

Ερμηνευτική Προσέγγιση σε Έργα για Βιόλα του δεύτερου μισού του 20^{ου}

αιώνα:

György Ligeti, Luciano Berio, Gérard Grisey, Toru Takemitsu

Διδακτορική Διατριβή

Τόγια Ελευθερία

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεωργιάς Ανδρέας

Τριμελής Επιτροπή: Γεωργιάς Ανδρέας, Ζάννος Ιωάννης & Παπαδάτος Ιωσήφ

Αθήνα, Ιούλιος 2021

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	3
Οδηγίες	3
Περίληψη	4
Εισαγωγή.....	5
1. Sonata for Viola Solo - György Ligeti (1991-1994)	7
1.1. Ιστορικό Πλαίσιο	7
1.2. Ανάλυση	18
1.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση	41
1.4. Συμπεράσματα.....	59
2. Prologue - Gérard Grisey (1976)	61
2.1. Ιστορικό Πλαίσιο	61
2.2. Ανάλυση	65
2.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση	79
2.4. Συμπεράσματα.....	94
3. Sequenza VI - Luciano Berio (1967)	95
3.1. Ιστορικό Πλαίσιο	95
3.2. Ανάλυση	97
3.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση	108
3.4. Συμπεράσματα.....	120
4. A Bird came down the Walk - Toru Takemitsu (1994)	121
4.1. Ιστορικό Πλαίσιο	121
4.2. Ανάλυση	125
4.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση	135
4.4. Συμπεράσματα.....	141
5. Επίλογος.....	142
Βιβλιογραφία	144
Παράρτημα Ορισμών.....	153
Παράρτημα Έργων	167

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές Ανδρέα Γεωργοτά, Ιωάννη Ζάννο και Ιωσήφ Παπαδάτο για την πολύτιμη υποστήριξη και καθοδήγησή τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διατριβής. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους φίλους και την οικογένειά μου, για τη συμπαράστασή τους.

Οδηγίες

Οι μουσικοί όροι σημειώνονται με λατινικούς χαρακτήρες και πλάγια γράμματα. Η επεξήγησή τους βρίσκεται στο παράρτημα ορισμών στο τέλος του παρόντος. Η δυναμική έντασης *piano* σημειώνεται με λατινικούς χαρακτήρες σε αντίθεση με το μουσικό όργανο πιάνο. Οι μουσικοί φθόγγοι ακολουθούνται από αριθμούς (Ντο 3), που αντιστοιχούν στις οκτάβες του πιάνου, ώστε να καθορίζεται με ακρίβεια το τονικό ύψος της νότας.

Περίληψη

Η παρούσα έρευνα εστιάζει στην ερμηνευτική προσέγγιση τεσσάρων έργων για βιόλα, τα οποία έχουν γραφτεί κατά τη διάρκεια του δευτέρου μισού του 20^{ου} αιώνα (1967-1994). Τα έργα των Gérard Grisey (Prologue), Luciano Berio (Sequenza VI), Toru Takemitsu (A Bird came down the Walk) και György Ligeti (Sonata for Viola Solo), θα αξιολογηθούν ανάλογα με α) με τη χρήση των τεχνικών εκτέλεσης και β) την ανάδειξη των ηχητικών χαρακτηριστικών της βιόλας.

Σκοπός μας είναι να εξετάσουμε την εκπαιδευτική αξία και το μέγεθος της συνεισφοράς των συγκεκριμένων έργων για τους ερμηνευτές της βιόλας μέσα από τη μελέτη και την εκτέλεσή τους. Επιπλέον, επισημαίνουμε την πιθανή συνεισφορά τους στην εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου της βιόλας.

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια ισάριθμα με τα έργα των Gérard Grisey (Prologue), Luciano Berio (Sequenza VI), Toru Takemitsu (A Bird, came down the Walk) και György Ligeti (Sonata for Viola Solo). Σε κάθε κεφάλαιο θα συνθέσουμε μέσω των πληροφοριών που συλλέξαμε μεθοδικά το κατάλληλο περιβάλλον για την αξιολόγηση των έργων.

Αρχικά θα εξετάσουμε το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας των έργων, τις συνθετικές τάσεις που επικράτησαν και το ρόλο της βιόλας στον 20^ο αιώνα.

Χαρακτηριστικά κλασικής μουσικής του 20^{ου} αιώνα

Η κλασική μουσική του 20^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από την αμφισβήτηση θεμελιωδών στοιχείων της μουσικής δημιουργίας των προηγούμενων αιώνων. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης των μουσικών παραμέτρων. Η μουσική του 20^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από την αμφισβήτηση της φόρμας, τη διεύρυνση της έννοιας της τονικότητας, τη χρήση πολύπλοκων –μεικτών ρυθμών και την εμφάνιση των διευρυμένων τεχνικών (extended techniques). Πρόκειται ουσιαστικά για μια ιστορική περίοδο της μουσικής που επαναπροσδιόρισε τα όρια της αντίληψης των συνθετών ως προς τη χρήση του υλικού, τον πειραματισμό και την ευρηματικότητα. Πολλοί ήταν οι παράγοντες που επηρέασαν αυτή την εξέλιξη. Η διεύρυνση της έννοιας της τονικότητας και η ρήξη της θεμελιώδους σχέσης δεσπόζουσας –τονικής, αντικατοπτρίζει το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εποχής, την ανάγκη να εκφραστεί η ισότητα των μουσικών φθόγγων και να αποδεσμευτεί από καθιερωμένες ισορροπίες.

Επιρροές κλασικής μουσικής του 20^{ου} αιώνα

Η μουσική δημιουργία στο κατώφλι του 20^{ου} αιώνα άνοιξε διάλογο με την επιστήμη, τη φιλοσοφία και την τεχνολογία και επηρεάστηκε από τις μουσικές παραδόσεις άλλων πολιτισμών κι άλλων ειδών μουσικής. Ένας διάλογος που ξεκίνησε με αφορμή την κρίση του ίδιου του υλικού, την αμφιβολία και εν τέλει την αποδόμηση θεμελιωδών στοιχείων, όπως η μορφή (φόρμα) και η τονικότητα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στη δημιουργία πολλών νέων αισθητικών «τάσεων». Περνώντας από τον απόλυτο υπολογισμό στο τυχαίο κι από τον εκκωφαντικό θόρυβο των μηχανών στη σιωπή, η κλασική μουσική του 20^{ου} αιώνα άλλαξε πολλές φορές το πρόσωπο της μέσα στη διάρκεια εκατό ετών.

Διευρυμένες τεχνικές (Extended Techniques)

Οι ερμηνευτές μεταξύ άλλων χρειάστηκε να ακολουθήσουν τις επιταγές της νέας εποχής. Νέες διευρυμένες τεχνικές (extended techniques) παρουσιάστηκαν επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της δεξιότητας και πολλές φορές του δυνατού – πραγματοποιήσιμου. Το μουσικό αλφάβητο παρέμεινε ίδιο, οι συνδυασμοί όμως, των γραμμάτων –φθόγγων σχημάτισαν μια καινούρια γλώσσα, την οποία οι εκτελεστές καλούνται να μεταφράσουν.

Η διαίρεση του τόνου σε μικρότερα από το ημιτόνιο διαστήματα προκάλεσε το ενδιαφέρον πολλών συνθετών κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Στο σύγχρονο ρεπερτόριο της βιόλας οι György Ligeti, Luciano Berio, Gérard Grisey, Giacinto Scelsi και Iannis Xenakis είναι μερικοί από τους συνθέτες που επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν στα έργα τους για solo viola μικροδιαστήματα (De Stefano 2010).

1. Sonata for Viola Solo - György Ligeti (1991-1994)

1.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Ο György Ligeti (1923-2006) συνέθεσε τη Sonata για Viola Solo μεταξύ 1991-1994, σε ηλικία εβδομήντα ετών. Ο Ligeti είχε ήδη διαγράψει μία λαμπρή σταδιοδρομία, κατά τη διάρκεια της οποίας όμως αντιμετώπισε δυσκολίες. Στα τέλη της δεκαετίας του '70, ο συνθέτης αντιμετώπισε μία κρίση, την οποία πάθαιναν σχεδόν όλοι οι συνθέτες της εποχής: τα έργα του δεν ανταποκρίνονταν στις προσδοκίες του. Ο Ligeti πίστευε πως η avant-garde περίοδος είχε φτάσει στο τέλος της και δεν ήξερε ποιο ρεύμα να ακολουθήσει (Stulz 2012). Σε μία διάλεξή του δήλωσε πως αισθάνεται παγιδευμένος, καθώς σύμφωνα με τον Ross ανέφερε πως «είμαι σε μια φυλακή όπου ο ένας τοίχος είναι η avant-garde, ο άλλος είναι το παρελθόν και προσπαθώ να δραπετεύσω» (Ross 2007: 465).

Κατά τη διάρκεια της κρίσης αυτής έκανε εκατοντάδες άκαρπες προσπάθειες μέχρι να συνθέσει το κονσέρτο για πιάνο (Steinitz 2011: 245). Παρόλα αυτά, ο Ligeti κατάφερε να βγει από αυτό το καλλιτεχνικό αδιέξοδο συνδυάζοντας στοιχεία από τη θεωρία του χάους, τη φασματική μουσική, τις μουσικές παραδόσεις των Βαλκανίων, της Αφρικής και της Μελανησίας, ακόμη και προσθέτοντας στοιχεία από αγαπημένους του συνθέτες. Η λύση που έψαχνε ο συνθέτης τελικά ήταν να δημιουργήσει μία δική του μοναδική γλώσσα σύνθεσης.

Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι και η Sonata για Viola Solo. Σύμφωνα με τον Schani «αν το εξετάσουμε σαν μια σειρά από σπουδές, όπως αυτές που έγραψε για πιάνο, θα παρατηρήσουμε ότι δεν υπάρχουν κοινά σημεία ως προς το ύφος, αλλά

παρουσιάζεται μια νέα γλώσσα σύνθεσης, η οποία είναι προσαρμοσμένη στις ανάγκες της βιόλας» (Schani 2001: 16). Οι επιρροές που δέχθηκε ο Ligeti είναι εμφανείς σε κάθε μέρος της Sonata για Viola Solo.

Στο πρώτο, στο τρίτο και στο πέμπτο μέρος του έργου υπάρχουν σαφείς αναφορές στη μουσική παράδοση των Βαλκανίων, της Αφρικής και της Μελανησίας. Στο πρώτο μέρος ο Ligeti επιλέγει να δώσει ένα ρουμάνικο όνομα Hora Lunga, που σημαίνει αργός χορός. Σύμφωνα με τον ορισμό που έδωσε ο Béla Bartók το όνομα Hora Lunga είναι ένας παραδοσιακός χορός που προέρχεται από τα Καρπάθια Όρη και εμφανίζεται σαν τραγούδι ή σαν παραδοσιακός σκοπός για πνευστά όργανα (Ringel 2009: 16). Στο τρίτο μέρος με την ονομασία Fascar ο συνθέτης επιλέγει ξανά να δώσει ένα ρουμάνικο τίτλο. Η εναρκτήρια μελωδία (μέτρα 1-10) παρουσιάζει στοιχεία από τη μουσική παράδοση της Ρουμανίας (Ringel 2009: 26). Για το πέμπτο μέρος, το Lamento, ο Ligeti αναφέρει ότι έχει επηρεαστεί από τις μουσικές παραδόσεις των Βαλκανίων, της Αφρικής και της Μελανησίας (Ligeti 2001: preface).

Στο έκτο μέρος, τη Chaconne Cromatique, υπάρχουν εμφανείς επιρροές από το χορό Chaconne, όπου διακρίνονται μεταξύ άλλων οι χαρακτηριστικοί τονισμοί και το *basso ostinato* (Ligeti 2001: preface). Αναφορές σε χορούς Baroque εκτός από τη Chaconne έχουμε και στο Lamento, που παρουσιάζει αντιστοιχίες με τη *louret*, χορό που συναντάμε στην Τρίτη Παρτίτα για βιολί του J.S. Bach (Schani 2001: 57).

Το δεύτερο μέρος (Loop), καθώς και το τέταρτο (Prestissimo con sordino), είναι τα πιο δεξιοτεχνικά του έργου. Μπορούμε να διακρίνουμε επιρροές από τη μηχανιστική μουσική του Conlon Nancarrow. Ο Nancarrow ήταν από τους πρώτους συνθέτες που χρησιμοποίησαν σχεδόν αποκλειστικά την πιανόλα, επειδή τα έργα του ήταν αδύνατο να παιχτούν στην ταχύτητα που ζητούσε. Ο Ligeti αναφέρει για τη Loop ότι έχει

επηρεαστεί από τη μουσική της Jazz, ενώ το *Prestissimo con sordino* από το έργο του Maurits Cornelis Escher (Ligeti 2001: preface).

Ο M.C. Escher (1898-1972) ήταν Ολλανδός εικαστικός. Κύριο στοιχείο της τέχνης του είναι η απεικόνιση μη πραγματικών παραστάσεων που δημιουργούν μια οπτική ψευδαίσθηση, χωρίς σαφή όρια αρχής και τέλους (<https://mcescher.com/>). Από την παραπάνω αναφορά γίνεται αντιληπτό ότι ο Ligeti άντλησε μέρος της έμπνευσής του από τους δύο προαναφερθέντες καλλιτέχνες Nancarrow και M.C. Escher, οι οποίοι συνέδεσαν τις δημιουργίες τους με το αδύνατο, το μη πραγματοποιήσιμο. Το γεγονός αυτό συνέβαλε στην δημιουργία ενός ασύλληπτα δύσκολου έργου, όπως είναι η *Sonata για Viola Solo*.

Η Tabea Zimmermann στην πρώτη συνάντησή της με το Ligeti δήλωσε ότι το έργο του είναι το πιο δύσκολο που έχει δει ποτέ (Ringel 2009: 15), ενώ και ο Garth Knox όταν παρέλαβε το χειρόγραφο του *Lamento* το επέστρεψε ζητώντας από το συνθέτη να αλλάξει το μέρος με τους αρμονικούς (μέτρα 41-49 και 53-62), γιατί όπως δήλωσε δεν είναι δυνατό να παιχτεί (Schani 2001: 57).

Ο Ligeti όμως στη *Sonata για Viola Solo* εξέλιξε το προσωπικό συνθετικό του ύφος, αλλά και την τεχνική του οργάνου. Δημιούργησε ένα έργο που κάθε ξεχωριστό μέρος του έχει εξαιρετικές δυσκολίες στην απόδοση και την ερμηνεία του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η *Sonata για Viola Solo* (1991-1994) εντάχθηκε από το 2000, μόλις έξι χρόνια μετά την έκδοσή της, στη λίστα του πιο διάσημου διαγωνισμού για βιόλα (Primrose Viola Competition) κερδίζοντας μία θέση ανάμεσα στα πιο σημαντικά έργα του συγχρόνου ρεπερτορίου της βιόλας.

Η *Sonata για Viola Solo* του Ligeti δεν αποτέλεσε πόλο έλξης μόνο για τους ερμηνευτές του οργάνου, αλλά και για τους ερευνητές και μουσικολόγους της σύγχρονης μουσικής. Ο Steven Arthur Schani στη διατριβή του "*Gyorgy Ligeti's Sonata*

for Solo Viola" αφιερώνει ένα κεφάλαιο που αναφέρεται αποκλειστικά στις ιδιαίτερες δυσκολίες του έργου (Schani 2001: 71-90). Στο κεφάλαιο αυτό εκθέτει λεπτομερώς τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο ερμηνευτής και προτείνει τις αντίστοιχες λύσεις. Ο Schani θίγει ειδικότερα ζητήματα επιλογής τόξων και δακτυλισμών, ορθοτονίας, δημιουργίας φράσεων και προτείνει ακόμα και την απομνημόνευση των γρήγορων μερών όπως είναι το *Prestissimo con sordino*. Πρόκειται για μία αξιόλογη διατριβή που απευθύνεται στον ερμηνευτή κι εστιάζει στο πολύ σημαντικό στάδιο της προετοιμασίας του έργου.

Ένας ακόμα ερευνητής που ασχολήθηκε με τη Sonata για Viola Solo είναι κι ο Itamar Ringel, ο οποίος στη διατριβή του "Loop patterns in Ligeti's Sonata for Viola Solo" (Ringel 2009) εστιάζει στις συνθετικές τεχνικές που μεταχειρίζεται ο Ligeti. Πρόκειται για μία ενδιαφέρουσα διατριβή που επικεντρώνεται περισσότερο στο συνθετικό, θεωρητικό σκέλος του έργου. Ο Ringel επισημαίνει το κοινό σημείο της επαναληπτικότητας στις τεχνικές σύνθεσης που εμφανίζονται στη Sonata για Viola Solo, όπως ο κανόνας, το *basso ostinato*, το *perpetuum mobile*, η Chaconne και η Passacaglia.

Οι προαναφερθείσες διατριβές αποτελούν σε συνδυασμό έναν θεωρητικό και πρακτικό οδηγό για το έργο. Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι και οι δύο ερευνητές χρησιμοποιούν αξιόλογες πρωτογενείς πηγές, όπως συνεντεύξεις από διάσημους ερμηνευτές βιόλας και φωτογραφίες από τα χειρόγραφα του Ligeti. Ο ερευνητής υποστηρίζει ότι οι επαναληπτικές μορφές που επιλέγει ο Ligeti τον βοηθούν να αναδείξει τις ετερόκλητες επιρροές του (Ringel 2009: 5).

Συμπερασματικά βλέπουμε ότι στην Sonata για Viola Solo του Ligeti τα διάφορα είδη τεχνικών επανάληψης και γενικότερα η ιδέα της επανάληψης καθαυτής

λειτουργούν ως κλειδί για την ενοποίηση ετερόκλιτων στυλιστικών στοιχείων από διαφορετικά μουσικά ιδιώματα.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ερευνήσουμε τη σύλληψη και δημιουργία του έργου, καθώς και τη σύγκρισή του με άλλα έργα του Ligeti. Θα εστιάσουμε στις επιρροές του συνθέτη, με σκοπό να αναδείξουμε τα ίχνη, που αποτυπώθηκαν στη Sonata για Viola Solo του Ligeti μέσω των επιρροών του. Στόχος μας είναι να ερευνήσουμε πώς η Sonata για Viola Solo επηρέασε την εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου.

Στη Sonata για Viola Solo ο Ligeti ανοίγει διάλογο ανάμεσα στον εκτελεστή και ένα πολιτισμικό πλήθος μουσικής. Μεταφέρει όλες του τις προσλαμβάνουσες σε ένα ζωντανό μάθημα Ιστορίας Μουσικής. Το έργο αυτό αποτελεί ένα μωσαϊκό όλων των στιλιστικών επιρροών του συνθέτη, καθώς συνδυάζει στοιχεία της προσωπικής μουσικής του γλώσσας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τη δεκαετία του '70 μέχρι τη δεκαετία του '90 (Schani 2001: 91). Ο συνθέτης χρησιμοποίησε μια αρμονική βάση και κατάφερε να δημιουργήσει έναν σύνδεσμο του παλιού με το νέο. Είναι σαφείς οι αναφορές του στη μουσική του Bach, Hindemith και Bartók, οι οποίες αποτελούν τον ένα πυλώνα του έργου και σε αντιστάθμισμα αυτών προσθήκες του προσωπικού του ύφους, όπως λαϊκότροπες μελωδίες, πολυρυθμίες και λούπες.

Ο Ligeti στη Sonata για Viola Solo αποδίδει μεγάλο σεβασμό στην κλασσική και παραδοσιακή μουσική, τιμώντας έτσι τους μεγάλους συνθέτες και δασκάλους που θαύμαζε (Madine 2009: 19). Ο ίδιος ο συνθέτης υποστήριξε ότι «κάθε του έργο σχετίζεται με το άθροισμα της μουσικής ιστορίας» συνεπώς η Sonata για Viola Solo είναι το μουσικό δώρο, ο συνδυασμός όλης της μουσικής που είχε προηγουμένως βιώσει (Bauer, 2011: 185-186). Ο κριτικός Blair Sanderson δικαίως χαρακτήρισε τη

Sonata για Viola Solo «ένα από τα σημαντικότερα έργα του 20ου αιώνα» (Sanderson 2011).

Μετά από πολλά χρόνια προσωπικού πειραματισμού και εξερεύνησης της *avant-garde* μουσικής πολλών συνθετών ο Ligeti επιστρέφει με τη Sonata για Viola Solo σε ένα οικείο γι' αυτόν ηχητικό περιβάλλον, εμπλουτίζοντάς το με όλες τις εμπειρίες του από αυτή τη μακροχρόνια διαδρομή του. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί στο έργο του διευρυμένες τεχνικές (*extended techniques*), αλλά αντίθετα επιλέγει λιτά μέσα για τη σύνθεση του έργου. Σύμφωνα με τον Toop «με αυτόν τον τρόπο ο Ligeti αποφασίζει σε μία εποχή που η σύνθεση χαρακτηρίζεται έντονα από τη χρήση των διευρυμένων τεχνικών να περιοριστεί στον επαναπροσδιορισμό των πιο διαδεδομένων τεχνικών, δημιουργώντας εντέλει μια δική του γλώσσα» (Toop 1999: 18). Ο Ligeti στη Sonata για Viola Solo, απέδειξε ότι δεν χρειάζεται να μεταχειριστεί διευρυμένες τεχνικές για να δημιουργήσει ένα ασύλληπτα δύσκολο έργο. Οι επιρροές από τους Nancarrow και Escher που συνέδεσαν τις δημιουργίες τους με την έννοια του ανέφικτου είναι εμφανείς στο έργο. Ο Ligeti ενσωματώνει στη Sonata για Viola Solo το μη εφικτό και οδηγεί τους ερμηνευτές σε ένα οριακό σημείο.

Για τους ανωτέρω λόγους το έργο αυτό αποτελεί ορόσημο για την ιστορία του ρεπερτορίου της βιόλας. Ο ερμηνευτής που θα καταφέρει να αποδώσει τη Sonata για Viola Solo, θα λάβει πολλά εφόδια για τη μετέπειτα πορεία του. Αυτό συμβαίνει γιατί θα πρέπει να αναπτύξει μία υπεράνθρωπη τεχνική, ενώ αντίστοιχη είναι και η ερμηνευτική δυσκολία του έργου. Ο εκτελεστής καλείται να αποδώσει τις μελαγχολικές λαϊκότερες μελωδίες του Ligeti χωρίς να τον αποσπούν τα ζητήματα τεχνικής. Αυτή είναι και η μεγαλύτερη πρόκληση του έργου: η διατήρηση της ισορροπίας μεταξύ ακραίας τεχνικής δυσκολίας και μουσικής ερμηνείας. Τέλος, είναι απαραίτητο να θυμόμαστε ότι ο Ligeti ήταν ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του περασμένου

αιώνα και είναι πολύ τιμητικό το γεγονός ότι αφιέρωσε ένα από τα τελευταία του έργα στο όργανο της βιόλας.

Σύλληψη του έργου

Το 1990 ο György Ligeti, άκουσε στο WDR μία συναυλία της Tabea Zimmermann στην Κολωνία. Η συναυλία αυτή ήταν η αφορμή της σύνθεσης της Sonata για Viola Solo (Ligeti 2001: preface). Ο συνθέτης εντυπωσιάστηκε από τις ερμηνευτικές ικανότητες της σολίστ, καθώς και από το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της Ντο χορδής της βιόλας κι άρχισε να σχεδιάζει το έργο του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά «επικρατεί η άποψη ότι η βιόλα είναι ένα μεγαλύτερο βιολί κουρδισμένο μια πέμπτη χαμηλότερα. Στην πραγματικότητα όμως, είναι δύο ξεχωριστοί κόσμοι» (Ligeti 2001: preface).

Δημιουργία του έργου (1991-1994)

Το 1991 ο Ligeti έγραψε ένα σύντομο κομμάτι για βιόλα, τη Loop (που αργότερα έγινε το δεύτερο μέρος της Sonata), σαν δώρο γενεθλίων για τον Alfred Schlee. Ο βιολίστας Garth Knox πραγματοποίησε την πρώτη εκτέλεση της Loop σε μία συναυλία του Arditti Quartet. Την ίδια χρονιά ο Ligeti συνέθεσε το Fascar (που αργότερα έγινε το τρίτο μέρος της Sonata) και το αφιέρωσε στη μνήμη του δασκάλου του Sándor Veress. Το 1993 ο Klaus Klein πρότεινε στο Ligeti να παρουσιάσει στο Gutersloh Festival τη Sonata για Viola Solo σε πρώτη εκτέλεση με την Tabea Zimmermann. Σύμφωνα με τον Dwyer «ο Ligeti, με αυτή την αφορμή, εστίασε την προσοχή του στο έργο, γράφοντας ακόμη τέσσερα μέρη» (Dwyer 2015: 25). Έτσι το έργο ολοκληρώθηκε κι ο Ligeti αφιέρωσε το πρώτο μέρος Hora Lunga και το έκτο Chaconne Chromatique στην Tabea Zimmermann, το τέταρτο μέρος Prestissimo con sordino στον Klaus Klein και το πέμπτο μέρος Lamento στη συνεργάτιδά του Louise Duchesneau.

Σύγκριση με άλλα έργα του Ligeti

Ο Dwyer συνέκρινε τη Sonata for Solo Cello του Ligeti με άλλο έργο του και αναφέρει χαρακτηριστικά πως «όπως και στη Sonata για Solo Cello, έτσι και στην περίπτωση της Sonata για Viola Solo παρατηρείται μια ανακολουθία όσον αφορά στη σειρά σύνθεσης των διαφόρων μερών και στην τελική τους σειρά μέσα στο ολοκληρωμένο έργο» (Dwyer, 2015). Τα δύο αυτά έργα, αν και γράφτηκαν με διαφορά περίπου σαράντα ετών (Sonata για Cello 1947-1951 και Sonata για Viola Solo 1991-1993), αποτελούν δύο από τα σημαντικότερα έργα του συνθέτη για solo όργανο και παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες.

Σύμφωνα με τον Dwyer ο Ligeti συνδύασε τα folk στοιχεία της μουσικής παράδοσης της Ουγγαρίας και της Ρουμανίας με χαρακτηριστικά της μουσικής του Bartók κι έναν έντονο λυρισμό. Το παράδοξο είναι ότι τα στοιχεία αυτά χαρακτηρίζουν εξίσου τις δύο τόσο απομακρυσμένες περιόδους της δημιουργίας του: την πρώιμη και την ύστερη. Το γεγονός αυτό οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα στο ότι «ο Ligeti ένιωθε ότι τα έγχορδα τοξωτά όργανα αποτελούν το καλύτερο φυσικό μέσο που θα μπορούσε να εκφράσει τους δεσμούς με την παραδοσιακή μουσική της πατρίδας του έτσι όπως αυτή εκφράζεται από τη μουσική του Béla Bartók ή από τα τσιγγάνικα βιολιά» (Dwyer 2015: 25).

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι αν και τα δύο αυτά έργα χαρακτηρίζονται από την έντονη παρουσία των folk στοιχείων, δεν παύουν να είναι ιδιαίτερα σύγχρονα στο άκουσμα τους. «Ειδικά η Solo Sonata για Cello θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έως και επαναστατική, αν λάβουμε υπ' όψιν τη χρονική περίοδο κατά την οποία γράφτηκε, δηλαδή μεταξύ 1948 και 1953» (Dwyer 2015). Εκτός από τη Solo

Sonata για Cello ένα ακόμη έργο που επηρέασε σημαντικά τη σύνθεση της Sonata για Viola Solo ήταν και το Concerto για βιολί, το οποίο γράφτηκε στα 1992, την ίδια δηλαδή περίοδο με τη Sonata. Ο Ligeti είχε παραδεχτεί ότι δεν θα μπορούσε να γράψει τη Sonata για Viola Solo αν δεν είχε προηγουμένως γράψει το Concerto για βιολί (Samuel 1992).

Τεχνικές του οργάνου στο έργο

Στη Sonata για Viola Solo ο Ligeti δημιούργησε «ιδιωματικές τεχνικές» αξιοποιώντας τις ιδιαιτερότητες του οργάνου. Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται ως παράδοξο σε σχέση με την υπόλοιπη εργογραφία του συνθέτη. Σύμφωνα με τον Schani επισημαίνεται ότι «αν το εξετάσουμε σαν μια σειρά από σπουδές, όπως αυτές που έγραψε για πιάνο θα παρατηρήσουμε ότι δεν υπάρχουν κοινά σημεία, ως προς το ύφος, αλλά παρουσιάζεται μια νέα γλώσσα σύνθεσης, προσαρμοσμένη στις ανάγκες της βιόλας» (Schani 2001: 16). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί διευρυμένες τεχνικές (extended techniques). Αντίθετα επιλέγει λιτά μέσα για τη σύνθεση του έργου, όπως η χρήση της *sordino* στο τέταρτο μέρος, οι αρμονικοί στο πρώτο και στο πέμπτο μέρος, η χρήση της τεχνικής *sul tasto* και *flautando* στο πέμπτο μέρος καθώς και διπλές νότες, όπου συνδυάζονται με μια ανοιχτή και μια πακτωμένη χορδή στο δεύτερο και τέταρτο μέρος. «Με αυτόν τον τρόπο ο Ligeti αποφασίζει σε μία εποχή που η σύνθεση χαρακτηρίζεται έντονα από τη χρήση των διευρυμένων τεχνικών (extended techniques) να περιοριστεί στον επαναπροσδιορισμό των πιο διαδεδομένων τεχνικών, δημιουργώντας μια δική του γλώσσα» (Toop 1999: 18).

Επιρροές

Ο Ligeti συνδύασε στοιχεία από τη μουσική Baroque, τη θεωρία του χάους, τη φασματική μουσική, τις μουσικές παραδόσεις των Βαλκανίων, της Αφρικής, της Καραϊβικής καθώς και αγαπημένους του συνθέτες. Ένας από τους συνθέτες που επηρέασαν το Ligeti ήταν ο Αμερικανό-Μεξικανός Conlon Nancarrow. Γνωρίστηκαν τη δεκαετία του '80 κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ του Darmstadt. Ο Ligeti εντυπωσιάστηκε από το «μηχανιστικό» ύφος της μουσικής του και τη χρήση υπερβολικά γρήγορων *tempi* και κανόνων.

Συμπεριέλαβε αυτά τα στοιχεία στις μετέπειτα συνθέσεις του, όπως το Concerto για πιάνο και ορχήστρα (1985) το Horn Trio (1982) και τη Sonata για Viola Solo, όπου σύμφωνα με τον Schani «τα συνδύασε με επιρροές από τη θεωρία του χάους και μουσικά στοιχεία από παραδόσεις μη ευρωπαϊκών λαών» (Schani 2001: 16). Η θεωρία του χάους στη συνθετική δημιουργία του Ligeti εμφανίστηκε με τη χρήση μικροτόνων, την απώλεια της αίσθησης τονικού κέντρου καθώς και την «εμφάνιση ρυθμικών patterns, που δεν υπάγονται σε κάποια συστηματική βάση» (Hauser 1992: 15).

Αναφορές στο Baroque και το έργο του Bach

Η πρώτη εμφανής επιρροή του έργου από τη μουσική Baroque αποκαλύπτεται από τον τίτλο. Η Sonata για Viola Solo ανοίγει διάλογο με τις Σονάτες και Παρτίτες για βιολί του Bach. Η διάρθρωση των έξι μερών της Sonata ακολουθεί το μοτίβο της εναλλαγής αργού, γρήγορου μέρους. Η σονάτα του Bach σε Σολ ελάσσονα έχει αντίστοιχη ακολουθία (Madine 2009: 21). Το τελευταίο μέρος της Sonata για Viola Solo είναι η Chaconne Cromatique, όπως και το τελευταίο μέρος της Δεύτερης Παρτίτας σε Ρε μείζονα που είναι πάλι η Chaconne. Κοινό κίνητρο των συνθετών είναι η εξερεύνηση των δυνατοτήτων του βιολιού και της βιόλας. Υπάρχουν ωστόσο και κάποιες διαφορές, όπως εύστοχα παρατήρησε η Tabea Zimmermann σε συνέντευξή της στον Itamar

Ringel. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως «ο Bach εξετάζει τα όρια της πολυφωνικής γραφής για ένα όργανο σαν το βιολί, ενώ ο Ligeti χρησιμοποιεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της βιόλας, όπως οι ανοιχτές χορδές και οι φυσικοί αρμονικοί για να εξερευνήσει τα φυσικά κι εκφραστικά όρια του οργάνου» (Ringel 2009: 15). Ο Ligeti γράφει τη Sonata για Viola Solo μεταξύ του 1991-1994 αποδίδοντας μεγάλο σεβασμό στη κλασσική και παραδοσιακή μουσική, ενώ ταυτόχρονα διατήρησε το προσωπικό μουσικό του ύφος μέσα σε τόσες αναφορές (Madine 2009: 23).

Συμπεράσματα

Το έργο Sonata για Solo Viola αποτελεί ένα μωσαϊκό όλων των στιλιστικών επιρροών του συνθέτη, καθώς συνδυάζει στοιχεία της προσωπικής μουσικής του γλώσσας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τη δεκαετία του '50 μέχρι τη δεκαετία του '90. Μετά από πολλά χρόνια προσωπικού πειραματισμού και εξερεύνησης της avant-garde μουσικής πολλών συνθετών ο Ligeti επιστρέφει με τη Sonata για Viola Solo σε ένα οικείο γι' αυτόν ηχητικό περιβάλλον, εμπλουτίζοντάς το με όλες τις εμπειρίες του από τη συγκεκριμένη μακροχρόνια διαδρομή του.

Χρησιμοποιώντας μια αρμονική βάση ο Ligeti κατάφερε να δημιουργήσει έναν σύνδεσμο του παλιού με το νέο. Είναι σαφείς οι αναφορές του στη μουσική του Bach, Hindemith και Bartók, οι οποίες σαφώς αποτελούν τον ένα πυλώνα του έργου και σε αντιστάθμισμα αυτών προσθήκες του προσωπικού του ύφους, όπως λαϊκότροπες (folk) μελωδίες, πολυρυθμίες και λούπες (*loop*).

Το έργο Sonata για Solo Viola φέρνει τον ερμηνευτή σε επαφή με τις σημαντικότερες μουσικές επιρροές του Ligeti. Επηρεασμένη από τη μουσική παράδοση των Βαλκανίων, την Αφρικανική πολυφωνία (Ringel 2009: 57), τη Jazz, Baroque και Spectral μουσική, τον ήχο των μηχανών (Stulz 2012: 7). Ο Ligeti στην ώριμή του

περίοδο (1991-1994) χαρίζει στο ρεπερτόριο της βιόλας ένα έργο τεράστιας παιδαγωγικής σημασίας. Καταφέρνει να ανοίξει έναν διάλογο ανάμεσα στον εκτελεστή και όλα τα είδη και ιδιώματα της μουσικής. Μεταφέρει όλες του τις προσλαμβάνουσες σε ένα ζωντανό μάθημα Ιστορίας Μουσικής του 20^{ου} αιώνα. Ο κριτικός Blair Sanderson δικαίως χαρακτήρισε τη Sonata για Solo Viola «ένα από τα σημαντικότερα έργα του 20^{ου} αιώνα» (Sanderson 2011).

1.2. Ανάλυση

Στο παρόν κεφάλαιο εστιάζουμε στην ανάλυση του έργου. Εξετάζουμε κάθε μέρος της Sonata για Viola Solo αναλύοντας όλες τις παραμέτρους του μουσικού κειμένου όπως η δομή του, ο ρυθμός, το tempo, οι δυναμικές, η άρθρωση, καθώς και οι οδηγίες του συνθέτη. Θα εστιάσουμε στις επιρροές του Ligeti, με σκοπό να εξετάσουμε τα ίχνη που άφησαν πάνω στη Sonata για Viola Solo του Ligeti επιρροές που δέχτηκε από τη μουσική Baroque, τη θεωρία του χάους, τη φασματική μουσική, τις μουσικές παραδόσεις των Βαλκανίων, της Αφρικής και της Καραϊβικής, αλλά και από έργα δικά του ή αγαπημένων του συνθετών, όπως ο Αμερικανό-Μεξικανός Conlon Nancarrow, Béla Bartók, Paul Hindemith και J.S. Bach. Ειδικότερα στόχος μας είναι να δούμε πώς η Sonata για Viola Solo επηρέασε την εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου.

Διάρθρωση έργου

Η διάρθρωση των έξι μερών της Sonata για Viola Solo ακολουθεί το μοτίβο της εναλλαγής αργού μέρους με γρήγορο μέρος: Hora Lunga - αργό, Loop - γρήγορο, Fascar - αργό, Prestissimo con sordino - γρήγορο, Lamento - αργό, Chaconne Chromatique - μέτριο (γρήγορο σε σχέση με το προηγούμενο μέρος).

Hora Lunga

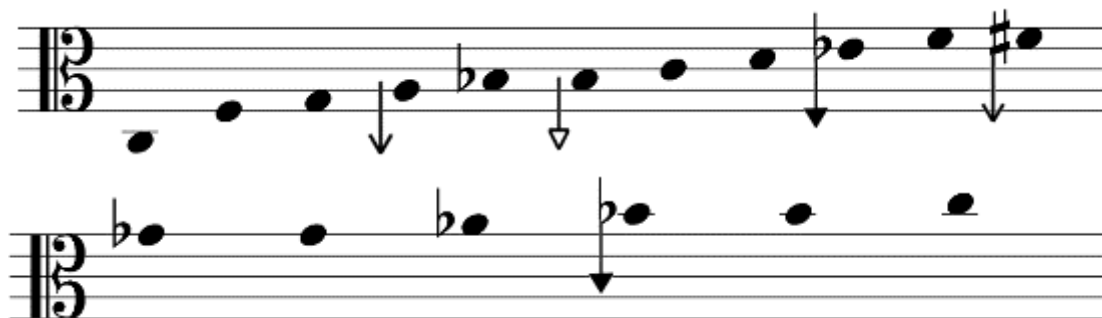
Σύμφωνα με τον ορισμό που έδωσε ο Béla Bartók, Hora Lunga είναι ένας παραδοσιακός, αργός χορός, που προέρχεται από τα Καρπάθια Όρη και εμφανίζεται σαν τραγούδι ή σαν παραδοσιακός σκοπός για πνευστά όργανα (Ringel 2009: 16). Ο Ligeti στη Hora Lunga μας συνδέει αφενός με τη φασματική μουσική κι αφετέρου με την παραδοσιακή μουσική των Βαλκανίων με δύο τρόπους:

- 1) Αρχικά η κλίμακα που επιλέγει για να γράψει το έργο, εμφανίζεται συχνά στην παραδοσιακή μουσική. Το πρώτο μέρος είναι γραμμένο για να εκτελεστεί αποκλειστικά στην τέταρτη χορδή (Nτο). Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αποτελείται από τη σειρά των αρμονικών της Φα. Η Φα πρέπει να θεωρηθεί τονική, αλλά στην πράξη η αρμονική κλίμακα χρησιμοποιείται ως πλάγιος τρόπος από Nτο, καθώς οι πτώσεις των μελωδικών φράσεων συνήθως καταλήγουν στην πέμπτη (Nτο) ή στη δεύτερη (Σολ) νότα του τρόπου. Ο Richard Toop πίσω από αυτή την κλίμακα διέκρινε την επιρροή της φασματικής μουσικής (Toop 1999: 212-213), ενώ ο Steven Arthur Schani την επιρροή του Bartók (Schani 2001: 15).
- 2) Ο δεύτερος τρόπος αφορά στη διαχείριση του μέτρου και του ρυθμού. Η Hora Lunga σαν παραδοσιακό τραγούδι των Βαλκανίων εμφανίζεται χωρίς σαφές μέτρο, εν είδη αυτοσχεδιασμού. Ο Ligeti δημιούργησε πολλά προσχέδια του έργου για να καταλήξει σε ένα αποτέλεσμα που θα διατηρεί το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, το οποίο είναι ζωτικής σημασίας για την παραδοσιακή μουσική. Σε σημειώσεις του από τα δοκιμαστικά του σκίτσα αναφέρει ότι «δεν

υπάρχει σαφής διαχωρισμός μέτρων, ενώ οι γραμμές που χωρίζουν τα μέτρα βοηθούν μόνο στο συγχρονισμό» (Ringel 2009: 16).

- 3) Φασματική μουσική: Ο Ligeti επιλέγει σε αυτό το μέρος να χρησιμοποιήσει υποδιαίρεση του τόνου, μικρότερη του ημιτονίου.

Το πρώτο μέρος, Hora Lunga είναι γραμμένο για να εκτελεστεί αποκλειστικά στην τέταρτη χορδή (Nto 3). Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αποτελείται από τη σειρά των αρμονικών της Φα (Εικόνα 1) (Nto 3 + 2 cm, Φα 4 Λα 5 - 14 cm, Nto 6 + 2 cm, Mib 7 - 31 cm, Φα 8, Σολ 9 + 4 cm, Λα 10 - 14 cm, Ntob 11 - 49 cm).



Εικόνα 1

Παρόλο που η Φα πρέπει να θεωρηθεί ως τονική, στην πράξη η αρμονική κλίμακα χρησιμοποιείται ως πλάγιος τρόπος από Nto, καθώς οι πτώσεις των μελωδικών φράσεων συνήθως καταλήγουν στην πέμπτη (Nto) ή στη δεύτερη (Σολ) νότα του τρόπου.

Το έργο είναι εμπνευσμένο από ένα βαλκανικό τσιγγάνικο τραγούδι και κυριολεκτικά σημαίνει αργός χορός (Ligeti 2001: preface). Ο ρυθμός 7+5 (που εναλλάσσεται με 5+7) στον οποίο είναι γραμμένο το κομμάτι, είναι επίσης ένας από τους πιο συνηθισμένους βαλκανικούς ρυθμούς.

Το βασικό θέμα είναι η πρώτη φράση που παρουσιάζεται στο πρώτο μέτρο του έργου και το υπόλοιπο έργο χτίζεται με παραλλαγές και ανάπτυξη αυτής της μικρής φράσης. Οι παραλλαγές χωρίζονται σε δύο ομάδες οι οποίες οριοθετούνται από το μέτρο 15, όπου εκτελείται η στήλη των αρμονικών της Ντο (2-8).

Στο πρώτο μέτρο ξεκινάει το θέμα του έργου και ολοκληρώνεται στη μέση του δεύτερου μέτρου (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 1-2).

Εκτελείται αποκλειστικά στην ανοιχτή χορδή Ντο 3, ένα διατονικό πέρασμα του β' τετράχορδου (Φα 3, Σολ 3, Λα 3, Σι 3) που οδηγεί στη Ντο 4 και ακολουθεί μια διπλή προσέγγιση της Ντο (Ρε και Σι). Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η Σι είναι αλλοιωμένη κατά $1/4$ του τόνου κάτω, ενώ όπως θα δούμε στην εξέλιξη του έργου σε άλλα σημεία χρησιμοποιείται η ισοσυγκερασμένη Σι. Ο Ligeti επιλέγει σε αυτό το μέρος να χρησιμοποιήσει υποδιαίρεση του τόνου, μικρότερη του ημιτονίου. Το πρώτο μέρος, Hora Lunga είναι γραμμένο για να εκτελεστεί αποκλειστικά στην τέταρτη χορδή (Ντο 3).

Η ρυθμική αγωγή είναι $7+5/16$. Το θεματικό υλικό του έργου θα συνεχίσει να αποτελείται κυρίως από διατονικά περάσματα (ανοδικά ή καθοδικά) και προσεγγίσεις των καταληκτικών φθόγγων και από τις δύο διευθύνσεις.

Η κύρια τεχνική με την οποία κατασκευάζονται οι τρεις πρώτες παραλλαγές είναι η μεγέθυνση. Κάθε παραλλαγή χρησιμοποιεί το υλικό της προηγούμενης και το αναπτύσσει με τρεις τρόπους: α) με την προσθήκη κάποιων νέων φράσεων, β) με την πύκνωση της υφής και των ρυθμικών αξιών, γ) με την αύξηση της έντασης των δυναμικών παράλληλα με την κίνηση σε ψηλότερες περιοχές του οργάνου.

Η πρώτη παραλλαγή ξεκινάει στη μέση του δεύτερου μέτρου (στην αρχή του εφτάσημου μέρους του μέτρου). Ακούγεται αυτούσιο το θέμα και στη συνέχεια ακολουθεί μια καταληκτική φράση που καταλήγει στην δεύτερη (Σολ), μετά

επαναλαμβάνεται καταλήγοντας στην πέμπτη (Ντο) και στο τέλος επαναλαμβάνεται η μισή φράση καταλήγοντας στην δεύτερη ξανά. Το νέο υλικό υπάρχει στο δεύτερο μισό της πρώτης παραλλαγής (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 2-5).

Η δεύτερη παραλλαγή ξεκινάει στη μέση του πέμπτου μέτρου. Ακούγεται και πάλι αυτούσιο το θέμα, ακολουθεί η ανάπτυξη του υλικού με πύκνωση των αξιών, ενώ η κατάληξη είναι ίδια με αυτή του τρίτου μέτρου της προηγούμενης παραλλαγής (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 5-8).

Στην αρχή της τρίτης παραλλαγής το αρχικό θέμα παρουσιάζεται πιο πυκνό, όπως και όλη η υφή της παραλλαγής, όπου οι ανάσες αραιώνουν και τα συνεχόμενα δέκατα έκτα πυκνώνουν (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 9-14).

Στις δύο πρώτες παραλλαγές, όπως και στο αρχικό μοτίβο, ο ρυθμός διατηρούνταν σε $7+5/16$ ή $5+7/16$, ακολουθώντας το μέτρο. Από την τρίτη παραλλαγή και μέχρι το τέλος του μέρους, το μέτρο παραμένει ίδιο, αλλά ο ρυθμός δεν ακολουθεί, καθώς αρχίζουν να εμφανίζονται και ρυθμικά μοτίβα των $6/16$. Επίσης παρατηρούμε ότι η ψηλότερη νότα στην πρώτη παραλλαγή είναι η Ρε 2, στην τρίτη παραλλαγή η Φα 2 και στην τέταρτη η Λαβ 2. Η μέγιστη δυναμική στο αρχικό μοτίβο είναι *mf*, στην πρώτη παραλλαγή *ppoco f*, στη δεύτερη παραλλαγή *f*, στην τρίτη *riu f*. Η διάρκεια του αρχικού μοτίβου είναι 1,5 μέτρο, της πρώτης παραλλαγής δυο μέτρα, της δεύτερης τρεισήμισι μέτρα και της τρίτης έξι μέτρα.

Η τέταρτη παραλλαγή διαρκεί λίγο παραπάνω από ένα μέτρο ($4/4$) και αποτελεί απλή εκτέλεση εφτά αρμονικών της Ντο, κουρδισμένων όμως στην αρμονική στήλη της Φα, σε χαμηλή δυναμική. Διακόπτει τη ροή των παραλλαγών και προΐκονομεί την τελευταία παραλλαγή (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 15-16).

Η πέμπτη παραλλαγή ξεκινά με μεγεθυμένο το αρχικό μοτίβο με προσθήκη δεκάτων έκτων και συνεχίζει να αναπτύσσει το υλικό από την τρίτη παραλλαγή, αλλά η διάρκεια της είναι τρία μέτρα (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 16-19).

Η έκτη παραλλαγή συνεχίζει στη λογική της μεγέθυνσης των πρώτων τριών παραλλαγών. Ξεκινά με το αρχικό μοτίβο παραλλαγμένο όπως ακριβώς στην πέμπτη παραλλαγή και διαρκεί 13,5 μέτρα. Συνεχίζει την σταδιακή πύκνωση των δεκάτων έκτων, τη σταδιακή αύξηση της έντασης των δυναμικών μέχρι *ffff*, και την κίνηση σε ψηλότερες περιοχές της βιόλας, με ψηλότερη νότα τη Ντο 3 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 19-32).

Η τελευταία παραλλαγή επιστρέφει στην εκτέλεση των αρμονικών που παρουσιάστηκε στην τέταρτη παραλλαγή, αλλά με υλικό όχι μόνο από αυτή, αλλά και από το αρχικό μοτίβο και τις παραλλαγές που προηγήθηκαν (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 33-37).

Loop

Στο εισαγωγικό σημείωμα της Sonata για Viola Solo, ο Ligeti ζητάει να παιχτεί η Loop, "with swing" (Ligeti 2001: 14). Ξεκάθαρη είναι η αναφορά του στη μουσική Jazz στο μέρος αυτό με τις ιδιαίτερες αρμονίες και τους τονισμούς που δίνουν το *swing* παίξιμο, όπως το επιθυμεί ο συνθέτης. Ο Ligeti θαύμαζε τη μουσική του Stéphane Grappelli και Django Reinhardt και προσπαθούσε να ενσωματώσει την αυτοσχεδιαστική ατμόσφαιρα της jazz στη Loop (Schani 2001: 27). Διακρίνουμε όμως και στοιχεία από τη «μηχανιστική μουσική του Conlon Nancarrow για πιανόλα» (Schani 2001: 23).

Το δεύτερο μέρος έχει και αυτό τη μορφή των παραλλαγών. Το θεματικό υλικό αποτελείται από σαράντα πέντε δίφωνες συγχορδίες, όλες παιγμένες με μία ανοιχτή

χορδή και μία πακτωμένη, που εναλλάσσονται ρυθμικά. Συνολικά αποτελείται από οκτώ παραλλαγές. Κάθε παραλλαγή εισάγει ένα καινούργιο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο και αναπτύσσει. Οι τέσσερις πρώτες συγχορδίες, που αποτελούν το βασικό μοτίβο, ακούγονται με μεγάλες διάρκειες στην αρχή αυτού του μέρους μέτρα 1-3 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.2, μέτρα 1-3).

Το θέμα εμφανίζεται στα μέτρα 4-20 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.2). Η πρώτη παραλλαγή στα μέτρα 20-33, η δεύτερη παραλλαγή στα μέτρα 34-45, η τρίτη παραλλαγή στα μέτρα 46-56, η τέταρτη παραλλαγή στα μέτρα 56-65, η πέμπτη παραλλαγή στα μέτρα 65-73, η έκτη παραλλαγή στα μέτρα 73-80, η έβδομη παραλλαγή στα μέτρα 80-86 και η ογδόη παραλλαγή στα μέτρα 86-91 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.2).

Στο μέτρο ενενήντα δυο ακούγονται οι τρεις πρώτες συγχορδίες ξανά, υπονοώντας την αρχή μια νέας παραλλαγής, που σταματάει απρόσμενα (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.2).

Σε κάθε νέα παραλλαγή η γραφή σταδιακά πυκνώνει, οι αξίες μικραίνουν και δίνεται η αίσθηση της συμπύκνωσης και της επιτάχυνσης. Αυτό φαίνεται και από τη διάρκεια κάθε παραλλαγής: η πρώτη εκτείνεται σε δεκαεπτά μέτρα, οι πρώτες τρεις παραλλαγές σε δεκατέσσερα, δώδεκα και δεκατρία μέτρα αντίστοιχα, η τέταρτη παραλλαγή σε δέκα μέτρα, η πέμπτη κατ' εξαίρεση σε δεκατρία μέτρα, η έκτη σε οκτώ μέτρα και οι δύο τελευταίες σε εφτά μέτρα η καθεμία. Ας πάρουμε για παράδειγμα τις τέσσερις πρώτες συγχορδίες, όπου επίσης διακρίνεται μια σταδιακή τάση πύκνωσης: στο θέμα διαρκούν 15/16, στην πρώτη παραλλαγή 11/16, στη δεύτερη παραλλαγή 15/16, στην τρίτη 10/16, στην τέταρτη 9/16, στην πέμπτη 5/16, στην έκτη 6/16, στην έβδομη 5/16 και στην όγδοη 4/16.

Το δυναμικό εύρος παραμένει από την αρχή μέχρι το τέλος μεταξύ p και ff . Σε κάθε παραλλαγή υπάρχει μια μικρή μετατόπιση προς την άνω πλευρά του δυναμικού

εύρους. Για παράδειγμα η δυναμική f δεν εμφανίζεται στο θέμα ούτε στις δύο πρώτες παραλλαγές, ενώ γίνεται η κυρίαρχη δυναμική από την τρίτη παραλλαγή ως το τέλος.

Υπάρχει ένα σταθερό δυναμικό μοτίβο στον κύκλο των σαράντα πέντε συγχορδιών, όπου συγκεκριμένες ενδείξεις δυναμικής ακολουθούν συγκεκριμένες συγχορδίες ή φράσεις. Για παράδειγμα η πέμπτη συγχορδία (Ρε/Ντο#) παίζεται mf στο θέμα και τις δύο πρώτες παραλλαγές, ενώ από την τρίτη παραλλαγή και έπειτα, όπου το δυναμικό εύρος έχει μετατοπιστεί προς τα πάνω, εκτελείται πάντα f . Αντίστοιχα η τριακοστή όγδοη συγχορδία (Ρε/Σολ#) εκτελείται πάντα $ff\ sub$ και πάντα με τονισμό, όπως και η τεσσαρακοστή συγχορδία (Λα/Σι) πάντα σε $p\ sub$ και πάντα με καθοδική φορά του δοξαριού. Τα *crescendo* και *decrescendo* ακολουθούν το ίδιο μοτίβο, δηλαδή ακολουθούν κάποιες φράσεις (π.χ. μέτρα 14-15, 29-30, 42) και προσαρμόζονται πάντα στο νέο ρυθμικό περιβάλλον.

Ο ρυθμός όπως δηλώνεται στην αρχή του μέρους είναι δύο εναλλασσόμενα μέτρα των 5+3/16 και 4+6/16. Αυτά τα ρυθμικά σχήματα παραμένουν σταθερά και είναι αισθητά μέχρι το τέλος του μέρους με ελάχιστες εξαιρέσεις (μέτρα 65, 76, 91, 92). Επίσης οι τονισμοί, ακόμα και οι ξαφνικοί τονισμοί σε μεμονωμένες συγχορδίες, είναι πάντα σε σημείο του μέτρου που να ακούγεται ισχυρό με βάση τις δίσημες και τρίσημες υποδιαίρεσεις των μέτρων, οι οποίες ακολουθούνται μέχρι και την τέταρτη παραλλαγή και στην πλειονότητά τους από την πέμπτη παραλλαγή μέχρι το φινάλε. Τα ρυθμικά μοτίβα κάθε παραλλαγής είναι συγκεκριμένα και δηλώνονται από τον ρυθμικό τρόπο που εμφανίζονται οι τέσσερις πρώτες συγχορδίες κάθε φορά. Και αυτά με τη σειρά τους επαναλαμβάνονται ή παραλλάσσονται με διάφορες τεχνικές και παρουσιάζονται ανεστραμμένα, σε σμίκρυνση ή μεγέθυνση, καρκινικά κ.ο.κ.

Σύμφωνα με το Ligeti Fascar στα ρουμάνικα είναι η αίσθηση που έχουμε στη μύτη λίγο πριν κλάψουμε (Ligeti 2001). Ο συνθέτης επιλέγει για το μέρος αυτό ρουμάνικη ονομασία, όπως και στη Hora Lunga. Τα πρώτα δέκα μέτρα του μέρους παίζονται αποκλειστικά στη Ντο χορδή, όπως και στη Hora Lunga. Σε αυτά τα μέτρα (1-10) ο Ligeti συνθέτει μια όμορφη μελωδία που μας παραπέμπει στην παραδοσιακή μουσική. Στη συνέχεια, ο Ligeti επεξεργάζεται την εναρκτήρια μελωδία, ξεκινώντας μονοφωνικά και συνεχίζοντας πρώτα με δίφωνη, έπειτα τρίφωνη και τέλος τετράφωνη επεξεργασία. Ο David Madine εντοπίζει μία έμμεση αναφορά στον Bach. Οι τέσσερις πρώτες νότες του Fascar (πρώτο μέτρο) Λα Σι Ντο Σι –A-B-C-B flat ή A-H-C-B (Madine 2009: 15). Με αφετηρία την παράδοση και περίτεχνη επεξεργασία το Fascar αποτελεί ένα από τα πιο αξιόλογα μέρη της Sonata για Viola Solo.

Σε αυτό το μέρος χρησιμοποιείται ξανά η φόρμα των παραλλαγών. Στο πρώτο μέρος η επεξεργασία του υλικού είναι επικεντρωμένη στις μελωδικές παραλλαγές, στο δεύτερο μέρος στις ρυθμικές παραλλαγές, ενώ στο τρίτο μέρος στις αρμονικές παραλλαγές. Εδώ ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα θέμα που στη συνέχεια το επεξεργάζεται πολυφωνικά, ξεκινώντας μονοφωνικά και συνεχίζοντας πρώτα με δίφωνη, έπειτα τρίφωνη και τέλος τετράφωνη επεξεργασία.

Η δομή του Fascar είναι η εξής: το θέμα εμφανίζεται στα μέτρα 1-10 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.3). Η πρώτη παραλλαγή (μέτρα 11-20), η δεύτερη παραλλαγή (μέτρα 21-30), η τρίτη παραλλαγή (μέτρα 31-40), η τέταρτη παραλλαγή (μέτρα 41-50), η πέμπτη παραλλαγή (μέτρα 51-60), έκτη παραλλαγή (μέτρα 61-70), η έβδομη παραλλαγή (μέτρα 71-80), η όγδοη παραλλαγή (μέτρα 81-90), η ενάτη ημιτελής παραλλαγή (μέτρα 91-96) (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.3).

Το θέμα αποτελείται από πέντε μελωδικές φράσεις, ομαδοποιημένες ανά δύο μέτρα. Έχει ως τονικό κέντρο τη Λα, χρησιμοποιούνται και οι δώδεκα φθόγγοι και

εκτελείται αποκλειστικά στη χορδή Ντο. Στις δύο πρώτες παραλλαγές το θέμα ακούγεται αυτούσιο, αλλά εμπλουτίζεται με μια δεύτερη φωνή. Αν και δεν υπάρχει κάποιο διαστηματικό μοτίβο, παρατηρούμε ότι ακούγονται περισσότερα σύμφωνα διαστήματα (π.χ. τρίτη, τέταρτη, πέμπτη, έκτη) απ' ότι διάφωνα (π.χ. δεύτερη μικρή/μεγάλη, τρίτονο, έβδομη μικρή/μεγάλη).

Η δεύτερη φωνή εμφανίζεται εξίσου είτε σε ψηλότερο είτε σε χαμηλότερο τονικό ύψος από τη πρώτη φωνή.

Στην τρίτη παραλλαγή εισάγεται και η τρίτη φωνή. Το αρχικό θέμα εμφανίζεται αλλοιωμένο σε δύο σημεία: στο μέτρο τριάντα δυο, όπου είναι ελεύθερα παραλλαγμένη η μελωδική φράση, και στα μέτρα 39-40, όπου ακούγεται μια δεύτερη (μικρή κυρίως) ψηλότερα.

Στην τέταρτη παραλλαγή το θέμα παραμένει μια δεύτερη ψηλότερα και ακούγεται ελαφρώς παραλλαγμένο στα μέτρα 41-42. Επιστρέφει στο αρχικό τονικό ύψος στο μέτρο σαράντα τρία και το πρώτο μισό του σαράντα πέντε, μετά εμφανίζεται πάλι υψωμένο (σε διαστήματα από δεύτερη μικρή ως τρίτη μικρή) για τα μέτρα 45-46, επιστρέφει στα μέτρα 47-49 σχεδόν αυτούσιο και η καταληκτική φράση του μέτρου εμφανίζεται και πάλι υψωμένη. Από αυτήν την παραλλαγή και μετά το θέμα δεν θα ξανακουστεί στην αρχική του μορφή, παρά μόνο παραλλαγμένο διαστηματικά και τονικά.

Στην πέμπτη παραλλαγή, που συνεχίζεται η τρίφωνη επεξεργασία, αλλοιώνεται και άλλη μία παράμετρος του θέματος για πρώτη φορά: ενώ μέχρι τώρα ακουγόταν πάντα με τις ίδιες ρυθμικές αξίες και διάρκειες των φθόγγων, εδώ αρχίζουν και προστίθενται καινούργιες αξίες και φθόγγοι (μέτρα 54 και 58) στη φωνή του θέματος. Επίσης το θέμα ακούγεται υψωμένο κατά μία πέμπτη (μέτρα 53, 55, 56) ή κατά μία τρίτη (μέτρο 57) και έχει υποστεί σμίκρυνση στη διαστηματική του σύσταση, με τις

κινήσεις του να είναι σε μεγαλύτερο ποσοστό χρωματικές. Σε ό,τι αφορά τις δυναμικές, εμφανίζονται για πρώτη φορά σε αυτό το μέρος οι ενδείξεις *f* (μέτρο 55) και *ff* (μέτρο 60).

Στην έκτη παραλλαγή εισάγεται και η τέταρτη φωνή, ήδη από την πρώτη συγχορδία (μέτρο 61). Συνεχίζεται η διαστηματική παραλλαγή του θέματος, αλλά εμφανίζονται και φράσεις του θέματος στην αρχική του μορφή (μέτρα 66, 68) είτε μετακινημένες διαστηματικά και προσαρμοσμένες στην τρίφωνη και τετράφωνη αρμονία που δημιουργείται (π.χ. μέτρα 61, 62/ πάνω φωνή/ χρωματική παραλλαγή, μέτρο 65/ μεσαία φωνή/ διάστημα τρίτης επάνω, μέτρο 69/ τρίτη φωνή/ διάστημα δεύτερης επάνω).

Στην έβδομη και όγδοη παραλλαγή συνεχίζεται η πολυφωνική και αντιστικτική επεξεργασία του θέματος και εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο η αρμονία.

Στην ένατη παραλλαγή υπάρχει σταδιακή αραίωση της υφής και των ρυθμικών αξιών (μέτρα 93-94), επιστρέφοντας κατά κάποιο τρόπο στην αρχική υφή του θέματος (μέτρα 1-4), αλλά με την πολυφωνία να παραμένει. Στα δύο τελευταία μέτρα ακούγονται δύο συγχορδίες αντίστοιχα, που κλείνουν αυτό το μέρος.

Δυναμικές

Η αρχική ένδειξη δυναμικής είναι *mf*. Από την αρχή του έργου υπάρχει ένα διαρκές *crescendo*, το οποίο κορυφώνεται αρχικά σε *ff* στο τέλος της πέμπτης παραλλαγής (μέτρο 60). Επιστρέφει σταδιακά σε *mf* (μέτρα 62-65), για να ξεκινήσει ένα νέο γρηγορότερο *crescendo* που κορυφώνεται σε *fff* στην έβδομη παραλλαγή και συγκεκριμένα στο μέτρο εβδομήντα δυο. Η ένταση παραμένει σταθερή μέχρι το μέτρο εβδομήντα επτά. Από το μέτρο εβδομήντα οχτώ ως το μέτρο ογδόντα δυο εμφανίζεται ένα *diminuendo* που καταλήγει σε *p* στο τέλος του μέτρου ογδόντα έξι. Η δυναμική

παραμένει σε *p* για το υπόλοιπο του μέρους, εκτός από ένα τελευταίο *crescendo* (μέτρο 93) που καταλήγει σε *f* (μέτρο 94) και σβήνει σταδιακά προς τη σιωπή μαζί με την τελευταία συγχορδία αυτού του μέρους.

Prestissimo con sordino

Το πιο δεξιοτεχνικό μέρος της Sonata για Viola Solo. Η ταχύτητα του έργου καθώς και οι εναλλαγές απλών και διπλών μουσικών φθόγγων μας παραπέμπουν στο τέταρτο μέρος από το έργο του Hindemith Sonata για Viola Solo op.25. Το μέρος αυτό, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη Loop, αλλά και άλλα έργα του Ligeti, όπως η 12^η Etude για πιάνο (Schani 2001: 35). Το *Prestissimo con sordino* είναι το πιο απαιτητικό τεχνικά μέρος της Sonata για Viola Solo.

Στο μέρος αυτό ο Ligeti χωρίζει τα μέτρα με διακεκομμένες γραμμές. Για το λόγο αυτό θα αναφέρονται σε 1α, 1β.

Το τέταρτο μέρος της Sonata αποτελείται από μια εισαγωγή όπου παρουσιάζεται το βασικό υλικό του μέρους στα μέτρα 1-2 και συνεχίζει με τη μορφή A A'. Το τμήμα A (μέτρα 2-17) και το τμήμα A', μια παραλλαγή του A (μέτρα 18-34) (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.4).

Στο τέταρτο μέρος το βασικό συνθετικό εργαλείο είναι οι έντονοι τονισμοί στα ισχυρά σημεία του μέτρου, που σε αντιπαράβολή με τους μη τονισμένους φθόγγους, δεδομένης της εξαιρετικά γρήγορης ταχύτητας της εκτέλεσης, δημιουργούν μια αίσθηση πολυφωνίας.

Η κυριαρχία του ρυθμικού σχήματος επιτυγχάνεται ως εξής: τα συνεχόμενα όγδοα εκτελούνται στη γρηγορότερη δυνατή ταχύτητα με δυναμική *pp* -στο μεγαλύτερο μέρος του μέρους- ή *p*, ενώ τα τονισμένα όγδοα εκτελούνται με δυναμική από *mf* έως *ffff*. Οι τονισμοί εμφανίζονται πάντα στις δίφωνες συνηχήσεις.

Παρουσιάζονται σε ψηλό τονικό ύψος σε σχέση με την εκάστοτε ανοιχτή χορδή που συνδυάζονται (μέτρο 32). Είτε πιο κοντά στην ανοιχτή χορδή (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.4, μέτρο 1).

Η παράμετρος των δυναμικών αλλάζει παράλληλα με αυτή του τονικού ύψους. Παρατηρούμε ότι όταν οι μελωδικές φράσεις ανεβαίνουν προς την ψηλή περιοχή της βιόλας, τόσο αυξάνει και η ένταση και συνήθως η ένταση κορυφώνεται όταν εκτελεστεί η ψηλότερη νότα της φράσης. Για παράδειγμα στο μέτρο 6β η Φα#, που είναι η ψηλότερη νότα μέχρι αυτό το σημείο του *Prestissimo*, εκτελείται σε δυναμική *ff*, που επίσης εμφανίζεται πρώτη φορά. Αντίστοιχα στο μέτρο 10α η Λαb, στο μέτρο 13α η Λαb και Σιβ. Αντίστοιχα στο μέτρο 16α η Μιβ, που είναι η ψηλότερη νότα μέχρι αυτό το σημείο, εκτελείται σε δυναμική *ffff*, που επίσης εμφανίζεται πρώτη φορά.

Το μέτρο είναι $7/4+5/4$ ($12/4$) και η ρυθμική ομαδοποίηση, η οποία παραμένει σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια του Α, είναι $[3/4+2/4+2/4] + [3/4+2/4]$, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει η παραλλαγή $[3/4+2/4+2/4] + [2/4+3/4]$ (στα μέτρα 8β, 12β, 17β, βλ. Παράρτημα Έργων: 1.4, μέτρο 1).

Η εσωτερική διάρθρωση αυτών των σχημάτων στο τμήμα Α είναι η εξής, τα $3/4$ ομαδοποιούνται:

- α) σε $6/8$ (π.χ. μέτρα 2β, 3α, 7α),
- β) σε $2/8 + 4/8$ (π.χ. μέτρα 1α, 4α, 4β) &
- γ) σε $4/8 + 2/8$ (π.χ. μέτρα 6α, 8α).

Τα $2/4$ ομαδοποιούνται σε $4/8$ (π.χ. μέτρα 1, 2) ή σε $2/8 + 2/8$ (π.χ. μέτρα 9, 11).

Στο τμήμα Α' οι τονισμοί διαφοροποιούνται και προκρίνεται μια αίσθηση παρεστιγμένων αξιών (βλ. *swing* σε Παράρτημα ορισμών) και η εστίαση μετατοπίζεται περισσότερο προς τα όγδοα. Η εσωτερική διάρθρωση αυτών των σχημάτων διαμορφώνεται ως εξής:

Καταρχήν τα $7/4+5/4$ ομαδοποιούνται εν μέρει όπως παραπάνω, αλλά ως $[2/4+3/4+2/4] + [3/4+2/4]$ (π.χ. μέτρα 18α, 19 αβλ. Παράρτημα Έργων: 1.4, μέτρο 1).

Κυρίως όμως συναντούμε κάποια από τις παρακάτω περιπτώσεις:

τα $7/4$ ομαδοποιούνται ως (ενδεικτικά παραδείγματα)

α) $[3/8 + 3/8] + [4/8 + 4/8]$ (π.χ. μέτρα 20α, 21α)

β) $[3/8 + 4/8] + [4/8 + 3/8]$ (π.χ. μέτρα 22α, 23α)

γ) $[2/8 + 2/8] + [4/8 + 4/8]$ (π.χ. μέτρο 24α)

δ) $[3/8 + 6/8] + [3/8 + 2/8]$ (π.χ. μέτρο 28α)

τα $5/4$ ομαδοποιούνται ως (ενδεικτικά παραδείγματα)

α) $[2/8 + 3/8] + [2/8 + 3/8]$ (π.χ. μέτρα 20β)

β) $[3/8 + 2/8] + [3/8 + 2/8]$ (π.χ. μέτρα 20β)

γ) $3/8 + 3/8 + 4/8$ (π.χ. μέτρα 18β, 27β)

δ) $4/8 + 3/8 + 3/8$ (π.χ. μέτρο 23β)

Τα παραπάνω παραδείγματα είναι ενδεικτικά, καθώς στο Α' οι τονισμοί απελευθερώνονται από τα μοτίβα του Α και παραλλάσσονται διαρκώς. Από το μέτρο 25β και έπειτα εμφανίζονται και περιπτώσεις όπου οι τονισμοί δεν ταυτίζονται πια με το μέτρο, οπότε χάνεται η όποια αίσθηση των $7/4+5/4$ είχε απομείνει (π.χ. μέτρα 25β, 26β, 30α, 34 α (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.4, μέτρο 1).

Lamento

Ένα ακόμα μέρος με έντονη επιρροή από τους Baroque χορούς. Το Lamento παρουσιάζει αντιστοιχίες με τη Louret, χορό που συναντάμε στην Τρίτη Παρτίτα για βιολί του Bach (Schani 2001: 57). Σε αυτό το μέρος ο Ligeti στηρίζεται στη φόρμα ενός χορού, αλλά η ονομασία Lamento μας παραπέμπει σε φωνητική μουσική, όπως η Hora

Lunga, που κυριολεκτικά σημαίνει «αργός χορός», αλλά η ονομασία αυτή χαρακτηρίζει μελωδίες παραδοσιακών τραγουδιών.

Το πέμπτο μέρος της Sonata για Viola Solo είναι δομημένο με τη μορφή παραλλαγών και χωρίζεται ως εξής (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.5). Το θέμα εμφανίζεται στα μέτρα 1-8 και θα το ορίζουμε ως Α, ακολουθεί το μέρος Β από τα μέτρα 9-11, το μέρος Α1 (μέτρα 12-19), το μέρος Β1 (μέτρα 20-24), το μέρος Α2 (μέτρα 25-33), το μέρος Β2 (μέτρα 34-40), το μέρος Γ (μέτρα 41-49), το μέρος Δ (μέτρα 50-52), το μέρος Γ1 (μέτρα 53-62) και το μέρος Δ' (μέτρα 63-64) (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.5).

Ακόμα πιο αναλυτικά μπορούμε να χωρίσουμε τα παραπάνω τμήματα ως εξής:

- Α (μέτρα 1-8): θέμα (μέτρα 1-2), α παραλλαγή (μέτρα 3-4), β παραλλαγή (μέτρα 5, 6, 7)
- Β (μέτρα 9-11)
- Α1 (μέτρα 12-19): θέμα (μέτρα 1-2), α παραλλαγή (μέτρα 3-4), β παραλλαγή (μέτρα 5, 6, 7)
- Β1 (μέτρα 20-24)
- Α2 (μέτρα 25-33): θέμα (μέτρο 12), α παραλλαγή (μέτρα 13-14), β παραλλαγή (μέτρα 16, 17, 18)
- Β2 (μέτρα 34-40)
- Γ (μέτρα 41-49): θέμα (μέτρα 41-42), α παραλλαγή (μέτρα 44-45), β παραλλαγή (μέτρα 47-49)
- Δ (μέτρα 50-52)
- Γ1 (μέτρα 53-62): θέμα (μέτρα 53-55), α παραλλαγή (μέτρα 56-58), β παραλλαγή (μέτρα 59-62)
- Δ' (μέτρα 63-64)

Τα παραπάνω μέρη δε συνδέονται με κάποιον τρόπο και δεν υπάρχει σταδιακό πέρασμα από το ένα στο άλλο. Αντίθετα διαχωρίζονται πάντα με παύσεις και τονίζεται η αίσθηση της αντιπαράθεσης διαφορετικών μερών από πολλές παραμέτρους, οι οποίες θα αναπτυχθούν εκτενέστερα παρακάτω, αλλά κυρίως από το γεγονός ότι τα μέρη αναπτύσσονται παράλληλα ανά ζεύγη (Α με Β, Γ με Δ), όπως βλέπουμε παραπάνω, και όχι με γραμμική σειρά διαδοχής (π.χ. Α, Β, Γ, Δ).

Το βασικό φθογγικό υλικό στο Α μέρος του Lamento είναι οι δίφωνες συνηχήσεις που αποτελούνται αποκλειστικά από διαστήματα δεύτερης (μικρής/μεγάλης) και έβδομης (μικρής/μεγάλης). Μόνη εξαίρεση αποτελεί η τελευταία συνήχηση (μέτρο 32), η οποία είναι τρίφωνη και αποτελείται από μια έβδομη μεγάλη και μια τέταρτη καθαρή. Το εύρος των δυναμικών κινείται μεταξύ *fff* και *ffff*.

Το βασικό φθογγικό υλικό στο Β μέρος είναι οι τρίφωνες συνηχήσεις, όπου η μία φωνή εγκαταλείπεται μετά από ένα τέταρτο, ενώ οι δύο φωνές συνεχίζουν σε διάρκεια (5/8-12/8). Οι συνηχήσεις του Β μέρους σχηματίζονται κυρίως από διαστήματα καθαρής τέταρτης, ελαττωμένης πέμπτης, καθαρής πέμπτης, και από μία φορά ακούγονται διαστήματα δεύτερης μικρής (μέτρο 36), μεγάλης τρίτης (μέτρο 37), μεγάλης έκτης (μέτρο 36), μικρής έβδομης (μέτρο 35), μικρής ένατης (μέτρο 39). Η ένδειξη της δυναμικής είναι *pp* σε όλο το Β μέρος.

Το φθογγικό υλικό στο Γ μέρος είναι οι δίφωνες συνηχήσεις που σχηματίζονται από αρμονικούς. Στο τμήμα Γ οι δύο φωνές κινούνται πάντα παράλληλα σε διάστημα καθαρής πέμπτης, ενώ στο Γ1 οι φωνές κινούνται πάντα παράλληλα σε διάστημα μεγάλης δεύτερης, με εξαίρεση την τελευταία συνήχηση που σχηματίζεται από διάστημα μικρής δεύτερης (μέτρο 62). Η κίνηση των φωνών είναι κυρίως χρωματική και καθοδική.

Η ένδειξη της δυναμικής είναι *pp* σε όλο το Γ μέρος.

Το φθογγικό υλικό στο Δ μέρος είναι τρεις τετράφωνες συγχορδίες, δομημένες κατά το πρότυπο του Β μέρους, δηλαδή οι δύο φωνές σβήνουν λίγο μετά την ατάκα, ενώ οι άλλες δύο συνεχίζουν να ηχούν. Η πρώτη συγχορδία σχηματίζεται από διαστήματα μεγάλης ένατης, μικρής δεύτερης και μεγάλης δέκατης, ή δεύτερη συγχορδία από διαστήματα ελαττωμένης πέμπτης, μικρής ένατης και μικρής δεύτερης, και η τρίτη συγχορδία από διαστήματα μεγάλης έβδομης, καθαρής τέταρτης και ξανά καθαρής τέταρτης. Οι δύο πρώτες συγχορδίες εκτελούνται όσο πιο δυνατά γίνεται, ενώ η καταληκτική συγχορδία εκτελείται *ppp*.

Ο συνθέτης εδώ χρησιμοποιεί μια αυστηρά προσδιορισμένη τεχνική δημιουργίας μελωδικών φράσεων και ανάπτυξης του υλικού σε όλα τμήματα αυτού του μέρους.

Ο θεματικός πυρήνας του Α αποτελείται από τις τρεις πρώτες συνηχήσεις (Ντο/Ρε, Ντο/Σι, Σολ/Λα). Στην πρώτη παραλλαγή προσθέτει άλλη μία συγχορδία στην αρχή, μετά εμφανίζονται οι τρεις παραπάνω και άλλη μία νέα στο τέλος. Στη δεύτερη παραλλαγή του Α εμφανίζονται μία νέα συγχορδία στην αρχή, οι πέντε παραπάνω συγχορδίες και τρεις νέες συγχορδίες στο τέλος. Κάθε παραλλαγή λοιπόν αποτελεί υποσύνολο της επόμενης. Παρόμοια είναι και η επεξεργασία του υλικού στα Α1 και Α2. Στο Α1 έχουμε τρεις συγχορδίες ως θεματικό πυρήνα (Σολ/Φα#, Ρε/Μι, Ντο/Ρε). Στην πρώτη παραλλαγή υπάρχει προσθήκη μίας συγχορδίας πριν την επανεμφάνιση των παραπάνω και προσθήκη δύο συγχορδιών μετά.

Στη δεύτερη παραλλαγή υπάρχει προσθήκη των τελευταίων τεσσάρων συγχορδιών της β παραλλαγής του Α (μέτρα 6, 7) και μετά παράθεση των τεσσάρων πρώτων συγχορδιών της α παραλλαγής του Α1. Στο Α2 έχουμε τρεις συγχορδίες ως θεματικό πυρήνα (Λα/Σι, Σολ/Λα, Σολ/Φα#). Στην πρώτη παραλλαγή εμφανίζονται σε αντίστροφη σειρά οι δύο πρώτες συγχορδίες μαζί με μία εμβόλιμη νέα συγχορδία, ενώ η τρίτη συγχορδία αλληλεπικαλύπτεται με μια επανέκθεση των συγχορδιών του θέματος

A1. Στη δεύτερη παραλλαγή το ανακυκλωμένο υλικό είναι περισσότερο ανακατεμένο: δύο νέες συγχορδίες εμφανίζονται στην αρχή, μετά οι δύο πρώτες του θέματος (Λα/Σι, Σολ/Λα) μετά μια εμβόλιμη συγχορδία και μετά η τρίτη συγχορδία του θέματος (Σολ/Φα#). Η εμβόλιμη συγχορδία όμως είναι μέρος του θέματος A1, που πάλι αλληλεπικαλύπτεται με το θέμα A2, αλλά με τις συγχορδίες σε άλλη διάταξη από την αρχική. Ακολουθεί μια νέα συγχορδία.

Το Β τμήμα αποτελείται από δύο δίφωνες -για μικρή διάρκεια τρίφωνες- συγχορδίες Σι/Μι/(Λα), Σολ#/Ρε/(Λα). Στο Β1 ακούγονται ξανά και προστίθεται άλλη μία συγχορδία (Ντο)/Σιb/Μιb στο τέλος. Στο Β2 ακούγονται οι δύο τελευταίες συγχορδίες του Β1 και προστίθενται άλλες δύο νέες συγχορδίες, ενώ στο τέλος ακούγεται ξανά η δεύτερη συγχορδία (Ντο)/Σιb/Μιb.

Ο θεματικός πυρήνας του Γ τμήματος τρεις δίφωνες συγχορδίες αρμονικών σε διάστημα καθαρής πέμπτης (Ρε/Λα, Ντο/Σολ, Σι/Φα#). Στην πρώτη παραλλαγή εμφανίζονται ξανά ανάμεσα από δύο νέες συγχορδίες (Μιb/Σιb, Ντο/Σολ). Στη δεύτερη παραλλαγή εμφανίζεται μια νέα συγχορδία στην αρχή, μετά όλες οι συγχορδίες της πρώτης παραλλαγής, και στο τέλος υπάρχει προσθήκη δύο νέων. Το θεματικό υλικό του τμήματος Γ1 αποτελείται από τέσσερις συγχορδίες σε διάστημα δεύτερης μεγάλης (Σιb/Ντο, Λα/Σι, Σολ/Λα, Φα#/Σολ#). Στην πρώτη παραλλαγή εμφανίζονται ξανά ανάμεσα από δύο νέες συγχορδίες, μία στην αρχή και μία στο τέλος αντίστοιχα. Στη δεύτερη παραλλαγή χρησιμοποιούνται οι δύο τελευταίες συγχορδίες του θέματος, ενώ οι υπόλοιπες είναι τρεις νέες, οι οποίες κινούνται ανοδικά, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε μέχρι στιγμής στο Γ τμήμα για το μέτρο, τους τονισμούς, ρυθμό, χρωματική κίνηση κ.λπ.

Chaconne Chromatique

Ο Ligeti τονίζει στις σημειώσεις του για το έργο ότι δεν θα πρέπει να προσδοκούμε αντιστοιχίες ανάμεσα στη δική του Chaconne του Bach και τη δική του (Ligeti 2001: preface). Ωστόσο παρατηρούμε ότι η Chaconne Chromatique, ακολουθεί τη μορφή των παραλλαγών και η επεξεργασία της στηρίζεται σε ένα επαναλαμβανόμενο οκτάμετρο (Madine 2009:15). Ιστορικά συναντάμε στις αρχές του 16^{ου} αιώνα (~1517) τον όρο *chacota* στην εισαγωγή του έργου Comedia Serafina του Ισπανού συγγραφέα Torres Naharro. Η χρήση της λέξης αυτής, αντικαταστάθηκε προς τα τέλη του ίδιου αιώνα από τη λέξη *chacona* που συνδέεται με τον λατινοαμερικάνικης προέλευσης χορό, την πρώτη αναφορά και περιγραφή του οποίου, βρίσκουμε στο έργο του Mateo Rosas de Oquendo "Satira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Peru ano 1598 "-μια ιστορία για το Περού. Αναφορές της λέξης γίνονται επίσης σε έργα των Cervantes (La Gran Sultana 1601) Aguado (Los Negros 1602) Lope de Vega (La isla del sol 1606). Σε όλες τις αναφορές αυτές, γίνεται σαφής η εισαγωγή του από το Νέο Κόσμο, η έντονη ρυθμική του παράμετρος με την οργανολογική συνύπαρξη της κιθάρας και των castagnettas και ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του, ενώ τα λόγια των τραγουδιών που τον συνοδεύουν έχουν συχνά άσεμνο περιεχόμενο και αναφορές σε ήθη και πρακτικές περιθωριακών πληθυσμιακών ομάδων (Osthoff 1994: 550-554). Είναι εμφανής στη γραφή η επιμονή στην ανάδειξη του έντονου ρυθμικού χαρακτήρα της Chaconne όπως αυτός διαφοροποιείται με τις εναλλαγές των τονισμών από το δύο στο τρία μέσα στο επαναλαμβανόμενο οκτάμετρο. Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας της πρώιμης βασικής μορφής του χορού, όπως αυτός έφτασε από τη Λατινική Αμερική στην Ισπανία (κι από εκεί πέρασε στην ιταλική μουσική) φαίνεται να επανέρχεται σκόπιμα στην επιφάνεια εδώ από το συνθέτη που όπως ο ίδιος δηλώνει δεν επιθυμεί να αναπαράξει τη φόρμα της περίφημης Ciaccona από τη Δεύτερη Παρτίτα για σόλο βιολί

του J.S. Bach (η ιταλική ορολογία δηλώνει και διαφοροποίηση στο χαρακτήρα). Χρησιμοποιεί όμως την κοινή μουσική μνήμη ως σημείο αντίστροφης αναφοράς για να επανέλθει στο βασικό και να τονίσει τα ξεχασμένα από το χρόνο, εκείνα, στοιχεία που εξ αρχής καθόρισαν την ιδιαίτερη φύση αυτού του χορού. Η μίμηση της κιθάρας είναι σαφής στα συνεχόμενα ακόρντα (συγχορδίες) ενώ ο απόηχος από τις καστανιέτες φανερώνεται σε κάθε τονισμό (accent), σχεδόν σε κάθε μέτρο. Όπως στο *Prestissimo sordino* γίνεται αναφορά στον Ολλανδό M. Escher και στον τρόπο που υπονόησε το άπειρο και την αέναη συνέχεια μέσα από αδύνατα γραφήματα, οφείλουμε κι εδώ να λάβουμε υπ' όψιν μας την αγωνία του για την επαναφορά μιας έννοιας και τη γεφύρωσή της με το σήμερα.

Το έκτο και τελευταίο μέρος του έργου έχει τη μορφή παραλλαγών και μπορεί να χωριστεί σε δύο μεγάλα μέρη: Α (μέτρα 1-79) και Α' (μέτρα 80-101). Οι παραλλαγές του πρώτου μέρους μπορούν να ομαδοποιηθούν σε μικρότερα τμήματα.

Α1 μέρος (μέτρα 1-47) θέμα και πρώτο σετ παραλλαγών, το θέμα εμφανίζεται στα μέτρα 1-8, η πρώτη παραλλαγή στα μέτρα 9-16, η δεύτερη παραλλαγή στα μέτρα 17-24, η τρίτη παραλλαγή στα μέτρα 25-32 και η τέταρτη παραλλαγή στα μέτρα 33-40 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.6).

Στο Α2 μέρος (μέτρα 41-73) εμφανίζεται το δεύτερο σετ παραλλαγών, η πέμπτη παραλλαγή στα μέτρα 41-48, η έκτη παραλλαγή στα μέτρα 49-58, η έβδομη παραλλαγή στα μέτρα 59-65 και η όγδοη παραλλαγή στα μέτρα 66-73. Στο τελευταίο τμήμα Α3 εμφανίζονται παραλλαγές με τρίηχα και δέκατα έκτα (μέτρα 74-79) (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.6).

Το βασικό κριτήριο ομαδοποίησης είναι η διαφοροποίηση στον ρυθμό και συγκεκριμένα τα ρυθμικά μοτίβα και τις υποδιαιρέσεις του ρυθμικού σχήματος που κυριαρχούν κάθε φορά.

Το μέρος Α' αποτελείται από μια παραλλαγμένη επανέκθεση του θέματος (μέτρα 80-87), μια οκτάμετρη παραλλαγή (μέτρα 88-95) και μία ημιτελή παραλλαγή (μέτρα 96-100) (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.6).

Το φθογγικό υλικό είναι ελεύθερο και ο σχηματισμός των συγχορδιών δεν ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο μοτίβο. Εμφανίζονται και οι δώδεκα φθόγγοι μέσα στο θέμα και όλα τα πιθανά διαστήματα από ταυτοφωνία ως οκτάβα μέχρι το δωδέκατο μέτρο. Δεν κυριαρχεί κάποιο τονικό κέντρο, αλλά υπάρχουν διαρκώς πολύ έντονες πτώσεις προσαγωγέα-τονικής, ακόμα και διπλού προσαγωγέα (π.χ. μέτρα 16, 20, 24, 40). Τα βασικά μοτίβα αυτού του μέρους εντοπίζονται κυρίως σε δύο παραμέτρους: στον ρυθμό και στη χρωματική κίνηση των φωνών.

Το μέτρο είναι 3/4, αλλά μόνο τα δύο πρώτα μέτρα από τα οκτώ του κάθε κύκλου συμπίπτουν με αυτή την ένδειξη. Καθώς γίνεται μοτιβική χρήση του ημιόλου στο τρίτο και τέταρτο μέτρο κάθε κύκλου, ο ρυθμός διαμορφώνεται μέσα στα οκτώ μέτρα σύμφωνα με τις οδηγίες για τους τονισμούς ως εξής: $3/4 + 3/4 + 2/4 + 2/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4 + 2/4$ (κοιτάζοντας την παρτιτούρα, σύμφωνα με τους τονισμούς που είναι σημειωμένοι, τα δύο τελευταία ρυθμικά σχήματα φαίνονται να είναι $2/4 + 3/4$, αλλά καθώς οι δύο τελευταίες συγχορδίες δηλώνουν πάντα ένα πτωτικό σχήμα (σχέση 5^{ης}-1^{ης} βαθμίδας, είναι πιο έντονη η αντίστροφη αίσθηση $3/4 + 2/4$).

Αυτό το ρυθμικό σχήμα επαναλαμβάνεται κάθε οκτώ μέτρα μέχρι και την πέμπτη παραλλαγή στο μέτρο σαράντα οκτώ. Η διαφοροποίηση έχει σχέση με την αλλαγή της χρήσης των ογδών: ενώ τα όγδοα έχουν εμφανιστεί ήδη από την δεύτερη παραλλαγή (μέτρο 17), παραμένουν απλά υποδιαίρεση των τετάρτων μέχρι και το μέτρο σαράντα οκτώ. Στην έκτη παραλλαγή όμως μετατρέπονται σε μονάδα του ρυθμού και αρχίζουν να εμφανίζονται δίσημα και τρίσημα μοτίβα ογδών από το μέτρο πενήντα ένα ως το μέτρο εβδομήντα τρία. Στην έκτη, έβδομη και όγδοη παραλλαγή

εμφανίζονται παραλλαγές και στην παράμετρο του ρυθμού, με την εμφάνιση νέων ρυθμικών σχηματισμών. Στην ένατη παραλλαγή χρησιμοποιούνται για μοναδική φορά σε αυτό το μέρος τρίηχα και δέκατα έκτα.

Από το μέρος Α' μέτρο ογδόντα, ο ρυθμός επιστρέφει στα αρχικά του μοτίβα, όπως στην πρώτη σελίδα, αλλά με μια νέα διαφοροποίηση: απουσιάζουν οι έντονοι τονισμοί και η δυναμική είναι *pp*. Επίσης, η οδηγία έχει αλλάξει: από "*molto rytmico*" έχει μεταβληθεί σε "*meno mosso, molto cantabile*". Συνεπώς οι διακρίσεις των τρίσημων από τα δίσημα σημεία των μέτρων δεν είναι τόσο διακριτές και αυτό που ορίζει πιο έντονα τα ισχυρά σημεία των μέτρων είναι η αρμονία και τα πτωτικά σχήματα. Μια άλλη σημαντική διάκριση με το Α1 είναι ότι στο Α' δεν υπάρχει κατιούσα χρωματική κίνηση, τα διαστήματα δεύτερης μεγάλης και τρίτης χρησιμοποιούνται εξίσου στη μελωδική κίνηση των φωνών.

Η κίνηση των φωνών στα μελωδικά σχήματα είναι έντονα χρωματική. Ήδη στα πρώτα οκτώ μέτρα του έργου έχουμε μια κατιούσα χρωματική κλίμακα που ξεκινάει από το Φα# 4 στο ισχυρό του πρώτου μέτρου και φτάνει μέχρι το Ντο 3 (ανοιχτή τέταρτη χορδή) στο ισχυρό του όγδοου μέτρου.

Από εκεί συνεχίζει νοητά να κατεβαίνει στην πρώτη παραλλαγή, αλλά για προφανείς πρακτικούς λόγους συνεχίζει από το Ντο 5 (μέτρο 8), που ηχεί ταυτόχρονα με το Ντο 3, για να κατέβει πάλι μέχρι το Σολ 3 (μέτρο 16).

Στην τρίτη παραλλαγή συνεχίζει από τη Φα# 4 (μέτρο 17) για να καταλήξει χρωματικά στη Ντο 3 (μέτρο 20) και αρχίζει ξανά από τη Σι 3 -ενώ ηχεί συγχρόνως η Ντο 3- μέχρι τη Σολ 3. Από εκεί συνεχίζει τη χρωματική κλίμακα από τη Φα# 5 (μέτρο 25) ως τη Λαβ 3 (μέτρο 34) και εδώ είναι η πρώτη φορά που φαίνεται να διακόπτει την κλίμακα. Συνεχίζει τη χρωματική καθοδική κίνηση από τη Ρε 4 αμέσως μετά (μέτρο 34). Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ουσιαστική διακοπή, καθώς έχει ξεκινήσει και άλλη

μία παράλληλη κατιούσα χρωματική κίνηση από τη Φα 4 (μέτρο 33) για να συναντήσει τη Ρε 4 πριν τη ίδια στιγμή που καταλήγει στη Ντο 3, αν και υπάρχει μια ανεπαίσθητη διακοπή από τη νότα Σολ 4 που ακούγεται για ένα όγδοο στο ισχυρό του μέτρου τριάντα τέσσερα. Καταλήγει ξανά στο όριο της Ντο 3 (μέτρο 39) και συνεχίζει από τη Σι 4 αμέσως για να καταλήξει στη Μιβ 4 (μέτρο 41). Ακριβώς στην προηγούμενη κρούση, στο ισχυρό του μέτρου σαράντα ένα, η κατιούσα χρωματική κλίμακα έχει ξεκινήσει από τη Ντο 5 και καταλήγει στη Λαβ 4 στο ισχυρό του μέτρου σαράντα τρία. Εδώ σταματάει η διαρκής ροή της κατιούσας χρωματικής κίνησης, και στη συνέχεια σχηματίζονται μικρές χρωματικές κινήσεις, συνήθως τριών φθόγγων, που είναι ανιούσες ή κατιούσες.

Αυτό που προσπαθεί να δημιουργήσει ο συνθέτης με την αέναη κατιούσα χρωματική κίνηση στο τμήμα Α1 είναι ένα φαινόμενο γνωστό ως *Shepard tone*, όπου «ο ήχος που αποτελείται από απλές συχνότητες (sine waves) που, έχουν σχέση οκτάβας μεταξύ τους (ο δεύτερος αρμονικός έχει συχνότητα διπλάσια της θεμέλιας συχνότητας). Όταν η θεμελιώδης συχνότητα μεταβάλλεται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, δημιουργεί μια ακουστική ψευδαίσθηση ενός τόνου που διαρκώς ανεβαίνει ή κατεβαίνει, ενώ στην ουσία δε συμβαίνει κάτι τέτοιο» (Shepard 1964: 36).

Όταν πλέον δεν είναι δυνατό να συνεχίσει τη χρωματική κίνηση, γιατί η βιόλα έχει χαμηλότερο όριο τη Ντο 3, χρησιμοποιεί τη συνήχηση για να καλύψει το άλμα που γίνεται, ώστε να ανέβει ξανά σε μια ψηλή νότα και να αρχίσει και πάλι η κατιούσα χρωματική κίνηση, ειδικά ξεκινάει από αυτή την ψηλότερη νότα πριν η προηγούμενη κατιούσα κίνηση καταλήξει στη χαμηλότερή της νότα. Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί την αίσθηση της αένας κατιούσας χρωματικής κίνησης για σαράντα δυο μέτρα.

1.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε την ερμηνευτική προσέγγιση της Sonata για Viola Solo του Ligeti. Κατόπιν έρευνας, ανάλυσης και συλλογής πληροφοριών για το έργο, περνάμε στο επόμενο στάδιο. Στόχος είναι η δημιουργία ενός πλαισίου, στα όρια του οποίου θα κινηθεί η ερμηνευτική προσέγγιση της ερευνήτριας. Οδηγός μας σε αυτή την προσπάθεια είναι οι ηχογραφήσεις δύο διεθνούς βεληνεκούς σολίστ της βιόλας, της Tabea Zimmermann και του Antoine Tamestit. Συμπληρωματικά παρατίθενται οι απόψεις δύο εκτελεστών, που έχουν ερμηνεύσει και διδάξει αυτά τα έργα. Οι ερμηνευτές είναι η Geneviève Strosser και ο Δημήτριος Πολυζώιδης. Η συνάντηση πραγματοποιήθηκε στο Graz, στα πλαίσια της ενδέκατης διεθνούς ακαδημίας για τη σύγχρονη μουσική - Impuls (20/2/2019).

Tabea Zimmermann

Είναι Γερμανίδα ερμηνεύτρια βιόλας διεθνούς βεληνεκούς, γεννημένη το 1969. Το 1979 ξεκίνησε τις σπουδές της κοντά στον Ulrich Koch στο Staatliche Hochschule für Musik στο Φράιμπουργκ και το 1986 συνέχισε με τον Sándor Végh στο Μότσαρτεουμ του Σάλτσμπουργκ. Κέρδισε διεθνείς διαγωνισμούς στη Γενεύη το 1982, στο Παρίσι το 1983 -όπου της απονεμήθηκε μια νέα βιόλα Etienne Vatelot- και στη Βουδαπέστη το 1984. Το ντεμπούτο της στην Αμερική πραγματοποιήθηκε το 1993 και το 1995 έδωσε το πρώτο της ρεσιτάλ στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης. Η Zimmermann είναι μια από τις καλύτερες βιρτουόζους της βιόλας στη σύγχρονη μουσική σκηνή, με μια υπέροχη τεχνική και έναν πλούσιο εύπλαστο ήχο, μια καλλιτέχνης σπάνιας ποιότητας (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Antoine Tamestit

Γεννήθηκε στο Παρίσι το 1979, ο Antoine Tamestit σπούδασε με τους Jean Sulem, Jesse Levine και με την Tabea Zimmermann. Είναι κάτοχος πολλών βραβείων, συμπεριλαμβανομένου του πρώτου βραβείου στον Διεθνή Διαγωνισμό Μουσικής ARD, τον Διαγωνισμό William Primrose και τα Διεθνή βραβεία Auditions των Καλλιτεχνών Νέων Συναυλιών (YCA), καθώς και το Σχέδιο Καλλιτεχνών Νέας Γενιάς του BBC Radio 3, Borletti-Buitoni Trust Award και το Credit Suisse Young Artist Award το 2008. Ο Antoine Tamestit παίζει βιόλα Stradivarius του 1672, δανεισμένη από το Ίδρυμα Habisreutinger.

Παγκόσμιες πρεμιέρες και ηχογραφήσεις του Tamestit περιλαμβάνουν το *La Nuit Des Chants* του Thierry Escaich το 2018, το *Concerto for Two Violas* από τον Bruno Mantovani που γράφτηκε για την Tabea Zimmermann και τον Tamestit και το *Remnants of Songs* της Olga Neuwirth. Τα έργα που γράφτηκαν για το Tamestit περιλαμβάνουν επίσης το *Weariness Heals Wounds* του Neuwirth και το *Sakura* του Gérard Tamestit (<https://www.intermusica.co.uk/>).

Geneviève Strosser

Η Geneviève Strosser έχει σπουδάσει βιόλα με τους Claude Ducrocq, Serge Collot και Jean Sulem στο Paris Conservatoire, ενώ έχει παρακολουθήσει σεμινάρια με τους Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni και György Kurtág. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και έχει πραγματοποιήσει πολλές συναυλίες και ηχογραφήσεις σαν μέλος μουσικού συνόλου (Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien Contrechamps) και σαν σολίστ (<https://www.berlinerfestspiele.de/>).

Dimitrios Polisoidis

Ο Dimitrios Polisoidis σπούδασε στη Θεσσαλονίκη και την Αυστρία με τους Dany Dossiu, Christos Polyzoides και Herbert Blendinger. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και είναι μέλος του Klangforum Wien, Klangforum Wien String Quartet και Tetras Streichquartett (<https://klangforum.at/>).

Σύγκριση ηχογραφήσεων Ligeti Hora Lunga

Στο εισαγωγικό μοτίβο (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 1-2) η Tabea Zimmermann επιλέγει έναν ήχο ζεστό και εξωστρεφή σε ένα άνετο *tempo*. Οι αναπνοές από τη μια φράση στην επόμενη είναι αρκετά μεγάλες, ώστε να γίνουν σαφείς και να αναδείξουν τη μελωδικότητα της Hora Lunga.

Στην πρώτη φράση (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 2-5) η Zimmermann διατηρεί τον πλούσιο ήχο με *vibrato* και υπογραμμίζει την άρθρωση των δύο τελευταίων φθόγγων του μέτρου τέσσερα, χωρίς *vibrato*. Στην επόμενη φράση (μέτρα 5-8) η ερμηνεύτρια επισημαίνει τους τονισμούς του μουσικού κειμένου, ενώ στην καταληκτική νότα Σολ 3 του όγδοου μέτρου η αναπνοή για την έναρξη της επόμενης φράσης πραγματοποιείται πολύ διακριτικά.

Στην επόμενη φράση (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 9-14) η ερμηνεία της Zimmermann οδηγείται στην πρώτη μεγάλη κορύφωση με μία ιδιαιτέρως δύσκολη υψηλή νότα Λαβ 4 που ακούγεται στο μέτρο έντεκα δύο φορές. Στην κορύφωση της φράσης συντελεί και το διακριτικό *meno mosso*, που επιλέγει εύστοχα η Zimmermann. Στο μέτρο δεκαπέντε το θεματικό υλικό δεν στηρίζεται πλέον στο εισαγωγικό μοτίβο. Ο Ligeti παραθέτει τους αρμονικούς της Ντο, ξεκινώντας από την ανοιχτή χορδή Ντο 3 και φτάνοντας μέχρι τον έβδομο αρμονικό της. Η ερμηνεύτρια εκτελεί τους αρμονικούς με αριστοτεχνική ακρίβεια, δημιουργώντας ταυτόχρονα την αίσθηση μιας

ολοκληρωμένης φράσης (μέτρα 15-16). Ακολουθεί μία σύντομη φράση τριών μέτρων (μέτρα 16-19). Η Zimmermann μας επαναφέρει στο κλίμα που προηγήθηκε του τμήματος των αρμονικών με τον πλούσιο εξωστρεφή της ήχο.

Από το μέτρο δεκαεννιά ξεκινάει η μεγαλύτερη φράση του έργου, που καταλήγει στο μέτρο τριάντα δυο. Αυτή η φράση αποτελεί τη σημαντικότερη κορύφωση του έργου. Οι δυναμικές φτάνουν μέχρι τα *ffff* στο μέτρο είκοσι εννέα. Η Zimmermann αποδίδει θαυμάσια την πορεία από το φόρτε στο μέτρο είκοσι έξι μέχρι τα τέσσερα *forte* στο μέτρο είκοσι εννέα. Από το μέτρο τριάντα δυο ξεκινάει η καταληκτική φράση του κειμένου. Ο Ligeti επιστρέφει στο υλικό των αρμονικών. Η Zimmermann ενώνει τη μεγαλύτερη φράση του έργου (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 16-32) με την καταληκτική φράση των αρμονικών (μέτρα 32-37). Δεν παίρνει αναπνοή. Διατηρεί έτσι την ένταση μεταξύ των δύο αντιθετικών μερών.

Ο Antoine Tamestit επιλέγει για τη Hora Lunga έναν ήχο πιο σκοτεινό και εσωστρεφή. Ο ερμηνευτής χρησιμοποιεί σαφώς λιγότερο *vibrato* από την Tabea Zimmermann καθόλη τη διάρκεια του έργου. Οι αναπνοές μεταξύ των φράσεων είναι συντομότερες από της Zimmermann με εξαίρεση το μέτρο δέκα έξι. Ο Tamestit παίρνει μια μεγάλη αναπνοή χωρίζοντας το τμήμα των αρμονικών με την επόμενη φράση.

Το εντονότερο εκφραστικό μέσο της ερμηνείας του Tamestit είναι οι τονισμοί. Ο εκτελεστής ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του Ligeti και υπογραμμίζει με σαφήνεια αυτούς τους τονισμούς. Στην καταληκτική φράση των αρμονικών (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 32-37) ο ερμηνευτής ξεχωρίζει και υπογραμμίζει κάθε νότα ξεχωριστά. Με τον τρόπο αυτό αποδίδει με ακρίβεια κάθε αρμονικό. Η ερμηνεία του Tamestit είναι εξαιρετικά καθαρή με μεγαλύτερο εύρος δυναμικών και ακρίβεια στην απόδοση των οδηγιών του συνθέτη. «Επιπρόσθετα στο τελευταίο μέρος, τη Chaconne

Chromatique, ακούμε δύο αποκλίνουσες αλλά εξίσου πειστικές απαντήσεις στα σχεδόν αδύνατα αιτήματα του Ligeti» (Druce 2007: review).

Η Tabea Zimmermann αποδίδει με ακρίβεια το εισαγωγικό μοτίβο (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.2, μέτρα 1-3). Στη φράση που ακολουθεί (μέτρα 4-13) η ερμηνεύτρια αναδεικνύει τους τονισμούς και το άνοιγμα (*crescendo*) και σβήσιμο (*diminuendo*) του ήχου στα μέτρα 9-10 και 12-13. Στην επόμενη φράση (μέτρα 13-20) η ερμηνεύτρια μας αιφνιδιάζει με το εντυπωσιακό *subito fortissimo* στο μέτρο δεκαέξι και το αντίστοιχο *subito piano* στο μέτρο δεκαεφτά. Οι δυναμικές *piano* ως και *fortissimo* αποτελούν τα δύο άκρα του φάσματος δυναμικών που εμφανίζονται σε όλη τη Loop.

Στις φράσεις που ακολουθούν (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.2, μέτρα 20-29, 29-34, 34-41), η Zimmermann επισημαίνει τους τονισμούς και η άρθρωσή των συγχορδιών γίνεται πιο έντονη. Στη συνέχεια, (μέτρα 42-46) ο ρυθμός πυκνώνει αισθητά με την εμφάνιση δεκάτων έκτων. Όσο εξελίσσονται οι φράσεις καταλήγουν να αποτελούνται αποκλειστικά από δέκατα έκτα (μέτρα 46-52, 52-56, 56-62, 62-65, 65-70, 70-74, 74-78, 78-80, 80-84, 84-86, 86-90, 90-92). Η Zimmermann ανταποκρίνεται με χαρακτηριστική δεξιοτεχνία στις γρήγορες αλλαγές των θέσεων. Όσο πλησιάζει στο τέλος η άρθρωση της εκτελέστριας γίνεται πιο έντονη και το δοξάρι πιο πηδηχτό πάνω στη χορδή. Η Zimmermann μεταφέρει εύστοχα μια αίσθηση μηχανιστική, που είναι και το ζητούμενο του συνθέτη, ο οποίος στην τελευταία του οδηγία (μέτρο 92) ζητάει η λήξη του έργου να είναι σαν να γυρίζει κάποιος τον διακόπτη (as if turn off).

Ο Antoine Tamestit, σε αντιστοιχία με το πρώτο μέρος, έχει εντονότερη άρθρωση καθ' όλη τη διάρκεια της Loop, ενώ οι αντιφάσεις στις δυναμικές είναι σαφέστερες. Το τόξο είναι πιο ελαφρύ και πηδηχτό από αυτό της Zimmermann, ενώ οι τονισμοί του πιο επιθετικοί.

Fascar

Η Zimmermann στο *Fascar* επαναφέρει το μεστό εξωστρεφή ήχο της και μας προσφέρει μια μοναδική ερμηνεία στην εναρκτήρια φράση (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.3, μέτρα 1-10) που εκτελείται αποκλειστικά στη χαμηλότερη χορδή της βιόλας Ντο 3. Στη δεύτερη φράση (μέτρα 11-20) η ερμηνεύτρια εισάγει διακριτικά τη δεύτερη φωνή που προσθέτει ο Ligeti. Η Zimmermann δίνει έμφαση στην άρθρωση που ζητάει ο συνθέτης στα μέτρα δεκατέσσερα και δεκαέξι, αλλά είναι επιφυλακτική με τους τονισμούς των μέτρων δεκαέξι και δεκαεπτά (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.3).

Στην τρίτη φράση (μέτρα 21-30) η ερμηνεύτρια αποδίδει με έμφαση τις αντιθέσεις των δεμένων (*legato*) συγχορδιών (μέτρο 27) με τις ξεχωριστές στο ίδιο τόξο (μέτρο 26). Στην τέταρτη φράση 31-41 εμφανίζονται οι τρίφωνες συγχορδίες. Η Zimmermann τις αντιμετωπίζει με ένα μαλακό παίξιμο, συντηρώντας τον τραγουδιστό (*cantabile*) χαρακτήρα του *Fascar*. Η ερμηνεύτρια ακολουθεί αυτή την προσέγγιση μέχρι το τέλος του έργου. Από το μέτρο πενήντα τέσσερα μέχρι και το μέτρο εξήντα, εμφανίζονται διαδοχικές τρίφωνες συγχορδίες και έχουμε την πρώτη μεγάλη κορύφωση του έργου με άνοιγμα του ήχου (*crescendo*) που ξεκινάει φόρτε και καταλήγει μετά από έξι μέτρα σε δύο φόρτε.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες η Zimmermann συνεχίζει να ερμηνεύει ένα ρουμάνικο, συγκινητικό τραγούδι, χωρίς να αλλάξει τον ήχο της, γεγονός που αποδεικνύει την υψηλή αισθητική της και την απaráμιλλη τεχνική της. Οι αναπνοές της είναι διακριτικές και το *vibrato* έντονα παρόν σε όλο το *Fascar*.

Η εκτέλεση του Antoine Tamestit ξεχωρίζει για την ακρίβεια της. Ο ερμηνευτής αποδίδει το *Fascar* με έναν γλυκό και νοσταλγικό ήχο. Ο Tamestit ανταποκρίνεται με χαρακτηριστική άνεση στις δυσκολίες του έργου. Με την ασύλληπτη τεχνική του, κάνει αυτό το απαιτητικό μέρος να φαίνεται εύκολο. Χρησιμοποιεί μεγαλύτερες αναπνοές και

εντονότερους τονισμούς από την Zimmermann. Το *vibrato* του είναι πιο διακριτικό από της ερμηνεύτριας, ενώ ο Tamestit στην άρθρωσή του δεν υπογραμμίζει τις χωριστές νότες τόσο έντονα.

Σύγκριση ηχογραφήσεων Prestissimo

Το πιο γρήγορο και δεξιοτεχνικό μέρος του έργου, *Prestissimo con sordino*, αποτελεί μεγάλη πρόκληση για κάθε ερμηνευτή. Η Tabea Zimmermann ανταποκρίνεται για ακόμα μία φορά με χαρακτηριστική άνεση. Η ερμηνεία της είναι γεμάτη πάθος και ένταση, με αξιοσημείωτες αντιθέσεις στις δυναμικές. Το μεγαλύτερο επίτευγμα της ερμηνεύτριας είναι πως στα πλαίσια ενός ασύλληπτα γρήγορου μέρους καταφέρνει να επισημάνει τα σημεία που θεωρεί σημαντικά. Τα σημεία αυτά αποτελούν μικρές κορυφώσεις μέσα στις φράσεις, που συνήθως ακολουθούνται από άνοιγμα του ήχου (*crescendo*) που καταλήγει σε δύο, τρία ή τέσσερα *forte* (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.4, μέτρα β6, α7, α9-α10, α13, α16, β16). Σε αυτά τα μέτρα η ερμηνεύτρια συγκρατεί ελάχιστα το *tempo* για να αποδώσει με ξεχωριστή βαρύτητα τις μικρές αυτές κορυφές του *Prestissimo con sordino*.

Ο Tamestit προσεγγίζει το μέρος αυτό με απίστευτη ακρίβεια. Η ερμηνεία του είναι συναρπαστική με έντονους τονισμούς και άρτια απόδοση των μεγάλων αντιθέσεων στις δυναμικές. Σε αντίθεση με την Tabea Zimmermann ο Tamestit παίζει όλο το μέρος με μία ανάσα χωρίς να υπογραμμίσει κάποιο σημείο, παίζοντας το σε πιο συγκρατημένο *tempo*. Ο ερμηνευτής χρησιμοποιεί επιθετικό, πηδηχτό δοξάρι, ενώ η Zimmermann παίζει περισσότερο πάνω στη χορδή. Στην ερμηνεία του Tamestit υπάρχει μεγαλύτερη αγωνία. Ο ερμηνευτής παρασύρει τον ακροατή. Αμφότεροι αναπνέουν ξανά μετά τη λήξη του μέρους αυτού.

Lamento

Η Tabea Zimmermann στο *Lamento* μας χαρίζει μία έξοχη ερμηνεία. Ο ογκώδης ήχος της στα μέτρα 1-7, 12-18, 25-33 και 51-53 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.5) είναι γεμάτος ορμή, ενώ το *vibrato* της πολύ έντονο. Στα ενδιάμεσα πιο λυρικά μέρη, (μέτρα 9-11, 20-23, 34-40) η δυναμική είναι *pianissimo* και δεν χρησιμοποιεί καθόλου *vibrato*. Ο ήχος της ξαφνικά είναι απόκοσμος, τόσο αποστασιοποιημένος από τα *fortissimo* μέρη, που σου δημιουργείται η εντύπωση ότι παίζει κάποιος άλλος. Αντίστοιχα εύθραυστος είναι και ο ήχος της Zimmermann στα μέρη των αρμονικών, (μέτρα 44-49 και 54-65). Η Zimmermann ανταποκρίνεται με επιτυχία στην εξωπραγματική τεχνική δυσκολία των διπλών αρμονικών. Οι αναπνοές στο *Lamento* είναι προκαθορισμένες από το συνθέτη με τη χρήση παύσεων, αλλά η Zimmermann τις επιμηκύνει στα σημεία που το θεωρεί απαραίτητο, μέτρα 24, 43 και 53. Η απόδοσή της είναι εξαιρετική, αναδεικνύει κάθε νότα που έγραψε ο Ligeti με μία χαρακτηριστική ευχέρεια.

Ο Antoine Tamestit πραγματοποιεί μία άρτια εκτέλεση του *Lamento*. Η απόδοση της αντίθεσης των δυναμικών είναι εντυπωσιακή. Η ερμηνεία του μέρους των διπλών αρμονικών είναι καθηλωτική. Ο Tamestit εντείνει την αγωνία των ακροατών καθυστερώντας ανεπαίσθητα το *tempo*. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα *pianissimo* μέρη, μέτρα 44-49 και 54-65 ο ερμηνευτής επιλέγει να αποδώσει τις συγχορδίες εν είδη αρπές, παίζοντας μία μία τις νότες, ενώ η Zimmermann τις παίζει ενιαίες. Η επιλογή του Tamestit για τα αρπές, είναι ιδιαίτερα ευφυής, καθώς με αυτό τον τρόπο ο ήχος είναι πιο μαλακός για τα *pianissimo* μέρη.

Chaconne Chromatique

Η ερμηνεία της Zimmermann είναι συγκλονιστική στον επίλογο της Sonata για Viola Solo. Ο μόνος τρόπος για να παιχτεί η *Chaconne Chromatique* είναι να ξεπεράσει ο

ερμηνευτής τα όρια του πραγματοποιήσιμου. Η Zimmermann τα κατάφερε και μας πρόσφερε μία έξοχη εκτέλεση. Στις πρώτες φράσεις μέχρι και το μέτρο δεκαέξι η ερμηνεύτρια επισημαίνει την άρθρωση και τους τονισμούς του μουσικού κειμένου. Στο τέλος του μέτρου δεκαέξι η Zimmermann κάνει μία ευδιάκριτη αναπνοή για να τονίσει τα πρώτα όγδοα, που εμφανίζονται στο μέτρο δεκαεφτά. Κατά τη διάρκεια του έργου ο ρυθμός πυκνώνει και αυξάνεται η εσωτερική ένταση της Zimmermann. Εκτελεί με ακρίβεια τις τρίφωνες συγχορδίες ογδών με δύο, τρία και τέσσερα φόρτε στα μέτρα 39, 51, 55, 57, 65, 68, 69 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.6). Αφοπλιστικό είναι το πέρασμα της από τα τρία *forte* (μέτρο 79) στο *pianissimo* (*meno mosso, molto cantabile*, μέτρο 80). Η Zimmermann δεν κάνει καμία αναπνοή σε αυτό το σημείο. Από το μέτρο ογδόντα και μέχρι το τέλος της Chaconne ο ήχος της γίνεται γλυκός κι απόμακρος, θυμίζοντάς μας τις αντιθέσεις του Lamento.

Ο Tamestit σε αυτό το μέρος αποστασιοποιείται τελείως από την εκτέλεση της Zimmermann. Έχουμε δύο αποκλίνουσες, αλλά εξίσου πειστικές απαντήσεις στα σχεδόν αδύνατα αιτήματα του Ligeti (Druce 2007: review). Η προσέγγισή του Tamestit είναι περισσότερο ιστορική. Οι επιρροές του Baroque ύφους είναι ξεκάθαρες καθ' όλη τη διάρκεια της Chaconne. Το τόξο του είναι πιο ελαφρύ, η άρθρωσή του πιο έντονη και πολύ περισσότερες οι αναπνοές που παίρνει. Η πιο έντονη αναπνοή εμφανίζεται στο μέτρο εβδομήντα εννέα. Ο ερμηνευτής διαχωρίζει ότι έχει προηγηθεί από το τμήμα που έπεται (μέτρα 80-101). Στα μέτρα 64-69 ο Tamestit κρατάει λίγο πίσω το *tempo* για να υπογραμμίσει αυτή τη φράση, που αποτελεί την προτελευταία κορύφωση του έργου. Σε αντίθεση με την επόμενη και τελευταία κορύφωση (μέτρα 78-79), που πραγματοποιεί επιτάχυνση. Ο ήχος του στο τελευταίο τμήμα (μέτρα 80-101) είναι απόκοσμος, σαν να αποχαιρετά το έργο, το συνθέτη και την εποχή στην οποία αναφέρεται η Chaconne. Η Chaconne chromatique είναι το πιο απαιτητικό μέρος της

Sonata για Viola Solo. Από το μέτρο τριάντα έξι έως και το μέτρο εβδομήντα εννέα οι συνεχόμενες τριπλές και τετραπλές συγχορδίες καθιστούν το μέρος αυτό εξαιρετικά δύσκολο (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.6).

Ερμηνευτική προσέγγιση ερευνήτριας

Ο John Stulz στη μελέτη του "Cool memories: Notes on the Ligeti Viola Sonata" θέτει κρίσιμα ερωτήματα για την ερμηνεία του έργου. Το πρώτο ερώτημα είναι πώς ενσωματώνονται οι αναφορές του συνθέτη στην μουσική ερμηνεία του εκτελεστή; Ποια είναι η ευθύνη του ερμηνευτή στην ανάδειξη των επιρροών του έργου; Πώς ο εκτελεστής προσεγγίζει μη μουσικές έννοιες μέσα από την ερμηνεία του; Εν κατακλείδι πώς και εάν αντιλαμβάνεται ο τελικός αποδέκτης, το κοινό μία γλώσσα μουσικών και μη αναφορών (Stulz 2012: 3).

Προετοιμασία

Αρχικά θα πρέπει κανείς να κάνει μια καλή κατανομή δυνάμεων για να μπορέσει να ανταπεξέλθει στη μεγάλη διάρκεια του έργου. Είναι πολύ θετικό ότι η Sonata για Viola Solo χωρίζεται σε μέρη, άρα εκ των πραγμάτων γίνονται κάποιες παύσεις.

Τόξα και Δακτυλισμοί

Τα τόξα και οι δακτυλισμοί που επέλεξε η ερευνήτρια παρατίθενται (βλ. Κεφάλαιο 1.3, Σύγκριση ηχογραφήσεων) και αποτελούν μία πρόταση για τους μελλοντικούς ερμηνευτές. Οι επιλογές των τόξων και των δακτυλισμών, πραγματοποιήθηκαν με βάση τις τεχνικές ευχέρειες και δυσκολίες, το σωματότυπο και την αισθητική της ερευνήτριας.

Πρώτο μέρος – *Hora Lunga*

Εκτελείται εξ ολοκλήρου στη Ντο χορδή και χρειάζεται μεγάλη προσοχή στους δακτυλισμούς που θα επιλέξουμε για να πραγματοποιηθούν ομαλά οι αλλαγές των θέσεων.

Οι φράσεις είναι αρκετά ξεκάθαρες και η έναρξή τους σηματοδοτείται από το Ντο 3, ανοιχτή χορδή (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1, μέτρα 2, 5, 9, 14, 16, 19, 32). Πρόκειται για το πιο εκφραστικό μέρος της Sonata για Viola Solo και θα πρέπει να το υποστηρίξουμε αντίστοιχα. Ο συνθέτης σε συναντήσεις του με το βιολίστα Jürg Dähler επεσήμανε ότι η ερμηνεία θα πρέπει να βασιστεί σε στοιχεία της τσιγγάνικης, ρουμάνικης και flamenco μουσικής. Ο ήχος της βιόλας πρέπει να είναι πλούσιος πολύ *legato* με *portamento* και *swing* (Schani 2001: 77).

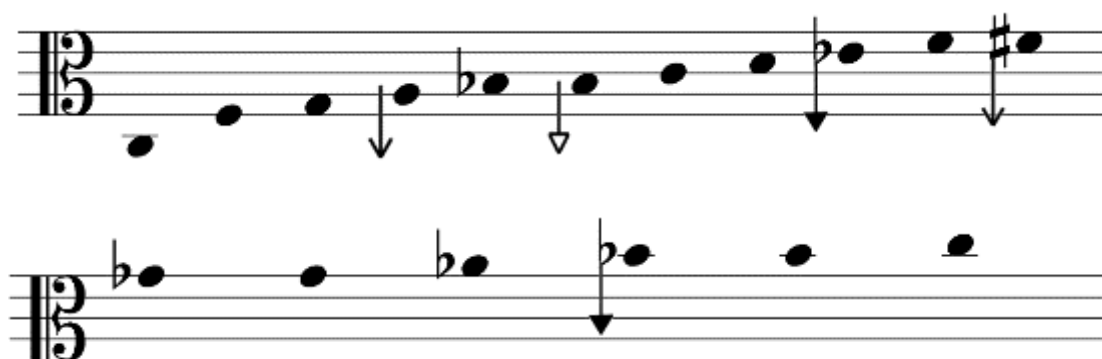
Αρμονικοί

Στο μέτρο δεκαέξι, καθώς και μεταξύ των μέτρων 33-37 (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.1) ο συνθέτης χρησιμοποιεί φυσικούς αρμονικούς για τη δημιουργία φράσεων. Οι φράσεις αυτές είναι πολύ δύσκολο να παιχτούν, λόγω των πολύ δύσκολων αρμονικών που επιλέγει ο συνθέτης, που βρίσκονται εκτός ταστιέρας και φτάνουν ουσιαστικά μέχρι τον καβαλάρη. Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στην επιλογή δακτυλισμών που θα κάνουμε, για να υποστηρίξουμε αυτή τη δυσκολία. Έχουμε δύο επιλογές, η πρώτη είναι να χρησιμοποιήσουμε μόνο ένα δάκτυλο για όλο το μέρος των αρμονικών ή να αλλάζουμε. Η ερευνήτρια επέλεξε την αλλαγή δακτύλων στο μεγαλύτερο μέρος αυτού του τμήματος με εξαίρεση το τέλος του μέτρου τριάντα πέντε Ρε 6, που χρησιμοποιείται το δεύτερο δάκτυλο μέχρι και το τέλος του μέτρου τριάντα έξι που αλλάζει σε πρώτο δάκτυλο από το Σολ 5 και μέχρι το τέλος του έργου.

Intonation

Ο Ligeti επιλέγει σε αυτό το μέρος να χρησιμοποιήσει υποδιαίρεση του τόνου, μικρότερη του ημιτονίου. Το πρώτο μέρος, *Hora Lunga* είναι γραμμένο για να εκτελεστεί αποκλειστικά στην τέταρτη χορδή (Nτο 3).

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αποτελείται από τη σειρά των αρμονικών της Φα (Nτο 3 + 2 cm, Φα 4 Λα 5 - 14 cm, Nτο 6 + 2 cm, Μιb 7 - 31 cm, Φα 8, Σολ 9 + 4 cm, Λα 10 - 14 cm, Nτοb 11 - 49 cm).



Εικόνα 1

Το κούρδισμα που επέλεξε ο Ligeti καθιστά την Intonation ιδιαίτερα δύσκολη. Οι ερμηνευτές της κλασικής μουσικής έχουν συνηθίσει το συγκερασμένο σύστημα και χρειάζεται ιδιαίτερη προετοιμασία για να αντεπεξέλθουν στις επιταγές του έργου.

Τα τελευταία χρόνια απασχόλησε πολλούς ερμηνευτές το ζήτημα της intonation αναφορικά με τους μικροτόνους. Η Mieko Kanno στη μελέτη της "Thoughts on How to Play in Tune: Pitch and Intonation" εκφράζει τις αμφιβολίες της για το κατά πόσο είναι δυνατή η ακριβής τονική εκτέλεση σε τέτοιου είδους έργα και τελικά προτείνει μια τονική προσέγγιση ως εκφραστικό μέσο (Kanno 2003: 20).

Η Dominik De Stefano στη διδακτορική της διατριβή "A Guide to the Pedagogy of microtonal Intonation in Recent Viola Repertoire: Prologue by Gérard Grisey as Case Study" εστιάζει το ενδιαφέρον της στην «ακριβή» εκτέλεση των μικροτόνων. Η λύση που προτείνει στο πρόβλημα της intonation είναι μια σειρά εξειδικευμένων ως προς τα μικροδιαστήματα ασκήσεων του Ivan Galamian. Υποστηρίζει ότι με αυτόν τον τρόπο οι μουσικοί θα είναι ικανοί να ελέγξουν την ακρίβεια του αποτελέσματος της εκτέλεσης τους (De Stefano 2010).

Η Karlina Ivane στην έρευνά της "Study of Performance and Perception of Microintervals in György Ligeti's Hora Lunga" δημιούργησε ένα ερωτηματολόγιο με στόχο να ελέγξει κατά πόσο γίνονται αντιληπτά ή όχι τα μικροδιαστήματα από τους ακροατές. Έπαιξε τη Hora Lunga μία φορά με μικροτόνους και μία φορά χωρίς. Το μεγαλύτερο μέρος του ακροατηρίου αντελήφθη τη διαφορά κι η ερευνήτρια κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η μικροδιαστηματική μουσική είναι ένα είδος με το οποίο το κοινό μπορεί να εξοικειωθεί και κατ' επέκταση να διδαχτεί ακουστικά (Ivane 2014: 8).

Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο παράγοντας ορθοτονία αποτελεί ένα εκφραστικό στοιχείο και η επιλογή της απόδοσής του υπόκειται σε προσωπικά κριτήρια αισθητικής (Knipper 2013).

Δεύτερο μέρος – Loop

Το δεύτερο μέρος της Sonata για Viola Solo χαρακτηρίζεται από ένα πολύ έντονο ρυθμικό χαρακτήρα. Το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό στοιχείο τρία προς δύο έχει έντονες αναφορές στη μουσική berop (Dimitrios Polisoidis, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Στη Loop ο συνθέτης δημιουργεί στρώματα δυναμικών και παίζει ένα παιχνίδι με το αρχικό του υλικό. Δημιουργώντας *loop*, όπως είναι κι ο τίτλος του μέρους αυτού, παρουσιάζει το υλικό του με μια διαρκή τάση για ρυθμική σμίκρυνση. Όπως μαρτυρά και το ίδιο το όνομα πρόκειται για μία λούπα (επαναλαμβανόμενη φράση), όπου οι δακτυλισμοί και τα τόξα είναι προκαθορισμένα από το συνθέτη και προτρέπουμε τους ερμηνευτές να τα ακολουθήσουν.

Tempo

Το *tempo* είναι σταθερό καθ' όλη τη διάρκεια του έργου και το δέκατο έκτο ισούται με 320 bpm. Μεγάλη προσοχή χρειάζεται για να αναδείξουμε τη σχέση μακρού-βραχέος (δύο δέκατα έκτα, έναντι τριών), η οποία χρησιμοποιείται σε όλο το έργο.

Δυναμικές

Στο έργο εμφανίζονται οι δυναμικές από *piano* μέχρι δύο *forte*. Χρειάζεται να δώσουμε ιδιαίτερη σημασία στην απόδοση των δυναμικών που ως επί το πλείστον εμφανίζονται με την ένδειξη *subito* (αμέσως).

Το τελευταίο και πολύ σημαντικό στοιχείο, που δεν πρέπει να αμελήσει ο ερμηνευτής, είναι τα τρία τελευταία μέτρα του έργου, που παρόλο που έχουν παύση, απαιτείται από τον εκτελεστή να δημιουργήσει με την παρουσία του την αίσθηση ότι παίζει.

Τρίτο μέρος – Fascar

Πρόκειται για ένα μέρος πιο αργό κι εκφραστικό, που μας θυμίζει το πρώτο μέρος ξανά. Fascar είναι η αίσθηση που έχουμε στη μύτη πριν κλάψουμε (Ligeti 2001: preface). Το όγδοο ισούται με 84 bpm και παραμένει σταθερό μέχρι το τέλος. Σύμφωνα

με την οδηγία του συνθέτη θα πρέπει να είναι εκφραστικό, τραγουδιστό και με την αίσθηση *swing*. Οι φράσεις είναι αρκετά ξεκάθαρες και διαρκούν σχεδόν δέκα μέτρα (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.3).

Τέταρτο μέρος - Prestissimo con sordino

Ένα πολύ γρήγορο μέρος με πολλούς τονισμούς να δίνουν έντονο χορευτικό χαρακτήρα.

Το μέρος αυτό είναι το πιο δεξιότεχνικό της Sonata για Viola Solo. Παίζεται εξ' ολοκλήρου με *sordina*. Ο Ligeti εδώ χρησιμοποιεί την ιδέα των διπλών συνηχήσεων με ανοιχτή χορδή, όπως και στη Loop. Οι δυσκολίες αυτού του μέρους αφορούν στην ταχύτητα της εκτέλεσης καθώς και στις εναλλαγές ακραίων δυναμικών. Ο συνθέτης εναλλάσσει δύο *forte* με *subito piano*, γεγονός που καθιστά το μέρος αυτό εξαιρετικά δύσκολο. Ο Ligeti χωρίζει τα μέτρα με διακεκομμένες γραμμές. Για το λόγο αυτό θα αναφέρονται ως 1α και 1β (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.4).

Πέμπτο μέρος - Lamento

Το Lamento είναι ένα αργό εκφραστικό μέρος. Το *tempo* είναι σταθερό με το όγδοο να ισούται με 152 bpm. Το έργο στηρίζεται στην αντιπαράθεση αντιθετικού ως προς το χαρακτήρα μουσικού υλικού. Αρχικά εμφανίζονται διπλές νότες σε τρία *forte* (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.5, μέτρα 1-7) που ακολουθούνται από συγχορδίες σε δύο *piano* (μέτρα 9-11). Αυτές οι αντιφάσεις πρέπει να τονιστούν κατά την ερμηνεία του έργου.

Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στις διαδοχικές τρίφωνες συγχορδίες, που ξεκινούν από το μέτρο πενήντα τρία. Θα πρέπει να διατηρήσουμε ένα μαλακό παίξιμο, προσπαθώντας να συντηρήσουμε τον *cantabile* χαρακτήρα που ζητάει ο συνθέτης.

Αυτή η σχέση επαναλαμβάνεται στο *Lamento* πέντε φορές, μόνο που από το μέτρο σαράντα δυο έχουμε συνηχήσεις αρμονικών. Από το μέτρο σαράντα τρία, έως και το μέτρο σαράντα εννέα, ο ερμηνευτής θα πρέπει να αποφασίσει αν θα εκτελέσει τους αρμονικούς στην τρίτη και τέταρτη χορδή, όπως ζητάει ο συνθέτης ή όχι.

Το ζητούμενο είναι πάντα να ακολουθούμε τις οδηγίες του συνθέτη, αλλά οι αρμονικοί εξαρτώνται και από τη φύση του εκάστοτε οργάνου. Για τους λόγους αυτούς καλό θα ήταν ο ερμηνευτής να κάνει τις επιλογές του με βάση το τι εξυπηρετεί τον ήχο. Η ερευνήτρια ακολούθησε στην ερμηνεία της τις οδηγίες του συνθέτη από το μέτρο πενήντα τρία και μέχρι το τέλος (βλ. Παράρτημα Έργων: 1.5), αποδίδοντάς το στην τρίτη και τέταρτη χορδή. Αντιθέτως στα μέτρα 41-42 αποδίδονται από την ερευνήτρια στη δεύτερη και τρίτη χορδή. Ο ήχος των αρμονικών σε αυτές τις χορδές είναι πιο καθαρός και λαμπερός προσφέροντας μία λιγότερο ριψοκίνδυνη επιλογή.

Tempo

«Το αρχικό *tempo*, ήταν στο 80 bpm, μετά στο 90 bpm, στο 106 bpm και επανήλθε στο 84 bpm. Είναι πολύ ενδιαφέρον να παρατηρεί κανείς αυτές τις αλλαγές. Αργότερα προστέθηκαν οι χαρακτηρισμοί *allegro cantabile*, *portato ad libidum* and *not to often*. Όλες αυτές οι οδηγίες δίνουν μια κατεύθυνση ελευθερίας στον ερμηνευτή. Είναι μια καλή ευκαιρία να ακουστεί ο ήχος της βιόλας ειδικά στην αρχή με τα πρώτα δέκα μέτρα στη Ντο χορδή. Συνεχίζει εναλλάσσοντας *poco agitato* με *allargando*» (Geneviève Strosser, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Έκτο μέρος – Chaconne Chromatique

Η Chaconne Chromatique είναι το πιο απαιτητικό μέρος της Sonata για Viola Solo. Από το μέτρο τριάντα έξι έως και το εβδομήντα εννέα ((βλ. Παράρτημα Έργων: 1.6) οι συνεχόμενες τριπλές και τετραπλές συγχορδίες καθιστούν το μέρος αυτό εξαιρετικά δύσκολο.

Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στους δακτυλισμούς που θα επιλέξουμε καθώς και στο *tempo*. Ο Ligeti ζητάει το τέταρτο στο 144, αλλά καλό θα ήταν να επιλέξουμε ένα *tempo* ίσως πιο συγκρατημένο, που θα μπορούμε όμως να κρατήσουμε σταθερό. Στο μέρος αυτό ο ερμηνευτής θα μπορούσε να επιλέξει μια ιστορική μουσική προσέγγιση, ειδικά όσον αφορά τον τρόπο απόδοσης των συγχορδιών. Θα μπορούσε κανείς να τονίσει το μανιερισμό της παλιάς μουσικής σε πολλά στοιχεία της ερμηνείας. Ειδικότερα προς το τέλος του κομματιού, όπου έχουμε δυναμική *pp* θα μπορούσε ο ερμηνευτής να το προσεγγίσει κάπως ψυχρά κι αποστασιοποιημένα, προσδίδοντας μια αίσθηση απόηχου.

Η σημασία του έργου για το ρεπερτόριο της βιόλας

Το έργο αυτό γράφτηκε από τον Ligeti, έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα και κατέχει μία πολύ σημαντική θέση στο ρεπερτόριο του οργάνου, γιατί προάγει την τεχνική της βιόλας. Ο Ligeti συνέθεσε ένα έργο ασύλληπτης δυσκολίας. Η μελέτη του έργου αυτού, μας φέρνει αντιμέτωπους με μεγάλες τεχνικές δυσκολίες, που μόνο καλύτερους μπορεί να μας κάνουν.

Η Sonata για Viola Solo είναι έργο υψηλών τεχνικών απαιτήσεων. Ο Ligeti εκτός από την προσωπική μουσική του γλώσσα, δημιούργησε και πολύ ιδιαίτερες δυσκολίες στο έργο αυτό, βάζοντας τη σφραγίδα του στην τεχνική της βιόλας. Στο πρώτο μέρος Hora Lunga παίζεται αποκλειστικά στη Ντο χορδή. Ο συνθέτης αντιμετωπίζει τη Ντο

χορδή σαν δεσπόζουσα της Φα. Ορίζει, σύμφωνα με την αρμονική κλίμακα για κάποιες νότες το κούρδισμα 14, 31 και 49 cents του τόνου χαμηλότερα, καθιστώντας την ορθοτονία (intonation) ιδιαίτερα δύσκολη. Ο συνθέτης επιπλέον εκμεταλλεύεται όλο το μήκος της ταστιέρας και χρησιμοποιεί το μήκος της χορδής έξω από την ταστιέρα μέχρι και τον καβαλάρη με τους φυσικούς αρμονικούς στο τέλος της πρώτης και της δεύτερης σελίδας.

Το δεύτερο μέρος Loop αποτελείται από σαράντα πέντε διπλές νότες, η μία είναι πάντα ανοιχτή χορδή και η άλλη πακτωμένη. Το αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού είναι τα αλληπάλλληλα άλματα του αριστερού χεριού σε όλα το μήκος της ταστιέρας, με συνεχείς αλλαγές θέσεων. Κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι λιγότερο πιθανό να παίζουμε τη σωστή νότα στην πακτωμένη χορδή. Το γεγονός αυτό καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την ορθοτονία του έργου. Η Loop απαιτεί ταχύτητα, ακρίβεια και εξοικείωση με μία νέου τύπου τεχνική δυσκολία, όπως τα συνεχόμενα άλματα του αριστερού χεριού.

Στο τρίτο μέρος (Fascar) ο Ligeti προσθέτει στις δίφωνες συνηχήσεις, τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες, καθιστώντας το μέρος αυτό πολύ απαιτητικό. Στο τέταρτο μέρος (Prestissimo con sordino) ο συνθέτης μας ζητάει να παίζουμε όσο πιο γρήγορα μπορούμε ένα συνδυασμό από μονές και διπλές νότες. «Αυτό το μέρος είναι το πιο δύσκολο. Ωστόσο, δεν είναι το δυσκολότερο μόνο για τους εκτελεστές, αλλά και για τον ίδιο τον συνθέτη, καθώς πολυάριθμα ήταν τα σκίτσα που δημιούργησε κατά την διαδικασία της προετοιμασίας του» (Ringel 2009: 34).

Στο πέμπτο μέρος (Lamento) ο Ligeti ζητάει συνδυασμό αρμονικών τέταρτης και πέμπτης σε πολύ υψηλές θέσεις στην ταστιέρα σε Σολ και Ντο χορδή. «Ο Garth Knox, άρχισε να δουλεύει πάνω στο κομμάτι και εξέφρασε στο συνθέτη τις αμφιβολίες του σχετικά με τους αρμονικούς, που είχε επιλέξει. Ο Knox υποστήριξε ότι οι συνδυασμοί

των συγκεκριμένων αρμονικών είναι αδύνατον να παιχτούν» (Schani 2001: 57). Τέλος, η τεχνική πρόκληση της Chaconne έγκειται στις τριπλές και τετραπλές συγχορδίες, που εναλλάσσονται σε όγδοα από τη δεύτερη σελίδα, με *tempo* το τέταρτο =144. Για άλλη μια φορά ο Ligeti φέρνει τον ερμηνευτή αντιμέτωπο με τα όριά του, αφού αυτές οι εναλλαγές είναι εξωπραγματικά γρήγορες.

Στις ανωτέρω δυσκολίες θα πρέπει να προσθέσουμε τη διάρκεια του έργου που πλησιάζει τα είκοσι πέντε λεπτά. Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στις αντοχές του εκτελεστή, που δε θα πρέπει να ξεχνάει ότι κάθε μέρος της Sonata για Viola Solo είναι ένα ολοκληρωμένο έργο και θα μπορούσε να παιχτεί ανεξάρτητα.

1.4. Συμπεράσματα

Το έργο Sonata για Viola Solo αποτελεί ένα μωσαϊκό όλων των στιλιστικών επιρροών του συνθέτη, καθώς συνδυάζει στοιχεία της προσωπικής μουσικής του γλώσσας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τη δεκαετία του '50 μέχρι τη δεκαετία του '90. Μετά από πολλά χρόνια προσωπικού πειραματισμού και εξερεύνησης της *avant-garde* μουσικής πολλών συνθετών ο Ligeti επιστρέφει με τη Sonata για Viola Solo σε ένα οικείο γι' αυτόν ηχητικό περιβάλλον, εμπλουτίζοντάς το με όλες τις εμπειρίες του από τη μακροχρόνια διαδρομή του.

Χρησιμοποιώντας μια αρμονική βάση ο Ligeti κατάφερε να δημιουργήσει έναν σύνδεσμο του παλιού με το νέο. Είναι σαφείς οι αναφορές του στη μουσική του Bach, Hindemith και Bartók, που αποτελούν τον ένα πυλώνα του έργου και σε αντιστάθμισμα αυτών προσθήκες του προσωπικού του ύφους, όπως λαϊκότροπες (*folk*) μελωδίες, πολυρυθμίες και λούπες (*loop*).

Το έργο Sonata για Viola Solo φέρνει τον ερμηνευτή σε επαφή με τις σημαντικότερες μουσικές επιρροές του Ligeti. Επηρεασμένη από τη μουσική παράδοση των Βαλκανίων, την Αφρικανική πολυφωνία (Ringel 2009: 57), τη Jazz, Baroque και Spectral μουσική, καθώς και τον ήχο των μηχανών (Stulz 2012: 7). Ο Ligeti στην ώριμή του περίοδο (1991-1994) χαρίζει στο ρεπερτόριο της βιόλας ένα έργο τεράστιας παιδαγωγικής σημασίας. Καταφέρει να ανοίξει έναν διάλογο ανάμεσα στον εκτελεστή και όλα τα είδη και ιδιώματα μουσικής. «Μεταφέρει όλες του τις προσλαμβάνουσες σε ένα ζωντανό μάθημα Ιστορίας Μουσικής του 20^{ου} αιώνα. Ο κριτικός Blair Sanderson δικαίως χαρακτήρισε τη Sonata για Viola Solo «ένα από τα σημαντικότερα έργα του 20^{ου} αιώνα» (Sanderson 2011).

2. Prologue - Gérard Grisey (1976)

2.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στο ιστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε το Prologue. Θα εξετάσουμε το κίνημα της φασματικής μουσικής και θα εστιάσουμε στη σύλληψη και δημιουργία του έργου. Τέλος θα εξετάσουμε τις επιρροές και συνθετικές τεχνικές του Grisey.

Φασματική μουσική

Τη δεκαετία του '70 οι Γάλλοι συνθέτες Gérard Grisey, Hugues Dufourt και Tristan Murail δημιούργησαν το spectral κίνημα στη μουσική σύνθεση. Η φασματική μουσική ήταν αποτέλεσμα της προσπάθειας των συνθετών να συνδυάσουν τις νέες δυνατότητες μιας ραγδαία αναπτυσσόμενης τεχνολογίας άρτια συνδυασμένης με τον ήχο.

Ηχώχρωμα στη φασματική μουσική

Η έννοια του ηχοχρώματος αποτυπώνεται και αναλύεται μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών, δημιουργώντας μια καινούρια μουσική γλώσσα. Αν και η φασματική μουσική δανείζεται πολλά στοιχεία από τις σύγχρονες μεθόδους ανάλυσης του ήχου (αλγόριθμοι, φασματικά μοντέλα) έχει σαφώς διαφορετικές μεθόδους ανάπτυξης κι ερμηνείας, από τις αντίστοιχες της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Οι κυριότερες διαφορές είναι η διατήρηση της μουσικής γραφής (χρήση παρτιτούρας) και η ερμηνεία, που στη φασματική μουσική πραγματοποιείται κυρίως από συμβατικά μουσικά όργανα.

Δημιουργία φασματικής μουσικής

Το 1973 οι θιασώτες της φασματικής μουσικής Grisey και Murail δημιουργούν την ομάδα L'itineraire. Οι αντιλήψεις της ομάδας στηρίζονται στην αποδοχή της διαπίστωσης ότι το ηχόχρωμα, το τονικό ύψος, η αρμονία, η διάρκεια των μουσικών φθόγγων, ενώ υπάρχουν σαν ηχητικές παράμετροι, ταυτόχρονα λειτουργούν σαν αναπόσπαστο τμήμα του συνολικού ηχητικού φαινομένου.

Η φασματική σύνθεση σαν αντίληψη

Ο Murail απέφευγε να δώσει έναν ορισμό στη φασματική μουσική, και προτιμούσε να τη χαρακτηρίζει «εναλλακτικό» τρόπο σκέψης, επάνω στη μουσική σύνθεση (Fineberg 1999: 7). Ο Jonathan Harvey χαρακτήρισε τη φασματική μουσική "color thinking" (Harvey 2000: 11), όπου τα χρώματα δημιουργούνται από τα διαφορετικά στρώματα συχνοτήτων, τις οποίες παράγουν οι αρμονικές σειρές. Οι συνθέτες χρησιμοποιούν τις διαφοροποιήσεις των συχνοτήτων στρωμάτων ήχου και όχι τις διαφοροποιήσεις του τονικού ύψους, όπως συνέβαινε μέχρι εκείνη τη στιγμή. Ο Gérard Grisey υποστήριζε ότι «στη spectral μουσική διαφοροποιείται η αντίληψη του χρόνου έναντι του ρυθμού» (Grisey & Fineberg 2000: 1).

Φασματική μουσική-διαφορετική προσέγγιση σύνθεσης

Οι spectral συνθέτες προσέγγισαν εκ νέου τα συστατικά της μουσικής σύνθεσης, εστιάζοντας στη μεγαλύτερη ιδέα πίσω από το καθένα. Στο φάσμα του ήχου και όχι στη μελωδία και την αρμονία στο χρόνο κι όχι στο ρυθμό, συχνότητες αρμονικών σειρών και όχι τονικό ύψος. Η spectral μουσική αποτέλεσε σημαντικό σταθμό της μουσικής του 20^{ου} αιώνα, κυρίως μετά την απομάκρυνση από την τονικότητα και το σειραϊσμό.

Πρόκειται για ένα κίνημα με αισθητικά και όχι τόσο τεχνικά κριτήρια, που αντιμετωπίζει το έργο σαν μία διαδικασία, που εξελίσσεται μέσα στο χρόνο.

Ο Gérard Grisey αναφέρει πως «το ηχητικό υλικό, μέσα από τη δομική του πολυπλοκότητα και τη δυναμική του, μας παρακινεί να το ανακαλύψουμε, να το μεγεθύνουμε σε μεγάλο βαθμό, έτσι ώστε να δημιουργήσουμε μια διαδικασία φορμαλιστική. Το ηχητικό υλικό δεν είναι τίποτα άλλο, από μία συμπαγής διαδικασία. Στους δύο αυτούς οργανισμούς που αναπνέουν σε διαφορετικό ύψος, αντιστοιχούν δύο ατμόσφαιρες, με άλλα λόγια διαφορετικές χρονικότητες» (Grisey 1982: 21).

Prologue (1976)

Το έργο Prologue για Solo Viola, (1976) είναι το πρώτο από τα έξι κομμάτια του έργου Les espaces acoustiques. Ακολουθούν τα Períodes (1974), Partíeles (1975), Modulation (1976), Transitoires (1981) και Epilogue (1985).

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Grisey «έπρεπε να γράψω έναν κύκλο συνθέσεων, το Partíels, για δεκαοχτώ μουσικούς». Η σύνθεση θα περιλάμβανε και το Períodes. Έτσι αποφάσισα να συνθέσω έναν ολόκληρο κύκλο, που θα ξεκινούσε με ένα solo όργανο και θα τελείωνε με μεγάλη ορχήστρα. Καθώς η βιόλα κατείχε κυρίαρχο ρόλο στο Períodes, το solo μέρος θα έπρεπε να γραφτεί για βιόλα. Το έργο αυτό ήταν το Prologue (Grisey 2008: 131).

Το 1972 ο 26χρονος Gérard Grisey έλαβε μέρος στο θερινό σεμινάριο σύγχρονης μουσικής του Darmstat. Τη χρονιά εκείνη υπεύθυνος καθηγητής στο τμήμα της σύνθεσης ήταν ο Karlheinz Stockhausen (Feron 2011: 347).

Εκδοχές του έργου

Υπάρχουν τρεις διαφορετικές εκδοχές του έργου: για solo viola, για viola και acoustic resonators tam tam, small gong, snare drum, πιάνο με ουρά και κρατημένο pendal, μέρη από τα κύματα martenot. Η τελευταία εκδοχή παρουσίαζε μεγάλο ενδιαφέρον για τον συνθέτη. Συγκεκριμένα επισημαίνει πως «μου αρέσει η ιδέα των μουσικών οργάνων -φάντασμα, που παράγουν ήχους χωρίς την παρέμβαση του ανθρώπου» (Grisey. Πηγή Grisey nd: 136 <https://www.amazon.fr/Ecrits-ou-L'invention-musique-spectrale/dp/2915794316>).

Η τελευταία εκδοχή του Prologue είναι για viola και virtual resonators, που σχεδίασε ο Pierre Daubresse με Max/MSP. Ο Garth Knox αναφέρει σχετικά πως «κάθε εκδοχή του Prologue, επαναπροσδιορίζει την έννοια της αντήχησης και δημιουργεί ένα μοναδικό ακουστικό τοπίο» (Grisey & Fineberg 2000: 350).

Σπουδαιότητα του έργου

«Το Prologue αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα φασματικής σύνθεσης, με σχεδόν διδακτική σαφήνεια» (<http://smcq.qc.ca>).

«Το έργο Les espaces Acoustiques (1974-1985) αποτελεί το σημαντικότερο επίτευγμα του Grisey. Είναι το μανιφέστο της φασματικής μουσικής και πηγή έμπνευσης για τους μεταγενέστερους συνθέτες» (Clements 2016).

Χρόνος

Οι έννοιες του χρόνου και της διάρκειας δε συνδέονται μόνο με τη ρυθμική δομή, αλλά και με όλα τα στοιχεία του ήχου, για να δημιουργήσουν ένα ηχητικό φαινόμενο. Η φασματική μουσική δεν αντιλαμβάνεται το χρόνο ως εξωτερικό στοιχείο, το οποίο προστίθεται στο ηχητικό υλικό, αλλά ως συστατικό του ίδιου του ήχου.

Η χρονική διάρκεια κάθε νότας δεν είναι συγκεκριμένη. Ο συνθέτης ενώνει όλες τις νότες σαν όγδοα και αναλόγως την απόσταση τους δημιουργείται επιβράδυνση ή επιτάχυνση. Για τον παλμό της καρδιάς ο Grisey χρησιμοποιεί ένα μακρό κι ένα βραχύ σύμβολο. Αντιθέτως, η χρονική διάρκεια των παραλλαγών είναι προκαθορισμένη με ακρίβεια δευτερολέπτου και μόνο η επιτάχυνση και επιβράδυνση εναπόκειται στον ερμηνευτή. Ο Grisey χαρακτηριστικά αναφέρει για το έργο πως «όλα ξεκίνησαν με το *Periodes*. Πρώτη φορά πειραματίστηκα διεξοδικά με την ανάπτυξη μιας ιδέας που εμφανίστηκε απροσδόκητα» (Grisey 2008: 131).

2.2. Ανάλυση

Στο παρόν κεφάλαιο εστιάζουμε στην ανάλυση του έργου. Εξετάζουμε το *Prologue* αναλύοντας όλες τις παραμέτρους του μουσικού κειμένου, όπως η δομή του, ο ρυθμός, το *tempo*, οι δυναμικές, η άρθρωση κ.ο.κ.

Συνοπτική ανάλυση

Το κομμάτι στηρίζεται σε κυκλική μορφή, το θεματικό υλικό επαναλαμβάνεται με παραλλαγές. Κάθε παραλλαγή είναι μια επανάληψη της προηγούμενης με προσθήκη νέων στοιχείων, δημιουργώντας έτσι μια σπείρα. Η αρχική φράση επαναλαμβάνεται αρκετές φορές και αποτελείται από πέντε νότες, που δημιουργούν μια ομάδα, και ένα χαμηλό Σι. Η νότα αυτή (B4), προκύπτει από το κούρδισμα της χορδής Ντο, ένα ημιτόνιο χαμηλότερα και αναπαριστά τον παλμό της καρδιάς. Αυτές οι έξι συνολικά νότες αποτελούν το φάσμα μιας αρμονικής σειράς που βασίζεται στη Μι. Ο Grisey, αναφέρει σχετικά πως «η αρχή του έργου στηρίζεται τονικά στον τέταρτο, πέμπτο,

έκτο, έβδομο, όγδοο, ένατο, δέκατο, ενδέκατο, δωδέκατο και δέκατο τρίτο αρμονικό στα 41,2 Hz» (<https://www.ricordi.com/>).

Το Prologue είναι το πρώτο έργο/ μέρος του κύκλου έργων Les Espaces Acoustiques και ακολουθείται από το Périodes. Η τελευταία σελίδα του έργου, όπου εμφανίζεται καινούργιο υλικό ως διαφορετική οργάνωση του ίδιου υλικού, αποτελεί το χρονικό σημείο, όπου το Prologue και το Périodes αλληλεπικαλύπτονται.

Τονικό υλικό

Το τονικό υλικό του έργου είναι η αρμονική στήλη της $M_1 = 41.2$ Hz, συγκεκριμένα από τον τέταρτο αρμονικό και πάνω. Οι επιπλέον μικροτονικές αλλοιώσεις (τέταρτα και όγδοα του τόνου) που χρησιμοποιούνται για τη συγκρότηση αυτού του υλικού αποτελούν την προσπάθεια να αναπαραχθούν κατά προσέγγιση όλες οι συχνότητες της συγκεκριμένης αρμονικής στήλης μέχρι τον εικοστό αρμονικό και ακόμη ψηλότερα.

Παράμετροι σύνθεσης ήχου

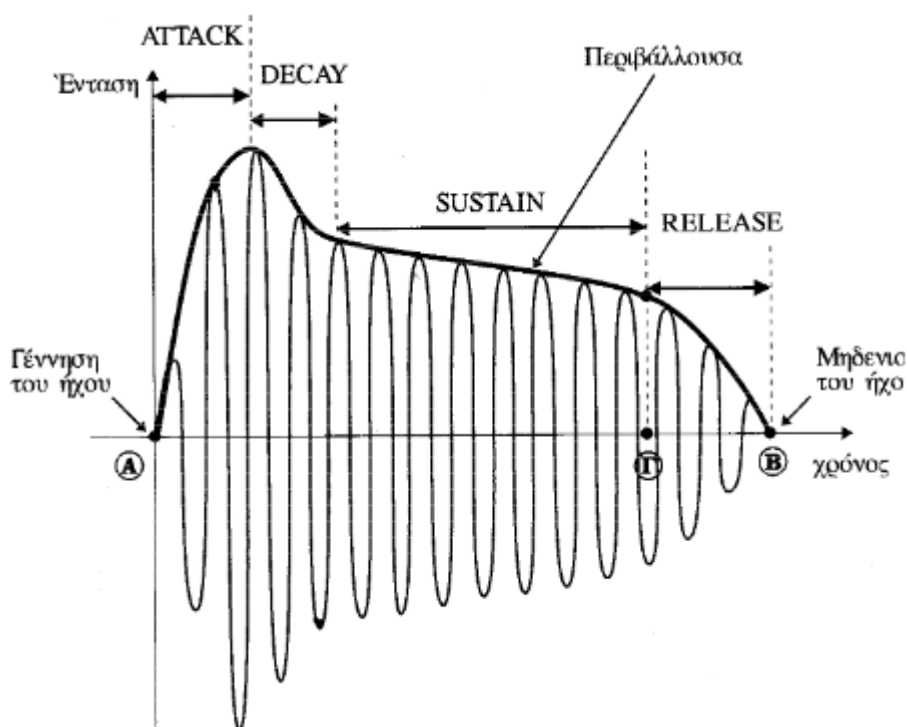
Ο Grisey συνθέτει συνολικά τον ήχο. Από το πρώτο μέτρο παρατηρούμε ότι η κυρίαρχη παράμετρος δεν είναι το τονικό υλικό, αλλά όλες οι παράμετροι που συνθέτουν τον ήχο. Οι δυναμικές, το ηχόχρωμα, η ρυθμική αγωγή (*tempo*), ο ρυθμός, η άρθρωση (*articulation*), η τονική περιοχή (*registre*) κ.ο.κ. Σε ολόκληρο το έργο, από την αρχή μέχρι το τέλος, όλες οι παράμετροι του ήχου συγκροτούνται και οργανώνονται μέσω *envelopes* (περιβάλλουσες), όπου ο συνθέτης τις διαχειρίζεται ως μοτίβο.

Στο σημείο αυτό θα αναλύσουμε τι είναι η περιβάλλουσα. Σύμφωνα με τον Τρυφωνίδη «η ένταση ενός ήχου μεταβάλλεται καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξής του. Από τη στιγμή που παράγεται ένας ήχος, μέχρι και τη στιγμή που θα σιγήσει

ολοκληρωτικά, το πλάτος της κυματομορφής του ακολουθεί μια καμπύλη, η οποία σχηματικά αναπαριστά τη μεταβολή της έντασής του με την πάροδο του χρόνου. Αυτή η καμπύλη είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη και έχει «εφευρεθεί» καθαρά για να απεικονίσει τις μεταβολές του πλάτους της κυματομορφής, η οποία ονομάζεται περιβάλλουσα» (Τρυφωνίδης 2009: 8).

«Η περιβάλλουσα ενός ήχου μπορεί να χωριστεί στα παρακάτω στάδια:

- Μέτωπο (attack),
- Εξασθένηση/πτώση του ήχου (decay),
- Διατήρηση μέτριας έντασης (sustain) &
- Μείωση και μηδενισμός του ήχου (release)» (Γεωργάκη 2003: 14).



Εικόνα 2 (Γεωργάκη 2003: 15)

Περιβάλλουσες δυναμικών

Στο πρώτο μέτρο από *pianississimo* σε *piano* και ξανά σε *pianississimo* συμμετρικά (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, μέτρο 1).

Στην τελευταία φράση του ένατου συστήματος της πρώτης σελίδας από *mezzo-piano* σε *forte*, ξανά σε *mezzo-piano*, *forte* και κατάληξη σε *mezzo-piano*, που είναι καρκινική παραλλαγή -σε ό,τι αφορά τις κορυφές της περιβάλλουσας της ακριβώς προηγούμενης φράσης (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, ένατο σύστημα).

Περιβάλλουσες ηχοχρώματος

Στο τελευταίο σύστημα της τρίτης σελίδας, όπου παράλληλα με το *glissando* έχουμε και αντίστοιχα σταδιακή μεταφορά της θέσης του δοξαριού από τον καβαλάρη (*sul ponticello*) προς την ταστιέρα (*sul tast*), στο επόμενο *glissando* κινείται ξανά προς τον καβαλάρη κ.ο.κ. (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, τελευταίο σύστημα).

Περιβάλλουσες ρυθμικής αγωγής (tempo)

Η επιτάχυνση στο πρώτο μέτρο (*accelerando*) από 70 bpm σε 90 bpm μέσα σε κάθε φράση, ή στο δεύτερο σύστημα επιτάχυνση από 100 bpm σε 140 bpm μέσα σε κάθε φράση (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, σύστημα ένα και δύο).

Περιβάλλουσες ρυθμού

Οι σταθερές ομάδες πέντε ογδών του πρώτου συστήματος που ακολουθούνται πάντα από μικρή ή μεγάλη παύση (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, πρώτο σύστημα).

Περιβάλλουσα άρθρωσης

Στο πρώτο σύστημα οι ομάδες πέντε ογδών είναι πάντα *legato*.

Στη δεύτερη φράση του έβδομου συστήματος, οι ομάδες έντεκα ογδών χωρίζονται με λεγκατούρες στα πρώτα επτά και τα επόμενα τέσσερα όγδοα.

Περιβάλλουσες διαστημάτων

Στα δύο πρώτα συστήματα τα διαστήματα κινούνται από τρίτη μικρή έως δωδέκατη, στο έργο εμφανίζεται σπάνια βηματική κίνηση και ποτέ δεν υπάρχουν πάνω από δύο συνεχόμενα άλματα προς την ίδια κατεύθυνση (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, σύστημα ένα και δύο).

Συνδυασμός περιβαλλουσών

Οι περιβάλλουσες χρησιμοποιούνται στο έργο συμμετρικά και παράλληλα η μία σε σχέση με την άλλη. Εμφανίζονται όμως και αυτόνομα (σπανιότερα), δηλαδή χωρίς να ταυτίζονται οι καμπύλες τους και η διάρκειά τους.

Παράλληλη εμφάνιση περιβαλλουσών

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης αποτελεί το τελευταίο σύστημα της τρίτης σελίδας, όπου οι περιβάλλουσες του τονικού ύψους, του ηχοχρώματος, του ρυθμού ξεκινούν και ολοκληρώνονται κάθε φορά στο ίδιο ακριβώς χρονικό σημείο. (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, τελευταίο σύστημα).

Μεμονωμένη χρήση περιβαλλουσών

Το *tremolo* που επαναλαμβάνεται στα έξι πρώτα συστήματα της ίδιας σελίδας, όπου η *περιβάλλουσα* του ηχοχρώματος αυτονομείται από τις υπόλοιπες και η τοποθέτηση του δοξαριού αλλάζει σε ακανόνιστα σημεία του σχήματος (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 1-6).

Θεματικό μοτίβο

Ο θεματικός πυρήνας του έργου σχηματίζεται στο πρώτο μέτρο από τους πέντε πρώτους αρμονικούς (μετρώντας από τον τέταρτο) που εμφανίζονται με τη σειρά 5, 8, 6, 9, 7. Το συγκεκριμένο σχήμα συγκροτείται από όγδοα που επιταχύνουν, παίζεται *legato*, και η περιβάλλουσα των δυναμικών είναι συμμετρική (*ppp - p - ppp*).

Σε αντιδιαστολή εμφανίζεται το μοτίβο με τις δύο ισόχρονα Σι 2 (ανοιχτή χορδή) με έντονη άρθρωση, που εμφανίζονται πάντα στην χαμηλότερη χορδή της βιόλας, η οποία είναι κουρδισμένη ένα ημιτόνιο κάτω (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, μέτρο 1).

Η εξέλιξη του θεματικού μοτίβο μέσα στο έργο

Πρώτη σελίδα - Πρώτο και δεύτερο σύστημα

Το θεματικό μοτίβο μετά από μερικές ακριβείς επαναλήψεις αρχίζει να παραλλάσσεται και να αναπτύσσεται σταδιακά, με την κάθε νέα επανάληψη να είναι παραλλαγή της προηγούμενης. Αυτό συμβαίνει με ανακατάταξη του ίδιου φθογγικού υλικού, με παραλλαγές της δυναμικής περιβάλλουσας, αλλά και με διαφορετικής διάρκειας παύσεις ανάμεσα στα γκρουπ των πέντε ογδών. Κατά τη διάρκεια αυτής της πρώτης ομάδας παραλλαγών προστίθενται ο δέκατος και ο ενδέκατος αρμονικός. Παράλληλα το δεύτερο σχήμα (μοτίβο των παλμών της καρδιάς σε ανοιχτή χορδή Σι 2) επαναλαμβάνεται με μη κανονική περιοδικότητα, αλλά πάντα με τα ίδια χαρακτηριστικά. Στο τέλος αυτής της ομάδας παραλλαγών εμφανίζεται κι ένα κάπως αντιθετικό σχήμα με πέντε γρήγορα περάσματα από σετ τριών ογδών, παιγμένα στον καβαλάρη (*sul ponticello*), με σταδιακή και μεγάλη επιβράδυνση (*rallendo*) (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, σύστημα 1-2).

Τρίτο και τέταρτο σύστημα

Μετά ακολουθεί η επανεμφάνιση του μοτίβο στη Σι 2 και ξεκινάει μια νέα ομάδα παραλλαγών, αυτή τη φορά με γκρουπ εφτά ογδόων, πιο γρήγορα, και με την προσθήκη του δωδέκατου και του δέκατου τρίτου αρμονικού στο φθογγικό υλικό. Στο τέλος αυτής της ομάδας εμφανίζεται ξανά το μοτίβο στην ανοιχτή Σι 2, αυτή τη φορά μέσα σε διπλή διαστολή και με οδηγία για τις επαναλήψεις που πρέπει να παιχτεί. Από εδώ και πέρα το μοτίβο αυτό εμφανίζεται σε αυτή τη μορφή (με εξαίρεση μια φορά στο πέμπτο σύστημα, με διαφορετικό αριθμό επαναλήψεων κάθε φορά, και σηματοδοτεί το τέλος μιας ομάδας παραλλαγών και την αρχή της επόμενης. (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, σύστημα 3-4).

Πέμπτο και έκτο σύστημα

Στην επόμενη ενότητα προστίθενται οι αρμονικοί 15-19 και αυτό συνεχίζεται και στις επόμενες, ώστε να συμπληρωθεί το αρμονικό φάσμα που έχει επιλέξει ο συνθέτης. Στη συγκεκριμένη ενότητα εμφανίζεται επίσης για πρώτη φορά το εφέ του *echo*, (ηχώ), που συμπληρώνει το σχήμα επαναλαμβάνοντας τις δύο τελευταίες νότες του (τέλος τρίτου συστήματος). Το μοτίβο στην ανοιχτή Σι σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας ομάδας παραλλαγών που αποτελείται από σχήματα των έντεκα ογδόων, τα οποία ομαδοποιούνται στο εξής σε δύο σετ (π.χ. 8+3, 7+4, 6+5, κ.ο.κ.) σε ό,τι αφορά τις δυναμικές περιβάλλουσες. Επίσης, υπάρχει επιτάχυνση του *tempo* και αφαίρεση της *sordina* που ήταν τοποθετημένη στη βιόλα από την αρχή του έργου. (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, σύστημα 5-6).

Τελευταία συστήματα 7-9

Οι επόμενες ομάδες παραλλαγών της σελίδας και της αρχής του πρώτου συστήματος της δεύτερης σελίδας ακολουθούν την ίδια φόρμα, με σταδιακή προσθήκη ψηλότερων αρμονικών, περισσότερων συνδυασμών δυναμικών, πιο πυκνή εμφάνιση του *echo* και αύξηση των επαναλήψεων του (π.χ. πρώτο σχήμα του όγδοου συστήματος) (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, σύστημα 7-9 και δεύτερη σελίδα, σύστημα 1-2).

Δεύτερη σελίδα - πρώτο σύστημα

Στο πρώτο σύστημα της δεύτερης σελίδας υπάρχει αλλαγή του *tempo* και ένα γρήγορο πέρασμα του ισόχρονου μοτίβου, το οποίο οδηγεί σε μια μη κανονική ρυθμικά εκδοχή του, με διαφορετική αξία, έντονες ατάκες σε κάθε νότα, και κατάληξη σε ένα *echo* πέντε επαναλήψεων (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, δεύτερη σελίδα, σύστημα 1).

Δεύτερο-τρίτο σύστημα

Εδώ η ροή των παραλλαγών διακόπτεται για λίγο -υπάρχει αντιστοιχία με την διακοπή ροής στο δεύτερο σύστημα της πρώτης σελίδας- αλλά στο επόμενο σύστημα επιστρέφει στην κανονικότητα της προηγούμενης σελίδας, με τα σετ έντεκα φθόγγων και το ισόχρονο μοτίβο στη Σι 2 να επανέρχονται στη γνώριμή τους μορφή. Η επόμενη ομάδα παραλλαγών κινείται στο ίδιο σκεπτικό αλλά με τακτική πια χρήση του *echo* στα τρία από τα τέσσερα σχήματα. (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, δεύτερη σελίδα, σύστημα 2-3).

Δεύτερη σελίδα τέταρτο-ένατο σύστημα

Μετά τη μεγάλη παύση, παρατηρούνται αρκετές διαφοροποιήσεις στο μέχρι τώρα υλικό. Στην επόμενη παραλλαγή, αντιστρέφεται η *περιβάλλουσα* της ρυθμικής αγωγής, και έτσι υπάρχει επιβράδυνση μέσα σε κάθε σχήμα (αντί για επιτάχυνση που υπήρχε μέχρι τώρα), η οποία εφαρμόζεται στη συνέχεια σχεδόν όλης της σελίδας. Τα σετ των ογδών γίνονται εννέα (από έντεκα). Επιπλέον, από αυτό το σημείο και στο εξής, ξεκινούν οι έντονες ηχοχρωματικές διαφοροποιήσεις, με τις οδηγίες για την τοποθέτηση του δοξαριού να προστίθενται σε κάθε σχήμα -στατικές προς το παρόν, δηλαδή με απλή αλλαγή στην έναρξη κάθε νέου σχήματος. Τέλος, στο μοτίβο του *echo* προστίθεται και κατέβασμα της συχνότητας κατά $1/8$ του τόνου σε κάθε επανάληψη, δηλαδή μια προσομοίωση του *φαινόμενο Doppler* και συγκεκριμένα της απομάκρυνσης μιας κινούμενης ηχητικής πηγής. Το *φαινόμενο Doppler* είναι η παρατηρούμενη αλλαγή στη συχνότητα και το μήκος κύματος ενός κύματος από παρατηρητή που βρίσκεται σε σχετική κίνηση με την πηγή των κυμάτων. Ονομάστηκε προς τιμήν του Αυστριακού φυσικού, Christian Doppler, που το πρότεινε το 1842. Το φαινόμενο παρατηρείται συχνά όταν πλησιάζει και απομακρύνεται ένα όχημα που έχει σειρήνα (π.χ. ασθενοφόρο) ή κάνει θόρυβο (π.χ. μηχανές). Συγκεκριμένα η συχνότητα του ήχου αυξάνεται όταν πλησιάζει το όχημα τον παρατηρητή, ενώ μειώνεται όταν απομακρύνεται από αυτόν (<http://ebooks.edu.gr>) (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, δεύτερη σελίδα, σύστημα 4-9).

Τρίτο-έκτο σύστημα, τέλος δεύτερης σελίδας

Από το τρίτο μέχρι το έκτο σύστημα, οι παραλλαγές προχωρούν με σταθερές παραμέτρους. Στο δεύτερο σχήμα του έκτου συστήματος ενεργοποιείται κανονικά η ηχοχρωματική *περιβάλλουσα* και, μέχρι το τέλος της δεύτερης σελίδας οι δυναμικές

περιβάλλουσες των μεταβάσεων της θέσης του δοξαριού ακολουθούν τις υπόλοιπες περιβάλλουσες συγχρονισμένα μέχρι τη μέση του όγδοου συστήματος, όπου υπάρχει προήγηση 1/8 στα επόμενα τρία σχήματα.

Η μόνη διακοπή της ροής συμβαίνει στο τέλος του έκτου συστήματος όπου αλλάζει το *tempo* και επανεμφανίζεται το ακανόνιστο σπάσιμο του ρυθμού, όπως στο πρώτο σύστημα της σελίδας (βλ. Παράρτημα Έργων: 2 ,δεύτερη σελίδα, σύστημα 3-6).

Τρίτη σελίδα

Στην επόμενη ομάδα παραλλαγών επαναφέρεται η αρχική *περιβάλλουσα* του *tempo* με επιτάχυνση μέσα στη φράση, αλλά σε γρηγορότερο *tempo* αυτή τη φορά. Οι ομάδες των φθόγων αποτελούνται πλέον από δεκατρείς νότες μέχρι το όγδοο σύστημα της τρίτης σελίδας και οι ηχοχρωματικές οδηγίες σταματούν προς το παρόν, με τη θέση του δοξαριού να επανέρχεται σε κανονική. Υπάρχει γενικευμένη αύξηση των δυναμικών -από *mf* σε *ff*, ενώ στην προηγούμενη σελίδα εκτείνονταν από *p* μέχρι *mf* και πλέον χρησιμοποιούνται τρεις δυναμικές περιβάλλουσες σε κάθε σετ των δέκατων τρίτων ογδών, ενώ οι διάρκειές τους ποικίλουν κάθε φορά, όπως και το σχήμα τους. Επίσης, το μοτίβο του *echo* αντικαθίσταται από ένα πολύ πυκνό *tremolo*.

Τρίτη σελίδα - πρώτο-πέμπτο σύστημα

Με τη δεύτερη ομάδα παραλλαγών της τρίτης σελίδας σηματοδοτεί την έναρξη μιας γραμμικής κορύφωσης, η οποία ξεκινάει από την ήδη δεδομένη οργάνωση του ήχου για να καταλήξει στην μεταμόρφωσή του σε θόρυβο. Ήδη το μεταβατικό μοτίβο των δύο ισόχρονων Σι 2, που σηματοδοτεί κάθε νέα ομάδα παραλλαγών, εκτελείται με αναπήδηση του δοξαριού αντί για την καθαρή άρθρωση που είχε σε όλες τις επαναλήψεις του μέχρι στιγμής. Στη συνέχεια οι νότες του σχήματος παίζονται

portamento και οι τις δύο τελευταίες *glissando* με κατάληξη στο πυκνό *tremolo*. Όσο προχωρούν οι παραλλαγές, σε κάθε μία προστίθεται άλλη μια νότα στο *glissando*, συνεπώς στη δεύτερη παραλλαγή οι νότες με *glissando* είναι τρεις, στην τρίτη παραλλαγή τέσσερις κ.ο.κ., μέχρις ότου και οι δεκατρείς νότες του σχήματος να παίζονται *glissando* (τέλος πέμπτου συστήματος), τις περισσότερες φορές με κατάληξη σε πυκνό *tremolo* (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 3-6).

Πέμπτο σύστημα-τέλος τρίτης σελίδας

Παράλληλα, οι δυναμικές περιβάλλουσες των σχημάτων ποικίλουν, με την κάθε παραλλαγή να έχει από μία έως τρεις διαφορετικές περιβάλλουσες ή ακόμα και διαφορετική δυναμική σε κάθε νότα. Στην ένατη παραλλαγή αρχίζει να εμφανίζεται για πρώτη φορά και βηματική κίνηση μεταξύ των φθόγγων (πέρα από περιπτώσεις του *echo* ή του *tremolo*, που μπορεί να υπήρχε βηματική κίνηση), όπου διακόπτει τη ροή της αλματικής διαστηματικής κίνησης, η οποία κυριαρχεί από την αρχή του έργου. Αυτή η κίνηση πυκνώνει γραμμικά, όπως ακριβώς το *glissando*. Έτσι εμφανίζεται μία βηματική κίνηση στην ένατη παραλλαγή (αρχή πέμπτου συστήματος), δύο στην δέκατη, τρεις στην ενδέκατη κ.ο.κ., μέχρι το σχήμα των δεκατριών νοτών να αποτελείται μόνο από βηματικές κινήσεις έκτο σύστημα (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 5-9).

Από τη στιγμή που το σχήμα αποτελείται από δώδεκα βηματικές κινήσεις που ενώνονται με *glissando* -ουσιαστικά ένα μεγάλο *glissando* μέσα στο οποίο διακρίνονται δεκατρείς αλλαγές φοράς του δοξαριού και ποικίλες διαφοροποιήσεις δυναμικής-ξεκινούν συγχρόνως και αναπτύσσονται παράλληλα:

- α) σταδιακή επιτάχυνση του *tempo poco a poco accellerando*, (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 6)

β) ανοδική πορεία του τονικού ύψους κάθε παραλλαγής (η πρώτη ξεκινά από Σολ 5, η δεύτερη από Φα# 5, η τρίτη από Λα 5, μετά από Σολ# 5, Σι 5, Ντο 6, Ντο# 6 κ.λπ.

γ) περιορισμός του συχνοτικού εύρους κάθε παραλλαγής (η πρώτη έχει συχνοτικό εύρος ενδέκατης, η τρίτη δέκατης, η πέμπτη ένατης κ.ό.κ.) &

δ) *crescendo* στις πέντε τελευταίες παραλλαγές (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 7).

Όλη αυτή η κίνηση καταλήγει σε ένα πολύ πυκνό *tremolo* με *glissando* και ένδειξη δυναμικής *fff*, και μετά σε μια δίφωνη συνήχηση που εκτελείται με ξύσιμο του δοξαριού στις χορδές ώστε να μην ακούγεται πλέον καθαρός παραλλαγές (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 8).

Η συχνότητα αντιμετωπίζεται εδώ ουσιαστικά σαν μια *περιβάλλουσα* που ακολουθεί τις υπόλοιπες και εναλλάσσονται συγχρονισμένα. Η συνήχηση/ θόρυβος κινείται συνεχώς, στην παρτιτούρα καταγράφονται μόνο κάποιοι φθογγικοί «σταθμοί», καθώς και ηχοχρωματικοί, οι οποίοι είναι πάντα διαφορετικής χρονικής διάρκειας, π.χ. 3", 8", 5", 7" κοκ (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 9).

Όσο ψηλώνουν οι συχνότητες, τόσο πλησιάζει το δοξάρι στον καβαλάρη και αντίστροφα όσο χαμηλώνουν οι συχνότητες, τόσο πλησιάζει την ταστιέρα. Στο τέλος του ένατου συστήματος, σελ.3, στο πρώτο σύστημα, σελ.4 ο θόρυβος μένει μόνο στην τέταρτη χορδή Σι 2 σε ανοιχτή θέση και σταδιακά ξεκινά ένα *ritenuto*, παράλληλα με κίνηση του δοξαριού προς την ταστιέρα. Λίγο πριν ο ήχος σβήσει, συνεχίζοντας το *glissando*, η τέταρτη χορδή κουρδίζεται σε Ρε 3 (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα, σύστημα 9).

Τέταρτη σελίδα

Εδώ ξεκινάει ένα δεύτερο μέρος, που αποτελεί και πέρασμα για το επόμενο κομμάτι του έργου. Η βιόλα εκτελεί *ad libitum* ένα πολύ αργό *glissando* από τη Ρε 4 (ανοιχτή χορδή) στη Μι 4 και πάλι πίσω η κορυφή της *περιβάλλουσας* (συχνοτικής και ηχοχρωματικής) του οποίου μετακινείται νωρίτερα στο χρόνο σε κάθε επανάληψη. Η φορά του δοξαριού ποικίλλει κάθε φορά. Όπως και στην αρχή του έργου (βλ. Παράδειγμα 1) έχουμε παρουσίαση του πρώτου σχήματος σε επανάληψη, πριν αρχίσουν οι παραλλαγές του, έτσι κι εδώ το καινούργιο υλικό επαναλαμβάνεται, πριν αρχίσει να αναπτύσσεται. Το σχήμα δηλώνεται εξ αρχής: η συχνοτική και η ηχοχρωματική *περιβάλλουσα* κινούνται παράλληλα, με τη γραμμική μετάβαση από τη μία νότα στην άλλη να συμπίπτει με τη γραμμική μεταφορά του δοξαριού από τη μία θέση στην άλλη (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τέταρτη σελίδα)

Όταν εγκαταλείπεται το μεγάλο σε διάρκεια *glissando*, αντικαθίσταται από ένα γρήγορο πέρασμα-προήγηση, που ορίζει τις συχνοτικές μεταβάσεις (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τέταρτη σελίδα, σύστημα 2-4).

Δομή δεύτερου τμήματος

Η δομή αυτού του μέρους μπορεί να περιγράψει ως ένα σταδιακό *crescendo*, *accelerando*, άνοδος του τονικού ύψους και πύκνωση του ρυθμού. Όλη αυτή η κίνηση γίνεται σταδιακά και με παλινδρομήσεις στις παραμέτρους της διάρκειας και της συχνότητας. Επίσης, σε αυτό το μέρος, η συνθήκη έντασης-χαλάρωσης (ή λύσης) είναι εμφανής, είτε μικροδομικά -π.χ. η προσθήκη και το σταμάτημα του *vibrato* -είτε μακροδομικά- π.χ. η κατάληξη στο ισοκράτημα στη Ρε 4 (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τέταρτη σελίδα, σύστημα 5).

Στο δεύτερο σύστημα προστίθεται ένα πολύ έντονο *vibrato* κάποια στη μέση της χρονικής διάρκειας του *glisando* και, στην επόμενη μετάβαση, προστίθεται ένα γρήγορο πέρασμα με δύο μικρά *glissando*, ενώ το μεγάλο *glissando* σταματά. Τα παραπάνω στοιχεία ενσωματώνονται στο κυρίαρχο μοτίβο: το *vibrato* κάθε φορά εμφανίζεται σε άλλο σημείο της διάρκειας της κρατημένης νότας (ή συνήχησης), ενώ το γρήγορο πέρασμα πυκνώνει σταδιακά (με παλινδρομήσεις, όχι πάντα γραμμικά) και εκτελείται πάνω στον καβαλάρη με την ηχοχρωματική *περιβάλλουσα* να ποικίλει, καταλήγοντας σε διαφορετική τοποθέτηση του δοξαριού, και την δυναμική *περιβάλλουσα* να ξεκινά σχεδόν από τη σιωπή και να καταλήγει στην εκάστοτε δυναμική τιμή (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τέταρτη σελίδα, σύστημα 2- 5).

Έτσι εμφανίζεται ένα πέρασμα δύο φθόγγων την πρώτη φορά, πέντε φθόγγων την δεύτερη (δεύτερο σύστημα), έντεκα στην αρχή του τέταρτου συστήματος, δώδεκα στην αρχή του πέμπτου συστήματος κ.ό.κ., με το δοξάρι να καταλήγει σε θέση *ordinario* ή *sul ponticello*. Οι χρονικές διάρκειες των φθόγγων είναι ασύμμετρες μεταξύ τους, με μια γενική τάση να μειώνονται όσο πυκνώνει το μεταβατικό πέρασμα, μέχρι το σημείο όπου τα δύο αυτά στοιχεία να γίνουν σχεδόν ισόχρονα. Εκεί έρχεται και η κορύφωση αυτής της ανάπτυξης, με την εμφάνιση των ψηλών αρμονικών της βιόλας σε συνήχηση και *crescendo* από *ff* σε *fff* και μετάβαση σε *ffff* με *pizzicato* και γρήγορα *glissando* στους φυσικούς αρμονικούς των δύο πρώτων χορδών (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τέταρτη σελίδα, σύστημα 5).

Μετά την ένταση έρχεται η λύση με ένα ισοκράτημα στην Ρε 4 (πέμπτο σύστημα), στη δεύτερη χορδή σε ανοιχτή θέση, και γρήγορα περάσματα με *glissando* στους αρμονικούς των γειτονικών χορδών (πρώτη και τρίτη). Τα επαναλαμβανόμενα σχήματα της δυναμικής και της ηχοχρωματικής *περιβάλλουσας* ταυτίζονται και έχουν κυρίως πτωτική/καθοδική φορά (*decay*), το μεν με κατεύθυνση από τον καβαλάρη

προς την ταστιέρα (π.χ. SP - ST), το δε με κατεύθυνση από *ff* σε *pp* (και μετά *f* σε *ppp*). Τα περάσματα στους αρμονικούς των χορδών μικραίνουν σε διάρκεια και αραιώνουν, μέχρι να καταλήξουν σε απλές σποραδικές εμφανίσεις του δεύτερου και του τρίτου αρμονικού της Ρε (Ρε και Λα αντίστοιχα). Η φόρμα είναι ουσιαστικά η ίδια με τα παραπάνω συστήματα της σελίδας, αλλά με κάποιες παραμέτρους να έχουν σταματήσει να παραλλάσσονται και να δημιουργείται μια στατική κατάσταση, αντί για τα γρήγορα ακανόνιστα περάσματα υπάρχουν τα περάσματα στους αρμονικούς της Ρε, αντί για μεταβάσεις σε άλλες νότες επαναλαμβάνεται η ανοιχτή χορδή Ρε 4.

2.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε την ερμηνευτική προσέγγιση του Prologue. Κατόπιν έρευνας, ανάλυσης και συλλογής πληροφοριών για το έργο, περνάμε στο επόμενο στάδιο. Στόχος είναι η δημιουργία ενός πλαισίου, στα όρια του οποίου θα κινηθεί η ερμηνευτική προσέγγιση της ερευνήτριας. Οδηγός μας σε αυτή την προσπάθεια είναι οι ηχογραφήσεις δύο διεθνούς βεληνεκούς σολίστ της βιόλας, του Gérard Caussé και του Garth Knox. Συμπληρωματικά παρατίθενται οι απόψεις δύο εκτελεστών, που έχουν ερμηνεύσει και διδάξει αυτά τα έργα. Οι ερμηνευτές είναι η Geneviève Strosser και ο Dimitrios Polisoidis. Η συνάντηση πραγματοποιήθηκε στο Graz, στα πλαίσια της ενδέκατης διεθνούς ακαδημίας για τη σύγχρονη μουσική - Impuls (20/2/2019).

Gérard Caussé

Ο Gérard Caussé είναι Γάλλος ερμηνευτής βιόλας που γεννήθηκε στην Τουλούζη στις 26 Ιουνίου 1948. Το 1967 φοίτησε στο Conservatoire του Παρισιού, όπου οι

δάσκαλοί του ήταν ο Léon Pascal για βιόλα και ο Joseph Calvet και ο Jean Hubeau στη μουσική δωματίου, από όπου και κέρδισε τα πρώτα βραβεία και στους δύο τομείς. Έπαιξε στο Quatuor Via Nova (1969-1971) και το 1971 κέρδισε βραβείο από το Fondation de la Vocation. Συνέπραξε στη συνέχεια με το Κουαρτέτο Parrenin (1971–1980) και το Ensemble Intercontemporain (1976–1982). Διορίστηκε καθηγητής στο Ωδείο Boulogne το 1980, αναπληρωτής του δασκάλου του Hubeau στο Ωδείο του Παρισιού το 1981, καθηγητής στο Ωδείο της Λυών το 1982, καθηγητής της βιόλας στο Ωδείο του Παρισιού το 1987, όπου κατείχε τη θέση μέχρι το 1992. Έχει επίσης διδάξει στο Accademia Musicale Chigiana στη Σιένα. Ο Caussé έχει έναν πλούσιο αλλά εκλεπτυσμένο ήχο και παίζει ένα μεγάλο ρεπερτόριο με σημαντική δεξιοτεχνία. Έχει δώσει πρεμιέρες των έργων των Griffith Rose, Jean-Yves Bonheur, René Koering, Jacques Lenot, Horațiu Rădulescu, Philippe Hersant, Betsy Jolas, Gérard Grisey, Emmanuel Nunes, Pehr Henrik Nordgren, Gérard Masson, Antoine Tisné και Serge Nigg. Πολλές από τις ερμηνείες του έχουν καταγραφεί, συμπεριλαμβανομένων των Sinfonia Concertante του Mozart (δύο φορές), Κονσέρτο Hoffmeister, Harold en Italie του Berlioz (τόσο στην αρχική έκδοση όσο και στη μεταγραφή του Liszt με πιάνο), το Double Concerto του Bruch και τα σολι των Hindemith Sonata, Trauermusik και Der Schwanendreher. Παίζει με βιόλα Gasparo da Salò του 1570, που προηγουμένως ανήκε στον Herbert Downes (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Garth Knox

Γεννήθηκε το 1956 στο Δουβλίνο της Ιρλανδίας. Ο Knox μεγάλωσε στη Σκωτία και είναι ο νεότερος από τέσσερα αδέλφια, όπου όλοι τους έπαιζαν έγχορδα. Συνέχισε να μελετά βιόλα υπό την καθοδήγηση του Frederick Riddle στο Royal College of Music στο Λονδίνο, και έπαιξε με πολλά σύνολα έργα που εκτείνονται χρονικά από το Baroque

μέχρι και τον 20^ο αιώνα. Ο Κνοκ κυκλοφόρησε το πρώτο του solo άλμπουμ, *Works for Solo Viola* (Disques Montaigne 2000). Περιλαμβάνει κομμάτια από έξι διαφορετικούς συνθέτες του 20ού αιώνα, συμπεριλαμβανομένων των Ligeti, Dusapin και Berio. Τα επόμενα χρόνια ηχογράφησε έργα της Olga Neuwirth και του Gérard Grisey: *Les Espaces Acoustiques* με το ASKO Ensemble και WDR Sinfonieorchester Köln, όπου και οι δύο κυκλοφόρησαν το 2005 (<https://www.allmusic.com/>).

Geneviève Strosser

Η Geneviève Strosser έχει σπουδάσει βιόλα με τους Claude Ducrocq, Serge Collot και Jean Sulem στο Paris Conservatoire. Ενώ έχει παρακολουθήσει σεμινάρια με τους Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni και György Kurtág. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και έχει πραγματοποιήσει πολλές συναυλίες και ηχογραφήσεις, σαν μέλος μουσικού συνόλου (Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien Contrechamps) και σαν σολίστ (<https://www.berlinerfestspiele.de/>).

Dimitrios Polisoidis

Ο Dimitrios Polisoidis σπούδασε στη Θεσσαλονίκη και την Αυστρία με τους Dany Dossiu, Christos Polyzoides και Herbert Blendinger. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και είναι μέλος του Klangforum Wien, Klangforum Wien String Quartet και Tetras Streichquartett (<https://klangforum.at/>).

Σύγκριση ηχογραφήσεων

Οι ηχογραφήσεις που επέλεξε η ερευνήτρια είναι του Gérard Caussé, στον οποίο είναι αφιερωμένο το έργο και πραγματοποίησε την πρώτη του εκτέλεση και του διάσημου βιολίστα Garth Knox.

Το εισαγωγικό μοτίβο (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα, μέτρο 1) θα καθορίσει όλη την εξέλιξη του έργου, ο Caussé επιλέγει ένα αφηγηματικό τρόπο ερμηνείας. Το μοτίβο έχει μια ροή χωρίς να τονίζεται καμία από τις νότες που το αποτελούν. Οι δύο νότες του μοτίβο των χτύπων της καρδιάς, που ακολουθούν το εισαγωγικό μοτίβο είναι αρκετά διακριτικές. Αντιθέτως ο Garth Knox επιλέγει πιο αργό ρυθμό στο εισαγωγικό μοτίβο, τονίζοντας την Τρίτη νότα Σι 3, ενώ το μοτίβο των χτύπων της καρδιάς είναι πολύ επιθετικό. Η διαφορά στην ερμηνευτική προσέγγιση των δύο εκτελεστών είναι εμφανής από την αρχή του έργου και θα συνεχιστεί καθ' όλη τη διάρκειά του. Η ερμηνεία του Caussé είναι περισσότερο αφηγηματική, ενώ ο Garth Knox υπογραμμίζει τις αντιθέσεις σε κάθε ευκαιρία και τονίζει τη νότα Σι 3, εκμεταλλευόμενος την αντήχηση που προκύπτει από την ανοιχτή χορδή Σι 2.

Μετά το εισαγωγικό μοτίβο και σε όλη την πρώτη σελίδα τα σημαντικότερα στοιχεία είναι η επιτάχυνση του ρυθμού στο δεύτερο και τέταρτο σύστημα και οι μεγάλες κορώνες, που σταματούν τη δράση. Ο Garth Knox έχοντας επιλέξει αρχικά ένα πιο αργό *tempo*, επιτυγχάνει μεγαλύτερη αντίθεση στο ρυθμό, και δίνει περισσότερο χρόνο στις κορώνες, σε σχέση με τον Gérard Caussé (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα).

Στη δεύτερη σελίδα οι ερμηνευτές διατηρούν τις αρχική τους προσέγγιση. Ο Garth Knox υπογραμμίζει την επιβράδυνση του ρυθμού, που εμφανίζεται στη μέση του τρίτου συστήματος, σε αντίθεση με τον Gérard Caussé. Αξίζει να σημειωθεί ότι

αμφότεροι οι εκτελεστές υποστηρίζουν τις τεχνικές δυσκολίες του έργου με χαρακτηριστική άνεση (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, δεύτερη σελίδα).

Στη συνέχεια του έργου, στην τρίτη σελίδα εμφανίζονται για πρώτη φορά οι τρίλιες, τα έντονα *glissandi* και η μεγάλη πίεση- τρίζιμο του τόξου. Τα στοιχεία αυτά δίνουν έναν πολύ διαφορετικό χαρακτήρα στο έργο μεταφέροντάς μας σε ένα άλλο ηχητικό περιβάλλον. Ο Κνοχ τονίζει την εμφάνιση των διαφορετικών στοιχείων στο έπακρο, ενώ ο Caussé πραγματοποιεί μία απρόσμενη έκρηξη στο τέλος της τρίτης σελίδας. Η προσέγγιση του αλλάζει. Στην τρίτη σελίδα επινοεί έναν διαφορετικό ήχο σε βαθμό που θα μπορούσε να είναι κάποιος άλλος ερμηνευτής. Η μέχρι στιγμής διακριτική ερμηνεία του αλλάζει ολοκληρωτικά, εμφανίζοντας έναν άλλο χαρακτήρα, όπως μόνο οι μεγάλοι ερμηνευτές μπορούν να κάνουν (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα).

Στο τέλος του έργου, τέταρτη σελίδα και οι δύο εκτελεστές πραγματοποιούν με απaráμιλλη ευκολία το κούρδισμα της ανοιχτής χαμηλότερης χορδής από Σι 2 σε Ρε 3, που είναι ένα από τα δυσκολότερα ζητήματα τεχνικής, που πρέπει να αντιμετωπίσει ο ερμηνευτής. Στην τέταρτη σελίδα το έργο εμφανίζει μία εσωστρέφεια, μετά την ένταση της τρίτης σελίδας ακολουθεί ηρεμία. Αμφότεροι οι ερμηνευτές υποστηρίζουν αυτή την αλλαγή.

Η ερμηνεία του Garth Knox στο Prologue στηρίζεται στην ακρίβεια και την απόδοση όλων των λεπτομερειών. Ο ερμηνευτής τονίζει όλες τις πιθανές αντιθέσεις που εμφανίζονται στο έργο, είτε πρόκειται για αλλαγές στις δυναμικές και στο *tempo*, είτε για διαφοροποιήσεις στο ύφος του prologue. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί μικρότερες ενότητες στο έργο, που μπορεί να διαχειριστεί ευκολότερα. Ο Gérard Caussé αντιθέτως δεν τονίζει τόσο τις επί μέρους διαφοροποιήσεις, εξασφαλίζοντας στην ερμηνεία του μεγαλύτερη συνοχή (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τέταρτη σελίδα).

Ερμηνευτική προσέγγιση ερευνήτριας - Ζητήματα τεχνικής

Στο Prologue, είναι πολύ σημαντικό να επιλεχθούν οι σωστοί δακτυλισμοί, που θα εξυπηρετήσουν τις μεγάλες αλλαγές μεταξύ των χορδών και των θέσεων. Τα τόξα και οι δακτυλισμοί που επέλεξε η ερευνήτρια παρατίθενται παρακάτω και αποτελούν μία πρόταση για τους επίδοξους ερμηνευτές. Λαμβάνουμε πάντοτε υπ όψιν τις ευκολίες, το σωματότυπο και την αισθητική, που μας οδήγησαν σε αυτές τις επιλογές.

Κούρδισμα-τέταρτη σελίδα

Στο τέλος του έργου, που ο εκτελεστής κουρδίζει εκ νέου μια τρίτη ψηλότερα από Σι 2 σε Ρε 3, καλό θα ήταν να γνωρίζει, ότι θα μπορούσε να μην ξανακουρδίσει, αλλά να παίζει τις ζητούμενες νότες με πατημένο δάχτυλο, χωρίς ανοιχτές χορδές. Θα πρέπει να είμαστε προετοιμασμένοι πολύ καλά γι' αυτό το κούρδισμα. Στα πλαίσια μιας live performance, θα μπορούσε κάποιος να μην καταφέρει να κουρδίσει σωστά, να χαλαρώσει εντελώς τη χορδή, ή ακόμα και να την σπάσει. «Σύμφωνα με την προσωπική μου άποψη κι εκτέλεση, σωστό είναι σε κάθε περίπτωση να ακολουθούμε τις οδηγίες του συνθέτη και με σωστή προετοιμασία να ανταπεξέλθουμε σ αυτή τη δυσκολία» (Geneviève Strosser, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019). Δυστυχώς η ερευνήτρια στα πλαίσια της παρουσίασης του έργου δεν κατάφερε να κουρδίσει εκ νέου, διατηρώντας την χαμηλότερη χορδή κουρδισμένη σε Σι 3.

Ζητήματα Τεχνικής

Η μεγαλύτερη δυσκολία από τεχνικής άποψης, είναι οι μεγάλες αποστάσεις κι αλλαγές που εμπεριέχονται σε κάθε φράση. Πρέπει να επιλέξει κανείς αν θα χρησιμοποιήσει αυτές τις αποστάσεις στην ίδια χορδή ή αν θα κάνει αλλαγές ανάμεσα

στις χορδές. Το κριτήριο σε κάθε περίπτωση θα είναι να ακούγεται όσο περισσότερο *legato* γίνεται η κάθε φράση.

Ζητήματα Μουσικής Ερμηνείας

Η μουσική δυσκολία του έργου είναι οι μεγάλες φράσεις που έχουν μια κατεύθυνση και αυτή πρέπει να είναι ξεκάθαρη κάθε φορά. Το έργο έχει πολύ δύσκολο φραζάρισμα και πρέπει να τηρηθούν ευλαβικά τα *accents*, γιατί είναι οι σηματοδότες στο δρόμο για τα δημιουργία των φράσεων, τονίζεται σε διαφορετικά σημεία κάθε φορά και καταλήγει αλλού. Είναι ουσιαστικά ένας πρόλογος, μία μεγάλη παρουσίαση και σε αυτόν τον πρόλογο, ο συνθέτης παρουσιάζει το υλικό του.

Μουσικό Υλικό

Το υλικό εμφανίζεται με μια επαναληπτικότητα, κάθε φορά υπάρχει μια μικρή διαφοροποίηση στη φράση, που συντηρεί κατά τα άλλα το αρχικό υλικό. Ακριβώς αυτή είναι η πρόκληση του κομματιού. Πως θα κρατήσει κανείς αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού, ενώ χρησιμοποιεί φράσεις με περίπου τα ίδια λόγια. «Οπότε ψάχνεις να βρεις τα λόγια σου, κάνεις τις παύσεις που θέλεις και προσπαθείς κάθε φορά να επαναλαμβάνεις το ίδιο κατά τη διάρκεια προετοιμασίας για να το απομνημονεύσεις» (Dimitrios Polisoidis, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Μεταξύ των φράσεων δημιουργούνται πολύ συχνά σχέσεις ερωτήσεων-απαντήσεων, που θα πρέπει να είναι εμφανείς. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται ξεκάθαρη η ρητορική του μουσικού κειμένου.

Μετρικές Ενδείξεις

Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στις μετρικές ενδείξεις, που συχνά εναλλάσσονται με επιβράδυνση-επιτάχυνση, για να τις ακολουθούμε όσο γίνεται. Την αντίστοιχη προσοχή χρειάζεται και το τόξο που θα χρησιμοποιήσουμε. Θα πρέπει να είναι κάθε φορά το ίδιο, για να παραμένει σταθερή η ρητορική των φράσεων.

Πρόκληση του Έργου

Η πρόκληση του κομματιού είναι να δέσει κανείς τις φράσεις μεταξύ τους, ώστε να οδηγεί η μία στην άλλη. Για το λόγο αυτό σε κάθε φράση θα πρέπει να ξέρει κανείς τι ακριβώς θέλει να κάνει. Διαλέγοντας το μήκος του τόξου, που αντιστοιχεί σε κάθε νότα της κάθε φράσης, σε συνδυασμό με την απαραίτητη κατεύθυνση προς τον καβαλάρη για *crescendo* και *diminuendo* αντίστοιχα. Χρειάζεται μία ασκητική ηρεμία. Η χορδή πρέπει να αναπνέει και να πάλλεται.

Διάρκεια του Έργου

Η μεγαλύτερη δυσκολία του prologue, έγκειται στη μεγάλη του διάρκεια. Σε αντίθεση με τη Sonata Ligeti, δεν υπάρχουν ενδιάμεσα τμήματα, όπου θα μπορούσε ο ερμηνευτής να πάρει μια ανάσα.

Ορθοτονία (Intonation)

Ένα ακόμη ζήτημα του Prologue, είναι η intonation. Ο Grisey, έχει δημιουργήσει έναν δικό του κώδικα για την intonation, βασισμένος στις αρχές της φασματικής μουσικής και ο ερμηνευτής, καλείται να τον αποκωδικοποιήσει (βλ. Ενότητα Intonation, 1.3).

Καρδιακοί παλμοί (Heartbeats)

Μεγάλη προσοχή χρειάζεται και στα επαναλαμβανόμενα heartbeats. το δεύτερο είναι πιο μακρύ από το πρώτο. Είναι μεγάλο ζήτημα κατά πόσον θα πακτώσει κανείς τη χορδή ή όχι, μετά το πέρας του heartbeat. Η ερευνήτρια στην εκτέλεσή της δεν πακτώνει την χορδή, αφήνοντας τη χαμηλή χορδή Σι 3 να ηχήσει. Οι παλμοί της καρδιάς χρησιμοποιούνται μέσα στο έργο με επαναλήψεις ή χωρίς. Ξεκινάμε από μία επανάληψη στο εισαγωγικό μοτίβο στην αρχή του έργου και κορυφώνεται μέχρι και τις έξι επαναλήψεις στο πρώτο σύστημα της δεύτερης σελίδας, δημιουργώντας ορόσημα μέσα στο έργο, που μπορεί κανείς να ακολουθήσει.

Σημασία του prologue στο ρεπερτόριο της βιόλας

Το Prologue, όπως μαρτυρά η λέξη, αποτελεί έναν πρόλογο για το Espaces Acoustiques, έργο ορόσημο για τη φασματική μουσική (spectral). Το γεγονός αυτό, καθιστά ιστορικά σημαντικό αυτό το έργο, ενώ είναι ταυτόχρονα ιδιαίτερα απαιτητικό από τεχνικής άποψης. Η μουσική ερμηνεία του Prologue φέρνει τον ερμηνευτή αντιμέτωπο με το διαφορετικό κούρδισμα (*scordatura*), την αντοχή του, καθώς η διάρκεια του είναι κατά μέσο όρο 18 λεπτά και τις μεγάλες φράσεις, που πρέπει να δημιουργήσει. Για τους λόγους αυτούς είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα στο ρεπερτόριο της βιόλας, και η ερμηνεία του από νέους ερμηνευτές πολύ επωφελής.

Πρώτη σελίδα

Ξεκινάμε κουρδίζοντας τη χαμηλότερη χορδή της βιόλας ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από Ντο 3 σε Σι 2. Μεγάλη προσοχή πρέπει να δοθεί στα επί μέρους κουρδίσματα της κάθε νότας, όπως το ζήτησε ο συνθέτης στις οδηγίες του, άλλες φορές σε τέταρτα κι άλλες σε όγδοα του τόνου (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, πρώτη σελίδα)

Εισαγωγικό Μοτίβο

Αρχικά ο ερμηνευτής θα πρέπει να επιλέξει το χαρακτήρα του εισαγωγικού *legato* μοτίβο, που θα αποτελέσει τον πυρήνα όλων των μετέπειτα φράσεων, μέχρι και τη μέση της τρίτης σελίδας. Παράλληλα αναπτύσσεται κι ένας αντιθετικός χαρακτήρας για το μοτίβο που αναπαριστά τους χτύπους της καρδιάς (heartbeat).

Μοτίβο Heartbeat

Το μοτίβο του heartbeat θα εμφανιστεί 15 φορές στην πρώτη σελίδα, πέντε στη δεύτερη και μία στην τρίτη. Κάποιες φορές εμφανίζεται μονό και κάποιες με επαναλήψεις. Φτάνει στις πέντε επαναλήψεις, ήδη από την πρώτη σελίδα (έβδομο σύστημα) ενώ στη δεύτερη σελίδα (πρώτο σύστημα) έχουμε έξι επαναλήψεις. Στη συνέχεια του έργου εμφανίζεται με διαφορετικές τεχνικές στο τόξο, όπως στο έβδομο σύστημα της δεύτερης σελίδας (*sul ponticello-ordinario-sul tastò*/ το τόξο κοντά στον καβαλάρη-το τόξο μεταξύ καβαλάρη και ταστιέρας-το τόξο στην ταστιέρα), στο τελευταίο σύστημα της δεύτερης σελίδας με έντονη πίεση του τόξου στη χορδή (τρίξιμο) και στο δεύτερο σύστημα της τρίτης σελίδας, όπου εμφανίζεται για τελευταία φορά στο έργο με πηδηχτό τόξο (*saltando*).

Το μοτίβο του heartbeat πρέπει να έχει έναν χαρακτήρα κοφτό, με ελαφρώς συντομότερη την πρώτη νότα και πιο μακριά τη δεύτερη.

Tempo

Το εισαγωγικό *legato* μοτίβο, καθώς και το μοτίβο του heartbeat αποτελούν το θεματικό υλικό του έργου και θα πρέπει να έχουν έναν έντονο ξεκάθαρο χαρακτήρα, καθώς θα μας απασχολήσουν στο μεγαλύτερο μέρος του έργου. Η σχέση τους χτίζεται στα πρώτα δευτερόλεπτα του έργου κι επαναλαμβάνεται *ad libitum* σε *tempo* που

κινείται από 60-90 για το εκάστοτε γκρουπ μουσικών φθόγγων. Στο δεύτερο σύστημα της πρώτης σελίδας, εμφανίζεται η πρώτη αλλαγή στο *tempo*. Κάθε γκρουπ μουσικών φθόγγων κινείται από 100-140 και στο τέταρτο σύστημα έχουμε την τρίτη και τελευταία γι' αυτή τη σελίδα αλλαγή του *tempo* από 160-240. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε ότι το *tempo* κινείται προοδευτικά με επιτάχυνση.

Δυναμικές

Στην πρώτη σελίδα, έχουμε δυναμικές στην ένταση του ήχου, από τρία *piano* μέχρι *forte*. Μέσα σε κάθε γκρουπ από μουσικούς φθόγγους- φράσεις, έχουμε *crescendo* και *diminuendo*, που μας βοηθούν να δημιουργήσουμε τις μουσικές φράσεις.

Sordina

Το έργο ξεκινάει *con sordina* και στο τέλος του τέταρτου συστήματος αφαιρείται η *sordina* μέχρι και το τέλος του έργου.

Αναπνοές

Σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία του έργου, παίζουν οι αναπνοές, που θα επιλέξουμε να πάρουμε και η διάρκεια τους. Ο συνθέτης οριοθετεί σχολαστικά σε ποια σημεία θα είναι αυτές και πόση διάρκεια θα έχουν. Ξεκινούν με αναπνοές συντομότερες του δευτερολέπτου και φτάνουν μέχρι τα 5 δευτερόλεπτα.

Οι αναπνοές αυτές είναι σημαντικές γιατί ορίζουν μικρότερες ενότητες, απαραίτητες μέσα σ ένα μεγάλης διάρκειας έργο και σηματοδοτούν συχνά αλλαγές *tempo*.

Δεύτερη σελίδα

Θεματικό υλικό - Εισαγωγικό μοτίβο (μοτίβο heartbeat).

Στη δεύτερη σελίδα συνεχίζονται τα *legato* γκρουπ των μουσικών φθόγγων, θυμίζοντάς μας το εισαγωγικό μοτίβο. Το μοτίβο του heartbeat εμφανίζεται στο πρώτο σύστημα με ανάποδη σημειογραφία. Προηγείται η μακριά νότα της βραχείας. Για το λόγο αυτό είναι η πρώτη και μοναδική φορά που το μοτίβο θα παιχτεί διαφορετικά (μακρό –βραχύ) κι όχι ανάποδα όπως στο υπόλοιπο έργο (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, δεύτερη σελίδα)

Tempo

Στο πρώτο σύστημα της δεύτερης σελίδας έχουμε τη μετρική ένδειξη το τέταρτο ισούται με εξήντα. Είναι η πρώτη φορά στο έργο που η ρυθμική ένδειξη, έχει μόνο έναν αριθμό και δεν δηλώνει τη σχέση δύο αριθμών με αφετηρία και λήξη. Στο τρίτο σύστημα επανέρχεται η διπλή μετρική ένδειξη από 190-130. Παρατηρούμε ότι σε αυτήν την περίπτωση έχουμε επιβράδυνση και όχι επιτάχυνση, όπως σε όλη την πρώτη σελίδα. Στο έκτο πεντάγραμμο εμφανίζεται ξανά η μονή μετρική ένδειξη με το όγδοο να ισούται με 130. Στο έβδομο σύστημα εμφανίζεται πάλι η διπλή μετρική ένδειξη 190-170, που θα είναι και η τελευταία ένδειξη με επιβράδυνση. Στο τελευταίο σύστημα της δεύτερης σελίδας επιστρέφουμε στην διπλή ένδειξη με επιτάχυνση 190-300, που θα είναι και η τελευταία ένδειξη *tempo* του έργου.

Πίεση του τόξου-τρίξιμο

Στο τελευταίο σύστημα της δεύτερης σελίδας σημειώνεται με διαφορετικό τρόπο η έντονη πίεση του τόξου, σαν προπομπός μιας ιδέας που εμφανίζεται και αναπτύσσεται στην τρίτη σελίδα.

Τρίτη σελίδα

Η τρίτη σελίδα του έργου, μας μεταφέρει σε ένα άλλο ηχητικό τοπίο, καθώς είναι πολύ διαφορετική από τις δύο προηγούμενες, με έντονη κινητικότητα, εναλλαγές κι εμφάνιση νέου θεματικού υλικού (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα)

Θεματικό υλικό

Στο πρώτο σύστημα της τρίτης σελίδας παρουσιάζεται ένα καινούριο στοιχείο. Η γρήγορη εναλλαγή δύο γειτονικών μουσικών φθόγγων με πολλές εναλλαγές στην κατεύθυνση του τόξου (π ν). Το στοιχείο αυτό επαναλαμβάνεται δεκαέξι φορές μέσα στην τρίτη σελίδα και παίρνει τη θέση του μοτίβο του heartbeat, που εμφανίζεται στο δεύτερο σύστημα για τελευταία φορά στο έργο.

Εξέλιξη-κορύφωση δράσης

Στην τρίτη σελίδα παρατηρούμε την εξέλιξη του θεματικού υλικού. Αρχικά το μοτίβο του heartbeat αντικαθίσταται από το μοτίβο των γρήγορων εναλλαγών φθόγγων και τόξου, ενώ το εισαγωγικό μοτίβο μεταμορφώνεται διαρκώς. Μέσα σε δύο σελίδες, το εισαγωγικό μοτίβο των πέντε μουσικών φθόγγων, έχει μετασχηματιστεί σε πολύπλοκες φράσεις των δεκατριών μουσικών φθόγγων. Στην αρχή του τρίτου συστήματος εμφανίζεται ένα ακόμη καινούριο στοιχείο, καθώς ο σύνθετης χρησιμοποιεί το *glissando* (γλίστρημα από τη μία νότα στην άλλη). Το στοιχείο αυτό εξελίσσεται τόσο που από το πέμπτο σύστημα κι έπειτα χρησιμοποιείται μόνο *glissando* από τη μία νότα στην άλλη. Παρατηρούμε πως ο Grisey αναμοχλεύει προσεκτικά παρόμοιο, υλικό στις δύο πρώτες σελίδες και πόσο γρήγορα εξελίσσει σε μία σελίδα την έντονη δράση που προκύπτει από την εμφάνιση κι επεξεργασία νέων στοιχείων όπως το μοτίβο των εναλλαγών και το *glissando*. Η έντονη δράση της τρίτης σελίδας,

κορυφώνεται στο όγδοο κι ένατο σύστημα με το συνεχόμενο τρίξιμο, περνώντας από την ανησυχία στον θόρυβο.

Τέταρτη σελίδα

Στην τέταρτη και τελευταία σελίδα ο συνθέτης δημιουργεί ένα νέο ηχητικό τοπίο με διαφορετικό χαρακτήρα από αυτόν της τρίτης σελίδας (βλ. Παράρτημα Έργων: 2, τρίτη σελίδα)

Κούρδισμα

Αρχικά ο ερμηνευτής θα πρέπει στην αρχή του τρίτου συστήματος, ερχόμενος από το συνεχόμενο τρίξιμο να κουρδίσει εκ νέου τη χαμηλότερη χορδή από Σι σε Ρε. Η δυσκολία του εγχειρήματος είναι μεγάλη, καθώς οι πιθανότητες να μην κουρδίσει σωστά ή ακόμα και να σπάσει η χορδή, είναι δυστυχώς μεγάλες. Παραμένει πάντα ανοιχτό το ενδεχόμενο να μην πραγματοποιήσουμε το κούρδισμα, όπως η ερευνήτρια, αν και ο στόχος είναι πάντα να ακολουθούμε τις υποδείξεις του συνθέτη.

Θεματικό υλικό

Η τέταρτη σελίδα αποτελείται από μεγάλα σε διάρκεια κρατήματα μιας νότας. Η διάρκεια τους καθορίζεται πάντα με σαφήνεια από το συνθέτη (οκτώ, δέκα δώδεκα δευτερόλεπτα). Μέσα σ' αυτά τα δευτερόλεπτα οι κρατημένες νότες περνούν συνήθως από *sul ponticello* σε *sul tasto* (το τόξο στον καβαλάρη ή στην ταστιέρα), ενώ ποικίλλει το *vibrato* στη διάρκεια κάθε νότας, από καθόλου *vibrato* μέχρι πολύ έντονο. Οι κρατημένες αυτές νότες, διακόπτονται από σχόλια που σχηματίζονται από γκρουπ μουσικών φθόγγων μικρής διάρκειας. Έτσι σχηματίζεται ένας διάλογος μεταξύ των κρατημένων μουσικών φθόγγων και των σύντομων επεισοδίων, που τους διακόπτουν.

Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στη διαφοροποίηση *glissando* και *non glissando* γκρουπ, καθώς και στη διαφοροποίηση *glissando* αρμονικών και φυσικών φθόγγων.

Η σημασία του για την τεχνική της βιόλας

Το Prologue είναι ταυτόχρονα έργο υψηλών απαιτήσεων, που εξελίσσει την τεχνική και την αντίληψη της ερμηνείας για το όργανο της βιόλας. Ο Grisey χρησιμοποιεί μεγάλης δυσκολίας *extended techniques* της *avant-garde* (*scordatura*, *microtones*) σε ένα μεγάλης διάρκειας solo έργο, που δεν χωρίζεται σε μικρότερα μέρη.

Η σημασία του για την ερμηνεία της βιόλας

Ο Grisey, μέσω της φασματικής μουσικής, προτείνει μία άλλη προσέγγιση του ήχου και επισημαίνει πως «Η φασματική μουσική δεν είναι ένα σύστημα. Δεν είναι ένα σύστημα όπως ο σειριασμός ή ακόμη και η τονική μουσική. Είναι μια μουσική συμπεριφορά και στάση. Αντιμετωπίζει την παραγωγή του μουσικού ήχου ενεργειακή ροή που δεν μπορεί εύκολα και αυθαίρετα να διαπεραστεί, καθώς αντιμετωπίζεται σαν ζωντανός οργανισμός με αρχή, μέση και τέλος. Με τον τρόπο αυτό αλλάζει την αντίληψη για την ερμηνεία ενός έργου. Ο ήχος δηλαδή αποτελεί φυσική οντότητα με γέννηση, ζωή και θάνατο. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί μεγάλες φράσεις, περνάει από το στάδιο του θορύβου (τέλος τρίτης σελίδας) και της σιωπής (αρχή τέταρτης σελίδας)» (Bündler 2001).

2.4. Συμπεράσματα

Ιστορική σημασία του έργου

Το έργο για βιόλα Prologue (1976), είναι το πρώτο μέρος του μεγαλύτερου έργου Espaces Acoustiques και αποτελεί ορόσημο για τη φασματική μουσική. Ένα πολύ σημαντικό ιστορικά έργο, αφού αποτέλεσε την έναρξη ενός ρεύματος/κινήματος που επηρέασε πολλούς σύγχρονους συνθέτες, όπως οι Saariaho, Murail και άλλοι.

«Το Prologue αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα φασματικής σύνθεσης, με σχεδόν διδακτική σαφήνεια» (<http://smcq.qc.ca>).

«Το έργο Les espaces Acoustiques (1974-1985) αποτελεί το σημαντικότερο επίτευγμα του Grisey. Είναι το μανιφέστο της φασματικής μουσικής και πηγή έμπνευσης για τους μεταγενέστερους συνθέτες» (Clements 2016).

Το Prologue είναι ένα έργο ιστορικά σημαντικό αφού αποτέλεσε το μανιφέστο ενός ρεύματος/κινήματος και επηρέασε πολλούς σύγχρονους συνθέτες, όπως οι Julian Anderson, Jonathan Harvey, Magnus Linberg, Kaija Saariaho και άλλοι. Η Kaija Saariaho μάλιστα συνέθεσε το 2006 το αξιόλογο Vent Nocturne για βιόλα και ηλεκτρονικά.

3. Sequenza VI - Luciano Berio (1967)

3.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Ο Luciano Berio έδωσε το όνομα Sequenza σε μία σειρά από δεκατέσσερις συνθέσεις για solo όργανο ή solo φωνή. Στόχος του ήταν να ερευνήσει διεξοδικά τις δυνατότητες του κάθε οργάνου με τη χρήση των extended techniques, προσφέροντας στους ερμηνευτές μια καινούρια πρόκληση.

Ξεκίνησε το 1958 με τη Sequenza I για solo φλάουτο, ακολούθησε η Sequenza II το 1963 για solo άρπα, το 1965 η Sequenza III για γυναικεία φωνή, την ίδια χρονιά η Sequenza IV για πιάνο, το 1966 η Sequenza V για τρομπόνι, το 1967 η Sequenza VI για βιόλα, το 1969 η Sequenza VII για oboe, το 1976 η Sequenza VIII για βιολί, το 1980 η Sequenza IX για κλαρινέτο, το 1984 η Sequenza X για τρομπέτα και piano resonance, το 1987 η Sequenza XI για κιθάρα, το 1995 η Sequenza XII για φαγκότο, η Sequenza XIII για ακορντεόν και η τελευταία Sequenza XIV για βιολοντσέλο.

Ορισμένες από αυτές τις συνθέσεις μεταγράφηκαν και για άλλα όργανα, όπως η έβδομη Sequenza, η οποία είχε γραφτεί αρχικά για oboe και το 2000 το έργο μεταγράφηκε ως Sequenza VIIb για σοπράνο σαξόφωνο. Το 1980 έγιναν δύο μεταγραφές της Sequenza IX για κλαρινέτο, η Sequenza IXb, μεταγραφή για άλτο σαξόφωνο και η IXc, μεταγραφή για μπάσο κλαρινέτο. Τέλος, το 2004 η τελευταία Sequenza για βιολοντσέλο, έγινε μεταγραφή για κόντρα μπάσο από τον Stefano Scodanibbio.

Κάποιες άλλες Sequenza αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία μεγαλύτερων έργων, διατηρώντας το solo μέρος του εκάστοτε οργάνου και προσθέτοντας μικρό ή και μεγαλύτερο οργανικό σύνολο. Από τη Sequenza II για άρπα προέκυψε το Chemins I,

από τη Sequenza VI για βιόλα προέκυψε το Chemins II, Chemins IIb, Chemins IIc και Chemins III, από τη Sequenza VII για oboe το Chemins IV, από την Sequenza XI για κιθάρα το Chemins V, από τη Sequenza X για τρομπέτα το Chemins VI, το οποίο είναι γνωστό και με το όνομα Kol-Od. Από τη Sequenza IXb προέκυψε το Resit ή Chemins VII, ενώ από τη Sequenza VIII για βιολί δημιουργήθηκε το Corale. Τέλος, από την IX Sequenza για κλαρινέτο, η οποία είχε και τις περισσότερες μεταγραφές, προέκυψε το Chemins V για κλαρινέτο και ηλεκτρονικά (live electronics). Ουσιαστικά ο συνθέτης δημιούργησε μια επιπλέον σειρά από συνθέσεις αντλώντας το πρωταρχικό του υλικό από τις Sequenzas.

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στο ιστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε η Sequenza για βιόλα. Θα εξετάσουμε τη σύλληψη και δημιουργία του έργου, καθώς και τις επιρροές και συνθετικές τεχνικές, που ακολούθησε ο Berio.

Το 1967 ο Berio συνέθεσε τη Sequenza VI για solo βιολά και την αφιέρωσε στον Serge Collot. Υπάρχουν δύο ακόμη εκδοχές της Sequenza VI, το Chemins II, όπου ο συνθέτης πρόσθεσε εννέα όργανα και το Chemins III για ορχήστρα. Το Chemins III είναι αφιερωμένο στον Walter Trampler, ο οποίος υποστήριζε ότι η Sequenza VI μοιάζει να έχει προκύψει από τα δυο Chemins και όχι το αντίθετο. Η σχέση που έχουν αυτά τα έργα, σύμφωνα με τον Berio, είναι σαν τα διαφορετικά στρώματα ενός κρεμμυδιού. Κάθε στρώμα είναι ξεχωριστό, αλλά ομοιόμορφα διαμορφωμένο με τα υπόλοιπα. Κάθε νέο στρώμα δημιουργεί τη δική του επιφάνεια, ενώ το παλιότερο αποκτά μια καινούρια λειτουργία και μας οδηγεί στο επόμενο στρώμα, μόλις καλυφθεί (Smalley 1971). Από το Chemins II προέκυψε το Chemins IIb για ορχήστρα και το Chemins IIc για μπάσο κλαρινέτο κι ορχήστρα.

Η Βιόλα ως πολυφωνικό όργανο

Η Sequenza VI αναδεικνύει τις πολυφωνικές δυνατότητες ενός κατ' εξοχήν μονοφωνικού οργάνου με δύο τρόπους: ο πρώτος αποτελεί τη δημιουργία αρμονιών που προκύπτουν από τις επαναλήψεις μελωδικών γραμμών και ο δεύτερος παρουσιάζει σειρές από τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες σε *tremolo* παρατείνοντας με αυτόν τον τρόπο το άκουσμά τους. Στο έργο, εμφανίζονται σταθερά αυτές οι δύο ιδέες δημιουργώντας μία μορφή που στηρίζεται στις εναλλαγές και στις μεταξύ τους αντιθέσεις.

Σε συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης το 1985 διευκρινίζει τις προθέσεις του. Συγκεκριμένα αναφέρει πως «ο στόχος μου δεν είναι να κακοποιήσω το όργανο στο όνομα της σύγχρονης πειραματικής μουσικής. Δεν προσπαθώ να μεταλλάξω τη φύση του οργάνου, ούτε να το χρησιμοποιήσω ενάντια σε αυτήν» (Dalmonete & Varga 1985: 91). Στη Sequenza VI η δεξιότεχνία αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο ανάδειξης του ερμηνευτή (Janet & Bayley 2007: 234).

3.2. Ανάλυση

Στο παρόν κεφάλαιο εστιάζουμε στην ανάλυση του έργου. Εξετάζουμε τη Sequenza VI αναλύοντας όλες τις παραμέτρους του μουσικού κειμένου, όπως η δομή του, ο ρυθμός, το *tempo*, οι δυναμικές, η άρθρωση κ.ο.κ.

Διάρθρωση του έργου

Η Sequenza VI αποτελείται από διαρκείς κι ελεύθερες παραλλαγές μικρών μοτίβων. Το έργο δεν στηρίζεται στην ανάπτυξη θεματικών φράσεων. Σχηματικά θα

μπορούσαμε να πούμε ότι η Sequenza VI χωρίζεται σε έξι άνισα μεταξύ τους μέρη, που είναι τα εξής:

Το Α μέρος (πρώτο σύστημα σελ.1 έως το πρώτο σύστημα σελ.2, βλ. Παράρτημα Έργων: 3)

Στο μέρος αυτό εκτίθεται το θεματικό υλικό, που αποτελείται από συγχορδίες *tremolo* και σύντομα μελωδικά μοτίβα, τα οποία βοηθούν στην άρθρωση των φράσεων και στη δημιουργία αντιθέσεων στο θεματικό υλικό.

Το Β μέρος (τέλος πρώτου συστήματος σελ.2, έως το έκτο σύστημα σελ.3, βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Το μέρος αυτό αποτελεί μια υπενθύμιση του Α τμήματος, καθώς εμφανίζει μελωδικά στοιχεία και *tremolo* συγχορδίες. Στη συνέχεια, εμφανίζεται μία αντιστροφή της διαδικασίας που ακολούθησε ο Berio στο μέρος της έκθεσης με την αύξηση των *tremolo* συγχορδιών.

Ακολουθεί μία γέφυρα στο έβδομο κι όγδοο σύστημα της σελίδας 3 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Στη συνέχεια, εμφανίζεται το Γ μέρος (ένατο σύστημα της τρίτης σελίδας έως και το πέμπτο σύστημα της σελίδας 5 βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Χωρίζεται σε δύο μικρότερα τμήματα Γ1 (ένατο σύστημα της τρίτης σελίδας έως το έβδομο σύστημα της τέταρτης σελίδας) και Γ2 (έβδομο σύστημα τέταρτης σελίδας έως το τρίτο σύστημα της πέμπτης σελίδας).

Ακολουθούν τα μέρη Δ (τέταρτο έως ένατο σύστημα, πέμπτης σελίδας) και Ε (δέκατο σύστημα, πέμπτης σελίδας έως και το έκτο σύστημα της έκτης σελίδας). Τα μέρη αυτά είναι τα συντομότερα τμήματα του έργου.

Το τελευταίο μέρος ΣΤ αποτελεί την *coda* της Sequenza (έβδομο έως ένατο σύστημα, έκτης σελίδας, , βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Δυναμικές

Η παράμετρος των δυναμικών του έργου χρησιμοποιείται σε ολόκληρο το εύρος της, σε συνδυασμό πάντα με τις υπόλοιπες παραμέτρους. Το έργο ξεκινά με ένδειξη δυναμικής *fff* και στο τέλος καταλήγει σε *pppp*. Στα μέρη που διακρίνονται από ένταση, πυκνή ύφανση και ομοφωνική γραφή κυριαρχούν οι δυναμικές *fff* (Α μέρος) ή *f* (Ε μέρος), ενώ στα μέρη με έντονες παύσεις ή μεγάλες διάρκειες κυριαρχούν οι δυναμικές *p, pp* (Γ, ΣΤ μέρος). Αντίστοιχα στα μέρη Β και Δ, όπου επικρατεί μια μέση κατάσταση σε ότι αφορά την πυκνότητα, παρατηρούμε σταδιακές αλλαγές δυναμικής με τις ενδείξεις *f* και *mf* να κυριαρχούν.

Στο Α μέρος η παράμετρος της δυναμικής παραμένει σταθερή με την ένδειξη *fff* να μην αλλάζει μέχρι το επόμενο μέρος (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Στο Β μέρος υπάρχει ένα εύρος δυναμικών από *p* μέχρι *ff* (με εξαίρεση τη σύνδεση με το προηγούμενο μέρος όπου η δυναμική *fff* παραμένει για ένα σύστημα). Στο πρώτο μισό αυτού του μέρους η δυναμική παραμένει σταθερή (*ff*), στο δεύτερο μισό αλλάζει σε *f* με κάποιες μικρές παλινδρομήσεις (*mf, ff*), ενώ στο τελευταίο του σύστημα, που είναι η γέφυρα για το επόμενο μέρος, εμφανίζονται διαρκείς και ξαφνικές αλλαγές δυναμικής από *p* μέχρι *ff* (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Στο Γ μέρος το εύρος των δυναμικών κυμαίνεται από *pp* ως *ff*. Οι αλλαγές γίνονται άλλοτε σταδιακά κι άλλοτε απότομα, συνήθως ακολουθώντας τις αλλαγές του τονικού ύψους ή άλλες τεχνικές εκτέλεσης. Η δυναμική *mf* κυριαρχεί, καθώς δημιουργείται μια κατάσταση ισορροπίας με τις υπόλοιπες δυναμικές να έλκονται από αυτή (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Ειδικά στο δεύτερο μέρος του Γ οι αλλαγές έντασης γίνονται σταδιακά όλο και πιο πυκνές, ώστε κάθε μοτίβο ή και μεμονωμένες νότες να έχουν διαφορετική ένδειξη

δυναμικής. Ο γενικός κανόνας που εφαρμόζεται σε αυτές τις αλλαγές δυναμικής είναι ότι στο μεγαλύτερο ποσοστό τους μετατίθενται κατά δύο θέσεις στην κλίμακα της έντασης -π.χ. από f σε p , από mf σε pp , ή ακόμα πιο έντονα από f σε pp - και πιο σπάνια σε διπλανές θέσεις (π.χ. από mf σε f . Σε κάθε περίπτωση στο Γ μέρος, περισσότερο από τα υπόλοιπα μέρη του έργου, είναι αυτό που χαρακτηρίζεται από αλλαγές στην ένταση με μεγάλο δυναμικό εύρος).

Η αρχή του Δ μέρους αποτελεί το πιο ήσυχο σημείο του έργου. Το εύρος που χρησιμοποιείται εδώ είναι pp ως f , με τις δυναμικές pp και mf να κυριαρχούν. Στη συνέχεια, του Δ μέρους το δυναμικό εύρος μετατοπίζεται και εκτείνεται από mf ως ff με ομαλό τρόπο

Το Ε μέρος παραμένει σταθερά σε δυναμική f .

Το ΣΤ μέρος ξεκινάει με f , στο κομμάτι του αυτό που αποτελεί γέφυρα με το Ε μέρος και παραμένει στο ψηλό *register* που κινείται και το προηγούμενο μέρος. Στη συνέχεια κινείται μεταξύ p και mf , και όσο πλησιάζει προς το φινάλε χαμηλώνει σε pp και με τις δύο τελευταίες συγχορδίες σε ppp και $pppp$ αντίστοιχα (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Υφή: πυκνή αραιή – αντιστοίχιση με δυναμικές

Στη Sequenza VI οι μουσικές παράμετροι εξελίσσονται σε αντιστοιχία. Σε κάθε μέρος δημιουργείται μια συνολική υφή και οι μεταβολές της πυκνότητας της ορίζουν τη συνολική δομή του έργου. Η πύκνωση της υφής αντιστοιχεί στο συνδυασμό της αύξησης των δυναμικών, της πυκνότητας των ρυθμικών αξιών, της ταχύτητας του *tempo*, της αύξησης της εμφάνισης συγχορδιών, της αύξησης χρήσης σκληρότερων χρωιών. Η αραιώση της υφής αντιστοιχεί σε μείωση της έντασης των δυναμικών, συχνότερη εμφάνιση μεγάλης διάρκειας (μεγάλων ρυθμικών αξιών) και παύσεων,

επιβράδυνση του *tempo*, μείωση της πολυφωνίας και ειδικά των διάφωνων συνηχήσεων, χρήση *ordinario* και πιο μαλακών χροιών και περιορισμό του φθογγικού εύρους σε συγκεκριμένες περιοχές του οργάνου.

Το Α μέρος χαρακτηρίζεται από τη μέγιστη πυκνότητα της υφής. Η χρήση της τεχνικής του σπασμένου *tremolo*, τα πολύ γρήγορα περάσματα *arpeggio*, το πολύ γρήγορο *tempo* και οι μικρότερες ρυθμικές αξίες (εξηκοστά τέταρτα) συνδυάζονται με τη δυναμική *ff* και τις διάφωνες τετράφωνες συγχορδίες, που δημιουργούν την αίσθηση της συνεχούς ροής χωρίς ανάσα και της συμπύκνωσης του ήχου (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Στο έκτο σύστημα, της πρώτης σελίδας του Α μέρους ξεκινάει μία μικρή αραίωση της υφής με την εισαγωγή παύσεων που διαχωρίζουν τις μικρές φράσεις και την αύξηση των *arpeggio* σε σχέση με τις συγχορδίες σπασμένου *tremolo*.

Στο Β μέρος υπάρχει μια αισθητή αραίωση της υφής. Οι παράμετροι των δυναμικών, του *tempo* και του φθογγικού εύρους παραμένουν σταθερές. Παρατηρείται μια υποχώρηση της χρήσης σπασμένου *tremolo* και αύξηση της *ordinario* τεχνικής, εμφάνισης μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών (π.χ. δέκατα έκτα, όγδοα) και συχνότερη εμφάνιση παύσεων. Στα τελευταία δύο συστήματα, όπου γίνεται η μετάβαση στο επόμενο μέρος, παρατηρείται πολύ έντονη αραίωση, περισσότερες παύσεις, ελάχιστες συγχορδίες, δυναμικές *piano* μέχρι *forte*, εμφάνιση τετάρτων

Το Γ μέρος χαρακτηρίζεται από μεγάλη αραίωση της υφής. Το εύρος των δυναμικών κυμαίνεται από *pp* ως *ff*. Οι συγχορδίες είναι ελάχιστες, και η χρήση σπασμένου *tremolo* γίνεται περιστασιακά μόνο, με το *ordinario* να κυριαρχεί. Το *tempo* είναι πιο αργό και οι ρυθμικές αξίες μεγαλώνουν, ενώ συγχρόνως τα ρυθμικά σχήματα γίνονται πιο πολύπλοκα και έντονα ανομοιογενή, με μικρότερη επαναληπτικότητα. Το φθογγικό εύρος μικραίνει ελαφρώς και μετατοπίζεται προς τις χαμηλότερες περιοχές

(βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Το Δ μέρος ξεκινάει με αραιή υφή, αραιότερη από το προηγούμενο μέρος, και υπάρχει μια συνεχής διαδικασία πύκνωσης από την αρχή μέχρι το τέλος. Σταδιακά οι δυναμικές αυξάνονται, οι ρυθμικές αξίες μικραίνουν και οι παύσεις εξαφανίζονται. Η χρήση των συγχορδιών και των διαφωνιών επίσης αυξάνεται σταδιακά, και η χρήση των τεχνικών *pizzicato* και *con legno* αρχίζουν να υποχωρούν αντιστρόφως ανάλογα με την επιστροφή στη χρήση του σπασμένου *tremolo*. Επίσης, υπάρχει μια σταδιακή διεύρυνση του φθογγικού εύρους προς τα ψηλά *registers*.

Το Ε μέρος χαρακτηρίζεται από μεγάλη πύκνωση της υφής. Η τεχνική του σπασμένου *tremolo* κυριαρχεί, καθώς και οι σκληρές χροιές. Το γρήγορο *tempo* επιστρέφει, όπως και η συνεχής ροή γρήγορων αξιών με ελάχιστες παύσεις. Παρόλο που το φθογγικό εύρος περιορίζεται στα ψηλά *registers* και η δυναμική είναι *forte*, η υφή του Ε μέρους είναι η πυκνότερη μετά από αυτή του Α μέρους.

Το ΣΤ μέρος μπορεί να περιγραφεί ως αυτό με την πιο αραιή υφή. Οι δυναμικές και το *tempo* χαμηλώνουν για πρώτη φορά τόσο πολύ. Οι διάρκειες είναι πρωτόγνωρα μεγάλες. Το φθογγικό εύρος μικραίνει και μετακινείται προς τη χαμηλότερη περιοχή του οργάνου. Η χροιά, με τη χρήση *sordina*, γίνεται πιο απαλή και οι συνηχήσεις είναι κυρίως δίφωνες (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Ρυθμός

Αρχικά παρατηρούμε την απουσία διαστολών ή άλλης διάκρισης των μέτρων. Αυτός ο τρόπος σημειογραφίας είναι πιο κατάλληλος και αξιόπιστος για να μεταφέρει τη μουσική στον ερμηνευτή, καθώς η ρυθμική πολυπλοκότητα και η διαρκής εναλλαγή μέτρων δε θα μπορούσε να εκφραστεί με τον παραδοσιακό μετρικό χωρισμό.

Τα ρυθμικά σχήματα που εμφανίζονται υπόκεινται τις περισσότερες φορές σε

μια διαδικασία συνεχών παραλλαγών, ενώ υπάρχουν κάποια μικρά ρυθμικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται.

Στις ρυθμικές παραλλαγές χρησιμοποιείται η μέθοδος της μεγέθυνσης ή σμίκρυνσης του υπονοούμενου μέτρου σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Τα ρυθμικά σχήματα, καθώς και οι παύσεις που τα πλαισιώνουν, έχουν πάντα άμεση σχέση με κάποιες από τις υπόλοιπες παραμέτρους της μουσικής, όπως:

- την αλλαγή χροιάς και τεχνικών εκτέλεσης (π.χ. τοποθέτηση δοξαριού, *pizzicato*, *con legno*, κ.λπ.) σύστημα 7-8, σελ.5, όπου πάντα προηγείται μια έστω και μικρή παύση πριν ακουστεί η συγχορδία με *pizzicato* (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).
- την προετοιμασία τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών με *tremolo*, συστήματα 5-9, σελ.1, όπου σχεδόν πάντα παρεμβάλλεται το μοτίβο των τριακοστών δευτέρων ανάμεσα από τις συγχορδίες.
- την αλλαγή πυκνότητας. Τα πρώτα τρία συστήματα της σελίδας πέντε, όπου τα πυκνά και γρήγορα μελωδικά περάσματα αποτελούνται από νότες ίδιας ρυθμικής αξίας, διαχωρίζονται με δύο παύσεις στην αρχή και το τέλος τους από το υπόλοιπο μέρος που χαρακτηρίζεται από αραιή ύφανση με μεγάλη ρυθμική ανομοιογένεια. Παρατηρούμε ότι τα μέρη με πιο έντονες δυναμικές έχουν επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα (Α μέρος, βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Αντιθέτως τα μέρη με μεγάλο εύρος δυναμικών εμφανίζουν ποικίλα ρυθμικά σχήματα (Γ μέρος βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Tempo

Το έργο αρχίζει με ♩ = 62 και στη συνέχεια ακολουθούν οι ενδείξεις.

♩ = 72 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, δεύτερη σελίδα, σύστημα 9).

♩ = 96 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, τρίτη σελίδα, σύστημα 5).

♩ = 60 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, τρίτη σελίδα, σύστημα 9).

♩ = 96 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, σελίδα, σύστημα 9).

♩ = 72 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, τέταρτη σελίδα, σύστημα 7).

♩ = 96 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, τέταρτη σελίδα, σύστημα 9).

♩ = 120 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, πέμπτη σελίδα, σύστημα 1).

♩ = 144 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, πέμπτη σελίδα, σύστημα 3).

♩ = 60 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, πέμπτη σελίδα, σύστημα 3).

♩ = 50 (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, έκτη σελίδα, σύστημα 9).

Παρατηρούμε ότι στα μέρη που είναι πολυφωνικά γραμμένα το *tempo* είναι συνήθως σταθερό, ενώ αλλάζει πιο συχνά στα μέρη με έντονες αλλαγές στις δυναμικές, και περισσότερο μονοφωνική γραφή. Για παράδειγμα, το Α μέρος, το οποίο είναι το πιο ομοιόμορφο σε ό,τι αφορά τις δυναμικές και κυριαρχούν οι συγχορδίες, δεν έχει καμία αλλαγή στο *tempo*. Αντίθετα το Γ μέρος, το οποίο έχει το μεγαλύτερο δυναμικό εύρος και την λιγότερο πολυφωνική γραφή, περιέχει εφτά αλλαγές στο *tempo*.

Τεχνικές της βιόλας στο έργο

Η τεχνική της βιόλας που χρησιμοποιείται ευρέως στο έργο είναι αυτή του σπασμένου *tremolo*. Αποτελεί τον πρώτο ήχο ακούγεται στο έργο και επανέρχεται διαρκώς μέχρι την αρχή του ΣΤ μέρους. Στα μέρη Α και Ε αποτελεί την κατεξοχήν τεχνική εκτέλεσης, στα μέρη Β και Δ επικρατεί σε ποσοστό έναντι των άλλων τεχνικών, ενώ στο Γ μέρος μειώνεται αισθητά η χρήση του και αποτελεί μια χροιά που εναλλάσσεται σε αναλογία με τις υπόλοιπες. Στο τελευταίο μέρος χρησιμοποιείται ελάχιστα,

ουσιαστικά μόνο στο πέρασμα από το E στο ΣΤ μέρος.

Παρατηρούμε την απόλυτη αντιστοιχία και αυτής της παραμέτρου με τις παραμέτρους των δυναμικών, των ρυθμικών σχημάτων και του *tempo*.

Το αντίστροφο ακριβώς ισχύει για την τεχνική *ordinario*. Δεν εμφανίζεται ποτέ στα μέρη A και E, υπάρχει σε μικρά περάσματα στα μέρη B και Δ, ενώ στο Γ μέρος χρησιμοποιείται σε πολύ μεγάλο ποσοστό. Κατ' αντιστοιχία κυριαρχεί σχεδόν εξολοκλήρου στο ΣΤ μέρος, όπου απουσιάζουν τα σκληρά ηχοχρώματα.

Η τοποθέτηση του δοξαριού στον καβαλάρη (*sul ponticello*) εισάγεται σταδιακά στο έργο. Εμφανίζεται σποραδικά στα μέρη B και Γ, και πιο συστηματικά στη μέση του μέρους Δ και στο μέρος E, όπου εμφανίζεται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο που εμφανίζεται πάντα παραλλαγμένο, αλλά πάντα παιγμένο στον καβαλάρη (*sul ponticello*).

Οι απότομες αλλαγές τοποθέτησης του δοξαριού από *arco* σε *pizz.* και *col legno* εμφανίζονται συστηματικά στο Δ μέρος (σύστημα 6, 7, 8, σελ.5, βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Η χρήση του *glissando* εμφανίζεται πολύ σποραδικά στο μέρος A και στο τέλος του μέρους Δ, αλλά αποτελεί κυρίως χαρακτηριστικό γνώρισμα και μοτιβικό στοιχείο του E μέρους. Το *glissando* χρησιμοποιείται μόνο σε περάσματα συγχορδιών, είτε σε μετακίνηση επιμέρους φωνών αυτών των συγχορδιών, είτε ολόκληρων (σύστημα οχτώ, σελ.1, / σύστημα ένα, σελ.6, βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Η χρήση αρμονικών είναι ελάχιστη στα μέρη B, Γ, Δ και E. Στο τέλος του μέρους E εμφανίζονται στο τελευταίο μεγάλο απόσπασμα που αποτελείται αποκλειστικά από αρμονικούς.

Η χρήση της *sordina* εμφανίζεται στην αρχή του Γ μέρους σύστημα ένα, σελ.4 όπου εμφανίζονται για πρώτη φορά στο έργο οι πιο χαμηλές δυναμικές. Η *sordina*

χρησιμοποιείται ξανά μόνο στο τελευταίο μέρος, το πιο αργό και ήσυχο του έργου. Τέλος, η ένδειξη «χωρίς βιμπράτο» (*sv*) εμφανίζεται σποραδικά μόνο σε αυτό το τελευταίο μέρος και εφαρμόζεται στις συνηχήσεις τρίτονου (τελευταία συστήματα, σελ.6, βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης δεν υπόκειται σε κάποιον περιορισμό. Το τονικό εύρος της βιόλας χρησιμοποιείται σε όλη την έκτασή του, από την Ντο 3 ως την Φα# 6. Ο πολυφωνικός χαρακτήρας της σύνθεσης χρησιμοποιεί τις πολυφωνικές δυνατότητες του οργάνου στο έπακρο. Οι έντονες διαφωνίες (τρίτονα, μικρές δεύτερες), τα σύντομα και γρήγορα μελωδικά περάσματα και τα απότομα άλματα σε συνδυασμό με χρωματισμούς αποτελούν το βασικό υλικό της σύνθεσης. Επίσης, χρησιμοποιούνται ελεύθερα τα τονικά κέντρα της Σολ, Ρε και Λα, που είναι οι τρεις ανοιχτές χορδές της βιόλας, και όπως είναι λογικό αποτελούν συχνά μια από τις φωνές των τρίφωνων ή τετράφωνων συνηχήσεων. Τέλος, οι ψηλές περιοχές της βιόλας χρησιμοποιούνται στα σημεία αυτά του έργου όπου κυριαρχούν οι ψηλές δυναμικές (π.χ. μέρος Ε). Αντίθετα, στα χαμηλότερης έντασης μέρη υπάρχει πιο ισόποση κατανομή μεταξύ των χαμηλών και των ψηλών *registers* (π.χ. μέρος Γ, βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Σχηματισμός συγχορδιών / μελωδιών

Το έργο αποτελείται κυρίως από μικρά μελωδικά μοτίβα που παραλλάσσονται κατ' αντιστοιχία με τα ρυθμικά μοτίβα, καθώς και από τρίφωνες ή τετράφωνες συνηχήσεις.

Οι τετράφωνες συγχορδίες σχηματίζονται σε συνάρτηση με τις ανοιχτές χορδές

της βιόλας Λα 4, Ρε 4, Σολ 3, Ντο 3 κι εμφανίζονται με διάφορους τρόπους μέσα στο έργο.

Υπάρχουν στατικές συγχορδίες που επαναλαμβάνονται με κάποιο ρυθμικό μοτίβο ή ορισμένη διάρκεια, όπως στο σύστημα ένα, σελ.1.

Εμφανίζεται επίσης ελεύθερη μετακίνηση των συγχορδιών με τις φωνές να κινούνται αντιστικτικά όπως στο σύστημα τέσσερα, πρώτο μισό, σελ.6, ή με τις φωνές να κινούνται παράλληλα όπως στο σύστημα πέντε, σελ.6.

Στη Sequenza VI εμφανίζεται η παράλληλη κίνηση των συγχορδιών με *glissando* (σύστημα 1-2, σελ.2, βλ. Παράδειγμα 1 και σύστημα 1-2, σελ.6, βλ. Παράδειγμα 7) καθώς και κίνηση των φωνών με μία νότα κρατημένη σε ρόλο ισοκρατήματος (σύστημα εφτά, σελ.2).

Τέλος, κάποιες φορές οι συνηχήσεις εμφανίζονται στιγμιαία ανάμεσα από κάποιο μελωδικό μοτίβο, δηλώνοντας την αρχή ή την κατάληξή του (σύστημα 5, 6, 7, σελ.1 και σύστημα οχτώ, σελ.2).

Τα μικρά μελωδικά μοτίβα, όπως και οι συγχορδίες, αποτελούνται σε μεγάλο ποσοστό από διάφωνα διαστήματα, όπως τρίτονο, μικρή δεύτερη, μεγάλη έβδομη. Ο χαρακτήρας αυτός δίνεται ήδη από την εναρκτήρια συγχορδία του έργου (Φα# 3 Ρε 4 Σολ# 4 Λα 4) που αποτελείται από διαστήματα μικρής έκτης, τέταρτης αυξημένης και μικρής δεύτερης.

Στο ΣΤ μέρος κυριαρχούν οι δίφωνες συνηχήσεις τρίτονου και η παράλληλη κίνηση αυτών των συνηχήσεων, που κατευθύνεται σταδιακά προς τη χαμηλή περιοχή της βιόλας. Το τελευταίο σύστημα αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από τέτοιες δίφωνες συνηχήσεις (τελευταίο σύστημα, σελ.6).

Η Sequenza VI είναι ένα έργο γραμμένο έξω από τα όρια της αυστηρής δομής. Στόχος του συνθέτη, που επετεύχθη ήταν «να δημιουργήσει μία αίσθηση συνεχούς

μεταβολής, όπου το κάθε στοιχείο της σύνθεσης να λειτουργεί αυτόνομα, χωρίς συγκεκριμένη ιεραρχία» (Osmond-Smith 1991: 14).

3.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου. Κατόπιν έρευνας, ανάλυσης και συλλογής πληροφοριών για το έργο, περνάμε στο επόμενο στάδιο. Στόχος είναι η δημιουργία ενός πλαισίου, στα όρια του οποίου θα κινηθεί η ερμηνευτική προσέγγιση της ερευνήτριας. Οδηγός μας σε αυτή την προσπάθεια είναι οι ηχογραφήσεις δύο διάσημων σολίστ της βιόλας, του Gérard Caussé και του Garth Knox. Συμπληρωματικά παρατίθενται οι απόψεις δύο εκτελεστών, που έχουν ερμηνεύσει και διδάξει αυτά τα έργα. Οι ερμηνευτές είναι η Geneviève Strosser και ο Dimitrios Polisoidis. Η συνάντηση πραγματοποιήθηκε στο Graz, στα πλαίσια της ενδέκατης διεθνούς ακαδημίας για τη σύγχρονη μουσική - Impuls (20/2/2019).

Gérard Caussé

Ο Gérard Caussé είναι Γάλλος ερμηνευτής βιόλας που γεννήθηκε στην Τουλούζη, στις 26 Ιουνίου 1948. Το 1967 φοίτησε στο Conservatoire του Παρισιού, όπου οι δάσκαλοί του ήταν ο Léon Pascal για βιόλα και ο Joseph Calvet και ο Jean Hubeau στη μουσική δωματίου, από όπου και κέρδισε τα πρώτα βραβεία και στους δύο τομείς. Έπαιξε στο Quatuor Via Nova (1969-71) και το 1971 κέρδισε βραβείο από το Fondation de la Vocation. Συνέπραξε στη συνέχεια με το Κουαρτέτο Parrenin (1971-80) και το Ensemble Intercontemporain (1976-82). Διορίστηκε καθηγητής στο Ωδείο Boulogne το 1980, αναπληρωτής του δασκάλου του Hubeau στο Ωδείο του Παρισιού το 1981, καθηγητής στο Ωδείο της Λυών το 1982, καθηγητής της βιόλας στο Ωδείο του Παρισιού

το 1987, όπου κατείχε τη θέση μέχρι το 1992. Έχει επίσης διδάξει στο Accademia Musicale Chigiana στη Σιένα. Ο Caussé έχει έναν πλούσιο αλλά εκλεπτυσμένο ήχο και παίζει ένα μεγάλο ρεπερτόριο με σημαντική δεξιοτεχνία. Έχει δώσει πρεμιέρες των έργων των Griffith Rose, Jean-Yves Bonheur, René Koering, Jacques Lenot, Horațiu Rădulescu, Philippe Hersant, Betsy Jolas, Gérard Grisey, Emmanuel Nunes, Pehr Henrik Nordgren, Gérard Masson, Antoine Tisné και Serge Nigg. Πολλές από τις ερμηνείες του έχουν καταγραφεί, συμπεριλαμβανομένων των Sinfonia Concertante του Mozart (δύο φορές), Κονσέρτο Hoffmeister, Harold en Italie του Berlioz (τόσο στην αρχική έκδοση όσο και στη μεταγραφή του Liszt με πιάνο), το Double Concerto του Bruch και τα σολι των Hindemith Sonata, Trauermusik και Der Schwanendreher. Παίζει με βιόλα Gasparo da Salò του 1570, που προηγουμένως ανήκε στον Herbert Downes (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Garth Knox

Γεννήθηκε το 1956 στο Δουβλίνο της Ιρλανδίας. Ο Knox μεγάλωσε στη Σκωτία και είναι ο νεότερος από τέσσερα αδέρφια, όπου όλοι τους έπαιζαν έγχορδα. Συνέχισε να μελετά βιόλα υπό την καθοδήγηση του Frederick Riddle στο Royal College of Music στο Λονδίνο, και έπαιξε με πολλά σύνολα έργα που εκτείνονται χρονικά από το Baroque μέχρι και τον 20^ο αιώνα. Ο Knox κυκλοφόρησε το πρώτο του solo άλμπουμ, Works for Solo Viola (Disques Montaigne 2000). Περιλαμβάνει κομμάτια από έξι διαφορετικούς συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, συμπεριλαμβανομένων των Ligeti, Dusapin και Berio. Τα επόμενα χρόνια ηχογράφησε έργα της Olga Neuwirth και του Gérard Grisey: Les Espaces Acoustiques με το ASKO Ensemble και WDR Sinfonieorchester Köln, όπου και οι δύο κυκλοφόρησαν το 2005 (<https://www.allmusic.com/>).

Geneviève Strosser

Η Geneviève Strosser έχει σπουδάσει βιόλα με τους Claude Ducrocq, Serge Collot και Jean Sulem στο Paris Conservatoire, ενώ έχει παρακολουθήσει σεμινάρια με τους Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni και György Kurtág. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και έχει πραγματοποιήσει πολλές συναυλίες και ηχογραφήσεις, τόσο ως μέλος μουσικού συνόλου (Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien Contrechamps), όσο και ως σολίστ (<https://www.berlinerfestspiele.de/>).

Dimitrios Polisoidis

Ο Dimitrios Polisoidis σπούδασε στη Θεσσαλονίκη και την Αυστρία με τους Dany Dossiu, Christos Polyzoides και Herbert Blendinger. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και είναι μέλος του Klangforum Wien, Klangforum Wien String Quartet και Tetras Streichquartett (<https://klangforum.at/>).

Σύγκριση ηχογραφήσεων

Οι ηχογραφήσεις που επέλεξε η ερευνήτρια είναι του Gérard Caussé και του διάσημου βιολίστα Garth Knox. Η Sequenza VI σηματοδοτείται από ένα διαρκές *tremolo* (βλ. Παράδειγμα 1, πρώτη σελίδα, αρχή πρώτου συστήματος). Ο Garth Knox αποδίδει με μεγάλη ένταση και πυκνότητα το *tremolo* χρησιμοποιώντας μικρότερο τόξο από τον Gérard Caussé.

Το συνεχόμενο *tremolo* διακόπτουν μικρά μοτίβα από νότες που εκτελούνται σε απίστευτα μεγάλη ταχύτητα (βλ. Παράρτημα Έργων: 3).

Η εναλλαγή συγχορδιών *tremolo* και σύντομων μοτίβο, αποτελούν το βασικό θεματικό υλικό του έργου. Ο Garth Knox πραγματοποιεί μία ανεπαίσθητη αναπνοή πριν

από κάθε μοτίβο. Με τον τρόπο αυτό ξεκαθαρίζει τον ήχο από το συνεχόμενο *tremolo* και δίνει χώρο σε κάθε ξεχωριστό μοτίβο να ακουστεί. Αντιθέτως ο Gérard Caussé περνάει χωρίς αναπνοή από το *tremolo* στα μοτίβα. Το αποτέλεσμα είναι να ακούγονται τα μοτίβα σαν μέρος του *tremolo*. Η επιλογή του προσθέτει ένταση στην ερμηνεία του και καθιστά το έργο ακόμα πιο δύσκολο. Οι αναπνοές μεταξύ *tremolo* και μοτίβων αποτελούν την ειδοποιό διαφορά στην ερμηνευτική προσέγγιση των εκτελεστών.

Μία ακόμα σημαντική διαφορά ανάμεσα στις δύο ερμηνείες είναι η σχολαστικότητα του Knox στην απόδοση των λεπτομερειών του μουσικού κειμένου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το όγδοο σύστημα της τρίτης σελίδας, όπου κάθε νότα έχει διαφορετική δυναμική. Ο Knox πιστός στο κείμενο αποδίδει με σαφήνεια τις επιταγές του συνθέτη. Ο Gérard Caussé αντιθέτως δεν αποδίδει με τόση ακρίβεια τις αντιθέσεις του μουσικού κειμένου, αλλά με αυτό τον τρόπο δημιουργεί στο έργο μεγαλύτερη συνοχή.

Αξιοθαύμαστη είναι η ερμηνεία και των δύο εκτελεστών στην πέμπτη σελίδα στο έκτο σύστημα, όπου εναλλάσσονται συγχορδίες *arco* και *pizzicato*. Ένα από τα δυσκολότερα σημεία της Sequenza VI αποδίδεται από τους ερμηνευτές με χαρακτηριστική άνεση.

Αντίστοιχο παράδειγμα αποτελούν τα δύο πρώτα συστήματα της τελευταίας σελίδας. Ο συνθέτης προσθέτει στο συνεχόμενο *tremolo glissando*. Ο βαθμός δυσκολίας αυξάνεται κατακόρυφα καθώς το σημείο αυτό αγγίζει τα όρια του ανέφικτου. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο Gérard Caussé και ο Garth Knox ξεπερνούν τα όρια τους και κάνουν τη Sequenza VI να ακούγεται εύκολη.

Η Sequenza VI έχει απροσδόκητο τέλος. Μετά από την ένταση δέκα πέντε λεπτών *tremolo* σε φόρτε (*f*) ο Berio επιλέγει να κλείσει το έργο με ένα αργό επεισόδιο

που καταλήγει σε τέσσερα *riano* (*rrrr*). Καθηλωτική είναι η ερμηνεία του Gérard Caussé σε αυτό το σημείο. Ο χαρακτηριστικά ζεστός ήχος του ταιριάζει απόλυτα με την ηρεμία της κατακλείδας του έργου.

Ερμηνευτική προσέγγιση ερευνήτριας

Το ζήτημα που εγείρεται στη Sequenza VI είναι η αμφισβήτηση της φύσης του οργάνου. Τίθεται το ερώτημα πώς θα μπορούσε η βιόλα να είναι πολυφωνικό όργανο; Πώς θα μπορούσαμε να ακούμε τέσσερις φωνές μαζί, από ένα όργανο σαν τη βιόλα; Η απάντηση του Berio ήταν ένα συνεχόμενο *tremolo* και στις τέσσερις χορδές.

Το συνεχόμενο *tremolo* έχει το χαρακτηριστικό της αδρεναλίνης. Σε βγάζει έξω από τα όριά σου. Αν προσπαθήσει κανείς να το παίξει ολόκληρο στο τέλος της μέρας, μετά από μελέτη, το πιθανότερο είναι να σταματήσει στο τέλος της πρώτης σελίδας. Στη συναυλία, αυτό αποκλείεται. Θα πρέπει να βρει κανείς τη δύναμη να τελειώσει το έργο.

Προετοιμασία

Το σημαντικότερο πρόβλημα της Sequenza VI είναι η προετοιμασία της. Φυσικά δε θα μελετηθεί ολόκληρο το έργο με συνεχόμενο *tremolo*. Θέλει μια πολύ καλή μυϊκή προετοιμασία. «Σκέψου ότι τρέχεις μαραθώνιο» (Geneviève Strosser, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Η προετοιμασία που προτείνει η ερευνήτρια είναι να προσπαθεί κανείς κατά το ζέσταμα να κρατάει τα χέρια του σε μια διαρκή κίνηση, προσπαθώντας να αλλάζει διαρκώς τη θέση τους. Σταδιακά αυτό γίνεται πιο γρήγορα. Έτσι αναγκάζουμε τους μυς να ξυπνήσουν.

Αρχικά μελετάμε το αριστερό χέρι για να μπορούμε να ακούσουμε τις συγχορδίες. Στο *tremolo*, καλό θα είναι να χρησιμοποιούμε όλο το χέρι, γιατί είναι πολύ επικίνδυνο, να χρησιμοποιούμε επαναλαμβανόμενα μόνο ένα μέρος του. Καλό είναι επίσης, να εναλλάσσουμε όσο συχνότερα γίνεται τις δύο χαμηλότερες με τις δύο ψηλότερες χορδές. Με αυτό τον τρόπο αναγκάζεται το χέρι να κινείται συνέχεια.

Μια ακόμα συμβουλή είναι να το διαβάζει κανείς με βαριά *sordina*, γιατί αν κανείς παίζει διαρκώς *fortissimo* και στις τέσσερις χορδές μπορεί να γίνει πολύ κουραστικό ακουστικά.

«Θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψη ότι το επίπεδο της τεχνικής το 2020 είναι καλύτερο απ' ό,τι τις δεκαετίες του '80 και του '90. Φαντάσου πόσο δύσκολο και διαφορετικό θα έμοιαζε την εποχή που γράφτηκε.» (Geneviève Strosser, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Διαχείριση *tremolo*

Πολύ σημαντικό ζήτημα είναι το τι θα κάνει κανείς με το *tremolo*. Το κυριότερο ζήτημα με τη *Sequenza*, έγκειται στο κομμάτι της φυσιολογίας. Το συνεχόμενο *tremolo* είναι πολύ επικίνδυνο για τον ερμηνευτή και προκειμένου να μην προκύψουν ανεπανόρθωτα προβλήματα, η μελέτη του θα πρέπει να είναι πολύ προσεκτική. Θα πρέπει να κάνει σωστή κατανομή δυνάμεων, κατά την προετοιμασία-μελέτη, όσο και κατά την ερμηνεία. Η οδηγία του Berio είναι σαφής στις οδηγίες στην αρχή του έργου "Do not make any pattern". Είναι πολύ δύσκολο κάτι τέτοιο, γι' αυτό και στις περισσότερες ηχογραφήσεις ακούμε συγκεκριμένο *tremolo*. Ο Berio προσθέτει μία ακόμη παράμετρο στο *tremolo*, ζητώντας κάθε φορά, σπαστό ή συνεχόμενο *tremolo*,

tremolo σε μορφή αρπάζ και σε διαφορετική θέση του τόξου. Μεγάλη προσοχή χρειάζεται ο διαχωρισμός μουσικών φθόγγων με ή άνευ *tremolo*.

Πρέπει κανείς να επιλέξει προσεχτικά πόσο πυκνό *tremolo* θα κάνει. «Προσωπικά προτιμώ να χρησιμοποιώ τους περισσότερους δυνατούς αρμονικούς του οργάνου. Επιλέγω την ταχύτητα, ακολουθώντας την οδηγία του συνθέτη "as soon as is possible", αλλά την προσαρμόζω στη *sonorite* του οργάνου. Παίζω όσο γρήγορα, μπορεί να ανταποκριθεί το όργανο με τους αρμονικούς του. Δεν μου ταιριάζει ένα παίξιμο, πολύ γρήγορο, μηχανικό που δεν προλαβαίνει να ακουστεί τίποτα» (Geneviève Strosser, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Σχέση tremolo και εμβόλιμων μοτίβων

Ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα που προκύπτει στη Sequenza είναι η εναλλαγή *tremolo* με τα μοτίβα τριακοστών δευτέρων. Είναι πολύ δύσκολο να πειθαρχήσει ο εγκέφαλος σε αυτή την αλλαγή, δεδομένου ότι θα πρέπει σε μεγάλη ταχύτητα να περάσει από το *tremolo* σε τριακοστά δεύτερα. Στο σημείο αυτό ο εκτελεστής καλείται να πάρει ακόμα μια απόφαση, που πρέπει να βασίζεται στη μουσική ερμηνεία του. Θα μπορούσε να πάρει αναπνοή μεταξύ του *tremolo* και των τριακοστών δευτέρων ή να παίξει συνεχόμενα. Και πάλι είναι ζήτημα αισθητικής. «Προσωπικά στοχεύω στην καθαρότητα. Σε αυτά τα σημεία θα ήθελα να ακούσω ξεκάθαρα, αυτές τις μικρές νότες. Μου θυμίζει τον τρόπο γραφής του Boulez. Μία κύρια νότα και *apogiatura* γύρω από αυτήν» (Geneviève Strosser, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Το επόμενο ζήτημα που προκύπτει, κατά τη διάρκεια προετοιμασίας του κομματιού είναι το πώς θα το διαμορφώσει μουσικά ο εκτελεστής. Στο δεξί χέρι έχουμε

ένα συνεχές *tremolo*, ενώ στο αριστερό συγχορδίες στις τέσσερις χορδές. Ανάμεσα σε αυτά τα τεχνικά προβλήματα των δύο χεριών ο ερμηνευτής καλείται να βρει έναν μουσικό σύνδεσμο, που θα τα ενώσει. «Ψάχνουμε ουσιαστικά μία μουσική ιδέα, που θα μας βοηθήσει να λύσουμε τα τεχνικά ζητήματα» (Dimitrios Polisoidis, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019). Στα σημεία που έχουμε συνεχόμενες συγχορδίες, με δύσκολους δακτυλισμούς, και οι αλλαγές των συγχορδιών γίνονται σε ρυθμό δεκάτων έκτων έχουμε δύο επιλογές. Αν προλαβαίνουμε στο ζητούμενο *tempo*, θα αλλάξουμε ολόκληρη τη συγχορδία, σύμφωνα με το μουσικό κείμενο. Αν δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα θα πρέπει να κρατήσουμε το *tremolo* στις δύο χορδές και να αλλάξουμε στις άλλες δύο για να προλάβουμε. Η επιλογή αυτή θα πρέπει να βασίζεται σε μουσικά κριτήρια.

Επιρροές-ερμηνευτική προσέγγιση

«Στη Sequenza VI υπάρχουν αναφορές στη folk music, αλλά στο δεύτερο μέρος που είναι πιο μελωδικό θα μπορούσε κανείς να διακρίνει στοιχεία από το σειραισμό, το δωδεκαφθογγισμό, τη δεύτερη σχολή της Βιέννης. Σε αυτό το μέρος η Sequenza μετατρέπεται σε ένα έργο πολύ εκφραστικό και θα πρέπει να αναδείξουμε στην ερμηνεία το στοιχείο αυτό, που έρχεται σε αντίθεση με τον έντονα δεξιотεχνικό χαρακτήρα του. Όλες αυτές οι αναφορές, γίνονται πολύ διακριτικά στο έργο του Berio και σίγουρα δεν μπορεί να τις διακρίνει κανείς μόνο από την παρτιτούρα. Είναι καθαρά ζήτημα συνειρμών» (Dimitrios Polisoidis, παρουσίαση του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019).

Η παρτιτούρα μας δίνει μόνο κάποιες παραμέτρους, αλλά όχι κάποια ερμηνευτική κατεύθυνση. Για το λόγο αυτό είναι καθαρά υποκειμενικό το πώς ακούει κάποιος αυτό το έργο και τι συνειρμούς κάνει. Ο καλύτερος τρόπος θα ήταν να

δοκιμάσει κανείς, πολλές διαφορετικές εκδοχές προσέγγισης σε όλα τα ζητήματα που προκύπτουν. Να πάρει ή όχι αναπνοές μεταξύ *tremolo* και τριακοστών δευτέρων, να δει αν του ταιριάζει για να μπορεί να στηρίξει την ερμηνεία που επιλέγει.

Το κυριότερο πρόβλημα στη Sequenza είναι με ποια σειρά θα αντιμετωπιστεί το έργο. Μπορούμε να ξεκινήσουμε επιλύοντας τα τεχνικά ζητήματα για να καταλήξουμε στη μουσική ερμηνεία ή να επιλέξουμε πρώτα τι θέλουμε να κάνουμε ερμηνευτικά και να προσπαθήσουμε να το υποστηρίξουμε με την τεχνική μας.

Τόξα –Δακτυλισμοί

Στο έργο αυτό, που κινείται σε πολύ γρήγορο ρυθμό και οι συγχορδίες εναλλάσσονται με απίστευτη ταχύτητα το να παραθέσει ο ερευνητής τόξα και δακτυλισμούς θα ήταν ίσως η πιο σημαντική προσφορά για τους μελλοντικούς ερμηνευτές. Τα τόξα και οι δακτυλισμοί που επέλεξε η ερευνήτρια παρατίθενται παρακάτω και αποτελούν μια πρόταση για τους επίδοξους ερμηνευτές. Λαμβάνουμε πάντοτε υπ' όψιν τις τεχνικές ευκολίες ή δυσκολίες καθώς και την αισθητική, που μας οδήγησαν σε αυτές τις επιλογές.

Οδηγίες

Πριν την εκτέλεση του έργου, ο εκάστοτε ερμηνευτής θα πρέπει να μελετήσει διεξοδικά τις οδηγίες που δίνει ο συνθέτης για την εκτέλεση του έργου. Ο Berio αποδίδει με σχολαστικότητα όλες τις λεπτομέρειες που θέλει να ακούσει.

Tempo

Το έργο ξεκινάει με μετρική ένδειξη το όγδοο να ισοδυναμεί με εξήντα δυο. Στο τελευταίο σύστημα της δεύτερης σελίδας το όγδοο ισοδυναμεί με εβδομήντα δυο. Στο

πέμπτο σύστημα της τρίτης σελίδας το όγδοο ισοδυναμεί με ενενήντα έξι, ενώ στο τελευταίο σύστημα της ίδιας σελίδας επιστρέφουμε στο όγδοο εξήντα. Στο έβδομο σύστημα της τέταρτης σελίδας το όγδοο επιστρέφει στην ένδειξη εβδομήντα δυο. Στην αρχή της πέμπτης σελίδας το όγδοο ισοδυναμεί με εκατόν είκοσι, ενώ στο τρίτο σύστημα της πέμπτης σελίδας με μια επιτάχυνση (*accelerando*) το όγδοο φτάνει στο εκατόν σαράντα τέσσερα, για να επιστρέψει αμέσως μετά στο εξήντα και να παραμείνει σχεδόν μέχρι το τέλος του έργου σταθερό. Στη μέση του τελευταίου συστήματος της Sequenza το *tempo* θα αλλάξει για τελευταία φορά και στην πιο αργή του εκδοχή το όγδοο θα ισοδυναμεί με πενήντα. Ο ερμηνευτής οφείλει να αποδώσει τις εναλλαγές του *tempo* με τη μεγαλύτερη δυνατή συνέπεια.

Πρώτη σελίδα

Την έναρξη του έργου σηματοδοτεί ένα μεγάλης διάρκειας *tremolo*, που θα εμφανιστεί αρκετές φορές μέσα στο έργο. Το *tremolo* διακόπτεται από σύντομα μοτίβα, που αποτελούνται από ένα γκρουπ μουσικών φθόγγων σε μια φωνή. Ο συνδυασμός αυτός, έντονο *tremolo* και μικρά μοτίβα από μονές νότες, χαρακτηρίζει όλο το έργο κι αποτελεί μια δομή που βασίζεται σε πυκνώματα κι αραιώματα (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, πρώτη σελίδα).

Δεύτερη σελίδα

Στη δεύτερη σελίδα στο πρώτο σύστημα εμφανίζονται δυο μοτίβο που θα επαναληφθούν στο δεύτερο και τρίτο σύστημα και μαζί με την εναρκτήρια συγχορδία και δημιουργούν θεματικούς πυρήνες. Στο τρίτο σύστημα παρουσιάζεται ένα μέρος μονοφωνικό και πιο λυρικό σε σχέση με το συνεχόμενο *tremolo*, που συναντήσαμε μέχρι τώρα. Από το πέμπτο σύστημα και μετά τα μονοφωνικά επεισόδια,

παρουσιάζονται σχεδόν σε ίδια αναλογία με το *tremolo* (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, δεύτερη σελίδα).

Τρίτη σελίδα

Στην τρίτη σελίδα ακολουθούνται περίπου οι αναλογίες της δεύτερης μεταξύ *tremolo* και μονοφωνικών επεισοδίων. Από το έκτο σύστημα και μέχρι το τέλος της τρίτης σελίδας δεσπόζει το μονοφωνικό στοιχείο. Εμφανίζονται για πρώτη φορά διάρκειες όπως το τέταρτο σε απλές νότες, γεγονός που δίνει στον ερμηνευτή τη δυνατότητα να αναπτύξει έναν πιο λυρικό χαρακτήρα και να ξεκουραστεί από το συνεχόμενο *tremolo* (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, τρίτη σελίδα).

Τέταρτη σελίδα

Η τέταρτη σελίδα έχει κατ' αναλογία το λιγότερο *tremolo* και τις λιγότερες συγχορδίες. Το γεγονός αυτό δίνει τη δυνατότητα στον ερμηνευτή να ξεκουραστεί, να αναπνεύσει και να προβάλλει έναν άλλο χαρακτήρα στο έργο. (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, τέταρτη σελίδα).

Πέμπτη σελίδα

Η πέμπτη σελίδα συνεχίζει στο ύφος της τέταρτης με περισσότερο μονοφωνικό χαρακτήρα, αλλά εμφανίζονται και καινούρια στοιχεία, όπως οι συγχορδίες *pizzicato* με κανονική κι ανάποδη φορά, οι συγχορδίες *con legno* καθώς και τα *glissandi* συγχορδιών που εμφανίζονται στο τελευταίο σύστημα της πέμπτης σελίδας. Μεγάλη προσοχή χρειάζεται στην απόδοση τους (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, πέμπτη σελίδα).

Έκτη σελίδα

Από το πρώτο έως και το έβδομο σύστημα της τελευταίας σελίδας ο Berio επεξεργάζεται το εφέ των *glissandi* συγχορδιών, φτάνοντας στο τέταρτο έως και το έβδομο σύστημα σε μια πιο αφηρημένη εκδοχή τους, ζητώντας από τον ερμηνευτή να πραγματοποιήσει μικρές ή μεγάλες τυχαίες αλλαγές σε αυτά τα *glissandi*. Στο τέλος του έβδομου συστήματος και μέχρι το τέλος του έργου έχουμε ένα πιο αργό και λιγότερο κινητικό μέρος που αποτελείται από δίφωνες συγχορδίες. Ο ερμηνευτής πρέπει να αποδώσει αυτή την αντίθεση όσο το δυνατόν εντονότερα (βλ. Παράρτημα Έργων: 3, έκτη σελίδα).

Η σημασία της Sequenza στο ρεπερτόριο της βιόλας

Η Sequenza VI για βιόλα, αποτελεί μέρος των Sequenza για solo όργανο του Luciano Berio. Στόχος αυτής της σειράς είναι να αναδείξει το κάθε όργανο, μέσω συνθέσεων υψηλής δεξιοτεχνίας. Εν προκειμένω στη Sequenza για βιόλα το ζητούμενο δεν είναι μόνο η ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του οργάνου, αλλά και της ίδιας της αντοχής. Σε ένα έργο με διάρκεια, κατά μέσο όρο τα 18 λεπτά και συνεχόμενο *tremolo* το αρχικό ζητούμενο, είναι να αντέξει ο ερμηνευτής να παίζει από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου. Στη Sequenza γίνεται μια συνειδητή προσπάθεια εκ μέρους του συνθέτη να καταστεί μέσα από αυτό το έργο η βιόλα πολυφωνικό όργανο. Για του λόγους αυτούς η Sequenza αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του ρεπερτορίου της βιόλας και η εκμάθησή της θα οδηγήσει τον ερμηνευτή σε ένα ανώτερο στάδιο αντοχής, αντίληψης και δεξιοτεχνίας.

3.4. Συμπεράσματα

Η Sequenza VI για βιόλα αποτελεί μέρος των Sequenza για solo όργανο του Luciano Berio. Στόχος αυτής της σειράς είναι να αναδείξει το κάθε όργανο μέσω συνθέσεων υψηλής δεξιοτεχνίας. Εν προκειμένω στη Sequenza για βιόλα το ζητούμενο δεν είναι μόνο η ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του οργάνου, αλλά και της ίδιας της αντοχής. Σε ένα έργο με διάρκεια κατά μέσο όρο τα 18 λεπτά και συνεχόμενο *tremolo*, το αρχικό ζητούμενο είναι να καταφέρει ο ερμηνευτής να παίξει από την αρχή μέχρι το τέλος το έργο.

Στη Sequenza VI για βιόλα γίνεται μια συνειδητή προσπάθεια εκ μέρους του συνθέτη να καταστεί η βιόλα μέσα από αυτό το έργο πολυφωνικό όργανο. Η έμπνευση του, η οποία προέρχεται από τη «Chaconne του Bach και τα καπρίτσια του Paganini, δικαίως χαρακτηρίζεται το εικοστό πέμπτο καπρίτσιο» (Tabuteau 1967).

Για του παραπάνω λόγους η Sequenza VI αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του ρεπερτορίου της βιόλας και η μελέτη της θα οδηγήσει τον ερμηνευτή σ' ένα ανώτερο επίπεδο μουσικής αντίληψης, δεξιοτεχνικής εξέλιξης, αλλά και βελτίωσης της σωματικής του αντοχής.

4. A Bird came down the Walk - Toru Takemitsu (1994)

4.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στο ιστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε το έργο του Toru Takemitsu *A Bird came down the Walk*, για βιόλα και πιάνο. Θα εξετάσουμε τη σύλληψη και δημιουργία του έργου, καθώς και τις επιρροές και συνθετικές τεχνικές του Takemitsu.

Ο Toru Takemitsu γεννήθηκε στο Τόκυο στις 8 Οκτωβρίου του 1930. Πολύ σύντομα η οικογένειά του μετακόμισε στο Dalian, κινεζική επαρχία στις ακτές της Κίτρινης Θάλασσας. Η πρώτη επαφή του συνθέτη με τη μουσική πραγματοποιήθηκε μέσα από τη συλλογή δίσκων jazz του πατέρα του (Witt 1993).

Το 1938 όταν επέστρεψαν στην Ιαπωνία ο Toru Takemitsu πήγε στο σχολείο μέχρι και το 1944, χρονιά κατά την οποία στρατολογήθηκε, καθώς βρισκόταν σε εξέλιξη ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Στο διάστημα αυτό ο συνθέτης ήρθε σε επαφή με τη Δυτική Μουσική παράδοση μέσω ενός γραμμοφώνου, το οποίο ανήκε σε Αμερικανό αξιωματούχο. Μετά τη λήξη του πολέμου η Ιαπωνία πέρασε στην κατοχή των Αμερικανών, οι οποίοι εγκατέστησαν στη χώρα ραδιοφωνικό σταθμό. Με αυτόν τον τρόπο ο Takemitsu είχε την ευκαιρία να διευρύνει τις γνώσεις του στη δυτική μουσική παράδοση. Στην ηλικία των δεκαέξι ετών αποφάσισε να ασχοληθεί με τη σύνθεση. «Το 1948 έκανε λίγα μαθήματα με τον Yasuji Kiyose, αλλά θεωρείται σε γενικότερο πλαίσιο αυτοδίδακτος. Οι συνθέτες που επηρέασαν το έργο του ήταν ο Debussy κι ο Messiaen» (Witt 1993).

Επιρροές - ηλεκτρονική μουσική, happenings

Ο Takemitsu υπήρξε ένας πολύ παραγωγικός συνθέτης, ιδιαίτερα ανήσυχος για όλες τις τάσεις οι οποίες επικρατούσαν στον 20^ο αιώνα. Έγραψε μουσική για κινηματογράφο, συμπεριέλαβε στα έργα του στοιχεία performance και κείμενα (vocalism A.I). Έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ηλεκτρονική μουσική, το 1964 οργάνωσε με τον John Cage happenings και ασχολήθηκε ακόμα με την Ιαπωνική παραδοσιακή μουσική (Witt 1993). Ο Toru Takemitsu χρησιμοποίησε όλες αυτές τις επιρροές φτιάχνοντας ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα, το οποίο τον κατατάσσει στους σημαντικότερους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα.

Επιρροές – κείμενα – λόγος - φύση

Το ομότιτλο ποίημα της Emily Dickinson, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης του Takemitsu για το έργο του για βιόλα και πιάνο.

A Bird came down the Walk

by Emily Dickinson

A Bird, came down the Walk -

He did not know I saw -

He bit an Angle Worm in halves

And ate the fellow, raw,

And then, he drank a Dew

From a convenient Grass -

And then hopped sidewise to the Wall

To let a Beetle pass -

 He glanced with rapid eyes,
 That hurried all abroad -
 They looked like frightened Beads, I thought,
 He stirred his Velvet Head. -

 Like one in danger, Cautious,
 I offered him a Crumb,
 And he unrolled his feathers,
 And rowed him softer Home -

 Than Oars divide the Ocean,
 Too silver for a seam,
 Or Butterflies, off Banks of Noon,
 Leap, plashless as they swim.

(Franklin 1999: 359)

Δεν είναι η πρώτη φορά που ένα ποίημα ή ένα κείμενο, πυροδότησε τη σύνθεση ενός έργου από τον Takemitsu. Πολλές φορές ο συνθέτης άντλησε το υλικό του από τους Makoto Ōoka, Shūzō Takiguchi, Rabindranath Tagore και James Joyce (Michael 2014: 31). Στα Ιαπωνικά kotoba σημαίνει λέξη. Ο Takemitsu θεωρούσε σημαντική την αντιστοιχία μεταξύ kotoba και ήχων. Το ενδιαφέρον του είχε στραφεί στην επικοινωνιακή δύναμη των λέξεων και της μουσικής, που έμοιαζε να χάνεται. Αυτό

συνέβη «λόγω της ομογενοποίησης τους μέσα σε ένα εξευγενισμένο πρότυπο, που απέχει από τις πρωτόγονες ρίζες τους» (Ohtake 1993: 40). Προσπαθώντας να βρει την αντιστοιχία λέξεων και ήχων, εστίασε στην πρωταρχική τους διαφορά. Ο Takemitsu πίστευε ότι η μουσική δημιουργεί ηχητικές πληροφορίες, αντίθετες από την εικόνα, ενώ οι λέξεις φέρουν ακουστικές και οπτικές πληροφορίες. Για το λόγο αυτό θεωρούσε τις λέξεις πιο δυνατές από τον ήχο και κατ' επέκταση αποτελούσαν πηγή έμπνευσης για το έργο του.

Ένα ακόμη στοιχείο, που συγκαταλέγεται στις επιρροές του συνθέτη για το έργο *A Bird came down the Walk* εκτός από την ποίηση είναι και η σχέση του με τη φύση.

«Το έργο *A Bird came down the Walk* είναι η απόδειξη της φιλίας και του σεβασμού μου στη Nobuko Imai, είναι το προσωπικό μου δώρο. Η βιόλα αναπαριστά το πουλί από τον τίτλο, που επαναλαμβάνει το θέμα και βασίζεται στο θέμα του πουλιού από το έργο μου *A flock Descends* από το *Pentagonal Garden*. Από τις λεπτές εναλλαγές του ήχου, προκύπτουν οι εναλλαγές των χρωμάτων. Το θέμα του πουλιού μεταβάλλεται διακριτικά από την ακινησία σε ένα ηχοτοπίο, που θυμίζει κήπο στο λαμπερό φως της ημέρας» (Koozin 1990).

Το έργο *A Bird, came down the Walk* είναι ένα έργο για βιόλα και πιάνο, σύντομο σε διάρκεια. Η πρεμιέρα του πραγματοποιήθηκε στη Βιέννη στις 29 Οκτωβρίου του 1995, στο Konzerthaus, από τη βιολίστα Nobuko Imai και τον πιανίστα Roger Vignoles.

Περιγραφή του έργου - συνθετικές τεχνικές - αναφορές στο Messiaen

Η εναρκτήρια μελωδία στη βιόλα εστιάζει σε ένα επαναλαμβανόμενο Σολ 4, το οποίο εμφανίζεται είτε σαν φυσική νότα, είτε με τη μορφή αρμονικών. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί συχνά τις τεχνικές *sul tasto* και *ponticello* στο έργο αυτό. Χρησιμοποιεί επίσης συχνά *glissandi* αρμονικών, χαρακτηριστικό της γραφής του για έγχορδα, που

οφείλεται στην έντονη επιρροή που του ασκεί η μουσική του Messiaen. Ο Takemitsu χρησιμοποιεί το *tremolo* για να αναπαραστήσει το τραγούδι των πουλιών.

Το μέρος του πιάνου

Στο μέρος του πιάνου ο συνθέτης χρησιμοποιεί την ένδειξη "as a bird's calling". Η ένδειξη αυτή αποτελεί μια ακόμα αναφορά στον μέντορά του, Messiaen, καθώς και τα έργα του σχετικά με το τραγούδι των πουλιών. Οι συγχορδίες Φα μείζονα και Ντο δίεση μείζονα με τα επαναλαμβανόμενα τριακοστά δεύτερα, τα *arpege* και τις διάφωνες μελωδίες αποτελούν τα στοιχεία που αναπαριστούν το τραγούδι των πουλιών. Ο Takemitsu χρησιμοποιεί την ίδια πεντατονική σκάλα με το A Flock Descends into the Pentagonal Garden, αλλά η διαφορά είναι ότι το κοπάδι (flock) μετατρέπεται σε ένα μοναδικό πουλί. Στη μέση του κομματιού το πιάνο επαναλαμβάνει δύο φορές την κλίμακα, την οποία ο συνθέτης επισημαίνει σαν "bird call" (Koozin 1997).

Αναφορές στην ιαπωνική παράδοση

Η κλίμακα αυτή είναι γνωστή στην ιαπωνική παράδοση σαν miyakobusi κλίμακα. Σύμφωνα με το συνθέτη «η κλίμακα αυτή αναπαριστά στο συγκεκριμένο έργο την κίνηση των φτερών του πουλιού σε ένα ήρεμο *tempo*» (Koozin 1997).

4.2. Ανάλυση

Στο παρόν κεφάλαιο εστιάζουμε στην ανάλυση του έργου. Το εξετάζουμε αναλύοντας όλες τις παραμέτρους του μουσικού κειμένου, όπως η δομή του, ο ρυθμός οι δυναμικές, η άρθρωση, κ.ο.κ.

Βιόλα - πιάνο

Ιδιαίτερο συνθετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση της βιόλας με το πιάνο (Burt 1997: 8). Ο συνθέτης αναδεικνύει τον ήχο της βιόλας, επιλέγοντας προσεχτικά την περιοχή που θα παίζει (*register*). Αντιστοίχως το μέρος του πιάνου είναι γραμμένο στη σωστή απόσταση, ώστε να είναι και οι δύο γραμμές εξ ίσου ξεκάθαρες.

Σιωπή

Σημαντικό ρόλο στο έργο παίζει εκτός από τον ήχο και η σιωπή. Ο Ιάπωνας Toru Takemitsu σχολιάζει με έναν διακριτικό και καλαίσθητο τρόπο το στοιχείο αυτό επισημαίνοντας ότι «οι μουσικές γραμμές συχνά ξεθωριάζουν ομαλά σε μια σιωπή, που μπορεί να ερμηνευτεί ως συνέχεια του ήχου περισσότερο, παρά ως ένα κενό διάστημα, μεταξύ των ήχων» (Michael 2014: 35).

Χρόνος

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι η αίσθηση του χρόνου που δίνει ο Takemitsu στο έργο αυτό. Ο Paul Shoemaker στην περιγραφή του για το έργο *A Bird came down the Walk* αναφέρει ότι ο Takemitsu κατάφερε αυτό που ο Anton Webern προσπαθούσε να πραγματώσει, δηλαδή «να δημιουργήσει μία μουσική, την οποία θα μπορεί να αντιλαμβάνεται ο ακροατής νότα προς νότα, χωρίς καμία αίσθηση ροής του χρόνου» (<http://www.musicweb-international.com/>).

Η μορφή του έργου συνοπτικά

Το έργο έχει κυκλική μορφή και επανέρχεται διαρκώς στον αρχικό θεματικό πυρήνα. Το θέμα συνήθως ακολουθείται από μια μικρή ανάπτυξη, σαν επεισόδιο, όπου εμφανίζονται κάποια μοτιβικά στοιχεία.

Κανένα στοιχείο δεν επιβάλλεται ως κυρίαρχο, και οι αναπτύξεις/ επεισόδια δεν είναι κατασκευασμένες μέσω έντονων αντιθετικών στοιχείων ή μέσω της παράθεσης αντιφατικών μοτίβων ή διαθέσεων. Επικρατεί η αρχή της έντασης-λύσης (*tension-release*). Εδώ ο συνθέτης φαίνεται να ενδιαφέρεται να δημιουργήσει μια ροή μουσικών γεγονότων που να μοιάζει φυσική και συγχρόνως να έχει την αίσθηση του ανολοκλήρωτου και αποσπασματικού. Ο Takemitsu ενισχύει την αίσθηση ενός αυτοσχεδιασμού, παρά ενός αυστηρά δομημένου έργου.

Θεματικός πυρήνας

Το βασικό μοτίβο που αποτελεί τον πυρήνα του έργου είναι η διαδοχή των μουσικών φθόγγων Σολ 4, Σιb 4-Σι 4 (πρώτο μέτρο βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Εμφανίζεται στη βιόλα και συγχρόνως ανεστραμμένο (Σιb 6-Σι 5-Σολ 5) στην ψηλή περιοχή του πιάνου σε μεγαλύτερες αξίες (δύο μέτρα). Στα πρώτα τέσσερα μέτρα του έργου εμφανίζεται ολόκληρο το θεματικό υλικό που χειρίζεται και επεξεργάζεται ο συνθέτης

Θεματικό υλικό

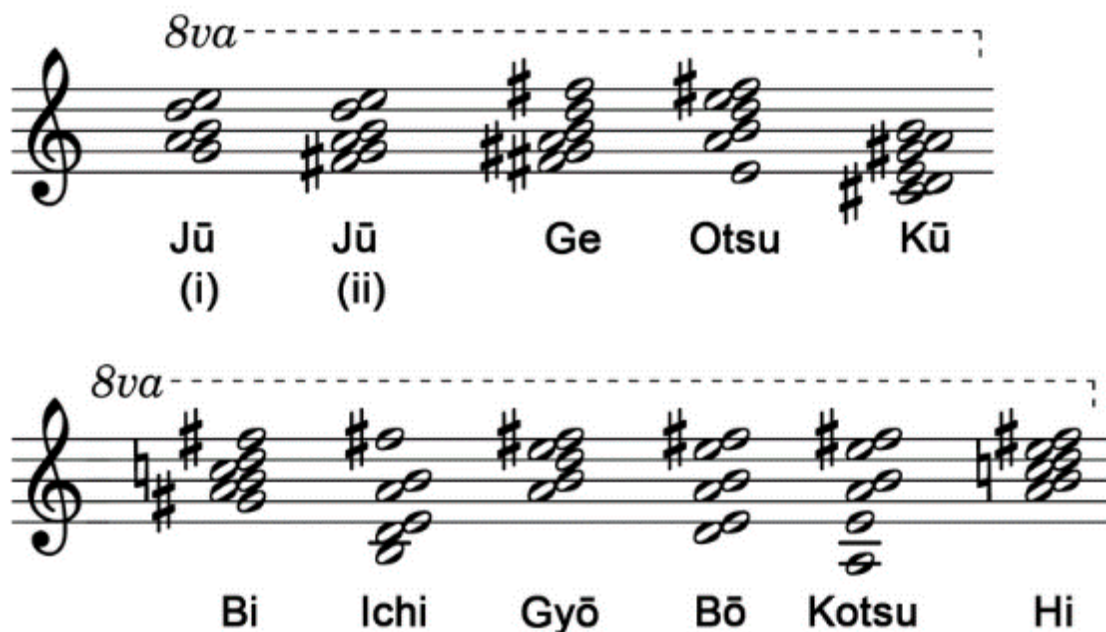
Εκτός από τον θεματικό πυρήνα, εμφανίζονται και δευτερεύοντα μοτίβα, που συναποτελούν το θεματικό υλικό του έργου. Η εναλλαγή μικρών (διάστημα δεύτερης έως τρίτης) και μεγάλων (από διάστημα τετάρτης και πάνω) διαστημάτων διαδοχικά, όπως παρατηρούμε στο δεύτερο μέτρο: δεύτερη μικρή - πέμπτη ελαττωμένη - τρίτη αυξημένη - πέμπτη αυξημένη - τρίτη μικρή. Η διαρκής αλλαγή φοράς των διαστημάτων, διαδοχή ανιόντος - κατιόντος διαστήματος (σαν σε σχηματισμό S), που εμφανίζεται στο τρίτο μέτρο: Ντο#-Φα#-Σιb-Μι-Λαb-Σολ, και συνήθως καταλήγει στο τονικό κέντρο της φράσης, όπου στο συγκεκριμένο τετράμετρο είναι η Σολ.

Στο τέταρτο μέτρο παρουσιάζεται ένα ακόμη χαρακτηριστικό μελωδικό μοτίβο, το οποίο αποτελείται από μια σειρά μουσικών φθόγγων σε ανιούσα διάταξη, Σι-Ντο#-Μι-Φα#-Σιb-Μιb. Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται πολύ συχνά και στο δεξί χέρι του πιάνου, ίδια ή ανεστραμμένα (π.χ. μέτρα 5, 14, 16 βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Ένα τελευταίο μοτίβο γρήγορης εναλλαγής τριακοστών δευτέρων εμφανίζεται στο δεξί χέρι του πιάνου στο μέτρο είκοσι ένα και αποτελεί βασικό συστατικό του έργου μέχρι το φινάλε. Τα παραπάνω τέσσερα μοτίβα συγκροτούν όλο το θεματικό υλικό, το οποίο επεξεργάζεται ο συνθέτης για να δομήσει το έργο.

Θεματικό υλικό στο μέρος του πιάνου - επιρροές

Το υλικό που χρησιμοποιείται στο μέρος του πιάνου, πέρα από τα προφανή σημεία όπου αλληλεπικαλύπτεται ή βρίσκεται σε αντίστιξη με το υλικό της βιόλας, αποτελείται από κάποιες συνηχήσεις- *cluster* (βλ. Παράρτημα ορισμών) που παραπέμπουν αφενός στο πιανιστικό στυλ του Messiaen και του Debussy, αφετέρου στην ιαπωνική παράδοση και συγκεκριμένα στις συνηχήσεις που παράγονται από το παραδοσιακό πνευστό όργανο Σο (笙, shō), το οποίο σχηματίζει κάποιες προκαθορισμένες συγχορδίες. Οι συνηχήσεις που σχηματίζονται στο πιάνο, είτε παραπέμπουν στο Σο, είτε είναι ακριβής παράθεση, αναστροφή ή μετατροπία κάποιων συγχορδιών του Σο.

Standard chords of *shō*



Εικόνα 3: πίνακας συγχορδιών του Σο (<https://el.wikipedia.org/>)

Για παράδειγμα, η πρώτη συνήχηση του πρώτου μέτρου αντιστοιχεί στη συγχορδία Ju (I) του Σο, η δεύτερη συνήχηση στη συγχορδία Ku, η επόμενη (δεύτερο μέτρο) στη συγχορδία Ge (βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Αντίστοιχα παραδείγματα θα δούμε και παρακάτω, όπως τη συγχορδία Ju (I) στα μέτρα πέντε, εφτά (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) και στο μέτρο δεκατρία, τη συγχορδία Ge στο μέτρο έντεκα, τη συγχορδία Ku στο μέτρο δέκα έξι (βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Θεματικό υλικό στο μέρος της βιόλας

Οι μελωδικές φράσεις στη βιόλα είναι πάντα σύντομες και η διάρκεια τους εκτείνεται στις περισσότερες περιπτώσεις από ένα έως τρία μέτρα με τις μεγαλύτερες σε διάρκεια να μην ξεπερνούν τα τέσσερα μέτρα. Στην πραγματικότητα πρόκειται για θραύσματα μελωδιών και όχι για ολοκληρωμένες φράσεις. Τα μοτίβα εμφανίζονται παραλλαγμένα, αλλά είναι εύκολα αντιληπτά σε όλες τις παραλλαγές, καθώς

απουσιάζουν οι πολύπλοκες μελωδικές, ρυθμικές, ή αντιστικτικές επεξεργασίες. Όλες οι φράσεις επιστρέφουν πάντα στον αρχικό πυρήνα, που αποτελεί την αφετηρία για κάθε συμβάν.

Μέτρο - ρυθμός

Το μέτρο είναι ελεύθερο και η αίσθηση του ρυθμού υπάρχει μόνο σε μικρά μοτίβα, αλλά ποτέ δεν έχουμε σταθερό *tempo* ή ρυθμικά στοιχεία ή παλμό που να διαρκούν για περισσότερο από τρία ή τέσσερα μέτρα. Άλλωστε η οδηγία του συνθέτη για το *tempo* είναι «ευέλικτο» (*flexible*). Οι αλλαγές του μέτρου βρίσκονται εκεί περισσότερο για να βοηθήσουν στη μέτρηση της διάρκειας, παρά για να δηλώσουν την αλλαγή ρυθμού, η οποία δεν γίνεται συνήθως αισθητή. Το μέτρο ουσιαστικά αλλάζει όταν ολοκληρωθούν οι φράσεις, στη χρονική διάρκεια που επιλέγει κάθε φορά ο συνθέτης, δηλαδή ακολουθούν τις μελωδικές φράσεις και τις παύσεις, και όχι επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα.

Τονικό υλικό – δυναμικές - θεματικό υλικό

Η επιλογή του τονικού υλικού έχει άμεση σχέση με τα ηχοχρώματα της βιόλας που θέλει να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης. Η ηχοχρωματική παλέτα που χρησιμοποιεί ο Takemitsu είναι πληθωρική. Στο μέτρο ένα (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) ακούγεται τρεις φορές Σολ 4 και κάθε φορά τοποθετείται σε διαφορετική χορδή με διαφορετική δυναμική και διαφορετική χρονική διάρκεια: η πρώτη Σολ 4 στη δεύτερη χορδή Ρε και δυναμική *mezzo-forte*, ή δεύτερη Σολ 4 στην τρίτη χορδή Σολ με φυσική αρμονική και δυναμική *pianissimo*, και η τρίτη Σολ 4 στην τέταρτη χορδή (Ντο) με τεχνητή αρμονική και δυναμική *piano*. Οι δυναμικές αποτελούν συστατικό μέρος του θεματικού πυρήνα, μαζί με τη διαστηματική διαδοχή τρίτης μικρής - δεύτερης μικρής (Σολ 4-Σιb 4-Σι 4) και

την εμφάνιση των δύο τελευταίων μουσικών φθόγγων του μοτίβο (Σιβ-Σι) πάντα σε όγδοα. Ο Takemitsu δίνει μεγάλη προσοχή στην παραγωγή διαφορετικών ηχοχρωμάτων και οι απαιτήσεις του συνθέτη είναι αναλυτικά σημειωμένες στην παρτιτούρα.

Οδηγίες του συνθέτη

Ο Takemitsu διευθετεί, μέσω των οδηγιών του score, ζητήματα όπως η τοποθέτηση του αριστερού χεριού (πρώτο μέτρο) οι διαφορετικές τεχνικές και τοποθετήσεις του δοξαριού (*sul ponticello* πρώτο μέτρο) το *vibrato* καθόλου, λιγότερο, κανονικό (δεύτερο μέτρο), οι διαφορετικές δυναμικές και οι μεταβάσεις από τη μια στην επόμενη. Ακόμη, οι συνηχήσεις της βιόλας που εμφανίζονται από τη μέση του έργου και μετά, εξαρτώνται περισσότερο από το ηχόχρωμα που θέλει ο συνθέτης να αποδώσει, παρά από την προσπάθεια συγκρότησης και εμπέδωσης κάποιου αρμονικού υλικού.

Παύσεις -σιωπή

Σημαντικό ρόλο έχουν οι παύσεις. Βλέπουμε ότι ο συνθέτης αντιμετωπίζει τον ήχο και τη σιωπή ισάξια και αυτό αποτυπώνεται ακόμα και στο συμβολικό/σημειογραφικό επίπεδο, όπου πολύ συχνά σημειώνει *legato* που ενώνει νότα με παύση, όπως στο μέτρα 1-2 και 2-3 (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) στο πιάνο ή στο μέτρο είκοσι πέντε στη βιόλα. Όλες οι φράσεις ξεκινούν ήσυχα, βγαίνοντας μέσα από τη σιωπή με (σταδιακό ή γρήγορο) *crescendo* και μέσω κάποιου *diminuendo* ξαναγυρνούν στη σιωπή, και σε μεγαλύτερη κλίμακα θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο για ολόκληρο το έργο.

Αναλυτικά

Το πρώτο μέτρο ξεκινάει με ένα *cluster* τύπου Σο (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) στο πιάνο και τη βιόλα, αφού αλλάξει χρωματισμούς στη νότα Σολ 4 μέσω διαφορετικών τοποθετήσεων του αριστερού χεριού, να παρουσιάζει το βασικό μοτίβο του έργου Σολ - Σι_b - Σι (μοτίβο Α). Στη συνέχεια, μετά από μια παραλλαγή, αύξηση του μοτίβου Α και συγχρόνως την ανεστραμμένη παρουσίασή του από το πιάνο (μέτρα 1, 2), εμφανίζεται ένα δεύτερο μοτίβο (μοτίβο Β), που αποτελείται από διαδοχή ανοδικών και καθοδικών διαστημάτων και καταλήγει στο τονικό κέντρο Σολ (μέτρο τρία). Το τρίτο βασικό μοτίβο (μοτίβο Γ) εμφανίζεται στο μέτρο τέσσερα: μια σειρά νοτών σε ανιούσα διάταξη, χαρακτηριστικό της οποίας αποτελεί ότι όσο ανεβαίνει το τονικό ύψος, τόσο μεγαλώνουν και τα διαστήματα. Τα παραπάνω μέτρα αποτελούν το βασικό θέμα του έργου (θέμα Α), τις περισσότερες φορές χωρίς το τέταρτο μέτρο (βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Στα επόμενα τέσσερα μέτρα συνεχίζεται η επεξεργασία των παραπάνω μοτίβων:

Στο μέτρο πέντε το μοτίβο Β, στο μέτρο έξι το μοτίβο Γ και στο μέτρο εφτά το μοτίβο Β. Οι μικρές αυτές φράσεις, όπως και οι προηγούμενες των πρώτων τεσσάρων μέτρων, δεν είναι συνδεδεμένες, αλλά μέσω της χαλάρωσης του *tempo* και του παράλληλου *ritenuto* στο κλείσιμό τους, ενισχύεται η αίσθηση των μικρών φράσεων-θραυσμάτων. Στο πιάνο χρησιμοποιούνται πάλι συγχορδίες του Σο (Ju(i) στα μέτρα 5, 7, βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Στη συνέχεια, μέτρα 9-13 επανεκτίθεται σχεδόν αυτούσιο το θέμα Α, αυτή τη φορά με τονικό κέντρο τη Λα, και ακολουθείται από μια επεξεργασία του μοτίβου Γ και από τα δύο όργανα στα μέτρα 14-16, η οποία καταλήγει στο συνδυασμό των μοτίβων Α και Γ στα μέτρα 17-18 βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Στα μέτρα 19-21 επανερχόμαστε στο παραλλαγμένο αρχικό θέμα με τονικό κέντρο τη Ντο.

Εδώ σταδιακά προστίθενται με μεγαλύτερη πυκνότητα ακόμη περισσότερα ηχοχρώματα στο μέρος της βιόλας (*sul tasto*, *sul ponticello*, αρμονικοί) και ένα παράλληλο ισοκράτημα στη Ντο. Επίσης, εμφανίζεται στην ψηλή περιοχή του πιάνου για πρώτη φορά το ηχομιμητικό (σαν κελάηδισμα/ κάλεσμα πουλιού, όπως σημειώνεται και παρακάτω στην παρτιτούρα) μοτίβο τριακοστών δευτέρων, που αποτελείται από τρία ζεύγη διαστημάτων. Το πρώτο διάστημα τρίτης μικρής (Λα 5-Ντο 6), το οποίο στις επόμενες εμφανίσεις του μοτίβου απουσιάζει, το δεύτερο διάστημα έκτης μικρής (Λα 4-Φα 5) και το τρίτο διάστημα πέμπτης καθαρής (Ντο# 5 -Σολ# 5, μοτίβο Δ). Ακολουθεί η ανάπτυξη των μοτίβων Β, Γ (μέτρα 22-25, βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Στα μέτρα αυτά χρησιμοποιούνται εκτενώς συνηχήσεις στη βιόλα και το μοτίβο Δ στο πιάνο, το οποίο οδηγεί στην τέταρτη επανέκθεση του θέματος (μέτρα 26-29).

Στα μέτρα αυτά το τονικό κέντρο είναι η Μιβ και η συνοδεία του πιάνου συνεχίζει στο μοτίβο Δ, εγκαταλείποντας για μερικά μέτρα τις συνηχήσεις που ακολουθούσε από την αρχή του έργου. Εδώ το τρίτο μέτρο του θέματος απουσιάζει, και στα δύο τελευταία μέτρα χρησιμοποιείται υλικό από την προηγούμενη ανάπτυξη.

Στα μέτρα 30-33, αντηχεί το μοτίβο Δ «σαν ηχώ», όπως σημειώνεται και παράλληλα επανεμφανίζονται οι συνηχήσεις στο πιάνο, ενώ η βιόλα κάνει μόνο ένα μικρό πέρασμα στους ψηλούς αρμονικούς (μέτρο τριάντα δυο βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Από αυτά τα τέσσερα μέτρα όπου έχουμε σχεδόν σόλο πιάνο, περνάμε σε σόλο της βιόλας (μέτρα 34-36) με μια πιο αφαιρετική και σύντομη επανέκθεση του θέματος με τονικό κέντρο τη Λα (βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Στο μέρος του πιάνου εμφανίζονται τα δύο βασικά μοτίβα (μοτίβο Δ και συγχορδία-*cluster*) και η ανάπτυξη συνεχίζεται πάλι μόνο με τη βιόλα (μέτρα 38-40) σε πιο έντονο και σκληρό ύφος με *tremolo* και πιο διάφωνες συνηχήσεις, παραλλάσσοντας τα μοτίβα Β και Γ.

Στα μέτρα που ακολουθούν (41-44 βλ. Παράρτημα Έργων: 4) εμφανίζεται στο μέρος της βιόλας το πρώτο τετράμετρο του έργου έναν τόνο ψηλότερα (από Σολ 4 σε Λα 3).

Αντιθέτως στο μέρος του πιάνου εμφανίζεται νέο μοτίβο που περνάει παραλλαγμένο στη βιόλα (μέτρο σαράντα έξι) και μαζί με το μοτίβο Β οδηγούν και πάλι στο μοτίβο Α. Αυτή τη φορά το μοτίβο εμφανίζεται σε οκτάβες στην ψηλή περιοχή της βιόλας με έντονες δυναμικές και μετά από μια μικρή καταληκτική φράση επανέρχεται μια οκτάβα χαμηλότερα και συνεχίζει στο μοτίβο Β (μέτρα 47-51 βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Στα τελευταία έξι μέτρα του έργου παρουσιάζεται μια παραλλαγή του θεματικού μοτίβου Α.

Το νέο μοτίβο (Α') αποτελείται τώρα από τα διαδοχικά διαστήματα δεύτερης μεγάλης και τρίτης μικρής (Μι 4-Φα# 4- Λα 4 μέτρο πενήντα δυο στο μέρος της βιόλας), ενώ συνεχίζει διαφορετικά χωρίς να χρησιμοποιεί το προηγούμενο μοτιβικό υλικό. Εμφανίζεται στα μέτρα 52-53 με τονικό κέντρο Φα# και ξανά στα μέτρα 54-58 με τονικό κέντρο Σιb. Στο πιάνο εμφανίζονται λιγότερο πυκνές συνηχήσεις -οι περισσότερες αποτελούνται από τέσσερις νότες- και αρχίζει να συνοδεύει με συνεχόμενα όγδοα σε *αρπέζ*. Στο τελευταίο μέτρο το θέμα καταλήγει σε μια σπαστή συγχορδία Ρεb μείζονα από τη χαμηλή περιοχή του πιάνου προς την πιο ψηλή της βιόλας και στη συνέχεια σε δύο τελευταίες εμφανίσεις του μοτίβου Δ στο πιάνο, που κλείνει το έργο. Συμπληρωματικά παρατίθενται οι απόψεις της Geneviève Strosser για

την ερμηνεία του έργου. Ο διάλογος πραγματοποιήθηκε στο Graz, στα πλαίσια της ενδέκατης διεθνούς ακαδημίας για τη σύγχρονη μουσική - Impuls (20/2/2019).

4.3. Ερμηνευτική Προσέγγιση

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου. Κατόπιν έρευνας, ανάλυσης και συλλογής πληροφοριών περνάμε στο επόμενο στάδιο. Στόχος είναι η δημιουργία ενός ιστορικού κι αισθητικού πλαισίου, στα όρια του οποίου θα κινηθεί η ερμηνευτική προσέγγιση της ερευνήτριας. Οδηγός μας σε αυτή την προσπάθεια είναι η ηχογράφηση της Nobuko Imai και του Roland Pöntinen καθώς και η ηχογράφηση της Marina Thibeault και της Janelle Fung. Συμπληρωματικά παρατίθενται οι απόψεις της Geneviève Strosser.

Η Nobuko Imai είναι μια διεθνώς καταξιωμένη σολίστ της βιόλας. Σπούδασε στη σχολή Juilliard καθώς και στο Πανεπιστήμιο Yale. Έχει διακριθεί σε παγκόσμιους μουσικούς διαγωνισμούς κι έχει εμφανιστεί ως σολίστ με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης, του Λονδίνου, του Σικάγο, της Βοστώνης κ.ά. Έντονη είναι και η δράση της ως μέλος συνόλου μουσικής δωματίου.

«Το 1995–6 οργάνωσε το φεστιβάλ για τα εκατό χρόνια Hindemith στο Τόκιο, το Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη, στα οποία παρουσιάστηκε το μεγαλύτερο μέρος του μουσικού έργου του συνθέτη» (<https://www.oxfordmusiconline.com>).

«Η Nobuko Imai είναι μία σολίστ διεθνούς βεληνεκούς που έχει πραγματοποιήσει πάνω από τριάντα ηχογραφήσεις» (<https://www.crescendiartists.com/>).

Η Marina Thibeault είναι μία ανερχόμενη σολίστ της βιόλας. Έχει διακριθεί σε διεθνείς μουσικούς διαγωνισμούς κι έχει εμφανιστεί ως σολίστ με ορχήστρες της

Ευρώπης και τις Αμερικής. Έχει αποσπάσει τιμητικά σχόλια για την ποιότητα του ήχου της από τον διεθνή τύπο (<https://www.marinathibeault.com/>).

Geneviève Strosser

Η Geneviève Strosser έχει σπουδάσει βιόλα με τους Claude Ducrocq, Serge Collot και Jean Sulem στο Paris Conservatoire. Ενώ έχει παρακολουθήσει σεμινάρια με τους Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni και György Kurtág. Ειδικεύεται στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και έχει πραγματοποιήσει πολλές συναυλίες και ηχογραφήσεις, σαν μέλος μουσικού συνόλου (Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien Contrechamps) και σαν σολίστ (<https://www.berlinerfestspiele.de/>).

Σύγκριση ηχογραφήσεων

Η Nobuko Imai μας εισάγει στο έργο με έναν μυστηριώδη ήχο. Οι τονισμοί στο πρώτο και τρίτο μέτρο (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) είναι πολύ διακριτικοί, αλλά οι συνεχείς διαδοχές από *crescendo* και *diminuendo*, αποδίδονται ξεκάθαρα κι ανάγλυφα. Το *ritenuto* του τέταρτου μέτρου, αποδίδεται από τη Nobuko Imai με χαρακτηριστική φυσικότητα. Η Marina Thibeault επιλέγει πιο αργό *tempo* από την Imai, ενώ ο ήχος της είναι λυρικός. Οι τονισμοί στο πρώτο και τρίτο μέτρο είναι σαφώς εντονότεροι από της Imai. Η Thibeault χρησιμοποιεί περισσότερο *vibrato*, ενώ ενώνει τις δύο τελευταίες νότες του μέτρου τέσσερα με *glissando* (βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Στην επόμενη φράση μέτρα 10-18 (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) η Nobuko Imai αποδίδει έξοχα τα διαφορετικά χρώματα του ήχου, όταν το τόξο βρίσκεται κοντά στον καβαλάρη (μέτρο δέκα, *sul ponticello*), ή κοντά στην ταστιέρα (μέτρο δεκαεπτά, *sultasto*). Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του *vibrato* σε αυτή τη φράση. Η Imai ακολουθεί

σχολαστικά τις ενδείξεις για λιγότερο ή περισσότερο *vibrato* στα μέτρα δώδεκα και δεκατρία (βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Εναλλάσσει την ταχύτητα και την πυκνότητά του αριστοτεχνικά, δίνοντας στο *vibrato* διαστάσεις ηχητικού φαινομένου. Η προσέγγιση της Thibeault είναι διαφορετική. Χρησιμοποιεί περισσότερο *vibrato*, πιο συγκρατημένο *tempo* και *rubato* στις καταλήξεις.

Από τα μέτρα δεκαεννέα και έως το είκοσι πέντε η Nobuko Imai δημιουργεί μια διαφορετική ατμόσφαιρα. Αποδίδει έξοχα τις χαμηλές δυναμικές του μέτρου είκοσι δυο και κάνει μια μεγάλη αναπνοή μεταξύ του μέτρου είκοσι τέσσερα και είκοσι πέντε (βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Οι επιλογές της εναρμονίζονται με το μουσικό κείμενο. Η Thibeault αντίστοιχα με την Imai ακολουθεί πιστά τις ενδείξεις των δυναμικών, αλλά διαφοροποιείται ως προς τις αναπνοές. Αντί για μια μεγάλη αναπνοή μεταξύ του μέτρου είκοσι τέσσερα και είκοσι πέντε που προτείνει η Imai, η Thibeault παίρνει δύο μικρότερες αναπνοές μεταξύ του 23-24 και 24-25. Ενδιαφέρουσα επιλογή που τονίζει τα ηχητικά φαινόμενα με το αριστερό χέρι *pizzicato* στο μέτρο είκοσι τέσσερα (βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Από το μέτρο είκοσι έξι και μέχρι το τριάντα τέσσερα η Thibeault επιβραδύνει σταδιακά το *tempo*, ενώ ο ήχος της παραμένει εξωστρεφής με έντονο *vibrato* και *glissando*. Η Nobuko Imai αντιθέτως υπογραμμίζει όλες τις πιθανές διαφοροποιήσεις του ήχου αποφεύγοντας τα έντονα εκφραστικά μέσα.

Από το μέτρο τριάντα τέσσερα και μέχρι το τέλος (βλ. Παράρτημα Έργων: 4) οι δυσκολίες σε τεχνικά ζητήματα πολλαπλασιάζονται. Η συνήχηση του μέτρου τριάντα εφτά αποτελείται από *pizzicato* του αριστερού χεριού, φυσικό αρμονικό και τη νότα Σι 3. Αμφότερες οι ερμηνεύτριες αποδίδουν άρτια αυτό το δύσκολο σημείο. Αντιστοίχως ανταποκρίνονται στις δυσκολίες των μέτρων 46-48, όπου εμφανίζονται συνηχήσεις σε υψηλή περιοχή του οργάνου (βλ. Παράρτημα Έργων: 4).

Ο ήχος της Thibeault παραμένει λαμπερός και σολιστικός. Αντιθέτως η Imai προσεγγίζει τον ήχο της περισσότερο σαν στοιχείο ή πλάσμα της φύσης και λιγότερο σαν μελωδική γραμμή της βιόλας.

Ερμηνευτική προσέγγιση ερευνήτριας

Στο έργο του Takemitsu, *A Bird came dawn the Walk*, μπορεί κανείς να διακρίνει άμεσα τις επιρροές τριών στοιχείων. Της ποίησης, μιας κι αναφέρεται στο ομότιτλο ποίημα της Emily Dickinson, της φύσης και την ιμπρεσιονιστική γλώσσα του Debussy.

Το έργο έχει ένα χαρακτήρα κομψό και εύθραυστο. Ο τρόπος της γραφής του Takemitsu είναι πολύ συγκεκριμένος. Ξέρει ακριβώς τι θέλει να ακουστεί και στο ζητάει και στα δύο χέρια. «Ο τρόπος προετοιμασίας και εκτέλεσης θα πρέπει να έχει την ακρίβεια ωρολογιοποιού» (Geneviève Strosser, σχολιασμός του έργου στο Graz στην ενδέκατη διεθνή Μουσική Ακαδημία Σύγχρονης Μουσικής-Impuls, Φεβρουάριος 2019). Στο σημείο αυτό, αφού έχουμε δημιουργήσει ένα ψηφιδωτό από πληροφορίες και απόψεις γύρω από το έργο, θα παρατεθεί η ερμηνευτική προσέγγιση της ερευνήτριας.

Δυναμικές

Το έργο κινείται σε ήρεμους τόνους από δύο *piano* έως *mezzo forte* με μοναδική εξαίρεση το *forte* του μέτρου είκοσι τρία (βλ. Παράρτημα Έργων: 4). Ο ερμηνευτής πρέπει να αποδώσει με ακρίβεια τις ενδείξεις των δυναμικών.

Tempo

Το έργο έχει μετρική ένδειξη το όγδοο ισούται με εκατόν δυο, αλλά είναι ευέλικτο (*flexible*) όπως αναφέρεται στην παρτιτούρα με πολλά *ritenuto*. Ο

ερμηνευτής οφείλει να αναδείξει τις εναλλαγές του *tempo* και να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες του ευέλικτου *tempo*.

Θέσεις του τόξου

Κατά τη διάρκεια του έργου εμφανίζονται όλες η θέσεις του τόξου *sul ponticello*, *ordinario* και *sul tasto* (κοντά στον καβαλάρη, στη μέση καβαλάρη και ταστιέρας και στην ταστιέρα).

Πρώτη σελίδα (μέτρα 1-17, βλ. Παράρτημα Έργων: 4)

Η μεγαλύτερη τεχνική δυσκολία της πρώτης σελίδας εμφανίζεται στο μέτρο δεκαεφτά όπου έχουμε συνήχηση από φυσικό ανοιχτή χορδή Σολ 3 και φυσικό αρμονικό Λα 4. Η ανοιχτή χορδή πάλλεται εντονότερα σε σχέση με τον αδύναμο φυσικό αρμονικό και είναι πολύ πιθανό να υπερισχύσει με αποτέλεσμα να μην ακουστεί καθόλου ο φυσικός αρμονικός. Ο τρόπος που μπορεί να αντιμετωπιστεί αυτό το πρόβλημα είναι εφαρμόζοντας διαφορετική πίεση σε κάθε χορδή. Λιγότερη πίεση στην ανοιχτή χορδή Σολ 3 και περισσότερη στο φυσικό αρμονικό Λα 4. Δυστυχώς δεν είναι καθόλου εύκολο και χρειάζεται υπομονή κι επιμονή εκ μέρους των εκτελεστών.

Δεύτερη σελίδα (μέτρα 18-37 βλ. Παράρτημα Έργων: 4)

Στο μέτρο είκοσι τρία και τριάντα εφτά, εμφανίζεται *pizzicato* με το αριστερό χέρι, που σε συνδυασμό με τις συγχορδίες είναι ίσως τα δυσκολότερα σημεία ολόκληρου του έργου.

Ειδικά στο μέτρο τριάντα εφτά όπου έχουμε συνήχηση από *pizzicato* και συνδυασμό από φυσικούς και μη αρμονικούς, των οποίων η εκτέλεση χρειάζεται μεγάλη προσοχή και ακρίβεια. Για να αντιμετωπίσουμε αυτή τη δυσκολία πρέπει στο

φυσικό αρμονικό η πίεση του δακτύλου να μην είναι έντονη, ώστε να ακουστεί καθαρά ο φυσικός αρμονικός. Ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει με τον τεχνητό αρμονικό. Η πίεση που ασκείται πρέπει να είναι μεγάλη. Ουσιαστικά πρέπει να εφαρμόσουμε διαφορετική πίεση σε κάθε δάχτυλο του αριστερού χεριού.

Τρίτη σελίδα (μέτρα 38-58 βλ. Παράρτημα Έργων: 4)

Στην τρίτη σελίδα η μεγαλύτερη δυσκολία είναι να αποδώσουμε επιτυχώς την αντίθεση από το γεμάτο ένταση πρώτο μέρος (μέτρα 44-51) και την ηρεμία των μέτρων 52-58. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος χρειάζεται μία ευκρινής αναπνοή μεταξύ των μέτρων 51-52.

Η σημασία του έργου στο ρεπερτόριο της βιόλας

Το έργο του Takemitsu *A Bird, came down the Walk*, είναι ένα έργο για βιόλα και πιάνο, εμπνευσμένο από το ομότιτλο ποίημα της Emily Dickinson. Το έργο επιλέχθηκε για πολλούς λόγους στην εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Τα προηγούμενα τρία έργα Solo Sonata του Ligeti, Prologue του Grisey, Sequenza του Berio είναι όλα γραμμένα για solo Βιόλα. Αδιαμφισβήτητα πολύ σημαντικά έργα, όμως για την δημιουργία μιας ολοκληρωμένης μουσικής προσωπικότητας, εκτός από τα solo έργα, πολύ σημαντική είναι και η δημιουργία ενός κοινού ήχου (βιόλα-πιάνο) και μάλιστα με την εξαιρετικά εύθραυστη και λεπτομερή ενορχήστρωση του Takemitsu. Ένας ακόμα σημαντικός λόγος για την επιλογή αυτού του έργου, είναι η επαφή της ερευνήτριας και των μελλοντικών ερμηνευτών με τη φιλοσοφία της ανατολής που τόσο σημαντικό ρόλο έπαιξε στη διαμόρφωση της μουσικής πραγματικότητας του 20^{ου} αιώνα. Η φιλοσοφία της ανατολής βρίσκει εφαρμογή στις συνθέσεις του Takemitsu, όχι μόνο λόγω της ιδιαίτερης αρμονικής γλώσσας, που αντλεί τις καταβολές της από τη μουσική

παράδοση της Ιαπωνίας, αλλά κυρίως γιατί μεταφέρει μία εντελώς διαφορετική αισθητική στον ήχο, που αντλεί την έμπνευση της από τα στοιχεία της φύσης. Τέλος, το κομμάτι αυτό επιλέχθηκε σαν ένα μικρό, όχι και τόσο γνωστό έργο για το ρεπερτόριο της βιόλας στην Ελλάδα, κρίνοντας σκόπιμο στα πλαίσια μιας διδακτορικής διατριβής να αναδειχθούν έργα, λιγότερο γνωστά στο κοινό.

4.4. Συμπεράσματα

Το έργο του Takemitsu *A Bird came down the Walk*, είναι ένα έργο για βιόλα και πιάνο, εμπνευσμένο από το ομότιτλο ποίημα της Emily Dickinson. Το έργο επελέγη για πολλούς λόγους στην εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Τα προηγούμενα τρία έργα *Sonata για Viola Solo* του Ligeti, *Prologue* του Grisey, *Sequenza* του Berio είναι όλα γραμμένα για solo βιόλα. Αδιαμφισβήτητα πολύ σημαντικά έργα, όμως για τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης μουσικής προσωπικότητας, εκτός από τα solo έργα, πολύ σημαντική είναι και η δημιουργία ενός κοινού ήχου (βιόλα-πιάνο) και μάλιστα με την εξαιρετικά εύθραυστη και λεπτομερή ενορχήστρωση του Takemitsu. Ένας ακόμα σημαντικός λόγος για την επιλογή αυτού του έργου, είναι η επαφή της ερευνήτριας και των μελλοντικών ερμηνευτών με τη φιλοσοφία της Ανατολής που τόσο σημαντικό ρόλο έπαιξε στη διαμόρφωση της μουσικής πραγματικότητας του 20^{ου} αιώνα. Η φιλοσοφία της Ανατολής βρίσκει εφαρμογή στις συνθέσεις του Takemitsu, όχι μόνο λόγω της ιδιαίτερης αρμονικής γλώσσας, που αντλεί τις καταβολές της από τη μουσική παράδοση της Ιαπωνίας, αλλά κυρίως γιατί μεταφέρει μία εντελώς διαφορετική αισθητική στον ήχο, που αντλεί την έμπνευσή της από τα στοιχεία της φύσης. Τέλος, το κομμάτι αυτό επιλέχθηκε σαν ένα μικρό, όχι και τόσο γνωστό έργο για το ρεπερτόριο

της βιόλας στην Ελλάδα, κρίνοντας σκόπιμο στα πλαίσια μιας διδακτορικής διατριβής να αναδειχθούν έργα, λιγότερο γνωστά στο κοινό.

5. Επίλογος

Τα τέσσερα έργα που εξετάσαμε στην παρούσα διατριβή, αποτελούν τα σημαντικότερα για το ρεπερτόριο της βιόλας στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Η Sonata για Viola Solo του Ligeti, καθώς και η Sequenza VI του Berio, βασίστηκαν στη δημιουργία της περίφημης Chaconne του J.S. Bach. Οι Ligeti και Berio προσπάθησαν να μετατρέψουν τη βιόλα σε πολυφωνικό όργανο και συνέθεσαν έργα σαφώς δυσκολότερα από τη Chaconne, ξεπερνώντας τα όρια του εφικτού και πραγματοποιήσιμου. Τα όρια αυτά καλείται να ξεπεράσει ο εκτελεστής, προκειμένου να πραγματοποιήσει την ερμηνεία του.

Το έργο Prologue μας συνδέει με τον εξαιρετικό συνθέτη Gérard Grisey και το κίνημα της φασματικής μουσικής. Το Prologue είναι το ορόσημο έργο του κινήματος, που σηματοδοτεί έναν διαφορετικό τρόπο αντίληψης του ήχου. Ο ήχος είναι μια οντότητα που εξελίσσεται στον χρόνο, γεννιέται, ζει και πεθαίνει. Αυτή η αντίληψη δημιουργεί μια υπαρξιακή αγωνία στον ερμηνευτή, την οποία θα πρέπει να ενσωματώσει στην εκτέλεσή του.

Το έργο A bird came down the Walk του Toru Takemitsu, είναι το σημαντικότερο της παρούσας διατριβής. Είναι δυστυχώς το λιγότερο γνωστό από τα τέσσερα έργα, αλλά και ταυτόχρονα μια ευκαιρία να αναδειχθεί. Το A bird came down the Walk μας συνδέει με το συνθέτη Toru Takemitsu και τη μακρινή Ιαπωνία. Ο Takemitsu μοιράζεται μαζί μας αναφορές από τις αρμονίες της ιαπωνικής μουσικής παράδοσης καθώς και την αγάπη του για τη φύση και την ποίηση. Το έργο είναι γραμμένο για βιόλα και πιάνο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα τρία της διατριβής. Ο

Takemitsu απαιτεί τη δημιουργία ενός κοινού ηχητικού συμβάντος, που προέρχεται από δύο παράγοντες. Αυτή είναι και η μεγαλύτερη πρόκληση του έργου για τον ερμηνευτή.

Τα τέσσερα έργα της παρούσας διατριβής καλύπτουν σχεδόν όλες τις δυσκολίες που θα μπορούσε να αντιμετωπίσει ο ερμηνευτής στο ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής του 20^{ου} αιώνα. Επίσης, αυτά τα έργα καλύπτουν τις περισσότερες αισθητικές τάσεις της σύγχρονης μουσικής. Το γεγονός αυτό είναι πολύ σημαντικό για τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης μουσικής προσωπικότητας.

Τέλος, η πρόταση της ερευνήτριας προς τους μελλοντικούς ερμηνευτές είναι να ακολουθήσουν ένα ολοκληρωμένο σύστημα μεθοδολογίας στην προσέγγισή τους. Το σύστημα αυτό θα πρέπει να περιλαμβάνει αφενός την ανάλυση και κατανόηση των μουσικών κειμένων και όλων των διαθέσιμων πηγών κι αφετέρου την επαφή με ερμηνευτές που έχουν εκτελέσει ήδη τα έργα αυτά. Ας μην ξεχνάμε ότι το πλεονέκτημα της μουσικής του 20^{ου} αιώνα είναι ότι δεν μας χωρίζουν πολλά χρόνια από το θάνατο των συνθετών και ακόμα μπορούμε να βρούμε άτομα από το περιβάλλον τους, που είναι σε θέση να μας καθοδηγήσουν στην προσπάθειά μας.

Βιβλιογραφία

I. Βιβλία και άρθρα

(α) ξενόγλωσσα

- Anderson, Julian. 2001. "Spectral Music", January.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561561592630.article.50982>.
- . n.d. "A Provisional History of Spectral Music". *Contemporary Music Review* 2.
- Anderson, Julian. 2001. "Friends of Music Society, " January.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561561592630.article.45479>.
- Bauer, Amy. 1997. "Compositional Process and Parody in the Music of György Ligeti." Yale University.
- . 2011. *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exotism and the Absolute*. Asgate Publishing.
- Bundler, David. 1996. "Gérard Grisey." *Twentieth-Century Music*.
- Burt, Peter. 1997. "Notes" 54, no1: 12.
- . 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press.
- Center for History and New Media. 2017. "Quick Start Guide." April 25, 2017.
http://zotero.org/support/quick_start_guide.
- . n.d. "Zotero Quick Start Guide". http://zotero.org/support/quick_start_guide.
- Clements, Andrew. 2016. "Ibragimova/Tamestit/Tiberghien et Al Review-Exceptionally Fine Performances". *The Guardian*, March 21, 2016, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.theguardian.com/music/2016/mar/21/ibragimova-tamestit-tiberghien-review-wigmore-hall-london>.
- . 2016. "Grisey: Les Espaces Acoustiques CD review – profound and with a huge physical presence". *The Guardian*, August 3, 2016, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.theguardian.com/music/2016/aug/03/grisey-les-espaces-acoustiques-cd-review-garth-knox-stefan-asbury-wdr-sinfonieorchester-koln>.
- Dalmonte, Rosana, Balint Andras Varga, and translated and edited by David Osmond - Smith. 1985. *Luciano Berio: two Interviews*. New York, London: Marion Boyars Publishers.
- De Stefano, Dominic. 2010. "Aguide to the Pedagogy of Microtonal Intonation in Recent Viola Repertoire: prologue by Gérard Grisey as Case Study". Cincinnati: University of Cincinnati.
- Decroupet, Pascal, Elena Ungeheuer, and Jerome Kohl. 1998. "Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang Der Jünglinge". *Perspectives of New Music* 36, No1: 97–142. <https://doi.org/10.2307/833578>.
- Druce, Duncan. 2007. "Two More Viola Players Turn to Bach, and One Offers Enthralling Ligeti, Too". *Gramophone*, Review Gramophone.

- Dwyer, Benjamin. 2015. *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds, Transformational Ostinati in György Ligeti Sonata for Solo Cello and Solo Viola*. 1sted. Athens, Greece.
- Elia, Alessio. n.d. *The "Hamburgisches Konzert" by György Ligeti. From Sketces and Drafts to the Final version. Musical Structures, Techniques of Composition and Their Perception as Aural Phenomena*.
- Feron, Francois-Xavier. 2011. "The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process: From Derives(1973-74) to Les Espaces Acoustiques(1974-85)". *Contemporary Music Review* 30 (October): 347.
- Fineberg, Joshua. 1999. "Sculpting Sound: An Introduction to the Spectral Movement-Its Ideas and Music". Columbia University.
- Floros, Constantin. 2014. *György Ligeti: Beyond Avant-Garde and Postmodernism*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften; 1st New edition edition (October 31, 2014).
- Franklin, R.W (ed). 1999. *The Poems of Emily Dickinson*. Reading Edition, Harvard University Press.
- Griffiths, Paul. 1983. *György Ligeti*. London: Robson Books.
- Grisey, Gerard. 1978. "Zur Entstehung de Klanges". *Darmstadter Beitränge zur Neuen Musik*.
- . 1982. "La musique, le devenir des sons". *Darmstadter Beitränge zur Neuen Musik* XIX: 5.
- . 2008. *Ecrits Ou L'Invention De La Musique Spectrale*. Musica falsa.
- Grisey, Gerard, and Joshua, Fineberg. 2000. "Did You Say Spectral? " *Contemporary Music Review* 19: 3.
- Guftason, Bruce. 1986. "Louret". In *The New Harvard Dictionary of Music*.
- Guterslon. 1994. "György Ligeti, Sonata for Solo Viola 1991-1994, Gutersloh Premiere Program Notes, σελ.1.
- Harvey, Jonathan. 2000. "Spectralism". *Contemporary Music Review*, 3.
- Holmes, Thom. 2008. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. 3rd ed. Taylor and Francis.
- Humićcka-Jakubowska, Interdisciplinary Studies in Musicology 8, 2009© Department of Musicology, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland JUSTYNA. 2009. "The Spectralism of Gérard Grisey: from the Nature of the Sound To the Nature of Listening". Poland: Department of Musicology, Adam Mickiewicz University.
- Imai, Nobuko, and Roland Pontinent. 1997. *A Bird Came Down The Walk, Original Works for Viola And Piano*. BIS 300829.
- . 2003. *Viola on Stage*. EU: BIS 300829.
- Ivane, Karlina. 2014. "Study of Performance and Perception of Microintervals in György Ligeti's Hora Lunga." In , 8. Latvia.
- Janet k. Halfyard, and Bayley, Amanda. 2007. *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington, USA: Ashgate Publishing Company.

Joshua. n.d.

"Joshua Fineberg, 'Sculpting Sound: An Introduction to the Spectral Movement-Its Ideas and Music' (DMA thesis, Columbia University, 1999, 7).O. " n.d.

Kanno, Mieko. 2003. "Thoughts on How to Play in Tune: Pitch and Intonation. " *Contemporary Music Review* 22: 20.

Knipper, Till, and Gunter Kreutz. 2013. "Exploring Microtonal of '...Plainte...' by Klaus Huber for Viola d' Amore in Third-Tone Tuning". *Musicae Scientiae* 17 (4).

Knox, Garth. 2005. *Gérard Grisey*. Koln: KAIROS production.

Koozin, Timothy. 1990. "Toru Takemitsu and the Unity of Opposites". *College Music Symposium* 30, no1.

Ligeti, György. 2001. *Ligeti Solo Sonata*.

Lobanova, Marina. 2002. *György Ligeti: Style Ideas Poetics*. Kuhn.

Michael, Julie. 2014. "Zen in the Art of Viola Playing". *Journal of the American Viola Society* 30, no1: 29–38.

"Musik-konzepte, Neue Folge". 2005 128 (April): 116.

Norman, Elizabeth. 1961. "The Interpretation of Schubert's descrescendo Markings and Accents", *Music Review*, 22, 108–11.

Ohtake, Noriko. 1993. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. England: Scolar press.

Osthoff, Helmunt. 1994. "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", Εκδόσεις Barenreiter: σελ.550-554.

Osmond-Smith, David. 1991. *BERIO*. New York: Oxford University Press.

Ringel, Itamar. 2009. "Loop Patterns in Ligeti's Sonata For Solo Viola". Boston, Massachusetts: New England Conservatory.

Ross, Alex. 2007. *The Rest Is noise, Listening to the Twentieth Century*. United States: Farrar Straus and Giroux.

Schani, Steven Arthur. 2001. "György Ligeti's Sonata for Solo Viola (1991-1994) ". Kansas city, Missouri: University of Missouri-Kansas City.

Searby, Michael D. 2009. *Ligeti's Stylistic Crisis, Transformation in His Musical Style 1974-1985*. Scarecrow Press.

Shepard, Roger. 1964. "Circularity in Judgements of Relative Pitch". *Journal of the Acoustical Society of America* 36 (December).

"Prologue (1976) ". *Société de musique contemporaine du Québec*, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <http://smcq.qc.ca/smcq/en/oeuvre/22527/Prologue>

Smalley, Roger. 1971. Berio, Walter Trampler (viola), Juilliard Ensemble, LSO. "Sequenza VI; Chemins II; Chemins III". *Musical Times*. 112 (1544): 973. JSTOR 955060. RCA SB 6846

Spina, Anna. 2010. *Works for Viola Solo*. Bern: NEOS 10920.

Steinitz, Richard. 1996. "Weeping and Wailing". *The Musical Times* 137 (August): 17–22.

- . 2011. *György Ligeti, Music of the Imagination*. Faber & Faber. London.
- Stulz, John. 2012. "Cool Memories: Notes on the Ligeti Viola Sonata".
- Tabuteau. 1967. *Luciano Berio Ang Gerard Causse Sequenza VI per Viola*. Wien.
- Takemitsu, Toru. 1995. *Confronting Silence*. Berkeley, California: Fallen leaf Press.
- Taylor, Stephen Andrew. 1994. "G Yorgy L Ig E Ti. 'Lam Ento,' French Premier Program Notes, 1. Stephen T a Y Lo R' S Dissertation Identifies the Lam Ento M O Tif as a New Element Which Enters L Ig E Ti's Work in the 1980s and 90s, and Analyzes the M O Tifs Appearance in the Horn Trio, Piano Concerto and the Sixth Etude for Piano, 'A Utom Ne a Varsovie.' Stephen T a Ylo R, 'The Lam Ento M O Tif: Metamorphosis in L Ig E Ti's Late Style,' Unpublished D.M.A. Dissertation, (Cornell University, 1994).", 1994.
- . 2003. "Ligeti, Africa and Polyrhythm". *The World of Music* 45.
- The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 1*. 2016. Oxford University Press.
<http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195370935.001.0001/oxfordhb-9780195370935>.
- Toop, Richard. 1999. *György Ligeti*. London: Phaidon Press.
- Van der Veen, Jafar. 2013. "Symmetry and Asymmetry in Folk Dance". Santa Barbara, California.
- Varnai, Peter, Josef Hauser, and Claude Samuel. 1992. *Ligeti in Conversation*. Eulenburg.
- Witt, Karsten. 1993. "TORU TAKEMITSU". *The Cinema Score & Soundtrack Archives*, Δημοσιεύτηκε 1996, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://cnmsarchive.wordpress.com/2015/06/23/toru-takemitsu/>.
- Zinsstag, Gerard. 2004. *Le Temps de L'écoute: Gérard Grisey, Ou La Beauté Des Ombres Sonores*. L'Harmattan. Paris.

(β) στην ελληνική γλώσσα

- Αριστοτέλης. 2006. *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ Ρητορική*. ΖΗΤΡΟΣ. Athens, Greece.
- Γεωργάκη, Αναστασία. 2003. *Σημειώσεις στο μάθημα Ανάλυση και Σύνθεση Ηχων*. Athens, Greece.
- Τρυφωνίδης, Ευγένιος. 2009. «Ψηφιακή μουσική τεχνολογία». Greece.

II. Εγκυκλοπαίδειες, λεξικά (σε ηλεκτρονική μορφή)

Grove Music Online – Oxford Music Online, διαδικτυακή μουσική εγκυκλοπαίδεια.
 Επιλογή λημμάτων:

- "Accelerando". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000096>.

- "Chord". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005671>.
- "Cluster". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005992>.
- "Legno". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016307>.
- "Mezzo, mezza". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018567>.
- "Ritenuto". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023525>.
- "Subito". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027057>.
- "Sul ponticello". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027102>.
- "Sul tasto". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041703>.
- Boyden, David D., and Peter Walls. "Spiccato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026404>.
- Boyden, David D., and Robin Stowell. "Flautando". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009789>.
- Boyden, David D., and Robin Stowell. "Glissando". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011282>.
- Bullivant, Roger, and James Webster. "Coda". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006033>.
- Campbell, Margaret. "Imai, Nobuko". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 30 Απριλίου 2021,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042221>.

- Campbell, Murray, and Mary Térey-Smith. "Echo". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044237>.
- Chew, Geoffrey, and Clive Brown. "Staccato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498>.
- Chew, Geoffrey. "Legato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016290>.
- Chew, Geoffrey. "Legato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016290>.
- Donington, Robert. "Crescendo". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006812>.
- Drabkin, William. "Motif". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221>.
- Drabkin, William. "Register". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 23 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023072>.
- Fallows, David. "Agitato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000283>.
- Fallows, David. "Allargando". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000592>.
- Fallows, David. "Cantabile". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004746>.
- Fallows, David. "Forte". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010014>.
- Fallows, David. "Mosso". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019202>.
- Fallows, David. "Piano (i)". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021620>.

- Fallows, David. "Ritardando". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023523>.
- Fallows, David. "Tempo ordinario". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027653>.
- Fallows, David. "Tremolo (i)". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 16 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028314>.
- Hudson, Richard. "Rubato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>.
- London, Justin. "Tempo (i)". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027649>.
- Moens-Haenen, G. "Vibrato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>.
- Monosoff, Sonya. "Arco (i)". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001191>.
- Monosoff, Sonya. "Pizzicato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021883>.
- Oldham, Guy, Murray Campbell, and Clive Greated. "Harmonics". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 4 Μαΐου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050023>.
- Potter, Tully. "Caussé, Gérard". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 30 Απριλίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044293>.
- Potter, Tully. "Zimmermann, Tabea". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Απριλίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044296>.
- Schnapper, Laure. "Ostinato". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020547>.
- Silbiger, Alexander. "Chaconne". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005354>.

Silbiger, Alexander. "Passacaglia". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024>.

Spring, Howard. "Swing". Δημοσιεύτηκε 31 Ιανουαρίου 2014, τελευταία πρόσβαση 22 Ιουνίου 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002258226>.

Stowell, Robin. "Portamento (ii)". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053856>.

Thiemel, Matthias. "Accent". Δημοσιεύτηκε 2001, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000098>.

"Shō (instrument)". *Wikipedia*. Αναθεωρήθηκε στις 7 Ιουνίου 2021, τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8D_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8D_(instrument))

"Φαινόμενο Doppler". Φωτόδεντρο: Διαδραστικά Σχολικά Βιβλία. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2728/Fysiki-G-Lykeiou-ThSp_html-apli/index5_9.html

III. Πηγές στο διαδίκτυο

"Antoine Tamestit". *Inter. Musica*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, <https://www.intermusica.co.uk/artist/antoine-tamestit>.

"Dimitrios Polisoidis". *Klangforum Wien*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, <https://klangforum.at/en/klangforum-wien-ensemble/dimitrios-polisoidis-viol/>

"Garth Knox". *ALLMUSIC*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, <https://www.allmusic.com/artist/garth-knox-mn0002267044/biography>

"Geneviève Strosser". *Berliner Festspiele*. Δημοσιεύτηκε 2015, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021, https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_118403.html.

"Lontano". *8 Notes*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, <https://www.8notes.com/glossary/lontano.asp>.

"Marina Thibeault". *Marina Thibeault*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021,

"Maurits Cornelis Escher". *MCE*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, mcescher.com/about/biography.

"Nobuko Imai". *Crescendi Artists*. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021,

<https://www.crescendiartists.com/portfolio/nobuko-imai/>.

<https://www.marinathibeault.com/mobile/bio.php?lang=0>.

MusicWeb International. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021, <http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Oct03/imai.htm>.

Schmid, Rebecca, n.d. *From our Repertoire: Grisey's Les Espaces Acoustiques*,

Δημοσιεύτηκε 20 Νοεμβρίου 2014, τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου 2021,

<https://www.ricordi.com/en-US/News/2014/11/Grisey-Les-Espaces-Acoustiques.aspx>

Sanderson, Blair. Τελευταία πρόσβαση 30 Μαΐου 2021,

<https://www.allmusic.com/album/gy%C3%B6rgy-ligeti-sonata-for-violamw0002100777>

Παράρτημα Ορισμών

Accelerando

Ο όρος *accelerando* σηματοδοτεί την επιτάχυνση του *tempo*. Συχνά εμφανίζεται σε σημεία μουσικών έργων με μεγαλύτερη ένταση. (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Accents

Ο όρος *accent* αναφέρεται στην στιγμιαία αύξηση της έντασης του ήχου. Πρόκειται για έναν τονισμό που σημειώνεται σε μία ή περισσότερες νότες ή συγχορδίες. (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Accords

Ο όρος *accord* αναφέρεται στην ταυτόχρονη εκτέλεση δύο ή περισσότερων νοτών. Οι συγχορδίες συνήθως περιγράφονται ή ονομάζονται από τα διαστήματα που περιλαμβάνουν. Στη λειτουργική αρμονία, η βάση της συγχορδίας είναι η νότα στην οποία είναι χτισμένη. (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Agitato

Ο όρος αναφέρεται στο γρήγορο *tempo*. Συνοδεύεται συνήθως από τις ενδείξεις *allegro* ή *presto*. Στον Οθέλλο του Verdi εμφανίζεται ως *allegro agitato* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Allargando

Ο όρος *allargando* σηματοδοτεί την επιβράδυνση του *tempo*. Συχνά εμφανίζεται σε σημεία των έργων, που είναι πιο εκφραστικά (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Arco

Ο όρος *arco* χρησιμοποιείται συνήθως μετά τη λέξη *pizzicato* για να δείξει στον ερμηνευτή ότι θα πρέπει στη συνέχεια να παίζει με το τόξο (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Basso ostinato

Ο όρος δηλώνει την συνύπαρξη μουσικών μοτίβων με διαφορετική συμπεριφορά. Μερικά από τα μοτίβα επαναλαμβάνονται συνεχώς, ενώ ταυτόχρονα άλλα μουσικά στοιχεία παρουσιάζουν διαρκώς αλλαγές. Η πιο διαδεδομένη χρήση του *ostinato* απαντάται στα παραδοσιακά τραγούδια πολλών χωρών καθώς και στη μουσική της Baroque περιόδου (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Cantabile

Ο όρος χρησιμοποιείται για να επισημάνει τον χαρακτήρα τραγουδιού στον τρόπο ερμηνείας των εκτελεστών. Υπογραμμίζει την κατεύθυνση της έκφρασης των ερμηνευτών κι εμφανίζεται από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα με τις μορφές *cantando* (Boccherini) και *cantabile* (Domenico Scarlatti) (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Chaconne

Πριν το 1800 ο όρος *chaconne*, αποδίδετο στους γρήγορους χορούς με μορφή παραλλαγών. Οι παραλλαγές δεν εμφανίζονταν συχνά στο βάσιμο στην πρώιμη περίοδο της *chaconne*. Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και μέχρι τον 20^ο εμφανίζονται *chaconne* με παραλλαγές στο βάσιμο και αυστηρό χαρακτήρα. Η *chaconne* εμφανίζεται συνήθως με τρίσημο ρυθμό, αν και υπάρχουν κάποιες εξαιρέσεις (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Clusters

Ο όρος αναφέρεται σε μια ομάδα γειτονικών νοτών που εκτελείται ταυτόχρονα. Τα όργανα με πλήκτρα είναι ιδιαίτερα κατάλληλα για την απόδοσή τους, καθώς μπορούν εύκολα να παιχτούν με τη γροθιά, την παλάμη ή τον αγκώνα. Τα *clusters* πιθανότατα χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά από τον Cowell στο *The Tides of Manaunaun* για πιάνο (1912), αν και ο Bartók φαίνεται ότι έκανε την καινοτομία. Αξιοσημείωτα έργα για cluster είναι το *Klavierstück XI* του Stockhausen και το *Volumina* του Ligeti για όργανο (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Crescendo

Ο όρος *crescendo* αναφέρεται στην υπόδειξη δυναμικής που εμφανίζεται σε πηγές από τον 18^ο αιώνα και μετά, συντομευμένη σε παλαιότερες πηγές είτε ως *cres*, είτε ως *cresc.* και μερικές φορές εκφράζεται με σχηματική υπόδειξη, τη γνωστή «φουρκέτα» (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Coda

Το τελευταίο μέρος ενός έργου ή μιας μελωδίας, ονομάζεται *coda*. Η *coda* έχει τη μορφή προσθήκης. Σε ένα στροφικό τραγούδι, η *coda* εμφανίζεται μετά τον τελευταίο στίχο (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Diminuendo

Το *diminuendo* και το *decrescendo* υποδηλώνουν τη μείωση της έντασης του ήχου. Φαίνεται ότι έχουν τεθεί σε τακτική χρήση μάλλον νωρίτερα από το *crescendo*, καθώς αντιπροσωπεύουν ένα αποτέλεσμα πιο θεμελιώδες για τη φύση της δυτικής μουσικής - όπως ακριβώς το *rallentando* και το *ritardando* έχουν μακρύτερη και πλουσιότερη ιστορία από το *accelerando* (Norman 1961).

Echo

Η επανάληψη του ήχου μετά από ένα ελάχιστο μικρό χρονικό διάστημα. Ο όρος χρησιμοποιείται ακόμα για να χαρακτηρίσει συσκευή επεξεργασίας σήματος που παράγει μια ελαφρώς καθυστερημένη αναπαραγωγή ήχων είτε μέσω βρόχου κασέτας είτε μέσω ψηφιακής καθυστέρησης (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Flautando

Ο όρος αναφέρεται σε μία τεχνική των εγχόρδων οργάνων. Ο ήχος *flautando* είναι μαλακός και μας παραπέμπει στον ήχο του φλάουτου. Για να επιτευχθεί θα πρέπει το τόξο να κινείται με γρήγορη ταχύτητα και ελάχιστη πίεση πάνω στις χορδές (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Fortissimo

Το υπερθετικό *fortissimo* («πολύ δυνατό») αποδιδόταν με συντομία ως *fortiss.*, *ffmo* και *ff* τον 18^ο αιώνα. Ο Brossard (1703), ωστόσο επεσήμανε ότι η σωστή συντομογραφία για το *fortissimo* ήταν *fff* και ότι το *ff* σημαίνει *più forte* («πιο δυνατά») και πολλοί θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνα συμφώνησαν μαζί του. Τα άκρα του *ffff* και του *fffff* περιορίζονται σχεδόν στα τελευταία χρόνια του 19^{ου} αιώνα (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Glissando

Ένας όρος που χρησιμοποιείται γενικά ως οδηγία για την εκτέλεση ενός περάσματος σε μια γρήγορη, ολισθαίνουσα κίνηση. Στην περίπτωση της φωνής, του βιολιού ή πνευστών, η ολίσθηση από το ένα βήμα στο άλλο γίνεται πιο εύκολα χωρίς να διακρίνεται καμία από τις παρεμβατικές νότες, μια μέθοδο ολίσθησης που συχνά ονομάζεται *portamento* (βλ. *Portamento*). Από τη φύση τους, και οι τύποι ολίσθησης πρέπει να είναι *legato* και σχετικά με γρήγορο πέρασμα (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Harmonics

Πρόκειται για ομάδες νοτών των οποίων οι συχνότητες σχετίζονται με απλές αναλογίες ολόκληρων αριθμών. Μια αρμονική σειρά είναι ένα σύνολο συχνοτήτων που είναι διαδοχικά ακέραια πολλαπλάσια του θεμελιώδους (ή πρώτου αρμονικού). Για παράδειγμα, το σύνολο συχνοτήτων 100, 200, 300, 400, 500 Hz είναι μια αρμονική σειρά της οποίας το θεμελιώδες είναι 100 Hz και του οποίου το πέμπτο αρμονικό είναι 500 Hz. Σε γενικές γραμμές, το ένατο αρμονικό μιας σειράς έχει μια συχνότητα η οποία είναι η βασική συχνότητα (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Legato

Διαδοχικές νότες στην εκτέλεση μιας παρτιτούρας, που συνδέονται χωρίς παρεμβατική διακοπή της άρθρωσης. Στην πράξη, η σύνδεση ή ο διαχωρισμός των νοτών είναι σχετικός και επιτυγχάνεται μέσω της παρουσίας ή της απουσίας έμφασης (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Legno

Το *Strumenti di legno*, ή απλά *legni*, αφορά σε ξύλινα πνευστά όργανα. Σε έγχορδα-όργανα παίζοντας *Col legno* νοείται η ρύθμιση των χορδών σε κίνηση με το τόξο. Σε ορισμένες ορχηστρικές παρτιτούρες το *legno* δηλώνει μια ενιαία αντιμετώπιση των ξύλινων οργάνων (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Lontano

Από μακριά, από απόσταση (<https://www.8notes.com/>).

Meno mosso

Ο όρος *meno mosso*, αναφέρεται στο *tempo*. Τον συναντάμε συνήθως σαν *più mosso* (πιο γρήγορα) ή *meno mosso* (πιο αργά). Το *allegro assai mosso* χαρακτήριζε το πιο γρήγορο *tempo* στα έργα του Verdi. Στο πρώτο μέρος της έκτης συμφωνίας του Tchaikovsky ο όρος εμφανίζεται σαν *moderato mosso* και *adagio mosso* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Mezzo forte

Mezzo-forte, *mezzo- piano* (*mf*, *mp*). Δυναμικές ενδείξεις που υπονοούν μετριοπαθή προσέγγιση του *piano* ή του *forte* αντίστοιχα. Έτσι το *mezzo-forte* είναι

λιγότερο δυνατό από το *forte* και το *mezzo-piano* είναι λιγότερο μαλακό, άρα πιο δυνατό από το *piano* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Motivo

Μια σύντομη μουσική ιδέα, μελωδική, αρμονική, ρυθμική ή οποιοσδήποτε συνδυασμός αυτών των τριών. Ένα μοτίβο μπορεί να είναι οποιουδήποτε μεγέθους και συνήθως θεωρείται ως η συντομότερη υποδιαίρεση ενός θέματος ή μιας φράσης που διατηρεί την ταυτότητά του ως ιδέα (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Passacaglia

Ο όρος *passacaglia* χαρακτηρίζει μία φόρμα παραλλαγών με επαναλαμβανόμενο βάσιμο σε τρίσημο ρυθμό. Η *passacaglia* έχει συνήθως σοβαρό χαρακτήρα, όπως και η *chaconne*. Αρχικά αποτελούσε *ritornello* μεταξύ των στροφών ενός τραγουδιού (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Pianissimo

Η υπερθετική μορφή *pianissimo*, που συντομεύτηκε στο *pianmo* του 18^{ου} αιώνα, *pmo*, *pssmo*, σήμερα τη συναντούμε συντομευμένη ως *pp*, αλλά ο Brossard (*Dictionnaire* 1703) έδωσε στο *pp* το νόημα μόνο για το *piano*, ενώ το *pianissimo* εκπροσωπήθηκε από το *ppp* και αρκετοί άλλοι θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνα συμφώνησαν μαζί του: Ο Vivaldi προχωρούσε συχνά από *p* σε *pp* και στη συνέχεια σε *pianmo*, οπότε είναι πιθανό ότι ακολούθησε την ίδια σημειολογική προσέγγιση. Η οδηγία για *pp* βρίσκεται στο Capirola Lutebook του 1517 (US-Cn), και το *piano tocchi* εμφανίζεται στο Orfeo του Monteverdi (1607). Ο Verdi χρησιμοποίησε *ppppp* στο Requiem του και ο Tchaikovsky

σε *rrrrrrr* στην Έκτη Συμφωνία του, αλλά σε ένα πλαίσιο όπου η ηχητική απόδοση είναι αναπόφευκτα περισσότερο σαν *mp* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Piano

Η τυπική σημειογραφία απόδοσης δυναμικής για απαλό παίξιμο, εκφράζεται με τη συντομογραφία *Pia.*, *Pian.* και *P* τον 18^ο αιώνα, ενώ πλέον σήμερα συνήθως αποδίδεται από *p*. Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, η λέξη "zecho" χρησίμευε συχνά για τη απόδοση της δυναμικής του *piano*: τόσο ο Domenico Mazzocchi (1638) όσο και ο W.C. O Printz (1668) αποδίδει την ίδια σημασία και στα δύο. Στο ανώνυμο *A Short Explication* (Λονδίνο, 1724) οι *ecco* και *echus* περιγράφονταν στη μουσική σημειογραφία ως *dim* και *piano* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Pizzicato

Τσίμπημα των χορδών του έγχορδου οργάνου με τα δάχτυλα. Συνήθως σημειώνεται μέσω συντομογραφίας ως *pizz.* Η χορδή δεν πρέπει να χτυπηθεί από το τόξο αλλά να τσιμπηθεί συνήθως από το δεξί χέρι (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Portamento

Στην ορχηστρική μουσική, ο όρος *portamento* αναφέρεται σε ένα εκφραστικό μέσο των τοξοτών εγχόρδων και ορισμένα πνευστά σε προσομοίωση της φωνής (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Register

Ο όρος αναφέρεται σε μία συγκεκριμένη περιοχή αντήχησης ενός μουσικού οργάνου. Μπορούμε να προσδιορίσουμε εάν δύο νότες βρίσκονται στο ίδιο ή σε διαφορετικό *register*, ανάλογα από το πόσο κοντά βρίσκονται ,για παράδειγμα οι χορδές ενός βιολιού (σε απόσταση πέμπτης) (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Ritardando

Ο όρος προέρχεται από τη λέξη *ritardare* (καθυστερώντας) και σηματοδοτεί την επιβράδυνση του ρυθμού. Τον 18^ο αιώνα η μορφή *lento* ήταν κοινή. Το *rallentando* δεν έχει συναντηθεί σε παρτιτούρα πριν από τον 19^ο αιώνα. Τώρα είναι ίσως ο πιο συνηθισμένος από αυτούς τους όρους, αν και το *ritardando* και το *ritenuto* συναντώνται εξίσου συχνά. Κάθε λέξη έχει διαφορετικές αποχρώσεις νοήματος, αλλά κάθε συνθέτης έχει ερμηνεύσει αυτές τις αποχρώσεις με τον δικό του τρόπο (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Ritenuto

Ο όρος *ritenuto* υποδεικνύει την ξαφνική και περισσότερο έντονη επιβράδυνση του ρυθμού σε σχέση με το *rallentando* και το *ritardando*. Χρησιμοποιείται επίσης για να χαρακτηρίσει μια σταθερή αλλαγή σε πιο αργό ρυθμό: τα μέτρα 280–315 της εισαγωγής *Die Fledermaus* (Johann Strauss) έχουν την ένδειξη *tempo ritenuto* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Rubato

Ο όρος αναφέρεται στην εκφραστική αλλαγή του ρυθμού ή του *tempo* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Shepard tone

Το φαινόμενο γνωστό ως *Shepard tone*, είναι όταν «ο ήχος που αποτελείται από απλές συχνότητες (sine waves) που, έχουν σχέση οκτάβας μεταξύ τους (ο δεύτερος αρμονικός έχει συχνότητα διπλάσια της θεμέλιας συχνότητας). Όταν η θεμελιώδης συχνότητα μεταβάλλεται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, δημιουργεί μια ακουστική ψευδαίσθηση ενός τόνου που διαρκώς ανεβαίνει ή κατεβαίνει, ενώ στην ουσία δε συμβαίνει κάτι τέτοιο» (Shepard 1964: 36).

Spiccato

Ο όρος αναφέρεται σε έναν διαφορετικό τρόπο άρθρωσης των τοξοτών εγχόρδων. Ο ερμηνευτής ανασηκώνει ελαφρά το τόξο από τις χορδές μετά από κάθε νότα *spiccato*, δημιουργώντας εντονότερη άρθρωση. Ο όρος μερικές φορές είναι συνώνυμος με το *sautillé*. Πριν από το 1750, το *spiccato* και το *staccato* θεωρούνταν ισοδύναμοι όροι (Brossard's Dictionaire, 1703, Corrette's L'École d'Orphée, 1738) που όριζαν νότες αρθρωμένες ξεχωριστά σε αντίθεση με το *legato* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Staccato

Μια νότα που συνήθως χωρίζεται από αυτές που την περιβάλλουν με διακοπή της άρθρωσης. Ο διαχωρισμός μπορεί, αλλά όχι πάντοτε, να συνοδεύεται από κάποιο βαθμό έμφασης και περιστασιακά ο όρος μπορεί να συνεπάγεται έμφαση χωρίς φυσικό διαχωρισμό. Ο όρος μπορεί να θεωρηθεί ως το αντίθετο του *legato*. Ένας βαθμός άρθρωσης μεταξύ του *staccato* και του *legato*, ο οποίος μερικές φορές εκπροσωπείται από τον όρο *non legato*, Ωστόσο, δεν είναι πάντοτε σαφές ότι η χρήση του όρου *non-*

legato συνεπάγεται κάτι διαφορετικό από τα σημάδια *staccato* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Subito piano/ forte

Ο όρος *subito* (αμέσως) σηματοδοτεί την ακαριαία αλλαγή της έντασης του ήχου. Σε μουσικές παρτιτούρες συναντάμε το *subito piano*, το *subito forte*, αλλά και το *volti subito* [«άλλαξε (γύρισε) τη σελίδα γρήγορα»] (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Sul ponticello

Πρόκειται για μια οδηγία που αναφέρεται στα έγχορδα τοξοτά όργανα, όπου το τόξο τοποθετείται πολύ κοντά (ή ακόμα και επάνω) στον καβαλάρη του οργάνου. Ο ήχος που παράγεται αναδεικνύει τις υψηλότερες αρμονικές (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Sul tasto

Πρόκειται για μια οδηγία που αναφέρεται στα έγχορδα τοξοτά όργανα, σύμφωνα με την οποία το τόξο τοποθετείται πολύ κοντά (ή ακόμα και επάνω) στην ταστιέρα του οργάνου. Ο ήχος που παράγεται δεν αποτελείται από υψηλές αρμονικές. Οι συνθέτες χρησιμοποιούν περιστασιακά τον όρο *flautando* για να ζητήσουν αυτό το αποτέλεσμα (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Swing

Ο όρος *swing* σχετίζεται με την αίσθηση της ορμής ,που συνοδεύεται από την τάση ενσωμάτωσης της μουσικής σε μία μορφή μουσικής κίνησης.

Το *swing* είναι αποτέλεσμα συνδυασμού κάποιων χαρακτηριστικών, όπως ο παλμός, ο σχηματισμός των φράσεων και η άρθρωση (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Tempo

Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη ταχύτητα ή το ρυθμό. Το *tempo* μπορεί να υποδηλώνεται με διάφορους τρόπους. Οι πιο γνωστοί είναι οι χαρακτηρισμοί μέσω μετρονόμου που συνδέουν μια συγκεκριμένη μονάδα χρόνου (συνήθως η μονάδα παλμού του μετρονόμου) με μια συγκεκριμένη διάρκεια χρόνου (λεπτό). Επίσης, γνωστές είναι οι συμβατικές περιγραφές της ταχύτητας - Andante, Aldro, langsam. Υπάρχει, επίσης, ο συσχετισμός μεταξύ μετρικών συμβολισμών και *tempo*, ένα υπόλειμμα παλαιότερης εποχής, όπου το 3/2 είναι ένδειξη σχετικά αργού ρυθμού, 3/4 μέτριου ρυθμού και 3/8 σχετικά γρήγορου ρυθμού (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Tempo Ordinario

Συναντούμε την ένδειξη στον Handel, που το χρησιμοποίησε σε διάφορες συνθέσεις του. Όμως, όπως το *tempo giusto*, ήταν προφανώς σε κοινή χρήση ως ιδέα για την περιγραφή του συνηθισμένου, μη δεσμευτικού *tempo* που δεν απαιτούσε ιδιαίτερο χαρακτηρισμό. Προφανώς με αυτή την έννοια ο Beethoven έγραψε στον Schott στις 18 Δεκεμβρίου 1826, λέγοντας «δεν μπορούμε να έχουμε πλέον κανένα συγκεκριμένο *tempo*, τώρα που πρέπει να ακολουθήσουμε την ελεύθερη έμπνευσή μας» (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Tremolo

Ο όρος *tremolo*, απαντάται στα έργα για έγχορδα τοξοτά όργανα. Υποδηλώνει την ταχεία εναλλαγή της κατεύθυνσης του τόξου (κάτω-πάνω) και χρησιμοποιείται για να προσθέσει ένταση και όγκο στον ήχο. Σε προηγούμενους αιώνες το *tremolo* φαίνεται να ήταν περισσότερο το αντίστοιχο του σύγχρονου *mordent* από το σύγχρονο *trill* (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Vibrato

Το *vibrato* εμφανίζεται σε όλη τη δυτική μουσική με περιγραφές που χρονολογούνται από τις πρώτες μεσαιωνικές πηγές έως και σήμερα, αλλά οι τεχνικές σαφώς ποικίλλουν. Οι ιστορικές περιγραφές είναι συχνά ασαφείς και δεν καθιστούν σαφές πώς παρήχθη πραγματικά το *vibrato*, αλλά φαίνεται ότι ήταν πάντα αποδεκτό ως στολίδι μέχρι το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, όταν η συνεχής χρήση του έγινε σταδιακά ο κανόνας. Στα έγχορδα τοξοτά όργανα το *vibrato* προσθέτει ένταση στην ερμηνεία. (<https://www.oxfordmusiconline.com/>).

Περιβάλλουσα

Η ένταση ενός ήχου μεταβάλλεται καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξής του. Από τη στιγμή που παράγεται ένας ήχος, μέχρι και τη στιγμή που θα σιγήσει ολοκληρωτικά, το πλάτος της κυματομορφής του ακολουθεί μια καμπύλη, η οποία σχηματικά αναπαριστά τη μεταβολή της έντασής του με την πάροδο του χρόνου. Αυτή η καμπύλη είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη και έχει «εφευρεθεί» καθαρά για να απεικονίσει τις μεταβολές του πλάτους της κυματομορφής, η οποία ονομάζεται *περιβάλλουσα*» (Τρυφωνίδης 2009: 8).

Φαινόμενο Doppler

Το *φαινόμενο Doppler* είναι η παρατηρούμενη αλλαγή στη συχνότητα και το μήκος κύματος ενός κύματος από παρατηρητή που βρίσκεται σε σχετική κίνηση με την πηγή των κυμάτων. Ονομάστηκε προς τιμήν του Αυστριακού φυσικού, Christian Doppler, που το πρότεινε το 1842. Το φαινόμενο παρατηρείται συχνά όταν πλησιάζει και απομακρύνεται ένα όχημα που έχει σειρήνα (π.χ. ασθενοφόρο) ή κάνει θόρυβο (π.χ. μηχανές). Συγκεκριμένα η συχνότητα του ήχου αυξάνεται όταν πλησιάζει το όχημα τον παρατηρητή, ενώ μειώνεται όταν απομακρύνεται από αυτόν (<http://ebooks.edu.gr>).

Παράρτημα Έργων

1. Ligeti: Viola Solo Sonata (1991-1994)	σελ.168-184
1.1 Hora Lunga	σελ.168-169
1.2 Loop	σελ. 170-172
1.3 Fascar	σελ. 173-175
1.4 Prstissimo con sordino	σελ. 176-179
1.5 Lamento	σελ.180-181
1.6 Chaconne chromatique	σελ.182-184
2. Grisey: Prologue for Solo Viola (1976)	σελ.185-188
3. Berio: Sequenza VI for Solo Viola (1967)	σελ.189-194
4. Takemitsu: A bird came down the walk for viola and piano (1994)	σελ. 195-197

Sonata

fur Tabea Zimmerman

1. Hora lunga

(1994)

Gyorgy Ligeti
1923

Lento rubato e molto dolente (♩=76)

12/16 *sempre sui IV - al fine*

p molto espr. *mf* *p* *mf* *p*

poco f *p* *mf*

f *p* *mf*

f *piu f* *meno f*

piu f *p* *pp*

p *mf* *f* *mf*

*) ↓ ↓ ↓ indicate downward microtonal departures from normal intonation: ↓ is about a quarter tone lower, as with the 11th harmonic (which is 49 cents lower); ↓ is about a sixth of a tone lower, as in the 7th harmonic (which is 31 cents lower); ↓ the very slight deviation (14 cents lower) which is the difference between the major third of the tempered scale and the natural scale. (The harmonics of the C string serve here as a model for the harmonic series of F).

19 *p* *mf* *f* sempre molto espr.

22 *piu f* *appassionato dolente* *ff*

25 *cresc.* *fff* *f* *ff*

28 *fff* intenso
(always with the full length of the bow)
(stets mit der ganzen Lange des Bogens) *fff* poco dim. *ff* *f*

31 *ff* *mf* *p* "da lontano"

34 *poco a poco dim.*

37 *ppp* morendo
(play even if the uppermost harmonics hardly sound)

Durata ca. 4'50"

2. Loop (1991)

Gyorgy Ligeti
1923

Molto vivace, ritmico - with swing (♩=320)

8 $\overline{5+3}$
16 16

10 $\overline{4+6}$
16 16

8
16

10
16

p

sim: Changing of bar
Taktwechsel

5

mf sub.

9

13

ff sub.

17

p sub.

21

mf sub.

25

29

ff sub.

p sub.

33

37

41

45

49

53

57

61

mf sub.

ff sub.

p sub.

f

ff sub.

p sub.

ff sub.

p sub.

This musical score is for a piece titled "Sonata - 2. Loop", specifically measures 33 through 61. It is written for a single melodic line in a 3/4 time signature, using a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with many measures marked as *sub.* (sustained). The score is divided into systems, with measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 indicating the start of each system. The notation includes many fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The overall structure shows a complex, flowing melodic line with frequent changes in dynamics and articulation.

93 *silenzio assoluto*

Veress Sandor emlékére

3. Fascar (1992)

György Ligeti
1923

Adante cantabile ed espressivo,
with swing (♩ ca. 84)

sul IV sin al segno Φ

mf legato

1 2 3 2 3 1 2 0 4 3 1 2 1 2 3 4

5 4 2 1 2 1 1 4 2 4 3 4 4 3 2 1 1 0 4 3

9 1 1 2 3 4 3 2 1 2 1 2 3 4 0 3 1 2 0

13 0 3 2 4 0 3 2 1 0 1 4 1 1 3 4 3 0 2

17 1 3 2 4 1 3 0 2 0 0 2 3 3 0 0 2 0 4 3 2

21 1 2 3 0 2 3 4 0 0 2 3 0 0 2 3 2 1

25 IV 4 3 2 3 2 2 4 0 1 4 IV 4 0 0 2 3 2 1 0 2 2 2 1

29 3 3 0 1 2 III 4 3 2 3 2 3 2 0 0 3 1 2 0 0 2 2 0

II
IV₀
III₀

33 37 41 45 49 53 57 61

molto espr.

cresc.

mf

cresc.

f cresc. e accel. poco a poco

Piu mosso

cresc.

piu f

ff

dim e rit.

Sonata - 3. Fascar

3

65 *mf*

69 *mf cresc.* *fff*

73

77 *dim. poco a poco*

81 *(dim.)* *al mf* *dim. poco a poco*

85 *(dim.)* *al p molto*

89

93 *f* *mf* *pp*

*) The chord is broken downwards.

*) Den Akkord nach unten brechen

Durata ca. 6'

fur Klaus Klein

4. Prestissimo con sordino (1994)

So schnell wie möglich

Gyorgy Ligeti
1923

$\frac{12}{4} \left[\frac{7+5}{4} \right]$

alla corda

pp *mf pp* *mf pp* *sempre sim.*

f p f p *pp mf pp* *mf pp* *sim.*

mf pp *mf* *pp* *mf pp* *sim.* *mf p f p*

f p *pp mf pp* *sim.* *f ff p f p*

f p *pp mf pp* *sim.*

f

ff p f p mf p f p *sim.*

ff p sub.

pp < mf f p pp

f pp mf pp f ff

cresc. fff f p pp mf pp

mf pp mf p f p f p f

ff p ff > p f p f p mf p f ff fff

cresc. fff pp sub. mf pp *sim.*

f ff pp mf f ff fff

Detailed description: This page contains measures 9 through 17 of a musical score. The notation is primarily in bass clef with a 3/4 time signature, though measure 15 begins in treble clef. The music features complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes, with frequent accents. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics are marked with various slurs and hairpins, ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Performance instructions like 'con sordino' (with mutes) and 'sim.' (sustain) are present. The score is divided into systems, with measures 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, and 17 each forming a system.

18 *pp sub.* *mf pp sim.* *f p f p f p*

19 *f p f p f p sim.* *ff p*

20 *f p sim.* *ff p f p*

21 *f p sim.* *ff p f p ff p*

22 *f p sim.* *ff p f p sim.*

23

24 *mf pp sim.* *f p f p sim.*

25 *f p f p f p mf pp sim.* *f p f p sim. mf pp*

26 *f ff fff mf pp sub. sim.*

27

28

29

30

31

32

33

34

sim. *ff* *mf pp* *mf*

pp *f p* *mf pp* *f p* *mf pp* *f p* *sim.*

ff p *mf pp* *mf pp* *sim.* *f p* *f p*

f *ff p* *mf pp* *mf pp* *f p* *f* *ff pp sub.* *mf pp*

mf p *f p* *ff* *mf pp*

ff p *ff pp sub.* *mf pp* *mf pp* *ffff sub.*

via sord. *)
very quickly / sehr schnell)

attacca il Lamento

Durata ca. 1'15"

*) Simply throw the mute away.

*) Den Dampfer einfach wegwerfen

5. Lamento (1994)

Tempo giusto, intenso e barbaro, ♩ = 152
senza sord., alla corda

*) Double stoppings with one open string where possible

Sonata - 5. Lamento

2

43

49

a tempo

Meno mosso

sub. fff tutta la forza

p

55

poco rall.

sempre pp

60

(rall.)

sul tasto, flautando

ppp

attaca, brd.

Durata ca. 2.50"

für Tabea Zimmermann

6. Chaconne chromatique (1994)

Gyorgy Ligeti
1923

Vivace appassionato (molto ritmico e feroce), ♩=144

p misterioso

mp

cresc. poco a poco

36
(cresc.) *f* cresc.

42
(cresc.) *ff* *mf*

47
f

52
piu f *ff* cresc. espr.

56
(cresc.) *fff* *tutta la forza*

61
fff gradioso

66
ffff intenso

Detailed description: This page contains the musical score for measures 36 through 66 of the 'Sonata - 6. Chaconne Chromatique'. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into systems of five measures each. Measure numbers 36, 42, 47, 52, 56, 61, and 66 are placed at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering numbers (1-4) are indicated above many notes. Dynamic markings include (cresc.), *f*, *ff*, *mf*, *piu f*, *cresc. espr.*, *tutta la forza*, *fff*, *gradioso*, and *ffff* intenso. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and some notes with ties.

70

73

cresc. estremo

ff

pp sub.

76

allarg.

cresc. molto

ff

pp sub. "da lomano"

84

90

con espressione

95

rall.

dim.

pppp

Durata ca. 2'40"

PROLOGUE

répéter ad lib.

I Viola
con sord.

accorder la IV^e corde un demi-ton plus bas

sim. molto legato

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

1^{re} sec

2^e fois

3^e fois

4^e fois

5^e fois

1^{re} = 110

2^e sec

3^e sec

4^e sec

5^e sec

6^e sec

7^e sec

8^e sec

9^e sec

10^e sec

11^e sec

12^e sec

13^e sec

14^e sec

15^e sec

16^e sec

17^e sec

18^e sec

19^e sec

20^e sec

21^e sec

22^e sec

23^e sec

24^e sec

25^e sec

26^e sec

27^e sec

28^e sec

29^e sec

30^e sec

31^e sec

32^e sec

33^e sec

34^e sec

35^e sec

36^e sec

37^e sec

38^e sec

39^e sec

40^e sec

41^e sec

42^e sec

43^e sec

44^e sec

45^e sec

46^e sec

47^e sec

48^e sec

49^e sec

50^e sec

51^e sec

52^e sec

53^e sec

54^e sec

55^e sec

56^e sec

57^e sec

58^e sec

59^e sec

60^e sec

61^e sec

62^e sec

63^e sec

64^e sec

65^e sec

66^e sec

67^e sec

68^e sec

69^e sec

70^e sec

71^e sec

72^e sec

73^e sec

74^e sec

75^e sec

76^e sec

77^e sec

78^e sec

79^e sec

80^e sec

81^e sec

82^e sec

83^e sec

84^e sec

85^e sec

86^e sec

87^e sec

88^e sec

89^e sec

90^e sec

91^e sec

92^e sec

93^e sec

94^e sec

95^e sec

96^e sec

97^e sec

98^e sec

99^e sec

100^e sec

101^e sec

102^e sec

103^e sec

104^e sec

105^e sec

106^e sec

107^e sec

108^e sec

109^e sec

110^e sec

111^e sec

112^e sec

113^e sec

114^e sec

115^e sec

116^e sec

117^e sec

118^e sec

119^e sec

120^e sec

121^e sec

122^e sec

123^e sec

124^e sec

125^e sec

126^e sec

127^e sec

128^e sec

129^e sec

130^e sec

131^e sec

132^e sec

133^e sec

134^e sec

135^e sec

136^e sec

137^e sec

138^e sec

139^e sec

140^e sec

141^e sec

142^e sec

143^e sec

144^e sec

145^e sec

146^e sec

147^e sec

148^e sec

149^e sec

150^e sec

151^e sec

152^e sec

153^e sec

154^e sec

155^e sec

156^e sec

157^e sec

158^e sec

159^e sec

160^e sec

161^e sec

162^e sec

163^e sec

164^e sec

165^e sec

166^e sec

167^e sec

168^e sec

169^e sec

170^e sec

171^e sec

172^e sec

173^e sec

174^e sec

175^e sec

176^e sec

177^e sec

178^e sec

179^e sec

180^e sec

181^e sec

182^e sec

183^e sec

184^e sec

185^e sec

186^e sec

187^e sec

188^e sec

189^e sec

190^e sec

191^e sec

192^e sec

193^e sec

194^e sec

195^e sec

196^e sec

197^e sec

198^e sec

199^e sec

200^e sec

201^e sec

202^e sec

203^e sec

204^e sec

205^e sec

206^e sec

207^e sec

208^e sec

209^e sec

210^e sec

211^e sec

212^e sec

213^e sec

214^e sec

215^e sec

216^e sec

217^e sec

218^e sec

219^e sec

220^e sec

221^e sec

222^e sec

223^e sec

224^e sec

225^e sec

226^e sec

227^e sec

228^e sec

229^e sec

230^e sec

231^e sec

232^e sec

233^e sec

234^e sec

235^e sec

236^e sec

237^e sec

238^e sec

239^e sec

240^e sec

241^e sec

242^e sec

243^e sec

244^e sec

245^e sec

246^e sec

247^e sec

248^e sec

249^e sec

250^e sec

251^e sec

252^e sec

253^e sec

254^e sec

255^e sec

256^e sec

257^e sec

258^e sec

259^e sec

260^e sec

261^e sec

262^e sec

263^e sec

264^e sec

265^e sec

266^e sec

267^e sec

268^e sec

269^e

This page contains the musical score for a 9-part string ensemble, labeled I through IX. The notation is written on a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Dynamics are indicated by letters like *mp*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, and *ff*. Performance instructions include *en écho*, *pp en écho*, *leg. simile*, *simile*, *sempre molto legato*, *alla corda*, *poco portamento*, and *a t°*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The notation is complex, with many notes beamed together and various articulation marks.

- - - - AST sempre

à Serge Collet

Sequenza VI

per viola sola
(1967)



Luciano Berio

(1925–2003)

Handwritten musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score consists of ten staves of music, primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings including *mf*, *f*, *mf*, and *ff*. The piece is marked with a tempo of $\text{♩} = 72$. The score is written on ten staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some staves containing complex passages involving triplets and sixteenth notes. The dynamic markings are placed throughout the score to indicate changes in volume. The handwriting is clear and legible, typical of a professional musical manuscript.

This page contains ten staves of musical notation for a guitar piece. The notation includes various techniques such as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0), slurs, and accents. Dynamics like *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *fp* (forzando) are used throughout. Tempo markings include *accel.* (accelerando) and specific metronome markings like $\text{♩} = 96$ and $\text{♩} = 60$. The piece features several passages marked *pont.* (ponticello). The notation is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Staff 1: *f*

Staff 2: *f*

Staff 3: *f*

Staff 4: *f*

Staff 5: *f*, *accel.*, $\text{♩} = 96$, *pont.*

Staff 6: *f*

Staff 7: *mf*, *f*

Staff 8: *fp*, *mf*, *f*, *p*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *fp*

Staff 9: *f*, $\text{♩} = 60$, *pont.*, *accel.*, $\text{♩} = 96$

con sord. pont.

mf sf p ff

mf f p ff

mf ff mf p

ff sf mf p ff p

f p f ff f

f ff p f sff mf sff sff p f p

ff f mf f p sff

ff p

f p f

p f p mf p sf p f p ff mf f p mf p

accel. $\text{♩} = 96$ accel.

f mf pp f p f pp f mf pp mf f pp

via sord.

Musical score for a string quartet, page 5. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The tempo is marked as $\text{♩} = 120$ at the beginning and $\text{♩} = 144$ after an acceleration section. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), slurs, and dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *mf*, *p*, *ppp*, *ff*). Specific performance instructions include *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *legno* (legno), and *pont.* (ponticello). The score is highly technical, with many triplets and complex rhythmic patterns.

A Bird came down the Walk

for viola accompanied by piano

Toru Takemitsu

♩. = 34 (♩ = 102) Flexible

P.O. less vib.
s.p.
P.O. IV c.v.

Viola

mfz pp p mf p mf sub. poco mf mf

3 *ten.* (in Tempo) *mf mf p p f mf*

5 in Tempo (♩ = 102) *p mf p p mf*

8 (2+3) (♩ = 34) *p pp p mf p*

12 (3+3+2) *mf p p pp pp p mf*

15 *p mf mf mf p mf mf*

trem. s.p. poco riten. P.O. ord. sul tasto

in Tempo

c.v. less vib. poco

mf mf

18 P.O. V IV s.t. III s.p. P.O. (3+3+2) V

mf *p* *(mf)* *mf* *poco (mf)*

21 in Tempo V (3+2+2) 2/3 6:4 V 6:4 3

pp *p*

23 in Tempo V 3 2 V 1 3 2 4 3 2 1 3 2 4

f *poco mf* *poco riten.* (4+3) II 2 3 2 V 1 2 *poco riten.*

p *mf* *p* *mf*

25 in Tempo (4) V 3 V 4 (4+4+3) II V III 3 2 4 4 3:2 *poco mf*

p *pp* *p*

27 (3+3+3) V II V 2 3 4 V 1 V V 2 IV II 2 4 1/2 III 1 *p*

p *mf* *poco mf* *p* *p* *1/2* *III 1 p*

30 = = (ca. 50) 2 V II V () () IV 4 III 1

p *mf* *pp* *p*

35 V 3 4 *p* V 2 3 1 II + III 2

p *3* *+*

38 *Light Bow Pressure*
s.p. less vib. *5:4*
p *pp* *mf* *in Tempo* *3* *mf*

41 *IV* *III* *V* *IV* *III* *IV*
pp *p* *p* *p* *p* *p*
poco mfz *poco riten.*

44 *IV* *V* *3* *3* *(3)* *(4)* *6* *6* *3*
poco mf *mf* *p* *poco mf* *pp* *p* *p* *p*
mf *p* *poco mf* *pp* *p* *p* *p*

47 *in Tempo* *trem.* *arco ord.* *sul tasto*
mf *sf* *p* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *poco mfz* *p* *pp*

50 *as echo* *P.O. poco* *mf* *p* *rit.* *in Tempo* *arioso*
p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *poco mfz* *p* *poco mf*

53 *poco riten.* *1* *2* *4* *2*
p *p* *poco mf* *p* *poco mf* *mf* *poco mf*

56 *poco sosten.* *in Tempo*
p *mf* *p*