

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ – ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Ανάλυση έργων για σόλο σαξόφωνο

Διπλωματική εργασία
του
Νίκου Δημηνάκη (ΑΕΜ 930)

Επιβλέπων: **Κώστας Τσούγκρας**, λέκτορας του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2007

Πρόλογος

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνονται :

- Στον συνθέτη Δημήτρη Νικολάου για την αμέριστη βοήθεια του, την άμεση κάθε φορά παροχή ρεπερτορίου και ακουστικού υλικού, καθώς τέλος και την διάθεση επεξήγησης κάθε “σκοτεινού” σημείου που μπορεί να προέκυψε στην πορεία της έρευνας.
- Στον επιβλέποντα της παρούσας εργασίας κ. Κώστα Τσούγκρα, λέκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, για τις δημιουργικές του προτάσεις, τόσο ως προς την οργανωτική προσέγγιση του υλικού της έρευνας όσο και ως προς την πορεία της ανάλυσης των μουσικών έργων. Επιπρόσθετα, τον ευχαριστώ για όλες τις ορθές πάντοτε συντακτικές του παρατηρήσεις στο κείμενο της εργασίας και τα γενικά του σχόλια που υπήρξαν καίρια.
- Στον καθηγητή μου Θεόφιλο Σωτηριάδη στη τάξη σαξοφώνου, μέσω του οποίου αφενός μυήθηκα στη μουσική του Δ. Νικολάου και αφετέρου ήρθα σε επαφή με τον ίδιο τον συνθέτη. Ιδιαίτερης σημασίας δε για την εξέλιξη της εργασίας στάθηκαν οι γνώσεις του σχετικά με το σαξόφωνο και την εκτέλεση του, καθώς επίσης και το πλούσιο βιβλιογραφικό υλικό που μου εμπιστεύτηκε.
- Στον καθηγητή σαξοφώνου Dr. John Sampen, ο οποίος μέσω των σεμιναρίων που είχα τη χαρά να παρακολουθήσω μαζί του αλλά και των συζητήσεων που έλαβαν χώρα, μου έδωσε μία ενδιαφέρουσα και πολύπλευρη κατανόηση στην ανάλυση της σύγχρονης μουσικής και δη της μουσικής του Δ. Νικολάου.
- Στον καθηγητή κ. Δημήτρη Γιάννου, ο οποίος αφιερώνοντας μου επανειλημμένα αρκετό χρόνο συζήτησης γύρω από την έναρξη μιας ενδεχόμενης διπλωματικής τότε, με βοήθησε ουσιαστικά και πρακτικά να αντιληφθώ τί ακριβώς ήταν αυτό που με ενδιέφερε σε επίπεδο έρευνας και κυρίως πώς να το προσεγγίσω.
- Στην αδελφή μου Φωτεινή Δημηνάκη και στους φίλους μου Μανώλη Γερεμπακάνη και Νίκο Ρονδέλη για την υπομονή τους στις ατελείωτες απορίες μου σχετικά με την χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή και τις πάντοτε ορθές και άμεσες απαντήσεις τους στους προβληματισμούς μου, καθώς επίσης και για το πλήθος των συντακτικών παρατηρήσεων τους σχετικά με το κείμενο.
- Στους γονείς μου ☺ ☺, οι οποίοι περίμεναν την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας (ασχέτως μουσικολογικού ενδιαφέροντος !!) με υπομονή και πολλή αγάπη.

i	Πρόλογος.....	2
ii	Περιεχόμενα.....	3
iii	Εισαγωγή.....	6
1.	Δημήτρης Νικολάου	
1.1.	Βιογραφικά στοιχεία.....	8
1.2.	Εργογραφία σαξοφώνου.....	14
1.3.	Δισκογραφία σαξοφώνου.....	17
2.	Το σαξόφωνο	
2.1.	Ιστορική αναφορά	
2.1.1.	Βιογραφικό σημείωμα του Adolphe Sax (1814-1894)...	18
2.1.2.	Η δημιουργία του σαξοφώνου και η εξέλιξη του στη μουσική ζωή της Ευρώπης και της Αμερικής.....	21
2.1.3.	Το σαξόφωνο στον 21 ^ο αιώνα.....	26
2.2.	Τεχνολογική προσέγγιση – Συνοπτικά στοιχεία ακουστικής συμπεριφοράς	
2.2.1.	Περιγραφή των επιμέρους τμημάτων του σαξοφώνου...	27
2.2.2.	Τόνος κατασκευής – Μεταφορά.....	35
2.2.3.	Γενικά χαρακτηριστικά ακουστικής.....	37
2.3.	Τεχνικές εκτέλεσης στην εργογραφία του Δημήτρη Νικολάου για σόλο σαξόφωνο	
2.3.1.	Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	39
2.3.2.	Παρουσίαση τεχνικών	
2.3.2.1.	Απλοί ήχοι.....	40
2.3.2.2.	Συνηχήσεις (Multiphonics).....	44
2.3.2.3.	Διάφοροι τύποι αρθρώσεων.....	46
2.3.2.4.	Διαφοροποιήσεις της μάσκας του εκτελεστή	52
2.3.2.5.	Χρήση δακτύλων.....	59
2.3.2.6.	Χρήση της φωνής του εκτελεστή.....	63
2.3.2.7.	Χρήση του διαφράγματος.....	64
2.3.2.8.	Λοιπές τεχνικές.....	64
2.3.3.	Συγκεντρωτικός κατάλογος συσχετισμού συνθέσεων και τεχνικών.....	66
3.	Ανάλυση έργων για σόλο σαξόφωνο του Δημήτρη Νικολάου	
3.1.	Εισαγωγικό κεφάλαιο – Συνοπτική αναφορά στη τεχνοτροπία του Δημήτρη Νικολάου.....	67
3.2.	Κριτήρια επιλογής των έργων προς ανάλυση.....	69

3.3.	Ανάλυση	
3.3.1.	SAX MOMENTS op. 129 (For Sax Soloist with Any Type of Saxophone).....	70
3.3.2.	NOCTURNAL op. 238 (Sax Bass Soloist & CD).....	101
3.3.3.	DISSIDENCE op. 240 (Quatre Bagatelles Pour Sax Alto).....	129
3.4.	Παρουσίαση	
3.4.1.	MODELCI'S SONGS op. 75 (For Sax Soloist in Eb)...	175
3.4.2.	POUR LE SAX op. 107 (Sax Tenor Solo Avec un Grand-Caisse au Pedal et un Hit-Hat).....	194
3.4.3.	WAS IST LOS? op. 179 (Sonata for Sax Alto Soloist)..	207
3.4.4.	STRASSENMUSIK n. 19 op. 223 (Sax Sopranino Soloist).....	236
3.4.5.	14 STUDIES AND MELODIES op. 261 (For Sax Soloist - For Saxophone Young Students).....	251
4.	Γενικά γνωρίσματα των έργων για σόλο σαξόφωνο του Δημήτρη Νικολάου.....	253
5.	Παράρτημα	
5.1.	Γενική εργογραφία του Δημήτρη Νικολάου	
5.1.1.	Όπερα / Όπερα δωματίου / Καντάτα.....	257
5.1.2.	Ορχηστρικά έργα.....	257
5.1.3.	Κονσέρτα.....	258
5.1.4.	Φωνητική μουσική.....	258
5.1.5.	Strassenmusik (Μουσική του δρόμου).....	259
5.1.6.	Σόλο.....	260
5.1.7.	Ντούο.....	261
5.1.8.	Τρίο.....	262
5.1.9.	Κουαρτέτα.....	263
5.1.10.	Κουιντέτα.....	263
5.1.11.	Σεξτέτα και άλλα σχήματα.....	264
5.1.12.	Μουσική για νυκτά έγχορδα.....	264
5.1.13.	Μουσική για θέατρο.....	265
5.1.14.	Μουσική για κινηματογράφο.....	266
5.2.	Γενική δισκογραφία του Δημήτρη Νικολάου.....	267
5.3.	Δημοσιεύσεις σχετικά με το συνθετικό έργο του Δημήτρη Νικολάου.....	268
5.4.	Συνοπτική αναφορά εργογραφίας λοιπών Ελλήνων συνθετών για σαξόφωνο	
5.4.1.	Σύντομος κατάλογος εργογραφίας σαξοφώνου λοιπών Ελλήνων συνθετών.....	268
5.4.2.	Σύντομη αναφορά σε έργα λοιπών Ελλήνων συνθετών	

	για σόλο σαξόφωνο.....	269
5.5.	Η δακτυλοθεσία στο σαξόφωνο.....	270
5.6.	Γενική δισκογραφία κλασικού σαξοφώνου.....	272
6.	Βιβλιογραφία.....	274

Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι κατά βάση διπλό και σχετίζεται αφενός με τη μουσική ανάλυση και αφετέρου με την επεξήγηση τεχνικών σύγχρονης μουσικής στο σαξόφωνο. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για την ανάλυση των οκτώ έργων (Sax – Moments, Nocturnal, Dissidence, Modelci's Songs, Pour Le Sax, Was Ist Los?, Strassenmusik, 14 Studies and Melodies) για σόλο σαξόφωνο του Δημήτρη Νικολάου¹. Από τις ποικίλες προσεγγίσεις² που μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατά την αναλυτική διαδικασία της ατονικής μουσικής, εδώ λαμβάνει χώρα η μοτιβική ανάλυση. Αυτός ο τρόπος, κατά την άποψη του γράφοντα, αποδίδει με μεγάλη σαφήνεια την σκέψη του συνθέτη, ο οποίος βασίζεται στο σύνολο των έργων του στην τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variation)³ με αποτέλεσμα τα έργα του να χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερα συμπαγείς μικρο/μακροδομικές δομές.

Επίσης, το κεφάλαιο που σχετίζεται με το σαξόφωνο (ιστορία, εξέλιξη και κατασκευή του οργάνου, τεχνικές, κ.α.) λειτουργεί βοηθητικά στο σύνολο του κειμένου προκειμένου να επιτευχθεί η πληρέστερη κατανόηση του μουσικού ύφους και της συνθετικής γλώσσας του δημιουργού από τον αναγνώστη. Αυτό βέβαια συμβαίνει επειδή η επεξήγηση των τεχνικών παραμέτρων και η αναφορά στον τρόπο απόδοσης τους στο σαξόφωνο σχετίζεται αποκλειστικά με το συγκεκριμένο κάθε φορά μουσικό τεμάχιο και όχι με τη χρήση της εκάστοτε τεχνικής στο σύνολο της μουσικής δημιουργίας. Στο τέλος δε αυτού του κεφαλαίου ο αναγνώστης μπορεί να παρατηρήσει συγκεντρωτικά τις εν χρήσει τεχνικές σαξοφώνου του Δημήτρη Νικολάου σε κάθε έργο του ξεχωριστά.

Μία λίστα από κείμενα, τα οποία αναφέρονται στην ενασχόληση του Δ. Νικολάου με την σύνθεση μπορεί κανείς να εντοπίσει στο Παράρτημα (Κεφ. 5.3.), ενώ βιβλιογραφία σχετική με την παρουσίαση σύγχρονων τεχνικών στο σαξόφωνο περιέχεται και στο κεφάλαιο της βιβλιογραφίας (Κεφ. 6) της παρούσας έρευνας. Η πρωτοτυπία ωστόσο αυτής της εργασίας έγκειται αφενός στο γεγονός πως πρώτη φορά σε επίπεδο διπλωματικής εργασίας αναλύονται τα οκτώ σόλο έργα του Δ. Νικολάου και αφετέρου στην εξήγηση των τεχνικών παραμέτρων του σαξοφώνου με βάση το υλικό από τεχνικές που χρησιμοποιεί και εμφανίζει ο ίδιος ο συνθέτης.

Επιπλέον, η εργασία διαρθρώνεται σε πέντε επιμέρους κεφάλαια. Συγκεκριμένα:

Το πρώτο κεφάλαιο σχετίζεται με βιογραφικά στοιχεία του Δ. Νικολάου, με αναφορά στις παραγγελίες έργων από διάφορους εκτελεστές και φορείς καθώς επίσης και με τον κατάλογο εργογραφίας και δισκογραφίας του για το σαξόφωνο.

¹ Αν και θα γίνει ειδική μνεία γι' αυτό αργότερα στην εισαγωγή, πρέπει να καταστεί από εδώ σαφές πως αναλύονται πλήρως τα έργα Sax – Moments, Nocturnal και Dissidence. Τα υπόλοιπα έργα απ' την άλλη, τυγχάνουν μακροδομικής παρουσίασης και αναφοράς των ιδιαίτερων και επιμέρους χαρακτηριστικών τους.

² Σχετικά με μία παρουσίαση της ιστορικής προόδου της μουσικής ανάλυσης ή συνοπτικής αναφοράς των ιδιαίτεροτήτων του κάθε τύπου ανάλυσης, βλ. μεταξύ άλλων και Τσούγκρας 2002 : 7 – 24.

³ Πρόκειται για τον τρόπο ανάπτυξης υλικού, ο οποίος ουσιαστικά ήταν σε χρήση τουλάχιστον από την εποχή του J. S. Bach, όπως ο A. Schoenberg απόδειξε μέσω πλειάδας άρθρων που εξέδωσε. Ο αναγνώστης για την πληρέστερη κατανόηση του όρου μπορεί να ανατρέξει στα κεφάλαια 3.1. και 4. όπου υπάρχουν και σχετικές βιβλιογραφικές προτάσεις. Ο Δημήτρης Νικολάου πιο συγκεκριμένα, κάνει χρήση αυτής της τεχνικής στο σύνολο της εργογραφίας του για σόλο σαξόφωνο. Περισσότερες λεπτομέρειες βέβαια θα προκύψουν στην πορεία της αναλυτικής διαδικασίας του εκάστοτε κομματιού.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει ζητήματα σχετικά με την ιστορία, την κατασκευή, την εξέλιξη, τα επιμέρους τμήματα και τις τεχνικές του σαξοφώνου στα εν λόγω έργα του Δ. Νικολάου. Λειτουργεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ως βοήθημα παρέχοντας περισσότερες γνώσεις σχετικά με το συγκεκριμένο αντικείμενο.

Το τρίτο κεφάλαιο⁴, όντας και το κυριότερο μέρος της έρευνας, αποτελείται από τα έργα που αναλύονται (Sax – Moments, Nocturnal, Dissidence), καθώς και από αυτά (Modelci's Songs, Pour Le Sax, Was Ist Los?, Strassenmusik, 14 Studies and Melodies) στα οποία λαμβάνει χώρα μία μακροδομικής υφής παρουσίαση και μνεία των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους.

Το τέταρτο κεφάλαιο συνοψίζει τα δεδομένα που έχουν προκύψει στην πορεία της εργασίας και αναφέρεται στα γενικά εκείνα χαρακτηριστικά του συνθετικού ύφους για σαξόφωνο του Δ. Νικολάου.

Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο (βλ. Παράρτημα) αποτελείται από έναν αριθμό ετερόκλιτων στοιχείων (γενική εργογραφία, γενική δισκογραφία, δημοσιεύσεις σχετικά με τον Δ. Νικολάου, εργογραφία λοιπών Ελλήνων συνθετών για σαξόφωνο, δακτυλοθεσία σαξοφώνου καθώς και γενική δισκογραφία κλασικού σαξοφώνου), τα οποία ωστόσο είναι απαραίτητα και σημαντικά για το σύνολο της εργασίας και την εις βάθος κατανόηση του μουσικού ιδιώματος του Δ. Νικολάου.

⁴ Βλ. χαρακτηριστικά επ' αυτού την υποσημείωση 1.

1. Δημήτρης Νικολάου

1.1. Βιογραφικά στοιχεία⁵

Ο Δημήτρης Νικολάου γεννήθηκε στην Κερατέα της Αττικής στις 21 Οκτωβρίου 1946. Συνθέτης, διευθυντής σκηνής, μαέστρος, μουσικολόγος και καθηγητής ο ίδιος, πλέον κατοικεί και εργάζεται μόνιμα στη Ρώμη⁶. Πέραν των μουσικών σπουδών⁷ του σε Ελλάδα και Γαλλία ερευνήσε σχετικά και τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις, κυρίως της Μεσογείου και των Βαλκανίων. Το 1967⁸ η αντίθεση του στη δικτατορία (21/4/1967) των Ελλήνων στρατιωτικών, τον οδήγησε να ζητήσει πολιτικό άσυλο από το Ιταλικό κράτος. Στη συνέχεια, αποφοιτώντας από το Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου στη Ρώμη (C.S.C.) ασχολήθηκε με αυτό το επάγγελμα για κάποια χρόνια σε συνεργασία με διάφορους σκηνοθέτες όπως οι: S. Agosti, M. Bellocchio, M. Brenta, V. Gassman, N. Κούνδουρος, M. Meschke, M. Ponzii, C. Tuzii, κ.α., χωρίς ωστόσο να διακόψει την συνθετική του δραστηριότητα⁹. Παρακολούθησε επίσης και το τμήμα Σύγχρονης Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης. Βασική για την καλλιτεχνική του ολοκλήρωση στάθηκε η σχέση του με τη θεωρία και την Συλλογική Ανάλυση (Collective Analysis) του Massimo Fagioli. Αφιέρωσε πολλά χρόνια σε διδακτική δραστηριότητα ως καθηγητής αρμονίας, σύνθεσης και τραγουδιού. Επίσης, δίδαξε φωνητική τεχνική στο θέατρο, ενώ παράλληλα δραστηριοποιήθηκε ως συνθέτης στο Ινστιτούτο Αρχαίου Δράματος στις Συρακούσες, στη Θεατρική Ακαδημία της Καλάμπρια, στο Θέατρο της Καλάμπρια, κ.α.

Από το 1959¹⁰, τη χρονιά που ξεκίνησε να συνθέτει¹¹ και να συνειδητοποιεί τη δημοσιότητα των έργων του, δημιούργησε σήμερα έναν κατάλογο με περισσότερα από 290 έργα, στα οποία περιέχονται: 3 όπερες, 5 συμφωνίες για μεγάλη ορχήστρα, αναρίθμητα κονσέρτα για σολίστα και ορχήστρα, πλήθος έργων για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων, σολίστ και διάφορα σχήματα, έργα μουσικής δωματίου, φωνητικές συνθέσεις, 2 καντάτες για σολίστ, χορωδία, ηθοποιούς και μεγάλη ορχήστρα, αλλά και μουσική για μπαλέτο, όπως και ένας μικρός αριθμός έργων ηλεκτρονικής μουσικής. Εκτός απ' τα παραπάνω βέβαια συνέθεσε κομμάτια για τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και το ραδιόφωνο, μουσική και τραγούδια για παιδιά,

⁵ Το πλήθος των βιογραφικών δεδομένων προέρχεται από την επίσημη ιστοσελίδα του Δ. Νικολάου (<http://www.dimitrinicolau.it>). Το γεγονός αυτό δεν σχετίζεται με την ανυπαρξία αντίστοιχων πηγών, αλλά με την σημασία και τον όγκο των δεδομένων που υπάρχουν εκεί διατυπωμένα από τον ίδιο τον συνθέτη και όχι από κάποια έταιρη πηγή.

⁶ Το 1981 πήρε την Ιταλική υπηκοότητα (Καλογερόπουλος 1998: 358).

⁷ Το πλήθος των βιογραφικών μαρτυριών αναφέρει πως ο Δ. Νικολάου υπήρξε μουσικά αυτοδίδακτος στα πρώτα του βήματα. Στη συνέχεια ο Γ. Γ. Παπαιωάννου (Παπαιωάννου 1998: 126.) κάνει λόγο για κάποιους σημαντικούς συνθέτες-δασκάλους του, τον Guasero, τον Bruno Maderna, κ.α.

⁸ Η χρονολογία αυτή υπάρχει στην επίσημη ιστοσελίδα του συνθέτη. Ωστόσο, η Αλέκα Συμεωνίδου (Συμεωνίδου 1995: 291.), ο Τάκης Καλογερόπουλος (Καλογερόπουλος 1998: 358.) και ο Γιάννης Γ. Παπαιωάννου (Παπαιωάννου 1998: 126.) υποστηρίζουν πως έφυγε από την Ελλάδα το 1965.

⁹ Ο Δ. Νικολάου επίσης δραστηριοποιείται και στη ζωγραφική. Μια παρουσίαση των έργων του, τα οποία κοσμούν τις συνθέσεις του μπορεί κανείς να συναντήσει και στην ιστοσελίδα του.

¹⁰ Ο Τάκης Καλογερόπουλος τοποθετεί αυτή τη στιγμή το 1957, σε ηλικία δηλαδή 11 ετών για τον συνθέτη (Καλογερόπουλος 1998: 358).

¹¹ Η πρώτη του συνθετική απόπειρα σχετίζεται με την δημιουργία μιας σονάτας για μαντολίνο και πιάνο (βλ. Κεφ. 5.1.7. καθώς και 5.1.12.). Από τα πρώτα έργα του δε που εκδίδονται είναι τα «3 Εύκολα Κομμάτια» ορ. 3, 1959, καθώς και το «Κουαρτέτο αρ. 1» ορ. 5. (Καλογερόπουλος 1998: 358).

όπως και περισσότερα από 100 έργα για θέατρο πρόζας¹². Από το 1996 έως το 2001 επίσης, συνεργάστηκε με την θεατρική ομάδα “La Bottega del Pane”.

Στη μουσική του παρουσιάζονται νέες δομικές μορφές αλλά και νέα δεδομένα οργανικών συνδυασμών¹³. Αυτή η έκδηλη καινοτομία προκύπτει παράλληλα και με τους νέους τρόπους εκτέλεσης που προτείνει στα έργα του (με υποδείξεις και οδηγίες στην παρτιτούρα του εκτελεστή), αλλά και μέσω της αποδοχής πλήθους σύγχρονων σημειογραφικών μεθόδων¹⁴. Χρησιμοποιεί δε στο έπακρο τις δυνατότητες κάθε οργάνου ή φωνής, παρουσιάζοντας πολλές φορές παράλληλα μία έντονη θεατρική χροιά¹⁵, με πολλά κωμικά στοιχεία¹⁶.

Συναυλίες με συνθέσεις του έχουν λάβει χώρα σε: Ευρώπη, Νότιο Αφρική, Η.Π.Α., Καναδά και Ιαπωνία.

Επίσης, έργα του έχουν παρουσιαστεί σε Ιταλικά φεστιβάλ όπως: Incontri Musicali Romani, Nuova Consonanza, Danzaricerca, Musica 900, Nuova Musica Italiana alla RAI – Radio Uno, Il Politecnico Musica, Teatro del Opera, Rassegna Intern. Di Musica Contemporanea, EAST meet WEST, World Saxophones Congress at Pesaro, Abrusso Rossini Festival, Emilia Romagna Festival 2004, Taormina Arte Festival 1991, Conferenza Musicale Mediterranea at Palermo 1992, Gaudeamus, Spoleto Festival 1998, Mondì Sonori Festival 2002/2003, XX Verucchio Festival, κ.α.

Επιπρόσθετα, μουσική του Δ. Νικολάου έχει παιχτεί και σε πλήθος άλλων διεθνών φεστιβάλ σε: Ελλάδα (“Δημήτρια 1985 και 2004”, “Πολιτιστική Ολυμπιάδα” 2004, κ.α.), Αγγλία (“Week of Greek music in London” 1989), Γερμανία (Salzburg Festival Aspekte, De Ijsbrecker Festival of Contemporary Music), Σλοβενία (XIV World Saxophone Congress), Ολλανδία (Anton Kersjes), Πολωνία, Ισπανία, Γαλλία, Ρουμανία, Σερβία, Σουηδία, Νορβηγία, Ρωσία, Δανία, Βέλγιο, Αίγυπτος, Αιθιοπία, Τουρκία, Σαουδική Αραβία, Η.Π.Α., Αργεντινή, Χιλή, Μεξικό, Βραζιλία, Καναδάς, Ιαπωνία, Λιθουανία, Αυστραλία, κ.α.

Παραγγελίες έργων του έχουν γίνει ακόμη από τους:

- 1) **Istituzione Sinfonica Abruzzese: “Canti dalla Resistenza”** op.31 για σόλο φωνή και ορχήστρα (διάρκεια 90’), **“Commedia Armonica”** σκηνική καντάτα για μικτή χορωδία και ορχήστρα op.99 (διάρκεια 60’)
- 2) **Festival Incontri Musicali Romani: “Stringquartet”** n.6 op.28, **“II ° Concerto”** op.33 για όμποε, σοπράνο φωνή και έγχορδα, **“Lezione di Musica”** μουσικό σκέρτσο - όπερα δωματίου op.43, **“Madrigale Scenico”** op.93 για σοπράνο φωνή και ορχηστρικό σύνολο εμπνευσμένο από το Lady Chatterley's Lover του D.H.Lawrence.
- 3) **Coop. La Musica και Trio Di Como: “Canti dal Mare”** op.55 για τρίο εγγόρδων.
- 4) **Φεστιβάλ Ηρακλείου '85** (Κρήτη) σε συνεργασία με την ALEA III της Βοστώνης: **“Amanti – Lovers”** op.56 για ορχήστρα δωματίου.
- 5) **Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης '85** σε συνεργασία με το **European Year of Music 1985: “La Melodia ritrovata”** μπαλέτο για μεγάλη ορχήστρα. op.41 (1975) με την NJO Orchestra υπό την διεύθυνση του

¹² Βλ. Εργογραφία Κεφ. 5.1.13. (Παράρτημα).

¹³ Βλ. Εργογραφία 5.1. (Παράρτημα).

¹⁴ «Για τον Δ. Νικολάου αυτή η αναζήτηση του «νέου» λαμβάνει χώρα μέσα από παραθέσεις του «παλαιού», με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό το ανάλαφρο - ή συχνά διονυσιακό - χιούμορ». (Συμμεωνίδου 1995: 291).

¹⁵ Ταμβάκος 2005: 50-51.

¹⁶ Παπαϊωάννου 1998: 126-127.

Adam Gatehouse και **“Nel Sogno una Rosa”** φαντασία op.57., ντουέτο σαξόφωνο και πιάνο, εκτελεσμένο από το Trio Mondelci-Mazzoni-Giuliodori.

6) **A.P.** σε συνεργασία με την θεατρική σκηνή **Rossini of Lugo di Romagna**, όπερα – μουσικό παραμύθι σε 10 σκηνές: **“The hair in the wild boar or : the invention of the Neapolitan pizza”** (Il cuoco progioniero) op.66. Κατά τα έτη 1986/1987 το συγκεκριμένο έργο έφτασε τις 70 παραστάσεις σε ολόκληρη την Ιταλία..

7) **Ελληνική Ραδιοφωνία – EPT** για το πρόγραμμα Παραγωγοί Νέας Φωνητικής Μουσικής του έτους 1986/87: **“Three Songs”** op. 71 για σολίστα και μικρή ορχήστρα.

8) **Ensemble Italiano Di Sassofoni** ως σταθερό πρόγραμμα για τις εμφανίσεις του: **“Fourth Symphony”** op. 70 με σοπράνο φωνή και ορχήστρα σαξοφώνων, **“Concert”** op.77 για πιάνο και ορχήστρα σαξοφώνων με κρουστά, αλλά και διάφορα επιπλέον έργα μουσικής δωματίου όπως **“Saxquartet”** n.1 op.61 και **“Saxquartet”** n. 4 op.128.

9) **Association MUSIC ‘85** και με την ευκαιρία επίσης του φεστιβάλ που ήταν αφιερωμένο στο έτος μουσικής Mozart (1991): **“Die Alte”** μουσική σάτιρα σε μία πράξη op.108 με κωμική σοπράνο και ορχηστρικό σύνολο.

10) **I Solisti Aquilani** για το μουσικό φεστιβάλ των εκατό χρόνων από την γέννηση του G.Rossini (1992): **“Gran Partita”** op.113 για έγχορδα και πνευστά (διάρκεια 45’) και με την ενορχήστρωση του **“Seven Songs”** για σοπράνο, μέτζο-σοπράνο και ορχήστρα από τα σημειωματάρια του Rossini.

11) **Ialsax Quartet** με την ευκαιρία της συμμετοχής του στο Παγκόσμιο Συνέδριο Σαξοφώνων (Pesaro 1992): **“Saxquartet”** n.3 op.110, **“Four Sax Dances”** op.164 και **“Ialsaxmusic”** op.177 για το XII^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Σαξοφώνων στο Montreal το 2000.

12) **Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και OM.MA**, για την περίοδο 1993/1994: **“Nanoùrisma”** για μεσόφωνο και ορχήστρα δωματίου op.119 που εκτελέστηκε από την Alea III της Βοστώνης.

13) Βιβλιοπωλείο **Amore e Psiche** (Love and Psyche) στη Ρώμη και σε συνεργασία με το Κέντρο **S. Luis** της Γαλλίας: **“Canti”** op.126 για μέτζο-σοπράνο και πιάνο πάνω σε κείμενα Ευρωπαίων ποιητών, (διάρκεια 50’).

14) **Sax-Chorus: “Rapsodie en Grec”** op.127 για ορχήστρα σαξοφώνων.

15) **Europäische Jugend Z.Orch.:** **“Simple Suite”** op.151 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.

16) **D. Fischer-Dieskau** (βαρύτονος): **“Volti”** op.173 για φωνή και πιάνο.

17) **Sydney Mandolins:** **“Five”** op.174 για σύνολο νυκτών οργάνων.

18) **Skalkottas Ensemble** (Αθήνα): **“La Chanson d' Ophélie”** op.183 για φωνή και ορχήστρα δωματίου.

19) **Collegium Artis:** **“Suite d’été”** op. 204 για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο.

20) **Trio Aedon:** **“Trio Serenade”** op.158, **“Trio Concertante”** op.197 για κλαρινέτο, τσέλο, πιάνο και μεγάλη ορχήστρα, **Ελλάδα, Zuki's Dance.**

21) Ντουέτο **Eggebrecht - Kupsa:** **“Strassenmusik”** n.16 op. 210 για βιολί και τσέλο.

22) **Μαριλένα Ζλατάνου** (μέτζο-σοπράνο): **“Opera Audition”** op.227 ένας λυρικός κωμικός μονόλογος πάνω σε κείμενο του συνθέτη.

23) **Θεόφιλος Σωτηριάδης** (σαξόφωνο): **“Dissidence”** op. 240 για άλτο σαξόφωνο, **“14 Studies and Melodies”** op. 261 για άλτο σαξόφωνο, **“10 Duos”** op. 184/b για δύο σαξόφωνα (Bb ή Eb).

- 24) **David Brutti** (σαξόφωνο): “**Nocturnal**” op. 238 για μπάσο σαξόφωνο & CD, “**Sixth Sax Sonata**” op. 239 (Reponses a l’ avant-garde schizophrene) για μπάσο σαξόφωνο και πιάνο.
- 25) **Arturo Tallini**: “**A Petrassi, Il Giovane**” op. 245 για σόλο κιθάρα.
- 26) **Quartet Auraniva**: “**Strassenmusik**” n. 21 op. 243 για σαξόφωνο, κιθάρα, συνθεσάιζερ και κρουστά.
- 27) **Federico Poli** (κρουστά): “**Keratea**” op. 217 Κονσέρτο για μαρίμπα και σύνολο κρουστών (7 εκτελεστές).
- 28) **Markus Leoson** (κρουστά): “**Kotanko**” op.241 και “**Tempo & Tempo**” op.242 για μαρίμπα και όμποε αντίστοιχα.
- 29) **Ivano Ascari** (τρομπέτα): “**Music From Received Letters**” op. 257 για σόλο τρομπέτα, “**Two Dances In Greek Mood**” op. 194 για τρομπέτα και πιάνο, “**Trumpet Sonata**” n.2 op. 196 για τρομπέτα σε Bb και πιάνο, “**Kagliòpi, Zuki's dance, 11 September Day, a small tribute**” για τρομπέτα σε Bb και πιάνο, “**Sonata Misteriosa**” op. 230 για τρομπέτα σε C και εκκλησιαστικό όργανο, “**Trumpet Consert**” op. 208 για τρομπέτα σε C και ορχήστρα εγχόρδων.
- 30) **I Solisti Di Roma**: “**Suite Su Temi D’oggi**” op. 247 για σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων.
- 31) **Ensemble Collegium Artis**: “**A George Sand**” op. 249 για φωνή, αφηγητή, βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο.
- 32) **Trio Bertrand** (Ισπανία): “**ISC Suita**” op. 250 για bandurria, κιθάρα και άρπα.
- 33) **Ensemble Accademie Armonia**: “**E’ Lunca Ancor La Strada** ” op. 261 για 2 μαντολίνα και ορχήστρα εγχόρδων (ή κουιντέτο εγχόρδων).
- 34) **Roma Sinfonietta**: “**Volti Mediterranei** ” op. 266 για βιόλα και ορχήστρα.

Επίσης, έργα του έχουν παραγγείλει και οι:

- 35) **Aurelia Sax Quartet** (Άμστερνταμ)
- 36) **Trio Mondelci-Mazzoni-Giuliodori** (Ιταλία)
- 37) **Ορχήστρα Δωματίου Αθηνών**
- 38) **Symmolpa Ensemble** (Αθήνα)
- 39) **Ορχήστρα Νυκτών Εγχόρδων** (Πάτρα)
- 40) **Circolo Musicale** (Αθήνα)
- 41) **Strings In Stein** (Ολλανδία)
- 42) **Nederland Sax Quartet** (Άμστερνταμ)
- 43) **World Saxophones Orchestra** (Βρυξέλες)
- 44) **ALEA III** (Βοστόνη)
- 45) **Kenny-Haratsaris-Witting Ensemble** (Εδιμβούργο)
- 46) **Lawrence Gwozdz** (σολίστ σαξοφώνου)
- 47) **Έλενα Παπανδρέου** (σολίστ κιθάρας)
- 48) **Wurtemberg Z. Orchester**
- 49) **Hessisches Zupforchester** (Φρανκφούρτη)
- 50) **Trio Umbro Di Sax**
- 51) **Octandre Ensemble** (Μπολόνια)
- 52) **Orch. Citta Di Brescia**
- 53) **Ens. La Musica di Roma**
- 54) **Trio Petrassi**
- 55) **Trio Chiaroscuro** (Άμστερνταμ)
- 56) **Duo Lombardi-Viti**
- 57) **Accoland Claudio Jacomucci**

- 58) Duo Marcel & Sanda Spinel
- 59) Transcontinental Sax Quartet (Η.Π.Α.)
- 60) Duo Arbonelli – De Filpo
- 61) Helikon Sax Quartet (Άμστερνταμ)
- 62) Quartetto Bernini
- 63) Gli Armonici (Παλέρμο)
- 64) New Saxophone Quartet
- 65) Orch. Il Plettro
- 66) Anaki Duo (Ισπανία)
- 67) Atef Halim (Ιαπωνία)
- 68) Pierp. Iacopini (Ρώμη)
- 69) Mas. Doninnelli (Ιταλία)
- 70) Ορχήστρα των Χρωμάτων (Αθήνα)
- 71) Ens. a Plectre (Ιταλία)
- 72) Italian Modern Ensemble
- 73) Duo M. Carletti & C. Bonechi
- 74) The D' amore Duo (Η.Π.Α.)
- 75) Γιώργος Δαραβέλης (Ελλάδα)
- 76) Μακεδονικό Κουαρτέτο Σαξοφώνων (Ελλάδα)
- 77) Das Badische Zupforchester (Γερμανία)
- 78) Trio Polycordes (Γαλλία)
- 79) Orch. F. Busoni (Τριέστη)
- 80) Duo Carletti & Marino
- 81) Duo Eggebrecht-Kupsa (Γερμανία)
- 82) Jon Burgess (Texas University U.S.A.)
- 83) Στάθης Μαυρομάτης (Ελλάδα)
- 84) Duo Markus Leoson – Helen Jahren (Νορβηγία)
- 85) Quartetto Auranova
- 86) Duo M. Carla Notarstefano & P. Iacopini

Ακόμη, συνεργάστηκε με διαφορετικές ομάδες σύγχρονου χορού όπως:

- 1) Ομάδα χορού Daniela Capasi.
- 2) Ομάδα χορού Daniela Bensch.

Επιπρόσθετα, το Φεβρουάριο του 1990 το Κέντρο Ερευνών Σύγχρονης Μουσικής της Αθήνας οργάνωσε ένα κύκλο συναντήσεων-σεμιναρίων αφιερωμένο στον ίδιο, για αρκετές μέρες, με εις βάθος συζητήσεις και συγκρίσεις σχετικά με τη γλώσσα και το μουσικό του στυλ. Ακόμη έλαβε χώρα και μία συναυλία στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, όπου ο συνθέτης διηύθυνε την πρεμιέρα του “Κονσέρτο για τσέλο και ορχήστρα δωματίου” ορ. 39 (Τσέλο: Marcel Spinei).

Το Νοέμβριο του 1991, του δόθηκε το 1^ο Βραβείο στο II^ο Conc. Intern. S. Behrend, για τη σύνθεση του “Nyctes” ορ. 97, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Baden-Baden το Μάιο του 1993.

Τον Δεκέμβριο του 1999, κατά την διάρκεια του VI STAGE International of the Saxophone σε συνεργασία με το A.S.I., οργανώθηκε στο Ωδείο του Fermo μία συναυλία-διάλεξη με τίτλο: “Ταξίδι στη μουσική του Δ. Νικολάου”(Voyage in the music of D. Nicolau). Συζητήθηκε σχετικά το προσωπικό ύφος του δημιουργού, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο συνθέτει για σαξόφωνο. Με τη ευκαιρία αυτή δε, η σύνθεση “Rhapsodie en grec” ορ. 127 παρουσιάστηκε σε παγκόσμια πρεμιέρα από το σχήμα SAX CHORUS.

Το Μάρτιο του 2001 ακόμη, η Μουσική Εστία Αθηνών του αφιέρωσε μία μονογραφική συνάντηση, κατά την οποία ο καθ. Θωμάς Ταμβάκος παρουσίασε το έργο και το προσωπικό στυλ του συνθέτη από το 1959 έως το 2000.

Το “Διεθνές Συμπόσιο Συνθετών” (International Symposium of Composers), που οργάνωσε το Fondazione Toscana Musica e Arte, κάλεσε τον συνθέτη Δ. Νικολάου για να συμμετέχει στο συνέδριο, που πραγματοποιήθηκε την πρώτη εβδομάδα του Οκτωβρίου 2002. Το θέμα της συνάντησης, που έλαβε χώρα στο Castello di Porri στο Arezzo της Ιταλίας, ήταν: **“Η τέχνη της σύνθεσης σήμερα”**.

Το Μάιο του 2002 στο Meistersingerhalle της Νυρεμβέργης (Γερμανία) και σε συνεργασία με την Bayerischen Rundfunk, παρουσιάστηκε το έργο του **“La Melodia Ritrovata”** op. 41 (1975). Τη διεύθυνση της Συμφωνικής Ορχήστρας της Νυρεμβέργης είχε ο Jac van Steen.

Με τις συνθέσεις του για σαξόφωνο συμμετείχε και σε διαφορετικά Παγκόσμια Συνέδρια Σαξοφώνων (**World Saxophone Congress**) όπως: Τόκιο 1988, Πέζαρο 1992, Μόντρεαλ 2000, Μιννεάπολη 2003, Λιουμπλιάνα 2006.

Το XXXVI Festival Internacional de Music en the Rioja τον τίμησε με το Premio De Composicion “Ayuntamiento De Logrono 2002” για την **“Σονάτα για μαντολίνο”** op. 198 (Music Editions Mnemes) (Μαντολίνο: Mathieu Sarthe-Moureau).

Υπήρξε ακόμη μέλος της διεθνούς επιτροπής για τον Διεθνή Διαγωνισμό Σύνθεσης **“2 Agosto”** (IX edition 2003).

Η κοινότητα της Κερατέας σε συνεργασία με το Πολιτιστικό Οργανισμό “Χρυσή Τομή”, έκαναν ένα αφιέρωμα (25/3/2003) στον Δ. Νικολάου, που αποτελούνταν από μία συναυλία (με το μουσικό σχήμα “Κέλαδος”) όπως και μία έκθεση με τους πίνακες¹⁷ του. Ο καθ. Θωμάς Ταμβάκος επίσης, παρουσίασε το έργο και την προσωπικότητα του συνθέτη.

Τον Ιούνιο του 2004 επίσημα ανακηρύχθηκε μέλος της **Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών**.

Η Ιταλική ράδιο-τηλεόραση RAI μετέδωσε για έναν ολόκληρο μήνα (Ιούνιο/Ιούλιο 2004) το έργο του **“Commedia Armonica”** op. 99 (1990).

Με το έργο **“Four Sax Dances”** op. 165 επίσης, έλαβε μέρος στα εγκαίνια της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας 2004, στο Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης (μουσικό σχήμα: Μακεδονικό Κουαρτέτο Σαξοφώνων).

Η Ορχήστρα Haydn (Haydn Orchester) παρουσίασε το έτος 2005-2006 σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση το έργο του **“Trumpet Concert”** op. 208, σε διαφορετικά μέρη υπό την διεύθυνση του M^o Christoph Eberle. Σολίστ στη τρομπέτα ήταν ο Ivano Ascarì.

Ολοκληρώνοντας, δίσκοι ακτίνας με έργα του Δ. Νικολάου έχουν κυκλοφορήσει από διάφορες εταιρείες¹⁸, ενώ πλήθος εκδοτικών οίκων έχουν αναλάβει την εκτύπωση και διανομή των έργων του¹⁹.

¹⁷ Βλ. σχετικά την ιστοσελίδα του συνθέτη (<http://www.dimitrnicolau.it>).

¹⁸ Βλ. Κεφ. 5.2. (Παράρτημα)

¹⁹ Βλ. Κεφ. 5.1. (Παράρτημα).

1.2. Εργογραφία σαξοφώνου

Η σχετική εργογραφία του Δ. Νικολάου αποτελείται από συνθέσεις αρχικά για σόλο σαξόφωνο, που η ανάλυση των οποίων στελεχώνει το βασικό κορμό της εργασίας, αλλά και για υπόλοιπα μουσικά σύνολα από μουσική δωματίου έως και μεγαλύτερα συμφωνικά έργα. Συγκεκριμένα, ο παρακάτω κατάλογος παρουσιάζει συνολικά 57 έργα του συνθέτη για:

Σόλο (8)

- 1) **Modelci's Songs** op. 75. Μουσικό σκέρτσο για έναν εκτελεστή σαξοφώνου που γνωρίζει να τραγουδά (κείμενο: Δ. Νικολάου), 1987.
- 2) **Pour le Sax** op. 107 για σολίστ σαξοφώνου (τενόρο) με grancassa και hit-hat, 1991.
- 3) **Sax – Moments** op. 129 για σόλο σαξόφωνο, 1998 (Mnemes).
- 4) **Was Ist Los ?** op. 179 (sonata) για σόλο άλτο σαξόφωνο, 1999.
- 5) **Strassenmusik** op. 223 n. 19 για σοπρανίνο σαξόφωνο, 2002.
- 6 - i) **Nocturnal** op. 238 για σόλο μπάσο σαξόφωνο και CD, 2003.
- 6 - ii) **Nocturnal** op. 238 για σόλο άλτο σαξόφωνο και CD, 2003.
- 7) **Dissidence** op. 240 για σόλο άλτο σαξόφωνο, 2004.
- 8) **14 Studies And Melodies** op. 261 για νεαρούς μαθητές σαξοφώνου, 2004.

Ντούο (19)

- 1) **Strassenmusik** op. 51 n. 7 για δύο σαξόφωνα (σε Bb ή Eb) (Edipan).
- 2) **10 Duos** op. 184/b για δύο σαξόφωνα, 2005 (Mnemes).
- 3 - i) **Reponses a l' avant-garde schizophrene** op. 76 (sonata) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, 1987 (Edipan).
- 3 - ii) **Sixth Sax Sonata** (Reponses a l' avant-garde schizophrene) op. 239 για μπάσο σαξόφωνο και πιάνο (επίσης και για βαρύτονο σαξόφωνο), 2003.
- 4) **Piano – Sax – Music** op. 103 για σαξόφωνο σε Eb και πιάνο, 1991.
- 5) **Two Original Greek Dances** op. 143 για σαξόφωνο (Eb ή Bb) και πιάνο.
- 6) **Deuxieme Sonate** op. 162 για σοπράνο σαξόφωνο και πιάνο.
- 7) **Third Sonata** op. 175 για σοπράνο σαξόφωνο και πιάνο.
- 8) **Fourth Sax Sonata** op. 205 για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.
- 9) **Fifth Sax Sonata** op. 206 για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.
- 10) **Three Sax Music Moments** op. 207 (Habanera, Siciliana, Dim dance) άλτο σαξόφωνο και πιάνο (Mnemes).
- 11) **Easy Sax Dances** op. 236 (Innamorata, Magòja, Greca, La Bontà, Tragos Dance) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, 1997-2001.
- 12) **Quel Modo Di Prendersi Per Mano** op. 264 (Seventh Sax Sonata) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.
- 13) **Bis for Two** για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, 1998.
- 14) **Strassenmusik** op. 51 n. 8 για άλτο σαξόφωνο και κρουστά, 1989.
- 15) **Strassenmusik** op. 157 n. 12 για σαξόφωνο και φαγκότο (Materiali Sonori).
- 16) **Saro' Breve** op. 169 για άλτο σαξόφωνο και κοντραμπάσο (Pentaflowers).
- 17) **Grottapinta** op. 200 για σοπράνο σαξόφωνο και κιθάρα (Mnemes).
- 18) **Sarpax Music** op. 202 για τενόρο σαξόφωνο και άρπα.
- 19) **Tempo & Tempo** op. 242 για σοπράνο σαξόφωνο και μαρίμπα (και κρουστά).

Τρίο (7)

- 1) **Nel Sogno Una Rosa** op. 57 για άλτο, βαρύτονο σαξόφωνο και πιάνο, 1985 (Edipan).
- 2) **Alla Donna Di Fondo** op. 80 για φλάουτο, σαξόφωνο και πιάνο, 1987 (Edipan).
- 3) **La Casa Nuova** op. 82 για σοπράνο, άλτο και βαρύτονο σαξόφωνο, 1988 (Edipan).
- 4) **Trio Sonata** op. 163 για τενόρο σαξόφωνο, βιόλα και πιάνο.
- 5) **Trio Sonata** op. 163 για άλτο σαξόφωνο (επίσης και για σοπράνο σαξόφωνο), βιολί και πιάνο.
- 6) **Ai Piedi Del Gigante** op. 172 για άλτο σαξόφωνο, κοντραμπάσο και πιάνο.
- 7) **Ai Piedi Del Gigante** op. 172 για άλτο σαξόφωνο, τσέλο και πιάνο.

Κουαρτέτα (7)

- 1) **Saxquartet** op. 61 n. 1, 1986 (Edipan).
- 2) **Saxquartet** op. 34 n. 2, 1987 (Mnemes).
- 3) **Saxquartet** op. 110 n. 3, 1991 (Pentaflowers).
- 4) **Saxquartet** op. 128 n. 4, 1995 (Pentaflowers).
- 5) **Four Sax Dances** op. 164 για κουαρτέτο σαξοφώνων, 1998 (Pentaflowers).
- 6) **Fugue in C of Dog** op. 258 για κουαρτέτο σαξοφώνων (έργο αφιερωμένο στο Aurelia Saxophone Quartet), 2004.
- 7) **Strassenmusik** op. 243 n. 21 για σαξόφωνο, κιθάρα, συνθεσάιζερ και κρουστά.

Κουιντέτα (5)

- 1) **Gardenmusic** op. 94 για φλάουτο, κλαρινέτο, σαξόφωνο (άλτο ή τενόρο), πιάνο και κοντραμπάσο, 1990.
- 2) **Piccolo Madrigale** op. 119 n. 4 για σοπράνο (φωνή) και κουαρτέτο σαξοφώνων, 2000.
- 3) **Aus Griechenland** op. 159 για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (Mnemes).
- 4) **Suite Su Tempi D' Oggi** op. 247 για σαξόφωνο (σοπράνο ή άλτο) και κουαρτέτο εγχόρδων.
- 5) **Zuki's Dance** για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων.

Σεξτέτα (1)

- 1) **Zuki's Dance** για σοπράνο σαξόφωνο και κουιντέτο εγχόρδων.

Σεπτέτα (1)

- 1) **Ialsaxmusic** op. 177 για επτά εκτελεστές πολλαπλών οργάνων (σοπράνο, άλτο, τενόρο και βαρύτονο σαξόφωνο, πίκολο, φλάουτο, άλτο φλάουτο, κλαρινέτο, κρουστά) (Pentaflowers).

Οκτέτα (1)

- 1) **Greece** op. 185 για τζαζ ορχήστρα δωματίου (2 άλτο, 2 τενόρο, 1 βαρύτονο σαξόφωνο, ντραμς σετ, ηλεκτρικό μπάσο και πιάνο).

Έργα για ορχήστρα σαξοφώνων και άλλους πρόσθετους συνδυασμούς (3)

- 1) **Quarta Sinfonia** op. 70 για σοπράνο (φωνή) και ορχήστρα σαξοφώνων, 1988 (Edipan).
- 2) **Concerto** op. 77 για πιάνο, ορχήστρα σαξοφώνων και κρουστά (Edipan).
- 3) **Rapsodie En Grec** op. 127 για ορχήστρα σαξοφώνων.

Έργα για σολιστικό σαξόφωνο ή σολιστικό κουαρτέτο σαξοφώνων και ορχήστρα (5)

- 1) **Four Sax Ballet** op. 121 για κουαρτέτο σαξοφώνων και ορχήστρα εγχόρδων.
- 2) **Saxconcert** op. 132 n. 1 για τενόρο σαξόφωνο και μεγάλη ορχήστρα, 1998.
- 3) **Saxconcert** op. 168 n. 2 για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων.
- 4) **Saxconcert** op. 168 n. 3 για σοπράνο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 5) **Zuki' s Dance** για σοπράνο σαξόφωνο και ορχήστρα.

1.3. Δισκογραφία σαξοφώνου

Σε μία ανάλογη προσπάθεια καταλογοποίησης των έργων του Δ. Νικολάου που έχουν καταγραφεί σε ψηφιακούς δίσκους, έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής σε σχέση με τα επόμενα 10 έργα²⁰:

Ντούο (3)

- 1) **Strassenmusik** op. 51 n. 7 για δύο σαξόφωνα (Fed. Mondelci & Mas. Mazzoni). Edipan - PAN PRC S20-52.
- 2) **Two Original Greek Dances** op. 143 για σαξόφωνα (Στ. Μαυρομάτης) και πιάνο (C. Panteli). [CD ACROASIS ACR 005](#).
- 3) **Strassenmusik** op. 157 n. 12 για σαξόφωνα (Mario Marzi) και φαγκότο (Paolo Carlini). [MASO CD 90118](#).

Τρίο (1)

- 1) **Nel Sogno Una Rosa** op. 57 για άλτο (F. Mondelci), βαρύτονο σαξόφωνα (M. Mazzoni) και πιάνο (G. Giuliadori). Edipan - AGM LP 3302.

Κουαρτέτα (3)

- 1) **Fugue in C of Dog** op. 258 για κουαρτέτο σαξοφώνων (Aurelia Saxophone Quartet). [CD Challenge Records CC 72148](#).
- 2) **Saxquartet** op. 110 n. 3 Ialsax Quartet. PENTAPHON CD 072.
- 3) **Saxquartet** op. 128 n. 4 (Ensemble Italiano di Sassofoni). PENTAPHON CDS 077.

Κουιντέτα (1)

- 1) **Piccolo Madrigale** op. 119 n. 4 για σοπράνο (φωνή) και κουαρτέτο σαξοφώνων ([Ensemble Samarcanda](#)). CD Wide Sound DDD 132.

Έργα για ορχήστρα σαξοφώνων (1)

- 1) **Rapsodie En Grec** op. 127 (ballet imaginaire) για ορχήστρα σαξοφώνων (SAX CHORUS), υπό την διεύθυνση του A. Domizi. PPHM020125SC [CD RARA Records](#).

Έργα για φωνή και ορχήστρα σαξοφώνων (1)

- 1) **Quarta Sinfonia** op. 70 για σοπράνο (Rossi Berluti) και ορχήστρα σαξοφώνων (Ensemble Italiano di Sassofoni), υπό την διεύθυνση του Fed. Mondelci. Edipan - PAN PRC S20-61.

²⁰ Να σημειωθεί σ' αυτό το σημείο πως κανένα έργο για σόλο σαξόφωνα του Δ. Νικολάου δεν έχει κυκλοφορήσει ακόμα σε επίσημη ηχογράφηση.

2. Το σαξόφωνο

2.1. Ιστορική αναφορά

2.1.1. Βιογραφικό σημείωμα του Adolphe Sax (1814-1894)

Ο Adolphe Sax²¹ γεννήθηκε στην πόλη Dinant του Βελγίου στις 6 Νοεμβρίου 1814. Η γνωστότερη αναφορά στο πρόσωπο του προέρχεται από τον φίλο και συνεργάτη του Hector Berlioz, ο οποίος αναφέρει – για τον A. Sax – πως ήταν «...άνθρωπος με πνεύμα διαπεραστικό, διανυγές, πεισματάρικο, με καρτερικότητα για κάθε δοκιμασία, με μια μεγάλη ικανότητα, πάντοτε έτοιμος να αντικαταστήσει στην ειδικότητά τους τους εργάτες που ήταν ανίκανοι να καταλάβουν και να πραγματοποιήσουν τα σχέδια του. Συγχρόνως έκανε υπολογισμούς και μελέτες ακουστικής, στην ανάγκη ήταν χύτης, τορναδόρος και χαράκτης. Γνώριζε να σκέφτεται και να ενεργεί»²². Φύσει ανήσυχος, εφευρετικός και ιδιαίτερα μαχητικός λοιπόν απολάμβανε την εκτίμηση φανατικών φίλων, ενώ παράλληλα βίωνε και την πολεμική ορκισμένων αντιπάλων.

Η γνωριμία του με τη μουσική και την κατασκευή οργάνων ξεκίνησε από το εργαστήριο του πατέρα του Charles-Joseph Sax.²³ Σ' αυτή την περιοχή -Dinant- η επεξεργασία του χαλκού αποτελούσε μια απ' τις παλαιότερες βιομηχανίες εξελισσόμενη ακόμα απ' τον 14^ο αιώνα. Δεν είναι τυχαίο κατά συνέπεια, που η οικογένεια Sax ασχολήθηκε με αυτό το επάγγελμα και δη με τέτοια επιτυχία.²⁴ Για τον νεαρό Adolphe Sax δε, ήταν αυτός ο συνδυασμός γονιδίων, κοινωνικού περιβάλλοντος και χαρακτήρα που καθόρισαν την εξέλιξη του.

Στη Βιομηχανική Έκθεση των Βρυξελλών το 1830 παρουσίασε τα πρώτα καταγραμμένα όργανα του. Πρόκειται για κλαρινέτα από ελεφαντόδοντο και φλάουτα.²⁵ Συνέχισε να προτείνει διάφορες τροποποιήσεις του ορχηστρικού μωσαϊκού της εποχής του, κυρίως σχετικά με τα ξύλινα πνευστά. Το 1835 παρουσίασε ένα κλαρινέτο με περισσότερα από 24 κλειδιά, κατασκευασμένο αρχικά το 1834. Το 1838 κατασκευάζει την δική του εκδοχή για το μπάσο κλαρινέτο, η οποία προκύπτει να είναι η πληρέστερη τεχνικά και κατασκευαστικά πρόταση ως τότε. Ακόμη και σήμερα λίγα δεδομένα έχουν αλλάξει στο όργανο αυτό.²⁶ Κατά τον Philip

²¹ Πρόκειται για προσωνομία του Antoine-Joseph Sax που του δόθηκε από πολύ μικρή ηλικία. Πιθανότατα προέρχεται από τους ήρωες του μυθιστορήματος “Adolphe” του Benjamin Constant, πασίγνωστο την εποχή εκείνη στο Βέλγιο. Ο μικρός τότε Adolphe Sax αγαπούσε ιδιαίτερα την αδελφή του Ελεονόρα, η οποία έφερε το ίδιο ακριβώς όνομα με την ηρωίδα του μυθιστορήματος (Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 11).

²² Journal des debats 12 juin 1842 (Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 11), βλ. επίσης, APES 1995: 31.

²³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της παράλληλης εξέτασης της βιογραφίας του Adolphe Sax με αυτής του πατέρα του. Κανείς, θα έβρισκε αρκετά κοινά στον τρόπο σκέψης και δράσης των δύο αντρών. Επίσης, κοινά σημεία στα μέσα που χρησιμοποιήσαν αμφότεροι για την προβολή της δουλειάς τους, αλλά και ως ένα βαθμό, στην πολεμική που δέχτηκαν από τους υπόλοιπους επαγγελματίες της εποχής τους.

Για μια επιτομή της βιογραφίας του Charles-Joseph Sax, βλ. Grove 1987: 309.

²⁴ Το 1835 ο Charles-Joseph Sax θεωρούνταν ο καλύτερος κατασκευαστής πνευστών οργάνων στην Ευρώπη. Αξίζει να σημειωθεί δε πως την ίδια χρονολογία ο Adolphe Sax σε ηλικία 21 ετών, αναλαμβάνει τις επιχειρήσεις του πατέρα του. (APES 1995: 31).

²⁵ Άλλωστε, φλάουτο και κλαρινέτο σπούδασε στην Ecole Royale de Musique στις Βρυξέλες με τον Valentine Bender. (Harvey 1995: 7).

²⁶ Ο συντάκτης παρακολούθησε στο 14^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Σαξοφώνου στη Σλοβενία (5-9 Ιουλίου 2006) την ομιλία του Jose-Modesto Diago Ortega με θέμα, “The saxophone, debtor of the Adolphe

Bate αυτή πρέπει να ήταν η περίοδος που άρχισε να κατασκευάζει και το σαξόφωνο.²⁷

Ήδη όμως ο Adolphe Sax ένιωθε την ανάγκη για διάφορους λόγους²⁸ να ξεφύγει από το πλαίσιο δραστηριοτήτων που του επέβαλλε η μικρή πόλη των Βρυξελλών. Απορρίπτοντας προτάσεις από το Λονδίνο και την Αγ. Πετρούπολη καταλήγει το 1842 στο Παρίσι, όπου αμέσως αναζητά επαφές με ανθρώπους που είχαν επιρροή στα μουσικά δρώμενα της πόλης όπως οι H. Berlioz, G. Kastner, Savart, Fetis, Habeneck, Rossini, Halevy, Meyerbeer, κ.α.

Το εργαστήριο του στο Παρίσι, No.10 St. Georges στο ένατο οικοδομικό τετράγωνο, γρήγορα μετατράπηκε σε εργοστάσιο. Χαρακτηριστικά το 1848 απασχολούσε 191 εργαζόμενους, ενώ τα έτη 1843-1860 κατασκευάστηκαν και πουλήθηκαν περίπου 20.000 όργανα. Του ίδιου του απονεμήθηκαν 46 διπλώματα ευρεσιτεχνίας, ενώ κατασκεύασε πολλά καινούργια όργανα²⁹ ανανεώνοντας παράλληλα και άλλα. Αντιπροσωπευτικός ως προς αυτά είναι ο παρακάτω κατάλογος.

Σαξοκόρνα (6 μέλη, 1843)

Σαξοτρόμπες (7 μέλη, 1845)

Σαξόφωνα (7 μέλη, 1846)

Σαξοτούμπες (1849)

Ένα φαγκότο και ένα κόντρα μπάσο κλαρινέτο κατασκευασμένα από μέταλλο (1851)

Ένα βελτιωμένο τρομπόνι (1852)

Κρουστά όργανα (τύμπανα, γκράν-κάσσες, ταμπούρα) (1852-1863)

Για τα χάλκινα όργανα επίσης, κατασκεύασε σύστημα με έξι ανεξάρτητα πιστόνια που απέδιδαν πλήρως την χρωματική κλίμακα (1852)

Έδωσε ακόμη στα χάλκινα όργανα την δυνατότητα να διαφοροποιήσουν το ηχόχρωμα τους προτείνοντας την ταυτόχρονη χρήση κλειδιών-πιστονιών (1859)

Προσάρμοσε επιστόμιο σαξοφώνου στο σαρουσόφωνο

Έφτιαξε μία συσκευή για να καθαρίζει με την δύναμη του ατμού τον αέρα στις αίθουσες των νοσοκομείων, των σχολείων και άλλων δημόσιων χώρων (1862)

Sax's bass clarinet : structural evolution from the Iwan Muller's soprano clarinet". Η ομιλία θα δημοσιευτεί στο περιοδικό "Musica y Education" (Madrid).

Ο ερευνητής αναφέρει χαρακτηριστικά πώς ο Adolphe Sax χρησιμοποίησε ουσιαστικά τις ιδέες του Ρώσου Iwan Muller και εξέλιξε πολλά χρονιά αργότερα το κλαρινέτο και το μπάσο κλαρινέτο με βάση τα σχέδια του Ρώσου κατασκευαστή οικειοποιώντας τα και προωθώντας τα με μεγαλύτερη επιτυχία. Από τις προτάσεις αυτών των σχεδίων προκύπτει και η δημιουργία του σαξοφώνου, το οποίο κατασκευαστικά προέρχεται από το αρχικό κλαρινέτο του Iwan Muller.

Άλλωστε, ο συνδυασμός μονής επικρουστικής γλωττίδας και κωνικού σωλήνα ήταν και αυτός σε χρήση από το 1830 περίπου στο άλτο φαγκότο του William Meikle. Έτσι η πατρότητα πολλών καινοτομιών του Adolphe Sax επαναπροσδιορίζεται. Τα στοιχεία που παρατίθενται παραπάνω χρίζουν ιδιαίτερης προσοχής και μελέτης σαφώς όμως όχι στην παρούσα εργασία της οποίας το γνωστικό αντικείμενο διαφέρει.

²⁷ Grove 1987: 309.

²⁸ Δύο ήταν οι βασικοί λόγοι της αποχώρησης του απ' τις Βρυξέλες. Αφενός, η άρνηση της Έκθεσης των Βρυξελλών το 1841 να τον τιμήσει με το 1^ο βραβείο λόγω του νεαρού της ηλικίας του, αφετέρου, η πρόταση του Lieutenant General Comte de Roumigny του Γαλλικού Στρατού να επισκεφθεί ο Adolphe Sax το Παρίσι. (Harvey 1995: 9).

²⁹ Μεταξύ άλλων και για την ορχήστρα του Theatre de l' Opera στο Παρίσι όπου διετέλεσε διευθυντής.

Σχεδίασε μία ωοειδή αίθουσα συναυλιών, από την οποία εμπνεύστηκε και ο R. Wagner την κατασκευή του Bayreuth (1866)

Τελειοποίησε το φλάουτο του Πάνα δίνοντας του έκταση πέντε οκτάβων με ένα ειδικό σύστημα ολκών (1867)

Συνδέθηκε και πάλι με τον ιατρικό χώρο, μέσω μιας καμπάνιας προς όφελος των πνευστών, σχετικά με την πρόληψη και θεραπεία των πνευμονικών ασθενειών (1880)

Θέλοντας ακόμη να βελτιώσει την ακουστική στις μεγάλες αίθουσες, φαντάστηκε έναν ανακλαστήρα φωνής για τους τραγουδιστές (1881)

Πρότεινε στις συμφωνικές ορχήστρες την προώθηση μίας παραβολικής καμπάνας με παράμεσους κυματισμούς, η οποία θα επέτρεπε στο κούρδισμα να ποικίλει ανάλογα με την επιθυμία του εκτελεστή (1881)

Δημιούργησε ένα σύστημα σφυρίχτρας που επρόκειτο τελικά να χρησιμοποιηθεί στις ατμομηχανές για περίπου έναν αιώνα αργότερα.³⁰

Είναι γνωστή επίσης η συλλογή 467 οργάνων του Adolphe Sax από διάφορους κατασκευαστές της Ευρώπης, αλλά και από διάφορες χώρες και παραδόσεις όπως Ρωσία, Αμερική, Κίνα, Ινδία, Αφρική, Τουρκία, κ.α. , η οποία δυστυχώς καταστράφηκε σε μια χρεοκοπία του το 1877 κάτω από αδιευκρίνιστες, εν πολλοίς, συνθήκες.³¹ Από τα όργανα που δημιούργησε, ουσιαστικά τα σαξόφωνα και τα σαξοκόρνα βρίσκουν εφαρμογή μέχρι και σήμερα.

Το 1845 ο Adolphe Sax κατορθώνει τελικά να εισχωρήσει στους στρατιωτικούς κύκλους του Παρισιού με αποτέλεσμα η επιχείρησή του να μονοπωλήσει ουσιαστικά την Γαλλική στρατιωτική μουσική³². Στη συνέχεια, από το 1857 έως το 1871 διορίζεται καθηγητής σαξοφώνου στο Ωδείο του Παρισιού. Για μία περίοδο μάλιστα είκοσι ετών (1858-1878) παραγγέλλει και εκδίδει 189 έργα για τα όργανα του από συνθέτες όπως Arban, Klose, Savari, Singelee, Demersseman, Jonas, κ.α.³³

Όπως είναι αναμενόμενο όλη αυτή η κινητικότητα και η δραστηριοποίηση του Adolphe Sax ενόχλησε πολλούς ντόπιους Γάλλους οργανοποιούς. Οι καλύτεροι εργάτες του δελεάζονταν με μεγαλύτερες αμοιβές να τον εγκαταλείψουν, μία «μυστήρια» φωτιά κατάστρεψε μέρος της επιχείρησής του, ενώ ο ίδιος είχε δεχτεί σωματικές επιθέσεις. Για το υπόλοιπο της ζωής του εμπλέκονταν σε δίκες σχετικά με την πατρότητα πολλών ανακαλύψεων του³⁴, γεγονός που του δημιούργησε πολλά οικονομικά προβλήματα και τρεις χρεοκοπίες το 1852, το 1873 και το 1877 αντίστοιχα. Ο Adolphe Sax πέθανε στις 7 Φεβρουαρίου του 1894, ενώ η επιχείρησή του πέρασε στον γιό του Adolphe-Edouard Sax, ο οποίος την δεκαετία του 1920³⁵ την πούλησε στον οίκο H. Selmer.

³⁰ Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 11-12.

³¹ APES 1995: 32.

³² Baines 1991: 142.

³³ Αναφορικά με το ρεπερτόριο του σαξοφώνου, βλ. υποσημείωση 35.

³⁴ Βλ. σχετικά υποσημείωση 26.

³⁵ Η βιβλιογραφία παρουσιάζει αντικρουόμενα δεδομένα όσον αφορά τις ημερομηνίες-χρονολογίες και τον τρόπο θανάτου του Adolphe Sax, καθώς και την πώληση της επιχείρησής του στην εταιρία H. Selmer.

2.1.2. Η δημιουργία του σαξοφώνου και η εξέλιξη του στη μουσική ζωή³⁶ της Ευρώπης και της Αμερικής³⁷

Η ιστορία των περισσότερων πνευστών της συμφωνικής ορχήστρας είτε χάνεται στα βάθη των αιώνων, είτε αριθμεί απλά πολλές εκατοντάδες χρόνια ιστορίας και διαμόρφωσης. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει με το σαξόφωνο. Το όργανο αυτό είναι μόλις 160 ετών και καθώς δημιουργήθηκε αρκετά «αργά», δεν βαρύνεται με παλιότερα κατασκευαστικά προβλήματα. Επιπρόσθετα, αν και κανείς δεν γνωρίζει ποιός κατασκεύασε το φλάουτο, το κλαρινέτο, ή την τρομπέτα, είναι γνωστό ποιός και πότε τα τελειοποίησε. Για το σαξόφωνο παρόλα αυτά ισχύει και η συνθήκη της γνώσης του ονόματος του κατασκευαστή, το οποίο μάλιστα εμφανίζεται και στην ονομασία του οργάνου. Ο Adolphe Sax βέβαια δεν ήταν ο μόνος που δάνεισε το όνομα του σε πολλές από τις κατασκευές του, απλά το σαξόφωνο είναι ένα απ' τα ελάχιστα όργανα της ορχήστρας – ίσως και το μόνο που επιβίωσε! – το οποίο φέρει το όνομα του κατασκευαστή του. Από τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα πως η έννοια του «προγόνου» για το σαξόφωνο είναι κατά τι πιο αφηρημένη³⁸.

Ο Adolphe Sax λοιπόν, περί το 1840 και όντας ακόμη στις Βρυξέλες, άρχισε να επεξεργάζεται την ιδέα της δημιουργίας ενός πνευστού το οποίο ηχητικά θα προσέγγιζε το ηχώχρωμα των εγχόρδων, αλλά θα ήταν πιο δυνατό και πιο έντονο σε σχέση με αυτά.³⁹ Ωστόσο, η ουσιαστική πρόθεση και σκέψη του γύρω απ' την κατασκευή αυτού του οργάνου, που έμελλε να ονομαστεί σαξόφωνο, παραμένει σε μεγάλο βαθμό απρόσιτη. Το γεγονός αυτό γεννά πολλές προστριβές στους ερευνητές και διάφορες θεωρίες έχουν κατά καιρούς εκφραστεί για το θέμα.

Μία άποψη είναι πως ο Sax ήθελε, αφού ασχολήθηκε με το κλαρινέτο και το μπάσο κλαρινέτο, να δημιουργήσει ένα άλλο όργανο παρεμφερές με αυτά το οποίο όμως να έχει την δυνατότητα υπερφυσήματος στην οκτάβα. Άλλοι πάλι, υποστηρίζουν ότι οι στρατιωτικές μπάντες χρειάζονταν ένα συνδυαστικό κρίκο που να ενώνει τα ηχοχρώματα των ξύλινων και χάλκινων πνευστών. Με μία ομάδα σαξοφώνων κάτι τέτοιο είναι πραγματικά απλό, λόγω της ομοιογένειας του

³⁶ Με τον όρο «μουσική ζωή», ορίζονται γενικά «οι τρόποι και οι μορφές κοινωνικής επαφής με τη μουσική. Η μουσική ζωή αποτελεί το πλαίσιο, μέσα στο οποίο φαίνεται και υπάρχει η μουσική. Οι τρόποι και οι μορφές κοινωνικής επαφής με τη μουσική μεταβάλλονται και επομένως η μουσική ζωή έχει την ιστορία της. Η ιστορία της μουσικής ζωής είναι συστατικό στοιχείο της ιστορίας της μουσικής, του οποίου η σημασία αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο από τη μουσικολογία» (Γιάννου 2001 : 2).

³⁷ Σ' αυτές τις ηπείρους κατά κύριο λόγο, αναπτύχθηκε και προωθήθηκε το σαξόφωνο ως όργανο κλασικής και τζαζ τεχνοτροπίας. Εκεί δε έδρασαν οι πλέον σημαντικές μορφές για το όργανο αυτό, είτε ως σολίστ, είτε ως συνθέτες.

³⁸ Ερευνώντας ωστόσο τα επιμέρους χαρακτηριστικά του, μπορούμε να εντοπίσουμε κάποιες συνάψεις με άλλα προγενέστερα όργανα. Το tarogato για παράδειγμα, είναι ουσιαστικά το πιο παρεμφερές, από άποψη κατασκευής, όργανο. Κατάγεται από την Ουγγαρία και όντας από ξύλο παράγει έναν ήχο κοντινό στο σοπράνο σαξόφωνο, αν και πιο γλυκό, λόγω υλικού κατασκευής (βλ. ακόμη σχετικά με το tarogato, Baines 1991: 147-148.). Απ' την άλλη, στην οφικλείδα, ή στο cornet a bouquin για παράδειγμα, ο ηχητικός σωλήνας έχει δύο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά που σχετίζονται αφενός με το σχήμα και αφετέρου με την συνύπαρξη σπών-κλειδιών με επιστόμιο χάλκινων πνευστών. Το μπάσο κλαρινέτο απ' την άλλη, σίγουρα βοήθησε στην διαμόρφωση της καμπάνας του σαξοφώνου και στην καθιέρωση της μονής επικρουστικής γλωττίδας. Επιπρόσθετα, ένα χαρακτηριστικό του όμποε είναι και ο κωνικός σωλήνας που συναντάται και στο σαξόφωνο. Επίσης, το σύστημα των κλειδιών, η δακτυλοθεσία, το υπερφύσημα αλλά και το υλικό κατασκευής του σαξοφώνου προσεγγίζουν αυτά του φλάουτου. Ολοκληρώνοντας, είναι γνωστή και η δήλωση του Sax για τη σχέση του νέου πνευστού που ήθελε να κατασκευάσει με τα έγχορδα όργανα (βλ. υποσημείωση 39). Ωστόσο, όσες ομοιότητες και αν ανακαλύψουμε οι διαφορές εξακολουθούν πάντοτε να είναι περισσότερες και πιο ουσιαστικές.

³⁹ Brevet d' invention français no 3226 du 21 mars 1846 (Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 15).

ηχοχρώματος σε όλη την έκταση⁴⁰. Επιπρόσθετα ως προς τούτο, πρέπει να τονιστεί πως ο A. Sax αντιμετώπισε ουσιαστικά το σαξόφωνο σαν μία ομάδα οργάνων και σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές ο αριθμός των σαξοφώνων που εμπίπτουν στον αρχικό σχεδιασμό του είναι επτά⁴¹ (sopranino-soprano-alto-tenor-baritone⁴²-bass-contrabass), καθώς έτσι κατασκευάστηκε αλλά και προωθήθηκε⁴³. Κατά άλλους δε, ο συνδυασμός της κωνικής οφικλείδας με ένα επιστόμιο με μονή επικρουστική γλωττίδα παράγει πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα και ο Sax σίγουρα το γνώριζε και πειραματίστηκε με αυτό.⁴⁴ Σε κάθε περίπτωση βέβαια το σαξόφωνο δεν προέκυψε από έναν απλό πειραματισμό, δεν αποτελεί ένα υβρίδιο⁴⁵, ή έστω μία απλοϊκή προσαρμογή του επιστομίου ενός κλαρινέτου σε ένα κωνικό σωλήνα τύπου όμποε, με δακτυλισμούς φλάουτου, όπως αρχικά μπορεί να θεώρησαν πολλοί.

Πολύ γρήγορα μετά την κατασκευή του το σαξόφωνο απορροφήθηκε από τους στρατιωτικούς κύκλους του Παρισιού. Ήδη από το 1845 στο Στρατιωτικό Μουσικό Γυμνάσιο του Παρισιού δημιουργείται η πρώτη τάξη σαξοφώνου με καθηγητή τον Cokken⁴⁶. Στις δεκαετίες 1850 και 1860 το σαξόφωνο χρησιμοποιείται και στην γειτονική Αγγλία (Royal Artillery Band). Ωστόσο, η πρώτη μεγάλη ανάδειξη του συντελείται από το 1857 έως το 1870 όπου εντάσσεται στους κύκλους του Ωδείου του Παρισιού με δυναμικό 130 σπουδαστών σε σοπράνο, άλτο, τενόρο και βαρύτονο σαξόφωνο. Δυστυχώς, η τάξη θα κλείσει το 1871, κατά την διάρκεια του πολέμου Γαλλίας-Πρωσίας, για οικονομικούς λόγους.

Η πρώτη συναυλία που δόθηκε ήταν στην αίθουσα Herz του Παρισιού στις 3 Φεβρουαρίου 1844, δύο χρόνια πριν την επίσημη παρουσίαση του, όπου ο ίδιος ο Sax ερμήνευσε το έργο του H. Berlioz *Hymn* και αργότερα το *Dernier Roi de Juda* του G. Kastner, με μπάσο σαξόφωνο⁴⁷. Πέρα από τις συναυλίες που ακολούθησαν στο γαλλικό έδαφος, στην Αγγλία πρωτοπαρουσιάστηκε από τον Ali Ben Sou Alle⁴⁸

⁴⁰ Βλ. 2.2.1. (ηχητικός σωλήνας).

⁴¹ Για την ακρίβεια είναι 14 σαξόφωνα (7 σε Eb/Bb και 7 F/C. Βλ. σχετικά Κεφ. 2.2.2.). Άλλοι δε, θεωρούν πως το κοντραμπάσο δεν προβλεπόταν από τον Sax αρχικά αλλά κατασκευάστηκε στην πορεία (Londeix 1989: 1. Επίσης, Grove 1987: 316). Υπάρχουν ωστόσο και εκείνοι οι μελετητές που υποστηρίζουν πως ο Sax κατασκεύασε οκτώ (!) τύπους σαξοφώνων χωρίς όμως να γίνονται πιο σαφείς κατονομάζοντας τα (Harvey 1995: 10).

⁴² Στις πρώτες συνθέσεις του 19^{ου} αιώνα για κουαρτέτο σαξοφώνων πιθανότατα λόγω του χορωδιακού προτύπου, το βαρύτονο ονομάζονταν εσφαλμένα μπάσο. Επίσης, μέσα στη συμφωνική μπάντα χρησιμοποιήθηκε από συνθέτες ή ενορχηστρωτές για να γεφυρώνει πολλές φορές τα ξύλινα όργανα με τα πιο βαθύφωνα χάλκινα (Βλ. Lang 1950: 53). Συνδυάζοντας τα παραπάνω λοιπόν και δεδομένου πως το πρώτο σαξόφωνο που κατασκεύασε ο A. Sax λέγεται πως ήταν μπάσο (Harvey 1995:29.), θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως πιθανότατα το όργανο αυτό ήταν το βαρύτονο. Σίγουρα αυτό είναι ένα άκρως ενδιαφέρον ζήτημα τόσο για την ιστορία της δημιουργίας του σαξοφώνου, όσο και για το ίδιο το βαρύτονο Βλ. ακόμη τους προβληματισμούς γύρω απ' αυτό το θέμα των Chouraki 2001: 20., καθώς και Mastropietro, Alessandro (1994). *The Genesis of the Saxophone Quartet*. (Από το booklet του ψηφιακού δίσκου ακτίνας «Hommage a Sax» του Quartetto di Sassofoni Accademia. Βλ. Κεφ. 5.6.).

⁴³ Βλ. Londeix 1989: 1. Τα είδη των σαξοφώνων που κατασκευάστηκαν από τον A. Sax συχνά ποικίλουν σε αριθμό στη βιβλιογραφία.

⁴⁴ Grove 1987: 317. Βλ. ακόμη υποσημείωση 26 για το άλτο φαγκότο του William Meikle.

⁴⁵ Με τον γενικό όρο «υβρίδιο» αναφερόμαστε σε ένα όργανο το οποίο, για παράδειγμα, μπορεί να συνδυάζει ένα επιστόμιο χάλκινων πνευστών (π.χ. τρομπέτας), σε ηχητικό σωλήνα με κλειδιά (αντίστοιχο των ξύλινων πνευστών) και όχι με βαλβίδες ή πιστόνια όπως θα αναμενόταν.

⁴⁶ APES 1995: 31.

⁴⁷ Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 19. Αναφορικά με το μπάσο σαξόφωνο βλ. υποσημείωση 42.

⁴⁸ Ένας από τους πρώτους σαξοφωνίστες, ο οποίος έκανε γνωστό το όργανο στον κόσμο με ταξίδια-συναυλίες σε πολλές χώρες μεταξύ των οποίων στην Μελβούρνη της Αυστραλίας (11 Ιουνίου 1853), στην Ινδία, στην Άπω Ανατολή, κ.α., παρουσιάζοντας συχνά και δικές του συνθέσεις (Souvenirs of Java, Souvenirs of Shanghai). Μετά το 1860 δε, ο Ali Ben Sou Alle ή αλλιώς Charles-Jean-Baptiste

το 1850 σε μία από τις συναυλίες του A. Jullien. Ωστόσο, στη Γερμανία το σαξόφωνο αγνοήθηκε επίμονα και πολλοί μελετητές βασίζονται στο γεγονός στην προσωπική διαμάχη μεταξύ του A. Sax και του Wilhelm Wieprecht του οποίου η επιρροή ήταν μεγάλη στη χώρα του.

Πέρα από τον Ατλαντικό το σαξόφωνο λέγεται πως έφτασε από τους Harvey Dodworth και Eduard Lefebvre το 1853. Ωστόσο, η φυσιογνωμία που συνδέθηκε πρωτίστως με το όργανο εκεί είναι η Elizabeth Swett Coolidge - Hall, της οποίας η μεγάλη προσφορά αναγνωρίζεται κυρίως στη δημιουργία σολιστικού συμφωνικού ρεπερτορίου για το σαξόφωνο. Με τις παραγγελίες της σε καταξιωμένους συνθέτες πλούτισε την εργογραφία του οργάνου και διαμόρφωσε την εξέλιξη του.⁴⁹ Εκτός από όργανο στρατιωτικής – συμφωνικής μπάντας αλλά και συμφωνικής ορχήστρας, το σαξόφωνο άρχισε να χρησιμοποιείται στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα παράλληλα και στην ελαφρά χορευτική μουσική της Αμερικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δε ως προς αυτό αποτελεί ο Rudy Wiedoeft (βλ. και υποσημείωση 163).

Η είσοδος του σαξοφώνου στη τζαζ μουσική, δεδομένης της τωρινής του απήχησης, θα περίμενε κανείς να είναι αναμενόμενη. Ωστόσο τα πράγματα δεν ήταν τόσο απλά. Η «Αγία Τριάδα» (κλαρινέτο-κορνέτα-τρομπόνι), αποτελούσε στη Νέα Ορλεάνη τη βάση της Dixieland μουσικής. Το σαξόφωνο απ' την άλλη, δεν ήταν παρά η νέα εμπορική επιτυχία και όλοι ήταν βέβαιοι πως αργά ή γρήγορα θα εξαφανιστεί από το μουσικό προσκήνιο.⁵⁰ Παρόλα αυτά, η «νέα εμπορική επιτυχία», σε ελάχιστο χρονικό διάστημα αντικατέστησε το κλαρινέτο και δημιούργησε το έδαφος για την περαιτέρω εξέλιξη του ήχου και των δυνατοτήτων της τζαζ μουσικής. Από περιφερειακό όργανο, εξελίχθηκε σε σύμβολο αντίδρασης και επανάστασης της μουσικής ενός καταπιεσμένου λαού. Και είναι αλήθεια πως σε αυτή τη μουσική και το ίδιο το σαξόφωνο αναπτύχθηκε και αναγνωρίστηκε αρχικά ως αξιόλογο μέσο μουσικής έκφρασης. Η εξέλιξη της τεχνικής του δε, έλαβε χώρα σε αυτό το μουσικό ιδίωμα και όταν η Ευρώπη και η κλασική παράδοση ανακάλυπτε και πάλι την αξία του, η τζαζ στην Αμερική είχε ήδη φυσιογνωμίες του επιπέδου του Charlie Parker (Bird).

Στην Γαλλία έπειτα από μία αποτυχημένη απόπειρα επαναλειτουργίας της τάξης σαξοφώνου στο Ωδείο του Παρισιού το 1892, όπως είναι φυσικό ατόνησε σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον για το όργανο από εκτελεστές και συνθέτες. Σίγουρα επιβίωσε στις μπάντες χορευτικής μουσικής της Γαλλίας, Αγγλίας,⁵¹ Γερμανίας, κ.α. Ουσιαστικά όμως μπορούμε να μιλάμε για την αναβίωση του κλασικού σαξοφώνου⁵²

Soualle (όπως ονομαζόταν αρχικά) πειραματίστηκε με το σαξόφωνο παράγοντας μία δική του εκδοχή-πατέντα που ονόμασε «τουρκόφωνο» (3 μοντέλα, σοπράνο-άλτο-τενόρο)!! (Chouraki 2001: 22-23, επίσης, Harvey 1995: 11).

⁴⁹ Βλ. υποσημείωση 55 σχετικά με το ρεπερτόριο του οργάνου.

⁵⁰ Harvey 1995: 14-15. Αν κανείς αναλογιστεί με πόση αισιοδοξία το σαξόφωνο εισήχθη στους κόλπους της κλασικής μουσικής και ποιά είναι η θέση του σήμερα στις συμφωνικές ορχήστρες (βλ. Κεφ. 2.1.3.), είναι πραγματικά ειρωνικό πως οι μουσικοί της τζαζ αρχικά το απέρριψαν και στην πορεία έφτασαν να το καταστήσουν σύμβολο της δικής τους παράδοσης.

⁵¹ Βλ. Scott 2003: 80-100 όπου υπάρχει φωτογραφικό υλικό από μπάντες ελαφράς χορευτικής μουσικής στην Αγγλία της περιόδου 1920-1930.

⁵² Ο όρος «κλασικό σαξόφωνο» είναι κατ' ανάγκη αποδεκτός και χρησιμοποιείται καταχρηστικά, καθώς το σαξόφωνο δεν κατασκευάστηκε στην λεγόμενη Κλασική περίοδο της Ευρωπαϊκής μουσικής (ca 1750-1830) και ως εκ τούτου κανένα έργο της περιόδου αυτής δεν γράφτηκε συγκεκριμένα για αυτό. Ορθότερη δε κατ' αυτή την έννοια, θα αποτελούσε η αναφορά στο «ρομαντικό σαξόφωνο», που ωστόσο σαν όρος μπορεί να παραπέμπει αλλού. Εμμένουμε λοιπόν στη χρήση του «κλασικού σαξοφώνου» καθώς το τελευταίο δημιουργήθηκε για να καλύψει αρχικά ανάγκες μιας μουσικής που αποτελούσε με τον έναν ή τον άλλον τρόπο εξέλιξη της κλασικής μουσικής και κυρίως για να

στην Ευρώπη από το 1942 και έπειτα, όπου ο Marcel Mule (Le Patron) διορίζεται καθηγητής σαξοφώνου στο Ωδείο συνεχίζοντας την παράδοση του Adolphe Sax. Στο μεταξύ βέβαια ο ίδιος (M. Mule) δραστηριοποιούνταν ήδη με τα κουαρτέτα του από την Garde Republicaine⁵³ στην κλασική μουσική, αλλά και στην ελαφρά χορευτική μουσική της Γαλλίας σε πλήθος νυχτερινών μαγαζιών διασκέδασης. Από αυτό το σημείο λοιπόν και έπειτα αρχίζει η ραγδαία ανάπτυξη του ρεπερτορίου του οργάνου αλλά και η εμφάνιση περισσότερων σολίστ⁵⁴. Το σαξόφωνο χρησιμοποιείται πια σε ένα πλήθος μουσικών συνόλων και συνδυασμών. Πέρα από τις ορχήστρες και τις μπάντες κλασικής, τζαζ ή ελαφράς μουσικής, αναπτύσσονται ακόμη περισσότερο τα σύνολα μουσικής δωματίου (κουαρτέτα, ντούο, κ.α.) αφού υπάρχει πλέον πρωτότυπο ρεπερτόριο και όχι έργα του περασμένου αιώνα ή αποκλειστικά μεταγραφές⁵⁵. Η Γαλλία παραμένει σαφέστατα στην πρώτη γραμμή της πρωτοπορίας σε ό,τι αφορά το κλασικό σαξόφωνο και την εκτέλεση του. Η Αγγλία βρίσκεται πολύ κοντά και παρακολουθεί τις εξελίξεις στη γείτονα χώρα. Στη Γερμανία όμως για άλλη μια φορά το όργανο συναντά δυσκολίες. Κατά την διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (ca 1939-1945) οι Ναζί απαγορεύουν την εκτέλεση του σαξοφώνου (σε συμφωνικές ορχήστρες, συμφωνικές και στρατιωτικές μπάντες, μπάντες χορού, κ.α.) μιας και δεν αποτελούσε γι' αυτούς ένα πρωτότυπο και αυθεντικό όργανο όπως το κλαρινέτο, στην ίδια κατηγορία, και σίγουρα δεν προωθούσε την ιδέα της «καθαρής μουσικής» τους.

Στην Αμερική πέρα από την προώθηση του οργάνου στην φιλοσοφία της τζαζ υπήρχαν πολλοί σαξοφωνίστες κλασικής μουσικής (Sigurd Rascher, Ceccil Leeson, Larry Teal, κ.α.), με αποτέλεσμα να οργανωθεί για πρώτη φορά στο Σικάγο το 1968 το πρώτο Παγκόσμιο Συνέδριο Σαξοφωνιστών. Είναι αλήθεια πως οι σαξοφωνίστες υπήρξαν πρωτοπόροι σ' αυτό το θέμα μιας και ως τότε δεν υπήρχε καμιά άλλη τόσο οργανωμένη συνάντηση μουσικών από ολόκληρο τον κόσμο. Το συνέδριο από τότε ασταμάτητα πραγματοποιείται κάθε δύο χρόνια και σε μία άλλη χώρα.

διαφοροποιηθεί από το «τζαζ σαξόφωνο» στο επίπεδο της τεχνικής, του ηχοχρώματος, της αισθητικής αλλά και της λειτουργικότητας.

⁵³ Για την σημασία της Garde Republicaine στην ιστορία του κουαρτέτου σαξοφώνων, αλλά και στην ιστορία του ίδιου του σαξοφώνου εν γένει βλ. Hue 2001:16-18.

⁵⁴ Σχετικά με τους σολίστ του κλασικού σαξοφώνου βλ. Harvey 1995: 95-101, Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 19-22, κ.α. Για τους σαξοφωνίστες δε, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν στο τζαζ σαξόφωνο βλ. σχετικά Harvey 1995: 91-94, Porter 1994 : 1088-1092, Παπαδημητρίου 1979, κ.α.

⁵⁵ Η διαμορφωμένη άποψη της μουσικής κοινότητας γύρω από ένα όργανο διαφαίνεται εμφανώς στον τρόπο με τον οποίο οι συνθέτες αντιμετώπισαν το όργανο αυτό στις διάφορες εποχές. Ο ρόλος του οργάνου γενικά στις συνθέσεις, οι τεχνικές δυσκολίες που απορρέουν από τα έργα, η συχνότητα πολλές φορές της χρήσης του, είναι αυτά τα στοιχεία που καθορίζουν μουσικά – κοινωνικά την πορεία του. Στο κλασικό ρεπερτόριο του σαξοφώνου περιλαμβάνονται συμφωνικά έργα για ορχήστρα ή μπάντα, έργα μουσικής δωματίου (σόλο, ντουέτα με συνοδεία πιάνου, άλλων οργάνων ή tape, κουαρτέτα σαξοφώνων, και λοιποί συνδυασμοί), πλήθος τεχνικών ασκήσεων, αρκετές μεταγραφές, κ.α.

Μερικοί από τους συνθέτες δε, που χρησιμοποίησαν το σαξόφωνο στα έργα τους είναι και οι: Georges Bizet, Claude Debussy, Alexandre Glazounov, Eric Satie, Modeste Mussorgsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Sergey Prokofiev, Albeniz, Richard Strauss, Kurt Weill, Arthur Honegger, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Luigi Dallapiccola, Benjamin Britten, Sergey Rachmaninoff, Arto Khachaturian, Dmitri Shostakovitch, Igor Stravinsky, Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Iannis Xenakis, Leonard Bernstein, Krzysztof Penderecki, Mauricio Kagel, Edison Denisov, Heitor Villa-Lobos, Georges Gershwin, Philip Glass, κ.α. Για μία πληρέστερη παρουσίαση σχετικά με το ρεπερτόριο του οργάνου, ο αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει πληροφορίες στη βιβλιογραφία Harvey 1995: 61-90, Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 27-43, Rousseau 1982 : 15-31, Perrin 1955 : 103-147, κ.α.

Ολοκληρώνοντας, σε όλη αυτή την κίνηση για την αναδιοργάνωση και εξέλιξη του σαξοφώνου πολλοί κατασκευαστές πέραν της εταιρείας H. Selmer⁵⁶ προσπάθησαν να βελτιώσουν τεχνικά και να προωθήσουν το όργανο. Αρκεί να αναφέρουμε κάποιες από τις εταιρείες όπως: Evette et Schaeffer, Courtois, Couturier, Pellison de Lyon, Couesnon et Cie, Perret, Rive, Le Blanc, Saintememe, Beaugnier, Savana, Dolnet, κ.α. (Γαλλία) / Martin, d' Elkhart, Rudy Muck, King, κ.α. (ΗΠΑ) / Charles Mahillon, κ.α. (Βέλγιο) / Pelitti, Maldura, Grassi, κ.α. (Ιταλία) / Stentor, κ.α. (Ολλανδία) / Dickson-Maurer, κ.α. (Αυστραλία) / Hienzmann, κ.α. (Σουηδία) / Fedorov, κ.α. (Ρωσία) / Yamaha, κ.α. (Ιαπωνία), που κατασκεύασαν ή μερικές από αυτές, συνεχίζουν ακόμη την κατασκευή σαξοφώνων.

⁵⁶ Βλ. Κεφ. 2.1.1.

2.1.3. Το σαξόφωνο στον 21 αιώνα

Έπειτα από 160 χρόνια ζωής και δημιουργίας το σαξόφωνο εξακολουθεί σήμερα να εξ-ελίσσεται μέσω της μουσικής και ταυτόχρονα να εξελίσσει την ίδια τη μουσική μέσα από τις τεχνικές και εκφραστικές του δυνατότητες. Για αυτή την διαδραστική συνύπαρξη ευθύνονται αμοιβαία οι ευφάνταστοι ερμηνευτές, οι ευρηματικοί συνθέτες, καθώς και η απήχηση του οργάνου στο ευρύ κοινό. Η δεκτικότητα δηλαδή των ακροατών σε σχέση με το σαξόφωνο, άσχετα από είδη μουσικής και τεχνικές παραμέτρους. Η κοινωνική χροιά του ήχου του σαξοφώνου είναι ένα θέμα πολύ σημαντικό που πιθανότατα δεν έχει τύχει της δέουσας προσοχής στους κύκλους των μελετητών.

Σε ό, τι αφορά στην εκπαίδευση, το σαξόφωνο διδάσκεται τόσο σε ωδειακό όσο και ακαδημαϊκό επίπεδο στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής⁵⁷. Νέοι σαξοφωνίστες βγαίνουν συνεχώς στην αγορά εργασίας και ο ανταγωνισμός που αναπτύσσεται είναι πλέον αυξημένος. Συνέδρια και παγκόσμιες συναντήσεις σαξοφωνιστών για συναυλίες, master-classes, διαλέξεις και προώθηση της δουλειάς τους, λαμβάνουν χώρα με αμείωτους ρυθμούς κάθε χρόνο σε διάφορες πόλεις, ενώ η ετήσια «παραγωγή» ηχογραφήσεων αποδεικνύεται περισσότερο από ενθαρρυντική.

Στην σύγχρονη μουσική, η εργογραφία πλουτίζεται διαρκώς, καθώς τώρα αρχίζουν να διαφαίνονται πιο ξεκάθαρα οι δυνατότητες του σαξοφώνου. Πολύ συχνά δηλαδή το όργανο αυτό αντιπροσωπεύει και χαρακτηρίζει τις νεότερες συνθετικές τάσεις. Η επιφυλακτικότητα των πρώτων εκείνων συνθετών που έγραψαν για το σαξόφωνο⁵⁸, μετασηματίστηκε σε πρωτοπορία. Ωστόσο, αν και το σαξόφωνο χρησιμοποιείται με επιτυχία σε ποικίλους οργανικούς συνδυασμούς, ο θεσμός της συμφωνικής ορχήστρας πουθενά στον κόσμο δεν προβλέπει μόνιμη θέση σαξοφωνίστα. Δεδομένου πως ο κύριος όγκος των έργων που ανεβαίνουν από μία τέτοιου τύπου ορχήστρα προκύπτει λόγω οικονομικών παραμέτρων να είναι ρεπερτόριο περασμένων αιώνων εύλογα το σαξόφωνο αποκλείεται -αντίστοιχα και πολλά σύγχρονα έργα- από την «συμφωνική μονιμότητα», καταλήγοντας απλά στην «συμφωνική συνεργασία»(!), ανάλογα με την ζήτηση και τα έργα προς εκτέλεση⁵⁹.

Απ' την άλλη, στην τζαζ ή ποπ κουλτούρα διατηρείται αμείωτη η χρήση του σε ζωντανές συναυλίες και ηχογραφήσεις, παρόλη την έντονη εισροή νέων ηχητικών παραμέτρων σ' αυτές τις μουσικές, που θα μπορούσαν να υποσκελίσουν σε σημαντικό βαθμό τα παλαιότερα ακουστικά δεδομένα, στα οποία ανήκει και το σαξόφωνο.

Το βέβαιο πάντως είναι πως ο ίδιος ο A. Sax, παρόλη την προσπάθεια που είχε καταβάλει όσο ζούσε για την προώθηση του σαξοφώνου, σήμερα ίσως να δυσκολευόταν να πιστέψει το βαθμό ευόδωσης αυτών των κόπων, καθώς και την καθολική αναγνώριση του οργάνου όχι μονάχα από αυτούς που πίστεψαν και εργάστηκαν με θετικό πνεύμα για το σαξόφωνο, αλλά και από το σύνολο του μουσικού κοινού όλων αυτών των 160 ετών.

⁵⁷ Ενδιαφέρον ωστόσο, έχει η παρακολούθηση της εξέλιξης του σαξοφώνου και σε άλλες περιοχές του κόσμου. Για παράδειγμα, το όργανο αναπτύσσεται εντατικότερα στην Ταϊλάνδη όπου ο βασιλιάς της, Bhumibol Adulyadej, έχοντας σπουδάσει ο ίδιος σαξόφωνο, προωθεί πλέον μέσα από εξαιρετικά μεγάλα κονδύλια την εκπαίδευση του οργάνου αυτού στην χώρα του. Στην Ταϊλάνδη μάλιστα θα πραγματοποιηθεί και το 15^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Σαξοφώνου.

⁵⁸ Chouraki 2001: 20-23.

⁵⁹ Βλ. επίσης σχετικά με την αποδοχή ή μη του σαξοφώνου από τους κόλπους της συμφωνικής ορχήστρας και τους δύο λόγους που αναφέρονται στο Adler 1982: 206.

2.2. Τεχνολογική προσέγγιση – Συνοπτικά στοιχεία ακουστικής συμπεριφοράς

2.2.1. Περιγραφή του σαξοφώνου

Το σαξοφώνο συναποτελείται από έξι διαφορετικά τμήματα (γλωττίδα – επιστόμιο – σφικτήρας – λαιμός – ηχητικός σωλήνας – καμπάνα), τα οποία συνεργαζόμενα σχετίζονται με την διαδικασία της παραγωγής ήχου. Τα επιμέρους χαρακτηριστικά αυτών των παραμέτρων πρόκειται να εξεταστούν παρακάτω με σκοπό αφενός την πληρέστερη κατανόηση του οργάνου από κατασκευαστικής πλευράς, αφετέρου την όσο το δυνατόν επαρκέστερη παρουσίαση της λειτουργικότητας τους στον τρόπο παιξίματος του σαξοφώνου.

Γλωττίδα

Η γλωττίδα – ταλαντωτής του σαξοφώνου είναι ένα κομμάτι από καλάμι ποικιλίας *Arundo Donax*⁶⁰. Η δουλειά που επιτελεί είναι η παραγωγή πρωτογενούς ήχου μέσω ταλαντώσεων⁶¹. Οι πρώτες αυτές παλμικές κινήσεις προκαλούν την παλμική κίνηση της στήλης του αέρα στο υπόλοιπο του οργάνου. Αυτό δηλαδή το αρχικό ηχητικό υλικό είναι που διαμορφώνεται και διοχετεύεται στο περιβάλλον μέσω των υπόλοιπων εξαρτημάτων του σαξοφώνου. Το είδος καλαμιού *Arundo Donax* φύεται αποκλειστικά στα νότια της Γαλλίας, στην περιοχή Var. Οποιαδήποτε απόπειρα δε για την καλλιέργεια του σε άλλη περιοχή (Ισπανία, Ιταλία, Μεξικό, Καλιφόρνια) απέτυχε λόγω της διαφοροποίησης κλιματολογικών κυρίως συνθηκών. Σ' αυτή τη γεωγραφική θέση τα επίπεδα της υγρασίας όπως και η ποιότητα του χώματος ευνοούν την πλέον ολοκληρωμένη ανάπτυξη των χαρακτηριστικών της ποικιλίας αυτής⁶².

Ακόμα και έπειτα από την επεξεργασία που υφίσταται το καλάμι (κοπή, σχηματοποίηση, κ.α.), εξακολουθεί να αποτελεί έναν ζωντανό οργανισμό με όριο ζωής (- απόδοσης) και ευμετάβλητα χαρακτηριστικά στην πορεία της χρήσης του. Αποδίδει δηλαδή τα μέγιστα των δυνατοτήτων του μέσα στους πρώτους έξι μήνες (φυσικά ανάλογα με τη φροντίδα και προσοχή με την οποία το περιβάλλει ο εκτελεστής, το χρονικό αυτό δεδομένο μπορεί να διαφοροποιηθεί αισθητά) και παράλληλα είναι πολύ πιθανό σε κάθε χρήση, αρχικά τουλάχιστον, να εμφανίζει διαφορετικά δεδομένα (ηχοχρώματος, ευκολίας – δυσκολίας σε ορισμένες περιοχές του σαξοφώνου, ατάκας, κουρδίσματος, κ.α.). Για αυτό το λόγο κάθε εκτελεστής

⁶⁰ Harvey 1995: 32.

⁶¹ Τον Απρίλιο του 1941 οι C. S. McGinnis και C. Gallagher δημοσίευσαν, με φωτογραφικό υλικό, στο "Journal of the Acoustical Society of America" το άρθρο τους σχετικά με την κίνηση της μονής επικρουστικής γλωττίδας κατά την παραγωγή ήχου. Τα αποτελέσματα δείχνουν πως το καλάμι λειτουργεί σαν «βαλβίδα» που αρχικά κλείνει την δίοδο του αέρα προσεγγίζοντας το επιστόμιο (εξού και επικρουστική γλωττίδα) ενώ στη συνέχεια ανοίγει φτάνοντας στη μεγαλύτερη απόσταση από το επιστόμιο του οργάνου. Το 50% του συνολικού χρόνου το καλάμι βρίσκεται πάνω στο επιστόμιο κλείνοντας το, ενώ το υπόλοιπο ποσοστό μοιράζεται στην κίνηση απομάκρυνσης (25%) και στη σταθεροποίηση σε ανοιχτή θέση (25%). Φυσικά το πλάτος της ταλάντωσης δημιουργεί διαφορετικές παραμέτρους για την κίνηση της γλωττίδας καθώς και τη διάρκεια παραμονής της στις διάφορες θέσεις (Larry 1963: 21. Βλ. ακόμα Campbell / Greated 1998: 259 - 261, Benade 1990: 465, Benade 1992: 197 - 200, Backus 1977: 230 - 231, Helmholtz 1954: 553, κ.α.). Να τονιστεί εδώ πως η κίνηση της μονής επικρουστικής γλωττίδας είναι πρώτα προς το καλάμι και στη συνέχεια προς τα κάτω. Σε αντίθεση με το παραπάνω σχόλιο, οι διπλές γλωττίδες κινούνται ακριβώς με τον αντίθετο τρόπο. Να σημειωθεί δε πως η σημασία των παραπάνω σχετικά με τη κίνηση της γλωττίδας εμφανίζεται με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο στην περιγραφή της τεχνικής slap tongue.

⁶² Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 68.

πρέπει συνεχώς να γνωρίζει, στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό, αφενός σε τί κατάσταση βρίσκεται το υλικό του, αφετέρου πώς μπορεί να βελτιώσει με μικρές επεμβάσεις την ποιότητα των καλαμιών του.

Η παγκόσμια βιβλιογραφία έχει να προτείνει πολλά πάνω σ' αυτό το θέμα⁶³, είτε με επιμέρους κεφάλαια σε βιβλία που άπτονται γενικότερων θεμάτων γύρω απ' το σαξόφωνο⁶⁴, είτε με μονογραφίες αποκλειστικά για τα ίδια τα καλάμια⁶⁵. Σαφώς βέβαια το θέμα αυτό δεν μπορεί ποτέ να εξαντληθεί καθώς τα «προβλήματα» των καλαμιών δεν σχετίζονται μόνο με τεχνικά ζητήματα ευκολίας και καλύτερης απόδοσης αλλά και με αισθητικά θέματα προσέγγισης του ήχου για κάθε μουσικό.

Οι πρώτοι σαξοφωνίστες (19^{ος} αιώνας) κατασκεύαζαν μόνοι τα καλάμια τους, όπως βέβαια και οι υπόλοιποι εκτελεστές πνευστών οργάνων της εποχής. Η συνθήκη αυτή πλέον ισχύει μόνο για τους εκτελεστές πνευστών με διπλή γλωττίδα⁶⁶ (όμποε, φαγκότο), καθώς πάρα πολλές πια εταιρείες κατασκευής καλαμιών για σαξόφωνο και κλαρινέτο δραστηριοποιούνται στον κόσμο⁶⁷. Αρκεί να αναφέρουμε τις γνωστότερες όπως:

Vandoren
Selmer
Buffet Crampon
La Voz
Hemkee
Rico Royal

Φυσικά οι νεωτερισμοί που έχουν εισαχθεί από όλη αυτή τη βιομηχανία των καλαμιών είναι πολλοί. Το σκεπτικό πλέον δεν περιορίζεται σε ένα καλάμι που να μπορεί να αποδώσει μουσικά την σκέψη του εκάστοτε ερμηνευτή, αλλά στο διαχωρισμό των γλωττίδων για την απόδοση κλασσικής, τζαζ, ροκ, ποπ και παραδοσιακής μουσικής αντίστοιχα. Επίσης, υπάρχουν ειδικά καλάμια για μουσικούς που παίζουν σε μπάντες (marching bands). Πρόκειται για πλαστικές γλωττίδες μαύρου χρώματος, που δεν αντιμετωπίζουν το μόνιμο πρόβλημα για τα συμβατικά καλάμια που είναι το σπάσιμο, ενώ ακούγονται πολύ πιο δυνατά, πράγμα θετικό για όσους παίζουν σε εξωτερικούς χώρους και δη περπατώντας. Ωστόσο, ο ήχος τους σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να φτάσει την ποιότητα του ηχοχρώματος που παρουσιάζουν τα πραγματικά καλάμια, γι' αυτό άλλωστε και χρησιμοποιούνται σπάνια από τους μουσικούς. Όπως και να 'χει, η βιομηχανία των καλαμιών είναι μία απ' τις επικερδέστερες βιομηχανίες στο χώρο των αναλώσιμων μουσικών ειδών και σίγουρα η εξέλιξη της έχει πραγματικά μεγάλο ενδιαφέρον.

⁶³ Συνοψίζοντας, τα πλέον κοινά θέματα σχετίζονται με το πώς και με ποιά εργαλεία μπορεί ένας εκτελεστής να επηρεάσει διάφορες περιοχές του καλαμιού με διαφορετικά ηχητικά αποτελέσματα ή με πίνακες κατάταξης των καλαμιών ανάλογα με το είδος μουσικής ή και το επιστόμιο του εκάστοτε μουσικού. Ακόμα, η γενικότερη διαδικασία επιλογής ενός καλαμιού από την αρχή, απασχολεί σε μεγάλο βαθμό την βιβλιογραφία, αν και κάθε μουσικός γνωρίζει πως η καλύτερη δοκιμασία εξακολουθεί να είναι το παίξιμο του καλαμιού και όχι η συζήτηση γύρω από τα χαρακτηριστικά του.

⁶⁴ Βλ. σχετικά Harvey 1995, Chautemps / Kientzy / Londeix 1987, Ferron 1996, κ.α.

⁶⁵ Βλ. σχετικά Opperman, Kalmen (1956). *Handbook for Making and Adjusting Single Reeds; for all Clarinets and Saxophones*. New York, Chappell & Company, κ.α.

⁶⁶ Πιθανότατα επειδή η κατασκευή μιας διπλής γλωττίδας είναι πολύ πιο δύσκολη και απαιτητική διαδικασία σε σχέση με μία απλή επικρουστική.

⁶⁷ Παρόλο που τα καλάμια χωρίζονται με αριθμούς, από το 1 έως το 5 ή και 6 ανά ½ και ενίοτε ¼, δεν εφαρμόζεται μεταξύ εταιρειών ενιαίο σύστημα αρίθμησης και καταλογοποίησης, πράγμα που θα βοηθούσε ιδιαίτερα το μουσικό.

Επιστόμιο

Το επιστόμιο του σαξοφώνου είναι το τμήμα εκείνο που αποδίδει - διαμορφώνει ηχητικά τις ταλαντώσεις της γλωττίδας. Μέσω των κατασκευαστικών παραμέτρων του κάθε επιστομίου προκύπτουν ποικίλα ηχοχρωματικά περιβάλλοντα. Το καλύτερο παράδειγμα προς κατανόηση αυτής της θέσης είναι η απλή σύγκριση του ήχου του ίδιου σαξοφώνου από τον ίδιο εκτελεστή, με διαφορετικά ωστόσο επιστόμια⁶⁸ (κλασικής – τζαζ τεχνοτροπίας). Το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα σε κάθε περίπτωση θα είναι τελείως διαφορετικό, άσχετα με την τεχνική κατάρτιση του ερμηνευτή στις διαφορετικές τεχνοτροπίες. Έτσι προκύπτουν επιστόμια που κατασκευάζονται συγκεκριμένα για κλασική ή τζαζ (και ροκ) μουσική⁶⁹.

Η λίστα με τις παραμέτρους που μπορούν να τροποποιηθούν αλληλεπιδρώντας και δίνοντας έτσι και άλλο χαρακτήρα στον ήχο είναι μακρά. Έναν απ' τους βασικότερους παράγοντες αποτελεί το υλικό και η συνολική διαμόρφωση των χώρων του επιστομίου (εσωτερικά - εξωτερικά). Ο εβονίτης (καουτσούκ σκληρυνόμενο με προσθήκη θείου που προέκυψε γύρω στα 1850) και το πλαστικό χρησιμεύουν κυρίως για τα κλασικής τεχνοτροπίας επιστόμια. Το μέταλλο απ' την άλλη, παρουσιάζει με τον καλύτερο τρόπο όλα τα στοιχεία του τζαζ ηχοχρώματος⁷⁰. Άλλα υλικά που εμφανίζονται, σπανιότερα βέβαια, είναι το ξύλο και το γυαλί, με δικές τους ακουστικές παραμέτρους να χαρακτηρίζουν το ηχητικό αποτέλεσμα. Επίσης το επιστόμιο χαρακτηρίζεται από το άνοιγμα (lay, facing, ouverture) που δημιουργείται μεταξύ καλαμιού και επιστομίου, από τον ηχητικό θάλαμο (tone chamber) μέσα στο επιστόμιο και την επιφάνεια στην οποία τοποθετείται το καλάμι. Οιαδήποτε τροποποίηση αυτών των στοιχείων οδηγεί σε μία διαφορετική ταυτότητα επιστομίου⁷¹.

Πρέπει ακόμα να καταστεί σαφές πως ο ορισμός του τέλεια αποδεκτού επιστομίου (ανεξαρτήτως μουσικής προτίμησης) από πολλούς δεν υφίσταται στην πράξη και μάλιστα αποτελεί τροχοπέδι για την σωστή αντιμετώπιση της επιλογής επιστομίων. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε εκτελεστή (το μέγεθος – σχήμα της στοματικής του κοιλότητας, η θέση των δοντιών, το μέγεθος και η τοποθέτηση της γλώσσας, κ.α.) κάνουν εντελώς αδύνατο το ενδεχόμενο να βρεθεί έστω και ένα τέτοιο επιστόμιο. Αντίθετα, ισχύει πως ο κάθε μουσικός πρέπει να έχει στην κατοχή του πολλά διαφορετικά επιστόμια, για να είναι σε θέση πιο εύκολα να διακρίνει τί του ταιριάζει καλύτερα.

Εταιρείες που σχετίζονται με την κατασκευή και διάθεση επιστομίων είναι οι:

Vandoren

Selmer

⁶⁸ Βασική αρχή, για κάθε τέτοιου τύπου σύγκριση, αποτελεί η αλλαγή ενός μόνο παράγοντα (εδώ το επιστόμιο) σε κάθε δοκιμή. Εν προκειμένω, η διατήρηση του ίδιου καλαμιού θα ήταν η καλύτερη επιλογή, πράγμα ωστόσο δύσκολο καθώς το κάθε επιστόμιο καθορίζει το είδος και τον αριθμό του καλαμιού που είναι καλύτερο να χρησιμοποιηθεί.

⁶⁹ Εννοείται πως μπορεί κανείς με ένα κλασικό επιστόμιο να παίξει μουσική τζαζ, αλλά το άκουσμα θα είναι πολύ «ραφιναρισμένο» και εκτός της φιλοσοφίας του τζαζ ήχου. Αντίστοιχα μία απόπειρα απόδοσης κλασικής μουσικής με τζαζ επιστόμιο θα γεννούσε και αντίστοιχους προβληματισμούς για τον μουσικό και το κοινό του.

⁷⁰ Αξίζει να αναφερθεί πως τα πρώτα επιστόμια για σαξοφώνο ήταν μεταλλικά. Στην πορεία χρησιμοποιήθηκαν άλλα υλικά και το μεταλλικό επιστόμιο συνδέθηκε σταδιακά με την τζαζ μουσική. Βλ. σχετικά το κείμενο του A. Sax στις 27 / 11 / 1880 (Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 16).

⁷¹ Για μία παράθεση αναλυτικότερων χαρακτηριστικών και τροποποιήσεων, που εδώ θα ήταν άκαιρη, μπορεί κανείς να ανατρέξει στους Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 67- 68, Ferron 1996: 25 – 41, κ.α.

Meyer
Bari
Berg Larsen
Otto Link
Yamaha
Bobby Dukoff

Δυστυχώς, και για τα επιστόμια όπως και για τα καλάμια (βλ. υποσημείωση 67) δεν υπάρχει μια συμφωνία μεταξύ των κατασκευαστριών εταιρειών για την ταξινόμηση των χαρακτηριστικών τους με ένα ενιαίο σύστημα αναφοράς⁷².

Σφικτήρας

Το τρίτο βασικό εξάρτημα, απαραίτητο για την εκτέλεση του σαξοφώνου είναι ο σφικτήρας. Η λειτουργικότητα του σχετίζεται ουσιαστικά με την συγκράτηση του καλαμιού στο επιστόμιο σε θέση σταθερή και αμετακίνητη, καθώς η παραμικρή αλλαγή μπορεί να προκαλέσει θεμελιώδεις διαφοροποιήσεις στην παραγωγή και εξέλιξη της αρχικής ταλάντωσης⁷³. Οι πρώτοι σφικτήρες που κατασκεύασε και ο A. Sax είναι μεταλλικοί με δύο βίδες που συνήθως εφαρμόζουν στην επιφάνεια όπου το καλάμι εφάπτεται με το επιστόμιο.

Η αλήθεια είναι πως τέτοιου τύπου σφικτήρες είναι ακόμα σε χρήση. Ωστόσο σήμερα υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις αυτού του μοντέλου. Αρχικά μία μεγάλη καινοτομία ήταν η χρήση του δερμάτινου σφικτήρα (με μία βίδα), το ηχόχρωμα του οποίου είναι πιο μουντό και σκοτεινό σε σχέση με έναν μεταλλικό. Αυτή η διπολικότητα (μέταλλο - δέρμα) χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό τα υλικά κατασκευής. Εκεί που εμφανίζεται μεγαλύτερη ποικιλία όμως είναι το σχήμα και η σύνδεση που ο σφικτήρας επιτυγχάνει σε σχέση με το καλάμι. Χαρακτηριστικός ως προς αυτό είναι ο σφικτήρας “Optimum” της Vandoren με μία βίδα και τρεις εναλλασσόμενες πλακέτες, οι οποίες εφαπτόμενες στο καλάμι δημιουργούν διαφορετικά σημεία επαφής - πίεσης, άρα και διαφορετικά ηχοχρώματα, όπως επίσης βελτιώσεις και σε διάφορα τεχνικά ζητήματα της εκτέλεσης.

Απ’ τις σημαντικότερες εταιρείες που ασχολούνται με την παραγωγή σφικτήρων είναι και οι:

Vandoren
BG
Selmer
Yamaha

Μία νέα σχετικά τάση σε σχέση με τους σφικτήρες είναι η κατάργηση τους και η χρήση δερμάτινου κορδονιού, το οποίο περιστρεφόμενο γύρω από το επιστόμιο μπορεί να συγκρατεί το καλάμι αποδοτικότερα, αφού κάθε τύλιγμα του κορδονιού είναι σαν να ισοδυναμεί και με μία βίδα. Έτσι, εκεί που με τους συμβατικούς σφικτήρες κανείς έχει μόνο μία ή δύο βίδες, με αυτόν τον τρόπο ο εκτελεστής έχει

⁷² Γενικά είναι σε χρήση τόσο αριθμοί (1, 2, 3, κ.α.) όσο και γράμματα (A, B, C, κ.α.), αλλά και συνδυασμοί των δύο παραπάνω. Όσο μικρότερος δε ο αριθμός ή το γράμμα της αλφαβήτου τόσο πιο κλειστό (κατάλληλο για κλασικό ήχο) και το επιστόμιο. Αυτά είναι και τα μόνα κοινά χαρακτηριστικά καταλογοποίησης των επιστομίων μεταξύ των βιομηχανιών που σχετίζονται με την παραγωγή τους.

⁷³ Έχοντας αυτό κατά νου, πολλοί – κυρίως μαθητές – περνούν στο άλλο άκρο και σφίγγουν τον σφικτήρα του σαξοφώνου αρκετά ψηλά στο επιστόμιο και ιδιαίτερα δυνατά. Έτσι όμως αφενός καταστρέφουν τις βίδες του σφικτήρα, αφετέρου – πράγμα σημαντικότερο – δεν επιτρέπουν στο καλάμι να πάλλεται με την δέουσα χαλαρότητα. Με αυτό τον τρόπο ο ήχος χάνει τους αρμονικούς του και κατ’ επέκταση τον όγκο του.

τόσες όσες και οι στροφές του κορδονιού. Το μόνο πρόβλημα που παρουσιάζει αυτή η τεχνική είναι πως η αλλαγή του καλαμιού αποτελεί μια σχετικά χρονοβόρα διαδικασία.

Λαιμός

Επόμενο τμήμα στη διαδοχή των επιμέρους στοιχείων ενός σαξοφώνου, είναι ο λαιμός του οργάνου. Η περιοχή αυτή δε, προσλαμβάνει την ιδιαίτερη σημασία της λόγω επίδρασης της στο ηχόχρωμα του οργάνου. Επίσης, αποτελεί την αρχή του παραβολικού⁷⁴ σωλήνα που ακολουθεί. Ο λαιμός του σαξοφώνου αποσπάται και επανατοποθετείται στο σώμα του οργάνου σε κάθε περίπτωση εκτέλεσης.

Στο σημείο του λαιμού που συνδέεται με το επιστόμιο του σαξοφώνου υπάρχει κυκλικά τοποθετημένο ένα κομμάτι φελλού⁷⁵. Η χρηστική λειτουργία αυτού βασίζεται στο συνολικό κούρδισμα του σαξοφώνου, καθώς τοποθετώντας πιο μέσα στον φελλό το επιστόμιο, οξύνεται η παραγομένη νότα. Το αντίθετο δε ισχύει όταν το επιστόμιο τοποθετείται σε άλλη θέση πιο έξω στο φελλό. Αυτό έχει να κάνει βασικά με το μήκος του ηχητικού σωλήνα, το οποίο καθώς αυξομειώνεται επηρεάζει αντίστοιχα το κούρδισμα του σαξοφώνου⁷⁶.

Ο λαιμός του σαξοφώνου δεν είναι ίδιος, από άποψη σχήματος, σε όλα τα είδη σαξοφώνου⁷⁷. Η διαφορά μεγέθους των μοντέλων επηρεάζει αντίστοιχα και το μέγεθος αυτής της περιοχής. Στο σοπράνο υπάρχουν δύο επιλογές για τον εκτελεστή. Η πρώτη σχετίζεται με έναν ίσιο λαιμό χωρίς κλίση, ο οποίος παραπέμπει σε κλαρινέτο. Η δεύτερη επιλογή έχει να κάνει με αντίστοιχου μεγέθους λαιμό με ελαφρά ωστόσο κλίση, που θυμίζει περισσότερο σαξόφωνο⁷⁸. Στο άλτο και τενόρο σαξόφωνο πάλι, υπάρχει το χαρακτηριστικό για κάθε μοντέλο σχήμα χωρίς διαφοροποιήσεις. Και στα τρία αυτά σαξόφωνα επίσης, το κλειδί της οκτάβας, που βρίσκεται τοποθετημένο στον ηχητικό σωλήνα, συνδέεται μέσω ενός μηχανισμού με το λαιμό του οργάνου, όπου βρίσκεται η οπή του κλειδιού. Στα μεγαλύτερα μοντέλα, όπως βαρύτονο, μπάσο, κ.α., το μέρος του λαιμού που αποσπάται αποτελεί ένα τμήμα μόνο του λαιμού στο σύνολο του. Το υπόλοιπο παραμένει κατασκευαστικά προσαρτημένο στο σαξόφωνο, ενώ η οπή του κλειδιού της οκτάβας βρίσκεται στο αντίστοιχο τμήμα του ηχητικού σωλήνα.

Και οι λαιμοί κατασκευάζονται ανεξάρτητα και μεμονωμένα από τις εταιρείες που παράγουν σαξόφωνα. Συγκεκριμένα, έτσι προκύπτουν όλες οι βελτιώσεις στα

⁷⁴ Βλ. Κεφ. 2.2.3.

⁷⁵ Να σημειωθεί πως στο σαξόφωνο ο φελλός είναι τοποθετημένος στο λαιμό του οργάνου και όχι στο επιστόμιο του όπως λαμβάνει χώρα στο κλαρινέτο.

⁷⁶ Να τονιστεί πως το σαξόφωνο, όπως και τα περισσότερα πνευστά όργανα, κουρδίζει με μεγαλύτερη επάρκεια στα 442 Hz. Βλ. ακόμη για μία πληρέστερη παρουσίαση του ζητήματος, Baines 1991: 48-51, Backus 1977: 155-158, Fletcher / Rossing 1998: 469, καθώς και Versavaud 2000: 16. Επίσης, πρέπει να επισημανθεί πως αν και όλες οι οπές του σαξοφώνου έχουν προκύψει έπειτα από ακουστικές μετρήσεις, το συνολικό κούρδισμα του οργάνου αποκλειστικά από την περιοχή του φελλού είναι πρακτικά αδύνατο. Κάθε περιοχή του σαξοφώνου (ενίοτε και κάθε μεμονωμένος φθόγγος) παρουσιάζει τονικές ιδιαιτερότητες (π.χ. είναι χαρακτηριστικά οξύτερο στις ψηλές συχνότητες και το αντίθετο στις χαμηλές) που ο εκάστοτε εκτελεστής μαθαίνει πώς να αντιμετωπίζει στην πορεία των σπουδών του. Αντίστοιχες αναλογίες ως προς το κούρδισμα συναντιούνται και στα υπόλοιπα πνευστά όργανα, χωρίς το σαξόφωνο να αποτελεί εδώ κάποιο είδος εξαίρεσης.

⁷⁷ Σε αντίθεση με το καλάμι, το επιστόμιο και το σφικτήρα του σαξοφώνου, που τροποποιούνται σε μέγεθος ανάλογα με το όργανο, ο λαιμός παρουσιάζει και άλλες ιδιαιτερότητες.

⁷⁸ Όχι μόνο σχηματικά αλλά και επειδή δημιουργεί την χαρακτηριστική γωνία μεταξύ του επιστομίου του σαξοφώνου και των δοντιών του εκτελεστή, σε αντίθεση με το λαιμό τύπου κλαρινέτου της πρώτης εκδοχής.

διάφορα μοντέλα. Υπάρχουν για παράδειγμα λαιμοί με σπειροειδή σχηματοποίηση στο άκρο τους που συνδέεται με το σώμα του οργάνου. Έτσι ο ήχος του οργάνου ενισχύεται και γίνεται πλουσιότερος σε αρμονικούς, καθώς και ο αέρας του εκτελεστή ταξιδεύει με μεγαλύτερη ταχύτητα στο σαξόφωνο.

Άλλοι πειραματισμοί περιλαμβάνουν την αλλαγή του υλικού κατασκευής. Τα σαξόφωνα με χρυσή λάκα φτιάχνονται κυρίως από κράμα χαλκού και νικελίου, ενώ αυτά με ασημένια λάκα έχουν μέσα στη λάκα τους και ασήμι. Βέβαια, οι πραγματικές αναλογίες των υλικών είναι δύσκολο να προσδιοριστούν, καθώς οι ίδιες οι κατασκευάστριες εταιρείες εύλογα κοινοποιούν ελάχιστα σχετικά. Αντίστοιχα λοιπόν με τα όργανα παράγονται και οι λαιμοί, εκτός από εξειδικευμένες περιπτώσεις. Παραδείγματος χάριν, κατασκευάζονται λαιμοί από κράμα χαλκού, νικελίου και ασημιού. Επίσης, πολύ συχνά χρησιμοποιείται και ο χρυσός σε συνδυασμό με άλλα μέταλλα. Το ηχητικό αποτέλεσμα, μόνο για έναν εξασκημένο στον ήχο του σαξοφώνου ακροατή, διαφοροποιείται έντονα με κάθε τροποποίηση – μίξη των επιμέρους υλικών.

Ηχητικός σωλήνας

Άμεση προέκταση του λαιμού αποτελεί ο ηχητικός σωλήνας, το κυρίως σώμα δηλαδή, κατά μία άλλη έννοια, του σαξοφώνου. Πρόκειται για ένα κωνικό ανοικτό σωλήνα⁷⁹ (βλ. το σχήμα του όμποε) με χαρακτηριστική, για το σαξόφωνο, ωστόσο παραβολικότητα⁸⁰.

Επάνω και κατά μήκος του ηχητικού σώματος είναι, μέσω ακουστικών προσεγγίσεων, διατεταγμένες οι πλευρικές οπές⁸¹ με σταδιακή αύξηση της διατομής τους καθώς απομακρύνονται από το επιστόμιο⁸². Κάθε μία απ' τις τελευταίες δε, σχετίζεται με το σύστημα κλειδιών (συνδυασμός του συστήματος που ισχύει στο απλό όμποε με τον τύπο Boehm⁸³ για το δεξί χέρι⁸⁴), τα οποία ανάλογα κλείνουν ή ανοίγουν τις τάπες που εφαρμόζουν σ' αυτές τις οπές⁸⁵, άρα επηρεάζουν ανάλογα και το παραγόμενο τονικό ύψος των φθόγγων του οργάνου. Το σύστημα αυτό των κλειδιών συγκρατείται και υποβοηθάται από ένα σύνολο αποτελούμενο από βίδες, ελάσματα, ελατήρια, μοχλούς, κ.α.⁸⁶ Να τονιστεί επίσης, πως σε αντίθεση με το

⁷⁹ Βλ. Κεφ. 2.2.3.

⁸⁰ ο.π.

⁸¹ Συνολικά 24 στον αριθμό, αν και το βαρύτονο σαξόφωνο αριθμεί 25. Βλ. υποσημείωση 85.

⁸² Βλ. το σχόλιο και την σχετική εικόνα στο Benade 1992: 216-217.

⁸³ Για το σύστημα Boehm, βλ. Adler 1982: 153. Στο Campbell / Greated 1998: 271 επίσης, αναφέρεται πως η κατασκευή του σαξοφώνου συγκεκριμένα (το 1846) και η κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού του, έλαβε χώρα ένα χρόνο νωρίτερα από τη δημοσιοποίηση του συστήματος Boehm.

⁸⁴ Grove 1987: 313.

⁸⁵ Σχετικά με τον αριθμό αυτών των κλειδιών, υπάρχουν συνολικά δέκα (10) κλειδιά τα οποία λειτουργικά χρησιμεύουν στο κλείσιμο των οπών (ένα ακόμη εμφανίζεται μόνο για το βαρύτονο σαξόφωνο και σχετίζεται με την παραγωγή του φθόγγου a, δηλαδή C ως απόλυτο τονικό ύψος. Βλ. μεταξύ άλλων και Baines 1991: 147.) και άλλα δώδεκα (12) σχετιζόμενα με την αντίθετη διαδικασία. Στα τελευταία δε, θα μπορούσαν να προστεθούν και τα δύο κλειδιά της οκτάβας, εκ των οποίων το δεύτερο λειτουργεί αυτόματα. Κανονικά βέβαια, το ορθώς κατασκευαστικό σαξόφωνο θα όφειλε να έχει από τέσσερα και πάνω τέτοιου τύπου κλειδιά οκτάβας (πράγμα εξαιρετικά περίπλοκο για τον εκτελεστή), ώστε και το κούρδισμα των παραγομένων με αυτό τον τρόπο φθόγγων να είναι πιο σωστό. Βλ. σχετικά με τα κλειδιά οκτάβας, μία αναλυτικότερη προσέγγιση στους Harvey 1995: 39 και Campbell / Greated 1998: 272.

⁸⁶ Πρόκειται για 300 (μαζί με τα κλειδιά) ξεχωριστά κομμάτια που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο ενώνονται σε 800 διαφορετικά σημεία στον ηχητικό σωλήνα του σαξοφώνου (Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 58).

κλαρινέτο (βλ. σχετικά την παραγωγή του φθόγγου c^1 για κλαρινέτο σε Β ⁸⁷) στο σαξόφωνο δεν υπάρχουν οπές μη σχετιζόμενες με το συνολικό σύστημα κλειδιών που αναφέρθηκε νωρίτερα. Σημαντικό ρόλο ακόμη διαδραματίζουν και οι τάπες. Είναι λείες δερμάτινες επιφάνειες, οι οποίες προσαρμολίζονται στις οπές κατά το κλείσιμο ή άνοιγμα των τελευταίων⁸⁸.

Η συνολική έκταση που μπορεί να καλυφθεί από ένα μόνο σαξόφωνο είναι περίπου $2 \frac{1}{2}$ οκτάβες. Συγκεκριμένα από ('a' για το βαρύτονο) b έως $f\#^3$. Χαρακτηριστικά το σύστημα κλειδιών χωρίζει αυτή την έκταση σε τέσσερις (4) περιοχές ($b - c\#^1 / d^1 - c\#^2 / d^2 - c\#^3 / d^3 - f\#^3$). Μία πέμπτη δε, θα μπορούσε να περιλαμβάνει τις ακόμα υψηλότερες συχνότητες (αρμονικούς) για τους οποίους ωστόσο θα γίνει λόγος στο Κεφάλαιο 2.3. Μία ομάδα σαξοφώνων αποτελούμενη και από τα επτά βασικά μέλη της (κοντραμπάσο – μπάσο – βαρύτονο – τενόρο – άλτο – σοπράνο – σοπρανίνο) – άλλωστε αυτή ήταν και η αρχική κατασκευαστική ιδέα του A. Sax – θα έφτανε από άποψη έκτασης άνετα τις έξι (6) οκτάβες ($C^1 - c^4$) σε απόλυτο τονικό ύψος.

Χαρακτηριστικό είναι και το σχήμα U του ηχητικού σωλήνα, που ξεκινά από την οπή που παράγει το φθόγγο c^1 (για το σαξόφωνο), στα μοντέλα από το άλτο και έπειτα. Από το βαρύτονο και πέρα δε, εμφανίζεται περαιτέρω κάμψη του ηχητικού σώματος (βλ. σχετικά και την παρουσίαση για το λαιμό του σαξοφώνου). Μεγάλο μέρος της δημοσιότητας και αίγλης του σαξοφώνου προκύπτει από αυτή τη κλίση (U) του σωλήνα και αρκετές φορές σαξόφωνα τύπου σοπράνο ή σοπρανίνο κατασκευάζονται με αυτό το σκεπτικό (βλ. τύπους όπως saxello, manzello, κ.α.⁸⁹). Αντίστοιχα βέβαια, παρατηρούνται και σαξόφωνα από άλτο έως και βαρύτονο (!) κατασκευασμένα σε ευθεία κατά το πρότυπο του σοπράνο (βλ. stritch⁹⁰). Λοιπές διαφοροποιήσεις του κλασικού σχήματος ενός ηχητικού σωλήνα για το σαξόφωνο θα περιλάμβαναν αλλαγές στο μέγεθος του οργάνου⁹¹, στο υλικό κατασκευής του (πλαστικό, μπαμπού, κ.α.)⁹², καθώς και στον τρόπο εκτέλεσης του, μέσα από σχετικές⁹³ ή και ακόμη πιο απομακρυσμένες μεθόδους^{94, 95}.

Καμπάνα

Ολοκληρώνοντας αυτή τη σύντομη περιγραφή των επιμέρους τμημάτων ενός σαξοφώνου, φτάνουμε τέλος στην καμπάνα του οργάνου, στην οποία βρίσκονται οι

⁸⁷ Σε απόλυτο τονικό ύψος πρόκειται για τη νότα b (βλ. Κεφ. 2.2.2.).

⁸⁸ Με το σχήμα που θα μπορούσαν γενικά να έχουν οι τάπες και τα ηχητικά αποτελέσματα από αυτούς τους πειραματισμούς έχουν προκύψει κάποια ιδιαίτερα ενδιαφέροντα δεδομένα. Πολλοί σολίστ επεμβαίνουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και σε τέτοιες παραμέτρους του οργάνου τους. Για παράδειγμα, υπάρχουν σαξόφωνα που κατά παραγγελία έχουν τάπες με κυρτή επιφάνεια για την ευκολότερη παραγωγή μικροδιαστημάτων, κ.α. (βλ. Κεφ. 2.3.). Η τεχνική αυτή άλλωστε είναι προσφιλή και από το «turcophone» του Ali Ben Sou Alle ή αλλιώς Charles-Jean-Baptiste Soualle (βλ. υποσημείωση 48). Επιπρόσθετα, σχετικά με τις τάπες γενικά, βλ. και Campbell / Greated 1998: 271.

⁸⁹ Βλ. χαρακτηριστικά Porter 1994 : 1091-1092

⁹⁰ ο.π.

⁹¹ Σαξόφωνα κατ' επέκταση μικρότερα (soprillo) ή μεγαλύτερα ακόμα από τα ήδη υπάρχοντα (sub-contrabass).

⁹² Grafton Acrylic Saxophone, Bamboo Saxophone (Xaphoon), κ.α. (Harvey 1995: 114-116).

⁹³ "One Hand Saxophone", Conn-O-Sax, "Double Resonance Alto", κ.α. (Harvey 1995: 109-114).

⁹⁴ Για παράδειγμα, μία άκρως χαρακτηριστική περίπτωση είναι και αυτή του ολκωτού σαξοφώνου (slide saxophone), το οποίο εγκαταλείφθηκε λόγω εντονότατων προβλημάτων τονικής ευστάθειας. (Porter 1994: 1092). Σε κάθε περίπτωση βέβαια το διαδύκτιο βρήθει από πλήθος φωτογραφικού και ηχητικού υλικού σχετικά με μοντέλα σαξοφώνου που δεν εμπίπτουν απόλυτα στη κλασική (πια) ιδέα.

⁹⁵ Για μία παρουσίαση των εταιριών που ασχολούνται με την κατασκευή σαξοφώνων βλ. 2.1.3.

οπές των φθόγγων $b - h - c^1 - c\#^1$ (από a για το βαρύτονο). Το μέγεθος και η διατομή τους δε, είναι τέτοια ώστε να καθιστά απίθανη τη δυνατότητα του εκτελεστή να τις κλείσει απλά με το χέρι του, με δεδομένο πως θα απαιτούνταν η χρήση ολόκληρης της παλάμης.

Ο E. Ferron αναφέρει πως κατά μία έννοια, το σαξόφωνο είναι, όπως και το φλάουτο, ένα όργανο χωρίς καμπάνα⁹⁶. Η βάση αυτού του σχολίου εδράζεται στο γεγονός πως σε αντίθεση με τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά (βλ. τρομπέτα, τρομπόνι, κ.α.), που το σύνολο της ηχητικής ενέργειας αποδίδεται στο περιβάλλον αποκλειστικά μέσω της καμπάνας, στο σαξόφωνο, και στα συν αυτά όργανα, υπάρχουν πολλές οπές από τις οποίες χάνεται ουσιαστικά το μεγαλύτερο μέρος του ήχου με αποτέλεσμα η καμπάνα για αυτούς τους φθόγγους να έχει ελάχιστη ή εντελώς αμελητέα επίδραση⁹⁷. Η ακουστική λειτουργικότητα που παρέχει η καμπάνα στο σαξόφωνο είναι ουσιαστικά η παροχή ενός φίλτρου υψηλών συχνοτήτων για τις τελευταίες μπάσες νότες, προκειμένου να αποδίδονται ηχητικά όπως και οι υπόλοιποι φθόγγοι με διάφορες οπές του ηχητικού σωλήνα ανοικτές. Λειτουργεί κατά βάση προς όφελος αυτών των ελάχιστων φθόγγων (και κάποιες άλλες συχνότητες στην τέταρτη οκτάβα, οι οποίες παράγονται μέσω διχαλωτών δακτυλισμών⁹⁸).

⁹⁶ Ferron 1996: 24-25.

⁹⁷ Για μία αναλυτικότερη επισκόπηση του θέματος βλ. και Benade 1992: 227-229.

⁹⁸ Σε σχέση με τους «διχαλωτούς δακτυλισμούς», βλ. Benade 1990: 455-462.

2.2.2. Τόνος κατασκευής – Μεταφορά

Ως τόνος κατασκευής ενός πνευστού οργάνου νοείται ο θεμέλιος φθόγγος της διατονικής κλίμακας, η οποία προκύπτει ηχητικά από το διαδοχικό άνοιγμα-κλείσιμο των πλευρικών οπών του ηχητικού σωλήνα⁹⁹. Αυτή η τονική βάση δεν συνεπάγεται κάποια υποχρεωτική σύμπτωση με τον χαμηλότερο φθόγγο του οργάνου, αν και σε ορισμένα σαξόφωνα υφίσταται απλά σαν κατάσταση¹⁰⁰.

Τα σαξόφωνα λοιπόν αρχικά κατασκευάζονταν στους τόνους C / F και B / Eb¹⁰¹. Δηλαδή, ένα σοπράνο σαξόφωνο κατασκευαστικά μπορούσε να είναι είτε σε F, είτε πάλι σε Eb. Κατά αντιστοιχία, ένα σοπράνο σαξόφωνο αποκλειστικά ήταν είτε σε C, είτε σε B. Εναλλάξ και τα υπόλοιπα όργανα ομαδοποιούνται λόγω μεγέθους του ηχητικού τους σωλήνα στη μία ή την άλλη κατηγορία.¹⁰² Η διαφορά των τόνων κατασκευής C / F από τους αντίστοιχους B / Eb έγκειται, πέρα από τη μικρή διαφορά μεγέθους, κατά βάση στο ηχόχρωμα των δύο κατηγοριών. Τα σαξόφωνα δηλαδή των οποίων η χρήση προβλεπόταν για μία συμφωνική ορχήστρα, είχαν τόνο κατασκευής σε C / F. Απ' την άλλη, τα όργανα της στρατιωτικής ή συμφωνικής μπάντας ήταν αυτά σε B / Eb. Σήμερα η κατασκευή σαξοφώνων έχει περιοριστεί στα τελευταία (B / Eb), ενώ τα υπόλοιπα μοντέλα σε C / F που έχουν επιζήσει είναι πια αντίκες και αντιμετωπίζονται με τον αντίστοιχο σεβασμό ως όργανα εποχής.

Αυτός ο τόνος κατασκευής λοιπόν ενός πνευστού οργάνου χαρακτηρίζει ουσιαστικά και την απόκλιση (- μεταφορά) του οργάνου αυτού από την καθολικά αποδεκτή σχέση μεταξύ ενός συγκεκριμένου τονικού ύψους και της, κατά κοινή σύμβαση και πάλι, ονομασίας του. Για παράδειγμα, ένα τενόρο σαξόφωνο σε C¹⁰³ δεν αποτελεί όργανο μεταφοράς μιας και παίζει τους ίδιους φθόγγους¹⁰⁴ του πιάνου¹⁰⁵. Αντίστοιχα ωστόσο το σύγχρονο τενόρο που κατασκευάζεται αποκλειστικά σε B, είναι όργανο μεταφοράς, καθώς παράγοντας, για παράδειγμα, τη νότα c², το ακουστικό αποτέλεσμα θα περιλαμβάνει τη νότα b (του πιάνου). Κατά αντιστοιχία, ένα βαρύτονο σαξόφωνο (Eb) παίζοντας και πάλι το φθόγγο c², θα παράγει ουσιαστικά το τονικό ύψος της νότας eb.¹⁰⁶

Αυτή η φαινομενική αρχικά δυσκολία κατανόησης που παρουσιάζει η ιδέα της μεταφοράς είναι ουσιαστικά ιδιαίτερα βοηθητική στην πράξη για τον εκτελεστή. Σε αντίθετη περίπτωση, θα προέκυπτε, για το σαξόφωνο συγκεκριμένα, η αναντιστοιχία απλών κλιμάκων, χωρίς πλήθος αλλοιώσεων δηλαδή, με απλούς δακτυλισμούς. Τα μαθησιακά και μόνο προβλήματα (καθώς θα απαιτούνταν περίπλοκοι δακτυλισμοί για την παραγωγή μίας απλής C⁺), που θα προέκυπταν από αυτή τη κατάσταση, δηλώνουν με επάρκεια το μέγεθος των υπόλοιπων προβληματισμών στους οποίους θα υπεισέρχονταν οι εκτελεστές σαξοφώνου αν

⁹⁹ Γιάννου 2002: 11, Forsyth 1982: 163, Adler 1982: 156-158, κ.α.

¹⁰⁰ Στα σαξόφωνα για παράδειγμα που έχουν τόνο κατασκευής B (βλ. σοπράνο, τενόρο, κ.α.) εμφανίζεται αυτή η σύμπτωση με τη χαμηλότερη νότα τους που και πάλι είναι ένα b.

¹⁰¹ Ο A. Sax κατασκεύασε αρχικά 14 είδη σαξοφώνων (7 σε C / F και 7 σε B / Eb αντίστοιχα). Βλ. και υποσημείωση 41.

¹⁰² Για μία πλήρη παράθεση του συσχετισμού «τόνος κατασκευής – μοντέλο σαξοφώνου» βλ. Grove 1987: 316.

¹⁰³ Γνωστό στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κυρίως ως μοντέλο C Melody Saxophone.

¹⁰⁴ Αν και μία οκτάβα χαμηλότερα.

¹⁰⁵ Εν προκειμένω, το πιάνο απλά αντιπροσωπεύει τα όργανα αυτά που είναι σταθερά ως προς τον τόνο κατασκευής τους και χαρακτηρίζουν αυτή τη καθολικά παραδεκτή σχέση μεταξύ φθόγγου και παραγομένου τονικού ύψους. Κάλιστα δε, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί πλήθος άλλων οργανικών δεδομένων (βλ. ακορντεόν, κιθάρα, κ.α.).

¹⁰⁶ Να τονιστεί πως ο εκτελεστής του σαξοφώνου διαβάζει πάντα σε κλειδί Σολ της δεύτερης γραμμής.

ίσχυε κάτι ανάλογο. Εξ' άλλου, τα βασικά χαρακτηριστικά τεχνικής του σαξοφώνου δεν διαφοροποιούνται δραματικά μεταξύ των διαφορετικών μοντέλων. Κατά συνέπεια, είναι ευκολότερο για τους σαξοφωνίστες που παίζουν περισσότερα του ενός οργάνου να γνωρίζουν αυτή τη τεχνική της μεταφοράς, παρά να είναι αναγκασμένοι να μαθαίνουν για κάθε σαξόφωνο άλλες ονομασίες φθόγγων και να τις συνδυάζουν πάντα με διαφορετικούς δακτυλισμούς.

2.2.3. Γενικά χαρακτηριστικά ακουστικής

Είναι γνωστό πως τα πνευστά μουσικά όργανα παράγουν τον ήχο τους μέσω στάσιμων κυμάτων¹⁰⁷, τα οποία αναπτύσσονται στον ηχητικό σωλήνα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως το μεγαλύτερο μέρος της ενέργειας (98%), που παρέχεται από τον εκτελεστή για την διατήρηση του κύματος, μετασχηματίζεται σε θερμότητα λόγω τριβών της αέριας στήλης στα τοιχώματα του οργάνου. Ουσιαστικά, με το υπόλοιπο ποσοστό (2%), λαμβάνει χώρα η εκπομπή της ηχητικής ενέργειας¹⁰⁸.

Τόσο ο Η. Helmholtz¹⁰⁹, ήδη από το 1862 με τη θεωρία του σχετικά με συστήματα αντήχησης, όσο κι ο F.W. Bessel¹¹⁰, του οποίου η ενασχόληση περιλάμβανε τα σχήματα των ηχητικών σωλήνων, υπήρξαν πρωτοπόροι ερευνητές στους τομείς τους, με προτάσεις που ακόμα και σήμερα εξακολουθούν να χαίρουν κοινής εκτίμησης και αποδοχής.

Επιπρόσθετα, ιδιαίτερη σημασία για το σαξόφωνο δίνεται από ακουστικής άποψης στο σχήμα του ηχητικού σωλήνα. Είναι χαρακτηριστικό για το όργανο το κωνικό του σχήμα¹¹¹ με άνοιγμα γωνίας περίπου στις 2°¹¹². Ωστόσο, ο κώνος¹¹³ που σχηματίζει το σαξόφωνο δεν έχει χαρακτηριστικά ευθυγράμμισης, αλλά είναι παραβολικός και κατ' επέκταση εξηγείται με τον αντίστοιχο τύπο της παραβολής¹¹⁴.

Στη διάκριση δε μεταξύ ανοικτών – κλειστών ηχητικών σωλήνων, το σαξόφωνο γενικά αντιμετωπίζεται ως ανοικτός ηχητικός σωλήνας, καθώς δύναται, όσον αφορά το τονικό φάσμα, να παράγει αφενός το σύνολο της αρμονικής στήλης (και όχι μόνο τους περριτούς αρμονικούς όπως το κλαρινέτο, ως κλειστός σωλήνας)¹¹⁵, αφετέρου το υπερφήσημα του είναι σε απόσταση οκτάβας (σε αντίθεση και πάλι με το κλαρινέτο, του οποίου το υπερφήσημα είναι σε διάστημα δωδεκάτης)¹¹⁶. Ωστόσο, τα πράγματα είναι κατά τι πιο περίπλοκα, μιας και μπορεί το άκρο της καμπάνας να είναι ανοικτό, το τμήμα βεβαία του επιστομίου (άλλο άκρο) είναι σχεδόν κλειστό¹¹⁷. Παρόλο λοιπόν που πρόκειται για έναν ανοικτό σωλήνα, όταν το σαξόφωνο παίζεται προκύπτουν άλλες παράμετροι, όπως η παραγωγή

¹⁰⁷ Για μία επισκόπηση σχετικά με τη θεωρία των στάσιμων κυμάτων, βλ. Handel 1991: 33, Backus 1977: 63-68, Campbell / Greated 1998: 188, κ.α.

¹⁰⁸ Σπυρίδης 1996: 221-224.

¹⁰⁹ Βλ. Helmholtz, H (1954). *On the Sensations of Tone*. Dover, New York. Επίσης, για τη θεωρία του Helmholtz (Helmholtz resonator, κ.α.) βλ. Olson 1967: 71-73, Backus 1977: 78-80, κ.α.

¹¹⁰ Benade 1992: 209-215. Παρουσιάζεται η θεωρία του (Bessel horns), με σχήματα και αναλύσεις, καθώς και ένα ιδιαίτερα σύντομο αλλά κατατοπιστικό «βιογραφικό» σημείωμα για τον ίδιο. Επιπρόσθετα, βλ. Fletcher / Rossing 1998: 213-216, Σπυρίδης 1996: 219-221.

¹¹¹ Αν και ο A. Baines πιστεύει πως εδώ ο όρος «κωνικό» δεν είναι ξεκάθαρα δηλωτικός, καθώς υπάρχει ενδεχόμενο σύγχυσης με το κωνικό φλάουτο με ράμφος (recorder), ή το παλιό κωνικό φλάουτο. Προτείνει δε τον όρο «επεκτεινόμενος» ηχητικός σωλήνας (expanding bore) (Baines 1991: 36).

¹¹² Fletcher / Rossing 1998: 496.

¹¹³ Βλ. χαρακτηριστικά Benade 1992: 211-212, το 3° κέρατο του Bessel (σχ. 48) όπως επίσης και την απεικόνιση του ηχητικού σωλήνα του σαξοφώνου (σχ. 50).

¹¹⁴ Ferron 1996: 18. Βλ. το σχόλιο και τη σχηματική παράσταση της διαφοράς μεταξύ ευθυγραμμισμένου και παραβολικού κώνου.

¹¹⁵ Μία μαθηματική εξήγηση σχετίζεται με την πορεία του ηχητικού κύματος, που ουσιαστικά αποτελεί τμήμα μιας σφαιρικής επιφάνειας (Baines 1991: 37).

¹¹⁶ Forsyth 1982: 166. Γενικά ισχύει πως ο συνδυασμός κυλινδρικού σωλήνα (βλ. κλαρινέτο, αν και αποδεικνύεται πως δεν είναι εντελώς κυλινδρικός ο σωλήνας του) και καλαμιού, δημιουργεί έναν κλειστό ηχητικό σωλήνα. Αντίθετα, για το σαξόφωνο ισχύει η συνθήκη του συνδυασμού ενός κωνικού σωλήνα με ένα καλάμι, που παράγει έναν ανοικτό ηχητικό σωλήνα.

¹¹⁷ Βλ. χαρακτηριστικά το Κεφ. 2.2.1. και την υποσημείωση 61. Συγκεκριμένα δε, ό, τι έχει να κάνει με την κίνηση του καλαμιού κατά την παραγωγή του ήχου στο σαξόφωνο.

θεμελίων σε διάστημα 3^{ης} ή 4^{ης} χαμηλότερα σε σχέση με το αναμενόμενο μέγεθος του σωλήνα. Χαρακτηριστικά, μπορεί κανείς να φανταστεί την συνέχεια-προέκταση του (ηχητικού σωλήνα) μέσα στο λαιμό του εκτελεστή¹¹⁸.

¹¹⁸ Σχετικά με τους ανοικτούς – κλειστούς ηχητικούς σωλήνες και τις ποικίλες ακουστικές παραμέτρους, οι οποίες προκύπτουν από την εξέτασή τους, βλ. μεταξύ των άλλων Baines 1991: 36-37, Jeans 1968: 137-142, κ.α.

2.3. Τεχνικές εκτέλεσης στην εργογραφία του Δημήτρη Νικολάου για σόλο σαξόφωνο

2.3.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Η σύγχρονη μουσική¹¹⁹ έχει ενσωματώσει λειτουργικά μεταξύ άλλων και έναν αριθμό στοιχείων που άπτονται ζητημάτων εκτέλεσης της «νέας» αυτής διαλέκτου. Η δημιουργική φαντασία και η προσωπική αναζήτηση συνθετών και ερμηνευτών συγκεκριμένα, έφερε στο προσκήνιο ήχους και τεχνικές προσέγγισης που θα ήταν κυριολεκτικά ανήκουστες με τα πρότερα αισθητικά δεδομένα πρόσληψης της μουσικής. Το σαξόφωνο δε, όντας όργανο που ωρίμασε μέσα σ' αυτά τα κρίσιμα ουσιαστικά, και για τη σύγχρονη μουσική, χρόνια των αρχών του 20^{ου} αιώνα, επηρεάστηκε από την τελευταία αλλά παράλληλα υπήρξε και ένα ασφαλές όχημα για την προώθηση και εξέλιξη της. Ωστόσο, πρέπει να καταστεί σαφές στον αναγνώστη πως αναφερόμαστε σε ένα πλήθος συνθετών – εκτελεστών από διαφορετικές χώρες, οι οποίοι μεταφέρουν στο μουσικό τους κώδικα ετερόκλητα σύνολα μουσικών γονιδίων και πως όλη αυτή η διεργασία λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα χρονικό πλαίσιο ουσιαστικά πέραν του ενός αιώνα. Αυτή η μουσική πανσπερμία λοιπόν αναμφίβολα βρίσκει διάφορα μονοπάτια έκφρασης μέσα από ποικίλες τεχνικές παραμέτρους.

Στο παρόν κεφάλαιο βεβαία, το μέλημα του συντάκτη σχετίζεται με τον τρόπο που ο συνθέτης Δ. Νικολάου είδε και χρησιμοποίησε, και αυτός με τη σειρά του, το σύνολο αυτών των δεδομένων (βλ. και εισαγωγή). Πώς τα αφομοίωσε και τα εισήγαγε στα οκτώ συνολικά έργα του για σόλο σαξόφωνο και τέλος αν κατάφερε και ο ίδιος να προσφέρει κάτι ακόμα στη σύγχρονη μουσική γλώσσα. Με αυτές τις σκέψεις, παρουσιάζονται και προσεγγίζονται όσον αφορά το τρόπο εκτέλεσης, όλες οι τεχνικές που απασχολούν τα έργα για σόλο σαξόφωνο του Δ. Νικολάου. Στο τέλος του κεφαλαίου δε, ο αναγνώστης μπορεί να εντοπίσει και έναν συγκεντρωτικό κατάλογο συσχετισμού συνθέσεων και εκάστοτε τεχνικών.

¹¹⁹ Ως τέτοια αντιμετωπίζεται σε αδρές γραμμές η μουσική δημιουργία από τον 20^ο αιώνα έως σήμερα και κατά κύριο λόγο στον Δυτικό κόσμο, αν και ο χώρος εκ των πραγμάτων δεν υποδηλώνει απαραίτητα πια κάποιον ουσιαστικό περιορισμό.

2.3.2. Παρουσίαση τεχνικών¹²⁰

2.3.2.1. Απλοί ήχοι

Έκταση – Αρμονικοί

Η έκταση του σαξοφώνου με βάση τα κλειδιά και τις αντίστοιχες οπές προσδιορίστηκε στο κεφάλαιο 2.2.1. (βλ. ηχητικός σωλήνας)¹²¹ ως b – f#³. Αυτό βέβαια δεν συνεπάγεται απαραίτητα πως αυτή είναι όλη και όλη η έκταση του. Σαφώς χαμηλότερα από το b το όργανο δεν μπορεί να παρουσιάσει περαιτέρω ανάπτυξη, λόγω περιορισμού που προκύπτει από το μήκος του ηχητικού σωλήνα¹²². Για ψηλότερες συχνότητες (altissimo, suraigu) ωστόσο τα πράγματα λειτουργούν διαφορετικά. Σε γενικές γραμμές, υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι που σχετίζονται με την παραγωγή αυτών των ακραίων φθόγγων. Αφενός, με την τεχνική του υπερφυσήματος (overblowing)¹²³, αφεντέρου, μέσω των «διχαλωτών δακτυλισμών»¹²⁴ ο εκτελεστής μπορεί να αποδώσει υψηλότερους φθόγγους μίας οκτάβας ή και περισσότερο ακόμη (ψηλότερα και απ' το f#⁴ δηλαδή¹²⁵), αν και γι' αυτό συντρέχει πλήθος παραγόντων όπως η τεχνική κατάρτιση του εκτελεστή, το είδος του οργάνου και η ποιότητα κατασκευής του, το καλάμι, κ.α.¹²⁶

Στα έργα του Δ. Νικολάου για σόλο σαξόφωνο η περιοχή αυτή χρησιμοποιείται με πολλή προσοχή και χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις. Χαρακτηριστική

¹²⁰ Πρωταρχική παράμετρος για την επίτευξη όλων των παρακάτω τεχνικών αλλά και γενικότερα της ορθής προσέγγισης των πνευστών οργάνων είναι κατά βάση η τεχνική της αναπνοής του εκτελεστή. Δυστυχώς αυτό το θέμα δεν θα μπορούσε να αποτελεί μέρος της παρούσας εργασίας και να αναλυθεί σε έναν επαρκή βαθμό, ωστόσο δεν παύει να κατέχει βαρύνουσα σημασία στην ίδια τη μουσική πράξη. Βλ. μεταξύ άλλων Zi, Nancy (2002). *Η Τέχνη της Αναπνοής*. Διόπτρα, Αθήνα., καθώς και Bin, Hu (1999). *Η Άσκηση της Αναπνοής*. Κέδρος, Αθήνα.

¹²¹ Βλ. ακόμη Παράρτημα (Κεφ. 5.5.), σχετικά με τη δακτυλοθεσία στο σαξόφωνο.

¹²² Δεν συνοπολογίζονται κάποιες τεχνικές σχετικά με την παραγωγή βαθύτερων φθόγγων μέσω βύθισης αντικειμένου στη χαρακτηριστική καμπάνα κάποιων μοντέλων (βλ. άλτο, τενόρο, βαρύτονο, κ.α.), ή επίσης αναφορικά με τη μείωση της επιφάνειας της καμπάνας του σοπράνο σαξοφώνου κλείνοντας την ο μουσικός με το γόνατο.

¹²³ Baines 1991: 37-39 όπως και Γιάννου 2002: 9-10.

¹²⁴ Πρόκειται για νεολογισμό. Βλ. Benade 1990: 455-462, όπως και Γιάννου 2002: 13. Σύμφωνα με τον J. M. Londeix δε, οι φθόγγοι που παράγονται μέσω διχαλωτών δακτυλισμών κακώς ονομάζονται και αυτοί αρμονικοί, όπως άλλωστε ορθώς ονομάζονται οι ίδιοι φθόγγοι που προκύπτουν μέσω της τεχνικής του υπερφυσήματος. Ωστόσο, πρέπει να καταστεί σαφές πως και μέσω της τεχνικής των διχαλωτών δακτυλισμών ο σαξοφωνίστας και πάλι κάνει χρήση του υπερφυσήματος. Βλ. σχετικά Londeix 1989: 5.

¹²⁵ Πρέπει να τονιστεί μεταξύ των άλλων πως τα γρήγορα και δεξιοτεχνικά περάσματα σε αυτή τη περιοχή είναι αμφίβολης επιτυχίας. Οι περισσότεροι σαξοφωνίστες ωστόσο, χρησιμοποιούν τουλάχιστον δύο ή και παραπάνω δακτυλισμούς για το κάθε φθόγγο, ανάλογα πάντοτε με τα χαρακτηριστικά της εκάστοτε φράσης (μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες θα συνεπάγονταν καλύτερο κούρδισμα που συνήθως απαιτεί χρήση πολλών κλειδιών προκειμένου να επιτευχθεί η τονική ευστάθεια. Αντίθετα, σύντομα ρυθμικά σχήματα συνταιριάζονται με μία ανάγκη ταχύτητας ως προς την ευκρινέστερη απόδοση της φράσης.).

¹²⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτή τη περιοχή του σαξοφώνου βλ. τις αναλυτικές μελέτες: Bumcke, Gustav (1926). *Saxophone-Schule*. Benjamin. / Rascher, Sigurd (1941). *Top-Tones for the Saxophone*. Fischer. / Nash, Ted (1946). *High Harmonics*. Leeds Mus. Corp. / Teal, Larry (1963). *The Art of Saxophone Playing*. Summy-Birchard. / Lang, Rosemary (1971). *Altissimo Register*. Lang. / Londeix, J. M. (1974). *Tablature des Doigtés Compares des Notes Suraigus au Saxophone-Alto*. Leduc. / Rousseau, Eugene (1978). *Les Tones Suraigus du Saxophone*. Etoile. / Fontaine, Louis-Noel (1985). *Bulletin de l'AsSaFra*. No 27. / Delangle, Claude & Portejoie, Phillippe (1995). "Vous qui Desirez Aborder le Suraigu". *APES* (Association internationale Pour l'Essor du Saxophone), Automne 1995 No 25 pp. 10-16, κ.α.

είναι η απουσία δεξιοτεχνικών περασμάτων ή λοιπών εξεζητημένων τεχνικών, που θα οδηγούσαν στην ανάπτυξη μιας γενικότερης προβληματικής απ' την πλευρά του εκτελεστή σε σχέση με τα συγκεκριμένα έργα. Επίσης, ο συνθέτης δεν καθορίζει με ποιό τρόπο θέλει να αποδοθούν ηχητικά οι συγκεκριμένοι φθόγγοι (ως αρμονικοί δηλαδή με υπερφύσημα ή με διχαλωτούς δακτυλισμούς ως *altissimo* περιοχή του σαξοφώνου). Συγκεκριμένα δε, εμφανίζεται σε πέντε έργα.

Στο *Sax-Moments* προσεγγίζεται η νότα g^3 στη φράση 3.40.1.¹²⁷

Στη συνέχεια, στο έργο *Dissidence* ακούγεται πάλι η νότα g^3 ως υψηλότερος φθόγγος στη φράση 1.16.1.¹²⁸

Έπειτα, στο *Modelci's Songs*, το γραμμένο μέρος της σύνθεσης φτάνει ως τη νότα ab^3 (σελίδα 10, πεντάγραμμο 7). Από εκεί και πέρα ωστόσο στην πορεία της σύνθεσης, ο σαξοφωνίστας είναι αρκετές φορές ελεύθερος να επιλέξει ο ίδιος και ακόμη υψηλότερους φθόγγους¹²⁹.

Σε συμφωνία με ό, τι ισχύει και στο *Modelci's Songs*, στο κομμάτι *Pour le Sax*, το γραμμένο μέρος της σύνθεσης φτάνει ως τη νότα b^3 (σελίδα 8, πεντάγραμμο 8), ενώ η παραγωγή υψηλών από αυτό το τονικό ύψος φθόγγων έγκειται ουσιαστικά και πάλι στην ευχέρεια του ερμηνευτή¹³⁰.

Ολοκληρώνοντας, στο έργο *Was Ist Los ?* ο υψηλότερος φθόγγος (a^3) εντοπίζεται στο τέταρτο πεντάγραμμο της πρώτης σελίδας του πρώτου μέρους. Στο τέταρτο μέρος, εμφανίζονται και πάλι οι σημειογραφικές υποδείξεις σχετικά με ακόμη υψηλότερους φθόγγους¹³¹.

Απ' την άλλη, τα έργα *Nocturnal*, *Strassenmusik* και *14 Studies and Melodies* αντίστοιχα δεν παρουσιάζουν χρήση αυτής της τεχνικής. Για τα δύο πρώτα ισχύει πως γράφτηκαν για όργανα που είναι πραγματικά δύσκολο να αποδώσουν σε αυτές τις ακραίες τονικές περιοχές τέτοιους φθόγγους (από άποψη ποιότητας ηχοχρώματος, κουρδίσματος, κ.α.) καθώς το πρώτο, αρχικά τουλάχιστον, γράφτηκε για μπάσο σαξόφωνο, ενώ το δεύτερο για σοπρανίνο σαξόφωνο. Τέλος, ο διδακτικός χαρακτήρας του τρίτου έργου, ο οποίος είναι εμφανής και στον τίτλο του (*for young saxophone students*), είναι κατά την άποψη του συντάκτη ο βασικότερος λόγος για τον οποίο δεν υπάρχουν φθόγγοι πάνω από τη βασική έκταση ($f\#^3$) στο σύνολο του έργου¹³².

Δυναμικές

Το σαξόφωνο είναι ένα όργανο που μπορεί να αποδώσει μέσω διαβαθμίσεων μία μεγάλη γκάμα ηχοχρωμάτων και δυναμικών. Από τους πλέον χαμηλούς σε ένταση ήχους¹³³ έως πραγματικά ισχυρές εντάσεις η χρήση των οποίων είναι συχνή στη σύγχρονη μουσική δημιουργία¹³⁴.

Η συνθετική τεχνική του Δ. Νικολάου δεν περιέχει ιδιαιτερότητες ή ακρότητες ως προς τη χρήση των δυναμικών. Σε κάποια παραδείγματα ωστόσο, που αναφέρονται παρακάτω, περιλαμβάνονται και ηχοχρώματα σε χαρακτηριστικές, χαμηλές ή υψηλές ανάλογα, στάθμες έντασης.

¹²⁷ Βλ. την ανάλυση του έργου (Κεφ. 3.3.1.)

¹²⁸ Βλ. την ανάλυση του έργου (Κεφ. 3.3.3.)

¹²⁹ Βλ. σχετικά με τη σημειογραφία της τεχνικής αυτής Stone 1980: 65.

¹³⁰ ο.π.

¹³¹ ο.π.

¹³² Βλ. ακόμη και τις επιμέρους αναλύσεις των συγκεκριμένων έργων στα σχετικά κεφάλαια.

¹³³ Βλ. και *subtone* (Κεφ. 2.3.2.3. και 2.3.2.4.).

¹³⁴ Ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στις πληροφορίες που παρέχονται στο Londeix 1989: 84-85.

Στο έργο *Nocturnal* και δη στη φράση 2.39. χρησιμοποιείται δυναμική *pppp*. Στο *Modelci's Songs*, στη σελίδα τέσσερα (πεντάγραμμα πέντε) αρχικά, εμφανίζεται το ηχώχρωμα *fff*. Έπειτα, στη σελίδα εννιά (πεντάγραμμα ένα, τέσσερα) παρουσιάζεται το ηχώχρωμα *pppp*. για να εξελιχθεί στο πεντάγραμμα πέντε σε *ppppp*.

Στη σύνθεση *Pour le Sax* χρησιμοποιείται στο τέλος της σελίδας πέντε η ένδειξη *pppp*. Η δυναμική αυτή στο αμέσως επόμενο πεντάγραμμα της νέας σελίδας μετατρέπεται σε *ppppp*. Το τέλος του έργου ωστόσο, γίνεται στη χαρακτηριστική ένταση *ffff* και μάλιστα στη ψηλή περιοχή του οργάνου.

Στο *Was Ist Los?* ολοκληρώνοντας, ακούγονται από το πρώτο πεντάγραμμα ηχοχρώματα τύπου *pppp*. Οι ίδιες εντάσεις βρίσκονται και στο τέταρτο μέρος, στη σελίδα δεκαπέντε (πεντάγραμμα τρία).

Εκτός από αυτά τα δεδομένα στο επίπεδο της δυναμικής, ο συνθέτης παρουσιάζει δύο ακόμα σχετικές μεταξύ τους τεχνικές που άπτονται κατ'ουσίαν ζητήματα δυναμικής. Πρόκειται για τις τεχνικές *smorzando* και *shunted*, οι οποίες κάνουν χρήση διαφορετικής σημειογραφίας ωστόσο εν μέρει¹³⁵ διατηρούν το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα.

Αναφορικά με την τεχνική *smorzando*¹³⁶ πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται πως πρόκειται για μία χαρακτηριστική ελάττωση της έντασης ενός ήχου, η οποία δεν απαιτεί κάποια ιδιαίτερη αντιμετώπιση ως προς την εκτέλεση της. Αντιστοιχεί δε τρόπον τινά στη έταιρη τεχνική προσέγγιση που είναι γνωστή ως *morendo*. Το *smorzando* τέλος, συναντάται και επεξηγείται ακόμα στο λεξικό του *Brossard*¹³⁷ (1703).

Ο Δ. Νικολάου το χρησιμοποιεί αποκλειστικά στο έργο του, *Was Ist Los?*.

Πιο αναλυτικά, αναφέρεται στο πρώτο τμήμα του έργου και δη στη πρώτη σελίδα (πεντάγραμμα εφτά). Ο συνθέτης χρησιμοποιεί παράλληλα με τα ηχοχρώματα (*crescendo – ff. / mp.*) του σχετικού τεμαχίου και τις τεχνικές *vibrando*¹³⁸ και *smorzando* αντίστοιχα για ενισχυθεί σε κάθε περίπτωση ο ρόλος του κάθε στοιχείου. Ωστόσο, πρέπει να αναφερθεί πως στο τέταρτο τμήμα του ίδιου έργου ο συνθέτης χρησιμοποιεί το σχετικό σημειογραφικό δεδομένο που εμφάνισε στο πρώτο μέρος για το *smorzando*, τώρα για να ορίσει την τεχνική *tongue attack*¹³⁹.

Η έταιρη τεχνική (*shunted*)¹⁴⁰ χωρίζεται σε δύο τμήματα ανάλογα με τη φορά της σημειογραφικής της ένδειξης. Η τελευταία σαν φιλοσοφία βασίζεται ιδιαίτερα στη φιλοσοφία των σχημάτων για το *crescendo / decrescendo* αντίστοιχα. Ο συνθέτης εμφανίζει και τις δύο περιπτώσεις της σχετικής τεχνικής κατ' αποκλειστικότητα στο έργο *Dissidence*.

Για την ακρίβεια, παρουσιάζεται στην αρχή του δεύτερου τμήματος της σύνθεσης, στις φράσεις 2.4., 2.6., 2.9.

¹³⁵ Αναφέρω «εν μέρει» διότι η τεχνική *shunted* χωρίζεται σε δύο παρακλάδια. Στο ένα από αυτά λειτουργικά αναγνωρίζεται το αισθητικό αποτέλεσμα του *smorzando* (σταδιακό σβήσιμο του ήχου στο πλαίσιο ενός σύντομου ήχου). Στο άλλο ωστόσο, παρατηρείται η εκ διαμέτρου αντίθετη διαδικασία (αύξηση της έντασης δηλαδή και πάλι στα δεδομένα ενός σύντομου σε διάρκεια φθόγγου).

¹³⁶ Fallows, David. "Smorzando". *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol 17, pp. 425, επίσης, Rajas 1996: 56.

¹³⁷ ο.π.

¹³⁸ Βλ. Κεφ. 2.3.2.4.

¹³⁹ Πρόκειται για ένα έντονο χτύπημα της γλώσσας στο καλάμι του οργάνου. Δεν περιλαμβάνει ως τεχνική κάποιον εξειδικευμένο τρόπο εκτέλεσης και κατά συνέπεια δεν αναλύεται περαιτέρω στην πορεία της εργασίας.

¹⁴⁰ Londeix 1989: 92.

Μικροδιαστήματα

Η ισοτονικά συγκερασμένη κλίμακα¹⁴¹ καθώς και η καθολική αποδοχή της στην μουσική πράξη της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής οδήγησαν στην κατασκευή πνευστών οργάνων με ειδικές και πολλές φορές πέραν του δέοντος περίπλοκες ακουστικές μετρήσεις σε σχέση με τη θέση των οπών, το μέγεθος τους, κ.α., έχοντας ως βάση και πρότυπο αυτό το (συγκερασμένο) μοντέλο ταξινόμησης. Η σύγχρονη μουσική δημιουργία απ' την άλλη, επεκτεινόμενη χωροχρονικά και στη φιλοσοφία άλλων μουσικών πολιτισμών, ανακάλυψε εκ νέου και χρησιμοποίησε, κάτω από άλλο πρίσμα αυτή τη φορά, πολλά τεχνικά χαρακτηριστικά των διαφορετικών αυτών πολιτισμικά μουσικών παραδόσεων. Μεταξύ αυτών δε, εντάσσεται και η διαίρεση του ημιτονίου (του μικρότερου για τη δυτική μουσική διαστήματος, μέσω του οποίου δηλώνεται η απόσταση ανάμεσα σε δύο φθόγγους) σε ακόμα μικρότερες μονάδες (1/4, 2/4, 3/4 του ημιτονίου). Οι μικροδιαστηματικές αυτές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των φθόγγων ενός έργου σύγχρονης μουσικής, αντίστοιχα μπορούν να αποδοθούν στην πράξη με τα υπάρχοντα όργανα με διαφορετικούς βέβαια βαθμούς τελείωσης. Το σαξόφωνο πιο συγκεκριμένα, είναι ένα όργανο ικανότατο για την ηχητική απεικόνιση όλων αυτών των λεπτεπίλεπτων διαστηματικών σχέσεων.

Χαρακτηριστικά δε, παρατηρείται ένας αριθμός διαφορετικών τρόπων με τους οποίους μπορούν να παραχθούν τέτοιες μικροδιαστηματικές σχέσεις. Αρχικά, μία εύκολη προσέγγιση είναι μέσω της χαλάρωσης – σύσφιξης των χειλιών του εκτελεστή, ώστε οι παραγόμενοι φθόγγοι να επηρεάζονται τονικά κατά αντιστοιχία με την διαφοροποίηση της μάσκας¹⁴² του μουσικού. Στη συνέχεια, παρεμφερής προσέγγιση και μάλιστα πολλές φορές σε συνδυασμό με την παραπάνω μέθοδο είναι και η χαλάρωση – σύσφιξη του συστήματος γλώσσα – λαιμός του εκτελεστή. Κατεβάζοντας φερ' ειπείν τη γλώσσα χαμηλότερα στο λαιμό του, ο μουσικός δημιουργεί κατά βάση νέα δεδομένα για το τονικό ύψος του παραγομένου φθόγγου, επιτρέποντας του να πέσει σε χαμηλότερα επίπεδα. Και στις δύο αυτές προσεγγίσεις, ο παράγοντας της τονικής σταθερότητας του φθόγγου που πρέπει να επηρεαστεί, εμφανίζει αστάθεια. Ο λόγος για αυτό είναι πως όσο εξοικειωμένος και αν είναι ένας σαξοφωνίστας με αυτή την τεχνική προσέγγιση, το ποσοστό διαφοροποίησης χειλιών ή γλώσσας – λαιμού δεν είναι σε καμία περίπτωση μετρήσιμο. Επιπρόσθετα, ένας άλλος τρόπος σχετίζεται με τον πειραματισμό στο άνοιγμα ή κλείσιμο του σχετικού πάντοτε κλειδιού, που μπορεί να οδηγήσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Και αυτό το μέσο ωστόσο είναι χαρακτηριστικό για την τονική του αβεβαιότητα. Ολοκληρώνοντας, ένας έτερος δρόμος περιλαμβάνει τη χρήση επιπλέον κλειδιών του

¹⁴¹ Για τον συγκερασμό γενικά βλ. Γιάννου 2002: 5-8.

¹⁴² Ως «μάσκα» για τους εκτελεστές πνευστών οργάνων ορίζεται το τμήμα εκείνο του προσώπου, το οποίο περιλαμβάνει τους μύες της περιοχής του στόματος. Αυτοί οι μύες συγκεκριμένα σχετίζονται άμεσα με πλήθος παραγόντων που άπτονται σημαντικότερων θεμάτων ήχου για τα πνευστά όργανα, μιας και ο τρόπος λειτουργίας τους επηρεάζει τα δεδομένα που μεταφέρονται κατ' ουσίαν μέσω του επιστομίου στο υπόλοιπο όργανο.

Πρέπει εδώ να καταστεί σαφές πως παρόλο που στην παρούσα εργασία υπάρχει σχετικό κεφάλαιο με τις διαφοροποιήσεις της μάσκας του μουσικού (Κεφ. 2.3.2.4.) και τα τεχνικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν, τα μικροδιαστήματα εντάσσονται εδώ για δύο απλούς λόγους. Αρχικά, διότι η παραγωγή τους δεν αποτελεί κάτι άλλο πέρα από την παραγωγή γενικά απλών ήχων με μόνιμα ωστόσο «αλλοιωμένα» τονικά χαρακτηριστικά. Οι τεχνικές αντίστοιχα που αναφέρονται παρακάτω στο σχετικό κεφάλαιο 2.3.2.4. είναι κατά τι περιπλοκότερες όσον αφορά τα δεδομένα τους, καθώς και τον τρόπο παραγωγής τους. Δεύτερον, στα μικροδιαστήματα οι αλλαγές στα δεδομένα της μάσκας είναι μονάχα ένας τρόπος για την επίτευξη αυτής της τεχνικής.

σαξοφώνου για τη παραγωγή του μικροδιαστήματος, που με συγκεκριμένους συνδυασμούς μπορούν να χαμηλώσουν ή να οξύνουν τον εκάστοτε φθόγγο¹⁴³. Ίσως δε αυτός ο τρόπος να είναι σε κάθε περίπτωση ο καταλληλότερος μια και το ηχητικό δεδομένο χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη σταθερότητα, αφού ο σαξοφωνίστας δεν μεταβάλλει απαραίτητα τον δικό του τρόπο παραγωγής ήχου, παρά διαφοροποιεί ουσιαστικά τα δεδομένα του οργάνου του. Σε κάθε περίπτωση βέβαια η επιλογή της μεθόδου εξαρτάται πλήρως από τον ερμηνευτή, ο οποίος εφόσον ο συνθέτης δεν καθορίζει ο ίδιος επακριβώς τον τρόπο με τον οποίο θέλει να προκύψουν τέτοιου τύπου εφέ, θα κινηθεί ανάλογα με τις δυνατότητες του και τα χαρακτηριστικά της μουσικής φράσης που καλείται να αποδώσει.

Ο Δ. Νικολάου εμφανίζει χρήση μικροδιαστηματικής τεχνικής ουσιαστικά σε τέσσερα έργα (*Nocturnal*, *Dissidence*, *Pour le Sax*, *Was Ist Los?*). Η έκταση που καταλαμβάνει η τεχνική αυτή ποικίλει από μερικούς ελάχιστους φθόγγους έως «χρωματισμούς» πιο εκτεταμένων θεμάτων.

Στο *Nocturnal* λαμβάνει χώρα το πρώτο ενδεχόμενο, στις φράσεις 2.1.1. και 2.1.2.

Για το έργο *Dissidence*, χαρακτηριστικά σημειώνονται πως εμφανίζεται στο 2^ο μέρος και συγκεκριμένα στις φράσεις 2.4., 2.5., 2.7., 2.8., 2.12., 2.14., 2.19.1., 2.19.3., 2.30., 2.31. και 2.36.

Το *Pour le Sax* χρησιμοποιεί μικροδιαστήματα στη σελίδα 1 (πεντάγραμμα 2-5).

Στη σύνθεση *Was Ist Los?* παρουσιάζονται σε όλα τα μέρη¹⁴⁴ του έργου με διαφορετικά ποσοστά συχνότητας.

Πρέπει να επισημανθεί πως με εξαίρεση τριών φθόγγων στο έργο *Pour le Sax* (σελίδα 1, πεντάγραμμα 3-4), οι οποίοι σημειώνονται ως προς τον τρόπο παραγωγής τους, σε καμία από τις υπόλοιπες περιπτώσεις δεν προτείνεται κάποια λύση από τον συνθέτη σχετικά με τη προσέγγιση αυτών των μικροδιαστηματικών σχέσεων. Η καθ' ολοκληρία ηχητική απόδοση των τελευταίων, έγκειται αποκλειστικά στις δυνατότητες και δημιουργικές προτάσεις του εκάστοτε εκτελεστή.

2.3.2.2. Συνηχήσεις (Multiphonics)

Είναι γενικά γνωστό από τους μουσικούς πολιτισμούς των πρωτόγονων κοινωνιών πως δεν απαιτούνται απαραίτητα δύο ή και περισσότεροι διαφορετικοί ηχητικοί σωλήνες για την παραγωγή συνηχήσεων¹⁴⁵. Η τεχνική αυτή ωστόσο αποτελούσε, μέχρι η σύγχρονη μουσική τουλάχιστον να ασχοληθεί μαζί της, ένα περιθωριακό φαινόμενο¹⁴⁶. Από τον 20^ο αιώνα και πέρα, επιστήμονες¹⁴⁷, συνθέτες¹⁴⁸

¹⁴³ Londeix 1989: 24-30. Να σημειωθεί δε πως στις προτάσεις των πινάκων που έχει καταρτίσει ο J. M. Londeix σχετικά, δεν ανταποκρίνονται πλήρως, λόγω κατασκευαστικών κυρίως ιδιοτροπιών, όλες οι μάρκες σαξοφώνων. Ο ίδιος ο συγγραφέας δε, χαρακτηριστικά τονίζει στο τέλος του προλόγου του (βλ. σελ. 2) με ποιά μοντέλα (μάρκες) και εξαρτήματα διεξήγαγε την έρευνα του.

¹⁴⁴ Το θέμα του 2^{ου} μέρους (*Stranger's Dance*) ο συνθέτης το χρησιμοποιεί στη δεύτερη κίνηση επίσης του έργου *Saxquartet op. 128 n. 4 (Pentaflowers)*, με χρήση σε μεγάλο βαθμό των ίδιων μικροδιαστηματικών συσχετισμών αυτή τη φορά δε, για σοπράνο σαξόφωνο.

¹⁴⁵ Βλ. για παράδειγμα το αυστραλιανό *didjeridou*.

¹⁴⁶ Γιάννου 2002: 12.

¹⁴⁷ Benade 1990: 559-567. Ο συγγραφέας μεταξύ άλλων αναφέρει και με ποιόν τρόπο προέκυψε το ενδιαφέρον του σχετικά με τις συνηχήσεις (*multiphonics*). Συγκεκριμένα παραθέτει πως μέσα από τις εκτελέσεις του σαξοφωνίστα τζαζ μουσικής John Coltrane στις αρχές της δεκαετίας του 1960, προέκυψε η ανάγκη να κατανοήσει επιστημονικά πλέον πώς παράγονται αυτά τα δεδομένα στα πνευστά όργανα.

και εκτελεστές ασχολήθηκαν πιο σοβαρά, ο καθένας από τη δική του σκοπιά, με την ταυτόχρονη παραγωγή πολλαπλών ήχων προερχόμενων από έναν και μόνο ηχητικό σωλήνα.

Ο D. Kientzy κατατάσσει αυτούς τους ήχους σε δύο μεγάλες κατηγορίες¹⁴⁹. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι ήπιες συνηχήσεις, με δύο ή τρεις ήχους. Η άλλη κατηγορία περιλαμβάνει τις δυνατές και αρκετά άγριες συνηχήσεις των τεσσάρων, πέντε ή και έξι ακόμα φθόγγων¹⁵⁰. Όπως και να' χει ωστόσο, η τεχνική αυτή στο σύνολο της απαιτεί άνεση στα δάχτυλα (καθώς οι συνδυασμοί των δακτύλων είναι σε πολλές περιπτώσεις δυσκολότεροι απ' τους απλούς διχαλωτούς δακτυλισμούς) και μεγάλη «ελαστικότητα» στον ενστομισμό του εκτελεστή (μιας και τα δεδομένα σε σχέση την ποσότητα επιστομίου στο στόμα ή της παροχής αέρα, κ.α. μπορούν να μεταβάλλονται διαρκώς). Αυτό που πρέπει ακόμη να αναφερθεί είναι πως το κούρδισμα αυτών των φθόγγων δεν συνάδει πάντοτε με την ισοτονικά συγκερασμένη κλίμακα, αλλά εμφανίζονται σε πλήθος περιπτώσεων ποικίλοι μικροδιαστηματικοί σχηματισμοί. Ολοκληρώνοντας, το καλάμι, το επιστόμιο, καθώς και το μοντέλο του σαξοφώνου που χρησιμοποιείται για την παραγωγή συνηχήσεων ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για την διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος¹⁵¹.

Σε τρία έργα¹⁵² για σόλο σαξοφώνο (Modelci's Songs, Pour le Sax, Was Ist Los?) ο συνθέτης εμφανίζει συνηχήσεις.

Αρχικά, στο έργο Modelci's Songs παρουσιάζεται στο δεύτερο πεντάγραμμα της τρίτης σελίδας, με παράλληλη χρήση και άλλων τεχνικών όπως τραγουδι¹⁵³ και flutter tongue¹⁵⁴. Κατόπιν, εμφανίζεται στο δεύτερο πεντάγραμμα και πάλι της τέταρτης σελίδας. Και στις δύο περιπτώσεις δε, πρόκειται για συνηχήσεις τριών φθόγγων και κατά κύριο λόγο σε δυναμική f.

Στη σύνθεση Pour le Sax χρησιμοποιείται σε τέσσερα διαφορετικά σημεία του έργου. Συγκεκριμένα, στη τρίτη σελίδα και στα πεντάγραμμα πέντε και έξι αντίστοιχα, στη τέταρτη σελίδα και στο πεντάγραμμα οκτώ, έπειτα στο δεύτερο πεντάγραμμα της σελίδας πέντε, και τέλος στα πεντάγραμμα έξι και

¹⁴⁸ Londeix 1989: 31. Σύμφωνα λοιπόν με τον J. M. Londeix, η *Σονάτα για Σαξοφώνο-Άλτο και Πιάνο* (1970, Ed. Leduc) του Edison Denisov [βλ. Παράρτημα, Κεφ. 5.6., *The Russian Saxophone* (Cl. Delangle – Various Artists), BIS CD - 765. Επίσης, Edison Denisov (Cl. Delangle – BBC National Orchestra of Wales), BIS CD - 665.], υπήρξε ένα από τα πρώτα μεγάλα και σημαντικά έργα του σαξοφωνικού ρεπερτορίου που έκανε χρήση αυτής της τεχνικής.

¹⁴⁹ Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 77-78.

¹⁵⁰ Μία τέτοια ομαδοποίηση βέβαια δεδομένης της ποικιλίας και της πληθώρας αυτών των ήχων δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να διεκδικεί καθολική αποδοχή. Χαρακτηριστικά δε, υπάρχουν συνηχήσεις που ανάλογα με τον αριθμό των φθόγγων τους θα έπρεπε να καταλογοποιηθούν σε μία ομάδα, ωστόσο λόγω διαφοροποιήσεων του αναμενόμενου ηχοχρώματος εντάσσονται καλύτερα σε άλλη.

¹⁵¹ Londeix 1989: 31. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης στο ίδιο έργο, η παράθεση συνηχήσεων για κάθε τύπο σαξοφώνου (σελ. 32-39). Για πρόσθετη βιβλιογραφία επί του θέματος, βλ. Kientzy, Daniel (1982). *Les Sons Multiples aux Saxophones*. Ed. Salabert, Paris. Σημαντική μεταξύ άλλων είναι και η προσφορά του σαξοφωνίστα Massimo Mazzoni στο παραπάνω έργο με την μελέτη του από τη δεκαετία του 1960 στην Αμερική για την παραγωγή εύκολων και χωρίς ιδιαίτερη προετοιμασία συνηχητικών δεδομένων.

¹⁵² Στο τέταρτο μέρος του έργου Dissidence (4.β.36.2.), ο συνθέτης στο φθόγγο eb³ τον οποίο χρησιμοποιεί με flutter tongue εμφανίζει το σχόλιο προς τον εκτελεστή: “avec bruit multiphonique”. Σε ελεύθερη απόδοση ζητά από το μουσικό να παίζει αυτή τη νότα με το χαρακτηριστικό θόρυβο που προκύπτει από τις συνηχήσεις. Το γεγονός ωστόσο πως δεν εμπεριέχεται στην παρτιτούρα οδηγός δακτυλισμών, σε αντίθεση με όλα τα υπόλοιπα αντίστοιχου αντικειμένου τεχνικά στοιχεία, αποτελεί δεδομένο πως εν προκειμένω σημασία για τον συνθέτη έχει η ιδέα και όχι απαραίτητα η πρακτική εφαρμογή μιας συνήχησης.

¹⁵³ Βλ. 2.3.2.6.

¹⁵⁴ Βλ. 2.3.2.3.

εφτά της εβδόμης σελίδας. Όλοι οι παραπάνω συνηχητικοί σχηματισμοί αποτελούνται από δύο ή τρεις φθόγγους. Με εξαίρεση τη σελίδα εφτά, οι υπόλοιπες συνηχήσεις χαρακτηρίζονται από εντάσεις τύπου f.

Ολοκληρώνοντας, η σύνθεση Was Ist Los? περιέχει στο τρίτο μέρος και ακριβέστερα στο ένατο πεντάγραμμο της σελίδας δεκατέσσερα, μία συνηχήση συναποτελούμενη από δύο φθόγγους, σε pp. ένταση. Σε κάθε περίπτωση δε, στο σύνολο της παραπάνω εργογραφίας ο συνθέτης σημειώνει, μέσω της ειδικής σημειογραφίας¹⁵⁵ για τις συνηχήσεις, τους δακτυλισμούς προς βοήθεια του μουσικού.

2.3.2.3. Διάφοροι τύποι αρθρώσεων

Στις τέσσερις παραμέτρους (τονικό ύψος, ηχώχρωμα, ένταση και διάρκεια) που σχετίζονται με τον ήχο, εύλογο είναι πως στη σύγχρονη μουσική έχει πια ενταχθεί και η παράμετρος της ατάκας¹⁵⁶. Στο σαξόφωνο αυτή η διαδικασία προκύπτει μέσω της κίνησης της γλώσσας από το καλάμι προς τα πίσω (συνεπάγεται κοινώς πως η γλώσσα κινήθηκε αρχικά προς το καλάμι). Θα μπορούσε δε να παρομοιαστεί η όλη διαδικασία με την παραγωγή του συμφώνου «N»¹⁵⁷.

Σ' αυτό το τμήμα πρέπει να καταστεί σαφές πως δεν θα μας απασχολήσει η παρουσίαση «παραδοσιακών» τεχνικών άρθρωσης. Με αυτό τον όρο ουσιαστικά νοούνται τύποι όπως legato, staccato¹⁵⁸, κ.α., οι οποίοι είναι σε χρήση για πολλούς αιώνες και έχουν γίνει θέμα μελέτης σε πλήθος ερευνών. Παρόλο λοιπόν που ο Δ. Νικολάου, όπως βέβαια και το μεγαλύτερο μέρος της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας, καταγίνεται συνθετικά με αυτές τις μεθόδους, θέμα της παρούσας εργασίας εδώ είναι κατά βάση η παρουσίαση πιο «σύγχρονων» τύπων ατάκας. Εννοείται δε πως το σύνολο αυτών των τεχνικών άρθρωσης είναι μεγάλο. Για λόγους οικονομίας υλικού ωστόσο, η μελέτη θα κινηθεί γύρω από τις τεχνικές άρθρωσης που εφαρμόζει ο Δ. Νικολάου και συγκεκριμένα στα έργα του για σόλο σαξόφωνο.

Flutter Tongue

Η τεχνική αυτή αποτελεί στην ουσία ένα τρέμολο, που παράγεται από την κίνηση της άκρης της γλώσσας του εκτελεστή λες και ο τελευταίος προφέρει τον ήχο drrrrr... παίζοντας. Παράγεται με μεγαλύτερη ευκολία εφόσον ένα μικρό μόνο μέρος του επιστομίου βρίσκεται εντός της στοματικής κοιλότητας του σαξοφωνίστα. Εάν έρθει σε επαφή η γλώσσα με το καλάμι ή το επιστόμιο του οργάνου κατά την

¹⁵⁵ Για μία γενική σημειογραφική προσέγγιση, βλ. Stone 1980: 193-194.

¹⁵⁶ Βλ. Londeix 1989: 87. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας αντιμετωπίζει πιο ολιστικά το ζήτημα και κάνει αναφορά στη σημασία της ατάκας (έναρξης), της διάρκειας και τέλος του τρόπου ολοκλήρωσης του ήχου (Londeix 1989: 86). Σε γενικές γραμμές, το σχετικό κεφάλαιο του συγγράμματος παρουσιάζει πλήθος ενδιαφέροντων ιστορικών στοιχείων σχετικά με την ατάκα, πίνακες σημειογραφίας καθώς και εξηγήσεις των τελευταίων, κ.α. (Londeix 1989: 86-102).

¹⁵⁷ Baines 1991: 39. Λανθασμένα, κατά την άποψη του συντάκτη, χρησιμοποιούνται συχνά τόσο σε μαθήματα όσο και στη γενικότερη βιβλιογραφία (βλ. μεταξύ άλλων Adler 1989: 160) και άλλοι ήχοι, οι επικρατέστεροι των οποίων προκύπτει να είναι συλλαβές όπως tu, du, κ.α. Η προβληματική που απορρέει από αυτή την κατάσταση σχετίζεται με το γεγονός πως πολλοί μαθητές εμπνεόμενοι υποσυνείδητα από τη σκληρότητα των συλλαβών αυτών για την κίνηση της γλώσσας θεωρούν λανθασμένα πως έτσι πρέπει να παράγονται γενικά οι ατάκες. Επιπρόσθετα, με αυτό τον τρόπο χάνεται και η κατανόηση για την λειτουργία της γλώσσας σε σχέση με το καλάμι. Ωστόσο, πρόκειται για μία απλή διαδικασία κατά την οποία η γλώσσα απομακρυνόμενη από το καλάμι επιτρέπει στον αέρα του εκτελεστή να προκαλέσει δονήσεις στη γλωττίδα και κατ' επέκταση ήχο.

¹⁵⁸ Βλ. ωστόσο το υποκεφάλαιο "Staccato Markings" στο Londeix 1989: 98-101.

παραγωγή του flutter tongue τότε το εφέ σταματά άμεσα. Επιπρόσθετα, είναι ευκολότερη για πολλούς εκτελεστές η παραγωγή του στην χαμηλή και μεσαία έκταση του οργάνου. Για όσους τέλος δυσκολεύονται στη προφορά του drrrrr... με τη γλώσσα, υπάρχει και η εναλλακτική δυνατότητα της εκτέλεσης της τεχνικής αυτής μέσω της παραγωγής του ήχου rrrr... με την σταφυλή αυτή τη φορά (βλ. γαργάρες). Το αποτέλεσμα ωστόσο σ' αυτή την περίπτωση δεν χαρακτηρίζεται από την ίδια ηχητική ποιότητα.

Στα έργα του Δ. Νικολάου για σόλο σαξόφωνο εμφανίζεται στις συνθέσεις Sax-Moments, Dissidence, Modelci's Songs, Pour le Sax, Was Ist Los? και Strassenmusik.

Πιο συγκεκριμένα, στο έργο Sax-Moments παρουσιάζεται μία φορά μόνο ως καταληκτικός φθόγγος (e¹) παρεστιγμένου μισού της φράσης 2.10.2., η οποία αποτελείται από μία συνεχόμενη κίνηση τριακοστών-δευτέρων.

Σχετικά με το έργο Dissidence δύο μόνο φθόγγοι (a² / eb³) στο τέταρτο μέρος (4.α.8., 4.β.36.2.) κάνουν χρήση της παρούσας τεχνικής. Αξίζει δε να αναφερθεί πως ο δεύτερος φθόγγος παρουσιάζει παράλληλα και συνηχητική δραστηριότητα (βλ. συνηχήσεις - multiphonics) χωρίς να ορίζεται ωστόσο ο δακτυλισμός από τον συνθέτη¹⁵⁹.

Στο Modelci's Songs απ' την άλλη, εμφανίζεται τέσσερις φορές (db¹ / d¹ – db¹ – c¹) στα τρία πρώτα πεντάγραμμα του έργου. Μάλιστα, οι τελευταίες τρεις νότες συνδυάζουν την τεχνική του flutter tongue με ταυτόχρονη τρίλια. Ένα άλλο σημείο της σύνθεσης το οποίο χρησιμοποιεί συνδυαστικά και αυτή τη τεχνική βρίσκεται στο δεύτερο πεντάγραμμα της τρίτης σελίδας¹⁶⁰. Η δεύτερη συνηχήση που παράγεται πέρα από το τραγούδι του φθόγγου f# παρουσιάζει και «τρέμολο της γλώσσας», όπως χαρακτηριστικά το ζητά ο συνθέτης. Στη συνέχεια, χρησιμοποιείται στην τέταρτη σελίδα (πεντάγραμμα πέντε) αλλά και στην ενδέκατη εμφανίζεται στην ίδια με την εισαγωγή φράση τονίζοντας και πάλι τον φθόγγο db¹.

Και στο Pour le Sax ο συνθέτης χρησιμοποιεί το flutter tongue μία μόνο φορά, στο όγδοο πεντάγραμμα της πρώτης σελίδας (f¹), σε σημείο μάλιστα που θα μπορούσε να παραπέμπει σε συγκεκριμένα σημεία στο έργο Sax-Moments, λόγω της έντονης ρυθμικής κίνησης που επιδεικνύεται πριν τον καταληκτικό φθόγγο με αυτή την τεχνική.

Στο επόμενο σόλο έργο, Was Ist Los?, δύο εμφανίσεις χαρακτηρίζουν αυτή τη τεχνική. Αρχικά, στο πρώτο πεντάγραμμα του πρώτου μέρους και στη συνέχεια, στα πεντάγραμμα δύο – τέσσερα της σελίδας δεκάξι, στο τέταρτο μέρος της σύνθεσης. Σε κάθε περίπτωση εδώ το χρησιμοποιεί σε πολύ χαμηλές ηχοχρωματικές στάθμες (rrrrr. / rr.) πράγμα που προσδίδει στην εκτέλεση, κυρίως στην πρώτη περίπτωση λόγω και του χαμηλού τονικού ύψους του φθόγγου db¹, μία επιπρόσθετη δυσκολία.

Ολοκληρώνοντας, στο Strassenmusik η τεχνική flutter tongue παρουσιάζεται δύο φορές. Η πρώτη ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τα χαρακτηριστικά εμφάνισης στα έργα Sax-Moments και Pour le Sax. Εντοπίζεται δε στο τρίτο τμήμα της σύνθεσης, σελίδα πέντε, πεντάγραμμα οκτώ (c¹). Η δεύτερη εμφάνιση λαμβάνει χώρα στο τέταρτο μέρος και δη στο σημείο που ο εκτελεστής σχολιάζει μουσικά τη φράση “la cellula depressa” (το

¹⁵⁹ Βλ. υποσημείωση 152.

¹⁶⁰ ο.π.

καταπιεσμένο κύτταρο)¹⁶¹. Εκεί στη νότα e¹, χωρίς την ηχητική παράσταση του φθόγγου αλλά μονάχα με τον δακτυλισμό του ο συνθέτης ζητά από τον εκτελεστή ένα *decrescendo* με χρήση του *flutter tongue*.

Σε γενικές γραμμές, ο Δ. Νικολάου χρησιμοποιεί την παραπάνω τεχνική σε μεμονωμένους φθόγγους, καθώς ελάχιστες φράσεις περιείχαν στη σειρά νότες με *flutter tongue* και προτιμά κατά βάση χαμηλά τονικά ύψη. Συνηθίζει να χρησιμοποιεί αυτή τη τεχνική έπειτα από έντονη ρυθμική δραστηριότητα σε έναν καταληκτικό φθόγγο, αλλά παράλληλα σε άλλα έργα του τολμά να εμφανίζει ταυτόχρονα και άλλες τεχνικές προσεγγίσεις.

Slap Tongue

Η τεχνική αυτή θα μπορούσε να αντιστοιχεί κατά κάποιο τρόπο στο *pizzicato* των εγχόρδων οργάνων. Είναι χαρακτηριστική δε για σαξόφωνο, από τη δεκαετία του 1920¹⁶² ακόμη στην Αμερική κυρίως μέσω των παραστάσεων του Rudy Wiedoeft¹⁶³.

Η παραγωγή της προϋποθέτει σε πρώτη φάση την τοποθέτηση της γλώσσας κάτω από τη μεγαλύτερη δυνατή επιφάνεια του καλαμιού που μπορεί να καλυφθεί¹⁶⁴. Η γλώσσα σε αυτό το σημείο λειτουργεί πλέον με έναν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα τρόπο. Σαν βεντούζα τραβά το καλάμι προς τα κάτω και στη συνέχεια καθώς το αφήνει αυτό επιστρέφει με ταχύτητα προς το επιστόμιο και έτσι επιτυγχάνεται η κρούση καθώς και το χαρακτηριστικό εφέ. Αν ανατρέξει κανείς στο σχετικό με την γλωττίδα κεφάλαιο (Κεφ. 2.2.1.)¹⁶⁵ θα διαπιστώσει πως αυτή η κίνηση (αρχικά απομάκρυνση και έπειτα προσέγγιση) είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των διπλών γλωττίδων. Κατά συνέπεια, αναγκάζεται με αυτή τη τεχνική η μονή κατά τα άλλα επικρουστική γλωττίδα του σαξοφώνου να λειτουργήσει ως διπλή αντιστρέφοντας την κίνηση της.

Τα έργα που περιλαμβάνουν γλωσσίσματα τύπου *slap tongue* είναι τα *Sax-Moments*, *Dissidence*, *Modelci's Songs*, *Pour le Sax*, *Was Ist Los? Strassenmusik* και *14 Studies and Melodies*.

Πιο συγκεκριμένα, στο *Sax-Moments* παρουσιάζεται μία φορά (e¹) στη φράση 3.32. έπειτα από καθοδική κίνηση δεκάτων-έκτων.

Στο έργο *Dissidence* στη συνέχεια, εμφανίζεται σε διάφορα σημεία του δευτέρου (2.2., 2.15., 218., 2.21., 2.33.3., 2.43.) και τέταρτου μέρους (4.β.38.). Επιπλέον, στη σύνθεση *Modelci's Songs* το *slap tongue* χρησιμοποιείται μονάχα σε μία φράση στο πέμπτο πεντάγραμμα της τρίτης σελίδας.

Στο κομμάτι *Pour le Sax* απ' την άλλη, εμφανίζεται σε περισσότερα σημεία της σύνθεσης. Χαρακτηριστικά μπορεί κανείς να ανατρέξει στις σελίδες ένα (πεντάγραμμα ένα, δύο, εφτά), τρία (πεντάγραμμα τέσσερα - έξι), τέσσερα (πεντάγραμμα δύο, οκτώ), έξι (πεντάγραμμα τέσσερα, εφτά), οκτώ (πεντάγραμμα ένα, δύο), και εννιά (πεντάγραμμα δύο).

Έπειτα, στο έργο *Was Ist Los?* γίνεται εκτεταμένη χρήση του *slap tongue* στις σελίδες οκτώ (πεντάγραμμα εφτά, δέκα, έντεκα,), εννιά (πεντάγραμμα τρία,

¹⁶¹ Βλ. το σχετικό σημείο της ανάλυσης, στο Κεφ. 3.4.4.

¹⁶² Harvey 1995: 55.

¹⁶³ Για τη ζωή του και τη σημασία της δράσης του σχετικά με το σαξόφωνο, βλ. *Chautemps / Kientzy / Londeix* 1987: 39-40, Harvey 1995: 14, 101, Perrin 1955: 77-78, κ.α.

¹⁶⁴ Να σημειωθεί πως δεν είναι απαραίτητο πάντοτε η γλώσσα να καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη δυνατή επιφάνεια του καλαμιού. Είναι ευκολότερο με αυτό τον τρόπο να προκύψει το επιθυμητό εφέ ωστόσο μειώνεται αισθητά η ταχύτητα σε συνεχόμενα τέτοιου τύπου κτυπήματα της γλώσσας.

¹⁶⁵ Βλ. συγκεκριμένα υποσημείωση 61.

έξι, εννιά), δέκα (πεντάγραμμα επτά, εννιά), έντεκα (πεντάγραμμα ένα, τρία), δώδεκα (πεντάγραμμα ένα, δύο, τέσσερα, πέντε), δεκατρία (πεντάγραμμα δύο, τρία, πέντε, δέκα), δεκατέσσερα (πεντάγραμμα δύο, τέσσερα), δεκαέξι (πεντάγραμμα δέκα), δεκαεπτά (πεντάγραμμα ένα, δύο, επτά), δεκαοχτώ (πεντάγραμμα πέντε), είκοσι (πεντάγραμμα δύο) και εικοσιένα (πεντάγραμμα δύο, τρία, τέσσερα, επτά).

Στο Strassenmusik δε, με την σχετική τεχνική χρωματίζονται φράσεις όπως στις σελίδες ένα (πεντάγραμμα οχτώ), οχτώ (πεντάγραμμα τρία) και δέκα (πεντάγραμμα δύο, τρία).

Ολοκληρώνοντας, στο έβδομο κομμάτι (βλ. Orfan, σελ. 11.) του έργου 14 Studies and Melodies υπάρχουν αρκετά διάσπαρτα σημεία εμφάνισης του slap tongue. Άξιο μνείας δε, και για τον διδακτικό χαρακτήρα του έργου, είναι το γεγονός πως ο συνθέτης φροντίζει σε κάθε περίπτωση εμφάνισης της τεχνικής αυτής το τονικό ύψος των παραγομένων φθόγγων να είναι σε γενικές γραμμές χαμηλό.

Slap Ouvert

Το slap tongue σαν τεχνική μπορεί να εμφανίζεται με διαφορετικούς τρόπους. Εδώ εμφανίζεται με τη μορφή του slap ouvert (ανοιχτό slap), το οποίο ακολουθεί την ίδια διαδικασία παραγωγής, ωστόσο ο εκτελεστής ανοίγει το στόμα του κατά την παραγωγή του ήχου. Με αυτή τη διαφοροποίηση ο ήχος γίνεται σαφώς δυνατότερος ενώ μεταβάλλεται και το παραγόμενο τονικό ύψος κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Ενώ δηλαδή με το κλειστό slap ο μουσικός παίζει για παράδειγμα τον δακτυλισμό του φθόγγου b και αυτή η νότα ακούγεται, με το ανοιχτό slap θα προέκυπτε σε αντίστοιχη περίπτωση ο φθόγγος h¹⁶⁶.

Παραδείγματα από τη εργογραφία του Δ. Νικολάου για σόλο σαξόφωνο σαφώς υπάρχουν και σε σχέση με αυτή τη τεχνική (Sax-Moments, Was Ist Los?), όχι βεβαία στην ποσότητα που συναντά κανείς την προηγούμενη τεχνική.

Ξεκινώντας από το έργο Sax-Moments, παρατηρούμε την χρήση του slap ouvert (a¹) στη φράση 1.10.

Στο Was Ist Los? απ' την άλλη, εμφανίζεται στη σελίδα δεκαέξι (πεντάγραμμα δέκα) στο φθόγγο c#¹, στη σελίδα δεκαεπτά (πεντάγραμμα ένα, πέντε, έξι, επτά) στις νότες eb¹, e¹, g¹ και c² αντίστοιχα. Τελειώνοντας με αυτό το έργο, παρουσιάζεται ακόμη στη σελίδα δεκαοχτώ (πεντάγραμμα δέκα) στο φθόγγο f#¹.

Subtone¹⁶⁷

Πρόκειται για μία χαρακτηριστική τεχνική στα έργα σύγχρονης μουσικής. Το ηχητικό αποτέλεσμα που προκύπτει μέσω της χρήσης του subtone σχετίζεται κυρίως με την χαμηλή περιοχή¹⁶⁸ του σαξοφώνου και δη με την παραγωγή ηχητικών δεδομένων σε μία ιδιαίτερα και χαρακτηριστικά χαμηλή στάθμη έντασης. Το

¹⁶⁶ Το τονικό ύψος των φθόγγων εδώ δεν προσδιορίζεται με βάση το απόλυτο τονικό ύψος του πιάνου, καθώς ενδιαφέρει αποκλειστικά σ' αυτό το παράδειγμα η διαφοροποίηση του φθόγγου κατά διάστημα 2^η μ. στο σαξόφωνο.

¹⁶⁷ Βλ. ακόμη Κεφ. 2.3.2.4.

¹⁶⁸ Σίγουρα μπορεί, κάτω από διαφορετικές συνθήκες, να εφαρμοστεί και σε άλλες περιοχές του οργάνου. Ωστόσο, ο έλεγχος της δυναμικής των υπολοίπων τονικών περιοχών στο σαξόφωνο είναι σαφώς ευκολότερος και η χρήση μίας τέτοιας τεχνικής θα ήταν κατά βάση άνευ ουσίας.

σαξόφωνο, λόγω του κωνικού του σωλήνα¹⁶⁹, παράγει με δυσκολία τους βαθύτερους φθόγγους του σε χαμηλά ηχητικά επίπεδα έντασης. Κατά συνέπεια και εξ' ανάγκης, οι εκτελεστές βρήκαν τρόπους ώστε να προκαταλαμβάνουν και να απενεργοποιούν ένα μεγάλο μέρος των αρμονικών υπερτόνων που βρίσκονται σε πληθώρα σ' αυτά τα τονικά, για το σαξόφωνο, ύψη και ευθύνονται σ' ένα βαθμό για την λαμπρότητα του ήχου. Το ηχητικό αποτέλεσμα της τεχνικής subtone είναι ένας ήχος χαμηλός σε ένταση, καθώς και αρκετά μουντός εξαιτίας της αποχρωματοποίησης των αρμονικών συστατικών του. Λειτουργεί δε κατά κάποιο τρόπο ως σουρντίνα¹⁷⁰ για τις μπάσες νότες του οργάνου.

Υπάρχουν δύο βασικοί οδοί σχετικά με την επίτευξη της παρούσας τεχνικής. Ο πρώτος που θα μας απασχολήσει εδώ είναι μέσω της χρήσης της γλώσσας, για αυτό άλλωστε εντάσσεται και στο σχετικό με τα γλωσσίσματα κεφάλαιο¹⁷¹. Ο εκτελεστής λοιπόν, αγγίζοντας με την άκρη της γλώσσας του το καλάμι προς την περιοχή της βάσης του¹⁷², ενώ αυτό δονείται, περιορίζει ουσιαστικά το αρμονικό φάσμα του ήχου επιτρέποντας μονάχα στη θεμέλιο συχνότητα να δραστηριοποιείται ηχητικά και δη μέσα από ένα χαρακτηριστικά βαθύ και σκοτεινό ηχόχρωμα. Η ποσότητα αέρα που απαιτείται για την παραγωγή ήχου στο σαξόφωνο, με αυτή την τεχνική χαρακτηρίζεται από ανεπάρκεια και ως εκ τούτου χρειάζεται μεγαλύτερη ποσότητα αέρα και ενέργειας στο όργανο. Η συγκεκριμένη προσέγγιση έχει αξία και χρησιμότητα κυρίως στην έκταση $b - e^1$, λόγω της πτώσης του τονικού ύψους που παρατηρείται στους παραγόμενους φθόγγους (συνήθως διάστημα 2^{15} μ.) που βρίσκονται ψηλότερα από αυτό το όριο¹⁷³.

Η ανάπτυξη της σχετικής τεχνικής παραμέτρου γίνεται στα έργα¹⁷⁴ Sax-Moments, Pour le Sax και Was Ist Los?

Πιο αναλυτικά, στο κομμάτι Sax-Moments χρησιμοποιείται στις φράσεις 1.14. και 1.16.

Στη συνέχεια, στη σύνθεση Pour le Sax χαρακτηρίζει τις σελίδες έξι (πεντάγραμμα ένα, δύο) και επτά (πεντάγραμμα πέντε).

Σε ό, τι αφορά το κομμάτι Was Ist Los? τέλος, ξεχωρίζει αρχικά η σελίδα δεκατέσσερα (πεντάγραμμα δέκα), αν και δεν αναγράφεται η ένδειξη subtone.

Η ύπαρξη της φράσης “with much blowing” (με πολύ φύσημα) ωστόσο, η

¹⁶⁹ Βλ. Κεφ. 2.2.1.

¹⁷⁰ Είναι γνωστό γενικά πως για το σαξόφωνο δεν υπάρχει μία συνολική, από την άποψη της έκτασης, και καθολικά αποδεκτή σουρντίνα. Σχετικά με το θέμα και τις προτάσεις που έγιναν κατά καιρούς ή τα μέσα που χρησιμοποιούνται σήμερα βλ. Harvey 1995: 56, Perrin 1955: 43-44, Del Mar 1983 : 198, κ.α.

¹⁷¹ Η παράθεση παραδειγμάτων χρήσης του subtone μέσα από την εργογραφία του Δ. Νικολάου δεν διαφοροποιείται κατ' αναλογία με τον τρόπο εκτέλεσης, γιατί απλούστατα ο συνθέτης, όπως και το σύνολο των συνθετών, δεν προτείνει κάποιον συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης της παρούσας τεχνικής. Για λόγους συντομίας και προτεραιότητας ωστόσο, η ανάπτυξη της σχετικής παραγράφου θα βρίσκεται αποκλειστικά σ' αυτό το κεφάλαιο και όχι και στο Κεφ. 2.3.2.4.

¹⁷² Να σημειωθεί πως ανάλογα το σημείο που ο σαξοφωνίστας επιλέγει να ακουμπήσει το καλάμι, δημιουργούνται άλλα ηχοχρωματικά δεδομένα και οι subtone ήχοι μπορεί να διαφοροποιούνται αισθητά εξαιτίας αυτού.

¹⁷³ Βλ. γενικά για το subtone, Harvey 1995: 57, Londeix 1989: 44, 84-85, Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 76, κ.α.

¹⁷⁴ Παραθέτω αποκλειστικά τα έργα στα οποία αναγράφεται από τον συνθέτη η σχετική ένδειξη για το subtone. Εννοείται κατ' επέκταση πως υπάρχουν και άλλα σημεία στην πορεία της εξέλιξης αυτών των συνθέσεων που εκτελεστικά η προσέγγιση τους μπορεί να διευκολυνθεί από αυτή τη τεχνική, ωστόσο ο συνθέτης δεν έχει σημειώσει κάτι συνειδητά. Η τεχνική αυτή δε, διαφοροποιείται κατά κάποιο τρόπο από το σύνολο των υπολοίπων καθώς ο εκτελεστής εδώ έχει κάθε δικαίωμα να κάνει χρήση της τεχνικής χωρίς την έγγραφη άδεια του δημιουργού και κυρίως χωρίς να αλλοιώνεται μέσω ερμηνευτικής παρεμβατικότητας η αρχική συνθετική ιδέα.

χαμηλή τονικά περιοχή (cb^1 / b), το ppp . ηχόχρωμα καθώς και η ρομβοειδής σημειογραφία συγκλίνουν ως προς την κοινή αποδοχή της χρήσης του *subtone* εδώ. Τέλος, στη σελίδα δεκαπέντε (πεντάγραμμα ένα, πέντε) επιχειρείται η αντίθετη διαδικασία, υπάρχει δηλαδή η ένδειξη *subtone*. Απ' την άλλη βέβαια, η περιοχή στην οποία τίθενται είναι χαρακτηριστικής ευκολίας για την προσέγγιση πολύ χαμηλών ηχοχρωμάτων χωρίς την αρωγή τέτοιων τεχνικών μεθόδων. Θεωρώ δε, πως ο συνθέτης επιθυμεί εδώ απλώς να κάνει κατανοητή τη σκέψη του ως προς το πώς θέλει να αποδοθούν οι φράσεις και το ppp . ηχόχρωμα. Σε αντίθετη περίπτωση, η χρήση της γλώσσας με τον τρόπο που αναφέρεται παραπάνω δεν συνάδει στην πράξη, μεταξύ των άλλων και επειδή θα επηρεαστεί και το τονικό ύψος των σχετιζόμενων φθόγγων.

Διπλό και τριπλό κτύπημα της γλώσσας

Η τεχνική αυτή καθόλου καινούργια δεν είναι ως προς την ιστορικότητα και τη χρήση της στα πλαίσια της Δυτικής μουσικής παράδοσης¹⁷⁵. Το σαξόφωνο δε, αποδεικνύεται αρκετά εύκολο μέσο προκειμένου να προσεγγίσει κανείς τέτοιου τύπου τεχνικές ώστε να διευκολυνθούν και να απλοποιηθούν τα γρήγορα δεξιοτεχνικά περάσματα του εκτελεστή που απαιτούν χρήση της γλώσσας. Απ' την άλλη να μπορούν σχετικές φράσεις να αποδοθούν ηχητικά σύμφωνα με τις προτάσεις του συνθέτη, ο οποίος μπορεί να εντάξει τέτοιου τύπου τεχνικές στο έργο του. Η συνηθισμένη προσέγγιση για την κατανόηση και παραγωγή τους έγκειται στο ότι ο μουσικός πρέπει να κινήσει τη γλώσσα του όχι μόνο προς τη γλωττίδα, αλλά και προς τον ουρανίσκο του, ώστε να παραχθεί το επιθυμητό διπλό ή τριπλό χτύπημα αντίστοιχα. Χαρακτηριστικά στο σύνολο των βιβλιογραφικών πηγών αναφέρεται πως τα γράμματα $T - K$ ή $T - K - T$ αντίστοιχα είναι κατάλληλα ως προς την πληρέστερη κατανόηση της τεχνικής. Στην πράξη ωστόσο αποδεικνύεται πως τα γράμματα αυτά είναι πολύ βαριά στην παραγωγή τους και κατ' αντιστοιχία επηρεάζουν και την εκτέλεση. Καλύτερη επιλογή ως προς αυτή τη περίπτωση θα ήταν ήχοι όπως $Te - Ke / Te - Ke - Te$, ή $Ni^{176} - Ki^{177} / Ni - Ki - Ni$ αντίστοιχα. Αναλογικά δε με τη φαντασία¹⁷⁸ του καθενός και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ανατομίας της στοματικής κοιλότητας του εκτελεστή υπάρχουν πραγματικά πολλοί τρόποι για να αποδώσει κανείς ηχητικά και με μουσική πληρότητα αυτό το εφέ.

Ο Δ. Νικολάου σε κανένα από τα έργα του για σόλο σαξόφωνο δεν σημειώνει για κάποια φράση αν επιθυμεί να αποδοθεί με μονό ή διπλό κτύπημα της γλώσσας. Αφού λοιπόν λαμβάνει χώρα μία τέτοια κατάσταση, εξορισμού θα αποτελούσε ατόπημα από την πλευρά του συντάκτη αν χρωμάτιζε με την δική του βούληση κάποια συγκεκριμένα μουσικά τεμάχια. Καθώς ουσιαστικά θα επρόκειτο για φράσεις που ο ίδιος (ο συντάκτης) θα προσέγγιζε με την τεχνική αυτή, και όχι απαραίτητα το σύνολο των υποτιθέμενων λοιπών εκτελεστών του εκάστοτε έργου. Αυτό συμβαίνει γιατί τα σχετικά δεδομένα για την ταχύτητα της γλώσσας του κάθε μουσικού πνευστού οργάνου σαφώς διαφοροποιούνται και μάλιστα σε πολλαπλά επίπεδα. Έτσι

¹⁷⁵ Baines 1991: 41-44, Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 74.

¹⁷⁶ Baines 1991: 39.

¹⁷⁷ Αυτό το «K» παράγεται με το πλατύ μέρος της γλώσσας, το οποίο ήδη αγγίζει τον ουρανίσκο κατά την παραγωγή του «N».

¹⁷⁸ Η τεχνική του τετραπλού κτυπήματος της γλώσσας για παράδειγμα, σχετίζεται με αυτό. Χαρακτηριστικά, ο εκτελεστής κουνώντας τη γλώσσα του δεξιά και αριστερά κατά την εκτέλεση και αγγίζοντας σε κάθε κίνηση το καλάμι του σαξοφώνου, δημιουργούσε ένα τετραπλό χτύπημα για κάθε μεμονωμένο φθόγγο.

είναι εξαρχής φανερή μία αδυναμία γενίκευσης και καταλογοποίησης αυτών των δεδομένων, προκειμένου να βρεθεί μία κοινή συνιστώσα χρήσης τους.

2.3.2.4. Διαφοροποιήσεις της μάσκας του εκτελεστή

Ως «μάσκα» ορίζεται γενικά και κατά προσέγγιση η περιοχή του προσώπου και οι μύες της που βρίσκονται γύρω από την περιοχή της στοματικής κοιλότητας¹⁷⁹. Από το πλήθος των σχετικών με αυτό το σημείο τεχνικών ο Δ. Νικολάου κάνει χρήση τεσσάρων ουσιαστικά παραμέτρων στα έργα του για σόλο σαξόφωνο.

Vibrato

Πρόκειται για μία από τις πλέον παρεξηγημένες τεχνικές τόσο αισθητικά, όσο και ερμηνευτικά. Από τους διάφορους τρόπους παραγωγής του vibrato (διάφραγμα, λαιμός, δάχτυλα, κ.α.) στο σαξόφωνο χρησιμοποιείται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα (τόσο στη κλασική, όσο και στη τζαζ μουσική παράδοση) αυτός με τα χείλια του εκτελεστή¹⁸⁰, τα οποία με την κίνηση τους καθορίζουν την ποιότητα και την συχνότητα των κύκλων του vibrato. Χωρίς να προτίθεται να εμπλακώ σε μία παρουσίαση των ποικίλων αισθητικών απόψεων¹⁸¹ ή των διαφόρων σχολών με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους σχετικά με αυτή την τεχνική, επιθυμώ να σκιαγραφήσω ωστόσο με συντομία την γενική θέση που καταλαμβάνει το vibrato στην σύγχρονη μουσική δημιουργία για το σαξόφωνο και δη πιο συγκεκριμένα στα έργα του Δ. Νικολάου.

Από τη δεκαετία του 1970 τόσο η σύγχρονη κλασική μουσική σκηνή, όσο και η τζαζ τεχνοτροπία, έπειτα από πραγματικά πολλές δεκαετίες αποδοχής και συνύπαρξης διαφορετικών ειδών και στυλ vibrato, μειώνουν αισθητά την χρήση της τεχνικής αυτής και την εντάσσουν μεταξύ των στολιδιών ουσιαστικά του καθαρού ήχου. Κατά αντιστοιχία, και ο Δ. Νικολάου εφαρμόζοντας αυτή τη τεχνική παράμετρο στα έργα του, φροντίζει να καθοδηγεί σε πλήθος περιπτώσεων στον εκτελεστή τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να αποκρυσταλλωθεί ηχητικά αυτή η παλμική δραστηριότητα του ήχου. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να συνεπάγεται μία αυστηρή χρήση του όρου, αλλά δεν παραβλέπονται και οι ελευθερίες που και πάλι ο συνθέτης επιτρέπει όταν εντάσσει σε μεγάλα μέρη έργων vibrato με ιδιαίτερα γενικό περιεχόμενο τόσο στο ιδιαίτερο ύφος όσο και στην στιγμή της χρήσης του.

Την εμφάνιση της τεχνικής vibrato την συναντά κάνεις στις συνθέσεις Sax-Moments, Nocturnal, Dissidence, Pour le Sax, Was Ist Los? και 14 Studies and Melodies. Είναι εμφανές πως η τεχνική αυτή απουσιάζει μόνο από δύο συγγενικά μεταξύ τους έργα της σχετικής εργογραφίας του συνθέτη (βλ. Modelci's Songs και Strassenmusik).

Στο έργο Sax-Moments λοιπόν εμφανίζεται στις φράσεις 1.6.1., 1.6.2. και 1.13.1. Κάθε χρήση του δε, παρουσιάζει διαφορετική διάθεση και αποβλέπει στον τονισμό άλλων στοιχείων από τον εκτελεστή. Χαρακτηριστικά, στη φράση 1.6.1. ζητείται narrow vibrato (στενό vibrato)¹⁸². Το πλάτος της

¹⁷⁹ Βλ. και υποσημείωση 142 (Κεφ. 2.3.2.3.).

¹⁸⁰ Πιο συγκεκριμένα, το κάτω χείλος (σαγόνη).

¹⁸¹ Βλ. τα ιστορικά στοιχεία και τους τρόπους παραγωγής και σημειογραφικής προσέγγισης του vibrato, που παραθέτονται στο Londeix 1989: 65-67. Επίσης, για μία σύνδεση του vibrato με την άρθρωση βλ. Londeix 1989: 102. Γενικά σχόλια σχετικά με το vibrato βλ. Baines 1991: 44-45, Adler 1989: 159, Del Mar 1983: 200-201, κ.α.

¹⁸² Βλ. και την σχετική ανάλυση (Κεφ. 3.3.1.).

ταλάντωσης του δηλαδή ορίζεται ως στενό και μικρό. Με αυτό τον τρόπο αποκτά πολλές επαναλήψεις κατά την διάρκεια του φθόγγου. Στη φράση 1.6.2. γίνεται η αντίθετη διαδικασία. Ζητείται wide vibrato (πλατύ vibrato) και μάλιστα με την σχετική γραμμική απεικόνιση στην παρτιτούρα προς βοήθεια του εκτελεστή. Αυτό το είδος της παλμικότητας προϋποθέτει ελάχιστες επαναλήψεις λόγω του αυξημένου χώρου στον οποίο λαμβάνει χώρα η ταλάντωση. Στη φράση 1.13.1. τέλος, ο συνθέτης σημειώνει την χρήση του irregular vibrato (ακανόνιστο vibrato) και το παρουσιάζει με την σχετική επίσης γραμμική κίνηση. Η ονομασία αυτού του είδους είναι ακόμα περισσότερο δηλωτική της ηχητικής απεικόνισης του.

Στη σύνθεση Nocturnal εμφανίζεται μόνο μία φορά ως vibrato ampio (πλατύ και άνετο vibrato) στη φράση 2.10. Χαρακτηριστική για άλλη μία φορά είναι και η σχετική γραμμή που παρουσιάζει πως ο συνθέτης θα επιθυμούσε την παλμική κίνηση κατά την εκτέλεση του.

Στο τρίτο μέρος του έργου Dissidence περιλαμβάνονται δύο οδηγίες σχετικές με τη χρήση vibrato. Η πρώτη αναφέρεται γενικά στο χαρακτήρα του έργου (λυπητερό, χωρίς σπουδή, εκφραστικό και τραγουδιστό) και ζητά vibrato doux (γλυκό vibrato). Η δεύτερη σχετίζεται με ένα μεμονωμένο φθόγγο της σύνθεσης, στη φράση 3.1.2.2., παρουσιάζοντας την ανάγκη χρωματισμού του με vibrato ample irregulier (πλατύ και ακανόνιστο).

Στο κομμάτι Pour le Sax σε τρία διαφορετικά σημεία χρησιμοποιείται αυτό το εφέ. Αρχικά, στην πρώτη σελίδα (πεντάγραμμο πέντε) ο συνθέτης ονοματίζει vibrato μικροδιαστηματικές αποκλίσεις του τόνου. Ορίζει δε με σύμβολα τα όρια στα οποία μπορεί να κινείται αυτό το vibrato. Την τεχνική αυτή θα την δούμε κατά βάση αργότερα (Κεφ. 2.3.2.5.) στις τρίλιες. Εδώ ωστόσο, δεδομένου του ότι ο συνθέτης ζητά να αντιμετωπιστεί το συγκεκριμένο τεμάχιο ως vibrato οφείλει ο μουσικός να το προσεγγίσει με την σχετική τεχνική των χειλιών¹⁸³. Στη συνέχεια, στη σελίδα πέντε (πεντάγραμμο δύο) και στη σελίδα έξι (πεντάγραμμο τρία) εμφανίζεται απλώς στους φθόγγους d² και e² αντίστοιχα.

Το έργο Was Ist Los? παρουσιάζει από την πρώτη σελίδα (πεντάγραμμο τρία) έναν ακόμη ενδιαφέροντα συνδυασμό τεχνικών όπως στη πρώτη σελίδα του Pour le Sax. Μέσω της όξυνσης και επαναφοράς κατά 1/4 του τόνου¹⁸⁴ το τονικό ύψος ο συνθέτης πετυχαίνει να αναπαράγει και εδώ το εφέ του vibrato. Έπειτα, στην ίδια σελίδα (πεντάγραμμο πέντε) ζητά για αυτό το τμήμα της σύνθεσης συγκεκριμένα να αποδοθεί με vibrato dolce (γλυκό vibrato). Ακόμη, στο πεντάγραμμο εφτά παρουσιάζει τη λέξη vibrando, η οποία δεν διαφοροποιείται δραματικά στη σημασία και το νόημα της σε σχέση με το κλασικό vibrato. Παρόλα αυτά εδώ χρησιμεύει παράλληλα ως υφολογική και ηχοχρωματική αντίθεση¹⁸⁵ με το smorzando¹⁸⁶ που ακολουθεί αμέσως μετά

¹⁸³ Ωστόσο, ένας ακόμη τρόπος για την παραγωγή αυτού του εφέ είναι και η χρήση των δακτύλων (τρίλιες) του εκτελεστή, τα οποία ανοιγοκλείνουν μία οπή αρκετά αρκετά χαμηλότερα συνήθως από το δακτυλισμό της παραγόμενης νότας (στη φιλοσοφία των διχαλωτών δακτυλισμών). Αν και αυτή η προσέγγιση έχει ουσιαστικά εγκαταλειφθεί στη κλασική μουσική, στην παραδοσιακή τέχνη παρουσιάζει ακόμα χρηστική αξία.

¹⁸⁴ Βλ. Pitch Bends.

¹⁸⁵ Αξίζει να σημειωθεί πως η λέξη vibrant διατηρεί στη μετάφραση της, σε σχέση με το χρώμα ή το φως, μία σημασία φωτεινότητας και δύναμης. Σε παραλληλισμό με τη μουσική εδώ εμφανίζεται ένα πολύ ενδιαφέρον τέτοιου τύπου παράδειγμα, το οποίο έρχεται και σε άμεση αντίθεση με το smorzando (σβήσιμο) που έπεται στη πορεία της φράσης.

¹⁸⁶ Βλ. Δυναμικές, Κεφ. 2.3.2.1. και υποσημείωση 135.

οδηγώντας σε πτώση της δυναμικής (*mp.*). Στη σελίδα ένα και δύο ωστόσο (πρώτο πεντάγραμμο) ο συνθέτης ξεκαθαρίζει πως σ' αυτά τα σημεία δεν επιθυμεί τη χρήση *vibrato* (*ohne vibr.*). Συνεχίζοντας στη δεύτερη σελίδα (πεντάγραμμο τέσσερα), ο συνθέτης προτείνει ένα *vibrato largo* (αργό και μεγάλο *vibrato*). Στην ίδια σελίδα δε (πεντάγραμμο εννιά), χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική με το πρώτο πεντάγραμμο τόσο αυτού του έργου όσο και του *Pour le Sax* (βλ. *vibrato* και όξυνση του τόνου κατά 1/4). Η ίδια και πάλι τεχνική βέβαια παρουσιάζεται και στο δεύτερο μέρος της παρούσας σύνθεσης (σελίδα έξι, πεντάγραμμο τέσσερα). Επιπρόσθετα, στο τέλος του δεύτερου μέρους, στη σελίδα εννιά (πεντάγραμμο επτά-εννιά) τίθεται αισθητικά η προσέγγιση της τεχνικής *vibrato dolce* (γλυκό *vibrato*). Το ακανόνιστο *vibrato* (*irregolare vibrato*) χρησιμοποιείται από τον Δ. Νικολάου στο τρίτο μέρος (σελίδα δέκα, πεντάγραμμο δύο). Ακόμα, ένα σχετικά πλατύ *vibrato* εμφανίζεται στη σελίδα έντεκα (πεντάγραμμο δέκα), ενώ *dolce vibrato* (γλυκό *vibrato*) χρησιμοποιείται εκ νέου στη σελίδα δεκατέσσερα (πεντάγραμμο οκτώ). Το τέταρτο και τελευταίο τμήμα της σύνθεσης εμφανίζει με τη σειρά του άλλα τέσσερα σχετικά με το *vibrato* σημεία. Συγκεκριμένα, στη σελίδα δύο (πεντάγραμμο δύο) παρουσιάζει την οικεία πια σε αυτό το έργο τεχνική σύμφυσης *vibrato* και μικροτονικότητας (*vibrato* και 1/4 όξυνση και επαναφορά του τόνου). Στο πεντάγραμμο πέντε της ίδιας σελίδας, η ένδειξη *vibrato doucement* συνεπάγεται ένα *vibrato* χαμηλόφωνο και ήρεμο που συνάδει απόλυτα με την ηχοχρωματική κατάσταση της φράσης. Απ' την άλλη, ακριβώς στο επόμενο πεντάγραμμο παρουσιάζεται ξανά με ένα πλατύ *vibrato* ο συσχετισμός του τελευταίου στη πράξη με μικροτονικές ενδείξεις αλλοιώσεων. Τέλος, στη σελίδα είκοσι (πεντάγραμμο πέντε) παρουσιάζεται ένα ακόμη απλό αυτή τη φορά *vibrato*.

Ολοκληρώνοντας, στη σύνθεση *14 Studies and Melodies*, ο συνθέτης το χρησιμοποιεί στο τρίτο κομμάτι (*Torana*), όπου συγκεκριμένα σημειώνει από την αρχή της σύνθεσης για το σύνολο της ένα *vibrato elegante* (στυλιστικά κομψό *vibrato*). Στο τέλος του έργου δε, για τον τελευταίο φθόγγο προτείνει *vibrato dolce* (γλυκό *vibrato*).

Glissando

Τόσο το κλαρινέτο όσο και το σαξόφωνο παρουσιάζουν μία χαρακτηριστική ευκολία σε σχέση με αυτή τη τεχνική¹⁸⁷, η οποία συμπληρώνεται με πλήθος παραδειγμάτων από την παγκόσμια εργογραφία. Για το σαξόφωνο συγκεκριμένα, παράγονται με σχετικά μεγαλύτερη ευκολία τα γλιστρήματα εκείνα που αφενός είναι ανοδικά¹⁸⁸ και αφετέρου ξεκινούν από την τρίτη περιοχή ($d^2 - c\#^3$) του οργάνου ή και ακόμη ψηλότερα¹⁸⁹.

Όλη η τονική διαφοροποίηση συντελείται μέσω σχετικών παρεμβάσεων της στοματικής κοιλότητας, του λαιμού του εκτελεστή και αν πρόκειται για ένα εκτεταμένο γλίστρημα και της ορθολογικής χρήσης των κλειδιών του οργάνου. Πολλοί δεν αποδέχονται την σημασία των χειλιών σε αυτή τη διαδικασία, ωστόσο σε διάφορες περιοχές του σαξοφώνου η παρέμβαση τους είναι καίρια για την επίτευξη

¹⁸⁷ Δεν συνυπολογίζονται σαφώς όργανα όπως η φωνή, τα άταστα έγχορδα ή το ολκοτό τρομπόνι.

¹⁸⁸ Χωρίς αυτό να σηματοδοτεί απαραίτητα πως τα καθοδικά *glissandi* σε πιο χαμηλές περιοχές του σαξοφώνου είναι ανέφικτα. Σίγουρα ωστόσο, απαιτούν πιο ολοκληρωμένη τεχνική προσέγγιση και καλύπτουν μικρότερο εύρος έκτασης.

¹⁸⁹ Σχετικά με τις εκτάσεις βλ. Κεφ. 2.2.1.

του σκοπού αυτού και δύσκολα αποφεύγει κανείς την αναγνώριση της σημασίας τους. Αξίζει να σημειωθεί δε πως η τεχνική αυτή διακρίνεται μεταξύ των εκπαιδευτικών κύκλων για την παιδαγωγική της χροιά¹⁹⁰, εκτός από την καλλιτεχνική της αξία ως εφέ, η ιστορικότητα του οποίου παρουσιάζει επίσης αρκετά ενδιαφέροντα δεδομένα¹⁹¹. Πρέπει ακόμα να τονιστεί πως στη τεχνική αυτή παρατηρείται μία γενικότερη σύγχυση αντιμετώπισης και προθέσεων από συνθέτες και ερμηνευτές, με την τεχνική portamento, που θα παρουσιαστεί αμέσως μετά. Η ειδοποιός διαφορά, για μερικούς μόνο, έγκειται στο ότι το glissando δεν προκαθορίζει το φθόγγο στον οποίο θα καταλήξει το εφέ, σε αντίθεση με το portamento που σε κάθε περίπτωση δηλώνει τόσο την εναρκτήρια όσο και την καταληκτική νότα¹⁹². Σε μία άλλη ερμηνεία¹⁹³, το glissando σχετίζεται ακουστικά με το γλίστρημα στους φθόγγους που παράγεται από ένα πιάνο ή μία άρπα. Απουσιάζει δηλαδή η δυνατότητα να ακούγονται όλοι οι ενδιάμεσοι φθόγγοι παρά μόνο τα συνεχόμενα ημιτόνια. Κατ' επέκταση το portamento θεωρείται το γλίστρημα εκείνο στο οποίο ακούγονται ξεκάθαρα όλες οι ενδιάμεσες νότες, όπως γίνεται φυσικά σε ένα βιολί ή στην ανθρώπινη φωνή. Αυτές ωστόσο είναι δύο από τις βασικότερες διαφορές που ορίζουν αυτές τις κοντινές υφολογικά τεχνικές.

Η εργογραφία του Δ. Νικολάου έχει να παρουσιάσει έναν αριθμό σόλο έργων του σχετικών με τη τεχνική glissando. Αρκεί λοιπόν να αναφερθούν οι συνθέσεις *Nocturnal*, *Dissidence*, *Modelci's Songs*, *Pour le Sax* και *Was Ist Los?*

Στο *Nocturnal* χρησιμοποιείται ανοδικά και χωρίς να ορίζεται κάποιο όριο, στη φράση 1.11. και δη σε ένα φθόγγο (c#²) που λόγω της αλλαγής της περιοχής και των δακτυλισμών που αυτό συνεπάγεται είναι κάπως δύσκολο να επιτευχθεί χωρίς την εκτεταμένη χρήση κλειδιών. Εναλλακτικά θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν άλλοι δακτυλισμοί (c1, c2, c4, κ.α. Βλ. σχετικά Κεφ. 6.6.) προκειμένου να αποφύγει κανείς την αλλαγή περιοχής, ωστόσο το f. ηχόχρωμα και το crescendo που ξεκινά δεν θα επέτρεπαν την ανάπτυξη τέτοιων δυνατοτήτων.

Η σύνθεση *Dissidence* περιλαμβάνει στο πρώτο τμήμα της πέντε διαφορετικές προτάσεις για glissando τόσο ανοδικές όσο και καθοδικές (φράσεις 1.5., 1.24., 1.56.1., 1.57.1., 1.60.). Το δεύτερο μέρος αντίστοιχα εμφανίζει άλλη μία δυνατότητα (φράση 2.57.), ενώ οι υπόλοιπες περιπτώσεις ανήκουν στο χώρο του portamento. Επίσης, στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται στη φράση 3.1.4. Ολοκληρώνοντας και με το τέταρτο τμήμα, άλλη μία ευκαιρία για καθοδικό glissando παρουσιάζεται και εδώ στη φράση 4.β.27.

Στο έργο *Modelci's Songs* εμφανίζεται στην altissimo (ψηλότερη) περιοχή του σαξοφώνου, σε φθόγγους απροσδιόριστου τονικού ύψους, οι οποίοι χρησιμοποιούνται αποκλειστικά για εφέ. Αυτοί δε, χαρακτηρίζουν τις σελίδες ένα (πεντάγραμμα ένα, δύο, τέσσερα, πέντε), τρία (πεντάγραμμα τρία), τέσσερα (πεντάγραμμα πέντε), πέντε (πεντάγραμμα τέσσερα) και έντεκα (πεντάγραμμα πέντε).

¹⁹⁰ Στους μαθητές που εμφανίζουν τονική αστάθεια (συνήθως είναι αδικαιολόγητα χαμηλότεροι στο κούρδισμα) σε μία υψηλή περιοχή του σαξοφώνου (ψηλότερα από την 3^η περιοχή), το glissando αποτελεί βοηθητικό στοιχείο, ρίχνοντας και ανεβάζοντας το τονικό ύψος, ώστε να νιώσουν τόσο τη σωστή θέση ενστομισμού, όσο επίσης και το ορθό κούρδισμα των σχετικών φθόγγων.

¹⁹¹ Βλ. Harvey 1995: 54, Chautemps / Kientzy / Londeix 1987: 74, 76, Del Mar 1983: 195-198, κ.α.

¹⁹² Bartolozzi 1967: 34-37, 39-40. Ο διαχωρισμός αυτός θα ισχύσει ουσιαστικά και στην παρούσα εργασία.

¹⁹³ Boyden, David D. / Robin Stowell: "Glissando", *Grove Music Online* ed. L. Macy (23/3/07), < <http://>

Και στο έργο *Pour le Sax* παρουσιάζεται μόνο σε μεμονωμένους ψηλούς φθόγγους του σαξοφώνου, οι οποίοι προσιδιάζουν στις κραυγές (“Hou”) του εκτελεστή. Χαρακτηριστικά μπορεί κανείς να ανατρέξει στις σελίδες τρία (πεντάγραμμα έξι), πέντε (πεντάγραμμα τέσσερα) και εννιά (πεντάγραμμα εφτά, οκτώ).

Το τρίτο τμήμα της σύνθεσης *Was Ist Los?* παρουσιάζει αντίστοιχο ενδιαφέρον με τρία καθοδικά (σελίδα δέκα – πεντάγραμμα τρία, τέσσερα) και ένα ανοδικό *glissando* (σελίδα έντεκα – πεντάγραμμα τρία). Στο τέταρτο τμήμα τέλος υπάρχουν τέσσερις καθοδικές περιπτώσεις *glissando* (σελίδα δεκαοχτώ – πεντάγραμμα εννιά).

Portamento

Είναι η τεχνική αυτή κατά την οποία ένα γλίστρημα χωρίς καμία διακοπή, παρόμοιο με αυτό του *glissando*, επιχειρείται μεταξύ δύο απόλυτα συγκεκριμένων και καθορισμένων φθόγγων^{194,195}. Όργανα όπως το τρομπόνι, τα άταστα έγχορδα και η φωνή μπορούν να αποδώσουν και σ’ αυτή τη περίπτωση άριστα το ηχητικό αποτέλεσμα. Και το σαξόφωνο ωστόσο παρουσιάζει μία σχετική άνεση, ενώ η τεχνική προσέγγιση μεταξύ της παρούσας τεχνικής και του *glissando* δεν παρουσιάζει κάποια έντονη διαφοροποίηση.

Στην εργογραφία του Δ. Νικολάου βλέπουμε συνθέσεις όπως *Dissidence*, *Modelci’s Songs*, *Pour le Sax*, *Was Ist Los?*, *Strassenmusik* και *14 Studies and Melodies* να εμφανίζουν χρήση του *portamento*. Πιο αναλυτικά θα είχαμε να παρουσιάσουμε τα εξής:

Στο δεύτερο μέρος του έργου *Dissidence* αποκαλύπτονται τέσσερις περιπτώσεις χρήσης *portamento* στις φράσεις 2.37., 2.38., 2.40. Η τελευταία εμφάνιση δε, καλύπτει μία έκταση δύο οκτάβων ανοδικού γλιστρήματος και είναι χαρακτηριστική στην πορεία ολόκληρου του έργου. Το τρίτο τμήμα παρουσιάζει τέσσερις ανοδικές αποκλειστικά περιπτώσεις, δύο καθοδικές, καθώς και μία περίπτωση όξυνσης του ήχου και επιστροφής πάλι στο πρότερο τονικό ύψος, η οποία θυμίζει τον τρόπο εμφάνισης της τεχνικής όξυνσης του τόνου κατά 1/4. Ωστόσο, δεν αναγράφεται έτσι, παρά σημειώνεται ως *glissando lento* (αργό *glissando*). Οι περισσότερες εννοείται πως ορίζουν με επάρκεια αφετηρία και προορισμό (βλ. φράσεις 3.1.1., 3.1.2.2., 3.1.3., 3.16.4.). Άλλες οκτώ τέλος ευκαιρίες για *portamenti* μεγάλων αποστάσεων (ανοδικό και καθοδικό) έχει το τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου (βλ. χαρακτηριστικά τις φράσεις 4.α.10., 4.α.22., 4.β.34.).

Η σύνθεση *Modelci’s Songs* με εξαίρεση τα ποικίλα γλιστρήματα στην πάρτα της φωνής, χρησιμοποιεί σε πρώτη φάση δύο ακόμα *portamenti* για το σαξόφωνο, ένα καθοδικό (σελίδα τρία – πεντάγραμμα πέντε) και ένα ανοδικό (σελίδα εννιά – πεντάγραμμα εννιά). Στην ίδια σελίδα δε (πεντάγραμμα εφτά, οκτώ), χρησιμοποιούνται τέτοιου τύπου τονικά γλιστρήματα, τόσο ανοδικά όσο και καθοδικά, ως συνοδεία της φράσης του τραγουδιού που ακούγεται ήδη από πριν (πεντάγραμμα έξι).

¹⁹⁴ Βλ. τη σχετική παράγραφο καθώς και την υποσημείωση 192.

¹⁹⁵ Boyden, David. “Portamento”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol 15, pp. 134, Επίσης, Rajas 1996: 48-49 και Harris, Ellen T.: “Portamento”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (23/3/07), < <http://>

Το Pour le Sax παρουσιάζει μία ποικιλία τρόπων εμφάνισης του portamento. Σε πρώτη φάση, στις σελίδες τρία (πεντάγραμμα έξι) και τέσσερα (πεντάγραμμα πέντε), χρησιμοποιεί την παρούσα τεχνική σε μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις τόσο καθοδικά όσο και ανοδικά. Στην τελευταία περίπτωση δε παρουσιάζεται καθοδικό γλίστρημα σε φθόγγους της altissimo¹⁹⁶ περιοχής του οργάνου. Στη συνέχεια, η σελίδα έξι (πεντάγραμμα τέσσερα) παρουσιάζει ένα απλό καθοδικό glissando 3^{ης}. Αυτό ωστόσο που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον βρίσκεται στη σελίδα επτά (πεντάγραμμα επτά – οκτώ). Ο συνθέτης επιτυγχάνει με την συνδρομή άλλων κλειδιών αποκλειστικά και χωρίς καμία τεχνική παρέμβαση από την πλευρά του σαξοφωνίστα που να θυμίζει σε κάτι την τεχνική του portamento, να επιτύχει ένα τέτοιου τύπου γλίστρημα ($b^2 - a^2$) απλά αφήνοντας ένα κλειδί ανοικτό σε κάθε εμφάνιση της σχετικής φράσης. Φυσικά δεν σημειώνεται ως portamento καθώς ο ερμηνευτής, όσο παράλογο και αν ακούγεται, μόνο έμμεσα παρεμβαίνει στην ηχητική απόδοση αυτού του εφέ εδώ.

Η σύνθεση Was Ist Los? απ' την άλλη, χρησιμοποιεί το portamento από την πρώτη κιόλας φράση του, σε απόσταση ενός τόνου καθοδικά ($c\#^2 - h^1$). Στο ίδιο μέρος και δη στην ίδια σελίδα (πεντάγραμμα δύο και τέσσερα) ακολουθούν άλλα δύο αντίστοιχου τύπου εφέ σε επαρκώς υψηλή περιοχή, πράγμα που τα καθιστά ευπρόσιτα τεχνικά, ενώ στη δεύτερη σελίδα (πεντάγραμμα έντεκα) εμφανίζεται ένα κάπως μεγάλο ($c^3 - g^1$) καθοδικό και πάλι portamento (το πρώτο που δηλώνεται ως τέτοιο). Στο τρίτο τμήμα εμφανίζεται στη σελίδα δώδεκα (πεντάγραμμα ένα) ένα ακόμη γλίστρημα σε διάστημα 3^{ης}. Στο τέταρτο τμήμα τέλος υπάρχουν ακόμη τέσσερις καθοδικές περιπτώσεις (σελίδα δεκαπέντε – πεντάγραμμα τέσσερα και έξι, σελίδα δεκαέξι – πεντάγραμμα ένα), όπως επίσης και ένα portamento ανοδικού χαρακτήρα (σελίδα δεκαέξι – πεντάγραμμα επτά).

Σε δύο σημεία μπορεί κανείς να εντοπίσει στο έργο Strassenmusik την σχετική τεχνική. Αρχικά, στο τρίτο τμήμα (σελίδα πέντε – πεντάγραμμα οκτώ) χρησιμοποιείται ένα ανοδικό portamento διαστήματος 7^{ης} μ. σε πολύ καλή περιοχή για το σαξόφωνο και δη για σοπρανίνο. Έπειτα, στο τέταρτο τμήμα (σελίδα οκτώ – πεντάγραμμα ένα) το portamento από τεχνική μετατρέπεται σε φορέα ψυχολογικής κατάστασης καθώς αποκτά εξωμουσικό προγραμματικό χαρακτήρα μέσα στη φράση “la cellula depressa” («το καταπιεσμένο κύταρο»).

Από το έργο 14 Studies and Melodies ολοκληρώνοντας, το δέκατο κομμάτι (Kelanti) παρουσιάζει με σχετική πυκνότητα την τεχνική αυτή (παρόλο που αναγράφεται από τον συνθέτη ως glissando) πάντα σε διάστημα 2^{ης} μ. / M. στα πεντάγραμμα έξι έως οκτώ της πρώτης σελίδας του έργου.

Pitch Bends

Πρόκειται, σύμφωνα και με την ονομασία (απόκλιση τονικού ύψους)¹⁹⁷, για τεχνική η οποία βασίζεται στο τρόπο παραγωγής της σε προηγούμενες ανάλογες προσεγγίσεις. Οι τρόποι παραγωγής μικροδιαστηματικών σχέσεων αφενός και η τεχνική του glissando αφετέρου που παρουσιάστηκαν παραπάνω αποτελούν βασικά τις κύριες οδούς μέσω των οποίων μπορεί κανείς να προσεγγίσει και την παρούσα

¹⁹⁶ Βλ. Κεφ. 2.2.1. και 2.3.2.1.

¹⁹⁷ Σε ελεύθερη απόδοση.

τεχνική. Απ' την άλλη ωστόσο, και η φιλοσοφία του vibrato μπορεί κάλλιστα να ενταχθεί σ' αυτό τον τρόπο θεώρησης (δεδομένης μιας επαναληπτικής λειτουργίας του εφέ) και μάλιστα αυτό διαφαίνεται σε έναν αριθμό παραδειγμάτων μέσα από την εργογραφία του συνθέτη¹⁹⁸. Χαρακτηριστική εμφάνιση αυτού του εφέ στα έργα του Δ. Νικολάου είναι η όξυνση ενός τόνου κατά 1/4 και η επιστροφή στη συνέχεια του τονικού ύψους στα αρχικά του δεδομένα. Σ' αυτό το υποκεφάλαιο θα γίνει μία συνολική καταχώρηση των παραδειγμάτων που περιέχουν αυτήν την τεχνική, άσχετα με το αν μπορεί να χρησιμοποιείται εν τέλει για την επίτευξη ενός έταιρου εφέ.

Στο έργο *Nocturnal* παρατηρείται στις φράσεις 2.15. και 2.23. η χρήση της σχετικής τεχνικής (όξυνση κατά 1/4 του τόνου και επιστροφή). Σχετικά με την ερμηνευτική απόδοση του τμήματος αυτού, ο αναγνώστης μπορεί να βρει στοιχεία σχετικά στις επιμέρους αναλύσεις των φράσεων.

Στη σύνθεση *Pour le Sax* (σελίδα οκτώ, πεντάγραμμο οκτώ) εμφανίζεται σε ένα φθόγγο της *altissimo* περιοχής (a^3) η δυνατότητα της αλλαγής του τονικού του ύψους με βάση ένα γράφημα του συνθέτη, στην ουσία δε τελείως αυτοσχεδιαστικά (*tres improvisatif*) για τον εκάστοτε εκτελεστή του έργου. Αυτή η απόκλιση τονικού ύψους μπορεί κάλλιστα να παραχθεί με τη χρήση των χειλιών αποκλειστικά λόγω της ευκολίας που παρέχει αυτή η περιοχή σε ό, τι αφορά σε τέτοια τονικά γλιστρήματα.

Το *Was Ist Los?* εμφανίζει πληθώρα τέτοιων τεχνικών χαρακτηριστικών. Αρχικά, βλέπει κανείς την διαμόρφωση ενός vibrato στο πρώτο τμήμα (σελίδα ένα – πεντάγραμμο τρία) μέσω αποκλίσεων αυτού του τύπου. Το ίδιο συναντάται δε και στη σελίδα δύο (πεντάγραμμο εννιά). Επίσης, και στο δεύτερο μέρος (σελίδα έξι – πεντάγραμμο τέσσερα) ισχύει η ίδια ιδέα, ενώ στο τρίτο τμήμα του έργου δεν συναντάται κάτι ανάλογο. Αντίθετα, στο τέταρτο μέρος (σελίδα δεκαπέντε – πεντάγραμμο δύο, έξι) εμφανίζεται και πάλι η ίδια χρήση του ηχητικού φαινομένου.

Subtone¹⁹⁹

Η φιλοσοφία καθώς και τα παραδείγματα από την εργογραφία του Δ. Νικολάου σχετικά με το θέμα παρουσιάζονται στο σχετικό κεφάλαιο 2.3.2.3. Εδώ θα επιχειρηθεί μία ακόμη προσέγγιση του εφέ αυτού μέσω διαφοροποίησης της μάσκας του μουσικού αυτή τη φορά και όχι παρέμβασης κάποιου έταιρου στοιχείου που να οδηγεί σε δεδομένα άρθρωσης.

Τα χαρακτηριστικά της δεύτερης αυτής μεθόδου σχετίζονται ουσιαστικά με το τράβηγμα του κάτω χείλους του σαξοφωνίστα προς τα μέσα και παράλληλα το κατέβασμα του σαγονιού προς τα κάτω²⁰⁰. Τα αποτελέσματα σε σχέση με τη χρήση της γλώσσας, πρέπει να αναφερθεί πως δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη διαφοροποίηση. Ο τρόπος αυτός τέλος χρησιμοποιείται σε μεγάλη κλίμακα στη τζαζ τεχνοτροπία, όπου εμφανίστηκε αρχικά και το subtone.

¹⁹⁸ Βλ. τα σχετικά με τις τεχνικές υποκεφάλαια καθώς και τα παραδείγματα που αυτά περιλαμβάνουν.

¹⁹⁹ Βλ. και Κεφ. 2.3.2.3.

²⁰⁰ Londeix 1989: 44, 84-85.

2.3.2.5. Χρήση δακτύλων

Τρίλιες²⁰¹

Το χαρακτηριστικό αυτό χρησιμοποιείται από τον Δ. Νικολάου σε μεγάλο βαθμό και δη σε ορισμένα έργα του φτάνει να αποτελεί και δομικό στοιχείο. Σε γενικές γραμμές, ως τρίλια αντιμετωπίζεται κάθε γρήγορη εναλλαγή μεταξύ δύο φθόγγων. Το σαξόφωνο λοιπόν ως όργανο αρκετά ορθολογικό στη δακτυλοθεσία του δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα κατασκευαστικά προβλήματα ως προς την παραγωγή τέτοιων τεχνικών. Σε αντίθεση δε με όργανα όπως το φαγκότο, κ.α., στα οποία η προσέγγιση ορισμένων από αυτές τις τρίλιες είναι πραγματικά είτε μία επίπονη για τον εκτελεστή διαδικασία είτε απλά μία ανέφικτη λειτουργία. Δεδομένης κατ' επέκταση της ευκολίας με την οποία το σαξόφωνο αποδίδει ηχητικά αυτά τα σχήματα, μία αναφορά σε κάθε μεμονωμένης εμφάνιση τους στο σύνολο της εργογραφίας θα ήταν ουσιαστικά άκαιρη και ανούσια, αφού καμία ιδιαίτερη τεχνική δεν συντελεί στην παραγωγή τους. Για αυτό το λόγο θα παρουσιαστούν παρακάτω δύο περιπτώσεις κατά τις οποίες κατασκευαστικά το σαξόφωνο αδυνατεί σε πρώτη φάση να ανταποκριθεί πλήρως στις απαιτήσεις του συνθέτη. Έπειτα, θα μας απασχολήσει ένα χαρακτηριστικό, για την συνθετική πρακτική του Δ. Νικολάου, σχήμα από συνεχόμενες ανοδικές τρίλιες.

Αρχικά λοιπόν, ο πρώτος προβληματισμός εμφανίζεται στο έργο Sax-Moments και δη στη φράση 3.18.1. Πρόκειται για τρίλια μεταξύ των φθόγγων h – c#¹. Σ' αυτή τη περιοχή βέβαια οι περισσότεροι φθόγγοι ορίζονται από το μικρό αποκλειστικά δάχτυλο του αριστερού χεριού του μουσικού²⁰². Υπάρχουν εν προκειμένω δύο βασικοί και σχετιζόμενοι μεταξύ τους λόγοι για τους οποίους η επιτυχία της τρίλιας με τους ισχύοντες δακτυλισμούς είναι καταδικασμένη από άποψη ταχύτητας και ευκρινείας. Αφενός, ευθύνεται το αυξημένο κατασκευαστικά βάρος των κλειδιών της περιοχής αυτής, καθώς πρόκειται για κλειδιά που κλείνουν τις τελευταίες οπές του σαξοφώνου οι οποίες είναι τοποθετημένες στη καμπάνα του οργάνου. Διανύουν λοιπόν μία σχετικά μεγάλη διαδρομή προκειμένου ένα δάχτυλο να είναι σε θέση να τα χειριστεί άψογα και με την αναμενόμενη ταχύτητα που πρέπει να χαρακτηρίζει μία τρίλια σε ένα tempo με $q = 138$. Αφετέρου, δεν πρέπει να αμελεί κανείς πως το σχετικό στέλεχος είναι το μικρό δάχτυλο του αριστερού χεριού. Απ' τη μια λοιπόν, οι δυσκολότερες υποθέσεις σχετίζονται με τη λειτουργία αυτών των δακτύλων στα περισσότερα όργανα (βλ. το παράδειγμα του πιάνου, όπου τα δάχτυλα αυτά αναλαμβάνουν τόσο το ρόλο του μπάσου όσο και της σοπράνο φωνής), απ' την άλλη πρόκειται για όργανα που δεν έχουν τις δυνατότητες άλλων ισχυρότερων στελεχών του ανθρώπινου χεριού. Αυτός ο τελευταίος λόγος, σε συνδυασμό και με την αυξημένη ανάγκη για περισσότερο αέρα και ενέργεια σ' αυτούς τους χαμηλούς φθόγγους του σαξοφώνου ενδυναμώνει την αποδοχή της αρχικής δυσκολίας της κατάστασης. Οι μουσικοί ωστόσο έρχονται πολλάκις σε επαφή με τέτοιες τεχνικές απαιτήσεις, ιδιαίτερα στη σύγχρονη μουσική, κατορθώνοντας να επινοήσουν διάφορες λύσεις. Αν εν προκειμένω το σημαντικότερο μέρος του προβλήματος σχετίζεται με την ταχύτερη κίνηση του μικρού δακτύλου, αυτό δεν συνεπάγεται απαραίτητα πως υπάρχει μόνο ένας τρόπος προσέγγισης. Υπάρχει ένα επαρκές χρονικό περιθώριο ώστε ο εκτελεστής να τοποθετήσει τον

²⁰¹ Οι ηχοχρωματικές τρίλιες δεν θα παρουσιαστούν εδώ αλλά παρακάτω ορίζοντας την τεχνική bisbigliando.

²⁰² Βλ. Κεφ. 5.5.

αντίχειρα του δεξιού χεριού στη θέση του κλειδιού που κατέχει ως τώρα ο δείκτης του αντίστοιχου του χεριού. Ο τελευταίος θα κλείσει απ' ευθείας την τάπα, η οποία βρίσκεται πάνω στην καμπάνα του οργάνου, και όχι το κλειδί που παράγει τον φθόγγο h^{203} .

Ένας δεύτερος περίπλοκος εκτελεστικά μηχανισμός με τρίλιες περιλαμβάνεται στη σύνθεση Modelci's Songs. Εκεί δε, στις σελίδες τρία (πεντάγραμμα τέσσερα) και επτά (πεντάγραμμα οκτώ) μεταξύ των άλλων που σημειώνει ο συνθέτης προς εκτέλεση υπάρχει η τρίλια $c^1 - eb^1$ και $b - eb^1$ ²⁰⁴ αντίστοιχα. Η δυσκολία τους έχει ουσιαστικά αντίστοιχης υφής χαρακτηριστικά με την προηγούμενη υπόθεση, καθώς εδώ το πρόβλημα επωμίζεται το μικρό δάχτυλο του δεξιού χεριού αντίστοιχα. Αυτό που δεν θίξαμε νωρίτερα είναι οι ροδέλες που εμφανίζονται κατασκευαστικά στο πέρασμα από το ένα στο άλλο κλειδί προκειμένου να διευκολύνουν μία μετάβαση. Η μετάβαση αυτή ωστόσο, σκοπό έχει το πέρασμα και όχι την εμμονή στις σχετικές νότες. Έτσι αυτή η επιλογή ως διευκόλυνση κρίνεται εκ των πραγμάτων ανεπαρκής, δεδομένου του ότι αναφερόμαστε σε τρίλιες από την αρχή του προβληματισμού μας. Αυτό που θα μπορούσε να λάβει χώρα, κατά αντιστοιχία με την πρότερη λύση, είναι και πάλι ο δείκτης του δεξιού χεριού να αντικατασταθεί από τον αντίχειρα και έτσι να αλλάξει ολόκληρη η σειρά διαδοχής των δακτύλων, με αποτέλεσμα ο παράμεσος και ο μικρός να μείνουν ελεύθερα. Η τρίλια στη συνέχεια, θα πραγματοποιηθεί με αυτά τα δύο δάχτυλα στα κλειδιά που παράγουν τους φθόγγους eb^1 και c^1 αντίστοιχα²⁰⁵.

Ολοκληρώνοντας λοιπόν τη προβληματική σχετικά με κάποιες προτεινόμενες τρίλιες του συνθέτη, θα μπορούσαμε να ενσκήψουμε πάνω σε ένα χαρακτηριστικό του τρόπου σύνθεσης του Δ. Νικολάου που το χρησιμοποιεί σε έναν ορισμένο αριθμό έργων του. Πρόκειται για ένα μοντέλο (με αρκετές παραλλαγές) από διαδοχικές τρίλιες με έναν ισοκρατημένο φθόγγο καθώς και μία χρωματικά ανιούσα ή κατιούσα διαδοχή φθόγγων. Με μεγαλύτερη ακρίβεια αυτό εμφανίζεται στις συνθέσεις:

Sax-Moments, φράση 3.45.

Dissidence, φράση 4.α.16.

Pour le Sax, Coda (σελίδα εννιά – πεντάγραμμα έξι και επτά).

Was Ist Los?, τέταρτο μέρος (σελίδα δεκαοκτώ – πεντάγραμμα οκτώ)

Strassenmusik, πρώτο τμήμα (σελίδα ένα – πεντάγραμμα δύο έως πέντε).

Bisbigliando

Το εφέ αυτό προέκυψε φυσικότερα από τη τεχνική της άρπας. Θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως ένα είδος ηχοχρωματικής τρίλιας αφού δημιουργεί μία

²⁰³ Βλ. και τη ανάλυση του συγκεκριμένου τεμαχίου στο Κεφ. 3.3.1. Αξίζει δε να αναφερθεί πως αυτό το τέχνασμα είναι σε κάποιο βαθμό γνωστό στους σαξοφωνικούς κύκλους από ένα αντίστοιχης φύσης προβληματισμό που προέκυψε κάποτε από το έργο του Karel Husa: *Elegie et Rondeau*. Βλ. σχετικά Παράρτημα, Κεφ. 5.6. και πιο συγκεκριμένα τον ψηφιακό δίσκο ακτίνας *Visions in Metaphor* (J. Sampen – M. Shrude), Albany TROY 442, 2001.

²⁰⁴ Και οι δύο τρίλιες παράγονται με τον ίδιο ακριβός τρόπο, με την αμελητέας σημασίας διαφορά πως στη δεύτερη περίπτωση και το δάχτυλο του αριστερού χεριού τίθεται σε λειτουργία όντας υποχρεωμένο να ανοίγει το σχετικό κλειδί για τον φθόγγο b . Βλ. τα σχετικά με τη δακτυλοθεσία του σαξοφώνου στο Παράρτημα (Κεφ. 5.5.).

²⁰⁵ Δεν είναι η καλύτερη δυνατή επιλογή απ' τη μια, καθώς ο παράμεσος αντιμετωπίζεται από την ιατρική ως 'νεκρό' δάχτυλο σε σχέση πάντα με τις λειτουργίες και την ταχύτητα που παρουσιάζουν τα υπόλοιπα σε σχέση με αυτόν. Απ' τη άλλη βέβαια, είναι μία κάποια λύση και αυτή, αφού μπορεί για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα να προσδώσει στο παραγόμενο εφέ, έστω και κατ'επίφαση, μια μεγαλύτερη αίσθηση ταχύτητας της τρίλιας.

αίσθηση διαφοροποίησης του παραγομένου ήχου χωρίς ουσιαστικά την αλλαγή φθόγγου. Στο σαξόφωνο συγκεκριμένα η επίτευξη αυτής της τεχνικής είναι αρκετά εύκολη και αναγνωρίσιμη όταν χρησιμοποιείται. Για την παραγωγή της αρκεί η τρίλια μεταξύ ενός φθόγγου και της παραλλαγής του αποκλειστικά με την προσθήκη ενός ακόμη κλειδιού, που δεν θα επέμβει πλήρως στο τονικό ύψος της νέας νότας παρά θα το τροποποιήσει ελαφρώς ώστε και πάλι να είναι αναγνωρίσιμο. Συνήθως οι συνθέτες αναφέρουν τον τρόπο με τον οποίο θέλουν να λάβει χώρα το *bisbigliando*, σημειώνουν δηλαδή με ποιά ή ποιά κλειδιά θεωρούν προτιμότερη την επέμβαση στο σχετικό φθόγγο²⁰⁶.

Τα έργα *Sax-Moments*, *Nocturnal*, *Dissidence*, *Pour le Sax* και *Was Ist Los?*, παρουσιάζουν χρήση της παραπάνω τεχνικής.

Στο *Sax-Moments* εμφανίζεται στη φράση 3.45. και συγκεκριμένα στη πρώτη συστάδα μισών, στο φθόγγο f^2 . Για την παράγωγή του κάποιες απ' τις πολλές λύσεις θα αποτελούσαν και η τρίλια με το κλειδί Tf ή η αντίστοιχη χρήση του έκτου δακτύλου στο σαξόφωνο (Βλ. Παράρτημα, Κεφ. 5.5.).

Στη σύνθεση *Nocturnal* επίσης, παρουσιάζεται στη φράση 2.4.2., στο φθόγγο $g\#^2$. Και πάλι μπορεί μεταξύ άλλων λύσεων να χρησιμοποιηθούν τα δάχτυλα πέντε ή έξι (Βλ. Παράρτημα, Κεφ. 5.5.) για την επίτευξη της σχετικής τεχνικής.

Το έργο *Dissidence* έχει να επιδείξει χρήση της τεχνικής αυτής στο πρώτο μέρος στις φράσεις 1.28. και 1.61. Προκειμένου να πέσει το τονικό ύψος του φθόγγου $c\#^2$ μπορεί να χρησιμοποιηθεί και το τρίτο δάχτυλο για το σαξόφωνο (Βλ. Παράρτημα, Κεφ. 5.5.). Σ' αυτή τη περίπτωση, όπως άλλωστε και στο έργο *Nocturnal*, είναι δόκιμο μεταξύ των άλλων να γίνει χρήση των δακτύλων πέντε ή έξι και στο τέταρτο τμήμα, στη φράση 4.β.45.. Εδώ ο συνθέτης προτείνει ο ίδιος με ποιά επιπλέον κλειδιά μπορεί να επηρεαστεί ο αρχικός φθόγγος d^1 .

Στη σύνθεση *Pour le Sax* υπάρχει στις σελίδες ένα (πεντάγραμμο πέντε) και τέσσερα (πεντάγραμμο δύο), για τις οποίες μάλιστα αναγράφεται από τον συνθέτη και μία προτεινομένη λύση. Σ' αυτό το έργο επίσης, στη σελίδα έξι (πεντάγραμμο ένα και δύο), λαμβάνει χώρα και μία ενδιαφέρουσα έταιρη χρήση του εφέ αυτού. Μέσα σε πλήθος φθόγγων μιας μεγάλης ατσακατούρας τονίζεται μέσω *accent*, τη πρώτη φορά τουλάχιστον, η νότα h , στην οποία πιθανότατα θα αναφέρεται το *bisbigliando*. Στη δεύτερη περίπτωση, νότα c^1 , τα πράγματα δεν είναι τόσο σαφή καθώς τα *accent* τίθενται και σε άλλες νότες πέρα από την συγκεκριμένη. Όπως και να' χει ωστόσο, σ' αυτή τη χαμηλή περιοχή το σαξόφωνο δεν μπορεί να παρουσιάσει πλήθος επιλογών ως προς τη διαφοροποίηση των σχετικών φθόγγων και δη με τη φιλοσοφία και τα μέσα που αναφέρθηκαν ως τώρα.

Ολοκληρώνοντας, στη σύνθεση *Was Ist Los?* το *bisbigliando* εμφανίζεται στο τέταρτο μέρος του έργου, στις σελίδες δεκαπέντε (πεντάγραμμο ένα), δεκαέξι (πεντάγραμμο τρία και δέκα), δεκαεννιά (πεντάγραμμο δέκα) και είκοσι (πεντάγραμμο ένα). Σχετικά με τη σελίδα δεκαπέντε μία λύση θα ήταν η τρίλια με το έκτο δάχτυλο για το σαξόφωνο (βλ. Παράρτημα, για δακτυλοθεσία του σαξοφώνου, Κεφ. 5.5.). Σε ανάλογο ύψος μπορούν να κινηθούν και τα δεδομένα της επόμενης σελίδας. Μεταξύ άλλων για τον φθόγγο e^1 μπορεί να χρησιμοποιηθεί το κλειδί C , για τη νότα $d\#^1$ το κλειδί H ή B αντίστοιχα, για το $a\#^1$ στη συνέχεια ενδιαφέροντα αποτελέσματα

²⁰⁶ Βλ. Londeix 1989: 46-64.

μπορούν να προκύψουν μέσω της τρίλιας με το τρίτο δάχτυλο και για το φθόγγο $g\#^1$ τέλος αρκεί η χρήση των δακτύλων πέντε ή έξι. Οι δύο ακόμη περιπτώσεις στο τέλος της σχετικής σελίδας συμπεριλαμβάνουν και τα κλειδιά εκείνα που επιθυμεί ο συνθέτης προκειμένου να επιτευχθεί το εφέ. Ολοκληρώνοντας, οι δύο τελευταίες εμφανίσεις της τεχνικής *bisbigliando* στις σελίδες δεκαεννιά και είκοσι χαρακτηρίζονται από τις ίδιες λύσεις λόγω της ανάγκης να τροποποιηθεί ουσιαστικά ο ίδιος φθόγγος (c^2). Πέραν του ορθόδοξου δακτυλισμού για την παραγωγή της νότας αυτής, οι εναλλακτικές προτάσεις περιλαμβάνουν αρχικά τον συνδυασμό του πρώτου δακτύλου και του κλειδιού Tc , ή στην συνέχεια την προσθήκη και του τρίτου δακτύλου στο υπάρχον διαμορφωμένο υλικό. Έναν τρίτο δρόμο δε, θα αποτελούσε ο δανεισμός του δακτυλισμού για την παραγωγή του φθόγγου c^1 , ο οποίος δεν χρησιμοποιείται για τη νότα c^2 , με την προσθήκη εδώ απαραίτητα και του κλειδιού της οκτάβας. Τέλος διαφορετικές λύσεις μπορούν να προκύψουν μέσα από την πρόσθεση και άλλων δακτύλων στον χρησιμοποιούμενο τρόπο επίτευξης του σχετικού φθόγγου c^2 (με προσθήκη και των δακτύλων τέσσερα, πέντε ή και έξι).

Κρουστοί ήχοι (Percussive Sounds / Key Slaps)

Με το σώμα του σαξοφώνου και τα κλειδιά του μπορούν να παραχθούν σε συνδυασμό ποικίλα κρουστικά ηχοχρώματα. Πιο αναλυτικά, με το έντονο πάτημα των κλειδιών του οργάνου (και φυσικά χωρίς να είναι απαραίτητο το φύσημα προκειμένου να παραχθεί ήχος) εμφανίζονται ηχητικά σύνολα συνήθως όχι δυνατότερα από μία δυναμική p . Εντούτοις, παρά δηλαδή το χαμηλό της έντασης τους, δεν απαιτείται απαραίτητα μικρόφωνο για την ξεκάθαρη ακρόαση τους. Η συνήθης πρακτική περιλαμβάνει το χτύπημα του συγκεκριμένου κλειδιού που αναφέρει ο συνθέτης και στη συνέχεια το άνοιγμα ή κλείσιμο άλλων οπών προκειμένου να ενισχυθεί ο ήχος σε ένταση, να καθοριστεί με μεγαλύτερη επάρκεια τονικά, κ.α.²⁰⁷, στοιχεία τα οποία διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό μεταξύ εκτελεστών και κατασκευής σαξοφώνων.

Ο Δ. Νικολάου χρησιμοποιεί τέτοια τεχνικά στοιχεία στα έργα *Modelci's Songs*, *Pour le Sax* και *14 Studies and Melodies*.

Στο πρώτο έργο που αναφέρεται (*Modelci's Songs*) παρατηρεί κανείς τη χρήση των κλειδιών προκειμένου να δημιουργηθεί φασαρία και θόρυβος. Η δραστηριότητα αυτή συντελείται σε ποικίλα τμήματα του έργου όπως στις σελίδες δύο (πεντάγραμμα πέντε, έξι), τρία (πεντάγραμμα ένα), πέντε (πεντάγραμμα τέσσερα), έξι (πεντάγραμμα πέντε, έξι), επτά (πεντάγραμμα ένα, έξι) και οκτώ (πεντάγραμμα πέντε).

Στο άλλο έργο (*Pour le Sax*), εμφανίζεται στο τελευταίο πεντάγραμμα της πρώτης σελίδας μία μελωδική φράση στην οποία υπάρχει η ένδειξη “*taper forte les clefs*” (χτύπα δυνατά τα κλειδιά). Ο μουσικός δηλαδή εδώ πρέπει όχι απλώς να κλείνει τα κλειδιά που δουλεύουν με το σχετικό μηχανισμό αλλά να τα χτυπά κιόλας προκειμένου να ακουστεί και αυτός ο ήχος παράλληλα με το τονικό ύψος της εκάστοτε νότας. Έπειτα, στη σελίδα εννιά (πεντάγραμμα ένα), ο μουσικός κρατώντας απ' τη μια τον δακτυλισμό των φθόγγων $g^1 - b - h - g\#^1$, χτυπά στις προτεινόμενες ρυθμικές υποδείξεις το κλειδί του φθόγγου

²⁰⁷ Londeix 1989: 75-80.

c¹ για το σαξόφωνο (βλ. Παράρτημα, Κεφ. 5.5.) παράγοντας με αυτό τον τρόπο διαφορετικά ηχοχρωματικά δεδομένα και περιβάλλοντα.

Στο τελευταίο έργο, 14 Studies and Melodies, παρουσιάζεται στη δωδέκατη σύνθεση (Hongled) στους φθόγγους h¹ και d#². Και σ' αυτή τη περίπτωση ο μουσικός καλείται αποδίδοντας ηχητικά τον εκάστοτε φθόγγο να χτυπήσει και το σχετικό κλειδί. Στο ενδεχόμενο της νότας h¹ δεν εντοπίζονται προβλήματα. Ωστόσο, στο φθόγγο d#² το κλειδί που σχετίζεται με την παραγωγή της συγκεκριμένης δίεσης δεν κλείνει ώστε να χτυπηθεί, παρά ανοίγει. Κατά συνέπεια, θα πρέπει ως κρουστικό κλειδί να τεθεί κάποιο άλλο, εν προκειμένω μία λύση θα ήταν το κλειδί που παράγει τη νότα d.

2.3.2.6. Χρήση της φωνής του εκτελεστή

Το τραγούδι παράλληλα με την εκτέλεση του σαξοφώνου είναι ένα εφέ που αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη τζαζ και ροκ μουσική σκηνή, πολλές φορές δυστυχώς αγγίζοντας (ή και ξεπερνώντας ευθαρσώς) τα όρια του κιτς!! Παρόλα αυτά, πρόκειται για μία ενδιαφέρουσα τεχνική, η οποία εξερευνήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την avant-guard μουσική, ενώ πλήθος έργων της σύγχρονης δημιουργίας κάνει χρήση και αυτού του εφέ με ορθολογικό συχνά τρόπο και εξαιρετικά αποτελέσματα. Οι υποπεριπτώσεις και οι διαφορετικές προσεγγίσεις του ζητήματος είναι ποικίλες, ωστόσο εδώ θα εξεταστούν μονάχα οι προτάσεις του Δ. Νικαλάου και δη αποκλειστικά στις συνθέσεις του για σόλο σαξόφωνο²⁰⁸.

Τα έργα λοιπόν που περιλαμβάνουν χρήση της φωνής του εκτελεστή είναι τα Modelci's Songs και Pour le Sax.

Το πρώτο έργο είναι απολύτως σχετικό με την τεχνική της χρήσης της φωνής, καθώς σύμφωνα και με τον τίτλο του είναι γραμμένο για έναν εκτελεστή σαξοφώνου που γνωρίζει να τραγουδά. Πιο αναλυτικά, στο πρώτο μέρος χρησιμοποιείται εναλλάξ από μικρές φράσεις ως πιο εκτεταμένα τμήματα, το σαξόφωνο με τη φωνή (με απλές τραγουδιστικές φράσεις). Στο δεύτερο τμήμα γίνεται ουσιαστικά προσπάθεια να συνταιριαχτούν τα δύο παραπάνω μέσα, με τη φωνή πλέον να αναλώνεται αφενός σε τραγουδιστικούς και πάλι ρόλους αφετέρου να καλύπτει μέσω ποικίλων τεχνικών (φαλτσέτο, ένρινη φωνή, επιφωνήματα) ρυθμικούς και ηχοχρωματικούς σκοπούς²⁰⁹. Στο πρώτο μισό του τρίτου μέρους το τραγούδι και το ρετσιτατίβο, σε μικρότερη κλίμακα ωστόσο, αναλαμβάνουν να χαρακτηρίσουν ηχητικά το τμήμα. Το υπόλοιπο μισό παρουσιάζει μείωση σε ένα βαθμό του τραγουδιστικού ρόλου και όξυνση του ενδιαφέροντος για το σαξόφωνο. Τρία πεντάγραμμα προς το τέλος του επόμενου (τέταρτου) τμήματος είναι αφιερωμένα στο ρόλο της φωνής, που εμφανίζει αρχικά μία φράση τραγουδιστά (με χαρακτηριστικά portamenti), την οποία στη συνέχεια παρουσιάζει σχεδόν αυτούσια με συνοδεία όμως τώρα σαξοφώνου από συνεχόμενα και πάλι portamenti σε φθόγγους της ψηλής περιοχής. Αυτή δε, σηματοδοτεί και την τελευταία χρήση της φωνής στο σχετικό έργο.

Σ' αυτή τη σύνθεση ο εκτελεστής χρησιμοποιεί αρχικά τη φωνή του στη δεύτερη σελίδα (πεντάγραμμα οκτώ) παράγοντας έναν ασταθή σε ύψος και

²⁰⁸ Βλ. στο Παράρτημα και τα σχετικά έργα για φωνή του Δ. Νικαλάου (Κεφ. 5.1.4.).

²⁰⁹ Το τραγούδι σε ταυτόχρονη εμφάνιση με το παίξιμο του σαξοφώνου είναι γνωστό σαν τεχνική και ως "growl" (Harvey 1995: 54-55, Chautemps / Kientzy / Londeix 1989: 77).

ταυτόχρονα δυνατό σε δυναμική φθόγγο, ενώ παράλληλα το μέρος του σαξοφώνου συνεχίζει την εξέλιξη των φράσεων του²¹⁰. Από την τρίτη σελίδα (πεντάγραμμα έξι) ξεκινά ένας ακόμη ρόλος για τη φωνή του εκτελεστή, που περιλαμβάνει φθόγγους ανεξαρτήτου τονικού ύψους και την παραγωγή της συλλαβής “Hou” με χρήση glissando. Την σχετική ιδέα υποστηρίζει εδώ ηχητικά και δομικά και το σαξόφωνο με αντίστοιχους φθόγγους της υψηλής περιοχής του καθώς και εμφάνιση της ίδιας τεχνικής. Το εφέ αυτό χρησιμοποιείται ακόμα στις σελίδες πέντε (πεντάγραμμα τέσσερα) και εννιά (πεντάγραμμα επτά, οκτώ). Ολοκληρώνοντας, η σελίδα επτά (πεντάγραμμα οκτώ) χρησιμοποιεί εκ νέου την τεχνική growl, ώσπου ο συνθέτης αποφασίζει να κλείσει το τμήμα αφήνοντας μόνο την φωνή να τραγουδά απλά και μόνη πια το σχετικό φθόγγο.

2.3.2.7. Χρήση του διαφράγματος

Το διάφραγμα στη κλασική προσέγγιση του σαξοφώνου χρησιμοποιείται αποκλειστικά για την παροχή καλής ποιότητας αέρα και ουσιαστικά δεν σχετίζεται με κάποια άλλη παράμετρο της εκτέλεσης (όπως η παραγωγή vibrato μέσω της χρήσης του σε άλλα πνευστά όργανα). Ωστόσο, οι κινήσεις ή οι συσπάσεις αυτού του υμένα μπορούν να δημιουργήσουν επιπρόσθετες δυνατότητες στον ήχο του οργάνου.

Ο συνθέτης στα έργα Sax-Moments, Dissidence και Was Ist Los? ανακαλύπτει και χρησιμοποιεί αυτά τα στοιχεία. Απαραίτητο χαρακτηριστικό συστατικό της χρήσης του διαφράγματος είναι το γεγονός πως ο Δ. Νικολάου εμμένει να το εμφανίζει αποκλειστικά σε μεμονωμένους χαμηλής έκτασης φθόγγους, οι οποίοι χαρακτηρίζουν και χαρακτηρίζονται ως σημαίνοντες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στο κάθε έργο ή τμήμα στο οποίο ενυπάρχουν.

Στο πρώτο έργο (Sax-Moments, φράση 1.1.) παρουσιάζει, μέσω του παιχνιδιού αυτού με το διάφραγμα στο φθόγγο d¹, ένα είδος εισαγωγής στη σύνθεση. Χαρακτηριστικά δε το εφέ αυτό δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού στην υπόλοιπη σύνθεση.

Μία και μοναδική χρήση παρουσιάζει και στην επόμενη σύνθεση (Dissidence) του Δ. Νικολάου. Συγκεκριμένα, στο τρίτο τμήμα του έργου (φράση 3.16.5.) τίθεται στη νότα e¹, ενώ εδώ λειτουργικά χρησιμεύει για την αντίθετη διαδικασία της ολοκλήρωσης του σχετικού τμήματος.

Στο τελευταίο έργο (Was Ist Los? τέταρτο μέρος), ο χαρακτήρας της χρήσης αυτού του εφέ συνδέεται με την δομική άποψη που εμφάνισε στο Sax-Moments. Εισάγει δηλαδή το τμήμα αυτό της σύνθεσης και τίθεται για άλλη μία φορά σε έναν σημαντικό για την πορεία και εξέλιξη του τμήματος αυτού φθόγγο (f#¹).

2.3.2.8. Λοιπές τεχνικές

Κυκλική αναπνοή

Τεχνική γνωστή από αιώνες και σε χρήση μεταξύ πολλών και διαφορετικών πολιτισμών και ηπειρών. Από το αυστραλιανό didjeridου²¹¹ ως τους παραδοσιακούς ζουρνατζίδες και από τον διπλό αυλό των αρχαίων Ελλήνων μέχρι το αιγυπτιακό

²¹⁰ ο.π.

²¹¹ Βλ. και υποσημείωση 145.

«αργούλ», η τεχνική αυτή εμφανίζεται παραδοσιακά όχι τόσο ως βιρτουόζικη προσέγγιση ενός οργάνου, παρά ως κοινή πρακτική, λύση εξ ανάγκης, αισθητική αναγκαιότητα, αλλά και βασικό συστατικό της τεχνικής εκτέλεσης των παραπάνω καθώς και αρκετών ακόμη οργάνων²¹². Η λειτουργικότητα της κυκλικής αναπνοής έγκειται στην δυνατότητα που προσφέρει στον εκτελεστή να μην διακόπτει αφενός τον ήχο του καθώς φυσά από το στόμα, ενώ αφετέρου να είναι σε θέση ο ίδιος να αναπνέει από τη μύτη ώστε να ανακυκλώνεται ο αέρας που απαιτείται.

Η σύγχρονη μουσική ωστόσο καθρεφτίζει πάνω στο επίπεδο της κυκλικής αναπνοής πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία δεξιοτήτας του μουσικού. Ο Δ. Νικολάου απ' την άλλη, δεν κάνει καμία χρήση του όρου στα σχετικά έργα του. Εντούτοις, η παραπάνω εργογραφία παρουσιάζει κάποια σημεία στα οποία η κυκλική αναπνοή θα βοηθούσε στην εκτέλεση της εκάστοτε σύνθεσης. Και πάλι βέβαια, όπως έλαβε χώρα στο σχετικό υποκεφάλαιο για το διπλό – τριπλό κτύπημα της γλώσσας (Βλ. Κεφ. 2.3.2.3.), πρέπει να καταστεί σαφές πως αυτή η απόφαση οφείλει να βαρύνει τον εκάστοτε εκτελεστή ανάλογα με τα χαρακτηριστικά της αναπνοής του και την δυνατότητα διάθεσης του αέρα του στο όργανο. Η αναφορά και καταλογοποίηση αυτών των τεμαχίων θα αποτελούσε κατ' ουσία παρουσίαση των θέσεων του γράφοντα – εκτελεστή και όχι προτροπή του ίδιου του συνθέτη μέσα από τα έργα του, που εν προκειμένω οφείλει να καλύπτει το νοηματικό περιεχόμενο του σχετικού κεφαλαίου ώστε να μην εμφανίζονται έτερες θέσεις και απόψεις.

Φύσημα στο καλάμι

Η τεχνική αυτή δεν απαιτεί κάποια ιδιαίτερη δυνατότητα από τον εκτελεστή. Είναι γνωστή για το «ατμοσφαιρικό» εφέ που προκαλεί και ουσιαστικά η μόνη παράμετρος που πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπ' όψη είναι η ποσότητα του αέρα που παρέχεται προς τη γλωττίδα. Μεγαλύτερη δηλαδή ποσότητα μπορεί να οδηγήσει στην παραγωγή ήχου τελικά και μάλιστα χαρακτηριστικής έντασης και άγριου ηχοχρώματος.

Ο συνθέτης το χρησιμοποιεί ουσιαστικά σε ένα σημείο (σελίδα εννιά – πεντάγραμμο ένα), στη σύνθεση *Pour le Sax*²¹³ και δη σε ppp. έως p. δυναμική.

²¹² Σχετικά με την επίτευξη της κυκλικής αναπνοής και κάποια γενικά χαρακτηριστικά της, βλ. Καϊμάκης 1993: 47-51, Harvey 1995: 56-57, Londeix 1989: 82.

²¹³ Βλ. Κεφ. 3.4.2.

2.3.3. Συγκεντρωτικός κατάλογος συσχετισμού συνθέσεων και τεχνικών

Sax-Moments: εφέ με χρήση διαγράμματος, vibrato (narrow, wide, irregular), slap ouvert, subtone, flutter tongue, slap, χρήση altissimo περιοχής, χρήση εφέ με τρίλιες, bisbigliando.

Nocturnal: χρήση μικροδιαστημάτων, pitch bend (διαφοροποίηση του τόνου κατά 1/4) vibrato (ampio), glissando.

Dissidence: glissando, portamento, χρήση altissimo περιοχής, μικροδιαστήματα, bisbigliando, shunted, slap, vibrato (ample, irregular), εφέ με χρήση διαγράμματος, χρήση εφέ με τρίλιες.

Modelci's Songs: flutter tongue, glissando, χρήση κλειδιών, συνηχήσεις (multiphonics), slap tongue, portamento, χρήση altissimo περιοχής, χρήση της φωνής του εκτελεστή.

Pour le Sax: slap tongue, portamento, glissando, bisbigliando, μικροδιαστήματα, χρήση κλειδιών, flutter tongue, συνηχήσεις (multiphonics), χρήση της φωνής του εκτελεστή, χρήση altissimo περιοχής, subtone.

Was Ist Los?: glissando, portamento, pitch bend (διαφοροποίηση του τόνου κατά 1/4), vibrato, smorzando, portamento, μικροδιαστήματα, slap tongue, slap ouvert, subtone, bisbigliando, flutter tongue, χρήση altissimo περιοχής.

Strassenmusik: slap tongue, flutter tongue, portamento, συνηχήσεις (multiphonics), χρήση εφέ με τρίλιες.

14 Studies and Melodies: slap tongue, vibrato, portamento, χρήση κλειδιών.

3. Ανάλυση έργων για σόλο σαξόφωνο του Δημήτρη Νικολάου

3.1. Εισαγωγικό κεφάλαιο – Αναφορά στη τεχνοτροπία του Δημήτρη Νικολάου²¹⁴

Ο όγκος της εργογραφίας του Δ. Νικολάου βασίζεται ως επί το πλείστον σε παραγγελίες που έχουν γίνει τόσο από συγκεκριμένα άτομα και ποικίλα σχήματα μουσικής όσο και από θεσμικά πρόσωπα (ορχήστρες, φεστιβάλ, συνέδρια, κ.α.) διαφόρων χωρών.

Οι οργανικοί συνδυασμοί δε που προτείνει ο συνθέτης σ' όλα αυτά τα έργα, οι οποίοι ξεχωρίζουν συχνά για την πρωτοτυπία τους, περιλαμβάνουν κυρίως ακουστικά όργανα. Σε ελάχιστα έργα γίνεται ουσιαστικά χρήση ηλεκτρονικών μέσων, CD / Tape, και άλλων ανάλογων παραμέτρων.

Κατά συνέπεια, η αναζήτηση νέων ιδεών, ολιστικά γύρω από την σύνθεση και τον ήχο, για τον Δ. Νικολάου είναι ένα θέμα η λύση του οποίου δεν προκύπτει, συχνά τουλάχιστον, από εξωτερικές συσκευές τεχνολογικής υποστήριξης, αλλά από την ενεργοποίηση ποικίλων δυνατοτήτων του/των εκτελεστή/ών του εκάστοτε έργου. Σε πολλές περιπτώσεις δηλαδή ο μουσικός καλείται είτε να προσεγγίσει την εκτέλεση του οργάνου του μέσα από νέα τεχνικά δεδομένα που ο ίδιος ο συνθέτης του παρέχει, είτε πάλι να χρησιμοποιήσει τα διάφορα μέρη του σώματος του (τη φωνή μέσα από το τραγούδι και την αφήγηση, το ρυθμικό χτύπημα ποδιών – χεριών, κ.α.) μέσα από ένα ηχοχρωματικό, θεατρικό και γενικότερα πέραν του μουσικού απλά ιδιώματος πρίσμα. Αυτή η σύμφυση εξωμουσικών παραμέτρων σε μουσικά έργα, θα 'λεγε κανείς πως λειτουργεί «καρμικά» για τον Δ. Νικολάου, σε σχέση πάντα με τις σπουδές και ασχολίες του.

Ενδιαφέρον επιπρόσθετα, παρουσιάζει η σχέση του συνθέτη με την «παράδοση»²¹⁵. Η δημοτική μουσική εν γένει (και σίγουρα όχι το φολκλόρ στοιχείο) αποτελεί απαραίτητη και παγκόσμια «βάση συναισθημάτων», κατά τον Δ. Νικολάου, από την οποία πολλοί συνθέτες άντλησαν δεδομένα. Σημασία δίνεται στον τρόπο εκμείωσης, ως αντίληψη και χρήση, αυτών των συναισθηματικών αλλά και συνθετικών τεχνικών στοιχείων. Ο όρος «αναδημιουργία» τέλος προσεγγίζει καλύτερα και με μεγαλύτερη επάρκεια τη θέση του συνθέτη σε σχέση με το παρελθόν του και τα χαρακτηριστικά τού.

Εστιάζοντας κανείς στα πιο τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής του, θα είχε να παρατηρήσει οργανωμένες μουσικές δομές, σε κλασικές ή και μη φόρμες. Για τον Δ. Νικολάου ωστόσο, κύρια σημασία δίνεται στην εσωτερική ενότητα ενός έργου, η οποία αναπόφευκτα μπορεί να οδηγήσει και σε μεγαλύτερες ενοποιημένες δομές. Αυτό που ο συνθέτης αναφέρει ως: «το υπολανθάνον νήμα που ανελίσσεται και κρατάει γερά και χωρίς διακοπές την εσωτερική μορφή του μουσικού έργου»²¹⁶, είναι αυτό που ο A. Schoenberg, κατέγραψε μέσω της μελέτης έργων των J.S. Bach, L. Von Beethoven και J. Brahms, κ.α., ως τεχνική της «αναπτυσσόμενης παραλλαγής» (developing variation)²¹⁷. Μέσω αυτού του τρόπου θεώρησης ο Δ. Νικολάου αναπτύσσει παράλληλα στα έργα του πλήθος αντιστικτικών τεχνικών και εσωτερικών συνδέσεων. Συχνά επίσης, τα θέματα που χρησιμοποιεί σε ένα έργο

²¹⁴ Τα ζητήματα που πραγματεύεται αυτό το κεφάλαιο (3.1.) αποτελούν έναν πρώτο οδηγό εξοικείωσης του αναγνώστη με το μουσικό τρόπο σκέψης και δράσης του συνθέτη Δ. Νικολάου. Τα ίδια θέματα, σε αναλυτικότερη μορφή ωστόσο αναπτύσσονται και στο Κεφ. 4.

²¹⁵ Βλ. σχετικά και τις ομοιότητες της άποψης του I. Ξενάκη γύρω απ' το θέμα της παραδοσιακής μουσικής και του τρόπου προσέγγισης της σήμερα.

²¹⁶ Παπαιωάννου 1998: 128. Βλ. και Κεφ. 4.

²¹⁷ Βλ. ακόμη το εισαγωγικό τμήμα της εργασίας, καθώς επίσης και το κεφ. 4.

μπορεί να τα εμφανίσει και σε κάποιο επόμενο²¹⁸ με διαφορετική ωστόσο επεξεργασία και διάθεση. Ακόμη, το μέτρο καθώς και τα μέτρα στα κομμάτια του δεν είναι απαραίτητο πολλές φορές να σημειώνονται, παρά το γεγονός της ύπαρξής τους ή μη.

Κλείνοντας εντούτοις αυτή τη σύντομη παρουσίαση, θα αποτελούσε μεγάλη παράληψη απ' τη πλευρά του συντάκτη αν δεν γινόταν μνεία σε ένα εξίσου καθοριστικό και ειδοποιό στοιχείο της μουσικής του Δ. Νικολάου. Πρόκειται για το χιούμορ που με λεπτά μέσα εμφανίζεται συχνά στα έργα του συνθέτη και αναπόφευκτα γεννά διάφορες σκέψεις αφενός γύρω από τα ίδια αυτά έργα, τη σχέση του μουσικού με τη σύνθεση και το δημιουργό της, καθώς και την τρόπο πρόσληψης τέτοιων δεδομένων από τον εκάστοτε ακροατή. Αφετέρου, σχετικά με την αξία της παραγωγής έργων, στο πλαίσιο της τέχνης, με πιο προσωπικά και ουσιαστικά μέσα (ένα από αυτά είναι και το χιούμορ) ως αντίποδας στο σύνολο της σοβαρής ή σοβαροφανούς δημιουργίας.

²¹⁸ Τεχνική ιδιαίτερα προσφιλή και στο Μάνο Χατζιδάκι.

3.2. Κριτήρια επιλογής των έργων προς ανάλυση

Η συνολική, έως τώρα τουλάχιστον, εργογραφία του Δ. Νικολάου για σόλο σαξόφωνο περιλαμβάνει τα οκτώ έργα, που υπάρχουν και στα περιεχόμενα της παρούσας έρευνας. Μία επαρκής αναλυτική προσέγγιση ωστόσο όλων των παραπάνω έργων, σαφώς θα ξεπερνούσε τα όρια μιας διπλωματικής εργασίας. Για αυτό το λόγο δε, κρίθηκε σκόπιμος ο διαχωρισμός των μουσικών κομματιών σε δύο κατηγορίες. Στα έργα αφενός που θα αναλυθούν σε βάθος²¹⁹, καθώς και σ' αυτά για τα οποία θα λάβει χώρα μία επαρκούς μεγέθους αναφορά ως προς το ιστορικό πλαίσιο, τα μακροδομικά δεδομένα ανάλυσης, τον τρόπο γραφής, κ.α.

Οι τρόποι διαχωρισμού της συγκεκριμένης εργογραφίας παρουσιάζουν μία εμφανή ποικιλομορφία δεδομένων, μιας και ο εκάστοτε αναλυτής μπορεί να επιλέξει σε κάθε περίπτωση τα στοιχεία εκείνα που θέλει να τονίσει εκτενώς. Η πρόθεση του συντάκτη εν προκειμένω, σχετιζόταν με την ανάλυση, όσο το δυνατόν, περισσότερων έργων μέσω των οποίων θα μπορούσαν να καταδειχτούν με μεγαλύτερη σαφήνεια οι ποικίλες συνθετικές τεχνικές του Δ. Νικολάου, η σχέση του συγκεκριμένα με το σαξόφωνο, άλλα και γενικότερα η άποψη του για τη μουσική και τη δημιουργία σε αυτό το πλαίσιο. Είναι κατ' επέκταση κατανοητό γιατί έργα όπως η σονάτα *Was Ist Los ?*, ή το *14 Studies and Melodies*, κ.α., αποκλείστηκαν από μία εις βάθος αναλυτική διερεύνηση. Ωστόσο, κρίθηκε σκόπιμη και αναγκαία η ανάλυση ενός τουλάχιστον εκτενούς έργου (βλ. *Dissidence*, αποτελούμενο από τέσσερα μέρη), προκειμένου να διαφανεί αναλυτικά η προσέγγιση του Δ. Νικολάου και σε μεγαλύτερης κλίμακας συνθετικές δομές.

Επιπρόσθετα, μία ακόμη πρόθεση του γράφοντα ήταν και η προβολή ποικίλων διαθέσεων του συνθέτη, όπως αυτές εκφράστηκαν μέσα από τα συγκεκριμένα έργα του. Η σαφής υφολογική διαφοροποίηση δηλαδή του *Sax-Moments*²²⁰ (έντονη μελωδική χροιά, αποφυγή συγκεκριμένων τεχνικών που εμφανίζονται σε πλειάδα άλλων έργων, κ.α.), ή του *Nocturnal*²²¹ μέσω της χρήσης ηλεκτρονικών μέσων (όπως αυτή συντελείται σε ελάχιστα έργα του Δ. Νικολάου²²²) είναι σχετική και σύμφωνη με την παραπάνω δήλωση²²³.

Ολοκληρώνοντας, για τους παραπάνω λόγους, γίνεται εμφανές πως δεν υπήρχε καμία πρόθεση από τον συντάκτη η αναλυτική διαδικασία να σχετιστεί συγκεκριμένα με κάποια από τις συνθετικές περιόδους στις οποίες εντάσσονται τα έργα του Δ. Νικολάου. Προκύπτει ωστόσο, τα τελευταία να ανήκουν στη μεσαία αλλά και πιο πρόσφατη δημιουργική του περίοδο.

²¹⁹ Για την μέθοδο που χρησιμοποιήθηκε, βλ. τόσο το Κεφ. 4, όσο και τις επιμέρους αναλύσεις των έργων.

²²⁰ Βλ. συγκεκριμένα Κεφ. 3.3.1.

²²¹ Βλ. Κεφ. 3.3.2.

²²² Βλ. Κεφ. 3.1., όπως επίσης και Κεφ. 4.

²²³ Εξίσου έντονα και χαρακτηριστικά ωστόσο στοιχεία διακρίνονται και στην υπόλοιπη εργογραφία (βλ. τα σχετικά κεφάλαια, στα οποία παρατίθενται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε έργου). Λόγω έκτασης όμως και πάλι τόσο των συνθέσεων όσο και των αντίστοιχων αναλύσεων που ευλόγως θα προέκυπταν, τελικά η επιλογή των έργων είναι αυτή που εμφανίζεται και στον κατάλογο των περιεχομένων.

3.3. Ανάλυση

3.3.1. Sax Moments op. 129 (PER SAXOFONO SOLISTA)

Η σύνθεση του έργου Sax Moments ξεκίνησε ως παραγγελία και ολοκληρώθηκε το 1998. Βασικό χαρακτηριστικό του είναι η απλότητα, η οποία διαφαίνεται σε διάφορες παραμέτρους της σύνθεσης. Οι φράσεις, τόσο μελωδικά όσο και ρυθμικά, χαρακτηρίζονται από μία έντονα «μεσογειακή» διάθεση. Σε αντίθεση δε με τα περισσότερα (σόλο) έργα του Δ. Νικολάου, δεν απαιτείται χρήση δραματικών-θεατρικών μέσων από τον εκτελεστή.

Χαρακτηριστική αρχικά είναι η απουσία κλειδιού και μέτρου στη σύνθεση. Για τον λόγο αυτό, θα αναλύονται οι επιμέρους φράσεις αριθμούμενες με δύο τουλάχιστον αριθμούς. Ο πρώτος θα δηλώνει το εκάστοτε τμήμα της σύνθεσης, ενώ ο δεύτερος τον αύξοντα αριθμό των φράσεων (π.χ. 1.1.). Στην περίπτωση ωστόσο που κάποια ιδέα, προερχόμενη από μία φράση, έχει χαρακτηριστική εξέλιξη που δεν μπορεί να ταξινομηθεί με το ίδιο αριθμητικό, αλλά ούτε και με κάποιο επόμενο, καθώς ομαδοποιείται ακόμη στον ίδιο σύνολο, σ' αυτή την περίπτωση θα γίνεται χρήση τριών αριθμών (π.χ. 1.1.2.)²²⁴.

Το έργο αποτελείται ουσιαστικά από τέσσερα υφολογικά διαφοροποιημένα μεταξύ τους μέρη σε μία κίνηση. Τα τμήματα αυτά συνδέονται ποικιλοτρόπως θεματικά και διαστηματικά (βλ. Developing Variations), παρουσιάζοντας στο σύνολο ένα ιδιαίτερα συμπαγές έργο με μεγάλη συνεκτικότητα.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-15). Χαρακτηρίζεται από αργή ρυθμική αγωγή (q = 42, 54), legato²²⁵ παίξιμο καθώς και πλούσιες εναλλαγές και διαβαθμίσεις της έντασης (τόσο ως ακουστικό φαινόμενο, όσο και ως ψυχική διάθεση, άμεσα επηρεαζόμενη από την δομή της σύνθεσης) και των ηχοχρωμάτων. Περισσότερο, σ' αυτό το τμήμα, θα 'λεγε κανείς πως κυριαρχεί αυτή η φυσιολογική κατά τ' άλλα μετάβαση από μία κατάσταση σε μία άλλη μέσω ηχοχρωματικών μετατροπών, παρά μία παρατεταμένη παραμονή σε υπάρχοντα δεδομένα. Το ίδιο μάλιστα ισχύει και για την χρήση του μελωδικού υλικού, το οποίο μετασχηματίζεται και διαμορφώνεται μονίμως²²⁶. Το 1^ο αυτό μέρος αποτελεί το πιο μελωδικό τμήμα σε ολόκληρη την σύνθεση (δεν συνυπολογίζω τόσο το 4^ο μέρος, καθώς χρησιμοποιεί ουσιαστικά θεματικό υλικό και τρόπο επεξεργασίας από αυτό το τμήμα), με μία έκταση για το σαξόφωνο ήδη δύο οκτάβων και μιας μεγάλης τρίτης από την χαμηλότερη παραγόμενη νότα του οργάνου (η σημασία των διαστημάτων στο κομμάτι θα διασαφηνιστεί στην ανάλυση των επιμέρους φράσεων). Πλήθος τεχνικών²²⁷ κάνουν την εμφάνιση τους εδώ όπως: jeux de diafragme, vibrato (narrow, wide, irregular), slap ouvert, tongue attack, και subtone. Η κάθε μία από τις προαναφερθείσες τεχνικές έχει συγκεκριμένο ρόλο να επιτελέσει και είναι προσεκτικά τοποθετημένη προκειμένου να υπογραμμίσει το νόημα της κάθε φράσης.

²²⁴ Η παρατήρηση αυτή θα ισχύει ουσιαστικά για το σύνολο των έργων που αναλύονται (βλ. Sax Moments, Nocturnal, Dissidence) στην παρούσα εργασία.

²²⁵ Βλ. Κεφ. 2.3. και συγκεκριμένα 2.3.6.1.

²²⁶ Βλ. Κεφ. 4.

²²⁷ Βλ. Κεφ. 2.3.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 16-22). Αυτό το κομμάτι της σύνθεσης είναι κατά τι ταχύτερο από το πρώτο τμήμα ($q = 78$). Χαρακτηριστικά εδώ ο συνθέτης αποφεύγει να χρησιμοποιήσει φανερά τουλάχιστον το θεματικό υλικό του πρότερου μέρους, ενώ εισάγει νέα ρυθμομελωδικά δεδομένα που θα διατρέχουν γενικά το υπόλοιπο της σύνθεσης. Λειτουργεί δε αυτό το απόσπασμα ως συνδετικό τμήμα μεταξύ των κυριότερων τμημάτων (δηλαδή του 1^{ου} και του 3^{ου}), παρουσιάζοντας αυτή την λειτουργικότητα στο επίπεδο αφενός του tempo, που αυξάνεται για να προσεγγίζει σταδιακά αυτό του επόμενου τμήματος, και αφετέρου της δυναμικής που ενισχύεται χάνοντας παράλληλα αυτή την πλαστικότητα ηχοχρωματικών εναλλαγών που παρατηρήθηκε στην αρχή. Μαζί με όλα αυτά έρχονται να προστεθούν και τα δεδομένα των ταχύτερων αλλαγών μεταξύ των φράσεων, της αύξησης ανοδικά της έκτασης και της παραμονής εκεί για περισσότερο χρονικό διάστημα, μάλιστα με δυνατότερες εντάσεις. Επίσης, της απαλοιφής όλων των προηγούμενων τεχνικών με την εγκαθίδρυση εντονότερων κτυπημάτων της γλώσσας και accent, καθώς τέλος και τη εναλλαγή της αρχικής «ατμοσφαιρικότητας» με πιο δεξιότεχνικά μελωδικά περάσματα.

3ο Τμήμα (πεντάγραμμα 23-61). Πρόκειται για το πλέον εκτεταμένο μέρος του έργου. Εδώ ουσιαστικά μιλάμε για έναν χορό, με έντονη ενεργητικότητα και μεγάλη ακρίβεια στην έκφραση του, του οποίου τα χαρακτηριστικά ο συνθέτης παρουσιάζει απ' την αρχή του μέρους. Η ταχύτητα είναι σε γενικές γραμμές αρκετά μεγάλη ($q = 138, 116, 98, 138$) με αποτέλεσμα το 3^ο μέρος να προβάλλει, σε διάφορα σημεία, δεξιότεχνικό. Ωστόσο, η κατασκευή των φράσεων δεν ενέχει ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες για τον ερμηνευτή, καθώς οι φράσεις αυτές βρίσκονται σε ιδιαίτερα ευνοϊκή περιοχή για το σαξόφωνο. Αντίθετα αυτό που γεννά σε ένα βαθμό την εντύπωση της δεξιότητας είναι ο συνδυασμός των ρυθμο-μελωδικών δεδομένων με την ποικιλομορφία της άρθρωσης. Τα accent για παράδειγμα, των οποίων η μερική χρήση στο 2^ο τμήμα ενδυναμώνεται, εδώ πλέον λαμβάνει καθολικές διαστάσεις προσδιορίζοντας πολλές φορές τη ρυθμική οργάνωση και την φρασεολογία του αποσπάσματος. Παράλληλα από αυτή την χρήση των accent, προκύπτει και το αίσθημα της συνεχούς – αστείρευτης ροής της μελωδίας, που συνέχεια αναδιοργανώνεται και διαλάθεται κάτω όμως από τα ίδια πολλές φορές δεδομένα. Έτσι, η μελωδικότητα όλου του έργου δεν αποκλείεται από τον βαθμό της ρυθμικής διάρθρωσης, αλλά ενισχύεται παράλληλα δημιουργώντας ακόμη μεγαλύτερες δομικές εντάσεις. Φυσικά υπάρχουν αναφορές στα προηγούμενα μέρη της σύνθεσης, είτε με τη μορφή μελωδικών φράσεων, είτε παραπέμποντας έμμεσα με χαρακτηριστικές φόρμες άρθρωσης και δυναμικής που υπήρχαν στο 1^ο και 2^ο μέρος. Τα δεδομένα της έκτασης και των χρησιμοποιούμενων τεχνικών δεν θα διαφοροποιηθούν σε μεγάλο βαθμό, ωστόσο θα δώσουν τροφή για παραλληλισμούς άλλων παραμέτρων, στις οποίες θα αναφερθούμε παρακάτω.

4^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 62-64). Αποτελεί τον επίλογο της σύνθεσης με στοιχεία από το 1^ο τμήμα στη μικρότερη ωστόσο έκταση των τριών πενταγράμμων. Χαρακτηριστικά ξεκινά με ακόμα αργότερη ένδειξη tempo ($q = 38, 42$) και οδηγεί στην κατάληξη σε μια αρκετά ψηλή για το σαξόφωνο περιοχή (αντίθετα από το 1^ο μέρος). Η «ατμοσφαιρικότητα», που επικρατούσε

αρχικά και χάθηκε από την ορμή των ρυθμικών εναλλαγών και των accent, εγκαθιδρύεται ξανά, πλέον σε χαρακτηριστικά χαμηλές εντάσεις.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-15)

1.1. Στο ξεκίνημα του έργου ακούγεται αυτή η μία και μόνη d^1 , η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να λειτουργεί ως βάση της κλίμακας (δώριος τρόπος) που διαμορφώνεται με τις δύο επόμενες φράσεις (1^ο πεντάγραμμα). Παρόλο που δεν θα ακουστεί ξανά έτσι, εγγράφεται με αυτόν τον τρόπο στη μνήμη του ακροατή. Σημασία έχει ότι αποτελεί τον πρώτο ήχο, ο οποίος μάλιστα εμφανίζεται και χάνεται πολύ εντυπωσιακά (pp., crescendo-decrescendo, léger jeux de diafragme²²⁸) και δη με μεγάλη διάρκεια²²⁹ σε ένα ιδιαίτερα αργό tempo ($Q = 42$). Αξίζει δε να τονιστεί πως πριν από τη νότα d^1 υπάρχει παύση τετάρτου. Θα' λεγε δηλαδή κανείς πως το κομμάτι ξεκινά ουσιαστικά από άρση (δεύτερο χρόνο). Αυτό είναι πολύ σημαντικό καθώς θα το δούμε σαν στοιχείο να διατρέχει ολόκληρη την σύνθεση²³⁰.

1.2.1. Αυτή η φράση αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ρυθμομελωδικά δεδομένα του έργου και εμφανίζεται σε μία πληθώρα στιγμών αλλά και μορφών. Πρόκειται ουσιαστικά για τους τέσσερις τόνους (τρία διαστήματα $3^{η5}$ M.) μιας ολοτονικής κλίμακας ($f^1 - g^1 - a^1 - h^1$), (με διαστήματα $2^{η5}$ M - $3^{η5}$ M - $4^{η5}$ αυξ.) που ξεκινά και πάλι από άρση με παύση ογδούου αυτή τη φορά. Η πρώτη νότα δε της φράσης είναι η a^1 , που απέχει διάστημα πέμπτης πάνω από την πρώτη νότα d^1 . Η σημασία αυτού του σχολίου διαφαίνεται στην τελευταία φράση του έργου (βλ. σχετικά τη φράση 4.5.). Μαζί με την επιτάχυνση της ρυθμικής αγωγής ($Q = 54$), εμφανίζεται ένα ακόμη σχήμα crescendo-decrescendo πάνω στη νότα f^1 αυτή τη φορά.

1.2.2. Εδώ υπάρχει μία παραλλαγή της προηγούμενης φράσης, με χρήση ξένων φθόγγων, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ηχώ του βασικού θέματος και εισάγεται από διάστημα $3^{η5}$ M. σε σχέση με τον τελευταίο φθόγγο της προηγούμενης φράσης. Με τέσσερις νότες και πάλι ($g^1 - a^1 - h^1 - c^2$ κι όχι $c\#$ ²³¹) (με διαστήματα $2^{η5}$ μ - $2^{η5}$ M - $3^{η5}$ μ - $3^{η5}$ M - $4^{η5}$ K) ο συνθέτης σχηματίζει το άκουσμα ενός δώριου τρόπου σε έκταση διαστήματος $7^{η5}$ (διατονικά) από τον αρχικό φθόγγο ($d^1 - c^2$). Χαρακτηριστικά εμφανίζεται δύο φορές ακόμη το σχήμα crescendo-decrescendo συγκεκριμένα πάνω από τους φθόγγους b^1 και a^1 αντίστοιχα. Με αυτό τον τρόπο οι νότες d^1 (1.1.) – f^1 (1.2.1.) – a^1 / h^1 (1.2.2.), οι οποίες έχουν και μεγαλύτερη διάρκεια από τις υπόλοιπες των φράσεων αυτών, υπογραμμίζονται και δίνουν το ξεκάθαρο άκουσμα και τα χαρακτηριστικά (βάση-τρίτη-πέμπτη-μεγάλη έκτη) του τρόπου που αναφέραμε παραπάνω. Ακόμα, η συνολική διαστηματική απόσταση που σχηματίζουν οι φθόγγοι είναι το διάστημα της $6^{η5}$ (ή $3^{η5}$ ανεστραμμένο), η σημασία του οποίου θα αποδειχθεί τόσο μικροδομικά όσο και μακροδομικά στην πορεία²³². Η ένταση

²²⁸ Βλ. Κεφ. 2.3. και συγκεκριμένα 2.3.11.1.

²²⁹ Βλ. φράσεις 1.5. καθώς και 3.67.

²³⁰ Πραγματικά ελάχιστες είναι οι φράσεις που εισάγονται από θέση στο σύνολο της σύνθεσης. Ειδικά δε για το πρώτο μέρος (πεντάγραμμα 1-15) αυτό δεν υφίσταται, καθώς όλες οι φράσεις (με φαινομενική εξαίρεση την φράση 1.13.1. βλ. σχετικά την ανάλυση) ξεκινούν από άρση. Για λόγους οικονομίας λοιπόν δεν θα αναφερόμαστε σ' αυτό το γεγονός, εκτός εξαιρετικών περιπτώσεων, όντας καθολικό και παρόν τουλάχιστον παντού σ' αυτό το πρώτο τμήμα.

²³¹ Αυτή η διαφοροποίηση από το βασικό μοτίβο της φράσης 1.2.1. για ένα ημιτόνιο θα εμφανιστεί πολλές φορές στην εξέλιξη της σύνθεσης (βλ. χαρακτηριστικά και τις φράσεις 4.4.1./2. – 4.5.).

²³² Πράγματι το διάστημα της $6^{η5}$ μ. / M. (αντίστοιχα δε και αυτό της $3^{η5}$ μ. / M. σε αναστροφή) διαδραματίζουν σημαντικότερο ρόλο στη συνολική θεώρηση του έργου. Τόσο μικροδομικά, όσο και μακροδομικά η σύνθεση είναι γεμάτη από τέτοιου τύπου αναφορές.

παραμένει σε χαμηλά επίπεδα, ενώ το legato παίξιμο χαρακτηρίζει το απόσπασμα. Επίσης, εδώ εμφανίζεται για πρώτη φορά και το σχήμα με τα τέσσερα τριακοστά-δεύτερα που θα μας απασχολήσει και παρακάτω.

1.3.1. Στα δεδομένα του πρώτου πενταγράμμου, έρχεται το δεύτερο ως αντίθεση και λειτουργεί εν είδει κορύφωσης (υπολογίσιμης όχι τόσο στο σύνολο του έργου, όσο σ' αυτά τα πρώτα πεντάγραμμα), μικρής κλίμακας. Παρόλο που ο συνθέτης μετέρχεται παρόμοια μέσα και σ' αυτή τη φράση, η έννοια της αντίθεσης διαφαίνεται στην παύση δεκάτου-έκτου τώρα ως άρση, στην ανάπτυξη περισσότερων πηδημάτων εις βάρος της βηματικής κίνησης που κυριαρχούσε ως τώρα, στα συνεχόμενα μικρότερα μοτίβα των δύο φθόγγων (που περιορίζονται αρχικά σε διαστήματα 2^{ns} και 3^{ns}) και στην διάσπαση του legato παιξίματος ανά δύο νότες, πράγμα που δημιουργεί αφ' εαυτού μια πύκνωση ενισχυμένη παράλληλα και από το σχήμα crescendo-decrescendo. Το τελευταίο αυτή τη φορά δεν λαμβάνει χώρα σε μία μόνο νότα (1.1., 1.2.1., 1.2.2.), αλλά καλύπτει το σύνολο της φράσης και μάλιστα έχει νόημα αν εξεταστεί στην ολότητα του συμπεριλαμβανοντας και την επόμενη φράση.

1.3.2. Εδώ παρόλο που η αυξομείωση της έντασης παραμένει στην ίδια φιλοσοφία με πριν (1.3.1.), οι διαστηματικές σχέσεις πλέον περιλαμβάνουν και την 4^1 αυξ. / 5^1 ελ., ενώ και το legato στο τέλος της φράσης επανέρχεται σε τρεις νότες από δύο που ήταν όσο κρατούσε το σχήμα έντασης - χαλάρωσης, για να οδηγηθούμε στη συνέχεια σε μία χρήση του όπως στην αρχή του έργου. Σ' αυτές τις δύο φράσεις (1.3.1. και 1.3.2.) ο συνθέτης χρησιμοποιεί και πάλι μία έκταση 7^{ns} ($h^1 - a^2$, πλέον χρωματικά). Αν αντιπαραβάλουμε τα δεδομένα αυτά με τα δεδομένα της έκτασης του πρώτου πενταγράμμου θα διαπιστώσουμε πως απέχουν μία έκταση 6^{ns} ($d^1 - c^2$ διατονικά / $h^1 - a^2$ χρωματικά).

1.4.1. Η νέα φράση, που συνδέεται με διάστημα 3^{ns} μ. με την προηγούμενη, παραπέμπει στο υλικό και στον τρόπο χρήσης του, στις φράσεις 1.2.1. και 1.2.2. του πρώτου πενταγράμμου. Χαρακτηριστικά η αραίωση που προκύπτει είναι σύμφωνη με την αρχή και μπορεί να εντοπιστεί στην παρουσία του τρίηχου (με απόσταση φθόγγων ένα διάστημα 3^{ns} καθοδικά από το σχήμα στο 1.2.2.), στην επαναφορά του legato, στη χαμηλή και πάλι ένταση καθώς και στις απότομες εναλλαγές δυναμικής (από mf. σε p.).

1.4.2. Συνέχεια της προηγούμενης φράσης με ενίσχυση των χαρακτηριστικών της ηχοχρωματικά, διαστηματικά, ρυθμικά (τριακοστά-δευτέρα) αλλά και χρήση του σχήματος decrescendo-crescendo για πρώτη φορά.

1.5. Η πρώτη κορώνα του έργου παραπέμπει και στην πρώτη νότα του έργου (1.1.), με την οποία έχει απόσταση 6^{ns} . Θα υπέθετε κανείς πως η πιο αργή ένδειξη ρυθμικής αγωγής στην αρχή της σύνθεσης ($q = 42$), δημιουργεί μία χρονική διαστολή που λειτουργεί και αυτή κατά κάποιο τρόπο ως κορώνα²³³ στον φθόγγο d^1 . Έτσι ανάμεσα σ' αυτές τις δύο «κορώνες» συμπυκνώνονται ήδη κάποιες από τις βασικότερες ιδέες του σόλο.

1.6.1. Με αυτή τη φράση εμφανίζονται νέα δεδομένα στο ήδη διαμορφωμένο υλικό. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί στην ψηλότερη νότα $a\#^2$ που εμφανίζεται ως τώρα (ο φθόγγος a^2 στο 1.3.1. είναι πολύ σύντομος σε διάρκεια) βιμπράτο²³⁴, μάλιστα χαρακτηρίζει και τον τρόπο που θέλει ο ερμηνευτής να το εκτελέσει (narrow = στενό, κατ' επέκταση με πολλές επαναλήψεις μιας και έτσι ορίζεται ουσιαστικά το πλάτος της ταλάντωσης)²³⁵. Ο φθόγγος αυτός, που πάλι εισάγεται με άρση, με την βαρύτητα που τον συνοδεύει απέχει ακουστικά διάστημα σύνθετης 6^{ns} από την πρώτη νότα του

²³³ Βλ. φράση 3.67.

²³⁴ Βλ. Κεφ. 2.3.2.4.

²³⁵ ο. π.

έργου που ως τώρα εξακολουθεί να είναι και η θεμέλιος. Η αλλαγή ύφους διαφαίνεται ακόμη στην περιορισμένη πια χρήση βηματικής κίνησης, στα πηδήματα μεταξύ φθόγγων (h^2 - e^2 - a^1 διαστήματα πέμπτης καθοδικά, ουσιαστικά τα πρώτα που εμφανίζονται απ' την αρχή του έργου, χωρίς να μεσολαβούν παύσεις), καθώς και στην ύπαρξη staccato φθόγγων.

1.6.2. Εδώ έχουμε την χρήση βιμπράτο για άλλη μια φορά που τώρα όμως είναι πλατύ (wide), άρα με λιγότερες επαναλήψεις και μεγαλύτερο πλάτος ταλάντωσης. Τίθεται ξανά σε νότα με μεγάλη χρονική διάρκεια αλλά σε συνδυασμό με τις αλλαγές ηχοχρώματος έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα από το προηγούμενο βιμπράτο στο 1.6.1. Ενώ εκεί υπήρχε ένα απλό και μικρής έκτασης crescendo, εδώ εμφανίζεται ο γνωστός συνδυασμός αυξομειώσεων της δυναμικής. Επιπρόσθετα, παρατηρεί κανείς την ύπαρξη των *fp.* ηχοχρωμάτων (d^2), τα οποία προσιδιάζουν κάπως στα *accent* του τρίτου μέρους. Αναφορικά με το μελωδικό υλικό, στις φράσεις 1.6.1. και 1.6.2. χρησιμοποιούνται τρία σχετικά μοτίβα, συνολικής έκτασης 5^{ns} K. που περιλαμβάνουν τους φθόγγους $a\#^2$ - h^2 - e^2 / a^1 - c^2 - db^2 / h^1 - d^2 - e^2 , ενώ συνδέονται και εσωτερικά με σχέση διαστήματος 3^{ns} M.

1.7. Σ' αυτή τη φράση περιέχονται και πάλι τρία σχετικά μοτίβα, συνολικής έκτασης 4^{ns} K. με τους φθόγγους d^1 - $c\#^2$ / eb^1 - c^2 / b^1 - db^2 - cb^2 , που ξανά σχετίζονται με την πρότερη φράση με διάστημα 3^{ns} μ. τώρα. Η χρήση *fp.* (d^1 , αυτή τη φορά), η εμφάνιση του πρώτου crescendo με στόχο το ηχοχρώμα *f.* και η παραμονή του εκεί, καθώς και η ύπαρξη μεγαλύτερων ακόμη διαστημάτων (7^{ns} M. d^1 - $c\#^2$) δηλώνουν την επερχόμενη κορύφωση, η οποία χιτίζεται ουσιαστικά από το 1.6.1., ωστόσο από το 1.7. γίνεται πιο εμφανής.

1.8. Το πέρασμα από μία φράση στην επόμενη της γίνεται και πάλι με διάστημα 3^{ns} μ. Η δε κορύφωση συνεχίζεται και για πρώτη φορά ο συνθέτης φέρνει στο ηχητικό προσκήνιο *ff.* δυναμικές, μάλιστα σε μία νότα με ειδική ως τώρα σημασία. Ο φθόγγος b^2 καθώς εξακολουθεί να είναι ο ψηλότερος σε έκταση, (βλ. 1.6.1. όπου εμφανίζεται ως $a\#^2$) ενισχύεται ακόμη περισσότερο στην ακουστική συνείδηση του ακροατή. Αν δε αναλογιστεί κανείς πως το crescendo για αυτό το *ff.* ξεκινά από την νότα d^2 (οι νότες $c\#^2$ και e^2 λειτουργούν ως ποίκιλμα στο d^2) η οποία απέχει διάστημα 6^{ns} από το b^2 , βλέπει για άλλη μια φορά την σημασία του διαστήματος της 6^{ns} (ή 3^{ns} ανεστραμμένο). Επιπρόσθετα, στο 1.8. φαίνεται να λαμβάνει χώρα και η πρώτη τριπλή επανάληψη φθόγγου, συγκεκριμένα στη νότα d^2 με *tenuto* άρθρωση. Αξίζει να τονιστεί πως ο ίδιος φθόγγος στο τρίτο μέρος της σύνθεσης θα γίνει φορέας και πρώτος εκφραστής αυτού του ίδιου μοτίβου τριπλής επανάληψης σε σμίκρυνση (βλ. 3.1.).

1.9.1. Αυτή η ίδια φράση, που εμφανίζεται εδώ σε *ff.* και με έντονη άρθρωση για να τονιστεί η σημασία των φθόγγων f^2 και $f\#^2$, εμφανίζεται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις άρθρωσης και ρυθμικής υφής και σε προηγούμενη σύνθεση του Δ. Νικολάου. Συγκεκριμένα δε στο SAXQUARTET n.4 op.128, μέτρα 51-52.

1.9.2. Σύμφωνα με την σχέση ηχούς που αναπτύσσεται στις φράσεις 1.2.1. – 1.2.2., έτσι και εδώ, αυτή η φράση εμφανίζεται ως ηχώ με *p.* ηχοχρώμα υπογραμμίζοντας χαμηλόφωνα (και μάλιστα με *legato* άρθρωση) όλη την κατάληξη της κορύφωσης που ξεκίνησε από την φράση 1.6.1. Αυτή η απότομη αραίωση της πυκνότητας έντασης που παρουσίαζε το *ff.* σαν ηχοχρώμα, τονίζει με περισσότερη εσωτερική ένταση την θέση του συνθέτη και παράλληλα εγγράφεται ακόμη καλύτερα στη μνήμη του ακροατή. Το σύντομο σχήμα crescendo-decrescendo που κλείνει το 1.9.2. χρησιμεύει ουσιαστικά για να μεταβούμε απ' όλη αυτή την ένταση σε μία καινούργια ιδέα που εισάγεται τουλάχιστον σε χαμηλές εντάσεις (*mp.*) και μάλιστα *cantabile* (τραγουδιστά). Επίσης, πρέπει να τονιστεί πως η συνολική έκταση του έργου δεν έχει

διαφοροποιηθεί ακόμη, εξακολουθεί δηλαδή το διάστημα σύνθετης 6^{ns} (d^1 - b^2) να ορίζει την σύνθεση.

1.10. Νέα φράση (συνδεόμενη βέβαια εσωτερικά με διάστημα 3^{ns} M.) που εμφανίζεται όπως είδαμε σε mp. ηχόχρωμα και με την ένδειξη «τραγουδιστά». Ωστόσο, δεν θα διαρκέσει για πολύ ούτε το ηχόχρωμα, ούτε η προτεινόμενη διάθεση, καθώς το *crescendo* που συντελείται θα μας οδηγήσει σε μία ένταση *f.*, μέσω ενός *sfz.* και ενός *slap ouvert*²³⁶. Όλα αυτά θα φάνταζαν υπερβολικά δυναμικά ηχητικά εφέ δεδομένου πως η πρώτη αύξηση έντασης με διάρκεια έλαβε χώρα πριν λίγο (ουσιαστικά η παρουσία του *f.* εμφανίζεται από τη φράση 1.7.1.) και πως η αντίστοιχη φράση 1.10. εισήχθη φέρνοντας νέο αέρα και άλλη (τραγουδιστή) διάθεση. Ουσιαστικά όμως ο συνθέτης δεν σκοπεύει να χαλαρώσει την ένταση που δημιουργήθηκε τόσο άμεσα, πράγμα που θα φανεί στις επόμενες φράσεις.

1.11.1. Πρόκειται για παραλλαγή της βασικής ιδέας 1.2.1. Αυτή τη φορά η παρουσίαση γίνεται σε τρίγχο τετάρτων, δηλώνοντας έτσι μία διάθεση συστολής του χρόνου σε σχέση με την πρώτη ηχητική απεικόνιση των παρεστιγμένων και μη ογδών. Πέρα όμως από την ρυθμική - χρονική παραλλαγή, το θέμα εισάγεται και με μία εντελώς άλλη φθογγική διάταξη. Αν ανατρέξουμε στο 1.2.1. θα παρατηρήσουμε πως αποτελείται από διαστήματα 2^{ns} M, 3^{ns} M και 4^{ns} αυξ. Φυσικά τα ίδια ενυπάρχουν και σ' αυτή τη φράση, ωστόσο τα διαστήματα 3^{ns} έχουν πλέον αντικατασταθεί από αυτά της 6^{ns} , αλλάζοντας παράλληλα και την αλληλουχία εμφάνισής τους. Κατ' επέκταση, ενώ στο 1.2.1. διαστήματα 3^{ns} εμφανίζονται μεταξύ πρώτης-τέταρτης (a^1 - f^1) και δεύτερης-τρίτης (h^1 - g^1) νότας, εδώ τα αντίστοιχα διαστήματα 6^{ns} κάνουν την εμφάνισή τους μεταξύ πρώτης-δεύτερης (ab^1 - c^1) και τρίτης-τέταρτης (b - gb^1) νότας αντίστοιχα. Επίσης, αντίθετα χρησιμοποιούνται τα διαστήματα 2^{ns} . Δηλαδή, ενώ στο 1.2.1. εμφανίζονται μεταξύ πρώτου-δεύτερου (a^1 - h^1) και τρίτου-τέταρτου (g^1 - f^1) φθόγγου, στο 1.11.1. χρησιμοποιούνται μεταξύ πρώτου-τέταρτου (ab^1 - gb^1) και δεύτερου-τρίτου (c^1 - b) φθόγγου αντίστοιχα. Το διάστημα 4^{ns} αυξ. δε, χαρακτηριστικά παραμένει στην δεδομένη θέση του και στις δύο περιπτώσεις, μεταξύ δεύτερου και τέταρτου φθόγγου (h^1 - f^1 1.2.1./ c^1 - gb^1 1.11.1.). Επιπροσθέτως, η χρησιμοποιούμενη έκταση του έργου διευρύνεται πλέον και καθοδικά προσεγγίζοντας τον χαμηλότερο φθόγγο του σαξοφώνου (*b*), γεγονός που μας δίνει δύο οκτάβες στο μελωδικό υλικό, αναιρώντας ωστόσο τα δεδομένα της σύνθετης 6^{ns} που είχαμε ως τώρα για συνολική έκταση. Τέλος, το θέμα αυτό τώρα παρουσιάζεται *f.* και εμφανίζει μία μονάχα νότα με άρθρωση *legato*, αντίθετα με την αρχή.

1.11.2. Παραλλαγή του προηγούμενου θέματος, η οποία ξεκινά *mf.* για να προσεγγίσει ουσιαστικά και πάλι το *f.* Διατηρεί, αρχικά τουλάχιστον, τα διαστήματα 6^{ns} και 2^{ns} που στην πορεία ωστόσο μετατρέπεται σε 7^{ns} . Χαρακτηριστικά πρωτοεμφανίζονται ασύμμετρα ρυθμικά σχήματα 7:5 ως εξέλιξη της χρήσης του τριήχου γενικά στο έργο και πιο συγκεκριμένα της φράσης 1.11.1.

1.12. Έπειτα από τις έντονες ατάκες (1.9.1.) και το *slap ouvert* συνδυασμένο με *sfz.* (1.10.), ο συνθέτης εμφανίζει για άλλη μια φορά ένα νέο εφέ σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Πρόκειται για *tongue attack*²³⁷ (επίθεση γλώσσας προς το καλάμι²³⁸ του σαξοφώνου) στις νότες d^2 (διάστημα 3^{ns} μ. με την φράση 1.11.2.) και g^2 . Αν κάναμε ένα παραλληλισμό αυτών των εφέ (*slap ouvert* και *tongue attack*) με τα *fp* των φράσεων 1.6.2. και 1.7., θα βλέπαμε πως ούτε το *crescendo* ούτε και το *decrescendo* αντίστοιχα των φράσεων εμφανίστηκαν μόνα τους. Και στις δύο

²³⁶ Βλ. Κεφ. 2.3.2.3.

²³⁷ Βλ. Κεφ. 2.3.

²³⁸ Πρόκειται για τεχνική χωρίς συγκεκριμένο τρόπο επίτευξης και για αυτό το λόγο δεν γίνεται εκτενής μνεία στο Κεφ. 2.3.

περιπτώσεις έγινε χρήση ηχητικών εφέ προς ενίσχυση του τελικού αποτελέσματος (είτε υπογραμμίζοντας, είτε παραπλανώντας). Με το ίδιο ρυθμικό σχήμα (τρίηχο τετάρτων) δε κάνει για άλλη μια φορά την εμφάνιση της η τριπλή επανάληψη φθόγγου τώρα στη νότα db^2 (βλ. 1.8. και 3.1.). Το σύνολο της φράσης βρίσκεται σε *f*. ένταση, η οποία ωστόσο φθίνει. Το γεγονός αυτό δεν καταδεικνύεται μονάχα μέσω του *decrescendo* στο τέλος της φράσης, αλλά και με τα τρίηχα μισών (τα διαστήματα 6^{15} και 7^{15} θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως δημιουργούν μια σχετική ένταση, η οποία ωστόσο φθίνει με την επανάληψη της νότας db^2) και τετάρτων αντίστοιχα, συνδυασμένα με το *legato*, που δημιουργούν μία σχετική αίσθηση διαστολής του χρόνου και συντελούν στην καλύτερη επενέργεια της σταδιακής μείωσης της έντασης, ενώ ταυτόχρονα πέφτει και το τονικό ύψος των φράσεων προκειμένου να προσεγγίσουμε κλιμακωτά, μέσω πολλών παραμέτρων, χαμηλότερα ηχοχρώματα.

1.13.1. Με την εισαγωγή αυτής της φράσης ουσιαστικά έχει ολοκληρωθεί η κορύφωση που ξεκίνησε να πυκνώνει από το 1.6.1. για να φτάσει σε πλήρη εξέλιξη στο 1.9.1.. Φαίνεται επίσης πως εδώ η φράση εισάγεται σε θέση και όχι από άρση κατά τα δεδομένα του έργου και δη του πρώτου μέρους. Άποψη του συντάκτη είναι ωστόσο πως και πάλι πρόκειται για άρση μιας και επενεργούν κάποιοι συγκεκριμένοι λόγοι επ' αυτού. Αρχικά, πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας πως η φράση αυτή προκύπτει στο πλαίσιο μιας γενικότερης χαλάρωσης και αραίωσης του υλικού του συνθέτη και σε συνδυασμό με ένα αρκετά μεγάλο εύρος *decrescendo* ($f. > mp.$). Σ' ένα σόλο έργο λοιπόν, που ο εκτελεστής εκ των πραγμάτων είναι πιο ελεύθερος εκφραστικά, δεν ακολουθεί κατ' ανάγκη και με ακρίβεια μετρονόμου τις ρυθμικές ενδείξεις, αλλά τις εντάσσει στο κλίμα που ο ίδιος διαμορφώνει με την εξέλιξη της σύνθεσης. Αναλογιζόμενοι δε το *decrescendo* από την προηγούμενη φράση και παράλληλα την ύπαρξη (σημειωμένης από τον συνθέτη) αναπνοής, κρίνεται απαραίτητο από τον ερμηνευτή να αντιμετωπίσει πιο εκφραστικά αυτό το σημείο. Δεδομένης τώρα της σημασίας του φθόγγου $c\#^2$ στη φράση 1.13.1. καθώς είναι ολόκληρο σε διάρκεια, εμφανίζει το χαρακτηριστικό σχήμα *crescendo-decrescendo* και για πρώτη φορά την ύπαρξη *irregular vibrato* (ακανόνιστο βιμπράτο, ως προς τις επαναλήψεις και το πλάτος), οι φθόγγοι d^2 και $f\#^1$, που μάλιστα είναι όγδοα, προετοιμάζουν τον ακροατή για το φθόγγο $c\#^2$. Λειτουργούν δηλαδή, σε συνδυασμό και με τα προαναφερθέντα, ως άρση σ' αυτή τη νότα.

1.13.2. Ακόμη πιο χαμηλές εντάσεις (*pp.*, *decrescendo*, *ppp.*), παρουσία τριήχων (η εναλλαγή $c\#^2$ και c^2 προσιδιάζει ηχητικά στο αποτέλεσμα του *irregular vibrato* της προηγούμενης φράσης) και χρήση *legato* (ακόμη και το *staccato* που εμφανίζεται στις δύο τελευταίες νότες είναι πλατύ και σίγουρα δεν ξεχωρίζει ως τέτοιο λόγω του προτεινόμενου ηχοχρώματος), είναι τα χαρακτηριστικά αυτής της φράσης.

1.14. Εδώ εμφανίζεται και πάλι το βασικό μοτίβο (βλ. 1.2.1. καθώς και 1.11.1.) με το ίδιο ρυθμικό σχήμα και άρθρωση. Τώρα ωστόσο, βρίσκεται σε χαμηλότερο τονικό ύψος και *ppp.* σε αντίθεση με το αρχικό ηχόχρωμα *mp.* Μάλιστα ο συνθέτης ζητά από τον ερμηνευτή να χρησιμοποιήσει άλλο ένα εφέ (*subtone*)²³⁹, που μετατρέπει το ηχητικό αποτέλεσμα σε πιο θόλο και μουντό άκουσμα. Στο τέλος της φράσης δε, υπάρχει και *decrescendo* στη νότα cb^1 προκειμένου να χαθεί τελείως ο ήχος. Θα έλεγε κανείς πως αυτή η εμφάνιση του βασικού μοτίβου με τέτοιο τρόπο (ακριβή μεταφορά, *ppp.*, θολό ηχόχρωμα), λειτουργεί ως σχόλιο - υπενθύμιση σε προοπτική. Σαν τοποθέτηση δε στο σύνολο της σύνθεσης, η φράση αυτή στο 1.2.1. αποτελεί το πρώτο μοτίβο του έργου, στο 1.11.1. εμφανίζεται πριν την ολοκλήρωση της

²³⁹ Βλ. Κεφ. 2.3.2.3. και 2.3.2.4. αντίστοιχα.

κορύφωσης (1.6.1. – 1.12.), παραλλαγμένο και τώρα έρχεται σαν κατακλείδα στην χαλάρωση που επήλθε έπειτα από την ένταση. Υπογραμμίζει δηλαδή ως τώρα την παρουσία του σε κάθε κομβικό σημείο του έργου είτε με την αρχική του μορφή, είτε παραλλαγμένο.

1.15.1. Η φράση αυτή παραπέμπει στη φράση 1.8. Κι οι δυο ξεκινούν με τον φθόγγο d^2 (σε διάστημα 3^{ns} μ. από την προηγούμενη ιδέα), τον οποίο και ποικίλουν (εδώ βεβαία αντί για τους φθόγγους $c\#^2$ και e^2 χρησιμοποιούνται οι a^1 και e^2), ενώ όμως στο 1.8. από την αρχική νότα ανεβαίνουμε σχεδόν αμέσως διάστημα 6^{ns} μ., εδώ η ανάβαση ακολουθεί άλλο δρόμο. Με χρήση ακανόνιστου βιμπράτο και του σχήματος *crescendo-decrescendo* από τον φθόγγο eb^2 ανεβαίνουμε ουσιαστικά με διαστήματα $3^{ns} M^{240}$. βηματικά στη νότα g^2 .

1.15.2. Πλέον σε *f*. ένταση και με παράλληλα πηδήματα $3^{ns} M.$, άλλωστε έτσι συνδέονται κιόλας οι δύο φράσεις, προσεγγίζουμε τη νότα h^2 ($eb^2 - g^2 - h^2$), η οποία απέχει απόσταση $6^{ns} M.$ από τον φθόγγο d^2 . Έτσι φτάνουμε σε νέα κορυφή αναφορικά με την έκταση του έργου. Έπειτα από δύο χρόνους ωστόσο που θα διαρκέσει αυτή η νότα, έρχεται η έκπληξη. Ο συνθέτης προσεγγίζει τον φθόγγο db^3 και μάλιστα τοποθετεί σε αυτό το σημείο άλλη μια κορώνα. Η σημασία αυτής της κίνησης εδράζεται στο γεγονός πως ο φθόγγος αυτός απέχει διάστημα 6^{ns} από τη χαμηλότερη νότα που είναι η *b* (βλ. 1.11.1.). Έτσι για άλλη μια φορά τα όρια της χρησιμοποιούμενης ακουστικής περιοχής προσδιορίζονται με τον ίδιο διαστηματικό χαρακτήρα και μάλιστα μέσα από παραλλαγή της ίδιας ουσιαστικά φράσης. Η νότα db^3 βέβαια επιτελεί και έναν άλλο σκοπό, ο οποίος παρουσιάζεται πληρέστερα με την αναφορά στην επόμενη φράση.

1.16. Οι δύο τελευταίοι φθόγγοι ($h^2 - db^3$) της φράσης 1.15.2. είναι ανολοκλήρωτοι αν δεν συνδεθούν με τους δύο πρώτους φθόγγους ($eb^1 - f^1$) αντίστοιχα της φράσης 1.16. Προκύπτει έτσι το μελωδικό υλικό της βασικής ιδέας της σύνθεσης (βλ. 1.2.1.) με την ύπαρξη τεσσάρων τόνων ($h^2 - db^3 - eb^1 - f^1$) της ολοτονικής κλίμακας. Η εσωτερική σύνδεση των δύο φράσεων συντελείται με *decrescendo* από την φράση 1.15.2. σε *subtone/pp.* στη νέα φράση. Η τελευταία ολοκληρώνεται με την παρουσία του ρυθμικού σχήματος των τριακοστών-δευτέρων (βλ. 1.2.2.) *non legato* αυτή τη φορά.

1.17. Η φράση αυτή ξεκινά με την ένδειξη *espress. cantabile* (τραγουδιστά με έκφραση). Αποτελεί δε την αρχή μιας καινούργιας ιδέας που ηχοχρωματικά εξελίσσεται από *p.* σε *mf.* Θα μπορούσαμε ακόμη να θεωρήσουμε αυτή τη φράση ως εφελτήριο μιας ακόμη κορύφωσης που θα κάνει σύντομα την εμφάνιση της (βλ. τις φράσεις 1.23. και 1.24.). Χαρακτηριστικά ακούγεται στην αρχή η βηματική κίνηση, καθώς και το διάστημα 3^{ns} στη συνέχεια, που αποτελείται από τις νότες f^1 (αρχή της φράσης) - a^1 (τονισμός με *accent*, που θα εκτελεστεί περισσότερο με το διάφραγμα βέβαια λόγω του *legato*) - f^1 (κλείσιμο της φράσης).

1.18. Το σημείο αυτό ξεκινά με μια συγχορδία τονικής στην C^- με δέκατα-έκτα σε *f.* ένταση και *non legato*. Πολύ γρήγορα βέβαια την σκυτάλη παίρνουν οι φθόγγοι d^2 , g^2 και gb^2 , που θα μπορούσαν να ειπωθούν ως φθόγγοι ανήκοντες στην δεσπόζουσα της παραπάνω κλίμακας. Χαρακτηριστικά ακούγονται οι νότες d^2 και gb^2 , οι οποίες ξεχωρίζουν λόγω του *accent* τους, αλλά και ο φθόγγος g^2 , που δεσπόζει εξαιτίας της διάρκειας του σε σχέση με τις υπόλοιπες. Είναι δε έντονη η ύπαρξη πηδημάτων ως τρόπος μετάβασης από φθόγγο σε φθόγγο. Η μόνη βηματική κίνηση παρατηρείται στις νότες $d^2 - c^2$, καθώς όμως πρόκειται για δύο τριακοστά-δευτέρα τα

²⁴⁰ Βλ. σχετικά υποσημείωση 13.

οποία είναι πολύ σύντομα, θεωρούμε, ακουστικά τουλάχιστον, αμελητέα τα ποσοστά βηματικής κίνησης.

1.19. Η παρούσα φράση έρχεται σαν αντίθεση στην προηγούμενη δήλωση. Αντί για σύντομες αξίες δεκάτων-έκτων ή τριακοστών-δευτέρων, εδώ εμφανίζονται ασύμμετρα ρυθμικά σχήματα (5:4) αποτελούμενα κυρίως από τέταρτα και όγδοα. Αν και τα δεδομένα της άρθρωσης (τονισμοί στους δύο φθόγγους ab^2 και a^2) και της έντασης διατηρούνται και εδώ, ωστόσο η βηματική κίνηση χαρακτηρίζει αυτή τη φράση κατά κύριο λόγο. Στο τέλος της βέβαια παρουσιάζεται με συνεχόμενα πηδήματα 3^{ns} μία D.

1.20. Πρόκειται ουσιαστικά για επανάληψη - εξέλιξη του 1.18., που σκόπιμα διακόπηκε από την φράση 1.19. Αυτό που διαφοροποιείται εδώ είναι η κατάληξη της φράσης. Η ύπαρξη της νότας a^2 δημιουργεί σε συνδυασμό δε με την παρουσία της C^- και πάλι την αίσθηση της παρουσίας ενός δώριου τρόπου από C. Απ' την άλλη, με την εκ νέου χρήση της τεχνικής tongue attack και την εμμονή πάνω στη νότα c^3 , σε ψηλότερα μάλιστα τονικά ύψη, ενισχύεται η δυναμική του f. Επίσης, αν και η φράση 1.18. τελείωνε στο d^2 , αυτή δημιουργεί όλες τις προϋποθέσεις για να προσεγγίσει η μελωδία το d^3 .

1.21. Πράγματι εδώ αυξάνεται ξανά η έκταση ως το d^3 αυτή τη φορά με χρήση ακόμη της τεχνικής tongue attack, καθώς ο φθόγγος d^3 προκύπτει φυσιολογικά και σαν κατάληξη της φράσης 1.20. Η επέκταση από το db^3 ως το d^3 διατηρεί τα ίδια διαστηματικά δεδομένα 6^{ns} (διαφοροποιείται μόνο το είδος του διαστήματος) με τον χαμηλότερο φθόγγο τόσο της σύνθεσης, όσο και του σαξοφώνου. Η υπόλοιπη φράση αποτελείται από δύο μοτίβα 3^{ns} μ. ($h^2 - c^2 - d^3 / f^2 - g^2 - ab^2$). Η χρήση τεχνικών σχετικών με την γλώσσα και τα αντίστοιχα εφέ πλέον παραχωρούν τη θέση τους στο legato παίξιμο. Επίσης, ενώ ως τώρα η ύπαρξη ατσακατούρων περιλάμβανε μία νότα κάθε φορά, εδώ εμφανίζεται πλέον μία ατσακατούρα αποτελούμενη από τρεις φθόγγους, η οποία μάλιστα θα εξελιχθεί στην πορεία της σύνθεσης.

1.22. Η χρήση του πεντάηχου, καθώς και η αρχική και τελική νότα ($ab^2 - db^2$) παραπέμπουν στη φράση 1.19., η οποία χαρακτηρίζεται επίσης από βηματική κίνηση και διαστήματα 3^{ns} . Το ηχώχρωμα μπορεί να είναι χαμηλότερο σε ένταση (mf.) από πριν (f.), ωστόσο η χρήση του μοντέλου crescendo-decrescendo βοηθά επιτείνοντας την επερχόμενη κορύφωση. Ακόμα είναι άξια προσοχής η ύπαρξη της ατσακατούρας και πάλι που αυτή τη φορά εμφανίζεται με διαφορετική εκδοχή στην ακολουθία των φθόγγων παράγοντας έτσι επιπρόσθετα διαστήματα 3^{ns} σ' αυτή τη φράση.

1.23. Χρήση παρεμφερούς υλικού με συνεχόμενα διαστήματα 3^{ns} , ύπαρξη πεντάηχου και crescendo που το χαρακτηρίζει εκτός απ' την αρχή της φράσης η non legato άρθρωση.

1.24. Όλη η κορύφωση και η πύκνωση του υλικού των τελευταίων φράσεων εμφανίζεται εδώ, φθίνοντας ωστόσο στο τέλος και ξεκινώντας αρκετά νωρίς την αντίθετη διαδικασία, χαλάρωσης και αραίωσης, που εδώ διαφαίνεται απλά μέσω της πτώσης του τονικού ύψους (από τον φθόγγο cb^3 στην αρχή της φράσης, ο οποίος σχετίζεται με διάστημα 6^{ns} μ. με τον προηγούμενο φθόγγο, φθάνουμε τελικά στη νότα b^2 , μία οκτάβα δηλαδή και ένα ημιτόνιο προς τα κάτω), της διαστολής των ρυθμικών αξιών (από 7:5, σε τρίγχο ογδών και έπειτα τέταρτο), και της ελάττωσης της έντασης των ηχοχρωμάτων (ff., decrescendo, mf.). Η ατσακατούρα δε στην αρχή θυμίζει αυτήν την αρχική της φράσης 1.21. με διαφορετικά ωστόσο τα εσωτερικά διαστήματα.

1.25. Η διαδικασία της ολοκλήρωσης του πρώτου μέρους συνεχίζεται και εδώ με τα ίδια χαρακτηριστικά. Ενώ δηλαδή ξεκινάμε από τη νότα b^2 της προηγούμενης φράσης, καταλήγουμε στο φθόγγο c^1 , διάστημα 7^{ns} χαμηλότερα, καθώς ταυτόχρονα

διαστήματα 6^{ns} αρχίζουν να εμφανίζονται. Επίσης, η δυναμική όντας mf. αρχικά, συνεχίζει την πτώση της ως το mp. Ακόμη, οι ρυθμικές αξίες από όγδοα οδηγούνται σταδιακά στο τέλος της φράσης σε μισό.

1.26. Αυτή η πτώση όμως δεν έχει ακόμη τέλος!! Η ύπαρξη κορώνας στην παύση δεκάτου-έκτου είναι ένα στοιχείο έκπληξης καθώς όλοι περιμένουν την ολοκλήρωση του μέρους αυτού. Ωστόσο, εμφανίζεται το βασικό θέμα σε διάστημα 3^{ns} M. ($g^1 - f^2 - eb^2 - db^2$) από την αρχική φράση (βλ. την φράση 1.2.1.) διακόπτοντας την διαδικασία πτώσης του τονικού ύψους, της διαστολής των ρυθμικών αξιών και της legato άρθρωσης.

1.27. Η τελευταία αυτή φράση αποτελεί συνέχεια της φράσης 1.25. (παρόλο που σχετίζεται και με τον κλασικό τρόπο του διαστήματος της 3^{ns} μ. εδώ, με τη νότα db^1) διατηρώντας όλα τα χαρακτηριστικά που εκείνη παρουσίαζε. Με διαστήματα 6^{ns} προσεγγίζεται η χαμηλότερη παραγόμενη νότα του οργάνου (b), ενώ η χρήση κορώνας και decrescendo πάνω της σηματοδοτεί πως η αύξηση των ρυθμικών αξιών καθώς και η πτώση της έντασης θα συνεχίζονται μέχρι την απόλυτη σιωπή.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 16-22)

2.1.1. Ο χαρακτήρας αυτού του τομέα της σύνθεσης εισάγεται απ' ευθείας με το σύνολο των χαρακτηριστικών που τον καθορίζουν και τον διαμορφώνουν. Αυτή η πρώτη φράση λοιπόν, ταχύτερη σε ρυθμική ένδειξη (q = 78) και με έντονη σε f. άρθρωση (stacc. and sfz.), που στο πρώτο μέρος έκανε την εμφάνιση της μόνο στο σημείο 1.9.1., ξεκινά κι εδώ από άρση²⁴¹. Χαρακτηριστικά παρουσιάζει αυτό το μοτίβο της επανάληψης του ίδιου φθόγγου (g^1), σε απόσταση διαστήματος 6^{ns} από τον τελευταίο φθόγγο του προηγούμενου μέρους²⁴², που ωστόσο διαφέρει τόσο από την εκδοχή αυτού του τμήματος (1.8. και 1.12.), καθώς και από το 3^o μέρος της σύνθεσης (π.χ. 3.1.). Εδώ υπάρχουν περισσότερες επαναλήψεις και μάλιστα με το σχήμα decrescendo-crescendo (βλ. και 2.1.2.), που κάνει αισθητή την παρουσία του για δεύτερη φορά στην πορεία του έργου (πρώτη εμφάνιση στη φράση 1.4.2.).

2.1.2. Τώρα ολοκληρώνεται το ηχοχρωματικό εφέ decrescendo-crescendo, που ξεκίνησε στο 2.1.1., διατηρώντας την ίδια άρθρωση σ' όλο το απόσπασμα. Πέρα από την εμφάνιση συγχορδίας E⁻ σε απόσταση 3^{ns} από τον φθόγγο g^1 , ο ίδιος φθόγγος εξελίσσεται και ακολουθώντας το crescendo οξύνεται και αυτός κατά ένα ημιτόνιο (ab^1).

2.2.1. Η φράση 2.2.1. θυμίζει λόγω μελωδικού υλικού, καθώς και ρυθμικής διάρθρωσης την βασική ιδέα της σύνθεσης όπως αυτή παρουσιάζεται στο 1.2.1. και μάλιστα ξανά ως δεύτερη φράση. Ωστόσο, για να ολοκληρωθεί σαν άκουσμα χρειάζεται και ο φθόγγος f^{243} , που απουσιάζει όμως αφήνοντας μετέωρο το g^2

²⁴¹ Τόσο στο πρώτο, όσο και στο δεύτερο τμήμα της σύνθεσης διατηρείται με μεγάλη συνέπεια η εισαγωγή φράσεων και θεμάτων αποκλειστικά από άρσεις. Έτσι και εδώ, όπως και στην αρχή (βλ. υποσημείωση 230), δεν θα σχολιάζεται το γεγονός εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις, οι οποίες χρίζουν αναφοράς και ανάλυσης.

²⁴² Επίσης, ο συνθέτης θα συνεχίσει και σ' αυτό το τμήμα να χρησιμοποιεί, μεταξύ άλλων, και αυτόν τον τρόπο εσωτερικής σύνδεσης των φράσεων και των μοτίβων τους. Ο λόγος για τον οποίο δεν ακολουθείται η ίδια τακτική όπως αυτή με το ζήτημα των άρσεων (βλ. υποσημείωση 230) έχει να κάνει με τον αριθμό εμφανίσεων του κάθε φαινόμενου. Κατ' επέκταση, ενώ οι άρσεις χαρακτηρίζουν το σύνολο των φράσεων του έργου, στα δύο πρώτα μέρη τουλάχιστον, οι εσωτερικές αναφορές απ' την άλλη μέσω διαστημάτων 3^{ns} μ. / M. ή 6^{ns} μ. / M. αντίστοιχα δεν παρουσιάζουν την ίδια καθολικότητα. Για αυτό το λόγο λοιπόν και θα σχολιάζονται σε κάθε περίπτωση παρουσίας τους μέσα στην πορεία της σύνθεσης.

²⁴³ Το τελικό άκουσμα του φθόγγου f θα γεννούσε αδιαμφισβήτητα μία ακόμα σχέση 3^{ns} .

(έτσι δικαιολογείται και το διπλό παρεστηγμένο). Η άρθρωση (accent / legato) σε συνδυασμό με το τονικό ύψος της φράσης αυτής θα χαρακτηρίσει ένα μέρος του 2^{ου} τμήματος, καθώς δύο τονικές περιοχές στο τμήμα αυτό χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα ή σε εναλλαγή με τα δικά της χαρακτηριστικά άρθρωσης η κάθε μία. Χαρακτηριστικά, στη μεσαία-χαμηλή περιοχή υπάρχουν οι φράσεις και οι παραλλαγές των θεμάτων που προσιδιάζουν στο 2.1.1./2. ενώ η μεσαία-ψηλή περιοχή χαρακτηρίζεται σε ένα βαθμό από την χρήση του υλικού στο 2.2.1./2. Τέλος, αναφορικά με την χαμηλή τονική περιοχή σ' αυτό το μέρος πρέπει να επισημανθεί πως παρουσιάζονται μικρές αποκλίσεις ανάλογα με το τί θέλει ο συνθέτης να παρουσιάσει. Για αυτό τον λόγο και παρόλο που χρησιμοποιείται και αυτή ως τονικό κέντρο δεν έχει ωστόσο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όπως οι προηγούμενες δύο.

2.2.2. Εδώ πια με την παρουσία της νότας f^2 ολοκληρώνεται το άκουσμα του χαρακτηριστικού αυτού μοτίβου. Να τονιστεί πως βρίσκεται στο ίδιο φθογγικό υλικό της αρχής ($b^2 - a^2 - g^2 - f^2$), σε μια ψηλότερη ωστόσο οκτάβα και σε απόσταση σύνθετης 3^{ns} από την τελευταία παρουσίαση του στη φράση 1.26. Ο συνθέτης όμως αποφασίζει να μας δώσει μία νότα ακόμα (eb^2) απόστασης και πάλι ενός τόνου. Έτσι δημιουργείται άλλο ένα τετράχορδο από τόνους ($a^2 - g^2 - f^2 - eb^2$), που τοποθετείται ένα τόνο χαμηλότερα από τα αντίστοιχα μοτίβα στο 1.2.1. και 2.2.1., αλλά και ένα ψηλότερα από την εμφάνιση στο 1.2.6. Η ρυθμική οργάνωση της τελευταίας παρουσίασης του βασικού μοτίβου διατηρεί ένα πιο επεξεργασμένο χαρακτήρα με μικρότερες ρυθμικές αξίες και ξένους φθόγγους που δημιουργούν διαστήματα 3^{ns} μεταξύ τους και μεταξύ των βασικών φθόγγων.

2.3. Σύντομο μοτίβο με αναφορές σε δύο άλλα σημεία του πρώτου μέρους. Αρχικά παραπέμπει στο μελωδικό υλικό στην αρχή της φράσης 1.18. Εκείνη η συγχορδία C^- που εισάγει την φράση αυτή υπάρχει και εδώ παραλλαγμένη ωστόσο, με αλληπάλληλα διαστήματα 3^{ns} μ. Το γεγονός αυτό έμμεσα και από διαστηματικής άποψης μας οδηγεί στη φράση 1.15.2. που με τα δύο και πάλι συνεχόμενα διαστήματα 3^{ns} M. ωστόσο, μπορεί να θεωρηθεί συναφής και σχετική. Αναφορικά δε με το ύψος της φράσης 2.3. έχει να παρατηρήσει κανείς πως βρίσκεται πολύ χαμηλά σε σχέση με το σύνολο του υλικού που χρησιμοποιείται σ' αυτό το τμήμα. Ο φθόγγος μάλιστα είναι ο χαμηλότερος εδώ, ο οποίος μάλιστα έρχεται άλλη μία φορά προς το τέλος του μέρους, ενώ συνδέεται με σχέση σύνθετης 3^{ns} με την προηγούμενη φράση ($eb2 - c1$).

2.4.1. Υλικό που παραπέμπει ευθέως σ' αυτό στο 2.2.1. λόγω άρθρωσης (accent-legato) αφενός και αφετέρου λόγω τονικής περιοχής. Εδώ τα accent είναι περισσότερα όμως και το legato ομαδοποιεί το συνολικό φθογγικό υλικό ανά δύο νότες σε σχέση με τη φράση 2.2.1., ταυτόχρονα ωστόσο ακούγεται και η δεσπόζουσα (αιολική αρχικά με b που στο τέλος μετατρέπεται σε h) στην C^- του 2.3., όπως και στη φράση 1.18. Αυτή η φράση δηλαδή συνδέει δύο ιδέες που δρουν ακολουθώντας ή καλύπτοντας η μία την άλλη με άλλα δεδομένα έκαστη (βλ. 2.2.1.).

2.4.2. Πρόκειται για εξέλιξη των ειδοποιών χαρακτηριστικών της προηγούμενης φράσης (με σχέση διαστήματος 3^{ns} μ.), δεδομένης της τονικής περιοχής, της άρθρωσης (αν και απουσιάζει πλέον το legato) και της αρμονικής χροιάς του μελωδικού υλικού. Εμφανίζεται δηλαδή μία C^{-7+} (και αυτό γιατί χρησιμοποιούνται μαζί οι φθόγγοι eb^3 και fb^3) και στο τέλος της φράσης και πάλι την δεσπόζουσα της κλίμακας αυτής (G^+). Αναφορικά δε με τον φθόγγο fb^3 , προκύπτει να είναι ο ψηλότερος πια φθόγγος που προσεγγίζεται μέσω του eb^3 . Χρωματικά δηλαδή ως τώρα και με μεγάλη προσοχή αυξάνεται η έκταση του έργου. Μπορεί επίσης να μην διατηρεί αυτή η νότα σχέση 6^{ns} με τον χαμηλότερο φθόγγο της σύνθεσης (b), ωστόσο

απέχει διάστημα σύνθετης 3^{ns} από την βαθύτερη νότα σ' αυτό το τμήμα που είναι η νότα e^1 (βλ. 2.3., 2.12.).

2.5.1. Επαναφορά του 2.1.1. με μόνη διαφοροποίηση το παιχνίδι ημιτονίων γύρω από τον φθόγγο g^2 , ενώ όλα τα άλλα διατηρούνται αυτούσια, από την άρθρωση και τις ρυθμικές αξίες ως και τον αριθμό των φθόγγων της φράσης. Χαρακτηριστικό είναι και πάλι το διάστημα σύνθετης 3^{ns} μεταξύ της τελευταίας νότας του 2.4.2. και του g^2 σ' αυτή τη φράση.

2.5.2. Στο ίδιο κλίμα βρίσκεται και αυτή η ιδέα, αν και εδώ παρουσιάζονται περισσότερα στοιχεία σε παραλλαγή. Για παράδειγμα στο σχήμα από $e^1 - e^2$ με την εμφάνιση του φθόγγου ab^1 και την ύπαρξη της συγχορδίας E^- , εδώ διαφοροποιείται η νότα e^1 , της οποίας η αλλαγή συνίσταται στη χρήση πλέον της νότας eb^1 (σχέση 3^{ns} M.) στο πλαίσιο της αντικατάστασης του εν χρήση φθογγικού υλικού με κοντινά ημιτόνια. Επίσης, παραλλάσσεται η κανονική σειρά διαδοχής των φθόγγων σε σχέση με την φράση 2.1.2., μειώνεται ο αριθμός τους και απουσιάζει το χαρακτηριστικό εφέ αυξομειώσεως της έντασης.

2.6. Συγγενική ιδέα με αυτήν στο 2.4.2. αποτελούμενη από διαστήματα 3^{ns} σε μία συνολική έκταση 6^{ns} .

2.7.1. Υλικό με διαστηματικές παραπομπές στη φράση 1.19. του 1^{ου} μέρους, καθώς κάνει χρήση ημιτονίων και έπειτα διαστήματος 3^{ns} , με παρουσία accent ωστόσο εδώ και legato, το οποίο δεν είχε χρησιμοποιηθεί για αρκετό διάστημα. Σχετίζεται δε και τούτη η φράση με την προηγούμενη της μέσω διαστηματικών σχέσεων 3^{ns} μ.

2.7.2. Παραλλαγμένη εκδοχή του 2.7.1. Η μετατροπή συνίσταται σ' ένα βαθμό, στη φορά των διαστημάτων (ανοδικά - καθοδικά), το είδος τους (2^{η} μ.- 2^{η} M. / 3^{η} μ.- 3^{η} M.) και στην ολοκληρωτική χρήση του legato. Απ' την άλλη, στοιχείο άμεσης σύνδεσης αποτελεί το παράλληλο μοτίβο σε διάστημα 3^{ns} στο τέλος της φράσης ($b^2 - a^2 - f\#^2$ 2.7.1. / $g\#^2 - f\#^2 - d^2$ 2.7.2.).

2.8. Η βασική σκέψη της ιδέας 2.1.1. βρίσκεται και σ' αυτή τη φράση διαφοροποιημένη όμως μελωδικά, ρυθμικά, και σε επίπεδο άρθρωσης. Πιο αναλυτικά, εδώ χρησιμοποιούνται οι φθόγγοι e^1 και eb^1 συνδυαστικά με τον προϋπάρχοντα φθόγγο g^1 , που απέχουν διάστημα 3^{ns} μ. και 3^{ns} M. αντίστοιχα. Επίσης, εμφανίζεται το ρυθμικό σχήμα της συγκοπής, που αρχικά είχε παρουσιαστεί στο πρώτο μέρος (1.12. με χρήση παύσεων ωστόσο, πράγμα που άμβλυνε την αξία της συγκοπής), ως εξέλιξη του συνδυασμού της παράλληλης χρήσης ογδών και δεκάτων-έκτων. Επιπρόσθετα, ο συνθέτης δοκιμάζει την ταυτόχρονη χρήση sfz., accent και την άρθρωση stacc. and sfz. που αρχικά εμφάνισε στο 2.1.1.

2.9. Διαστηματικά συνδέεται και αυτή η φράση (3^{η} M.) με το υλικό που αναπτύχθηκε νωρίτερα. Αποτελείται δε από το μοτίβο $g\#^2 - a^2 - g^2$, που εμφανίζεται legato, καθώς και την παραλλαγή του $f\#^2 - g^2 - d\#^2$ (κι όχι f^2) σε non legato, τα οποία συνδέονται μέσω του διαστήματος 3^{ns} μ. ($c\#^2 - a\#^1$). Η φράση ολοκληρώνεται με ένα sfz., που θέλει να τονίσει την άφιξη της επόμενης φράσης - cadenzas. Χαρακτηριστικά πάντως ως τώρα στο 2^ο τμήμα της σύνθεσης αποφεύγεται η χρήση του ηχοχρωματικού πλούτου που παρουσίασε ο συνθέτης στην αρχή και θα επαναλάβει στο τελευταίο πάλι τμήμα (4^ο).

2.10.1. Αυτή είναι η πιο δεξιοτεχνική ως τώρα φράση του έργου από την άποψη του αριθμού των φθόγγων που την συναποτελούν. Τα ρυθμικά δεδομένα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και η συνύπαρξη τους δεν προξενεί ιδιαίτερη έκπληξη καθώς εμφανίζονται ομάδες δεκάτων-έκτων συνδυαζόμενες με σχηματισμούς τριακοστών-δευτέρων. Το ηχόχρωμα πέφτει αρχικά κάτω από αυτό του f., που κυριαρχούσε ως τώρα, προκειμένου ωστόσο να φτάσει πιο θεαματικά σ' αυτό του ff. και να ολοκληρωθεί με ένα χαρακτηριστικό κτύπημα γλώσσας σε αυτό το

μέρος. Με εξαίρεση δε την βηματική κίνηση που δεσπόζει εδώ, τέσσερα πηδήματα εμφανίζονται σ' αυτή τη φράση, που μπορούν όλα να χαρακτηριστούν διαστήματος 3^{ης} μ. ($d^1 - f^1 / f^1 - ab^1 / g^1 - b^1$ (διάστημα 6^{ης} M. που ανεστραμμένο δίνει το διάστημα της 3^{ης} μ.) / $b - db^1$). Επίσης, οι νότες $gb^1 - ab^1 - d^1 - e^1$, που εμφανίζονται (με αυτή τη διαδοχή), θυμίζουν το βασικό μοτίβο (βλ. 1.2.1.) αν και είναι δύσκολο να τις ακούσει και να τις ξεχωρίσει κανείς στην πορεία της φράσης.

2.10.2. Τρεις ομάδες τριακοστών-δευτέρων παρουσιάζονται εδώ. Στον πρώτο σχηματισμό, ένα accent κάνει την εμφάνιση του για να δώσει πιθανότατα ώθηση στο μελωδικό υλικό το οποίο κινείται ανοδικά. Σε σχέση με αυτό το στοιχείο, εμφανίζεται (κατά τη βούληση του εκτελεστή) επιτάχυνση (πύκνωση), η οποία σταθεροποιείται στη δεύτερη ομάδα, ενώ στη τρίτη φράση παρουσιάζεται αντίστοιχα το σχήμα της επιβράδυνσης (αραίωση), δίνοντας ακουστικά το αίσθημα της ισοροπίας του ηχητικού υλικού. Πρέπει να τονιστεί πως και εδώ οι κινήσεις των φθόγγων πέραν της βηματικής κίνησης περιλαμβάνουν αποκλειστικά τα χαρακτηριστικά διαστήματα 3^{ης} μ. / M., ενώ η ένταση παραμένει ff. Το μελωδικό υλικό της φράσης 1.2.1. (τέσσερις τόνοι) κάνει την παρουσία του εδώ αισθητή με τέσσερις ομάδες φθόγγων ($eb^1 - f^1 - g^1 - a^1 / a^2 - g^2 - eb^2 - f^2 / d^2 - b^1 - c^2 - ab^1 / b^1 - c^2 - ab^1 - gb^1$), που παρουσιάζονται με τη σειρά εμφάνισης τους τόσο ως φθογγικό υλικό, όσο και ως μεμονωμένοι φθόγγοι της κάθε κατηγορίας. Η φράση αυτή καταλήγει στη νότα e^1 με χρήση της τεχνικής flutter tongue²⁴⁴ και την αναφορά του συνθέτη από αισθητικής πλευράς στο βάρος του συγκεκριμένου φθόγγου ως κατάληξη της φράσης που προηγήθηκε.

2.11. Άλλη μία εμφάνιση της φράσης 1.2.1. με διαφορετική εσωτερική οργάνωση του μελωδικού υλικού, χρήση ατσακατούρας (που ωστόσο εδώ δεν υπολογίζεται στο ηχητικό υλικό) και διάθεση ρυθμικής διαστολής σε σχέση με την αρχική παρουσίαση. Πιο συγκεκριμένα, τα διαστήματα 2^{ης} βρίσκονται πλέον μεταξύ του 1^{ου}-2^{ου} ($a^1 - h^1$) και 2^{ου} - 4^{ου} ($h^1 - c\#^2$) φθόγγου, ενώ το διάστημα 3^{ης} εμφανίζεται μεταξύ 2^{ης}-3^{ης} νότας ($h^1 - g^1$) και η 4αυξ. μεταξύ 3^{ης}-4^{ης} νότας ($g^1 - c\#^2$). Σε αντιστοιχία με το 1.11.1. εμφανίζεται μόνο ένας φθόγγος legato, ωστόσο η νότα g^1 έχει tenuto άρθρωση, γεγονός που την επιφορτίζει με μία ειδική σημασία. Δεδομένου πως είναι η πρώτη νότα στη κλίμακα σχηματίζοντας τους τόνους αυτούς ($g^1 - a^1 - h^1 - c\#^2$) τονίζεται η παρουσία γιατί έτσι συνδέεται και ακουστικά με την προηγούμενη φράση με διάστημα 3^{ης} μ. ($e^1 - g^1$). Το crescendo στο τέλος μας οδηγεί στη δυνατότερη ένταση που καταγράφεται στο 2^ο τμήμα της σύνθεσης.

2.12. Οι ρίζες αυτού του ρυθμό-μελωδικού συνδυασμού πρέπει να αναζητηθούν βασικά στο ρυθμικό σχήμα της συγκοπής, που σε αυτή τη μορφή εμφανίζεται στο 2.8. (βλ. ακόμη 2.1.1. και 1.12.), καθώς δε και στη χρήση τριακοστών-δευτέρων που σε αυτή τη φόρμα πρωτοπαρουσιάζονται στη φράση 1.2.2. του 1^{ου} μέρους. Η άρθρωση του αποσπάσματος είναι χαρακτηριστική του τμήματος αυτού, σηματοδοτώντας την εμφάνιση του απ' την αρχή (2.1.1.).

2.13. Η τελευταία αυτή φράση του 2^{ου} μέρους, συνδεόμενη με διάστημα 3^{ης} μ., θυμίζει το βασικό θέμα (παρεμφερές μελωδικό υλικό, τρόπος χρήσης του legato - tenuto). Ενώ αρχίζει πάλι από f. καταλήγει τελικά ξανά σε fff. δίνοντας ώθηση για το χορευτικό 3^ο μέρος που ακολουθεί έπειτα από την τελική κορώνα, πάνω στη νότα eb^3 η οποία δεν συνδέεται διαστηματικά με την χαμηλότερη νότα του έργου, αλλά με το βαθύτερο φθόγγο του 2^{ου} μέρους (c^1) σχηματίζοντας διάστημα σύνθετης 3^{ης} μ. Αξίζει επίσης να επισημανθεί ο παραλληλισμός μεταξύ του τέλους του 1^{ου} και του 2^{ου} μέρους. Καθώς δηλαδή το πρώτο τμήμα ολοκληρώνεται στη χαμηλότερη νότα

²⁴⁴ Βλ. Κεφ. 2.3.2.3.

(σύνθεσης και σαξοφώνου) και με ηχοχρώματα που φθίνουν ως την απόλυτη σιωπή (αραιώση-χαλάρωση), έρχεται σε καθολική αντίθεση με τον έντονο χαρακτήρα που προσλαμβάνει το κλείσιμο του δεύτερου τμήματος λόγω του συνδυασμού της υψηλής έντασης σε συνύπαρξη με την αντίστοιχη σε ύψος τονική περιοχή (πύκνωση - ένταση).

3^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 23-61)

3.1. Η αρχή του 3^{ου} μέρους εισάγεται δυναμικά και ενεργητικά από άρση²⁴⁵ με σχέση 3^{ης} Μ. (ακουστικά) ως προς την τελευταία κορώνα του 2^{ου} τμήματος και σε f. ηχόχρωμα που εκτός εξαιρέσεων θα χαρακτηρίσει μεγάλο μέρος του τμήματος αυτού. Η πρώτη φράση αποτελείται συνολικά από 23 όγδοα που τα πρώτα 18 ομαδοποιούνται ανά δύο, δίνοντας έτσι την αίσθηση των 2/4 ή 4/4. Στην πορεία ωστόσο η ομαδοποίηση των υπολοίπων λαμβάνει χώρα ανά τρία σπάζοντας έτσι τον παλμό που δημιουργήθηκε νωρίτερα.²⁴⁶ Επίσης, ως τα μισά περίπου της φράσης (11 όγδοα) η έκταση του μελωδικού υλικού περιορίζεται σε διάστημα 3^{ης} μ. ($h^1 - d^2$), με χαρακτηριστική βηματική κίνηση πέραν ενός και μόνο διαστήματος, και πάλι της ίδιας διαστηματικής διάρθρωσης (3^{ης} μ.). Ακόμη, οι ατσακατούρες που εμφανίζονται ανήκουν στο υπάρχον φθογγικό υλικό. Αμέσως επίσης παρουσιάζεται και το σχήμα της τριπλής επανάληψης φθόγγου (d^2) που μας έχει απασχολήσει και στο παρελθόν (βλ. φράσεις 1.8., 1.12.) και θα παρουσιαστεί και στο επόμενο τμήμα (βλ. φράση 4.1.1.). Η άρθρωση σ' αυτό το σημείο, *stacc. and sfz.*, είναι σχετική με τη φράση 2.1.1., ενώ επίσης χρησιμοποιείται και το απλό *staccato*. Το επόμενο τμήμα της φράσης (12 όγδοα) εκτός της βηματικής κίνησης που συνεχίζει να υφίσταται, κάνει και χρήση πηδημάτων. Εδώ τα *accent* και τα *legati* ανά δύο νότες αντικαθιστούν αρχικά την πρότερη άρθρωση, η οποία ωστόσο θα παρουσιαστεί ξανά με το τέλος της φράσης καθώς ο συνθέτης επαναφέρει και το αρχικό ρυθμό-μελωδικό υλικό ($h^1 - c\#^2 - d^2$).

3.2.1. Σε άρση και με σχέση 3^{ης} μ. παρουσιάζεται και αυτή η φράση. Η ρυθμική οργάνωση του υλικού τμηματοποιείται από τον συνθέτη (όχι με τη μορφή αριθμών και συμβόλων για την καταγραφή της σκέψης του, παρά με διακεκομμένες γραμμές που βοηθούν τον εκτελεστή να προσεγγίσει το έργο) σε ένα «μέτρο» 3/8 με άρση και στην πορεία σε ένα ακόμη «μέτρο» 7/8 και δύο ακόμη σε 3/8. Η άρθρωση χαρακτηρίζεται από σχετική ελευθεριότητα εναλλαγής συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, η οποία θα ενισχύεται καθώς το κομμάτι εξελίσσεται. Συγκεκριμένα, *staccato*, *accent* και *legato* παρουσιάζονται εδώ με την σειρά και σε συνδυασμό. Στο μελωδικό κώδικα της φράσης κυριαρχεί η χρωματικότητα εκφραζόμενη από τον φθόγγο f^2 έως τη νότα a^2 (η πρώτη ατσακατούρα σε απόσταση 3^{ης} Μ.) και πάλι καθοδικά προς το φθόγγο e^2 , όπως και η τριπλή πάλι επανάληψη φθόγγου ($g\#^2$). Στην πορεία της βηματικής αυτής κίνησης, που εμφανίστηκε και πάλι στην αρχή της φράσης, ο συνθέτης χρησιμοποιεί διαδοχικά πηδήματα 3^{ης} μ. ($e^2 - g^2$), 4^{ης} Κ. ($g^2 - d^2$) και 5^{ης} Κ. ($d^2 - a^2$) χωρίς εδώ να λαμβάνονται απαραίτητα υπόψη οι ατσακατούρες. Χαρακτηριστικά με αυτόν τον τρόπο ενώ στην αρχή της φράσης υπάρχει ανοδική κίνηση της μελωδίας, ακολουθεί η κατάβαση που παρουσιάστηκε και με την χρήση πηδημάτων παράγονται δύο παράλληλες μελωδικές γραμμές από τις

²⁴⁵ Στο 3^ο μέρος του έργου μιας και η αναλογία των φράσεων που εισάγονται από άρση ή μη διαφοροποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό, θα αναφέρεται πλέον σε κάθε φράση ο τρόπος εισαγωγής της καθώς και η διαστηματική συνάφεια που μπορεί να παρουσιάζει σε σχέση με προηγούμενο υλικό.

²⁴⁶ Αν και ο όρος «μέτρο» χρησιμοποιείται καταχρηστικά, είναι σαν να υπάρχουν δύο μέτρα των 4/4 με άρση και στην συνέχεια ένα μέτρο των 6/8.

οποίες η μία συνεχίζει την κατάβαση, ενώ η άλλη προχωρά ανοδικά στα ίδια δεδομένα έκτασης πάντα.

3.2.2. Από την τελευταία φράση στη νέα, δημιουργείται άλλο ένα σχήμα που αξίζει να αναφερθεί. Οι φθόγγοι $d^2 - a^2$ στο τέλος του 3.2.1. εμφανίζονται ως εξέλιξη των φθόγγων $e^2 - g^2$ της ίδιας φράσης διευρύνοντας τον τονικό χώρο, όπως σχολιάστηκε άλλωστε. Ωστόσο, επιτελούν μία ακόμη διαδικασία καθώς κυκλώνουν τις νότες $e^2 - g^2$ της νέας φράσης, που με την σειρά τους κυκλώνουν τη νότα f^2 , κέντρο του ενδιαφέροντος εδώ. Μελωδικά λοιπόν χρησιμοποιείται η ίδια περιοχή, ενώ η ρυθμική οργάνωση περιλαμβάνει τρεις ομάδες φθόγγων ομαδοποιημένες ανά 3/8, που χρησιμοποιούν σε σμίκρυνση τις τέσσερις τελευταίες νότες ($d^2 - e^2 - g^2 - a^2$) του 3.2.1. Η άρθρωση απ' την άλλη, εξακολουθεί να είναι αμάλγαμα των τεχνικών που αναφέρονται στο 3.2.1.

3.3.1. Δύο ίδια μοτίβα από άρση με διαφορετική ωστόσο κατεύθυνση και άρθρωση παρουσιάζονται εδώ. Το σύνολο $f^2 - e^2 - c^{\#2}$ (staccato / accent) και το αντίστοιχο $a^{\#1} - h^1 - d^2$ (legato) αποτελούνται εξίσου από διαστήματα 2^{ns} μ., 3^{ns} μ. και 3^{ns} M. Η ρυθμική ιδέα των 3/8 εξακολουθεί να υφίσταται ενώ σταδιακά, πρώτα με ηχοχρωματική ένδειξη *mf.* < *f.*, στην πορεία με την χρήση περισσότερων φθόγγων καθώς και με την παρουσίαση ποικίλων ιδεών σε μορφή κολλάζ, ο συνθέτης φανερώνει μία διάθεση παιχνιδιού μέσω της διαδικασίας πύκνωσης και αραιώσης του υλικού του που θα παρουσιαστεί εντέχνως.

3.3.2. Πρόγευση της εισαγωγής της επόμενης φράσης που θα εμφανιστεί ποικιλοτρόπως σ' αυτό το τμήμα. Εντούτοις, εδώ παρουσιάζεται στην ουσία η διαστηματική άποψη του μελωδικού υλικού που μόλις χρησιμοποιήθηκε. Με την προσθήκη ενός τόνου ακόμη ($d^2 - e^2 - f^2 - ab^2$) στο μελωδικό φάσμα, μέσα σε δύο «μέτρα», 3/8 (από άρση) και 2/4 αντίστοιχα, συνυπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά άρθρωσης (staccato / accent αρχικά, που στην πορεία μετατρέπεται σε legato) αλλά και διαφορές στο ηχοχρώμα (εμφάνιση *decrescendo* στο τέλος) σε σχέση με τη φράση 3.3.1.

3.4.1.²⁴⁷ Από άρση και με απόσταση 3^{ns} M. εμφανίζεται και αυτή η φράση, που φέρει χαρακτηριστικά τόσο των δύο προηγούμενων, όσο και της αρχικής ιδέας στο 3.1., αναφορικά με την κοφή άρθρωση, την εξέλιξη μέσα σε διάστημα 3^{ns} μ. και την πανομοιότυπη χρήση ατσακατούρας. Ομαδοποιείται σε τρία «μέτρα» (ένα από 3/8 και δύο από 5/8 που ωστόσο δεν ολοκληρώνονται), με χαρακτηριστική άρθρωση *accent/staccato* στους δύο πρώτους φθόγγους $e^2 - f^2$. Υπάρχει μόνο ένα *legato* σ' αυτή την φράση (4^0-5^0 όγδοο στο πρώτο «μέτρο» των 5/8), που εμφανίζεται και στην ακόλουθη στο αντίστοιχο σημείο.

3.4.2. Συνέχεια του 3.4.1. με παρόμοια εισαγωγή, αλλά αύξηση της έκτασης της φράσης μία 4^{n1} αυξ. τόσο ανοδικά όσο και καθοδικά. Αυξημένη επιπλέον είναι και η χρήση του *legato* σε σχέση με πριν, ενώ η ομαδοποίηση (προτεινόμενη πάντα από τον συνθέτη εδώ μέσω διακεκομμένων γραμμών) περιλαμβάνει ένα «μέτρο» 5/8 με *levare* όπως και δύο ακόμη από 3/8 έκαστο.

3.5. Μοτίβο δύο φθόγγων σε απόσταση ημιτονίου μεταξύ τους και σχέση 3^{ns} μ. με την φράση 3.4.2., που εισάγονται με *accent/tenuto* και καταλήγουν μέσω *crescendo* σε *sfz.* Λειτουργικά είναι το πρώτο εμβόλιμο τμήμα στο νόημα της προηγούμενης ιδέας, που οδηγεί στην ανάπτυξη της έντασης και την κορύφωση.

²⁴⁷ Η φράση αυτή προέρχεται άμεσα από το προ υπάρχον υλικό (βλ. 3.3.1./2. όπως βέβαια και 3.1.). Ωστόσο η επεξεργασία, η εξέλιξη, καθώς και η χρήση της μέσα στο σύνολο του 3^{ου} μέρους υπαγορεύουν, κατά τον συντάκτη, την καταλογοποίηση της με νέο αριθμητικό (3.4.1.) ώστε οι αναφορές σ' αυτή να είναι αφενός ευκολότερες και αφετέρου να καταδειχθεί σε μεγαλύτερο βαθμό η σημασία της για αυτό το τμήμα.

3.6. Συνέχεια του ρυθμο-μελωδικού υλικού του 3.4.2. (γενικότερα της φράσης 3.4.), με χρήση accent αρχικά και ύπαρξη legato άρθρωσης ανά 3 και 2 φθόγγους αντίστοιχα σε «μέτρο» 5/8. Ο συνθέτης επαναφέρει τον ακροατή στα πρώτα δεδομένα, θυμίζοντας του υλικό που μόλις πρόσφατα προσέλαβε ηχητικά. Χαρακτηριστικά δε αυτό αποτελεί τον παράγοντα της χαλάρωσης στην δυναμική παρουσία και εξέλιξη άλλων μοτίβων που παράλληλα εμπλέκονται.

3.7. Δεύτερο εμβόλιμο τμήμα που έπειτα από την ηχοχρωματική έξαρση και ρυθμική ακαμψία (ως αντίθεση στη χορευτική διάθεση του 3.4.) του 3.5. πρωτοπαρουσιάζει τα δέκατα-έκτα (με εξαίρεση τους δύο μεμονωμένους πρώτους φθόγγους στο 3.1. με χαρακτήρα άρσης). Πρόκειται για τέσσερα γκρουπ από 3/8 με ομαδοποίηση αρχικά σε legato (ανά δύο νότες και έπειτα ανά τρεις) και στη πορεία non legato. Χαρακτηρίζονται στο σύνολο τους από συνδυασμούς διαστημάτων 3^{ns} μ. / M. (1^ο «μέτρο»: $b^1 - d^2$, $c\#^2 - f^2$, $e^2 - g^2$ αλλά και $b^1 - c\#^2 - e^2$ καθώς και $d^2 - f^2 / 2^ο$ «μέτρο»: $f\#^2 - d^2 - h^1$, $a\#^1 - c\#^2 - e^2 / 3^ο$ «μέτρο»: $f\#^1 - a\#^1$, $h^1 - d^2 / 4^ο$ «μέτρο»: $a^1 - c^2$), που αρμονικά δημιουργούν το άκουσμα της σύνδεσης V-I σε μία Β. Η φράση διακόπτεται απότομα στον πρώτο χρόνο της τελευταίας ομάδας (4^η) δεκάτων-έκτων, όταν και πάλι με την τεχνική του κολλάζ επεμβαίνει στην επερχόμενη πύκνωση το γνωστό ρυθμό-μελωδικό υλικό από το 3.4.1. / 2. με μικρή εντούτοις επεξεργασία.

3.8. Κάνοντας για άλλη μια φορά χρήση του διαστήματος της 3^{ns} μ. εμφανίζεται η ιδέα για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω. Χαρακτηριστικά ξεκινά σε άρση, με ακριβή μίμηση της φράσης 3.4.1. (αρχή) και με διαστηματική μετατροπή τεσσάρων φθόγγων ($f\#^2$ από f^2 , $c\#^2$ από e^2 , b^2 από ab^2 , g^2 από ab^2) περνά σε μίμηση της φράσης 3.4.2. (τέλος). Να σημειωθεί ακόμα, πως η μεταφορά της άρθρωσης παραμένει ακέραια σε σχέση με τις επιταγές κάθε ιδέας.

3.9. Εξέλιξη του 3.5. σε σχέση 3^{ns} μ. με αυτή και ίδια δεδομένα άρθρωσης, όπως άλλωστε και δυναμικής. Ωστόσο στην επανάληψη του μοτίβου η νέα φράση παρουσιάζει άνοδο ημιτονίου, άλλο ένα στοιχείο ανάπτυξης προς μία κορύφωση. Είναι πραγματικά ενδιαφέρον να δει κανείς με πόσο διαφορετικά μέσα ο συνθέτης επεξεργάζεται εδώ (3^ο μέρος) την έννοια του συνολικού (τεχνικά – συναισθηματικά) crescendo. Επίσης, αναπότρεπτη είναι και μία σύγκριση με τα μέσα που ο ίδιος εμφάνισε για αυτό το λόγο πάλι στα προηγούμενα δύο μέρη της σύνθεσης. Αυτές οι ταχύτατες αλλαγές διάθεσης (κολλάζ) που φανερώνονται με ποικίλους τρόπους εδώ, σε ένα χορό με ένταση και ενέργεια, δεν θα ταίριαζαν στην καλλιεργούμενη «ατμοσφαιρικότητα» των πρώτων τμημάτων.

3.10. Τέσσερις σε συνέχεια 3^{es} M. (f^2 3.9. – $a^2 - db^3 - f^2 - a^2$ 3.1.0.), με ενίσχυση της άρθρωσης legato, συνδέουν αυτή τη φράση, εξωτερικά με ό, τι προηγήθηκε και εσωτερικά προσδίδοντας συνοχή στο υλικό. Επιστρέφουμε έτσι κατά κάποιο τρόπο στα δεδομένα της φράσης 3.4., αν και με μία αύξηση της έκτασης ανοδικά σε διάστημα 3^{ns} μ. ($b^2 - db^3$). Αν και οι φράσεις που εμφάνιζαν και χρησιμοποιούσαν υλικό από αυτήν στο 3.4. παραδοσιακά υπήρξαν συντηρητικές, πλέον και εδώ παρατηρείται η κίνηση για μια κορύφωση που προφανώς δεν απέχει ιδιαίτερα.

3.11.1. Η πρώτη κλιμάκωση της έντασης που πυκνώνει, έρχεται με το ff. ηχόχρωμα στο φθόγγο db^3 , ψηλότερο ως τώρα σ' αυτό το μέρος. Η έκταση ωστόσο διαφοροποιείται και πάλι, καθοδικά τώρα προσεγγίζοντας τη νότα e^2 , σε διάστημα 6^{ns} M. Η άρθρωση σ' όλο αυτό το απόσπασμα αναμειγνύει, ετερόκλητα φαινομενικά, χαρακτηριστικά από sfz., accent, accent tenuto, accent legato, accent staccato, staccato, non legato και legato. Τα διατηρεί δε με ένα μοναδικό δυισμό, τόσο αυτούσια, στην ύπαρξη του το καθένα, όσο και ως συνολικό άκουσμα μιας πλειάδας στοιχείων που αλληλεπιδρούν για να εκφράσουν μία μόνο ιδέα. Η ερμηνευτική

απόδοση ολόκληρου αυτού του συνδυασμένου ηχοχρωματικού μωσαϊκού σε συνάφεια με τις αλληπάλληλες ρυθμικές εναλλαγές και την γενικότερη πλοκή του έργου μελωδικά, δημιουργεί την αίσθηση της ορμής και της κίνησης που οφείλει να χαρακτηρίζει τον χορό.

3.11.2. Διπλή επεξεργασία της ουράς της προηγούμενης φράσης. Στην αρχική σμίκρυνση με την τεχνική της αναστροφής διαστημάτων παράλληλα, από απλό legato, το μοτίβο μετατρέπεται πλέον σε non legato με accent και staccato. Ακόμα, ως φυσικό επακόλουθο, από όγδοα τώρα πια έχουμε δέκατα-έκτα και δη με άρση. Σε δεύτερη φάση ακολουθεί μεγέθυνση με αντιστροφή της μελωδίας των τελευταίων τριών φθόγγων αυτού του μοτίβου. Αποτελεί ακόμη την πρώτη φράση έπειτα από τέσσερεις που προηγήθηκαν, η οποία ξεκινά από άρση. Αυτό το γεγονός σχετίζεται με την τεχνική της αλληλοεπικάλυψης που διαδραματιζόταν έντονα ως εδώ (καθώς καμία φράση που βιάζεται με κάθε τρόπο να ακουστεί δεν μπορεί να εισάγεται από άρση) και τώρα διακόπτεται, κατά κάποιο τρόπο, προσωρινά μέσω αυτής της κρατημένης νότας g^2 . Δεν διακόπτεται ωστόσο και η συνεχής πύκνωση του υλικού που θα συνεχίσει να υφίσταται με την ύπαρξη του crescendo σε sfz. αφενός και αφετέρου με την εισαγωγή και νέων δεδομένων στο εν χρήσει υλικό.

3.12. Η είσοδος της φράσης με άρση και μάλιστα σε χαμηλότερη τονικά περιοχή (6^{th} M.) δηλώνει την διάθεση χαλάρωσης σταδιακά από την ένταση που προέκυψε νωρίτερα. Ωστόσο, παραμένει η ένταση του ηχοχρώματος όπως και το κολλάζ των φράσεων. Το υλικό που εμφανίζεται εδώ έχει παρουσιαστεί ξανά. Το χαρακτηριστικό του είναι τα διαστήματα 3^{ns} μ. / M. καθώς και το μοτίβο της τριπλής επανάληψης φθόγγου (ab^1) με διατήρηση του ρυθμικού του χαρακτήρα, της άρθρωσης και της ατσακατούρας, που τώρα βέβαια έχει άλλη κατεύθυνση.

3.13. Με άρση και συνδυασμό της άρθρωσης από το 3.12., παρουσιάζεται και πάλι το ρυθμικό σχήμα των δεκάτων-έκτων. Κυριαρχεί η βηματική κίνηση με ελάχιστα μεγάλα διαστήματα, κυρίως 3^{ns} . Από αυτή τη φράση θα ξεκινήσει μία μικρής εμβέλειας αύξηση της έκτασης του μελωδικού υλικού.

3.14. Επεξεργασία του μοτίβου της επανάληψης φθόγγων, που συνίσταται στην χρωματική καθοδικά αλλαγή νότας (σχόλιο που ισχύει ως ένα βαθμό και για τον ξένο φθόγγο) και την διαφοροποίηση της άρθρωσης με την προσθήκη του legato.

3.15. Σχήμα από δέκατα-έκτα με τα γνωστά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται και πριν. Από τα δύο γκρουπ δε που συναποτελούν το 3.15., το δεύτερο αποτελεί πιστή μεταφορά της τελευταίας ομάδας δεκάτων-έκτων στη φράση 3.13.

3.16. Μεταφορά της φράσης 3.14. διάστημα 4^{ns} K. ανοδικά. Η κατάληξη ωστόσο του μοτίβου αυτού εδώ εμφανίζει σμίκρυνση στο τέλος του. Παρόλο επίσης που παρουσιάζει καθοδική φορά ως σχηματισμός μελωδικού υλικού, η έκταση αναπτύσσεται προς τα πάνω κυρίως μέσω των φράσεων με τα δέκατα-έκτα.

3.17. Παραλλαγή της ιδέας 3.10. με άρση δύο χαρακτηριστικών ογδών και διαφοροποιήσεις φθόγγων (διατηρώντας τις σχέσεις 3^{ns} μέσα στη φράση). Η ρυθμική οργάνωση ωστόσο και η άρθρωση του υλικού παραμένει αναλλοίωτη. Η νότα a^2 αποτελεί την κορυφή της ανοδικής κίνησης που παρουσίασαν οι τελευταίες φράσεις.

3.18.1. Έχοντας κατέβει στην χαμηλή περιοχή του σαξοφώνου, έπειτα από την ολοκλήρωση της ιδέας με το κολλάζ, ο συνθέτης χρησιμοποιεί το legato και το decrescendo για να προσδώσει μια ψευδαίσθηση χαλάρωσης και ηρεμίας. Μελωδικά το υλικό κινείται σε απόσταση 3^{ns} ανοδικά ($d^1 - \#^1$) ή καθοδικά ($d^1 - h$) από τη νότα d^1 . Η ύπαρξη τρίλιας (για πρώτη φορά) ωστόσο, καθώς και η επόμενη φράση αποδεικνύουν πως θα συμβεί το αντίθετο. Από τεχνικής πλευράς επίσης, η τρίλια στον φθόγγο h θα περιλαμβάνει κατ'επέκταση και τη νότα $c\#^1$. Αυτή η συγκεκριμένη τρίλια όμως, όπως και κάποιες άλλες στην ίδια περιοχή του

σαξοφώνου, είναι δύσκολο να εκτελεστούν με την ταχύτητα και την άνεση που συνήθως απαιτείται. Ο λόγος σχετίζεται με το γεγονός πως και οι δύο φθόγγοι παράγονται με την κίνηση του μικρού δακτύλου στο αριστερό χέρι, σε μία περιοχή ειδικά που χρειάζεται μεγαλύτερη απ' ό,τι συνήθως φυσική προσπάθεια (λόγω του βάρους των κλειδιών και της σχετικής αδυναμίας του συγκεκριμένου στελέχους) και παροχή αέρα όντας χαμηλά σε τονικό ύψος. Οι ερμηνευτές όμως συναντούν πολλές φορές τέτοιου τύπου τεχνικές δυσκολίες και κατορθώνουν να τις υπερκεράσουν με τεχνάσματα ανάλογα του προβλήματος. Αν δηλαδή το σημαντικότερο μέρος του προβλήματος σχετίζεται με την ταχύτερη κίνηση ενός δακτύλου, αυτό δεν είναι απαραίτητο πως θα είναι το μικρό δάχτυλο του αριστερού χεριού. Η παύση ογδόου που παρουσιάζεται πριν από τις νότες αποτελεί επαρκές χρονικό περιθώριο για τον σαξοφωνίστα ώστε να τοποθετήσει τον αντίχειρα του δεξιού χεριού στη θέση του κλειδιού που κατέχει ως τώρα ο δείκτης (του αντίστοιχου χεριού), ο οποίος θα κλείσει απ' ευθείας την τάπα αυτή τη φορά (η οποία βρίσκεται πάνω στην καμπάνα του οργάνου) και όχι το κλειδί που παράγει τον φθόγγο h.

3.18.2. Σμίκρυνση της φράσης 3.18.1. Παράλληλα εμφανίζεται και *crescendo* το οποίο αντιδιαστέλλεται στη μείωση της έντασης που εμφανίστηκε στην προηγούμενη φράση.

3.19. Επανάληψη της φράσης 3.1. σε διάστημα 6^{ns} καθοδικά. Διαφοροποιείται μελωδικά στο τέλος της φράσης ενισχύοντας το εν χρήσει υλικό, όπως κι ηχοχρωματικά με την χρήση του *ff*. Τα δεδομένα αυτά της έντασης χαρακτηριστικά θα παραμείνουν και μάλιστα θα ενισχυθούν στην πορεία. Πρέπει να αναφερθεί ακόμη πως οι επόμενες φράσεις ως και την 3.24. αποτελούν επεξεργασμένες μεταφορές, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, των αντίστοιχων φράσεων 3.1. έως και 3.7.

3.20.1./2. Συνέχεια της μεταφοράς (φράση 3.2.1.) με μικρές αποκλίσεις στο φθογγικό υλικό και στο ηχώχρωμα. Οι συνδέσεις ωστόσο, η άρθρωση και η γενικότερη λειτουργικότητα των μοτίβων διατηρείται στο ακέραιο.

3.21.1. Συντομευμένα επεξεργασμένη μορφή της φράσης 3.3.1. Σχετίζεται με την προηγούμενη ιδέα όπως και με το 3.3.1. (στους δύο πρώτους χαρακτηριστικούς φθόγγους) με διαστηματική σχέση 6^{ns} / 3^{ns}. Η άρθρωση επίσης παραμένει ως έχει στα πρότυπα της αρχικής ιδέας.

3.21.2. Συνέχεια του 3.21.1. που συνδέεται με 3ⁿ μ., παραλλάσσοντας με ρυθμική σμίκρυνση και διαστηματική τροποποίηση (2^{ns} M. ανοδικά) το τέλος της φράσης.

3.22.1. Το μελωδικό υλικό του 3.4.1. συγκεντρώνεται αρχικά σε ένα διάστημα 3^{ns} μ. (e² – g²). Κατ' αντιστοιχία εδώ χρησιμοποιείται αυτό το ίδιο διαστηματικό πρότυπο, βηματικά και πάλι αλλά με καθοδική φορά τώρα. Δύο μοτίβα παρουσιάζονται σε απόσταση 7^{ns} μ. Η ύπαρξη δεκάτων-έκτων σχετίζεται άμεσα με την ιδέα της ατσακατούρας στο αρχικό δεδομένο.

3.22.2. Η ιδέα της παραπάνω φράσης γίνεται θέμα επεξεργασίας σε μεγαλύτερο βαθμό. Ρυθμική επέκταση με την προσθήκη ενός ογδόου, που ενισχύεται με την προσθήκη της άρθρωσης *legato*. Το δεύτερο μοτίβο δε, ενώ διατηρείται αυτούσιο ρυθμικά, τώρα έχει απόσταση 6^{ns} μ. από το πρώτο γκρουπ της φράσης.

3.23. Η φράση αυτή μπορεί να αποτελεί ένα ρυθμο-μελωδικό συνονθύλευμα των ιδεών 3.5. και 3.6. σε επεξεργασμένη μορφή. Ρυθμικά παραπέμπει στο μοτίβο του 3.5. από το οποίο φαίνεται να χρησιμοποιείται η πρώτη νότα (db²). Οι φθόγγοι ab² – g² παρουσιάζονται σε χρήση πριν τα μοτίβα των δεκάτων-έκτων, που ακολουθούν στο 3.7. Αντίστοιχα η επόμενη φράση εδώ κάνει χρήση δεκάτων-έκτων.

3.24. Σε διάστημα 6^{ns} μ. ανοδικά κι όχι 6^{ns} M. καθοδικά (βλ. 3.7.) εμφανίζεται το ρυθμικό σχήμα (δέκατα-έκτα) για το οποίο έγινε λόγος πιο πριν. Επίσης, σε αντίθεση

με τα διάσπαρτα διαστήματα 3^{ns} , εδώ γίνεται χρήση κυρίως βηματικής κίνησης αρχικά που εμφανίζονται μόνο δέκατα-έκτα. Στην πορεία ωστόσο διασπάται αυτή η κανονικότητα με την ταυτόχρονη χρήση ογδόων και την παρουσία πλέον και πηδημάτων στη μελωδική γραμμή.

3.25. Δύο φθόγγοι ($h^2 - f^3$) που φέρνει ο καθένας τα δικά του χαρακτηριστικά έντασης και κορύφωσης. Η πρώτη νότα ενισχύει το ff. ηχώχρωμα που χαρακτηριστικά δέσποζε ως τώρα χωρίς εξέλιξη. Το crescendo προς το fff. συνοδεύεται με την κατάληξη στον φθόγγο f^3 , που αποτελεί τη νέα κορυφή του τονικού ύψους του έργου.

3.26.1./2. Από άρση πάλι εισάγεται ιδέα που παραπέμπει στη φράση 2.1., τόσο ρυθμικά όσο και από άποψη άρθρωσης. Ακολουθεί δε μία σύντομη αυτή τη φορά ανάμνηση της τεχνικής κολλάζ, που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στο ίδιο τμήμα.

3.27. Εμβόλιμη ιδέα συνολικής έκτασης 6^{ns} μ. με διαστηματική επεξεργασία (διάστημα 6^{ns} μ. αρχικά, σε αντίθεση με αυτό της 3^{ns} μ. στο 3.4.1. και κλείσιμο της φράσης με τον φθόγγο $e\#^2$ αντί για e^2) της εισαγωγής της φράσης 3.4.1.

3.28.1./2. Επαναφορά του υλικού της φράσης 3.26.1./2. με πρόσθετη παραλλαγή αρχικά σε διαστηματικό επίπεδο, αλλά ίδιο τέλος.

3.29.1. Επαναφορά στην ιδέα του 3.27. με μεγαλύτερη επεξεργασία και διαφοροποίηση της άρθρωσης.

3.29.2. Προέκταση του προηγούμενου υλικού, στο σύνολο των χαρακτηριστικών που το συναποτελούν, με κάθοδο και πάλι στον φθόγγο απ' όπου ξεκίνησε η παρουσία του (h^1).

3.30.1. Με την απαρχή της φράσης αυτής εγκαταλείπεται για άλλη μια φορά η χρήση του κολλάζ και γίνεται χρήση άλλων δεδομένων. Παρόλο δηλαδή που τα μελωδικά και ρυθμικά σχήματα δεν διαφέρουν από την ως τώρα επεξεργασία τους (συνδυασμοί από μισά ως δέκατα-έκτα και έκταση μιας 5^{ns} K.), παράμετροι άρθρωσης (εντονότερη παρουσία legato) και δυναμικής (ff. / mf. < f.) ωστόσο, τροποποιούνται υφολογικά. Ειδικά δε από την «επανεμφάνιση» (3.19.) του πλέον αναγνωρίσιμου θέματος (3.1.) σ' αυτό το τμήμα είναι η πρώτη στιγμή στην οποία η δυναμική προσεγγίζει ηχοχρώματα χαμηλότερα από ff., ωστόσο αυτή είναι η δεύτερη φορά που το mf. χρησιμοποιείται (3.3.1.) στο 3^o μέρος του έργου. Σε αντίθεση ακόμα με ό, τι έχει προηγηθεί η φράση αυτή εμφανίζεται μελωδικότερη και πιο απόμακρη από την χορευτική ορμή, τις απότομες αρθρώσεις και τις ακολουθίες δεκάτων-έκτων, που χαρακτηρίζουν το προηγούμενο ηχητικό υλικό. Ειδική μνεία μπορεί να γίνει στην επανάληψη του διαστηματικού προτύπου (3^{ns} μ. / M.) στο τέλος της φράσης, ενώ η νέα ιδέα που έρχεται ξεκινά πάλι με αυτό.

3.30.2. Στο ίδιο κλίμα, με συμπαγέστερο εντούτοις μελωδικό περίγραμμα και διαστηματικές αποκλίσεις, επανέρχεται η ίδια φράση υψωμένη κατά μία 6^{η} μ. και f. Στην ολοκλήρωση της όμως δεν παρουσιάζεται η επανάληψη της 3^{ns} μ. Αντίθετα δε εμφανίζεται μόνο κατά την είσοδο της επόμενης φράσης.

3.30.3. Τρίτη σε συνέχεια εμφάνιση του παρόντος υλικού με εντονότερη διαφοροποίηση των δεδομένων στην ουρά της φράσης. Διαστηματικά οι παραγόμενοι φθόγγοι ($g^1 - a^1 - cb^2 - db^2$) θυμίζουν το βασικό μοτίβο στην φράση 1.2.1.

3.31.1. Άλλη μία φράση που χρησιμοποιεί το διάστημα της 3^{ns} , μία οκτάβα ψηλότερα τώρα και ff. ξανά σε ένταση προς στήριξη του ξεσπάσματος που πλησιάζει. Δύο υποομάδες ($g\#^2 - a^2 - h^2$ και $h^2 - c\#^3 - d^3$ αντίστοιχα) συναποτελούν το μελωδικό κατασκεύασμα. Οι χρονικές αξίες απ' την άλλη, φαίνεται να έχουν τοποθετηθεί αντίστροφα (από δέκατα-έκτα σε μεγαλύτερες αξίες ως τέταρτα) σε σχέση με την ως τώρα χρήση τους. Και εδώ επίσης, το αρχικό ρυθμο-μελωδικό μοτίβο στην είσοδο της φράσης, παρουσιάζεται και στο τέλος της.

3.31.2. Επανάληψη με διαστηματικές και ρυθμικές αλλαγές, όπως κι αντιμεταθέσεις φθόγγων. Κατάληξη με sfz.

3.32. Καταληκτικό τμήμα που σφραγίζεται με την παρουσία του slap tongue²⁴⁸. Αποτελείται από διαστήματα 3^{ns} και βηματική κίνηση σε μία έκταση σύνθεσης 3^{ns} μ. ($g^2 - e^1$).

3.33.1. Συνύπαρξη του μελωδικού υλικού της φράσης 3.30.1. και του τρόπου επεξεργασίας του αντίστοιχου υλικού από την φράση 3.30.2. Εμφανέστερη η παρουσία legato, που σε συνδυασμό με την μείωση της έντασης (από ff., sfz., slap στις προηγούμενες φράσεις, εδώ εμφανίζεται p. < mf.) και της προτεινομένης ρυθμικής αγωγής ($q = 116$) συνηγορούν υπέρ ενός εμβόλιμου τμήματος, μέχρι τη φράση 3.43. Το τεμάχιο αυτό διαφοροποιείται από τον διονυσιακό χορευτικό χαρακτήρα του 3^{00} μέρους, παρουσιάζοντας ρυθμικά και μελωδικά δεδομένα, τα οποία παραπέμπουν στο 1^o τμήμα. Η επεξεργασία του υλικού γενικά καθώς και της κορύφωσης (3.42.) πιο συγκεκριμένα ανήκουν στα ιδιότυπα χαρακτηριστικά της αρχής του έργου.

3.33.2. Αρχή της επεξεργασίας της προηγούμενης φράσης, πάλι από p. ένταση με crescendo, σε χαμηλότερα ωστόσο δεδομένα ταχύτητας ($q = 98$). Εδώ παρουσιάζονται ουσιαστικά 3 ομάδες σε απόσταση 6^{ns} M. ($f\#^1 - d\#^2 - h\#^2$) έκαστη, παραλλάσσοντας κατά βάση τους τέσσερεις πρώτους φθόγγους της φράσης 3.33.1.

3.34. Αντίθεση στο προυπάρχον υλικό (με διαστηματική συνάφεια ωστόσο), που δηλώνεται με καθοδική κίνηση σε διαστήματα 3^{ns} μ. ($ab^2 - f^2 / f^2 - d^2$), τόσο βηματικά όσο και μέσω πηδημάτων. Επίσης, βρίσκεται στο απόγειο του crescendo με αποτέλεσμα να είναι f. σε ένταση. Τέλος βλέπει κανείς την χρήση του πρώτου mordant, που όχι τυχαία παρουσιάζεται εδώ, προκειμένου να προσδώσει ένα χαρακτήρα πιο ανάλαφρο στη βαρεία διάθεση (σε σχέση με την χορευτικότητα που είχε προηγηθεί και την επερχόμενη επανέκθεση της) των φράσεων μετά την αλλαγή ύφους και tempo. Προλογίζει επίσης, τα δέκατα-έκτα που ακολουθούν.

3.35. Μέσα σε τρία βήματα ο συνθέτης θα δώσει άλλη μία κορύφωση στο έργο του. Το πρώτο μέσο για την δήλωση αυτής της διάθεσης είναι η ρυθμική πύκνωση του υλικού, εδώ μέσω δεκάτων-έκτων. Εκτός δε από την βηματική κίνηση μόνο κάποια πηδήματα 3^{ns} ($f^2 - d^2 / b^1 - g^1$) μπορεί να διακρίνει κανείς. Επικουρική για την προαναφερθείσα επικείμενη κορύφωση είναι και η ενδυνάμωση της άρθρωσης με ταυτόχρονη και παράλληλη χρήση legato, staccato, accent, accent tenuto, accent staccato και tongue attack²⁴⁹.

3.36. Συνέχεια των χαρακτηριστικών της προηγούμενης ιδέας, που χρησιμοποιεί τρία γκρουπ ($f^2 - g^2 - ab^2 / b^1 - db^2 - cb^2 / ab^1 - b^1 - cb^2$) από φθογγικά συμπλέγματα διαστήματος 3^{ns} μ. Ο τρόπος δε με τον οποίο τα ομαδοποιεί σχετίζεται και αυτός με τέτοιες αποστάσεις. Είναι δηλαδή έτσι κατασκευασμένη η φράση ώστε οι φθόγγοι με accent tenuto να κυκλώνονται με διαστήματα 3^{ns} τόσο από την προηγούμενη όσο και την επόμενη νότα. Στο τέλος της φράσης εμφανίζεται και πάλι το χαρακτηριστικό σχήμα της παλεστρινικής cambiatta ($db^2 - cb^2 - ab^1 - b^1$).

3.37. Η φράση ξεκινά με ένα ρυθμικό παιχνίδι πάνω στην τελευταία νότα (cb^2) του 3.36. Έπειτα με σχέση 6^{ns} M. εμφανίζονται διαδοχικά οι φθόγγοι $eb^1 - db^2 - cb^3$ σε legato. Ωστόσο, η νότα fb^1 αλλοιώνει για ένα ημιτόνιο το άκουσμα του βασικού μοτιβικού σχηματισμού της σύνθεσης (βλ. φράση 1.2.1.).

3.38. Δύο φθογγικοί σχηματισμοί στο πλαίσιο 5^{ns} K. εμπλέκονται σ' αυτή τη φράση. Από τον πρώτο ($ab^{1/2} - b^1 - cb^2 - eb^2$) λείπει η $4^η$ βαθμίδα, ενώ από τον

²⁴⁸ Βλ. Κεφ. 2.3.

²⁴⁹ Βλ. φράση 1.12., 1.20.

δεύτερο απουσιάζει η $(cb^2 - db^2 - fb^2 - gb^2) 3^{\text{η}}$. Ακόμα, ενώ αρχικά το υλικό περιλαμβάνει δέκατα-έκτα non legato, στην πορεία χρησιμοποιούνται τέταρτα legato.

3.39.1. Χαρακτηριστική αναφορά στο 1^ο τμήμα της σύνθεσης με την εισαγωγή θέματος σε μεγένθυση, το οποίο πρωτοεμφανίζεται στη φράση 1.18. Εκτός από την αλλαγή ενός διαστήματος και την προσθήκη ενός legato, η φράση διατηρεί στο σύνολο όλα τα λειτουργικά χαρακτηριστικά της. Αποτελεί δε το δεύτερο βήμα, μέσα από το crescendo προς το ff., για την κορύφωση εδώ.

3.39.2. Ομοίως, η φράση αυτή σχετίζεται με την 1.20. στο αρχικό τμήμα. Παρόλο επίσης που ισχύει και γι' αυτή τη φράση, ό, τι αναφέρθηκε πριν, ωστόσο εδώ η προσέγγιση του φθόγγου c^3 γίνεται με διαδοχικά βήματα $3^{\text{η}}$ μ. /M. ($f\#^2/f^2 - a^2 - c^3$) και όχι με σχέσεις $6^{\text{η}}$ / $3^{\text{η}}$ ($c^2 - a^2 - c^3$), όπως στο 1.20. Επιπρόσθετα, ο σύνθετης φτάνει σ' αυτό τον φθόγγο μετά από χαρακτηριστική χρονική διαστολή, είτε λόγω προσθήκης επιπλέον φθόγγων είτε αύξησης της διάρκειας των ήδη χρησιμοποιούμενων.

3.40.1. Η στιγμή της μεγάλης έντασης συμπίπτει συνθετικά με την επανεμφάνιση του βασικού μοτίβου ($db^3 - eb^3 - f^3 - g^3$) της αρχής του έργου (βλ. 1.2.1.). Το τρίτο βήμα του συνθέτη περιλαμβάνει την αξιοποίηση της ψηλής περιοχής της σύνθεσης, όπως έχει διαμορφωθεί ως τώρα, καθώς και την επέκταση του φθογγικού υλικού κατά άλλη μία νότα (g^3). Ο φθόγγος αυτός βρίσκεται σε χαρακτηριστική απόσταση σύνθετης $6^{\text{η}}$ από την χαμηλότερη νότα (b) του κομματιού. Και αυτή η σχέση θα διατηρηθεί καθώς πλέον δεν θα διαφοροποιηθεί άλλο η έκταση της σύνθεσης. Εδώ λοιπόν, στα 2/3 περίπου του έργου ο συνθέτης αποφασίζει να κάνει ακόμα εντονότερη τη σημασία αυτού του μοτίβου, ενισχύοντας το παράλληλα με σκληρά ηχητικά δεδομένα άρθρωσης (tongue attack).

3.40.2. Μέσω $3^{\text{η}}$ M. συνδέεται και αυτή η αναφορά ($eb^2 - f^2 - g^2 - a^2$) στο θέμα του 1.2.1. ως ηχώ. Το χαμηλό τονικό ύψος, σε σχέση με την προηγούμενη φράση, η μείωση της έντασης αρχικά ως mf. και στη συνέχεια με decrescendo, όπως και το legato δηλώνουν εντέχνως την έννοια της ηχούς αλλά και της χαλάρωσης που ο δημιουργός επιτρέπει στο υλικό του.

3.41. Με εξαίρεση τον διαστηματικό παράγοντα, όπως και αυτόν που σχετίζεται με την άρθρωση, η φράση αυτή αποτελεί στα υπόλοιπα επίπεδα πιστή επανάληψη της αντίστοιχης 3.1. Από εδώ ωστόσο ξεκινάει και μία μεγάλη διαδικασία πύκνωσης-κορύφωσης, η οποία φτάνει ως το τέλος του 3^{ου} μέρους. Χαρακτηριστικά αυτής της κορύφωσης αποτελούν η χρήση διάφορων θεμάτων που έχουν προϋπάρξει ή όχι, σε όλη την έκταση του σαξοφώνου, όπως επίσης και αύξηση της έντασης από f. σε ff. τέλος fff.

3.42. Η μοναδική ομοιότητα που παρουσιάζει αυτή η φράση σε σχέση με την 3.2.1. είναι το σχήμα της τριπλής «επανάληψης» νότας (ab^1/a^1) που στο πλαίσιο της γενικότερης ανάπτυξης του υλικού εντάσσεται στην εξελικτική διαδικασία. Ανάλογα δε μετατρέπονται και οι ατσακατούρες των παραπάνω φθόγγων. Αυτή η ημιτονιακή αλλαγή απ' την άλλη επηρεάζει ολόκληρη την φράση, δεδομένου πως εμφανίζονται σχέσεις $3^{\text{η}}$ ($f\#1 - b^1$, πρόκειται για πήδημα από τον πρώτο στον τρίτο φθόγγο της φράσης που στο τέλος μετασχηματίζονται σε $a^1 - f^1$ με βηματική κίνηση, καθώς επίσης και $c^1 - ab^1 / cb^2 - ab^2 / c^2 - a^2$) σταθερές και μη μέσα στην πορεία της μελωδίας.

3.43. Μοτίβο δεκάτων-έκτων συναποτελούμενο από, αλλά και συνδεόμενο με, διαστήματα $3^{\text{η}}$ όπως και βηματική κίνηση.

3.44. Ρυθμικά η φράση αυτή παραπέμπει στο υλικό της φράσης 3.5. Εμφανίζει ωστόσο διαφορετικά χαρακτηριστικά άρθρωσης (legato) και επεξεργασίας του μελωδικού υλικού (διαστήματα $3^{\text{η}}$ μ.), από την πρωτότυπη ιδέα.

- 3.45.** Διπλό εφέ με τρίλιες ηχο-χρωματικές αλλά και σε διαστήματα 3^{ns} , ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται το σχήμα *decrecendo-crescendo*, ενισχύοντας το συνολικό άκουσμα. Με την κατάληξη της ιδέας, σε *ff.* πια, συμπληρώνεται και το βασικό μοτίβο φθόγγων $f^2 - eb^2 - db^2 - cb^2$.
- 3.46.** Δύο φράσεις από δέκατα-έκτα, σε ένταση *f.*, που συνδέονται με σχέσεις 3^{ns} , τόσο με την προηγούμενη φράση, όσο και μεταξύ τους ($b^1 - gb^1 / gb^1 - b^1$, με επανάληψη). Χαρακτηριστικά το gb^1 προσεγγίζεται μόνο με πήδημα. Σε αντίθεση με το b^1 , που προκύπτει βηματικά.
- 3.47.** Άμεση παραπομπή, ρυθμικά, στη αρχή της φράσης 3.4.1. με εξέλιξη ωστόσο μία 3^{ns} μ. καθοδικά ($g\#^1 - e\#^1$) και τροποποιημένη κατανομή των χαρακτηριστικών της άρθρωσης.
- 3.48.** *Staccato* δέκατα-έκτα με *accent* στον πρώτο χρόνο της κάθε μιας από τις τρεις ομάδες, δηλώνοντας παράλληλα και την αλλαγή συγχορδίας. Συγκεκριμένα, μπορεί να πει κανείς πως εμφανίζονται συνολικά τρεις διαφορετικές συγχορδιακές καταστάσεις. 1) $F\#^{-6}$ ($f\#^1 - a^1 - c\#^2 - d\#^2$), με προσθήκη 6^{ns} M. 2) G^{-6} ($g^1 - b^1 - d^2 - eb^2$), με προσθήκη 6^{ns} μ. Χαρακτηριστικά, το διάστημα 6^{ns} κάθε φορά και λόγω της αλλαγής του είδους του προκύπτει να είναι η ίδια νότα ακουστικά. Οι υπόλοιποι φθόγγοι έχουν σχέση ημιτονίου. 3) $D^{-4/6}$ ($d^2 - f^2 - g^2 - a^2 - b^2$), με προσθήκη ουσιαστικά του διαστήματος της 6^{ns} μ., καθώς η 4^{η} βαθμίδα μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν σύντομη τρίλια σε απόσταση 3^{ns} μ. από τον φθόγγο b^2 .
- 3.49.** Από τη φράση 3.37. ο συνθέτης εμφανίζει, από άρση και πάλι, το τέλος της φράσης σε σμίκρυνση, τόσο χρονικά όσο και από άποψη έκτασης μεταξύ των δύο φθόγγων ($f^1 - eb^2$). Από εδώ επίσης ξεκινά μία σύντομη αντιπαράθεση μεταξύ των θεμάτων 3.49. - 3.50., με χαρακτηριστική επιλογή της τονικής περιοχής της κάθε φράσης, της αξίας της άρσης και της άρθρωσης, προωθώντας την πύκνωση του υλικού.
- 3.50** Διπλή επανάληψη του ίδιου μοτίβου δεκάτων-έκτων από αντίστοιχη άρση, που βρίσκεται στη χαμηλή τονική περιοχή του σαξοφώνου.
- 3.51.** Παραλλαγή της φράσης 3.49. με τα ίδια γνωρίσματα αλλά και επέκταση της δεύτερης νότας μία 3^{η} μ. ανοδικά.
- 3.52.** Αντίστοιχα πρόκειται για επεξεργασία του μοτίβου δεκάτων-έκτων στο 3.50., στο οποίο όλοι οι φθόγγοι υψώνονται διάστημα 2^{ns} μ. / M. εκτός από τον φθόγγο d^1 .
- 3.53.** Υπενθύμιση του gb^2 στη φράση 3.51., τώρα μία οκτάβα ψηλότερα (gb^3).
- 3.54.1.** Ένα μοτίβο τριακοστών-δευτέρων εισάγει από άρση αυτή τη φράση δεκάτων-έκτων. Ουσιαστικά πρόκειται για μελωδικό υλικό από αποστάσεις 3^{ns} μ. βηματικά, που στο σύνολο του ακούγεται στην επόμενη φράση. Επίσης, το *decrecendo* που παρατηρείται εδώ αποκτά νόημα με το *crescendo* που παρουσιάζεται παρακάτω.
- 3.54.2.** Ανοδικά διαστήματα 3^{ns} ως αποτέλεσμα βηματικών κινήσεων ($e^1 - f^1 - g^1 / g^1 - a^1 - h^1 / h^1 - c(\#)^2 - d^2 / c\#^2 - d^2 - e^2$), με αλλαγή άρθρωσης (προσθήκη *legato*) και *crescendo* ως το *f.*, δικαιολογείται ως εξέλιξη της πύκνωσης.
- 3.55.** Επεξεργασία των φράσεων 3.4.1./2. αποτελούμενη από τρία μοτίβα 3^{ns} μ. ($e^2 - f^2 - g^2 / g^2 - ab^2 - b^2 / e^2 - (d^2) - c\#^2$). Η ένταση πλέον διαμορφώνεται σε επίπεδα *ff.*, ενώ η άρθρωση παρουσιάζει, με συνδυασμούς και παραλλαγές, όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν αυτές τις φράσεις (3.4.1./2.). Οι αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων δε, όταν πρόκειται για κίνηση της μελωδίας με πηδήματα, αποτελούνται αποκλειστικά από διαστήματα 3^{ns} (υπάρχει και ένα διάστημα 6^{ns} M., το οποίο αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο).
- 3.56.** Με σχέση 3^{ns} M. και από άρση εντάσσεται αυτό το μικρό μοτίβο, που έχει έκταση μία 3^{η} μ. ($f\#^2 - eb^2$). Πιθανότατα δε να προέρχεται από παραλλαγή της

προηγούμενης φράσης. Στην ιδέα 3.29.1. για παράδειγμα συναντούμε το μοτίβο $g^2 - f\sharp^2 - e^2$, που είναι αναστροφή του σχήματος στο 3.4.1. Με μεγένθυση και διαφορά ενός ημιτονίου καθοδικά μπορούμε να ισχυριστούμε πως γνωρίζουμε την καταγωγή του και διαπιστώνουμε την επεξεργασία που έχει υποστεί.

3.57.1 Από άρση και με σχέση 3^{ns} M. εισάγεται η φράση $(eb^2 - f\sharp^2)$. Έτσι δε σχετίζονται εσωτερικά και όλα τα πηδήματα της μελωδίας $(f\sharp^2 - a^2 / f^2 - c\sharp^2 / d\sharp^2 - f\sharp^2 / e^2 - c^2)$. Η χρήση των δεκάτων-έκτων και η άρθρωση τους είναι δύο παράγοντες εδώ, στους οποίους η φαντασία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο. Το τέλος επίσης θυμίζει το κλείσιμο της φράσης 3.31.2.

3.57.2. Ισχύουν και εδώ οι ίδιες παρατηρήσεις σχετικά με την άρση στην αρχή, την επεξεργασία του φθογγικού υλικού, την άρθρωση και τα πηδήματα. Ωστόσο, εμφανίζεται και μία μικρή αλυσίδα στα όγδοα της φράσης $(b^2 - f\sharp^2 / c^3 - ab^2)$ με την χαρακτηριστική απόσταση της 3^{ns} M.

3.58. Παρόμοια στοιχεία με αυτή την ιδέα παρουσιάζει η φράση 3.50., που εστιάζει επίσης στη χαμηλή περιοχή του σαξοφώνου και εμφανίζεται με διπλή επανάληψη. Τώρα βέβαια η νέα αυτή φράση εισάγεται από θέση και στα δεδομένα της άρθρωσης προστίθεται και το legato. Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό ωστόσο για να ταυτίσουμε αυτό το υλικό με αυτό στη φράση 3.50. είναι το μοτίβο που ακολουθεί σε κάθε περίπτωση.

3.59. Πρόκειται για σμίκρυνση και αναστροφή του 3.49., που προηγείται και ακολουθεί την φράση 3.50.

3.60.1. Ρυθμο-μελωδικά και σχετικά με την τριπλή επανάληψη φθόγγου, η φράση είναι απόρροια της 3.1. Ωστόσο, αν λάβει κανείς υπόψη του και την άρθρωση, τότε θα πρέπει να σημειωθεί πως σχετίζεται με την αρχή της φράσης 3.41.

3.60.2. Εξέλιξη της παραπάνω ιδέας σε διαστηματικό αφενός επίπεδο. Αλλάζει δηλαδή θέση το διάστημα 3^{ns} μ. $(h^1 - d^2)$ και γίνεται 6^{ns} μ. ή 3^{ns} M. $(h^1 - g^2)$. Αφετέρου, η νέα φράση σε αντίθεση με ό, τι έχει προηγηθεί εισάγεται από θέση.

3.61.1. Σε διάστημα 6^{ns} μ. ανοδικά εισάγεται το νέο υλικό. Είναι δε κατασκευασμένη και αυτή η φράση από 3^{es} μ. / M. Συγκεκριμένα, παρατηρεί κανείς τις σχέσεις $eb^3 - c^3 / g^2 - b^2 / eb^3 - g^2$. Οι πρώτες δύο υποομάδες από 3^{es} , συνδέονται με legato προκειμένου να γίνει πιο ξεκάθαρη η ομαδοποίηση τους. Η διαρκής επίσης παρουσία ff. έντασης και δη σ' αυτή την τονική περιοχή ενισχύει την κορύφωση.

3.61.2. Επανάληψη του 3.61.1. σε σμίκρυνση πλέον, εισαγωγή της φράσης από θέση καθώς και διαστηματική τροποποίηση ημιτονίου των δύο τελευταίων φθόγγων $(f\sharp^2 - a^2)$.

3.62.1. Μοτίβο της φράσης 3.4.1. με διατήρηση της χαρακτηριστικής του άρθρωσης. Τη φράση ωστόσο ανοίγει ένα εννιάηχο με ανοδική βηματική κίνηση πέραν του διαστήματος 3^{ns} μ. μεταξύ των φθόγγων $f\sharp^1 - a^1$, που σε μορφή άρσης προσδίδει περισσότερη κίνηση στη φράση και συνηγορεί θετικά στην καλλιέργεια της κορύφωσης που αναφέρεται και παραπάνω.

3.62.2. Φράση άμεσα συνδεδεμένη με την προηγούμενη μέσω του ρυθμο-μελωδικού υλικού αλλά και μέσω του διαστήματος 6^{ns} μ. $(e^2 - h\sharp^2)$ μεταξύ τελευταίου και πρώτου φθόγγου.

3.63. Μοτίβο που σχετίζεται με την φράση 3.18. Ο συσχετισμός αρχικά λαμβάνει χώρα μέσω της σύνδεσης των δύο ιδεών με διάστημα σύνθετης 6^{ns} μ., ενώ στην πορεία διαφαίνεται καθαρά και στο ρυθμικό παράγοντα, στη ύπαρξη της τρίλιας στον πρώτο από τους δύο φθόγγους, οι οποίοι σε κάθε περίπτωση βρίσκονται σε απόσταση 2^{ns} . Εντούτοις, εδώ η φράση εισάγεται από θέση και όχι με την χαρακτηριστική άρση.

3.64. Δύο ομάδες από δέκατα-έκτα σε συγχορδιακό σχηματισμό (Eb^- / B^+) , όπου ωστόσο απουσιάζει η 5^{th} βαθμίδα μιας κι η 6^{th} μ. $(cb^2 / f\sharp^2)$ έχει πάρει σε κάθε

περίπτωση την θέση της. Ο τελευταίος φθόγγος εμφανίζει, όχι τυχαία, την τρίλια προκειμένου να συνδεθεί με έναν ακόμη τρόπο με την επόμενη ιδέα.

3.65. Η νότα αυτή ($d\#^3$) παραπέμπει λόγω τρίλιας στη φράση 3.63. (κατ' επέκταση στην 3.18.). Συνδέεται επιπρόσθετα με το προηγούμενο υλικό τόσο με διάστημα 6^{ns} M. ανοδικά, αλλά και μέσω της εμφάνισης της τρίλιας στο φθόγγο $f\#^2$, όπως αναφέρεται στην φράση 3.64.

3.66. Φράση αποτελούμενη ως επί το πλείστον από διαστήματα 3^{ns} . Εισάγεται από άρση και ακολουθεί καθοδική φορά με χρήση *ritenuto*²⁵⁰ και παράλληλα *crescendo* ως το *fff.* στη νότα *h*. Δεδομένης της κατασκευής της φράσης από 3^{es} εμφανίζονται διάφορες παραλλαγές του βασικού μοτίβου του έργου (1.2.1.). Συγκεκριμένα στους φθόγγους: $a\#^1 - g\#^1 - f\#^1 - e^1 / g\#^1 - f\#^1 - e^1 - d^1 / e\#^1 - d\#^1 - c\#^1 - h$.

3.67. Αυτή τη φορά το *fff.* χρησιμοποιείται από τον συνθέτη στο φθόγγο *h*, που βρίσκεται χαμηλά σε τονικό ύψος, αντίθετα με το τέλος του 2^{ου} τμήματος της σύνθεσης, οπότε το *fff.* εμφανίζεται στη νότα eb^3 . Να σημειωθεί ωστόσο η σχέση 3^{ns} M. μεταξύ των δύο φθόγγων. Η κορύφωση για την οποία έγινε λόγος από την επαναφορά του θέματος του 3^{ου} μέρους (3.41.), ολοκληρώνεται στο τέλος της φράσης με τη συνέχεια του *crescendo* και την κατάληξη σε *sfz*. Η επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής ($q = 116$) σχετίζεται κι εδώ πιθανότατα με ένα τρόπο του συνθέτη να δηλώσει πως και αυτή η νότα, όπως άλλωστε και η πρώτη νότα του έργου (βλ. φράσεις 1.1. και 1.5.), θα έχει ουσιαστικά μεγαλύτερη διάρκεια. Αντί δηλαδή για κορώννα, η οποία μπορεί να αποδειχθεί άκρως απροσδιόριστη χρονικά, εμφανίζεται αυτή η μέθοδος προς αποφυγή ή μείωση του ενδεχομένου να προκύψουν τέτοιες καταστάσεις.

4^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 62-64)

4.1.1. Σε άμεση αντίθεση με το προηγούμενο τμήμα της σύνθεσης σχετικά με την ρυθμική αγωγή ($q = 38$), την διάθεση που ο εκτελεστής πρέπει να προσεγγίσει τις φράσεις (*misterioso*) και το ηχόχρωμα (*p.*), αλλά με την γνωστή πια άποψη του συνθέτη για τις άρσεις²⁵¹ και τις συνδέσεις τμημάτων και φράσεων με διαστήματα 3^{ns} μ. / M. ή 6^{ns} μ. / M., εισάγεται και το 4^ο και τελευταίο μέρος του έργου. Το εν χρήσει μελωδικό υλικό περιλαμβάνει βασικά τους φθόγγους $g\#^1 - e^1 - g^1$ (η νότα a^1 αποτελεί ουσιαστικά ανοδικό ποίκιλμα της $g\#^1$), δηλαδή ένα διάστημα 2^{ns} μ. και δύο διαστήματα 3^{ns} μ. και M. αντίστοιχα. Στον φθόγγο e^1 παρουσιάζεται η τριπλή επανάληψη νότας (βλ. φράσεις 1.8., 1.12., 3.1., κ.α.) σε σμίκρυνση και με διαφοροποίηση της άρθρωσης. Επίσης, ο συνθέτης εισάγει και πάλι τα τρίηχα στο ρυθμικό του λεξιλόγιο, τα οποία έχουν να χρησιμοποιηθούν από το τέλος ουσιαστικά του 1^{ου} μέρους. Το *decrescendo* στο τέλος της φράσης θα προσδώσει στην επόμενη ιδέα τον χαρακτήρα της ηχούς, όπως αυτή παρουσιάζεται και στο αρχικό τμήμα της σύνθεσης.

4.1.2. Παραλλαγή και ηχώ της φράσης 4.1.1. με χρήση του σχήματος της συγκοπής, που έτυχε εφαρμογής κατά βάση στο 2^ο κυρίως τμήμα του έργου. Το *crescendo* που εμφανίζεται δημιουργεί την πρώτη από τις τρεις, μικρής κλίμακας, κορυφώσεις που θα παρουσιαστούν σ' αυτό το μέρος.

²⁵⁰ Πρόκειται για βαθμιαία επιβράδυνση της ταχύτητας με την οποία ερμηνεύεται μία φράση. Χαρακτηριστικά εμφανίζεται για πρώτη φορά ως τώρα στη σύνθεση του έργου.

²⁵¹ Κι σ' αυτό το τμήμα θα ακολουθηθεί η ίδια προσέγγιση σχετικά με το θέμα των άρσεων και την αναφορά τους στην ανάλυση των χωρίων όπως στο 1^ο και 2^ο μέρος, καθώς και με το ζήτημα της διαστηματικής σύνδεσης φράσεων-τομέων.

4.2.1. Φράση που συνδέεται με διάστημα 6^{15} M. με την 4.1.2. και παρουσιάζει την αρχική κορύφωση για την οποία έγινε λόγος παραπάνω. Οι φθόγγοι δε που επηρεάζονται περισσότερο από αυτές τις ηχοχρωματικές εξάρσεις σχετίζονται μεταξύ τους όντας σε σχέση υπερκειμένων διαστημάτων 3^{15} ($d\#^2$ 4.2.1. / $g\#^1$ 4.2.2. / cb^3 4.3.2.). Ωστόσο, πολύ γρήγορα η ένταση προσεγγίζει τα ηχοχρωματικά δεδομένα του τμήματος αυτού (p.) καταλήγοντας στον αρχικό φθόγγο $g\#^1$.

4.2.2. Η περαιτέρω πτώση της έντασης σε συνδυασμό με τη χρήση του ίδιου μελωδικού υλικού δημιουργεί όλα τα χαρακτηριστικά για να θεωρηθεί και αυτή η φράση ως ηχώ της προηγούμενης. Εδώ λαμβάνει χώρα η δεύτερη κορύφωση για την οποία έγινε λόγος στις φράσεις 4.1.2. και 4.2.1.

4.3.1. Καθώς το tempo φτάνει στα αρχικά δεδομένα ($q = 42$) και αλλάζει η έκφραση που προτείνει ο σύνθετης (*espress. cantabile*, βλ. σχετικά και φράση 1.17.), εμφανίζεται και το βασικό μοτίβο του έργου. Σε ίδια ρυθμική οργάνωση με την πρώτη του παρουσίαση (1.2.1.) και σε ίδιο ηχοχρωματικό τόνο (*mp.*), ωστόσο τώρα όλο *legato*, χρησιμοποιεί τους φθόγγους $b^1 - c^2 - d^2 - e^2$.

4.3.2. Επαναχρησιμοποίηση του κυρίως μοτίβου της σύνθεσης στο ρυθμικό πλαίσιο του τρίγνου αυτή τη φορά, καθώς και μία 3^1 χαμηλότερα από την φράση 4.3.1. ($gb^1 - ab^1 - b^1 - c^2$). Η νέα φράση εισάγεται με σχέση διαστήματος 6^{15} μ. και παρουσιάζει την τρίτη δυνατότερη και τελευταία κορύφωση.

4.4.1. *Senza affrettare* (χωρίς βιασύνη) και με *mp.* ένταση ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως το τέλος σχεδόν την υψηλή περιοχή του σαξοφώνου. Τα *crescendi* που εμφανίζονται στους τρεις πρώτους φθόγγους πρέπει να τα εκλάβει κανείς ως ηχοχρωματικό εφέ που όση πύκνωση και να δημιουργούν, η τελευταία χάνεται με το *decrescendo* που ακολουθεί ως το *ppp.* Η φράση εισάγεται από άρση με σχέση 3^{15} μ. με την προηγούμενη της ($cb^3 - d^3$) και διαστήματα 3^{15} M. επίσης εμφανίζονται στο μελωδικό υλικό, όπως $d^3 - f\#^3$ καθώς και $f^3 - db^3$. Χαρακτηριστική ακόμα είναι και η τριπλή για άλλη φορά επανάληψη φθόγγου (eb^3).

4.4.2. Τα δύο τελευταία μοτίβα της προηγούμενης φράσης χρησιμοποιεί εδώ ο συνθέτης, πλέον σε *ppp.* ηχώχρωμα. Η τριπλή επανάληψη της νότας eb^3 παρουσιάζεται αυτούσια, ενώ το διάστημα 3^{15} M., $f^3 - db^3$, εμφανίζεται σε μεγένθυση, με *tenuto* άρθρωση και πάλι στη νότα f^3 , αλλά και κορώνα με περαιτέρω μείωση της έντασης στον τελευταίο φθόγγο (d^3).

4.5. Αν σύγκρινε κανείς μεμονωμένα τον φθόγγο αυτό με τη νότα στη φράση 1.1. πραγματικά δεν θα έβρισκε και πολλά κοινά στοιχεία που να συνδέουν αυτά τα δεδομένα. Με βάση τα συμφραζόμενα ωστόσο και τη γνώση του τί έχει προηγηθεί καταλαβαίνουμε και τί έπεται. Η απόσταση σύνθετης 5^{15} K. που χωρίζει τις τελευταίες δύο νότες έχει το καθρέφτισμα της στη διαστηματική απόσταση 5^{15} K. των δύο πρώτων φθόγγων της σύνθεσης (βλ. φράση 1.1.), παρουσιάζοντας ένα εξελίξιμο (λόγω άρθρωσης και ηχοχρωματικών παραμέτρων) κυκλικό σχήμα. Ακόμα, είναι χαρακτηριστική η συνάφεια αυτής της τελευταίας νότας με το χαμηλότερο φθόγγο της σύνθεσης ($gb^1 - b$), καθώς ένα διάστημα 6^{15} μ. αναπτύσσεται μεταξύ τους. Επίσης, θα ήταν πραγματικά παράξενο αν αυτοί οι δύο φθόγγοι (gb^1 4.5. / d^1 1.1.) δεν συνδέονταν με σχέση 3^{15} , μιας και ολόκληρη η σύνθεση παρουσιάζει πλήθος τέτοιων συνδέσεων και παραλληλισμών²⁵². Σχετίζονται ωστόσο, δημιουργώντας έναν ακόμη άρρηκτο συνεκτικό δεσμό, που χαρακτηρίζει εντέχνως συνολικά το έργο.

²⁵² Χαρακτηριστικά θα μπορούσε να επισημανθεί και η αντίστοιχη διαστηματική σύνδεση μέσω του προ-τελευταίου φθόγγου (db^3) και της δεύτερης νότας της αρχής (a^1), αν και κάτι τέτοιο ίσως να ξεπερνά την αρχική συνθετική σκέψη και να αποτελεί απλά μία παγίδα της ανάλυσης.

agli amici Sassofonisti

SAX - MOMENTS op. 129
for Sax soloist

Dimitri Nicolau

1.1. $\text{♩} = 42$ *légèr, jeu de diaphragme* $\text{♩} = 54$ 1.2.1. 1.2.2. 1.3.1. 1.3.2. 1.4.1. 1.4.2. 1.5. 1.6.1. *narrow vibrato* 1.6.2. *wide vibrato* 1.7. 1.8. 1.9.1. 1.9.2. 1.10. 1.11.1. *cantabile* *slap ouvert* 1.11.2. 1.12. *tongue attack* 1.13.1. 1.13.2. *irregular vibr.* 1.14. *subtone* 1.15.1. 1.15.2.

© 1993/99 by Dimitri NICOLAU (SIAE) Italy

1.16. *subtone* *pp* 1.17. *espress. cantabile* *p* *mf* *3*

1.18. *f* 1.19. *5:4* 1.20. *f*

1.21. *mf* 1.22. *5* *mf*

1.23. *f* 1.24. *7:5* *ff*

2.1.1. *mf* 2.1.2. *mp* 1.25. 1.26. 1.27. *f* *f*

stacc. and sfz *78* *f* 2.2.1. 2.2.2.

2.3. 2.4.1. 2.4.2.

2.5.1. *stacc. and sfz* 2.5.2. 2.6. 2.7.1.

2.7.2. 2.8. *sfz* *f* 2.9.

2.10.1. *sfz* *ff* 2.10.2.

2.11. *non pesante*

2.12. 2.13.

3.1. *fff* *f* 3.2.1. *fff*

$\text{♩} = 138$ energico e molto preciso

3.2.2.

3.3.1. 3.3.2. 3.4.1.

mf *f*

3.4.2.

3.5. *sfz* 3.6. 3.7.

3.8.

3.9. 3.10. 3.11.1.

sfz *sfz* *ff*

3.11.2. 3.12. 3.13.

sfz

3.14. 3.15. 3.16. 3.17.

3.18.1. *tr* 3.18.2. *tr*

3.19. 5

ff

3.20.1. 3.20.2.

3.21.1. 3.21.2. 3.22.1.

3.22.2. 3.23. 3.24.

3.25. *fff* 3.26.1. 3.26.2. 3.27.

3.28.1. 3.28.2. 3.29.1.

3.29.2. 3.30.1.

3.30.2. *mf* *f*

3.31.1. 3.31.2. 3.32. *precipitando*

ff *stz* *Slap*

3.33.1. *p* $\text{♩} = 116$ 3.33.2. *p* $\text{♩} = 98$ *cresc...*

3.34. *f* 3.35. 3.36.

3.37. 3.38.

3.39.1. 3.39.2. *ff*

3.40.1. 3.40.2. *mf*

intenso non drammatico

3.41. $\text{♩} = 138$

3.42. 3.43.

3.44. 3.45. *ff*

3.46. 3.47. *f*

3.48. 3.49. 3.50.

3.51. 3.52. 3.53. 3.54.1.

3.54.2. *f*

3.55. *ff*

3.56. 3.57.1.

3.57.2.

3.58. 3.59. 3.60.1.

3.60.2. 3.61.1. 3.61.2.

ff

3.62.1. 3.62.2. 3.63. 3.64.

3.65. 3.66. 3.67.

4.1.1. 4.1.2. *fff* 4.2.1. 4.2.2.

p *misterioso* *rit. ...* *mf* *p*

pp *mp* *espress. cantabile* *f*

senza affrettare *mp* *mf-p* *ppp* *svanire col suono* *mfz*

Dimitri Nicolau

3.3.2. NOCTURNAL op. 238 (SAX BASS SOLOIST & CD)

Το έργο αυτό γράφτηκε το Φεβρουάριο του 2003. Είναι παραγγελία του σαξοφωνίστα David Brutti και αρχικά γράφτηκε για μπάσο σαξόφωνο και CD. Στην πορεία ο Δ. Νικολάου έκανε άλλη μία νέα εκδοχή για άλτο σαξόφωνο και CD. Πρέπει εδώ να σημειωθεί πως αυτή η σύνθεση εντάσσεται στα ελάχιστα έργα του συνθέτη που περιλαμβάνουν και προηχογραφημένο υλικό σε ψηφιακό δίσκο ακτίνας (CD).

Το έργο²⁵³ αποτελείται από δύο ενοποιημένα μέρη σε μία κίνηση. Η «ενοποίηση» αυτή προκύπτει από την χρήση του ίδιου ηχητικού υλικού²⁵⁴ σε παρόμοια επεξεργασία και στα δύο τμήματα της σύνθεσης.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1 - 10). Χαρακτηριστική για αυτό το τμήμα από την αρχή είναι η προτεινόμενη από τον συνθέτη ρυθμική αγωγή ($Q = 128$) και το ύφος της εκτέλεσης (*con impeto*, δηλαδή με ορμή και έξαψη). Πράγματι πρόκειται για ένα ιδιαίτερος δυναμικό τμήμα για τον εκτελεστή, καθώς το προηχογραφημένο υλικό λειτουργεί κυρίως «ατμοσφαιρικά»²⁵⁵. Η δυναμικότητα ωστόσο του τμήματος αυτού φαίνεται κι από τα ηχοχρώματα που χρησιμοποιούνται (*mf. – ff.*), αλλά και από την παρουσία του υψηλότερου φθόγγου του έργου ($f\#^3$) στο τέλος αυτού του μέρους. Πέρα όμως από τις δυναμικές και μελωδικές παραμέτρους, ο ρυθμικός παράγοντας έρχεται να ενισχύσει με την σειρά του τη δυναμικότητα του 1^{ου} τμήματος, μέσω πλήθους μικρών ρυθμικών αξιών, αποτελούμενες από συνδυασμούς ογδών, δεκάτων-έκτων και τρίηχων τετάρτων και ογδών. Ακόμη, εμφανίζονται πεντάχηα αλλά και πιο ασύμμετρες ρυθμικές μονάδες. Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως η παρουσία μεγαλύτερων ρυθμικών μονάδων (τέταρτα, μισά) συνοδεύεται είτε από *f./ff.* εντάσεις, είτε από *crescendo* με τελικό στόχο τέτοιες δυναμικές. Η άρθρωση παίρνει διαφορετικές μορφές από απλό *legato* έως πολύ έντονα κτυπήματα της γλώσσας και *accent* τόσο ξεχωρα όσο και σε συνδυασμό.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 10 - 31). Το τμήμα αυτό ξεκινά με το προηχογραφημένο υλικό του CD. Ο εκτελεστής παράλληλα θέτει σε λειτουργία το χρονόμετρο και δεν εμφανίζεται ηχητικά πριν από τα πρώτα 12'' του μέρους αυτού. Η παρτιτούρα του μουσικού επίσης είναι άκρως επεξηγηματική χρονοδιαγραμματικά για τα μέρη και τις παύσεις του. Δεδομένου πως η ρυθμική αγωγή πλέον έχει τοποθετηθεί σε πολύ χαμηλότερα επίπεδα ($Q = 46$) αλλάζει και η ανάπτυξη, από την σκοπιά της άρθρωσης (που περιορίζεται στη διαφορά *legato / non legato*, καθώς και στη συμμετοχή ενός ελάχιστου αριθμού διαφορετικών αρθρώσεων του 1^{ου} μέρους), των ηχοχρωμάτων και σε ένα βαθμό, αρχικά τουλάχιστον, της ρυθμικής τεχνολογίας του ίδιου κατά τα άλλα μελωδικού υλικού. Ξεκινά δηλαδή το 2^ο τμήμα με *ppp.* ένταση και χρήση μικροδιαστημάτων. Επιπρόσθετα, εμφανίζονται τεχνικές όπως *vibrato*, διαφοροποίηση του τόνου κατά 1/4

²⁵³ Σχετικά με την αρίθμηση των φράσεων θα ακολουθηθεί και εδώ το ίδιο σκεπτικό όπως νωρίτερα.

²⁵⁴ Βλ. *Developing Variations*, τόσο στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας, όσο και στο κεφ. 4.

²⁵⁵ Στην αρχή του έργου ο συνθέτης αναφέρει σε υποσημείωση πως πρέπει ο ερμηνευτής να χρησιμοποιήσει αφενός το CD, και αφετέρου το μικρόφωνο που θα χρησιμοποιηθεί για το σαξόφωνο.

καθώς και glissando²⁵⁶. Ολοκληρώνοντας, πρέπει να τονιστεί πως η εισαγωγή των περισσότερων φράσεων σ' αυτό το τμήμα ξεκινά με άρση²⁵⁷, κάτι που σε ένα βαθμό συντελείτε και στο πρώτο μέρος όχι ωστόσο με αυτή τη συνέπεια που εμφανίζει εδώ.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1 - 10)

1.1. Η σημασία αυτής της πρώτης φράσης για την εξέλιξη του έργου συνολικά είναι πραγματικά μεγάλη, μιας και ολόκληρη η σύνθεση βασίζεται σ' αυτό το πρώτο θεματικό υλικό. Ουσιαστικά δε πρόκειται για 3 μοτιβικές υποομάδες, που μέσω της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variations) διατρέχουν και τα δύο τμήματα του κομματιού. Πιο αναλυτικά, το βασικό μοτίβο εδώ αποτελείται από 5 φθόγγους ($a^1 - b - c^1 - d^1 - eb^1$). Από αυτή τη συνολική έκταση 5^{ης} ελ. λοιπόν προέρχονται και οι τρεις χαρακτηριστικοί μελωδικοί σχηματισμοί. Ο ένας βασίζεται στη βηματική κίνηση (2^η μ. / M.) του αρχικού μοτίβου από το οποίο χρησιμοποιεί συνήθως από δύο έως τέσσερις νότες (ρυθμικά ομαδοποιημένες, καθώς η δομική τους συσχέτιση μπορεί να περιλαμβάνει περισσότερους φθόγγους). Αυτό μπορούμε κατά σύμβαση να το ονομάσουμε μοτίβο «Α» και πλέον όταν θα αναφερόμαστε σ' αυτό θα εννοείται αυτού του είδους η κίνηση. Εδώ το μοτίβο «Α» είναι μη διατεταγμένο ρυθμικά. Έπειτα, ο έτερος σχηματισμός περιλαμβάνει διαστήματα 3^{ης} και 2^{ης} ανεξαρτήτως είδους (μ. – M.) και σειράς διαδοχής – σχετικά δηλαδή με την έκθεση αρχικά του διαστήματος 3^{ης} ή 2^{ης} και αντίστοιχα. Αυτό που οπωσδήποτε ωστόσο έχει μεγάλη σημασία και δεν μπορεί να παραβιαστεί είναι η κατεύθυνση των διαστημάτων που οφείλει μέσα σε κάθε μοτίβο να διατηρεί ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα (ανοδικό ή καθοδικό κατά περίπτωση). Η υποομάδα αυτή λοιπόν μπορεί να καταλογοποιηθεί ως «Β» σε σχέση με την προηγούμενη. Εν προκειμένω δε, εμφανίζεται το σχήμα $d^1 - b - eb^1$ αλλά και $b - c^1 - eb^1$. Τέλος, προκύπτει και ο σχηματισμός μιας ελαττωμένης συγχορδίας ($a^1 - c^1 - eb^1$), πιθανότατα ως εναλλακτική - εξελικτική παρουσίαση του συνολικού ambitious αυτής της πρώτης φράσης (5^η ελ.), την οποία θα δούμε να διατρέχει την σύνθεση και θα αναφερόμαστε πλέον σ' αυτήν ως «C». Σαφώς παρατηρούνται και διαφοροποιήσεις των προαναφερθέντων κατηγοριοποιήσεων, κυρίως δε του «Β» και «C», οι οποίες σχετίζονται με διαστηματικές τροποποιήσεις (βλ. σχετικά με το «Β» και το «B'»²⁵⁸), που κατ' επέκταση μπορεί να αναδιαμορφώνουν και το είδος των μοτιβικών οργανώσεων (όσον αφορά το «C», αλλαγή του είδους της συγχορδίας²⁵⁹).

Η φράση 1.1. συνεχίζει με την παρουσίαση 3 φθόγγων ($g^1 - f\#^1 - e^1$) σε βηματική κίνηση, σχετικοί ως προς τον σχηματισμό «Α». Εισάγεται σε απόσταση 4^{ης} K. από τη πρώτη νότα ($d^1 - g^1$) του έργου και χαρακτηριστικά διαφοροποιείται στην άρθρωση, αφού αποτελείται από accent και staccato σε αντιδιαστολή με το legato που προηγήθηκε αλλά και ακολουθεί. Μεταξύ των δύο υποομάδων δε

²⁵⁶ Σχετικά με τη παρουσίαση των διαφορών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο Δ. Νικολάου βλ. Κεφ. 2.3.

²⁵⁷ Σύγκρινε μεταξύ άλλων και την ανάλυση του έργου Sax-Moments (Κεφ. 3.3.1.).

²⁵⁸ Το μοτιβικό υλικό που παραπέμπει στη δομή του «Β» (μέσω αλλαγής του διαστήματος 3^{ης} σε 4^η) βρίσκεται και αυτό μέσα στο φθογγικό υλικό της φράσης 1.1. ($a^1 - b - eb^1$, προσοχή στη δομική λειτουργικότητα του διαστήματος της 5^{ης} ελ. για άλλη μία φορά). Χρησιμοποιείται δε τόσο σε εσωτερικές συνδέσεις μεταξύ φράσεων, όσο και μέσα στις ίδιες τις φράσεις. Η συχνή του εμφάνιση στο κομμάτι μπορεί να το εντάξει στη μοτιβική παλέτα του έργου ως «B'».

²⁵⁹ Για τις παραλλαγές του «C» δε μπορεί να ισχύσει κάτι αντίστοιχο με το μοτιβικό σχηματισμό «B – B'», λόγω του πλήθους και της ποικιλότητας τους (συγχορδίες μείζονες, ελάσσονες, αυξημένες και ελαττωμένες).

εμφανίζονται εσωτερικές συνδέσεις με βάση το μοτίβο «Α» ($a^1 - g^1 - f\#^1 - e^1$) αλλά και «Β» ($a^1 - g^1 - e^1 / a^1 - f\#^1 - e^1 / c^1 - a^1 - g^1 / c^1 - eb^1 - e^1$).

Η περαιτέρω συνέχεια της φράσης -σε legato και πάλι- εμφανίζει 4 νότες σε συνολικό διάστημα 5^{ης} Κ. ($f^1 - ab^1 - b^1 - c^2$), που εισάγονται ξανά με απόσταση 4^{ης} Κ. από την προηγούμενη ιδέα (οι νότες που εισάγουν τα 3 γκρουπ ως τώρα είναι οι $d^1 - g^1 - c^2$) και παρουσιάζουν τις ιδέες «Α» ($c^2 - b^1 - ab^1$), «Β» ($b^1 - ab^1 - f$) και «Β'» ($c^2 - b^1 - f$). Τώρα ωστόσο η ιδέα «C» από ελαττωμένη συγχορδία μετασχηματίζεται, αν και υφίσταται η παρεμβολή ενός φθόγγου (b^1), σε ελλάσωνα ($f^1 - ab^1 - c^2$). Επίσης, και πάλι μεταξύ των υποομάδων δημιουργούνται μοτιβικές οργανώσεις τύπου «Β» ($f\#^1 - e^1 - c^2 / e^1 - c^2 - b^1$) και «Β'» ($e^1 - ab^1 - b^1$).

Το ηχώχρωμα, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγική παράγραφο, είναι από την αρχή f., και δη στη χαμηλή περιοχή του σαξοφώνου, ως δήλωση της ορμής και της έξαψης που ζητά ο συνθέτης από τον ερμηνευτή. Αντίστοιχα η ρυθμική οργάνωση της πρώτης αυτής φράσης αποτελείται από συνδυασμούς ογδών και δεκάτων-έκτων. Ολοκληρώνοντας, πρέπει να επισημανθεί πως ενώ το πρώτο ομαδοποιημένο φθογγικό υλικό εισάγεται μέσω συνεχόμενων διαστημάτων 3^{ης} ανοδικά, τα δύο επόμενα χαρακτηρίζονται σε κάθε περίπτωση από βηματική καθοδική κίνηση (εκτός του τελευταίου διαστήματος 3^{ης} φυσικά).

1.2. Οι φθόγγοι $b - h - c^1 - d^1 - eb^1$ σχηματίζουν τα μοτίβα «Α» ($b - h - c^1 - d^1 - eb^1 / b - c^1 - d^1 - eb^1 / h - c^1 - d^1 - eb^1$) και «Β» ($b - d^1 - eb / h - d^1 - eb^1$). Ογδοα και τρίηχα ογδών σκιαγραφούν ρυθμικά τη φράση, ενώ η άρθρωση παρουσιάζει πολύ δυναμικό χαρακτήρα²⁶⁰, στην ίδια ουσιαστικά έκταση για το σαξόφωνο. Αξίζει δε να παρατηρήσει κανείς πως και αυτή η φράση συνδέεται με την προηγούμενη μέσω διαστήματος 5^{ης} Κ. ($f^1 - b$) (ως αναστροφή του διαστήματος της 4^{ης} Κ. που εμφανίζεται νωρίτερα). Εσωτερική σύνδεση επιτυγχάνεται ακόμη με την ανάπτυξη μοτιβικού σχηματισμού «Α» (f^1 [1.1.] - $eb^1 - d^1$ [1.2.]), «Β» ($ab^1 - f^1$ [1.1.] - b [1.2.]), «Β'» (f^1 [1.1.] - $c^1 - b$ [1.2.]) μεταξύ φράσεων 1.1. και 1.2. καθώς και του τύπου «C» ($f^1 - ab^1$ [1.1.] - h [1.2.]) που σχηματίζεται δομικά μιας και μεσολαβούν δύο φθόγγοι της νέας φράσης.

1.3. Με τους φθόγγους $c\#^1 - e^1 - f^1 - f\#^1 - g^1$, που εισάγονται με διάστημα 4^{ης} Κ. ($d^1 - g^1$) παρουσιάζεται το σύνολο των υποομάδων ως «Α» ($e^1 - f^1 - f\#^1 - g^1$), «Β» ($c\#^1 - e^1 - f^1 / c\#^1 - e^1 - f\#^1$) και «C» ($c\#^1 - e^1 - g^1$) αντίστοιχα. Το πεντάηχο δεκάτων-έκτων, ως σμίκρυνση του υπάρχοντος υλικού, και η τρίλια στις νότες $f\#^1 - g^1$ αποτελούν νέα ρυθμικά και τεχνικά δεδομένα. Όπως και νωρίτερα, μοτίβα τύπου «Β» ($eb^1 - d^1 - g^1 / d^1 - g^1 - f^1$) ενώνουν τις φράσεις 1.2. και 1.3. Επίσης, οι φθόγγοι του 1.2. ($eb^1 - d^1$) ομαδοποιούνται δομικά με το νέο ηχητικό υλικό αυτής της φράσης εμπλουτίζοντας έτσι περαιτέρω και το μοτίβο «Α» ($c\#^1 - d^1 - eb^1 - e^1 - f^1 - f\#^1 - g^1$).

1.4. Η φράση αυτή αποτελείται από 3 υποομάδες με παρόμοια, κυρίως, ρυθμική οργάνωση (συνύπαρξη ογδών και δεκάτων-έκτων), όπως γίνεται σε ένα βαθμό και στη φράση 1.1. Έτσι η φράση αυτή θα ομαδοποιηθεί σαν συνολικό ηχητικό υλικό 1.4. και όχι απαραίτητα ως 1.4.1./2./3., όπως έχει ακολουθηθεί αλλού²⁶¹. Η κατηγοριοποίηση αυτή δε θα έχει ισχύ μόνο στην περίπτωση που συγκεκριμένες νότες από κάθε υποομάδα θα πρέπει να ξεχωρίσουν και να τονιστούν (βλ. παρακάτω).

Στην πρώτη ενότητα λοιπόν έχουμε τις νότες $c\#^1 - e^{1/2} - f^1 - f\#^1 - a^1$. Αυτό το συμμετρικό σχήμα μας δίνει το μοτίβο «Α» ($e^1 - f^1 - f\#^1$), το οποίο βέβαια δεν παρουσιάζεται ρυθμικά διαταγμένο, το μοτίβο «Β» ($c\#^1 - e^1 - f^1 / c\#^1 - e^1 - f\#^1 / e^1 -$

²⁶⁰ Έντονο κτύπημα της γλώσσας στο καλάμι (tongue attack).

²⁶¹ Βλ. σχετικά την ανάλυση του έργου Sax – Moments op. 129 (Κεφ. 3.3.1.).

$f^1 - a^1 / e^1 - f\#^1 - a^1 / f^1 - f\#^1 - a^1$) αλλά και 3 παραλλαγές του «C» ($f\#^1 - a^1 - c\#^1 [e^{1/2}] / a^1 - c\#^1 - e^{1/2} / f^1 - a^1 - c\#^1 [e^{1/2}]$), από τις οποίες η μείζονα και η αυξημένη συγχορδία αποτελούν νέα δεδομένα για το έργο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμα και η ύπαρξη 7^{ns} ($e^{1/2}$) στην ελάσσονα και αυξημένη συγχορδία.

Το δεύτερο γκρουπ αποτελείται από τους φθόγγους $d^1 - eb^2 - f^2 - g^1 - a^2$. Το «A» ($a^2 - g^1 / d^1 - eb^2 - f^2$) είναι ξεκάθαρα σχηματισμένο και όπως το «B» ($a^2 - g^1 - eb^2 / eb^2 - f^2 - a^2$) απεικονίζεται και αυτό σε δύο κύριες εκδοχές. Το «C» δε αντιπροσωπεύεται με ελάσσονα συγχορδία ($d^1 - f^2 - a^2$), που ωστόσο είναι δύσκολο να ακούσει κάποιος ακροατής λόγω της θέσης των φθόγγων μέσα στη φράση. Χαρακτηριστική είναι και πάλι η τρίλια στις νότες $f^2 - g^2$ αυτή τη φορά.

Το τρίτο υποσύνολο ($g^1 - ab^1 - b^1 - c^2 - d^1 - eb^1$) είναι το πλουσιότερο από άποψη μελωδικού υλικού. Αυτοί οι έξι φθόγγοι συναποτελούν δύο εκδοχές του «A» ($c^2 - b^1 - ab^1 - g^1 / eb^1 - d^1$), ομαδοποιημένες παράλληλα εν είδει δύο μελωδικών γραμμών, ενώ το «B» ($ab^1 - b^1 - d^1 / b^1 - c^2 - eb^1 / b^1 - d^1 - eb^1$) εκφράζεται ποικιλοτρόπως. Παράλληλα υπάρχουν μοτίβα ($g^1 - ab^1 - c^2 / g^1 - b^1 - c^2 / ab^1 - c^2 - d^1 / d^1 - eb^1 - g^1$) που είναι ομαδοποιημένα δομικά και δεν εμφανίζονται σε άμεση ρυθμική αλληλουχία. Το μοτίβο «C» τέλος ($g^1 - b^1 - d^1 / ab^1 - c^2 - eb^1 / c^2 - eb^1 - g^1$) παρουσιάζεται σε δύο εκδοχές, που και πάλι παρουσιάζονται μη διατεταγμένα.

Φυσικά στα σημεία όπου τελειώνει μία υποομάδα και αρχίζει η επόμενη δημιουργούνται και άλλοι μοτιβικοί σχηματισμοί «A» ($e^2 - f^1 [1.4.1.] - g^1 - a^2 [1.4.2.] / f^2 [1.4.2.] - eb^1 - d^1 [1.4.3.]$), «B» ($eb^2 - f^2 [1.4.2.] - c^2 [1.4.3.] / d^1 - f^2 [1.4.2.] - c^2 [1.4.3.]$) και «B'» ($eb^2 - f^2 [1.4.2.] - b^1 [1.4.3.] / f^2 [1.4.2.] - c^2 - b^1 [1.4.3.]$). Επιπρόσθετα, οι ψηλότεροι φθόγγοι με accent σ' ολόκληρη τη φράση 1.4. εμφανίζουν διαφορετικές μορφές του μοτίβου «B» ($f\#^2 - e^2 [1.4.1.] - a^2 [1.4.2.] / e^2 [1.4.1.] - a^2 - f^2 [1.4.2.] / a^2 - eb^2 - f^2 [1.4.2.]$). Οι υπόλοιποι φθόγγοι (βλ. 1.4.3.) με accent παρουσιάζουν και αυτοί αντίστοιχη οργάνωση ($eb^1 - d^1 - g^1 / eb^1 - ab^1 - g^1$). Ολοκληρώνοντας, το φθογγικό υλικό του 1.4. συνδέεται με αυτό της προηγούμενης ιδέας, όχι μέσω διαστηματικής συνάφειας αλλά με δύο εμφανίσεις μοτιβικών σχηματισμών «B» ($f\#^1 [1.3.] - c\#^1 - e^1 [1.4.] /$ όπως επίσης και μέσω της τρίλιας $f\#^1 - g^1$ καθώς προκύπτει δομικά και πάλι το σχήμα $g^1 [1.3.] - e^{1/2} - a^1 [1.4.]$).

Η άρθρωση επίσης παρουσιάζει συγγένειες με αυτή στη δεύτερη υποομάδα του 1.1. καθώς έχουμε και εδώ την χρήση staccato και accent τόσο ξεχωριστά, όσο και συνδυαστικά.

1.5. Αποτελούμενη από τις νότες $a^1 - h - (h\#^1) - c^1 - c\#^2 - d^2 - f\#^2$ η φράση αυτή αποτελεί συνέχεια ακόμα του 1.1. σχετικά με τα χαρακτηριστικά της άρθρωσης και της ρυθμικής οργάνωσης, παρά την παρουσία του τρίηχου ογδών, το οποίο μπορεί να μαρτυρεί μία εξέλιξη - σύνδεση χαρακτηριστικών του ρυθμικού παράγοντα των συνόλων 1.1. και 1.2.

Αυτό που ακούει και βλέπει κανείς αμέσως εδώ είναι το μοτίβο «C» ($f\#^2 - a^1 - c^1$) και έπειτα την εμφάνιση δύο κοντινών σχηματισμών τύπου «B» ($a^1 - c^1 - d^2 / a^1 - h - d^2$). Το φθογγικό σύνολο «A» παρουσιάζεται είτε σε μικρογραφία των δύο φθόγγων ($c^1 - h$), είτε με αλλαγή της σειράς διαδοχής των μελωδικών παραμέτρων του ($a^1 - c^1 - h / c^1 - h - d^2 / d^2 - h\#^1 - c\#^2$). Χρησιμοποιείται επίσης για να συνδέσει με αυτό τον τρόπο ($g^1 [1.4.] - f\#^2 - a^1 [1.5.]$) τις δύο φράσεις.

1.6. Το μοτιβικό στοιχείο «A» ($a\# - h - c^1 / a\# - h - c\#^1$) είναι που χαρακτηρίζει αυτή τη φράση με την ρυθμική ασυμμετρία (11:8). Ακόμα και η σύνδεση της με τα προηγούμενα ηχητικά δεδομένα επιτυγχάνεται με αυτό τον τρόπο ($c\#^2 - h - a\#$).

Η παραπέρα αύξηση της δυναμικής σε ff. και δη στη χαμηλή και πάλι περιοχή του σαξοφώνου, ενισχύει για άλλη μια φορά την αρχική πρόθεση του συνθέτη για αυτό το μέρος (βλ. con impeto). Ωστόσο, η τεχνική δυσκολία αυτής της φράσης είναι

διττή. Αφ' ενός, οι φθόγγοι h και a# παράγονται με το ίδιο δάκτυλο (συγκεκριμένα το μικρό δάκτυλο του αριστερού χεριού), σε μία περιοχή όπου απαιτείται αρκετή ποσότητα και πίεση του αέρα από τον ερμηνευτή, ενώ τα κλειδιά σ' αυτή την περιοχή έχουν μεγαλύτερο βάρος και διανύουν μεγαλύτερη απόσταση μέχρι να κλείσουν τις σχετικές οπές του οργάνου. Έτσι η γρήγορη εναλλαγή τους μπορεί να προκαλέσει πρόβλημα στον εκτελεστή. Αφετέρου, η φράση αυτή δεν έχει σημειωμένη άρθρωση από τον συνθέτη. Άρα θα έπρεπε να εκτελεστεί non legato. Στην ταχύτητα (q = 128) όμως του μέρους αυτού και συγκεκριμένα στην χαμηλή περιοχή του σαξοφώνου κάτι τέτοιο θα ήταν δύσκολο. Μία λύση είναι το διπλό staccato, που και πάλι βέβαια παρουσιάζει δυσκολίες λόγω τονικής περιοχής, ωστόσο δεν παύει να αποτελεί τη μοναδική επιλογή.

1.7. Οι δύο φθόγγοι που συναποτελούν το μελωδικό υλικό του 1.7. ανήκουν ουσιαστικά στο μοτίβο «Α» ($c^1 - d^2$, διάστημα 7^{ns} μ.) αν τους αντιμετωπίσουμε ανεξάρτητα από τις υπόλοιπες φράσεις ή ακόμα και σε σχέση με την φράση 1.6. ($h - c^1 - d^1 / a\# - c^1 - d^1 / c^1 - c\#^1 - d^1$). Αν ωστόσο το υλικό αυτό σχετιστεί με το επόμενο μελωδικό σύνολο, τότε εύλογα παρατηρεί κανείς την εμφάνιση μοτιβικών σχηματισμών της ομάδας «Β» ($c^1 - d^1$ [1.7.] – $g\#^1$ [1.8.1.]). Παράλληλα, το crescendo (mf. < f.) που επίσης παρουσιάζεται στη νότα d^2 αποτελεί ουσιαστικά δομικό στοιχείο για αυτούς τους φθόγγους μεγάλης, σε σχέση με τις υπόλοιπες νότες, διάρκειας σε τέτοιου τύπου φράσεις, μιας και επαναλαμβάνεται και παρακάτω.

1.8.1. Το ρυθμικό σχήμα που μιμείται τα σήματα του τηλέγραφου εμφανίζεται σε πολλές συνθέσεις του Δ. Νικολάου²⁶². Εδώ χρησιμοποιείται στη νότα $g\#^1$, με δύο χαρακτηριστικά γλωσσίσματα διαχωρίζοντας τα όγδοα από τα δέκατα-έκτα. Η κατάληξη στο φθόγγο h^2 και το crescendo που εμφανίζεται θυμίζουν το αντίστοιχο σχήμα στη φράση 1.7. Νωρίτερα δε αναφέρθηκε πως ο συσχετισμός της φράσης 1.7. με την παρούσα δημιουργεί ένα ακόμη μοτίβο «Β». Αν ωστόσο τώρα συνδέσει κανείς αυτό το h^2 με το crescendo και το φθογγικό υλικό του 1.7. εύλογα προκύπτει η διάρθρωση ενός μοτιβικού σχηματισμού τύπου «Α» ($c^1 - d^2$ [1.7.] – h^2 [1.8.1.]). Επιπρόσθετα, αν συνδυαστεί ολόκληρο το μελωδικό υλικό των δύο φράσεων παρουσιάζονται δομικά μοντέλα τύπου «Β» ($g\#^1 - h^2$ [1.8.1.] – c^1 [1.7.]) αλλά και «C» ($g\#^1 - h^2$ [1.8.1.] – d^2 [1.7.]).

1.8.2. Μέσω εσωτερικής μοτιβικής σύνδεσης «Β» (h^2 [1.8.1.] – $g\#^1 - c\#^2$ [1.8.2.] / αλλά και h^2 [1.8.1.] – $g\#^1 - h\#^2$ [1.8.2.]) σχετίζονται και αυτές οι φράσεις. Η παράμετρος του μελωδικού υλικού ($g\#^1 - a^1 - a\#^1 - h^1 - h\#^1 - c\#^2$) αναλώνεται στα δεδομένα μιας 4^{ns} K. ($g\#^1 - c\#^2$), ενώ ο ρυθμός και η άρθρωση εξακολουθούν να είναι απόλυτα συνασμένα με τη λειτουργικότητα που εμφάνιζαν στο 1.8.1. Τα μοντέλα τύπου «Α» που παρουσιάζονται είναι τα $c\#^2 - h^1 - a^1 - g\#^1 / c\#^2 - h - a\#^1 - g\#^1$, ενώ τα αντίστοιχα για το «Β» είναι τα $g\#^1 - h\#^1 - c\#^2 / g\#^1 - h^1 - c\#^2 / c\#^2 - h\#^1 - a^1$. Με το πρώτο φθόγγο της επόμενης ιδέας δε, και ουσιαστικά δομικά εμφανίζεται και ένα τυπικό μοτιβικό σχήμα «C» ($g\#^1 - h^1$ [1.8.2.] – d^2 [1.9.]).

1.9. Από άποψη ρυθμο-μελωδικής οργάνωσης και άρθρωσης η φράση αυτή προέρχεται από το αντίστοιχο υλικό του 1.1. και συγκεκριμένα της πρώτης υποομάδας (ιδιαίτερη μνεία μπορεί να γίνει στη μεγάλη συνάφεια των πρώτων υποομάδων και στις δύο φράσεις, όπου οι διαφοροποιήσεις είναι αποκλειστικά διαστηματικής υφής). Χωρίζεται σε τρία επιμέρους τμήματα με ανάλογη οργάνωση και αντίστοιχα χαρακτηριστικά. Στο πρώτο γκρουπ το μοτίβο «Α» αντιπροσωπεύεται από τους φθόγγους $h^1 - c^2 - d^2 - eb^2$ και $h^1 - c^2 - d^2 - e^2$, ενώ στο δεύτερο από τους

²⁶² Εκτός από το Nocturnal op. 238, βλ. ακόμη Was Ist Los ? op. 179 Κεφ. 3.2.4., Strassenmusik n. 19 op. 223 Κεφ. 3.2.5., Dissidence op. 240 Κεφ. 3.2.7., κ.α.

$d^1 - eb^1$ και $d^1 - e^1$. Το «B» μοτιβικό υλικό περιλαμβάνει τις νότες $h^1 - c^2 - eb^2 / h^1 - c^2 - e^2$ και αντίστοιχα στη δεύτερη υποομάδα τους φθόγγους $d^1 - eb^1 - g^1 / d^1 - e^1 - g^1$. Τα επιμέρους μέρη ενώνονται από το σχήμα «B'» ($d^{1/2} - eb^{1/2} - ab^1$). Σχετίζεται επίσης διττά με την φράση 1.8.2. Αφενός μέσω του δομικού σχήματος «C» ($g\#^1 - h^1 [1.8.2.] - d^2 [1.9.]$), αφετέρου μέσω του «B'» ($g\#^1 - a^1 [1.8.2.] - d^2 [1.9.] / a^1 [1.8.2.] - d^2 - eb^2 [1.9.] / a^1 [1.8.2.] - eb^2 - e^2 [1.9.]$) που χαρακτηριστικά διατηρεί ένα διάστημα 5^{ης} ελ. (βλ. φράση 1.1.) από τη πρώτη στη τελευταία νότα.

1.10. Θα μπορούσε να αποτελεί την συνέχεια του 1.8., ως φράση 1.8.3. Κατά συνέπεια το υλικό του 1.9. λειτουργεί ως παρεμβολή – υπενθύμιση στα δεδομένα των φράσεων 1.8. Το σύνολο των μελωδικών παραμέτρων περιορίζεται στους φθόγγους $ab^1 - g^1$, οι οποίοι ωστόσο διατηρούν τη βασική τους λειτουργία στο σύνολο της σύνθεσης και παράλληλα συνδέονται εσωτερικά με την προηγούμενη ιδέα μέσω μοτιβικού σχηματισμού «B» ($g^1 - e^1 [1.9.] - ab^1 [1.10.]$).

1.11. Εξέλιξη της φράσης 1.7. με όλα τα χαρακτηριστικά και τα δεδομένα που αυτή προωθεί. Το σχήμα ωστόσο της εξελικτικής πορείας των χαρακτηριστικών της αρχικής ιδέας σχετίζεται με τη διαφοροποίηση του διαστήματος της 7^{ης} μ. αρχικά (1.7.) σε διάστημα 9^{ης} τώρα, με την παράταση της διάρκειας του δεύτερου φθόγγου (μεγένθυση του αρχικού υλικού) που φέρει και το *crescendo*, καθώς τέλος και της ύπαρξης ανοδικού *glissando* στην ίδια αυτή νότα. Αξίζει να σημειωθεί πως και η εσωτερική σύνδεση με την προηγούμενη φράση διατηρεί τον ίδιο χαρακτήρα (μοτιβική σχέση «B»), εκφρασμένο με τον ίδιο φθογγικό υλικό, αλλά με αλλαγή ενός διαστήματος, συγκεκριμένα αυτό της 3^{ης} στο αντίστοιχο της 4^{ης} K. ($g\#^1 [1.10.] - c\#^2 - d^1 [1.11.]$). Η μοτιβική αυτή τροποποίηση καταλογογραφήθηκε ως «B'».

1.12. Το μοτίβο «C» που ακούστηκε μέσω της σύμπραξης των φράσεων 1.7. και 1.8. νωρίτερα, εμφανίζεται εδώ ($h\#^2 - d\#^3 - f\#^2$) με δύο από τους φθόγγους του οξυμμένους κατά διάστημα 2^{ης} μ. ($h\#^2 - d\#^3$). Η νότα $f\#^2$ παραμένει χαμηλά καθώς αργότερα (βλ. φράση 1.22.3.) θα διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο σ' αυτό το μέρος εμφανιζόμενη ως ο ψηλότερος φθόγγος της σύνθεσης. Επίσης, είναι η πρώτη φορά που ηχοχρώματα *ff*. προσεγγίζονται σε υψηλές τονικά περιοχές (ο φθόγγος $d\#^3$ δε, αποτελεί για την ώρα την υψηλότερη νότα του κομματιού), καθώς και η πρώτη εμφάνιση ατσακατούρων (μοτιβική ομαδοποίηση τύπου «B») στο έργο. Αρχικά η φράση αυτή συνδέεται με την προηγούμενη της μέσω μοτιβικής διάταξης τύπου «A» ($d^1 - c\#^2 [1.11.] - h\#^2 [1.12.]$). Άλλες αντίστοιχου είδους συνδέσεις μέσα στο 1.12. είναι και $g\#^2 - a\#^2 / c\#^3 - d\#^3 / g\#^2 - a\#^2 - h\#^2 - c\#^3 - d\#^3 / f\#^2 - g\#^2 - a\#^2 - h\#^2 - c\#^3 - d\#^3$ (ο τρίτος και ιδιαίτερα ο τέταρτος σχηματισμός αποτελούν δομικά και όχι ρυθμικά διατεταγμένα μοντέλα). Το μοτιβικό υλικό που αντιστοιχεί στον τύπο «B» παρουσιάζεται μέσω των φθογγικών συνόλων $h\#^2 - g\#^2 - a\#^2 / g\#^2 - a\#^2 - c\#^3 / a\#^2 - c\#^3 - d\#^3 / c\#^3 - d\#^3 - f\#^2$. Επίσης, πιο απομακρυσμένο είναι και το μοτίβο $a\#^2 - c\#^3 - f\#^2$. Το «B'» τέλος εμφανίζεται με τις νότες $g\#^2 - c\#^3 - d\#^3$.

1.13. Άμεσα προερχόμενο μοτίβο ($f\#^1 - e^2$ διάστημα 7^{ης} μ.) από τη φράση 1.7. όπου παρουσιάζεται σε αυτή τη μορφή για πρώτη φορά. Ο συνθέτης το χρησιμοποιεί τώρα σε σμίκρυνση ως τρίηχο ογδών, ενώ απουσιάζει πλήρως και το *crescendo* που συνόδευε το μεγαλύτερο σε διάρκεια φθόγγο. Η άρθρωση τέλος είναι και στις δύο νότες *accent-staccato* σε αντιδιαστολή με τη αρχική χρήση ενός απλού *accent* στο πρώτο φθόγγο. Ακόμα, αν συνενώσουμε τα μοτίβα των φράσεων 1.7., 1.11. και 1.13. προκύπτουν οι φθόγγοι $c^1 - c\#^2 - d^{1/2} - e^2 - f\#^1$ (συνολική διαστηματική απόσταση 4^{ης} αυξ., βλ. 1.1.), από τους οποίους εύλογα προέρχονται μοτιβικοί σχηματισμοί τύπου «A» και «B».

1.14. Με αυτή τη φράση ο συνθέτης θα πυκνώσει ουσιαστικά το κολλάζ μεταξύ των φράσεων τύπου 1.7. και 1.8.1/2. Έτσι και εδώ έχουμε ίδια άρθρωση και όμοια

ρυθμική ταυτότητα με τις αντίστοιχες του 1.18. φράσεις. Μέσω μοτιβικής οργάνωσης «Α» ($e^2 - f^2$ [1.13.] – $f\#^2$ [1.14.]) του υλικού επιτυγχάνεται η σύνδεση με τα προηγούμενα. Στο πλαίσιο της ίδιας φράσης δε κυριαρχούν μοτίβα «Α» ($f^2 - f\#^2 - g^2 - g\#^2 - a^2 - b^2 - h^2 - c^3$ διάστημα 4^{ns} αυξ. χρωματικά) και κατά κύριο λόγο «Β» ($f^2 - f\#^2 - b^2 / f^2 - f\#^2 - a^2 / f^2 - a^2 - b^2 / f^2 - a^2 - h^2 / f\#^2 - a^2 - b^2 / f\#^2 - a^2 - h^2 / g^2 - g\#^2 - h^2 / g^2 - g\#^2 - c^3 / f\#^2 - g^2 - h^2 / f\#^2 - g\#^2 - h^2 /$ επίσης το μοτίβο $f^2 - g^2 - h^2$ σε έκταση 4^{ns} αυξ. υφίσταται από φθόγγους των οποίων η άρθρωση διαφέρει από τους υπόλοιπους «τηλεγραφικούς» στην ύπαρξη απλώς accent-tenuto)²⁶³. Τέλος το μοτίβο «Β'» αντιπροσωπεύεται από τους φθογγικούς σχηματισμούς $f^2 - f\#^2 - h^2$ και $f\#^2 - g^2 - c^3$

1.15. Ίδια δεδομένα χαρακτηρίζουν και αυτή τη φράση με την προγενέστερη της. Σημαντικό είναι δε πως η απόσταση του βασικού φθόγγου εδώ (d^2) είναι διάστημα 5^{ns} ελ. (- 4^{ns} αυξ.) ($g\#^1 - d^2$) από τη νότα της πρώτης εμφάνισης αυτού του μοτίβου (φράση 1.8.1.) με τα προγραμματικά χαρακτηριστικά (ακρίβεια τηλέγραφου). Η άρθρωση επίσης ενισχύεται πιο πολύ προσθέτοντας και accent-staccato που ουσιαστικά αποτελούν ειδοποιά στοιχεία άλλης φράσης (1.13.), η οποία εμφανίζεται ως αντίποδας αυτών των δεδομένων στο κολλάζ. Η δομικά εσωτερική σύνδεση με τα προηγούμενα είναι τύπου «Α» (c^3 [1.14.] – $d^2 - e^2$ [1.15.]) και παράλληλα «Β'» ($g^2 - c^3$ [1.14.] – d^2 [1.15.]). Το χαρακτηριστικό μοτιβικό στοιχείο του «Β» ($d^2 - e^2 - g\#^2$) είναι κυρίαρχο στο σύνολο της ιδέας αυτής.

1.16. Εξέλιξη της ιδέας 1.13. αποτελούμενη από 3 υποομάδες. Η παραλλαγή της βασίζεται ουσιαστικά και αποκλειστικά στα δύο διαστήματα 4^{ns} K. και 4^{ns} αυξ. που αντίστοιχα παρουσιάζονται στα δύο πρώτα γκρουπ. Η τρίτη ομάδα αποτελεί πιστή επαναφορά της φράσης 1.13. Συνδέεται μέσω μοτίβου «Β'» (e^2 [1.15.] – $f\#^1 - h^1$ [1.16.] τόσο σε σχέση με τον πρώτο σχηματισμό, όσο και με τον δεύτερο e^2 [1.15.] – $a^1 - d\#^2$ [1.16.]). Το μοτίβο «Α» δε, στο πλαίσιο της φράσης, αντιπροσωπεύεται από τα σύνολα $h^1 - a^1$ και $d\#^2 - e^2 - f\#^2$. Αντίστοιχα οργανωμένα μοτιβικά δεδομένα τύπου «Β» είναι και τα $f\#^1 - h^1 - a^1 / a^1 - h^1 - d\#^2$ και $a^1 - f\#^1 - e^2$. Το «C» τέλος παρουσιάζεται μέσω των σχηματισμών $d\#^2 - f\#^2 - a^1$ και $h^1 - d\#^2 - f\#^1$.

1.17. Το ρυθμο-μελωδικό υλικό του 1.1. παρουσιάζεται και πάλι εδώ. Η ιδέα «Α» ($e^2 - f\#^1$ [1.16.] – $g^2 - ab^2$ [1.17.]) χρησιμεύει για την εσωτερική σύνδεση και αυτής της φράσης, ενώ τα accent σε συγκεκριμένα σημεία δημιουργούν ένα ακόμη σύνολο ($d^3 - eb^3 - e^3$)²⁶⁴. Απ' την άλλη, το σύνολο μοτιβικών παραμέτρων «Β», το οποίο επίσης βοηθά στην εσωτερική συνοχή με τα περασμένα (e^2 [1.16.] – $g^2 - ab^2$ [1.17.]), απεικονίζεται στους σχηματισμούς $g^2 - ab^2 - h^2 / ab^2 - h^2 - db^3 / h^2 - db^3 - eb^3 / a^2 - h^2 - eb^3 / a^2 - h^2 - d^3 / h^2 - d^3 - eb^3 / ab^2 - b^2 - d^3 / e^3 - b^2 - ab^2$. Η παραλλαγή του ως «Β'» αποδεικνύεται από τους φθόγγους $g^2 - ab^2 - db^3 / a^2 - h^2 - eb^3$. Το δομικό στοιχείο «C» ($ab^2 - h^2 - d^3 / eb^3 - g^2 - h^2 / ab^2 - h^2 - eb^3 /$) παρουσιάζεται και αυτό, όχι πάντοτε βέβαια ρυθμικά διατεταγμένο, ποικιλοτρόπως σ' αυτή τη φράση.

1.18. Πρόκειται για σύνδεση πολλών παραμέτρων διαφόρων χαρακτηριστικών (άρθρωσης, διαστηματικής ερμηνείας, ρυθμικής διαστρωμάτωσης, κ.α.) της σύνθεσης, που παρουσιάστηκαν ως τώρα. Στην ουσία είναι και πάλι το μοτίβο της φράσης 1.8. αυτή τη φορά ωστόσο με προβολή των σημαντικών για τη σύνθεση διαστημάτων $4^{ns} / 5^{ns}$ K. και 7^{ns} μ. (7^{ns} M.)²⁶⁵. Εισάγεται δε η φράση με μοτιβική σχέση «Α» ($b^2 - ab^2$ [1.17.] – a^1 [1.18.]) που παρουσιάζεται και πάλι μέσα στο 1.18. ως $a^1 - a\#^1 - h$ και $d^1 - e^2$. Το «Β» αντίστοιχα χρησιμοποιεί το φθογγικό υλικό $a^1 - h$

²⁶³ Ο αναγνώστης μπορεί να εντοπίσει την ίδια τεχνική και στη φράση 1.4.

²⁶⁴ ο.π.

²⁶⁵ Βλ. μεταξύ άλλων, τις αναλύσεις των φράσεων 1.1. και 1.7. αντίστοιχα.

– $d^1 / a\#^1 - h - d^1 / e^2 - d^1 - h / a\#^1 - d^1 - e^2$, ενώ κι αυτό με τη σειρά του συνδέει εσωτερικά τις δύο φράσεις ως $b^2 - ab^2$ [1.17.] – e^2 [1.18.]. Μέσα στη φράση δε εμφανίζονται και μοτιβικοί σχηματισμοί τύπου «B'» όπως $a^1 - h - e^2 / a\#^1 - h - e^2 / d^1 - e^2 - a^1$.

1.19. Για δεύτερη φορά (βλ. 1.7.) στην πορεία της σύνθεσης έχουμε ένα crescendo από mf. σε f. Ο δομικός ρόλος αυτού του crescendo τώρα ωστόσο έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από πριν μιας και προετοιμάζει την τελική κορύφωση για αυτό το τμήμα της σύνθεσης. Συνεχίζοντας, το ρυθμικό χαρακτηριστικό της φράσης είναι κυρίως τα τρίχηχα ογδόων, που με την ύπαρξη παύσης ή σύνδεσης διαρκείας παράγουν το ίδιο ακουστικό δεδομένο με αυτό της φράσης 1.16. Το «A» αντιπροσωπεύεται εδώ από τις νότες $a^1 - g\#^1$, ενώ το «B» από το μοτίβο $a^1 - g\#^1 - e^1$. Τέλος, το τρίτο μοτιβικό χαρακτηριστικό του έργου παρουσιάζεται σε μορφή ελάσσονας συγχορδίας ως $c\#^1 - e^1 - g\#^1$. Η σύνδεση επιτυγχάνεται μέσω του μοτίβου «B» ($a\#^1 - d^1$ [1.18.] – a^1 [1.19.]).

1.20.1. Φράση που ευθέως παραπέμπει στη πρώτη ιδέα του έργου (1.1.). Η ρυθμική διάταξη καθώς κι η χρήση τυπικών χαρακτηριστικών άρθρωσης συγκλίνουν προς αυτό. Το νέο φθογγικό υλικό συνδέεται με το προϋπάρχον μέσω μοτιβικών σχημάτων «B» ($e^1 - c\#^1$ [1.19.] – h [1.20.1.] / $g\#^1 - c\#^1$ [1.19.] – h [1.20.1.]). Η ίδια η φράση περιέχει ακόμη όμοιους σχηματισμούς ($h - d\#^1 - e\#^1 / h - c\#^1 - e\#^1 / d\#^1 - e\#^1 - g\#^1 / e\#^1 - g\#^1 - a\#^1 / g\#^1 - a\#^1 - c\#^2 / a^1 - g\#^1 - c\#^1 / g\#^1 - a\#^1 - d^1 / a^1 - c\#^1 - d^1 / g^1 - h^1 - c\#^2 / a^1 - h^1 - d^1 / a^1 - h - d\#^1$). Το μοτίβο «B'» απεικονίζεται μέσα από φθογγικά σύνολα όπως $a\#^1 - h - e\#^1 / d\#^1 - g\#^1 - a\#^1 / c\#^1 - d^1 - g^1 / g^1 - g\#^1 - c\#^1 / c\#^1 - d\#^1 - g\#^1 / g\#^1 - a^1 - d^1$ (ρυθμικά - δομικά). Το μοτίβο «A» είναι κατά βάση μη ρυθμικά διατεταγμένο μέσα στο σύνολο του φθογγικού υλικού ($g^1 - g\#^1 - a^1 - a\#^1 - h - c\#^1 - d^1 - d\#^1 - e\#^1$) αλλά συναντιέται και ρυθμικά οργανωμένο ως $e\#^1 - d\#^1 / a\#^1 - g\#^1 / a^1 - h - c\#^1 - d^1 / g^1 - a^1 - h - c\#^1$, καθώς κι ως $g^1 - g\#^1 - a^1$ (πρόκειται και πάλι για φθόγγους με accent όπως στις φράσεις 1.4., 1.14., 1.17.). Τέλος, το τρίτο μοτιβικό σχήμα («C») παρουσιάζει δομική οργάνωση μέσα από συγχορδίες όπως $g\#^1 - h - d\#^1 / a\#^1 - c\#^1 - e^1 / g\#^1 - h - d^1 / g^1 - h - d^1$.

1.20.2. Το crescendo της προηγούμενης φράσης οδηγεί σ' αυτήν, ενισχύοντας τη θέση της και ενδυναμώνοντας περαιτέρω την έννοια της κορύφωσης. Η φράση αυτή παρουσιάζει τα ίδια χαρακτηριστικά αφενός ρυθμο-μελωδικής ανάπτυξης και αφετέρου εξέλιξης της άρθρωσης όπως και των γενικότερων ηχοχρωματικών παραμέτρων. Η σύνδεση με το 1.20.1. επιτυγχάνεται μέσα από μοτιβικές ομαδοποιήσεις τύπου «A» (g^1 [1.20.1.] – $f\#^1 - e\#^1$ [1.20.2.]), «B'» ($h - c\#^1$ [1.20.1.] – $f\#^1$ [1.20.2.]), καθώς και «C» (g^1 [1.20.1.] – $e^1 - c\#^1$ [1.20.2.]), αν και η ισχύς του τελευταίου βασίζεται στο δομικό ρόλο που έχει παρά στη συνεχόμενη ρυθμική ροή, που εν προκειμένω παρουσιάζει το «A». Το ίδιο μοτιβικό σύνολο («A») ωστόσο αποκτά τον δομικό αυτό ρόλο όταν η ανάλυση κάνει αναφορά στο φθογγικό υλικό της φράσης ($c\#^1 - d\#^1 - e^1 - e\#^1 - f\#^1 - g\#^1$). Σχηματοποίηση μοτίβων με βάση το «B» έχουμε ως $f\#^1 - e\#^1 - c\#^1 / f\#^1 - e^1 - c\#^1 / g\#^1 - f\#^2 - d\#^1 / c\#^1 - d\#^1 - f\#^{1/2} / d\#^1 - e^1 - g\#^1$. Η παρουσίαση του μοτίβου «B'» γίνεται από τα φθογγικά σύνολα $c\#^1 - f\#^1 - g\#^1$ και $c\#^1 - d\#^1 - g\#^1$. Το «C» μέσω των συνόλων $c\#^1 - e^1 - g\#^1$ και $c\#^1 - e\#^1 - g\#^1$ αποδεικνύει την παρουσία του.

1.21. Δεδομένης της ομοιότητας του συνολικού φθογγικού χαρακτήρα του 1.20.2. ($c\#^1 - d\#^1 - e^1 - e\#^1 - f\#^1 - g\#^1$) και αυτής τη φράσης ($c\#^1 - d^1 - e^1 - f\#^1 - g\#^1$), θα μπορούσε κανείς να την ταξινομήσει στην ανάλυση ως 1.20.3. Απ' την άλλη βέβαια, η κατά ένα τρόπο μεγένθυση των ρυθμικών παραμέτρων της νέας φράσης, μέσω χρήσης κυρίως ογδόων, θα υπαγόρευε αντίστοιχα την καταλογοποίηση της με τον τρόπο που τελικά προτείνεται εδώ. Με το μοτίβο $d\#^1$ [1.20.2.] – $f\#^1 - c\#^2$ [1.21.]

(σχήμα «B») διατηρείται η σχέση με τα προηγούμενα, ενώ εκτός από το $e^{2/3} - d^2$ δεν εμφανίζεται άλλο ρυθμικά παρατεταγμένο και ομαδοποιημένο μοτίβο τύπου «A», αν και το $c\#^1 - d\#^1 - e^1 - e\#^1 - f\#^1$ θα μπορούσε να ενταχθεί στην ίδια κατηγορία. Το «B» δε, εκτός από την εσωτερική συνάφεια που παρέχει στη νέα φράση με όσα προηγήθηκαν, χαρακτηρίζεται και από τα σχήματα $c\#^2 - e^{3/2} - f\#^1 / d^2 - e^{2/3} - g\#^1$. Η παραλλαγή δε αυτού («B'») εκφράζεται μέσω των μοτιβικών προτύπων $f\#^1 - g\#^1 - c\#^2 / d^2 - c\#^2 - g\#^1$. Το «C» διατηρεί και εδώ τον ίδιο συγχορδιακό συνδυασμό ($c\#^1 - e^1 - g\#^1$) όπως στο 1.20.2. Το ηχόχρωμα που προτείνει ο συνθέτης εδώ (ff.) σε συνδυασμό με την εν χρήση τονική περιοχή (αναφέρομαι συγκεκριμένα στον φθόγγο e^3 που τώρα έχει μεγαλύτερη βαρύτητα σε σχέση με την πρώτη εμφάνιση του στη φράση 1.17.) είναι δηλωτικά της καλλιεργούμενης πύκνωσης της έντασης καθώς και ολοκλήρωσης της κορύφωσης.

1.22.1. Μέσα από το $e^2 - d^2$ [1.2.1.] - $c\#^1$ [1.22.1.] (σχήμα «A»), το $g\#^1$ [1.21.] - $a\# - c\#^1$ [1.22.1.] (σχήμα «B») και το $g\#^1$ [1.21.] - $c\#^1 - f\#^1$ [1.22.1.] (σχήμα «B'») εμφανίζεται η νέα ιδέα. Ξεκινά από τις χαμηλότερες φθογγικές αναφορές ($c\#^1 / a\#$) προκειμένου να φτάσει στην υψηλότερη νότα του έργου έπειτα από δύο φράσεις. Όλες οι μοτιβικές ομαδοποιήσεις («A»: $a\# - h\#^1 - c\#^1 /$ «B»: $f\#^1 - a\# - h\#^1 /$ «B'»: $h\#^1 - c\#^1 - f\#^1 /$ «C»: $f\#^1 - a\# - c\#^1$) αντιπροσωπεύονται με επάρκεια. Ολοκληρώνοντας, αν παραληφθούν προς στιγμήν οι φθόγγοι της δεύτερης ουσιαστικά ατσακατούρας του έργου (που δίνει μία τυπική μοτιβική οργάνωση «A» στο συνολικό άκουσμα), οι φθόγγοι $c\#^1$ και $h\#^1$ παρατηρεί κανείς πως απέχουν διάστημα 7^{ns} M. (για το διάστημα της 7^{ns} βλ. φράση 1.7.). Η ολοκλήρωση ωστόσο της συνθετικής ιδέας, σχετικά με αυτό το στοιχείο, αναλύεται με μεγαλύτερη επάρκεια στην επόμενη φράση.

1.22.2. Εν είδει διαστηματικής αναφοράς - εξέλιξης της φράσης 1.18. ο συνθέτης κάνει χρήση και εδώ διαστημάτων 7^{ns} ($c\#^1 - h\#^1$ 1.22.1.) και $4^{ns}/5^{ns}$ ($d\#^2 - a\#^2$ 1.22.2.). Χαρακτηριστικά δε ο φθόγγος $d\#$ που κανείς θα περίμενε να έχει τοποθετηθεί στις νότες αξίας μισού (όπως άλλωστε το υπόλοιπο σχετικό φθογγικό υλικό), βρίσκεται εντούτοις στην ατσακατούρα (3^{ns} εμφάνιση) αυτής της φράσης. Οι δύο ενότητες (1.22.1. και 1.22.2.) σχετίζονται μέσα από μοτιβικές παραμέτρους, τις οποίες χαρακτηρίζουν σχήματα τύπου «B'» ($h\#^1$ [1.22.1.] - $f\#^2 - a\#^2$ [1.22.2.]) και «C» ($h\#^1$ [1.22.1.] - $d\#^2 - f\#^2$ [1.22.2.]). Με εξαίρεση την έτερη σχηματιζόμενη συγχορδία $d\#^2 - f\#^2 - a\#^2$ κανένα άλλο μοτιβικό δομικό σχήμα δεν υπάρχει μέσα σ' αυτή τη φράση.

1.22.3. Μέσω ρυθμικής επιτάχυνσης (τρίηχα τετάρτων σε σχέση με τα μισά που υπήρχαν στις φράσεις 1.22.1. και 1.22.2.) και σύμπτυξης του μελωδικού υλικού των δύο προηγούμενων φράσεων προκύπτει αφενός η ομαδοποίηση και αυτής της ιδέας ως 1.22. Αφετέρου, η επιτάχυνση που προαναφέρθηκε σε συσχετισμό με το crescendo και το άκουσμα του φθόγγου $f\#^3$ (υψηλότερη νότα) δηλώνουν απερίφραστα πως η κορύφωση που ετοιμαζόταν, ηχοχρωματικά τουλάχιστον, από το 1.19. ολοκληρώθηκε εδώ. Το μοτίβο «A» εμφανίζεται με τους φθόγγους $c\#^2 - d^3$, ενώ το «B» μέσω των $a\#^2 - c\#^2 - d^3$ και $c\#^2 - d^3 - f\#^3$. Το «C» τέλος όπως και στο 1.22.1. εμφανίζει το συγχορδιακό σχηματισμό $f\#^3 - a\#^2 - c\#^2$.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 10 - 31)

2.1.1. Στην αρχή του τμήματος ο εκτελεστής θέτει σε λειτουργία το χρονόμετρο. Για τα πρώτα 12^η ουσιαστικά ο σαξοφωνίστας δεν έχει μέρος και ο ρόλος της εξέλιξης του έργου ανατίθεται στο CD. Έπειτα από αυτό το χρονικό διάστημα, ακούγεται η πρώτη φράση του σαξοφώνου σε $q = 46$ (με ειδική σημείωση από τον συνθέτη για την αποφυγή ενδεχόμενης επιτάχυνσης του μουσικού) και ppp. δυναμική με παράλληλη ύπαρξη ενός σύντομου σχήματος *crescendo* – *decrescendo*.

Ο πρώτος φθόγγος του σαξοφώνου είναι ο $g\#^1$, που βρίσκεται σε απόσταση 4^η αυξ. από την πρώτη νότα του έργου (d^1 , φράση 1.1.)²⁶⁶ και εισάγεται από άρση, όπως και οι υπόλοιπες φράσεις του τμήματος. Επίσης, η δομική οργάνωση της πρώτης - τελευταίας νότας του πρώτου μέρους και των αντίστοιχων φθόγγων του δεύτερου δημιουργεί δύο βασικούς μοτιβικούς σχηματισμούς τύπου «B» (d^1 [1.1.] – $f\#^3$ [1.22.3.] – $g\#^1$ [2.1.1.] / db^1 [2.38.] – d^1 [1.1.] – $f\#^3$ [1.22.3.]), όπως και δύο χαρακτηριστικά μοτίβα, δύο φθόγγων, τύπου «A» (db^1 [2.38.] – d^1 [1.1.] / $f\#^3$ [1.22.3.] – $g\#^1$ [2.1.1.])²⁶⁷.

Η δεύτερη νότα, η οποία προσεγγίζεται με άρθρωση *legato* σε σχέση με την προηγούμενη και ως τη φράση 2.4.2. δεν ακούγεται ξανά, βρίσκεται τονικά μεταξύ των φθόγγων g^2 και $g\#^2$ ²⁶⁸. Τέτοιου τύπου μικροδιαστήματα²⁶⁹ είναι παρόντα γενικά στη σύγχρονη μουσική και συνηθισμένα στη μουσική σκέψη του Δ. Νικολάου. Με διάφορους τρόπους μπορεί κάποιος εκτελεστής να προσεγγίσει αυτό το σημείο και να αποδώσει ηχητικά την ιδέα του συνθέτη. Ένα μέσο κοινώς αποδεκτό σχετίζεται αφενός με την παραγωγή του φθόγγου $g\#^2$ και το χαμήλωμα του είτε με χαλάρωση του κάτω χείλους του εκτελεστή, είτε με το χαμήλωμα της γλώσσας του²⁷⁰. Ένας άλλος τρόπος, είναι η χρήση περισσότερων κλειδιών του σαξοφώνου που με συγκεκριμένους συνδυασμούς²⁷¹ μπορούν να χαμηλώσουν τονικά τον εκάστοτε φθόγγο. Ίσως δε αυτός ο τρόπος να είναι καταλληλότερος μια και ο ήχος είναι πιο σταθερός, αφού ο σαξοφωνίστας δεν μεταβάλλει τον δικό του τρόπο παραγωγής ήχου.²⁷² Ενδεχομένως, με την διαφοροποίηση χειλιών / γλώσσας – λαιμού να παρουσιάζεται κάποια μορφή αστάθειας στο τελικό ηχητικό δεδομένο. Σε κάθε περίπτωση βέβαια αυτό εξαρτάται πλήρως από τον ερμηνευτή, μιας και ο συνθέτης δεν καθορίζει ο ίδιος επακριβώς τον τρόπο με τον οποίο θέλει να προκύψουν τέτοιου τύπου εφέ. Τέλος ένας τρίτος δρόμος για την παραγωγή αυτής της νότας είναι ο πειραματισμός με το ποσοστό ανοίγματος του κλειδιού που παράγει την νότα $g\#^2$. Και αυτό το μέσο όμως είναι χαρακτηριστικό για την τονική του αβεβαιότητα.

²⁶⁶ Βλ. σχετικά και τον πίνακα μακροδομικών σχέσεων στο τέλος της ανάλυσης.

²⁶⁷ Βλ. ακόμη την ανάλυση της φράσης 2.10., καθώς και την υποσημείωση 276.

²⁶⁸ Αν δεχτούμε πως η απόσταση ημιτονίου αποτελείται από 6 τεταρτημόρια, κατά τη θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής Παράδοσης, η μονόγραμη δίσση που εμφανίζεται εδώ οξύνει τη νότα g^2 κατά δύο τεταρτημόρια.

²⁶⁹ Βλ. Κεφ. 2.3.2.1.

²⁷⁰ Γενικά είναι ευκολότερο στο σαξόφωνο και δη σ' αυτήν την έκταση το χαμήλωμα του τονικού ύψους μιας νότας, παρά η όξυνση του. Θα ήταν δυσκολότερη δηλαδή από τεχνικής άποψης η παραγωγή του φθόγγου g^2 και ως εκ τούτου η όξυνση της (μέσω σύσφιξης των χειλιών και της γλώσσας). Αναφορικά δε με την ευκολία διαφοροποίησης του τονικού ύψους ανοδικά ή καθοδικά, βλ. και Κεφ. 2.3.2.4. (*vibrato*).

²⁷¹ Οι συνδυασμοί αυτοί είναι ουσιαστικά άπειροι. Η αγγλική ορολογία (*cross fingerings*) μπορεί να αποδοθεί με το νεολογισμό «διχαλωτοί δακτυλισμοί». Βλ. σχετικά Γιάννου 2002: 13.

²⁷² Ένα ενδεχόμενο εδώ για τον εκτελεστή θα ήταν να χαμηλώσει ελαφρώς το κλειδί που παράγει το φθόγγο d . Αν το κλείσει ολόκληρο ωστόσο, η παραγομένη νότα προκύπτει να είναι η $f\#$ πια και όχι η $g(\#)$.

2.1.2. Πρόκειται για ρυθμο-μελωδικό εμπλουτισμό της προηγούμενης φράσης, καθώς και διαφοροποίηση της άρθρωσης από legato σε non legato. Απ' την άλλη, το ηχόχρωμα διατηρεί τα ίδια χαρακτηριστικά. Η ρυθμική καινοτομία που εμφανίζεται εδώ βασίζεται στην χρήση τρίηχου τετάρτων, εκτός από τα μισά που είναι ακόμα σε χρήση, και κατ' επέκταση η μεγένθυση ουσιαστικά του υλικού της φράσης 2.1.1. Ο εμπλουτισμένος μελωδικός παράγοντας αποδεικνύεται με την χρήση και άλλων κοντινών φθόγγων προς το $g\#$ και πάλι μέσω μικροδιαστηματικών τεχνικά δεδομένων²⁷³.

2.2.1. Η δυναμική, η άρθρωση καθώς και η εισαγωγή της φράσης αυτής μέσω άρσης παραπέμπουν ευθέως στη αρχική ιδέα του τμήματος αυτού (2.1.1.), που μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί κεντρικός πυρήνας από τον οποίο προέρχονται οι ιδέες 2.1.2. καθώς και 2.2.1. – 2.2.2. Άλλωστε οι φράσεις αυτές (2.2.1. – 2.2.2.) θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν στην ανάλυση ως 2.1.3 και 2.1.4., κάτι που δεν γίνεται ωστόσο επειδή η εξέλιξη της αρχικής συνθετικής ιδέας πλέον υλοποιείται και με άλλα μέσα. Μία ακόμα παράμετρος δε που συνηγορεί υπέρ της σχέσης της παρούσας φράσης με τα προηγούμενα δεδομένα είναι και η εμμονή στο φθόγγο $g\#^1$, αν και η νότα αυτή θα ακούγεται με τη σημασία που φέρει εδώ ως και το 2.4.2.

Το φθογγικό υλικό της φράσης αυτής αποτελείται από τις νότες $g\#^1 - a^1 - h^1$ (μοτιβικό σχήμα «Α»). Ο συνθέτης από την αρχική νότα που παρουσιάζει (βλ. 2.1.1.), δημιουργεί ένα μικροδιαστηματικό παιχνίδι (2.1.1. - 2.1.2.) επιθυμώντας να επηρεάσει μικρο-εξελικτικά αυτή την πρώτη ιδέα και στη πορεία εμφανίζει μία πιο οικεία, αναλυτικά, ανάπτυξη του υλικού του (μοτίβο «Α»), η οποία συνεχίζεται και παρακάτω.

2.2.2. Και εδώ υπάρχει η νότα $g\#^1$, η οποία μάλιστα ακούγεται δύο φορές στην πορεία της φράσης, αλλά όχι στην αρχή της, όπως λάμβανε χώρα ως εδώ. Επιπρόσθετα, παρουσιάζονται και οι φθόγγοι $c^1 - d\#^1 - e^1$. Το υλικό αυτό μπορεί να αντιμετωπιστεί με δύο τρόπους. Αν θεωρηθεί μοτίβο «Α», αποτελεί μελωδική συνέχεια του αντίστοιχου τμήματος ($g\#^1 - a^1 - h^1$) στο 2.1.2²⁷⁴. Ταυτόχρονα όμως παράγει διαφορετικά μοτιβικά πρότυπα «Β», αρχικά το ίδιο αυτό μοντέλο που χρησιμοποιήθηκε ως «Α», $c^1 - d\#^1 - e^1$ και στη συνέχεια το δομικό σχήμα $g\#^1 - e^1 - d\#^1$. Ολοκληρώνοντας την παράθεση μοτιβικών σχηματισμών, τόσο το «Β» ($a^1 - h^1$ [2.2.1. – e^1 [2.2.2.]]) όσο και το «C» χρησιμοποιείται σε πρώτη φάση για να συνδέσει τις φράσεις 2.2.1. και 2.2.2. (η εσωτερική σύνδεση ως τώρα επιτυγχάνονταν μέσω της εμφάνισης του φθόγγου $g\#^1$ στην αρχή των φράσεων). Χαρακτηριστικά για το «C» συντελείται μέσω του μείζονα συγχορδιακού σχηματισμού h^1 [2.2.1.] – $e^1 - g\#^1$ [2.2.2.]. Στη συνέχεια, ακούγονται τα μοτίβα $c^1 - e^1 - g\#^1$ και $g\#^1 - c^1 - d\#^1$. Να τονιστεί επίσης πως τόσο η άρθρωση (legato), όσο και ο χαρακτήρας της δυναμικής (ppp. < pp. >) διατηρούν ακόμη τα ίδια χαρακτηριστικά με το αρχικό δεδομένο της φράσης 2.1.1.

2.3. Η διάθεση του δημιουργού να διατηρήσει αφενός τα προϋπάρχοντα συνθετικά χαρακτηριστικά (legato, ηχοχρωματικό σχήμα crescendo – decrescendo, εμμονή στη νότα $g\#^1$) είναι εμφανής. Αφετέρου, η προσέγγιση δυναμικής p. (για πρώτη φορά στο μέρος αυτό), η εμφάνιση ογδών, που επίσης χρησιμοποιούνται τώρα για πρώτη

²⁷³ Κατ' αναλογία με την μονόγραμμη δίεση της φράσης 2.1.1. η μονόγραμμη ύφεση που χρησιμοποιείται εδώ χαμηλώνει το τονικό ύψος των φθόγγων g^1 και a^1 κατά δύο τεταρτημόρια. Αναφορικά δε με τους τρόπους παραγωγής αυτών των φθόγγων βλ. σχόλια φράσης 2.1.1. όπως επίσης, Κεφ. 2.3.2.1.

²⁷⁴ Το διάστημα της 2^{ης} αυξ. ($c^1 - d\#^1$) δεν δημιουργεί κάποιο πρόβλημα σ' αυτή την ερμηνεία καθώς ο Δ. Νικολάου όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα χρησιμοποιεί τα διαστήματα αυτά χωρίς ιδιαίτερο προβληματισμό σε σχέση με το είδος τους ή την σειρά διαδοχής (βλ. σχετικά τη φράση 1.1.).

φορά και η χρήση του φθόγγου $g\#^1$ στο κλείσιμο πλέον της φράσης και δη σε decrescendo, δηλώνουν αν μη τι άλλο μία εμφανή διάθεση περαιτέρω διαφοροποίησης του υλικού.

Το 2.3. σχετίζεται με το 2.2.2. μέσω του μοτίβου «B» $g\#^1 - d\#^1$ [2.2.2.] - $f\#^1$ [2.3.]. Μέσα στην ίδια φράση ο ίδιος συνδυασμός παρουσιάζεται από τους φθόγγους $f\#^1 - d\#^1 - g\#^1$ και $h^1 - g\#^1 - f\#^1$. Το μοντέλο «A» αντιπροσωπεύεται από το δίφθογγο μοτίβο $g\#^1 - f\#^1$. Τέλος, το «C» παρουσιάζει τα δεδομένα $h^1 - d\#^1 - f\#^1$ και $g\#^1 - h^1 - d\#^1$.

2.4.1. Έπειτα από τη διάθεση αλλαγής που φάνηκε με την φράση 2.3., εδώ ο συνθέτης προετοιμάζει και διαθέτει έτσι το υλικό του ώστε να δημιουργήσει μία μικρή αίσθηση κορύφωσης, εμφανή στις φράσεις 2.4.2. και 2.5. Η πύκνωση και η ένταση που δημιουργείται σχετίζεται με θέματα δυναμικής (pp. < p. > 2.4.2. / mp. 2.5.), αύξησης της έκτασης του εν χρήσει μελωδικού υλικού (επαναπροσέγγιση του φθόγγου $g\#^2$ βλ. φράση 2.1.1.) και ενίσχυσης του ρυθμικού παράγοντα όπου μαζί με την ύπαρξη ογδών παράλληλα χρησιμοποιείται μελωδική τρίλια στο 2.4.1. και ηχοχρωματική στο 2.4.2. αντίστοιχα.

Το μελωδικό υλικό ομαδοποιείται με τα προηγούμενα σε ένα σύνολο «A» ($f\#^1 - g\#^1$ [2.3.] - a^1 [2.4.1.]), ενώ άλλα αντίστοιχης, δομικής και όχι τόσο ρυθμικής ομαδοποίησης, σχήμα είναι και το $c^2 - d^2 - eb^2 - f\#^1$. Στη συνέχεια, το «B» παρουσιάζεται μέσα από μοτιβικές οργανώσεις όπως $d^2 - eb^2 - f\#^1 / d^2 - c^2 - a^1$, και το «B'» από αντίστοιχες ομάδες φθόγγων όπως $a^1 - d^2 - eb^2$. Αυτό βέβαια που παρουσιάζει εντονότερο ενδιαφέρον είναι οι σχηματισμοί του «C» ($f\#^1 - a^1 - c^2 / c^2 - eb^2 - f\#^1 / a^1 - c^2 - eb^2 / d^2 - f\#^1 - a^1$) μέσα στη φράση, καθώς και η τριπλή εμφάνιση ελαττωμένων συγχορδιακών παραμέτρων. Η φράση τέλος διατηρεί την σύνδεση της με τα προηγούμενα μέσω μοτιβικών χαρακτηριστικών τύπου «B'» ($g\#^1$ [2.3.] - $a^1 - d^2$ [2.4.1.]).

2.4.2. Συνεχίζοντας την πύκνωση του υλικού του ο συνθέτης, εισάγει αυτή τη φράση την οποία και ενώνει διπλά με τα προηγούμενα δεδομένα. Αφενός, μέσω της ελαττωμένης συγχορδίας («C») $c^2 - eb^2$ [2.4.1.] - $f\#^2$ [2.4.2.], αφετέρου με το μοτιβικό σχήμα «B», δηλαδή $c^2 - eb^2$ [2.4.1.] - e^2 [2.4.2.]. Αν ωστόσο συνυπολογίσουμε και τον επόμενο φθόγγο της νέας φράσης στη μεταξύ φράσεων σύνδεση, βλέπουμε το σχηματισμό $c^2 - eb^2$ [2.4.1.] - a^1 που δομικά παραπέμπει σε ένα ακόμη χαρακτηριστικό μοτίβο «C».

Το σύνολο του φθογγικού υλικού λειτουργεί δομικά ως ένα «A» ($d\#^2 - e^2 - f\#^2 - g\#^2 - a^1$), ενώ μοτιβικά μοντέλα «B» ($a^1 - f\#^2 - e^2 / g\#^2 - f\#^2 - d\#^2 / e^2 - g\#^2 - a^1$) και «B'» ($g\#^2 - a^1 - d\#^2$) και «B''» ($g\#^2 - a^1 - d\#^2$) παρουσιάζονται τόσο ρυθμικά όσο και δομικά διατεταγμένα στο σύνολο της φράσης. Το «C» τέλος, εμφανίζεται με το χαρακτηριστικού είδους μοτίβο ελαττωμένης συγχορδίας ($d\#^2 - f\#^2 - a^1$).

Σχετικά δε με την παραγωγή της ηχοχρωματικής τρίλιας που ζητά ο συνθέτης από τον εκτελεστή στο τέλος της φράσης, ο συντάκτης έχει να προτείνει τρεις λύσεις. Σίγουρα το εφέ που απαιτείται δεν μπορεί να γίνει με κάποιον άλλον τρόπο πέρα από τη διαφοροποίηση ενός ακόμη κλειδιού που επηρεάζει το φθόγγο $g(\#)^2$ για κάποια ελάχιστα τεταρτημόρια. Η πρώτη λοιπόν και καλύτερη, για τον γράφοντα, πρόταση, ηχητικά πάντοτε, είναι η τρίλια με τη τάπα (και όχι το κλειδί) του φθόγγου b , της χαμηλότερης δηλαδή νότας του σαξοφώνου. Η επόμενη πρόταση περιλαμβάνει την αντίστοιχη διεργασία με το κλειδί αυτή τη φορά που εναλλακτικά παράγει το φθόγγο $f\#$. Στην βιβλιογραφία μεθόδων για σαξόφωνο το κλειδί αυτό ονομάζεται Tf. (βλ. και πίνακα δακτυλισμών, Κεφ. 6.5.). Τέλος, μία τρίτη λύση είναι και το κλειδί που δίνει τη νότα $d\#^{1/2}$ στο σαξόφωνο αν και το ηχητικό αποτέλεσμα εδώ δεν είναι

τόσο πλούσιο όσο με τα προηγούμενα δεδομένα. Να σημειωθεί πως στο τέλος της φράσης η νότα φθίνει ηχητικά μέσω ενός *decrecendo* που διατηρείται από την αρχή του 2^{ου} τμήματος στο κλείσιμο κάθε ιδέας. Επιπλέον, με το τέλος της φράσης, ο συνθέτης σημειώνει στην παρτιτούρα για τον εκτελεστή πως έχει ήδη συμπληρωθεί ένα λεπτό (1') από την στιγμή που έχει ξεκινήσει το δεύτερο τμήμα.

2.5.1. Η κορύφωση ουσιαστικά διατηρείται αποκλειστικά σε ό, τι σχετίζεται με το ηχοχρώμα. Σ' αυτή τη φράση προσεγγίζεται το *mp.* για πρώτη φορά και συγκεκριμένα ο ερμηνευτής πρέπει να το αποδώσει με γλυκύτητα, ηχηρότητα και εκφραστικότητα (*dolce*, *sonoro*, *espressivo*) κατά τη βούληση του συνθέτη. Η ρυθμική οργάνωση από τρίηχα που παρουσιάστηκε στο 2.1.2. συνεχίζεται και εδώ, όπως χαρακτηριστικά θα παρουσιάζεται και παρακάτω.

Οι φθόγγοι $h - c\sharp^2 - d^2 - f\sharp^1$, που αποτελούν το μελωδικό γνώρισμα της φράσης αυτής ομαδοποιούνται στις αντίστοιχες ομάδες ως «Α»: $h - c\sharp^2 - d^2$, «Β»: $c\sharp^2 - d^2 - f\sharp^1$, «Β'»: $h - c\sharp^2 - f\sharp^1$ και «C»: $h - d^2 - f\sharp^1$. Το *decrecendo* στο τέλος της φράσης βοηθά σημαντικά στην είσοδο της επόμενης ιδέας.

2.5.2. Τα δεδομένα του ηχοχρώματος (*pp.*), της πτώσης της έντασης στη προηγούμενη φράση (*decrecendo* στο 2.5.1.) και της χρήσης του ίδιου μοτιβικού πυρήνα («Β'») και δη από τους ίδιους γενικά φθόγγους ($h - c\sharp^2 - f\sharp^1$ [2.5.1.] / $h^1 - c\sharp^2 - f\sharp^1$ [2.5.2.]), είναι σε θέση για να χαρακτηρίσουν την παρούσα φράση ηχώ της προηγούμενης. Χαρακτηριστικό στο τέλος της φράσης δε είναι το σχήμα *crescendo - decrecendo*, που ως τώρα ακούγεται στο κλείσιμο κάθε ιδέας. Επιπλέον, ο συνθέτης στην αρχή παρουσιάζει και τα χρονικά δεδομένα (1' 20'') που οφείλουν να απασχολούν τον εκτελεστή κατά την ερμηνεία του έργου.

2.6. Μέσω μοτιβικών σχηματισμών «Β'» ($f\sharp^1 - c\sharp^2$ [2.5.2.] - g^1 [2.6.] / $c\sharp^2$ [2.5.2.] - $g^1 - f^2$ [2.6.]) επιτυγχάνεται η εσωτερική συνοχή των δύο φράσεων. Το σύνολο του μελωδικού υλικού αποτελεί για άλλη μια φορά ένα μη ρυθμικά παρατεταγμένο μοτιβικό στοιχείο «Α» ($f^2 - g^1 - a\sharp^1 - h^1 - c\sharp^2 - d^2$). Με εξαίρεση ωστόσο τη νότα f^2 , το υπόλοιπο υλικό διαμορφώνεται ρυθμικά σε καθοδική φορά από το φθόγγο d^2 ως το g^1 . Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει μία μικρή πύκνωση (διπλό *crescendo* από *p.* σε *mp.*, ανοδικό διάστημα 7^{ης} μ.) και αμέσως μετά την χαλάρωση (συνέπεια στο σχήμα *crescendo - decrecendo*, καθοδική βηματική κίνηση, σταδιακή χαλάρωση ρυθμικών αξιών από τρίηχο ογδόων σε όγδοα και τέλος μισό) που επιβάλει μία τόσο σύντομη διάρκεια. Στοιχεία του «Β» μπορεί κανείς να εντοπίσει στις ομάδες $g^1 - f^2 - d^2 / f^2 - d^2 - c\sharp^2 / f^2 - c\sharp^2 - h^1 / d^2 - h^1 - a\sharp^1 / d^2 - c\sharp^2 - a\sharp^1 / h^1 - a\sharp^1 - g^1 / a\sharp^1 - g^1 - f^2$. Το «Β'» παρουσιάζεται μέσα από το σχήμα $d^2 - c\sharp^2 - g^1$. Το «C» τέλος εμφανίζεται στην αρχική του μορφή της ελαττωμένης συγχορδίας $g^1 - a\sharp^1 - c\sharp^2$, αλλά και ως $g^1 - h^1 - d^2 / a\sharp^1 - c\sharp^2 - f^2$.

2.7. Μελωδικά, ρυθμικά και ηχοχρωματικά αυτή η φράση κάλλιστα αποτελεί το τρίτο σκέλος (2.5.3.) της φράσης 2.5. Τα στοιχεία που διαφοροποιούνται (η αλλαγή του h σε $h\sharp$, καθώς και η διαφορετική και πάλι σειρά εκφοράς των φθόγγων) δεν θα επαρκούσαν σε καμία περίπτωση για κάποια πρόταση εναλλακτικής αριθμητικής καταγραφής ή αλλαγής του είδους της μοτιβικής οργάνωσης («Β'»). Η σύνδεση δε με τα προηγούμενα γίνεται εφικτή μέσα από μοτιβικά σχήματα «Α» ($d^2 - c\sharp^2 - h^1 - a\sharp^1 - g^1$ [2.6.] - $f\sharp^1$ [2.7.]), «Β» ($a\sharp^1 - g^1$ [2.6.] - $f\sharp^1$ [2.7.]), «Β'» (g^1 [2.6.] - $f\sharp^1 - h\sharp$ [2.7.] / g^1 [2.6.] - $f\sharp^1 - c\sharp^1$ [2.7.]) και «C» (δομικά, $a\sharp^1$ [2.6.] - $f\sharp^1 - c\sharp^1$ [2.7.]). Στο τέλος της φράσης σημειώνεται ξανά το χρονικό δεδομένο (1' 40'') για τον εκτελεστή.

2.8.1. Η μελωδική έκταση ($g\sharp^1 - f\sharp^1 - e^1 - d^1$, 4^η αυξ.) της παρούσας φράσης παραπέμπει άμεσα στη φράση 1.1. του έργου ²⁷⁵. Μοτιβικά συνδέεται μέσα από δύο φθογγικούς σχηματισμούς «B'» ($h\sharp - c\sharp^1$ [2.7.] – $f\sharp^1$ [2.8.1.] / $c\sharp^1$ [2.7.] – $f\sharp^1 - g\sharp^1$ [2.8.1.]). Δομικά το μοτίβο «A» είναι οργανωμένο αφ' εαυτού στο πλαίσιο της φράσης, ρυθμικά ωστόσο παρουσιάζει διάταξη δύο φθόγγων ανοδικά βηματικά και έπειτα πήδημα τρίτης καθοδικό ($f\sharp^1 - g\sharp^1 / e^1 - f\sharp^1 / d^1$). Ο τελευταίος μοτιβικός σχηματισμός που εμφανίζεται εδώ σχετίζεται με το μοντέλο «B» μέσω των φθογγικών συνόλων $g\sharp^1 - f\sharp^1 - d^1$ και $g\sharp^1 - e^1 - d^1$. Χαρακτηριστική τέλος είναι η παρουσία του τρίηχου σε ακόμα μία φράση του μέρους αυτού, καθώς και η εξακολουθητική εμφάνιση του ηχοχρωματικού σχήματος *crescendo – decrescendo* στο ίδιο πλαίσιο εξάρσεων του 2^{ου} τμήματος (έως mp.).

2.8.2. Επεξεργασμένη εκδοχή της προηγούμενης ιδέας, μία οκτάβα ψηλότερα, με προσθήκη ενός ακόμα φθόγγου (a^1), ρυθμική σμίκρυνση των τριήχων και επανεμφάνιση του μοτίβου *crescendo – decrescendo* στο τέλος της φράσης αυτή τη φορά και δη σε διάστημα 5^{ης} K. (για την σημασία του διαστήματος βλ. φράση 1.1.) από το 2.8.1. (d^1 [2.8.1.] – a^1 [2.8.2.]). Σχετίζεται θεματικά με το 2.8.1. μέσα από ένα μοτίβο «A» (d^1 [2.8.1.] – $e^2 - f\sharp^2$ [2.8.2.], καθώς και ένα αντίστοιχο τύπου «B» (d^1 [2.8.1.] – $f\sharp^2 - g\sharp^2$ [2.8.2.]). Γενικά δε, ισχύουν τα ίδια μοτιβικά δεδομένα μέσα σ' αυτή τη φράση, όπως και στη προηγούμενη, λόγω ομοιότητας του φθογγικού υλικού. Ο πρόσθετος φθόγγος (a^1) όμως δημιουργεί και νέες παραμέτρους οργάνωσης του μελωδικού υλικού. Αρχικά, η δομική εκφορά του «A» μετατρέπεται σε $a^1 - g\sharp^2 - f\sharp^2 - e^2 - d^2$ (διάστημα 5^{ης} K.), ενώ η ρυθμική σχέση διατηρείται αναλλοίωτη. Το «B» εμπλουτίζεται με μοτίβα όπως $e^2 - f\sharp^2 - a^1$ και $e^2 - g\sharp^2 - a^1$. Το «B'» αντίστοιχα εμφανίζεται μέσα από σχήματα τύπου $d^1 - g\sharp^2 - a^1 / a^1 - d^2 - e^2$. Τέλος το «C» παρουσιάζει μία μειζονα συγχορδιακή εκδοχή ($d^2 - f\sharp^2 - a^1$).

2.9. Μέσω μοτιβικών οργανώσεων «B'» ($a^1 - d^2$ [2.8.2.] – e^1 [2.9.] / a^1 [2.8.2.] – $e^1 - d\sharp^1$ [2.9.]) τα δύο υποσύνολα συνδέονται εσωτερικά. Το πεντάηχο τριακοστών-δευτέρων αποτελεί ένα από τα συντομότερα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και δη στο 2^ο τμήμα του έργου του. Το γεγονός της εμφάνισης του εδώ και δη με άρθρωση *non legato* (δυναμική αντίθεση στο *legato* των φράσεων ως τώρα), σε σχέση και με την παρουσία, για πρώτη φορά, απλά ενός *crescendo* (απουσία σχήματος *crescendo – decrescendo*) δηλώνει σαφώς μία μικρής κλίμακας κορύφωση, η οποία εκδηλώνεται κατά βάση παρακάτω (2.10.).

Το μοτίβο «A» διαγράφεται δομικά μέσω των φθόγγων $c\sharp^1 - d\sharp^1 - e^1 - f\sharp^1 - g\sharp^1$. Ρυθμικά η εξέλιξη που ακολουθεί θυμίζει σε έναν βαθμό αυτή των φράσεων 2.8.1./2., καθώς εμφανίζονται βηματικές καθοδικές κινήσεις ακολουθούμενες από διάστημα 4^{ης} K. ($e^1 - d\sharp^1 / g\sharp^1 - f\sharp^1 - g\sharp^1 / c\sharp^1$). Η χρήση του συνόλου χαρακτηριστικών «B» διαφαίνεται από τα μοτιβικά στοιχεία $d\sharp^1 - e^1 - g\sharp^1 / d\sharp^1 - f\sharp^1 - g\sharp^1 / c\sharp^1 - d\sharp^1 - f\sharp^1$. Αντίστοιχα, το «B'» παρουσιάζεται εμφανώς μέσω των σχηματισμών $c\sharp^1 - d\sharp^1 - g\sharp^1 / f\sharp^1 - g\sharp^1 - c\sharp^1$. Ολοκληρώνοντας, το «C» κάνει χρήση μίας και μόνης ελαττωμένης συγχορδίας $c\sharp^1 - e^1 - f\sharp^1$ ως πρότυπο, ενώ δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει και την ελάχιστονα $c\sharp^1 - e^1 - g\sharp^1$.

2.10. Η ηχοχρωματική ένταση βρίσκεται ήδη σε mp. και πρόκειται να το ξεπεράσει, για πρώτη φορά έπειτα από 2' περίπου, προσεγγίζοντας το mf. με απώτερο στόχο το f. στο τέλος της φράσης. Το μελωδικό υλικό δημιουργεί ένα δομικά διατεταγμένο μοντέλο «A» ($a^1 - h^1 - c^2$). Προσοχή απαιτείται στην επανεμφάνιση του τρίηχου, με χρήση βιμπράτο (πλατύ και άνετο, κατά τη βούληση του συνθέτη) στο

²⁷⁵ Επίσης, είναι η βασική μοτιβική ιδέα που αναπτύσσει ο συνθέτης σε ένα άλλο έργο του για σόλο σαξόφωνο. Βλ. Sax – Moments, Κεφ. 3.3.1.

τέλος του τμήματος αυτού. Να σημειωθεί πως βιμπράτο χρησιμοποιείται για πρώτη φορά ως τώρα²⁷⁶. Η φράση συνδέεται με τα προηγούμενα μέσα από σχηματισμούς μοτίβων «A» ($fx^1 - g\sharp^1$ [2.9.] – a^1 [2.10.]) και «B» ($g\sharp^1 - c\sharp^1$ [2.9.] – a^1 [2.10.] / $c\sharp^1$ [2.9.] – $a^1 - c^2$ [2.10.]).

Ενδιαφέρον τέλος παρουσιάζει η δομική οργάνωση που εμφανίζεται μεταξύ αυτού του τελικού φθόγγου (h^1) της φράσης 2.10., του πρώτου φθόγγου του τμήματος αυτού, καθώς και της πρώτης νότας του έργου. Προκύπτει χαρακτηριστικά η δημιουργία μιας ελαττωμένης συγχορδίας («C») d^1 [1.1.] – $g\sharp^1$ [2.1.1.] – h^1 [2.10.]. Επιπρόσθετα, το φθογγικό σύνολο \sharp^3 [1.22.3.] – $g\sharp^1$ [2.1.1.] – h^1 [2.10.] παράγει ένα μοτιβικό σχηματισμό τύπου «B»²⁷⁷.

2.11. Σύμφωνα με την παρτιτούρα του εκτελεστή, ο τελευταίος έχει μία κορώνα διάρκειας 18'' (2' 12'' – 2' 30''). Η φράση που εισάγεται έπειτα από αυτό το διάλειμμα συνδέεται μέσω ενός δομικού σχήματος «C» (h^1 [2.10.] – $f^2 - d^2$ [2.11.]), καθώς επίσης και μέσα από ένα μοτιβικό σχηματισμό «B'» ($c^2 - h^1$ [2.10.] – f^2 [2.11.]). Το σχήμα «B» ($f^2 - d^2 - c\sharp^2$) που προκύπτει είναι και το μόνο μοτιβικό χαρακτηριστικό αυτής της φράσης. Η άρθρωση δε, όπως και η εισαγωγή θεμάτων από άρση, εξακολουθούν να διατηρούν τα ίδια χαρακτηριστικά γνωρίσματα, παρόντα στο σύνολο του 2^{ου} τμήματος της σύνθεσης. Ο ηχοχρωματικός παράγοντας επίσης, χωρίς μεγάλες εξάρσεις ακόμη (mp. / mf.), θα συνεχίσει την χρήση του σχήματος *crescendo* – *decrescendo* σε μία πιο ελεύθερη ίσως εκδοχή ως και τη φράση 2.27. όπου εισάγονται εντονότερες ρυθμικές αξίες τριακοστών-δευτέρων και η επεξεργασία του τμήματος θα διαφοροποιηθεί αισθητά.

2.12. Τα φθογγικά σύνολα $d^2 - c\sharp^2$ [2.11.] – $g\sharp^1$ [2.12.] («B'») και $c\sharp^2$ [2.11.] – $g\sharp^1 - h^1$ [2.12.] («B») συνδέουν τις δύο φράσεις εσωτερικά. Το μελωδικό υλικό του 2.12. συναποτελείται από τις νότες $d\sharp^2 - f^2 - g\sharp^1 - h^1$. Με αυτά τα δεδομένα λοιπόν τα μοτιβικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν είναι $d\sharp^2 - f^2$ («A»), $h^1 - d\sharp^2 - f^2$ («B»), $f^2 - g\sharp^1 - h^1 / g\sharp^1 - h^1 - d\sharp^2$ («C»). Παρατηρεί κανείς την απουσία του σχηματισμού «B'», ο οποίος χρησιμεύει αποκλειστικά για να συνδέσει αυτό το νέο υλικό με το προϋπάρχον. Επίσης, στο τέλος της φράσης ο συνθέτης προσεγγίζει το ηχώχρωμα του f , από το οποίο δεν θα απομακρυνθεί άμεσα, προκειμένου με τη συμβολή και άλλων παραγόντων να δημιουργήσει μία ακόμη πύκνωση του υλικού του για ακόμα μία κορύφωση της έντασης δομικά.

2.13. Περισσότερη ενεργητικότητα και κίνηση αρχίζει σταδιακά να χαρακτηρίζει τις φράσεις τη μία μετά την άλλη. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται από τη χρήση ηχοχρωματικής τεχνικής *fp*. καθώς και το δεύτερο στη σειρά *crescendo* για ένα ακόμη f , το οποίο χωρο-χρονικά προκύπτει τη στιγμή που ακούγεται ο φθόγγος b^2 . Η νότα αυτή είναι μεν η ψηλότερη αυτού του μέρους ως τώρα, σε σχέση με το $g(\sharp)^2$ (βλ. φράση 2.1.1. / 2.4.2.), ωστόσο λειτουργικά αποκτά διαβατικό ρόλο προς άλλο ψηλότερο φθόγγο, ο οποίος θα έρθει με τη κορύφωση της καλλιεργούμενης έντασης. Να σημειωθεί επίσης πως το ηχοχρωματικό σχήμα *crescendo* – *decrescendo* εμφανίζεται και εδώ, χωρίς ωστόσο να επηρεάζει το συνολικό πύκνωμα που συντελείται σε ποικίλα επίπεδα, αλλά ως απόηχος μιας τεχνικής που χαρακτήρισε ως τώρα το 2^ο τμήμα. Επίσης, σ' αυτή τη φράση παρουσιάζεται και πάλι ένας ρυθμικός σχηματισμός τρίηχου, ο πρώτος έπειτα από τη διακοπή με την κορώνα μεταξύ των φράσεων 2.10. – 2.11., ενώ η άρθρωση δεν έχει διαφοροποιηθεί αισθητά σε κάτι νέο πέραν του *legato*, παρόλο που το μελωδικό υλικό μιας ιδέας, σε αντίθεση με τα γενικά χαρακτηριστικά των φράσεων του 2^{ου} μέρους, χωρίζεται λόγω άρθρωσης σε

²⁷⁶ Βλ. Κεφ. 2.3.2.4.

²⁷⁷ Για μία παρουσίαση και των υπόλοιπων μακροδομικών συσχετισμών τέτοιου τύπου βλ. ακόμη την συγκεντρωτική ανάλυση του πίνακα στο τέλος του κεφαλαίου.

δύο τμήματα (βλ. ακόμη φράσεις 2.4.1. και με διάστημα 3^{η5} στο δεύτερο υποσύνολο, όπως και 2.8.2.).

Συνεχίζοντας, η συνύπαρξη των φθόγγων $ab^2 - b^2 - db^2 - e^2 - f^2$ παράγει ποικιλία μοτιβικών σχηματισμών, με την ομαδοποίηση των οποίων προκύπτει η λίστα $ab^2 - b^2 / e^2 - f^2$ («Α»), $ab^2 - b^2 - db^2 / / e^2 - f^2 - ab^2 / f^2 - ab^2 - b^2 / db^2 - e^2 - f^2$ («Β»), $e^2 - f^2 - b^2$ («Β'»), $b^2 - db^2 - e^2 / db^2 - f^2 - ab^2 / db^2 - e^2 - ab^2$ («C»). Ο συσχετισμός αυτής της φράσης δε με την προηγούμενη είναι αποτέλεσμα ενός μοτίβου «Α» ($d\#^2$ [2.12.] - $e^2 - f^2$ [2.13.]).

2.14. Τα χαρακτηριστικά αυτής της φράσης αποτελούν ουσιαστικά πιστή συνέχεια των ιδεών του συνθέτη σε σχέση με την επερχόμενη κορύφωση. Το ηχόχρωμα και οι σχηματισμοί του, η άρθρωση, καθώς και η ρυθμο-μελωδική ταύτιση με το 2.13. είναι προφανή στοιχεία και εύλογα οδηγούν σε μία τέτοια διαπίστωση. Η εσωτερική συνάφεια με ό, τι προηγήθηκε έρχεται μέσω ενός μοτίβου «C» ($db^2 - f^2$ [2.13.] - ab^2 [2.14.]). Το φθογγικό υλικό ($db^2 - e^2 - f^2 - g^2 - ab^2 - b^2$) χρησιμεύει ως δομική παρουσίαση του «Α», ενώ επίσης σχηματοποιείται σε ρυθμικά διατεταγμένα μοτίβα τύπου «Α» ($f^2 - e^2$), «Β» ($e^2 - f^2 - ab^2 / db^2 - e^2 - f^2 / f^2 - g^2 - b^2 / ab^2 - b^2 - db^2$), «B'» ($e^2 - f^2 - b^2 / db^2 - g^2 - ab^2$) και «C» ($db^2 - f^2 - ab^2 / db^2 - e^2 - g^2 / e^2 - g^2 - b^2 / g^2 - b^2 - db^2 / b^2 - db^2 - f^2$).

2.15. Οι διαδοχικές 3^{ε5} ($a^2 - c^3 - eb^3$, μοτίβο «C») που αποτελούν το φθογγικό υλικό της φράσης, ενώνονται με τα προηγούμενα αφενός μέσω δομικά διατεταγμένου μοτιβικού σχηματισμού τύπου «Α» ($b^2 - g^2$ [2.14.] - ab^2 [2.15.]), αφετέρου μέσω ρυθμικά οργανωμένου μοτίβου «B» (g^2 [2.14.] - $ab^2 - c^3$ [2.15.]).

Η νότα c^3 δε, θα μας απασχολήσει για τρεις²⁷⁸ λόγους στην ανάλυση της φράσης. Απ' τη μια πλευρά, πρόκειται για έναν ακόμη φθόγγο, ο οποίος εξελίσσει ανοδικά το μελωδικό υλικό του δεύτερου μέρους της σύνθεσης. Απ' την άλλη, παρουσιάζει ιδιαιτερότητα, καθώς με αυτήν συσχετίζονται δομικά οι φθόγγοι $g(\#)^2$ [2.1.1.] - b^2 [2.13.] - c^3 [2.15.] δημιουργώντας ένα μοτιβικό σχηματισμό «Α». Η τρίτη παράμετρος έχει να κάνει με τη εκτέλεση μιας τεχνικής που ο συνθέτης ζητά από τον ερμηνευτή. Η όξυνση ενός τόνου κατά 1/4 (ένα τεταρτημόριο) στο σαξόφωνο αποτελεί μία σχετικά προσβάσιμη τεχνική²⁷⁹, ιδιαίτερα δε εφόσον λαμβάνει χώρα και σε υψηλή τονικά περιοχή του οργάνου. Το ζητούμενο εφέ μπορεί να γίνει με αύξηση της πίεσης των χειλιών στο καλάμι καθώς και της πίεσης του αέρα από το διάφραγμα²⁸⁰. Μία άλλη προσέγγιση επίσης, σχετίζεται με το ελαφρό ανέβασμα του κλειδιού που παράγει τη νότα c^3 σε συνδυασμό με αλλαγή στη τοποθέτηση του λαιμού του εκτελεστή²⁸¹ τόσο ώστε να φανεί η απαιτούμενη διαφορά στο τονικό ύψος. Τέλος, ένας άλλος τρόπος είναι και η χρήση του κλειδιού Tc (βλ. πίνακα δακτυλισμών Κεφ. 5.5.) που οξύνει σε ένα βαθμό το τονικό ύψος της νότας c^3 . Το χαμήλωμα και η επιστροφή στα αρχικά φθογγικά δεδομένα, όπως σημειώνει ο συνθέτης, προκύπτει ουσιαστικά με την αντιστροφή της εκάστοτε διαδικασίας που θα ακολουθηθεί.

Όλη η αυτή προσπάθεια για άνοδο σε ψηλότερα τονικά δεδομένα δεν συναντά αντίσταση από την επαναφορά στην ίδια νότα. Μιας και συνεχίζεται το crescendo και εκτός του πλαισίου της άρθρωσης legato των φθόγγων $a^2 - c^2$, εμφανίζεται απότομα η

²⁷⁸ Μία τέταρτη αιτιολογία θα μπορούσε να αποτελεί και η προσέγγιση σχηματισμού ενός μοτίβου τύπου «B» ($ab^2 - c^3 - c^3$ οξυμμένο κατά 1/4).

²⁷⁹ Βλ. Κεφ. 2.3.

²⁸⁰ Επαναλαμβάνω πως αυτή η προσέγγιση έχει εφαρμογή και επαρκές ηχητικό αποτέλεσμα λόγω της περιοχής του σαξοφώνου (c^3).

²⁸¹ Μεγαλύτερη διαφοροποίηση σε αυτές τις παραμέτρους άλλωστε μπορεί κάλλιστα να οδηγήσει σε ένα ανοδικό glissando.

νότα eb^3 . Αυτή δε, είναι και ο στόχος της επιχειρούμενης κλιμάκωσης από τη φράση 2.12. και πέρα. Ο φθόγγος αυτός αποτελεί συνεκτικό δεσμό άλλων μακροδομικών συσχετισμών στο έργο. Χαρακτηριστικά, προκύπτουν τα μοτίβα f^2 [2.11.] – e^3 [2.15.] – db^1 [2.39] («A») και h^1 [2.10.] – f^2 [2.11.] – eb^3 [2.15.] («B»)²⁸².

2.16. Από το φθογγικό υλικό ($f^1 - f\#^1 - ab^1 - b^1 - c^2$), που χαρακτηρίζεται ως «A» δομικά και ολοκληρώνεται σε ένα διάστημα 5^{ns} K., προκύπτει αρχικά μία σμίκρυνση του δομικού συσχετισμού των φθόγγων $g(\#)^2$ [2.1.1.] – b^2 [2.13.] – c^3 [2.15.] («A»), που μακροδομικά είχε παρουσιαστεί στο δεύτερο τμήμα και ολοκληρωθεί στο 2.15. Εδώ, μία οκτάβα χαμηλότερα σε τονικό ύψος, παρουσιάζονται κατ' αντιστοιχία μη ρυθμικά διατεταγμένοι οι φθόγγοι $ab^1 - b^1 - c^2$. Μία άλλη αντίθεση, που έρχεται για να ενισχύσει αυτή είναι και η επιλογή της δυναμικής *p.* ως αντίποδας στο ηχηρό *f.* που σταδιακά συνέβαλε στη πύκνωση του υλικού.

Επιπρόσθετα, μοτιβικοί σχηματισμοί «B» ($f^1 - ab^1 - b^1 / f\#^1 - b^1 - c^2 / f\#^1 - ab^1 - c^2$), «B'» ($f^1 - b^1 - c^2$), «C» ($f^1 - ab^1 - c^2$) κάνουν την εμφάνιση τους στην πορεία της φράσης, η οποία διατηρεί συνεκτικούς δεσμούς με τα προηγούμενα δεδομένα μέσα από μοτίβο που καταλογοποιείται ως «B» (eb^3 [2.15.] – $ab^1 - f^1$ [2.16.]). Αναφορά πρέπει επίσης να γίνει στο διαχωρισμό της φράσης μέσω της άρθρωσης σε δύο υποσύνολα, από τα οποία το δεύτερο αποτελείται και πάλι από διάστημα 3^{ns} (βλ. σχετικά και τον σχολιασμό στην ανάλυση της φράσης 2.13.).

2.17. Ως τώρα αυτή είναι η πρώτη «φράση» της οποίας το νόημα ολοκληρώνεται με μία και μόνη νότα. Υπήρξαν ως τώρα φράσεις με τρεις ή δύο φθόγγους, ωστόσο η αυτοδιάθεση της παρούσας ιδέας χαρακτηριστικά αναλώνεται στο φθόγγο $d(\#)^2$. Αναφορικά με τον τρόπο προσέγγισης και ερμηνευτικής απόδοσης αυτού του φθόγγου, ισχύουν σε γενικές γραμμές οι παρατηρήσεις για το αντίστοιχο θέμα στη φράση 2.1.1.²⁸³ Σε ό, τι βέβαια έχει να κάνει με το δεύτερο τρόπο που προτείνεται εκεί (χρήση περισσότερων κλειδιών, ύπαρξη διχαλωτών δακτυλισμών, κ.α.), μία προτεινομένη λύση, αποτελεσματική αποκλειστικά για αυτή τη νότα, θα ήταν η προσθήκη στο δακτυλισμό για το φθόγγο $d^{1/2}$, του κλειδιού που είναι εν χρήσει για την παραγωγή του χαμηλού τονικά φθόγγου $c\#^1$ ή ακόμα και του *b.* Αυτό θα βοηθούσε στην όξυνση της σχετικής με το θέμα μας νότας. Στην έντεκα χρόνων διάρκειας νότα δε, ο συνθέτης προς βοήθεια του μουσικού σημειώνει δύο φορές τα χρονικά δεδομένα ($3' 30'' / 3' 40''$), ενώ το ηχόχρωμα είναι ο μόνος παράγοντας μέσω του οποίου δηλώνεται κάποια «κίνηση» και εξέλιξη, λόγω του εκτεταμένου *crescendo* (*pp.* < *f.*).

2.18. Το φθογγικό υλικό ($d^2 - d\#^2 / eb^2 - e^2 - g^2$) αυτής της φράσης, περιοριζόμενο στο πλαίσιο ενός διαστήματος 3^{ns} μ./M. – σχήμα «A», παρουσιάζει μία χαρακτηριστική εξέλιξη, που θα συναντήσουμε σε παραλλαγή και παρακάτω στο 2.20. Συγκεκριμένα, δύο ρυθμικά διατεταγμένα μοτίβα «A» ($eb^2 - d^2 / e^2 - d\#^2$) εισάγουν από άρση τη φράση, ενώ χαρακτηριστική είναι και η διάθεση για πτώση της στάθμης της ηχητικής έντασης αφενός μέσω *decrescendo* του ήχου συνολικά (από *f.* [2.17.] σε *mf.* > *p.* [2.18.]), αφετέρου μέσω *decrescendo* της δεύτερης πάντα νότας του μοτίβου. Στα μελωδικά αυτά σύνολα, τα οποία καταλογοποιούνται ως «A», εμφανίζεται και η πρόθεση του συνθέτη για ένα σύντομο καθοδικό *glissando* ενός ημιτονίου²⁸⁴. Η επίτευξη αυτού του ηχητικού δεδομένου σχετίζεται με τη

²⁸² Για μία συγκεντρωμένη παρουσίαση των μακροδομικών αυτών συσχετισμών, ο αναγνώστης παραπέμπεται ακόμη στο τέλος της ανάλυσης, στο σχετικό πίνακα.

²⁸³ Σχετικά με τα τεχνικά χαρακτηριστικά παραγωγής μικροδιαστημάτων, κάποια στοιχεία μπορεί ο αναγνώστης να συναντήσει στην ανάλυση της φράσης 2.1.1. Περισσότερες πληροφορίες δε μπορεί να συλλέξει από το σχετικό Κεφ. 2.3.2.1.

²⁸⁴ Βλ. Κεφ. 2.3.2.4.

συντονισμένη κίνηση των δακτύλων και του συστήματος λαιμού-γλώσσας του εκτελεστή προκειμένου το αποτέλεσμα να παρουσιάζει ισορροπία και να είναι αισθητικά αποδεκτό. Η συνέχεια της φράσης περιλαμβάνει ένα μοτιβικό σχηματισμό «B» ($g^2 - e^2 - d\#^2$) σε συνδυασμό με το ηχοχρωματικό χαρακτηριστικό, του 2^{ου} τμήματος, σχήμα *crescendo - decrescendo*. Άλλοι μοτιβικοί συσχετισμοί που προκύπτουν δομικά είναι κι οι $eb^2 - e^2 / d^2 - d\#^2$ («A»), $d^2 - d\#^2 - g^2$ («B»).

2.19. Εξέλιξη της φράσης 2.17. Εδώ ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί μικροδιαστηματικές σχέσεις φθόγγων και τεχνικές, εμφανίζει τη νότα d^3 με σαφώς μικρότερη διάρκεια (4 χρόνοι από τους 11 χρόνους στη φράση 2.17.) και το χαρακτηριστικό *crescendo* αυτή τη φορά ωστόσο ένα σκαλοπάτι ανοδικά σε σχέση με τη φράση πρότυπο (p. < ff.). Να τονιστεί πως αυτή η δυναμική έξαρση είναι η πρώτη στην πορεία της 2^{ης} κίνησης του έργου, καθώς η ηχοχρωματική εξέλιξη περιλάμβανε δεδομένα ως το f. Μακροδομικά, οι φθόγγοι $d(\#)^2$ [2.17.] – d^3 [2.19.] παραπέμπουν στη σχέση («A») που αναπτύσσεται μεταξύ πρώτου και τελευταίου φθόγγου της σύνθεσης (d^1 [2.1.1.] – db^1 [2.39])²⁸⁵. Ολοκληρώνοντας, η νότα d^3 συνδέεται με τη φράση 2.18. μέσω ενός δομικού σχηματισμού «B» ($g^2 - e^2$ [2.18.] – d^3 [2.19.]).

2.20. Η σχέση αυτής της φράσης με την 2.18. είναι παραπάνω από προφανής. Στην αρχή τα μοτίβα «A» ($g\#^2 - a\#^2$) παρουσιάζουν αφενός τα ίδια χαρακτηριστικά άρθρωσης, δυναμικής και εφέ, αφετέρου έχουν ανοδική φορά και απέχουν διάστημα τόνου αυτή τη φορά. Το τέλος της φράσης διαφοροποιείται. Για την ακρίβεια απουσιάζει εντελώς, αν και ο φθόγγος h^2 που εμφανίζεται στην επόμενη ιδέα (2.21.) βοηθά στη δημιουργία και πάλι διαστήματος 3^{ης} – σχήμα «A» ($g\#^2 - a\#^2 - h^2$). Με τη φράση 2.19. τέλος, σχετίζεται μέσα από μοτιβικό σχηματισμό «B» (d^3 [2.19.] – $g\#^2 - a\#^2$ [2.20.]).

2.21. Ιδέα συγγενής με τις φράσεις 2.17. και 2.19., της οποίας η σύνδεση με τα προηγούμενα αναφέρεται κατά βάση στην ανάλυση του 2.20. Ο φθόγγος h^2 , διάρκειας 7 χρόνων, παρουσιάζει το χαρακτηριστικό *crescendo* (αυτή τη φορά από mp. < ff.). Ενώ όμως τα κατώτατα όρια έντασης αυξάνουν σταδιακά (pp. [2.17.] – p. [2.19.] – mp. [2.21.]), το όριο του ff. δεν έχει ξεπεραστεί και παραμένει σταθερό στοιχείο. Οι ίδιες επίσης φράσεις παρουσιάζουν μία μακροδομική οργάνωση σχήματος «B» ($d(\#)^2$ [2.17.] – d^3 [2.19.] – h^2 [2.21.]). Στο τέλος, ο συνθέτης σημειώνει άλλη μία φορά τα χρονικά δεδομένα (4' 10'') απαραίτητα για την εκτέλεση του έργου, τα οποία χαρακτηριστικά τοποθετεί σε νότες με μεγάλη διάρκεια οι οποίες είναι πιθανότερο να προκαλέσουν κάποια ρυθμική σύγχυση στον ερμηνευτή.

2.22. Ένας αρπισμός σε C⁻ («C») είναι το φθογγικό υλικό της παρούσας φράσης. Συνδέεται δε με την 2.21. μέσα από μοτίβο «B» (h^2 [2.21.] – $c^3 - g^2$ [2.22.]). Το ηχοχρωματικό μοντέλο *crescendo - decrescendo* υπάρχει και εδώ αν και σε αντιστροφή (*decrescendo - crescendo*).

2.23. Το σχήμα *decrescendo - crescendo* που αναπτύχθηκε νωρίτερα οδηγεί από ένα mf. στο f. ηχόχρωμα αυτής της φράσης. Αντίστοιχα, μέσω του σχηματισμού *crescendo - decrescendo* που ενυπάρχει τώρα, αυτό το f. θα δώσει τη θέση του σ' ένα επερχόμενο mf. Οι ρυθμικές παράμετροι παραμένουν στα ίδια δεδομένα, επαναφέροντας από καιρό σε καιρό και τα τρίγχα. Η εισαγωγή της νέας αυτής ιδέας βασίζεται στο διάστημα 5^{ης} ανοδικό (παράβλεπε το διάστημα 4^{ης} καθοδικό της προηγούμενης φράσης) και στο μοτιβικό σχήμα «B» ($eb^2 - g^2$ [2.22.] – ab^2 [2.23.] ή g^2 [2.22.] – $ab^2 - eb^3$ [2.23.]), ενώ αποτελείται από το μελωδικό υλικό $gb^2 - ab^2 - b^2 - c^3 - d^3 - eb^3$ (ως ρυθμικά διατεταγμένο μοτίβο «A»). Από το τελευταίο δε

²⁸⁵ Βλ. ανάλυση του συγκεντρωτικού πίνακα στο τέλος των επιμέρους αναλύσεων.

προκύπτουν τα μοτίβα $eb^3 - d^3 - c^3 - b^2$ («Α»), $ab^2 - c^3 - d^3 / ab^2 - b^2 - d^3 / gb^2 - ab^2 - c^3 / gb^2 - b^2 - c^3 / b^2 - d^3 - eb^3 / b^2 - c^3 - eb^3 / eb^3 - gb^2 - ab^2 / c^3 - d^3 - gb^2$ («Β»), $ab^2 - d^3 - eb^3 / ab^2 - b^2 - eb^3$ («Β'»), $ab^2 - c^3 - eb^3 / eb^3 - gb^2 - b^2 / gb^2 - b^2 - d^3 / c^3 - eb^3 - gb^2$ («C»). Ολοκληρώνοντας, στο τέλος της φράσης και δη στο φθόγγο gb^2 εμφανίζεται η ίδια τεχνική (όξυνση του τόνου κατά 1/4) που παρουσιάστηκε και στη φράση 2.15. (συγκεκριμένα στη νότα c^3 , σε απόσταση δηλαδή 4^{ns} αυξ.²⁸⁶ από αυτό το φθόγγο).

2.24. Μέσω μοτιβικής οργάνωσης τύπου «B» (gb^2 [2.23.] – $a\#^1 - h^1$ [2.24.]) συνδέεται και η νέα φράση. Το φθογγικό υλικό αποτελείται από ένα σύνολο «A» ($h^1 - a\#^1$). Συγκεκριμένα, η δεύτερη εμφάνιση του παραπέμπει στο σύνολο των χαρακτηριστικών (άρθρωση, ηχώχρωμα, εφέ, ρυθμο-μελωδικός παράγοντας) της φράσης 2.18.

2.25. Δύο φθόγγοι ουσιαστικά ($eb^2 - g^{1/2}$) αποτελούν το μελωδικό υλικό της παρούσας ιδέας, η οποία σχετίζεται μέσω μοτιβικών παραμέτρων «B» ($a\#^1 - h^1$ [2.24.] – eb^2 [2.25.]) με ό, τι προηγήθηκε. Έπειτα από μία περίοδο ηχοχρωματικής αβεβαιότητας και αστάθειας (με την έννοια των συχνών και εκτεταμένων διαφοροποιήσεων), η οποία διήρκεσε από τη φράση 2.11. ως εδώ, τα δύο συνεχόμενα *crescendo* θα οδηγήσουν σε ένα ηχηρότατο και συνεχές *ff.* [2.26.] με περιθώρια για επιπλέον ηχοχρωματική προώθηση.

2.26. Από αυτή τη φράση και πέρα παρουσιάζεται μία έντονη διαφοροποίηση της τεχνικής επεξεργασίας και εξέλιξης που πρότεινε ως τώρα ο συνθέτης στο 2^ο τμήμα της σύνθεσης του. Τα συνεχόμενα και σύντομα ρυθμικά σχήματα, σε συνδυασμό με την ένταση της δυναμικής θα μπορούσαν να θυμίζουν το 1^ο μέρος του έργου, αν και η ρυθμική πυκνωση εδώ είναι εντονότερη και πιο χαρακτηριστική.

Η εσωτερική σύνδεση απ' την άλλη, επιτυγχάνεται μέσα από το σχήμα «B» ($eb^2 - g^{1/2}$ [2.25.] – $g^2 - ab^2$ [2.26.]), ενώ το μελωδικό υλικό αποτελείται από το σύνολο των φθόγγων $g^2 - ab^2 - b^2 - cb^3 - c^3 - db^3$ (μη ρυθμικά διατεταγμένο μοτιβικό σύνολο «A»). Άλλα οργανωμένα μοτίβα είναι και τα $g^2 - ab^2 / cb^3 - b^2 - ab^2 / db^3 - cb^3 / cb^3 - c^3 / cb^3 - b^2$ («A»), $g^2 - ab^2 - cb^3 / g^2 - ab^2 - c^3 / ab^2 - b^2 - db^3 / ab^2 - c^3 - db^3 / ab^2 - cb^3 - c^3$ («B»), $g^2 - ab^2 - db^3$ («B'») και $g^2 - b^2 - db^3$ («C»). Η ρυθμική οργάνωση δε της φράσης σχετίζεται με τη σύμπραξη ογδόων, τριήχου ογδόων και δεκάτων-έκτων, ρυθμικά στοιχεία που θα ενισχυθούν στην πορεία της κλιμάκωσης και από μικρότερες αξίες.

2.27. Το μελωδικό υλικό ($g^2 - ab^{1/2} - bb^1 - cb^2 - c^2 - eb^2 - fb^2$) είναι ομαδοποιημένο σε δύο ρυθμικά σχήματα, σε δέκατα-έκτα και σε εξάηχο δεκάτων-έκτων. Συνδέεται με ό, τι έχει προηγηθεί μέσω του μοτίβου «A» (ρυθμικά $cb^3 - b^2$ [2.26.] – ab^2 [2.27.] αλλά και δομικά $cb^3 - b^2$ [2.26.] – $ab^2 - c^2$ [2.27.]). Αναφορικά δε με τις μοτιβικές σχηματοποιήσεις, προκύπτει πως το «A» αντιπροσωπεύεται από τους φθόγγους $g^2 - ab^{1/2} - bb^1 - cb^2 - c^2$ (σε δομική κατά βάση συνάφεια), όπως και από τους $eb^2 - fb^2$ (ρυθμικά διατεταγμένοι φθόγγοι). Το «B» απ' την άλλη, εμφανίζει τα φθογγικά σχήματα $ab^{1/2} - cb^2 - c^2 / c^2 - eb^2 - fb^2 / cb^2 - eb^2 - fb^2 / cb^2 - c^2 - eb^2 / cb^2 - c^2 - fb^2 / eb^2 - fb^2 - ab^{1/2} / ab^{1/2} / bb^1 - c^2 / cb^2 - ab^{1/2} - g^2 / g^2 - ab^{1/2} - c^2 / g^2 - bb^1 - c^2 / eb^2 - fb^2 - g^2 / g^2 - cb^2 - c^2$. Συνεχίζοντας, το μοτίβο «B'» εκφράζεται με τις νότες $bb^1 - eb^2 - fb^2 / bb^1 - cb^2 - fb^2$. Η δομική κατασκευή τέλος, συγχորδιών κατά το πρότυπο «C» έχει να παρουσιάσει τα φθογγικά μοντέλα $ab^{1/2} - cb^2 - eb^2 / ab^{1/2} - c^2 - eb^2 / bb^1 - c^2 - eb^2 / bb^1 - c^2 - fb^2 / c^2 - eb^2 - g^2 / c^2 - fb^2 - g^2 / eb^2 - g^2 - cb^2 / fb^2 - g^2 - cb^2 / cb^2 - eb^2 - g^2$. Και στις φράσεις που ακολουθούν (ουσιαστικά από 2.26. έως 2.30.) δεν υπάρχουν σημειωμένες παρατηρήσεις σχετικά

²⁸⁶ Βλ. φράση 1.1. για τη σημασία του διαστήματος αυτού στη σύνθεση του έργου.

με την άρθρωση. Πρόκειται λοιπόν για non legato σε συνεχόμενες ρυθμικές αξίες τριακοστών-δευτέρων. Όπως και να 'χει βέβαια η τονική περιοχή προσφέρεται για τη χρήση τεχνικών όπως διπλό staccato.

2.28. Δέκατα-έκτα και τριακοστά-δεύτερα (με εξαίρεση το αρχικό όγδοο) συναποτελούν το ρυθμικό υλικό της φράσης. Η έκταση των μελωδικών στοιχείων καταλαμβάνει ουσιαστικά μία 6^η Μ. ($e^2 - f\sharp^2 - g^2 - g\sharp^2/ab^2 - a^2 - a\sharp^2 - h^1 - c^3 - c\sharp^3/db^3$)²⁸⁷. Οι δομικά διατεταγμένοι μοτιβικοί σχηματισμοί που μπορεί να προκύψουν από ένα τέτοιας έκτασης φθογγικό υλικό είναι πραγματικά πολλοί σε αριθμό και σαφώς δυσκολότεροι για τον ακροατή να τους αναγνωρίσει και να τους συγκρατήσει στην ηχητική εικόνα του για τη σύνθεση, σε σχέση με φράσεις αποτελούμενες από λιγότερες κατά βάση νότες. Η αποκλειστική ρυθμική διάταξη φθογγικού υλικού περιλαμβάνει τα μοτίβα $db^3 - c^3 / ab^2 - g^2 - f\sharp^2 / f\sharp^2 - ab^2 / e^2 - f\sharp^2 - ab^2 / a^2 - g\sharp^2 - a\sharp^2 / a\sharp^2 - h^2 - c\sharp^3 / a^2 - g\sharp^2 - g^2 / h^2 - c\sharp^3$ («Α»), $db^3 - c^3 - ab^2 / ab^2 - g^2 - e^2 / e^2 - a^2 - g\sharp^2 / c\sharp^3 - a^2 - g\sharp^2$ («Β»), $g^2 - e^2 - db^2 / db^2 - ab^2 - e^2 / ab^2 - h^1 - e^2$ («C»). Πέρα από αυτές τις σχέσεις ωστόσο εμφανίζεται ένας ορυμαγδός ακόμη από ποικίλα δομικά μοτιβικά χαρακτηριστικά που είναι ουσιαστικά διασκορπισμένα μέσα στο σύνολο του μελωδικού υλικού της φράσης. Επίσης, η ενσωμάτωση και αυτής της ιδέας σε ό, τι προηγήθηκε λαμβάνει χώρα (ρυθμικά και πάλι, αλλιώς η απάντηση θα περιλαμβάνει πλήθος φθογγικών σχηματισμών, που οι περισσότεροι ενδέχεται να είναι παντελώς αχρείαστοι στην παρούσα ανάλυση) μέσω μοτιβικού τύπου «B'» (g^2 [2.27.] - $db^3 - c^3$ [2.28.]).

2.29. Με τις νότες $d^3 - d\sharp^3 - e^3$ (σχήμα «Α») συμπληρώνεται το μελωδικό στοιχείο της φράσης σε αντιδιαστολή με το ηχητικό συνονθύλευμα της προηγούμενης ιδέας. Με την τελευταία δε συνδέεται μέσω των μοτίβων $a^2 - g\sharp^2$ [2.28.] - $d\sharp^3$ [2.29.] («B'») και $a^2 - g^2$ [2.28.] - $d\sharp^3$ [2.29.] / $g^2 - g\sharp^2$ [2.28.] - $d\sharp^3 / g\sharp^2$ [2.28.] - $d\sharp^3 - e^3$ [2.29.] («B»). Ο φθόγγος e^3 αποτελεί μία ακόμα κορυφή, συγκεκριμένα την τελευταία, για το 2^ο μέρος της σύνθεσης. Σημασία ιδιαίτερη προκύπτει από την τριπλή του εμφάνιση (2.29., 2.30., 2.32. βλ. επίσης και τις ομοιότητες στην άρθρωση, με εξαίρεση το 2.32.). Η τριπλή αυτή παρουσία εμφανίζεται σε σμίκρυνση επίσης εδώ με τη μορφή τριήχου δεκάτων-έκτων, το οποίο παράλληλα παραπέμπει και στο τηλεγραφικό σχήμα της φράσης 1.8.1. του 1^{ου} τμήματος του έργου.

2.30. Η φιλοσοφία της παρούσας φράσης θυμίζει σε μεγάλο βαθμό αυτήν της 2.28. Παρατηρείται ωστόσο μία τροποποίηση της ρυθμικής πλήρωσης της παρούσας ιδέας, καθώς εμφανίζονται ξεχωριστά και όχι σε συνδυασμούς δύο ομάδες αμιγών τριακοστών-δευτέρων (βλ. φράση 2.28.), ένα τέταρτο (στο φθόγγο e^3 , ως δεύτερη εμφάνιση του, βλ. 2.28. και δη με μία μεγάλης διάρκειας αξία σε σχέση με τα ρυθμικά συμφραζόμενα), και ένα εξάηχο δεκάτων-έκτων (βλ. φράση 2.27.).

Η μελωδική παράμετρος απ' την άλλη συμφωνεί πιστά με τις επιταγές του 2.28. καθώς το διάστημα 6^{ης} Μ. χαρακτηρίζει και πάλι το εύρος του φθογγικού υλικού ($g^2 - ab^2 - a^2 - b^2 - h^2/cb^3 - c\sharp^2/db^3 - d^2 - eb^3 - e^3$)²⁸⁸, ενώ ένας παραλληλισμός των δύο φθογγικών συνόλων θα έδειχνε καθαρά πως η σχέση τους διαστηματικά προσδιορίζεται από το διάστημα της 3^{ης} μ. (ή σε αντιστροφή 6^{ης} Μ.). Για άλλη μία φορά (βλ. σχετικά και 2.28.) τονίζεται πως η αναφορά στη δομική σχέση που διέπει όλους αυτούς τους φθόγγους μπορεί να είναι άνευ ουσιαστικού νοήματος και χωρίς ηχητικό (απ' τη σκοπιά του ακροατή) αντίκρισμα. Η αποκλειστική και πάλι ρυθμική τους διάταξη αποτελείται από τα μοτιβικά δεδομένα $e^2 - eb^2 / c\sharp^2 - d^2 - eb^2 / g^2 - ab^2 - b^2 / db^3 - eb^3 - e^3 / b^2 - cb^3 / a^2 - g^2 - ab^2$ («Α»),

²⁸⁷ Βλ. χαρακτηριστικά το πίνακα στο τέλος των αναλύσεων.

²⁸⁸ ο.π.

$ab^2 - e^2 - eb^2 / eb^2 - e^2 - g^2 / e^2 - g^2 - g\#^2/ab^2 / b^2 - db^3 - eb^3 / ab^2 - b^2 - db^3 / b^2 - cb^3 - eb^3 / eb^3 - g^2 - a^2 / a^2 - cb^3 - eb^3$ («B»), $h^2 - ab^2 - e^2 / c\#^2 - e^2 - g\#^2$ («C»). Η εσωτερική σύνδεση τέλος, με τη φράση 2.29. επιτυγχάνεται μέσω μοτίβου τύπου «B» ($e^3 - d^3$ [2.29.] - h^2 [2.30.]).

2.31. Η αίσθηση κορύφωσης κλιμακώνεται με την παρουσίαση και τρίτης φράσης κατά τα πρότυπα των φράσεων 2.28. και 2.30. Ωστόσο, παρόλες τις ομοιότητες που εμφανίζει και αυτό το υλικό, σε σχέση με τα προηγούμενα, υπάρχουν δύο ειδοποιά στοιχεία που το καθιστούν ταυτόχρονα εξελικτικά διαφοροποιησιμο. Αφενός, η ύπαρξη συγκεκριμένης άρθρωσης από τον συνθέτη (*legato*, *staccato*, *accent*), αφετέρου η διάσπαση του διαστήματος 6^{ης} M. (βλ. την ανάλυση των αντίστοιχων φράσεων) και η χρήση της 7^{ης} M. αντί αυτού. Η ρυθμική οργάνωση, σαφέστατα σε απλούστερη εκδοχή, χαρακτηρίζεται από συνύπαρξη δεκάτων-έκτων και τριακοστών-δευτέρων.

Τα ρυθμικά διατεταγμένα σχήματα (βλ. τα σχετικά σχόλια στις αναλύσεις των φράσεων 2.28. και 2.30.) που παρουσιάζονται εδώ είναι $db^3 - c^3 / g\#^2 - a^2 - h^2 - c^3 / d\#^3 - d^3$ («A»), $c^3 - db^3 - e^2 / db^3 - c^3 - g\#^2 / c^3 - a^2 - g\#^2$ («B»), $a\#^3 - d\#^3 - d^3$ («B'»). Παράλληλα η εσωτερική σύνδεση είναι αποτέλεσμα του μοτιβικού σχήματος «B» ($a^2 - g^2$ [2.30.] - e^2 [2.31.] / $ab^2 - g^2$ [2.30.] - e^2 [2.31.]).

2.32.1. Η φράση αυτή σε σχέση με το ρυθμό-μελωδικό υλικό των περασμένων ιδεών είναι λιτή αλλά εξακολουθεί με μεγάλη ακρίβεια να προωθεί την κλιμάκωση της δομικής έντασης του έργου. Έπειτα από ένα καταγισμό ετερόκλιτων φθογγικών στοιχείων και δη μέσω συντομοτάτων ρυθμικών αξιών, ο συνθέτης εμφανίζει και πάλι αξίες όπως τρίηχο ογδών, όγδοο, καθώς και τέταρτο παρεστιγμένο. Η χρήση τους ωστόσο κάθε άλλο από τυχαία μπορεί να χαρακτηριστεί. Καθώς ο φθόγγος e^3 αναμένεται να ακουστεί άλλη μία φορά (συνολικά τρεις παρουσιάσεις), όπως αναφέρθηκε νωρίτερα (βλ. φράση 2.29.), ο συνθέτης εντείνοντας ακόμη περισσότερο την ένταση, καθυστερεί την εμφάνιση του μέσω ενός τριπλού και πάλι συνθετικού τεχνάσματος. Συγκεκριμένα, ο φθόγγος e^3 ακούγεται σαν όγδοο στην πορεία της φράσης, άλλα τη μεγαλύτερη διάρκεια απολαμβάνει η νότα eb^3 . Η άρθρωση έχει πλέον εξ' ολοκλήρου αντικατασταθεί από *legato* παίξιμο, ενώ η δυναμική έχει παραμείνει σταθερή στα δεδομένα του *ff*. αναμένοντας την άνοδο του τονικού ύψους καθώς και τη πύκνωση του ρυθμικού παράγοντα σε πρώτη φάση.

Το εν χρήση μελωδικό υλικό περιλαμβάνει τους φθόγγους $eb^3 - e^3 - g^2 - ab^2$, από τους οποίους προέρχονται μοτιβικά σχήματα «B» όπως $eb^3 - e^3 - g^2 / e^3 - g^2 - ab^2 / eb^3 - g^2 - ab^2$. Η εσωτερική σύνδεση προέκυψε μέσω του φθογγικού συνόλου $d\#^3$ [2.31.] - $g^2 - ab^2$ [2.32.1.] («B»), ή ακόμα και d^3 [2.31.] - $g^2 - ab^2$ [2.32.1.] («B'»).

2.32.2. Εξέλιξη της φράσης 2.32.1., η οποία εκφράζεται παράλληλα τόσο ως σμίκρυνση του αρχικού υλικού, όσο και ως μεγένθυση του. Πιο συγκεκριμένα δε, το ίδιο φθογγικό υλικό εμφανίζεται και εδώ, αυτή τη φορά μέσω δεκάτων-έκτων (σμίκρυνση). Ωστόσο παρόλο που και η νότα e^3 εξακολουθεί να περιορίζεται ρυθμικά, ο φθόγγος eb^3 απολαμβάνει μιας ειδικής μεταχείρισης μέσω ρυθμικής μεγένθυσης και ενός χαρακτηριστικού και αναμενόμενου για την κλιμάκωση *crescendo*.

2.32.3. Η τρίτη παρουσίαση αυτής της φράσης λειτουργικά εμφανίζεται σαν «αποκατάσταση» της καθυστέρησης του φθόγγου e^3 , για τον οποίο είναι και η δική του τρίτη παρουσίαση (βλ. 2.29., 2.30., 2.32.3.). Ρυθμικά οι πρώτες νότες θυμίζουν τη φράση 2.32.1. Στο τέλος εμφανίζεται ο φθόγγος e^3 , σε *fff*. πια (λόγω του *crescendo* στο 2.32.2.) καθώς και σε διάρκεια 9 περίπου τετάρτων (μεγάλη απόκλιση σε σχέση με τη διάρκεια της νότας eb^3 νωρίτερα στα αντίστοιχα σημεία). Αυτό το τμήμα δε του

2^ο μέρους είναι και η τελική κορύφωση της σύνθεσης, ενώ από εδώ και πέρα αρχίζει μία διάθεση χαλάρωσης της έντασης του υλικού σε κάθε παράμετρο ξεχωριστά όπως θα δειχθεί στη πορεία της ανάλυσης. Συγκεκριμένα ξεκινά με ένα *decrecendo* στο τέλος της φράσης αυτής, θυμίζοντας το ηχοχρωματικό σχήμα *crescendo – decrecendo*, που χαρακτήρισε το 2^ο τμήμα.

2.33. Η γενική αίσθηση χαλάρωσης συνεχίζει να επιβάλλει την παρουσία της μέσω ρυθμικής μεγένθυσης του τρίηχου (πλέον τρίηχο τετάρτων) και παράλληλα μέσω του σχήματος *crescendo – decrecendo* που αυτή τη φορά ξεκινά από f. Το φθογγικό υλικό $eb^2 - f\#^2 - g^2$ («B») σχετίζεται με ό, τι προηγήθηκε μέσα από μοτίβα όπως $e^3 [2.32.3.] - f\#^2 - g^2 [2.33.] / e^3 [2.32.3.] - eb^2 - f\#^2 [2.33.]$ («A»), $e^3 [2.32.3.] - eb^2 - f\#^2 [2.33.]$ («B»).

2.34.1. Όλος ο συνεχής επαναπροσδιορισμός σε χαμηλότερα επίπεδα της έντασης (πλέον mf. με *decrecendo* στο τέλος), βρίσκει ταυτόχρονα ενίσχυση και από το σταδιακό χαμήλωμα του τονικού ύψους των φράσεων που διαδέχονται η μία την άλλη. Με τις νότες $g^1 - ab^1 - d^2 - eb^2$ δε προκύπτουν τα μοτιβικά σχήματα $eb^2 - g^1 - ab^1 / d^2 - eb^2 - g^1$ («B») και $d^2 - eb^2 - ab^1 / g^1 - ab^1 - d^2$ («B'»). Η συνάφεια δε της παρούσας φράσης με το προϋπάρχον υλικό είναι σχετική με το σχήμα «B» ($eb^2 - g^2 [2.33.] - g^1 - ab^1 [2.34.1.]$).

2.34.2. Πρόκειται για μεγένθυση του 2.34.1. τόσο από άποψη ρυθμικής υφής, όσο και από προσθήκη φθόγγων δίνοντας έτσι μεγαλύτερη έκταση στο φθογγικό υλικό άρα και περισσότερο χρόνο για να γίνει αυτό ακουστό. Οι νότες $g^1 - ab^1 - cb^2 - d^2 - eb^2$ συναποτελούν το υλικό παράγοντας μοτιβικές οργανώσεις τύπου «A» ($g^1 - ab^1 / eb^2 - d^2$), «B» ($eb^2 - g^1 - ab^1 / d^2 - eb^2 - g^1 / eb^2 - d^2 - cb^2 / cb^2 - ab^1 - g^1$), «B'» ($g^1 - ab^1 - d^2$) και «C» ($g^1 - cb^2 - d^2 / ab^1 - cb^2 - eb^2$) αντίστοιχα. Επίσης, μέσω των μοτίβων $eb^2 - d^2 [2.34.1.] - g^1$ («B») και $d^2 [2.34.1.] - g^1 - ab^1$ («B'») παρουσιάζεται η σύνδεση του παρόντος υλικού με τα προηγηθέντα μελωδικά δεδομένα. Η δυναμική επιπρόσθετα, μειώνεται και πάλι κατά μία βαθμίδα ξεκινώντας τώρα από mp. και κάνοντας για ακόμα μία φορά χρήση του γνωστού σχήματος *crescendo – decrecendo* σε όλο το μήκος της φράσης. Χαρακτηριστικό τέλος είναι και η εμφάνιση του τελευταίου χρονικού δεδομένου (6') που δίνει ο συνθέτης στον εκτελεστή. Μάλιστα για δύο περίπου λεπτά (βλ. φράση 2.21.) δεν υπήρχε καμία σχετική ένδειξη επ' αυτού.

2.35.1. Το μελωδικό υλικό ($c^2 - f^2 - g^2$) της φράσης εμφανίζεται μέσα από τη χρήση τριήχων και παρεστιγμένων ρυθμικών αξιών. Συνδέεται δε με το μοτίβο $ab^1 - g^1 [2.34.2.] - c^2 [2.35.]$ («B»), ενώ το ίδιο το μελωδικό υλικό εμφανίζει μία μοτιβική οργάνωση τύπου «B'» ($c^2 - f^2 - g^2$). Χαρακτηριστικό και πάλι είναι το *crescendo – decrecendo* σχήμα, το οποίο μας εισάγει πλέον σε p. ένταση.

2.35.2. Χρήση της κεφαλής ($c^2 - g^2$) της φράσης 2.35.1. σε ρυθμική μεγένθυση και περαιτέρω *decrecendo*.

2.35.3. Χρήση της κεφαλής ($c^2 - g^2$) της φράσης 2.35.1. σε ρυθμική μεγένθυση, αλλαγή κατεύθυνσης ($c^2 - g^1$) και *decrecendo*.

2.36. Παράθεση μοτιβικής οργάνωσης τύπου «A» ($d^1 - eb^1 - f^1$), που συνδέεται με τη φράση 2.35.3. τρεις τρόπους. Απ' τη μια, μέσω του δομικά διατεταγμένου μοτίβου «A» ($c^2 [2.35.3.] - d^1 - eb^1 [2.36.]$). Απ' την άλλη, μέσω του τύπου «B'» ($c^2 - g^1 [2.35.3.] - d^1 [2.36.]$). Τέλος, με χρήση του μοτιβικού σχηματισμού «B» ($g^1 [2.35.3.] - d^1 - eb^1 [2.36.]$). Πρέπει ακόμη να τονιστεί η πτώση της δυναμικής στο επίπεδο του pp.

2.37. Η παρούσα φράση άνετα καταλογοποιείται ως 2.35.4. Πιο συγκεκριμένα αποτελεί εξέλιξη με μεγένθυση του τελευταίου φθόγγου της φράσης 2.35.3. Έτσι δε ερμηνεύεται και η άνοδος του ηχοχρώματος σε p. Παραπέμποντας σε παλιότερα

δεδομένα, ο συνθέτης κάνει νύξη σε αυτά με κάθε τρόπο, ακόμα και ηχοχρωματικά. Η εμφάνιση του *decrescendo* στο τέλος της φράσης οδηγεί και πάλι τη στάθμη της δυναμικής στο *pp*. Σχετίζεται με όσα προηγήθηκαν μέσα από τα μοτίβα $d^1 - eb^1 - f^1$ [2.36.] - $c^2 - g^1$ [2.37.] (δομική διάταξη τύπου «A»), $eb^1 - f^1$ [2.36.] - c^2 [2.37.] («B»), f^1 [2.36.] - $c^2 - g^1$ [2.37.] («B'») και eb^1 [2.36.] - $c^2 - g^1$ [2.37.] (δομική διάταξη τύπου «C»).

2.38. Σε *pp*. ένταση, με περαιτέρω *decrescendo* που αγγίζει το *ppp*., εισάγεται αυτή η φράση. Χαρακτηριστικό του επερχόμενου τέλους της σύνθεσης είναι οι μεγάλες σε διάρκεια ρυθμικές αξίες, το χαμήλωμα του τονικού ύψους, καθώς και η πτώση της στάθμης έντασης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Το μοτίβο $eb^1 - g^1 - ab^1$ (σχήμα «B»), που αποτελεί το μελωδικό υλικό αυτής της ιδέας, συνδέεται με τη φράση 2.37. με ελάσσονα συγχορδία $c^2 - g^1$ [2.37.] - eb^1 [2.38.] («C»).

2.39. Η τελευταία φράση του έργου παρουσιάζει μερικά από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της σύνθεσης ως σύνολο. Αρχικά, σχετίζεται με το 2.38. μέσω μοτιβικού σχηματισμού «C» (ab^1 [2.38.] - $f^1 - d^1$ [2.39.]) και δη στην πρώτη του εκδοχή της ελαττωμένης συγχορδίας. Παράλληλα δε συνδέεται και με μοτίβο τύπου «A» ($g^1 - ab^1$ [2.38.] - f^1 [2.39.]), όπως επίσης και δομικά με αντίστοιχο μοτίβο τύπου «B'» (ab^1 [2.38.] - $g^1 - db^1$ [2.39.]). Το μελωδικό περιεχόμενο του 2.39. αποτελείται από τους φθόγγους $g^1 - f^1 - d^1 - db^1$, οι οποίοι κατά αναλογία της φράσης 1.1. διαστηματικά καλύπτουν έκταση 4^{ης} αυξ. Τα παραγόμενα μοτιβικά σχήματα που προκύπτουν είναι $d^1 - db^1 / f^1 - g^1$ (δομικές εκδοχές τύπου «A») και $g^1 - f^1 - d^1 / g^1 - f^1 - db^1$ («B»). Μακροδομικά επίσης, η νότα db^1 , ως τελικός φθόγγος της σύνθεσης σχετιζόμενος με τον πρώτο (d^1) δημιουργεί ένα ακόμη μοτίβο «A» (d^1 [1.1.] - db^1 [2.39.]). Ολοκληρώνοντας, το έργο κλείνει με το τυπικό σχήμα *crescendo - decrescendo* (*pppp.* < *pp.* > *pppp.*).

Μακροδομικές σχέσεις των σημαντικότερων φθόγγων του έργου

Οι φθόγγοι για τους οποίους γίνεται λόγος εδώ είναι οι :

d¹: Η πρώτη νότα του έργου (φράση 1.1.)

f^{#3}: Τελικός φθόγγος του πρώτου μέρους και παράλληλα η υψηλότερη παραγομένη νότα ολόκληρης της σύνθεσης (φράση 1.22.3.)

g^{#1}: Η πρώτη νότα του 2^{ου} τμήματος (φράση 2.1.1.)

h¹: Τελευταίος φθόγγος πριν την κορώνα στο 2^ο μέρος του έργου (φράση 2.10.)

f²: Πρώτη νότα έπειτα από την κορώνα (φράση 2.11.)

e³: Υψηλότερος φθόγγος του 2^{ου} μέρους (2.29./2.30./2.32.)

db¹: Τελική νότα της σύνθεσης (φράση 2.39.)

Αν οι φθόγγοι αυτοί ταξινομηθούν σε σειρά, άσχετα από το τονικό τους ύψος, προκύπτει το αποτέλεσμα: h – db – d – e – f – f# – g#. Συνολικά δηλαδή καλύπτουν μία έκταση διαστήματος 6^{ης} Μ. (ή 3^η μ. σε αναστροφή). Η παρουσίαση δε των μακροδομικών σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των φθογγικών αυτών συνόλων, θα λάβει χώρα με βάση τους μοτιβικούς σχηματισμούς («Α», «Β», «Β'», «C») ²⁸⁹, οι οποίοι χαρακτηρίζουν το σύνολο της αναλυτικής διαδικασίας που παρουσιάστηκε παραπάνω.

1. Σχήμα «Α»: $d^1 [1.1.] - db^1 [2.39.] / e^3 [2.29./2.30./2.32.] - f\#^3 [1.22.3.] / f\#^3 [1.22.3.] - g\#^2 [2.1.1.] / h^1 [2.10.] - db^1 [2.39.] - d^1 [1.1.] - e^3 [2.29./2.30./2.32.] - f^2 [2.11.] - f\#^3 [1.22.3.] - g\#^2 [2.1.1.]$ (το σύνολο του μελωδικού υλικού)
2. Σχήμα «Β»: $d^1 [1.1.] - f\#^3 [1.22.3.] - g\#^2 [2.1.1.] / f\#^3 [1.22.3.] - g\#^2 [2.1.1.] - h^1 [2.10.] / f^2 [2.11.] - e^3 [2.29./2.30./2.32.] - db^1 [2.39.]$
3. Σχήμα «Β'»: $h^1 [2.10.] - e^3 [2.29./2.30./2.32.] - f^2 [2.11.]$
4. Σχήμα «C»: $d^1 [1.1.] - g\#^2 [2.1.1.] - h^1 [2.10.] / g\#^2 [2.1.1.] - h^1 [2.10.] - f^2 [2.11.]$

Ολοκληρώνοντας, πέραν των μοτιβικών συσχετισμών, μνεία θα έπρεπε να γίνει και σε κάποιες διαστηματικές παραμέτρους που έχουν αξία για την εξέλιξη του έργου. Χαρακτηριστικά θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στο διάστημα 4^{ης} αυξ./5^{ης} ελ. ($d^1 [1.1.] - g\#^2 [2.1.1.] / h^1 [2.10.] - f^2 [2.11.]$), όπως επίσης και στο διάστημα 4^{ης} Κ./5^{ης} Κ. ($g\#^2 [2.1.1.] - db^1 [2.39.] / f\#^3 [1.22.3.] - h^1 [2.10.]$), η ιδιαίτερη σημασία των οποίων προκύπτει κατά τις επιμέρους αναλύσεις των φράσεων (βλ. χαρακτηριστικά φράση 1.1.). Δεδομένης ακόμα της διαστηματικής κατάστασης της 6^{ης} Μ. των παραπάνω φθόγγων, το διάστημα 3^{ης} μ./Μ. ($d^1 [1.1.] - f\#^3 [1.22.3.] / e^3 [2.29./2.30./2.32.] - g\#^2 [2.1.1.] / e^3 [2.29./2.30./2.32.] - db^1 [2.39.] / d^1 [1.1.] - h^1 [2.10.] / d^1 [1.1.] - f^2 [2.11.] / g\#^2 [2.1.1.] - h^1 [2.10.] / f^2 [2.11.] - db^1 [2.39.] / g\#^2 [2.1.1.] - f^2 [2.11.]$) αν και στη πορεία της σύνθεσης δεν έχει τη βαρύτητα των άλλων διαστηματικών σχέσεων, εμφανίζει κάποιο ενδιαφέρον στη μακροδομική συνοχή.

²⁸⁹ Από το πλήθος των μοτιβικών σχηματισμών που προκύπτουν, ο συντάκτης επιλέγει αποκλειστικά αυτούς που χαρακτηρίζονται από εννοιολογικούς προσδιορισμούς ως προς τη μεταξύ τους σχέση στην πορεία του έργου και δεν συνταιριάζει φθογγικούς σχηματισμούς, οι οποίοι απλά τυχαίνει να είναι σε θέση να ομαδοποιηθούν κάτω από τα δεδομένα των μοτιβικών παραμέτρων, που τίθενται εδώ. Αναφορικά δε με το σχήμα «C» επιλέγεται αποκλειστικά η εμφάνιση μοτίβων συναφών με τον ελαττωμένο συγχορδιακά χαρακτήρα της πρωτότυπης χρήσης του μοτιβικού αυτού σχήματος.

Nocturnal op. 238
for Sax Bass soloist* and CD
(version by the composer for Sax Alto)

Dimitri Nicolau

$\text{♩} = 128$ con impeto

E♭ 1.1. 1.2. 1.3. 1.4. 1.5. 1.6. 1.7. 1.8.1. *preciso telegrafico* 1.8.2. 1.9. 1.10. 1.11. 1.12. 1.13. 1.14. 1.15. 1.16. 1.17. 1.18. 1.19. 1.20.1. 1.20.2.

* Il Sax dovrebbe essere elegantemente amplificato con un microfono stereo
e con 40% di riverbero e decay Time di 3" circa.

Il tutto ben missato in modo che il CD suoni piuttosto forte e "presente".

1.21. 1.22.1. 1.22.2. 1.22.3.

S *ff* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *fp*

CD *ff* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *fp*

2.1.2. 2.2.1. 2.2.2. 2.1.1. *senza mai affrettare* *ppp* 12"

2.3. 2.4.1. 2.4.2. 2.5.1. 2.5.2. 2.6. 1'

dolce, sonoro, espress. *mp* *pp* *p* 1' 20" 2.7.

2.8.1. 2.8.2. 2.9. 1' 40" 2.10.

2.11. *vibr. ampio* *mf* *f* *mp* *mf* 2' 12" 2' 30"

2.12. 2.13. 2.14.

2.15.

2.16.

4

Musical notation for exercise 2.15, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. A dynamic shift to piano (*p*) occurs later. An annotation indicates a pitch change of $\uparrow 1/4$ di toni.

2.17.

2.18.

Musical notation for exercises 2.17 and 2.18. Exercise 2.17 starts with a piano (*pp*) dynamic and features a long note with a 3' 30" duration. Exercise 2.18 begins with a forte (*f*) dynamic and includes a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*), with a 3' 40" duration.

2.19.

2.20.

2.21.

2.22.

Musical notation for exercises 2.19, 2.20, 2.21, and 2.22. Exercise 2.19 starts with piano (*p*) and includes dynamics of fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*). Exercise 2.20 features a dynamic shift from *mf* to *p*. Exercise 2.21 starts with mezzo-piano (*mp*) and includes a dynamic shift to fortissimo (*ff*). Exercise 2.22 starts with fortissimo (*ff*) and includes a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*), with a 4' 10" duration.

2.23.

2.24.

2.25.

Musical notation for exercises 2.23, 2.24, and 2.25. Exercise 2.23 starts with forte (*f*) and includes a dynamic shift to fortissimo (*ff*). Exercise 2.24 starts with mezzo-forte (*mf*) and includes a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). Exercise 2.25 starts with mezzo-forte (*mf*) and includes a dynamic shift to mezzo-piano (*mp*). An annotation indicates a pitch change of $\uparrow 1/4$ di toni.

2.26.

2.27.

Musical notation for exercises 2.26 and 2.27. Exercise 2.26 starts with forte (*f*) and includes a dynamic shift to fortissimo (*ff*), featuring triplet markings. Exercise 2.27 starts with fortissimo (*ff*) and includes a sextuplet marking.

2.28.

2.29.

Musical notation for exercises 2.28 and 2.29, consisting of continuous sixteenth-note passages.

2.30.

Musical notation for exercise 2.30, featuring a forte (*ff*) dynamic and triplet markings.

2.31.

Musical notation for exercise 2.31, featuring a forte (*ff*) dynamic and sextuplet markings.

2.32.1.

2.32.2.

2.32.3.

Musical notation for exercises 2.32.1, 2.32.2, and 2.32.3. Exercise 2.32.1 starts with fortissimo (*ff*) and includes a triplet marking. Exercise 2.32.2 starts with fortissimo (*ff*). Exercise 2.32.3 starts with fortissimo (*ff*) and includes a triplet marking.

2.33. 2.34.1.

2.34.2.

2.35.1. 2.35.2. 2.35.3.

2.36. 2.37. 2.38.

2.39. *svanire dolcemente*

Dimitri Nicolau
Roma 5 Febbraio 2003

per il CD rivolgersi direttamente al compositore :
Dimitri NICOLAU
via di Grottapinta 14, 00186 Roma
Italia UE
www.dimitrinicolau.it

3.3.3. DISSIDENCE op. 240 (Quatre Bagatelles Pour Sax Alto)

Το έργο Dissidence (σε μετάφραση συνεπάγεται έντονη διαφωνία ή μία συνειδητή αποστασία) είναι παραγγελία του σαξοφωνίστα Θ. Σωτηριάδη και η σύνθεση του συγκεκριμένα ολοκληρώθηκε στις 10 Ιανουαρίου του 2003 στη Ρώμη. Συναποτελείται από τέσσερις μπαγκατέλλες²⁹⁰ και αποτελώντας ένα από τα τελευταία έργα του Δ. Νικολάου αντιπροσωπεύει το στυλ γραφής του για σόλο σαξόφωνο όπως αυτό είναι τώρα διαμορφωμένο. Η σύνθεση 14 Studies and Melodies μπορεί να είναι ακόμη μεταγενέστερη, ωστόσο δεν παύει να αποτελεί ένα διδακτικού χαρακτήρα έργο, που δεν διαφαίνεται εδώ.

Πρόκειται για ένα έργο ελληνικού μεσογειακού χαρακτήρα, κατά τα πρότυπα του Δ. Νικολάου, το οποίο δεν βασίζεται στο φολκλόρ ή τη μερικότητα που αντιπροσωπεύουν έργα λαϊκίζουσας ελληνικής κουλτούρας, αντίθετα πηγάζει άμεσα από την αυτούσια βάση των συναισθημάτων της λαϊκής δημιουργίας, η οποία αναδημιουργείται (δεν εξελίσσεται) εν προκειμένω υπό το πρίσμα ενός συνθέτη «αγρότη, που δεν φοβάται τη σχέση με την ζωντανή ύλη»²⁹¹.

Και εδώ ο δημιουργός εμφανίζει κάποια από τα βασικά μοντέλα της συνθετικής του υφής, πέρα από την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (development variation), όπως είναι τα ρυθμικά χτυπήματα του ποδιού του εκτελεστή, η ηχητική παράσταση του τηλέγραφου, η εμφάνιση ακόμη του χαρακτηριστικού μοντέλου της τρίλιας, επαναλήψεις τμημάτων, κ.α.²⁹²

I. Πρόκειται για ένα γρήγορο κομμάτι (q = 126), ανήσυχο (inquieto), έντονο και αρκετά ηχηρό. Η σύνθεση δεν παρουσιάζει μέτρο, ενώ χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα ρυθμο-μελωδικά σχήματα, των οποίων η λειτουργικότητα σχετίζεται έντονα με την πύκνωση και αραίωση του υλικού. Πιο συγκεκριμένα, εμφανίζονται τέσσερις τύποι μελωδικών κινήσεων ομαδοποιημένοι ανά δύο²⁹³. Η ρυθμική οργάνωση του έργου περιλαμβάνει έξι σχηματισμούς²⁹⁴ οι οποίοι αλληλοσυμπληρώνονται και επικαλύπτονται ανάλογα με τη διάθεση του δημιουργού. Ολοκληρώνοντας, στην πορεία του έργου διαφαίνεται μεταξύ άλλων και η χρήση διαφόρων σύγχρονων τεχνικών προσεγγίσεων (άξια μνείας μεταξύ άλλων είναι και η εμφάνιση ρυθμικού ρόλου στα χτυπήματα του ποδιού του ερμηνευτή, τα οποία λαμβάνουν χώρα αποκλειστικά σ' αυτό το πρώτο μέρος και στο τελευταίο, κυκλώνοντας τη συνολική σύνθεση και αποκτώντας έτσι ένα δομικό, μεταξύ άλλων,

²⁹⁰ Ως τίτλος σύνθεσης, συχνά ορίζει μικρά ενόργανα έργα χωρίς συγκεκριμένη δομή (Raijas 1996: 17. καθώς επίσης και Brown 1987: 16). Πρέπει να τονιστεί επίσης πως αυτό το έργο μαζί με το Was Ist Los? αποτελούν τα μοναδικά έργα για σόλο σαξόφωνο του Δ. Νικολάου που χωρίζονται σε επιμέρους ενότητες και δεν αποτελούν ενιαίο σύνολο τόσο σαν μορφή στη παρτιτούρα, όσο και ως ηχητική απεικόνιση κατά την εκτέλεση. Ως προς αυτό, διαφοροποιείται και πάλι η σύνθεση 14 Studies and Melodies, καθώς με αυτήν δεν αποσκοπείται η καθ' ολοκληρία εκτέλεση του έργου σε μία συναυλία.

²⁹¹ Η φράση που παρατίθεται είναι από κείμενο του Δ. Νικολάου (Παπαιωάννου 1998: 128.), το οποίο ταιριάζει απόλυτα και σε αυτή τη περίπτωση. Περισσότερα στοιχεία επ' αυτού, βλ. Κεφ. 4.

²⁹² Σχετικά με το σύνολο των παραπάνω, βλ. την ανάλυση των επιμέρους φράσεων.

²⁹³ Δηλαδή, φράσεις όπου τα πηδήματα υπερτερούν (1α) ή φράσεις αντίστοιχα με πηδήματα σε συγκοπτόμενα ρυθμικά σχήματα (1β). Απ' την άλλη, χρησιμοποιείται σε φράσεις και η βηματική κίνηση (2α) καθώς και η βηματική κίνηση με επαναλαμβανόμενους φθόγγους (2β).

²⁹⁴ Αν και σ' αυτή την αρχική παρουσίαση του πρώτου μέρους δεν θα γίνει εκτενής αναφορά σε χαρακτηριστικά της σύνθεσης που θα φωτιστούν πληρέστερα μέσα στην ανάλυση, τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιούνται εδώ κυρίως είναι ομάδες δεκάτων-έκτων που εξελίσσονται είτε σε μικρότερες είτε σε μεγαλύτερες ρυθμικές μονάδες, τόσο με συγκοπτόμενα όσο και ασύμμετρα χαρακτηριστικά ενίοτε.

χαρακτήρα), σχετικών άμεσα με τη γενική μουσική γλώσσα του συνθέτη για σαξόφωνο²⁹⁵.

II. Σ' αυτό το μέρος του έργου, η προτεινόμενη ρυθμική αγωγή χρησιμοποιεί το όγδοο ως βασική μετρική μονάδα ($e = 128$), ενώ ο συνθέτης ζητά ακρίβεια και προσοχή στα διαφορετικά είδη ατάκας που παρουσιάζει η σύνθεση. Χαρακτηριστική ακόμη είναι η ύπαρξη μέτρου από την αρχή του μέρους καθώς και μία καντέντσα²⁹⁶ στα τελευταία τέσσερα πεντάγραμμα της σύνθεσης.

III. Το τρίτο κομμάτι χαρακτηρίζεται από αργή ρυθμική αγωγή ($q = 47$), χωρίς βιασύνη (*sans s' empressement*), με λυπητερή διάθεση σε έντονα τραγουδιστό ύφος και με γλυκό *vibrato*, όπως αναφέρει ο συνθέτης. Γι' αυτό το λόγο βέβαια θα μπορούσε να έρθει σε ρήξη με τον τίτλο του έργου, ο οποίος δηλώνει μία ανοιχτή αντίθεση και μία διάθεση ρήξης. Είναι σε τριμερή φόρμα ($A - B - A'$), παρουσιάζοντας κυκλικό σχήμα στην δόμηση του. Επιπρόσθετα, είναι χτισμένο πάνω σε ένα φρύγιο τρόπο από E και χαρακτηριστική και εδώ επίσης είναι η απουσία μέτρου.

IV. Δύο τμήματα συναποτελούν αυτό το κομμάτι που ολοκληρώνει το έργο. Το πρώτο προτείνει μία μέτρια σχετικά ρυθμική αγωγή ($q = 80$), με στοιχεία που παραπέμπουν σε ολόκληρη τη σύνθεση και κλείνει με κορώνα (χωρίς ήχο) προκειμένου να εισαχθεί το δεύτερο τμήμα. Το δεύτερο και τελευταίο, σαφώς ταχύτερο ($q = 110$), συνοψίζει την «τσαχπινιά»²⁹⁷ του ελληνικού ύφους του Δ. Νικολάου με ποικίλες αλλαγές μέτρων καθώς και διάφορες τεχνικές (ρυθμική χρήση του ποδιού, βλ. σχετικά και το πρώτο κομμάτι). Συνάδει δε με την ιδέα ενός δεξιοτεχνικού εκτελεστικά χορού, ο οποίος ολοκληρώνει εντυπωσιακά τη συνθετική ιδέα.

²⁹⁵ Πέρα από το εφέ της χρήσης του ποδιού (φράση 1.10.), βλ. επιπρόσθετα το εφέ στη φράση 1.2., αλλά και το αντίστοιχο εφέ επίσης στη φράση 1.20.1. που αποτελεί την εξέλιξη της συγκοπής στο χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα του 'τηλέγραφου' που χρησιμοποιεί ο Δ. Νικολάου στα έργα του. Αυτά τα τρία εφέ δε, κατά αποκλειστικότητα χαρακτηρίζουν αισθητικά αυτό το πρώτο μέρος της σύνθεσης.

²⁹⁶ Ο ίδιος ο συνθέτης, πρέπει να αναφερθεί πως δεν σημειώνει τη λέξη 'καντέντσα' στο σχετικό τεμάχιο. Ωστόσο, η φράση *con bravura* (με ικανότητα) και ο δεξιοτεχνικός χαρακτήρας του μέρους αυτού μπορούν να υποδηλώσουν έστω και άτυπα την ύπαρξη 'καντέντσας'.

²⁹⁷ Βλ. την παρτιτούρα (σελ. 11.).

I.

1.1. Η πρώτη αυτή φράση της σύνθεσης εισάγει σημαντικά δεδομένα για την εξέλιξη του μέρους αυτού. Η ανήσυχη διάθεση που ο συνθέτης επιθυμεί να περάσει χτίζεται ακουστικά μέσα από μία τονικά ανοδική και συνεχόμενη ροή δεκάτων έκτων από άρση, στην οποία υπερισχύουν τα πηδήματα μεταξύ των φθόγγων και λιγότερο χρησιμοποιείται η βηματική κίνηση. Αυτά τα χαρακτηριστικά μπορούν να καταλογοποιηθούν ως μελωδική κίνηση τύπου 1a. Το legato παίξιμο και η σιγανή (p.) ένταση επίσης, συμπληρώνουν αρμονικά την εικόνα που ο συνθέτης προσπαθεί να κατασκευάσει. Επιπρόσθετα, η συνολική έκταση της φράσης είναι ένα διάστημα 7^{ns} μ. ($f^1 - eb^2$). Ωστόσο, τακτοποιώντας τους φθόγγους σε διάταξη παρατηρούμε πως πρόκειται για ένα διάστημα 6^{ns} M. ($eb - c$). Αυτό το διάστημα ή η αναστροφή του (3^{n1}) διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε ολόκληρη την πορεία της σύνθεσης²⁹⁸. Άλλωστε, αυτό δηλώνεται και μέσω της συνεχούς εναλλαγής από 3^{n1} μ. σε 3^{n1} M. ($f^1 - ab^1 - c^2 - eb^2 - g^1 - b^1$) ως τρόπος κατασκευής ουσιαστικά του φθογγικού δυναμικού της φράσης. Απουσιάζει μονάχα η νότα db από αυτό το φθογγικό σύνολο ενώ η φράση τελειώνει με την ίδια νότα με την οποία έχει ξεκινήσει (f^1).

1.2. Σε πλήρη αντίθεση με το προηγούμενο ηχητικό περιβάλλον παρουσιάζεται ο φθόγγος h^1 . Αυτή η νότα εμφανίζει έναν αριθμό συγκεκριμένων δομικών χαρακτηριστικών λειτουργώντας ως αντίποδας της φράσης 1.1. Αρχικά είναι η πρώτη νότα που χρειάζεται ατάκα με γλώσσα έπειτα από μία legato φράση εννέα φθόγγων (1.1.) που προηγήθηκε. Έπειτα, είναι ένας μεγάλος σε διάρκεια ήχος με αυξανόμενη ένταση σε σχέση με τα δέκατα-έκτα που εναλλάσσονταν ωρύτερα σε χαμηλή ένταση (p.). Ακόμα και φθογγικά δηλώνεται η αντίθεση στο προϋπάρχον υλικό καθώς συνδέεται με τη φράση 1.1. μέσω διαστήματος 4^{ns} αυξημένης ($f^1 - h^1$) και δη με ένα φθόγγο εκτός του συστήματος δόμησης με τα διαστήματα 3^{ns} που επικράτησε ως τώρα (βλ. 1.1.).

1.3. Το διάστημα 3^{ns} M. που απαιτούνταν για να ολοκληρωθεί το φθογγικό σύνολο στη φράση 1.1. εμφανίζεται εδώ όχι όμως ως d, παρά ως db^1 . Άρα δεν προέκυψε από τη νότα b^1 αλλά από την αρχική νότα f^1 . Σύμφωνα με την φράση 1.1. και αυτή εδώ ολοκληρώνεται με τη πρώτη της νότα (db), τώρα ωστόσο μία οκτάβα ψηλότερα (db^2) λόγω του ανοδικού χαρακτήρα των φράσεων. Επιπλέον, η ένταση ελαττώνεται ακόμη περισσότερο προσεγγίζοντας το pp. διατηρώντας παράλληλα τον υψηλότερο ως τώρα φθόγγο (eb^2) σταθερό. Διατηρείται τέλος η άρθρωση και η εισαγωγή της φράσης από άρση όπως και στη φράση 1.1.

1.4. Εξελιγμένα στοιχεία της αρχικής ιδέας παρουσιάζονται και εδώ σε επίπεδο ρυθμικής οργάνωσης, με την εισαγωγή και παύσεων πλέον μέσα στις φράσεις, αλλά και άρθρωσης, όπου χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το staccato στο δεύτερο μισό της φράσης. Αξίζει να σημειωθεί πως η πρώτη νότα staccato είναι η d^2 που περιμέναμε να ακούσουμε στην αρχή της φράσης 1.3. Η φράση αυτή επίσης είναι η πρώτη ως τώρα που εισάγεται αφενός από θέση και αφετέρου έπειτα από παύση τετάρτου και όχι ογδόου. Συνδέεται τέλος και αυτή με την αρχική ιδέα μέσα από διάστημα 3^{ns} μ. ($f^1 - ab^1$), αλλά και μέσω του σταθερού ανοδικού ύφους των φράσεων από την αρχή του έργου.

1.5. Σε σχέση 3^{ns} τόσο με την προηγούμενη φράση ($e^1 - g\#^1$) όσο και με την αρχική ιδέα στη φράση 1.2. ($h^1 - g\#^1$) παρουσιάζεται εκ νέου αυτό το εφέ. Αυτή η

²⁹⁸ Ο αναγνώστης μπορεί μέσα από τις υπόλοιπες αναλύσεις των έργων του Δ. Νικολάου να παρατηρήσει τη σημασία που το διάστημα αυτό έχει στη μουσική του. Ένα παράδειγμα μόνο είναι και το έργο Sax-Moments (Κεφ. 3.3.1.) το οποίο βεβαία εμφανίζει και άλλες ομοιότητες με το παρόν κομμάτι, οι οποίες θα αναπτυχθούν στην πορεία της ανάλυσης.

εμφάνιση βέβαια συνοδεύεται και από κάποιες αλλαγές όπως αφενός η αύξηση της χρονικής διάρκειας του φθόγγου και αφετέρου η χρήση ανοδικού (ως ενίσχυση στον ήδη ανοδικό χαρακτήρα των φράσεων) glissando.

1.6.1. Σε αντίθεση με τη φράση 1.4. οι φράσεις 1.6. παρουσιάζουν έναν αριθμό αντιθετικών στοιχείων όπως είναι για πρώτη φορά μία καθοδική κίνηση δεκάτων-έκτων χωρισμένων ανάλογα με την άρθρωση τους σε δύο υποομάδες (1.6.1., 1.6.2.). Στην 1.6.1. συγκεκριμένα παρουσιάζονται τέσσερα δέκατα-έκτα staccato (βλ. χαρακτηριστικά και το τέλος της φράσης 1.4. όπου η άρθρωση γίνεται staccato) σε πρ. ένταση. Ωστόσο, η φράση και εδώ ξεκινά από θέση έπειτα από παύση τετάρτου (βλ. 1.4.), ενώ εμφανίζονται εσωτερικές συνδέσεις 3^{ns} τόσο με την προηγούμενη ιδέα ($g\#^1 - e^2$), όσο και με τον αρχικό φθόγγο της φράσης 1.4. ($ab^1 - e^2$). Τέλος πρέπει να αναφερθεί πως εδώ παρουσιάζεται το μεγαλύτερο πήδημα (7^{ns} μ. $e^2 - f\#^1$) ως τώρα στο έργο.

1.6.2. Από άρση εισάγονται πέντε legato σε άρθρωση φθόγγου (βλ. και πάλι 1.4.) με καθοδική φορά. Με τη φράση 1.6.1. παρατηρείται εσωτερική σύνδεση 3^{ns} ($ab^1 - f^2$) αλλά και χρήση εκ νέου του διαστήματος 7^{ns} μ. ($c^2 - b^2$) ανοδικά πλέον, τονίζοντας παράλληλα και το φθόγγο b^2 που για την ώρα είναι ο ψηλότερος φθόγγος στο έργο. Αξίζει δε να παρατηρήσει κανείς πως σχετίζεται αυτή η νότα με το φθόγγο db^1 (βλ. φράση 1.3.), ο οποίος οριοθετεί την έκταση της σύνθεσης χαμηλά και σχετίζεται με διάστημα 3^{ns} με τη νότα b^2 .

1.7. Σε γενικές γραμμές με εξαίρεση τις φράσεις 1.2. και 1.5. οι υπόλοιπες ανήκουν στο μελωδικό τύπο που ορίσαμε αρχικά ως 1α (συνεχόμενα δέκατα-έκτα σε ροή όπου κυριαρχούν τα πηδήματα σε σχέση με τη βηματική κίνηση που είναι πιο περιορισμένη). Σε αυτό τον τύπο ανήκει και αυτή η ιδέα, η οποία παρουσιάζει f. ένταση για πρώτη φορά στη σύνθεση. Παράλληλα, συνενώνει στο επίπεδο της άρθρωσης τις φράσεις 1.4. και 1.6.1./1.6.2. μέσω της διαδοχής legato – staccato. Επίσης, πρόκειται για την πρώτη ιδέα την οποία δεν μπορεί κανείς να αναφέρει ως ανοδικού ή καθοδικού τύπου καθώς περιλαμβάνει ισόποσα και τις δύο κατευθύνσεις. Το μελωδικό υλικό της φράσης απαρτίζεται από υπερκείμενες 3^{es} M. και 3^{es} μ. σε εναλλαγή ($ab^1 - c^1 - eb^2 - g^1 - b^1 - db^2$). Να σημειωθεί ωστόσο πως η τελευταία νότα θα έπρεπε σύμφωνα με την αλληλουχία σε 3^{es} να είναι d^2 (για έναν αντίστοιχου τύπου προβληματισμό βλ. και την ανάλυση της φράσης 1.1.).

1.8. Σαν φράση ανήκει στη φιλοσοφία της φράσης 1.2. Οι διαφορές ωστόσο που παρουσιάζει σχετίζονται με την μικρότερη χρονική διάρκεια των φθόγγων (σε σχέση και με τη φράση 1.5.) και το γεγονός άλλωστε πως μιλάμε για φθόγγους, ενώ ως τώρα αυτό το χαρακτηριστικό εφέ αποτελούνταν αποκλειστικά από μία και μόνη νότα. Βρίσκεται δε τοποθετημένη τονικά μία οκτάβα χαμηλότερα από την 1.2. και σε απόσταση 6^{ns} M. (βλ. 3^1 μ. σε αναστροφή) καθοδικά από τη φράση 1.5. Το crescendo απ' την άλλη που οδηγεί σε sfz. πλέον καταλήγει και στο φθόγγο $c\#^2$, ο οποίος προκύπτει έπειτα από πήδημα 9^{ns} και πρέπει να αποδοθεί με την τεχνική tongue attack²⁹⁹. Εύλογα δε κανείς παρατηρώντας τους φθόγγους ($c\#^2 - g\#^1 - h/h^1$) που ο συνθέτης έχει χρησιμοποιήσει σ' αυτές τις φράσεις (1.2., 1.5., 1.8.) φαντάζεται ποιά νότα μπορεί ακόμα να απουσιάζει ώστε να συμπληρωθεί η συνθετική ιδέα που βασίζεται στα υπερκείμενα διαστήματα 3^{ns} . Ο φθόγγος e λοιπόν που λείπει θα προστεθεί σε επόμενη φράση (βλ. 1.17.) προκειμένου να ολοκληρωθεί το νόημα.

²⁹⁹ Προκειται για μία τεχνική που δεν χαρακτηρίζεται από ένα συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης, γι' αυτό άλλωστε και δεν παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον στην ανάλυση των τεχνικών στο Κεφ. 2.3. Το αποτέλεσμα ωστόσο πρέπει να είναι ένα δυνατό χτύπημα στο καλάμι του σαξοφώνου προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η ηχητική επίθεση.

1.9. Από άρση και μέσω δευτέρου συνεχόμενου διαστήματος 9^{ns} ανοδικό ($c\#^2 - d^3$) προκύπτει η νέα φράση. Εδώ υπερτερεί η βηματική κίνηση, και δη σε legato, μέσω της οποίας ορίζεται ο μελωδικός τύπος 2α. Το σύνολο του φθογγικού υλικού περιορίζεται σε μία έκταση 6^{ns} μ. ($g^2 - eb^3$), ενώ για πρώτη φορά το τονικό ύψος βρίσκεται τόσο ψηλά. Πλέον ο ψηλότερος φθόγγος της σύνθεσης, αν και δομικά δεν απασχολεί την ανάλυση, είναι η νότα eb^3 . Σχετικά με την αύξηση στα δεδομένα του τονικού ύψους είναι επίσης το crescendo από mp. σε f. όπως και τα σύνθετα ρυθμικά σχήματα (πεντάγχα, τρίγχο), μέσω των οποίων συνολικά εντείνεται η πύκνωση και ουσιαστικά αυξάνεται η ένταση στο έργο.

1.10. Αντίθεση στην πύκνωση του υλικού και τη σμίκρυνση των ρυθμικών αξιών που προηγήθηκε δίνεται με αυτή τη φράση, η οποία λόγω των διαστηματικών πηδημάτων (1α) και του συγκοπτόμενου ρυθμικού χαρακτήρα³⁰⁰ εντάσσεται στο μελωδικό τύπο 1β. Η δυναμική f. εισάγεται αναπόφευκτα έπειτα από το crescendo της προηγούμενης φράσης και τώρα πρόκειται να διαρκέσει περισσότερο σε χρονικό επίπεδο σε σχέση με τη φράση 1.7. που εισήχθει για πρώτη φορά. Χαρακτηριστική είναι ακόμα και η αλλαγή στο επίπεδο της άρθρωσης, καθώς γίνεται πιο σκληρή με την εμφάνιση accent tenuto, ενώ υπερκείμενες 3^{nc} ($b^2 - db^2 - f^1$) απαρτίζουν και εδώ το μελωδικό υλικό. Ολοκληρώνοντας, παρόλο που το μοτίβο της φράσης ξεκινά από άρση ακούγεται ήδη στη θέση το τακούνι του εκτελεστή, όπως σημειώνει σχετικά ο συνθέτης (Battere con il tacco sul pavimento). Το εφέ αυτό χρησιμοποιείται εδώ και θα εμφανιστεί εκ νέου μονάχα στο δεύτερο μισό του τέταρτου και τελευταίου κομματιού (βλ. σελ. 12 στη παρτιτούρα), κυκλώνοντας με αυτό τον τρόπο δομικά τη σύνθεση.

1.11. Επαναφορά στον τύπο 1α (βλ. και φράση 1.1.) δηλώνοντας πύκνωση και διατηρώντας τη χαρακτηριστική άρθρωση τόσο της αρχικής ιδέας (legato) όσο και της προηγούμενης φράσης (accent tenuto). Η αρχή της φράσης, που τώρα είναι στη θέση, δίνεται και πάλι από το τακούνι του εκτελεστή. Έντονη είναι και η παρουσία των διαστημάτων 3^{ns} μέσα στη φράση ($eb^2 - g^1 - b^2 / e^2 - g^1 - b^2 - c\#^2$).

1.12. Εδώ παρατηρείται συνύπαρξη και πάλι των τύπων 1α – 1β με μελωδικά πηδήματα και ρυθμικές συγκοπές. Τα τυπικά χαρακτηριστικά της άρθρωσης στη φράση 1.10., όπως και το κτύπημα με το τακούνι στο πάτωμα, διατηρούνται και εδώ στο ίδιο πλαίσιο λειτουργίας. Η φράση επιπρόσθετα συνδέεται με σχέση 3^{ns} ($c\#^2 - a$) με την 1.11., ενώ παράλληλα διαστήματα 3^{ns} ($f^1 - a/a^1 / g^1 - h$) από το μελωδικό υλικό λειτουργούν ως εσωτερικές συνδέσεις. Άξιο παρατήρησης είναι δε και το γεγονός πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί το φθόγγο a στη παρούσα φράση, για τον οποίο είναι γνωστό ήδη από το κεφάλαιο 2.2.1.³⁰¹ (ηχητικός σωλήνας) ότι μπορεί να παραχθεί μόνο από το βαρύτονο σαξόφωνο. Τα υπόλοιπα μοντέλα φτάνουν στο όριο της έκτασης τους στη χαμηλή περιοχή με τη νότα b. Δεδομένου λοιπόν ότι το έργο δεν έχει γραφτεί συγκεκριμένα για βαρύτονο προκύπτει ένα πρόβλημα έκτασης. Αντίθετα, στην αντίστοιχη φράση 1.53. (σελ. 4) το ζήτημα λύνεται με την προσθήκη μιας δίεσης στο φθόγγο a.

1.13. Πρόκειται για συγκερασμό των μελωδικών μοτίβων 2α (βηματική κίνηση) – 2β (επανάληψη φθόγγου) σε ένα διάστημα συνολικής έκτασης 3^{ns} μ. ($f\#^1 - d\#^1$) που εισάγεται από θέση. Η φιλοσοφία της άρθρωσης δεν διαφοροποιείται αισθητά σε κάτι νέο, παρά συνταιριάζει προηγούμενες ιδέες. Απουσιάζει χαρακτηριστικά το εφέ με το τακούνι το οποίο θα χρησιμοποιείται κατά περιπτώσεις ως το τέλος του τμήματος. Να

³⁰⁰ Βλ. και τη φράση 1.20. σχετικά με τον συγκοπτόμενο ρυθμικό χαρακτήρα της φράσης και πως αυτός μπορεί να οδηγήσει στο εφέ του ‘τηλέγραφου’ που ο Δ. Νικολάου χρησιμοποιεί και σ’ αυτή τη σύνθεση.

³⁰¹ Βλ. ακόμη τα σχετικά με τη δακτυλοθεσία στο σαξόφωνο (Κεφ. 5.5.).

τονιστεί τέλος πως η φράση χαρακτηρίζεται από καθοδική φορά, όπως άλλωστε όλες οι ως τώρα φράσεις του μελωδικού τύπου 2α/β, σε αντίθεση με αυτές του τύπου 1α/β που είναι ανοδικές.

1.14. Το μελωδικό μοτίβο αυτής της ανοδικής αυτής φράσης είναι σχετικό με τον τύπο 1α. Η φράση που εισάγεται από άρση παρουσιάζει στη θέση το τέταρτο μονό κτύπημα του τακουινιού στο έδαφος. Παρατηρεί τέλος κανείς τις σχέσεις 3^{ns} ($a\#^1 - g^2 / e^2 - g^2$) που χαρακτηρίζουν το μοτίβο αυτό.

1.15. Πρόκειται για μεγενθυμένη επανάληψη της φράσης 1.13. με *crescendo* από *f.* σε *ff.* στην επόμενη φράση. Η μεγέθυνση δε, διαφαίνεται στο σκέλος που αφορά στο μελωδικό τύπο 2β. Ενώ δηλαδή στη φράση 1.13. υπήρχε μία πενταπλή επανάληψη του φθόγγου $d\#^1$, εδώ έχουμε τρεις επαναλήψεις από τέσσερις και τρεις φθόγγους αντίστοιχα που διαχωρίζονται μεταξύ τους με *accent staccato*. Ενώ δηλαδή αυξάνεται ο αριθμός των επαναλήψεων παράλληλα μειώνεται κατά έναν ο αριθμός των φθόγγων.

1.16.1. Η φράση αυτή εισάγεται από άρση χωρίς να προηγείται το κτύπημα του τακουινιού που εδώ μεταφέρθηκε από την αρχή των φράσεων στο τελευταίο όγδοο της παρούσας. Η άρθρωση παρουσιάζει τις ίδιες παραμέτρους ενώ η ένταση με το *crescendo* της φράσης 1.15. προσεγγίζει πλέον το *ff.* Ο μελωδικός τύπος ορίζεται ως 2α με δύο πηδήματα (3^{ns} μ. / 3^{ns} Μ.) ωστόσο. Για πρώτη φορά δε, χρησιμοποιούνται ρυθμικά σχήματα με βάση το όγδοο και δη το τρίγχο ογδόων. Παρόλα αυτά χαρακτηριστικό της φράσης αυτής είναι η ψηλή της έκταση, τόσο ποσοτικά, λόγω παραμονής σε υψηλό τονικό περιβάλλον καθ' όλη τη διάρκεια, όσο και ποιοτικά ακόμη επειδή ο συνθέτης εμφανίζει εδώ το φθόγγο g^3 , τον υψηλότερο εδώ φθόγγο του κομματιού. Η νότα αυτή σχετίζεται με συνδέσεις 3^{ns} τόσο με τους δύο ψηλότερους φθόγγους της σύνθεσης ($b^2 - g^3 / eb^3 - g^3$), όσο και με τη χαμηλότερη νότα ($h - g^3$).

1.16.2. Σε γενικές γραμμές ισχύουν τα ίδια δεδομένα και εδώ με τη διαφορά πως αφενός το εφέ με το κτύπημα του ποδιού επανέρχεται στη γνώριμη του θέση, στην αρχή της φράσης, και αφετέρου τα πηδήματα στις μελωδικές γραμμές μετατρέπονται σε ένα πηδήμα 4^{ns} Κ. και σε ένα ακόμη 3^{ns} μ. αντίστοιχα.

1.17. Από θέση εισάγεται τόσο ο φθόγγος όσο και το κτύπημα του τακουινιού. Αυτή είναι άλλωστε η πρώτη από τις φράσεις με *sfz.* (1.2./1.5./1.8.) που παρουσιάζεται στη θέση καθώς προκύπτει φυσικά από τη μελωδική γραμμή της προηγούμενης φράσης. Επίσης, η νότα αυτή ολοκληρώνει το μοτίβο με τις υπερκείμενες 3^{cs} ($c\#^2 - e^3 - g\#^2 - h/h^1$), οι οποίες παρουσιάζονται ως 3^1 μ. ή 3^1 Μ. εναλλάξ στη πορεία της σύνθεσης.

1.18.1. Η συνολική έκταση της παρούσας φράσης, η οποία συνδυάζει τους μελωδικούς τύπους 2α και 2β (τριπλή επανάληψη του φθόγγου $g\#^1$), καλύπτει ένα διάστημα 3^{ns} Μ. ($e^1 - g\#^1$) και μάλιστα βρίσκεται ακριβώς ένα διάστημα 2^{ns} ψηλότερα από την αντίστοιχου ύφους φράση 1.13. Ρυθμικά η φράση ξεκινά από άρση, ενώ χαρακτηριστική είναι η επαναφορά στη μετρική μονάδα του δέκατου-έκτου και ο συνδυασμός διαφορετικών έως τώρα ρυθμικών ποιοτήτων (δέκατα-έκτα, τρίγχα δεκάτων-έκτων).

1.18.2. Η φράση αυτή σχετίζεται με το μελωδικό τύπο 2α (παρόλο που εμφανίζονται δύο πηδήματα 3^{ns}). Ξεκινά με θέση και συνδέεται με τα προηγούμενα μέσω διαστήματος 3^{ns} ($g\#^1 - e^2$), ενώ σχέσεις 3^{ns} ανακαλύπτει κανείς και μέσα στη φράση ($e^2 - c\#^2 - a^1$ χωρισμένα με *accent* / $f\#^2 - d^2$).

1.19.1. Δύο μελωδικές γραμμές αποτελούν αυτή τη φράση, η οποία εισάγεται από άρση. Ο πρώτος μελωδικός τύπος (2α), με συνολική έκταση 3^{ns} μ. στην ψηλή περιοχή, χαρακτηρίζεται από βηματική κίνηση ημιτονίων ($h\#^2 - c\#^3 - d^3$) και ένα πηδήμα 3^{ns} μ. ($c\#^3 - e^3$). Αντίθετα, η δεύτερη ιδέα (2β), στη χαμηλή περιοχή,

παρουσιάζει δύο επαναλαμβανόμενα φθογγικά μοτίβα σε απόσταση 3^{ns} ($f\#^1 - a^1$) μεταξύ τους, καθώς και μία εξέλιξη του τύπου 2β με ποικιλματικό καθοδικό φθόγγο, τη νότα e^1 , στο πρώτο μοτίβο. Τα μοτίβα αυτά πέρα από τις διαφορές τους στη τονική περιοχή και στο μελωδικό χαρακτήρα, παρουσιάζουν διαφορές και στην άρθρωση (*accent staccato / non legato, accent tenuto, staccato*), ενώ η ρυθμική παράμετρος ενισχύει τους συνδυασμούς που ξεκίνησαν από τη φράση 1.18.1.

1.19.2. Η συνέχεια της προηγούμενης φράσης ξεκινά από άρση, στη θέση της οποίας εμφανίζεται το εφέ με το κτύπημα του τακουριού από τον εκτελεστή. Οι δύο μελωδικές γραμμές συνεχίζουν να υφίστανται με κάποιες διαφοροποιήσεις. Συγκεκριμένα, στην πρώτη περίπτωση ακούγονται ομαδοποιημένα οι φθόγγοι $h^2 - a\#^2 - g\#^2$ (3^1 μ.) και στο τέλος της φράσης εμφανίζεται και πάλι ο φθόγγος e^3 στην ίδια θέση (προτελευταίο δέκατο-έκτο της φράσης) διατηρώντας ακόμα την άρθρωση του 1.19.1. σε αντίθεση με τις προηγούμενες νότες που σημειώνονται *legato*. Ο φθόγγος e^3 είναι φαινομενικά απλά ένα κατάλοιπο της προηγούμενης ιδέας, ωστόσο και σ' αυτή τη φράση παρουσιάζει διαστηματικούς δεσμούς 3^{ns} τόσο με το πρώτο ($g\#^2 - e^3$), όσο και με το δεύτερο ($c\#^2 - e^3$) μοτίβο. Το τελευταίο εισάγεται με τη νότα ($f\#^1$) που κυριάρχησε ηχητικά στη φράση 1.19.1. αλλά γρήγορα περνά στο φθόγγο $c\#^2$, δημιουργώντας έτσι και εδώ υπερκείμενες 3^{es} ($f\#^1 - a^1 - c\#^2$) πάνω από τη νότα $f\#$. Οι φθόγγοι $d^2 / d\#^2$ αντίστοιχα λειτουργούν ως ποικιλματικοί ανοδικοί φθόγγοι στη νότα $c\#^2$ (βλ. και φράση 1.19.1. για τη νότα e^1).

1.20.1. Σε αυτή τη φράση συνυπάρχουν τρεις σχηματισμοί σε δύο παράλληλες μελωδικές γραμμές. Για την ακρίβεια, εμφανίζεται ο 1β λόγω του συγκοπτόμενου ρυθμού (από τον οποίο πρέπει να προκύπτει ένα ηχητικό αποτέλεσμα ακριβές ως προς τον τηλεγράφο³⁰²), ο 2α εξαιτίας της βηματικής κίνησης στους φθόγγους g^3 και a^3 ³⁰³ (πρώτη φωνή) και τέλος ο 2β επειδή η νότα e^3 που ακουγόταν μεμονομένα στις δύο προηγούμενες φράσεις πλέον έγινε ισοκράτης (δεύτερη φωνή). Επίσης, ισχυροποιείται ο ρόλος του εφέ με το κτύπημα του τακουριού καθώς εμφανίζεται λειτουργικά με κάπως πιο διευρυμένη θέση μέσα στις φράσεις. Δεν ορίζει πλέον απαραίτητα την αρχή ή το τέλος μόνο της φράσης, αλλά εδώ βοηθά και στην κατηγοριοποίηση του ρυθμο-μελωδικού υλικού σε υποομάδες των πέντε, τεσσάρων και δύο φθόγγων αντίστοιχα. Χαρακτηριστικά στο επίπεδο του φραστικού διαχωρισμού και της κατανόησης του ρόλου του κάθε φθόγγου μεμονομένα και στο σύνολο, βοηθητικός είναι και παράγοντας της άρθρωσης.

1.20.2. Από άρση ξεκινά το μελωδικό υλικό της φράσης, ενώ ο ρυθμικός παράγοντας, μέσω του εφέ με το τακούρι, εμφανίζεται στη θέση, νωρίτερα δηλαδή. Η σύνδεση με τα προηγούμενα επιτυγχάνεται μέσα από τη σχέση 3^{ns} μ. στους φθόγγους $e^3 - c\#^2$. Διαστηματικές σχέσεις 3^{ns} άλλωστε υπάρχουν και μέσα στη φράση καθώς η τελευταία έχει δομηθεί πάνω σε υπερκείμενες 3^{es} ($f\#^3 - a^3/a^2 - c\#^2 - e^3 / f\#^3 - a\#^2 - c\#^2 - e^3$). Τέλος, δεν υπάρχει καμία ιδιαίτερη αλλαγή στα δεδομένα της άρθρωσης σε σχέση με τη φράση 1.20.1.

1.21.1. Ο τρόπος που εισάγεται αυτή η φράση και η διαστηματική σύνδεση που συνεπάγεται αυτό είναι σε απόλυτη ταύτιση με την προηγούμενη αλλαγή μεταξύ των φράσεων. Στην ίδια φιλοσοφία ακόμη είναι και το εφέ με κτύπημα στο πάτωμα, ενώ η άρθρωση περιορίζεται σε *accent* και *non legato*. Σταδιακά πρέπει να σημειωθεί πως εγκαταλείπεται ο συγκοπτόμενος ρυθμικός παράγοντας και αυτό συντελείται ουσιαστικά μέσα από αυτές τις τρεις φράσεις που ακολουθούν. Συγκεκριμένα, η 1.21.1. θα ταίριαζε περισσότερο σε μία κατάταξη μελωδικού τύπου 1α.

³⁰² précis. telegraphique.

³⁰³ Πρόκειται για τον υψηλότερο φθόγγο του πρώτου μέρους, που διατηρεί μία σχέση 3^{ns} Μ. με την αρχική νότα του έργου.

1.21.2. Στην ίδια φιλοσοφία κινείται και αυτή η φράση, αν και φαίνεται λόγω των συγκοπών και της εμμονής στη νότα e^3 ότι σχετίζεται περισσότερο με τη φράση 1.20.1., παρά με τη διάθεση που αναφέρθηκε νωρίτερα ως προς την απομάκρυνση από το μελωδικό τύπο 1β και 2β αντίστοιχα. Επίσης, εισάγεται από θέση σε αντίθεση με το εφέ του κτυπήματος που εμφανίζεται τώρα στην άρση.

1.21.3. Παράλληλα με το ρυθμικό εφέ παρουσιάζεται και ο ήχος στην άρση και δη ο τελευταίος σε σχέση 3^{ns} μ. με τα προηγούμενα ($e^3 - g^3$). Σε γενικές γραμμές ισχύουν τα ίδια χαρακτηριστικά με τις δύο προηγούμενες φράσεις, διαφέρει μόνο το γεγονός πως εδώ υπάρχουν πιο έντονες οι εσωτερικές συνδέσεις διαστημάτων 3^{ns} ($e^3 - g^3 - h^2 / f\#^3 - a^2$).

1.22.1. Πρόκειται για επανάληψη της φράσης 1.16.1. με αμελητέες ρυθμικής υψής διαφοροποιήσεις (σ' αυτές εντάσσεται και το εφέ του κτυπήματος με το πόδι) στην αρχή και στο τέλος της φράσης.

1.22.2. Επανάληψη της φράσης 1.16.2., στην οποία ισχύουν τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω.

1.23. Αλλαγή ύψους σε πολλαπλά επίπεδα διαφαίνεται με αυτή τη φράση, η οποία εισάγεται στη θέση και χαρακτηριστικά απουσιάζει το εφέ του κτυπήματος του ποδιού του εκτελεστή. Σε πρώτη φάση έχουμε εμφανή πτώση του τονικού ύψους, χρήση μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών και επανεμφάνιση πηδημάτων στη μελωδική κίνηση. Η σύνδεση 3^{ns} ($e^3 - ab^2$) με τη προηγούμενη φράση, αλλά και οι σχέσεις 3^{ns} ($f^2 - ab^1/a^1 - c^2 - eb^1 - g^1$) που αναπτύσσονται μέσα σ' αυτή οργανώνουν το μελωδικό υλικό τόσο μεμονομένα στο πλαίσιο της φράσης όσο και στο σύνολο του έργου. Η άρθρωση δεν διαφοροποιείται αισθητά, παρά παραμένει στα δεδομένα που ορίζονται από το *accent tenuto*, το *staccato* και το *non legato*.

1.24. Από άρση εμφανίζεται η ιδέα που πρωτοπαρουσιάστηκε στη φράση 1.2. και συνδέεται με διαστηματική σχέση 3^{ns} ($g^1 - b^2$) με τη φράση 1.23. Διατηρείται χαρακτηριστικά στο παρόν μοτίβο το *crescendo* που οδηγεί σε *sfz.*, η χρονική διάρκεια του φθόγγου αυτού, ο οποίος διαφοροποιείται σε κάθε εμφάνιση ωστόσο συντηρεί έναν βασικό ρυθμικό χαρακτήρα. Επιπρόσθετα, χρησιμοποιείται εκ νέου το εφέ με το ανοδικό *glissando* (βλ. σχετικά και φράση 1.5.).

1.25. Η φράση αυτή διατηρεί αρκετά στυλιστικά χαρακτηριστικά με τη φράση 1.23., παρόλο βέβαια που ξεκινά από άρση. Συγκεκριμένα, οι μεγάλες ρυθμικές αξίες, η άρθρωση καθώς και το τονικό ύψος των μελωδικών γραμμών συγκλίνουν σε μεγάλο βαθμό. Το μελωδικό υλικό είναι κατά βάση διαμορφωμένο σε 3^{es} ($c^3 - eb^3/e^2 - g^1 - b^1/h^2$), ενώ χαρακτηριστική είναι η εμφάνιση του ρυθμικού κτυπήματος του τακουινιού από τον εκτελεστή, στο τέλος της φράσης.

1.26.1. Πρόκειται για πιστή μεταφορά της φράσης 1.22.1. κατά ένα διάστημα 4^{ns} Κ. χαμηλότερα, με εξαίρεση μία διαφορά στο τέλος της φράσης. Ίδια επίσης είναι τόσο η άρθρωση όσο και τα σημεία στα οποία εφαρμόζεται το εφέ του κτυπήματος του ποδιού (αρχή και τέλος της φράσης).

1.26.2. Στην ίδια φιλοσοφία με πριν ακολουθεί και εδώ η μεταφορά της φράσης 1.22.2. Η διαφοροποίηση προκύπτει μέσω της προσθήκης τεσσάρων ακόμη φθόγγων (συνολικής απόστασης 3^{ns} Μ.) στο τέλος της φράσης. Ακόμη, για πρώτη φορά στο κομμάτι χρησιμοποιείται το εφέ της τρίλιας (e^3).

1.27. Από άρση εισάγεται και αυτή η φράση, η οποία χαρακτηρίζεται από το *crescendo* ως το *ff.* μεταξύ δύο φθόγγων ($c^1 - b^2$) σε ανοδικό διάστημα 7^{ns} μ. (1α) καθώς και την έντονα ρυθμική παρουσία του ρυθμικού εφέ του κτυπήματος του ποδιού. Αρκετά ενδιαφέρουσα δε, είναι η αντιπαράθεση αυτής της φράσης με τα χαρακτηριστικά της 1.8. και γενικότερα της φιλοσοφίας που διέπει την εξέλιξη των φράσεων που προέκυψαν από την 1.2. γενικότερα.

1.28. Επίσης από άρση ξεκινά και αυτή η ιδέα του κομματιού, σκοπός της οποίας είναι να εξομαλύνει το *crescendo* της προηγούμενης φράσης με ένα αντίστοιχο τύπου *decrescendo* καθώς και να απαντήσει ηχητικά στο ανοδικό διάστημα 7^{ns} με ένα καθοδικό διάστημα 9^{ns} (1α). Χαρακτηριστική τέλος είναι και η (μικροδιαστηματική) ηχοχρωματική τρίλια στη νότα $c\#^2$, η διάρκεια της οποίας είναι κυριολεκτικά μεγάλη (6 χρόνοι) σε σχέση με όλα τα προηγούμενα ρυθμικά δεδομένα. Ένας απλός τρόπος για να επιτευχθεί, δεδομένου πως το $c\#$ είναι νότα που στο σαξόφωνο παράγεται όταν όλες οι οπές του σωλήνα είναι ανοικτές, είναι να παραχθεί η τρίλια μέσω χρήσης οποιουδήποτε δακτύλου 3 – 6 ³⁰⁴.

1.29. Μέσω άρσης και σε *p.* δυναμική πλέον³⁰⁵, έπειτα από αρκετές φράσεις έντονης δυναμικής, εμφανίζεται αυτό το συγκοπτόμενο τρίηχο ογδών (1β) με συνολική έκταση 6^{ns} M. (αναστροφή 3^{ns} μ.), το οποίο βρίσκεται στη μέση της σύνθεσης. Αξίζει λοιπόν να παρατηρήσει κανείς πόσο μοιάζουν οι φράσεις 1.28. και 1.29. με τις δύο τελευταίες φράσεις του κομματιού (1.63., 1.64.) σε ρυθμικό κατά βάση επίπεδο, χωρίς να μπορούμε να παραβλέψουμε και την επανάληψη της ηχοχρωματικής τρίλιας ή λοιπών διαστηματικών συσχετισμών.

1.30.1. Η νέα φράση αποτελείται καθ' ολοκληρίαν από τρίηχο μισών, την μεγαλύτερη έως τώρα ρυθμική μονάδα στο έργο και δη στο πλαίσιο των τριήχων, που εντάσσεται από θέση. Καλύπτει χρωματικά ένα διάστημα 2^{ns} M. ($f^1 - f\#^1 - g^1$), στο οποίο κυριαρχούν η βηματική κίνηση (2α) οι τρίλιες με ύφεση σε χαμηλές (*mp.*) εντάσεις και η *legato* άρθρωση.

1.30.2. Εδώ παρατηρείται ρυθμική πύκνωση της προηγούμενης ιδέας καθώς το τρίηχο μισών αντικαταστάθηκε από τέταρτα. Παρόλα αυτά, ισχύουν επακριβώς τα δεδομένα της φράσης 1.30.1., η οποία εδώ συνδέεται ακουστικά με τη νέα ιδέα μέσω διαστήματος 3^{ns} μ. ($g^1 - a\#^1$). Τέλος, πολλοί συνδυασμοί από διαστηματικές σχέσεις προκύπτουν τόσο μέσα σ' αυτή τη φράση (άλλωστε η έκταση της ορίζεται στο πλαίσιο της 3^{ns} M.), όσο και σε συνύπαρξη με τη φράση 1.30.1.

1.31. Με αυτή τη φράση, η οποία ξεκινά από άρση και στη θέση εμφανίζεται το εφέ του κτυπήματος του τακονιού, επανερχόμαστε στα συνεχόμενα ανοδικά δέκατα – έκτα με πηδήματα (1α). Στην πορεία της φράσης ωστόσο, ο ρυθμικός παράγοντας αποκτά έναν πιο συγκοπτόμενο χαρακτήρα (1β) ως εξέλιξη του προηγούμενου ρυθμικού μοτίβου. Διαφοροποιείται αμέσως η άρθρωση ενώ και η δυναμική μεταφέρεται αυτομάτως στο επίπεδο *f*. Επιπρόσθετα, πρέπει να προστεθεί πως το μελωδικό υλικό της φράσης είναι δομημένο επάνω σε υπερκείμενες 3^{es} συνολικής έκτασης μία σύνθετης 6^{ns} M. (3^1 μ.). Συγκεκριμένα, οι φθόγγοι με τα *accent* ($d^3/d\#^3 - f\#^1 - a\#^2$) παρουσιάζουν καθαρά μια τέτοια διάταξη, αλλά και το υπόλοιπο φθογγικό σύνολο ($b^1 - d^2 - f\#^{1/2} - a\#^2 - c\#^2 - e^2 / h^2 - d^{2/3}/d\#^2 - f\#^{1/2} - a\#^2 - c\#^2 - e^2$) λειτουργεί κατά τον ίδιο τρόπο.

1.32.1. Πρόκειται για φράση που συνδέεται με την φράση 1.30.1. τόσο σε ρυθμικό επίπεδο (τρίηχο μισών), όσο και υφολογικά με τις τρίλιες. Διαφέρει βέβαια στην δυναμική, που εδώ πλέον η ένταση ορίζεται στο *ff.*, καθώς επίσης και στο τονικό ύψος. Ολοκληρώνοντας, το μελωδικό υλικό της φράσης δεν περιορίζεται στο διάστημα 2^{ns} M. (1.30.1.), παρά προσεγγίζει την 3^1 M. ($c\#^3 - e^3 - e\#^3$). Αυτό συνεπάγεται σαφώς πως οι διαστηματικές σχέσεις δεν δηλώνουν πιστή μεταφορά της φράσης 1.30.1. εδώ, ωστόσο πρέπει να τονιστεί πως διατηρείται σταθερή η φορά των διαστημάτων και η ανοδική ή καθοδική τους πορεία αντίστοιχα.

³⁰⁴ Βλ. Κεφ. 5.5. σχετικά με τους δακτυλισμούς στο σαξόφωνο.

³⁰⁵ Η τελευταία *p.* φράση ήταν η 1.4., ενώ ήδη από την 1.9. η δυναμική εκτοξεύεται σε ηχηρότερα ηχοχρώματα.

1.32.2. Εύλογα λοιπόν και αυτή φράση σχετίζεται με την 1.30.2., ρυθμικά και υφολογικά. Σε γενικές γραμμές βέβαια ισχύουν και οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται στην ανάλυση της προηγούμενης φράσης (1.32.1.).

1.33. Πρόκειται για πιστή επαναφορά της φράσης 1.14., ωστόσο τώρα σε δυναμική mf.

1.34. Ακολουθεί η παράθεση της φράσης 1.15. σε διάστημα 4^{ης} Κ. ψηλότερα. Το μόνο στοιχείο που διαφοροποιείται σχετίζεται με τον αριθμό των φθόγγων που επαναλαμβάνονται. Εδώ πιο συγκεκριμένα η νότα g^{#1} εμφανίζεται οκτώ φορές (4+2+2) σε αντίθεση με τη φράση 1.15. που ο φθόγγος d^{#1} παρουσιάζεται δέκα φορές (4+3+3) και χωρίζεται με βάση τα accent, ενώ εδώ απλά παρεμβάλλεται άλλη νότα (a^{#1}/a¹).

1.35.1. Η παρούσα φράση αποτελεί εξέλιξη, σε διάστημα 5^{ης} Κ. χαμηλότερα, των φράσεων 1.16.1., 1.22.1., 1.26.1. σε επίπεδο ρυθμο-μελωδικής οργάνωσης, άρθρωσης, εφέ και χαρακτηριστικών δυναμικής.

1.35.2. Κατά αντιστοιχία και αυτή η φράση είναι παραλλαγή των φράσεων 1.16.2., 1.22.2., 1.26.2.

1.36. Τα χαρακτηριστικά αυτής της ιδέας συγκλίνουν απόλυτα με αυτά της φράσης 1.17. Πρέπει να προσέξει κανείς επίσης πως απέχει ένα διάστημα 3^{ης} Μ. από την αρχική εκδοχή της ιδέας (βλ. φράση 1.2.). Ακόμη, όπως στη φράση 1.2., έτσι και εδώ η διαστηματική σχέση που συνδέει αυτή την ιδέα με τη προηγούμενη είναι και πάλι ένα διάστημα 4^{ης} αυξ. (f¹ – h¹ / a² – d^{#2}).

1.37. Η φράση αυτή ξεκινά από άρση, η θέση της οποίας συμπληρώνεται από το εφέ του κτυπήματος στο πάτωμα. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μία αλυσίδα τριών φθόγγων (f^{#2} – d³ – c³), η οποία επαναλαμβάνεται ολόκληρη μία μόνο φορά, ενώ η φράση ολοκληρώνεται με την παράθεση ένα τόνο ακόμα ψηλότερα της ουράς της αλυσίδας (δύο τελευταίοι φθόγγοι). Η συνολική έκταση της φράσης αγγίζει τα δεδομένα της οκτάβας ενώ στον κάθε κρίκο της αλυσίδας εμφανίζονται διαστήματα 6^{ης}, 4^{ης} και 2^{ης} τα οποία έχουν αποκτήσει δομική σημασία για την πορεία του έργου ως εδώ. Να σημειωθεί επίσης πως η σύνδεση των φράσεων επιτυγχάνεται μέσω διαστήματος 3^{ης} μ. (d^{#2} – f^{#2}) ενώ οι σχέσεις διαστημάτων 3^{ης} και 2^{ης} που προκύπτουν μέσα είναι ποικίλες και σε έναν βαθμό βέβαια οφείλονται και στην αλυσίδα σε απόσταση τόνου (2^{ης} Μ.). Πρέπει επιπλέον να καταστεί σαφές πως πρόκειται για μία ακόμα φράση η ρυθμική βάση της οποίας είναι το τρίηχο ογδών, η στάθμη της δυναμικής βρίσκεται στο ff., ενώ η άρθρωση έχει επιδείξει εντονότερη χροιά μέσω accent στους φθόγγους f^{#2} – c³ – f^{#3}, οι οποίοι βρίσκονται σε απόσταση 4^{ης} αυξ. (ακριβώς στη μέση της οκτάβας) και οκτάβας μεταξύ τους αντίστοιχα.

1.38. Από άρση και αυτή τη φορά εισάγεται η φράση που συνδέεται με τα προηγούμενα μέσα από ένα καθοδικό διάστημα 6^{ης} μ. (e³ – g²). Εδώ επικρατεί, με εξαίρεση ενός διαστήματος 4^{ης} αυξ., βηματική κίνηση, περισσότερο legato χαρακτήρας στην άρθρωση και ένα μικρό σε μέγεθος decrescendo στο τέλος της φράσης. Χαρακτηριστικό είναι αφενός πως από το μελωδικό υλικό (βλ. τρίτονο ή αλλιώς διάστημα 4^{ης} αυξ.) προκύπτουν εύκολα σχέσεις 3^{ης} μεταξύ των φθόγγων και αφετέρου πως η ρυθμική διάρθρωση αυτού του υλικού εδώ γίνεται μέσω τρίηχου μισών (σχετικά με την πρώτη εμφάνιση του ρυθμικού αυτού μοντέλου, βλ. την ανάλυση των φράσεων 1.30.1. και 1.32.1. αντίστοιχα).

1.39. Στο τέλος του decrescendo της προηγούμενης ιδέας εμφανίζεται από θέση τώρα αυτή η φράση. Και πάλι πρόκειται για μία ρυθμικά ομαδοποιημένη σε τρίηχο ογδών φράση, το μελωδικό δυναμικό της οποίας αρχικά χαρακτηρίζεται από βηματική κίνηση ως επί το πλείστον, ωστόσο αρκετά σύντομα αυξάνονται τα διαστηματικά πηδήματα σε βάρος της προηγούμενης ομαλότητας και συνέχειας. Το

crescendo οδηγεί σε f. δυναμική, ενώ η διάταξη της άρθρωσης, ανά τρεις φθόγγους legato, διασπάται μονάχα στο τέλος. Να τονιστεί ολοκληρώνοντας πως μέσα στο πλαίσιο της ύπαρξης και ανάπτυξης πολλών διαστηματικών σχέσεων 3^{15} μέσα στη φράση, η τελευταία έχει δομηθεί μέσα στα δεδομένα ενώ σύνθετου καθοδικού διαστήματος 3^{15} μ. ($g\#^2 - f^1$).

1.40. Άμεση παραπομπή στα αρχικά δεδομένα του έργου λόγω της χαμηλής τονικής περιοχής, του ρυθμικού μοντέλου των συνεχόμενων δέκατων-έκτων και της άρθρωσης. Ωστόσο, εδώ παρατηρούνται και κάποιες διαφοροποιήσεις ως προς την άρθρωση (non legato και δη σε μία τέτοια ταχύτητα) και την ένταση (f.) της φράσης. Να τονιστεί τέλος πως το μελωδικό υλικό κινείται στο πλαίσιο μιας 6^{15} M. ($h - g\#^1$), ενώ τα μόνα πηδήματα που εμφανίζονται είναι σε διαστήματα 3^{15} και 4^{15} .

1.41. Η φράση αυτή, που καλύπτει μία έκταση σύνθετης 3^{15} ($a\#^1 - c\#^3$), παραπέμπει στην 1.23. στο επίπεδο της ρυθμικής διάρθρωσης (αν και μονάχα στη κεφαλή της), καθώς και σε σχέση με το διάστημα 4^{15} K. (καθοδικά) / 5^{15} K. (ανοδικά) που παρατηρείται (1.23. $ab^1 - eb^1$ / 1.41. $a\#^1 - e\#^2$) και ξεχωρίζει ηχητικά μέσω της άρθρωσης (accent tenuto) και των τεχνικών εκτέλεσης (τρίλια) στους σχετικούς φθόγγους. Μικρότερο ρόλο τέλος διαδραματίζει και το crescendo που εμφανίζεται και στις δύο ιδέες στο ίδιο σημείο.

1.42.1. Ήδη από το τέλος της προηγούμενης φράσης με τα δύο δέκατα-έκτα ($c\#^3$) στην άρθρωση, εμφανίζεται εκ νέου η συγκοπτόμενη ρυθμική διάθεση με μελωδικό υλικό σχετικό, από τη σκοπιά της διαστηματικής ανάπτυξης καθώς και της άρθρωσης, με αυτό της φράσης 1.20.1. Η χρήση δε του κτυπήματος του τακουνιού αποτελεί ακόμη ένα στοιχείο που συνηγορεί με τη παραπάνω θέση.

1.42.2. Επικρατεί το ίδιο κλίμα και εδώ σε σχέση με τα ρυθμικά χαρακτηριστικά, την άρθρωση και τα εφέ. Προστίθενται ωστόσο περισσότεροι φθόγγοι, ενισχύοντας τις σχέσεις 3^{15} μεταξύ τους, χωρίς παρόλα αυτά να αλλοιώνουν το ύφος της φράσης.

1.43.1. Το εφέ του κτυπήματος διατηρείται και δη ενδυναμώνεται εδώ στο τέλος της φράσης με ένα διπλό κτύπημα χωρίς οργανική παρουσία, ενώ το ύφος της φράσης (δομημένη μελωδικά σε υπερκείμενες 3^{65}) επιστρέφει και πάλι, μετά το 1.40., στα δεδομένα του 1α. (άρση, συνεχόμενα δέκατα-έκτα, πηδήματα φθόγγων, κ.α.).

1.43.2. Η μόνες παράμετροι που διαφοροποιούνται εδώ είναι αφενός η θέση από την οποία εισάγεται η φράση και αφετέρου η διακοπή της ροής των δεκάτων-έκτων με παύση αντίστοιχης ρυθμικής αξίας (ως προς αυτό βλ. και την ανάλυση της φράσης 1.4.).

1.44. Οι φράσεις 1.8., 1.27., όπως και αυτή εδώ η φράση αποτελούν μία χαρακτηριστική ομάδα παραλλαγών της ιδέας που αρχικά εμφανίζεται στο 1.2. Το κοινό συνδετικό τους στοιχείο είναι η κατάληξη του crescendo και η αποφόρτιση της έντασης σε άλλο φθόγγο πέρα από τον αρχικό. Αντίθετα, οι άλλες ομαδοποιήσεις σχετίζονται με την πρώτη πιο απλή εκδοχή ή ακόμα και με ανοδικά glissando (βλ. την ανάλυση των φράσεων 1.5. και 1.24. αντίστοιχα).

1.45. Μέσω μεγάλων σχετικά ρυθμικών αξιών και διαστημάτων υπερκείμενης 3^{15} ($ab^2 - c^{2/3} - eb^2/e^2 - g^1$) έχει δομηθεί αυτή η φράση. Αξίζει να αναφερθεί ακόμη μία χρήση τρίλιας στο φθόγγο ab^2 για τρεις ολόκληρους χρόνους και δη με crescendo.

1.46.1. Πρόκειται για μία φράση η οποία αρχικά συνδέεται ηχητικά με την προηγούμενη με διάστημα 3^{15} M. Σε γενικές γραμμές χαρακτηρίζεται από βηματική κίνηση, όπου ωστόσο υπάρχει κάποιο πηδίο στη μελωδική γραμμή είναι κατά βάση είτε πηδίο 3^{15} είτε 6^{15} αντίστοιχα (με μία μόνο εξαίρεση ενός πηδίου 5^{15} K. καθοδικό). Η ρυθμική βάση της φράσης έχει χτιστεί πάνω στα τρίγωνα ογδών (βλ. 1.16.1./2. αναφορικά με την ρυθμική ομοιότητα και βλ. και τη σχέση τους στο τέλος

του τμήματος 1.56.1. – 1.57.2.) με εξαίρεση το τέλος στο οποίο εμφανίζονται δύο απλά όγδοα, ενώ χαρακτηριστικό είναι και πάλι το εφέ του τακουνιού.

1.46.2. Γενικά ισχύουν και εδώ τα ίδια δεδομένα με την προηγούμενη ιδέα τόσο σε μελωδικό όσο και ρυθμικό επίπεδο.

1.47. Τα ρυθμικά χαρακτηριστικά εδώ προκύπτουν εμφανώς από την κατάληξη των φράσεων 1.46.1./2. με τα δύο σε κάθε περίπτωση συνεχόμενα όγδοα. Μελωδικά δε, η φράση καλύπτει έκταση 6^{ns} μ. ($c^3 - e^2$), ενώ δομικά αποτελείται από υπερκείμενες 3^{6s} ($c - e - g - h$). Χωρίζεται σε δύο υποομάδες με κοινό περιεχόμενο, χρήση τρίλιας και κοινά χαρακτηριστικά άρθρωσης ανά φθόγγο σε σχέση με τη σειρά εμφάνισης του. Αλλά δύο στοιχεία σημαντικά για την σύνδεση αυτής της φράσης με τα προηγούμενα είναι αφενός η σχέση 6^{ns} μ. ($e\#^2 - c\#^3$) και η τυπική παρουσία του εφέ με το τακούνη στην αρχή κάθε υποομάδας.

1.48. Για αυτή τη φράση συντρέχουν κάποιοι πολλοί συγκεκριμένοι λόγοι με βάση τους οποίους μπορούμε να την κατατάξουμε στον μελωδικό τύπο 1β. Ο σημαντικότερος είναι σαφώς η κατά κύριο λόγο βηματική κίνηση των συνεχόμενων δεκάτων-έκτων. Έπειτα, δεν πρέπει να παραβλέπει κανείς τα ασύμμετρα ρυθμικά σχήματα (10:8 / 9:8 / 6:4) (βλ. και φράση 1.9.), το legato χαρακτήρα της άρθρωσης και τη φορά της μελωδίας (βλ. και πάλι την ανάλυση της φράσης 1.9.).

1.49.1. Ο μελωδικός τύπος αυτής της φράσης είναι εξ ολοκλήρου ο τύπος 2β με την χαρακτηριστική επανάληψη φθόγγου, συγκεκριμένα τετραπλή εμφάνιση της νότας d^2 .

1.49.2. Σύμφωνα με την εξέλιξη που έχει η κατηγορία 2β (βλ. σχετικά φράσεις 1.13. και 1.34.) κινείται και αυτή η φράση παραθέτοντας πλέον δύο τριπλές εμφανίσεις τις ίδιας νότας (d^2).

1.49.3. Ενώ διατηρείται η ίδια φιλοσοφία στην κατασκευή και αυτής της φράσης, υπάρχουν παράλληλα και κάποιες προσθήκες φθόγγων ($h^2 - c\#^2 - e^2$) στο διαμορφωμένο ως τώρα υλικό, καθώς και η εισαγωγή της φράσης από θέση. Συγκεκριμένα, προκύπτει παράλληλα με τον ισοκράτη φθόγγο d^2 και η χρήση του μελωδικού τύπου 2α μέσω των φθόγγων $h^2 - c\#^2 - d^2 - e^2 - (f^2$, όπως προκύπτει από την επόμενη φράση). Αξίζει να αναφερθεί δε πως οι ακριανές νότες αυτού του φθογγικού συνόλου (h^2 / f^2) απέχουν από την χαρακτηριστική ως τώρα νότα-ισοκράτη d^2 , ένα διάστημα 3^{ns} μ. Άλλωστε, με αυτή την ίδια διαστηματική ποιότητα (3^{n1} μ.) συνδέεται και αυτή η φράση με την προηγούμενη.

1.50. Σε αυτό το σημείο του έργου ο συνθέτης διατηρεί το βασικό ρυθμικό μοντέλο των δεκάτων-έκτων μέσα από το πρίσμα ωστόσο των πεντάηχων και τρίηχων ομαδοποιήσεων. Η μελωδική γραμμή κατά βάση διατηρεί χαρακτηριστικά βηματικής κίνησης (2α), χωρίς παρόλα αυτά να αποκλείονται και διαστηματικά πηδήματα $3^{ns} / 6^{ns}$ και $4^{ns} / 5^{ns}$. Η άρθρωση τέλος είναι legato σε όλη την πορεία της φράσης διαχωρίζοντας την σε τρία επιμέρους τμήματα οι αρχικοί φθόγγοι των οποίων ($f^2 - db^2 - a^2$) απέχουν μεταξύ τους διάστημα 3^{ns} M.

1.51. Σε αντίθεση με το προηγούμενο ηχητικό περιβάλλον παρουσιάζεται αυτή η ιδέα με εμφανείς διαφοροποιήσεις σε επίπεδο ρυθμού, μελωδίας, άρθρωσης και λειτουργικότητας των εφέ. Πιο συγκεκριμένα, τα μεγάλα διαστηματικά πηδήματα στη μελωδική γραμμή, οι συγκοπτόμενοι ρυθμικοί σχηματισμοί (1β), η έμφαση στο non legato γενικά αλλά και στα accent συγκεκριμένων φθόγγων ($d^1 - b^2 - g\#^1$), σε συνδιασμό με τη διπλή χρήση του κτυπήματος του τακουνιού δρουν καθοριστικά ως προς την άμεση αλλαγή κλίματος που θέλει να πετύχει ο συνθέτης.

1.52. Ακριβής επαναφορά της φράσης 1.12. (βλ. ανάλυση) και ορθότερη προσέγγιση σχετικά με την έκταση του σαξοφώνου στη χαμηλή περιοχή.

1.53.1. Και αυτή η φράση παραπέμπει σε μία προηγούμενη ιδέα, συγκεκριμένα στην 1.13. (βλ. ανάλυση), χωρίς βέβαια αυτό το γεγονός να δηλώνει πως δεν υπάρχουν

διαφοροποιήσεις και αλλαγές εδώ. Ο αριθμός των φθόγγων παραμένει ο ίδιος, όπως η άρθρωση αλλά και η καθοδική φορά της μελωδίας που επίσης εισάγεται από θέση. Πρέπει ωστόσο να τονιστεί πως στο επίπεδο της σύγκρισης διαστηματικών ποιημάτων τα πράγματα διαφοροποιούνται ελαφρώς. Εδώ η συνολική έκταση της φράσης αγγίζει τα όρια της 4^{ης} αυξ. Επίσης, οι δύο πρώτοι φθόγγοι (στοιχείο 2α) έχουν πράγματι απόσταση 3^{ης} Μ. ανοδικά σε σχέση με την φράση 1.13., ωστόσο ο επαναλαμβανόμενος φθόγγος εδώ (πενταπλή επανάληψη e¹, στοιχείο 2β) απέχει μόνο ένα διάστημα 2^{ης} μ. ανοδικό από την αρχική εκδοχή.

1.53.2. Η εξέλιξη αυτής της ιδέας είναι αρκετά διαφορετική σε σχέση βέβαια με την εξέλιξη που είχε η 1.15. ως προς την 1.13. στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα. Εδώ επαναφέρεται το εφέ του κτυπήματος του τακουινιού και η φράση ξεκινά από άρση. Το στοιχείο 2α χάνεται καθώς πλέον αποτελείται μόνο από μία νότα, ενώ η επανάληψη φθόγγου διατηρεί τον αριθμό 5, χωρίς να τον αυξομειώνει. Χαρακτηριστικά, αν η φράση 1.53.1. δεν εισαγόταν με τη νότα a^{#1} παρά με την ακριβώς επόμενη, η φράση 1.53.2. θα αποτελούσε αντίγραφο της σε διάστημα 3^{ης} Μ. ανοδικό. Ολοκληρώνοντας, με διάστημα 6^{ης} μ. συνδέεται αυτή η φράση με την προηγούμενη (1.53.1.), ενώ επιπρόσθετα οι επαναλαμβανόμενες νότες (e¹ – g^{#1}) απέχουν διάστημα 3^{ης} Μ.

1.53.3. Πρόκειται για πιστή μεταφορά της 1.53.2. σε διάστημα 4^{ης} αυξ. ανοδικά. Τώρα που πλέον υπάρχουν όλοι οι φθόγγοι από όσους συνολικά αποτελείται η ιδέα 1.53., διαφαίνεται πως τα διαστήματα (2^{ης} μ. / 3^{ης} Μ. / 4^{ης} αυξ.) που χαρακτηρίζουν την 1.53.1. μέσω των φθόγγων a^{#1} – g^{#1} – e¹, εμφανίζονται ακριβώς σε κάθε πρώτη νότα (βλ. και τη βοήθεια της άρθρωσης μέσα από το accent) των φράσεων (a^{#1} – h^{#1} – f^{#2}), όπως ακόμη και στους επαναλαμβανόμενους φθόγγους (e¹ – g^{#1} – d²).

1.54. Ο τρόπος που εισάγεται και αυτή η φράση παραπέμπει στη φιλοσοφία των φράσεων 1.53.2. και 1.53.3. λόγω του εφέ με το τακούι του εκτελεστή, της άρσης, του αριθμού των φθόγγων (1+5) που αποτελούν το μελωδικό σύνολο καθώς τέλος και της άρθρωσης. Ωστόσο, πουθενά δεν φαίνεται μία διάθεση επανάληψης κάποιου φθόγγου με τον τρόπο που λαμβάνει χώρα νωρίτερα. Ίσως μία σχετική υπεροχή ως προς τον αριθμό των εμφανίσεων να κατέχει η νότα f² (σε σχέση 3^{ης} μ. με το φθόγγο d² της προηγούμενης φράσης, ο οποίος επιτελεί την ίδια λειτουργία), η οποία ακούγεται τρεις φορές μεταξύ των φθόγγων g² (ανοδικός ποικιλματικός φθόγγος), a² και c² (υπερκείμενες 3^{ες} σε σχέση με το f²).

1.55. Τα μόνα στοιχεία που έχουν απομείνει προκειμένου να συνδεθεί αυτή η ιδέα με τα προηγούμενα είναι το εφέ με το τακούι στην αρχή της φράσης και η άρση, καθώς τα υπόλοιπα ρυθμο-μελωδικά χαρακτηριστικά διαφοροποιούνται προσεγγίζοντας τον τύπο 1β (διαστηματικά πηδήματα μέσω συγκοπτόμενων ρυθμικών σχηματισμών). Επίσης, η έκταση πλέον καλύπτει υψηλότερα σημεία και η άρθρωση αποκτά πιο κοφτό και έντονο χαρακτήρα (accent, staccato).

1.56.1. Πρόκειται για πιστή επαναφορά της φράσης 1.46.1. με την διαφορά πως εδώ απουσιάζει η αρχή της φράσης και επίσης στο τέλος της σ' αυτή την περίπτωση χρησιμοποιείται για εφέ ένα καθοδικό glissando στο φθόγγο d³.

1.56.2. Ακολουθείται και εδώ η ίδια προσέγγιση σε σχέση με την προηγούμενη ιδέα. Παραθέτεται λοιπόν η φράση 1.46.2. εκ νέου, αν και τώρα απουσιάζει η κατάληξη της φράσης, η οποία ολοκληρώνεται απότομα και περνάει σε κάτι νέο.

1.57.1. Υπάρχουν αρκετά σημεία στην πορεία του τμήματος αυτού που χρησιμοποιείται και αυτή η φράση είτε ως έχει, είτε με παραλλαγές. Εδώ συγκεκριμένα ακολουθεί τα τυπικά χαρακτηριστικά της φράσης 1.22.1. (ως προς το εφέ του κτυπήματος στο έδαφος) με την προσθήκη ωστόσο ενός καθοδικού glissando (e³) στο τέλος της φράσης.

- 1.57.2.** Πρόκειται για πιστή επανάληψη της φράσης 1.22.2. μία οκτάβα χαμηλότερα.
- 1.58.** Είναι η τελευταία εμφάνιση του μοτίβου, με το χαρακτηριστικό *crescendo* σε *sfz.*, που έχει εξελιχθεί μέσα στο έργο από την φράση 1.2. Σ' αυτό το σημείο δε, ρυθμικά παρουσιάζει την μεγαλύτερη χρονική διάρκεια σε σχέση με άλλες εμφανίσεις και δη στη νότα και το τονικό ύψος (h^1) που χρησιμοποιήθηκε αρχικά.
- 1.59.1.** Ακριβής επαναφορά της φράσης 1.55. σε διάστημα 2^{15} μ. (εκτός της τελευταίας νότας, η οποία απέχει διάστημα 2^{15} M.) χαμηλότερα.
- 1.59.2.** Επανάληψη και πάλι της φράσης 1.55. με το ίδιο φθογγικό υλικό σε απόσταση οκτάβας χαμηλότερα αυτή τη φορά.
- 1.60.** Η φράση αυτή ανήκει στον τύπο 1α περισσότερο λόγω των μελωδικών πηδημάτων που εμφανίζει, μιας και η παράμετρος του ρυθμού εδώ δεν περιλαμβάνει αποκλειστικά δέκατα-έκτα παρά όγδοα και τρίηχα ογδών επίσης. Η άρση και το εφέ του τακουριού στο πάτωμα είναι και εδώ παρόντα, ενώ στο τέλος της φράσης χρησιμοποιείται εκ νέου το *glissando* πλέον στη νότα $f\#^3$ (βλ. τις δύο προηγούμενες εμφανίσεις στις φράσεις 1.56.1. και 1.57.1. στους φθόγγους d^3 και e^3 αντίστοιχα, δημιουργώντας έτσι ένα ακόμη δομικό μοτίβο τύπου 2α).
- 1.61.** Μέσω διαστήματος 3^{15} μ. ($f\#^3 - a^2$) εισάγεται και αυτή η φράση που σε επίπεδο ρυθμικής οργάνωσης και χρήσης εφέ (ηχοχρωματική τρίλια) παρουσιάζει ομοιότητες με τη φράση 1.28., αν και η εξέλιξη της δυναμικής στις δύο φράσεις εμφανίζει σημαντικές διαφορές.
- 1.62.** Και πάλι το διάστημα 3^{15} M. ($g\#^1 - e^3$) χρησιμοποιείται για την σύνδεση των δύο φράσεων. Ρυθμικά δε, η ιδέα αυτή παραπέμπει στη φράση 1.29. μόνο όμως εξαιτίας της προηγούμενης αναφοράς στη φράση 1.28.

II.

- 2.1.** Η φράση αυτή περιλαμβάνει τα τέσσερα περίπου πρώτα μέτρα (3/8) της σύνθεσης, εισάγεται από άρση και είναι δομημένη μελωδικά πάνω σε διαστήματα από υπερκείμενες 3^{65} ($g^1 - b^1 - d^2 - f^1$)³⁰⁶. Χαρακτηριστικά δε, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως τα πρώτα δύο μέρη της συνολικής σύνθεσης συνδέονται μεταξύ τους με διαστηματική σχέση 3^{15} μ. ($e^1 - g^1$)³⁰⁷. Η άρθρωση χαρακτηρίζεται από *staccato* παίξιμο εκτός από τις ατσακατούρες, οι οποίες εκφράζονται ηχητικά μέσω *legato* άρθρωσης. Η δυναμική επιπρόσθετα, εμφανίζει πληθώρα δεδομένων (*mp.*, *mf.*, *p.*) για μία τόσο σύντομη φράση και δη στην αρχή του μέρους. Πρέπει ακόμη να τονιστεί πως τα μέτρα 2-9 επαναλαμβάνονται πιστά, γεγονός που συναντάται δύσκολα στη σύγχρονη μουσική αλλά και στη φιλοσοφία της μουσικής του Δ. Νικολάου εμφανίζεται σπάνια. Κατά συνέπεια, η φράση αυτή με την εκτέλεση της επανάληψης δεν θα ακουστεί ολόκληρη την δεύτερη φορά.
- 2.2.** Το τέταρτο μέτρο ολοκληρώνεται με αυτή την ιδέα, η οποία αποτελείται από ένα μόνο φθόγγο (eb^1)³⁰⁸ σε άρση. Η νότα αυτή συγκεκριμένα παρουσιάζει σχέση 3^{15} με το σύνολο της προηγούμενης φράσης ($eb^1 - g^1 - b^1 - d^2 - f^1$) και εκφράζεται ηχητικά ως *slap*³⁰⁹. Παρατηρεί κανείς πως το εφέ αυτό χρησιμοποιείται σε *f.* ένταση

³⁰⁶ Χαρακτηριστική είναι η δημιουργία της συγχορδίας G^7 . Αυτός ο συγχορδιακός τύπος έρχεται να διαφοροποιηθεί σε σχέση με την συγχορδία C^7 , η οποία προκύπτει δομικά μέσω των φθόγγων που εμφανίζονται με την τεχνική *slap* (βλ. την ανάλυση στις αντίστοιχες φράσεις), αλλά και μέσα από το φθογγικό υλικό αρκετών φράσεων στη συνέχεια.

³⁰⁷ Χωρίς να υπολογίζεται η ατσακατούρα (f^1).

³⁰⁸ Βλ. και την υποσημείωση αναφορικά με τους συγχορδιακούς τύπους και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους.

³⁰⁹ Βλ. Κεφ. 2.3.2.3.

και μάλιστα στη χαμηλή περιοχή του σαξοφώνου (περιορίζονται σε διάστημα 5^{ns} K. από c έως g^1), γεγονός που το καθιστά ιδιαίτερα εύκολο στην παραγωγή του.

2.3. Πρόκειται για την πρώτη φράση του μέρους, η οποία εισάγεται από θέση, μελωδικά παρουσιάζει καθοδική φορά, ενώ καλύπτει ένα συνολικό διάστημα 6^{ns} μ. ($d^2 - f\#^1$). Επιπρόσθετα, από εδώ και πέρα στο έργο χρησιμοποιείται περισσότερο και η βηματική κίνηση, πέρα από τα πηδήματα σε διαστήματα από 3^{es} που χαρακτήρισαν τις προηγούμενες φράσεις. Η ένταση για δεύτερη ως τώρα φορά κινείται από mp. σε mf. και πάλι χωρίς αυξομειώσεις αλλά απότομα. Ολοκληρώνοντας, η άρθρωση διατηρεί τα ίδια χαρακτηριστικά κατά βάση, χωρίς να παρουσιάζει νέα δεδομένα.

2.4. Εδώ παρουσιάζεται ένα διαφορετικό ηχητικό περιβάλλον καθώς αρκετά τυπικά γνωρίσματα των προηγούμενων φράσεων αναιρούνται ή μετασχηματίζονται. Σ' αυτή λοιπόν τη φράση, συνολικής έκτασης 3^{ns} μ. ($eb^2 - c^2$), που ξεκινά από άρση, η βηματική κίνηση χαρακτηρίζει απόλυτα τις μελωδικές κινήσεις και το legato για πρώτη φορά χρησιμοποιείται σε τέτοια έκταση και σε φθόγγους πέρα από ατσακατούρες (βλ. φράση 2.1.). Ακόμη, εδώ εμφανίζονται τεχνικές όπως η χρήση μικροδιαστημάτων (βλ. Κεφ. 2.3.2.1.) στο φθόγγο eb^2 , καθώς και η τεχνική shunted (βλ. Κεφ. 2.3.2.1.) που σχετίζεται με την παραγωγή της νότας σε συνάρτηση πάντα με την ένταση του και πάλι στον ίδιο φθόγγο. Επίσης, παρατηρεί κανείς πως η ένταση για τρίτη φορά κινείται από mp. σε πιο ηχηρά ηχοχρώματα, όπως f. Ωστόσο τώρα από το f. επιστρέφουμε στο mf. (λόγω επανάληψης στο μέτρο 2) για πρώτη φορά μέσω decrescendo. Ολοκληρώνοντας, από εδώ (και συγκεκριμένα μετά την επανάληψη) χρησιμοποιείται πλέον μελωδικό υλικό που εύλογα παραπέμπει σε μία συγχορδιακή κατάσταση τύπου C^{-310} .

2.5. Αυτή η φράση προκύπτει ως εξέλιξη της 2.4. με την διαφορά πως χαρακτηρίζεται από ανοδική φορά και αποτελείται δομικά από δύο υποομάδες διαστημάτων 3^{ns} ($h^2 - c^2 - d^2 / eb^2 - gb^2 - g^2$). Εισάγεται από άρση και εμφανίζει διάθεση κορυφωσης τόσο μέσα από την αύξηση των δεδομένων του τονικού ύψους όσο και μέσω της δυναμικής (mf. < <). Επιπλέον, η άρθρωση χρησιμοποιεί το legato παίξιμο ανά δύο φθόγγους, ενώ τέλος μικροδιαστήματα συνεχίζουν να εμφανίζονται στην πορεία της φράσης.

2.6. Μέσω διαστήματος 3^{ns} μ. ($ab^1 - h^2$) συνδέονται οι δύο φράσεις. Επίσης, διάστημα 3^{ns} M. ($ab^1 - c^3$) ορίζει την ολική έκταση του σχετικού μοτίβου, η αρχή του οποίου μπορεί να προκύπτει από τους πρώτους τρεις φθόγγους του 2.5. (αν και τώρα σε θέση) και το τέλος του, η νότα c^3 δηλαδή, να είναι ένα βήμα 2^{ns} μ. ψηλότερα από τη νότα h^2 και πάλι της προηγούμενης φράσης. Ο φθόγγος c^3 , υψηλότερος ως τώρα στη σύνθεση, είναι ο πρώτος φθόγγος που επαναλαμβάνεται (χωρίς την μεσολάβηση παύσεων) και επίσης χρησιμοποιεί την ήδη οικεία τεχνική shunted, αλλά ακόμη εμφανίζει την δεύτερη φορά και τρίλια, η οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά εδώ. Τέλος, ο συνθέτης προσπαθεί να κορυφώσει επιπλέον την ένταση, πέρα από το τονικό ύψος των φθόγγων, και μέσω ενός ακόμη σύντομου crescendo.

2.7. Τόσο η ένταση, το τονικό ύψος, όσο και η άρθρωση επανέρχονται στα δεδομένα της φράσης 2.5. μέσα σε ένα συνολικό διάστημα 3^{ns} M. ($d^2 - gb^2$) επίσης εισαγόμενο από άρση.

2.8. Αυτή η φράση δεν παρουσιάζει κάποια διάθεση διαφοροποίησης σε κάποια από τα επιμέρους χαρακτηριστικά που διατρέχουν την σύνθεση ως εδώ. Καλύπτει μία απόσταση 4^{ns} K. ($f^2 - c^2/c$) καθοδικά και γίνεται και εδώ χρήση μικροδιαστηματικών τεχνικών.

³¹⁰ Βλ. και υποσημείωση 308.

2.9. Όπως και οι προηγούμενες φράσεις έτσι και αυτή παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το 2.5. (διαφοροποιείται μελωδικά σε μία μόνο νότα) αν και αυτή η φράση εδώ, καθώς εισάγεται από άρση, έχει καθοδική φορά. Τέλος, χρησιμοποιούνται και εδώ τεχνικές τύπου shunted ως μέσο άρθρωσης.

2.10. Πρόκειται για φράση που ξεκινά από άρση και δηλώνει, μέσω της σταδιακής αύξησης των ορίων του τονικού ύψους και της άρθρωσης η οποία από legato μετατρέπεται σε staccato, μία νέα διάθεση κορύφωσης. Η τελευταία ωστόσο, δεν θα προσδώσει δραματικά νέες διαστάσεις στην εξέλιξη του έργου, παρά θα επαναφέρει προηγούμενες ιδέες και θα τις βοηθήσει να εδραιωθούν ηχητικά στο σύνολο της σύνθεσης.

2.11. Σ' αυτή τη φράση αναλώνεται ολόκληρη η έννοια της κορύφωσης για την οποία έγινε λόγος παραπάνω. Στο επίπεδο της δυναμικής (φτάνουμε στο f . για ακόμα μία φορά έπειτα από τη φράση 2.4.) και του τονικού ύψους διαγράφεται πολύ χαρακτηριστικά ένα σχήμα σύντομης κορύφωσης και αμέσως ένα αντίστοιχο (σχήμα) ισόχρονης χαλάρωσης και εκτόνωσης της συσσωρευμένης ενέργειας. Πρέπει ακόμη να σημειωθεί πως η φράση εισάγεται από θέση και παραπέμπει ποικιλοτρόπως στη φράση 2.5. Τέλος, και εδώ εμφανίζονται διάφορες σχέσεις 3^{ns} , όπως και η συνολική τονική έκταση που χαρακτηρίζεται από το σχετικό διάστημα $3^{ns} M. (g^1 - h^2)$ (χωρίς βέβαια να υπολογίζεται η ατσακατούρα).

2.12. Σημειώνεται εκ νέου διάθεση αύξησης της έντασης, ενώ η άρθρωση διατηρεί τυπικά χαρακτηριστικά με τις προηγούμενες φράσεις.

2.13. Και αυτή η ιδέα ξεκινά από άρση σε ένταση mf . πλέον. Αποτελείται δε, από φθογγικό υλικό συνολικής έκτασης $6^{ns} M. (gb^1 - eb^2)$. Με εξαίρεση τη πρώτη νότα, οι υπόλοιπες θα μπορούσαν κάλλιστα να προέρχονται και από τη φράση 2.4., από την οποία έχουν χρησιμοποιηθεί αρκετά στοιχεία ως τώρα. Προκύπτει τέλος δομικά μία ελαττωμένη συγχορδιακή κατάσταση ($c^2 - eb^2 - gb^1$) από συνεχόμενες 3^{es} μ., η οποία θα εμφανιστεί γενικά στην πορεία της σύνθεσης.

2.14. Εδώ παρουσιάζεται ουσιαστικά η εξέλιξη της φράσης 2.1. σε συνολική έκταση 6^{ns} μ. και μία οκτάβα ψηλότερα πλέον. Ακόμα, χαρακτηριστικά είναι η αλλαγή στη θέση της ατσακατούρας (τώρα πια στον δεύτερο φθόγγο) καθώς και το κατά βάση πιο άμεσο *crescendo* που διατρέχει όλη την ιδέα.

2.15. Για δεύτερη φορά στο έργο χρησιμοποιείται (από άρση) η τεχνική slap με χαρακτηριστικά παρόμοια όπως αυτά της φράσης 2.2. (χαμηλή περιοχή, δυνατή ένταση, κ.α.), γεγονός που μας βοηθά να το καταχωρήσουμε στα πορίσματα της ανάλυσης ως ένα ακόμη βασικό δομικό στοιχείο της όλης σύνθεσης. Εδώ βέβαια παρουσιάζονται περισσότεροι του ενός φθόγγοι και δη σε μία έκταση 3^{ns} μ. ($c^1 - eb^1$).

2.16. Μέσω σχέσης 3^{ns} μ. ($c^1 - eb^1$) με ό, τι προηγήθηκε εισάγεται η παρούσα φράση, η συνολική έκταση της οποίας είναι και πάλι 6^{ns} μ. ($h^1 - g^2$). Το έντονο *crescendo* σε συνδυασμό με την αύξηση της πυκνότητας των ρυθμικών υποδιαίρέσεων (δέκατα-έκτα, τριακοστά-δεύτερα και εξηκοστά-τέταρτα) σ' αυτό το κομβικό σημείο μαρτυρούν το τέλος ενός πρώτου τμήματος (Α) όπου παρουσιάστηκαν τα βασικά μοτίβα, τα θέματα και ουσιαστικά δόθηκε η γενική αισθητική κατεύθυνση σχετικά με τη σύνθεση. Πλέον, με την επόμενη φράση, αρχίζει ένα νέο τμήμα (Β), στο οποίο θα αναπτυχθούν περαιτέρω και θα εξελιχθούν πολλά από τα στοιχεία που εμφανίστηκαν ως εδώ. Ολοκληρώνοντας, η φράση ξεκινά με την πρώτη επανάληψη φθόγγου (eb^2) με staccato άρθρωση και συνεχίζει legato ως το τέλος της.

2.17. Σ' αυτή τη φράση με την ποικιλία αρθρώσεων και την συνολική έκταση $6^{ns} M. (h^1 - ab^2)$ εμφανίζονται μερικά ενδιαφέροντα δεδομένα. Με μεγαλύτερη ευκολία αναγνωρίζει κανείς την ελαττωμένη συγχορδία $c^2 - eb^2 - gb^2$ (υπερκείμενες 3^{es} μ.) η

οποία εμφανίστηκε και στην φράση 2.13. Αντίστοιχα, σχέσεις 3^{ns} αναπτύσσονται και μεταξύ των δύο πρώτων και τελευταίων φθόγγων της φράσης ($c^2 - ab^2 / h^1 - g^2$). Να σημειωθεί ακόμα πως το *crescendo* το οποίο σταθερά ενισχύονταν στις προηγούμενες φράσεις φτάνει εδώ στο *f*. στην ψηλότερη νότα της φράσης (ab^2) και θα διατηρηθεί για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα σε σχέση με το προηγούμενο τμήμα (A). Ολοκληρώνοντας, το μέτρο από όπου ξεκινά η φράση αυτή (και μόνο αυτό) παρουσιάζει διαφορετικό αριθμητή στο κλάσμα του (4/8), ενώ πολύ γρήγορα επιστρέφει στα αρχικά δεδομένα (3/8). Οι παρατηρήσεις αυτές ενισχύουν μεταξύ άλλων και την άποψη πως από αυτό το τμήμα ξεκινά ένα δεύτερο μέρος (B) το οποίο επεξεργάζεται ιδέες και μοτίβα που προηγήθηκαν.

2.18. Πρόκειται για την τρίτη εμφάνιση άρθρωσης *slap tongue* σε μία φράση που παρουσιάζει το πλήθος εκείνο των χαρακτηριστικών όπως αυτά φαίνονται στις αντίστοιχες φράσεις 2.2. και 2.15. Είναι φανερό δε, η κατασκευή της συγχορδίας C^- μέσα από αυτούς τους κρουστούς ήχους του σαξοφώνου. Το διάστημα της 3^{ns} M. τέλος είναι για άλλη μία φορά σε εξέχουσα θέση καθώς μέσω αυτού συνδέεται η φράση με τα προηγούμενα ($eb^1 - g^1$) και δηλώνεται η συνολική της έκταση.

2.19.1. Η φράση 2.19., η οποία εισάγεται από άρση, είναι μία εκτεταμένη φράση σύντομων ρυθμικών αξιών, που συνδέεται με σχέση 3^{ns} μ. ($g^1 - b^1$) και χωρίζεται σε τρία επιμέρους τμήματα (2.19.1., 2.19.2., 2.19.3.) ανάλογα, σε πρώτη φάση, με την άρθρωση. Εδώ δηλαδή χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο *legato* και *legato-staccato* (*loure*). Επιπρόσθετα, γίνεται χρήση μικροδιαστηματικών τεχνικών. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, οι εν λόγω φράσεις θα μπορούσαν να χωριστούν με βάση τον ψηλότερο φθόγγο τους. Εδώ συγκεκριμένα πρόκειται για τη νότα eb^2 . Αν προσέξει κανείς καλύτερα δε, θα διαπιστώσει πως ο ψηλότερος φθόγγος κάθε φράσης αντιστοιχεί με μία νότα από την ελαττωμένη συγχορδία ($c^3 - eb^2 - gb^2$), η οποία παρουσιάστηκε στις φράσεις 2.13., 2.17., κ.α.

2.19.2. Στη συνέχεια της φράσης, που και πάλι εισάγεται από άρση, υπερτερεί το *staccato* στην άρθρωση, με μία *legato* παρέμβαση σε ένα οικείο μοτίβο σε διάστημα 3^{ns} . Η ψηλότερη νότα τέλος, φαίνεται καθαρά πως είναι η gb^2 , ενώ η σύνδεση με τα προηγούμενα λαμβάνει χώρα μέσω ενός ακόμη διαστηματικού μοντέλου 3^{ns} M. ($d^2 - gb^1$).

2.19.3. Ολοκληρώνοντας, εμφανίζεται και η τρίτη ιδέα για την συνολική κατανόηση της φράσης. Εισάγεται και πάλι από άρση ενώ η παρουσία *crescendo* συνάδει με την αύξηση του τονικού ύψους (c^3). Η άρθρωση κατά βάση χαρακτηρίζεται από *legato* στοιχεία, χωρίς ωστόσο στο τέλος να απουσιάζει και το *non legato* ή το *accent-staccato* από τη φράση.

2.20. Από άρση εμφανίζεται μουσικά και αυτή η φράση, η οποία είναι μελωδικά δομημένη πάνω σε υπερκείμενες 3^{6s} ($d^2 - f^1 - ab^1 - c^2 - eb^2 - g^1 - h^1$). Επιπλέον, τρεις τρίλιες ($eb^2 - c^2 / h^1 - g^1 / ab^1 - f^1$) χαρακτηρίζουν τη φράση, μαζί με μία τριπλή (την πρώτη ουσιαστικά στο έργο) επανάληψη φθόγγου (d^2). Η άρθρωση τέλος, κινείται απλά μεταξύ *staccato* και *legato*.

2.21. Για μία ακόμα φορά γίνεται χρήση της τεχνικής *slap tongue* χωρίς τα χαρακτηριστικά που διατηρούσαν οι προηγούμενες εμφανίσεις (2.2., 2.15., 2.18.) να έχουν διαφοροποιηθεί.

2.22. Μέσα σε μία συνολική έκταση 6^{ns} M. ($f^1 - d^2$) ο συνθέτης χρησιμοποιεί το εφέ της τρίλιης για τρίτη φορά (βλ. και 2.6., 2.20.) στο κομμάτι, ενώ η άρθρωση παρουσιάζει στοιχεία *legato* και *accent / accent-staccato*.

2.23. Αν και η εισαγωγή της φράσης 2.20. βασίζεται σε τρίηχα δεκάτων-έκτων, εδώ ποσοτικά η υπεροχή τους είναι σαφώς μεγαλύτερη. Από άρση εμφανίζεται ένα συνολικό καθοδικό σχήμα, το κάθε υποσύνολο (επιμέρους τρίηχο) του οποίου

παρουσιάζει εναλλάξ ανοδική ή καθοδική ποικιλματική διάθεση. Χαρακτηριστική ακόμα είναι και η άρθρωση με τις δύο πρώτες legato νότες και την τελευταία πάντα staccato. Σ' αυτή τη φράση επιπλέον κάνει την σύντομη εμφάνιση του και ο ψηλότερος έως τώρα φθόγγος της σύνθεσης (eb^3), ο οποίος απέχει διάστημα 3^{15} M. από τη πρώτη νότα του έργου (g^1).

2.24. Επίσης από άρση και από κοινό εναρκτήριο φθόγγο (d) αλλά με ανοδικό σχήμα πλέον εμφανίζεται η νέα φράση. Τα τρίηχα δεκάτων-έκτων χαρακτηρίζουν ρυθμικά και αυτή την ιδέα ενώ με την αύξηση του τονικού ύψους και η ένταση περνάει στο επίπεδο του *ff*. Τέλος, το μεγαλύτερο τμήμα της φράσης αποτελείται από ένα μεγάλο legato που διακόπτεται μονάχα για το τελευταίο τρίηχο, το οποίο δανείζεται τα στοιχεία της άρθρωσης όπως αυτά εμφανίζονται στην προηγούμενη φράση (δύο φθόγγοι legato – ένας φθόγγος staccato).

2.25. Και αυτή η ιδέα κινείται σε ψηλά, για τη σύνθεση, τονικά ύψη, πλέον όμως με τριακοστά-δεύτερα και συνεχές legato, ενώ παράλληλα έχει εισαχθεί από θέση. Μία διαφοροποίηση ωστόσο λαμβάνει χώρα στην ολοκλήρωση της φράσης, τόσο σε επίπεδο ρυθμού όσο και άρθρωσης, καθώς προστίθενται τρίηχα δεκάτων-έκτων και accent-staccato.

2.26. Πρόκειται για φράση δομημένη με υπερκείμενες τρίτες ($d^1 - f^1 - a^1 - c^2 - eb^1$) αποτελούμενη από δύο υποσύνολα ($a^1 - h^1 - c^2 / d^1 - eb^1 - f^1$) και πάλι σε συνολική έκταση 3^{15} μ. το καθένα. Πρέπει να τονιστεί πως το κάθε μοτίβο της φράσης εμφανίζει διαφορετικά στοιχεία άρθρωσης, δυναμικής (*decrescendo / mf.*) και εφέ (π.χ. βλ. την τρίλια στο δεύτερο μοτίβο).

2.27. Αυτό το σημείο αποτελεί ένα συνδετικό πέρασμα που καλύπτει τέσσερα μέτρα της σύνθεσης. Οι λόγοι για τους οποίους αντιμετωπίζεται έτσι σχετίζονται με την αλλαγή μέτρου ($2/8 - 3/8$), η οποία συμβαίνει για δεύτερη φορά (βλ. και φράση 2.17.) στο έργο και δη σε συνδυασμό με το *crescendo* από *mp.* σε *f.* πάλι καθώς και την χρήση του εφέ του τρίλιας. Τα διαστήματα των φθόγγων στο εφέ αυτό ξεκινούν από 5^{15} K. και εξελίσσονται σταδιακά ανά μέτρο σε 5^{15} ελ. και τέλος σε 4^{15} K., ενώ η άρθρωση περιλαμβάνει legato ανά δύο φθόγγους.

2.28. Η παρούσα φράση παραπέμπει στις αντίστοιχες 2.23. και 2.24. κυρίως λόγω ρυθμικής οργάνωσης. Η άρθρωση βέβαια εδώ είναι αυστηρά staccato, η φράση εισάγεται από θέση και σε αντίθεση με τις προηγούμενες ιδέες δεν χαρακτηρίζεται ούτε από καθοδική άλλα ούτε και από ανοδική φορά. Αντίθετα, από τον αρχικό-τελικό φθόγγο (d^2) κινείται τόσο μία 3^1 M. ανοδικά ($d^2 - gb^2$), όσο και μία 3^1 μ. καθοδικά ($d^2 - h^1$).

2.29. Από άρση εισάγονται μοτίβα 3^{15} μ. ($c^2 - eb^2$) καθώς και 3^{15} M. ($d^2 - b^2$) που χαρακτηρίζουν δομικά τη φράση. Η άρθρωση απ' την άλλη, διατηρεί πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις προηγούμενες φράσεις, ενώ άλλη μία τρίλια εμφανίζεται σε έναν σύντομη διάρκειας φθόγγο.

2.30. Στη φράση αυτή είναι σε χρήση μεγάλος σχετικά αριθμός πηδημάτων στη μελωδική γραμμή. Συγκεκριμένα περιέχονται διαστήματα τύπου 3^1 μ., 3^1 M., 4^1 αυξ., 6^1 μ., 6^1 M., 7^1 M., ενώ πρέπει να τονιστεί πως η έκταση της φράσης τονικά κινείται μέσα στο πλαίσιο της 6^{15} μ. Η άρθρωση επίσης εμφανίζει στοιχεία legato και συνδυασμούς από accent, ενώ ακόμη χαρακτηριστικά είναι και τα μικροδιαστήματα που προτείνει ο συνθέτης.

2.31. Από αυτό το σημείο επανέρχεται σε χρήση ένας πυκνότερος ρυθμικός παράγοντας, το τριακοστό-δεύτερο. Χαρακτηριστικά επίσης για την φράση είναι η non legato άρθρωση, το *decrescendo* καθώς και το εφέ των μικροδιαστημάτων.

2.32. Σε σχέση με τα ρυθμικά σχήματα η φράση αυτή παρουσιάζει ακριβή ομοιότητα με την προηγούμενη, διαφοροποιείται ωστόσο στην χρήση legato άρθρωσης και crescendo μέσα σε ένα ανοδικό σχήμα εισαγόμενο από θέση.

2.33.1. Πρόκειται για δύο διαφορετικές μελωδικές γραμμές που συνυπάρχουν στην ίδια φράση και δη στο πρώτο μέτρο. Η πρώτη περιλαμβάνει τους φθόγγους $gb^2 - g^2 - ab^2 - b^2$, ενώ η δεύτερη τις νότες $db^2 - d^2 - eb^2 - f^2$. Χαρακτηριστικά διαφορετική ανά ομάδα εμφανίζεται και η άρθρωση καθώς η πρώτη γραμμή ερμηνεύεται με accent-staccato, ενώ η άλλη με non legato αντίστοιχα. Το δεύτερο μέτρο παρόλο που μπορεί να ομαδοποιηθεί με τη δεύτερη μελωδική γραμμή λόγω τονικού ύψους και συνολικής έκτασης 3^{15} , παρουσιάζει ωστόσο διαφορετικής ποιότητας άρθρωση με legato και griffe³¹¹ χαρακτηριστικά.

2.33.2. Διατηρούνται οι φθόγγοι της δεύτερης μελωδικής γραμμής με την αλλαγή της νότας eb^2 σε e^1 , καθώς διαφοροποιείται και το συνολικό τονικό ύψος κατά μία οκτάβα χαμηλότερα. Επίσης, προστίθεται και το εφέ της τρίλιας στη πρώτη νότα (f^1), η οποία εισάγεται από θέση.

2.33.3. Πρόκειται για μία ακόμη εμφάνιση του ίδιου μελωδικού υλικού, πλέον από άρση, με τη συνύπαρξη φθόγγων σε slap tongue άρθρωση, μικροδιαστήματα, εμφάνιση crescendo αλλά και απομάκρυνση της νότας d^1 .

2.34. Από σχέση 3^{15} μ. ($c\#^2 - b^1$) εισάγεται η νέα φράση αλλά και με 3^{65} χτίζεται το μελωδικό της υλικό ($b^1 - d^{1/2} / b^1 - db^2 / e^2 - db^2$). Το crescendo χρησιμοποιείται εκ νέου, ενώ η άρθρωση εκφράζεται μέσα από διαφορετικές και ποικίλες οδούς όπως non legato, accent-staccato, shunted και τέλος legato. Τέλος, όπως στην προηγούμενη φράση συνυπήρξε το slap tongue με απλούς ήχους, έτσι και εδώ παρουσιάζεται παράλληλα το εφέ με τις τρίλιες που έχει ακουστεί αρκετά και νωρίτερα ακόμη.

2.35. Μέσα σε ένα διάστημα 3^{15} μ. ($a^1 - b^1 - c^2$) περιλαμβάνεται το μελωδικό υλικό της παρούσας φράσης. Χαρακτηριστική επιπρόσθετα, είναι και η εμμονή στο crescendo, καθώς και στην πλούσια άρθρωση (legato, staccato, accent-staccato).

2.36. Από μελωδικής άποψης το υλικό που χρησιμοποιείται εδώ εμφανίζεται ήδη στη φράση 2.5., (πέραν των μικροδιαστημάτων) στην αρχή του έργου και δη ένα διάστημα 2^{15} M. χαμηλότερα. Ίδια αντιμετώπιση ακόμη, έχουν και οι παράμετροι της άρθρωσης καθώς και της έντασης (crescendo) στις δύο φράσεις.

2.37. Μετά από συνεχόμενα crescendi και αύξηση του τονικού ύψους των φράσεων η σύνθεση φτάνει σε μία κορύφωση τόσο μελωδική (e^3 , σε σχέση 3^{15} μ. με τον αρχικό φθόγγο), όσο και από άποψη δυναμικής (ff.). Ωστόσο, με δύο συνεχόμενα καθοδικά portamenti και ένα αντίστοιχο glissando σε συνολικό διάστημα 3^{15} μ. και με decrescendo στο τέλος της φράσης, γρήγορα επιτυγχάνεται η αποσυμφόρηση της έντασης.

2.38. Η εισαγωγή της φράσης αυτής περιέχει μελωδικά στοιχεία της αντίστοιχης φράσης 2.35. με διαφορετική παρόλα αυτά φορά και εισαγόμενα από άρση. Ωστόσο, ολόκληρη η ιδέα εδώ βασίζεται σε φθόγγους από υπερκείμενες 3^{65} ($e^1 - g^1 - b^1 - d^2 - f^1 - ab^2/a^1$), οι οποίοι χωρίζονται επιπρόσθετα με βάση την διαφορετική άρθρωση, τόσο μέσω της ομαδοποίησης τους όσο και μέσω των διαφορετικών ποιότητων που εκφράζουν. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο δε, είναι και οι δύο ελαττωμένες συγχορδίες ($e^1 - g^1 - b^1 / d^2 - f^1 - ab^2$) που εμφανίζονται δομικά στη φράση αυτή και παραπέμπουν σε άλλα σημεία της σύνθεσης. Πρέπει ακόμα να τονίσει κανείς την ύπαρξη portamento στο τέλος αυτής της φράσης, η οποία καλύπτει μία απόσταση σύνθετης 3^{15} M. ($e^1 - ab^2$). Ολοκληρώνοντας, αναπόφευκτα μετά τα τελευταία στοιχεία δυναμικής που εισάγει η προηγούμενη φράση (decrescendo), η ένταση εδώ

³¹¹ Πρόκειται για σύντομο, ξερό και χωρίς αντήχηση ήχο (Londeix 1987: 97).

μειώνεται ως το mf. με δύο πρόσθετες μειώσεις ακόμη εντός της ίδιας φράσης. Μία τελευταία προσπάθεια επαναπροσέγγισης του f. οδηγείται εκ νέου σε πτώση της έντασης.

2.39. Η φράση αυτή, η οποία εισάγεται από θέση, καλύπτει ουσιαστικά τέσσερα μέτρα της σύνθεσης και θα μπορούσε να είναι η αρχή μιας άτυπης καντέντσας. Ωστόσο, εκτός από ένα σχόλιο του συνθέτη (con bravura = με επιδεξιότητα) τίποτα παραπέρα δεν αναφέρεται σχετικά με κάποια ελευθερία στην ταχύτητα ή κάποια προτροπή για μεγαλύτερη εκφραστική προσέγγιση. Πρόκειται για μία ασταμάτητη διαδοχή τριακοστών-δευτέρων με διαφορετικά χαρακτηριστικά άρθρωσης ανά τονική περιοχή, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση παράλληλων μελωδικών γραμμών. Πρέπει ακόμα να γίνει αναφορά στο *crescendo* από mf. που καλύπτει την φράση σε όλη της την διάρκεια.

2.40. Εδώ η φράση ξεκινά από άρση και είναι φανερή πέρα από την αύξηση της έντασης (ff.), μία πτώση του τονικού ύψους καθώς και μία μεγαλύτερη παρουσία *staccato* άρθρωσης. Στο τέλος δε της φράσης, παρατηρεί κανείς για άλλη μία φορά την παρουσία *decrescendo*.

2.41. Και πάλι χρησιμοποιούνται δύο μελωδικές γραμμές (εδώ είναι η μία ανοδική και η άλλη καθοδική ως προς τη φορά τους) στην αρχή της φράσης, οι οποίες ξεκινούν από mf. για να προσεγγίσουν στα επόμενα δύο μέτρα την δυναμική f. για άλλη μία φορά. Φαίνεται επίσης μία εκτενέστερη χρήση του *legato* που απουσίασε αισθητά από την προηγούμενη φράση.

2.42. Μελωδικά η ιδέα αυτή χαρακτηρίζεται από υπερκείμενες 3^{85} ($g^1 - b^1 - d^3 - f^2 - a^2 - c^3$), οι οποίες ομαδοποιούνται αρχικά μέσα σε *legato* άρθρωση και στην πορεία μετατρέπονται σε *staccato* ή *accent-staccato* αντίστοιχα. Επίσης, συνδέεται με τα προηγούμενα με διάστημα 3^{75} μ. ($e^2 - g^1$).

2.43. Πρόκειται για το τελευταίο *slap tongue* του κομματιού και δη σε πολύ δυνατή εκδοχή έντασης (sffz.). Το μελωδικό υλικό εδώ εισάγεται από άρση, ενώ παράλληλα καλύπτει συνολικά μία έκταση 3^{75} μ. ($d^1 - f^1$).

2.44. Η τελευταία αυτή φράση του έργου αποτελείται από μία νότα και ένα ανοδικό *portamento* δύο οκτάβων, παρουσιάζει ταυτόχρονα ανά μέτρο και μία αντίστοιχη διάθεση *decrescendo - crescendo*, η οποία βοηθά στο τελικό εφέ που θέλει ο συνθέτης να προσδώσει.

III.

3.1.1. (A) Ήδη από αυτή τη πρώτη φράση του κομματιού μπορούν να συναχθούν αρκετά στοιχεία για τα χαρακτηριστικά και την εξέλιξη του. Σε πρώτη φάση, παρατηρεί κανείς πως όπως από το πρώτο στο δεύτερο μέρος υπήρχε σύνδεση 3^{75} μεταξύ του τελευταίου φθόγγου και της πρώτης νότας του καινούργιου τμήματος, έτσι και εδώ το τρίτο αυτό τμήμα συνδέεται εσωτερικά με το προηγούμενο και μέσω διαστήματος 3^{75} μ. ($d^{1/3} - h^1$) ή 3^{75} M. ($d^{1/3} - a\#^1$) αντίστοιχα, αν υπολογίσει κανείς και την ατσακατούρα. Έως τώρα λοιπόν έχει προκύψει μία διαδοχή από διαστήματα 3^{75} ($e - g - h - d$), που σχετίζονται με εναρκτήριους και καταληκτικούς φθόγγους τμημάτων. Πρέπει να τονίσουμε πως και σ' αυτό το μέρος το διάστημα της 3^{75} είναι μία βασική και σε μεγάλη χρήση διαστηματική ποιότητα. Επιπρόσθετα, σε μελωδικό επίπεδο εντός φράσης φαίνεται να χρησιμοποιείται ένας φρύγιος τρόπος από τον φθόγγο e, ενώ η συνολική έκταση (χωρίς την ατσακατούρα) προσδιορίζεται σε διάστημα 6^{75} μ. Χαρακτηριστικό επίσης, είναι το διάστημα 2^{75} μ. το οποίο αφενός εισάγει τη φράση ($h^1 - c^2$ ή $a\#^1 - h^1$) αφετέρου συντελεί στην ολοκλήρωση της ($f^1 -$

e¹)³¹² με την πρόσθετη χρήση ενός εφέ, του portamento. Επιπλέον, η φράση αυτή είναι κατασκευασμένη με την τεχνική του καθρέφτη, κεντρικό σημείο του οποίου (χωρίς να υπολογίζονται οι ατσακατούρες για άλλη μία φορά) είναι το διάστημα 3^{ns} M. h¹ – g¹. Ένα ακόμη μελωδικό σχήμα δε, το οποίο εμφανίζεται εδώ και κατά κόρον στην πορεία του έργου, μπορεί κανείς να το παρατηρήσει μέσα από το μοτίβο c² – a¹ – h¹. Πρόκειται δηλαδή για ένα καθοδικό διάστημα 3^{ns} μ. σε συνδυασμό με μία ανοδική κίνηση 2^{ns} M., που σ' αυτή τη φράση εμφανίζεται ως αλυσίδα. Σε σχέση με τη ρυθμική οργάνωση του τεμαχίου αυτού δε, έχει να παρατηρήσει κανείς πως εμφανίζονται όλα τα ρυθμικά σχήματα από μισό παρεστιγμένο έως τρίηχα ογδόων. Μία πιο προσεκτική ματιά επίσης, καταδεικνύει πως χαρακτηριστικό στοιχείο της οργάνωσης της φράσης αυτής είναι η σταδιακή επιβράδυνση της παραμέτρου του ρυθμού μέσω της σταδιακής αύξησης της αξίας των φθόγγων. Ολοκληρώνοντας, η ένταση (mp. < >) και ο παράγοντας της άρθρωσης (legato) εμφανίζουν για την ώρα μία χαρακτηριστική σταθερότητα χωρίς εξάρσεις.

3.1.2.1. Και αυτή η φράση, όπως η πρώτη, εισάγεται από άρση. Εδώ χρησιμοποιούνται οι αρχικοί τέσσερις φθόγγοι του 3.1.1. (με εξαίρεση την δεύτερη ατσακατούρα), ενώ ακόμη παρατηρείται και μία αλλαγή στη θέση των φθόγγων a¹ και c² (3ⁿ μ.). Επιπρόσθετα, η σμίκρυνση των ρυθμικών αξιών, μέσω της χρήσης δεκάτων-έκτων, δηλώνει πύκνωση του υλικού. Τέλος, παρόλο που η άρθρωση παραμένει στα ίδια δεδομένα, η δυναμική εμφανίζει ιδιαίτερη ποικιλία (mf. > p. < mp. >).

3.1.2.2. Σ' αυτή τη φράση εμφανίζεται μόνο το μοτίβο των φθόγγων a¹ – c² (3ⁿ μ.) με διάθεση απομάκρυνσης από την ένταση που προκλήθηκε νωρίτερα. Γι' αυτό άλλωστε χρησιμοποιούνται μεγάλες ρυθμικές αξίες, εφέ με vibrato, portamento σε ανοδικό διάστημα 3^{ns} μ., καθώς επίσης και σχήμα crescendo – decrescendo στο τέλος της φράσης. Επίσης, χαρακτηριστικά η ένταση σ' αυτό το σημείο μειώνεται έως το pp., ενώ το legato παραμένει ακόμη ως η μόνη επιλογή στον τομέα της άρθρωσης.

3.1.2.3. Πρόκειται για άλλη μία φράση από άρση, στην οποία η συνολική διαστηματική έκταση που καλύπτει είναι μία 6ⁿ μ. (ή 3ⁿ σε αντιστροφή), ενώ συνδέεται και με διάστημα 3^{ns} μ. με τα προηγούμενα. Ουσιαστικά δε, είναι μία διανθισμένη επανάληψη της 3.1.1. ακριβώς έπειτα από το σημείο (a¹ – c²) στο οποίο αναλώθηκαν οι προηγούμενες δύο φράσεις. Παρατηρεί κανείς πώς χρησιμοποιείται εκ νέου (στο πεντάηχο, το οποίο αποτελεί νέα προσπάθεια πύκνωσης του υλικού) το σχήμα με τα διαστήματα 3^{ns} και 2^{ns} και πώς τα διαστήματα 3^{ns} διατηρούν ουσιαστικά μία καθοδική έως τώρα φορά στην πορεία της σύνθεσης. Το portamento εμφανίζεται για άλλη μία φορά, στην αρχική του μορφή, σε διάστημα 2^{ns} μ. (f¹ – e¹) δηλαδή. Οι νότες που ακολουθούν έπειτα από το portamento αποτελούν μία διανθισμένη επαναφορά της κατάληξης της φράσης. Μέσα σε αυτές ακούγεται και ο φθόγγος d¹ που αποτελεί τη χαμηλότερη νότα στη φράση και βρίσκεται σε απόσταση 6^{ns} M. από το h¹, τον πλέον σημαντικό φθόγγο της σύνθεσης ως εδώ. Ακόμα, η νέα ατσακατούρα (g¹) που χρησιμοποιείται εκεί, φανερώνει πως όλες οι ως τώρα ατσακατούρες βρίσκονται σε σχέση υπερκείμενων διαστημάτων 3^{ns} (g¹ – a^{#1} – d²). Τέλος, δυναμική και άρθρωση δεν έχουν κάτι νέο να παρουσιάσουν.

3.1.3. Είναι άλλη μία εκδοχή της αρχικής φράσης (3.1.1.) σε ρυθμική πύκνωση και με διαφοροποίηση του τέλους μιας και εδώ η μελωδία αντί για δομικά καθοδικό διάστημα 4^{ns} K. (3.1.1. a¹ – e¹) κινείται αντίθετα σε δομικά ανοδικό διάστημα 4^{ns} K. (3.1.3. a¹ – d²) ώστε να επιστρέψει τελικά και πάλι στη νότα h¹. Ακόμα, χαρακτηριστική είναι η χρήση portamento για άλλη μία φορά σε δύο ανοδικά

³¹² Βλ. και την ανάλυση της φράσης 3.16.6. στο τέλος του τμήματος.

διαστήματα 2^{ns} M. Η φιλοσοφία τέλος της άρθρωσης (*legato*) και ο χαρακτήρας της δυναμικής (*mf.* < *mf.* > < >) αποτελούν σταθερές αξίες στην ως τώρα εξέλιξη του κομματιού.

3.1.4. Το δομικό ανοδικό διάστημα 4^{ns} K. ($a^1 - d^2$) της προηγούμενης φράσης εμφανίζεται καθοδικά στην αρχή αυτής της φράσης και έπειτα από μία μελωδική εμμονή στον φθόγγο a^1 , ο συνθέτης ανεβαίνει και πάλι στη νότα h^1 , από όπου και ξεκίνησε, προκειμένου να ολοκληρωθεί αυτή η πρώτη ιδέα. Παρατηρεί κανείς δε, πως η φράση συνδέεται με διάστημα 3^{ns} μ. ($h^1 - d^2$), ενώ το τελευταίο διάστημα που ακούγεται είναι 2^{ns} μ. ($c^2 - h^1$) καθοδικό (σύγκρινε με την εισαγωγή, φράση 3.1.1., καθώς και με το τέλος, φράση 3.16.6.). Τα ρυθμικά σχήματα γίνονται σταδιακά όλο και πιο σύνθετα και πυκνά, η άρθρωση είναι για πρώτη φορά παντού *non legato*³¹³, ενώ η ένταση έχοντας φτάσει ήδη σε μία πρώτη κορυφή (*mf.*) από την προηγούμενη φράση, μέσω σχημάτων *crescendo - decrescendo*, οδηγείται σε επίπεδα χαμηλότερα του *p.* (*mf.* < > *p.* < >). Επιπρόσθετα, σ' αυτή τη φράση δεν εμφανίζεται, σε αντίθεση με πριν, κανένα *portamento* αλλά χρησιμοποιούνται δύο *glissandi* στο τέλος της φράσης (a^1 / h^1). Ολοκληρώνοντας, σ' αυτό το σημείο πρέπει να παρατηρήσει κανείς δύο γενικά πράγματα για τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονται ηχητικά οι φράσεις 3.1. στο σύνολο τους. Αρχικά, η πρώτη παράμετρος σχετίζεται με την συνολική έκταση όλων αυτών των έξι φράσεων, η οποία περιορίζεται (χωρίς να υπολογίζονται οι ατσακατούρες) μέσα στο πλαίσιο μιας οκτάβας ($d^1 - d^2$). Δεύτερον, το σχήμα *crescendo - decrescendo* εμφανίζεται τουλάχιστον εφτά φορές μέσα σε αυτές τις έξι φράσεις, κάτι που στην πορεία της σύνθεσης θα γίνει σπανιότερο χωρίς βέβαια να εξαλειφθεί πλήρως.

3.2. (B) Η φράση αυτή εισάγεται έπειτα από μία κορώνα σε παύση ογδού, ωστόσο συνδέεται με την προηγούμενη με διάστημα 3^{ns} M. ($h^1 - g^1$). Το μοτίβο που χρησιμοποιείται αρχικά ($g^1 - c\#^1 - f\#^1 - h^1$) είναι ουσιαστικά ανοδικό φθόγγο (με εξαίρεση το πρώτο διάστημα) σε διαστήματα υπερκείμενης 4^{ns} K., τα οποία οδηγούν στη νότα h^1 για άλλη μία φορά (βλ. την ανάλυση των προηγούμενων φράσεων) μαζί με την ατσακατούρα στην αρχή. Από εκεί το τονικό ύψος ανεβαίνει ξανά με διαστήματα 3^{ns} ($h^1 - d^2 - f\#^2/f^2$), καθώς και ένα διάστημα 6^{ns} μ. ($h^1 - g^2$) που ξεχωρίζει λόγω της συχνότητας εμφάνισης του φθόγγου g^2 . Εκτός από το σχήμα με τα διαστήματα 3^{ns} και 2^{ns} δε, ο συνθέτης παρουσιάζει εδώ και ένα ακόμη αντίστοιχο σχήμα με διαστήματα 2^{ns} μ. και 2^{ns} M. ($f\#^2 - f^2 - g^2$), το οποίο θα εμφανιστεί και παρακάτω στο έργο. Ακόμα, παρατηρεί κανείς την έντονη ρυθμική πυκνωση που ξεκινάει από εδώ, καθώς και την πλήρη μετατροπή του παράγοντα *legato* που υπήρχε πριν σε άρθρωση *non legato* πλέον. Επιπρόσθετα, η δυναμική εισάγεται κατά αντιστοιχία της φράσης 3.1.2.1. (*mf.* > *p.* < *f.*), ωστόσο τώρα προσεγγίζει *f.* ένταση για πρώτη φορά, η οποία θα διατηρηθεί και στην επόμενη φράση. Το δεύτερο (B) αυτό τμήμα της σύνθεσης διαφοροποιείται σε σχέση με την δυναμική με το πρώτο (A) και το τρίτο (A') αντίστοιχα, λόγω απουσίας του σχήματος *crescendo - decrescendo* ή και το αντίθετο. Εδώ (στο B) οι εντάσεις μπορεί και πάλι μέσω αύξησης ή ελάττωσης του ήχου να χαρακτηρίζονται από ένα ευρύ φάσμα δυναμικών, ωστόσο η παραμονή σε κάθε ένα ξεχωριστό ηχόχρωμα διαρκεί περισσότερο χρονικό διάστημα. Χαρακτηριστικά δε, ο αναγνώστης σε ολόκληρο αυτό το μέρος δεν θα συναντήσει ούτε μία φορά το σχήμα *crescendo - decrescendo* (<>). Ολοκληρώνοντας, το εφέ *vibrato irregulier* που τίθεται εδώ στο φθόγγο h^1 έχει ήδη εμφανιστεί μία φορά στην πορεία της σύνθεσης στη φράση 3.1.2.2.

³¹³ Πάντως θα περίμενε κανείς, μιας και αυτή είναι η τελευταία φράση μίας μεγαλύτερης ιδέας που έχει καλύψει όλη την εισαγωγή του κομματιού ως τώρα με *legato* χαρακτήρα, η άρθρωση να συνεχίσει να παρουσιάζει έστω στοιχεία *legato* άρθρωσης.

3.3. Πρόκειται για ένα σχήμα από διαστήματα 3^{ns} και 2^{ns} ($b^1 - g^1 / e^2 - d\#^2$) με συνολική έκταση 6^{ns} M. ($g^1 - e^2$), τοποθετημένα σε ένα πεντάηχο δεκάτων-έκτων. Η ένταση δε, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, διατηρεί τα χαρακτηριστικά του f. ηχοχρώματος, ενώ το non legato χαρακτηρίζει και αυτή τη φράση.

3.4. Η φράση εισάγεται με συνεχόμενες καθοδικές 4^{es} K. ($g\#^2 - d^3 - a^2 - e^2$), με εξαίρεση ξανά το πρώτο διάστημα (βλ. και φράση 3.2.), με ρυθμική οργάνωση τριακοστών-δευτέρων, έντονα σκληρή άρθρωση (coup de langue) και f. ηχοχρώμα. Η συνολική έκταση της φράσης πρέπει να τονιστεί πως καλύπτει διάστημα 6^{ns} M. ($f^2 - d^3$), ενώ ο συνθέτης εμφανίζει αρκετά νωρίς την ψηλότερη νότα του έργου (d^3) και χωρίς ιδιαίτερη προετοιμασία. Η φράση ολοκληρώνεται με ηπιότερα ρυθμικά σχήματα (τρίηχο ογδόων), εφέ τρίλιας και decrescendo στην τελευταία νότα.

3.5. Σε συνολική έκταση 6^{ns} μ. είναι και αυτή η φράση ($g^1 - eb^2$), η οποία απαρτίζεται από δύο μελωδικές γραμμές (η χαμηλότερη με βηματική κίνηση σε διάστημα 4^{ns} K. $g^1 - a^1 - b^1 - c^2$ / η υψηλότερη με χρήση του σχήματος των διαστημάτων 2^{ns} μ. και 2^{ns} M.³¹⁴ $db^2 - d^2 - eb^2$). Επιπλέον, η ρυθμική οργάνωση του τεμαχίου αποτελείται από ένα μόνο τρίηχο τετάρτων, στο οποίο εμφανίζονται ρυθμικές αξίες ογδόων και δεκάτων-έκτων. Το ηχοχρώμα τέλος, έπειτα και από το decrescendo της προηγούμενης φράσης, καλύπτει επίπεδα mp. αλλά και pp. δυναμικής με δύο συνεχόμενα decrescendi³¹⁵.

3.6. Από άρση εισάγεται η νέα φράση που καλύπτει διαστηματική έκταση σύνθετης 3^{ns} M. ($c^1 - e^2$). Αποτελείται δε από έναν σχηματισμό διαστημάτων 2^{ns} μ. – 2^{ns} M. ($c^1 - c\#^1 - d^1$)³¹⁶ και έναν ακόμη από διαστήματα σε 3^{n1} μ. – 2^{n1} M. ($h^1 - g\#^1 / e^2 - d^2$)³¹⁷. Η ένταση της φράσης (mp.) σταδιακά κλιμακώνεται και στο τέλος της παρουσιάζει ένα crescendo το οποίο συνεχίζει και στην επόμενη ιδέα. Ολοκληρώνοντας, πρέπει να τονιστεί πως τα μοναδικά έντονα κτυπήματα της γλώσσας (accent) του τεμαχίου περιγράφουν ένα διάστημα 4^{ns} K. ($h^1 - e^2$) ανοδικό αυτή τη φορά, σε αντιδιαστολή με το εισαγωγικό μοτίβο της φράσης 3.4.

3.7. Δύο συνδιαζόμενες μελωδικές γραμμές προσδιορίζουν και αυτή τη φράση, η οποία επίσης βρίσκεται μέσα στα πλαίσια μιας σύνθετης 3^{ns} μ. ($h - d^2$). Το χαμηλότερο μοτίβο απ' τη μια, καλύπτει έκταση 3^{ns} μ. ($h - c\#^1 - d^1$), ενώ το ψηλότερο 4^{ns} K. ($a^1 - h^1 - c^2 - d^2$)³¹⁸. Η πυκνή ρυθμική οργάνωση (συνεχόμενα τριακοστά-δευτέρα) σε legato άρθρωση και το crescendo από την προηγούμενη φράση σηματοδοτούν μία ακόμη διάθεση κορύφωσης.

3.8. Η παραπάνω κορύφωση πιστοποιείται μέσα από αυτή τη φράση λόγω του f. ηχοχρώματος αφενός και αφετέρου εξαιτίας της υψηλής έκτασης της μελωδικής γραμμής σε σχέση και με τις φράσεις του Β μέρους που προηγήθηκαν. Σε αυτή τη συνολική έκταση 6^{ns} M. ($d\#^2 - c^3$), η οποία συνδέεται με διάστημα 3^{ns} μ. ($c^2 - d\#^2$), εμφανίζονται ιδιαίτερα σύντομες ρυθμικές μονάδες (δέκατα-έκτα, τριακοστά-δευτέρα, καθώς και τρίηχα τριακοστών-δευτέρων) με non legato και accent άρθρωση επιτείνοντας έτσι την σκληρότητα του ακουστικού αποτελέσματος.

3.9. Εδώ παρουσιάζονται από τον συνθέτη δύο σημαντικά μοτιβικά στοιχεία, το πρώτο σε άμεση συνάρτηση με την ανάλυση του συγκεκριμένου μέρους, ενώ το δεύτερο σχετικό με την συνολική αντιμετώπιση της σύνθεσης. Πιο αναλυτικά,

³¹⁴ Βλ. και ανάλυση της φράσης 3.2.

³¹⁵ ο.π.

³¹⁶ Βλ. αναλύσεις φράσεων 3.2., 3.5., κ.α.

³¹⁷ Χαρακτηριστική είναι η συνάφεια με το μελωδικό υλικό της φράσης 3.3. ως προς τα διαστήματα 3^{ns} και 2^{ns} ($b^1 - g^1 / e^2 - d\#^2$) που ωστόσο εκεί εμφανίζονται δομικά και όχι σε σειρά όπως εδώ.

³¹⁸ Βλ. και φράση 3.5.

χρησιμοποιείται το σχήμα με τα διαστήματα $2^{\text{η}} \mu. - 2^{\text{η}} \text{ M. } (g^2 - f\#^2 - g\#^2)^{319}$ και ακόμη εμφανίζεται για πρώτη φορά εδώ η τριπλή επανάληψη φθόγγου (βλ. σχετικά και το πρώτο μέρος της σύνθεσης). Ολοκληρώνοντας, η άρθρωση παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία στο στυλ και στο ύφος χωρίς ωστόσο αυτό το στοιχείο να αποτελεί διασπαστικό παράγοντα για τη συνολική ομοιογένεια του έργου.

3.10. Με αυτό το μοτιβικό σχήμα διαστημάτων $2^{\text{η}} - 3^{\text{η}}$, όπου τα διαστήματα $2^{\text{η}}$ είναι ανοδικά σε αντίθεση με τα καθοδικά διαστήματα $3^{\text{η}}$ (βλ. και φράση 3.1., η οποία βρίσκεται σε απόσταση $6^{\text{η}}$ M.), ολοκληρώνεται το Β μέρος. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι και η μείωση της έντασης μέσω *decrescendo*, όπως επίσης και η ύπαρξη σημειωμένης αναπνοής στο τέλος της φράσης. Η ιδέα τέλος που εισάγεται από άρση συνδέεται με τα προηγούμενα μέσα από σχέση $3^{\text{η}}$ M. ($c^3 - g\#^2$).

3.11. Πρόκειται για επαναφορά του μέρους Α σε παραλλαγή (Α') και πιο συγκεκριμένα για την απόδοση της φράσης 3.1. μία $4^{\text{η}}$ K. ανοδικά με παράλληλη μετάθεση του πρώτου τρίηχου ένα όγδοο αργότερα, καθώς και εισαγωγικό τμήμα τεσσάρων τριακοστών-δευτέρων δομημένο πάνω σε σχέσεις από $3^{\text{ε}}$ ($h\#^1 - d\#^2 / a\#^1 - c\#^2$). Παρόλο που ακόμα και το σχήμα *crescendo - decrescendo* εμφανίζεται και εδώ (όπως σε όλο το Α τμήμα), ωστόσο πλέον η ένταση άνετα προσεγγίζει το επίπεδο f. (καθώς είναι ακόμη πρόσφατο ηχητικά από τη φράση 3.9.). Τέλος, πρέπει να παρατηρήσει κανείς την τρίλια, η οποία είναι η δεύτερη φορά που χρησιμοποιείται και πάλι σε τέλος φράσης.

3.12.1. Η φράση αυτή ξεκινά από άρση, σε χαμηλή ένταση και με σχέση $6^{\text{η}}$ M. ($a^1 - c$) με την προηγούμενη ενώ ουσιαστικά αποτελείται από δύο σχηματισμούς $3^{\text{η}} - 2^{\text{η}}$ ($c^1 - eb^1 - db^1 / b - c^1 - db^1$). Αντίθετα βέβαια από τη φράση 3.1., εδώ ο πρώτος μοτιβικός σχηματισμός εμφανίζει ανοδικό το διάστημα $3^{\text{η}}$ και κατ' επέκταση καθοδικό το διάστημα $2^{\text{η}}$. Ρυθμικά τέλος, πρόκειται για τρίηχα ογδών με έναν κρατημένο φθόγγο στο τέλος της φράσης. Το ηχόχρωμα που απαιτείται εδώ σε σχέση με την τονική περιοχή για την έκταση του σαξοφώνου και την άρθρωση (*legato*) υπαγορεύουν στον εκτελεστή την χρήση *subtone* τεχνικών ώστε να αποδοθεί όσον το δυνατόν πληρέστερα το ύφος της φράσης.

3.12.2. Στο επίπεδο της ρυθμικής οργάνωσης η φράση αυτή αποτελεί γνήσιο αντίγραφο της προηγούμενης της. Ωστόσο, διαφοροποιείται σε δύο άλλους τομείς. Αφενός, το μελωδικό υλικό απαρτίζεται από υπερκείμενες $3^{\text{ε}}$ ($f\#^1 - a^1 - c^1 - eb^1 - g^1 - b^1 - db^1$) και αφετέρου, ενώ αρχικά εμφανίζει ακόμη χαμηλότερη ηχητική στάθμη (*pp.*) στο τέλος της φράσης παρατηρείται ένα μεγάλο *crescendo* που οδηγεί στην επόμενη. Η τεχνική *subtone* μπορεί να εφαρμοστεί και εδώ, αν και μόνο στην αρχή της φράσης.

3.13. Η νέα αυτή φράση καλύπτει διαστηματική έκταση σύνθετης $3^{\text{η}}$ M. ($a^1 - db^3$) ενώ μελωδικά πρέπει να αναφερθεί πως απαρτίζεται από σχήμα $3^{\text{η}} - 2^{\text{η}}$ (και πάλι με τα διαστήματα $3^{\text{η}}$ να χαρακτηρίζονται από καθοδική κίνηση). Στον τομέα του ρυθμού δε, εμφανίζεται ένα ασύμμετρο ρυθμικό (6 : 4) περικυκλωμένο από φθόγγους μεγάλης αξίας (μισά), χωρίς να μπορεί κανείς βέβαια να παραλείψει και τις ατσακατούρες στην αρχή της φράσης. Χαρακτηριστική είναι η f. ένταση, η οποία θα παραμείνει σε όλο το μήκος της φράσης και μάλιστα θα ενισχυθεί και στην επόμενη.

3.14. Πρόκειται για ένα μοτίβο σε διάστημα $2^{\text{η}}$ M. ($e^2 - f\#^2$), το οποίο εισάγεται από άρση και δη σε *ff.* ένταση. Εμφανίζει ποικιλία ρυθμικών σχηματισμών, *tenuto* άρθρωση, ατσακατούρα στην αρχή της φράσης, αλλά και τη παραίνεση - σημείωση του συνθέτη *sans s' empresse* (χωρίς βιασύνη), η οποία ωστόσο έχει παρουσιαστεί

³¹⁹ Βλ. και φράσεις 3.2. καθώς και 3.6.

έως τώρα μόνο στις φράσεις 3.1., 3.2. και 3.11. οι οποίες φέρουν το ίδιο θεματικό υλικό διαφορετικά επεξεργασμένο.

3.15. Από άρση εισάγεται ένα ακόμη σχήμα από διαστήματα $3^{ns} - 2^{ns}$ (βλ. φράσεις 3.1., 3.10., κ.α.). Ρυθμικά σχετίζεται με ασύμμετρα δεδομένα (7 : 4), ενώ χαρακτηριστικό είναι και το *crescendo* από *mf.* που οδηγεί στην επόμενη φράση. Η άρθρωση τέλος, διατηρεί στοιχεία *tenuto* χαρακτήρα από την προηγούμενη ακόμη ιδέα, με την οποία εφόσον ενοποιηθούν δίνουν ένα ακουστικό συνολικό διάστημα 6^{ns} M. ($f\#^2 - a^1$).

3.16.1.³²⁰ Είναι χαρακτηριστική η σχέση αυτής της φράσης με την αντίστοιχη στο Α φράση 3.1.3. Πέρα από τις μικροδιαφοροποιήσεις φθόγγων, την απουσία πλέον των *portamento* καθώς και την αύξηση στη στάθμη της έντασης, αναμφισβήτητα αναγνωρίζεται η μία ως πρότυπο της άλλης.

3.16.2. Ισχύουν και εδώ κατά βάση όσα αναφέρθηκαν παραπάνω. Είναι χαρακτηριστική λοιπόν η ομοιότητα αυτής της φράσης με την 3.1.4. του Α τμήματος.

3.16.3. Πρόκειται για την κατάληξη της προηγούμενης φράσης ($f^1 - e^1$) με χρήση *decrecendo*. Το μοτιβικό αυτό όμως στοιχείο το έχουμε ήδη συναντήσει στην αρχή της σύνθεσης, τόσο ως πρώτο διάστημα μεταξύ της ατσακατούρας και του πρώτου φθόγγου ($a\#^1 - h^1$), όσο και μεταξύ των δύο πρώτων φθόγγων ($h^1 - c^2$) στη φράση 3.1. Επιπρόσθετα, αποτελεί και την κατάληξη της αντίστοιχης φράσης (για πρόσθετες εξηγήσεις επ' αυτού, βλ. την σχετική ανάλυση στο 3.1.), καθώς και ολόκληρου του Α μέρους σε διάστημα 5^{ns} K. ανοδικά ($c^2 - h^1$, φράση 3.1.4.).

3.16.4. Με το χαρακτηριστικό σχήμα *crescendo - decrecendo* (από *mf.*) και την προσθήκη ενός ακόμη φθόγγου ($d^{1/2}$) στο μελωδικό υλικό της προηγούμενης φράσης, οργανώνεται και αυτή η ιδέα. Ιδιαίτερος έντονο δε, είναι το ανοδικό *portamento* σε διάστημα 7^{ns} μ. ($e^1 - d^2$) στο τέλος της παρούσας φράσης. Ολοκληρώνοντας, είναι φανερό πως ο συνθέτης σταδιακά περιορίζει όλο και περισσότερο το υλικό του, μειώνει τις στάθμες έντασης και ετοιμάζει τον ακροατή για την ολοκλήρωση του τρίτου αυτού μέρους.

3.16.5. Πρόκειται για ρυθμική παραλλαγή του μελωδικού υλικού της προηγούμενης ιδέας. Η δυναμική παρουσιάζει σαφώς χαμηλότερες ενδείξεις (*mp.*) ενώ το τέλος της φράσης σχετίζεται με ένα παιχνίδι του διαφράγματος και της αύξησης – μείωσης της στάθμης έντασης σε φθόγγο μεγάλης διάρκειας.

3.16.6. Το τρίτο τμήμα ολοκληρώνεται με αυτό το μοτίβο για το οποίο μπορεί κανείς να αντλήσει πληροφορίες και από την ανάλυση της φράσης 3.16.3. (βλ. ακόμη και την ανάλυση φράσης 3.1.) όπως παρουσιάστηκαν εκεί, καθώς η τελευταία αυτή ιδέα αποτελεί ρυθμική της παραλλαγή. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μεγέθυνση, η οποία υποδηλώνει εύλογα το τέλος του μέρους, όπως φαίνεται και από το μεγάλο σε έκταση σχήμα *crescendo - decrecendo* που χρησιμοποιείται επίσης, από την ένταση *pp.* πλέον.

³²⁰ Είναι σημαντικό να παρατηρήσει κανείς πως το Α τμήμα της σύνθεσης αποτελούνταν από έξι φράσεις συνολικά (3.1. – 3.1.4.), σχετικές με μία ουσιαστικά ιδέα. Στο Β μέρος απ' την άλλη, προστίθενται άλλες τρεις φράσεις με αποτέλεσμα στο σύνολο να γίνουν εννιά (3.2. – 3.10.). Ολοκληρώνοντας, στο Α' συνολικά υπάρχουν δώδεκα φράσεις (3.11. – 3.16.6.), δηλαδή οι φράσεις του Β με την προσθήκη τριών ακόμη, οι οποίες ομαδοποιούνται ουσιαστικά σε δύο γκρουπ των έξι φράσεων αντίστοιχα (3.11. – 3.15. / 3.16.1. – 3.16.6.). Η δεύτερη ομάδα χαρακτηριστικά είναι αυτή που σχετίζεται περισσότερο με τις έξι φράσεις του Α τμήματος και την χρήση του πρώτου θεματικού μοτίβου, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα ακόμη κυκλικό σχήμα, βοηθητικό ως προς τη συνοχή του έργου.

IV.

4.a.1.1. Το τέταρτο μέρος της σύνθεσης εισάγεται με ρυθμική αγωγή $q = 80$ και p . ηχόχρωμα. Συνδέεται δε με το προηγούμενο μέρος μέσω ενός ακόμη διαστήματος 3^{15} μ. ($e^1 - g^1$)³²¹. Η πρώτη υποενότητα του τέταρτου μέρους συνδυάζει χαρακτηριστικά από προηγούμενα μέρη της σύνθεσης και συγκεκριμένα η πρώτη αυτή φράση θα μπορούσε να ανήκει στο Α τμήμα του τρίτου μέρους. Σαφώς η μελωδική γραμμή κινείται σε χαμηλότερα τονικά ύψη, ωστόσο διαστηματικά καλύπτει έκταση 6^{15} Μ. ή 7^{15} μ. αν ληφθεί υπόψη και η ατσακατούρα όπως και στη φράση 3.1.1. Επιπλέον, ο ρυθμικός παράγοντας εμφανίζει επιπλέον ομοιότητες με το συγκεκριμένο μέρος (III), ενώ το σχήμα *crescendo – decrescendo* ($p. < mp. >$) είναι χαρακτηριστικά παρόν και εδώ. Ολοκληρώνοντας, η άρθρωση αποτελείται από τρία *legati*.

4.a.1.2. Πρόκειται ουσιαστικά για παραλλαγή της εισαγωγικής φράσης, η οποία ξεκινά από διάστημα 3^{15} Μ. σε σχέση με τον πρώτο φθόγγο του μέρους ($g^1 - eb^1$), επίσης από άρση, και συνεχίζει αποδίδοντας όλη τη φράση 4.a.1.1. σε καθοδικό διάστημα 3^{15} . Διαφοροποιήσεις ωστόσο, εμφανίζονται στον ρυθμικό τομέα, όπου χαρακτηριστικά απουσιάζει το τρίηχο ογδών, στην άρθρωση, η οποία παρουσιάζει εδώ ένα ενιαίο *legato*, και τέλος, στην διπλή παρουσία του σχήματος *crescendo – decrescendo* ($p. < mf. > p. < >$).

4.a.2. Εδώ ο συνθέτης σημειώνει *come un risveglio* (σαν ξύπνημα) και άμεσα η ατμόσφαιρα διαφοροποιείται αισθητά σε κάτι πιο έντονο ρυθμικά και ηχοχρωματικά³²². Οι χρησιμοποιούμενοι φθόγγοι ανήκουν σε μεγαλύτερο τονικό ύψος καλύπτοντας συνολικά έκταση 3^{15} Μ. ($a^1 - c\#^2$), τα ρυθμικά σχήματα είναι κατά βάση συγκοπτόμενα και με έντονη άρθρωση (*non legato, accent*). Τέλος, το σχήμα *crescendo – decrescendo* εγκαταλείπεται προς χάριν ενός μεγάλου *crescendo* που καταλήγει στην επόμενη φράση.

4.a.3. Το εφέ αυτό είναι γνώριμο από το πρώτο μέρος της σύνθεσης. Συγκεκριμένα, πρόκειται για την φράση 1.2.

4.a.4.1. Στο ίδιο αισθητικό πρότυπο κινείται και αυτή η φράση με την εξαίρεση της προσθήκης μιας παύσης όσον αφορά το ρυθμικό στοιχείο ενός και *legato* σχετικό με τον τομέα της άρθρωσης. Συγκεκριμένα, η παύση αυτή είναι η πρώτη παύση που εμφανίζεται στο μέσο της φράσης μιας και όλες οι προηγούμενες παύσεις ουσιαστικά εισήγαγαν την εκάστοτε φράση.

4.a.4.2. Με βάση το ρυθμικό – μελωδικό υλικό και την αισθητική των φράσεων 4.a.2. και 4.a.4.1. εμφανίζεται εδώ μια παραλλαγή των προηγούμενων με έντονη ρυθμική πύκνωση (χρήση συνεχόμενων καθοδικών τριακοστών – δευτέρων με άρθρωση *non legato*). Τυπικό είναι και το *crescendo* που οδηγεί πλέον σε *f*. εντάσεις.

4.a.5. Αποτελεί ουσιαστικά παραλλαγή του εφέ στη φράση 4.a.3., λόγω του *tongue slap* στο τέλος της.

4.a.6. Παρόμοιο ρυθμομελωδικό μοντέλο που σχετίζεται με αυτή τη φράση συναντά κανείς στη φράση 3.4. αν και εκεί η φορά είναι χαρακτηριστικά καθοδική και η άρθρωση πιο σκληρή. Συγκεκριμένα, τόσο η ομοιότητα στις διαστηματικές σχέσεις (διαστήματα $4^{15} / 5^{15} h^1 - f^2/f\#^1 - c\#^3$), όσο και τα κοντινά σε ύψος ρυθμικά σχήματα

³²¹ Εύκολα μπορεί να παρατηρήσει κανείς πως εξελίσσεται η σχέση μεταξύ των εναρκτήριων και τελικών φθόγγων των επιμέρους μερών της σύνθεσης. Αν τοποθετηθούν για παράδειγμα, κατά μία ορισμένη σειρά προκύπτει ένα μοτιβικό μοντέλο από υπερκείμενα διαστήματα 3^{15} (E – G – A#/H – D – F/F#).

³²² Σύγκρινε χαρακτηριστικά τα δύο πρώτα πεντάγραμμα του έργου Sax – Moments op. 129 (Κεφ. 3.3.1.).

αλλά και τα εφέ τύπου τρίλιας στο τέλος της κάθε φράσης, συνηγορούν υπέρ αυτής της θέσης.

4.α.7. Πρόκειται για φράση που προσιδιάζει στα χαρακτηριστικά του πρώτου μέρους της σύνθεσης. Παρουσιάζει, αναφορικά με την άρθρωση, staccato που έως εδώ δεν είχε ακουστεί στην πορεία του μέρους αυτού, accent, καθώς και legato, το οποίο δεν είχε ακουστεί από τη φράση 4.α.4.1. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς πως ενώ από τη φράση 4.α.4.2. το ηχόχρωμα κινείται στο επίπεδο του f. και θα συνεχίσει σε αυτή την αισθητική αμέσως αργότερα, εδώ μόνο χρησιμοποιείται p. ηχόχρωμα με crescendo έως mf.

4.α.8. Η φράση αυτή, που αισθητικά φαίνεται να ανήκει στο πρώτο μέρος της σύνθεσης, αποτελείται από μελωδικό υλικό υπερκείμενων διαστημάτων 3^{15} ($f^2/f\#^1 - a^2 - c^2/c\#^2 - e^2 - g^1$). Ρυθμικά δε, χρησιμοποιούνται δύο ομάδες από τρίηχα δεκάτων-έκτων, η πρώτη σε καθοδική φορά και legato, ενώ η άλλη σε ανοδική και accent-tenuto άρθρωση, ενώ στο τέλος της φράσης παρατηρείται στον φθόγγο a^2 ένα εφέ τύπου flutter tongue. Ολοκληρώνοντας, η ένταση βρίσκεται στο επίπεδο του ff. και θα παραμείνει εκεί για αρκετές ακόμη φράσεις.

4.α.9. Τόσο από ρυθμικής πλευράς όσο και από την σκοπιά της άρθρωσης η παρούσα φράση συγγενεύει με την 4.α.7. Ωστόσο, βρίσκεται σε υψηλότερο τονικό ύψος και σαφώς ηχηρότερο περιβάλλον. Να σημειωθεί ακόμη πως πρόκειται για την πρώτη φράση της υποενότητας αυτής η οποία εισάγεται από θέση.

4.α.10. Το γλίστρημα στους φθόγγους $e^2 - f^1$ και $f\#^1 - a^2$ με αυτόν τον τρόπο (μόνο με δάχτυλα) δεν έχει εμφανιστεί σε προηγούμενο τμήμα του συνολικού έργου. Ωστόσο, υπάρχουν παραδείγματα σε ανάλογου τύπου γλιστρήματα τόσο ως glissando όσο και ως portamento. Το πλέον χαρακτηριστικό μοτίβο συγκεκριμένα μπορεί να το αναζητήσει κανείς στη φράση 2.44. όπου πρόκειται για ένα portamento έκτασης δύο οκτάβων ($d^1 - d^3$). Ο φθόγγος g^1 τέλος, συνοδεύεται ηχητικά με εφέ τρίλιας.

4.α.11. Η συνδυαστική χρήση τρίηχων και πεντάηχων καθώς και η φιλοσοφία των επαναλαμβανόμενων φθόγγων προέρχονται κατά βάση από το πρώτο τμήμα της σύνθεσης. Ο συνδυασμός τους βέβαια λαμβάνει χώρα εδώ για πρώτη φορά. Σ' αυτή τη φράση τέλος, που εισάγεται από θέση και καταλαμβάνει συνολική έκταση 6^{15} M. ($a^2 - c^2$), εμφανίζονται στο γενικό non legato πλαίσιο άρθρωσης και πλήθος από accent και accent-staccato τύποι αρθρώσεων.

4.α.12. Πρόκειται για απόλυτα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο (συγκοπή) του πρώτου μέρους της σύνθεσης. Το γεγονός της ύπαρξης δύο γραμμών, του ισοκράτη ($d^2 - b^1$) και της ψηλής μελωδικής γραμμής ($a^2 - ab^2 - f^2$), σε απόσταση 5^{15} K. και με χρήση διαστημάτων 3^{15} είναι ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο για την πορεία της ανάλυσης. Πρέπει να προσεχτεί ακόμη το γεγονός της παράλληλης εμφάνισης δύο τύπων άρθρωσης αντίστοιχα. Στην χαμηλή φωνή του ισοκράτη συγκεκριμένα χρησιμοποιείται tenuto, ενώ την ψηλή μελωδική φωνή χαρακτηρίζουν τα accent.

4.α.13.1. Τα επίπεδα της έντασης από τη φράση 4.α.8. έως εδώ βρίσκονταν σε επίπεδο ff. Εδώ ωστόσο αγγίζουν το mp. ώστε με ένα σύντομο χρονικά αλλά μεγάλο σε εύρος crescendo να προσδιορίσουν εκ νέου το ff. Η φράση αποτελείται από δύο ρυθμικούς σχηματισμούς με σταθερή σειρά διαδοχής. Ο πρώτος περιλαμβάνει σύντομα ρυθμικά σχήματα τριακοστών-δευτέρων (και πεντάηχων τριακοστών-δευτέρων παρακάτω) με βηματική κίνηση και χρήση legato και staccato άρθρωσης (βλ. I), ενώ ο δεύτερος χρησιμοποιεί εφέ με τρίλιες σε απόσταση 2^{15} μ. (και 2^{15} M. αποκλειστικά παρακάτω) και συνδυασμό accent-legato.

4.α.13.2. Στο ίδιο κλίμα κινείται και αυτή η φράση. Ωστόσο, εδώ μεγαλύτερο μέρος, χρονικά, καταλαμβάνουν οι σχηματισμοί με τις τρίλιες και όχι τόσο η βηματική κίνηση του πρώτου τύπου, ενώ το legato αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό της

άρθρωσης. Χαρακτηριστική τέλος είναι η αύξηση του τονικού ύψους συνολικά και των δύο μοτιβικών σχηματισμών. Η πρώτη ιδέα κινείται πλέον μία οκτάβα ψηλότερα, ενώ η δεύτερη απ' την άλλη, συνεχίζει μία σταθερή βηματική κίνηση από τους φθόγγους $h^2 - c^3$ της φράσης 4.α.13.1. στους φθόγγους $c^3 - d^3$ και $eb^3 - f^3$ της παρούσας φράσης.

4.α.13.3. Η ίδια αισθητική προσέγγιση εμφανίζεται και εδώ. Συγκεκριμένα, το πρώτο μοτίβο διαφοροποιείται ελαφρά στο φθογγικό υλικό σε αντίθεση με το δεύτερο που επαναλαμβάνει τους φθόγγους $c^3 - d^3$.

4.α.13.4. Πρόκειται για την πιο σύντομη εκδοχή του αρχικού μοτίβου (μόνο τέσσερις φθόγγοι), ενώ το τελικό επαναλαμβάνει τη φράση 4.α.13.2.

4.α.14. Η παρούσα φράση, που εισάγεται από θέση, έχει καθοδική φορά με κατά βάση χρωματική κίνηση. Χαρακτηρίζεται δε, από legato άρθρωση με προσθήκη ενός accent στον εισαγωγικό φθόγγο (d^3). Επιπρόσθετα, η συνολική έκταση σύνθετης 3^{ns} μ. ($d^3 - h^1$) και η σύνδεση της με την προηγούμενη φράση μέσω 3^{ns} μ. ($f^3 - d^3$) και πάλι βοηθούν ώστε να συνδεθεί με τα προηγούμενα ηχητικά δεδομένα. Από την σκοπιά του ρυθμικού στοιχείου ολοκληρώνοντας, μπορεί κάλλιστα να προκύπτει τόσο από το πρώτο, όσο και από το δεύτερο μέρος της σύνθεσης.

4.α.15. Είναι μία παραλλαγή της φράσης 4.α.11. σε μεγέθυνση και με χρήση πλουσιότερου υλικού, τόσο στον μελωδικό όσο και στον ρυθμικό τομέα. Διατηρεί δε, την έκταση 6^{ns} M. ($a^2 - c^1$) όπως και στην αρχική της εμφάνιση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το εφέ του κτυπήματος του τακουριού από τον εκτελεστή στο τέλος της φράσης. Το εφέ αυτό, μετά από την χρήση του στο πρώτο μέρος, ουσιαστικά ξεχάστηκε στα δύο επόμενα μέρη της σύνθεσης. Εδώ, και κυρίως βέβαια στην δεύτερη υποενότητα, κάνει την εμφάνιση του αποκτώντας έτσι έναν λειτουργικά κυκλικό χαρακτήρα.

4.α.16. Ένα ακόμη εφέ, αυτή τη φορά μελωδικού τύπου, χρησιμοποιεί εδώ ο συνθέτης. Οι συνεχόμενες ανοδικές, χρωματικές κυρίως, τρίλιες, με σταθερή βάση έναν συχνά συγκεκριμένο φθόγγο, αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο της συνθετικής τεχνικής του Δ. Νικολάου³²³. Επιπλέον, η φράση ξεκινά από θέση με legato άρθρωση και crescendo για να καταλήξει έπειτα από τέσσερις χρόνους σε fff. για πρώτη φορά.

4.α.17. Ανοδική φράση που παραπέμπει ρυθμικά και μελωδικά στο 4.α.7 και παράλληλα κορυφώνει την ένταση προκειμένου να εισαχθεί η επόμενη φράση.

4.α.18. Είναι μία ακόμη παραλλαγή, πιο εκτενής ακόμη, των φράσεων 4.α.11. και 4.α.15. με συνολική έκταση 6^{ns} M. ($b^2 - c\#^2$), που ξεκινά από θέση.

4.α.19. Πρόκειται για μία παραλλαγή σε μεγέθυνση του πρώτου μοτίβου των φράσεων 4.α.13. και 4.α.14. εισαγόμενη από θέση. Σε συνολική έκταση 6^{ns} μ. ($a^2 - c\#^2$) εμφανίζεται ένα μελωδικά βηματικό μοντέλο από τριακοστά-δεύτερα που επαναλαμβάνεται αμέσως σε διάστημα 2^{ns} M. ανοδικά. Η άρθρωση δε, είναι legato γενικά εκτός από το accent κάθε φορά στον εισαγωγικό φθόγγο του κάθε μοτίβου.

4.α.20. Αυτή η φράση αποτελεί παραλλαγμένη μορφή της αντίστοιχης 4.α.2. στην αρχή της υποενότητας. Το γεγονός αυτό διαφαίνεται μέσα από το μελωδικό υλικό (αν και πλουσιότερο τώρα), την ρυθμική υφή (συγκοπτόμενα ρυθμικά σχήματα), την άρθρωση (non legato, accent, εδώ ωστόσο περιλαμβάνεται και legato), καθώς και το crescendo που εμφανίζεται σε κάθε περίπτωση.

4.α.21.1. Πρόκειται για εξέλιξη της φράσης 4.α.19. με μεγαλύτερο εύρος μελωδικών κινήσεων σε έκταση 6^{ns} μ. ($d^3 - f\#^2$), αλλά κατά βάση παρόμοια χαρακτηριστικά.

³²³ Βλ. για παράδειγμα της αναλύσεις των έργων Sax – Moments (φράση 3.45. καθοδική), Pour le Sax (coda), Strassenmusik (1^ο τμήμα), Was Ist Los ? (4^ο μέρος – 2^ο τμήμα).

4.α.21.2. Είναι μία ιδέα η οποία συνδυάζει ρυθμομελωδικά την αρχική φράση 4.α.19. με την παραλλαγή της, όπως αυτή εμφανίζεται στο 4.α.21.1. Χρησιμεύει δε, στη άνοδο του τονικού ύψους και κατ' επέκταση της έντασης του συγκεκριμένου μέρους.

4.α.21.3. Είναι μία παραλλαγή όλων των παραπάνω με χαρακτηριστική ανοδική κίνηση στο τέλος.

4.α.21.4. Αποτελεί την πρώτη φράση αυτής της ομάδας (4.α.21.) η οποία εισάγεται από άρση αλλά παρόλα αυτά διατηρεί, σε γενικές γραμμές, το ιδίωμα των προηγούμενων μοντέλων.

4.α.22. Η ιδέα του συνδυασμού γλιστρήματος με τα δάχτυλα στο σαξόφωνο και τρίλιας πρέπει να αναζητηθεί στη φράση 4.α.10. όπου εμφανίστηκε αρχικά. Εδώ πρόκειται για μία μεγενθυμένη εκδοχή της, η οποία καταλήγει σε τρίλια τεσσάρων χρόνων όπου συμμετέχει και ο υψηλότερος φθόγγος του κομματιού (f#³). Η υποενότητα ολοκληρώνεται με μία κορώνα χωρίς ήχο προκειμένου να εισαχθεί το νέο και τελικό τμήμα της σύνθεσης.

4.β.1. Η τελευταία αυτή υποενότητα χαρακτηρίζεται από γρήγορο σχετικά tempo (q = 110), δυνατές εντάσεις³²⁴, ιδιαίτερα απαιτητική άρθρωση και ύφος “*tsachpiniko*”, όπως άλλωστε προτείνει στον εκτελεστή ο ίδιος ο συνθέτης. Ενδιαφέρον είναι δε, το γεγονός της ύπαρξης δύο εναλλασσόμενων μέτρων (2/4, 7/8) στο κομμάτι (βλ. ως προς αυτό και το δεύτερο μέρος της σύνθεσης). Η πρώτη αυτή φράση συγκεκριμένα, ξεκινά με άρση και καλύπτει διάστημα 6^{ns} M. (h² – d²). Έχει καθοδική φορά και ουσιαστικά χρησιμοποιεί αποκλειστικά διαστήματα 2^{ns} μ./M. και 3^{ns} M. Τέλος, η ένταση κυμαίνεται στο επίπεδο του f., ενώ η άρθρωση χαρακτηρίζεται από accent, non legato και staccato ποιότητες.

4.β.2. Μετά από την πρώτη φράση (εισαγωγή), εμφανίζεται ένας ρυθμός 7/8 (γνωστός και ως καλαματιανός), ο οποίος στην πορεία του έργου θα συνδεθεί με αυτή τη φράση. Χαρακτηριστικός είναι ο πλούτος και η πολυμορφία της άρθρωσης που εμφανίζονται σε κάθε μέτρο ξεχωριστά, καθώς επίσης και το γεγονός ότι εισάγονται από θέση. Αξίζει επίσης να αναφέρει κανείς πως κάθε μέτρο έχει κατά βάση καθοδική φορά. Ολοκληρώνοντας, πέραν του μέτρου 2, τα υπόλοιπα καλύπτουν έκταση 6^{ns} μ. (a² – c#² / g² – h¹).

4.β.3. Λειτουργικά αυτή η φράση σχετίζεται με την 4.β.1. Εισάγει δηλαδή την επόμενη ιδέα, σε ρυθμό καλαματιανό. Διαφοροποιείται ωστόσο σε σχέση με την αρχική μορφή της καθώς εδώ έχει ανοδική φορά και καταλαμβάνει χρονικά αλλά και διαστηματικά (3ⁿ μ.) μικρότερη έκταση. Εξακολουθεί παρόλα αυτά να εισάγεται από άρση και να δομείται με διαστήματα 2^{ns} και 3^{ns}.

4.β.4. Πέρα από κάποιες φθογγικές αποκλίσεις και ρυθμικές μικροδιαφορές από την πρώτη εκδοχή, ουσιαστικά η φράση αυτή αποτελεί παραλλαγή της φράσης 4.β.2.

4.β.5. Συνδέεται με διάστημα 3^{ns} M. (c² – e²) με τα προηγούμενα και καλύπτει μία έκταση 6^{ns} μ. (h¹ – g²) καθώς εισάγεται και αυτή από θέση. Η άρθρωση (μεγάλη σημασία δίνεται και εδώ στα accent), η δυναμική αλλά και γενικότερα το ύφος της φράσης δεν διαφοροποιούνται σε σχέση με ό, τι έχει προηγηθεί.

4.β.6. Από θέση εισάγεται και η φράση αυτή που καλύπτει έκταση 6^{ns} μ. (f² – a¹). Ουσιαστικά, αποτελείται από δύο επαναλαμβανόμενα ρυθμομελωδικά μοτιβικά στοιχεία, στα οποία ιδιαίτερο χρώμα δίνει η άρθρωση και δη τα accent.

³²⁴ Να σημειωθεί πως σε ολόκληρη την υποενότητα η ένταση των φράσεων κυμαίνεται αποκλειστικά από f. έως και fff.

4.β.7. Η ιδέα αυτή ενώ θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί μία παραλλαγή της 4.β.5. με τον τρόπο που εισάγεται (εξαιρούμε το γεγονός της άρσης εδώ), διαφοροποιείται στην πορεία αποκτώντας μία χαρακτηριστικά ανοδική μορφή.

4.β.8.1. Πρόκειται για μία φράση που εισάγεται μεν από άρση, στη θέση όμως ακούγεται ήδη το εφέ του κτυπήματος του τακουινιού από τον εκτελεστή³²⁵. Η ρυθμική δομή της φράσης αποτελείται από άρσεις και συγκοπές, ενώ μελωδικά πέρα από δύο αρχικά πηδήματα 4^{ης} Κ. κυριαρχεί στην ουσία το μοντέλο της βηματικής κίνησης.

4.β.8.2. Είναι κατά βάση μία ακριβής επανάληψη του 4.β.8.1. μία οκτάβα ψηλότερα.

4.β.9. Αντίθετα με ό, τι έχει προηγηθεί το εισαγωγικό μέτρο σε 2/4 πλέον δεν παρουσιάζει καμία ομοιότητα με τις φράσεις 4.β.1. και 4.β.3. και σίγουρα δεν ευθύνεται γ' αυτό μονάχα η παρουσία του εφέ με το τακούνι. Τα μόνα στοιχεία που θα μπορούσαν ίσως να χρησιμοποιηθούν είναι η άρση καθώς το γεγονός πως και εδώ υπάρχει το διάστημα 3^{ης} και μάλιστα δύο φορές ($h^2 - g^2 / g^2 - e^2$). Χαρακτηριστική τέλος, είναι και η τρίλια που εμφανίζεται στον δεύτερο φθόγγο.

4.β.10. Πρόκειται για μία ακόμη παραλλαγμένη εκδοχή της φράσης 4.β.2. με τον τρόπο που ήδη έλαβε χώρα στη φράση 4.β.4.

4.β.11. Είναι μία φράση συγγενική με την φράση 4.β.3. που αντί να προσεγγίσει τη από επάνω. Και εδώ τέλος, εμφανίζεται το κτύπημα του ποδιού του εκτελεστή στη θέση της φράσης.

4.β.12. Πρόκειται για μία ακόμη εκδοχή της φράσης 4.β.2. με προσθήκη πολλών ξένων φθόγγων, χρήση δεκάτων-έκτων και εφέ τρίλιας στη πρώτη νότα. Ο τρόπος με τον οποίο χτίζεται και αυτή η φράση σε σχέση με την αρχική της μορφή δεν διαφέρει στο πως οργανώθηκαν ηχητικά οι προηγούμενες εκδοχές (βλ. φράσεις 4.β.4. και 4.β.10.).

4.β.13. Είναι μία παραλλαγή της φράσης 4.β.5. αποκλειστικά ως προς τον δεύτερο και τρίτο φθόγγο.

4.β.14.1. Η φράση αυτή αποτελεί πιστή επανάληψη της φράσης 4.β.6.

4.β.14.2. Άλλη μία πιστή επανάληψη του ήδη υπάρχοντος υλικού σε μεταφορά 3^{ης} μ. ανοδικά.

4.β.14.3. Σε σχέση με τη φράση 4.β.14.2. η νέα αυτή φράση αποτελεί μία εκ νέου πιστή επανάληψη σε ανοδικό διάστημα 3^{ης} μ., με τη διαφορά πως εισάγεται από θέση.

4.β.14.4. Σαν φράση κινείται στο ίδιο κλίμα με τις προηγούμενες χωρίς ωστόσο τώρα να τηρούνται οι τυπικές διαστηματικές σχέσεις παρά η γενικότερη κίνηση της μελωδικής γραμμής. Απέχει από την 4.β.14.3. διάστημα 2^{ης} μ. και επίσης εισάγεται από άρση.

4.β.15. Πρόκειται για μία καθοδική φράση, σε μεγάλο βαθμό χρωματική, η οποία σχετίζεται με τη φράση 4.β.1. για έναν και μόνο λόγο που θα φανεί αμέσως παρακάτω.

4.β.16. Ρυθμικά η παρούσα φράση βασίζεται απόλυτα στη ρυθμική οργάνωση της φράσης 4.β.2. με την οποία ομοιότητα υπάρχει ακόμη και στον τομέα της άρθρωσης. Το μελωδικό υλικό ωστόσο διαφοροποιείται έντονα αν και στην αρχή της φράσης τουλάχιστον ακολουθείται παρόμοια μελωδική φορά.

4.β.17. Παραλλαγή της 4.β.6. σε απόσταση 3^{ης} Μ. χαμηλότερα και συνολικής έκτασης 6^{ης} μ. Εδώ πέρα από τη μελωδική τροποποίηση του φθογγικού υλικού, παρατηρεί κανείς και διαφοροποιημένη την παράμετρο των τονισμών (accent) στο

³²⁵ Βλ. άλλωστε και την ανάλυση της φράσης 4.α.15. για τον ρόλο αυτού του εφέ στο τέταρτο μέρος της σύνθεσης.

επίπεδο της άρθρωσης. Χαρακτηριστική είναι η παρουσία της τρίλιας στο τέλος της φράσης.

4.β.18. Σε γενικές γραμμές αποτελεί μία απόλυτα πιστή επανάληψη της 4.β.16., με την προσθήκη ωστόσο και του εισαγωγικού εξάηχου δεκάτων-έκτων ανοδικής φοράς.

4.β.19. Αποτελεί μία παραλλαγμένη εκδοχή της φράσης 4.β.17. τόσο αναφορικά με τα accent, όσο και με το κλείσιμο της ίδιας της φράσης, που σχετίζεται με υπερκείμενα διαστήματα 3^{ns} ($eb^1 - g^1 - b^1$).

4.β.20. Η φράση αυτή είναι μία πιστή μεταφορά της 4.β.16. σε διάστημα 2^{ns} μ. ανοδικά. Διαφοροποιείται μονάχα στο εισαγωγικό μοτίβο, το οποίο πλέον αποτελείται από επτά φθόγγους σε ανοδική χρωματική κίνηση.

4.β.21. Παραλλαγή σε μεγέθυνση και χρήση περισσότερων φθόγγων της αρχικής φράσης 4.β.6. Οι αρχικοί φθόγγοι των δύο αυτών φράσεων βρίσκονται σε απόσταση 3^{ns} μ. ($d^2 - h^1$).

4.β.22. Είναι μία επανάληψη της 4.β.20. σε απόσταση οκτάβας χαμηλότερα και με διαφοροποιημένη την εισαγωγική ιδέα εκ νέου.

4.β.23. Η παρούσα φράση αποτελεί παραλλαγμένη μορφή της 4.β.21.

4.β.24.1. Πρόκειται για παραλλαγή της φράσης 4.β.8.2.

4.β.24.2. Μαζί με το εισαγωγικό κτύπημα του τακουριού, η παρούσα φράση αποτελεί πιστή αντιγραφή της αρχικής 4.β.8.2.

4.β.24.3. Ο συνθέτης αποφασίζει σ' αυτό το σημείο να χρησιμοποιήσει τρεις φορές την ίδια φράση χωρίς αξιοσημείωτες μεταβολές. Κατ' επέκταση, και εδώ δεν διαφοροποιείται κάτι περαιτέρω.

4.β.25.1. Από άρση (στη θέση ωστόσο εμφανίζεται το κτύπημα του τακουριού του εκτελεστή) εισάγεται και αυτή η φράση, ενώ επίσης συνδέεται με τα προηγούμενα μέσω διαστήματος σύνθετης 3^{ns} M. ($f^3 - db^2$) Καταλαμβάνει δε, συνολική έκταση 6^{ns} M. ($db^2 - e^1$) και ρυθμικά αποτελείται από όγδοα και δέκατα-έκτα, ενώ η φορά της μελωδικής της γραμμής ορίζεται ως καθοδική.

4.β.25.2. Σε πρώτη φάση παρατηρείται μία πύκνωση του ρυθμικού παράγοντα και μία αλλαγή θέσης των ογδών και δεκάτων-έκτων στη νέα φράση. Έτσι, στην αρχή πλέον ακούγονται τα τριακοστά-δεύτερα και η σύνθεση συνεχίζει με όγδοα και δέκατα-έκτα, όπου πρόκειται για την αρχική ιδέα της προηγούμενης φράσης σε πύκνωση, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα. Από εδώ ωστόσο, απουσιάζει το εφέ του κτυπήματος.

4.β.25.3. Η παρούσα φράση βέβαια εισάγεται με αυτό το εφέ, ενώ μελωδικά χρησιμοποιεί μονάχα τα καθοδικής φοράς δέκατα-έκτα, σχεδόν στο τονικό ύψος που πρωτοακούστηκαν, στη φράση 4.β.25.1. δηλαδή, σε μεγέθυνση ως όγδοα.

4.β.25.4. Πρόκειται για την τελευταία παρουσίαση αυτού του υλικού, όπου εμφανίζεται η φράση 4.β.25.3. παραλλαγμένη. Ωστόσο, προηγείται και άλλη μία παραλλαγή της, κατά την οποία χρησιμοποιούνται αντί για τα έως τώρα διαστήματα 3^{ns} και 2^{ns} , τα διαστήματα 4^{ns} και 2^{ns} .

4.β.26.1. Είναι μία παραλλαγή της φράσης 4.β.8.1. σε απόσταση 3^{ns} χαμηλότερα από το αρχικό μοντέλο.

4.β.26.2. Άλλη μία παραλλαγμένη εκδοχή, η οποία ωστόσο διαφοροποιείται μόνο σε ένα φθόγγο.

4.β.26.3. Επίσης αναφερόμαστε σε παραλλαγή της φράσης 4.β.8.2. με τροποποίηση μιας και μόνο νότας.

4.β.27. Η φράση αυτή ανήκει μελωδικά, λόγω διαστημάτων 3^{ns} και 4^{ns} , αλλά και ρυθμικά στην αντίστοιχη 4.β.25.4. Εδώ επίσης, χρησιμοποιείται δύο φορές μέσα στην ίδια φράση το εφέ του κτυπήματος του τακουριού. Χαρακτηριστικός δε, στο τέλος της φράσης, είναι ο φθόγγος a^3 (ο υψηλότερος του μέρους) με παράλληλη χρήση εφέ καθοδικού glissando.

4.β.28. Η ρυθμική ένδειξη 2/4 σε συνδυασμό με όλα τα διαστήματα 3^{ns} που περιέχονται στην φράση φανερώνουν πως αυτή η ιδέα αποτελεί εισαγωγική μαρτυρία του βασικού θέματος (4.β.2.) του τεμαχίου. Για πρώτη φορά εδώ επίσης, χρησιμοποιούνται τρίηχα δεκάτων-έκτων, τα οποία συγκεκριμένα εμφανίζονται με staccato άρθρωση.

4.β.29. Πρόκειται για ακόμη μία παραλλαγή της βασικής φράσης της υποενότητας 4.β.2., τυπική ως προς τα ρυθμικά δεδομένα, την έκταση, την άρθρωση και γενικότερα το ύφος.

4.β.30. Από διάφορες παραλλαγές που έχουν προκύψει κατά την πορεία του μέρους αυτού, αυτή παραπέμπει περισσότερο σε μία από τις πρώτες μοτιβικές δομές όπως η εισαγωγική φράση 4.β.3. Ακολουθεί σαφώς το κύρια αναγνωρίσιμο μοτιβικό δεδομένο της δεύτερης αυτής υποενότητας.

4.β.31. Ακόμα μία παραλλαγή του θέματος 4.β.2. εμφανίζεται εδώ, σταθερή ως προς το ποια χαρακτηριστικά επιλέγει να διαφοροποιήσει και ποιά να διατηρήσει απaráλαχτα.

4.β.32. Αποτελεί ανοδική μεταφορά της φράσης 4.β.13. με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις σε διαστηματικό επίπεδο.

4.β.33.1. Πρόκειται για ακόμα μία παραλλαγή της φράσης 4.β.6. σε απόσταση διαστήματος 3^{ns} .

4.β.33.2. Σε απόσταση ενός διαστήματος 3^{ns} ακόμη και δη από άρση, εισάγεται άλλη μία παραλλαγή της παραπάνω φράσης. Χαρακτηριστικά εμφανίζεται και το εφέ του κτυπήματος.

4.β.33.3. Η παρούσα ιδέα βασίζεται εξ ολοκλήρου στην προηγούμενη φράση, ωστόσο έχει μετατεθεί και αυτή ένα διάστημα 3^{ns} ανοδικά.

4.β.34. Το φθογγικό υλικό της νέας αυτής ιδέας καλύπτει συνολικά μία έκταση 6^{ns} M. ($b^2 - c^3 - d^{3/1} - eb^3 - f^{1/3} - g^2$) και ουσιαστικά έρχεται σε αντίθεση με τα παραπάνω, καθώς εμφανίζει legato άρθρωση, φθόγγους μεγάλης σχετικά διάρκειας, δύο κτυπήματα του τακουριού (βλ. ωστόσο και φράση 4.β.27.), καθώς και καθοδικό γλίστρημα στο σαξόφωνο εκτελεσμένο με τα δάχτυλα (βλ. χαρακτηριστικά και τις φράσεις 4.α.10. και 4.α.22.).

4.β.35. Η προαναφερθείσα λυρικότητα δεν χάνεται παρά εμφανίζεται σε ένα βαθμό και σ' αυτή τη φράση με τη χρήση των παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων. Συνδέεται δε με τα προηγούμενα δεδομένα μέσω διαστηματικής σχέσης σύνθετης 3^{ns} M. ($d^1 - f\#^2$).

4.β.36.1. Η φράση αυτή ξεκινά από άρση, ενώ στη θέση της εμφανίζεται το εφέ του κτυπήματος του τακουριού. Προηγείται ένα σύντομο ρυθμικό σχήμα από δέκατα-έκτα και όγδοο και έπειτα ακολουθούν ομάδες από ανοδικά τρίηχα δεκάτων-έκτων.

4.β.36.2. Το κτύπημα του τακουριού εμφανίζεται και εδώ, ενώ στην πορεία ο συνθέτης χρησιμοποιεί ουσιαστικά τα ίδια δεδομένα με πριν, αλλά με διαστηματική απόκλιση ανοδικής 3^{ns} . Η φράση ολοκληρώνεται στη νότα eb^3 όπου ζητείται από τον εκτελεστή να την αποδώσει με τον σκληρό ήχο μιας συνήχησης (βλ. σχετικά το αντίστοιχο κεφάλαιο, 2.3.2.2.).

4.β.37. Δύο συγχորδιακοί σχηματισμοί από ελάσσονες κλίμακες ($d^1 - f^1 - a^1 / c^1 - eb^1 - g^1$) συναποτελούν το μελωδικό υλικό αυτής της φράσης, η οποία χαρακτηρίζεται από δύο παράλληλες μελωδικές γραμμές. Η πρώτη και κύρια αναγνωρίζεται με βάση τα accent ως $a^1 - g^1 - f^1$. Η δεύτερη απ' την άλλη, αποτελείται από τους φθόγγους $f^1 - d^1 - eb^1 - c^1$.

4.β.38. Από αυτή τη φράση και στο εξής η ρυθμική αγωγή θα παραμείνει ως το τέλος της σύνθεσης στα 2/4. Η παρούσα φράση εμφανίζει την τεχνική slap tongue (βλ. κεφ. 2.3.2.3.), η οποία με τον τρόπο που παρουσιάζεται και με βάση το γεγονός ότι ως

τόρα στο τέταρτο τμήμα δεν χρησιμοποιήθηκε, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως πρόκειται για άμεση αναφορά στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης, το οποίο φιλοξενούσε σε διάφορες φράσεις αυτήν την τεχνική.

4.β.39. Στη φράση αυτή τα τριακοστά-δεύτερα που βρίσκονται στην αρχή θυμίζουν εύκολα την αρμονική στήλη, σε μικρότερη έκταση ωστόσο για να είναι πιο προσιτή στο σαξόφωνο. Ακολουθεί τέλος μία διαδοχή διαστημάτων 3^{15} ($e^3 - g^2 - b^2 - d^3 - f\#^2 - a^1 - c^3/c\#^3$), η οποία ολοκληρώνει τη φράση.

4.β.40.1. Από εδώ και πέρα είναι ακόμα πιο εμφανής η πρόθεση του συνθέτη να οργανώσει όλο και περισσότερο το φινάλε της σύνθεσης του. Εμφανίζει λοιπόν αυτό το ρυθμομελωδικό μοντέλο εισαγόμενο από άρση και με πλούσια άρθρωση, το οποίο και θα εξελίξει στην πορεία προς την ολοκλήρωση.

4.β.40.2. Η μόνη διαφοροποίηση που παρατηρείται σ' αυτή τη φράση σε σχέση με πριν είναι η προσθήκη του αρχικού φθόγγου με αποτέλεσμα η φράση να εισάγεται από θέση.

4.β.40.3. Πλέον το δεύτερο μισό της φράσης υψώθηκε σε διάστημα 3^{15} σε σύγκριση με το πώς ήταν πριν.

4.β.40.4. Τελευταία παραλλαγή είναι και η αύξηση του τονικού ύψους του πρώτου φθόγγου της φράσης κατά διάστημα 3^{15} επίσης.

4.β.41. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί εδώ εκ νέου άλλη μία σειρά από διαστήματα 3^{15} ($f\#^3 - d^3 - b^2 - g^2 - e^1/eb^2 - c^2 - a^1$), χωρίς κάποια ιδιαίτερη παρέμβαση στη σειρά διαδοχής. Χαρακτηριστικά από ρυθμικής οργάνωσης είναι τα συγκοπτόμενα σχήματα που χρησιμοποιούνται εδώ.

4.β.42. Εδώ από άρση εμφανίζονται δομικά ποικίλα μελωδικά σχήματα από διαστήματα 2^{15} και 3^{15} ($a^2 - h^2 / a\#^2 - h^2 / a^2 - a\#^2 / f^2 - f\#^2, f^2 - a^2 / f\#^2 - a\#^2$). Χαρακτηριστική είναι και η τρίλια στη νότα h^2 .

4.β.43. Η φράση αυτή όπως είναι φυσικό σχετίζεται με την 4.β.38.

4.β.44. Και το υλικό αυτής της φράσης αποτελείται από υπερκείμενες 3^{65} ($a^1 - c^3/c\#^2 - e^2 - g^2 - b^2 - d^3$) μέσα σε σύντομα μικρά και νευρικά ρυθμικά δεδομένα.

4.β.45. Πρόκειται για μία ηχοχρωματική τρίλια πάνω στη νότα d^1 . Ο ίδιος ο συνθέτης προτείνει τους τρόπους εκείνους που επιθυμεί προκειμένου να αποδοθεί ορθά το ακουστικό αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικό είναι και το *crescendo* έως το *fff.* στο τέλος της φράσης.

4.β.46. Η σύνθεση αυτή ολοκληρώνεται μέσα από ένα ηχηρό *slap tongue* σε διάστημα 5^{15} K. Το γεγονός πως αυτό το διάστημα ανοίγει ουσιαστικά την αυλαία για το έργο ενδιαφέρει σαφώς μονάχα από δομικής πλευράς³²⁶.

³²⁶ Βλ. σχετικά την ομοιότητα που υπάρχει με το έργο Sax – Moments op. 129.

a Theofilos Sotiriadis

Dissidence op. 2+0

Quatre baguettes pour Sax solo

Dimitri Nicolau

inquieto (ανησυχία) *pp* I 1.1. = 126 1.2. 1.3.

Sax Eb *p* *siz* *pp*

1.4. 1.5. 1.6.1. 1.6.2.

p *siz* *mp*

1.7. 1.8. 1.9. 5 5 3

f *mp* *siz* *mp*

Battere con il tacco sul pavimento
χτυπα την περνα (τακουλι)
δυνατα στο πατωμα

1.10. 1.11. 1.12. 1.13.

f

1.14. 1.15. 1.16.1. 3 3 3

ff

1.16.2. 1.17. 1.18.1. 1.18.2. 3 3 3 3 3

siz

© 2003 by Dimitri Nicolau SIAE - Italy

1.19.1. 1.19.2.

1.20.1. *precis, telegraphique* 1.20.2.

1.21.1. 1.21.2. 1.21.3.

1.22.1. 1.22.2.

1.23. 1.24. 1.25.

1.26.1. 1.26.2.

1.27. 1.28. 1.29.

1.30.1. 1.30.2. 1.31.

mp *f*

1.32.1. 1.32.2. 1.33. 1.34.

ff *mf*

1.35.1. 1.35.2. 1.36. 1.37.

ff *ff*

1.38. 1.39. 1.40.

mf *f*

1.41. 1.42.1. 1.42.2.

ff

1.43.1.

ff

1.43.2. 1.44. 1.45.

ff

146.1 146.2 147.

148. 149.1.

149.2. 149.3. 150. 151.

152. 153.1. 153.2. 153.3. 154. 155.

156.1. 156.2.

157.1. 157.2. 158. 159.1.

159.2. 160. 161. 162.

ff

Detailed description: This page contains a musical score for voice and piano, numbered 146.1 to 162. The score is written on a grand staff with a vocal line (S) and a piano accompaniment. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *sfz* and *ff* are present. The score is divided into systems, with measures 146.1-147. on the first system, 148.-149.1. on the second, 149.2.-151. on the third, 152.-155. on the fourth, 156.1.-156.2. on the fifth, 157.1.-159.1. on the sixth, and 159.2.-162. on the seventh. The piano part includes various chordal textures and melodic lines that support the vocal melody.

2.1. 2.2. 2.3.

♩ = 128 precis

(attention pour les différents attaques et les accents)

Sax Eb

S

S

S

S

S

S

S

S

S

2.27. *mp* 2.28. *f* 2.29. *f*

2.30. 2.31. 2.32.

2.33.1. 2.33.2. 2.33.3. *slap* *ord.*

2.34. 2.35. 2.36.

2.37. 2.38. *ff* *mf* *f*

2.39. *mf con bravura*

2.40. *ff*

2.41. *mf* *f*

2.42. 2.43. 2.44. *slap* *ord.* *sffz*

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 2.27 through 2.44. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 2.27 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 2.28 is marked forte (*f*). Measure 2.29 is also marked forte (*f*). Measure 2.30 has a circled note. Measure 2.33.1, 2.33.2, and 2.33.3 are marked with 'slap' and 'ord.' (order). Measure 2.39 is marked 'mf con bravura'. Measure 2.40 is marked 'ff'. Measure 2.41 has 'mf' and 'f' markings. Measure 2.43 is marked 'slap' and 'ord.'. Measure 2.44 is marked 'sffz'. The page number '6' is in the top right corner.

3.1.1. *dolente* (ζυσητερο) *espress., cantabile, vibrato doux* 3.1.2.1.

sans s'empresser

Sax Eb *mp* *poco f* *mf > p*

3.1.2.2. *vibrato ample, irrégulier* 3.1.2.3.

S *mp* *mp > pp* *mp*

3.1.3.

S *mp*

3.1.4.

S *mf*

3.2. *gliss. lento* *sans s'empresser*

S *p* *mf > p*

3.3. *coup de langue* 3.4.

S *f*

3.5. 3.6.

S *mp* *pp* *mp*

3.7. 3.8. 3.9.

S *f*



3.10. *s* 3.11. *sans s'empreser*
mp *f*

3.12.1. 3.12.2.
p *pp*

3.13.
f

3.14. *sans s'empreser* 3.15. 3.16.1.
ff *mf* *f*

3.16.2.
ff

3.16.3. 3.16.4. 3.16.5. *fluctuation dynamique du son avec le jeux de diaphragme*
mf *mp*

3.16.6.
pp

Sax Eb

$\text{♩} = 80$

4.α.1.1. *tendre* 4.α.1.2.

p mp p mf p

4.α.2. *risveglio*
σταν ξυπνημα...

4.α.3. 4.α.4.1.

p fz p mf

4.α.4.2.

4.α.5.

S

f

4.α.6. 4.α.7.

tongue slap ord. *p mf*

4.α.8. 4.α.9. 4.α.10.

ff

4.α.11.

4.α.12. 4.α.13.1.

mp ff

4.α.13.2. 4.α.13.3. 4.α.13.4.

4.α.14.

4.α.15.

4.α.16.

4.α.17.

4.α.18.

4.α.19.

4.α.20.

4.α.21.1.

4.α.21.2.

4.α.21.3.

4.α.21.4.

4.α.22.

$\text{♩} = 110$ 4.β.1 "tsuchpiniko" 4.β.2.

4.β.3. 4.β.4.

4.β.5. 4.β.6.

4.β.7. 4.β.8.1. 4.β.8.2. 4.β.9.

4.β.10. 4.β.11.

4.β.12.

4.β.13. 4.β.14.1. 4.β.14.2.

4.β.14.3. 4.β.14.4. 4.β.15.

4.β.16. 4.β.17. 4.β.18. 4.β.19. 4.β.20.

ff

4.β.21. 4.β.22. 3

4.β.23. 4.β.24.1.

4.β.24.2. 4.β.24.3. 4.β.25.1. *ff*

4.β.25.2. 4.β.25.3. 4.β.25.4. 4.β.26.1.

4.β.26.2. 4.β.26.3. 4.β.27.

4.β.28. 4.β.29.

4.β.30. 4.β.31. *ff*

4.β.32. 4.β.33.1. 4.β.33.2.

4.β.33.3. 4.β.34.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a vocal line (S) and a piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff*. The measures are numbered sequentially from 4.β.21 to 4.β.34. Some measures contain specific performance instructions like triplets or accents.

4.β.35. 4.β.36.1.

ff

4.β.36.2. 4.β.37.

avec bruit multiphonique
f *ff*

4.β.38. 4.β.39.

slap *ord.*
fz

4.β.40.1. 4.β.40.2. 4.β.40.3.

4.β.40.4. 4.β.41.

4.β.42. 4.β.43. 4.β.44.

slap *ord.*

4.β.45. 4.β.46.

fff *slap*

Dimitri Nicolau
Roma, 10 Gennaio 2003

3.4. Παρουσίαση

3.4.1. MODELCI'S SONGS op. 75 (For Sax Soloist in Eb)

Είναι το πρώτο έργο που συνθέτει ο Δ. Νικολάου για σόλο σαξόφωνο και η ολοκλήρωση του λαμβάνει χώρα στις 14 Οκτωβρίου του 1987. Αποτελεί δε παραγγελία του Ιταλού σαξοφωνίστα Federico Modelci. Ο τίτλος του έργου, με βάση την προηγούμενη πρόταση, δικαιολογεί πλέον το όνομα Modelci, ωστόσο είναι μυστήρια η επιλογή της λέξης Songs (τραγουδία) από τον συνθέτη για ένα κομμάτι προορισμένο για σόλο σαξόφωνο. Η παρανόηση αυτή λύνεται ουσιαστικά στον υπότιτλο της σύνθεσης όπου αναφέρεται πως το έργο χαρακτηρίζεται ως «μουσικό σκέρτσο για έναν σαξοφωνίστα που τραγουδά».

Πέραν της εκτέλεσης του σαξοφώνου, ο εκτελεστής αναλώνεται ακόμη στο τραγούδι (όπως αναφέρθηκε παραπάνω), στην παράθεση-ανάγνωση κειμένου του Δ. Νικολάου, στην κίνηση στο χώρο καθώς και στο ρυθμικό χτύπημα ποδιών και χεριών. Σε αρκετές περιπτώσεις ορισμένοι από τους παραπάνω παράγοντες παρουσιάζονται ταυτόχρονα στην εκτέλεση αποκτώντας είτε πρωταγωνιστικό ρόλο είτε δρώντας σαν υπόβαθρο στα προβαλλόμενα στοιχεία της σύνθεσης εκείνη τη δεδομένη χρονική στιγμή. Οι προαναφερθέντες λόγοι είναι που κάνουν αυτό το έργο απαιτητικό σε ιδιαίτερο βαθμό από την σκοπιά της ερμηνείας του μουσικού, ο οποίος πρέπει με την ίδια ευκολία και άνεση να περνά και να δρα σε ποικίλα επίπεδα έκφρασης, προκειμένου να αποδοθεί η σκέψη του δημιουργού χωρίς αλλοίωση ή τροποποίηση του αρχικού μηνύματος του.

Η σύνθεση Modelci's Songs αποτέλεσε το πρότυπο για την δημιουργία αργότερα του έργου Strassenmusik³²⁷. Τρία βασικά χαρακτηριστικά που διατηρήθηκαν και στα δύο έργα, καθώς υπάρχουν πολλές διαφορές που μπορούν να εντοπιστούν ανάμεσα τους, είναι η κυτταρική οργάνωση (τόσο στον τρόπο σύνθεσης όσο και στο κείμενο του δημιουργού), η διατήρηση της φιλοσοφίας της μουσικής του δρόμου (Strassenmusik) και η υποδιαίρεση της σύνθεσης σε έξι υποενότητες μέσα σε ένα ενιαίο πλέγμα παρουσίας.

Η διαφοροποίηση του σχετικού έργου τόσο από το μεταγενέστερο του Strassenmusik όσο και από την υπόλοιπη εργογραφία για σόλο σαξόφωνο είναι η ύπαρξη ενός γραμμένου "Bis" τμήματος (πέντε πενταγράμμων) στο τέλος του κομματιού, σε περίπτωση που το κοινό ενθουσιαστεί και ζητά περαιτέρω συνέχεια, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δ. Νικολάου. Επιπρόσθετα, όπως προαναφέρθηκε το Modelci's Songs αποτελείται από έξι υποενότητες σε ένα αδιάκοπο συνολικό τμήμα. Η τοξοειδής φόρμα που παρουσιάζεται στην σύνθεση Strassenmusik με τις συνδέσεις των μερών (1-6, 2-5, 3-4) εδώ δεν χαρακτηρίζεται από την ίδια αυστηρότητα. Συγκεκριμένα δε, το πρώτο και έκτο τμήμα διατηρούν κοινά χαρακτηριστικά και μπορούν να ομαδοποιηθούν, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέρη (2-5, 3-4) τα οποία διαφοροποιούνται μέσω πλήθους αντιθέσεων. Μία ακόμη διαφορά σχετίζεται με τη θέση του κειμένου στο χώρο, την περιπλοκότητα του, καθώς και την λειτουργικότητα του σε κάθε περίπτωση. Εδώ το κείμενο εμφανίζεται συγκεντρωμένο σε δύο σελίδες πριν την αρχή της σύνθεσης και παράλληλα παρουσιάζεται και στην πορεία του έργου μέσω κειμένου επίσης ή και σημειώσεων-σκηνοθετικών οδηγιών του δημιουργού. Αντίθετα, στο Strassenmusik το κείμενο που είναι χαρακτηριστικά μικρότερο σε έκταση (και λόγω του ότι δεν χρησιμοποιείται το τραγούδι σε τόσο μεγάλο βαθμό) παρουσιάζεται απ' ευθείας μέσα στην εξέλιξη της σύνθεσης.

³²⁷ Βλ. Κεφ. 3.4.4.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-13)

«Ο εκτελεστής μπαίνει στη σκηνή παίζοντας από πριν και χτυπώντας με τα πόδια του στο πάτωμα έναν εμβατηριακό ρυθμό. Κάνει μερικούς κύκλους στη σκηνή (πάντοτε παίζοντας) προτού φτάσει μπροστά στο αναλόγιο»³²⁸.

Γρήγορες ταχύτητες ($q = 132$), σύντομα ρυθμικά σχήματα, δυνατές σε στάθμη δυναμικές και υπερκάλυψη της συνολικής έκτασης του σαξοφώνου (από το πρώτο κιάλας πεντάγραμμα) χαρακτηρίζουν αυτό το μέρος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κινήσεις των μελωδικών γραμμών τουλάχιστον των τεσσάρων πρώτων συστημάτων, οι οποίες κινούνται εκ περιτροπής ανοδικά και καθοδικά (βλ. επίσης την κίνηση των μελωδικών γραμμών του πρώτου μέρους στο έργο *Strassenmusik*). Επιπρόσθετα, το τμήμα χαρακτηρίζεται από δύο εναλλάξ χρήσεις του σαξοφώνου και της φωνής, αλλά ποτέ σε συνδυασμό.

Πιο αναλυτικά, έως και το πέμπτο πεντάγραμμα το σαξόφωνο αποδεικνύεται το μοναδικό ηχοποιητικό στοιχείο, πέραν της εμφάνισης του κτυπήματος των ποδιών. Τα τελευταία βέβαια αφενός προϋπάρχουν στο εμβατηριακό στυλ της εισόδου, αφετέρου καθώς επαναχρησιμοποιούνται (πεντάγραμμα τρία και πέντε) και δη με τον τρόπο με τον οποίο λαμβάνει χώρα κάτι τέτοιο, εντάσσονται ευκολότερα στη δομική συνείδηση του έργου μιας και στο μέρος του τραγουδιού παρακάτω αποτελούν σε αρκετές περιπτώσεις τη μόνη συνοδεία. Έως αυτό το σημείο δε, ο συνθέτης εμφανίζει και διάφορες άλλες τεχνικές όπως *flutter tongue*³²⁹, χρήση *altissimo* περιοχής και τρίλιες. Ακόμη, το θέμα που παρουσιάζεται στο τέλος του τρίτου και στην αρχή του τέταρτου πενταγράμμου χρησιμοποιείται σε παραλλαγή και στο *Strassenmusik*. Από τούτο δε μπορεί να πει κανείς πως προέρχεται και όλη η κυτταρική οργάνωση της μουσικής του εδώ, στην οποία έμμεσα θα αναφερθεί και ο ίδιος το συνθέτης μέσω του κειμένου και του εκτελεστή.

Στη συνέχεια, στο μέρος του τραγουδιού³³⁰, που εδώ πρόκειται για απλές μελωδικές γραμμές, χρησιμοποιούνται αρχικά τεχνικές στη φωνή όπως φαλτσέτο και *portamento*. Η μόνη έντονη διαφοροποίηση ως την ολοκλήρωση του τμήματος είναι και ο θόρυβος μέσω των κλειδιών του σαξοφώνου που παρουσιάζεται ως αντιθετική συνοδεία (αντί του ρυθμικού κτυπήματος του ποδιού με τέταρτα δηλαδή) στη λειτουργία της φωνής.

³²⁸ Το κείμενο αυτό αποτελεί την πρώτη σκηνοθετική οδηγία του δημιουργού. Πρόκειται δε για τον τρόπο με τον οποίο ο μουσικός βγαίνει στη σκηνή (σε ελεύθερη απόδοση του γράφοντα). Η ίδια ιδέα κρατήθηκε και στο *Strassenmusik*, με τη διαφορά πως εκεί ο συνθέτης αναγνωρίζει στο σχετικό τεμάχιο περιθώρια λάθους στην από μνήμης εκτέλεση του έργου, ή δυνατότητες αυτοσχεδιασμού του μουσικού. Εδώ τίποτα τέτοιο δεν συμβαίνει ή τουλάχιστον δεν αναφέρεται κάτι ανάλογο σχετικά.

³²⁹ Για το σύνολο των τεχνικών που θα αναφερθούν εδώ, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει τόσο στην παρουσίαση της κάθε μίας τεχνικής ξεχωριστά, στα σχετικά υποκεφάλαια του Κεφ. 2.3., όσο και στον συγκεντρωτικό πίνακα συνθέσεων και τεχνικών (Κεφ. 2.3.3.).

³³⁰ Το κείμενο που τραγουδά ο εκτελεστής αναφέρει, σε ελεύθερη απόδοση:

- Τί βλέπουν τα μάτια μου
Φαντάσματα είναι αυτοί;
Στην ομίχλη των τάφων,
Σκιές, σκιές,
Είναι οι σκιές από μουσικούς που ανεβαίνουν.

- Α! Στην έκπληξη της χειμερίας νάρκης χωρίς σταματημό μέρα και νύχτα
Λιτανεύοντας, Ψέλλνοντας,
Τριγυρνάνε στο παλάτι μιας Αρχαίας Γιαγιάς που τους κρατάει αιχμάλωτους.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 13-29)

Χαρακτηρίζεται από πιο αργή ρυθμική αγωγή (lento), αν και στη τέταρτη σελίδα υπάρχει μία χαρακτηριστική διάθεση επιτάχυνσης, επίσης μεγαλύτερη πλαστικότητα των εν χρήσει ηχοχρωμάτων που παραμένουν ωστόσο σε μεγάλο βαθμό f., καθώς τέλος και συνδυασμό της εκτέλεσης του σαξοφώνου και των φωνητικών δεδομένων του εκτελεστή σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα³³¹. Σχετικά δε με τη φωνή παρατηρεί κανείς πως οι μελωδικές γραμμές³³² της έχουν μειωθεί χαρακτηριστικά ενώ αυξήθηκαν η τεχνική του τραγουδιού κατά την εκτέλεση του σαξοφώνου (growl) καθώς και κάποια ρυθμικά μοντέλα και σχήματα που εμφανίζονται στην πορεία του τμήματος.

Επίσης, χρησιμοποιούνται και άλλα τεχνικά φωνητικά δεδομένα όπως φαλτσέτο, portamento, χρήση φωνής με ένρινη χροιά, μικροδιαστήματα και απαγγελία σε στυλ recitativo. Εκτός από τη χρήση της φωνής βέβαια παρατηρούνται και άλλες τεχνικές προσεγγίσεις αποκλειστικά για το σαξόφωνο όπως συνηχήσεις (μεμονωμένες αλλά και σε συνδυασμό με τραγούδι, flutter tongue, crescendo/decrescendo), vibrato, χρήση της altissimo περιοχής του σαξοφώνου, τρίλιες (με συγκεκριμένες δυσκολίες εν προκειμένω που αναφέρονται στο σχετικό κεφάλαιο), slap tongue καθώς και χρήση των κλειδιών του σαξοφώνου. Ολοκληρώνοντας την παράθεση των τεχνικών χαρακτηριστικών του μέρους, πρέπει να αναφερθούν ακόμη η χρήση του ρυθμικού χτυπήματος των ποδιών, των χεριών και της γλώσσας μέσα στην στοματική κοιλότητα.

Στο τέλος δε της υποενότητας αυτής της σύνθεσης παρουσιάζεται κάτι που θα έχει και συνέχεια αργότερα και εμφανίζεται γενικότερα στα έργα του Δ. Νικολάου. Είναι η πιστή επανάληψη μιας φράσης που ήδη ακούστηκε, πράγμα συχνά μη αποδεκτό στη σύγχρονη μουσική γλώσσα αλλά και παράδοξο για έναν συνθέτη που γεννά το έργο του μέσα από κυτταρικές οργανώσεις και αναπτυσσόμενες παραλλαγές³³³.

3^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 30-46)

Η διάθεση επιτάχυνσης που παρουσιάστηκε στο προηγούμενο μέρος ορίζεται τώρα ως $q = 126$, ενώ τα επίπεδα δυναμικής παραμένουν εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων σταθερά σε εντάσεις f. Και σ' αυτό το τμήμα επίσης, εξακολουθεί να υφίσταται η σύμπραξη φωνής (πλέον) και σαξοφώνου, μιας και κύριο ρόλο στην εισαγωγή του τρίτου μέρους διαδραματίζει ο φωνητικός χαρακτήρας. Με μελωδικές γραμμές και μέρη σε recitativo απαγγελία το κείμενο³³⁴ του Δ. Νικολάου συνεχίζει

³³¹ Να σημειωθεί πως τις περισσότερες φορές ο συνθέτης φροντίζει ώστε όταν από το σαξόφωνο ο μουσικός πρέπει να τραγουδήσει, να χρησιμοποιεί τον ίδιο φθόγγο και στο τραγούδι προς βοήθεια του.

³³² Το κείμενο ωστόσο συνεχίζει την εξέλιξη του και συγκεκριμένα αναφέρει:

- Ω! Πόσος σεβασμός στην αρχαία Κυρία!

(με φωνή γιαγιάς – ένρινη φωνή –): Λαλαλαλα ευχαριστώ, ευχαριστώ, ευχαριστώ.

Ευχαριστώ αγαπητέ μου

(με κανονική φωνή): Λέει η γιαγιά

(γιαγιά): Και πιο πολύ, και πιο πολύ, και άλλο, και άλλο.....

- Σε κυκλική πορεία

Στα πόδια της όλοι αφήνουν δώρα.

³³³ Βλ. Κεφ. 4.

³³⁴ Το τρίτο τμήμα αναφέρει:

Ορίστε ένα πολύ φίνο δείγμα σε αρχέγονο ήχο

(γιαγιά): Ευχαριστώ αγαπητέ μου, ευχαριστώ. Να περάσει και άλλος!

την πλοκή του, ενώ χρησιμοποιούνται τεχνικές και θεατρικά στοιχεία στη φωνή όπως η μίμηση του ηχοχρώματος της φωνής της γιαγιάς σε ψηλή περιοχή και χρήση portamento. Πέρα από αυτά βέβαια ακούγεται μία σύντομη σε διάρκεια φράση στο σαξόφωνο (σελίδα έξι – πεντάγραμμα τέσσερα) και ακόμη ο χαρακτηριστικός θόρυβος των κλειδιών του, ο οποίος συνοδεύει από την αρχή σχεδόν του έργου τα φωνητικά τμήματα.

Έπειτα, στην πορεία της σύνθεσης (σελίδα επτά – πεντάγραμμα δύο), το σαξόφωνο αναλαμβάνει να προωθήσει την εξέλιξη της σύνθεσης³³⁵ με χαρακτηριστικά στοιχεία την αύξηση της ρυθμικής αγωγής ($q = 140$), την εμφάνιση δεύτερου μοντέλου πιστής επανάληψης φράσης και την παρεμβολή σύντομων στίχων του κειμένου με συνοδεία των κλειδιών του σαξοφώνου για άλλη μία φορά.

Το τμήμα συνεχίζει με σταδιακή πτώση της προτεινόμενης ρυθμικής αγωγής ($q = 96$, $q = 50$, άλλωστε πρόκειται και για *marcia funebre*), αλλά διατήρηση και ενίσχυση των ηχοχρωματικών δεδομένων. Ο κύριος ρόλος δε, διατηρείται στο σαξόφωνο, ωστόσο το μέρος ολοκληρώνεται με στίχους και μοτίβα επανάληψης (τρίτη επανάληψη) (βλ. υποσημείωση 97).

Πρέπει ακόμα να τονιστεί πως σε αυτό το μέρος ο Δ. Νικολάου χρησιμοποιεί μεταξύ άλλων και το κείμενο που τελικά εμφάνισε και στο κομμάτι *Strassenmusik*, το οποίο αναφέρεται εκτός των λοιπών στοιχείων και στη κυτταρική διαμόρφωση του συνολικού αυτού έργου από ένα και μόνο αντίστοιχο δομικό στοιχείο (βλ. υποσημείωση 97).

4^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 47-57)

Το τέταρτο μέρος εισάγεται με το σαξόφωνο έπειτα από μία σύντομη παύση στο τέλος του προηγούμενου τμήματος. Διαφοροποιείται στο μόνο στοιχείο του έργου που από την αρχή της σύνθεσης έμεινε σχεδόν अपαράλλαχτο. Σαφώς είναι αντιληπτό πως γίνεται λόγος για τον παράγοντα των δυναμικών, οι οποίες πλέον προσεγγίζουν πραγματικά χαμηλά σε στάθμη έντασης ηχοχρώματα (έως και *ppppp*).

Αρχικά παρουσιάζεται μία σύντομη φράση με βάση το υλικό που θα ακολουθήσει, το οποίο πρόκειται να εμφανιστεί έπειτα από το τελευταίο τεμάχιο του κειμένου³³⁶ του Δ. Νικολάου. Η ρυθμική αγωγή δεν διαφοροποιείται αισθητά παρά

- Ένα συμφωνικό ποίημα σε Αρχετυπικό στυλ.

(γιαγιά): Αρχετυπικό, αρχετυπικό! Τρελαίνομαι, Ευχαριστώ.

- Αυτό το κομμάτι που σας δείχνω, όλο φτιαγμένο σε ένα μόνο κύτταρο, εξαπλώνεται και συρρικνώνεται και στη συνέχεια δημιουργεί και μεγαλώνει και πέφτει και ξανασηκώνεται και καταπιέζεται, αναδημιουργείται και μεταλλάσσεται, χύνεται και πνίγεται φουσκωμένο, κάποτε μόνο του και κάποτε αρραβωνιασμένο και σε κυκλική αρμονία πεθαίνει!

(γιαγιά): Ακούστε, ακούστε!

(στη διάρκεια της παράστασης): Ωραίο, ευχαριστώ, χίλια ευχαριστώ. Είναι προκλητικό και μεγαλοφυές (χειροκρότημα).

(ακούγεται μία φανφάρα και ένα πένθιμο εμβατήριο).

- Ο κόσμος υποκλίθηκε

Η κυρία τον βράβευσε

Και ένα τραγούδι στα Ηλύσια Πεδία

Από την αίθουσα ξεκινούσε: Βρεκεκέξ Κοάξ Κοάξ (επανάληψη με σταδιακό σβήσιμο)

³³⁵ Το ίδιο θέμα χρησιμοποιείται, αρχικά χωρίς παραλλαγή, και στο *Strassenmusik*.

³³⁶ Αναφέρεται χαρακτηριστικά:

(Μιλώντας με φυσική και σοβαρή φωνή):

Αλλά η μουσική, Κυρία,

Η μουσική όπως η θάλασσα

Δεν νοιάζεται από το ημερολόγιο της συναυλίας

Η της παλίρροιας... (Jacques Prevert).

περιορίζεται στα ίδια δεδομένα ($q = 80$, $q = 76$, $q = 60$). Πέρα από τις χαμηλές σε ένταση δυναμικές ο συνθέτης χρησιμοποιεί σχετικά μεγάλους σε χρονική αξία φθόγγους, ενώ παράλληλα εμφανίζονται τεχνικές όπως *subtone*, *portamento* και *τρίλιες*.

Παραλλαγή της μελωδίας που ακούστηκε παραπάνω παρουσιάζει πλέον (σελίδα εννιά – πεντάγραμμο έξι) η φωνή μέσω μικρο-ηχοχρωματικών διαφοροποιήσεων. Στη δεύτερη εμφάνιση δε, το σαξόφωνο συνοδεύει ουσιαστικά με χρήση *portamento* τη μελωδική κίνηση της φωνής, η οποία στο τέλος παραδίδει τη σκυτάλη για άλλη μία φορά στο σαξόφωνο, στον απόηχο του οποίου εισάγεται το 5^ο μέρος.

5^ο Τμήμα (πεντάγραμμο 57-67)

Με γοργότερη ρυθμική αγωγή ($q = 100$), σύντομα ρυθμικά σχήματα στο μέρος του σαξοφώνου και δυναμική που ξεκινά από *pp*. για να καταλήξει στο *ff*. είναι σαφές πως ο συνθέτης επιχειρεί μία τελευταία κορύφωση του υλικού του. Στο μεταξύ η φωνή μέχρι και το πεντάγραμμο τέσσερα (σελίδα δέκα) συνοδεύει με μεγάλες σχετικά ρυθμικές αξίες. Το ενδιαφέρον είναι πως αποκλειστικά αυτό το κομμάτι της σύνθεσης και δη του 5^{ου} τμήματος παρουσιάζει μέτρο και μέτρα (4/4) στην οργάνωση και καταγραφή του.

Το μέρος αυτό συνεχίζει και ολοκληρώνεται από το σόλο σαξόφωνο που επιταχύνοντας, ανεβάζει τα δυναμικά δεδομένα, και εμφανίζει την τέταρτη για τη σύνθεση επανάληψη, το φθογγικό υλικό της οποίας βασίζεται στο 4^ο τμήμα³³⁷. Μέσω διαδοχικών μειώσεων της έντασης το τμήμα λήγει σε ψηλή περιοχή του σαξοφώνου και σε ένταση *pp*.

6^ο Τμήμα (πεντάγραμμο 67-69) {Coda}

Έπειτα από μία σύντομη εισαγωγή με γνωστό ρυθμό-μελωδικό υλικό παρουσιάζεται ουσιαστικά φθογγικό και ρυθμικό υλικό του πρώτου τμήματος στην ίδια δε ρυθμική αγωγή ($q = 132$). Εδώ ωστόσο, απουσιάζει το τέλος καθώς ο εκτελεστής αποχωρεί από τη σκηνή παίζοντας κι επανέρχεται με το χειροκρότημα του κοινού.

Bis

Πρόκειται για ένα κομμάτι απλό και ανάλαφρο, όπως άλλωστε θα όφειλε, σε ντο μείζονα (C) και 4/4. Χαρακτηρίζεται από γρήγορη ρυθμική αγωγή ($q = 168$) που το κάνει εντυπωσιακό, ενώ το μόνο τεχνικό στοιχείο που εμφανίζεται είναι η τρίλια στο τέλος του κομματιού.

(κατευθείαν ξεκινά μία τελική μελωδία).

Στο τέλος, στο εμβατηριακό ύφος της αρχής, (ο εκτελεστής) βγαίνει έξω.

³³⁷ Όπως άλλωστε και του μελωδικού υλικού της φωνής σ' αυτό το μέρος, σε παραλλαγή βέβαια.

Dimitri Nicolau

MONDELICI'S SONGS op.75

(Scherzo musicale per sassofonista che canta)

per un Unico esecutore di SAX in mi♭

testo dell'Autore

(testo : Dimitri Nicolau)

1° Τμήμα

L'esecutore entra suonando da fuori scena scandendo il tempo di marcia con i piedi sul pavimento. Fa anche qualche giro (sempre suonando) sul palco prima di arrivare davanti al suo leggio.

- Cosa vedon gli occhi miei
Larve o spirti son costor?
Tra la nebbia dei sepolcri,
Ombre, ombre,
Sono ombre rampanti di musicisti.

- Ah! In letargico stupore senza posa notte e di
Litaniando, salmodiando,
Vanno errando nel palazzo d'una Vecchia Rinsecchita che li tiene prigionieri.

2° Τμήμα

- Oh! Quante reverenze alla vecchia Madame!

(con voce contraffatta da vecchia -voce nasale-): Lalalalala Mercè,mercè, mercè.

Grazie miei cari

(voce ordinaria) : Dice la vecchia

(vecchia): Ancor di più, ancor di più, di più, di più.....

- In corteo tutt'intorno
Ai piè suoi omaggi e doni depositando van.

3° Τμήμα

- Ecco un saggio sopraffino sul suono primordiale

(Vecchia): Grazie caro, Grazie. Ad majora! Avanti un altro!

- Un sinfonico poema su stilemi Archetipali.

(Vecchia) : Archetipico, archetipico! Vado matta, Grazie.

- Questo pezzo che vi mostro tutto quanto costruito su una cellula soltanto
che si allarga e si restringe poi prolifera e cresce poi cade e si rialza si riforma
e si trasforma si rovescia tutta quanta poi affoga e rigonfiata or soletta or fidanzata
in concentriche armonie soffocandosi muor!

(Vecchia) : Écoutons, écoutons!

(durante la dimostrazione): Bello, grazie, mille merci. C'est
Provocant et Genial!(applaude).

(Si ode un richiamo di fanfara. Poi una marcia funebre.)

- Il corteo s'inchinò

La signora lo premiò

Ed un canto ai campi Elisi

Dalla Sala si levò: Brekekèx Koàx Koàx (ripete più volte in diminuendo)

(Parlato, con voce naturale e seria): Ma la musica, Madame,

La musica come il mare

Non si cura troppo del calendario dei concerti

O delle maree.... JACQUES PRÉVERT

(attacca una melodia finale).

Alla fine, al suono della marcetta dell'inizio, esce.

A Federico Mondelci

Dimitri Nicolau

MONDELCI'S SONGS

(SCHERZO MUSICALE PER SASSOFONISTA CHE CANTA.) op. 75

1^o Τμήμα

SAX (Eb)

CANTO

DA FUORI
(SCENA ENTRA SUONANDO E MARCIANDO BATTENDO IL TEMPO CON I PIEDI FORTE SUL PAVIMENTO)

tremolo

E PALMA DI ARRIVARE AL SUO PASTO AVRA' PASTO QUALCHE GIORNO SUL PALCO.)

BATE I PIEDI DA FERMO

(SARA' ORMAI ENTRATO E MESSO DAVANTI AL LEGGIO)

5

(SARA' ORMAI ENTRATO E MESSO DAVANTI AL LEGGIO)

SOLO IL SUONO DEL SAX

BATE IL PIEDI

(TOGLIE LO STRUM.)

PIEDR

FALL.

(CANTA:)

VOCE MARCATA E BUFFA

CO-SA VE-DON GLI'OC-CHI MIE-I LAR-VE O SPIR-TI SON COSTOR?

TRA LA NEB-BIA DEI SE-POL-CRI OM-BRE, OM-BRE

SONO OM-BRE RAM-PAN-TI DI MU-SI-CI

Ah IN LE-TAR-GI-CO STU-PO-RE SEN-ZA PO-SA

NOT-TEE DI' LI-TA-NIAM-DO, SAL-MO-DIAM-DO, VAN-NO ER-RAN-

-DO NEL PA-LAZ-ZO D'U-NA VEC-CHIA RIN-SEC-CHI-TA

2^o Τμήμα

LENTO

CHE LI TIEME PRIGIO-NIE-E-E E-E-E-E-E-R I

(CANTA BENTRA)

(TOGLIERE)

(CANTA ANCHE)

(STRASOLA LINGUA) R.R.A.

SI' SI' SI' SI' SI' SI' SI'

(CANTA BENTRA)

SIAP

(ORA)

LA LA LA LA LA LA

(FALLI)

LA LA LA LA LA OH!

(VELOCE)

QUAN-TE RE-VE-REN-ZE AL-LA VECCHIA MA-DAME!

(FALS.)

LA

TEMPO

rit. $\text{♩} = 150$

AL MASO (FALS.)

AL MENO

(ritoc) * * * *

MMAh MMAa

(LEVA ORA.)

SCHOCCHO DI LINGUA

(CON VOCE DA VECCHIA: "MADAME")

B33222

LA LA LA LALA LA MER-CÉ MER-CÉ MERCI MERCI MERCI

3° Τμήμα

VoCE *rit* *TEMPO*

ECCO UN SAGGIO SOP-RAF- FI-NO SUL SUO-NO PRI- MOR-DIA-LE GRA- ZIE CARO

VoCE *TEMPO*

GRAZIE AD MA-JO-RA ! A-VANTI UN ALTRO! UN SIN-FO-NI-CO PO- E-MA

VoCE *rit* *(VECCHIA:)*

SU STI-LE-MI AR-CHE-TI-PA-LI ARCHE TIPICO! ARCHE-TIPICO! VA- DO MATTA

SAX *(QUASI D'UN FIATO!)*

VoCE

GRAZIE QUESTO PEZZO CHE VI MOSTRO TUTTO QUANTO COSTRU-

SAX *(CHIAVI)*

VoCE

I-TO SUU-NA CELLULA SOLTANTO CHE S' ALLARGA E SI RESTRINGE POI PROLIFERA E

SAX

VoCE

CRISCE POI CADE E SI RIALZA SI RIFORMA E SI TRASFORMA SI ROVESCIA TUTTA QUAN-

SAX

VOCE

TA POIAFFOGA E RIGONFIATA OR SOLETTA OR FIDANZATA IN CONCENTRICHE ARMO-

VOCE

NI-E SOFFOCANDOSI MUOR! E' COUTONS E'- COU-TONS

(VECCHIA:)

SAX $\text{♩} = 140$ #0

SAX

SAX

SAX

VOCE

BELLO, GRAZIE GRAZIE MILLE MERCI

(VECCHIA:)

(CHIABI)

APPLAU- DE TANTO FORTE BATEMANO ANCHE I PIEDI DI GIOIA PER TERRA!

(VECCHIA:)

C'EST SPLENDE PROVOCAN ET GE-NI-AL

♩ = 56

SAX

VOCE

(VECC HIA)

MERCI

(VOLE APENTA)

♩ = 50

SAVE - FUNEBRE

SAX

VOCE

SAX

VOCE

SAX

VOCE

IL COR-TE-O S'INCHI-NO' LA SIG-NO-RA LO PRE-MIO' ED UN CANTO AI

SAX

VOCE

(CHIAVI)

♩ = 132

CAMPI E-LI-SI DALLA SA-LA SI LE-VO':

BREKE KEX KOAX KOAX

(VERSO DELLE RANOCCHIE PALUBRE)

RIPETE PIÙ VOLTE POI IN DIM... SINO A SVANIRE... (BRAVE PAULIA)

♩ = 30

4^o Torna

PP < P > P > P >

VOCE: MA LA MUSICA, MADAME, NAVEALE LA MUSICA COME IL MARE E SERIA NON SI CURA TROPPO DEL CALENDARIO DEI CONCERTI O DELLE MAREE...

♩ = 76 *ca*

SAX

pp *p* *pppp* *ppp* *pp* *p* *pp*

p *mfz = p* *mf* *p* *mf* *pp* *p*

p *mf* *pp* *p* *mf*

mfz *p* *mf* *f* *pp* *p* *ffff*

ppppp *pppp* *subtone*

CON
VARIAZIONI (TIMBRICHE)
MICROCRROMATICHE
SULLA VOCE
INARRETTA

SAX

(NELLO STRUMENTO)

CANTATA

(ad.)

SAX

pp *mf* *pp* *p*

CANTATA

d = 60

SAX

pp *p* *pp* *mf*

CANTATA

SAX

ppp *p* *mf*

3.4.2. POUR LE SAX op. 107 (Sax Tenor Solo Avec un Grand Caisse au Pedal et un Hit-Hat)

Η σύνθεση αυτού του έργου ξεκίνησε ως παραγγελία για δίπλωμα σαξοφώνου (Αμστερνταμ) και ουσιαστικά δεν ολοκληρώθηκε πριν τις 29 Ιουνίου του 1991. Πρόκειται δε για το δεύτερο χρονολογικά έργο του συνθέτη στο οποίο χρησιμοποιείται αυτή η οργανική συνύπαρξη, με την γκραν-κάσσα και το hit-hat δηλαδή στα δύο πόδια του ερμηνευτή. Η πρώτη συγκεκριμένα σχετίζεται με το έργο “Strassenmusik op. 51 n. 4 για σολίστ βιόλας επίσης εφοδιασμένο με τον σχετικό οργανικό εξοπλισμό, όπως αναφέρθηκε³³⁸.

Σε τηλεφωνική επικοινωνία του γράφοντα με τον συνθέτη, ο τελευταίος μεταξύ άλλων ανέφερε και μία συζήτηση του με τον J. M. Londeix σχετικά με το πόσο παράξενο είναι να γράφονται ακόμα έργα που αντιμετωπίζουν το σαξόφωνο σαν φλάουτο, κλαρινέτο ή οποιοδήποτε άλλο πνευστό, καταστρατηγώντας με αυτό τον τρόπο την ταυτότητα του οργάνου και την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία του. Η συζήτηση κινήθηκε και γύρω από τη σουίτα του Cl. Debussy “Pour le Piano”³³⁹ (βλ. και την ομοιότητα στους δύο τίτλους των έργων) και ολοκληρώθηκε με το σχόλιο του Δ. Νικολάου πως κατ’ ουσία μία σύνθεση για να διεκδικεί αξιώσεις δεν πρέπει απαραίτητα να είναι γραμμένη «για το σαξόφωνο ή το πιάνο, αλλά με το σαξόφωνο ή με το πιάνο αντίστοιχα, μαζί δηλαδή» σε μία σχέση που βασίζεται στην αναγνώριση και τον σεβασμό των ειδοποιών εκείνων στοιχείων που διαμορφώνουν και διαφοροποιούν τα όργανα μεταξύ τους.

Ενδιαφέρον στη συνέχεια παρουσιάζει η τμηματική διάταξη της παρούσας σύνθεσης. Το έργο, οργανωμένο σε μία κίνηση, το αποτελούν τρία τμήματα (γρήγορο – αργό - γρήγορο)³⁴⁰ μία γέφυρα μεταξύ δεύτερου και τρίτου τμήματος καθώς και μία Coda. Σχετικά με το πρώτο τμήμα, παρατηρείται λόγω του ασύμμετρα μεγάλου μεγέθους του όσον αφορά τα υπόλοιπα μέρη, μία επιμέρους τμηματοποίηση σε τρεις υποενότητες.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-44)

1^η Υποενότητα (πεντάγραμμα 1-37): Η πρώτη αυτή υποενότητα περιλαμβάνει αρχικά μία σύντομη εισαγωγή με μία μικρής διάρκειας κορώνα, που θα μας απασχολήσει αργότερα στην γέφυρα. Το έργο λοιπόν ξεκινά δυναμικά (f.), πνευματωδώς (spiritoso) και με μεγάλη προσοχή στη ρυθμική ακρίβεια και στη διατήρηση της προτεινομένης ρυθμικής αγωγής (q = 120). Η τελευταία δε, θα πάρει διάφορες τιμές στην πορεία του παρόντος μέρους (q = 120, 132, 120, 112, 126, 152, 126).

Χρησιμοποιούνται ποικίλα ρυθμικά σχήματα από όγδοα έως και τριακοστά-δεύτερα (όγδοα και δέκατα-έκτα συναποτελούν το βασικό ρυθμικό χαρακτηριστικό σχήμα της αρχής), σπανιότερα αρχικά τουλάχιστον είναι τα τέταρτα, τα μισά και άλλες μεγαλύτερες υποδιαιρέσεις, που κυρίως εμφανίζονται στη δεύτερη σελίδα του έργου. Οι μεγάλες σε διάρκεια νότες που παρουσιάζονται παρακάτω είναι συνήθως φθόγγοι που απασχολούν κάποια ιδιαίτερη τεχνική (συνηγήσεις, vibrato, κ.α.). Σταδιακά από την τρίτη σελίδα και έπειτα κάνουν αισθητή την παρουσία τους

³³⁸ Βλ. Παράρτημα (Κεφ. 5.1.5.).

³³⁹ Aprahamian 1989: 44-45.

³⁴⁰ Με ένα τέτοιο τρόπο είναι οργανωμένο σε ένα βαθμό και το “Pour le Piano” του Cl. Debussy, σε τρία μέρη δηλαδή εκ των οποίων το πρώτο είναι γρήγορο, το δεύτερο αργό και σύντομο και το τρίτο και πάλι γρήγορο.

φράσεις με συνεχόμενα δέκατα-έκτα καθώς και συγκοπές ως εξέλιξη των αρχικών ρυθμικών σχηματισμών, χωρίς τέλος να μπορεί κανείς να αποκλίσει και τις ασύμμετρες ρυθμικές φιγούρες (πεντάγχα).

Η δυναμική της σχετικής υποενότητας κινείται σε αδρές γραμμές στο πλαίσιο ενός ήχου που τα χαρακτηριστικά του είναι η ένταση (f.). Όποτε χρησιμοποιούνται χαμηλότερα ηχοχρώματα δε, είναι είτε για να προσεγγιστεί πάλι εντυπωσιακά κάποια ηχηρότερη δυναμική, είτε για να ενισχυθεί η προσοχή του ακροατή, ο οποίος θα μπορούσε να κουραστεί σε διαφορετική περίπτωση όπου η μόνη δυναμική θα σχετιζόταν με ένα σταθερό f.

Οι τεχνικές³⁴¹ που παρουσιάζει εδώ ο συνθέτης είναι slap tongue, τρίλιες (μάλιστα μέσα από το, και δομικά άλλωστε, σημαντικό “Jazz Style”, το οποίο εμφανίζει σε διάφορα σημεία αυτής της υποενότητας), μικροδιαστήματα, bisbigliando, vibrato, δυνατό κτύπημα κλειδιών και παραγωγή νότας, flutter tongue, τραγούδι (growl), συνηχήσεις (multiphonics), portamento (πολλά από αυτά σε μεγάλη διαστηματική έκταση, αν και δεν αναφέρεται από τον συνθέτη πως πρόκειται για portamento παρά glissando), glissando, χρήση της φωνής του εκτελεστή (μέσω της παραγωγής της συλλαβής “Hou”), καθώς και χρήση της altissimo περιοχής του σαξοφώνου.

Τα κρουστά εμφανίζονται ηχητικά από το πεντάγραμμα πέντε μέσω ενός σύντομου stretto (πεντάγραμμα πέντε και έξι). Έπειτα από σποραδική χρήση ως την επόμενη σελίδα, παρουσιάζονται εντονότερα από το πεντάγραμμα δεκαέξι έως το τέλος της υποενότητας. Ο συνθέτης από την αρχή σε υποσημείωση αναφέρει πως επιθυμεί να αντιμετωπιστεί το ζήτημα της εκτέλεσής τους.

Ολοκληρώνοντας, πρέπει να αναφερθεί πως στην πορεία του μέρους αυτού ο συνθέτης παρουσιάζει και δύο σημεία με διάθεση διφωνίας, όχι όμως της συνήχησης άλλα της συνύπαρξης των δύο μελωδικών γραμμών «ταυτόχρονα» (όσο αυτό μπορεί να επιτευχθεί στο σαξόφωνο). Ο αναγνώστης μπορεί να παρατηρήσει τα σχετικά σημεία στις σελίδες δύο (πεντάγραμμα δεκαπέντε-δεκαέξι) και κυρίως τέσσερα (πεντάγραμμα τριάντα ένα). Επίσης μπορεί να ανατρέξει και στη σύνθεση Was Ist Los? που επίσης εμφανίζεται χρήση αυτής της άποψης.

2^η Υποενότητα (πεντάγραμμα 37-40) (cadenza): Αρχικά, πρόκειται για cadenza μιας και ο συνθέτης αναγράφει πάνω από το σχετικό τεμάχιο τη φράση quasi “improvisation”. Κι αυτό δε, ενισχύεται από το σχόλιο του ίδιου, το οποίο σχετίζεται με τον τρόπο ερμηνείας του μουσικού, που ζητά να μην χαρακτηρίζεται από μεγάλη ισορυθμία (pas tres isoritmique) στα συνεχόμενα δέκατα-έκτα, όπως άλλωστε λαμβάνει χώρα στις καντέντσες.

Τα επίπεδα δυναμικής ενώ ξεκινούν από το γενικό f. του προηγούμενου τεμαχίου μέσω αυξομειώσεων, διαφοροποιήσεων και εναλλαγών, τείνουν εν τέλει στο σημείο του pppp. Αυτό λειτουργεί συνδεδετικά με την επόμενη υποενότητα, η οποία ξεκίνα εκμεταλλευόμενη αυτό το πλαίσιο δυναμικής.

Η μόνη τεχνική που εμφανίζεται εδώ είναι κάποια μικροδιαστηματική άποψη, ενώ και ο ρόλος των κρουστών συρρικνώνεται λειτουργικά στις τρεις από τις τέσσερις συνολικά παύσεις (ογδών στην αρχή και στο τέλος, δεκάτων-έκτων στη μέση) της καντέντσας. Η τέταρτη παύση φέρει χαρακτηριστικά μία κορώνα, η οποία θέλει να μας προετοιμάσει για την codetta που ολοκληρώνει το τμήμα αυτό. Τέλος, αν και δεν αναφέρεται από τον συνθέτη, καθώς λογικά εντάσσεται στο πλαίσιο των

³⁴¹ Σχετικά με την επίτευξη των σχετικών τεχνικών καθώς και κάποια συγκεκριμένα σχόλια, βλ. Κεφ. 2.3.

ελευθεριοτήτων που παρέχονται στον εκτελεστή, δεν σημειώνονται ούτε και προβλέπονται κάποιες αναπνοές για αυτό το μέρος του έργου. Δεδομένου πως ο συνθέτης δεν σημειώνει την χρήση κυκλικής αναπνοής συνεπάγεται πως ο μουσικός είναι αυτός που επιλέγει πώς να διαμορφώσει τις σχετικές μελωδικές γραμμές.

3^η Υποενότητα (πεντάγραμμα 41-44) (codetta): Το σημείο αυτό χαρακτηρίζεται από τη διπολικότητα των μεγάλων σε διάρκεια φθόγγων απ' τη μια, και των σύντομων ατσακατούρων απ' την άλλη. Τα κρουστά δεν χρησιμοποιούνται πουθενά εδώ, ενώ τόσο η ρυθμική αγωγή ($Q = 136$) όσο και η δυναμική (από ppppp. σε f./mf.) κινούνται κατά βάση κοντά στα αρχικά δεδομένα της σύνθεσης.

Ο συνθέτης εμφανίζει εδώ τεχνικές όπως *subtone* (εννοείται περισσότερο η αίσθηση ενός υπερβολικά χαμηλού ηχοχρώματος και όχι τόσο η τεχνική προσέγγιση με την ακριβή σημασία του όρου, που άλλωστε δεν θα ήταν λόγω τονικού ύψους εύκολο και αισθητικά ωραίο να πραγματοποιηθεί), *bisbigliando* (σχετικά με την δυνατότητα επίτευξης της ηχοχρωματικής τρίλιας εδώ, βλ. το κεφάλαιο 2.3.2.5.), *vibrato*, *portamento* (αναγράφεται ως *glissando*) και *slap tongue*.

Το τμήμα ολοκληρώνεται με μία κορώνα, η οποία τίθεται σε έναν φθόγγο αξίας ολόκληρου, καθώς και με χαρακτηριστική διπλή διαχωριστική γραμμή.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 44-56)

Με εμφανώς βραδύτερη διάθεση αναφορικά με την ρυθμική αγωγή ($Q = 48$) που θα ακολουθηθεί σ' αυτό το τμήμα, καθώς και χρήση μέτρου/ων (2/4) εισάγεται το δεύτερο τμήμα της σύνθεσης. Η σημασία επιπρόσθετα στο ρυθμικό παράγοντα που δόθηκε στην αρχή, πλέον μετασηματίζεται σε μία αίσθηση γλυκύτητας στον ήχο (*dolcissimo*), που μετά από ένα σύντομο διάστημα ορμής και ηχητικής ισχύος (*con vigore*), πάντοτε ωστόσο στο ίδιο πλαίσιο, θα επαναπροσεγγιστεί προς την ολοκλήρωση του τμήματος.

Η ένταση (f.), που ξεκίνησε με το κλείσιμο του πρώτου μέρους στο τέλος του συγκεκριμένου τεμαχίου, θα μετατραπεί σταδιακά στα τελευταία τέσσερα πεντάγραμμα σε ppp. Από το σημείο όπου η ένταση αγγίζει χαμηλότερα ηχοχρώματα παύουν να χρησιμοποιούνται και τα κρουστά όργανα που ως τώρα ήταν παρόντα (κυρίως η γκραν-κάσα) με θέσεις αλλά ως επί το πλείστον αντιχρονισμούς και άρσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις δε, και με χρήση των αρχικών ρυθμικών δεδομένων του πρώτου τμήματος του έργου.

Οι εν χρήσει τεχνικές δεν διαφοροποιούνται ιδιαίτερα σ' αυτό το μέρος, καθώς εμφανίζονται τρίλιες (σχετικά με την δυσκολία ορισμένων από αυτές, βλ. το κεφάλαιο 2.3.2.5.), *slap tongue*, *subtone*, συνηχήσεις, μία έμμεση μορφή *portamento* αποκλειστικά με τα δάχτυλα (βλ. Κεφ. 2.3.2.4.) και χρήση της φωνής του εκτελεστή σε τραγούδι (*growl*) μέσα στο όργανο. Τέλος χρησιμοποιούνται για άλλη μία φορά ασύμμετροι ρυθμικοί σχηματισμοί και σ' αυτό το τμήμα.

Γέφυρα (πεντάγραμμα 57-58)

Το σημείο αυτό συνδυάζει κατά βάση χαρακτηριστικά και των τριών τμημάτων που αποτελούν τη σύνθεση. Αρχικά, οι τέσσερις φθόγγοι στην αρχή παραπέμπουν ευθέως στους δύο πρώτους φθόγγους του έργου (εισαγωγή). Τώρα ωστόσο εμφανίζονται παραλλαγμένοι ηχητικά (*slap tongue*) και επίσης είναι διπλάσιοι και έτσι περισσότερες είναι και οι κορώνες που συνυπάρχουν μαζί τους, οι οποίες χρησιμοποιούνται εδώ, καθώς και στα επόμενα «μέτρα» του τμήματος αυτού,

για να παρατείνουν την προσμονή της εισόδου του τρίτου μέρους³⁴². Τα ρυθμικά σχήματα που εμφανίζονται επίσης (συνεχόμενα δέκατα-έκτα, όγδοα, όπως αργότερα και οι συγκοπές στο τρίτο τμήμα) διατηρούν την προέλευση τους από το πρώτο μέρος, όπως επίσης και ο παράγοντας της ρυθμικής αγωγής ($q = 100$) και των ηχοχρωματικών εξελίξεων (*f.*) που άμεσα έχουν αναφορές σ' αυτό το τμήμα. Οι κορώνες επιπρόσθετα, με την στατικότητα που όπως αναφέρθηκε δημιουργούν σχετίζονται κατά κάποιο τρόπο με δεύτερο μέρος του έργου, που το χαρακτήριζε η πιο αργή ρυθμική αγωγή. Τέλος, ο τομέας της άρθρωσης, παρουσιάζοντας την χρήση των *accent*, είναι συνιφασμένος με το επόμενο (3^o) ουσιαστικά τμήμα. Ολοκληρώνοντας, η μόνη τεχνική που είναι σε χρήση είναι το *slap tongue*, ενώ η διαβεβαίωση για την ολοκλήρωση του τμήματος και την αναμονή της εισόδου του τρίτου μέρους δίνεται για άλλη μία φορά από τη διπλή διαχωριστική γραμμή.

3^o Τμήμα (πεντάγραμμα 58-70)

Το μέρος αυτό είναι “*tock*”, όπως άλλωστε αναφέρει και ο Δ. Νικολάου όχι μόνο σ' αυτό το έργο του αλλά και στο *Saxquartet op. 110 n. 3 (Pentaflowers)*. Με αυτό το χαρακτηρισμό δηλώνει πως πρόκειται για ένα έντονο και δυναμικό τμήμα, που όπως και να' χει διαφαίνεται μέσα από τη ρυθμική αγωγή ($q = 110$) και τα ηχοχρώματα, τα οποία εκτός συγκεκριμένων εξαιρέσεων είναι κοντινά προς το *f.* Με τη φράση «συγκεκριμένη εξαίρεση» δε, σχετίζεται αφενός το φύσημα του αέρα του εκτελεστή στο καλάμι του σαξοφώνου προκειμένου να δημιουργηθεί ένα πολύ ατμοσφαιρικό εφέ, που δεν μπορεί να αποδοθεί πιο δυνατά μιας και περισσότερος αέρας ενδέχεται να δημιουργήσει, παρά τη θέληση του εκτελεστή, ήχο, και αφετέρου η συνδυασμένη χρήση κλειδιών (σελίδα εννιά – πεντάγραμμα ένα) που εκ των πραγμάτων είναι δύσκολο έως ακατόρθωτο κατασκευαστικά να ηχήσει δυνατότερα.

Εδώ ακόμη χρησιμοποιούνται τεχνικές όπως *slap tongue*, χρήση *altissimo* περιοχής, φύσημα στο καλάμι (*soufflé de l' anche*), συνδυασμένη χρήση κλειδιών καθώς και τρίλιες. Ο ρόλος των κρουστών επίσης είναι διακριτικός και ενισχυτικός ως προς την πορεία της σύνθεσης.

Το τμήμα επίσης χαρακτηρίζουν δύο πιστές επαναλήψεις, η μία φράσης (σελίδα εννιά – πεντάγραμμα ένα) και άλλη τμήματος μέσω χρήσης των σημαδιών *Segno* και *Coda*, τα οποία ωστόσο τοποθετούνται ανάποδα στην παρτιτούρα.

Coda (πεντάγραμμα 70-72)

Το τελευταίο αυτό τμήμα έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός μεγάλου και ηχηρού φινάλε. Αποτελείται κατά βάση από τρία μοτίβα με συνεχόμενες ανοδικές τρίλιες (ένας ισοκράτης φθόγγος και μία νότα που σταδιακά οξύνεται αγγίζοντας υψηλότερα τονικά ύψη)³⁴³. Εμφανίζει επίσης, αύξηση της συνολικής έντασης, που ολοκληρώνει το έργο με τη δυναμική *ffff.* και δη διανύοντας όλη σχεδόν την έκταση του σαξοφώνου ξεκινώντας από το φθόγγο *b* ως το *f³*. Στο ίδιο πλαίσιο τέλος, για την επίτευξη ενός δυναμικού κλεισίματος εντάσσεται και η αύξηση του ρόλου των κρουστών, όπως ακόμη και η χρήση της φωνής του μουσικού (“*Hou*”, με *glissando*).

³⁴² Στο πλαίσιο της αύξησης της προσμονής εισόδου του επόμενου μέρους λειτουργούν ουσιαστικά και τα πέντε αυτά «μέτρα» της γέφυρας που παρουσιάζουν (εκτός από το πρώτο) σταδιακά αύξηση των αξιών τους κατά ένα όγδοο ή δέκατο-έκτο αντίστοιχα.

³⁴³ ο.π. αλλά και Κεφ. 2.3.2.5.

1^o Τμήμα
1^η Υποενοότητα

POUR LE SAX op. 107

Dimitzi NICOLAU

(SAX-TENOR) AVEC UNE GRANDE-CAISSE AU PEDAL (BATTERIE JAZZ) (#1) (ET UN HIT-HAT)

TOUJOUR AVEC GRANDE PRÉCISION RITHMIQUE

♩ = 120

-BRÈVE- TEMPO "SPIRITOSO" TONGUE SLAP

TONGUE SLAP

P = CLÉ DE SIB, AVEC L'INDEX DE LA MAIN GAUCHE

(C = CLÉ #F DO GRAVE)

AVEC PLUSIEURS DOIGTÈS (VIBR.) PIÙ MOSSO

TAPPA AVEC LE PIED SUR LE PEDAL DE LA CAISSE (PAS TRÈS FORTE -TOUJOUR)

TEMPO I

HIT-HAT

TONGUE SLAP T.SLP "JAZZ STYLE"

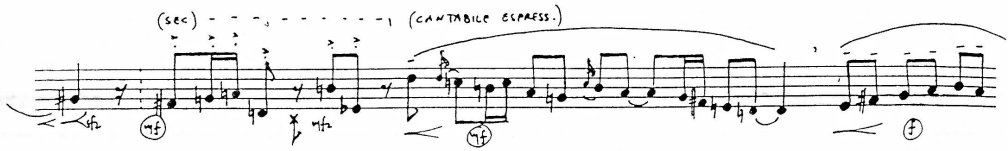
HIT

TAPPA FORTE LES CLEFS flatt. VOLTAGE

(#1) L'INTERPRETE, IL PEUT AVOIR ET UTILISER AD LIBITUM AUSSI LE HIT-HAT AVEC L'AUTRE PIED. IL PEUT AUSSI "ENRICHIR" LA PART PERCUSSIVE A' SONT PLAISIR AVEC AGILITE ET FANTASIE. DANS CET CAS IL DOIT ÊTRE ASSIS (LA GRANDE-CAISSE ELLE SERA JOUÉE PAS TRÈS FORTE.)

D. NICOLAU C.A.E

(sec) - - - - - (CANTABILE EXPRESS.)



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like sfz and mf.


PIÙ MOSSO $\text{♩} = 132$



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like p, f, sfz.



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like sfz and p.



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like sfz p, f, mf, sfz.



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like pp, p, pp.



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like sfz < f, mf, f, ff.

TEMPO 2 $\text{♩} = 120$

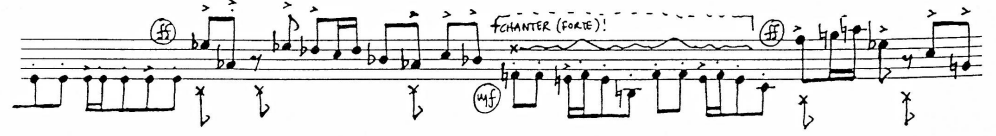
(MOLTO STACCATO)
QUASI SLAP



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like sfz, mf, sfz, mf.

CHASSE sfz

SCANTER (FORTE)!



Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings like sfz, mf.

POCO MENO

$\text{♩} = 112$

SLAP

SLAP 5

$\text{♩} = 126$

VOIX-CRIER (CAR)
HOU

(LA CAISSE VON)
FRATE

$\text{♩} = 120$

VOLTARE

The musical score consists of seven staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth-note patterns with various articulations like accents and slurs. A tempo marking 'POCO MENO' is written above the staff. The second staff starts with a tempo change to $\text{♩} = 112$ and continues with similar rhythmic patterns. The third staff includes a 'SLAP' instruction and a circled '4'. The fourth staff has a circled '5' and a 'SLAP 5' instruction. The fifth staff features a circled '5' and a circled '4', with a tempo change to $\text{♩} = 126$ and a 'VOIX-CRIER (CAR) HOU' instruction. The sixth staff has a circled '5' and a circled '4', with a tempo change to $\text{♩} = 120$ and a '(LA CAISSE VON) FRATE' instruction. The seventh staff ends with a 'VOLTARE' instruction. The notation includes various guitar-specific symbols such as 'x' for muted notes, 'b' for flats, and circled numbers for fret positions.

Handwritten musical score for guitar, consisting of eight staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, along with performance instructions and dynamics. Key annotations include:

- Staff 2: "(TC = CLÉ DE DO CÔTÉ DE LA MAIN DROITE)" and "JAZZ STYLE".
- Staff 2: "TONGUE SLAP" with a downward arrow.
- Staff 2: "sfz" and "sf" dynamics.
- Staff 3: "sfz" and "sf" dynamics.
- Staff 4: "sfz" and "sf" dynamics.
- Staff 5: "sfz" and "sf" dynamics.
- Staff 6: "sfz" and "sf" dynamics.
- Staff 7: "ppp" and "pp" dynamics.
- Staff 8: "SLAP" with a downward arrow.

poco rit $\text{♩} = 152$

Musical staff with notes, rests, and dynamics like p and ff.

$\text{♩} = 126$ (TAC-CUÉ DE LA) vibz. Ta $\text{♩} = 126$

Musical staff with notes, rests, and dynamics like p and ff.

Musical staff with notes and rests.

(VOIX-CRIER) HOU HOU (SOLISTE) SAX (SAX)

Musical staff with notes, rests, and dynamics like p and ff.

2ⁿ Υποενοότητα (cadenza)

QUASI IMPROVISATION (PAS TRÈS ISORITHMIQUE)

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

3^η Υποενότητα (codetta)

$\text{♩} = 136$
(SUA TONE) *ppppp* *pppp* *ppp* *p* *sffz* *pp* *ppp* *BISBIGLIANDO*

ESPRESSIVO *pp* *p* *pp* *f* *f* *ppp* *(BISBIGL.)*

2^ο Τμήμα

$\text{♩} = 48$ *DOLCISSIMO*

gliss. SLAP *f* *mf* *p* *mf*

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the rhythmic pattern from the previous system, ending with a 'rit.' marking.

TEMPO (CANTABILE) CON VIGORE

Handwritten musical notation on a single staff, starting with a tempo change instruction 'TEMPO (CANTABILE) CON VIGORE'.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Handwritten musical notation on a single staff, including performance instructions '(SUBITO)' and '(DOLCE)'.

Handwritten musical notation on a single staff, including the instruction 'CON SOFFIO - MOLTO'.

LAISSER OUVERT LA CLEF DE LA

Handwritten musical notation on a single staff, including the instruction 'LAISSER OUVERT LA CLEF DE LA'.

+ CHANTER LA MÊME NOTE DANS L'INSTRUMENT (UNISONO) VOIX SEULE

ATTACA

Handwritten musical notation on a single staff, including performance instructions '+ CHANTER LA MÊME NOTE DANS L'INSTRUMENT (UNISONO) VOIX SEULE' and 'ATTACA'.

Γέφυρα

TRIPLE SLAP $\text{♩} = 100$

3^ο Τμήμα $\text{♩} = 110$

T. SLAP "ROCK"

(SUCCIAIU)

TRÈS IMPROVISATIF!

BOULE DE L'ANCHE
(PSCHIO ANCIA)

SANS SOUFFLER

d = DOIGTÉ
 ⊙ = TAPÉR LA CLÉ DU DO GAUCHE
 AVEC UN DOIGT DE LA MAIN DROITE.

(pp) P

STESSO

(ordinaria)

TOMBE SLAP

CAUSE

al^{to} TEMPO

Coda

PAR A'S.

(cria) HOU!

(cria) HOU!

Dimuti Nicolau
 Paris 29/6/31

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a dynamic of *pp* and a *p* dynamic. The first system includes a wavy line for a 'BOULE DE L'ANCHE' effect and a 'STESSO' marking. The second system is marked '(ordinaria)' and includes 'TOMBE SLAP' and 'CAUSE' markings. The third system is marked 'al^{to} TEMPO'. The score continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *ff* and *mf*. A 'Coda' section is indicated, followed by 'PAR A'S.' and 'cria' markings. The piece concludes with a final flourish and a signature: 'Dimuti Nicolau Paris 29/6/31'.

3.4.3. WAS IST LOS? op. 179 (Sonata for Sax Alto Soloist)

Η σύνθεση αυτή του Δ. Νικολάου ξεκίνησε ως παραγγελία και ολοκληρώθηκε τον Οκτώβρη του 1999. Η ιδέα καθώς και ο τίτλος της σύνθεσης προέρχονται από μία σκηνή της ταινία του Μ. Fagioli *“The Sky of the Moon”*. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει ο συνθέτης στην αρχή του έργου, «μία όμορφη γυναίκα πλησιάζει έναν άστεγο ζητιάνο που είναι διπλωμένος στο πεζοδρόμιο και τον ρωτά: Τί συνέβη;». Για τον Δ. Νικολάου αυτό το έργο παρουσιάζει δύο κύρια χαρακτηριστικά, αφενός την «διήγηση μιας συνεχούς μουσικής γραμμής»³⁴⁴, αφετέρου το χαρακτήρα του δομικού στοιχείου ως αποτέλεσμα ανάπτυξης του βασικού θεματικού μοτίβου³⁴⁵.

Στον τίτλο του το έργο επιγράφεται ορθώς ως σονάτα. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί η διαφορά μεταξύ σονάτας - φόρμας σονάτας και δη στο πλαίσιο της συνθετικής δημιουργίας του 20^{ου} αιώνα. Ενώ δηλαδή η κλασική σονάτα μπορεί να είναι γραμμένη για ένα οποιοδήποτε όργανο (σόλο σαξόφωνο) και χαρακτηρίζεται από διάφορα μέρη (4), η κλασική φόρμα σονάτας αφορά σε κάποια πολύ συγκεκριμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά (τα κυριότερα από αυτά είναι η έκθεση και η επανέκθεση)³⁴⁶, τα οποία οφείλουν να πληρούν έναν αριθμό προϋποθέσεων και μεταξύ τους συσχετισμών ώστε να είναι δυνατή η παραδοχή του σχετικού όρου. Ο 20^{ος} αιώνας απ’ την άλλη, μέσα από τις συνθέσεις που χαρακτήρισε ως σονάτα ή φόρμα σονάτας αντίστοιχα, επέκτεινε ακόμη περισσότερο τα όρια και απελευθέρωσε σε μεγαλύτερο βαθμό τις δομικές δεσμεύσεις σχετικά με τη θεώρηση ή μη ενός έργου ως σονάτας ή φόρμας σονάτας. Έτσι η ιδέα της φόρμας σονάτας εκλείπει ουσιαστικά από την σημερινή μουσική δημιουργία, ενώ η έννοια σονάτα χρησιμοποιείται κυρίως για να δηλώσει ένα έργο γενικού περιεχομένου (abstract) και σοβαρής συνθετικής πρόθεσης³⁴⁷.

Η παρούσα σύνθεση αποτελείται από τέσσερα μέρη. 1) FIRST PART: Was Ist Los? 2) SECOND PART: Strangers Dance 3) THIRD PART: Improptus und NachtLied 4) FOURTH PART: Fantasia. Πρέπει εδώ να τονιστεί πως ο συνθέτης εμφανίζει ποικιλοτρόπως σε όλα αυτά τα μέρη το βασικό θεματικό του μοτίβο, το οποίο παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην εισαγωγή του αρχικού μέρους της σύνθεσης. Μάλιστα αντιστοιχεί τους φθόγγους της σχετικής μοτιβικής ιδέας με τον στίχο Was Ist Los? λες κι επρόκειτο για φωνητική σύνθεση. Ο λόγος ωστόσο, κατά τον συντάκτη, είναι η απόκτηση και διατήρηση της συνοχής του συνολικού έργου στο μέγιστο δυνατό βαθμό.

³⁴⁴ Βλ. Κεφ. 4. Όπως επίσης και Παπαιωάννου 1998: 128, σχετικά με «[...] το υπολανθάνον νήμα που ανελίσσεται και κρατάει γερά και χωρίς διακοπές, την εσωτερική μορφή του μουσικού έργου [...]. Το ονομάσαμε απλά, το κρυφό εσωτερικό μουσικό παραμύθι, [...] η εσωτερική ακουστική-μουσική εικόνα που δημιουργείται μέσω μιας μη οπτικής αντίληψης [...]».

³⁴⁵ Βλ. Κεφ. 4.

³⁴⁶ Cook 1987: 260-293.

³⁴⁷ Griffiths 1987: 494-495.

1) FIRST PART: Was Ist Los?

Τέσσερα επιμέρους τμήματα (Εισαγωγή / 1^ο τμήμα-αργό / 2^ο τμήμα-γρήγορο / Coda-αργό) χαρακτηρίζουν αυτό το πρώτο μέρος της σύνθεσης, που ουσιαστικά διαμορφώνεται σε μία κίνηση αργό-γρήγορο-αργό.

Εισαγωγή

Σε αργό tempo ($q = 46$) και *p*. δυναμική εισάγεται το βασικό μοτιβικό τμήμα του έργου, μαζί με τον στίχο *Was Ist Los?* όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιείται ανήκει διαστηματικά σε μία συνολική απόσταση 4^{ης} αυξ. ($g^1 - c\#^2$), ενώ ποικίλες διαστηματικές σχέσεις προκύπτουν από εδώ (2^η μ./Μ., 3^η μ./Μ., 4^η Κ. και 4^η αυξ.) και χρησιμοποιούμενες σε αναστροφή μπορούν να δώσουν στο φθογγικό υλικό και τα εκλιπόντα διαστήματα (5^{ης}, 6^{ης}, 7^{ης}). Ο συνθέτης σημειώνει πως σ' αυτή τη φράση δεν πρέπει να χρησιμοποιηθεί σε καμία περίπτωση *vibrato* (*ohne vibr.*), ενώ η μόνη τεχνική που εφαρμόζει είναι το *portamento* (αναγράφεται βέβαια ως *glissando*) και δη καθοδικής κίνησης, ως αντίποδας στην ανοδική κίνηση της ερώτησης *Was Ist Los?* Το σχήμα *crescendo-decrescendo* τέλος, εμφανίζεται ως ηχοχρωματικό παιχνίδι στη διάρκεια των δύο χρόνων της τελικής νότας του μοτίβου, που είναι και η μεγαλύτερη ρυθμική αξία εδώ.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-14)

Πρόκειται για ένα νέο τμήμα³⁴⁸ χωρίς μέτρο, με αργή ρυθμική αγωγή, η οποία διαφοροποιείται πάντοτε όμως γύρω από τα ίδια ουσιαστικά δεδομένα ($q = 50, 46, 68, 50$) και ως επί το πλείστον σε χαμηλά από άποψη δυναμική ηχοχρώματα. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως δεν υπάρχουν εξάρσεις και εντάσεις, αλλά πως σε αδρές γραμμές κυριαρχούν πιο *p*. δεδομένα.

Υπάρχουν αρκετά ρυθμικά σχήματα σύντομα και ασύμμετρα, όπως και αρκετές τεχνικές. Συγκεκριμένα, βλέπει κανείς χρήση *portamento*, τρίλιες, *flutter tongue*, προσέγγιση ιδιαίτερα χαμηλών δυναμικών (*pppp.*), *vibrato*, *smorzando*, *tongue attack*, *pitch bend* (1/4), *slap tongue*, *frettillements du son*, χρήση *altissimo* περιοχής του σαξοφώνου (στο τέταρτο πεντάγραμμα της πρώτης σελίδας παρουσιάζεται ο υψηλότερος φθόγγος, a^3 , της σύνθεσης). Πρέπει ακόμη να αναφερθεί πως στο τρίτο πεντάγραμμα της πρώτης σελίδας χρησιμοποιείται αποσπασματικά φράση σχετική με το έργο *Sax-Moments* (βλ. Κεφ. 3.3.1., φράσεις 1.18., 1.20., 2.3., 3.39.1., 3.39.2.).

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 15-42)

Αυτό το τμήμα χαρακτηρίζεται από γρηγορότερα δεδομένα ρυθμικής αγωγής ($q = 140, 116, 140$) και πιο *f*. δυναμικές, οι οποίες στηρίζουν τον εντονότερο χαρακτήρα του. Υπάρχουν και εδώ σύντομα ρυθμικά σχήματα (αν και σαφώς λιγότερα λόγω της αύξησης της ταχύτητας), καθώς και επιπλέον ασύμμετρα ρυθμικά δεδομένα. Οι εν χρήσει τεχνικές (*pitch bend*, *portamento*, *tongue attack*, τρίλιες) δεν διαφοροποιούνται δραματικά από το προηγούμενο τμήμα, αλλά είναι σαφώς λιγότερες σε αριθμό και εμφάνιση.

³⁴⁸ Διαφοροποιείται από την εισαγωγή μέσω αλλαγής της προτεινόμενης ρυθμικής αγωγής και της έντονης διαχωριστικής γραμμής, η οποία θυμίζει χαρακτηριστικά μέτρο.

Επίσης, στη σελίδα τρία (πεντάγραμμα έξι) ο συνθέτης εμφανίζει για ένα πεντάγραμμα περίπου μία καντέντζα, ο ίδιος βέβαια σημειώνει “quasi cadenza”, από συνεχόμενα δέκατα-έκτα, ο τρόπος εκτέλεσης των οποίων ορίζεται σε κάθε περίπτωση από τον ερμηνευτή.

Coda (πεντάγραμμα 43-48)

Με την εισαγωγή του τελικού αυτού μέρους το tempo επανέρχεται πλησιέστερα στα αρχικά του δεδομένα ($Q = 50$), ενώ η δυναμική χαρακτηριστικά προσεγγίζει για μεγαλύτερη χρονική διάρκεια ηχοχρώματα *p.* και ακόμη χαμηλότερα. Εννοείται πως το βασικό μοτίβο είναι παντού αναγνωρίσιμο, έτσι και εδώ, και μάλιστα όχι μόνο μικροδομικά, αλλά και μακροδομικά. Αρκεί κανείς να εξετάσει τον πρώτο (g^1) και τελευταίο ($c\#^1$) φθόγγο του πρώτου αυτού τμήματος της σύνθεσης, οι οποίοι βρίσκονται ουσιαστικά σε απόσταση 5^{ns} ελ. καθοδικά (αναστροφή του αρχικού διαστήματος της 4^{ns} αυξ.).

2) SECOND PART: Strangers Dance

Το μέρος αυτό συναποτελείται από μία σύντομη εισαγωγή, μία τριμερή φόρμα $A - B - A'$ (με σύντομο γεφυρικό πέρασμα από το B στο A') και Coda. Με εξαίρεση τέλος το καταληκτικό τμήμα (Coda), τα υπόλοιπα τμήματα χαρακτηρίζονται από γοργή χορευτική ρυθμική αγωγή, ενώ παντού είναι παρόν το βασικό μοτιβικό σχήμα. Με διαφορετική δομική οργάνωση δε, το ίδιο θέμα χρησιμοποιείται από τον συνθέτη στο δεύτερο μέρος του έργου Saxquartet op. 128 n. 4 (Pentaflowers).

Εισαγωγή

Η ελάσσονα συγχορδία που σχηματίζεται εδώ, μπορεί κάλλιστα με την αντικατάσταση του φθόγγου eb^1 από τη πρώτη νότα (d^2) του τμήματος A να οδηγήσει σε μία ελαττωμένη συγχορδιακή ποιότητα, η οποία παραπέμπει για άλλη μία φορά στον αρχικό μοτιβικό σχηματισμό. Χαρακτηριστική είναι τέλος η συνύπαρξη των δυναμικών *f.* και *p.*, που αρχικά δημιουργούν έκπληξη και στη συνέχεια βοηθούν ώστε να προσεγγιστεί πληρέστερα το τμήμα αυτό της σύνθεσης.

1^ο Τμήμα – A (πεντάγραμμα 1-8)

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα χορό, όπως άλλωστε φαίνεται από τον τίτλο του, που συχνά αναδιαμορφώνει το μέτρο του, το οποίο ποικίλει μεταξύ $9/8$, $10/8$ και $11/8$. Η προτεινόμενη ρυθμική αγωγή είναι από την αρχή του μέρους σταθερή ($Q = 106$) και διαφοροποιείται μονάχα στη Coda χωρίς κι περαιτέρω μετατροπές ούτε εκεί. Η ένταση του τμήματος χρησιμοποιεί δυναμικές από *mp.* έως *f.* με αρκετά *crescendi-decrescendi* να προσδίδουν μελωδικότητα στη χορευτική κίνηση. Οι τεχνικές που εμφανίζει τέλος ο Δ. Νικολάου εδώ σχετίζονται με τη χρήση μικροδιαστημάτων και το pitch bend σε συνδυασμό με το vibrato.

2^ο Τμήμα – Β (πεντάγραμμα 9-32)

Στο ίδιο κλίμα ουσιαστικά συνεχίζεται ο χορός που ξεκίνησε στο προηγούμενο τμήμα, μέσα από πρόσθετες αλλαγές μέτρων, όπως 10/8, 11/8, 4/8, 12/8, 15/8 και 13/8. Το tempo ($\text{♩} = 106$) διατηρείται σταθερό, ενώ οι δυναμικές χαρακτηρίζονται από μία μεγαλύτερη παραμονή σε *f.* ηχοχρώματα. Ολοκληρώνοντας, οι χρησιμοποιούμενες τεχνικές σχετίζονται με το *tongue attack*, το *slap tongue* και τις τρίλιες.

Γέφυρα (πεντάγραμμα 32-33)

Στη φιλοσοφία της εισαγωγής του δεύτερου αυτού μέρους του έργου, με περισσότερες ωστόσο νότες και χωρίς την χαρακτηριστική δυναμική διαφοροποίηση (*f.* / *p.*) κινείται η γέφυρα. Η δυναμική τώρα ορίζεται στο *mp.*, ενώ το τμήμα ισορροπεί ανάμεσα στα 9/8 του Β μέρους και στα 11/8 του γεφυρικού αυτού σημείου.

3^ο Τμήμα – Α' (πεντάγραμμα 33-38)

Ξεκινώντας με κορώνα, η αρχή του μέρους αυτού είναι πανομοιότυπη με το τμήμα Α. Στην πορεία ωστόσο της εδώ εξέλιξης υπάρχει μία σχετική και αναγνωρίσιμη διαφοροποίηση. Αυτή σχετίζεται με το φθογγικό υλικό κατά κύριο λόγο προς την ολοκλήρωση του τμήματος, με τη δυναμική, η οποία εμφανίζει περισσότερη διάθεση παραμονής στο *f.*, και τέλος με τις χρησιμοποιούμενες τεχνικές στις οποίες εισάγεται αφενός το *tongue slap*, αφετέρου από τις παλιότερες παρουσιάζεται πλέον μόνο η χρήση μικροδιαστημάτων.

Coda (πεντάγραμμα 39-41)

Το θέμα του δεύτερου αυτού τμήματος παρουσιάζεται και στην Coda σε πρόσθετη διαφοροποίηση, ένα διάστημα 4^η K. χαμηλότερα από στην αρχή, καθώς και σε πιο αργή ρυθμική αγωγή (90). Επικρατούν χαμηλές σε ένταση δυναμικές που δηλώνουν την επερχόμενη ολοκλήρωση και παράλληλα εμφανίζονται κορώνες (3), οι οποίες συντελούν στην παράταση του τέλους και στην αύξηση της προσμονής για αυτό. Ολοκληρώνοντας, τα τεχνικά στοιχεία που εμφανίζονται εδώ είναι *vibrato*, χρήση μικροδιαστημάτων και *slap tongue*.

3) THIRD PART: Improptus und NachtLied

Σύμφωνα με τον τίτλο, πρόκειται για ένα ενόργανο κομμάτι «αυτοσχεδιαστικού» χαρακτήρα (*impromptu*), και μιας νυχτερινής μελωδίας, που συνυπάρχουν στο ίδιο μέρος της σύνθεσης. Αποτελείται ουσιαστικά από αυτά τα δύο τμήματα (γρήγορο – αργό), μία *codetta* (τέλος του πρώτου μέρους) και μία *coda* (τέλος του δεύτερου μέρους). Και σ' αυτό το τμήμα, πρέπει να καταστεί σαφές πως ο βασικός μοτιβικός πυρήνας ενυπάρχει και χρησιμοποιείται με διάφορα μέσα, ήδη από το πρώτο κιάλας μέτρο (μέσω της ελαττωμένης συγχορδίας).

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-15)

Ο τομέας αυτός εκφράζεται μέσω διαφορετικών μετρικών ομαδοποιήσεων (6/4, 7/4, 3/4) και ποικίλων εκφάνσεων γρήγορης ρυθμικής αγωγής ($\alpha = 152, 132, 116, 152, 116, 132$). Δυνατές εντάσεις, συνεχόμενα ρυθμικά δέκατων-έκτων, νότες μεγάλης διάρκειας με δυναμικές διαφοροποιήσεις, ασύμμετρα ρυθμικά μοντέλα, καθώς και η εμφάνιση του ρυθμό-μελωδικού συγκοπτόμενου μοτίβου “jazzy” συνθέτουν το σκηνικό αυτού του μέρους. Επίσης, τεχνικές όπως τρίλιες, vibrato, glissando και slap tongue εμφανίζονται εδώ, ενώ το τμήμα ολοκληρώνεται δημιουργώντας μία ηχοχρωματική γέφυρα (σελίδα δύο, πεντάγραμμα πέντε και κυρίως έξι) με την codetta που ακολουθεί και χαρακτηρίζεται από πιο χαμηλές σε ένταση δυναμικές.

Codetta (πεντάγραμμα 16-20)

Το τμήμα αυτό βοηθά στη μετάβαση από το έντονο πρώτο κομμάτι στο νυχτερινό «τραγούδι» με τα διαφορετικά επιμέρους χαρακτηριστικά. Συνταιριάζει δε τα δύο τμήματα καθώς διατηρώντας την ταχύτητα ($\alpha = 132$) του tempo και τα ασύμμετρα ρυθμικά μοντέλα, που παρουσιάστηκαν παραπάνω, εμφανίζει παράλληλα δυναμικές της τάξης του pp. και ppp. με μικρές ωστόσο εξάρσεις.

Επιπρόσθετα, αυτό που κάνει την codetta αυτή χαρακτηριστική είναι πως στην εργογραφία για σόλο σαξόφωνο του Δ. Νικολάου εμφανίζεται για δεύτερη φορά και πάλι ως codetta. Αρχικά, παρατηρεί κανείς την χρήση της στο έργο Pour le Sax (βλ. Κεφ. 3.4.2., τρίτη υποενότητα του πρώτου μέρους). Ουσιαστικά διαφοροποιούνται ελάχιστοι φθόγγοι όπως και το σύνολο των ρυθμικών συσχετισμών (σε κάποιο βαθμό), ενώ τέλος δεν αναγράφονται οι τεχνικές subtone και bisbigliando, οι οποίες (βλ. και την σχετική ανάλυση) δημιουργούσαν κάποιες πρόσθετες «απορίες» σχετικά με τον τρόπο εκτέλεσης τους.

Εκτός από τις πολύ χαμηλές εντάσεις, χρησιμοποιούνται ακόμη τεχνικές όπως vibrato, portamento (αναφέρεται ως glissando) και tongue slap, ενώ το τμήμα ολοκληρώνεται με κορώνα όπως και στο πρότερο έργο.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 21-47)

Ακολουθεί το νυχτερινό τραγούδι σε σταθερή ρυθμική αγωγή ($\alpha = 50$) και ποικίλους μετρικούς συσχετισμούς (2/4, 5/8, 3/4, 9/8, 1/8 + 3/4). Πλήθος ασύμμετρων σχηματισμών και χρήση σύντομων ρυθμικών μοντέλων (τριακοστά-δεύτερα) χαρακτηρίζουν επίσης το τμήμα αυτό, το οποίο από τεχνικής άποψης αναλώνεται στο slap tongue, το vibrato και τις τρίλιες. Το τεμάχιο δε, ολοκληρώνεται με σταδιακή επιβράδυνση του tempo και κορώνα.

Coda (πεντάγραμμα 47-48)

Στο ίδιο κλίμα και η coda, χρησιμοποιώντας και αυτή θεματικά μοτιβικά στοιχεία, σε ακόμη πιο αργή ρυθμοδότηση ($\alpha = 38$) και χαρακτηριστικά pp. ηχοχρώματα ολοκληρώνει αυτό το μέρος της σύνθεσης. Παρατηρεί δε κανείς την χρήση συνηχητικών τεχνικών (multiphonics) και subtone.

4) FOURTH PART: Fantasia

Το τελευταίο αυτό μέρος αποτελείται από ένα πρώτο αργό τμήμα, ένα δεύτερο με χαρακτηριστική επιτάχυνση του tempo, ένα τρίτο, το οποίο είναι ακόμη αργότερο από το πρώτο, μία γέφυρα και τέλος ένα τελευταίο τέταρτο μέρος, το πιο γρήγορο από όλα όσα προηγήθηκαν σ' αυτό το τμήμα. Θεματικά στοιχεία παρουσιάζονται και εδώ σε κάθε περίπτωση και σε μία πληθώρα εμφανίσεων.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-15)

Μεγάλη βαρύτητα, στην αρχή τουλάχιστον του παρόντος τμήματος, διατηρεί ο φθόγγος $f\#^1$. Το τμήμα αυτό είναι αργό ($q = 40$) χωρίς αλλαγές της ρυθμικής αγωγής αλλά του μέτρου (4/4, 5/4, 3/4). Διατηρεί χαρακτηριστικά, εκτός εξαιρέσεων, τα γνωρίσματα της δυναμικής και του ηχοχρώματος σε χαμηλή στάθμη, ενώ ρυθμικά εμφανίζει σύντομα σχήματα (μέχρι και τριακοστά-δεύτερα) και ατσακατούρες.

Επιπρόσθετα, παρουσιάζονται διάφορες τεχνικές προσεγγίσεις όπως *subtone*, *bisbigliando*, χρήση του διαφράγματος, *tongue attack*, *vibrato*, *pitch bend*, τρίλιες, *frettillements du son*, χαμηλές σε στάθμη δυναμικές (*pppp.*), χρήση μικροδιαστημάτων, *portamento* και *flutter tongue*.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 15-47)

Το τμήμα αυτό χρησιμοποιεί αρχικά πανομοιότυπα ρυθμο-μελωδικά δεδομένα. Ωστόσο, δηλώνει εξ αρχής την διαφοροποίηση του στη δυναμική που αγγίζει πιο *f.* / *ff.* περιοχές. Στη στατικότητα του πρώτου τμήματος επίσης, το δεύτερο αντιπαραθέτει μία συνεχόμενη αύξηση της προτεινόμενης ρυθμικής αγωγής ($q = 40, 96, 106, 116, 128$), ενώ έπειτα από μία παραμονή του μέτρου στα ίδια δεδομένα αρχίζει και πάλι η παρουσίαση εναλλακτικών (6/4, 5/8, 4/4, 5/4, 3/4). Ακόμα, τα ρυθμικά σχήματα ακολουθούν την αύξηση της ταχύτητας και μετατρέπονται σταδιακά σε πιο γρήγορα μοντέλα με χρήση συγκοπών και λοιπών ασύμμετρων χαρακτηριστικών, ενώ το τονικό ύψος συνάδει με την γενικότερη εντατικοποίηση της δράσης και προσεγγίζει υψηλότερες τονικές περιοχές.

Εκτός από το χαρακτηριστικό σχήμα με τρίλιες (σελίδα δεκαοκτώ – πεντάγραμμα οκτώ), παρουσιάζονται τεχνικές όπως *slap tongue*, *slap ouvert*, τρίλιες, χρήση *altissimo* περιοχής του σαξοφώνου, *tongue attack* *portamento* και *glissando*.

3^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 47-51)

Αποτελεί το πιο αργό τμήμα ($q = 36$) αυτού του συνολικού μέρους της σύνθεσης, το οποίο μάλιστα δεν παρουσιάζει καμία διάθεση επιτάχυνσης. Αρχικά, κινείται σε χαμηλές δυναμικές, ενώ σταδιακά ενδυναμώνει τα ηχοχρωματικά του δεδομένα για την ομαλή σύνδεση με τα επόμενα τμήματα που ακολουθούν. Τέλος, στην εμφανή χρήση θεματικών στοιχείων και στις γενικότερες αλλαγές της μετρικής ομαδοποίησης (5/4, 4/4, 6/4) που χαρακτηρίζουν το μουσικό τεμάχιο, έρχονται να προστεθούν και οι τεχνικές της χρήσης μικροδιαστημάτων και του *bisbigliando*.

Γέφυρα (πεντάγραμμα 51)

Χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από ένα μέτρο σε 3/4 με φθόγγους σε *slap tongue* τεχνική, *ff.* ηχοχρώμα και διάθεση γρήγορης εξέλιξης ώστε το τελευταίο τμήμα (4^ο), που είναι το γρηγορότερο αυτού του μέρους, να εισαχθεί ομαλά.

4^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 52-66)

Το τμήμα αυτό οδηγεί σε ένα θεαματικό τελείωμα της σύνθεσης, με την γρηγορότερη ρυθμική υπόδειξη ($q = 138$) καθώς και αρκετές μετρικές διαφοροποιήσεις ($5/4, 6/4, 4/4, 7/4, 7/4 + 1/8$). Παρουσιάζει ευκολότερα ρυθμικά σχήματα (κυρίως δέκατα-έκτα) και συγκοπές, ενώ ακόμη εμφανίζει και ρυθμο-μελωδικά δεδομένα άλλων τμημάτων, όπως το σχήμα “jazzy” (βλ. 3^ο τμήμα). Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται τεχνικά χαρακτηριστικά όπως χρήση *altissimo* περιοχής, τρίλιες, *vibrato* και *slap tongue*. Αξίζει δε να σημειωθεί πως η σύνθεση ολοκληρώνεται με τον φθόγγο με τον οποίο ξεκίνησε (g^1).

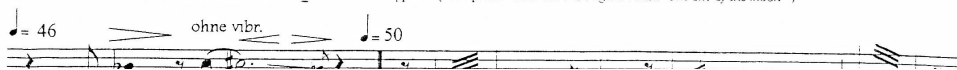
Τέλος, είναι άξιο μνείας πως σ’ αυτό το έργο – «μαμούθ» των 21 σελίδων, για σόλο σαξόφωνο, ο συνθέτης στο τέλος κάθε μέρους αναφέρει χαρακτηριστικά: “a brief pause, then Attaca”. Κι όταν ο εκτελεστής φτάσει πλέον στο τέλος της σύνθεσης, βλέπει τη λέξη: “Thanks” !!

WAS IST LOS ? op. 179
[SONATA] for Sax Alto soloist

FIRST PART: *Was ist los ?*

Dimitri Nicolau

A beautiful woman draws near to a Clochard that is folded up on the pavement
and she asks to him *„What does it happen?“* (a sequence from the M. Fagioli's film *„The sky of the moon“*)



Εισαγωγή

1^ο Τμήμα

Musical score for the first section of a piece, featuring a single staff with various dynamics and performance instructions. The score includes a tempo marking of $\text{♩} = 68$ at the beginning and $\text{♩} = 50$ at the end. Dynamics range from *ppp* to *mf*. Performance instructions include "ohne vibr." and "hot sound". A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. A fermata is placed over a note at the end of the section. A second triplet of eighth notes is shown below the staff with a "3" above it.

2° Τμήμα

$\text{♩} = 116$

p

mp

accel. ...

$\text{♩} = 140$

f *mp* *mf* *mp*

mf

Alarm! *"quasi cadenza"*

ff *sfz* *f*

Tempo con agitazione

ff *mf*

f *sfz* *tr*

sfz *sfz* *tr*

ff

sfz *sfz*

mf

p *mf* *fp* *mf*

p *mf*

mp

f *ff*

sfz

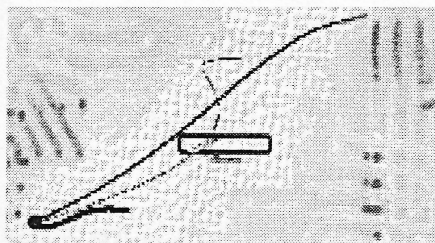
sfz *mf*

Coda
♩ = 50

mp *p* *mp* *affettuoso*

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a triplet of eighth notes. The second staff is marked *mp*. The third staff is marked *f*. The fourth staff contains markings for *f* and *p*. The fifth staff begins with *pp* and includes a marking for *f* later in the staff.

A brief pause
then
Attacca



Εισαγωγή 1^ο Τμήμα – A ^{STRAINER'S DANCE}♩ = 106 *molto preciso ed espressivo*

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

2^ο Τμήμα – B

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

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes various clefs (treble and bass), time signatures (3/8, 9/8, 12/8), and dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, and *ff*. Performance instructions like *tr* (trill) and *3* (triplet) are present. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

sizz
mf
dolce
mf
con brio
f
ff
mf
tongue-slap
ordin.
mf
fz
fp
fp
mf
p
tongue-slap
mf
ordin.
ff
mp
Γέφυρα

3ο Τμήμα – Α'

Tempo

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

slap ordin. slap ordin.

Coda
subito meno (= 90 ca)

vibrato dolce

p *mp* *mf* *p* *mp* *pp*

Tempo slap ordin.

An other brief pause
then
Attacca

Improptus und NachtLied

1^o Τμήμα

The musical score for the first section consists of ten staves of music. It begins with a tempo marking of ♩ = 152. The first staff features dynamics of *sfz*, *p*, and *ff*, with a 5:4 ratio indicated above. The second staff includes the instruction *vibrato irregolare* and a dynamic of *f*. The third staff is marked *jazzy*. The fourth staff has a tempo change to ♩ = 132 and includes the instruction *détaché*. The fifth and sixth staves also feature *détaché* markings. The seventh staff has a tempo change to ♩ = 116 and includes the instruction *ordin. con bravura*, along with dynamics *ff*, *slap*, *fp*, and *f*. The eighth and ninth staves continue with complex rhythmic patterns. The final staff concludes with a tempo change to ♩ = 116, a *slap* marking, and the instruction *ordin.*

ordin.
slap

ordin.
slap

♩ = 152

3:4

ff

jazzy

♩ = 116

slap

ordin.
f

siz

mf

mp

pp

p

mf

pp

ppp

Codetta

♩ = 132

preciso ma anche espressivo

pp

ppp

p fz-pp

misterioso e preciso ma anche comodo

ppp

pp

p

come prima

mfz

p

mf

ppp

mf

f

3 5:4 *gliss. leggero* *ordin.*
pp mf *tongue-slap mp*

2^ο Τμήμα

♩ = 50
mp slap *ordin.* *p*

f *tr* *mp* *mf*

ordin. *mp slap* *mp* *mf-p* *tr*

f *mf* *p* *mp* *slap* *ordin.* *p*

mf *mp* *mf*

f p *mf* *p* *tr*

3 *poco rit* *f*

mp *pp* *p* 3

p *mf* *mp* 3

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and includes a *tr* (trill) marking. The second staff features a 5:4 ratio marking and a *p* dynamic with a *slap* technique. The third staff includes a *ordin* (ordinario) marking and a *mf* dynamic. The fourth staff starts with a *cresc...* (crescendo) marking and a *f* dynamic. The fifth staff includes a *tr* marking, a *mf* dynamic, a *mf > p* dynamic, a *mp* dynamic, a *slap* marking, and a *f p* dynamic. The sixth staff is marked *comodo e rubato* and includes a 10:8 ratio marking, starting with a *f* dynamic. The seventh staff continues with a *mf* dynamic. The eighth staff includes a *f* dynamic, a *f p* dynamic, and a *ff* dynamic. The ninth staff continues with a *f p* dynamic. The tenth staff includes a *mf* dynamic, a *mp* dynamic, a *slap* marking, a *p* dynamic, and a *ordin* marking.

mf *mp* *mf* *tr*

mp *slap* *ordin.* *mp* *tr*

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

mp *slap* *ordin.* *p* *mf*

mp *tr*

mf *mp* *rit. ...* *molto* *p*

subito Tempo *mf* *pp*

rall. ... *3* *vibrato dolce* *pp* *ppz=pp* **Coda** *38*

with much "blowing" *ppz=pp* *ppp* *pp*

Bb
C

A brief pause then
Attacca

FOURTH PART :
FANTASIA

1^o Τμήμα
♩ = 40

subtone
ppp
pp
différentes doigtés
pp
léger coup de diaphragme
léger coup de la langue
ppp
pp
p
mf=p
vibrato large
1/4 di tonos
pppp
pp
p
mf=p
"frémissements" du son
mp
p
mp
ppp subtone
pp
mf=p
pppp
Tempo
mf=p
poco cresc.
pp
Tempo
mp
mf
p
mf
mp
poco rit.
mp
mf
p
pp
poco cresc.
p
caressant
p
f
ff

pp *p* *mf*

très léger *pp* *p*

"bisbigliando"
tr *pp* *con bravura* *très léger*

cresc... *ordinaire tr*

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

2^o Τμήμα
Tempo

tr *ff* *mf* *f*

sfz

f *mf* *mp*

cresc...

5 *3* *tongue-slap* *ordin.* *f* *±C* *±B* *slap ouvert* *sfz*

tongue-slap
ff *mp*

p *pp* *mp* *fz*
più mosso *espress. cantabile*
ordin *misterioso*

ancora poco più mosso
sfz *sfz*

con bravura
sfz *ff* *mf* *tr*

précis et agile
ff *tr*

f *ff* *suraigu*

joyeux
f

preciso
tr *5*

accel. . . .

♩ = 96

accel. ... $\text{♩} = 106$

ff *détaché* *détaché* *fz* *fz* *sfz*

A musical staff with a long slur over a series of notes, indicating a single breath or phrase.

Musical staff starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The word *détaché* is written above the staff. Fingering numbers 6, 5, 6, 5 are indicated above the notes.

Musical staff with fingering numbers 6, 5, 6, 5 indicated above the notes.

Musical staff with various note values and slurs, including a fermata over the final note.

Musical staff with a tempo marking $\text{♩} = 116$ at the beginning.

Musical staff with a tempo marking $\text{♩} = 128$ at the beginning.

Musical staff with fortissimo (*fz*) dynamic markings.

Musical staff with the section title *3^ο Τμήμα* and the instruction *espress. cantabile*. The tempo marking $\text{♩} = 36$ is also present. Dynamics *mf*, *fp*, *mfz*, and *p* are indicated.

Musical staff with the instruction *caressant* and a pianissimo (*pp*) dynamic marking.

Musical staff with the instruction *différentes doigtés* and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

3
pp Γέφυρα ppp

tongue-slap
rapide
f ff

4^ο Τμήμα

$\text{♩} = 138$ jazzy
ordin. f

tremolo

ff

sfz

ff

ff

ff

ff

tongue-slap

ordin.

ff

fff

fz

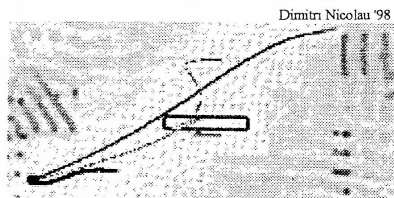
tongue-slap

ordin.

Thanks

fz

Dimitri NICOLAU
Rome, 04/10/1999



Dimitri Nicolau '98

Woman's glance

3.4.4. STRASSENMUSIK n. 19 op. 223 (Sax Sopranino Soloist)

Το έργο, που ολοκληρώθηκε το 2002, είναι γραμμένο για έναν εκτελεστή που παίζει σοπρανίνο σαξόφωνο. Η σύνθεση του έγινε κατά παραγγελία με βάση το παλαιότερο έργο του Δ. Νικολάου Modelci's Songs op. 75³⁴⁹. Ανήκει δε στη σειρά των έργων "Strassenmusik" (Μουσική του δρόμου), που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα οργανικών συνδυασμών³⁵⁰. Σύμφωνα με τον υπότιτλο του έργου, πρόκειται για ένα σατυρικό κομμάτι σε θεατρική φόρμα. Η θεατρικότητα αυτή εκπορεύεται από το γεγονός πως ο εκτελεστής εκτός από τα στερεότυπα της ερμηνείας (σαξόφωνο), πρέπει να καλύψει ανάγκες τραγουδιού, ανάγνωσης κειμένου, αλλά και απόδοση ρυθμικών σχημάτων (με το πόδι του).

Το έργο είναι σε μία κίνηση, αποτελούμενο από έξι (6) υποενότητες, οι οποίες είναι οργανωμένες μέσα σε μία τοξοειδή φόρμα (1 – 6 / 2 – 5 / 3 – 4). Η σύνθεση δεν παρουσιάζει μέτρο και κατ' επέκταση μέτρα στο μεγαλύτερο μέρος της, έτσι θα ακολουθηθεί η διαδικασία που έχει λάβει χώρα ως τώρα, της τμηματοποίησης δηλαδή μέσω αναφοράς στα πεντάγραμμα του κομματιού.

1^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 1-5)

Το μέρος αυτό, όπως φαίνεται και στις οδηγίες της παρτιτούρας³⁵¹, πρέπει να παιχτεί από τον εκτελεστή εκτός σκηνής (off stage). Ο εξωστρεφής και δυναμικός χαρακτήρας του διαφαίνονται σε πρώτη φάση από τις ρυθμικές ενδείξεις (q = 128, 140, 128) και τα έντονα ηχοχρώματα (f. / ff. / mp. < ff.), που ο συνθέτης προτείνει. Ακόμη, συνηγορούν ως εκ τούτου οι ως επί το πλείστον ανοδικές μελωδικά φράσεις, το υψηλό τονικό ύψος από την αρχή του έργου (d³), καθώς και η άρθρωση (accent, tongue attack, accent-staccato, staccato, legato). Από ρυθμικής άποψης, ο συνθέτης φροντίζει ώστε οι μεγάλες ρυθμικές αξίες να χρησιμοποιούνται, κατά βάση, σε ένα χρωματικά (συνήθως) ανοδικό σχήμα από αλληπάλληλες τρίλιες, εμφανιζόμενο τρεις φορές στην πορεία του τμήματος. Αναφορικά δε με τα υπόλοιπα ρυθμικά σχήματα, χαρακτηριστική είναι η παρουσία δεκάτων-έκτων και ογδόων, παρεστιγμένων ή μη. Επίσης, εμφανίζονται τρίηχα, πεντάηχα, και λοιπά ασύμμετρα μοντέλα. Το μέρος τελειώνει με ένα εντονότατο crescendo που καταλήγει σε fz., προκειμένου να οδηγήσει στο επόμενο θεματικό πλαίσιο διατηρώντας και αυξάνοντας την δομική ένταση. Ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο στοιχείο εδώ είναι τα τρία μοτίβα με τις τρίλιες³⁵² που εμφανίζει ο συνθέτης. Συγκεκριμένα, οι δύο συστοιχίες αποτελούνται από τρίλιες με έναν ισοκράτη και έναν φθόγγο με χρωματική άνοδο (παρουσία crescendo), ενώ άλλη από διαστήματα 3^{ης} σε απόσταση 5^{ης} K. / 4^{ης} K.

2^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 6-12)

Στην αρχή του 2^{ου} τμήματος σκηνοθετικές οδηγίες δίνονται από τον συνθέτη στο μουσικό. Συγκεκριμένα αναφέρεται πως ο εκτελεστής πρέπει να μπει στη σκηνή περπατώντας με το ρυθμό και την αίσθηση ενός εμβατηρίου (marcia), να κάνει ένα μεγάλο κύκλο γύρω απ' τη σκηνή παίζοντας παράλληλα το σαξόφωνο του και τέλος

³⁴⁹ Μάλιστα από έναν μαθητή του Federico Modelci.

³⁵⁰ Βλ. Κεφ. 1.2., αλλά και Κεφ. 5.1.5. (Παράρτημα).

³⁵¹ Να σημειωθεί πως το αρχικό δισέλιδο κείμενο που υπήρχε στο έργο Modelci's Songs, υπάρχει τροποποιημένο και σ' αυτό το έργο με την επιπλέον διαφορά πως το σύνολο των πληροφοριών τώρα ενσωματώθηκε αποκλειστικά στο κύριο μέρος της παρτιτούρας.

³⁵² Βλ. Κεφ. 2.3.2.5.

να σταθεί μπροστά στο αναλόγιο. Αναφέρεται ακόμη πως τα βήματα του μουσικού πρέπει να είναι αρκετά ηχηρά κατ' επέκταση και τα υποδήματα του οφείλουν να πληρούν τις αντίστοιχες προϋποθέσεις. Ο συνθέτης δηλώνει επιπρόσθετα πως δεδομένης της παραπάνω κατάστασης εισόδου και εξόδου ο εκτελεστής θα πρέπει να απομνημονεύσει το μέρος του, ώστε να είναι σε θέση να ερμηνεύει το έργο περπατώντας. Ωστόσο, πάντα υπάρχει ένα αποδεκτό περιθώριο λάθους ή και αυτοσχεδιασμού, όπως αναφέρει ο Δ. Νικολάου.

Η επιλογή δε του εμβατηριακού ρυθμικού προτύπου δεν είναι σε καμία περίπτωση τυχαία. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί εδώ στοιχεία που να παραπέμπουν με τον ένα ή τον άλλον τρόπο σε μουσική γλώσσα σχετική με τις εξωτερικές παραστάσεις μουσικής, κατ' επέκταση με τον δρόμο. Ένα αρκετά οικείο λοιπόν σε όλους ηχητικό δεδομένο που να προσιδιάζει απόλυτα σε αυτό το μοντέλο είναι και η μουσική της μάντας πνευστών - κρουστών οργάνων (marching band), η οποία παιανίζει εμβατήρια και την οποία χρησιμοποιεί εδώ ο Δ. Νικολάου για να παραπέμψει άμεσα σ' αυτή τη κατάσταση.

Παρόλο δε που ο ηχοχρωματικός παράγοντας (ff. με την ύπαρξη κάποιων περισσότερων crescendi), η άρθρωση (με εξαίρεση την τεχνική tongue slap), η ρυθμική αγωγή ($q = 128$), όπως και το ρυθμικό υλικό του μέρους αυτού δεν διαφοροποιούνται αισθητά από το προηγούμενο τμήμα, οι μελωδικές φράσεις εμφανίζουν μία επίμονη και χαρακτηριστική αντίστοιχα καθοδική πορεία, η οποία έρχεται σε άμεση αντίθεση με το ύφος της εισαγωγής. Με μικρές αναλογικά αναφορές στην εισαγωγή (ανοδικά χρωματικά περάσματα, ανοδικού χαρακτήρα τρίλιες, κ.α.) ωστόσο, ισχυροποιείται περαιτέρω η εσωτερική σύνδεση των μερών. Πρέπει επίσης να τονιστεί πως αυτό είναι και το πρώτο θέμα που ουσιαστικά εμφανίζεται (σε παραλλαγή εδώ) και στο Modelci's Songs³⁵³.

3^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 12-52)

Αναλογικά πρόκειται για το πλέον εκτεταμένο τμήμα της σύνθεσης. Χαρακτηριστικά, το ηχόχρωμα, πέραν μιας μικρής παραμονής σε επίπεδο f., διατηρεί στο σύνολο της περιόδου αυτής τα γνωρίσματα ενός ήχου ff. δυναμικής. Η δυναμική αυτή άλλωστε χαρακτηρίζει ουσιαστικά και το κύριο σώμα του έργου ως εδώ. Επιπρόσθετα, η άρθρωση, εκτός περιπτώσεων που θα παρουσιαστούν παρακάτω, εμμένει στα ιδιαίτερα γνωρίσματα της, ενώ η ρυθμική ένδειξη απότομα μεταβάλλεται από την αρχή του τμήματος και σταθεροποιείται στο $q = 120$ ως το τέλος του μέρους όπου θα προσεγγίσει και πάλι το tempo $q = 140$. Τα ρυθμικά σχήματα δε, εμφανίζουν μία εξελικτική πορεία (τριακοστά-δεύτερα, περισσότερα ασύμμετρα μοντέλα, κ.α.) χωρίς αυτό ωστόσο να σηματοδοτεί κάποια διάθεση αντίθεσης και γενικότερης αλλαγής των δεδομένων του ρυθμικού παράγοντα.

Το τμήμα αυτό, που εισάγεται με ένα ανοδικό δεκάηχο ως αναφορά-παραπομπή στην αρχή της σύνθεσης (η αντιπαράθεση μεταξύ ανοδικών και καθοδικών φράσεων θα λάβει χώρα και σ' αυτό το μέρος ως ένα βαθμό), περιέχει έναν γενικότερο αριθμό «θεατρικών» (όχι εξωμουσικών ωστόσο) παραμέτρων, ιδιαίτερος σημαίνοντων για το περιεχόμενο της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, η αναφορά στη μουσική τάγκο (πεντάγραμμα 13), όπως αυτή παρουσιάζεται εδώ μέσω συνδυασμένου ρυθμο-μελωδικού μοτίβου και χαρακτηριστικής άρθρωσης τύπου

³⁵³ Βλ. Modelci's Songs, σελίδα ένα – πεντάγραμμα τρία και τέσσερα.

τάνγκο, σχετίζεται με το παραπάνω σχόλιο³⁵⁴. Επίσης, δεν θα μπορούσε να παραβλέψει κανείς την αντίστοιχη θέση που καταλαμβάνει παρακάτω και η μουσική φλαμένκο (πεντάγραμμα 17). Για την επίτευξη της τελευταίας επιστρατεύεται και η βοήθεια του ποδιού του εκτελεστή³⁵⁵ με ρυθμικά όγδοα, που θα μπορούσε να παραπέμπει τόσο στα βήματα ενός χορευτή όσο και στα ρυθμικά παλαμάκια (palmas) των παρευρισκομένων-συμμετεχόντων στο πλαίσιο αυτής της ανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης. Στοιχεία ωστόσο του μουσικού αυτού ιδιώματος παραθέτονται και παρακάτω (πεντάγραμμα 36 και 39). Με την ένδειξη “zapateado” ο συνθέτης καταγράφει ένα ρυθμικό σχήμα, με συνδυασμούς ογδών και δεκάτων-έκτων, που ο ερμηνευτής καλείται να αποδώσει και πάλι με το πόδι³⁵⁶. Η νοηματική σύνδεση των λαϊκών αυτών χορών του δρόμου με το εμβατηριακό στοιχείο (marcia) του 2^{ου} τμήματος είναι περισσότερο από εμφανής. Ως κατ’ εξοχήν λαϊκές μουσικές και οι δύο (τάνγκο, φλαμένκο) χαρακτηρίζουν και χαρακτηρίζονται παράλληλα από τη φιλοσοφία της μουσικής του δρόμου, αν και από μία διαφορετική σκοπιά βέβαια σε σχέση με αυτή της μπάντας, που θα εξέφραζε εδώ κάτι περισσότερο οργανωμένο.

Έπειτα από δύο σύντομες κορώνες, στις οποίες ο μουσικός πρέπει να μείνει ακίνητος «μαγεύοντας το κοινό με ανοιχτά μάτια», σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες του δημιουργού, συνεχίζεται ξαφνικά το κομμάτι καθώς και οι χορευτικές φιγούρες. Η ανάπτυξη και εξέλιξη του έργου στη πορεία γίνεται κατά βάση με τη χρήση του ίδιου υλικού. Έπειτα, η τεχνική flutter tongue παρουσιάζεται στο πεντάγραμμα 33 και στο φθόγγο c¹. Το γεγονός πως αυτή η χαμηλή νότα του σαξοφώνου μπορεί να είναι αρκετά έντονη και χαρακτηριστική από μόνη της, αλλά ενισχύεται από μία ένταση ff. και ένα εφέ τύπου flutter tongue, προσδίδουν μία σιγουριά και μία βεβαιότητα για το ότι το ηχητικό αποτέλεσμα εδώ θα είναι σε κάθε περίπτωση brutale (βίαιο), κατά τη βούληση του συνθέτη.

Στο πεντάγραμμα 34 ωστόσο και δη για τρία μέτρα 6/8, ο εκτελεστής τραγουδά τη σύντομη φράση “la biondina in gondola” («η ξανθούλα στη γόνδολα»), συνολικής έκτασης 4^η K. Πρόκειται για το μοναδικό σημείο στη πορεία του παρόντος έργου που περιλαμβάνει τραγούδι. Παρόλο λοιπόν που το Modelci’s Songs (βλ. 3.4.1.) αποτέλεσε πρότυπο για την σύνθεση αυτού του έργου, δεν χρησιμοποιήθηκε η φωνητική τεχνική εδώ σε τόσο εκτεταμένο βαθμό όπως έλαβε χώρα εκεί.

Επόμενο χαρακτηριστικό στοιχείο της σύνθεσης είναι το κείμενο το οποίο πρέπει να αναγνώσει ο μουσικός, με επίσημο, γρήγορο στυλ διάλεξης και φωναχτή φωνή, όπως ένας μάνατζερ. Προτιμότερη δε (σύμφωνα πάντοτε με τις υποδείξεις του δημιουργού) είναι και μία ελαφρά γερμανική προφορά κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης^{357,358}. Η σημασία του κειμένου πέρα από την αξία που του αναγνωρίζεται

³⁵⁴ Σε ελεύθερη πάντα απόδοση του συντάκτη, ο Δ. Νικολάου αναφέρει πως ο μουσικός πρέπει να χορεύει με ολόκληρο το σώμα του φιγούρες τάνγκο και με τις χαρακτηριστικές κινήσεις του χορού αυτού να στρέφει ανάλογα και την καμπάνα του σαξοφώνου.

³⁵⁵ Η σχετική οδηγία του συνθέτη περιλαμβάνει την προτροπή προς τον εκτελεστή να χτυπά το πόδι του όπως στο φλαμένκο, με τη μύτη και με το τακούνι. Μάλιστα, η λέξη zapato στην ισπανική γλώσσα χρησιμοποιείται για να δηλώσει το «παπούτσι» και προέρχεται ουσιαστικά από το χορό τάνγκο.

³⁵⁶ Ούτως ή άλλως το “zapateado” στη μουσικο-χορευτική παράδοση του φλαμένκο εκτελείται αποκλειστικά με τα πόδια.

³⁵⁷ Σε ελεύθερη απόδοση του συντάκτη το κείμενο αναφέρει: «Φίλες και φίλοι, ορίστε ένας πολύ φίνος στίχος σε αρχέγονο ήχο. Ένα συμφωνικό ποίημα σε αρχετυπικό στυλ της καθαρής διαλεκτικής της άρνησης. Αυτό το κομμάτι που σας δείχνω, όλο φτιαγμένο σε ένα μόνο κύτταρο σαν τη μόδα που επέστρεψε, εξαπλώνεται και συρρικνώνεται και στη συνέχεια δημιουργεί και μεγαλώνει και πέφτει και ξανσηκώνεται και καταπιέζεται, αναδημιουργείται και μεταλλάσσεται, χύνεται και πνίγεται φουσκωμένο, κάποτε μόνο του και κάποτε αρραβωνιασμένο και σε κυκλική αρμονία πεθαίνει ! Ακούστε, ας ακούσουμε !».

ως προς τη παρούσα συνθετική απόπειρα, κρύβει και μία ενδιαφέρουσα θέση του Δ. Νικολάου σχετικά με την συνθετική του αντίληψη. Αναφορά βέβαια γίνεται στη φράση «...αυτό το κομμάτι που σας δείχνω, όλο φτιαγμένο σε ένα μόνο κύτταρο...», η οποία παρουσιάζει εύληπτα την πρακτική της συνθετικής σκέψης του δημιουργού και παράλληλα συνηγορεί υπέρ της χρήσης της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variation) στα έργα του.

Μετά από αυτές τις σκηνοθετικές παραινέσεις και το κείμενο, ο συνθέτης προωθεί την εξέλιξη του έργου αυξάνοντας τη ρυθμική αγωγή στο $q = 140$. Το θέμα μάλιστα που χρησιμοποιεί ενυπάρχει και στη πρωτότυπη σύνθεση σε αντίστοιχο σημείο, ωστόσο εδώ εμφανίζεται με αρκετές ρυθμικές τροποποιήσεις ως την ολοκληρωτική απομάκρυνση από το αρχικό δεδομένο³⁵⁹. Σ' αυτό το τελευταίο κομμάτι της τρίτης υποενότητας μεταξύ άλλων διακρίνουμε και την προσφιλή προγραμματική ηχητική απεικόνιση του τηλέγραφου (πεντάγραμμα 46) στο φθόγγο d^3 . Από το ίδιο σημείο δε (πεντάγραμμα 46-49) λαμβάνει χώρα και άλλο ένα στερεότυπο των συνθετικών τεχνικών του Δ. Νικολάου. Η πιστή επανάληψη φράσεων που προηγήθηκαν και δη με την ίδια σειρά διαδοχής δεν συναντάται τόσο εύκολα στη σύγχρονη μουσική πια. Αλλά θα περίμενε κανείς πως και ο Δ. Νικολάου με βάση την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variation) που χρησιμοποιεί θα απέφευγε ουσιαστικά κάτι τέτοιο. Εντούτοις, η επανάληψη ρυθμο-μελωδικού περιεχομένου αποτελεί στοιχείο της συνθετικής του πρακτικής εμφανιζόμενο σε πλήθος συνθέσεων του εδώ.

4^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 52-69)

Το μέρος αυτό αποτελεί άμεση προέκταση του 3^{ου} τμήματος και σχετίζεται απόλυτα μαζί του. Ως εδώ είχε προϋπάρξει καθαρός λόγος ή τραγούδι από την πλευρά του εκτελεστή, δεν παρουσιάστηκε ωστόσο καμία διάθεση ταυτόχρονης παράθεσης τους με το παίξιμο του σαξοφώνου. Αυτή η υποενότητα εισάγεται ουσιαστικά συνδυάζοντας τον λόγο και τη μουσική, σε μία προσπάθεια του συνθέτη να παρουσιάσει διάφορες ψυχικές καταστάσεις (έρωτας – *la cellula inamorata*, καταπίεση – *la cellula depressa*, υστερία – *la cellula isterica*), καθώς και χωρο-χρονικά δεδομένα (*la cellula moderna*, *la cellula greca*).

Κάθε μία από τις παραπάνω καταστάσεις παρουσιάζει διαφορετικές καταστάσεις εξέλιξης και τεχνικής. Συγκεκριμένα, στο “*la cellula inamorata*” έχουμε αργή ρυθμική ένδειξη, ιδιαίτερα μελωδική διάθεση, άρθρωση *legato* και τέλος *crescendo-decrescendo* με την κορύφωση του. Αντίστοιχα στο “*la cellula depressa*” παρουσιάζεται σε ακόμα πιο αργή εκδοχή *tempo* ($q = 46$) το ρυθμο-μελωδικό υλικό της φράσης μέσα από ένα εύρος ηχοχρωματικών προσδιορισμών (από *pp.* και *mp.* έως *ff.* με διάφορα *crescendo-decrescendo*), καθώς και πλήθος τεχνικών εκτέλεσης (*flutter tongue*³⁶⁰, *portamento*). Στο “*la cellula moderna*” παρουσιάζονται όπως θα περίμενε κανείς χαρακτηριστικές τεχνικές της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας (συνηχήσεις, *tongue slap*³⁶¹). Η φράση δομείται πάνω σε πλήθος αντιθέσεων σε

³⁵⁸ Η επιλογή της λέξης *sopraffino* από τον συνθέτη στο πρωτότυπο κείμενο σαφώς δεν είναι τυχαία. Θυμίζει με εύλογο τρόπο το όργανο που αποδίδει ηχητικά το έργο, το σοπρανίνο σαξόφωνο.

³⁵⁹ Βλ. *Modelci's Songs*, σελίδα εφτά – πεντάγραμμα 37 και εξής.

³⁶⁰ Παρόλο που το σύνολο των τεχνικών εκτέλεσης καθώς και ο τρόπος προσέγγισης τους βρίσκεται στο Κεφ. 2.3., πρέπει εδώ να σημειωθεί πως ο φθόγγος e^1 στον οποίο τίθεται η εν λόγω τεχνική, σημειώνεται με αυτό τον τρόπο στο πεντάγραμμα μιας και ο συνθέτης δεν επιθυμεί την παράγωγη ήχου από αυτή τη νότα, αλλά μόνο το εφέ που προκύπτει από το *flutter tongue*, κατά το δακτυλισμό της, και το *decrescendo*. Βλ. σχετικά και *Londeix 1989: 45, 76*.

³⁶¹ Βλ. Κεφ. 2.3.

σχέση με τα ηχοχρώματα και τα ρυθμικά μοντέλα (φθόγγοι μεγάλης αξίας = συνηχήσεις με *crescendo* από *p.* < *mf.* ή *f.* / φθόγγοι μικρής αξίας = δέκατα-έκτα και τριακοστά-δεύτερα κατά κύριο λόγο σε *f.* με χρήση *tongue slap* στο τέλος). Στη συνέχεια, στη φράση “*la cellula isterica*” δεν υπάρχει μουσικός σχολιασμός του τεμαχίου παρά η πρόταση του συνθέτη προς τον εκτελεστή για ένα δυνατό γέλιο. Με σοβαρότητα, όπως σημειώνεται σκηνοθετικά και πάλι από τον Δ. Νικολάου, ο μουσικός παρουσιάζει την τελευταία κατάσταση, “*la cellula greca*”. Με τον σχολιασμό της τελευταίας αυτής ιδέας και την ταυτόχρονη παράθεση πρότερων ιδιωμάτων (το ρυθμικό σχήμα για το πόδι του σαξοφονίστα λόγου χάρη, παραπέμπει στο “*zapateado*” του 3^{ου} τμήματος, καθώς και η επαναφορά του ηχοχρώματος στα αρχικά επίπεδα δυναμικής χωρίς διαβαθμίσεις).

5^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 69-74)

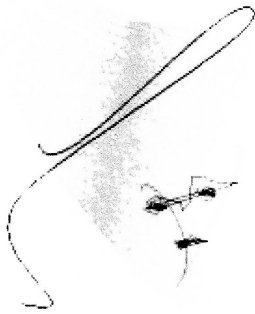
Με την τελευταία σκηνοθετική παρέμβαση σε κείμενο, εισάγεται και αυτό το μέρος, το οποίο λειτουργικά ορίζεται, όπως και το επόμενο τμήμα άλλωστε, ως *coda*. Ο εκτελεστής συγκεκριμένα, αφού αναφέρει πως πέρασε η ώρα και είναι πια αργά³⁶² υποκλίνεται στο κοινό του και σύμφωνα με τα δεδομένα του 2^{ου} τμήματος³⁶³ επαναφέρει το εμβατήριο τόσο σαν αίσθηση, όσο και σαν ρυθμο-μελωδικό υλικό. Χαρακτηριστικά παρουσιάζονται και μοτίβα του 2^{ου} μέρους σε ακριβή επαναφορά (βλ. σχετικά το ρυθμικό και μελωδικό περιεχόμενο του μοτίβου που εμφανίζει την τεχνική *tongue slap*).

6^ο Τμήμα (πεντάγραμμα 75-76)

Το υλικό του 6^{ου} και τελευταίου μέρους, αν και ουσιαστικά παρουσιάζεται σε μία αρχική μορφή στο 2^ο τμήμα, αναφέρεται κατά βάση και εκεί ακόμα στο 1^ο μέρος του έργου. Τα κριτήρια για αυτή την κατάταξη προέρχονται από τα μελωδικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά της φράσης. Από το ανοδικό μελωδικό σχήμα συγκεκριμένα, τόσο της ρυθμικής διαδοχής των φθόγγων ($h^2 - c^3 - d^3$), όσο και της δομικής συνέχειας που παρουσιάζουν εδώ οι νότες με τρίλια ($h^2 - e^3$). Το ηχοχρώμα οξύνεται με την τελευταία τρίλια, φτάνοντας σε ένα *ff.* και πάλι, ενώ ο εκτελεστής αρχίζει σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη από την αρχή του τμήματος να προχωρά εκτός σκηνης. Ωστόσο, δεν ολοκληρώνεται εκεί το έργο καθώς ο μουσικός ξαναμπαίνει στη σκηνή για να παίξει τους τέσσερις τελευταίους του φθόγγους.

³⁶² Σε ελεύθερη μετάφραση του συντάκτη από το ιταλικό πρωτότυπο.

³⁶³ Στο πλαίσιο της τοξοειδούς πάντοτε φόρμας.



Dimitri NICOLAU

STRASSENMUSIK n. 19

a satirical music piece in
theatrical form
with **Sax Sopranoist**

op. 223



Strassenmusik n. 19

a satirical music piece in theatrical form

with Sax Sopranist

op. 223

Dimitri Nicolau

1° Τμήμα

$\text{♩} = 128$

E♭ Off stage
Sax *f*

$\text{♩} = 140$

ff *mp*

$\text{♩} = 128$

ff

2° Τμήμα

Entra a ritmo di marcia e facendo un ampio giro sul palco si mette di fronte al leggio. I passi dovranno essere molto sonori - sarà auspicabile portare delle scarpe tipo Tip-Tap o analoghe

(La parte che riguarda l'ingresso e l'uscita dovrebbe essere memorizzata anche se è previsto un margine di errore o "invenzioni" personali !)

tongue slap

ord. $8:6$

3 3

3° Τμήμα

$\text{♩} = 120$

ff

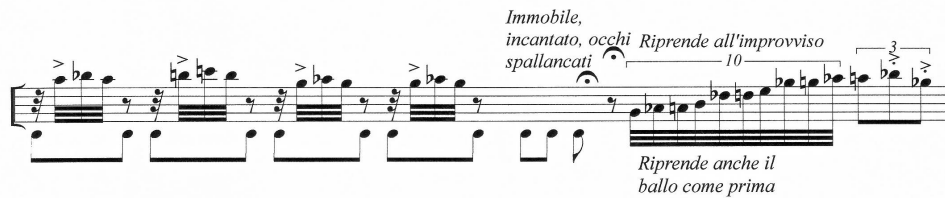
5 10

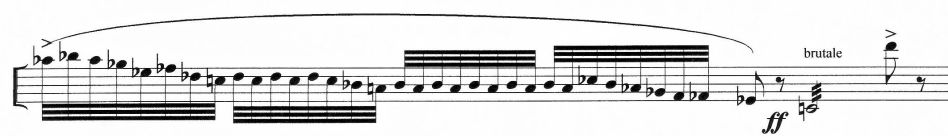
Ballando con tutto il corpo con figurazioni tipo Tango
e con fermi improvvisi della campana dello strumento
a volte in su a volte di lato etc. pur suonando.

$4:3$

ff

Battere i piedi alternando sia i piedi sia
con punta e tacco tipo flamenco.





(Parlato, stile conferenza molto dotta, agile, e veloce, manageriale e quasi a squarciagola. E' preferibile un leggero accento tedesco)

_ Amiche, Cari amici, ecco un testo sopraffino sul suono primordiale
 Un sinfonico poema su stilemi archetipali nella pura dialettica del negativo
 Questo pezzo che vi mostro tutto quanto costruito su una cellula soltanto che di moda è ritornata
 che s'allarga e si restringe poi prolifera e poi cresce e poi cade e si rialza or si strozza e si deprime
 si riforma e si trasforma si rovescia tutta quanta e poi affoga e rigonfiata
 or soletta or fidanzata in concentriche armonie soffocandosi muor !
 Ecoutez, Ecoutons !

Attacca subito

$\text{♩} = 140$

preciso telegrafico

4^o Τμήμα

(parlato):
- La cellula
innamorata ...

$\text{♩} = 50$

mp *mf*

aria *ord.* $\text{♩} = 46$

— La cellula depressa ...

pp *f* *pp* *mp* *gliss. lento*

— La cellula moderna ...

p *f* *p*

tongue slap

f *p* *mf* *f*

$\text{♩} = 96$

— La cellula isterica : *(ride forte)* — La cellula greca ...

f *(punta-tacco)*

(parlato): 5^o Τμήμα ♩ = 128
 _Amiche, Cari amici,
 beh! si è fatto tardi!
 (inchino) _Adieux!
 (attacca ed esce a passo
 di marcia come all'inizio)



6° Τμήμα



(rientra
rapidamente
per concludere)



Dimitri Nicolau
Roma 6 Marzo 2002

3.4.5. 14 STUDIES AND MELODIES op. 261 (For Sax Soloist - For Saxophone Young Students)

Πρόκειται για το τελευταίο έργο για σαξόφωνο που έχει συνθέσει και εκδώσει (2004) ως τώρα ο Δ. Νικολάου. Αποτελεί δε παραγγελία του σαξοφωνίστα Θ. Σωτηριάδη. Ο χαρακτήρας του έργου δηλώνεται από την αρχή, στον τίτλο του. Είναι δηλαδή γραμμένο για σόλο εκτέλεση ενός σολίστ σαξοφώνου, παράλληλα ωστόσο έχει και διδακτικό περιεχόμενο από το οποίο μπορούν να επωφεληθούν οι μαθητές του οργάνου. Η σημείωση επιπλέον του συνθέτη «σε ελληνικό ύφος» (in greek mood) είναι δηλωτική μιας κατάστασης, της οποίας τα χαρακτηριστικά μπορούν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους και σε ένα ακόμη σύνθεμα του Δ. Νικολάου. Πρόκειται για το έργο Sax-Moments op. 129 (βλ. σχετικά την ανάλυση στο Κεφ. 3.3.1.) του οποίου ο «μεσογειακός χαρακτήρας», κατά τον προσδιορισμό του ίδιου του συνθέτη, παρουσιάζεται μεταξύ άλλων μέσω φράσεων γεμάτων από μελωδικότητα και ταυτόχρονα αποφυγή οιονδήποτε avant-guard τεχνοτροπιών. Ακόμα και οπτικά δε, οι παρτιτούρες αυτών των έργων (Sax-Moments και 14 Studies and Melodies) διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες ως συντηρητικότερες σε ένα σύνολο παραμέτρων και δη ως προς τις εν χρήσει τεχνικές εκτέλεσης. Αξίζει επίσης να αναφερθεί πως οι 14 σπουδές και μελωδίες που περιλαμβάνονται στο βιβλίο ονοματίζονται αντίστοιχα από τον συνθέτη με 14 διαφορετικά γυναικεία ονόματα (Pezoulia, Orlan, Margina, Hatouman, κ.α.).

Η αναφορά των υφολογικών χαρακτηριστικών, της τεχνοτροπίας της σύνθεσης, ή γενικότερα των τεχνικών παραμέτρων για κάθε μία από τις 14 συνθέσεις του Δ. Νικολάου, θα αποτελούσε ένα δομικό ατόπημα της έρευνας με βάση πάντα τις προτάσεις που εμφανίζονται στο Κεφ. 3.2. Κατά συνέπεια, μόνο γενικευμένες τεχνικές παρατηρήσεις μπορούν να συμπεριληφθούν σ' αυτό το τμήμα της εργασίας για το σύνολο του παρόντος έργου. Οι τελευταίες θα περιλαμβάνουν τομείς όπως η χρησιμοποιούμενη έκταση του σαξοφώνου, διάφορες τεχνικές εκτέλεσης, ποικίλες ρυθμικές και μελωδικές παράμετροι, κ.α.

Έκταση: Στο σύνολο των 14 έργων, ο συνθέτης εμφανίζει το τονικό υλικό μόνο των φθόγγων $b - f\#^3$, το οποίο άλλωστε αποτελεί και τη βασική έκταση του σαξοφώνου³⁶⁴. Ενώ στην υπόλοιπη (σόλο) εργογραφία του συνηθίζει να κάνει χρήση υψηλότερων περιοχών, εδώ και πιθανότατα λόγω παιδαγωγικού ενδιαφέροντος του έργου, αποφεύγει να παρουσιάσει φθογγικό υλικό που να ξεπερνά ανοδικά τα προαναφερθέντα όρια.

Τεχνικές εκτέλεσης: Σύμφωνα με την εισαγωγική περίοδο του παρόντος κεφαλαίου, στην οποία καθίσταται σαφές πως η ύπαρξη εξεζητημένων avant-guard τεχνικών δεν αποτέλεσε κύριο μέλημα του δημιουργού εν προκειμένω, ο συνθέτης κάνει χρήση ουσιαστικά μόνο πέντε διαφορετικών τεχνικών³⁶⁵. Πιο συχνός σε εμφάνιση είναι τύπος άρθρωσης³⁶⁶ tongue attack (βλ. έργα 1, 2, 3, 5, 8, 11, 12, 13), ενώ

³⁶⁴ Βλ. σχετικά Κεφ. 2.2.1.

³⁶⁵ Σχετικά με την περιγραφή και προσέγγιση των τεχνικών από την άποψη του τρόπου εκτέλεσης, βλ. Κεφ. 2.3.

³⁶⁶ Μία γενικότερη αναφορά στους τύπους αρθρώσεων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης εδώ, δεν λαμβάνει χώρα καθώς δεν εμφανίζεται κάτι πέρα από τις γνωστές συνθετικές προσεγγίσεις του. Κάτι αντίστοιχο δε, γίνεται και με τα εν χρήσει ηχοχρώματα του παρόντος βιβλίου, για τα οποία επίσης δεν γίνεται κάποια σχετική μνεία.

ακολουθούν και οι υπόλοιποι τεχνικοί παράμετροι όπως slap tongue (7), vibrato (3), portamento³⁶⁷ (10) και percussive sounds (12).

Κλίμακες: Σε γενικές γραμμές η αποτύπωση των κλιμάκων μέσω οπλισμού στα έργα του Δ. Νικολάου δεν αποτελεί ειδοποιό στοιχείο της συνθετικής του έκφρασης. Ωστόσο, σε αρκετές από τις εδώ συνθέσεις εμφανίζεται το τονικό του υλικό, αρχικά τουλάχιστον μέσα από το πλαίσιο μιας κλίμακας. Στην περίπτωση δε του 4^{ου} κομματιού χρησιμοποιούνται 7 υφέσεις στον οπλισμό (μ. 18-25), ενώ κατά αντιστοιχία, στο 7^ο κομμάτι³⁶⁸, παρατηρεί κανείς πως φτάνει στο αντίστοιχο σημείο χρήσης 7 διέσεων (μ. 90-105).

Αλλαγή κλιμάκων: Όπως αυτή ορίζεται και διαγράφεται μέσω του οπλισμού. Το χαρακτηριστικό αυτό κάνει αισθητή την εμφάνιση του και πάλι στα κομμάτια 4 και 7.

Επαναλήψεις: Παρόλο που ο Δ. Νικολάου κάνοντας χρήση της τεχνικής developing variation³⁶⁹ (αναπτυσσόμενη παραλλαγή) προωθεί το υλικό του σε μία συνεχή και εκ νέου εξελικτική διαδικασία, σε έναν αριθμό έργων του, όχι αποκλειστικά σόλο³⁷⁰, παρουσιάζει εμφανή διάθεση αυτούσιας επαναφοράς του ρυθμο-μελωδικού περιεχομένου που έχει ακουστεί νωρίτερα στο έργο. Ως προς αυτό, σχετικά είναι τα κομμάτια 7, 9, 10, 11, 12, 14.

Μέτρο: Από τα ελάχιστα σόλο έργα του συνθέτη στα οποία εμφανίζονται τόσο το μέτρο, όσο και τα μέτρα κατ' επέκταση. Εδώ παρατηρούνται διάφορες ομαδοποιήσεις, όπως 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 – 5/8, 6/8, 7/8, 12/8 – 7/16, 3/16 – καθώς και 2/4 + 1/8.

Ρυθμική αγωγή: Με εξαίρεση τα ελάχιστα έντονης ρυθμικής παρουσίας και χορευτικού χαρακτήρα έργα (5, 7, 12, 14), το πλήθος του βιβλίου συναποτελούν κομμάτια σχετικά αργής ρυθμικής ένδειξης, με πλήθος φράσεων από σύντομες ρυθμικές αξίες, οι οποίες συμπληρώνουν τα μέτρα.

Αλλαγή ρυθμικών ενδείξεων: Χαρακτηριστικό ως προς αυτή τη παράμετρο είναι το 4^ο, 9^ο και 10^ο κομμάτι.

Ασύμμετρα ρυθμικά σχήματα: Το σχήμα 5:3 συγκεκριμένα παρουσιάζεται στο 4^ο κομμάτι, ενώ αντίστοιχα το σχήμα 5:4 εμφανίζεται στο 8^ο κομμάτι. Τέτοιου τύπου ασύμμετρα ρυθμικά δεδομένα παρουσιάζονται συχνά από τον συνθέτη και στα υπόλοιπα έργα του.

Χρήση παραδοσιακών ή χαρακτηριστικών μορφολογικών οργανώσεων: Εδώ θα μπορούσαν να ενταχτούν οι αναφορές του Δ. Νικολάου στη Barcarolla³⁷¹ (4^ο κομμάτι) και στο είδος Strassenmusik (7^ο κομμάτι) αντίστοιχα.

³⁶⁷ Η παρτιτούρα αναφέρει glissando, ωστόσο ο τρόπος χρήσης του γλιστρήματος αυτού ορίζεται γενικά ως portamento (βλ. Κεφ. 2.3.2.4.).

³⁶⁸ Ο αναγνώστης μπορεί λόγω του υπότιτλου του έργου “Eine Kleine Strassenmusik” (Μία Μικρή Μουσική του Δρόμου) να ανατρέξει και στην αναφορά στο έτερο αντίστοιχης υφής έργο του συνθέτη, Strassenmusik n. 19 op. 223 (Κεφ. 3.3.4.).

³⁶⁹ Βλ. Εισαγωγή, Κεφ. 3.1. και κυρίως Κεφ. 4.

³⁷⁰ Ο αναγνώστης μπορεί να εξετάσει, μεταξύ των άλλων χαρακτηριστικών ως προς αυτό τεμαχίων της εργογραφίας, και τα κουαρτέτα του συνθέτη για σαξόφωνο, όπως τα Saxquartet op. 110 n. 3 (Pentaflowers) και Saxquartet op. 128 n. 4 (Pentaflowers).

³⁷¹ Πρόκειται για τραγούδι των γονδολιέρηδων της Βενετίας, το οποίο χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο σε ενόργανες συνθέσεις της Ρομαντικής μουσικής παράδοσης, σε μέτρο 6/8 ή 12/8 (το τελευταίο είναι γνωστό και ως Gondoliera) αντίστοιχα (Raijas 1996: 17).

4. Γενικά γνωρίσματα των έργων για σόλο σαξόφωνο του Δημήτρη Νικολάου

Οι συνθέσεις για σόλο σαξόφωνο του Δ. Νικολάου σηματοδοτούν ουσιαστικά μία δεκαοχτάχρονη σχέση με το αντικείμενο, από το πρώτο έργο, *Modelci's Songs* (1987), έως και το *14 Studies and Melodies* (2004) που ολοκληρώθηκε τελευταίο. Στην πορεία αυτών των ετών, ο συνθέτης αφενός έχει διαφυλάξει ένα μωσαϊκό προσωπικών χαρακτηριστικών στυλ στη γραφή του, αφετέρου έχει επιφέρει και αλλαγές στην αντιμετώπιση του σχετικού ζητήματος. Πιο αναλυτικά, τα στοιχεία που διατηρήθηκαν στο χρόνο εκφράζουν πλέον τις ρίζες της σκέψης του δημιουργού και αποτελούν τα ειδοποιά εκείνα μοντέλα και πρότυπα, που διαχωρίζουν τον Δ. Νικολάου από τους υπόλοιπους συνθέτες. Απ' την άλλη, εξίσου σημαίνοντα ρόλο διαδραματίζει και η ιστορική πορεία του συνθέτη, η οποία φωτίζεται από την εισροή νέων δεδομένων και παράλληλα την κριτική στάση απέναντι στο υπάρχον υλικό του. Πρέπει να καταστεί σαφές πως η ανάπτυξη της δομής του σχετικού κεφαλαίου εδώ, εδράζεται στα χαρακτηριστικά και των δύο προαναφερθέντων καταστάσεων, αναγνωρίζοντας στην πράξη τη βαρύτητα και των δύο.

Αρχικά, παρατηρεί κανείς πως όλες οι συνθέσεις του Δ. Νικολάου για σόλο σαξόφωνο είναι κατόπιν παραγγελίας. Επτά διαφορετικοί εκτελεστές, συγκεκριμένα από σπουδαστές για τις διπλωματικές τους εξετάσεις έως σολίστ για ατομικά ρεσιτάλ ή και για τους μαθητές τους, αποτελούν το σύνολο των μουσικών που προσέγγισαν τον Δ. Νικολάου με αυτό τον τρόπο. Επίσης, μέρος της σχετικής του εργογραφίας παρουσιάζει έναν κάπως αυξημένο αριθμό σελίδων ανά κομμάτι, αναλογιζόμενοι πως πρόκειται για σόλο έργα. Συγκεκριμένα, συνθέσεις όπως *Dissidence* (13 σελίδες), *Modelci's Songs* (11 σελίδες), *Pour le Sax* (9 σελίδες), *Was Ist Los?* (21 σελίδες) και *Strassenmusik* (10 σελίδες) αριθμούν έναν όγκο σελίδων που σε συνδυασμό με τις μουσικές απαιτήσεις του συνθέτη διαμορφώνουν την τελική εικόνα του εκάστοτε έργου. Επιπρόσθετα, ο Δ. Νικολάου δεν χρησιμοποιεί εκτεταμένα ηλεκτρονικά μέσα στην εργογραφία του. Υπάρχει ουσιαστικά ένα έργο του (βλ. *Nocturnal*) που χρησιμοποιεί προηχογραφημένο υλικό σε CD και ο εκτελεστής αποδίδει το κομμάτι σε ένα μικρόφωνο με ρυθμισμένη αντήχηση³⁷². Ολοκληρώνοντας αυτό το τμήμα της παρουσίασης, πρέπει ακόμη να γίνει μνεία στο χρησιμοποιούμενο οργανολόγιο. Δηλαδή, τα οκτώ σόλο έργα γράφτηκαν για σαξόφωνα τύπου σοπρανίνο, άλτο, tenόρο, μπάσο, οποιοδήποτε τύπο σαξοφώνου σε Eb και τέλος οποιοδήποτε τύπο σαξοφώνου γενικά. Παρατηρείται κατ' επέκταση μία σχετική υπεροχή, υπό την έννοια της συχνότερης χρήσης, των σαξοφώνων σε Eb (σοπρανίνο, άλτο, οποιοδήποτε τύπο σαξοφώνου σε Eb, κ.α.)³⁷³.

Επιπλέον στοιχεία που διαμορφώνουν το συνθετικό ύφος του Δ. Νικολάου είναι η χρήση ποικίλων τεχνικών αντίστιξης ως μέσο ανάπτυξης και προώθησης του ηχητικού του υλικού, καθώς και η χρήση ρυθμικών πυραμίδων κατά τα πρότυπα της εξελικτικής ανάπτυξης και του ρυθμικού στοιχείου αντίστοιχα. Ακόμα, η φόρμα στα σχετικά έργα του συνθέτη είναι προσεγμένη με πλήθος εσωτερικών συνδέσεων και αναφορών, που βοηθούν στη συνοχική σχέση κάθε τμήματος και κάθε ιδέας. Χαρακτηριστικός επίσης είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Δ. Νικολάου αντιμετωπίζει τα διαφορετικά υφολογικά μέρη των έργων του. Η ανάπτυξη του υλικού του για παράδειγμα, οι τεχνικές που χρησιμοποιεί καθώς και το συνολικό πλάνο διαφοροποιούνται μεταξύ γρήγορων χορευτικών τμημάτων και άλλων πιο αργών μερών αντίστοιχα. Χαρακτηριστική είναι επιπρόσθετα και η παρουσία ή απουσία του

³⁷² Άλλωστε ο Δ. Νικολάου συνθέτει κατά κύριο λόγο για ακουστικά όργανα και συνδυασμούς τους. Βλ. σχετικά την εργογραφία του συνθέτη στο Παράρτημα, Κεφ. 5.1.

³⁷³ Βλ. και Κεφ. 2.2.2.

μέτρου στα έργα του για σόλο σαξόφωνο. Σε αρκετές συνθέσεις απουσιάζει από την αρχή και ή παραμένει απόν ή ανάλογα εμφανίζεται σε κάποιο τμήμα παρακάτω. Σε άλλες περιπτώσεις δε, η χρήση του παρατηρείται εξ' αρχής, χωρίς να συνεπάγεται απαραίτητα πως δεν αποσύρεται ως ιδέα για να επανακάμψει συχνά με διαφορετικούς αριθμητές και παρονομαστές. Τέτοιου τύπου αλλαγές άλλωστε μπορεί συνεχόμενα να επιφέρει ο συνθέτης ακόμη και σε απόσταση ενός μόνο μέτρου. Ολοκληρώνοντας, ο Δ. Νικολάου χρησιμοποιεί παλιότερα θέματα του σε μεταγενέστερες συνθέσεις του (τόσο στο ίδιο πλαίσιο της εργογραφίας για σόλο σαξόφωνο, όσο και από διαφορετικές συνθετικές του πηγές). Ενίοτε πρόκειται για απλή παράθεση υλικού χωρίς ιδιαίτερη νέα επεξεργασία. Ωστόσο, συχνά επιχειρείται μία εκ νέου προσέγγιση του ζητήματος και το αποτέλεσμα φωτίζει από άλλο δρόμο την αρχική σκέψη του συνθέτη.

Ως προς τη συνοχή στα έργα του Δ. Νικολάου έχει να παρατηρήσει κανείς πως ο συνθέτης εφαρμόζει στη πράξη την τεχνική που πρώτος ο Arnold Schoenberg ονόμασε “developing variation” (αναπτυσσόμενη παραλλαγή)³⁷⁴. Η τεχνική αυτή, που διαπερνά τη μουσική γλώσσα από τον J. S. Bach στον L. von Beethoven και τον J. Brahms³⁷⁵, σχετίζεται με την χρήση και ανάπτυξη του μικρότερου δομικού στοιχείου μιας φράσης, του μοτίβου. Το τελευταίο αποτελεί αφενός «το ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο», αφετέρου «το μεγαλύτερο συνεκτικό παράγοντα» μίας σύνθεσης³⁷⁶. Το μοτίβο λοιπόν μέσω της συνεχούς χρήσης και εμφάνισης του προκαλεί εκ των πραγμάτων ένα αίσθημα μονοτονίας εφόσον δεν υπάρχει διάθεση παραλλαγής. Η τελευταία συνεπάγεται αλλαγή που μπορεί να επέλθει ουσιαστικά μέσα από μία διαδικασία αναπτυσσόμενης παραλλαγής κατά την οποία ένας μικρός αριθμός στοιχείων του μοτίβου (τα λιγότερο σημαντικά κάθε φορά) παραλλάσσονται ενώ τα υπόλοιπα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του διατηρούνται προκειμένου να είναι αναγνωρίσιμο πάντοτε μέσα από τις διάφορες μορφές ανάπτυξης του³⁷⁷. Με αυτό τον τρόπο λοιπόν είναι δομημένα και τα έργα του Δ. Νικολάου³⁷⁸. Ο ίδιος ωστόσο χρησιμοποιεί πιο ποιητικές εκφράσεις για να προσδιορίσει το στυλ αυτό. Συγκεκριμένα αναφέρεται σ' αυτό ως «[...] το υπολανθάνον νήμα που ανελίσσεται και κρατάει γερά και χωρίς διακοπές, την εσωτερική μορφή του μουσικού έργου [...]. Το ονομάσαμε απλά, το κρυφό εσωτερικό μουσικό παραμύθι, [...] η εσωτερική ακουστική-

³⁷⁴ Σε διάφορα συγγράμματα του Arnold Schoenberg μπορεί κανείς να δει τις απόψεις του σχετικά με την αναπτυσσόμενη παραλλαγή και τη χρήση του μοτίβου, ως μέσω για αυτό, αλλά και γενικότερα. Πιο αναλυτικά δε, ο εν λόγω συνθέτης διαπραγματεύεται το ζήτημα στα έργα του *Style & Idea* (και δη στα κείμενα: *A Self Analysis*, 1948 / *My Evolution*, 1949 / *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, 1946 / *Criteria for the Evaluation of Music*, 1946 / *National Music “I”*, 1931 / *Twelve-Tone Composition*, 1923 / *Composition with Twelve Tones “2”*, 1948 / *Linear Counterpoint*, 1931 / *Bach*, 1930), *Models for Beginners in Composition*, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, και *Fundamentals of Musical Composition*. Επιπρόσθετα, μπορεί κανείς να έρθει αντιμέτωπος με τα παραπάνω θέματα και μία εξαιρετική παράθεση απόψεων καθώς και ανάλυση των σκέψεων του Arnold Schoenberg σχετικών με τα προαναφερθέντα ζητήματα, στα κεφάλαια 1^ο και 7^ο αντίστοιχα του αξιόλογου βιβλίου του Frisch, Walter (1984). *Brahms and the Principle of Development Variation*. University of California Press. Επίσης, για ένα σύντομο συσχετισμό αυτού του τρόπου σύνθεσης του Arnold Schoenberg και της επιστήμης της γλωσσολογίας, βλ. και Δεμερτζής 1998: 223-224.

³⁷⁵ Epstein 1987: 17.

³⁷⁶ Όπως αναφέρει ο Arnold Schoenberg στο σύγκραμα του *Fundamentals of Musical Composition*, σελ. 8-9. (Epstein 1987: 207).

³⁷⁷ Σχετικά με την αντιμετώπιση του μοτίβου, βλ. μεταξύ άλλων και Epstein 1987: 208.

³⁷⁸ Πρέπει σε αυτό το σημείο να τονιστεί πως τα έργα του Δ. Νικολάου μπορούν ακόμη να αναλυθούν και να δώσουν εξαιρετικά αποτελέσματα με την τεχνική ανάλυσης των pc sets του Allen Forte, που ο συντάκτης σε μία αρχική προσπάθεια ανάλυσης επιχείρησε να προσεγγίσει. Βλ. μεταξύ των άλλων Forte, Allen (1973). *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press.

μουσική εικόνα που δημιουργείται μέσω μιας μη οπτικής αντίληψης [...]»³⁷⁹. Η αλλού πάλι «...στην ανάπτυξη, τη μορφή και τη δομή διακινδυνεύεται η φαντασία μας, η αληθινή ελευθερία στην έκφραση και την σύνθεση, ο γνήσιος αυθορμητισμός, η βαθειά ένταση που τείνει το νήμα, την κόκκινη κλωστή της Αριάδνης, που συνδέει τη ζωντανή φαντασία του δημιουργού με αυτή του, γεμάτου επιθυμία, ακροατή. Δηλαδή η ανακάλυψη της δημιουργίας της 'εσωτερικής εικόνας' που δεν σχηματίζεται μέσω της όψης των ματιών, εσωτερικής εικόνας μη ονειρικής...»³⁸⁰.

Επιπρόσθετα, ο Δ. Νικολάου «είναι γνώστης του θεατρικού χώρου και αξιοποιεί τη δυνατότητα θεατροποίησης της ερμηνείας, στοιχείο αρκούντως συναρπαστικό για τον ακροατή»³⁸¹. Η διαδικασία αυτή συντελείται με την προβολή και λοιπών μέσων (χορευτικές φιγούρες, κίνηση στο χώρο, ανάγνωση κειμένων, τραγούδι, κ.α.) πέραν του μουσικού ήχου που εξακολουθεί να δεσπόζει λόγω λειτουργικού χαρακτήρα. Με αυτό τον τρόπο, ένα σόλο έργο του Δ. Νικολάου σπάνια είναι μονοφωνικό, με την έννοια πως ακούγεται μονάχα μία ιδέα χωρίς να χαρακτηρίζεται παράλληλα και από έτερες γραμμές.

Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αγγίζουν ένα ευρύ φάσμα μεθόδων και ηχοχρωματικών παραμέτρων. Οι τεχνικές αυτές τίθενται σε διάφορα σημεία των έργων του και με ιδιαίτερα προσεκτική χρήση από την σκοπιά της δυσκολίας που ενδέχεται να ενέχουν οι ίδιες για τον εκτελεστή³⁸². Μία πρώτη παρατήρηση που θα μπορούσε κανείς να κάνει σχετικά με το θέμα είναι πως ο Δ. Νικολάου χαρακτηρίζεται από μία «συντηρητικότητα» στην χρήση όλων αυτών των στοιχείων. Αυτή όμως θα αποτελούσε σε κάθε περίπτωση μία ρηχή και επιφανειακή αντιμετώπιση του ζητήματος. Ο Δ. Νικολάου ουσιαστικά προτείνοντας ορθόδοξους τρόπους χρήσης όλων των σχετικών εφέ και δη με μέτρο και σύνεση, προσδίδει έτσι νόημα στην ίδια τη μουσική γλώσσα και τα χαρακτηριστικά της, όπως είναι η μελωδικότητα, η ρυθμική οργάνωση, η άποψη γύρω από τη φόρμα, κ.α. Τα έργα του δεν αποτελούν κατάλογο σύγχρονων τεχνικών εφέ, αλλά συνθέσεις σύγχρονης μουσικής υφής με άριστη γνώση της τεχνικής και αισθητικής αντιμετώπισης του ήχου συνολικά.

Σε ό, τι έχει να κάνει με τη σχέση του συνθέτη και τη παραδοσιακή μουσική, η φράση του Θωμά Ταμβάκου είναι απόλυτα επιτυχημένη και εκφράζει στον υπέρτατο βαθμό τη διαδραστικότητα που απορρέει μέσα από αυτή. Αναφέρει λοιπόν ο Θ. Ταμβάκος για τον Δ. Νικολάου «*Βαθύτατα λάτρης της ελληνικής παραδοσιακής / λαϊκής μουσικής διαποτίζει το σώμα της μουσικής του με απόηχους από τη μητέρα πατρίδα, με καθαρά προσωπικό (σύγχρονο) τρόπο εναρμονίσεως, άνευ ακολουθήσεως της πρωτογενούς μελωδικής γραμμής, αλλά με τη δημιουργία νέων ρυθμικών σχημάτων συνεχών εναλλαγών και κινήσεων*»³⁸³. Ο Δ. Νικολάου τέλος, πιστεύει κατά βάση στην αναδημιουργία μέσα από τη σχέση του με τη παράδοση, στην οποία αναγνωρίζει

³⁷⁹ Παπαϊωάννου 1998: 128.

³⁸⁰ Ταμβάκος 2005: 51.

³⁸¹ Ταμβάκος 2005: 50.

³⁸² Τα πρώτα του έργα ωστόσο (Modelci's Songs, Pour le Sax) παρουσιάζουν κάποιες χαρακτηριστικές δυσκολίες εκτέλεσης και απαιτούν ερμηνευτές οι οποίοι οφείλουν να βρίσκονται σε πραγματικά ιδιαίτερα καλή σχέση με το σαξόφωνο και την τεχνική του. Σταδιακά δε, χωρίς να μπορεί κανείς να θεωρήσει πως ο τρόπος γραφής του Δ. Νικολάου έγινε 'ευκολότερος', απέκτησε ωστόσο μία πιο ρεαλιστική θεώρηση για τη γραφή στο σαξόφωνο. Χαρακτηριστικά, έργα δεξιοτεχνικά όπως το Dissidence καταδεικνύουν έντονα αυτή του τη τάση.

³⁸³ Ταμβάκος 2005: 50.

παγκόσμια κοινά χαρακτηριστικά όλων των λαών καθώς και μία «βάση συναισθηματικών δεδομένων»³⁸⁴, και όχι τόσο στην εξέλιξη.

Ολοκληρώνοντας, η σύγχρονη μουσική δημιουργία γενικότερα είναι κορεσμένη από σοβαρά και στιβαρά έργα το μήνυμα των οποίων όση αξία και χρησιμότητα και αν έχει, μπορεί πολλές φορές να χάνεται κάτω από το μεγαλείο της συνθετικής σκέψης και τεχνικής. Η παραπάνω θέση έχει διττή χρηστική αξία μέσα στο σύνολο του κειμένου τόσο για τα αληθινά σοβαρά έργα, όσο και για τα σοβαροφανή δημιουργήματα. Ο Δ. Νικολάου ωστόσο, έχοντας κατακτήσει με τη σειρά του τον τρόπο να μετασχηματίζει σε τέχνη τις απόψεις και τα συναισθήματα του και όντας ο ίδιος τεχνικά καταρτισμένος απόλυτα στον τομέα του, εισάγει στα έργα του και το χιούμορ. Αυτή η παράμετρος, η τόσο ξεχασμένη πολλές φορές, αναδιαμορφώνει τα δεδομένα στην οικοδόμηση σχέσεων μεταξύ συνθέτη – ερμηνευτή και συνθέτη – ακροατή, μετατρέποντας τις ομάδες ερμηνείας – αποδοχής της μουσικής σε κοινωνούς του ψυχισμού του δημιουργού. Σε κάθε περίπτωση δε, έχει διαφορά η εκτέλεση ή ακρόαση ενός εξαιρετικού τεχνικά έργου μουσικής, από ένα αντίστοιχου επιπέδου έργο με ενταγμένα όμως στοιχεία και προσωπικά χαρακτηριστικά του ίδιου του συνθέτη. Άλλωστε σ' αυτό το σημαντικότατο επίπεδο της αμεσότητας μεταξύ των εμπλεκόμενων ομάδων (συνθέτης – μουσικός – ακροατής) κάτι αντίστοιχο δεν βλέπουμε να ισχύει και να επιβραβεύεται και στη μουσική ερμηνεία; Εν κατακλείδι, ο Γ. Γ. Παπαιωάννου άλλωστε αναφέρει χαρακτηριστικά πως «...κύριο και πολύτιμο στοιχείο της μουσικής δημιουργίας του (Δ. Νικολάου) είναι το χιούμορ: ανάλαφρο, διακριτικό, αλλά και διονυσιακό. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν καλλιεργείται, με βάθος και συνέχεια, το δραματικό ή τραγικό στοιχείο, και μάλιστα με πολλή έκταση, όπου χρειάζεται...»³⁸⁵.

³⁸⁴ Βλ. ακόμη τις απόψεις που αναπτύσσονται γύρω από την σχέση του συνθέτη Villa – Lobos με την παράδοση: «Η διάκριση είναι πολύ σημαντική. Ο πατριωτισμός στην μουσική και η καπήλευση του, είναι κάτι πολύ επικίνδυνο. Δεν μπορείς να παράγεις μεγάλη και σημαντική μουσική με αυτόν τον τρόπο. Αντ' αυτού θα έχεις προπαγάνδα. Αλλά ο εθνικισμός – η δύναμη της γης, οι γεωγραφικές και εθνογραφικές επιρροές από τις οποίες ένας συνθέτης δεν μπορεί να αποδράσει, τα μουσικά ιδιώματα και το συναίσθημα των ανθρώπων και του περιβάλλοντος – αυτές οι πηγές είναι απολύτως απαραίτητες, κατά τη γνώμη μου, για μια ζωτική και αυθεντική τέχνη[....] Το να κάνεις ένα ετερογενές μείγμα (proïourri) παραδοσιακών μελωδιών και να νομίζεις ότι κατ' αυτόν τον τρόπο έχει δημιουργηθεί μουσική, είναι ανέλπιδο και ανώφελο. Μόνο η φύση και η ανθρωπιά μπορούν να οδηγήσουν έναν καλλιτέχνη στην αλήθεια». (Παράσχου 2006: 107).

³⁸⁵ Ταμβάκος 2005: 50.

5. Παράρτημα

5.1. Γενική εργογραφία³⁸⁶ του Δημήτρη Νικολάου

5.1.1. Όπερα / Όπερα δωματίου / Καντάτα

- 1) **Canti Dalla Resistenza** op. 31. Καντάτα σε εννιά μέρη και έναν επίλογο (λιμπρέτο: Δ. Νικολάου). Το κείμενο βασίζεται σε αποσπάσματα ποιημάτων των Μπρέχτ, Βασιλικού, Παναγούλη και Hikmet), για σοπράνο, μέτζο-σοπράνο, βαρύτονο, δύο αφηγητές και συμφωνική ορχήστρα, 1978.
- 2) **Legione Di Musica** op. 43. Μουσικό σκέρτσο – όπερα δωματίου σε δύο πράξεις (λιμπρέτο: Δ. Νικολάου) για κωμικό μπάσο και ενόργανο σχήμα αποτελούμενο από κλαρινέτο, τρομπέτα και κρουστά, 1982 (Edipan).
- 3) **Il Quadrifoglio** ή **Il Barbiere Sfortunato** op.52. Όπερα-παραμύθι σε δύο πράξεις (λιμπρέτο: Roberto Piumini) για έξι τραγουδιστές, δύο ηθοποιούς, που γνωρίζουν να τραγουδούν, και ορχήστρα δωματίου, 1984-1985.
- 4) **Il Capello Nel Cinghiale** op. 66. Όπερα-παραμύθι σε δέκα σκηνές (λιμπρέτο: Roberto Piumini) για τρεις τραγουδιστές, τέσσερις ηθοποιούς, που γνωρίζουν να τραγουδούν, και ενόργανο σχήμα από έξι μουσικούς, 1986.
- 5) **Madrigale Scenico** op. 93. Λυρική σκηνή με θεατρική δράση (απόσπασμα κειμένου από το έργο L' Amante di Lady Chatterley του D. H. Lawrence) για λυρικό – δραματική σοπράνο και οκτώ εκτελεστές, 1989 (Agenda Ed. Music).
- 6) **Commedia Armonica** op. 99. Καντάτα σε δέκα μέρη (λιμπρέτο: Δ. Νικολάου. Κείμενο βασισμένο στη λαϊκή ιταλική ποίηση του 1400) για μικτή χορωδία και συμφωνική ορχήστρα, 1990.
- 7) **Die Alte** op. 108. Μουσική σάτιρα σε μία πράξη (λιμπρέτο: Δ. Νικολάου) με κωμική σοπράνο και ενόργανο σχήμα από κλαρινέτο, κιθάρα και κλαβιτσέμπαλλο ή πιάνο, 1992.
- 8) **Il Cuoco Prigioniero** op. 123. Όπερα-παραμύθι σε δέκα σκηνές (λιμπρέτο: Roberto Piumini) για επτά τραγουδιστές, έναν ηθοποιό που γνωρίζει να τραγουδά, έναν εικαστικό και ορχήστρα.
- 9) **Opera Audition** op. 227. Λυρική, κωμική σκηνή (λιμπρέτο: Δ. Νικολάου) για μέτζο-σοπράνο.

5.1.2. Ορχηστρικά έργα

- 1) **Fantasia Nel Silenzio** op. 4 για ορχήστρα ή σεξτέτο εγχόρδων, 1965-1966.
- 2) **Schmerzen** op. 9 για μικρή ορχήστρα (αφιερωμένο στη μνήμη του Bruno Maderna), 1974.
- 3) **Symphonie D' Ete** op. 18 για μεγάλη ορχήστρα, 1975.
- 4) **Variazioni** op. 23 για ορχήστρα δωματίου και μαγνητική ταινία (ad libitum), 1976.
- 5) **Serenata** op. 34 n. 3 για ορχήστρα εγχόρδων, 1978-1990.
- 6) **La Melodia Ritrovata** op. 41 για μεγάλη ορχήστρα, 1975-1981 (Edipan).
- 7) **Prima Sinfonia** op. 50 για ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά, 1985³⁸⁷.
- 8) **Seconda Sinfonia** op. 53 για τρομπέτες, έγχορδα και κρουστά, 1982.
- 9) **Terza Sinfonia** op. 54 για κοντράλτο και μικρή ορχήστρα, 1982.
- 10) **Amanti (lovers)** op. 56 για 14 εκτελεστές, 1985 (Edipan).
- 11) **A Rock Time** op. 65 για ορχήστρα, 1986.
- 12) **Quarta Sinfonia** op. 70 για σοπράνο (φωνή) και ορχήστρα σαξοφώνων, 1988³⁸⁸ (Edipan).
- 13) **Concerto** op. 77 για πιάνο, ορχήστρα σαξοφώνων και κρουστά (Edipan).
- 14) **Musique a' Vent** op. 92 για λόγο, χάλκινα, κρουστά και κοντραμπάσο, 1989.
- 15) **Squaremusic** op. 96 για πίκολο κλαρινέτο σε Eb και τζαζ ορχήστρα, 1990.
- 16) **Derby** op. 106 για τζαζ ορχήστρα δωματίου, 1991.
- 17) **Nanourisma** op. 119 για μεσόφωνο και μικρή ορχήστρα, 1993.
- 18) **Four Sax Ballet** op. 121 για κουαρτέτο σαξοφώνων και ορχήστρα εγχόρδων.
- 19) **Archi** op. 124 για ορχήστρα εγχόρδων.
- 20) **Rapsodie En Grec** op. 127 για ορχήστρα σαξοφώνων.
- 21) **Quinta Sinfonia** op. 161 για μεγάλη ορχήστρα, 1999-2003³⁸⁹.

³⁸⁶ Ο κατάλογος της εργογραφίας του Δ. Νικολάου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην σειρά που προτείνεται στην ιστοσελίδα του συνθέτη. Για μία σύντομη ωστόσο παράθεση των σημαντικότερων, κατά την άποψη του Δ. Νικολάου, σταθμών της συνθετικής του σταδιοδρομίας, βλ. Ταμβάκος, Θωμάς (2005). “Δημήτρης Νικολάου”. *Αντίφωνον*, No 8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2005), σελ. 51.

³⁸⁷ Η Α. Συμεωνίδου σημειώνει πως η σύνθεση του έργου έγινε το 1982 (Συμεωνίδου 1995: 292).

³⁸⁸ Κατά τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου καθώς και την Α. Συμεωνίδου το έργο γράφτηκε το 1987 (Παπαϊωάννου 1998: 127).

- 22) **La Chanson D' Ophelie** op. 183 για μέτζο-σοπράνο και ορχήστρα δωματίου (στη μνήμη του Γ. Γ. Παπαιωάννου).
- 23) **Greece** op. 185 για τζαζ ορχήστρα δωματίου (2 άλτο σαξόφωνα, 2 tenόρο σαξόφωνα, 1 βαρύτονο σαξόφωνο, ντραμς σετ, ηλεκτρικό μπάσο και πιάνο).
- 24) **Mystery of a Lady** op. 189 για μέτζο-σοπράνο και ορχήστρα δωματίου (εμπνευσμένο από το έργο Lady Chatterley's Lover).
- 25) **Auch Heute Morgen** op. 233 για σοπράνο (φωνή), βιολοντσέλο “obbligato” και ορχήστρα εγχόρδων.
- 26) **In Diesen Schwierigen Tage** op. 265 για φλάουτα με ράμφος και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 27) **Volti Mediterranei** op. 266 για σόλο βιόλα και ορχήστρα δωματίου.

5.1.3. Κονσέρτα για σολίστ και ορχήστρα

- 1) **Primo Concerto** op. 11 για όμποε και ορχήστρα εγχόρδων, 1975-1976.
- 2) **Secondo Concerto** op. 23 για όμποε και ορχήστρα εγχόρδων, 1977.
- 3) **Concerto** op. 39 για βιολοντσέλο και μικρή ορχήστρα, 1981.
- 4) **Concerto** op. 69 για κιθάρα και ορχήστρα, 1987 (Edipan).
- 5) **Concerto** op. 77 για πιάνο, ορχήστρα σαξοφώνων και κρουστά, 1988 (Edipan).
- 6) **Four Sax Ballet** op. 121 για κουαρτέτο σαξοφώνων και ορχήστρα εγχόρδων.
- 7) **Sehnsuchtkonzert** op. 122 για βιόλα και μεγάλη ορχήστρα, 1996-1997.
- 8) **Saxconcert** op. 132 n. 1 για tenόρο σαξόφωνο και μεγάλη ορχήστρα, 1998.
- 9) **Mandolin Konzert** op. 141 για μαντολίνο και ορχήστρα, 1997 (J. Trekel Musikverlag).
- 10) **E' Altra Storia** op. 146 κονσέρτο για μαντολίνο και ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 11) **Due Ballate** op. 150 για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων.
- 12) **In Summer Days** op. 153 για βιολί, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά.
- 13) **Bassoon Concert** op. 165 για φαγκότο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά.
- 14) **Saxconcert** op. 168 n. 2 για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων.
- 15) **Saxconcert** op. 168 n. 3 για σοπράνο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 16) **Bassoon Concert** op. 180 n. 2 για φαγκότο και ορχήστρα εγχόρδων.
- 17) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα, και κουιντέτο ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 18) **Trio Concertante** op. 197 για κλαρινέτο, τσέλο, πιάνο και ορχήστρα.
- 19) **Trumpet Concert** op. 208 για τρομπέτα σε C και ορχήστρα εγχόρδων.
- 20) **Clarinet Concert** op. 211 για κλαρινέτο σε Bb και ορχήστρα εγχόρδων.
- 21) **Concertino Mediterraneo** op. 213 για μαντολίνο και κουιντέτο εγχόρδων, ή ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 22) **Ballate A 6** op. 219 για μαντολίνο και κουιντέτο εγχόρδων, ή ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 23) **Elegia e Danza** op. 254 για τσέλο και ορχήστρα εγχόρδων.
- 24) **E' Lunga Ancor la Strada** op. 261 για 2 μαντολίνα και ορχήστρα ή κουιντέτο εγχόρδων.
- 25) **Volti Mediterranei** op. 266 για σόλο βιόλα και ορχήστρα δωματίου.
- 26) **Zuki's Dance** για τρομπέτα σε C και ορχήστρα εγχόρδων ή κουιντέτο.
- 27) **Zuki's Dance** για σοπράνο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων ή κουιντέτο.

5.1.4. Φωνητική μουσική

- 1) **Ophelie** op. 10 για σοπράνο και ορχήστρα δωματίου, σε κείμενο του A. Rimbaud, 1974.
- 2) **Beautiful Soup !** op. 12 τραγούδι για το Bis da concerto για όλες τις φωνές και πιάνο, 1977.
- 3) **Itaca** op. 25 για σοπράνο και πιάνο, πάνω σε κείμενο του Κ. Καβάφη, 1975-1976 (Edipan).
- 4) **Itaca** op. 25 για μέτζο-σοπράνο και πιάνο, πάνω σε κείμενο του Κ. Καβάφη, 1975-1976 (Edipan).
- 5) **Itaca** op. 25 για βαρύτονο και πιάνο, πάνω σε κείμενο του Κ. Καβάφη, 1975-1976 (Edipan).
- 6) **Quattro Canti** op. 27 για σοπράνο και πιάνο, πάνω σε κείμενο του J. Laforgue, 1978 (Edipan).
- 7) **Variazioni Fantasia** op. 35 για σοπράνο, κιθάρα, κλαρινέτο, βιολί, βιολοντσέλο και κρουστά, 1978.
- 8) **Tre Canti** op. 71 για σοπράνο, μέτζο-σοπράνο, βαρύτονο και μουσικό σχήμα, πάνω σε κείμενο αρχαίων και σύγχρονων Ελλήνων ποιητών, 1987.
- 9) **Canzoni Da Concerto** op. 72 για μέτζο-σοπράνο με ευκινήσια και κιθάρα, πάνω σε κείμενα των Hikmet, Trasselli, 1987 (Edipan).
- 10) **Mondelki's Songs** op. 75 για σαξοφονίστα που θα παίζει και θα τραγουδά, πάνω σε κείμενο του Δ. Νικολάου, 1987 (Edipan).

³⁸⁹ Ο Τ. Καλογερόπουλος ωστόσο αναφέρει πως η 5^η συμφωνία γράφτηκε το 1997 (Καλογερόπουλος 1998: 358).

- 11) **Madrigale Scenico** op. 93 για λυρικό – δραματική σοπράνο και μουσικό σχήμα οκτώ εκτελεστών, πάνω σε απόσπασμα κειμένου από το έργο L' Amante di Lady Chatterley του D. H. Lawrence, 1989 (Agenda Ed. Music).
- 12) **Songs And Dances** op. 101 για φυσική φωνή ή leggero (ευκίνητη) σοπράνο και τρίο από κιθάρες, πάνω σε διάφορα κείμενα σε φυσική γλώσσα, 1990.
- 13) **Preludes Et Chansons en Grec** op. 104 για μέτζο-σοπράνο και πιάνο, πάνω σε κείμενα του Αλέξη Ζακυθινού, 1990-1992.
- 14) **Nanourisma** op. 119 για μεσόφωνο και ορχήστρα δωματίου, πάνω σε κείμενο του Δ. Νικολάου, 1993.
- 15) **Piccolo Madrigale** op. 119 n. 2 για σοπράνο και κουαρτέτο κλαρινέτων.
- 16) **Piccolo Madrigale** op. 119 n. 3 για σοπράνο και κιθάρα.
- 17) **Piccolo Madrigale** op. 119 n. 4 για σοπράνο και κουαρτέτο σαξοφώνων, 2000.
- 18) **Piccolo Madrigale** op. 119 n. 5 για σοπράνο και πιάνο.
- 19) **Canti (ciclo di Lieder)** op. 126 για μεσόφωνο και πιάνο, πάνω σε ποίηση των Pound, Hikmet, Brentano, Prevert, Γκέτε, Νικολάου, κ.α. σε φυσική γλώσσα, 1995.
- 20) **Zwei Goethe Lieder** op. 138 για φωνή, κλαρινέτο και πιάνο.
- 21) **Zwei Goethe Lieder** op. 138 για σοπράνο κι ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (J. Trekel Musikverlag).
- 22) **Love's Songs** op. 139 (1^ο μέρος) για φωνή και κιθάρα.
- 23) **Three Original Folk Songs** op. 140 για φωνή και πιάνο (Pentaflowers).
- 24) **Cantie Conti** για φωνή, κλαρινέτο σε Eb και πιάνο.
- 25) **Quattro Melodie** op. 142 για φωνή και πιάνο (Pentaflowers).
- 26) **Songs** op. 144 nn. 1,2,3,4 για φωνή και κιθάρα.
- 27) **Stage Songs** συλλογή για ηθοποιούς που γνωρίζουν να τραγουδούν και πιάνο.
- 28) **Futurmusic** (θεατρική συλλογή τραγουδιών) για τραγουδιστή – ηθοποιό και πιάνο.
- 29) **Ode** op. 170 για χορωδία δωματίου και κρουστά (Mnemes).
- 30) **La Chanson D' Ophelie** op. 183 για μέτζο-σοπράνο και ορχήστρα δωματίου (στη μνήμη του Γ. Γ. Παπαιωάννου).
- 31) **Songs** για φωνή και πιάνο.
- 32) **Canti per Ada** για φωνή και πιάνο ή κιθάρα.
- 33) **Mystery of a Lady** op. 189 για μέτζο-σοπράνο και ορχήστρα δωματίου (εμπνευσμένο από το έργο Lady Chatterley's Lover).
- 34) **Sikilos** για μεσόφωνο και πιάνο (Mnemes).
- 35) **Piccola Cantata** op. 214 για φωνή, όμποε και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 36) **Novalis Lied** op. 216 για φωνή και πιάνο.
- 37) **Opera Audition** op. 227. Λυρική, κωμική σκηνή (λιμπρέτο: Δ. Νικολάου) για μέτζο-σοπράνο.
- 38) **Mirolói** (από το έργο “Canti dalla Resistenza” op. 31) για σόλο μέτζο-σοπράνο.
- 39) **Auch Heute Morgen** op. 233 για σοπράνο, βιολοντσέλο και ορχήστρα εγχόρδων.
- 40) **Canti D' Amore** op. 234 για σοπράνο και σεξτέτο εγχόρδων ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 41) **A George Sand** op. 249. Φαντασία για βιολί, τσέλο, πιάνο και ομιλητή (κατά βούληση).
- 42) **Canti D' Attesa** op. 251 για σοπράνο φωνή και βιολοντσέλο, σε ποίηση Lorenzo Cremaschi.
- 43) **Opus 255** (αφιερωμένο στο σχήμα μουσικής Kelados Ensemble) για μέτζο-σοπράνο, όμποε, τσέλο και πιάνο.

5.1.5. Strassenmusik (μουσική του δρόμου)

- 1) **Strassenmusik** (Serenata) για φλάουτο, όμποε, κουαρτέτο εγχόρδων και τσέμπαλο ή πιάνο, 1976.
- 2) **Strassenmusik** op. 51 nn. 1,2,3,4 για σόλο όμποε, 1978.
- 3) **Strassenmusik** op. 51 n. 4 για σολίστ βιόλας εφοδιασμένο με grancassa και hit-hat, 1978.
- 4) **Strassenmusik** op. 51 n. 5 για σόλο βιολί «σε δρόμο με χαλίκι πέτρες και ρεβίθια»³⁹⁰, 1979.
- 5) **Strassenmusik** op. 51 n. 6 για βιόλα, βιολοντσέλο και σφυρίχτρα διαιτητή, 1982.
- 6) **Strassenmusik** op. 51 n. 7 για δύο σαξόφωνα (σε Bb ή Eb) (Edipan).
- 7) **Strassenmusik** op. 51 n. 8 για άλλο σαξόφωνο και κρουστά, 1989.
- 8) **Strassenmusik** op. 51 n. 9 για σολίστα κλαρινέτου, 1990 (Edipan).
- 9) **Strassenmusik** op. 111 n. 10 για κλαρινέτο, τρομπέτα και βιόλα, 1991.
- 10) **Strassenmusik** op. 114³⁹¹ n. 11 για φλάουτο και κρουστά, 1992.
- 11) **Strassenmusik** op. 157 n. 12 για σαξόφωνο και φαγκότο (Materiali Sonori).
- 12) **Strassenmusik** op. 160 n. 13 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (Vogt & Fritz Musikverlag).

³⁹⁰ Η μετάφραση του τίτλου ανήκει στην Α. Συμεωνίδου (Συμεωνίδου 1995: 293).

³⁹¹ Η Α. Συμεωνίδου ωστόσο, το κατατάσσει ως op. 115 (Συμεωνίδου 1995: 293).

- 13) **Strassenmusik** op. 186 n. 14 (Spring Song) για φαγκότο και τσέλο.
- 14) **Strassenmusik** op. 176 n. 15 για κλαρινέτο και τσέλο.
- 15) **Strassenmusik** op. 210 n. 16 για βιόλα και τσέλο.
- 16) **Strassenmusik** op. 212 n. 17 για φλάουτο και τσέλο.
- 17) **Strassenmusik** op. 215 n. 18 για μαντολίνο και μάντολα.
- 18) **Strassenmusik** op. 223 n. 19 για σοπρανίνο σαξόφωνο, 2002.
- 19) **Strassenmusik** op. 235 n. 20 για κουιντέτο χάλκινων πνευστών.
- 20) **Strassenmusik** op. 243 n. 21 για σαξόφωνο, κιθάρα, συνθεσάιζερ και κρουστά.
- 21) **Strassenmusik** op. 248 n. 22 για δύο βιολιά.
- 22) **Strassenmusik** op. 259 n. 23 για βιολί και τρομπέτα.

5.1.6. Σόλο

- 1) **Trois Pieces Fasiles** op. 3 για σόλο όμποε, 1959.
- 2) **L' Oboe S' Amuse** op. 16 για σόλο όμποε και μαγνητική ταινία (κατά βούληση), 1971.
- 3) **Joux – Joux Et Le Piano** op. 18 για πιάνο και κουρδιστό παιχνίδι.
- 4) **Adagio** op. 20 n. 2 για σόλο βιολί, 1976.
- 5) **Musique** op. 20 n. 3 για σόλο βιολί, 1976.
- 6) **Aria II** op. 22 για σόλο βιολοντσέλο, 1976 (Edipan).
- 7) **Self – Service** op. 29 για σόλο βιολί και μαγνητική ταινία (κατά βούληση), 1976.
- 8) **Album** op. 36 nn. 1 – 6 για κιθάρα, 1978-1984.
- 9) **Sonatina in C** op. 37 για πιάνο, 1980.
- 10) **Pentaechos** op. 47 για σόλο όμποε, 1981.
- 11) **Strassenmusik** op. 51 n. 9 για σολίστα κλαρινέτου, 1990 (Edipan).
- 12) **Cantabile** op. 57³⁹² για σόλο κιθάρα, 1985 (Edipan).
- 13) **In Singing And Complaint** (... nel canto e nel lamento) op. 62 για σόλο βιόλα, 1986 (Edipan).
- 14) **Ariette** op. 73 nn. 1-3 για σόλο τρομπέτα, 1987-1989.
- 15) **Modelci's Songs** op. 75. Μουσικό σκέρτσο για έναν εκτελεστή σαξοφώνου που γνωρίζει να τραγουδά (κείμενο: Δ. Νικολάου), 1987.
- 16) **Sonatina** op. 83 για νέο πιανίστα, 1988 (Edipan).
- 17) **Fantasia** op. 91 για σόλο πιάνο, 1989.
- 18) **Pour le Sax** op. 107 για σολίστ σαξοφώνου (τενόρο), εφοδιασμένο με grancassa και hit-hat, 1991.
- 19) **Sonatine** op. 120 για σόλο κιθάρα.
- 20) **Sax – Moments** op. 129 για σόλο σαξόφωνο, 1998 (Mnemes).
- 21) **Rhythmic** op. 137 για πιάνο.
- 22) **Single With Variations** op. 152 για σόλο βιόλα (Mnemes).
- 23) **Single With Variations** op. 152 (σονάτα) για σόλο τσέλο (Mnemes).
- 24) **Jacoland Music** op. 154 n. 2 για σόλο ακορντεόν.
- 25) **Dante Suite** op. 156 για σόλο κιθάρα.
- 26) **A Lorenzo B.** για σόλο μάντολα.
- 27) **Sonata** op. 167 για σόλο πιάνο.
- 28) **Was Ist Los ?** op. 179 (sonata) για σόλο άλτο σαξόφωνο, 1999.
- 29) **Appassionato** op. 188 (sonata) για σόλο κοντραμπάσο.
- 30) **Novellette** op. 191 για σόλο κιθάρα.
- 31) **Mandolin Sonata** op. 198 για σόλο μαντολίνο (Mnemes).
- 32) **Walk Music** για σόλο κλαρινέτο (Mnemes).
- 33) **Strassenmusik** op. 223 n. 19 για σοπρανίνο σαξόφωνο, 2002.
- 34) **Solo Violin Sonata** op. 228 για σόλο βιολί.
- 35) **Solo Piano Pieces** op. 237 (Dance in greek, Tatja, Sweet dance, Interludio, Fengàri, Siciliana, Intermezzo, Silenzi sonori, Zuki's dance, κ.α.).
- 36) **Nocturnal** op. 238 για σόλο μπάσο σαξόφωνο και CD, 2003.
- 37) **Nocturnal** op. 238 για σόλο άλτο σαξόφωνο και CD, 2003.
- 38) **Nocturnal** op. 238 για σόλο μπάσο κλαρινέτο και CD, 2003.
- 39) **Dissidence** op. 240 για σόλο άλτο σαξόφωνο, 2003.
- 40) **Kotanko** op. 241 για σόλο μαρίμπα και κρουστά.
- 41) **Curve Linee Silenzi Nel Sonno Della Ragione** op. 244 για σόλο πιάνο.
- 42) **A Perrassi Il Giovane** op. 245 για σόλο κιθάρα.

³⁹² Η Α. Συμεωνίδου κατατάσσει το έργο ως op. 58 (Συμεωνίδου 1995: 294).

- 43) **Oson ZhsFainou** op. 253 για σόλο κιθάρα.
 44) **7 Fantasic** op. 256 για σόλο μαντολίνο.
 45) **Music From Received Letters** op. 257 για σόλο τρομπέτα.
 46) **14 Studies And Melodies** op. 261 για νεαρούς μαθητές σαξοφώνου, 2004.

5.1.7. Ντούο

- 1) **Sonatina Breve** op. 2 για βιολοντσέλο και πιάνο.
 2) **Quattro Danze** op. 8 για φλάουτο και πιάνο, 1965-1968 (Edipan).
 3) **Serenata** op. 20 για βιολί και πιάνο, 1976 (Pentaflowers).
 4) **Duo** op. 42 για όμποε και κιθάρα, 1980.
 5) **Pentaechos** op. 47 για όμποε και βιολοντσέλο, 1981 (Edipan).
 6) **Strassenmusik** op. 51 n. 8 για άλτο σαξόφωνο και κρουστά.
 7) **Tre Giochi** op. 58 για φλάουτο και κιθάρα, 1985 (Edipan).
 8) **Rendez – Vous** op. 59 για βιολοντσέλο και πιάνο, 1985 (Edipan).
 9) **Duo Concertante** op. 67 για δύο κιθάρες, 1986 (Edipan).
 10) **Sonata Marina** op. 74 για κόρνο και πιάνο, 1987 (Edipan).
 11) **Reponses a l' avant-garde schizophrene** op. 76 (sonata) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, 1987-1988 (Edipan).
 12) **Hydraulos** op. 79 για φλάουτο και εκκλησιαστικό όργανο, 1987 (Edipan).
 13) **Alla Morte Del Padre** op. 81 για κοντραμπάσο και πιάνο, 1988 (Edipan).
 14) **Pathopoioia** op. 86 για τρομπέτα και κρουστά, 1988 (Edipan).
 15) **Sonata** op. 87 για τρομπέτα και πιάνο, 1988 (Edipan).
 16) **Divertimento** op. 98 για πίκολο κλαρινέτο σε Eb και πιάνο, 1990 (Edipan).
 17) **Sonata** op. 100 (από το op. 1, 1959) για μαντολίνο και πιάνο, 1959-1996 (Vogt & Fritz Musikverlag).
 18) **Piano – Sax – Music** op. 103 για σαξόφωνο σε Eb και πιάνο, 1991.
 19) **Fantasia** op. 109 για μαντολίνο και κιθάρα, 1992 (Vogt & Fritz Musikverlag).
 20) **Strassenmusik** op. 114³⁹³ n. 11 για φλάουτο και κρουστά, 1992.
 21) **Diphonia** op. 116 για μπάσο κλαρινέτο και άρπα, 1993.
 22) **Sonata a Due** op. 117 για ντραμς σερ και πιάνο, 1993.
 23) **La Bella Greca** op. 130 για κιθάρα και φλάουτο.
 24) **Sonata** op. 131 για τρομπέτα και πιάνο (και live ηλεκτρονικά μέσα).
 25) **Cellosonata** op. 133 για βιολοντσέλο και πιάνο.
 26) **Jacoland Music** op. 134 n. 1 για δύο φουσαρμόνικες.
 27) **Sonata “la breve”** op. 136 για κλαρινέτο (επίσης και για μπάσο κλαρινέτο) και πιάνο (Pentaflowers).
 28) **Two Original Greek Dances** op. 143 για σαξόφωνο (Eb ή Bb) και πιάνο.
 29) **Coefore** (Χοηφόρες) op. 147 για φλάουτο και τσέλο.
 30) **Espressivo and Danse** op. 148 για βιολί και άρπα.
 31) **A Nocturnal Love’s Tale** op. 149 για μαντολίνο και άρπα.
 32) **Deuxieme Sonate** op. 162 για σοπράνο σαξόφωνο και πιάνο.
 33) **Bis for Two** για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, 1998.
 34) **Saro’ Breve** op. 169 για άλτο σαξόφωνο και κοντραμπάσο (Pentaflowers).
 35) **Sonata** op. 171 για όμποε και πιάνο.
 36) **Third Sonata** op. 175 για σοπράνο σαξόφωνο και πιάνο.
 37) **Strassenmusik** op. 176 n. 15 για κλαρινέτο και τσέλο.
 38) **Amorosi Conversari** op. 178 (σονάτα) για άρπα και κοντραμπάσο.
 39) **Bassoon Sonata** op. 182 για φαγκότο και πιάνο.
 40) **10 Duos** op. 184 για δύο φαγκότα (Mnemes).
 41) **10 Duos** op. 184 για δύο σαξόφωνα, 2005 (Mnemes).
 42) **Spring Song** op. 186 (Strassenmusik n. 14) για φαγκότο και τσέλο.
 43) **Violin Sonata** op. 187 για βιολί και πιάνο.
 44) **Two Dances In Greek Mood** op. 194 για τρομπέτα και πιάνο.
 45) **Trumpet Sonata** op. 196 n. 2 για τρομπέτα σε Bb και πιάνο.
 46) **Grottapinta** op. 200 για σοπράνο σαξόφωνο και κιθάρα (Mnemes).
 47) **Grottapinta** op. 200 για φλάουτο και κιθάρα (Mnemes).
 48) **Grottapinta** op. 200 για βιολί και κιθάρα (Mnemes).

³⁹³ Βλ. υποσημείωση 391.

- 49) **Sarpax Music** op. 202 για τενόρο σαξόφωνο και άρπα.
- 50) **Fourth Sax Sonata** op. 205 για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.
- 51) **Fifth Sax Sonata** op. 206 για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.
- 52) **Three Sax Music Moments** op. 207 (Habanera, Siciliana, Dim dance) άλτο σαξόφωνο και πιάνο (Mnemes).
- 53) **Strassenmusik** op. 215 n. 18 για μαντολίνο και μάντολα.
- 54) **Anaki Music** op. 220 για ακορντεόν και πιάνο.
- 55) **Music for Mnemes** op. 226 για φλάουτο και τσέλο (Mnemes).
- 56) **Gradiva's Gait** op. 229 για μπάσο φλάουτο με ράμφορ και πιάνο.
- 57) **Sonata Misteriosa** op. 230 για τρομπέτα σε C και εκκλησιαστικό όργανο.
- 58) **Suite D' Automne** op. 232 για κιθάρα και πιάνο.
- 59) **Easy Sax Dances** op. 236 (Innamorata, Magòja, Greca, La Bontà, Tragos Dance) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, 1997-2001.
- 60) **Sixth Sax Sonata** (Reponses a l' avant-garde schizophrene) op. 239 για μπάσο σαξόφωνο (επίσης για άλτο και βαρύτονο σαξόφωνο) και πιάνο, 2003.
- 61) **Tempo & Tempo** op. 242 για όμποε και μαρίμπα (και κρουστά).
- 62) **Tempo & Tempo** op. 242 για σοπράνο σαξόφωνο και μαρίμπα (και κρουστά).
- 63) **It Was Impossible** op. 246 για μαντολίνο και τρομπόνι.
- 64) **Strassenmusik** op. 248 n. 22 για δύο βιολιά.
- 65) **Canti D' Attesa** op. 251 για σοπράνο (φωνή) και τσέλο, πάνω σε ποίηση του Lorenzo Cremaschi.
- 66) **Viola Sonata** op. 252 για βιόλα και άρπα.
- 67) **Elegia e Danza** op. 254 για βιολοντσέλο και πιάνο (επίσης για τσέλο και ορχήστρα εγχόρδων).
- 68) **Strassenmusik** op. 259 n. 23 για βιολί και τρομπέτα.
- 69) **Quel Modo Di Prendersi Per Mano** op. 264 (Seventh Sax Sonata) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.
- 70) **Two Dances** op. 267 για μαντολίνο και κιθάρα.
- 71) **Greca** για όμποε και πιάνο.
- 72) **Magòia** για όμποε και πιάνο.
- 73) **Zuki's dance** για όμποε και πιάνο.
- 74) **Zuki's dance** για τρομπέτα σε C και πιάνο.
- 75) **Zuki's dance** για βιολί και πιάνο.
- 76) **Kagliòpi** για τρομπέτα σε Bb και πιάνο (Pentaflowers).
- 77) **11 September Day, a small tribute** για τρομπέτα σε Bb και πιάνο.
- 78) **An other Sea** για βιολί και πιάνο.
- 79) **A' la grec** για βιολί και πιάνο.

5.1.8. Τρίο

- 1) **Trio** op. 32 για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, 1978.
- 2) **Trio** op. 46 (Trio per Paola) για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλο, 1979.
- 3) **Trio** op. 49 n. 2 (Il Greco) για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, 1981.
- 4) **Trio** op. 55 (Canti dal Mare) για δύο βιολιά και βιόλα, 1984 (Edipan).
- 5) **Nel Sogno Una Rosa** op. 57 για άλτο σαξόφωνο, βαρύτονο σαξόφωνο και πιάνο, 1985 (Edipan).
- 6) **Separazioni** op. 64 για φλάουτο, βιόλα και κιθάρα, 1986.
- 7) **Momenti Musicali** op. 78 για φλάουτο, βιολί και πιάνο. Επίσης, προτείνονται και άλλοι οργανικοί συνδυασμοί όπως: a) φλάουτο, βιολοντσέλο και πιάνο, b) σοπράνο σαξόφωνο, βιολί και πιάνο, c) σοπράνο σαξόφωνο, βιολοντσέλο και πιάνο, 1987 (Edipan).
- 8) **Alla Donna Di Fondo** op. 80 για φλάουτο, σαξόφωνο και πιάνο, 1987 (Edipan).
- 9) **La Casa Nuova** op. 82 για σοπράνο σαξόφωνο, άλτο σαξόφωνο και βαρύτονο σαξόφωνο, 1988 (Edipan).
- 10) **Charmand** op. 95 για κιθάρα, άρπα και μαντολίνο, 1990 (Edipan).
- 11) **Brass Trio** op. 118 για τρομπέτα, κόρνο και τρομπόνι.
- 12) **Zwei Goethe Lieder** op. 138 για φωνή, κλαρινέτο και πιάνο.
- 13) **Trio Serenade** op. 158 για κλαρινέτο, βιολοντσέλο και πιάνο (Mnemes).
- 14) **Trio Serenade** op. 158 για κλαρινέτο, βιολί και πιάνο (Mnemes).
- 15) **Trio Sonata** op. 163 για τενόρο σαξόφωνο, βιόλα και πιάνο.
- 16) **Trio Sonata** op. 163 για άλτο σαξόφωνο (επίσης και για σοπράνο σαξόφωνο), βιολί και πιάνο.
- 17) **Ai Piedi Del Gigante** op. 172 για άλτο σαξόφωνο, κοντραμπάσο και πιάνο.
- 18) **Ai Piedi Del Gigante** op. 172 για άλτο σαξόφωνο, τσέλο και πιάνο.
- 19) **Greece** op. 185 για κλαρινέτο, τσέλο και πιάνο (Mnemes).
- 20) **Three Dances** op. 190 για τρεις κιθάρες (Mnemes).

- 21) **Trio Suite** op. 203 για δύο βιολιά και πιάνο.
- 22) **Dance Suite** op. 218 για φλάουτο, όμποε και μπάσο κλαρινέτο.
- 23) **Bayan Music** op. 221 για τρίο μπαγιάν.
- 24) **Trio** op. 222 (“La belle ete la bête”) για μαντολίνο, μάντολα και κιθάρα (Vogt & Fritz Musikverlag).
- 25) **Trio Mediterraneo** op. 231 για φλάουτο, βιολί και τσέλο (Mnemes).
- 26) **A George Sand** op. 249 (φαντασία) για βιολί, τσέλο, πιάνο και αφηγητή (κατά βούληση).
- 27) **ISC Suita** op. 250 (φαντασία) για banduria, κιθάρα και άρπα.
- 28) **Trias** op. 262 για φλάουτο, κλαρινέτο και φαγκότο.
- 29) **Trois Portraits** op. 263 για δύο μαντολίνα και μάντολα.
- 30) **Zuki’s Dance** για κλαρινέτο, τσέλο και πιάνο.

5.1.9. Κουαρτέτα

- 1) **Quarteto** op. 5 n. 1 για έγχορδα, 1966-1971.
- 2) **Quarteto** op. 7 n. 2 για μεσόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων, πάνω σε κείμενο του Γκέτε, 1967-1975 (Mnemes).
- 3) **Quarteto** “Volkquartet” op. 21 n. 3 για έγχορδα, 1978³⁹⁴ (Pentaflowers).
- 4) **Quarteto** “degli Amori” op. 26 n. 5 για έγχορδα (Mnemes)³⁹⁵.
- 5) **Quarteto** “delle Campanelle” op. 28 n. 6 για έγχορδα, 1978 (Edipan).
- 6) **Saxquartet** op. 34 n. 2, 1987 (Mnemes).
- 7) **Quarteto** “Serenata” op. 34 n. 4 για έγχορδα, 1978 (Mnemes).
- 8) **Quarteto** “degli affetti” op. 45 n. 7 για έγχορδα, 1979 (Edipan).
- 9) **Quarteto** “delle discordanze” op. 48 n. 8 για έγχορδα, 1979.
- 10) **Saxquartet** op. 61 n. 1, 1986 (Edipan).
- 11) **Quarteto** “... una altra storia” op. 84 n. 9 για έγχορδα, 1989.
- 12) **Rug Maur Short Music** op. 89 για τρίο τρομπέτας και κρουστά, 1989 (Edipan).
- 13) **Peran** op. 105 για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί και βιολοντσέλο, 1991.
- 14) **Saxquartet** op. 110 n. 3, 1991 (Pentaflowers)³⁹⁶.
- 15) **Euthymia** op. 112 για φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο και κόρνο.
- 16) **Saxquartet** op. 128 n. 4, 1995 (Pentaflowers).
- 17) **Quarteto** “... a day, when we will have the time” op. 195 n. 10 για έγχορδα (αφιερωμένο στον Στ. Βασιλειάδη).
- 18) **Dances Des Flutes** op. 136 n. 2 για κουαρτέτο από φλάουτα.
- 19) **Passaggio** op. 145 για κουαρτέτο εγχόρδων.
- 20) **Four Sax Dances** op. 164 για κουαρτέτο σαξοφώνων, 1998 (Pentaflowers).
- 21) **Sotto La Fonte Gialla** op. 201 για βιολί, κλαρινέτο, τσέλο και πιάνο (Mnemes).
- 22) **Suite D’ Ete** op. 204 για βιολί, βιόλα, τσέλο και πιάνο.
- 23) **Strassenmusik** op. 243 n. 21 για σαξόφωνο, κιθάρα, συνθεσάιζερ και κρουστά.
- 24) **Fugue in C of Dog** op. 258 (έργο αφιερωμένο στο Aurelia Saxophone Quartet) για κουαρτέτο σαξοφώνων, 2004.
- 25) **Opus 255** (αφιερωμένο στο σχήμα μουσικής Kelados Ensemble) για μέτζο-σοπράνο, όμποε, τσέλο και πιάνο.
- 26) **Rasoi e Pettini** (φαντασία, πάνω στο θέμα “Barbriere”) για κουαρτέτο εγχόρδων.
- 27) **Zuki’s Dance** για βιολί, κλαρινέτο, τσέλο και πιάνο.

5.1.10. Κουιντέτα

- 1) **Quintetto** op. 40 για σόλο κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων, 1979 (Mnemes).
- 2) **Quintetto** op. 44 “delle Canzoni” για κουιντέτο πνευστών, 1979-1980 (Edipan).
- 3) **Note e Giorno** op. 63 για κουιντέτο πνευστών, 1986 (Edipan).
- 4) **Secondo Quintetto** op. 88 για πνευστά, 1988 (Mnemes).
- 5) **Gardenmusic** op. 94 για φλάουτο, κλαρινέτο, σαξόφωνο (άλτο ή τενόρο), πιάνο και κοντραμπάσο, 1990.

³⁹⁴ Η Α. Συμεωνίδου σημειώνει 1976-1977 (Συμεωνίδου 1995: 292).

³⁹⁵ Το έργο αυτό αναφέρεται από την Α. Συμεωνίδου ως Κουαρτέτο εγχόρδων, έργο 45 αρ. 5 «Οι τρεις αδελφές», 1977-1979 (Συμεωνίδου 1995: 292).

³⁹⁶ Το έργο αυτό αναφέρεται από την Α. Συμεωνίδου ως «Κουαρτέτο του Όντι» (Συμεωνίδου 1995: 293).

- 6) **Mediterranean Bridge** op. 155 για όμποε, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα και κοντραμπάσο.
- 7) **Aus Griechenland** op. 159 για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (Mnemes).
- 8) **Five** op. 174 για κουιντέτο ή ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 9) **Dance Suite** op. 218 για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, τενόρο σαξόφωνο και μπάσο κλαρινέτο.
- 10) **Strassenmusik** op. 235 n. 20 για κουιντέτο χάλκινων πνευστών.
- 11) **Suite Su Tempi D' Oggi** op. 247 για σαξόφωνο (σοπράνο κι άλτο) και κουαρτέτο εγχόρδων.
- 12) **Zuki's Dance** για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων.

5.1.11. Σεξτέτα – Σεπτέτα - Οκτέτα

- 1) **Fantasia Nel Silenzio** op. 4 για σεξτέτο ή ορχήστρα εγχόρδων, 1965-1966.
- 2) **Memorie Di Un Giorno Felice** op. 17 για σύνολο οργάνων, 1975.
- 3) **Strassenmusik** (Serenata) για φλάουτο, όμποε, κουαρτέτο εγχόρδων και τσέμπαλο ή πιάνο, 1976.
- 4) **Amanti** op. 56 (Lovers) για φλάουτο, όμποε, 2 κλαρινέτα, κόρνο, τρομπέτα, πιάνο, 2 κρουστούς, 2 βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο και κοντραμπάσο, 1985 (Edipan).
- 5) **Nostos** op. 60 για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, πιάνο και κρουστά, 1986 (Edipan).
- 6) **Partita** op. 85 για σόλο τρομπέτα και 9 πνευστά, 1988-1989 (Edipan).
- 7) **Orient – Express** op. 90 για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιολοντσέλο, και 2 κιθαρίστες, απ' τους οποίους ο ένας πρέπει να παίζει μαντολίνο, 1989-1990 (Edipan).
- 8) **Gran Partita** op. 113 για κουιντέτο πνευστών και ορχήστρα εγχόρδων, 1992.
- 9) **Dances For Winds And Brass** op. 115 για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, 2 φαγκότα, κόρνο, 2 τρομπέτες και 2 τρομπόνια, 1993
- 10) **Ialsaxmusic** op. 177 για επτά εκτελεστές πολλαπλών οργάνων (σοπράνο σαξόφωνο, άλτο σαξόφωνο, τενόρο σαξόφωνο, βαρύτονο σαξόφωνο, πίκολο, φλάουτο, άλτο φλάουτο, κλαρινέτο, κρουστά) (Pentaflowers).
- 11) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων.
- 12) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα και κουιντέτο εγχόρδων ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 13) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 14) **Greece** op. 185 για 5 κλαρινέτα και ντραμς σετ.
- 15) **Suite In Greek** op. 199 για σύνολο χάλκινων πνευστών (4 τρομπέτες, κόρνο, 4 τρομπόνια, τούμπα).
- 16) **Concertino Mediterraneo** op. 213 για σόλο μαντολίνο και κουιντέτο ή ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 17) **Keratea** op. 217 για μαρίμπα και σύνολο κρουστών (συνολικά 7 εκτελεστές) (Mnemes).
- 18) **Ballate A 6** op. 219 για μαντολίνο και κουιντέτο ή ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 19) **Auch Heute Morgen** op. 233 για σοπράνο (φωνή), μαντολίνο “obbligato” και κουιντέτο ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 20) **Canti D' Amore** op. 234 για σοπράνο (φωνή) και σεξτέτο ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 21) **E' Lunga Ancor La Strada** op. 261 για 2 μαντολίνα και κουιντέτο εγχόρδων.
- 22) **Dentro Le Parole** op. 268 για φλάουτο, βιολί, 2 μαντολίνα, μάντολα, κιθάρα, μπάσο κιθάρα και κοντραμπάσο.
- 23) **Zuki' s Dance** για σοπράνο σαξόφωνο και κουιντέτο εγχόρδων.
- 24) **Zuki' s Dance** για τρομπέτα σε C και κουιντέτο εγχόρδων.

5.1.12. Μουσική για νυκτά έγχορδα

- 1) **Quintetto** op. 40 για σόλο κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων (Mnemes).
- 2) **La Belle Et La Bete** op. 68 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων, 1986 (Vogt & Fritz Musikverlag).
- 3) **Charmand** op. 95 για κιθάρα, άρπα και μαντολίνο, 1991 (Edipan).
- 4) **Nyctes** op. 97 για βιόλα *Concertante*, φλάουτο, κλαρινέτο, άρπα, κρουστά και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων, 1990 (J. Trekel Musikverlag).
- 5) **Sonata** op. 100 (από το op. 1, 1959) για μαντολίνο και πιάνο (Vogt & Fritz Musikverlag).
- 6) **In Memoriam** op. 102 “a S. Behrend” για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων, 1991 (J. Trekel Musikverlag).
- 7) **Preludes Et Chansons en Grec** op. 104 για μέτζο-σοπράνο και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 8) **Fantasia** op. 109 για μαντολίνο και κιθάρα, 1992 (Vogt & Fritz Musikverlag).
- 9) **Dances And Melodies** op. 125 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (J. Trekel Musikverlag).
- 10) **Zwei Goethe Lieder** op. 138 για σοπράνο και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (J. Trekel Musikverlag).
- 11) **Mandolin Konzert** op. 141 για μαντολίνο και ορχήστρα, 1997 (J. Trekel Musikverlag).

- 12) **E' Altra Storia** op. 146 κονσέρτο για μαντολίνο και ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 13) **A Nocturnal Love's Tale** op. 149 για μαντολίνο και άρπα.
- 14) **Simple Suite** op. 151 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (J. Trekel Musikverlag).
- 15) **Strassenmusik** op. 160 n. 13 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (Vogt & Fritz Musikverlag).
- 16) **Five** op. 174 για κουνιτέτο ή ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 17) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων.
- 18) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα και κουνιτέτο εγχόρδων ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 19) **Zwei Geschichten** op. 181 για μαντολίνο, κιθάρα και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 20) **Three Dances** op. 190 για τρεις κιθάρες (Mnemes).
- 21) **Novellette** op. 191 για σόλο κιθάρα.
- 22) **Mandolin Sonata** op. 198 για σόλο μαντολίνο (Mnemes).
- 23) **A Greek In Europe** op. 209 για ορχήστρα ή σύνολο νυκτών εγχόρδων.
- 24) **Concertino Mediterraneo** op. 213 για μαντολίνο και κουνιτέτο εγχόρδων, ή ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 25) **Piccola Cantata** op. 214 για φωνή, όμποε και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 26) **Strassenmusik** op. 215 n. 18 για μαντολίνο και μάντολα.
- 27) **Ballate A 6** op. 219 για μαντολίνο και κουνιτέτο ή ορχήστρα εγχόρδων (Mnemes).
- 28) **Trio** op. 222 ("La belle ete la bête") για μαντολίνο, μάντολα και κιθάρα (Vogt & Fritz Musikverlag).
- 29) **Danza Degli Amici** op. 224 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 30) **Auch Heute Morgen** op. 233 για σοπράνο, μαντολίνο "obbligato" και κουνιτέτο ή ορχήστρα εγχόρδων.
- 31) **A Perrassi Il Giovane** op. 245 για σόλο κιθάρα.
- 32) **It Was Impossible** op. 246 για μαντολίνο και τρομπόνι.
- 33) **ISC Suita** op. 250 (φαντασία) για Banduria, κιθάρα και άρπα.
- 34) **Oson ZhsFainou** op. 253 για σόλο κιθάρα.
- 35) **7 Fantasie** op. 256 για σόλο μαντολίνο.
- 36) **E' Lunga Ancor la Strada** op. 261 για 2 μαντολίνα και ορχήστρα ή κουνιτέτο εγχόρδων.
- 37) **Trois Portraits** op. 263 για δύο μαντολίνα και μάντολα.
- 38) **In Diesen Schwierigen** op. 265 για φλάουτο με ράμφος και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων.
- 39) **Two Dances** op. 267 για μαντολίνο και κιθάρα.
- 40) **Dentro Le Parole** op. 268 για φλάουτο, βιολί, 2 μαντολίνα, μάντολα, κιθάρα, μπάσο κιθάρα και κοντραμπάσο.
- 41) **A Lorenzo B.** για σόλο μάντολα.

5.1.13. Μουσική για θέατρο

- 1) **Zoo di vetro**
- 2) **Donne a parlamento**
- 3) **La Allodola**
- 4) **Diario di un pazzo**

Αναφορικά με τα έργα 1 – 4, πρόκειται για παραστάσεις που ανέβηκαν σε διάφορα ελληνικά θέατρα.

- 5) **Il Volpone** του B. Johnson, στο θέατρο Olimpico di Vicenza.
- 6) **Matrimonio di Figaro** παράσταση που έλαβε χώρα στο ATER Teatri, στο παλάτι του A. Pugliese.
- 7) **L'opera del mendicante** παράσταση που έλαβε χώρα στο ATER Teatri, στο παλάτι του A. Pugliese.

Από το 1975 δε και για αρκετά χρόνια ακόμα, ο Δ. Νικολάου συνεργάστηκε με τη θεατρική ομάδα της Ρώμης "Il Politecnico", ανεβάζοντας διάφορες παραγωγές όπως:

- 8) **La morte del Dott. Faust** του De Chelderode (σε προσαρμογή και σκηνοθεσία του Amedeo Fago).
- 9) **Segreteria telefonica** του Amedeo Fago, σε σκηνοθεσία του Δ, Νικολάου.
- 10) **Risotto** του Amedeo Fago, σε σκηνοθεσία του Δ, Νικολάου.
- 11) **Leonio e Lena** του G. Buechner, σε σκηνοθεσία του L. Durassi. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο Festival di Caserta 1978.
- 12) **Tre sorelle** του A. Cechov, στο Teatro Argentina in Rome.
- 13) **Lo Scamandro** του L. Pirandello, σε σκηνοθεσία του D. Polidoro, στο Agrigento festival 78.
- 14) **La bottega del pane** του Brecht.
- 15) **L' eccezione e la regola** του Brecht.

- 16) **Un uomo è un uomo** του Brecht.
- 17) **Questa sera grande spettacolo** του Plauto.
- 18) **I sogni di Clitennestra** του D. Maraini, σε σκηνοθεσία του G. Sammartano.
- 19) **Intrighi d'amore** του T. Tasso, σε σκηνοθεσία του A. Piccardi, στο festival di Taormina Arte '91.
- 20) **Ifigenia in Aulide** με τον θίασο Pagliai-Gasman.
- 21) **La strana coppia** του N. Simon, σε σκηνοθεσία του A. Piccardi.
- 22) **Coefore** για το Teatro Greco di Siracusa 1996, σε σκηνοθεσία του G. Pressburger.
- 23) **Femmina** του F. Mancini, Teatro di Roma, 1995-1996.
- 24) **Il Demone meschino** των Sologub – Moretti, σε σκηνοθεσία του A. Zucchi, για το Teatro dell'Orologio.
 Η συνεργασία επίσης με τη θεατρική ομάδα “La bottega del pane” περιλαμβάνει έργα όπως:
- 25) **Rimane ancora, mettiamo, la luna** του F.G.Lorca, για το Festival dei Due Mondi - Spoleto 1998.
- 26) **Yerma** του F.G.Lorca, για το Festival dei Due Mondi - Spoleto 1998³⁹⁷.
- 27) **I due fratelli gemelli** του Plautus, στο Teatro greco di Morgantina και Teatro di Ostia antica '98.
- 28) **Vengono, ombre lunghe del Novecento**
- 29) **Donne a Parlamento** στο ελληνικό θέατρο της Segesta 1999.
- 30) **Un giorno, quando ne avremo il tempo** στη Ρώμη, στο Teatro Valle 2000.
- 31) **Il Persiano** στο ελληνικό θέατρο της Segesta 2000, σε σκηνοθεσία του G. Sammartano.

5.1.14. Μουσική για κινηματογράφο

- 1) **Panagulis Zei** του G. Ferrara.
- 2) **Le Ali della Colomba** του G.L. Calderone.
- 3) **Nel Cerchio** του G. Minello.
- 4) **Il Lungo Inverno** του Ivo Barnabò Micheli.
- 5) **Sogni e Bisogni** του S. Citti
- 6) **Enrico IV** του Marco Bellocchio.
- 7) **Il Sogno della Farfalla** του Marco Bellocchio.

Περισσότερες από 190 συνθέσεις του Δ. Νικολάου εμφανίζονται σε πλήθος εκδοτικών οίκων όπως οι:

- Edipan (Ρώμη)
- Pentaflowers (Ρώμη)
- Mnemes (Παλέρμο)
- J. Trekel Musik Verlag (Αμβούργο)
- Vogt & Fritz Musik Verlag (Schweinfurt)
- Materiali Sonori (S. Giovanni Valdarno)
- Agenda Ed. Mus. (Μπολόνια)
- Auralit (Μπολόνια, Νέα Υόρκη)
- Berben (Ancona)
- Antes Edition (Baden - Γερμανία)
- Φ. Νάκας (Αθήνα)

³⁹⁷ Ο Τ. Καλογερόπουλος αναφέρει 1997 (Καλογερόπουλος 1998: 360).

5.2. Γενική δισκογραφία του Δημήτρη Νικολάου³⁹⁸

- 1) **Rendez – Vous** op. 59 για βιολοντσέλο (Marcel Spinei) και πιάνο (Sanda Spinei). Edipan - Motivo CD MS 1046.
- 2) **Sonata “la breve”** op. 136 για κλαρινέτο (Guido Arbonelli) και πιάνο (V. Defilpo). [PENTAPHON CDS 074](#).
- 3) **A Lorenzo B.** για σόλο μάντολα (Ugo Orlandi). CD IMC 45123.
- 4) **6) Coefore** (Χοηφόρες) op. 147 για φλάουτο και τσέλο (Horus Ensemble). [MNEMES](#) - CD Horus 1998.
- 5) **Simple Suite** op. 151 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (Ens. à Plectre Municipal d' Esch). J. Trekel Musikverlag - CD SAO 10418.
- 6) **Quarteto “Volkquartet”** op. 21 n. 3 για έγχορδα (Quartetto S. Cecilia). PENTAPHON CDS 078.
- 7) **Rendez – Vous** op. 59 για βιολοντσέλο (Marcel Spinei) και πιάνο (Sanda Spinei). Edipan - LYRA CD 0086.
- 8) **“Oh Quel Caro Pianoforte”** op. 27 n. 4 για σοπράνο (Joan Logue) και πιάνο (R. Kettelson). EDIPAN PAN PRC S20-05.
- 9) **Le Ali Della Colomba** για ορχήστρα δωματίου, υπό την διεύθυνση του συνθέτη. FONIT-CETRA, Goldfonger GST 10/GST 758.
- 10) **Panagoulis Zei** για ορχήστρα δωματίου, υπό την διεύθυνση του συνθέτη. CDG, Ponzorecords PZN 24003.
- 11) **Tre Giochi** op. 58 για φλάουτο και κιθάρα (Duo Friend-Scozzafava). Edipan - AGM LP 3301.
- 12) **Two Dances In Greek Mood** op. 194 για τρομπέτα (I. Ascari) και πιάνο (C. Ruzza). [SONICA Studios CD AZ2750](#).
- 13) **Trumpet Sonata** op. 196 n. 2 για τρομπέτα σε Bb (I. Ascari) και πιάνο (C. Ruzza). [SONICA Studios CD AZ2112](#).
- 14) **11 September Day, a small tribute** για τρομπέτα σε Bb (I. Ascari) και πιάνο (C. Ruzza). [SONICA Studios CD AZ2112](#).
- 15) **Kagliòpi** για τρομπέτα σε Bb (S. Verzari) και πιάνο (L. Alfiero). CD PENTAPHON CDS 082.
- 16) **Strassenmusik** op. 210 n. 16 για βιόλα και τσέλο (Duo Eggebrecht – Kupsa). [CD TROUBADISC, TRO-CD 01426](#).
- 17) **A Lorenzo B.** για σόλο μάντολα (Florentino Calvo). [CD La Follia Madrigal](#).
- 18) **Walk Music** για σόλο κλαρινέτο (Guido Arbonelli). [NAMASTE SUITE CD Mnemes /Auralit](#).
- 19) **Piccola Cantata** op. 214 για φωνή, όμποε και ορχήστρα νυκτών εγχόρδων. [PLECTRUM CONCERT 2003, CD PL-01-03](#).
- 20) **Simple Suite** op. 151 για ορχήστρα νυκτών εγχόρδων (Estudiantina D'Argenteuil), υπό την διεύθυνση του Florentino Calvo. [CD La Follia Madrigal LFM 30402](#).
- 21) **Oson ZhsFainou** op. 253 για σόλο κιθάρα (Dario Macaluso). [UndaMaris Edizioni](#), CD UME CD0001.
- 22) **A Perrassi Il Giovane** op. 245 για σόλο κιθάρα ([Arturo Tallini](#)). [Tempi Moderni Edizioni](#), CD TM003.
- 23) **Kagliòpi & Zuki's Dance** για τρομπέτα σε Bb (Ivano Ascari) και πιάνο (M.A. Marongiu & C. Ruzza). [SONICA Studios CD AZ 0211](#).
- 24) **Solo Violin Sonata** op. 228 για σόλο βιολί (Renate Eggebrecht). [CD TROUBADISC, TRO-SACD 01429](#).
- 25) **Dimitri Nicolau** (διάφορες συνθέσεις για σχήμα ή ορχήστρα νυκτών εγχόρδων), σοπράνο (G. Erhardt) / Das Badische Zupforchester, Leitung: A. Sesterheim, [ANTES BM-CD 31.9209](#).

Εταιρείες στις οποίες έχει ηχογραφήσει έργα του ο Δ. Νικολάου είναι οι:

Edipan
Ponzo-Records
Lyra (Αθήνα)
Ksyme (Αθήνα)
Pentaphon
Materiali Sonori
Fonit – Cetra (Ιταλία)
La Follia Madrigal (Γαλλία)

³⁹⁸ Ο Τ. Καλογερόπουλος παρουσιάζει κάποια πιο λεπτομερειακά στοιχεία σχετικά με το θέμα αυτό (Καλογερόπουλος 1998: 360).

Troubadisc (Γερμανία)

Επίσης, υπάρχει ένας αριθμός 90 περίπου έργων, τα οποία δεν έχουν επίσημα ηχογραφηθεί, αλλά μπορούν παρόλα αυτά να διατεθούν σε ενδιαφερόμενους, έπειτα από δική τους αίτηση (Caronte Music Service & News), στην επίσημη ιστοσελίδα (<http://www.dimitrinicolau.it>) του συνθέτη.

5.3. Δημοσιεύσεις σχετικά με το συνθετικό έργο του Δ. Νικολάου

Υπάρχει ένας αριθμός μελετών και συνεντεύξεων σχετικά με τη μουσική γλώσσα του Δ. Νικολάου σε εγκυκλοπαίδειες, βιβλία, περιοδικά και συλλογές. Τα παρακάτω στοιχεία δε, περιλαμβάνονται κατά βάση και στην ιστοσελίδα του συνθέτη.

Βασιλειάδης, Στέφανος (1984). *Για τη Μουσική*. Citibank, Αθήνα.

Leoni, Aldino. (1988). *Domande a Dimitri Nicolau*, Συνέντευξη στο Περιοδικό *Musica, Canto, Poesia.*, Ιταλία.

Leoni, Aldino. (1990). *Poesia-in-Canto*. Quattroventi, Ιταλία.

Modelci, Federico (1990). *Il Sassofono*. Μουσικό Περιοδικό. ASI, Ιταλία.

Παπαϊωάννου, Γιάννης (1991). *Ένας Διεθνής Έλληνας Συνθέτης*. Σελίδες, Ελλάδα.

Ricci, Guido (1992). *A Composer*. Fl. Pagano, Ιταλία.

Βιογραφικό Λεξικό (1992). *Who Is Who*. Metron, Ελλάδα.

Ιατρού, Γ. (1994). *Τα Νέα της Κερατέας*. Ελλάδα.

Συμεωνίδου, Αλέκα (1995). *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών. Βιογραφικό-Εργογραφικό*. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.

Ταμβάκος, Θωμάς (1995). *Έλληνες Συνθέτες Κλασικής Μουσικής*. Πολιτιστικό Κέντρο Ιωαννίνων, Ελλάδα.

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse, *Dimitri Nicolau*. Ελλάδα.

Scamecchia, Paolo (1996). *I Am Not a Composer, I Make the Composer*. Συνέντευξη.

Ταμβάκος, Θωμάς (1999). Συνέντευξη στο Μουσικό Περιοδικό *Jazz & Tzaz*. Ελλάδα.

Ταμβάκος, Θωμάς (2001). Συνέντευξη στο Μουσικό Περιοδικό *Jazz & Tzaz*. Ελλάδα.

Ταμβάκος, Θωμάς (2002). Συνέντευξη στο Μουσικό Περιοδικό *Jazz & Tzaz*. Ελλάδα.

Ταμβάκος, Θωμάς (2003). Συνέντευξη στο Μουσικό Περιοδικό *Jazz & Tzaz*. Ελλάδα.

Mirkos, Manuela (1999). *Dimitri Nicolau, una Musica per il Mediterraneo*. Συνέντευξη στο Περιοδικό *Foroellenico*. Νοέμβριος 1999, Ρώμη.

Ταμβάκος, Θωμάς (2005). “Δημήτρης Νικολάου”. *Αντίφωνον. Περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών*. No 8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2005).

Ceccini, Marko (2005). *I Canti Dalla Resistenza*. Συνέντευξη στο Περιοδικό *Patria Independente*. No. 7. (Ιούλιος 2005), Ρώμη, Ιταλία.

Gallucci, Fabio (2005). *A Cena con Dimitri Nicolau*. Συνέντευξη στο Περιοδικό *Plectrum*. Σεπτέμβριος 2005.

5.4. Συνοπτική αναφορά εργογραφίας λοιπών Ελλήνων συνθετών για σαξόφωνο

5.4.1. Σύντομος κατάλογος εργογραφίας σαξοφώνου Ελλήνων συνθετών

Ο κατάλογος που ακολουθεί σκοπό έχει να παρουσιάσει συνοπτικά έναν ορισμένο αριθμό και από άλλους Έλληνες (εντός και εκτός Ελλάδας) συνθέτες οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν στη σύνθεση έργων για σαξόφωνο. Το σύντομο της παρακάτω λίστας δε διαφαίνεται και από το γεγονός της αναφοράς ενός περιορισμένου αριθμού έργων αποκλειστικά από κάθε συνθέτη, άσχετα με τη συνολική εργογραφία του για σαξόφωνο. Τα είδη τέλους των συνθέσεων που παρουσιάζονται εδώ περιλαμβάνουν έργα σόλο, ντουό, τρίο, κουαρτέτα σαξοφώνων, έργα για σαξόφωνο και ορχήστρα, ορχηστρικά που περιλαμβάνουν και μέρος σαξοφώνου, αλλά και άλλους συνδυασμούς.

Αδάμης, Μιχάλης (1929): *Λειτουργικοί Ύμνοι* (1954), για κουαρτέτο σαξοφώνων / *4 Κοίτικα* (1989), για κουαρτέτο σαξοφώνων.

Αλεξιάδης, Μηνάς (1960): *Διάχρωμον / Φρυγική Λιτανεία*, για σοπράνο σαξόφωνο και ορχήστρα.

Αντωνίου, Θεόδωρος (1935): *Saxquar* (1999-2000), για κουαρτέτο σαξοφώνων / *Concerto Piccolo*, για άλλο σαξόφωνο και ορχήστρα.

Βασιλειάδης, Αναστάσιος (1955): *Fractal II*, για σοπράνο σαξόφωνο και πιάνο / *Fractal III* (2004), για σοπράνο σαξόφωνο, πιάνο και κρουστά / *Έμεινες Πολύ Εδώ Γύρω* (2004), για άλτο σαξόφωνο και πιάνο / *Κυκλορρυθμία* (2004), για άλτο σαξόφωνο, πιάνο και μαρίμπα.

Ζερβός, Γιώργος (1947): *Νυμφαίες* (2004).

Θέμελης, Δημήτριος (1931): *Saxophone Quartet No 1* (2001) / *Saxophone Quartet No 2* σφ. 82 (2001) / *Saxophone Quartet No 3* σφ. 90 (2002).

Θεοδωράκης, Μίκης (1925): *Σουίτα για Πιάνο, Πνευστά και Κρουστά* / *Κρητικό Κοντσερτίνο*, για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα.

Κίκου, Ευαγγελία (1965): *Saxophone Quartet* (2001).

Κουρουπός, Γιώργος (1942): *Οιδίπους επί Κολωνό* σφ. 87 (1998).

Κωνσταντινίδης, Ντίνος (1929): *Impressions II* (1975 – rev. 1998), για άλτο σαξόφωνο και πιάνο (Composer's Library) / *Family Triptych* (2003), για σοπράνο ή τενόρο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων (Connors Publications).

Μανουσάκης, Μανώλης (1975): *Κύκλος Συνθέσεων Τετραχρωμία* (2005), για κουαρτέτο σαξοφώνων και ηλεκτρονικά μέσα.

Μικρούτσικος, Θάνας (1947): *Ντούο για Άλτο Σαξόφωνο και Ηλεκτρικό Μπάσο* (1986) / *For Sax and Strings and Love and Dreams* (1996).

Μπορμπουδάκης, Μηνάς (1974): *Brain Storm*, για βαρύτονο σαξόφωνο και μαρίμπα.

Ξενάκης, Ιάννης (1922-2001): *XAS* (1990), για κουαρτέτο σαξοφώνων (Salabert).

Πορφυριάδης, Αλέξης: *Quatre pour Six – Music pour Quatre Saxophones* (2006), για κουαρτέτο σαξοφώνων.

Σέργη, Σοφία (1972): *Nocturne*, για τενόρο σαξόφωνο και πιάνο / *L' Amour Dans la Vie en Rouge*.

Τενίδης, Βασίλης (1936): *Ελληνική Σουίτα No 1* (1988), για κουαρτέτο σαξοφώνων / *Ραγωδία του Πόντου*, για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα.

Τερζάκης, Δημήτρης (1938): *Panta Rei* (1987), για κουαρτέτο σαξοφώνων (Editions Gravis).

Τσούγκρας, Κώστας (1966): *Μπαλάντα* (2005), για άλτο σαξόφωνο και πιάνο.

Χατζιδάκης, Μάνος (1925 - 1994): *Μήδεια*, μουσική για αρχαίο ελληνικό δράμα (μετάφραση: Π. Πρεβελάκης), με ένα μέρος για άλτο σαξόφωνο / *Το Χαμόγελο της Τζοκόντα*, ορχηστρικό έργο με ένα μέρος για άλτο σαξόφωνο.

Χατζηλεοντιάδης, Λεόντιος (1966): *The Martha Mitchell effect* (2005), για βαρύτονο σαξόφωνο και πιάνο.

5.4.2. Σύντομη αναφορά σε έργα Ελλήνων συνθετών για σόλο σαξόφωνο

Σ' αυτό το κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε έναν αριθμό αποκλειστικά σόλο έργων για το σαξόφωνο. Οι συνθέτες που περιλαμβάνονται εδώ αποτελούν ένα μέρος μόνο των δημιουργών που έχουν ασχοληθεί με το αντικείμενο και σαφώς η παρακάτω λίστα δεν διεκδικεί αξιώσεις πλήρους καταλογοποίησης του αντικειμένου.

Αδάμης, Μιχάλης (1929): *Molpie*, για άλτο σαξόφωνο / *Ανάβασμα* (2006), για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (1 εκτελεστής).

Αμπαζής, Θεόδωρος (1967): *September*, για σοπράνο σαξόφωνο.

Αντωνίου, Θεόδωρος (1935): *For Solo Saxophone* (1996), για άλτο σαξόφωνο (Alphonse Leduc) / *8 Easy Pieces for Solo Saxophone* (1997).

Κωνσταντινίδης, Ντίνος (1929): *Fantasia for Solo Saxophone* (1981), για άλτο σαξόφωνο (Connors Publications) / *Transformations* (2003), για άλτο σαξόφωνο (Connors Publications).

Λαπιδάκης, Μιχάλης (1960): *Σχόλια Πάνω Σ' Ένα Θέμα* (1993), για άλτο σαξόφωνο.

Λυγνός, Κωνσταντίνος (1948): *The Flight of the Seagull* (1966), για οποιοδήποτε τύπο σαξοφώνου.

Μανουσάκης, Μανώλης (1975): *Jungle* (2005), για σοπράνο σαξόφωνο και ηλεκτρονικά μέσα.

Σιέμπης, Κώστας (1961): *Χαρακτήρες – Ασκήσεις Υφους* (2005), για βαρύτονο σαξόφωνο.

Τενίδης, Βασίλης (1936): *La Danse de Pan* (2000) (Alphonse Leduc), για οποιοδήποτε τύπο σαξοφώνου.

5.5. Η δακτυλοθεσία στο σαξόφωνο

Ακολουθούν δύο πίνακες του Jean-Marie Londeix³⁹⁹ σχετικά με την εξήγηση και την θέση των κλειδιών στο σαξόφωνο.

Lettres-symboles usuelles, indiquant le doigté : Usual letter-symbols, indicating the fingering :

alternativement ouvert et fermé =	±	= alternately open and closed
Clé de Sib grave =	B ^b	= low B ^b key
Clé de Si grave =	B	= low B key
Clé de Do grave =	C	= low C key
Clé de Do [#] grave =	C [#]	= low C [#] key
Clé de côté pour jouer généralement le Ré aigu =	C1	= 1st side key normally used for high D
Clé de côté pour jouer généralement le Ré [#] aigu =	C2	= 2nd side key normally used for high D [#]
Clé de côté pour jouer généralement le Mi aigu =	C3	= 3rd side key normally used for high E
Clé de côté pour jouer généralement le Fa aigu =	C4	= 4th side key normally used for high F
Clé de côté pour jouer généralement le Fa [#] aigu =	C5	= 5th side key normally used for high F [#]
Clé de Ré [#] avec l'auriculaire de la main droite =	D [#]	= D [#] key played with the little finger of the right hand
Clé de Sol [#] (auriculaire de la main gauche) =	G [#]	= G [#] key played with the little finger of the left hand
Clé de Sib ^b , avec l'index de la main gauche =	P	= B ^b or bis key played with the index finger of the left hand
Clé de La (côté de la main droite) =	Ta	= side B ^b /A [#] key played with the side of the right hand
Clé de Do (côté de la main droite) =	Tc	= side C key played with the side of the right hand
Clé de côté pour le trille de Fa [#] (main droite) =	Tf	= alternate F [#] trill key played with the ring finger of the right hand
Clé de Fa aigu avec l'index de la main gauche =	X	= forked F key played with the index finger of the left hand
Clé d'octave =	8 ^{va}	= octave key
clé ouverte =	O	= key open
clé fermée =	●	= key closed

³⁹⁹ Βλ. Londeix, Jean-Marie (1989). *Hello! Mr. Sax, ou Parametres du Saxophone*. Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris.

5.6. Γενική δισκογραφία κλασικού σαξοφώνου

Σόλο σαξόφωνο

The Solitary Saxophone (Cl. Delangle), BIS CD – 640, 1993.
The Japanese Saxophone (Cl. Delangle), BIS CD – 890, 1998.
Sax – Computer (D. Kientzy), MFA INA C2000 AD 183.
Mai Solo (J. Versavaud), Maguelone MAG 111158, 2006.
Neuf Etudes (J. Versavaud), Maguelone.
Finesse (T. Oxford), Equilibrium EQ 22, 1996.
The Electric Saxophone (J. Sampen), Capstone CPS – 8636, 1997.
Dexter Morrill (David Demsey), Centaur CRC 2214, 1993.
Recollections (Th. Sotiriades), 2002.

Σαξόφωνο και πιάνο

A Saxophone for a Lady (Cl. Delangle – Od. Delangle), BIS CD – 1020, 1998.
A la Francaise (Cl. Delangle – Od. Delangle), BIS CD 1130, 2002.
Devil's Rag (A. Bornkamp - Janssen), Vanguard Classics.
Shadows and Dawning (J. Sampen – M. Shrude), Albany TROY 526, 2002.
Visions in Metaphor (J. Sampen – M. Shrude), Albany TROY 442, 2001.
Miniatures (D. Gauthier – J. E. Bae), MDG 603 1149 – 2, 2002.
Spirito Latino (D. Gauthier – J. E. Bae), MDG 603 1324 – 2, 2005.
J. Wytko (J. Wytko – W. Cosand - J. Wytko Quartet), ACA CM 20012 – 12, 1991.
The French Saxophone (P. Savijoki – M. Rahkonen), BIS CD – 209, 1990.
J. Schulte – Bunert (J. Schulte - Bunert – Fl. Von Radowitz), Ars Musici LC 5152, 2005.

Κουαρτέτα σαξοφώνων

Hommage a Sax, XIX Centuri Original Works for Saxophone (Quartetto di Sassofoni Accademia, Cl. Delangle), Nuova Era 7211, 1994.
Orion Saxophone Quartet (Orion Saxophone Quartet), Centaur CRC 2455, 2000.
Mysterious Morning (Habanera Saxophone Quartet), Alpha Production (Alpha 010), 2000.
L' engrenage (Habanera Saxophone Quartet – L. Sclavis).
Blow (Aurelia Saxophone Quartet), Challenge Classics 70005, (Live Recording), 1997.
The Prism Quartet (Prism Saxophone Quartet), Koch 3 – 7024 – 2 H1, 1990.
Mountain Roads (Transcontinental Saxophone Quartet), Albany TROY 412, 2001.
July (Chicago Saxophone Quartet).
Music for Saxophones (The Rascher Saxophone Quartet).
XASAX (XASAX Ensemble de Saxophones Modulable).
Pieces for Saxes (New Belgian Sax Quartet), SA Opticable NV, 1994.
Saxofourte (Saxofourte), BMG 74321 58061 2, 1998.
Blindman Plays Bach (Blindman Saxophone Quartet), Blindman pr. 157675 – 2.
Intemporel (Quatuor de Saxophones Diaphase), SC 870 n. CC 806902, 2005.
Saxofour Reindeer Games (Saxofour Reindeer Games), Universal LC 00699, 2002.

Σαξόφωνο και ορχήστρα

Edison Denisov (Cl. Delangle – BBC National Orchestra of Wales), BIS CD – 665, 1994.
Le Saxophone Francais (J. M. Londeix – D. Deffayet – M. Mule), EMI Classics.
“Le Patron” of the Sax (M. Mule), Clarinet Classics.
Boston – Paris, The Elisa Hall Collection (A. Bornkamp – Netherlands Radio Symphony Orchestra), Ottavo OTR C35089, 2006.
Le Saxophone Concertante (D. Gremelle – Quatuor D. Gremelle – Or. d' Harmonie des Gardiens de la Paix de Paris), Corelia CC 894759, 1994.
Saxophone Concertos (E. Rousseau – Or. de Chambre Paul Kuentz), Deutsche Grammophon 453 991 – 2, 1972.
Saxophone Concertos (J. Ed. Kelly – Ostrobothnian Chamber Orchestra), Arte Nova LC 03480 74321 27786 2, 2001.

Works for Saxophone and Orchestra (J. Ernst – Rundfunk Sinfonieorchester Berlin), Arte Nova LC 03480 74321 67510 2, 1999.
Romances for Sax (Marsalis – English Chamber Orchestra), CBS.
Music for Saxophone and Orchestra (Sohre Rahbari), Naxos 8. 554784, 1999.
Music for Saxophone and Orchestra (Th. Kerkezos), Naxos 8. 557063, 2002.
Ballades for Saxophone and Orchestra (Th. Kerkezos), Naxos 8. 557454, 2004.

Διάφοροι άλλοι συνδυασμοί

The Russian Saxophone (Cl. Delangle – Various Artists), BIS CD – 765, 1995.
Tango Futur (Cl. Delangle - Od. Delangle – M. Bonnay – E. Chalan – J. Geoffroy – S. Moncayo), BIS – CD 1170, 2002.
Musiques Contemporaines pour Saxophone (D. Kientzy), ADDA.
Associated Board Saxophone Examination Repertoire (R. Ingham), Swinsty Records, Vol. 1 (3 – 5 FEW 105), Vol. 2 (6 & 7 FEW 108), Vol. 3 (8 FEW 113).
Kenneth Tse Saxophone, Crystal Records.
Baritone Saxophone Album (Mark Watters), Crystal S152.
Heart Breakers (comp. Jacob ter Veldhuis), Emergo LC 8414 EC 3920 – 2, 2001.
Theofilos Sotiriades And Friends - Music For Saxophone By Dinos Constantinides, Magni MP – 0007, 2006.

7. Βιβλιογραφία

7.1. Πρωτογενείς πηγές:

Παρτιτούρες έργων του Δημήτρη Νικολάου

- Modelci's Songs op. 75, 1987.
Pour Le Sax op. 107 (Sax-Tenor Solo avec un Grand-Caisse au Pedal et un Hit-Hat), 1991.
Sax-Moments op. 129 (Per Saxofono Solista), 1998.
Was Ist Los ? op. 179 (Sonata for Sax Alto Soloist), 1999.
Strassenmusik n. 19 op. 223 (Sax Sopranino Soloist), 2002.
Nocturnal op. 238 (Sax Bass Soloist & CD), 2003.
Dissidence op. 240 (Quatre Bagatelles pour Sax-Alto), 2003.
14 Studies and Melodies op. 261 (For Saxophone Young Students), 2004.

7.2. Δευτερογενείς πηγές:

Βιβλία

- Adler, Samuel (1989). *The Study of Orchestration*. Norton, New York.
Aprahamian, Felix (1989). "Claude Debussy". *Heritage of Music. Music in the Twentieth Century*. Vol. IV. Oxford University Press, New York.
Backus, John (1977). *The Acoustical Foundations in Music*. Norton, New York.
Baines, Antony (1991). *Woodwind Instruments and their History*. Dover, New York.
Bartolozzi, Bruno (1967). *New Sounds for Woodwind*. Oxford University Press, New York.
Benade, Arthur (1990). *Fundamentals of Musical Acoustics*. Dover, New York.
Benade, Arthur (1992). *Horns, Strings and Harmony*. Dover, New York.
Berg, Alban (1924). "Why is Schoenberg's Music so Hard to Understand?" *Contemporary Composers on Contemporary Music*. 1967, Schwartz & Childs, U.S.A., σελ. 59-71.
Bin, Hu (1999). *Η Άσκηση της Αναπνοής*. Κέδρος, Αθήνα.
Campbell, Murray / Greated, Clive (1998). *The Musicians Guide to Acoustics*. Oxford University Press, New York.
Chautemps & Kientzy & Londeix, (1987). *Le Saxophone*. J.C.Lattes/Salabert, Paris.
Cook, Nicholas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. J.M.Dent & Sons Ltd, London.
Del Mar, Norman (1983). *Anatomy of the Orchestra*. Faber Paperback, Great Britain.
Epstein, David (1987). *Beyond Orpheus*. Oxford University Press, New York.
Ferron, Ernest (1996). *Ma Voi est un Saxophone*. Editions I.M.D.Diffusion Arpeges, Paris.
Fletcher, Neville & Rossing, Thomas (1998). *The Physics of Musical Instruments*. Springer-Verlag, New York.
Forsyth, Cecil (1982). *Orchestration*. Dover, New York.
Forte, Allen (1973). *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press.
Frisch, Walter (1984). *Brahms and the Principle of Development Variation*. University of California Press.
Harvey, Paul (1995). *Saxophone*. Yehudi Menuhin Music Guides, London.
Helmholtz, H (1954). *On the Sensations of Tone*. Dover, New York.
Jeans, James (1938). *Science and Music*. Cambridge University Press, London.

Lang, Philip (1950). *Scoring for the Band*. Mills Music Inc, New York.

Londeix, Jean-Marie (1989). *Hello! Mr. Sax, ou Parametres du Saxophone*. Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris.

Luckey, Robert (1992). *Saxophone Altissimo*. Advance Music, USA.

Olson, Harry (1967). *Music, Physics and Engineering*. Dover, New York.

Perrin, Marcel (1955). *Le Saxophone. son Histoire, sa Technique, son Utilization dan's l'Orchestre*. Editions d'aujourd'hui, Paris.

Rousseau, Eugene (1982). *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*. Etoile Music, USA.

Schoenberg, Arnold (1988). *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης*. Νάσος, Αθήνα.

Schoenberg, Arnold (1975). *Style & Idea*. Faber & Faber, London.

Scott, Derek (2003). "Incongruity and Predictability in British Dance Band Music of the 1920s and 1930s". *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford University Press, New York. σελ. 80-100.

Stone, Kurt (1980). *Music Notation in the Twentieth Century, a Practical Guidebook*. Norton, New York.

Teal, Larry (1963). *The Art of Sax Playing*. Summy – Birchard, New Jersey.

Zi, Nancy (2002). *Η Τέχνη της Αναπνοής*. Διόπτρα, Αθήνα.

Γιάννου, Δημήτρης (2001). *Γενική Επισκόπηση Ιστορίας της Μουσικής II* (σημειώσεις από το ομώνυμο μάθημα στο Τ.Μ.Σ. κατά το ακαδημαϊκό έτος 2001). University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Γιάννου, Δημήτρης (2002). *Στοιχεία Οργανογνωσίας* (σημειώσεις από το ομώνυμο μάθημα στο Τ.Μ.Σ. κατά το ακαδημαϊκό έτος 2002). University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Δεμερτζής, Κωστής (1998). *Η Μουσικολογία ως Γλωσσολογία. Το Ζήτημα της Μουσικής Υφής και του Μουσικού Ύφους στο Πλαίσιο μιας Γενικής Γραμματικής του Μουσικού Λόγου*. Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

Καϊμάκης, Γιάννης (1993). *Ο Αρχαίος Ελληνικός Δίαυλος [Από την Εικόνα στον Ήχο]*. Θεσσαλονίκη.

Παπαδημητρίου, Σάκης (1979). *Θέματα και Πρόσωπα της Σύγχρονης Τζαζ (1950-1970)*. Τυπογραφείο Δ. Δελημπασίδη – Κ. Μάνου.

Παπαϊωάννου, Γιάννης (1998). *Από την Ελληνική Μουσική Πρωτοπορία του 20^{ου} αιώνα*. Εταιρία του Ομίλου της Ελληνικής Τράπεζας της Ελλάδας, Αθήνα.

Παράσχου, Ευαγγελία (2006). *Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Η Ζωή και το Έργο του και Ειδικότερα τα Πέντε Πρελούδια για Σόλο Κιθάρα*. Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Σπυρίδης, Χαράλαμπος (1996). *Μουσική Ακουστική*. Θεσσαλονίκη.

Τσούγκρας, Κώστας (2002). *Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής και Τροπικότητα – Έρευνα με Βάση την Ανάλυση του Έργου 44 Παιδικά Κομμάτια πάνω σε Λαϊκούς Ελληνικούς Σκοπούς του Γιάννη Κωνσταντινίδη*. Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Άρθρα σε περιοδικά

Chouraki, Fabien (2001). "Le Saxophone Prehistorique". *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2001, No 9, σελ. 20-23.

Delangle, Claude (1995). "Adolphe Sax – Petite Bibliographie a l' Usage des Jeunes Saxophonists". *APES (Association internationale Pour l' Eessor du Saxophone)*, Automne 1995, No 25, σελ. 30-31.

Delangle, Claude & Portejoie, Phillippe (1995). “*Vous qui Desirez Aborder le Suraigu*”. APES (Association internationale Pour l’ Essor du Saxophone), Automne 1995 No 25 σελ. 10-16.

Hue, Sylvie (2001). “*Le saxophone a la Garde Republicaine*”. *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2000, No 7, σελ. 16-18.

Versavaud, Joel, (2000). “*Justesse d’ Intonation: un Fantome?*” *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2000, No 7, σελ. 16.

Ταμβάκος, Θωμάς (2005). “*Δημήτρης Νικολάου*”. *Αντίφωνον*, No 8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2005), σελ. 50-51.

Ταίηλορ, Νέστωρ (1999). “*Η Ρυθμική και Μετρική Σχέση της Ασυμμετρίας*”. *Μουσικοτροπίες*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σελ.28-29.

Λήμματα σε εγκυκλοπαίδειες – Λεξικά

Bate, Philip / Robinson, Brandford (1987). “*Sax*”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3, σελ. 309-319.

Boyden, David (1987). “*Portamento*”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 5, σελ. 134.

Brown, Maurice (1987). “*Bagatelle*”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 2, σελ. 16.

Fallows, David (1987). “*Smorzando*”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 7, σελ. 425.

Griffiths, Paul (1987). “*Sonata*” V. 20th Century. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 17, σελ. 494-5.

Porter, Lewis (1994). “*Saxophone*”. *The New Grove Dictionary of Jazz*. σελ. 1086-1092.

Raijas, Reima (1996). *Συνοπτικό Λεξικό Όρων της Κλασσικής Μουσικής*. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.

Καλογερόπουλος, Τάκης (1998). *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα ως Σήμερα*. Τόμος 4^{ος}. Εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα.

Συμεωνίδου, Αλέκα (1995). *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών. Βιογραφικό-Εργογραφικό*. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.

Διαλέξεις

Diago Ortega, Jose-Modesto (2006). *The saxophone, debtor of the Adolphe Sax’s bass clarinet: structural evolution from the Iwan Muller’s soprano clarinet*. 14^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Σαξοφώνου, Σλοβενία.

Διαδίκτυο

<http://www.dimitrnicolau.it> (Homepage)

<http://www.mnemes.org>⁴⁰⁰

<http://www.contemponet.com>⁴⁰¹

<http://trekel.de>⁴⁰²

⁴⁰⁰ Ιστοσελίδα με παρτιτούρες του Δημήτρη Νικολάου.

⁴⁰¹ ο.π.

⁴⁰² ο.π.

Boyden, David D. / Robin Stowell: “Glissando”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (23/3/07), < <http://>
Harris, Ellen T.: “Portamento”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (23/3/07), < <http://>

Βιβλιογραφία προερχόμενη από ένθετα σε δίσκους ακτίνας (CD)

Mastropietro, Alessandro. *The Genesis of the Saxophone Quartet*. Hommage a Sax, XIX Centuri Original Works for Saxophone (Quartetto di Sassofoni Accademia, Cl. Delangle), Nuova Era 7211, 1994.

Kraemer, Uwe. *Ibert – Glazunov – Villa Lobos – Dubois: Saxophone Concertos*. Saxophone Concertos (E. Rousseau – Or. de Chambre Paul Kuentz), Deutsche Grammophon 453 991 – 2, 1972.

Zimei, Francesco. *Adolphe Sax: A Profile*. Hommage a Sax, XIX Centuri Original Works for Saxophone (Quartetto di Sassofoni Accademia, Cl. Delangle), Nuova Era 7211, 1994.

7.3. Σχετιζόμενη βιβλιογραφία

Βιβλία

- Bartók, Béla (1931). “*The Influence of Peasant Music on Modern Music*”. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. 1967, Schwartz & Childs, U.S.A., σελ. 72-79.
- Berlioz, Hector. *Traite d' Instrumentation et d' Orchestration*. Henry Lemoine, Paris.
- Berry, Wallace (1987). *Structural Functions in Music*. Dover, New York.
- Boulez, Pierre (1957). “*Tendencies in Recent Music*”. *Source Readings in Music History*. 1998, Vol. 7, The Twentieth Century, Norton, New York, σελ. 76-82.
- Boustead, Alan (1987). *Writing Down Music*. Oxford University Press, New York.
- Creston, Paul (1964). *Principles of Rhythm*. Franco Colombo, Miami.
- Dell' Antonio, Andrew (ed.) (2004). *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. University of California Press, Berkeley.
- Gerov, Tom / Lusk, Linda (1996). *Essential Dictionary of Music Notation*. Alfred Publishing Co. Inc., Los Angeles.
- Green, Douglass (1965). *Form in Tonal Music*. Holt, Rinehart and Winston Inc, USA.
- Griffiths, Paul (1993). *Μοντέρνα Μουσική*. Σ.Ι.Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Handel, Stephen (1991). *Listening...* Institute of Technology, Massachusetts, USA.
- Hegel, G.W.F (1842). *Η Αισθητική της Μουσικής*. Εστία, Αθήνα.
- Heussenstamm, George (1987). *The Norton Manual of Music Notation*. Norton, USA.
- Karolyi, Otto (1995). *Introducing Modern Music*. Penguin Books, England.
- Kool, Jaap (1989). *Das Saxophon*. Verlag Erwin Bochinsky, Frankfurt/Main.
- Lester, Joel (1989). *Analytic Approaches to 20th century Music*. Norton, New York.
- Mc Grain, Mark (1986). *Music Notation*. Berkelee Press Publications, Boston.
- Milhaud, Darius (1953). “*My First Encounter with Jazz*”. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. 1967, Schwartz & Childs, U.S.A., σελ. 33-37.
- Morgan, Robert (1991). *Twentieth-century Music, a History of Musical Style in Modern Europe and America*. Norton, New York.
- Perle, George (1915). *Twelve Tone Tonality*. University of California Press, Berkeley.
- Perle, George (1991). *Serial Composition and Atonality*. University of California Press, Berkeley.
- Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth Century Harmony*. Norton, New York.
- Ratz, Erwin (1987). *Εισαγωγή στη Μουσική Μορφολογία. Σύστημα Λειτουργικής Μορφολογίας*. Νάσος, Αθήνα.
- Saltsman, Eric (1983). *Εισαγωγή στη Μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Νεφέλη, Αθήνα.
- Schaffer, Boguslaw (1976). *Introduction to Composition*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Ventzke/Raumberger/Hilkenbach, (1994). *Die Saxophone*. Verlag Erwin Bochinsky, Frankfurt/Main.
- Viera, Joe (1983). *Το Σαξόφωνο στην Τζαζ*, Νάσος, Αθήνα.
- Zervas, Athanasios (2005). *An Analysis of XAS for Saxophone Quartet by I. Xenakis: Searching for the Design and Content through a Representative Theory of All Music*. Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου Ιάnnης Ξενάκης, Αθήνα.

- Αντωνόπουλος, Αντώνης (1999). *Από την Τονική στη Σύγχρονη Μουσική Θεωρία*. Τυπωθήτω, Αθήνα.
- Βούβαρης, Πέτρος (2006). *Grundgestalt και μουσική ανάλυση*. Πρακτικά συμποσίου μουσικής θεωρίας και ανάλυσης (29/9 – 1/10), Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, Θέρμη Θεσσαλονίκης.
- Γαρίνης, Αντώνης (1993). *Ρυθμολογία κι Ανάλυση*. Αθήνα.
- Γιάννου, Δημήτρης (1995). *Ιστορία της Μουσικής. Σύντομη Γενική Επισκόπηση. Τόμος Α΄*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Ζερβόπουλος, Κωνσταντίνος (1995). *Το Φλάουτο Τύπου Boehm. Κατασκευή, Εξέλιξη, Τεχνική*. Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Θέμελης, Δημήτριος (1994). *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Μοσχογιάννης, Αστέριος (1999). *Παρουσίαση και Σχολιασμός των Σύγχρονων Συμβατικών Τεχνικών στο Κλαρινέτο*. Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σιέμπης, Κώστας (2001). “Οι τεχνικές ανάλυσης ως εργαλείο ανάδειξης της αισθητικής αξίας και πιστοποίησης της ταυτότητας στα σύγχρονα μουσικά έργα”. *Ζητήματα Αισθητικής και Ταυτότητας στη Σύγχρονη Μουσική Δημιουργία. Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής*. Λαμία, σελ. 219-224.

Άρθρα σε περιοδικά

- Bertocchi, Serge (2001). “XAS / Iannis Xenakis”. *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2001, No 9, σελ. 8-11.
- Bescond, J.-F. (2000). “Selmer: Un Nouvel Alto”. *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2000, No 7, σελ. 10.
- Charrier & Bertocchi & Londeix (2001). “Comment Retravailler une Oeuvre”. *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2000, No 7, σελ. 10-13.
- Delangle, Claude (2000). “Une Technique non Mecanique”. *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2000, No 7, σελ. 18-19.
- Malezieux, Sylvain & Delangle, Claude (2000). “Interview Boulez”. *Les Cahiers du Saxophone*. Juillet 2000, No 7, σελ. 4-9.
- Pelshat, Andre (2000). “Le Stretching du Saxophoniste”. *Les Cahiers du Saxophone*. Janvier 2000, No 6, σελ. 16.
- Κανάρης, Λεωνίδα & Κερκέζος, Θεόδωρος (2004). “Το Σαξόφωνο”. *Αντίφωνο*, No 5 (Ιούλιος-Αύγουστος 2004), σελ. 42-47.

Μέθοδοι σαξοφώνου

- Dorsey, Jimmy (1991). *Metodo per Saxofono*. Edizioni Cursi, Milano.
- Klose, H. (1950). *Methode Complete pour tous les Saxophones*. Alphonse Leduc, Paris.
- Mule, Marcel. *Quarante-Huit Etudes, pour tous les Saxophones, de Ferling, augmentees de douze etudes nouvelles en diverses tonalities*. Alphonse Leduc, Paris.
- Mule, Marcel. *Exercices Journalier, pour tous les Saxophones, d'apres Terschak*. Alphonse Leduc, Paris.
- Rollin, Etienne (1983). *Aphorismes VII (de A a J), pour Saxophone Solo*. Henry Lemoine, Paris.

Βασιλάκης, Δημήτρης (2000). *Μελέτη Σαξοφώνου*. Φίλιπος Νάκας, Αθήνα.