

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

O. MESSIAEN
ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΕΚΔΟΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1995

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

Ο. MESSIAEN
ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΕΚΔΟΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1995

« Ἐάν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων, ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, γέγονα χαλκὸς ἤχων ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον... Ἡ ἀγάπη οὐδέποτε ἐκπίπτει· εἴτε δὲ προφητεῖαι, καταργηθήσονται· εἴτε γλώσσαι, παύσονται· εἴτε γνώσις, καταργηθήσεται. Ἐκ μέρους δὲ γινώσκομεν καὶ ἐκ μέρους προφητεύομεν· ὅταν δὲ ἔλθῃ τὸ τέλειον, τότε τὸ ἐκ μέρους καταργηθήσεται... Νυνὶ δὲ μένει πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, τὰ τρία ταῦτα· μεῖζων δὲ τούτων ἡ ἀγάπη».

(ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΑΥΛΟΥ: ΠΡΟΣ ΚΟΡΙΝΘΙΟΥΣ Α΄ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΙΓ΄)

ΣΤΗΝ ΑΝΘΗ

Ευχαριστώ

1. Τον εκδοτικό οίκο LEDUC για την άδεια ελεύθερης χρησιμοποίησης παραδειγμάτων από τις εκδόσεις του. Εκδόσεις LEDUC παρ. 1. 2. 3. 4. 7β. 9. 10. 11. 15. 16. 21. 23. 25. 26. 29. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38.

2. Τον εκδοτικό οίκο DURAND για την άδεια χρησιμοποίησης των παρακάτω παραδειγμάτων από τις εκδόσεις του: 5. 6. 7α. 8. 12. 13. 17. 19. 20. 22. 27. 40. 50.

Παραδείγματα του εκδοτικού οίκου DURAND που η αναπαραγωγή τους είναι από εκδόσεις LEDUC (Technique de mon Langage Musical) 5. 6. 7α. 8. 12. 17. 19. 20. 22. 27. 28. 40.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	11
ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ	13
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ.....	35
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΟΡΙΣΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ	65
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	85

Εισαγωγή

Η έκδοση αυτή όπως και οι άλλες της σειράς ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΗΣ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ ΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ, Η ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΤΟΥ ΣΕΙΡΑΪΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ρ. BOULEZ) αλλά και της ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ είναι αποτέλεσμα απομαγνητοφώνησης και συστηματοποίησης μαθημάτων που δίδαξα στο Μακεδονικό Ωδείο στα πλαίσια των Σεμιναρίων Σύγχρονης Μουσικής.

Στο πρώτο μισό του αιώνα μας η μουσική ασφυκτιούσε κάτω από το φερεγγιστικό του στείου γερμανικού δωδεκαφθογγισμού που ως ιδέα αντανάκλουσε μια πρωτοπορία, το ξεπέραςμα της τονικότητας, στην πράξη όμως με τον υπερφερεγγιστικό του αντικατόπτριζε ένα στάδιο του οργανωτισμού και συγκεντρωτισμού της γερμανικής κουλτούρας πριν την πολιτική και κοινωνική της εκδήλωση στο ναζισμό.

Την εποχή λοιπόν αυτή ενώ το πολιτιστικό τοπίο της Δυτικής Ευρώπης ταλανίζεται στο στείρο γερμανικό σειραϊσμό ο Olivier Messiaen μέσα από τη συναίρεση της ηχητικής πολυχρωμίας και ρυθμικής ποικιλομορφίας της Ανατολής με το θρησκευτικό ιδεώδες του Καθολικισμού δίνει στη μουσική φιλοσοφικό περιεχόμενο, ιδεολογία και νέες προοπτικές.

Έτσι καταφέρνει να περάσει την τονική πολυμορφία της τροπικότητας μέσα από την αντίληψη της ατονικότητας, την πλαστικότητα του ρυθμού και την πολυχρωμία των ηχοχρωμάτων μέσα από τα στερεότυπα της φόρμας, τον πλούτο της φυσικής ομορφιάς μέσα από την επιτήδευση της δυτικής κουλτούρας.

Η προσέγγιση του θέματος γίνεται με εκπαιδευτική μεθοδολογία (μετά μια σύντομη βιογραφική αναφορά αναπτύσσονται οι τεχνικές σύνθεσης) και τελειώνει με μια αναλυτική προσέγγιση του έργου του, που άλλοτε διεισδύει περισσότερο σε τεχνικές λεπτομέρειες όταν αυτές είναι καθοριστικές της διαμόρφωσης μιας τεχνοτροπίας, άλλοτε στρέφεται στο φιλοσοφικό υπόβαθρο, καθότι η τέχνη δεν έχει ως μοναδική συνιστώσα της την τεχνική, αλλά ίσως περισσότερο ιστορικούς, κοινωνικούς, φιλοσοφικούς ή θρησκευτικούς παράγοντες.

Ο σκοπός της έκδοσης αυτής δεν χαρακτηρίζεται από κάποια έπαρση προσφοράς σ' ένα τόπο που αυτή δεν αναγνωρίζεται, αλλά αποτελεί πρώτα μια ελάχιστη τιμή σ' ένα δημιουργό που έδωσε νόημα, περιεχόμενο και κατεύθυνση στο στρόβιλο της μουσικής πρωτοπορίας και ύστερα ένα ακόμα αφιέρωμα στην κόρη μου Ανθή.

Η έλλειψη κάποιων παραδειγμάτων οφείλεται στο ότι ο εκδοτικός οίκος δεν παραχώρησε την άδεια χρησιμοποίησής τους, ενώ η συγγραφή είχε ήδη ολοκληρωθεί. Έτσι γίνονται παραπομπές στις ανάλογες σελίδες των έργων.

Παρίσι

28 Αυγούστου 1994

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Messiaen αποτελεί αναμφισβήτητα μια κεντρική φυσιογνωμία στη μουσική του 20ου αιώνα. Έναν περίοπτο πυρήνα από τον οποίο εκπορεύτηκαν σημαντικές ιδέες και προσωπικότητες στη μουσική δημιουργία του αιώνα μας που χάραξαν την πρωτοπορία, ενώ ο ίδιος κατόρθωσε να διατηρήσει μια μοναδική ανεξαρτησία και ιδιαιτερότητα στη μουσική του γραφή.

Έτσι θα αγγίξει το σφυγμό του καιρού μας και όχι την επιφάνεια της μηχανιστικής θεώρησης της μουσικής τέχνης, θα χρησιμοποιήσει για παράδειγμα το σειραϊσμό χωρίς να αλλοτριώσει τον ιδεαλισμό του συγκεκριμένου στην αφαίρεση, θα ανασύρει μέσα από τα πρότυπα της παράδοσης τη φιλοσοφία τους και θα τα εμβολίσει στις σύγχρονες τεχνοτροπίες χωρίς αναχρονισμούς.

Ο Messiaen γεννήθηκε το Δεκέμβρη του 1908 στην Avignon και πέθανε τον Απρίλιο του 1992 στο Παρίσι. Ο πατέρας του Pierre, καθηγητής της αγγλικής γλώσσας και μεταφραστής έργων του Shakespeare και η μητέρα του η ποιήτρια Cécile Sauvage του πρόσφεραν τις πρώτες πνευματικές υποθήκες με τη μύηση στο δράμα και την ποίηση.

Η ουσιαστική επαφή του με τη μουσική φαίνεται να πραγματοποιείται το 1916 με την Καταδίκη του Faust και τον Don Giovanni που του δόθηκε ως χριστουγεννιάτικο δώρο και αργότερα το 1918 με το Pelléas et Mélisande του Debussy που του χάρισε ο Jehan de Gibon δάσκαλός του της Αρμονίας στη Nante. Γι' αυτό θα πει αργότερα ο ίδιος «ήταν μια πραγματική αποκάλυψη ... η πιο αποφασιστική επίδραση στη ζωή μου».

Το 1919 σε ηλικία 11 χρονών θα μπει στο Conservatoire του Παρισιού όπου θα σπουδάσει με τους Gallon, Caussade (αντίστιξη και φούγκα), Dupré (αυτοσχεδιασμό και όργανο), Maurice Emmanuel (ιστορία της μουσικής) και Dukas (σύνθεση).

Μετά την αποφοίτησή του το 1930 γίνεται οργανίστας στην La Trinité στο Παρίσι και διδάσκει στην Ecole Normale, Schola Cantorum (1936), σε ιδιαίτερα μαθήματα σεμινάρια ανάλυσης και σύνθεσης στο σπίτι του Guy-Bernard Delapierre (1943-1947). Την περίοδο αυτή θα εργασθούν μαζί του οι Pierre Boulez, Yvonne Loriod, Yvette Grimaud, Jean-Louis Martinet και Maurice Le Roux που θα χαρακτηρισθούν με την ονομασία «Les flèches» συμβολίζοντας μ' αυτό την πρωτοπορία του δασκάλου τους.

Αργότερα θα διδάξει στη Budapest (1947), Tanglewood (1948), Darmstad (1950-53), Saarbrücken και από το 1947 για πάνω από είκοσι χρόνια στο Conservatoire του Παρισιού, όπου θα αγκαλιάσει με πάθος και τόλμη όλο το ιστορικό φάσμα της μουσικής ανάλυσης από το Monteverdi και Beethoven ως τον Debussy και τη δεύτερη σχολή της Βιέννης, από την Αρχαία Ελληνική και Ινδική ρυθμική και το Γρηγοριανό μέλος ως τον προσωπικό του ρυθμικό σειραϊσμό.

Η καταλογική απαρίθμηση των πολυάριθμων έργων του είναι ένα ιστορικό τεκμήριο που μαγεύει ίσως τους αριθμομνήμονες μουσικολόγους δεν αγγίζει όμως τη ψυχή της μουσικής δημιουργίας και τις συνάφειές της με το πνευματικό υπόβαθρο του δημιουργού που για την περίπτωση του Messiaen θα πρέπει να πω πως βρίσκεται σε υψηλό επίπεδο διαφοροποίησης και μέσα στα όρια μιας υψηλής θρησκευτικότητας.

Μια αναλυτική όμως προσέγγιση του έργου θα ήταν αδύνατη χωρίς την αποκατάσταση ενός βαθμού επικοινωνίας με το θεωρητικό του υπόβαθρο (τεχνικές σύνθεσης). Γι' αυτό θα ήταν αναγκαία μια σύντομη διερεύνηση της μουσικής γλώσσας του (όπως έλεγε ο ίδιος «mon langage musical»), καθότι η διεξοδική προσπέλαση της δεν είναι δυνατή στα πλαίσια ενός μονάχα σεμιναριακού μαθήματος.

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Αν θελήσουμε επιγραμματικά να εντοπίσουμε τις πηγές της μουσικής γλώσσας του θα πρέπει να τις αναζητήσουμε στη ρυθμική Ανατολικών πολιτισμών (ιδιαίτερα της Αρχαίας Ελλάδας και της Ινδίας) ή Δυτικών πολιτισμών, στο Γρηγοριανό Μέλος και το τραγούδι των πουλιών, τεχνικές που δένονται συνειρμικά κάτω από τη φιλοσοφία και τη θρησκευτικότητα του καθολικού δόγματος.

ΡΥΘΜΟΣ

Κεντρικό δομικό συστατικό στην αρχιτεκτονική της μουσικής σύνθεσής του είναι ο ρυθμός, που η αποθέωσή του γίνεται με την εξαφάνιση ενός περιοριστικού του παράγοντα του μέτρου που βάζει κάτω από τους όρους μιας ποσοτικής ιεράρχησης και περιοδικότητας την ελευθερία του ρυθμού. Η κατάργηση αυτή του μέτρου αποτελεί ένα διαφορετικό δρόμο προσέγγισης των πολυρρυθμικών και πολυμετρικών τεχνικών άλλων συνθετών.

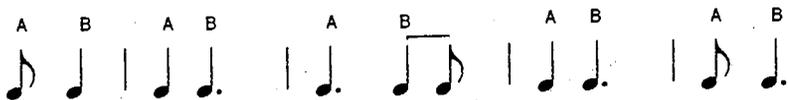
Αν χρησιμοποιήσω τα λόγια του ίδιου του συνθέτη που χαρακτήριζε τον εαυτό του ως «compositeur et rythmicien» νομίζω πως θα κάνω πιο παραστατική τη λειτουργικότητα του ρυθμού στο έργο του.

Η στροφή του στη ρυθμική της Αρχαίας Ελλάδας έχει τις καταβολές της σε επιρροές των Dupré και Emmanuel. Ιδιαίτερη θέση στο έργο του έχουν ρυθμοί με περιττό αριθμό υποδιαιρέσεων (π.χ. Κρητικός).

Η επαφή του με τη ρυθμική της Ινδίας γίνεται με το σύγγραμμα του 13ου αιώνα *Salgita-Ratnākara* του Carnagadeva που αναφέρεται σε ένα σύνολο 120 *deçî-tâlas*.

vardhana έχει τη δομικότητα των μη αναστρέψιμων ρυθμικών μοντέλων που όπως θα δούμε παρακάτω αποτελούν λειτουργικές δομικές μονάδες που οι διαστάσεις τους επεκτείνονται και πέρα από το ρυθμό σε άλλες παραμέτρους της σύνθεσης, όπως π.χ. οι τροπικοί σχηματισμοί περιορισμένης μεταφοράς.

Παρ. 1. Simhavikrīdita



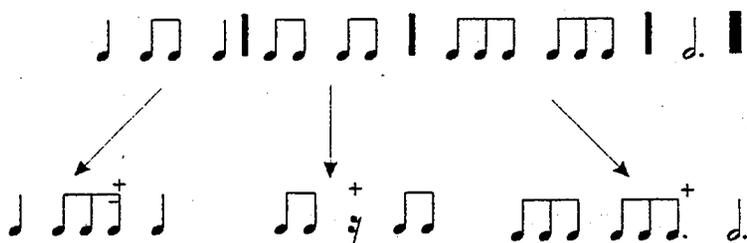
Παρ. 2. Rāgavardhana



3. Προστιθέμενες αξίες

Είναι φθόγγοι, στιγμές ή παύσεις που προστίθενται σ' έναν αρχικά απλό ρυθμό (παρ. 3) δημιουργώντας αρχικά πρότυπα και όχι ως αποτέλεσμα εξεργασιών ρυθμικά μοντέλα (παρ. 4).

Παρ. 3. Προστιθέμενες αξίες



Παρ. 4. Les Anges (La Nativité du Seigneur)

Vif et joyeux
Allegro
GPR. Moutres 8, 4, 2 et plein-jou du 8.
f
ff
flegato

© (1936) by Editions LEDUC, Paris

Με την άδεια του εκδότη

4. Ρυθμικοί τονισμοί και πτώσεις

Η αισθητική εκτίμηση των ρυθμικών τονισμών και πτώσεων αποτελεί έναν αναμφισβήτητο παράγοντα στη φυσιογνωμία της μουσικής δημιουργίας και ιδιαίτερα στις διακυμάνσεις και την ισορροπία της αισθητικής έντασης.

Η αισθητική λοιπόν ένταση των τονισμών και των πτώσεων αποκτά ιδιαίτερο όχι μόνο αισθητικό αλλά και δομικό ενδιαφέρον στο έργο του Messiaen καθότι διαμορφώνεται και διαφοροποιείται από τη χρησιμοποίηση των προστιθέμενων αξιών που είτε δίνουν έμφαση στους τονισμούς ή μεταβάλλουν την ταχύτητα της πτώσης ενός ρυθμού (παρ. 5,6).

Παρ. 5. Η προστιθέμενη αξία στο A επιτείνει τον τονισμό του B, ενώ οι προστιθέμενες αξίες στο C και D επιβραδύνουν την πτώση του ρυθμού (Le Collier) (Poèmes pour Mi).

Modéré, un peu vif
A B C D
de sou.rire et de gré ca,

© (1937) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

6. Αναδρομικοί και μη αναδρομικοί ρυθμοί

Λεπτό διακριτικό γνώρισμα της ρυθμικής του θεωρίας είναι η διάκριση των ρυθμών σε αναδρομικούς (αυτοί που από το τέλος προς την αρχή είναι διάφοροι) και σε μη αναδρομικούς (αυτοί που από το τέλος προς την αρχή είναι ίδιοι) και η ιδιαίτερη έμφαση στους δευτέρους.

Η διακριτικότητα αυτή των ρυθμικών υποδιαιρέσεων δεν αποτελεί απλά μια τεχνική ιδιομορφία του συνθέτη, αλλά γίνεται για να προσδώσει στο ρυθμό έναν ιδιαίτερο ρόλο στην οριζόντια οργάνωση της μουσικής φόρμας και σκέψης. Η κάθετη διάσταση εξασφαλίζεται από τους τρόπους της περιορισμένης μεταφοράς. Με τον τρόπο αυτό πετυχαίνεται μια ισοστάθμιση του τροπικού συστήματος και του ρυθμού.

Οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς, που θα αναπτυχθούν παρακάτω, μετά έναν ορισμένο αριθμό μεταφορών (κάθετη διάσταση) επανέρχονται εναρμόνια οι ίδιοι. Παρόμοια οι μη αναδρομικοί ρυθμοί δημιουργούν ένα αναστρέψιμο φαινόμενο στην οριζόντια διάσταση.

Οι τρόποι αυτοί δεν μεταφέρονται επειδή στην αρχέγονη δομή τους ανήκουν χωρίς πολυτονικότητα στην τροπική ατμόσφαιρα πολλών κλιμάκων και χαρακτηρίζονται από μια υποδομικότητα δηλ. συντίθενται από μικρά μοντέλα μεταφορών. Παρόμοια και οι μη αναδρομικοί ρυθμοί έχουν αυτή την ιδιότητα εξαιτίας του ότι συντίθενται από μικροδομικές ρυθμικές μονάδες με ανάδρομο χαρακτήρα (παρ. 8).

Παρ. 8. Μη αναστρέψιμοι ρυθμοί και τροπικότητα της μελωδίας πάνω σ' ένα μελωδικό σεραϊσμό (Danse de la fureur pour les sept trompettes)

The image shows a musical score for a piece titled "Danse de la fureur pour les sept trompettes". The score is written on four staves. The first staff has a tempo marking "Un peu vif" and a dynamic marking "pp (cristallin)". The music consists of a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one flat.

© (1942) by Editions DURAND, Paris
Με την άδεια του εκδότη

7. Σύνθετα ρυθμικά φαινόμενα

Οι παραπάνω ρυθμικές διεργασίες στο έργο του Messiaen αποτελούν ορισμένες μονάχα γραμμικές ιδιότητες του ρυθμού. Στην πράξη όμως της μουσικής σύνθεσης για δυο ή περισσότερες φωνές στοιχειοθετούνται και άλλα πιο σύνθετα ρυθμικά φαινόμενα, που ο συνθέτης τα διακρίνει στα παρακάτω.

α. Αντιπαράθεση ανισομεγέθων ρυθμών (παρ. 9)

Παρ. 9. *Le Verbe (La Nativité du Seigneur)*.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'Un peu vif' and 'pp legato'. The bottom staff is marked 'pp marcato'. Both staves feature complex rhythmic patterns with various note values and rests, illustrating the concept of contrasting rhythmic lengths.

© (1936) by Editions L'EDUC, Paris
Με την άδεια του εκδότη

β. Αντιπαράθεση ενός ρυθμού με διάφορες μεγεθυντικές ή σμικρυντικές φόρμες του (παρ. 10).

Παρ. 10.

The image shows a musical score for three staves. Each staff features complex rhythmic patterns with various note values and rests, illustrating the concept of contrasting rhythmic lengths.

© (1966) by Editions L'EDUC, Paris
Με την άδεια του εκδότη

γ. Αντιπαράθεση ενός ρυθμού με αναδρομικά του στοιχεία (παρ. 11).

Παρ. 11 «L' Ange aux parfums (Les Corps Glorieux)»

Bien modéré
Pes. (quantité 16 et cor de nuit 8)

The musical score is presented in four systems. The first system includes three staves: the top staff is for Piano (Piaucc.), the middle staff is for Flute (0. flûte 8) playing *piu lacc.*, and the bottom staff is for Cymbal (Cymbale) playing *piu gata*. The tempo is marked 'Bien modéré' and the dynamic is 'Pes. (quantité 16 et cor de nuit 8)'. The score consists of piano accompaniment with complex rhythmic patterns and melodic lines. The second system continues the piano part. The third system includes first (A) and second (B) endings. The fourth system concludes the piece.

© (1942) by Editions L'EDUC, Paris

Με την άδεια του εκδότη

δ. Ρυθμικοί κανόνες, χωρίς διατήρηση αναλογιών στις μελωδικές γραμμές (παρ. 12).

Παρ. 12. *Erouvante (Poèmes pour Mi)*

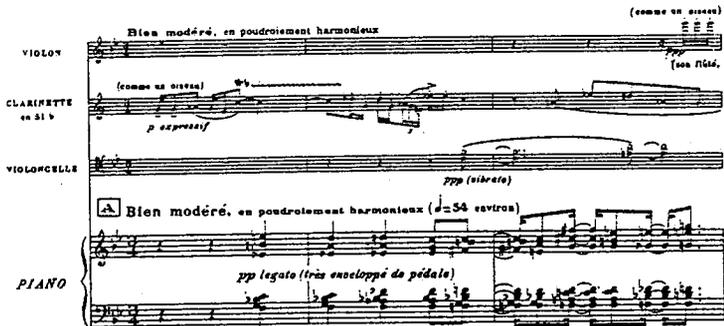


© (1937) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

ε. Ρυθμικό pedal (παρ. 13)

Παρ. 13. *Liturgie de Cristal (Quatuor pour la fin du Temps)*.



The image shows a musical score with four staves. The top staff is for voice, with the lyrics "vers la droite" written below it. The second staff is for Clarinet. The third staff is for Violin, with markings "ritardando" and "ruba" above it. The bottom two staves are for Piano, showing a complex accompaniment with many notes and rests.

© (1942) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

στ. Κανόνες με προστιθέμενες αξίες με μη αναστρέψιμους ρυθμούς.

Οι παραπάνω ρυθμικές διευθετήσεις ανάγουν τη ρυθμική οργάνωση των έργων του σε υψηλά επίπεδα διαφοροποίησης με αποτέλεσμα να μιλάω για έναν ρυθμικό μικροσειραϊσμό. Σε αντίθεση με το σειραϊσμό όπου η διάρκεια αντιμετωπίζεται ως ένα εξωγενές δεδομένο στο έργο του Messiaen τα ρυθμικά κύτταρα είναι ζωντανό μικροοργανισμοί με δυνατότητες αναπαραγωγής. Για να μιλήσω πιο παραστατικά με τη γλώσσα της σύγχρονης επιστήμης θα 'λεγα πως τα μικρορρυθμικά μοντέλα του Messiaen συμπεριφέρονται σαν τις μήτρες του DNA στους πυρήνες των κυττάρων που δίνουν τους κώδικες για την αναπαραγωγή πιο μικρών ή πιο μεγάλων μορίων που διατηρούν όμως με τα αρχέτυπα έναν υψηλό βαθμό συγγένειας.

Η ιδιαιτερότητα της μουσικής γλώσσας του Messiaen δεν περιορίζεται μονάχα στην υψηλού βαθμού ρυθμική διαφοροποίηση που οδηγεί από έναν άλλο δρόμο σ' έναν ελεύθερο, ευέλικτο και πνευματικό ρυθμικό σειραϊσμό, αλλά επεκτείνεται και στο ηχητικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και που δεν εντάσσεται στα ακαδημαϊκά πρότυπα του 20ου αιώνα ακολουθώντας ένα ξεχωριστό δρόμο. Οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς, το τραγούδι των πουλιών, το Γρηγοριανό Μέλος και η πρόσφατη μουσική παράδοση αποτελούν

τις πηγές του ηχητικού του υλικού, που εξασφαλίζει μ' έναν αξιοθαύμαστο τρόπο μια ισορροπία ανάμεσα στο θρησκευτικό ιδεατό και στην ανθρώπινη ύπαρξη.

ΤΡΟΠΟΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΗΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

Χαρακτηρίζει έτσι ο συνθέτης μια σειρά τροπικών σχηματισμών που κύρια χαρακτηριστικά τους είναι:

α) Η υποδομικότητα και μικροδομικότητα (σχηματίζονται από την επανάληψη ενός μικροδομικού μοντέλου - προτύπου).

β) Η εγγενής ιδιότητά τους να δίνουν την αίσθηση πολλών τονικοτήτων «χωρίς πολυτονικότητα» όπως λέει ο συνθέτης.

Αυτό σημαίνει πως κάθε τρόπος δεν είναι μια στατική κλίμακα κατά την παραδοσιακή αντίληψη με πρώτη και τελευταία βαθμίδα τονικό κέντρο κλπ. αλλά ένα εξελίξιμο μοντέλο τονικών και αρμονικών σχέσεων.

γ) Οι περιορισμένες δυνατότητες μεταφορών που εξασφαλίζουν κάποιο όριο στην κάθετη διάσταση της μουσικής. Η οριζόντια οριοθέτησή της εξασφαλίζεται από τους μη αναδρομικούς ρυθμούς.

Οι περιορισμένες αυτές δυνατότητες μεταφοράς οφείλονται στο ότι οι ίδιοι οι τρόποι είναι προϊόντα μεταφοράς μικρομοντέλων.

δ) Οι αρμονικές ιδιομορφίες του κάθε τρόπου ώστε στον κάθε τρόπο να σχηματίζονται ορισμένες μορφές συγχορδιών (παρ. 14, 15).

Παρ. 14. Τροπικό σύστημα του Messiaen.

Πρώτος τρόπος (2 μεταφορές). Ουσιαστικά αντιπροσωπεύει την κλίμακα με τόνους.



Δεύτερος τρόπος (3 μεταφορές).



Τρίτος τρόπος (4 μεταφορές).



Τέταρτος τρόπος (6 μεταφορές).



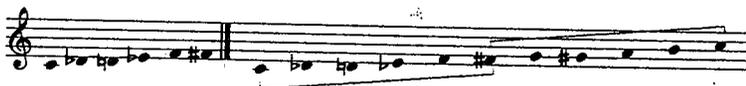
Πέμπτος τρόπος (6 μεταφορές).



Έκτος τρόπος (6 μεταφορές).



Έβδομος τρόπος (6 μεταφορές).



Σημ. Ο αριθμός των μεταφορών στην πραγματικότητα εξαρτάται από τον αριθμό των ημιτονίων ανάμεσα στον αρχικό και τελικό φθόγγο του αρχικού μοντέλου.

Παρ. 15. Τρίτος τρόπος (Thème et Variations).

© (1932) by Editions LEDUC, Paris
 Με την άδεια του εκδότη

Στην πολύμορφη συμπεριφορά των τρόπων αυτών και τις ιδιότητές τους θα πρέπει ακόμα να αναφέρουμε τα ακόλουθα:

1. Εξαιτίας της τονικής πολυμορφίας που παρουσιάζουν οι τρόποι μπορεί κανείς να δώσει προτεραιότητα σε κάποια τονικότητα (κατά το συνθέτη πιο συχνά μείζονα) ή να αγνοήσει εντελώς την τονικότητα.

2. Τροπικές ενδομεταβολές (μετατροπίες) στον ίδιο τρόπο (π.χ. με τη μετακίνηση των τονικών κέντρων) ή στις μεταφορές του (παρ. 16).
 Παρ. 16. Α: Πάνω μέρη: 2η μεταφορά του δεύτερου τρόπου, κάτω μέρη: 3η αναστροφή της V7 της Fis. Β: Πάνω μέρη: 1η μεταφορά του δεύτερου τρόπου, κάτω μέρη: 1η αναστροφή της Fis.

3. Μετατροπίες σε διαφορετικούς τρόπους (παρ. 17).

Παρ. 17. Στο κάτω μέρος η αρμονία φαίνεται να κινείται στην τονικότητα G με προσθήκη 6ης (συχνή αρμονική τεχνική του Messiaen), στο πάνω μέρος έχουμε τη διαδοχή των ακόλουθων τρόπων: 2ος (τρίτη μεταφορά), 2ος (δεύτερη μεταφορά), 6ος, 2ος, 6ος, 2ος (δεύτερη μεταφορά), 2ος (πρώτη μεταφορά), 4ος, 2ος (δεύτερη, τρίτη, δεύτερη μεταφορά) (*Amen du Desir* (*Visions de l' Amen*))

Très lent, avec amour

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Très lent, avec amour' and contains three measures with circled numbers 2, 2, and 6. The second system contains three measures with circled numbers 2, 6, and 2, and includes the instruction 'avec une grande tendresse'. The third system contains four measures with circled numbers 2, 4, 2, and 2. The fourth system contains one measure with a circled number 2. Various dynamics like 'p', 'mf', and 'm.d.' are indicated throughout the score.

© (1950) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

4. Οι τρόποι δεν εξελίσσονται μονάχα γραμμικά (δηλ. μελωδικά) αλλά και κάθετα (αρμονικά) ώστε αποτελεί συχνό φαινόμενο ο συνδυασμός δυο ή περισσότερων τρόπων με την τεχνική της πολυτροπικότητας (παρ. 18).

Παρ. 18. Συνδυασμός πολυρρυθμίας και πολυτροπικότητας σε συνδυασμό με τρία ρυθμικά pedals. Το δεύτερο είναι αναδρομή του πρώτου, το τρίτο είναι μη αναδρομικό. Πάνω μέρος: 1η μεταφορά του δεύτερου τρόπου, μέσο μέρος: 3η μεταφορά του τρίτου τρόπου, Κάτω μέρος: κλίμακα με τόνους (L' Ange aux parfums) (Les Corps Glorieux)

Bien modéré
Pos. (quatuor 16 et cor de nuit 8)

pizz.
G. (flûte 8) *pizz.*
Péd. (flûte 8 et cymbale)
pizzolo

© (1942) by Editions LEDUC, Paris
Με την άδεια του εκδότη

5. Εξελεγμένη βαθμίδα της πολυτροπικότητας είναι η πολυτροπική μετατροπία που σημαίνει τη μετάβαση από ένα πολυτροπικό σύνολο σε ένα άλλο.

Οι πολυτροπικές μετατροπίες γίνονται:

α) Με μαζική αλλαγή κάποιων μεταφορών σε άλλες των ίδιων τρόπων:

Τρόπος Α Μεταφορά X_1 — Τρόπος Α Μεταφορά X_2

Τρόπος Β Μεταφορά Y_1 — Τρόπος Β Μεταφορά Y_2

β) Με αναστροφή των τρόπων:

Τρόπος Α Μεταφορά X — Τρόπος Β Μεταφορά Y

Τρόπος Β Μεταφορά Y — Τρόπος Α Μεταφορά X

γ) Μετατροπία σ' ένα νέο μοντέλο πολυτροπικότητας που θα χρησιμοποιήσει τουλάχιστον ένα νέο τρόπο ή μια νέα μεταφορά (παρ. 19).

Παρ. 19. Α: Τραγουδι + πάνω μέρος: 1η μεταφορά του τρίτου τρόπου, κάτω μέρος: 2η μεταφορά του δεύτερου τρόπου. Β: Πάνω μέρος: 2η μεταφορά του δεύτερου τρόπου, κάτω μέρος: 1η μεταφορά του τρίτου τρόπου) (Le Collier (Poèmes pour Mi).

Modéré, un peu lent

Chant
Soprano

Pri - temps en - chaî - né,

Piano

arc - en - ciel lé - ger du ma - tin,

© (1937) by Editions DURAND, Paris
Με την άδεια του εκδότη

6. Αναφέρθηκα προηγουμένως στο γεγονός πως η υπεροργανωτική δραστηριότητα του ρυθμού οδηγεί σε μια διαφορετική μορφή ρυθμικού σειραϊσμού. Με παρόμοια διακριτικότητα οργανώνει και ένα είδος τροπικού σειραϊσμού, όπως για παράδειγμα στο έργο του *Mode de valeurs et d' intensités* όπου εντάσσει στην αναγκαιότητα της σειράς το ύψος (με μια μορφή τροπικότητας), τη διάρκεια και την ένταση (το έργο θα αναλυθεί παρακάτω).

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω το σύστημα των τρόπων της περιορισμένης μεταφοράς είναι ένα δυναμικό σύστημα που αγγίζει την τονικότητα αλλά και την ατονικότητα. Εξαιτίας της τονικής πολυμορφίας και των πολυτροπικών διευθετήσεων που παρουσιάζει ο κάθε τρόπος «το σύστημα αυτό δεν έχει τίποτα κοινό με τα τρία μεγάλα τροπικά συστήματα: της Κίνας, της Ινδίας και της Αρχαίας Ελλάδας», όπως λέει ο ίδιος ο συνθέτης και αποτελεί την πιο εξελιγμένη μορφή της τροπικότητας.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ

Το τραγούδι των πουλιών είναι ένα άλλο επίσης ηχητικό υλικό στο οποίο στρέφει την προσοχή του ο συνθέτης. Η φροντίδα του αυτή για τους ήχους των πουλιών και το πάθος με το οποίο συγκέντρωσε και κατέγραψε τέτοιους ήχους που θα χρησιμοποιήσει με θαυμάσιους ενορχηστρωτικούς συνδυασμούς ξεκινούν από το δάσκαλό του Dukas που έλεγε «άκουσε τα πουλιά, είναι οι μεγαλύτεροι μαίτρ του τραγουδιού».

Εκτός από τα έργα του *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1955-56) και *Catalogue d' oiseaux* (1956-58) συναντάμε ήχους των πουλιών και σε άλλα έργα του π.χ. στο έκτο από τα *Sept haikai* (*Les oiseaux de Karuizawa*), στο *Quatuor pour la fin du Temps* (*Liturgie de cristal, Abîme des oiseaux*), στο έργο του *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (στο τρίτο μέρος που βασίζεται στο κατά Ιωάννη 5:25 —έρχεται η ώρα που ο θάνατος θα ακούσει τη φωνή του Υιού του Θεού— χρησιμοποιεί στα ξύλινα το τραγούδι ενός πουλιού *Uiraruru* του Αμαζονίου που έχει μια περίεργη δομή με αντιθετικά χρώματα, δυναμικές και δυσδιάκριτες φράσεις. Οι ιθαγενείς του Αμαζονίου πιστεύουν πως ακούει κανείς το πουλί αυτό να τραγουδάει την ώρα του θανάτου. Αλλά και στο επόμενο μέρος που βασίζεται στο Προς Κορινθίους 1, 15:43, Αποκάλυψη 2:17. Ιώβ 38:7 «ὅτι ἐγεννήθησαν

ἄστρα ἤνεσάν με φωνὴ μεγάλη πάντες οἱ ἄγγελοι μου» χρησιμοποιεῖ στα ξύλινα ὡς χαρμόσυνο σύμβολο τὸ τραγούδι τοῦ κορυδαλοῦ, ἐνὸς πουλιοῦ που βρίσκεται στὴν Ελλάδα καὶ Ἰσπανία). Ἀκόμα στὸ ἔργο του *Chronochromie* (1960) θὰ χρησιμοποιήσῃ ἐντονότατα τοὺς ἤχους τῶν πουλιῶν (παρ. 20).

Παρ. 20 Abîme des oiseaux



© (1942) by Editions DURAND, Paris

Με τὴν ἀδεία τοῦ ἐκδότη

ΓΡΗΓΟΡΙΑΝΟ ΜΕΛΟΣ

Βασικὰ ἐπίσης δομικά, κυρίως μελωδικὰ στοιχεῖα ἔχει ἀντλήσει ἀπὸ τὸ Γρηγοριανὸ Μῆλος, χωρὶς ὅμως τὶς περισσότερες φορές νὰ μεταφέρει αὐτοῦσια τὴν τροπικότητα τοῦ λειτουργικοῦ μέλους στὸ ἔργο του, ἀλλὰ ἀφοῦ πρῶτα τὴ διυλίσῃ μέσα στὸ σύστημα τῶν τρόπων τῆς περιορισμένης μεταφοράς, ἐνῶ πολλές φορές δὲν θὰ διστάσῃ νὰ ἐντάξῃ τὴν ἰσορρυθμία τοῦ θρησκευτικοῦ μέλους στὴ ρυθμικὴ του πολυμορφία π.χ. στὸ ρυθμὸ *tāgavardhana*. Ἀνάμεσα στα ἔργα που χρησιμοποιεῖ τὸ Γρηγοριανὸ μέλος μποροῦν νὰ ἀναφερθοῦν τὰ παρακάτω: *La Vierge et L' Enfant* που βασίζεται σὲ ἓνα χριστουγεννιάτικο μέλος, *Subtilité des Corps glorieux*, στὸ τέταρτο μέρος τοῦ *Et exspecto resurrectionem mortuorum* ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τραγούδι τῶν πουλιῶν χρησιμοποιεῖ δυο μελωδίες θρησκευτικοῦ μέλους: μιὰ πασχαλινὴ *introit* στα *cowbells* καὶ *bells* καὶ ἓνα πασχαλινὸ *Alleluia* στὶς τρομπέτες, που συνοδεύεται ἀπὸ ὅλη τὴν ορχήστρα (παρ. 21).

Παρ. 21. Χρησιμοποίηση θρησκευτικού μέλους
Χριστουγεννιάτικη Introit



La Vierge et l' Enfant (La Nativité du Seigneur).

Un peu *vif* 0. (montre 8, bourd. 16)

Orgue

R. (gamb. voix cel.) *flegato*

p staccato

Péd. (fl. L. assard. 25^e, piccolo)

mf flegato

© (1936) by Editions LEDUC, Paris

Με την άδεια του εκδότη

ΜΕΛΩΔΙΑ

Το ρυθμικό του σύστημα αποτελεί το σκελετό της μελωδίας, ενώ η διαστηματική της δομή βρίσκεται λιγότερο ή περισσότερο κάτω από τις αναγκαιότητες και συσχετίσεις των διαστημάτων που δημιουργούν οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς.

Ανάμεσα στα διαστήματα του δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα μελωδικά του περιγράμματα είναι η τετάρτη αυξημένη προς τα κάτω, η έκτη μεγάλη προς τα κάτω (το διάστημα αυτό χρησιμοποιείται και ως πρόσθετη αρμονική νότα) που κατά τον συνθέτη ξεκινάει από τον Rameau, γίνεται πλατιά χρήση της από τον Mozart και καθιερώνεται από τον Debussy. Ακόμα χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενους χρωματικούς σχηματισμούς όπως ο B. Bartok (παρ. 22).

Παρ. 22. Μελωδία με χρησιμοποίηση τετάρτης αυξημένης (Arc - en - ciel d'innocence) (Chants de Terre et de Ciel).



© (1939) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

Μελωδία με χρησιμοποίηση του διαστήματος της έκτης (Les Offrandes oubliées).



© (1931) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

Τέλος όσον αφορά τις μελωδικές του αναπτύξεις εκτός από τις συνηθισμένες τεχνικές επεξεργασίας σμικρύνσεις, μεγεθύνσεις κλπ. χρησιμοποιεί συχνά την τεχνική της *elimination* που αναπτύχθηκε ιδιαίτερα από τον Beethoven (σταδιακός αποκλεισμός θεματικών στοιχείων), της αναστροφής και της μεταβολής των ρετζίστρων (παρ. 23).

Παρ. 23. Χρησιμοποίηση της τεχνικής της elimination (Combat de la Mort et de la Vie) (Les Corps Glorieux).



© (1942) by Editions LEDUC, Paris

Με την άδεια του εκδότη

ΑΡΜΟΝΙΑ

Σε μια γενική θεώρηση θάλεγα πως ο Messiaen με ένα εντελώς προσωπικό ύφος συνδυάζει στις αρμονικές του δομές την τονικότητα, την ατονικότητα, την τροπικότητα και το σειραϊσμό.

Τα περισσότερα αρμονικά φαινόμενα και οι συνηχήσεις τους υπαγορεύονται από τη δομικότητα των τρόπων της περιορισμένης μεταφοράς.

Ανάμεσα όμως στις ιδιαιτερότητες της αρμονικής του γλώσσας θα μπορούσαν να αναφερθούν και τα παρακάτω:

I. Χρησιμοποίηση πρόσθετων φθόγγων και κυρίως της έκτης και της αυξημένης τετάρτης. Οι πρόσθετοι αυτοί αρμονικοί φθόγγοι αποτελούν ένα αρμονικό αντίβαρο στους ρυθμικούς προστιθέμενους φθόγγους.

2. Χρησιμοποίηση διάφορων μορφών συγχορδιών πάνω στη δεσπόζουσα π.χ. όλες οι νότες του τρόπου, αποτζιατούρες κλπ.

3. Χρησιμοποίηση της συνήχησης accord de la résonance που προέρχεται από τους φθόγγους των αρμονικών.

4. Συνηχήσεις με τέταρτες.

5. Clusters συγχορδιών.

6. Χρησιμοποίηση αλυσσιδωτών αρμονικών διαδοχών.

7. Χρησιμοποίηση μικτών αρμονικών σχηματισμών αποτελούμενων από καθαρές και αυξημένες τέταρτες ή καθαρές και ελαττωμένες πέμπτες.

8. Χρησιμοποίηση της τεχνικής harmonic litanie: όπως τη χαρακτηρίζει, στην οποία ένα μελωδικό τμήμα από δύο ή περισσότερες νότες επαναλαμβάνεται με διαφορετική αρμονία.

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

Αν η παράθεση τόσων τεχνικών λεπτομερειών ήταν αναγκαία για την προσέγγιση της προσωπικής μουσικής γλώσσας και του style του Messiaen η αναλυτική προσέγγιση του έργου του είναι περισσότερο ενδιαφέρουσα, γιατί μέσα από μια συνθετική ποικιλομορφία αποθεώνεται το θεωρητικό υπόβαθρο της δημιουργίας του, αφού η δομικότητα των έργων του είναι μια αρθρωτή τελεσφόρηση της φιλοσοφίας και τεχνικής του.

Βέβαια μια αναλυτική επαφή με το πολυάριθμο και πολύπλευρο έργο του και τις φιλοσοφικές και τεχνικές διάστάσεις του είναι αδύνατο να ολοκληρωθεί μέσα στα πλαίσια μιας σεμιναριακής παρουσίασης γνωριμίας και απαιτεί μια ολοκληρωμένη σειρά μαθημάτων ανάλυσης. Για το λόγο αυτό θα περιορισθώ σε μια ιεράρχηση και ταξινόμηση της μουσικής του δημιουργίας με σύντομες παρατηρήσεις σε αντιπροσωπευτικά του έργα.

Αδρά θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τέσσερις περιόδους-φάσεις στο έργο του. Η πρώτη από το 1926 που γράφει το *Le banquet céleste* για όργανο και τα 8 *Préludes* για πιάνο ως την *Turangalila Symphonie* (1946-48). Η δεύτερη από την *Turangalila* ως το *Livre d'orgue* (1951). Η τρίτη από το *Réveil des oiseaux* ως το *Sept haïkai* (1962) και η τέταρτη από το *Couleurs de la cité céleste* ως σήμερα.

Στην πρώτη περίοδο ο συνθέτης διερευνά και σχεδόν αποκαλύπτει το προσωπικό του style βασισμένο στο ρυθμό, την αρμονία και τις πλούσιες ηχοχρωματικές μεταβολές επεξεργασμένα μ' ένα πλούσιο μαπαροκικό τόνο, ενώ η στροφή του σε μια φιλοσοφική και θρησκευτική θεώρηση της τέχνης φαίνεται ολοκληρωμένη.

Έργα της περιόδου αυτής είναι τα:

Le Banquet céleste για όργανο. Έργο σύντομο —25 μέτρα— αλλά αργό —διάρκειας έξη λεπτών συνδυάζει τονικές αρμονίες και στο όγδοο μέτρο εισάγει αρμονικές δομές βασισμένες στο δεύτερο τρόπο περιορισμένης μεταφοράς.

8 *Préludes* για πιάνο. Έργο χωρίς θρησκευτικές προεκτάσεις αλλά με σαφείς καταβολές στο έργο του Debussy που φαίνονται ακόμα και από τους τίτλους τους π.χ. *Chant d' extase dans un paysage triste, Un reflet dans le vent* (παρ. 24).

Παρ. 24. *Chant d' extase dans un paysage triste (Préludes)*. Στα σημεία * διακρίνονται οι καταβολές στο έργο του Debussy. Το πρώτο με την τονισμένη αποτζιατούρα και συγχοπή, ενώ το δεύτερο θυμίζει κύτταρα από το *Prélude* του Pelléas et Mélisande.

Μέτρα: 2. 6-9

Έκδοση Durand σελ. 4

Les Offiandes oubliées (1930) για ορχήστρα.

L' Ascension (1933) για ορχήστρα ή όργανο. Χρησιμοποιεί τη μονωδία, αρκετά προσφιλή τεχνική με επεξεργασία θρησκευτικών μελών.

La Nativité du Seigneur (1935) για όργανο. Η χρήση των προσθετικών ή αφαιρετικών αξιών από τη μια δημιουργούν ανισομερείς ρυθμικές διαδοχές και οι ηχοχρωματικές μεταβολές στο όργανο από την άλλη οριοθετούν το προσωπικό του style στη χρήση του ρυθμού και των ηχοχρωμάτων. Χαρακτηριστικά ακόμα του έργου είναι οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς, τα pedals, οι συχνές αποτζιατούρες όπως επίσης οι προοδευτικές αναπτύξεις των διαστημάτων και η χρησιμοποίηση συγχορδιών με όλες τις νότες της μείζονας κλίμακας πάνω στη δεσπόζουσα (παρ. 25) (παρ. 26).

Παρ. 25. *Les Anges (La Nativité du Seigneur)*. Οι ηχοχρωματικοί σχηματισμοί στις ψηλές περιοχές του οργάνου σκιαγραφούν έναν ουράνιο υπερφυσικό χαρακτήρα.

The image shows a three-system musical score for an organ. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The second system also has two staves, with the word 'passez' written above the right-hand staff. The third system has two staves, with 'ad lib.' written above the right-hand staff. The score features complex, high-register textures with many beamed notes and rests, characteristic of Debussy's style. At the bottom right of the third system, there is a small diagram of an organ console with the text '(G:•bourdon 16)' below it.

© (1936) by Editions LEDUC, Paris

Με την άδεια του εκδότη

Παρ. 26. *Les Mages (La Nativité du Seigneur)*. Αργό μέρος που αισθητικά αντικατοπτρίζει μια αργή, ήσυχη και τελετουργική πορεία στην έρημο. Δομικά έχει τρία επίπεδα. Στο πάνω οι φωνές σε ήχο φλάουτο κινούνται σ' ένα ostinato συγχορδιών με δέκατα έκτα. Στο μεσαίο σχηματίζεται ένα αρμονικό pedal. Στο κάτω σχηματίζεται μια μελωδία με λίγους φθόγγους με όγδοα και προσθετικές αξίες με στιγμές και δέκατα έκτα που επαναλαμβάνεται σαν ένα μελωδικό ostinato με μικροπαραλλαγές και διαφορές. Η επιμονή του συνθέτη στη δομική στασιμότητα είναι που αποδίδει εντυπωσιακά τη νωχελική πορεία στην έρημο.

Rêveur et très modéré
staccato

R: gambe,
flûte 4
P: prestant 4,
nazard, 3^{re}
G: bourdon 16

Péd: flûte 4 et
tirasse Pos

© (1936) by Editions LEDUC, Paris

Με την άδεια του εκδότη

Poèmes pour Mi (1936).

Quatuor pour la fin du Temps (1940-41) για βιολί, κλαρινέτο, βιολοντσέλο και πιάνο. Στο έργο αυτό ολοκληρώνονται οι προσπάθειες του για το τέλος του μέτρου, την αποθέωση του ρυθμού, τη χρήση των ήχων των πουλιών, των ρυθμικών pedals και των μοναδιών. Βέβαια η οργανωτική δομή του έργου πρέπει να βρίσκεται κάτω από την

επιρροή του Berg αφού ο συνθέτης το έγραψε ενώ ήταν κρατούμενος των Ναζί και έχοντας μαζί του στο στρατόπεδο τη Λυρική Σουίτα του Berg (παρ. 27) (παρ. 28).

Παρ. 27. *Liturgie de cristal. Quatuor pour la fin du Temps. Ρυθμικά pedals στο βιολοντσέλο και πιάνο και ήχοι των πουλιών στο βιολί και κλαρινέτο.*

The image shows a page of a musical score for 'Liturgie de cristal' by Arnold Schoenberg. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Violon (Violin), Clarinette en Si b (Clarinet), Violoncelle (Cello), and Piano. The second system includes parts for Voix (Voice), Clar. (Clarinet), and Voile (Viola). The music is written in a complex, atonal style characteristic of Schoenberg's later work. Key markings include 'Bien modéré, en poudrolement harmonieux', '(comme un oiseau)', 'p expressif', 'ppp (sibrate)', 'pp legato (très enclouppé de pédale)', and 'Allegretto'. There are also bird-like sound effects indicated by vertical lines above the Violin and Clarinet staves.

© (1942) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

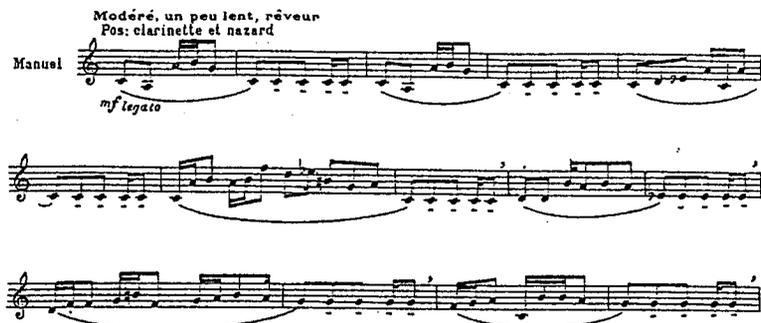
Παρ. 28. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes. Quatuor pour la fin du Temps. Πρώιμη πολυρρυθμία με κατάργηση του μέτρου και χρησιμοποίηση προσθετικών αξιών.*



© (1942) by Editions DURAND, Paris
 Με την άδεια του εκδότη

Άλλα έργα της ίδιας περιόδου είναι το *Les Corps Glorieux* (1939) για όργανο και τα εντυπωσιακά *Visions de L' Amen* (1943) για δυο πιάνα και *Vingt regards sur l' enfant Jésus* (1944) για πιάνο. Στα έργα αυτά γίνεται μια αξιοθαύμαστη και πηγαία χρησιμοποίηση των ηχοχρωματικών δυνατοτήτων του πιάνου που συχνά καλείται να αποδώσει ήχους άλλων οργάνων (παρ. 29) (παρ. 30).

Παρ. 29. *L' Ange aux parfums. Les Corps Glorieux*. Αρχικά μια μονωδιακή μελωδία κινείται πολυρρυθμικά και με επαναλαμβανόμενες νότες (ινδικές μελωδικές καταβολές). Στη συνέχεια τα δυο πάνω μέρη σχηματίζουν ένα ρυθμικό κανόνα σε αναδρομή, ενώ το κάτω μια μελωδία στην οποία κυριαρχεί το διάστημα της πέμπτης ελαττωμένης.





Bien modéré

Pos. 2

R: flûte 4 et cymbale
P: quintaton 184 et cor de nuit 8
G: flûte 8

p staccato

G

p staccato

Péd: tir. R seule

p legato

A musical score for woodwinds and piano. It consists of four staves. The top staff is for Flute 4 and Cymbal. The second staff is for Quintaton 184 and Night Cor 8. The third staff is for Flute 8. The bottom staff is for the Piano pedal (tir. R seule). The tempo is "Bien modéré" and the position is "Pos. 2". The woodwind parts are marked "p staccato" and the piano part is marked "p legato". There are dynamic markings "G" and "A" in the woodwind parts.

A musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). It features complex chordal textures and melodic lines. There are dynamic markings "A" and "p" throughout.

A musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). It continues the complex textures from the previous system. There are dynamic markings "A" and "p" throughout.

© (1942) by Editions LEDUC, Paris
Με την άδεια του εκδότη

Παρ. 30. *Regard des Prophètes, des Berges et des Mages. Vingt Regards sur L' Enfant - Jésus.* Έκδηλη χρησιμοποίηση του πιάνου ως ηχοχρωματικού ορχηστρικού οργάνου όπου οι χαμηλές διάφωνες συγχορδίες αποδίδουν τον ήχο των *tam-tams* ενώ η μονωδία με τους τονισμούς της το *ohoe*. Χαρακτηριστικό επίσης της αρχής είναι πως υπάρχει μια σταδιακή επιτάχυνση του ρυθμού και ταυτόχρονα μια πτώση της δυναμικής. Το φαινόμενο αυτό της διάστασης στο ρυθμό με την ένταση έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές τακτικές όπου η επιτάχυνση του ρυθμού συνδυαζόταν με μια αύξηση της δυναμικής για την απόδοση μιας αύξησης της αισθητικής έντασης.

Έκδοση Durand σελ. 122-123

Στην περίοδο αυτή θα μπορούσαμε ακόμα να εντάξουμε τα τραγούδια *Harawi* (1945) για δραματική σοπράνο και πιάνο, το *Cinq rechants* (1949) αφιερωμένο στο *Printemps* του *Le Jeune* και όπως αυτό είναι φτιαγμένο με διαδοχές *couplets-chants* και *refrains-rechants* με πλαίσια την ινδική ρυθμική οργάνωση και μη αναδρομικά ρυθμικά μοντέλα με μεγεθύνσεις και μικρύνσεις.

Η δεύτερη περίοδος αρχίζει με την *Turangalila Symphonie* που ως προς το ύφος της αποτελεί μια αποθέωση του μαροκικού χαρακτήρα της προηγούμενης περιόδου, ενώ η συνέχεια της περιόδου ολοκληρώνεται μέσα από έργα περισσότερο ραφιναρισμένα και προσαρμοσμένα στη φιλοσοφία του σειραϊσμού όχι όμως και πιστά στις βασικές αρχές του.

Χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου είναι τα: *Turangalila Symphonie* (1946-48). Η ονομασία είναι συνδυασμός δυο σανσκριτικών λέξεων, της λέξης *lila* που σημαίνει αγάπη, διασκέδαση ή παιχνίδι των αισθήσεων ή παιχνίδι της ζωής και του θανάτου και της λέξης *turanga* που σημαίνει χρόνος σε κίνηση, κίνηση ή ρυθμός. Στο σύνολό του το έργο σημαίνει τραγούδι της αγάπης ή ύμνος στη χαρά.

Το έργο έχει θάλεγα προγραμματική οργάνωση με χαρακτήρα *leitmotiv*. Αρχικά υπάρχει ένα θέμα σύμβολο της δύναμης και της αρρενωπότητας (στα τρομπόνια), μετά ένα θέμα της ευαισθησίας και θηλυκότητας. Αργότερα συντίθεται ένα κυκλικό θέμα με στοιχεία των δύο θεμάτων που η ολοκλήρωσή του γίνεται στο έκτο μέρος της συμφωνίας που έχει τον τίτλο *Jardin du sommeil d' amour*. Τα μέρη με

τον τίτλο *Turangalila* συμβολίζουν τα στοιχεία του κακού, του θανάτου και του πόνου. Η ενορχηστρωτική πολυχρωμία θάλεγα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του έργου (παρ. 31).

Παρ. 31. *Turangalila I. Turangalila Symphonie. Μεγάλη πυκνότητα και πολυχρωμία στην υφή όπου δίνουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα τα glissandos για Onde de Martenôt.*

Έκδοση Durand σελ. 102-103

Quatre études de rythme (1949-50) για πιάνο. Μέρος των τεσσάρων αυτών έργων είναι το *Mode de valeurs et d'intensités* όπου ο συνθέτης προσπαθεί να εντάξει σε σειραϊκά πρότυπα μαζί με το ύψος, τη διάρκεια, την ένταση και τον τρόπο της αττάκας (ως στοιχείο της χροιάς καθότι το έργο είναι μόνο για πιάνο). Ήδη την προηγούμενη χρονιά ο Babbitt έχει αποπειραθεί τη χρησιμοποίηση του ολοκληρωτικού σειραϊσμού που βέβαια φαίνεται πως θα βρει πραγματική διέξοδο αργότερα στο έργο του Boulez Structures για δυο πιάνο.

Στο έργο αυτό του Messiaen που θα αναλυθεί διεξοδικά αργότερα ο Boulez είδε ένα μοντέλο του ολοκληρωτικού σειραϊσμού, ο Stockhausen οδηγείται στη σκέψη της αποκάλυψης μιας εξάρτησης ανάμεσα στο ηχόχρωμα και το χρόνο (αυτό θα γίνει περισσότερο έκδηλο στο *Chronochromie*) και τέλος ο Ξενάκης βρήκε ένα θαυμάσιο σύμπλεγμα της μουσικής σκέψης που αποτελεί σημαντικό παράγοντα στη μαθηματική μουσική.

Η περίοδος αυτή κλείνει με δυο σειρές έργων για όργανο το *Livre d'orgue* και το *Messe de la Pentecôte* στο οποίο χρησιμοποιούνται Ινδικοί και Αρχαίοι Ελληνικοί ρυθμοί και ολοκληρώνεται η τεχνική της *intersion του ρυθμού* (ρυθμικές αντιμεταθέσεις που εξασφαλίζουν την ενότητα και ανεξαρτησία).

Η επόμενη περίοδος από το 1951 ως το 1962 αρχίζει με μια στροφή στο πηγαίο υλικό των ήχων των πουλιών με έργα όπως *Le reveil des oiseaux (1953)* για πιάνο και ορχήστρα, *Oiseaux exotiques (1955)* για πιάνο και ορχήστρα και το *Catalogue d'oiseaux (1962)* για πιάνο και κλείνει με το *Sept haikai (1962)* για πιάνο και μικρή ορχήστρα που γράφτηκαν μετά ένα ταξίδι στην Ιαπωνία και το υψηλής οργάνωσης έργο του *Chronochromie* που γράφτηκε με παραγγελία του Heinrich Strobel και τον όρο της μη χρησιμοποίησης πιάνου και *Onde de Martenôt.*

Βέβαια η ανάλυση αυτού του έργου θα απαιτούσε ειδικά μαθήματα. Ας δούμε όμως σε συντομία τις δομικές παραμέτρους του.

Η ονομασία του προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις χρόνος και χρώμα που αμέσως αποκαλύπτουν την πρόθεση του δημιουργού να συνθέσει τα δυο αυτά στοιχεία, το χρόνο με το χρώμα.

Τα μέρη Introduction, Strophe I, Antistrophe I, Strophe II, Antistrophe II, Eröde και Coda φανερώνουν κάποιες λειτουργικές αναλογίες με το αρχαίο ελληνικό δράμα, όπου ανάμεσα στη στροφή και αντιστροφή υπάρχουν κάποιες ρυθμικές αναλογίες. Αντίθετα στο Chronochromie οι αναλογίες της στροφής εντοπίζονται στην άλλη

στροφή και όχι στην αντιστροφή δημιουργώντας έτσι μια δομικότητα μωσαϊκού.

Οι στροφές έχουν πιο πυκνή ρυθμική οργάνωση που βασίζεται στην τεχνική των interversions symmetriques ως μια εξέλιξη της ιδέας που αναπτύχθηκε στο Messe de la Pentecöte.

Χρησιμοποιεί λοιπόν μια σειρά 32 αξιών που δίνουν 36 interversions, σε ομάδες των τριών. Κάθε στροφή είναι φτιαγμένη από μια πλήρη version τριών διαφορετικών ομάδων (I: 1,2,3, II: 22,23,24) ώστε οι στροφές να έχουν το ίδιο μήκος δηλ. 33 μέτρα των 4/8 που ακολουθούνται από μια παύση.

Ο συνθέτης δίνει αυτές τις interversions στα έγχορδα και τα κρουστά (κάθε μια από τις τρεις ομάδες χρωματίζεται ηχοχρωματικά όχι μόνο από διαφορετικά κρουστά αλλά και από διαφορετικούς τύπους συγχορδιών στα έγχορδα, ενώ τα επίπεδα του ύψους των τριών ομάδων είναι σε διαφορετικές οχτάβες).

Πάνω σ' αυτούς τους χρονοχρωματισμούς τα ξύλινα, το glockenspiel και το xylophone παίζουν τραγούδια οκτώ πουλιών σε μια ελεύθερη αντίστιξη συχνά σε πάνω από δώδεκα μέρη.

Από τη σύνθεση αυτή ρυθμού, ηχοχρωμάτων και των ρετζίστρων επέρχεται η συσχέτιση του χρόνου με το χρώμα (παρ. 32) (παρ. 33).

Παρ. 32. Strophe I Chronochromie. Οι ρυθμικές interversions 1, 2 και 3 χρησιμοποιούνται με μορφή συγχορδιών στα έγχορδα.

Bien modéré (♩ = 92)

1^{re} Fl.

2 Fl.

1^{re} Héb.

C. angl.

1^{re} Clar. mlk

2^e Clar. mlk

Cl. basse mlk

1^{re} Buis

Bien modéré (♩ = 92)

Glock.

Xylo.

3 Coings

Cloches

C.S.

Ch.

T.T.

8 1^{re} Vons

7 2^{de} Vons

3 Alto

4 Vclls

1^{re} Rousserolle Verderolle

2^e Rousserolle Verderolle

Troglodyte

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

Παρ. 33. *Antistrophe I Chronochromie*. Οι ρυθμικές *interversions* 28, 29 και 30 χρησιμοποιούνται στα κρουστά.

Bien modéré (♩=108)

3 Fl.
2 Hrb.
C. angl.
Pte Clar.
2 Clar.
Cl. basse
3 Bops
3 Trp.
4 Cors
3 Trbon.
Tuba
Cloches
3 Gongs
C.S.
Cb.
T.T.

interversion 29
interversion 28
interversion 30 c.s.

4.
16 **Bien modéré** (♩=108)

Solitaire ardoise (Mexique)
Gropendola de Montezuma (Mexique)
Moqueur des Tropiques (Mexique)
Saltator grisâtre (Mexique)
Moqueur bleu du Mexique

1^{re} Vues (1 + 6)
2^{es} Vues (7, 8)
3^{es} Vues (9, 10)
4^{es} Vues (11, 12)
5^{es} Vues (1 + 6)
6^{es} Vues (7 + 12)
Altes (1 + 4)

4 11

J Fl.
 2 Hh.
 C. angl.
 Pif Clar.
 2 Clar.
 Cl. basse
 3 Hous.
 3 Trp.
 4 Cors
 3 Trbon.
 Tuba
 Cl. horn
 3 Gong
 Cymb. sup.
 T. tam
 1ers Vocs (1 à 6)
 1ers Vocs (7, 8)
 1ers Vocs (9, 10)
 1ers Vocs (11, 12)
 2es Vocs (1 à 6)
 2es Vocs (7 à 12)
 Altos (1 à 4)

Grive de Gray (Mexique)

© (1963) by Editions LEDUC, Paris
 Με την άδεια του εκδότη

Στην τέταρτη περίοδο αρχικά συναντάμε το *Couleurs de la cité céleste* (1963) για πιάνο, κρουστά και πνευστά βασισμένο σε πέντε αποσπάσματα από την Αποκάλυψη με μωσαϊκό χαρακτήρα των πενήντα σχεδόν σύντομων τμημάτων του με πολλαπλές μεταβολές του tempo (κάθε 2 ή 3 μέτρα) και μετάθεση του ενδιαφέροντος στην κάθετη αρμονική διάσταση.

Το 1964 με παραγγελία του André Malraux γράφει το *Ei exspecto resurrectionem mortuorum* στη μνήμη των νεκρών των δυο παγκοσμίων πολέμων. Χαρακτηριστικό του έργου είναι πως για πρώτη φορά δεν χρησιμοποιεί πιάνο και έγχορδα στην ορχήστρα. Το πρώτο μέρος του καταλήγει με οκτώ συγχορδίες που συνιστούν την κραυγή από την άβυσσο «'Εκ βαθέων έκέκραξά σοι Κύριε. Κύριε εισάκουσον τῆς φωνῆς μου» (Ψαλμός 129 1,2). Καθένα από τα ζεύγη αυτών των συγχορδιών αποτελείται από όλες τις 12 νότες σε δύο ηχοχρωματικά επίπεδα. Οι τέσσερες πρώτες σηματούζουν ένα μοντέλο ABA'B' και η διευθέτηση των φθόγγων μεταξύ τους δεν επιτρέπει την ένταξη σε κάποιο συγκεκριμένο σύνολο. Από την πέμπτη συγχορδία αρχίζει μια τακτοποίηση αυτής της δομικής αναρχίας, ώστε η πρώτη από κάθε ζεύγος συγχορδιών να σχηματίζεται από επτά ως εννιά φθόγγους του τρίτου τρόπου περιορισμένης μεταφοράς και η δεύτερη από τις υπόλοιπες, δίνοντας τελικά μια δομή ABA'B'CDEC' που ενοποιείται σε μια απλή μελωδική γραμμή της τρομπέτας.

Το δεύτερο μέρος είναι βασισμένο στον ινδικό ρυθμό *simhavikrama* που συμβολίζει το Θεό Σίβα και αναπαριστά το θάνατο.

Ο ρυθμός ακούγεται στα cowbells και στις καμπάνες ενώ πάνω του μια μελωδία της τρομπέτας πλαισιώνεται από πλούσια ηχοχρώματα των πνευστών και ένα μελωδικό σχήμα από έξη νότες που εναλλάσσεται στα ξύλινα υποκρύπτει τη δομή του τριτόνου.

Στο τρίτο μέρος η φωνή που θα αφυπνίσει το θάνατο (έρχεται η ώρα που ο θάνατος θα ακούσει τη φωνή του Υιού του Θεού, κατά Ιωάννη 5:25) παίζεται τρεις φορές πρώτα στα ξύλινα με το τραγούδι του πουλιού *Uigarugu* του Αμαζονίου που όπως ήδη αναφέρθηκε έχει αντιθετικά ηχοχρώματα, δυναμική και δυσδιάκριτη φρασεολογία και που οι ιθαγενείς πιστεύουν πως ο ήχος του πουλιού αυτού ακούγεται τη στιγμή του θανάτου. Το δεύτερο σύμβολο είναι μια αργή μελωδία στις καμπάνες και το τρίτο ένα μεγάλο και ηχηρό μέρος στα gongs και tam tams.

Το τέταρτο μέρος βασίζεται στο απόσπασμα του Ιώβ 38, 7 «ότε ἐγεννήθησαν ἄστρα ἤνεσάν με φωνὴ μεγάλη πάντες ἄγγελοι μου» και σε ἀνάλογο μέρος ἀπὸ το Προς Κορινθίους Ι, 15, 43 και Αποκάλυψη 2, 17 και θάλεγα πως βρίσκει κανείς ἐδῶ την ἀποψη για την ἀπειρότητα του σύμπαντος και τὴν ἀρμονία των σφαιρῶν. Αρχικά τρεις ἀργές νότες στα tam - tams συμβολίζουν την ἀπόμακρη μελωδία των ἀστρων και την ἐπὶ κλήση της Ἁγίας Τριάδας. Στη συνέχεια ἡ χάρις του φωτός συμβολίζεται ἀπὸ δυο θρησκευτικὲς μελωδίες μια πασχαλινὴ introit στα cowbells και τις καμπάνες και ἓνα πασχαλινὸ Alleluia στις τρομπέτες που υποστηρίζεται ἀπὸ ὅλη την ορχήστρα. ἐνῶ στη συνέχεια ἓνα σύμβολο της χαρᾶς δίνεται με το τραγούδι του κορυδαλοῦ στα ξύλινα. Στην κορύφωση της κίνησης οι θρησκευτικὲς μελωδίες παίζονται μαζί πᾶνω στον ἰνδικὸ ρυθμὸ της δεύτερης κίνησης που παίζεται στα gongs και το θέμα της πρώτης κίνησης στα τρομπόνια (οι ἄγγελοι και τα ἀστέρια μαζί δοξάζουν την Ἀνάσταση). Μετὰ το θέμα του tam-tam παίζεται ἀπὸ την ορχήστρα με μεγάλης διάρκειας συμπαγείς συγχορδίες (παρ. 34) (παρ. 35) (παρ. 36).

Παρ. 34. Et exspecto resurrectionem mortuorum, II. Χρησιμοποίηση στα Cowbells του ἰνδικοῦ ρυθμοῦ Simhavikrama.

Bien modéré (♩ = 80)

1^{re} Cenc.

2^e Cenc.

3^e Cenc.

Cloches

Gongs

T-tam

6

1^{re} p

2 Picc Fl. *4 2* *4 2*

1^{re} Fl.

Fl. 2-3 *2, 3* *2, 3*

Btb. 1-2

3^e Hth.

C. angl.

Pic Clar.

Clar. 1, 2

3^e Clar.

Cl. basse

1^{er} Bas

Bas 2, 3 *2* *2*

1^{er} Trp.

2^e Trp.

3^e Trp.

1^{er} Cenc.

2^e Cenc.

3^e Cenc.

Cloches

Gongs

T.-lams

1^{er} *p*

© (1966) by Editions LEDUC, Paris
 Με την άδεια του εκδότη

Παρ. 35. *Et exspecto resurrectionem mortuorum, III. Τραγούδι του πουλιού Uirapuru.*

Modéré (♩ = 176)

2 Fl¹ Fl. 2
Fl. 1, 2
3^o Fl.
H¹b. 1, 2
3^o H¹b.
C. angl.
P¹ Clar.
Clar. 1, 2
3^o Clar.
Cl. basse
1^o B^o
B^o 2, 3

3 (Uirapuru, oiseau de l'Amazonie)

16

1

2 Fl¹ Fl. 2
Fl. 1, 2
3^o Fl.
H¹b. 1, 2
3^o H¹b.
C. angl.
P¹ Clar.
Clar. 1, 2
3^o Clar.
Cl. basse
1^o B^o
B^o 2, 3

16

3

16

2

16

© (1966) by Editions I.EDUC. Paris
Με την άδεια του εκδότη

Παρ. 36. Et exspecto resurrectionem mortuorum, IV. Μπορεί να διακρίνει κανείς τις αργές νότες στα tam-tams τη χρησιμοποίηση των Πασχαλινών Alleluia και Introit, το ρυθμό Simhavikrama του II μέρους και το θέμα του πρώτου μέρους.

Lent

3 T. tams

4 ^{1st} long ^{2^d} long ^{3^d} long

27

Bien modéré (♩ = 84)

3 Fl.

Hrb. 1, 2

3rd Hrb.

(Alleluia de Pâques) →

C. angl.

1st Clar.

Clar. 1, 2

3rd Clar.

1st B♭

8 16 8 16 16

B♭ 2, 3

2, 3

C. B♭

(Alleluia de Pâques)

1st Trp.

Trp. 2, 3

2 2 3 2 3

8 16 8 16 16

1st Cenc.

2^d Cenc.

3rd Cenc.

Cloches

6 Gongs

28 (Introit de Pâques)

(Simhavikrama) →

3 Fl.

Hb. 1, 2

3^e Hb.

C. angl.

1^{re} Clar.

Clar. 1, 2

3^e Clar.

Cl. basse

1^{re} B^{se}

B^{se} 1, 2

C. B^{se}

3 Trp.

6 Cors

Trb. 1, 2

3^e Trb.

Saxb.

1^{re} Cenc.

2^e Cenc.

3^e Cenc.

Clockes

6 Gongs

(thème de la première pièce)

(thème de la première pièce)

39

© (1966) by Editions LEDUC, Paris
 Με την άδεια του εκδότη

Το πέμπτο μέρος (και άκουσα τη φωνή μεγάλου πλήθους, Αποκάλυψη 19, 6) είναι ένα μεγάλο και ογκώδες χορικό πάνω σε επαναλαμβανόμενες νότες στα gongs και συμβολίζει τη μεγαλόπρεπη δύναμη των τραγουδιών με τα οποία οι Άγιοι υμνούν το Θεό.

Στη συνέχεια από το 1965 θα μπορούσα να αναφερθώ στα ακόλουθα έργα με αποσπασματικές παρατηρήσεις.

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité (1969) για όργανο. Στο έργο αυτό εισάγει τη χρησιμοποίηση ενός νέου στοιχείου που αποκαλεί «communicable language». Δημιουργεί ένα μουσικό αλφάβητο. Με κάποιο συγκεκριμένο ύψος και διάρκεια χαρακτηρίζει και ένα γράμμα του αλφαβήτου, αναπαριστώνοντας έτσι με τη μουσική κείμενα από αποσπάσματα του Αγίου Θωμά του Ακινιάτη.

Με τον τρόπο αυτό δίνει ένα συμβολικό περιεχόμενο και πρακτικό εκφραστικό χαρακτήρα στην αφηρημένη λειτουργικότητα του σειραϊσμού (παρ. 37).

Παρ. 37. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Οι λέξεις που σχηματίζονται από τους αντίστοιχους φθόγγους υποδηλώνουν συντομογραφικά το κείμενο: *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence*.

R. bombarde 16', trp. 8', clairon 4', P. et G. fonds 16', 8', 4', - P.G. - Péd. fonds 16', 8', sb. 32' -
et tous les fonds 16', 8', 4', - (sans les montres et sans les prestants) Tir P. et G.]

Presque lent

R. *legato ff*

G.P.

(tir G.P.) *legato mf*

(rangapradīpaka, par retrait du 1/2) *legato f*

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top with a long note 'o' and a phrase 'n', and two piano accompaniment staves below. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

(locatif: en)

Second system of musical notation, labeled '(locatif: en)'. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment includes various fingerings and articulation marks like 'A' and 'V'.

Dieu

Third system of musical notation, labeled 'Dieu'. It shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a dense texture with many sixteenth notes and includes fingerings and articulation marks.

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, along with fingerings and articulation marks.

© (1969) by Editions LEDUC, Paris
 Με την άδεια του εκδότη

La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ (1965-69) κολοσιαίο έργο για 100 φωνές σε 10 ομάδες των 10 7 σολίστες οργάνων και μεγάλη ορχήστρα κατά παραγγελία της Gulbenkian Foundation σε κείμενα από το Summa Theologiae του Αγίου Θωμά του Ακβινάτη. Το έργο αποτελείται από δεκατέσσερις κινήσεις ομαδοποιημένες σε δύο ομάδες των επτά μερών (1. Ευαγγελική αφήγηση, 2,3 Διαλογισμοί, 4 Ευαγγελική αφήγηση, 5,6 Διαλογισμοί, 7 Τελικό χορικό). Στα χορικά είναι εμφανείς οι καταβολές του Γρηγοριανού Μέλους, ενώ στις ευαγγελικές αφηγήσεις που συχνά έχουν χαρακτήρα ρετσιτατίβου αποθεώνεται ο πτωτικός χαρακτήρας της κατιούσας τετάρτης αυξημένης.

La fauvette des Jardins (1972) για πιάνο. Ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό έργο που προσπαθεί να συγκεράσει πάνω στην ιδιαιτερότητα της αρμονικής του γλώσσας τα διάφορα styles από την πρώτη περίοδο ως το σειραϊσμό και το τραγούδι των πουλιών.

Des canyons aux étoiles (1971-74). Το έργο γράφτηκε μετά την επίσκεψη του συνθέτη στη Utah και θεωρείται πως αποτελεί την Turangalila της δεκαετίας του 1970-1980. Είναι ένας ύμνος της δύναμης της φύσης και των φαινομένων της και αποτελεί έναν περιγραφικό πίνακα των τοπίων της Utah.

Saint François d' Assise (1975-1983). Όπερα διάρκειας περίπου τεσσάρων ωρών σε τρεις πράξεις και οκτώ σκηνές σε ποίηση του ίδιου του συνθέτη. Χρησιμοποιεί επτά σολίστες, χορωδία από 150 πρόσωπα σε ομάδες των 15 και πολύ μεγάλη ορχήστρα ανάμεσα στην οποία ιδιαίτερα μεγάλος είναι ο αριθμός των κρουστών και των ξύλινων και χάλκινων πνευστών ενώ ακόμα χρησιμοποιεί 3 Ondes de Martenot.

Το έργο γράφτηκε με παραγγελία του Rolf Liebermann και όπως λέει ο ίδιος ο συνθέτης οι καταβολές του βρίσκονται στο έργο του Shakespeare αλλά και στις εμπειρίες του από τη διδασκαλία του στο Conservatoire των έργων των Mondeverdi, Rameau, Mozart, Debussy, Wagner και Moussorgsky.

Από τεχνικής πλευράς το έργο θάλεγα συμπυκνώνει όλες τις προσφιλείς τεχνοτροπίες του συνθέτη (σύνθετες πολυρρυθμίες, τραγούδι των πουλιών, σύνθετες συγχορδίες ιδιαίτερα από το δεύτερο και τρίτο τρόπο) και επιστρατεύει τα βαγκνερικά πρότυπα του leitmotiv με τη διαφορά πως ορισμένα πρόσωπα έχουν πολυθεματικούς χαρακτήρες π.χ. ο Άγγελος έξι θέματα και ο Άγιος Φραγκίσκος πέντε θέματα. Από την όπερα του Debussy αποκομίζει το διακριτικό ρόλο της

ορχήστρας που παρά την πυκνή ενορχήστρωση επιτρέπει την άνετη προβολή των λέξεων.

Un vitrail et des oiseaux (1986) για πιάνο και μικρή ορχήστρα. Σε μια σύντομη προσέγγιση θάλεγα πως το έργο έχει μια προοδευτική αριθμητική δομή με την κυριαρχία των ήχων των πουλιών και των ορχηστρικών χρωμάτων. Ο συνθέτης σχολιάζοντας το τελικό χορικό που είναι δομημένο με μίξη των τριών προηγούμενων θεματικών στοιχείων της τρομπέτας με συνοδεία από καμπάνες σε διαφορετικούς χρόνους λέει: τα πουλιά είναι πιο σπουδαία από τους χρόνους, τα χρώματα πιο σπουδαία από τα πουλιά και πιο σπουδαία απ' όλα είναι η αθέατη όψη. Έτσι ιεραρχεί μια αναλογία από το πραγματικό στο ιδεατό, από τη φυσική ομορφιά στο μεταφυσικό ωραίο.

Στα τελευταία έργα θα μπορούσα να αναφέρω τα: *La Ville d' En-Haut* (1987) για πιάνο σόλο και μικρή ορχήστρα. *Un Sourire* (1989) για ορχήστρα από ξύλινα, χάλκινα, κρουστά και έγχορδα και το *Eclairs sur L' au-delà* (1988-91) κολοσιαίο έργο για πολύ μεγάλη ορχήστρα με σημαντική παρουσία των κρουστών. Αποτελείται από 11 μέρη: I. Apparition du Christ glorieux, II. La constellation du Sagittaire, III. L' Oiseau - lyre et la Ville - Fiancée, IV. Les élus marqués du sceau, V. Demeurer dans l' Amour..., VI. Les sept Anges aux sept trompettes, VII, et Dieu essuira toute larme de leurs yeux..., VIII. Les étoiles et la Gloire, IX. Plusieurs oiseaux des arbres de la Vie, X. Le chemin de l' Invisible, XI. Le Christ, lumière du Paradis.

Το έργο που άκουσα στις 15 Σεπτεμβρίου 1994 από το πρώτο κανάλι της γαλλικής τηλεόρασης με τη φιλαρμονική ορχήστρα της Λιέγης (Δ/νση: P. Bartholomé) αποτελεί θάλεγα το επιστέγασμα της ωριμότητας του συνθέτη από φιλοσοφικής, ηχοχρωματικής και δομικής σκοπιάς. Το τραγούδι των πουλιών σε μια πολύπλοκη πολυφωνία που θυμίζει το *Oiseaux exotiques*, τα μονωδιακά μέρη και τα κάθετα συμπαγή χορικά αποτελούν χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Ιδιαίτερα θα ήθελα να σημειώσω την ηχοχρωματική πολυμορφία των χορικών όπου από μια συμπαγή αρμονικά και πολλαπλή ενορχηστρωτικά δομή παρουσιάζεται ένας ηχοχρωματικός διάλογος με διάφορες προβολές των ηχοχρωματικών δεδομένων.

Αν θελήσουμε να σταθούμε πιο λεπτομερικά στο έργο με σύντομες παρατηρήσεις θα μπορούσαν να επισημανθούν τα παρακάτω:

1) Μια προσπάθεια προσπέλασης μορφών και τεχνικών της ιδιόμορφης μουσικής γλώσσας του συνθέτη είναι εμφανής, που δίνει

στο έργο έναν ανακεφαλαιωτικό χαρακτήρα του συνόλου του έργου του (π.χ. το I μέρος θυμίζει ανάλογες υφές από τα έργα του L' Ascension και Et exspecto resurrectionem mortuorum, στο IV μέρος επανέρχεται η τεχνική των *interventions* της *Chronochromie*, στο V και XI μέρος διακρίνονται δομικές και αισθητικές αναλογίες της *Turangalila Symphonie-Jardin du sommeil d' amour* και του *Quatuor pour la Fin du Temps*, στο VI μέρος χρησιμοποιείται η τεχνική της επέκτασης του ρυθμού ανάλογα με αυτή του *Neumes Rythmiques* ενώ από αισθητικής πλευράς μας επαναφέρει στο κλίμα του *Quatuor pour la Fin du Temps - Danse de la fureur pour les sept trompettes*- σε πολλά σημεία το κλίμα του *Oiseaux exotiques* είναι χαρακτηριστικό, στο II μέρος αναγνωρίζονται στοιχεία από το *Sept Haikai* ενώ στο V μέρος στην τρίτη περίοδο αναγνωρίζονται αρμονίες από την όπερα *Saint Francois d' Assise*.

2) Η μεγάλη ορχήστρα των 128 εκτελεστών χρησιμοποιείται ως ένα σύνολο μέσα στο οποίο συχνά αναδύονται ως μικρότερα σύνολα (π.χ. υποσύνολα φλάουτων, κλαρινέτων, κρουστών κλπ.) με αποτέλεσμα άλλοτε να προβάλλονται ως μικρές ορχηστρικές μονάδες και άλλοτε ως τμήματα της μεγάλης ορχήστρας σε μια αντίληψη ενός σύγχρονου κοντσέρτου γκρόσσο.

3) Η δομικότητα της υφής αλλά και των μελωδικών γραμμών είναι πυκνή και πολύπλοκη.

4) Χρησιμοποιεί μια νέα αντίληψη του αλεατορικού στοιχείου που δεν εντοπίζεται στην τυχαία συνύπαρξη δομικών παραγόντων αλλά στη διάσταση ταυτόχρονων χρονικών ηχητικών γεγονότων (π.χ. στο II μέρος 6 φλάουτα παίζουν το καθένα με ξεχωριστό tempo τραγούδια των πουλιών).

5) Η χρησιμοποίηση ινδικών ρυθμών (ιδιαίτερα στο II μέρος: *Cantrakalā, Laksmīca, Vijaya, Makaranda, Pratāpachhara, Simhaviḥkrama, Gajajhampa*) και ελληνικών ρυθμών (ιαμβος υ- στο III μέρος) συνεχίζει την παράδοση του συνθέτη.

6) Η πολυρυθμοποίηση των θεμάτων (μεταφορά θεμάτων σε διαφορετικούς ρυθμούς) χρησιμοποιείται συστηματικά στο II μέρος.

7) Η τροπικότητα του συνθέτη βρίσκει την αποθέωσή της. Επισημαίνω ιδιαίτερα τη χρησιμοποίηση του δεύτερου και τρίτου τρόπου (I μέρος), του δεύτερου και έκτου (II μέρος), του τρίτου (V, VII μέρος), του τέταρτου (X μέρος).

8) Στις αρμονικές του δομές το έργο κυριαρχείται από συμπαγείς πυκνές συγχορδίες και συγχορδίες σε μεταφορές αναστροφών στη βάση σταθερού μπάσου, ενώ η τεχνική της «*litanie harmonique*» γίνεται εμφανής στο V μέρος στην πρώτη περίοδο όπου ένα μελωδικό θέμα βασίζεται πάνω στη συγχορδία.



9) Το τραγούδι των πουλιών τέλος (στα περισσότερα μέρη) φτάνει σε μια αξιοθαύμαστη πολυχρωμία και πολυφωνία και δε χρησιμοποιείται μόνο ως ένα ηχοχρωματικό στοιχείο, αλλά ως μια πολυφωνική δομή και συμβολικό δεδομένο (IX μέρος).

Το έργο *La Ville d' En - Haut* που εκδόθηκε πρόσφατα (1994) βασίζεται στην Προς Κολασσασείς επιστολή του Απ. Παύλου (Γ, 1) («Εἰ οὖν συνηγέρθητε τῷ Χριστῷ, τὰ ἄνω ζητεῖτε, οὗ ὁ Χριστός ἐστίν») και στην Αποκάλυψη του Ιωάννη (ΚΑ, 1,2) («... τὴν πόλιν τὴν ἁγίαν Ἱερουσαλήμ καινὴν εἶδον καταβαίνουσαν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ Θεοῦ»).

Το έργο ξεκινάει με ένα choral, των πνευστών που ακολουθείται από μια πολυφωνική πλοκή μιας μελωδίας στην τρομπέτα με το πιάνο και το μεταλλόφωνο.

Στη συνέχεια ένα τραγούδι των πουλιών αποδίδεται από το xylophone, xyloimba και marimba. (L' Hypolais Polyglotte). Στη συνέχεια εμφανίζεται πάλι το choral και η μελωδία της τρομπέτας και ακολουθούν τραγούδια των πουλιών: L' Hypolais Polyglotte (xylophone, xyloimba, marimba), Fauvette à tête noire (Ξύλινα), Fauvette des jardins (πιάνο) και διάλογος μεταξύ ξύλινων και πιάνου. Τέλος επανεμφανίζεται το choral των πνευστών και η μελωδία της τρομπέτας. Σύμφωνα με το συνθέτη το choral συμβολίζει τη δόξα της επουράνιας πολιτείας, το τραγούδι των πουλιών τη χαρά αυτών που αναστήθηκαν και τα χρώματα των συγχορδιών τις αποχρώσεις του φωτός ψηλά στον ουρανό (παρ. 38).

Παρ. 38. *La Ville d' En-Haut*. Αποσπάσματα από τραγούδι των πουλιών.

α

Prologue viv. 18 - 2001

Χαρμονία
Χιταρίνι
Μαντολίνο
III Cym.

1ère partie (premier)
2ème partie (deuxième)
3ème partie (troisième)
4ème partie (quatrième)

3 3 3 3
32

3

4
16

2
16

3 2
32

3
16

4
16

3 2
32

4
16

3 2
32

β

Un peu vif (♩ = 96)

(Favreite des jardins)

Piano solo

g

10

(Favreite des jardins)

10

Piano solo

2a

2a

o

2a

Modéré (♩ = 104)

Piccorno

Flûtes 1

Flûtes 2

Fl. en sol

Hörn. 1

Hörn. 2

C. A.

1^{re} Clar. en sol

Clar. 1

Clar. 2

Basson

2 2 3 / 3 2

2 3 / 3 2

2 / 1 6

11

© (1994) by Editions L.EDUC, Paris
Με την άδεια του εκδότη

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΟΡΙΣΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ

VISIONS DE L' AMEN (ΟΡΑΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΜΗΝ)

Με το έργο αυτό αποκαλύπτει μια νέα διάσταση στις εκφραστικές δυνατότητες της πιανιστικής γραφής. Κύριο χαρακτηριστικό είναι ένας συνδυασμός μελωδικών θεμάτων με πολύπλοκα ρυθμικά pedals.

Ο ίδιος ο συνθέτης λέει χαρακτηριστικά «Στο πρώτο πιάνο εμπιστεύομαι τις ρυθμικές δυσκολίες, τις μαζικές συγχορδίες στοιχεία που εξασφαλίζουν την ταχύτητα, τη χάρη και την ποιότητα του ήχου, στο δεύτερο τις μελωδικές δομές που εξασφαλίζουν τη συγκίνηση και την κίνηση».

Το έργο αποτελείται από επτά μέρη.

1. *Amen de la Création (Αμνή της Δημιουργίας).*

Στα πρώτα οκτώ μέτρα εμφανίζεται το θέμα της Δημιουργίας στο δεύτερο πιάνο. Είναι το βασικό θέμα του έργου και αποτελείται από τετράφωνες συγχορδίες και αναστροφές τους, ενώ από άποψη φόρμας έχει τέσσερις δίμετρες περιόδους με καταλήξεις μεγάλης διάρκειας. Η δομικότητά του έχει χαρακτήρα chorale. Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται δυο φορές από τις χαμηλές προς τις πιο ψηλές οχτάβες σ' ένα δυναμικό και αισθητικό crescendo. Στο μέτρο 25 εμφανίζεται ένα νέο θεματικό στοιχείο από αρπισματικές συγχορδίες με pedal σε ff που δίνουν μια εντυπωσιακή δυναμική και όγκο.

Στο πρώτο πιάνο εμφανίζονται δύο ρυθμικά pedals. Το πρώτο εμφανίζεται τρεις φορές. Τα Α και Β μέρη του είναι μη αναδρομικοί ρυθμοί, το Β μια ασύμμετρη σμίκρυνση κατά τα 2/3 των αξιών του Α. Το δεύτερο εμφανίζεται 6 φορές. Τα C και Ε μέρη είναι μη αναδρομικοί ρυθμοί, το C ασύμμετρη μεγέθυνση του Α κατά το 1/3 των αξιών το D ασύμμετρη μεγέθυνση του C κατά το 1/4 των αξιών (παρ. 39).

Παρ. 39. Ρυθμικά pedals.

Πρώτο

The first part of the exercise consists of three lines of musical notation. The first line starts with a repeat sign, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. This is followed by a triplet of eighth notes, then a quarter note, and another triplet of eighth notes. The line ends with a repeat sign, a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second line begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. This is followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The line ends with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third line starts with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. This is followed by a triplet of eighth notes, another triplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes. The line ends with a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Dynamic markings 'A' and 'B' are placed below the notes in the first and second lines.

Δεύτερο

The second part of the exercise consists of two lines of musical notation. The first line starts with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. This is followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. This is followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The line ends with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second line begins with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. This is followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The line ends with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Dynamic markings 'C' and 'D' are placed below the notes in the first line.

2. *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* (Αμίν των αστεριών, του πλανήτη με το δακτύλιο).

Ένας αρχέγονος χορός των πλανητών εξελίσσεται σε μια μονοθεματική φόρμα σε τρία μέρη.

A' Μέρος, (1-48 μέτρο)

Βασικός χορός των πλανητών που δομικά αποτελείται από πέντε περιόδους με αναλογίες στη φόρμα του rigaudon.

Η πρώτη περίοδος (A₁) (11-18 μέτρο) έχει βασικά δομικά κυτταρικά στοιχεία το X και Y. Η δεύτερη (A₂) (11-18 μέτρο) είναι μια επανάληψη της πρώτης με κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα. Η τρίτη (B) (19-28 μέτρο) χρησιμοποιεί ανάδρομα μοτίβα της A₁ (X) και καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα. Η τετάρτη (A) (29-37 μέτρο) είναι μια επανάληψη της A με μικροπαραλλαγές. Η πέμπτη (C) (38-48 μέτρο)

χρησιμοποιεί στοιχεία του AX παραλλαγμένα ανάδρομα και ανάστροφα. Στο μέτρο 46 εμφανίζεται μια γρήγορη αρπισματική μορφή του Y και στο 47 μια κατιούσα καταληκτική δομή του X (παρ. 40).

Παρ. 40. Δομικότητα του πρώτου μέρους.

The image shows a musical score for the first part of a piece, consisting of six staves of music. The score is written in a single system with various annotations and dynamics. The first staff is marked "Moderé, solide et décidé" and "f". The second staff has a "rit." marking. The third staff is marked "rit." and "f". The fourth staff has a "rit." marking and "f". The fifth staff has a "rit." marking and "f". The sixth staff has a "rit." marking and "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

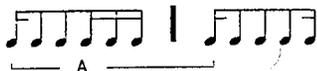
© (1950) by Editions DURAND, Paris

Με την άδεια του εκδότη

B' Μέρος (49-147 μέτρο)

Μπορούμε να πούμε πως έχει τρεις αναπτύξεις. Η πρώτη ανάπτυξη (49-79 μέτρο) βασίζεται σε τροποποιημένες εμφανίσεις του θέματος του χορού των πλανητών στο δεύτερο πιάνο, ενώ το πρώτο χρησιμοποιεί δυο ρυθμικά pedals με πυκνές συγχορδίες. Το πρώτο ρυθμικό pedal επαναλαμβάνει μια ομάδα επτά συγχορδιών στην τρίτη μεταφορά του τρίτου τρόπου, το δεύτερο μια ομάδα πέντε συγχορδιών στην πρώτη μεταφορά του δεύτερου τρόπου δίνοντας την αίσθηση μιας ρευστής πολυτροπικότητας (παρ. 41) (παρ. 42).

Παρ. 41. Βασικοί ρυθμοί των *pedals*
Πρώτο



Δεύτερο



Παρ. 42. Τμήμα του Β' μέρους. Διάσπαρτα εμφανίζονται μεγεθύνσεις του χ.π.χ. μέτρα 49, 69.

Έκδοση Durand σελ. 7, 8.

Η δεύτερη ανάπτυξη (80-106 μέτρο) βασίζεται στην μετοβενική τεχνική της μελωδικής απόρριψης (*élimination*). Αποσπασματικά στοιχεία του θέματος συγκροτούν σταδιακά το θέμα. Από το μέτρο 83 εμφανίζεται ένα τριπλό *ostinato* από τις πέντε πρώτες νότες του θέματος σε μεταφορά με διάρκειες ογδόων, δεκάτων έκτων και δεκάηχου δεκάτων έκτων. Στην τρίτη επανάληψη της ανάπτυξης στο μέτρο 93 σχηματίζεται ένας κανόνας σε αντίθετη κίνηση.

Η τρίτη ανάπτυξη (107-147 μέτρο) έχει ως κύριο γνώρισμα την πολυρρυθμία, όπου τέσσερα μέρη συνυπάρχουν πολυφωνικά. Στο αριστερό χέρι του πρώτου πιάνου σχηματίζεται από τις πέντε πρώτες νότες του θέματος του χορού των πλανητών ένα ρυθμικό *pedal* που εξελίσσεται κατά ημιτόνια πιο χαμηλά. Ρυθμικά συντίθεται από τους ινδικούς ρυθμούς *rāgavardhana*, *candrakalā* και *lakshmiṣa* (παρ. 43).

Παρ. 43. Ρυθμική διάρθρωση του pedal.

râgavardhana

candrakalâ

lakshmiçã



Ο ρυθμός αυτός εξελίσσεται μέσα σ' ένα σταθερό μέτρο 2/4. Το ρυθμικό pedal είναι μεγαλύτερης διάρκειας από το χρησιμοποιούμενο μελωδικό υλικό ώστε στις επαναλήψεις να μη συμπίπτουν τα ανάλογα ρυθμικά στοιχεία με τα αντίστοιχα μελωδικά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια πολυρρυθμική διασπορά της μελωδίας (σημαντική τεχνική του συνθέτη).

Στο δεξί χέρι του πρώτου πιάνου υπάρχουν μελωδίες από το τραγούδι των πουλιών ή το δεκάηχο από την παραλλαγή των πέντε πρώτων φθόγγων.

Στο αριστερό χέρι του δεύτερου πιάνου υπάρχει το αρχικό θέμα παραλλαγμένο ρυθμικά και ηχοχρωματικά, στο δεξί χέρι ένα ρυθμικό pedal στις ίδιες νότες (παρ. 44).

Παρ. 44. Απόσπασμα της τρίτης ανάπτυξης.

Έκδοση Durand σελ. 14, 15.

Γ' Μέρος (148-194 μέτρο).

Στο δεύτερο πιάνο εμφανίζεται το αρχικό θέμα σε οχτάβες, ενώ στο πρώτο σχηματίζονται σύμπλοκες συγχορδίες.

Coda

Γίνεται με μια καθοδική κίνηση θεματικών στοιχείων που καταλήγει σε FFF στις ακραίες περιοχές του πιάνου.

3. *Amen de l' agonie de Jésus (Αμήν της αγωνίας του Ιησού).*

Χρησιμοποιώντας την παραδοσιακή ορολογία θα μπορούσα να πω πως πρόκειται για μια τριμερή φόρμα, στην οποία το τρίτο μέρος έχει το χαρακτήρα της coda.

A' Μέρος (1-43 μέτρο)

Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έκθεση των τριών θεμάτων. Το πρώτο θέμα (1-12 μέτρο) αποτελεί ένα δυναμικό διάλογο των δυο πιάνων με αποσπασματικές μιμήσεις σε αναστροφή. Στο δεύτερο θέμα (13-28 μέτρο) χρησιμοποιείται ο εκφραστικός τονισμός (*accent expressif*) που είναι μια αποτζιατούρα που προετοιμάζεται από μια ανάκρουση και οδηγείται στη λύση και έχει τις καταβολές του στο έργο του Mozart. Ο αισθητικός τονισμός βρίσκεται στην τελευταία συγχορδία του μέτρου 14 και η πτώση γίνεται στο μέτρο 16. Στη συνέχεια εμφανίζεται μια εκφραστική μελωδία στο δεύτερο πιάνο σε αλυσίδα με σταδιακή μετάθεση των αξιών της μέσα στο μέτρο, ενώ το πρώτο πιάνο έχει ένα ρυθμικό *pedal* και το αριστερό χέρι του δευτέρου ένα αλυσισιδωτό *pedal*. Το τρίτο θέμα (29-43 μέτρο) στο δεύτερο πιάνο είναι μια εκφραστική μελωδία βασισμένη σε ένα σύντομο κυτταρικό χρωματικό σχηματισμό (Es, D, (Des ή Cis), C) που επαναλαμβάνεται και διασπείρεται ρυθμικά μέσα σε διαφορετικούς χρόνους σε σταθερό μέτρο 2/4. Συνοδεύεται από συγχορδιακές αποτζιατούρες ενώ στην κάτω φωνή σχηματίζεται επίσης μια χρωματική μελωδία βασισμένη στους φθόγγους (Ges, F, E, Dis) που επαναλαμβάνεται.

B' Μέρος (43-94 μέτρο)

Είναι μια επανάληψη των θεμάτων, των δυο πρώτων στην αρχική μορφή, του τρίτου παραλλαγμένου.

Η βασική μελωδία των τεσσάρων χρωματικών φθόγγων παίζεται στο δεξί χέρι του δευτέρου πιάνου. Η συνοδεία μεταφέρεται σε οκτάβες στο πρώτο, ενώ στις χαμηλές νότες του δευτέρου πιάνου χρησιμοποιείται ένα ρυθμικό *pedal* ανάλογο με αυτό του *Amen des étoiles, de la planète à l' anneau* (τρίτη ανάπτυξη).

Γ' Μέρος (coda) (95 μέτρο-τέλος)

Το θέμα της δημιουργίας εμφανίζεται δυο φορές με παρεμβολές ποικιλματικών μελωδιών.

Η τελική συγχορδία πλούσια σε όγκο και εκφραστική αποτελείται από όλους τους φθόγγους της ντο μείζονας κλίμακας με διπλασιασμούς ορισμένων σε όγδοη αυξημένη.

4. Amen du Desir (Αμην της επιθυμίας)

Η δομικότητα του μέρους αυτού είναι ανάλογη με αυτή των κλαβεσενιστών του 18ου αιώνα και χαρακτηρίζεται από έκθεση των θεμάτων και διανθισμένες επαναλήψεις.

Η τονικότητα G (τονικότητα του πρώτου θέματος) φαίνεται να διατρέχει το σύνολο του μέρους, ισχυροποιείται από το pedal στη δεσπόζουσα στο δεύτερο πιάνο και εμπλουτίζεται και αποσταθεροποιείται από διάφορες πολυτροπικές αντιπαραθέσεις.

Σε μια σύντομη αρμονική ανάλυση του πρώτου θέματος θα μπορούσαν να επισημανθούν οι παρακάτω τροπικοί σχηματισμοί:

Μέτρο	Τρόπος	Μεταφορά
1	2	3
2	2	2
3	5	4
4	2	2
5	5	4
6	2	2
7	2	1
8	4	2
9	2	2,3
10	2	2

Δυο θέματα με αντιθετική αισθητική χαρακτηρίζουν το τέταρτο μέρος. Το πρώτο (1-10 μέτρο) μελωδικό και εκφραστικό, το δεύτερο (11-48 μέτρο) πιο πολύπλοκο δομικά: α τμήμα 8 μέτρα, β τμήμα 7 μέτρα —α+β—α, ακολουθείται από άμεση μικροεπεξεργασία (49-86 μέτρο).

Από το μέτρο 87 αρχίζει η ανάπτυξη των θεμάτων που και αυτή χαρακτηρίζεται από αντιθετικές τεχνοτροπίες. Στην ανάπτυξη του πρώτου θέματος κυριαρχούν η κινητικότητα και τα γρήγορα περάσματα, του δεύτερου η στατικότητα και η πυκνή αρμονία.

Ανάμεσα στις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο μέρος αυτό αναφέρω:

Γρήγορα και επαναλαμβανόμενα στολίδια (μέτρα 87, 134, 166).

Διπλό pedal ιδιαίτερα στο δεύτερο θέμα (μέτρο 97) ανάλογο με αυτό του πρώτου Αμίν, αλλά στη χαμηλή ηχοχρωματική περιοχή.

Από το μέτρο 176 θα μπορούσαμε να πούμε πως αρχίζει μια θεματική coda, όπου το πρώτο θέμα στο δεύτερο πιάνο βασισμένο σ' ένα τονικό pedal συνοδεύεται από γρήγορες κινήσεις στις ψηλές περιοχές του πρώτου πιάνου.

5. *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux* (Αμίν των Αγγέλων, των Αγίων, του τραγουδιού των πουλιών).

Αρκετά σύνθετο στη δομή μέρος που θα μπορούσε να συνοψισθεί στα παρακάτω:

A' Μέρος (1-44 μέτρο)

Αποτελείται από δυο μελωδικές φράσεις με παραλλαγμένες επαναλήψεις.

Η πρώτη φράση (1-11 μέτρο) έχει μονωδιακό χαρακτήρα και θυμίζει την ισοχρονία και ελευθερία του γρηγοριανού μέλους.

Η δεύτερη στο δεύτερο τρόπο θυμίζει ρωσικό λαϊκό τραγούδι.

Στη συνέχεια ακολουθούν αναπτύξεις. Ορισμένα μελίσματα της πρώτης φράσης εντάσσονται σ' έναν μη αναδρομικό ρυθμό 



(19 μέτρο), ενώ η δεύτερη από το μέτρο 24 σχηματίζει έναν κανόνα σε μη αναδρομικούς ρυθμούς:



B' Μέρος (45-149 μέτρο)

Σ' ένα βασικό θέμα αρκετά ρυθμικό αντιπαρατίθενται μελωδίες των πουλιών.

A' Μέρος

Έκδοση Durand σελ. 51

Γ' Μέρος

Έκδοση Durand σελ. 68

6. Amen du Jugement (Αμίν της Κρίσης)

Σύντομο και βίαιο μέρος που κορυφώνει την αγωνία για τη μέρα της Κρίσης.

Το θέμα αποτελείται από τέσσερις περιόδους (4+4+4+7 μέτρων) που συνοδεύεται από διαπεραστικές συγχορδίες στο πρώτο πιάνο.

Συχνά χρησιμοποιούνται συγχορδίες με 4ες και 5ες για να δώσουν την εντύπωση των τρομπετών τη μέρα της Κρίσης.

Στο μέτρο 20 γίνεται μια αναστροφή των πολυχρωματικών περιοχών και στο 39 η επανέκθεση.

Τα δύο τελευταία μέτρα θα μπορούσαν να θεωρηθούν μια coda.

7. Amen de la Consommation (Αμίν της Ανάληψης)

Στο δεύτερο πιάνο εκτυλίσσεται το θέμα της Δημιουργίας σαν ένα δοξαστικό choral, ενώ στο πρώτο αναπτύσσεται μια ποικιλομορφία συγχορδιών και ρυθμών σε συχνούς ρυθμικούς κανόνες που δίνουν την αίσθηση μιας φαντασμαγορίας. Ο κανόνας εκτυλίσσεται με μεγάλες ηχοχρωματικές αντιθέσεις πάνω σε ρυθμούς *tāgavardhana*, *candrakāla* και *lakshmiṇa*.

Μια coda στο 120 μέτρο σε *ffff* και μια αρπισματική κίνηση σε 5ες και 6ες σ' όλη την έκταση του πρώτου πιάνου οδηγεί στην κατάληξη.

QUATRE ETUDES DE RYTHME

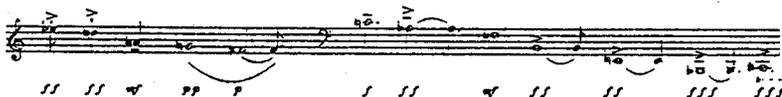
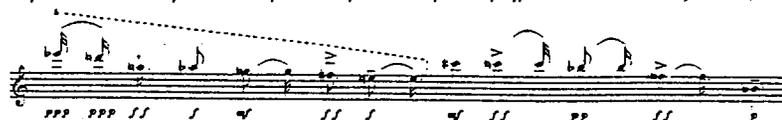
Mode de valeurs et d' intensités

Το έργο αυτό είναι δεύτερο στη σειρά τεσσάρων έργων για πιάνο που γράφτηκαν ανάμεσα στο 1949-50 με το γενικό τίτλο *Quatre études de rythme*. Τα άλλα είναι *île de Feu I*, *Neumes rythmiques*, *île de Feu 2*.

Ο προβληματισμός που αναδύεται άμεσα από τον τίτλο του έργου είναι αν αποτελούν σπουδές (*études*) για τον πιανίστα καθότι προσεγγίζουν μέσα από μια νέα αντίληψη τη πιανιστική τεχνική ή για το συνθέτη που για πρώτη φορά με το έργο αυτό οραματίζεται ή πειραματίζεται κάποιες οργανωτικές συσχετίσεις που ξεφεύγουν από την ως τότε εμβέλεια των θεωρητικών συστημάτων, αποτελώντας τα πρώτα νηπιακά βήματα ενός αρχόμενου ολοκληρωτικού σειραϊσμού.

Το έργο δε θα μπορούσε να θεωρηθεί σειραϊκό με την τυπική έννοια του σειραϊσμού όπως καθιερώθηκε από τον Schönberg και τους μεταγενέστερους σειραϊστές, αφού δε βασίζεται σε μια δωδεκαφθογική σειρά με τη λειτουργικότητα της ταξινόμησης των φθόγγων, αλλά σε έναν τρόπο (*mode*) που αποτελείται από τρία τμήματα (*divisions*) των δώδεκα φθόγγων που μπορούν να διαταχθούν ελεύθερα (παρ. 46).

Παρ. 46. Η σειρά του τρόπου με τα τρία τμήματα (divisions).



Το έργο χαρακτηρίζεται από μια τρίφωνη πολυφωνική θάλαγα γραφή και η κάθε φωνή βασίζεται σε μια division. Στις divisions η ηχοχρωματική περιοχή της οχτάβας, η διάρκεια, η δυναμική και ο τρόπος της αττάκας είναι προσδιορισμένα σε κάθε νότα. Σε κάθε division οι ίδιες νότες βρίσκονται σε διαφορετική οχτάβα, διαφορετικές διάρκειες και εντάσεις.

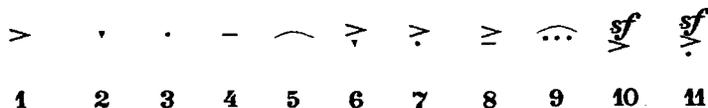
Η ανώτερη division (πρώτη φωνή στο πιάνο) έχει διάρκειες βασισμένες στην ακολουθία 1 x ♩ ως 12 x ♩, η μέση (δεύτερη φωνή) διάρκειες 1 x ♩ ως 12 x ♩ και η κατώτερη (τρίτη φωνή) 1 x ♩ ως 12 x ♩.

Το ερώτημα είναι αν η ακολουθία αυτή των αξιών βασίζεται σ' ένα αφηρημένο σειραϊκό μοντέλο ή αποτελεί κατά τον προσφιλή τρόπο του συνθέτη μια μεταφορά της φιλοσοφίας του ινδικού ρυθμού lakshmiḥa: ♩ ♩ ♩ ♩ που χαρακτηρίζεται από μια προοδευτική επιβράδυνση του ρυθμού.

Χρησιμοποιούνται ακόμα δώδεκα τρόποι αττάκας και επτά διαβαθμίσεις της έντασης, που διευθετούνται ακανόνιστα και χωρίς κάποια μεθοδολογία στην κατανομή εκτός από την αρχή πως οι ίδιες νότες έχουν διαφορετικές δυναμικές και αττάκες στις διαφορετικές divisions (παρ. 47).

Παρ. 47. Τρόποι αττάκας και έντασης

Αττάκες



Η φυσιολογική αττάκα (χωρίς σημείο) είναι η 12η.

Εντάσεις

ppp *pp* *p* *mf* *f* *ff* *fff*

Στην εξέλιξη των φθόγγων ο συνθέτης δεν ακολουθεί την νομοτέλεια των σειραϊκών ακολουθιών αλλά μια ελεύθερη διάταξη που σταδιακά εμφανίζουν την αρχική. Σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να διακριθεί μια κεντρομόλος (από τα άκρα προς το κέντρο) ή φυγόκεντρη (από το κέντρο προς τα άκρα) σειραϊκή συμμετρικότητα. Στο 24 μέτρο η πρώτη division ακολουθεί τη διάταξη 1-12-2-11-3-10-4-9-5-8-6-7 (κεντρομόλος διάταξη). Αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας προάγγελος των συμμετρικών αντιμεταθέσεων (permutations symétriques) που αναπτύσσονται αργότερα στο έργο Chronochromie (παρ. 48).

Παρ. 48. Κεντρομόλος συμμετρικότητα της σειραϊκής ακολουθίας στην πρώτη division.

Έκδοση Durand σελ. 4, 5 από μέτρο 24.

Μια άλλη ακόμα σειραϊκή αρχή που φαίνεται να διέπει το έργο είναι πως αποφεύγονται συμπτώσεις μεταξύ των μερών σε ταυτοφωνία, σε δυναμική ή αττάκα και όταν αυτές απειλούνται να συμβούν χρησιμοποιείται η τεχνική των αντιμεταθέσεων. Για παράδειγμα στο τέλος του πρώτου μέτρου γίνεται στην πρώτη division μια αντιμετάθεση μεταξύ πέμπτου και έκτου φθόγγου του τρόπου για να αποφευχθεί ένα κοινό mf με τη δεύτερη division (παρ. 49) (παρ. 50).

Παρ. 49. Αντιμετάθεση

Πρβλ. στο παρακάτω παράδειγμα.

Παρ. 50. Απόσπασμα από το έργο *Mode de valeurs et d'intensités*.

8 *Modéré.*

PIANO

9

8

© (1950) by Editions DURAND, Paris
Με την άδεια του εκδότη

Neumes Rythmiques

Στο τρίτο κατά σειρά έργο του *Quatre études de rythme* αξίζει να προσεγγίσει κανείς τη λειτουργικότητα του ρυθμού μέσα στη φόρμα και τις δυνατότητες των εξελικτικών ροπών του.

Ο ρυθμός δεν αντιμετωπίζεται ως ένα στατικό ηχητικό φαινόμενο αλλά ως ένας ζωντανός οργανισμός που εξελίσσεται, πολλαπλασιάζεται ή συντίθεται και συνθέτει ανώτερα επίπεδα και τέλος την ίδια τη μουσική φόρμα.

Το έργο βασίζεται σε τρεις σχηματισμούς (θα χρησιμοποιήσω τη λέξη *formants* που καθιερώνεται ως ορολογία των μοντέλων αργότερα από τον Boulez) A, B, C που αντιπαρατίθενται και δίνουν την ακόλουθη φόρμα:

A (μέτρο 1)	B (3)	C (12)	B (13)
A (22)	B (24)	C (34)	B (35)
A (46)	B (48)	C (65)	B (66)
A (75)	B (77)	C (99)	

Κάθε ρυθμικό στοιχείο μεγεθύνεται σε αξίες σε κάθε επανάληψη δίνοντας την εντύπωση μιας ομαλής και διαρκούς επέκτασης.

Ο A σχηματισμός (1-2 μέτρο) από μια αισθητική δομική αντίληψη αποτελεί το *decor* του έργου και συντίθεται από τρία επίπεδα ηχοχρωμάτων, τρεις ρυθμικούς σχηματισμούς: 1 ♪, 6 ♪ και 11 ♪ και σε κάθε επανάληψη κάθε σχηματισμός μεγεθύνεται κατά 1 ♪ δηλ. 2, 7, 12 - 3, 8, 11 κλπ. Το αριστερό χέρι παίζει αθροιστικά τις αξίες το δεξιό κερματισμένες (παρ. 51).

Παρ. 51. Ο A σχηματισμός και μεταγενέστερη επανάληψή του.

Έκδοση Durand σελ. 2 (1. 2 μέτρα). 4 (2. 3 μέτρα).
(παρ. 52).

Ο Β σχηματισμός αποτελεί τη βασική δομή που σχηματίζει τα ρυθμικά νεύματα. Επανέρχεται επτά φορές την κάθε φορά αναπτυγμένος.

Η έννοια των νευμάτων πηγάζει από το θρησκευτικό μέλος όπου ως νεύματα χαρακτηρίζονται ομάδες φθόγγων που σχηματίζουν ένα ενιαίο σύνολο.

Οι ρυθμοί προέρχονται από Αρχαία Ελληνικά ή Ινδικά μοντέλα αυτούσια ή χωρισμένα όπου οι ρυθμοί εξελίσσονται, συναιρούνται ή πολλαπλασιάζονται.

Από τη σύζευξη για παράδειγμα του τροχαίου —υ με τον ίαμβο υ— προκύπτει ο ινδικός ρυθμός dhenki J J J (μη αναδρομικός ρυθμός) που είναι αντίστοιχος με τον αμφιμακρό ή κρητικό της Αρχαίας Ελλάδας (παρ. 52),

Παρ. 52. Ο Β σχηματισμός και μεταγενέστερη επανάληψή του.

Έκδοση Durand σελ. 2 (3-11 μέτρα), 5 (5-11 μέτρα), 6 (1-4 μέτρα).

Ο C σχηματισμός απαρτίζει μια φράση από μικρά ρυθμικά κύτταρα που τα ρυθμικά της σύνολα βασίζονται σε μια αύξουσα σειρά κατά περιττούς αριθμούς: 41, 43, 47, 53 (παρ. 53).

Παρ. 53. Ο C σχηματισμός και μεταγενέστερη επανάληψή του.

Έκδοση Durand σελ. 3 (1 μέτρο), 5 (4 μέτρο).

Ile de feu 2

Στο έργο αυτό θάλεγα πως διακρίνει κανείς ένα συγκερασμό μιας παραδοσιακής τεχνικής και φόρμας (παραλλαγές) με μια ελεύθερη στο style του συνθέτη παράθεση σειραϊκών δομών που αξιοποιούν πρώιμα (1949) την τεχνική των αντιμεταθέσεων (Permutations).

Υπάρχει ένα αρχικό θέμα αρκετά συγγενικό με αυτό του *ile de feu I* που επαναλαμβάνεται περιοδικά παραλλαγμένο με παρεμβολές σειραϊκών δομών.

Οι σειραϊκές δομές βασίζονται σε μια σειρά δώδεκα αξιών, δώδεκα υψών, τεσσάρων τρόπων αττάκας και πέντε εντάσεων. Ο κάθε φθόγγος έχει πάντα την ίδια αξία, διάρκεια και αττάκα.

Πρέπει να σημειώσω πως επειδή το έργο είναι μόνο για ένα όργανο (πιάνο) ο τρόπος της αττάκας αποτελεί στην πραγματικότητα μια σειραϊκή αξιοποίηση του ηχοχρώματος.

Οι παρεμβολές των σειραϊκών δομών που ονομάζονται *interversions* αντιπαράτιθενται ανά δύο (δηλ. 1-2, 3-4, 5-6) και διέπονται από μια κεντρική δομική φιλοσοφία. Η πρώτη σε κάθε ζεύγος παρουσιάζει μια ορισμένη αντιμετάθεση της αρχικής σειράς και η δεύτερη μια σειραϊκή διευθέτηση της πρώτης από το κέντρο προς τα άκρα σε μια τεχνική φυγοκεντρικής δραστηριότητας της σειράς ώστε ταυτόχρονα να εξασφαλίζεται μια ισορροπία ανάμεσα στον οριοθετικό ρόλο της σειράς και την εκτατική αποσύνθεση της φυγοκεντρικής μορφής της.

Η αρχική σειρά *intversion I* έχει το χαρακτήρα μιας συμμετρικής σειράς (βασική δομική φιλοσοφία) (παρ. 54).

Παρ. 54. Intversion I



Η interversion II σχηματίζεται από μια φυγόκεντρη διευθέτηση της αρχικής με την παρακάτω ακολουθία:

7—6—8—5—9—4—10—3—11—2—12—1

Η interversion III με αντιμετάθεση των φθόγγων της αρχικής δομικά συντίθεται από αρπισματικές κινήσεις 7βδόμης ελαττωμένης (παρ. 55).

Παρ. 55 Intversion III



Η interversion IV σχηματίζεται από μια φυγόκεντρη διευθέτηση της III με την παρακάτω ακολουθία:

2—5—8—11—12—9—6—3—1—4—7—10

Η interversion V δομικά αποτελεί μια ανώμαλη αλυσίδα με διαστήματα τετάρτης και πέμπτης. Η VI σχηματίζεται από μια φυγόκεντρη αντιμετάθεση της V.

Η interversion VII έχει μια σύνθετη εσωτερική δομή ανιουσών και κατιουσών χρωματικών κινήσεων (παρ. 56).

Παρ. 56. Intversion VII



Η VIII είναι πάλι μια φυγόκεντρη αντιμετάθεση της VII.

Στη συνέχεια στη δεύτερη παραλλαγή το θέμα παίζεται σε ff στο μπάσο συνοδευμένο με συγχορδίες από υπερκείμενες πέμπτες που εξασφαλίζουν ένα μεγαλύτερο αίσθημα δύναμης, ενώ οι πάνω φωνές σχηματίζουν επαναλαμβανόμενες συνοδείες.

Η παρεμβολή ενός ελεύθερου υπερχρωματικού τμήματος που προμηνύει μια ανάλογη αεικίνητη ροή της κατάληξης οδηγεί στην τελευταία σειραϊκή δομή την *intversion IX* που σχηματίζει μια κλίμακα με τόνους και την *intversion X* που αποτελεί πάλι μια φυγόκεντρη αντιμετάθεση της προηγούμενης σχηματίζοντας μια χρωματική κλίμακα.

Παράλληλα με τις δύο τελευταίες *intversions* στο *basso* ακούγεται το αρχικό θέμα.

Ακολουθεί μια ανώμαλη αλυσίδα (μέτρο 87) που οδηγεί στο τελευταίο τμήμα που δίνει την αίσθηση μιας διαρκούς κίνησης γύρω από κάποιους φθόγγους ευκίνητους (παρ. 57).

Παρ. 57. île de feu 2 (απόσπασμα από τη IX και X intversion).

Έκδοση Durand σελ. 6, 7.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahrens S, Möller H:** Das Orgelwerk Messiaens (1968).
- Αθανασιάδης Δ:** Το κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο στη δομή της σύγχρονης μουσικής (1985).
- Αθανασιάδης Δ:** Σύγχρονη Μουσική. Διεύρυνση της τονικότητας από το ρομαντισμό ως τις αρχές του 20ου αιώνα.
- Barraque J:** Rythme et développement, Polyphonie (1954).
- Brindle R:** The New Music (1982).
- Copie D:** New Directions in Music (1989).
- Frémont M:** Le rythme dans le langage d' O. Messiaen, Polyphonie (1942).
- Garrett L:** Melodic and Harmonic style in the Organ Works of Olivier Messiaen from 1928 to 1939 (1969).
- Goléa A:** Rencontres avec Olivier Messiaen (1961).
- Griffiths P:** Catalogue de couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colours on his 70th Birthday, the Musical Times (1978).
- Griffiths P:** A Concise History of Modern Music (1980).
- Johnson R:** Messiaen (1975).
- Landormy P:** La musique française après Debussy (1943).
- Machis J:** Introduction to Contemporary Music (1972).
- Mari P:** Olivier Messiaen (1965).
- Messiaen O:** Technique de mon Langage Musical (1944).
- Morgan R:** Twentieth-Century Music (1990).
- Nichols R:** Messiaen (1986).
- Peyser J:** Twentieth-Century Music (1980).
- Reverdy M:** L' oeuvre pour piano d' Olivier Messiaen (1978).
- Rostand C:** Olivier Messiaen (1957).
- Samuel C:** Entretiens avec Olivier Messiaen (1967).
- Schaeffer P:** La musique concrète (1967).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians** (1986).
- Waumsley S:** The Organ Music of Olivier Messiaen (1975).

