



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

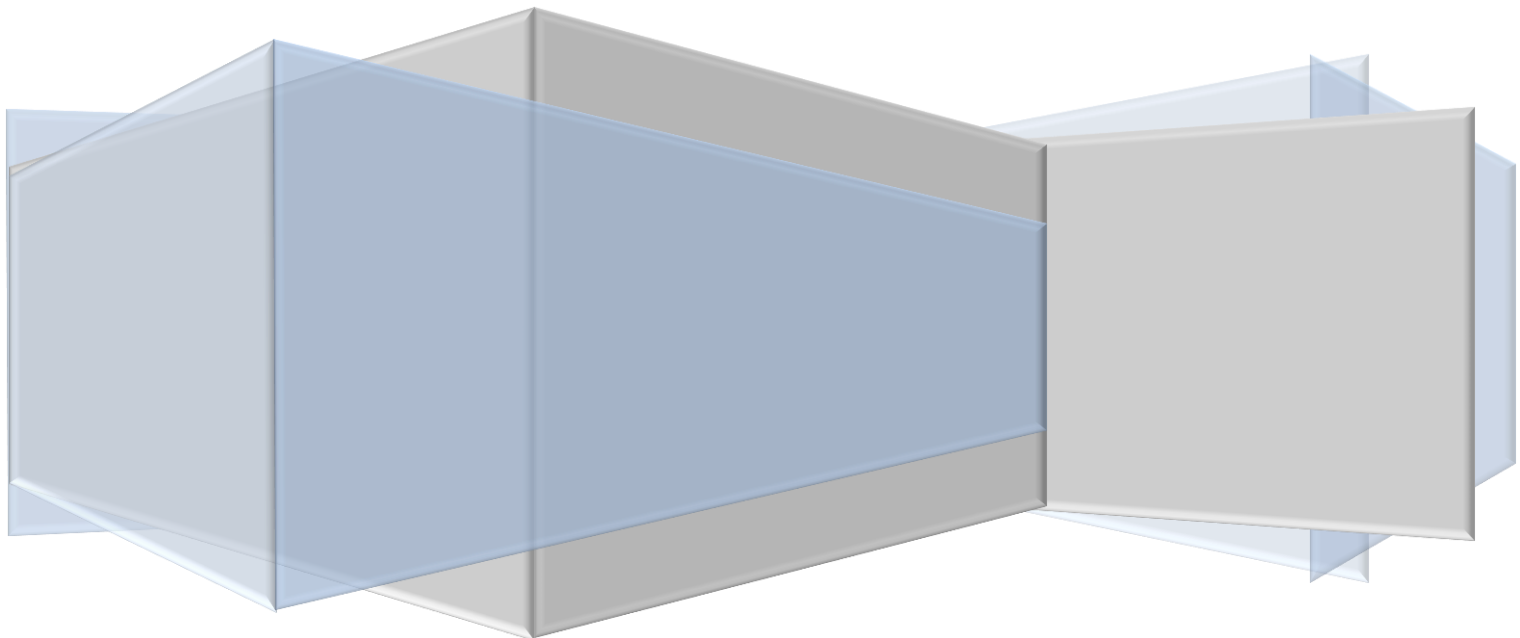
Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών

Κατεύθυνση μουσικής ερμηνείας στη μονωδία

Ιωάννα Βρακατσέλη

***Η Sequenza III per voce femminile
του Luciano Berio
και η αποδόμηση του κειμένου
στην υπηρεσία της φωνής***

Εργασία στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών
(Ζητήματα ερμηνείας – διδάσκων: Αναπλ. Καθηγ. Νίκος Τσούχλος)



Παρασκευή, 30 Νοεμβρίου 2018

Περιεχόμενα

Πρόλογος	5
A. Το μουσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ανατράφηκε και εξελίχθηκε ο Berio .	9
1. Η οικογένειά του και οι σπουδές του	9
2. Cathy Berberian (1925-1983), η μούσα του	11
3. Η γνωριμία του Berio με την ηλεκτρονική μουσική και η δημιουργία του Studio di Fonologia musicale	13
4. Η σχολή του Darmstadt, avant-garde και η γνωριμία του Berio με τον Bruno Maderna (1920-1973).....	18
5. Ο John Cage (1912-1992): “Aria”, πηγή έμπνευσης.	21
B. Sequenza III per voce femminile	26
1. Αναλύσεις των David Osmond-Smith, István Anhalt, Joke Dame, Jean-François Lyotard και Janet K. Halfyard	26
2. Σύντομη ιστορική αναφορά της εξέλιξης και χρήσης των διευρυμένων φωνητικών τεχνικών, από την Αναγέννηση μέχρι τη <i>Sequenza III</i> του Berio	33
3. Η ερμηνευτική αντιληπτικότητα του έργου μέσα από το συνδυασμό της σύγχρονης δεξιοτεχνίας, της δραματουργίας και της χρήσης μιας πανανθρώπινης γλώσσας	36
3α. Η δεξιοτεχνία και η θεατρικότητα του έργου	40
3β. Η σημειογραφία και ο ρόλος της γλώσσας	43
Γ. Συμπεράσματα	49
Βιβλιογραφία.....	53

Πρόλογος

Ο Luciano Berio αποτελεί μία από τις πιο εμβληματικές προσωπικότητες και έναν από τους πιο γόνιμους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα. Καλλιέργησε πολλά διαφορετικά είδη μουσικής. Συνέθεσε έργα για solo όργανα, για ορχήστρα, μουσική δωματίου, όπερα, φωνητική μουσική¹ κ.α. Στόχευε συχνά σε μια συνύπαρξη μεταξύ ετερόκλιτων στοιχείων δανεισμένων από διαφορετικές μουσικές περιόδους καθώς και από την μουσική παράδοση κάθε τόπου, φιλτράροντάς τα μέσα από σειραϊκές και αλεατορικές τεχνικές και χρησιμοποιώντας ηλεκτροακουστικά μέσα. Εξαιτίας του ιδιαίτερου ενδιαφέροντός του για τη φωνή ως μουσικό όργανο, επηρεάστηκε από την εξελικτική γλωσσολογία, τη σημειολογία και τη φωνολογία. Μολονότι ο ίδιος δεν θεωρούσε ότι ανήκε σε κάποιο μουσικό 'δόγμα', υπήρξε ένας από τους κύριους εκπροσώπους της μουσικής πρωτοπορίας, ενώ κατάφερε να επικρατήσει και να επηρεάσει σύγχρονους και μεταγενέστερους συνθέτες σε παγκόσμια κλίμακα για σχεδόν πάνω από 40 χρόνια.

Ο Berio ήταν ένα ανοιχτό μυαλό που αντίκριζε το μέλλον χωρίς να αποκόπτεται από την παγκόσμια λόγια μουσική παράδοση², τη λαϊκή μουσική παράδοση³, καθώς και όλα τα σύγχρονα ρεύματα που γεννήθηκαν από την jazz, την pop και την rock⁴. Κατάφερνε να ενσωματώνει χωρίς δισταγμό τέτοια στοιχεία στις συνθέσεις του, σεβόμενος την αυτονομία και την ταυτότητα του κάθε 'δομικού υλικού' και εξελίσσοντάς το.⁵ Σε συνέντευξή του στον Bruno Serrou αναφέρει ξεκάθαρα: «Αυτό που με ενδιαφέρει είναι η ποικιλία και όχι ο κοσμοπολιτισμός. Ο πλουραλισμός της εκφραστικότητας, αλλά εις βάθος, ως πραγματικότητα πολιτιστική (...) κάθε φωνή κατέχει την ταυτότητά της, την αυτονομία της και μπορεί να επιβιώσει μέσα στην άγνοια του άλλου, ενώ η πολυφωνία συνεπάγεται τη συνείδηση των άλλων.»⁶

¹ Λ.χ. συνθέσεις για solo όργανα π.χ. "Sequenze" (1958-2002), για ορχήστρα π.χ. "Sinfonia" (1968-1969), για μουσική δωματίου π.χ. "Chemins" (1963-1992), για φωνητική μουσική π.χ. "Thema (Omaggio a Joyce)" (1958), διασκευές και ενορχηστρώσεις π.χ. "Folk songs" (1964), όπερα π.χ. "Un Re in ascolto" (1984) κ.α. α) Εργογραφία του Luciano Berio, από τις εκδόσεις Universal, <https://www.universaledition.com/composers-and-works/luciano-berio-54>, β) Επίσημο site για τον Luciano Berio, <http://www.lucianoberio.org/en/works>, ημερομηνία προσπέλασης Αύγουστος 2017.

² "There is no tabula rasa, especially in music", "This third part of Sinfonia has skeleton which is the scherzo from Mahler's Second Symphony", David Osmond-Smith, LUCIANO BERIO, TWO INTERVIEWS with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga, σ. 66, 107, Maryon Boyars 1985.

³ Λ.χ., σχετικά με τα Folk songs: "I am interested in taking possession of that treasure with my own means. I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music...I would like to create a unity between folk music and our music." David Osmond-Smith, ό.π, σ. 148.

⁴ "For example, there's a brief jazz episode in Laborinthus II (...)" David Osmond-Smith, ό.π, σ. 104.

⁵ "I had it in mind for a long time to explore from the inside a piece of music from the past: a creative exploration that was at the same time an analysis, a commentary and an extension of the original." David Osmond-Smith, ό.π, σ. 107.

⁶ «Ce qui m'intéresse, disait Luciano Berio, c'est la diversité, pas le cosmopolitisme ; le pluralisme de l'expressivité, mais en profondeur, comme fait culturel (...) chaque voix possède son identité, son autonomie sa signification propres et peut 'vivre' dans l'insouciance de l'autre, par opposition à la polyphonie, qui implique quant à

Το έργο του, που σημάδεψε τον 20^ο αιώνα τόσο μέσα από τις τεχνικές σύνθεσης που εισήγαγε όσο και λόγω των απαιτήσεων που επέβαλε στους ερμηνευτές είναι οι “Sequenze”⁷, μία συλλογή από έργα για solo όργανα που ολοκληρώθηκε μέσα σε 44 χρόνια, από το 1958-2002, και που αποτελεί σημείο αναφοράς για τους μετέπειτα συνθέτες, ερμηνευτές, μουσικολόγους και μουσικοκριτικούς. Κάθε “Sequenza” αποτελεί ένα δοκίμιο, ένα είδος πορτραίτου του εκάστοτε ερμηνευτή, αλλά και του κάθε οργάνου⁸ όπως αυτό διαμορφώθηκε μέσα από την ιστορική εξέλιξη της τεχνικής του: πράγματι, ο Berio ποτέ δεν προσπάθησε να επέμβει στην κατασκευή ενός οργάνου, ούτε να το χρησιμοποιήσει ενάντια στη ‘φύση’ του⁹. Επιπλέον ήξερε να σέβεται τους συνθέτες άλλων εποχών και να ανατρέχει σε αυτούς, για να βρει τα σημάδια της εξέλιξης της μουσικής¹⁰.

Οι *Sequenze* αποτέλεσαν όχι μόνο αφετηρία και πηγή έμπνευσης για σύγχρονους και μεταγενέστερους του συνθέτες, αλλά και ‘γεννήτρια’ άλλων έργων του ιδίου. Σε συνέντευξή του στον Bruno Serrou αναφέρει: «Είμαι κατά της έννοιας του ολοκληρωμένου έργου-αντικειμένου. Ένα έργο είναι ένα σημείο σε μια διαδρομή, όπως ένα βήμα στη Ρώμη, σ’ ένα ταξίδι από το Παρίσι στο Πεκίνο».¹¹ Σε συνέντευξή του στην Rossana Dalmonte απαντά πως, υπό τον όρο ότι είναι ελεύθερος να αποφασίζει εκείνος για το ταξίδι, «αυτό μπορεί να γίνει πηγή ενδιαφερουσών ανακαλύψεων. Στον δρόμο μπορώ να αποφασίσω να παραμείνω σε ένα μέρος περισσότερο απ’ ό,τι είχα προβλέψει, και μπορεί ακόμη να σχεδιάσω να επιστρέψω εκεί μέσω μιας εντελώς διαφορετικής διαδρομής».¹² Αυτό εξηγεί και τη σύνδεση των έργων του μεταξύ τους: λ.χ. *Allelujah* με *Allelujah 1*, *Sequenza 2* με *Chemins 1*, *Sequenza 6* με *Chemins 2* και 3 κ.ο.κ.¹³

Η φωνή βέβαια για τον Berio ήταν ένα μέσο προνομιούχο, ένα φυσικό όργανο «που φέρει πάνω του πάμπολλες υποδηλώσεις. Από τον πιο αυθάδη ήχο έως το πιο

elle la conscience des autres», συνέντευξη του Luciano Berio στον Bruno Serrou στις 24 Οκτωβρίου 2015.

<http://brunoserrou.blogspot.gr/2015/10/hommage-interview-luciano-berio-qui.html>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

⁷ Ο Berio το 1958 ξεκίνησε με τη *Sequenza I* για φλάουτο, για τον φλαουτίστα Severino Gazzelloni. Την τελευταία *Sequenza XIVa*, τη συνέθεσε για cello, το 2002 για τον βιολοντσελίστα Rohan de Saram. Συνολικά είναι δεκατέσσερις, όμως κάποιες ενορχηστρώθηκαν ξανά για άλλα όργανα, όπως για παράδειγμα η *Sequenza IX* για κλαρινέτο, γράφτηκε και για alto σαξόφωνο, η *Sequenza XIV* για βιολοντσέλο γράφτηκε και για κοντραμπάσο από τον ίδιο τον συνθέτη κατόπιν απαίτησης κάποιων ερμηνευτών. α) Luciano Berio, *The Complete Sequenzas and Works for Solo Instruments*, Mode records 2006, http://www.moderecords.com/catalog/161_4berio.html, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

β) Εργογραφία Berio, ό.π. <https://www.universaledition.com/composers-and-works/luciano-berio-54/works/sequenza-xiv-10443>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

⁸ David Osmond-Smith, ό.π., σ. 93.

⁹ David Osmond-Smith, ό.π., σ. 91.

¹⁰ David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 3-4, Oxford Studies of Composers, OUP 1991.

¹¹ «Je suis contre la notion d’œuvre objet fini, disait Berio. Une œuvre est un signal sur un parcours, comme une étape à Rome durant un voyage de Paris à Pékin.», ό.π. <http://brunoserrou.blogspot.gr/2015/10/hommage-interview-luciano-berio-qui.html>

¹² David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 89

¹³ “Like a good Ligurian, I never throw anything away. This is what links *Allelujah* to *Allelujah II*, *Sequenza II* to *Chemins I*, *Sequenza VI* to *Chemins II* and *III*, *Sequenza VII* to *Chemins IV*, *Sequenza VIII* to *Corale* or else, moving in the opposite direction, *Chemins V* to *Sequenza IX*.” David Osmond-Smith, *Two Interviews*, ό.π., σ. 90.

υπέροχο τραγούδι. Η φωνή πάντα σημαίνει κάτι, πάντα αναφέρεται σε κάτι άλλο από τον εαυτό της και δημιουργεί ένα εξαιρετικά ευρύ φάσμα συνειρμών». ¹⁴ Το ιταλικό *bel canto* και οι επιρροές που δέχτηκε ο συνθέτης από το οικογενειακό του περιβάλλον (ο πατέρας του συνόδευε τραγουδιστές στο σπίτι ως πιανίστας) καθώς και η σχέση του με την εκρηκτική προσωπικότητα της τραγουδίστριας Cathy Berberian, που κάποιοι αποκαλούσαν ‘την Κάλλας της πρωτοπορίας’ ¹⁵, που την χαρακτήριζε ο ίδιος ως ‘γεννήτρια ήχων’ ¹⁶, τον οδήγησαν να ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη φωνή ως μουσικό όργανο. Πέρα από τους φωνητικούς πειραματισμούς (*Sprechstimme*, *glissandos*, σφύριγμα, μουρμούρισμα) που εισήγαγαν οι συνθέτες κυρίως μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, η Berberian ανέπτυξε τεχνικές που υπερθεμάτισαν το ρόλο της φωνής στις συνθέσεις, ορίζοντας τη φωνή πλέον και ως πηγή ήχων (με τη στενή σχέση που έχει με το σώμα). ¹⁷

Η *Sequenza III*, για solo γυναικεία φωνή θα μας απασχολήσει κυρίως από την πλευρά του ερμηνευτή. Θα ξεκινήσουμε εντούτοις αναφερόμενοι στο μουσικό υπόβαθρο του συνθέτη, την επαγγελματική σχέση του με την Berberian, τις επιρροές που δέχτηκε από τα καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του αιώνα (κυβισμό, φουτουρισμό κ.λ.π.) στην κεντρική Ευρώπη και την Αμερική, για να καταλήξουμε σε τέσσερις αναλύσεις των David Osmond-Smith, Istvan Anhalt, Halfyard Janet, Jean-François Lyotard και Joke Dame, με στόχο την καλύτερη κατανόηση των τριών ενοποιητικών στοιχείων όλων των *Sequenze* και, ειδικότερα, της *Sequenza III* για γυναικεία φωνή: τη δεξιοτεχνία, την πολυφωνία και τη δραματουργία, που είναι θεμελιώδους σημασίας για την κατανόηση και, κατ’ επέκταση, την ερμηνεία των έργων αυτών.

¹⁴ “La voce porta sempre con sé un eccesso di connotazioni. Dal rumore più insolente al canto più squisito. La voce significa sempre qualcosa rimanda sempre ad altro da sé e crea una gamma molto vasta di associazioni.” Ο.π. <http://www.lucianoberio.org/node/1459?610777482=1>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

¹⁵ “Appropriately, Berberian was called the ‘Callas of the avant-gard’, by the press at the time. She was a ‘cant’actrice’ in the true sense of the word.” Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppalä and Pieter Verstraete, *Cathy Berberian, Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 9, Ashgate 2014.

¹⁶ “Lietti therefore constructed a bank of nine oscillators, so that complex sounds could be generated without layer upon layer of re-recording. It was an encounter the following year that drew Berberian fully into the charmed circle—among whom she became quickly known as “the tenth oscillator.” David Osmond-Smith and Cathy Berberian, *The Tenth Oscillator: The Work for Cathy Berberian 1958-1966*, σ. 4, παρ. 2, *Tempo*, T. 58, Ap. 227 (Ιαν., 2004), <https://www.jstor.org/stable/3878673>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

¹⁷ Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, σ. 106, Washington University in St. Louis, Ιαν. 2011.

A. Το μουσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ανατράφηκε και εξελίχθηκε ο Berio

1. Η οικογένειά του και οι σπουδές του

Ο Luciano Berio, συνθέτης, μαέστρος και δάσκαλος, γεννήθηκε σε μία μικρή πόλη την Oneglia, στα παράλια της Λιγουρίας, κοντά στην Genoa της Ιταλίας, και πέθανε στη Ρώμη στις 27 Μαΐου 2003. Τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα τα πήρε από την οικογένειά του, τον πατέρα του Ernesto (που ήταν συνθέτης και πιανίστας), και τον παππού του Adolfo (που ήταν οργανίστας και συνθέτης). Για την απόφασή του να ακολουθήσει μια μουσική σταδιοδρομία, ο Berio αναφέρει σε συνέντευξή του, ότι *«Ποτέ πραγματικά δεν χρειάστηκε να αποφασίσω, επειδή ποτέ δεν είχα αμφιβολίες γι' αυτό. Το οικογενειακό μου υπόβαθρο και το περιβάλλον στο οποίο έζησα αποφάσισαν για μένα, κατά ένα τρόπο (...) Η πρώτη μου μουσική εκπαίδευση έλαβε χώρα στο σπίτι, και είμαι ευγνώμων στον πατέρα μου γι' αυτό»*.¹⁸ Ο πατέρας του είχε παρακολουθήσει μαθήματα στο Ωδείο του Μιλάνου, όπως και ο ίδιος. Μόνο για μια φορά λέγεται ότι ο Berio αμφέβαλε για την σταδιοδρομία του στη μουσική, όταν, σε ηλικία 11 ετών, η λατρεία του για τη θάλασσα έμοιασε να τον οδηγεί προς μια ναυτική σταδιοδρομία, κάτι που βέβαια εν τέλει δεν δοκίμασε ποτέ. Η μόνη απόδειξη αυτού είναι ένα πίνακας ζωγραφικής που φιλοτέχνησε ο ίδιος με χρώματα για τον φράχτη του κήπου, κάτι που θυμίζει ότι ο Berio συνήθιζε να μην αφήνει τίποτε να πάει χαμένο, κανένα υλικό, που με τις κατάλληλες αναμίξεις και συνδυασμούς, θα μπορούσε να συμβάλει στη δημιουργία ενός έργου τέχνης, προς τέρψη των αισθήσεων και των συναισθηματικών και εγκεφαλικών του αναγκών. *«Τότε ήταν που ζωγράφισα τον εαυτό μου (...) με εμένα να στέκομαι δίπλα σε μία καρέκλα πάνω στην οποία υπήρχε (...) ένας ναυτικός μπερές»*.¹⁹ Η θάλασσα φαίνεται ότι του έδωσε την άσβεστη περιέργεια για ανακάλυψη και εξερεύνηση νέων οριζόντων, και ο ίδιος περιγράφει τη μουσική του σαν ένα ταξίδι με πολλά λιμάνια.²⁰

Ο παππούς του Berio, Adolfo (1847-1942), και ο πατέρας του Ernesto (1883-1966), ήταν σημαίνουσες προσωπικότητες στη μουσική ζωή της Λιγουρίας, ο καθένας με το δικό του τρόπο. Ο Adolfo είχε κερδίσει όλους τους διαγωνισμούς αυτοσχεδιασμού στο εκκλησιαστικό όργανο της εποχής εκείνης στην πατρίδα του, λάτρευε τον Verdi και απεχθανόταν τον Wagner. Η μουσική του παραγωγή ανταποκρινόταν στην άμεση ζήτηση του κοινωνικού του περιβάλλοντος και αποτελούνταν κυρίως από λειτουργίες και χορευτική μουσική. Ο Berio τον

¹⁸ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, ό.π. σ. 43.

¹⁹ David Osmond-Smith: ό.π. σ. 43.

²⁰ David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 1.

χαρακτήριζε ως 'πρακτικό μουσικό'.²¹ Ο Ernesto ήταν αρκετά διαφορετικός. Ξεκίνησε τις σπουδές του κι αυτός πολύ νέος στο Ωδείο του Μιλάνου, έπαιζε πιάνο σε ορχήστρες με χαρακτήρα πιο ελαφρύ και είχε συνθέσει πολλά κομμάτια για φωνή και πιάνο, για εκκλησιαστικό όργανο καθώς κι ένα συμφωνικό ποίημα αφιερωμένο στον Mussolini. Ο παππούς Adolfo δίδαξε στον εγγονό τα στοιχειώδη, ενώ ο πατέρας του τον ανέλαβε σε όλα τα υπόλοιπα: αρμονία, αντίστιξη, τη σπουδή του πιάνου, καθώς και την γνωριμία του με τη μουσική δωματίου και με το *bel canto* μέσα από τις βραδιές μουσικής δωματίου που διοργάνωνε στο σπίτι. Ο Berio παρομοίαζε τον παππού του με το σπιτικό ψωμί, σκληρό και απλό, ενώ τον πατέρα του με το ψωμί από τον φούρνο, περισσότερο εκλεπτυσμένο, αλλά λιγότερο εύγευστο - αλλά ψωμιά και οι δύο. «*Ευτυχώς συνειδητοποίησα αρκετά νωρίς πως ένας άνθρωπος δεν μπορεί να ζήσει μόνο με ψωμί (...) Μου φαίνεται πως μόνο το χιούμορ και ο σαρκασμός μπορούν να απελευθερώσουν τη σαφή παρουσία προσωπικών στοιχείων στη μουσική*».²²

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Luciano για τη σύνθεση άρχισε να παίρνει σάρκα και οστά μετά από ένα ατυχές συμβάν. Το 1944, ενώ η Λιγουρία βρισκόταν ακόμη κάτω από τον έλεγχο της Δημοκρατίας του Salò υπό τον Mussolini, ο Berio σε ηλικία 19 χρονών στρατολογήθηκε και, από την πρώτη μέρα, μη έχοντας την παραμικρή γνώση πάνω στη χρήση των όπλων, αυτοτραυματίστηκε τυχαία στο δεξί του χέρι, γεγονός που τον εμπόδισε να συνεχίσει τις σπουδές του ως βιρτουόζος του πιάνου. Έτσι η μελέτη του μετά το τέλος του πολέμου εστιάστηκε στον τομέα της σύνθεσης. Εξαιτίας της όλης ιστορικής συγκυρίας μέσα στην οποία μεγάλωσε ο Berio, η μουσική, με την οποία ερχόταν σε επαφή δεν είχε σχέση με νεωτερικούς πειραματισμούς. «*Το ραδιόφωνο ήταν ο μοναδικός σύνδεσμος με τον έξω κόσμο... Μια μεσημεριανή μετάδοση της *Bohème* ήταν υπεύθυνη για μια πολύ αμήχανη στιγμή. Ήμουν περίπου 13 χρονών τότε και ξαφνικά ένιωσα τα μάτια μου γεμάτα δάκρυα*».²³ Ο Berio ήρθε σε επαφή με τη σύγχρονη μουσική παραγωγή μετά το τέλος του πολέμου, τον Οκτώβριο του 1945, στο Μιλάνο (μετά το λαϊκό προσκύνημα της σωρού του Mussolini), στην παρουσίαση του έργου του Darius Milhaud, *La Mort d' un Tyran*. Ακολούθησε η πρώτη επαφή με έργα των Béla Bartók, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, Alban Berg και Anton Webern.²⁴

Δύο άλλες προσωπικότητες που επηρέασαν τη μετέπειτα μουσική σταδιοδρομία του Berio στη σύνθεση ήταν δάσκαλοί του: ο Giulio Cesare Paribeni στο μάθημα της αντίστιξης και ο Giorgio Ghedini στην τάξη της σύνθεσης. Η αντίστιξη ήταν ένας τομέας τον οποίο εξερεύνησε επίμονα ο Berio κατά τη μαθητεία του, και στον οποίο αργότερα έδινε την πρώτη θέση όσον αφορά τη μουσική παιδαγωγική. Θεωρούσε ότι η αντίστιξη οδηγεί τον μουσικό σε έναν διερευνητικό

²¹ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 44/David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 2.

²² David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 44-45.

²³ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 45

²⁴ David Osmond-Smith, *Berio*. σ. 3-4.

και εφευρετικό τρόπο αντίληψης, τον οποίο το μυαλό αναπτύσσει όταν ασχολείται με πολλές διαδικασίες ταυτόχρονα. Ο Ghedini και η γενιά του είχαν αρχίσει να επανεκτιμούν την Ιταλική μουσική παράδοση του Μπαρόκ, καλλιεργώντας ένα ιδίωμα νέο-μπαρόκ που χρησιμοποιούσε στοιχεία της παλαιάς μουσικής αλλά και στοιχεία δανεισμένα από τον νεοκλασικό Stravinsky, χωρίς να χάνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Ο Berio ήταν πιστός μαθητής του στην ενορχήστρωση, πεδίο όπου είχε πολλά κενά, λόγω της στέρησης κατά τη διάρκεια του πολέμου ορχηστρικών ακουσμάτων στην περιοχή της Λιγουρίας.²⁵ «Προτού γίνω 15 χρονών είχα ακούσει μόνο μία συμφωνική συναυλία, αλλά αυτό συνέβη στο Casino του San Remo (...) οι πολιτιστικοί ορίζοντες της Oneglia, ήταν και είναι ακόμη, περιορισμένοι σε δύο πράγματα: λάδι και ζυμαρικά».²⁶

Η πρώτη γνωριμία του με τον σειραϊσμό και τις τεχνικές του δεν έγινε μέσω του Ghedini, ο οποίος μόνο περιστασιακά πειραματίστηκε με το ιδίωμα αυτό, αλλά μέσω της μουσικής του Luigi Dallapiccola, του οποίου το διεθνές ανάστημα αναδείχτηκε με τις παραστάσεις της μονόπρακτης όπεράς του *Il prigioniero*²⁷, καλλιτεχνικό γεγονός που επηρέασε καθοριστικά την πορεία της Ιταλικής μουσικής των μεταπολεμικών χρόνων και διαμόρφωσε τη νέα γενιά Ιταλών συνθετών. Ο Berio είχε ήδη βυθιστεί στη μελέτη των έργων του Dallapiccola, προτού κερδίσει την υποτροφία του Ιδρύματος Koussevitzky για να μελετήσει αργότερα μαζί του στο Tanglewood της Μασαχουσέτης. Ο Berio ποτέ δεν ακολούθησε δογματικά τον σειραϊσμό, αλλά υιοθέτησε εκείνα τα υλικά και τους μηχανισμούς που ταίριαζαν στις δικές του ανάγκες έκφρασης και δημιουργίας.²⁸

2. Cathy Berberian (1925-1983)²⁹, η μούσα του

Μία ακόμη πιο σημαντική επιρροή, και μάλιστα σε βάθος χρόνου, ήταν η γνωριμία του Berio με την Cathy Berberian, αμερικανίδα τραγουδίστρια, performer και συνθέτης αρμένικης καταγωγής. Ο Berio, όπως και πολλοί άλλοι συμφοιτητές του, για να κερδίζει τα προς το ζην, συνόδευε στο πιάνο νέους τραγουδιστές. Η Berberian είχε ανάγκη από ένα πιανίστα για την ηχογράφηση ενός προγράμματος, προκειμένου να διεκδικήσει μια πλήρη υποτροφία Fullbright, ώστε να συνεχίσει τις σπουδές της στο τραγούδι με την Giorgia del Vigo, στο Ωδείο του Μιλάνου. Οι δύο νέοι ερωτεύτηκαν κεραυνοβόλα, η Berberian κέρδισε την υποτροφία και μέσα σε λίγους μήνες παντρεύτηκαν.³⁰ Αν και ο γάμος τους τυπικά διήρκεσε 14 χρόνια (1950-

²⁵ Ο.π., σ. 4-5

²⁶ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 45

²⁷ Πρώτη παρουσίαση το 1949 concertante και το 1950 σκηνοθετημένο. David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 6

²⁸ David Osmond-Smith, *Berio*. σ. 6

²⁹ Kate Meehan, *Not just a pretty voice*, σ. 1.

³⁰ David Osmond-Smith, *Berio*. σ. 5

1964), η δημιουργική τους πορεία σαν καλλιτεχνικό ζευγάρι παρέμεινε άλυτη. Η *Sequenza per voce femminile*, τα *Folk songs*, το *Recital I (for Cathy)*, πολλές μεταγραφές τραγουδιών από την εποχή Μπαρόκ μέχρι τα pop τραγούδια των Beatles³¹ γράφτηκαν μετά το χωρισμό τους, σαν αυτός να πυροδότησε όλη αυτή την πολύτιμη έκρηξη εμπνευσμένων έργων που επηρέασαν καθοριστικά την εξέλιξη της σύνθεσης αλλά και της ερμηνείας της φωνητικής μουσικής κατά τον 20 αιώνα.³²

Η Berberian συνδύαζε πολλές δεξιότητες μαζί, χωρίς η μία να επισκιάζει την άλλη, μα πάνω απ' όλα διέθετε εκπληκτική ευστροφία, σπάνιο χαρακτηριστικό για τραγουδιστή, όπως αναφέρει σε συνέντευξη του ο Berio.³³ Επίσης, η επιτυχία της στη σφαίρα της σύγχρονης μουσικής οφείλεται εν μέρει και στην προθυμία της για συνεργασία με το συνθέτη. Πράγματι, η Berberian διατηρούσε με τον κάθε συνθέτη, με τον οποίο συνεργαζόταν μια ιδιαίτερη δημιουργική σχέση που ξεπερνούσε τη συνήθη κατανομή εργασίας μεταξύ δημιουργού και αναδημιουργού. Κατά μεγάλο μέρος η ίδια επιδρούσε συνθετικά στη δημιουργία ενός έργου, δηλαδή λειτουργούσε ως συνδημιουργός³⁴. Συνδύαζε δεξιοτεχνία εφάμιλλη εκείνης ενός Paganini με μια συναισθηματική φόρτιση που λίγες ερμηνεύτριες έχουν πετύχει σε τέτοιο βαθμό.³⁵ Τόσο με τη φωνή της ως εκφραστικό μέσο με την παραδοσιακή έννοια του όρου (αλλά αλλάζοντας τρόπο τραγουδιστικής εκφοράς με την ίδια ευκολία που κανείς αλλάζει σταθμό στο ραδιόφωνο),³⁶ όσο και με τη χρήση απλών καθημερινών ηχητικών χειρονομιών (γέλιο³⁷, βήχας, χτύπημα των δοντιών, της γλώσσας, των χεριών, των δαχτύλων), και ταυτόχρονα φροντίζοντας την σκηνική της εμφάνιση και δίνοντας μια σκηνοθετική πινελιά,³⁸ ακόμη και σε καθαρά φωνητικά

³¹ David Osmond-Smith and Ben Earle, *Luciano Berio*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815>, 20 Ιαν. 2001, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

³² David Osmond-Smith and Cathy Berberian, *The tenth oscillator: the work of Cathy Berberian 1958-1966*, σ. 2-3, Cambridge University Press, Tempo, T. 58, Ap. 227 (Ιαν., 2004).

³³ "Music is the air I breath", documentary for Cathy by Carrie de Swaan (VPRO, 1994). Ένα εβδομηντάλεπτο βραβευμένο φιλμ για την Cathy Berberian, με συνεντεύξεις των Christina Berio, Luciano Berio, Nikolaus Harnoncourt, Sylvano Bussotti, Bruno Canino, Carol Plantamura κ.α. <http://www.swaanprodukties.nl/web/index.php?p=3&project=35>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

³⁴ "Every time I try to explain our collaboration someone says "Well then, you composed it!" I admit I composed the material he utilized, but the finished piece is brilliant because he is a great composer.... So that is Luciano did, using me as an instrument, a thinking instrument, a collaborating instrument." Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, σ. 57, (συνέντευξη της Berberian από την Ottieri για τη δημιουργία του *Visage*). Επίσης ο Eco σε συνέντευξή του στην Stoianova : "elle a trouvé des émissions vocales qui viennent plus de l' utérus que du cerveau, non? Et Visage était exactement une exploration de ces 'sous-sons' qu'on peut produire avec la partie inférieure du corps plus qu'avec la gorge", ό.π, σ. 52.

³⁵ Meirion Bowen, *Articles and publications: Contemporary Cathy*, <http://meirion-bowen.com/mbartberb.htm>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

³⁶ "She had developed her own form of "domestic clowning:" a one-woman simulacrum of rapid tape editing that leapt from one type of voice to another, but maintained the expressive integrity of each." David Osmond-Smith and Cathy Berberian, *The tenth oscillator*, ό.π., σ. 5, παρ. 3.

³⁷ "(...) for over two hours, Berio goaded from her all sorts of laughter." David Osmond-Smith, *The tenth oscillator*, σ. 8.

³⁸ "The New Vocality affirms that there should be singers who are able to act, sing, dance, mime, improvise – in other words, affect the eyes as well as the ears." Cathy Berberian: "La nuova vocalità nell' opera contemporanea" 1966,

έργα, αλλά «χωρίς το μάτι να κλέβει την προσοχή από το αυτί».³⁹ Επιδίωκε με όλο της το είναι να απευθύνεται ταυτόχρονα σε όλες τις αισθήσεις του ακροατήριου.⁴⁰ Η Berberian λόγω της πολυσχιδούς και επιβλητικής προσωπικότητάς της χρήζει ιδιαίτερης και εκτενούς μελέτης, για να κατανοήσει κανείς σε όλα του τις διαφορετικές πτυχές αυτού του μουσικού και φωνητικού φαινομένου.

3. Η γνωριμία του Berio με την ηλεκτρονική μουσική και η δημιουργία του Studio di Fonologia musicale

Ο Berio έχοντας κερδίσει υποτροφία του Ιδρύματος Koussevitzky για να σπουδάσει για οκτώ εβδομάδες σύνθεση δίπλα στον Dallapiccola στο μουσικό φεστιβάλ του Berkshire, στο Tanglewood το 1952⁴¹, ήρθε σε επαφή για πρώτη φορά με την ηλεκτρονική μουσική του Edgard Varèse και μουσική για μαγνητοταινία των Otto Luening και Vladimir Ussachewsky, που ήταν πρωτοπόροι στην μελέτη του χειρισμού ηχογραφημένων οργανικών ήχων σε μαγνητοταινία. Ο Berio με το άκουσμα του έργου του Vladimir Ussachewsky, "*Sonic Contours*", ενδιαφέρθηκε εντόνως για τις δυνατότητες που ανοίχτηκαν μπροστά του, και επέστρεψε στο Μιλάνο αποφασισμένος να εξερευνήσει τους νέους μουσικούς ορίζοντες. Χάρη σε μια ένθερμη συστατική επιστολή του Dallapiccola, συνεργάστηκε το 1953 με την εθνική ραδιοφωνία και τηλεόραση της Ιταλίας (RAI), δημιουργώντας soundtracks για διάφορες σειρές της τηλεόρασης και στοχεύοντας στη δημιουργία ενός studio, όπου θα μπορούσε να πραγματοποιήσει όλους τους μουσικούς πειραματισμούς του. Το 1955, μαζί με τον Bruno Maderna, ο οποίος, με την ενεργή συμμετοχή του στα θερινά σεμινάρια του Darmstadt από το 1949, ήδη ήταν αναγνωρίσιμος στους χώρους της σύγχρονης μουσικής σκέψης, ίδρυσαν από κοινού το *Studio di fonologia musicale*, επιδοτούμενο και φιλοξενούμενο από την RAI. Μαζί τους είχαν τον Dr Alfredo Lietti ως τεχνικό σύμβουλο και τον Marino Zuccheri ως βοηθό στο τεχνικό κομμάτι του εργαστηρίου.⁴²

Η δημιουργία τέτοιων χώρων κατάλληλα εξοπλισμένων για ηχητικούς πειραματισμούς, από τους οποίους εν τέλει γεννήθηκαν πολλά νεωτερικά μουσικά κινήματα, προέκυψε ως ανάγκη σε παγκόσμιο επίπεδο από την εμφάνιση της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Όπως συνέβη νωρίτερα όσον αφορά τις εικαστικές τέχνες από τον 19^ο αιώνα με την νέα τεχνολογία αναπαραγωγής εικόνων (φωτογραφία), από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα η σταδιακή ανάπτυξη των νέων

μετάφραση Francesca Placanica, από Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppalä and Pieter Verstraete, *Cathy Berberian, Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 49.

³⁹ Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice*, σ. 54, (συνέντευξη της Berberian από την Ottieri).

⁴⁰ "Music is the air I breath", ό.π. <http://www.swaanprodukties.nl/web/index.php?p=3&project=35>

⁴¹ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 53.

⁴² David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 12

τεχνολογιών καταγραφής του ήχου αποτέλεσε καταλυτικό παράγοντα στην εξέλιξη της μουσικής και άνοιξε το δρόμο σε νέες πολιτιστικές και αντιληπτικές δυνατότητες. Ο Edgard Varèse το 1917, πιστός κατά τούτο στο περιρρέον πνεύμα του μοντερνισμού της εποχής του, δήλωνε ότι η μουσική πρέπει να συμπορεύεται με τις νέες εξελίξεις στην επιστήμη, την κοινωνία, δηλ. με την ίδια τη ζωή: «Ονειρεύομαι μουσικά όργανα υπάκουα στη σκέψη μου, τα οποία, με τη συνεισφορά τους ενός ολόκληρου καινούριου κόσμου απροσδόκητων ήχων, θα υπηρετούν τις ανάγκες του εσωτερικού μου ρυθμού».⁴³ Ο Varèse επαναπροσδιόρισε την έννοια της μουσικής ως οργανωμένου ήχου παραμερίζοντας το συμβατικό διαχωρισμό μεταξύ ήχου και 'θορύβου' και συμφωνώντας κατά τούτο με την διακήρυξη των Φουτουριστών⁴⁴ "The Art of Noise" του Luigi Russolo το 1913, όπου εκφραζόταν η ανάγκη διεύρυνσης των ήχων μέσα από την καθημερινότητα, καθώς και η απαίτηση νέων οργάνων, ικανών για τη δημιουργία του 'μουσικού θορύβου' (musical noise) πέρα από κάθε έννοια παραδοσιακού ηχοχρώματος.⁴⁵ Ο θόρυβος δεν είναι πλέον ένας ενοχλητικός ήχος που θέλουμε να αγνοήσουμε, αλλά ενσωματώνεται στα ηχητικά περιβάλλοντα ως άλλο ένα ηχητικό υλικό.

Η αποδόμηση του ήχου και ο επαναπροσδιορισμός του μέσα από την εξέλιξη της τεχνολογίας και των επιστημών είχε ως αποτέλεσμα την ίδρυση τριών εργαστηρίων, τα οποία εκπροσωπούσαν τρία διαφορετικά ρεύματα που προκάλεσαν τη φαντασία των συνθετών να ανακαλύψουν όχι μόνο καινούργια μουσικά υλικά, αλλά και νέες τεχνικές σύνθεσης και ανάπτυξης μουσικών δομών, σύμφωνα με τις οποίες ο συνθέτης θα μεταχειριζόταν πλέον τους ήχους σαν αρχιτέκτονας:

⁴³ "I dream of instruments obedient to my thought and which with their contribution of a whole new world of unsuspected sounds, will lend themselves to the exigencies of my inner rhythm." Chou Wen-chung, "The liberation of sound", πρώτη έκδοση της συλλογής άρθρων και διαλέξεων του Varèse από τον μαθητή του και συνθέτη στην εφημερίδα *Perspectives of New Music* 5, no 1 (Fall-Winter 1966). Πηγή προέλευσης του "The liberation of sound": Richard Kostelanetz and Joseph Darby, *Classic essays on twentieth-century music*, σ. 47, Schirmer Books 1966.

⁴⁴ Οι Ιταλοί ποιητές στις αρχές του αιώνα, επηρεασμένοι από τις τεχνολογικές εξελίξεις και τη δημιουργία μεγαλύτερων αστικών κέντρων με την ανάπτυξη της βιομηχανίας, απέρριπταν τις αρχές του ρομαντισμού και του εξπρεσιονισμού, κηρύττοντας την απελευθέρωση των λέξεων και των ήχων που προκύπτουν από αυτές, όπως οι μηχανές παράγουν νέους ήχους προκαλώντας την φαντασία και την έμπνευση. Ο ποιητής Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) θεμελίωσε τις αρχές του Φουτουρισμού, το 1909, με το manifesto, "Fondazione e Manifesto del futurismo". Το μουσικό κίνημα των φουτουριστών θεμελιώθηκε μέσα από το "Manifesto dei musicisti futuristi" 1910, καθώς και με το "Manifesto tecnico della musica futurista" 1911, του συνθέτη Balilla Pratella (1880-1955). Το 1913 ο Luigi Russolo (1885-1947), συνθέτης, ζωγράφος και εφευρέτης τονοδοτικών μηχανημάτων (*intonarumori*, *μηχανήματα θορύβου*), με ένα ανοιχτό γράμμα προς τον Pratella, που είχε τίτλο "L'Arte dei rumori", εξέφρασε το όραμά του: ο θόρυβος και η διαφωνία να γίνει το νέο συνθετικό υλικό και πηγή έμπνευσης των συνθετών. Επιπλέον χώρισε σε έξι κατηγορίες τους βασικούς θορύβους που θα πρέπει πλέον να τους επιτυγχάνουν οι φουτουριστικές ορχήστρες μέσω νέων οργάνων καθώς επίσης οργάνωσε σε οκτώ κανόνες το κίνημα των φουτουριστών μουσικών. α) Nicolas Slominsky, *Music since 1900 5th*, σ. 1016-1022, New York Schirmer Books, 1994, β) Richard Kostelanetz and Joseph Darby, *Classic essays on twentieth-century music, a continuum symposium*, σ. 35, New York Schirmer Books 1996.

⁴⁵ Nicolas Slominsky, *Music since 1900 5th*, σ. 1019.

α) Στο Παρίσι, το 1951, υπό την αιγίδα της *Radiodiffusion-Télévision Française* ιδρύθηκε το *Groupe de Recherche de Musique Concrète*⁴⁶ (GRMC) (αποτελέσε προθάλαμο του μεταγενέστερου *Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique, IRCAM*) με επικεφαλής τον Pierre Schaeffer (συνθέτη, θεωρητικό, συγγραφέα, δάσκαλο και επικεφαλής του κινήματος *musique concrète*, ο οποίος ήδη είχε ιδρύσει το *Studio d'Essai* στις αρχές της δεκαετίας του '40 - δείχνοντας περισσότερο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία παρά για την τεχνολογία - ως κέντρο του αντιστασιακού κινήματος του γαλλικού ραδιοφώνου)⁴⁷, τον συνθέτη Pierre Henry και τον τεχνικό ήχου Jacques Poullin⁴⁸.

β) Στην Κολωνία το 1951 με επικεφαλής τον συνθέτη Hebert Eimert και μια πλειάδα από συνθέτες, ανάμεσά τους και ο Karlheinz Stockhausen, δημιουργήθηκε το *Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks*⁴⁹ (WDR), που θεωρούνταν η 'μητέρα-studio' της ηλεκτρονικής μουσικής⁵⁰ (της δημιουργίας και επεξεργασίας 'εργαστηριακών' ήχων).

γ) Το τρίτο ήταν το προαναφερθέν *Studio di fonologia musicale*: όπως προαναφέραμε, ο Berio μετά το άκουσμα του έργου του Vladimir Ussachewsky: *Sonic Contours* (αποτελούμενο από μίξη πιανιστικών τροποποιημένων και επεξεργασμένων ήχων σε μαγνητοταινία), και ύστερα από τη γνωριμία του με τον Hermann Scherchen (μαέστρο και συνθέτη, δάσκαλο του Maderna), θέλησε να δημιουργήσει στο Μιλάνο το δικό του χώρο πειραματισμού πάνω στην ηλεκτρονική μουσική με το όνομα *Studio di fonologia musicale*, με την υποστήριξη της RAI⁵¹, ενσωματώνοντας τις αρχές των δύο παραπάνω μουσικών ρευμάτων καθώς και διευρύνοντάς τις με πειραματισμούς πάνω στη φωνή, είτε ως 'γεννήτρια' ηχητικών συμπεριφορών (γέλιο, ουρλιαχτό, λαχάνιασμα κ.τ.λ), είτε ως γλωσσικό κώδικα (διαχωρισμός της γλώσσας ως ήχου και σημασίας, σημαίνοντος και σημαινόμενου, σχέση του νοήματος προς τον ήχο: επιρροές από τη ραγδαία εξέλιξη, την εποχή

⁴⁶ "It is his view that recording has placed all sounds – whether music, noises, animal cries or whatever – on an equal footing, since all are experienced in the same manner. They may thus be treated as 'sound objects', distinct from their acoustic and notated sources." Francis Dhont, Schaeffer, Pierre, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>, 20 Ιανουαρίου 2001, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

⁴⁷ α) Ό.π., Grove, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>.

β) Άρθρο για τον Pierre Schaeffer, <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Schaeffer>, προσπέλαση Ιανουάριος 2018

⁴⁸ Carlos Palombini, Pierre Schaeffer, 1953: *Towards an Experimental Music*, Music & Letters, T. 74, Ap. 4, σ. 542-557, Oxford University Press, (Νοέμ., 1993). <http://www.jstor.org/stable/737576>, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

⁴⁹ Crab, Simon, "WDR Electronic Music Studio, Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer & Herbert Eimert, Germany, 1951". Part of the "120 Years Of Electronic Music" project. WordPress.com (Accessed 26 April 2014), <http://120years.net/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/>, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

⁵⁰ "The Electronic Music Studio at Westdeutscher Rundfunk (WDR) in Cologne was founded by the composers Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer, and Herbert Eimert (the studios first director) and was based on Meyer-Eppler's ideas outlined in his 1949 book 'Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und Synthetische Sprache'. This thesis defined the ongoing theoretical character of the studio as being based around electronically synthesised sound – in sharp contrast to Schaeffer's *musique concrète* acoustic approach at GRN in Paris."

Ό.π. <http://120years.net/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/>

⁵¹ David Osmond-Smith, Berio, ό.π. σ. 10-11

εκείνη, δύο νέων γλωσσολογικών ρευμάτων: της σημειολογίας και της φωνολογίας⁵²).

Καθένα από τα παραπάνω κέντρα είχε τη δική του φυσιογνωμία. Έτσι, στη Γαλλία, ο όρος '*musique concrète*' σύμφωνα με τον εμπνευστή της Pierre Schaeffer, δεν αναφέρεται μόνο στην ηχογράφηση και επεξεργασία φυσικών καθαρόαιμων ήχων (όπως της ανθρώπινης φωνής, του ήχου των αεροπλάνων, των αυτοκινήτων, του αέρα, του νερού, της πόλης, κ.α.) αλλά και σε μία διαδικασία αντίθετη αυτής της συνηθισμένης μουσικής ('*musique habituelle*'), κατά την οποία κινούμαστε από την παρτιτούρα στην ερμηνεία: «*Η διαδικασία της 'musique concrète' κινείται από τους ήχους στην οργάνωσή τους*»⁵³. Οι ήχοι πλέον αντιμετωπίζονται επί ίσοις όροις σαν αντικείμενα ηχητικά, εφόσον μπορούν όλοι να καταγραφούν σε μαγνητοταινία ανεξάρτητα από την πηγή τους, δηλ. από πού έχουν προέλθει, ή την αισθητική τους ποιότητα⁵⁴. Το κριτήριο διάκρισής τους είναι μόνο το αυτί. Ο συνθέτης αντιμετωπίζει τους ήχους αυτούς όπως ο ζωγράφος αντιμετωπίζει τα υλικά του πάνω στον καμβά ή ο φωτογράφος τις εικόνες ή τα καρέ στο φιλμ του. Αντίθετα, στο studio της Κολωνίας, η Ηλεκτρονική Μουσική ('*Elektronische Musik*') γεννιέται αυστηρά μέσα στο εργαστήριο από μηχανήματα (γεννήτριες και ταλαντευτές) χωρίς να υπάρχει η ανάγκη να ανατρέχει κανείς σε συσχετισμούς των ήχων με την πηγή τους. Η Κολωνία γρήγορα έγινε τόπος συνάντησης όλων των απανταχού συνθετών της μουσικής avant-garde, όπως οι Ernst Krenek (Αυστρία/USA), György Ligeti (Ουγγαρία), Franco Evangelisti (Ιταλία), Cornelius Cardew (Αγγλία), Mauricio Kagel (Αργεντινή), Nam June Paik (Κορέα) κ.α.⁵⁵ Το 1955-56, με το έργο *Gesang der Jünglinge*, ο K. Stockhausen έφερε εν μέρει τη ρήξη ανάμεσα στα δύο δόγματα: της "*musique concrète*" και της "*Elektronische Musik*", κάνοντας χρήση, παράλληλα με τους ηλεκτρονικά παραγόμενους ήχους, της φωνής ενός αγοριού.⁵⁶

Στο *Studio di Fonologia Musicale*, ο Berio με τον Maderna πάντρεψαν μεταξύ τους και τα δυο παραπάνω παραδείγματα. Πειραματίστηκαν πάνω στην επεξεργασία είτε του ηχογραφημένου φυσικού, είτε του ηλεκτρονικού ήχου χρησιμοποιώντας εννέα ταλαντευτές (*oscillators*)⁵⁷ (και, μεταφορικά, όπως ελέχθη,

⁵² David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 60-64.

⁵³ α) '*unlike the traditional procedure, which moves from the score to its execution, the process in musique concrète moves from the sounds to their organization ...*' Marc Pierret: *Entretiens avec Pierre Schaeffer* (Paris, 1969) από ό.π. Carlos Palombini, *Pierre Schaeffer*, <http://www.jstor.org/stable/737576>, β) "*In fact, musique concrète has much in common with photography and the cinema, particularly the fact that none of them exists outside the 'concrete' materials on which they are recorded or fixed (disc, tape, film, etc), just as a painter's work is fixed on his canvas.*" Ό.π. Francis Dhomont, *Schaeffer, Pierre*, Grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>

⁵⁴ "*It is his view that recording has placed all sounds – whether music, noises, animal cries or whatever – on an equal footing, since all are experienced in the same manner.*" Ό.π. Francis Dhomont, *Schaeffer, Pierre*, Grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>

⁵⁵ Simon Crab, ό.π. <http://120years.net/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/>

⁵⁶ Richard Toop, *Stockhausen, Karlheinz*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26808>, 20 Ιαν. 2001, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

⁵⁷ David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 13

έναν 10^ο, τη φωνή και τις φωνητικές 'χειρονομίες' της Cathy Berberian⁵⁸) εμπλέκοντας στην έρευνά τους τις δυνατότητες της φωνής (ως ένα 'μηχάνημα' παραγωγής ήχων) και της γλώσσας ως 'γεννήτριας' ήχων και εννοιών με όχημα τις αρχές της φωνολογίας και της σημειολογίας⁵⁹. Από το 1956 ο Maderna και ο Berio, με αφορμή την διοργάνωση μιας σειράς από συναυλίες μουσικής πρωτίστως του 20^{ου} αιώνα (*Incontri Musicali*⁶⁰ με την υποστήριξη της RAI), άρχισαν να καλούν στο studio συνθέτες της γενιάς του Darmstadt όπως οι Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Henri Pousseur, John Cage, Sylvano Bussotti, και να συνεργάζονται με τους μουσικολόγους Luigi Rognoni και Roberto Leydi, καθώς και με εκπροσώπους από τη νέα 'πνευματική ηγεσία' της Ιταλίας όπως ο φιλόσοφος Enzo Paci, ο σημειολόγος, δοκιμιογράφος, φιλόσοφος, κριτικός και μυθιστοριογράφος Umberto Eco, ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Italo Calvino και ο ποιητής, συγγραφέας και ακαδημαϊκός Edoardo Sanguineti.⁶¹ Έτσι, πυροδοτείται στην Ιταλία μια δεκαετία με αλληπάλληλες δημιουργικές εκρήξεις, που είχαν παγκόσμια επίδραση στους κόλπους της μουσικής.

Οι Berio και ο Maderna μοιράζονταν την ίδια ανάγκη της αλλαγής, της βαθύτερης γνώσης και εξέλιξης των σειραϊκών τεχνικών, του πειραματισμού, της απόρριψης ή της επανεξέτασης της ιστορίας. Μέσα από αυτές τις αναζητήσεις, ο Berio κατέληξε στο ότι τον ενδιέφερε πρωτίστως η έκφραση της φαντασίας του μέσα από διεργασίες σύζευξης ηχητικών υλικών και διαφορετικών μουσικά μορφολογικών διεργασιών, και όχι η φορμαλιστική σύνθεση αφηρημένων δομών χωρίς νόημα. Επιπλέον, πεποίθησή του ήταν ότι η μουσική δεν θα μπορούσε να ξεκινά από το μηδέν, διαγράφοντας την ιστορία της - δεν υπάρχει *tabula rasa* ή *degré zéro*. «(...) Υπεύθυνα και συνειδητά, προτιμώντας κάτι από κάτι άλλο μέσα από την ιστορία, και προσπαθώντας να καταλάβουμε ποιός συνδυασμός επιλεγμένων και φιλτραρισμένων γεγονότων ανταποκρίνεται καλύτερα στις ανάγκες μας και μας επιτρέπει να δώσουμε τον καλύτερο απολογισμό του εαυτού μας»⁶² - σαν τις πέτρες μιας πόλης με μακρόχρονη ιστορία, που χρησιμοποιήθηκαν μέσα στους αιώνες με διαφορετικούς τρόπους και κάτω από διαφορετικές θρησκείες και διοικήσεις. Αυτή η θεώρηση αποτέλεσε άλλωστε για τον Berio τρόπο ζωής και όχι απλά έναν μουσικό τρόπο σκέψης.⁶³ Προχωρούσε συλλέγοντας στοιχεία μέσα από

⁵⁸ David Osmond-Smith and Cathy Berberian, *The tenth oscillator*, σ. 4

⁵⁹ Εκπρόσωποί τους αντίστοιχα Daniel Jones (International Phonetic Association, (IPA) και Ferdinand de Saussure (πρωτοπόρος της σύγχρονης γλωσσολογίας και σημειολογίας), α) David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 61-62, β) Martin Wilhelm Cornelis, *Thema Omaggio a Joyce – Expression as a meaning*, διάλεξη Σεπτέμβριος 2017 στην Nagoya City University in Nagoya, Japan. https://www.researchgate.net/publication/319880676_Expression_as_a_meaning, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

⁶⁰ David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 13

⁶¹ "(...) as were many others, including those angry and elegant Leftists that Bruno named – with foresight and affectionate sarcasm – the 'Vatican Hegelians.'" α) David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σελ. 53, β) David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 11-13, γ) David Osmond-Smith and Cathy Berberian, *The tenth oscillator*, σ. 6.

⁶² David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ.66.

⁶³ Ό.π. σ. 67

το χωροχρόνο, καθαρίζοντάς τα από τη 'λάσπη' της ιστορίας, συνδυάζοντάς τα με νέες τεχνικές ενσυνείδητα και όχι με τυχαίο τρόπο, όπως πρότεινε ο αλεατοριστής John Cage. Γι' αυτό και γρήγορα αποτίναξε εν μέρει κάποιες από τις βασικές δομικές προσεγγίσεις του σειραϊσμού (την προεπιλογή αυστηρά περιορισμένων μουσικών δεδομένων, τον συνδυασμό τους με βάση αφηρημένες και προαποφασισμένες δομικές αρχές κ.λπ.)⁶⁴ που ασπάζονταν οι εκπρόσωποι της σχολής του Darmstadt, μεταξύ των οποίων και ο συνεργάτης του Bruno Maderna. Για τον Berio, ο σειραϊσμός, αν ήθελε κανείς να αποφύγει να τον καταστήσει στείο⁶⁵, θα έπρεπε να νοείται ως η γέφυρα που ενώνει την παράδοση με το καινούριο⁶⁶.

4. Η σχολή του Darmstadt, avant-garde και η γνωριμία του Berio με τον Bruno Maderna (1920-1973)⁶⁷

Και λίγα λόγια για το Darmstadt: Το 1946 σε μία μικρή πόλη της Δ. Γερμανίας, ο Wolfgang Steinecke, μουσικολόγος από την Κολωνία⁶⁸, ξεκίνησε ένα κύκλο θερινών μαθημάτων διάρκειας ενός μήνα, με στόχο την ανασυγκρότηση της Γερμανικής μουσικής κουλτούρας πάνω σε μία διεθνή βάση, ως αντίδοτο στις εθνικιστικές επιθέσεις που είχαν δεχθεί οι σύγχρονες μουσικές τάσεις από το Τρίτο Reich⁶⁹.

⁶⁴ "The problems started when , inevitably, people began going in the opposite direction, taking unattached pieces, 'separate' parameters, and putting them together under the indifferent and uniform light of abstract proportions, and the waiting for the unveiling of the piece...", α) David Osmond, Two Interviews, σ. 69, β) Paul Griffith, Serialism, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25459>, 20 Ιαν. 2001, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

⁶⁵ "(...) I am very much against the formalistic and escapist attitude of twelve-tone composition. In losing himself in the manipulation of a dozen notes, a composer runs risk of forgetting that these notes are simply symbols of reality; he may, in addition, end up ignoring what sound really is....A structural description of music cannot, however, account for the meaning of that piece unless it is placed in a historical continuity. By the same token a 'theory' derived from analysis can never legitimately be used as a tool for producing music." Από το δοκίμιο του Luciano Berio, *The Composer on his work: Meditation on a Twelve-Tone Horse*, εκδόθηκε το 1968 από *The Christian Science Monitor*, Richard Kostelanetz and Joseph Darby, *Classic essays on twentieth-century music*, σ. 169-170.

⁶⁶ David Osmond, *Two Interviews*, ό.π. σελ. 64.

⁶⁷ Πρωτεργάτης και θερμός υποστηρικτής των θερινών μαθημάτων της σχολής στο Darmstadt, δάσκαλος, συνεργάτης και εμπνευστής πολλών σύγχρονών του συνθετών: L. Nono, K. Stockhausen, L. Berio, P. Boulez. Tom Service, *Remembering Bruno Maderna*, άρθρο στην εφημερίδα *The Guardian* 2013, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/13/bruno-maderna-composer-conductor>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

⁶⁸ Hanspeter Krellmann, "Steinecke, Wolfgang," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26645, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

⁶⁹ Τα θερινά μουσικά μαθήματα του Darmstadt είχαν πρότυπο άλλες ακαδημίες που είχαν ήδη ιδρυθεί, όπως στο Βερολίνο από τους Paul Höffer και Joseph Rufer το Δεκέμβριο του 1945, International Music Institute, με την οικονομική βοήθεια της Αμερικής, με σκοπό τη μελέτη και εξέλιξη τεχνικών της Γερμανικής μουσικής που το Τρίτο Ράιχ είχε απορρίψει (πηγή: Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics And Musical Tradition in Cold War Berlin*, σελ.124, Brill Leiden-Boston, 2005) και το καλοκαιρινό festival στο Tanglewood της Μασαχουσέτης, που ξεκινά επίσημα τον Αυγουστο του 1937 μέχρι τις μέρες μας, από το επίσημο site του καλοκαιρινού festival στο Tanglewood: <https://www.bso.org/brands/tanglewood/general-info/history-and-archives.aspx>, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018. Ο Berio ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το μουσικό θεσμό του Tanglewood, μέσω μιας υποτροφίας το 1952 και με το

Αμέσως μετά την ήττα της Γερμανίας στον II Παγκόσμιο Πόλεμο, 8 Μαρτίου 1945, (φαινόμενο της *Stunde null*, ώρα μηδέν) υπήρξε έντονη η ανάγκη ρήξης με το άμεσο παρελθόν και ανοικοδόμησης του γερμανικού κράτους σε όλους τους τομείς. Ο όρος *Stunde null* στη μουσική δεν είχε να κάνει με την επανεκκίνησή της, αλλά με το σημείο μηδέν που θεωρήθηκε ότι ενώνει συνειδητά τις νέες τεχνικές με το παλαιότερο νεωτερικό κίνημα του Arnold Schoenberg⁷⁰. Χάρη σ' αυτά τα μαθήματα, γνωστά ως Internationale Ferienkurse Darmstadt (INFM), το Darmstadt παραμένει μέχρι τις μέρες μας ένα σπουδαίο κέντρο μελέτης, πειραματισμού, προώθησης και αναπαραγωγής της σύγχρονης μουσικής. Οι συναυλίες και τα σεμινάρια του Darmstadt άρχισαν να διαμορφώνουν μια νέα γενιά συνθετών, που γεννήθηκε τη δεκαετία του 1920 και ενηλικιώθηκε μέσα στην καταστροφή του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Αυτή η γενιά συνθετών διαμόρφωσε τη λεγόμενη 'Σχολή του Darmstadt', που έγινε συνώνυμο της μουσικής avant-garde στη Δυτική Ευρώπη μετά τον πόλεμο⁷¹. Τα κύρια μέλη της Σχολής ήταν οι Ευρωπαίοι Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts, αλλά υπήρχαν και σημαντικοί συμμετέχοντες από την Αμερική, όπως οι Milton Babbitt, John Cage, Elliott Carter κ.α. Η πόλη του Darmstadt έγινε σύμβολο ελεύθερης διακίνησης και ανταλλαγής ιδεών της avant-garde μουσικής σκηνής⁷².

Το πιο σημαντικό γι' αυτή τη μουσική δεν είναι η ανάλυση των λεπτομερειών της τεχνικής της, αλλά ο σκοπός της μουσικής δημιουργίας. Οι συνθέτες αναζητούσαν τρόπους μη συμβατικούς για τη λύτρωσή τους από την ανάμνηση των θηριωδιών του πολέμου⁷³, τη δημιουργία μιας νέας κοινής μουσικής γλώσσας που θα έφερνε στο φως μουσικά 'θραύσματα' της γερμανικής μουσικής παράδοσης και όχι μόνο, αναμιγνύοντάς τα με νέες ιδέες. Μετά την επιστροφή του Theodor Wiesengrund Adorno από την αυτοεξορία του στην Αμερική και την πρόσκλησή του

Darmstadt το 1953 κατόπιν της γνωριμίας του με το μαέστρο H. Scherchen, ο οποίος του σύστησε τον B. Maderna. David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 6, 11-12.

⁷⁰ Arnold Schoenberg (Αυστρούγγαρος συνθέτης 1874-1951, δάσκαλος των Anton Webern, Alban Berg κ.α.), ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες των αρχών του 20^{ου} αιώνα, έθεσε τις βάσεις του 12φθογγισμού, της ατονικότητας, του Sprechgesang με το έργο του *Pierrot Lunaire*, op.21 (1912, ορόσημο στην παγκόσμια φωνητική φιλολογία), χωρίς να απορρίπτει τις κλασικές φόρμες του 19^{ου} αιώνα στη σύνθεσή του. O.W. Neighbour, *Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)*, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

⁷¹ Konrad Boehmer "We have had, in our twentieth century, two absolutely fascinating epochs of new music, [of] which the first one is the Schoenberg and Webern and Stravinsky and Bartok epoch. And the second one is [Darmstadt]." Από την διατριβή του Brent Andrew Wetters, *Darmstadt and the Philosophical Turn*, Brown University, May, 2012.

⁷² "Apart from the swarms of musical adventurers, the merchants of sonic carpets, junk, graphic extravaganzas, political gestures and musical cure-alls that made the Darmstadt Ferienkurse sometimes seem like a Bauhaus transplanted into a flea market...", David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 61

⁷³ Ο Stockhausen απέφευγε λ.χ. τους απλούς ρυθμούς στη μουσική του, γιατί έλεγε ότι αυτοί παρέπεμπαν στα εμβλήματα των ναζί: "Stockhausen famously said that he could not tolerate regular rhythm because it made him think of the Nazi marching songs played endlessly on the radio during his childhood." Gillian Moore, <https://www.theguardian.com/music/2008/nov/12/squarepusher-karlheinz-stockhausen>, Ό.π. 13 Νοέμ. 2008, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

στη σχολή του Darmstadt από τον Steinecke⁷⁴, έγινε, στο πλαίσιο της ομάδας, ο επίσημος εκφραστής του αμερικάνικου κινήματος 'new criticism'⁷⁵ στην μουσική. Πλέον η μουσική, όπως και κάθε έργο τέχνης, αντιμετωπίζεται ως φιλοσοφική τοποθέτηση. Για τους συνθέτες του Darmstadt, με την θεωρητική υποστήριξη του Adorno, ο καθολικός σειραϊσμός ως νέα μουσική γλώσσα, μετεξέλιξη του δωδεκαφθογγισμού των Schoenberg, Berg και, ιδίως, Webern, που αναζητά πιο ριζοσπαστικούς δρόμους αποφεύγοντας συμβατικές μορφές όπως μοτίβα ή μελωδίες και αποδομώντας τους παραδοσιακούς ήχους και ρυθμούς⁷⁶, είναι 'σύμπτωμα' και όχι αυτοσκοπός της δημιουργίας. Αυτό ίσως είναι και το μεγαλύτερο επίτευγμα του Darmstadt, που προκύπτει μέσα από τις διαλέξεις, τις κριτικές αναλύσεις και τις συζητήσεις με αφορμή την ακρόαση πρωτότυπων συνθέσεων: ότι η μουσική είναι έκφραση μιας ιδέας, και ότι όσο πιο ριζοσπαστικούς δρόμους ακολουθεί, τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες έχει να αναδείξει τον επόμενο A. Schoenberg.

Ο Maderna, διατηρώντας σταθερή και μετριοπαθή παρουσία μακριά από δογματισμούς και πολεμικές στο Darmstadt από το 1950 μέχρι το θάνατό του, το 1973, και απέχοντας από τις πλέον ακραίες από τις παραπάνω θέσεις, οδήγησε τον Berio στην εφαρμογή σειραϊκών διεργασιών στη μουσική του ως μέσο ανακάλυψης και αναδιοργάνωσης στοιχείων που ήταν ήδη οικεία – ρυθμός, δυναμικές, ηχόχρωμα, τονικό ύψος. Ο Maderna υποστήριζε ότι ο συνθέτης πρέπει να μιλάει μέσα από τα έργα του και να αποφεύγει συζητήσεις αισθητικού και κοινωνιολογικού περιεχομένου.⁷⁷ Ήταν και οι δύο αρκετά προσγειωμένοι, νιώθοντας το βάρος της ιστορίας στους ώμους τους. Συνεργάστηκαν στο *Studio di fonologia musicale* επί μία δεκαετία, δίνοντάς του ψυχή και σώμα. Αυτό που ενδιέφερε περισσότερο και τους δύο δεν ήταν οι φόρμες στη μουσική ως διαδικασία σύνθεσης, αλλά η επεξεργασία των υλικών. Η ορχήστρα δεν αποτελούσε για τον Berio μια διάταξη ομάδων σε σχέση με τον ήχο που παράγουν, αλλά την επανεξέταζε υπό το πρίσμα της συγχώνευσής τους ή του διαχωρισμού τους. Και οι δύο μοιράζονταν την ίδια άποψη για τον σειραϊσμό ως ένα πεδίο μεγεθυμένο από μουσικά μέσα, από μουσικές παραμέτρους διαχωρισμένες, που μπορούσαν να τις επανενώσουν σε ενότητες είτε τυχαία (κάτι που ο Berio δεν επιθυμούσε), είτε εκτιμώντας προϋπάρχουσες δομές

⁷⁴ Από την διατριβή του ό.π. του Brent Andrew Wetters, *Darmstadt and the Philosophical Turn*, Brown University, σ. 27, May, 2012.

⁷⁵ Οι προθέσεις του συνθέτη ή του συγγραφέα καθώς και τα ιστορικά γεγονότα που περιβάλλουν ένα έργο δεν έχουν σχέση με την ερμηνεία του και κάθε έργο αποτελεί αυτοτελή δημιουργία που χαρακτηρίζεται για την οργανική του ενότητα (<https://www.britannica.com/art/New-Criticism>, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018) - άποψη με την οποία βέβαια ο Berio διαφωνούσε. "(...) the composer should avoid precompositional systems, for they divert him from his primary voyage of discovery." George W. Flynn, *Listening to Berio's music*, σ. 393, *The musical quarterly*, T. 61, Ap. 3 (Ιούλιος, 1975), "Like a good Ligurian, I never throw anything away. This is what links Allelujah to Allelujah II (...)", David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 90.

⁷⁶ *The Music of the Darmstadt School*, An Introduction, <https://darmstadtsschool.weebly.com/>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

⁷⁷ Από την διατριβή του Brent Andrew Wetters, ό.π. σ. 51

(όπως εκείνες της παραδοσιακής μουσικής)⁷⁸. Αυτό που γοήτευε τον Berio δεν ήταν η ανάλυση και η εύρεση ενός πολύπλοκου θεωρητικού κίνητρου, αλλά η ικανοποίηση της ακουστικής εμπειρίας της πολυπλοκότητας⁷⁹.

5. Ο John Cage (1912-1992)⁸⁰: “Aria”, πηγή έμπνευσης.

Μία άλλη προσωπικότητα που επηρέασε τον Berio και του έδωσε υλικό για τη *Sequenza III*, ήταν ο Αμερικάνος συνθέτης, John Cage, εκπρόσωπος μεταξύ άλλων της ιδέας της αλεατορικής μουσικής, με τον οποίο γνωρίστηκαν στο θερινό σχολείο του Darmstadt. Το 1958, ο Berio προσκάλεσε τον Cage στο Milano για τέσσερις μήνες, για να πειραματιστεί στο *Studio di fonologia*. Ο John Cage, ένας από τους κύριους εκπροσώπους της μεταπολεμικής avant-garde, έφερε σημαντικές αλλαγές στην εξέλιξη της μουσικής γραφής τον 20^ο αιώνα, όχι μόνο στην Αμερική, αλλά και στην Ευρώπη. Φύση ανήσυχη και ανεξάρτητη, ξεκίνησε τις σπουδές του με στόχο να γίνει συγγραφέας, μετά ταξιδεύοντας στο Παρίσι σπούδασε για λίγο αρχιτεκτονική και κατέληξε, ότι σε αυτό που θα ήθελε να αφιερώσει τη ζωή του ήταν η μουσική.⁸¹ Η ιδέα ταυτόχρονης αποτύπωσης της εικονικής και ακουστικής πραγματικότητας είναι εμφανής στα έργα του, καθώς και η χρήση των ηχητικών γεγονότων ως δομικών υλικών, που αποκαλύπτει τη σχέση του με την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική. «Όπου κι αν είμαστε, αυτό που ακούμε είναι περισσότερο θόρυβος. Όταν τον αγνοούμε, μας ενοχλεί. Όταν τον ακούμε, τον βρίσκουμε διασκεδαστικό. Θέλουμε να αιχμαλωτίσουμε και να ελέγξουμε αυτούς τους ήχους, να τους χρησιμοποιήσουμε, όχι σαν ηχητικά εφέ, αλλά ως μουσικά εργαλεία (...) Μπορούμε να αντικαταστήσουμε (τον όρο μουσική) με έναν πιο σημαίνοντα όρο: οργάνωση του ήχου».⁸² Η τάση να κατανοηθεί η μουσική ακυρώνεται. «Η μουσική είναι ήχοι, που ακούγονται γύρω μας ενώ εμείς είμαστε μέσα ή έξω από τις αίθουσες συναυλιών.»⁸³ Οι ήχοι δεν χρειάζονται συσχετισμούς, όπως και η μουσική δεν είναι ένα μέσο επικοινωνίας⁸⁴. Η μουσική μπορεί να ηχεί ή μπορεί να σιωπά. Επίσης, η μουσική για

⁷⁸ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 64.

⁷⁹ Στοιχείο που τον διαχώρισε ιδεολογικά από τη σχολή του Darmstadt σχετικά γρήγορα, με το έργο του *Nones* 1954. David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 62 / David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 19-20.

⁸⁰ James Pritchett, Laura Kuhn and Charles Hiroshi Garrett, *Cage, John (Milton, Jr.)* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954>, 10 Ιουλίου 2012, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

⁸¹ John Cage: *An autobiographical statement* http://johncage.org/autobiographical_statement.html, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

⁸² John Cage: *The Future of Music-Credo*, <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

⁸³ Christof Cox and Daniel Warner, *Audio Culture, Readings in modern music*, σ. 30, “The music of environment” του Raymond Murray Schafer, Continuum New York-London, 2004.

⁸⁴ Στην αυτοβιογραφία του αναφέρει ότι δεν μπορούσε να αποδεχτεί την ακαδημαϊκή ιδέα πως η μουσική έχει σαν μοναδικό στόχο την επικοινωνία, γιατί κάθε φορά που συνειδητά δημιουργούσε κάτι θλιβερό, το κοινό και οι κριτικοί ήταν έτοιμοι να γελάσουν. Ο κάθε ήχος, για εκείνον, υπάρχει από μόνος του, χωρίς την ανάγκη ύπαρξης

τον Cage είναι δράση, εφόσον το σώμα του ερμηνευτή αποτελεί προέκταση της προσωπικότητας του οργάνου του (μέσα από το λόγο, τις κινήσεις και τους ήχους, που μπορεί να παράγει το σώμα σε συνδυασμό με το όργανο).⁸⁵ Επιπλέον ο ρυθμός δεν μετριέται με το συμβατικό τρόπο, αλλά με κλάσματα δευτερολέπτων, όπως συμβαίνει στην τεχνική των κινηματογραφικών ταινιών. Αργότερα διαβάζοντας το I-Ching,⁸⁶ ο Cage το χρησιμοποίησε όχι ως πηγή σοφών αποφάσεων, αλλά ως μήτρα τυχαίων αριθμών, θέτοντας τις βάσεις για τον όρο 'indeterminacy' (απροσδιοριστία) στη μουσική και συνθέτοντας έργα όπως το *Landscape No.4* για δώδεκα ραδιόφωνα, το *Music of Changes* για πιάνο, *Fontana Mix*, *Songs Book* κ.α.⁸⁷

Ο Berio το 1958 κάλεσε τον Cage στο Studio di Fonologia στο Μιλάνο και τον ενθάρρυνε να δημιουργήσει εκεί ένα νέο μουσικό έργο. Το studio στο Μιλάνο έγινε ένας τόπος διαφυγής και πειραματισμών, για τους συνθέτες που αισθάνονταν επιτακτική την ανάγκη εύρεσης νέων μουσικών υλικών και τεχνικών επεξεργασίας και σύνθεσης των ήχων. Κατά τη διάρκεια της ημέρας, ο Cage ηχογραφούσε στους πολυσύχναστους δρόμους του Μιλάνου καθημερινούς ήχους. Αυτές οι μαγνητοταινίες κόπηκαν και συγκολλήθηκαν με τυχαία διαδικασία. Το έργο αυτό ονομάστηκε *Fontana Mix*, προς τιμήν της σπιτονοικοκυράς του στο Μιλάνο, κυρίας Fontana. Τους τέσσερις μήνες που έμεινε ο Cage στο Μιλάνο, περνούσε αρκετές ώρες κοντά στην οικογένεια του Berio. Τα βράδια έτρωγε μαζί τους στο σπίτι τους, όπου γνωρίστηκε με έναν ακαταμάχητο πειρασμό: την Cathy Berberian. Η Berberian ζώντας μέσα σε μία εμμονή επεξεργασίας ηχογραφημένων μαγνητοταινιών, θέλησε να απαντήσει, εξελίσσοντας τον εαυτό της σε μία γυναίκα-μηχανή γρήγορης επεξεργασίας ήχων. Η ίδια λέγεται ότι, καθώς μαγείρευε, μάγευε τον Cage με την ικανότητά της να μιμείται με τη φωνή της καθημερινούς ήχους, που ο ίδιος είχε ηχογραφήσει το πρωί στην πόλη του Μιλάνου, αλλάζοντας το χρώμα και το ύφος της φωνής της και διατηρώντας την εκφραστική ακεραιότητα του καθενός, σαν την αλλαγή ραδιοφωνικού σταθμού. Ο Cage αποφάσισε αυτή την ιδιωτική στιγμή να την προβάλλει δημόσια μέσα από το έργο του *Aria*, αφιερωμένο σε εκείνη.⁸⁸

Ο Cage τον καιρό εκείνο δεν είχε την πρόθεση να συνθέσει φωνητικό έργο, «αλλά περιβαλλόμουν από την Cathy κάθε μέρα. Είχα τη δυνατότητα να γράψω κάτι που να της ταιριάζει.» Ήταν ο πρώτος, σύμφωνα με τον David Revill (βιογράφος του Cage), που αναγνώρισε τις φωνητικές δυνατότητες της Berberian πάνω στην

άλλου ήχου για την ολοκλήρωση και ερμηνεία του. Η μουσική μπορεί να υπάρχει χωρίς να σημαίνει κάτι. Ό.π. John Cage: *An autobiographical statement* http://johncage.org/autobiographical_statement.html.

⁸⁵ Επηρεασμένος από την ινδική φιλοσοφία για την ηρεμία που πρέπει να προκαλεί στο πνεύμα η μουσική, έγραψε το «4'33'»», για οποιοδήποτε όργανο ή σύνολο, με μία μόνο υπόδειξη – *Tacet*. Reginald Smith Brindle, *The New Music, The Avant-garde since 1945*, σ. 122, Oxford University Press 1975.

⁸⁶ α) Αρχαίο βιβλίο κινέζικης φιλοσοφίας, που χρησιμοποιείται από κάποιους για να πάρουν αποφάσεις. β) Christofer Fox: «You are the synthesizer: John Cage's experiments with the human voice» Μάρτιος 2011, άρθρο στην *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/17/john-cage-song-books>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

⁸⁷ Reginald Smith Brindle, *The New Music, The Avant-garde since 1945*, σ. 123.

⁸⁸ David Osmond-Smith, *The Tenth Oscillator*, σ. 5.

πειραματική μουσική. «Έχεις αυτή την φανταστική φωνή ακριβώς εδώ στο σπίτι σου, γιατί δεν γράφεις κάτι για εκείνη» έλεγε στον Berio. Η Berberian εξομολογείται σε συνέντευξή της στην Silvana Ottieri: «Ξοδεύαμε πολύ χρόνο μαζί, κι εγώ έκανα πάντοτε όλους αυτούς τους διαφορετικούς ήχους και μιμήσεις διάφορων τραγουδιστών. Στο τέλος αποφάσισε να συνθέσει αυτό το έργο για εμένα –και μαζί με εμένα– και μου ζήτησε να ψάξω κάτι στα Ρώσικα και στα Αρμένικα»,⁸⁹ και συνεχίζει: «Πραγματικά [την Aria] τη θεωρώ ορόσημο στην ιστορία της φωνητικής μουσικής (...). Όλοι αυτοί οι δημιουργικοί τρόποι χρήσης της φωνής μου δεν θα έβγαιναν στην επιφάνεια χωρίς το έργο του John. Επειδή ήμουν ένα όργανο κλειδωμένο σ' ένα κουτί. Κανείς δεν ήξερε τί υπήρχε μέσα σ' αυτό μέχρι ο John να το ανοίξει και να αρχίζει να παίζει με μερικές από τις χορδές του (...)». Η Berberian πίστευε πως μετά την *Aria* του Cage, ο Berio ανακάλυψε μία άλλη πτυχή της φωνής της, που αν και γνώριζε, δεν είχε ποτέ εκμεταλλευτεί μέσα σε μουσικό πλαίσιο. Αν και ο ίδιος δεν το παραδεχόταν, μετά από την *Aria* άλλαξε τον τρόπο σκέψης του στις συνθέσεις του απέναντι στο φαινόμενο Berberian⁹⁰ (*Epifanie* 1959-61, *Circles* 1960, *Visage* 1961, *Folk songs* 1963, *Sequenza III* 1965-66, *Recital 1 (for Cathy)* 1972), καθορίζοντας μία νέα σχέση συνεργασίας μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτή, που οδηγούν στη συνθήκη της συνδημιουργίας⁹¹, την οποία θα αναλύσω παρακάτω σε σχέση με τη *Sequenza III*.⁹²

Ο Cage χρησιμοποίησε τη φωνή σαν όχημα του ήχου, όχι απαραίτητα όμορφου. Κάθε ήχος για εκείνον έφερε τη δική του σημασία. Ο Douglass Kahn δήλωνε, «Σύμφωνα με αυτόν (εννοώντας τον Cage) δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον μουσικό ήχο και τον καθημερινό ήχο, επειδή όλοι οι ήχοι γίνονται μουσική.»⁹³ Ο Cage συνέθετε με τέτοιο τρόπο που και ο ίδιος και οι ακροατές να έχουν την εμπειρία του οποιουδήποτε ήχου, ακόμη και της σιωπής ("4'.33'"). Επιπλέον κάνοντας χρήση του κινέζικου βιβλίου φιλοσοφίας I-Ching, στη μουσική του εισήγαγε τον όρο του τυχαίου στην επιλογή και την σύνδεση των

⁸⁹ Kate Meehan, *Not just a pretty voice*, σ. 68-69.

⁹⁰ Kate Meehan, ό.π. σ. 80-81.

⁹¹ P. Karantonis, F. Placanica, A. Sivuola-Kauppalä, P. Verstraete: *Cathy Berberian, Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 7.

⁹² Το δεκάλεπτο αυτό φωνητικό έργο, *Aria*, παρουσιάστηκε μαζί με το Fontana Mix το καλοκαίρι του 1959 στη Ρώμη και αργότερα στα θερινά μαθήματα Darmstadt, όπου αποθεώθηκε από κοινό και μουσικοκριτικούς (ο Wolf-Eberhard von Lewinski στο περιοδικό *Melos* την επευφήμησε ως «φωνητικό φαινόμενο»). Πολλοί νέοι συνθέτες έφυγαν με διευρυμένες προοπτικές στο τί μπορεί να ζητηθεί από την ανθρώπινη φωνή. Η διεθνής καριέρα της Berberian μόλις ξεκίνησε, καθώς έγινε η μούσα πολλών συνθετών, οι οποίοι εμπνεύστηκαν από την προσωπικότητά της, την ευφυΐα και την δεξιότητά της (David Osmond-Smith, *The Tenth Oscillator*, σελ. 5-6) και είτε έγραψαν για τη φωνή της δίνοντας μία νέα προοπτική στην avant-garde σκηνή, είτε της ζήτησαν να ερμηνεύσει παλαιότερα έργα τους: Igor Starvinsky "*Pribaoutki*", "*Elegy for J.F.K.*", Sylvano Bussotti "*Voix de femme*", "*La Passion selon Sade*", Henri Pousseur "*Phonème pour Cathy*", Bruno Maderna "*Dimensioni 2*", Darius Milhaud "*Adieu*", William Walton "*Façade 2*". P. Karantonis, F. Placanica, A. Sivuola-Kauppalä, P. Verstraete: *Cathy Berberian, Pioneer of Contemporary Vocality*, "*La nuova vocalità nell' opera contemporanea*", σ. 57-58.

⁹³ Steven Conner, "*The Decomposing Voice of Postmodern Music*", *New Literary History*, T. 32, Ap. 3 Voice and Human Experience (2001), σ. 472, <http://www.jstor.org/stable/20057672>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

υλικών του, καθώς και την αρχή της απροσδιοριστίας (indeterminacy). Στην *Aria* καινοτομεί και ως προς τη σημειογραφία. Συνδυάζει τη μουσική με τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική, τις δύο άλλες αγάπες του Cage. Ο συνθέτης καταφεύγει σε γραφήματα και όχι στη συμβατική σημειογραφία της μουσικής, όπως τον ακριβή τόνο και χρόνο: περιγράφει με χρώματα τον τρόπο ερμηνείας των φράσεων και αφήνει περιθώριο στον ερμηνευτή να επιλέξει εκείνος το ακριβές στυλ απόδοσής τους. Συγκεκριμένα, στην παρτιτούρα του συγκεκριμένου έργου έχει σημειώσει και τις επιλογές της Berberian, χωρίς να είναι υποχρεωτικό κανείς να τις ακολουθήσει⁹⁴, αφήνοντας το περιθώριο επιλογής στον ερμηνευτή. Μετά την επιτυχία και την αναγνωρισιμότητα της Berberian στο Darmstadt με την παρουσίαση της *Aria*, ο Berio επέλεξε να περιμένει έξι χρόνια για να απαντήσει με μαεστρία στις καινοτομίες του Cage, με τον ακρογωνιαίο λίθο στη μουσική του 20^{ου} αιώνα: τη *Sequenza III*.⁹⁵

Ουσιαστικά ο Berio επηρεάστηκε από τον τρόπο που ο Cage εκμεταλλεύτηκε τις δεξιότητες της Berberian, όχι μόνο ως προς την παραγωγή ήχων, αλλά και ως προς την δεξιότητά της να αλλάζει το τραγουδιστικό της ύφος σε κλάσμα δευτερολέπτου, διατηρώντας ακέραιο το χαρακτήρα του κάθε ύφους. Ο Berio αναγνώριζε την ευστροφία της γυναίκας του, αλλά ο μόνος πειραματισμός, που είχε προκύψει μέχρι τότε, ήταν η ηχογράφηση της φωνής της, ενώ έκανε ανάγνωση κειμένων από τον *Οδυσσέα* του Joyce, μετά από προτροπή του Umberto Eco, σχεδιάζοντας για το ραδιόφωνο ένα πρόγραμμα με τίτλο *Onomatopoea nel linguaggio poetico (ονοματοποιία στην ποιητική γλώσσα)*. Στόχος ήταν να καλύψουν ένα μεγάλο εύρος συγγραφέων και ποιητών (Poe, Dylan, Thomas και Auden), αλλά τελικά προέκυψε μόνο ένα έργο για μαγνητοταινία, το *Thema (Omaggio a Joyce, 1958)*, που βασίστηκε εξολοκλήρου στην ανάγνωση κειμένων του James Joyce από την Cathy Berberian.⁹⁶ Ο Berio προσπαθώντας να γεφυρώσει την απόσταση ανάμεσα στην ποίηση και τη μουσική, βρήκε στις λέξεις μία νέα σημασία, αναλύοντάς τες ακουστικά και μουσικά⁹⁷. Η ανάσα και ο αναστεναγμός δεν αποτελούν ηχητικά

⁹⁴ Δεκαέξι μαύρα τετράγωνα μοιρασμένα στις σελίδες του έργου αντιπροσωπεύουν θορύβους («μη μουσική χρήση της φωνής, βοηθητικά κρουστά, μηχανικές ή ηλεκτρονικές συσκευές»), χωρίς συγκεκριμένες ενδείξεις, ώστε ο ερμηνευτής να αποφασίζει ξανά για το είδος των θορύβων, το τονικό ύφος (που σημειώνεται με καμπύλες γραμμές), το χρόνο εκτέλεσης (χρόνος εκτέλεσης της κάθε σελίδας υπολογίζεται περίπου στα 30'' χωρίς να είναι περιοριστική η ένδειξη αυτή), τις δυναμικές. Το μόνο καθορισμένο από τον συνθέτη είναι ο κατακερματισμός των κειμένων (φράσεις, φωνήματα, λέξεις), που είχαν επιλεγεί από την Berberian σε πέντε γλώσσες: Αρμένικα, Ρωσικά, Γαλλικά, Αγγλικά, και Ιταλικά. John Cage, *Aria* (New York: C.F.Peters, 1960)

⁹⁵ David Osmond-Smith, *The Tenth Oscillator*, σ. 6

⁹⁶ David Osmond-Smith, Berio, σ. 61

⁹⁷ «Το έργο του Berio είναι αξιοσημείωτο για την εμπλοκή του με τη γλώσσα και την γλωσσολογική δομή όπως επίσης και για την σημαντική ανάπτυξη του μουσικού θεάτρου (...). Αυτό ισχύει και για τα οργανικά του έργα (...). Η ανάγκη για δραματικό κείμενο και φόρμα και το ενδιαφέρον για λεκτικά και γλωσσικά προβλήματα – ο ήχος σαν γλώσσα, η γλώσσα σαν ήχος, η σχέση του νοήματος προς τον ήχο, της γλωσσολογικής προς την μουσική δομή, του περιεχομένου προς τον ήχο – απεικονίζεται εκπληκτικά στο έργο του Berio». Έρικ Σάλτμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα, μετάφραση: Γιώργος Ζερβός*, σελ. 260-261, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983 (Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*).

στολίδια, αλλά φωνητικές χειρονομίες που φέρουν μια σημασία εξεταζόμενες μέσα στο αρμόζον πλαίσιο του ποιήματος.⁹⁸ Η διάλυση του κειμένου στο συστατικό φωνητικό υλικό του ή ο συνδυασμός αυτών των υλικών, εστιάζοντας στη διαχωριστική γραμμή που χωρίζει τη σημασία από τον ήχο, που κι αυτός με τη σειρά του αναλύεται είτε από την άποψη της ηχητικής δομής, είτε από την άποψη των θέσεων που πρέπει να πάρουν το στόμα και ο λαιμός κατά την διαμόρφωσή του, θα απασχολήσουν τον Berio για αρκετά χρόνια, ξεκινώντας από το έργο του *Thema (Omaggio a Joyce, 1958)*, ακολουθώντας το *Visage (1960-1961)*, το *Circles (1960)* και καταλήγοντας στη *Sequenza III (1965-1966)*⁹⁹.

⁹⁸ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 141-143.

⁹⁹ David Osmond-Smith, Berio, σ. 62-65.

B. Sequenza III¹⁰⁰ per voce femminile

1. Αναλύσεις των David Osmond-Smith¹⁰¹, István Anhalt¹⁰², Joke Dame¹⁰³, Jean-François Lyotard¹⁰⁴ και Janet K. Halfyard¹⁰⁵

Ο David Osmond-Smith θεωρείται ο κύριος μελετητής του έργου του L. Berio. Ο τρόπος χρήσης της φωνής, αρχής γενομένης από το *Thema (Omaggio a Joyce)* στα τέλη της δεκαετίας του '50 και φτάνοντας στο αποκορύφωμα της φωνητικής μουσικής το 1965, τη *Sequenza III per voce femminile*, προκάλεσε τις περισσότερες

¹⁰⁰ Luciano Berio, *Sequenza III per voce femminile*, Universal Edition, London 1968.

¹⁰¹ Ο David Osmond-Smith (1946-2007), ακαδημαϊκός, μουσικολόγος, λόγιος εκπρόσωπος και αναλυτής του έργου της ιταλικής avant-garde σκηνής, συνεργάτης και φίλος του Berio και του Eco, ασχολήθηκε εκτεταμένα με το έργο του Berio, γράφοντας τρεις μονογραφίες: *Berio* (1991), *Playing on Words* (1985) και *Two Interviews* (1985), καθώς και άρθρα πάνω στην σύγχρονη ιταλική μουσική, εκδεδομένα στο Grove και στο Cambridge History of Twentieth-Century Music, Nicholas McKay, (άρθρο) David Osmond-Smith.

<https://www.theguardian.com/news/2007/jun/22/guardianobituaries.obituaries1>, προσπέλαση Μάρτιος 2018.

¹⁰² Ο István Anhalt (1919-2012), ακαδημαϊκός, συνθέτης, συγγραφέας, μαθητής του Zoltán Kodály και Nadia Boulanger, ιδρυτής του studio ηλεκτρονικής μουσικής στο πανεπιστήμιο McGill στο Montreal, το 1964, ανέλυσε στο έργο του *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, (University of Toronto Press, 1984), τη χρήση της φωνής από κοινωνιολογικής και γλωσσολογικής άποψης στις συνθέσεις της σύγχρονης εποχής. Udo Kasemets/Louis Applebaum, <https://www.musiccentre.ca/node/37227/biography>, ημερομηνία προσπέλασης Μάρτιος 2018.

¹⁰³ Η Joke Dame, σύγχρονη Ολλανδή μουσικολόγος στο δοκίμιό της "Voices within the voice geno-text and pheno-text in Berio's *Sequenza III*", σ. 233-246, συμπεριλαμβανομένου μιας σειράς από δοκίμια *Music/ideology: Resisting the Aesthetic : Essays (Critical Voices in Art, Theory and Culture)* 1st Edition, by Adam Krims (Editor) G&B Arts International, (July 3, 1998), προσπαθεί να αναλύσει το έργο μέσα από μια θεώρηση της Julia Kristeva (στοχαστής και ψυχαναλύτρια), ότι κάθε κείμενο χωρίζεται σε αυτό που ακούμε (phenotext) και σε αυτό που καταλαβαίνουμε σε σχέση με τους δεσμούς του ακροατή με τους λεκτικούς κώδικες (genotext). https://books.google.gr/books?id=AVFnVnYwWYC&pg=SL26-PA33&lpg=SL26-PA33&dq=joke+dame+musicology&source=bl&ots=E1chChXTR&sig=17nUWkiuOAATEUru14pu58CFRBY&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwi4sNPd5a_aAhUS3qQKHZhxAb0Q6AEwAnoECAQNg#v=onepage&q=joke%20dame%20musicology&f=false, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

¹⁰⁴ Ο Jean-François Lyotard, 1924-1998, Γάλλος μετα-στρουκτουραλιστής φιλόσοφος και συγγραφέας που έθεσε τις βάσεις του μεταμοντερνισμού. Θέτει υπό αμφισβήτηση τις δυνάμεις της λογικής, επιβεβαιώνει τη σημασία των αδυσώπητων δυνάμεων όπως οι αισθήσεις και τα συναισθήματα (libidinal economy), απορρίπτει τον ανθρωπισμό και την παραδοσιακή φιλοσοφική αντίληψη του ανθρώπινου όντος ως του κεντρικού θέματος της γνώσης, υπερασπίζεται την ετερογένεια και τη διαφορά και προτείνει ότι η κατανόηση της κοινωνίας σε σχέση με την "πρόοδο" έχει καταστεί άνευ αντικειμένου από τις επιστημονικές, τεχνολογικές, πολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές του τέλους του εικοστού αιώνα. Η σκέψη του παραμένει κεντρική στις σύγχρονες συζητήσεις γύρω από τη φιλοσοφία, την πολιτική, την κοινωνική θεωρία, τις πολιτιστικές σπουδές, την τέχνη και την αισθητική. Στο δοκίμιό του *A few words to sing*, σ. 16-36, που συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή δοκιμών *Music/ideology: Resisting the Aesthetic : Essays (Critical Voices in Art, Theory and Culture)* 1^η έκδοση, Adam Krims (Εκδ.) G&B Arts International, (July 3, 1998) αναλύει τη *Sequenza III* μέσα από τις δομές του καπιταλισμού στην αισθητική και της φιλοσοφίας της libido από τον Freud. <https://books.google.gr/books?id=AVFnVnYwWYC&printsec=frontcover&dq=a+few+words+to+sing+Lyotard&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiN4pCc2MTaAhUL3aQKHXPiAC8Q6AEICjAA#v=onepage&q=a%20few%20words%20to%20sing%20Lyotard&f=false>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

¹⁰⁵ Η Janet K. Halfyard, μουσικολόγος και τραγουδίστρια, εξετάζει το έργο μέσα από τη δράση, την αφήγηση και τη δεξιότητα του ερμηνευτή και δεν ασχολείται με μουσικά δομικά στοιχεία. Janet K. Halfyard, *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis: Provoking acts: The Theatre of Berio's Sequenzas*, σ. 99-116, Ashgate, Aldershot, 2007.

κριτικές, καθώς επίσης προσέλκυσε πολλούς μιμητές. Στόχος του Berio, σύμφωνα με τον D. Osmond-Smith, ήταν να εμβαθύνει στα κείμενα, αναζητώντας υλικά πότε φωνητικά ή φωνολογικά και πότε σημασιολογικά, που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως δομικά στοιχεία από μόνα τους, χωρίς τα στοιχεία αυτά να συγχωνεύονται, δημιουργώντας μία αίσθηση πολυφωνίας στον ακροατή και αντίστιξης.¹⁰⁶ Επηρεασμένος από την σημειογραφία και εξέλιξη της φωνολογίας, όσον αφορά το διαχωρισμό των φωνηέντων και των συμφώνων με βάση την άρθρωσή τους στη στοματική κοιλότητα, αλλά και το διαχωρισμό του ήχου μιας λέξης (σημαίνουν) και της βιωματικής σημασίας που εμπεριέχει (σημαινόμενο), μεταχειρίστηκε το 'αρθρωτό' ('modular'¹⁰⁷) κείμενο του Markus Kutter¹⁰⁸ σαν 'λατομείο' φωνητικών υλικών.¹⁰⁹ Σύμφωνα με τον Osmond-Smith, ο οποίος αναλύει περιγραφικά τη *Sequenza* χωρίς να επιδιώκει καμία βαθύτερη συναισθηματική ερμηνεία, (αντίθετα με τις απόψεις των I. Anhalt και J. Dame όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω), ο Berio, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα και παράλληλα τις κατακερματισμένες φράσεις και λέξεις του κειμένου, εναλλάσσοντάς τις με φωνητικές 'χειρονομίες' (vocal gestures¹¹⁰) από την καθημερινή ζωή (βήχας, χτύπημα των δαχτύλων, γέλιο, μурμουρητό) με μεταξύ τους φαινομενικά ασύνδετες εκφραστικές υποδείξεις (περίπου 44 στον αριθμό, όπως *calm, ecstatic, dreamy, anxious, gasping, tender* κ.α), διαμορφώνει μια ενότητα όπου ξετυλίγεται η θαυμαστή φωνητική επιδεξιότητα της Berberian¹¹¹, χωρίς καμία πρόθεση δημιουργίας κάποιου 'ψυχολογικού' δράματος.

¹⁰⁶ "When I started the series, back in 1958, I wasn't using the term 'polyphonic' in any metaphorical sense (...) but literally. I wanted to establish a way of listening so strongly conditioned as to constantly suggest a latent, implicit counterpoint. The ideal was the 'polyphonic' melodies of Bach." David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 97.

¹⁰⁷ David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 64.

¹⁰⁸ Ο Markus Kutter (1925-2005), Ελβετός ιστορικός, δημοσιογράφος, συγγραφέας, πολιτικός, συνεργάστηκε με τον πρωτοπόρο στην τυπογραφία Karl Gerstner και τον αρχιτέκτονα και συνθέτη ηλεκτρονικής μουσικής Paul Gredinger (ο οποίος εφάρμοζε τις αρχές του Le Corbusier). Ίδρυσαν την διαφημιστική εταιρία GGK. Η πρώτη γνωριμία του Gerstner και του Kutter έγινε στον διαφημιστικό και σχεδιαστικό τομέα της φαρμακευτικής εταιρίας Geigy. Ο Kutter το 1957 εμπιστεύτηκε στον Gerstner την εκτύπωση του πειραματικού του μυθιστορήματος (σε τετράγωνο σχήμα με μη συμβατική γραμματοσειρά) *Sciff nach Europa*, που συνδύαζε: συμβατική αφήγηση, σενάριο, συνομιλία που γίνεται δυνατό επιχείρημα, δημοσιογραφία εφημερίδας. α) M. J. Grant, *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe*, σ. 77-78, Cambridge 2001.

[https://books.google.gr/books?id=d0UzeKcVxK4C&pg=PA77&lpg=PA77&dq=paul+gredinger+biography&source=bl&ots=VNvCwzh9lt&sig=q1Kawr-](https://books.google.gr/books?id=d0UzeKcVxK4C&pg=PA77&lpg=PA77&dq=paul+gredinger+biography&source=bl&ots=VNvCwzh9lt&sig=q1Kawr-FzIViHpyBxhOVVYiVf4&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwjPnJvF6jcAhUEyKYKH2FCKcQ6AEISzAJ#v=onepage&q&f=false)

[FzIViHpyBxhOVVYiVf4&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwjPnJvF6jcAhUEyKYKH2FCKcQ6AEISzAJ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?id=d0UzeKcVxK4C&pg=PA77&lpg=PA77&dq=paul+gredinger+biography&source=bl&ots=VNvCwzh9lt&sig=q1Kawr-FzIViHpyBxhOVVYiVf4&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwjPnJvF6jcAhUEyKYKH2FCKcQ6AEISzAJ#v=onepage&q&f=false), προσπέλαση Ιούλιος 2018, β) Richard Hollis, *Eyemagazine*, T. 11, Ap. 43, 2002,

<http://www.eyemagazine.com/review/article/the-designer-as-programmer>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁰⁹ "Berio treats them (words of Kutter's text) simply as a quarry for phonetic materials..." David Osmond-Smith, *Berio*, σ. 65.

¹¹⁰ David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 96

¹¹¹ "Berio deploys Berberian's extraordinary agility (...) with a fascinated detachment", David Osmond-Smith, *Berio*, σελ. 66. "In fact, *Sequenza III* is not written for Cathy but is about Cathy." David Osmond-Smith, *Two Interviews*, σ. 94.

Ο István Anhalt εστιάζει αντίθετα στην ψυχολογική κατάσταση της πρωταγωνίστριας¹¹² και αναρωτιέται για τις αιτίες της ψυχικής της αναταραχής και από ποιον θέλει να ξεφύγει.¹¹³ Χρησιμοποιεί ως σημείο αναφοράς την έρευνα των φιλοσόφου και ψυχολόγου Jean Piaget¹¹⁴ και του φωνολόγου Paul Moses¹¹⁵ και αναλύει τη *Sequenza III* σαν ένα μονόλογο ενός παράφρονα ανθρώπου ή έναν εφιάλτη¹¹⁶ χωρίς να λαμβάνει ιδιαίτερα υπόψη του τις αναφορές του ίδιου του συνθέτη. Δημιουργεί την εικόνα ενός φανταστικού ψυχωτικού χαρακτήρα, χωρίς να αναλύει πληροφορίες από τον πρόλογο του έργου.¹¹⁷ Ο Anhalt κατηγοριοποιεί τους ήχους και τον τρόπο εκφοράς του λόγου, δείχνοντας χρονολογικά την ψυχολογική μετάπτωση της ηρωίδας. Ο Anhalt λειτουργεί σαν γιατρός που κάνει διάγνωση στη διανοητική κατάσταση της ηρωίδας και μετατρέπει τις περίεργες πλευρές της *Sequenza III* σε μια λογική αλληλουχία αντιδράσεων, κάτι με το οποίο η Joke Dame (περί της οποίας παρακάτω) μάλλον διαφωνεί.¹¹⁸ Η ανάλυση του Anhalt είναι περισσότερο ένα κείμενο που ακολουθεί τις αρχές του κινήματος της 'νέας κριτικής' (*new criticism*), καθώς ο αναγνώστης-ακροατής αναλύει το έργο μέσα από τα ίδια τα δεδομένα του μουσικού κειμένου, χωρίς αναφορά σε εξωτερικές πληροφορίες (π.χ. σημείωμα του συνθέτη, βιογραφικά και ιστορικά στοιχεία), παρά μία παραδοσιακή μουσικολογική ανάλυση που ασχολείται με τη δομή, τη φόρμα του έργου και τις όποιες ερμηνευτικές υποδείξεις του συνθέτη.

¹¹² "In *Sequenza III*, Luciano Berio has created a vocal portrait of a woman, probably North American, who goes through a series of puzzling and disturbing vocal behaviors, making us wonder why she expresses herself in this manner and what she wants to convey to us. It seems that she is in no mood to address us through a coherent discourse, spoken or sung, and perhaps she is incapable of doing so." István Anhalt, *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, σ. 25, University of Toronto Press, 1984.

¹¹³ István Anhalt, *Alternative Voices*, σ. 25

¹¹⁴ Ελβετός φιλόσοφος και ψυχολόγος (1896-1980), συνεισέφερε στη μελέτη και έρευνα της εξελικτικής ψυχολογίας. Άρθρο για τον Jean Piaget, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Piaget>, προσπέλαση Μάρτιος 2018.

¹¹⁵ Αμερικανός καθηγητής στο τμήμα λόγου και φωνής του τομέα της ωτορινολαρυγγολογίας του Πανεπιστημίου Standford του San Francisco (1897-1965). Εφάρμοσε τις αρχές της ψυχανάλυσης και αναλυτικής ψυχολογίας στη θεραπεία των φωνητικών δυσλειτουργιών "Whoever diagnoses neurosis is consciously affected by the patient's voice. Voice is the primary expression of the individual, and even through voice alone the neurotic pattern can be discovered", Paul J. Moses, *The Voice of Neurosis*, πρόλογος, Psychological Corp, Ιούν. 1954.

¹¹⁶ "...we are seeing a complex sample of the turbulent inner life of a person either very psychotic or having a severe nightmare". István Anhalt, *Alternative Voices*, σ. 27.

¹¹⁷ Ο Berio δεν περιορίζεται σε υποκριτικές μανιέρες και δεν καθορίζει εκ των προτέρων τη συναισθηματική κατάσταση της ηρωίδας. Δίνει οδηγίες τεχνικής φύσεως, ως υποδείξεις, ώστε η ερμηνεύτρια να μην περιορίσει την υποκριτική της δυνατότητα. Ακόμη και οι ενδείξεις των εναλλασσόμενων διαθέσεων θα πρέπει να επιδράσουν χωρίς λογική εξήγηση στη φωνητική και σωματική της συμπεριφορά. Η διαδικασία αυτή εμπεριέχει πειραματισμό σε συνδυασμό με τον συναισθηματικό κώδικα της ερμηνεύτριας. "Hand, facial and bodily gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the insicated patterns of emotions and vocal behavior (...). The processes involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized; they must be experimented with by the performerherself according to her own emotional code (...)". Luciano Berio, εισαγωγικό σημείωμα από *Sequenza III*, Universal Edition, London 1968.

¹¹⁸ "I would like ask Anhalt with his own words: What are you so frightened on? What are you fighting? From whom are you fleeing?" Joke Dame, ό.π. *Voices within the Voice, geno-text and phenol-text in Berio's Sequenza III*, σ. 237 από τη συλλογή δοκιμών *Music/Ideology: resisting the aesthetic*, G+B Arts international 1998.

Η Joke Dame υποστηρίζει ότι ο ρόλος της Berberian και του κάθε ερμηνευτή παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του κομματιού με τον συνθέτη¹¹⁹ και συμφωνεί με τον Umberto Eco, κατά τον οποίο ο ερμηνευτής γίνεται συνδημιουργός¹²⁰ εφόσον ο συνθέτης αφήνει στην ελεύθερη βούληση του ερμηνευτή την παρουσίαση του έργου του. «Είναι προφανές πως τα έργα όπως εκείνα του Berio και του Stockhausen είναι ‘ανοιχτά’ (open) (...) θα μπορούσαμε να πούμε κυριολεκτικά ‘ατελή’: ο συνθέτης φαίνεται να τα παραδίδει στον ερμηνευτή περισσότερο ή λιγότερο σαν εξαρτήματα (συστήματος) κατασκευής».¹²¹ Για την Dame είναι λιγότερο σημαντικό το τί σημαίνει το έργο (όπως στην περίπτωση του Anhalt) από το ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που φέρουν σημασία και συμπληρώνουν τη διαδικασία κατανόησης του έργου¹²². Η Dame, ξεκινώντας από τον παραγωγικό συνδυασμό της μουσικής με τη φιλοσοφία, θεμελιώνει την ανάλυσή της για την *Sequenza III* πάνω στις αρχές της φιλοσοφίας¹²³ των Roland Barthes¹²⁴ και Julia Kristeva¹²⁵. Ο Barthes δανείζεται τις έννοιες της Kristeva *pheno-text* και *geno-text*¹²⁶ (που η ίδια είχε χρησιμοποιήσει για να αναλύσει λογοτεχνικά κείμενα), για να περιγράψει από τη μία τη δομή μιας γλώσσας, δηλαδή αυτό που φαίνεται και ακούγεται ως μέσο επικοινωνίας (*pheno-text*) και από την άλλη αυτό που κρύβεται κάτω από την επιφάνεια ενός κειμένου (*geno-text* «... αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί¹²⁷»). Ο Barthes μετέτρεψε τον όρο *pheno-text* σε *phenosong* και τον όρο *geno-text* σε *genosong* και τους εφάρμοσε στη φωνητική μουσική. Το *phenosong* συνδέεται με οτιδήποτε έχει να κάνει με την απόδοση του τραγουδιού, όπως η γλώσσα, τα εκφραστικά μέσα του συνθέτη και ο τρόπος γραφής (στυλ), ενώ το *genosong* συνδέεται με το εξατομικευμένο ‘φωνητικό σώμα’ του ερμηνευτή, που σχετίζεται με τον προσωπικό του συναισθηματικό κώδικα και τη φωνητική του ευκαμψία¹²⁸. Όπως αναφέρει και η Berberian στο δοκίμιό της “*The New Vocality in*

¹¹⁹ Joke Dame, ό.π. *Voices within the Voice, geno-text and phenol-text in Berio’s Sequenza III*, σ. 233-246,

<https://books.google.gr/books?id=6uT0XgkEFK0C&pg=SL26-PA40&lpg=SL26-PA40&dq=phenotext+genotext+berio&source=bl&ots=M6JhwIxiFQ&sig=MnAmOPgi6fQVjHxDA6R5sQi72Aw&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwjdvS1y6zWAhXHuxQKHWrZCuMQ6AEIJA#v=onepage&q=phenotext%20genotext%20berio&f=false>

¹²⁰ Joke Dame, *Voices within the Voice*, σ. 242.

¹²¹ Umberto Eco, *The Poetics of the Open Work*, σ. 169, από τη συλλογή των Christoph Cox και Daniel Warner, *Audio Culture: Readings in modern music*, Continuum 2004.

¹²² “(...) the pertinent question is not: what does it mean, but how does it mean...which elements can initiate and complete the process of signification.” Joke Dame, *Voices within the Voice*, σ. 237.

¹²³ Joke Dame, *Voices within the Voice*, σ. 233

¹²⁴ R. G. Barthes (1915-1980), φιλόσοφος, συνεισέφερε σημαντικά στην εξέλιξη της σημειωτικής, στο μετα-στρουκτουραλισμό. Άρθρο <https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

¹²⁵ Γαλλίδα ψυχαναλύτρια, συγγραφέας, παιδαγωγός, κριτικός, γεννημένη στη Βουλγαρία το 1941, είχε συνεργαστεί με τον R. Barthes. Ασχολήθηκε με τον στρουκτουραλισμό στη (δομική) γλωσσολογία, ψυχανάλυση, σημειωτική και φιλοσοφικό φεμινισμό. Άρθρο για την Julia Kristeva, <https://www.britannica.com/biography/Julia-Kristeva>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

¹²⁶ Roland Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens (1962-1980)*, Éditions du Seuil 1981.

¹²⁷ Joke Dame, *Voices within the Voice*, ό.π. σ. 238.

¹²⁸ Joke Dame, ό.π. σ.238.

Contemporary Music" (1966), η φωνητική τέχνη εναπόκειται όχι στην εφευρετικότητα του ερμηνευτή για την παραγωγή νέων φωνητικών εφέ, αλλά στην ικανότητά του να κατανοήσει το όργανό του σωματικά και να χρησιμοποιεί τη φωνή του μέσα από όλες τις πτυχές της φωνητικής διαδικασίας που ενσωματώνεται στη φύση του, όπως οι γραμμές και οι εκφράσεις του προσώπου του. Ο συνθέτης στις εισαγωγικές υποδείξεις του έργου δηλώνει σαφέστατα ότι δεν θέλει ο ερμηνευτής/performer να παρουσιάσει τις φωνητικές και σωματικές χειρονομίες (vocal and bodily gestures), όπως αυτές σημειώνονται στο κείμενο από τον συνθέτη χρησιμοποιώντας τεχνικές παντομίμας, αλλά ότι θα πρέπει να τις σωματοποιήσει σύμφωνα με την προσωπική συμπεριφορά του σώματος, στο συναισθηματικό, το φωνητικό και το δραματουργικό επίπεδο. Επομένως, η σύνθεση, σαν μουσικό κείμενο, της *Sequenza III*, μπορεί να κατανοηθεί ως *rheno-text* και το σημασιολογικό περιεχόμενό της ως *genosong*¹²⁹. Έτσι δημιουργείται μια ερωτική και αλληλεπιδραστική σχέση ανάμεσα στον ερμηνευτή και τη φωνή του αλλά και στον ερμηνευτή και το ακροατήριό του κατά τη διάρκεια της παρουσίασης, θεώρηση στην οποία συγκλίνουν τόσο ο Berio¹³⁰ όσο και ο Barthes¹³¹ και η Berberian¹³².

Ο Jean-François Lyotard, φιλτράροντας μέσα από τους μηχανισμούς της libido (σύμφωνα με τη διάκριση των διαδικασιών του υποσυνείδητου και του συνειδητού κατά τον Sigmund Freud¹³³), μελετά το κείμενο της *Sequenza III* και της χρήσης του από τον Berio (με τον κατακερματισμό του και της ίδιας της γλώσσας) καθώς και την 'παραβατική', με συνήθεις όρους μουσικής θεωρίας, χρήση των μουσικών κανόνων (η πρόζα με τη μουσική σημειογραφία δεν διαχωρίζεται, μη συμβατική χρήση του χρόνου) και της μουσικής φόρμας (εναλλαγή στυλ και καθημερινών χειρονομιών και εκφράσεων που υπόκεινται στη λειτουργία του ασυνείδητου). Χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο έργο ως παράδειγμα για να ερμηνεύσει τις ιστορικές συνθήκες που

¹²⁹ Joke Dame, *Voices within the Voice*, σ. 241

¹³⁰ "(...) *Sequenza III* can also be seen as a study in musical dramaturgy whose prime concern is, in a certain sense, the relationship between the interpreter and her own voice." Luciano Berio, *Sequenzas (sound recording)*, εισαγωγικό σημείωμα από τον συνθέτη, σ. 12, Deutsche Grammophon 1998.

¹³¹ Σύμφωνα με τον Barthes το *genosong* δεν σχετίζεται μόνο με αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί, αλλά και με τη χαρά και την ηδονή που προκαλεί το τραγούδι κατά τη σύνθεσή του, την ακρόασή του και την ερμηνεία του. Joke Dame, *Voices within the Voice*, σ. 241.

¹³² "The word reminds one of an emotion acting on the body. And the body helps the voice to find the right color" λόγια της Berberian (από Ivanka Stoianova, *Luciano Berio, Chemins en musique*, σελ.87, Paris 1985), Joke Dame, *Voices within the Voice*, ό.π. σ. 238,

¹³³ Ο Sigmund Freud (πατέρας της ψυχανάλυσης, 1856-1939) ήταν αναμφισβήτητα ο πρώτος στοχαστής που εφάρμοσε συστηματικά αρχές που αιτιολογούσαν τον τρόπο λειτουργίας των διανοητικών διαδικασιών του εγκεφάλου και υποστήριξε ότι το ευρύ φάσμα της ανθρώπινης συμπεριφοράς εξηγείται μόνο από τις κρυμμένες νοητικές διαδικασίες (ένστικτα: το ερωτικό ένστικτο και του θανάτου) ή τις καταστάσεις που το καθορίζουν. Μίλησε για τη διαδικασία του ασυνείδητου ότι αυτή στην ουσία μας κυβερνά και πως κάθε φορά που κάνουμε μια επιλογή καθοδηγούμαστε από κρυμμένες διανοητικές διαδικασίες που δεν γνωρίζουμε και πάνω στις οποίες δεν έχουμε κανέναν έλεγχο. Η καινοτόμος μεταχείριση των ανθρώπινων πράξεων ειδομένων μέσα από το πρίσμα της ψυχανάλυσης έχει αποδειχθεί εξαιρετικά παραγωγική και είχε τεράστιες επιπτώσεις σε μια μεγάλη ποικιλία τομέων όπως στην ψυχολογία, την ανθρωπολογία, τη σημειωτική και την ανάλυση της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας. Stephen P. Thornton, University of Limerick Ireland, <https://www.iep.utm.edu/freud/#H3>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

συνέβαλαν στο τέλος μιας κουλτούρας, όπως αυτή εκφράζεται από το ιδεώδες του Jean-Jacques Rousseau στο *Essai sur l' Origine des Langues*: τη συμφιλίωσή της ασυνείδητης γλώσσας γεμάτης από ήχους που δεν αρθρώνονται (όπως οι αναστεναγμοί, το γέλιο, οι κραυγές, μιμήσεις φυσικών ήχων) με μια επικοινωνιακή γλώσσα γεμάτη από εύηχα σύμφωνα που συμπληρώνουν τα κενά μεταξύ των φωνηέντων για χάρη της ευφωνίας, του ρυθμού, της αρμονίας. Στον Berio αυτή η συμφιλίωση δεν είναι δυνατή. Διατηρεί την τομή ανάμεσα στις δύο γλώσσες. Σύμφωνα με τον Lyotard το πάθος δεν μπορεί πλέον να εκφραστεί, στη *Sequenza III*, παρά μόνο μέσα από την διαταραχή της δομής του λόγου και των λέξεων.

Ο Lyotard συνεχίζει την ανάλυσή του στα χνάρια της μαρξιστικής θεωρίας: κάτω από το πρίσμα της προβληματικής του καπιταλισμού (που επηρέασε πολυεπίπεδα και την τέχνη). Τα πάντα μπορούν να μεταμορφωθούν σε αγαθά. Κάθε τι αποκτά ανταλλάξιμη αξία και μπορεί να εισχωρήσει στον κύκλο του κεφαλαίου. Η παραγωγή του μπορεί να γεννήσει επιπλέον αξία. Η επιθυμία που καθοδηγεί το συναίσθημα, πλέον καθορίζεται από το κεφάλαιο και η λειτουργία της τέχνης γίνεται αντι-τέχνη. Η πάλη ανάμεσα στο κεφάλαιο και την αντι-τέχνη (όπου όλα είναι υπό αμφισβήτηση και όχι υπό τη σκέπη της συμφιλίωσης που συμβαίνει στην τέχνη) είναι μια πάλη ανάμεσα στις καταπιεσμένες μορφές της libido (αποκλεισμένες από την επίδραση του κεφαλαίου) και από την άλλη η παραγωγή έργων που αναζητούν να βεβαιώσουν την ύπαρξη διαφορετικότητας. Εδώ, η *Sequenza* αποκαλύπτεται να λειτουργεί απελευθερωτικά, ως αντάλλαγμα για το κλεμμένο φρούτο των παιδικών του χρόνων από το σπίτι του διάσημου κλόουν Grock¹³⁴, και ανταποδίδει τη γλώσσα των συναισθημάτων, τη γλώσσα των κλόουν, του σώματος. Πράγματι, το πάθος δεν μπορεί πλέον να εκφραστεί μόνο του παρά μόνο μέσα από την διαταραχή της δομής των λέξεων. Οι συλλαβές είναι φορτωμένες αφ' εαυτών με ηχηρή και συναισθηματική αξία. Η ηχηρότητα των φωνημάτων φαίνεται ικανή να μετατοπίσει το γλωσσικό επίπεδο πίσω στο εκφραστικό. Ο Berio διατηρεί την τομή ανάμεσα στο πάθος και το λόγο, τη μουσική γλώσσα και την αρθρωμένη γλώσσα, όπως ο Freud διατήρησε την τομή αυτή ανάμεσα στις διαδικασίες του ασυνειδήτου και του συνειδητού¹³⁵. Ο Lyotard ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την πρωτοπορία μέσα από τις δυνάμεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στο προϊόν/έργο και τον δέκτη/ακροατή. Ορισμένες μορφές τέχνης μπορούν να ενισχύσουν δομημένα συστήματα νόησης, αλλά το

¹³⁴ α) Joke Dame, ό.π. 'Voices within the voice', σ. 236. β) "(...) Often I and some of my school friends would clamber over the gates to steal oranges...from his garden. When I was a child, the fact that he was my neighbour, that his name was all too familiar (...) prevented me from understanding his genius. Only later (...) did I have the opportunity to attend one of his performances, in Teatro Cavour at Porto Maurizio, and then I understand (...). I didn't know whether to laugh or cry and I wanted to do both." Luciano Berio, *Sequenzas*, σ. 15, Deutsche Grammophon, 1998 (εισαγωγικές σημειώσεις σε CD).

¹³⁵ Jean-François Lyotard, 'A few words to sing' σ. 15-36 από τη συλλογή δοκιμίων *Music/ideology: Resisting the Aesthetic : Essays (Critical Voices in Art, Theory and Culture)* 1st Edition, by [Adam Krims](#) (Editor) G&B Arts International, (July 3, 1998)

ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της πρωτοποριακής τέχνης είναι να διαταράξει τις προσδοκίες, τις συμβάσεις και τους καθιερωμένους κανόνες πρόσληψης.¹³⁶

Η Janet K. Halfyard στο βιβλίο της: *“Essays on Performance, Composition and Analysis”*, συγκέντρωσε δοκίμια μουσικολόγων και ερμηνευτών, που αφορούν αναλύσεις για τις δεκατέσσερις *Sequenze* του Berio. Η ίδια στο κεφάλαιο VI, *“Provoking Acts: The Theatre of Berio’s Sequenzas”*, ασχολήθηκε με την (σύγχρονη) δεξιοτεχνία¹³⁷ και τη θεατρικότητα¹³⁸ που υποκρύπτεται πίσω από τα μουσικά στοιχεία της *Sequenza III per voce femminile* (λόγω της ιδιαίτερης τραγουδιστικής της σχέσης με αυτή) και της *Sequenza V* για τρομπόνι, αναλύοντας κοινά στοιχεία μεταξύ τους¹³⁹ που αφορούν την αφήγηση (όπως προκύπτει από την ύπαρξη δραματικού σεναρίου), τον χαρακτήρα (ο μουσικός δεν καλείται μόνο να ερμηνεύσει το μουσικό κείμενο, αλλά υπάρχουν και υποδείξεις από τον συνθέτη που αφορούν την εμφάνιση και τη συμπεριφορά του πάνω στη σκηνή) και τη δράση¹⁴⁰. Επιπλέον θεωρεί ότι και οι δύο αυτές συνθέσεις είναι αποτέλεσμα μίξης των συνθετικών δεξιοτήτων του Berio και των πολυεπίπεδων ερμηνευτικών δεξιοτήτων των ερμηνευτών για τους οποίους γράφτηκαν, χωρίς όμως αυτό να φυλακίζει τους επόμενους ερμηνευτές σε συγκεκριμένες ερμηνευτικές μανιέρες¹⁴¹. Πράγματι, από τη στιγμή που κάθε ερμηνευτής μεγάλωσε και ανατράφηκε σε διαφορετικό φυσικό και οικογενειακό περιβάλλον, καθώς επίσης, από τη στιγμή που διαθέτει

¹³⁶ Ashley Woodward, The Melbourne School of Continental Philosophy Australia

<http://www.iep.utm.edu/lyotard/>, προσέλαση Απρίλιος 2018.

¹³⁷ “(...) the novelty and the complexity of musical thought (...) impose changes in the relationship with the instrument, often necessitating a novel technical solution (...) where the interpreter is required to perform at an extremely high level of technical and intellectual virtuosity. My own Sequenzas are always written with this sort of interpreter in mind, whose virtuosity is (...) virtuosity of knowledge.” Luciano Berio, *Two Interviews*, σ. 90-91. Ο Berio δεν ενδιαφερόταν για ερμηνευτές μόνο με επιδέξια δάχτυλα που ειδικεύονται σε μία εποχή, αλλά εκτιμούσε τους ευέλικτους μουσικούς με ευρεία ιστορική προοπτική που γεφυρώνουν το χθες με το σήμερα και εξελίσσουν με την ερμηνεία τους τη σύνθεση του έργου. Η δεξιοτεχνία τους γίνεται μέρος της δημιουργίας.

¹³⁸ “(...) the use of some form of dramatic scenario or linear narrative; the symbolic presence of specific individuals as ‘characters’ within the text of the composition; and the inclusion of behaviors beyond the usual actions of playing an instrument.”, Janet K. Halfyard, *Berio’s Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*, σ. 99, Ashgate, Aldershot, 2007, “(Sequenza V) The score indicates that the performer should wear white tie, implying a tail coat rather than a dinner jacket, and this would be the expected outfit for a soloist in a formal, classical concert, although perhaps less usual in contemporary music”, ό.π. σ. 100-101.

¹³⁹ Γράφτηκαν και οι δύο την ίδια περίοδο 1965-1966 και ο Berio τις συνέθεσε σε σχέση με το φύλλο και τις δεξιότητες συγκεκριμένων ερμηνευτών. Η Sequenza III γράφτηκε για γυναικεία φωνή (όπως αναφέρεται ήδη στον τίτλο του έργου) και ειδικότερα για την Cathy (David Osmond, *Two Interviews*, σ. 94) ενώ η Sequenza V για τρομπόνι απαιτεί από τον ερμηνευτή να τραγουδήσει συχνότητες που δεν ανήκουν στο εύρος μιας γυναικείας φωνής. Γράφτηκε ειδικά για τον Stuart Dempster (Janet K. Halfyard, *Berio’s Sequenzas*, σ. 100) και έχει αναφορές στον clown Grock των παιδικών του χρόνων: “In Sequenza V the theatrical element is explicit because the piece makes open reference to the great clown Grock (...)” (David Osmond, *Two Interviews*, σ. 93).

¹⁴⁰ Janet K. Halfyard, *Berio’s Sequenzas*, σ. 99.

¹⁴¹ Για τη Sequenza V: “(...) I would argue that is impossible to perform them without those personalities being invoked (...). With Sequenza V, the personality is clearly identified as Grock (...). the piece is perhaps also about Stuart Dempster and Berio’s observation of him.” Για τη Sequenza III: “(...) that Berio disappointed with other singers’ attempts is no doubt because the piece was, in fact, not written for female voice, but quite explicitly for the voice of Berberian.”¹⁴¹ Janet K. Halfyard, *Berio’s Sequenzas*, σ. 108.

διαφορετικό σώμα, δικαιολογείται απόλυτα μια διαφοροποιημένη απόδοση του έργου¹⁴².

Η J. K. Halfyard βρίσκει πολλές επιρροές από την θεατρική πρακτική και τους πειραματισμούς των Bertolt Brecht, Peter Brook και Jerzy Grotowski¹⁴³ στο έργο του Berio: *Passaggio* (1962), *Laborintus II* (1965), *Esposizione* (1962-63). Όλες οι Sequenze απαιτούν τη συνολική συμμετοχή του σώματος στην ερμηνεία του έργου¹⁴⁴. Στη Sequenza III, η Halfyard επικεντρώνεται στη φράση “before night comes”, γιατί πιστεύει ότι συνοψίζει την αιτία του πανικού και της μανίας από την οποία διακατέχεται η ηρωίδα. Η φράση αυτή, προτού ακουστεί ολοκληρωμένα λίγο πριν το τέλος του έργου, ακούγεται κατακερματισμένη σε φωνήματα με εκφραστικές κατευθύνσεις όπως ‘μανιώδης’, ‘εξαιρετικά έντονη’, ‘όλο και περισσότερο απελπισμένη’ δημιουργώντας καταστάσεις σωματικού θεάτρου και σύγχρονου χορού¹⁴⁵. Ο ερμηνευτής μουσικός καλείται να ξεκλειδώσει όλες τις αισθήσεις του και να μεταμορφωθεί σε καλλιτέχνη που δεν εστιάζει στην δεξιότητα του μονωδού, αλλά στην προβολή ενός ολοκληρωμένου θεάματος που θρέφει όλα τα αισθητήρια όργανα, τις πύλες της ψυχής.

2. Σύντομη ιστορική αναφορά της εξέλιξης και χρήσης των διευρυμένων φωνητικών τεχνικών, από την Αναγέννηση μέχρι τη *Sequenza III* του Berio

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έχοντας οι συνθέτες την ανάγκη πειραματισμού με τον ήχο, διεύρυναν τον τρόπο χρήσης της φωνής. Το λυρικό τραγούδι πλέον είναι μόνο ένας τρόπος χρήσης της φωνής. Ο λάρυγγας δεν θεωρείται αποκομμένος από το υπόλοιπο σώμα και η φωνή αποτελεί πηγή (γεννήτρια) διαφόρων ήχων,

¹⁴² Η Joke Dame, όπως προαναφέραμε στην δική της ανάλυση, υποστηρίζει ότι η *Sequenza III* βασίζεται στο geno-text της Berberian: η δική της ιστορία (καταγωγή, σπουδές, οικογενειακό περιβάλλον) και η φυσιολογία του οργάνου της καθιστούν μοναδικά ταιριαστή την ερμηνεία της σαν να τη συνέθεσε εκείνη για τον εαυτό της. Joke Dame, *Voices within the Voice*, σ.233-246.

¹⁴³ “*Theatre of cruelty*”, μία πρακτική θεάτρου που ξεκίνησε ως αντίδραση σε κάθε μορφή παραδοσιακού θεάτρου στη Δυτική Ευρώπη από τον ηθοποιό, θεατρικό συγγραφέα, δοκιμογράφο Antonin Artaud και μέλος του σουρεαλιστικού κινήματος στο Παρίσι τη δεκαετία του ’20. Αρχή του ήταν η ελεύθερη έκφραση του σώματος και κινησιολογικά (δανείστηκε κινήσεις από το σύγχρονο χορό), αλλά και ως μέσο παραγωγής ήχων μέσα από τη χρήση της γλώσσας αλλά και από το ίδιο το σώμα ως κρουστό όργανο. Το υποσυνείδητο πυροδοτεί πλέον την έκφραση του ηθοποιού. “(...) the actors are not performing, they are doing. The theatre is in reality the genesis of creation.” Helga Finter και Matthew Griffin, *Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty*, TDR (1988), T. 41, Ap. 4, σ. 15-40, The MIT Press (1997), <http://www.jstor.org/stable/1146659>, προσπέλαση Μάιος 2018.

¹⁴⁴ Janet K. Halfyard, *Berio's Sequenzas*, σ.111.

¹⁴⁵ Ένας πολύ ενδιαφέρων παραλληλισμός ανάμεσα στην σημειογραφία και τη θεωρία της κίνησης (που αναλύει την κίνηση σε σχέση με τις δυναμικές που αναπτύσσονται από τη βαρύτητα, το χρόνο, τη ροή και σχήμα, τις τροχιές που μπορεί να διαγράψει το σώμα στο χώρο) του χορευτή και χορογράφου Rudolf von Laban (1879-1958) και την ερμηνεία των φωνητικών χειρονομιών “vocal gestures” στη *Sequenza III*. Janet K. Halfyard, *BEFORE NIGHT COMES: narrative and gesture in Berio's Sequenza III* (1966), copyright J. K. Halfyard 2002.

συνδεόμενη άμεσα με ολόκληρο το σώμα. Βέβαια η ανάγκη εύρεσης διαφόρων τεχνικών, που θα προσδώσουν ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα στην φωνητική ερμηνεία, έχει τις ρίζες της από την εποχή της Florentina Camerata (1573-1587) και του Giulio Caccini (1551-1618), όπου αναζητούσαν μια πιο στομφώδη μέθοδο τραγουδιού με στόχο την περισσότερο δυνατή επικοινωνία του πάθους και της σημασίας του κειμένου: όπως *ribattuta di gola, trillo, gruppo, exclamazione*,¹⁴⁶ *messa di voce, sprezzatura, recitar cantare, recitativo, stile representative*¹⁴⁷. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα πρώτος ο Engelbert Humperdinck, στην όπερα *Königskinder* (1897), χρησιμοποίησε την τεχνική του *Sprechgesang*, η οποία έγινε δημοφιλής με τον Arnold Schönberg και τη σύνθεσή του *Pierrot lunaire* (1912)¹⁴⁸. Επιπλέον η εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής τροφοδότησε το φωνητικό όργανο με νέες τεχνικές¹⁴⁹.

Οι πρώτοι γλωσσικοί πειραματισμοί του Berio με στόχο την ανακάλυψη του καθαρού ήχου μέσα από τον κατακερματισμό των φράσεων σε λέξεις, την αποδόμηση των λέξεων σε συλλαβές και φωνήματα καθώς και τον μη συμβατικό τρόπο εκφοράς τους, ξεκίνησαν στο *Studio di Fonologia* στο Μιλάνο με το έργο *Thema (Omaggio a Joyce)*¹⁵⁰ 1958, όπου ο Umberto Eco του γνώρισε την τέχνη του James Joyce¹⁵¹, ενώ ο Berio εισήγαγε τον Eco στον κόσμο της γλωσσολογίας.

¹⁴⁶ Alfred Aschfield Finch, *A study of Caccini's Le Nuove Musiche*, σ. 1-47, University of Rochester, 1942.

¹⁴⁷ Stewart Carter, *A performer's guide of seventeenth century of music*, σ. 5-13, Indiana University Press, 2012.

¹⁴⁸ Οδηγίες του ίδιου του συνθέτη για τον τρόπο εκτέλεσης του *Sprechgesang* στο μουσικό δράμα *Pierrot lunaire*: "The melody given for the speaking voice in notes is (...) not meant to be sung. The reciter has the task of transforming it (...) into a speech-melody. He accomplishes that by (i) keeping the rhythm absolutely strict, as if he were singing; i.e. with no more freedom than he would allow himself for a song melody; (ii) fully realizing the difference between singing-tone and speaking-tone (...) On the contrary, the difference between ordinary speech and a speech that co-operates in a musical form is to be distinct. But it must never remind one of singing." α) Nicholas Isherwood, *The techniques of singing*, σ. 24-27, Bärenreiter, 2013, β) Ralph W. Wood *Concerning "Sprechgesang"*, *Tempo*, New Series, Ap. 2, σ. 3-6, Cambridge University Press Stable, (1946), <http://www.jstor.org/stable/943969>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁴⁹ Berio: "(...) my first important work of electronic music...derived from the voice (...) What has happened...in electronic music research is in certain respects similar to what has happened in linguistics (...) "Ο.π. *Two Interviews*, σ. 115-116, "Music (...) respects all the aspects of language, including the acoustic one (...) it's important to have an acoustic understanding of the verbal material, to re-enter and reconquer sense through the acoustic dimension." ό.π. σ. 116-118.

¹⁵⁰ "Elizabeth Drew says that the stream of consciousness technique was "invented by Dorothy Richardson." Katharine F. Grould remarks that Henry James "introduced the method into English fiction." Ο Joyce (1882-1941), Ιρλανδός μυθιστοριογράφος γνωστός για την πειραματική χρήση της γλώσσας και την εξερεύνηση νέων λογοτεχνικών μεθόδων, επιδιώκει να αναπαράγει τους τρόπους με τους οποίους η σκέψη είναι συχνά φαινομενικά τυχαία. Με αυτό τον τρόπο εισήγαγε έναν εντελώς νέο τρόπο συγγραφής μυθοπλασίας που αναγνώριζε ότι οι ηθικοί κανόνες με τους οποίους ίσως να προσπαθήσουμε να κυβερνήσουμε τη ζωή μας είναι συνεχώς στο έλεος του ατυχήματος, της τυχαίας συνάντησης και των παρεκκλίσεων του νου. Lawrence Edward Bowling, *What is the Stream of Consciousness Technique?* PMLA, T. 65, Ap. 4 (Ιούν., 1950), σ. 333-345, Modern Language Association, <http://www.jstor.org/stable/459641>, προσπέλαση Ιούλιος 2018. Η ονοματοποιία ήταν ένα μέσο επίτευξης του stream of consciousness: η λέξη μιμείται τον ήχο που ονοματίζει π.χ γαβ ή γαβγίζω ή αλλιώς το ηχητικό αντικείμενο αποκτά σχεδόν μια απτή εικόνα μέσα από τη δημιουργία μιας λέξης. Ο.π. *Not just a pretty voice*, σ. 33.

¹⁵¹ "(Edoardo Sanguineti and Umberto Eco) have played an important role in my life. I met Eco in Milan (...) We soon discovered that we took a similar interest in poetry and within it, onomatopoeia: I introduced him to linguistics and he introduced me to Joyce (...) Without Eco, *Thema (Omaggio a Joyce)* wouldn't exist." Ο.π. *Two Interviews*, σ. 142.

Ακολουθούν το *Circles* (1960), το *Visage* (1961)¹⁵² και το *Epifanie* (1959-1961) με βασικό υλικό διευρυμένες φωνητικές τεχνικές, που σχετίζονταν με τις φωνητικές και ερμηνευτικές δεξιότητες της Berberian¹⁵³. Η δημιουργία των *Folk Songs* (1964) καθώς αργότερα και το *Recital I (for Cathy)* 1972, στηρίχτηκαν στην εναλλαγή των γλωσσών και των μουσικών ιδιωμάτων (folk, pop, classical)¹⁵⁴. Στην *Sequenza III* χρησιμοποιήθηκαν τα υλικά όλων των παραπάνω συνθέσεων και συνδυάστηκαν με τις φωνητικές πτυχές της καθημερινότητας όπως βήχας, γέλιο¹⁵⁵ (υπό τη μορφή δεξιοτεχνικής *coloratura*¹⁵⁶), χειρονομιών όπως τρίξιμο των δοντιών, χτύπημα των χειλιών με τη γλώσσα, κλείσιμο του ήχου με την παλάμη του χεριού, καθώς και με μια λίστα από διαθέσεις (joyful, dreamy-χαρούμενος, ονειρικός), συμπεριφορές (*walking on stage*-περπατώντας στη σκηνή) και συναισθήματα (nervous, relieved-νευρικός, ανακουφισμένος) χωρίς να απορρίπτεται το λυρικό τραγούδι¹⁵⁷. Αν και το

¹⁵² Το *Visage* ήταν η απάντηση του Berio στο έργο *Dimensioni II* του Maderna, ο οποίος ζήτησε από τον Γερμανό ποιητή Hans G. Helms, να συνθέσει ένα ποίημα από φωνήματα και από την Berberian, να σχεδιάσει ένα ευρύ φάσμα φωνητικής ερμηνείας. Το *Dimensioni* ήταν αποτέλεσμα 115 ωρών επεξεργασίας στο studio. Ό.π. *The tenth Oscillator*, σ. 7.

¹⁵³ Είχαν βέβαια εμπνευστεί από τις δυνατότητες της Berberian την χρονική περίοδο πριν τη *Sequenza III* και άλλοι συνθέτες όπως ο John Cage της αφιέρωσε την *Aria* (1958), Bruno Maderna το *Dimensioni II* (1960), Sylvano Bussotti το *Pièces de chair II, (Voix de femme)* (1958-1960) και του ίδιου το θεατρικό *La Passion selon Sade* (1965). Ο Paolo Castaldi ώθησε στα όρια τις ικανότητες της Cathy ως percussionist με το έργο *Tendre* (1962), όπου ο τραγουδιστής παίζει όλα τα κρουστά όργανα ενώ τραγουδάει. Ό.π. *Not just a pretty voice*, σ. 27-84. Επίσης προσέλκυσε τον Igor Stravinsky, ο οποίος συνέθεσε την *Elegy for J. F. K* (1964), τον Darius Milaud, που έγραψε για εκείνη, πάνω σε ποίηση του Arthur Rimbaud, το *Adieu*. Ό.π. *The tenth Oscillator*, σ.10.

¹⁵⁴ Μετά το θάνατο της Berberian, ο Berio είχε σχολιάσει σε συνέντευξή του στην Leonore Colbert το 1993 πως χρειαζόταν για την ερμηνεία των *Folk Songs* περισσότερες από μία ερμηνεύτριες για να μπορέσουν να αποδώσουν την γλωσσική και ερμηνευτική τους ποικιλία. Όσον αφορά το *Recital I (for Cathy)* ήταν στενά συνδεδεμένο με τις ιδιαίτερες προτιμήσεις της Berberian. Ενσωματώνει θεατρικότητα και 47 φωνητικά αποσπάσματα από διάφορες ιστορικές και σύγχρονες πηγές που εναλλάσσονται με μονολόγους. Ό.π. *Not just a pretty voice*, σ. 100-101

¹⁵⁵ Ο Berio στο *Visage* ήθελε από την Berberian να εναλλάσσει αγγλικά, εβραϊκά και ναπολιτάνικα φωνήματα και να αυτοσχεδιάζει πάνω σε μια ψευδο-γλώσσα με τετριμμένους τρόπους επικοινωνίας με σκοπό την επικοινωνία του συναισθήματος. "(...) in the second recording session, Berberian was allowed to 'warm-up' by improvising the struggle for articulacy at the start of the work. Thereafter, for over two hours, Berio goaded from her 'all sorts of laughter' (...) to give voice to the border between pleasure and pain. So compulsive did this game become, that Berberian's diaphragm was bruised for two days." Ό.π. *The tenth Oscillator*, σ. 9. Ο Eco σε συνέντευξή του στην Στοϊανονα καταλήγει πως πολλά από τα φωνητικά της Berberian έμοιαζαν να βγαίνουν περισσότερο από τη μήτρα παρά από το μυαλό, από κάποιο χαμηλότερο σημείο του σώματος παρά από τον λαιμό (όσον αφορά το *Visage*). Ό.π. *Not just a pretty voice*, σ. 52.

¹⁵⁶ Για την *Sequenza III*, το γέλιο ήταν το βασικό υλικό. Η πρώτη εκδοχή της, περιείχε μια εξαντλητική λίστα από διαφορετικούς τύπους γέλιου. Ό.π. *Berio*, σ. 66. Της Berberian δεν της άρεσε αυτή η πτυχή του έργου καθώς πίστευε ότι γελούσε τόσο άσχημα (*je riais si mal à l' époque* – εκμυστηρεύτηκε σε συνέντευξή της πολύ αργότερα). Ό.π. *Not just a pretty voice*, σ. 110.

¹⁵⁷ Σύμφωνα με το εισαγωγικό σημείωμα του ίδιου του συνθέτη στην έκδοση Universal Editions 1968, αναλύει λεπτομερώς τη σημειογραφία του μουσικού κειμένου και τον τρόπο ανάγνωσής του: "1) Sounds or groups of sounds phonetically notated: [a], [ka], [u] (...) 2) Sounds (...) pronounced in context: /gi/ as in given, /wo/ as in woman (...) 3) Words conventionally written and uttered: "give me a few words" (...) 4) Laughters, bursts of laughters, cough, snapping fingers mouth clicks, breathy tones (...) 5) The vocal actions written on one line are spoken (...), on three lines only relative register positions are given (...), on five lines precise intervals are given (...)" Ό.π. *Two Interviews*, σ. 94. "Sequenza III was very important for me because in it I tried to assimilate many aspects of everyday vocal life, including trivial things like coughing, without losing intermediate levels - laughter becoming coloratura virtuosity for instance - or indeed normal singing."

έργο φαινομενικά προκαλεί μια βαθιά ρωγμή στην ιστορική εξέλιξη της παγκόσμιας μουσικής δημιουργίας, στην πραγματικότητα, φιλοδοξεί να μετατραπεί σε γέφυρα που ενώνει το παλιό με το καινούριο¹⁵⁸, καθώς ατενίζει το μέλλον αξιοποιώντας την εμπειρία του παρελθόντος σε συνδυασμό με τις αισθητικές απαιτήσεις του παρόντος¹⁵⁹.

3. Η ερμηνευτική αντιληπτικότητα του έργου μέσα από το συνδυασμό της σύγχρονης δεξιοτεχνίας, της δραματουργίας και της χρήσης μιας πανανθρώπινης γλώσσας

Αντικρίζοντας ένας ερμηνευτής για πρώτη φορά την παρτιτούρα της *Sequenza III*¹⁶⁰ καταλαβαίνει πως σημειολογικά, και κατ' επέκταση ερμηνευτικά, η αντιμετώπιση του έργου δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει όπως σε ένα έργο του *bel canto*, της ρομαντικής, ή της ιμπρεσιονιστικής περιόδου. Άλλωστε, η πρόθεση του συνθέτη δεν ήταν απλώς να συνθέσει ένα ωραίο λυρικό έργο με στόχο την ανάδειξη της δυναμικής εκφραστικότητας της ανθρώπινης φωνής και να εκφράσει με αμεσότητα τα συναισθήματα του ήρωα ή της ηρωίδας που ερμηνεύει¹⁶¹. Ήθελε να δημιουργήσει ένα είδος μουσικού δοκιμίου πάνω στη σχέση του δεξιοτέχνη ερμηνευτή με το όργανό του, αξιοποιώντας όλες τις δυνατότητες του οργάνου χωρίς αλλοίωση των φυσικών του χαρακτηριστικών, αλλά και τα προσωπικά εκφραστικά

¹⁵⁸ "I have a Utopian dream: (...) I would like to create a unity (...) a real, perceptible, understandable continuity between ancient, popular music-making which is so close to everyday work and our music." Ό.π. *Two Interviews*, σ. 148.

¹⁵⁹ Ό.π. *La nuova vocalità*, from *Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 65.

¹⁶⁰ *Sequenza I for flute*, 1958 για τον Severino Gazzelloni

Sequenza II for harp, 1963 για τον Francis Pierre

Sequenza III for woman's voice, 1965 για την Cathy Berberian

Sequenza IV for piano, 1966 για τον Jocy de Corvalho

Sequenza V for trombone, 1965 για τον Stuart Dempster

Sequenza VI for viola, 1967 για τον Serge Collot

Sequenza VII for oboe, 1969 για τον Heinz Holliger

Sequenza VIII for violin, 1976 για τον Carlo Chiarappa

Sequenza IXa for clarinet, 1980 για τον Michel Arrignon

Sequenza IXb for alt-saxophon, 1981 για τον Claude Delangle

Sequenza X for trumpet in C and piano resonance, 1984 για τον Thomas Stevers

Sequenza XI for guitar, 1987-1988 για τον Eliot Fisk

Sequenza XII for bassoon, 1995 για τον Pascal Gallois

Sequenza XIII for fiscarmonica or accordion "Chanson", 1995 για τον Teodoro Anzellotti

Sequenzas [sound recording]/ υπό Luciano Berio, σ. 10-22, Deutsche Grammophon 1998.

Sequenza XIV for violoncello, 2002 για τον Rohan de Saram

Centro di studi di Luciano Berio, <http://www.lucianoberio.org/node/1490?361915791=1>, προσπέλαση

Αύγουστος 2017.

¹⁶¹ Giulio Silva and Theodore Baker, *The Beginnings of the Art of "Bel Canto": Remarks on the Critical History of Singing*, σ. 53-54, *The Musical Quarterly*, Vol. 8, No. 1 (Jan., 1922), pp. 53-68, Oxford University Press Stable, URL: <http://www.jstor.org/stable/737912>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

μέσα του ίδιου του ερμηνευτή¹⁶². Ο συνθέτης δεν περιορίζεται στην καταγραφή των μουσικών ήχων¹⁶³ και των χαρακτηριστικών τους στο χώρο και το χρόνο, δηλ. ένταση, διάρκεια, χροιά ή ποιότητα και τονικό ύψος. Προσθέτει, όπως ο ίδιος αναφέρει στο εισαγωγικό του σημείωμα, τον τρόπο παραγωγής δηλ. την πηγή του ήχου καθώς και χειρονομίες που πρέπει να αποδοθούν σύμφωνα με τον προσωπικό συναισθηματικό, φωνητικό και δραματουργικό κώδικα του εκάστοτε ερμηνευτή¹⁶⁴. Έχουμε λοιπόν μια τρισδιάστατη αποτύπωση της φωνητικής τέχνης που απαιτεί από τον ερμηνευτή μια ολιστική αντιμετώπιση της ερμηνείας του έργου. Η φωνή λειτουργεί όπως το σώμα ενός χορευτή, του οποίου η κίνηση προϋποθέτει μια εσωτερική ώθηση, «μια τελείως προσωπική έκφραση, που διαφοροποιείται από άτομο σε άτομο και από τη μια στιγμή στην άλλη, και εξαρτάται από (...) τη φυσική, συναισθηματική κατάσταση και το έργο που επιτελείται. (R. V. Laban)»¹⁶⁵. Όπως πολύ εύληπτα το απέδωσε η Cathy Berberian στο δοκίμιό της *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*: «(...) ο τραγουδιστής στις μέρες μας δεν μπορεί πλέον να είναι μόνο τραγουδιστής. Σήμερα τα σύνορα της ερμηνείας, όπως εκείνων των τεχνών, δεν ορίζονται πια ξεκάθαρα και οι ερμηνευτές του ενός πεδίου παραβιάζουν το έδαφος των άλλων [τεχνών].»¹⁶⁶

Η λέξη *Sequenza*, ως μουσικός όρος, προέρχεται από τη μεσαιωνική *Sequenza*, ένα μέλισμα συνήθως αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, που παρεμβαλλόταν ή ακολουθούσε κάποια από τα μέρη της χριστιανικής δυτικοευρωπαϊκής λειτουργίας

¹⁶² *Sequenzas* [sound recording]/ υπό Luciano Berio, σ. 8-10, Deutsche Grammophon 1998.

¹⁶³ Lin Emery and Robert Morris, "Kinesone I": *A Kinetic Sound Sculpture*, σ. 208, Leonard, T. 19, Ap. 3 (1986), σ. 207-210, The MIT Press Stable, <http://www.jstor.org/stable/1578238>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁶⁴ Luciano Berio, *Sequenza III per voce femminile*, εισαγωγικό-επεξηγηματικό σημείωμα του συνθέτη, Universal Edition, London 1968.

¹⁶⁵ Ο R. V. Laban, χορευτής και χορογράφος ανέπτυξε και τελειοποίησε μια μέθοδο αποτύπωσης των κινήσεων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπου δεν καταγράφονταν μόνο τα βήματα, αλλά και η δυναμική, δηλ. η ποιότητα της κίνησης και ο έλεγχος της καταβαλλόμενης ενέργειας. Η μεταχείριση του βάρους του σώματος (ανάλαφρο ή έντονο), η μετακίνηση από το ένα σημείο στο άλλο (άμεσα ή ευέλικτα), η διάρκεια της κίνησης (στιγμιαία ή παρατεταμένη), και η ροή της κίνησης γύρω από το σώμα (συγκρατημένη ή ελεύθερη) είναι κατά τον Laban οι 4 κινητικοί παράγοντες που επιδρούν στην ανθρώπινη κίνηση της οποίας το έναυσμα για την απαρχή της είναι η προσωπική εσωτερική ώθηση (πηγαία προσπάθεια). Κάτια Σαβράμη, *Κινησιογραφικά*, σ. 11-51, Salto, Αθήνα 1990.

¹⁶⁶ Cathy Berberian, *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, σ. 34-35, Discoteca 62, 1966: "(...) il cantata oggi non può più essere solo un cantante. Ormai il confine dell'interpretazione come quelli delle arti non sono più chiaramente definibili – e gli esecutori di un campo violano il territorio degli altri." Pamela Karantonis, *Cathy Berberian Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 65, Ashgate, USA 2014. Ο Charles E. Ives στο τέλος της συλλογής του *114 Songs* (1922), πρόσθεσε ένα σημείωμα όπου με ευπροσήγορο ύφος απέδωσε την αξία της τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και δη του τραγουδιού, ιδωμένη μέσα στην καθημερινότητα και ασκημένη ενστικτωδώς και με φυσικότητα από κοινούς ανθρώπους. Για πρώτη φορά το τραγούδι αντιμετωπίζεται ως 'οργανισμός' ελεύθερος από την κυριαρχία του θώρακα, του διαφράγματος και του αυτιού. "(...) a song has a few rights the same as other ordinary citizens. If it feels like walking along the left-hand side of the street—passing the door of physiology or sitting on the curb, why not let it? Should it not be free at times from the dominion of the thorax, the diaphragm, the ear, and other points of interest? it happens to feel like trying to fly where humans cannot fly—to sing what cannot be sung—to walk in a cave, on all fours—or to tighten up its girth in blind hope and faith, and try to scale mountains that are not—Who shall stop it! In short, must a song, always be a song!". Charles E. Ives, *114 Songs* (1922), https://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_75_ITOW_Ives.pdf, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

(Alleluia, Graduale, Jubilus)¹⁶⁷ πάνω σε συγκεκριμένο στίχο (prosaria-σαν το recitativo της Baroque περιόδου) ή πάνω σε κάποιο φώνημα [α]¹⁶⁸, ή σαν διάνθισμα (partial-texting, που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα τραγουδιστικά μέρη μιας λειτουργίας, συνηθέστερα δοξαστικού παρά αφηγηματικού χαρακτήρα)¹⁶⁹. Ο Berio εξηγεί απλά πως ο τίτλος υπογραμμίζει ότι «η δομή αυτών των κομματιών σχεδόν πάντα έχει ως αφετηρία μια ακολουθία από αρμονικά πεδία, από τα οποία πηγάζουν τα άλλα μουσικά χαρακτηριστικά»¹⁷⁰ (πολυφωνία, δεξιοτεχνία, θεατρικότητα).¹⁷¹ Η χρήση των αρμονικών ακολουθιών δεν έχει να κάνει με την παραδοσιακή έννοια των διαδοχών στη νεώτερη θεωρία της μουσικής, που συχνά σχετίζεται με την περισσότερο ή λιγότερο ακριβή επανάληψη μιας μουσικής φράσης σε υψηλότερο ή χαμηλότερο επίπεδο τονικού ύψους (λ.χ. αρμονικές αλυσίδες)¹⁷². «Στην πραγματικότητα, σχεδόν όλες οι *Sequenzas* έχουν από κοινού την πρόθεση να καθορίσουν και να αναπτύξουν διαμέσου της μελωδίας έναν ουσιαστικά αρμονικό λόγο και πάνω απ' όλα να ασχοληθούν με τα μονοφωνικά όργανα προτείνοντας έναν πολυφωνικό τύπο ακρόασης, που βασίζεται εν μέρει στην ταχεία μετάβαση μεταξύ διαφορετικών χαρακτηριστικών και την ταυτόχρονη εκφορά τους.»¹⁷³

Σε συνεντεύξεις του και σε επεξηγηματικά σημειώματα, ο Luciano Berio επηρεασμένος από την μεγάλη Ιταλική παράδοση του Bel canto και από τους ευφάνταστους (αλλά καθημερινούς) ήχους¹⁷⁴ που παρήγαγε σαν «δεύτερο studio di

¹⁶⁷ Tim Rutherford-Johnson, Michael Kennedy, and Joyce Bourne Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music* (6 ed.), σ. 819, Oxford University Press, 2012, <http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-8261?rskey=7cR2FV&result=8181>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁶⁸ "Finally, in a handful of early sources, copyists entered the notated text versicle in alternation with the same melodic phrase without text, the latter often over the vowel a.", Lori Kruckenberg, *Neumatizing the Sequence: Special Performances of Sequences in the Central Middle Ages*, σ. 245, Journal of the American Musicological Society, T. 59, Ap. 2 (2006), σ. 243-317, University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.2.243>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁶⁹ Richard L. Crocker, John Caldwell and Alejandro Enrique Planchart, *Sequence (i) (Lat. sequentia)*, σ. 31-32, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25436>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁷⁰ *Sequenzas* [sound recording]/ υπό Luciano Berio, σ. 8-10, Deutsche Grammophon 1998

¹⁷¹ "(...) polyphony (...) as the exposition and superposition of differing modes of action and instrumental characteristics (...) in the *Sequenzas* I've (...) tried to develop a musical commentary on the rapport between virtuoso and instrument (...). *Sequenza III* (...) and *Sequenza V* (...) can be heard and seen as a theatre of vocal and instrumental gestures". Επεξηγηματικά σχόλια από τον Berio στο cd ό.π. Deutsche Grammophon 1998, σ. 8.

¹⁷² Υπάρχουν πολλά είδη μουσικών αλυσίδων ή ακολουθιών, ανάλογα με το είδος της επανάληψης που χρησιμοποιείται κάθε φορά: μελωδική, αρμονική, τονική, διανθισμένη, μεικτή. Ό.π. σ. 819, *The Oxford Dictionary of Music* (6 ed.).

¹⁷³ "In fact almost all the *Sequenzas* have in common the intention of defining and developing through melody an essentially harmonic discourse and above all when dealing with the monodic instruments, of suggesting a polyphonic type of listening, based in part on the rapid transition between different characteristics, and their simultaneous iteration." Ό.π. *Sequenzas* [sound recording]/ Luciano Berio, σ. 8.

¹⁷⁴ α) Ό.π. *Two Interviews*, σ. 94. Άποψη του Berio.

β) Άποψη της Cathy: "È la voce che ha a propria disposizione una gamma infinita di stili vocali (...) Contrariamente allo strumento che può essere chiuso o messo via in una custodia dopo l'uso, la voce è qualcosa di più di uno strumento proprio perché non si separa mai dal suo interprete. Si presta continuamente alle numerose incombenze della nostra vita quotidiana: discute col macellaio per l'arrosto, sussurra dolci parole nell'intimità, urla insulti all'arbitro, chiede informazioni per Piazza Carità, ecc. Poi, la voce s'esprime con i 'rumori' comunicativi, come i

fonologia»¹⁷⁵ η πρώτη του σύζυγος Cathy Berberian, δηλώνει, όπως προείπαμε, ότι από πάντα ήταν πολύ ευαίσθητος με τις υποδηλώσεις που φέρει η φωνή. Αυτή του η θέση συνοψίζει το λόγο και τον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίστηκε και αφομοίωσε τη φωνή στα έργα του και μας εξηγεί γιατί η *Sequenza III, per voce femminile* αποτελεί μια από τις κορυφαίες συνθέσεις για τη σύγχρονη φωνητική μουσική, όπου ο Berio τόλμησε τα πάντα, ή σχεδόν τα πάντα όσον αφορά τη φωνή ως μουσικό όργανο, δηλ. ως πηγή ήχου. Η κεντρική παράμετρος του έργου επομένως, είναι το κείμενο ως τράπεζα ηχητικών δομικών υλικών, όπου οι λέξεις ανακαλύπτονται εκ νέου και λειτουργούν ταυτόχρονα ως φορείς σημασίας και ως ήχοι. Άλλωστε, στη σύγχρονη και ιδιαίτερα στην ηλεκτρονική μουσική, ο ήχος είναι ένας, δεν διαχωρίζεται από την πηγή προέλευσής του. ¹⁷⁶

Πριν από τη γέννηση των λέξεων και των ήχων όμως, υπάρχει ένα στοιχείο τόσο σύμφυτο με την ανθρώπινη φωνή, που τείνει κανείς να παραβλέπει τη σημασία του, όταν πρωτοαντικρίζει ένα από τα δυσκολότερα ερμηνευτικά έργα του φωνητικού ρεπερτορίου παγκοσμίως: η αναπνοή. Η αναπνοή στη *Sequenza III* είναι ό,τι η εσωτερική ώθηση για την κίνηση (κατά τον Laban – effort) και ό,τι η *ψυχή* για τον Όμηρο, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, δηλ. πνοή, ζωτική, κινητική και δημιουργική δύναμη¹⁷⁷. Ένδειξη ύπαρξης ζωής που κινεί τον εαυτό της και τα

singhiozzi, sospiri, gli schiocchi di lingua, I gridi, I gemiti, I gorgolii, le risate.” (Η φωνή είναι αυτή που έχει στη διάθεσή της μια ατελείωτη γκάμα φωνητικών συγλ (...). Αντίθετα με το όργανο, που μπορείς να το κλειδώσεις και να το αφήσεις στην άκρη μετά τη χρήση, η φωνή είναι κάτι περισσότερο από ένα όργανο, επειδή ακριβώς δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον ερμηνευτή. Συνεχώς προσφέρεται στα πολυάριθμα καθήκοντα της καθημερινότητας: [η φωνή] λογομαχεί με τον κρεοπώλη για το ψητό, ψιθυρίζει γλυκά λόγια με οικειότητα, φωνάζει προσβολές στον διαιτητή, ζητά κατευθύνσεις στην Piazza Carità, κτλ. Επιπλέον, η φωνή εκφράζεται μέσα από επικοινωνιακούς ‘θορύβους’, όπως λυγμούς, αναστεναγμούς, χτυπήματα της γλώσσας, ουρλιαχτά, βογγητά, γέλιο.)’Ο.π. Pamela Carantonis, *La nuova vocalità nell’opera contemporanea*, σ. 64.

¹⁷⁵ Ο.π. *Two Interviews*, σ. 94

¹⁷⁶ Ο.π. *Two Interviews*, σ. 141

¹⁷⁷ α) «ψυχή, ή (ψύχω) Ι. 1. πνοή, Λατ. anima, ιδίως ως σημείο ζωής, ζωή, πνεύμα, σε Ομήρ. Οδ.: *περί ψυχῆς*, για τη ζωή κάποιου, δηλ. για τη σωτηρία του, σε Σοφ. *ψυχή* τινος, περίφραση για τον ίδιο τον άνθρωπο, ΙΙΙ. ψυχή ως όργανο του νου, μυαλό, διάνοια, κρίση, λόγος, *ψυχὴν οὐκ ἄκρος*, σε Ηρόδ. Liddell & Scott, *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού*, Πελεκάνος, 2007. http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CF%88%E1%BF%A1%CF%87%CE%AE, προσπέλαση Μάιος 2018.

β) «προέρχεται από το ρήμα «ψύχω»= πνέω, φυσώ (διαφορετικό από το ομώνυμό του ρήμα «ψύχω»= παγώνω, ψυχραίνω). Επιπλέον, συνδέθηκε με την αρχαία πεποίθηση ότι πρόκειται για άυλη ουσία που κατοικεί στο σώμα και το εγκαταλείπει μετά το θάνατο (βλπ. έργα Πλάτωνα: *Μένων* , όπου αναπτύσσεται η θεωρία περί ανάμνησης της ψυχής, *Συμπόσιον* όπου αναπτύσσεται η θεωρία για τον έρωτα ως κίνηση της ψυχής που οδηγεί προς τις Ιδέες)».

Μαστοράκη Ανδρονίκη,

<https://neoellines.wordpress.com/2007/09/20/%CE%95%CF%84%CF%85%CE%BC%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B7%CF%82-%CF%88%CF%85%CF%87%CE%AE-psyche-etymology-%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%83/>, προσπέλαση Μάιος

2018. γ) «Κατά τους Ίωνες φιλοσόφους η κινητική και ζωοποιός δύναμη των απλών στοιχείων συνιστά ζωτική δύναμη, η οποία κινεί τον εαυτό της αλλά και τα απλά στοιχεία και είναι σύμφυτη ως ενεργός δύναμη σε κάθε ζωντανό ον. Γι’ αυτό καλείται ψυχή, δηλαδή ζωή κάθε κινούμενου και ενεργούντος όντος ή φαινομένου στη φύση... Και επειδή ακριβώς αυτή η δύναμη είναι σύμφυτη σε κάθε ζωντανό και κινούμενο ον, δε νοείται να υπάρχει αυτοτελώς, ανεξάρτητα δηλαδή από το υλικό ον και έτσι είναι αδύνατο να διατηρεί δικό της βίο.» Στεφάνια Α. Σκοδρά, *Σχέση Σώματος και Ψυχής στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη*, σ. 6-7, μεταπτυχιακή εργασία στο τμήμα Φιλοσοφίας και

στοιχεία γύρω από αυτήν. Και η αναπνοή μετουσιώνεται σε φωνή, η οποία γίνεται η προέκταση του εσωτερικού γίνεσθαι.¹⁷⁸ Χαρακτηριστικός είναι ο μύθος του αποκεφαλισμού της Μέδουσας, στην δωδέκατη πυθιονική ωδή του Πινδάρου, όπου συνοψίζεται η δύναμη της έκφρασης των συναισθημάτων μέσα από την εμφύσηση της αναπνοής. Η Θεά Αθηνά προσπαθώντας να αποτυπώσει τον γοερό θρήνο των αδερφών της Μέδουσας, της Σθενούς και της Ευρυάλης, πήρε ένα κέρατο ελαφίου και φύσηξε μέσα του, με όλη της τη δύναμη, τον πόνο που προκαλεί ο θάνατος.¹⁷⁹

3α. Η δεξιοτεχνία και η θεατρικότητα του έργου

Η *Sequenza III*, όπως και οι λοιπές δεκατέσσερις, θέτει τις βάσεις μιας νέας δεξιοτεχνίας, που απαιτεί από τον ερμηνευτή μια πιο πλατιά αντίληψη και βαθιά γνώση της ιστορικής εξέλιξης του οργάνου του και της ερμηνείας. Ο ερμηνευτής του Berio υπηρετεί τις ανάγκες της σύνθεσης έχοντας τις ίδιες τεχνικές δεξιότητες του παρελθόντος, αλλά ταυτόχρονα απογυμνωμένος από το εγώ του¹⁸⁰. Ο Berio αδιαφορούσε για την εικόνα ενός κομψού μουσικού «με ευκίνητα δάχτυλα και

Παιδαγωγικής στο Α.Π.Θ, Θεσσαλονίκη 2008,

http://ikee.lib.auth.gr/record/112851/files/%CE%A3%CE%9A%CE%9F%CE%94%CE%A1%CE%91%20%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%A6%CE%91%CE%9D%CE%99%CE%91_.pdf, προσπέλαση Μάιος 2018.

¹⁷⁸ Ο Demetrio Stratos, ο οποίος έζησε και μεσουράνησε στην ιταλική avant-garde μουσική σκηνή με τους φωνητικούς πειραματισμούς του την ίδια περίπου περίοδο (1963-1978) με την Cathy Berberian, επεσήμαινε ότι «όταν κάποιος μιλάει δεν ακούμε τις αναπνοές του που είναι το πιο σημαντικό κομμάτι της φωνής.». Helmut Failoni, *Demetrio Stratos, l'origini della voce*,

<https://corrieredibologna.corriere.it/notizie/cultura/2009/6-ottobre-2009/demetrio-stratos-origini-voce-1601848219666.shtml>, προσπέλαση Ιούλιος 2018. Ο ίδιος κατάφερε να καταστήσει το μονοφωνικό όργανο της φωνής και να επιτύχει διφωνίες, τριφωνίες και να το αναδείξει στο απόλυτο όργανο

(<http://www.demetriostratos.org/cronologia>), ή όπως το χαρακτήρισε η Joan La Barbara (επίσης πρωτοπόρος της φωνητικής τέχνης του 20^{ου} αιώνα) «το αυθεντικό όργανο», *Voice is the original instrument*, LP Wizard records, 1976, <https://www.discogs.com/Joan-La-Barbara-Voice-Is-The-Original-Instrument/release/655654>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁷⁹ Lutz Käpel / Vassiliki Pothou, *Human Development in Sacred Landscapes: Between Ritual Tradition, Creativity and Emotionality*, σ. 155-159, V&R unipress 2015. Βέβαια θα μπορούσε ο μύθος να ερμηνευτεί και από την πλευρά της (αποπλανητικής και συγκινησιακής) δύναμης που ασκεί η ακρόαση της γυναικείας φωνής παραθέτοντας και συγκρίνοντας το τραγούδι των μουσών και των Σειρήνων.

<https://books.google.gr/books?id=aj73CwAAQBAJ&pg=PA159&lpg=PA159&dq=12th+pythian+ode+about+Medusa+and+Perseus+of+Pindarus&source=bl&ots=TVOWfLHmuG&sig=40k20-uY9xV1VknDtyOUfkHhQs&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiRvO-SxLLbAhVMKFAKHQKFBwcQ6AEIGjAG#v=onepage&q=12th%20pythian%20ode%20about%20Medusa%20and%20Perseus%20of%20Pindarus&f=false>, προσπέλαση Μάιος 2018.

¹⁸⁰ “I don't believe in somebody who will specialize in Chopin or Mozart sonatas. A great interpreter can — must — be able, today, to control a very wide landscape of music. I mentioned Pollini and there are many others. Pollini mainly plays Beethoven, but you feel that his hands can perform Schoenberg and Boulez too (...) it is something to hear Schoenberg played by the incredible musical mind that plays Bach and Beethoven. Not only in terms of musical conception, but even technically this comes out of the continuity of music (...) Music is something that you have to do with your body. You listen with your body. In fact, a good musician has to think with his belly and to feel with his brain. That is very important.” Συνέντευξη του L. Berio από τον Bruce Duffie (1993), <http://www.bruceDuffie.com/berio.html>, προσπέλαση Αύγουστος 2018.

άδειο κεφάλι (...) Η δεξιοτεχνία προκύπτει μέσα από μια σύγκρουση ανάμεσα στη μουσική ιδέα και το όργανο, τη σύλληψη και την μουσική υπόσταση.»¹⁸¹ Ποτέ δεν προσπάθησε να αλλάξει τη φύση του οργάνου ή να πάει ενάντια στη φύση του. Η μεταμόρφωση ενός μουσικού οργάνου προκύπτει από τη χρήση του, σύμφωνα με τον Berio: «η φωνοποίηση του οργάνου (*Sequenza V* για τρομπόνι, όπου ο τρομπονίστας καλείται να τραγουδήσει μέσα από την στήλη του οργάνου) και η οργανοποίηση της φωνής (*Sequenza III*).»¹⁸²

Ο τραγουδιστής αποκτά μια άλλη διάσταση, όπου ο ερμηνευτής μετατρέπεται σε συμμετοχό¹⁸³ στην δημιουργία και σε αυτό συνέβαλε, χωρίς καμία αμφιβολία, και η εκρηκτική προσωπικότητα της Berberian με τις πολυάριθμες δεξιότητές της στην φωνητική και υποκριτική της ερμηνεία. Η Berberian αποτέλεσε έμπνευση για τους συνθέτες από τη δεκαετία του '50 και ιδιαίτερα από την δεκαετία του '60 μέχρι το θάνατό της (1983). Όπως προείπαμε, η *Sequenza III*, ήταν γραμμένη ακριβώς πάνω στις φωνητικές και ερμηνευτικές δεξιότητες της: ο ίδιος ο Berio σε συνέντευξή του παραδέχεται, ότι η *Sequenza III* δεν ήταν απλώς γραμμένη για εκείνη, αλλά κομμένη και ραμμένη πάνω της¹⁸⁴, και είχε εκφράσει την απογοήτευσή του στις περιπτώσεις που, ενώ η Cathy δεν μπορούσε να την ερμηνεύσει, χρειάστηκε να την μεταγράψει για δύο ή τρεις φωνές.¹⁸⁵ Παρ' όλ' αυτά, θα πρέπει να σημειωθεί ο κεντρικός χαρακτήρας της *Sequenza III*, σε καμιά περίπτωση, δεν αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια αντικατοπτρισμού της προσωπικότητας ή του εσωτερικού κόσμου της Cathy Berberian. Όπως σε κάθε έργο που απαιτείται υποκριτική, η Berberian κλήθηκε να μην υποδυθεί τον εαυτό της, αλλά να ερμηνεύσει ένα συγκεκριμένο ρόλο.

Παρ' όλ' αυτά, ενώ ο ίδιος ο Berio σημειώνει δίπλα στον τίτλο: *per voce femminile*, στο εισαγωγικό σημείωμα της παρτιτούρας δίνει οδηγίες σε έναν ερμηνευτή, (τραγουδιστή ή ηθοποιό ή και τα δύο¹⁸⁶) χωρίς να περιορίζεται στο γένος, αλλά ούτε και να περιγράφει τον χαρακτήρα της ηρώιδας λ.χ. ως μια σχιζοφρενή γυναίκα κ.λπ.¹⁸⁷. Όσον αφορά το γένος του ερμηνευτή, εκτός από τον τίτλο, η ίδια η δομή και το φωνητικό εύρος δεν υπαγορεύουν ότι ο ερμηνευτής πρέπει να είναι οπωσδήποτε γυναίκα: στο γένος παραπέμπει μόνο η αφορμή της

¹⁸¹ Ό.π. *Two Interviews*, σ. 90.

¹⁸² Ό.π. *Two Interviews*, σ. 91-93.

¹⁸³ Η Berberian σε συνέντευξή της παραδέχεται ότι ο ερμηνευτής πλέον δεν λειτουργεί ως εκτελεστικό όργανο, αλλά ως όργανο που συνδράμει ζωτικά στη σύνθεση και αναγνωρίζει ότι δημιούργησε την πηγή υλικού για το *Visage*: "I admit I composed the material he utilized, but the finished piece is brilliant because he is a great composer (...) So that is what Luciano did, using me as (...) a thinking instrument, a collaborating instrument", Ό.π. *Not just a pretty voice*, σ. 57.

¹⁸⁴ Ό. π. *Two Interviews*, σ. 94, "All of these pieces (*Thema*, *Circles*, *Visage*) are linked to Cathy Berberian's voice, which was almost a second 'studio di fonologia' for me. In fact, *Sequenza III* is not only written for Cathy but is about Cathy."

¹⁸⁵ Ό.π. *Two Interviews*, σ. 96.

¹⁸⁶ "The performer (a singer, an actor or both) appears on stage (...)". Ό.π. *Sequenza III*, εισαγωγικό σημείωμα

¹⁸⁷ Ό.π. *Alternative Voices*, σ. 40.

σύλληψης της σύνθεσης¹⁸⁸. Σύμφωνα με την Joke Dame «είναι γυναίκα, τραγουδά για μια γυναίκα (...) αλλά δεν υποδύεται το μέρος μιας γυναίκας περισσότερο από τον τρομπονίστα στη *Sequenza V* που παίζει το μέρος ενός τρομπονίστα»¹⁸⁹.

Η ύπαρξη κειμένου σε μορφή αφήγησης σε συνδυασμό με την παρεμβολή συμπεριφορών προσδίδουν συγκεκριμένη ταυτότητα στον χαρακτήρα που καλείται να αποδώσει ο ερμηνευτής, και η σύνθεση κινείται στη σφαίρα του μουσικού θεάτρου ή του θεάτρου δράσης¹⁹⁰, όπου φαίνεται καθαρά η επιρροή του Berthold Brecht¹⁹¹, αλλά και των μεταγενεστέρων του: Peter Brook και Jerzy Grotowski¹⁹². Πρόκειται για θέατρο, όπου γίνεται χρήση απρόσμενων φυσικών χειρονομιών και συμπεριφορών, με στόχο να φέρουν την προσοχή του ακροατή/θεατή πάνω στον ερμηνευτή με παράδοξο τρόπο (αποξένωση: alienation effect). Στην *Sequenza*, η τεχνική της 'αποστασιοποίησης/διαχωρισμού' διέπει τις στιγμές της ασυνέχειας ανάμεσα στις προσδοκίες του κοινού για το τί είναι φυσικό και φυσιολογικό κατά τη ροή της παράστασης, και στις παράδοξες δράσεις που έρχονται να ενισχύσουν την ερμηνεία.¹⁹³ Έτσι, συνεχώς υπενθυμίζεται ο τεχνητός χαρακτήρας της θεατρικής παράστασης. Ο Berio σε συνέντευξή του στην Rossana Dalmonte εξηγεί τι είναι το θεατρικό ιδεώδες για εκείνον: «Είναι το να παίρνεις δύο απλές και παλιομοδίτικες συμπεριφορές, όπως 'περπάτημα στη βροχή' και 'δακτυλογράφηση' και να τις τοποθετείς στη σκηνή (του θεάτρου) με τέτοιο τρόπο που η μια να μεταμορφώνει

¹⁸⁸ Η *Sequenza III* και η *Sequenza V* για τρομπόνι, αν και χαρακτηρίζονται ως gender-specific compositions (συνθέσεις που η ερμηνεία τους με σαφήνεια σχετίζεται με το γένος του ερμηνευτή), περιστασιακά έχουν παρουσιαστεί από το αντίθετο φύλλο: η *Sequenza III*, κατόπιν προτροπής του ίδιου του συνθέτη έκανε περιοδεία με τον Nicholas Isherwood (ο Berio προτιμούσε βέβαια τις γυναικείες φωνές λόγω της μεγαλύτερης ευελιξίας τους σε σχέση με τις αντρικές, Nicholas Isherwood, *The Techniques of singing*, σ. 162) και η *Sequenza V* έχει παρουσιαστεί από την Abbie Conant. Janet K. Halfyard, *Berio's Sequenzas*, σ. 108.

¹⁸⁹ Ο.π. *Voices within the voice*, σ. 243, "She is a woman, she sings about a woman – 'give me a few words for a woman' say the lyrics - but she is not acting the part of a woman any more than the trombone player in *Sequenza V* is acting the part of a trombone player." https://books.google.gr/books?id=6uT0XgkEFK0C&pg=SL26-PA33&lpg=SL26-PA33&dq=voices+within+the+voices+genotext+Joke+dame&source=bl&ots=M6MdygA9CT&sig=NFRRLq0LxYdQVPowKaqMp_yZLo&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwjFsuW926XcAhWKaAKHSXsAGQQ6AEILzAB#v=onepage&q=voices%20within%20the%20voices%20genotext%20Joke%20dame&f=false.

¹⁹⁰ "I don't write anything for the 'lyric theater' because I don't believe in such definitions. 'Lyric-theater.' What does it mean? I don't believe a theater can tell a story with people singing. That's why I believe in a conception of music-theater in which music is regarded as the most important element... The music theater, however, is a very important thing. It's large enough and can include everything from a Broadway musical to Berg's 'Wozzeck' to Debussy's 'Pelleas et Melisande'... And certainly inside my work exists the memory of what has happened over the centuries in the Italian music theater." α) Ο.π. *Berio's Sequenzas*, σ. 99, β) Nicki Rossi, *A talk with Luciano Berio*. συνέντευξη 1987 <https://www.csmonitor.com/1987/1109/imusi11.html>, προαπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁹¹ Ο Brecht δεν επιθυμούσε καμία συναισθηματική επαφή του ακροατηρίου με τους ηθοποιούς και χρησιμοποιούσε πολλά μέσα για να σπάσει αυτή τη σχέση: παρεμβάλλονταν μουσική, χορός, τραγούδι, μικρή διάρκεια κινηματογραφικά clips, αφήγηση, οι ηθοποιοί έβγαιναν από το χαρακτήρα που υποδύονταν για να υπενθυμίσουν στο ακροατήριο ότι παρακολουθούν μια ιστορία που ανήκει στη σφαίρα του μύθου, φυσικές χειρονομίες που επιδεικνύουν μια κοινωνική συμπεριφορά κτλ. α) Robert Gordon, *Brecht, interruptions and epic theatre*, άρθρο 2017 <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/brecht-interruptions-and-epic-theatre#>, προαπέλαση Ιούλιος 2018, β) David Drew and J. Bradford Robinson, *Brecht, Bertolt (Eugen Friedrich)*, Grove Music Online, 20 January 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03904>, προαπέλαση Ιούλιος 2018.

¹⁹² Ο.π. Janet Halfyard, *Berio's Sequenzas*, σ. 111.

¹⁹³ Ο.π. *Berio's Sequenzas*, σ. 110-111.

την άλλη και, μέσω της μορφογένεσης, να παράγεται μια τρίτη συμπεριφορά: δεν γνωρίζουμε πραγματικά τι είναι αυτή, επειδή δεν την έχουμε ξαναδεί ποτέ και δεν πρόκειται για τον στοιχειώδη συνδυασμό δύο συνηθισμένων μορφών συμπεριφοράς.»¹⁹⁴ Η θεατρικότητα του έργου αποκαλύπτεται ήδη από την έναρξή του. Ο ηθοποιός ή ο τραγουδιστής εισέρχεται στη σκηνή μουρμουρίζοντας, χωρίς να περιμένει να σταματήσει το χειροκρότημα του κοινού: είναι σαν η θεατρική σύμβαση να ξεκινά από τα παρασκήνια. Στη *Sequenza III* ακόμη και ο χώρος της δράσης διευρύνεται. Καταρρέει η συμβατική εικόνα του θεάτρου: σκηνή, παρασκήνιο και πλατεία. Όλα γίνονται ένας χώρος δράσης και όπως ο ερμηνευτής επιδρά στον ακροατή/θεατή έτσι και ο τελευταίος γίνεται μέρος της παράστασης: «(...) Σταματά να μουρμουρίζει όταν το χειροκρότημα του κοινού υποχωρήσει.»¹⁹⁵

3β. Η σημειογραφία και ο ρόλος της γλώσσας

Η παράκληση του Berio προς τον Markus Kutter αφορούσε ένα κείμενο με διεθνείς λέξεις¹⁹⁶, που θα μπορούσαν να κατανοηθούν και να παραμείνουν στη μνήμη του ακροατή. Η πρώτη ολοκληρωμένη φράση του κειμένου αυτού, που ακούγεται για πρώτη φορά καθαρά, πάνω σε συγκεκριμένα διαστήματα, είναι περίπου στα 90'': *"give me a few words"*, με διάθεση θλιβερή και μπερδεμένη¹⁹⁷. Ακολουθεί τις επί 1' και 30'' συνειρμικές σκέψεις του συνθέτη, της ηρωίδας, ή του ποιητή, που έχει ανάγκη από μερικές λέξεις για να τραγουδήσει. *"Give me / a few words / for a woman / to sing / a truth / allowing us / to build a house / without worrying / before night comes"*¹⁹⁸. Το ποιητικό κείμενο αποτελείται από εννέα σύντομες φράσεις που μπορούν να λειτουργήσουν αυτόνομα, που επιτρέπουν να απομονωθούν λέξεις (π.χ. *truth*), να δημιουργηθούν νέες φράσεις (π.χ. *allowing us to be*), φωνήματα (π.χ. συλλαβές από λέξεις του κειμένου: /tru/be/to/co/be/, και ήχοι που αποτυπώνονται με χρήση του διεθνούς φωνητικού αλφάβητου: [a] [u] [o] [i]).

¹⁹⁴ Ό.π. *Two Interviews*, σ. 102

¹⁹⁵ *"The performer (a singer, an actor or both) appears on stage already muttering as though pursuing an off-stage thought. She stops muttering when the applause of the public is subsiding..."* Ό.π. *Sequenza III*, εισαγωγικό σημείωμα.

¹⁹⁶ *"I had in fact asked Kutter for a text made up of 'universal' words (...). I wanted 'parole sceniche', bearing in mind that the 'theatre' was made up of restricted and not unduly ambiguous field of phonetic and semantic associations"*. Ό.π. *Two interviews*, σ. 95. Αρχικά το κείμενο δόθηκε στα Γερμανικά, το οποίο μεταφράστηκε στα αγγλικά, αλλά δεν γνωρίζουμε από ποιον. Ό.π. Kate Meehan, σ. 111.

¹⁹⁷ *"wistful, bewildered"*. Ό.π. *Sequenza III*, σ. 1.

¹⁹⁸ Μετά την εξαιρετική ερμηνεία της Berberian του *"La Passion selon Sade"* του Bussotti, το 1965, στη διεθνή μουσική βδομάδα του Palermo, το φεστιβάλ της Βρέμης έδωσε παραγγελία στον Berio να δημιουργήσει ένα έργο για την Berberian, για να το παρουσιάσει η ίδια το 1966 εκεί. Ο Mark Kutter, σύντροφος της Ελβετίδας harpsichordist Antoinette Vischer, για την οποία ο Berio μόλις είχε ολοκληρώσει το *Rounds* (1965), ήταν αρκετά έξυπνος και επιδέξιος για να συλλάβει ένα κείμενο μετατρέψιμο, κατάλληλο για επεξεργασία. Ένα κείμενο που δεν εμφανίστηκε ποτέ ολοκληρωμένο, αλλά παρ' όλη αυτά ο ακροατής μπορεί να συλλάβει τις καίριες λέξεις του ποιήματος (*house, night, woman, words, truth, to sing*). Ό.π. *The tenth Oscillator*, σ. 11-12.

Όλα τα παραπάνω συνδυάζονται με φωνητικές (π.χ. γέλιο [?]) και σωματικές (π.χ. *ψ snapping fingers gently*) χειρονομίες μαζί (π.χ. befo [o] /ore/ night [?] comes to sing [η] to [u] [u] sing [i] [η] με διάθεση ecstatic, witty, tender, wistful, distant, fading και με το χέρι πάνω στο στόμα (hm), με το χέρι να απομακρύνεται προς τα κάτω (hd), με τρέμολο των δοντιών ή του σαγονιού (d≡))¹⁹⁹. Η μοναδική φράση που δεν εμφανίζεται στο έργο είναι: *without worrying*, ίσως γιατί ο συνθέτης θέλει να δημιουργήσει συναισθηματική φόρτιση και ανησυχία μέσα από την υπερβολικά γρήγορη εναλλαγή συναισθηματικών φωνητικών αποχρώσεων και την αντιφατική χρήση του γέλιου από την ερμηνεύτρια. Ως αποτέλεσμα έχουμε ένα νέο είδος εικονικής και ακουστικής πολυφωνίας. Η φωνή όντως μετατρέπεται σε πολυφωνικό όργανο καθώς τα δομικά υλικά της *Sequenza III* διαδέχονται το ένα το άλλο δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της συνήχησης και της συνεκτικότητας μεταξύ τους²⁰⁰. Μέσα από την αποδόμηση των ήχων, των λέξεων και των εκφράσεων ανακαλύπτουμε τη συνοχή και μέσα από μια πορεία σύγχυσης και μεγάλης έντασης καταλήγουμε σε μια κατάσταση ισορροπίας και γαλήνης. Η διάσχιση ενός τόξου από την ένταση στη γαλήνη είναι βασικό στοχείο του έργου: ο ίδιος ο Berio μας πληροφορεί ότι δεν τον ενδιέφερε καθόλου η τεχνική του collage²⁰¹, ούτε της παντομίας²⁰².

Η σημειογραφία της *Sequenza III* καινοτομεί, καθώς αποτυπώνει με ακρίβεια τις σωματικές και φωνητικές χειρονομίες σε συνδυασμό με τη διάθεση και το συναίσθημα. Η τονικότητα, ο ρυθμός και η μελωδία είναι απόντα με τη συμβατική έννοια. Η επανάληψη διαστημάτων χωρίς ακριβή προσδιορισμό του τονικού ύψους, αλλά ως οδηγία προς τον τραγουδιστή, δημιουργεί την αμυδρή αίσθηση τονικού κέντρου αναφορικά με το εύρος της φωνής του (32 διαστήματα τρίτης μικρής, 29 διαστήματα δευτέρας μικρής, 8 διαστήματα τρίτης μεγάλης κτλ.). Ο χρόνος δεν καταγράφεται στον οριζόντιο άξονα, όπως στη συμβατική σημειογραφία μιας οποιασδήποτε σύνθεσης του 19^{ου} αιώνα, αλλά σε σχέση με την ταχύτητα εναλλαγής των γεγονότων²⁰³. Χρησιμοποιεί σύμβολα που μας παραπέμπουν στα μεσαιωνικά νεύματα, στη μουσική σημειογραφία της Αναγέννησης (με τη χρήση του

¹⁹⁹ Ό.π. (score) *Sequenza III*, σ.1-3.

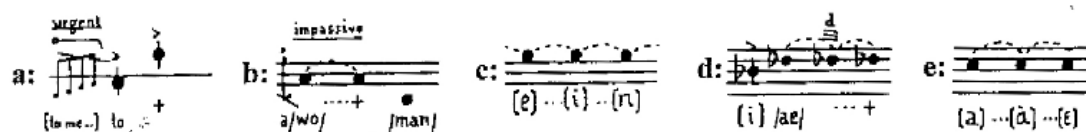
²⁰⁰ Ό.π. *Two Interviews*, σ. 96: “there’s never a real opposition between speaking and singing, but rather an extension and transformation of one to another.”

²⁰¹ Ό.π. *Two Interviews*, σ. 106: “I’m not interested in collages, and they amuse me only when I’m doing them with my children.”

²⁰² Οι πολυάριθμες υποδείξεις του στον τρόπο εκφοράς, παραγωγής του ήχου και των αποχρώσεων της φωνής είναι για να καθορίσουν αυθόρμητα το χρώμα, την έκφραση και το τονικό ύψος της φωνής, όχι σύμφωνα με το συμβατικό τρόπο, αλλά σύμφωνα με τον συναισθηματικό κώδικα του ερμηνευτή, την φωνητική ευλυγισία και την ικανότητα υποκριτικής του. Ό.π. Luciano Berio, *Sequenza III*, εισαγωγικό σημείωμα, Universal Edition, London 1968.

²⁰³ “The vocal actions must be timed with reference to the 10” divisions of each page.” Ό.π. *Sequenza III*, εισαγωγικό σημείωμα.

μονογράμμου, τριγράμμου και πενταγράμμου, ενσωματώνοντας έτσι την ιστορική εξέλιξη του σημερινού πενταγράμμου²⁰⁴):



Luciano Berio, *Sequenza III, per voce femminile*, UE 1998

το διεθνές φωνολογικό αλφάβητο (IPA: καταγραφή των ήχων της προφορικής γλώσσας²⁰⁵), καθώς και αυτοσχέδια σύμβολα για την αποτύπωση φωνητικών και σωματικών συμπεριφορών:

- L. = Laughter must always be clearly articulated on a wide register.
- [?] = burst of laughter to be used with any vowel freely chosen
- ϕ = mouth clicks
- Δ = cough
- ⌋ = snapping fingers gently
- ⊕ = with mouth closed
- o, o— = breathy tone, almost whispered
- +o = breathing in, gasping
- ≡ = tremolo
- ≡ d = dental tremolo (or jaw quivering)
- ~ = trilling the tongue against the upper lip (action concealed by one hand)
- +++ = tapping very rapidly with one hand (or fingers) against the mouth (action concealed by other hand)
- ≡ hm = hand (or hands) over mouth
- ≡ hm = moving hand cupped over mouth to affect sound (like a mute)
- ≡ hd = hands down

Luciano Berio, *Sequenza III, per voce femminile*, UE 1998

με συνοδεία μιας πολυάριθμης λίστας δυναμικών εκφράσεων, προσδίδοντας έτσι το ιδιαίτερο 'δακτυλικό αποτύπωμά' του στο έργο.

Η χρήση αυτών των δυναμικών εκφράσεων σε συνδυασμό με το κατακερματισμένο κείμενο του Kutter, πέρα από την πρωτότυπη σημειογραφία, ανοίγει το δρόμο στο σχηματισμό μιας νέας ανθρώπινης επικοινωνιακής γλώσσας,

²⁰⁴ "The line which appeared near the end of the tenth century (...) is the ancestor of what we know today as a staff. Dom Anselm Hughes comments on the progression: "Before long the actual lines of the staff began to appear— first the line for F, usually in red; then that for c, often in yellow; then lines intermediately for a and over the top of the c-line for e (...) Once the staff was established as a convention, men began to abandon the use of varied colours and to rule all four lines in red or in black. Either "C" or "F" was drawn on one of the lines to indicate the pitch of the line. Both letters most frequently appeared on the fourth or third line (...) Unlike the contemporary staff, the early staff had only four lines." Hope R. Strayer, *From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation*, σ. 5, Cedarville University, 2013

²⁰⁵ Το διεθνές φωνητικό αλφάβητο (International Phonetic Alphabet) άρχισε να εφαρμόζεται και να εξελίσσεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα με σκοπό να αναπαραστήσει με ακρίβεια την προφορά των γλωσσών. Άρθρο <https://www.britannica.com/topic/International-Phonetic-Alphabet>, προσπέλαση Ιούλιος 2018. Ο Berio είχε εντοπίσει τις μουσικές δυνατότητες της άρθρωσης των φωνηέντων και των συμφώνων και τη συμβολή στην ηχηρότητά τους της χρήσης της στοματικής κοιλότητας με ό,τι περιλαμβάνεται σε αυτή (σχήμα, μέρη, αρθρωτικά μέλη: γλώσσα, δόντια, ουρανίσκος, λάρυγγας, δόντια). "(...) The merits of this phonetic alphabet from the musician's point of view... it provided a reasonably accurate means of notating speech sounds and (...) it offered a series of discrete elements organized within a structured system (...)" Ό.π. Berio, σ. 64.

και παραπέμπει στην πρωταρχική εφεύρεση της γλώσσας από τους κοινούς προγόνους της ανθρωπότητας, μετατρέποντας το γλωσσικό κείμενο σε α-γλωσσικό και πανανθρώπινο. Τα μηνύματα που κοινωνεί ο ερμηνευτής στο ακροατήριο, προκύπτουν άμεσα από τους ήχους των λέξεων, τις αρθρώσεις της φωνής και προπαντός από τις χροιές των διαθέσεων της, που γεννιούνται από τη βιωματική αντίληψη των συναισθημάτων και όχι από τη διαμεσολάβηση της διανοητικής λειτουργίας²⁰⁶ - αναφορά σε μια πρωτόγονη εποχή (ή στη βρεφική ηλικία) κατά την οποία οι ανθρώπινες φωνητικές χορδές δεν παρήγαγαν λέξεις αλλά άναρθρους ήχους που συνδέονταν με τα βαθύτερα συναισθήματα επιθυμίας ή φόβου. Δεν είμαστε μακριά ούτε από τον Διαφωτιστή Jean Jacques Rousseau του *“Essai sur l’origine des Langues”* (1781), κατά τον οποίο η πρώτη γλώσσα θα πρέπει να ήταν αλληγορική, ποιητική, μελωδική και τραγουδιστή, πλασμένη από χειρονομίες και φωνές με εφελθήρια δύναμη τα συναισθήματα και όχι τη λογική: «(κεφ. II) Δεν είναι ούτε η πείνα, ούτε η δίψα, αλλά η αγάπη, το μίσος, ο οίκτος, ο θυμός που ανέσυρε από αυτούς τις πρώτες τους λέξεις (...)» (κεφ. IV) Οι ρίζες των λέξεων θα ήταν από μιμητικούς ήχους ή εκφράσεις πάθους (...) Θα περιείχε πολλές ονοματοποιητικές εκφράσεις»²⁰⁷, ούτε από τον Charles Darwin, ο οποίος αναγνώρισε τη σύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στη φωνή, το συναίσθημα και την ομιλία²⁰⁸, ούτε άλλωστε και από τον Frederick Husler²⁰⁹, ο οποίος, στο βιβλίο του *“Singing: the Physical Nature of the Vocal Organ”* (1965) γράφει: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο λάρυγγας, μαζί με τις

²⁰⁶ “Bruce Duffie: What is the purpose of music in society?”

Luciano Berio: *Oh, I don't know; to help people to find harmony between the body and the mind; to educate people to connect these two distant dimensions. It helps you sometimes to fly away. Music is something that you have to do with your body. You listen with your body. In fact, a good musician has to think with his belly and to feel with his brain. That is very important.*

Bruce Duffie: *It seems like you bypass the heart, then.*

Luciano Berio: *“Heart” is a metaphor; a bad metaphor (...) “Emotions.” They're always there, traveling from mind to the stomach, the belly. It's a big emotional trip.”* Composer Luciano Berio, *A Conversation with Bruce Duffie*, CSO Public Relations Department 1993, <http://www.bruceduffie.com/berio.html>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

²⁰⁷ Κεφ. II: *“Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force a se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colere, qui leur ont arrache les premieres voix.»* Κεφ. IV: *“l'on chanteroit au lieu de parler; la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles; l'onomatopée s'y seroit sentir continuellement”.* Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4° édition en ligne www.rousseauonline.ch/Text/essai-sur-l-origine-des-langues.php, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

²⁰⁸ *“(...) the progenitors of man probably uttered musical tones, before they had acquired the power of articulate speech; (...) consequently, when the voice is used under any strong emotion, it tends to assume, through the principle of association, a musical character.”* Charles Darwin, *“The Expression of the Emotion in Man and Animals”*, σ. 87, New York, D. Appleton and Company, 1897.

²⁰⁹ Ο Frederick Husler (1889-1969) ήταν ένας από τους κορυφαίους εκπαιδευτές φωνής. Εργάστηκε σε μεγάλα θέατρα της Γερμανίας το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα ως εκπαιδευτής και σύμβουλος μαέστρων όπως: Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Julius Stern. Σύμφωνα με την Lilli Dressler (διάσημη Βαγκνέρια σοπράνο), η φωνή του ήταν λιγότερο μελωδική ακόμη και από ένα κοράκι. Για να καλύψει αυτή τη δήλωση της παλιάς του δασκάλας ασχολήθηκε εντατικά με την διδασκαλία του εαυτού του στο τραγούδι, αφού ήταν πεπεισμένος πως οι μεγάλες φωνές δεν ήταν απλώς προικισμένοι από τη φύση και πως κάθε ανθρώπινο ον θα έπρεπε να είναι ικανό τραγουδάει όμορφα. Άρθρο για τη ζωή του Fr. Husler, <http://www.cursa-ur.com/husler.htm>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

υπόλοιπες λειτουργίες του, σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε σαν εξειδικευμένο όργανο για τραγούδι, εάν όχι μόνο για αυτό το λόγο (...). Κανένας τόσο πολύπλοκος μηχανισμός δεν είναι αναγκαίος για ομιλία.»²¹⁰

²¹⁰ Allan Hough, *Voice and the Alexander Technique*, άρθρο από το περιοδικό *Direction T.1*, Αρ. 3, σ. 107.

Γ. Συμπεράσματα

«Από το πρώτο κλαψούρισμα μέχρι την τελευταία αναπνοή, η ανθρώπινη φωνή δημιουργεί ήχους που είναι τόσο άμεσοι και απλοί που προκαλούν άπειρες συγκινήσεις στον ακροατή.»²¹¹ Η *Sequenza III* του Berio ανοίγει ένα νέο δρόμο για τη φωνητική μουσική στον 20ο και 21^ο αιώνα απαιτώντας από τον ερμηνευτή πολύ μεγαλύτερο φάσμα δεξιοτήτων απ' ό,τι στο παρελθόν, και η απαίτηση αυτή δεν περιορίζεται μόνο στον τρόπο απόδοσης των σύγχρονων συνθέσεων, αλλά και, γενικότερα, στον τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης οποιουδήποτε είδους μουσικής. Η Cathy Berberian, όταν την ρωτούσαν για τη δυσκολία που εμπεριέχει η σύγχρονη φωνητική μουσική, απαντούσε πως «η δυσκολία δεν είναι στις φωνητικές χορδές, είναι στο μυαλό (...) το μυαλό είναι εκείνο που πρώτα πρέπει να αντιδράσει και μετά η εσωτερική ώθηση στέλνεται στις φωνητικές χορδές και όλα είναι εντάξει.»²¹² Αυτό όμως προϋποθέτει καλή γνώση των εκφραστικών μέσων του οργάνου μέσα από την ιστορική διαδρομή της φωνής και τη μελέτη της 'παραδοσιακής' μουσικής φιλολογίας. Πρακτική που συνεχώς ο Berio υπογράμμιζε μέσα από τις συνθέσεις του, και ιδίως μέσα από τις *Sequenze*, που αποτελούν ορόσημο και ανακυρήσσουν το δημιουργό τους πρωτοπόρο στην σύνθεση για solo όργανα.

Η *Sequenza III per voce femminile*, αν και γράφτηκε μισό αιώνα πριν, αποτελεί ακόμη και σήμερα πρόκληση για κάθε ερμηνευτή, εφόσον αντιβαίνει στους συμβατικούς νόμους της μελωδίας, της αρμονίας, της μονωδίας, της πολυφωνίας, της αφήγησης, του κειμένου, του λυρικού θεάτρου. Δεν θα μπορούσε να ερμηνευθεί ποτέ ως μελόδραμα,²¹³ όπου ο ήρωας ή ηρωίδα καταλαμβάνεται από κρίση μανίας, όπως λ.χ. υποστηρίζει ο István Anhalt: «Μια γυναίκα (...) με ψυχικές ασθένειες που

²¹¹ Από την αφιέρωση του Sylvano Bussotti στο βιβλίο του Nicholas Isherwood *"The Techniques of Singing"*, Bärenreiter 2013.

²¹² Μεταγραφή συνεντεύξεων της Cathy Berberian προς τον Frans van Rossum από την Pamela Karantonis, ηχογραφημένες το 1979 για λογαριασμό του Ολλανδικού ραδιοφωνικού σταθμού KRO Radio. Ό.π. *Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 41.

²¹³ Το μελόδραμα έχει βαθιές ρίζες στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία, όπου η μουσική και τα χορικά παρεμβάλλονταν στη δράση για να την σχολιάσουν και να εντείνουν τα συναισθήματα. Η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στη δυτική Ευρώπη και κυρίως στην Ιταλία, κατά τον 16^ο αιώνα, συνέβαλε στη διαμόρφωση της όπερας, ή αλλιώς του ιταλικού μελοδράματος. Κύρια χαρακτηριστικά του είναι η μουσική, το δράμα και το θέαμα που στοχεύουν στη μεταχείριση και προβολή έντονων συναισθηματικών καταστάσεων κυρίως των πρωταγωνιστών. Πρώτη όπερα λογίζεται του Peri και του Rinuccini, *Euridice* (1600), συγκρίσιμη σε δύναμη και ένταση με το αρχαίο δράμα. Βέβαια ως όρος το μελόδραμα, στην Δυτική Ευρώπη, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά ο όρος στην παρουσίαση του έργου *Πυγμαλίων* του J. J. Rousseau (πρώτη παρουσίαση 1770), όπου η μουσική ανείγγειλε και προετοίμαζε τις ομιλούσες φράσεις. Τον 19^ο αιώνα η όπερα αλλάζει σε κυθαρά μουσικό είδος, ενώ τον 20^ο αιώνα μέσα από την τεχνική του Sprechgesang (που θεωρείται διευρυμένη μορφή του μελοδράματος) ο Schoenberg και οι μαθητές του μετέφεραν την συναισθηματική υπερβολή του 19^{ου} αιώνα από τη μουσική στην ανέλπιστη εναλλαγή μουσικής και ρυθμικής αφήγησης. α) Anne Dhu McLucas, *Melodrama (opera) (from Gk. melos, drama; Fr. mélodrame; It. melologo; Ger. Melodram; Sp. melólogo)*, Grove Music Online 2002 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903010>, προσπέλαση Ιούλιος 2018, β) Howard Mayer Brown, Ellen Rosand, Reinhard Strohm, Michel Noiray, Roger Parker, Roger Savage and Barry Millington, *Opera (i) (It. From Lat. opera, plural of opus: 'work'; Fr. Opéra; Ger. Oper)* Grove online 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

περιέχουν στοιχεία σχιζοφρένειας²¹⁴ (...) βλέπουμε ένα πολύπλοκο δείγμα ταραγμένης εσωτερικής ζωής του προσώπου είτε πολύ ψυχωτικό είτε με σοβαρό εφιάλτη.»²¹⁵ Η ερμηνεία στην περίπτωση αυτή θα ήταν επιφανειακή, διότι ακριβώς θα προσπερνούσε αναγκαστικά το γεγονός ότι, μέσα από την κατάρριψη των συμβατικών κανόνων, ο μελετητής ανακαλύπτει στο έργο αυτό τη γέννηση μιας νέας μορφής μελωδία, αρμονία, πολυφωνία, αφήγηση, μουσικό θέατρο. Όλα αυτά τα νέα υλικά δεν χρησιμοποιούνται ως μέσα για την επίτευξη μιας παραδοσιακού τύπου επικοινωνίας ιδεών και συναισθημάτων, αλλά μετατρέπονται τα ίδια από μέσο σε περιεχόμενο του μηνύματος: το σημαίνον είναι ταυτόχρονα και σημαινόμενο. Έτσι, δεν ζητάται από τον ερμηνευτή να επικεντρώσει τη δημιουργική του προσέγγιση στο τί θα πει προκειμένου να αποδώσει με εύγλωττο ή εκφραστικό τρόπο κάποιο εσωτερικό νόημα, αλλά να συνδημιουργήσει από κοινού με το συνθέτη αυτό που λέει, ταυτιζόμενος απόλυτα μαζί του.

Έτσι, το σώμα, εκτός από εκτελεστικό όργανο, γίνεται το ίδιο συστατικό της σύνθεσης. Η φωνή 'σωματοποιείται' και το σώμα 'φωνοποιείται'. Η φωνή γίνεται προέκταση του σώματος και το σώμα, μέσα από χειρονομίες και συμπεριφορές, μετατρέπεται σε 'φωνητική' πηγή προκαλώντας αυτό που ο Roland Barthes αποκάλεσε τη 'φωνητική γραφή', αναφερόμενος στο γεγονός ότι ο ερμηνευτής συνθέτει με τη σωματοποιημένη φωνή του τη στιγμή του τραγουδιού.²¹⁶ Είναι κάτι που περιγράφει εύστοχα ο Steven Conner: «Η φωνή δεν είναι απλώς μια εκπομπή του σώματος. Είναι επίσης η φανταστική παραγωγή ενός δευτερεύοντος σώματος, ενός σώματος διπλού: ενός «φωνητικού σώματος» (...) Αυτό το φωνητικό σώμα δεν είναι αδρανής εικόνα, φάντασμα ή νωχελικός καπνός. Είναι τεταμένη και ενισχυμένη με ένα είδος ζωής (...) Γιατί η φωνή προκαλεί και εμπλέκεται στις κινήσεις του σώματος. Το πρόσωπο είναι μέρος του μηχανισμού της φωνής, όπως και τα χέρια. Η διαμόρφωση του αέρα που γίνεται από το στόμα, τα χέρια και τους ώμους, σηματοδοτεί τα χαρακτηριστικά του φωνητικού σώματος (...) Όταν κάποιος κάνει κλικ τα δάχτυλά του για έμφαση, χτυπάει τα χέρια του, ή χτυπά το μηρό του, η πράξη της χειρονομίας μεταφέρεται σε ήχο και η φωνή έχει μεταναστεύσει στα δάχτυλα

²¹⁴ Οι σκηνές τρέλας έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς στις αρχές του 19ου αιώνα, ως μετα-επαναστατική αντίδραση σε θέματα που θεωρούνταν μέχρι τότε απαγορευμένα. Αποτελούν το κατάλληλο όχημα για την προβολή των φωνητικών δεξιοτήτων του τραγουδιστή, όπως πολύπλοκες κολορατούρες οι οποίες μεταφέρουν την εμμονή, την αγωνία και την παράνοια κυρίως της ηρωίδας. Σκηνές τρέλας συναντάμε και στο θέατρο και στην όπερα όπως: στον *Orlando furioso* του Ludovico Ariosto, πάνω στο οποίο βασίστηκε η όπερα *Orlando* του G. F. Handel, στην *Lucia di Lammermoor* και στην *Anna Bolena* του G. Donizetti. Stephen A. Willier, *Mad scenes, (Fr. scène de folie; Ger. Wahnsinnszene; It. scena di pazzia)*, Grove Music Online 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007756>, προσπέλαση Ιούλιος 2018. Επίσης η μανία δεν είναι προνόμιο των γυναικών, όπως: στον Αίαντα του Σοφοκλή, στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή, στον Ηρακλή μαινόμενο του Ευρυπίδη, στον Βόιτσεκ του Γκέοργκ Μπύχνερ, στους Αδελφούς Καραμαζώφ του Φίοντορ Ντοστογιέφσκι κτλ.

²¹⁵ "(...) a woman (...) of psychic ailments that contains elements of schizophrenia... we are seeing a complex sample of turbulent inner life of person either very psychotic or having a severe nightmare." Ο.π. *Alternative voices*, σ.27.

²¹⁶ Ο.π. *Pioneer of Contemporary Vocality*, σ. 71

(...) Το παιδί που έχει μάθει πώς να συντονίζει το μάτι και το χέρι (...) δεν ξεχνά ότι η φωνή μπορεί να φτάσει πέρα από τη γροθιά ή τα δάχτυλα (...) στη συνέχεια, η φωνή αναγνωρίζεται ως ένας τρόπος (...) επέκτασης προς αυτό που δεν μπορεί κανείς να φτάσει φυσικά (...)»²¹⁷

Εδώ, η πολυφωνία μετατρέπεται από ηχητική, μέσα από την γρήγορη εναλλαγή των διαθέσεων της φωνής, σε εικονική, σε συνδυασμό με την εναλλαγή σωματικών χειρονομιών, έχοντας συνείδηση ταυτόχρονα της αυτονομίας τους.²¹⁸ Το μελωδικό τραγούδι δίνει τη θέση του στο μουρμουρητό και σε ξεσπάσματα γέλιου και αντίστροφα. Η αρμονία υπάρχει με την ευρύτερή της έννοια ως σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο²¹⁹, τόσο στη δομή του έργου όσο και στο ζητούμενο της σχέσης του έργου με τον ερμηνευτή. Η δε συναρμογή όλων των παραπάνω στοιχείων στοχεύει στο σωματικό θέατρο, στην απελευθέρωση της ερμηνείας από τις όποιες τελετουργικές συβάσεις, και στην επανεκτίμηση της σημασίας της, καθώς τοποθετείται στην καρδιά της σύνθεσης ως κεντρικό της δομικό στοιχείο. Η ενασχόληση με το έργο αυτό απαιτεί μια διευρυμένη ερμηνευτική αντίληψη, που δεν περιορίζεται μόνο σε δεξιότητες κολορατούρες. Σε όλη αυτή τη διαδρομή ένα ερώτημα παραμένει, στο οποίο ο καθένας μπορεί να δώσει διαφορετική απάντηση. Άραγε ο Luciano Berio θα είχε εμπνευστεί ένα τέτοιο δημιουργικό ταξίδι²²⁰ χωρίς τη συνδρομή της ευφυΐας και του ανεξάντλητου ταλέντου της Cathy Berberian;

²¹⁷ Steven Connor, *The Strains of the Voice*, Αγγλική απόδοση ενός δοκιμίου που πρωτοεμφανίστηκε στη Γερμανία σε μτφρ. του Holger Wölfle στο *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, εκδ. Brigitte Felderer (Berlin: Matthes & Seitz, 2004), σ. 158-172. <http://www.stevenconnor.com/strains/>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

²¹⁸ *“Chaque élément, chaque ligne, chaque voix possède son identité, son autonomie, sa signification par elle-même. Tandis que dans la polyphonie, chaque ligne, chaque voix n’est pas nécessairement signifiante en elle-même. En matière d’hétérophonie, les voix ne peuvent vivre les unes sans les autres, contrairement à celles de la polyphonie où chacune a un sens complet en soi. Dans la polyphonie, il y a aussi une conscience des autres, tandis que dans l’hétérophonie l’insouciance est possible.”* Συνέντευξη του Luciano Berio από τον Bruno Serrou, 1997 <http://brunoserrou.blogspot.com/2015/10/hommage-interview-luciano-berio-qui.html>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

²¹⁹ Σύμφωνα με το αρχαίο ελληνικό πρότυπο η αρμονία είναι η σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, η οποία έφερε ιδέες φυσικής τάξης στην ανθρώπινη κοινωνία και εισήγαγε δεοντολογικές, θρησκευτικές και αισθητικές αξίες στη σφαίρα της φύσης. Η αρμονία σημαίνει απλώς "τοποθέτηση μαζί", όπως συμβαίνει στην ένωση δύο ξύλινων τεμαχίων, και η βασική προϋπόθεσή της, η αντίληψη της ύπαρξης δύο ή περισσότερων διακριτών οντοτήτων ικανών για αμοιβαία προσαρμογή. Θα μπορούσε να γίνει ένας παραλληλισμός του έργου με τον μικρόκοσμο του ερμηνευτή. Edward A. Lippman, *Hellenic Conceptions of Harmony*, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 16, No. 1 (1963), σ. 3- 35, University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable, <http://www.jstor.org/stable/829917>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

²²⁰ *“Je suis contre l’œuvre objet. Une œuvre est un signal au sein d’un parcours, comme passer par Rome au milieu d’un voyage de Paris jusqu’en Chine.”* Ο.π. Συνέντευξη του Luciano Berio από τον Bruno Serrou, 1997

Βιβλιογραφία

Παρτιτούρες

Berio Luciano, *Sequenza III per voce femminile*, Universal Edition, London 1968.

Berio Luciano, εργογραφία του συνθέτη, εκδόσεις Universal, <https://www.universaledition.com/composers-and-works/luciano-berio-54>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Cage John, *Aria*, New York: C.F.Peters, 1960.

Ives Charles E., σημείωμα του στη συλλογή *114 Songs (1922)*, σ. 260-261, Boosey & Hawkes, https://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_75_ITOW_Ives.pdf, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Συνεντεύξεις

de Swaan Carrie, *“Music is the air I breath”*, documentary για την Cathy (VPRO, 1994). Ένα εβδομηντάλεπτο βραβευμένο φιλμ για την Cathy Berberian, με συνεντεύξεις των Christina Berio, Luciano Berio, Nikolaus Harnoncourt, Sylvano Bussotti, Bruno Canino, Carol Plantamura κ.α. <http://www.swaanprodukties.nl/web/index.php?p=3&project=35>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Duffie Bruce, *Composer Luciano Berio, A Conversation with Bruce Duffie*, CSO Public Relations Department 1993, <http://www.bruceDuffie.com/berio.html>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

Osmond-Smith David, *LUCIANO BERIO, TWO INTERVIEWS with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, Maryon Boyars 1985.

Rossi Nicki, *A talk with Luciano Berio. συνέντευξη 1987* <https://www.csmonitor.com/1987/1109/imusi11.html>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Serrou Bruno, συνέντευξη του Berio Luciano στον Serrou Bruno στις 24 Οκτωβρίου 2015, <http://brunoserrou.blogspot.gr/2015/10/hommage-interview-luciano-berio-qui.html>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

CDs

Berio Luciano, *Sequenzas (sound recording)*, εισαγωγικό σημείωμα από τον συνθέτη, σ. 12, Deutsche Grammophon 1998.

Berio Luciano, *The Complete Sequenzas and Works for Solo Instruments*, Mode records 2006, http://www.moderecords.com/catalog/161_4berio.html, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

La Barbara Joan, *Voice is the original instrument*, LP Wizard records, 1976, <https://www.discogs.com/Joan-La-Barbara-Voice-Is-The-Original-Instrument/release/655654>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Βιβλία και άρθρα

Anhalt István, *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, University of Toronto Press, 1984.

Aschfield Finch Alfred, *A study of Caccini's Le Nuove Musiche*, σ. 1-47, University of Rochester, 1942.

Barthes Roland Gerard, βιογραφικό άρθρο, <https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

Barthes Roland, *Le grain de la voix, Entretiens (1962-1980)*, Éditions du Seuil 1981.

Berio Luciano, (επίσημο site), <http://www.lucianoberio.org/en/works>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Bowen Meirion, *Articles and publications: Contemporary Cathy*, <http://meirion-bowen.com/mbartberb.htm>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Bowling Lawrence Edward, *What is the Stream of Consciousness Technique?*, PMLA, T. 65, Ap. 4, σ. 333-345, Modern Language Association (Ιούν., 1950), <http://www.jstor.org/stable/459641>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Brindle Reginald Smith, *The New Music, The Avant-garde since 1945*, Oxford University Press 1975.

Cage John, *An autobiographical statement*, http://johncage.org/autobiographical_statement.html, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Cage John, *The Future of Music-Credo*, <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Carter Stewart, *A performer's guide of seventeenth century of music*, σ. 5-13, Indiana University Press, 2012.

Conner Steven, *The Decomposing Voice of Postmodern Music*, New Literary History, T. 32, Ap. 3, Voice and Human Experience (2001), <http://www.jstor.org/stable/20057672>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

Connor Steven, *The Strains of the Voice*, μτφρ. Holger Wölfler στο *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, εκδ. Brigitte Felderer (Βερολίνο, 2004), σ. 158-72, <http://www.stevenconnor.com/strains/>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Cornelis Martin Wihelm, *Thema Omaggio a Joyce – Expression as a meaning*, διάλεξη, Σεπτέμβριος 2017 στην Nagoya City, University in Nagoya, Japan.
https://www.researchgate.net/publication/319880676_Expression_as_a_meaning, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

Cox Christof and Warner Daniel, *Audio Culture, Readings in modern music*: Schafer Raymond Murray, *"The music of environment"*, Continuum New York-London, 2004.

Cox Christoph και Warner Daniel, *Audio Culture: Readings in modern music*: Umberto Eco, *The Poetics of the Open Work*, Continuum 2004.

Crab, Simon, *"WDR Electronic Music Studio, Werner Meyer-Eppeler, Robert Beyer & Herbert Eimert, Germany, 1951"*. Απόσπασμα από "120 Years Of Electronic Music" project. WordPress.com 26 April 2014, <http://120years.net/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/>, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

Crocker Richard L., Caldwell John and Planchart Alejandro Enrique, *Sequence (i) (Lat. sequentia)*, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25436>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Darwin Charles, *"The Expression of the Emotion in Man and Animals"*, New York, D. Appleton and Company, 1897.

Dhomont Francis, *Schaeffer, Pierre*, Grove, 20 Ιαν. 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

Dhu McLucas Anne, *Melodrama (opera) (from Gk. melos, drama; Fr.mélodrame; It. melologo; Ger. Melodram; Sp. melólogo)*, Grove Music Online, 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0903010>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Drew David & Bradford Robinson J., *Brecht, Bertolt (Eugen Friedrich)*, Grove Music Online, 20 Ιαν. 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03904>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Emery Lin & Morriss Robert, *"Kinesone I": A Kinetic Sound Sculpture*, Leonard, T. 19, Ap. 3 σ. 207-210, The MIT Press Stable, (1986), <http://www.jstor.org/stable/1578238>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Failoni Helmut, *Stratos Demetrio, l'origini della voce*, <https://corrieredibologna.corriere.it/notizie/cultura/2009/6-ottobre-2009/demetrio-stratos-origini-voce-1601848219666.shtml>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Finter Helga & Griffin Matthew, *Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty*, TDR (1988), T. 41, Ap. 4, The MIT Press, 1997, <http://www.jstor.org/stable/1146659>, προσπέλαση Μάιος 2018.

Flynn George W., *Listening to Berio's music*, The musical quarterly, τ. 61, Ap. 3, σ. 388-421, Oxford University Press, (Ιούλιος 1975), <http://www.jstor.org/stable/741321>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Fox Christofer, *You are the synthesizer: John Cage's experiments with the human voice*, Μάρτιος 2011, άρθρο στην The Guardian, <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/17/john-cage-song-books>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Gordon Robert, *Brecht, interruptions and epic theatre*, άρθρο 2017, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/brecht-interruptions-and-epic-theatre#>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Grant M. J., *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe*, Cambridge 2001. <https://books.google.gr/books?id=d0UzeKcVxK4C&pg=PA77&lpg=PA77&dq=paul+gredinger+biography&source=bl&ots=VNvCwzh9lt&sig=q1Kawr-FzlVjHpyBxh0VVYiVf4&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwjPnJvFx6jcAhUEyKYKHY2FCkCQ6AEISzAJ#v=onepage&q&f=false>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Griffith Paul, *Serialism*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25459>, 20 Ιαν. 2001, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

Halfyard Janet K., *BEFORE NIGHT COMES: narrative and gesture in Berio's Sequenza III (1966)*, copyright J. K. Halfyard 2002.

Halfyard Janet K., *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*, (κεφ.) *Provoking acts: The Theatre of Berio's Sequenzas*, σ. 99-116, Ashgate, Aldershot, 2007.

Hollis Richard, *Eyemagazine*, T. 11, Ap. 43, 2002, <http://www.eyemagazine.com/review/article/the-designer-as-programmer>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Hough Allan, *Voice and the Alexander Technique*, άρθρο από το περιοδικό Direction, T.1, Ap 3, σ. 107.

Husler Frederick, βιογραφικό άρθρο, <http://www.cursa-ur.com/husler.htm>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

International Phonetic Alphabet, άρθρο, <https://www.britannica.com/topic/International-Phonetic-Alphabet>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Isherwood Nicholas, *The techniques of singing*, Bärenreiter 2013.

Janik Elizabeth, *Recomposing German Music: Politics And Musical Tradition in Gold War Berlin*, Brill Leiden-Boston, 2005.

Karantonis Pamela, Placanica Francesca, Sivuola-Kauppalanne Anne and Verstraete Pieter, *Cathy Berberian, Pioneer of Contemporary Vocality*, Ashgate 2014.

Kasemets Udo / Applebaum Louis, Άρθρο για τον István Anhalt, <https://www.musiccentre.ca/node/37227/biography>, προσπέλαση Μάρτιος 2018.

Käpel Lutz / Pothou Vassiliki, *Human Development in Sacred Landscapes: Between Ritual Tradition, Creativity and Emotionality*, σ. 155-159, V&R unipress 2015.
<https://books.google.gr/books?id=aJ73CwAAQBAJ&pg=PA159&lpg=PA159&dq=12th+pythian+ode+about+Medusa+and+Perseus+of+Pindarus&source=bl&ots=TVOWfLHmuG&sig=40k20-uY9xV1VknDtyOUfkHhQs&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiRvO-SxLLbAhVMKFAKHQKFBwcQ6AEIGjAG#v=onepage&q=12th%20pythian%20ode%20about%20Medusa%20and%20Perseus%20of%20Pindarus&f=false>, προσπέλαση Μάιος 2018.

Kostelanetz Richard and Darby Joseph, *Classic essays on twentieth-century music, a continuum symposium*: Edgard Varèse: "The liberation of sound", Schirmer Books 1966.

Kostelanetz Richard and Darby Joseph, *Classic essays on twentieth-century music, a continuum symposium*: Luciano Berio, *The Composer on his work: Meditation on a Twelve-Tone Horse*, (Το δοκίμιο εκδόθηκε το 1968 από *The Christian Science Monitor*), New York Schirmer Books 1996.

Krellmann Hanspeter, "Steinecke, Wolfgang", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26645, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

Krims Adam, *Music/ideology, Resisting the Aesthetic: Essays (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*: Dame Joke, *Voices within the voice, geno-text and pheno-text in Berio's Sequenza III*, (σ. 233-246), 1η Έκδοση, G&B Arts International, (3 Ιουλίου, 1998).
https://books.google.gr/books?id=AVFnrvnYwWYC&pg=SL26-PA33&lpg=SL26-PA33&dq=joke+dame+musicology&source=bl&ots=-E1chChXTR&sig=17nUWkiuOAATEUru14pu58CFRBY&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwi4sNPd5a_aAhUS3qQKHZhxAb0Q6AEwAnoECAAQNg#v=onepage&q=joke%20dame%20musicology&f=false, προσπέλαση Μάρτιος 2018.

Krims Adam, *Music/ideology, Resisting the Aesthetic: Essays (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*: Lyotard Jean-François, *A few words to sing*, σ. 16-36, 1η Έκδοση, (Editor), G&B Arts International, (July 3, 1998).

<https://books.google.gr/books?id=AVFnrVnYwWYC&printsec=frontcover&dq=a+few+words+to+sing+Lyotard&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiN4pCc2MTaAhUL3aQKHXPiAC8Q6AEICjAA#v=onepage&q=a%20few%20words%20to%20sing%20Lyotard&f=false>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

Kristeva Julia, βιογραφικό άρθρο, <https://www.britannica.com/biography/Julia-Kristeva>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

Kruckenberglori, *Neumatizing the Sequence: Special Performances of Sequences in the Central Middle Ages*, Journal of the American Musicological Society, T. 59, Ap. 2, σ. 243-317, University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable, 2006, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.2.243>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Liddell & Scott, *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού*, Πελεκάνος, 2007. http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/search.html?lq=%CF%88%E1%BF%A1%CF%87%CE%AE, προσπέλαση Μάιος 2018.

Lippman Edward A., *Hellenic Conceptions of Harmony*, Journal of the American Musicological Society, T. 16, Ap. 1, σ. 3- 35, University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable (1963), , <http://www.jstor.org/stable/829917>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Mayer Brown Howard, Rosand Ellen, Strohm Reinhard, Noiray Michel, Parker Roger, Savage Roger and Millington Barry, *Opera (i) (It. From Lat. opera, plural of opus: 'work'; Fr. Opéra; Ger. Oper)* Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

McKay Nicholas, (άρθρο) *David Osmond-Smith*, <https://www.theguardian.com/news/2007/jun/22/guardianobituaries.obituaries1>, προσπέλαση Μάρτιος 2018.

Meehan Kate, *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, Washington University in St. Louis, Ιαν. 2011.

Moses Paul J., *The Voice of Neurosis*, πρόλογος, Psychological Corp, Ιούν. 1954.

Neighbour O.W., *Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)*, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

Osmond-Smith David and Earle Ben, *Luciano Berio*, Grove Music Online, Ιαν. 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Osmond-Smith David, *Berio*, Oxford Studies of Composers, OUP 1991.

Osmond-Smith David & Berberian Cathy: *The Tenth Oscillator - The Work for Cathy Berberian 1958-1966*, στο *Tempo*, τ. 58, Αρ. 227 (Ιαν.2004), <https://www.jstor.org/stable/3878673>, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Pritchett James, Kuhn Laura and Hiroshi Garrett Charles, *Cage, John (Milton, Jr.)* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954>, 10 Ιουλίου 2012, προσπέλαση Αύγουστος 2017.

Palombini Carlos, *Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music*, *Music & Letters*, τ. 74, Αρ. 4, σ. 542-557, Oxford University Press, (Νοέμ. 1993). <http://www.jstor.org/stable/737576>, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

Piaget Jean, βιογραφικό άρθρο, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Piaget>, ημερομηνία προσπέλαση Μάρτιος 2018.

Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, in *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780-1789, Τ. 8, στην 4^η έκδοση, διαδικτυακή πρόσβαση, www.rousseauonline.ch, 7 Οκτωβρίου 2012, <http://www.rousseauonline.ch/Text/essai-sur-l-origine-des-langues.php>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Rutherford-Johnson Tim, Kennedy Michael, and Kennedy Joyce Bourne, *The Oxford Dictionary of Music (6 ed.)*, σ. 819, Oxford University Press, 2012, <http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-8261?rskey=7cR2FV&result=8181>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Schaeffer Pierre, βιογραφικό άρθρο, <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Schaeffer>, προσπέλαση Ιανουάριος 2018.

Service Tom, *Remembering Bruno Maderna*, άρθρο στην εφημερίδα *The Guardian* 2013, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/13/bruno-maderna-composer-conductor>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

Silva Giulio & Baker Theodore, *The Beginnings of the Art of "Bel Canto": Remarks on the Critical History of Singing*, *The Musical Quarterly*, Τ. 8, Αρ. 1, σ. 53-68, Oxford University Press Stable, (Ιαν., 1922), <http://www.jstor.org/stable/737912>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Slominsky Nicolas, *Music since 1900 5th*, New York Schirmer Books, 1994.

Stratos Demetrio, επίσημο site, <http://www.demetriostratos.org/cronologia>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Strayer Hope R., *From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation*, Cedarville University, 2013.

Summer Festival of Tanglewood, επίσημο site: <https://www.bso.org/brands/tanglewood/general-info/history-and-archives.aspx>, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

The Music of the Darmstadt School, άρθρο, <https://darmstadtsschool.weebly.com/>, προσπέλαση Σεπτέμβριος 2017.

Thornton Stephen P., *άρθρο για τον Sigmund Freud*, University of Limerick Ireland, <https://www.iep.utm.edu/freud/#H3>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

Toop Richard, *Stockhausen, Karlheinz*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26808>, 20 Ιαν. 2001, προσπέλαση Φεβρουάριος 2018.

Wetters Brent Andrew, *(διατριβή) Darmstadt and the Philosophical Turn*, Brown University, May, 2012.

Willier Stephen A., *Mad scenes, (Fr. scène de folie; Ger. Wahnsinnszene; It. scena di pazzia)*, Grove Music Online, 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0007756>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Wood Ralph W., *Concerning "Sprechgesang"*, Tempo, New Series, Ap. 2, σ. 3-6, Cambridge University Press Stable (1946), <http://www.jstor.org/stable/943969>, προσπέλαση Ιούλιος 2018.

Woodward Ashley, *άρθρο για τον Jean-François Lyotard*, The Melbourne School of Continental Philosophy Australia, <http://www.iep.utm.edu/lyotard/>, προσπέλαση Απρίλιος 2018.

Μαστοράκη Ανδρονίκη (άρθρο), <https://neoellines.wordpress.com/2007/09/20/%CE%95%CF%84%CF%85%CE%BC%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B7%CF%82-%CF%88%CF%85%CF%87%CE%AE-psyches-etymology-%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%83/>, προσπέλαση Μάιος 2018.

Σαβράμη Κάτια, *Κινησιογραφικά*, Salto, Αθήνα 1990.

Σάλτzman Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μτφρς.: Γιώργος Ζερβός, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983 (Salzman Eric, *Twentieth-Century Music: An Introduction*).

Σκοδρά Στεφανία Α., *Σχέση Σώματος και Ψυχής στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη*, (μεταπτυχιακή εργασία στο τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής στο Α.Π.Θ) Θεσσαλονίκη 2008, <http://ikee.lib.auth.gr/record/112851/files/%CE%A3%CE%9A%CE%9F%CE%94%CE%A1%CE%91%20%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%A6%CE%91%CE%9D%CE%99%CE%91.pdf>, προσπέλαση Μάιος 2018.