

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ
ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ
ΤΟΥ
CLAUDE DEBUSSY

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΩΝ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

**ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ**

ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ-ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ
ΥΠΟΔΙΑΙΡΕΣΗ ΤΗΣ ΟΧΤΑΒΑΣ (ΜΕΙΖΟΝΑ, ΕΛΑΣΣΟΝΑ ΚΛΙΜΑΚΑ)	ΑΛΛΕΣ ΥΠΟΔΙΑΙΡΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΧΤΑΒΑΣ (ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ, ΚΛΙΜΑΚΑ ΜΕ ΤΟΝΟΥΣ, ΠΕΝΤΑΤΟΝΕΣ ΚΑΙ ΕΞΑΤΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ SCRIABIN, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ HINDEMITH, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ BUSONI, ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ YASSER, ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ MESSIAEN) ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΙΚΟΣ ΣΕΙΡΑΪΣΜΟΣ
ΤΟΝΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ (ΦΥΣΙΚΑ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ, ΜΕΛΩΔΙΚΑ)	ΡΕΥΣΤΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΚΗ ΣΧΕΣΗ ΟΚΤΑΒΑΣ
ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ ΙΕΡΑΡΧΗΣΗ ΒΑΘΜΙΔΩΝ (ΚΥΡΙΕΣ, ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΕΣ)	ΜΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΑ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ ΑΡΜΟΝΙΑ ΕΛΑΧΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ ΜΕΤΕΩΡΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΠΑΝΔΙΑΤΟΝΙΣΜΟΣ (WHITE NOTE HARMONY) ΜΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ 9 ^η ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑ ΦΘΟΓΓΩΝ

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY**

ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ ΠΟΛΥΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΡΟΠΙΚΑ ΜΙΓΜΑΤΑ ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΤΗΣ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑΣ BLUE NOTE ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΟΡΓΑΝΩΜΕΝΗ ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ
ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟ ΤΩΝ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΜΕ 3 ^{ΕΣ} ΔΙΑΤΟΝΙΚΟ ΟΡΙΟ 5 ^{ΗΣ}	ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΜΕ ΑΛΛΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΥΠΕΡΔΙΑΤΟΝΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΑ
ΥΠΟ ΟΡΟΥΣ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΦΩΝΙΩΝ	ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΦΩΝΙΩΝ ΣΥΓΧΟΡΔΙΑΚΕΣ ΑΠΟΤΖΙΑΤΟΥΡΕΣ
ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΥ ΓΕΝΟΥΣ	ΥΠΕΡΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΣ
ΠΤΩΣΕΙΣ	ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΠΤΩΣΕΩΝ
PEDAL	ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΥΤΟΝΙΚΟ PEDAL
ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΞΕΝΩΝ ΦΘΟΓΓΩΝ	ΕΞΩΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΜΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΙ ΞΕΝΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ
ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ	ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΩΝ ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΥΤΟΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ
ΣΥΜΜΕΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ	ΑΣΥΜΕΤΡΙΑ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

(Όλες οι παραπάνω έννοιες και τεχνικές σχολιάστηκαν λεπτομερειακά στη διάρκεια των σεμιναρίων).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΩΝ ΣΥΝΗΧΗΣΕΩΝ

ΑΝΟΙΧΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ: 8^Η ΚΑΘΑΡΗ, 5^Η ΚΑΘΑΡΗ
ΗΠΙΑ ΣΥΜΦΩΝΙΑ: 3^Η ΜΙΚΡΗ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΗ, 6^Η ΜΙΚΡΗ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΗ
ΟΞΕΙΑ ΔΙΑΦΩΝΙΑ: 2^Η ΜΙΚΡΗ, 7^Η ΜΕΓΑΛΗ
ΜΕΣΗ ΔΙΑΦΩΝΙΑ: 2^Η ΜΕΓΑΛΗ, 7^Η ΜΙΚΡΗ
ΣΥΜΦΩΝΙΑ ή ΔΙΑΦΩΝΙΑ: 4^Η ΚΑΘΑΡΗ
**ΑΣΑΦΕΙΑ ή ΟΥΔΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΜΕΤΑΞΥ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ ΚΑΙ
ΔΙΑΦΩΝΙΑΣ:** ΤΡΙΤΟΝΟ

ΔΟΜΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΝΗΧΗΣΕΩΝ

1. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΜΕ ΟΜΟΙΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ
2. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΜΕ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΑΡΙΘΜΗΤΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ ΑΛΛΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΥ ΠΛΑΤΟΥΣ
3. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΜΕ ΑΝΟΜΟΙΟΓΕΝΕΙΑ ΔΟΜΙΚΗ)

ΔΟΜΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΗΧΗΣΕΩΝ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΗ ή ΑΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥΣ ΡΟΠΗ

1. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΜΕ ΤΡΙΤΟΝΟ ΚΑΙ ΟΞΕΙΑ ΔΙΑΦΩΝΙΑ
2. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΜΕ ΤΡΙΤΟΝΟ ΧΩΡΙΣ ΟΞΕΙΑ ΔΙΑΦΩΝΙΑ
3. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΧΩΡΙΣ ΤΡΙΤΟΝΟ ΚΑΙ ΜΕ ΟΞΕΙΑ ΔΙΑΦΩΝΙΑ
4. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΧΩΡΙΣ ΤΡΙΤΟΝΟ ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΟΞΕΙΑ ΔΙΑΦΩΝΙΑ

(Όλες οι παραπάνω έννοιες και τεχνικές σχολιάστηκαν λεπτομερειακά στη διάρκεια των σεμιναρίων).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

**ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ
ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ
(ΟΨΙΜΟΣ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ, ΕΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ, ΜΟΥΣΙΚΗ
20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ)**

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΥΦΗ (ΚΑΘΕΤΕΣ ΔΟΜΕΣ)

ΑΝΤΙΣΤΙΚΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Mahler: Συμφωνία 4 (I)



Debussy: La mer



ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ ή ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΗ ΑΡΜΟΝΙΑ

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY**

Bach: Fughetta Dies sind die heiligen zehn Gebot



Debussy: Nocturnes (I Nuages)



ΕΛΑΧΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Grieg: Κοντσέρτο για πιάνο (3^η κίνηση)



ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗ ΣΕ ΜΑΚΡΥΝΕΣ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ

Wagner: Tristan und Isolde (Πράξη II, σκηνή 2)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Sehr ruhig

pp

D T Aes Ges

Aes

ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Mussorgsky: Boris Godunov (Πράξη III)

Tempo di polacca (piu mosso)

V της
V I (αισθηση Λόδιου τρόπου)

ΜΕΤΕΩΡΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Tchaikovsky: March

Tempo di marcia viva

e III I III I
G III I

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΔΟΜΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Συγχορδίες με 3^{ες} (Υπερδιατονική Αρμονία)

Starvinsky: Petrushka



Συγχορδίες με 4^{ες}

Bartok: Σονάτα για δύο πιάνο και κρουστά



Συγχορδίες με 5^{ες}

Liszt: Mephisto Waltz



Debussy: Préludes (La cathédrale engloutie)



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Bartok: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2 (2^η κίνηση)



Συγχορδίες με 2^{ες}

Ravel: Gaspar de la nuit (Scarbo)



Berg: Lulu (Πρόλογος)



ΠΑΝΔΙΑΤΟΝΙΣΜΟΣ (WHITE NOTE HARMONY)

Holst: The Planets (Jupiter)



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΠΟΛΥΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ – ΠΟΛΥΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Wagner: Die Meistersinger (Τέλος της πράξης I)



Ravel: L'enfant et les sortilèges



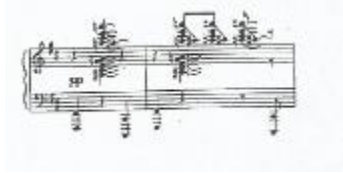
ΤΡΟΠΙΚΑ ΜΙΓΜΑΤΑ

Mahler: Συμφωνία αρ. 3 (4^η κίνηση)



Ravel: Miroirs (Ειδική μορφή τροπικού μίγματος η προσθήκη 3^{ης} μικρής σε δεσπόζουσα με 7^η ή 9^η –blue note της Jazz)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY



ΣΥΓΧΟΡΔΙΑΚΕΣ ΑΠΟΤΖΙΑΤΟΥΡΕΣ

Ravel: Miroirs



Stravinsky: Το πουλί της φωτιάς (Στα πρώιμα έργα του Stravinsky χαρακτηριστικό του χρωματικού στυλ του ήταν η προσθήκη αυξημένης 5ης πάνω στ δεσπόζουσα με 9η μεγάλη)



ΥΠΕΡΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΣ

Bruckner: Συμφωνία αρ. 9 (3η κίνηση)

Ges V της V
 D V της III I
 VI A VI V
 D III

κενήλιωμα 5ης

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΜΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ή ΑΝΑΣΤΡΕΜΜΕΝΗ 9^η
 (χρησιμοποίηση της 4^{ης} αναστροφής της 9^{ης} (7/4/2) με την 9^η
 στον μπάσο συνήθως χωρίς 7^η)

Ravel: Gaspar de la nuit (Ondine)



Stravinsky : Ιεροτελεστία της Άνοιξης
 (Το μεσαίο επίπεδο έχει συνεχείς συγχορδίες αναστρεμμένες
 9^{ης})



ΚΑΘΡΕΠΤΟΕΙΔΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑ ΤΩΝ ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ
 ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΔΟΜΩΝ



Καθρεπτοειδείς δομές των τρόπων

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Λύδιος Ιωνικός Μιξολύδιος
 Λόκριος Φρύγιος Αιολικός
 Δώριος Αιολικός Φρύγιος
 Δώριος Μιξολύδιος Ιωνικός
 Λόκριος
 Λόδιος

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΥΠΟΔΙΑΙΡΕΣΗ ΤΗΣ ΟΧΤΑΒΑΣ

ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Τροπικότητα και ατονικότητα, Μικροδομική τροπικότητα, Αισθητική αξιοποίηση των τρόπων (Λόκριος, Φρύγιος, Αιολικός, Δώριος, Μιξολύδιος, Ιωνικός, Λύδιος), Πολυτροπικότητα και πολυτονικότητα, Μετατροπίες (τροπικές, Τονικές και Πολυμετατροπίες)

Balakirev: Συμφωνία αρ. 1 (2^η κίνηση)

Vivo
 α Ι α Δώριος Φρύγιος Δώριος Μιξολύδιος

ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΜΕ ΤΟΝΟΥΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΠΕΝΤΑΤΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

ΕΞΑΤΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Συμμετρική



Του Προμηθέα



Ναπολιτάνικη του Προμηθέα



ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ SCRIABIN



ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ HINDEMITH



ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ BUSONI

ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΟΥ YASSER

Υποδιατονική (5+2)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY



Διατονική (7+5)



Υπερδιατονική (12+7)



ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

(Από λαϊκούς πολιτισμούς ή τεχνητές)

Καθρεπτοειδείς δομές



Καθρεπτοειδείς και καρκινοειδείς δομές



ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΣΕ ΔΥΟ ή ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ
ΟΧΤΑΒΕΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Με δύο οχτάβες που έχουν διαφορετική τονική, αρχίζουν και τελειώνουν στον ίδιο φθόγγο και διατηρούν μια συμμετρία στη διαστηματική κατάτμηση



Με δύο οχτάβες που έχουν διαφορετική τονική, αρχίζουν και τελειώνουν στον ίδιο φθόγγο, χωρίς συμμετρία στη διαστηματική κατάτμηση



Με δύο οχτάβες που έχουν κοινή τονική



Με περισσότερες από δύο οχτάβες και συμμετρία στη διαδοχή των διαστημάτων



Με περισσότερες από δύο οχτάβες χωρίς συμμετρία στη διαδοχή των διαστημάτων



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY



Έκτος τρόπος (6 μεταφορές)



Έβδομος τρόπος (6 μεταφορές)



(Όλες οι παραπάνω έννοιες και τεχνικές σχολιάστηκαν λεπτομερειακά στη διάρκεια των σεμιναρίων).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ DEBUSSY

Θα μπορούσα να προσδιορίσω παραστατικότερα τη θέση του Debussy με λίγα, μόνο, λόγια του **Σεφέρη**:

«Τί έφερε στη μουσική αυτός ο άνθρωπος, τί παράθυρα άνοιξε. (...) Θαρρείς πως μια μονάχα νότα να 'χε η μουσική, δεν θα τον πείραζε διόλου - τόσο πολύ έχει κανείς την εντύπωση ότι είναι καινούρια η νότα άμα τη χτυπήσει αυτός» (**Γιώργος Σεφέρης** Μέρες Β).

Όταν πριν σαράντα περίπου χρόνια προσπαθούσα να απαντήσω στο συχνό ερώτημα του **Jean Barraqué** «Ποια ήταν η θέση του **Debussy** τη στιγμή που ο **Schönberg** αποκάλυπτε την ατονικότητα;» είχα σημειώσει:

Ο **Schönberg** με το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα έβαλε σε τάξη την ατονικότητα, προσπαθώντας να τη διασφαλίσει περιχαράκωνοντας και εγκλωβίζοντάς τη στον συντηρητισμό των κλασικών φορμών, δηλαδή χρησιμοποίησε παραδοσιακές μεθόδους για τη διαχείρησή ενός πρωτοποριακού συστήματος.

Ο **Debussy** από την άλλη οδήγησε στην αταξία την τονικότητα, προσπαθώντας να τη διασφαλίσει με την ελευθερία της ανοιχτής φόρμας, δηλαδή χρησιμοποίησε επαναστατικές μεθόδους για τη διαχείριση των παραδοσιακών συστημάτων.

Το έργο λοιπόν του **Debussy** για να μηλήσω με τη γλώσσα της σύγχρονης επιστήμης εκδηλώνεται μέσα από πολλαπλές Μεγάλες Εκρήξεις, που διαστέλλουν το μουσικό περιβάλλον, μέσα από το χάος της οποίας διαστολής αναδύονται οι μουσικοί γαλαξίες των φορμών του.

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Couperin, Rameau, Γάλλοι συνθέτες της προεμπρεσιονιστικής περιόδου, **Liszt, Verdi, Tchaikovsky, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov,** επαφή με το έργο του **Wagner** ως υπότροφος στη Βίλλα των Μεδίκων στη Ρώμη και στις επισκέψεις του 1888 και 1889 στο φεστιβάλ του Bayreuth,

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Gamelan ορχήστρες της Ινδονησίας που γνώρισε στη Διεθνή έκθεση του Παρισιού το 1889.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Ζωγράφοι του Γαλλικού Εμπρεσιονισμού και ποιητές του Γαλλικού συμβολισμού (πχ **Mallarmé**).

ΤΕΧΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Νέες υποδιαιρέσεις της οχτάβας, άμβλυση της τονικότητας (πχ πρόσθετοι φθόγγοι, ελαχιστοποίηση της δεσπόζουσας αρμονίας), τροπικό σύστημα (πολυτροπικότητα, πολυτονικότητα, κυλιόμενη τροπικότητα), μη λειτουργική αρμονία, υπερδιατονική αρμονία και ελεύθερη χρήση των διαφωνιών, ανοιχτή φόρμα κλπ.

Οι αναλογίες της Χρυσής Τομής που ανιχνεύονται συχνά στα έργα του αρχικά φαίνεται να έχουν τις καταβολές τους στα ίδια τα ποιήματα που χρησιμοποίησε (μεταφορά των ποιητικών αναλογιών σε μουσικές αναλογίες), όπως πχ το *Ariettes oubliées* σε ποίημα του Verlain, στο οποίο έργο εντοπίζονται σχέσεις των αριθμών της Ακολουθίας του Fibonacci και της Χρυσής Τομής στην εμφάνιση της Ναπολιτάνικης συγχορδίας, τη δυναμική, τις μετατροπές και την αρχή των φράσεων.

Αργότερα οι μαθηματικές σχέσεις της Χρυσής Τομής, που διδάχθηκε από τους ζωγράφους του Εμπρεσιονισμού, φαίνεται να αποτελούν συνειδητή επιλογή του συνθέτη, όπως αποκαλύπτεται σε επιστολή του στον **Jacque Durand**, εκδότη του έργου του *Jardins sous la pluie*, που του γράφει «στη σελίδα οκτώ από λάθος παρέλειψα στο χειρόγραφο ένα μέτρο, που είναι απαραίτητο να προστεθεί, γιατί αντιπροσωπεύει το Θείο Αριθμό».

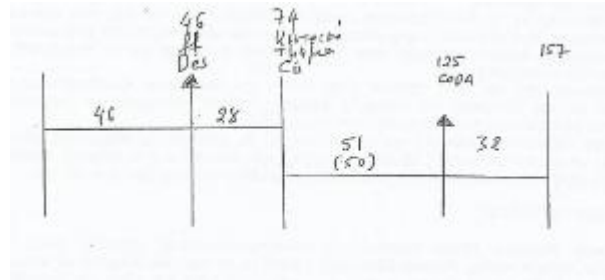
Το μέτρο αυτό είναι το 123, που δεν είναι παρά μια επανάληψη του προηγούμενου, η προσθήκη του όμως μεταθέτει τις αναλογίες πλησιέστερα προς τον λόγο της Χρυσής Τομής.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Jardins sous la pluie (μέτρα 120-125)



Αναλογίες (χωρίς την προσθήκη του μέτρου $32:50=0,64$, με την προσθήκη του μέτρου $32:51=0,62745\dots$, αναλογία Χρυσής Τομής $0,618034\dots$)



Βασικός παράγοντας του ύφους του **Debussy** είναι το ηχόχρωμα, που ανάγεται σε πρωτογενή παράγοντα της μουσικής σύνθεσης και όχι απλά σε φορέα άλλων παραμέτρων, όπως είναι η μελωδία και η αρμονία:

Ηχοχρωματική αυτοδυναμία.

Ηχοχρωματική πολυμορφία και πολυχρωμία.

Σύνθετη υφή τριών ηχοχρωματικών επιπέδων: Μελωδίες, Ηχοχρωματικό pedal, Μικρομοτιβικός ηχοχρωματισμός.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

(Όσοι δεν γνωρίζουν μουσική μπορούν να περιοριστούν στην ανάγνωση, μόνο, αυτού του προλογικού, σχετικά, γενικόλογου κειμένου και όχι στη μελέτη των κειμένων των μουσικών αναλύσεων που ακολουθούν, που αφορούν τους γνώστες της μουσικής, αν και ανάμεσα στα κείμενά τους μπορεί να βρει κάποιος γενικότερου ενδιαφέροντος και κατανοητά μέρη, όπως πχ αυτά που σχετίζονται με τις ποιητικές, ιδεολογικές ή μαθηματικές προβολές των έργων που αναλύονται, αλλά και του ίδιου του Claude Debussy)

**ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΩΣ
ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ
ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ DEBUSSY
(ΑΣΚΗΣΗ ΜΝΗΜΗΣ)**

«Die Zukunft wird ja zeigen, wer wessen Zeitgenosse war»
(Το μέλλον θα δείξει ποιος ήταν σύγχρονος)
(Arnold Schönberg)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η μουσική ανάλυση δεν αποτελεί μόνο μια θεωρητική προσέγγιση της μουσικής γνώσης, αλλά και μια ουσιαστική προϋπόθεση της σωστής και ολοκληρωμένης εκτέλεσης και ερμηνείας.

Η αείμνηστη Yvonne Loriod, πριν απ' όλα, δίδασκε ανάλυση, κυρίως, αρμονική των έργων στους σπουδαστές της του πιάνου. Δεν μπορείτε να φανταστείτε, για παράδειγμα, τη σημασία που έδινε για την ερμηνεία στη γνώση της αρμονίας τεσσάρων φθόγγων στα μέτρα 5ο και 6ο, αν θυμάμαι καλά, του *meno mosso* της «Baccarolle» op. 60 του Frédéric Chopin, οι οποίοι φθόγγοι εμφανίζονται διαδοχικά εναρμόνια ως προς τη μελωδία (Gis - Fisis - Fis - Eis και Gis - G - Fis - F), με διαφορετική, όμως, αρμονία.

Πολλές φορές έχω ακούσει δεξιότεχνες πιανίστες, που η ευχέρεια της δεξιοτεχνίας σε συνδυασμό με την άγνοια της αρμονίας και της φόρμας τους οδηγούν σε λανθασμένες ερμηνείες. Για να

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY**

μιλήσω με πιο απλή και κλασική γλώσσα, όταν, για παράδειγμα, δεν αντιλαμβάνονται, ίσως, γιατί δεν γνωρίζουν, τη σημασία της μουσικής στίξης ως αποτέλεσμα της αρμονικής στίξης, ας μου επιτραπεί ο όρος, πώς θα διαρθρώσουν σωστά τη φρασεολογία, ερμηνεύοντας, πχ μια σονάτα του Beethoven, σε μια απροσδόκητη πχ πτώση Vης - VIης βαθμίδας, που πρέπει να πραγματοποιηθεί και η σχετική αλλαγή της φράσης σαν την άνω και κάτω τελεία για να ακολουθήσει μετά ένα επεξηγηματικό παράθεμα ενός ευθέος μουσικού λόγου;

Πολύ περισσότερο στα πιανιστικά έργα του Claude Debussy, που η γνώση της δομικής ασυμμετρίας και κυρίως του πιο πολύπλοκου αρμονικού τους υπόβαθρου, εκτός από όλα τα άλλα, αποτελεί προϋπόθεση για τη σωστή χρήση του pedal, που αποτελεί με τη σειρά του ουσιαστική παράμετρο, πέρα από τον κλασικό ρόλο του, της ηχοχρωματικής βάσης ως ένα από τα ουσιαστικά επίπεδα της υψής (κάθετης δομής) του εμπρεσιονισμού, ως, δηλαδή, ηχοχρωματικό pedal, που στα ορχηστρικά έργα τον ρόλο του αναλαμβάνουν, συχνότερα, τα έγχορδα.

Όλοι, λίγο πολύ, γνωρίζουν την κλίμακα με τόνους, πόσοι, όμως, γνωρίζουν ή έχουν αναρωτηθεί, γιατί τη συναντούμε συχνότερα στα γεφυρικά περάσματα ή αποσπασματικά σε πολυτροπικά και πολυτονικά θεματικά μέρη από ότι ως κύρια τροπική και τονική υποδομικότητα σ' αυτό καθ' αυτό το θεματικό υλικό σε σχέση με την αρμονική ακαμψία της;

Δημοσιεύω, λοιπόν σήμερα, την ανάλυση από τρία πρελούνια για πιάνο του Claude Debussy, ως ενδεικτικά δείγματα (όχι προς δειγματισμό προβολής και εμπορίας πνευματικών προϊόντων), πώς θα ήταν οι αναλύσεις σε όλα τα πρελούντιά του, που βρίσκονται στα αποθεματικά των «σημειώσεων» της μνήμης μου και τις οποίες αναλύσεις έχω αποφασίσει να μην ανασύρω στην επιφάνεια δίνοντάς τις στη δημοσιότητα, για τους ίδιους λόγους που δεν επιτρέπω και την επανέκδοση των βιβλίων, που έκανα το λάθος να γράψω στα νιάτα μου.

Πριν πολλά χρόνια είχα αναλύσει ως προς τη φόρμα και την αρμονική και πολυφωνική τους υφή με σκοπό την έκδοση όλα τα

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

πρελούνια και τις φούγκες των δύο τευχών του «Das Wohltemperierte Klavier» του Johann Sebastian Bach, τα χειρόγραφα δοκίμια των οποίων αναλύσεων, ευτυχώς, χάθηκαν, μια και τότε δεν υπήρχαν τα μέσα της ηλεκτρονικής επεξεργασίας και αποθήκευσης και έτσι δεν μπόρεσαν να εκδοθούν, ώστε με την έκδοσή τους να προστεθεί ένα ακόμα λάθος στα λάθη μου.

Αρχικά προβληματίστηκα, αλλά, σύντομα, κατάλαβα την ασημαντότητα της απώλειας, αφού οι αναλύσεις χάθηκαν, αλλά τα πρελούνια και οι φούγκες Johann Sebastian Bach μένουν και μπορώ να τα ακούω ή να τα σκέπτομαι αναπαράγοντας στη σκέψη μου τις χαμένες αναλύσεις, τις οποίες δεν έχω, πια, την υπομονή, αλλά ούτε και λόγο να ξαναγράψω.

Το ίδιο, επίσης, προτιμώ να ακούω ή να διαβάζω στη μνήμη μου τα πρελούνια του Claude Debussy, αναγνωρίζοντας αυτά που βρίσκονται στις εν τω βάθει δομές τους, κάτω από την επιπολής ακρόαση των ήχων ή την ανάγνωση των φθογοσσήμων, θαυμάζοντας τη μεγαλοφυΐα της δημιουργίας, χωρίς να έχω κάποιο λόγο ή σκοπιμότητα να κάνω συλλογική την προσωπική αυτή εμπειρία μου.

Εξάλλου, στα αποθεματικά της μνήμης μου βρίσκονται οι αναλύσεις όλων, σχεδόν, των έργων των Claude Debussy, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, κλπ, κλπ, μια και είχα την τύχη και την ευχέρεια, σε εποχές που η τέχνη και γενικότερα ο πνευματικός πολιτισμός αποτελούσε προτεραιότητα στο αξιακό μας σύστημα, να γνωρίσω όχι μόνο το έργο τους, αλλά και τους ίδιους, τους περισσότερους εκτός από δημιουργούς και ως δασκάλους⁽¹⁾, είτε με τη στενή, είτε με την ευρεία έννοια του όρου, με εξαίρεση, βέβαια, τον Claude Debussy που τα ίχνη της ύπαρξής μου απέχουν πολλές δεκαετίες από τα ίχνη των εσχατιών της ζωής του και δεν αποτελεί υποχρέωση ενός ελεύθερου ιδιώτη⁽²⁾ σκοπευτή, όπως εγώ, να κοινωνήσω τις αναλύσεις αυτές των έργων τους, αφού στη χώρα μας υπάρχουν, πλέον, για πάνω από τριάντα χρόνια μουσικά πανεπιστημιακά ιδρύματα με κρατικομισθοσυντήρητους ακαδημαϊκούς δασκάλους, που θα πρέπει, αποβάλλοντας το ακαδημαϊκό ύφος, να αναδείξουν τη σεμνότητα και την παραγωγικότητα του δημιουργικού

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ήθους.

Πάντως,

«Εμείς ποῦ τίποτε δὲν εἶχαμε θὰ τοὺς διδάξουμε τὴ γαλήνη»
(Γιώργος Σεφέρης).

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ ΠΑΡΑΠΛΕΥΡΩΝ ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ

(1) Προτιμῶ να θυμάμαι, παρά να χάσω, τη γοητεία των αναμνήσεων με την καταγραφή τους, όταν βρέθηκα κοντά στους δημιουργούς και τη δημιουργία τους στην αιχμή της πρωτοπορίας ως φανατικός Μαρξιστής και λάτρης, τότε, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού:

- Τις αναλύσεις του μουσικού ηγέτη Olivier Messiaen με την παραδοσιακή αντίληψη των μεγάλων Γάλλων δασκάλων και την ευγένεια της μεγαλοσύνης του, πάντα, μπροστά στο πιάνο, χωρίς τη μουσικολογική γραφειοκρατία των τυποποιημένων μεθοδολογιών ή τους αυτοσχεδιασμούς του στο εκκλησιαστικό όργανο, που αποτέλεσαν τον μόνο σύνδεσμό μου με την εκκλησία, στην Église de la Sainte Trinité.

- Την ευρυμάθεια και ευαισθησία του ευαίσθητου και φιλάσθενου Jean Barraqué, την αξέχαστη ανάλυσή του στο έργο «La mer» του Claude Debussy, όπου για πρώτη φορά άκουσα για την ανοιχτή φόρμα (forme ouverte) και τις γέφυρές του με τον στοχασμό του φιλοσόφου και κοινωνικού ψυχοπαθολόγου, Michel Foucault.

- Τις αξέχαστες διαλέξεις - μαθήματα στο Collège de France του Pierre Boulez με τον Michel Foucault να θαυμάζει τις πιανιστικές δυνατότητες του συνθέτη, ενώ εμείς δεν τον αντιμετωπίσαμε, ποτέ, ως πιανίστα ή την προτελευταία συνάντησή μου* μαζί του το 2010 στο Βερολίνο, όπου χαρακτήρισα την ορχηστρική εκδοχή του έργου του «Notations» ως μια μετάβαση από τη μικροθεματική ηχοχρωματική πολυμορφία του Claude Debussy σε ένα μικρομοτιβικό ηχοχρωματικό ντελίριο. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να συστήσω τους επίδοξους συνθέτες να μελετήσουν την αρχική εκδοχή του έργου «Notations» για πιάνο και τη μεταγενέστερη ορχηστρική εκδοχή του για να διαπιστώσουν, ότι η ενορχήστρωση δεν είναι, απλώς, μια αντιγραφή

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

των φθόγγων του πιάνου, αλλά κάτι πάρα πολύ περισσότερο.

- Την επικριτική στάση του Κορνήλιου Καστοριάδη για τον μεταμοντερνισμό του Luciano Berio, παρά την κοινή τους ιδεολογική και πολιτική βάση, στο πλαίσιο της γενικότερης διάστασης ανάμεσα στην πρωτοπορία της φιλοσοφικής διάνοησης και τη μουσική πρωτοπορία με εξαίρεση τον Michel Foucault, πιθανόν, λόγω της προσωπικής σχέσης του με τον Jean Barraqué, την οποία διάσταση είχε αποδώσει, τότε, στο γεγονός ότι η φιλοσοφική διάνοηση, σχεδόν, στο σύνολό της δεν γνώριζε μουσική, σε αντίθεση με τους δημιουργούς της μουσικής πρωτοπορίας, που είχαν από στοιχειώδη ως ευρύτατη γνώση της φιλοσοφίας, άποψη που έκανε εντύπωση και στις δυο πλευρές ή, ακόμα, με το πέρασμα στον μεταμοντερνισμό την αμφισβήτηση της πρωτοπορίας από τον Luciano Berio, χαρακτηρίζοντας ηλίθιο αυτόν που αυτοπροσδιορίζεται ως πρωτοπόρος, αφού η πρωτοπορία είναι κενότητα («Celui qui se dit d'avant-garde est un crétin... L'avant-garde c'est du vide»)⁽³⁾.

- Τους προβληματισμούς του Karlheinz Stockhausen ανάμεσα στην τρέλα της μουσικής πρωτοπορίας και την ευθύνη των κοινωνικών και πολιτικών αγώνων του Παρισινού Μάη του '68, που εκφράστηκε και με το έργο του «Aus den sieben Tagen» (Από τις επτά μέρες) για τις μέρες 7 - 13 Μαΐου του Παρισινού Μάη του '68 (από την έναρξη της μαζικοποίησης των διαδηλώσεων, τη νύχτα των οδοφραγμάτων - nuit de barricades - της rue Gay-Lussac, ανάμεσα στα δύο εμβληματικά για μένα μέρη, την École Normale Supérieure και την Église Saint-Sulpice από την οποία πέρασαν φημισμένοι οργανίστες, όπως οι Charles-Marie Widor, Marcel Dupré και Daniel Roth και στην οποία εκκλησία επισφραγίστηκε, ουσιαστικά, η μουσική πρωτοπορία, δυστυχώς, χωρίς αξιόλογη διαδοχή, στις 14 Ιανουαρίου του 2016 με το τιμητικό αφιέρωμα στη μνήμη του Pierre Boulez, εννιά μέρες μετά τον θάνατο και τον ενταφιασμό του στο Baden-Baden, ως την κορύφωση με την εντυπωσιακή διαδήλωση του ενός εκατομμυρίου διαδηλωτών) ή, ακόμα, ορισμένες φορές, την έκπληξη που δοκίμασα με τη μεταφυσική αντιμετώπιση από τον ίδιο, τον Karlheinz Stockhausen, του έργου του και του ανθρώπου, θεωρώντας, δηλαδή, το έργο του ανθρωποκεντρικό για τον άνθρωπο του μέλλοντος, που θέλει να

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ταξιδέψει στον κόσμο (με την κοσμολογική έννοια, εννοώντας, δηλαδή, το σύμπαν), με σημείο εκκίνησης αυτόν τον πλανήτη και αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι παρά ένας προσωρινός και στιγμιαίος επισκέπτης, ο οποίος, τελικά, είναι εξαιρετικά περιορισμένος στη συνείδησή του και τις σωματικές δυνατότητές του με στόχο τη χωρίς τέλος μετά θάνατο ζωή.

- Τον ακλόνητο προσανατολισμό του Luigi Nono στον Μαρξισμό, που έπαιξε και τον σημαντικότερο ρόλο στην εγκατάλειψη από μέρους μου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και την υιοθέτηση της μουσικής πρωτοπορίας, ακόμα και την αστοχία μου όταν εξέφρασα μπροστά του την άποψη, ότι η υπεροργανωτικότητα, η τάξη και η πειθαρχία του δωδεκαφθογγισμού της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης ήταν ένας προάγγελος της υπεροργανωτικότητας, της τάξης και της πειθαρχίας του γερμανικού ναζισμού, χωρίς να γνωρίζω εκείνη τη στιγμή, ότι η σύζυγός του, η Nuria, ήταν κόρη του πατριάρχη του δωδεκαφθογγισμού, του Arnold Schoenberg.

- Μέσα στις εκρήξεις των πνευματικών και κοινωνικών κινήματων της εποχής εκείνης, τις ρομαντικές παιδικές μουσικές αναμνήσεις του φιλοσοφικού και πολιτικού μου δασκάλου και ερασιτέχνη πιανίστα, Jean-Paul Sartre, από τις πιανιστικές εκτελέσεις της μητέρας του έργων των Frédéric Chopin, Franz Schubert, César Frank, κ.λ.π. και τη δική του προτίμηση για την εισαγωγή «Die Fingalshöhle» (Η σπηλιά του Φίνγκαλ) του Felix Mendelssohn, «La grotte de Fingal» όπως έλεγε στη γαλλική γλώσσα, επιλέγοντας, τελικά, τη βλάστηση του λόγου και τη ζωντανία στη μουσική («Je décidai de verdure la parole et de vivre en musique») ή την απροθυμία αυτού του επαναστάτη της φιλοσοφικής, πολιτικής και κοινωνικής πρωτοπορίας να συμπεριλάβει στη στρατευμένη τέχνη τη μουσική πρωτοπορία, αναγκάζοντας, πολλά χρόνια νωρίτερα και συγκεκριμένα στα μέσα του 20ου αιώνα, τον René Leibowitz να γράψει το άρθρο «L'Artiste et sa conscience» (Ο καλλιτέχνης και η συνείδησή του), στο οποίο ο René Leibowitz ισχυρίζεται ότι η στράτευση στην καλλιτεχνική νεωτερικότητα δεν έχει μικρότερη αξία από την αφοσίωση του Jean-Paul Sartre στη στράτευση, φέρνοντας, μάλιστα, ως παράδειγμα το αφιερωμένο στη μνήμη των θυμάτων του Ολοκαυτώματος έργο «A

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Survivor from Warsaw» Op. 46 του Arnold Schoenberg, που, μόλις τότε, είχε ολοκληρωθεί, ως ικανό να στηρίξει μια στράτευση για κοινωνικές και πολιτικές ανατροπές, οδηγώντας, μάλιστα, πολλούς στη Γαλλία την εποχή των διλημάτων ανάμεσα στη στράτευση της τέχνης και τη μουσική πρωτοπορία να υποστηρίξουν, ότι τις ίδιες επαναστατικές απαιτήσεις θα μπορούσε να εκπληρώσει και η αιχμή του δόρατος του μουσικού μοντερνισμού, το έργο «Structures I» για δύο πιάνο του Pierre Boulez, παρά την εκ πρώτης όψεως αφηρημένη υπερδομικότητά του στον ολοκληρωτικό σειραϊσμό.

- Τις αμφισβητήσεις ή σχεδόν καταγγελίες, από την άλλη μεριά, των στρουκτουραλιστών με προεξάρχοντα τον Claude Levi-Strauss, γιατί δεν ήταν, μόνο, η επιφυλακτικότητα του Jean-Paul Sartre στη δυνατότητα στράτευσης της μουσικής πρωτοπορίας, στον σειραϊσμό και τη συγκεκριμένη μουσική ως μη πραγματικές στρουκτουραλιστικές προτάσεις μουσικών σχεδιασμών, φτάνοντας στο σημείο να αμφισβητήσει σε εμβληματικά έργα του, όπως π.χ. την εισαγωγή του «Le cru et cuit» το 1964 ή το «Le Totemisme aujourd'hui» το 1962, τα ίδια τα θεμέλια της μουσικής πρωτοπορίας της Δύσης, που την εποχή εκείνη έβαζαν στα θερινά μαθήματα του Darmstadt ο Pierre Boulez και ο Karlheinz Stockhausen, υπονοώντας ότι ο σειραϊσμός και η συγκεκριμένη μουσική, με εκπρόσωπό της τον Pierre Schaeffer, δεν έχουν τίποτα κοινό με τον στρουκτουραλισμό (structuralisme), παρά μονάχα τη λέξη δομή (structure), που έδωσε στα χέρια των σειραϊστών και των πρωτοπόρων της συγκεκριμένης μουσικής, απλώς, μια επίφαση ψευτοεπιστημονοσύνης, που, τελικά, το έργο τους οικοδομήθηκε σε ασαφείς και παραπλανητικές βάσεις.

- Τις αντιρρήσεις του Michel Foucault στις αμφισβητήσεις των Jean-Paul Sartre και Claude Levi-Strauss, ο οποίος Michel Foucault έλεγε, ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την «πολιτισμική απομόνωση» της σύγχρονης μουσικής, χωρίς να διορθώσουμε αμέσως αυτό που λέμε, σκεπτόμενοι τους άλλους διαύλους της μουσικής και οι οποίοι άλλοι διάυλοι της μουσικής ήταν, κατά την άποψή του, ότι για πολύ καιρό η μουσική συνδέθηκε με κοινωνικές τελετές και ενοποιήθηκε από αυτές: θρησκευτική μουσική, μουσική δωματίου, κατά τον ΧΙΧ^ο αιώνα, η σύνδεση μεταξύ μουσικής και θεατρικής αναπαράστασης στην όπερα

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

(για να μην αναφέρουμε τις πολιτικές ή πολιτιστικές σημασίες που μπορεί να είχε στη Γερμανία ή την Ιταλία) ήταν επίσης ένας παράγοντας ολοκλήρωσης, μεταφέροντας αυτή την άποψή του: «Il faut tenir compte du fait que, pendant très longtemps, la musique a été liée à des rites sociaux et unifiée par eux: musique religieuse, musique de chambre; au XIXe siècle, le lien entre la musique et la représentation théâtrale dans l'opéra (sans même parler des significations politiques ou culturelles que celui-ci a pu avoir en Allemagne ou en Italie) a été aussi un facteur d'intégration. Je crois qu'on ne peut pas parler de l'«isolement culturel» de la musique contemporaine, sans rectifier aussitôt ce qu'on en dit, en pensant aux autres circuits de la musique».

- Κλπ, κλπ, να μη σας κουράζω άλλο με τη φλυαρία της μνήμης μου.

Κάπως έτσι, διαμορφώθηκε η μουσική και γενικότερα η πνευματική μου υπόσταση, ανάμεσα στον ρομαντισμό της επανάστασης και την επανάσταση της πρωτοπορίας και όχι με τον στείο ιδεολογικά καθωσπρεπισμό του γερμανικού μουσικού ακαδημαϊσμού, χωρίς με αυτό που λέω να υποτιμώ τη Γερμανία του καιρού μου, από την οποία ξεχωρίζω τα Darmstädter Ferienkurse του IMD (Internationales Musikinstitut Darmstadt) και το Studio für elektronische Musik της Westdeutschen Rundfunks στην Köln και χωρίς να υιοθετώ, επίσης, την άποψη του Γερμανού Karlheinz Stockhausen, ότι ο φημισμένος γερμανικός πολιτισμός δεν είναι παρά το τελευταίο κακέκτυπο της Coca-Cola («Die berühmte deutsche Kultur ist nichts anderes als der Coca-Cola-Abklatsch»).

Αξέχαστες εμπειρίες από μια εποχή που η μουσική πρωτοπορία της *la rive droite*⁽⁴⁾ αποτελούσε τον ομφάλιο λώρο με την ανατρεπτική διανοήση της *la rive gauche*⁽⁴⁾, εμπειρίες που με κρατούν, ακόμα, «ζωντανό» τις σημερινές μέρες του μουσικού παγετώνα και της πνευματικής και ιδεολογικής σαβάνας, γεγονός που με οδήγησε να λέω, συχνά, στους σπουδαστές μου, ότι είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς τη μουσική πρωτοπορία, αν δεν έχει ζήσει την ανατρεπτική κοινωνική και ιδεολογική πρωτοπορία, που με τον Παρισινό Μάη του '68 αμφισβήτησε την έννομη πνευματική και κοινωνικοοικονομική τάξη τόσο του καπιταλισμού της Δυτικής, όσο και του σοσιαλισμού της

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Ανατολικής Ευρώπης και όπως η Γαλλική Επανάσταση είχε ως πνευματικό υπόβαθρο τον ρομαντισμό, έτσι και ο Παρισινός Μάης είχε ως πνευματικό υπόβαθρο την πρωτοπορία.

Για όσους πιστεύουν ή νομίζουν, ότι ο Παρισινός Μάης του '68 ήταν έργο των θεσμικών Γάλλων Κομμουνιστών, κάνουν μεγάλο λάθος, αφού το κομματικό οστεοφυλάκιο του επίσημου Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος στάθηκε αρχικά, τουλάχιστον, απέναντι στους ελεύθερους αγωνιστές του Παρισινού Μάη, πιθανόν, γιατί πίστευε ότι θα χάσει την αποκλειστικότητα της επαναστατικής πρωτοπορίας.

(2) Ένα άλλο μεγάλο λάθος μου ήταν ότι σπατάλησα ασύστολα μόχθο (σωματικό και πνευματικό), σε ορισμένες περιπτώσεις και χρήμα, για να συνεργαστώ στην Ελλάδα με δημοτικά ωδεία, ορισμένα από τα οποία αποτελούν το αποκεντρωμένο πρόσωπο του δημοκρατικοφανούς αυταρχισμού, της σκοπιμότητας και της ιδιοτέλειας του ελληνικού κράτους.

(3) Εξάλλου, αυτή ήταν η μαγεία της ιδεολογίας, της φιλοσοφίας και της τέχνης την περίοδο αυτή: η πρωτοπορία τους να αμφισβητούν την ίδια την πρωτοπορία.

(4) Αναφέρομαι στη δεξιά και αριστερή όχθη του Σηκουάνα στο Παρίσι, που με τους γεωγραφικούς αυτούς όρους οριοθετούνται και καθορίζονται και τα πνευματικά κινήματα που αναπτύχθηκαν, αντίστοιχα, εκεί.

ΥΓ

Ζητώ την κατανόησή σας για τη σημερινή μακρηγορία και τα υπερβολικά πολλά μουσικά μηνύματα με emails, με τα οποία σας παρενόχλησα τον τελευταίο καιρό σε μια άσκηση της μνήμης μου σε απωθημένες γνώσεις και εμπειρίες, οι οποίες, ευτυχώς ή δυστυχώς, κατά την άποψή μου ευτυχώς, ανάλογα, βέβαια, από πια όψη το βλέπει ο καθένας, θα χαθούν μαζί μου, ύστερα από την απόφασή μου να μην τις καταγράψω.

Σας υπόσχομαι, όμως, να ακολουθήσω, στο εξής, είτε το δόγμα της μετρημένης σιωπής του Claude Debussy, αναλύσεις των έργων

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

του οποίου, σήμερα, σας στέλνω, σύμφωνα με το οποίο δόγμα «η μουσική είναι η σιωπή μεταξύ των φθόγγων» («la musique est le silence entre les notes»), είτε το δόγμα της απόλυτης σιωπής του έργου «4'33"» (τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα) του John Cage⁽⁵⁾, με τη διαφορά, ότι η δική μου σιωπή θα έχει τον τίτλο «∞' ∞"»⁽⁶⁾.

(5) Το έργο του John Cage το γνώρισα, αρχικά, από το «First construction in metal», που το θεωρώ ένα από σημαντικότερα έργα του και είχα την τύχη να παρακολουθήσω σε διάφορες εκτελέσεις στην Ευρώπη, αλλά ξεχωρίζω την εκτέλεση του 2010 με τη BBC Scottish Orchestra, που ήταν στην πραγματικότητα μια μουσική εκτέλεση και παράσταση, θα έλεγα, μπαλέτου ή παντομίμας από την κινησιολογία των εκτελεστών των κρουστών.

Τον ίδιο τον γνώρισα τη δεκαετία του '70 και είχα ενθουσιαστεί με τις απόψεις του, την εκφορά του ποιητικού και φιλοσοφικού του λόγου, την επιδίωξή του να μεταφέρει το περιεχόμενο βιβλίων σε παράσταση και, ιδιαίτερα, την απορία του για τον κόσμο που φοβάται τις νέες ιδέες, σε αντίθεση με αυτόν που φοβάται τις παλιές («I can't understand why people are frightened of new ideas. I'm frightened of the old ones»).

Μετά από χρόνια που τον ξανασυνάντησα απογοητεύτηκα, γιατί οι ιδέες του για τη μουσική παρέμειναν οι ίδιες, δηλαδή, συγκριτικά παλιές, ίσως, γιατί και αυτός προσχώρησε σ' αυτούς που φοβούνται τις νεότερες από τις νέες ιδέες και για την ατυχή, για μένα, προσπάθειά του να «ξαναγράψει» σε παράσταση το μνημειώδες μυθιστόρημα «Finnegans wake» του James Joyce στο έργο του «Roaratorio, an circus on Finnegans wake» και αυτό γιατί είχα, ήδη, γνωρίσει σε βάθος το έργο του Pierre Boulez και τη σημασία που είχαν σ' αυτό οι επιρροές των James Joyce και Stéphane Mallarmé και ειδικότερα στην «Troisième sonate» για πιάνο του Pierre Boulez με τη διάρθρωση των formants και στην οποία το formant 3 («Constellation – Miroir») θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν μια άγνωστη πόλη, σαν την πόλη του μυθιστορήματος «Ulysses» του James Joyce, στην οποία ο εκτελεστής θα πρέπει να κατευθυνθεί με ένα χάρτη σε ένα δίκτυο στενών δρόμων που δημιουργούν πολλές επιλογές, μια και η εκτέλεση

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

των έξι τμημάτων αυτού του formant 3 (τρία τμήματα points, δυο τμήματα blocs και ένα τμήμα μίγμα των προηγούμενων) δεν είναι απολύτως καθορισμένη και το πέρασμα από το ένα στο άλλο τμήμα γίνεται με διάφορες πορείες και τρόπους εκτέλεσης.

(6) Για τους μαθηματικά αποστασιοποιημένους το ∞ είναι το σύμβολο του απείρου.

Ευχαριστώ για την Ιώβεια υπομονή σας.

Σημείωση

Τμήματα αυτού του προλογικού κειμένου χρησιμοποιήθηκαν και στην έκδοσή μου για την ανάλυση της Σονάτας για πιάνο του Jean Barraqué.

Η σεμιναριακή διδασκαλία μου της ανάλυσης σε αυτά τα πρελούνια του Claude Debussy προηγήθηκε της συγγραφής του βιβλίου μου για τη σονάτα του Jean Barraqué, αλλά έγινε καθυστερημένα αυτή η καταγραφή της.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

CLAUDE DEBUSSY: PRÉLUDES

IX, Premier livre

La fille aux cheveux de lin

(Το κορίτσι με τα λιναρένια μαλλιά)

Το σύντομο αυτό πρελούντιο είναι εμπνευσμένο από ένα ποίημα του **Robert Burns**, μεταφρασμένο στα Γαλλικά από τον **Leconte de Lisle**.

Αναφέρεται σ' ένα κορίτσι από τη Νορβηγία σλοβακικής καταγωγής με ξανθά μαλλιά.

ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ROBERT BURNS ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΚΗ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ LECONTE DE LISLE

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN.

Sur la luzerne en fleur assise,
Qui chante dès le frais matin ?
C'est la fille aux cheveux de lin,
La belle aux lèvres de cerise.

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Ta bouche a des couleurs divines,
Ma chère, et tente le baiser !
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,
Fille aux cils longs, aux boucles fines ?

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Ne dis pas non, fille cruelle !
 Ne dis pas oui ! J'entendrai mieux
 Le long regard de tes grands yeux
 Et ta lèvre rose, ô ma belle !

L'amour, au clair soleil d'été,
 Avec l'alouette a chanté.

Adieu les daims, adieu les lièvres
 Et les rouges perdrix ! Je veux
 Baiser le lin de tes cheveux,
 Presser la pourpre de tes lèvres !

L'amour, au clair soleil d'été,
 Avec l'alouette a chanté.

ΠΡΟΧΕΙΡΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ
 ΑΠΟ ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΛΙΝΑΡΕΝΙΑ ΜΑΛΛΙΑ.

Πάνω στο ανθισμένο τριφύλλι καθισμένη,
 Ποιός τραγουδάει το δροσερό πρωινό;
 Είναι το κορίτσι με τα λιναρένια μαλλιά,
 Η ομορφιά με τα χείλη κερασιού.

Η αγάπη, στον φωτεινό καλοκαιρινό ήλιο,
 Με τον κορυδαλλό τραγούδησε.

Το στόμα σου έχει θεϊκά χρώματα,
 Ακριβή μου, και δοκίμασε το φιλί!
 Πάνω στο ανθισμένο γρασίδι θέλεις να προκαλέσεις,
 Κορίτσι με μακριές βλεφαρίδες και λεπτές μπούκλες;

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Η αγάπη, στον φωτεινό καλοκαιρινό ήλιο,
Με τον κορυδαλλό τραγούδησε.

Μην πεις όχι, σκληρό κορίτσι!
Μην πεις ναι! θα ακούσω καλύτερα
Το μακρινό βλέμμα των μεγάλων ματιών σου
Και τα ροζ χείλη σου, ομορφιά μου!

Η αγάπη, στον φωτεινό καλοκαιρινό ήλιο,
Με τον κορυδαλλό τραγούδησε.

Αντίο ελάφια, αντίο λαγοί
Και οι κόκκινες πέρδικες! Θέλω
Να φιλήσω το λιναρένιο των μαλλιών σου,
Στείψε το πορφυρένιο από τα χείλη σου!

Η αγάπη, στον φωτεινό καλοκαιρινό ήλιο,
Με τον κορυδαλλό τραγούδησε.

Δομικά το πρελούντιο είναι πάρα πολύ απλό αφού στηρίζεται πάνω σε μια πλατιά μελωδία με μικροαναπτύξεις και παραλλαγές της.

Το βασικό μελωδικό σχήμα μονοφωνικό αρχικά στην πρώτη του περίοδο είναι βασισμένο σε διαστήματα 3^{ης} και αρχίζει στυλιστικά σαν μια μελωδία φλάουτου στη Ges με προστιθέμενη 6^η. Δηλαδή στην πραγματικότητα μετεωρίζεται ανάμεσα στη Ges και τη es και η τονικότητα στην πραγματικότητα αποσαφηνίζεται στο μέτρο 2-3 με την πλάγια πτώση IV-I στη Ges, πάνω σε ένα μελωδικό σχήμα συχνό στη μουσική των τροβαδούρων.

Στη δεύτερη θεματική περίοδο από το μέτρο 5, σαν μια μελωδική μικροανάπτυξη-σχόλιο της αρχικής, εμβολίζεται στη μελωδία στις ανιούσες κινήσεις ένα νέο διάστημα 4^{ης}, ενώ στις κατιούσες συνεχίζεται το διάστημα της 3^{ης} με μια τέλεια πτώση στη Es στα μέτρα 6-7.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Με μια προετοιμασία – ανάκρουση δύο φθόγγων (B – Ces) στο μέτρο 7 επανέρχεται εναρμονισμένη πλέον η πρώτη περίοδος του θέματος.

Η εναρμόνιση του τμήματος αυτού θυμίζει αρκετά το στυλ του **Gabriel Fauré**, όπως έλεγε ο Olivier Messiaen, σε μια διαδοχή I 4/2 (ύφεση), - II 4 (αναίρεση)/2, αφοριζόμενη από τα διαστήματα της 4^{ης} αυξημένης, ενώ τελικά στην πτώση εγκαταλείπεται ο πλάγιος χαρακτήρας της πρώτης περιόδου και υιοθετείται μια πτώση Δ9/7/+ (Δ με 9^η με την τονική στη θέση του προσαγωγέα) –T.

Σημείωση

Η αρχική μονόφωνη μελωδία, αν δεν γνωρίζει κανείς την αντίληψη των Γάλλων για την αρμονία και τη συχνή χρησιμοποίηση της 6^{ης} πάνω σε μια συγχορδία ως πρόσθετο φθόγγο, δίνει την αίσθηση μιας es τονικότητας με 7^η, αλλά ο δάσκαλός μας της μουσικής πρωτοπορίας και της ανάλυσης, Olivier Messiaen, ήταν κατηγορηματικός για την τονικότητα της Ges, η οποία, αρχικά, υπονοείται από την πλάγια πτώση (2-3 μέτρο στο τέλος της πρώτης θεματικής περιόδου) και στη συνέχεια επιβεβαιώνεται από την τέλεια πτώση (9-10 μέτρο στο τέλος της δεύτερης θεματικής περιόδου με την μικροανάπτυξη και την εμφάνιση του αρχικού μονοφωνικού θέματος σε εναρμονισμένη μορφή) και την κατάληξη στη Ges με pedal.

Αισθητικά το αρχικό μονοφωνικό θέμα δίνει την αίσθηση μιας μετέωρης τροπικότητας ανάμεσα στον ελάσσονα και τον μείζονα τρόπο και μιας μετέωρης τονικότητας ανάμεσα στη es και Ges τονικότητα.

Επίσης, η συγχορδία της δεσπόζουσας με 9^η με την τονική στη θέση του προσαγωγέα είναι συχνή στον γαλλικό εμπρεσιονισμό και ιδιαίτερα στο έργο

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

του Claude Debussy, όπως και στα πρώιμα έργα του Olivier Messiaen.

Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια συγχορδία δεσπόζουσας με 11^η, στην οποία η απουσία του προσαγωγέα αμβλύνει την τονική ροπή της δεσπόζουσας και η παρουσία της τονικής πάνω στη συγχορδία της δεσπόζουσας αμβλύνει τη λειτουργικότητα της πτώσης.

Στο μέτρο 11 αρχίζει η τρίτη θεματική περίοδος ως μια μελωδική μικροανάπτυξη και αυτή πάνω σε pedal της τονικής και στην οποία περίοδο μπορούμε να επισημάνουμε τα εξής:

- μέτρα 12-13 (Δ9/7/+ - T).
- μέτρο 14 μέσα από μια μελωδική και αρμονική πολυρρυθμία χρησιμοποίηση συγχορδιών με 2^{ες}.
- μέτρα 15-16 μετατροπία στη Ces με Δ9/7/+ - T.
- μέτρα 17-18 και αρχή 19 πάνω στην αρμονική διαδοχή Ges II – V – II – VI 9/7/+ (V της Es – I), η μελωδία εναρμονίζεται ως ξένη πάνω στην αρμονία με πτώση στη Es, που θυμίζει αρκετά μια ανάλογη διαδοχή που χρησιμοποίησε ο **Debussy** σε πρώιμα έργα του (το πρώτο τραγούδι La flûte de Pan από το Chansons de Bilitis, και ακολουθούν μικροαναπτύξεις του θέματος στα μέτρα 19 και 20 στη Es.

Στο μέτρο 21 η επανάληψη του ίδιου με προηγούμενως μοντέλου της μικροανάπτυξης, που οδηγεί όμως στη Ces, αποτελεί την τέταρτη θεματική περίοδο με κύριο χαρακτηριστικό στο μέτρο 24 στη Ges (τονική με προσθήκη 6^{ης}), μέσω μιας δεσπόζουσας της δεσπόζουσας στο μέτρο 23.

Στα μέτρα 24-27 παρατίθεται μια δίμετρη επαναλαμβανόμενη μικροανάπτυξη του θέματος σε ασύμμετρη μεγέθυνση, πάνω σε μια συγχορδία I της Ges

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

με πρόσθετη 6^η και πτώσεις Δ –Τ στα μέτρα 25-26 και 27-28.

Στο μέτρο 28 επανέρχεται το αρχικό θέμα μια οχτάβα ψηλότερα, εναρμονισμένο πάνω σε μια ξένη συγχορδία Ces (θέμα σε Ges – es), ενώ στα μέτρα 31-32 γίνεται μια μεγέθυνση, που θα οδηγήσει σαν ένα ρυθμικό ritenuto στα μέτρα 33-34 στη αρμονική με 2^{ες} μικροανάπτυξη που ήδη χρησιμοποιήθηκε στα μέτρα 14-15.

Στο μέτρο 35 σαν μια coda σε ηχόχρωμα άρπας με αρμονία κατά 4^{ες} και μελωδία κατά 3^{ες}, που δίνουν την αίσθηση πεντάτονου περάσματος, το πρελούντιο θα οδηγηθεί στην τονική (I) της Ges με πλάγια πτώση II4/3 – I.

III...

Prélude de la fille aux cheveux de lin

III

III

Ces cheveux de lin

III

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

CLAUDE DEBUSSY: PRÉLUDES

IV, Premier livre

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir

(Οι ήχοι και τα αρώματα τριγυρίζουν στον αέρα της βραδιάς)

Ξεφυλλίζοντας, πρόσφατα, παλιότερα σχόλιά μου σε ένα από αυτά εντόπισα μια αναφορά μου στον στίχο του Charles Baudelaire «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» από το ποίημά του «Harmonie du soir», γεγονός που με ώθησε στον κάδο ανακύκλωσης της μνήμης μου στις απωθημένες εκεί αναλύσεις μου στα πρελούνια για πιάνο του Claude Debussy, αφού πάνω σ' αυτόν τον στίχο στηρίζεται το τέταρτο πρελούντιο από το πρώτο τεύχος.

Για μένα τα πρελούνια του Claude Debussy, εκτός του ότι είναι μια πηγή αισθητικών και τεχνικών μουσικών δεδομένων και σημείων αναφοράς, είναι ταυτόχρονα και ένας ομφάλιος λώρος, που δε μ' άφησε ποτέ μετέωρο και μόνο στον έξω κόσμο, κρατώντας μου δέσμιο στη βεβαιότητα μιας αισθητικής μήτρας, θα έλεγα, σε μια εποχή, ακριβώς μετά τον Παρισινό Μάη του 1968, όταν οι ιδεολογικές απογοητεύσεις για τη χαμένη εξέγερση έβρισκαν διέξοδο στην τέχνη, γιατί τότε για μας τέχνη και επανάσταση είχαν τον ίδιο ρομαντισμό.

Πολλοί, βέβαια, φίλοι από τους εξεγερμένους της εποχής εκείνης βρήκαν διέξοδο στην πολιτική, αυτή που έφερε τη χώρα μας και την Ευρώπη στη σημερινή τους κατάντια.

Προσωπικά απολαμβάνω τη μοναξιά, στη μήτρα της πνευματικής δημιουργίας, ανάμεσα στους ήχους και τα αρώματα, για να χρησιμοποιήσω τον στίχο του Charles Baudelaire, μιας εποχής και κάθε φορά που η μνήμη μου την αγγίζει δοκιμάζεται από τη νοσταλγία, κατά το στίχο του Οδυσσέα Ελύτη «Αγγίζεις το νου μου και πονεί το βρέφος της Άνοιξης».

Το πρελούντιο, λοιπόν, αυτό του Claude Debussy είναι εμπνευσμένο από ποιήματα του Charles Baudelaire και ένα κείμενο

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

του Leonardo da Vinci.

Charles Baudelaire: Correspondances

Comme de long échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité.
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(Σαν απόμακρη θολή ηχώ
 Μέσα σε μια σκοτεινή και βαθειά ενότητα.
 Απέραντη σαν τη νύχτα και σαν το διάφανο,
 Τα αρώματα, τα χρώματα και οι ήχοι ιερουργούν).

Charles Baudelaire: Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir,
 Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir,
 Valse mélancolique et langoureux vertige.

(Να ο καιρός που δονούμενο στα κλαριά
 Κάθε λουλούδι αναδύεται σαν ένα λιβανιστήρι,
 Οι ήχοι και τα αρώματα τριγυρίζουν στον αέρα της βραδιάς,
 Βαλς μελαγχολικό και γλυκιά παραζάλη).

Charles Baudelaire: Les paradis artificiels

Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique

(Οι ήχοι έχουν χρώμα και τα χρώματα μουσική)

Leonardo da Vinci

Les ondes de sons et de la lumière sont régies par les mêmes

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

lois que celles de l'eau

(Τα κύματα των ήχων και του φωτός διέπονται από τους ίδιους νόμους με το νερό)

Το πρελούντιο αποτελείται από οκτώ μέρη και έχει έναν πενταθεματικό χαρακτήρα με κυρίαρχο το Θέμα Α:

- I Θέμα Α
- II Γέφυρα (από το μέτρο 9)
- III Θέμα Β (από το μέτρο 18)
- IV Θέμα Α (από το μέτρο 24)
- V Θέματα C και A (από το μέτρο 31)
- VI Το νερό, Θέμα D (από το μέτρο 41)
- VII Θέμα Α (από τον τρίτο χρόνο του μέτρου 44)
- VIII Coda, Θέμα E (από το μέτρο 50)

I ΜΕΡΟΣ

Στο μέρος αυτό εκτίθεται το Θέμα Α σε Α τονικότητα στον Ινδικό τρόπο A-G-Fis-E-D-Cis-B-A.

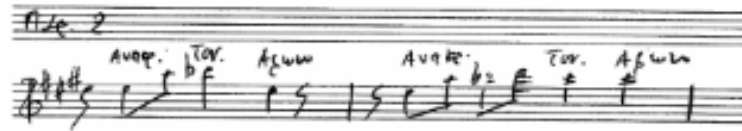
Παράδειγμα 1



Το Θέμα Α έχει ένα χαρακτηριστικό αισθητικό σχήμα τονισμού: Ανάκρουση – Τονισμός – Αφωνο.

Παράδειγμα 2

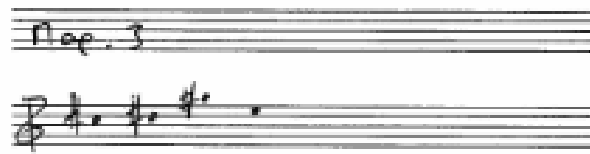
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY



Χαρακτηριστικά δομικά διαστήματα του Θέματος A είναι η 4^η προς τα πάνω και προς τα κάτω, η 5^η ελαττωμένη προς τα κάτω και η 5^η αυξημένη προς τα πάνω, ενώ το σχήμα A-B-Fis-Cis έχει τις καταβολές του στο scandicus flexus του Γρηγοριανού μέλους και συναντιέται και σε άλλα έργα του Claude Debussy, πχ στο «Prélude à l'après-midi d'un faune», κλπ.

Παράδειγμα 3

Scandicus flexus: Cis – Dis – Gis – E



Η συγχορδία στη δεσπόζουσα στο πρώτο μέτρο είναι $\Delta 7/5$ (5^η ελαττωμένη), ενώ στο δεύτερο μέτρο $\Delta 9$ (διέση)/7 (αναίρεση)/5 (5^η ελαττωμένη).

Το σχόλιο του Θέματος A, που ακολουθεί στα μέτρα 3-5, στηρίζεται στο κατιόν διάστημα της 4^{ης} και η αρμονία του πάνω σε ισοκράτη στην τονική σε συνεχείς συγχορδίες με 6/5 με την ακόλουθη διαδοχή:

II7 (Ναπολιτάνικη) – II7 (Μείζονα) ως V της III – II (Ναπολιτάνικη) – I7 ως V της IV – II7 (Ναπολιτάνικη – Συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης πάνω στη E με αποτζιατούρα το C ως VII στην πραγματικότητα της κεντρικής τονικότητας, η οποία θα εκδηλωθεί εναρμόνια στα επόμενα μέτρα ως VII με 7^η ελαττωμένη.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

II ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Το μέρος αυτό από το μέτρο 9 ως το 17 αποτελεί μια γέφυρα.

Έχει δύο θεματικά στοιχεία: οι οχτάβες στο δεξί χέρι που κινούνται στην κλίμακα με τόνους και μια εσωτερική μελωδία σε τρεις οχτάβες E_{is} – F_{is} – G – F_{is} σε f_{is} με Ναπολιτάνικη II βαθμίδα.

Κάτω από αυτόν τον πολυτροπικό συνδυασμό των δύο μελωδιών, υποστηρίζουν δύο αρμονίες διαφορετικών τονικοτήτων:

- το pedal του A,
- μέτρο 9: I της A ως III της f_{is}, μέτρο 10: I της f_{is}, V της IV της A ως III τροπική της f_{is}, I της f_{is} και επανάληψη, ενώ από το μέτρο 14 επικρατεί το τρίτονο (E – A_{is}, F – H) ως στοιχείο της κλίμακας με τόνους και του Λύδιου τρόπου της δεσπόζουσας (E της A).

Τα μελωδικά στοιχεία της γέφυρας αρμονικά και μελωδικά αποσυντίθενται στα μέτρα 16-17 για να προετοιμάσουν την εισαγωγή του τρίτου μέρους.

Επίσης η συγχορδία του μέτρου 15 C_{is}9/7/+ (C_{is}-F_{is}-G_{is}-H-Dis) θυμίζει τη σκηνή της αγάπης της 4^{ης} πράξης της όπερας «Pelléas et Mélisande»:

III ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Κάτω από τον ηχοχρωματικό φόντο με τις 2^{ες} των πάνω φωνών προβάλλει στις χαμηλές φωνές το θέμα B πάνω σε έναν ρυθμικό συνδυασμό 3/4 και 6/8 σε 3 και 3 χρόνους στο στυλ του Jean-Philippe Rameau και του Claudio Monteverdi, που θυμίζει, επίσης, σε μια διάσπαση και πολυρρυθμοποίηση τον Ινδικό ρυθμό Vasanta (3 μονάδες laghus και 3 διπλάσιές τους gurus, δηλαδή, σε αναλογία με τη μουσική της Δυτικής Ευρώπης: όγδοο, όγδοο, όγδοο, τέταρτο, τέταρτο, τέταρτο).

Το μέρος αυτό είναι πολυτονικό με τη C_{is} (όπου F = E_{is}) και τη f, ιδιαίτερα στα μέτρα 21-22, στα οποία προβάλλει η δεσπόζουσα με 7^η, κατάσταση που στο σύνολό της θα μπορούσε να ενταχθεί, με την ακοή και τη διάνοια, όπως έλεγε και ο Αριστόξενος, στον 2^ο τρόπο του

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Olivier Messiaen:

Παράδειγμα 4

C – Des – Es – E – Fis – G – A – B – C



Βέβαια, η ένταξη του τμήματος αυτού στο δεύτερο τρόπο του Olivier Messiaen, του οποίου η συγκρότηση του τροπικού συστήματος είναι μεταγενέστερη της σύνθεσης αυτού του έργου από τον Claude Debussy, σημαίνει μια ενυπάρχουσα αισθητική και δομική συνάφεια στην εξέλιξη της μουσικής του γαλλικού Εμπρεσιονισμού. Εξάλλου, στο προγενέστερο έργο του Olivier Messiaen «Préludes pour piano» είναι πιο σαφείς οι καταβολές στο αντίστοιχο έργο «Préludes» του Claude Debussy.

Στο σημείο αυτό, με αφορμή το προηγούμενο σχόλιο, θα ήθελα να επισημάνω κάποιες αρμονικές σταθερές αρχές στη γαλλική μουσική παράδοση, όπως για παράδειγμα την προσθήκη 6^{ης} πάνω σε μια συγχορδία. Όταν άκουσα από τον Olivier Messiaen να αναλύει το πρελούντιο «La fille aux cheveux de lin» του Claude Debussy, θεωρώντας τον αρχικό αρπισμό Des - B - Ges - Es - Ges - B κλπ ως αρπισμό της Ges συγχορδίας με προσθήκη 6^{ης}, του Es, προβληματίστηκα, γιατί δε θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τον αρπισμό αυτό ως es συγχορδία με 7^η και η απάντηση με παρέπεμψε μετά από λίγα μέτρα στην ξεκάθαρη τέλεια πτώση V – I της δεύτερης περιόδου του θέματος στη Ges, αλλά και σε μεταγενέστερες παρόμοιες πτώσεις μέσα στο έργο που επιβεβαιώνουν την κεντρική τονικότητα της Ges.

Κατά την άποψή μου, η προσθήκη 6^{ης} πάνω σε μια μείζονα συγχορδία της τονικής που δημιουργεί την τονική της σχετικής της

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ελάσσονας με 7^η, αποτελεί μια μετέωρη τροπικότητα και τονικότητα ανάμεσα στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, στοιχείο αποσταθεροποιητικό της τροπικότητας και της τονικότητας.

Δεν είναι, όμως, μόνο οι αρμονικές σταθερές αρχές στη γαλλική μουσική παράδοση, αλλά και κάποιες αρχές μουσικής ιδεολογίας, θα έλεγα, όπως για παράδειγμα η άποψη του Claude Debussy για τη δεδομένη, όπως τη θεωρούσε, αντιαισθητική στασιμότητα στο κτίριο της όπερας, που, αν κάποιος ανυποψίαστος περαστικός κάνει το λάθος να μπει μέσα, εξακολουθεί να μοιάζει με σιδηροδρομικό σταθμό ή τούρκικο μπάνιο («*Tout le monde connaît, au moins de réputation, le théâtre national de l'Opéra. J'ai eu le regret de constater qu'il n'avait pas changé: pour le passant mal prévenu, ça ressemble toujours à une gare de chemin de fer; une fois entré, c'est à s'y méprendre une salle de bains turcs*»).

Παρόμοια άποψη, αλλά περισσότερο ριζοσπαστική, εξέφρασε τη δεκαετία του '60 ο Pierre Boulez, λέγοντας ότι τα κτίρια της όπερας πρέπει να πυρποληθούν («*Il faut brûler les maisons d'opéra*», γεγονός που σε συνδυασμό με την καταγγελία ενός χαφιέ μουσικοκριτικού, ότι, δήθεν, στις αρχές της δεκαετίας του '90 απειλήθηκε τηλεφωνικά ύστερα από μια δηκτική κριτική του για τον Pierre Boulez, είχε ως αποτέλεσμα να καταχωρηθεί ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες και μαέστρους στη λίστα των τρομοκρατών. Η συνέπεια ήταν, ότι την περίοδο της τρομο-υστερίας μετά την επίθεση στους δίδυμους πύργους της Νέας Υόρκης και συγκεκριμένα στις 2 Νοεμβρίου του 2001 στις 06.30, ο Pierre Boulez να κρατηθεί ως τρομοκράτης στη Βασιλεία της Ελβετίας από τις ελβετικές αστυνομικές αρχές για να μην ταξιδέψει από τη Βασιλεία στο Σικάγο.

Ο Pierre Boulez, όμως, δε μισούσε την όπερα, αφού είναι γνωστό ότι ανάμεσα στο 1976 και το 1980 διηύθυνε στο Bayreuth έργα του Richard Wagner, αλλά οι αντιρρήσεις του εστιάζονταν στον ερασιτεχνισμό, την κοσμικότητα και την έλλειψη ανανέωσης στην οποία είχε οδηγηθεί, άποψη που και αυτή έχει τις καταβολές της στον Claude Debussy, που με πολύ απόλυτο τρόπο, «μια για πάντα», όπως έλεγε, η Όπερα που θα έπρεπε να είναι ένα υποδειγματικό θέατρο, δεν είναι παρά ένα μέρος όπου η μνημειώδης πολυτέλεια δε φτάνει να

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

κρύψει τη φτώχεια αυτού που αντιπροσωπεύει, γιατί, στη συνείδηση, το αμιγώς κοσμικό θέαμα όμορφων κυριών που κατέρχονται τη διάσημη «μεγάλη σκάλα» μέσα σε έναν θόρυβο ανακατωμένων τριχών δεν είναι αρκετό ως μουσική («Mais, une fois pour toutes, l'Opéra devrait être un théâtre modèle, il n'est qu'un endroit où le luxe monumental n'arrive pas à cacher la pauvreté de ce qu'on y représente; car, en conscience, le spectacle purement mondain des belles dames descendant le célèbre «grand escalier» dans un bruit de soies froissées n'est pas suffisant comme musique»).

Βέβαια, ο Claude Debussy δεν έζησε την «Opéra de Bastille» (Όπερα της Βαστίλης) στην Place de la Bastille του Παρισιού, της οποίας τα εγκαίνια έγιναν το 1989 και στην οποία άλλαξε ριζικά η φιλοσοφία και η αισθητική που κατακρίθηκαν από τον Claude Debussy, ενώ δεν είναι, καθόλου, φειδωλή σε παραστάσεις έργων της μουσικής πρωτοπορίας και το κοινό της καλύπτει όλες τις ηλικίες και όλες τις τάξεις. Δε θα ξεχάσω την πρώτη εκτέλεση - παράσταση της σύγχρονης όπερας «Anna Akhmatova» του Bruno Mantovani το 2011, όταν δίπλα μου, στην μεσημεριάτικη παράσταση της Κυριακής, κάθονταν δύο αντρόγυνα υπέργηρα με πατερίτσες και περπατούρες. Αλλά, περισσότερο, δε θα ξεχάσω την ευνοϊκή υποδοχή και κριτική που έκαναν στο έργο.

Σίγουρα, ο Claude Debussy θα ήταν παρών και θα συμφωνούσε με την παράσταση της όπεράς του «Pelléas et Mélisande» το 2012 στην Όπερα της Βαστίλης σε μια αφαιρετική και μινιμαλιστική σκηνογραφία, στην οποία επικρατούσαν οι εναλλαγές του φωτός (εξάλλου, αυτός ήταν ο Εμπρεσιονισμός στη ζωγραφική), κάτι μεταξύ όπερας, μπαλέτου και παντομίμας, που έφερναν στην επιφάνεια τη μουσική, γεγονός που με οδήγησε να πω μετά την παράσταση, ότι η όπερα αυτή είναι σαν πολλές θάλασσες μαζί, σαν πολλά, δηλαδή, έργα παρόμοια με το έργο του «La mer» (Η θάλασσα).

Τέλος, πιστεύω ότι ο Claude Debussy θα ήταν απόλυτα ικανοποιημένος με την παράσταση της όπερας του Paul Hindemith «Mathis der Maler» (Μαθίας ο ζωγράφος) με την επικαιροποιημένη παρουσίασή της, στην οποία ο ζωγράφος της γερμανικής Αναγέννησης Matthias Grünewald (1470 - 1528), πρωτοστατεί στον

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

αγώνα για την καλλιτεχνική ελευθερία μαζί με το ξεσηκωμό των χωρικών εναντίον της καταπίεσης της εξουσίας στην εποχή του. Στην παράσταση αυτή οι χωρικοί εμφανίζονται ως μπολσεβίκοι και οι άνθρωποι της εξουσίας ως Γερμανοί ναζί και ο Claude Debussy πεθαίνοντας άφησε ανοιχτούς λογαριασμούς με τη γερμανική βαρβαρότητα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, γράφοντας, μάλιστα, το έργο «Noël des enfants qui n'ont plus de maisons» (Χριστούγεννα των παιδιών που δεν έχουν πια σπίτι), με τους συγκλονιστικούς στίχους:

«Nous n'avons plus de maisons!

Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris...»

(Δεν έχουμε πια σπίτι!

Οι εχθροί πήραν τα πάντα, πήραν τα πάντα, πήραν τα πάντα...».

Τέλος, και ο Paul Hindemith, όταν έγραφε την όπερα «Mathis der Maler», την οποία ολοκλήρωσε το 1935, είχε στο μυαλό του τη βαρβαρότητα του γερμανικού ναζισμού, χρησιμοποιώντας ως άλλοθι τον Matthias Grünewald, γι' αυτό και η πρώτη εκτέλεσή της δόθηκε το 1938 στη Ζυρίχη, ενώ στη Γερμανία παρουσιάστηκε μετά την πτώση του ναζισμού.

Ας σταματήσω, όμως, με την παράπλευρη φλυαρία της μνήμης μου, γιατί δε θα ολοκληρώσω, ποτέ, την ανάλυση στο πρελούντιο του Claude Debussy.

IV ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ (από το μέτρο 24 ως το 30)

Το Θέμα Α επανέρχεται στη Α με το αρχικό μέρος του σχολίου του όπως στο πρώτο μέρος, ενώ στη συνέχεια στο μέτρο 27 μετατίθεται στη Des και η μελωδία μετατίθεται κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από Es, δίνοντας πάνω στη Des με το Besses έναν τροπικό χαρακτήρα Ναπολιτάνικης της δεσπόζουσας της Des.

Η μετατροπία επισημαίνεται επίσης με τη μετάθεση της μελωδίας σε χαμηλά ρετζίστρα, ενώ η μετάθεσή της στο αρχικό ύψος θα γίνει στο μέτρο 28 και θα ακολουθηθεί από έναν σχολιασμό αρχικά υπερχρωματικό (μέτρα 28-29) με το G να δίνει την αίσθηση του Λύδιου

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

τρόπου, που στο μέτρο 30 θα καταλήξει στην τονικότητα του ισοκράτη Es, πάνω στην οποία προβάλλεται ένα πολυτονικό φαινόμενο περίπου ανάλογο με αυτό των μέτρων 9-10. Δηλαδή πάνω στον ισοκράτη Es διαδέχονται οι συγχορδίες V – I στη f, με το Ges ως Ναπολιτάνικη II και τηνξ εμβόλιμη μελωδία του μέτρου 9 σε σμίκρυνση.

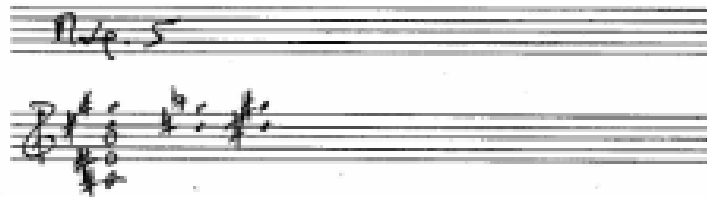
V ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ

Αρχίζει με το Θέμα C (αρπισμός) πάνω στην αρμονία της τονικής της A με προστιθέμενη 6^η, που δίνει την αίσθηση μιας μετέωρης τονικότητας ανάμεσα στην A και τη f.

Το Θέμα C διαδέχεται η κεφαλή του Θέματος A στη Aes με τη ναπολιτάνικη II Beses και η συγχορδία G που ακολουθεί στον τρίτο χρόνο του μέτρου 32 έρχεται ως δεσπόζουσα της ατελούς c που προηγήθηκε στον δεύτερο χρόνο.

Στο μέτρο 33 ακολουθεί πάλι το Θέμα C με την κεφαλή του Θέματος A και ο σχολιασμός του στα μέτρα 34-36, δίνοντας μια αρμονία στον δεύτερο τρόπο του Olivier Messiaen, που σταδιακά θα μεταφερθεί στην κεντρική τονικότητα (A), στην οποία θα γίνει στο μέτρο 37 η εμφάνιση του Θέματος C ακολουθούμενου από την κεφαλή του Θέματος A και το σχολιασμό του, οι συγχορδίες του οποίου σχολιασμού στο μέτρο 38 θυμίζουν τις καταληκτικές του Θέματος A.

Παράδειγμα 5



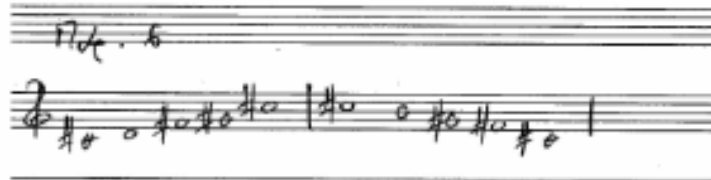
VI ΕΚΤΟ ΜΕΡΟΣ (από το μέτρο 41 ως το μέσο του μέτρου 44)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Είναι ένα ήσυχο και ρευστό μέρος ως Θέμα D, που θυμίζει την κίνηση του νερού.

Είναι δομημένο πάνω σε έναν τετράφωνο ανιόντα και κατιόντα τρόπο που θυμίζει τη σκηνή των Goland και Yniold στην όπερα «Pelléas et Mélisande».

Παράδειγμα 6



VII ΕΒΔΟΜΟ ΜΕΡΟΣ

Αρχίζει από το μέσο του μέτρου 44 με την επανεμφάνιση του Θέματος A και ενός σχολιασμού του με συγχορδίες με 7^η ελαττωμένη και ακανόνιστες αποτζιατούρες.

Στα μέτρα 46-48 πάνω στη συγχορδία E με 7^η ελαττωμένη προβάλλει εναλλάξ αρπισματικά η συγχορδία A και a με προστιθέμενη 6^η και τη II βαθμίδα χαμηλωμένη ως Ναπολιτάνικη σαν μια θεματική αποσύνθεση του Θέματος A, που στο μέτρο 49 θα οδηγήσει σε ένα πέρασμα ανάλογο με αυτό του μέτρου 30 με μια παράλληλη αρμονία στη A και fis φτάνοντας, τελικά, στη coda.

VIII ΟΓΔΟΟ ΜΕΡΟΣ (CODA)

Η Coda δημιουργεί στην πραγματικότητα ένα εντελώς νέο θεματικό στοιχείο (Θέμα E) με ιδιαίτερα εκφραστικές απαιτήσεις, σαν ένα απόμακρο ήχο των κόρνων σε A Λύδιο τρόπο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

II HENRI (7^e et 8^e / 31-32)

18 Impetueux et joyeux

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Henri' by Claude Debussy. It consists of five systems of staves, likely representing a piano and voice. The score is annotated with various performance instructions and structural markings. Key annotations include:

- System 1:** 'Impetueux et joyeux' written above the staves. A large circle encloses the first two staves.
- System 2:** 'plus vif' written below the staves. A large circle encloses the third and fourth staves.
- System 3:** 'Non' written above the staves.
- System 4:** 'Non' written above the staves.
- System 5:** 'Non' written above the staves.

At the bottom left, there is a handwritten note in French: (... Dans sans et les parties tournent dans l'air du solo). The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

CLAUDE DEBUSSY: PRÉLUDES

X, Premier livre La cathédrale engloutie (Ο βυθισμένος Καθεδρικός)

Το πρελούντιο αναφέρεται στο θρύλο της πόλης Ys της Βρετάνης, που βυθίστηκε στο νερό τον 4^ο μΧ αιώνα, αποτελεί μια ποιητική εικόνα, ένα συμφωνικό ποίημα για πιάνο, θα έλεγα, με αρκετά συμβολικά και περιγραφικά στοιχεία, πχ το θέμα του Καθεδρικού, την περιγραφή του νερού, το όργανο του Καθεδρικού, τις καμπάνες μέσα στο νερό, την έκφραση της συγκίνησης του συνθέτη μπροστά στο θέαμα της βύθισης του Καθεδρικού και θα μπορούσα να το χαρακτηρίσω ως ένα από τα περισσότερο περιγραφικά πιανιστικά έργα του Claude Debussy, ενός συνθέτη που καταφέρθηκε με σφοδρότητα κατά της προγραμματικής μουσικής του όψιμου γερμανικού Ρομαντισμού και ιδιαίτερα κατά των υπερβολών του Richard Wagner, το μουσικόδραμα του οποίου, τελικά, δεν φαίνεται να τον άφησε αδιάφορο σε επιρροές στην όπερά του «Pélleas et Mélisande».

Ο Claude Debussy ήταν τόσο αντίθετος στον όψιμο γερμανικό Ρομαντισμό, που έργα του με καθαρά περιγραφικό χαρακτήρα, όπως το έργο του «La mer», δεν τα χαρακτήριζε ως συμφωνικά ποιήματα. Πχ το έργο του «La mer» το χαρακτήρισε ως «Trois esquisses symphoniques pour orchestre» (Τρία συμφωνικά σκίτσα για ορχήστρα), παρά το ότι ακόμα και οι τίτλοι των κινήσεων του έργου αυτού («De l'aube à midi sur la mer», «Jeux de vagues», «Dialogue du vent et de la mer») (Από την αυγή ως το μεσημέρι στη θάλασσα, Παιχνίδια των κυμάτων, Διάλογος του αέρα και της θάλασσας) υποδηλώνουν την περιγραφικότητά του.

Έφτασε, μάλιστα, να παραδεχτεί ότι δεν καταλαβαίνει, γιατί είναι καλύτερο να απευθύνονται σε κοσμοπολίτες παλιούς Βαγκνεριστές, παρά σε νεαρές γυναίκες αρωματισμένες και να μην

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

παίζουν, το ίδιο, πολύ καλά πιάνο («J'avoue ne pas comprendre rouiquoi il vaut mieux plaire à de vieilles wagnériennes cosmopolites qu'à des jeunes femmes parfumées et même ne jouant pas très bien du piano»).

Από τα πυρά του δεν γλύτωσε ούτε ο Beethoven με την άποψη του, ότι βλέποντας τη μέρα να ανατέλλει είναι πιο χρήσιμο από την ακρόαση της Ποιμενικής συμφωνίας («voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie pastorale»).

Είναι χαρακτηριστική η άποψη του, πάντα, θυμόσοφου και με απaráμιλλο χιούμορ Erik Satie μετά το τέλος της συναυλίας της πρώτης εκτέλεσης του έργου «La mer», ότι υπήρχε κάποια συγκεκριμένη στιγμή στην πρώτη κίνηση του έργου αυτού, μεταξύ ένδεκα παρά τέταρτο και ένδεκα, που ήταν εκπληκτική (αναφέρεται στην Coda - 4 μέτρα μετά το τμήμα 13 ως το τμήμα 14), που ορισμένοι το χαρακτηρίζουν ως Ιντερλούντιο.

Με την άποψη αυτή ο Erik Satie, στην πραγματικότητα, αφενός έκρινε αρνητικά στο σύνολό του το έργο «La mer», αφού, μόνο, κάποια στιγμή, όπως δήλωσε, διέκρινε εκπληκτική, αφετέρου με τον χρονικό προσδιορισμό αυτής της στιγμής μεταξύ ένδεκα παρά τέταρτο και ένδεκα, έκανε μια δηκτική κριτική στον αντίθετο με τον προγραμματικό χαρακτήρα της μουσικής, Claude Debussy, υπονοώντας ότι το έργο είχε απόλυτα προγραμματικό χαρακτήρα, αφού κατόρθωσε ακούγοντάς το να προσδιορίσει χρονικά και αυτή τη στιγμή της πρώτης κίνησης που είχε τον τίτλο «De l'aube à midi sur la mer» (Από την αυγή ως το μεσημέρι στη θάλασσα).

Δομικά και περιγραφικά αποτελείται από έξη μέρη.

Ι ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ (Α) ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αποτελεί την εισαγωγή και κινείται στον πεντάτονο τρόπο G (G-A-H-D-E) και την τροπική του αναστροφή E (E-G-A-H-D) που εναλλάσσονται με τον F και τον E Λύδιο τρόπο, καταλήγοντας στη C κλίμακα.

Το μέτρο κινείται στα 6/4 και τα 3/2 με υποδιαιρέσεις σε 3 και 2

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

χρόνους.

Οι αρμονία με υπερκείμενες 4^{ες} και 5^{ες} παραμένει σταθερή πάνω σε μια συγχορδία G με πρόσθετη 9^η και 6^η, συμβολίζοντας και περιγράφοντας την αβίαστη και ήρεμη ρευστότητα και κίνηση του νερού, ενώ ο μπάσος κινείται σε μια υποδειγματική ως προς τη λειτουργικότητα της τονικότητας κατιούσα κίνηση 5^{ης}: G-F-E-D-C.

Οι μελωδίες πάνω στα συμπλέγματα των συγχορδιών κινούνται με 2^{ες} και 5^{ες}.

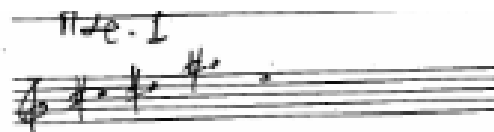
Η εισαγωγή ως μέρος της συνολικής φόρμας παρουσιάζει μια αψιδωτή δομικότητα α-b-a, χαρακτηρίζοντας ως α το σταθερό σύμπλεγμα των συγχορδιών, περιγραφικό στοιχείο της ρευστότητας και ως b το εκφραστικό θέμα σε E Λύδιο τρόπο από το μέτρο 13.

Επισημαίνω επίσης

1. Τις αναλογίες του εκφραστικού θέματος με το θέμα από το «Prélude a l'après-midi d'un faune» με το χαρακτηριστικό νευματικό σχήμα scandicus flexus που συναντιέται σε αρκετά έργα του Claude Debussy, πχ «Nuages», «Sirènes», «Reflets dans l'eau», «Cloches à travers les feuilles», στη σπουδή «Pour les sonorités opposées», στα πρελούνια «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», «La cathédrale engloutie», «La danse de Pouck», «Brouillards», «Feuilles mortes», «Canope».

Παράδειγμα 1

Scandicus flexus



Παράδειγμα 2

Prélude a l'après-midi d'un faune

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY



Παράδειγμα 3

Εκφραστικό θέμα (La cathédrale engloutie)



2. Τη ρυθμική διαφοροποίηση στα καταληκτικά μέτρα της εισαγωγής στο σύμπλεγμα των συγχορδιών με τη χρησιμοποίηση του ίαμβου υ- (τέταρτο, μισό).

II ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ (B) ΓΕΦΥΡΑ

Η Γέφυρα από το μέτρο 16 έχει μια πολυμορφία δομική και αισθητική.

Από τη δομική πολυμορφία επισημαίνω:

1. Την πλούσια πολυτροπικότητα: Η πεντάτονη (H-Cis-Dis-Fis-Gis), Es, C.
2. Τους πρόσθετους φθόγγους στην αρμονία, όπως τους σημειώνω στην παρτιτούρα.
3. Τη χρησιμοποίηση της συγχορδίας Δ9/7/+ με την τονική στη θέση του προσαγωγέα στο θέμα των καμπανών στο μέτρο 22, που στηρίζεται στους φθόγγους G, A, D, που στην πραγματικότητα αποτελεί μια αντιμετάθεση ενός βασικού σχηματισμού κατά 5^{ες} (G, D, A).
4. Τη μελωδία που στηρίζεται αρχικά σε 2^{ες} και 5^{ες} και στη συνέχεια σε 2^{ες}, 4^{ες} και 5^{ες}.

Παράδειγμα 4

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY



5. Την αντιστικτική μελωδία πάνω στο θέμα των καμπανών από το μέτρο 22, της οποίας οι βασικοί φθόγγοι στηρίζονται στους φθόγγους του θέματος των καμπανών (G, A, D).

Από την αισθητική πολυμορφία επισημαίνω:

1. Αρχικά το συμβολικό τοπίο της ομίχλης.
2. Στη συνέχεια των ήχο των καμπανών πέντε φορές πάνω στους φθόγγους G, A, D.

III ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ (C) ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΥ

Γραμμένο ως ένα θέμα σύμβολο του Καθεδρικού ουσιαστικά με τον διπλασιασμό των συγχορδιών σε οχτάβες, ιδιαίτερα στις χαμηλές περιοχές, αποδίδει τον ήχο του οργάνου του Καθεδρικού.

Η μελωδία στηρίζεται σε αντιμεταθέσεις τριών μοντέλων φθόγγων κατά 5^{ες}. Στο τρίτο μοντέλο παρεμβάλλεται και η 3^η.

Παράδειγμα 5



Τροπικά κυριαρχεί ο C Μιζολύδιος και η C κλίμακα.

Το *dim* στα μέτρα 40-41 γίνεται με τους τρεις φθόγγους της κεφαλής του θέματος των καμπανών (C, D, G), που και αυτοί στην πραγματικότητα αποτελούν μια αντιμετάθεση ενός αρχικού μοντέλου που σχηματίζεται κατά 5^{ες} (C, G, D).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Οι αρμονίες στο μέτρο 42 με τις κρατημένες 2^{ες} στα ψηλά ρετζίστρα με τη χαμηλή κίνηση σε C Αιολικό στο μπάσο, μέσα από μια ηχητική αντίθεση ύψους και βάθους, συμβολίζουν το βύθισμα του Καθεδρικού.

Στο τέλος του μέρους αυτού στο μέτρο 46 γίνεται με το Aes του C Αιολικού τρόπου μια τυπική εναρμόνια μετατροπία (Aes=Gis) στον Cis Δώριο τρόπο του επόμενου μέρους.

IV ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ (D)

Το μέρος αυτό αρχικά με ένα εκφραστικό θέμα σε Cis Δώριο και Cis Αιολικό τρόπο αποτελεί τη συμβολική έκφραση της συντριβής του δημιουργού μπροστά στο θέαμα του βυθισμένου Καθεδρικού, που με τη χρωματική κατιούσα κίνηση στα μέτρα 62-66 θα μεταφέρει περιγραφικά στον βυθισμένο πλέον Καθεδρικό, ενώ στο μέτρο 68 με το C του μπάσου πάνω στη χαμηλή 2^η Fis-Gis θα δώσει ένα περιγραφικό χτύπημα του *bouillon*⁽¹⁾ του βυθισμένου οργάνου του Καθεδρικού, οδηγώντας στη συνέχεια στα μέτρα 69-71 σε ένα ουδέτερο δομικά και αισθητικά πέρασμα γέφυρας σε κλίμακα με τόνους.

Ο Olivier Messiaen χρησιμοποιούσε το μέρος αυτό ως ένα υποδειγματικό μοντέλο ενορχήστρωσης, αφού τη μελωδία του μέτρου 47 τη χαρακτήριζε ως μελωδία κλαρινέτου μπάσου και το τμήμα στο μέτρο 53 ως ένα υποδειγματικό πέρασμα εγχόρδων με σουρντίνα.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα, να σημειώσω την άποψη του Olivier Messiaen, ότι το πιάνο αποτελεί μια πλήρη ορχήστρα και μέσα από τους ήχους του, με τη σωστή εκτέλεση, μπορεί να ακουστούν τα ηχοχρώματα όλων των οργάνων. Όταν άκουσα την άποψη αυτή δοκίμασα, αρχικά, μια έκπληξη, αλλά γρήγορα άρχισα να ακούω αυτά τα ηχοχρώματα μέσα από τον ήχο του πιάνου.

Την ίδια άποψη άκουσα, αρκετά χρόνια αργότερα, με διαφορετικά λόγια, όταν ο πιανίστας, συνθέτης και μαέστρος Νίκος Αστρονίδης ζήτησε να προσέξω πώς θα ακουστούν τα κόρνα της ορχήστρας στη συνοδεία του πιάνου, που έπαιζε ο ίδιος, σε ένα κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα του Camille Saint-Saëns.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Η αποκάλυψη αυτή με οδήγησε, στα χρόνια της διδασκαλίας μου, να δίνω για ενορχήστρωση τα πλούσια σε αρμονίες και ηχοχρώματα πρελούνια του Claude Debussy, δίνοντας, ταυτόχρονα, και τις εκτελέσεις με τον Benedetti Michelangeli που, παρά το ότι οι ηχογραφήσεις τους από τεχνολογικής πλευράς ήταν παλιάς τεχνολογίας, αποτελούν δείγματα υποδειγματικής ερμηνείας και μπορούν να αναγνωριστούν εύκολα από αυτές όλα τα ηχοχρώματα της ορχήστρας. Αρχικά έδινα, μόνο, το μουσικό κείμενο για ενορχήστρωση χωρίς την ερμηνεία και όταν οι σπουδαστές έφεραν την ενορχήστρωση, έβαζα να ακούσουν την εκτέλεση του Benedetti Michelangeli και ανακάλυπταν μόνοι τους τα προβληματικά σημεία της ενορχήστρωσής τους.

V ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ (C) (ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ ΤΟΥ ΒΥΘΙΣΜΕΝΟΥ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΥ)

Το θέμα του Καθεδρικού ακούγεται πλέον σε χαμηλή περιοχή σε C κλίμακα και C Μιζολύδιο τρόπο πάνω σε ένα ποικιλιμένο pedal γύρω στον φθόγγο C, σαν να ηχεί το όργανο του βυθισμένου πλέον Καθεδρικού.

Το θέμα του βυθισμένου Καθεδρικού κινείται σε $3/2$, ενώ ποικιλιμένο με όγδοα pedal, σύμβολο των ήρεμων κινήσεων του νερού, σε $6/4$.

VI ΕΚΤΟ ΜΕΡΟΣ (A)

Επανέρχεται το θεματικό (συγχορδίες με 4^{ες} και 5^{ες} πάνω σε pedal C) και αισθητικό (ήρεμο και γαλήνιο) τοπίο της εισαγωγής.

Ο βυθισμένος Καθεδρικός κρύβει πλέον το μουσικό του.

Αν επιχειρήσει να δει κανείς ένα συνοπτικό διάγραμμα της φόρμας και των τονικοτήτων θα μπορούσε επιγραμματικά να επισημάνει τυπικές κινήσεις του μπάσου από τη $\Delta(V)$ στην $T(I)$ και τονικές μεταθέσεις κατά διαστήματα 3^{ης} μεγάλης.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

Παράδειγμα 6

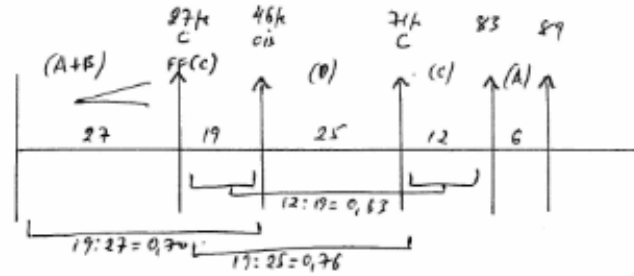
Στο σύνολό της η φόρμα φαίνεται να έχει έναν αφιδωτό χαρακτήρα: A-C-D-C-A, θεωρώντας το A και B μέρος της ανάλυσης που προηγήθηκε ως ένα ενιαίο μέρος A, όπως το θεωρούν πολλοί.

Όπως έχει εκδοθεί η παρτιτούρα του έργου δεν φαίνεται να υπάρχουν αναλογίες σε ισχυρή προσέγγιση με τη Χρυσή Τομή⁽²⁾. Μια εκτέλεση, όμως, του έργου από τον ίδιο τον Claude Debussy, που σώζεται από το 1913, μας δίνει άλλες δυνατότητες στην αναζήτηση βαθύτερων αναλογιών, καθότι ο συνθέτης στην εκτέλεση αυτή εκτελεί τα μέτρα 7-12 και 22-83 με διπλή ταχύτητα, ενώ στα μέτρα 84-85 κάνει ένα *rallentando* για να επανέλθει στο μέτρο 86 στο αρχικό tempo.

Παράδειγμα 7

Αναλογίες σύμφωνα με την έκδοση του έργου

Παρ. 7



Σύμφωνα με την παρτιτούρα, όπως εκδόθηκε, υπάρχουν κάποιες κατά προσέγγιση αναλογίες με τη Χρυσή τομή.

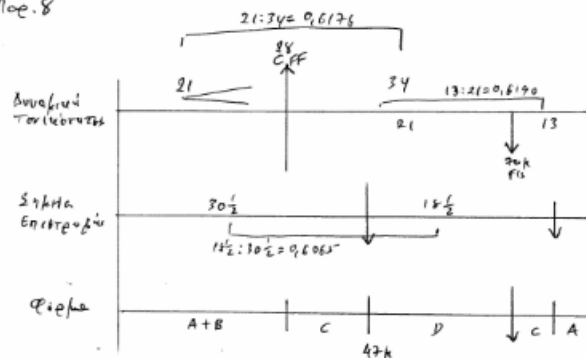
Με την εκτέλεση όμως του Claude Debussy οι αναλογίες αυτές προσεγγίζουν περισσότερο τη Χρυσή τομή.

(Ως μια μονάδα λαμβάνεται ένα μέτρο αργού και ως μισή μονάδα ένα μέτρο γρήγορου tempo).

Παράδειγμα 8

Αναλογίες σύμφωνα με την εκτέλεση του Debussy

Παρ. 8



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

(1) Bourdon

Είναι σωλήνες του οργάνου του τύπου του φλάουτου, χωρίς καλάμι, ξύλινοι ή μεταλλικοί και με τετράγωνη, συνήθως, διατομή, κυρίως στο pedal, που παράγουν χαμηλούς, σκληρούς και θαμπούς ήχους, ισχυρούς στη βάση, αλλά με αδύνατους αρμονικούς, στην περιοχή του ύψους των 16' ή των 8' και ενίοτε των 32', χαρακτηριζόμενοι τότε και ως *soubasse* (υπομπάσοι).

Το ύψος των φθόγγων του οργάνου καθορίζεται από το μήκος των σωλήνων που παράγεται ο ήχος, πράγμα που σημαίνει, ότι όσο πιο μικρού μήκους είναι ο σωλήνας, τόσο πιο ψηλούς φθόγγους παράγει και αντίστροφα.

Οι σωλήνες 8' (ποδών) αποτελούν την κεντρική περιοχή με το Α στα 440 Hz και έχουν μήκος 8' (ποδών) (2,438400 μέτρα), τα υποπολλαπλάσια μήκη των 8' (ποδών) (4', 2', 1', ½', ¼') παράγουν το καθένα μια οχτάβα ψηλότερα από το προηγούμενο και τα πολλαπλάσια μήκη των 8' (ποδών) (16', 32', 64') παράγουν το καθένα μια οχτάβα χαμηλότερα από το προηγούμενο, με μια έκταση του οργάνου (64', 32', 16', 8', 4', 2', 1', ½', ¼'), συνήθως, εννιά οχτάβες.

(2) Χρυσή Τομή

Για όσους έχουν απωθήσει τις γνώσεις της γεωμετρίας και των μαθηματικών, γενικότερα, προς όφελος των μουσικών γνώσεων θα πρέπει να θυμίσω, ότι η Χρυσή Τομή είναι μια αναλογία κατά την οποία ένα ευθύγραμμο τμήμα υποδιαιρείται σε δύο τμήματα, ώστε ο λόγος του μεγαλύτερου προς το μικρότερο να είναι ίσος με τον λόγο του συνόλου του ευθυγράμμου τμήματος προς το μεγαλύτερο τμήμα.

Η αναλογία αυτή εκφράζεται με την αριθμητική σχέση του άρρητου αριθμού 1,618433... όσον αφορά τον λόγο του συνόλου προς το μεγαλύτερο τμήμα ή τον λόγο του μεγαλύτερου τμήματος προς το

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

μικρότερο και $0,618433\dots$ όσον αφορά, αντίστροφα, τον λόγο του μεγαλύτερου τμήματος προς το σύνολο ή τον λόγο του μικρότερου τμήματος προς το μεγαλύτερο.

$$\frac{a}{a+b} = \frac{a}{a}$$

$$(a+b)/a = a/b$$

Ο Ευκλείδης την καθόρισε αρχικά ως «άκρο και μέσο λόγο» και χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στην αρχαιοελληνική γλυπτική, πχ από τον Φειδία στον Παρθενώνα, στη φιλοσοφική θεώρηση της γεωμετρίας, πχ από τον Πλάτωνα στον «Τίμαιο» που αναφέρει ότι κάποια από τα στερεά τετράεδρο, κύβος, οκτάεδρο, δωδεκάεδρο και εικοσάεδρο σχετίζονται με την αναλογία αυτή, στην άλγεβρα, όπως πχ στην ακολουθία του Fibonacci, που αποτελεί μια ακολουθία αριθμών στην οποία ο κάθε αριθμός είναι το άθροισμα των δύο προηγούμενων (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, κλπ) και στην οποία ακολουθία ο λόγος των διαδοχικών αριθμών είναι ένας άρρητος αριθμός, που ο Fibonacci ονόμασε ϕ προς τιμή του Φειδία και προσεγγίζει τη σχέση της Χρυσής Τομής ($\phi = 1,61803\dots$). Οι αναλογίες της ακολουθίας του Fibonacci και της Χρυσής Τομής χρησιμοποιήθηκαν ευρύτατα στη μουσική.

Η αναλογία της Χρυσής Τομής και η σχέση των αριθμών της ακολουθίας του Fibonacci δεν αποτελούν μόνο μια αφηρημένη μαθηματική αναλογία, αλλά και ένα συχνό εύρημα στη φύση και τον άνθρωπο, όπως για παράδειγμα σε πολλές ανατομικές αναλογίες ανθρώπινων μελών ή οργάνων, στις διακλαδώσεις των κλαδιών και τις νευρώσεις των φύλλων, στη φυλλοταξία, κατά την οποία η βλάστηση των φύλλων γίνεται με τέτοιο τρόπο και κάτω από αυτές τις αναλογίες για την αποφυγή της αλληλοκάλυψης και τη μη παρεμπόδιση της φωτοσύνθεσης, στα άνθη, που ο αριθμός των ανθοπετάλων τους είναι, συνήθως, ανάλογος των αριθμών της ακολουθίας του Fibonacci (πχ η

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

μαργαρίτα έχει, συνήθως, 34, 55 ή 89 ανθοπέταλα, το άγριο τριαντάφυλλο 21, το χρυσάνθεμο και ο ηλίανθος 34), κλπ.

Στη μουσική οι αναλογίες αυτές είναι συχνές στη δομικότητά της και την οργάνωση των διαφόρων παραμέτρων της φόρμας ή του ήχου, πχ διάρκεια, ύψος, ένταση, χροιά, απτάκες, φρασεολογία, τμήματα της φόρμας, κλπ, σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο και όπως φαίνεται η τακτική αυτή αποκαλύπτει τη φιλοσοφία της στην άποψη του Bela Bártok «We are guided by nature in composition» (Καθοδηγούμαστε από τη φύση στη σύνθεση), γι' αυτό και οι σχέσεις αυτές εντοπίζονται σε πολλά έργα του, πχ η Χρυσή τομή στα «Dance suite», «Sonata for two pianos and percussion», κλπ, η ακολουθία του Fibonacci στα «Music for strings, percussion and celesta», ιδιαίτερα στην πρώτη κίνηση της θεωρούμενης ως «πυραμιδικής φούγκας», κλπ.

Ο Claude Debussy χρησιμοποίησε συστηματικά αυτές τις αναλογίες, ακόμα, και σε πρώιμα έργα του, πχ «L'isle joyeuse», «Pour le piano» («Toccata»), «La mer», «Images» («Refletes dans l'eau», «Hommage à Rameau», «Mouvement», «Cloches à travers les feuilles», «Poissons d'or»), «Ariettes oubliées» («Aquarelles II. Spleen»), «Suite bergamasque» («Clair de lune»), «Estampes» («Jardins sous la Pluie»), «D'un cahier d'esquisses», «Prélude à l'après-midi d'un faune», «Pelléas et Mélisande», το πρελούντιο της παρούσας ανάλυσης, κλπ.

Μάλιστα, υπάρχει μια σημαντική μαρτυρία, πέρα από τη συχνότητα της χρησιμοποίησης αυτών των αναλογιών, σε ένα γράμμα του Claude Debussy τον Αύγουστο του 1903 στον εκδότη του έργου του «Estampes», Jacques Durand, σχετικά με το «Jardins sous la pluie», που του λέει πως έχει γίνει κάποιο λάθος στο χειρόγραφο του, αφού ξέχασε να γράψει ένα μέτρο, που το θεωρεί αναγκαίο να συμπληρωθεί, γιατί αντιπροσωπεύει τον θεϊκό αριθμό, γράφοντας χαρακτηριστικά «elle est nécessaire, quant au nombre; le divin nombre» (αυτό είναι αναγκαίο για τον αριθμό, τον θεϊκό αριθμό).

Αυτό το μέτρο που ξεχάστηκε στο χειρόγραφο του Claude Debussy δεν ήταν τίποτα άλλο, παρά η επανάληψη του μέτρου 122, αν η μνήμη μου δεν με απατά όπως αναπαράγω σ'αυτή το συνολικό

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

έργο, που αποτελείται από έναν μοναδικό φθόγγο, το ΣΙ, σε μια τρίλλια με το ΝΤΟ#. Μια λεπτομέρεια χωρίς αισθητική αξία, παρά μονάχα τη δομική ικανοποίηση της Χρυσής Τομής, γιατί χωρίς το ξεχασμένο αυτό μέτρο δεν παράγεται η αναλογία της.

Jardins sous la pluie

Χειρόγραφο με ξεχασμένο το ένα μέτρο στο πρώτο μέτρο του δευτέρου συστήματος των πενταγράμμων, όπου το ΣΙ είναι, μόνο, ένα μέτρο



122 μέτρο

Τελική έκδοση μετά τη διόρθωση του Claude Debussy (αφορά την επανάληψη του 3ου μέτρου της σειράς, που αντιστοιχεί με το μέτρο 122, αν θυμάμαι καλά)



122 επανάληψη
μέτρο

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

38

Prélude: La cathédrale de Bayeux

I ΝΕΒΟΣ (ΕΙΣΑΓΩΓΗ) (A) X...

Professional volume dans une forme développée

Handwritten musical score for the first system of 'La cathédrale de Bayeux'. It features three staves with complex notation, including various accidentals and dynamics. The score is annotated with '5 cadences (A) (B) (C) (D) (E) (F) (G) (H) (I) (J) (K) (L) (M) (N) (O) (P) (Q) (R) (S) (T) (U) (V) (W) (X) (Y) (Z)'. The title 'I ΝΕΒΟΣ (ΕΙΣΑΓΩΓΗ) (A) X...' is written above the staves. The text 'Professional volume dans une forme développée' is written below the staves. The score is numbered 38 in the top right corner.

39

II ΝΕΒΟΣ (ΤΕΡΜΑ) (B) A.S. 1700-1800 (C) A.S. 1700-1800 (D) A.S. 1700-1800 (E) A.S. 1700-1800 (F) A.S. 1700-1800 (G) A.S. 1700-1800 (H) A.S. 1700-1800 (I) A.S. 1700-1800 (J) A.S. 1700-1800 (K) A.S. 1700-1800 (L) A.S. 1700-1800 (M) A.S. 1700-1800 (N) A.S. 1700-1800 (O) A.S. 1700-1800 (P) A.S. 1700-1800 (Q) A.S. 1700-1800 (R) A.S. 1700-1800 (S) A.S. 1700-1800 (T) A.S. 1700-1800 (U) A.S. 1700-1800 (V) A.S. 1700-1800 (W) A.S. 1700-1800 (X) A.S. 1700-1800 (Y) A.S. 1700-1800 (Z) A.S. 1700-1800

Handwritten musical score for the second system of 'La cathédrale de Bayeux'. It features three staves with complex notation, including various accidentals and dynamics. The score is annotated with 'CATHEDRALES' and 'A.S. 1700-1800'. The title 'II ΝΕΒΟΣ (ΤΕΡΜΑ) (B) A.S. 1700-1800 (C) A.S. 1700-1800 (D) A.S. 1700-1800 (E) A.S. 1700-1800 (F) A.S. 1700-1800 (G) A.S. 1700-1800 (H) A.S. 1700-1800 (I) A.S. 1700-1800 (J) A.S. 1700-1800 (K) A.S. 1700-1800 (L) A.S. 1700-1800 (M) A.S. 1700-1800 (N) A.S. 1700-1800 (O) A.S. 1700-1800 (P) A.S. 1700-1800 (Q) A.S. 1700-1800 (R) A.S. 1700-1800 (S) A.S. 1700-1800 (T) A.S. 1700-1800 (U) A.S. 1700-1800 (V) A.S. 1700-1800 (W) A.S. 1700-1800 (X) A.S. 1700-1800 (Y) A.S. 1700-1800 (Z) A.S. 1700-1800' is written above the staves. The score is numbered 39 in the top right corner.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΜΕΡΟΣ (c)

The image displays a musical score for the piece 'ΜΕΡΟΣ (c)'. It includes a vocal line with lyrics in French and Greek, and a piano accompaniment. The score is annotated with handwritten notes and markings. At the top left, there is a handwritten note: 'C. Μελωδία Σχηματίζει 4 4ος και 5ος'. Below this, there are several musical staves. The first staff is the vocal line, with lyrics: 'des nuages / comme un loûc de la nuit / et une lumière prôvaléant'. The second staff is the piano accompaniment, with a handwritten note 'C. Μελωδία Σχηματίζει 4 4ος και 5ος' written below it. The score is divided into sections by Roman numerals: 'VI MÉROS (A)' and 'VII MÉROS (B)'. There are also various musical notations such as 'p', 'pp', and 'mf'.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΕΠΙΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η σημερινή μορφή της ανάλυσης στα τρία πρελούνια του Claude Debussy έχει τα τυπογραφικά χαρακτηριστικά μιας έντυπης έκδοσης, γιατί έτσι ξεκίνησε η καταγραφή των μαθημάτων μου με σκοπό την έντυπη έκδοση και δωρεάν διάθεση, τόσο σε αυτούς που παρακολούθησαν τα σεμινάρια μου και αγωνίζονταν να κρατήσουν σε σημειώσεις τον, συνήθως, γρήγορο προφορικό λόγο μου, όσο και σε όσους δεν παρακολούθησαν και θα ήθελαν να προσεγγίσουν τις αναλύσεις μου.

Όμως, κατά το Υμνογραφικό και Ευαγγελικό (Κατά Ματθαίον Ιερόν Ευαγγέλιον 26, 41) μεγαλούργημα της καθ' ημάς Σεπτής Ανατολικής Εκκλησίας, «τὸ μὲν πνεῦμα πρόθυμον ἢ δὲ σὰρξ ἀσθενής», ήρθε το ευρωατλαντικό μνημονιακό τερατούργημα και μου στέρησε, όπως και σε τόσους άλλους δυστυχείς συμπολίτες μας, την οικονομική δυνατότητα υποστήριξης των οραματισμών μας, αφού από εν αξιοπρεπή επαρκεία διαβιούντες συνταξιούχοι γίναμε ικέτες του χρηματοπιστωτικού κωμικού θιάσου των Βρυξελλών υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση του θιασάρχη των σκιών, ΔΝΤ και με ευκαιριακούς κομπάρσους τις «ελληνικές» κυβερνήσεις.

Σήμερα, χαιρόμαι ιδιαίτερα που ένα από τα όνειρά μου παίρνει εκδίκηση, κατά το «Προφητικόν» του Οδυσσέα Ελύτη, με αυτή την ηλεκτρονική δημοσίευση, ώστε να μπορέσω να σπείρω τις ταπεινές απόψεις μου για τα πρελούνια του Claude Debussy, όχι, βέβαια, εις τους αιώνες των αιώνων που λέει ο ποιητής, αλλά στις νεώτερες γενιές των σπουδαστών της μουσικής που δεν είχαν την τύχη να ζήσουν από κοντά τη ζωντανή πνοή και δημιουργικότητα της πρωτοπορίας, μέρος της οποίας εποχής ήταν και η πολιτική και κοινωνική πρωτοπορία του Παρισινού Μάη του '68 και εγκλώβησαν τα όνειρά τους στον ακαδημαϊκό μανδαρινισμό.

Εγώ θα ήθελα να κλείσω αυτή την καταγραφή της ανάλυσης με λίγα λόγια από το ποίημα «Ο κ. ΣΤΡΑΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΙ ΕΝΑΝ ΑΝΘΡΩΠΟ», 5. ΑΝΤΡΑΣ του Γιώργου Σεφέρη:

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

«Μᾶς ἔλεγαν θὰ νικήσετε ὅταν ὑποταχεῖτε.

Ἐγκαταλήκαμε καὶ βρήκαμε τὴ στάχτη. 20

Μᾶς ἔλεγαν θὰ νικήσετε ὅταν ἀγαπήσετε.

Ἀγαπήσαμε καὶ βρήκαμε τὴ στάχτη.

Μᾶς ἔλεγαν θὰ νικήσετε ὅταν ἐγκαταλείψετε τὴ ζωὴ σας.

Ἐγκαταλείψαμε τὴ ζωὴ μας καὶ βρήκαμε τὴ στάχτη...

Βρήκαμε τὴ στάχτη. Μένει νὰ ξαναβροῦμε τὴ ζωὴ 25

μας, τώρα ποὺ δὲν ἔχουμε πιὰ τίποτα. Φαντάζομαι, ἐκεῖνος ποὺ θὰ ξανάβρει τὴ ζωὴ, ἔξω ἀπὸ τόσα χαρτιά, τόσα συναισθήματα, τόσες διαμάχες καὶ τόσες διδασκαλίες, θὰ εἶναι κάποιος σὰν ἐμᾶς, μόνο λιγάκι πιὸ σκληρὸς στὴ μνήμη. Ἐμεῖς, δὲν μπορεῖ, θυμόμαστε ἀκόμη τί δώσαμε. 30 Ἐκεῖνος θὰ θυμᾶται μονάχα τί κέρδισε ἀπὸ τὴν κάθε του προσφορά. Τί μπορεῖ νὰ θυμᾶται μιὰ φλόγα; Ἄ θυμηθεῖ λίγο λιγότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται, σβήνει· ἂ θυμηθεῖ λίγο περισσότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται, σβήνει. Νὰ μπορούσε νὰ μᾶς διδάξει, ὅσο ἀνάβει, νὰ θυμόμαστε σωστά. Ἐγὼ 35 γὰρ τελείωσα· νὰ γινότανε τουλάχιστο νὰ ἀρχίσει κάποιος ἄλλος ἀπὸ κεῖ ποὺ τελείωσα ἐγώ. Εἶναι ὥρες ποὺ ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς ἔφτασα στὸ τέρμα, πὼς ὅλα εἶναι στὴ θέση τους, ἔτοιμα νὰ τραγουδήσουν συνταιριασμένα. Ἡ μηχανὴ στὸ σημεῖο νὰ ξεκινήσει. Μπορῶ μάλιστα νὰ τη 40 φανταστῶ σὲ κίνηση, ζωντανή, σὰν κάτι ἀνυποψίαστα καινούργιο. Ἀλλὰ ὑπάρχει κάτι ἀκόμα· ἕνα ἀπειροελάχιστο ἐμπόδιο, ἕνα σπυρὶ τῆς ἄμμου, ποὺ μικραίνει, μικραίνει χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ ἐκμηδενιστεῖ. Δὲν ξέρω τί 45 πρέπει νὰ πῶ ἢ τί πρέπει νὰ κάνω. Τὸ ἐμπόδιο αὐτὸ μοῦ παρουσιάζεται κάποτε σὰν ἕνας κόμπος δάκρυ χωμένος σὲ κάποια κλειδωσὴ τῆς ὀρχήστρας ποὺ θὰ τὴν κρατᾶ βουβὴ ὥσπου νὰ διαλυθεῖ. Κι ἔχω τὸ ἀσήκωτο συναίσθημα πὼς ὀλόκληρη ἡ ζωὴ ποὺ μοῦ ἀπομένει δὲ θὰ ἔναι 50 ἀρκετὴ γιὰ νὰ καταλύσει αὐτὴ τὴ στάλα μέσα στὴν ψυχὴ μου. Καὶ μὲ καταδιώκει ἡ σκέψη πὼς ἂν μ' ἔκαιγαν ζωντανὸ αὐτὴ ἢ ἐπίμονη στιγμὴ θὰ παραδινότανε τελευταία».

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	ΣΕΛΙΔΑ
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ.....	3
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΩΝ ΣΥΝΗΧΗΣΕΩΝ.....	5
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	7
Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ DEBUSSY.....	21
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ.....	25
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΙΙΧ ^Ο ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΟ PREMIER LIVRE.....	37
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΙV ^Ο ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΟ PREMIER LIVRE.....	45
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ X ^Ο ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΟ PREMIER LIVRE.....	59
ΕΠΙΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....	75

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΣ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY