολοντσέλα, των οποίων οι ρυθμικές αξίες, (♩ ♪ ♪ ♪) μέσα από την διάταξή τους και σε συνδυασμό με το προηγούμενο ρυθμικό σχήμα, αλληλοσυμπληρώνουν ρυθμικά τις φωνές των προηγούμενων οργάνων. Τα κόρνα συμμετέχουν στο μέτρο αυτό με ρυθμικές αξίες ημίσεων. Το φθογγικό κέντρο στο φθόγγο Σολ, ο οποίος έκανε αισθητή την παρουσία του από το μ.165, εδραιώνεται στον πρώτο χρόνο του μ.167.

Από τα μ.167 - 170 είναι χαρακτηριστική η εμφάνιση του ξυλόφωνου, το οποίο είχε να ηχήσει από το μ.93, με κινήσεις ογδών οι οποίες οδηγούν στο μ.170. Καταλήγει σε μια Ρε μείζονα συγχορδία στο μέτρο αυτό η οποία στο τέλος του μέτρου γίνεται συνήχηση διαστήματος 8ης.

Την ρυθμική εξέλιξη του ξυλόφωνου συνοδεύουν αντιστικτικά τα βιολοντσέλα, τα οποία στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.168, εμφανίζουν το ρυθμικό σχήμα του τέταρτου παρεστιγμένου με δύο δέκατα έκτα (♩ ♪) σχήμα το οποίο υπήρχε στο μ.166. Στο μ.170 πραγματοποιούν την είσοδό τους και τα κοντραμπάσα, τα οποία ακολουθούν σε ταυτοφωνία την μελωδική γραμμή των βιολοντσέλων.

Χαρακτηριστική είναι η είσοδος του σόλο βιολοντσέλου από το μ.167, η οποία αναδύεται μέσα από τα ηχοχρώματα του ξυλόφωνου, των βιολοντσέλων, των κοντραμπάσων και του τρομπονιού. Στο μ.169 η κίνηση όγδων τριήχων του σόλο οργάνου, καθιστά ακόμη πιο επιβλητική την παρουσία του στο μουσικό κείμενο. Καταλήγει σε μια συγχορδία Σολ ελάσσονα σε β' αναστροφή, ενισχυμένη από την οκτάβα σε Σολ στο ξυλόφωνο και τις κινήσεις σε

ταυτοφωνία βιολοντσέλων και κοντραμπάσων, οι οποίες ενισχύουν και αυτές το φθογγικό κέντρο Σολ (ιδέα η οποία θεμελιώνεται στο μ.165).

Στο μ.171 συνεχίζει το σόλο βιολοντσέλο με *pizzicato*, έχοντας τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα από την δεύτερη κίνηση του μέτρου σε ρόλο ισοκράτη.

Στο μ.172 είναι αξιοπρόσεκτο το *crescendo*, το οποίο οδηγεί στο μ.175 σε δυναμική *ff*. Χαρακτηριστική είναι η παρουσία της Σολ ελάσσονας ως τονικό κέντρο στο μ.174 σε μορφή αρπισμού όπως φαίνεται στο σόλο βιολοντσέλο και στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα της ορχήστρας. Το τονικό αυτό κέντρο προετοίμασε ο συνθέτης από το μ.170.

Στα μ.175 - 178 επανέρχεται η ηχοεικόνα των μ. 2 - 5 από τον ίδιο φθόγγο Σολ. Υπάρχουν μικροδιαφορές, όπως η μελωδία των τρομπονιών στα μ.4 και 5 η οποία σχηματίζεται από τέταρτα ενώ στο μ.177 από όγδοα και στο μ.178 από δύο τέταρτα και ήμισυ.

Ο συνθέτης συνεχίζει με την ίδια λογική μουσική σκέψη. Παρουσιάζει ίδιες μουσικές εικόνες, οι οποίες διαφοροποιούνται στο ηχόχρωμα. Στη σύγκριση του μ.6 με το μ.179, διαπιστώνεται ότι υπάρχει το ίδιο φθογγικό υλικό σε διαφορετικά όργανα με πιο εμπλουτισμένη ενορχήστρωση στο μ.179 (εισαγωγή του φαγκότου). Το ίδιο συμβαίνει και στο μ.180 συγκρινόμενο με το μ.7. Λείπουν τα τύμπανα από το μ.180 και έχουν προστεθεί φλάουτο, όμπσε και φαγκότο.

Κάτι διαφορετικό ξεκινάει από το μ.181. Με δυναμική *fp* σε όσα πνευστά συμμετέχουν και στα τύμπανα, ακούγεται ως τονικό κέντρο ο φθόγγος Σολ. Το σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει επίσης στο μέτρο αυτό με ένα *sf* και ένα *crescendo* στο μ.182. Από τα μ.181 - 186 παρουσιάζει πιστά την ίδια μελωδική γραμμή που είχε στα μ.8 - 13. Αλλάζει μόνο η συνοδεία. Ακολουθούν το σόλο σε ομοφωνική γραφή τα : φλάουτο, όμπσε, κόρνα και μία διακριτική παρουσία από τα τύμπανα. Το τονικό κέντρο παραμένει στο φθόγγο Σολ, ο οποίος αφού έχει ακουστεί αρκετά, καθιερώνεται και μέσα από την δεσπόζουσά του στο μ.186 ως συγχορδία Ρε μείζονα.

Στο μ.187, το σόλο βιολοντσέλο αλλάζει απότομα το ηχητικό άκουσμα του έργου. Ακολουθεί μία συνεχή κίνηση δέκατων έκτων. Είναι μια γνώριμη μουσική γραφή που έπαιξε στα μ.20 - 25 και την επαναλαμβάνει πιστά από τα

μ.187 - 192. Τη μελωδία της τρομπέτας των μ.20 - 25, τώρα ερμηνεύει το πρώτο κόρνο.

Ακόμη, στα μ.187 - 192 παρευρίσκεται σύσσωμη η παρουσία των εγχόρδων, ενώ στα μ.20 - 25 απουσίαζαν. Το αντίστροφο συμβαίνει με το ταμπούρο, το οποίο υπήρχε στα μ.20 - 25 και δεν υπάρχει στα μ.187 - 192.

Στο μ.193 το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει την κίνηση των δέκατων έκτων, συνοδευόμενο από το φλάουτο και το κλαρινέτο στο μ.194. Πρόκειται για μια πιστή επανάληψη των μ.123 - 128, η οποία επανεμφανίζεται στα μ.193 - 198.

Η μελωδία του σόλο βιολοντσέλου στα μ.199 - 201, προέρχεται από επανάληψη των μ.193 - 195 κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής ψηλότερα και των μ.196 - 198 κατά ένα διάστημα 4ης Καθαρής ψηλότερα.

Στο μ.202, αλλάζει η ρυθμική αγωγή σε *Allegro molto*. Η παρουσία των τριήχων ογδών στο σόλο βιολοντσέλο ενισχύει την αλλαγή αυτή. Η ρυθμική οργάνωση τριήχων σε μια μουσική φράση, οδηγεί μέσω του ψυχολογικού χρόνου ερμηνείας τον εκτελεστή οργάνου, σε μια έμμεση αίσθηση επιτάχυνσης του *Tempo*.

Η πρώτη παρουσία οργανωμένων τριήχων έρχεται στα μ.26 - 31 από το σόλο βιολοντσέλο. Ακολουθεί μία δεύτερη στα μ.102 - 104 με ως επί το πλείστον κινήσεις διαστημάτων 2ας μικρής και 2ας Μεγάλης. Η τρίτη παρουσία που συναντάται στο μ.169, είναι πιο κοντά ως ιδέα στην καταγραφή των τριήχων τα οποία εμφανίζει ο συνθέτης στα μ.202 - 208. Περιλαμβάνουν τα τριήχα στο τμήμα αυτό, ως μοτιβική ιδέα, μία κατιούσα κίνηση με αρκετούς χρωματισμούς και ένα ανιόν ποίκιλμα.

Η γραμμή του σόλο βιολοντσέλου, η οποία παρουσιάζεται στα μ.202 - 204, επαναλαμβάνεται στα μ.205 - 207 κατά ένα διάστημα 2ας Μεγάλης χαμηλότερα. Καθ' όλη τη διάρκεια λόγου του σόλο βιολοντσέλου από τα μ.205 - 208, το ακολουθεί το φαγκότο με τις ίδιες ρυθμικές αξίες και μίμηση των όσων το σόλο ερμήνευσε στα μ.204 - 207. Υπάρχουν δύο διαφοροποιήσεις. Η πρώτη βρίσκεται στον πρώτο φθόγγο της αρχής της μίμησης (στο μ.204 το σόλο παίζει Φα#, ενώ το φαγκότο στο μ.205 παίζει Φα) και η δεύτερη στον τελευταίο φθόγγο της μίμησης (το σόλο στο μ.207 παίζει τον φθόγγο Ρεβ ενώ το φαγκότο παίζει Ντο στο μ.208).

Στο μ.211, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια ξαφνική ηχητική διαφοροποίηση. Από τον μεγάλο όγκο της *tutti* ερμηνείας, οδηγείται στην

μεμονωμένη φωνή του σόλο οργάνου, το οποίο παρουσιάζει το αρχικό θέμα στα μ.211 - 212. Καταλήγει στο μ.212 σε δυο τρίφωνες συγχορδίες. Στη Τρίτη κίνηση στη Σολ ελάσσονα και στη τέταρτη κίνηση στη Ρε μείζονα σε α' αναστροφή. Αυτό το σόλο των δύο μέτρων χρησιμοποιεί ο συνθέτης ως γέφυρα για να επαναφέρει την αρχική ηχοεικόνα του μ.2 στα μ.213 και 214 κινούμενος πάντα στο φθογγικό κέντρο του φθόγγου Σολ. Αυτή τη φορά η δυναμική είναι *ff* ενώ στο μ.2 ήταν *f*. Ισχύουν οι διαφορετικοί φθόγγοι στην τέταρτη κίνηση οι οποίοι διαπιστώθηκαν και στο μ.210 στο φαγκότο σε σχέση με το μ.2.

Στα μ.215 - 216 κυριαρχεί το φθογγικό κέντρο του φθόγγου Σολ και το σόλο βιολοντσέλο επαναφέρει την εικόνα των μ.211 - 212 κατά ένα διάστημα 8ης ψηλότερα στα μ.215 - 216. Τα τύμπανα παίζουν το ρόλο ενός σύντομου ισοκράτη στις φθόγγους Σολ, Ρε και στη συνέχεια στο μ.217 πάλι στο φθόγγο Σολ.

Στο μ.217, προσφέρει ο συνθέτης στο σόλο βιολοντσέλο τη δυνατότητα προσέγγισης και ερμηνείας καθαρά δεξιοτεχνικά. Είναι οι αρπισμοί σε συνεχή τρίηχα δέκατων έκτων οι οποίοι εκτονώνουν τον απόηχο που άφησαν τα μ.213 και 214 με το αρχικό ρυθμικό μοτίβο του έργου. Την κίνηση των αρπισμάτων έχει εισάγει σπερματικά ο συνθέτης από τα μ.8 και 9 του έργου. Την συγκεκριμένη ρυθμική αξία, ως εξάηχα δέκατων έκτων, έχει εμφανίσει στο μ.61 - 63 στο σόλο βιολοντσέλο, στο μ.64 - 66 στο κλαρινέτο και στα μ.67 - 69 στο φλάουτο.

Στο μ.219 η κίνηση στο σόλο βιολοντσέλο μετατρέπεται σε τρίηχα ογδώνων, ενώ τα τύμπανα είναι τα μόνα που το συνοδεύουν διακριτικά με φανερή τη διάθεση αντιχρονισμού, περιορισμένα στους φθόγγους Σολ και Ρε. Τη γραμμή του σόλο βιολοντσέλου από τα μ.219 - 221 διακρίνει μια έντονη χρωματική διάθεση.

Στο μ.220, το σόλο βιολοντσέλο ξεφεύγει από την έντονη χρωματική κίνηση, προσφέροντας μελωδικές σύντομες αλυσίδες σε κίνηση τρίηχων ογδώνων. Τα τύμπανα συνεχίζουν ως πρωταγωνιστές την συνοδεία τους στους φθόγγους Ντο και Σολ στο μ.220 με διάθεση αντιχρονισμού. Από τα μ.221 - 222 και εξής, τα τύμπανα αποκτούν όλο και πιο πλούσιο μουσικό «λεξιλόγιο». Στη τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.221 στη γραμμή του σόλο βιολοντσέλου, επανέρχεται η κίνηση χρωματικής διάστασης.

Από το μ.222 το σόλο επαναφέρει πολύ αρμονικά ως προς την σύνδεση, πιστά ως προς την μίμηση και νοσταλγικά την μελωδία του μ.8 μέχρι και τους δύο πρώτους χρόνους του μ.10. Την μελωδία των μ.222 - 224, επαναλαμβάνει το σόλο στα μ.225 - 227. Στο μ.225 την ξεκινάει με ένα κατιόν διάστημα 4ης Καθαρής μόνο για το μέτρο αυτό. Στα μ.226 - 227, επαναλαμβάνει πιστά μόνο κατά το ρυθμικό σχήμα τα μ.223 - 224. Από το μ.228, το σόλο προετοιμάζει δυναμικά το τέλος του 1ου μέρους. Αναπτύσσει τον αρπισμό της Σολ ελάσσονας συγχορδίας μέχρι και τη δεύτερη κίνηση του μ.229, με ρυθμικό σχήμα τριήχων δέκατων έκτων τα οποία συνεχίζουν μέχρι και το μ.230.

Τα τύμπανα στο μ.228 με μια τρίλια στο φθόγγο Σολ, ολοκληρώνουν τη συμπόρευση που είχαν με το σόλο βιολοντσέλο από το μ.219. Σόλο και τύμπανα οδηγούν όλη την ορχήστρα σε μια δυναμική *pianissimo* είσοδο από το μ.229. Στην είσοδο αυτή όλης της ορχήστρας, υπενθυμίζει ο συνθέτης για τελευταία φορά το θέμα των μ.2 - 3 με διαφοροποιήσεις φθόγγων σε όργανα αλλά και στα ίδια τα όργανα. Αλλάζει το φθόγγο στην τέταρτη κίνηση του μ.230 στο τρομπόνι και στα μ.229 - 230 τους φθόγγους στα τύμπανα. Διαφοροποιεί όλα τα έγχορδα στη τέταρτη κίνηση του μ.230 και πολλά από τα πνευστά, για να οδηγηθεί όλη η ορχήστρα στα δύο καταληκτικά μέτρα του 1ου μέρους. Εμφανίζει το ξυλόφωνο, τα *piatti* και το σόλο βιολοντσέλο, τα οποία δεν υπήρχαν ως συμμετοχή στην αρχή.

Τα μ.231 και 232 με τα οποία ολοκληρώνεται το 1ο μέρος του κοντσέρτου, παρουσιάζουν με έμφαση το φθογγικό κέντρο Σολ και μόνο τα έγχορδα τονίζουν την Σολ ελάσσονα συγχορδία και συγκεκριμένα τα πρώτα, δεύτερα βιολιά και οι βιόλες στην πρώτη και δεύτερη κίνηση του μ.231, ενώ στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μέτρου επαναφέρουν την Σολ μείζονα με την οποία και τελειώνει το 1ο μέρος του κοντσέρτου στο μ.232.

2ο Μέρος

Το 2ο μέρος του κοντσέρτου, είναι γραμμένο σε ρυθμική αγωγή *Andante cantabile*. Ξεκινάει στο μ.233 με βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα και το σόλο βιολοντσέλο. Το σόλο αρχίζει με ήρεμες κινήσεις, οι οποίες διακρίνονται από χρωματικότητα (βλ.μ.233 - 237). Ανοίγει σταδιακά το μουσικό χρωχρόνο του, με ποικιλία ρυθμικών αξιών και χαρακτηριστικά στο μ.234 το ανιόν διάστημα

της 4ης μικρής, το οποίο βοηθάει το άνοιγμα της μελωδικής του γραμμής και το διάστημα 4ης Καθαρής στο μ.236, το οποίο επίσης δημιουργεί περιθώρια ευκινησίας στη μελωδία. Το σόλο ολοκληρώνει το μελωδικό του λόγο στο μ.238.

Στο τμήμα αυτό (μ.233 - 238), υπάρχει μία διακριτική συνοδεία από τις βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, τα οποία ερμηνεύουν με *pizzicato*, σε ομοφωνικό τρόπο γραφής ρυθμικές αξίες τέταρτων, όγδων και τρίηχων ογδών. Χαρακτηριστική στο μ.238 είναι η παύση τετάρτου στην τέταρτη κίνηση, η οποία λειτουργεί ως σημείο αλλαγής στην συνέχιση της πορείας του συνθέτη.

Από τα μ.239 - 244, υπάρχει διαδοχή στο μουσικό λόγο. Τα μέτρα αυτά γεμίζουν από τα ηχοχρώματα πνευστών και τυμπάνων. Διακρίνεται μία έντονη πολυρυθμία σε δυναμική *f*. Συμμετέχουν τέσσερα πνευστά όργανα (φλάουτο, όμποε και δύο κόρνα). Στη μελωδική τους γραμμή ξεχωρίζουν, κατά πρώτον τα διαστήματα 2ας μικρής ως επι το πλείστον, προερχόμενα από χρωματικές και διατονικές κινήσεις και κατά δεύτερον το διάστημα 2ας Αυξημένης. Βρίσκεται στην πρώτη και τέταρτη κίνηση του μ.240, παιγμένο από το φλάουτο, καθώς και στο μ.244 και προσφέρει νέα ηχητικά δεδομένα στο άκουσμα. Ο συνθέτης επιδιώκει να τονίσει αυτό το διάστημα και να ισχυροποιήσει τον φθόγγο Σολ, ο οποίος ακούγεται από τα τύμπανα, κόρνα και μέχρι την τελευταία κίνηση στο μ.244 από το φλάουτο. Είναι το όργανο το οποίο θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής αφήγησης από το μ.245.

Στα μ. 245 - 249, κινείται το φλάουτο πρωταγωνιστικά σε δυναμική *mf* και με διαρκή κίνηση δέκατων έκτων. Η μουσική του γραμμή βασίζεται στη βηματική κίνηση με χαρακτηριστικά ενδιάμεσα διαστήματα, τα οποία μεταφέρουν το μελωδικό ενδιαφέρον σε διαφορετικά τονικά ύψη. Τη μελωδική εξέλιξη του φλάουτου στο τμήμα αυτό, ακολουθούν σε ταυτοφωνία μεταξύ τους το φαγκότο και το τρομπόνι (μ.245 - 249). Τα τύμπανα συνοδεύουν και στα μέτρα αυτά με ρυθμική υποστήριξη τετάρτων.

Το σόλο βιολοντσέλο πραγματοποιεί την είσοδό του στο μ.245. Χαρακτηριστική είναι η μελωδική του πορεία, η οποία αρχικά θυμίζει στοιχεία από τα όσα το φλάουτο ανέφερε στο μ.239. Το σόλο εξελίσσει αργά τη μουσική του ιδέα, με κινήσεις κυρίως όγδων και το στοιχείο της σύζευξης επαναλαμβανόμενο στα μ.245 - 246, 246 - 247 και 247 - 248. Ιδιαίτερο ρόλο

κατέχει το κατιόν κατέβασμα δύο οκτάβων και ενός διαστήματος 5ης Καθαρής στην πρώτη κίνηση του μ.248, το οποίο χωρίζει με αυτόν τον τρόπο τη μουσική του αφήγηση σε δύο ηχοχρωματικές του περιοχές.

Στο μ.249 το σόλο βιολοντσέλο ερμηνεύει το ίδιο ρυθμικό σχήμα που ανέφερε το φλάουτο στο μ.244. Είναι αυτό που περικλείει το διάστημα 2ας Αυξημένης και τονίζεται η σημασία την οποία θέλει να δώσει ο συνθέτης για το συγκεκριμένο διάστημα στο μέρος αυτό.

Όπως δείχνει η εξέλιξη του 2ου μέρους, ο συνθέτης έχει επιλέξει να σχηματίζει την διανομή του σόλο βιολοντσέλου άλλοτε με πνευστά και κρουστά και άλλοτε με τα έγχορδα της ορχήστρας και ποτέ όλα μαζί. Το μοναδικό σημείο σε όλο το 2ο μέρος του κοντσέρτου στο οποίο είναι μαζί το σύνολο της ορχήστρας χωρίς το σόλο βιολοντσέλο, είναι τα μ.321 - 326. Τα έγχορδα - σόλο και επιλεκτικά όμποε - κόρνα - τύμπανα συναντώνται στο μ.332 και από το μ.338 και το κλαρινέτο μέχρι το μ.340 όπου είναι και το τέλος του 2ου μέρους.

Βοηθούμενοι από την διαπίστωση της ενδιάμεσης προηγηθείσας παραγράφου, είναι φανερό ότι από το μ.250, εφαρμόζει ο συνθέτης έναν ηχοχρωματικό αποκλεισμό. Μέχρι το μ.254 δεν θα ακουστούν πνευστά και κρουστά.

Στα μέτρα αυτά (μ.250 - 254), το σόλο βιολοντσέλο το συνοδεύουν τα έγχορδα, τα οποία μιμούνται προγενέστερες μελωδικές γραμμές.

Τα κοντραμπάσα αναφέρουν πιστά στα μ.250 - 254, αυτό που ακουγόταν στο φαγκότο και στο τρομπόνι στα μ.245 - 249. Τα πρώτα - δεύτερα βιολιά και οι βιόλες, συνοδεύουν ομοφωνικά τη μελωδική γραμμή που είχε το σόλο βιολοντσέλο στα μ.245 - 249. Το δε σόλο παίζει δεξιοτεχνικά περάσματα με τα δέκατα έκτα που παρουσίασε το φλάουτο στα μ.245 - 249.

Από τα μ.255 - 259, το φλάουτο επαναλαμβάνει επακριβώς αυτό το οποίο έπαιξε το σόλο στα μ.250 - 254 στην ίδια δυναμική *f*. Η τρομπέτα ακολουθεί το φλάουτο, παίζοντας τη μελωδική γραμμή που είχαν παρουσιάσει τα πρώτα, δεύτερα βιολιά και οι βιόλες στα μ.250 - 254, με μόνη διαφορά ότι στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.257, πραγματοποιείται στην τρομπέτα κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής αντί της ανιούσας 4ης Καθαρής που είχαν τα έγχορδα στη τρίτη και τέταρτη του μ.252. Στη συνέχεια η τρομπέτα στα μ.258 - 259, βρίσκεται μία οκτάβα ψηλότερα σε σχέση με τα έγχορδα στα μ.253 - 254.

Από τα μ.260 - 265, σταματά η διαρκής κίνηση και η ένταση που δημιουργήθηκε από τη συνεχή παρουσία των δέκατων έκτων. Το κλαρινέτο παρουσιάζει σε δυναμική *f* τη μελωδική του πρόταση, η οποία στα μ.261 - 262 περικλείει το ρυθμομελωδικό μοτίβο του μ.2 του 1ου μέρους του κοντσέρτου. Βρίσκεται στην ίδια κατιούσα πορεία με τη διαφορά ότι στην τέταρτη κίνηση του μ.261, σχηματίζουν τα όγδοα διάστημα 3ης μικρής κατιόν, ενώ στο μ.2 της αρχής του κοντσέρτου ήταν διάστημα 2ας μικρής.

Το τρομπόνι στα μ.260 - 265, επαναλαμβάνει αυτό που ανέφεραν τα κόρνα στα μ.239 - 244.

Τα τύμπανα ερμηνεύουν στα μ.260 - 265, το ίδιο ρυθμικό-συνοδευτικό σχήμα το οποίο έπαιζαν και στα μ.239 - 244.

Το σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει στα μ.260 - 263 τη μελωδία του φλάουτου των μ.239 - 242 κατά δύο οκτάβες χαμηλότερα, μειώνοντας τη διαφορά σε μία οκτάβα στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.263 και στο μ.264 και μ.265.

Σε όλο αυτό το τμήμα του 2ου μέρους ο συνθέτης χρησιμοποιεί ίδιες μουσικές εικόνες, οι οποίες ζωντανεύουν με διαφορετικά ηχοχρώματα από τα όργανα της ορχήστρας. Ένα ακόμη αξιοπρόσεκτο στοιχείο είναι το ρυθμικό σχήμα του τέταρτου παρεστιγμένου με τα δύο δέκατα έκτα (♩. ♪), ρυθμικό στοιχείο το οποίο καθήλωσε τον χαρακτήρα του 1ου μέρους και υπενθυμίζει ο συνθέτης και στο 2ο μέρος.

Το μ.266 εισάγει μια νέα ψυχική κατάσταση του συνθέτη στο πεντάγραμμο. Η ένδειξη *Appassionato* (με πάθος, φλογερό) είναι χαρακτηριστική των προθέσεών του.

Από την τέταρτη κίνηση του μ.265 μέχρι τις τρεις πρώτες κινήσεις του μ.268, ξεκινά το όμποε. Από την τέταρτη κίνηση του μ.266 ακολουθεί μια καθόλα ταιριαστή σύμπλευση και του σόλο βιολοντσέλου. Στην πορεία και συγκεκριμένα στη δεύτερη κίνηση του μ.268, εισάγονται τα πρωτα και δεύτερα βιολιά και στην τέταρτη κίνηση του ίδιου μέτρου τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, τα οποία ακούγονται με ταυτοφωνία αρχικά και διαχωρίζονται στο μ.269. Η εισαγωγή των βιολοντσέλων και κοντραμπάσων, γίνεται με μιμητικό τρόπο ρυθμικά στο φθογγικό υλικό των πρώτων και δεύτερων βιολιών.



Από τα μ.269 - 291, η ανάμειξη των ήχων σε αυτό το μέρος του έργου βασίζεται στο ηχόχρωμα των εγχόρδων. Στο μ.269, ο συνθέτης εμφανίζει και τις βιόλες σε ένα ρόλο σύντομου ισοκράτη. Το διαστηματικό στοιχείο του διαστήματος 2ας Αυξημένης, παρουσιάζεται και στην πορεία του τμήματος αυτού. Το διακρίνουμε στο μ.269 στην πρώτη και δεύτερη κίνηση στη φωνή των δεύτερων βιολιών και στην τρίτη και τέταρτη κίνηση στη φωνή των πρώτων βιολιών, οι οποίες πορεύονται με την τεχνική του *primo - secondo* (διαστήματα 3ης). Το χαρακτηριστικό διάστημα της 2ας Αυξημένης παρουσιάζεται και στα βιολοντσέλα στη δεύτερη και τρίτη κίνηση του μ.269 καθώς και στους δύο πρώτους χρόνους του μ.270 μάλιστα σε μίμηση με τα κοντραμπάσα. Στην τρίτη κίνηση του ίδιου μέτρου το παρουσιάζουν και τα δεύτερα βιολιά.

Το σόλο βιολοντσέλο από το μ.266 μέχρι και το μ.273, ερμηνεύει μία σύντομη λυρική μελωδία, η οποία καταλήγει στον φθόγγο Σολ σε ένα αρμονικό περιβάλλον της Σολ ελάσσονας συγχορδίας. Στο μ.271, όλα τα έγχορδα συνοδεύουν το σόλο σε ένα ρόλο διπλού ισοκράτη (δεύτερα βιολιά, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα στο φθόγγο Ρε και πρώτα βιολιά, βιόλες στο φθόγγο Λα). Χαρακτηριστικά είναι επίσης τα όσα συμβαίνουν στο μ.272, όπου τα έγχορδα συνεχίζουν το ισοκράτημα στην πρώτη κίνηση του μέτρου, στην οποία και σταματούν όλα εκτός από τις βιόλες. Οι βιόλες συνεχίζουν με μία μελωδία, η οποία θα μπορούσε να εκληφθεί ως παραλλαγή των όσων το όμπσπε παρουσίασε στα μ.267 - 268. Στην τέταρτη κίνηση του μ.272 πραγματοποιούν την είσοδό τους τα βιολοντσέλα, τα οποία στην ουσία παρουσιάζουν τον τρίτο και τον θεμέλιο φθόγγο της Σολ ελάσσονας συγχορδίας. Είναι η συγχορδία στην οποία ολοκληρώνεται το μουσικό τμήμα με την ένδειξη *Appassionato*.

Στην τέταρτη κίνηση του μ.273, ξεκινά το σόλο βιολοντσέλο μία μελωδική γραμμή γνώριμη από τα μ.266 - 269, με μόνη διαφορά την ύπαρξη της συνοδείας των εγχόρδων από το μ.275. Τα μ.276 - 278, οδηγούν στο μ.279 σε μία συγχορδία Ρε μείζονα με τη βιόλα να παρουσιάζει το φθόγγο Ντο.

Το όλο άκουσμα των προς μελέτη μ.273 - 279, παρουσιάζει και τροπικά στοιχεία. Στο μ.277, το σόλο βιολοντσέλο εμφανίζει ξεκάθαρα στη μελωδική του γραμμή μια Σολ Αιόλια κατιούσα. Η σχέση μεταξύ των συγχορδιών των μ.279 (Ρε μείζονα) και του μ.273 (Σολ ελάσσονα), κάνουν εμφανή και την ύπαρξη σε διευρυμένο κύκλο της τονικότητας Σολ ελάσσονας μέσα από την σχέση Δεσπόζουσα-Τονική.

Μετά τις παύσεις στα έγχορδα στην τέταρτη κίνηση του μ.279, από την δεύτερη κίνηση του μ.280 κάνουν την εμφάνισή τους νέες χρωματικές εικόνες. Με την ένδειξη *riu mosso* τα πρώτα και δεύτερα βιολιά παίζουν από την δεύτερη κίνηση του μέτρου με *pizzicato* μέχρι την τρίτη κίνηση του μ.282. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα της ορχήστρας μπαίνουν στην τρίτη κίνηση του μέτρου. Το Αιολικό άκουσμα κρατάει μέχρι την κορώνα του μ.283. Στο τμήμα αυτό ξεχωρίζουν μελωδικές γραμμές, οι οποίες έχουν ξανακουστεί και επανεμφανίζονται παραλλαγμένες.

Από τα μ.283 - 287, παρουσιάζεται μία ανατροπή στη ροή της μουσικής αφήγησης. Ξένοι φθόγγοι ποικιλματικού χαρακτήρα υπάρχουν στο σόλο βιολοντσέλο. Δημιουργούν μία πολυρυθμικότητα σε συνδυασμό: 1) με *pizzicato* για τα πρώτα, δεύτερα, βιόλες, 2) το ρυθμικό σχήμα του τέταρτου δις παρεστιγμένου με δύο τριακοστά δεύτερα () ρυθμικό σχήμα που εμφανίζει ο συνθέτης πρώτη φορά από την αρχή του κοντσέρτου στα βιολοντσέλα και 3) το τέταρτο δις παρεστιγμένο με ένα δέκατο έκτο () στα κοντραμπάσα.

Το όλο άκουσμα των συγκεκριμένων μέτρων (283 - 287), παρουσιάζεται από τα έγχορδα, τα οποία χωρίζονται σε δύο ομάδες ανάλογα με την υφή της γραφής τους. Η πρώτη γραφή στα μ.285 - 286 αποτελείται από το σόλο βιολοντσέλο μαζί με πρώτα, δεύτερα και βιόλες στην ίδια ομοφωνική γραφή και η δεύτερη από τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα σε ένα άλλο τύπο ομοφωνικής γραφής. Ο συνδυασμός αυτών δημιουργεί άκουσμα πολυφωνικής υφής. Στην μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών από την τέταρτη κίνηση του μ.284, διακρίνεται ένας Φρύγιος (THT) τρόπος από τον φθόγγο Ρε. Η μουσική πρόταση ολοκληρώνεται στον 1ο χρόνο του μ.287 με μία συγχορδία Ρε μείζονα, η οποία τονίζεται από την κορώνα. Ακολουθούν τα μ.287 - 291, με τα οποία φτάνει στο τέλος του ένα σημαντικό τμήμα του 2ου μέρους του κοντσέρτου, με την συνήχηση Ρε - Σολ - Λα - Ρε στο μ.291, η οποία συνοδεύεται και τονίζεται από την κορώνα.

Στα μ.287 - 290, το σόλο βιολοντσέλο διαδραματίζει ένα βασικό ρόλο. Στην υψηλή περιοχή του οργάνου παρουσιάζει την μελωδική του γραμμή με απλές ρυθμικές αξίες. Δίνει μια χαρακτηριστική ένταση στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.290, αναλύοντας με ρυθμικές αξίες μία τρίλια πάνω στον φθόγγο Mi_b. Ο συνθέτης επιλέγει να ξεχωρίσει το σόλο όργανο στο σημείο αυτό και για αυτό το λόγο βάζει παύσεις στα υπόλοιπα έγχορδα της ορχήστρας. Τοποθετεί ως γέφυρα αυτή την αναλυμένη τρίλια ανάμεσα σε δύο συνηχήσεις, οι οποίες είναι διάρκειας δύο χρόνων στις πρώτες κινήσεις του μ.290 και τεσσάρων χρόνων στην κατάληξη του μ.291 με κορώνα. Ενδιαφέροντα είναι και τα μουσικά υλικά των εγχόρδων στα μ.288 - 289. Τα πρώτα βιολιά παρουσιάζουν μία κατιούσαδεύτερη κίνηση του μ.288, σε αιολική γραμμή του φθόγγου Σολ. Τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες, συνοδεύουν με διαφορά διαστημάτων 3ης στο μ.288 ακολουθώντας τα πρώτα βιολιά. Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα παρουσιάζουν στο μ.289 σε ταυτοφωνία ένα χιτζάζ πεντάχορδο (η δίεση που απουσιάζει στην τρίτη κίνηση του μέτρου στα βιολοντσέλα είναι μάλλον λάθος πληκτρολόγησης. Η σύγκριση στην εξέλιξη των δύο γραμμών τεκμηριώνει το προαναφερθέν στοιχείο).

Από το μ.292 μέχρι και το μ.314, ο συνθέτης παρουσιάζει το σόλο βιολοντσέλο μόνο του σε μία κατέντσα (*Cadenza*). Είναι το σολιστικό σημείο της κλασικής μορφής κοντσέρτου και το χρησιμοποιεί ο Δημήτρης Θέμελης στο τμήμα αυτό του 2ου μέρους. Έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα και απαιτεί ιδιαίτερες ικανότητες από τον εκτελεστή. Στο τμήμα αυτό του 2ου μέρους, χρησιμοποιεί ο συνθέτης μεγάλη ποικιλία ρυθμικών σχημάτων και διαστηματικών σχέσεων. Είναι στοιχεία τα οποία μαζί με την μουσική τους έκταση, παρέχουν στον ερμηνευτή την δυνατότητα ανάπτυξης των δεξιοτεχνικών του ικανοτήτων. Η

Cadenza του 2ου μέρους βρίσκεται στην «χρυσή τομή» του έργου. Είναι ένα σημείο κορύφωσης και κεντρικής σημασίας για τον συνθέτη. Το παρουσιάζει λίγο μετά την μέση του έργου, όπου κορυφώνεται η πορεία και η σημασία του κοντσέρτου. Η έκταση του σολιστικού μονόλογου, καλύπτει μεγάλες αποστάσεις συχνότητων. Ξεκινάει από τον φθόγγο Μι (στο κλειδί Φα με μία βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο) στην τρίτη κίνηση του μ.314 και φτάνει μέχρι τον φθόγγο Σι (με τέσσερις βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο στο ίδιο κλειδί) στην τρίτη κίνηση του μ.304.

Χαρακτηριστικά της *cadenza* είναι η πυκνή ρυθμική γραφή, οι ανιούσες και κατιούσες χρωματικές κινήσεις, οι αντιχρονισμοί, οι τρίλιες, οι *legato* ως επι το πλείστον κινήσεις του δοξαριού, η χρήση της υψηλής ηχητικής περιοχής του οργάνου και η χρήση του ξένου φθόγγου της επέρεισης (*appoggiatura*).

Είναι γραμμένη σε δυναμική *mf*, *f* και *ff*. Το *crescendo* που ξεκινά στη δεύτερη κίνηση του μ.311, τονίζει την ένταση που δημιουργεί η συνεχής χρωματικότητα του περάσματος στην ανιούσα του μορφή.

Στο μ.312 το όλο πέρασμα ανιούσας πορείας συνοδεύεται από ένα ακόμη *crescendo* που οδηγεί σε μια τρίλια χρονικής αξίας τριών χρόνων.

Είναι το προτελευταίο βήμα για την ένταση που έρχεται με δυναμική *ff* στην πρώτη κίνηση του μ.313. Η ένταση αυτή εκτονώνεται στο τέταρτο παρεστιγμένο του φθόγγου Λα και τονίζεται από την *appoggiatura* του φθόγγου Μι. Ο φθόγγος Λα, επαναλαμβάνει την κορύφωση της έντασης, καθώς τονίζεται μέσα από το ποίκιλμα στον φθόγγο Σολ# στην δεύτερη κίνηση του μ.313. Μετά τον φθόγγο Λα, ακολουθεί ένα διάστημα κατιούσας 4ης Καθαρής με χαρακτηριστικό το ρυθμικό σχήμα δέκατου έκτου με ένδειξη τονισμού και παρεστιγμένου όγδοου. Η επανάληψη πέντε ακόμη τέτοιων ρυθμικών σχημάτων, οδηγεί στην τέταρτη κίνηση του μ.314 σε ένα όγδοο παρεστιγμένο στο φθόγγο Λα. Ο φθόγγος αυτός τονίζεται από την κορώνα και σ' αυτόν ολοκληρώνεται ο μονόλογος με τις δεξιοτεχνικές ικανότητες του ερμηνευτή στην *cadenza* του 2ου μέρους.

Στο μ.315, με ένδειξη *riu mosso*, ξαναεμφανίζεται η συνοδεία της ορχήστρας. Το σόλο, συνοδεύουν διακριτικά τα έγχορδα εκτός των πρώτων βιολιών. Βρίσκονται σε ομοφωνική γραφή μέχρι και το μ.320 με *pizzicato*. Τα δεύτερα βιολιά, οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσσα, παρουσιάζουν το ίδιο φθογγικό υλικό σε διαφορετικές οκτάβες. Η συνοδεία αυτή στο σόλο

βιολοντσέλο, εμφανίζει έντονη χρωματικότητα με απλά ρυθμικά σχήματα. Τα μ.315 - 320, αποτελούν μεταφορά των μ.233 - 238. Οι διαφορές τους βρίσκονται, κατά πρώτον στις δυναμικές των δύο συγκρινόμενων τμημάτων. Επεξηγηματικά, η αρχή της μουσικής φράσης στο μ.233, είναι σε δυναμική *mp*, ενώ η μεταφορά κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής στο μ.315 είναι σε δυναμική *f*. Κατά δεύτερον στο ότι από το μ.233 - 238 δεν συμμετέχουν στη συνοδεία τα δεύτερα βιολιά, ενώ συμμετέχουν στα μ.315 - 320. Τα πρώτα βιολιά δεν μετέχουν στο όλο αυτό τμήμα.

Το σόλο βιολοντσέλο συμπλέοντας με τα έγχορδα, ακολουθεί την ίδια μελωδική γραμμή που απήγγειλε στα μ.233 - 238 κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής στα μ.315 - 320. Καταλήγει στον φθόγγο Ρε, φθόγγος στον οποίο καταλήγουν στο τρίτο χρόνο του μ.320 όλα τα έγχορδα τα οποία συμμετέχουν. Το μ.320 και η μουσική πρόταση ολοκληρώνεται με την «σιωπή» που προκαλεί στην τέταρτη κίνηση η παύση χρονικής αξίας τέταρτου ($\frac{1}{4}$) στο μουσικό κείμενο.

Στο μ.321, υπάρχει ξαφνική αλλαγή του ηχοτοπίου. Η δυναμική *ff*, σε συνδυασμό με την έκρηξη ήχων από ολόκληρη την ορχήστρα, εκτός του ξυλόφωνου και του σόλο βιολοντσέλου τα οποία δεν συμμετέχουν, έρχονται να αλλάξουν τον ηχητικό όγκο του έργου. Ταυτόχρονα, ο συνθέτης τονίζει την διαλογική σχέση η οποία χαρακτηρίζει το σολιστικό όργανο απέναντι στην ορχήστρα. Είναι μία σχέση πολύ συχνά «συναγωνισμού».

Στα μ.292 - 315, παρουσιάστηκε το σόλο βιολοντσέλο, ενώ στα μ.321 - 326 ακολουθεί η απάντηση από ολόκληρη την ορχήστρα. Τα όσα παρουσιάζει η ορχήστρα στο σημείο αυτό ως μελωδία, προέρχονται από τα μ.239 - 244 για τα παρακάτω όργανα: *riccolo* φλάουτο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, πρώτα βιολιά, δεύτερα βιολιά και βιόλες. Είναι η μελωδία μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής σε δυναμική *ff* αντί της *f* που υπήρχε στα μ.239 - 244.

Τα όσα παρουσιάζουν τα κόρνα και η τρομπέτα στα μ.321 - 326, προέρχονται από την ταυτοφωνία που είπαν τα κόρνα στα μ.239 - 244, μεταφερμένη κατά ένα διάστημα κατιόν 4ης Καθαρής ενώ τα όσα παίζουν τα όργανα, φαγκότο, τρομπόνι, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα προέρχονται από την μελωδία που απήγγειλε το όμποε στα μ.240 - 244, μεταφερμένη κατά ένα κατιόν διάστημα 11ης Καθαρής. Χαρακτηριστική διαφοροποίηση είναι το διάστημα 6ης μικρής που υπάρχει μεταξύ δεύτερου όγδου της τέταρτης

κίνησης του μ.322 και πρώτης κίνησης του μ.323. Είναι ένα στοιχείο διαφοράς, το οποίο στην αντίστοιχη περίπτωση των μ.240 - 241 δεν συμβαίνει.

Η εξέλιξη του τμήματος αυτού ολοκληρώνεται στο μ.326, με χαρακτηριστικό το διάστημα 2ας Αυξημένης στις δύο πρώτες κινήσεις του μέτρου και σε ταυτοφωνία στις δύο δεύτερες κινήσεις, από τα εξής όργανα: *riccio* φλάουτο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, πρώτα - δεύτερα βιολιά και βιόλες. Στο τμήμα αυτό, επαναφέρει ο συνθέτης το τετράχορδο χιτζάζ Σολ - Φα# - Μιb - Ρε, το οποίο βρίσκεται στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.325 και στο μ.326. Αυτό είναι ένα στοιχείο, το οποίο χρησιμοποίησε ο συνθέτης και στα μ.289 - 290 στην μελωδική γραμμή των βιολοντσέλων και κοντραμπάσων. Ο φθόγγος Ρε στο τέλος του μ.326 ως βασικό τονικό κέντρο, κλείνει τη μουσική πρόταση των μ.321 - 326.

Ενώ στο μ.326 ο συνθέτης δίνει σημεία περί ολοκλήρωσης του μουσικού μέρους, παρόλα αυτά συνεχίζει και από το μ.327 αλλάζει το ηχητικό περιβάλλον του έργου. Παρουσιάζει τρεις διαφορετικές μουσικές εικόνες οι οποίες ηχούν ταυτόχρονα και δημιουργούν ένα πολυρυθμικό πλαίσιο. Το φλάουτο με το κλαρινέτο δίνουν την πρώτη εικόνα σε ομοφωνικό παίξιμο, το φαγκότο με το τρομπόνι την δεύτερη εικόνα σε διαφορετική ομοφωνική γραφή με συνοδεία τυμπάνων και το σόλο βιολοντσέλο δίνει την τρίτη εικόνα.

Από τα μ.327 - 331, το φλάουτο και το κλαρινέτο παίζουν μία συνεχή, κυρίως βηματική κίνηση δέκατων έκτων με δυναμική *mf*. Η ένταση που δίνει η ταυτοφωνία, δημιουργεί ένα υπόστρωμα για να πραγματοποιήσει την εμφάνισή του το σόλο βιολοντσέλο μετά από μία παύση που είχε έξι μέτρων. Πιο συγκεκριμένα ερμηνεύει την μελωδική γραμμή την οποία έπαιξε η τρομπέτα στα μ.255 - 259, μεταφερμένη κατά ένα κατιόν διάστημα 4ης Καθαρής (βλ.μ.327 - 331), με μερικές παραλλαγές στα μ.329 - 330 σε σχέση με τα αντίστοιχα σημεία των μ.257 - 258.

Στη δεύτερη εικόνα, δεσπόζει η πιο αργή μελωδική εξέλιξη, βασισμένη σε χρονικές αξίες τέταρτων και ημίσεων και σε δυναμική *f*. Η μουσική τους γραμμή είναι η ίδια με αυτή που παρουσίασε το φαγκότο και το τρομπόνι στα μ.245 - 249, μεταφερμένη κατά ένα κατιόν διάστημα 5ης Καθαρής. Τα τύμπανα παίζουν και αυτά τον ρυθμό του μοτίβου των μ.245 - 249, μεταφερμένο κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής στα μ.327 - 331.

Το κάδρο όλων των εικόνων, ολοκληρώνεται στο μ.331 με την ήχηση του φθόγγου Λα ως τονικό κέντρο, από όλα τα όργανα.

Στο μ.332, ο συνθέτης εμφανίζει όλα τα έγχορδα με δυναμική *f*. Είναι η δυναμική την οποία έχουν μέχρι το τέλος του 2ου μέρους, από τα μ.332 - 340.

Η συμμετοχή τους στα μ.332 - 336, είναι η ίδια με αυτήν των μ.250 - 254 μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής.

Η πυκνή ρυθμομελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου στα μ.332 - 336, είναι η ίδια με την γραμμή των μ.250 - 254. Βρίσκεται στην ίδια δυναμική, μεταφερμένη κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής. Υπάρχουν μικροδιαφορές στη μελωδική γραμμή όπως π.χ. στην τρίτη προς τέταρτη κίνηση στο μ.333 με το αντίστοιχο σημείο στο μ.251.

Την μελωδική γραμμή την οποία παρουσιάζει το όμποε στα μ.332 - 336, έχει παίξει στα μ.255 - 259 η τρομπέτα. Ο συνθέτης έχει κάνει μεταφορά τον λόγο του όμποε κατά ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής στα μ.332 - 336, με εξαίρεση την αντιστοιχία διαστημάτων στο μ.334 με το μ.257.

Τα τύμπανα, παρουσιάζουν στα μ.332 - 336 σε μορφή *ostinato* αυτό το οποίο έπαιξαν στα μ.327 - 331.

Το πρώτο και τρίτο κόρνο, τελειώνοντας την συμμετοχή τους στο 2ο μέρος του κοντσέρτου, παίζουν από τα μ.332 - 336 την μελωδική γραμμή που έπαιξαν το φαγκότο και το τρομπόνι στα μ.327 - 331, με την ίδια δυναμική *f*.

Τα έγχορδα στα μ.337 - 339, αναπαράγουν τις μελωδικές γραμμές τις οποίες έπαιξαν στα μ.334 - 336, μεταφερμένες κατά ένα κατιόν διάστημα 4ης Καθαρής. Το ίδιο ακριβώς φαινόμενο συμβαίνει και στη μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου. Ήταν σε μια πολύ υψηλή περιοχή του οργάνου στα μ.332 - 334, ώστε να έχει την δυνατότητα ο συνθέτης να το μεταφέρει ένα διάστημα κατιόν 4ης Καθαρής. Την ίδια λογική ακολουθεί ο συνθέτης και στην γραμμή των τυμπάνων. Αναπαράγει τα μ.334 - 336 στα μ.337 - 339, με εξαίρεση την τελευταία κίνηση του μ.339 στην οποία αντί παύση τετάρτου εμφανίζει φθόγγο αντίστοιχης χρονικής αξίας.

Το όμποε επαναλαμβάνει και αυτό τα όσα ανέφερε στα μ.334 - 336. Στο μ.337, παρουσιάζεται μεταφερόμενο κατά ένα κατιόν διάστημα 4ης Καθαρής από αυτό του μ.334. Στα δε υπόλοιπα δύο μέτρα (338 - 339), βρίσκεται μεταφερόμενο κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής ψηλότερα, με εξαίρεση την τελευταία κίνηση του μ.339. Στο σημείο αυτό χωρίζει ο συνθέτης την αρχική αξία ημίσεος σε τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο (αντί \downarrow βάζει \downarrow \uparrow). Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί την αίσθηση του τέλους, γεγονός που επιτείνεται και από την ένδειξη *ritenuto* στα μ.339 - 340.

Χαρακτηριστική είναι και η συμβολή του κλαρινέτου στο τέλος του 2ου μέρους. Το εμφανίζει ο συνθέτης στην άρση της πρώτης κίνησης του μ.338. Σε μία οκτάβα χαμηλότερα από αυτήν του όμποε, ακολουθεί το όμποε και ενισχύει την μελωδική του γραμμή.

Το πρώτο και τρίτο κόρνο στα μ.337 - 339, αναπαράγουν την μελωδική γραμμή που έπαιξαν στους έξι χρόνους των μ.334 - 335 κατά ένα κατιόν διάστημα 4ης Καθαρής και για τους υπόλοιπους δύο χρόνους ένα ανιόν διάστημα 5ης Καθαρής.

Το 2ο μέρος ολοκληρώνεται, καταλήγοντας όλα τα όργανα τα οποία συμμετέχουν στο μ.340 στον φθόγγο Μι. Ο συγκεκριμένος φθόγγος έχει ακουστεί ως προήγηση από τα περισσότερα συμμετέχοντα όργανα στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.339, συμπεριλαμβανομένου και του σόλο βιολοντσέλου. Το τονικό κέντρο στον φθόγγο Μι τονίζει και επιβεβαιώνει η κορώνα, καθώς και η τρίλια των τυμπάνων στο τελευταίο μ.340 του 2ου μέρους του κοντσέρτου.

3ο Μέρος


Το *Andante cantabile* του 2ου μέρους, ακολουθείται από το *Finale* (3ο μέρος) του κοντσέρτου. Το μέρος αυτό, οργανώνει το μουσικό του υλικό σε ένα περιβάλλον, το οποίο χαρακτηρίζεται από ρυθμική αγωγή *Allegro vivace*, μέτρο 6/8 σε διμερή μορφή και έκταση από τα μ.341 - 386. Επιπλέον παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική μουσική εικόνα, σε σύγκριση με το 2ο μέρος, πιο ανάλαφρη και πιο ευκίνητη. Ο συνθέτης, εκτός της ρυθμικής αγωγής και του είδους του μέτρου, επιλέγει και ένα διαφορετικό τρόπο ενορχήστρωσης στο μέρος αυτό. Από τα μ.341 - 386, δεν συμμετέχουν καθόλου τα έγχορδα και το ξυλόφωνο. Από τα πνευστά, το *piccolo* φλάουτο, το όμποε, το δεύτερο και τέταρτο 4ο κόρνο και το τρομπόνι, επίσης δεν ακούγονται καθόλου.


Τα τύμπανα γεμάτα από ρυθμικά σχήματα αντιχρονισμού, προσδίδουν ένα ακόμη πιο εύκαμπτο και ευέλικτο άκουσμα, στο σύνολο του μέρους αυτού.

Το 3ο μέρος, ξεκινάει στο μ.341 με τα τύμπανα, τα οποία παρουσιάζουν ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα αντιχρονισμού. Από το μ.342 μέχρι τα τρία πρώτα όγδοα του μ.350, το σόλο βιολοντσέλο βρίσκεται σε διαλογική σχέση με το φαγκότο και σε δυναμική *f*. Η μεταξύ τους συνομιλία, περιλαμβάνει μία

κρυμμένη αντιστικτική γραφή με ομοφωνικά περάσματα. Τα τύμπανα, τα οποία συμμετείχαν συνεχώς από το μ.341 μέχρι το πρώτο τέταρτο του μ.370, τονίζουν μέσα στον προηγούμενο διάλογο με την ρυθμική τους υπόκρουση τα τονικά ύψη. Χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα του διαλόγου είναι τα εξής:

1) 

2) 

3) 

4)

Και στους δύο πρωταγωνιστές του διαλόγου, κυριαρχεί η βηματική κίνηση. Η μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου, σε σχέση με την φωνή του φαγκότου, εμφανίζει μία πιο έντεχνη επεξεργασία.

Από τα μ.342 - 352, το σόλο ανοιγοκλείνει τον μελωδικό του χώρο με μελωδικούς κύκλους διακριτικά και ευγενικά, χωρίς απότομες μελωδικές εξάρσεις. Ξεκινάει από τον φθόγγο Σι και εμφανίζει τον φθόγγο Ρε πέντε φορές (βλ.μ.343 - 346). Η προσέγγισή του γίνεται με κατιούσες μελωδικές κινήσεις και διάστημα οκτάβας. Στο μ.346, γράφει ο συνθέτης τον φθόγγο Ρε στη δεύτερη κίνηση του μέτρου, το φθόγγο Σι στην άρση του ίδιου μέτρου και ακολουθεί ως κορύφωση ο φθόγγος Σολ στην πρώτη κίνηση του μ.347. Με αυτόν τον τρόπο, σχημάτισε τον «σπασμένο» αρπισμό της μείζονας συγχορδίας Σολ. Είναι ένας τρόπος, ο οποίος δεν ξαφνιάζει τον ακροατή.

Η όλη εξέλιξη της γραμμής του σόλο βιολοντσέλου, παρακολουθείται διακριτικά από το φαγκότο, το οποίο τονίζει σχεδόν κάθε όγδοο των 6/8.

Μία σημαντική κορύφωση του σόλο βιολοντσέλου, έρχεται στην πρώτη κίνηση του μ.348 με τον φθόγγο Σι (με τέσσερις βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Φα). Είναι ο πιο ψηλός σε έκταση φθόγγος στο 3ο μέρος (θα ακουστεί ακόμη μία φορά στην πρώτη κίνηση του μ.364). Ο συνθέτης προσεγγίζει αυτόν τον ψηλό φθόγγο, μετά από έναν φθόγγο Φα# ο οποίος ακούγεται στην τελευταία κίνηση του μ.347, καθώς και από ένα χαρακτηριστικό ανιόν διάστημα 8ης Καθαρής στον φθόγγο Σι, που παίζει το φαγκότο στη δεύτερη κίνηση του μ.347. Με αυτόν τον τρόπο, το διάστημα 4ης Καθαρής (από το Φα# στο Σι στο σόλο βιολοντσέλο) και την οκτάβα του φαγκότου (από το Σι στο Σι), προετοιμάζεται ο ψηλός φθόγγος Σι του σόλο βιολοντσέλου.

Τα τύμπανα, μέσα από τον συνεχή τους ρυθμικό λόγο, εμφανίζουν στη δεύτερη κίνηση του μ.347 τον φθόγγο Ρε. Αυτό σε συνδυασμό με το προηγούμενο σκεπτικό προσέγγισης, υποδηλώνει μία συγχορδία Σι ελάσσονα (Σι στο φαγκότο, Φα# στο σόλο βιολοντσέλο, Ρε στα τύμπανα). Το τονικό κέντρο τονίζεται και από τον φθόγγο Σι του σόλο βιολοντσέλου στο μ.348.

Η είσοδος του πρώτου κόρνου στη δεύτερη κίνηση του μ.350, συμπληρώνει την διαλογική σχέση των τεσσάρων οργάνων (φαγκότο - κόρνο - τύμπανα - σόλο βιολοντσέλο). Είναι μια σχέση, την οποία ο συνθέτης κρατάει αριθμητικά με μικρές εξαιρέσεις σε όλο το 3ο μέρος του κοντσέρτου. Το πρώτο κόρνο, ενισχύει τη γραμμή του φαγκότου με οκτάβα στα μ.350 - 351.

Το σόλο βιολοντσέλο από τα μ.348 - 350, ακολουθεί μια κατιούσα βηματική κίνηση από τον φθόγγο Σι με τέσσερις βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο στον φθόγγο Σι μια οκτάβα χαμηλότερα. Με τον τρόπο αυτό, διατηρεί ο συνθέτης ένα μελωδικό ενδιαφέρον. Στα μ.350 - 351, το σόλο μιμείται το ρυθμικό σχήμα του μ.347. Στη δεύτερη κίνηση του μ.351 υπάρχει η τρίλια στο φθόγγο Φα#, η οποία συνεχίζεται και στο μ.352, κατέχοντας έναν ρόλο σύντομου ισοκράτη. Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης δίνει «χώρο» ώστε να ακουστούν οι μελωδικές φράσεις του φαγκότου και του πρώτου κόρνου.

Στα μ.351 - 352 στο σόλο βιολοντσέλο, ο συνθέτης προσθέτει ένα στοιχείο δυναμικής αγωγής με το *crescendo* που σημειώνει και στα δύο μέτρα. Με αυτόν τον τρόπο, επιτείνει την ένταση που δημιουργεί η τρίλια για να καταλήξει στο μ.353 σε δυναμική *ff*. Η τρίλια, το *crescendo* και η παρουσία των ρυθμικών στοιχείων των δέκατων έκτων, αλλάζουν την εικόνα του 3ου μέρους. Από τα μ.353 - 357, το σόλο κινείται με κατιούσες ως επί το πλείστον κινήσεις δέκατων έκτων με χρωματισμούς. Μέσα από αυτή την κινητικότητα του σόλο, ο συνθέτης αποδυναμώνει από το μ.353 την ρυθμική συνοδεία των τυμπάνων. Ακολουθούν το ρυθμικό σχήμα δύο τέταρτων παρεστιγμένων (♩ ♩), υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ξεκάθαρα τις δυο κινήσεις του μέτρου. Είναι οι κινήσεις, που βάσει αυτών οργανώνεται συντακτικά η μελωδία.

Στο μ.355, πραγματοποιεί την εμφάνισή της και η τρομπέτα. Με την συμμετοχή αυτή, υπάρχει μία διαλογική σχέση τεσσάρων οργάνων (πρώτο κόρνο-τρομπέτα-τύμπανα-σόλο). Ακολουθεί μια συνεχής κίνηση ογδών μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.357. Η σχέση αυτή των τεσσάρων οργάνων,


δημιουργεί σε επίπεδο χρονικών αξιών, μία μικρής έκτασης πολυρυθμία, η οποία τονίζεται περισσότερο από τη γραμμή του σόλο βιολοντσέλου.

Το φλάουτο ξεκινάει από το μ.358 μέχρι το πρώτο δέκατο έκτο του μ.370 με δυναμική *f*. Παρουσιάζει μία συνεχή κίνηση, στηριγμένη μόνο σε ρυθμικές αξίες δέκατων έκτων. Η συγκεκριμένη παρουσίαση, έρχεται ως απάντηση στη γραμμή του σόλο βιολοντσέλου των μ.353 - 357, με το ίδιο λεξιλόγιο σε επίπεδο χρονικών αξιών.

Το σόλο βιολοντσέλο από τα μ.358 - 368, επαναλαμβάνει όσα παρουσίασε στα μ.342 - 352 με τις εξής διαφορές:

- 1) στο πρώτο όγδοο του μ.365 υπάρχει ο φθόγγος Φα#, ενώ στο αντίστοιχο σημείο του μ.349 ο φθόγγος είναι Φα φυσικό.
- 2) στη δεύτερη κίνηση (τέταρτο, πέμπτο και έκτο όγδοο) του μ.366, υπάρχει ο φθόγγος Ντο# στη ρυθμική αξία του τέταρτου παρεστιγμένου, ενώ στην αντίστοιχη κίνηση του μ.350, το τέταρτο παρεστιγμένο είναι Σι φυσικό.

Στο μ.369 συνεχίζει το σόλο, τον φθόγγο της τρίλιας μισού παρεστιγμένου που έπαιξε στο μ.368. Η τρίλια αυτή καταλήγει στο πρώτο όγδοο του μ.370.

Στα τύμπανα, από το μ.358 μέχρι και το μ.370 όπου και σταματούν την συμμετοχή τους για αρκετά μέτρα, επανέρχεται η πυκνή ρυθμική γραφή, την οποία είχε σημειώσει ο συνθέτης και στην αρχή του μέρους. Ως κύριο ρυθμικό σχήμα διατηρεί ο συνθέτης το: όγδοο, παύση ογδού, δύο όγδοα, παύση ογδού, όγδοο ().

Το τμήμα των μ.358 - 369, ολοκληρώνεται με την παρουσία του φαγκότου και του πρώτου κόνρου, το οποίο εμφανίζεται στη δεύτερη κίνηση του μ.367. Το φαγκότο ερμηνεύει συνεχή όγδοα, με εξαίρεση την πρώτη κίνηση του μ.368 όπου εκτελεί δύο δέκατα έκτα και την πρώτη κίνηση του μ.369 όπου εκτελεί ρυθμική αξία τέταρτου παρεστιγμένου. Πολλά στοιχεία από όσα το φαγκότο παρουσιάζει από τα μ.358 - 364, έχουν ξαναειπωθεί στα μ.342 - 348. Είναι εμφανείς οι παρακάτω διαφορές (στα προαναφερθέντα μ.358 - 364):

1) στην πρώτη κίνηση του μ.360 υπάρχει ο φθόγγος Ντο#, ενώ στο μ.344 στην αντίστοιχη κίνηση υπάρχει Ντο φυσικό

2) στην πρώτη κίνηση του μ.361 υπάρχει ο φθόγγος Ντο#, ενώ στο μ.345 στην αντίστοιχη κίνηση είναι Ντο φυσικό. Στη συνέχεια, υπάρχει

διαφορετικό υλικό μεταξύ των δύο συγκρινόμενων τμημάτων στο φαγκότο. Επαναταυτίζονται όμως από τα μ.367 - 370 με τα μ.350 - 353.

Το πρώτο κόρνο ακολουθεί τη μελωδική πορεία του φαγκότου μέχρι και το μ.368. Από το μ.369, το κόρνο ακολουθεί διαφορετική πορεία από αυτήν του φαγκότου. Ουσιαστικά το μ.369, προετοιμάζει τη νέα μουσική αφήγηση που θα ακολουθήσει από το μ.370, η οποία βασίζεται σε μία διαλογική σχέση μεταξύ πρώτου κόρνου και κλαρινέτου. Από τα μ.370 - 376, εξελίσσεται ο διάλογος των δύο αυτών πνευστών. Το κλαρινέτο κινείται με αξίες αποκλειστικά δέκατων έκτων, ενώ το πρώτο κόρνο με αξίες ογδών, τριών τέταρτων παρεστιγμένων (βλ.μ.372, 375, 376), μόλις δύο δέκατων έκτων (βλ.μ.370) και δύο ρυθμικές αξίες τέταρτων (βλ.μ.371, 373). Η ρυθμομελωδική γραμμή την οποία παρουσιάζει το κλαρινέτο στα μ.370 - 379 με ένταση *f*, είναι η γραμμή την οποία έπαιξε και το φλάουτο με την ίδια ένταση στα μ.361 - 370. Επιπλέον η μελωδία την οποία εμφανίζει ο συνθέτης στο πρώτο κόρνο στα μ.370 - 378, είναι μουσικό υλικό το οποίο έχει ερμηνεύσει το σόλο βιολοντσέλο στα μ.361 - 369.

Στο μ.377, εισάγεται το σόλο βιολοντσέλο πριν ακόμη ολοκληρωθούν οι προαναφερθείσες μιμήσεις των οργάνων. Ίσως αυτό είναι ένα συνθετικό «τρικ», το οποίο έχει σκοπό να μην διακόψει τη μουσική αφήγηση και το νέο γεγονός να δεθεί σε πλήρη νοηματική σχέση με το προηγούμενο.

Πρωταγωνιστές στην τελική «πράξη» του *Finale*, είναι το σόλο βιολοντσέλο και η τρομπέτα. Τα δύο όργανα βρίσκονται σε διαλογική σχέση από το μ.378 μέχρι και την πρώτη κίνηση του μ.385.

Το σόλο βιολοντσέλο στο μ.377, ξεκινά με δυναμική *f* τη μουσική του πρόταση με μια γνώριμη μουσική ιδέα. Το μέτρο αυτό έχει ξαναπαρουσιαστεί στο μ.342 και στο μ.358. Είναι το μοτίβο πάνω στο οποίο στηρίζεται η αρχή της μουσικής ιδέας του 3ου μέρους. Από τα μ.378 - 384, το σόλο κινείται με αξίες δέκατων έκτων, με εξαίρεση την τελευταία κίνηση του μ.384, όπου αντί ενός δέκατου έκτου υπάρχουν δύο τριακοστά δεύτερα.


Η τρομπέτα ακολουθεί με αντιστικτική φωνή τα όσα το σόλο βιολοντσέλο εξιστορεί, χρησιμοποιώντας ρυθμικές αξίες κυρίως ογδών, πέντε τέταρτων (βλ.μ.378, 379, 380, 382), μεμονωμένων δέκατων έκτων (βλ.μ.378, 381), αλλά και συνεχόμενων (βλ.μ.382, 383).

Το 3ο μέρος (*Finale*), ολοκληρώνεται με τα μ.385 και 386. Από το μ.385 ξεκινά το φαγκότο και στο μ.386 εισάγονται και τα τύμπανα, τα οποία σε

συνδυασμό με το φαγκότο δίνουν το άκουσμα μιας Ντο ελάσσονας συγχορδίας. Χαρακτηριστικά, τα δύο αυτά μέτρα αποτελούν τον συνδετικό κρίκο μεταξύ *Finale* και του επόμενου και τελευταίου μέρους του κοντσέρτου με τον τίτλο *Choros*. Ο συνθέτης με έναν ευφυή και έντεχνο τρόπο κατορθώνει και συνδυάζει το ρυθμό των 6/8 με αυτό των 2/4. Χωρίς να αφήσει κανένα κενό μεταξύ των δύο μερών, διατηρώντας κοινό μουσικό υλικό και τονικό ύψος στον φθόγγο Ντο, εισάγει στο μ.387 το 4ο μέρος του έργου, το *Choros*.

4ο Μέρος *Choros*

Στο μ.387, ξεκινά το μέρος το οποίο τιτλοφορεί ο συνθέτης *Choros*. Είναι γραμμένο σε ρυθμική αγωγή *Allegro molto*, σε μέτρο 2/4 και είναι ένας ελληνικός νησιώτικος χορός, από την πατρίδα του συνθέτη την Ικαρία όπως επεσήμανε ο ίδιος.

Μετά την απουσία των εγχόρδων στο 3ο μέρος (*Finale*), το έναυσμα στο μέρος αυτό, δίνουν τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα από τα έγχορδα, με ένα ρυθμικό σχήμα ογδών. Μαζί τους ξεκινάει και το φαγκότο, με το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Το ταμπούρο συμμετέχει με το ρυθμικό σχήμα όγδοου και δύο δέκατων έκτων () , ένα γνωστό ρυθμικό σχήμα ήδη από το μ.20 της αρχής του έργου.

Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα, ακολουθούν επι τριάντα μέτρα (μ.387 - 416), τα συνεχή όγδοα σε μελωδικό διάστημα 8ης Καθαρής. Οι φθόγγοι τους οποίους χρησιμοποιεί ο συνθέτης στις δύο αυτές ομάδες οργάνων, είναι οι Σολ και Ντο αντίστοιχα με μία εμφάνιση μόνο του διαστήματος 8ης Καθαρής στο φθόγγο Φα στον πρώτο χρόνο του μ.415 στα βιολοντσέλα.

Στα ίδια τονικά κέντρα και ρυθμικό σχήμα, κινείται και το φαγκότο επί έξι συνεχή μέτρα (387 - 392).

Τα τύμπανα συμμετέχουν και αυτά από την αρχή του μέρους, μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.396, με χρονικές αξίες τέταρτων και τονικά κέντρα στου φθόγγους Σολ και Ντο (τα ίδια τονικά κέντρα εμφάνισε ο συνθέτης και στο 3ο μέρος).

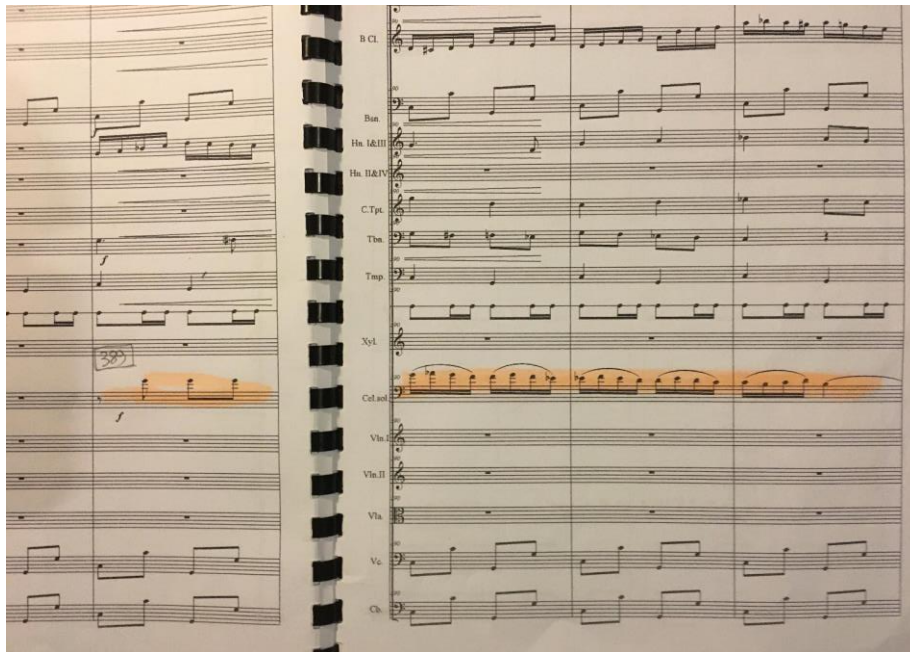
Στο μ.389, ξεκινά μία ηχοχρωματική πύκνωση σταδιακά, η οποία κορυφώνεται στα μ.401 - 408. Στο ίδιο μέτρο (389), εισάγονται τα κόρνα πρώτο

και τρίτο, με κίνηση δέκατων έκτων. Το τρομπόνι πραγματοποιεί και αυτό την εμφάνισή του με ρυθμικό σχήμα τέταρτου παρεστιγμένου και όγδοου (♩ ♪).

Στο δεύτερο όγδοο της πρώτης κίνησης του μ.389, εισάγεται και το σόλο βιολοντσέλο με δυναμική *f*.

Η πρώτη σημαντική ηχοχρωματική πύκνωση του μέρους, πραγματοποιείται στο μ.390, όπου στα ήδη υπάρχοντα όργανα, εισάγεται το κλαρινέτο και η τρομπέτα. Το κλαρινέτο ξεχωρίζει με μια χαρακτηριστική κίνηση, η οποία βασίζεται σε ρυθμικές αξίες δέκατων έκτων και έχει τη βασική μελωδική εξέλιξη μέχρι και το μ.400. Η τρομπέτα με τις αξίες των τέταρτων που παίζει και κάποιων όγδων στα μ.392, 396, 397, 400, ακολουθεί ένα αντιθετικό ρόλο σε σχέση με το κλαρινέτο, στοιχείο το οποίο προσδίδει ένα μουσικό ενδιαφέρον στη διαλογική σχέση των δύο οργάνων.

Στην μελωδική εξέλιξη του σόλο βιολοντσέλου, ξεχωρίζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Η μελωδία του, οργανώνεται πάνω στην χρονική αξία του τέταρτου. Η σύζευξη η οποία ενώνει τέσσερα δέκατα έκτα, καθορίζει την έκφραση και τον τρόπο παιξίματος με το δοξάρι. Επιπρόσθετα η μελωδική ταυτότητα της πορείας του σόλο βιολοντσέλου, βασίζεται στο ανιόν ποίκιλμα που υπάρχει σε κάθε τετράδα δέκατων έκτων (βλ.μ.390, 391, 394, 395, 398, 399, 401). Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στη μελωδική γραμμή του σόλο είναι η προήχηση που ακούγεται σε κάθε τέλος και αρχή της τετράδας των δέκατων έκτων (βλ.μ.389 - 392, 393 - 395, 397 - 399). Είναι οι φθόγγοι που ενισχύουν και «περικλείουν» το αρχικό τονικό κέντρο, σε ένα μουσικό περιβάλλον με συνοδεία από τα κοντραμπάσα, τα βιολοντσέλα τα τύμπανα και το φαγκότο.



Μία πρώτη αλλαγή γίνεται στη δεύτερη κίνηση του μ.392. Στο σημείο αυτό, το σόλο σταματά τη χαρακτηριστική μελωδική κατιούσα κίνηση με ένα φθόγγο χρονικής αξίας τέταρτου, ο οποίος με σύζευξη διάρκειας ενώνεται με το πρώτο όγδοο του μ.393 (♩̣). Αυτή η συνθετική σκέψη έχει σαν στόχο να επαναφέρει την μελωδική γραμμή με την οποία έκανε την εμφάνισή του το σόλο βιολοντσέλο στο μ.389.

Στο μ.393, ξεκινά η μελωδική πορεία του κλαρινέτου (αν και η είσοδός του έγινε στο μ.390). Στα μ.390 - 391, υπάρχει μία τάση ανιούσας μελωδικής γραμμής, η οποία όμως από τα μ.393 - 404 επικεντρώνεται σε χαμηλά τονικά ύψη.

Στο μ.394, εμφανίζει ο συνθέτης και τις βιόλες, με συνεχείς κινήσεις αξίας δέκατων έκτων μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.401. Από το μ.394 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.404, ακολουθούν και ενισχύουν με τις ίδιες διαστηματικές σχέσεις τη φωνή του κλαρινέτου, κατά ένα διάστημα 8ης Καθαρής χαμηλότερα.

Στο μ.399, εμφανίζει ο συνθέτης τα πρώτα και δεύτερα βιολιά, τα οποία ακολουθούν την πορεία του σόλο βιολοντσέλου, ενισχύοντας σε διάστημα οκτάβας τον ηχητικό του όγκο.

Στο μ.400, ενισχύεται ακόμη περισσότερο ο ηχητικός όγκος της ορχήστρας, με την παρουσία του φαγκότου και του δεύτερου κόρνου. Τα όργανα αυτά, παρουσιάζουν ρυθμικά το ίδιο μουσικό υλικό.

Το μ.401, καθορίζει για πρώτη φορά στο μέρος *Choros*, τον ηχητικό και ηχοχρωματικό όγκο της ορχήστρας. Είναι η παρουσία των ξύλινων (*piccolo* φλάουτο, φλάουτο και όμπσε), τα οποία ερμηνεύουν το ίδιο μουσικό υλικό και μεγαλώνουν τον ηχοχρωματικό όγκο του έργου. Επιπλέον οδηγούν σε μία κορύφωση στον πρώτο χρόνο του μ.404, με βασικό τονικό κέντρο τον φθόγγο Ντο. Στο ίδιο σημείο τα πρώτα βιολιά ερμηνεύουν την τρίφωνη συγχορδία Ντο ελάσσονα σε β' αναστροφή και είναι τα μοναδικά που έχουν τον χαρακτηριστικό φθόγγο *Mib* της συγχορδίας αυτής. Ο συνθέτης τα έχει επιφορτίσει και με συνεχή τρίλια.

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is numbered 400 and the right page is numbered 401. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.S.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The notation is in a single system with various clefs and time signatures. Measure 401 on the left page is highlighted in orange. The right page shows the continuation of the score, with measure 401 also indicated at the top.

Στη δεύτερη κίνηση του μ.404, στα περισσότερα όργανα υπάρχει η παύση αξίας τέταρτου. Εκτός από το άκουσμα της Ντο ελάσσονας συγχορδίας από τα πρώτα βιολιά, συνηχούν τα δεύτερα βιολιά, τα τύμπανα στον φθόγγο Ντο αξίας τέταρτου, το ταμπούρο στο γνωστό ρυθμικό του σχήμα συνοδείας (όγδοο με δύο δέκατα έκτα $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) και τα βιολοντσέλα με τα κοντραμπάσα, τα οποία κινούνται με όγδοα.

Στα μ.405 - 408, η ορχήστρα βρίσκεται σε πληρότητα με παρόν όλο το ηχητικό της δυναμικό, πλην του σόλο βιολοντσέλου. Το εμφανίζει ο συνθέτης στο αμέσως επόμενο μέτρο (409), ενώ ταυτόχρονα έχει ελαττώσει τον όγκο της ορχήστρας, διατηρώντας μόνο δύο ομάδες οργάνων (βιολοντσέλα, κοντραμπάσα) και το φαγκότο. Στο σημείο αυτό επιβεβαιώνεται ένα από τα χαρακτηριστικά που διέπει ένα κοντσέρτο για σόλο όργανο και ορχήστρα, η «αντιπαράθεσή» τους.

Στα μ.405 - 408, την ορχήστρα φαίνεται να χωρίζει ο συνθέτης σε τρεις ομάδες, ανάλογα με το μουσικό κείμενο που ερμηνεύει κάθε όργανο. Έτσι ξεχωρίζουν οι εξής ομάδες:

1η *Piccolo* φλάουτο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, βιολιά, βιόλες

2η Φαγκότο, τρομπόνι, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα

3η Κόρνα, τρομπέτα, ξυλόφωνο

Και οι τρεις ομάδες οδηγούν με έναν δεξιοτεχνικό τρόπο, σε μια ηχοχρωματική έκρηξη. Ο συνθέτης έχει δημιουργήσει σε αυτές τις ομάδες, ένα συνδυασμό από ανιούσες και κατιούσες κινήσεις, από χρωματικότητα και διατονικότητα και από πολυρυθμικά στοιχεία.

Στο μ.409, προσφέρει μία ακόμη έκπληξη στον ακροατή. Από τον γεμάτο, μεστό και πλούσιο ήχο της ορχήστρας στα μ.405 - 408, οδηγεί στα μ.409 - 410 σε ένα απλό και λιτό άκουσμα από το φαγκότο, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα της ορχήστρας, καθώς και από το σόλο βιολοντσέλο. Το θεωρεί αναγκαίο μετά από μία ξαφνική ηχητική ένταση.

Από τα μ.409 - 416, αναλαμβάνουν την εξέλιξη του έργου, το σόλο βιολοντσέλο και τα έγχορδα με τη διακριτική παρουσία του φαγκότου. Το φαγκότο ενισχύει το ηχητικό περιβάλλον, με τα συνεχή του όγδοα σε μορφή ισοκράτη. Ισχυροποιεί μέσα από την οκτάβα στο φθόγγο Σολ το τονικό κέντρο του τμήματος αυτού (εξαίρεση αποτελούν οι φθόγγοι Φα της πρώτης κίνησης του μ.415).

Τον ίδιο ρόλο του ισοκράτη ακολουθούν και τα βιολοντσέλα με τα κοντραμπάσα της ορχήστρας, παρακολουθώντας τον μουσικό «μονόλογο» του σόλο βιολοντσέλου, το οποίο μέσα από τροπικά τετράχορδα (βλ.μ.411 - 415) και με χαρακτηριστική την παρουσία του διαστήματος 2ας Αυξημένης, περιγράφει τον ρόλο του. Τον συγκεκριμένο σολιστικό «μονόλογο»,

ακολουθούν διακριτικά και ευγενικά με το ίδιο μουσικό υλικό, τα βιολιά και οι βιόλες στα μ.409 - 416.

Από το μ.417, ο συνθέτης για μια ακόμη φορά χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά μιας έκπληξης, με την ξαφνική αλλαγή του ηχοχρώματος στην εξέλιξη του τέταρτου μέρους. Σταματάει την πορεία που υπήρχε μέχρι το μ.416. Από τα μ.417 - 432 το κοντσέρτο συνεχίζει, με την συμμετοχή τριών οργάνων (τρομπέτα, τύμπανα, ταμπούρο) από όλη την ορχήστρα, τα οποία συνοδεύουν το σόλο βιολοντσέλο. Το ταμπούρο εμφανίζεται με το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα όγδοου και δύο δέκατων έκτων ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), το οποίο έχει διάρκεια μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.434. Η τρομπέτα στο μουσικό γεγονός των μ.417 - 432, παρουσιάζει μουσικό υλικό, το οποίο έχει την ταυτότητά του στο υλικό που ερμήνευσε το σόλο βιολοντσέλο από το μ.389 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.404. Η μελωδική αυτή γραμμή είναι εμπλουτισμένη με μελωδικές αλυσίδες (βλ.μ.417 - 420, 421 - 424, 425 - 427) και άλλο υλικό το οποίο ήδη έχει παρουσιαστεί και σε άλλα όργανα ή ομάδες οργάνων (βλ. π.χ. μ.402 - 404 στα βιολιά, βιόλες). Η τρομπέτα το ερμηνεύει στα μ.430 - 432.

Από τα μ.417 - 434, τα τύμπανα αρθρώνουν με κινήσεις βασισμένες σε αξίες τέταρτων, βασικά φθογγικά κέντρα, γύρω από τα οποία αναπτύσσονται τα μελωδικά τόξα. Διακρίνονται τέσσερα μουσικά κέντρα στους φθόγγους Ντο, Σολ, Ρε, Φα (Ντο - Σολ - Ρε στα μ.417 - 423, Φα στα μ.424 - 425, 428 - 429).

Το τμήμα αυτό (μ.417 - 432) του 4ου μέρους του κοντσέρτου, ολοκληρώνεται με την εμφάνιση του σόλο βιολοντσέλου από το μ.418. Ο συνθέτης έχει οργανώσει την μελωδία του σόλο με αξίες τέταρτων, όγδων και ενός ημίσεος, στα οποία σημειώνει *tremolo*. Η παρουσία του σόλο βιολοντσέλου ολοκληρώνεται στην πρώτη κίνηση του μ.432, με το αρμονικό διάστημα της 6ης Μεγάλης χωρίς *tremolo*. Το σόλο στο τμήμα αυτό ερμηνεύει μέσα από αυτή την τεχνική, μία ολοκληρωμένη μουσική πρόταση, της οποίας η μουσική ιδέα στηρίζει όλο αυτό το τμήμα.

Από το μ.433 μέχρι και το τέλος του έργου στο μ.452, ο συνθέτης παρουσιάζει την τελευταία μουσική εικόνα της αφήγησής του. Εμφανίζει όλα τα έγχορδα. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, με τη συμβολή του φαγκότου, αναλαμβάνουν ρόλο ισοκράτη υποστηρίζοντας μέχρι τον πρώτο χρόνο του τελευταίου μέτρου, το αρμονικό υπόστρωμα του τμήματος αυτού.

Το σόλο βιολοντσέλο, με δυναμική *f* ερμηνεύει από τα μ.433 - 448, αυτό το οποίο εκτέλεσε η τρομπέτα στα μ.417 - 432. Στο μ.448, υπάρχει η τρίφωνη συγχορδία Ντο ελάσσονα σε β' αναστροφή.

Τα βιολιά και οι βιόλες εκτελούν σε ταυτοφωνία από τα μ.433 -448 το μουσικό τους κείμενο, το οποίο έχει μεταφέρει ο συνθέτης:

1) Από τη μουσική γραμμή που έπαιξαν στα μ.405 - 407 τα κόρνα, η τρομπέτα και το ξυλόφωνο, μεταφερμένη κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής χαμηλότερα στα μ.433 - 448

2) Από τη μουσική γραμμή που έπαιξε το κλαρινέτο στα μ.392 - 393, μεταφερμένη κατά ένα διάστημα 2ας Μεγάλης χαμηλότερα στα μ.436 - 437.

Επιπλέον τα βιολιά και οι βιόλες, συνοδεύουν το σόλο βιολοντσέλο με την τεχνική του *primo - secondo* (βλ.μ.438 - 443).

Το φλάουτο από τα μ.434 - 438, ερμηνεύει με δυναμική *f* την μουσική πρόταση την οποία έπαιξε το σόλο βιολοντσέλο στα μ .418 - 422.

Το έργο ολοκληρώνεται με τα μ.449 - 452, όπου βιολοντσέλα, κοντραμπάσα και φαγκότο συνεχίζουν να βρίσκονται σε ρόλο ισοκράτη. Τα υπόλοιπα έγχορδα, βιολιά, βιόλες και σόλο βιολοντσέλο επανεμφανίζουν την Ντο ελάσσονα συγχορδία σε β' αναστροφή τέσσερις φορές, τονίζοντας με ευδιάκριτο τρόπο το τελείωμα της αφήγησης. Τα τύμπανα, εμφανίζονται από το μ.447 μέχρι το τέλος του έργου. Εκτελούν τους φθόγγους Ντο και Σολ στα μ.447 - 449 σε αξίες τέταρτων. Από τα μ.450 - 452 παίζουν τον φθόγγο Ντο, ο οποίος για δύο μέτρα (450 - 451) εμφανίζεται με τρίλια. Στο τελευταίο μέτρο τελειώνει την εμφάνισή του σε ρυθμική αξία όγδοου τρεις φορές.

Τελευταίος χαρακτηρισμός για το έργο, είναι ένας μικρός σχολιασμός για το πρώτο και τρίτο κόρνο. Εμφανίζουν μία «αθόρυβη» μουσική συνοδεία από τα μ.433 - 452. Αρχικά ενισχύουν στα μ.433 - 434 το ρόλο του ισοκράτη. Στη συνέχεια, με μικρές κινήσεις βασισμένες σε χρονικές αξίες διάρκειας τέταρτων (βλ.μ.435 -441), ημίσεων (βλ.μ.442 - 451) και όγδων στο τελευταίο μ. 452, δίνουν την αίσθηση του κλεισίματος της μουσικής αφήγησης.

Στο μ.452, ολοκληρώθηκε ο *Choros* που εμπνεύστηκε ο συνθέτης και ταυτόχρονα και το κοντσέρτο Νο.2 για βιολοντσέλο και ορχήστρα. Συγχρόνως δε και η έμπνευση από την εμφάνιση της «μούσας» του Δημήτρη Θέμελη.

3.4 Ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους

Ο μουσικολόγος και συνθέτης Δημήτρης Θέμελης οργανώνει το κοντσέρτο No.2 για βιολοντσέλο και ορχήστρα σε τέσσερα μέρη:

I. Adagio con moto	μ. 1 - 232,
II. Andante cantabile	μ. 233 - 340,
III. Finale. Allegro vivace	μ. 341 - 386,
IV. Choros. Allegro molto	μ. 387 - 452.

Χρησιμοποιεί μία προσωπική μουσική γλώσσα, η οποία ανήκει στο συντακτικό του 20ου αιώνα. Η οργάνωση του μουσικού του υλικού δίνει “χώρο” σε πολλά διαφορετικά μουσικά γεγονότα, τα οποία περιγράφονται μέσα από:

- 1) Ανατολικά παραδοσιακά διαστήματα (χαρακτηριστικό το διάστημα 2ας Αυξημένης στα μ.2,15, 22, 151,188, 316, 322, 326, κ.α.) τα οποία διαπερνούν και χτίζουν μουσικές φράσεις από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου.
- 2) Τροπικά τεχνάσματα, όπως ηχοεικόνες φρύγιου, δώριου και άλλων τρόπων που δηλώνουν την ύπαρξή τους μέσα από την λειτουργικότητα την οποία προσδίδει το τετράχορδο στη μουσική φράση και εναλλάσσει το ήχο-αποτέλεσμα του έργου. Χρησιμοποιεί την κατιούσα. Μέσα από τις ενδιάμεσες χρωματικές αποχρώσεις και την προσθήκη ενός ακόμη φθόγγου, αγγίζει είδη τρόπων και πεντατονικά τονικά ακούσματα σε επεξεργασμένη πάντα μορφή (βλ.μ.2 - 4, 6 - 7, 21 - 22, 43, 51 - 52 κ.α.). Αυτό προσδίδει ποικιλία ηχητικών ακουσμάτων μέσα από την έμπνευση του συνθέτη, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα συνεχές ενδιαφέρον για τη μουσική αφήγηση στον ακροατή.
- 3) «Ατονάλ» εικόνες, οι οποίες ορίζονται από τονικά κέντρα με συνδετικά στοιχεία, χωρίς όμως εμφανείς τονικές λειτουργίες. Ο ρυθμός οργανώνει τη μουσική συνοδεία, τονίζοντας τις μελωδικές ιδέες που διατρέχουν την μουσική εξιστόρηση.

- 4) Τονικές εικόνες, όπου συγκεκριμένα τονικά κέντρα τονικοποιούνται, είτε φευγαλέα είτε για μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα, όπως χαρακτηριστικά παρατηρούμε στο τελευταίο μέρος του έργου.

Οι εικόνες τις οποίες ο συνθέτης μας παρουσιάζει, εναλλάσσουν πολυφωνικό τρόπο γραφής πυκνής προοπτικής (βλ.μ.4,6), σφιχτής πλοκής (βλ.μ.38 - 42, 67 - 70 κ.α.) και πολύ πιο αραιής (βλ.μ. 5 κ.α.) Οι περιπτώσεις ομοφωνικής γραφής (μ.174, 231, 232) είναι σπάνιες .

Η έννοια της μονοφωνικής ταυτότητας παρουσιάζεται στο σολιστικό μέρος του βιολοντσέλου (μ.292 - 314), με σκοπό την ανάδειξη των ικανοτήτων του ερμηνευτή.

Οι ρυθμικές αγωγές που χρησιμοποιούνται δίνονται περιγραφικά, αφήνοντας τον μαέστρο να ορίσει τη διάρκεια του τέταρτου.

I. *Adagio con moto* μ.1, *piu mosso* μ.102, *piu Allegro* μ.111, *piu Allegro* μ.135, *Allegro molto* μ.202

II. *Andante Cantabile* μ.233, *piu mosso* μ.315

III. *Finale. Allegro vivace* μ.341

IV. *Choros. Allegro molto* μ.387

Το έργο εμφανίζει μία κανονικότητα, σε σχέση με τις παραλλαγές στην ηχητική του εικόνα. Δεν υπάρχουν έντονες ηχοχρωματικές αλλαγές που να οφείλονται σε διαφορετικές τεχνικές παιξίματος. Αυτό ενισχύεται και από την «εντός ορίων» χρήση των εκτάσεων των οργάνων. Ο συνθέτης μέσα από την επεξεργασία του μουσικού του υλικού ,προσφέρει μία προοπτική στην μουσική αφήγηση του έργου.

Τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί είναι «κλασικής» μορφής χωρίς ρυθμικές ακρότητες. Κάνει συχνή χρήση συνεχών όγδων (μ.4), δέκατων έκτων (μ.20), τρίηχων ογδών (μ.26) και τρίηχων δέκατων έκτων(μ.305), εξάηχων δέκατων έκτων (μ.61), ήμισυ με τέταρτα (μ.98), τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο και δυο τέταρτα (μ.4), τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο και τέσσερα δέκατα έκτα (μ.44), τέσσερα όγδοα με τέταρτο παρεστιγμένο και όγδοο (μ.51).

Ως προς τις τεχνικές παιξίματος του σόλο βιολοντσέλου, το όργανο αντιμετωπίζεται με μονοφωνική ταυτότητα. Δεν εμφανίζει ποικιλία τεχνικών παιξίματος, αν και το έργο εντάσσεται στη μουσική γλώσσα του 20ου αιώνα.

Στο μ.10 στο 1ο μέρος, παρουσιάζει μια τρίφωνη συγχορδία Λα ελάσσονα δίνοντας το πρώτο πολυφωνικό στίγμα του. Η μονοφωνική του πορεία βασιζόμενη και στη βηματική κίνηση, αποκτά διαλογική σχέση και σε επίπεδο ηχοχρωμάτων και ρυθμών με άλλα όργανα της ορχήστρας. Συγκεκριμένα με το κλαρινέτο και με το ξυλόφωνο στο μ.26, με την ορχήστρα εγγόρδων στα μ.315 - 320, με το φαγκότο στα μ.342 - 350, κ.α. Με τον τρόπο αυτό δίνει την δυνατότητα ανταλλαγής ρυθμομελωδικών στοιχείων μεταξύ των οργάνων που συμμετέχουν στον διάλογο (βλ.μ.205 - 208 φαγκότο και σόλο βιολοντσέλο).

Τεχνικές που χρησιμοποιούνται ακόμη είναι: η τρίλια μ.66, το τρέμολο μ.77, η συγχορδία μ.10, 98, 107, 110, 448, 449, 450, 451, 452, η συνήχηση μ.110, το *pizzicato* μ.171, η έντονη αλλαγή ύψους μ.248, το *sostenuto* μ.286.

Παρατηρείται μια συγκρατημένη αντιμετώπιση του οργάνου, τόσο σε τεχνικές παιξίματος και τεχνικές σύγχρονης σημειογραφίας, όσο και σε επίπεδο ρυθμικών σχημάτων, σε σχέση με συνθέσεις της αντίστοιχης εποχής. Αυτό όμως είναι και το στοιχείο που διαχωρίζει το δημιουργικό του έργο στη σύγχρονη σύνθεση. Ο συνθέτης ξεπερνώντας τα σύγχρονα ρεύματα σύνθεσης, μέσα από την αισθητική του μουσική αντίληψη, κατάφερε να ισορροπήσει τη μορφή και το περιεχόμενο στο κοντσέρτο αυτό τόσο ενορχηστρωτικά όσο και σε ρυθμικό επίπεδο.

Ο συνθέτης στο κοντσέρτο αυτό διαρθρώνει μέσα σε μια συνεχή διαλογική ροή, το μουσικό του υλικό. Χρησιμοποιεί μιμήσεις και μάλιστα επεξεργασμένες μέσω παραλλαγών σε ρυθμικό, μελωδικό και ηχοχρωματικό επίπεδο. Ακόμη μουσικές ιδέες με τεχνικά και αρμονικά μελωδικά στοιχεία, τα οποία είναι εύληπτα για τον ακροατή και εκτελέσιμα από τον σολίστα. Όλα αυτά αποτελούν τα μουσικά υλικά για το κοντσέρτο Νο.2 για σόλο βιολοντσέλο και ορχήστρα του Δημήτρη Θέμελη.

Στο 2ο και λυρικό μέρος του έργου, ξεχωρίζει μία ευαισθησία του συνθέτη στη μουσική πράξη (βλ.μ.245 - 249, 260 - 265, 267 - 272 κ.α.). Διακρίνεται μία λεπτότητα σε ένα ευλύγιστο μελωδικό στυλ και ένας φροντισμένος μουσικός λόγος. Κατέχοντας τη γνώση του έγχορδου μουσικού ο συνθέτης, επιλέγει μουσικές φράσεις οι οποίες με απλή τεχνική εκφράζουν την ταύτιση της συναισθηματικής του πρόθεσης, την αναπαραγωγή της πρόθεσης αυτής από τον εκτελεστή και το βίωμα του ακροατή.

Το πρωτότυπο στο 3ο μέρος είναι, ότι ενώ δεν υπάρχει το αρμονικό τονικό υπόβαθρο της κλασικής εποχής, ο συνθέτης αποτυπώνει το άκουσμα από την προφορικότητα της παραδοσιακής μουσικής που βίωσε κατά την παιδική του ηλικία, στην γενέτειρα του Ικαρία. Το στοιχείο αυτό συνεχίζεται και στο επόμενο άρρηκτα συνδεδεμένο μέρος του «Χορού». Χρησιμοποιεί στο μέρος αυτό λεπτούς χρωματισμούς χωρίς να αλλοιώνει το ύφος που επιδιώκει και χωρίς να τροποποιείται η μελωδία που θέλει να υπερισχύσει. Είναι το μοναδικό μέρος και των δύο κοντσέρτων για βιολοντσέλο του συνθέτη, στο οποίο επέλεξε ένα τόσο λιτό ύφος με απλή και αφαιρετικά επιλεκτική απόχρωση στην ορχηστρική συνοδεία. Η ενορχήστρωση αυτή όμως, εδραιώνει την μουσική ιδέα την οποία ο συνθέτης επιδιώκει να επικρατήσει. Ο Δημήτρης Θέμελης κατορθώνει να δημιουργήσει μια μυστηριακή σχέση μέσα από τους χιλιάδες ήχους. Σε όλο αυτό το 3ο μέρος, διατηρεί ένα σταθερό ύφος με κοινό χαρακτήρα στη μελωδική μουσική ιδέα η οποία το διαπερνά και αποτελείται στο σόλο βιολοντσέλο από έντεκα μέτρα (βλ.μ.342 - 352) ή και δώδεκα μέτρα (βλ.μ. 358 - 369). Τον χαρακτήρα αυτόν προσδίδει το ρυθμικό σχήμα του τέταρτου με όγδοο και τρία συνεχή όγδοα (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) το οποίο κυριαρχεί ως μοτίβο της μουσικής ιδέας. Ως επεξεργασία και συνοδεία στη μουσική ιδέα, κυριαρχούν τα συνεχή δέκατα έκτα και στο σόλο και στα υπόλοιπα συμμετέχοντα όργανα (βλ.μ. 353 - 357 στο σόλο, 358 - 370 στο φλάουτο κ. α.). Τη σταθερότητα του ύφους επιβεβαιώνει και η ρυθμική αγωγή του *Allegro vivace* σε όλη την διάρκεια του 3ου μέρους.

Το τελευταίο μέρος *Choros* είναι ένας νησιώτικος χορός και αποτελεί μία δυναμική παρουσία στο κοντσέρτο. Δίνει έναν ιδιαίτερο παλμό με αίσθημα αισιοδοξίας και στοιχεία Εθνικής Σχολής. Επιπλέον, το άκουσμα του μέρους της συγκεκριμένης μουσικής σύνθεσης προσθέτει «έννοια» και «νόημα» σε αυτήν, διότι προέρχεται όχι μόνο από την πρόθεση του συνθέτη αλλά και από τα βιώματά του. Στο συγκεκριμένο μέρος, όπως και στο προηγούμενο, ο συνθέτης εκφράζει, μέσα από την ελευθερία και τη λεπτότητα του ύφους, την επαφή του με την ελληνική παραδοσιακή μουσική στα παιδικά του χρόνια.

Αυτό που ξεχωρίζει στον Δ. Θέμελη, στο συγκεκριμένο κοντσέρτο, δεν είναι ότι απλά χρησιμοποίησε θέματα παραδοσιακής μουσικής. Η αξία αυτού

έγκειται στο ότι ο συνθέτης εισέδωσε στις ρίζες αυτής της μουσικής και την αξιοποίησε.

Συμπερασματικά, ως προς τα ζητήματα δεξιοτεχνίας και ύφους, διαπιστώνεται ότι η πολυπρισματικότητα των μουσικών στοιχείων τα οποία χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη συνθετική δραστηριότητα, βρίσκεται στη σύζευξη δύο πόλων:

1) Τονικότητας και Τροπικότητας

2) Ατονικότητας με τονικό σημείο αναφοράς και Ατονικότητας χωρίς τονικό σημείο αναφοράς

Η Τονικότητα είναι ευδιάκριτη στο κοντσέρτο, ως συμπληρωματική κατάσταση δύο τετράχορδων.

Η Τροπικότητα κάνει την εμφάνισή της, με την έννοια της προσθήκης του προσλαμβανόμενου φθόγγου, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό 5-χορδο.

Η σύμπλευση επίσης ανατολικών στοιχείων, η αποδέσμευση από το τονικό σύστημα με την χρωματικότητα της ατονικής πραγματικότητας, είναι τα στοιχεία τα οποία χαρίζουν στο έργο μία απόχρωση τονικών υψών που δηλώνουν τρόπο ως τονικό κέντρο σε ένα ατονικό περιβάλλον.

Η χρήση των τεχνικών ερμηνείας στο σολιστικό όργανο, προσφέρει ένα ήρεμο φάσμα ηχοχρωμάτων στον ακροατή. Διασφαλίζει όμως ο δημιουργός μια καλαίσθητη μελωδία με πυκνή υφή συνεχούς ροής.

Το έργο αυτό δεν μπορεί εύκολα να ενταχθεί σε μία «τάση», ούτε θυμίζει την ελληνική σύγχρονη μουσική δημιουργία όπως διαμορφώθηκε από σύγχρονους Έλληνες συνθέτες. Ακολούθησε ο Δ. Θέμελης την εξελικτική τάση της εποχής του 20ου αιώνα, με ευρύ φάσμα επιδιώξεων, χωρίς μία κοινή μουσική γλώσσα όπως συνέβαινε σε προηγούμενες εποχές.

Υφολογικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ανήκει σε κάτι ενδιάμεσο εποχής Καλομοίρη και συνθετικής πραγματικότητας της πρώτης εικοσαετίας του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα.

Διαπιστώνεται δηλαδή, μία προσωπική μουσική γλώσσα με συντακτικό το οποίο ορίζει ο συνθέτης, όπου αντιστικτικές και αρμονικές αλήθειες σκιαγράφονται με ένα προσωπικό ύφος και υποδηλώνουν μία βαθιά μουσική και στοχαστική προσωπικότητα.

Ο ίδιος ο συνθέτης στην μοναδική συνάντησή μας χαρακτήρισε το συνθετικό του ιδίωμα στο έργο αυτό *neomodal*.

Συμπληρωματικά αξίζει να ειπωθεί ο χαρακτηρισμός για τις συνθέσεις του Δ. Θέμελη των:

α) Μπέρτολντ Χούμπελ (Γερμανός καθηγητής σύνθεσης)⁷¹

«... η μουσική σας είναι χαρακτηριστικό δείγμα του μεταμοντέρνου στυλ».

β) Αθανάσιου Ζέρβα (Σαξοφωνίστας, συνθέτης, καθηγητής στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας).

«... Η μουσική γλώσσα του συνθέτη αντανakλά βαθιά επιστημονική, ιστορική και μουσικό θεωρητική γνώση, αλλά και ευαισθησία στη μουσική παράδοση και τη μουσική πράξη»

«.....η διάχυτη ηχητική καλαισθησία των έργων του είναι απόρροια του «μέτρου» ως αποτέλεσμα της μορφικής ισορροπίας και της μουσικής οικονομίας στο φθογγικό περιβάλλον»⁷².

⁷¹ Θέμελης, *Το μοιραίο ταξίδι στην Ικαρία και ο γυρισμός*, 2014:161

⁷² Ο.π., 171

ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΕΜΕΛΗΣ

Ο συνθέτης, καθηγητής Μουσικολογίας Δημήτρης Θέμελης, ανήκει στην ομάδα των αυτοδίδακτων συνθετών. Έχοντας αποκομίσει γνώσεις γύρω από την επιστήμη και τέχνη της σύνθεσης, ασχολήθηκε με την μουσική δημιουργία σε ώριμη ηλικία.

Η μελέτη και ανάλυση των δύο κοντσέρτων για βιολοντσέλο, τα οποία περιλαμβάνει η παρούσα Διδακτορική Διατριβή, αποδεικνύει ότι ο Δ. Θέμελης χειρίζεται το μουσικό του υλικό με ένα συντακτικό το οποίο, εν πολλοίς, ανήκει στην μουσική γλώσσα του 20ου αιώνα. Είναι ατονικές συνθέσεις, οι οποίες χαρακτηρίζονται από μέρη που έχουν ως σημεία αναφοράς συγκεκριμένα φθογγικά κέντρα. Η μελωδία στα συγκεκριμένα έργα, έχει έναν αρμονικό ήχο στην αντίληψη των ακροατών, απαλλαγμένο από έντονες διαφωνίες. Πολύ συχνά ξεχωρίζει τονική πορεία. Η μουσική του εμπεριέχει την σιγουριά της παλιάς αρμονίας, παρόλο που είναι γραμμένη στην ελεύθερη ατονικότητα.

Ο Δ. Θέμελης μέσα από τις συγκεκριμένες του συνθέσεις, απέδειξε ότι η μουσική της κλασικής αρμονίας, αποτελεί μια ζωντανή παρουσία χωρίς να εκμηδενίζεται και να εκτοπίζεται από τη σύγχρονη μουσική. Αντιθέτως, κατόρθωσε κάτι σπάνιο. Τη συνύπαρξη ελληνικής τοπικής παραδοσιακής και ευρωπαϊκής μουσικής. Μέσα από τις δύο του συνθέσεις για βιολοντσέλο κατορθώνει να ευαισθητοποιήσει τον εκτελεστή ώστε να επικοινωνεί με τη μουσική που παίζει.

Όπως αναφέρει ο Πολ Γκρίφιθς: *«η διαφορά στην περίπτωση της μουσικής του 20ου αιώνα έγκειται στο ότι έμειναν ανοιχτές τόσες πολλές δυνατότητες επιλογής, ώστε δεν υπήρξε μία και μοναδική εξελικτική τάση ούτε μία κοινή γλώσσα όπως συνέβαινε σε προηγούμενες εποχές, αλλά διαμορφώθηκε ένα ευρύ φάσμα επιδιώξεων και μέσων»⁷³.*

Η χρήση τροπικότητας είναι εμφανής σε κάποια σημεία των έργων, στοιχείο το οποίο προσδίδει στον συνθέτη την έννοια της «μουσικής ελληνικής

⁷³ Γκρίφιθς, *μοντέρνα μουσική*, 1993:46-47

ταυτότητας» χωρίς να του προσάπτει την ετικέτα του συνθέτη Εθνικής Σχολής. Δεν ενθουσιάζεται από τον μεγάλο αριθμό συνθετικών τεχνικών οι οποίες αναπτύχθηκαν κατά τον 20ο αιώνα (σειραϊσμός, δωδεκαφθογγισμός κ.α.) και δεν ακολουθεί σύγχρονη σημειογραφία ως προς τις τεχνικές εκτέλεσης των οργάνων. Εκφράζει μία τάση αποστασιοποίησης ως προς την χρήση στοιχείων πειραματισμού και εξεζητημένων μουσικών περασμάτων, άφθαστης δεξιοτεχνίας, χωρίς να εξαντλεί τις τεχνικές δυνατότητες των οργάνων. Διαρθρώνει τον μουσικό του λόγο, χωρίς να δημιουργεί έντονη ανταγωνιστική σχέση μεταξύ σόλο βιολοντσέλου και ορχήστρας. Αντιθέτως προσδίδει ρόλο συμπόρευσης και διαλογικής σχέσης χωρίς πολλές αντιθέσεις.

Ακολουθεί έντονα την συνθετική πρακτική της μίμησης, η οποία σε πολλά σημεία των κοντσέρτων φτάνει τα δώδεκα και δεκαπέντε μέτρα. Οργανώνει τα μουσικά τμήματα, εφαρμόζοντας την επεξεργασία της μεταφοράς της μίμησης σε άλλα τονικά ύψη (*transporto*), ή ακόμη τον διαχωρισμό της μελωδικής γραμμής και το μοίρασμα σε όργανα τα οποία και την παρουσιάζουν τμηματικά.

Οι αλλαγές στα είδη των μέτρων και στη ρυθμική αγωγή των μερών των έργων, συμβαδίζουν με την σύγχρονη συνθετική πρακτική, χωρίς να αγγίζουν το «υπερβολικό». Προσφέρουν όμως, μία ελαστικότητα στη μουσική ροή της αφήγησης σε συγκρατημένα πλαίσια.

Ο συνθέτης εκφράζεται με συγκρατημένο αρμονικό λόγο, χωρίς εξεζητημένες αρμονικές συνδέσεις και πολυφωνικά στοιχεία, δημιουργώντας τη δική του μουσική γλώσσα με έμφαση στη γλώσσα της ψυχής και συνδυασμό μουσικής και συναισθήματος.

Ο ενορχηστρωτικός του λόγος μέσα από την παραδοσιακή γραφή, ενισχύει την απλότητα στην επεξεργασία του μουσικού του λόγου και την λειτουργικότητα της ηχοχρωματικής έκφρασης χρησιμοποιώντας απλά εκφραστικά μέσα.

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό στοιχείο των συνθέσεων του Δ. Θέμελη, όπως αναφέρει ο Α. Ζέρβας, είναι ότι: «*Στη μουσική του Δημήτρη Θέμελη η διαπάλη για την επίτευξη της ισορροπίας μεταξύ μορφής και περιεχομένου, είναι διάχυτη και διαρκής και αυτό είναι που την καθιστά τόσο ενδιαφέρουσα*»⁷⁴.

⁷⁴Ζέρβας, Ομιλία για τον Δημήτρη Θέμελη, 2017

Πολύ συχνά στα κοντσέρτα του αυτά ο Δ. Θέμελης, δημιουργεί διαλογικές σχέσεις, αφενός μεν ανάμεσα στον πλούσιο και πιο λιτό ήχο της ορχήστρας, δημιουργώντας ένα δίπολο «ένταση - λύση» σε ηχοχρωματικό επίπεδο, αφετέρου δε ανάμεσα στο σόλο όργανο και σε άλλα όργανα της ορχήστρας.

Η χρήση των διάφορων τύπων ισοκρατών, δημιουργεί μία ετεροφωνία σε σχέση με την ομοφωνική και πολυφωνική γραφή, τεχνικές τις οποίες χρησιμοποιεί σε πολύ μεγάλη έκταση.

Εν κατακλείδι, η ενασχόληση με τα δύο αυτά κοντσέρτα, αποτελεί μία πρόκληση αλλά και συνδημιουργία για έναν βιολοντσελίστα, που θα αποφασίσει να τα ερμηνεύσει, έχοντας την βεβαιότητα της ελληνικής δημιουργίας.

Ο συνθέτης προσεγγίζει ένα δείγμα ελληνικής έντεχνης μουσικής, η οποία αντικατοπτρίζει μία αυτόνομη συνθετική δημιουργία. Διαφαίνεται ότι η γνώση του συνθέτη ως εκτελεστή έγχορδου, οι μουσικολογικές του σπουδές και οι μουσικές του καταβολές (από τον τόπο που γεννήθηκε και δέχθηκε τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα) έχουν αφομοιωθεί και μετουσιωθεί στα έργα του αυτά. Στην μουσική του προσωπικότητα είναι εμφανής ο συγκερασμός των ευρωπαϊκών του σπουδών με το ελληνικό στοιχείο.

Ο μουσικολόγος Απόστολος Κώστιος προλογίζοντας βιβλίο του Δ. Θέμελη αναφέρει⁷⁵: «...Ο Δ. Θέμελης συνδέει την γένεση της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής του 19ου αιώνα με την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση...» «...στο συνθετικό του έργο συναντιούνται με τον πιο φυσικό τρόπο το ελληνικό δημοτικό μέλος με τα προχωρημένα στοιχεία – ιδιώματα της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής...», «...βιώνει την “ελληνική συνέχεια” όπως την διακήρυξε ο Δάσκαλός του και μεγάλος Έλληνας μουσικολόγος Θρασύβουλος Γεωργιάδης, μετουσιώνοντας “έργω” την παράδοση σε συγχρονικότητα...».

Η πρόκληση για έναν βιολοντσελίστα δεν είναι η εξάντληση των ηχητικών δυνατοτήτων του οργάνου για εντυπωσιασμό, αλλά η προσέγγιση μυσταγωγικά της συνθετικής γλώσσας, δομής και μουσικής ιδέας που εκφράζει ο δημιουργός στα κοντσέρτα του. Για την ερμηνευτική εκτέλεση ο Θρ.

⁷⁵ Θέμελης, *Μελέτες για την Ελληνική Μουσική*, 2009:10 - 12.

Γεωργιάδης αναφέρει «...η οργανική μουσική πρέπει να εκτελείται σαν να ήταν φωνητική, δηλαδή ομιλούσα, με την δεισδυτικότητα της ομιλίας...».⁷⁶

Ο Δημήτρης Θέμελης, δημιουργώντας μουσική στο πλαίσιο της δικής του μουσικής γλώσσας, προσφέρει τα δύο αυτά κοντσέρτα για βιολοντσέλο ενισχύοντας την μουσική ταυτότητα της σύγχρονης έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Ο μουσικός του λόγος, δομημένος σε μιμητικά μοντέλα με την δημιουργία πολυρυθμικών εικόνων και διαρθρωμένος μέσα από ομοφωνικά και πολυφωνικά μέρη, προσφέρει στους σύγχρονους και μελλοντικούς βιολοντσελίστες, στο ελληνικό αλλά και στο παγκόσμιο φιλόμουσο κοινό, δύο έργα εξαιρετικά αξιόλογης καλλιτεχνικής ταυτότητας.

⁷⁶ Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, 1994:118.

Μέρος Β΄

Ντίνος Κωνσταντινίδης

1929 - 2021



I am very happy and excited to have the delightful Greek cellist Vicky Papanicolaou working on my cello works thus highlighting my music along with the music of my colleagues and friend Dimitri Themeli; for the completion of her dissertation based on the music of two Greek composers.
Louisiana State University Boyd Professor of Music
Dinos Constantinos. 14 June 2019.

Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα
Κοντσέρτο για δυο βιολοντσέλα και ορχήστρα

Ντίνος Κωνσταντινίδης

1ο Κεφάλαιο

Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στα Ιωάννινα στις 10 Μαΐου του 1929. Το πρώτο ερέθισμα για την ενασχόλησή του με τη μουσική το δέχτηκε από τον μεγαλύτερο αδελφό του, ο οποίος άρχισε μαθήματα βιολιού στο Ωδείο Ιωαννίνων το 1941. Την ίδια χρονιά, άρχισε και ο ίδιος μαθήματα στα Ιωάννινα με την Όλγα Μέντζου, την πρώτη του δασκάλα. Σε ηλικία 15 ετών εισήχθη στο Ελληνικό Ωδείο στην Αθήνα και σπούδασε βιολί με τον *Tony Schultze*, από τον οποίο διδάχθηκε το Κοντσέρτο για Βιολί σε Σολ Ελάσσονα, του *Max Bruch*, έργο που συντάραξε τον ταλαντούχο μαθητή. Στα θεωρητικά μαθήματα της Μουσικής στο Ελληνικό Ωδείο, ήταν μαθητής του Γιάννη Παπαϊωάννου και του Μάριου Βάρβογλη, ενώ στη Μουσική Δωματίου στο Ωδείο Αθηνών ήταν μαθητής της Λήδας Κουρούκλη. Επίσης, δάσκαλός του στο Ωδείο Αθηνών ήταν ο Γιώργος Λυκούδης. Εισήχθη και σπούδασε για λίγο στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, χωρίς όμως να μετατοπιστεί από τις επιλογές του για τη Μουσική. Έτσι, αντί για πτυχίο Νομικής ο Ντίνος Κωνσταντινίδης απέκτησε Δίπλωμα Βιολιού και Πτυχίο Αρμονίας και άρχισε να εργάζεται ως βιολονίστας στις μεγάλες ορχήστρες της Αθήνας (Κρατική, Λυρική, Εθνική)⁷⁷. Στα επόμενα χρόνια οι σπουδές συνεχίστηκαν στις Η.Π.Α., ενώ με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών για τρία χρόνια, είχε την δυνατότητα να σπουδάσει με κορυφαίους δασκάλους βιολονίστες, όπως τους *Ivan Galamian*, *Dorothy Delay*, και *Josef Gingold*, σε δύο από τα σπουδαιότερα ιδρύματα της βιολονιστικής τέχνης, στο *Juilliard School of Music* και στο *Indiana University*, αποκτώντας αντίστοιχα *Diploma* και *Master of Music*⁷⁸. Ο τότε διευθυντής ορχήστρας του *Juilliard School of Music*, *Jean Morel* βοήθησε στην καλλιτεχνική πορεία του Ντίνου Κωνσταντινίδη και κατά ομολογία του ίδιου, του είναι απέραντα ευγνώμων. Στις Η.Π.Α., ο Ντ. Κωνσταντινίδης είχε επαφές με σπουδαίους μουσικούς, συνθέτες και συγγραφείς της εποχής, όπως: *I. Stern*, *S. Barber*, *D. Kabalevsky*, *D. Shostakovich*, *Perl Back* κ.α. Εκεί συνάντησε τον Δ.

⁷⁷ Προσωπική επικοινωνία

⁷⁸ <https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php>

Μητρόπουλο (με τον οποίο είχε μακρινή συγγένεια)⁷⁹. Με τη λήξη της υποτροφίας, επέστρεψε στην Αθήνα για να εργασθεί στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ως βιολιστής. Ο τότε διευθυντής της Θ. Βαβαγιάννης του είπε: «Είμαστε πολύ χαρούμενοι που είστε εδώ, αλλά μπορούμε να τα καταφέρουμε και χωρίς εσάς». Αυτή η προσβλητική κατά τον Ντ. Κωνσταντινίδη φράση, υπήρξε ο λόγος της αναχώρησης του και μόνιμης πλέον εγκατάστασης του στις Η.Π.Α.. Εκεί συνέχισε και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο *Michigan State University*, από όπου απέκτησε *PhD* στη Σύνθεση⁸⁰.

Οι πολύ καλές σπουδές του Ντίνου Κωνσταντινίδη και η εξαιρετική εργατικότητα του, του έδωσαν την ευκαιρία να υπηρετήσει ως εξάρχων βιολονίστας σε μεγάλες ορχήστρες των Η.Π.Α., όπως στη Συμφωνική Ορχήστρα της Ινδιανάπολης με διευθυντή τον *I. Solomon* (έναν από τους δύο σημαντικούς μέντορες στην μουσική του πορεία) και στη Συμφωνική Ορχήστρα του *Baton Rouge*. Επίσης, από το τέλος της δεκαετίας του 1960 και μετέπειτα δίδαξε ως καθηγητής Βιολιού και κατόπιν Σύνθεσης στο *Louisiana State University (L.S.U), Baton Rouge*^{81 82}.

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης έχει τιμηθεί με πάρα πολλά βραβεία, ενώ εξακολουθεί να κατέχει την τιμητική θέση *Boyd Professor of Composition* στο *LSU*, συνεχίζει να είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής και μαέστρος της *Louisiana Sinfonietta* και να συνθέτει αδιάκοπα⁸³. Επίσης έχει αναγορευθεί το 2010, σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (Θεσσαλονίκη)^{84 85}.

Η μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη έχει παρουσιαστεί σε όλο τον κόσμο, από πολλές ορχήστρες μεταξύ των οποίων: *English Chamber Orchestra, American Symphony Orchestra*, και *Shenzhen Symphony (China)*, *Bohuslav Martinu Chamber Orchestra, Black Sea Philharmonic (Romania)*, *Filarmonica Oltenia (Craiova - Romania)*, *Annapolis Chamber Orchestra, New Orleans Philharmonic* καθώς και στην Αυστραλία, Ταϊβάν, Κύπρο και Ελλάδα

⁷⁹ Προσωπική επικοινωνία

⁸⁰ Προσωπική επικοινωνία

⁸¹ Mims, *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constandinides. A Comparative Study*, 2017:188

⁸² CONSTANTINIDES PAPERS, 2019:4

⁸³ <https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php>

⁸⁴ <https://www.uom.gr/msa/akadhmaiko-prosopiko>

⁸⁵ Mims, ό.π., 132

από Ορχήστρες Αθηνών, Θεσσαλονίκης. Επιπλέον συναυλίες και ηχογραφήσεις (περισσότερα από εξήντα πέντε CD) έχουν γίνει από τις *Slovak Radio Symphony Orchestra (Bratislava)*, *Bohuslav Martinu Philharmonic*, *Ruse Philharmonic Orchestra (Bulgaria)*, *Dubrovnik Symphony*, *Czech - Moravian Philharmonic*, *Memphis Symphony*, *Ku Ming Symphony (China)*, *Rome Festival Orchestra*, *Prism Orchestra (NY)*, *Polish Radio and TV Orchestra (Krakow-Poland)*^{86 87}.

Έχει συνθέσει περισσότερα από τριακόσια έργα, μεταξύ των οποίων: η όπερα *Intimations* η οποία απέσπασε το πρώτο βραβείο στους διαγωνισμούς *Brooklyn College International Chamber Opera Competition* και *First Midwest Chamber Opera Conference*, η όπερα *Antigone*, καθώς και έξι συμφωνίες από τις οποίες η δεύτερη βραβεύθηκε με το βραβείο *Artist of the Year Award of Louisiana*. Στις συνθέσεις του περιλαμβάνονται ακόμη έργα για μεγάλη ποικιλία οργάνων αλλά και φωνή. Επιπλέον διακρίσεις περιλαμβάνουν: πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό *Delius Composition Contest*, το βραβείο *American New Music Consortium Distinguished Service Award*, και το *Glen Award of I' Ensemble of New York*. Έχει επίσης τιμηθεί με τη διάκριση *Distinguished Teacher White House Commission on Presidential Scholars*⁸⁸.

Ως διευθυντής του *LSU Festival of Contemporary Music* για είκοσι δυο χρόνια, ο Ντ. Κωνσταντινίδης έχει παρουσιάσει κορυφαίους συνθέτες των Η.Π.Α. μεταξύ των οποίων οι *Carlos Chavez*, *John Cage*, *Milton Babbitt*, *Karel Husa*, και *Ernst Krenek*. Έχει συμμετάσχει στο διοικητικό συμβούλιο πολλών ενώσεων, είναι μέλος του *ASCAP* και έχει διατελέσει αξιολογητής για τις *MacArthur Foundation* και *National Endowment for the Humanities*⁸⁹. Πέθανε τον Ιούλιο του 2021.

⁸⁶ <https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php>

⁸⁷ Mims, *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constandinides. A Comparative Study*, 2017:131

⁸⁸ Mims, ό.π., 130

⁸⁹ Mims, ό.π., 132

2ο Κεφάλαιο

Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα Ντίνου Κωνσταντινίδη

2.1 Εισαγωγικά

Το κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα του Ντίνου Κωνσταντινίδη έχει τον τίτλο *China IV -SHENZHEN*.

Είναι η τέταρτη σύνθεση ενός συνθετικού κύκλου που ονομάζεται κουαρτέτο της Κίνας (*The China Quartet*). Το έργο αυτό είναι εμπνευσμένο από την πόλη *Shenzhen* η οποία είναι μια δυτικοποιημένη πόλη κοντά στο *Hong Kong*. Όχι μόνο η πόλη αλλά και η συμπεριφορά του λαού θυμίζει Δυτικό τρόπο ζωής. Στο κοντσέρτο αυτό - κατά τον συνθέτη - δεν υπάρχουν κινέζικες σκάλες ή μοτίβα, αλλά μόνο σχέδια για την πόλη και τον λαό κατά την αντίληψη του συνθέτη. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία «δυτικών ριζών» στην σύνθεση αυτή, όπως η πόλη *Shenzhen* χρησιμοποιεί δυτικό τρόπο ζωής.

Επιπρόσθετα, θέλει να εφαρμόσει στο κοντσέρτο του βασικές μουσικές ιδέες που υπάρχουν στην μουσική φιλολογία του *Solo Cello*.

Έτσι - κατά τον συνθέτη πάντα - συμπεριλαμβάνει μουσικές ιδέες που απορρέουν από τις *solo* σονάτες του *J.S.Bach* και από τις μεγάλες φράσεις των κοντσέρτων για βιολοντσέλο των *Schumann*, *Dvořák* και *Saint-Saëns*.

Το κοντσέρτο είναι αφιερωμένο στην Κινέζα βιολοντσελίστα *Ning Tien*, πρώτο βιολοντσέλο της ορχήστρας *Louisiana Sinfonietta*, η οποία το παρουσίασε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση με την ορχήστρα αυτή, υπό την διεύθυνση του συνθέτη στην πόλη *Baton Rouge* της *Louisiana* το 1992. Για τη σύνθεση αυτού του κοντσέρτου ο συνθέτης παραδέχεται ότι επηρεάστηκε από τον χαρακτήρα της και το πλούσιο *vibrato* της. Η ευρωπαϊκή πρώτη εκτέλεση έγινε από την ίδια στη Ρώμη το 1994 με τη συνοδεία της ορχήστρας *Rome Festival Orchestra*. Υπάρχουν εμπορικές ηχογραφήσεις του κοντσέρτου με σολίστ την *Ning Tien* το 2010 και ακόμη με τον βιολοντσελίστα και καθηγητή του πανεπιστημίου της *Louisiana*, *Dennis Parker* και τη *Louisiana Sinfonietta* το 2012 υπό τη διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη.

2.2 Μορφολογικά στοιχεία

Το κοντσέρτο το συνοδεύει ορχήστρα εγχόρδων και αποτελείται από τρία μέρη. Το 1ο μέρος με υπότιτλο *With Expression*, (με εκφραστικότητα), αποτελείται από εκατόν σαρανταοκτώ μέτρα. Στη συνέχεια είναι το 2ο μέρος, το οποίο έχει υπότιτλο *with Serenity* (με γαλήνη), και αποτελείται από εκατό μέτρα. Ακολουθεί το 3ο μέρος, με υπότιτλο *Playful and Mischevious*, (παιχνιδιάρικα και σκανδαλιάρικα) και αποτελείται από εκατόν σαραντατέσσερα μέτρα.

1ο Μέρος

With Expression (Με εκφραστικότητα)

Η ρυθμική αγωγή του 1ου μέρους κινείται στην ένδειξη του μετρονόμου από 80 – 116 για την ρυθμική αξία του τέταρτου ($\downarrow = 80$, $\downarrow = 116$). Δηλαδή μεταξύ *Andante* και *Moderato*. Σε όλο το 1ο μέρος εναλλάσσονται ρυθμοί 3/4, 4/4, 5/4 και 6/4.























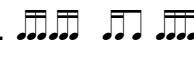






Οι δυναμικές του ακολουθούν ανιούσα και κατιούσα διαδοχή από *pp* π.χ. στο μ.9 για το σόλο, στο μ.1 για την ορχήστρα, μέχρι *fff* π.χ. στο μ.99 για το σόλο και στο μ.161 για τα έγχορδα όργανα της ορχήστρας.

Ο συνθέτης επιζητεί την δραματική έκφραση στο ξεκίνημα του κοντσέρτου με την παρουσίαση της μουσικής ιδέας του 1ου μέρους στα τρία πρώτα μέτρα και την επανάληψή της στο μ.13 με την επισήμανση *molto dramatico*.

Η ένδειξη *accelerando* στο μ.41 και μ.42 οδηγεί σε μια απόκλιση του αρχικού ρυθμού προς το ταχύτερο στο μ.43.

Ως κλειδιά μουσικής γραφής χρησιμοποιεί το κλειδί Φα (F), το κλειδί Ντο τέταρτης γραμμής (D^4) και το κλειδί Σολ (G) στο οποίο και εμφανίζει τον ψηλότερο φθόγγο του 1ου μέρους Σιβ στα μ.21 και 22. Ο χαμηλότερος φθόγγος στο σόλο βιολοντσέλο είναι ο Ρε στη χορδή Ντο (βλ.μ.73).

Τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί στο σόλο βιολοντσέλο τουλάχιστο μία φορά είναι τα ακόλουθα:













- | | |
|---|---|
| 1.  | μ.1 και 2 |
| 2.  | μ.2 και 3 |
| 3.  | μ.3 |
| 4.  | μ.5 |
| 5.  | μ.5 |
| 6.  | μ.6 και το ανάστροφο  μ.10 |
| 7.  | μ.7 |
| 8.  | μ.9 |
| 9.  | μ.17 |
| 10.  | μ.18 |
| 11.  | μ.19 |
| 12.  | μ.20 |
| 13.  | μ.21 |
| 14.  | μ.22 |
| 15.  | μ.23 |
| 16.  | μ.24 |
| 17.  | μ.32 και 33 |
| 18.  | μ.35 |
| 19.  | μ.37 |
| 20.  | μ.39 |
| 21.  | μ.41 |
| 22.  | μ.45 |
| 23.  | μ.66 και το ανάστροφο στο ίδιο μέτρο |
| 24.  | μ.67 |
| 25.  | μ.69 |
| 26.  | μ.70 |
| 27.  | μ.73 |
| 28.  | μ.80 και 81 |





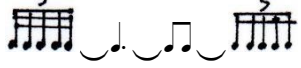







- 32) και (μ.70 - 75). Η δυναμική *p* παραμένει σε έκταση ενός μέτρου σε κάθε της χρήση.

Σε δύο μέτρα του 2ου μέρους, σημειώνει ο συνθέτης επιβράδυνση της αρχικής αγωγής με την ένδειξη *ritenuto* (βλ.μ.34 και μ.87) με επαναφορά από το επόμενο μέτρο αντίστοιχα στο αρχικό *Tempo*.

Ως κλειδιά μουσικής γραφής, χρησιμοποιεί το κλειδί Φα και το κλειδί Σολ, στο οποίο εμφανίζει τον ψηλότερο φθόγγο Ντο με δύο βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο στο μ.20. Ο χαμηλότερος φθόγος του 2ου μέρους στο σόλο βιολοντσέλο, είναι επίσης ο φθόγος Ντο στο κλειδί Φα με δύο βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο. Τον εμφανίζει για πρώτη φορά στο μ.65 και αρκετές φορές στα μ.88 - 95.

Τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί στο σόλο βιολοντσέλο τουλάχιστο μία φορά είναι τα παρακάτω:

1.  μ.1
2.  μ.3
3.  μ.4
4.  μ.5
5.  μ.7
6.  μ.8
7.  μ.9
8.  μ.11
9.  μ.12
10.  μ.13
11.  μ.13
12.  μ.15-16

- | | | |
|-----|---|---------|
| 13. |  | μ.16-17 |
| 14. |  | μ.18 |
| 15. |  | μ.20 |
| 16. |  | μ.21 |
| 17. |  | μ.24 |
| 18. |  | μ.26 |
| 19. |  | μ.27 |
| 20. |  | μ.41 |
| 21. |  | μ.45 |
| 22. |  | μ.70 |
| 23. |  | μ.72 |
| 24. |  | μ.73 |

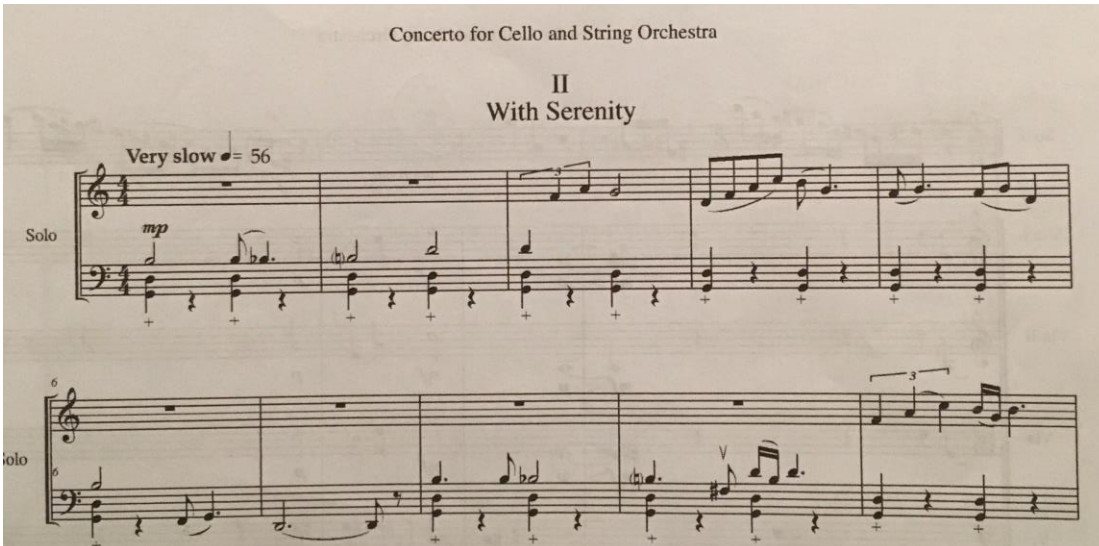
Από την αρχή του 2ου μέρους, ξεχωρίζει η τεχνική τσιμπήματος της χορδής με το αριστερό χέρι (ένδειξη +). Έντονη στο 2ο μέρος είναι και η τεχνική *legato*. Είναι οι μοναδικές τεχνικές, με τις οποίες χτίζεται η ερμηνεία του μέρους αυτού.

Concerto for Cello and String Orchestra

II
With Serenity

Very slow $\text{♩} = 56$

Solo *mp*



3ο Μέρος

***Playful and Mischievous* (Παιχνιδιάρικα και Σκανταλιάρικα)**

Η ρυθμική αγωγή του 3ου μέρους είναι *Vivo* με την αξία του τέταρτου να κινείται στον μετρονόμο από 122 (βλ.μ.1 - 84), σε 104 (βλ.μ.85 - 121), σε 80 (βλ.μ.122 - 131) και σε 126 (βλ.μ.132 - 144). Σε όλο το μέρος εναλλάσσονται οι ρυθμοί : 4/4, 3/4, 9/16, 6/4, 5/4.

Οι δυναμικές του, ακολουθούν ανιούσα και κατιούσα διαδοχή από *pp* και στο σόλο βιολοντσέλο και στην ορχήστρα (βλ.μ.80) μέχρι *fff* (βλ.μ.135 στο σόλο, μ.144 σόλο και ορχήστρα). Στο σόλο όργανο κυριαρχούν οι δυναμικές *f* και *ff*.

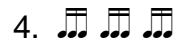
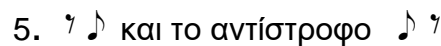

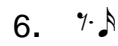
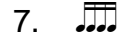


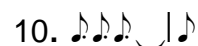
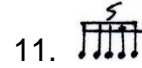


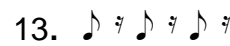
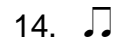

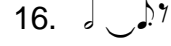


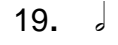

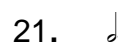

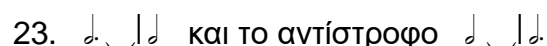


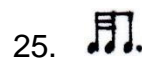
Υπάρχουν δύο ενδείξεις *accelerando*. Η πρώτη στα μ.57 - 58, η οποία οδηγεί σε απόκλιση του αρχικού ρυθμού προς το ταχύτερο στο μ.58. Στη συνέχεια οδηγείται σε επιβράδυνση στο μ.59 με την ένδειξη *ritenuto* και επαναφορά στο μ.60 στο αρχικό *Tempo* του μ.1. Η δεύτερη ένδειξη, *roco a roco accelerando*, σημειώνεται στα μ.93 - 96 και οδηγεί εκ νέου στο αρχικό *Tempo*.









Η ένδειξη *ritenuto*, συναντάται στο μ.118 και στο μ.121, ενώ η *roco agitato* στο μ.128, η οποία και οδηγεί στο μ.132, στην γρήγορη ρυθμική αγωγή *Vivo*.

Ως κλειδιά μουσικής γραφής, χρησιμοποιεί ο συνθέτης το Φα, το Ντο τέταρτης γραμμής και το κλειδί Σολ, στο οποίο και εμφανίζει για το σόλο βιολοντσέλο τον ψηλότερο φθόγγο Σιβ με μία βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο στο μ.130. Ο χαμηλότερος είναι ο φθόγγος Ντο στο κλειδί Φα κάτω από το πεντάγραμμο, η ανοιχτή χορδή Ντο του βιολοντσέλου (βλ.μ.10).

Τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο σόλο βιολοντσέλο, τουλάχιστο μία φορά είναι τα παρακάτω:

1.  μ.1
2.  και το αντίστροφο  μ.2 και 27
3.  μ.4

- | | |
|---|------------|
| 4.  | μ.5 |
| 5.  και το αντίστροφο  | μ.7 και 27 |
| 6.  | μ.7 |
| 7.  | μ.10 |
| 8.  | μ.25-26 |
| 9.  | μ.26 |
| 10.  | μ.28-29 |
| 11.  | μ.33 |
| 12.  και το αντίστροφο  | μ.40 |
| 13.  | μ.41 |
| 14.  | μ.42 |
| 15.  | μ.43 |
| 16.  | μ.44 |
| 17.  | μ.44 |
| 18.  | μ.48-49 |
| 19.  | μ.49 |
| 20.  | μ.56 |
| 21.  | μ.59 |
| 22.  | μ.77 |
| 23.  και το αντίστροφο  | μ.81-83 |
| 24.  | μ.83-84 |
| 25.  | μ.85 |

26.		μ.88
27.		μ.90
28.		μ.100
29.		μ.122
30.		μ.123
31.		μ.127
32.		μ.129
33.		μ.136

Σε όλο το 3ο μέρος στο σόλο όργανο ο συνθέτης κάνει χρήση παύσεων. Τις παύσεις μεγάλης ρυθμικής αξίας χρησιμοποιεί μόνο για την απουσία του σόλο βιολοντσέλου και τις παύσεις του ογδόου, δέκατου έκτου και τέταρτου (⁷/₈) περισσότερο ως μέσο αναπνοής του σόλο. Εξάλλου έχει δηλώσει στην συνέντευξή του ότι είναι κατά των παύσεων στις μουσικές του δημιουργίες.


Δεν ξεχωρίζει καμία ιδιαίτερη τεχνική παιξίματος σε όλο το 3ο μέρος, πλην ενός τέταρτου *pizzicato* στο μ.92 και ενός αρμονικού φθόγγου σε αξία όγδοου στο ίδιο μέτρο.

2.3 Μουσικοαναλυτικά Σχόλια

1ο Μέρος

With expression

Όλο το 1ο μέρος του κοντσέρτου έχει ως ρυθμικά χαρακτηριστικά τα τρίηχα τετάρτων και ογδών και τα πεντάηχα ογδών και δέκατων έκτων.

Το ρυθμικό σχήμα του τρίηχου τετάρτων () είναι ένα χαρακτηριστικό σχήμα στο 1ο μέρος που επαναλαμβάνει πολλές φορές. Ο συνθέτης κατά δήλωσή του, έχει επηρεαστεί από αντίστοιχα επαναλαμβανόμενα ρυθμομελωδικά σχήματα της Συμφωνίας No 5 του *L.v.Beethoven*, της Συμφωνίας No 40 του *W.A. Mozart*, του *sextet* εγχόρδων από την όπερα

Capriccio opus. 85 του *R. Strauss* και του *Verklaerte Nacht* του *Arnold Schoenberg*.

Το σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει στον τρίτο χρόνο του μ.1 με τρίηχα τετάρτων ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), τα δύο πρώτα *legato* και το ένα με χωριστό δοξάρι σε δυναμική *mp*. Το τρίηχο αποτελείται από ένα διάστημα 3ης μικρής και ένα διάφωνο διάστημα 5ης Αυξημένης (Ρε - Φα - Ντο #). Ο αρχικός και τελικός φθόγγος σχηματίζουν ένα διάστημα 7ης Αυξημένης (Ρε - Ντο #).

Στη συνέχεια εμφανίζεται το πεντάηχο ογδών στο μ.2 και ολοκληρώνεται το πρώτο μοτίβο της μουσικής ιδέας στο τέλος του μ.3. Αυτό - κατά τον συνθέτη- είναι μία λυρική μουσική ιδέα χωρίς καθόλου συγκοπές.

Από το μ.4 παρουσιάζεται το δεύτερο μοτίβο της μουσικής ιδέας με τρίηχα τετάρτων πάλι, αλλά με διάστημα 9ης Μεγάλης από τη βάση του τρίηχου (Ρε - Μι).

Στο μ.5 ολοκληρώνεται το δεύτερο αυτό μοτίβο με τα τέταρτα τρίηχων στον ίδιο φθόγγο Ρε και κατάληξη πάλι, στον τέταρτο χρόνο του μέτρου, στο φθόγγο Ρε. Στο σημείο αυτό κυριαρχεί ένα τονικό κέντρο γύρω από το φθόγγο Ρε.

Στον πέμπτο και έκτο χρόνο του μ.6 εμφανίζει ξανά τα τέταρτα τρίηχων του μ.4, κατά ένα διάστημα 4ης Καθαρής ψηλότερα. Ολοκληρώνει την παρουσίαση των μουσικών ιδεών ο συνθέτης, με την εμφάνιση του δεύτερου μοτίβου του μ.4. Σε όλο αυτό το τμήμα, υπάρχει ένα τονικό κέντρο πάλι γύρω από το φθόγγο Ρε. Από το μ.18, η σημείωση του συνθέτη *roco agitato* δίνει μία κίνηση με ανάπτυξη ρυθμικών συνδυασμών και λεπτών χρωματισμών. Αυτό, κατά τον συνθέτη, το αποδεικνύουν τα όγδοα και όγδοα τριήχων τα οποία καταλήγουν στο μ.19 με κατιόν διάστημα 2ας μικρής, τα όγδοα και δέκατα έκτα του μ.19, τα οποία καταλήγουν στο μ.20 με κατιόν διάστημα 2ας μεγάλης και τα όγδοα τριήχου και το πεντάηχο δέκατων έκτων του μ.20 με ανιόν διάστημα 2ας μικρής στο μ.21. Όλα αυτά κατευθύνουν τη ροή της μουσικής σε μία κορώνα ($\hat{\text{♩}}$) στο μ.22 στο φθόγγο Σιb με δυναμική *ff* (σύμφωνα με το μουσικό κείμενο του σόλο βιολοντσέλου).

Σε όλο αυτό το τμήμα της έκθεσης των μουσικών ιδεών από την αρχή του 1ου μέρους μέχρι και το μ.22, κυριαρχούν τα ρυθμικά σχήματα των τριήχων τετάρτων (♩♩), του πεντάηχου ογδών (♩♩♩♩), πεντάηχων δέκατων έκτων (♩♩♩♩), καθώς και εξάηχα δέκατων έκτων (♩♩♩♩♩). Τα τελευταία, στα μ.23-24, ο συνθέτης τα χρησιμοποιεί πέντε φορές συνεχόμενα. Στο τμήμα αυτό, όλα αυτά τα σχήματα κατευθύνουν τη μουσική και πλάθοντάς τα με γνώση ο συνθέτης, δημιουργεί ένα λυρικό ύφος.

Στα είκοσι δυο πρώτα μέτρα η ορχήστρα έχει ένα καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Ξεχωρίζουν αναπαραγωγές μοτίβων του σόλο βιολοντσέλου, μοιρασμένα στα έγχορδα όργανα. Οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα της ορχήστρας διατηρούν έναν ρόλο ισοκράτη με μικρές εξαιρέσεις.

Στα μ.13 - 14 τα βιολιά εμφανίζουν σε κατιούσες χρωματικές κινήσεις, ως επί το πλείστον διαστημάτων 3ης, *unisono* μοτίβα με ρυθμικά σχήματα τριακοστών δεύτερων και πεντάηχων δέκατων έκτων. Στα μ.17 και μ.18, υπάρχει μια μουσική σκυτάλη με μιμητικές κινήσεις σε δεύτερα βιολιά, βιόλες και βιολοντσέλα με πεντάηχα και εξάηχα δέκατων έκτων.

Από το μ.21 στοιχειοθετείται η κατάληξη με ένα *decrescendo*. Τα πρώτα βιολιά, οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα καταλήγουν στο φθόγγο Ρε στο μ.22. Στο μ.41 και μ.42 εμφανίζει και για τα δύο μέτρα το φθόγγο Λα σε συνεχείς συγκοπές και με την επισήμανση *accelerando*. Έτσι επιτυγχάνεται η αλλαγή ρυθμού και επιτείνεται η αναμονή για αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει.

Από το μ.23 μέχρι και το μ.50, το σόλο βιολοντσέλο ακολουθεί μια συνεχή ρυθμική γλώσσα, με κυρίαρχο στοιχείο τα δέκατα έκτα, ως επί το πλείστον κατιούσας διαδοχής (μ.23, 24, 36, 37, 39, 40). Η πυκνά αυτή επεξεργασμένη γραφή αναδεικνύει τη σπουδαιότητα του χρωματισμού.

Ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο στο τμήμα αυτό της ανάπτυξης των ιδεών, είναι τα τέσσερα δέκατα έκτα με όμοιους πάντα τους τρεις τελευταίους φθόγγους, το οποίο εμφανίζεται στα μ.31, 33 και 34 και αργότερα σε κάθε μέτρο από το μ.43 μέχρι και το μ.50. Το ρυθμικό αυτό σχήμα των οκτώ συνεχόμενων δέκατων έκτων (Λα - Μι - Μι - Μι, Ντο# - Μι - Μι - Μι) μέσα από μουσικές

ερωταπαντήσεις οδηγεί στην ολοκλήρωση της μουσικής απαγγελίας του σόλο βιολοντσέλου (βλ. φωτογραφία παρακάτω).

Η ορχήστρα στην δεύτερη επανέισοδο του σόλο βιολοντσέλου στο μ.23, κρατάει ένα συνοδευτικό ρόλο με φθόγγους ολόκληρης αξίας σε όλα τα έγχορδα στο πρώτο μέτρο εισόδου τους. Στο μ.25 συνοδεύουν τα έγχορδα με αξίες τετάρτων (♩), ημίσεων (♫) και ημίσεων παρεστιγμένων (♫̣).

Στο μ.26 αρχίζει μια κίνηση πεντάχων δέκατων έκτων στα πρώτα βιολιά, την οποία σταδιακά παίρνουν τα βιολοντσέλα στο μ.26 στον τρίτο και τέταρτο χρόνο και οι βιόλες και τα βιολοντσέλα στο μ.28 στον τρίτο και τέταρτο χρόνο αντίστοιχα. Στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα, επανέρχεται το μοτίβο της αρχικής μουσικής ιδέας με τα τέταρτα τρίηχων στο μ.27. Στις βιόλες το ίδιο μοτίβο, υπάρχει στα μ.31 και 32 και στα βιολοντσέλα στο μ.33. Το μοτίβο του σόλο βιολοντσέλου στο μ.31, παίρνουν τα δεύτερα βιολιά στο μ.33 και τα πρώτα βιολιά στο μ.34.

Concerto for Cello and String Orchestra

37 C Piu mosso ♩ = 92

Solo

Vln I

Vln II

Vla

Vc

SB

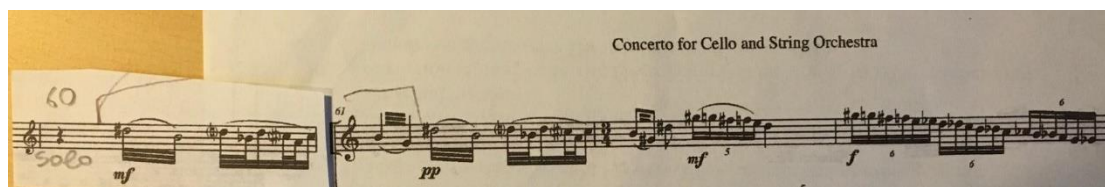
Από το μ.35 μέχρι και το μ.42 η ορχήστρα μέσα από τον συνοδευτικό της πάντα ρόλο, κινείται με τα πεντάχητα δέκατων έκτων (δεσπόζον ρυθμικό σχήμα στο 1ο μέρος του κοντσέρτου) και τα τέσσερα δέκατα έκτα (♫̣̣̣̣̣̣) ως μικρά μιμητικά μοτίβα από το σόλο βιολοντσέλο.

Από το μ.43 μέχρι και το μ.50 η συνοδεία των εγχόρδων έχει πυκνή ρυθμική γραφή με όγδοα, τέταρτα, δέκατα έκτα και τριακοστά δεύτερα με όγδοα παρεστιγμένα.

Από το μ.51 μέχρι και το μ.59 όπου το σόλο βιολοντσέλο έχει παύσεις, το προβάδισμα έχει η ορχήστρα και κυρίως τα βιολιά. Από το μ.57 πυκνώνει ο ρυθμός και οδηγεί στη πυκνή ρυθμική γραφή του σόλο βιολοντσέλου που κάνει την είσοδό του στο μ.60.

Στον δεύτερο χρόνο του μ.60, κάνει την είσοδό του το σόλο βιολοντσέλο. Μέχρι και το μ.79 διατηρεί έναν συνεχή λόγο. Στην διάρκεια αυτού του λόγου, ο συνθέτης εμφανίζει με κατιούσες χρωματικές κινήσεις μια νέα μουσική ιδέα, που παραπέμπει στην αρχική εικόνα του έργου. Την παρουσιάζει σε τέσσερα μέτρα, από το μ.60 μέχρι και το μ.63. Οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι Ρε# - Σι στο ρυθμό των τριακοστών δευτέρων δίνουν μια έμφαση σε δυναμική *mf*, από το μ.60 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.61. Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται από τον δεύτερο χρόνο του μ.61 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.62. Σε αυτό το σημείο ακούγεται η ηχώ του πρώτου μοτίβου σε δυναμική *pp*.

Από τον δεύτερο χρόνο του μ.62 και σε όλο το μ.63, κυριαρχούν κατιόντα χρωματικά και διατονικά διαστήματα από το φθόγγο Σολ# πάνω από το πεντάγραμμο, μέχρι το Μιb στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου, σε δυναμική *mf* στο μ.62 και *f* στο μ.63. Ως προς τη ρυθμική τους δομή, είναι πεντάηχα και εξάηχα δέκατων έκτων στα μ.62 και 63. Αυτά μαζί με το χρωματικό τους ύφος, κατευθύνουν την μουσική στην ροή της και σαν γέφυρα οδηγούν στην επόμενη μουσική ιδέα του συνθέτη, στο μ.64.



Από το μ.59 μέχρι και το μ.63, η ορχήστρα συνοδεύει το σόλο βιολοντσέλο με ένα πυκνό ρυθμό δέκατων έκτων ιδιαίτερα στις βιόλες και στα βιολοντσέλα. Τα βιολιά, έχουν μιμήσεις από το θέμα του σόλο βιολοντσέλου, με χαρακτηριστικό το διάστημα 3ης, άλλοτε Μεγάλο και άλλοτε μικρό, σε κατιούσα μορφή. Ακόμη, χαρακτηριστικό είναι το χρωματικό πεντάηχο δέκατων έκτων (Σολ# - Σολ φυσικό - Φα# - Φα φυσικό - Μι) στα πρώτα βιολιά (βλ.μ.62) και τα δέκατα έκτα με κυρίαρχους τους φθόγγους Ρε# και Σολ# στα δεύτερα

βιολιά. Στο μ.63 εμφανίζει ο συνθέτης στο σόλο βιολοντσέλο τρία μοτίβα εξάηχων δέκατων έκτων, κατιούσας χρωματικής πορείας, ενώ στα μ.23-24, τα είχε εμφανίσει πέντε φορές.

Στα μ.64, 65 και 66 εμφανίζει ένα τρίμετρο καινούριο μοτίβο. Όλο το μ.64 έχει ρυθμικό σχήμα στο φθόγγο Ρε. Το μ.65 αποτελείται από οχτώ δέκατα έκτα, με επαναλαμβανόμενο το διάστημα Ρε# - Μι και τρίηχα όγδων διαφορετικά στον δεύτερο και τέταρτο χρόνο του μέτρου. Το μ.66 αποτελείται από τα ίδια ρυθμικά στοιχεία του μ.65, με διαφορετική διάταξη και διαφορετικούς φθόγγους εκτός από τον πρώτο χρόνο.

Τα έγχορδα, στο μ.64 συνοδεύουν με μια τρίφωνη συγχορδία Σι - Ρε - Φα#, στο δε μ.65 με μια κάθετη εναρμόνιση από την συγχορδία Μι - Σολ - Σι στους τρεις πρώτους χρόνους του μέτρου. Στα τρία αυτά μέτρα, από μ.64 μέχρι και μ.66, διακρίνεται ίσως μια σταγόνα παραδοσιακής τονικότητας και εναρμόνισης, μέσα στην ελεύθερη ατονικότητα της σύγχρονης μουσικής σύνθεσης.

Από το μ.67 μέχρι και το μ.69, επαναφέρει τη μουσική ιδέα των μ.60, 61 και 62 με συνοδεία των εγχόρδων σχεδόν όμοια με πολύ μικρές παραλλαγές.

Στο μ.70, το οποίο είναι 3/4, γράφει ο συνθέτης το ρυθμικό σχήμα τεσσάρων δέκατων έκτων, τρίηχων δέκατων έκτων και τέταρτου παρεστιγμένου.

Στο επόμενο μ.71, επανεμφανίζεται το ρυθμικό αυτό σχήμα, αλλά με συμπλήρωση ενός χρόνου ακόμη, εφόσον το μέτρο γίνεται 4/4.

Στο μ.72 υπάρχει μια ρυθμικά διευρυμένη ιδέα από την αρχή του έργου. Είναι μια κατιούσα δέκατων έκτων, με χαρακτηριστικό της, τα διαστήματα 3ης που καταλήγει στο φθόγγο Ρε.

Στα μ.70, 71 και 72, η ορχήστρα έχει συνοδευτικό ρόλο με χαρακτηριστικό το ρυθμικό σχήμα του όγδου και τέταρτου παρεστιγμένου σε σύζευξη με τέταρτο (♩ ♩ ♩). Μόνο τα βιολοντσέλα της ορχήστρας παίζουν δέκατα έκτα στο μ.70 και μ.71, δημιουργώντας μια πολυρυθμική κατάσταση.

Στο μ.73, επαναφέρει ο συνθέτης τη μουσική ιδέα του μ.60 και μ.61 πάλι με τους επαναλαμβανόμενους φθόγγους, σε διαστήματα 3ης μικρής και Μεγάλης. Αυτή τη φορά όμως με τους κατιόντες φθόγγους Λα# - Φα# στο μ.73 και Φα# - Ρε# στο μ.74 και μ.75.

Από τον τρίτο χρόνο του μ.75, όλη αυτή η κατιούσα χρωματική κίνηση σταθεροποιείται στο φθόγγο Ρε αξίας ημίσεος για δυο συνεχή μέτρα 76 και 77 με την ένδειξη *marcato*.

Στα επόμενα δυο μέτρα 78 και 79, ολοκληρώνει ο συνθέτης όλη αυτή την έκθεση επαναλαμβανόμενων ιδεών, με μια κατάληξη ή πτώση στο φθόγγο Ντο, υποστηριζόμενη από μια συνήχηση φθόγγων συγχορδιακής μορφής, Μιb - Σολb - Σιb - Ρε - Φα# - Σιb. Δηλαδή πρόκειται για μια συγχορδία με διαστήματα 3ης, 5ης, 7ης, 9ης και 13ης από την βάση του φθόγγου Μιb, που υπάρχει για τέσσερα συνεχή μέτρα (76 - 79).

Από το μ.73 μέχρι και το μ.79, η ορχήστρα ακολουθεί ένα σταθερό σχήμα συνοδείας. Τα κοντραμπάσα ακολουθούν μια διακριτική συνοδεία με τέταρτα (♩) σε *pizzicato*, ήμισυ (♫) και ήμισυ παρεστιγμένα (♫) σε *arco*.

Οι βιόλες και τα βιολοντσέλα έχουν συνεχή κίνηση δέκατων έκτων και τα βιολιά, αλληλοσυμπληρώνουν τη συνεχή κίνηση των εγχόρδων με δέκατα έκτα.

Μια νέα έκθεση μουσικής ιδέας φέρνει ο συνθέτης από το μ.80 μέχρι και το μ.103, η οποία κατά τον ίδιο, στηρίζεται στο ίδιο υλικό της αρχής του έργου με διαφορετικό ρυθμικό σχήμα και δείχνει μια μελωδική ανησυχία. Κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο είναι ο αντιχρονισμός που ξεκινάει και ολοκληρώνεται σε όλο το μέτρο (όγδοο, δυο τέταρτα και τέταρτο παρεστιγμένο ♪♪♪). Αυτό το σχήμα του μ.80, κυριαρχεί σε όλη την προαναφερόμενη έκταση. Ο συνθέτης το εμφανίζει επτά φορές μέχρι και το μ.94. Σε όλες αυτές τις φορές το πρώτο όγδοο (♩) και τέταρτο (♩) βρίσκονται πάντοτε σε απόσταση διαστήματος 3ης μικρής. Τις υπόλοιπες τρεις φορές που το εμφανίζει μέχρι και το μ.103, την πρώτη είναι επαναλαμβανόμενος ίδιος φθόγγος στο μ.98 και την δεύτερη και τρίτη φορά είναι κατιόν διάστημα 2ης Μεγάλης στο μ.101 και μ.102. Μετά το όγδοο και τέταρτο του ρυθμικού μοτίβου του μ.80 ακολουθεί ένα τέταρτο άλλοτε σε διάστημα 5ης και άλλοτε σε 7ης Μεγάλης. Το ρυθμικό αυτό σχήμα του μ.80 το εξελίσσει σε ήμισυ και κατιόντα χρωματικά δέκατα έκτα και τέταρτο στο μ.81(♩ ♪♪♪ ♩) και σε όγδοα και τέταρτα (♩ ♪♪♪ ♩) στο μ.83.

Η δυναμική που δίνει αρχικά στο μ.80 είναι ένα *mp*, το οποίο εξελίσσει σταδιακά στη συνέχεια των μέτρων σε *mf*, *f* και *ff*. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί ένταση στο έργο και σβήνει με την ολοκλήρωση και επεξεργασία της μουσικής φράσης με ένα *ritenuto* στο μ.91. Η παύση - σπάνια χρήση του

συνθέτη - στον τελευταίο χρόνο του μ.91 είναι μια αναπνοή του σόλο βιολοντσέλου, για να επαναλάβει την ίδια μουσική φράση των μέτρων 80, 81, 82 και τον πρώτο φθόγγο του μ.83 στα μ.92, 93, 94 και πρώτο φθόγγο του μ.95. Η επανάληψη αυτή της μουσικής φράσης των τριών μέτρων στα μ.92, 93, 94 ολοκληρώνεται στο μ.103. Από το μ.95 την αναπτύσσει με χρήση τριήχων ογδών στα μ. 95, 96, 97, 98, 99 ,δέκατων έκτων στα μ.98, 99 και μ.100, και ενός πεντάηχου δέκατων έκτων στο μ.99. Από το μ.95 ξεκινάει με την ένδειξη *crescendo* μια ανοδική πορεία φθόγγων σε κάθε μέτρο για να οδηγηθεί στην κλιμάκωση στο μ.99. Η μουσική κλιμάκωση επέρχεται από το μ.97 με τη διάταξη φθόγγων τριών ογδών και τεσσάρων δέκατων έκτων, τριών ογδών τριήχων και τεσσάρων δέκατων έκτων στο μ.98 και τριών ογδών, πεντάηχου δέκατων έκτων και τεσσάρων δέκατων έκτων στο μ.99. Ο φθόγγος Σι πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του Σολ στον τρίτο χρόνο του μ.99 με δυναμική *ff*, είναι το μουσικό αποκορύφωμα με τον πιο ψηλό φθόγγο του σόλο βιολοντσέλου στο 1ο μέρος. Για το τέλος της μουσικής φράσης, δανείζεται το αρχικό σχήμα των όγδοου και τέταρτου παρεστιγμένου, στο οποίο προσθέτει ένα ήμισυ (♩ μ.101 - 102). Με την σημείωση *tranquillo* την ρυθμική επανάληψη του μ.101 και την εμφάνιση της αργής ρυθμικής αξίας των ημίσεων με μια παύση αξίας τέταρτου (♩) στην αρχή του μ.103 σε 5/4 και *ritenuto*, ολοκληρώνει ο συνθέτης την μουσική του ιδέα που ξεκίνησε από το μ.80.

Από το μ.80 μέχρι και το μ.103, η ορχήστρα συνοδεύει μέσα από μια αραιή ρυθμική γραφή. Το ρυθμικό σχήμα όγδοου - τέταρτου παρεστιγμένου-και δύο τετάρτων, (♩ ♩ ♩) εμφανίζει ο συνθέτης στα βιολιά και βιόλες στο μ.81 και το όγδοο - τέταρτο παρεστιγμένο – ήμισυ (♩ ♩ ♩), στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα στα μ.86 και 87 και στα δεύτερα βιολιά και βιόλες στο μ.87.

Ο συνθέτης εκδηλώνει μια ρυθμική έκρηξη στο μ.93, πάντα όμως σε δυναμική *mp*, με κατιόντα δέκατα έκτα στα πρώτα βιολιά και το ίδιο, κατά ένα διάστημα 3ης χαμηλότερα στα δεύτερα βιολιά. Δίνει μια έμφαση στο μ.100 στα δεύτερα βιολιά, με προήχηση σε δυναμική *ff* στο φθόγγο Φα, σε ρυθμό δύο τριακοστών δεύτερων και όγδοου παρεστιγμένου με ήμισυ. Μια προήχηση υπάρχει και στο φθόγγο Λα στο ίδιο μέτρο στα πρώτα βιολιά, σε συνδυασμό με ένα κατιόν ποίκιλμα στο φθόγγο Ντο#.

Το σόλο βιολοντσέλο συνοδεύουν τα έγχορδα με συγχορδιακές αρμονικές συνηχήσεις. Έτσι στο μ.100, ακούγεται η συγχορδία Φα# - Λα - Ντο# - Φα# η οποία παραμένει και στο μ.101. Στο μ.102 ηχεί η συγχορδία Σι - Ρε - Φα# - Σι σε β' αναστροφή, με τον φθόγγο Φα# στα βιολοντσέλα της ορχήστρας στην αρχή και στη συνέχεια έρχεται σε ευθεία κατάσταση στον δεύτερο χρόνο του μέτρου.

Τη δυναμική *ff* και στη συνέχεια *fff* του σόλο βιολοντσέλου στο μ.99 συνοδεύουν τα βιολοντσέλα της ορχήστρας, με μια μελωδία σε δυναμική *mf* αρχικά, η οποία βαθμιαία σβήνει για να καταλήξει σε ένα *pp* στην αρχή του μ.104, που είναι η απαρχή της εξελικτικής πορείας του 1ου μέρους του κοντσέρτου.

Μια καινούργια μουσική ενότητα προβάλλει ο συνθέτης μέσα στην εξέλιξη του 1ου μέρους του κοντσέρτου, από το μ.104 μέχρι και το μ.131 με συνεχή δέκατα έκτα στο σόλο βιολοντσέλο και με μουσικές αλυσίδες στα μ. 106, μ.112, μ.119.

Η μουσική ιδέα είναι τα τρία πρώτα μέτρα, 104, 105 και 106 τα οποία είναι όμοια τα δυο πρώτα, πλην του τελευταίου δέκατου έκτου τους. Στο μ.104 είναι ο φθόγγος Ντο, ενώ στο μ.105 είναι ο φθόγγος Ρε⁹⁰. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο είναι το *legato* στα τρία πρώτα δέκατα έκτα και το τέταρτο χωριστό στους πρώτους χρόνους των μέτρων. Το τρίμετρο αυτό, εμφανίζει ο συνθέτης άλλες τρεις φορές στα μ. 110 - 112, 117 - 119 και 122 - 124. Στις δυο πρώτες εφαρμόζει δυναμική *mp* ενώ την τρίτη και τέταρτη φορά δυναμική *p*.

Ο ρυθμός των τριών μέτρων της μουσικής ιδέας της ενότητας αυτής, είναι 3/4. Στα μ.107 και 108 εισάγει τα 4/4. Ακολουθεί το μ.109 σε ρυθμό 5/4, το οποίο με την ανοδική πορεία των φθόγγων και την δυναμική του *crescendo* ο συνθέτης το χρησιμοποιεί ως γέφυρα για να επαναφέρει την αρχική ιδέα των τριών μ. στα μ.110,111 και 112, σε 3/4.

Τις τέσσερις φορές που το εμφανίζει, διατηρεί όμοια τα δυο πρώτα μέτρα και το τρίτο μόνο ως προς τον ρυθμό. Οι φθόγγοι παραλλάσσονται για να βοηθηθεί η εξελικτική πορεία της σύνθεσης. Στην ενότητα αυτή, παρατηρείται

⁹⁰ Μόνο στο μουσικό κείμενο του σόλο βιολοντσέλου, υπάρχει ως διαφορά ο τελευταίος φθόγγος των μ.104 και 105. Στο κείμενο της ορχήστρας παρουσιάζονται ως ίδιοι φθόγγοι.


το έντονο ενδιαφέρον του δημιουργού, να δώσει στον ακροατή την ισχυροποίηση του τονικού κέντρου στο φθόγγο Ρε.


Όλη αυτή η ενότητα είναι ένα επεισόδιο με υλικό μουσικής αλυσίδας μέχρι και το τέλος του μ.126 και μοιάζει με *cadenza* ως προς τη δεξιοτεχνική απαίτηση.


Η θεματική επεξεργασία της ενότητας αυτής, ξεχωρίζει για τα συνεχή δέκατα έκτα και τη συχνή χρήση αλλοιώσεων καθώς και χρωματικών και διατονικών ημιτονίων. Αυτά είναι στοιχεία που υπάρχουν και στην αρχή του έργου. Η ενότητα αυτή ξεχωρίζει και για την ως επί το πλείστον κατιούσα χρωματική κίνηση καθώς και για την επανάληψη διαστημάτων 2ας μικρής σε αρκετά μέτρα της ενότητας όπως: στα μ.104, 105, 107, 108, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 128.


Στα δυο τελευταία μέτρα της ενότητας, ξεχωρίζουν οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι Μι. Στο μ.130 παρουσιάζεται ο φθόγγος Μι έξι φορές και στο μ. 131 πάλι ο φθόγγος Μι επτά φορές κατά ένα διάστημα όγδοης χαμηλότερα. Ένα νέο τονικό κέντρο εμφανίζεται στο φθόγγο Μι.



Η προήγηση αυτή δηλώνει μία έμφαση και μία αναγγελία της μουσικής που πρόκειται να ακολουθήσει και είναι το οδοιπορικό για το τέλος του 1ου μέρους του κοντσέρτου.

Με μια αλλαγή ρυθμού από 4/4 σε 3/4 και μια πτώση της ρυθμικής αγωγής ($\downarrow = 104$), οδηγεί ο συνθέτης το σόλο βιολοντσέλο μέσα από εννέα μέτρα στο τέλος του 1ου μέρους, αλλάζοντας τον τρόπο της αφήγησης. Από τα συνεχή δέκατα έκτα μεταπήδησε στα δύο τριακοστά δεύτερα με όγδοο παρεστιγμένο, όγδοα και τέταρτο. Το ρυθμικό σχήμα των δύο τριακοστών δευτέρων με όγδοο παρεστιγμένο () που εμφάνισε από το μ.43 μέχρι και το μ.58 στην συνοδεία της ορχήστρας, επανεμφανίζει στο σόλο βιολοντσέλο υπό τη μορφή *coda*, από το μ.132 μέχρι και το μ.139 επτά φορές συνολικά. Στο μ.132 χρησιμοποιεί τρεις τονισμούς στον κάθε χρόνο του μέτρου, ενώ στο μ.133 δύο τονισμούς, έναν στον ισχυρό πρώτο χρόνο και έναν στον τρίτο και ασθενή χρόνο. Το ίδιο επαναλαμβάνει αντίστοιχα στα μ.134 - 135 και μ.136 - 137. Είναι ένας συνδυασμός - κατά τον συνθέτη - ποικίλλων ρυθμικών αξιών που επαναλαμβάνονται και μοιράζονται διαφορετικά κάθε δύο μέτρα.

Από το μ.140 μέχρι και το μ.165, ολοκληρώνει η ορχήστρα το τέλος του 1ου μέρους του κοντσέρτου. Το ρυθμικό μοτίβο των δυο τριακοστών δευτέρων και όγδοου παρεστιγμένου () είναι ένα κυρίαρχο μοτίβο στο 1ο μέρος. Από το μ.13 το εμφανίζει για πρώτη φορά ο συνθέτης στα βιολιά. Το σχήμα αυτό είναι διανθισμένο άλλοτε με ποικιλματική κίνηση ανοδική ή καθοδική και άλλοτε παραμένει στον ίδιο φθόγγο. Στο μ.140, το εμφανίζει στα δεύτερα βιολιά, στο μ.141 στις βιόλες, στο μ.142 στα πρώτα βιολιά και συνεχίζει παρακάτω και με μίμηση σε διάστημα 8ης στα μ.146 και 147. Στο μέτρο αυτό, το συγκεκριμένο μοτίβο παίρνουν τα βιολοντσέλα της ορχήστρας, με το οποίο και ολοκληρώνουν τη μουσική τους ερμηνεία στο 1ο μέρος.

Ένα ακόμη ρυθμικό μοτίβο, αυτό του τέταρτου σε σύζευξη με το πρώτο δέκατο έκτο από τα τέσσερα που το ακολουθούν () είναι επίσης χαρακτηριστικό του τέλους του 1ου μέρους. Αυτό το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα που εμφάνισε για πρώτη φορά ο συνθέτης στο μ.37 στο σόλο βιολοντσέλο, κατευθύνει τη μουσική προς το τέλος του μέρους, το μοιράζει με ισοροπία στα έγχορδα και επιφέρει μια ορχηστρική ομοιογένεια.

Ένα ακόμη ρυθμικό σχήμα, το οποίο το σόλο βιολοντσέλο ερμήνευσε μια φορά στο μ.135, είναι το όγδοο παρεστιγμένο με τρίηχο τριακοστών δευτέρων, δυο όγδων και τέταρτου (). Το ίδιο μοτίβο υπάρχει στα δεύτερα βιολιά στο μ.54, παραλλαγμένο ως προς το τελευταίο όγδοο που είναι παύση. Αυτό επανεμφανίζει η ρυθμική γραμμή των πρώτων βιολιών στα μ.149, 151, 156 και 158 και με αυτό ολοκληρώνεται η μελωδική τους γραμμή λίγο πριν τις τρίφωνες συγχορδίες που ακολουθούν στα μ.159,160,161 και 162.

Το 1ο μέρος ολοκληρώνεται με την συνοδεία των βιολοντσέλων και κοντραμπάσων της ορχήστρας, ξεκινώντας με τέταρτα () από το μ.140 και με όγδοα () από το μ.148 για τα βιολοντσέλα, μέχρι το τέλος στο μ.164 με ενδιάμεσες παύσεις ογδών και με μεγαλύτερης διάρκειας παύσεις για τα κοντραμπάσα. Στα τέσσερα τελευταία μέτρα, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα παίζουν *unisono*.

Στο τελευταίο αυτό τμήμα του 1ου μέρους από το μ.141 μέχρι και το μ.165, όπου ηχούν μόνο τα έγχορδα της ορχήστρας, ο ρυθμός παραμένει 3/4,

με την εμφάνιση σε δυο μεμονωμένα μέτρα των 4/4 στο μ.146 και μ.154. Το 1ο μέρος του έργου, ξεκίνησε σε 4/4 και τελειώνει σε 3/4. Αυτό είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό, μέσα σε πολλά άλλα, της σύγχρονης σύνθεσης .

Αυτή η πολυρυθμία που υπάρχει στο κοντσέρτο, καθώς και η έλλειψη συνεχούς ρυθμικής σταθερότητας, είναι ένα ίδιο χαρακτηριστικό στο κοντσέρτο για βιολοντσέλο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Στο ίδιο πάντα τελευταίο τμήμα, ως προς τη δυναμική, υπάρχει στο μ.141 ένα ξεκίνημα *f* από όλα τα έγχορδα. Από τον τρίτο χρόνο του μ.147, ξεκινάει ένα *mp* και *p* στα έγχορδα μέχρι και το μ.151. Το *crescendo* από το μ.152 , οδηγεί σε *f* στο μ.154 και στο ίδιο μέτρο το *decrescendo* οδηγεί σε *p* στο μ.155. Με το *crescendo* του μ.156, οδηγεί ο συνθέτης την ένταση του 1ου μέρους στο αποκορύφωμά της, με το ένα *f* στο μ.159 και τα τρία *fff* στο μ.161. Ένα *subito decrescendo* στο επόμενο μ.162, οδηγεί στην σιωπή τα βιολιά και τις βιόλες. Με ένα συνεχές *diminuendo* σβήνουν τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα με *ppp* και *pp* στον τελευταίο τους φθόγγο Ρε.

Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης κλείνει την αυλαία του 1ου μέρους και προετοιμάζει τον ακροατή για την αναμονή του 2ου μέρους.

2ο Μέρος ***With Serenity***

Το 2ο μέρος του κοντσέρτου, αποπνέει την γαλήνη που ζητάει ο συνθέτης στον τίτλο του. Είναι γραμμένο όλο σε πολύ αργό ρυθμό. Διατηρεί σε όλο αυτό το μέρος τα 4/4 πλην ενός μέτρου 6/4 στο μ.63. Αποτελείται από εκατό μέτρα. Περιλαμβάνει μια *cadenza* , στην οποία το σόλο βιολοντσέλο δείχνει τις εκφραστικές και δεξιοτεχνικές του ικανότητες.

Το μέρος αυτό χωρίζεται σε τέσσερις μουσικές ενότητες:

1η ενότητα από το μ.1 μέχρι και το μ.34.

2η ενότητα από το μ.35 μέχρι και το μ.77.

3η ενότητα είναι η *cadenza* του σόλο βιολοντσέλου.

4η ενότητα από το μ.79 μέχρι το τέλος, μ.100.

Στην 1η ενότητα, ξεκινάει το σόλο βιολοντσέλο για δεκαέξι μέτρα χωρίς συνοδεία ορχήστρας. Στην ενότητα αυτή, στην προσωπική του συνέντευξη την

οποία μου παραχώρησε ο συνθέτης, δηλώνει ότι στο συγκεκριμένο μέρος είχε τη σκέψη του στις σουίτες του *J.S.Bach* για σόλο βιολοντσέλο, αλλά ταυτόχρονα είχε επηρεαστεί και από την *Chaconne* για βιολί του *J.S.Bach* σε Ρε ελάσσονα. Ακόμη, ότι στην αρχή του 2ου αυτού μέρους, το δεύτερο πεντάγραμμο λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο ως δεύτερο βιολοντσέλο και δίνει ένα τονικό κέντρο με την αρχική συγχορδία. Επιπρόσθετα, θέλει να κάνει εμφανές πώς, ένα μονοφωνικό όργανο μπορεί να εκφραστεί πολυφωνικά με μελωδία και συνοδεία ταυτόχρονα.

Στα μ.1 - 7, παρουσιάζει ο συνθέτης μια μουσική ιδέα. Στο ομοφωνικό - ετεροφωνικό αυτό εφτάμετρο, κυριαρχεί το αρμονικό άκουσμα των φθόγγων Σολ - Ρε. Ο σταυρός ως υποσημείωση δηλώνει τον τρόπο παιξίματος. Αυτό γίνεται με τσίμπημα της χορδής με το αριστερό χέρι και όχι με το δοξάρι στον πρώτο και τρίτο χρόνο των πέντε πρώτων μέτρων και στον πρώτο χρόνο του μ.6. Τα *Pizzicati* αυτά δηλώνει ο συνθέτης, ότι κοντρολάρουν την τονικότητα. Χαρακτηριστικό του εφτάμετρου αυτού είναι το ρυθμικό σχήμα όγδοου και τέταρτου παρεστιγμένου ($\text{♩} \text{♩}$), το οποίο εμφανίζει ο συνθέτης στα έξι από τα εφτά πρώτα μέτρα.

Από το μ.8 μέχρι και το μ.13 επανεμφανίζει την αρχική ιδέα του θέματος (μ.1 - 7) με κάποιες ρυθμικές και μελωδικές παραλλαγές. Η ύπαρξη του πεντάηχου δέκατων έκτων ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) στο μ.11, δίνει μια ρυθμική πλαστικότητα.

Ακόμη τα όγδοα και δέκατα έκτα τρίηχων ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) μέσα από σμίκρυνση των αρχικών ογδών και τρίηχου τετάρτων, συντελούν στην ρυθμική αυτή πλαστικότητα.

Ωστόσο, διατηρεί ο συνθέτης στα προαναφερθέντα μέτρα, την αρμονική συνήχηση των φθόγγων Σολ - Ρε στον πρώτο και τρίτο χρόνο των μ.8, 9, 10 και 12 και μόνο στον πρώτο χρόνο των μ.11 και 13. Αντιστρέφει το μοτίβο του όγδοου και τέταρτου παρεστιγμένου ($\text{♩} \text{♩}$) σε τέταρτο παρεστιγμένο και όγδοο ($\text{♩} \text{♩}$).

Στο μ.10 μετά τα τρίηχα τετάρτων ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), δεν εμφανίζει το ήμισυ του μ.3, αλλά ένα ποίκιλμα πάνω στον φθόγγο Σι με κατιόν διάστημα 3ης Μεγάλης (Σι -

Σολ - Σι). Διατηρείται όμως η ίδια διαδοχή φθόγγων. Υπάρχει μια μελωδική συγχορδία Ρε - Φα - Λα η οποία καταλήγει στον φθόγγο Σολ στο μ.3 και μια αντίστοιχα Φα - Λα - Ντο που καταλήγει στο Σι - Σολ - Σι στο μ.10.

Τα τέσσερα όγδα του μ.4, τα παραλλάσσει σε πεντάχητα δέκατων έκτων στο μ.11, το οποίο συμπληρώνει με το ίδιο ρυθμικό σχήμα του όγδοου και τέταρτου παρεστιγμένου ($\text{♩} \text{♩}$) που υπήρχε στο μ.4.

Από το μ.13 αρχίζει μια επεξεργασία της αρχικής μελωδίας, η οποία ολοκληρώνεται στο μ.34. Στη ρυθμική αυτή επεξεργασία, χρησιμοποιεί μια διεύρυνση, από τριήχα δέκατων έκτων στα μ.16, 18, 21, 22 και 23, από τριακοστά δεύτερα στα μ.16, 22, από πεντάχητα στα μ.23, 24, 25, 27 και από τέσσερα συνεχή δέκατα έκτα στα μ.26, 27, 28 και 30. Μέσα από την ανάπτυξη των ρυθμικών συνδυασμών, οδηγεί ο συνθέτης το έργο σε μια κατάληξη της 1ης αυτής μουσικής ενότητας στο μ.33 με μια συγχορδία Σολ# - Σι - Ρε - Φα#.



Μέσα από την ατονικότητα της σύγχρονης μουσικής που ακολουθεί ο συνθέτης, διακρίνει κανείς συγχορδιακές μορφές. Έτσι στο μ.32, υπάρχει η συγχορδία Μι - Σολ - Σι - Ρε στον πρώτο χρόνο του μέτρου, η συγχορδία Σι - Ρε - Φα# - Σι στον τρίτο χρόνο του μέτρου, η συγχορδία Σι - Ρε - Φα# σε β' αναστροφή και σε ευθεία κατάσταση στην συνέχεια στον πρώτο και δεύτερο χρόνο του μ.33.

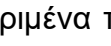
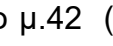

Όλη αυτή η 1η μουσική ενότητα, αποτελείται από λεπτές χρωματικές αποχρώσεις. Υπάρχει μια απαλότητα στη μουσική και μια ισορροπία μεταξύ ρυθμού, μελωδίας, αρμονίας και δυναμικής. Το ίδιο ισχύει και στην ενορχήστρωση. Η δυναμική της ενότητας αυτής δεν έχει έντονες εξάρσεις. Αρχίζει η έκθεση της αρχικής μουσικής ιδέας με δυναμική *mp* για δέκα ολόκληρα μέτρα. Ακολουθεί ένα μικρό άνοιγμα και κλείσιμο δυναμικής στα μ.11,12 και 13 και συνεχίζει πάλι στο *mp* από τον τρίτο χρόνο του μ. 13.

Με την ανιούσα δυναμική από το αντίστοιχο *crescendo* στο μ.16 , παρουσιάζει το πρώτο *f* του 2ου μέρους του κοντσέρτου στο μ.17. Η δυναμική αυτή εμφανίζεται ακόμη δυο φορές στο σόλο στα μ.21 και 30.

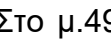
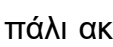
Σε όλη αυτή την ενότητα, το σόλο βιολοντσέλο αφηγείται μια ιστορία προσωπικής συγκίνησης, ενώ η ορχήστρα διατηρεί έναν διακριτικό ρόλο τονικής υποστήριξης χωρίς ηχητικές εικόνες. Η απλή αυτή ενορχήστρωση, συνοδεύεται από την ήρεμη δυναμική του *mp* στο μ.17 , στο δεύτερο μισό του μ.28 και μ.30 με εξαίρεση τα πρώτα βιολιά.

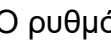
Η δυναμική *pp* υπάρχει στην ορχήστρα στα μ.17, 25, 26. Την δυναμική *p* αναθέτει στα έγχορδα στα μ.19 και 21 πλην των βιολοντσέλων και κοντραμπάσων, τα οποία ξεκινούν με δυναμική *mf* στο μ.19 και *mp* στο μ.21. Ακόμη δυναμική *p* υπάρχει στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.29 και στο μ.33. Στην συνοδεία των εγχόρδων ξεχωρίζει η δυναμική *f* μέσα από *crescendo* στα μ.22 και 23. Η δυναμική *mf* συναντάται στον τέταρτο χρόνο του μ.19 στο μ.20 στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα και στο τέλος του μ.23 μετά από *decrescendo* στα πρώτα βιολιά. Το *ritenuto*, η σταδιακή αυτή επιβράδυνση του ρυθμού στο μ.34, υποδηλώνει το τέλος μιας ενότητας και την αρχή της επόμενης.

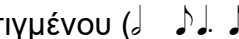
Μία δεύτερη μουσική ενότητα ξεκινάει από το μ.35 μέχρι και την πρώτη κορώνα () του μ.78. Από το μ.35 μέχρι και το μ.41, επανεμφανίζει πιστά ο συνθέτης στο σόλο βιολοντσέλο την αρχική μουσική ιδέα των μ.1 - 7 στην ίδια δυναμική του *mp*. Από το μ.42 μέχρι και το μ.64, παρουσιάζει επίμονα το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα όγδοο και τέταρτο παρεστιγμένο () του 2ου μέρους πιο συχνά στους δυο πρώτους χρόνους του μέτρου, συνοδευόμενο τις περισσότερες φορές από ήμισυ στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μέτρου. Πιο

συγκεκριμένα το μ.42 () ακολουθεί ένα ήμισυ παρεστιγμένο () στο μ.43, ενώ μετά από το μ.44 που είναι όμοιο σε ρυθμό και νότες με το μ.42 ακολουθεί όγδοο και τέταρτα παρεστιγμένα σε σύζευξη διάρκειας (μ.45 ). Διαφοροποιούνται μόνο ως προς την ένταση της δυναμικής στη συνοδεία της ορχήστρας. Στα πρώτα μέτρα (42 - 43) *ppp*, στα δεύτερα (44 - 45) *pp*.

Θέλοντας ο συνθέτης να εκφράσει την εσωτερική του άποψη, θέτει μικρές ερωτήσεις με αυτό το ρυθμικό σχήμα και παίρνει αντίστοιχες απαντήσεις άλλοτε πανομοιότυπες φθογγικά και ρυθμικά και άλλοτε με μικρές παραλλαγές. Με αυτό το σκεπτικό, στο μ.46, θέλοντας να δώσει έμφαση, ανεβάζει μια όγδοη ψηλότερα τους φθόγγους Ρεb - Σιb και τους επαναλαμβάνει στο ίδιο μέτρο. Την έμφαση επισφραγίζει η δυναμική του *f*. Την απάντηση παίρνει στο μ.47 με δυο ήμισυ και βαθμιαία ελάττωση της δυναμικής με το *diminuendo* που σημειώνει.

Στο μ.49 εμφανίζει το χαρακτηριστικό μοτίβο () στο δεύτερο μισό του μέτρου και πάλι ακολουθούν στο μ.50 τα δυο ήμισυ (). Μια ρυθμική επανάληψη υπάρχει στα μ.51 και 52.

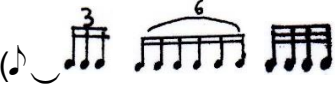
Ο ρυθμός του μ.53 () εμφανίζεται μια και μοναδική φορά σε όλο το 2ο μέρος του κοντσέρτου. Μια παραλλαγή του ρυθμού αυτού του μέτρου υπάρχει στην συνοδεία των πρώτων βιολιών στο μ.54.


Τα μ.56 και 57 του σόλο βιολοντσέλου επαναλαμβάνονται στα μ.58 και 59 πιστά και με την ίδια δυναμική. Στο μ.63, μέσα στο μοναδικό μέτρο 6/4 του 2ου μέρους του κοντσέρτου, παίζει το βιολοντσέλο ένα ήμισυ και για τελευταία φορά επαναλαμβανόμενο το ρυθμικό σχήμα όγδοου και τέταρτου παρεστιγμένου ().


Στο τμήμα αυτό του 2ου μέρους του κοντσέρτου, από το μ.42 μέχρι και το μ.64, διαπιστώνεται ότι ένα και μόνο ρυθμικό μοτίβο, κατευθύνει την μουσική του συνθέτη με μόνη εξαίρεση το μ.53. Είναι ένα από τα σημεία το τμήμα αυτό, που καλείται ένας εκτελεστής ή και ακροατής να προσπαθήσει να κατανοήσει τα βαθιά συναισθήματα του δημιουργού, που δεν μπορούν να εκφραστούν με λόγια. Ακόμη ίσως, να καταλάβει την συναισθηματική του πρόθεση, τον ψυχικό

του κόσμο που αντικατοπτρίζεται στην σύνθεση και ίσως και την έκφραση στοιχείων του χαρακτήρα του συνθέτη.

Από το μ.65, επαναφέρει ο συνθέτης το μοτίβο του μ.16, όγδοο σε σύζευξη τρίηχου δέκατων έκτων, εξάηχα δέκατων έκτων, τέσσερα τριακοστά

δεύτερα και τέταρτο παρεστιγμένο () , με πιστά διαστήματα πλην του πρώτου φθόγγου. Στο μ.16, ξεκινάει από το δεύτερο δέκατο έκτο του τρίηχου στον φθόγγο Σολ στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου, ενώ στο μ.65 από τον φθόγγο Ντο κάτω από το πεντάγραμμο. Το ρυθμικό σχήμα των τρίηχων δέκατων έκτων χρησιμοποιεί και στο μ.67.

Ένα επίσης χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο που μεταχειρίζεται ο συνθέτης στο 2ο μέρος, είναι το πεντάηχο δέκατων έκτων () με πρώτη εμφάνισή του στο μ.11. Τις περισσότερες φορές συναντάται σε ανιούσα μορφή. Σε κατιούσα μορφή υπάρχει μόνο σε τρία μέτρα και πιο συγκεκριμένα στα μ.24, 25 και στο μ.70. Το μ.70 είναι επανάληψη του μ.25 κατά ένα διάστημα 11ης ψηλότερα. Η διαδοχή των διαστημάτων είναι πιστή αναπαραγωγή με μια διαφορά στον τρίτο χρόνο του μ.70, όπου εμφανίζει ένα ανιόν ποίκιλμα, αντί του ενός τετάρτου που υπάρχει στο μ.25.

Το μ.71 είναι ρυθμική επανάληψη του μ.26 με μικρές παραλλαγές στη διαδοχή των διαστημάτων. Ένα επίσης συχνά εμφανιζόμενο ρυθμικό σχήμα είναι το τέταρτο με σύζευξη ενός δεκάτου έκτου που συμπληρώνεται από τα υπόλοιπα τρία δέκατα έκτα () . Αυτό το σχήμα επαναφέρει ο συνθέτης τέσσερις φορές μέσα σε επτά μέτρα στα μ.71, 72, 73, 75 λίγο πριν την κατάληξη που οδηγεί στην *cadenza* στο μ.78.

Τα τρία μέτρα πριν την *cadenza* μ.75, μ.76 και μ.77 είναι πιστή επανάληψη ρυθμού και διαδοχής διαστημάτων, με τα μ.30, 31, και 32. Αυτά τα τρίμετρα χρησιμοποιεί ο συνθέτης στις καταλήξεις της 2ης και 1ης μουσικής ενότητας αντίστοιχα με διαφορετικό το διάστημα του καταληκτικού φθόγγου. Είναι ένα κατιόν διάστημα 3ης μικρής στο τέλος της 2ης ενότητας και ένα κατιόν 5ης Καθαρής στο τέλος της 1ης ενότητας.

Όλη η συνοδεία της ορχήστρας εγχόρδων, στην 2η αυτή ενότητα είναι διακριτική με αραιή ρυθμική υποστήριξη. Η δυναμική των εγχόρδων ξεκινάει από *pp*. Ακόμη και κάποια *crescendi* και *decrescendi*, είναι μέσα στο πνεύμα

του *pp* και καταλήγουν σε *ppp* από το μ.35 μέχρι και το μ.42. Μόνο μια δυναμική έξαρση υπάρχει που ακολουθεί η ορχήστρα το σόλο βιολοντσέλο. Από το μ.52, ξεκινάει ένα *crescendo* το οποίο καταλήγει σε ένα *f* στο σόλο βιολοντσέλο στο μ.54. Η ορχήστρα φτάνει μόνο μέχρι ένα *mf* στο μ.55, πλην των πρώτων βιολιών τα οποία καταλήγουν σε δυναμική *f* στο μ.55 μαζί με τον δικό τους πρωταγωνιστικό σχολιασμό στα μ.54 και 55.

Στα μ.57 - 58 και 59 - 60, υπάρχει εναλλαγή *pp* και *mf* αντίστοιχα στα έγχορδα τα οποία καταλήγουν με *diminuendo* σε δυναμική *p* στο μ.62. Το αντίστροφο, από *mf* σε *mp*, καταγράφεται στα μ.65 - 66, 67 - 68 και 69 - 70. Είναι ένα *mf* που καταλήγει σε *p*.

Στα μ.71, 72, 73 και 74, έχουν μόνο τα πρώτα βιολιά δυναμική *mf*, σε σχέση με τα υπόλοιπα έγχορδα, γιατί μόνο αυτά έχουν ένα πρωταγωνιστικό ρόλο με θεματικά, ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία.

Στο τέλος της ενότητας πριν την *cadenza*, καταλήγει όλη η ορχήστρα και το σόλο σε δυναμική *pp*.

Μέσα από την αρμονική ασάφεια και την ακαθόριστη τονικότητα της σύγχρονης μουσικής, σε όλη την 2η μουσική ενότητα του 2ου μέρους, ξεχωρίζουν αρμονικές συγχορδίες στην συνοδεία της ορχήστρας. Από το μ.35 μέχρι και το μ.41 σε όλα τα μέτρα υπάρχει η συγχορδία Σολ - Σι - Ρε. Στο μ.42, με χρωματική κίνηση έχει μεταπηδήσει στην συγχορδία Σολ - Σι^b - Ρε^b - Φα - Λα μέχρι και το μ.47. Στο μ.49 διακρίνεται η συγχορδία Φα[#] - Λα - Ντο[#], ενώ στο μ.51 η συγχορδία Φα[#] - Λα[#] - Ντο[#], η οποία συνεχίζεται και στο μ.52 με αλλαγή του φθόγγου Λα σε Λα[#] στα πρώτα βιολιά. Η ίδια συγχορδία συνεχίζεται και στους δυο πρώτους χρόνους του μ.53. Στο μ.57 ανιχνεύεται η συγχορδία Φα[#] - Λα[#] - Ντο[#] - Μι. Στο μ.53 φαίνεται μια έμφαση στη διαφωνία, με τον φθόγγο Λα και Λα[#] στα βιολοντσέλα και στις βιόλες. Το ίδιο ισχύει και στο μ.60. Ακόμη, στο μ.69 είναι εμφανής η συγχορδία Ρε - Φα - Λα σε α' αναστροφή.

Γενικά σε όλο αυτό το τμήμα, μέσα από την ελεύθερη ατονικότητα, ο συνθέτης επιλέγει μια κάθετη γραφή και μια συγχορδιακή υποστήριξη στο σόλο βιολοντσέλο.

3η Μουσική ενότητα: *Cadenza*

Η 3η μουσική ενότητα είναι μιας μικρής διάρκειας *cadenza*. Αν και συνήθως η *cadenza* προσφέρεται ώστε ο σολίστας να αναδείξει την δεινότητά του ως εκτελεστής και τις δυνατότητες του οργάνου, η συγκεκριμένη δεν έχει κάτι το ιδιαίτερα απαιτητικό δεξιολογικά. Όλη η *cadenza* σηματοδοτείται από πέντε κορώνες. Η πρώτη είναι απλά αναπνοής. Αμέσως μετά ξεκινάει μια ανιούσα μελωδική γραμμή από τον φθόγγο Σολ#, η οποία μέσα από αξίες τέταρτου, ογδών, παύση δέκατου έκτου, δέκατα έκτα και χρωματικές κινήσεις, καταλήγει με ήμισυ στη δεύτερη κορώνα στο φθόγγο Σι. Η τρίτη κορώνα έρχεται συνεχόμενα με την προηγούμενη, στον φθόγγο Ντο που είναι η ανοιχτή χορδή του βιολοντσέλου. Μια ακόμη ανιούσα κίνηση με δέκατα έκτα, πεντάηχο δέκατων έκτων και τρίηχο ογδών οδηγεί στην τέταρτη κορώνα σε ήμισυ πάνω στον φθόγγο Ντο.

Είναι εμφανές, πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί αυτά τα ενδιαμέσα σταματήματα και μάλιστα σε δυναμική *p*, για να προετοιμάσει εκτελεστή και ακροατές για κάτι πιο μεγάλο, την τελευταία φράση της *cadenza*. Είναι η μεγαλύτερη σε έκταση από τις προηγούμενες, περιλαμβάνει τον ψηλότερο φθόγγο Φα όλου του μέρους, ο οποίος παίζεται στη δέκατη θέση με τρίτο δάχτυλο στη χορδή Λα. Είναι ένας σολιστικός φθόγγος, τον οποίο μέσα από *crescendo* ο συνθέτης επιλέγει να ακουστεί σε δυναμική *f*. Μετά από αυτόν τον φθόγγο Φα, αρχίζει μία κατιούσα μελωδική γραμμή, χαμηλώνει και η δυναμική της φράσης. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του βιολοντσέλου πλησιάζει στο τέλος του. Μέσα από αξίες τέταρτου, ογδών, δέκατων έκτων, ημίσεων ξανά τέταρτων και ογδών, καταλήγει στην τελευταία κορώνα πάνω στο ήμισυ του φθόγγου Ρε .

Από το μ.79, ξεκινάει η 4η και τελευταία μουσική ενότητα του 2ου μέρους. Μέχρι και το μ.87, υπάρχει μια μελωδική γραμμή στο σόλο βιολοντσέλο, στην οποία κυριαρχούν τα τέταρτα τρίηχων (♩), ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα από την αρχή του θέματος του 2ου μέρους (βλ.μ. 3, 10). Στα εννέα αυτά μέτρα (79 - 87), αιωρείται ένα τονικό κέντρο γύρω από τον φθόγγο Ρε. Η δυναμική είναι *mp*, χαρακτηριστική σε όλο το 2ο μέρος. Ένα μικρό άνοιγμα και κλείσιμο δυναμικής από τον τέταρτο χρόνο του μ.81 και στο μ.82, δίνει μια πινελιά εκφραστικότητας. Η μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου ολοκληρώνεται με το *ritenuto* στο μ.87.

Η συνοδεία της ορχήστρας και στα εννέα αυτά μέτρα είναι διακριτική, με φθόγγους αξίας ολόκληρων ως επί το πλείστον, μοιρασμένους στα βιολιά, στις βιόλες και στα βιολοντσέλα. Τα κοντραμπάσα έχουν παύσεις στο συγκεκριμένο εννιάμετρο. Το ρυθμικό στοιχείο του τρίηχου τετάρτων (♩), εμφανίζουν μεμονωμένο, τα βιολοντσέλα της ορχήστρας στο μ.85 και τα πρώτα βιολιά στο μ.87 που είναι και ο συνδετικός κρίκος, για να επανέλθει το σόλο βιολοντσέλο στο μ.88. Η δυναμική της συνοδείας κινείται χαμηλότερα από αυτήν του σόλο και συγκεκριμένα από *pp* - *p* - *pp*.

Από το μ.88, ξεκινάει ο επίλογος την 4ης μουσικής ενότητας αλλά και του 2ου μέρους του κοντσέρτου. Ο συνθέτης επανεμφανίζει μέτρα του αρχικού θέματος της εισαγωγής σε άλλη τονικότητα. Οι φθόγγοι είναι ως συγχορδία Ντο-Σολ-Μι, ενώ στην εισαγωγή ήταν Σολ - Ρε - Σι και χωρίς τη συνοδευτική γραμμή του *pizzicato*. Αυτή τη φορά είναι *arco* με απλή συνοδεία της ορχήστρας. Τα μ.88 και 89 είναι ίδια με τα μ.8 και 9 ως προς τον ρυθμό και τα διαστήματα αλλά κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής χαμηλότερα. Οι δε συγχορδίες, εναλλάσσονται στα αντίστοιχα μέτρα, από μείζονα σε ελάσσονα και πάλι μείζονα.

Τα μ.90, 91, 92 και οι δύο πρώτοι χρόνοι του μ.93 είναι ίδια σε ρυθμό και διαστήματα ως επανεμφάνιση τμήματος της αρχικής μουσικής ιδέας, με τα μ.3, 4, 5 και τους δυο πρώτους χρόνους του μ.6, διαφέρουν όμως κατά ένα διάστημα 5ης Καθαρής χαμηλότερα. Από τον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.93 μέχρι και τους δυο πρώτους χρόνους του μ.97, επαναλαμβάνει το ρυθμικό μοτίβο του όγδοου - τέταρτου παρεστιγμένου που ακολουθείται από ήμισυ (♩). Είναι και αυτό ρυθμικό στοιχείο της αρχικής θεματικής ιδέας. Το επαναλαμβάνει ο συνθέτης τέσσερις φορές. Τις δυο μεσαίες φορές είναι πιστή επανάληψη του όγδοου παρεστιγμένου στους φθόγγους Φα# - Ρε.

Στα τέσσερα τελευταία μέτρα, μέσα από ρυθμομελωδικά στοιχεία του 2ου μέρους, ολοκληρώνει την παρουσία του το σόλο βιολοντσέλο, κινούμενο μελωδικά με τους φθόγγους της συγχορδίας Σολ - Σι - Ρε.

Η ορχήστρα από το μ.88 μέχρι το τέλος του μέρους, κινείται με αραιή ρυθμική συνοδεία, υπενθυμίζοντας μια φορά στα πρώτα βιολιά το τρίηχο τετάρτων στο μ.91.

Τα κοντραμπάσα με *pizzicato* υποκαθιστούν τα τύμπανα στο σημείο αυτό. Παίζουν συνεχόμενα τέταρτα στο φθόγγο Ντο, ως μια μορφή ισοκράτη ,πλην των δυο τελευταίων μέτρων που είναι στο φθόγγο Σολ.

Σε όλο το 2ο μέρος χρησιμοποιεί ο συνθέτης την τεχνική του αρμονικού φθόγγου (*flautato*) σε οχτώ φθόγγους στα μ.14,17,19,66 και 68 .

3ο Μέρος

Playful and Mischievous

Το 3ο μέρος του κοντσέρτου, είναι γρήγορο και διαρθρωμένο σε τέσσερις μουσικές ενότητες.

Η 1η ενότητα από το μ.1 μέχρι και το μ.84.

Η 2η ενότητα από το μ.85 μέχρι και το μ.121.

Η 3η ενότητα από το μ.122 μέχρι και το μ.131.

Η 4η ενότητα από το μ.132 μέχρι και το τέλος στο μ.144.

1η Ενότητα

Ο συνθέτης στο μέρος αυτό, σημειώνει ρυθμική αγωγή *Vivo* με το $\downarrow = 122$.

Σε όλη την 1η ενότητα χρησιμοποιεί μια πολύ πυκνή ρυθμική γραφή, ως επι το πλείστον δέκατα έκτα, με πολλές εναλλαγές ρυθμικών μέτρων και ρυθμικών σχημάτων. Με αυτόν τον τρόπο, προσφέρει μια ρυθμομελωδική ελαστικότητα στην εξέλιξη της μουσικής διήγησης.

Τα δυο πρώτα μέτρα, που ξεκινάει το σόλο βιολοντσέλο, είναι ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο, που διακατέχει όλο το 3ο μέρος του κοντσέρτου και έχει σημαίνουσα θέση στην 1η αυτή ενότητα. Στο μ.1 ο φθόγγος Ρε επαναλαμβάνεται δεκατέσσερις φορές, δείχνοντας μια ένταση με την δυναμική *f* που το επιβεβαιώνει. Τονίζοντάς τον ο συνθέτης, γίνεται το βασικό φθογγικό κέντρο της μουσικής πρότασης. Ακολουθεί η κατάληξη στα τρία πρώτα δέκατα έκτα του μ.2. Οι παύσεις δέκατων έκτων και όγδοου, μαζί με την ανιούσα πορεία και τις χρωματικές κινήσεις με το σημειωμένο *crescendo* στο τέλος του μ.2, ολοκληρώνουν τον χαρακτήρα του ρυθμομελωδικού αυτού μοτίβου. Οι παύσεις, εκτός από την αναπνοή που προσφέρουν, υπογραμμίζουν έναν διάλογο μεταξύ σιωπής και ήχου. Ακόμη αυτό το σιωπηλό

στοιχείο, εκτός από το μοτιβικό χαρακτηριστικό που δηλώνει, τονίζει τους φθόγγους που ακολουθούν, δίνοντας έμφαση στο άκουσμά τους.

Το μοτίβο του μ.1 του σόλο βιολοντσέλου, μιμούνται τα πρώτα βιολιά στο μ.2, παρουσιάζοντας με τον φθόγγο Σολ ένα δεύτερο φθογγικό κέντρο. Αυτή η διαλογική σχέση σόλο βιολοντσέλου και πρώτων βιολιών ολοκληρώνεται στο μ.3. Στο μέτρο αυτό, επαναλαμβάνει το σόλο, το αρχικό μοτίβο ξεκινώντας με ένα διάστημα 3ης μικρής ψηλότερα και αλλάζοντας τους δυο τελευταίους φθόγγους. Τα τρία πρώτα μέτρα είναι σε 4/4.



Στο μ.4 ο συνθέτης αλλάζει τον ρυθμό σε 3/4 και αυξάνει την δυναμική σε *ff*. Αυτά τα τέσσερα μέτρα, είναι το βασικό ρυθμομελωδικό στοιχείο του 3ου μέρους του κοντσέρτου, το οποίο επαναλαμβάνει, αναπτύσσει, εξελίσσει χωρίς αυστηρά καθορισμένα όρια.

Μια κατιούσα κίνηση δέκατων έκτων στο τέλος του μ.4, οδηγεί στο μ.5 σε 9/16. Αυτόν τον ρυθμό των 9/16, ο συνθέτης χρησιμοποιεί σε αρκετά σημεία ως γέφυρα για να συνθέσει καινούργια ρυθμικά σχήματα όπως στην ορχήστρα στα μ.25 - 26, 28 - 29, 32 - 33, 34 - 35 ή για να επαναφέρει το αρχικό μοτίβο που είναι η μουσική ιδέα ολόκληρου του 3ου μέρους π.χ. μ.15 - 16, 18 - 19 κ.α. Όλες τις φορές που χρησιμοποιεί τα 9/16 στην 1η και 2η ενότητα, είναι επανάληψη της αξίας των τριών πρώτων δέκατων έκτων, είτε μεμονωμένων (βλ. στο σόλο

μ.5, 8, 15, 50, 53, 64, 67, 74, στα πρώτα βιολιά μ.18, 30, 77, στις βιόλες μ.32, 36, στα βιολοντσέλα, μ.38 και στα δεύτερα βιολιά μ.41, 46, είτε δέκατο έκτο και όγδοο βλ. στο σόλο μ.18, 77), είτε όγδοο και παύση δέκατου έκτου (βλ.μ.36, βιολιά και μ.41, 46 στο σόλο, πρώτα βιολιά, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα), είτε όγδοο παρεστιγμένο (βλ.μ.28, 30 στο σόλο). Η εξαίρεση είναι μόνο δυο μέτρα 9/16 στο μ.25 και στο μ.34 στα οποία δεν υπάρχουν ομορυθμικά στοιχεία. Στην 1η ενότητα χρησιμοποιούνται διαστήματα 3ης μικρής κατιόντα και 7ης Μεγάλης ανιόντα (βλ.μ.8,17, 67, 76). Ακόμη διαστήματα 2ας μικρής ανιόντα και 4ης Αυξημένης ανιόντα (βλ.μ.5, 15, 64), διαστήματα 2ας μικρής ανιόντα και 7ης Μεγάλης ανιόντα (βλ.μ.50, 53).




Με την αλλαγή του ρυθμού σε 4/4 στο μ.6 το σόλο βιολοντσέλο, με μια κατιούσα χρωματική κίνηση σε αξία δέκατων έκτων, καταλήγει στο μ.7 σε 3/4. Στο σημείο αυτό, χρησιμοποιώντας την παύση τέταρτου στον τρίτο χρόνο, παίρνει μια αναπνοή δείχνοντας να έχει ολοκληρώσει μια μουσική φράση.

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί την γέφυρα των 9/16 στο μ.8 για να επαναφέρει το ρυθμικό σχήμα του μ.1 στο μ.9, με τον φθόγγο Mi. Το αρχικό μοτίβο το εξελίσσει τώρα διαφορετικά. Στο μ.10 εμφανίζει σε ένα μέτρο 6/4, ένα συνοδευτικό ρόλο εικοσιτεσσάρων δέκατων έκτων σε αρπισμό για το σόλο βιολοντσέλο. Είναι μια ανιούσα και κατιούσα πορεία τεσσάρων δέκατων έκτων σε αρπισμό, ίδιων ανά οχτώ φθόγγους. Η εξαίρεση είναι στον καταληκτικό φθόγγο της κορυφής, που ακολουθεί κατιόν διάστημα 2ας ανά οκτάδα δέκατων έκτων. (Ντο - Σι - Λα). Ο συνθέτης δηλώνει ότι είναι στοιχείο που έχει δανιστεί από τον *J.S.Bach* και το εμφανίζει στα μ.10, 20, 22, 69, 79.

Στο μ.10, τα πρώτα βιολιά παίρνουν τον σολιστικό ρόλο με το μελωδικό σχήμα (). Τα δεύτερα βιολιά ακολουθούν ένα συνοδευτικό σχήμα μέσα από δυο δέκατα έκτα και τέταρτο παρεστιγμένο (). Οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα έχουν ένα απλό συνοδευτικό σχήμα *unisono* με ρυθμικές αξίες ημίσεων. Το ρυθμικό αυτό μέτρο των 6/4 που συναντάται στο μ.10, το επαναλαμβάνει πιστά πέντε φορές στην 1η αυτή μουσική ενότητα μέχρι και το μ.84. Στο μ.11, διατηρεί τις ίδιες ρυθμικές αξίες με το μ.2 αλλά ακολουθεί διαφορετική διάταξη φθόγγων. Από το μ.12 μέχρι και το μ.22 εμφανίζει ο συνθέτης, μέτρο παρά μέτρο το αρχικό ρυθμικό μοτίβο, άλλοτε στην μορφή του μ.1 και άλλοτε στην παραλλαγή του, η οποία υπάρχει στο μ.3.

Την συμμετρία σε αυτήν την ακολουθία ανατρέπει, όταν μετά την εμφάνιση της αρχικής θεματικής ιδέας στο μ.16, μεσολαβούν δυο μέτρα για να το επαναλάβει εν νέου στο μ.19.



Η ορχήστρα σε όλα τα προαναφερθέντα μέτρα, ακολουθεί ομορυθμικά σχήματα στο μ.15, στα μ.16 και 18 πλην των πρώτων βιολιών, τα οποία ξεχωρίζουν με τις χρωματικές τους κινήσεις στα μ.12, 14 και 16. Χαρακτηριστική είναι και η πληθώρα συμπληρωματικών συνοδευτικών σχημάτων στα έγχορδα της ορχήστρας. Σε όλα τα παραπάνω έντεκα μέτρα, (12 - 22) ο συνθέτης διατηρεί στο σόλο βιολοντσέλο την ένταση μέσα στην δυναμική των *mf*, *f*, *ff* με εξαίρεση την ενδιάμεση γέφυρα των 9/16 στο μ.15, όπου σημειώνει την δυναμική του *mp*. Στο μ.20, το μουσικό υλικό παραπέμπει στο μ.10.

Το μ.23 είναι το ρυθμικό μοτίβο του μ.1. Στη συνέχεια στο μ.24, για πρώτη φορά εμφανίζεται στο σόλο ένα νέο ρυθμικό σχήμα, με παύσεις και φθόγγους όγδων σε 3/4 (). Στο μέτρο αυτό, διαχωρίζει τα έγχορδα από το σόλο. Ενώ παίζουν τις ίδιες ρυθμικές αξίες, το σόλο τις παίζει σε αντιχρονισμό. Το μ.25 που ακολουθεί είναι 9/16 και για μοναδική φορά, αποτελείται από παύση δέκατου έκτου, δυο δέκατα έκτα και δυο όγδοα παρεστιγμένα (). Είναι το μοναδικό ρυθμικό σχήμα σε μέτρο, σε όλο το 3ο μέρος του κοντσέρτου. Μια ακόμη μοναδικότητα στο μ.26 των 6/4, είναι το ήμισυ και το δέκατο έκτο με το όγδοο παρεστιγμένο σε σύζευξη με το ήμισυ παρεστιγμένο ().

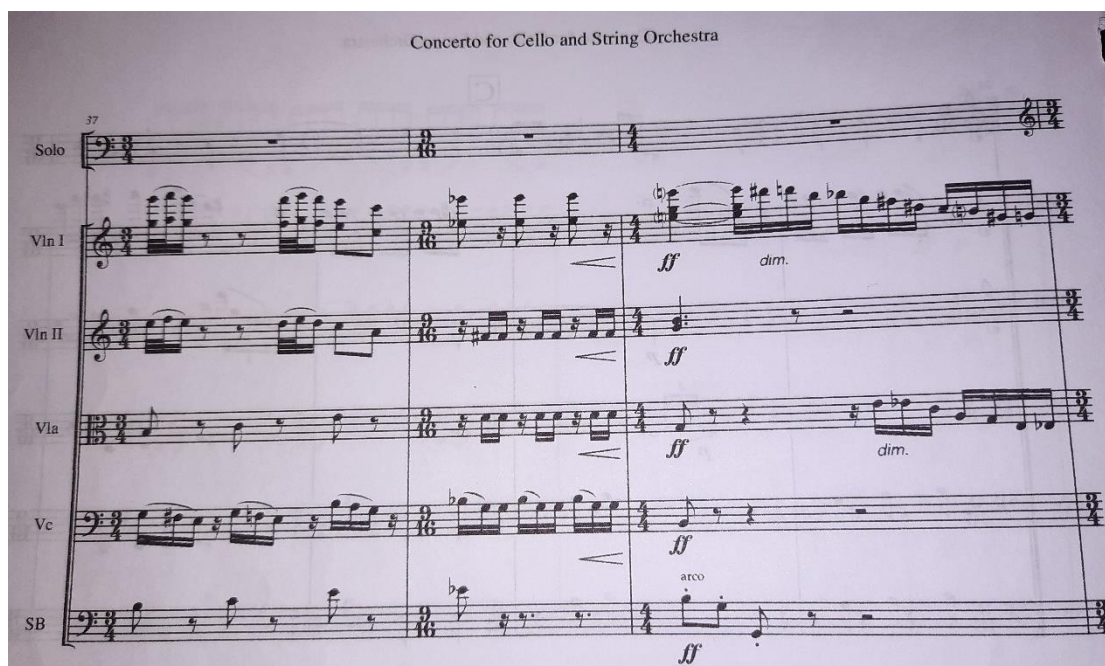
Το μ.28 καθώς και το μ.30 των 9/16, εμφανίζονται ως προς τα ρυθμικά τους στοιχεία μόνο αυτές τις δυο φορές στο 3ο μέρος. Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης παίζει με τις εναλλαγές των ρυθμών σε κάθε μέτρο. Με αυτόν τον τρόπο, προσδίδει μια ανάπτυξη και μια εξέλιξη ρυθμομελωδική στην πορεία του μέρους. Πιο συγκεκριμένα, από το μ.14 μέχρι και το μ.55, αλλάζει σε κάθε μέτρο ρυθμό. Από 3/4 σε 9/16 σε 4/4 σε 3/4 είναι οι πιο συχνές αλλαγές. Μόνο σε τρία μέτρα των 4/4 στα μ.48 - 49, μ.51 - 52 και μ.54 - 55 υπάρχει μια δίμετρη ρυθμική ομοιότητα.

Στο μ.30, ξεκινάει το τμήμα το οποίο παρουσιάζει ραγδαία αύξηση του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Χαρακτηριστική είναι η

εμφάνιση στο μ.31 του πεντάηχου δέκατων έκτων. Επιπλέον, η πυκνή ρυθμική γραφή στο σόλο βιολοντσέλο στα μ.32 και 33 και η συνοδεία των βιολοντσέλων με τα δέκατα έκτα στο μ.33. Στο μ.34 υπάρχει στα βιολιά, η ταυτόχρονη

εμφάνιση των εφτάηχων τριακοστών δευτέρων () και στο μ.35 τα τρίηχα τριακοστών δευτέρων στις βιόλες ().

Η ενίσχυση σε διαστήματα 8ης των φθόγγων των μ.37 και 38 στα πρώτα βιολιά, δείχνει όχι μόνο το ρυθμικό αλλά και το ηχητικό γέμισμα της μουσικής πρότασης που επιθυμεί ο συνθέτης.



Στο μ.39, τα πρώτα βιολιά ερμηνεύουν, με σολιστική διάθεση από τον συνθέτη, μια κατιούσα δέκατων έκτων με χρωματικά στοιχεία κίνησης. Η κίνηση αυτή είναι η γέφυρα, που θα οδηγήσει το σόλο βιολοντσέλο στην νέα του είσοδο στο μ.40. Στη συνέχεια των μέτρων, ακολουθεί μια λιγότερο πυκνή ρυθμική γραφή στην συνοδεία της ορχήστρας. Στον τελευταίο χρόνο του μ.44 ο συνθέτης εμφανίζει στο σόλο βιολοντσέλο το εφτάηχο διευρυμένο σε δέκατα έκτα, αλλά στους ίδιους φθόγγους με τα πρώτα βιολιά που εμφάνισε στο μ.34. Στο μ.49, η ταυτόχρονη συνήχηση των εφτάηχων δέκατων έκτων στα βιολιά, παραπέμπει στο μ.34. Από το μέτρο αυτό διαφοροποιούνται μόνο κάποιοι φθόγγοι, οι οποίοι είναι αρκετοί ώστε να τονίσουν την ύπαρξη διαφορετικής

σκάλας. Δηλαδή στα πρώτα βιολιά (Σολ - Λαβ - Σιβ - Ντο - Ρε - Μι - Φα), στα δεύτερα (Μι - Φα - Σολ - Λαβ - Σιβ - Ντο - Ρε)

Στα μ.54 - 55, παρουσιάζεται από τις βιόλες της ορχήστρας, η αρχική μουσική ιδέα του μ.1. Το ίδιο παρουσιάζεται στη συνέχεια από τα δεύτερα βιολιά στα μ.56, 57 και 58.

Από το μ.43 μέχρι και το μ.55 το σόλο βιολοντσέλο ερμηνεύει αρκετές φορές το ήμισυ παρεστιγμένο (βλ.μ.43), το ολόκληρο με σύζευξη δέκατων έκτων (βλ.μ.48 - 49, 51 - 52, 54 - 55) και το ήμισυ με σύζευξη δέκατων έκτων (βλ.μ.55).

Από το μ.56 μέχρι και το μ.58, γράφει ο συνθέτης τρία όμοια μέτρα για σόλο και αντίστοιχα για τα έγχορδα, πλην του τελευταίου φθόγγου Ρε του σόλο βιολοντσέλου στο μ.58. Αυτός ο φθόγγος με το σημειωμένο *ritenuto*, οδηγεί σε ένα καταληκτικό φθόγγο Σολ, ο οποίος ολοκληρώνει μια μουσική πρόταση.

Η κατιούσα μελωδική κίνηση των πρώτων βιολιών σε διαστήματα 3ης στο μ.59, λειτουργεί σαν γέφυρα, για να επαναφέρει ο συνθέτης ένα τμήμα της αρχής του 3ου μέρους του κοντσέρτου από το μ.60.

Έτσι, από το μ.60 μέχρι και το μ.79, υπάρχει πανομοιότυπο το τμήμα της αρχής μέχρι και το μ.20. Από το μ.80 μέχρι και το μ.84 επιλέγει αραιή ρυθμική γραφή για το σόλο βιολοντσέλο και βασική ρυθμική μονάδα δέκατου έκτου για τα έγχορδα. Είναι μια διαφορετική ρυθμική πινελιά στη μέχρι τώρα γραφή του και με αυτήν ολοκληρώνει την 1η ενότητα του 3ου μέρους στο μ.84.

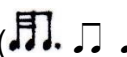
Σε όλη την 1η ενότητα η ορχήστρα διατηρεί τον συνοδευτικό της ρόλο. Δίνει ένα προβάδισμα μόνο στα πρώτα βιολιά στα μέτρα 6, 7, 10, 13, 14, 16, 19, 65, 68, 69, 70.



Αρκετές φορές είναι εμφανής ο διάλογος των εγχόρδων της ορχήστρας, όπου μοιράζονται μικρά ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα της αρχικής θεματικής ιδέας, με μορφή ερωτήσεων και απαντήσεων ή και συμπληρωματικών ρυθμών. Ο πολυρυθμικός χαρακτήρας της ενότητας αυτής, είναι ένα στοιχείο που τονίζει και την αντιστικτική χροιά της, σε σχέση με την ομοφωνική, η οποία σε πολλά σημεία ήταν εμφανής (βλ.μ. 14, 33, 34, 35, 36, 37, 73).

Μια διακριτικότητα εμφανίζει και στη δυναμική της ορχήστρας, διατηρώντας την ένα σκαλοπάτι χαμηλότερα από την δυναμική του σόλο βιολοντσέλου, ώστε να ξεχωρίζει το ηχόχρωμα του οργάνου και η μοναδικότητά του.

2η Ενότητα

Η 2η μουσική ενότητα του 3ου μέρους ξεκινάει από το μ.85 με μια πιο αργή ρυθμική αγωγή *Poco meno mosso* και ένδειξη στον μετρονόμο για το τέταρτο στο 104 ($\downarrow = 104$). Τη μουσική ιδέα της 2ης ενότητας απαρτίζουν τα μ.85 - 92 και την έχει δανειστεί ο συνθέτης από τα μ.132 - 140 του 1ου μέρους του κοντσέρτου.

Για οκτώ μέτρα εμφανίζει το ρυθμικό σχήμα των δύο τριακοστών δευτέρων με όγδοο παρεστιγμένο, που ακολουθείται από δυο όγδοα και ένα τέταρτο () και με κάποιες ρυθμικές παραλλαγές σε τέσσερα μέτρα (βλ.μ.86, 88, 90, 91).

Από το μ.93 μέχρι και το μ.96, χρησιμοποιεί ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο, της παύσης ογδού, των έξι δέκατων έκτων και δύο ογδών (). Στη συνοδεία της ορχήστρας, ο συνθέτης τοποθετεί την ρυθμομελωδική ιδέα των μ.56 - 58 στα βιολιά στα μ.93 - 96 με ρυθμικές αξίες τέταρτου σε σύζευξη με όγδοο, δύο τριακοστών δευτέρων ενός δέκατου έκτου και δύο όγδων ()

Στο μ.97, επανέρχεται στην πρώτη ρυθμική αγωγή, στο ίδιο *Tempo I*, μια τακτική την οποία εφαρμόζει κάθε φορά που επαναφέρει την αρχική μουσική ιδέα. Από το μ.97 μέχρι και το μ.105, το σόλο βιολοντσέλο βρίσκεται σε μια διαλογική σχέση της ιδέας αυτής με τα πρώτα βιολιά. Τα υπόλοιπα έγχορδα επαναλαμβάνουν ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία της θεματικής ιδέας με κάποιες παραλλαγές.

Με *to crescendo* του μ.105, οδηγείται το σόλο βιολοντσέλο σε ένα *ff* στο μ.106, το οποίο συνεχίζεται μέχρι και το μ.109, με συνεχείς αρπισμούς δέκατων έκτων. Οι αρπισμοί των δέκατων έκτων από τα μ.106 - 114 συνεχίζονται με τον τελευταίο φθόγγο της τετράδας των δέκατων έκτων, να είναι πρώτος της επόμενης τετράδας. Όλο αυτό το ρυθμικό σχήμα έχει δανειστεί κατά δήλωση του ο συνθέτης από το *Prelude* της 3ης σουίτας του *J.S.Bach* για

σόλο βιολοντσέλο. Στα μ.115 και 116 χρησιμοποιεί ο συνθέτης τα συνεχή δέκατα έκτα με μια παραλλαγή και τρεις όμοιους φθόγγους αυτή τη φορά.

The image shows a page of a musical score for a Cello and String Orchestra. The title at the top is "Concerto for Cello and String Orchestra". The score is divided into six staves: Solo (Cello), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Solo part starts at measure 115 with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The Violin I and II parts have a *mf* dynamic. The Viola, Cello, and Bass parts have a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Τα πρώτα βιολιά στα μ.106 - 109, συνοδεύουν ένα σκαλοπάτι δυναμικής χαμηλότερα (*f*) και τα υπόλοιπα έγχορδα, δύο σκαλοπάτια δυναμικής χαμηλότερα (*mf*). Η ορχήστρα συνοδεύει με αραιή γραφή, τονίζοντας κάθε τέταρτο μοιρασμένα, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο χώρο έμφασης και προβολής στο σόλο. Το σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει τους αρπισμούς, οδηγούμενο σε ένα *subito mp* στο μ.110 και σε *p* η υπόλοιπη ορχήστρα μέχρι και το μ.115. Από τον τέταρτο χρόνο του μέτρου αυτού, ξεκινάει ένα *crescendo*, το οποίο καταλήγει σε *mf* στο μ.116 και σε *pp* στο μ.118.

Από το μ.110, οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα συνοδεύουν με μια αρμονική συνήχηση, οι βιόλες με πιο πυκνή ρυθμική γραφή. Σε ομοφωνική γραφή ακολουθούν τα βιολιά από το μ.112 μέχρι και το μ.118. Το *ritenuto* του μ.118, οδηγεί στο *Poco meno mosso* που επιζητεί ο συνθέτης.

Μετά την πολύβουη έκθεση της 2ης ενότητας, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια γέφυρα τριών μέτρων από το μ.119 μέχρι και το μ.121 στην αργή προαναφερθείσα ρυθμική αγωγή. Με δυναμική *pp* και ένα *ritenuto* ολοκληρώνει την 2η μουσική ενότητα και οδηγεί στην έναρξη της 3ης.

3η Ενότητα

Όλη η 3η ενότητα, από το μ.122 μέχρι και το μ.131 είναι η θεματική ιδέα του 1ου μέρους, την οποία ο συνθέτης θέλησε να ξαναθυμίσει.

Η μελωδικότητα και απαλότητα χαρακτηρίζει την θεματική αυτή μελωδία, την οποία τραγουδάει στο 1ο μέρος το βιολοντσέλο και ο συνθέτης επαναφέρει και στο 3ο. Είναι μια εσωτερική του αναγκαιότητα.

Η ενορχήστρωση που επιλέγει, αφήνει ακόμη περισσότερο να φανεί η απλότητα της μελωδίας και η προσωπική συγκίνηση του συνθέτη. Χαρακτηριστικό της είναι η αραιή ρυθμική γραφή, βασισμένη σε ομοφωνική κυρίως γραφή για την ορχήστρα. Στο τμήμα αυτό, το σόλο βιολοντσέλο ερμηνεύει το εσωτερικό κόσμο του συνθέτη, την έκφραση της προσωπικότητας του, τη μυστηριακή σχέση που αποπνέουν τα συναισθήματά του με το φορτίο εκφραστικότητας του κάθε φθόγγου.

Από το μ.127 διαφαίνεται μια αλλαγή στο ηχητικό περιβάλλον του μέρους. Η ύπαρξη τρίηχων ογδών και πεντάηχου δέκατων έκτων στο μ.129, προϊδεάζει για κάτι που πρόκειται να ακολουθήσει με πιο έντονο μελωδικό - ρυθμικό χαρακτήρα. Αυτό παρουσιάζεται στο μ.132. Λίγο πριν, στα μ.130 - 131, κατά δήλωση του συνθέτη, παρουσιάζεται ένα φαινόμενο ισορυθμίας με αργές ρυθμικές αξίες στο σόλο βιολοντσέλο. Με την κορώνα που σημειώνει στο τέλος του μ.131 - είναι η μοναδική και ουσιαστική του μέρους αυτού - και την προηγούμενη ισορυθμία, δίνει τον χρόνο σε σολίστα, ορχήστρα και ακροατές, όλοι πρωταγωνιστές του έργου του, να αποφορτιστούν συναισθηματικά και να προετοιμαστούν για τον επίλογο του έργου με το *Vivo* που ακολουθεί.

4η Ενότητα

Η 4η και τελευταία ενότητα του 3ου μέρους, ξεκινάει με μεγάλη αντίθεση ρυθμικής αγωγής από την προηγούμενη. Από *roco meno moso* ♩ = 104 σε *Vivo* ♩ = 126. Η δυναμική είναι *ff*. Στον επίλογο του έργου επαναλαμβάνει ρυθμομελωδικά μοτίβα χαρακτηριστικά της αρχικής ιδέας, με εξέχουσα

βαρύτητα, την ρυθμική αξία του δέκατου έκτου. Στο μ.132 το σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει με έντονες κατιούσες χρωματικές κινήσεις, οι οποίες μαζί με τις κινήσεις του μ.133 δίνουν μια μεγάλη φράση δέκατων έκτων.

Αυτά αναδεικνύουν τον ρόλο του σόλο οργάνου, τη στιγμή που η ορχήστρα συνοδεύει με ρόλο ισοκράτη το δεξιοτεχνικό αυτό πέρασμα. Τις χρωματικές αυτές κατιούσες κινήσεις, ακολουθούν ανιούσες στο μ.134 πάλι όμως με τις ίδιες ρυθμικές αξίες. Στα μ.134, 135, 137, 138 διαταράσσει τη συνοχή ο συνθέτης με τις παύσεις δέκατου έκτου και δημιουργεί μικρότερα ρυθμικά σχήματα δέκατων έκτων ανιούσας πορείας. Η ορχήστρα ακολουθεί διακριτικά την έντονη αφήγηση του σολίστα.

The image shows a page of a musical score for a Concerto for Cello and String Orchestra. The score is divided into two systems. The first system covers measures 130 to 134. The second system covers measures 133 to 138. The instruments listed are Solo (Cello), Vln I, Vln II, Vla, Vc, and SB. The Solo part starts at measure 130 with a forte (ff) dynamic and a tempo marking of 'Vivo' with a quarter note equal to 126. The string parts (Vln I, Vln II, Vla, Vc, SB) are marked with mezzo-forte (mf) dynamics. The Solo part has a crescendo leading to a fortissimo (fff) dynamic. The string parts have a mezzo-piano (mp) dynamic with a crescendo.

Από το μ.136 αρχίζει μία μιμητική ανιούσα κίνηση μοτίβου δέκατων έκτων των εγχόρδων οργάνων σε δυναμική *ff* με χαρακτηριστική την παύση δέκατου έκτου στην αρχή. Στα μ.136 και 139 υπάρχει μια ισορρομία με παύσεις δέκατου έκτου.

Το σόλο βιολοντσέλο και η ορχήστρα, επαναλαμβάνει πιστά το μ.136 στο μ.139. Αυτός ο ίδιος φθόγγος που παίζει το σόλο είναι η αναπνοή που χρειάζεται ο σολίστας πριν τον επίλογο. Στα δυο αυτά μέτρα, τα υπόλοιπα έγχορδα πλην των κοντραμπάσων, πάντα σε δυναμική *ff*, μοιράζονται με τις ανιούσες κινήσεις τους το ρυθμομελωδικό μοτίβο της 4ης ενότητας.

Με αφετηρία το μ.139 και στη συνέχεια στα μ.140, 141, 142 η ορχήστρα αλλάζει ρόλο από αυτόν της διακριτής συνοδείας. Στο μ.140 παρουσιάζουν κατιούσες χρωματικές κινήσεις αρχικά τα δεύτερα βιολιά. Στο μ.141 εμφανίζουν τις κινήσεις αυτές τα πρώτα βιολιά και οι βιόλες.

Στο μ.142 η *unisono* συμμετοχή των εγχόρδων πλην του κοντραμπάσου και μάλιστα τα δεύτερα βιολιά ένα διάστημα 8ης ψηλότερα από τα πρώτα, δημιουργεί με δυναμική *ff*, μια τεχνητή ένταση. Αυτή η ένταση θα εκτονωθεί με τον φθόγγο Ρε αρχικά στο σόλο βιολοντσέλο και στη συνέχεια, στο τελευταίο μέτρο με όλη την ορχήστρα και το σόλο, παίζοντας τον φθόγγο Ρε *pizzicato* και *fff*. Είναι ο ίδιος φθόγγος με τον οποίο ξεκίνησε το έργο.

2.4 Ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους

Το κοντσέρτο για σόλο βιολοντσέλο και ορχήστρα, το δημιούργησε ο συνθέτης το έτος 1992. Το έργο μακροδομικά χωρίζεται σε τρία μέρη. Το 1ο μέρος αποτελείται από εκατόν εξήντα πέντε μέτρα, το 2ο από εκατό και το 3ο από εκατόν σαράντα τέσσερα μέτρα.

1ο μέρος: *With Expression*

Είναι ένα μέρος γεμάτο αντιθέσεις και εκ διαμέτρου διαφορετικές ηχοεικόνες. Ο συνθέτης επιλέγει να χωρίσει το μέρος σε εισαγωγή και δεκαπέντε ακόμη τμήματα τα οποία δηλώνει με χαρακτήρες λατινικού αλφάβητου από το Α-Ο. Επομένως γίνεται λόγος για ένα μέρος το οποίο αποτελείται μεσοδομικά από δεκαέξι διαφορετικά τμήματα.

Το μέρος χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο αριθμό αλλαγών, τόσο σε επίπεδο ρυθμικής αγωγής όσο και σε επίπεδα δυναμικών. Ειδικότερα στις δυναμικές συμβαίνει ένας καταϊγιστικός αριθμός αλλαγών. Πραγματοποιούνται εκ διαμέτρου αντίθετες αλλαγές. Μέσα σε πέντε μέτρα, ο συνθέτης διατρέχει αλλαγές από *pp* - *mf* - *pp* - *mf* - *f* (βλ. μ. 59 - 63). Επιπλέον, σημειώνει μέσα σε διάρκεια δυο μέτρων, αλλαγές από *f* - *mf* - *mp* - *p* - *crescendo* - *decrescendo* - *mp* (βλ. 3η κίνηση μ.107 - 109). Παρατηρείται ένας έντονος χρωματισμός, ο οποίος εντάσσεται σε ένα πλαίσιο όπου η ταχύτητα ερμηνείας και τα είδη των μέτρων αλλάζουν. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ακόμη μεγαλύτερη η αίσθηση της έντασης που διατρέχει το μουσικό υλικό του μέρους. Προς την ίδια κατεύθυνση βρίσκονται και οι προτεινόμενοι τρόποι ερμηνείας. Το *roco drammatico* (μ.1), ακολουθεί ένα *dolce* (μ.9), το οποίο θα παραχωρήσει την θέση του σε ένα *molto drammatico* (μ.13), το οποίο σύντομα θα μετατραπεί σε ένα *roco agitato* (μ.18).

Στη μουσική αυτή αφήγηση, ο συνθέτης προσθέτει συχνά συγκοπικά σχήματα (βλ.μ.12, 13, 20, 30, 35 κ. α.), ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την ένταση την οποία εκφράζει το έργο.

Η ορχήστρα εκθέτει το μουσικό της υλικό, απέναντι στο σόλο βιολοντσέλο και τον ακροατή, μέσα από ομοφωνικές εικόνες (βλ.μ.8 - 9) αλλά και πολυφωνικές (βλ.μ.10, 11, 13).

Ως προς την σολιστική εξέλιξη, υπάρχουν τμήματα στα οποία το βιολοντσέλο δημιουργεί με τη λυρικότητα της μελωδικής του γραμμής, καταστάσεις ηρεμίας (βλ. εισαγωγή αρχή - μ.12).

Με μουσική γλώσσα και συντακτικό που εντάσσονται στον 20ο αιώνα, χωρίς κάποιο ευδιάκριτο ρεύμα, ο συνθέτης ενορχηστρώνει και επεξεργάζεται τις ιδέες του χωρίς ιδιαίτερες τεχνικές εκτέλεσης. Υπάρχει η ένδειξη *pizzicato* στο μ.80 στα κοντραμπάσα, στο μ.139 στο σόλο βιολοντσέλο, στο τέλος του μ.146 στις βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα και στην αρχή του μ.147 στις βιόλες και στα βιολοντσέλα της ορχήστρας. Ένας μόνο αρμονικός ήχος (*flautato*) σημειώνεται στο μ.140.

Ο συνθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει τεχνική σύνθεσης που του παρέχουν:

- 1) Οι ποικιλίες των ρυθμικών σχημάτων που χρησιμοποιεί
- 2) Οι αντιθέσεις των δυναμικών

3) Οι εναλλαγές στην ταχύτητα της ρυθμικής αγωγής που σημειώνει στη μουσική εξέλιξη του έργου.

4) Ο διάλογος που δημιουργεί στη μουσική του γραμμή το σόλο βιολοντσέλο. Βρίσκεται μεταξύ λυρικότητας (βλ.μ.1 - 12), έντονης δραματικότητας (βλ.μ.13 - 24), έντονης κινητικότητας (βλ.μ.60 - 75) και της απόλυτης σιωπής (βλ.μ.51 - 58).

5) Ο διάλογος που υπάρχει μεταξύ του σολιστικού οργάνου και της ορχήστρας. Στα μ.1 - 9, η ορχήστρα σε ρόλο ισοκράτη, στηρίζει την μελωδική εξιστόρηση του σόλο βιολοντσέλου, ενώ στα μ.51-58 έχει ενεργό ρόλο.

6) Η έντονη «αντιπαράθεση» μεταξύ σόλο και ορχήστρας (βλ.μ.32-34, 38 - 40, 43 -50, 106 - 119, 122 - 124, 132 - 138).

7) Οι ενορχηστρωτικές πρακτικές, όπου τα όργανα περιπλέκουν τους ρόλους τους, μέσα από την «ανάμειξη» των τονικών τους υψών.

2ο Μέρος

With Serenity

Στο 2ο μέρος του κοντσέρτου, ξεκινά μία νέα εικόνα. Το έντονο σκηνικό του 1ου μέρους, διαδέχεται ένα πολύ πιο ήρεμο μέρος. Το χρονόμετρο προσδιορίζει για το τέταρτο την ένδειξη 56 ($\downarrow = 56$). Είναι η υποδιπλάσια ταχύτητα ερμηνείας από αυτήν του 1ου μέρους.

Οι έντονες και συχνότερες αλλαγές στη ρυθμική αγωγή, οι οποίες υπήρχαν στο 1ο μέρος, παραχωρούν πλέον τη θέση τους σε μια πολύ πιο αργή ρυθμική αγωγή (ένδειξη του συνθέτη *very slow*). Ως εκ τούτου και οι μουσικές «αντιπαράθεσεις» μεταξύ σόλο βιολοντσέλου και ορχήστρας αποκτούν μικρότερη ένταση.

Ο συνθέτης χωρίζει το 2ο μέρος σε εισαγωγή και εννέα τμήματα με τα ίδια χαρακτηριστικά του λατινικού αλφάβητου (A - I). Επομένως το 2ο μέρος μεσοδομικά απαρτίζεται από δέκα διαφορετικά τμήματα.

Σε αντίθεση με το 1ο μέρος, ο συνθέτης διευρύνει την «γκάμα» των ηχοχρωμάτων του με περισσότερες τεχνικές ερμηνείας. Επηρεασμένος από την γραφή του *J. S. Bach*, όπως ο ίδιος δήλωσε, εμφανίζει την τεχνική *pizzicato* στο αριστερό χέρι (βλ.μ.1 - 6, 8 - 13) καθώς και αρμονικούς σε φθόγγους πολύ περισσότερο από ότι στο 1ο μέρος (βλ.μ.14, 17, 19, 68 κ.α.).

Οι δυναμικές στο μέρος αυτό δεν έχουν έντονες αλλαγές σε σχέση με του 1ου μέρους. Τα συγκοπικά σχήματα και κάποιοι αντιχρονισμοί, δημιουργούν μία αστάθεια στη διάκριση μεταξύ ασθενούς και ισχυρού μέρους του μέτρου, η οποία τονίζεται από την αργή ρυθμική αγωγή του μέρους (βλ.μ.26 στα βιολιά, μ.32 στα πρώτα βιολιά, μ.33 - 34 στα βιολιά - βιόλες - βιολοντσέλα κ.α)

Η μουσική γλώσσα οργανώνεται με μουσικές προτάσεις, οι οποίες ανήκουν στον 20ο αιώνα. Μέσα από την επιρροή της γραφής της εποχής του *J.S.Bach*, είναι ευδιάκριτα τονικά κέντρα, τα οποία αρκετές στιγμές προσδίδουν ρόλους τονικότητας στη μουσική εξέλιξη του έργου.

Το σόλο βιολοντσέλο, εμφανίζει μία μεγάλη ποικιλία ρυθμικών σχημάτων, τα οποία διευρύνουν τον τρόπο της ρυθμικής και μελωδικής οργάνωσης του μουσικού υλικού του 2ου μέρους. Με αυτόν τον τρόπο τα τρίηχα, πεντάηχα και επτάηχα δέκατων έκτων, προσφέρουν μία πλαστικότητα στη μελωδική εξέλιξη, η οποία ενισχύεται και από τα στοιχεία των συγκοπών (βλ.μ.24, 26). Μέσα στην εξέλιξη αυτή, ο ισχυρός χρόνος του μέτρου μετατρέπεται σε ασθενή διάσταση.

Το 2ο μέρος παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τεχνικής άποψης. Το σόλο δίνει εικόνες χαλάρωσης (βλ.μ.1 - 10) και εντονότερες (βλ.μ.11 - 13). Το ίδιο συμβαίνει και με την παρουσία της ορχήστρας. Παρατηρείται μια χαλαρή μουσική εικόνα σόλο και ορχήστρας στα μ.16 - 22 και μία εντονότερη στα μ.23 - 28, όπου το σόλο αρθρώνει το λόγο του με ποικιλίες ρυθμικών σχημάτων και μικρές διάρκειες ρυθμικών αξιών. Η ορχήστρα μέσα από ομοφωνικά και πολυφωνικά συνοδευτικά σχήματα (βλ.μ.20-34) συμπλέει με το σόλο, στη δημιουργία της μουσικής.

Η αντιπαραβολή της εισαγωγής με το τμήμα C (μ.35 - 43), αποδεικνύει πόσο εύστοχα και εύστροφα ο συνθέτης επιστρατεύει την ενορχήστρωση ως στοιχείο διαφοροποίησης των τμημάτων.

Αναδεικνύοντας τις δυνατότητες του οργάνου, εμπλουτίζει τους ήχους του έργου. Το σόλο βιολοντσέλο, στη δεύτερη κίνηση του μ. 23 και πρώτη κίνηση του μ. 24, διαπερνά μεγάλο μέρος της έκτασής του (από τον φθόγγο Ντο # κάτω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Φα, μέχρι και τον φθόγγο Σι στη τρίτη γραμμή στο κλειδί Σολ). Την εξέλιξη της μελωδικής του γραμμής, ακολουθεί επάξια η ορχήστρα.

Η αργή ρυθμική αγωγή του 2ου μέρους, σε συνδυασμό με την σταθερότητα στην επιλογή του είδους του μέτρου που χρησιμοποιεί (4/4) χωρίς αλλαγή, προσδίδει ένα ήρεμο χαρακτήρα στην όλη μουσική εξέλιξη του μέρους αυτού. Το στοιχείο αυτό τονίζεται έντονα στα τμήματα *H* (βλ.μ.79 - 87) και *I* (βλ. μ.88 - 100), με τα οποία ολοκληρώνεται το 2ο μέρος. Παρατηρείται ποικιλία ρυθμικών σχημάτων, η οποία είναι εντονότερη στο σόλο από ότι στην ορχήστρα. Η απουσία αλλαγών της ρυθμικής αγωγής, αποτρέπει την έντονη αντιπαράθεση σόλο οργάνου και ορχήστρας η οποία υπήρχε στο 1ο μέρος του κοντσέρτου.

Η εμφάνιση ενός είδους μέτρου, η έλλειψη έντονων αλλαγών στις δυναμικές, σε συνδυασμό με την αργή ρυθμική αγωγή που χαρακτηρίζει το 2ο μέρος, το καθιστά «μέρος ηρεμίας» σε σχέση με το 1ο μέρος του έργου.

Οι τεχνικές εκτέλεσης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης (*pizzicato*, *legato*, *flautato*), προσφέρουν μια πλούσια σειρά ηχοχρωματικών εικόνων στον ακροατή.

Ολοκληρώνοντας τον σχολιασμό για το ύφος του 2ου μέρους, αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο η αρμονική γλώσσα όσο και η πολυφωνική - αντιστικτική επεξεργασία που ακολουθεί ο συνθέτης, είναι απλές σε σχέση με το 1ο μέρος.

3ο Μέρος

Playful and Mischievous

Την ηρεμία του 2ου μέρους, διαδέχεται το 3ο και πιο έντονο μέρος. Απαρτίζεται μεσοδομικά από δεκατέσσερα τμήματα (εισαγωγή και δεκατρία τμήματα τα οποία χωρίζει επίσης με χαρακτήρες του λατινικού αλφάβητου *A - M*).

Χρησιμοποιώντας πάντα τη μουσική γλώσσα του 20ου αιώνα στο μέρος αυτό, κορυφώνει συναισθήματα και επεξεργάζεται όλες τις μουσικές παραμέτρους του έργου. Το μουσικό υλικό, το χρησιμοποιεί με τον πιο δεξιοτεχνικό τρόπο. Ενσωματώνει μουσικές ταυτότητες των δύο προηγούμενων μερών, αλλά εισάγει και νεότερα στοιχεία.

Το 3ο μέρος, παρουσιάζει τρεις διαφορετικές μουσικές εικόνες σε μεσοδομικό επίπεδο ανάλυσης. Με τον «ψυχολογικό» διαχωρισμό, ένταση-

ηρεμία-ένταση, προσεγγίζεται η μορφή A - B - A', άνισα κατανεμημένη ως προς τον αριθμό των μέτρων.

Η μορφή A (εισαγωγή και τμήμα A - K μ.1 - 118), διακρίνεται για την γρήγορη ρυθμική αγωγή, την έντονη κινητικότητα των μελωδικών γραμμών τόσο σε επίπεδο σολιστικού οργάνου όσο και ορχήστρας. Είναι χαρακτηριστικές οι συχνές αλλαγές μέτρων, χωρίς να έχουν αναλογική σχέση μεταξύ τους. (Από 4/4 σε 3/4 σε 9/16 σε 4/4 σε 6/4 σε 4/4 στα μ.65 - 70)

Στη μορφή αυτή (A), διακρίνονται έντονες ρυθμικές αντιπαραθέσεις μεταξύ σόλο βιολοντσέλου και ορχήστρας (βλ.μ.7, 8, 10, 11, 14, 20, 22, 44 - 47).

Υπάρχουν δεξιοτεχνικά περάσματα στο σόλο βιολοντσέλο (βλ.μ.100 - 102 κ.α.), καθώς και σε ολόκληρη την ορχήστρα (βλ.μ.12 - 14 στα πρώτα βιολιά, 32 - 35 στα πρώτα - δεύτερα βιολιά κ.α.), στα οποία τον βαθμό δυσκολίας τους, προκαλούν:

1) η επιλογή γραφής στο κλειδί Σολ, κάνει τα περάσματα άβολα από βιολοντσελιστική οπτική

2) το γρήγορο της χρονικής αγωγής που ζητά ο συνθέτης ($\downarrow = 122$ και $\downarrow = 104$)

3) ο καταγιγιστικός αριθμός των αλλαγών στα μέτρα που δομούν τις μελωδικές γραμμές. Υπάρχουν ενενήντα αλλαγές ρυθμών στο 3ο μέρος

4) τα ρυθμικά σχήματα είναι πιο περίπλοκα από τους ίδιους τους φθόγγους που πρέπει να ακουστούν

5) οι πολλές αλλοιώσεις στους φθόγγους, δεν αντιστοιχούν σε συγκεκριμένο τονικό κέντρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποπροσανατολίζουν το αριστερό χέρι από την τονική θέση που έχει συνηθίσει. Χρειάζονται επίσης συνεχείς μετακινήσεις του αριστερού χεριού.

Η μορφή B στο 3ο μέρος, είναι ένα μικρό σε διάρκεια τμήμα, ωστόσο είναι ικανό να δημιουργήσει την αντίθεση με την μορφή A του μέρους αυτού. Καλύπτει τα μ.119 - 131. Οι χαμηλές σε ένταση δυναμικές πλην του μ.130 (*ff*), η ρυθμική του αγωγή (*roco meno mosso*), η αραιή ρυθμική του γραφή (ιδιαίτερα της ορχήστρας), η κορώνα στο τέλος του μ.131, είναι χαρακτηριστικά, τα οποία προσδίδουν ένα ιδιαίτερο ύφος με ελαφριά και απλή διάθεση, χωρίς περίπλοκη μορφή και περιπετειώδη επεξεργασία.

Από τα μ.132 - 144 (μορφή Α'), το έργο επαναφέρει εν μέρει ρυθμικά μοτίβα της Α μορφής. Η ρυθμική του αγωγή γίνεται *Vivo* με το $\downarrow = 126$. Η μελωδική γραμμή του σόλο βιολοντσέλου, εξελίσσεται με συνεχή δέκατα έκτα ως επί το πλείστον (βλ.μ.132 - 135, 137 - 138). Στα μ.136 και 139, παρουσιάζονται στην ορχήστρα οι τελευταίες εκρήξεις πολυφωνικής επεξεργασίας πριν το τέλος του έργου. Οι κατιούσες χρωματικές κινήσεις στο μ.140 από τα δεύτερα βιολιά, στο μ.141 από τα πρώτα βιολιά και βιόλες και στο μ.142 από τέσσερις ομάδες εγχόρδων, είναι ένα χαρακτηριστικό υφολογικό στοιχείο του Ντ. Κωνσταντινίδη.

Το κοντσέρτο ολοκληρώνει ο συνθέτης με ένταση στη δυναμική του *fff*. Το 3ο μέρος, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πιο απαιτητικό από τα προηγηθέντα δύο μέρη. Είναι ένα μέρος απαιτήσεων, το οποίο στις τρεις μορφές που το απαρτίζουν, περιλαμβάνει μικρότερα τμήματα τα οποία σε επίπεδο μεσοδομής, λειτουργούν ως μικρόκοσμοι αυτόνομοι του 3ου μέρους.

Είναι ένα μέρος με ενδιαφέρον μουσικό συντακτικό και πλούσιο «λεξιλόγιο» σε αρμονικό και αντιστικτικό επίπεδο. Επιπλέον περιλαμβάνει ομοφωνικά και πολυφωνικά τμήματα, στα οποία ο ερμηνευτής καλείται σε διαλογική «αντιπαράθεση» και «σύμπνοια» με την ορχήστρα, να αρθρώσει με μοναδικό τρόπο τον μουσικό του λόγο.

Το κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα εγχόρδων του Ντίνου Κωνσταντινίδη, είναι ένα έργο χωρίς ιδιαίτερες τεχνικές ερμηνείας. Χρησιμοποιεί αρμονικούς φθόγγους σε μετρημένα σημεία (π.χ. μια φορά στο σόλο βιολοντσέλο στο 1ο μέρος στο μ.140). Η τεχνική του *pizzicato* με το αριστερό χέρι, συναντιέται στο 2ο μέρος. Μία τελευταία τεχνική είναι αυτή του *staccato*. Δεν υπάρχει καθόλου στο σόλο βιολοντσέλο, πουθενά στο 2ο μέρος του κοντσέρτου, σε περισσότερα μέτρα στη συνοδεία εγχόρδων στο 1ο μέρος και σε λιγότερα στο 3ο μέρος.

2.5 Συνέντευξη Δημήτρη Πάτρα

Ερμηνευτής του κοντσέρτου και καθηγητής βιολοντσέλου στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας

1. Πώς ήρθατε σε επαφή με αυτό το κοντσέρτο; Γνωρίζατε τον συνθέτη και σας πρότεινε να το ερμηνεύσετε;

Τον συνθέτη Ντίνο Κωνσταντινίδη, γνώρισα από τον θείο μου Κυριάκο Πάτρα (Α΄ κορυφαίος στις βιόλες Κ.Ο.Θ.- συνθέτης). Υπήρξαν φίλοι και συνάδελφοι για αρκετά χρόνια στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Από τον θείο μου έμαθα πόσο αξιόλογος συνθέτης και μουσικός είναι ο Ντίνος Κωνσταντινίδης.

Σε ότι αφορά το κοντσέρτο, η επαφή έγινε μετά από μια συζήτηση με τον συνάδελφο Θ. Ζέρβα, ο οποίος γνώριζε τον συνθέτη. Του πρότεινε να μου στείλει έργα του για βιολοντσέλο και ο ίδιος ανταποκρίθηκε στέλνοντας μου όλα του τα έργα. Βλέποντας εγώ τότε μεταξύ των έργων του ένα κοντσέρτο για βιολοντσέλο, από μουσική περιέργεια και επαγγελματική ευσυνειδησία, ξεκίνησα να το μελετώ. Δια αλληλογραφίας, ο ίδιος ο συνθέτης μού πρότεινε να το ερμηνεύσω.

2. Είστε ένας βιολοντσελίστας με διεθνή αναγνώριση και ευρύτατο ρεπερτόριο. Πώς νιώσατε που ερμηνεύσατε το κοντσέρτο ενός Έλληνα συνθέτη στη Ρουμανία;

Καταρχάς νιώθεις ιδιαίτερη ευθύνη, διότι ως Έλληνας προσπαθείς να ερμηνεύσεις ένα έργο συμπατριώτη σου και να μεταλαμπαδεύσεις το ελληνικό στοιχείο στη Ρουμανία. Εκεί βέβαια ο Ντίνος Κωνσταντινίδης ήταν ήδη γνωστός ως συνθέτης πριν τη δική μου ερμηνεία. Επίσης με διακατείχαν συναισθήματα χαράς και περηφάνειας.

3. Το γεγονός ότι ο Ντ. Κωνσταντινίδης είναι ένας Έλληνας της διασποράς και εσείς μεταφέρατε το συνθετικό του μήνυμα από την Αμερική στη Ρουμανία, είχε μια μεγαλύτερη ευθύνη για εσάς;

Δεν είναι η απόσταση Αμερικής Ρουμανίας που μεγάλωνε την ευθύνη όσο η μεταφορά της διαφορετικότητας της συνθετικής δουλειάς του Ντ. Κωνσταντινίδη.

4. Πότε δόθηκε αυτή η συναυλία στην Constanta της Ρουμανίας;

Η συναυλία στην Constanta της Ρουμανίας δόθηκε στις 4 Οκτωβρίου 2015, με τη συμφωνική Ορχήστρα της πόλης στο Εθνικό Θέατρο Όπερας και Μπαλέτου.

5. Έχετε ερμηνεύσει έργα πολλών Ελλήνων συνθετών. Υπάρχει ένα μουσικό στοιχείο στο συγκεκριμένο έργο, το οποίο ξεχωρίσατε, σας συγκίνησε και το θυμάστε μέχρι σήμερα;

Το κοντσέρτο αυτό ανήκει σε μια τετραλογία επηρεασμένη από ταξίδι του Ντ. Κωνσταντινίδη στην Κίνα. Το τέταρτο τμήμα της, που είναι αυτό το κοντσέρτο, είναι επηρεασμένο από τον τρόπο ζωής της πόλης *Shenzhen*.

Θυμάμαι την πολύ μεγάλη ευχαρίστηση που ένιωσα όταν έπαιζα το δεύτερο και λυρικό μέρος του κοντσέρτου. Ήταν μια από τις πιο αξιόλογες μουσικές στιγμές, όχι μόνο του Ντ. Κωνσταντινίδη αλλά και του ρεπερτορίου του βιολοντσέλου, χωρίς βέβαια να υποτιμώ τα υπόλοιπα μέρη.

6. Από άποψη δεξιοτεχνική, θεωρείτε ότι ανήκει στα απαιτητικά κοντσέρτα;

Από δεξιοτεχνικής άποψης, ναι ανήκει στα απαιτητικά έως πολύ απαιτητικά κοντσέρτα. Ο Κωνσταντινίδης συνθέτει, όσο αφορά τα έγχορδα, έχοντας στο μυαλό του περισσότερο βιολονιστική τεχνική. Οπότε για το βιολοντσέλο, λόγω των μεγαλύτερων αποστάσεων κ της έκτασης του οργάνου, για να αποδοθεί ακριβώς το αποτέλεσμα που επιδιώκει ο συνθέτης, πρέπει να ξοδέψει ο τσελίστας πολύ χρόνο και φυσική δύναμη.

7. Είναι από τα κοντσέρτα που θα θέλατε να ξαναπαίξετε; Αν ναι, για ποιο λόγο;

Ναι θα ήθελα να το ξαναπαίξω. Προφανώς ο κάθε βιολοντσελίστας θα ήθελε να το ξαναπαίξει, εφόσον ήδη το έχει μελετήσει και παίξει μια φορά. Είχε προγραμματιστεί να ξαναπαιχτεί την άνοιξη του 2020 με τη Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή, αλλά αναβλήθηκε λόγω της πανδημίας. Στη Θεσσαλονίκη δεν έχει παιχτεί και έκανα επανειλημμένα προτάσεις στις ανά καιρούς διευθύνσεις των ορχηστρών περιμένοντας την πρόσκληση.

8. Πώς υποδέχθηκε το κοινό της Constanta αυτό το κοντσέρτο; Είχε απήχηση και αποδοχή;

Είχε απήχηση διότι συνδυάζει το δεξιότεχνικό και ένα υπέροχο λυρικό στοιχείο. Είχε τύχει μεγάλης αποδοχής και επευφημίας από το κοινό, το οποίο με κάλεσε αρκετές φορές με το χειροκρότημά του στη σκηνή.

9. Διακρίνεται κάποιο στοιχείο ελληνικής μουσικής;

Το συγκεκριμένο έργο δεν έχει ελληνικό στοιχείο αλλά ούτε και κινεζικό. Το εμπνεύστηκε από την πόλη *Shenzhen* της Κίνας, η οποία έχει δυτικοευρωπαϊκό χαρακτήρα κατά τα λεγόμενα του συνθέτη. Ωστόσο στο *DNA* του συνθέτη υπάρχουν τα βιώματα ελληνικής μουσικής, τα οποία και διαφαίνονται, μόνο που είναι λίγο δυσδιάκριτα.

10. Θα προτείνατε σε έναν νέο βιολοντσελίστα να το ερμηνεύσει ; Θα είχε να κερδίσει κάτι εκτός από τον εμπλουτισμό ρεπερτορίου;

Ναι, θα το πρότεινα και όχι μόνο σε Έλληνες βιολοντσελίστες. Εκτός από τον εμπλουτισμό ρεπερτορίου, από ένα τόσο απαιτητικό κοντσέρτο κάθε βιολοντσελίστας θα κερδίσει τόσο σε μουσικό και δεξιοτεχνικό όσο και εκφραστικό επίπεδο. Επιπλέον θα αποκτήσει την ευχέρεια να αποκωδικοποιεί ένα σχετικά απαιτητικό κείμενο.

Σας ευχαριστώ πολύ κύριε Καθηγητά.

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Κονσέρτο για δύο βιολοντσέλα Ντίνου Κωνσταντινίδη

3.1 Εισαγωγικά

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης κατά την παραμονή του στις Η.Π.Α., γνώρισε τον Ρουμάνο συνθέτη *Dino Chezzo*, του οποίου η μητέρα ήταν Ελληνίδα. Το κοινό αυτό στοιχείο, τους έφερε πολύ κοντά και από αυτήν τη φιλία ξεκίνησε η καλλιτεχνική δράση του Κωνσταντινίδη στη Ρουμανία. Παίχτηκαν κοντσέρτα του και όπερες και όπως ο ίδιος θυμάται, πολλές ήταν οι φορές που στο τέλος των παραστάσεων τον πλησίαζαν μουσικοί χορευτές και μουσικά σχήματα για να γράψει κάτι και γι' αυτούς.

Η φιλική σχέση με τον Διευθυντή του *Ovidius University of Constanta*, ήταν η ευκαιρία να παιχτούν πολλά έργα του στην πόλη αυτή. Σε μια από αυτές τις συναυλίες το 1998 τον πλησίασε το *Rossini cello duo* και του ζήτησε να γράψει ένα έργο για αυτό.

Το συγκεκριμένο κοντσέρτο, γράφτηκε αρχικά για βιολοντσέλο και όμποε για δύο συναδέλφους του που ήταν ζευγάρι, οι οποίοι όμως δεν το έπαιζαν ποτέ. Έτσι, όταν το *Rossini cello duo* του ζήτησε ένα έργο, ο συνθέτης μετέγραψε αυτό για δύο βιολοντσέλα και τους το αφιέρωσε. Το *Duo* αποτελούν οι καλλιτέχνες *Mariana Oteleanu-Amarinei* και ο *Constantin Vestemeanu* με έδρα το Βουκουρέστι. Η πρώτη εκτέλεση του έργου παρουσιάστηκε στις 4 Μαΐου του 2003 με τη συνοδεία της *Louisiana Sinfonietta* στο *Baton Rouge*. Δεν υπάρχει εμπορική ηχογράφηση του κοντσέρτου.

Οι τίτλοι των τεσσάρων μερών του κοντσέρτου, είναι: ***Prologue, Dialogue, Monologue I & II, Epilogue.***

Οι ονομασίες επιλεγμένες από τις αντίστοιχες ελληνικές λέξεις υποδηλώνουν την συζήτηση των δύο οργάνων άλλοτε στον πρόλογο ή διάλογο ή μονόλογο και τέλος στον επίλογο.

Σύμφωνα με τον πρόλογο του ίδιου του συνθέτη στην έκδοση του μουσικού κειμένου, σε όλο το έργο υπάρχουν σχέσεις διαστημάτων που διαμορφώνουν και ελέγχουν τα θέματα. Οι ήχοι βασίζονται σε διαστήματα 2ας και 3ης που ανήκουν σε συμπλέγματα συγχορδιών, καθορίζουν την αρμονική εξέλιξη και επηρεάζουν την μουσική πορεία του έργου. Τα παραπάνω,

εκφρασμένα από μία στυλιστική σημειογραφία, όπως αναφέρει και στα εισαγωγικά ο δημιουργός, διαμορφώνουν ένα συγκεκριμένο ύφος για το έργο ενισχυμένα με ηχητικά εφέ δυναμικών και ρυθμικών μοτιβικών στοιχείων.

Είναι ένα έργο διάρκειας δεκατριών λεπτών για δύο σόλο βιολοντσέλα με συνοδεία ορχήστρας εγχόρδων, δύο όμποε και δύο κόρνα. Όπως αναφέρει ο συνθέτης, το κοντσέρτο φανερώνει τις σκέψεις δύο ατόμων που εκφράζονται με πολλούς τρόπους μέσα από συνομιλία.

3.2 Μορφολογικά στοιχεία

1ο Μέρος *Prologue* (Πρόλογος)

Η ρυθμική αγωγή του 1ου μέρους, κινείται μεταξύ δύο ενδείξεων. Μίας γρήγορης, *Fast* με το τέταρτο σε ένδειξη 116 ($\downarrow = 116$), η οποία ισχύει από την αρχή του μέρους μέχρι και το μ.31 όπου συμπίπτει με το τέλος της 1ης ενότητας του μέρους. Από το μ.32, ο συνθέτης σημειώνει την αργή ρυθμική αγωγή (*Slow* $\downarrow = ca.58$). Διαρκεί μέχρι το τέλος του 1ου μέρους και ολοκληρώνει την 2η ενότητά του. Ξεχωρίζει μόνο μία απόκλιση του ρυθμού με επιβράδυνση (*ritenuto*) στο τέλος του μ.43, και επαναφορά στο αρχικό *Tempo* στο μ.44.

Σε όλο το 1ο μέρος, εναλλάσσονται ρυθμοί 4/4, 3/4, 5/4 με πολύ μεγάλη συχνότητα. Σε πολλά σημεία υπάρχουν εναλλαγές ανά ένα ή δύο μέτρα π.χ. μ.67 ρυθμός 4/4, μ.68 ρυθμός 3/4 και μ.69 ρυθμός 4/4 ή μ.31 ρυθμός 4/4 και μ.33 ρυθμός 3/4.



















Το μέρος ξεκινά με δυναμική *f* και *diminuendo* στην ορχήστρα. Οι δυναμικές ακολουθούν μια ανιούσα και κατιούσα διαδοχή με διακυμάνσεις από *pp* μέχρι *f* για την ορχήστρα και *p* μέχρι *f* για τα σόλο βιολοντσέλα.









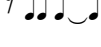


Ως κλειδιά μουσικής γραφής, χρησιμοποιεί ο συνθέτης το κλειδί Φα με χαμηλότερο φθόγγο τον Ντο στην ομώνυμη ανοιχτή χορδή, ο οποίος συναντάται στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στο μ.40. Ακόμη γράφει για τα δύο σόλο βιολοντσέλα και στο κλειδί Σολ, στο οποίο το πρώτο σόλο βιολοντσέλο παίζει το ψηλότερό του φθόγγο Λα με μία βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο, μόνο μία φορά στο μ.7 στο μέρος αυτό.

Στα δύο σόλο βιολοντσέλα, ο συνθέτης επιλέγει την τεχνική της τρίλιας στα μ.10 και 12. Επιπρόσθετα χρησιμοποιεί την τεχνική *staccato* για

μια φορά σε ρυθμικές αξίες ογδών και στα δύο βιολοντσέλα στο μ.9 και σε πολύ μεγάλο εύρος την σύζευξη προσωδίας, με την οποία καλύπτει μεγάλη έκταση ερμηνείας των δύο σόλο. Λίγο πριν το τέλος του 1ου μέρους, υπάρχουν δύο *pizzicati* με το αριστερό χέρι στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στο μ.72 και ένα στο μ.73.

Τα ρυθμικά σχήματα που συναντώνται στο 1ο μέρος του διπλού κοντσέρτου, και στα δύο σόλο βιολοντσέλα τουλάχιστο μία φορά είναι τα εξής:

- | | | |
|---|---------|------------|
| 1.  | μ.2-3 | 1ο σόλο |
| 2.  | μ.3 | 2ο σόλο |
| 3.  | μ.5 | 2ο σόλο |
| 4.  | μ.9 | 1ο σόλο |
| 5.  | μ.10 | 1ο-2ο σόλο |
| 6.  | μ.15 | 1ο σόλο |
| 7.  | μ.15 | 2ο σόλο |
| 8.  | μ.22 | 1ο σόλο |
| 9.  | μ.25 | 1ο σόλο |
| 10.  | μ.27 | 2ο σόλο |
| 11.  | μ.28-29 | 1ο σόλο |
| 12.  | μ.30-31 | 2ο σόλο |
| 13.  | μ.32-33 | 2ο σόλο |
| 14.  | μ.36 | 2ο σόλο |
| 15.  | μ.38 | 1ο σόλο |
| 16.  | μ.39 | 1ο σόλο |
| 17.  | μ.40 | 1ο σόλο |
| 18.  (ως πεντάηχο) | μ.41 | 2ο σόλο |

19.		μ.42	2ο σόλο
20.		μ.43	2ο σόλο
21.		μ.45	1ο σόλο
22.		μ.47	2ο σόλο
23.		μ.49	1ο σόλο
24.		μ.50	1ο σόλο
25.		μ. 57	1ο σόλο
26.		μ.65, 66	1ο σόλο
27.		μ.69	1ο σόλο
28.		μ.72	1ο σόλο
29.		μ.73	1ο σόλο

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί στη μουσική του γραφή σε όλο το 1ο μέρος, τις παύσεις αξίας ολόκληρου, ημίσεος, τέταρτου, όγδοου, δέκατου έκτου και όγδοου παρεστιγμένου ($\text{—} \text{—} \text{ξ} \text{?} \text{?} \text{?} \text{.}$).

2ο Μέρος *Dialogue* (Διάλογος)

Η ρυθμική αγωγή όλου του 2ου μέρους, είναι γρήγορη και με την ένδειξη του συνθέτ *Fast* $\downarrow = 116$. Σε όλο το μέρος δεν υπάρχει καμία επιβράδυνση ή επιτάχυνση ρυθμού. Είναι ένα μέρος ρυθμικά αμιγές. Ξεκινάει με 4/4 και τα διατηρεί σε όλη την διάρκεια του μέρους. Ο συνθέτης εφαρμόζει τον κλασικό τρόπο γραφής και στο ρυθμό μέτρου. Κατά δήλωση του στο μέρος αυτό, μιμείται το ρυθμικό μοτίβο του 1ου μέρους της 5ης συμφωνίας του *L.v.Beethoven*.

Το μέρος ξεκινάει με δυναμική *f* και *diminuendo* στην ορχήστρα. Είναι η ίδια δυναμική που σημείωσε και στο μ.1 του 1ου μέρους. Οι δυναμικές που

χρησιμοποιεί, κυμαίνονται από *fff* στα σόλο βιολοντσέλα στο τέλος του μέρους (στην ορχήστρα δεν συναντάται αυτή η ένταση), μέχρι *pp* στο μ.39 και στα δύο βιολοντσέλα. Συναντώνται όλες οι ανιούσες και κατιούσες διακυμάνσεις στα όρια αυτά των δυναμικών.

Ως κλειδιά γραφής για τα σόλο όργανα, ο συνθέτης μεταχειρίζεται το κλειδί Φα και το κλειδί Σολ. Την έκταση του δεύτερου σόλο βιολοντσέλου καλύπτει, ως χαμηλότερος φθόγγος ο Ντο # με δύο βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Φα και βρίσκεται στο μ.5. Ο ψηλότερος φθόγγος του δεύτερου βιολοντσέλου είναι ο Σολ γραμμένος στο κλειδί Σολ πάνω από το πεντάγραμμο και συναντάται δύο φορές. Μία στον πρώτο χρόνο του μ.28 και δεύτερη στον πρώτο χρόνο του μ. 40. Το πρώτο βιολοντσέλο ηχεί, με ψηλότερο φθόγγο τον Λα γραμμένο στο κλειδί Σολ, με μία βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο. Ακούγεται μόνο μία φορά στο μ.7 σε όλο το 2ο μέρος. Ο χαμηλότερος φθόγγος του πρώτου σόλο είναι ο Ντο # στο κλειδί Φα στο δεύτερο διάστημα του πενταγράμμου και συναντάται στα μ.26 - 28, 58 και 60.

Από τις τεχνικές γραφής, ξεχωρίζουν οι έντονοι τονισμοί σε φθόγγους π.χ. μ.16, μ.21 το δεύτερο σόλο, μ.26 το πρώτο σόλο κ.α. Επιπλέον η τεχνική της τρίλιας, την οποία επιλέγει ο συνθέτης να ερμηνεύσουν μόνο τα σόλο βιολοντσέλα και καθόλου η ορχήστρα. Υπάρχει τρεις φορές ως συνήχηση και στα δύο σόλο:

1η Στο μ.10 με αρμονικό διάφωνο διάστημα 5ης Αυξημένης (Φα - Ντο#).








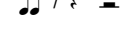








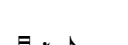

2η Στο μ.48 με αρμονικό διάφωνο διάστημα 2ας μικρής (Ρε - Ντο#).

3η Στο μ.77 και προτελευταίο μέτρο του μέρους, με αρμονικό διάφωνο διάστημα 7ης Μεγάλης (Μι - Ρε#).

Είναι εμφανές ότι ο συνθέτης επιζητεί την διαφωνία. Δεν υπάρχει *pizzicato* στα σόλο, παρά μόνο στη συνοδεία όλων των εγχόρδων πλην των πρώτων βιολιών. Συναντάται: Στο μ.1 μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.4 για δεύτερα βιολιά - βιόλες μέχρι τον τρίτο χρόνο του μ.4 για τα βιολοντσέλα και μέχρι το τέλος του μέτρου για τα κοντραμπάσα. Στα μ.8 - 12 για τα κοντραμπάσα. Στα μ.16 - 19 στις βιόλες, στα μ.20 - 24 στα βιολοντσέλα - κοντραμπάσα, στο μ.48 σε όλα τα έγχορδα, στα μ.57 - 59 στα βιολοντσέλα - κοντραμπάσα και στα μ.76 - 77 σε όλα τα έγχορδα.

Ο συνθέτης σε όλο το 2ο μέρος, επιζητεί τον χωριστό ήχο κάθε φθόγγου, προσδίδοντας ένα οξύ χαρακτήρα και καθόλου λυρικό ύφος. Δεν υπάρχει η τεχνική *legato*, παρά μόνο σε τέσσερα σημεία στα σόλο όργανα βλ.μ.25, 29, 60 στο 2ο σόλο και 40, 42, 57 - 60, 64, 66 στο πρώτο σόλο. Μία ιδιαίτερη αλλά μικρή θέση έχουν οι συζεύξεις διάρκειας στα σόλο όργανα και στην ορχήστρα. Το *tremolo*, υπάρχει σε δύο μέτρα στα σόλο βιολοντσέλα στα μ.47 και 76.

Τα ρυθμικά σχήματα που συναντώνται στα δύο σόλο βιολοντσέλα τουλάχιστο μία φορά είναι τα εξής:

- | | | | |
|-----|---|---------|-----------------------|
| 1. |  | μ.2-3 | 1ο σόλο |
| 2. |  | μ.9 | 1ο σόλο |
| 3. |  | μ.10 | 1ο-2ο σόλο |
| 4. |  | μ.12 | 1ο σόλο |
| 5. |  | μ.12-13 | 1ο σόλο |
| 6. |  | μ.15 | 1ο σόλο |
| 7. |  | μ.14-15 | 2ο σόλο |
| 8. |  | μ.17 | 1ο σόλο |
| 9. |  | μ.20 | 1ο σόλο |
| 10. |  | μ.22 | 1ο σόλο |
| 11. |  | μ.26 | 1ο σόλο |
| 12. |  και  | μ.27 | 1ο-2ο σόλο αντίστοιχα |
| 13. |  | μ.27 | 2ο σόλο |
| 14. |  | μ.26 | 2ο σόλο |
| 15. |  | μ.37 | 2ο σόλο |
| 16. |  | μ.44-45 | 2ο σόλο |
| 17. |  | μ.57 | 1ο σόλο |

18.  μ.72 1ο σόλο

19.  μ.72 2ο σόλο

Σε όλο το 2ο μέρος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τις παύσεις, αξίας ολόκληρου, ημίσεος, τέταρτου, όγδοου, δέκατου έκτου και όγδοου παρεστιγμένου ($\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$).

3ο Μέρος *III Monologue I&II for Mozart*

(Μονόλογος 1 και 2 για τον *Mozart*)

Με τον χαρακτηρισμό του μέρους αυτού, ο συνθέτης - κατά δήλωση του - εκφράζει την ευγνωμοσύνη του στον *Mozart*, για την μουσική που άφησε ως κληρονομιά. Το μέρος εμπεριέχει στοιχεία της σύνθεσης της εποχής εκείνης. Ως αποτέλεσμα αυτού, υπάρχει ο σπλισμός των τριών διέσεων (Φα# - Ντο# - Σολ#), ο οποίος υποδηλώνει μία τονικότητα στη Λα Μείζονα.

Η ρυθμική αγωγή του μέρους είναι χωρίς ένδειξη χρονόμετρου, με τη σημείωση *Slow* μέχρι το μ.24 και σπλισμό τριών διέσεων. Με αυτή την ελευθερία, η εκτέλεση του έργου επαφίεται στην βούληση και ψυχική διάθεση μαέστρου και εκτελεστών. Στο μ.25, σημειώνεται η αλλαγή σπλισμού σε τέσσερις διέσεις(Φα# - Ντο# - Σολ# - Ρε#) και η αλλαγή ρυθμικής αγωγής, η οποία γίνεται Γρήγορη (*Fast*) και διαρκεί μέχρι το μ.42. Με μία εναλλαγή εκ νέου σε *Slow* και επαναφορά του σπλισμού των τριών διέσεων, από το μ.43 μέχρι και τους δύο πρώτους χρόνους του μ.66, ο συνθέτης οδηγείται από τα μ.67 - 69 στην ολοκλήρωση του 3ου μέρους με την γρήγορη αλλαγή *Fast* και σπλισμό τεσσάρων διέσεων. Δεν υπάρχει καμία επιτάχυνση ή επιβράδυνση ρυθμού.

Στο 3ο μέρος από την αρχή μέχρι το μ.24, στην πρώτη ρυθμική αγωγή *Slow*, καταγράφονται οι ρυθμοί 3/4 και 4/4. Στην πρώτη ρυθμική αγωγή *Fast* (μ.25 - 42), εναλλάσσονται οι ρυθμοί 3/4, 2/4, 5/8 και για ένα μόνο μέτρο (βλ.μ.40), υπάρχει ο ρυθμός των 4/4. Στην δεύτερη ρυθμική αγωγή *Slow* (μ.43 μέχρι τους δύο πρώτους χρόνους του μ.66), επικρατούν οι ρυθμοί 3/4 και 4/4 σε εναλλαγές μεταξύ τους. Στην τελική ρυθμική αγωγή *Fast*, στα τρία τελευταία μέτρα του 3ου μέρους και το τέταρτο μέτρο από το τέλος, ο συνθέτης σημειώνει

σε κάθε μέτρο και ένα διαφορετικό ρυθμό. Η άρση του μ.67, προέρχεται από μέτρο 3/4, το μ.67 είναι γραμμένο σε 4/4, το μ.68 σε 5/8 και το τελευταίο μ.69 σε 2/4.


Οι δυναμικές στο μέρος αυτό, ακολουθούν ανιούσα και κατιούσα διαδοχή στην μεν ορχήστρα, από *pp* στα μ.66 - 67 μέχρι *f* στα μ.34 - 35, 37 - 42 και στο τελευταίο όγδοο του μέρους, μ.69. Στα δε σόλο βιολοντσέλα, από *p* και στα δύο σόλο όργανα για μία μοναδική φορά στο μ.65, μέχρι *ff* στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στο τελευταίο χρόνο του μ.66 και στο τελευταίο όγδοο του μ.69. Στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο, η ανώτατη δυναμική είναι *f*, η οποία συναντάται στα μ.13, τρίτο χρόνο 24, 34 - 42, 55 - δύο πρώτοι χρόνοι 59.















Ο συνθέτης με την σημείωση *cantabile* στο μ.30, ζητάει από τον σολίστα του δεύτερου βιολοντσέλου ως προς την εκφραστικότητα, να αποδώσει με ηρεμία το σολιστικό του μέρος.

Ως κλειδιά μουσικής γραφής, χρησιμοποιεί τα κλειδιά Φα και Σολ και για τα δύο σόλο. Η ψηλότερη έκταση για το δεύτερο σόλο, είναι ο φθόγγος Μι, γραμμένος στο τέταρτο διάστημα του πενταγράμμου στο κλειδί Σολ, ερμηνευμένος μία φορά στα μ.30, 33. Ο ίδιος φθόγγος ισχύει και για την ψηλότερη έκταση του πρώτου σόλο, στα μ.39, 42 και τελευταίο όγδοο του 3ου μέρους στο μ.69. Η χαμηλότερη έκταση του δεύτερου σόλο, είναι η ανοιχτή χορδή Ντο στο μ.24 και στο μ.65, ενώ για το πρώτο σόλο είναι ο φθόγγος Λα στο πρώτο διάστημα του πενταγράμμου στο κλειδί Φα, ο οποίος συναντάται στα μ.13, 23, 55, 65 και στα *pizzicati* των μ.24 και 66.

Από τις τεχνικές παιξίματος, υπάρχουν: *pizzicati*, *con legno* και *legato* ερμηνείες στα σόλο όργανα και στην ορχήστρα. Σε όλο το 3ο μέρος, ο συνθέτης έχει γράψει σε δύο μέτρα την χρήση του αρμονικού φθόγγου Λα στο κλειδί Φα με τρεις βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο. Στο πρώτο σόλο, στα μ.24 και 66 και μία φορά στο δεύτερο σόλο στο μ.54. Την τεχνική *staccato*, έχει σημειώσει μόνο σε δύο μέτρα (67, 68) στη συνοδεία της ορχήστρας και στο δεύτερο σόλο στα μ.25 - 29. Στο μέρος αυτό η τρίλια ως τεχνική είναι ανύπαρκτη. Όλο το 3ο μέρος στηρίζεται στην κλασική σημειογραφία.

Τα ρυθμικά σχήματα που συναντώνται στα σόλο βιολοντσέλα τουλάχιστο μία φορά είναι τα κάτωθι:

1.  μ.13 1ο σόλο

2.		μ.13	1ο σόλο
3.		μ.13	1ο σόλο
4.		μ.13	2ο σόλο
5.		μ.14	1ο σόλο
6.		μ.14	1ο σόλο
7.		μ.14	2ο σόλο
8.		μ.15	2ο σόλο
9.		μ.16	2ο σόλο
10.		μ.17	2ο σόλο
11.		μ.18	2ο σόλο
12.		μ.24	2ο σόλο
13.		μ.31	2ο σόλο
14.		μ.69	1ο σόλο
15.		μ.69	2ο σόλο

Σε όλο το 3ο μέρος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί στα σόλο βιολοντσέλα και στην ορχήστρα, παύσεις αξίας ολόκληρου, ημίσεως, τέταρτου και όγδοου (♯, ♯♯, ♯♯♯, ♯♯♯♯).

4ο Μέρος *Epilogue* (Επίλογος)

Ο Επίλογος (*Epilogue*) του 4ου και τελευταίου μέρους του κοντσέρτου για δύο βιολοντσέλα του Ντίνου Κωνσταντινίδη, έχει διάρκεια εκατόν είκοσι πέντε μέτρα και κατέχει την μεγαλύτερη έκταση από όλα τα προηγούμενα μέρη. Είναι γραμμένο όλο σε ρυθμική αγωγή γρήγορη, (*Fast*) με καθορισμό του τέταρτου στο χρονόμετρο στην ένδειξη 116, μέχρι το μ.19. Στη συνέχεια, με μία επιτάχυνση του ρυθμού (*accelerando* μ.19), το οδηγεί στην ένδειξη 120. Είναι

πιο γρήγορος ο ρυθμός που επιζητεί ο συνθέτης και τον διατηρεί μέχρι το τέλος του έργου. Δεν υπάρχει καμία επιβράδυνση (*ritenuto*) ρυθμού σε όλο το μέρος.

Το μέρος ξεκινάει με 4/4 μέχρι και το μ.19. Στη συνέχεια, εναλλάσσονται οι ρυθμοί 2/4 και 3/8 ανά δύο αλλά και ένα μέτρο από τα μ.20 - 34. Στο μ.35, εμφανίζει έναν σπάνιο ρυθμό των 7/16, τον οποίο εντάσσει στις εναλλαγές των ρυθμών μέχρι και το μ.42. Στο μ.43 συμμετέχει και ο ρυθμός 3/4, τον οποίο επίσης εναλλάσσει ο συνθέτης με 2/4 μέχρι το μ.45. Στο μ.52, επαναφέρει τον αρχικό ρυθμό των 4/4. Μέσα στις συνεχείς εναλλαγές των προαναφερθέντων ρυθμών, εισάγει στο μ.87 και τα 5/8 για διάρκεια οχτώ μέτρων και μία ακόμη φορά στο μ.101 για δυο μέτρα. Στο μ.118, επαναφέρει τον αρχικό ρυθμό των 4/4, στον οποίο και ολοκληρώνει στο μ.125, το κοντσέρτο για δυο βιολοντσέλα.

Η πολυρυθμία στο 4ο μέρος, είναι μία παράμετρος που δείχνει ένταση του συνθέτη και δημιουργεί δράση και αντίδραση σε εκτελεστές και ακροατή. Είναι εμφανές ότι ο συνθέτης προβληματίζεται ως προς την κατεύθυνση των στόχων που επιδιώκει. Η μείξη όλων των ρυθμών, προκαλεί με τον κλονισμό του «ισχυρό - ασθενές» μια αστάθεια στο αυτί του ακροατή και συναισθηματική αντίδραση καθώς και «συναισθηματική φόρτιση» στους εκτελεστές.

Το 4ο μέρος ξεκινάει με δυναμική *f* για όλη την ορχήστρα. Είναι η δυναμική που κυριαρχεί σε πολλά σημεία του μέρους σε πνευστά (όμποε - κόρνα) και έγχορδα. Οι δυναμικές ακολουθούν ανιούσα και κατιούσα διαδοχή με διακυμάνσεις για την ορχήστρα από *pp* μέχρι *ff*, την οποία ο συνθέτης σημειώνει στην ορχήστρα μόνο στα τρία τελευταία μέτρα του έργου (βλ.μ.123 - 125) με εξαίρεση την ένταση του *fff* στο τελευταίο όγδοο του μέρους σε σόλο βιολοντσέλα και έγχορδα .

Στα δύο σόλο όργανα, η δυναμική κυμαίνεται από *p* μέχρι *ff* σε όλο το μέρος πλην της *fff* στο τελευταίο όγδοο του μέρους.

Ως κλειδιά μουσικής γραφής για τα δύο σόλο όργανα, χρησιμοποιεί τα κλειδιά Φα και Σολ. Η χαμηλότερη έκταση του δεύτερου σόλο βιολοντσέλου, είναι ο φθόγγος Ντο της ομώνυμης ανοιχτής χορδής, γραμμένος με δύο βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Φα. Τον εμφανίζει ο συνθέτης τρεις φορές, αντίστοιχα στα μ.54 - 56, μία φορά με *pizzicato* στον πρώτο χρόνο του μ.94 και στο τελευταίο όγδοο του μέρους. Η ψηλότερη έκταση ανήκει στον φθόγγο Φα# γραμμένο στην πέμπτη γραμμή του πενταγράμμου στο κλειδί Σολ και τον εμφανίζει μόνο μία φορά στην τελευταία κίνηση του μ.18.





Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο ηχεί με χαμηλότερη έκταση τον φθόγγο Σολ. Είναι γραμμένος στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου στο κλειδί Φα και παρουσιάζεται μία φορά στον τελευταίο χρόνο του μ.54. Ο ψηλότερος φθόγγος στο πρώτο σόλο είναι ο Λα, γραμμένος με μία βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί Σολ και παρουσιάζεται μόνο μία φορά σε όλο το 4ο μέρος στον τρίτο χρόνο του μ.11.














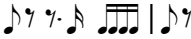







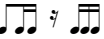
Αν και τις συνθέσεις του Ντ. Κωνσταντινίδη χαρακτηρίζει η ατονικότητα, ο ίδιος, κατά δήλωσή του, χρησιμοποιεί οπλισμό, επηρεασμένος και μιμούμενος το θεματικό μοτίβο του 1ου μέρους της 5ης συμφωνίας του *L. v. Beethoven* στο μέρος αυτό όπως και στο 3ο μέρος. Στο μ.20, σημειώνει τέσσερις διέσεις (Φα# - Ντο# - Σολ# - Ρε#) ως οπλισμό. Αυτό υποδηλώνει ως τονικότητα την Μι μείζονα και αμέσως στην πρώτη συνήχηση των φθόγγων στο μ.20, αυτό της εμφάνισης του οπλισμού, ακούγεται η συγχορδία Μι - Σολ# - Σι σε β' αναστροφή. Τον προαναφερθέντα οπλισμό αναιρεί στο μ.50 και συνεχίζει την ατονική του γραφή μέχρι το τέλος του έργου.




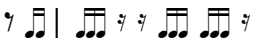
Οι τεχνικές εκτέλεσης που εφαρμόζει στα σόλο όργανα είναι : *pizzicato* μόνο στο δεύτερο σόλο (βλ.μ.20 - 28, 94), *staccato* και στα δύο σόλο βιολοντσέλα (βλ.μ.13), *spiccato* στο δεύτερο σόλο (βλ.μ.30 - 39, 63 - 68), *legato* και στα δύο σόλο όργανα σε πολύ μεγάλη έκταση στο μέρος, *leggiero*, ένα ελαφρύ *staccato*, στο πρώτο σόλο (βλ.μ.20 - 25), *tremolo* στο δεύτερο σόλο (βλ.μ.104 - 106) και την τεχνική της τρίλιας ως συνήχηση και στα δύο βιολοντσέλα στα μ.14 και 16. Την τεχνική *con legno*, ο συνθέτης εφαρμόζει στη συνοδεία των εγχόρδων σε αρκετά τμήματα του μέρους.

Σε όλο το μέρος, είναι εμφανής η χρήση παύσεων αξίας ολοκλήρου, ημίσεος, τέταρτου, όγδοου και δέκατου έκτου.

Τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στα σόλο βιολοντσέλα τουλάχιστο μία φορά είναι τα εξής:

- | | | | |
|----|---|-------|------------|
| 1. |  | μ.1-2 | 1ο σόλο |
| 2. |  | μ.2 | 2ο σόλο |
| 3. |  | μ.13 | 1ο σόλο |
| 4. |  | μ.14 | 1ο-2ο σόλο |

5.		μ.19	2ο σόλο
6.		μ.20	1ο σόλο
7.		μ.22	1ο σόλο
8.		μ.26 - 27	1ο σόλο
9.		μ.35	2ο σόλο
10.		μ.40	1ο σόλο
11.		μ.43	2ο σόλο
12.		μ.46	2ο σόλο
13.		μ.50	1ο σόλο
14.		μ.50	2ο σόλο
15.		μ.52	1ο σόλο
16.		μ.54	1ο σόλο
17.		μ.54	2ο σόλο
18.		μ.59	1ο σόλο
19.		μ.61	1ο σόλο
20.		μ.78	1ο σόλο
21.		μ.78	2ο σόλο
22.		μ.84	1ο σόλο
23.		μ.95	1ο-2ο σόλο
24.		μ.97	1ο σόλο
25.		μ.103	1ο σόλο
26.		μ.105	1ο σόλο

27.		μ.107	1ο σόλο
28.		μ.111-112	2ο σόλο
29.		μ.123	1ο σόλο
30.		μ.122-123	2ο σόλο

3.3 Μουσικοαναλυτικά Σχόλια

1ο Μέρος *Prologue*

Το 1ο μέρος του κοντσέρτου, χωρίζεται σε δύο μουσικές ενότητες:

1η ενότητα από το μ.1 μέχρι και το μ.31

2η ενότητα από το μ.32 μέχρι το τέλος του 1ου μέρους.

1η ενότητα

Κατά τον συνθέτη, τα σόλο βιολοντσέλα ξεκινούν με το χαρακτηριστικό μοτίβο του 1ου μέρους της 5ης συμφωνίας του *L.v.Beethoven*. Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο από τα μ.2 και 3, ενώ η απάντηση έρχεται από το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στον δεύτερο και τρίτο χρόνο του μ.3.

Σε όλη την 1η μουσική ενότητα, ο συνθέτης μεταχειρίζεται ως επι το πλείστον ρυθμικές αξίες όγδων και δέκατων έκτων με τις αντίστοιχες παύσεις τους, συμπληρωματικά στα σόλο βιολοντσέλα. Διακριτικά υπάρχουν παύσεις τετάρτων και ημίσεων.

Τις συνηγήσεις των δύο πρώτων μέτρων από όλη την ορχήστρα, δυναμώνει στην 4η κίνηση του μ.2 το πρώτο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο ξεκινάει με δυναμική *f* και ένα μικρό μοτίβο παύσης και επτά φθόγγων δέκατων έκτων όμοιων ανά τέσσερις. Ο τελευταίος φθόγγος είναι όγδοο. Το μοτίβο ξεκινάει με τον φθόγγο Φα και καταλήγει στο φθόγγο Ρε. Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνει πιστά στο τέλος του μ.3 και στους δύο πρώτους χρόνους του μ.4.

Το δεύτερο βιολοντσέλο ξεκινάει στον δεύτερο χρόνο του μ.3 με ένα μικρό απαντητικό σχόλιο τριών δέκατων έκτων και ενός ογδού. Αυτό

επαναλαμβάνεται στο μ.4 και καταλήγει στο τελευταίο όγδοο σε ένα κατιόν διάστημα 8ης από αυτό του μ.3. Ο φθόγγος Ρε στα πρώτα βιολιά σε συνεχή δέκατα έκτα με την μορφή ισοκράτη, συνοδεύει για τέσσερα μέτρα.

Score in C

Concerto for Two Cellos
(for Mariana Oteleanu-Amerinei) Dinos Constantinides

I.
Prologue

Fast $\text{♩} = 116$

Oboe

F Horn

Solo Cellos

1

2

Violins

1

2

Viola

Violoncello

String Bass

Από το μ.5, ξεκινάει μια αντιστικτική γραφή. Αρχίζει το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο μία επεξεργασία με ανιούσα χρωματική κίνηση δέκατων έκτων, δίνοντας την σκυτάλη στο πρώτο βιολοντσέλο στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.5 και στο πρώτο όγδοο του μ.6 με συνδετικό κρίκο τον φθόγγο Ντο #. Στην ανιούσα κίνηση του πρώτου βιολοντσέλου και συγκεκριμένα στον τελευταίο χρόνο, εμφανίζει το αρχικό μοτίβο με τους τρεις όμοιους τελευταίους φθόγγους των δέκατων έκτων. (βλ.μ.5).

Ο διάλογος των δύο σόλο οργάνων συνεχίζεται μέχρι και το μ.8 μέσα από ανιούσες και κατιούσες χρωματικές κινήσεις των οχτώ και τεσσάρων δέκατων έκτων (βλ.μ.6, 7, 8).

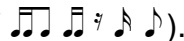
Στο μ.9 συνεχίζεται ο διάλογος σε ρυθμό όγδων. Εμφανίζει το πρώτο βιολοντσέλο, ένα ρυθμικό σχήμα παύσης ογδού, δύο ογδών και πάλι παύση ογδού και δύο ογδών ($\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$). Αυτό το επαναλαμβάνει και το δεύτερο βιολοντσέλο με διαφορά εκκίνησης ενός τετάρτου.

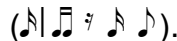
Τα πρώτα βιολιά, επαναλαμβάνουν το ρόλο του ισοκράτη που είχαν στην αρχή του έργου, με ένα διάστημα 8ης ψηλότερα (Ρε τέταρτης γραμμής) αλλά σε δυναμική *p* αυτή τη φορά, ενώ στην αρχή ήταν *f*. Τα υπόλοιπα έγχορδα επαναλαμβάνουν την αρχική εικόνα των τεσσάρων μέτρων με την χρήση της μεταφοράς διαστήματος 8ης Καθαρής κάποιων φθόγγων. Το ρυθμικό σχήμα ολοκληρώνεται στο μ.10 σε *unisono* παίξιμο των σόλο βιολοντσέλων, με ήμισυ παρεστιγμένο και τρίλια ημιτονίου ανιούσας φοράς. Το δίμετρο αυτό (9 - 10), επαναλαμβάνει ο συνθέτης στα μ.11 και 12. Μοιράζει τους φθόγγους Ρε - Φα - Λα στο μ.11 στα δύο βιολοντσέλα και στο μ.12 γράφει ένα διάφωνο διάστημα 7ης Μεγάλης, με συνήχηση σε αξία ημίσεων παρεστιγμένων. Η τρίλια είναι στο μεν πρώτο βιολοντσέλο με ανιόν Ημιτόνιο, στο δε δεύτερο βιολοντσέλο με ανιόντα Τόνο. Μία έντονα διάφωνη συνήχηση εδραιώνεται στο μέτρο αυτό. Το *crescendo* που υπάρχει στις τρίλιες, οδηγεί σε *mp* στο μ.11 και σε *f* στο μ.13. Τα ρυθμικά σχήματα των μ.9 και 11 με μικρές παραλλαγές ως προς τη θέση των παύσεων ογδού, χρησιμοποιεί στα μ.13 και 14 με δυναμική *f*.

Στο μ.16 εμφανίζει στα δύο σόλο το μοτίβο του μ.5. Στο δεύτερο βιολοντσέλο ξεκινάει με τον ίδιο φθόγγο Ντο# αλλά με μία διαφορετική διαδοχή φθόγγων και τον ίδιο καταληκτικό φθόγγο Ντο#. Στο πρώτο βιολοντσέλο, ξεκινάει το ρυθμικό σχήμα με παύση δέκατου έκτου και διατηρεί την ομοιότητα των τριών τελευταίων φθόγγων των δέκατων έκτων.



Από το μ.17 μέχρι και το μ.24, η διαλογική σχέση των δύο βιολοντσέλων είναι διαρκής, με κυρίαρχο το μοτίβο του μ.5 και τα έγχορδα να συνοδεύουν με ομοφωνική γραφή. Ξεχωρίζουν οι ανιούσες και κατιούσες πορείες των δώδεκα δέκατων έκτων με έντονες χρωματικές κινήσεις. Οι παύσεις τονίζουν τη διαλογική σχέση, δίνοντας την έμφαση που χρειάζεται η κάθε νέα είσοδος οργάνου. Η δυναμική παραμένει *f*.

Ιδιαίτερη αναφορά οφείλεται να γίνει στα μ.20 και 21 όπου τα πνευστά συμμετέχουν με ρυθμικά μοτίβα δύο ογδών (♩) ή παύση ογδού και όγδοο (♩) ή όγδοο και παύση ογδού (♩). Έχουν ιδιαίτερα έντονη αντιστικτική γραφή, κάτι το οποίο θα διακοπεί στα μ.21-22, με τη συνεχή ροή δέκατων έκτων και ως απόηχος θα επανεμφανιστεί στο μ.23.

Από το μ.25 μέχρι και το μ.31 ακολουθεί ο συνθέτης μία αραιή ρυθμική γραφή με μεγαλύτερης διάρκειας παύσεις ομοφωνικής προοπτικής. Στο μ.25, το πρώτο βιολοντσέλο έχει ένα μικρό βήμα ομιλίας με δύο δέκατα έκτα, όγδοο, δύο δέκατα έκτα, παύση δέκατου έκτου, δέκατο έκτο και όγδοο ().

Το δεύτερο βιολοντσέλο έχει ακόμη πιο μικρό βήμα στο μ.25 και 26 με δέκατο έκτο από το μ.25, δύο δέκατα έκτα, παύση δέκατου έκτου, δέκατο έκτο και όγδοο στο μ.26 ().

Στο μ.27 υπάρχει μία μικρή αναφορά δυο δέκατων έκτων μόνο από το δεύτερο βιολοντσέλο σε δυναμική *mf*.

Από το μ.28 μέχρι και το μ.31 η δυναμική κατέβηκε στο *mp* στο μ.28 και στο *p* στα μ.29, 30 και 31. Στο μ.28, το 1ο βιολοντσέλο αρκείται σε ένα φθόγγο Σολ αξίας τέταρτου στον δεύτερο χρόνο και έναν αξίας όγδοου στο τέλος του μέτρου σε σύζευξη με τέταρτο παρεστιγμένο στο μ.29. ( ).

Με τους πέντε χρόνους και ένα όγδοο στο πρώτο βιολοντσέλο και τους τέσσερις και ένα όγδοο στο δεύτερο στα μ.30 και 31, σφράγισε ο συνθέτης το τέλος της 1ης ενότητας. Ένα τέλος με καταληκτική συγχορδία Σολ - Σιβ - Ρε, ορίζοντας τον φθόγγο Σολ, ως φθογγικό - αρμονικό κέντρο. Τα πρώτα βιολιά επαναφέρουν στα μ.29, 30 και 31 την ιδέα του ισοκράτη από τα μ.1 - 4 στο ίδιο τονικό κέντρο, εμπλουτισμένη με παύσεις, κάτι το οποίο παραπέμπει στα μ.20 και 21.

Σε όλη αυτή την 1η ενότητα, διατηρείται ο ρυθμός των 4/4. Στο μ.1, ξεκινούν τον μουσικό τους λόγο τα πρώτα βιολιά με συνεχή δέκατα έκτα στον ίδιο φθόγγο Ρε επί τέσσερα συνεχή μέτρα (μ.1 - 4). Τα υπόλοιπα έγχορδα τονίζουν τον πρώτο χρόνο των παραπάνω μέτρων με ένα όγδοο *pizzicato* και βαθμιαία μειούμενη δυναμική στα τρία πρώτα μέτρα από *f* σε *mf* και σε *p*.

Από τον τρίτο χρόνο του μ.4 ξεκινάνε *arco* τα βιολιά. Τα βιολοντσέλα της ορχήστρας αρχίζουν από τον τέταρτο χρόνο του μ.4 και τα κοντραμπάσα από τον πρώτο χρόνο του μ.5. Στο μ.5, όλη η ορχήστρα συνοδεύει με δυναμική *pp* και με πολύ ρυθμική διακριτικότητα, ώστε τα όγδοα των εγχόρδων να ακούγονται σε κάθε χρόνο ογδού. Αυτό συμβαίνει μεταξύ δύο ή τριών ομάδων εγχόρδων οργάνων. Το ίδιο συνεχίζεται και στο μ.6 με τα έγχορδα.

Τα πνευστά, δυο όμποε και δύο κόρνα, είναι τα μοναδικά που υπάρχουν στην ενορχήστρωση του διπλού αυτού κοντσέρτου. Ξεκινούν από το μ.1 του έργου με αξίες ολόκληρων. Στο μ.3, τα όμποε παίζουν τρία δέκατα έκτα και τέταρτο με σύζευξη σε διαστήματα 3ης Μεγάλης. Είναι ένα μικρό ρυθμικό μοτίβο της θεματικής ιδέας των δύο σόλο βιολοντσέλων. Το ίδιο μοτίβο με τέσσερα δέκατα έκτα και τέταρτο, παίζουν τα όμποε και στο μ.4. Τα όμποε συναντιούνται με τα έγχορδα της ορχήστρας με την ίδια δυναμική *mf* στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.7, με ρυθμικά στοιχεία της θεματικής ιδέας των σόλο βιολοντσέλων.

Στο μ.8, έγχορδα και πνευστά συνοδεύουν *unisono* πλην των κόρνων, τα οποία μπαίνουν στον δεύτερο χρόνο και των κοντραμπάσων τα οποία παίζουν ένα όγδοο *pizzicato* στο μέτρο αυτό, τονίζοντας την ιδέα μιας ρυθμικής πολυμορφίας.

Τα επόμενα τρία μέτρα (9 - 11) είναι επανάληψη των αρχικών τριών μέτρων για τα έγχορδα σε δυναμική *p*.

Τα όμποε στα μ.9 - 13, παίζουν το μοτίβο του πρώτου σόλο βιολοντσέλου που είχε στα μ.2 και 3 και βρίσκονται σε αρμονική σχέση 3ης μικρής (μ.9), 4ης Καθαρής (μ.10) και 3ης Μεγάλης (μ.11) .

Τα κόρνα συνοδεύουν στα αντίστοιχα μέτρα με μικρότερα μοτίβα στο μ.10 και ολοκληρωμένα στο μ.12.

Στα μ.13 - 16, τα έγχορδα πλην των κοντραμπάσων, συνοδεύουν με ανιούσες και κατιούσες κινήσεις συγχορδιακών συμπλεγμάτων σε χρονικές αξίες ως επί το πλείστον δέκατων έκτων. Έχουν αρκετές χρωματικές αλλοιώσεις και παύσεις τετάρτων, όγδων και δέκατων έκτων τη στιγμή που τα σόλο βιολοντσέλα στα μ.13 - 15 κινούνται στη ρυθμική μονάδα του όγδου.

Τα πνευστά από τα μ.16 - 18, κινούνται με πολύ αραιή ρυθμική γραφή, ομοφωνικής κατεύθυνσης.

Τα έγχορδα στα μ.17 - 31, όπου στο μ.31 βρίσκεται το τέλος της 1ης ενότητας, έχουν μια διακριτική συνοδεία με ομοφωνική γραφή πλην μικρών ρυθμικών σχολιασμών. Αυτό γίνεται στο μ.24 από τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες στους δύο πρώτους χρόνους, στον τέταρτο χρόνο του μ. 25 και δεύτερο χρόνο του μ.27 από τα δεύτερα βιολιά. Μόνο τα πρώτα βιολιά από τον τέταρτο χρόνο του μ.23 μέχρι και το μ.30, βρίσκονται σε μια συνεχή κίνηση δέκατων έκτων και τριακοστών δεύτερων με τον φθόγγο Ρε και για έξι χρόνους τον Ρε#.

(βλ.μ.24 - 25). Στο σημείο αυτό χρησιμοποιεί ο συνθέτης την τεχνική του μετατοπισμένου ισοκράτη βασισμένο στην κίνηση διαστήματος 2ης μικρής. Η δυναμική στο τμήμα αυτής της ενότητας είναι *mf* από το μ.17 - 22, *p* από τα μ.23 - 31 για τα έγχορδα και *mp* από το μ.28 για τα κόρνα η οποία καταλήγει σε *pp*.

Τα πνευστά στα μ.19 - 24, ανταγωνίζονται τα σόλο βιολοντσέλα. Επαναλαμβάνουν τις φωνές των σόλο οργάνων από τα μ.13 και 14, ενώ τα όμποε συνεχίζουν παράλληλα με το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο από τον τελευταίο χρόνο του μ.21 και το μ.22, να κινούνται σε συνεχή δέκατα έκτα, εμφανίζοντας και το χαρακτηριστικό μοτίβο των τριών όμοιων φθόγγων αξίας δέκατων έκτων από το μ.3 του πρώτου σόλο βιολοντσέλου. Ένα χαρακτηριστικό, είναι η παράλληλη κίνηση των όμποε κατά διαστήματα 3ης, 4ης, 5ης και 6ης (βλ.μ.20 - 23). Γενικά παρατηρείται μια εκλεπτυσμένη μεταχείριση των όμποε από τον συνθέτη σε σχέση με τα σόλο όργανα.

Από το μ.24, τα πνευστά ελαχιστοποιούν τον λόγο τους και η μελωδική εξέλιξη αλλάζει προσανατολισμό. Τα όμποε σβήνουν στο μ.28 και τα κόρνα στο μ.30.

Τα έγχορδα της ορχήστρας με τα σόλο βιολοντσέλα κλείνουν την 1η ενότητα, με έναν απλό συνοδευτικό ρόλο με σύντομο ισοκράτη που στηρίζεται στο άκουσμα μιας συγχορδίας επάνω στον φθόγγο Σολ.

2η ενότητα

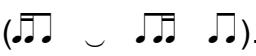
Η ρυθμική αγωγή της 2ης ενότητας (μ.32 – 74) γίνεται πιο αργή από την 1η με την ένδειξη *Slow* από τον συνθέτη και το τέταρτο (♩) με ένδειξη 58 στον μετρονόμο. Με αυτή την αλλαγή υποδιπλασιάζει την αρχική ταχύτητα όπου το τέταρτο (♩) είχε την ένδειξη 116. Αυτό προϊδεάζει το σύνολο των ερμηνευτών ως προς την επικείμενη μουσική εξέλιξη.

Στο μ.32 κάνει την εισοδό του το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο. Για δύο συνεχή μέτρα κρατάει την αποκλειστικότητα στο μουσικό λόγο (βλ.μ.32 - 33). Χαρακτηριστικό του, είναι το ρυθμικό σχήμα με τα δύο όγδοα και τα τέσσερα δέκατα έκτα, τα οποία δανείζεται από το ρυθμικό σχήμα των μ.5 - 8 της 1ης ενότητας. Με μία μικρή θεματική ιδέα, κρατάει έναν ενεργό ρόλο στα δύο πρώτα μέτρα εισόδου του. Στη συνέχεια, δίνοντας την θέση του στο πρώτο

βιολοντσέλο, το ίδιο συνεχίζει με τον κρατημένο φθόγγο Ρε σε συνολική αξία εφτά τετάρτων και ενός ογδού.

Στο μ.34 εισάγεται το πρώτο σόλο βιολοντσέλο, εμφανίζοντας ένα διαφορετικό μοτίβο από αυτό του δεύτερου. Ο ρυθμός γίνεται 3/4 για δύο συνεχή μέτρα (βλ.μ.34-35) και επανέρχεται στο μ.36 στα 4/4, στο μ.37 στα 3/4 και στο μ.38 στα 4/4. Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο ολοκληρώνει την θεματική του ιδέα στο μ.36, την οποία με κάποιες ρυθμικές και μελωδικές παραλλαγές θα την επαναφέρει στα μ.38-39. Κατά τον συνθέτη, είναι το λυρικό τμήμα του 1ου μέρους. Η έκθεση των θεματικών μοτίβων των δύο σόλο βιολοντσέλων δεν έχει κάτι κοινό.

Στο μ.36 εμφανίζει ο συνθέτης στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο, το ρυθμικό μοτίβο του μ.32 διευρυμένο κατά ένα πεντάηχο δέκατων έκτων, δίνοντας μια πλαστικότητα στη μουσική πρόταση.

Στη συνέχεια στο μ.37, ένα καινούριο ρυθμικό σχήμα έρχεται στην σκηνή του μουσικού λόγου. Είναι τα δύο δέκατα έκτα, όγδοο σε σύζευξη με όγδοο, δύο δέκατα έκτα και δύο όγδοα (). Το σχήμα αυτό αναπτύσσεται σε 3/4 και ίσως είναι μια σμίκρυνση των μ.34 - 35 τα οποία είναι επίσης σε 3/4. Αυτό το ρυθμικό σχήμα, επιλέγει ο συνθέτης να ξεχωρίσει. Έτσι παύει την συμμετοχή των υπολοίπων οργάνων, δίνοντάς του σολιστικό ρόλο.

Η συνοδεία της ορχήστρας από τα μ.32 - 34 είναι μικρή. Συμμετέχουν μόνο τα βιολιά και οι βιόλες με ένα ρυθμικό *unisono* σε κράτημα όγδων και ημίσεων. Το ίδιο συνεχίζεται και στα μ.35 - 36 από τις βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα. Μία μουσική παρουσία κάνουν οι βιόλες στο μ.39 και μ.40. Είναι παρόν πάλι το άκουσμα της συγχορδίας Σολ - Σιβ - Ρε. Μαζί τους συνυπάρχουν και τα βιολοντσέλα της ορχήστρας από το μ.38 μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.41 με κρατημένα ήμισυ και ήμισυ παρεστιγμένα στους φθόγγους Σολ στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου, Σολ - Ρε ως αρμονικό διάστημα και Ντο.

Από το μ.38, το πρώτο σόλο βιολοντσέλο επαναλαμβάνει το θεματικό μοτίβο του μ.34 καταλήγοντας στον φθόγγο Ρε στο μ.39, αλλά ένα διάστημα 8ης ψηλότερα από ότι στο μ.35.

Από το μ.39 - 43, τα δύο σόλο όργανα επαναφέρουν τη διαλογική μεταξύ τους σχέση, τόσο σε ρυθμικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο. Σε αυτό το σημείο

της σολιστικής ανάδειξης, εμφανίζεται και ο ρυθμός 5/4 στα μ.40, 42 και 43. Ρυθμός και μέτρα κατέχουν τη μοναδικότητα σε όλο το 1ο μέρος του κοντσέρτου. Μοναδικό είναι και το πεντάηχο τετάρτων στο μ.41 από το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο στο μ.36 είχε παίξει ένα πεντάηχο δέκατων έκτων.

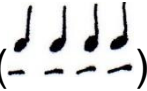
Η δυναμική στα σόλο βιολοντσέλα, κυμαίνεται στο πρώτο και δεύτερο βιολοντσέλο αντίστοιχα από *mp*, *mf* στο μ.36, *mf*, *mp* στο μ.38, *f* στο μ.39 από το πρώτο σόλο, *f* στο μ.40 από το δεύτερο σόλο, *mf* στο μ.42 από το πρώτο και ένα *subito mp* στα δύο τελευταία δέκατα έκτα του μ.43 από το δεύτερο.

Μετά την πρωτότυπη έντονη πολυρυθμική παρουσίαση των σόλο βιολοντσέλων στα μ.37 - 43, η οποία προσδίδει και έναν σημαντικό ρόλο στον ευγενή ανταγωνισμό μεταξύ των δύο σολιστών, κάνουν την εμφάνισή τους τα πνευστά στο μ.44.

Στα όμποε υπάρχει μια ρυθμική οργάνωση με το μελωδικό σχήμα που ακολουθούν από το μ.44 - 48, ενώ τα κόρνα έχουν ένα ρόλο ισοκράτη. Σε μία πυκνή ρυθμική γραφή, συνεχίζει το πρώτο όμποε μέχρι και το μ.56, ενώ το δεύτερο συνοδεύει με συμπληρωματικά ρυθμικά μοτίβα.

Τα κόρνα, όπως προαναφέρθηκε ξεκινούν επίσης από τον δεύτερο χρόνο του μ.44 με μια αραιή ρυθμική γραφή ημίσεων, παρεστιγμένων, τέταρτων, ημίσεων και τέταρτων παρεστιγμένων με συνοδευτικό ρόλο. Και για τα δύο αυτά πνευστά όργανα ισχύει ότι είναι η μοναδική τους παρέμβαση στην 2η αυτή ενότητα του 1ου μέρους του κοντσέρτου.

Στο μ.44 κατά τον συνθέτη, η συνοδεία του δεύτερου σόλο βιολοντσέλου, με τις ρυθμικές αξίες τέταρτων και τις σημειωμένες παύλες από

κάτω () είναι ένα στοιχείο που δανείστηκε από τον κλασικισμό. Από το μ.44 τα σόλο βιολοντσέλα επιτελούν τον ίδιο ρόλο τους μέσα από πυκνά ρυθμικά σχήματα. Ξεχωρίζει το σχήμα των δύο δέκατων έκτων και όγδων και στην αντίθετή του μορφή όγδοο και δύο δέκατα έκτα στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο και αποτελεί την μονάδα χρόνου. Στα μ.44 - 46, ο συνθέτης παρουσιάζει μία νέα θεματική ιδέα από το πρώτο σόλο βιολοντσέλο, την οποία επαναλαμβάνει και στα επόμενα μέτρα. Το μ.47 ίδιο με το μ.45, το δε μ.48, στο οποίο σημειώνει 3/4, μεγεθύνει την αξία του πρώτου φθόγγου του μ.46 και καταλήγει στο μ.49 σε δέκατα έκτα και όχι σε τρίηχο ογδών που έχει το μ.46.

Από τα μ.45 - 49 ο συνθέτης δείχνει να έχει βάλει σε ένα ευγενή ανταγωνισμό το πρώτο σόλο βιολοντσέλο με το πρώτο όμποε και το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο με τα κόρνα.

Από το μ.44 κάνουν την είσοδό τους τα έγχορδα, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα με συνεχές *pizzicato* μέχρι το μ.56. Οι βιόλες οι οποίες εμφανίζονται από τον πέμπτο χρόνο του μ.43, ακολουθούν από τον δεύτερο χρόνο του μ.45 μέχρι και το μ.56 *unisono με pizzicati* τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα. Ένα ρυθμικό *ostinato* υπάρχει, βασισμένο στο σχήμα όγδοο - παύση όγδοου με άκουσμα Σολ μείζονας συγχορδίας, σε αντίθεση με το άκουσμα της Σολ ελάσσονας συγχορδίας που υπήρχε π.χ. στα μ.34 - 35.

Τα βιολιά μπαίνουν στο μ.49 με το ίδιο ρυθμικό σχήμα των δύο δέκατων έκτων και όγδοου, τα οποία εμφάνιζαν συνεχώς από το μ.44 τα όμποε, βρισκόμενα άλλοτε σε απόσταση διαστήματος 5ης (βλ.μ.49) και άλλοτε σε απόσταση διαστήματος 3ης (βλ.μ.50 - 52). Το σχήμα αυτό το διατηρούν μέχρι και το μ.52. Από το μ.53 συναντούν τα υπόλοιπα έγχορδα στο *pizzicato* μέχρι και το μ.56.

Τα σόλο βιολοντσέλα από το μ.50 μέχρι και το μ.56, ιδιαίτερα το πρώτο βιολοντσέλο, εμφανίζει παραλλαγές του μ.45. Αντί για δύο δέκατα έκτα και όγδοο που είναι στο μ.45, παίζει στο μ.50 δέκατο έκτο και δύο τριακοστά δεύτερα και όγδοο και συνεχίζει με τα τέσσερα όγδοα. Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο, στα μ.45 και 47 παίζει το μοτίβο του δέκατου έκτου, δύο τριακοστών δεύτερων και όγδοου στον τελευταίο χρόνο των μέτρων. Το ίδιο μοτίβο, στα μ.50, 51, 53, 54, 55 και 56 το παίζει στον πρώτο χρόνο των μέτρων. Στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο το ίδιο προαναφερθέν μοτίβο εμφανίζεται στα μ.53 - 56 στον πρώτο χρόνο των μέτρων. Το δεύτερο σόλο, παίρνει το μοτιβικό σχήμα του πρώτου σόλο όλου του μ.50 και το επαναλαμβάνει στο μ.53 και στο μ.54 προσθέτοντας ακόμη δύο όγδοα, καθόσον το μ.54 είναι 4/4. Ακόμη το επαναλαμβάνει στο μ.55 όμοιο ακριβώς με το μ.53 ενώ στο μ.56 αλλάζει τον

δεύτερο χρόνο των όγδων με ένα τρίχο ογδών.

The image shows a page of a musical score for "Concerto for Two Cellos". The score is written for a full orchestra and two solo cellos. The top system includes Oboe (Ob.), Horn (Hrn.), and Solo Cellos (1 and 2). The middle system includes Violins (Vlns. 1 and 2), Viola (Via.), Cello, and St. Bass. The bottom system includes Solo Cellos (1 and 2). The score is marked with a circled "50" at the beginning of the first system and a boxed "C" at the beginning of the second system. The Solo Cello parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is annotated with various dynamics such as *sp*, *f*, *mf*, and *p*, and performance instructions like *Pizz.* and *Solo arco*.

Η σειρά των διαφορετικών ρυθμικών σχημάτων, τονίζει τον ρόλο των δύο σολιστών και γίνεται πλέον φανερός ο λόγος για τον οποίο ο συνθέτης επέλεξε στην ρυθμική αγωγή το τέταρτο στην ένδειξη 58. Δίνεται άνεση στους σολίστες ώστε να εκτελέσουν και να ερμηνεύσουν σωστά τα ρυθμικά αυτά σχήματα.

Ο συνθέτης θέλοντας να δώσει έμφαση στα σολιστικά όργανα, θέτει παύσεις στα πνευστά, από το μ.56 τα όμπες και από το μ.57 τα κόρνα. Αυτό συνεχίζεται μέχρι το τέλος του μέρους.

Τα έγχορδα από το μ.57 μέχρι το τέλος του 1ου μέρους, αρκούνται σε μικρούς ρυθμομελωδικούς σχολιασμούς όπως στα μ.58 και μ.60 στις βιόλες, καθώς και *unisono* στα μ.63, 64, 65 στα βιολιά και βιόλες. Τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα έχουν ένα μικρό σχόλιο ενός φθόγγου στα μ.59-60 και ένα αρμονικό άκουσμα συγχορδίας μόνο τα βιολοντσέλα της ορχήστρας στο μ.63.

Την τελευταία συνοδευτική είσοδό τους και με αραιή ρυθμική γραφή, κάνουν οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, από το μ.66 μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.70. Από το μ.70, ένας ισοκράτης στο φθόγγο Λα στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα τα οδηγεί στο μ.74 στο τέλος του 1ου μέρους. Οι βιόλες καταλήγουν ένα μέτρο πριν το τέλος, με δύο *pizzicati* στο μ.72 και ένα στο μ.73. Τα βιολιά έχουν σταματήσει να ηχούν από το μ.57 μέχρι το τέλος με μία εξαίρεση στα μ.63, 64 και 65 όπου έχουν ένα αργό μουσικό σχόλιο *unisono* με τις βιόλες.

Τα σόλο βιολοντσέλα από το μ.57 μέχρι και το μ.63, συνεχίζουν την διαλογική τους σχέση δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στο δεύτερο βιολοντσέλο, το οποίο στα μ.59 - 60 συνοδεύει ταυτόχρονα και με *pizzicati*. Τώρα πλέον τα δύο σόλο επεξεργάζονται ήδη εμφανισθέντα ρυθμομελωδικά μοτίβα. Στα μ.57 - 61 δηλώνει ο συνθέτης ότι θέλει να ξεχωρίσει στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο, το διάστημα 8ης στον φθόγγο Ρε.

Από το μ.65, συνεχίζεται η διαλογική σχέση στους δύο σολίστες σε μία καταγιστική αλλαγή ρυθμών 3/4 και 4/4 και σε δυναμική *mf*. Από το μ.69 η δυναμική γίνεται *f*. Η ρυθμική γραφή των σόλο οργάνων έχει αραιώσει. Μικρές υπενθυμίσεις του μοτίβου των δύο δέκατων έκτων και ογδού της 2ης ενότητας, ερμηνεύονται από το πρώτο βιολοντσέλο στα μ.68 - 70. Το μοτίβο των δύο τριακοστών δεύτερων και όγδοου παρεστιγμένου ο συνθέτης υπενθυμίζει στο μ.70 στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο και *unisono* με το πρώτο σόλο στον πρώτο χρόνο του μ.72.

Το δεύτερο σόλο εμφανίζει στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μ.70 ένα *diminuendo*, το οποίο το οδηγεί στο μ.71 σε ένα *mf*. Η δυναμική αυτή, ακολουθούμενη από ένα *crescendo* οδηγείται στο μ.72 σε ένα *f*. Από το

μ.73 εμφανίζεται ένα *diminuendo* και στα δύο σολιστικά όργανα. Ακολουθείται και από ένα δεύτερο στο μ.74 με τελική κατάληξη ένα *p*.

Οι εντάσεις στα υπόλοιπα όργανα είναι πιο χαμηλές, με σκοπό την ανάδειξη των σολιστικών μελωδιών.

Τα διάφορα ρυθμικά σχήματα που απήγγειλαν τα σολιστικά όργανα έφτασαν στο τέλος τους. Η τεχνική *pizzicato* με το αριστερό χέρι, ένα αξιοπρόσεκτο σημείο σολιστών, στα μ.72 - 73 από το δεύτερο βιολοντσέλο, οδηγεί στο τέλος. Με την κορώνα στο μ.74 στα σόλο όργανα και στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα της ορχήστρας, ολοκληρώθηκε η μουσική αφήγηση του 1ου μέρους.

2ο Μέρος *Dialogue*

Το 2ο μέρος του κοντσέρτου για δύο βιολοντσέλα και ορχήστρα, διαρθρώνεται σε μία εισαγωγή και τρεις μουσικές ενότητες.

Εισαγωγή: από το μ.1 μέχρι και το μ.15

1η ενότητα: από το μ.16 - 25

2η ενότητα: από το μ.26 - 48

3η ενότητα: από το μ.49 - 78

Όλο το μέρος είναι γραμμένο σε ρυθμική αγωγή *Fast* με το τέταρτο στην ένδειξη 116 στον μετρονόμο ($\downarrow = 116$). Σε όλη τη διάρκεια του μέρους παραμένει η ίδια ρυθμική αγωγή. Είναι μία αγωγή που χαρακτήρισε και την αρχή του 1ου μέρους.

Εισαγωγή

Στην αρχή του 2ου μέρους ο συνθέτης επιλέγει να ξαναθυμίσει τα έντεκα πρώτα μέτρα του 1ου μέρους, σόλο βιολοντσέλων και ορχήστρας πανομοιότυπα. Είναι εμφανή τα θεματικά στοιχεία από την 5η συμφωνία του *L.v.Beethoven* που συνειδητά χρησιμοποίησε ο συνθέτης στα μ.2 - 5. Στα μ.12 - 15, παρουσιάζει μία γέφυρα για να ενώσει την εισαγωγή με την 1η ενότητα η οποία ξεκινάει από το μ.16.

Από τον τέταρτο χρόνο του μ.11, ξεκινούν τα δεύτερα βιολιά τονίζοντας την τέταρτη κίνηση στα μ11, 12, 13. Στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μ.12

παρουσιάζεται στις βιόλες ένα διάστημα 2ας μικρής, το οποίο λύνεται σε ταυτοφωνία στο μ.13. Τα δεύτερα βιολιά έχουν επίσης ένα διάφωνο διάστημα 2ας Μεγάλης στον τέταρτο χρόνο του μ.12, το οποίο λύνεται σε ένα διάστημα 3ης Μεγάλης στο μ.13.

Τα πρώτα βιολιά από τα μ.9 - 15, παίζουν σε ρόλο ισοκράτη τον φθόγγο Ρε με συνεχή δέκατα έκτα. Στα μ.9 - 11 είναι ο φθόγγος Ρε τέταρτης γραμμής στο κλειδί του Σολ ενώ από το μ.12 συνεχίζει με τον φθόγγο Ρε κάτω από την πρώτη γραμμή. Στο σημείο αυτό από το μ.13 παρατηρείται μία μελωδική αραιώση, η οποία από το μ.14 τονίζεται και από βαθμιαία ελάττωση της έντασης.

Τα όμποε δεν έχουν μουσικό λόγο στα μ.13 - 15, ενώ τα κόρνα έχουν μία αραιή μουσική γραφή από ήμισυ παρεστιγμένο με τέταρτο (βλ.μ.12), δύο ήμισυ (βλ.μ.13) και ήμισυ παρεστιγμένο με παύση τετάρτου (βλ.μ.14).

Τα σόλο βιολοντσέλα μετά από μία έντονη ρυθμομελωδική κίνηση (βλ.μ.6 - 10) χαλαρώνουν, έχοντας ως ρυθμική τους μονάδα για τα μ.11 - 12 το όγδοο και για τα μ.14 - 15 ένα ολόκληρο, ήμισυ παρεστιγμένο και ήμισυ. Η δυναμική για σόλο και ορχήστρα βρίσκεται στο φάσμα του *mp* και *p*.

1η Ενότητα

Με τη ρυθμική μονάδα του όγδοου που καθόρισε ο συνθέτης στα μ.9, 11 και 12 στα σόλο βιολοντσέλα, με την ίδια ξεκινάει στην 1η ενότητα το πρώτο σόλο βιολοντσέλο από το μ.16. Είναι ένα στοιχείο που θα κρατήσει και θα εξελίξει μέχρι και το μ.24.

Το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στα τέσσερα πρώτα μέτρα της ενότητας αυτής, κινείται με συνεχή δέκατα έκτα. Στο μ.16 υπάρχουν τα όμοια δέκατα έκτα του φθόγγου Ρε, με ιδιαίτερο τονισμό στους μεμονωμένους φθόγγους Φα# και Σολ#. Στο μ.17 δεσπόζει η χειμαρρώδης κατιούσα χρωματικών κινήσεων δέκατων έκτων. Είναι μία κίνηση με χρήση σύντομων μερών ισοκράτη (βλ. μ.18). Τα μ.16 - 17, επαναλαμβάνει στα μ.18 - 19, αλλάζοντας τους τονισμένους φθόγγους στο μ.18 και παραλλάσσοντας την κατιούσα στο μ.19.

Από τα έγχορδα στην αρχή αυτής της ενότητας ξεχωρίζουν οι βιόλες, οι οποίες μιμούνται το μοτίβο του πρώτου σόλο βιολοντσέλου. Τα κόρνα κρατούν μια διακριτική αραιής γραφής συνοδεία μέχρι και το μ.20. Τα όμποε εισάγουν

μία νέα μουσική ιδέα από το μ.16 μέχρι το πρώτο όγδοο του μ.17, την οποία και διατηρούν μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ.20 χωρίς να την επανεμφανίσουν τα ίδια ή κάποιο άλλο όργανο της ορχήστρας στην 1η ενότητα.

The image shows a page of a musical score for a concerto for two cellos. The title "Concerto for Two Cellos" is visible in the top right corner. The score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 20, and the second system covers measures 21 to 25. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Horn (Hrn.), Solo Cellos (1 and 2), Violins (1 and 2), Viola (Vla.), Cello, and St. Bass. The Solo Cello parts are the primary focus. In measure 16, there is a handwritten circled number "16" above the Oboe staff. In measure 21, there is a handwritten circled number "21" above the Oboe staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, *p*, *f*, and *pp*. The Solo Cello 1 part shows a melodic line with dynamic changes, while the Solo Cello 2 part provides a rhythmic accompaniment with dense sixteenth-note passages.

Από το μ.20 μέχρι το τέλος της 1ης ενότητας, το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο συνεχίζει και διατηρεί τον πρωταγωνιστικό του ρόλο και εκφράζεται με συνεχή ανοίγματα δυναμικής από *mp* σε *f*. Στο μ.20 εμφανίζεται ο συνθέτης στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο, μια ανιούσα πορεία όγδων και στο μ.21 μια ανάλογη

κατιούσα. Σταθεροποιείται στο μ.22 σε ένα ήμισυ παρεστιγμένο. Το ίδιο επαναλαμβάνει στα μ.23 - 25. Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο ερμηνεύει τα όγδοα με κάποιες παρεμβολές τέταρτων (βλ.μ.21 και 24), οι οποίες καταλήγουν σε φθόγγους διάρκειας πέντε χρόνων περίπου, στοιχείο που χαρακτηρίζει έναν σύντομο ισοκράτη .

Τα πρώτα βιολιά έχουν ένα σολιστικό χαρακτήρα από το μ.20, φθάνοντας με τις ανιούσες κινήσεις δέκατων έκτων σε πολύ υψηλή περιοχή του οργάνου. Με αυτόν τον τρόπο, ανοίγει με έναν «έξυπνο» συνθετικά τρόπο τον μουσικό χώρο της φράσης. Το γεγονός αυτό τονίζεται και από την χρήση της οκτάβας (βλ.μ.20 - 21). Αντιθέτως τα δεύτερα βιολιά μαζί με τις βιόλες, διατηρούν ένα πολύ χαμηλό προφίλ με το συνεχόμενο ρυθμικό μοτίβο των δύο δέκατων έκτων και όγδοου σε σύζευξη με το πρώτο δέκατο έκτο από τα τέσσερα που ακολουθούν (βλ.μ.20, 21, 23, 24), παραμένοντας στο ίδιο φθόγγο.

Τα βιολοντσέλα της ορχήστρας και τα κοντραμπάσα, από τα μ.20 - 24 για τα βιολοντσέλα και μ.25 για τα κοντραμπάσα, κρατούν ένα ρυθμικό σχήμα ογδών με παύση ογδών και παύση τετάρτου.

Τα όμποε εμφανίζουν ένα δεσπόζοντα ρόλο από το μ.21 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.25. Τα όργανα που συμμετέχουν στο μ.25 από άποψη δυναμικής δίνουν μία ηχητική εικόνα, η οποία προετοιμάζει και οδηγεί στην 2η μουσική ενότητα.

2η Ενότητα

Ένα καινούριο ρυθμικό σχήμα εμφανίζεται στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο στην ενότητα αυτή (μ.26 - 48), το οποίο συνεχίζεται για τρία μέτρα (βλ.μ.26, 27, 28). Περιέχει το μοτίβο του 1ου μέρους του κοντσέρτου (βλ.μ.3, 4, 10, 12, 26, 27, 28), στο οποίο υπάρχουν οι τρεις όμοιοι τελευταίοι φθόγγοι μιας τετράδας δέκατων έκτων. Ένα «μπετοβενικό» μοτίβο που συνεχώς χρησιμοποιεί και επεξεργάζεται ο συνθέτης. Στο δεύτερο βιολοντσέλο υπάρχει επίσης η τριάδα των όμοιων δέκατων έκτων (βλ.μ.26, 27, 28). Τα σόλο βιολοντσέλα βρίσκονται σε μία αντιπαράθεση ρυθμομελωδικών μοτίβων με ίδιο χαρακτήρα.

Τα πρώτα, δεύτερα βιολιά και οι βιόλες διατηρούν την ίδια ρυθμική συνοδεία με τα όγδοα στην θέση του μέτρου, πλην ενός μέτρου (βλ.μ.27) που είναι σε αντιχρονισμό οι βιόλες. Είναι μια ιδέα την οποία έχει ξαναεμφανίσει στα

μ.44 - 56 του 1ου μέρους. Τα βιολοντσέλα της ορχήστρας στα μ.26 - 33 αναπτύσσονται με φθόγγους μεγάλης διάρκειας.

Τα όμποε εμφανίζουν σε διαστήματα 3ης την αρχική τους είσοδο στα μ.28 - 31. Αυτή την μουσική κίνηση των δυο μόνο μέτρων, επαναλαμβάνουν στα μ.32 - 33.

Τα κόρνα από τα μ.31 - 33, κάνουν την είσοδό τους με ένα μικρό σχόλιο, παρμένο από τη μουσική φράση των όμποε. Δίνουν μία επίφαση στο μοτίβο των δύο δέκατων έκτων και όγδοου. Τα όμποε και τα κόρνα από το τέλος του μ.33 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ.42, ισχυροποιούν τον τέταρτο χρόνο κάθε μέτρου πλην του μ.40 και τονίζουν τον πρώτο με διαστήματα 3ης ανά όργανο. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ένα ρυθμικά απρόσμενο σχήμα στο μέτρο των 4/4 συνυπάρχει άκουσμα 3/4.

Το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στο μ.30 - 31, ξεκινάει με τη μουσική ιδέα της 1ης ενότητας. Ο συνθέτης ολοκληρώνει μία μουσική φράση με την ρυθμική επανάληψη των μ.30 - 31 στα μ.32 - 33.

Από το μ.34 ξεκινάει στο πρώτο βιολοντσέλο μία συνεχής ροή δέκατων έκτων μέχρι και το μ.46, δύο μέτρα πριν το τέλος της 2ης ενότητας και συνεχίσει αλυσίδες του πρώτου σόλο βιολοντσέλου μέχρι το μ.39. Στο μ.47 συνεχίζει και κορυφώνει την ένταση με το ξάφνιασμα των τριακοστών δευτέρων και στο μ.48 καταλήγει σε ένα φθόγγο Ντο# ολόκληρης διάρκειας με τρίλια. Στα μ.34 - 39, το πρώτο σόλο, επαναλαμβάνει ανά δύο μέτρα την ίδια φράση, ξεκινώντας την δεύτερη φράση κατά ένα κατίον διάστημα 2ας Μ. Στο μ.40 εισάγει ο συνθέτης ένα καινούριο μοτίβο μελωδικών διαστημάτων 3ης και στο μ.41 το ρυθμικό μοτίβο του μ.19 του δεύτερου σόλο. Το δίμετρο 40 - 41 επαναλαμβάνει και στα μ.42 - 43.

Το δεύτερο σόλο από τα μ.34 - 48, έχει έναν παράλληλο μουσικό λόγο με το πρώτο σόλο. Μεγάλες διαφορές ρυθμικές και συχνότητας λόγου, υπάρχουν στα μ.37 - 39 και πολύ μικρότερες στα υπόλοιπα μέτρα.

Το τέλος της 2ης ενότητας στο μ.48, βρίσκει τα δύο σόλο όργανα με μία διαφωνία διαστήματος 2ας μικρής και μάλιστα το δεύτερο σόλο ψηλότερα τονικά από το πρώτο σόλο (δεύτερο σόλο ο φθόγγος Ρε της τέταρτης γραμμής του πενταγράμμου, πρώτο σόλο ο φθόγγος Ντο# κάτω από την τέταρτη γραμμή). Η ίδια ηχητική σύγκρουση (Ρε-Ντο#) υπάρχει στο τελευταίο μέτρο της 2ης ενότητας (βλ.μ.48) σε όλη την ορχήστρα, δημιουργώντας μία ένταση στο

ηχητικό άκουσμα του έργου. Στα πνευστά την μοιράζονται τα δύο όμπρε και τα δύο κόρνα. Στα έγχορδα τα πρώτα και δεύτερα βιολιά μεμονωμένα, τα μεν τον φθόγγο Ρε, τα δε τον Ντο#. Οι βιόλες και τα βιολοντσέλα παίζουν την διαφωνία *divisi* κάθε ομάδα οργάνων και τα κοντραμπάσα τον φθόγγο Ντο#.

Η ορχήστρα εγχόρδων σε όλη την 2η ενότητα, ακολουθεί διακριτικά με μία αραιή γραφή ενορχήστρωσης και μάλιστα στα περισσότερα μέτρα *unisono*. Η δυναμική σε αυτά τα 15 μέτρα (34 - 48), κυμαίνεται στα σόλο βιολοντσέλα από *ff* (βλ.μ.34), σταδιακό *diminuendo* το οποίο καταλήγει σε ένα *mp* (βλ. μ.38), σε *pp* (βλ.μ.39), μέσα από *crescendo* κατάληξη σε *f* (βλ.μ.41), και με ένα *crescendo* (βλ.μ.46) κατάληξη σε *ff* στο μ.47.

3η Ενότητα

Η 3η και τελευταία ενότητα (βλ.μ.49 - 78) του 2ου μέρους του κοντσέρτου είναι ο επίλογός του.

Ο δημιουργός του κοντσέρτου δίνει πρωτεύοντα ρόλο στα δύο σόλο βιολοντσέλα στα μ.49 - 56 και ταυτόχρονα συγχορδιακά συμπλέγματα στα έγχορδα μέχρι το μ.52. Τα μ.49 - 55 είναι ένα τμήμα με πυκνή ρυθμική γραφή στα σόλο βιολοντσέλα και αραιή στην ορχήστρα.

Από το μ.53 μέχρι το μ.56, η συνοδεία στα έγχορδα αρχίζει να πυκνώνει. Στο μ.53 εισάγονται τα πνευστά με μία λογική συγχορδιακών συνηχήσεων. Στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο και αρχίζει τον διάλογο στο μ.49, γράφει ο συνθέτης τους τρεις όμοιους φθόγγους δέκατων έκτων - στοιχείο χαρακτηριστικό του 2ου μέρους - αλλά σε διαφορετική χρονική διάταξη (δύο δέκατα έκτα στο τέλος του δεύτερου χρόνου και ένα στην αρχή του τρίτου χρόνου, βλ. χαρακτηριστικά μ.30). Το μ.50 είναι όμοιο με το μ.49, επαναφέροντας τους αλλοιωμένους φθόγγους στην φυσική τους κατάσταση στο μ.50 (από Ντο# - Ντο φυσικό και από Φα# - Φα φυσικό). Το αντίθετο συμβαίνει στα μ.51 - 52 (από Σι - Σι_b και από Μι - Μι_b). Με αυτόν τον τρόπο, μετατοπίζει την μελωδική εξέλιξη βάσει χρωματικών ημιτονοειδών κινήσεων.

Η όλη μουσική διήγηση του 2ου μέρους, βασίζεται σε δίμετρες μουσικές φράσεις και στην επανάληψή τους, με παραλλαγμένο το δεύτερο μέτρο στην επανάληψη.

Στα μ.53 - 56 επαναφέρει στο δεύτερο σόλο το ρυθμικό μοτίβο της 1ης ενότητας. Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο κάνει την είσοδό του στο τέλος του

δεύτερου χρόνου του μ.49, με το μοτίβο της 1ης ενότητας που τραγούδησαν τα όμποε στην είσοδό τους στο μ.16, μερικώς παραλλαγμένο. Ο συνθέτης το διατηρεί στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο μέχρι και την πρώτη κίνηση του μ.53. Στη συνέχεια το ερμηνεύουν τα όμποε στα μ.53 - 57, όμοιο ακριβώς όπως το τραγούδησαν στα μ.16 - 19, πλην του πρώτου φθόγγου που τώρα είναι Φα# από Φα φυσικό. Στα μ.53 - 56 το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο ερμηνεύει σε δυναμική *p* τη ρυθμική ιδέα που ερμήνευσε στα μ.16-19, η οποία στα μέτρα εκείνα ήταν σε δυναμική *f*. Το δεύτερο σόλο βρίσκεται σε διάλογο με τα όμποε.

Τα έγχορδα συνοδεύουν με ομοφωνική συγχορδιακή γραφή μέχρι και το μ.52. Από το μ.53, υπάρχουν μικρά μεμονωμένα ρυθμικά σχόλια κυρίως από τις βιόλες μέχρι και το μ.56.

Από το μ.57, το πρώτο σόλο επαναλαμβάνει την ιδέα των δύο δέκατων έκτων με παύση δέκατου έκτου και δέκατο έκτο. Είναι η ιδέα η οποία, με εναλλαγές, αναπτύξεις, αντιπαραθέσεις, μεγεθύνσεις έχει δώσει ρυθμομελωδική υπόσταση στο 2ο μέρος του έργου και την ιδιότητα του χαρακτηριστικού μοτίβου σε αυτήν. Το μοτίβο αυτό ερμηνεύει το πρώτο σόλο μέχρι και το μ.60 όπου με μία γέφυρα έντεκα δέκατων έκτων, εισέρχεται σε νέες υπενθυμίσεις στο μ.61. Το δεύτερο σόλο στα μ.57 - 58 επαναφέρει τη θεματική ιδέα την οποία είχε το πρώτο σόλο στα μ.23 - 24 και την επαναλαμβάνει στα μ.59 - 60.

Τα πνευστά έχουν παύσεις από το μ.57 μέχρι και τους τρεις χρόνους του μ.63. Τον συνοδό ρόλο έχουν μόνο τα έγχορδα. Έτσι από το μ.57 μέχρι το μ.60, έχουν μία ενεργή συμμετοχή μοιραζόμενα τα συνεχή δέκατα έκτα τα βιολιά και οι βιόλες. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα με *pizzicati*, ισχυροποιούν τους χρόνους με μία διακριτική δυναμική *mp* και *mf*, πλην του τελευταίου μ.60 το οποίο είναι σε δυναμική *f* για όλα τα έγχορδα και τα σόλο βιολοντσέλα.

Όλα τα έγχορδα από το μ.61 μέχρι το τέλος του 2ου μέρους του κοντσέρτου, δεν θα έχουν ξανά ενεργή συμμετοχή, διαδραματίζοντας ηχοχρωματικό κυρίως ρόλο. Συνοδεύουν απλά τον επίλογο του 2ου μέρους με χαμηλή δυναμική *p* και *mp*, με δύο αναλαμπές *mf* στο μ.63 και μ.72.

Τα όμποε και τα κόρνα έχουν την προτελευταία είσοδό τους από τον τέταρτο χρόνο του μ.63 μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.72. Τα όμποε παίζουν το μοτίβο δέκατου έκτου με όγδοο παρεστιγμένο σε σύζευξη με τέταρτο ή όγδοο. Είναι ένα μέρος της μουσικής φράσης, την οποία

ξαντραγούδησαν στα μ.53 - 56. Τα κόρνα στα αντίστοιχα μέτρα έχουν μόνο μία ηχοχρωματική υποστήριξη στα σόλο βιολοντσέλα.

Τα δύο σόλο βιολοντσέλα στα μ.61 - 64, βρίσκονται σε διάλογο με αλληλοσυμπληρωματικές ρυθμικές αξίες. Ο συνθέτης χρησιμοποιώντας πολύ τις τετράμετρες μουσικές φράσεις, στα μ.64 - 67, δίνει το προβάδισμα στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο, το οποίο ερμηνεύει το θεματικό μοτίβο της 1ης ενότητας των μ.30 - 33. Από τα μ.68 - 71 τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το πρώτο σόλο, το οποίο ερμηνεύει για τελευταία φορά την τετράμετρη φράση της αρχής της 3ης ενότητας των μ.49 - 52. Κατά τον συνθέτη είναι μια αλυσίδα που συναντάται στα έργα του *J.S.Bach*.

The image shows a page of a musical score for 'Concerto for Two Cellos'. The page number '16' is in the top left corner. The title 'Concerto for Two Cellos' is in the top right. The score is for two cellos, with two staves for each. The music is in 2/4 time. The first system (measures 16-24) shows the two cellos playing a melody with dynamics like *cresc.*, *mf*, and *ff dim.*. The second system (measures 25-32) shows the two cellos playing a melody with dynamics like *p smoothly*, *cresc.*, and *mf dim.*. The third system (measures 33-40) shows the two cellos playing a melody with dynamics like *p smoothly*, *cresc.*, and *mf dim.*. The fourth system (measures 41-48) shows the two cellos playing a melody with dynamics like *p smoothly*, *cresc.*, and *mf dim.*.

Από το μ.72 τα δύο σόλο βιολοντσέλα ξεκινούν με δυναμική *ff*, η οποία βαθμιαία μειώνεται, για τον επίλογο του 2ου μέρους. Οι μεταξύ τους παύσεις, απομονώνουν τα ρυθμικά μοτίβα και τα κάνουν όλο και μικρότερα αλλά πάντα αλληλοσυμπληρωματικά.

Στο μ.75, έρχεται με την δυναμική του *p* το τέλος του μέρους, το οποίο εδραιώνεται με το αποφασιστικό τρέμολο των σόλο οργάνων στο μ.76, τις τρίλιες σε δυναμική *ff* στο μ.77 και την κατάληξη των τριών δέκατων έκτων σε *fff*. Η τελευταία συνήχηση της συνεργασίας των δύο σόλο βιολοντσέλων στο 2ο μέρος, σταματάει στον φθόγγο Μι. Η συνήχηση Λα - Μι - Λα ολοκληρώνει το 2ο μέρος του κοντσέρτου.

3ο Μέρος *Monologue I & II (for Mozart)*

Το 3ο μέρος, ή Μονόλογος *I* και *II* είναι γραμμένα για τον *Mozart*. Όπως ο ίδιος ο συνθέτης μου ανέφερε στη συνάντηση στο *Baton Rouge της Louisiana*, εκφράζει την ευγνωμοσύνη του με αυτήν την αφιέρωση σε έναν δημιουργό που ήξερε μέσα από την τέχνη της μουσικής, να ζωντανεύει τη μελωδία και το ρυθμό και να εκφράζει υψηλές έννοιες με πολύ απλά μέσα. Η ρυθμική του αγωγή είναι αργή στην αρχή (*Slow*). Στην εξέλιξη του μέρους, γίνεται γρήγορη για να επανέλθει αργή και τρία μέτρα πριν το τέλος του μέρους να ξαναγίνει γρήγορη. Στο μέρος αυτό για πρώτη φορά ο συνθέτης σημειώνει οπλισμό. Επειδή είναι για τον *Mozart*, πρέπει να δημιουργήσει σύμφωνα με τον τρόπο σύνθεσης της εποχής εκείνης.

Το 3 μέρος χωρίζεται σε 3 ενότητες.

- 1η ενότητα: από το μ.1 μέχρι το μ.24.
- 2η ενότητα: από το μ.25 μέχρι το μ.42.
- 3η ενότητα: από το μ.43 μέχρι το τέλος μ.69.


1η ενότητα

Η 1η ενότητα είναι γραμμένη σε τριμερές μέτρο με μία εξαίρεση 4/4 στα μ.6 και 18. Ο οπλισμός της ενότητας αυτής παραπέμπει σε μια τονικότητα Λα μείζονας. Από την αρχή μέχρι το μ.12 είναι μια εισαγωγή που προετοιμάζει την είσοδο των δυο βιολοντσελιστών. Σε όλη αυτή την έκταση, ο συνθέτης δίνει έναν πρωτεύοντα ρόλο σε ένα επίσης σολιστικό όργανο, το όμποε. Ένα μόνο όμποε παρουσιάζει το θέμα του 3ου μέρους από την αρχή μέχρι και το μ.6. Είναι ένα θέμα έξι μέτρων με κλασικό άκουσμα και ρυθμικές αξίες συνήθεις της εποχής, πλην του πεντάηχου στον τρίτο χρόνο του μ.2. Από το μ.7 το πρώτο όμποε ξαναρχίζει το θέμα και από το δεύτερο μέτρο της επανεμφάνισης αυτής (μ.8), αρχίζει η επεξεργασία του και η είσοδος του δεύτερου όμποε. Το δεύτερο όμποε παίζει *unisono* με το πρώτο σε διαστήματα 6ης (βλ.μ.8), 3ης και 4ης (βλ.μ.9, 10, 11), 5ης, (βλ.μ.10) και 8ης (βλ.μ.12). Η μουσική τους απαγγελία

σταματάει στο μ.12. Στο δεύτερο εξάμετρο της αρχής το θέμα είναι παραλλαγμένο. Δεν υπάρχει το πεντάηχο του μ.2. Στο μ.11 και 12 είναι εμφανής η τονικότητα της κλίμακας Λα μείζονας.

Τα κόρνα κάνουν μια μικρής διάρκειας είσοδο. Το μεν πρώτο κόρνο από το μ.9 μέχρι το μ.13, το δε δεύτερο μια ελάχιστη παρέμβαση σε συνήχηση διαστημάτων 3ης στον δεύτερο χρόνο του μ.12 και πρώτο χρόνο του μ.13. Το πρώτο κόρνο χρησιμοποιεί ρυθμικά στοιχεία του θέματος. Στο μ.9 εμφανίζει ο συνθέτης το ρυθμό του μ.1 και στο μ.10 το ρυθμικό μοτίβο του μ.3. Από το μ.11 υπάρχει η συγχορδία Ντο - Μι - Λα - Ντο και μέσα σ' αυτήν κινούνται τα κόρνα μέχρι το τέλος της εισόδου τους στο μ.13.

Η συνοδεία των εγχόρδων σε όλη την 1η ενότητα μέχρι και το μ.24 είναι πολύ απλή ρυθμικά και ομοφωνική. Πολύ μικρά σχόλια με ένα μικρό μοτίβο των τεσσάρων δέκατων έκτων γίνονται από τα πρώτα βιολιά (βλ.μ.3, 5), από τα βιολοντσέλα (βλ.μ.4) και ένα ακόμη μοτίβο όγδοου παρεστιγμένου και δέκατου έκτου από τα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα (βλ.μ.19).

Τα δυο σόλο βιολοντσέλα κάνουν την είσοδό τους στο μ.13. Το πρώτο σόλο ξεκινάει με το θέμα, το οποίο έκανε γνωστό το πρώτο όμπσπε στα μ.1 - 6. Το ερμηνεύει πιστά επί τρία μέτρα μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ.4. Στη συνέχεια μέχρι και το μ.18, ακολουθεί τη ρυθμική πορεία του αρχικού θέματος και από το μ.19 αξιοποιεί ρυθμικά σχήματα του θέματος που διαμορφώνουν μια ρυθμομελωδική πορεία μέχρι το μ.21. Το δεύτερο σόλο συνοδεύει το πρώτο με συμπληρωματικούς ρυθμούς στα μ.13 - 15 και ένα καινούργιο ρυθμικό σχήμα των τεσσάρων δέκατων έκτων σε σύζευξη του τελευταίου δέκατου έκτου με το τέταρτο ( βλ.μ.15). Το ίδιο ρυθμικό σχήμα με σύζευξη του τελευταίου δέκατου έκτου με όγδοο παρεστιγμένο, το οποίο συμπληρώνεται από ένα δέκατο έκτο, υπάρχει στο μ.16. Από το μ.19 μέχρι το μ.22, το δεύτερο σόλο επαναλαμβάνει τέσσερις φορές το ίδιο ρυθμικό σχήμα του μ.19 και ολοκληρώνουν την απαγγελία τους και τα δυο σόλο όργανα με τα μ.23 - 24, στην τονική βαθμίδα της Λα μείζονας. Στο τελευταίο μέτρο (24) ακούγονται φθόγγοι *pizzicato*, *flautato* και *con legno*.

2η ενότητα

Στη 2η ενότητα (μ.25 - 42) η ρυθμική αγωγή μετατράπηκε σε γρήγορη (*Fast*). Ο σπλισμός αλλάζει και με τέσσερις διέσεις πλέον είναι στην τονικότητα της Μι μείζονας. Το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο ξεκινάει σε δυναμική *mp* έναν μονόλογο από το μ.25 - 33, με μικρά ρυθμικά σχήματα των δέκατων έκτων και όγδων μέχρι το μ.29. Ακολουθούν μέτρα μόνο όγδων από το μ.30 - 32 και το μ.33, το οποίο είναι 2/4 αλλά και μέτρο κατάληξης για να γίνει μια νέα είσοδος. Στο τμήμα αυτό του μονόλογου υπάρχουν εναλλαγές ρυθμών. Ξεκινάει με 3/4 (βλ.μ.25 - 26), 2/4 (βλ.μ.27), 3/4 (βλ.μ.28 - 29), 5/8 (βλ.μ.31 - 32), 2/4 (βλ.μ.33).

The image shows a page of a musical score for 'Concerto for Two Cellos', page 19, measures 30-33. The score is for a solo cello and includes parts for Oboe (Ob.), Horn (Hrn.), Violins (Vlins.), Viola (Vla.), Cello, and St. Bass. The Solo Cello part is the focus, starting with a *cantabile* marking and a dynamic of *mp*. It features various rhythmic patterns and dynamics, including *f*, *pizz*, and *arco*. The score is marked with measure numbers 30, 31, 32, and 33. A circled '30' is visible in the top left corner of the page.

Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο κάνει την είσοδό του με δυναμική *f* στο μ.34 και μέχρι το μ.38 μιμείται τα ρυθμικά σχήματα του δεύτερου σόλο των μ.25 - 29. Το δεύτερο σόλο συνοδεύει διακριτικά, αλλά σε δυναμική *f* και *pizzicato* ως επί το πλείστον (βλ.μ.34 - 36 και μ.38 - πρώτο χρόνο του μ.39).

Τα δύο σόλο όργανα συναντιούνται στον τρίτο χρόνο του μ.39 και συνεχίζουν και στο μ. 40 σε διαλογικό *unisono* αλλά με διαφορά διαστήματος 3ης. Διαχωρίζουν τη θέση τους στα μ. 41 και 42 και ολοκληρώνεται η 2η ενότητα. Σε όλη αυτή τη 2η ενότητα τα πνευστά δεν έχουν καμία συμμετοχή. Η

ορχήστρα εγχόρδων συνοδεύει με αραιή και ομοφωνική γραφή ενός φθόγγου *unisono* (βλ.μ.25, 26, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 42) και στα υπόλοιπα μέτρα με δύο ή τρεις φθόγγους. Χρησιμοποιεί την τεχνική *con legno* τέσσερις φορές (βλ.μ. 25, 26, 28, 29, δυο χρόνους των μ.30, 34, 35, τελευταίο χρόνο των μ.37, 38, δύο πρώτους χρόνους του μ.39). Ακόμη υπάρχει *pizzicato* με την οποίο ολοκληρώνει η ορχήστρα την συνοδεία της 2ης ενότητας (βλ. τέλος μ.39 - 42).

3η ενότητα

Από τα μ.43 - 49, έχει επανέλθει η αρχική ρυθμική αγωγή και γίνεται η επανεμφάνιση της μουσικής ιδέας από το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο. Είναι το ίδιο που έπαιξε το πρώτο σόλο στο μ.13 της 1ης ενότητας στην ίδια τονικότητα. Στα μ.55 - 66 υπάρχει μια μουσική διαλογική σχέση μεταξύ των δυο σόλο βιολοντσέλων και μία αραιή ρυθμική συνοδεία εγχόρδων. Η συνοδεία των εγχόρδων είναι αυτή της 1ης ενότητας. Στον τρίτο χρόνο του μ.66 μπαίνει δυναμικά το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο, με μία γρήγορη ρυθμική αγωγή για τα τρία τελευταία μέτρα του 3ου μέρους. Είναι σε δυναμική *ff*, ερμηνεύει μια κατιούσα πορεία δέκατων έκτων στο μ.67 και κατιόντων και ανιόντων όγδων στο μ.68. Ολοκληρώνει το 3ο μέρος με την επισφράγιση ενός όγδου από το ίδιο και τα έγχορδα της ορχήστρας παιγμένο *con legno*.

4ο μέρος *Epilogue*

Ο Επίλογος (*Epilogue*), το 4ο και τελευταίο μέρος του κοντσέρτου για δύο βιολοντσέλα και ορχήστρα του Ντ. Κωνσταντινίδη, είναι ένα γρήγορο μέρος με ρυθμική αγωγή *Fast* και το τέταρτο στην ένδειξη 116 στον μετρονόμο για τα δεκαεννιά πρώτα μέτρα και εκατόν είκοσι από το μ.20 μέχρι το τέλος.

Χωρίζεται σε τρεις ενότητες:

1η ενότητα: από το μ.1 μέχρι το μ.19

2η ενότητα: από το μ.20 μέχρι το μ.49

3η ενότητα: από το μ.50 μέχρι το τέλος

1η ενότητα

Με δυναμική *f* ξεκινούν τα πρώτα βιολιά με μια μορφή ισοκράτη μεταξύ των φθόγγων Μι και Ρε σε συνεχή δέκατα έκτα μέχρι το μ.8. Τα υπόλοιπα έγχορδα και πνευστά συνοδεύουν με μεμονωμένα όγδοα ως επί το πλείστον, τον εντατικό ρυθμό των πρώτων βιολιών. Το οκτάμετρο αυτό είναι μία εισαγωγή για την είσοδο των σόλο οργάνων.

Από το τέλος του μ.6 κάνει την είσοδό του το πρώτο σόλο βιολοντσέλο και από τον δεύτερο χρόνο του μ.7 το δεύτερο σόλο, τα οποία βρίσκονται σε μία διαλογική σχέση. Χαρακτηριστικό είναι το ρυθμικό μοτίβο των εφτά δέκατων έκτων και ενός ογδούου ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

Από το μέτρο της εισόδου των σόλο βιολοντσέλων (βλ. τέλος μ.6 και δεύτερο χρόνο του μ.7) μέχρι και το μ.15, διαπιστώνεται ότι ο συνθέτης επαναλαμβάνει πιστά την ίδια θεματική ιδέα, την οποία είχε εκθέσει στο 1ο μέρος του κοντσέρτου στα μ.2 - 4 και στο 2ο μέρος του κοντσέρτου από το μ.2 μέχρι το 11. Τη ρυθμομελωδική αυτή υπόσταση που κατέχει λειτουργικότητα μέσα στο έργο και έχει σημασία για τον καθορισμό του μοτίβο και του θέματος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί και στα τρία μέρη (1ο, 2ο, 4ο) και το αποκαλεί μορφολογική επανάληψη. Η συνοδεία της ορχήστρας και η δυναμική παραμένουν ίδιες.

Από το μ.16, χρησιμοποιεί μία γέφυρα τεσσάρων μέτρων μέχρι το μ.19 για να εισάγει την 2η ενότητα. Στο μ.16, το πρώτο μέτρο αυτής της γέφυρας,

υπάρχει μία τρίλια σε μορφή *unisono* των δύο σόλο οργάνων, την οποία εμφάνισε και στο μ.14. Με τα συμπληρωματικά όγδοα - ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα της 1ης ενότητας - στα μ.17 - 19 ολοκληρώνουν την απαγγελία τους τα σόλο βιολοντσέλα αλλά και την θύμηση της 1ης ενότητας.

Τα έγχορδα στην τετράμετρη αυτή γέφυρα χρησιμοποιούν ανιούσες και κατιούσες κινήσεις δέκατων έκτων με χρωματικές αλλοιώσεις, στοιχείο προσφιλές του συνθέτη .

2η Ενότητα

Από το μ.20 ξεκινάει η 2η ενότητα.

The image shows two pages of a musical score for 'Concerto for Two Cellos'. The top page is numbered 24 and the bottom page is numbered 25. The score is for a full orchestra and two solo cellos. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The score includes parts for Oboe (Ob.), Horns (Hrn.), Solo Cellos (1 and 2), Violins (1 and 2), Viola (Vla.), Cello, and Bass (St. Bass). The score is marked with 'accel.' and 'B' in a box. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is marked with 'mp', 'f', 'ff', and 'mf'. The score is marked with 'leggi' and 'fluo'. The score is marked with '18' and '93' in circles. The score is marked with '90' in a box. The score is marked with 'B' in a box. The score is marked with 'mp', 'f', 'ff', and 'mf'. The score is marked with 'leggi' and 'fluo'. The score is marked with '18' and '93' in circles. The score is marked with '90' in a box. The score is marked with 'B' in a box.

Ο συνθέτης δηλώνει (στην προσωπική συνέντευξη) ότι η τοποθέτηση των τεσσάρων διέσεων στο μ.20, δεν είναι οπλισμός ο οποίος υποδηλώνει τονικότητα. Ο ίδιος απλά ήθελε να χρησιμοποιήσει τις τέσσερις αυτές αλλοιώσεις στους συγκεκριμένους φθόγγους.

Στην 2η ενότητα, από το ξεκίνημά της μ.20 μέχρι και το μ.34, υπάρχουν συνεχείς εναλλαγές ρυθμών $2/4$ και $3/8$. Στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο κυριαρχεί το ρυθμικό μοτίβο των τεσσάρων δέκατων έκτων και των δύο όγδων.(βλ.μ.20, 21, 23, 24)

Γενικά όλο το 4ο μέρος - κατά τον συνθέτη - είναι μια *coda* με στοιχεία υπενθύμισης από τα προηγούμενα μέρη, για να κλείσει το κοντσέρτο με αυτόν τον επίλογο.

Το μέτρο των $3/8$ (βλ.μ.22, 25) το οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως καταληκτικό, μετά τα δύο μέτρα των $2/4$ με τέσσερα δέκατα έκτα και δύο όγδοα (βλ.μ.20 - 22, 23 - 25), το χρησιμοποιεί επίσης και διευρυμένο με ρυθμικές αξίες δέκατων έκτων στο μ.25 στα πρώτα βιολιά, στο μ.37 και μ.39 στα όμποε και τα κόρνα. Μία μεγέθυνση του ρυθμικού αυτού μοτίβου υπάρχει στο ρυθμό των $3/4$ με δώδεκα δέκατα έκτα (βλ.μ.43, 45) στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο.

Από την αρχή της 2ης αυτής ενότητας, το πρώτο σόλο βιολοντσέλο κατέχει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο με δυναμική *mf*, *f* και *ff* για τα μ.28 - 29.

Από το μ.30 τον ρόλο αυτό παίρνει το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο. Ερμηνεύει σε μικρότερη έκταση την επανάληψη του αρχικού μοτιβικού θέματος της 2ης ενότητας. Είναι ένα μέτρο $2/4$ και ένα $3/8$ (βλ.μ.30 - 33).

Η συνοδεία των βιολιών, συμμετέχει με ένα ρυθμικό σχήμα των τεσσάρων δέκατων έκτων και ενός ογδού (βλ.μ.30 - 33 και 36 - 39). Είναι ένα μοτίβο το οποίο υπάρχει στο 1ο μέρος της 5ης συμφωνίας του *L.v.Beethoven* και το οποίο ο συνθέτης Ντ. Κωνσταντινίδης - πάντα κατά δήλωσή του- είχε στην σκέψη του από την αρχή σύνθεσης του συγκεκριμένου κοντσέρτου. Επι πλέον είχε και την τετραμερή δομή της συμφωνίας καθώς και το χαρακτηριστικό μοτίβο του 1ου μέρους της συμφωνίας (άρση των τριών δέκατων έκτων και θέση με όγδοο ή ήμισυ παρεστιγμένο) τα οποία και χρησιμοποίησε.

Στο μ.35 και μ.41, υπάρχει η εμφάνιση του ρυθμού των $7/16$ ⁹¹.

⁹¹ Κατά δήλωσή του συνθέτη, η πολυρυθμία είναι κάτι το οποίο τον συναρπάζει. Δεν του αρέσει η στασιμότητα των ρυθμών, ιδιαίτερα των κλασικών.

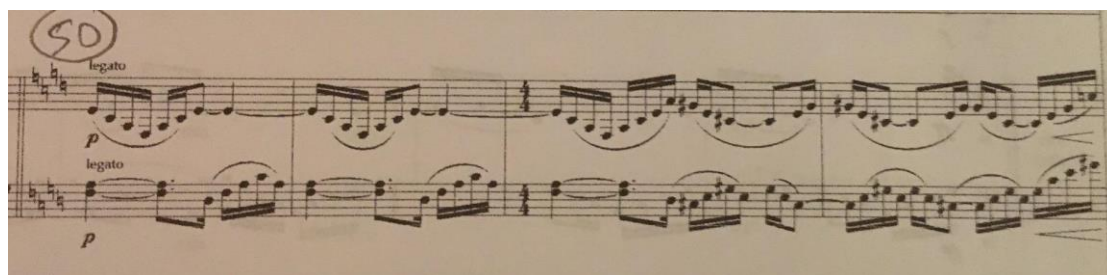
Στην ενότητα αυτή, τα όμποε και κόρνα συνοδεύουν στα μ.26 - 29 με αραιές ρυθμικές αξίες, στα μ.31 - 34 με αξίες δέκατων έκτων μόνο τα όμποε και στα μ.37 - 40 με κινήσεις δέκατων έκτων *unisono* τα όμποε και τα κόρνα στα μ.37 και 39 τα οποία είναι ρυθμού 3/8.

Στη συνοδεία των εγχόρδων υπάρχει μία ρυθμική απλότητα ως αρμονική υποστήριξη, άλλοτε κατά το πλείστον με αξίες ογδών (βλ.μ.20 - 41) και άλλοτε με αξίες ημίσεων, τέταρτου και ημίσεων παρεστιγμένων (βλ.μ.42 - 49). Από το μ.34 μέχρι το τέλος της 2ης αυτής ενότητας, τα σόλο βιολοντσέλα έχουν μια διαλογική σχέση επικοινωνίας με μιμήσεις ρυθμικών μοτίβων και συμπληρωματικές ρυθμικές κινήσεις. Η δυναμική τους κινείται από *mf - mp - p* (βλ.μ.34 - 39), από *mf - f* (βλ. μ.40 - 44) και από *p - f - diminuendo* (βλ.μ.45 - 49). Ήδη από τα μ.47 - 49 αλλοιώνει τους φθόγγους, που όπως ο ίδιος είπε δεν θέλει να ακούει πλέον με διέσεις, κάνει χρωματικές μετατροπές – κατά την κλασική αρμονία - και επαναφέρει τους φθόγγους στην φυσική τους κατάσταση από το μ.50, χωρίς να ενέχει δέσμευση τονικότητας. Με αυτό τον τρόπο προετοιμάζει την 3η και τελευταία ενότητα τον επίλογο - *Epilogue*.

3η Ενότητα

Ο Επίλογος αυτός ξεκινάει από το μ.50. Από το σημείο αυτό ξεκινούν τα δύο σόλο όργανα σε δυναμική *p*. Η ορχήστρα εγχόρδων συνοδεύει με δυναμική *pp* και ομοφωνική αραιή ρυθμική γραφή μέχρι και το μ.59.


Τα δύο σόλο βιολοντσέλα ανταγωνίζονται ευγενώς μέσα από συνεχή συμπληρωματική κίνηση δέκατων έκτων. Χαρακτηριστικό είναι ακόμη το στοιχείο της σύζευξης διάρκειας, άλλοτε σε όγδοο παρεστιγμένο (βλ.μ.50 - 52 στο δεύτερο σόλο) και άλλοτε σε τέταρτα με ένα δέκατο έκτο, όγδοο με όγδοο ή όγδοο με ένα δέκατο έκτο. (βλ.μ.50 - 53 και 55 - 58)



Τα όμποε μπαίνουν στο μ.52 και μέχρι το μ.59 με διαστήματα 3ης στηρίζουν το ρυθμικό σχήμα, το οποίο όπως έχει πει ήδη ο συνθέτης, αποτελεί

ρυθμικό μοτίβο του 1ου μέρους της 5ης συμφωνίας του *L.v.Beethoven* και το οποίο χρησιμοποιεί πολύ, μέσα σε όλα τα μέρη του κοντσέρτου αυτού.

Τα κόρνα με δυναμική *pp* δίνουν το ηχοχρωμά τους με αξίες από ήμισυ και ήμισυ παρεστιγμένα.

Από τα μ.59 - 62, το δεύτερο σόλο απαγγέλει το ρυθμικό μοτίβο το οποίο είχε το πρώτο σόλο στο μ.50 - 53 και το πρώτο σόλο παρουσιάζει το ρυθμικό σχήμα  (βλ. τέλος του μ.59 και πρώτο όγδοο του μ.60). Το ίδιο επαναλαμβάνει στα μ.60 - 61. Ο συνθέτης επιδιώκει μία έμφαση επαναλαμβάνοντας και παραλλάσσοντας το ρυθμικό αυτό μοτίβο μέσα από ένα διαλογικό μονόλογο και καταλήγουν και τα δύο σόλο στο μ.63. Από το μέτρο αυτό, σε ρυθμό 2/4 και δυναμική *p* επαναλαμβάνει το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο το ρυθμικό μοτίβο, το οποίο είχε το πρώτο σόλο στην αρχή της 2ης ενότητας (βλ.μ.20). Αυτό το διατηρεί μέχρι το μ.68. Το πρώτο σόλο βιολοντσέλο παίρνει το ίδιο ρυθμικό μοτίβο που είχε και στο μ.26 - 29 κατά ένα διάστημα 6ης χαμηλότερα στα μ.69 - 72. Στη συνέχεια μετά από τα μ.73 - 76, επαναλαμβάνει την αρχική μουσική ιδέα της 3ης ενότητας, την οποία είχε και στα μ.20 - 25 το πρώτο σόλο.

Τα όμποε στα μ.74 - 77, επαναλαμβάνουν πιστά το ίδιο συνοδευτικό μοτίβο που είχαν και στα μ.31 - 34, ενώ τα κόρνα συνοδεύουν στα αντίστοιχα μέτρα με τον φθόγγο Σολ.

Τα έγχορδα στα μ.73 - 76 συνοδεύουν τα σόλο βιολοντσέλα με αραιή ομοφωνική γραφή και μικρά ρυθμικά σχόλια από τα βιολιά (βλ.μ.73,75) σε *unisono*.

Από τα μ.77 - 86, υπάρχει ένας διαλογικός μονόλογος μεταξύ των δύο σόλο οργάνων. Στηρίζεται στις εναλλαγές ρυθμών 2/4 σε 7/16, 2/4 σε 3/4 και 3/8 σε 3/4 (βλ. αντίστοιχα στα μ.77 - 78, 79 - 80, 84 - 85). Στο τμήμα των μέτρων αυτών (77 - 86), εναλλάσσουν τα σόλο όργανα, ρυθμικά σχήματα δέκατων έκτων και όγδων.

Η ορχήστρα εγχόρδων συνοδεύει στο τμήμα αυτό με απλή, αραιή ρυθμική γραφή πλην των κοντραμπάσων, τα οποία έχουν παύσεις από τα μ.79 - 83. Τα πνευστά έχουν μία ηχοχρωματική υποστήριξη στα μ.85 - 86.

Από τα μ.87 - 93 και σε ρυθμό 5/8, ξεκινάει ένα συμπληρωματικό ρυθμικό σχήμα ογδών από τα σόλο βιολοντσέλα. Είναι ένας τονισμός άρσης

- θέσης όγδοου από το πρώτο σόλο και ένα ρυθμικό γέμισμα όγδων στα μέτρα από το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο.

Τα έγχορδα συνοδεύουν ομοφωνικά, τονίζοντας και αυτά την άρση και θέση του κάθε μέτρου με *con legno*.

Τα πνευστά συμμετέχουν με ένα μικρό σχόλιο ογδών (βλ. όμποε μ.89 και κόρνα μ.88, 90, 91, 92).

Η δυναμική κινείται σε *f*, *mf* και με *diminuendo* οδηγείται σε *p* το οποίο ξεκινάει από το μ.95.

Από τα μ.95 - 100 σε ρυθμό μέτρου 4/4, ξεχωρίζει μία κατιούσα κίνηση φυσικών φθόγγων όγδων από το πρώτο σόλο (βλ.μ.97) και σε *unisono* οι κατιούσες όγδων των δύο σόλο οργάνων στο μ.100. Ακολουθεί το δεύτερο σόλο με ένα κατιόν διάστημα 3ης Μεγάλης. Στα μ.101 - 102, επαναφέρει τον ρυθμό των 5/8 και υπενθυμίζει το ρυθμικό μοτίβο των όγδων, τα οποία υπήρχαν στα μ.87 - 93.

Από τα μ.103 - 125 ξεκινάει να γράφεται ο επίλογος του κοντσέρτου. Στο τμήμα αυτό, υπάρχουν εναλλαγές ρυθμών από 4/4 (βλ.μ.103) σε 3/4 (βλ.μ.107). Στη συνέχεια σε 4/4 (βλ.μ.110), επαναφορά σε 3/4 (βλ.μ.115) και τελειώνει σε 4/4 από το μ.118 μέχρι το τέλος.

Σε όλο αυτό τον επίλογο - *Epilogue* διακρίνεται μία έντονη και πυκνή ρυθμική γραφή, με χαρακτηριστικό τις αξίες των δέκατων έκτων.

Από τα μ.103 - 109, υπάρχει ένας ανταγωνισμός μεταξύ των πνευστών και των σόλο βιολοντσέλων με βασική μονάδα χρόνου το δέκατο έκτο. Η δυναμική κινείται μεταξύ *mf* - *f* - *mp* - *p*.

Από τα μ.110 - 115, τα έγχορδα παίρνουν την σκυτάλη από τα πνευστά. Συνοδεύουν με ομοφωνική γραφή σε διάστημα 3ης τα βιολιά και οι βιόλες και σε διάστημα 8ης τα βιολοντσέλα. Τα σόλο βιολοντσέλα βρίσκονται σε μια διαλογική σχέση δέκατων έκτων σε ερωταπόκριση.

107

Concerto for Two Cellos

31

Στα μ.115 - 117, κάνουν ένα έντονο σχολιασμό τα πνευστά, όμοιο με αυτό των μ.107 - 109 και στη συνέχεια αποσύρονται με διακριτικότητα.

Τα σόλο βιολοντσέλα, ο συνθέτης επιθυμεί να τελειώσουν με ρυθμική και δυναμική ένταση και καταλήγουν σε *fff*.

Τα έγχορδα από τα μ.118 - 122, επαναλαμβάνουν την συνοδεία των μ.110 - 114 πλην των τελευταίων τριών ογδών .

Η εδραίωση του τέλους επικυρώνεται με τα τρία τελευταία μέτρα του κοντσέρτου , τα οποία δίνουν τις *ff* συγχορδίες στους πρώτους χρόνους των μ. 123 - 124 και στους ισχυρούς του τελευταίου μ.125 με το κλείσιμο σε δυναμική *fff*.

Τα σόλο βιολοντσέλα ολοκληρώνουν το έντονο παίξιμό τους στις αξίες των δέκατων έκτων - ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο καθοριστικό - στο κοντσέρτο αυτό για δύο βιολοντσέλα του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη.

3.4 Ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους

Το κοντσέρτο για δύο βιολοντσέλα και ορχήστρα του Ντίνου Κωνσταντινίδη, οργανώνει το μουσικό του υλικό με συντακτικό το οποίο ανήκει

στη μουσική γλώσσα του 20ου αιώνα. Είναι ένα κοντσέρτο απαιτήσεων, στο οποίο ο συγχρονισμός των δύο πρωταγωνιστών, πραγματοποιείται σε ένα μουσικό χωροχρόνο όπου η ρυθμική αξία του τέταρτου ερμηνεύεται στην ένδειξη 116 στον μετρονόμο μέχρι και το μ.31. Από το μ.32 μέχρι και το τέλος του 1ου μέρους, η ταχύτητα υποδιπλασιάζεται και μεταφέρεται στην ένδειξη 58.

Τα συγκοπικά σχήματα (βλ.μ. όμποε - κόρνα κ.α.) και οι αντιχρονισμοί (βλ.μ.3 κ.α.), προσφέρουν στη μελωδική πορεία του έργου μία πλαστικότητα. Είναι αυτή, η οποία δημιουργεί προϋποθέσεις ερμηνείας, τόσο σε μελωδικό όσο και σε ρυθμικό επίπεδο μεταξύ ενός διαλόγου, ο οποίος πραγματοποιείται σε τρία επίπεδα:

- 1) Μεταξύ των δύο σόλο βιολοντσέλων
- 2) Μεταξύ του πρώτου σόλο βιολοντσέλου και της ορχήστρας
- 3) Μεταξύ του δεύτερου σόλο βιολοντσέλου και της ορχήστρας

Οι κινήσεις των φωνών των οργάνων, δημιουργούν έντονα στοιχεία πολυφωνικής επεξεργασίας στο έργο, τόσο σε μελωδική όσο και ρυθμική βάση και αρμονικά συμπλέγματα.

Οι διαλογικές σχέσεις μεταξύ των σόλο οργάνων αλλά και με την ορχήστρα, αποτελούν το πιο δεξιολογικό στοιχείο ειδικά στο 1ο μέρος του έργου. Ο συνθέτης δίνει μεγάλη σημασία στην έντονη αντιστικτική γραφή. Με τη μουσική γλώσσα σύνθεσής του (ο ίδιος την χαρακτηρίζει μοτιβικές παραλλαγές, *motivic variations*) ενταγμένη στον 20ο αιώνα, αναπτύσσει την μουσική του δημιουργία σε τέσσερα μέρη.

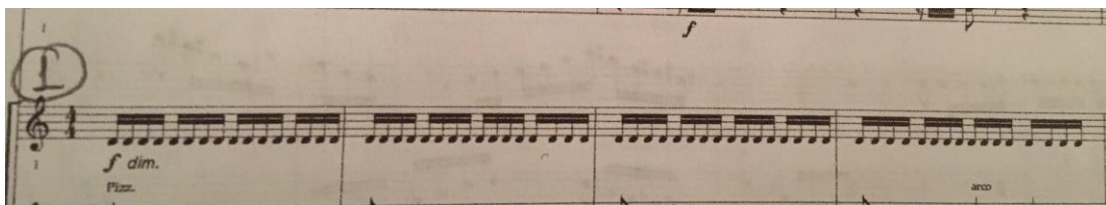
1ο Μέρος - Prologue

Με ρυθμική αγωγή *Fast* και ένδειξη χρονόμετρου ♩ = 116, ο συνθέτης πλαισιώνει την συνοδεία των σόλο βιολοντσέλων με όμποε, κόρνα και τα έγχορδα της ορχήστρας.

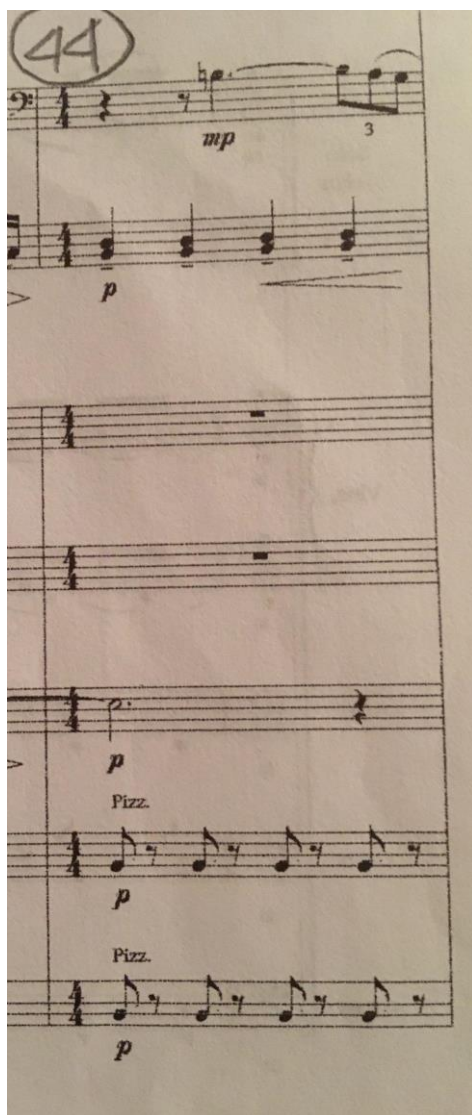
Το 1ο μέρος απαρτίζεται μεσοδομικά από εισαγωγή (μ.1 - μ.12) και τρία τμήματα τα οποία σημειώνει με χαρακτήρες του λατινικού αλφάβητου (A βλ.μ.13 - 31, B βλ.μ.32 - 57, C βλ.μ.58 - 74).

Ο συνθέτης αρθρώνει το έργο του με στοιχεία διάφωνων συνηχήσεων, συγχορδιακών συμπλεγμάτων και συγκοπικών σχημάτων (βλ.μ.2 φωνές πνευστών), ομοφωνικών, πολυφωνικών εικόνων και σε κάποια μέτρα ετεροφωνικών. Έναν σημαντικό ρόλο επίσης κατέχει η έννοια του ισοκράτη, ο οποίος παρουσιάζεται με διάφορες εκδοχές:

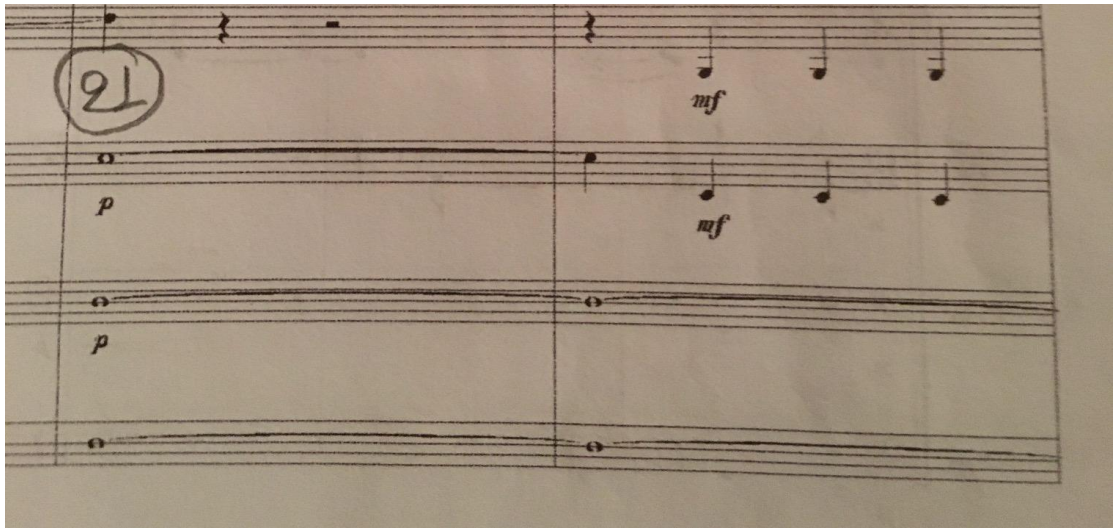
- 1) Με επανάληψη του ίδιου φθόγγου με αξίες δέκατων έκτων (βλ.μ.1)



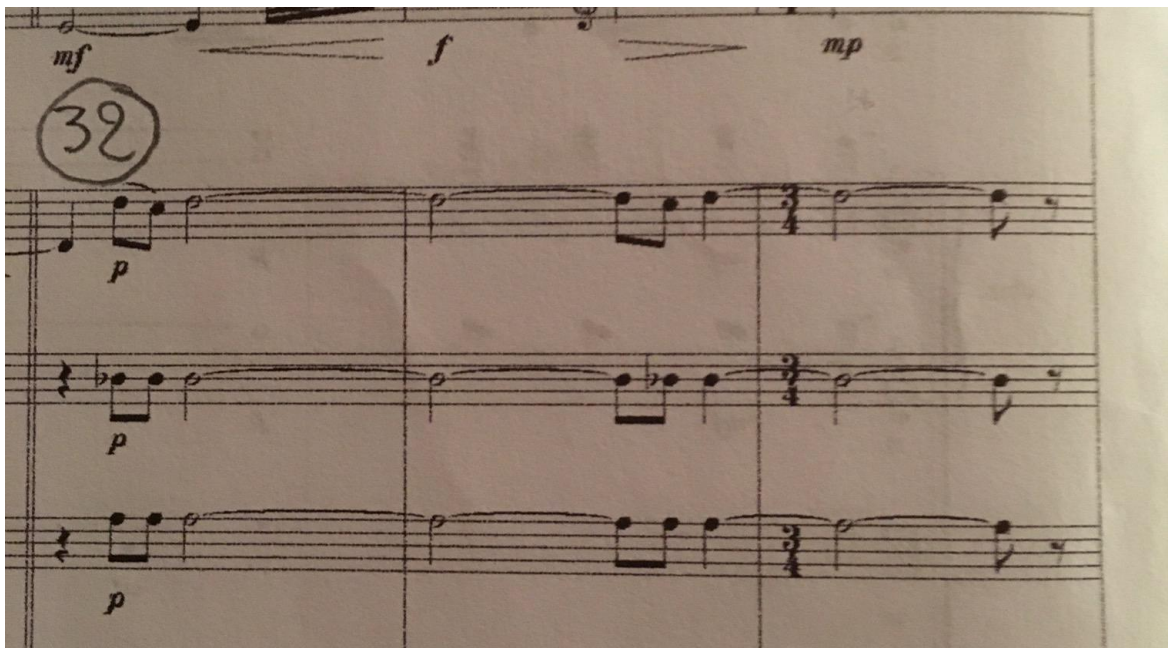
- 2) Με επανάληψη του ίδιου ρυθμομελωδικού σχήματος στο οποίο συνυπάρχουν και παύσεις (βλ.μ.44)

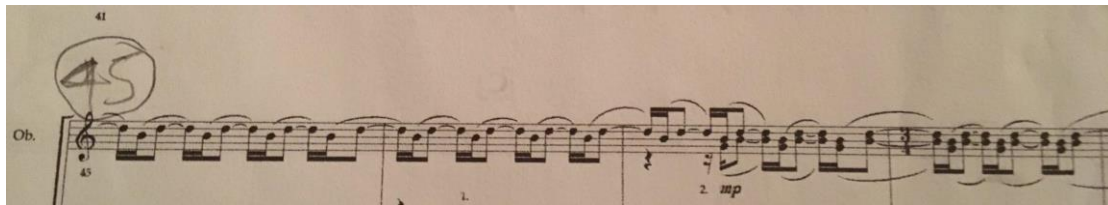


3) Με κρατημένους φθόγγους με σύζευξη διάρκειας (η κλασική μορφή ισοκράτη βλ.μ.21 - 23 βιολοντσέλα - κοντραμπάσα και μ.21 - πρώτο χρόνο μ.22 βιόλες).



4) Με επανάληψη του ίδιου ρυθμομελωδικού σχήματος, χωρίς την παρουσία παύσεων (βλ.μ.32 - 34 βιολιά και βιόλες, μ.45 - 48 όμπσε, μ.49 - 52, βιολιά).





Η εισαγωγή, ξεκινάει με εμφανή την παρουσία ισοκράτη στα πνευστά, εμφανίζει διαλογική σχέση μεταξύ των δύο σολιστικών οργάνων και τα υπόλοιπα όργανα αντιστικτικά παρακολουθούν την συγκεκριμένη σύμπλευση. Ξεχωρίζει η αντιστικτική παρουσία στα μ.5 - 7. Η ομοφωνική εικόνα των υπόλοιπων οργάνων στη συνοδεία των σόλο βιολοντσέλων, παρουσιάζεται ξεκάθαρα στο μ.8 σε όλα τα όργανα και στο τμήμα A μ.17 - 22 στις φωνές των έγχορδων.

Η αντιστικτική διάσταση την οποία ο συνθέτης τονίζει εμφανώς, αναπτύσσεται με μεγάλη ευκρίνεια μεταξύ των δύο σόλο βιολοντσέλων (βλ.μ.13 - 26) με την παρουσία των υπόλοιπων οργάνων να συμπληρώνουν και να τονίζουν τη διαλογική αυτή σχέση.

Η εισαγωγή και το τμήμα A, απαιτούν άριστο επίπεδο δεξιοτεχνίας όχι μόνο από τους σολίστες αλλά και από ολόκληρη την ορχήστρα.

Οι τεχνικές *staccato*, *pizzicato*, τα αρμονικά διαστήματα και οι συνηχήσεις μέσα σε ένα περιβάλλον όπου οι δυναμικές αλλάζουν γρήγορα στη συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή, αποτελούν στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν τα συγκεκριμένα τμήματα (εισαγωγή - τμήμα A) απαιτητικά.

Στο τμήμα B (βλ.μ.32 - 57), η ρυθμική αγωγή υποδιπλασιάζεται ($\downarrow = 58$). Από τα μ.32 - 43, ο συνθέτης αφήνει τα δύο σόλο όργανα με λυρικότητα να αναπτύξουν τις ιδέες τους, στηριζόμενα στην πρότερη αντιστικτική τους ταυτότητα. Τα έγχορδα συνοδεύουν σε ρόλο ισοκράτη με ομοφωνική γραφή κάποιες φορές, ενώ τα πνευστά απουσιάζουν και πραγματοποιούν την είσοδό τους στο μ.44, με τα όμποε σε μορφή ισοκράτη. Είναι χαρακτηριστική η επιλογή του συνθέτη στα μ.47 - 56, να εμφανίσει στα πνευστά δύο ανεξάρτητες μελωδικές γραμμές ανά όργανο. Με αυτόν τον τρόπο εμπλουτίζει και ενισχύει τον ηχητικό όγκο της ορχήστρας καθώς και την πολυφωνική ταυτότητα του έργου.

Το 1ο μέρος του κοντσέρτου ολοκληρώνεται με το τμήμα C από το μ.58 μέχρι το τέλος. Σε όλο το τμήμα απουσιάζουν τα πνευστά. Τα έγχορδα έχουν μια διακριτική παρουσία στα μ.68 - 69. Οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα βρίσκονται σε ρόλο ισοκράτη με τη μορφή συγχορδιών. Οι βιόλες στο τμήμα αυτό, άλλοτε ενισχύουν τα βιολιά και άλλοτε τα βιολοντσέλα-κοντραμπάσα. Όλα τα έγχορδα με τις διαφορετικές εκφάνσεις τους, ακολουθούν την διαλογική σχέση των σόλο βιολοντσέλων. Τα δε σόλο βιολοντσέλα, δημιουργούν τους δικούς τους ερμηνευτικούς χρόνους μέσα από ποικιλία ρυθμικών σχημάτων, δυναμικών, αλλαγών στα είδη μέτρων, τεχνικές εκτέλεσης *legato* και *pizzicato* με το αριστερό χέρι (βλ.μ.59-60 στο δεύτερο σόλο), και αντιστικτικά χαρακτηριστικά.

2ο Μέρος – Dialogue

Ο συνθέτης επαναφέρει το μέρος αυτό, στην αρχική γρήγορη ταχύτητα (*Fast*) και το τέταρτο στην ένδειξη 116 στον μετρονόμο.

Το μέρος απαρτίζεται μεσοδομικά από πέντε τμήματα, την εισαγωγή και άλλα τέσσερα, τα όποια χωρίζει με λατινικούς χαρακτήρες (*A, B, C, D*). Και σε αυτό το μέρος, η συνοδεία των δύο σόλο βιολοντσέλων, δεν διαφοροποιείται από αυτήν του 1ου μέρους. Διατηρούνται οι μορφές ισοκράτη (βλ. πρώτα βιολιά μ.4, 9 - 14 κ.α.), οι αντιστικτικές παρεμβολές από τα έγχορδα και τα πνευστά (βλ.μ.6-7 έγχορδα, πνευστά μ.53 - 57 κ.α.). Είναι οι τεχνικές σύνθεσης, οι οποίες εμπλουτίζουν τη διαλογική σχέση των σολιστικών οργάνων. Οι εναλλασσόμενες δυναμικές (σε πολλά σημεία σε κάθε μέτρο), εμπλουτίζουν τους ήχους στο μέρος αυτό.

Χαρακτηριστική είναι η αλλαγή στην υφή των διαλογικών σχέσεων μεταξύ των δύο σόλο. Με το στοιχείο του ισοκράτη, το οποίο ο συνθέτης συχνά εμφανίζει εναλλάξ στα σόλο βιολοντσέλα, δημιουργεί έναν ισότιμο διάλογο μεταξύ τους (βλ.μ.16 - 33, 34 - 40, 49 - 56, 64 - 67 και 68 - 71).

Οι ομοφωνικές και πολυφωνικές εικόνες, ακολουθούν τις μελωδικές αναδιπλώσεις των σόλο βιολοντσέλων στο μουσικό υλικό των οποίων, εισάγεται η χρωματική κίνηση. Με αυτόν τον τρόπο, ανοίγει ο χρωματικός μουσικός καμβάς του έργου (βλ. στο δεύτερο σόλο μ.5, 17, 19, 29, 31, 33, 41, 43 - 46, 54, 56, 65, 67 και στο πρώτο σόλο μ.5, 7, 41, 43 - 46, 58, 60).

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, άριστος γνώστης των τεχνικών δυνατοτήτων του οργάνου, δημιουργεί τις κατάλληλες ρυθμομελωδικές προϋποθέσεις για τα σόλο όργανα. Γράφει δεξιοτεχνικά περάσματα με κινήσεις δέκατων έκτων, παρεστιγμένων όγδων πλαισιωμένων με παύσεις. Με αυτόν τον τρόπο παρέχει στους σολίστες την δυνατότητα έκθεσης των ικανοτήτων τους στο κοινό.

Στο τμήμα C, το ύφος του 2ου μέρους δεν τροποποιείται. Παραμένει η δεξιοτεχνική ακρίβεια μεταξύ των δύο σόλο βιολοντσέλων, ιδιαίτερος στα μ.49-51, 57 - 59, 72 - 75 και είναι εκλεπτυσμένο με εύρος απαιτήσεων. Αυτός είναι και ο λόγος που σε όλο το 2ο μέρος, αλλά περισσότερο στο τμήμα C, απλοποιείται η συνοδεία των οργάνων της ορχήστρας. Στο τμήμα αυτό, ο συνθέτης χρησιμοποιεί στη μεγαλύτερή του έκταση ομοφωνικό τρόπο γραφής, με την οποία και ολοκληρώνει το 2ο μέρος. Σε όλο το προαναφερθέν μέρος, παρατηρούνται πολλές εναλλαγές στις δυναμικές (βλ.μ.1-10 κ.α.). Ως προς τις τεχνικές εκτέλεσης υπάρχουν οι εξής:

- 1) *pizzicati* (βλ.μ.16 - 19 στις βιόλες, μ.48 στα έγχορδα κ.α.)
- 2) *legato* (βλ.μ.1 - 2, 31 - 33 στα πνευστά, μ.40 - 42 στο πρώτο σόλο βιολοντσέλο κ.α.)
- 3) *sforzandi* (βλ.μ.26 - 28 στα σόλο βιολοντσέλα, 31 - 33 στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο κ.α.)
- 4) τρίλιες (βλ.μ.10, 77 στα σόλο βιολοντσέλα)
- 5) τρέμολο (βλ.μ.47 στα σόλο βιολοντσέλα)
- 6) *Bartok pizzicato* στις βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα στο τελευταίο μ.78.

3ο Μέρος - Monologue I & II (for Mozart)

Το 3ο μέρος είναι γραμμένο σε ρυθμική αγωγή *Slow* χωρίς να προσδιορίζει ο συνθέτης την ταχύτητα της ρυθμικής αξίας του τέταρτου. Αποτελείται μεσοδομικά από εισαγωγή και τρία τμήματα (A, B, C) όπως ο συνθέτης τα προσδιορίζει. Ένα χαρακτηριστικό το οποίο επηρεάζει το ύφος του μέρους, αποτελούν οι εναλλαγές στη ρυθμική αγωγή στο μ.1 *Slow*, στο μ.25 *Fast*, στο μ.43 *Slow* και στο μ.67 *Fast*. Η κάθε αλλαγή ρυθμικής αγωγής, συνοδεύεται και με αλλαγή μόνιμου οπλισμού, προσφέροντας ακούσματα Μι μείζονας στην πρώτη αλλαγή (βλ.μ.25) και Λα μείζονας στη δεύτερη αλλαγή

(βλ.μ.43). Είναι εμφανής η αλλαγή του ύφους. Υπάρχουν τονικοποιημένες προτάσεις, με την σχέση της Λα μείζονας και Μι μείζονας, να δημιουργούν λειτουργικές σχέσεις δεσπόζουσας (V) η Μι μείζονα και Τονικής (I) η Λα μείζονα. Ο τίτλος βέβαια που έχει δώσει ο συνθέτης, προϊδεάζει σε άκουσμα και τρόπο γραφής ανάλογο της εποχής του *Mozart* (ο συνθέτης δήλωσε ότι το έγραψε, ως ευγνωμοσύνη και ευχαρίστηση στον *Mozart* για την προσφορά του στο μουσικό στερέωμα).

Το 3ο μέρος από άποψη δεξιοτεχνίας δεν παρουσιάζει δυσκολίες ούτε στα σόλο όργανα ούτε στην ορχήστρα, η οποία συνοδεύει με αραιή ρυθμική γραφή, πλην του όμπσπε το οποίο εμφανίζει μία πυκνή μελωδική γραμμή από την αρχή του μέρους μέχρι και το μ.12.

Οι τεχνικές εκτέλεσης που εμφανίζονται στο μέρος αυτό είναι οι εξής:

1) *staccato* στα μ.25 - 41 από τα σόλο βιολοντσέλα και στα μ.67 - 68 από τα έγχορδα πλην των κοντραμπάσων. Είναι ένα σημείο στίξης χαρακτηριστικό της γραφής του *Mozart*.

2) αρμονικοί φθόγγοι (βλ.μ.24, 66 από το πρώτο βιολοντσέλο, μ.54 από το δεύτερο βιολοντσέλο

3) *legato* (βλ.μ.1 - 11 όμπσπε, μ.13 - 23 σόλο βιολοντσέλα, μ.1 - 24 έγχορδα κ.α.).

4) *con legno* από το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο στα μ.24, 42, 66 και από τα έγχορδα μ.25 - 26, 3ο χρόνο μ.28, μ.34 - 35, τρίτο χρόνο μ.37 και τελευταίο κτύπο του μ.69.

5) *pizzicato* από το πρώτο σόλο βιολοντσέλο βλ.μ.24, τρίτο χρόνο μ.66, από το δεύτερο σόλο βιολοντσέλο, μ.34 - πρώτο χρόνο μ.37, μ.38 - πρώτο χρόνο μ.39, τρίτο χρόνο μ.54, τελευταίο κτύπο όλου του 3ου μέρους με ρυθμική αξία ογδόου βλ.μ.69 και από τα έγχορδα βλ.τρίτο χρόνο μ.39 - 42.

Όλες αυτές οι τεχνικές εκτέλεσης, εμπλουτίζουν ηχοχρωματικά το ηχητικό αποτέλεσμα στο 3ο μέρος.

Σε σύγκριση με τα προηγούμενα μέρη του κοντσέρτου, υπάρχουν λιγότερες πολυφωνικές εικόνες με υπεροχή των ομοφωνικών. Τα ρυθμικά σχήματα είναι λιγοστά. Οι εναλλαγές των μέτρων δημιουργούν ένα ευέλικτο μουσικό αποτέλεσμα, το οποίο εκφράζεται με ελεύθερο τρόπο. Το μέρος αυτό με τις συχνές ρυθμικές αλλαγές, είναι απαλλαγμένο από την ασφάλεια που

προσφέρει η συνοχή στο μουσικό φρασάρισμα, όταν υπάρχει η σταθερότητα σε ένα είδος μέτρου.

Συμπερασματικά, παρόλο που το 3ο μέρος αφιερώνεται στον *Mozart*, στο ύφος του συμπεριλαμβάνεται και το «μουσικό συνθετικό του σήμερα».

4ο Μέρος -Epilogue

Το κοντσέρτο για δύο βιολοντσέλα και ορχήστρα ολοκληρώνεται με αυτό το μέρος. Μεσοδομικά, αποτελείται από εισαγωγή μ.1-12 και 7 τμήματα *A* μ.13 - 19, *B* μ.20 - 42, *C* μ.43 - 49, *D* μ.50 - 62, *E* μ.63 - 79, *F* μ. 80 - 102, *G* μ.103 - 125, όπως ο συνθέτης τα προσδιορίζει και καλύπτουν έκταση εκατόν είκοσι πέντε μέτρων. Είναι το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Η εισαγωγή και το τμήμα *A*, χαρακτηρίζονται από ένα ομοφωνικό πλάνο οργάνωσης του μουσικού υλικού (βλ.μ.1 - 4), μέσα από μεγάλη ποικιλία ρυθμικών σχημάτων με στοιχεία συγκοπικά και αντιχρονισμού (βλ.μ.6 - 8 στα σόλο βιολοντσέλα, μ.9 - 11 στα έγχορδα κ.α.).

Ένα μέρος της εισαγωγής και το τμήμα *A* (βλ.μ.5 - 19), αποτελούν επανάληψη των μ.1 - 15 του 1ου μέρους του κοντσέρτου. Ο συνθέτης μέσω της επανάληψης αυτής, καθιερώνει τα μουσικά γεγονότα. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνει ένα «δέσιμο» στη μουσική αφήγηση. Στα μ.1 - 19 υπάρχουν αντιστικτικές επεξεργασίες, με έντονες διαλογικές σχέσεις μεταξύ των σόλο οργάνων αλλά και της ορχήστρας (βλ.μ.7 - 11, 15, 17 κ.α.). Επικρατεί ένας έντονος ρυθμός εναλλαγών, στις δυναμικές εντάσεις τις οποίες ο συνθέτης δηλώνει με την κατάλληλη σήμανση και οι οποίες οδηγούν στη μουσική εξέλιξη των φράσεων.

Το τμήμα *B* (μ.20 - 42) εισάγει στη μουσική διήγηση, έντονες εναλλαγές των ρυθμών $2/4$, $3/8$ και $7/16$. Ο συνδυασμός της αντιστικτικής ταυτότητας πολυφωνικού ύφους, η οποία παρουσιάζεται μεταξύ των δύο σόλο βιολοντσέλων από το μ.36 και η οποία συνεχίζεται και στα τμήματα *C* και *D* μέχρι και το μ.62, καθώς και η ταχύτατη ρυθμική αγωγή με την ένδειξη $\downarrow = 120$, καθιστούν άκρως δεξιοτεχνικό το όλο τμήμα για τους δύο σολίστες κυρίως στον μεταξύ τους διάλογο. Ο συνθέτης επιθυμεί να προβάλλει το γεγονός αυτό. Το αποδεικνύει με τον διακριτικό ρόλο συνοδείας που προσφέρει στην ορχήστρα. Στο τμήμα *C* (βλ.μ.43 - 49) απουσιάζουν τελείως τα πνευστά. Στα έγχορδα

παρατηρείται ένας ρόλος ισοκράτη (βλ.μ.42 - 49). Την απλότητα των γραμμών στα έγχορδα, έχει εμφανίσει και σε προηγούμενα μέτρα (βλ.μ.20 - 29) και στα πνευστά σε ρόλο ισοκράτη (βλ.μ.26 - 29).

Με την τακτική της απλής συνοδείας και της ανάδειξης της δεξιοτεχνικής προοπτικής, η οποία χαρακτηρίζει τα σόλο όργανα, πορεύεται η μουσική δημιουργία στα τμήματα *D* (βλ.μ.50 - 62), *E* (βλ.μ.63 - 102) και μ.103 και δύο πρώτοι χρόνοι του μ.104 που είναι τα δύο πρώτα μέτρα του τμήματος *G*. Η έλλειψη συχνών αλλαγών ρυθμού στα μέτρα του τμήματος *D*, δημιουργεί ακουστικά σταθερότητα στον ακροατή και αυτό ενισχύει την δεξιοτεχνική ανάδειξη.

Στο τμήμα *E*, ο συνθέτης εντάσσει όλη την ορχήστρα και με αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί ένα πολυφωνικό άκουσμα με πολλά ηχοχρώματα. Από τις δύο τελευταίες κινήσεις του μ.104 μέχρι την πρώτη κίνηση του μ.110, εισάγει τα πνευστά, τα οποία με πολυφωνικές και ομοφωνικές εικόνες, ακολουθούν τον διάλογο των σολιστών. Το ίδιο επαναλαμβάνουν στα μ.115 - 117. Το αυτό ερμηνεύουν και τα έγχορδα στα μ.110 - 115 και 118 - 122.

Στο 4ο και τελευταίο μέρος του κοντσέρτου υπάρχουν οι εξής τεχνικές:

1) *con legno*, στο τελευταίο όγδοο μ.87 - 93 καθώς και στο μ.103 και στα μ.118 - 122 στα έγχορδα της ορχήστρας, στα τελευταία όγδοα του μ.102 στα βιολοντσέλα και κοντραμπάσα.

2) *tremolo*. Συναντάται στην αξία του ήμισυ στο μ.104, στην αξία τέταρτου στο μ.105 και του ήμισυ στο μ.106 στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο.

3) *staccato*. Στα σόλο βιολοντσέλα (βλ.μ.13 πρώτο - δεύτερο, 20 - 21 πρώτο σόλο, 23 - 24 πρώτο σόλο), στα δεύτερα βιολιά (βλ.μ.25), στα πνευστά (βλ.μ.88 - 92, 95 - 100), στα πνευστά και στα έγχορδα (βλ.τέταρτο χρόνο μ.114)

4) *pizzicato*. Στα έγχορδα (βλ.μ.1 - 2, 5 - πρώτα όγδοα μ.8), στο δεύτερο σόλο (βλ.μ.20 - 28) και στα κοντραμπάσα (βλ. τελευταίο χρόνο του μ.52 - μ.58).

5) *Bartok pizzicato*. Στα έγχορδα (βλ.μ.106)

6) *legato*. Στα πνευστά (βλ. μ.5 - 8, 31 - 32 κ.α.), στα σόλο βιολοντσέλα (βλ.μ.50 - 53 κ.α.), στα έγχορδα (βλ.μ.45 - 59 κ.α.)

7) *spiccato*. Στο δεύτερο σόλο βιολοντσέλο (βλ.μ.63 - 67)

8) τρίλια. Στα σόλο βιολοντσέλα (βλ.μ.14 και μ.16).

Συμπερασματικά, είναι ένα έργο απαιτήσεων σε επίπεδο ερμηνείας των σόλο οργάνων, καθώς και στο «επικοινωνιακό» επίπεδο μεταξύ σολιστών και ορχήστρας. Οι ορχηστρικές απαιτήσεις μεμονωμένα είναι περιορισμένες.

Οι καταγιστικές εναλλαγές μέτρων, η μεγάλη ταχύτητα ερμηνείας που επιλέγει ο συνθέτης για την ρυθμική αγωγή του *Epilogue*, οι έντονες αντιστικτικές εικόνες επεξεργασίας του μουσικού υλικού μεταξύ των δύο σολιστών, σολιστών και ορχήστρας και οργάνων της ορχήστρας, είναι στοιχεία τα οποία κατατάσσουν το έργο αυτό από ερμηνευτική άποψη, σε υψηλό επίπεδο δυσκολίας.

Είναι μία πρόκληση για τον ερμηνευτή, ο οποίος θα θελήσει όλο αυτό το έργο να το μεταφράσει και να το διηγηθεί στον ακροατή, εκφρασμένο μέσα από την γλώσσα και το μουσικό συντακτικό του 20ου αιώνα, έτσι όπως ο Ντίνος Κωνσταντινίδης επέλεξε να ακολουθήσει στο παρόν κοντσέρτο.

4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

4.1 Συνέντευξη Ντίνου Κωνσταντινίδη

Baton Rouge, Louisiana USA, Ιούνιος 2019

1. Είστε ένας διεθνώς καταξιωμένος συνθέτης. Πώς θα χαρακτηρίζατε την τεχνική σύνθεσης που χρησιμοποιήσατε και χρησιμοποιείτε;

Η τεχνική σύνθεσής μου λέγεται «μοτιβικές παραλλαγές» (*motivic variations*). Πολλοί συνθέτες αρχίζουν από ένα πολύ μικρό μοτίβο. Μπορεί να είναι δύο νότες ή μία μελωδία. Η 5η συμφωνία του *L.v.Beethoven* έχει δυο νότες και έναν ρυθμό με επαναλήψεις, με μεγεθύνσεις και με δυναμικά χρώματα. Δεν βασίζομαι κυρίως σε μία μελωδία. Ο προβληματισμός μου είναι το τι θα κάνω αυτήν τη μελωδία.

2. Τα κονσέρτα για βιολοντσέλο ήταν μια ανάγκη σας και με ποια αφορμή; Ή επειδή συνθέσατε και για άλλα όργανα ήρθε και η ώρα του βιολοντσέλου;

Όλα τα όργανα μου αρέσουν. Φυσικά ως βιολιστής, το βιολί μου είναι πιο οικείο. Το βιολοντσέλο είναι πιο κοντά στο βιολί ως προς την τεχνική και την προσέγγιση και είναι το συμπληρωματικό όργανο στη Μουσική Δωματίου. Εκτός των άλλων, μου αρέσει και ο χαμηλός εκφραστικός του ήχος.

3. Πού ανήκουν συνθετικά αυτά τα δύο κοντσέρτα μονό και διπλό;

Και τα δύο κοντσέρτα ανήκουν στις μοτιβικές παραλλαγές. Αυτή είναι η συνθετική μου τεχνική.

Η πρώτη βιολοντσελίστα της ορχήστρας μου, ήταν πολύ καλή. Μου έδωσε το έναυσμα για την σύνθεση του κοντσέρτου με την επιβεβαίωση ότι θα το κάνει Α' εκτέλεση.

Το διπλό κοντσέρτο επίσης, μου το ζήτησαν δυο βιολοντσελίστες της ορχήστρας.

- 4. Το διπλό είναι μεταγενέστερο. Πότε γράφτηκε το ένα και πότε το άλλο και πόσος χρόνος χρειάστηκε για να ολοκληρώσετε το καθένα;**

Το μονό κοντσέρτο γράφτηκε το 1992 και χρειάστηκε μερικούς μήνες για να ολοκληρωθεί το δε διπλό γράφτηκε το 1999 σε τρεις μήνες.

- 5. Για το μονό κοντσέρτο, λέτε σαν πηγή έμπνευσης την Κίνα και τον δυτικό τρόπο ζωής της πόλης *Shenzhen*. Με ποια στοιχεία μουσικά εκφράζεται αυτό στο κοντσέρτο, ρυθμικά, μελωδικά, κάποια διαστήματα, δυναμικές, ηχοχρώματα;**

Οι Κινέζοι μαθητές μου ήταν οι καλύτεροι σε όλα. Πολύ ευγενικοί, άψογοι και ταλαντούχοι στη δουλειά τους, με συνεργασία μέχρι σήμερα. Πήγα έναν μήνα στην Κίνα. Κάθε εβδομάδα σε διαφορετική πόλη. Στην πόλη *Shenzhen*, όπου ήμουν την τελευταία εβδομάδα, οι άνθρωποί της ήταν διαφορετικοί από των άλλων πόλεων. Μου θύμισαν τους Έλληνες. Μου θύμισαν την Ελλάδα. Η πόλη *Shenzhen* δεν ήταν μέρος της Κίνας για μένα.

Δίδαξα στα πανεπιστήμια των πόλεων Shanghai, Peking, Huangzhou και Shenzhen, όπου παίχτηκαν έργα μου. Μόνο από την πόλη Shengzhen και την καθημερινότητα των ανθρώπων της, πήρα ιδέες και τις εξέφρασα μέσω της μουσικής στο κοντσέρτο.

- 6. Οι παύσεις δεν είχαν σημαντική θέση στις συγκεκριμένες συνθέσεις σας. Επιζητάτε πάντα μια πυκνή ρυθμική γραφή. Και έχετε αδυναμία στα πεντάχηχα δέκατων έκτων. Ισχύει αυτό;**

Άποψη μου είναι πως ο συνθέτης είναι για να γράφει μουσική και όχι παύσεις. Δεν τις σκέφτομαι στην σύνθεσή μου. Προτιμώ την πυκνή ρυθμική γραφή (τρίχηχα, πεντάχηχα όγδων και δέκατων έκτων) και σπάνια χρησιμοποιώ το συμμετρικό ρυθμικό σχήμα του 1 - 2 - 3 - 4. Χρησιμοποιώ πολύ τις εναλλαγές ρυθμών, χωρίς πιστεύω, να αποπροσανατολίζομαι από την ποιοτική τέχνη.

7. Το μονό γράφτηκε το 1992. Από τότε πόσες φορές έχει παιχτεί ακόμη το γνωρίζετε; Ή έχει ξεχαστεί κάπως;

Το μονό έχει παιχτεί στην Ιταλία, στην Κίνα και στην Αμερική από την ίδια βιολοντσελίστα *Nien Tien*. Ακόμη παίχτηκε από τον καθηγητή βιολοντσέλου στο *Louisiana State University*, ο οποίος το ηχογράφησε και υπάρχει σε *cd*. Επίσης, ο καθηγητής Δ. Πάτρας το έπαιξε στην Ρουμανία .

8. Έχετε δηλώσει στον πρόλογο του μονού κοντσέρτου ότι στο έργο αυτό θέλετε να εφαρμόσετε ιδέες βασικές που υπήρχαν στην μουσική φιλολογία του *solo cello*. Λέτε δηλαδή μουσικές ιδέες από σόλο σονάτες του *J.S.Bach* και φράσεις από κοντσέρτα για βιολοντσέλο του *Schumann, Dvořák και Saint Saëns*. Υπάρχουν αυτές οι φράσεις στα κοντσέρτα αυτά;

Το *glissando* της αρχής του κοντσέρτου για βιολοντσέλο του *E. Elgar* το «έκλεψα» πολλές φορές. Επίσης από τα κοντσέρτα *Saint-Saëns* και *Dvořák*, τα οποία μου αρέσουν πολύ, όχι αντιγραφές αλλά συνειδητά και ενστικτωδώς πολλές φορές, παίρνω ιδέες.

9. Λέτε εσείς ο ίδιος ότι στο κοντσέρτο δεν υπάρχουν κινεζικές σκάλες ή μοτίβα. Υπάρχουν αρμονικά τονικά κέντρα; Είναι μια ατονική σύγχρονη σύνθεση;

Το μονό κοντσέρτο είναι μια ατονική σύνθεση. Η αρμονία της μουσικής μου είναι πολύ μεγάλη, σύγχρονη και μη ρομαντική.

10. Η βιολοντσελίστα που το έπαιξε πρώτη εκτέλεση και της το αφιερώνετε, το έχει ξαναπαίξει;

Το έχει παίξει αρκετές φορές, αλλά όχι τα τελευταία δέκα χρόνια.

11. Στα συγκεκριμένα κοντσέρτα έχετε σκεφτεί την ελληνική μουσική παράδοση και ιδιαίτερα την δημοτική μουσική; Αν ναι σε ποια σημεία και αν όχι γιατί; Είναι κάτι που δεν σας εκφράζει;

Χρησιμοποιώ τον ρυθμό των $7/8$ και $5/8$, που άκουγα από τραγούδια που μου τραγουδούσε η μητέρα μου όταν ήμουν μικρός. Είμαι Έλληνας αλλά όχι μόνο.

Πιστεύω ότι έχω την δική μου φωνή την οποία βγάζω στις συνθέσεις μου και αυτός είναι και ο στόχος για κάθε μαθητή μου σύνθεσης, να βρει την δική του φωνή.

12. Μεγαλώσατε στην Ήπειρο και την Αθήνα. Έχετε ακούσματα και από μοιρολόγια ηπειρώτικα. Το 2ο μέρος του κοντσέρτου για βιολοντσέλο θυμίζει έντονα μοιρολόι. Είχατε κάτι τέτοιο στο νου σας;

Έχω πολλά ηπειρώτικα ακούσματα και όχι μόνο. Δεν είχα σκεφτεί ούτε βασίζεται η σύνθεσή μου στο μοιρολόι. Έχω συγκεκριμένη σύνθεση και τα έχω εντάξει όλα μέσα σε αυτήν.

13. Πριν γράψετε την σύνθεση, έχετε στην σκέψη σας μια μουσική ιδέα αρχικά και την επεξεργάζεστε και την εξελίσσετε στην συνέχεια στο χαρτί; Πως συνθέτετε και με ποιο κίνητρο και ερέθισμα

Ναι βεβαίως έχω μια μουσική ιδέα και πολλές φορές την μεταφέρω σε πολλά όργανα. Μετά την ξαναγράφω με κάποιες διανθίσεις και αυτό το «ξανά» νομίζω τις περισσότερες φορές είναι καλύτερο από το πριν.

Από όλα τα έργα μου, παίρνω μια ιδέα και την ξαναβάζω σε άλλο έργο επεξεργασμένη.

14. Υπάρχει πηγή έμπνευσης για το κοντσέρτο για δύο βιολοντσέλα;

Πηγή έμπνευσης ήταν τα δύο βιολοντσέλα που μου το ζήτησαν.

15. Ποιο στοιχείο της μουσικής της ελληνικής παράδοσης θεωρείτε ότι σας συγκινεί και θα θέλατε να χρησιμοποιείτε στις συνθέσεις σας, ώστε μέσα από αυτό να φανερώνεται η ελληνική σας καταγωγή;

Ο ρυθμός των 7/8 είναι ένας ρυθμός που χρησιμοποιώ και με συγκινεί. Ξεκίνησε από τον Όμηρο στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια, πέρασε μέσα από την Βυζαντινή περίοδο, παρουσιάστηκε στον 19ο αιώνα και έφτασε στην νεότερη Ελλάδα με τον Καλομοίρη πολύ σωστά βαλμένα.

16. Πώς θα θέλατε να εξελιχθούν τα κοντσέρτα αυτά από άποψη διάδοσης;

Θα ήθελα να παίζονται παντού και ιδιαίτερα στην πατρίδα μου. Βέβαια, πρώτα γεννήθηκα μουσικός και μετά Έλληνας. Μία Αμερικανίδα συνθέτης που έργα της παίχτηκαν και στην Ελλάδα, μου είπε : «Δεν έπειςαν το κοινό της πατρίδας σου. Πρέπει να σε πιστεύουν για να σε αποδεχτούν.»

17. Το κοντσέρτο σας για δύο βιολοντσέλα είναι διαφορετικό ως προς το ύφος από το μονό το οποίο είναι πιο λυρικό. Πως θα χαρακτηρίζατε εσείς από άποψη ύφους, ρυθμού, σύνθεσης το ένα και το άλλο αντίστοιχα;

Δεν υπάρχει αμφιβολία για μένα. Το καλύτερό μου είναι το πρώτο κοντσέρτο. Είναι συναισθηματικό, είναι λυρικό. Πριν αρχίσω να το γράφω είχε κολλήσει η μελωδία του στο μυαλό μου.

Το διπλό είναι μουσικές ιδέες από *Beethoven*, *Bach*, *Mozart* επεξεργασμένες μέσα από τον δικό μου συνθετικό τρόπο γραφής.

18. Τελικά έχετε αλλάξει τεχνική σύνθεσης στο διπλό κοντσέρτο;

Όχι. Εφαρμόζω και σε αυτό την τεχνική *motivic variations*.

19. Από άποψη βιολοντσελιστικής δεξιοτεχνίας, προσφέρονται τα κοντσέρτα ώστε να φανεί η «βιρτουοζιτέ» του βιολοντσελίστα;

Πολλοί μου είπαν ότι η μουσική μου είναι δύσκολη και θεωρώ ότι είναι απαιτητική. Αλλά όταν συνθέτω, το δεξιοτεχνικό σκέλος το βάζω σε δεύτερη θέση.

20. Στα κοντσέρτα σας αυτά θελήσατε να δώσετε βαρύτητα στην τεχνική, την σύνθεση ή την εκφραστικότητα. Μήπως σκεφτήκατε μια ισορροπία των τριών αυτών στοιχείων;

Δίνω βαρύτητα μόνο στην εκφραστικότητα.

21. Ποιο ή ποια στοιχεία των κοντσέρτων σας θεωρείτε ότι θα ήταν ικανά , ώστε ένας εκτελεστής οργάνου που θα τα παίξει για πρώτη φορά να συγκινηθεί και να τον συνεπάρουν για να τα ξαναπαίξει;

Το κοντσέρτο για σόλο βιολοντσέλο, έχει όλα τα στοιχεία. Ρυθμό, μελωδία, εκφραστικότητα , δεξιοτεχνία ώστε να συγκινηθεί ο βιολοντσελίστας και να θελήσει να το ξαναπαίξει.

Το διπλό κοντσέρτο επίσης συγκεντρώνει στοιχεία ώστε μέσα από τον διάλογο, να μπορέσουν δύο βιολοντσελίστες, να εκφραστούν και να ανταγωνιστούν μέσα από την σύγχρονη σύνθεση.

22. Υπάρχουν CD για τα κοντσέρτα αυτά, με ποιους εκτελεστές;

Ναι υπάρχουν και για τα δύο κοντσέρτα. Το κοντσέρτο για βιολοντσέλο έχει ηχογραφηθεί από τον βιολοντσελίστα *Dennis Parker*.

23. Πόσα έγχορδα κρίνετε ότι χρειάζονται στην ορχήστρα εγχόρδων για τη σωστή συνοδεία-απόδοση του κοντσέρτου σας; Σύνθεση δεκατέσσερα πρώτα βιολιά, δώδεκα δεύτερα βιολιά, δέκα βιόλες, οχτώ βιολοντσέλα, έξι κοντραμπάσα είναι αρκετά ή μικρότερη σύνθεση;

Μια σύνθεση ορχήστρας με δεκατέσσερα πρώτα βιολιά, δώδεκα δεύτερα, δέκα βιόλες, οχτώ βιολοντσέλα, έξι κοντραμπάσα είναι πλήρης και ικανοποιητική ως προς το ηχητικό αποτέλεσμα. Όμως ανταποκρίνεται εξίσου καλά και με ένα αναλόγιο λιγότερο. Για το διπλό κοντσέρτο που έχει και τα πνευστά η πρώτη σύνθεση ορχήστρας είναι πιο κατάλληλη.

24. Στο κοντσέρτο για δύο βιολοντσέλα υπάρχουν από πνευστά δυο όμποε και δυο κόρνα. Γιατί αποκλείσατε άλλα πνευστά;

Τα πρώτα κοντσέρτα του *Mozart* και *Haydn*, χρησιμοποιούν κατά παράδοση δυο όμποε και δυο κόρνα. Αυτά χρησιμοποίησα και εγώ.

25. Στα συγκεκριμένα κοντσέρτα δεν χρησιμοποιείτε σύγχρονη σημειογραφία με ακραίους σύγχρονους τρόπους παιχνιδιού είτε

αριστερού χεριού, είτε δοξαριού. Από πλευράς ηχητικής τεχνικής επιλέγετε μόνο κάποια *pizzicati* και *flautati* για το σόλο βιολοντσέλο. Είστε γενικά κατά αυτών ως μέσα έκφρασης, απόδοσης;

Τα *pizzicati* και *flautati*, τα χρησιμοποιώ γιατί τα θεωρώ μέρος του ήχου των οργάνων. Μεταχειρίζομαι μια εμπλουτισμένη αρμονία με τροπικότητα, με ηχοχρωματισμούς, με σημεία κορύφωσης, χρωματικούς φθόγγους, χωρίς να φτάνω στην πλήρη ατονικότητα. Αυτά και κάποια ακόμη μου αρκούν.

26. Θεωρείτε ότι εντάσσεται το ύφος σας στην εθνική μουσική σχολή;

Αυτό που θυμάμαι από 8 - 9 χρονών, είναι ότι στην περίοδο της «Κατοχής» άκουγα μία σονάτα του *Corelli* και ο λυρισμός αυτού του έργου με συνοδεύει σε όλη μου τη ζωή. Επί πλέον άκουγα *etudes Chopin* που έπαιζαν γειτόνισσες και χωρίς να γνωρίζω τι είναι, είχα συγκλονιστεί από τον λυρισμό τους. Το πιο συγκλονιστικό ήταν το άκουσμα για πρώτη φορά του κοντσέρτου για βιολί σε μι μείζονα του *J.S.Bach*, από δίσκο που μου έβαλε ο βιολιστής Τάτσης Αποστολίδης. Όλα αυτά τα ακούσματα συνοδεύουν το ύφος μου μέχρι σήμερα.

27. Το συνθετικό σας έργο, μέσα από ποιες τεχνοτροπίες εκφράζεται και που το κατατάσσετε;

Χρησιμοποιώ τροπικές κλίμακες (*modal*) και λαϊκές μελωδίες, μια ισόρροπη δομή όπου υπάρχουν ομοιόμορφα η μελωδία, η αντίστιξη, η αρμονία, ο ρυθμός, η ενορχήστρωση.

Είμαι περήφανος για την καταγωγή μου, αλλά δεν ανήκω στην εθνική της σχολή.

Οι συνθέσεις μου, είναι απλά ένα μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων μεταξύ τους. Μόνο εκεί ανήκουν.

28. Ποιες ερμηνευτικές - καθοδηγήσεις - προτάσεις θα δίνετε σε κάποιον που θα μελετούσε τα έργα σας;

Ό,τι σου είπα σήμερα Βίκη. Πρώτα να δει τις νότες, μετά να δει την μουσική, να παρατηρήσει επαναλαμβανόμενα σχήματα, να κάνει ανάλυση και στην συνέχεια να τα εκφράσει.

29. Αφιερώνετε το 3ο μέρος του κοντσέρτου για δύο βιολοντσέλα στον Mozart. Είναι το μοναδικό μέρος που έχει οπλισμό. Υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος λόγος για τις επιλογές σας αυτές;

Αφιερώνω στον *Mozart* πολλά έργα μου. Πρώτον, γιατί κάθε συνθέτης έχει τον *Mozart one of the best* μοναδικό πρότυπο. Δεύτερον, γιατί ο *Mozart* βοηθάει να έχεις μια ισορροπία, να ξεφεύγεις, να επαναφέρεις μια αναλογία και συμμετρία ανάμεσα στον ρυθμό, την μελωδία και την αρμονία. Πολλές φορές υπάρχει μια ανάγκη να επιστρέψω σε αυτήν την κλασική τεχνική της μουσικής. Ο οπλισμός υπάρχει σε αυτό το μέρος γιατί θέλω να επιστρέψω στο τονικό κέντρο, όπως συνέθετε ο *Mozart*.

30. Συνθέτετε κάτι αυτόν τον καιρό;

Ναι συνθέτω.

Σας ευχαριστώ πολύ κ. Κωνσταντινίδη

4.2 Επιλογικά

«Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης είναι ένας από τους χαρακτηριστικότερους σύγχρονους συνθέτες ποιοτικής – έντεχνης μουσικής..»⁹².

Η συνθετική ταυτότητα του Ντ. Κωνσταντινίδη, όπως παρουσιάστηκε στην μορφολογική ανάλυση των δύο του έργων για βιολοντσέλο, δεν εμφανίζει κάποια σχέση με αυτό που αποκαλούμε ελληνική εθνική μουσική σχολή σύνθεσης (κάτι που επιβεβαίωσε ο ίδιος ο συνθέτης μέσα από την προσωπική του συνέντευξη). Ούτε μπορεί να ενταχθεί συνθετικά σε κάποιο μουσικό κίνημα του 20ου ή 21ου αιώνα, αν εξαιρεθεί το γεγονός ότι υπάρχει και η «ατονάλ» (ατονική) συνθετική πρόταση στις δύο αυτές μουσικές δημιουργίες.

Γενικά, υπάρχει μία ισορροπία μεταξύ μορφής και περιεχομένου και αυτό φέρνει ένα «ισόρροπο όλον». Το επισημαίνει και ο καθηγητής Αθανάσιος Ζέρβας ότι στη μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη υπάρχει ισορροπία μεταξύ μορφής και περιεχομένου.⁹³

Ο ρυθμός είναι το στοιχείο που κατευθύνει τη μουσική του και τα ρυθμομελωδικά του σχήματα έχουν λειτουργικότητα μέσα στο κάθε του έργο. Η μουσική γλώσσα των έργων του, μέσα από την εναλλαγή τονικών και ατονικών εικόνων, δημιουργεί μία συνθετική γλώσσα στο συντακτικό της οποίας δεν εμφανίζεται πολύ ο ρόλος των παύσεων. Αυτό είναι ένα στοιχείο, το οποίο δημιουργεί συνθετικές εντάσεις με συγχορδιακά συμπλέγματα που τα ακολουθούν σύμφωνα διαστήματα ώστε να επέλθει λύση των εντάσεων.

Υπάρχει μία άρτια διαχείριση χρωματισμών, ενορχήστρωσης, αρμονίας, ρυθμομελωδικών στοιχείων, με τη χρήση των οποίων δεν οδηγείται στην πλήρη ατονικότητα. Είναι αρκετά τα σημεία μέσα στα κοντσέρτα, τα οποία επιβεβαιώνουν και τονικά κέντρα. Μεγάλα τμήματα των έργων, οργανώνονται βάσει τονικότητων και λειτουργικών συγχορδιακών σχέσεων, όπως η αρμονία περιγράφει και αναλύει.

Η εναλλαγή τονικών και ατονικών γλωσσικών μουσικών στοιχείων, αποτελεί το βασικό συντακτικό για την οργάνωση του μουσικού του λόγου στα δύο αυτά έργα.

⁹² Ζέρβας, *Ζητήματα μουσικής δημιουργίας*, 2018:55

⁹³ Ο.π., 56

Οι ενορχηστρωτικές του τεχνικές και οι τρόποι που επεξεργάζεται τις ηχοχρωματικές δυνατότητες του κάθε οργάνου, κινούνται σε συντηρητικά πλαίσια. Ελάχιστες τεχνικές υπάρχουν (*flautato, pizzicato, con legno*, τρίλια), οι οποίες εμπλουτίζουν τον ήχο των εγχόρδων .

Ίσως ο συντηρητικός αυτός τρόπος στην επιλογή των ηχοχρωμάτων να ταυτίζεται με την συνειδητή του επιλογή στο απλό συντακτικό το οποίο επιλέγει στη δική του μουσική γλώσσα. Είναι μια άποψη την οποία ο ίδιος ο συνθέτης, ισχυρίζεται στη συνέντευξή του.

Ακόμη και τα σολιστικά μέρη δεν εμφανίζουν ποικιλία στις τεχνικές παιξίματος. Μία σταθερή ηχοχρωματική εικόνα χαρακτηρίζει τις δύο αυτές μουσικές του καταθέσεις.

Το υφολογικό στοιχείο της ομοφωνίας συναντάται και στα δύο του έργα. Υπάρχουν έντονες ομοφωνικές εικόνες τόσο στο σώμα των εγχόρδων όσο και των πνευστών. Πολλές φορές είναι οργανωμένες με την μορφή του ισοκράτη και στηρίζουν τις σολιστικές ταυτότητες τμημάτων των έργων.

Η εναλλαγή των ομοφωνικών τμημάτων με έντονα πολυφωνικά τμήματα, δημιουργεί έναν διάλογο στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι μουσικές ιδέες του δημιουργού. Στον ουσιαστικό διάλογο μεταξύ ομοφωνίας και πολυφωνίας απουσιάζει η ετεροφωνία.

Σημαντική πλαστικότητα χαρίζουν στα μουσικά τοπία ήχου των έργων, οι ποικιλίες διαφορετικών μέτρων με τις συχνές τους διαδοχικές αντικαταστάσεις. Σύνθετα και μικτά μέτρα αντικαθίστανται διαδοχικά, έτσι ώστε να μετατοπίζεται το ενδιαφέρον του ακροατή και του εκτελεστή από την ερμηνεία στην αφήγηση των «μουσικών ιστοριών» που δημιουργούν οι εναλλαγές αυτές. Έτσι το μουσικό συντακτικό αναδιαρθρώνεται, καθώς οι έννοιες ισχυρό - ασθενές, κύριο - δευτερεύον, δεν έχουν πάντα ευδιάκριτο ρόλο. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μία πολυσημία, στον τρόπο που παρουσιάζονται οι μουσικές προτάσεις του έργου και τα στοιχεία αυτών.

Η όλη προηγούμενη εικόνα, εμπλουτίζεται με σημαντικά μεγάλου αριθμού ρυθμικά σχήματα, τα οποία προτείνει ο συνθέτης. Η εναλλαγή αυτή μέτρων και ρυθμικών σχημάτων, προσφέρει μία αστάθεια και ταυτόχρονα μία πλαστικότητα στην αφήγηση των μουσικών ιστοριών .

Έναν ίδιο προσανατολισμό έχουν και οι χρονικές αγωγές που εναλλάσσονται και οργανώνουν τις μουσικές δομές των έργων. Τονίζουν

άλλοτε μέσω των αργών και άλλοτε μέσω των γρήγορων ταχυτήτων, την ερμηνευτική προσέγγιση του μουσικού υλικού. Μέσα δε από τον κύκλο των διαλόγων ορίζονται οι «μουσικές αναπνοές» του έργου, προσφέροντας γρήγορους και αργούς σφυγμούς στον μουσικό παλμό της ερμηνείας. Επι πλέον δημιουργείται ένα φαινόμενο έντασης - λύσης, το οποίο βοηθάει στην αφηγηματική εξέλιξη της μουσικής ταυτότητας των έργων .

Διατηρώντας την υφολογική του σταθερότητα, αποφασίζει να μείνει λιτός και στην αρμονική του γλώσσα ως προς τις συγχορδίες που επιλέγει και τις συνδέσεις αυτών.

Η διαχείριση των χρωματισμών κατέχει μία σημαντική θέση στο συνθετικό του δυναμικό. Είναι μεγάλος ο αριθμός των διακυμάνσεων στις δυναμικές αλλά και οι ξαφνικές αλλαγές σε κάποια σημεία των έργων. Είναι ένας διαφορετικός τρόπος διαλογικής σχέσης μεταξύ ηρεμίας (*p*) και έντασης (*fff*). Χρωματίζεται με αυτόν τον τρόπο ο ηχητικός καμβάς των έργων και προσελκύεται το ενδιαφέρον ερμηνευτή και ακροατή κατά την μουσική ανάπτυξη των προτάσεων - ιδεών του δημιουργού. Είναι ένα τέχνασμα που ακολουθείται από τους συνθέτες στη μουσική του 20ου και 21ου αιώνα.

Γενικά δεν υπάρχουν δυσνόητα σημεία στην εκτέλεση των έργων του συνθέτη.

Στους σολίστες εμφανίζει συχνούς και μεγάλους αρπισμούς, οι οποίοι λειτουργούν ως συνδετικοί κρίκοι στα προηγούμενα και επόμενα ρυθμομελωδικά σχήματα στο μουσικό κείμενο .

Υπάρχει μια αναλογία στην ενορχήστρωση και στην σολιστική συμμετοχή, την οποία μεταχειρίζεται για τις εκφραστικές και τεχνικές αναζητήσεις της συνθετικής του πράξης.

Είναι διάχυτο το λυρικό του ύφος όχι μόνο στα δύο συγκεκριμένα κοντσέρτα αλλά σε όλα του τα έργα. Αυτό δικαιολογεί ίσως και τον τίτλο του ως «νεορομαντικού συνθέτη»⁹⁴.

Εκτός από το συνθετικό του έργο, ο Ντίνος Κωνσταντινίδης είναι ένας Δάσκαλος, ο οποίος ξεχωρίζει για τις παιδαγωγικές του μεθόδους, οι οποίες

⁹⁴ Ο.π., 57

συγκρίνονται με τις αντίστοιχες της *Nadia Boulanger*⁹⁵. Μαθητές του κατέχουν σημαντικές θέσεις στο μουσικό χώρο και σε πανεπιστήμια σε όλο τον κόσμο⁹⁶.

Ντίνος Κωνσταντινίδης. Ένας Έλληνας συνθέτης, ο οποίος μέσα από την αστείρευτη έμπνευση και την εργατικότητα, ακόμη και μέχρι την ηλικία των 92 χρόνων του, συνέχιζε να εμπλουτίζει την εργογραφία του. Πέθανε τον Ιούλιο του 2021.

⁹⁵ Mims, *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides A Comparative Study*, 2017:119-133

⁹⁶ *Ο.π.*, 188

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβέρωφ, Έφη. *Εισαγωγή στην Οργανογνωσία*. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1992.
- Baldock, Robert. *Πάμπλο Καζάλς*. μετάφραση: Π.Ταμπακάκη, Ορίολος, Αθήνα, 1997.
- Bonta Stephen, Wijsman Suzanne, Campbell Margaret, Kernfeld Barry, Barnett Anthony, *Violoncello*, In Stanley Sadie E John Tyrrell (A Cura Di), *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, 2^a Ed., Oxford University Press, 2001.
- Bosworth Powers, Doris. *C.P.E. Bach A Guide to Research*, Routledge, 2016.
- Bourgeois Leslie, Dinos Constantinides Papers Mss. 4613 *Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections Special Collections*, Hill Memorial Library Louisiana State University Libraries Baton Rouge, Louisiana State University 2008 Updated 2019
- Γεωργιάδης, Θρασύβουλος Γ. *Μουσική και γλώσσα*. μεταφρ. Δ.Θέμελης Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1994.
- Γκρίφιθς, Πολ. *μοντέρνα μουσική*. Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος & Σια Ο.Ε, Αθήνα, 1993.
- Εγκυκλοπαίδεια παγκόσμιας μουσικής*. τόμ.1, Αλκυών, Αθήνα, 1993.
- Ζέρβας, Αθανάσιος. *ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ - ΔΟΚΙΜΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΕΣ*, Orpheus, Αθήνα, 2018.
- Ζέρβας, Αθανάσιος. *Ομιλία για τον Δημήτρη Θέμελη*. Αμφιθέατρο Σταύρος Κουγιουμτζής, Κέντρο Πολιτισμού Πανοράματος, Θεσσαλονίκη, 2017.
- Flesch, Carl. «*The memoirs of Carl Flesch*». Rockliff, London, 1957.
- Θέμελης, Δημήτρης. *Μελέτες για την ελληνική μουσική*, επιμέλεια: Απόστολος Κώστιος. *Παπαγρηγορίου - Νάκας*, Αθήνα, 2009.
- Θέμελης, Δημήτρης. *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*, *Εισαγωγή*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1994.

Θέμελης, Δημήτρης. *Το μοιραίο ταξίδι στην Ικαρία και ο γυρισμός*. Νότιος Άνεμος, Πέραμα, 2014.

Kennaway, George William. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries Submitted in accordance with the requirements for the degree of Ph. D.* The University of Leeds School of Music April 2009.

Kennedy, Michael. *ΛΕΞΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΟΞΦΟΡΔΗΣ*, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα, 1993.

Μαγκριώτης, Δημήτρης. *Η διδασκαλία του βιολοντσέλου στην Ελλάδα – Ιστορική αναδρομή*». Ημερίδα Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας «Η διδασκαλία των εγχόρδων οργάνων στην Ελλάδα. Ιστορική αναδρομή και προοπτικές», στα πλαίσια του ενδέκατου κύκλου «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές 2015», Θεσσαλονίκη: Αίθουσα Συνεδρίων Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2015.

Μαγκριώτης, Δημήτρης. «*Η εξέλιξη της ερμηνείας στο βιολοντσέλο του 20^{ου} αιώνα*». Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2009.

Μαρκεζίνης, Σπύρος. *Πολιτική ιστορία της νεότερης Ελλάδας*, Πάπυρος, Αθήνα, 1966.

Micheletti André Luís Giovanini, *The Role of Luigi Boccherini in the Development of Cello Technique*. Submitted to the Faculty of the Indiana University Jacobs School of Music, In Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree Doctor Of Music, May, 2014.

Michels, Ulrich. *Άτλας της μουσικής*. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995.

Mims, Harold. *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides, A comparative study*. Beau Bassin, Mauritius: Lambert Academic Publishing, 2017.

Nef, Carl. *Ιστορία της μουσικής*. Απόλλων, Αθήνα, 1960.

Prieto, Carlos. *The adventures of a cello*, University of Texas Press, New York, 2021.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Κουλτούρα, Αθήνα, 2006.

Σάλτσμαν, Έρικ. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. μετάφραση: Γ. Ζερβός, Νεφέλη, Αθήνα, 1983.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://eranistis.net/wordpress/2016/08/25/ο-αριστοτέλης-για-τη-μουσική/>

<https://repository.akbild.ac.at/en/sammlungen/query/24026>

Greatbassvio.com/iconography.html

www.wikigallery.org/wiki/painting_381380/Amsterdam-School/A-Lady-Playing-The-Virginals-And-A-Gentleman-Playing-A-Viola-Da-Gamba-In-An-Elegant-Interior-Together-With-A-King-Charles-Spaniel-And-A-Parrot-Near-A-Cage

<https://baroqueinstrumentss.weebly.com/baroque-instruments.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Viola_da_braccio

[https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Fontana_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Fontana_(composer))

<https://www.areditions.com/fontana-sonatas-b099.html>

<https://davidvanooijen.wordpress.com/fontana/>

<https://www.discogs.com/release/6265860-Giovanni-Battista-Fontana-Clemencic-Consort-12-Sonte-A-1-2-3-Per-Il-Violino-O-Cornetto-Fagotto-Chita>

https://it.wikipedia.org/wiki/Composizioni_di_Luigi_Boccherini

<https://solo-musica.de/julius-berger-birth-of-the-cello/>

https://www.si.edu/encyclopedia_si/nmah/violdasa.htm

<https://en.wikipedia.org/wiki/Cello#Strings>

https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_degli_Antonii

https://fr.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Degli_Antoni

https://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Maria_Jacchini

<https://www.brilliantclassics.com/articles/d/dallabaco-capricci-a-violoncello-solo>

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP70671-PMLP141874-Tartini_-_Cello_Concerto_in_D_Major_cello.pdf

<https://www.allmusic.com/performance/cello-concerto-in-g-minor-mq0001133379>

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP257054-PMLP416691-correcte_methode_pour_le_violoncelle.pdf

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP68200-PMLP137704-Br%C3%A9val.pdf>

http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public_html/mp3_el.html

http://users.auth.gr/users/5/0/007005/public_html/cv_el.html

<https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php>

<https://www.uom.gr/msa/akadhmaiko-prosopiko>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι



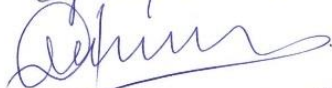
1. Η συγγραφέας με τον συνθέτη Δ. Θέμελη στις 17.4.2017

Στην αγαπητή Βιβλιοδόξω
κ. Βίκη Παπανικολάου,
κόρη της αγαπητής πελάτριάς
φρονιμής σου
Το ταξίδι που τελίωσε δεν έχει τελειώσει,
συνεχίζεται μέσα μας όπως η μουσική

ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ / Δενδρόκηπος 1955

κ. Μαρίας Κυριακού

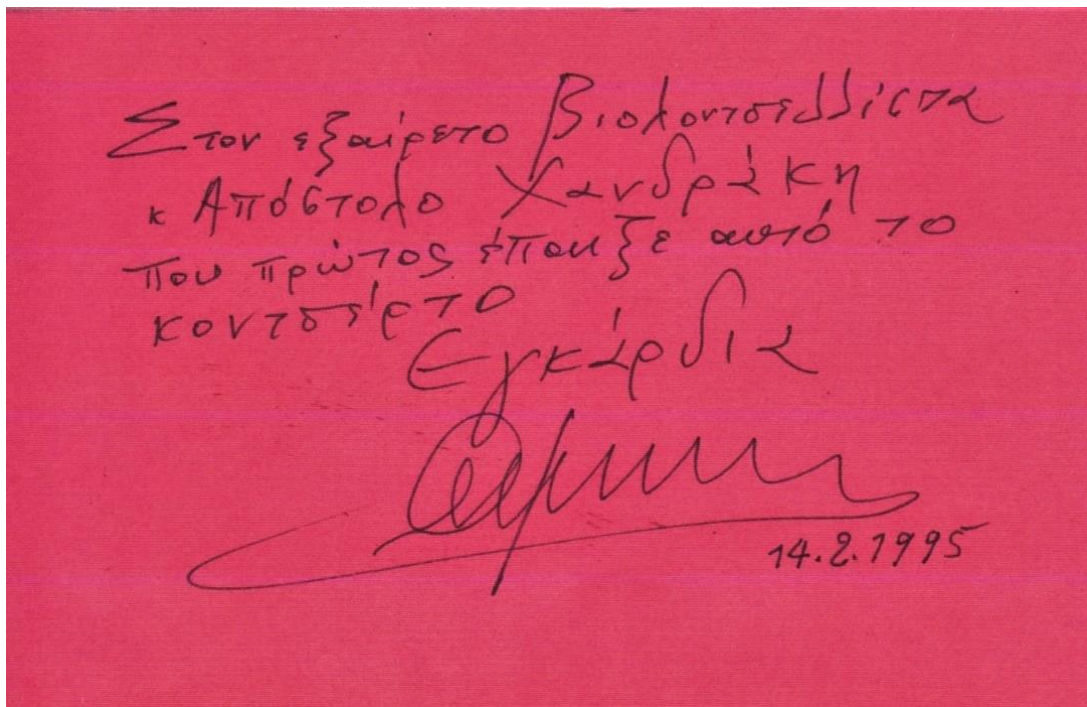
Ευχαριστώ



17.4.2017



2. Αφιέρωση Δ. Θέμελη προς τη συγγραφέα, του βιβλίου του «ΤΟ ΜΟΙΡΑΙΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΙΚΑΡΙΑ ΚΑΙ Ο ΓΥΡΙΣΜΟΣ»



3. Αφιέρωση στον βιολοντσελίστα Απόστολο Χανδράκη Α΄ εκτελεστή του κοντσέρτου Νο 1 για βιολοντσέλο του Δ. Θέμελη

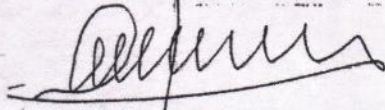
Αξιότιμοι κύριοι, ανταποκρινόμενος στην πρόταση σας, σας στέλνω τις εντυπώσεις μου για την ορχήστρα σας.

Είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω την πορεία και εξέλιξη της Συμφωνικής Ορχήστρας του Δήμου Θεσσαλονίκης από την ίδρυση της μέχρι σήμερα. Πρέπει να πω ότι η Ορχήστρα αυτή από τα πρώτα της κιόλας βήματα έδωσε δείγματα της ποιότητας και κυρίως της δυναμικής της, που της έδωσε τη δυνατότητα σε μικρό σχετικά χρονικό διάστημα να εξελιχθεί και να γίνει ένα από τα καλύτερα συμφωνικά σύνολα σε πανελλήνιο επίπεδο, και να κερδίσει τη συμπάθεια και την εκτίμηση του μουσικόφιλου κοινού της πόλης μας.

Οι δεσμοί μου με την εξαιρετική αυτή Ορχήστρα είναι και συναισθηματικοί, και νιώθω ευγνωμοσύνη για τις στιγμές χαράς και συγκίνησης που έζησα, όταν με μαέστρο το διακεκριμένο καλλιτέχνη Δημήτρη Αγραφιώτη και σολίστα τον εξαιρετο βιολοντσελίστα Απόστολο Χανδράκη ερμήνευσε στις 26-5-95 στην Αίθουσα Τελετών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, σε πρώτη εκτέλεση το κοντσέρτο μου για βιολοντσέλλο και ορχήστρα.

Αισθάνομαι λοιπόν την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά τόσο τον Αρχιμουσικό της Δ.Αγραφιώτη, όσο και τους μουσικούς της, και να τους ευχηθώ να συνεχίσουν το καλλιτεχνικό έργο τους με τον ίδιο πάντοτε ζήλο.

Με θερμούς χαιρετισμούς



Καθηγητής Δημήτριος Θέμελης

4. Ευχαριστίες Δ. Θέμελη προς τον μαέστρο Δ. Αγραφιώτη και τη Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Θεσσαλονίκης για την Α΄ εκτέλεση του 1ου κοντσέρτου για βιολοντσέλο. (Από το βιβλίο εντυπώσεων της Ορχήστρας)



ΔΗΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΚΕΝΤΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΗΝ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ "ΜΑΚΕΔΟΝΟΣ"

Σολίστ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΝΔΡΑΚΗΣ (Βιολοντσέλλο)
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΑΤΘΑΙΟΥΔΑΚΗ (Σοπράνο)
ΕΛΕΝΗ ΠΑΝΑΚΗ (Σοπράνο)

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΙΔΡΑΦΙΩΤΗΣ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 26 ΜΑΪΟΥ 1995
ΩΡΑ: 9.00 μ.μ.

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Α' ΜΕΡΟΣ

J. HAYDN:
(1732 - 1809)

Συμφωνία αρ. 29, σε μι μείζονα
I. Allegro di molto
II. Andante
III. Menuetto - Allegretto - Trio
IV. Finale. Presto.
Α' εκτέλεση.

Δ. ΘΕΜΕΛΗ:
(1931 -)

Κοντσέρτο για βιολοντσέλλο και ορχήστρα
I. Allegro moderato
II. Andanteo cantabile
III. Allegro vivo
Α' παγκόσμια εκτέλεση
Βιολοντσέλλο: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΝΔΡΑΚΗΣ

ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ

Β' ΜΕΡΟΣ

F. MENDELSSOHN -

BARTHOLDY(1809 - 1847): Σκηνική μουσική απ' το έργο

"Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας"

σοπράνο: Αλεξάνδρα Ματθαιουδάκη

Ελένη Πανάκη

ΜΙΚΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ NORTH COLLEGE

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

(Διευθύντρια: ΜΑΙΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ)

6. Πρόγραμμα συναυλίας από την Α' εκτέλεση του Κοντσέρτου.

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

Με έργα

Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη

Σάββατο, 22 Μαΐου 2010
Ώρα Έναρξης 13:00
Αμφιθέατρο Τελετών

Εργατία 156, Τ.Θ. 1591, 54006 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Τηλ.: 2310 891.281, 891.248 fax : 2310 891.280

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Έργα Ντίνου Κωνσταντινίδη

Trio No. 2b

(α' εκτέλεση)

Νέο Ελληνικό Τρίο

Εύη Δεληφωτισπούλου, βιολί
Δημήτρης Πάτρας, τσέλο
Μαρζέλινα Λιακοπούλου, πιάνο

Olga's Songs for voice and piano

(απόσπασμα)

Σαρεντίνα

Κι έρωτες και πόνος

Αγγελική Καβαρίου, μεσόφωνος
Χριστίνα Σιδηροπούλου, πιάνο

(ποίηση Ζ. Παπαντανίου)

(ποίηση Κ. Χατζόπουλου)

Fantasia for Stelios and Yiannis for violin and viola

(α' εκτέλεση)

Δημήτρης Χανδράκης, βιολί

Χορά Σειρά, βιόλα

Έργα Δημήτρη Θέμελη

Τρίο αρ. 3, έργο 77

Allegro moderato

Andante cantabile

Allegretto quasi Allegro

Νέο Ελληνικό Τρίο

Εύη Δεληφωτισπούλου, βιολί

Δημήτρης Πάτρας, τσέλο

Μαρζέλινα Λιακοπούλου, πιάνο

Τεσσαρά Τραγουδιά για μεσόφωνο και κοσμητικό εγγύρδιον

Μαρτύριο

Μουσική

Σε μιν Εργάτρια

Νύκ Αμπελών

(ποίηση Κ. Βάρναλη)

(ποίηση Γ. Θέμελη)

(ποίηση Κ. Βάρναλη)

(ποίηση Φ. Μαιουροπούρη)

Κοσμητικό Εγγύρδιον TMET

Αγγελική Καβαρίου, μεσόφωνος

Δημήτρης Χανδράκης, βιολί

David Bogorad, βιολί

Χορά Σειρά, βιόλα

Απόστολος Χανδράκης, τσέλο

7. Πρόγραμμα συναυλίας με έργα Δ. Θέμελη και Ντ. Κωνσταντινίδη στα πλαίσια επιστημονικής ημερίδας για την 80ετή προσφορά των συνθετών που διοργάνωσε το τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του ΠΑΜΑΚ στις 22.5.2010.

ΡΩΣΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΛΛΑΔΟΣ
 ΣΥΝΑΓΜΟΣ ΦΙΛΩΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΙΔΕΑΣ
 ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
 ΚΡΑΤΙΚΟ ΡΩΣΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΓΙΑΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ

«Μουσική ποίει και πορεύου»
 ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΗ ΣΤΟΝ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟ
ΔΗΜΗΤΡΗ ΘΕΜΕΛΗ
 ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΤΙΜΗΤΙΚΗΣ ΒΡΑΒΕΥΣΗΣ ΤΟΥ
 ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΗΣ ΡΩΣΙΑΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
 Τετάρτη 3 Μαΐου, 8.00 μ.μ.
 ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ
 ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΣΥΝΑΥΛΙΑ «μουσική ποίει και πορεύου»
 ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΗ ΣΤΟΝ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟ ΔΗΜΗΤΡΗ ΘΕΜΕΛΗ
 ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΤΙΜΗΤΙΚΗΣ ΒΡΑΒΕΥΣΗΣ ΤΟΥ
 ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΗΣ ΡΩΣΙΑΣ
 Τετάρτη 3 Μαΐου, ώρα 8 μ.μ.
 ώρα προσέλευσης 7.30 μ.μ.

ΜΕΡΕΣ ΕΛΛΗΝΟ- ΡΩΣΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ Έργα Δημήτρη Θέμελη

<p>«Φθινοπωρινή Έμπνευση» «Χειμώνας» Τραγούδια για Μετζοσοπράνο και πιάνο σε ποίηση Αλεξάντερ Πούσκιν Ελληνική μετάφραση Ανδρέα Σουπονίτσκι</p>	<p>Αγγελική Καθαριού-Τραγούδι Ίγκορ Πέτριν-Πιάνο</p>
<p>«Πρελούδιο και Χαρόδι» για Κλαρινέτο και Πιάνο(Cadenza Μ. Μουμουλιδη) Αφιερωμένο στον Μ. Μουμουλιδη</p>	<p>Μίλτος Μουμουλιδης-Κλαρινέτο Ίγκορ Πέτριν-Πιάνο</p>
<p>«Τρίπτυχο για Σαξόφωνο και πιάνο» «Σχεδιάσμα» για σόλο Σαξόφωνο Αφιερωμένο στον Θ. Ζέρβα</p>	<p>Αθανάσιος Ζέρβας-Σαξόφωνο Χριστίνα Σιδηροπούλου-Πιάνο</p>
<p>«Καράβι μου στερνό» «Ελεγείο μοναχικό του Ανδρέου Κάλβου» «Θάλασσα και Ψυχή» Τραγούδια για μικτή χορωδία σε ποίηση Γιώργου Θέμελη</p>	<p>Χορωδία «Αρμονία» Διεύθυνση Νίκος Κυριακού</p>

*Στο φουαγιέ θα προηγηθεί η έκθεση πινάκων «Προσωπικότητες της μουσικής»
 από την Ομάδα ζωγράφων βυζαντινής τέχνης «ΧΡΥΣΕΣ ΠΥΛΕΣ»*

Καρέλας Σπύρος
Μπιλιούμπασης Πέτρος
Πατινιάτη Μαριάννα
Στυλιανού Κωνσταντίνος
Άγιος Δημήτρης

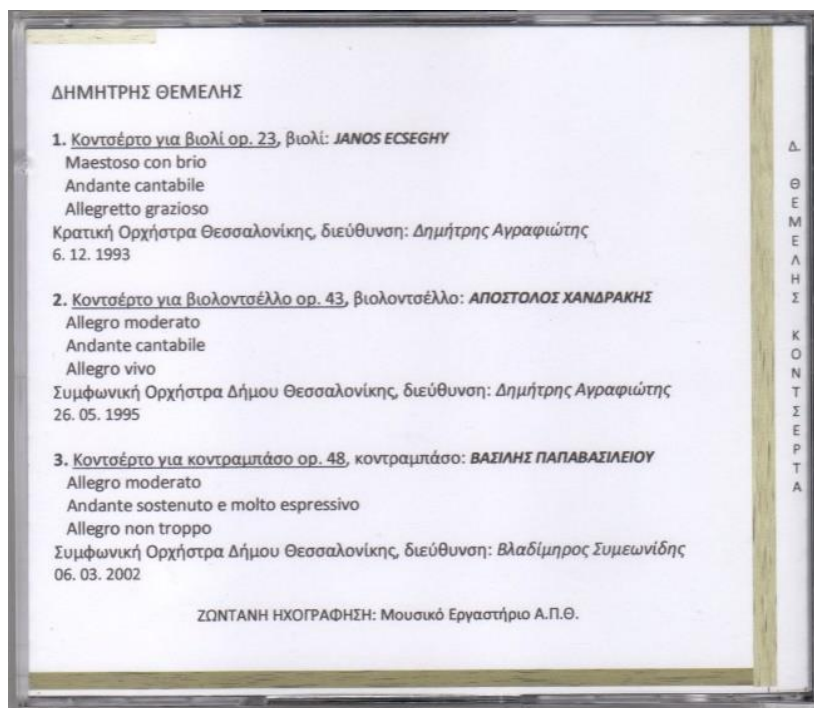
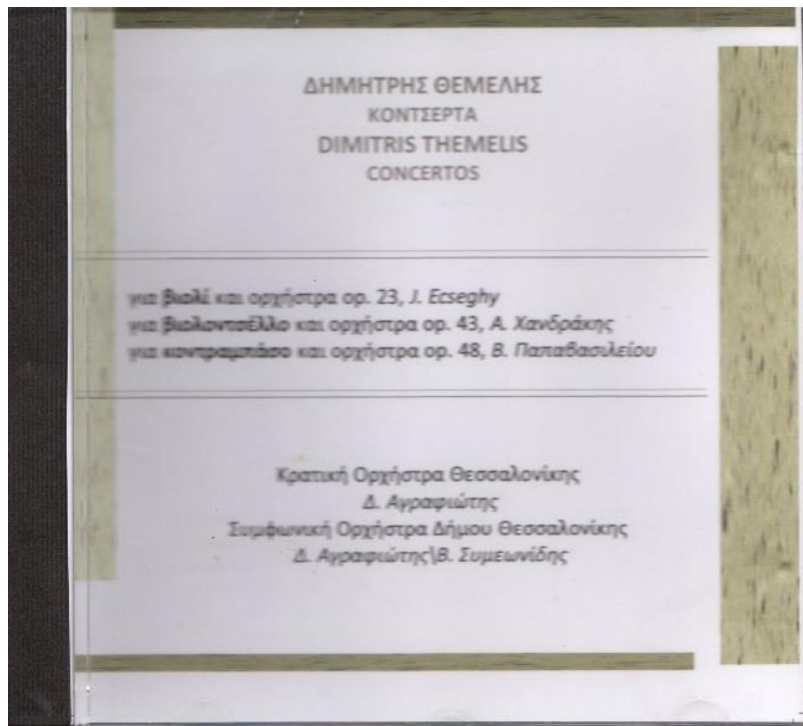
Ιωαννίδου Μαρία
Τσιρακίδης Κωνσταντίνος
Παναηλίδης Σωτήρης
Χατζοπούλου Μαρία

Ευχαριστώ

Ο Δημήτρης Θέμελης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1931 και είναι γιος του ποιητή Γιώργου Θέμελη. Καθοριστικό για την σταδιοδρομία του υπήρξε το γεγονός ότι πέρασε ένα μέρος των παιδικών του χρόνων στην Ικαρία -τόπο καταγωγής της μητέρας του-, μάλιστα κατά τη δύσκολη χρονική περίοδο 1940 - 1944, όπου του δόθηκε η ευκαιρία να μάθει να παίζει νησιώτικη λύρα από λυράδηδες εκείνης της εποχής και να γνωρίσει τη ζωντανή πράξη της παραδοσιακής μας μουσικής. Απόφοιτος του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης -βιολί και θεωρητικά- συνέχισε με υποτροφία (DAAD) τις σπουδές του στο Μόναχο: βιολί με τον καθηγητή Kurt Stiehler και Μουσικολογία, Βυζαντινολογία και Αρχαία Ιστορία στο Πανεπιστήμιο του Μόναχου, απ' όπου αποφοίτησε ως διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής. Διετέλεσε διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (1971-1985), και από το 1985 καθηγητής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του οποίου διετέλεσε πρόεδρος επί τέσσερις θητείες. Διετέλεσε κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και πρόεδρος της καλλιτεχνικής επιτροπής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης. Από το Σεπτέμβριο του 1998 είναι ομότιμος καθηγητής του ΑΠΘ. Είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, διετέλεσε εκπρόσωπος του Διεθνούς Συμβουλίου Παραδοσιακής Μουσικής (ICTM) στην Ελλάδα, μέλος της Γερμανικής Εταιρείας Μουσικής Έρευνας και της Διεθνούς Εταιρείας Εθνομουσικολογίας, μέλος του Προεδρίου του Διεθνούς Οργανισμού Λαϊκής Τέχνης (IOV), επίσης τακτικό μέλος της Ακαδημίας Επιστημών της Νέας Υόρκης. Το 1990 τιμήθηκε από την Μουσική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος με το "χρυσό βραβείο" μουσικής προαφοράς.

Έχει πολυάριθμες δημοσιεύσεις, μεταξύ άλλων για την ελληνική μουσική (έντεχνη και παραδοσιακή) για τη διδακτική του βιολιού κ.α. Από τα νεανικά του χρόνια ασχολείται με τη σύνθεση, ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος των έργων του το συνέθεσε τις δύο τελευταίες δεκαετίες, στις οποίες διαμόρφωσε μια δική του μουσική γλώσσα. Συνθέσεις του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το 2003, παίχτηκε η 3η του συμφωνία στην Γλασκώβη από τη Συμφωνική Ορχήστρα του BBC Σκωτίας. Το 2017 η Μεγάλη συμφωνική ορχήστρα του Silantiev υπό την διεύθυνση του Α.Κλεβίτσκι πραγματοποίησε σε πρώτη εκτέλεση στην Ρωσία το Συμφωνικό ποίημα «Μοναχός Εφραίμ. Η συνάντηση με το Άγιο Όρος» του Δ.Θέμελη ο οποίος εμπνεύστηκε από την έκθεση ζωγραφικής «Μοναχός Εφραίμ. Η συνάντηση με το Άγιο Όρος» του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου της Αγίας Πετρούπολης.

8. Πρόγραμμα συναυλίας με έργα Δ. Θέμελη στα πλαίσια τιμητικής βράβευσης του συνθέτη από την ένωση Μουσικών της Ρωσίας. Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης 3.5.2017.



9. CD κοντσέρτων του Δ. Θέμελη. Συμπεριλαμβάνεται το Κοντσέρτο Νο.1 για βιολοντσέλο.



10. Η συγγραφέας με τον συνθέτη Ντ. Κωνσταντινίδη. *Baton Rouge, Louisiana, USA.* Ιούνιος 2019.

to forget the sophistication behind it. A generous helping of his chamber music was offered, played by numerous musicians of Greek descent. On this evening, the performers were uniformly excellent, which afforded the reviewer the opportunity to focus on the (mostly) merits of the music, confident that it was receiving the best possible rendition, both in terms of technical achievement and emotional commitment.

I see by this program that Mr. Constantinides has a catalogue system now, the "LRC" numbers. I'm assuming that the early numbers represent the earliest compositions. These, notably the Piano Trio No. 1 and the Sonata for Violin and Piano, both heard here, are in the stringent "12-tone" style that composers "had" to adopt in order to be taken seriously by academia back in the post-WWII climate until about 30 years ago. Luckily, such restrictions are a thing of the past, and Mr. Constantinides' style is more poignant and expansive when he uses folk or folk-inspired material from his homeland.

However, in both the Sonata and Trio, Mr. Constantinides uses the "tone row" in a very "romantic" way, full of yearning lines and often beautiful sonorities. He also builds arch or three-part forms that are easily graspable by the ear. Sometimes the gesture is more important than the notes of which it is composed.

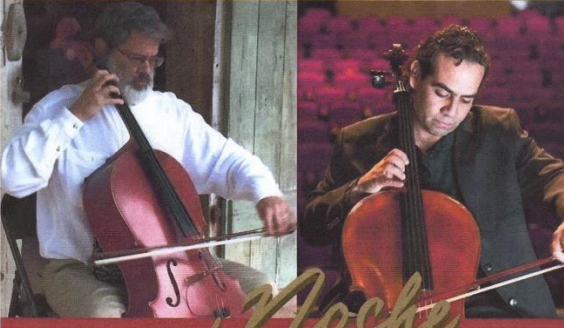
For me, the standouts of the evening were two. First, the *Fantasia for Stelos and Yiannis*, a duo for violin and cello. It had a sombre, elegiac quality, doubtless inspired by the homesickness for friends from his school days who have passed away. It was lovingly rendered by Dimitris Chandrakis and Dimitris Patras.

Second, the *China II—Shenzhen, Concerto for Cello and Piano*. This long-titled work was beautifully played by Mr. Patras and the vivid (sometimes too loud) pianist Maria Asteriadou. A cadenza-like section played by cello alone with pizzicato notes and sustained legato simultaneously was gorgeous. It did indeed behave like a concerto and not a sonata for cello and piano. This is an interesting genre to add to the possibilities of the chamber

-  Key Pianists presents Peter Takács: The Beethoven Experience—Middle Beethoven in Review
NOVEMBER 26, 2015
-  Karolina Jaroszewska in Review
NOVEMBER 16, 2015
-  The Olympus Piano Trio in Review
NOVEMBER 10, 2015
-  Adrienne Haan—Tehorah in Review
NOVEMBER 2, 2015
-  The Fourth Rosa yn Tureck International Bach Competition for Young Pianists Presents Gala Winner's Concert in Review
OCTOBER 21, 2015
-  Key Pianists presents Peter Takács: The Beethoven Experience—Early Beethoven in Review
OCTOBER 21, 2015

11. Κριτική έργου Ντ. Κωνσταντινίδη.

Invítan al Concierto de la
Orquesta Sinfónica Nacional



de Noche
Violonchelos

Director: Ricardo Risco
Solistas: Isaac Casal y Paul Christopher
Repertorio:
La novia vendida de Bedřich Smetana
Sinfonía 104 "Londres" de Franz Joseph Haydn
Concierto para dos violonchelos de Antonio Vivaldi
Concierto para dos violonchelos de Dinos Constantinides
Jueves 6 de abril / Domo de la Universidad de Panamá / 8:00 p.m.
Para mayor información llamar al 228-3409 / Entrada libre

12. Πρόγραμμα συναυλίας κοντσέρτου για δυο βιολοντσέλα Ντ. Κωνσταντινίδη.



13. CD Κοντσέρτων. Ντ. Κωνσταντινίδη. Περιέχει και το κοντσέρτο για βιολοντσέλο και Ορχήστρα.

DINOS CONSTANTINIDES
Concertos with LSU Soloists, Live

CENTAUR
CRC 3258

Concerto of Psalms for Two Violins and Orchestra (2000) [LRC 185b] (21:32)	Baroque Concerto for Guitar and Chamber Orchestra (1995) [LRC 149] (15:05)
1 I From the Heart 6:53	9 I for J.S. Bach 3:00
2 II Eternal Song 6:27	10 II for Telemann 2:58
3 III Paean 8:12	11 III for Handel and Corelli 3:11
<i>Renata Arado, Espen Lilleslåtten, violins;</i> <i>Louisiana Sinfonietta;</i> <i>Dinos Constantinides, conductor</i>	12 IV for G.B. Sammartini and Grand Finale 5:54 <i>Ronalds Cadeu, guitar; Louisiana Sinfonietta;</i> <i>Dinos Constantinides, conductor</i>
Concerto for Piano and Orchestra (2010) [LRC 252] (15:39)	Concerto for Cello and Orchestra – China IV Shenzhen (1992) [LRC 139b] (20:14)
4 I Fantasia 4:04	13 I With Expression 6:58
5 II Scherzoso 1:40	14 II With Serenity 8:27
6 III Giocoso 2:50	15 III Playful and Mischievous 4:48
7 IV Clusteritis 1:29	<i>Dennis Parker, cello; Louisiana Sinfonietta;</i> <i>Dinos Constantinides, conductor</i>
8 V Festa 5:34 <i>Michael Gier, piano;</i> <i>LSU Symphony Orchestra;</i> <i>Carlos Rizoelo, conductor</i>	Total time: 72:34

Recorded at Louisiana State University and First Baptist Church. This recording was made possible in part by a grant from LSU Boyd Professor Support. All works published by Magni Publications, except Baroque Concerto [Connors Publications]. Produced by Dinos Constantinides. Engineered by Bill Kelly. Cover Design: Lenna Constantinides.

© © 2012 Centaur Records, Inc. www.centaurrecords.com

Distinguished Concerts International New York (DCINY) presents The Music of Dinos Constantinides in Review

Distinguished Concerts International New York (DCINY) presents The Music of Dinos Constantinides In Homage to the University of Macedonia – Greece

Yeva Milanova and Dimitris Chandrakis, violin; Michael Gurt and Maria Asteriadou, piano; Athanasios Zervas, saxophone; Dimitris Patras, cello

Weill Recital Hall at Carnegie Hall, New York, NY

November 20, 2015

The music of Dinos Constantinides is so well-crafted that it is easy to forget the sophistication behind it. A generous helping of his chamber music was offered, played by numerous musicians of Greek descent. On this evening, the performers were uniformly excellent, which afforded the reviewer the opportunity to focus on the (mostly) merits of the music, confident that it was receiving the best possible rendition, both in terms of technical achievement and emotional commitment.

I see by this program that Mr. Constantinides has a catalogue system now, the “LRC” numbers. I’m assuming that the early numbers represent the earliest compositions. These, notably the Piano Trio No. 1 and the Sonata for Violin and Piano, both heard here, are in the astringent “12-tone” style that composers “had” to adopt in order to be taken seriously by academia back in the post-WWII climate until about 30 years ago. Luckily, such restrictions are a thing of the past, and Mr. Constantinides’ style is more poignant and expansive when he uses folk or folk-inspired material from his homeland.

However, in both the Sonata and Trio, Mr. Constantinides uses the “tone row” in a very “romantic” way, full of yearning lines and often beautiful sonorities. He also builds arch or three-part forms that are easily graspable by the ear. Sometimes the gesture is more important than the notes of which it is composed.

For me, the standouts of the evening were two. First, the *Fantasia for Stelios and Yiannis*, a duo for violin and cello. It had a sombre, elegiac quality, doubtless inspired by the homesickness for friends from his school days who have passed away. It was lovingly rendered by Dimitris Chandrakis and Dimitris Patras.

Second, the *China IV—Shenzhen, Concerto for Cello and Piano*. This long-titled work was beautifully played by Mr. Patras and the vivid (sometimes too loud) pianist Maria Asteriadou. A cadenza-like section played by cello alone with pizzicato notes and sustained legato simultaneously was gorgeous. It did indeed behave like a concerto and not a sonata for cello and piano. This is an interesting genre to add to the possibilities of the chamber music repertoire; and I wouldn’t mind hearing the piano part orchestrated. Mr. Constantinides is a great re-fashioner of his own works.

I always like to ask myself with regard to programmatic music: If some future musicologists were to find the manuscripts with the titles cut off, would the music be appreciable on its own? In terms of *China IV*, the answer is a resounding yes,

14. Κριτική έργων του Ντ. Κωνσταντινίδη από συναυλία στο *Carnegie Hall*. Μεταξύ αυτών και για το κοντσέρτο για βιολοντσέλο του συνθέτη με σολίστα τον καθηγητή Δ. Πάτρα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΟΝΤΣΕΡΤΩΝ

**(Ξεχωριστό τεύχος Διδακτορικής
Διατριβής)**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

DVD

Δημήτρης Θέμελης (1931-2017)

Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα Νο.2 (2015)

Βίκη Παπανικολάου – βιολοντσέλο

Γεωργία Λαζαρίδου – πιάνο

Ηλίας Ουζούνης - Μεταγραφή για πιάνο (Ιούλιος 2020)

Αίθουσα «Μελίνα Μερκούρη»

Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης

Α' εκτέλεση

25 Αυγούστου 2020

Links στην πλατφόρμα Youtube:

I. Adagio con moto , II. Andante Cantabile (1st half)

https://www.youtube.com/watch?v=cLi3xG2U_lo

II . Andante Cantabile (2nd half) , III. Finale. Allegro Vivace – Choros. Allegro molto

<https://www.youtube.com/watch?v=h1-sF456x74>

