

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Τα Ξύλινα Πνευστά στην Συμφωνική Ορχήστρα»**

**Επιβλέπων Καθηγητής: Παύλος Σεργίου**

**Στοιχεία Φοιτητή**

**Ονοματεπώνυμο: Ανανίας Ανανιάδης**

**A.M: 1569201100004**

**Εξάμηνο: Επί Πτυχίω**

**Κατεύθυνση: Ιστορική και Συστηματική Μουσικολογία**

**Αθήνα 2017**

# Περιεχόμενα

|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....                                                                                                        | 1  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΠΕΡΙ ΗΧΟΥ.....                                                                                       | 3  |
| 1.1 Ο Ήχος .....                                                                                                     | 3  |
| 1.2 Ηχητικοί σωλήνες.....                                                                                            | 5  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΑΕΡΟΦΩΝΑ ΜΕ ΠΛΕΥΡΙΚΕΣ ΟΠΕΣ – ΞΥΛΙΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ.....                                                   | 7  |
| 2.1 Ο τρόπος λειτουργίας.....                                                                                        | 7  |
| 2.2 Το πλάγιο Φλάουτο.....                                                                                           | 7  |
| 2.2.1 Το Φλάουτο με ράμφος.....                                                                                      | 8  |
| 2.2.2 Ιστορική αναδρομή.....                                                                                         | 9  |
| 2.3 Το Κλαρινέτο.....                                                                                                | 12 |
| 2.3.1 Ιστορική αναδρομή.....                                                                                         | 13 |
| 2.4 Το Όμποε.....                                                                                                    | 16 |
| 2.4.1 Ιστορική αναδρομή.....                                                                                         | 17 |
| 2.5 Το Φαγκότο.....                                                                                                  | 19 |
| 2.5.1 Ιστορική αναδρομή.....                                                                                         | 20 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΞΥΛΙΝΩΝ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΣΕ<br>ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ..... | 22 |
| 3.1 ΕΠΟΧΗ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ.....                                                                                           | 22 |
| 3.1.1 W. A. Mozart – Οι Γάμοι του Φίγκαρο – Ουβερτούρα.....                                                          | 22 |
| 3.1.2 L. V. Beethoven – Συμφωνία αρ. 7 – Πρώτο Μέρος.....                                                            | 25 |



|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.2 ΕΠΟΧΗ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ.....                                                            | 28 |
| 3.2.1 Hector Berlioz – Φανταστική Συμφωνία – Πρώτο Μέρος (Οράματα και Πάθη).....      | 28 |
| 3.2.2 Richard Wagner – Τριστάνος και Ιζόλδη – Εισαγωγή.....                           | 31 |
| 3.2.3 Johannes Brahms – Συμφωνία αρ. 4 – Πρώτο Μέρος.....                             | 33 |
| 3.2.4 Robert Schumann – Συμφωνία αρ. 1 – Πρώτο Μέρος.....                             | 36 |
| 3.2.5 Gustav Mahler – Συμφωνία αρ. 3 – Δεύτερο Μέρος.....                             | 38 |
| 3.2.6 Claude Debussy – Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός Φαύνου.....                     | 43 |
| 3.2.7 Maurice Ravel – Ισπανική Ραψωδία – Δεύτερο μέρος.....                           | 46 |
| <br>3.3 ΕΠΟΧΗ 20 <sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ – ΕΡΓΑ ΕΩΣ ΤΟ 1950                               |    |
| 3.3.1 Arnold Schönberg – Πέντε κομμάτια για Ορχήστρα – Δεύτερο Μέρος.....             | 48 |
| 3.3.2 Igor Stravinsky – Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης – Εισαγωγή.....                    | 51 |
| 3.3.3 Béla Bartók – Κοντσέρτο για Ορχήστρα – Δεύτερο μέρος (Giuoco Delle Coppie)..... | 54 |
| <br>3.4 ΕΠΟΧΗ 20 <sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ – ΕΡΓΑ ΜΕΤΑ ΤΟ 1950                              |    |
| 3.4.1 Γιάννης Ξενάκης – Μεταστάσεις.....                                              | 58 |
| 3.4.2 György Ligeti – Ατμόσφαιρες.....                                                | 59 |
| 3.4.3 Krzysztof Penderecki – Η Φύση του Ήχου αρ. 1.....                               | 61 |
| <br>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....                                                                     | 66 |
| <br>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....                                                                 | 67 |

# Εισαγωγή

*«Η ιστορία της ορχήστρας μοιάζει με το χρονικό μιας παλιάς οικογένειας, η, πιο σωστά, με την ιστορία διαμάχης ανάμεσα σε πολλές παλιές οικογένειες, που τελικά παραμερίζουν τις διαφορές τους και ενώνονται μπροστά στον κοινό σκοπό: την διακυβέρνηση του κράτους».<sup>1</sup>*

Με αυτή την φράση ο Paul Bekker ξεκινά το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Ή ορχήστρα*, αποδίδοντας παραστατικά την λειτουργία των οργανικών ομάδων στα πλαίσια του συνόλου, όπως αυτό ξεκίνησε να διαμορφώνεται από τις αρχές 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η συμφωνική ορχήστρα, βέβαια, με τη μορφή που την ξέρουμε σήμερα διαμορφώθηκε γύρω στο 1750, στις αρχές της κλασικής περιόδου και αποτέλεσε σημαντικό αντικείμενο μελέτης για τους μεγάλους κλασικούς Haydn, Mozart, Beethoven. Ωστόσο, ήδη από προηγούμενες εποχές υπήρχε ένας τεράστιος αριθμός οργάνων τα οποία σε πρώτη φάση είχαν συνοδευτικό αλλά και αναπληρωματικό χαρακτήρα σε τμήματα όπου απουσίαζε η ανθρώπινη φωνή. Αυτά αποτέλεσαν «εργαλεία» διαφόρων ηχοχρωμάτων, εκτάσεων και έντασης όπου μέσα από τις απόπειρες ένταξής τους στο σύνολο κάποια επικράτησαν και κάποια παραλήφθηκαν στο πέρασμα των αιώνων. Σημαντική κατηγορία οργάνων στην συμφωνική ορχήστρα είναι τα ξύλινα πνευστά στα οποία βασίζεται αυτή η διπλωματική εργασία και τα οποία όπως θα εξετασθεί σε επόμενα κεφάλαια εισήχθησαν σταδιακά με περιορισμένο τον ρόλο τους, εξελίχθηκαν, χρησιμοποιήθηκαν με διάφορες τεχνικές (ειδικότερα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα) και διατηρούν έως σήμερα σταθερή θέση σε αυτή.

Τα πνευστά όργανα όπως αποδεικνύεται από έρευνες που έχουν γίνει κατά καιρούς, είναι από τα αρχαιότερα που εφηύρε ο άνθρωπος και απαντώνται σε διάφορους πολιτισμούς άλλοτε διαθέτοντας πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους ενώ άλλοτε εμφανείς διαφορές. Σημαντικός σταθμός στα χρονικά είναι και ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός από τον οποίο διαθέτουμε πληροφορίες για την μουσική ζωή, το πως αυτή συνδέονταν με θρησκευτικές τελετές και τελετές κοσμικού χαρακτήρα. Φθάνοντας όμως στην αναγέννηση παρατηρεί κανείς την εμφάνιση πολλών

---

<sup>1</sup> «Η ιστορία της ορχήστρας μοιάζει με το χρονικό μιας παλιάς οικογένειας, η, πιο σωστά, με την ιστορία διαμάχης ανάμεσα σε πολλές παλιές οικογένειες, που τελικά παραμερίζουν τις διαφορές τους και ενώνονται μπροστά στον κοινό σκοπό: την διακυβέρνηση του κράτους»

και διάφορων οργάνων, κάποια εκ των οποίων προϋπήρχαν στον ευρωπαϊκό χώρο αλλά και κάποια που εισήχθησαν από την Μέση Ανατολή. Αυτά που κατάφεραν να επιζήσουν τόσους αιώνες λόγω της προτίμησής τους από τους συνθέτες, τα διαθέτουμε και σήμερα με μία πιο εξελιγμένη όμως μορφή. Τα ξύλινα πνευστά στην ευρωπαϊκή μουσική παράδοση είναι από τα αρχαιότερα όργανα, ειδικότερα το φαγκότο και το όμποε, με την σύγχρονη μορφή τους να χρονολογείται τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η εισαγωγή τους στην ορχήστρα έγινε σταδιακά καθώς στην αρχή χρησιμοποιήθηκαν σποραδικά με σκοπό τον τονισμό των εγχόρδων, ενώ στην συνέχεια άρχισαν να αποκτούν αυτονομία παίζοντας μελωδίες που λειτουργούσαν ως στοιχεία ηχητικής αντίθεσης. Όσο για την τελειοποίηση τους αποδείχθηκε δύσκολη υπόθεση καθώς δεν υπήρχε ένας τύπος ξύλινου πνευστού, αλλά αρκετοί με σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάμεσά τους.

Στη διπλωματική αυτή εργασία θα εξεταστεί ο ρόλος των ξύλινων πνευστών στα πλαίσια του ορχηστρικού συνόλου, ο τρόπος λειτουργίας τους, αναλύοντας παρτιτούρες μεγάλων συνθετών διάφορων εποχών καθώς και η γενικότερη εξέλιξή τους από την εποχή Μπαρόκ έως και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα.

# 1. ΠΕΡΙ ΗΧΟΥ

## 1.1 Ο Ήχος

Τα μουσικά όργανα είναι μέσα τα οποία ο άνθρωπος εφηύρε για να παράγει μουσικούς ήχους. Πριν προχωρήσουμε την μελέτη μας στα ξύλινα πνευστά και το πως αυτά λειτουργούν μέσα στο ορχηστρικό σύνολο, είναι σημαντικό να γνωρίζουμε κάποιες βασικές αρχές σχετικά με την ακουστική τους. Κάθε ήχος προκαλείται από ένα αντικείμενο που πάλλεται και οι παλμικές δονήσεις αυτού μεταδίδονται συνήθως μέσω του αέρα υπό μορφής ηχητικών κυμάτων. Όταν γίνουν αντιληπτά από το ανθρώπινο αυτί, τότε δημιουργούν το αίσθημα της ακοής.

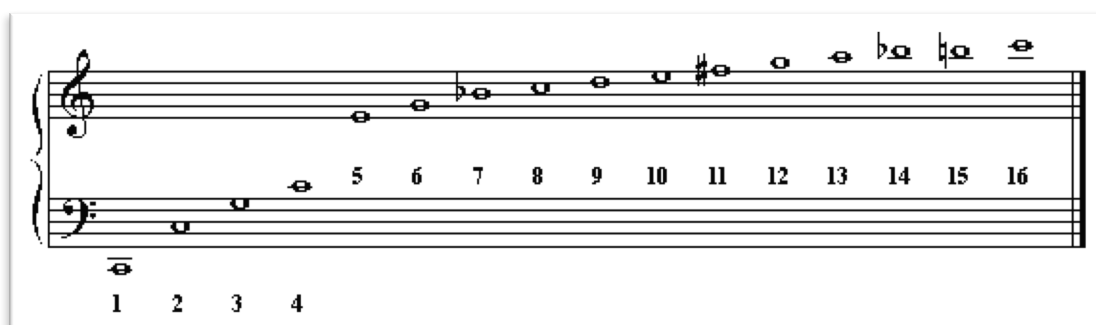
Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός ήχου είναι *το ύψος, η ένταση, η καθαρότητα και το ηχόχρωμα* ή αλλιώς *χροιά*. Το *ύψος* εξαρτάται από την συχνότητα (Hz), τον αριθμό δηλαδή των παλμικών κινήσεων ανά δευτερόλεπτο. Όσο περισσότερες είναι οι παλμικές κινήσεις (όσο πιο μεγάλη η συχνότητα), τόσο πιο ψηλός είναι ο ήχος και όσο λιγότερες τόσο χαμηλότερος. Η σχέση μεταξύ της συχνότητας ενός φθόγγου και του μεγέθους του ηχογόνου σώματος που τον παράγει, είναι αντιστρόφως ανάλογη. Αυτό σημαίνει πως η συχνότητα ενός φθόγγου που παράγεται από μία μακριά και παχιά χορδή είναι μικρότερη από την συχνότητα μιας κοντής και λεπτής χορδής. Σημαντικό είναι επίσης το ότι όσο πιο μεγάλο είναι το όργανο τόσο χαμηλότερους ήχους παράγει αλλά και το αντίστροφο π.χ. ένα πίκολο φλάουτο σε αντίθεση με ένα μεγάλο φλάουτο ηχεί παράγοντας μεγαλύτερες συχνότητες, άρα υψηλότερους αρμονικούς αφού έχει μικρότερο μέγεθος από το δεύτερο.

Η *ένταση* του ήχου είναι ανάλογη προς το πλάτος των παλμικών κινήσεων. Αυτό σημαίνει πως όσο πιο δυνατή είναι η κρούση, προκαλούνται πλατύτερες δονήσεις και επομένως μεγαλύτερη ηχητική ένταση. Από τη στιγμή που μια χορδή τεθεί σε παλμική κίνηση θα παραχθεί ήχος και ανάλογα με το πλάτος της ταλάντωσης του ηχογόνου σώματος, η διάρκεια αυτού θα μειώνεται σταδιακά έως ότου μηδενιστεί εντελώς. Μονάδα μέτρησης της έντασης είναι το decibel (dB).

Η *καθαρότητα* του ήχου εξαρτάται από την κανονικότητα των παλμικών κινήσεων. Οι περιοδικές, παλμικές κινήσεις παράγουν ήχους συγκεκριμένου τονικού ύψους, ενώ οι ήχοι που παράγονται από ακανόνιστες παλμικές κινήσεις αφενός έχουν ακαθόριστο τονικό ύψος, αφετέρου αποδίδουν το αίσθημα του θορύβου. Όργανα που παράγουν φθόγγους όπως είναι το πιάνο, το βιολί, το κλαρινέτο κ.α., μπορούν να αποδώσουν μελωδίες που γίνονται τονικά αντιληπτές από το ανθρώπινο αυτί, ενώ όργανα που παράγουν ήχους ακαθόριστου τονικού ύψους όπως τα κύμβαλα, οι μαράκες, οι καστανιέτες κλπ. αποδίδουν μόνο ρυθμούς.

Ως *ηχόχρωμα* ή *χροιά* ορίζουμε την ποιότητα του ήχου ενός οργάνου. Όλα τα όργανα ανεξαρτήτως κατηγορίας διαθέτουν συγκεκριμένο *ηχόχρωμα*, χαρακτηριστικό γνώρισμα με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την ακουστική «προσωπικότητα» κάθε οργάνου και αποτυπώνει στην μνήμη του. Ακόμη και σε περιπτώσεις που διαφορετικά όργανα εκτελούν την ίδια μελωδία ταυτόχρονα, το ανθρώπινο αυτί είναι σε θέση να ξεχωρίσει το καθένα από αυτά.

Οι περισσότεροι ήχοι που ακούμε είναι σύνθετοι. Το *ηχόχρωμα* εξαρτάται από την σύνθεση των παλμικών κινήσεων. Όταν ακούμε ένα ντο π.χ. παιγμένο από ένα πιάνο (ειδικότερα στη χαμηλή του περιοχή, αφού εκεί διαθέτει μεγαλύτερες και φαρδύτερες χορδές με περισσότερη ηχητική διάρκεια σε αντίθεση με αυτές της υψηλής περιοχής), ακούμε στην πραγματικότητα ένα σύνολο ήχων. Αυτό συμβαίνει διότι η χορδή που τίθεται σε παλμική κίνηση, δεν πάλλεται μόνο σε όλο της το μήκος, αλλά ταυτόχρονα και στα δύο μισά της, στα τρία τρίτα της, στα τέσσερα τέταρτα της κ.ο.κ. Κάθε ένα παλλόμενο μέρος της παράγει και έναν φθόγγο. Βέβαια, ο ήχος που αναγνωρίζουμε εκ πρώτης είναι η νότα ντο, παράλληλα όμως αν προσέξει κανείς τους μετέπειτα ασθενέστερους φθόγγους που ηχούν, θα ακούσει τους λεγόμενους *αρμονικούς*.



Εικόνα 1: Αρμονική στήλη

Οι *αρμονικοί* φθόγγοι εξαρτώνται απ' τον θεμέλιο φθόγγο, όμως τα διαστήματα που δημιουργούνται ανάμεσά τους έχουν πάντα την ίδια διάταξη, η οποία όσο κινείται ανοδικά εμφανίζει όλο και μικρότερα διαστήματα (όγδοη, πέμπτη, τέταρτη, τρίτη κ.α.). Όλα τα όργανα δεν παράγουν τον ίδιο αριθμό αρμονικών. Το πιάνο π.χ. παράγει περισσότερους αρμονικούς από ένα φλάουτο, γεγονός από το οποίο μοιάζει εκφραστικότερο στο ανθρώπινο αυτί.

Όμως δεν είναι μόνο οι αρμονικοί αυτοί που διαμορφώνουν το *ηχόχρωμα* ενός οργάνου, αλλά και η *ένταση* με την οποία ακούγονται, αφού όλα τα όργανα δεν δίνουν την ίδια έμφαση στους κοινούς μεταξύ τους αρμονικούς. Τα όργανα που ευνοούν την προβολή περισσότερων υψηλών αρμονικών παράγουν λαμπρότερο ήχο από τα όργανα που προβάλλουν χαμηλότερους

αρμονικούς. Οι λόγοι επομένως που καθορίζουν το ηχόχρωμα ενός οργάνου μέσω των αρμονικών φθόγγων είναι: α) *ο τρόπος παραγωγής του ήχου*, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο το ηχογόνο σώμα θα τεθεί σε παλμική κίνηση (κρούση, τριβή, νύξη, με βοήθεια γλωττίδων κ.λπ.), β) *το σχήμα του ηχογόνου σώματος*, αν αυτό είναι κωνικό, κυλινδρικό, στρογγυλό κ.α., γ) *το σχήμα του ηχείου*, το μέρος του οργάνου που ενισχύει τον ήχο, δ) *το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο το όργανο*, διαφορετικό ηχόχρωμα έχουν π.χ. τα ξύλινα από τα χάλκινα πνευστά, μια μεταλλική από μία εντέρινη χορδή κ.λπ.<sup>2</sup>

## 1.2 Ηχητικοί σωλήνες

Η ενεργοποίηση και η λειτουργία των μουσικών οργάνων, εξαρτάται από τρεις παράγοντες:

- Πρέπει με κάποιο τρόπο να δημιουργηθεί στο όργανο μία ταλάντωση.
- Πρέπει να υπάρχει κάποια κατοχύρωση πως αυτή η ταλάντωση συμβαίνει στην σωστή συχνότητα.
- Πρέπει η ταλάντωση αυτή να επικοινωνεί με τον έξω από το όργανο αέρα για να γίνει ακουστή.

Αν φυσήξει κανείς μέσα σε έναν ανοικτό και από τις δύο πλευρές σωλήνα ενός μεγέθους  $X$ , θα ακούσει κάποιον ήχο το μουσικό ύψος του οποίου μπορεί να προσδιοριστεί. Ο αέρας που εισχωρεί μέσα σε αυτόν, ο οποίος εισάγεται με την βοήθεια των πνευμόνων και μέσω του φυσήματος, λειτουργεί στο εσωτερικό του σαν μια παλλόμενη χορδή. Με άλλα λόγια, αυτό που συμβαίνει είναι μια ταλάντωση της πίεσης του αέρα εκατέρωθεν της τιμής της ατμοσφαιρικής πίεσης. Τα άκρα του σωλήνα λειτουργούν ως ακραίες τιμές τις οποίες μπορεί να λάβει η πίεση του αέρα σε κάθε σημείο εντός του, παράγοντας έτσι έναν συγκεκριμένο φθόγγο. Σε έναν κλειστό-ανοικτό σωλήνα ίδιου μεγέθους τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά, διότι με την μία άκρη σφραγισμένη παράγει τον ίδιο φθόγγο με τον προηγούμενο, όμως μία οκτάβα χαμηλότερα. Ως εξήγηση αυτού του φαινομένου αποτελεί το γεγονός ότι το διάμηκες στάσιμο κύμα που

---

<sup>2</sup> Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας,

δημιουργείται στο εσωτερικό του, έχει το μέγιστο της πίεσής του αυτή τη φορά όχι στο μέσον, αλλά κοντά στα χείλη του μουσικού. Επομένως όταν ένας μουσικός φυσά στην οπή ενός πνευστού οργάνου, μεταβάλλει την ατμοσφαιρική του πίεση, θέτει τον σωλήνα σε παλμό και έτσι παράγεται ο ήχος.

Είναι επίσης σημαντικό να αναφερθούν κάποιοι παράγοντες οι οποίοι μεταβάλουν τον ήχο στα πνευστά μουσικά όργανα. Πολύ σημαντικός, που διαφοροποιεί τα στάσιμα κύματα μέσα στους ηχητικούς σωλήνες, είναι το εμβαδόν της διατομής τους. Όσο φαρδύτερος είναι ο ηχητικός σωλήνας, τόσο μεγαλύτερη είναι η επίδραση του παράγοντα αυτού επάνω τους. Άλλος ένας σημαντικός παράγον, που επηρεάζει την συχνότητα του ήχου είναι η θερμοκρασία, αφού από μελέτες που έχουν γίνει έχει αποδειχθεί πως η ταχύτητα του ήχου πέρα από την πίεση, μεταβάλλεται κι από την θερμοκρασία του αέρα.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Σπυρίδης, Χ. (2005), Φυσική και μουσική ακουστική, Έκδοση Α, Χαράλαμπος Σπυρίδης, σ. 323, 337, 341-342.

## 2. ΑΕΡΟΦΩΝΑ ΜΕ ΠΛΕΥΡΙΚΕΣ

### ΟΠΕΣ – ΞΥΛΙΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ

#### 2.1 Ο τρόπος λειτουργίας

Ως γνωστόν, τα αερόφωνα όργανα είναι ικανά στο να αποδίδουν μελωδίες οι οποίες αποτελούνται από περισσότερες της μιας νότας και σε διαφορετικά μουσικά ύψη. Όπως προκύπτει από την θεωρία του προηγούμενου κεφαλαίου, για να παραχθούν διαφορετικές νότες θα πρέπει κανείς να διαθέτει διάφορα μήκη σωλήνων που θα συμφωνούν ηχητικά με την συχνότητα αυτών. Το γεγονός αυτό μπορεί να επιτευχθεί με δύο τρόπους: α) είτε να υπάρχει ένας ξεχωριστός σωλήνας με διαφορετικό κάθε φορά μήκος για κάθε επιθυμητό φθόγγο (πράγμα το οποίο παραπέμπει στην αρχαιοελληνική σύριγγα και στο εκκλησιαστικό όργανο), β) είτε ένας σωλήνας να διαθέτει πλευρικές οπές, οι οποίες θα βρίσκονται σε μήκος του. Ο δεύτερος τρόπος είναι περισσότερο προσιτός στα χέρια ενός μουσικού, αφού με το κλείσιμο των οπών έχει την δυνατότητα να αυξομειώνει τον χώρο στον οποίο κινείται ο αέρας, κρατώντας έναν μόνο ηχητικό σωλήνα<sup>4</sup>. Στην περίπτωση που οι οπές κάποιου πνευστού οργάνου είναι κλεισμένες, τότε αυτό πάλλεται σε ολόκληρο τον όγκο του παράγοντας την χαμηλότερη νότα που μπορεί να παίξει, από το μέρος που τοποθετείται το στόμα έως την κάτω του άκρη. Αν οι μισές εξ' αυτών είναι ανοιχτές τότε πάλλεται κατά το ήμισυ του.

Αν επιθυμεί κανείς να παίξει κάποιο αερόφωνο με οπές (π.χ. φλάουτο), τότε θα πρέπει να μικρύνει ή να μεγαλώνει διαδοχικά το μήκος του ωφέλιμου σωλήνα ανοίγοντας ή κλείνοντας τις οπές του. Τα είδη των σωλήνων ποικίλουν στα πνευστά μουσικά όργανα και μεταξύ τους διακρίνονται σε κυλινδρικούς και κωνικούς σωλήνες. Σημαντικό το γεγονός πως οι πρώτοι παράγουν στρογγυλότερο και γλυκύτερο ήχο, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί γενικό κανόνα.<sup>5</sup> Προχωρώντας λοιπόν στην ανάλυση των ξύλινων πνευστών της ορχήστρας, διακρίνει κανείς δύο μεγάλες κατηγορίες ανάλογα με τον τρόπο παραγωγής του ήχου, τα όργανα με κόγχη και τα όργανα με μονό ή διπλό γλωσσίδι.

---

<sup>4</sup> Eargle M. John, (1996), Μουσική Ακουστική Τεχνολογία, Έκδοση Δεύτερη, Μτφ. Συμεωνίδου Ε. Αθήνα: ΙΩΝ, 1999, σ. 136.

<sup>5</sup> Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Third edition, New York: Dover Publications, INC, σ. 34-36.



## 2.2 Το πλάγιο Φλάουτο

Το σημερινό φλάουτο αποτελεί δημιούργημα του Theobald Boehm η κατασκευή του οποίου ολοκληρώθηκε το 1847 και είναι ένας μεταλλικός σωλήνας κατασκευασμένος από ξύλο ή μέταλλο με μήκος περίπου 66 εκατοστά και διάμετρο 2 εκ. Αποτελείται από τρία κομμάτια όπου το πρώτο εξ' αυτών διαθέτει ένα επιστόμιο στο οποίο ο εκτελεστής-μουσικός τοποθετεί τα χείλη του, καθώς και μία τάπα στο επάνω μέρος του. Το δεύτερο κομμάτι αυτού ενώνεται με τρόπο που εισχωρεί στο πρώτο και δημιουργώντας μια χαλαρή δέσμη, μπορεί να κουρδίζεται μετακινώντας το εύκολα, κάτι το οποίο συμβαίνει και με τα υπόλοιπα αερόφωνα. Το δεύτερο και τρίτο μέρος του φέρουν κλειδιά στα οποία τοποθετούνται τα δάχτυλα, με το πάτημα των οποίων καθώς φυσά ο εκτελεστής, ηχούν νότες που εκτείνονται από το ντο<sup>4</sup> ή το σι<sup>3</sup> και εκτείνονται σε μία πλήρη χρωματική κλίμακα τριών οκτάβων ή περισσότερο. Ο Boehm δημιούργησε αυτόν τον τύπο φλάουτου με σκοπό την ομογενοποίηση και την ενίσχυση του ήχου σε ολόκληρη την έκτασή του, προσθέτοντας ένα πολύπλοκο σύστημα κλειδιών τα οποία διευκολύνουν τους δακτυλισμούς για να μπορεί το όργανο να αποδώσει μουσική σε όλες τις τονικότητες. Οι πλευρικές οπές που διαθέτει βάση αυτού του συστήματος, είναι ανοιγμένες με κριτήριο την σωστή τονικότητα και όχι την ευκολία των δακτύλων πάνω στο όργανο. Το σημερινό φλάουτο διαθέτει 13 κύριες τρύπες με κλειδιά για όλες τις χρωματικές νότες της πρώτης οκτάβας, αλλά και κάποιες μικρότερες που διευκολύνουν τον εκτελεστή στις τρίλιες. Για την απόδοση των επάνω οκτάβων ο μουσικός πρέπει να υπερφυσίζει στο επιστόμιο γεγονός το οποίο επιτυγχάνεται με στένεμα του ανοίγματος των χειλιών, απαιτείται όμως ιδιαίτερη τεχνική αφού σημαντικό ρόλο διατρέχει η γωνία πρόσπτωσης του αέρα μέσα στον σωλήνα.<sup>6</sup>

Στην οικογένεια του φλάουτου συγκαταλέγονται και όργανα υψηλότερου ή χαμηλότερου εύρους συχνοτήτων. Το πίκολο είναι ένα μικρού μεγέθους φλάουτο που αποδίδει νότες με τόπο πέραν των υψηλών ορίων του κανονικού, διαθέτοντας παράλληλα φωτεινότερο ηχόχρωμα συχνά εμφανιζόμενο με δευτερεύοντα συνήθως ρόλο σε ορχηστρικά έργα. Αυτό διαθέτει το μισό μήκος του κανονικού και το εύρος της έκτασής του βρίσκεται σε σχέση οκτάβας με το προηγούμενο. Άλλοι τύποι οργάνων της οικογένειάς αυτής είναι το άλτο φλάουτο, όργανο μεταφοράς που ηχεί σε σολ και γράφεται τέταρτη καθαρή υψηλότερα με χαρακτηριστικό τον μελαγχολικό του ήχο. Το μπάσο φλάουτο αποτελεί ηχητικά το χαμηλότερο όργανο της οικογένειας, το οποίο ηχεί μία οκτάβα χαμηλότερα από το σοπράνο. Η χρήση του στην ορχήστρα έγινε συχνότερη στα τέλη του

---

<sup>6</sup> Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Third edition, New York: Dover Publications, INC, σ. 53-56.

19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά μέχρι σήμερα δεν έχει σταθεροποιηθεί σε αυτή (όπως άλλωστε και το άλλο φλάουτο) καθώς εμφανίζεται σπανιότερα, σε έργα που απαιτούν τις δυνατότητές του.<sup>7</sup>

### 2.2.1 Το Φλάουτο με ράμφος

Από τον 14<sup>ο</sup> έως και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα το όργανο που κατείχε την πρώτη θέση στην οικογένεια των αερόφωνων με κόγχη ήταν το φλάουτο με ράμφος και ιδιαίτερα αυτό σε φα, που διέθετε επτά οπές στο μπροστινό τμήμα του και μία πίσω. Αυτός ο τύπος οργάνου δημιουργήθηκε με σκοπό την αντιμετώπιση των προβλημάτων που υπήρχαν από πλευράς τεχνικής φυσήματος στα πλάγια φλάουτα. Με το νέο αυτό σύστημα δεν απαιτούνταν από τον εκτελεστή να εντοπίσει την σωστή γωνία πρόσπτωσης του αέρα για την παραγωγή του καθώς πρέπει ήχου, αφού με μία κόγχη που ανοίγονταν λίγο πιο μέσα κατά μήκος της πλευράς του οργάνου και με έναν φελλό που έκλεινε την εσωτερική διάμετρο του σωλήνα αφήνοντας μια μικρή χαραμάδα για να περνάει ο αέρας, οδηγούνταν στην κόγχη παράγοντας δυνατότερο και καθαρότερο ήχο.

Το φλάουτο αυτού του τύπου χρησιμοποιήθηκε πολύ στα τέλη του 17<sup>ου</sup> και στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα με σολιστικό χαρακτήρα, αλλά και στα πλαίσια του ορχηστρικού συνόλου. Δεν διαθέτει κλειδιά αλλά αντίθετα τρύπες έχοντας έκταση παραπάνω από δύο οκτάβες και απαντάται σε διάφορα μεγέθη. Παραλληλίζοντας το με την ελληνική μουσική παράδοση, θεωρεί κανείς πως αυτό εκπροσωπείται από το σουραύλι, όργανο διαδεδομένο στις περισσότερες περιοχές της χώρας.<sup>8</sup>

### 2.2.2 Ιστορική αναδρομή

Ο αυλός με κόγχη αποτελεί ένα από τα παλαιότερα μουσικά όργανα που εφηύρε ο άνθρωπος καθώς η εμφάνισή του χρονολογείται περί το 3.000 π.χ. στην αρχαία Αίγυπτο και το 2.500 π.χ. στην Μεσοποταμία<sup>9</sup>. Στην ελληνική μουσική παράδοση το όργανο αντιπροσωπεύεται από την γνωστή σε όλους φλογέρα την οποία συναντά κανείς σε διάφορους τύπους και μεγέθη,

---

<sup>7</sup> Glinka, B. I. (2013), Εργογραφία για σόλο φλάουτο των Ελλήνων συνθετών: *Σημειογραφία και εκτέλεση*, Beata Iwona Glinka, σ. 23-25.

<sup>8</sup> Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, σ. 46.

<sup>9</sup> West M. L. (1992), Αρχαία Ελληνική Μουσική, Έκδοση Τρίτη, Μτφ. Τσιταράκης Κ. Αθήνα: Παπαδήμα, 2010, σ. 116.

αποτελώντας το απλούστερο της κατηγορίας των αερόφωνων με κόγχη. Αυτή διατηρεί μέχρι και σήμερα την πανάρχαια μορφή της, έναν απλό σωλήνα με τρύπες, ο οποίος κρατιέται λοξά για να δημιουργεί ο εκτελεστής με τα χείλη του την σωστή γωνία πρόσπτωσης του αέρα στην κόγχη. Όλες αυτές οι περιπτώσεις αυλών όμως, έχουν την ιδιαιτερότητα να παράγουν τον ήχο με το να φυσά κάποιος στην άκρη τους. Παραστάσεις πλαγιάυλων με τον ήχο να παράγεται φυσώντας στο πλάι του σωλήνα είναι σπανιότερες και απ' όσο αποδείχθηκε μέσω ερευνών ο τύπος αυτός δεν ήρθε ποτέ στην Ελλάδα, αντιθέτως απαντάται σε άλλους Μεσογειακούς πολιτισμούς όπως είναι οι Ετρούσκοι.

Το όργανο αυτό εξαφανίζεται με τις μεταναστεύσεις των λαών και επανεμφανίζεται στην Δ. Ευρώπη γύρω στον 10<sup>ο</sup> και 11<sup>ο</sup> αιώνα. Ο τρόπος με τον οποίο εισήχθη στον Ευρωπαϊκό χώρο ήταν μέσω του Βυζαντίου, με πρώτο του σταθμό τις γερμανικές χώρες.<sup>10</sup> Στην Ιταλία και την Γαλλία φαίνεται να διαδίδεται μόλις τον 14<sup>ο</sup> αιώνα. Με την αρχή του 17<sup>ου</sup> αιώνα και την διαμόρφωση του νέου ύφους Μπαρόκ<sup>11</sup>, το πλάγιο φλάουτο συναντά δυσκολίες στον τρόπο ερμηνείας των νέων έργων διότι δεν μπορεί να ανταποκριθεί πλήρως στις απαιτήσεις τους (ψηλές νότες, αλλοιώσεις φθόγγων κ.λπ.). Έγινε προσπάθεια για την εξέλιξη του από τους κατασκευαστές της εποχής προσθέτοντας αρχικά ένα κλειδί και υπό την μορφή αυτή επικράτησε ολόκληρο τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Παρ' όλ' αυτά, τεχνικά προβλήματα συνέχισαν να υπάρχουν ειδικότερα όταν επρόκειτο για δύσκολες τονικότητες και αλλοιωμένες νότες, όλα αυτά όμως ξεπεράστηκαν με το σύστημα Boehm.

Ο ρόλος του φλάουτου από το 1500 και έπειτα ήταν συμμετοχικός σε σύνολα με οικογένειες φλάουτων όπως αυτά με ράμφος, αλλά και άλλων οργάνων όπως βιόλες, βιολοντσέλα κ.α. Μεγάλη εποχή για το όργανο θεωρείται το διάστημα από το 1700 έως και το 1750, περίοδος κατά την οποία γράφονται πάρα πολλά έργα όπως κοντσέρτα, μουσική δωματίου και γίνεται επίσης μέλος της ορχήστρας του Μπαρόκ. Το φλάουτο στα μέσα του αιώνα αυτού εισάγεται από τα πρώτα ως σταθερό μέλος της υπό διαμορφωμένης συμφωνικής ορχήστρας.

---

<sup>10</sup> Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος I, Πρώτη έκδοση, I.E.M.A (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 53.

<sup>11</sup> Μπαρόκ, «Ο όρος είναι δανεισμένος από την ιστορία της τέχνης (*baroque*, πορτογαλ.: ακανόνιστο μαργαριτάρι και χαρακτηρίζει υποτιμητικά μετά το 1750 το πομπώδες και βαρυφορτωμένο ύφος της παλαιότερης τέχνης», Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος II, Πρώτη έκδοση, I.E.M.A (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 300.



*Εικόνα 2: Πλάγιο Φλάουτο*



*Εικόνα 3: Φλάουτο με ράμφος*

## 2.3 Το Κλαρινέτο

Το κλαρινέτο καθώς και τα υπόλοιπα όργανα της οικογένειας αυτής ανήκουν σε μία ευρύτερη κατηγορία αερόφωνων που παράγουν τον ήχο τους με την χρήση γλωττίδας. Τα αερόφωνα με γλωσσίδι είναι όργανα στα οποία ο αέρας τίθεται σε παλμική κίνηση πριν ακόμη εισέλθει στον κυλινδρικό σωλήνα<sup>12</sup>. Αυτό πραγματοποιείτε με έναν στερεό δεσμό στην μία άκρη του, ο οποίος φέρει ένα λεπτό φύλλο καλαμιού που εισάγεται στο στόμα του εκτελεστή. Όταν ο αέρας περνά από το καλάμι το ανασηκώνει και με τη ελαστικότητα που αυτό διαθέτει, η επιστροφή στην αρχική του θέση το κάνει να προσκρούει στο σώμα στο οποίο είναι δέσμιο. Η ενέργεια αυτή γίνεται με πολύ γοργούς ρυθμούς και αποτέλεσμά της είναι η παραγωγή ήχου από την παλμική κίνηση που δημιουργείται, η οποία μεταδίδεται στον αέρα του εσωτερικού του οργάνου. Ο μηχανισμός αυτός ονομάζεται μονό επικρουστικό γλωσσίδι και το πλάτος του, το βάρος και το μήκος του, διατρέχουν σημαντικό ρόλο στο ύψος και στο χρώμα του οργάνου.

Το κλαρινέτο είναι το αντιπροσωπευτικότερο από τα όργανα με μονό επικρουστικό γλωσσίδι και κυλινδρικό σωλήνα, κλειστό στο επάνω άκρο του. Ο τύπος του οργάνου αυτού απαριθμεί πολλές παραλλαγές (οι περισσότερες εκ των οποίων δεν χρησιμοποιούνται σήμερα), με διαφορές τους να εντοπίζονται στο μήκος, τον όγκο και αλλού. Το βασικότερο όργανο της οικογένειας είναι αυτό σε Σι ύφεση έχοντας μέγεθος 66 εκ. Τα τμήματα απ' τα οποία αποτελείται είναι πέντε: α) το επιστόμιο, που βρίσκεται στην επάνω μεριά φτιαγμένο με τρόπο που εφαρμόζει στα χείλη του εκτελεστή, β) το βαρελάκι, τμήμα το οποίο συνδέει το επιστόμιο με το κυρίως σώμα του οργάνου, μάλλον για την εύκολη αντικατάσταση σε περίπτωση ζημιάς, γ) δύο μακρόστενους κυλινδρικούς σωλήνες με οπές και κλειδιά στα οποία ο μουσικός τοποθετεί τα δάχτυλά του και δ) η καμπάνα που συμβάλει στην ενίσχυση των χαμηλότερων φθόγγων. Υλικό κατασκευής του οργάνου αυτού είναι το μαύρο αφρικανικό ξύλο, αλλά κατασκευάζονται και όργανα με φθηνότερα υλικά όπως το μέταλλο και το πλαστικό.

Εφόσον γίνεται λόγος για κλειστό κυλινδρικό σωλήνα, αντιλαμβάνεται κανείς πως το όργανο αυτό παράγει ήχους μία οκτάβα χαμηλότερα από αντίστοιχα πνευστά, όπως το όμποε και το φλάουτο. Στις χαμηλές περιοχές ηχούν περιττοί αρμονικοί, οι οποίοι διαμορφώνουν το «κούφιο» ηχόχρωμα του. Το κλαρινέτο σε Σι ύφεση έχει έκταση τρεις οκτάβες και μια έκτη, αλλά οι δεξιότεχνες εκτελεστές μπορούν να φτάσουν έως και τέσσερις. Ως φθόγγος αφετηρίας ορίζεται το Μι (όπου ακούγεται Ρε) ή σπανιότερα το Μι ύφεση. Είναι αρκετά ευέλικτο όργανο, με την

---

<sup>12</sup> Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος Ι, Πρώτη έκδοση, Ι.Ε.Μ.Α (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 55.

μεγαλύτερη έκταση στα ξύλινα πνευστά και διαθέτει απαλό ηχόχρωμα, αποτελώντας ένα απ' τα κυριότερα όργανα στο είδος του της κλασικής αλλά και σύγχρονης συμφωνικής ορχήστρας.<sup>13</sup>

Το ξύλινο αυτό πνευστό είναι κατεξοχήν «μεταφερόμενο» όργανο, δηλαδή όργανο που λειτουργεί με «τρανσπόρτο». Μεταφερόμενα όργανα ονομάζονται αυτά στα οποία ο πραγματικός ήχος δεν είναι ίδιος με τον σημειούμενο, αλλά απέχει από αυτόν κατά ένα συγκεκριμένο διάστημα. Στα κλαρινέτα υπάρχουν πάρα πολλά είδη μεταφερόμενων οργάνων με τονικά κέντρα όπως το Μι ύφεση, το Λα, το Ντο, το Φα, το Ρε κ.λπ., πράγμα που αποδίδεται στην δυσκολία των δακτυλισμών. Εκτός όμως των τύπων σε Σι ύφεση και Λα, τα υπόλοιπα δεν εμφανίζονται συχνά σήμερα στην ορχήστρα παρά μόνο σε ειδικές περιπτώσεις. Το μπάσο κλαρινέτο σε Σι ύφεση αποτελεί σήμερα ένα πολυαγαπημένο από τους συνθέτες όργανο με μεγάλες ερμηνευτικές δυνατότητες, που ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα του κανονικού. Διαθέτει πλούσια χαμηλή περιοχή και μεγάλη διαφοροποίηση δυναμικών από πλευράς ηχητικής μεταξύ άλλων. Τα πρώτα δείγματα αυτού εντοπίζονται στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα με εκτενέστερη χρήση τους τον 19<sup>ο</sup> αι. Χαρακτηριστικό έργο αποτελεί «Οι Ουγενότοι» του Meyerbeer, στο οποίο υπάρχει για πρώτη φορά σόλο τμήμα του οργάνου αυτού.

Μια άλλη σημαντική παραλλαγή του κλαρινέτου είναι το κόρννο ντι μπασέτο ή Bassettthorn που ηχεί σε Φα. Το σχήμα του δεν είναι σταθερό και για να αποφευχθεί το μεγάλο μήκος του, ένα τμήμα του περιελίσσεται γύρω από τον εαυτό του στο εσωτερικό μια θήκης που καταλήγει στην καμπάνα. Η χρήση του περιορίστηκε με την εξέλιξη του κλαρινέτου ήδη κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και σήμερα χρησιμοποιείται σε έργα παλαιότερου στυλ, όπου δηλαδή είναι απαραίτητο για το ηχόχρωμά του.

Το κλαρινέτο το συναντά κανείς και στην ελληνική δημοτική μουσική, κάνοντας την εμφάνισή του στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η εισαγωγή του στον ελλαδικό χώρο έγινε μέσω της Τουρκίας, φορείς στην οποία υπήρξαν τσιγγάνοι μουσικοί που το έφεραν από την δυτική Ευρώπη ήδη σε τυποποιημένη μορφή και έτσι δεν αφομοιώθηκαν οι μετέπειτα εξελίξεις στο σύστημα των κλειδιών. Το γεγονός αυτό καθιστά στις μέρες μας περιζήτητα τέτοιου είδους κλαρινέτα από τους

---

<sup>13</sup> Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Third edition, New York: Dover Publications, INC, σ. 117-119.

λαϊκούς οργανοπαίχτες, τα οποία επιτρέπουν καλύτερη διαμόρφωση του ήχου με λεπτές κινήσεις των δακτύλων ανάλογα με το είδος της μουσικής που εκτελείται.<sup>14</sup>

### 2.3.1 Ιστορική αναδρομή

Το σύγχρονο κλαρινέτο οφείλει την εφεύρεσή του στον Johann Christoph Denner<sup>15</sup>. Αυτό δημιουργήθηκε στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα και το όργανο στο οποίο βασίστηκε η κατασκευή του είναι το chalumeau, ένα όργανο που ήκμασε τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η λέξη «κλαρινέτο» χρησιμοποιούνταν από την εποχή της αναγέννησης. Ως «Κλαρίνο» ονομάζονταν ένα είδος μικρής τρομπέτας με κατασκευή που επέτρεπε στον εκτελεστή να παίζει υψηλές νότες, πράγμα που ήταν αδύνατον να συμβεί με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς της. Αργότερα, κατασκευάστηκε ένα όργανο, μια παραλλαγή του chalumeau, που είχε σχεδόν τις ίδιες δυνατότητες με την μικρή τρομπέτα το οποίο έμοιαζε πολύ με το ηχόχρωμά της. Χρησιμοποιήθηκε αντικαθιστώντας την σε αρκετές περιπτώσεις καθώς ήταν ευκολότερο στο παίξιμο και πήρε το όνομά «μικρό κλαρίνο» ή κλαρινέτο. Η διαφορά ανάμεσα στο chalumeau και στο κλαρινέτο είναι ότι το δεύτερο έχει καλύτερη επίδοση στις υψηλότερες συχνότητες.

Κατά την διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα η προσθήκη κλειδιών στο όργανο αυτό γινόταν με μεγάλη λεπτομέρεια και αργούς ρυθμούς, γεγονός που συνεχίστηκε και τον 19<sup>ο</sup> αι. Ως όργανο όμως εξελιγμένο κατασκευαστικά εμφανίστηκε στις αρχές του 1900 με την συμβολή του Σιμιό, γάλλου κατασκευαστή από την Λυών ο οποίος βελτίωσε το σύστημα των κλειδιών και το σχήμα του εσωτερικού του σωλήνα. Η χρήση του κλαρινέτου αρχίζει να διαδίδεται ευρύτερα κατά το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπου γράφονται κοντσέρτα γι' αυτό και εισάγεται στην ορχήστρα του Μπαρόκ. Βέβαια, υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το κλαρινέτο στο οργανικό σύνολο χρησιμοποιείται ως αντικαταστάτης του φλάουτου ή του όμποε. Η πρώτη χρήση του εντοπίζεται σε ντιβερτιμέντι του Mozart το 1770 αλλά και σε όπερες το 1780. Αργότερα χρησιμοποιείται στις τελευταίες συμφωνίες καθώς και κοντσέρτα για πιάνο του Mozart αλλά και σε συμφωνίες του Haydn. Ένα απ' τα σημαντικότερα έργα του πρώτου είναι το κοντσέρτο K 662 το οποίο θεωρείται πως γράφτηκε για τον κλαρινετίστα Anton Stadler, μετά από γνωριμία τους.

---

<sup>14</sup> Μαλλιάρας, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ, σ. 57-58.

<sup>15</sup> Κατασκευαστής μουσικών οργάνων στην Νυρεμβέργη, ο οποίος προχώρησε σε βελτιώσεις του chalumeau, με αποτέλεσμα την δημιουργία του κλαρινέτου. Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, σ. 49.

Στον 19<sup>ο</sup> αιώνα η εξέλιξη του κλαρινέτου συμβαδίζει με έργα των Weber και Mendelson, οι οποίοι έγραψαν επίσης για διάσημους βιρτουόζους της εποχής τους. Με την επέκταση της ορχήστρας ιδιαίτερα από τον Berlioz, αρχίζουν να χρησιμοποιούνται και διάφορες παραλλαγές του κλαρινέτου οι οποίες ξεχωρίζουν μεταξύ τους ως προς την χροιά του ήχου τους.<sup>16</sup>



*Εικόνα 4: Κλαρινέτο σε σι ύφεση*

---

<sup>16</sup> Μαλλιάρης, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ, σ. 59.





*Εικόνα 5: Μπάσο Κλαρινέτο*

## 2.4 Το Όμποε

Το όμποε είναι ένα όργανο που ανήκει στην κατηγορία των αερόφωνων με διπλή γλωττίδα, αυτών δηλαδή που ο ήχος τους παράγεται από δύο λεπτά φύλλα καλαμιού τα οποία είναι δεμένα σφικτά και αντικρυστά μεταξύ τους. Τα δύο αυτά φύλλα εισάγονται στο στόμα του εκτελεστή-μουσικού ο οποίος σφίγγοντας τα με τα χείλη του, φυσά με δύναμη ανάμεσά τους. Η γλωττίδα αυτού του τύπου προκαλεί έναν ξηρό, διαπεραστικό, ενοχλητικό ήχο ο οποίος όμως μαλακώνει με την προσαρμογή της πάνω σε κάποιο σωλήνα. Όργανα που διαθέτουν τέτοιου είδους επιστόμιο έχουν μεγαλύτερη ένταση και είναι κατάλληλα για μουσική εξωτερικών χώρων.<sup>17</sup>

Το όμποε είναι το βασικότερο πνευστό με διπλή γλωττίδα με ιδιαίτερη ιστορία σε ότι αφορά την συμμετοχή του στην εξέλιξη της ευρωπαϊκής μουσικής. Στην σύγχρονη μορφή του συνίσταται από έναν κωνικό σωλήνα μήκους 59 εκ. σχηματίζοντας στο τέλος του μια μικρή καμπάνα. Αποτελείται από τρία τμήματα και στο συνολικό τους μήκος υπάρχουν 16 έως 20 πλευρικές οπές, έξι από τις οποίες βρίσκονται κάτω από τα χέρια του οργανοπαίκτη ενώ οι υπόλοιπες ενεργοποιούνται με κλειδιά. Ο ήχος που παράγεται από την διπλή γλωττίδα η οποία είναι

---

<sup>17</sup> Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, σ. 46-47.

προσαρμοσμένη στο επάνω μέρος του οργάνου, μεταφέρεται στο εσωτερικό του θέτοντας το σε παλμική κίνηση. Ο χειρισμός του επιστομίου αποτελεί δύσκολο σημείο από τεχνικής πλευράς και απαιτεί μεγάλη δεξιοτεχνία από τον μουσικό. Η έκταση του ξεκινά από το Σι ύφεση και εκτείνεται περίπου τρεις οκτάβες. Οι πρώτες 16 νότες είναι βασικές και παράγονται απευθείας από τις πλευρικές οπές του οργάνου, ενώ οι υπόλοιπες 20 παράγονται με υπερφύσημα το οποίο καθορίζεται από την πίεση των χειλιών του εκτελεστή. Το όμποε παράγει ισχυρούς ζυγούς αρμονικούς που σημαίνει ότι υπερφυσά εύκολα στην οκτάβα με επανάληψη του ίδιου δακτυλισμού.<sup>18</sup>

Εκτός από τον σύνηθες τύπο του οργάνου η οικογένεια αυτή διαθέτει και μεγαλύτερα όμποε με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Ένα από αυτά είναι και το όμποε ντ' αμόρε που ηχεί σε Λα. Οι λόγοι κατασκευής του ήταν εκτός από την χροιά του, η διευκόλυνση που παρείχε στους εκτελεστές-μουσικούς σε τονικότητες που ήταν δύσκολο να παιχτούν από το κανονικό όμποε του Μπαρόκ. Το όργανο αυτό χρησιμοποιήθηκε κυρίως από Johan Sebastian Bach, αλλά και από άλλους συνθέτες όπως ο Johan Strauss. Σημαντικότερο όμως θεωρείται το αγγλικό κόρντο, όργανο που χρησιμοποιείτε και στις μέρες μας. Ηχεί μια πέμπτη υψηλότερα και χρησιμοποιούνταν ήδη από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Το σήμα του είναι ασταθές, από ημικυκλικό μέχρι ολόισιο, ενώ η καμπύλωση του οργάνου έχει πιθανόν πρακτικούς και όχι ηχητικούς λόγους. Υπάρχει όμως και τύπος βαρύτονου όμποε που συναντάται σήμερα με την ονομασία Χεκέλφωνο (Heckelphone) προερχόμενο από την εποχή της Αναγέννησης σε ποικιλία μεγεθών, με διπλή γλωττίδα, ο κωνικός σωλήνας του οποίου έχει πολύ διαφορετικές αναλογίες.<sup>19</sup>

#### 2.4.1 Ιστορική αναδρομή

Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το όμποε είναι πανάρχαιος, αφού η αρχή της διπλής γλωττίδας εντοπίζεται ήδη από πολύ παλιά. Όργανο που παρήγαγε τον ήχο του κατά τρόπο όμοιο ήταν ο αρχαιοελληνικός αυλός, απόγονος του οποίου είναι σήμερα ο ζουρνάς που διαθέτουν αρκετοί πολιτισμοί.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Μαλλιάρης, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ, σ. 60-61.

<sup>19</sup> Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Third edition, New York: Dover Publications, INC, σ. 96-99.

<sup>20</sup> West M. L. (1992), *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Έκδοση Τρίτη, Μτφ. Τσιταράκης Κ. Αθήνα: Παπαδήμα, 2010, σ. 118.

Πριν από την εμφάνιση του όμποε, κυρίαρχο όργανο στον ευρωπαϊκό χώρο ήταν ο ζουρνάς ο οποίος διέθετε επίσης διπλή γλωττίδα. Το όμποε δεν είναι τίποτε άλλο από τον εξευγενισμένο τύπο του ζουρνά που δημιουργήθηκε για λόγους μετριάσμού του σκληρού και εκκωφαντικού του ήχου. Τύποι ζουρνά κατασκευάζονταν από υψηλό σοπράνο έως και χαμηλό μπάσο και είχε μεγάλη χρήση στην έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική από τον 13<sup>ο</sup> έως και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Το όργανο αυτό εισήχθη μέσω των Αράβων της Ισπανίας καθώς και των σταυροφοριών που πραγματοποιήθηκαν από το 1217 και έπειτα. Από τους Άραβες χρησιμοποιούνταν στην στρατιωτική τους μουσική αλλά και σε τελετές η κοσμικές εκδηλώσεις.<sup>21</sup>

Οι ζουρνάδες αποτελούνταν συνήθως από ένα κομμάτι με κωνικότητα μεγαλύτερη του όμποε καθώς και με φαρδύτερη καμπάνα και το επιστόμιό τους ήταν φτιαγμένο από τρία μέρη. Το παίξιμό του είναι ευκολότερο από αυτό του όμποε αφού διαθέτει μόνο επτά οπές χωρίς κάποιο πολύπλοκο σύστημα κλειδιών. Αυτές φτάνουν έως τα μέσα του οργάνου, ενώ το υπόλοιπο από εκεί και κάτω σώμα του χρησιμεύει για την ενίσχυση του ήχου. Κατά τον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα οι ζουρνάδες χρησιμοποιείτο στη λαϊκή μουσική που λάμβανε χώρα σε ανοικτούς χώρους λόγω του δυνατού ήχου. Το όμποε ως όργανο σταθεροποιήθηκε στην Γαλλία και την Αγγλία γύρω στον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

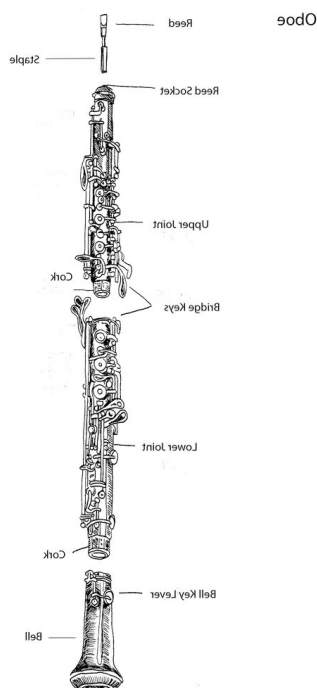
Οι πρώτοι κατασκευαστές όμποε που καθόρισαν την μορφή και την λειτουργία του σύγχρονου οργάνου ήταν οι Γάλλοι Philidors, Chedevilles και Hotteterres. Παρότι ο ζουρνάς θεωρείται ως ο πρόγονος του όμποε, συνέχισε παράλληλα να υπάρχει διότι είχε σημαντικά χαρακτηριστικά που εξυπηρετούσαν συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα και απευθύνονταν σε ιδιαίτερο κοινωνικό περίγυρο. Η βελτίωση που τον διαφοροποίησε από το όμποε ήταν κατά κύριο λόγο η κατάργηση της πιρουέτας, προσφέροντας στον εκτελεστή-μουσικό την δυνατότητα καλύτερου ελέγχου του επιστομίου και επομένως παραγωγή περισσότερων φθόγων, καθώς και η χρήση στενότερων καλαμιών στην γλωττίδα. Επίσης, βελτίωση υπήρξε στις αναλογίες του σωλήνα σε σχέση με τις οπές, αλλά και με την εισαγωγή μερικών κλειδιών αρχικά για πρόσβαση σε μακρινές τρύπες, καθώς και την ελάττωση του εύρους της καμπάνας. Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα το όμποε είχε έκταση 2 οκταβών και η χρήση του πραγματοποιήθηκε σε τύπο ορχήστρας Αγγλικής και Γαλλικής όπερας.

Μετά το 1700 το νέο αυτό όργανο λαμβάνει ολοένα και πιο σταθερή θέση στο ορχηστρικό σύνολο το οποίο τότε διαμορφώνει την σύνθεση του. Αρχικά, διπλασιάζει απλώς τα βιολιά, πολύ γρήγορα όμως κερδίζει ανεξάρτητο ρόλο εφοδιάζοντας την ορχήστρα με το

---

<sup>21</sup> Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, σ. 48.

ξεχωριστό ηχόχρωμά του. Μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα το όμποε διέθετε δύο μόνο κλειδιά, αλλά με το πέρασμα των χρόνων εισήχθη ολόκληρο σύστημα σε αυτό. Το 1825 έφερε 8 κλειδιά με πρώτο του το αυτό της ψυχής η οποία βοηθούσε στο υπερφύσημα, ενώ αργότερα οι πλευρικές οπές έφτασαν τις 14 σε αριθμό, 13 από τις οποίες λειτουργούσαν με μηχανισμό. Μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι ανακαλύψεις του Boehm έδωσαν νέες ιδέες για βελτίωση της τεχνικής του οργάνου και σήμερα το γαλλικό σύστημα είναι αυτό που χρησιμοποιείτε για την κατασκευή αυτών των οργάνων.<sup>22</sup>



*Εικόνα 6: Το όμποε και τα τμήματά του*

---

<sup>22</sup> Μαλλιάρης, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ, σ. 61-62.



*Εικόνα 7: Όμποε και Αγγλικό κόρνο*

## **2.5 Το Φαγκότο**

Το φαγκότο είναι ένα ξύλινο κωνικό πνευστό με διπλή γλωττίδα. Σε παλαιότερες εποχές συναντώνται ολόκληρες οικογένειες φαγκότων έως και πέντε μεγεθών, ενώ σήμερα διαθέτουμε το φαγκότο και το κόντρα-φαγκότο που ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα. Η έκταση του οργάνου ξεκινά από το σι ύφεση και εκτείνεται μέχρι το Μι του τέταρτου διαστήματος σε σύστημα με κλειδί σολ.<sup>23</sup>

Στις μέρες μας το όργανο αυτό κατασκευάζεται με δύο συστήματα, το γερμανικό (Heckel) και το γαλλικό (Buffet) το οποίο έχει τα κλειδιά και την σωλήνωσή του λίγο διαφορετικά από το πρώτο.<sup>24</sup> Το ξύλο απ' το οποίο κατασκευάζεται είναι μέτριας σκληρότητας. Το μήκος του

---

<sup>23</sup> Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος Ι, Πρώτη έκδοση, Ι.Ε.Μ.Α (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 55.

<sup>24</sup> Baines, A. (1991), Woodwind instruments and their history, Third edition, New York: Dover Publications, INC, σ. 152-154.

ανέρχεται στα 134 εκατοστά και αποτελείται από τέσσερα τμήματα που ενώνονται μεταξύ τους (εκτός του επιστομίου και της γλωττίδας). Το συνολικό μήκος του σωλήνα είναι 254 εκατοστά με άνοιγμα από 4 έως 39 χιλιοστά στην καμπάνα του. Χαρακτηριστικό του οργάνου που επηρεάζει τον ήχο του, δίνοντας του παράλληλα μεγαλύτερη έκταση από τους υπόλοιπους κωνικούς σωλήνες, είναι το στενό εσωτερικό σε σχέση με το μήκος του, καθώς επίσης τα χοντρά τοιχώματα και το μικρό μέγεθος των οπών του.<sup>25</sup>

### 2.5.1 Ιστορική αναδρομή

Το πρώτο φαγκότο στην ιστορία της μουσικής ήταν το ντούλτσιαν που αποτελούνταν από ένα κομμάτι ξύλο και χρησιμοποιήθηκε έως το 1700. Αυτό άνθισε κατά την ύστερη εποχή της Αναγέννησης και φτάνοντας στο Μπαρόκ απариθμούσε ποικιλία μεγεθών. Τα μπάσα μέλη της οικογένειας αυτής που ήταν πιο διαδεδομένα, συνήθως υποβοηθούσαν το μπάσο σε χορωδιακά κομμάτια, γι' αυτό χρησιμοποιήθηκε και η ονομασία Choristfagott. Το μήκος του ξύλου τους ήταν περίπου στο ένα μέτρο, ο σωλήνας κωνικός και τα τοιχώματα τους παχιά, γεγονός που επέτρεπε την λοξή διάτρηση των οπών ώστε να μπορούν να ταιριάζουν στο άνοιγμα των δακτύλων.<sup>26</sup>

Το πρώτο κωνικό φαγκότο αποτελούμενο από τέσσερα μέρη κατασκευάστηκε στην Γαλλία κατά το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα <sup>27</sup>, ενώ στον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αι. οι κατασκευαστές προχώρησαν σε διαδοχικές βελτιώσεις του, που αφορούσαν κυρίως την δακτυλοθεσία με κλειδιά. Σημαντική πληροφορία αποτελεί το γεγονός ότι έγινε προσπάθεια εφαρμογής του συστήματος Boehm, χωρίς όμως να επικρατήσει. Κατά το πρώιμο Μπαρόκ υπάρχουν συνθέσεις για σόλο φαγκότο και μπάσο κοντίνουο, αλλά και μουσική δωματίου με το όργανο αυτό σε σολιστικό ρόλο, παρά την κύρια λειτουργία του ως ενίσχυση του μπάσου σε χορωδία και κοντίνουο. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε ως «χαμηλό όμποε» ντουμπλάροντας τα όμποε μια οκτάβα χαμηλότερα. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι ο Vivaldi έγραψε 39 κοντσέρτα για

---

<sup>25</sup> Μαλλιάρης, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ, σ. 63.

<sup>26</sup> Μαλλιάρης, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ, σ. 63-64.

<sup>27</sup> Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, σ. 50.

φαγκότο δίνοντάς του την δεύτερη θέση σε αριθμό κοντσέρτων μετά το βιολί. Μετά τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα το φαγκότο ανεξαρτητοποιεί την στάση του στην ορχήστρα, λαμβάνοντας σολιστικό χαρακτήρα στα πλαίσια αυτής.

Ως άμεσο συγγενή αυτού η σημερινή συμφωνική ορχήστρα διαθέτει επίσης και το κόντρα-φαγκότο, όργανο χωρίς ουσιαστικές δομικές διαφορές με το κανονικό. Το μήκος του σωλήνα του ανέρχεται στα 1.22 μ. Τέτοιου είδους φαγκότα υπήρχαν ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αι., φαίνεται όμως πως το κόντρα-φαγκότο καθιερώνεται ως σταθερό όργανο τον 18<sup>ο</sup> αι., αφού τότε εισέρχεται σε στρατιωτικές μπάντες και στην συμφωνική ορχήστρα με τον Beethoven τον 19<sup>ο</sup> αι.<sup>28</sup>



*Εικόνα 8: Φαγκότο και κόντρα-φαγκότο*

---

<sup>28</sup> Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Third edition, New York: Dover Publications, INC, σ. 163-164.

### 3. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΞΥΛΙΝΩΝ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΣΕ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

#### 3.1 ΕΠΟΧΗ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ

##### 3.1.1 W. A. Mozart - Οι Γάμοι του Φίγκαρο – Ουβερτούρα

Οι γάμοι του Φίγκαρο<sup>29</sup> (K.492) είναι όπερα μπούφα<sup>30</sup> τεσσάρων πράξεων, ένα από τα διασημότερα έργα W. A. Mozart η οποία γράφτηκε το 1786 και παρουσιάστηκε την 1<sup>η</sup> Μαΐου του ίδιου έτους στην Βιέννη. Το λιμπρέτο έχει γραφτεί από τον Lorenzo Da Ponte και είναι βασισμένο στο θεατρικό έργο «Οι γάμοι του Φίγκαρο» του Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.<sup>31</sup> Η ιστορία επικεντρώνεται στον υπηρέτη Φίγκαρο και το πώς καταφέρνει να νυμφευθεί την Σουζάνα παρ' όλες τις προσπάθειες του εργοδότη του, ο οποίος πολιορκεί την αγαπημένη του. Το έργο αυτό θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό για το συγκεκριμένο μουσικο-θεατρικό είδος και αποτελεί σήμερα μία από τις συχνότερα παιζόμενες όπερες του ρεπερτορίου.

Η ουβερτούρα είναι γραμμένη σε ρε μείζονα με ρυθμική ένδειξη *Presto*. Η ορχήστρα αποτελείται από δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα σε λα, δύο φαγκότα, δύο κόρνα σε ρε, δύο τρομπέτες, τυμπάνια κουρδισμένα σε σχέση τονικής – δεσπόζουσας και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων (πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κόντρα μπάσα). Από το πρώτο μέτρο<sup>32</sup> ο συνθέτης ντουμπλάρει την γραμμή των βιολοντσέλων με το δεύτερο φαγκότο σε μια μελωδική κίνηση που η διάρκειά της εκτείνεται έως το μέτρο επτά. Με την κατάληξη των εγχόρδων και του δεύτερου φαγκότου, στο επόμενο μέτρο εισάγονται τα δύο όμποε με χαρακτηριστική μελωδική καθοδική κίνηση παρεμβάλλοντας φλάουτα και κλαρινέτα με

---

<sup>29</sup> Οι γάμοι του Φίγκαρο, Ιταλικά: *Le nozze di Figaro*.

<sup>30</sup> Είδος ιταλικής κωμικής όπερας αστικού χαρακτήρα με μεγάλη διάρκεια. Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος II, Πρώτη έκδοση, Ι.Ε.Μ.Α (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 375.

<sup>31</sup> Carter, T. (1987), W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, First edition, New York: Cambridge University Press, σ. 33-34.

<sup>32</sup> Mozart, W. A. (1879), *Le nozze di Figaro*, Fifth edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel, σ. 1-14.



κατευθυντική λειτουργία (εικόνα 9), η κατάληξη της οποίας οδηγεί σε επανάληψη του ίδιου μοτίβου αυτή τη φορά σε σχέση τρίτης μεγάλης προς τα επάνω (μέτρο δέκα).

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The second measure has a 'p' dynamic. The third measure has a 'p' dynamic. The fourth measure has a 'ff' (fortissimo) dynamic. The instruments play a series of chords and single notes, with the dynamics increasing from piano to fortissimo over the four measures.

Εικόνα 9

Όλη αυτή η προετοιμασία οδηγεί σε κορύφωση με δυναμική φορτίσιμο στο μέτρο δώδεκα, σημείο στο οποίο ηχούν όλα τα όργανα της ορχήστρας. Στα επόμενα μέτρα, πιο συγκεκριμένα στο μέτρο δεκαοχτώ, επανεμφανίζεται το αρχικό μόρφωμα κατά το οποίο φαγκότο και έγχορδα επανεκτελούν το αρχικό μοτίβο αυτή τη φορά όμως με τα δύο υψηλότερα εκ των πνευστών, να διαμορφώνουν νέα μελωδική γραμμή. Από το δέκατο όγδοο έως και το εικοστό πέμπτο μέτρο, αποδεικνύεται πώς σταδιακά τα ξύλινα πνευστά αρχίζουν να αποδεσμεύονται από τον καθαρά συμπληρωματικό ρόλο τους στην ορχήστρα, αποκτώντας μελωδική κίνηση αντίθετη προς τα έγχορδα.

Με την ακολουθία της επανάληψης όσων προηγήθηκαν, στα μέτρα σαράντα εννέα και πενήντα παρατηρεί κανείς την αντιστοίχιση πνευστών και εγχόρδων που πραγματοποιεί ο συνθέτης, με τα φλάουτα να ερμηνεύουν την μελωδική γραμμή των βιολιών (πρώτων και δεύτερων), τα όμποε και τα κλαρινέτα να συνδυάζονται με τις βιόλες, ενώ το φαγκότο να συμβάλει στην ερμηνεία της μελωδίας των βιολοντσέλων, όπως παρατηρείται να γίνεται πολύ συχνά και σε άλλα τμήματα του έργου. Αφού στο μέτρο πενήντα οχτώ γίνει μισή πτώση τα έγχορδα συνεχίζουν χαμηλόφωνα την μουσική πορεία, ενώ στα μέτρα εξήντα τρία έως εξήντα επτά όμποε και φλάουτα παίζουν διαδοχικά κατά σειράν νότες σε διάστημα τρίτης, γεγονός που επαναλαμβάνεται στα μέτρα εβδομήντα ένα με εβδομήντα πέντε.

Στα μέτρα ενενήντα έξη και ενενήντα επτά φαίνεται πως υπάρχει ένας «διάλογος» ανάμεσα σε έγχορδα και πνευστά. Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο ενενήντα επτά τα φαγκότα σε συνδυασμό με τα όμποε λειτουργούν ως απάντηση στο υποτιθέμενο μελωδικό «ερώτημα» των

βιολιών του προηγούμενου μέτρου. Τέτοια χαρακτηριστικά γνωρίσματα συναντά πολύ συχνά κανείς την εποχή αυτή, αφού μέσω παρόμοιων τεχνασμάτων οι συνθέτες δήλωναν αντίθεση μεταξύ των οικογενειών του ορχηστρικού συνόλου. Σημαντικό σημείο αποτελεί το μέτρο εκατόν ένα στο οποίο για πρώτη φορά τα φαγκότα κατέχουν την μελωδική πορεία για σύντομο χρονικό διάστημα, που ακολουθείται από τα πρώτα βιολιά σε διάστημα οκτάβας (μ. εκατόν οχτώ) και από την ομάδα των φλάουτων (μ. εκατόν δέκα έξη) καταλήγοντας στο μέτρο εκατόν είκοσι δύο.

Στο μέτρο εκατόν τριάντα πέντε παρατηρεί κανείς την καθοδική πορεία των βιολιών που λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος για το πέρασμα στην επανέκθεση η οποία ξεκινά στο μ. εκατόν τριάντα εννέα. Στο μέτρο εκατόν εξήντα έξι εντοπίζεται ο διπλασιασμός της μελωδικής γραμμής των φλάουτων από τα φαγκότα, κάτι που δεν παρατηρήθηκε σε προηγούμενο τμήμα (εικόνα 10). Ως διαφορετικό συνδυασμό ξύλινων πνευστών, ο Mozart στο μέτρο εκατόν ογδόντα εννέα ομαδοποιεί φαγκότα και κλαρινέτα σε αντίθεση με πριν που σε ίδιο μόρφωμα συνδύαζε φαγκότα και όμποε. Το ίδιο συμβαίνει και αμέσως μετά (μ. εκατόν ενενήντα ένα), όπου αντί του συνδυασμού όμποε και φλάουτων συνδυάζει κλαρινέτα και όμποε. Γίνεται αντιληπτό το γεγονός πως ο συνθέτης «χτίζει» το έργο με οικονομία ως προς το αρχικό υλικό, κατασκευάζοντας την επανέκθεση χρησιμοποιώντας απλά μέσα όπως είναι εναλλαγή οργάνων. Αν μία χαρακτηριστική μελωδία ακούστηκε σε προηγούμενο τμήμα, στην επανέκθεση εμφανίζεται ερμηνευμένη από άλλο όργανο, χωρίς να υποστεί καμία παραλλαγή. Αυτό συμβαίνει και στο μέτρο διακόσια οχτώ με την επανάληψη της μελωδίας των βιολιών να έρχεται αυτή τη φορά όχι στα φλάουτα αλλά στα όμποε, δίνοντας έτσι μία άλλη ακουστική εκδοχή διαφορετικού ηχοχρώματος.

The image shows a musical score snippet for measures 166-170. The parts are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Alto Clarinet (A Cl.), and Bassoon (Bsn.). The Flute and Bassoon parts feature a melodic line with eighth notes, while the Oboe and Alto Clarinet parts are mostly rests.

Εικόνα 10

### 3.1.2 L. V. Beethoven – Συμφωνία αρ. 7 – Πρώτο Μέρος

Η έβδομη συμφωνία του Beethoven (Op. 92), αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα της ζωής του την οποία έγραψε σε ηλικία σαράντα ενός περίπου ετών κατά τα έτη 1811 – 12, με πρεμιέρα της ένα χρόνο αργότερα στη Βιέννη<sup>33</sup>. Είναι γραμμένη σε τονικότητα Λα μείζονα και αποτελείται από τέσσερα μέρη το πρώτο με ρυθμική ένδειξη *Poco sostenuto*, το δεύτερο *Allegretto* σε τονικότητα Λα ελάσσονα, το τρίτο *Presto – Assai Meno Presto* σε τονικότητα Φα μείζονα και το τέταρτο *Allegro con Brio* σε Λα μείζονα. Η διάρκεια της υπολογίζεται περίπου στα σαράντα λεπτά.

Το έργο είναι γραμμένο για ορχήστρα που αποτελείται από δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα σε Λα, δύο φαγκότα, δύο κόρνα σε Λα, δύο τρομπέτες σε Ρε, δύο τυμπάνια με κούρδισμα σε σχέση τονικής – δεσπόζουσας (Λα και Μι), καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων (πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κόντρα μπάσα). Η συμφωνία ξεκινά με την μελωδική γραμμή να βρίσκεται στο όμποε, το οποίο στη συνέχεια ακολουθείται από τα κλαρινέτα αρχίζοντας κι' αυτά με τον ίδιο τρόπο. Στο μέτρο έξι<sup>34</sup> την εμφάνισή τους κάνουν τα φλάουτα ενώ επομένως, στο έβδομο μέτρο εισάγονται και τα φαγκότα σε διάστημα οκτάβας, με κατάληξη όλων ξύλινων πνευστών να πραγματοποιείται στο μέτρο δέκα παραχωρώντας την θέση τους στα έγχορδα (εικόνα 11).



Εικόνα 11

<sup>33</sup> Steinberg, M. (1995), *The Symphony: A Listener's Guide*, First published, New York: Oxford University Press, σ. 38-39.

<sup>34</sup> Beethoven, L. V. (1989), *Symphonies Nos. 5, 6 and 7 in full score*, Mineola: Dover Publications, σ. 153-214.

Ο Beethoven όπως παρατηρείται, αρχίζει το εισαγωγικό τμήμα της συμφωνίας του τοποθετώντας τα ξύλινα πνευστά σταδιακά το ένα μετά το άλλο, με τρόπο που θυμίζει τεχνικά την δομή της φούγκας, αφού με τον ίδιο τρόπο εισάγονται όμποε, κλαρινέτα και φαγκότα, με τα κόρνα εκ των χάλκινων να συμπληρώνουν την σειρά αυτή στο μέτρο πέντε. Στα μέτρα έντεκα και δέκα τρία ο συνθέτης ομαδοποιεί τα κλαρινέτα και τα φαγκότα που ηχούν στο ενδιάμεσο της ανοδικής πορείας των εγχόρδων μέχρι την πλήρη συμμετοχή τους (υιοθετώντας τον τρόπο των εγχόρδων), καταλήγοντας σε *fortissimo*<sup>35</sup> στο μέτρο δέκα πέντε.

Στο μέτρο είκοσι δύο η διαδικασία της ανοδικής πορείας των εγχόρδων ολοκληρώνεται με το φαγκότο και το φλάουτο να την επαναλαμβάνουν, παραχωρώντας έπειτα την θέση στα όμποε με μελωδία που υποβοηθείται αρμονικά από κλαρινέτα και φαγκότα (μέτρο είκοσι τρία). Κατά κοινό τρόπο η πορεία της μουσικής οδηγεί στην επανάληψη του ίδιου μορφώματος στο μέτρο σαράντα δύο, αυτή τη φορά όμως με την μελωδική γραμμή να βρίσκεται στο φλάουτο. Ένα νέο μοτίβο εισάγεται στο πεντηκοστό τέταρτο μέτρο, ερμηνευμένο από φλάουτο, όμποε και κλαρινέτο που επαναλαμβάνεται και στο πεντηκοστό έκτο. Ο Beethoven στη συνέχεια προχωρά σε ένα μουσικό φαινόμενο που χρησιμοποιείται πολύ την εποχή αυτή, το φαινόμενο της «ερώτησης – απάντησης». Παρατηρεί κανείς τον τρόπο που διακρίνει τις ομάδες των οργάνων με το να επαναλαμβάνει το ίδιο μοτίβο. Στα μέτρα πενήντα επτά έως και εξήντα δύο υπάρχει μίμηση ανάμεσα σε έγχορδα και ξύλινα πνευστά. Το μοτίβο που ερμηνεύουν φλάουτο και όμποε ακούγεται σε επανάληψη από πρώτα και δεύτερα βιολιά, γεγονός που καθιστά την λειτουργία αυτή ως απάντηση στα πρώτα, ένας διάλογος των υψίφωνων οργάνων της ορχήστρας.

Από το εξηκοστό τρίτο μέτρο ο συνθέτης αλλάζει τα δεδομένα με πρώτο και κύριο το τέμπο, το οποίο από *Poco Sostenuto* μετατρέπεται σε *Vivace* με το χαρακτηριστικό «χορευτικό» μοτίβο των φλάουτων και των όμποε να αλλάζουν την διάθεση στον ακροατή, αποδίδοντας μεγαλύτερη ζωηράδα στην πορεία της μουσικής (εικόνα 12). Στο μέτρο εξήντα επτά το φλάουτο είναι αυτό που οδηγεί την μελωδία καθώς τα υπόλοιπα όργανα εκ των ξύλινων πνευστών λειτουργούν συνοδευτικά, άλλοτε συμπληρώνοντας την αρμονία και άλλοτε παίζοντας μικρά περάσματα ενισχύοντας την μελωδική γραμμή του πρώτου ή απαντώντας αντιθετικά σε αυτήν. Για άλλη μία φορά ο Beethoven χρησιμοποιεί το φαινόμενο της «ερώτησης – απάντησης» στο μέτρο εβδομήντα έξι όπου επαναλαμβάνει το ίδιο μόρφωμα των φλάουτων και κλαρινέτων στα έγχορδα με δυναμική *sforzando piano*, το οποίο επαναλαμβάνεται και αργότερα με

---

<sup>35</sup> *Fortissimo*, Ιταλικά: πολύ δυνατά, μουσικό σύμβολο που χρησιμοποιείται για την επίδειξη συγκεκριμένης δυναμικής στην παρτιτούρα.

ανεστραμμένους ρόλους (πρώτα τα έγχορδα και μετά τα ξύλινα πνευστά, μ. εκατόν ένα έως εκατόν οχτώ). Καθώς εξασθενεί η δυναμική και με την άφιξη στο μέτρο εκατόν σαράντα τρία, φαίνεται να παρεμβάλλεται στην μελωδία των εγχόρδων τα όμποε με το χαρακτηριστικό μοτίβο των δύο δέκατων έκτων και του ενός ογδούου με ανοδική πορεία αντίθετη στα πρώτα. Στην συνέχεια αυτό υιοθετείται απ' τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά περνώντας αρχικά στα κλαρινέτα, έπειτα στα φαγκότα και τέλος στα φλάουτα, γεγονός που αποδίδει ποικιλία ηχοχρωμάτων στο σύνολο αυτού του τμήματος.



Εικόνα 12

Φθάνοντας στο μέτρο εκατόν εβδομήντα επτά, μέσα από μία μικρή παύση της ορχήστρας, ακολουθεί κάτι το απρόσμενο με δομικό του υλικό που προκύπτει από προηγούμενα μέτρα. Στο σημείο αυτό παρατηρείται η διχοτόμηση της ορχήστρας σε δύο ομάδες (ξύλινα πνευστά και έγχορδα) που παίζουν εναλλάξ ένα σύντομο συνδετικό πέραςμα οδηγώντας στην επανεκτέλεση του μορφώματος των μέτρων εξήντα τρία έως εξήντα έξι, αυτή τη φορά όμως ερμηνευμένο από έγχορδα. Στο μέτρο εκατόν ενενήντα δύο το όμποε φαίνεται πως μιμείται την μελωδία που ακούστηκε λίγο πριν (μ. εκατόν ογδόντα έξη) από τα κόντρα μπάσα, με το φλάουτο να εισάγεται ενδιάμεσα παίζοντας το αρχικό της τμήμα. Στο μέτρο διακόσια είκοσι δύο ο συνθέτης χωρίζει την οικογένεια των ξύλινων πνευστών σε δύο ομάδες, μία αυτή των φλάουτων και όμποε και μία των κλαρινέτων και φαγκότων, εκτελώντας προηγούμενο παραλλαγμένο (εν μέρη) μοτίβο εναλλάξ, διαδικασία που εκτείνεται έως και το μέτρο διακόσια τριάντα πέντε.

Η πορεία της μουσικής μετά από αρκετή περιπλάνηση οδηγεί και πάλι στην αρχική ιδέα με το όμποε να επανεκτελεί την χαρακτηριστική μελωδία, αυτή τη φορά όμως και στον αντίθετο τρόπο. Ενώ δηλαδή η πτώση γίνεται στην ρε μείζονα (μ. τριακόσια ένα), το παράλλαγμα

επανεκτείνεται στην ομώνυμη ελάσσονα (μ. τριακόσια πέντε). Σημαντικό τμήμα αποτελούν τα μέτρα τριακόσια εννέα έως τριακόσια δέκα οχτώ, σημείο κατά το οποίο η αρχική ιδέα εμφανίζεται διαδοχικά από όμποε, φλάουτο και κλαρινέτο. Αυτή αποτελεί υλικό προς ανάπτυξη με το καταληκτικό της τμήμα να περνά απ' όλη την οικογένεια των ξύλινων πνευστών σε διαφορετικά τονικά ύψη.

Σε όλο το πρώτο μέρος της συμφωνίας παρατηρείται ο τρόπος με τον οποίο ο Beethoven χειρίζεται τα ξύλινα πνευστά με σύνεση προς το αρχικό του υλικό. Άλλοτε λειτουργούν ως συμπληρωματικός παράγον προς τα έγχορδα, άλλοτε μελωδούν αντιθετικά, ενώ πολλές φορές αναλαμβάνουν μόνα τους την κατεύθυνση της μουσικής, είτε σε ομάδες είτε σαν οικογένεια. Καθίσταται επομένως αντιληπτό το γεγονός ότι στον όψιμο κλασικισμό τα ξύλινα πνευστά αποδεσμεύονται ακόμη περισσότερο από τον καθαρά συμπληρωματικό τους ρόλο σε σχέση με προηγούμενες δεκαετίες, έχοντας μεγαλύτερη συμμετοχή ως κατηγορία οργάνων στη μουσική σύνθεση.

## **3.2 ΕΠΟΧΗ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ**

### **3.2.1 Hector Berlioz – Φανταστική Συμφωνία – Πρώτο Μέρος**

#### **(Οράματα και Πάθη)**

Η Φανταστική Συμφωνία: *«Ένα επεισόδιο στην ζωή ενός καλλιτέχνη»* (Op. 14), αποτελεί μια από τις σημαντικότερες στην ιστορία της μουσικής, που γράφτηκε το 1830, κατά την πρώιμη ρομαντική περίοδο και θεωρείται προδρομικό έργο της προγραμματικής συμφωνίας. Αποτελείται από πέντε μέρη εκ των οποίων η μουσική προσπαθεί να περιγράψει λεπτομερώς τον τίτλο που της απέδωσε ο συνθέτης. Η πρεμιέρα της έγινε στην μουσική ακαδημία του Παρισιού το ίδιο έτος, ενώ τρία χρόνια αργότερα ο Franz List την μετέγραψε για πιάνο (1833).<sup>36</sup>

Το πρώτο μέρος της συμφωνίας με τίτλο «Οράματα και Πάθη» είναι γραμμένο σε κλίμακα ντο ελάσσονα, ενώ η σύσταση της ορχήστρας αποτελείται από δύο φλάουτα, όπου ο δεύτερος εκτελεστής διαθέτει και πίκολο, δύο όμποε, όπου ο δεύτερος εκτελεστής διαθέτει επίσης αγγλικό

---

<sup>36</sup> Berlioz, H. (2014), *Symphonie Fantastique Op. 14*, Edition Elemburg No.422, London: Ernst Elemburg, preface.

κόρνο, δύο κλαρινέτα όπου και στην περίπτωση αυτή ο δεύτερος διαθέτει επίσης κλαρινέτο σε μι ύφεση, τέσσερα φαγκότα, τέσσερα κόρνα δύο εκ των οποίων είναι σε μι ύφεση και δύο σε ντο, δύο κορνέτες σε σι ύφεση, δύο τρομπέτες σε ντο, δύο τυμπάνια κουρδισμένα σε σχέση τονικής δεσπόζουσας και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων (δύο ομάδες βιολιών, βιόλες, βιολοντσέλα και κόντρα μπάσα).

Το έργο ξεκινάει με τα ξύλινα πνευστά και το πρώτο κόρνο τα οποία από το τρίτο κι όλες μέτρο<sup>37</sup> υποχωρούν, αφήνοντας τα έγχορδα να αναλάβουν την μελωδία (εικόνα 13). Η προσθήκη τους από τον συνθέτη γίνεται ξανά στο μέτρο δέκα τρία, αυτή τη φορά με φλάουτα και κλαρινέτα να συμπληρώνουν την αρμονία τονίζοντας λειτουργικά το συγκεκριμένο σημείο. Στο μέτρο είκοσι δύο, φαίνεται πως ο συνθέτης χωρίζει την ορχήστρα σε δύο ομάδες με τρόπο που γίνεται ακουστικά αντιληπτός. Από την μια υπάρχουν τα πνευστά, με κυριότερα αυτών τα φλάουτα και τα όμποε, ενώ από την άλλη τα έγχορδα, δύο ομάδες με μοτίβα που συμπληρώνει η μία την άλλη, γεγονός που εκτείνεται μέχρι και το εικοστό έβδομο μέτρο. Από εκεί και πέρα ο συνθέτης (μέτρα είκοσι οχτώ έως τριάντα τέσσερα) συνδυάζοντας φλάουτο και κλαρινέτο κατασκευάζει μια μελωδική γραμμή που παραπέμπει σε αρπίζμο, δημιουργώντας έτσι δύο επίπεδα μαζί με την μελωδία που φέρουν τα έγχορδα.

**Largo. (♩ = 56.)**

**2 Flauti.**  
Flauto II = Flauto piccolo.

**2 Oboi.**

**2 Clarinetti in B (Si b).**  
I. II. in Es (Mi b).

**4 Corni.**  
III. IV. in C (Ut).

**2 Fagotti.**



Εικόνα 13

<sup>37</sup> Berlioz, H. (1900), *Phantastische Symphonie*, First edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel, σ. 3-34.

Κάτι το οποίο έχει αναφερθεί και στις προηγούμενες αναλύσεις είναι ο αντιθετικός - απαντητικός ηχητικός τρόπος που πραγματοποιείται μεταξύ εγχόρδων και πνευστών όπως συμβαίνει στα μέτρα τριάντα έξι έως σαράντα τρία. Ενώ τα έγχορδα συνεχίζουν την μελωδική τους γραμμή, τα ξύλινα πνευστά ηχούν αντίθετα από αυτά σε ασθενή μέρη του μέτρου, φαινόμενο το οποίο κυριαρχεί σε όλο το πρώτο μέρος της συμφωνίας. Στο μέτρο τριάντα επτά, εμφανίζεται μία νέα μελωδική γραμμή η οποία ερμηνεύεται από φλάουτο, κλαρινέτο και φαγκότο, υποβοηθούμενη από τα έγχορδα που την συνοδεύουν αρμονικά με το χαρακτηριστικό διαδοχικό μοτίβο των δύο ογδών. Λίγο αργότερα, στο διακοσιοστό εξηκοστό μέτρο και πριν αυτή καταλήξει, την εμφάνισή του κάνει το όμποε στο υποτιθέμενο «κενό» που υπήρχε μεταξύ φλάουτου και κλαρινέτου, συμπληρώνοντας έτσι την οικογένεια των ξύλινων πνευστών στο συγκεκριμένο τμήμα. Στο διακοσιοστό ενενηκοστό μέτρο η λειτουργία των ξύλινων πνευστών είναι συμπληρωματική. Οι διαδοχικές εναλλαγές σε σχέση τονικής - δεσπόζουσας, αναδεικνύονται ακόμη περισσότερο από αρμονικής και αισθητικής πλευράς με την συμβολή των ξύλινων πνευστών. Σε πολλά ορχηστρικά έργα συνθετών εμφανίζεται αυτό το φαινόμενο, γεγονός που δηλώνει σταδιακή κορύφωση με έντονο χαρακτήρα το οποίο καταλήγει σε τονική ή κάποια άλλη συγχορδία με την χρήση μετατροπίας ως απρόσμενο γεγονός. Στην περίπτωση αυτή η πτώση έρχεται στο μέτρο τριακόσια είκοσι οχτώ, σε ντο μείζονα, κλίμακα στην οποία περιπλανάται η μουσική αρκετό χρονικό διάστημα ως ομώνυμη της αρχικής.

Από το μέτρο τριακόσια πενήντα επτά και για έκταση περίπου σαράντα οχτώ μέτρων, το όμποε εμφανίζεται ως ο κάτοχος της μελωδίας καθώς κλαρινέτα, φαγκότα και έγχορδα ηχούν συνοδευτικά προς αυτό (εικόνα 14). Στο μέτρο τριακόσια εβδομήντα τέσσερα προστίθεται και το φλάουτο διπλασιάζοντας το με τις ίδιες νότες, ενώ στο μ. τετρακόσια εντοπίζεται να ηχεί μια οκτάβα ψηλότερα, γεγονός που παραπέμπει στην κάλυψη των υψηλών αρμονικών προκειμένου να επέλθει κορύφωση στα επόμενα μέτρα που ηχούν όλα τα όργανα της ορχήστρας. Ο συνθέτης στο τετρακοσιοστό πρώτο μέτρο εισάγει κάτι νέο στην μέχρι στιγμής σύσταση της ορχήστρας, το «μικρό» φλάουτο ή αλλιώς πίκολο, το οποίο εκμεταλλεύεται διευρύνοντας τα όρια της ηχητικής έκτασης αυτής της ομάδας.





Εικόνα 14

Στο μέτρο τετρακόσια πενήντα, παρατηρείται ένα συχνά εμφανιζόμενο μόρφωμα που απαντήθηκε και σε προηγούμενη ανάλυση. Ο Berlioz, λίγο πριν το πρώτο μέρος της συμφωνίας ολοκληρωθεί, επιλέγει να διχοτομήσει την οικογένεια των ξύλινων πνευστών, μοιράζοντας στα μέλη της διαδοχικά το πέρασμα του χαρακτηριστικού μοτίβου των μέτρων τετρακόσια πενήντα – τετρακόσια πενήντα δύο. Αυτό, πρώτα εμφανίζεται στο φλάουτο και με την λειτουργία της επικάλυψης περνά στο κλαρινέτο, στη συνέχεια στο όμποε και τέλος στο φαγκότο, προσδίδοντας έτσι διαφορετική ηχοχρωματική άποψη του ίδιου μορφώματος. Φθάνοντας μουσική πορεία στο μέτρο τετρακόσια ενενήντα με δυναμική *fortissimo*, τα περισσότερα όργανα της ορχήστρας σωμαίνουν, αφήνοντας το όμποε σε συνδυασμό με τα έγχορδα να συνεχίσουν χαμηλόφωνα, με το πρώτο να πραγματοποιεί μια καθοδική χρωματική μελωδική γραμμή, που θα οδηγήσει στην απόλυτη σχεδόν σιωπή. Από το πεντακοσιοστό δέκατο μέτρο, όλα τα όργανα της ορχήστρας εκτελούν διαδοχικές συγχορδίες σε μία έκταση είκοσι τεσσάρων μέτρων, στο τέλος της οποίας ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της φανταστικής συμφωνίας.

Αν και το συγκεκριμένο έργο αποτελεί πρόδρομο του ρομαντικού ύφους, η απλότητα με την οποία είναι δομημένο είναι χαρακτηριστική. Γεγονός που προξενεί εντύπωση, είναι η επιλογή των οργάνων από τον συνθέτη στο σύνολό του, κάτι το οποίο θεωρήθηκε πρωτοπόρο την εποχή εκείνη. Παρατηρείται λοιπόν πως η χρήση των ξύλινων πνευστών διευρύνεται ακόμη περισσότερο, με χαρακτηριστικό την μεγαλύτερη αυτονομία τους στο σύνολο.

### 3.2.2 Richard Wagner – Τριστάνος και Ιζόλδη – Εισαγωγή

Το έργο Τριστάνος και Ιζόλδη είναι μια όπερα σε τρεις πράξεις του Richard Wagner σε γερμανικό λιμπρέτο που γράφτηκε από τον ίδιο. Συντέθηκε την περίοδο μεταξύ των ετών 1857 – 1859 και έλαβε πρεμιέρα υπό την διεύθυνση του Hans von Bülow στο Μόναχο τον Ιούνιο του 1865.<sup>38</sup> Το έργο αυτό σηματοδοτεί την απομάκρυνση από την συμβατή αρμονία, φαινόμενο που θα οδηγούσε την λόγια ευρωπαϊκή μουσική στην ατονικότητα του εικοστού αιώνα. Η σύσταση της ορχήστρας αποτελείται από τριπλά ξύλινα πνευστά (φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα, φαγκότα) συμπεριλαμβανομένων του πίκολο, του αγγλικού κόρνου και του μπάσου κλαρινέτου σε λα, τέσσερα κόρνα σε φα και μι, τρεις τρομπέτες σε φα, τρία τρομπόνια και μια τούμπα, τυμπάνια, τρίγωνο και κύμβαλα, καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων.

Η εισαγωγή ξεκινάει με τα έγχορδα και πιο συγκεκριμένα με την ομάδα των βιολοντσέλων. Λίγο πριν ολοκληρωθεί η μελωδία τους στο δεύτερο μέτρο<sup>39</sup>, την εμφάνισή τους κάνουν όμποε, κλαρινέτα, αγγλικό κόρνο και φαγκότα, με το πρώτο εκ των δύο όμποε να συνεχίζει την μελωδία (μ. τρία) χαμηλόφωνα η οποία μοιάζει ως απάντηση στα έγχορδα (εικόνα 15). Το ίδιο συμβαίνει και στα μέτρα έξη και επτά, αυτή τη φορά όμως την απάντηση στα βιολοντσέλα την δίνει το πρώτο κλαρινέτο. Το γεγονός ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί στον «διάλογο» αυτό όμποε και κλαρινέτο, γίνεται μάλλον επειδή τα δύο αυτά είναι από τα εκφραστικότερα όργανα της ορχήστρας. Αφού επανέλθει το ίδιο μόρφωμα στα μέτρα δέκα και έντεκα, την εμφάνισή τους κάνουν τα φλάουτα με υλικό που έρχεται σε επανάληψη στα μέτρα δώδεκα – δέκα τρία. Πριν την κορύφωση του μέτρου δέκα έξη, με μεγαλύτερη έμφαση και μικρότερο χρονικό διάστημα αναμονής, τα υψίφωνα ξύλινα πνευστά (φλάουτα, όμποε και κλαρινέτα) λειτουργούν απαντητικά στο «ερώτημα» των πρώτων και δεύτερων βιολιών του μέτρου δέκα τέσσερα, φαινόμενο που δείχνει να κυριαρχεί σε όλη την διάρκεια του έργου, όπως συμβαίνει και στα μέτρα είκοσι εννέα έως τριάντα πέντε.

---

<sup>38</sup> Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος II, Πρώτη έκδοση, I.E.M.A (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 455.

<sup>39</sup> Wagner, R. (1860), *Tristan und Isolde*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, σ. 1-11.

**Langsam und schmachkend. B. IV**

3 Flöten.  
(kl. Flöte)

2 Hoboен.

2 Klarinetten.  
in A.

Englisch Horn.

in F.  
4 Hörner.  
in E.

3 Fagotte.

Εικόνα 15

Όπως προκύπτει μέσα από την μουσική πορεία, ο Wagner δομεί το έργο του βασιζόμενος στην επανάληψη. Εκτός από τα «απαντητικά» προς τα έγχορδα μοτίβα της ομάδας των ξύλινων, λειτουργική απάντηση φαίνεται να υπάρχει και στο ευρύτερο σύνολο, με την επανάληψη ολόκληρων αποσπασμάτων από τα δεύτερα, όπως συμβαίνει στο μέτρο πενήντα ένα. Πριν ολοκληρωθεί η μελωδία των πρώτων βιολιών στα μέτρα σαράντα οχτώ έως πενήντα πέντε, τα ξύλινα πνευστά εισάγονται εμβόλιμα στο πεντηκοστό πρώτο μέτρο με την ίδια μελωδία σε επικάλυψη, ελαφρώς παραλλαγμένη στο τέλος της. Το φαινόμενο αυτό πραγματοποιείται και σε μικρότερα τμήματα του έργου όπως είναι τα μέτρα τριάντα οχτώ, όπου την μελωδία του όμποε την επαναλαμβάνει διαδοχικά το κλαρινέτο.

Από το μέτρο πενήντα οχτώ επανεμφανίζεται το αρχικό μοτίβο στα όμποε και στα αγγλικά κόρνα που επαναλαμβάνεται διαδοχικά σε μία έκταση οχτώ μέτρων, σε συνδυασμό με τις ανοδικές μελωδικές κινήσεις των εγχόρδων. Στην συνέχεια, αφού η μουσική φτάσει στην απόλυτη κορύφωσή του μέτρου εβδομήντα πέντε, η ενέργεια εξασθενεί μαζί με την δυναμική και ο συνθέτης επαναφέρει το αρχικό μοτίβο (μ. εβδομήντα επτά), αλλά και το μόρφωμα της διαδοχικής επανάληψης από έγχορδα και ξύλινα πνευστά των μέτρων είκοσι εννέα έως τριάντα ένα, στα μέτρα εβδομήντα οχτώ έως ογδόντα τρία, όπως παρατηρείται. Σημαντικό τμήμα αποτελούν επίσης τα μέτρα ογδόντα έξι έως ογδόντα εννέα, κατά τα οποία η αρχική ιδέα ερμηνεύεται τη φορά αυτή μόνο από ξύλινα πνευστά, αφού την θέση των βιολοντσέλων διαδέχτηκε το όμποε καταλαμβάνοντας παράλληλα μικρότερο όγκο από ηχητικής απόψεως. Αφού το όμποε θεωρείται

ως ένα απ' τα υψίφωνα της οικογένειας, ο συνθέτης κρίνει σωστό μάλλον το ότι η αρχική ιδέα πρέπει να ακουστεί κι από χαμηλότερα πνευστά αυτής. Αυτό συμβαίνει στα μέτρα ογδόντα εννέα έως ενενήντα δύο, όπου το μπάσο κλαρινέτο ερμηνεύει την αρχική ιδέα σε χαμηλότερη έκταση.

Καθίσταται κατανοητό το γεγονός ότι την συγκεκριμένη εποχή τα ξύλινα πνευστά ανεξαρτητοποιούνται σταδιακά όλο και περισσότερο απ' ότι παλαιότερα, αρκετές φορές ηχώντας μόνα τους δίχως καμία συνοδεία εγχόρδων ή χάλκινων πνευστών. Η εισαγωγή αυτής όπερας του Wagner, θεωρείται ορόσημο στα χρονικά της ευρωπαϊκής μουσικής για την λειτουργία της κατηγορίας των ξύλινων πνευστών.

### 3.2.3 Johannes Brahms – Συμφωνία αρ. 4 – Πρώτο μέρος

Η τέταρτη συμφωνία του Johannes Brahms γράφτηκε το 1884, περίοδο κατά την οποία ο συνθέτης βρισκόταν στο Μύρτσλαγκ της Αυστρίας, με πρεμιέρα της τον Οκτώβριο του 1885 στο Μάινινγκεν της Γερμανίας. Το έργο αυτό αποτελεί την τελευταία συμφωνία του συνθέτη, γραμμένο σε τονικότητα μι ελάσσονα και αποτελείται από τέσσερα μέρη, με το πρώτο της σε τέμπο *Allegro non troppo*, το δεύτερο *Andante moderato*, το τρίτο *Allegro giocoso*, ενώ το τέταρτο *Allegro energico e passionato*.<sup>40</sup> Η σύσταση του μεγάλου ορχηστρικού συνόλου (όπως έχει επιλεγεί από τον ίδιο) αποτελείται από δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα σε λα, δύο φαγκότα, τέσσερα κόρνα, δύο τρομπέτες σε μι, κρουστά κουρδισμένα σε σχέση τονικής – δεσπόζουσας καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων.

Με την έναρξη του πρώτου μέρους παρατηρείται η οργάνωση των ξύλινων πνευστών τα οποία ηχούν σε ασθενές μέρος του μέτρου συμπληρώνοντας κατά κάποιο τρόπο την μελωδία των εγχόρδων, δίνοντας αυτόν τον χαρακτηριστικό μουσικό παλμό ο οποίος θα διακοπεί προς το παρόν στο μέτρο δέκα τέσσερα <sup>41</sup> (εικόνα 16). Μέχρι στιγμής από την οικογένεια των ξύλινων πνευστών έχουν ακουστεί φλάουτα, κλαρινέτα και φαγκότα να ηχούν παράλληλα σε διαστήματα τρίτης, γεγονός που αποδεικνύει εκτός από τον παλμικό συμπληρωματικό τους ρόλο, και την αρμονική συμβολή τους στο σύνολο. Στο μέτρο δέκα επτά εμφανίζεται στιγμιαία στο όμποε, με

---

<sup>40</sup> Conrad, W. (2005), Notes on Brahms, 20 crucial works, Michigan: William B. Eerdmans publishing company, σ. 83-86.

<sup>41</sup> Brahms, J. (1926), Johannes Brahms complete symphonies in full score, Fourth edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel, σ. 1-27.

μία μελωδία έκτασης τριών περίπου μέτρων. Από το τέλος του μέτρου δέκα εννέα, αρχίζει ένα μικρό τμήμα στο οποίο ο συνθέτης διχотоμεί την ομάδα των οργάνων αυτών, με το όμποε (όντας εκφραστικότερο απ' όλα τα υπόλοιπα) να ηχεί μόνο του αντίθετα προς αυτά. Παρατηρείται ήδη από το εικοστό μέτρο πως λίγο πριν την κατάληξή της μελωδικής γραμμής του όμποε παρεμβάλλονται τα φλάουτα, τα κλαρινέτα και τα φαγκότα, αποδίδοντας το αίσθημα της «διαφωνίας» στα πλαίσια μίας «συζήτησης» του ενός με τους πολλούς.

The image shows a musical score for orchestra, measures 20-24. The score is for 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in A, 2 Bassoons, 4 Horns (2 in E-flat, 2 in C), 2 Trumpets in E, and 2 Percussion (E and H). The woodwinds play a melodic line marked 'p dolce'. The strings play a rhythmic pattern marked 'p' and 'div'.

Εικόνα 16

Εφόσον η αυτή η διαδικασία ολοκληρωθεί στο εικοστό έκτο μέτρο, στη συνέχεια τα ξύλινα πνευστά συνεχίζουν τον συμπληρωματικό τους ρόλο. Στο μέτρο πενήντα τρία εισάγεται ένα νέο μόρφωμα που ερμηνεύεται από όμποε, κλαρινέτα και φαγκότα το οποίο αποδίδει ποικιλία στον επιφανειακό ρυθμό με τα τρίηχα τετάρτων που αποτελούν καινούργια στοιχεία. Από αυτό το σημείο έως και το μέτρο εβδομήντα τρία, η ομάδα των ξύλινων πνευστών ερμηνεύει ένα χαρακτηριστικό χορευτικό θα έλεγε κανείς μοτίβο, που η συνολική του πορεία καταλαμβάνει έκταση δέκα εννέα μέτρων (μ. πενήντα τρία – εβδομήντα δύο). Για ακόμη φορά (μ. ογδόντα) κάτι το γνώριμο κάνει την εμφάνισή του, ο απαντητικός χαρακτήρας μεταξύ των οργάνων. Από το ογδοηκοστό έως το ογδοηκοστό έβδομο μέτρο, έγχορδα και ξύλινα πνευστά «απαντούν» εναλλάξ με τα πρώτα χρησιμοποιώντας τεχνική *pizzicato*, γεγονός που προσδίδει διαφορετική ακουστότητα στο ηχόχρωμα.

Στο μέτρο ενενήντα πέντε τα έγχορδα υποχωρούν και ο ρόλος τους περιορίζεται σε συνοδευτικό απέναντι σε φλάουτο και κλαρινέτο που αναλαμβάνουν την μελωδία. Επομένως, στο ενενηκοστό όγδοο μέτρο εισάγεται το όμποε, καθώς αυτά ολοκληρώνουν την μελωδική τους γραμμή, αναλαμβάνοντας την πορεία της που εκτείνεται έως την αρχή του μέτρου εκατόν επτά.

Από το μέτρο εκατόν σαράντα πέντε επανέρχεται η βασική ιδέα ως έχει και με την ολοκλήρωσή της αναστρέφονται οι ρόλοι, με την προηγούμενη μελωδία των εγχόρδων να την έχουν τώρα ελαφρώς παραλλαγμένη τα πνευστά (μ. εκατόν πενήντα έξη) σε μία έκταση δεκατριών μέτρων. Κατά τα μέτρα εκατόν ογδόντα οχτώ έως εκατόν ενενήντα δύο η ομάδα των ξύλινων πνευστών ερμηνεύει μοτίβο προηγούμενων μέτρων το οποίο αναπτύσσει περεταίρω, όπως αυτό του πεντηκοστού τρίτου μέτρου. Στη συνέχεια ο συνθέτης με την τεχνική της μεγέθυνσης αναπτύσσει το μοτίβο των μέτρων εκατόν ενενήντα τρία – εκατόν ενενήντα τέσσερα, μόρφωμα που εμφανίστηκε σε προηγούμενο τμήμα, διευρύνοντάς την χρονική του διάρκεια με την μετατροπή του δεύτερου χρόνου σε αξία ολοκλήρου. Αυτό επαναλαμβάνεται στα μέτρα εκατόν ενενήντα οχτώ έως διακόσια δύο, ενώ στην συνέχεια τα ξύλινα πνευστά παρουσιάζονται να επανερμηνεύουν το μόρφωμα των εγχόρδων των μέτρων εκατόν ογδόντα τέσσερα – εκατόν ογδόντα οχτώ.

Καθώς η μουσική πορεία κυλά, στο διακοσιοστό εικοστό έβδομο μέτρο το φλάουτο φαίνεται να αναλαμβάνει την «ηγεσία» των ξύλινων πνευστών επικοινωνώντας εναλλάξ με τα έγχορδα. Επομένως, στο μέτρο διακόσια τριάντα πέντε, τον ρόλο αυτό αναλαμβάνουν διαδοχικά το κλαρινέτο και το όμποε, αυτή τη φορά όμως με την επικοινωνία να βρίσκετε σε προσωπικό με την πρώτη ομάδα βιολιών. Το πρώτο μέρος της τέταρτης συμφωνίας του Brahms, είναι δομημένο με την εκτενή επεξεργασία μοτίβων που χρησιμοποιούνται στην αρχή, ενώ στο σύνολό του επανεμφανίζονται αρχικά μορφώματα ως έχουν τα οποία από μορφολογικής απόψεως παραπέμπουν σε κυκλική μορφή.

Και στην περίπτωση του Johannes Brahms παρατηρείται η διευρυμένη χρήση των ξύλινων πνευστών στην ορχήστρα, με τρόπο που ανεξαρτητοποιούνται εντελώς κάποιες φορές από το υπόλοιπο σύνολο, σε σημεία κατά που ηχούν και μόνο τους. Η τέταρτη συμφωνία αποτελεί άριστο παράδειγμα για την εξελικτική πορεία της ομάδας των οργάνων που μελετώνται.

### **3.2.4 Robert Schumann – Συμφωνία αρ. 1 – Πρώτο μέρος**

Η πρώτη συμφωνία του Robert Schumann με αριθμό καταλόγου Op. 38, γνωστή και ως «ανοιξιάτικη συμφωνία», αποτελεί ένα από τα διασημότερα έργα του συνθέτη. Γράφτηκε κατά το διάστημα δύο μηνών, Ιανουαρίου και Φεβρουαρίου του 1841, με την πρεμιέρα της να πραγματοποιείται υπό την διεύθυνση του γνωστού συνθέτη και μαέστρου Felix Mendelssohn,

στην Λειψία στις 31 Μαρτίου του ίδιου έτους.<sup>42</sup> Αποτελείται από τέσσερα μέρη, με το πρώτο σε τέμπο *Andante un poco maestoso* και τονικότητα σε ύφεση μείζονα, το δεύτερο *Larghetto* σε τονικότητα μι ύφεση μείζονα, το τρίτο *Scherzo: Molto vivace – Trio I: Molto piu vivace – Trio II* σε τονικότητα σολ ελάσσονα και το τελευταίο της σε τέμπο *Allegro animato e grazioso* σε σι ύφεση μείζονα. Κάθε μέρος της συνοδεύεται με έναν χαρακτηριστικό τίτλο. Το πρώτο μέρος ονομάζεται «*Το ξεκίνημα της άνοιξης*», το δεύτερο έχει τίτλο «*Το βράδυ*», το τρίτο «*Καλοί φίλοι*», ενώ το τέταρτο και τελευταίο συνοδεύεται με τον τίτλο «*Η άνοιξη σε πλήρη άνθιση*». Η ορχήστρα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σε αυτό το έργο αποτελείται από δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, δύο φαγκότα, τέσσερα κόρνα εκ των οποίων τα δύο είναι σε φα και τα άλλα δύο σε σι, δύο τρομπέτες σε σι, τρία τρομπόνια κατηγορίας άλτο, τενόρο και μπάσο, τυμπάνια κουρδισμένα σε σχέση τονικής – δεσπόζουσας, τρίγωνο και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων.

Το έργο αρχίζει με την ομάδα των χάλκινων πνευστών, ερμηνεύοντας ένα απαγγελτικό μοτίβο δύο περίπου μέτρων, δηλώνοντας χαρακτηριστικά την έναρξη της συμφωνίας. Τα ξύλινα πνευστά εισάγονται αμέσως μετά την κορόνα, στον τελευταίο χρόνο του δεύτερου μέτρου<sup>43</sup>, συμβάλλοντας στο σύνολο διπλασιάζοντας τα έγχορδα. Στην συνέχεια, στο έκτο μέτρο εμφανίζονται συνοδευόμενα από τα έγχορδα με μόρφωμα που επαναλαμβάνεται στα μέτρα δέκα έως δώδεκα. Λίγο παρακάτω, στο δέκατο τέταρτο μέτρο, ο συνθέτης βασιζόμενος στο υπάρχον υλικό ομαδοποιεί φαγκότα με κλαρινέτα και φλάουτα με όμποε, τοποθετώντας τα σε σημεία όπου το μελωδικό τελείωμα της μίας ομάδας αποτελεί αρχή για την άλλη, δημιουργώντας έτσι την εναλλασσόμενη επανάληψη του ίδιου μοτίβου μεταξύ τους (μ. δέκα τέσσερα – δέκα οχτώ). Φθάνοντας στο δέκατο ένατο μέτρο, παρατηρεί κανείς την καθοδική πορεία του φλάουτου η οποία στο δεύτερο μισό της συμπληρώνεται από το όμποε (μ. είκοσι). Το πεντάηχο του φλάουτου στο εικοστό δεύτερο μέτρο που αποτελεί νέο μοτιβικό στοιχείο, επαναλαμβάνεται από το κλαρινέτο στο μέτρο είκοσι τέσσερα δηλώνοντας αντίθεση προς το πρώτο, δύο όργανα τα οποία ομαδοποιούνται με την εισαγωγή του φαγκότου, ηχώντας αντίθετα προς αυτό (μ. είκοσι έξη – τριάντα τέσσερα). Στην πορεία αυτή που οδηγεί σε κορύφωση στο μέτρο τριάντα επτά, προστίθεται συμπληρωματικά και το όμποε (μ. τριάντα ένα).

Στο μέτρο πενήντα τρία επανέρχεται κάτι γνώριμο στην μνήμη του ακροατή και αυτό είναι

---

<sup>42</sup> Paxman, J.(2014), *A Chronology of Western Classical Music 1600-2000*, London: Omnibus Press, σ. 319.

<sup>43</sup> Schumann, R. (1881), *Symphonien*, First edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel, σ. 1-49.

το χαρακτηριστικό μοτίβο των χάλκινων πνευστών το οποίο ακούστηκε στην αρχή. Καθώς αναμένει κανείς να ξεκινήσει κάτι παραπλήσιο με το αρχικό θέμα, ο Schumann αντλεί από το αρχικό υλικό ιδέες δημιουργώντας το μοτίβο των κλαρινέτων και φαγκότων του μέτρου πενήντα επτά, μόρφωμα το οποίο θα επεκταθεί έως και το εξηκοστό πέμπτο μέτρο (εικόνα 17). Και ενώ στο σημείο αυτό ξανακούστηκε η επί μέρους ομάδα των κλαρινέτων και φαγκότων, εμφανίζεται η δεύτερη ομάδα των φλάουτων και όμποε (όπως διαμορφώθηκαν από τον συνθέτη), με το ίδιο εν μέρη δομικό υλικό σε μεγέθυνση (μ. εξήντα πέντε – εβδομήντα τρία). Κατά τα μέτρα ενενήντα πέντε έως εκατόν δύο, φαίνεται πως το «χορευτικό» ρυθμικό μοτίβο του δεύτερου τμήματος (μ. τριάντα εννέα και έπειτα), αποτελεί υλικό προς ανάπτυξη. Όμποε, κλαρινέτα και φαγκότα ερμηνεύουν αυτό με μία ανοδική και στη συνέχεια καθοδική πορεία (εκτός της ομάδας των φαγκότων που κινείται αντίθετα κάποιες φορές), σε μία έκταση οχτώ μέτρων. Κατά τα μέτρα εκατόν δέκα τέσσερα έως εκατόν δέκα επτά, παρατηρείται πως το μοτίβο του φλάουτου περνά διαδοχικά στο όμποε και έπειτα στην ομάδα των δεύτερων βιολιών με την τεχνική *pizzicato*, γεγονός που επαναλαμβάνεται και στα μέτρα εκατόν δώδεκα έως εκατόν δέκα πέντε.



Εικόνα 17

Κατά τα μέτρα εκατόν σαράντα εννέα έως εκατόν πενήντα ένα, το φλάουτο φαίνεται να ερμηνεύει το καθοδικό εκείνο μελωδικό πέρασμα το οποίο ακούστηκε σε προηγούμενο τμήμα από τα βιολιά (μ. πενήντα – πενήντα τρία). Το ίδιο συμβαίνει και στα μέτρα εκατόν πενήντα έξι έως εκατόν πενήντα εννέα, με την διαφορά πως αυτή τη φορά το καθοδικό μελωδικό πέρασμα ερμηνεύεται από φαγκότα και κλαρινέτα. Με την άφιξη στο μέτρο διακόσια δέκα τρία, επανέρχεται το χαρακτηριστικό χορευτικό μοτίβο, ερμηνευμένο πάλι από τα ξύλινα πνευστά χωρισμένα σε ομάδες όπως και πριν, αυτή τη φορά όμως μισό (εικόνα 18). Ενώ σε προηγούμενο τμήμα του έργου εμφανίστηκε ολόκληρο καταλαμβάνοντας έκταση περίπου οκτώ μέτρων (μ. ενενήντα τέσσερα – εκατόν δύο), στην παρούσα περίπτωση περικλύπεται διαθέτοντας τα δύο



πρώτα μέτρα του, μοντέλο το οποίο θα επαναληφθεί στα μέτρα διακόσια είκοσι ένα έως διακόσια είκοσι τέσσερα, διακόσια είκοσι εννέα έως διακόσια τριάντα έξη.



Εικόνα 18

Όσα παρουσιάστηκαν μέχρι στιγμής στην ομάδα των ξύλινων πνευστών, επανέρχονται και σε επόμενα τμήματα του έργου δίχως να έχουν ιδιαίτερα παραλλαχτεί, αφού υπάρχουν φορές που επαναφέρει μορφώματα λίγων μέτρων ως είχαν πριν. Αν σταθεί κανείς στα μέτρα τριακόσια δέκα μέχρι τριακόσια είκοσι έξη, θα διαπιστώσει πως τα ξύλινα πνευστά ενσωματώνουν προηγούμενες λειτουργίες, τις οποίες ερμηνεύουν διαδοχικά χωρίς να υπάρχουν ιδιαίτερες αλλαγές ως προς την σύστασή τους. Ο Schuman σε σχέση με τους υπόλοιπους συνθέτες της εποχής που μελετήθηκαν, φαίνεται πως στο συγκεκριμένο έργο εκτιμά διαφορετικά την ομάδα των ξύλινων πνευστών δημιουργώντας μεν αντίθεση προς τα έγχορδα, αλλά δημιουργεί διάλογο αντίθεσης και στο εσωτερικό της ομάδας μεταξύ τους.

### 3.2.5 Gustav Mahler – Συμφωνία αρ. 3 – Δεύτερο μέρος

Η τρίτη συμφωνία του Mahler είναι ένα έργο από τα διασημότερα του ρεπερτορίου, η οποία αποτελείται από έξι μέρη χωρισμένα σε δύο τμήματα και η διάρκειά της ανέρχεται περίπου στα εκατό λεπτά. Γράφτηκε κατά το διάστημα των ετών 1893 – 1896 και είναι η μεγαλύτερη σε έκταση από τις συμφωνίες του συνθέτη.<sup>44</sup> Το πρώτο μέρος της με ρυθμική ένδειξη *Kräftig*.

---

<sup>44</sup> Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος II, Πρώτη έκδοση, Ι.Ε.Μ.Α (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 511.

*Entschieden*<sup>45</sup> είναι γραμμένο σε τονικότητα ρε ελάσσονα, το δεύτερο μέρος της *Tempo di Menuetto* σε λα μείζονα, το τρίτο μέρος *Comodo*<sup>46</sup> σε ντο ελάσσονα, το τέταρτο με ρυθμική ένδειξη *Sehr langsam – Misterioso* σε ρε μείζονα, το πέμπτο *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck*<sup>47</sup> σε τονικότητα φα μείζονα, ενώ το έκτο και τελευταίο μέρος της με ρυθμική ένδειξη *Langsam – Ruhevoll – Empfundener* είναι γραμμένο σε τονικότητα ρε μείζονα.

Η σύσταση της ευρείας ορχήστρας που χρησιμοποιείται, αποτελείται από μεγάλη ομάδα ξύλινων πνευστών: τέσσερα φλάουτα (όπου οι εκτελεστές των διαθέτουν και πίκολο), τέσσερα όμποε (όπου ο τέταρτος εκτελεστής διαθέτει και αγγλικό κόρνο) τρία κλαρινέτα σε σι ύφεση και λά (ο τρίτος εκτελεστής εκ των οποίων διαθέτει και μπάσο κλαρινέτο), δύο κλαρινέτα σε μι ύφεση (όπου ο δεύτερος διαθέτει και κλαρινέτο σε σι ύφεση), τέσσερα φαγκότα (μεταξύ των οποίων ο τέταρτος εκτελεστής διαθέτει και κόντρα φαγκότο· μεγάλη ομάδα χάλκινων πνευστών συνιστάμενη από: οχτώ κόρνα σε φα, τέσσερις τρομπέτες σε φα και σι ύφεση, τέσσερα τρομπόνια, μία τούμπα· κρουστά όπως: τυμπάνια, μεγάλη κάσα, ταμπούρο, καμπάνες, κύμβαλα, ταμπορίνο, ταμ – ταμ, τρίγωνο, ειδικές μπαγκέτες με χαρακτηριστικό ηχόχρωμα και δύο μεταλλόφωνα· μία φωνή άλτο, δύο άρπες καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων που αποτελούμενη από πολλά μέλη. Τα κόντρα μπάσα, έχουν σύμφωνα με τον συνθέτη ως χαμηλότερο φθόγγο τους την νότα ντο. Επιπλέον, υπάρχει γυναικεία χορωδία και χορωδία αγοριών που χρησιμοποιούνται στο πέμπτο μέρος του έργου.

Το δεύτερο μέρος της συμφωνίας ξεκινάει με το όμποε το οποίο συνοδεύουν οι βιόλες με την τεχνική *pizzicato*, μελωδία η οποία καταλαμβάνει έκταση εννέα περίπου μέτρων. Στη συνέχεια την εμφάνισή του κάνει το κλαρινέτο σε σι ύφεση στο μέτρο δέκα τρία<sup>48</sup>, με στοιχεία της, ενώ αμέσως παρατηρείται και η εισαγωγή των φλάουτων σε συνδυασμό με τα όμποε. Επομένως, το χαρακτηριστικό μοτίβο των τριήχων του έβδομου μέτρου στην γραμμή του όμποε, δείχνει να εκμεταλλεύεται ο συνθέτης χρησιμοποιώντας το και σε άλλα τμήματα του μέρους, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στο μέτρο τριάντα. Ενώ έχει ακουστεί λίγο πριν από το όμποε και το

---

<sup>45</sup> *Kräftig. Entschieden*, (*Kräftig. Entschieden*: γερμ.), ρυθμική ένδειξη η οποία στα σημαίνει «ισχυρά – αποφασιστικά».

<sup>46</sup> *Comodo*, (*Comodo*: ιταλ.), ρυθμική ένδειξη που σημαίνει «άνετα».

<sup>47</sup> *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck*, (*Lustig im Tempo und keck im Ausdruck*, γερμ.), ρυθμική ένδειξη που σημαίνει «Χαρούμενο στο ρυθμό και χαριτωμένο στην έκφραση».

<sup>48</sup> Mahler, G. (1989), *Symphonie No. 3*, Mineola: Dover Publications, σ. 103-131.

φλάουτο (μ. είκοσι τρία), στο τριακοστό μέτρο το ίδιο ρυθμικό σχήμα ερμηνεύεται από τα δύο κλαρινέτα, σε δύο σύντομες ανοδικές – καθοδικές κινήσεις. Στο μέτρο τριάντα επτά εισάγονται τα φαγκότα τα οποία συνδυάζει ο συνθέτης με τα κλαρινέτα, σε ένα σύντομο τμήμα έξι μέτρων. Από τα μέτρα πενήντα έως εξήντα εννέα, αντιλαμβάνεται κανείς την ικανότητα του συνθέτη να χειρίζεται την μεγάλη ορχήστρα με αριστοτεχνικό τρόπο. Ενώ το πρώτο φλάουτο οδηγεί την μελωδική γραμμή του τμήματος υποβοηθούμενο από τις βιόλες, τα υπόλοιπα τρία το συνοδεύουν διπλασιάζοντας παράλληλα την λειτουργία των δεύτερων βιολιών. Αφού ολοκληρωθεί η μελωδία στο μέτρο πενήντα οχτώ, τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά επαναλαμβάνουν το μόρφωμα ελαφρώς παραλλαγμένο, με φαγκότα και κλαρινέτα σε μι ύφεση να υποχωρούν στο μέτρο πενήντα εννέα. Αξιοσημείωτο επίσης το γεγονός της σταδιακής πύκνωσης του επιφανειακού ρυθμού με δέκατα έκτα, πεντάχο δεκάτων έκτων, εξάχο δεκάτων έκτων και ορμητική κατάληξη στο μέτρο εβδομήντα (εικόνα 19).



Εικόνα 19

Με την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής στο μέτρο εβδομήντα και καθώς η μουσική πορεία κυλά ζωηρότερα, στο εβδομηκοστό ένατο μέτρο ο συνθέτης συνδυάζει όμποε και κλαρινέτα σε μι ύφεση, δημιουργώντας δύο ομάδες μεταξύ τους. Στην αρχή του μέτρου παρατηρεί κανείς τον συνδυασμό των δύο πρώτων όμποε με τα δύο πρώτα κλαρινέτα, ενώ στο μέτρο ογδόντα ένα η μελωδική τους πορεία δείχνει να συμπληρώνεται από τα τρίτα και τέταρτα όργανα των κατηγοριών αυτών. Στη συνέχεια επανέρχεται το αρχικό μοντέλο, το οποίο όμως τη φορά αυτή συνεχίζουν τα πρώτα βιολιά έως και το ογδοηκοστό τέταρτο μέτρο. Παράλληλα με την διαδικασία

αυτή εμφανίζεται και το πίκολο, με ένα ορμητικό ανοδικό μοτίβο στα μέτρα εβδομήντα εννέα και ογδόντα δύο. Στα μέτρα εκατόν δώδεκα έως εκατόν δέκα έξι ο συνθέτης αναθέτει την μελωδική γραμμή στο πρώτο βιολί σε ένα σύντομο πέρασμα, με το οποίο φαίνεται πως επικοινωνούν τα όμποε και τα κλαρινέτα σε μι ύφεση (μ. εκατόν δέκα τρία – εκατόν δέκα τέσσερα). Το τρίηχο ογδών ως βασικό δομικό υλικό στο έργο, αποτελεί εκμεταλλεύσιμο στοιχείο για λειτουργικό «διάλογο», γεγονός που συμβαίνει στα μέτρα εκατόν δέκα τρία και εκατόν δεκατέσσερα. Με αυτό το μοντέλο τα ξύλινα πνευστά «απαντούν» στο βιολί το οποίο κατέχει την μελωδία. Λίγο αργότερα, κατά την διάρκεια των μέτρων εκατόν είκοσι δύο και εκατόν είκοσι τρία, επανέρχεται ένα στοιχείο που προηγήθηκε σε προηγούμενο τμήμα του δεύτερου μέρους της συμφωνίας. Τα τρίηχα ογδών που ακούστηκαν πριν από κλαρινέτα σε σι ύφεση (μ. τριάντα – τριάντα ένα), τώρα ερμηνεύονται και από όμποε, γεγονός που αποδίδει νέα απόχρωση στο μοτίβο.

Με την άφιξη του μέτρου εκατόν δέκα έξι, επανέρχεται μόρφωμα που προ-ακούστηκε στο μέτρο σαράντα εννέα. Ενώ προηγουμένως την μελωδική γραμμή κατείχε το φλάουτο που διπλασιάζονταν από τα βιολοντσέλα, τη φορά αυτή ο συνθέτης επιλέγει έναν άλλο συνδυασμό οργάνων μοιράζοντας την σε όμποε και κλαρινέτα, ενώ στην επανάληψή του την θέση των όμποε διαδέχονται τα φαγκότα (μ. εκατόν σαράντα ένα). Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση του μορφώματος των μέτρων εκατόν πενήντα ένα έως εκατόν πενήντα οχτώ. Ενώ σε προηγούμενο τμήμα εμφανίστηκε με την κύρια μελωδία ερμηνευμένη από δεύτερα βιολιά και φλάουτο, στην παρούσα περίπτωση το φλάουτο μετατίθεται μια οκτάβα υψηλότερα υποβοηθούμενο από την ομάδα των κλαρινέτων (αυτών σε μι ύφεση) που λειτουργεί συνδυαστικά, αλληλοσυμπληρώνοντας το ένα όργανο το άλλο (εικόνα 20). Κατά τα μέτρα εκατόν εβδομήντα επτά έως εκατόν ογδόντα τέσσερα ο Mahler μοιράζει το μοτίβο του δέκατου τμήματος στην ομάδα των όμποε και των κλαρινέτων σε σι ύφεση, με χαρακτηριστικό τρόπο συνδυάζοντας τα πρώτα όργανα αυτών. Το πρώτο όμποε ερμηνεύει μαζί με το πρώτο κλαρινέτο την ίδια μελωδική γραμμή, κάτι το οποίο συμβαίνει και με τα δεύτερα όργανα των ομάδων στα επόμενα μέτρα. Στην συνέχεια προστίθεται και το πρώτο κλαρινέτο σε μι ύφεση το οποίο λειτουργεί συμπληρωματικά στη μελωδία (μ. εκατόν ογδόντα ένα – εκατόν ογδόντα τέσσερα).

Κατά τα μέτρα εκατόν ογδόντα έξι έως εκατόν ογδόντα οχτώ, η ομάδα των κλαρινέτων σε μι ύφεση αποκτά ισχυρότερη θέση στο σύνολο των ξύλινων πνευστών με την ανοδική πορεία που της αναθέτει ο συνθέτης, επιδεικνύοντας έτσι το ηχόχρωμά της. Στην συνέχεια ο Mahler προβαίνει σε κάτι πρωτόγνωρο. Το γεγονός ότι χρησιμοποιεί σόλο βιολί σε προηγούμενο τμήμα του έργου επαναλαμβάνεται και στα μέτρα διακόσια είκοσι έξι έως διακόσια τριάντα πέντε, τη φορά αυτή όμως επικοινωνώντας με το φλάουτο στο οποίο προσδίδει επίσης σολιστικό χαρακτήρα (μ. διακόσια είκοσι πέντε). Αυτά τα δύο όργανα, με το πρώτο να εκπροσωπεί την οικογένεια των

εγχόρδων και το δεύτερο την οικογένεια των ξύλινων πνευστών, έρχονται σε «διάλογο» παρεμβάλλοντας χαρακτηριστικά σε κάποια σημεία τα κλαρινέτα και τα όμποε (μ. διακόσια τριάντα ένα – διακόσια τριάντα τέσσερα).



Εικόνα 20

Ανάμεσα στους συνδυασμούς των οργάνων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, αξιοπρόσεκτος είναι αυτός του όμποε με το κόρνο, δύο πνευστών οργάνων διαφορετικών οικογενειών που πραγματοποιείται στα μέτρα διακόσια σαράντα δύο έως διακόσια σαράντα έξι, κατάσταση από την οποία προκύπτει χαρακτηριστικό ηχόχρωμα με στοιχεία ξύλινων και χάλκινων πνευστών. Τέλος, κατά τα μέτρα διακόσια πενήντα ένα έως διακόσια πενήντα τέσσερα και διακόσια εξήντα τέσσερα έως διακόσια εξήντα έξι, εντοπίζεται για μία ακόμη φορά το λειτουργικό μοντέλο της «ερώτησης – απάντησης». Κατά την πρώτη περίπτωση παρατηρείται ο «διάλογος» μεταξύ φλάουτων και όμποε, τα οποία επαναλαμβάνουν την μελωδία των πρώτων με την λειτουργία της επικάλυψης, ξεκινώντας εμβόλιμα στο μέτρο εκατόν πενήντα δύο. Ομοίως συμβαίνει και στην δεύτερη περίπτωση, όπου το φλάουτο επαναλαμβάνει διαδοχικά την μελωδική γραμμή του όμποε μια οκτάβα υψηλότερα.

Στην περίπτωση του Gustav Mahler εντοπίζεται ο δεξιοτεχνικός τρόπος με τον οποίο χειρίζεται την ομάδα των ξύλινων πνευστών στα πλαίσια της συμφωνικής ορχήστρας. Η τρίτη συμφωνία, αποτελεί έργο «σταθμό» για την χρήση των οργάνων αυτών, αφού στο σύνολό της παρατηρούνται πρωτότυπα ενορχηστρωτικά φαινόμενα που καθιστούν περισσότερο εξειδικευμένη την λειτουργία τους.

### 3.2.6 Claude Debussy – Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός Φαύνου

Το έργο «πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός Φαύνου» του Claude Debussy αποτελεί ένα μία από τις γνωστότερες συνθέσεις του που ολοκληρώθηκε το 1894 και παρουσιάστηκε στις 22 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους στο Παρίσι.<sup>49</sup> Είναι ένα συμφωνικό ποίημα το οποίο θεωρείται ως ο προάγγελος της ατονικής μουσικής αφού η τονικότητά του φθάνει στα απώτατα όριά της. Η διάρκειά του ανέρχεται περίπου στα δέκα λεπτά και είναι εμπνευσμένο από το ομότιτλο ποίημα του Stéphane Mallarmé (1842 – 1898). Για το συγκεκριμένο έργο, ο συνθέτης έλεγε πως αποτελεί μια ελεύθερη εικονογράφηση του ποιήματος, εντός της οποίας κινούνται κατά την ζέστη του απομεσήμερου τα όνειρα και οι επιθυμίες του Φαύνου, ο οποίος κουρασμένος από το κυνηγητό των νυμφών και των νεράιδων, βυθίζεται σε έναν μεθυστικό ύπνο γεμάτο όνειρα όπου στο τέλος βγαίνουν αληθινά. Το έργο είναι ενορχηστρωμένο για τρία φλάουτα, δύο όμποε, αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα σε λα, δύο φαγκότα, τέσσερα κόρνα σε φα, κρόταλα, δύο άρπες και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων.<sup>50</sup>

Το έργο ξεκινάει με το πρώτο φλάουτο σε μία μελωδική γραμμή εκτάσεως τεσσάρων περίπου μέτρων, με την ολοκλήρωση της οποίας εισάγονται όμποε και κλαρινέτα συμπληρώνοντας το αρμονικό υπόβαθρο σχηματίζοντας συγχορδία μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό προξενεί εντύπωση, καθώς κατά τον τρόπο με τον οποίο ξεκινά απουσιάζουν πλήρως τα έγχορδα κάτι το οποίο σπάνια συνέβαινε σε τέτοιο βαθμό την συγκεκριμένη εποχή. Στο εντέκατο μέτρο<sup>51</sup> το φλάουτο συνοδευόμενο από τα κλαρινέτα εμφανίζει ξανά το ίδιο μόρφωμα, στο τέλος του οποίου εισάγονται τα όμποε και το φαγκότο, εκ των οποίων το πρώτο αναλαμβάνει την μελωδία. Στο σημείο αυτό παρατηρείται η αντιστροφή των ρόλων των οργάνων. Ενώ μέχρι στιγμής το φλάουτο ως κάτοχος της μελωδίας συνοδευόταν από τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά, παραμερίζει την θέση του στο όμποε αναλαμβάνοντας μαζί με το δεύτερο φλάουτο τον συνοδευτικό του ρόλο, ο οποίος εντοπίζεται στα μέτρα δέκα επτά έως δέκα εννέα. Επίσης, δεν πρέπει να ξεφύγει της προσοχής και η εισαγωγή του αγγλικού κόρνου στο δέκατο έκτο μέτρο, με λειτουργικό τρόπο

---

<sup>49</sup> Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος II, Πρώτη έκδοση, I.E.M.A (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, σ. 515.

<sup>50</sup> Debussy, C. (2014), *Prélude à l'après-midi d'un faune* for Orchestra, Edition Elemburg No.1116, London: Ernst Elemburg, σ. III.

<sup>51</sup> Debussy, C. (1983), *Claude Debussy, Three Great Orchestral Works in Full Score, Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La Mer, Mineola: Dover Publications*, σ. 1-31.

απέναντι σε κλαρινέτα και όμποε που συμπληρώνει τις ομάδες αυτές στα ισχυρά μέρη του μέτρου, με τις αξίες των τετάρτων παρεστιγμένων.

Με την άφιξη στο εικοστό πρώτο μέτρο το φλάουτο επαναλαμβάνει και πάλι το αρχικό του μόρφωμά, αυτή τη φορά όμως παραλλαγμένο σε μία έκταση επτά μέτρων, στην συνέχεια της οποίας προστίθεται και το δεύτερο φλάουτο. Διατηρώντας το αρχικό του μόρφωμα κατά τους πρώτους χρόνους του μέτρου, ο συνθέτης το παραλλάσει έπειτα δημιουργώντας μοντέλα που επαναλαμβάνονται διαδοχικά σε διαφορετικό τονικό ύψος. Ως παράδειγμα αυτής της περίπτωσης αποτελούν τα μέτρα είκοσι ένα – είκοσι δύο (εικόνα 21), είκοσι τρία – είκοσι τέσσερα και είκοσι πέντε – είκοσι έξι. Με την εισαγωγή του δεύτερου φλάουτου στο μέτρο είκοσι επτά, παρατηρείται παρεμβολή στο πρώτο με την ερμηνεία της μελωδικής του γραμμής, ενώ στην μετέπειτα πορεία τα δύο όργανα εμφανίζονται να παίζουν μαζί την ίδια μελωδία έως και το εικοστό ένατο μέτρο.

Εικόνα 21

Στο μέτρο τριάντα το κλαρινέτο αναλαμβάνει και διαμορφώνει την μελωδική πορεία με στοιχεία αντλούμενα από την βασική ιδέα, τα οποία αυτή φορά εμφανίζονται σε σμίκρυνση (βλ. μ. τριάντα ένα). Επομένως, στο τριακοστό τρίτο μέτρο το φλάουτο επαναλαμβάνει ότι προηγήθηκε από το κλαρινέτο (μ. τριάντα δύο) «απαντώντας» σε αυτό με τον ίδιο τρόπο, ομοίως όπως συμβαίνει και στα μέτρα τριάντα πέντε έως τριάντα έξι. Αφού καταλήξει η διαδικασία αυτή, την εμφάνισή του κάνει πάλι το όμποε ξεκινώντας με την βασική ιδέα την οποία παραλλάσει εκ νέου στην μουσική πορεία. Ομαδοποιώντας σε ζευγάρια φλάουτα με όμποε και κλαρινέτα με φαγκότα, ο Debussy δημιουργεί κατά κάποιο τρόπο «αντίλογο» ανάμεσα στην οικογένεια των ξύλινων πνευστών, καθώς στη συνέχεια μια τρίτη ομάδα, τα έγχορδα, απαντούν σε αυτήν επαναλαμβάνοντας το ίδιο μοντέλο με πρώτα και δεύτερα βιολιά να αντιπροσωπεύουν φλάουτα

και όμποε, ενώ βιόλες και βιολοντσέλα τα κλαρινέτα και τα φαγκότα (μ. σαράντα πέντε). Στο μέτρο πενήντα ένα το κλαρινέτο ξεκινά μία σόλο μελωδική γραμμή τεσσάρων μέτρων που υποβοηθείται λίγο αργότερα (μ. πενήντα τέσσερα) από όμποε και κλαρινέτα, οδηγώντας στην κάθετη συνήχηση όλων των ξύλινων πνευστών του πεντηκοστού πέμπτου μέτρου.

Από το μέτρο πενήντα πέντε, έχοντας καταλήξει σε κλίμακα ρε ύφεση μείζονα, παρατηρείται πως τα ξύλινα πνευστά λειτουργούν σαν ομάδα ερμηνεύοντας την ίδια μελωδία έως και το μέτρο εξήντα ένα. Από το εξηκοστό δεύτερο μέτρο αρχίζουν και διαφοροποιούνται λιγάκι μεταξύ τους παραχωρώντας την μελωδική γραμμή στα έγχορδα, δημιουργώντας ένα αντιχρονικό μοντέλο απέναντί τους. Για να αποδώσει έντονη ηχητική κίνηση στο εσωτερικό του χρόνου, ο Debussy επιλέγει να εισάγει ρυθμικά σχήματα τρήχων στα πνευστά χωρίζοντας πρώτα τα φλάουτα που υποστηρίζονται από τα υπόλοιπα όργανα της οικογένειας με αντίστοιχα μοτίβα, σε μια έκταση εννέα περίπου μέτρων (μ. εξήντα τρία – εβδομήντα ένα). Στο μέτρο εβδομήντα πέντε, κλαρινέτο και βιολί αποκτούν σολιστικό χαρακτήρα ξεκινώντας την ερμηνεία προηγούμενων μελωδικών φράσεων, ενώ στη συνέχεια (μ. εβδομήντα έξι) το όμποε διαδέχεται την γραμμή του κλαρινέτου, διαδικασία που ολοκληρώνεται στο μέτρο εβδομήντα εννέα (εικόνα 22).



Εικόνα 22

Στα επόμενα μέτρα φαίνεται πως επανέρχεται το δευτερεύον θέμα, το οποίο περνά διαδοχικά από τα ξύλινα πνευστά. Ενώ ξεκινάει το φλάουτο με την βασική ιδέα στο δεύτερο μισό του μέτρου εβδομήντα εννέα, στο ογδοηκοστό τρίτο μέτρο εισάγεται το όμποε με το δευτερεύον θέμα. Επομένως, ακολουθεί μία διαδικασία που περιστρέφεται γύρω από την βασική και την δευτερεύουσα ιδέα, αφού επανέρχονται (βλ. όμποε στο μέτρο ογδόντα έξι) μέχρι και το



ενενηκοστό πρώτο μέτρο. Αξιοσημείωτο επίσης το γεγονός ότι ο Debussy διπλασιάζει στην οκτάβα το φλάουτο με τις βιόλες στα μέτρα εκατό έως εκατόν δύο.

Σε αυτό το έργο ο συνθέτης φαίνεται να κάνει εκτενή χρήση των ξύλινων πνευστών, είτε συνδυάζοντας τα όργανα της οικογένειας, είτε λειτουργώντας το καθένα από αυτά ανεξάρτητα επαναλαμβάνοντας προηγούμενα μελωδικά μοντέλα, όπως είναι η βασική ιδέα και δευτερεύοντα σχήματα. Το γεγονός πως αυτή επανέρχεται συνεχώς και επαναλαμβάνεται αρκετές φορές παραλλαγμένη, μορφολογικά μας παραπέμπει στην τεχνική των αναπτυξιακών – στροφικών παραλλαγών, δύο διαφορετικές κατασκευαστικές τεχνικές, που είναι όμως αποδεκτές μουσικολογικά για το συγκεκριμένο έργο.

### 3.2.7 Maurice Ravel – Ισπανική Ραψωδία – Δεύτερο μέρος (Malagueña)

Η *Ισπανική ραψωδία* είναι ένα ορχηστρικό έργο του Μορίς Ραβέλ, το οποίο συντέθηκε μεταξύ των ετών 1907 – 1908. Η πρεμιέρα του πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι 1908 και έχοντας μεγάλη επιτυχία εντάχθηκε γρήγορα στο διεθνές ρεπερτόριο. Αποτελείται από τέσσερα μέρη εκ των οποίων το πρώτο ονομάζεται *Prélude à la nuit*, το δεύτερο *Malagueña*, το τρίτο *Habanera* και το τέταρτο *Feria*.<sup>52</sup> Το έργο είναι ενορχηστρωμένο για μεγάλο ορχηστρικό σύνολο, αποτελούμενο από δύο πίκολο, δύο φλάουτα, δύο όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, ένα μπάσο κλαρινέτο, τρία φαγκότα, ένα σαρουσόφωνο, τέσσερα κόρνα σε φα, τρεις τρομπέτες σε ντο, τρία τρομπόνια, μια τούμπα, τυμπάνια κουρδισμένα σε λα, ντο δίεση και ρε δίεση, ταμπορίνο, καστανιέτες, ταμπούρο, τσελέστα, δύο άρπες καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων. Το δεύτερο μέρος είναι σε κλίμακα λα αφήνοντας αμφιβολία για τον χαρακτήρα της, καθώς είναι διαφορούμενο το ενδεχόμενο του μείζονος ή ελάσσονος τρόπου.

Το έργο ξεκινάει με τα έγχορδα και το μπάσο κλαρινέτο που ερμηνεύει ένα μοτίβο δύο περίπου μέτρων, το οποίο έρχεται σε επανάληψη στα μέτρα πέντε με έξι. Επομένως, στα μέτρα οχτώ με εννιά και έντεκα με δώδεκα παρατηρείται ο διπλασιασμός του από το κλαρινέτο σε σι ύφεση, που όπως φαίνεται διαφοροποιείται στη συνέχεια σε συνδυασμό με το δεύτερο της ομάδας του, ερμηνεύοντας ανοδικές κινήσεις με βάση τις συγχορδίες σι μείζονα, σι ύφεση μείζονα και φα δίεση μείζονα (μ. δέκα έξι – δέκα οχτώ). Στο μέτρο δέκα τρία η εισαγωγή του φαγκότου συμβάλει από αρμονικής πλευράς υποβοηθώντας τα έγχορδα στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, ενώ στη

---

<sup>52</sup> Goss, M. (2013), *Bolero – The Life of Maurice Ravel*, Worcestershire: Read Books Ltd., κεφ. X.

συνέχεια φαίνεται πως διπλασιάζει την μελωδική γραμμή των μπάσων κλαρινέτων ενισχύοντας τον ρόλο τους. Από το δέκατο ένατο μέτρο τα φλάουτα σε συνδυασμό με το αγγλικό κόρνο ερμηνεύουν χρωματικές ανοδικές – καθοδικές κινήσεις. Κατά τα μέτρα είκοσι επτά και είκοσι οχτώ διακρίνεται ο αλληλο - συμπληρωματικός ρόλος της οικογένειας των ξύλινων πνευστών με τα πίκολο φλάουτα να παραλαμβάνουν την μελωδία των κανονικών, κάτι που συμβαίνει και με τα όμποε, τα κλαρινέτα και το αγγλικό κόρνο (εικόνα 23). Αξιοσημείωτος και ο συνδυασμός του πρώτου φαγκότου με το σαρουσόφωνο κατά τα μέτρα είκοσι έξι έως τριάντα ένα.



Εικόνα 23

Λίγο παρακάτω, στα μέτρα πενήντα πέντε έως εξήντα εντοπίζεται ξανά το φαινόμενο μεταφοράς της μελωδίας (ανάλογα με την κατεύθυνσή της) από άλλο όργανο. Παρατηρεί κανείς πως η μελωδική γραμμή του φλάουτου από το πενήντα όγδοο μέτρο, περνά στο κλαρινέτο το οποίο λειτουργικά μοιάζει σαν να προεκτείνει την έκτασή του. Ενώ λοιπόν ο χαμηλότερος φθόγγος της έκτασης του φλάουτου είναι η νότα ντο4, με την συμπλήρωσή της από το κλαρινέτο η μελωδική καθοδική πορεία του σε αυτά τα μέτρα καταλήγει στην νότα φα, μία πέμπτη καθαρή προς τα κάτω. Κατά το μέτρο εβδομήντα τρία το αγγλικό κόρνο φαίνεται πως αποκτά σολιστικό χαρακτήρα για μία έκταση εννέα περίπου μέτρων συνοδευόμενο από τα έγχορδα και την άρπα. Στο μέτρο ογδόντα ένα το κλαρινέτο ξεκινά μια ανοδική πορεία την οποία διαδοχικά συνεχίζει το φλάουτο, όπου με την σειρά του την αναθέτει στο πίκολο αυτή τη φορά όχι για ενορχηστρωτικούς λόγους έκτασης, αλλά για λόγους ποικιλίας ηχοχρώματος. Αμέσως από το μέτρο ογδόντα τρία κι έπειτα, επανεισάγεται το κλαρινέτο το οποίο σε συνδυασμό με τα πίκολο, τα φλάουτα και το μπάσο κλαρινέτο οδηγούν την καθοδική πορεία προς την ολοκλήρωσή της στο μέτρο ενενήντα.

Σε αυτό το μέρος της Ισπανικής ραψωδίας, παρατηρείται ο χαρακτηριστικός τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης χειρίζεται την ομάδα των ξύλινων πνευστών. Εκτός από το σόλο αγγλικό κόρνο που εντοπίστηκε σε προηγούμενα μέτρα καθώς και μικρότερα τμήματα άλλων οργάνων, τα ξύλινα πνευστά σε λειτουργούν σε συνδυασμούς γενικά μεταξύ τους, άλλες φορές για λόγους εναλλαγής του ηχοχρώματος ενώ άλλες για λόγους προέκτασης.

### 3.3 ΕΠΟΧΗ 20<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ – ΕΡΓΑ ΕΩΣ ΤΟ 1950

#### 3.3.1 Arnold Schönberg – Πέντε κομμάτια για Ορχήστρα – Δεύτερο μέρος

Τα πέντε κομμάτια για ορχήστρα (αριθμός καταλόγου Op. 16) του Arnold Schönberg γράφτηκαν το έτος 1909, περίοδος κατά την οποία ο συνθέτης βρισκόταν στην Βιέννη και πειραματιζόταν με την ατονική μουσική.<sup>53</sup> Κάθε κομμάτι συνοδεύεται από έναν τίτλο, με το πρώτο να ονομάζεται *“Vorgefühle”*<sup>54</sup>, το δεύτερο *“Vergangenes”*<sup>55</sup>, το τρίτο *“Farben”*<sup>56</sup>, το τέταρτο *“Peripetie”*<sup>57</sup>, ενώ το πέμπτο και τελευταίο έχει τον τίτλο *“Das obligate Rezitativ”*<sup>58</sup>. Η ορχήστρα για την οποία είναι γραμμένο περιλαμβάνει από ξύλινα και χάλκινα πνευστά ένα πίκολο, τρία φλάουτα (ο τρίτος εκ των οποίων διαθέτει και πίκολο διπλασιάζοντας το πρώτο σε κάποια σημεία), τρία όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, ένα κλαρινέτο σε ρε, τρία κλαρινέτα σε σι ύφεση (ο τρίτος εκτελεστής εκ των οποίων διαθέτει και μπάσο κλαρινέτο σε λα), ένα μπάσο κλαρινέτο σε σι ύφεση, τρία φαγκότα, ένα κόντρα – φαγκότο, έξι κόρνα, τρεις τρομπέτες σε σι ύφεση, τέσσερα τρομπόνια, μία τούμπα. Από κρουστά στο έργο χρησιμοποιούνται τέσσερα τυμπάνια, μπάσο τύμπανο, κύμβαλα τύπου “crash” και “suspended cymbals”, τρίγωνο, ταμ – ταμ, ξυλόφωνο και τσελέστα, ενώ από έγχορδα διαθέτει μία άρπα καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων. Σημαντικό

---

<sup>53</sup> Swawn, A. (2002), Arnold Schoenberg’s Journey, Massachusetts: Harvard University Press, σ. 84-85.

<sup>54</sup> *Vorgefühle*, (*Vorgefühle*, γερμ.), γερμανική λέξη που σημαίνει «προθέσεις».

<sup>55</sup> *Vergangenes*, (*Vergangenes*, γερμ.), «παραλθόν».

<sup>56</sup> *Farben*, (*Farben*, γερμ.), «χρώματα».

<sup>57</sup> *Peripetie*, (*Peripetie*, γερμ.), «περιπέτεια»

<sup>58</sup> *Das obligate Rezitativ*, (*Das obligate Rezitativ*, γερμ.), «Το επιβλητικό ρετσιτατίβο»

το γεγονός πως το έργο υπέστη αλλαγή στην ενορχήστρωσή του το έτος 1949, με μικρές αλλαγές όπως η αφαίρεση του ενός εκ των τριών φαγκότων, η αφαίρεση του ενός κλαρινέτου και η προσθήκη άλλου σε μι ύφεση, η αφαίρεση των δύο εκ των έξι κόρνων και η αφαίρεση του ενός τρομπονιού (από τέσσερα σε τρία).

Το δεύτερο μέρος ξεκινά σε τέμπο *Mäßige Viertel*<sup>59</sup> με τα βιολοντσέλα, τα οποία ακολουθούν δεύτερο όμποε και τρομπέτα σε συνδυασμό. Στο δεύτερο μέτρο <sup>60</sup> παρατηρείται ο επόμενος συνδυασμός οργάνων, του μπάσου κλαρινέτου και τρίτου κόρνου με την ερμηνεία της ίδιας μελωδίας. Κατά το τέταρτο μέτρο γίνεται η εισαγωγή του πρώτου φλάουτου, του αγγλικού κόρνου και του πρώτου κλαρινέτου, όπου και αυτά αρχίζουν την μελωδία τους σε συνδιασμό, στον οποίο προστίθεται το πρώτο φαγκότο με την εγκατάλειψη του φλάουτου στο μέτρο έξι, διαδικασία που ολοκληρώνεται στο ένατο μέτρο (εικόνα 24). Εκτός από τους συνδυασμούς που πραγματοποιούνται στο εσωτερικό της οικογένειας των ξύλινων πνευστών, δομικά μοτίβα φαίνεται να έρχονται σε επανάληψη διαδοχικά μεταξύ των οργάνων. Στα μέτρα δώδεκα και δέκα τρία η μελωδική γραμμή του αγγλικού κόρνου με την ολοκλήρωσή της, έρχεται σε επανάληψη παραλλαγμένη από το δεύτερο κλαρινέτο.



Εικόνα 24

Κατά τα μέτρα είκοσι έξι έως είκοσι οχτώ, ο συνθέτης προβαίνει σε έναν συνδυασμό που μοιάζει περίεργος, συνδυάζοντας ένα υψίφωνο όργανο με ένα βαθύφωνο του ορχηστρικού

<sup>59</sup> *Mäßige Viertel*, (*Mäßige Viertel*, γερμ.), ρυθμική ένδειξη που σημαίνει «μέτρια» όσον αφορά την ταχύτητα.

<sup>60</sup> Schöenberg, A. (1912), *Fünf Orchesterstücke*, Leipzig: C.F. Peters, σ. 16-28.

συνόλου. Το χαρακτηριστικό μοτίβο των κλαρινέτων στα μέτρα είκοσι οχτώ δείχνει να εκμεταλλεύεται το φλάουτο από το τριακοστό έκτο έως και το τεσσαρακοστό πρώτο μέτρο σε διαφορετικά τονικά ύφη, υλικό από το οποίο αντλεί και το όμποε διαμορφώνοντας την μελωδική του γραμμή στα μέτρα σαράντα έως σαράντα τέσσερα. Το φαγκότο, το οποίο μέχρι στιγμής είχε μικρή συμμετοχή στο μέρος αυτό, δείχνει να αποκτά μεγαλύτερο ρόλο με μελωδία που ερμηνεύει κατά τα μέτρα σαράντα εννέα έως πενήντα δύο με την τεχνική *staccato*. Έπειτα, το πρότυπο αυτό μιμούνται και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας των ξύλινων πνευστών, αρχίζοντας με την ίδια τεχνική ένα σύντομο τμήμα τριών μέτρων, η οποία οδηγεί σε νέο μόρφωμα (μ. πενήντα επτά).

Με την άφιξη του μέτρου πενήντα επτά, το χαρακτηριστικό μοτίβο των προηγούμενων μέτρων συνεχίζουν με την τεχνική *staccato* το δεύτερο κλαρινέτο με το πρώτο φαγκότο, σε μια πορεία όπου η επανάληψη του ίδιου στοιχείου δημιουργεί ένα σύμπλεγμα ανάμεσα στα δύο όργανα (μ. πενήντα επτά – εβδομήντα έξι). Πιο συγκεκριμένα, το φαγκότο επαναλαμβάνει ότι παίζει το κλαρινέτο στον επόμενο χρόνο του μέτρου, εμβόλιμα πριν καν ολοκληρωθεί το συγκεκριμένο σχήμα (εικόνα 25). Στο μεταξύ το όμποε συνδυαστικά με το πρώτο κλαρινέτο φαίνεται να διπλασιάζουν την γραμμή της βιόλας ενισχύοντάς αυτήν, λειτουργία κατά την διάρκεια της οποίας προστίθενται και τα βιολοντσέλα (μ. πενήντα οχτώ).

Εικόνα 25

Κατά τα μέτρα εβδομήντα επτά έως εβδομήντα εννέα, το όμποε παρουσιάζει μια σύντομη μελωδική γραμμή σολιστικού χαρακτήρα, η οποία όμως δεν αναπτύσσεται περαιτέρω. Λίγο παρακάτω στα μέτρα ογδόντα ένα έως ογδόντα πέντε, τα κλαρινέτα φαίνεται να διπλασιάζουν διαδοχικά τις βιόλες και τα βιολοντσέλα σε διάστημα όγδοης καθαρής. Κατευθυνόμενη η μουσική προς την ολοκλήρωσή της καθώς η ενέργεια εξασθενεί, στο ογδοηκοστό έκτο μέτρο το σύμπλεγμα

τετράηχου στο αγγλικό κόρνο επαναλαμβάνεται από τα βαθύφωνα όργανα της οικογένειας των ξύλινων πνευστών περνώντας διαδοχικά από το μπάσο κλαρινέτο και το σύνολο των φαγκότων.

Το δεύτερο από τα πέντε κομμάτια για ορχήστρα του Schöenberg παρουσιάζει ιδιαιτερότητα στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η ομάδα των ξύλινων πνευστών, σε σχέση με προηγούμενες εποχές. Αρκετά χαρακτηριστικά ως προς λειτουργία τους παραμένουν ίδια με παλαιότερα έργα, όπως για παράδειγμα ο διπλασιασμός των εγχόρδων, η διαδοχική ανάληψη της μελωδίας καθώς και οι συνδυασμοί μεταξύ τους. Παρ' όλα ταύτα, δεν διαφεύγει της προσοχής το ότι στην εποχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα δεδομένα αλλάζουν μέσα από τις ανάγκες των συνθετών. Το γεγονός ότι στο αρχικό στάδιο του εξπρεσιονισμού οι συνθέτες κατασκεύαζαν έργα μικρού μεγέθους, παραπέμπει στο ότι όλοι αντιμετώπιζαν το πρόβλημα της μορφής, κάτι το οποίο ισχυρίστηκε πρώτος ο ίδιος ο Schöenberg.

### 3.3.2 Igor Stravinsky – Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης – Εισαγωγή

Η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* (*Le Sacre du Printemps*) αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα προγραμματικής μουσικής του Igor Stravinsky, που υπάγεται στην αισθητική της σχολής avant – garde, το οποίο γράφτηκε το έτος 1913 για τα μπαλέτα του Sergei Diaghilev . Είναι ένα μπαλέτο σε χορογραφία του Vaslav Nijinsky, η πρεμιέρα του οποίου έλαβε χώρα την 29<sup>η</sup> Μαΐου του ίδιου έτους στο Παρίσι. Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη τα οποία εμπεριέχουν μικρότερες ενότητες. Το πρώτο, με γενικό τίτλο *Ἡ Λατρεία της Γης*, αποτελείται από επτά ενότητες: α) *Εισαγωγή*, β) *Τα Μάγια της Άνοιξης*, γ) *Τελετουργική Απαγωγή*, δ) *Γαϊτανάκια της Άνοιξης*, ε) *Τελετές των αντίπαλων φυλών*, στ) *Πομπή του Σοφού*, ζ) *Ο Χορός της Γης*. Το δεύτερο μέρος με γενικό τίτλο *Ἡ Θυσία*, αποτελείται από έξι ενότητες: α) *Εισαγωγή*, β) *Μυστικοί κύκλοι των παρθένων*, γ) *Δοξαστικό για την εκλεκτή παρθένο*, δ) *Επίκληση των προγόνων*, ε) *Τελετουργικό των προγόνων*, στ) *Ο χορός της θυσίας*.<sup>61</sup>

Το έργο είναι γραμμένο για μεγάλη ορχήστρα η σύσταση της οποίας αποτελείται από ένα πίκολο, τρία φλάουτα (εκ των οποίων ο τρίτος εκτελεστής διαθέτει και πίκολο), ένα άλτο φλάουτο, τέσσερα όμποε (εκ των οποίων ο τέταρτος εκτελεστής διαθέτει και αγγλικό κόρνο), ένα αγγλικό κόρνο, τρία κλαρινέτα σε σι ύφεση και λα (ο τρίτος εκτελεστής διαθέτει και μπάσο κλαρινέτο), ένα κλαρινέτο σε μι ύφεση και ένα σε ρε, ένα μπάσο κλαρινέτο, τέσσερα φαγκότα (όπου ο

---

<sup>61</sup> White, W. E. (1966), Stravinsky, The composer and his works, First published, Berkley and Los Angeles: University of California Press, σ. 207-209.

τέταρτος εκτελεστής διαθέτει και κόντρα φαγκότο). Η ομάδα των χάλκινων πνευστών αποτελούνται από οχτώ κόρνα (όπου το έβδομο και το όγδοο διαθέτουν Βαγκνέριες τούμπες, μία τρομπέτα σε ρε και τέσσερις σε ντο (ο τέταρτος εκτελεστής των οποίων διαθέτει επίσης μπάσα τρομπέτα σε μι ύφεση), δύο τρομπόνια, ένα μπάσο τρομπόνι και δύο μπάσες τούμπες. Η ομάδα των κρουστών αποτελείται από πέντε τυμπάνια, ένα μπάσο τύμπανο (γκράντ κάσα), ταμ – ταμ, τρίγωνο, ταμπουρίνο, κύμβαλα νέα και παλαιού τύπου σε λα και σι ύφεση, γκουίρο καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων.

Το έργο ξεκινά με το πρώτο φαγκότο το οποίο εκτελεί μελωδία στην υψηλή περιοχή της εκτάσεώς του. Με την ολοκλήρωσή αυτής της μουσικής φράσης, κατά την διάρκεια της οποίας παρενέβησε το δεύτερο κόρνο (μ. δύο – τρία)<sup>62</sup>, εισάγεται το μπάσο κλαρινέτο και το κλαρινέτο σε λα εκτελώντας συνδυαστικά σε διάστημα ένατης μικρής καθοδική μελωδική πορεία, η ολοκλήρωση της οποίας εντοπίζεται στο τέλος του έκτου μέτρου. Στην κατάληξη αυτή παρατηρεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο ο Stravinsky «εξυπηρετεί» τους δύο οργανοπαίκτες με την πρόσθεση ακόμη δύο εκτελεστών (των συγκεκριμένων οργανικών ομάδων) κατά την τελευταία νότα, δίνοντας με έξυπνο τρόπο διάρκεια σε αυτή εξοικονομώντας παράλληλα την ενέργεια του ανθρώπινου παράγοντα. Η εισαγωγή του κλαρινέτου σε ρε στο μέτρο πέντε, λειτουργεί καθαρά αντιθετικά ως προς το καταληκτικό τμήμα της μελωδίας του φαγκότου. Στην συνέχεια την εμφάνισή του κάνει το αγγλικό κόρνο, σημείο στο οποίο το φαγκότο υποχωρεί, αφήνοντάς το να ολοκληρώσει την σύντομη μελωδική γραμμή του στο μέτρο δώδεκα.

Με την έναρξη του τρίτου τμήματος στο δέκατο τέταρτο μέτρο, το γεγονός του συνδυασμού του δεύτερου και τρίτου φαγκότου με την ίδια μελωδία σε διάστημα τέταρτης καθαρής, απέναντι στην ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής του αγγλικού κόρνου, παραπέμπει στην δημιουργία δύο ηχητικών επιπέδων. Το ότι αυτά τα επίπεδα λειτουργούν ανεξάρτητα δεν δημιουργεί την εντύπωση της αποξένωσής τους, αφού πραγματοποιείται με τέτοιο τρόπο από τον συνθέτη ώστε η ομάδα των φαγκότων να λειτουργεί συνοδευτικά προς το αγγλικό κόρνο (μ. δέκα τέσσερα – είκοσι, εικόνα 26). Από το μέτρο είκοσι, με την έναρξη του τέταρτου τμήματος, το κλαρινέτο σε ρε φαίνεται να πρωταγωνιστεί ανάμεσα στην οικογένεια των ξύλινων πνευστών, ερμηνεύοντας την μελωδία του μέχρι και το εικοστό πέμπτο μέτρο, σημείο κατά το οποίο αναλαμβάνει τον ρόλο αυτό το όμποε. Το φαινόμενο των πολλαπλών ηχητικών επιπέδων παρατηρείται να χρησιμοποιείται εκτενώς στην εισαγωγική ενότητα της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης*, χρησιμοποιώντας το και πάλι ο συνθέτης από το εικοστό πέμπτο έως και το εικοστό

---

<sup>62</sup> Stravinsky, I. (1989), *The Rite of Spring*, Mineola: Dover Publications, σ. 1-31.

όγδοο μέτρο. Τα πρώτα κλαρινέτα αυτών σε λα και σι ύφεση ερμηνεύουν χρωματικές μελωδικές κινήσεις προς τα κάτω, ανεξάρτητες από την βασική μελωδία η κατοχή της οποίας βρίσκεται στο όμποε και των μελωδικών κινήσεων του πρώτου και δεύτερου φλάουτου.

Καθώς την μελωδία του όμποε διαδέχεται το αγγλικό κόρνο, στο εικοστό ένατο μέτρο φλάουτο και μπάσο κλαρινέτο δημιουργούν διάλογο μεταξύ τους, μια δευτερεύουσα λειτουργία στο εσωτερικό του έκτου τμήματος. Αφού κατά τα μέτρα τριάντα δύο έως τριάντα εννέα φλάουτα και αγγλικό κόρνο ομαδοποιηθούν, με μία γρήγορη ανοδική κίνηση του φλάουτου η μουσική οδηγείται στο έβδομο τμήμα της ενότητας (μ. σαράντα). Με την άφιξή του, προστίθεται και το πίκολο φλάουτο της οικογένειας των ξύλινων πνευστών με την εισαγωγή του να γίνεται στο μέτρο σαράντα ένα. Κατά το μέτρο σαράντα τρία, η μουσική πορεία του διακόπτεται με την παρεμβολή του φαγκότου και του αγγλικού κόρνου, γεγονός το οποίο συμβαίνει και στα μέτρα σαράντα πέντε έως σαράντα έξι.



Εικόνα 26

Από το μέτρο σαράντα οχτώ το δεύτερο φλάουτο ξεκινά σταδιακά ένα χαρακτηριστικό μοτιβικό στοιχείο, το οποίο παραπέμπει ακουστικά τον ακροατή στο φαινόμενο του «μουρμουρητού». Αυτό γίνεται εντονότερο στο μέτρο πενήντα, όπου ερμηνεύει γρήγορες εναλλαγές κοντινών φθόγγων με την τεχνική *legato*, διαδικασία που θα λειτουργήσει επομένως ως συνοδευτικός παράγοντας του όμποε (μ. πενήντα τρία), μια λειτουργία που θα ολοκληρωθεί



στο πεντηκοστό έβδομο μέτρο (εικόνα 27). Στη συνέχεια, από το μέτρο πενήντα οχτώ ξεκινά μια διαδικασία κατά την οποία αρχίζουν να εισάγονται σιγά – σιγά όλα τα όργανα που έχουν ακουστεί μέχρι στιγμής, συμπεριλαμβανομένων και των εγχόρδων με εντονότερο χαρακτήρα. Η πορεία αυτή εκτείνεται μέχρι και το εξηκοστό έκτο μέτρο και αποτελεί την κορύφωση αυτής της ενότητας. Με την άφιξη του μέτρου εξήντα επτά, η απότομη διακοπή όλων των οργάνων οδηγεί στην επανέκθεση της βασικής ιδέας από το φαγκότο.

The image shows a musical score for woodwinds in 2/4 time, measures 57-66. The score includes parts for Flute (Fl.), Flute in C major (Fl. c.m. (G)), Oboe (Ob.), Clarinet in D major (Cl. picc. (D)), and Clarinet in B major (Cl. (B)). Measures 57-60 show the Flute and Flute in C major playing a melodic line with trills and grace notes, while the Oboe plays a rhythmic pattern. Measures 61-66 show the Clarinet in D major playing a solo melodic line, while the other instruments are silent. The score is marked with 'solo' and 'ff' (fortissimo) for the Clarinet in D major.

Εικόνα 27

Η λειτουργία των ξύλινων πνευστών στην εισαγωγή του πρώτου μέρους της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης*, αποτελεί το κύριο αντικείμενο μελέτης από πλευράς ενορχηστρωτικής αναλυτικής προσέγγισης. Τα ξύλινα πνευστά είναι αυτά που συμμετέχουν κατά το πλείστο στην μουσική ερμηνεία της πρώτης ενότητας, καθώς έγχορδα και κρουστά έχουν περιορισμένο ρόλο ή δεν συμμετέχουν καθόλου σε αυτή. Αυτό που αναδεικνύεται περισσότερο στο εισαγωγικό τμήμα είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης δημιουργεί ηχητικά επίπεδα μεταξύ των οργάνων, διαφορετικού ρόλου και κατεύθυνσης με τρόπο που η κάθετη συνήχησή τους δεν προκαλεί αποξένωση στον ακροατή. Παρ' όλες τις αντιδράσεις που ξέσπασαν μετά την πρεμιέρα του μπαλέτου το 1913, το έργο αποτελεί ένα από τα συχνότερα παιζόμενα της εποχής.

### 3.3.3 Béla Bartók – Κοντσέρτο για Ορχήστρα – Δεύτερο μέρος (Giuoco Delle Coppie)

Το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα* του Béla Bartók με αριθμό καταλόγου Sz. 116, BB 123 είναι ένα από τα τελευταία έργα το οποίο γράφτηκε το έτος 1943. Αποτελείται από πέντε μέρη κάθε ένα εκ των οποίων διαθέτει κι έναν τίτλο: α) *Εισαγωγή*, β) *Ο χορός των ζευγαριών*, γ) *Ελεγεία*, δ) *Intermezzo interrotto*, ε) *Φινάλε*. Η πρεμιέρα του πραγματοποιήθηκε τον Δεκέμβριο του 1944 από την συμφωνική ορχήστρα της Βοστώνης υπό την διεύθυνση του Serge Koussevitzky. Ανάμεσα στα έργα με τον αντίστοιχο τίτλο που έχουν γραφτεί κατά καιρούς, το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα* του Bartók θεωρείται το διασημότερο όλων. Αυτό βέβαια έρχεται σε αντίθεση με την παραδοσιακή μορφή του κοντσέρτου όπου ένα σόλο όργανο «αντιπαρατίθεται» στο υπόλοιπο της ορχήστρας, αφού σύμφωνα με την άποψη του συνθέτη, στην περίπτωση αυτή πολλά όργανα λειτουργούν σολιστικά με βιρτουόζικο τρόπο.<sup>63</sup> Η ενορχήστρωση του έργου περιέχει όργανα μεταξύ των οποίων είναι τρία φλάουτα (ο τρίτος εκτελεστής των οποίων διαθέτει και πίκολο), τρία όμποε (όπου κατ' αυτήν την περίπτωση ο τρίτος εκτελεστής διαθέτει και αγγλικό κόρνο), τρία κλαρινέτα (ο τρίτος εκτελεστής των οποίων διαθέτει και μπάσο κλαρινέτο), τρία φαγκότα (όπου ο τρίτος διαθέτει και κόντρα φαγκότο), τέσσερα κόρνα σε φα, τρεις η τέσσερις τρομπέτες, δύο τενόρο τρομπόνια, ένα μπάσο τρομπόνι, μία τούμπα, τυμπάνια, ένα ταμπούρο, μπάσο τύμπανο (γκράντ κάσα), ταμ – ταμ, κύμβαλα, τρίγωνο, δύο άρπες καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων.

Το δεύτερο μέρος του έργου ξεκινάει με το ταμπούρο, με μια ρυθμική μουσική πορεία που προετοιμάζει τον ακροατή για κάτι το αναμενόμενο. Στο μέτρο οχτώ<sup>64</sup> ο συνθέτης εισάγει τα δύο φαγκότα τα οποία ξεκινούν την μελωδία σε διάστημα έκτης μικρής συνοδευόμενη από τα έγχορδα με την τεχνική *pizz.*, η οποία θα καταλήξει στο μέτρο είκοσι τέσσερα. Στο επόμενο μέτρο (μ. είκοσι πέντε) παρατηρείται η εισαγωγή μίας άλλης κατηγορίας ξύλινων πνευστών, αυτή του όμποε, όργανα τα οποία κατά κάποιο τρόπο συνεχίζουν την μελωδική γραμμή των φαγκότων αυτή τη φορά όμως με ανεστραμμένο το διάστημα της έκτης σε τρίτη μικρή, μία έκταση είκοσι περίπου μέτρων (μ. σαράντα τέσσερα). Από το μέτρο σαράντα πέντε τα κλαρινέτα δείχνουν να παραλαμβάνουν διαδοχικά την μελωδία των όμποε, η οποία ολοκληρώνεται στο πεντηκοστό έβδομο μέτρο. Μέχρι στιγμής ο τρόπος με τον οποίο υλοποιείται η διαμόρφωση του δεύτερου

---

<sup>63</sup> Cooper, D. (2015), Béla Bartók, New Haven and London: Yale University Press, σ. 345.

<sup>64</sup> Bartók, B. (1946), Concerto for Orchestra, London: Boosey and Hawkes, σ. 29-46.

μέρους, συμφωνεί με τα προλεγόμενα του Bartók, ότι δηλαδή το κάθε όργανο (εξ' αυτών με τις μεγαλύτερες σολιστικές δυνατότητες) λειτουργεί πρωταγωνιστικά στο εσωτερικό του, δημιουργώντας μια μορφή κοντσέρτου κατά την οποία πολλά όργανα διαθέτουν σολιστικό χαρακτήρα.

Από το εξηκοστό μέτρο την μουσική πορεία αναλαμβάνουν τα δύο φλάουτα. Η μελωδική γραμμή την οποία ερμηνεύουν βρίσκεται καθ' όλη την διάρκειά της σε διάστημα πέμπτης καθαρής, ενώ τα έγχορδα να συνεχίζουν παράλληλα τον συνοδευτικό τους ρόλο (εικόνα 28). Με την άφιξη του μέτρου ογδόντα έξι, τα ξύλινα πνευστά ολοκληρώνουν τον σολιστικό τους τμήμα παραχωρώντας στα χάλκινα τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Κατά το μέτρο ενενήντα γίνεται η εισαγωγή των τρομπετών. Αν παρατηρήσει κανείς το δεύτερο μέρος στο σύνολό του, θα διαπιστώσει ότι κατά τη διάρκεια ενός «σολιστικού» τμήματος κάποιου οργάνου, κανένα άλλο δεν παρεμβάλλεται σε αυτό, παρά μόνο τα έγχορδα διατηρώντας τον συνοδευτικό χαρακτήρα τους. Ακόμη και στην περίπτωση του σολιστικού τμήματος των χάλκινων πνευστών, όπου τα ξύλινα είναι αποδεδειγμένα από την μουσική πορεία χωρίς την απαραίτητη η παρουσία τους, δεν χρησιμοποιούνται καθόλου. Σε άλλες περιπτώσεις συνθετών παρατηρήθηκε πως η χρήση των ξύλινων πνευστών γινόταν εκτενέστερα σε τμήματα όπου κατείχαν δευτερεύοντα ρόλο, με αντίθετες ανοδικές – καθοδικές κινήσεις ως προς την κύρια μελωδία. Ο Béla Bartók στο συγκεκριμένο μέρος φαίνεται να αποφεύγει αυτή την λειτουργία, θέλοντας μάλλον να αποφύγει την περίπτωση της εντύπωσης πως το έργο παραπέμπει σε μορφή συμφωνίας, όπου η χρήση όλων των οργάνων γίνεται με διαφορετικό τρόπο.



Εικόνα 28

Με την άφιξη του μέτρου εκατόν πενήντα οχτώ το όμποε φέρει δομικό υλικό του θέματος που ακούστηκε αρχικά από τα φαγκότα, δημιουργώντας με το φλάουτο ένα αντιφωνικό ιδίωμα το οποίο προοικονομεί την έναρξη του θέματος. Πράγματι, αυτό συμβαίνει στο μέτρο εκατόν εξήντα τέσσερα με τα δύο φαγκότα που επανεισάγουν το θέμα αυτή τη φορά ελαφρώς παραλλαγμένο. Η πρόσθεση και του τρίτου οργάνου εξ' αυτών γίνεται για αντιστιτικούς λόγους κάτι που προκύπτει από την κατεύθυνση της μελωδικής του γραμμής. Με βάση τα όσα προηγήθηκαν στο πρώτο τμήμα του μέρους ως προς την διαδοχική εισαγωγή των σολιστικών μορφωμάτων (μετά τα φαγκότα τα όμποε, στη συνέχεια τα κλαρινέτα κλπ.), δείχνει να διαμορφώνεται και ενότητα της επανέκθεσης. Κατά το μέτρο εκατόν ογδόντα ένα μετά τα φαγκότα ακολουθούν τα όμποε, τα οποία ο συνθέτης συνδυάζει με τα κλαρινέτα. Αν παρατηρήσει κανείς την πορεία της μελωδίας των κλαρινέτων θα διαπιστώσει πως η βασική μελωδική γραμμή ερμηνεύεται ανεστραμμένη από αυτά. Όπου η κατεύθυνση των όμποε γίνεται ανοδική των κλαρινέτων γίνεται καθοδική, μια τεχνική ευρέως χρησιμοποιούμενη τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (εικόνα 29).



Εικόνα 29

Η χρήση των κλαρινέτων όμως δεν σταματά με την ολοκλήρωση της μελωδίας των όμποε, αφού με την εισαγωγή των φλάουτων στο μέτρο εκατόν ενενήντα οχτώ φαίνεται να διπλασιάζουν την μελωδία τους σε διάστημα έκτης μικρής. Με την άφιξη του διακοσιοστού δωδέκατου μέτρου ξεκινά μία διαδικασία κατά την οποία φλάουτα, όμποε (σε αρκετά τμήματα) και κλαρινέτα γίνονται μια ομάδα η οποία ερμηνεύει την ίδια μελωδία ταυτόχρονα σε διαφορετικά τονικά ύψη. Φθάνοντας στο μέτρο διακόσια πενήντα τρία γίνεται η πλήρης εισαγωγή της ομάδας των ξύλινων

πνευστών, με την συμβολή της οποίας διαμορφώνεται η καταληκτική συγχορδία, η διάρκεια της οποίας θα ολοκληρωθεί στο διακοσιοστό εξηκοστό μέτρο.

Στο δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου για Ορχήστρα* παρατηρείται το πόσο σημαντικός είναι ρόλος του κάθε οργάνου της οικογένειας των πνευστών που μελετώνται. Ανεξάρτητα με την κάθετη συμπλήρωση από αρμονικής πλευράς καθώς και τον διπλασιασμό διάφορων οργάνων που εντοπίστηκαν σε άλλα έργα συνθετών, ο Bartók αντιμετωπίζει το κάθε πνευστό ως μια διαφορετική οντότητα στο εσωτερικό της συγκεκριμένης μορφής. Εκτός από τα έγχορδα όπου κατά το πλείστο λειτουργούν ως ενιαίο σύνολο, καθένα από της χάλκινης και ξύλινης οικογένειας των πνευστών κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Έτσι, από το φλάουτο έως το κόρνο, κάθε όργανο είχε το δικό του τμήμα κατά το οποίο αναλάμβανε και οδηγούσε την πορεία της μουσικής.

### 3.4 ΕΠΟΧΗ 20<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ – ΕΡΓΑ ΜΕΤΑ ΤΟ 1950

#### 3.4.1 Γιάννης Ξενάκης – Μεταστάσεις

Οι *Μεταστάσεις* του Γιάννη Ξενάκη είναι το πρώτο μεγάλο έργο του για ορχήστρα, το οποίο γράφτηκε κατά την διάρκεια των ετών 1953 – 54. Η πρεμιέρα του έργου πραγματοποιήθηκε το 1955 στα πλαίσια του μουσικού φεστιβάλ του Ντοναουεσίνγκεν υπό την διεύθυνση του μαέστρου Hans Rosbaud.<sup>65</sup> Το έργο αυτό θεωρείται πως είναι από τα πρωτοπόρα της εποχής μετά το 1950 και έχει παιχτεί από πολλές ορχήστρες. Η ενορχήστρωσή του απευθύνεται σε μεγάλο οργανικό σύνολο με τα ξύλινα πνευστά αποτελούμενα από ένα πίκολο και ένα φλάουτο, δύο όμποε, ένα μπάσο κλαρινέτο, τα χάλκινα πνευστά από τρία κόρνα, δύο τρομπέτες, δύο τρομπόνια, τα κρουστά αποτελούμενα από ξυλόφωνο, τρίγωνο, ξύλινο μπλοκ, ταμποурίνο, τυμπάνια, ταμπούρο και μπάσο τύμπανο (τύπου γκράντ κάσα), καθώς επίσης και μια πολυμελής ομάδα εγχόρδων (πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κόντρα μπάσα). Η διάρκεια του έργου ανέρχεται στα 7 λεπτά.

Το έργο ξεκινάει με τα έγχορδα τα οποία είναι (όπως προκύπτει από την παρτιτούρα) χωρισμένα σε μικρά *divisi*, γεγονός που εξυπηρετεί τον συνθέτη στην ιδέα που ενσωματώνει κατά την έναρξη του έργου (χρήση *glissandi*). Τα έγχορδα θα πρωταγωνιστήσουν σε ένα εκτενές τμήμα

---

<sup>65</sup> Harley, J. (2004), Xenakis, His Life in Music, New York and London: Routledge, σ. 10.

του έργου κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του οποίου είναι ο συνδυασμός μεταξύ τους, η πλήρης ανεξαρτησία τους, καθώς και ο σολιστικός χαρακτήρας με συνδυασμό δύο – τριών οργάνων τα οποία έρχονται σε αντιπαράθεση με άλλα δυο – τρία που εντοπίζεται σε αυτό (μ. ένα – διακόσια δύο).

Τα ξύλινα πνευστά εισάγονται στο μέτρο διακόσια τρία<sup>66</sup>. Πρώτο απ' όλα εισάγεται το μπάσο κλαρινέτο και στην συνέχεια ακολουθούν τα υπόλοιπα. Το γεγονός αυτό παραπέμπει σχηματικά στη δομή της έναρξης του έργου, κατά την οποία ο ήχος μετατέθηκε σταδιακά από τα χαμηλόφωνα στα υψίφωνα έγχορδα μέσω της τεχνικής *glissando*. Έτσι, κατά ανάλογο τρόπο προσεγγίζεται και η εισαγωγή των οργάνων αυτών, με την εισαγωγή του μπάσου κλαρινέτου να ακολουθείται από όμποε, φλάουτο και πίκολο. Κατά τα μέτρα διακόσια δέκα επτά έως διακόσια δέκα οχτώ παρατηρούνται στιγμιαίοι συνδυασμοί μεταξύ κρουστών και πνευστών, οι οποίοι δεν εντάσσονται στα πλαίσια μιας μελωδικής γραμμής, αλλά λειτουργούν ως εμβόλιμα ηχητικά «ξεσπάσματα». Σε ευρύτερο πλαίσιο παρατηρείται πως ο Ξενάκης αντιμετωπίζει τις ομάδες οργάνων ως ηχητικές μάζες, αναμιγνύοντας τα ηχοχρώματα μεταξύ τους. Τα ξύλινα πνευστά σε μεγάλο τμήμα του έργου φαίνεται να κατέχουν το υψηλό εύρος συχνοτήτων το οποίο συμπληρώνουν διαρκώς με την ηχητική συμβολή τους. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των ξύλινων πνευστών είναι επίσης και η τομή στο εσωτερικό της ομάδας τους. Σε αρκετά τμήματα ο συνθέτης ομαδοποιεί το πίκολο και το φλάουτο που ερμηνεύουν με διαδοχικό τρόπο αντίθετα από τα όμποε και το μπάσο κλαρινέτο. Σημείο στο οποίο εντοπίζεται αυτό το φαινόμενο είναι τα μέτρα τριακόσια έως τριακόσια τέσσερα, όπου παρατηρείται η ερμηνευτική εναλλαγή των δύο υποομάδων (φλάουτο – πίκολο και όμποε – μπάσο κλαρινέτο, εικόνα 30).



Εικόνα 30

<sup>66</sup> Xenakis, I. (1953), *Metastasis*, London: Boosey and Hawkes, σ. 1-18. σ. 3-34.

Οι «Μεταστάσεις» του Γιάννη Ξενάκη είναι ένα έργο στο οποίο η λειτουργία των ξύλινων πνευστών εντοπίζεται να έχει περιορισμένο αλλά συμπληρωματικό ρόλο, συμβάλλοντας σε τμήματα χαμηλών και άλλοτε υψηλών αρμονικών συχνοτήτων μέσα από τις εμβόλιμες εισαγωγές τους.

### 3.4.2 György Ligeti – Ατμόσφαιρες

Οι «Ατμόσφαιρες» του György Ligeti είναι ένα έργο που συντέθηκε το έτος 1961 μετά από ανάθεση του νοτιοδυτικού Γερμανικού ραδιοφώνου, πρεμιέρα του οποίου έλαβε χώρα στις 22 Οκτωβρίου του ίδιου έτους στο φεστιβάλ του Ντοναουεσίνγκεν υπό την διεύθυνση του Hans Rosbaud.<sup>67</sup> Θεωρείται ως ένα από τα πρωτοπόρα έργα της εποχής μετά το 1950 κατασκευασμένο με την τεχνική της «μικροπολυφωνίας», όπως την ονόμαζε ο ίδιος, χαρακτηριστικό της οποίας αποτελούν τα πολλά ρυθμικά – μελωδικά σχήματα που έρχονται υπό την μορφή του κανόνος, προκύπτοντας έτσι μια ηχητική μάζα – ατμόσφαιρα.<sup>68</sup> Το έργο είναι γραμμένο για μεγάλο ορχηστρικό σύνολο αποτελούμενο από τέσσερα φλάουτα (οι εκτελεστές των οποίων διπλασιάζουν με πίκολο), τέσσερα όμποε, τέσσερα κλαρινέτα (εκ των οποίων ο τέταρτος εκτελεστής διπλασιάζει με κλαρινέτο σε μι ύφεση), τρία φαγκότα και κόντρα φαγκότο, έξη κόρνα, τέσσερις τρομπέτες, τέσσερα τρομπόνια, μία τούμπα, ένα πιάνο το οποίο διαχειρίζονται δύο εκτελεστές κρουστών, καθώς και πλήρη ορχήστρα εγχόρδων με δεκατέσσερα πρώτα και δεκατέσσερα δεύτερα βιολιά, δέκα βιόλες, δέκα τσέλο και οχτώ κόντρα μπάσα.

Κατά το πρώτο μέτρο<sup>69</sup> η ομάδα των ξύλινων πνευστών συμμετέχει στο σύνολό της, εκτός από την ομάδα των όμποε, με την ερμηνεία κοντινών φθόγγων χρησιμοποιώντας την τεχνική των *cluster's*, παράγοντας έτσι ένα μεγάλο φάσμα συχνοτήτων της μεσαίας και χαμηλής περιοχής τους, η λειτουργία των οποίων σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας (που λειτουργούν με αντίστοιχο τρόπο) παράγει μια ηχητική ατμόσφαιρα, ακουστικό φαινόμενο που κυριαρχεί σε ολόκληρη την έκταση του έργου από το οποίο αντλεί και το όνομα του. Ο συνθέτης επιθυμώντας να αποδώσει σκοτεινότερο ήχο στα όργανα αυτά, κάνει την χρήση σουρντίνας στα

---

<sup>67</sup> Searby, D. M. (2010), Ligeti's Stylistic Crisis, Transformation in his Musical Style 1974-1985, Toronto: The Scarecrow Press, Inc, σ. 10.

<sup>68</sup> Edwards, P. (2017), György Ligeti's *Le Grand Macabre*: Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque, First Edition, London and New York: Routledge, σ. 72-73.

<sup>69</sup> Ligeti, G. (1961), *Atmosphères*, Baden – Baden: Südwestfunks, σ. 1-19.

φαγκότα, επεμβαίνοντας κατά κάποιο τρόπο στο ηχόχρωμά τους. Στη συνέχεια, στο μέτρο δέκα τρία επανεισάγει την οργανική αυτή οικογένεια με την πλήρη σύστασή της (και όμποε) την οποία χωρίζει σε πολλά *divisi*, επεκτείνοντας το αρμονικό φάσμα ακόμη περισσότερο.

Φθάνοντας στο εικοστό πέμπτο μέτρο, από τα πολύπλοκα εμπλεκόμενα μεταξύ τους ρυθμικά σχήματα ξεκινά το στοιχείο της «μικροπολυτονίας», σημείο στο οποίο εμπεριέχονται τα φλάουτα και τα όμποε ερμηνεύοντας γρήγορες κοντινές μεταξύ τους νότες. Καθώς η μουσική πορεία ενισχύεται δυναμικά, ο Ligeti επεκτείνει περισσότερο το εύρος των αρμονικών κατευθύνοντας την μουσική σε υψηλότερες νότες, εγκαταλείποντας τα φλάουτα την θέση των οποίων λαμβάνουν τα πίκολο, όπως επίσης προσθέτει και το κλαρινέτο σε μι ύφεση κατά το μέτρο τριάντα τρία. Κατά το μέτρο σαράντα τέσσερα εντοπίζεται ένα πρωτότυπο φαινόμενο στην μουσική σύνθεση, η δημιουργία δύο παράλληλων επιπέδων. Ενώ στο τμήμα Η' η εισαγωγή των βιολιών τοποθετείται σε υψηλή περιοχή με καθοδική κατευθυνόμενη πορεία, τα μεσαία και χαμηλόφωνα όργανα της ομάδας των εγχόρδων (βιόλες και βιολοντσέλα) ξεκινούν παράλληλα μια ανοδική κατεύθυνση με την ανεξάρτητη συμβολή εκάστου από αυτών, στην οποία επαναπροστίθενται σταδιακά τα πρώτα και δεύτερα βιολιά.

Η επανατοποθέτηση της ομάδας των ξύλινων πνευστών θα πραγματοποιηθεί στο μέτρο πενήντα τρία (τμήμα J'), την οποία εκπροσωπούν φλάουτα και κλαρινέτα. Στο τμήμα των μέτρων πενήντα τρία έως εξήντα πέντε φαίνεται να δίνεται έμφαση στα ξύλινα και χάλκινα πνευστά, ομάδες που ηχούν εναλλάξ ή ταυτόχρονα μεταξύ τους. Από το μέτρο εβδομήντα οχτώ ξεκινά ένα ανήσυχο κινητικό μοτιβικό στοιχείο που μοιράζεται στα υψίφωνα και βαθύφωνα έγχορδα της ορχήστρας, όπου στην περίπτωση των δεύτερων εντοπίζεται παράλληλα η τοποθέτηση των φλάουτων σε πολύ υψηλές συχνότητες με την χρήση αρμονικών φθόγγων (μ. ογδόντα τρία). Η χρήση των αρμονικών φθόγγων θα υιοθετηθεί επομένως από όλα τα έγχορδα με την έναρξη ενός «κινητικότερου» ενεργειακά τμήματος (τμήμα T'), στο οποίο εντοπίζεται και πάλι η χρήση της μικροπολυφωνίας από τον συνθέτη (μ. ογδόντα οχτώ), γεγονός που θα οδηγήσει στην κατάληξη της μουσικής πράξης στο μέτρο εκατόν δέκα.

Στην περίπτωση του György Ligeti παρατηρείται μία πρωτότυπη μέθοδος χρήσης των ξύλινων πνευστών, με την λειτουργία τους να διαμορφώνεται μέσω της μικροπολυφωνίας. Αυτό για το οποίο το έργο «Ατμόσφαιρες» διακρίνεται στα χρονικά, είναι η λεπτομερής χρήση των πολλαπλών *divisi* που χρησιμοποιείται στο εσωτερικό του, παράγοντας έτσι διαφορετικές ηχητικές μάζες, κατασκευασμένες με συγκεκριμένη ενορχηστρωτική οργάνωση.



### 3.4.3 Krzysztof Penderecki – Η Φύση του Ήχου αρ. 1

Ο τίτλος «*Η Φύση του Ήχου*» αποτελεί επικεφαλίδα για τρία ορχηστρικά έργα του Πολωνού συνθέτη Krzysztof Penderecki, με το πρώτο να είναι γραμμένο το έτος 1966. Το έργο αυτό θεωρείται ένα από τα πρωτοποριακά της εποχής που διαμορφώθηκε μετά το 1950, πρεμιέρα του οποίου έγινε τον Απρίλιο του ίδιου έτους σε διεθνή φεστιβάλ σύγχρονης τέχνης στην πόλη Ρουαγιάν της Γαλλίας.<sup>70</sup>

Η ενορχήστρωση απευθύνεται σε μεγάλο ορχηστρικό σύνολο, με την ομάδα των ξύλινων πνευστών να αποτελείται από τέσσερα φλάουτα (εκ των οποίων οι δύο πρώτοι εκτελεστές κάνουν επιπλέον χρήση πίκολο), τρία όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, ένα μπάσο κλαρινέτο, τρία φαγκότα και ένα κόντρα φαγκότο. Η σύσταση της ομάδας των χάλκινων πνευστών αποτελείται από δύο άλτο σαξόφωνα, έξι κόρνα σε φα, τέσσερις τρομπέτες σε σι ύφεση, τρία τρομπόνια και μια τούμπα. Τα κρουστά που χρησιμοποιούνται (ομάδα που εκπροσωπείται από έξι εκτελεστές) είναι το βιμπράφωνο, οι καμπάνες, πέντε τυμπάνια, δύο μπόνγκος, έξι τύμπανα τύπου "τομ", ένα ταμπούρο με χορδές και ένα χωρίς, μπάσο τύμπανο (τύπου γκράντ κάσα), μαστίγιο, κλάβες, ξύλινο μπλόκ, φλέξατον, κύμβαλο, γκονγκ και ταμ-ταμ. Επίσης, συμπεριλαμβάνεται το πιάνο και ένα ηλεκτρικό πληκτροφόρο τύπου αρμόνιου. Τέλος, ο συνθέτης αναφέρει στην παρτιτούρα του τον συγκεκριμένο αριθμό των εγχόρδων που χρησιμοποιούνται, με είκοσι τέσσερα πρώτα και δεύτερα βιολιά, οχτώ βιόλες, οχτώ βιολοντσέλα και έξι κόντρα μπάσα.

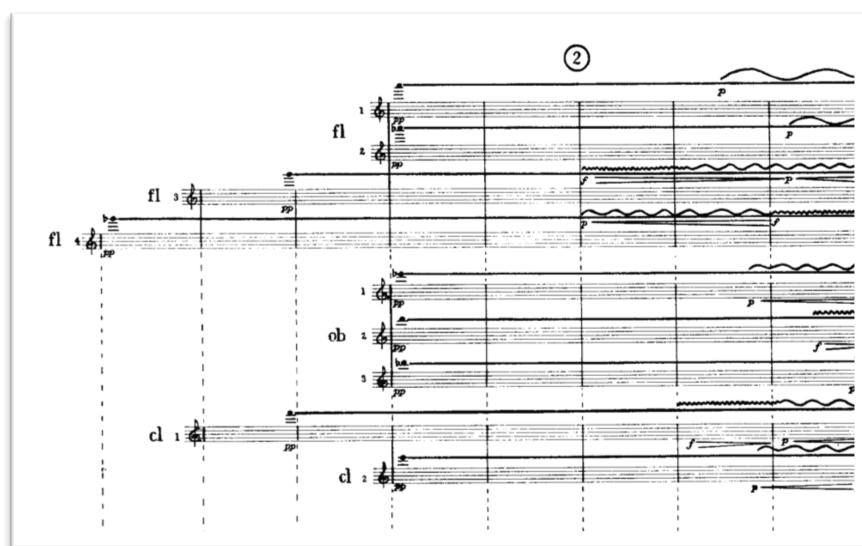
Η απότομη συνήχηση του πίκολο, του φλάουτου και του κλαρινέτου με την εισαγωγή τους στο πρώτο μέτρο<sup>71</sup>, σηματοδοτεί την έναρξη του έργου. Εξ' αρχής καθίσταται αντιληπτό πως το μεγαλύτερο μέρος της έκτασής του διαμορφώνεται μέσω πειραματικών τεχνικών των οργάνων. Μάλιστα, ο συνθέτης στην παρτιτούρα αναφέρει και την επεξήγηση των συμβόλων που χρησιμοποιεί, σημάδια τα οποία δηλώνουν τονικό ύψος, διάρκεια και εκφορά διαφορετικής οπτικής από τα παραδοσιακά σύμβολα. Το μοντέλο αυτό επαναλαμβάνεται ως έχει και στο μέτρο τέσσερα, ενώ στο μέτρο δώδεκα στην κάθετη συνήχηση των πνευστών προστίθενται τα όμποε τα σαξόφωνα και τα φαγκότα. Τα έγχορδα που εισάγονται στο μέτρο επτά ερμηνεύουν τις όσο το δυνατόν υψηλότερες νότες της έκτασής τους, ένας συνδυασμός κοντινών συχνοτήτων διάφωνου

---

<sup>70</sup> Sitsky, L. (2002), *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde, A Biocritical Sourcebook*, First Published, Westport: Greenwood Press, σ. 377.

<sup>71</sup> Penderecki, K. (1966), *De Natura Sonoris No.1*, London: Schott editions, σ. 1-40.

χαρακτήρα που λειτουργεί ως ηχητική μάζα. Αμέσως μετά, στο μέτρο δέκα πέντε τα φλάουτα παίζουν ανεξάρτητα μεταξύ τους με την διαδοχική εισαγωγή τους σε διαστήματα αποστάσεως ημιτονίου, κάτι που συμβαίνει επίσης με όμποε και κλαρινέτα. Το γεγονός ότι ο Penderecki διαχωρίζει κάποια όργανα ακόμη και στο εσωτερικό των ομάδων τους, δηλώνει από την μια την λειτουργία πολλαπλών και διαφορετικών εισόδων, ενώ από την άλλη την απόδοση μεγάλης ηχητικής κάλυψης σε υψηλό εύρος συχνοτήτων κάτι που επιτυγχάνεται σε συνδυασμό με τα έγχορδα (εικόνα 31).



Εικόνα 31

Φθάνοντας στο εικοστό μέτρο τα ξύλινα πνευστά εισάγουν την τεχνική *vibrato*, η οποία συμβολίζεται γραφιστικά στην παρτιτούρα διαφοροποιώντας τον τρόπο εκφοράς της κάθε νότας. Παρατηρείται πως τα όργανα ερμηνεύουν την νότα που τους αντιστοιχεί με έντονο ή ήπιο *vibrato*, κάτι που διαφοροποιεί την αρχική τους άρθρωση, συμβάλλοντας παράλληλα στην σταδιακή κορύφωση η οποία με την σειρά της οδηγείται σε απότομη πτώση στο εικοστό έκτο μέτρο. Κατά το μέτρο τριάντα έξι επανεισάγονται τα ξύλινα πνευστά αυτή τη φορά όμως με την εκπροσώπησή τους από τα χαμηλόφωνα της οικογένειας, όργανα όπως το μπάσο κλαρινέτο, τα φαγκότα και το κόντρα φαγκότο. Κι ενώ μέχρι στιγμής το οτιδήποτε έχει ακουστεί συμβολίζεται με σύγχρονη σημειογραφία στην παρτιτούρα (π.χ. γραμμές, μεμονωμένα σύμβολα κλπ.), στο πεντηκοστό πέμπτο μέτρο γίνεται η πρώτη εισαγωγή νοτών σε μία ανοδική πορεία από το σύνολο των ξύλινων πνευστών με συγκεκριμένα διαστήματα τα οποία δημιουργούν χρωματική κίνηση. Αυτό το

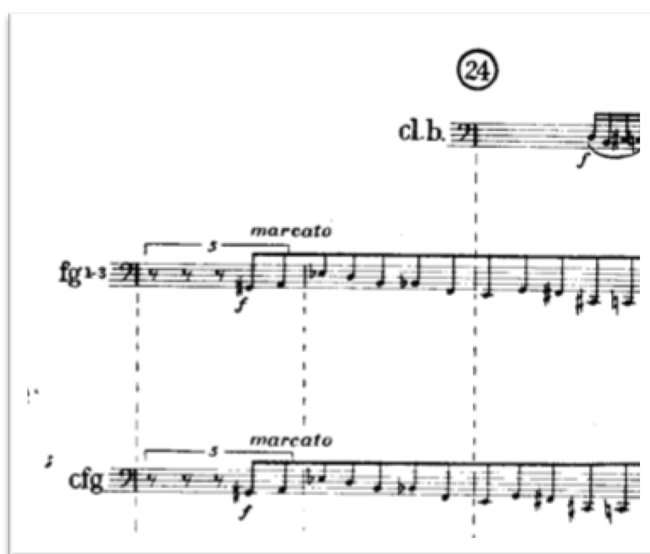
μοντέλο επαναλαμβάνεται αμέσως μετά από τα χάλκινα πνευστά, ενώ στο μέτρο εξήντα ένα εμφανίζεται να ερμηνεύεται συνδυαστικά από ξύλινα και χάλκινα.

Μετά την ενεργειακή πτώση του μέτρου εξήντα επτά, τα ξύλινα πνευστά επανεμφανίζονται στο μέτρο εβδομήντα πέντε. Ο παραγόμενος ήχος των φλάουτων, κλαρινέτων και φαγκότων που σταδιακά αυξάνει την δυναμική του από *pianississimo* σε *forte*, θα παραληφθεί από τα όμποε, το αγγλικό κόρνο, το μπάσο κλαρινέτο και το σαξόφωνο. Το σημείο της παραλαβής αυτής γίνεται ελάχιστα αντιληπτό, καθώς ο συνθέτης εισάγει εμβόλιμα τα όργανα στο εσωτερικό της ηχητικής ολοκλήρωσης των πρώτων. Από το μέτρο ενενήντα ένα ξεκινά μια διαδικασία κατά την οποία οι τρεις μεγάλες ομάδες οργάνων (ξύλινα - χάλκινα πνευστά και έγχορδα) μπαίνουν διαδοχικά, με τρόπο που η έναρξη εκάστης τοποθετείται εμβόλιμα στο εσωτερικό ή στην ολοκλήρωση της άλλης. Πιο συγκεκριμένα, κατά τα μέτρα ενενήντα ένα έως ενενήντα τρία, σημείο στο οποίο ηχεί η ξύλινη ομάδα, παρεμβάλλονται τα χάλκινα πνευστά, ενώ στο μέτρο ενενήντα πέντε με την ολοκλήρωσή τους εισάγονται τα έγχορδα.

Καθώς η μουσική πορεία κυλά, με την εξασθένηση της δυναμικής στο μέτρο εκατόν σαράντα πέντε, τα κόντρα μπάσα αρχίζουν μια μελωδία με την τεχνική *pizzicato*. Επάνω σε αυτό το ηχητικό επίπεδο «χτίζεται» η διαδοχική εισαγωγή των υπόλοιπων οργάνων. Μετά την εμφάνιση του πρώτου σαξοφώνου ακολουθούν κατά σειράν τα ξύλινα πνευστά, πρώτα εκ των οποίων εισάγονται το αγγλικό κόρνο και το τρίτο φλάουτο. Πριν την συνέχιση της πρόσθεσης των υπολοίπων οργάνων, ο συνθέτης κατασκευάζει αντιστιτικά μελωδικά μοντέλα ανάμεσα τους, τα οποία έρχονται σε επανάληψη και από τα υπόλοιπα μέλη των ομάδων τους, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα σύμπλεγμα φράσεων από την οποία προκύπτει μια ηχητική μάζα. Ως απάντηση στο ήδη υπάρχον ηχητικό επίπεδο, κατασκευάζονται άλλα δύο συμπλέγματα φράσεων από έγχορδα και ξύλινα πνευστά, όπου στην περίπτωση των δευτέρων συμμετέχουν το πρώτο κλαρινέτο, το μπάσο κλαρινέτο και το κόντρα φαγκότο. Καθώς συνυπάρχουν τρία επίπεδα (ένα των εγχόρδων και δύο των ξύλινων πνευστών), στο μέτρο εκατόν πενήντα εννέα τα εναπομείναντα ξύλινα πνευστά καταλαμβάνουν την υψηλή περιοχή των αρμονικών με φθόγγους μεγάλης διάρκειας (παίζοντας κάθε ένα την υψηλότερη νότα της έκτασής του) κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τα χάλκινα που καταλαμβάνουν κατά τον ίδιο τρόπο την περιοχή χαμηλότερων αρμονικών. Αυτή η διαδικασία θα οδηγήσει στο μέτρο εκατόν εξήντα οχτώ κατά το οποίο παίζουν όλα τα μέλη της ορχήστρας με συγκεκριμένες και πάλι επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις, αποδίδοντας μια κατάσταση που προκαλεί την εντύπωση της «οργιαστικής» συμπεριφοράς των οργάνων στον ακροατή.

Με τη ολοκλήρωση αυτού του τμήματος η μουσική πορεία οδηγείται στην απόλυτη σιωπή του μέτρου εκατόν εβδομήντα τρία. Μόρφωμα που ειπώθηκε σε προηγούμενο τμήμα δείχνει να

επαναφέρεται στο μέτρο διακόσια ένα. Η διαδοχική εισαγωγή των ξύλινων πνευστών στο τμήμα είκοσι ένα πραγματοποιείται σε συνδυασμό με την ομάδα των εγχόρδων, σε αντίθεση με πριν όπου τα έγχορδα ηχούσαν στις υψηλότερες νότες της έκτασής τους (μ. δεκαπέντε έως δεκαοχτώ). Με την άφιξη του μέτρου διακόσια τριάντα, παρατηρείται η επαναφορά του μελωδικού σχήματος των κόντρα μπάσων που ειπώθηκε στα μέτρα εκατόν σαράντα πέντε έως εκατόν πενήντα πέντε. Αυτή τη φορά εντοπίζεται η ερμηνεία του στην χαμηλή ομάδα οργάνων των ξύλινων πνευστών, από τα φαγκότα, το κόντρα φαγκότο καθώς και το μπάσο κλαρινέτο που αποδίδει την συνέχεια (εικόνα 32). Τέτοιου είδους αναπτυξιακοί τρόποι συναντώνται συχνά από αυτό σημείο κι έπειτα, με επανάληψη φράσεων των προηγούμενων ενοτήτων. Ομοίως συμβαίνει και στα μέτρα διακόσια τριάντα εννέα έως διακόσια σαράντα έξι, όπου η ανοδική χρωματική πορεία (μ. πενήντα πέντε) εμφανίζεται αυτή τη φορά από φαγκότα και κόντρα φαγκότο με την εμβόλιμη έναρξη κάθε οργάνου στο εσωτερικό της μελωδίας του προηγούμενου, μια διαδικασία στη συνέχεια της οποίας προστίθενται και τα χάλκινα πνευστά κατά τον ίδιο τρόπο.



Εικόνα 32

Ο Penderecki δείχνει να εκμεταλλεύεται το αρχικό υλικό, επαναφέροντάς το μετά το μισό της διάρκειας του έργου. Ο τρόπος που το πραγματοποιεί δεν λειτουργεί με τις επιταγές της παραλλαγής των μοτιβικών φράσεων, αφού αυτές επαναλαμβάνονται ως έχουν. Όπως στην προαναφερθείσα χρωματική ανοδική πορεία δεν αλλοίωσε την σύσταση αλλά την χρησιμοποίησε τοποθετώντας την σε διαφορετικό χρόνο του μέτρου, κατά ανάλογο σκεπτικό λειτουργεί και στο μέτρο διακόσια ογδόντα ένα. Ο ξαφνικός χαρακτηριστικός τρόπος με τον οποίο ξεκινάει το έργο

εμφανίζεται και πάλι στο σημείο αυτό από το σύνολο των ξύλινων πνευστών (εκτός του κόντρα φαγκότου), σε αντίθεση με την έναρξη όπου παρουσιάστηκε από πίκολο, φλάουτα και κλαρινέτα. Αυτό το στοιχείο δείχνει να επαναλαμβάνεται και στα επόμενα μέτρα, οδηγώντας παράλληλα την μουσική πορεία στην ολοκλήρωσή της.

Στο έργο *Ἡ Φύση του Ἥχου* του Krzysztof Penderecki εντοπίζεται μια τελείως διαφορετική χρήση των ξύλινων πνευστών της ορχήστρας, η λειτουργία των οποίων όμως μπορεί να συνδεθεί και με προγενέστερες εποχές. Η αντιμετώπιση τους ως ανεξάρτητη οργανική ομάδα, οι ηχοχρωματικοί συνδυασμοί στο εσωτερικό της, ο ήχος του ενός οργάνου που ηχεί σε κάποια τμήματα καθώς και η επανάληψη αυτούσιων μοτιβικών φράσεων διαφορετικών οργανικών ομάδων, αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της λειτουργίας τους. Παρόλο που αυτές οι λειτουργίες εντοπίζονται σε πολλά έργα του παρελθόντος, ο τρόπος με τον οποίο οργανώνονται εδώ είναι αξιοθαύμαστος, αποδίδοντας το χαρακτηριστικό γνώρισμα της αισθητικής του συνθέτη.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από την έρευνα των ξύλινων πνευστών στην συμφωνική ορχήστρα και των λειτουργειών τους στο εσωτερικό της, παρατηρήθηκαν πολλοί και διαφορετικοί τρόποι χρήσης τους από συνθέτες κλασικής, ρομαντικής καθώς και σύγχρονης μουσικής εποχής. Από ενορχηστρωτικής οπτικής παρουσιάστηκε ένα εκτενές μουσικό υλικό, έργα στα οποία εντοπίστηκαν οι επιλογές των οργάνων που αποτελούσαν την ομάδα των ξύλινων πνευστών, ποικίλοι συνδυασμοί μεταξύ τους, αλλά και συνδυασμοί με όργανα διαφορετικών κατηγοριών (π.χ. έγχορδα). Από την αρχή της εισαγωγής τους στο όψιμο ορχηστρικό σύνολο της κλασικής περιόδου έως και σήμερα, ο ρόλος τους αναβαθμίστηκε σταδιακά από συμπληρωματικό σε πλήρως ανεξάρτητο (αρκετές φορές), καταλαμβάνοντας με το πέρασμα των χρόνων ισχυρότερη θέση στα πλαίσια της συμφωνικής ορχήστρας.

Κυριότερα χαρακτηριστικά λειτουργικά γνωρίσματα που εντοπίστηκαν από τον 18<sup>ο</sup> έως και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα από την οργανική ομάδα που μελετήθηκε, ήταν, εκτός από συμπληρωματικό ρόλο τους διπλασιάζοντας στην οκτάβα η ντουμπλάροντας τις ίδιες νότες άλλων οργάνων, σπανιότεροι συνδυασμοί με όργανα της οικογένειας που είχαν περιορισμένη χρήση στο σύνολο, γεγονός που απέδιδε πρωτότυπα ηχοχρώματα ανά εποχή. Ένα ακόμη σημαντικό χαρακτηριστικό αποτελεί και η πλήρη ανεξαρτησία τους σε τμήματα όπου αναλάμβαναν την μουσική πορεία, άλλοτε συνοδευόμενα από χάλκινα ή έγχορδα (η και τα δύο) όργανα, ενώ άλλοτε με την πλήρη αυτονομία τους.

Η ομάδα των ξύλινων πνευστών αποτελεί έως σήμερα μια οικογένεια οργάνων με εκτεταμένη χρήση από πολλούς σύγχρονους συνθέτες, καθώς ποικίλει σε ηχοχρώματα παρέχοντας επίσης μια μεγάλη γκάμα οργάνων χαμηλών έως πολύ υψηλών συχνοτήτων, καλύπτοντας κατά αυτόν τον τρόπο τις διάφορες μουσικές – δημιουργικές ανάγκες τους.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Ελληνική**

- Αβέρωφ. Ε. (1992), Εισαγωγή στην οργανογνωσία, Έκδοση όγδοη, Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας.
- Μαλλιάρης, Ν. (1996), Ιστορία των μουσικών οργάνων, σημειώσεις για τους φοιτητές, Αθήνα: ΤΜΣ, ΕΚΠΑ.
- Σπυρίδης, Χ. (2005), Φυσική και μουσική ακουστική, Έκδοση Α, Χαράλαμπος Σπυρίδης.
- Bekker, P. (1963), Η Ορχήστρα: *Ένα χρονικό της ανθρώπινης συλλογικότητας*, Μτφ. Γρηγορίου, Μ. Αθήνα: Νεφέλη.
- Eargle M. John, (1996), Μουσική Ακουστική Τεχνολογία, Έκδοση Δεύτερη, Μτφ. Συμεωνίδου Ε. Αθήνα: ΙΩΝ, 1999.
- Glinka, B. I. (2013), Εργογραφία για σόλο φλάουτο των Ελλήνων συνθετών: *Σημειογραφία και εκτέλεση*, Beata Iwona Glinka.
- Michels, U. (1977), Άτλας της μουσικής, Τόμος Ι και ΙΙ, Πρώτη έκδοση, Ι.Ε.Μ.Α (Επιμ.), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994.
- West M. L. (1992), Αρχαία Ελληνική Μουσική, Έκδοση Τρίτη, Μτφ. Τσιταράκης Κ. Αθήνα: Παπαδήμα, 2010.

### **Ξενόγλωσση**

- Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Third edition, New York: Dover Publications, INC.
- Carter, T. (1987), W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, First published, New York: Cambridge University Press.
- Conrad, W. (2005), *Notes on Brahms, 20 crucial works*, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Cooper, D. (2015), Béla Bartók, New Haven and London: Yale University Press.
- Edwards, P. (2017), György Ligeti's *Le Grand Macabre*: Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque, First Edition, London and New York: Routledge.

- Goss, M. (2013), *Bolero – The Life of Maurice Ravel*, Worcestershire: Read Books Ltd.
- Griffiths, P. (1981), *Modern music: The avant garde since 1945*, New York: George Braziller.
- Harley, J. (2004), *Xenakis, His Life in Music*, New York and London: Routledge.
- Paxman, J. (2014), *A Chronology of Western Classical Music 1600-2000*, London: Omnibus Press.
- Searby, D. M. (2010), *Ligeti's Stylistic Crisis, Transformation in his Musical Style 1974-1985*, Toronto: The Scarecrow Press, Inc.
- Steinberg, M. (1995), *The Symphony: A Listener's Guide*, First published, New York: Oxford University Press.
- Sitsky, L. (2002), *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde, A Biocritical Sourcebook*, First Published, Westport: Greenwood Press.
- Swawn, A. (2002), *Arnold Schoenberg's Journey*, Massachusetts: Harvard University Press.
- White, W. E. (1966), *Stravinsky, The composer and his works*, First published, Berkley and Los Angeles: University of California Press.

## **Παρτιτούρες**

- Bartók, B. (1946), *Concerto for Orchestra*, London: Boosey and Hawkes.
- Beethoven, L. V. (1989), *Symphonies Nos. 5, 6 and 7 in full score*, Mineola: Dover Publications.
- Berlioz, H. (1900), *Phantastische Symphonie*, First edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Berlioz, H. (2014), *Symphonie Fantastique Op. 14*, Edition Elemburg No.422, London: Ernst Elemburg.
- Brahms, J. (1926), *Johannes Brahms complete symphonies in full score*, Fourth edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Debussy, C. (1983), *Claude Debussy, Three Great Orchestral Works in Full Score, Prélude à l'après – midi d'un faune, Nocturnes, La Mer*, Mineola: Dover Publications.
- Debussy, C. (2014), *Prélude à l'après – midi d'un faune for Orchestra*, Edition Elemburg No.1116, London: Ernst Elemburg.
- Ligeti, G. (1961), *Atmosphères*, Baden – Baden: Südwestfunks.
- Mahler, G. (1989), *Symphonie No. 3*, Mineola: Dover Publications.
- Mozart, W. A. (1879), *Le nozze di Figaro*, Fifth edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel.



- Penderecki, K. (1966), *De Natura Sonoris No.1*, London: Schott editions.
- Ravel, M. (1908), *Rapsodie Espagnole*, Paris: Durand and Fils.
- Schönberg, A. (1912), *Fünf Orchesterstücke*, Leipzig: C.F. Peters.
- Schumann, R. (1881), *Symphonien*, First edition, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Stravinsky, I. (1989), *The Rite of Spring*, Mineola: Dover Publications.
- Wagner, R. (1860), *Tristan und Isolde*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Xenakis, I. (1953), *Metastasis*, London: Boosey and Hawkes.