

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



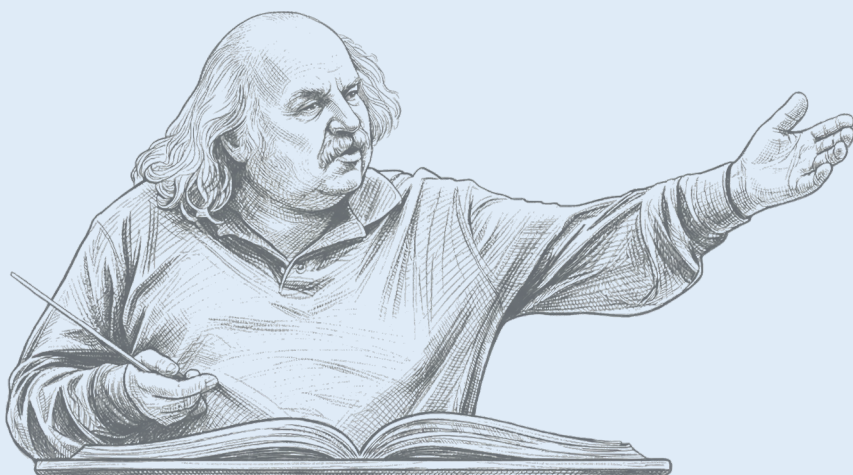
Θοδωρής Καραθόδωρος

**Η Συμφωνία αρ. 2 του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Η πράξη της
σύνθεσης ως διαλογική διεργασία: από τη διατονική τροπικότητα
και τη χρωματικότητα στη μνήμη και τη διακειμενικότητα**

Ανάλυση και Μουσική Δημιουργία

ΜΕΤΑΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Επιβλέπων καθηγητής: Αθανάσιος Ζέρβας



Αθήνα 2025

Στη μνήμη του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Περιεχόμενα

<u>Πρόλογος.....</u>	<u>4</u>
<u>Ευχαριστίες.....</u>	<u>7</u>
<u>Εισαγωγή.....</u>	<u>8</u>
<u>Περίληψη.....</u>	<u>14</u>
<u>Abstract.....</u>	<u>15</u>

Πρώτο Μέρος

<u>Κεφάλαιο 1. Σκιαγράφηση της μουσικής προσωπικότητας του Ντίνου Κωνσταντινίδη: προσωπική διαδρομή και συνθετικό όραμα.....</u>	<u>16</u>
<u>Κεφάλαιο 2. Συμφωνία αρ. 2 <i>Introspections</i> (Ενδοσκοπήσεις).....</u>	<u>26</u>
<u>2.1 Εισαγωγικά σχόλια.....</u>	<u>26</u>
<u>2.2 Μουσικό υλικό.....</u>	<u>28</u>
<u>2.3 Ανάλυση της Συμφωνίας.....</u>	<u>30</u>
<u>2.3.1 1ο μέρος (<i>Images</i>).....</u>	<u>30</u>
<u>2.3.2 2ο μέρος (<i>Idyll</i>).....</u>	<u>38</u>
<u>2.3.3 3ο μέρος (<i>Insights-Identity</i>).....</u>	<u>46</u>
<u>Κεφάλαιο 3. Συμπεράσματα – Συζήτηση.....</u>	<u>64</u>
<u>Βιβλιογραφία.....</u>	<u>71</u>

Δεύτερο Μέρος

<u>Από την Ανάλυση στη Μουσική Δημιουργία: Παρουσίαση Έργων.....</u>	<u>78</u>
<u><i>In due time...</i> for Baritone and String Orchestra (2021).....</u>	<u>78</u>
<u><i>Three Short Tales</i> for Alto Saxophone and String Quartet (2025).....</u>	<u>106</u>

Πρόλογος

Ο 20ός και ο 21ος αιώνας, ως μία αδιάρρηκτη ενότητα –τουλάχιστον έως σήμερα– διατρέχονται από μια εσχατολογική δυναμική και πολεμική ικμάδα, η οποία υπονομεύει κάθε ιστορικά παραδεκτή αλήθεια και ανοιχτά αμφισβητεί κάθε οπτική αντίθεση προς αυτή. Η αποσύνθεση των εννοιών «πίστη» και «σταθερότητα» και η δυσπιστία απέναντι στην έννοια της «προόδου», που χαρακτήριζαν τα φιλοσοφικά και αισθητικά ρεύματα προηγούμενων ιστορικών περιόδων –ρεύματα τα οποία αντανakλούσαν δομική συνέπεια και εκφραστική ευκρίνεια στις δημιουργικές τέχνες, και ιδίως στη μουσική– αποδομούν και θρυμματίζουν τα συστατικά στοιχεία που συγκροτούσαν την αρχιτεκτονική αρτιότητα, η οποία προσέδιδε στα έργα συνοχή και ροή ως λογική συνέχεια-ανάπτυξη.

Η πρακτική παραθετικών σπαραγμάτων και η συναρμογή δομικών στοιχείων υφολογικά ετεροειδών, από την πλευρά των δημιουργών, στοχεύει στη συγκρότηση μιας «υποκειμενικά ισόρροπης ολότητας» στα έργα τέχνης. Συγκεκριμένες μουσικές συνθέσεις του Ντίνου Κωνσταντινίδη, λίγο έως πολύ, εμπεριέχουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Η Συμφωνία αρ. 2, η οποία θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα έργα του Κωνσταντινίδη και ενσωματώνει ορισμένα από τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά, έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον μαέστρων και μουσικών, οι οποίοι, με τη σειρά τους, την παρουσίασαν με επιτυχία σε συναυλίες, ενώ το έργο έχει επίσης ηχογραφηθεί.

Η φυσιογνωμία της Συμφωνίας αρ. 2 του Ντίνου Κωνσταντινίδη αξιολογήθηκε, από τον εδώ υπογράφωντα, ως έργο το οποίο επιδέχεται συστηματική ανάλυση σε επίπεδο μεταδιδασκατορικής έρευνας, στο πλαίσιο του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, για τους εξής λόγους: το έργο παρουσιάζει έντονη υφολογική πολυπροσωπία· στο έργο συνυφαίνονται, από τον συνθέτη, η έννοια της συνέχειας-ασυνέχειας, η αναστοχαστική μνήμη, η δομική ευελιξία και η φθογοδιαστηματική πολλαπλότητα· τέλος, για την αποκάλυψη και ανάδειξη των ποιοτικών παραμέτρων που το δομούν, καθώς και για τη συστηματική μουσικολογική τεκμηρίωσή τους, απαιτείται καταφανώς υψηλό μουσικολογικό και θεωρητικό υπόβαθρο, σε συνδυασμό με γνώση τεχνικών σύνθεσης. Επιπροσθέτως, πλευρές των εξαγόμενων συμπερασμάτων από την ανάλυση θα αξιοποιούνταν προοπτικά στη δημιουργία πρωτότυπων έργων (συνθέσεων) από τον αναλυτή και θα εντάσσονταν συνεκτικά στο πλαίσιο της μεταδιδασκατορικής έρευνας.

Ο μουσικολόγος και συνθέτης Θεόδωρος Καραθόδωρος επελέγη, κατόπιν ειδικών εξετάσεων, να εκπονήσει μεταδιδασκατορική έρευνα με τίτλο: «Η Συμφωνία αρ. 2 του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Η πράξη της σύνθεσης ως διαλογική διεργασία: από τη διατονική τροπικότητα και τη χρωματικότητα στη μνήμη και τη διακειμενικότητα. Ανάλυση και Μουσική Δημιουργία».

Κατά τη διάρκεια της έρευνας, ο κ. Καραθόδωρος, μέσω συστηματικής ανάλυσης, ιχνηλάτησε και ανέδειξε δομικές σχέσεις συνέχειας-ασυνέχειας εντός του έργου, καθώς και τη συμπίεση μελωδικών ψηγμάτων ταυτοτικής παράδοσης –προερχόμενων από την ελληνική παραδοσιακή μουσική– με νεοσχεδιασμένα μοτιβικά κύτταρα πέραν κάθε έννοιας ιστορικότητας, όπως τα φθογγικά σύνολα. Παράλληλα, ανέδειξε συναρμογές δάνειων μοτίβων από τη βιολιστική φιλολογία, άλλοτε με πολυφωνικές δομές τροπικής φυσιογνωμίας, που παραπέμπουν σε νεοτονική οργάνωση του υλικού και σε ηχητικές υφάνσεις νεορομαντισμού, καθώς και παιγνιώδεις χειρισμούς τριμερούς μορφής και παλινδρομικές ρυθμικές περιπλανήσεις.

Στο παρόν πόνημα, η οργάνωση και η παρουσίαση του σώματος του κειμένου αρθρώνονται σε δύο μέρη. Η συγκεκριμένη διάρθρωση αποδεικνύεται αποτελεσματική, καθώς βοηθά, αφ' ενός, τον ερευνητή να παρουσιάσει θεματικά και σφαιρικά το υπό διερεύνηση αντικείμενο και, αφ' ετέρου, τον αναγνώστη να κρίνει, να κατανοήσει και να κατατάξει αβίαστα τα ευρήματα της έρευνας.

Πέραν των εισαγωγικών σημειωμάτων που προηγούνται, το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τρία κεφάλαια, καθώς και τη βιβλιογραφία. Στο πρώτο κεφάλαιο αναπτύσσονται, με εύληπτο τρόπο, στοιχεία από τη βιογραφία του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Το κείμενο είναι καλογραμμένο και διαπνέεται από μια λογοτεχνική αύρα. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται η μουσική ανάλυση και η ύλη οργανώνεται εύστοχα σε έξι υποκεφάλαια, ενώ στο τρίτο κεφάλαιο διαμορφώνεται μια γόνιμη συζήτηση των ευρημάτων σε συνάρτηση με τη διεθνή βιβλιογραφία.

Η μουσικολογική τεκμηρίωση, μέσω της χρήσης δόκιμης ορολογίας, καθώς και η αποσαφήνιση και αποκατάσταση της λειτουργικότητας συγκεκριμένων όρων, από μέρους του ερευνητή, είναι υποδειγματικές. Ο κ. Καραθόδωρος αποδεικνύει ότι, μέσα από μια διεισδυτική ματιά, διαθέτει ικανότητα φιλοσοφικής θεώρησης και αναστοχασμού, ισχυρό μουσικό ένστικτο, ευρεία γνώση των μουσικών στίλ, στιβαρή τεχνογνωσία σε διαφορετικές τεχνικές σύνθεσης και ενορχηστρωτικούς χειρισμούς, καθώς και άριστες δεξιότητες ανάλυσης τονικής, τροπικής και ατονικής μουσικής. Επιπλέον, διαθέτει βαθιά γνώση του συνολικού συνθετικού έργου του Ντίνου Κωνσταντινίδη, καθώς και των κειμένων και του περιεχομένου των διαλέξεων και ομιλιών του, αλλά και ευρεία εξοικείωση με το συμφωνικό και βιολιστικό ρεπερτόριο.

Η βιβλιογραφία είναι εκτενής, γεγονός που ισχυροποιεί την επιχειρηματολογία του ερευνητή και τεκμηριώνει την έρευνα. Επιπλέον, αποδεικνύει την υψηλή εξοικείωσή του τόσο με την ειδική όσο και με τη γενική βιβλιογραφία.

Τέλος, στο δεύτερο μέρος περιλαμβάνονται δύο έργα του κ. Καραθόδωρου. Ως συνθέτης ο κ. Καραθόδωρος διαθέτει τεχνική αρτιότητα και έμπνευση. Στο επίπεδο του χειρισμού της μορφής και της ενορχήστρωσης είναι υποδειγματικός. Τα έργα του είναι πρωτότυπα, δυναμικά και καλαίσθητα, αντανakλώντας φρεσκάδα και ευρηματικότητα.

Τόσο τα βιογραφικά στοιχεία του πρώτου μέρους, η συστηματική ανάλυση, ο χειρισμός της βιβλιογραφίας και τα τελικά συμπεράσματα της έρευνας, όσο και τα δύο συνοδευτικά έργα του κ. Καραθόδωρου στο δεύτερο μέρος –το *In due time...* για βαρύτονο και ορχήστρα εγχόρδων και το *Three Short Tales* για άλτο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων– αποδεικνύουν τα ανωτέρω. Συνολικά, πρόκειται για άριστα τεκμηριωμένη ερευνητική εργασία, η οποία προσφέρει νέα γνώση στη μουσικολογική έρευνα εν γένει και, παράλληλα, αναδεικνύει περαιτέρω τη δημιουργική ευρηματικότητα του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Ταυτόχρονα, καθιστά τον μουσικολόγο-αναλυτή Θεοδωρή Καραθόδωρο υποδειγματικό συνθέτη, μέσα από τις πρωτότυπες συνθέσεις του που περιλαμβάνονται στο παρόν πόνημα.

Αθανάσιος Ζέρβας

Ευχαριστίες

Η παρούσα μεταδιδακτορική έρευνα δεν θα ήταν δυνατόν να ολοκληρωθεί δίχως τη βοήθεια, την υποστήριξη και την ενθάρρυνση σημαντικών ανθρώπων.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Αθανάσιο Ζέρβα, καθηγητή του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και επιβλέποντα της εργασίας, ο οποίος παρείχε την επιστημονική εποπτεία της έρευνας, αλλά και στάθηκε πολύτιμος συνομιλητής σε κάθε στάδιο της πορείας της, προσφέροντας καθοδήγηση και διαρκή ενθάρρυνση. Άλλωστε, η γνωριμία και η συνεργασία μου με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη οφείλεται σε εκείνον, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση του ερευνητικού αντικειμένου της παρούσας μελέτης.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Μηνά Ι. Αλεξιάδη, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, για τις καίριες παρατηρήσεις και τις στοχευμένες επισημάνσεις του, οι οποίες συνεισέφεραν κομβικά στη βελτίωση της σαφήνειας και της τελικής μορφής του κειμένου. Τέλος, ευχαριστώ θερμά τον μαέστρο και συνθέτη Νίκο Χριστοδούλου για την πολύτιμη συνεργασία, τις εποικοδομητικές συζητήσεις και τη διαρκή υποστήριξη, οι οποίες παρείχαν ουσιαστική συνδρομή τόσο στην ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας όσο και στη διαμόρφωση κρίσιμων πτυχών του ερμηνευτικού και καλλιτεχνικού προβληματισμού που συνοδεύει την παρούσα μελέτη.

Τεράστια ευγνωμοσύνη οφείλω και στον συνθέτη, τον αείμνηστο Ντίνο Κωνσταντινίδη, από το έργο του οποίου, καθώς και από τις διαλέξεις και τα σεμινάρια σύνθεσης που παρακολούθησα, διδάχθηκα ουσιώδεις πτυχές της μουσικής σκέψης και πράξης. Ως ελάχιστο αντίδωρο αυτής της πολύτιμης πνευματικής παρακαταθήκης, η παρούσα μελέτη αφιερώνεται στη μνήμη του.

Θοδωρής Καραθόδωρος

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στη Συμφωνία αρ. 2 *Introspections* (1983) του Ντίνου Κωνσταντινίδη, έργο που αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δείγματα της ώριμης δημιουργικής του περιόδου. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου και η θέση του στο επίκεντρο της παρούσας μεταδιδακτορικής έρευνας δεν υπαγορεύεται μόνο από την αισθητική του αξία, αλλά και από την ιδιαίτερη δυνατότητά του να φωτίζει τον πυρήνα της συνθετικής σκέψης του δημιουργού: τη σύνθεση ως διαλογική διεργασία. Στο έργο αυτό συνυφαίνονται προσωπικά βιώματα, η ενεργοποίηση της μνήμης, η αναβίωση παραδοσιακών μελωδιών και η διακειμενικότητα που αναδύεται από τη συνομιλία με την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση και ταυτόχρονα με την ενδόμυχη δημιουργική αναζήτηση του συνθέτη.

Η έννοια της *διαλογικής διεργασίας*, η οποία προσδιορίζει τον τίτλο της έρευνας, δεν περιορίζεται στη συνομιλία του Κωνσταντινίδη με το παρελθόν ή με την ελληνική μουσική κληρονομιά. Αφορά κυρίως τη δομική συνθήκη μέσα στην οποία η πράξη της σύνθεσης διαμορφώνεται ως χώρος ανοιχτός σε πολλαπλές αισθητικές κατευθύνσεις, ποικίλα μουσικά υλικά και ετερόκλητες επιρροές. Στη Συμφωνία αρ. 2, η τροπικότητα και η χρωματικότητα συγκροτούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματώνεται ο διάλογος ανάμεσα στο τονικό και το ατονικό ιδίωμα, στο τοπικό και το οικουμενικό, στο ατομικό βίωμα και τη συλλογική μνήμη. Ο Κωνσταντινίδης, όπως και άλλοι συνθέτες του ύστερου 20ού αιώνα, αρνήθηκε να εγκλωβιστεί είτε στον αυστηρό σειραϊσμό είτε σε μια ευθεία προέκταση της εθνικής σχολής· αντίθετα, καλλιέργησε μια πολυσυλλεκτική στάση, στην οποία η ειλικρίνεια και η βιωματική εμπειρία αποτέλεσαν θεμέλια.¹ Η στάση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν αναλογιστούμε ότι στη σχετική βιβλιογραφία έχει επισημανθεί ο κίνδυνος τυποποιημένης πρόσληψης της παράδοσης – από τη συστηματική δανειοληψία δημοτικών θεμάτων έως την αναπαραγωγή καθιερωμένων προτύπων της εθνικής σχολής – γεγονός που ανέδειξε την ανάγκη για νέες δημιουργικές κατευθύνσεις.²

Σε αυτό το πλαίσιο, η επιλογή του τίτλου της μεταδιδακτορικής έρευνας δεν

¹ Ντίνος Κωνσταντινίδης – Κωνσταντίνος Λυγνός, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9 (Μάρτιος–Απρίλιος 2005), 36.

² Επί παραδείγματι, η λογική ότι η άντληση στοιχείων από τη δημοτική παράδοση συνιστούσε το κατ' εξοχήν εχέγγυο μιας επιτυχούς δημιουργίας δεν παρέμεινε αδιαφιλονίκητη. Ήδη ο Δημήτρης Μητρόπουλος, όπως επισημαίνει ο Ioannis Tsagkarakis, υπήρξε από τους πρώτους που αμφισβήτησαν ανοιχτά αυτή την υποχρεωτική σύνδεση της έντεχνης δημιουργίας με το δημοτικό τραγούδι. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Tsagkarakis, αναφερόμενος στη στροφή του Μητρόπουλου προς τη δυτική πρωτοπορία, ο συνθέτης «αμφισβήτησε ανοιχτά τον ρόλο του δημοτικού τραγουδιού ως πανταχού παρόντος θεμελίου της ελληνικής λόγιας μουσικής»: “Greek music [need] not always [be] based on folk themes” (*The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, PhD diss., Royal Holloway, University of London, 2013, vol. I, 73).

είναι τυχαία. Η Συμφωνία αρ. 2 προσφέρει ένα προνομιακό πεδίο, για να αναδειχθεί η γόνιμη σχέση ανάμεσα στη διατονική τροπικότητα και τη χρωματικότητα, δύο άξονες που υπήρξαν θεμελιώδεις στη συνθετική σκέψη του Κωνσταντινίδη. Η διατονική τροπικότητα καθιστά αισθητή τη σύνδεση με την ελληνική μουσική παράδοση, τόσο με τη μνήμη των παραδοσιακών τραγουδιών (π.χ. *Η Λαφίνα*) όσο και με τις «τροπικές» συμπεριφορές που διέπουν ευρύτερα το υλικό του συνθέτη. Αντίθετα, η χρωματικότητα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια αρμονική αμφισημία, εγκαθιδρύοντας συνάμα ένα πεδίο αστάθειας και ηχητικής έντασης, το οποίο λειτουργεί ως δημιουργική πρόκληση απέναντι στην καθαρότητα της διατονικής σκέψης.

Η συνύπαρξη αυτών των δύο πόλων δημιουργεί το πλαίσιο μιας διαλογικής διεργασίας: η σύνθεση προκύπτει από τη διαρκή συνομιλία ανάμεσα σε διατονικές και χρωματικές δομές, ανάμεσα σε μελωδικές γραμμές που ανακαλούν μια παραδοσιακή αγνότητα και διαύγεια και σε φθογγικές συλλογές που δημιουργούν συνθήκες τονικής αβεβαιότητας. Στη Συμφωνία αρ. 2, το επτατονικό φθογγικό σύνολο 7–30 λειτουργεί ως υλικό με μεταβατικό χαρακτήρα: περιλαμβάνει ένα ολοτονικό πεντάχορδο καθώς και ένα ανοιχτό/ημιτελές λύδιο πεντάχορδο [ντο-φα#(σολ)]. Ταυτόχρονα, η συγκεκριμένη φθογγική συλλογή εμπεριέχει όλες τις ποιότητες συγχορδιών, γεγονός που επιτρέπει την άμεση συμβατότητα με τονικές δομές και καθιστά εφικτή την αμφίδρομη προσέγγιση μεταξύ τονικών και ατονικών αρμονικών πεδίων. Αυτή η συνθετική πρακτική οδηγεί με φυσικό τρόπο στη μνήμη και στη διακειμενικότητα: η μνήμη αναδύεται ως ανάκληση ενός αποσπάσματος παραδοσιακού ελληνικού τραγουδιού, ενώ η διακειμενικότητα πραγματώνεται όχι μόνο μέσω της ενσωμάτωσης υλικού από την ελληνική παράδοση και το ρεπερτόριο του βιολιού, αλλά και μέσα από τη σχέση με την ευρωπαϊκή συμφωνική παράδοση και με ενορχηστρωτικές επιλογές που συνομιλούν με ιστορικά συνθετικά ιδιώματα.

Η διερεύνηση της Συμφωνίας αρ. 2 δεν μπορεί, επομένως, να περιοριστεί σε μια τυπική αναλυτική προσέγγιση. Χρειάζεται να ιδωθεί υπό το πρίσμα μιας φιλοσοφίας της μουσικής δημιουργίας, όπου ο ήχος δεν συνιστά απλώς δομή αλλά φορέα μνήμης και μαρτυρίας. Η αναφορά στη *μνήμη* και τη *διακειμενικότητα* στον τίτλο της έρευνας παραπέμπει ακριβώς σε αυτή τη διπλή διάσταση: αφενός στη μνήμη ως θεμέλιο της δημιουργικής διαδικασίας, με τον τρόπο που το περιγράφει ο Paul Ricoeur ως «ενεργή ανα-κατασκευή του παρελθόντος»,³ αφετέρου στη διακειμενικότητα ως το πλέγμα σχέσεων που συγκροτεί κάθε μουσικό έργο μέσα από τις συνομιλίες

³ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, μτφρ. Kathleen Blamey και David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 21–23.

του με άλλα έργα, στιλ και αναφορές.⁴ Στη Συμφωνία αρ. 2, τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται παραδειγματικά: η ανάμνηση του παραδοσιακού τραγουδιού *Η Λαφίνα* συνυπάρχει με την επεξεργασία ενός επτατονικού συνόλου που εντάσσεται στις κατηγοριοποιήσεις της θεωρίας των φθογγικών συνόλων (set theory) του Allen Forte,⁵ ενώ η συνολική μορφή ακολουθεί αρχές που αντηχούν την ευρωπαϊκή συμφωνική γραφή.

Διάρθρωση του Πρώτου Μέρους

Το **Πρώτο Μέρος** της μελέτης συγκροτείται ως μονογραφία, με αντικείμενο τη λεπτομερή ανάλυση της Συμφωνίας αρ. 2. Διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια, τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται.

- **Κεφάλαιο 1. Σκιαγράφηση της μουσικής προσωπικότητας του Ντίνου Κωνσταντινίδη: προσωπική διαδρομή και συνθετικό όραμα**

Εδώ παρουσιάζεται η προσωπική διαδρομή του συνθέτη, από τις σπουδές του στην Ελλάδα και την Αμερική μέχρι τη μακρόχρονη διδασκαλία του στο Louisiana State University. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην κατανόηση της σύνθεσης ως υπαρξιακής εμπειρίας, καθώς και στον τρόπο που το στοιχείο της ελληνικότητας λειτουργεί όχι ως διακοσμητική προσθήκη αλλά ως βιωμένη ταυτότητα. Η αφήγηση αυτή συνοδεύεται από συνεντεύξεις και μαρτυρίες του ίδιου του δημιουργού, μέσα από τις οποίες αναδεικνύεται το αίτημά του για ειλικρίνεια και επικοινωνία στη μουσική.

- **Κεφάλαιο 2. Συμφωνία αρ. 2 *Introspections* (Ενδοσκοπήσεις)**

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί τον πυρήνα της μελέτης. Στα «Εισαγωγικά σχόλια» εξετάζεται η θέση της Συμφωνίας στο ευρύτερο συνθετικό του έργο και στον ορίζοντα της νεορομαντικής και νεοτονικής γραφής. Ακολουθεί η παρουσίαση του μουσικού υλικού, με έμφαση στην επιλεγθείσα επτατονική συλλογή (set class 7–30) και στο αξιοποιησιμο δημοτικοφανές τραγούδι *Η Λαφίνα*. Η αναλυτική προσέγγιση αξιοποιεί διάφορα θεωρητικά εργαλεία (prime form, interval vectors, μετασχηματισμοί Tn/TnI, αναλυτικά εργαλεία τονικής και τροπικής μουσικής, τη δημιουργία μιας ηχοχρωματικής διαστρωμάτωσης βασισμένης σε μια μετα-σενκεριανή αντίληψη κ.ά.), για να φωτίσει τις εσωτερικές λειτουργίες του έργου. Στη συνέχεια, η μελέτη κάθε μέρους ξεχωριστά (*Images, Idyll, Insights–Identity*) δείχνει πώς η μορφολογική ποικιλία (θραυσματική επεξεργασία – σπειροειδής μορφή,

⁴ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), 64

⁵ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973), 180.

passacaglia, μορφή ABA' με coda) εντάσσεται σε μια ενιαία συνθετική σύλληψη. Η Συμφωνία αρ. 2 παρουσιάζεται ως έργο, όπου ο λυρισμός συναντά την αρμονική αμφισημία, ενώ το ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο διασταυρώνεται με μια αβίαστη πολυστιλιστικότητα.

• Κεφάλαιο 3. Συμπεράσματα – Συζήτηση

Εδώ επιχειρείται η συνολική αποτίμηση της Συμφωνίας αρ. 2, μέσα από τη σύνδεση τεχνικών, αισθητικών και φιλοσοφικών παραμέτρων. Το έργο ερμηνεύεται ως παράδειγμα *διαλογικής σύνθεσης*, όπου η μνήμη δεν λειτουργεί νοσταλγικά αλλά δημιουργικά, ενώ η διακειμενικότητα δεν οδηγεί σε μίμηση αλλά σε προσωπική μετάπλαση. Στο πλαίσιο αυτό συζητούνται επίσης οι έννοιες της *θραυσματικότητας* και της *ασυνέχειας*, όπως αναλύθηκαν στη σκέψη του Walter Benjamin, καθώς και οι σύγχρονες θεωρίες για τον χρόνο και τη μορφή, όπως τις διατύπωσε ο Jonathan Kramer.

Συμπερασματική θεώρηση

Η συμβολή του Πρώτου Μέρους στην παρούσα μεταδιδακτορική έρευνα είναι διττή. Από τη μια πλευρά, παρέχει την πρώτη εκτενή και συστηματική μονογραφία για τη Συμφωνία αρ. 2 του Κωνσταντινίδη, καλύπτοντας ένα κενό στη βιβλιογραφία. Από την άλλη, λειτουργεί ως πλαίσιο μεθοδολογικής διερεύνησης: διερευνά πώς η θεωρία φθογγικών συνόλων μπορεί να συνδυαστεί με αναλυτικές προσεγγίσεις του τροπικο-διατονικού υλικού και με μια φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής, ώστε να αναδειχθεί η σύνθεση ως *διαλογική διεργασία*. Αυτή η μεθοδολογική προσέγγιση αντανakλά τη βασική υπόθεση της έρευνας: ότι η πράξη της σύνθεσης δεν είναι ποτέ απομονωμένη, αλλά συνιστά ένα δημιουργικό πεδίο ώσμωσης όπου μνήμη, παράδοση και ιστορία της μουσικής συνομιλούν διαρκώς μεταξύ τους.

Δεύτερο Μέρος

Από την ανάλυση στη μουσική δημιουργία

Η μετάβαση από το πρώτο, θεωρητικό και αναλυτικό μέρος της έρευνας στο δεύτερο, το οποίο επικεντρώνεται στην προσωπική μουσική δημιουργία του ερευνητή-συνθέτη, δεν συνιστά αλλαγή πεδίου αλλά συνέχεια ενός ενιαίου στοχασμού. Στο πρώτο μέρος αναδείχθηκε η πράξη της σύνθεσης ως *διαλογική διεργασία* μέσα από τη μελέτη της Συμφωνίας αρ. 2 του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Στο δεύτερο, η ίδια λογική εξετάζεται στο πλαίσιο της προσωπικής συνθετικής πρακτικής του γράφοντος. Η αναφορά στο δίπολο της διατονικής τροπικότητας και της χρωματικότητας δεν λειτουργεί εδώ ως θεωρητικό σχήμα που επιβάλλεται εξωτερικά, αλλά ως έμφυτη διεργασία που γεννιέται μέσα από την ίδια τη σύνθεση. Κάθε έργο συνιστά μια

ιδιαίτερη μετουσίωση αυτού του διαλεκτικού ζεύγους, που αποκτά διαφορετική μορφή ανάλογα με το υλικό, τα όργανα και τις εκφραστικές προθέσεις.

Στο *In due time...* (2021), για βαρύτονο και ορχήστρα εγχόρδων, η διαλογική διεργασία αρθρώνεται ως σύγκλιση ανάμεσα στη βυζαντινή και τη δυτική μουσική έκφραση, δύο διαφορετικές εκφάνσεις της έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Η διατονικότητα αναδύεται αβίαστα από τη φωνητική γραμμή· ο βαρύτονος, αφουγκραζόμενος συνάμα διατονικά μελωδικά σχήματα του βυζαντινού μουσικού πολιτισμού και ιδιωματικές αποχρώσεις της ψαλτικής εκφοράς, μεταφέρει μιαν άλλη νοοτροπία ως προς την οργάνωση της μελωδίας και το ηχητικό περιβάλλον μιας μακραιώνης λειτουργικής εμπειρίας. Αυτή η τροπική αναφορά λειτουργεί ως ιδιότυπη εσωτερική βάση για όλο το έργο. Αντίθετα, η χρωματικότητα εμφανίζεται στην ορχήστρα εγχόρδων, είτε στο πλαίσιο μιας κάθετης σταδιακής φθογγικής συσσώρευσης είτε ως απόρροια της αντιστικτικής κίνησης των φωνών, που άλλοτε ευθύνεται για την πύκνωση και άλλοτε για την αραιώση της μουσικής υφής, δημιουργώντας στιγμές έντασης, αστάθειας και δραματικής κορύφωσης.

Έτσι, το δίπολο «διατονικό–χρωματικό» αποκτά υπαρξιακή διάσταση: παύει να προσδιορίζεται μονοσήμαντα ως τεχνικό εργαλείο και καθίσταται πεδίο αντιπαράθεσης ανάμεσα στο ιερό και στο δραματικό. Στο ίδιο πλαίσιο, η επιλογή ποιητικού κειμένου από τον T. S. Eliot φωτίζει τη διάσταση του χρόνου: στιγμές ακινησίας, αναμονής και αναστολής αντιπαράβλλονται με στιγμές αποκαλυπτικής έντασης, δίνοντας στη μουσική μορφή χαρακτήρα τελετουργίας. Η σύνθεση δεν επιδιώκει να αναδείξει μια απρόσωπη σκέψη που αναζητά οικουμενικές αλήθειες ούτε να προβάλει το φιλοσοφικό υπόβαθρο και την αφηρημένη επιχειρηματολογία του ποιητή· αντίθετα, γίνεται τόπος, όπου η μνήμη και η παράδοση διασταυρώνονται με τη δραματολογία της χρωματικότητας, καθιστώντας δυνατή μια αδιάκοπη διαπραγμάτευση. Μέσα σε αυτό το πεδίο, η μνήμη, η φαντασία και η προοπτική – με άλλα λόγια το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον – υποστασιοποιούνται μέσα από το ερωτικό στοιχείο, το οποίο λειτουργεί κυριαρχικά στη ζωή και διαμορφώνει την ανθρώπινη εμπειρία.

Το *Three Short Tales* (2025), για άλτο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων, έχει ως αφετηρία τον στοχασμό και την αναζήτηση μιας ρευστής συνύπαρξης του φαντασιακού ή ονειρικού κόσμου με την απτή πραγματικότητα. Υπό μία έννοια, το ζεύγος φαντασία–πραγματικότητα αποτυπώνεται ήδη στην ίδια τη διαδικασία της σύνθεσης, καθώς η έμπνευση ή τα πρώτα σπέρματα ενός έργου μπορούν να αναδυθούν αιφνίδια και απρόβλεπτα (φαντασιακό), ενώ η ολοκλήρωση της μορφής του απαιτεί συστηματική και μεθοδική εργασία (πραγματικότητα). Το χορευτικό στοιχείο διατρέχει τη σύνθεση ως θεμελιώδης μορφολογικός και αισθητικός πυρήνας, άλλοτε προβαλλόμενο με σαφήνεια και άλλοτε υποδηλούμενο με πιο υπαινικτικό τρόπο.

Σε ένα πιο τεχνικό και αναλυτικό επίπεδο, το προαναφερθέν διαλεκτικό ζεύγος αποκτά μια ηχογόνο υπόσταση μέσα από τη φθογγική οργάνωση και τη μορφολογική διάρθρωση του έργου. Η διατονικότητα λειτουργεί ως αφηγηματικός σκελετός: διατονικά μοτίβα και μοτιβικά θραύσματα προσφέρουν προσανατολισμό σε κάθε μία από τις τρεις «ιστορίες». Αντίθετα, η χρωματικότητα εισβάλλει ως στοιχείο μεταβολής, παραμόρφωσης ή διακοπής· οι ηχητικές παρεμβολές δημιουργούν ένα φαντασιακό επίπεδο που «διαθλά» την αφήγηση, άλλοτε ως όνειρο και άλλοτε ως σκιά. Μέσα από τη συνύπαρξη διατονικών και χρωματικών σχέσεων, καθώς και μέσω των διαφοροποιήσεων στην υφή και της διαλεκτικής των οργάνων, επιδιώκεται η διατήρηση μιας μουσικής αφήγησης που μεταβάλλεται ήπια στον χρόνο. Έτσι, το δίπολο δεν εκφράζεται ως αντίθεση ιερού–δραματικού, όπως στο *In due time*, αλλά μετουσιώνεται σε αντίστιξη πραγματικού–φαντασιακού. Οι τρεις μικρές ιστορίες αποκτούν, κατ’ αυτόν τον τρόπο, χαρακτήρα σκηνών που μετατοπίζονται διαρκώς ανάμεσα στη σαφήνεια και την ασάφεια, στη σταθερότητα και στη ρευστότητα.

Κοινό στοιχείο και στα δύο έργα είναι ότι η διατονικότητα και η χρωματικότητα δεν κατοχυρώνονται ποτέ ως μονοσήμαντες καταστάσεις· παραμένουν ανοιχτές, σε συνεχή διάλογο. Αντί να ορίζουν ένα σταθερό ύφος, λειτουργούν ως δυναμικοί άξονες που καθιστούν εφικτή την ανάδυση νέων μορφών. Στο *In due time* αυτό εκφράζεται ως πνευματική–τελετουργική εμπειρία, ενώ στο *Three Short Tales* ως θεατρική–αφηγηματική δομή. Σε κάθε περίπτωση, η πράξη της σύνθεσης αποκαλύπτεται ως διαλογική διεργασία που αναδύεται από το ίδιο το υλικό και από την αναγκαιότητα της μουσικής εμπειρίας.

Με αυτή τη λογική, το Δεύτερο Μέρος της έρευνας εκτείνεται πέρα από μια απλή παρουσίαση έργων και λειτουργεί ως φυσική συνέχεια της θεωρητικής ανάλυσης. Η μελέτη της Συμφωνίας αρ. 2 του Κωνσταντινίδη λειτούργησε ως αφετηρία, αλλά η δημιουργική πράξη ανοίγει έναν νέο χώρο, όπου το ζεύγμα διατονικότητας και χρωματικότητας αποκτά νέα νοήματα και προσωπικές εκφάνσεις. Η σύνθεση εδώ δεν είναι μια νομοτελειακή εφαρμογή θεωρίας, αλλά ως τρόπος αναμέτρησης με τη μνήμη, τον χρόνο και τη φαντασία – ως διαδικασία που μεταπλάθει αυτές τις εμπειρίες σε ηχητική μορφή.

Περίληψη

Η Συμφωνία αρ. 2 του Ντίνου Κωνσταντινίδη δεν αποτελεί μόνο ένα αντιπροσωπευτικό έργο του προσωπικού του μουσικού ιδιώματος, αλλά και μια χαρακτηριστική περίπτωση δημιουργικής πραγμάτωσης, στην οποία συνυφαίνονται προσωπικά βιώματα, αναστοχαστική μνήμη, πολυστυλιστική ετερογένεια, δομική ευελιξία και επανασύνδεση με την ελληνική παράδοση. Οι επανειλημμένες αναφορές του συνθέτη στο συγκεκριμένο έργο, στο πλαίσιο σεμιναρίων σύνθεσης και ομιλιών, υπογραμμίζουν την πρόθεσή του για μια συμπεριληπτική προσέγγιση της μουσικής δημιουργίας, η οποία διαλέγεται τόσο με την εμπειρία του ως βιολονίστα όσο και με το ευρύτερο ρεπερτόριο της έντεχνης δυτικής μουσικής παράδοσης, νοούμενο ως ζώσα μουσική φιλολογία, ενεργή και παρούσα στη συνθετική διαδικασία.

Στην παρούσα μεταδιδασκτορική έρευνα αναλύονται οι βασικές τεχνικές σύνθεσης και τα υφολογικά χαρακτηριστικά της Συμφωνίας αρ. 2, με έμφαση στη σχέση του έργου με τις προσωπικές εμπειρίες του δημιουργού και τη μουσική κληρονομιά που διατρέχει το έργο του. Η αναλυτική προσέγγιση είναι συνδυαστική και πολυεπίπεδη: συνδυάζει εργαλεία της θεωρίας φθογγικών συνόλων με μια τροπική/διατονική ερμηνεία του υλικού, έχοντας ως κεντρικό άξονα τη διαρκή συνομιλία ανάμεσα στη διατονική τροπικότητα και τη χρωματικότητα. Παράλληλα αναδεικνύονται μορφολογικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά (*ostinati*, αρμονικές στήλες, παραθετική ανάπτυξη), τα οποία εντάσσονται σε μια αισθητικο-ερμηνευτική ανάγνωση εστιασμένη στο δίπολο «συμφωνία–διαφωνία» και στην τμηματική παρουσίαση και επεξεργασία ενός παραδοσιακού ελληνικού τραγουδιού.

Η διερεύνηση αυτή δεν περιορίζεται στην ανάλυση, αλλά επεκτείνεται και στη δημιουργική πράξη του ερευνητή–συνθέτη, αναδεικνύοντας τη συνέχεια ανάμεσα στη θεωρία και την καλλιτεχνική εμπειρία. Στο *In due time...* (2021), για βαρύτονο και ορχήστρα εγχόρδων, η φωνητική γραμμή αντλεί διατονικό υλικό και ιδιωματικά στοιχεία της εκφοράς από τη βυζαντινή ψαλτική παράδοση, με συγκεκριμένο τρόπο. Η χρωματικότητα αναπτύσσεται στην ορχήστρα, είτε μέσω σταδιακής κάθετης φθογγικής συσσώρευσης είτε ως απόρροια της αντιστικτικής κίνησης των φωνών. Στο *Three Short Tales* (2025), για άλτο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων, το δίπολο «διατονική τροπικότητα – χρωματικότητα» αποκτά μια ηχογόνο υπόσταση μέσα από τη φθογγική οργάνωση και τη μορφολογική διάρθρωση του έργου. Η διατονικότητα λειτουργεί ως αφηγηματικός σκελετός: διατονικά μοτίβα και μοτιβικά θραύσματα προσφέρουν προσανατολισμό σε κάθε μία από τις τρεις «ιστορίες». Αντίθετα, η χρωματικότητα παρεισφρεί ως στοιχείο μεταβολής, παραμόρφωσης ή διακοπής· οι ηχητικές παρεμβολές δημιουργούν ένα φαντασιακό επίπεδο που «διαθλά» την αφήγηση, άλλοτε ως όνειρο και άλλοτε ως σκιά. Μέσα από αυτά τα παραδείγματα, η σύνθεση αναδεικνύεται ως πεδίο ανοιχτό στη μνήμη, την εμπειρία και τη φαντασία, επιβεβαιώνοντας τη θεώρησή της ως *διαλογικής διεργασίας*.

Abstract

Dinos Constantinides' Symphony No. 2 is not only a representative work of his personal musical idiom but also a paradigmatic case of creative realization, where personal experience, reflective memory, stylistic heterogeneity, structural flexibility, and a reconnection with the Greek tradition are interwoven. The composer's repeated references to this work, in the context of composition seminars and lectures, underscore his intention to promote an inclusive approach to musical creation—one that engages both with his experience as a violinist and with the broader repertoire of the Western art-music tradition, conceived as a living musical philology, active and present within the compositional process.

In this postdoctoral research, the principal compositional techniques and stylistic features of Symphony No. 2 are examined, with emphasis on the work's relationship to the composer's personal experiences and the musical heritage that permeates his oeuvre. The analytical approach is both integrative and multi-layered: it combines tools from pitch-class set theory with a modal/diatonic interpretation of the material, taking as its central axis the ongoing dialogue between diatonic modality and chromaticism. At the same time, structural and rhythmic features (ostinati, harmonic pillars, paratactic development) are highlighted and situated within an aesthetic–interpretive reading focused on the dialectic of “consonance–dissonance” and in the sectional presentation and treatment of a traditional Greek song.

This inquiry does not remain confined to analysis but extends into the creative practice of the researcher–composer, revealing the continuity between theory and artistic experience. In *In due time...* (2021), for baritone and string orchestra, the vocal line draws on diatonic material and idiomatic inflections of delivery from the Byzantine chant tradition, though in a veiled manner. Chromaticism unfolds in the orchestra, either through gradual vertical pitch accumulation or as the outcome of contrapuntal motion among the voices. In *Three Short Tales* (2025), for alto saxophone and string quartet, the polarity between diatonic modality and chromaticism acquires a sound-generating dimension through the pitch organization and formal articulation of the work. Diatonicism functions as a narrative framework: diatonic motives and motivic fragments provide orientation within each of the three “tales.” By contrast, chromaticism intrudes as an agent of transformation, distortion, or disruption; sonic interjections create an imaginative layer that refracts the narrative—at times as dream, at times as shadow. Through these examples, composition emerges as a field open to memory, experience, and imagination, affirming its conception as a dialogical process.

Πρώτο Μέρος

Κεφάλαιο 1. Σκιαγράφηση της μουσικής προσωπικότητας του Ντίνου Κωνσταντινίδη: προσωπική διαδρομή και συνθετικό όραμα

Για τον Ντίνο Κωνσταντινίδη, η μουσική δημιουργία υπήρξε πάντοτε η πρώτη και θεμελιώδης πράξη της μουσικής τέχνης, η αρχέγονη λειτουργία γύρω από την οποία διαμορφώθηκαν όλες οι άλλες δράσεις: η μουσική εκτέλεση, η θεωρία της μουσικής, η μουσικολογία και η παιδαγωγική της μουσικής. Με άλλα λόγια, ο ίδιος πίστευε ότι η σύνθεση αποτελεί τη γενεσιουργό δύναμη, το σημείο όπου συνυφαίνονται η προσωπική εσωτερική έκφραση και η κοινωνική διάσταση της μουσικής· η καλλιτεχνική πράξη και η επικοινωνία με τον συνάνθρωπο. Σε κείμενα, ομιλίες και σεμινάρια σύνθεσης, επανερχόταν διαρκώς στο ζήτημα αυτό, τονίζοντας ότι, από την πρωτόγονη ηχητική έκφραση έως τη σύγχρονη μουσική σκέψη και πραγμάτωση, η μουσική σύνθεση δεν συνιστά απλώς μια φιλόδοξη αξίωση, αλλά παραμένει το πιο άμεσο αποτύπωμα της ανθρώπινης ύπαρξης: «ο κάθε συνθέτης επιθυμεί να πει κάτι που δεν έχει ειπωθεί ποτέ ξανά».⁶ Μακριά από κάθε εγωιστική παρόρμηση, το στοιχείο αυτό εξέφραζε για τον ίδιο τη βαθύτερη ανάγκη να απευθύνει ένα μήνυμα σε έναν άλλον άνθρωπο.

Σε αυτές τις σκέψεις συναντά κανείς την ηθική πυξίδα του συνθέτη: η μουσική είναι, πάνω απ' όλα, επικοινωνία ανάμεσα σε ψυχές κι όχι κατασκευή για το κοινό ή προϊόν προς κατανάλωση. Η εσωτερική φωνή, η μοναδικότητα κάθε προσωπικότητας, η αναζήτηση μιας αλήθειας που μεταδίδεται με ήχους – αυτά είναι τα στοιχεία που συνιστούν την ουσία της τέχνης. Από τη στιγμή που το μήνυμα ζητά να αποκτήσει σχήμα και πειστικότητα, εμπλέκονται οι άλλες τέχνες και επιστήμες της μουσικής· ωστόσο η πρώτη ώθηση, η πηγή που κινεί όλες τις λειτουργίες, είναι πάντα η πράξη της σύνθεσης.

Ο Κωνσταντινίδης βίωνε αυτή την ουσιώδη αλήθεια ως υπαρξιακή εμπειρία και όχι ως θεωρητική θέση. Θυμόταν πάντοτε με νοσταλγία τον πατέρα του, έναν στρατιωτικό από την Ήπειρο, να παίζει στο βιολί παραδοσιακούς σκοπούς του τόπου του. Εκείνοι οι ήχοι, τους οποίους κάποτε στα χρόνια της νεανικής του ορμητικότητας υποτίμησε μπροστά στη «μεγάλη τέχνη» της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, επέστρεψαν αργότερα σαν θεμέλιο μνήμης, σαν ζωντανή πηγή έμπνευσης.

«Είχα κάνει τον πατέρα μου να αισθανθεί μειονεκτικά, επειδή εγώ σπούδασα στο Ωδείο, ενώ εκείνος θεωρούσε πως δεν είχε θέση σ' αυτόν

⁶ Dinos Constantinides, "Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium," στο *Four Articles on Composition in the New Millennium* (Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications; The College Music Society, May 2000), 2.

τον κόσμο. Κι όμως, δεν θα έπρεπε να νιώθει έτσι· εκείνος υπήρξε η αφετηρία. Συχνά λέω σε φίλους μου πως θα ήθελα να μπορούσα να εντάξω στο έργο μου τους ήχους που έβγαζε με το βιολί του».⁷

Η ανάμνηση αυτή υπήρξε ταυτόχρονα συγκινησιακό αποτύπωμα και αισθητικός προσανατολισμός: η ελληνική παράδοση, ακόμη κι όταν δεν εμφανιζόταν με προφανή τρόπο, συνόδευε αδιάκοπα τη δημιουργία του συνθέτη. Ιδιαίτερως χαρακτηριστική είναι η γλαφυρή σύννοσή του σε συνέντευξη που παραχώρησε για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών: «Όλα περιέχουνε μία επίδραση από το γεγονός ότι είμαι Έλληνας, όλα έχουνε κάτι από τη ζωή μου».⁸ Με την ομολογία του, ο Κωνσταντινίδης φανερώνει πως η ελληνικότητα ρίζωνε στη ζωή και στη μνήμη του ως αυθεντικό βίωμα, μακριά από κάθε διάθεση διακοσμητικής προσθήκης ή εθνικής επίδειξης· μια γλώσσα της μνήμης που διαπερνούσε όλη του τη γραφή. Ο συνθέτης αποδέχεται με περηφάνια την ελληνική του καταγωγή και τις καταβολές που διατρέχουν το έργο του, διαφοροποιείται όμως από την Εθνική Μουσική Σχολή.⁹

Η αποκάλυψη της καλλιτεχνικής του μοίρας υπήρξε επίσης βιωματική. Λίγο πριν από τον πόλεμο, ακούγοντας από το ραδιόφωνο τον Jacques Thibaud να ερμηνεύει τη Σονάτα για βιολί σε μι-ελάσσονα (Op. 5, αρ. 8) του Arcangelo Corelli, αισθάνθηκε ότι η πορεία της ζωής του είχε ήδη καθοριστεί. Η εμπειρία αυτή, που την ανακαλούσε πάντοτε με έντονη συγκίνηση,¹⁰ υπήρξε η επίγνωση ότι η μουσική θα αποτελούσε από τότε και στο εξής τον μοναδικό ορίζοντα της ύπαρξής του. Γι' αυτό και αργότερα, όταν μιλούσε για το καθήκον του συνθέτη, δεν το όριζε ως επαγγελματική επιλογή αλλά ως μοίρα· μια αντίληψη που εδραιωνόταν στην πεποίθησή του πως ο δημιουργός οφείλει να γράφει ελεύθερα, δίχως να υποτάσσεται σε συμβάσεις ύφους ή στην επιδίωξη δημοφιλίας.¹¹

⁷ Dinos Constantinides – Vicki James Yiannias, “Dinos Constantinides: The Most Beautiful Music” (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στη V. J. Yiannias), *Greek American Weekly Newspaper Carnegie Hall* (New York), 16 Δεκεμβρίου 2012.

⁸ Ντίνος Κωνσταντινίδης – Κωνσταντίνος Λυγνός, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9 (Μάρτιος–Απρίλιος 2005), 36.

⁹ Ντίνος Κωνσταντινίδης – Βασιλική Παπανικολάου (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στη Βασιλική Παπανικολάου). Βλ. Βασιλική Παπανικολάου, *Κοντσέρτα για βιολοντσέλο των Ελλήνων συνθετών Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη: ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους* (διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022), 289–90, 293.

¹⁰ Ενδεικτικά βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 20 Μαΐου 2010 (αδημοσίευτη).

¹¹ Κωνσταντινίδης – Λυγνός, «Η σύνθεση της διδασκαλίας», 35.

Από εκείνη τη στιγμή η απόφαση είχε παρθεί, όμως ο δρόμος προς την πραγμάτωσή της αποδείχθηκε μακρύς και γεμάτος δοκιμασίες. Η επιθυμία να αφιερωθεί ολοκληρωτικά στη μουσική τον οδήγησε τελικά στη Νέα Υόρκη· εκεί συνδέθηκε με τον Δημήτρη Μητρόπουλο και φοίτησε στη Juilliard (1957–1960), ερχόμενος σε επαφή με κορυφαίους καλλιτέχνες και παιδαγωγούς, όπως οι Ivan Galamian, Dorothy Delay και Jean Paul Morel. Την ίδια περίοδο φοιτούσαν εκεί και προσωπικότητες που αργότερα θα διακρίνονταν διεθνώς, μεταξύ των οποίων ο Philip Glass και ο James Levine.¹² Στη συνέχεια, στο Indiana University, μελέτησε βιολί με τον Josef Gingold, έναν από τους σημαντικότερους παιδαγωγούς της εποχής. Πέρα όμως από το αυστηρό πλαίσιο σπουδών, η εμπειρία της Αμερικής υπήρξε ταυτόχρονα εκπαίδευση και περίοδος προσαρμογής σε δύσκολες συνθήκες: ο ίδιος θυμόταν ότι σπούδαζε στη Juilliard, ενώ παράλληλα εργαζόταν σε ορχήστρα για να συντηρηθεί, και ότι εκείνη την εποχή κυριαρχούσε το δωδεκάφθογγο, γεγονός που περιόριζε τη δημιουργική ελευθερία του συνθέτη.

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μη συμβατική πορεία του Ντίνου Κωνσταντινίδη, ο οποίος άρχισε τις πανεπιστημιακές του σπουδές σε ώριμη σχετικά ηλικία, στα 28 του χρόνια, αφιερώνοντας τα πιο δημιουργικά του χρόνια στο βιολί και όχι στη σύνθεση. Απέκτησε πανεπιστημιακό και μεταπτυχιακό δίπλωμα στο βιολί, προτού συνεχίσει στο Michigan State University, όπου ολοκλήρωσε το διδακτορικό του στη σύνθεση το 1968 με δάσκαλο τον Herbert Owen Reed. Ο Κωνσταντινίδης συχνά αυτοπροσδιοριζόταν ως αυτοδίδακτος συνθέτης, ενώ η στροφή του προς τη σύνθεση συνδέεται με μια καθοριστική γνωριμία: τον Αδαμάντιο Λεμό, εξέχουσα μορφή του νεοελληνικού θεάτρου. Μέσα από αυτή τη συνεργασία, και σε ένα πλαίσιο που περιλάμβανε και βιοποριστικές ανάγκες, ανέλαβε να γράψει το πρώτο του έργο, τη *Σουίτα του Διάκου*, για τον Οργανισμό Ελληνικού Θεάτρου Αμερικής (1957–1967). Ωστόσο, η σχέση του με τη σύνθεση είχε ξεκινήσει ήδη από την εφηβεία, όπως δείχνουν οι πρώιμες δημιουργίες του, *Sonata for Violin and Piano* και *A Brahms for Violin and Piano* (1946), που συγκαταλέγονται στον επίσημο κατάλογο έργων του υπό την ένδειξη «εφηβικά έργα».¹³ Παράλληλα με τις πρώτες του απόπειρες στη σύνθεση, η επαγγελματική του ταυτότητα εξακολουθούσε να είναι εκείνη του βιολιστή. Η μακρά θητεία του σε ορχήστρες, τόσο στην Ελλάδα όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες, αποτέλεσε για τον ίδιο μια δεύτερη, ανεπίσημη μαθητεία.

Αν και ο Κωνσταντινίδης θεωρούσε τον εαυτό του σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτο στη σύνθεση, η μακρά του εμπειρία ως βιολιστή σε ορχήστρες υπήρξε θεμέλιο της καλλιτεχνικής του συγκρότησης και της μουσικής του συνείδησης. Για

¹² Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής».

¹³ Ευφροσύνη Α. Κτιστάκη, *Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη* (διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2022), 23–24.

περισσότερα από δέκα χρόνια υπηρέτησε στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, όπου γνώρισε εκ των έσω το μεγάλο συμφωνικό ρεπερτόριο. Όπως ο ίδιος ανέφερε, μέσα από αυτή τη δραστηριότητα ήρθε σε επαφή με τα έργα των Vivaldi, Mozart, Haydn, Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, αλλά και των Stravinsky και Schoenberg, συνθετών που άφησαν ανεξίτηλο το αποτύπωμά τους στη μουσική του συνειδηση. Κατά την παραμονή του στις Ηνωμένες Πολιτείες εργάστηκε σε πολλές σημαντικές συμφωνικές ορχήστρες: στην Indianapolis Symphony Orchestra, όπου διετέλεσε και εξάρχων στην Indianapolis Sinfonietta (1963–1965), στην Lansing Symphony Orchestra και στην Kalamazoo Symphony Orchestra κατά τα χρόνια των διδακτορικών του σπουδών, καθώς και στην Beaumont Opera Symphony Orchestra του Texas (1966–1972). Για περισσότερα από είκοσι χρόνια υπήρξε επίσης βασικό στέλεχος στην Baton Rouge Symphony Orchestra (1966–1988) και συνεργάστηκε με την Baton Rouge Opera Orchestra (1984–1987).¹⁴ Η πολυετής αυτή θητεία τού προσέφερε όχι μόνο τεχνική αρτιότητα και βαθιά γνώση ενός ευρύτατου ρεπερτορίου, αλλά και το ουσιαστικό υπόβαθρο που θα θωράκιζε τον μελλοντικό του δρόμο ως συνθέτη.

Η καλλιτεχνική πορεία του Κωνσταντινίδη καθορίστηκε από τις γόνιμες εμπειρίες του εξωτερικού, τις συναντήσεις με κορυφαίους δασκάλους και την ανάγκη για ανεξαρτησία και δημιουργική ελευθερία. Μετά τις σπουδές του στη Juilliard, επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου έγινε μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών και συνεισέφερε, μαζί με νέους συναδέλφους, στη συγκρότηση της Μικρής Ορχήστρας Αθηνών. Το σύνολο αυτό συνεργάστηκε με προσωπικότητες, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις, γνώρισε μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό και απέσπασε θετικές κριτικές. Ωστόσο, η επιτυχία του προκάλεσε την αντίδραση της Κρατικής Ορχήστρας, η οποία προσπάθησε να περιορίσει τη δράση των νέων μουσικών. Ο ίδιος ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «ένας από τους λόγους που έφυγα από την Ελλάδα ήταν αυτός», δείχνοντας πόσο καθοριστική υπήρξε αυτή η εμπειρία για την απόφασή του να εγκατασταθεί οριστικά στο εξωτερικό.¹⁵

Η εγκατάστασή του στη Λουιζιάνα και η μακρόχρονη θητεία του στο Louisiana State University (LSU) σφράγισαν τη ζωή και το έργο του. Οι πρώτες δυσκολίες της καθημερινότητας –ένας νέος κόσμος, οι κλιματικές συνθήκες και η πολιτισμική απόσταση– σταδιακά έδωσαν τη θέση τους σε έναν δημιουργικό βίο τεσσάρων δεκαετιών. Εκεί, ο Κωνσταντινίδης ίδρυσε και διηύθυνε τη Louisiana Sinfonietta,

¹⁴ Σχετικά με τη διαδρομή και τη συμμετοχή του Κωνσταντινίδη σε διάφορες ορχήστρες, βλ. Dinos Constantinides – Ronaldo Cadeu de Oliveira (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Ronaldo Cadeu de Oliveira, 30 Μαρτίου 2010). Βλ. Ronaldo Cadeu de Oliveira, *The Louisiana Sinfonietta, a New Orchestral Model, and an Original Composition, Concerto for Guitar and Symphony Orchestra*, Op. 12 (PhD diss., Louisiana State University, 2010), 109–111.

¹⁵ Ibid., 115–116.

ανέπτυξε πλούσιο διδακτικό έργο και συνέθεσε το μεγαλύτερο μέρος από τα 350 και πλέον έργα του. Η προσωπική του αφήγηση δεν παραλείπει να τονίζει τον ρόλο της μουσικής κοινότητας και της παιδαγωγικής διαδικασίας: «όταν βοηθούσα τους μαθητές μου να βελτιώσουν τη δουλειά τους, βελτώνω ταυτόχρονα και τη δική μου· ο καλύτερος δάσκαλός μου ήταν η ίδια η μελέτη της μουσικής».¹⁶

Η σταδιοδρομία του στο LSU υπήρξε καθοριστική· μέσα από τη διδασκαλία σφυρηλάτησε την ίδια του τη δημιουργική ταυτότητα. Ο ίδιος παραδεχόταν ότι, για διάφορους λόγους, δεν μπορούσε να παραμείνει εξίσου ενεργός στο βιολί και στη σύνθεση.¹⁷ Καθοριστική υπήρξε η συμβουλή του Everett Timm, μέντορά του και πρώην κοσμήτορα της Σχολής Μουσικής, ο οποίος τον προέτρεψε να αφήσει το βιολί και να αφοσιωθεί οριστικά στη σύνθεση· μια καθοδήγηση που σφράγισε την πορεία του και τον ανέδειξε σε κεντρική φυσιογνωμία του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα. Ο ίδιος, με ιδιαίτερη γλαφυρότητα, τόνιζε ότι «τελικά η σύνθεση κέρδισε τη μάχη».¹⁸

Η δημιουργική του πορεία διαγράφει μια διαρκή κίνηση ανάμεσα στην αναζήτηση και στη σταθεροποίηση της προσωπικής του μουσικής γλώσσας. Στα νεανικά του χρόνια ακολούθησε με συνέπεια το κυρίαρχο ρεύμα της δωδεκαφθογγικής γραφής· πολλά από τα έργα της περιόδου αυτής, ακόμη και η διδακτορική του διατριβή στο Michigan State University, υποδηλώνουν σειραϊκό προσανατολισμό.¹⁹ Ωστόσο, αν και ο ίδιος αναγνώριζε την παιδαγωγική αξία της αυστηρής αυτής τεχνικής –την πειθαρχία, την καλλιέργεια της αντίστιξης και τη σαφήνεια της μουσικής σκέψης– πολύ σύντομα συνειδητοποίησε ότι δεν αποτελούσε το πεδίο της αυθεντικής του έκφρασης. Η μετακίνηση προς μια νεορομαντική γλώσσα δεν σήμαινε απόρριψη, μάλλον αποτέλεσε καρπό ωρίμανσης. Ο ίδιος τόνιζε συχνά την ανάγκη ο συνθέτης να αναζητήσει και να κατακτήσει τη δική του «φωνή»,

¹⁶ Dinos Constantinides – David Wolman, “Dinos Constantinides: Master Chef of Ancient and Modern Flavors” (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον David Wolman), *Fanfare* 34, no. 4 (Μάρτιος/Απρίλιος 2011): 149.

¹⁷ Το 1966 ο Κωνσταντινίδης εντάχθηκε στο διδακτικό προσωπικό του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα (Louisiana State University) ως καθηγητής βιολιού και θεωρητικών, ενώ από το 1968 ανέλαβε και τη διδασκαλία της σύνθεσης, στην οποία σταδιακά επικεντρώθηκαν οι ακαδημαϊκές του δραστηριότητες. Βλ. Κτιστάκη, *Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές*, 25.

¹⁸ Dinos Constantinides – David DeBoor Canfield, “The Indefatigable Dinos Constantinides” (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον David DeBoor), *Fanfare* 42, no. 3 (Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2019): 62.

¹⁹ Το έργο που συνέθεσε στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής ήταν το Κοντσέρτο για βιολί, τσέλο, πιάνο και ορχήστρα (Τριπλό Κοντσέρτο) (LRC 007), 1967. Αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετά χρόνια αργότερα, το Κοντσέρτο για ορχήστρα (LRC 118), 1988, αναθ. 1997, στηρίζεται στο Τριπλό Κοντσέρτο, γεγονός που δείχνει πως ο συνθέτης δεν απεμπολεί πλήρως το σειραϊκό ιδίωμα, αλλά επιστρέφει σε αυτό επιλεκτικά. Αντίστοιχη περίπτωση αποτελεί η Συμφωνία αρ. 5 για ορχήστρα (LRC 158), 1996, η οποία είναι επεξεργασμένη και διευρυμένη εκδοχή της Συμφωνίας αρ. 1 για ορχήστρα (LRC 005), 1967 (1977). Βλ. *Music by Dinos Constantinides* (Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 2023), διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://www.magnipublications.com/catalog> (τελευταία πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2025).

δοκιμάζοντας ποικίλες τεχνικές μέχρι να καταλήξει στο προσωπικό του ιδίωμα.²⁰ Η λυρική του βιολιού, του οργάνου με το οποίο ταυτίστηκε καλλιτεχνικά, έπαιξε καθοριστικό ρόλο σε αυτή τη μετάβαση· η μελωδικότητα, η εκφραστική γραμμή, η αναζήτηση ενός λόγου που να αγγίζει άμεσα τον ακροατή, έγιναν τα βασικά χαρακτηριστικά της ύστερης γλώσσας του. «Η μουσική μου είναι νεορομαντική», έλεγε χαρακτηριστικά, «γιατί είμαι βιολιστής, και το βιολί είναι λυρικό όργανο».²¹

Ο Κωνσταντινίδης περιέγραφε την τεχνική του στη σύνθεση με τον όρο «μοτιβικές παραλλαγές» (*motivic variations*), υποδηλώνοντας ότι τα έργα του κατά βάση εκκινούν από ένα ελάχιστο μοτίβο –ακόμη και δύο νότες– το οποίο υφίσταται επαναλήψεις, μεγεθύνσεις, σμικρύνσεις και δυναμικές μεταμορφώσεις. Για τον ίδιο δεν είχε ενδιαφέρον «να βασιστεί σε μία μελωδία», αλλά «τι θα κάνει με αυτήν τη μελωδία».²² Η μοτιβική παραλλαγή, δηλαδή η τεχνική μεταβολής ρυθμικών, διαστηματικών ή αρμονικών παραμέτρων ενός μοτίβου για την παραγωγή ποικιλίας και εκφραστικότητας, αποτελεί θεμελιώδη πρακτική της δυτικοευρωπαϊκής σύνθεσης. Η πρακτική αυτή εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της *αναπτύσσουσας παραλλαγής*²³ (*entwickelnde Variation*), όπως την εισήγαγε ο Arnold Schoenberg,

²⁰ Είναι χαρακτηριστική η δήλωση του συνθέτη: «Δεν είχα κάποιον ιδιαίτερο λόγο να αλλάζω ύφος στη σύνθεσή μου· απλώς προσπαθούσα να βρω τη δική μου φωνή. Ταυτόχρονα, ερχόμουν σε επαφή με τη μουσική των μεγάλων συνθετών και τα ποικίλα τους ύφη, ώστε να μπορώ κι εγώ να τα δοκιμάσω. Τελικά πίστευα ότι είχα βρει το προσωπικό μου ύφος και σήμερα θεωρώ πως η φωνή μου είναι νεορομαντική». Βλ. Constantinides – Canfield, “The Indefatigable Dinos Constantinides,” 62.

²¹ Βλ. Constantinides – Yiannias, “The Most Beautiful Music.” Το ίδιο στοιχείο τονίζει και στη συνέντευξη του στο περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, προκειμένου να καταδείξει ότι το λυρικό στοιχείο διαπερνά το έργο του ανεξάρτητα από υφολογικές διαφοροποιήσεις: «Ακόμα και σ’ αυτά τα δωδεκαφθογγικά που έγραψα, αν κάτσει κανείς και τα εξετάσει, όλα χωρίς καμιά εξαίρεση, έχουν το λυρικό στοιχείο που είναι, ας πούμε, το δικό μου ατού στη σύνθεσή μου». Βλ. Κωνσταντινίδης – Λυγνός, «Η σύνθεση της διδασκαλίας», 36.

²² Κωνσταντινίδης–Παπανικολάου, Συνέντευξη στην Παπανικολάου, 287. Η δήλωση του Κωνσταντινίδη συναντάται υπόγεια με την κριτική του Schoenberg απέναντι στους σύγχρονους του: εκείνους που, αντί να αναπτύσσουν οργανικά τις ιδέες μέσω της *αναπτύσσουσας παραλλαγής*, κατέφευγαν σε ατέρμονες και αμετάβλητες επαναλήψεις φράσεων. Και στις δύο περιπτώσεις τονίζεται ότι η ουσία της σύνθεσης δεν βρίσκεται στην απλή παρουσίαση θεματικού υλικού, αλλά στη δημιουργική του μεταμόρφωση και στη λογική συνέπεια που εξασφαλίζει η διαδικασία της παραλλαγής. Βλ. Arnold Schoenberg, *Criteria for the Evaluation of Music* (1946), στο *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, επιμ. Leonard Stein, μτφρ. Leo Black (Berkeley: University of California Press, 1985), 130.

²³ Ο όρος *developing variation* αποδίδεται εδώ ως «αναπτύσσουσα παραλλαγή». Η επιλογή της ενεργητικής μετοχής («αναπτύσσουσα», αντί της απόδοσης «αναπτυσσόμενη» που απαντάται συχνότερα στη σχετική βιβλιογραφία) δεν είναι απλώς λεξιλογική, αλλά σημασιολογική, καθώς η ενεργητική μορφή αποδίδει πληρέστερα τη λειτουργία που ο Schoenberg αποδίδει στον όρο: η ίδια η παραλλαγή ενεργεί ως διαδικασία ανάπτυξης. Αντιθέτως, η παθητική μετοχή («αναπτυσσόμενη παραλλαγή») θα υποδήλωνε παραλλαγή που αναπτύσσεται, άρα θα παρέπεμπε σε ένα αντικείμενο που

ο οποίος θεωρούσε ότι η «βασική ιδέα» (*Grundgestalt*) αποτελεί τη μήτρα από την οποία γεννιούνται μέσω επανάληψης, αντίθεσης, αλλαγής και ανάπτυξης όλες οι παραλλαγές ενός έργου.²⁴ Επίσης, στο κείμενό του *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* (1946), τόνιζε ότι η αναπτύσσουσα παραλλαγή συνιστά την αρχή της ομοφωνικής μουσικής.²⁵ Αλλά και στο δοκίμιο του 1950 για τον Bach, ο Schoenberg διατύπωσε εκ νέου ότι η παραλλαγή των χαρακτηριστικών μιας βασικής ενότητας είναι ικανή να παράγει όλες τις θεματικές διατυπώσεις που εξασφαλίζουν ενότητα και ποικιλία.²⁶ Παράλληλα, ο Walter Frisch έχει επισημάνει ότι το ιστορικό πρότυπο αυτής της τεχνικής υπήρξε ο Brahms, τον οποίο ο Schoenberg χαρακτήρισε «προοδευτικό» συνθέτη.²⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, η επιλογή του Κωνσταντινίδη να χαρακτηρίσει τη μέθοδό του με τον όρο «μοτιβικές παραλλαγές» αποκαλύπτει όχι μόνο την ιστορική του επίγνωση αλλά και την αισθητική του δέσμευση· μέσα σε μια νεορομαντική γλώσσα με τονική σκέψη, η μοτιβική πειθαρχία αναδεικνύεται σε καταστατική αρχή που θεμελιώνει τη συνοχή και τη μορφογένεση της μουσικής του γραφής.

Μελετώντας το έργο του Κωνσταντινίδη στο σύνολό του, διαπιστώνει κανείς ότι ο συνθέτης συχνά μεταπλάθει υλικό από το ένα έργο στο άλλο ή δημιουργεί νέες εκδοχές για διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων. Ο ίδιος θεωρούσε αυτή την πρακτική μια φυσική διαδικασία, έκφραση της πεποίθησής του ότι η μουσική είναι ένα συνεχές, πάντοτε σε εξέλιξη (*ongoing*).²⁸ Στο πλαίσιο αυτό έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην έννοια της μεταβλητότητας (*Mutability*),²⁹ που αντλεί την αφορμή της από το ομώνυμο ποίημα του Shelley, αλλά ριζώνει βαθύτερα στη φιλοσοφία του Ηράκλειτου και στο απόφθεγμα του «τὰ πάντα ρεῖ, μηδέποτε κατά τ'αὐτὸ μένειν».

δέχεται την ανάπτυξη, όχι που την παράγει. Ορισμένοι μελετητές έχουν προτείνει και τη μορφή «αναπτυστική παραλλαγή», η οποία αποδίδει εύστοχα τον δυναμικό και παραγωγικό χαρακτήρα της έννοιας, αν και υποχωρεί ως προς την αμεσότητα της σύνδεσης με την ενεργό διαδικασία· η λέξη «αναπτυστική», ως επίθετο, δηλώνει χαρακτήρα ή ιδιότητα (δηλαδή κάτι που έχει την τάση να αναπτύσσεται), όχι μια ενέργεια που πραγματικά συντελείται. Αντίθετα, η ενεργητική μετοχή «αναπτύσσουσα» δηλώνει πράξη σε εξέλιξη, δηλαδή κάτι που αυτή τη στιγμή ενεργεί και παράγει ανάπτυξη. Στην αντίληψη του Schoenberg, η *developing variation* δεν περιγράφει ανάπτυξη μέσω παραλλαγής (*developing through variation*), αλλά μια ενιαία αρχή μορφογένεσης, όπου η παραλλαγή και η ανάπτυξη συμπίπτουν ως ταυτόσημες λειτουργίες. Με αυτό το σκεπτικό, η ενεργητική μετοχή «αναπτύσσουσα» αποδίδει ακριβέστερα τον παραγωγικό και αυτογενή χαρακτήρα της έννοιας.

²⁴ Arnold Schoenberg, *For a Treatise on Composition* (1931), στο *Style and Idea*, 264-266.

²⁵ Arnold Schoenberg, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* (1946), στο *Style and Idea*, 115.

²⁶ Arnold Schoenberg, «Bach» (1950), στο *Style and Idea*, 397.

²⁷ Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley: University of California Press, 1990), 6 & 9.

²⁸ Βλ. Κωνσταντινίδης – Λυγνός, «Η σύνθεση της διδασκαλίας», 33.

²⁹ Ενδεικτική της επίδρασης της προαναφερθείσας «μεταβλητότητας» είναι η πληθώρα έργων με τον τίτλο *Mutability*. Ο κύκλος αυτός περιλαμβάνει ποικίλες ενορχηστρωτικές και φωνητικές εκδοχές, με αφετηρία το *Mutability for voice and piano* (LRC 57), έργο του 1979 βασισμένο στο ομώνυμο ποίημα

Ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης, αναφερόμενος στο *String Quartet No. 2 (Mutability)*, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Στο έργο χρησιμοποιώ σε μεγάλο βαθμό τη μέθοδο της μουσικής εικονογράφησης (*word-painting*), αντλώντας υλικό από το ομώνυμο ποίημα του Shelley· για παράδειγμα, καθοδικές ή ανοδικές μελωδικές γραμμές, μουσικά θέματα που επανεμφανίζονται, αλλά μετασχηματίζονται διαρκώς ή δυναμικές που προσδίδουν στη μουσική διαφορετικές σημασιολογικές κατευθύνσεις».³⁰

Ακόμη και στις πιο σύγχρονες εκφάνσεις της, η μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη φέρει πάντοτε το αποτύπωμα μιας ελληνικότητας που δεν λειτουργεί ως εξωτικό στοιχείο, αλλά ως μέρος της ύπαρξής του. Ο ίδιος τόνιζε επανειλημμένα: «αν μελετήσετε τη μουσική μου, θα δείτε ότι υπάρχει πάντα κάτι ελληνικό μέσα της».³¹ Η ελληνικότητα δεν υφίσταται εδώ ως επίκληση, αλλά ως τρόπος με τον οποίο ο ήχος εγγράφεται στη μνήμη. Επί παραδείγματι, η χρήση του *Πρώτου Δελφικού Ύμνου* (128 π.Χ.) στο έργο *Preludes for String Quartet* (LRC 163b), 1997 υπήρξε χαρακτηριστική: «Δεν το κρύβω, ως Έλληνας αισθάνθηκα πως ήταν κατά κάποιον τρόπο ευθύνη μου να αξιοποιήσω αυτή τη θαυμάσια μουσική», ομολογούσε. Ταυτόχρονα, ο ίδιος αναγνώριζε ότι η ελληνική διάσταση ήταν στοιχείο σύμφυτο με την καλλιτεχνική του ταυτότητα· όποιο κι αν ήταν το έργο, το ελληνικό χρώμα εμφανιζόταν σχεδόν αβίαστα, σαν έμφυτη γλώσσα.³²

Η ελληνικότητα, ωστόσο, δεν εξαντλείται στον *Πρώτο Δελφικό Ύμνο* ή στη μουσική της αρχαιότητας· η ποίηση της Σαπφώς και άλλων λυρικών ποιητών υπήρξε για τον Κωνσταντινίδη ανεξάντλητη πηγή. Τα *Sappho Songs* για μεσόφωνο και πιάνο (LRC 168b), 1998, όπως και άλλα φωνητικά έργα του, δείχνουν πώς η αρχαία ελληνική λυρική παράδοση συναντά το μελωδικό στοιχείο του νεορομαντικού ιδιώματος.³³ Σημαντική θέση κατέχει επίσης η αναφορά στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι του 20ού αιώνα. Ο Κωνσταντινίδης θυμόταν με συγκίνηση τον Attik και τα τραγούδια του, που συνόδευσαν την εφηβεία του. Δεν δίστασε να εντάξει το τραγούδι *Παπαρούνα* σε συμφωνικά του έργα, συνυφαίνοντάς το με το *Marche funèbre* (3ο μέρος της Σονάτας για πιάνο αρ. 2, σε σι-ύφεση-ελάσσονα, Op. 35) του Chopin· μια τόλμη που

του Percy B. Shelley. Από το αρχικό αυτό έργο προέκυψαν οι παραλλαγές *Mutability for French Horn and piano* (LRC 57a), *Mutability for bass baritone and piano* (LRC 57b) και *Mutability for Clarinet or Saxophone and String Quartet* (LRC 60), καθώς και τα *Mutability for Voice or F Horn and String Quartet* (LRC 61) και *Mutability for Trumpet in C and String Quartet* (LRC 61a). Στον ίδιο κύκλο εντάσσεται και το *String Quartet No. 2 (Mutability)* (LRC 62), ενώ η σειρά ολοκληρώνεται με τα *Mutability Fantasy for alto saxophone and piano* (LRC 66), *Mutability Fantasy for euphonium and piano* (LRC 67) και *Mutability Fantasy for tuba and piano* (LRC 68), συνθέσεις του 1979 που αναθεωρήθηκαν το 1995.

³⁰ Constantinides – Wolman, “Master Chef of Ancient and Modern Flavors,” 146.

³¹ Constantinides – Yiannias, “The Most Beautiful Music”

³² Τα παραπάνω σχόλια διατυπώθηκαν από τον Ντίνο Κωνσταντινίδη σε συζήτηση με τον γράφοντα, κατά το σεμινάριο σύνθεσης που πραγματοποιήθηκε στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, 14–16 Οκτωβρίου 2002.

³³ Anthony Aibel, “The Music of Dinos Constantinides in Review,” *New York Concert Review* (New York), 30 Νοεμβρίου 2012.

αποτυπώνει όχι μόνο τη βαθιά του πεποίθηση ότι η μουσική είναι ενιαίος χώρος, όπου η «υψηλή» και η «ελαφρά» τέχνη μπορούν να συναντηθούν, αλλά και μια διάθεση απενοχοποίησης του στιλιστικού εκλεκτικισμού.³⁴

Ο Κωνσταντινίδης αντιμετώπιζε τη σχέση της μουσικής με το κοινό με σκεπτικισμό και κριτική ματιά. Παρακολουθώντας την κυριαρχία του σειραϊσμού και άλλων συγχρόνων τότε αισθητικών τάσεων, διέβλεπε τον κίνδυνο αποξένωσης του ακροατή από τη σύγχρονη δημιουργία, αφού πίστευε ακράδαντα ότι η τέχνη οφείλει πρωτίστως να επικοινωνεί.³⁵ Ταυτόχρονα, αναγνώριζε τη σημασία της μελωδίας, αλλά τόνιζε ότι μια όμορφη μελωδία από μόνη της δεν αρκεί· υπερασπιζόταν την ανάγκη για κατεύθυνση, αρχιτεκτονική συνοχή, κορυφώσεις και σημεία ανάπαυλας, στοιχεία που συγκροτούν όχι μόνο μία συνιστώσα της μουσικής δημιουργίας αλλά το ζωντανό σώμα και την ολότητα της σύνθεσης.³⁶ Με την ίδια οξύτητα επέκρινε τη συμμόρφωση στις εκάστοτε «μόδες» στη σύνθεση, υπογραμμίζοντας την ανάγκη να παραμένει πιστός στην προσωπική του αλήθεια αντί να επιδιώκει την επικαιρότητα.³⁷ Συνεπώς, για τον Κωνσταντινίδη, η δημιουργία δεν ταυτιζόταν με μια επαγγελματική στρατηγική ούτε με υπόσχεση αναγνώρισης· τη βίωνε σαν μια διαρκή δημιουργική περιπέτεια, της οποίας η μόνη αληθινή αξία πηγάζει από την ειλικρίνεια.

Το ίδιο ηθικό αίτημα χαρακτήριζε και την παιδαγωγική του προσέγγιση· στους φοιτητές του στο LSU τόνιζε διαρκώς την αξία τού να μην μιμούνται τον δάσκαλο, αλλά να αναζητούν τη δική τους φωνή. Δεν επαναπαύονταν σε έτοιμες φόρμουλες διδασκαλίας ούτε σε προκατασκευασμένους κανόνες, αλλά επιδίωκε να καλλιεργεί την αυτογνωσία των φοιτητών του μέσα από την επαφή με τα μεγάλα δημιουργικά ρεύματα και τις εξέχουσες μουσικές μορφές του 20ού αιώνα.³⁸ Παράλληλα, θεωρούσε ότι η διδασκαλία συνιστούσε και μια μορφή αυτοδιδασκαλίας, καθώς η συνεχής ενασχόληση με τους φοιτητές και τα έργα που μελετούσαν ανανέωνε και τη δική του δημιουργική πορεία.³⁹ Σε μία από τις συνεντεύξεις του τόνισε ότι ο ρόλος του δεν ήταν να υποδείξει τρόπους γραφής, αλλά να ενθαρρύνει τους

³⁴ Για το ζήτημα αυτό, βλ. Πέτρος Βούβαρης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης, *Impressions II*». Στο *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη*, επιμ. Αθανάσιος Ζέρβας και Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010), όπου επισημαίνεται η τάση του συνθέτη να συνδυάζει ενοποιητικές διαδικασίες με ελεύθερη προσφυγή σε ετερόκλητα ύφη και αναφορές.

³⁵ Constantinides, "Music in the 20th Century," 2.

³⁶ Constantinides – Yiannias, "The Most Beautiful Music."

³⁷ Κωνσταντινίδης – Λυγνός, «Η σύνθεση της διδασκαλίας», 35.

³⁸ Constantinides – Canfield, "The Indefatigable Dinos Constantinides," 62.

³⁹ Harold Curtuss Mims, *Concerto for Cello and Orchestra and a Comparative Study of the Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dr. Dinos Constantinides* (PhD diss., Louisiana State University, 2017), 173 και Constantinides – Wolman, "Master Chef of Ancient and Modern Flavors," 147.

φοιτητές να ανακαλύψουν το δικό τους προσωπικό ιδίωμα και να στραφούν σε μια απελευθερωμένη δημιουργία, μακριά από τις επιταγές της μόδας.⁴⁰ Έτσι, η διδακτική του πρακτική υπήρξε προέκταση του ίδιου ηθικού αιτήματος που καθόριζε τη στάση του στη σύνθεση: την αξίωση για ειλικρίνεια στη μουσική.

Η μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη αποτελεί κάτι περισσότερο από μια συμβολή στο ελληνικό ή στο διεθνές ρεπερτόριο. Είναι πάνω απ' όλα μια υπαρξιακή μαρτυρία: η αφήγηση μιας ζωής που κινήθηκε ανάμεσα σε πατρίδες, πολιτισμούς, ιδιώματα και αισθητικές αναζητήσεις, αλλά που διαρκώς επανερχόταν στην ίδια θεμελιώδη αξίωση – να παραμείνει πιστή στον εσώτερο προσανατολισμό της. Παρά το γεγονός ότι υπήρξε βαθύτατα μορφωμένος, ήταν ουσιαστικά αυτοδίδακτος στη σύνθεση – μια συνθήκη που ενίσχυε ίσως την ενστικτώδη αναζήτηση της αλήθειας. Τη μουσική δημιουργία την προσέγγισε μέσα από το ίδιο το ρεπερτόριο, όχι μόνο ως μελετητής αλλά και ως βιολιστής σε ορχήστρες, αποκτώντας μια εκ των έσω, βιωματική σχέση με τον ήχο. Οι συνθέσεις του, στη μεγάλη τους γραμμή, μας καλούν να ξαναδούμε την τέχνη αυτή όχι ως αισθητική κατασκευή, αλλά ως πρόταση ζωής. Αυτός είναι ο λόγος που το έργο του υπερβαίνει τις κατηγορίες και τις ταξινομήσεις: δεν είναι απλώς ελληνικό ή αμερικανικό, σειραϊκό ή νεορομαντικό· είναι, κατά βάθος, η φωνή ενός δημιουργού που, μέσα από τον ήχο, επιδίωξε να μιλήσει για την αλήθεια του ανθρώπου.

⁴⁰ Κωνσταντινίδης – Λυγνός, «Η σύνθεση της διδασκαλίας», 34.

Κεφάλαιο 2. Συμφωνία αρ. 2 *Introspections* (Ενδοσκοπήσεις)

2.1 Εισαγωγικά σχόλια

Μολονότι στη μουσική δημιουργία του Ντίνου Κωνσταντινίδη (1929–2021) εντοπίζονται αρκετά δωδεκαφθογγικά και σειραϊκά έργα, εντούτοις η μουσική του, στο σύνολό της, διαπνέεται από ένα νέο-ρομαντικό⁴¹ ιδίωμα. Η δυναμική σχέση που ανέπτυξε ο συνθέτης με την τονικότητα και την τροπικότητα αποτέλεσε νευραλγικό πεδίο αναζήτησης, όχι μόνο γιατί θεωρούσε ότι το ρεπερτόριο της περιόδου κοινής πρακτικής (*common practice period*)⁴² ανέδειξε έργα υψηλής πνευματικής στάθμης,⁴³ αλλά γιατί ταυτόχρονα αδυνατούσε να κατανοήσει την υπόσταση πολλών «επιτηδευμένων», όπως ο ίδιος θεωρούσε, όψεων του μουσικού μοντερνισμού. Σε επανειλημμένες κατ' ιδίαν συνομιλίες μαζί του, ο συνθέτης συνήθιζε να δηλώνει χαρακτηριστικά: «Η μουσική δεν άλλαξε για τριακόσια χρόνια· γιατί να αλλάξει τώρα;»

Αρκετοί τίτλοι έργων του αντανακλούν εξωμουσικές επιρροές· ωστόσο, ο ίδιος δεν υπερτονίζει το προγραμματικό περιεχόμενο ή το συναισθηματικό υπόβαθρο των συνθέσεων του, εκτός ίσως από περιπτώσεις που αφορούν τον χειρισμό ποιητικού κειμένου. Μελετώντας προγραμματικές σημειώσεις έργων του και ακούγοντας τον συνθέτη να μιλάει για τη μουσική του, διαπιστώνει κανείς ότι η σκέψη του είναι γήινη και ισχυρά προσανατολισμένη στο μουσικό υλικό που χρησιμοποιεί. Ο ίδιος αναφέρεται στη διάθρωση συνηχήσεων, σε ποιότητες διαστημάτων και συγχορδιών, στον διαφορετικό χαρακτήρα των μουσικών ιδεών, στο δίπολο «συμφωνία – διαφωνία», σε ρυθμικά υλικά και σε διάφορες μορφολογικές επιλογές – στοιχεία που καθορίζουν την ανάπτυξη των συνθέσεων του. Ωστόσο, είναι λογική η εικασία ότι οι διατυπώσεις και οι εστιάσεις σε θεωρητικά και τεχνικά ζητήματα απορρέουν

⁴¹ Ο όρος χρησιμοποιείται στη μουσική δημιουργία του 20ού και 21ου αιώνα, παραπέμποντας στην επιστροφή της συναισθηματικής έκφρασης που σχετίζεται με τον Ρομαντισμό του 19ου αιώνα. Ταυτόχρονα, αντανakλά την αναβίωση και την επαναανακάλυψη της τονικότητας από τους συνθέτες ως δομικό και εκφραστικό στοιχείο, επιλογή που υποδηλώνει ταυτόχρονα τη ρήξη με τις μοντερνιστικές τάσεις. Βλ. Jann Pasler, “Neo-Romantic,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., επιμ. Stanley Sadie and John Tyrrell, vol. 17 (London: Macmillan, 2001), 756–57.

⁴² Ο όρος αναφέρεται στην περίοδο από το 1650 έως το 1900, κατά την οποία καθιερώθηκαν και σταθεροποιήθηκαν οι κανόνες της μουσικής που σήμερα αναγνωρίζουμε ως τονική. Φαίνεται ότι η συγκεκριμένη έννοια προήλθε από τον Walter Piston, ο οποίος τη χρησιμοποίησε στο εγχειρίδιο αρμονίας του το 1941. Βλ. Walter Piston, *Harmony* (New York: W. W. Norton & Company, 1941). Σχετικά με την επισήμανση για την προέλευση του όρου, βλ. Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2011), 224.

⁴³ Χαρακτηριστική είναι η φράση του σε ένα από τα κείμενά του: «Για τους περισσότερους από εμάς, η βάση της μουσικής μας έκφρασης προέρχεται από την ευρωπαϊκή παράδοση του 17ου, 18ου και 19ου αιώνα. Πράγματι, κατά την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε σπουδαία μουσική». Βλ. Constantinides, “Music in the 20th Century,” 2.

και από την πεντηκονταετή και πλέον εμπειρία του ως πανεπιστημιακού καθηγητή σύνθεσης στο Πολιτειακό⁴⁴ Πανεπιστήμιο της Λουϊζιάνα. Για τον Κωνσταντινίδη, η πράξη της σύνθεσης, συνυφασμένη με την εμπειρία του ως βιολονίστα και μετόχου εκ των έσω του ρεπερτορίου ως μουσικού ορχήστρας,⁴⁵ υπήρξε περισσότερο ένας τρόπος ζωής και συνεχούς νοητικής και καλλιτεχνικής εξέλιξης, παρά αποτέλεσμα κάποιας μεταφυσικής έμπνευσης.

Με εννέα συμφωνίες, πλήθος κοντσέρτων για διάφορα όργανα ή συνδυασμούς οργάνων και ορχήστρα, τρεις όπερες και πληθώρα άλλων ορχηστρικών έργων, ο Κωνσταντινίδης αποδεικνύει την αφοσίωσή του στη συμφωνική μουσική, καταδεικνύοντας την κεντρική θέση που κατέχει το συμφωνικό είδος στη δημιουργική του πορεία.⁴⁶ Η Συμφωνία αρ. 2 (LRC 91)⁴⁷ γράφτηκε κατόπιν ανάθεσης της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge. Ολοκληρώθηκε το 1983 και η πρεμιέρα της πραγματοποιήθηκε στις 21 Φεβρουαρίου 1984, υπό τη διεύθυνση του James Paul.⁴⁸ Το 1992 ηχογραφήθηκε από τη Συμφωνική Ορχήστρα Bohuslav Martinů, με διευθυντή τον Miloš Alexander Machek.⁴⁹

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί εδώ μια διευρυμένη συμφωνική ορχήστρα, στο πλαίσιο της νεορομαντικής και νεοτονικής⁵⁰ αισθητικής του 20ού αιώνα. Η συγκρότηση της ορχήστρας περιλαμβάνει πλήρη ομάδα ξύλινων πνευστών (με πίκολο, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο μπάσο και κοντραφαγκότο)· χάλκινα πνευστά

⁴⁴ Ο όρος *State University* αποδίδεται εδώ ως «Πολιτειακό Πανεπιστήμιο», σύμφωνα με την κυριολεκτική σημασία του *state* στο αμερικανικό διοικητικό πλαίσιο, δηλαδή «πολιτεία» και όχι «κράτος» υπό την ομοσπονδιακή έννοια. Στην ελληνική βιβλιογραφία απαντά συχνότερα η απόδοση «Κρατικό Πανεπιστήμιο», η οποία, αν και καθιερωμένη, δεν αποδίδει με απόλυτη ακρίβεια το διοικητικό καθεστώς των δημόσιων πανεπιστημίων των Η.Π.Α.

⁴⁵ Ο Κωνσταντινίδης υπηρέτησε ως βιολιστής στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών για περισσότερα από δέκα χρόνια και συμμετείχε επί σειρά ετών στις Συμφωνικές Ορχήστρες της Indianapolis και του Baton Rouge (ως εξάρχων) στις Ηνωμένες Πολιτείες. Βλ. βιογραφικές πληροφορίες που εμπεριέχονται στον αναλυτικό κατάλογο έργων του: *Music by Dinos Constantinides*, Magni Publications, 4.

⁴⁷ Η ένδειξη «LRC» στους τίτλους έργων του Κωνσταντινίδη προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο έργων του, όπου αξιοποιείται για την καταλογογράφηση, και αντιστοιχεί στα αρχικά της κόρης του, Lenna Rouge Constantinides. Βλ. Κτιστάκη, *Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές*, 18.

⁴⁸ Βλ. Dinos Constantinides, *Symphony No. 2: Introspections for Orchestra*. LRC 91. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 1983. Προγραμματικές σημειώσεις στην έκδοση της παρτιτούρας.

⁴⁹ *Music from Six Continents: 1992 Series*. Bohuslav Martinů Philharmonic, cond. Miloš Machek (Vienna: Vienna Modern Masters, 1992), ψηφιακός δίσκος, VMM 3007.

⁵⁰ Ο όρος *νεοτονικός* (*neo-tonal*) προτείνεται ως ακριβέστερος και περιεκτικότερος σε σύγκριση με παραδοσιακές έννοιες, όπως, φέρ' ειπείν, ο όρος *νεοκλασικός*, για την περιγραφή της νέας τονικής μουσικής που αναδύεται στον 20ό αιώνα. Ενδεικτικά, στην περίπτωση της μουσικής του Stravinsky, ο όρος *νεοτονικότητα*, σε αντίθεση με την έννοια του *νεοκλασικισμού*, που παραπέμπει ειδικά στην κλασική περίοδο, αναφέρεται στη δημιουργική ανασυγκρότηση της τονικότητας, παρακάμπτοντας τις παραδοσιακές λειτουργικές ή μορφολογικές της αφετηρίες. Στο έργο του Stravinsky, αυτό συνεπάγεται τη ριζική μεταμόρφωση επιρροών από ποικίλες εποχές –από τον Dufay, έως τον Webern– σε μια προσωπική, αυθύπαρκτη μουσική γλώσσα. Σχετικά με τη συζήτηση ανάμεσα στους προαναφερθέντες όρους, βλ. Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 4th ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2002), 196.

(τέσσερα κόρνα, τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια και τούμπα)· άρπα, μεγάλη ομάδα κρουστών, synthesizer και έγχορδα. Το έργο διαρθρώνεται σε τρία μέρη, ωστόσο ο δημιουργός έχει συλλάβει την μορφή ως μία ενιαία ενότητα.⁵¹

2.2 Μουσικό υλικό

Σε ολόκληρη τη Συμφωνία κυριαρχούν δύο ιδέες. Η πρώτη αφορά μία επτατονική φθογγική συλλογή [ρε-φα#-σολ#-λα-ντο#-μι-ντο], η οποία ανήκει στο σύνολο φθογγικής τάξης 7–30, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Allen Forte.⁵² Χαρακτηρίζεται από μια αρμονική ευελιξία, αφού διαμορφώνει ποικίλες αρμονικές κατευθύνσεις. Πιο συγκεκριμένα, το φθογγικό αυτό σύνολο περιλαμβάνει ένα ολοτονικό πεντάχορδο [ντο-ρε-μι-φα#-σολ#], καθώς και ένα ατελές ή ανοιχτό⁵³ λύδιο πεντάχορδο [ντο-φα#(σολ)], υποσύνολα ικανά να προσδώσουν μια φωτεινή, αιωρούμενη και τονικά αμφίσημη αρμονική αίσθηση.⁵⁴ Ταυτόχρονα, εμπεριέχει όλες τις ποιότητες τρίφωνων συγχορδιών, και συγκεκριμένα δύο μείζονες, τρεις ελάσσονες, μία αυξημένη και μία ελαττωμένη συγχορδία (Παράδειγμα 1). Αναλογιζόμενοι τα χαρακτηριστικά που καθορίζουν τη διάρθρωση του συγκεκριμένου συνόλου, μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι εφικτή η επίτευξη ενός μετεωρισμού μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας, καθώς και η ανάδειξη μιας αρμονικής αμφισημίας, με την αλληλοεισχώρηση και τη μετάβαση μεταξύ των δύο αυτών καταστάσεων να δύναται να πραγματοποιηθεί με ήπιο και διακριτικό τρόπο.

Η δεύτερη ιδέα βασίζεται στο δεύτερο τμήμα ενός ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού, το οποίο τραγουδούσε ο συνθέτης στην παιδική του ηλικία. Πρόκειται

Με βάση αυτή τη θεώρηση, στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, παρ' ότι ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται ως *νεορομαντικός συνθέτης*, ο όρος *νεοτονικότητα* φαίνεται να αποδίδει με μεγαλύτερη ακρίβεια το ιδίωμά του. Ο δημιουργός, αντλώντας υλικό από το ρεπερτόριο της περιόδου της κοινής πρακτικής και παρακολουθώντας παράλληλα τις ποικίλες τάσεις του μοντερνισμού, υιοθετεί μια πολυσυλλεκτική προσέγγιση, η οποία υπερβαίνει τα περιοριστικά όρια του ρομαντικού ύφους.

⁵¹ Βλ. Constantinides, *Symphony No. 2*, προγραμματικές σημειώσεις. Η παρτιτούρα και οι πάρτες του έργου είναι διαθέσιμες στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο «Ψηφίδα» του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19228> (τελευταία πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2025).

⁵² Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1973), 180.

⁵³ Με τον χαρακτηρισμό *ατελές ή ανοιχτό λύδιο πεντάχορδο* [ντο-φα#(σολ)] δεν περιγράφεται απλώς μια ανολοκλήρωτη διαδοχή πέντε φθόγγων· υπονοείται συγχρόνως ότι η απουσία του διαστήματος της καθαρής πέμπτης (σολ–ντο) υπονομεύει το αυτο-οργανωμένο πεδίο *τονικής βαρύτητας*, το οποίο συγκροτείται από την καταφερή ακολουθία έξι διαδοχικών πεμπτών (φα#–σι–μι–λα–ρε–σολ–ντο), που παράγουν τους επτά πρώτους φθόγγους της κλίμακας του λύδιου τρόπου. Για το ζήτημα αυτό, βλ. George Russell, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: Volume 1: The Art and Science of Tonal Gravity*, 4th ed. (Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001), 3.

⁵⁴ Ιδιαίτερος, το ολοτονικό πεντάχορδο (υποσύνολο της ολοτονικής κλίμακας), με την πλήρη απουσία καθαρών διαστημάτων και τη συμμετρία που το χαρακτηρίζει, ευθύνεται για την απροσδιοριστία και την τονική αμφισημία που δύναται να προκαλέσει, καθιστώντας το ιδιαίτερα ελκυστικό για πολλούς συνθέτες. Βλ. Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almen, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 7th ed. (New York: McGraw Hill, 2013), 458.

για τη *Λαφίνα*, το δημοτικοφανές τραγούδι, που έχει όμως έντεχνη προέλευση.⁵⁵ Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι η καταγραφή του τραγουδιού από τον Κωνσταντινίδη (Παράδειγμα 2) διαφέρει από εκείνες που δημοσιεύονται σε διάφορες συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών. Για την ακρίβεια, φαίνεται ότι ο δημιουργός δεν ανακαλεί στη μνήμη του τους στίχους του τραγουδιού, αλλά επικεντρώνεται περισσότερο στο μελωδικό περίγραμμα και στην ιδέα του μέλους. Άλλωστε, ο ίδιος αναφέρεται στη θύμηση του τραγουδιού μετά από πολλά χρόνια, στοιχείο που, όπως φαίνεται, ενδέχεται να φέρει μέσα του την αχλή της ανάμνησης και τα πρόδρομα σημάδια λήθης. Αυτός ίσως είναι ο λόγος που το τραγούδι αποτυπώνεται με τις συγκεκριμένες μελωρρυθμικές διαφορές.

Επτατονική φθογγική συλλογή που επιλέγει ο συνθέτης σύνολο φθογγικής τάξης 7–30	Prime Form (πρωταρχική μορφή)	Internal Vector (Διαστημικό διάνυσμα)	Χαρακτηριστικά υποσύνολα και συγχορδιακές ποιότητες
[ρε - φα# - σολ# - λα - ντο# - μι - ντο] (2,6,8,9,1,4,0)	[ντο - ντο# - ρε - μι - φα# - σολ# - λα] (0,1,2,4,6,8,9)	<343542>	• Ολοτονικό πεντάχορδο: ντο - ρε - μι - φα# - σολ# • Ατελές/ανοιχτό πεντάχορδο λύδιου τρόπου: ντο - φα#(σολ) • 2 μείζονες συγχορδίες: Ρε-μείζων, Λα-μείζων • 3 ελάσσονες συγχορδίες: φα-δίεση-ελάσσων, ντο-δίεση-ελάσσων, λα-ελάσσων • 1 αυξημένη: ντο - μι - σολ# • 1 ελαττωμένη: φα# - λα - ντο

Παράδειγμα 1: Η επτατονική φθογγική συλλογή 7–30, που χρησιμοποιείται στη Συμφωνία αρ. 2

⁵⁵ Το τραγούδι στο οποίο αναφέρεται ο Κωνσταντινίδης είναι δημοτικοφανές και διαφέρει από τη δημοτική *Ελαφίνα* που δημοσίευσε ο Περιστερής. Βλ. Σπυρίδων Δ. Περιστερής, *Δημοτικά τραγούδια Ήπειρου και Μωριά σὲ Βυζαντινὴ καὶ Εὐρωπαϊκὴ Παρασημαντική*, 2η έκδ. (Κατερίνη: Τέριτος, 1994), 79–80. Με αφορμή μια συζήτηση σχετικά με τη χρήση ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών στους 36 *Ελληνικούς Χορούς* του Νίκου Σκαλκώτα, και πιο συγκεκριμένα για τον Μακεδονικό, Π/11, ο Νίκος Χριστοδούλου αναφέρει: «Η μελωδική κατασκευή, που περιλαμβάνει περιοδικές συμμετρίες, σεκουέντσες [sic, ενν. αλυσίδες], επίσης σε ένα μέτρο διαδοχικά κατιόντα διαστήματα τετάρτης, δείχνει ότι το δημοφιλές αυτό τραγούδι δεν είναι γνήσιο δημοτικό. Φαίνεται ότι η *Λαφίνα* γράφτηκε από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη [και όχι από τον Γεώργιο Λαμπελέτ, όπως εικάζει ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο *Νίκος Σκαλκώτας, Μιά προσπάθεια εἰσόδου στον μαγικό κόσμο τῆς δημιουργίας του: Βίος, ἱκανότητες, ἔργο*, Τόμ. Β' (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1997), 56.], ίσως πάνω σε στίχους με δημοτική προέλευση (παρόμοιοι υπάρχουν και στην άλλη, δημοτική *Λαφίνα*). Βρίσκεται δημοσιευμένο στην πρώτη έκδοση



Παράδειγμα 2: Η καταγραφή του δεύτερου τμήματος του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού, *Η Λαφίνα*, από τον συνθέτη⁵⁶

2.3 Ανάλυση της Συμφωνίας

2.3.1 1ο μέρος (*Images*)

Για τον Κωνσταντινίδη, τα προαναφερθέντα υλικά υποστασιοποιούν το πρωτογενές δίπολο «διαφωνία – συμφωνία», εξερευνώντας τη διαδικασία ανάπτυξης του 1ου μέρους μέσα από την αρχέγονη μορφοπλαστική συνθήκη της αντίθεσης. Το αξιοποιηθέν επτατονικό φθογγικό σύνολο, που ανταποκρίνεται στην παραδοχή ενός διάφωνου πλαισίου, και οι διατονικές καταβολές του παραδοσιακού τραγουδιού, ιδωμένες μέσα από το πρίσμα ενός σύμφωνου περιβάλλοντος, συνδιαλέγονται και συμπορεύονται με την επικουρική αρχή της αποσπασματικής αξιοποίησης της παραδοσιακής μελωδίας.⁵⁷

Από την εκκίνηση κιάλας του έργου, οι πρωτοεμφανιζόμενες αρμονικές στήλες, βασιζόμενες στο επτατονικό φθογγικό σύνολο 7–30, οδηγούνται σε έναν συνηχητικό κορεσμό με την προσάρτηση των υπόλοιπων πέντε φθόγγων της χρωματικής κλίμακας (ρε#, φα, σολ, λα#, σι). Η επιλογή αυτή δεν συμβάλλει μόνο στην αύξηση της έντασης, αλλά προετοιμάζει λογικά το τονικό κέντρο λα των μέτρων 5 έως 7

του βιβλίου του Σακελλαρίδη *Τυρταῖος – ἦτοι ἄσματα πατριωτικά, ὀρχηστρικά καὶ γυμναστικά* (Εν Ἀθήναις: Παρὰ τῷ ἐκδότη Σπ. Κουσουλίνῳ, 1898), 51–53. Ο Γιώργος Κωνσταντίνος παρατηρεῖ (σε ιδιωτική επικοινωνία) ὅτι στον Σακελλαρίδη ἀποδίδουν τὸ τραγούδι μεταγενέστεροι ἐκδότες συλλογῶν καὶ διασκευῶν δημοτικῶν («δημῳδῶν») τραγουδιῶν που ἐξέδωσαν τὴ *Λαφίνα*, ὅπως ὁ Ἀθανάσιος Ἀργυρόπουλος στὸ *Σχολικὴ Μουσικὴ – Ἄσματα μονόφωνα*, Τεύχος Α' (Ἀθῆνα: Ἑστία, 1937), 21 καὶ ὁ μὴ κατονομαζόμενος διασκευαστὴς τοῦ τραγουδιῶν γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο στὴν παρτιτούρα στὶς ἐκδόσεις Apollo Music Co., New York (οἱ ὁποῖες ἐξέδιδαν παραδοσιακὰ δημοτικά καὶ λαϊκὰ ἐλληνικά τραγούδια ἀπὸ τὸ 1920 ὡς καὶ τὴ δεκαετία τοῦ 1940)». Βλ. Νίκος Χριστοδούλου, «Νίκος Σκαλκώτας, 36 Ἑλληνικοὶ Χοροί, αἰνίγματα καὶ μῦθοι. Τὸ πιο γνωστὸ ἢ ἀγνωστὸ ἔργο τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς; μέρος β'», *Νέος Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 4 (Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 2019): 114.

⁵⁶ Βλ. χειρόγραφες σημειώσεις τοῦ συνθέτη, που χρησιμοποιήθηκαν στὸ τριήμερο σεμινάριο σύνθεσης τοῦ Ντίνου Κωνσταντινίδη, τὸ ὁποῖο πραγματοποιήθηκε στὸ Σύγχρονο Ωδεῖο Θεσσαλονίκης, 7–9 Δεκεμβρίου 2001.

⁵⁷ Τὸ ζήτημα αὐτὸ ἔχει συζητηθεῖ καὶ ὑπὸ διαφορετικὸ πρίσμα στὴ βιβλιογραφία. Βλ. Βούβαρης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης, *Impressions II*». Ὁ συγγραφέας υποστηρίζει ὅτι τὸ *Impressions II* γιὰ ἄλτο σαξόφωνο καὶ πιάνο, LRC 171 (1975–rev. 1998), ἀποτυπώνει τὴν ένταση μεταξὺ μίας μοντερνιστικῆς τάσης

και 10 έως 13. Στην πρώτη περίπτωση (μ. 5–7), η προσέγγιση του τονικού κέντρου διευκολύνεται μέσω των διπλασιασμένων ημιτονιακών προστριβών σιβ-λα (σε απόσταση δύο οκτάβων) εν είδει κατιουσών προσαγωγικών σχέσεων, ενώ στη δεύτερη (μ. 10–13), η φθογγική κατανομή στα χαμηλά χάλκινα πνευστά (τρομπόνια και τούμπα) αναδεικνύει μία ποιότητα δεσπόζουσας με 7η σε Α' αναστροφή.

Ωστόσο, η δυναμική του προαναφερθέντος φθογγοσυνόλου δεν υπαγορεύεται αποκλειστικά από το διαστηματικό του περιεχόμενο· αποκτά επιπλέον εκφραστική βαρύτητα μέσω της ενορχήστρωσης. Πράγματι, στα πρώτα μέτρα του έργου (μ. 1–9), ο συνθέτης εμφανίζει τη συγκεκριμένη φθογγική συλλογή στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, εκχωρώντας σαφή χρονική διάρκεια· ταυτόχρονα, η ατάκα αυτών των συνηχήσεων ενισχύεται με *pizzicato* από τα βιολιά και τις βιόλες και υπογραμμίζεται από την ενεργό συμμετοχή της άρπας. Απο τη μελέτη μεγάλου αριθμού συνθέσεων του Κωνσταντινίδη κατέστη εμφανές ότι ο ίδιος αρέσκεται σε αυτή τη μουσική στίξη, την οποία χρησιμοποιεί συχνά στις εκκινήσεις των έργων του, σε ξαφνικά ξεσπάσματα ή σε πτωτικά σχήματα που φέρουν μεγάλη ένταση. Σε σχετική συζήτηση, ο συνθέτης επιβεβαίωσε την ισχυρή παρουσία της συγκεκριμένης ενορχηστρωτικής επιλογής στη μουσική του δημιουργία και, απροσδόκητα και σχεδόν αφοπλιστικά, ανέφερε: «Στην 1η Συμφωνία του Beethoven. Ο Beethoven το πρωτοχρησιμοποίησε».⁵⁸

προς συντακτική ενότητα και ενός μεταμοντέρνου ανοίγματος στον υφολογικό πλουραλισμό. Στη Συμφωνία αρ. 2, η αντίστοιχη ένταση εκφράζεται μέσα από το δίπολο «διαφωνία–συμφωνία», το οποίο οργανώνεται στο πλαίσιο του επτατονικού φθογγικού συνόλου 7–30, αλλά συγχρόνως διευρύνεται με την αποσπασματική αναφορά στο παραδοσιακό τραγούδι *Η Λαφίνα*. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενώ ο Βούβαρης αναδεικνύει τον διάλογο μοντέρνου–μεταμοντέρνου, η παρούσα ανάλυση υπογραμμίζει την ιδιότυπη σύνθεση νεοτονικής συνοχής και πολιτισμικής μνήμης, που συνιστά διαφορετική αλλά συγγενή εκδοχή του ίδιου αισθητικού προβλήματος.

⁵⁸ Μετά από διεξοδική αναζήτηση στη διεθνή βιβλιογραφία, τόσο σε εγχειρίδια ενορχήστρωσης όσο και σε εξειδικευμένες μελέτες για τις Συμφωνίες του Beethoven, δεν εντοπίζεται καμία αναφορά στις καταβολές αυτής της εκφραστικής χειρονομίας. Εφόσον η παρατήρηση αυτή ευσταθεί, τότε η διαπίστωση του Κωνσταντινίδη, σύμφωνα με την οποία ο Beethoven ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε αυτή την ενορχηστρωτική τεχνική, μπορεί βάσιμα να του αποδοθεί. Ο Τσέτσος, με αφορμή την ανάλυση της ενορχήστρωσης στη *Chapelle de Guillaume Tell* του Franz Liszt, χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη τεχνική ως διαδεδομένη, επισημαίνοντας ότι το πιο γνωστό παράδειγμα τονισμού μέσω *pizzicati* των εγχόρδων στις ατάκες των πνευστών παραμένει η αρχή της 1ης Συμφωνίας του Beethoven. Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Βασικές Μέθοδοι Ενορχήστρωσης* (Αθήνα: Orpheus [Μ. Νικολαΐδης & Σία Ο.Ε.], 2006), 71.

Σχετικά με το ενορχηστρωτικό ζήτημα της εκκίνησης της 1ης Συμφωνίας του Beethoven, ο Grove το χαρακτηρίζει ως πείραμα και αναφέρεται στην αναποτελεσματικότητα των *pizzicati* στα έγχορδα εξαιτίας της δυναμικής *fp* στα ξύλινα πνευστά και στα κόρνα. Ταυτόχρονα, θεωρεί ότι ο συνθέτης εγκατέλειψε αυτή την επιλογή στην Εισαγωγή στα *Πλάσματα του Προμηθέα*, ενώ την ίδια εκφραστική χειρονομία την επεξεργάζεται με μεγαλύτερη σύνθεση στην εκκίνηση της 4ης Συμφωνίας, χρησιμοποιώντας δυναμική *pp* στα πνευστά. Βλ. George Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*, 3rd ed. (New York: Dover Publications, 1962), 4–5.

Symphony No.2
(INTROSPECTIONS)
LRC 91
I. IMAGES

Dinos Constantinides

Score in C

$\text{♩} = 54$ *Allegro Moderato*

The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute (1-2), Oboe (1-2), B♭ Clarinet (1-2), Bass Clarinet, Bassoon (1-2), Horn in F (1-2), Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Tuba, Timpani, Percussion 1 (Harp), Percussion 2 (Triangle), Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and String Bass. The score features various dynamics (f, p, mp, mf, ff, pp, ppp) and articulations (acc, piz, marc). Red vertical bars highlight specific passages in the woodwinds and strings.

Παράδειγμα 3α. Συμφωνία αρ. 2, 1ο μέρος, μ. 1-11: παρουσίαση της φθογγικής συλλογής στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, με ενίσχυση από pizzicato στα έγχορδα και ενεργό συμμετοχή της άρπας

*À Son Excellence Monsieur le Baron van Swieten
Commandeur de l'ordre roy. de S^t Etienne;
Conseiller intime et Bibliothécaire de sa
Majesté Imp. et Roy.*

Symphonie Nr. 1

C-dur
op. 21

Ludwig van Beethoven

Adagio molto *)

Op. 21

Ludwig van Beethoven

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do - Sol /
C - G

Adagio molto *)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli
e Bassi

*) Beethoven's metronome marking of 1817 / Beethovens Metronombezeichnung von 1817: ♩ = 88
BA 9001

© 1997 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Παράδειγμα 3β. Η εκκίνηση του 1ου μέρους της 1ης Συμφωνίας του Beethoven (μ. 1-6).
Οι συνηχήσεις των πνευστών υπογραμμίζονται από τα pizzicati των εγχόρδων

Η παρουσίαση θραυσμάτων του θεματικού υλικού στις περιοχές των φυσικών ελασσόνων κλιμάκων φα-δίεση, ντο-δίεση και λα – με την τελευταία να αναδεικνύεται ως η επικρατέστερη τονική περιοχή του 1ου μέρους – δεν αποτελεί απλώς μια επιλογή που συνάδει με την αποσπασματική έκθεση και τη διαδικασία επαναπροσέγγισης των δύο πρώτων μέτρων του τμήματος του παραδοσιακού τραγουδιού· αποκαλύπτει, ταυτόχρονα, ότι η επιλογή των τονικών κέντρων ενεργοποιείται από τις εσωτερικές σχέσεις που διέπουν το επτατονικό φθογγοσύνολο 7–30. Με άλλα λόγια, αυτή η εγγενής τάση της συγκεκριμένης φθογγικής συλλογής να παράγει τις προαναφερθείσες τονικές περιοχές συγκροτεί ένα λειτουργικό υπόβαθρο, στο οποίο οι διαδοχές έντασης και εκτόνωσης – μέσω της εναλλαγής διάφωνων και σύμφωνων περιοχών – δεν λειτουργούν ως παράγοντες δομικής ασυνέχειας, αλλά ως συγκοινωνούντα στοιχεία στη διαμόρφωση της αφηγηματικής ροής του έργου.

Μετά από μια εισαγωγική περιοχή (μ. 1–26) που χαρακτηρίζεται από ηχητικές στήλες μεγάλης διάρκειας, βραχύβια σολιστικά περάσματα και μια αίσθηση άχρονης αιώρησης, αποτέλεσμα της εναλλαγής ανάμεσα στη στατικότητα και τη φειδωλή κίνηση του φθογορυθμικού υλικού, η μουσική αρχίζει να αποκτά σαφήνεια στη ροή και τον παλμό από το μέτρο 27. Πράγματι, με την ήπια μετρονομική μεταβολή ($\text{♩} = 84 \rightarrow \text{♩} = 88$), εισάγονται συγκοπτόμενοι ρυθμοί στα έγχορδα και στις τρομπέτες – με ευκρινή αναλογική σχέση μεταξύ τους – ενώ στα τρομπόνια και στην τούμπα εμφανίζονται ρυθμικά σχήματα που ενισχύουν την καθαρότητα της υποδιαίρεσης του μέτρου των 4/4 (μ. 27–30). Η μετατόπιση του τονικού κέντρου από τη φα-δίεση-ελάσσονα στη λα-ελάσσονα (μ. 31–40) πραγματοποιείται μέσω σολιστικών φράσεων και συνηρήσεων, διαρθρωμένων βάσει της επτατονικής φθογγικής συλλογής, οι οποίες συγκλίνουν στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης του νέου τονικού χώρου (Α' αναστροφή, με βεβαρυμμένη 5η). Η συγκεκριμένη συγχορδία διατυπώνεται ρητά στο μέτρο 38, στο μπάσο κλαρινέτο, στα φαγκότα, στο κόντρα φαγκότο και στα έγχορδα.

Οι αλληλεπικαλυπτόμενοι ρυθμικομελωδικοί σχηματισμοί, που εκκινούν στα πνευστά και επεκτείνονται στα έγχορδα (μ. 41–59), δημιουργούν την αίσθηση μιας αναλογικής επιτάχυνσης της μουσικής, η οποία ενισχύεται από μια τεχνητή χρονική επίταση. Την ίδια στιγμή, αυτή η νέα χρονική αγωγή ($\text{♩} = 100$) εντείνει την προσμονή για την επίσπευση της χρονικής εκδίπλωσης της μελωδίας του παραδοσιακού τραγουδιού. Πράγματι, η προσδοκία αυτή εκπληρώνεται, αλλά ο Κωνσταντινίδης φαίνεται να επιδιώκει την επιβράδυνση της τελεολογικής άρθρωσης της μελωδίας. Η κατανομή των πρώτων οκτώ μέτρων του δεύτερου τμήματος του τραγουδιού σε διαφορετικά όργανα (μ. 50–60) προσδίδει εκφραστική ζωντάνια και διαύγεια, αλλά δεν επιταχύνει τη ροή· αντίθετα, την επιμηκύνει αντιληπτικά, καθώς διασπά τη συνεκτικότητα της μελωδικής γραμμής και καθιστά την πρόσληψή της αποσπασματική, μη-γραμμική και, κατά τόπους, αφαιρετική (Παράδειγμα 4). Υπό

αυτό το πρίσμα, το φαινόμενο της «ηχοχρωματικής μελωδίας» συνδυάζεται με μια λεπτή, εσωτερική χρονική διαστολή της εκδίπλωσης του μουσικού υλικού.⁵⁹ Μια τέτοια ανάγνωση φαίνεται να επιβεβαιώνεται αναδρομικά από την επιλογή του συνθέτη να επαναδιατυπώσει αμέσως μετά (μ. 61–66) τα πρώτα τέσσερα μέτρα του τραγουδιού – ταυτόχρονα στο πρώτο κόρνο, στην πρώτη τρομπέτα και στο πρώτο τρομπόνι, σε συνεχή ροή – πλέον στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος, φανερώνοντας έτσι την πρόθεσή του το υλικό να αποκρυσταλλωθεί με αδιαπραγμάτευτη σαφήνεια.

Η μετάβαση στη νέα μετρονομική ένδειξη ($J = 66$) προετοιμάζεται μέσω μιας ρυθμικής επιβράδυνσης, η οποία εντείνει τη χρωματική πορεία επαναπροσέγγισης της λα-ελάσσονος και καθιστά τη μετατροπή αισθητά ευκρινέστερη. Η νέα αυτή χρονική αγωγή ορίζει τη βραδύτερη περιοχή του 1ου μέρους, επιτρέποντας στον συνθέτη να επανέλθει στο υλικό του με διάθεση αναστοχασμού, φωτίζοντας εκ νέου τις λειτουργικές του προεκτάσεις. Πράγματι, στα μέτρα 66–81 αναδύονται σύντομες σολιστικές φράσεις στα πνευστά (κλαρινέτα, τρομπέτες και κόρνα), οι οποίες, άλλοτε ως αρμονικά υποστηρικτικά σχόλια, άλλοτε ως απόηχοι του παραδοσιακού τραγουδιού, συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας ποιότητας περισυλλογής. Ταυτόχρονα, οι συνηχήσεις που βασίζονται στο αρχικό φθογγοσύνολο συμφιλώνονται με το αρμονικό περιβάλλον, χωρίς, ωστόσο, να απεμπολούν τον διάφωνο χαρακτήρα τους, ο οποίος ενισχύεται με την προσθήκη νέων φθόγγων. Η διάρθρωση της πτώσης στα μέτρα 76–81 αντανακλά μία νεοτονική αντίληψη⁶⁰ και η επιβράδυνση που τη συνοδεύει προοικονομεί την αναίρεση της αντιληπτικότητας της επερχόμενης επιτάχυνσης στα μέτρα 82–102. Πράγματι, παρ' όλο που η μετρονομική ένδειξη στο σημείο αυτό ($J = 84$) δηλώνει αύξηση της ταχύτητας, εντούτοις η γραφή – μέσω στατικών ηχητικών στηλών και φθόγγων μεγάλης διάρκειας – αδρανοποιεί τη ρυθμική αίσθηση, καθιστώντας την επιτάχυνση ουσιαστικά ανεπαίσθητη. Η μετάβαση πραγματοποιείται λιγότερο ως ρυθμική μεταβολή και περισσότερο ως μεταβολή της χρονικής ποιότητας, ενώ η στοχαστική διάθεση του Κωνσταντίνιδη εκδηλώνεται μέσα από τεχνικές, όπως οι αρμονικοί στα έγχορδα και τα πιο εκτεταμένα *solì* στα πνευστά.

⁵⁹ Για τη σχέση μεταξύ ηχοχρωματικής μεταχείρισης και της αντιληπτής αποσπασματικότητας της μουσικής ροής, βλ. Stephen McAdams, “Timbre as a Structuring Force in Music,” στο *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, επιμ. Kai Siedenburg κ.ά. (Cham: Springer, 2019), 224. Ο McAdams περιγράφει πώς οι απότομες ή συχνές αλλαγές ηχοχρώματος μπορεί να κατακερατίζουν την ενιαία ακουστική ροή μιας μελωδίας και να οδηγήσουν σε μια αντιληπτική αποσύνδεση των γεγονότων στον χρόνο (perceptual fragmentation). Ως εκ τούτου, η ροή της ακουστικής εμπειρίας καθίσταται ασυνεχής και μη-γραμμική, με αποτέλεσμα μια *χρονική διαστολή* με την έννοια της παρέκκλισης από την κανονική, αρθρωμένη πορεία προς την τελική έκβαση.

⁶⁰ Στο πτωτικό αυτό φαινόμενο, οι γραμμές των χαμηλών εγχόρδων προβάλλουν την προσαγωγική σχέση της προηγηθείσας λα-ελάσσονος, ενώ σε συνηχητικό επίπεδο συγκροτείται μια ελάσσων δεσπόζουσα με μικρή έβδομη, στο περιβάλλον της ντο-δίεση-ελάσσονος, η οποία κινείται προς την έκτη βαθμίδα (vi). Η αμφισημία αυτή εντείνεται, καθώς ο συνθέτης προσεγγίζει τη μείζονα ποιότητα της δεσπόζουσας μέσω της ii7 σε B' αναστροφή.

Παράδειγμα 4: Μη γραμμική ηχοχρωματική κατανομή τμήματος του παραδοσιακού τραγουδιού (μ. 50–60)

Καθώς προσεγγίζεται μια νέα χρονική αγωγή ($\text{♩} = 100$), και μέσα στη δίνη αλληλεπικαλυπτόμενων ρυθμικών σχημάτων δεκάτων έκτων – τα οποία διατηρούνται στα έγχορδα και, εν πολλοίς, στα ξύλινα πνευστά – διαμορφώνεται ένα συνεχές ρυθμικής έντασης, επάνω στο οποίο ο Κωνσταντινίδης οικοδομεί την κορύφωση του 1ου μέρους (μ. 104–141). Αν και η συγχорδιακή καθαρότητα των ξύλινων εδραιώνει την τονική της λα-ελάσσονος (μ. 106–111), το αρμονικό περιβάλλον των εγχόρδων εμπλουτίζεται από ένα ολοτονικό πεντάχορδο (λαβ–μι)⁶¹ και από ημιτονιακές σχέσεις προσανατολισμένες προς την πέμπτη μελωδική βαθμίδα (ρε#–μι). Μέσα στην πυκνή ύφανση των εγχόρδων και των ξύλινων πνευστών, ο συνθέτης επανέρχεται – για τελευταία φορά και με αποφασιστικότητα – στα πρώτα τέσσερα μέτρα του

⁶¹ Το ολοτονικό πεντάχορδο λαβ–μι (για την ακρίβεια: σολ#–λα#–ντο–ρε–μι) προκύπτει από την κανονική διάταξη (normal order) του φθογγικού υλικού, το οποίο αξιοποιείται για να διανθίσει τις μελωδικές γραμμές που εκκινούν από τη λα-ελάσσονα. Η συνύπαρξη ολοτονικών και διατονικών δομών στο ίδιο αρμονικό περιβάλλον αποτελεί χαρακτηριστική πρακτική της μετα-τονικής σκέψης του 20ού αιώνα, όπου η τονική αναφορά δεν αποκλείει την παρουσία εναλλακτικών φθογγικών συλλογών, αλλά συχνά τις ενσωματώνει λειτουργικά. Στην περίπτωση αυτή, η εδραίωση της τονικής της λα-ελάσσονος μέσα από τη συγχорδιακή καθαρότητα των ξύλινων πνευστών δεν αναιρείται από την παρεμβολή ενός ολοτονικού πενταχόρδου (λαβ–μι), αλλά αντίθετα εμπλουτίζεται με υλικό

τραγουδιού (βλ. κόντρα φαγκότο, κόρνα, τρομπόνια, τιμπάνια και άρπα, μ. 115–119), αποφεύγοντας εκ νέου την πλήρη μελωδική του εκδίπλωση. Το διατονικό υλικό των εγχόρδων (μ. 114–119) παραδίδεται ολοκληρωτικά στο επτατονικό φθογγοσύνολο 7–30, το οποίο, ενώ προηγουμένως αξιοποιούνταν κάθετα και συνηχητικά, αποκτά πλέον γραμμική διάσταση, καθορίζοντας τη μελωδική ανάπτυξη.

Εν τέλει, η κορυφή επιτυγχάνεται μέσω μιας διαρκούς μελωδικορυθμικής πλοκής σε όλα τα φλάουτα, στα όμποε, στο αγγλικό κόρνο, σε όλα τα κλαρινέτα και στα έγχορδα, αλλά και μέσα από συνηχήσεις μεγάλης διάρκειας (στα φαγκότα, στο κόντρα φαγκότο και στα χάλκινα πνευστά), οι οποίες διαρθρώνονται βάσει της επτατονικής φθογγικής συλλογής. Στην κατεύθυνση αυτή συμβάλλει η αναδιάταξη των συνηχήσεων με τη διακριτική και ήπια παρείσφρηση φθόγγων από τη χρωματική κλίμακα. Οι συνηχήσεις πάλλονται και αποκτούν εκφραστική ζωντάνια μέσα από έντονες διαβαθμίσεις στη δυναμική, καθώς η εναλλαγή αυξανόμενης και μειούμενης έντασης προσδίδει δραματικότητα και μορφοπλαστικό βάθος. Το δυνατό χτύπημα του *gong* εγκαινιάζει μια ρυθμική επιβράδυνση, η οποία λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου, αναδεικνύοντας τη δομική ευελιξία της συνθετικής σκέψης του Κωνσταντινίδη.

Σε αντίθεση με τα επόμενα μέρη της Συμφωνίας –όπου η μορφολογική οργάνωση προσδιορίζεται με σαφήνεια (*passacaglia* στο 2ο και συμμετρική μορφή ABA με *coda* στο 3ο)–, το 1ο μέρος αποφεύγει την τυπική μορφολογική κατάταξη, υιοθετώντας μια ελεύθερη, ρευστή αρχιτεκτονική. Η δραματουργία του υλικού δεν υπακούει σε προκαθορισμένο σχήμα, αλλά διαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση ηχητικών καταστάσεων, την προοδευτική, αποσπασματική αποκάλυψη της μελωδίας του παραδοσιακού τραγουδιού και τη λειτουργική δυναμική του επτατονικού φθογγοσυνόλου 7–30. Η μορφή αναπτύσσεται σπειροειδώς, με συνεχείς επιστροφές και μετασχηματισμούς των βασικών στοιχείων, συγκροτώντας μια εσωτερική συνοχή που αντλεί δομική ισορροπία όχι από συμμετρικά πρότυπα, αλλά από την εγγενή ενέργεια του υλικού.⁶²

που αναστέλλει τις λειτουργικές σχέσεις υπέρ μιας πιο ανοιχτής αρμονικής αντίληψης. Παράλληλα, οι ημιτονιακές κινήσεις (π.χ. *re#–mi*) υποδηλώνουν μια τάση εξασθένησης της τονικής σαφήνειας προς όφελος μιας εκλεπτυσμένης, αισθητικά ελεγχόμενης αρμονικής ασάφειας, η οποία ενισχύει την πολυσημία του αρμονικού πλαισίου. Τέτοιου είδους συνδυαστικές πρακτικές, στις οποίες μια συλλογή πέντε διαδοχικών φθόγγων της ολοτονικής κλίμακας παρεμβάλλεται εντός ενός διατονικού πλαισίου, ερμηνεύονται θεωρητικά από τον Joseph N. Straus ως παραδείγματα αναφοράς σε πολλαπλές κεντρικότητες ή ως αποτέλεσμα της αποσάθρωσης της σταθερής τονικότητας υπέρ μιας ευρύτερης αντίληψης περί τονικής αναφοράς σε μετα-τονικά συμφραζόμενα. Βάσει αυτής της θεώρησης, διαφορετικές φθογγικές συλλογές λειτουργούν όχι ανταγωνιστικά, αλλά συμπληρωματικά. Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4th ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2016), 228–291.

⁶² Η μορφολογική αυτή ανάπτυξη μπορεί να ιδωθεί και υπό το πρίσμα της έννοιας του πολλαπλά

2.3.2 2ο μέρος (*Idyll*)

Το 2ο μέρος διαρθρώνεται πάνω σε ένα σταθερό αρμονικό ostinato, οργανωμένο σε τετράμετρη επαναληπτική διάταξη. Πράγματι, η πρωτοεμφανιζόμενη διαδοχή καθαρών πεμπτών με κυρίαρχη κατιούσα κατεύθυνση (λα–μι, σολ–ρε, φα–ντο, μι–σι, σολ–ρε) εκτίθεται αρχικά στα φαγκότα, συνοδευόμενη διακριτικά από μια αντιχρονιστική γραφή στα κλαρινέτα, και επανέρχεται περιοδικά ως μορφολογικό θεμέλιο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο συνθέτης, με σαφή ένδειξη στην παρτιτούρα αλλά και ειδική αναφορά στις προγραμματικές του σημειώσεις, χαρακτηρίζει τη μορφή αυτή ως *passacaglia*, υπογραμμίζοντας τον κεντρικό ρόλο της επαναληπτικότητας στην αρχιτεκτονική του μέρους αυτού. Ως εκ τούτου, το 2ο μέρος λειτουργεί ως αντίβαρο στην τονική αμφισημία, στην αφαιρετική προσέγγιση μέσω της αποσπασματικής αξιοποίησης του παραδοσιακού τραγουδιού, καθώς και στην αναζήτηση ισορροπιών μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας του 1ου μέρους, επιλέγοντας μια μορφή αυστηρής, κυκλικής ανάπτυξης και δομικής καθαρότητας.⁶³

Γεννάται, ωστόσο, το ερώτημα για την προέλευση αυτής της ακολουθίας

κατευθυνόμενου χρόνου (*multiply-directed time*), όπως την ορίζει ο Jonathan Kramer. Σύμφωνα με τον ίδιο, η μουσική μπορεί να εκτυλίσσεται σε απόλυτο, μετρήσιμο χρόνο, αλλά σπάνια γίνεται αντιληπτή με τόσο αντικειμενικό τρόπο, όπως με την ακριβή μέτρηση. Ορισμένα έργα διαθέτουν διαφορετικές μορφές γραμμικότητας –άλλες που καθορίζονται από την κυριολεκτική διαδοχή και άλλες από τη χειρονομιακή τους μορφή– και έτσι ο μουσικός χρόνος μπορεί να είναι ταυτόχρονα γραμμικός και πολλαπλά κατευθυνόμενος. Στην περίπτωση αυτή, η μουσική μπορεί να κινείται προς προβλέψιμους στόχους, αλλά ταυτόχρονα να ακολουθεί περισσότερες από μία πορείες και να προχωρά σε περισσότερες από μία κατευθύνσεις. Βλ. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* (New York: Schirmer Books, 1988), 169. Η σπειροειδής ανάπτυξη του 1ου μέρους της Συμφωνίας αρ. 2 του Κωνσταντινίδη αντανακλά ακριβώς αυτή τη λογική: η δομή διατηρεί τη συνοχή και την εσωτερική της συνέπεια, αλλά η πορεία της δεν είναι μονοσήμαντη· αντίθετα, εμπλουτίζεται από επανεμφάνσεις και μετασχηματισμούς των ίδιων στοιχείων, που λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα χρόνου και κατεύθυνσης.

⁶³ Η επιλογή του Κωνσταντινίδη να διαμορφώσει το 2ο μέρος της Συμφωνίας ως *passacaglia* δεν αποτελεί απλώς αναφορά σε μια ιστορική μορφή, αλλά εντάσσεται οργανικά σε μια βαθύτερη αισθητική και ιστορική συνθήκη, την οποία περιγράφει ο Leon Stein σε άρθρο του, επικαλούμενος τον Curt Sachs και το έργο του *The Commonwealth of Art*. Εκεί, η ιστορία της τέχνης ερμηνεύεται, μεταξύ άλλων θεάσεων, μέσα από την περιοδική εναλλαγή δύο θεμελιωδών εκφραστικών τύπων: του *ήθους*, που χαρακτηρίζεται από αντικειμενικότητα, αποστασιοποιημένη οπτική και δομικό έλεγχο, και του *πάθους*, που συνδέεται με την εσωτερική ένταση και την υποκειμενική έκφραση. Οι δύο αυτοί τύποι δεν διαδέχονται μόνο ο ένας τον άλλο σε μακροϊστορική κλίμακα, αλλά εκδηλώνονται και ενδοδομικά, μέσα στην ίδια την αρχιτεκτονική μεμονωμένων έργων.

Η Συμφωνία αρ. 2 προσφέρει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της εναλλαγής: το 1ο μέρος, με την αρμονική του αμφισημία, τη θραυσματική γραφή και την εκφραστικότητα μέσω της αφαίρεσης, ανταποκρίνεται στον τύπο του *ήθους*: πρόκειται για έναν μουσικό αναστοχασμό, με κέντρο σκέψης την αναζήτηση ισορροπίας μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας. Αντίθετα, το 2ο μέρος, οργανωμένο ως *passacaglia*, λειτουργεί ως έκφραση του *πάθους*: το επαναλαμβανόμενο basso ostinato –μια καθοδική αλληλουχία καθαρών 5ών– δηλώνεται εξαρχής λιτά στη χαμηλή περιοχή, και επιστρέφει περιοδικά, προσδίδοντας στη δομή τελετουργική βαρύτητα.

Όπως σημειώνει ο Sachs, στη μουσική του πάθους σημαντικό μέρος της μελωδικής λειτουργίας μετατοπίζεται προς τις χαμηλές φωνές, οι οποίες παύουν να λειτουργούν ως συνοδευτικές και αναλαμβάνουν τον ρόλο του φορέα νοήματος. Η εσωτερική αυτή μετάβαση από την ευμετάβλητη και

διαδοχικών κατωφερών πεμπτών. Η πηγή της ανιχνεύεται στην εναρμόνιση του παραδοσιακού τραγουδιού: στο 1ο μέρος της Συμφωνίας, το πρώτο τετράμετρο της μελωδίας εναρμονίζεται, κατά κανόνα, με την τονική (πρώτο δίμετρο) και τη φυσική VII από τον αιολικό τρόπο (δεύτερο δίμετρο). Ο συνθέτης επεκτείνει νοητά την κατιούσα αυτή ακολουθία, διατηρώντας τη διαβατική αρμονική πορεία και, βάσει αυτού του σκεπτικού, διαμορφώνει το αρμονικό ostinato που αξιοποιεί στο 2ο μέρος (Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5: Νοητή επέκταση του πρώτου δίμετρου της παραδοσιακής μελωδίας, σύμφωνα με την καταγραφή του συνθέτη, και αρμονική στήριξη μέσω καθαρών πεμπτών, κυρίως σε καθοδική πορεία, οι οποίες λειτουργούν ως αρμονικό ostinato στο 2ο μέρος της Συμφωνίας αρ. 2

Οι τρεις πρώτες εμφανίσεις του αρμονικού ostinato στα φαγκότα (αρχική έκθεση, πρώτη και δεύτερη επανεμφάνιση) υπηρετούν, αντιστοίχως, τη διατύπωση, την αποσαφήνιση και την εδραίωση του αρμονικού προτύπου (μ. 1–12). Παράλληλα, και στις τρεις αυτές εμφανίσεις, οι ήπιες δυναμικές (*p*, *pp*) και η αντιχρονιστικού τύπου συνοδεία των κλαρινέτων εμπλουτίζονται με τον ηχητικό διπλασιασμό του άνω φθόγγου της καθαρής πέμπτης του ostinato από τα πρώτα κόρνα, τη βραχύβια αρμονική επέκταση στα τρομπόνια και την τούμπα, καθώς και τη διακριτική αρμονική υποστήριξη των εγχόρδων. Η είσοδος της κύριας μελωδικής γραμμής στις βιόλες, κατά τη δεύτερη επανεμφάνιση του ostinato (μ. 9–12), επαληθεύει την πρόθεση του συνθέτη να αντλήσει το υλικό του από το παραδοσιακό τραγούδι και συνιστά ουσιαστικά μετασχηματισμό της νοητής επέκτασης του πρώτου δίμετρου της παραδοσιακής μελωδίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στο Παράδειγμα 5 (βλ. επίσης Παράδειγμα 7).

αποστασιοποιημένη εκφραστικότητα του 1ου μέρους προς τη σταθερή, υπαρξιακά φορτισμένη γραφή του 2ου, δεν αποτελεί απλώς μορφολογική αντίθεση, αλλά αποτυπώνει τη βαθύτερη αρχή της κυκλικής διαδοχής ήθους και πάθους. Εύγλωττο είναι το γεγονός ότι η αναβίωση της *passacaglia* συμβαίνει ακριβώς στο δεύτερο τέταρτο του 20ού αιώνα, όταν η «πειραματική, μηχανική και αντιρομαντική» μουσική του πρώτου τέταρτου υποχωρεί μπροστά σε μια πιο στοχαστική και εκφραστική χρήση των ιδίων μέσων που η προηγούμενη φάση είχε θεμελιώσει. Η *passacaglia* του Κωνσταντινίδη, επομένως, δεν επιβεβαιώνει απλώς τη θεωρία του Sachs σε επίπεδο ιστορικής συγκυρίας, αλλά την αναπαριστά και δομικά, εντός του ίδιου του έργου. Βλ. Leon Stein, “The Passacaglia in the Twentieth Century,” *Music & Letters* 40, no. 2 (April 1959): 153. Επίσης, βλ. Curt Sachs, *The Commonwealth of Art* (New York: W. W. Norton & Company, 1946), 199–215.

Στο πλαίσιο μιας πολυεπίπεδης αναλυτικής προσέγγισης, υιοθετώντας τη διάκριση foreground–middleground–background της Σενκεριανής θεώρησης, το αρμονικό ostinato λειτουργεί ως υπόβαθρο (background), οι παραλλαγές και οι υφές που οικοδομούνται επάνω του –όπως οι συγχορδιακές γραφές των κόρνων, οι αντιχρονιστικές συνοδείες των κλαρινέτων και οι διακριτικές αρμονικές υποστηρίξεις των εγχόρδων– συγκροτούν το μεσαίο επίπεδο (middleground), ενώ το επιφανειακό επίπεδο (foreground) διαμορφώνεται από τις μελωδικές και χειρονομιακές παρεμβάσεις που εκδηλώνονται στο προσκήνιο της μουσικής ροής. Με άλλα λόγια, η Σενκεριανή έννοια των επιπέδων αποκτά εδώ νέα λειτουργία, καθώς μετατίθεται από το πεδίο της δομικής–τονικής ιεραρχίας σε εκείνο της πολυεπίπεδης ηχητικής οργάνωσης. Η ηχοχρωματική αυτή διαστρωμάτωση αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η αυστηρή επαναληπτικότητα του υποβάθρου συνυπάρχει και αλληλεπιδρά με την ελευθερία και την ποικιλία των ανώτερων επιπέδων, συμβάλλοντας στην πολυπλοκότητα της συνολικής ηχητικής επιφάνειας.⁶⁴ Καθώς το μέρος εξελίσσεται, το μεσαίο επίπεδο παρουσιάζει σταδιακές διαφοροποιήσεις στην αρμονική υφή και στην ορχηστρική κατανομή, χωρίς όμως να αλλοιώνεται η θεμελιώδης τετράμετρη δομή του ostinato. Αντίστοιχα, το υπόβαθρο εμπλουτίζεται με νέες μελωδικές

⁶⁴ Η προτεινόμενη ιεράρχηση των επιπέδων στη passacaglia του Κωνσταντινίδη συντονίζεται σε μεγάλο βαθμό με τις θεωρητικές παρατηρήσεις του Stephen McAdams σχετικά με τη λειτουργία της χροιάς ως οργανωτικού παράγοντα της μουσικής μορφής. Ο McAdams περιγράφει τη διαδικασία της διαστρωμάτωσης (*stratification*) ως τη δημιουργία «δύο ή περισσότερων διαφορετικών στρωμάτων ορχηστρικού υλικού, τα οποία διαχωρίζονται αντιληπτικά σε βαθμίδες μεγαλύτερης ή μικρότερης προεξοχής, δηλαδή σε επίπεδα foreground και background», αναγνωρίζοντας έτσι στο ηχόχρωμα μια ιεραρχική λειτουργία ανάλογη με εκείνη της Σενκεριανής δομής. Η διαφοροποίηση ως προς τη χροιά (*timbral differentiation*), σημειώνει, «χρησιμοποιείται συχνά για να διακρίνει τα επιφανειακά από τα υποκείμενα στρώματα», ενώ τα μουσικά γεγονότα «ομαδοποιούνται ταυτόχρονα σε πολλαπλά χρονικά επίπεδα, σχηματίζοντας ιεραρχίες στις οποίες μικρότερες ενότητες εμπεριέχονται σε ευρύτερες δομές». Βλ. McAdams, “Timbre as a Structuring Force in Music,” 224–25. Μέσα από αυτήν τη λογική, η πολυεπίπεδη οργάνωση που προτείνεται στο έργο του Κωνσταντινίδη —όπου το σταθερό αρμονικό ostinato συγκροτεί το *background*, οι συγχορδιακές μεταβολές το *middleground*, και οι μελωδικές ή χειρονομιακές παρεμβάσεις το *foreground*— μπορεί να ιδωθεί ως εφαρμογή μιας ιεραρχίας με γνώμονα τη χροιά με σαφή μορφολογική συνέπεια. Σε αντίθεση, ωστόσο, με το αντιληπτικό μοντέλο του McAdams, η παρούσα προσέγγιση μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ψυχοακουστική παρατήρηση προς μια συνθετική–αναλυτική θεώρηση, όπου η χροιά λειτουργεί όχι μόνο ως αντιληπτικό φαινόμενο αλλά ως δομική δύναμη που οργανώνει τη μουσική πράξη σε διακριτά αλλά αλληλένδετα επίπεδα.

Η αντίληψη της πολυεπίπεδης ηχητικής οργάνωσης μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως τεχνικό εργαλείο ανάλυσης αλλά και ως τρόπος αναστοχασμού πάνω στη σχέση του σύγχρονου έργου με το παρελθόν. Όπως παρατηρεί ο Joseph N. Straus, «παραδοσιακές ηχητικότητες, μορφές και μουσικές χειρονομίες διαπερνούν ακόμη και τα έργα που φαίνονται υφολογικά τα πλέον προοδευτικά· καθίστανται το επανεμφανισμένο». Το παρελθόν, δηλαδή, δεν λειτουργεί ως αντικείμενο μίμησης ή νοσταλγίας, αλλά ως ενεργό επίπεδο διαστρωμάτωσης της μνήμης, όπου το νέο έργο εγκαθιστά τη δική του φωνή μέσα από τη διαδικασία της αναθεώρησης. Η passacaglia του Κωνσταντινίδη εγγράφεται ακριβώς σε αυτή την παραγωγική ένταση· το αρμονικό ostinato παραπέμπει σε μια παραδοσιακή μορφή και συγχρόνως ανασηματοδοτείται μέσα σε ένα χρωματικό και ηχοχρωματικά διαφοροποιημένο περιβάλλον. Έτσι, η συνύπαρξη των επιπέδων *background–middleground–foreground* δεν είναι μόνο μορφολογική, αλλά και διακειμενική: το παλαιό και το νέο, το σταθερό και το μεταβαλλόμενο,

χειρονομίες και διαλογικές ανταλλαγές ανάμεσα στα όργανα, οι οποίες παράγουν μικρής κλίμακας κορυφώσεις, δημιουργώντας στιγμιαίες εντάσεις και αποφορτίσεις στο εσωτερικό της αυστηρής κυκλικής ανάπτυξης.

Κατά την τέταρτη εμφάνιση του αρμονικού *ostinato* στα φαγκότα (μ. 13–16) επανέρχεται το πρωτοεισαχθέν θεματικό υλικό, αυτήν τη φορά στην πρώτη τρομπέτα. Με την επιλογή αυτή επιτυγχάνεται ηχοχρωματική διαφοροποίηση και ταυτόχρονα επανατοποθέτηση του θέματος σε νέα συμφραζόμενα. Η αλλαγή των συμφραζομένων ενισχύεται περαιτέρω από τη συνολική παρουσία των τρομπετών, τη διακριτική συμβολή των κρουστών και, κυρίως, από τη σολιστική γραμμή του φλάουτου.⁶⁵ Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας και η πυκνή γραφή του φλάουτου⁶⁵ συγκροτούν μια χαρακτηριστική εκφραστική χειρονομία (*foreground*), η οποία το φέρνει στο προσκήνιο και προοικονομεί τις ρυθμικές υποδιαίρεσεις τριακοστών δευτέρων και τις αναλογικές επιταχύνσεις που θα ακολουθήσουν (Παράδειγμα 6).

Η σταδιακή ηχητική κλιμάκωση, που προετοιμάζεται ήδη με το *crescendo* στο τέλος της τέταρτης εμφάνισης του αρμονικού *ostinato* (μ. 16) και κορυφώνεται στην πέμπτη του εμφάνιση, επιτυγχάνεται μέσα από τον εμπλουτισμό των φωνών σε όλες τις ομάδες οργάνων και την ταυτόχρονη χρήση έντονων δυναμικών (*f*, *ff*). Το στοιχείο αυτό αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες ανάπτυξης του υλικού (μ. 17–20), το οποίο οικοδομείται επάνω στο αρμονικό πρότυπο. Πιο συγκεκριμένα, η πέμπτη εμφάνιση αποκαλύπτει μια σύγκλιση του μεσαίου επιπέδου (*middleground*) με το επιφανειακό (*foreground*). Ενδεικτικός χειρισμός προς αυτή την κατεύθυνση είναι

συνυπάρχουν σε μια σχέση αναθεωρητικής ισορροπίας. Όπως σημειώνει ο Straus, «μέσω της χρήσης αυτών των αναθεωρητικών μουσικών λόγων σε όλα τα επίπεδα της δομής, οι συνθέτες του εικοστού αιώνα επανερμηνεύουν προγενέστερη μουσική σύμφωνα με τις δικές τους συνθετικές ανάγκες» — μια θέση που αποτυπώνει με εντυπωσιακή ακρίβεια τη λογική της *passacaglia*, όπου το διατονικό παρελθόν δεν καταργείται αλλά αναπλάθεται μέσα σε μια νέα, αρμονικά πολυεπίπεδη μορφή. Βλ. Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 1, 17.

⁶⁵ Η φιλοσοφική διατύπωση του David Hume —«η επανάληψη δεν αλλάζει τίποτα στο αντικείμενο που επαναλαμβάνεται, αλλά αλλάζει κάτι στον νου που το παρατηρεί»— βρίσκει εύστοχη ερμηνευτική προέκταση στην έννοια της «επανατοποθέτησης στο συμφραζόμενο» (*recontextualization*) της Dora Hanninen. Η Hanninen περιγράφει το φαινόμενο κατά το οποίο η αλλαγή του μουσικού συμφραζομένου (π.χ. ενόρχηστρωτική μεταβολή, διαφοροποίηση υφής ή περιβάλλοντος) μετασχηματίζει την αντίληψη της επανάληψης, σε σημείο που αυτή να μην εκλαμβάνεται πλέον ως «απλή» επανάληψη. Στην παρούσα περίπτωση, η αυτούσια επανάληψη του θεματικού υλικού, που πρωτοπαρουσιάστηκε στις βιόλες (μ. 9–12) και επανεμφανίζεται στην πρώτη τρομπέτα (μ.13–16), δεν αλλοιώνει τη μελωδική του ταυτότητα· ωστόσο, η ηχοχρωματική διαφοροποίηση που επιφέρει η αλλαγή οργάνου, σε συνδυασμό με την παρουσία της πλήρους ομάδας των τρομπετών και των κρουστών και της σολιστικής παρέμβασης του φλάουτου, δημιουργεί ένα νέο ακουστικό πλαίσιο. Έτσι, η μεταβολή στην πρόσληψη του υλικού δεν οφείλεται μόνο στην «αλλαγή στον νου του ακροατή» κατά Hume, αλλά και στη μετατόπιση του συμφραζομένου κατά Hanninen, φαινόμενο που εν προκειμένω υποδεικνύει την αλληλοδιείσδυση των δύο προσεγγίσεων. Βλ. David Hume, όπως παρατίθεται στο Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, μτφρ. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), 70 και Dora A. Hanninen, “A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition,” *Music Theory Spectrum* 25, no. 1 (2003).

η παρουσίαση του θεματικού υλικού στα πρώτα βιολιά, το οποίο διπλασιάζεται από το πρώτο φλάουτο. Κατά την πέμπτη του εμφάνιση, το αρμονικό ostinato ακούγεται σταθερά στα βιολοντσέλα και στις βιόλες, με το πρώτο μέτρο να υπογραμμίζεται από τα φαγκότα και το δεύτερο μέτρο από τα δεύτερα φαγκότα και το κόντρα φαγκότο. Η σταδιακή αυτή μεταβίβαση της ηχοχρωματικής υπογράμμισης διευρύνει τη χωρική αντίληψη του ήχου και δημιουργεί την εντύπωση εσωτερικής κίνησης μέσα στην ορχήστρα. Ο ενορχηστρωτικός αυτός χειρισμός, σε συνδυασμό με την ανάδειξη του θεματικού υλικού στα έγχορδα και τα πνευστά, επιταχύνει τη σύγκλιση των δύο επιπέδων, με αποτέλεσμα οι αρμονικές και υφολογικές διαφοροποιήσεις που έως τότε ανήκαν στο μεσαίο επίπεδο να ενσωματώνονται στις μελωδικές παρεμβάσεις του επιφανειακού. Έτσι διαμορφώνεται μια ενιαία ηχητική υφή, στην οποία η διάκριση ανάμεσα στο μεσαίο και το επιφανειακό επίπεδο υποχωρεί προς όφελος μιας συμπαγούς κλιμάκωσης (Παράδειγμα 7). Η κυκλική σταθερότητα της passacaglia λειτουργεί ως θεμέλιο, επάνω στο οποίο εδράζεται η ενότητα των επιπέδων, επιτρέποντας στην αυστηρή κυκλικότητα της μορφής να συνυπάρχει με την εξελικτική πορεία της μουσικής ροής.

13

Flute

English Horn

Clarinet in Bb-1

Clarinet in Bb-2

Bassoon I

Bassoon II

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trumpet in C 3

Vibraphone

Snare Drum

Cello

Double Bass

Παράδειγμα 6: Η τέταρτη εμφάνιση του αρμονικού ostinato στα φαγκότα (κόκκινη σκίαση, μ. 13-16). Το θεματικό υλικό στην πρώτη τρομπέτα και η αρμονική του στήριξη στο μεσαίο επίπεδο (middleground) συνδιαλέγονται με τη σχεδόν αυτοσχεδιαστική χειρονομία στο φλάουτο (επιφανειακό επίπεδο/ foreground)

Η καθαρότητα των ηχητικών διαστρωματώσεων αναδύεται ευκρινέστερα στον χειρισμό των επόμενων τεσσάρων μελωδικών/αρμονικών *ostinati*, τα οποία έχουν ως σημείο εκκίνησης την έκτη μελωδική βαθμίδα. Κατά τη μετάβαση στα μ. 21–28 παρατηρείται επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού, καθώς το *ostinato* συμπυκνώνεται από τετράμετρη σε δίμετρη διάταξη (βλ. Παράδειγμα 8). Η διαδικασία αυτή εντείνει την αίσθηση της κίνησης χωρίς να αλλάζει το tempo, δημιουργεί δραματική ένταση και πύκνωση της αρμονικής ροής, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως μέσο ανάπτυξης στο πλαίσιο αυτής της κυκλικής μορφής. Η τέταρτη και η πέμπτη εμφάνιση του θεματικού υλικού (μ. 21–24) αποδίδονται στο πρώτο κλαρινέτο σε μορφή ντουέτου με το δεύτερο, σε διαστήματα τρίτης, ενώ η διαδοχή των καθαρών πεμπτών εμφανίζεται αρχικά στα χαμηλά έγχορδα και στις βιόλες και στη συνέχεια μόνο στα χαμηλά έγχορδα. Η αντιχρονιστική τετράφωνη γραφή των κόρνων, ενισχυμένη από ρυθμικά σχήματα στις βιόλες και διακριτικές κρούσεις στο τρίγωνο και στο βιμπράφωνο, γεφυρώνει το *ostinato* με το μελωδικό υλικό, συγκροτώντας ένα διαμεσολαβητικό πεδίο μέσα στην υφή.⁶⁶ Οι χαμηλές δυναμικές (*pp*, *p*, *mp*) διατηρούν την ισορροπία και αναδεικνύουν διάφανες διαφοροποιήσεις στην κίνηση των φωνών, επανενεργοποιώντας την κυκλική λειτουργία του *ostinato* και προετοιμάζοντας την έκτη και την έβδομη εμφάνιση του θεματικού υλικού (μ. 25–28).

⁶⁶ Ο όρος *μεσαίο επίπεδο* δεν υιοθετείται εδώ με τη στενή σενκεριανή σημασία, αλλά προσεγγίζει περισσότερο τη διευρυμένη έννοια που προτείνει ο David Lewin. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Musical Form and Transformation* διευκρινίζει ότι οι όροι *voice-leading* και *middleground* χρησιμοποιούνται κυρίως μεταφορικά, για να δηλώσουν πρότυπα προοδευτικών δομικών συνδέσεων ανάμεσα σε μη συνεχόμενα γεγονότα, συχνά βασισμένα σε μετασχηματισμούς φθογγικών τάξεων. Σε αυτό το πλαίσιο, το *μεσαίο επίπεδο* δεν είναι στατικό συνοδευτικό στρώμα, αλλά δυναμικός χώρος διαφοροποιήσεων και μετασχηματισμών – ακριβώς όπως στη Συμφωνία αρ. 2 του Κωνσταντινίδη, όπου οι συγχորδιακές γραφές των κόρνων και οι αντιχρονιστικές συνοδείες των κλαρινέτων λειτουργούν ως διαμεσολαβητικό πεδίο ανάμεσα στο *ostinato* και στο θεματικό υλικό. Βλ. David Lewin, *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2007), xii.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 17 through 20. The score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The instruments listed on the left include Flute I & II, Oboe I & II, English Horn, Clarinet in B-flat I & II, Bass Clarinet, Bassoon I & II, Contrabassoon, Horn in F 1-2, Horn in F 3-4, Trumpet in C I, II, III, Trombone I, II, III and Tuba, Timpani, Snare Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in 4/4 time. A pink shaded area highlights the bassoon and double bass parts, indicating the basso ostinato. The score shows various dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The bassoon and double bass parts are marked with a pink shaded area, indicating the basso ostinato.

Παράδειγμα 7: Η πέμπτη εμφάνιση του basso ostinato (κόκκινη σκίαση, μ. 17–20).

Ο ενορχηστρωτικός χειρισμός ενισχύει την ενοποίηση της ηχοχρωματικής διαστρωμάτωσης

Η άμεση παρουσίαση της ένατης και δέκατης εμφάνισης των αρμονικών ostinati (μ. 29–36), με σημείο εκκίνησης την πρώτη μελωδική βαθμίδα, δεν συνιστά επιστροφή με αξιώσεις περαιτέρω ανακύκλησης· αντιθέτως, το αρμονικό ostinato διακόπτεται προσωρινά, σηματοδοτώντας την ολοκλήρωση της κυκλικής διαδικασίας. Ειδικότερα, η παρουσίαση των προαναφερθέντων ostinati χαρακτηρίζεται από μια επαναπροσέγγιση του αρχικού αρμονικού περιβάλλοντος, από δυναμικές *f-ff* και μια πληθωρική έκθεση του θεματικού υλικού: τα πρώτα βιολιά αναλαμβάνουν τον κύριο ρόλο, ενώ το πρώτο και το τρίτο μέτρο του θέματος διπλασιάζεται από την πρώτη τρομπέτα και το πρώτο φλάουτο, καθώς ομορρυθμικά σχήματα συνοδεύουν την εκδίπλωση και τις παραλλαγές του.

Η δεύτερη ενότητα του μέρους αυτού (μ. 37–71) απεμπολεί τη δυναμική της κυκλικότητας και προβάλλει μια διαφορετική νοοτροπία στην οργάνωση της φρασεολογίας. Ρυθμικές αξίες μεγάλης διάρκειας και σολιστικές φράσεις με φθογγοκεντρικές εστιάσεις αναδεικνύουν μια πρόθεση ενδοσκόπησης, η οποία γίνεται ακόμη πιο εμφανής με την επαναχρησιμοποίηση του επτατονικού φθογγοσυνόλου 7–30. Το μεγαλύτερο μέρος του συγχορδιακού υλικού είναι τρίφωνο, διατυπωμένο κυρίως σε α' και β' αναστροφή, ενώ η διαδοχή των συγχορδιών χαρακτηρίζεται τόσο από διατονικές όσο και από χρωματικές μεταβάσεις. Η μορφολογική σαφήνεια του 2ου μέρους συνάδει με την επιλογή του συνθέτη να διατυπώσει για πρώτη φορά ολόκληρο το αξιοποιήσιμο τμήμα του παραδοσιακού τραγουδιού μονοφωνικά στο κλαρινέτο (μ. 53–58). Το αρμονικό *ostinato* διαδέχεται αμέσως την πλήρη εκδίπλωση της παραδοσιακής μελωδίας, σαν να επιδιώκεται μια ήπια αντιπαράθεση μεταξύ οριζόντιου και κάθετου άξονα.

Οι ηχητικές στήλες των εγχόρδων στα μέτρα 65–71 αποτελούν επαναδιατυπώσεις ή μεταφορές του επτατονικού φθογγοσυνόλου 7–30 (κατά 2, 3 ή 5 ημιτόνια). Με άλλα λόγια, όλες οι στήλες ανήκουν στην ίδια οικογένεια φθογγικών σχέσεων, διατηρώντας την ταυτότητα του αρχικού συνόλου είτε αυτούσια είτε μέσω μεταφοράς, και μόνο κατ' εξαίρεση μέσω μικρού επεκτατικού εμπλουτισμού. Έτσι, συγκροτείται μια συνεκτική αρμονική σφαίρα, όπου η ενοποιητική λειτουργία του 7–30 καθιστά δυνατή την πολλαπλή ανακύκλωσή του σε διαφορετικές τονικές και χρωματικές θέσεις, χωρίς να χάνεται η αναγνωρίσιμη φθογγική ταυτότητα. Οι διαδοχικές αυτές μετακινήσεις συμπορεύονται με την τελευταία εμφάνιση του *basso ostinato* της *passacaglia*, και η παράλληλη αυτή εξέλιξη ενισχύει την αίσθηση σύγκλισης των δομικών επιπέδων: η κυκλική σταθερότητα του *ostinato* συναντά την ευελιξία των φθογγικών μετασχηματισμών, δημιουργώντας την εντύπωση μιας σταδιακής αφομοίωσής του από τις ηχητικές στήλες.

νοητή επέκταση του πρώτου διμέτρου
του δεύτερου μέρους του παραδοσιακού τραγουδιού

τμήμα του παραδοσιακού τραγουδιού

1η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στις βιόλες
μ. 9-12

2η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στην πρώτη τρομπέτα
μ. 13-16

3η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στα πρώτα βιολιά
μ. 17-20

αρμονικό ostinato

4η και 5η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στο πρώτο κλαρινέτο
μ. 21-22 / μ. 23-24

6η και 7η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στα πρώτα βιολιά,
στο δεύτερο όμποε
και στην πρώτη
τρομπέτα
μ. 25-26 / μ. 27-28

μελωδικό / αρμονικό
ostinato μεταφερόμενο
στην 8η μελωδική
βαθμίδα
επιτάχυνση αρμονικού ρυθμού

8η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στα πρώτα βιολιά
μ. 29-32

9η εμφάνιση
μελωδικού υλικού
στα πρώτα βιολιά
και στα φλάουτα
(με ελαφρώς παρα-
λαγμένους ρυθμούς)
μ. 33-36

αρμονικό ostinato

Παράδειγμα 8: Τα αρμονικά/μελωδικά ostinati των μέτρων 1-36
και η εμφάνιση του θεματικού υλικού

2.3.3 3ο μέρος (*Insights–Identity*)

Από την τιτλοφόρηση του 3ου μέρους (*Insights–Identity*) γίνεται φανερό ότι η τάση προς ενδοσκόπηση και αναστοχασμό εξελίσσεται προοδευτικά και εδραιώνεται με μεγαλύτερο βάθος. Πράγματι, σχετικά με το 3ο μέρος του έργου, ο Κωνσταντινίδης σημειώνει ότι: «[...] διακρίνεται για τον ρυθμικό του χαρακτήρα και αξιοποιεί πλούσιο μουσικό υλικό, αντλημένο από την προσωπική μου εμπειρία. Είναι δομημένο σε μορφή ABA⁶⁷ και ολοκληρώνεται με μια εκτεταμένη coda, που λειτουργεί ως τελικός

⁶⁷ Ο Κωνσταντινίδης, σε σεμινάρια σύνθεσης, αναφερόταν με ιδιαίτερο ενθουσιασμό στην τριμερή

εγκωμιασμός του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού».⁶⁸ Ενώ καθίσταται σαφής η μορφολογική στόχευση, ο συνθέτης παραμένει λακωνικός στις προγραμματικές του σημειώσεις, χωρίς να αποκαλύπτει περαιτέρω στοιχεία για τις προσωπικές του εμπειρίες. Το ίδιο το μουσικό κείμενο, ωστόσο, αναδεικνύει εξ αρχής την κυριαρχία της ρυθμικής ενέργειας και τη συνύπαρξη ετερογενούς θεματικού υλικού, το οποίο συνδέεται οργανικά μέσα στην τριμερή μορφολογική διάρθρωση. Ποιες όμως είναι οι προσωπικές εμπειρίες του συνθέτη; Σε τι αναφέρεται με αυτόν τον υπαινιγμό;

Σε σεμινάριο σύνθεσης που παρέδωσε ο Κωνσταντινίδης τον Δεκέμβριο του 2001 στη Θεσσαλονίκη,⁶⁹ ο ίδιος έκανε ειδική αναφορά στη Συμφωνία αρ. 2. Εκεί αποκάλυψε ότι το 3ο μέρος στηρίζεται στη δεύτερη σπουδή για βιολί του Rodolphe Kreutzer (Παραδείγματα 9α και 9β). Φαίνεται ότι ο συνθέτης, σε προφορικές παρουσιάσεις του έργου του, συνήθιζε να αναφέρεται σε αυτή την πληροφορία,

μορφή ΑΒΑ, ισχυριζόμενος ότι συνιστά ένα από τα πλέον διαχρονικά μορφολογικά πρότυπα της δυτικής μουσικής παράδοσης. Τόνιζε ότι η ελκυστικότητά της έγκειται όχι μόνο στην απλότητα και σαφήνιά της, αλλά και στη θεμελιώδη της ικανότητα να εκφράζει σχέσεις ισορροπίας και επιστροφής. Πράγματι, η μεσαία ενότητα (Β) εισάγει ένα διαφοροποιημένο ηχητικό ή εκφραστικό περιβάλλον, το οποίο, όμως, εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που ορίζεται από τις δύο εμφανίσεις της αρχικής ενότητας (Α). Η επιστροφή μεταπλάθεται από την ενδιάμεση εμπειρία της διαφοροποίησης και παύει να ισοδυναμεί με μηχανική επανάληψη. Όπως έχει σημειώσει ο Paul Ricoeur, «Η επανάληψη δεν συνίσταται ούτε σε αποκατάσταση εκ των υστέρων ούτε σε επανα-επικαιροποίηση· είναι μία εκ νέου πραγμάτωση. [...] Η δημιουργική δύναμη της επανάληψης έγκειται εξ ολοκλήρου σε αυτήν ακριβώς τη δυνατότητα να ανοίγει εκ νέου το παρελθόν προς το μέλλον». Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, μτφρ. Kathleen Blamey και David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 380.

Η αναλογία «μέρα/νύχτα/μέρα, εισπνοή/εκπνοή/εισπνοή», που επικαλούνταν ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης σε μαθήματα ή σεμινάρια σύνθεσης, υπογραμμίζει τον φυσικό και σχεδόν κοσμολογικό χαρακτήρα αυτής της μορφής. Εδώ, η τριμερής διάταξη εκλαμβάνεται λιγότερο ως τεχνικό σχήμα και περισσότερο ως αντανάκλαση θεμελιωδών ρυθμών της ζωής. Ο Ernst Cassirer, ερμηνεύοντας τα μορφικά σχήματα της τέχνης, σημειώνει ότι «μέσα από αυτές [τις συμβολικές μορφές] και μόνο βλέπουμε αυτό που αποκαλούμε 'πραγματικότητα' [...]. Εδώ υπάρχει μια 'σύνθεση κόσμου και πνεύματος'». Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1: Language*, μτφρ. Ralph Manheim (New Haven: Yale University Press, 1955), 111. Σε αυτήν την προοπτική, η μορφή ΑΒΑ αναδεικνύεται ως ένα αρχέτυπο ισορροπίας: επιτρέπει την εμπειρία της διαφοράς (Β), χωρίς να απεμπολεί τη συνοχή και την αναγνώριση που εξασφαλίζει η επιστροφή του Α.

Η «σοφία» στην οποία αναφερόταν ο Κωνσταντινίδης δεν είναι, συνεπώς, απλώς μουσικοτεχνική· αφορά την εγγενή ικανότητα αυτής της δομής να συνδέει την ετερότητα με την ταυτότητα, τη μνήμη με την αναφορά στο παρόν, το διαφορετικό με το οικείο. Ο κυκλικός της χαρακτήρας συναντάται με μια αντίληψη του μουσικού χρόνου όχι ως γραμμικής πορείας προς μια τελεολογική κατάληξη, αλλά ως εναλλαγής και επιστροφής. Εν τέλει, ο Κωνσταντινίδης συνέδεε τη φόρμα με μια βαθύτερη αρχή, με τη ροή και την επιστροφή.

⁶⁸ Απόσπασμα από τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, στο συνοδευτικό ένθετο του δίσκου *Music From Six Continents: 1992 Series*, Bohuslav Martinů Philharmonic, διευθύνση Miloš Machek, Vienna Modern Masters (VMM 3007).

⁶⁹ Ο γράφων είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει σεμινάρια σύνθεσης με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη σε δύο από τις επισκέψεις του στην Ελλάδα· ο πρώτος κύκλος σεμιναρίων πραγματοποιήθηκε στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης (7–9 Δεκεμβρίου 2001) και ο δεύτερος, έναν χρόνο αργότερα, στον ίδιο χώρο (14–16 Οκτωβρίου 2002). Αντίστοιχες ομιλίες και σεμινάρια πραγματοποίησε ο συνθέτης και στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, την ίδια χρονική περίοδο, κατόπιν προσκλήσεως του καθηγητή Αθανάσιου Ζέρβα. Τα σεμινάρια του περιελάμβαναν

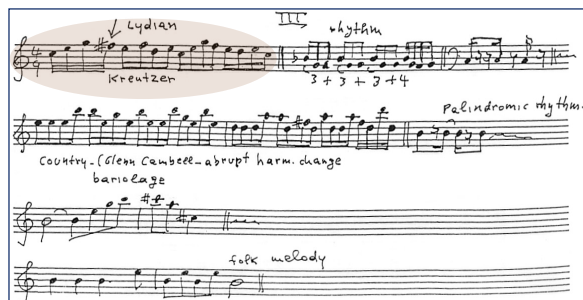
σε αντίθεση με την αποσιώπησή της στις προγραμματικές σημειώσεις τόσο της παρτιτούρας όσο και του συνοδευτικού ένθετου του δίσκου που περιλαμβάνει την ηχογράφησή της.⁷⁰ Επίσης, σε μεταγενέστερη ομιλία του, που πραγματοποιήθηκε με αφορμή την αναγόρευσή του ως επίτιμου διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, ο ίδιος, με αναδρομική ματιά στην προσωπική του διαδρομή, αναφέρει χαρακτηριστικά:

«[...] όταν η Baton Rouge Symphony Orchestra μου έκανε παραγγελία το 1983 για ένα συμφωνικό έργο που θα ήταν αυτοβιογραφικό, σκέφτηκα αμέσως την πηγή: τη δεύτερη σπουδή του Kreutzer. Έτσι, όλο το φινάλε της Συμφωνίας μου είναι γραμμένο με βάση αυτή τη σπουδή. Ήταν κωμικό, όταν έβλεπα στις πρόβες τους βιολονίστες να μειδιούν· όλοι σκέπτονταν τα τόσα χρόνια που υπέφεραν με αυτή τη σπουδή [...]. Οι 42 σπουδές του Kreutzer είναι, νομίζω, η βάση του βιολιού».⁷¹

μια σύντομη εισαγωγή στις καταστατικές αρχές της σύνθεσης και στην έμφυτη τάση του ανθρώπου για δημιουργία, διεξοδικό σχολιασμό έργων των συμμετεχόντων, ειδική αναφορά στο ρεπερτόριο με αφορμή την εστίαση σε ποικίλα μουσικά φαινόμενα, παρουσίαση και ανάλυση της δικής του μουσικής δημιουργίας, καθώς και σχολιασμό έργων μαθητών του.

⁷⁰ Η αναφορά στη σπουδή του Kreutzer φανερώνει ένα διπλό επίπεδο αυτοβιογραφικής ανάγνωσης, οργανωμένο γύρω από τη δυναμική της απόκρυψης και της αποκάλυψης. Στις προγραμματικές σημειώσεις ο συνθέτης αποσιωπά την προσωπική πηγή έμπνευσης, αφήνοντας το έργο να παρουσιαστεί ως ουδέτερη μορφολογική κατασκευή· στις προφορικές όμως παρεμβάσεις του αναδύεται η βιωματική μνήμη του βιολιστή, η οποία λειτουργεί ως κρυπτογραφημένος άξονας ταυτότητας μέσα στο ίδιο το έργο. Η λογική αυτή μπορεί να ιδωθεί σε συνάφεια με την παρατήρηση του Jean-Jacques Nattiez ότι «η μουσική είναι μια εμπειρία του χρόνου [...] επειδή είναι μια εναλλαγή ήχου και σιωπής και (από περίοδο σε περίοδο) ένας ιδιαίτερος τρόπος πλήρωσης της σιωπής» [*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), 118. Ενώ ο Nattiez αναφέρεται στο αισθητικό πεδίο του ίδιου του μουσικού έργου, στον Κωνσταντινίδη η «σιωπή» και η «δήλωση» αφορούν τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης διαχειρίζεται τη δημόσια παρουσίαση του έργου του· το αποσιωπημένο στοιχείο (η σπουδή του Kreutzer) αποκτά ισοδύναμη βαρύτητα με το δηλωμένο, μεταθέτοντας έτσι την αυτοβιογραφική διάσταση στη σφαίρα του υπαινιγμού.

⁷¹ Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής».



Παράδειγμα 9α: Χειρόγραφες σημειώσεις του συνθέτη, για το 3ο μέρος της Συμφωνίας αρ. 2 ⁽⁷²⁾

Allegro moderato

2

Allegro $\text{♩} = 108$

Violin I *mf senza sord.*

Violin II *mf senza sord.*

Viola *mf senza sord.*

Violoncello *mf senza sord.*

String Bass *mf senza sord.*

Παράδειγμα 9β: Τα δύο πρώτα συστήματα από τη 2η σπουδή για σόλο βιολί του Kreutzer και τα τέσσερα πρώτα μέτρα της ομάδας εγχόρδων από το 3ο μέρος της Συμφωνίας αρ. 2

Στο Παράδειγμα 9α διακρίνουμε επί της ουσίας ένα σκίτσο εργασίας του συνθέτη, το οποίο, μέσα από την παρουσίαση υλικών και μικροδομικών εργαλείων, μας διευκολύνει να παρακολουθήσουμε την ανάπτυξη της μορφής του 3ου μέρους. Η συνύπαρξη τροπικών στοιχείων, δεξιοτεχνικών χειρισμών, παραδοσιακών μελωδιών και αναφορών δημοφιλούς μουσικής αποκαλύπτει τον πολυστυλιστικό τρόπο με τον οποίο ο Κωνσταντινίδης συγκεντρώνει ποικίλα υλικά και τα εντάσσει στη μουσική του δημιουργία. Βάσει αυτού του προσχεδίου μπορούμε να προχωρήσουμε στην αναλυτική διερεύνηση του μέρους, εστιάζοντας τόσο στη λειτουργία των μεμονωμένων στοιχείων όσο και στη συμβολή τους στη διαμόρφωση της συνολικής μορφικής λογικής.

⁷² Κωνσταντινίδης, χειρόγραφες σημειώσεις (Θεσσαλονίκη, 2001).

Η παραθετική⁷³ διαδοχή λύδιου⁷⁴ πενταχόρδου με το ρυθμικό σχήμα, που άλλοτε εμφανίζεται ως {3+3+3+4/δέκατα έκτα} και άλλοτε ως {3+3+3/δέκατα έκτα}, στα πρώτα πέντε μέτρα του 3ου μέρους, αναδεικνύει τη μέθοδο με την οποία ο Κωνσταντινίδης τοποθετεί δίπλα-δίπλα διαφορετικές μουσικές παραμέτρους, προκρίνοντας τη λογική της παράθεσης αντί μιας εξελικτικής σύνδεσης. Πράγματι, η τροπικότητα που απορρέει από το περιβάλλον του λύδιου τρόπου παραχωρεί τη θέση της σε μια καθαρά ρυθμική δομή, έτσι ώστε *μελωδία* και *ρυθμός* να προβάλλουν ως δύο διακριτά αλλά αλληλοσυμπληρούμενα δομικά στοιχεία, των οποίων η συνύπαρξη δεν υπονομεύει την αυτοτέλειά τους, αλλά αντίθετα διαμορφώνει την αίσθηση μιας ανοιχτής, μη γραμμικής συνέχειας. Η εναλλαγή του ρυθμικού προτύπου μεταξύ συμμετρικής (3+3+3) και ασύμμετρης (3+3+3+4) εκδοχής ενισχύει αυτή την αίσθηση κινητικότητας και συμβάλλει στη διαμόρφωση της συνέπειας της μορφής.

Η τροπική εναλλαγή (modal interchange) του πενταχόρδου της Ντο-μείζονος, όπως εμφανίζεται στη δεύτερη σπουδή του Kreutzer, σε λύδιο πεντάχορδο, εντάσσεται σε αυτή την πολυστιλιστική λογική, καθώς γεφυρώνει διαφορετικά υφολογικά πεδία: τη βιολιστική δεξιότητα και την ακαδημαϊκή σπουδή του οργάνου, την τροπικότητα που αντλείται από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τη χρωματικότητα που παρεισφρεί στον διατονικό ιστό της μουσικής. Η συγγένεια του συνόλου 7–30 με την ακουστική κλίμακα (λύδιος τρόπος με μικρή έβδομη, acoustic ή overtone scale) διαφαίνεται μέσα από τον κοινό πεντάφθογγο πυρήνα {ντο, ρε, μι, φα#, λα}. Ωστόσο, η διαφοροποίησή τους (ντο#, σολ# έναντι σολ, σιb) αναδεικνύει ένα συνεχές διαπραγμάτευσης ανάμεσα σε διατονικές–τροπικές και χρωματικές διεργασίες, οι οποίες φωτίζουν τον ορίζοντα μιας μεταμοντέρνας σκέψης. Δεν πρόκειται, επομένως, για απλή παράθεση υλικών, αλλά για μια συνθετική διαδικασία που διαμορφώνει την ηχητική φυσιογνωμία του μέρους αυτού μέσα από τη συνεύρεση τριών παραγόντων: της βιολιστικής τεχνικής, η οποία

⁷³ Ο όρος *παραθετικότητα* χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια της παράθεσης ανεξάρτητων μουσικών ενοτήτων ή παραμέτρων, χωρίς οργανική σύνδεση ή θεματική επεξεργασία. Σε αντιδιαστολή προς μια *αναπτυξιακή* λογική, όπου το υλικό μετασχηματίζεται οργανικά, η *παραθετική* λογική βασίζεται στη διαδοχή και συνύπαρξη στοιχείων που διατηρούν την αυτοτέλειά τους. Η διάκριση αυτή αποτυπώνεται και στη λεξικογραφία: σύμφωνα με το *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* του Μπαμπινιώτη, ο όρος «παραθετικός» σημαίνει «που τίθεται δίπλα, χωρίς σύνδεσμο, χωρίς οργανική συνέχεια», ενώ ο όρος «παρατακτικός» αφορά κυρίως στη συντακτική σύνδεση ισότιμων προτάσεων. Η χρήση του όρου εδώ είναι με την πρώτη σημασία, δηλαδή ως δομικό–μορφολογική επιλογή. Βλ. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, 2η έκδ. (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2002), 1325, 1338.

⁷⁴ Η μεταμόρφωση του πενταχόρδου της Ντο-μείζονος (όπως εμφανίζεται στη δεύτερη σπουδή για σόλο βιολί του Kreutzer) σε λύδιο πεντάχορδο δεν είναι τυχαία, αλλά συνδέεται με το επτατονικό φθογγικό σύνολο 7-30, το οποίο αξιοποιεί ο συνθέτης σε ολόκληρη τη Συμφωνία αρ. 2. Πιο συγκεκριμένα, η σχέση του συνόλου φθογγικής τάξης 7-30 {ντο, ντο#, ρε, μι, φα#, σολ#, λα} με την ακουστική κλίμακα (ντο–ρε–μι–φα#–σολ–λα–σιb) είναι συγγενική αλλά όχι ταυτόσημη. Και οι δύο σχηματισμοί είναι επτατονικοί και μοιράζονται έναν βασικό πυρήνα φθόγγων {ντο, ρε, μι, φα#, λα}, ωστόσο διαφοροποιούνται στο υπόλοιπο υλικό: το 7-30 εισάγει τους φθόγγους ντο# και σολ#, εντείνοντας τον χρωματικό χαρακτήρα και δημιουργώντας μικροδιαστηματικά συμπλέγματα

γονιμοποιεί δημιουργικά τη σκέψη· του παραδοσιακού τραγουδιού, που αφυπνίζει τη συνείδηση· και της μεταμοντέρνας αισθητικής, που αγκαλιάζει τα ετερόκλητα υφολογικά στοιχεία.

Η λογική της συστολής και διαστολής, που προηγήθηκε στο ρυθμικό επίπεδο, εντοπίζεται και σε επίπεδο φθογγικού υλικού και συγκεκριμένα στον χειρισμό του αρχικού επτατονικού φθογγοσυνόλου. Ενδεικτικά, στο Παράδειγμα 10 βλέπουμε τρεις διαφορετικές ηχητικές στήλες που παρουσιάζουν διαφορετικό βαθμό συνάφειας με το φθογγοσύνολο 7–30. Πιο ειδικά, η αρχική επτατονική φθογγική συλλογή $\{0,1,2,4,6,8,9\} \rightarrow \{\text{ντο}, \text{ντο}\#, \text{ρε}, \text{μι}, \text{φα}\#, \text{σολ}\#, \text{λα}\}$ λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναφοράς. Σε σύγκριση με αυτό, το σύνολο (α) $\{0,1,2,3,4,7,10\} \rightarrow \{\text{ντο}, \text{ντο}\#, \text{ρε}, \text{ρε}\#, \text{μι}, \text{σολ}, \text{λα}\#/\text{σι}\}$ ανήκει σε διαφορετική φθογγική τάξη, καθώς αντικαθιστά το τρίχορδο $[\text{φα}\#-\text{σολ}\#-\text{λα}]$ με $[\text{ρε}\#-\text{σολ}-\text{λα}\#]$. Πλην όμως, παρουσιάζει στενή συγγένεια, καθώς μοιράζεται τέσσερις κοινούς φθόγγους με το αρχικό 7–30 και πέντε με ορισμένες μεταφορές του (T_1, T_6, T_{10}), γεγονός που συνιστά σχέση πέντε κοινών φθόγγων.⁷⁵ Η συγγένεια αυτή καταδεικνύει ότι, αν και μη ισομορφικό, το σύνολο (α) μπορεί να ιδωθεί ως παρακείμενη φθογγική εκδοχή του 7–30.

Αντίστοιχα το σύνολο (β) $\{2,3,4,6,10,11\}$ (ρε, ρε#, μι, φα#, λα#, σι) έχει διαφορετικό χαρακτήρα: αποτελεί σχετιζόμενο υποσύνολο της μεταφοράς $T_2(7-30)$

(ντο–ντο#–ρε), ενώ η ακουστική κλίμακα περιλαμβάνει σολ και σιβ, διαμορφώνοντας ένα τετράχορδο (σολ–λα–σιβ–ντο) που παραπέμπει σε τροπικές–διατονικές αναφορές. Έτσι, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το 7-30 συνιστά μια παραλλαγή της ακουστικής κλίμακας, μετατοπισμένης προς ένα χρωματικότερο πεδίο, σε αντιδιαστολή με την πιο «τροπική» φυσιογνωμία της ακουστικής.

⁷⁵ Δεδομένα

(α): pcs A = $\{0,1,2,3,4,7,10\} \rightarrow \text{ντο}, \text{ντο}\#, \text{ρε}, \text{ρε}\#, \text{μι}, \text{σολ}, \text{λα}\#/\text{σι}\}$

7-30: $\{0,1,2,4,6,8,9\}$

Σύγκριση με $T_1(7-30)$ $T_1(7-30) = \{1,2,3,5,7,9,10\} \rightarrow \text{ντο}\#, \text{ρε}, \text{ρε}\#, \text{φα}, \text{σολ}, \text{λα}, \text{λα}\#/\text{σι}\}$

$A \cap T_1 = \{1,2,3,7,10\} \rightarrow \text{ντο}\#, \text{ρε}, \text{ρε}\#, \text{σολ}, \text{λα}\#/\text{σι}\} \rightarrow 5$ κοινοί φθόγγοι.

Δηλαδή: $T_1(7-30) \cap A = \{1,2,3,7,10\}$ (5/7)

Σύγκριση με $T_6(7-30)$

$T_6(7-30) = \{0,2,3,6,7,8,10\} \rightarrow \text{ντο}, \text{ρε}, \text{ρε}\#, \text{φα}\#, \text{σολ}, \text{σολ}\#, \text{λα}\#/\text{σι}\}$

$A \cap T_6 = \{0,2,3,7,10\} \rightarrow \text{ντο}, \text{ρε}, \text{ρε}\#, \text{σολ}, \text{λα}\#/\text{σι}\} \rightarrow 5$ κοινοί φθόγγοι.

Δηλαδή: $T_6(7-30) \cap A = \{0,2,3,7,10\}$ (5/7)

Σύγκριση με $T_{10}(7-30)$

$T_{10}(7-30) = \{10,11,0,2,4,6,7\} \rightarrow \text{λα}\#/\text{σι}\}, \text{σι}, \text{ντο}, \text{ρε}, \text{μι}, \text{φα}\#, \text{σολ}\}$

$A \cap T_{10} = \{0,2,4,7,10\} \rightarrow \text{ντο}, \text{ρε}, \text{μι}, \text{σολ}, \text{λα}\#/\text{σι}\} \rightarrow 5$ κοινοί φθόγγοι.

$T_{10}(7-30) \cap A = \{0,2,4,7,10\}$ (5/7)

Πράγματι, ανάμεσα σε όλες τις μετατοπίσεις T_n του 7-30, οι $n = 1, 6, 10$ δίνουν το μέγιστο μέγεθος τομής (=5). Οι υπόλοιπες έχουν 4 ή 3 κοινούς φθόγγους. Εξετάζοντας και τις αντιστροφές ($T_n I$), διαπιστώνεται ότι η συγγένεια μεταξύ A και 7-30 είναι ακόμη στενότερη, με το $T_4 I$ να επιτυγχάνει 6/7 κοινούς φθόγγους. Η αντιστροφή $I_0(7-30) = \{0,3,4,6,8,10,11\}$, μετατοπισμένη κατά 4 ημιτόνια, δίνει $T_4 I = \{0,2,3,4,7,8,10\}$. Η τομή με το $A = \{0,1,2,3,4,7,10\}$ είναι $A \cap T_4 I = \{0,2,3,4,7,10\}$, δηλ. 6/7 κοινοί φθόγγοι. Η διαφορά είναι μονοσήμαντη: το A περιέχει το 1 (ντο#) που λείπει από το $T_4 I$, ενώ το $T_4 I$ περιέχει το 8 (σολ#) που λείπει από το A. Πρόκειται συνεπώς για υποκατάσταση μίας μόνο νότας ($1 \leftrightarrow 8$). Αν ελέγξουμε όλες τις $T_n I$ (για $n=0, \dots, 11$), το $T_4 I$ είναι το **μοναδικό** που επιτυγχάνει τομή 6/7· όλα τα υπόλοιπα δίνουν 3 ή 4 κοινούς. Άρα, ως προς τις T/I ισοδυναμίες, το A είναι «μία νότα μακριά» από το $T_4 I(7-30)$. Με άλλα λόγια: $A = (T_4 I \setminus \{8\}) \cup \{1\}$.

= {2,3,4,6,8,10,11}. Η μόνη διαφοροποίηση είναι η απουσία των φθόγγων μι (4) και σολ# (8), γεγονός που το καθιστά «αποτετμημένη» εκδοχή του 7-30 σε μεταφορά. Έτσι, ενώ διαθέτει πιο περιορισμένο φθογγικό υλικό, διατηρεί το αρμονικό χρώμα και την αναγνωρίσιμη ταυτότητα του αρχικού συνόλου.⁷⁶ Στο ίδιο πλαίσιο, το επτατονικό σύνολο (γ) {0,2,3,4,6,8,9} → {ντο-ρε-ρε#-μι-φα#-σολ#-λα} μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως παρακείμενη εκδοχή του 7-30. Τα δύο σύνολα μοιράζονται έξι κοινούς φθόγγους (ντο, ρε, μι, φα#, σολ#, λα), διαφοροποιούμενα μόνο σε έναν: το 7-30 περιλαμβάνει το ντο#, ενώ το νέο σύνολο ενσωματώνει το ρε#.⁷⁷ Η αντικατάσταση αυτή δεν αλλοιώνει τη βασική χροιά του 7-30, αλλά προσδίδει μια ελαφρά μετατόπιση του χρωματικού κέντρου, οδηγώντας σε μια παραλλαγμένη αλλά συγγενή εκδοχή του αρχικού συνόλου.

Συνολικά, οι παραπάνω σχέσεις δείχνουν πώς η φθογγική σφαίρα του 7-30 μπορεί είτε να παραλλάσσεται δημιουργώντας συγγενείς αλλά μη ταυτόσημες εκδοχές (περίπτωση α, καθώς και η περίπτωση γ, δηλαδή η εκδοχή με αντικατάσταση του ντο# από ρε#), είτε να περιορίζεται συγκροτώντας υποσύνολα που διατηρούν την ιδιαίτερη χροιά του (περίπτωση β).

⁷⁶ Δεδομένα

(β): pcs B = {2,3,4,6,10,11} → ρε, ρε#, μι, φα#, λα#, σι
7-30: {0,1,2,4,6,8,9}

Σύγκριση με T₂(7-30)

T₂(7-30) = {2,3,4,6,8,10,11} → ρε, ρε#, μι, φα#, σολ#, λα#, σι

B ∩ T₂(7-30) = {2,3,4,6,10,11} → ρε, ρε#, μι, φα#, λα#, σι → 6 κοινοί φθόγγοι (λείπει το σολ#).

Δηλαδή: B ⊂ T₂(7-30) και B ∩ T₂(7-30) = B (6/7).

⁷⁷ Δεδομένα

(γ) pcs Γ = {0,2,3,4,6,8,9} → ντο, ρε, ρε#/μιb, μι, φα#, σολ#, λα
7-30 = {0,1,2,4,6,8,9}

Σύγκριση με T₀(7-30)

T₀(7-30) = {0,1,2,4,6,8,9} → ντο, ντο#, ρε, μι, φα#, σολ#, λα

Γ ∩ T₀ = {0,2,4,6,8,9} → ντο, ρε, μι, φα#, σολ#, λα → 6/7.

Δηλαδή: T₀(7-30) ∩ Γ = {0,2,4,6,8,9} (6/7).

Σύγκριση με T₂(7-30)

T₂(7-30) = {2,3,4,6,8,10,11} → ρε, ρε#, μι, φα#, σολ#, λα#, σι

Γ ∩ T₂ = {2,3,4,6,8} → ρε, ρε#, μι, φα#, σολ# → 5/7.

Δηλαδή: T₂(7-30) ∩ Γ = {2,3,4,6,8} (5/7).

Σύγκριση με T₆(7-30)

T₆(7-30) = {0,2,3,6,7,8,10} → ντο, ρε, ρε#, φα#, σολ, σολ#, λα#

Γ ∩ T₆ = {0,2,3,6,8} → ντο, ρε, ρε#, φα#, σολ# → 5/7.

Δηλαδή: T₆(7-30) ∩ Γ = {0,2,3,6,8} (5/7).

Σύγκριση με T₈(7-30)

T₈(7-30) = {8,9,10,0,2,4,5} → σολ#, λα, λα#, ντο, ρε, μι, φα

Γ ∩ T₈ = {0,2,4,8,9} → ντο, ρε, μι, σολ#, λα → 5/7.

Δηλαδή: T₈(7-30) ∩ Γ = {0,2,4,8,9} (5/7).

Συμπέρασμα (Τ):

Το Γ είναι παρακείμενη εκδοχή του 7-30: μοιράζεται 6/7 φθόγγους με το T₀(7-30) και διαφέρει σε μία αντικατάσταση (1 ↔ 3, δηλ. ντο# ↔ ρε#), διατηρώντας τη βασική χροιά.

Έλεγχος αντιστροφών (TnI):

Clarinet in B

Horn in F (1-2)

Horn in F (3-4)

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trumpet in C 3

(α) μ. 2

(β) μ. 4

(γ) μ. 7 / μ. 9

mf

mf

secco

f

secco

f

secco

f

secco

f

Παράδειγμα 10: Τρεις φθογγικές εκδοχές σε σχέση με το επτατονικό σύνολο 7–30:
 (α) παρακείμενη εκδοχή διαφορετικής φθογγικής τάξης, (β) υποσύνολο της μεταφοράς
 T₂ (7–30), (γ) παραλλαγμένη εκδοχή με αντικατάσταση του ντο# από ρε#

Στο πλαίσιο της ανάπτυξης της Α ενότητας (μ. 1–76), η αδιάλειπτη ροή δεκάτων έκτων, που απορρέει από το ρυθμικομελωδικό υλικό της δεύτερης σπουδής για βιολί του Kreutzer, εμφανίζεται αποκλειστικά στα πρώτα βιολιά, παραπέμποντας στην τεχνική του *bariolage* με τη χαρακτηριστική εναλλαγή ανοικτών και κλειστών χορδών (μ. 26–42). Το πέρασμα από το αρμονικό περιβάλλον της μι-ελάσσονος σε αυτό της Ρε-μείζονος χαρακτηρίζεται από τον Κωνσταντινίδη ως “abrupt harmonic change”, δηλαδή ως «αιφνίδια αρμονική μεταβολή», η οποία δημιουργεί την αίσθηση μιας αναπάντεχης αρμονικής μετατόπισης, ακριβώς επειδή η μετάβαση, αλλά κυρίως η εναλλαγή μεταξύ των δύο αρμονικών πεδίων, δεν σχετίζεται με τα πρότυπα της παραδοσιακής λειτουργικής αρμονίας. Ωστόσο, η εναλλαγή αυτή μπορεί να συσχετισθεί και με το φαινόμενο της πανδιατονικότητας,⁷⁸ όπου διατονικές συγχορδίες χρησιμοποιούνται ελεύθερα, χωρίς να υπάρχουν λειτουργικοί συσχετισμοί, ικανοί να παράγουν ταυτόχρονα μια αίσθηση έντασης ή στατικότητας.⁷⁹

Οι καλύτερες TnI δίνουν τομή 5/7 (π.χ. I₀: {0,3,4,6,8}· T₄I: {0,2,3,4,8}· T₆I: {0,2,4,6,9}· T₈I: {0,2,4,6,8}· T₁₀I: {2,4,6,8,9}). Καμία TnI δεν υπερβαίνει τους 6/7 της T₀.

⁷⁸ Σχετικά με το ζήτημα της πανδιατονικότητας στη μουσική του Κωνσταντινίδη, βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», στο *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη*, επιμ. Αθανάσιος Ζέρβας και Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010).

⁷⁹ Στην πανδιατονικότητα, όπως τη χειρίζεται ο Κωνσταντινίδης, δεν υφίσταται καμία λειτουργική

Οι χειρισμοί αυτοί συγγενεύουν με την τεχνική του “planing” (“parallel chord movement”),⁸⁰ όπου οι συγχορδίες αντιμετωπίζονται ως ηχοχρωματικές μονάδες (tone-colour units) που μετατοπίζονται κατά σταθερό διάστημα. Αντίστοιχη πρακτική συναντούμε και στο έργο *Homage to Varnalis* για μεσόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (LRC 240), 2008,⁸¹ όπου ήδη από την αρχή (μ. 4–7) εμφανίζεται η επαναλαμβανόμενη ακολουθία ντο-δύση-ελάσσων → ρε ελάσσων → ντο-δύση-ελάσσων → ρε-ελάσσων, η οποία ενισχύει την εντύπωση που προξενούν οι συγχορδίες ως αυτοτελή ηχοχρωματικά συμβάντα (coloristic events).

Στις σημειώσεις του Κωνσταντινίδη για το 3ο μέρος (Παράδειγμα 9α) συναντούμε την αναφορά “Country – Glenn Campbell”, η οποία δεν φαίνεται να παραπέμπει κατ’ ανάγκην σε κάποιο συγκεκριμένο τραγούδι, αλλά στο ευρύτερο ύφος της country μουσικής, όπως αυτό αποτυπώθηκε στην εργογραφία του δημοφιλούς Αμερικανού τραγουδιστή.⁸² Ο συνθέτης φαίνεται να διαπίστωσε σε ορισμένα τραγούδια της country μουσικής τη μετάθεση του τονικού κέντρου (προς τα πάνω ή προς τα κάτω) χωρίς λειτουργική μετατροπική διαδικασία, κάτι που ο ίδιος σημειώνει ως “abrupt harmonic change”. Παράλληλα, αξιοποιεί γρήγορα επαναλαμβανόμενα σχήματα με ανοιχτές χορδές στα έγχορδα – τεχνική που παραπέμπει στο βιολιστικό *bariolage* – τα οποία προσδίδουν την αίσθηση μιας άμεσης και λαϊκής εκφραστικότητας. Με τον τρόπο αυτόν φωτίζεται η εξωευρωπαϊκή πηγή (country/folk στοιχείο) έμπνευσης του Κωνσταντινίδη, που διασταυρώνεται με τη συμφωνική του γραφή.

Στο τρίτο σύστημα των παραπάνω χειρόγραφων σημειώσεών του, ο Κωνσταντινίδης έχει καταγράψει αποσπασματικά ένα μελωδικορυθμικό υλικό, ο ρόλος του οποίου αποκαλύπτεται στην αφηγηματική ροή του 3ου μέρους. Η

κίνηση που να υποβάλλει προσδοκία λύσης· αντίθετα, εγκαθιδρύεται μια διαρκής συνθήκη, όπου η επαναλαμβανόμενη εναλλαγή συγχορδιών –όπως ανάμεσα στη μι-ελάσσονα και τη Ρε-μείζονα– γεννά μεν ένταση λόγω της απουσίας τονικής αναφοράς, ταυτόχρονα όμως κατατείνει και σε μια μορφή στατικότητας, αφού η αρμονική πορεία δεν κατευθύνεται προς συγκεκριμένο στόχο.

⁸⁰ Stefan M. Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 4th ed. (London and New York: Routledge / Taylor & Francis Group, 2016), 75–77 και Kostka, Payne, and Almen, *Tonal Harmony*, 472–475.

⁸¹ Το έργο *Homage to Varnalis* για μεσόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (LRC 240), 2008 γράφτηκε κατόπιν προτροπής του γράφοντος, προκειμένου να ηχογραφηθεί και να συμπεριληφθεί σ’ έναν ψηφιακό δίσκο με έργα Ελλήνων συνθετών. Βλ. Κώστας Βάρναλης, «...στα ηχοκύματα υψωμένοι» / Kostas Varnalis: “...rising on soundwaves,” (Αθήνα: Σύλλογος των Αγχιαλιτών της Αθήνας «Η Αγχιάλος», 2008), δίσκος ακτίνας (ISBN 978-960-99160-1-1). Στην ηχογράφιση του έργου συμμετείχαν η Αγγελική Καθαρίου (μεσόφωνος) και το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο (Γιώργος Δεμερτζής – πρώτο βιολί, Δημήτρης Χανδράκης – δεύτερο βιολί, Αγγέλα Γιαννάκη – βιόλα, Άγγελος Λιακάκης – βιολοντσέλο). Παράλληλα, ο ίδιος φορέας διοργάνωσε συναυλία με τα έργα που περιλαμβάνονται στον ψηφιακό δίσκο, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, τον Μάρτιο του 2009.

⁸² Περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του γνωστού Αμερικανού τραγουδιστή και κιθαρίστα της μουσικής country, βλ. Debby Campbell and Mark Bego, *Life with My Father, Glen Campbell* (London: Omnibus Press, 2013).

λειτουργία της συγκεκριμένης φράσης εντοπίζεται τόσο στο αρμονικό όσο και στο ηχοχρωματικό επίπεδο. Στην Α ενότητα του 3ου μέρους εμφανίζεται δύο φορές (μ. 40–43 και μ. 46–49), όπου λειτουργεί αντιστικτικά και μελοδηγητικά μέσα στην προαναφερθείσα δραστήρια συνύπαρξη της συνεχούς ροής και της αιφνίδιας αρμονικής μεταβολής. Πράγματι, η διακριτή προβολή της φράσης επιτυγχάνεται μέσω των ηχοχρωματικών επιλογών του συνθέτη και της διατύπωσης της από το πίκολο, τα φλάουτα και τα δεύτερα βιολιά. Η ανάγνωση του μελωδικού υλικού ως προς την αρμονική υφή του αποκαλύπτει το ξεδίπλωμα μιας συγχορδίας μι-ελάσσονος σε β' αναστροφή, σε συνδυασμό με φθογγικό υλικό από τη συγχορδία Λα-μείζονα (δάνεια IV στην τονικότητα της μι-ελάσσονος). Η παρουσία της Λα-μείζονος ενισχύεται από τη γραμμή του πρώτου κλαρινέτου, όπου παρατίθεται σε παραλλαγμένη μορφή το αρχικό μέτρο της σπουδής του Kreutzer (με λα εναρκτήριο φθόγγο και οξυμένη 4η). Ωστόσο, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη συγχορδία Ρε-μείζονα που ακούγεται από τα πρώτα βιολιά, τα κόρνα και το δεύτερο φαγκότο, το συγκεκριμένο φθογγικό υλικό αποκτά χαρακτήρα διττής αρμονικής αναφοράς, καθώς διαμορφώνεται μέσα από μια διευρυμένη Ρε-μείζονα (με έβδομη και μεγάλη ένατη).

Η διατύπωση του προαναφερθέντος μελωδικορυθμικού υλικού στο πίκολο, στα φλάουτα και στα δεύτερα βιολιά δεν αναδεικνύει μόνο τη μελωδική γραμμή μέσα από τη διαύγεια της χροιάς των οργάνων. Παράλληλα, διαμορφώνει ένα ηχόχρωμα που προσιδιάζει στο εκκλησιαστικό όργανο. Πράγματι, η ηχοχρωματική αυτή επιλογή δεν είναι τυχαία· προοικονομεί την παρουσία του synthesizer,⁸³ που διπλασιάζει το ίδιο υλικό στην επόμενη εμφάνισή του (μ. 46–49). Η ηχοχρωματική αυτή προσθήκη (ήχοι εκκλησιαστικού οργάνου από το synthesizer) αυτονόητα ενισχύει την ευληπτότητα της συγκεκριμένης μελωδικής γραμμής και την καθιστά πιο ευδιάκριτη μέσα στην προοδευτική πύκνωση της υφής των μέτρων 30–49.

⁸³ Στη Συμφωνία αρ. 2 (1983) του Ντίνου Κωνσταντινίδη, το synthesizer έχει περιορισμένο ρόλο, παρουσιάζοντας συγκεκριμένο υλικό για σύντομο χρονικό διάστημα. Η χρήση του δεν παραπέμπει στις πρακτικές συνθετών της ίδιας εποχής [Leonard Bernstein – *Mass* (1971), Karlheinz Stockhausen, *Sternklang* (1971), Andrew Lloyd Webber, *Requiem* (1984)], όπου το synthesizer αποκτούσε όλο και περισσότερο αυτόνομο και συχνά πρωταγωνιστικό ρόλο. Αντιθέτως, η παρουσία του εδώ είναι εξαιρετικά περιορισμένη: υποστηρίζει ηχοχρωματικά το μελωδικορυθμικό υλικό που υπάρχει στις χειρόγραφες σημειώσεις του συνθέτη, προβάλλει ρυθμοποιημένους ισοκράτες (μ. 208–214), ενώ παράλληλα στηρίζει συγχορδιακά το αρμονικό περιβάλλον, λειτουργώντας ουσιαστικά ως ένα υποκατάστατο εκκλησιαστικού οργάνου. Η επιλογή αυτή μπορεί να ερμηνευθεί και ως πρακτική λύση –καθώς η χρήση ενός synthesizer ήταν πολύ πιο εύκολη σε πανεπιστημιακές εκτελέσεις συμφωνικών έργων της εποχής σε σχέση με ένα εκκλησιαστικό όργανο–, χωρίς όμως να υπονομεύεται η ποιότητα του ηχοχρώματος.

40

Piccolo *f*

Flute I *f*

Flute II *f*

Violin II *f*

46

Piccolo *ff*

Flute I *ff*

Flute II *ff*

Synthesizer *ff*

Παράδειγμα 11. Μ. 40–43 και 46–49: διατύπωση του μελωδικορυθμικού υλικού στο πίκολο, στα φλάουτα και στα δεύτερα βιολιά. Το ηχόχρωμα προσεγγίζει εκείνο του εκκλησιαστικού οργάνου, προοικονομώντας την επανεμφάνιση του υλικού στα μ. 46–49, όπου διπλασιάζεται από το synthesizer (ήχοι εκκλησιαστικού οργάνου) και ενισχύει την ευληπτότητά του

Επισημαίνεται ότι το ρυθμικομελωδικό υλικό της δεύτερης σπουδής για βιολί του Kreutzer διέπεται από συνεχή ροή, λειτουργεί ως συμπαγές στοιχείο και αποπνέει έντονη κινητικότητα. Αντίθετα, η ένδειξη “palindromic rhythm” που χαρακτηρίζει το αντίστοιχο ρυθμικό σχήμα στις σημειώσεις του Κωνσταντινίδη παραπέμπει σε μια ρυθμική οργάνωση, η οποία αναπτύσσεται και έπειτα αναστρέφεται, δημιουργώντας συμμετρία γύρω από έναν κεντρικό άξονα. Έτσι, σε επίπεδο μικροδομής, η παλινδρομική διάταξη λειτουργεί ως αντιστατικό αντίβαρο στη γραμμική ροή των δεκάτων έκτων: ενώ αυτά τείνουν προς μια συνεχή, προωθητική κίνηση, ο παλίνδρομος ρυθμικός σχηματισμός εισάγει έναν μηχανισμό «αναστροφής», ο

οποίος ανακαλεί τα προηγθέντα και τα καθιστά δομικά σημεία αναφοράς. Αυτές οι συνθετικές διαδικασίες συνδέονται με όσα παρατηρεί ο Gareth Healey για τους μη αναστρέψιμους ρυθμούς (*non-retrogradable rhythms*) του Messiaen: ότι η αναγνώρισή τους προϋποθέτει την ταυτόχρονη επίγνωση του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος, καθώς η δεύτερη φάση του ρυθμού νοσηματοδοτείται αποκλειστικά σε σχέση με εκείνη που προηγήθηκε.⁸⁴

Με αφετηρία το λύδιο πεντάχορδο των πρώτων μέτρων, τα πολλαπλά *divisi* συνιστούν την καίρια επιλογή που οδηγεί στην κορύφωση της Α ενότητας του 3ου μέρους (μ. 62–74). Δεν πρόκειται απλώς για πληθωρικά/πολυσύνθετα *divisi*, αλλά για μερικώς εξατομικευμένα, τα οποία οδηγούν σε μια ριζική αναδόμηση της εσωτερικής ισορροπίας των εγχόρδων: κάθε εκτελεστής λειτουργεί σχεδόν αυτόνομα (ενώ τα κοντραμπάσα απουσιάζουν). Συγκεκριμένα, στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά, στις βιόλες και στα βιολοντσέλα, τα *divisi* οργανώνονται σε δύο όργανα ανά αναλόγιο (Παράδειγμα 12). Για τη συγκεκριμένη επιλογή ο συνθέτης αναφέρθηκε σε σεμινάριό του,⁸⁵ κάνοντας ιδιαίτερη μνεία σε εμβληματικές μορφές του 20ού αιώνα, όπως ο Ξενάκης, ο Penderecki και ο Ligeti, οι οποίοι υπήρξαν οι πρώτοι που εισήγαγαν αυτήν την τεχνική ενορχήστρωσης.

Ενδεικτικά, ο Ξενάκης, αναφερόμενος στο *Procession aux eaux claires* (1952–53), για μεγάλη ορχήστρα, μεικτή χορωδία τριάντα φωνών και ανδρική χορωδία δεκαπέντε φωνών, στο 1ο μέρος από το τρίπτυχο *Anastenaria*, τόνισε τη σημασία των πολλαπλών *divisi* ως γενεσιουργού αρχής του «φαινομένου της μάζας». Αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...] προσέξτε τα *divisi* στα χορωδιακά μέρη – κάθε φωνή τραγουδά διαφορετικό μελωδικό μοτίβο. Είναι πολύ τονική μουσική, αλλά οι πολλές διαφορετικές φωνές παράγουν ένα φαινόμενο μάζας, το οποίο επρόκειτο να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη μουσική μου». Λίγα χρόνια αργότερα, στις *Μεταστάσεις* (1953–54), τις οποίες ο ίδιος χαρακτήρισε ως «σημείο εκκίνησης»,

⁸⁴ Πιο συγκεκριμένα, ο Healey αναφέρει: «Η συλλογιστική που υποβαστάζει τους μη αναστρέψιμους ρυθμούς εικονογραφείται εν μέρει μέσα από την έννοια της αλληλεξάρτησης των διαιρέσεων του χρόνου: παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Αν γίνει δεκτό ότι οι διαιρέσεις αυτές δεν μπορούν να υφίστανται απομονωμένες, τότε, από μουσική σκοπιά, η θέση αυτή συνεπάγεται ότι ο ακροατής οφείλει να έχει ταυτόχρονη επίγνωση των τριών φθόγγων ενός μη αναστρέψιμου ρυθμού (για να ληφθεί το απλούστερο παράδειγμα). Αυτό, εύλογα, συνδράμει στην εγγενή δυσκολία των μη αναστρέψιμων ρυθμών, δηλαδή στο ότι, προκειμένου να γίνει αντιληπτό το παλινδρομικό αποτέλεσμα, ο ακροατής δεν πρέπει να αντιλαμβάνεται τον ρυθμό ως μεμονωμένες αξίες, αλλά να έχει συναίσθηση των προηγούμενων και των επόμενων διαρκειών. Βεβαίως, παραμένει ζήτημα προς συζήτηση το κατά πόσον ο Messiaen είχε την πρόθεση οι ακροατές να κατανοούν ακουστικά τεχνικές όπως οι μη αναστρέψιμοι ρυθμοί. Η αναγνώριση του απλούστερου παλινδρομικού ρυθμού είναι ίσως εφικτή· ωστόσο, μόλις η πολυπλοκότητα αυξηθεί, η αναγνώριση χωρίς πρότερη γνώση της παρτιτούρας θα ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, ανέφικτη ακόμη και για τους πλέον έμπειρους ακροατές». Gareth Healey, *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2013), 40.

⁸⁵ Η αναφορά αυτή πραγματοποιήθηκε από τον Κωνσταντίνιδη στο πλαίσιο του τριμήνου σεμιναρίου σύνθεσης που διεξήχθη στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης (7–9 Δεκεμβρίου 2001).

διεκδίκησε την πρωτοκαθεδρία στη χρήση της τεχνικής αυτής: Συγκεκριμένα αναφέρει: «Εξ όσων γνωρίζω, ήμουν ο πρώτος που χρησιμοποίησε πλήρη *divisi* στα έγχορδα: οι σαράντα και πλέον φωνές, καθεμία ανεξάρτητη από την άλλη, ανοίγουν σαν βεντάλια, ή σαν το πινέλο του ζωγράφου, και όταν φτάσουν στο ακραίο σημείο μένουν εκεί για λίγο», επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι «σχεδόν όλοι στην ορχήστρα είναι σολίστες· χρησιμοποίησα πλήρη *divisi* στα έγχορδα, τα οποία παίζουν μεγάλες μάζες *pizzicato* και *glissando*».⁸⁶

Αντίστοιχα, στο *Threnody to the Victims of Hiroshima* ο Penderecki αποδομεί την ενότητα της ορχήστρας εγχόρδων μέσα από μια ριζική εξατομίκευση των μελωδικών επιπέδων. Η Danuta Mirka παρατηρεί ότι οι ηχητικές χειρονομίες εκτελούνται με πλήρη ανεξαρτησία από κάθε όργανο, οι εξαιρετικά διαφοροποιημένοι ήχοι κατανέμονται στα ξεχωριστά μέρη των οργάνων και ότι το τελικό αποτέλεσμα συνίσταται σε μια πολυστρωματική διάταξη γραμμών. Οι παρατηρήσεις αυτές αναδεικνύουν μια διαδικασία αποδόμησης της ορχηστρικής συνοχής, η οποία διαλύει την παραδοσιακή ενότητα και την ανασυνθέτει ως πλέγμα ανεξάρτητων στρωμάτων. Στη Συμφωνία αρ. 2 του Κωνσταντινίδη η στόχευση είναι διαφορετική, ωστόσο η μετατροπή του ομοιογενούς σώματος των εγχόρδων σε μωσαϊκό αυτόνομων γραμμών τον φέρνει σε γόνιμο διάλογο με τους ευρωπαϊκούς νεοτερισμούς της δεκαετίας του 1960, οι οποίοι είχαν ως στόχο την αποδόμηση και αναδιοργάνωση της συμφωνικής ενότητας.

⁸⁶ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis* (London: Faber and Faber, 1996), 29, 52, 73.

⁸⁷ Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (Katowice: Music Academy in Katowice, 1997), 211–212.

The image displays a musical score for a symphony, specifically measures 73-76 of the third part. The score is organized into two systems. The first system includes staves for woodwinds (Hr. 1-2, Hr. 3-4, Trp. 1-3, Tbn. 1-3, Tuba, Timpani, Percussion 1 & 2) and strings (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses). The second system continues the string parts. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'ff' and 'Cresc.'.

Παράδειγμα 12: Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συμφωνία αρ. 2 (3ο μέρος, μ. 73–76).
Μερικώς εξατομικευμένα divisi στα έγχορδα (με απουσία των κοντραμπάσων)

Η μετάβαση στη Β ενότητα (μ. 77–124) πραγματοποιείται μέσω μιας εστίασης στον φθόγγο σι των πνευστών στα μέτρα 75–76, με δυναμική *ff* και επακόλουθο *crescendo* (βλ. Παράδειγμα 12). Εντούτοις, η νέα χρονική αγωγή ($\text{♩} = 108 \rightarrow \text{♩} = 84$) δεν καθίσταται αμέσως εμφανής, καθώς οι φθόγγοι που ακούγονται από τα ρυθμικά σχήματα τριήχων τετάρτων (στα κλαρινέτα, στο μπάσο κλαρινέτο και στα φαγκότα, μ. 77–78) εδραιώνουν το αρμονικό περιβάλλον, ενώ η ρυθμική τους αγωγή δημιουργεί την εντύπωση μιας φαινομενικά έντονης επιβράδυνσης. Η Β ενότητα παραπέμπει σε μία αίσθηση αναστοχασμού, με ευδιάκριτη αλλά αφαιρετική και αποσπασματική αναφορά στο παραδοσιακό τραγούδι, ενώ παρεμβάλλονται μικρά *solī* στα πνευστά (φλάουτο και κλαρινέτο). Πράγματι, ο συνθέτης, στην ενότητα αυτή, αντλεί υλικό από την κατάληξη και την αρχική φράση του αποσπάσματος του παραδοσιακού τραγουδιού, ενώ χαρακτηριστική είναι η εναλλαγή διαφορετικών τονικών κέντρων, πάνω στα οποία διαμορφώνεται κάθε φορά ο δώριος τρόπος (π.χ. από λα, από μι, από ντο#). Οι αρμονικές ακολουθίες χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη ευκρίνεια και καθαρότητα, αντανakλώντας διατονικές και χρωματικές μετατοπίσεις (Παράδειγμα 13), με τις τελευταίες να πραγματοποιούνται είτε άμεσα είτε με τη διαμεσολάβηση της επτατονικής φθογγικής ομάδας 7–30, προετοιμάζοντας το τονικό κέντρο που έπεται. Ιδιαίτερως χαρακτηριστικές είναι οι διαδοχές συγχορδιών από τη λα-ελάσσονα –ή και τη μι-ελάσσονα, δεδομένης της συγχορδιακής επέκτασης (λα-ελάσσονα με έβδομη μικρή και ένατη μεγάλη) – στη ντο-δiese-ελάσσονα και από την σολ-ελάσσονα στη μι-ελάσσονα, οι οποίες αναδεικνύουν τον ρόλο των χρωματικών σχέσεων τρίτης ως μηχανισμό μετατροπίας. Η συγκεκριμένη τεχνική παραπέμπει στους αρμονικούς ιδιωτισμούς, οι οποίοι χαρακτηρίζουν τη ρομαντική και υστερορομαντική αρμονία.⁸⁸

⁸⁸ Η χρήση χρωματικών σχέσεων τρίτης (μέσω βαθμίδων, οι οποίες απέχουν μεταξύ τους διαστήματα τρίτης – *chromatic mediant relations*) αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά φαινόμενα της ρομαντικής και υστερορομαντικής αρμονίας. Ο David Kopp έδειξε συστηματικά ότι οι σχέσεις αυτές, στηριζόμενες σε μετακινήσεις βάσεων σε απόσταση τρίτης (“root motion by a third”), με διατήρηση της διαστηματικής ποιότητας (από μείζονα σε μείζονα, από ελάσσονα σε ελάσσονα) και την παρουσία ενός τουλάχιστον κοινού φθόγγου, δεν συνιστούν απλώς παρεκκλίσεις από τον κύκλο των πεμπτών, αλλά συγκροτούν πλέον λειτουργικά ισότιμες αρμονικές σχέσεις. Ως τέτοιες μπορούν να οργανώσουν συμμετρικά σχήματα (κύκλους τρίτης) και να θεμελιώσουν αυτό που ο συγγραφέας ονομάζει *common-tone tonality*, προσφέροντας νέες δυνατότητες για τη μορφική διάρθρωση της μουσικής του 19ου αιώνα. Βλ. David Kopp, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), ιδίως 1–17. Στην ελληνική βιβλιογραφία, ο Κώστας Τσούγκρας έχει αναδείξει τη θεωρητική σημασία των χρωματικών σχέσεων τρίτης στο πλαίσιο των συμμετρικών διαιρέσεων της οκτάβας, δείχνοντας ότι οι σχέσεις αυτές μπορούν να λειτουργήσουν, είτε συγχορδιακά, είτε σε μετατροπικό επίπεδο, οδηγώντας σε διεγυρμένα αρμονικά πεδία. Ο αναλυτικός σχολιασμός από τον συγγραφέα στο *Il Pensieroso* του Liszt, αποκαλύπτει ακριβώς αυτή τη λειτουργία της τρίτης ως δομικού άξονα χρωματικής συνοχής. Βλ. Κώστας Τσούγκρας, «Χρωματικές σχέσεις τριτών και συμμετρική διαιρέση της οκτάβας: θεωρητική προσέγγιση και αναλυτική εφαρμογή στην αρμονική δομή του *Il Pensieroso* του Franz Liszt», στο *Πρακτικά Συμποσίου Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*, επιμ. Κώστας Τσούγκρας (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2006), 129–139.

Παράδειγμα 13. Αρμονική αναγωγή της Β ενότητας (μ. 77–124) του 3ου μέρους της Συμφωνίας αρ. 2. Η κόκκινη σκίαση υποδεικνύει παραδείγματα χρωματικών σχέσεων τρίτης (chromatic mediant relations). Η αξιοποίηση της επτατονικής φθογγικής συλλογής δημιουργεί ένα καθεστώς προετοιμασίας, καθώς η συγχροδία της ντο-δίσση-ελάσσονος εμπεριέχεται στη δομή της

Τα *tempri* που συνδέονται με την εσωτερική διάρθρωση αυτής της ενότητας αποκαλύπτουν έναν συνδυασμό τεχνητής και αναλογικής επιβράδυνσης. Αυτός ο συνδυασμός οδηγεί σε πιο αργή χρονική αγωγή (*Molto meno mosso*, $\text{♩} = 66$) σε σχέση με το αρχικό *tempo* της ενότητας αυτής ($\text{♩} = 84$). Πράγματι, μέσω της φθογγοκεντρικής εστίασης στο πρώτο κλαρινέτο (μ. 91–94) και χάρη στις ρυθμικές αξίες που συντελούν σε μια φυσική μείωση της ρυθμικής ταχύτητας, επιτυγχάνεται μια ήπια ρυθμική μεταβολή, με την ταυτόχρονη συνεισφορά του *ritenuto*. Η προετοιμασία για την επιστροφή στο αρχικό *tempo* ($\text{♩} = 84$) πραγματοποιείται με μια ρυθμική άρθρωση τριήχων ογδών στα χάλκινα πνευστά (μ. 100–101), η οποία υποστηρίζει τη συγκεκριμένη επαναφορά. Η σταδιακή πύκνωση της υφής συμπορεύεται με βαθμιαίες ενδιάμεσες επιταχύνσεις (*accel.....* $\text{♩} = 96 \rightarrow \text{accel.....}$ $\text{♩} = 104 \rightarrow \text{accel.....}$ $\text{♩} = 108$), οι οποίες οδηγούν στη χρονική αγωγή της τρίτης ενότητας.

Στο παρόν έργο του Κωνσταντινίδη, οι *χρωματικές μετατροπές μέσω διαστημάτων τρίτης* (*chromatic mediant modulation*) αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνδυάζονται με την τροπική λογική που διατρέχει το έργο. Οι εναλλαγές τονικών κέντρων κατά τρίτες (π.χ. από λα-ελάσσονα προς ντο-δίσση-ελάσσονα ή από σολ-ελάσσονα προς μι-ελάσσονα) εντάσσονται σε μια συνθετική πρακτική, η οποία δεν υπακούει στην παραδοσιακή λειτουργική αρμονία, αλλά στη δημιουργία ενός αρμονικού πεδίου συνεχών μετατοπίσεων. Επί παραδείγματι, ο δώριος τρόπος που κυριαρχεί στη δεύτερη ενότητα του 3ου μέρους της Συμφωνίας, οικοδομείται κάθε φορά σε νέο τονικό κέντρο. Με τον τρόπο αυτό, η τεχνική των χρωματικών σχέσεων τρίτης διασταυρώνεται με την τροπικότητα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, προσδίδοντας στη συμφωνική γλώσσα του συνθέτη έναν ιδιότυπο χαρακτήρα που συνδυάζει συμμετρική λογική και βιωματική μνήμη.

Αυτονόητα, η ενότητα Α' (μ. 125–208) φέρει τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητας της ενότητας Α και καλύπτει περίπου τον ίδιο αριθμό μέτρων. Επί της ουσίας, πρόκειται για ανακατάστρωση της αρχικής ενότητας, η οποία αφορά την ενορχήστρωση, το μετατροπικό πλάνο και τους διαλογικούς – αντιστικτικούς χειρισμούς ανάμεσα στις οικογένειες των οργάνων. Μια σημαντική διαφοροποίηση που συντελείται σε αυτή την παραλλαγμένη εκδοχή της ενότητας Α αφορά την αξιοποίηση του υλικού από τη δεύτερη σπουδή για βιολί του Kreutzer, το οποίο διατρέχει τη νέα αυτή ενότητα σε σαφώς μεγαλύτερη έκταση. Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις, ο διαλογικός χαρακτήρας διαφόρων ομάδων οργάνων μετασχηματίζεται: αντί για εναλλασσόμενους διαλόγους (μ. 6–10), βασισμένους σε συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα, επικρατεί μια προσθετική λογική, όπου το ίδιο σχήμα συσσωρεύεται και συμβάλλει στην προοδευτική πύκνωση της υφής (μ. 152–157). Σε γενικές γραμμές, ο διαλογικός χαρακτήρας, από τις πιο απλές συνομιλίες οργάνων που διαρθρώνονται μέσω φθογοκεντρικών εστιάσεων (μ. 173–176) έως τις πιο σύνθετες και εκτεταμένες αντιστικτικές αλληλεπιδράσεις, διαμορφώνεται μέσα από μια πολυποίκιλη ενορχηστρωτική υφή.

Η μελωδική γραμμή που χαρακτηρίζει τη δεύτερη σπουδή για βιολί του Kreutzer στην ενότητα Α' εμφανίζεται και σε υψηλότερες περιοχές (μ. 186–188), ώστε το μελωδικορυθμικό υλικό που ακολουθεί παρακάτω στο πίκολο, στα φλάουτα και στο δεύτερο βιολί (μ. 189–192) να συνδέεται ομαλά, αναδεικνύοντας δύο προβαλλόμενα μελοδηγητικά στοιχεία που συνδέονται σχεδόν εξελικτικά. Στη συνέχεια, όταν το υλικό της σπουδής του Kreutzer επανεμφανίζεται στο πίκολο και στα φλάουτα (μ. 199–202), το μελωδικορυθμικό στοιχείο που ακολουθεί στα μ. 203–206 –όπου προστίθεται και το synthesizer– επιτυγχάνει μία πλήρη ηχοχρωματική ενοποίηση με το προηγηθέν υλικό της σπουδής. Με άλλα λόγια, η σύντηξη αυτή αφορά τη συνύπαρξη του μελωδικορυθμικού υλικού της σπουδής του Kreutzer (μ. 199–202) με το νέο μελωδικό στοιχείο των μ. 203–206, το οποίο αντιστοιχεί στο τρίτο σύστημα των σημειώσεων του συνθέτη (βλ. Παράδειγμα 9α). Στο σημείο αυτό, το synthesizer λειτουργεί ως ηχοχρωματικό υπόβαθρο που ενοποιεί τις δύο διαφορετικές φράσεις, δημιουργώντας αίσθηση συνέχειας και ηχοχρωματικής ομοιογένειας μέσα στην ορχηστρική υφή.

Λαμβάνοντας ως σημείο αναφοράς τη μελωδική γραμμή που ενσωματώνει την τεχνική του *bariolage* (βλ. δεύτερο σύστημα του σκίτσου εργασίας του Κωνσταντινίδη, Παράδειγμα 9α) και το ρυθμικομελωδικό υλικό που αντλείται από τη δεύτερη σπουδή για βιολί του Kreutzer, διαπιστώνουμε ότι στην ενότητα Α' η λειτουργία τους διαφοροποιείται ήπια. Πιο συγκεκριμένα, η αδιάλειπτη ροή δεκάτων έκτων που παραπέμπει στην προαναφερθείσα τεχνική, αντί να περιορίζεται στα πρώτα βιολιά, παρουσιάζεται και στις βιόλες, συγκροτώντας ένα ρητορικό σχήμα ερώτησης–απάντησης (μ. 187–190), ενώ η παρουσία τους είναι γενικότερα πιο πληθωρική

συγκριτικά με την ενότητα Α. Εδώ, η «αιφνίδια αρμονική αλλαγή» (“abrupt harmonic change”) αφορά το πέρασμα από τη λα-ελάσσονα στη Σολ-μείζονα. Παράλληλα – και αυτό το δεδομένο συνιστά στοιχείο διαφοροποίησης σε σχέση με την ενότητα Α– οι αρμονικές αυτές μετατοπίσεις διευρύνονται (Ντο-μείζονα → σι-ελάσσονα → λα-ελάσσονα → Σολ-μείζονα), δημιουργώντας την αίσθηση μιας φυσικής, υπό την έννοια της λογικής αλληλουχίας, αλλά και απρόβλεπτης συνάμα μετάβασης, δίχως την ύπαρξη λειτουργικών συσχετισμών. Έτσι, η επανεμφάνιση της ενότητας Α’ δεν λειτουργεί ως απλή αναδρομή, αλλά ως διαδικασία ανασύνθεσης: η ίδια θεματική ύλη αναδιοργανώνεται μέσα από νέα ηχοχρωματικά και αρμονικά συμφραζόμενα, προετοιμάζοντας τη μετάβαση προς την τελική *coda*, όπου η δραματουργική ένταση της συμφωνίας σταδιακά εκτονώνεται.

Το *ritenuto* των μέτρων 207–208 οδηγεί σε πιο αργό ρυθμό και σε μεγαλόπρεπο χαρακτήρα (*meno mosso, maestoso*). Με αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται η *coda* (μ. 209–239), η οποία σηματοδοτεί την αποκρυστάλλωση και την επικράτηση του διατονικού περιβάλλοντος, καθώς το αξιοποιήσιμο τμήμα του παραδοσιακού τραγουδιού συμβάλλει αποφασιστικά στην εκτόνωση της δραματουργικής έντασης. Πράγματι, η τελική *coda* συνοψίζει το διαλογικό υπόστρωμα του έργου: η αποσπασματική παρουσία της μελωδίας του παραδοσιακού τραγουδιού, που έως τότε λειτουργούσε ως υποδόριο νήμα, αναδύεται στο προσκήνιο με καθαρότητα. Η πλήρης γραμμική διατύπωσή της, ενισχυμένη από την ηχηρή παρουσία των χάλκινων πνευστών, μετατρέπεται σε κορύφωση νοήματος, όπου η μνήμη αποκτά οντολογικό βάθος. Ιδιαίτερως χαρακτηριστική είναι η ομορρυθμική αρμονική διάρθρωση του πρώτου τετράμετρου, το οποίο παρουσιάζεται από την πρώτη τρομπέτα, το πρώτο τρομπόνι και την τούμπα – και, στην επανάληψη, με τη συνεισφορά των βιολιών – σε αντιδιαστολή προς τη διακριτική αρμονική υποστήριξη που πλαισιώνει την σε ταυτοφωνία κίνηση του δίμετρου που έπεται.

Το διατονικό περιβάλλον που κυριαρχεί στην *coda* προσδίδει στο τέλος της Συμφωνίας χαρακτήρα καθάρσεως: η ένταση που είχε συσσωρευθεί μέσω της χρωματικότητας των προηγούμενων ενοτήτων έχει πλέον υποχωρήσει, αφήνοντας να αναδυθεί η καθαρότητα της μελωδίας ως φανέρωση μνήμης και ως πράξη συμφιλίωσης. Η συμφιλίωση αυτή είναι τόσο έκδηλη, ώστε η τελευταία παρουσία της επτατονικής φθογγικής συλλογής στα κρουστά και στην άρπα (μ. 234) αφομοιώνεται πλήρως από τον διατονικό ιστό της μουσικής και ακούγεται ως σύμφωνη συνήχηση. Φαίνεται πως η μουσική πορεία δεν επιζητεί τελική κατάληξη, αλλά φανέρωση νοήματος: γι’ αυτό και η *coda* δεν κλείνει, αλλά ανοίγει τον χρόνο του έργου προς μια υπερβατική λαμπρότητα και διαύγεια.

Κεφάλαιο 3. Συμπεράσματα – Συζήτηση

Στο 1ο μέρος της Συμφωνίας αρ. 2, ο Κωνσταντινίδης αποφεύγει τη συμβατική, γραμμική παρουσίαση της παραδοσιακής μελωδίας· αντ' αυτής, επιλέγει μια αποσπασματική και, ενίοτε, θραυσματική ανάδειξή της, με τρόπο υπαινικτικό και διασπασμένο. Η μελωδία εμφανίζεται μόνο σε απομεινάρια, σε σπαράγματα, τα οποία είτε διακόπτονται είτε υποκαθίστανται από την αρμονική ροή και τις ενορχηστρωτικές επιλογές. Μια τέτοια αντιμετώπιση δεν είναι απλώς τεχνική, αλλά εγγράφεται σ' ένα ευρύτερο αισθητικό και συνθετικό πλαίσιο, όπου η οικονομία του υλικού και η δυναμική της προσδοκίας λειτουργούν συντονισμένα με φιλοσοφικές παραδοχές περί της ασυνέχειας, της μνήμης και του χρόνου.

Από συνθετική άποψη, η οικονομία του υλικού –δηλαδή η διαχείριση ενός περιορισμένου θεματικού πυρήνα μέσα από διαφορετικές εκδοχές επεξεργασίας– μετασχηματίζεται σε μέσο εντατικοποίησης της ακρόασης, καθώς το ελλειπτικό άκουσμα της μελωδίας δημιουργεί μια μόνιμη ένταση ανάμεσα στο παρόν και στο αναμενόμενο. Η αποσπασματική ήχηση λειτουργεί ως ερέθισμα: αντί να προσφέρει πληρότητα με όρους τυπικής ανάπτυξης, διεγείρει τη μνήμη και την προσμονή του ακροατή. Βάσει αυτής της θεώρησης, η απουσία πλήρους θεματικής ανάπτυξης δεν εκλαμβάνεται ως έλλειψη, αλλά ως εκλέπτυνση. Πρόκειται για μια δραματουργία της έλλειψης – η μελωδία υφίσταται μεν, μα παραμένει σε λανθάνουσα μορφή, ως ενδεχόμενο. Στην ίδια γραμμή σκέψης, συμπορεύεται η πολύ χαρακτηριστική επισήμανση του ίδιου του συνθέτη στις προγραμματικές σημειώσεις για το πιανιστικό έργο του *Suite for a Young Man*: “Don't tell too much. The element of surprise will be lost.”⁸⁹ Η παρατήρηση αυτή δείχνει ότι η στρατηγική της αποσιώπησης και του αποσπάσματος αποτελεί συνειδητή αισθητική επιλογή, μετατρέποντας την έλλειψη σε φορέα νοήματος και εμπειρίας.

Στο πλαίσιο αυτό, η τεχνική της αποσπασματικότητας μπορεί να συσχετιστεί και με τη φαινομενολογία της ακρόασης, όπως αυτή αναλύεται από τον Edmund Husserl μέσω της τριαδικής διάρθρωσης: *retention*, *primal impression*, *protention* – παρελθοντική διατήρηση, παροντική εντύπωση και μελλοντική προσδοκία.⁹⁰ Η αποσπασματική μελωδία ενεργοποιεί ακριβώς αυτόν τον μηχανισμό, υποβάλλοντας

⁸⁹ Βλ. Dinos Constantinides, *Suite for a Young Man, for Solo Piano*. LRC 74. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 1980. Προγραμματικές σημειώσεις στην έκδοση της παρτιτούρας.

⁹⁰ Στη *Φαινομενολογία της Συνείδησης του Εσωτερικού Χρόνου* ο Husserl περιγράφει την τριαδική δομή της χρονικής εμπειρίας: την παροντική εντύπωση (*primal impression*) ως σημείο-πηγή της εμπειρίας, τη διατήρηση (*retention*) ως άμεση συγκράτηση του μόλις παρελθόντος, και την προσδοκία (*protention*) ως κενή σύλληψη του μέλλοντος που έρχεται. Κάθε στιγμή της συνείδησης δεν είναι ποτέ ένα μεμονωμένο τώρα, αλλά φέρει μαζί της ορίζοντα παρελθόντος και μέλλοντος. Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time* (1893–1917), μτφρ. John Barnett Brough (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991), 30–31, 54.

τον ακροατή σε ένα καθεστώς συνεχούς προσμονής νοήματος. Όπως και στον Adorno, έτσι και εδώ, το μουσικό έργο δεν εκδηλώνεται ως ολοκληρωμένο νόημα, αλλά ως μορφή που αρνείται την πληρότητα, αφήνοντας την αλήθεια της να φανεί μέσω των ρωγμών της.⁹¹

Από αισθητική άποψη, η πρακτική αυτή συνδέεται με τη μεταμοντέρνα συνείδηση του αποσπάσματος (fragment), όπως αυτή συγκροτήθηκε στη φιλοσοφία και την τέχνη του 20ού αιώνα.⁹² Ο Κωνσταντινίδης δεν παραθέτει τη μελωδία για να την εδραιώσει· τη χρησιμοποιεί ως πεδίο κριτικής και στοχαστικής διαμεσολάβησης. Ως πολιτισμικό ίχνος, η μελωδία λειτουργεί ταυτοχρόνως ως μνήμη και ως ερώτημα: δεν επιβεβαιώνεται, αλλά ανακαλείται. Μέσα από τη διαρκή μετατόπιση, το θραύσμα αποκτά σημειολογική δύναμη, όχι ως τμήμα ενός ολοκληρωμένου όλου, αλλά ως σύμπτωμα ενός ενδεχόμενου παρελθόντος.⁹³ Έτσι, η τεχνική της θραυσματικής παρουσίασης υπερβαίνει τον ρόλο ενός συνθετικού εργαλείου και

⁹¹ Όπως επισημαίνει ο Theodor W. Adorno, στο έργο του Samuel Beckett η κατάρρευση της εμπειρικής πραγματικότητας γεννά μια δεύτερη, «θλιβερή και πλούσια» εικόνα του κόσμου· ένα συμπύκνωμα ιστορικών εμπειριών, οι οποίες, εξαιτίας της αμεσότητάς τους, αδυνατούν να αρθρώσουν το ουσιώδες: την εκκένωση του υποκειμένου και της πραγματικότητας. Η αποσπασματική αυτή δομή δεν επιδιώκει την αναπαράσταση, αλλά την ανάδειξη της απώλειας του νοήματος μέσω της μορφικής ρωγμής· με αυτή την έννοια, ο Beckett είναι «ρεαλιστής», στο μέτρο που η τέχνη του καθρεφτίζει την αποσάθρωση του βιώματος και της ανθρώπινης υπόστασης. Αντίστοιχα, στην περίπτωση της αποσπασματικής μελωδίας, ενεργοποιείται ένας συγγενής μηχανισμός: ο ακροατής υποβάλλεται σε ένα καθεστώς διαρκούς προσμονής νοήματος. Όπως και στον Adorno, έτσι και εδώ, το μουσικό έργο δεν εκδηλώνεται ως ολοκληρωμένο νόημα, αλλά ως μορφή που αρνείται την πληρότητα, αφήνοντας την αλήθεια της να φανεί μέσω των ρωγμών της. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, μτφρ. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 31.

⁹² Ο Jean-François Lyotard όρισε το μεταμοντέρνο ως «δυσπιστία απέναντι στα μετα-αφηγήματα», επισημαίνοντας ότι η ενιαία αφήγηση διασπάται πλέον σε «σύννεφα γλωσσικών στοιχείων» (αφηγηματικών, δηλωτικών, περιγραφικών κ.ά.), χωρίς να συγκροτείται αναγκαστικά ένα σταθερό, συνεκτικό σύνολο. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Απλοποιώντας στο έπακρο, ορίζω το μεταμοντέρνο ως δυσπιστία απέναντι στα μετα-αφηγήματα. [...] Η αφηγηματική λειτουργία χάνει τα στηρίγματά της, τον μεγάλο της ήρωα, τους μεγάλους της κινδύνους, τα μεγάλα της ταξίδια, τον μεγάλο της στόχο. Διασπάται σε σύννεφα γλωσσικών στοιχείων – αφηγηματικών, αλλά και δηλωτικών, προστακτικών, περιγραφικών κ.ο.κ. Σε κάθε σύννεφο μεταφέρονται πραγματολογικές αξίες, ειδικές για το είδος του. Καθένας μας ζει στη διασταύρωση πολλών από αυτά. Ωστόσο, δεν δημιουργούμε κατ' ανάγκην σταθερούς συνδυασμούς γλωσσών...». Βλ. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, μτφρ. Geoff Bennington και Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), xxiv. Αυτή η διάλυση της ενιαίας αφήγησης υπέρ μιας πολλαπλότητας ασύνδετων γλωσσικών θραυσμάτων συγκροτεί τη μεταμοντέρνα συνείδηση του αποσπάσματος, όπου η αλήθεια δεν κατοικεί στο όλον, αλλά διαφαίνεται μέσα από την ασυνέχεια και την πολλαπλότητα των θραυσματικών μορφών.

⁹³ Ο Walter Benjamin ονόμαζε το έργο του για τις παρισινές στοές με τον όρο *Passagenarbeit*· πρόκειται για ένα τεράστιο αρχείο σημειώσεων, αποσπασμάτων και στοχασμών που συγκέντρωσε από το 1927 έως τον θάνατό του το 1940, χωρίς να το φέρει ποτέ σε μορφή ολοκληρωμένου βιβλίου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται στην κριτική έκδοση, το *Arcades Project* μπορεί να ιδωθεί «το πολύ ως ένας κορμός (*torso*), ένα μνημειακό θραύσμα ή ερείπιο – και πάντως ως ένα ανολοκλήρωτο εγχείρημα». Ωστόσο, η αποσπασματική του μορφή δεν αποτελεί απλώς ένδειξη ατελούς σύνθεσης· αντιθέτως, συνδέεται οργανικά με τη μεθοδολογική πρόθεση του Benjamin. Η αλήθεια, για εκείνον, δεν αναδύεται μέσα από ένα ενιαίο, συστηματικό οικοδόμημα, αλλά μέσα από τη ρωγμή, τη διακοπή και τη συνύπαρξη ερειπίων, αποκομμάτων και αποτυπωμάτων του παρελθόντος. Γι' αυτό και στο

αποκτά οντολογική διάσταση: η μουσική αναδεικνύεται ως φορέας μιας μνήμης αστάθειας, όπου η ταυτότητα και η μορφή εμφανίζονται όχι ως βεβαιότητες, αλλά ως δυνατότητες μέσα σε ένα διαρκώς αναμορφούμενο πεδίο. Το παρελθόν, αρθρωμένο μέσα από την παραδοσιακή μελωδία, δεν αναβιώνει αυτούσιο· επανεφευρίσκεται ως σχόλιο, ως ρήγμα, ως υποψία. Αυτό το καθεστώς αισθητικού ασταθούς είναι η ουσία του 1ου μέρους της Συμφωνίας: η διαλεκτική ανάμεσα σε μελωδία και σιωπή, παρουσία και αποσιώπηση, παράδοση και αποδόμηση. Στο πλαίσιο αυτό, η φαινομενολογική κατανόηση του χρόνου στον Husserl συναντά την αισθητική της ρωγμής στον Adorno, συγκροτώντας μια μεταμοντέρνα οπτική, όπου το θραύσμα λειτουργεί ως μορφή αλήθειας.

Η αποσπασματικότητα, ωστόσο, αφορά όχι μόνο τον χειρισμό της μελωδίας· διατρέχει ολόκληρο το μορφολογικό γίνεσθαι του 1ου μέρους. Η φόρμα ξεδιπλώνεται ως συνεχής ταλάντωση ανάμεσα σε σπαράγματα και αναδιπλώσεις, σε μνήμη και προσμονή. Για τον ακροατή, το άκουσμα γίνεται εμπειρία ανοιχτής μορφής: η ενότητα συγκροτείται εκ των υστέρων, μέσα από τη συσχέτιση μερικών μελωδικών στοιχείων ή και θραυσμάτων. Έτσι, η συνθετική πράξη του Κωνσταντινίδη αποκαλύπτει την ίδια την οντολογία του αποσπάσματος: η μουσική δεν παραδίδει την αλήθεια ως ολοκληρωμένο νόημα, αλλά την αφήνει να αναφαίνεται μέσα από την ασυνέχεια και το μεταίχμιο.

Η επιλογή της μορφής *passacaglia* στο 2ο μέρος του έργου φαίνεται να εντάσσεται σε μια ευρύτερη στρατηγική μορφολογικής εξισορρόπησης και συνθετικής οικονομίας, παρά να συνιστά απλή αναφορά σε ιστορικά πρότυπα στο πνεύμα της νεοτονικότητας και του νεορομαντισμού του 20ού αιώνα. Σε αντιδιαστολή με το 1ο μέρος του έργου, το οποίο χαρακτηρίζεται από αρμονική αμφισημία, θραυσματικότητα και την εξερεύνηση του διπόλου «διαφωνία – συμφωνία» ως δομικής συνθήκης, το 2ο μέρος εισάγει μια σαφή, περιοδική αρχιτεκτονική με άξονα τη συνεχή επαναφορά ενός αρμονικού *ostinato*. Με άλλα λόγια, η μορφή της *passacaglia* φαίνεται να λειτουργεί ως μορφολογικό, αισθητικό και γνωσιακό⁹⁴ αντιστάθμισμα στην αβεβαιότητα και τη θραυσματικότητα του 1ου μέρους. Πρόκειται για μια ενσυνείδητη επιλογή που

Convolute N ορίζει ρητά τη μέθοδό του ως «λογοτεχνικό μοντάζ»: «Δεν χρειάζεται να πω τίποτε. Μονάχα να δείξω... τα κουρέλια, τα απορρίμματα – αυτά δεν θα τα καταγράψω, αλλά θα τα αφήσω, με τον μόνο δυνατό τρόπο, να αποκτήσουν δική τους υπόσταση: κάνοντάς τα χρήση». Στην προοπτική αυτή, το *Passagenarbeit* δεν είναι απλώς ανολοκληρώτο, αλλά συνιστά το παράδειγμα ενός έργου που καθιστά την αποσπασματικότητα ίδιον της αλήθειας. Η προσέγγιση αυτή φωτίζει και τον τρόπο με τον οποίο η αποσπασματική μελωδία στον Κωνσταντινίδη δεν λειτουργεί ως έλλειμμα, αλλά ως μορφή που αναδεικνύει την ίδια την αλήθεια της μέσα από την ασυνέχεια. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, επιμ. Rolf Tiedemann, μτφρ. Howard Eiland και Kevin McLaughlin (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), X–XII, 460.

⁹⁴ Με τον όρο «γνωσιακό» εννοούμε εδώ τη διάσταση της ακουστικής πρόσληψης και επεξεργασίας του μουσικού χρόνου από τον ακροατή. Η σταθερότητα του *ostinato* στην *passacaglia* δεν λειτουργεί μόνο ως μορφολογικό ή αισθητικό στοιχείο, αλλά και ως παράγοντας που καθοδηγεί τη μνήμη και

εισάγει διαφορετική κατευθυντικότητα στη ροή του έργου, συγκροτώντας μια νέα σχέση μεταξύ σταθερότητας και μετασχηματισμού, τόσο σε επίπεδο δομής όσο και σε επίπεδο αντίληψης του μουσικού χρόνου.

Από τη στιγμή που επανήλθε η συγκεκριμένη μορφή στο προσκήνιο μετά το μπαρόκ, απέκτησε έναν νέο ρόλο στη συμφωνική και οργανική γραφή του 19ου και 20ού αιώνα. Δεν αντιμετωπίστηκε ως απλή ιστορική αναβίωση, αλλά ως ευέλικτο μορφολογικό πλαίσιο που προσέφερε σαφήνεια, περιοδικότητα και δυνατότητες δραματικής έντασης. Στη νεότερη χρήση της, το βάρος μετατοπίζεται από την κυκλική αρμονική πορεία προς την αυστηρή παραλλαγή πάνω σε ένα σταθερό *ostinato*, το οποίο λειτουργεί ως άξονας μορφικής ισορροπίας και χρονικής συνέπειας.⁹⁵ Ενώ στις παλαιότερες εκδοχές της *passacaglia* το κυρίαρχο στοιχείο ήταν η κυκλική αρμονική ακολουθία, στον 20ό αιώνα η μορφή αποκτά θεματικό χαρακτήρα: ένα σταθερό *ostinato* γίνεται το επίκεντρο παραλλαγών, προσδίδοντας σαφήνεια στη μορφή και αναγνωρίσιμη περιοδικότητα στον χρόνο.⁹⁶

Σε αυτό το πλαίσιο, η χρήση της *passacaglia* από τον Κωνσταντίνιδη μπορεί να θεωρηθεί ως απάντηση στην αισθητική και μορφολογική ρευστότητα του 1ου μέρους. Το 2ο μέρος επιτελεί τον ρόλο ενός μορφολογικού άξονα σταθερότητας, όπου η σταθερή βάση του *ostinato* επιτρέπει μια ελεγχόμενη και συνεκτική εξερεύνηση του υλικού, σε αντίθεση με τη θραυσματικότητα και την ανοιχτότητα του 1ου μέρους. Το αποτέλεσμα ξεπερνά την απλή αντίθεση δύο μερών και συγκροτεί μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αβεβαιότητα και τη σαφήνεια, τη ρευστότητα και τη σταθερότητα.

Η *passacaglia* προσφέρει επίσης έναν άλλο τύπο χρονικής εμπειρίας, σύμφωνα με τη διάκριση που εισάγει ο Jonathan Kramer μεταξύ «γραμμικού» και «μη γραμμικού χρόνου».⁹⁷ Ενώ το 1ο μέρος του έργου μπορεί να ενταχθεί στη σφαίρα της μη γραμμικής, κυκλικής ή ακόμη και άχρονης εμπειρίας (μέσω της επανεμφάνισης

την προσδοκία, προσφέροντας ένα πλαίσιο, εντός του οποίου η αντίληψη του χρόνου αποκτά κατευθυντικότητα και προβλεψιμότητα.

⁹⁵ Alexander Silbiger, "Passacaglia," στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., επιμ. Stanley Sadie και John Tyrrell (London: Macmillan, 2001), 193. Ο Silbiger επισημαίνει ότι μετά το μπαρόκ η *passacaglia* ορίζεται πλέον από το *basso ostinato*, το οποίο γίνεται το καθοριστικό της γνώρισμα. Η ιδέα της θεματικής παραλλαγής, που στις παλαιότερες *passacaglie* ήταν συχνά παρεμπόμπουσα, καθίσταται κεντρική στη νεότερη χρήση της μορφής. Όπως και στον Μπαχ, το θέμα *ostinato* τίθεται εξ αρχής σε χαμηλή περιοχή και γυμνή μορφή, ενώ η σύνδεση της *passacaglia* με τον Μπαχ και το εκκλησιαστικό όργανο προσδίδει στη μορφή μια αίσθηση βαρύτητας (*mood of gravity*), με αποτέλεσμα τα περισσότερα παραδείγματα του 19ου και 20ού αιώνα να απαιτούν σχετικά αργό τέμπο.

⁹⁶ Stein, "The Passacaglia in the Twentieth Century," 150–151. Ο Stein επισημαίνει ότι η *passacaglia* του 20ού αιώνα δεν αποτελεί απλώς «ευγενική υπόκλιση» σε ένα παρελθόν που εξέλιπε, αλλά αναγεννιέται ως ζωντανή και ενεργή μορφή, όπου το σταθερό *ostinato* λειτουργεί ως αρχιτεκτονικός άξονας των παραλλαγών, προσδίδοντας δομική σαφήνεια και ρυθμική συνοχή.

⁹⁷ Kramer, *The Time of Music*, 20. Ο Kramer ορίζει τον γραμμικό χρόνο (*linear time*) ως «τη χρονική συνέχεια που δημιουργείται από μια διαδοχή γεγονότων, όπου τα προηγούμενα υπονοούν τα επόμενα

διάφωνων ηχητικών στηλών και θραυσμάτων της παραδοσιακής μελωδίας χωρίς τελεολογική εξέλιξη), το 2ο μέρος οργανώνει τον μουσικό χρόνο με γραμμικό και εξελικτικό τρόπο, κατευθύνοντας την προσδοκία του ακροατή. Με άλλα λόγια, ο συνθετικός αυτός σχεδιασμός παραπέμπει σε μια μορφή αισθητικής διαλεκτικής, στην οποία η ενότητα του έργου προκύπτει από τη δημιουργική συνύπαρξη ετερογενών μορφών χρονικότητας και αρμονικής οργάνωσης. Η επιλογή της *passacaglia*, λοιπόν, δεν υπηρετεί απλώς τη λειτουργία ενός δευτέρου μέρους στην αρχιτεκτονική ενός συμφωνικού έργου, αλλά επιτελεί τον ρόλο μιας συνθετικής και γνωσιακής επανατοποθέτησης της μουσικής ροής: από την ασάφεια προς τη σαφήνεια, από τη σπειροειδή εξέλιξη προς τη δομημένη παραλλαγή, από την εκκρεμότητα προς τη μορφολογική πληρότητα.

Στο 3ο μέρος του έργου, ο Κωνσταντινίδης προβαίνει σε μια ιδιοσυγκρασιακή χειρονομία διακειμενικής αναφοράς, αντλώντας τα πρώτα μελωδικορυθμικά σχήματα δεκάτων έκτων από τη δεύτερη σπουδή για βιολί του Kreutzer, έργο-ορόσημο στην παιδαγωγική παράδοση του βιολιού. Η σπουδή αυτή, συνυφασμένη με την τεχνική κατάρτιση γενεών βιολονιστών, επανέρχεται στο πεδίο της συμφωνικής μουσικής μετασχηματισμένη, ως ύλη και ταυτόχρονα ως φορέας μνήμης και βιογραφίας. Πράγματι, όπως σημειώνει ο ίδιος ο συνθέτης σε ομιλία του, η επιλογή της σπουδής του Kreutzer ως θεμέλιου υλικού προέκυψε άμεσα από την απαίτηση για μια αυτοβιογραφική Συμφωνία, γεγονός που τοποθετεί την αναφορά σε ένα διακριτά ενδοϋποκειμενικό και βιωματικό πλαίσιο. Το πλέον εμβληματικό χαρακτηριστικό της επεξεργασίας αυτού του υλικού στο φινάλε είναι τα πολλαπλά *divisi* στα έγχορδα, όπου σχεδόν κάθε μουσικός ερμηνεύει ξεχωριστή γραμμή. Η πρακτική αυτή, ενώ αποσκοπεί σε έναν πλούσιο πολυφωνικό ιστό και μια αυξημένη πυκνότητα ετερογενών⁹⁸ ηχοχρωμάτων, υπερβαίνει την τεχνική της λειτουργία, για να αποκτήσει σημειολογική και αισθητική διάσταση. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης σχολίασε αργότερα με χιούμορ: «Ήταν κωμικό, όταν έβλεπα στις πρόβες τούς βιολονίστες να μειδούν. Όλοι σκέπτονταν τα τόσα χρόνια που υπέφεραν με αυτή τη σπουδή»,⁹⁹ αποκαλύπτοντας έτσι την επιθυμία του να μετατρέψει μια παιδαγωγική μνήμη σε συλλογικό καλλιτεχνικό βίωμα.

Στην προοπτική μιας μεταμοντέρνας ευαισθησίας –την οποία φέρει υπόγεια όλο το έργο του Κωνσταντινίδη– τα *divisi* μπορούν να ερμηνευθούν ως δομική μεταγραφή της εξατομικευμένης εμπειρίας της σπουδής. Το συμφωνικό σώμα

και τα επόμενα αποτελούν συνέπειες των προηγούμενων», ενώ τον *μη γραμμικό χρόνο (nonlinear time)* ως «τη χρονική συνέχεια που προκύπτει από αρχές που διέπουν μόνιμα ένα τμήμα ή ένα έργο».

⁹⁸ Η ετερογένεια εδώ δεν αφορά την οργανική προέλευση, αφού συμμετέχουν αποκλειστικά τα έγχορδα, αλλά προκύπτει από την υπέρθεση πολλαπλών μεταθέσεων του ίδιου πενταχόρδου λύδιου τρόπου, αντλημένου και μετασχηματισμένου από τη σπουδή του Kreutzer.

⁹⁹ Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής».

διασπάται σε ένα πλήθος ατομικών φωνών, καθεμία από τις οποίες εκπροσωπεί μια προσωπική, ενσώματη μνήμη μελέτης. Εδώ, η «σπουδή» δεν είναι πλέον μόνο παιδαγωγικό υλικό, αλλά ενεργοποιείται ως μουσική φιλολογία του σώματος· ως αποτύπωμα χρόνου, επανάληψης, κόπου και τεχνικής αυτοσυγκρότησης. Σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu, η σωματική διάσταση της γνώσης δεν είναι ποτέ αποσπασμένη από το κοινωνικό και αισθητικό κεφάλαιο του υποκειμένου. Η πειθαρχία που ενυπάρχει στη μαθησιακή διαδικασία της σπουδής ενσωματώνεται ως *habitus*, δηλαδή ως σωματοποιημένος τρόπος ύπαρξης.¹⁰⁰ Σε αυτό το πλαίσιο, ο Κωνσταντινίδης ενεργοποιεί ένα υποκειμενικό αρχείο τεχνικής μνήμης και παιδείας, το οποίο μεταπλάθεται στη σκηνή που φιλοξενεί μια συμφωνική σκηνή με όρους υψηλής αισθητικής συνείδησης.

Ταυτόχρονα, η συνειδητή ανάσχυση ενός τόσο αναγνωρίσιμου και οικείου υλικού (η δεύτερη σπουδή για βιολί του Kreutzer είναι μέρος της «υποχρεωτικής» μνήμης κάθε βιολονίστα) λειτουργεί μετα-ερμηνευτικά. Όπως ο Roland Barthes περιγράφει στο *The Grain of the Voice*, η ερμηνεία δεν είναι ποτέ απλώς επανάληψη της παρτιτούρας, αλλά διαδικασία ενσωμάτωσης και ιδιοποίησης της φωνής.¹⁰¹ Αντίστοιχα, ο συνθέτης εδώ εγγράφει στον συμφωνικό λόγο την κοινή μνήμη των μουσικών, μια ενσώματη γνώση που αναγνωρίζεται και βιώνεται με σχεδόν τελετουργικό μείδισμα, όπως σημειώνει ο ίδιος στις πρόβες. Εν τέλει, τα *divisi*, πέρα από ηχητικό εργαλείο διάλυσης της ορχηστρικής ενότητας, λειτουργούν ως αισθητική μεταγραφή της παιδείας, ως υπενθύμιση ότι η σύνθεση, για τον Κωνσταντινίδη, είναι πράξη που συνδιαλέγεται με το σώμα, τη μνήμη και την ιστορία των ήχων που έχουν βιωθεί· μια αισθητική της υβριδικότητας και της εμπρόθετης ενσωμάτωσης ετερόκλητων υλικών, η οποία συνιστά την κατεξοχήν έκφραση μιας μεταμοντέρνας αντίληψης.

Στο πλαίσιο της μορφολογικής διαλεκτικής, με σημείο εστίασης την παρουσία της παραδοσιακής μελωδίας, το έργο οδηγείται σε μια κορυφαία φανέρωση, στην *coda*: η μελωδία, που στα πρώτα μέρη παραμένει αποσπασματική και

¹⁰⁰ Ο Bourdieu τονίζει ότι «το σώμα πιστεύει σε ό,τι παίζει· κλαίει, αν υποκρίνεται τη λύπη [...] ό,τι 'μαθαίνεται από το σώμα' δεν είναι κάτι που έχει κανείς, αλλά κάτι που είναι». Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, μτφρ. Richard Nice (Stanford: Stanford University Press, 1990), 73. Η έννοια αυτή του *habitus*, ως σωματοποιημένης γνώσης, φωτίζει την ανάγνωση της σπουδής του Kreutzer ως ενσώματης μνήμης τεχνικής και παιδαγωγικής εμπειρίας. Το σώμα του εκτελεστή γίνεται φορέας της μάθησης – ένα αποθετήριο τεχνικών, αισθητικών και βιωματικών διαθέσεων.

¹⁰¹ Ο Roland Barthes εισάγει τον όρο *grain* για να περιγράψει εκείνη τη διάσταση της ερμηνείας, όπου το μουσικό κείμενο συναντά το σώμα που το παράγει. Δεν αφορά ούτε το *σημαίνον* ούτε το *σημαινόμενο*, αλλά την υλικότητα της φωνής/ήχου, το σωματικό αποτύπωμα που αναδύεται στη στιγμή της εκτέλεσης. Λέει χαρακτηριστικά: «Ο *grain* είναι το σώμα μέσα στη φωνή που τραγουδά, στο χέρι που γράφει, στο μέλος που εκτελεί» βλ. Roland Barthes, «The Grain of the Voice», στο *Image-Music-Text*, μτφρ. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 188. Πρόκειται, επομένως, για μια ενσώματη μνήμη και ιδιοποίηση του έργου από τον εκτελεστή, πέρα από την αφηρημένη σημειογραφία της παρτιτούρας· είναι το σωματικό, ενσάρκωμένο στοιχείο της ερμηνείας, το «υπόλειμμα» που δεν μπορεί

συγκεκριμευμένη, προβάλλεται εδώ σε συνεχή εξέλιξη κυρίως από τις ομάδες των χάλκινων πνευστών. Η αποκάλυψη αυτή δεν αποτελεί απλή θεματική επιβεβαίωση, αλλά τη στιγμή όπου το έργο καθιστά ορατό το ενδόμυχο περιεχόμενό του. Όπως σημειώνει ο Heidegger, «Η απόκρυψη στερεί την αλήθεια από την αποκάλυψή της, χωρίς όμως να τη μετατρέπει σε έλλειψη· αντίθετα, διαφυλάσσει ό,τι αποτελεί το κατεξοχήν ουσιώδες της».¹⁰² Η στρατηγική του Κωνσταντινίδη να καλλιεργεί αυτή την κατάσταση λανθάνουσας παρουσίας συντονίζεται με τη λογική του αποκαλυπτικού τέλους: η μελωδία παραμένει κρυμμένη, διαφυλασσόμενη, έως ότου στην τελική *coda* αναδειχθεί με πληρότητα. Με άλλα λόγια, το παραδοσιακό υλικό δεν εμφανίζεται ως διακοσμητικό ίχνος, αλλά ως ουσιαστική μαρτυρία που ολοκληρώνει το δραματουργικό τόξο της Συμφωνίας.

Η Συμφωνία αρ. 2, ως σύνθεση που ενσαρκώνει αυτή τη νεορομαντική προοπτική, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε βαθύτερα το συνθετικό ύφος του Κωνσταντινίδη και να προσεγγίσουμε τη μουσική του προσωπικότητα με πιο ολιστικό τρόπο. Με το συγκεκριμένο έργο αναδεικνύεται η μουσικοθεωρητική του σκέψη, προβάλλεται η γόνιμη συνύπαρξη τονικότητας και ατονικότητας, καθώς και οι δημιουργικές λύσεις που αναπτύσσει για τη μετάβαση από το ένα περιβάλλον στο άλλο. Παράλληλα, αναδεικνύονται ενορχηστρωτικές επιλογές που συνομιλούν με τα ιστορικά συνθετικά ιδιώματα, αποκαλύπτεται η διαλογική του στάση απέναντι στο βιολιστικό του υπόβαθρο, ενώ ταυτόχρονα αναδύονται οι δυναμογόνες ελληνικές καταβολές του δημιουργού. Με τη σύζευξη μορφολογικής πειθαρχίας και δημιουργικής ελευθερίας στην επεξεργασία του υλικού, η Συμφωνία αρ. 2 αποκρυσταλλώνει ένα προσωπικό νεορομαντικό ιδίωμα, ενταγμένο σε ένα μεταμοντέρνο πλαίσιο, όπου η παράδοση δεν αναβιώνεται, αλλά λειτουργεί ως πεδίο κριτικού αναστοχασμού.

να αποδοθεί πλήρως με νέες ή λέξεις, αλλά γίνεται αισθητό στο άκουσμα. Σε αυτό το πλαίσιο, η χρήση της δεύτερης σπουδής για βιολί του Kreutzer από τον Κωνσταντινίδη δεν λειτουργεί απλώς ως παραπομπή σε ένα παιδαγωγικό κείμενο, αλλά ενεργοποιεί τη σωματική μνήμη των βιολονιστών. Το *grain* της εκτέλεσης μετατρέπεται σε κοινό βιωματικό πεδίο, όπου η τεχνική άσκηση μεταγράφεται σε συμφωνική εμπειρία.

¹⁰² Martin Heidegger, *Pathmarks*, επιμ. William McNeill (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 148.

Βιβλιογραφία

Λατινικό Αλφάβητο

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Μετάφραση Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Πρωτότυπη έκδοση: *Ästhetische Theorie*, Επιμέλεια Gretel Adorno και Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Aibel, Anthony. “The Music of Dinos Constantinides in Review.” *New York Concert Review* (New York), 30 Νοεμβρίου 2012.

Barthes, Roland. “The Grain of the Voice.” Στο *Image–Music–Text*, Μετάφραση Stephen Heath, 179–189. London: Fontana Press, 1977. Πρωτότυπη έκδοση: “Le grain de la voix.” Στο *Le grain de la voix: entretiens 1962–1980*. Paris: Seuil, 1981.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Επιμέλεια Rolf Tiedemann. Μετάφραση Howard Eiland και Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Πρωτότυπη έκδοση: *Das Passagen-Werk*. Επιμέλεια Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Μετάφραση Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 1990. Πρωτότυπη έκδοση: *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Campbell, Debby, and Mark Bego. *Life with My Father, Glen Campbell*. London: Omnibus Press, 2013.

Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1: Language*. Μετάφραση Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1955. Πρωτότυπη έκδοση: *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.

Constantinides, Dinos. *Suite for a Young Man, for Solo Piano*. LRC 74. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 1980. Προγραμματικές σημειώσεις στην έκδοση της παρτιτούρας.

_____. *Symphony No. 2: Introspections for Orchestra*. LRC 91. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 1983. Προγραμματικές σημειώσεις στην έκδοση της παρτιτούρας.

_____. *Symphony No. 2: Introspections for Orchestra*. LRC 91. Προγραμματικές σημειώσεις στο συνοδευτικό ένθετο του δίσκου *Music From Six Continents: 1992 Series*. Bohuslav Martinů Philharmonic, διεύθυνση Miloš Machek. Vienna: Vienna Modern Masters, 1992. CD, VMM 3007.

_____. “Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium.” Στο *Four Articles on Composition in the New Millennium*, 2. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications; The College Music Society, May 2000.

_____. – **Ronaldo Cadeu de Oliveira**. Συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Ronaldo Cadeu de Oliveira, 30 Μαρτίου 2010. Στο: Ronaldo Cadeu de Oliveira, *The Louisiana Sinfonietta, a New Orchestral Model, and an Original Composition, Concerto for Guitar and Symphony Orchestra, Op. 12*. PhD diss., Louisiana State University, 2010, 109–127.

_____. – **David Wolman**. “Dinos Constantinides: Master Chef of Ancient and Modern Flavors” (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον David Wolman). *Fanfare* 34, no. 4 (Μάρτιος/Απρίλιος 2011): 146–151.

_____. – **Vicki James Yiannias**. “Dinos Constantinides: The Most Beautiful Music” (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στη V. J. Yiannias). *Greek American Weekly Newspaper Carnegie Hall* (New York), 16 Δεκεμβρίου 2012.

_____. – **David DeBoor Canfield**. “The Indefatigable Dinos Constantinides” (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον David DeBoor). *Fanfare* 42, no. 3 (Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2019): 60–64.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Μετάφραση Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994. Πρωτότυπη έκδοση: Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Grove, George. *Beethoven and His Nine Symphonies*. 3rd ed. New York: Dover Publications, 1962.

Hanninen, Dora A. “A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition.” *Music Theory Spectrum* 25, no. 1 (2003): 59–97.

Healey, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013.

Heidegger, Martin. *Pathmarks*. Επιμέλεια William McNeill. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Πρωτότυπη έκδοση: *Wegmarken*, 2η αναθεωρημένη και διευρυμένη έκδ. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

Husserl, Edmund. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time* (1893–1917). Μετάφραση John Barnett Brough. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991. Πρωτότυπη έκδοση: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. von Martin Heidegger. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1928.

Kopp, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Kostka, Stefan, Dorothy Payne, and Byron Almen. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 7th ed. New York: McGraw Hill, 2013.

Kostka, Stefan M. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4th ed. London and New York: Routledge / Taylor & Francis Group, 2016.

Kramer, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books, 1988.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. Πρωτότυπη έκδοση: *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1969).

Lewin, David. *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Μετάφραση Geoff Bennington και Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Πρωτότυπη έκδοση: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

McAdams, Stephen. “Timbre as a Structuring Force in Music.” Στο *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, Επιμέλεια Kai Sienburg κ.ά., 224–25. Cham: Springer, 2019.

Mims, Harold Curtiss. *Concerto for Cello and Orchestra and a Comparative Study of the Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dr. Dinos Constantinides*. PhD diss., Louisiana State University, 2017.

Mirka, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice, 1997.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Pasler, Jann. “Neo-Romantic.” Στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Επιμέλεια Stanley Sadie και John Tyrrell, vol. 17, 756–757. London: Macmillan, 2001.

Piston, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, 1941.

Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Μετάφραση Kathleen Blamey και David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004. Πρωτότυπη έκδοση: Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Russell, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: Volume 1: The Art and Science of Tonal Gravity*. 4th ed. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001.

Sachs, Curt. *The Commonwealth of Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1946.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 4th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2002.

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Επιμέλεια Leonard Stein. Μετάφραση Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1985.

Silbiger, Alexander. “Passacaglia.” Στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Επιμέλεια Stanley Sadie και John Tyrrell, vol. 19, 191–194. London: Macmillan, 2001.

Stein, Leon. “The Passacaglia in the Twentieth Century.” *Music & Letters* 40, no. 2 (April 1959): 150–153.

Straus, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

_____. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

Tsagkarakis, Ioannis. *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*. PhD diss., Royal Holloway, University of London, 2013.

Tymoczko, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.

Varga, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber, 1996.

Ελληνικό Αλφάβητο

Άργυρόπουλος, Αθανάσιος. *Σχολική Μουσική – Άσματα μονόφωνα*. Τεύχος Α'. Άθῆνα: Έστία, 1937.

Βούβαρης, Πέτρος. «Ντίνος Κωνσταντινίδης, Impressions II». Στο *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη*, Επιμέλεια Αθανάσιος Ζέρβας και Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010.

Ζέρβας, Αθανάσιος. «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα». Στο *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη*, Επιμέλεια Αθανάσιος Ζέρβας και Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010.

Κτιστάκη, Ευφροσύνη Α. *Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2022.

Κωνσταντινίδης, Ντίνος. Χειρόγραφες σημειώσεις που χρησιμοποιήθηκαν στο τριήμερο σεμινάριο σύνθεσης, Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, 7–9 Δεκεμβρίου 2001.

_____. – **Κωνσταντίνος Λυγνός.** «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών). *Αντίφωνον* 9 (Μάρτιος–Απρίλιος 2005): 32–36.

_____. «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα.» Ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 20 Μαΐου 2010 (αδημοσίευτη).

_____. – **Βασιλική Παπανικολάου.** Συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στη Βασιλική Παπανικολάου. Στο Βασιλική Παπανικολάου, *Κοντσέρτα για βιολοντσέλο των Ελλήνων συνθετών Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη: ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 2022, 287–294.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. 2η έκδ. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2002.

Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. *Νίκος Σκαλκώτας, Μιά προσπάθεια εΐσδυσης στὸν μαγικὸ κόσμο τῆς δημιουργίας του: Βίος, ἱκανότητες, ἔργο*. Τόμ. Β΄. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1997.

Περιστέρης, Σπυρίδων Δ. *Δημοτικά τραγούδια Ἡπείρου καὶ Μωριά σὲ Βυζαντινὴ καὶ Εὐρωπαϊκὴ Παρασημαντικῇ*. 2η έκδ. Κατερίνη: Τέρτιος, 1994.

Σακελλαρίδης, Ἰωάννης. *Τυρταῖος – ἦτοι ἄσματα πατριωτικά, ὀρχηστρικά καὶ γυμναστικά*. Ἐν Ἀθήναις: Παρὰ τῷ ἐκδότη Σπ. Κουσουλίνω, 1898.

Τσέτσος, Μάρκος. *Βασικὲς Μέθοδοι Ενορχήστρωσης*. Αθήνα: Orpheus (Μ. Νικολαΐδης & Σία Ο.Ε.), 2006.

Τσούγκρας, Κώστας. «Χρωματικές σχέσεις τριτών και συμμετρική διαίρεση της οκτάβας: θεωρητική προσέγγιση και αναλυτική εφαρμογή στην αρμονική δομή του *Il Pensieroso* του Franz Liszt». Στο *Πρακτικά Συμποσίου Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*. Επιμέλεια Κώστας Τσούγκρας. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2006, 129–139.

Χριστοδούλου, Νίκος. «Νίκος Σκαλκώτας, 36 *Ελληνικοί Χοροί*, αινίγματα και μύθοι. Το πιο γνωστό ή άγνωστο έργο της ελληνικής μουσικής; μέρος β'». *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 4 (Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 2019): 71–129.

Διαδικτυακοί Ιστότοποι

Music by *Dinos Constantinides*. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 2023. Διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://www.magnipublications.com/catalog> (τελευταία πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2025).

Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο «Ψηφίδα» του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19228>. (τελευταία πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2025).

Δισκογραφία

Βάρναλης, Κώστας. «...στα ηχοκύματα υψωμένοι» / Kostas Varnalis: “...rising on soundwaves.” Αθήνα: Σύλλογος των Αγχιαλιτών της Αθήνας «Η Αγχίαλος», 2008. Δίσκος ακτίνας (ISBN 978-960-99160-1-1).

Music from Six Continents: 1992 Series. Bohuslav Martinů Philharmonic, διεύθυνση Miloš Machek. Vienna: Vienna Modern Masters, 1992. Ψηφιακός δίσκος, VMM 3007.

Παρτιτούρες

Constantinides, Dinos. *Suite for a Young Man, for Solo Piano*, LRC 74. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 1980.

_____. *Symphony No. 2: Introspections for Orchestra*, LRC 91. Baton Rouge, Louisiana: Magni Publications, 1983.

Δεύτερο Μέρος

Κεφάλαιο 4. Απο την Ανάλυση στη Μουσική Δημιουργία: Παρουσίαση Έργων

In due time... for Baritone and String Orchestra (2021)

Theodore Karathodoros

In due time...

for Baritone & String Orchestra

Score

© 2021

Program notes

The piece has been commissioned by the distinguished conductor of Camerata Europaea, Maria Makraki, to be performed at the Gedächtniskirche in Berlin in March 2022. It was written especially for this orchestra and the talented baritone & chanter, Nikos Konstantelias. The vocal part uses verses from "Burnt Norton", the first poem of *Four Quartets* by T. S. Eliot, in Greek translation by Haris Vlavianos. The composer's intention is not to highlight an impersonal thought that seeks a universal truth, nor to project the poet's philosophical background and abstract argumentation. Memory, imagination and perspective, in other words the past, the present and the future, are substantiated through the erotic element that is of paramount importance in life and shapes the human experience.

Text in English

Time present and time past

Are both perhaps present in time future [...]

[...] What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

Time past and time future

Allow but a little consciousness.

To be conscious is not to be in time

But only in time can the moment

in the rose - garden,

The moment in the arbour where

the rain beat,

The moment in the draughty church

at smokefall

Be remembered;

Home is where one starts from. [...]

Not the intense moment.

Isolated, with no before and after,

But a lifetime of one man only [...]

Love is most nearly itself

When here and now cease to matter.

[...] Turning shadow into transient beauty

With slow rotation suggesting permanence.

Time present and time past

Text in Greek

Ο παρών χρόνος και ο παρελθών χρόνος

Είναι ίσως και οι δύο παρόντες στον μέλλοντα χρόνο [...]

[...] ό,τι θα μπορούσε να συμβεί και ό,τι συνέβη
Δείχνουν σ' ένα τέλος, που είναι πάντοτε παρόν.

Ο παρελθών χρόνος και ο μέλλον χρόνος

επιτρέπουν λίγη μόνο επίγνωση.

Το να έχεις επίγνωση σημαίνει να μη βρίσκεσαι

μέσα στον χρόνο

αλλά μόνο μέσα στον χρόνο μπορεί κανείς να θυμηθεί

τη στιγμή στον κήπο με τα τριαντάφυλλα,

τη στιγμή στην κληματαριά που τη χτυπά η βροχή,

τη στιγμή στην ανεμοδαρμένη εκκλησία όταν πέφτει

το βράδυ.

Τόπος σου είναι εκεί απ' όπου ξεκινάς. [...]

Όχι η έντονη στιγμή απομονωμένη, χωρίς πριν και μετά,

αλλά μια ζωή που φλέγεται κάθε στιγμή

κι όχι η ζωή ενός ανθρώπου μόνο [...]

Η αγάπη αγγίζει την ουσία της

όταν το εδώ και το τώρα παύουν να έχουν σημασία

[...] Μετατρέποντας τη σκιά σε φευγαλέα ομορφιά

με αργή περιστροφή που υπαινίσσεται μονιμότητα

Ο παρών χρόνος και ο παρελθών χρόνος

In due time... for baritone and string orchestra

The text consists of excerpts from "Burnt Norton", the first poem of Four Quartets by T. S. Eliot.
Greek translation: Haris Vlavianos

Theodore Karathodoros

2021

Expressively
♩=66

Freely
mf *f*

Baritone

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*Contrabass

a tempo

6

B

A

pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *p*

* Four five-string basses. Alternatively use four-string bass and transpose an octave when necessary.

© 2021

10 *accel.* ♩=72

B

Vln. I *arco* *f* *mf* *ff*

Vln. II *arco* *f* *mf* *ff*

Vla. *f* *mf* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff* *sul D*

13 *Slower* ♩=60 *rit.* *Narratively, with reflection* ♩=56 *f*

B

Vln. I *mf* *p* *mf* *mf* *p* *p*

Vln. II *p* *p* *pp* *p*

Vla. *p* *p* *pp*

Vc. *p* *p* *mf*

Cb. *mf* *mf* *mf*

Ο πα - ρών χρό-νος — και ο πα-ρελ-

Theodore Karathodoros

In due time...

18

B

θών χρό-νος — εί-ναι ί-σως και οι δύ-ο πα-ρό-ντες στον μέλ-λο-ντα χρό-νο —

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

f

arco

p

pizz.

mf

f

arco

p

pizz.

mf

f

arco

p

pizz.

mf

f

arco

p

pizz.

mf

f

arco

p

≡

A little faster

♩=60

22

B

Ο, -τι θα μπο-ρού-σε να συμ-βεί καιό, -τι συ - νέ - βη —

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

f

arco

mf

pizz.

f

arco

mp

pizz.

f

arco

p

pizz.

f

arco

p

pizz.

f

arco

p

Theodore Karathodoros

In due time...

25 *f* *ff* *Freely* *f*

B δεί-χνουν σ'έ - να τέ - λος, που_εί-ναι πά-ντο - τε πα - ρόν.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

A 29 A little faster, with a steady pulse ($\text{♩} = 63$) *mp*

B Ο πα - ρελ-θών χρό - νος — και_ο

Vln. I *pp* *f* *pizz.* *mp*

Vln. II *pp* *f* *pizz.* *mp*

Vla. *p* *f* *pizz.* *mp* *arco* *pp*

Vc. *mf* *f* *pizz.* *mp* *s* *arco* *p*

Cb. *f* *mf* *arco* *p*

32

B
μέλ - λων χρο - νος — ε - πι - τρέ - πουν

Vln. I
arco *p* pizz. *mp*

Vln. II
arco *p* pizz. *mp*

Vla.
pizz. *p* arco *pp* pizz. *mp* arco *p*

Vc.
mp 5 *p* 5

Cb.
pizz. *mf* arco *p* pizz. *mf*

35

B
λί - γη μό - νο ε - πί - γνω - ση. To va

Vln. I
arco *p*

Vln. II
arco *p*

Vla.
pizz. *p* arco *pp*

Vc.
mp 5

Cb.
arco *p* pizz. *mf* arco *p*

Theodore Karathodoros

In due time...

38

B

έ - χεις ε - πί - γνω - ση — ση - μαι - νει να μη βρί - σκε - σαι μέ - σα στον

pizz.

Vln. I

mp

Vln. II

pizz.

mp

Vla.

pizz.

mp

arco

pp

Vc.

p

5

Cb.

pizz.

mf

arco

p

40

B

αλλά μόνο μέσα στον χρόνο
μπορεί κανείς να θυμηθεί

χρο - νο —

pizz.

Vln. I

arco

mp

Vln. II

mp

Vla.

pizz.

arco

mp

Vc.

mp

5

Cb.

pizz.

mf

arco

p

pizz.

mf

43

mf 3 3 3 3

B

τη στιγ - μή στον κή - πο με τα τρι - α - ντά - φυλ - λα, τη στιγ -

Vln. I

arco *mf*

Vln. II

mf

Vla.

p *mf*

Vc.

pizz. *mf*

Cb.

arco *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

p *mf*

46

6 3 3 3

B

μή στην κλη - μα - τα - ριά που τη χτυ - πά η βρο - χή, τη στιγ -

Vln. I

Vln. II

Vla.

p *mf*

Vc.

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

Cb.

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

48 *f*

B *f* *mf* *f*

μή — στην α - νε - μο - δαρ - μέ - νη εκ - κλη - σί - α — ό - ταν πέ - φτει το

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *arco* *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *mf*

50 **Faster, with a dance-like character**
♩=72

B *f* *ff* *mf*

βρά - δου —

Vln. I *f* *ff* *mf*

Vln. II *f* *f* *mf*

Vla. *pizz.* *f*

Vc. *f* *arco* *mf* *3* *f* *pizz.*

Cb. *pizz.* *arco* *pizz.* *f*

53

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

mf

f

3



56

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *mf* *mf* *mf*

p *mf* *mf*

mf *f* *pizz.* *arco* *mf* *f* *pizz.* *arco* *mf* *f*

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

Theodore Karathodoros

In due time...

59

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

62

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

65

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

f

ff

pizz.

arco

ff

mp

ff

f



Mysteriously
Slower

♩=58

68

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

p

arco

mp

f

Theodore Karathodoros

In due time...

f

B Circular, interlocking motion
79

B

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

f arco

Cb.

f

81

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

83

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

85

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

p

pp

p

pp

p

p

87

B *mf* ³ Τό - πος σου —

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *f* *ff* ³

89

B — εί - ναι ε - κεί απ' ό - που ξε - κι - νάς.

Vln. I *pizz.* *f* *arco* *pp*

Vln. II *p* *mf* *pizz.* *f* *arco* *pp*

Vla. *p* *mf* *pizz.* *f* *arco* *pp*

Vc. *mf* *f* *arco* *p*

Cb. *f* *ff* ³ *arco* ³

Theodore Karathodoros

In due time...

92

f *3*

B

Ο - χι - η

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

mf

94

mp

B

έ - ντο - νη σιγ - μή α - πο - μο - νω - μέ - νη,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

p *mf*

p *mf*

f

Theodore Karathodoros

In due time...

96 χωρίς πριν και μετά

αλ - λά μια ζω - ή που φλέ - γε - ται

f

p *arco* *mf* *f*

p *mf*

mp *mf* *f*

mp *mf* *f*

ff

99 κά - θε σιγ - μή κι ό - χι η ζω -

f

106

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

mp *mf*

mf

f

ff

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

In due time...

109

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

f

mp

112

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

p

f

mp

p

mp

p

p

Theodore Karathodoros

100

127 *accel.* ♩=80

B

Vln. I *arco* *f* *mf* *ff*

Vln. II *arco* *f* *mf* *ff*

Vla. *f* *mf* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff* *sul D*

130 *Slower* ♩=60 *rit.*

B

Vln. I *mf* *p* *mf* *mf*

Vln. II *p* *p* *pp*

Vla. *p* *p* *pp*

Vc. *p* *p* *mf* *f*

Cb. *mf* *mf* *mf* *mf*

Theodore Karathodoros

In due time...

Slower
♩=55

133

B. *p* *p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *mf* *f* *mf*

A. _____ A. _____ A. _____ A. _____ A

Vln. I *ppp* *p* *pp* *p* *pp* *mp*

Vln. II *ppp* *p* *pp* *p* *pp* *mp*

Vla. *ppp* *p* *pp* *p* *pp* *mp*

Vc. *ppp* *p* *pp* *p* *pp* *mp*

Cb. *mf* *mf* *mf*

138

B. *mf* *f* *p* *mf* *f*

A. _____ A. _____

Vln. I *pp* *p* *ppp* *p* *pp*

Vln. II *pp* *p* *ppp* *p* *pp*

Vla. *p* *mf* *ppp* *p* *pp*

Vc. *p* *mf* *ppp* *p* *pp*

Cb. *mf* *mf* *p*

Theodore Karathodoros

In due time...

C Expressively

142

B *mf* Η α - γά - πη αγ - γί - ζει την ου - σί - α της

Vln. I *ppp* *p*

Vln. II *ppp* *pp* *p*

Vla. *ppp* *pp*

Vc. *ppp* *pp* *mf*

Cb. *mf* *f* *f*

147

B *mp* — ό - ταν το ε - δώ και το τώ - ρα — *mf* παύ - ουν να έ - χουν

Vln. I *pp*

Vln. II *pp* *p* *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *mf* *f*

Cb. *mf* *f* *mf*

Theodore Karathodoros

In due time...

159 *p*

B

A — A — A — A —

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Slower
♩=55 *mf*

163

B

Ο πα-ρών χρό - νος — και ο πα-ρελ - θών χρό-νος. —

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

Theodore Karathodoros

In due time...

Three Short Tales for Alto Saxophone and String Quartet (2025)

I. Dancing Within the Dream

II. Sentimental Dialogue

III. Flowing Desires

Theodore Karathodoros

Three Short Tales

for Alto Saxophone & String Quartet

I. Dancing Within the Dream

II. Sentimental Dialogue

III. Flowing Desires

Score

© 2025

Program notes

The work *Three Short Tales* was commissioned by saxophonist, composer, and university professor Athanasios Zervas, to whom it is also dedicated. It was written specifically for him and the L'anima String Quartet, with careful attention to their interpretative capabilities and musical sensitivity. The composition unfolds in three parts: I. *Dancing Within the Dream*, II. *Sentimental Dialogue*, III. *Flowing Desires*. Its starting point lies in a reflection on, and a search for, a fluid coexistence between the imaginary or dreamlike realm and tangible reality. In a sense, this duality—imagination versus reality—is embodied in the compositional process itself: inspiration or the initial seeds of a musical work may emerge suddenly and unpredictably (imaginary), while the completion of its form requires systematic and methodical work (reality). The dance element runs through the composition as a fundamental formal and aesthetic core, at times clearly foregrounded and at others implied in a more subtle manner. On a technical level, the work explores the balances arising from the coexistence of diatonic and chromatic relationships, while, through variations in texture and the dialogical interplay of the instruments, it seeks to sustain a musical narrative that evolves gently over time.

Three Short Tales

Score in C

for alto saxophone & string quartet

Dedicated to my professor, Athanasios Zervas

I. Dancing Within the Dream

Theodore Karathodoros
(2025)

Freely, cadenza-like, $\text{♩} = 72$

Alto Sax

pp *f* *p* *f*

Violin I

Violin II

Viola

Cello

♩ = 60 *accel.*

5

A. Sax.

mf *f* *ff*

7

A. Sax.

mf

8

A. Sax.

ff *rit.*

9

A. Sax.

pp *f*

12

A. Sax.

p *f*

© 2025

Slower, $\text{♩} = 66$
Dreamily

16

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

18

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

20

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

22 **A little faster (♩ = 68)**

A. Sax. *mp* *mf*

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *pizz.* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *pizz.* *f*

Theodore Karathodoros

Three Short Tales - I. Dancing Within the Dream

24 *mf* *6* *6* *accel.* *5* *mf*

A. Sx.

Vln. I *mf* *3* *f* *mf* *3* *f*

Vln. II *mf* *3* *f* *mf* *3* *f*

Vla. *mf* *3* *f* *mf* *3* *f*

Vc. *mf* *3* *f* *mf* *3* *f*

arco

26 *f* *6* *5* *7* *ff* *♩ = 106*

A. Sx.

Vln. I *mf* *3* *f* *mf* *3* *f* *ff*

Vln. II *mf* *3* *f* *mf* *3* *f* *ff*

Vla. *mf* *3* *f* *mf* *3* *f* *ff*

Vc. *mf* *3* *f* *mf* *3* *f* *ff*

Slower, $\text{♩} = 60$
, Ethereal

29

A. Sx.

p

Vln. I

ff *mp* *mf*

Vln. II

ff *pp* *mf*

Vla.

ff *pp* *mf*

Vc.

ff *pp* *mf*

33

A. Sx.

mp

Vln. I

p *mf*

Vln. II

p *mf* *f*

Vla.

p *mf*

Vc.

p *mf* *f* *mf*

38 *accel.* ♩ = 72 G.P.

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

43

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Theodore Karathodoros

Three Short Tales - I. Dancing Within the Dream

46

A. Sx.

mp *mf* *p*

Vln. I

mf

Vln. II

p *p*

Vla.

p *p*

Vc.

p *p*

48

A. Sx.

mf *f*

con bravura

Vln. I

fp *f*

con bravura

Vln. II

f

con bravura

Vla.

f *con bravura*

Vc.

fp

49

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

50

rit.

$\text{♩} = 50$

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

II. Sentimental Dialogue

Decisively
♩ = 72

Alto Sax

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Mysterious
Faster (♩ = 76)

A. Sax.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

5

A. Sx. *f* *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p* *arco*

Vc. *p* *arco*

6

A. Sx. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

7

A. Sx. *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

8

A. Sx. *p*

Vln. I *ff* *mf* *p*

Vln. II *ff* *mf* *p*

Vla. *ff* *mf* *pizz.* *mf*

Vc. *ff* *mf* *pizz.* *mf*

With calmness and simplicity
Ritually, ♩ = 72

10 *rit.*

A. Sx. *pp* *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *col legno* *pizz.* *mp*

Vc. *col legno* *pizz.* *mp*

13

A. Sx. *p*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

16

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

ord.
arco

p

pizz.

mf

19

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

ff

mf

ff

mf

ff

arco

pizz.

pizz.

f

ff

slap

Dance-like

21

A. Sx.

mf *f* *mf*

Vln. I

mf *f* *p*

Vln. II

sul D
mp *f* *p* *f*

Vla.

arco
mp *f* *p* *f*

Vc.

p *mf* *f* *p* *mf* *f*

23

A. Sx.

f *mf* *f*

Vln. I

f

Vln. II

p *mf* *p* *mf*

Vla.

p *f* *p* *mf*

Vc.

25

A. Sx. *mf* *f*

Vln. I *p* *mf* *f*

Vln. II *p* *mf* *f*

Vla. *p* *mf* *f*

Vc. *arco* *p* *mf* *f*

27

A. Sx. *mf* *mf*

Vln. I *p* *mf* *f*

Vln. II *p* *f* *p* *mf* *f*

Vla. *p* *f* *p* *mf* *f*

Vc. *pizz.* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f*

29

A. Sx.

p *ff* *mf*

Vln. I

p *ff* *mf*

Vln. II

p *ff* *mf*

Vla.

p *ff* *mf*

Vc.

arco

p *ff* *p*

Slower ♩ = 66

Slower ♩ = 60

31

A. Sx.

mf *p*

Vln. I

mf *p*

Vln. II

mf *p*

Vla.

mf *p*

Vc.

mf *p*

III. Flowing Desires

Confidently and decisively
♩ = 66

The musical score is for a piece titled "III. Flowing Desires". It is marked "Confidently and decisively" with a tempo of 66 beats per minute (♩ = 66). The score is written for five instruments: Alto Sax, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Alto Sax part begins with a rest followed by a melodic line in 6/8 time, marked *mf*. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff*. The Viola and Cello parts play a similar rhythmic accompaniment, also marked *ff*, with the instruction "pizz. arco" (pizzicato then arco) above the notes. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 3. The second system starts at measure 4 and continues through measure 6. In the second system, the Alto Sax part has a melodic line marked *mf*. The Violin I and Violin II parts have a melodic line marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), with a crescendo leading to *mp* (mezzo-piano) and then *p* again. The Viola and Cello parts have a melodic line marked *mf* and *mp*, with a crescendo leading to *p* again. The score is written in 6/8 time and ends with a double bar line.

Alto Sax

Violin I

Violin II

Viola

Cello

A. Sax.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

7

A. Sx. *p* *mf* *f* *slap*

Vln. I *p* *mf* *f* *pizz.* *arco*

Vln. II *p* *mf* *f* *pizz.* *arco*

Vla. *p* *mf* *f* *pizz.* *arco*

Vc. *mf* *f* *p* *pizz.* *arco*

10

A. Sx. *p* *mf* *mf*

Vln. I *ff* *f* *p* *p* *mf* *p*

Vln. II *ff* *f* *p* *p* *mf* *p*

Vla. *ff* *f* *p* *pizz.* *mf*

Vc. *ff* *f* *p* *pizz.* *mf*

13 *accel.*

A. Sx. *p* *mf* *p*

Vln. I *p* *mf* *p* *f*

Vln. II *p* *mf* *p* *f*

Vla. *mf* *f* *arco*

Vc. *mf* *f* *arco*

16 $\text{♩} = 80$ *A tempo I* ($\text{♩} = 66$)

A. Sx. G.P. *p* *f*

Vln. I *ff* *p* G.P.

Vln. II *ff* *p* G.P.

Vla. *ff* *p* G.P.

Vc. *ff* *p* G.P.

20

A. Sx. *mf* *mf* *f*

Vln. I *f* *mp* *f* *mf*

Vln. II *f* *mp* *f* *mf*

Vla. *f* *mp* *f* *mf*

Vc. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *f* *mf*

23

A. Sx. *mf* *p* *mf* *f* *slap*

Vln. I *mf* *mp* *mf* *pizz.* *f*

Vln. II *mf* *mp* *mf* *pizz.* *f*

Vla. *mf* *arco* *mp* *pizz.* *f*

Vc. *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *f*

27

A. Sx. *mf* *mp*

Vln. I *arco* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *arco* *mp* *mf*

Vla. *arco* *p*

Vc. *arco* *p*

31

A. Sx. *mf* *mf* *ff*

Vln. I *mf* *f* *ff*

Vln. II *mf* *mf* *ff*

Vla. *p* *f* *mf* *f* *ff*

Vc. *p* *f* *mf* *f* *ff*

Meditatively, ♩ = 60

33

A. Sx. *ff* *G.P.* *p* *f*

Vln. I *ff* *G.P.* *flautando* *pp*

Vln. II *ff* *G.P.* *flautando* *pp*

Vla. *ff* *G.P.* *flautando* *pp*

Vc. *ff* *G.P.* *pp*

37

A. Sx. *f* *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

40

A. Sx. *p* $\leq$ *f* *p* $\leq$ *f*

Vln. I ord. *mf* $\leq$ *f* *mp*

Vln. II ord. *p* $\leq$ *f* *p*

Vla. ord. *p* $\leq$ *f*

Vc. ord. *p*

43

A. Sx. *mf* *accel.*

Vln. I *pp* *p*

Vln. II *pp* *p*

Vla. *p* $\leq$ *mf*

Vc. *mp* $\leq$ *mf*

45 $\text{♩} = 46$

A. Sx. *mf* *mp*

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *pp* *p* *mf*

Vla. *pp* *p* *mf* *p*

Vc. *pp* *p* *mf*

48

A. Sx. *p*

Vln. I *mf* *pizz.* *mp*

Vln. II *p* *mf* *pizz.* *mp*

Vla. *pizz. arco* *pizz. arco* *pizz. arco* *pizz. arco*

Vc. *pizz.*

51 $\text{♩} = 50$ *accel.*

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz. arco pizz. arco pizz. arco

arco

p < mf

f

arco

f

55 *A tempo I* ($\text{♩} = 66$)

A. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

ff

f

ff

f

ff

pizz. arco

pizz. arco

58

A. Sx.

mf *mf*

Vln. I

p *mf*

Vln. II

p *mf*

Vla.

mf

Vc.

mf

61

A. Sx.

mf *p* *mf*

Vln. I

mp *p* *p* *mf*

Vln. II

mp *p* *p* *mf*

Vla.

mp *p* *p* *mf*

Vc.

pizz. *mf*

64 **slap** +

A. Sx. *f*

Vln. I *pizz.* *f* *arco* *p* *ff* *f* *p*

Vln. II *pizz.* *f* *arco* *p* *ff* *f* *p*

Vla. *pizz.* *f* *arco* *p* *ff* *f* *p*

Vc. *f* *p* *ff* *f* *p*

67

A. Sx. *mf* *f* *ff* *f* *ff*

Vln. I *f* *ff* *f* *ff*

Vln. II *mf* *f* *ff* *f* *ff*

Vla. *mf* *f* *ff* *f* *ff*

Vc. *f* *ff* *f* *ff*

