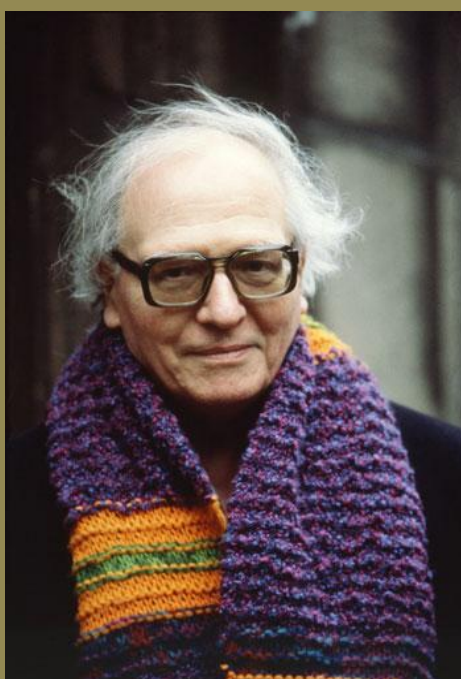




Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

OLIVIER MESSIAEN (1908~1992)



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γιώργος Βλαστός

ΑΘΗΝΑ
2012



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

OLIVIER MESSIAEN (1908~1992)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γιώργος Βλαστός

Οργανωτική επιτροπή
Ολυμπία Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Νίκος Μαλιάρας, Γιώργος Ζερβός,
Μάρκος Τσέτσος

ΑΘΗΝΑ
2012

Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Olivier Messiaen (1908-1992)* (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2012.

Πρώτη έκδοση: Μάρτιος 2012

Σχεδιασμός εξωφύλλου: Γιώργος Βλαστός

ISBN: 978-960-466-106-0

© ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ Ε.Κ.Π.Α.
<http://www.music.uoa.gr>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
 ΟΛΥΜΠΙΑ ΚΟΣΜΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ Αισθητικές και ιδεολογικές διαστάσεις του έργου του Messiaen	10
 ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ Έκσταση και Λόγος. Μια φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής του Messiaen	18
 SANDER VAN MAAS Το ύστερο ύφος του Messiaen	26
 ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ Τοπίο και απεδαφοποίηση στη μουσική του Olivier Messiaen	37
 ΗΛΙΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Χρονικοί τύποι στο έργο του Messiaen <i>Chronochromie</i>	47
 ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ Ο μουσικός χώρος της ερήμου στον Olivier Messiaen	55
 FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE Ο Messiaen και το τραγούδι των πουλιών	62
 ΜΑΚΗΣ ΣΟΛΩΜΟΣ «Με αυτόν τον τρόπο με πλησιάζει». Σημειώσεις για τις σχέσεις Ξενάκη και Messiaen	79
 ΛΕΟΝΤΙΟΣ ΧΑΤΖΗΛΕΟΝΤΙΑΔΗΣ Παράθεση, επανάληψη και διαστρωμάτωση στο έργο του Messiaen «Regard IV» & «Regard V»: Μια διττή προσέγγιση.....	90
 ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ Η έννοια της ανάπτυξης στο έργο του Olivier Messiaen	120
 ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΡΟΥΠΟΣ Olivier Messiaen. Ο παιδαγωγός	127

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ

Ο Messiaen ως δάσκαλος αρμονίας και στιλιστικής σύνθεσης.

Μια εκπαιδευτική μελέτη των *Vingt Leçons d'Harmonie* 136

ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ

Ο συνθέτης ως αναλυτής: Ο Messiaen αναλύει Ravel 154

ANNA-MARIA RENTZEΠΕΡΗ-ΤΣΩΝΟΥ

Οι απόψεις του Olivier Messiaen για τη θρησκευτικότητα στη μουσική

και η εφαρμογή τους στο έργο του 183

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΡΤΖΗ-ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Η θεολογική διάσταση στο έργο

Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου του Messiaen 196

ΙΩΝ ΖΩΤΟΣ (†)

Αγάπη και Έρως στα *Chants de terre et de ciel* του Messiaen,

και ο Huysmans: Εκλεκτικές συγγένειες 206

ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ

Olivier Messiaen, *Harawi* 224

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΛΑΣΤΟΣ

Έρωτας και θρησκεία στα *Ποιήματα για την Μι* του Olivier Messiaen 232

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ 240

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Συνθέτης, οργανίστας και δάσκαλος, ο Olivier Messiaen (1908-1992) υπήρξε μία ξεχωριστή περίπτωση πρωτοπόρου δημιουργού, αφού χωρίς να έλθει σε πλήρη ρήξη με το παρελθόν, άνοιξε νέους δρόμους στη μουσική του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, γεγονός που εν μέρει αντικατοπτρίζεται και στο έργο των μαθητών του, όπως των Jean Barraqué, Alexander Goehr, Karlheinz Stockhausen, Ιάννη Ξενάκη και Tristan Murail. Ο Messiaen – κατά τη διάρκεια της πρώτης τουλάχιστον φάσης εξέλιξής του – θα μπορούσε να τοποθετηθεί στα πλαίσια της γαλλικής μεταϊμπρεσιονιστικής μουσικής του Debussy (παράδειγμα τα *Οκτώ πρελούδια για πιάνο*, 1928-1929), ασπαζόμενος εν μέρει αλλά και παρακολουθώντας παράλληλα τις τότε επικρατούσες τάσεις στη Γαλλία, μέρος των οποίων στόχευε στην επανανακάλυψη της αρχαίας ελληνικής μουσικής και γενικότερα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Προς αυτή την κατεύθυνση, η επίδραση του δασκάλου του συνθέτη και μουσικολόγου Maurice Emmanuel (1862-1938), μεγάλου γνώστη της αρχαίας ελληνικής μετρικής καθώς και των κλιμάκων της ινδικής μουσικής, φαίνεται να υπήρξε μεγάλη.

Στα μέσα της δεκαετίας του '30, μαζί με τους συναδέλφους του André Jolivet (1905-1974), Daniel Lesur (1908-2002) και Yves Baudrier (1906-1988), δημιουργεί την ομάδα La Jeune France (Η Νέα Γαλλία), ιδεολογικό πρόταγμα της οποίας ήταν η επιστροφή στον άνθρωπο, στο πάθος και τον αισθησιασμό, αντιδρώντας κατ' αυτό τον τρόπο στην ψυχρή αντικειμενικότητα του κινήματος του νεοκλασικισμού που επικρατούσε κατά την περίοδο εκείνη στο Παρίσι. Στην περίπτωση όμως του Messiaen υπήρξαν δύο επιπλέον καθοριστικοί παράγοντες που συνέτειναν στην άρνηση στράτευσής του σε αυτό το κίνημα: οι θεολογικές του θέσεις και η ειλικρινής πίστη του στον καθολικισμό, σε συνδυασμό με την αγάπη του έως του βαθμού της ένωσης με τη φύση και τα φυσικά φαινόμενα – γεγονός που αποτυπώνεται στην καταγραφή και χρησιμοποίηση του τραγουδιού των πουλιών στις συνθέσεις του – δημιούργησαν ένα κράμα προσωπικότητας που δεν άφηνε κανένα περιθώριο για μία θρησκευτική έκφραση του τύπου της *Συμφωνίας των Ψαλμών* ή της *Λειτουργίας* ενός Stravinsky, αλλά ούτε και για την υιοθέτηση ενός μεταρομαντικού θρησκευτικού ύφους του τύπου ενός Bruckner ή ενός Mahler. Έχοντας πίσω του μία διευρυμένη τονικά ευρωπαϊκή μουσική παράδοση και δεχόμενος ταυτόχρονα τις ευρύτατα διαδεδομένες κατά την περίοδο εκείνη (ιδιαίτερα μάλιστα στη Γαλλία) εξευρωπαϊκές μουσικές επιδράσεις, στο τραγούδι των πουλιών θα βρει όλα εκείνα τα στοιχεία της αφαίρεσης, της αποσπασματικότητας και της παρατακτικότητας, των διάφωνων αλλά και των μεγάλης έκτασης διαστημάτων, χαρακτηριστικά που είναι όλα άρρηκτα συνδεδεμένα με τα κινήματα της μουσικής πρωτοπορίας του αιώνα.

Μολονότι είναι ο πρώτος που εφάρμοσε ένα είδος καθολικού σειραϊσμού στο κομμάτι για πιάνο *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) χρησιμοποιώντας τρεις σειρές 36 τονικών υψών, 24 διάρκειες, 12 κρούσεις και 7 εντάσεις, το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι σειραϊκό αλλά περισσότερο τροπικό, όπως εξ άλλου δηλώνει και ο τίτλος. Επεκτείνοντας την τροπικότητα και κυρίως την αρχή της ολοτονικής κλίμακας του Debussy, κατασκεύασε τους

τρόπους πεπερασμένων μεταθέσεων δημιουργώντας έναν «τροπικό» μελωδικό και αρμονικό κόσμο, ο οποίος όμως δεν έχει «καμία σχέση με τα τρία μεγάλα τροπικά συστήματα των Ινδιών, της Κίνας και της αρχαίας Ελλάδας, αλλά ούτε και με τους τρόπους της μονόφωνης εκκλησιαστικής μουσικής της Δύσης», όπως δηλώνει ο ίδιος στο περίφημο βιβλίο του *Technique de mon Langage Musical*. Η μουσική αυτή γλώσσα, πλουσιωτάτη σε μελωδικούς και κυρίως αρμονικούς συνδυασμούς, μη όντας τονική, με την κλασσική έννοια του όρου, αλλά ούτε και ατονική, έρχεται να «δέσει» με μία προσθετικού τύπου και επηρεασμένη από την ινδική μουσική μετρική, δημιουργώντας μία στατικότητα τόσο από μελωδικο-αρμονική, όσο και από ρυθμική άποψη. Αυτή η έλλειψη λειτουργικότητας, υπό την έννοια τουλάχιστον της λειτουργικότητας της τονικής μουσικής, προεκτείνεται και στο επίπεδο της μορφής είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία, από συνθετική άποψη, στατικών δομικών ενοτήτων, ωθώντας έτσι τον Boulez να ισχυριστεί ότι ο «Messiaen δεν συνθέτει, αλλά αντιπαραθέτει». Μία τέτοια αντιμετώπιση του μουσικού υλικού δεν υποδηλώνει μόνο τις γαλλικές μουσικές του καταβολές και την ενεργό εμπλοκή του στις σύγχρονες τάσεις της μουσικής πρωτοπορίας, αλλά είναι και άρρηκτα συνδεδεμένη με τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις, καθώς και με τη γενικότερη κοσμοθεωρία του περί θεού, ανθρώπου και φύσης. Θέματα όπως Γέννηση, Μεταμόρφωση, Ανάσταση, Ανάληψη, Θεία Ευχαριστία και τίτλοι έργων όπως *Le banquet céleste*, *L'Ascension*, *La Nativité du Seigneur*, *Couleurs de la Cité Céleste*, *Quatuor pour la fin du temps*, *Réveil des oiseaux* και *Des canyons aux étoiles*, παραπέμπουν στην ένωση του θείου με το ανθρώπινο, του αιώνιου (άχρονου) με το εφήμερο, του ανθρώπου με τη φύση και, τέλος, του έρωτα με το θείο και τη φύση.

Τα κείμενα του παρόντος τόμου αποτελούν μία ελάχιστη συνεισφορά στο έργο του μεγάλου γάλλου συνθέτη Olivier Messiaen και είναι το αποτέλεσμα των ανακοινώσεων που έγιναν στα πλαίσια του διήμερου συνεδρίου, που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 19 και 20 Δεκεμβρίου 2008 με αφορμή τη συμπλήρωση 100 χρόνων από τη γέννηση του δημιουργού. Στο συνέδριο συμμετείχαν καθηγητές μουσικολογίας, συνθέτες, φιλόσοφοι και αισθητικοί της μουσικής, διδάκτορες και υποψήφιοι διδάκτορες, οι οποίοι προσφέρθηκαν με πολύ μεγάλη προθυμία να πλαισιώσουν αυτή την προσπάθεια. Πέρα από τους διδάσκοντες των τριών Τμημάτων Μουσικών Σπουδών (Αθήνας, Θεσσαλονίκης και Μακεδονίας), ορισμένους διδάκτορες και υποψήφιους διδάκτορες μουσικολογίας, το συνέδριο είχε τη χαρά να φιλοξενήσει με τις ομιλίες τους τούς έλληνες συνθέτες Θόδωρο Αντωνίου και Γιώργο Κουρουπό, τον επίσης γάλλο συνθέτη και μαθητή του Messiaen François Bernard Mâche, καθώς και δύο διεθνώς γνωστούς μουσικολόγους, τον Ολλανδό Sander van Maas, καθηγητή μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο της Ουτρέχτης, και τον Μάκη Σολωμό, καθηγητή του Πανεπιστημίου Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis), γνωστό για την έρευνά του πάνω στη μουσική του Ιάνη Ξενάκη.

Το τεράστιο σε όγκο αλλά και ποιότητα έργο του Messiaen, τα πολλαπλά νοήματα και οι εξωμουσικές παραπομπές των συνθέσεών του, δίνουν τη δυνατότητα σε πολυεπίπεδες αναγνώσεις και ερμηνευτικές, γεγονός που αποτυπώνεται στο σύνολο των κειμένων του παρόντος τόμου. Τα κείμενα αυτά, ανάλογα με τη διάσταση που κάθε φορά θέλουν να

αναδείξουν, μπορούν να ομαδοποιηθούν ως εξής: 1) κείμενα φιλοσοφικο-αισθητικού περιεχομένου, 2) θεωρητικά-αναλυτικά κείμενα, 3) προσεγγίσεις που αφορούν στον τρόπο διδασκαλίας και ανάλυσης καθώς και στις πτυχές της προσωπικότητας του Messiaen, 4) κείμενα που αφορούν στη θεολογική και θρησκευτική διάσταση του έργου του, 5) προσεγγίσεις που αφορούν στις έννοιες του έρωτα, του θανάτου, της θρησκείας και της αλληλοδιαπλοκής τους.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα κείμενα των Ολυμπία Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου (το οποίο ενέχει χαρακτήρα εισαγωγής, πραγματευόμενο τις ιδεολογικές και αισθητικές διαστάσεις του έργου του Messiaen), Μάρκου Τσέτσου (φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής, στη βάση του διπόλου έκσταση – λόγος), Sander van Maas (η έννοια του ύστερου ύφους στο έργο του Messiaen), Δανάης Στεφάνου (προσπάθεια επανεξέτασης της σχέσης μεταξύ φύσης, τόπου και χωρικότητας στη συνθετική του εξέλιξη), Ηλία Γιαννόπουλου (εξέταση των χρονικών τύπων στη σύνθεση *Chronochromie*) και Ιάκωβου Σταϊνχάουερ (διερεύνηση της απεραντοσύνης του χώρου στον Messiaen).

Στην δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνονται τα κείμενα των François Bernard Mâche (τρόποι χρήσης του τραγουδιού των πουλιών στον Messiaen και στον Mâche), Μάρκη Σολωμού (Messiaen – Ξενάκης: συγκλίσεις και αποκλίσεις), Λεόντιου Χατζηλεοντιάδη (ανάλυση των εννοιών της παράθεσης, της επαναληπτικότητας και της υπέρθεσης στα *Regards IV* και *V* του Messiaen) και Γιώργου Ζερβού (η έννοια της ανάπτυξης στο έργο του Messiaen).

Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα κείμενα των Γιώργου Κουρουπού (η συνεισφορά του Messiaen ως παιδαγωγού), Κώστα Τσούγκρα (προσέγγιση των 20 μαθημάτων αρμονίας από τον Monteverdi έως τον Ravel) και Πέτρου Βούβαρη (οι αναλύσεις των πιανιστικών έργων του Ravel από τον Messiaen).

Στην τέταρτη κατηγορία θα μπορούσαμε να κατατάξουμε τα κείμενα της Άννας-Μαρίας Ρεντζεπέρη-Τσώνου (εξέταση των πλευρών θρησκευτικότητας στο έργο του Messiaen) και της Μαρίας Σουρτζή (η θεολογική διάσταση στο έργο *Κουαρτέτο για το τέλος του Χρόνου*).

Τέλος, στην πέμπτη κατηγορία περιλαμβάνονται τα κείμενα των Ίωνα Ζώτου (σύγκριση μεταξύ Messiaen και Huysmans με αφορμή το *Chants de terre et de ciel*), Καίτης Ρωμανού (διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ορθολογικού και μη-ορθολογικού στο έργο *Harawi* για φωνή και πιάνο) και Γιώργου Βλαστού (το ερωτικό και θρησκευτικό στοιχείο στα *Ποιήματα για την Mi*).

Γιώργος Ζερβός

ΟΛΥΜΠΙΑ ΚΟΣΜΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ

Αισθητικές και ιδεολογικές διαστάσεις του έργου του Messiaen*

Κυρίες και Κύριοι.

Ως Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου-αφιερώματος στον Olivier Messiaen θα ήθελα να καλωσορίσω κι εγώ όσους συμμετέχουν στην προσπάθεια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών να συμβάλει στον διεθνή εορτασμό της επετείου των 100 χρόνων από τη γέννηση αυτού του σημαντικού συνθέτη του 20^{ού} αιώνα. Ιδιαίτερα ευχαριστούμε εκείνους που προσήλθαν από το εξωτερικό να συμβάλουν στο συνέδριό μας: πρώτα-πρώτα τον François-Bernard Mâche, συνεργάτη του Olivier Messiaen και επίσης καταξιωμένο συνθέτη, του οποίου η παρουσία αποτελεί τιμή για το συνέδριό μας. Επίσης, τον Sander van Maas, πρόεδρο της Εταιρείας Αισθητικής στην Ολλανδία, καθώς και τους έλληνες μουσικολόγους που τιμούν την Ελλάδα στο εξωτερικό, τον Μάκη Σολωμό του Πανεπιστημίου Montpellier 3 και τον διδάκτορα Ιάκωβο Σταϊνχάουερ του Πανεπιστημίου της Φραγκφούρτης.

Ιδιαίτερη τιμή για μας αποτελεί η συμβολή του Προέδρου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, σημαντικού συνθέτη Θόδωρου Αντωνίου,** καθώς και του επίσης διακεκριμένου συνθέτη Γιώργου Κουρουπού, οι οποίοι θα μας μεταδώσουν τις προσωπικές τους εμπειρίες από την άμεση επαφή τους με τον Olivier Messiaen.

Στο συνέδριό μας συμμετέχουν αυτή τη φορά μουσικολόγοι από όλα τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών του τόπου που θα αναφερθούν σε διάφορες διαστάσεις του έργου του Messiaen (στην παιδαγωγική και διδακτική διάσταση, στην αναλυτική και θεωρητική και στην φιλοσοφική και αισθητική). Για όλες αυτές τις διαστάσεις, το έργο του Olivier Messiaen προσφέρει πολλές αφορμές, περισσότερες ίσως από άλλους επιφανείς συνθέτες του 20^{ού} αιώνα, δεδομένου ότι τόσο η δραστηριότητά του ως δημιουργού, δασκάλου, ερμηνευτή, επαγγελματία οργανίστα, όσο και ως συγγραφέα πολλών ποιητικών και θεωρητικών κειμένων, τα οποία αναφέρονται στην περιγραφή του έργου του, μας θέτουν ενώπιον πολύπλευρων ερωτημάτων σχετικά με την αισθητική ιδεολογία και αξία του έργου του (η οποία βεβαίως δεν είναι ποτέ ανεξάρτητη από κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες).

* Σ.τ.ε.: Πρόκειται για το πλήρες κείμενο της εναρκτήριας ομιλίας του συνεδρίου.

** Σ.τ.ε.: Η ανακοίνωση του κ. Θόδωρου Αντωνίου δεν κατέστη δυστυχώς δυνατόν να συμπεριληφθεί στον παρόντα τόμο πρακτικών.

Θα προσπαθήσω να αναφερθώ σε ορισμένες από τις παραπάνω σχέσεις ως ερωτήματα έρευνας και να διατυπώσω μερικές μόνον σκέψεις υπό τύπον θέσεων. Δεν θα ήταν δυνατό στο πλαίσιο μιας σύντομης εισαγωγικής διάλεξης να εκπληρώσουμε τον ιδιαίτερα απαιτητικό στόχο μιας ιστορικοφιλοσοφικής ερμηνευτικής του έργου του Messiaen, η οποία προϋποθέτει μία ερμηνεία της ιστορίας της μουσικής του 20^{ου} αιώνα, ως αποτελέσματος «αιτιακών» διαδικασιών που οδηγούν στα σύγχρονα φαινόμενα και στις σύγχρονες μορφές της τέχνης και της μουσικής σήμερα. Διότι μία θεωρία ως τέτοια απαιτεί, βάσει των ερμηνευτικών δυνατοτήτων και του επιπέδου γνώσης της εποχής της, την σύνδεση γενικότερα με την φιλοσοφία των επιστημών, της ανθρωπολογίας, της ψυχολογίας, καθώς και με την φιλοσοφία της φύσης και με το ζήτημα της ανθρώπινης ελευθερίας.

Το ζήτημα της ανθρώπινης ελευθερίας πήρε ιδιαίτερη σπουδαιότητα στον ευρωπαϊκό πολιτισμό των νεότερων χρόνων, στον οποίο μετατέθηκε στο πεδίο της τέχνης και ιδιαίτερα της μη- εννοιολογικής τέχνης της μουσικής, πράγμα που τονίσθηκε ιδιαίτερα στον τρόπο κατανόησης του πολιτισμού από τον ρομαντισμό. Με αυτό θίγεται ένα κεντρικό πρόβλημα της Αισθητικής, το οποίο αφορά κάθε εποχή και κάθε συνθετικό έργο: το πρόβλημα της διαλεκτικής σχέσης του ορθολογισμού προς το ανορθολογικό στοιχείο, όπως εκφράσθηκε ιστορικά *πρώτον* στον Διαφωτισμό (της Γαλλικής Επανάστασης δηλαδή), αλλά και του γερμανικού ιδεαλισμού που επιδίωξε να θεμελιώσει την μεταφυσική ως επιστήμη, να χειραφετηθεί από την μυστικιστική αποκαλυπτική σκέψη και να αντιπαραθέσει στο δόγμα της αθανασίας της ψυχής, ως στατικής αιωνιότητας, την κίνηση, την διαμορφωτική δραστηριότητα και την μόρφωση ως περιεχόμενα της λύτρωσης στην εδώ ζωή¹ και *δεύτερον* στον ρομαντισμό, ο οποίος ανύψωσε την τέχνη, και ιδιαίτερα την τέχνη της μουσικής, σε θρησκεία, ταυτίζοντας την επιθυμία για μία «αληθινή» τάξη των πραγμάτων, δηλαδή την ανάγκη μιας ηθικής ερμηνείας του κόσμου εν μέσω της αρχομένης αλλοτρίωσης στην ρεαλιστική εκβιομηχανισμένη και θετικιστική πραγματικότητα, με την «ανορθολογική» ουτοπία μιας άλλης ζωής: με την νοσταλγία του παρελθόντος και με την ιδεολογία της μη αναστρέψιμης ρευστότητας του χρόνου, η οποία στην πραγματικότητα απολυτοποιεί το «στιγμιαίο» και καταλήγει σε μία στατική αντίληψη της κίνησης προσδίδοντάς της ένα χαρακτήρα αιωνιότητας. Η διάκριση βεβαίως ορθολογικού και ανορθολογικού στοιχείου, ως διάκριση λογικού και μη λογικού χαρακτήρα της ιδεολογίας είναι η ίδια ανορθολογική στον βαθμό που είναι σχηματική και δεν διαμεσολαβείται από την ερμηνεία διαλεκτικά: δηλαδή από τον προβληματισμό για την σύνδεσή τους με κοινωνικές, αισθητικές και πολιτισμικές αξίες.

Ανέπτυξα σύντομα (και βέβαια ατελώς) τις παραπάνω σκέψεις επιδιώκοντας μία σύνδεση με το σημερινό μας θέμα, μία επαναπροσέγγιση ερωτημάτων της έρευνας για τον συνθέτη-

¹ Βλ. σχετικά Κοσμάς Ψυχοπαίδης, «Κριτική της μεταφυσικής και εγωισμός στον Φώυερμπαχ», *Αξιολογικά* 18 (Νοέμβριος 2007), Εκδ. Νήσος & Ίδρυμα «Σάκη Καράγιωργα», Αθήνα, σ. 77-89.

δημιουργό που τιμούμε σήμερα, τον Olivier Messiaen, ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως «το φαινόμενο και η περίπτωση Messiaen» και ως ένας ιδιαιτέρως ορθολογικός και ταυτόχρονα ανορθολογικός συνθέτης. Ορθολογικός ως προς τις συνθετικές του μεθόδους, την συνδυαστική του λεπτομερειακή ικανότητα, ως προς την καινοτομία του ολοκληρωτικού σειραϊσμού² και την δημιουργία ενός νέου μουσικού υλικού με την υιοθέτηση και ανάμειξη παραμέτρων της παλαιότερης μουσικής, ρυθμικοποσοτικών και ηχοχρωματικών παραμέτρων της μουσικής διαφόρων επίσης αρχαίων πολιτισμών³ και με την διαχείριση της φύσης –τα πουλιά ανήκουν στην φύση– ως ενός ηχητικού υλικού, το οποίο ως φυσικό, αδιαμόρφωτο υλικό προσφέρεται σε πολλές δυνατότητες συνθετικής μορφοποίησής του. Δεδομένου ότι όλα αυτά τα υλικά στον Messiaen μορφοποιούνται βάσει του αιτήματος μιας επιστημονικής κατάταξης, νομίζω ότι από την άποψη αυτή η μουσική του Messiaen θα έπρεπε να ανήκει στην λεγόμενη αντικειμενική μουσική με κλασσικιστικά στοιχεία που συνδέονται με τον Béla Bartók, τον Stravinsky αλλά και τον Debussy (π.χ. παραθετικότητα, επαναληπτικότητα, *ostinato*, *pedal*, άρση μετρικού ρυθμού).⁴ Στην αντικειμενικότητα αυτή ανήκει μάλλον και το αποσπασματικό, ασυνεχές στοιχείο της μουσικής του που προσανατολίζεται προς το κατ' εξοχήν γαλλικό ρεύμα του σουρεαλισμού και της τεχνικής του *montage* που διαφοροποιούνται από την εξπρεσιονιστική μουσική με κριτήριο κυρίως την επιδίωξη ή όχι της «οργανικότητας» των μορφωμάτων. Τα ίδια παραπάνω συνθετικά κριτήρια όμως μπορούν να ερμηνευθούν και ως μετέχοντα σε μία ανορθολογική σύλληψη της μορφής και της πραγματικότητας. Η παραθετικότητα, η επαναληπτικότητα, το *rédale*, η έλλειψη εξελικτικής διαδικασίας αντιθέσεων ενισχύουν τον εκστατικό και μυστικιστικό χαρακτήρα της μουσικής. Το στοιχείο της ασυνέχειας, σύμφωνα με την Gisèle Brelet, την θεωρητικό της χρονικότητας (στην οποία αναφέρεται και ο ίδιος ο Messiaen) αποτελεί χαρακτηριστικό όλης της σύγχρονης μουσικής διότι εκφεύγει από τον προκαθορισμένο μετρικό-αρμονικό χρόνο, ο οποίος χωροποιεί την μουσική. Η ασυνέχεια και η αποσυσχέτιση χρονικών μορφωμάτων μουσικοποιεί, σύμφωνα με την Brelet, τον χώρο, διότι χειρίζεται την ίδια την καθαρή διάσταση του χρόνου ως συνεχούς. Αλλά και οι σειραϊκοί συνθέτες αναφερόμενοι στον ήχο και στις διαστηματικές σχέσεις από την πλευρά της καθαρά ακουστικής διάστασης (παλμικές κινήσεις ανά χρονικές ενότητες) ενίσχυσαν την χρονική

² «... η εξέλιξη της σκέψης του Schönberg προς την «σειραϊκή» σκέψη, δηλ. την συμπερίληψη όλων των δυνατών διαστάσεων της μουσικής στην κατασκευαστική διαδικασία, ξεκίνησε από το Παρίσι, από τον Olivier Messiaen, και από εκεί επέστρεψε και επέδρασε ιδιαίτερα μέσω του Pierre Boulez στην Γερμανία. Βεβαίως είχε ήδη προδιαμορφωθεί στην τεχνική του θεματικού ρυθμού του Berg και στο ύστερο έργο του Webern». Βλ. Th. W. Adorno, «Theorie der Neuen Musik» (κεφ. «Zum Stand des Komponierens in Deutschland»), στο: *Gesammelte Schriften* (επιμ. Rolf Tiedemann), τ. 18 «Musikalische Schriften V», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, σ. 134.

³ Βλ. Iwanka Krasteva, «Le langage rythmique d'Olivier Messiaen et la métrique ancienne grecque», *Schweizerische Musikzeitung* 112 (1972), σ. 79-86. Το άρθρο αυτό πραγματεύεται την ρυθμική γλώσσα του Messiaen και τις σχέσεις της με την λαϊκή μουσική της Βουλγαρίας, με τους ινδικούς ρυθμούς, με το γρηγοριανό χορικό και με την ρυθμική γλώσσα του Debussy και του Stravinsky.

⁴ Βλ. και Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Η γαλλική διάσταση της μουσικής νεωτερικότητας», στο: *Εβδομάδα γαλλικής λογοτεχνίας και μουσικής*, Πρόγραμμα «Μέγαρο Μουσικής Αθηνών», 2001-2002, σ. 63-79.

αντίληψη περί μουσικής συνδέοντάς την με τα υλικά της μέσα, με τους καθαρούς ήχους.⁵ Το πώς υλοποιείται όμως μορφοποιητικά αυτή η χρονικότητα διαφέρει από συνθέτη σε συνθέτη και συχνά από έργο σε έργο, ενώ για το δεύτερο μισό το 20^{ού} αιώνα διαπιστώνεται η επικράτηση ενός παγκόσμιου εμπρεσιονισμού με υπόρρητες εθνικές διαφοροποιήσεις. Στο πλαίσιο αυτό έχει πολύ ενδιαφέρον η σουρεαλιστική διάσταση στο έργο του Messiaen όχι μόνον στις φωνητικές του συνθέσεις, αλλά γενικότερα στην μουσική του, διότι, όπως αναφέραμε ήδη, συνδέεται με την τεχνική του αποσπασματικού και ασυνεχούς ως μη οργανικών διαστάσεων της μορφής, πράγμα το οποίο, σύμφωνα με τον Theodor Adorno, δημιουργεί στην μουσική του 20^{ού} αιώνα δύο διαφορετικά είδη ανορθολογισμού, με τα οποία συνδέονται ο εξπρεσιονισμός και ο σουρεαλισμός. Στην *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* διαπιστώνεται ότι «το διαρρηγμένο» στοιχείο στον εξπρεσιονισμό προέρχεται από τον ανορθολογισμό της οργανικότητας (η εξπρεσιονιστική μουσική παραμένει «οργανική», παραμένει γλώσσα υποκειμενικά και ψυχολογικά)...

Ο ρυθμός της διαμορφώθηκε σύμφωνα με τον ύπνο και την εγρήγορση. Ο σουρεαλιστικός ανορθολογισμός προϋποθέτει την διάρρηξη της φυσιολογικής ενότητας του σώματος. Είναι αντι-οργανική και αναφέρεται σε κάτι νεκρό. Καταστρέφει το όριο του σώματος από τον κόσμο των πραγμάτων, ώστε να μεταφέρει την κοινωνία στην πραγματοποίηση του σώματος. Η μορφή του είναι η μορφή του Montage. Όσο περισσότερο όμως στον σουρεαλισμό παραιτείται η υποκειμενικότητα του δικαιώματός της πάνω στον κόσμο των πραγμάτων και, καταγγέλλοντάς τον, ομολογεί την υπεροχή του, τόσο πιο πρόθυμη είναι ταυτοχρόνως να αποδεχθεί την προϋπάρχουσα μορφή του κόσμου των πραγμάτων.⁶

Και αλλού παρατηρεί ο ίδιος συγγραφέας: «Ο σουρεαλισμός διαρρηγνύει την promesse de bonheur. Θυσιάζει την ευτυχία ως επιφαινόμενο, το οποίο μεσολαβεί κάθε ολοκληρωμένη μορφή, στην σκέψη της αλήθειας της».⁷ Με την αισθητικο-ιδεολογική αυτή παρατήρηση θίγονται και ορισμένες διαστάσεις του προβλήματος του χαρακτήρα της μουσικής του Messiaen που ανήκει περισσότερο στην γαλλική παράδοση αντίληψης του μουσικού υλικού και της τεχνικής της υποκειμενικής μορφής.

Αν και έχουν γραφεί πολλά για τον Messiaen, τα ερευνητικά προβλήματα παραμένουν: «Από τους κύριους συνθέτες του 20^{ού} αιώνα», παρατηρούν οι συγγραφείς μιας πρόσφατης πραγματείας για τον Messiaen, η οποία βασίζεται σε νέο υλικό από το αρχείο του συνθέτη

⁵ Βλ. π.χ. Gisèle Brelet, «L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle», *Revue d'esthétique* 2-4, «Musiques nouvelles» (1968), σ. 253-277. Για μία σφαιρική εικόνα του έργου του Messiaen, των κομβικών φάσεων του και των αισθητικών ζητημάτων που συνδέονται μαζί του βλ. τα εμπεριστατωμένα λήμματα: Stefan Keym, «Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), και Paul Griffiths, «Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)», στο: *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com).

⁶ Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (επιμ. Rolf Tiedemann), τ. 12 «Philosophie der Neuen Musik», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, σ. 126 υποσημ. 11.

⁷ Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (επιμ. Rolf Tiedemann), τ. 4 «Minima Moralia», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, σ. 255.

(σε σκίτσα, σε ανέκδοτα κείμενα και αλληλογραφία),⁸ «ο Messiaen είναι αναμφίβολα ένας από αυτούς, για τον οποίο τα περισσότερα μένουν ακόμα να ανακαλυφθούν». Αυτά δεν συνδέονται όμως μόνον με τον βίο του συνθέτη, αλλά και με ερωτήματα όπως: ποιες είναι οι επιρροές και συγκριτικά οι συγγένειες του συνθέτη προς την γαλλική παράδοση της τέχνης και της μουσικής (π.χ. η τάση προς ένα φιλολογικό-ποιητικό και προγραμματικό στοιχείο, προς τον εξωτισμό, προς τον θρησκευτικό μυστικισμό του Fauré ή προς τον συμβολιστικό πανθεϊσμό της φύσης του Debussy, προς την παράδοση της τροπικότητας στην γαλλική μουσική, προς τον ρομαντισμό της, προς τις πρώτες προσπάθειες εφαρμογής αρχαίων ελληνικών κλιμάκων και την «εφεύρεση» ενός τροπικού ομοφωνικού στυλ που αρχίζει με τον Jean-Francois Lesueur, τον αρχιμουσικό του Ναπολέοντα και καθηγητού του κονσερβατουάρ, δασκάλου μιας ολόκληρης αλυσίδας γάλλων συνθετών που φθάνει έως τον Debussy και τον Satie). Επίσης, προς το πνεύμα της art-nouveau (και του συμβολισμού) με τις εκφραστικές προεκτάσεις προς την αρχαία, μεσαιωνική και εξωτική τέχνη που συνδέεται με την εκφραστικότητα της ευλύγιστης μελωδικής γραμμής (ο Messiaen δεν ήταν μόνον ένας μουσικός του ρυθμού, αλλά, κατά γενική ομολογία, και ένας εξαιρετος μελωδιστής), καθώς επίσης και με την στατικότητα των μοτίβων που επαναλαμβάνονται περίτεχνα. Αν προχωρήσουμε δε προς ρεύματα που συνυπήρξαν και αναπτύχθηκαν παράλληλα προς το έργο του και διαμόρφωσαν ένα μουσικό τοπίο αυξανόμενου πλουραλισμού τονικών και μετα-τονικών ιδιωμάτων, παράθεσης διαφορετικών στυλ (π.χ. στον Schnittke) που μάλλον εντατικοποίησαν το χαρακτηριστικό της ασυνέχειας εξισορροπώντας και όχι συνθέτοντας τις αντιθέσεις, δημιουργώντας ένα μάλλον εξπρεσιονιστικό ύφος που συνδέεται και με τον γερμανικό υστερορομαντισμό (του Mahler, του πρώιμου Schönberg και του Berg), θέτουμε το ερώτημα για τον χαρακτήρα του συγκριτισμού στο έργο του.⁹ Για το σειραϊκό σύστημα και την ρυθμική γλώσσα του Messiaen, ο Stuckenschmidt σε μία πυκνή παρουσίασή τους μιλάει για συνδυασμούς που εξαντλούν όλες τις μαθηματικές δυνατότητες.¹⁰

Παράλληλα, τα περιεχόμενα του έργου του (κείμενα, ηχητικά σύμβολα κλπ.) μας παραπέμπουν σε ένα είδος υπερβατικού αναστοχασμού, για τον οποίο μιλάει ο ίδιος, που δεν είναι εύκολο να συνδέσουμε με τις ορθολογικές διαδικασίες, αλλά ούτε και με το άκουσμα της μουσικής του. Πρόκειται για την αισθητική του ιδεολογία ή για την περιγραφή από τον ίδιο μιας συνθετικής διαδικασίας όπως συμβαίνει με πολλούς συνθέτες ανεξαρτήτως των ιδεολογικών τους αντιλήψεων; Ο ίδιος ο Messiaen μίλησε για την πίστη του στον καθολικισμό και τον μυστικισμό του.¹¹ Νομίζουμε ότι από την άποψη αυτή η

⁸ Peter Hill και Nigel Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven & London 2005, Introduction.

⁹ Βλ. υποσημ. 5.

¹⁰ H. H. Stuckenschmidt, *La musique du XXe siècle* (μτφρ. Gaston Duchet-Suchaux και Paule Druilhe), Hachette, Paris 1969, κεφ.10 «Pour ou contre les mathématiques», σ. 204.

¹¹ Στην ανάλυση του έργου *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* στο κεφ. «Για την θεολογική μουσική του Olivier Messiaen», ο Κωνσταντίνος Φλώρος επισημαίνει ότι στην δομή του έργου αυτού υπάρχουν παραστάσεις αστρονομικών μεγεθών και μικροφυσικών στοιχειωδών σωματιδίων. Παράλληλα, παραθέτει την εξής ρήση του συνθέτη σχετικά με την θρησκευτική πίστη: «Οι επιστημονικές έρευνες, οι μαθηματικές αποδείξεις, τα

ιδεολογία του συνδέεται με την ψυχολογική φιλοσοφία της προαστικής θεολογικής φιλοσοφίας, η οποία κατανοούσε όλη την κουλτούρα μέσα από την σχέση της φύσης του ανθρώπου και του Θεού με κεντρικό πρόβλημα, το πρόβλημα της αθανασίας της ψυχής (ο Messiaen αναφέρεται π.χ. στον Ιερό Αυγουστίνο και τον Θωμά τον Ακινάτη). Σύμφωνα μ' αυτά, η ελευθερία του ανθρώπου σημαίνει εσωτερική θέληση να πραγματοποιήσει κανείς τις εντολές του Θεού, ανεξάρτητα από σχέσεις κοινωνικής ισότητας ή δικαίου και αδικίας: «Τα πράγματα συγκρατούνται από τον Λόγο του Θεού» αναφέρεται στο δωδέκατο μέρος («La Parole Toute-Puissante») του θεολογικού κύκλου *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Και στο εικοστό μέρος («Regard de l'église d'Amour»), «οι καμπάνες, η δόξα και το φιλί της αγάπης... και όλο το πάθος της αγκάλης μας γύρω από το Αόρατο». Η καθολική πίστη είναι πολύ πιο αισθησιακή από την εσωτερικότητα του προτεσταντισμού και η καθολική εκκλησία λόγω αυτού του αισθησιακού και μυστικιστικού στοιχείου δεν προώθησε στον ίδιο βαθμό την ανάπτυξη του καπιταλιστικού στοιχείου όπως ο προτεσταντισμός με τον ορθολογισμό του, ο οποίος και περιορίσθηκε στην Βόρεια Ευρώπη, ενώ η νοοτροπία του καθολικισμού συνδέθηκε με τον διεθνισμό των αξιών της, όπως επισημαίνεται σε ορισμένες μελέτες για την ιστορία και την θρησκευτική πίστη στο Περού π.χ. Να κάτι που στην σύνδεσή του με την λατινική, μεσογειακή κουλτούρα της Γαλλίας προώθησε την σχέση προ το Άλλο, το διαφορετικό, προς τον εξωτισμό και προς τα πλάσματα της φύσης και της εκφραστικότητάς τους.

Βέβαια, η ουτοπία των γάλλων συνθετών και του Messiaen συνδέθηκε και με ηθικά προτάγματα στις παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όπως διατυπώθηκαν στο μανιφέστο της ομάδας «La Jeune France» ήδη το 1936: «Επειδή οι συνθήκες ζωής», λέει το μανιφέστο, «γίνονται όλο και πιο σκληρές και απρόσωπες, οφείλει η μουσική απαραίτητα να κοινωνήσει σε όλους όσους την αγαπούν, την πνευματική της δύναμη και τις θαρραλέες της αντιδράσεις». Αναφερόμενο στον Berlioz και επισημαίνοντας την διαφορετικότητα των αισθητικών τάσεων των μελών της ομάδας επικαλείται μόνον μία κοινή επιθυμία τους ηθικής φύσεως «να αρκестούν στην εντιμότητα, την ευγένεια και την καλλιτεχνική καλή θέληση».¹² Με αφετηρία την ιδεολογία αυτή, είναι ενδιαφέρον ότι από τον γερμανικό χώρο το 1958, στο βιβλίο «Δημιουργοί της Νέας Μουσικής» του Hans Heinz Stuckenschmidt, ο Messiaen τοποθετείται στην «τάση της γαλλικής ψυχής προς την θρησκευτικότητα, τον μυστικισμό και προς την ρομαντική απειρότητα του χώρου που δεν μπόρεσε να εξοστρακισθεί από την «Νέα αντικειμενικότητα» και την «χρηστική μουσική» που καλλιεργήθηκε στην Γαλλία μετά την φρίκη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου». Έτσι, ο Messiaen

αυξανόμενα βιολογικά πειράματα αύξησαν την αβεβαιότητά μας αποκαλύπτοντας όλο και νεότερες πραγματικότητες κάτω από την πραγματικότητα που γνωρίζουμε. Στην αλήθεια, η μόνη πραγματικότητα ανήκει σε μία άλλη τάξη: βρίσκεται στην περιοχή της πίστης». Ο συγγραφέας συμπεραίνει ότι, όπως προκύπτει από την εμβάθυνση στο έργο του συνθέτη, η βασική του σύλληψη ορίζεται από μία προσωπική φαντασιακή, οραματική και ποιητική διάσταση. Constantin Floros, *Neue Ohren für Neue Musik: Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Schott Music, Mainz 2006, σ. 123-127.

¹² Παρατίθεται στο Nigel Simeone, «Jeune France, La», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 13, Macmillan Publishers, 2001, σ. 22.

αξιολογείται εδώ ως ο πιο επιτυχημένος και προικισμένος συνθέτης της Jeune France, ενώ επαινείται η συνθετότητα των μέσων του που αναφέρονται στην σύνθεση «μελωδικών τύπων του γερμανικού ρομαντισμού, ρυθμικών τύπων της κεντρικής Ασίας και του ήχου της ορχήστρας Gamelan της Ιάβας, ενώ η τάση του για έκφραση και παθητική έκσταση καταλήγει σε ένα θρησκευτικό μυστικισμό υποκειμενικού τύπου» με πρότυπο τον Paul Claudel. Όπως γράφει ο συγγραφέας, πρόκειται για διαστάσεις που δεν μπορεί να συλλάβει ο μη προετοιμασμένος ακροατής. «Ο Messiaen θεωρείται ως αυτός που εισήγαγε στην κατά τ' άλλα φορμαλιστική γαλλική αισθητική μία κοσμοθεωρία που είναι δύσκολο να αποκρυπτογραφηθεί αλλά που είναι για τον ίδιο ουσιαστική».¹³ Ο Messiaen τιμήθηκε και αναγνωρίστηκε διεθνώς πριν ερευνηθεί η μουσική του από την μουσικολογία, ενώ οι διενέξεις για την αισθητική της αξία εν μέρει την προώθησαν ακόμα περισσότερο στην δημοσιότητα.

Θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας, όπως επισημαίνεται από την πιο πρόσφατη έρευνα, ότι η έως τώρα έρευνα (16 χρόνια μετά τον θάνατό του) περιορίζεται κυρίως σε αυτά, τα οποία έχει πει ο ίδιος για τον εαυτό του (στα μαθήματά του, σε πολυάριθμες δημόσιες συζητήσεις, διαλέξεις και συνεντεύξεις, καθώς και στο *Technique de mon langage musical* (όταν ήταν 35 ετών). Επίσης, τα τελευταία 40 χρόνια της ζωής του τα αφιέρωσε σε μία επτάτομη πραγματεία, όπου αναφέρεται στο σύνολο του έργου του. Ήταν δύσκολο να ξεφύγει κανείς από την επιρροή του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόταν ο ίδιος τον εαυτό του και να προκύψουν αυτόνομες, ανεξάρτητες από τον ίδιο μελέτες. Φαίνεται μάλιστα ότι ο ίδιος περιέγραφε μεν, αλλά δεν εξηγούσε ακριβώς τον τρόπο της εργασίας του, και σπάνια το γιατί αποφάσιζε κάτι να είναι έτσι και όχι αλλιώς, όπως λένε οι ερευνητές του. Ένα σπουδαίο αδημοσίευτο υλικό που συμπεριλαμβάνει σκίτσα, αλληλογραφίες, παραδόσεις και τα ημερολόγιά του (από το 1939 και μετά) ήρθε στο φως μετά τον θάνατό του (το 1992) και φυλάγεται στο αρχείο του.¹⁴

Οι εορτασμοί επετείων των δημιουργών αποτελούν πάντα αφορμές για την προώθηση της έρευνας και, νομίζουμε ότι ο φετινός διεθνής εορτασμός των γενεθλίων του έστρεψε περισσότερους ερευνητές της μουσικής του 20^{ου} αιώνα προς την ζωή και το έργο αυτής της μοναδικής και ιδιότυπης περίπτωσης, όπως έχει χαρακτηριστεί έως τώρα επανειλημμένως η μουσική του Olivier Messiaen.

Στην εισαγωγική μου αυτή διάλεξη δεν ήταν δυνατόν ει μη μόνον να σκιαγραφήσω έναν προβληματισμό, ορισμένες διαστάσεις του οποίου θα πραγματευθούν από διάφορες σκοπιές οι ομιλίες των συνέδρων. Επιχείρησα σύντομα μία σκιαγράφηση των ερωτημάτων της έρευνας για τον Messiaen, και μία διερεύνηση του σημερινού επιπέδου της έρευνας από την πλευρά της μουσικολογίας, της θεωρίας και της αισθητικής ιδεολογίας του έργου του. Αναφέρθηκα σε μία έννοια αντικειμενισμού καθώς και επιστημονισμού στον Messiaen,

¹³ H. H. Stuckenschmidt, *Schöpfer der Neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1958, κεφ. «Olivier Messiaen».

¹⁴ Βλ. υποσ. 8.

στις σχέσεις του προς το αποσπασματικό και παραθετικό ύφος του σουρεαλισμού, καθώς και σε μουσικολογικές ερμηνείες της μουσικής του ως εμπρεσιονισμού και ρομαντισμού με κριτήρια τις ορθολογικές του μεθόδους και τα ανορθολογικά εκφραστικά περιεχόμενα της μουσικής και της αισθητικής του ιδεολογίας. Το συμπέρασμα στοχεύει στην κατάδειξη της αναγκαιότητας μιας ολικής αισθητικής και ιδεολογικής ανάλυσης του έργου του Messiaen από την οπτική γωνία της Κριτικής Κοινωνικής Θεωρίας και Αισθητικής.

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

Έκσταση και Λόγος. Μια φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής του Messiaen

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (1013a-1014a), από τα τέσσερα αίτια που εξηγούν την ύπαρξη ενός πράγματος, ήτοι το υλικό, το τυπικό, το ποιητικό και το τελικό, πιο σημαντικό πρέπει να θεωρείται το τελευταίο, καθώς ενσωματώνει τα υπόλοιπα και τα νοηματοδοτεί.¹ Στην περίπτωση που μας απασχολεί, τούτο σημαίνει ότι η γνώση του τελικού σκοπού, της πρόθεσης του καλλιτέχνη, αφενός διευκολύνει την ορθή κατανόηση της επιλογής των καλλιτεχνικών μέσων και της ιδιαιτερότητας της καλλιτεχνικής μορφής, αφετέρου προάγει τη διάνοιξη ενός ορίζοντα κριτικής που προκύπτει από την εντασιακή σχέση μεταξύ πρόθεσης και καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Ο Olivier Messiaen υπήρξε από τους συνθέτες εκείνους που πολλάκις και με κάθε ευκαιρία δημοσιοποιούσαν τις προθέσεις τους. Η έρευνα ωστόσο επικεντρώθηκε σχεδόν αποκλειστικά στα θεολογικά περιεχόμενα της μουσικής του και στα συγκεκριμένα μέσα υλοποίησής τους, ζητήματα για τα οποία άλλωστε ο ίδιος ο Messiaen, με έναν ορθολογισμό τυπικό για την εποχή μας, υπήρξε εξαιρετικά σαφής και επεξηγηματικός. Ένα σημείο ωστόσο που δεν τονίσθηκε αρκετά από την έρευνα είναι αυτό που επισημαίνει η Helga da la Motte-Haber σε μια διάλεξή της για την «θεολογική» μουσική του Messiaen: «Οι πλούσιες επεξηγήσεις του Messiaen σχετικά με τις κατασκευές της συνθετικής τεχνικής του και την μορφολογία του, δείχνουν πόσο σημαντική υπήρξε γι' αυτόν η ορθολογική πτυχή. Η θεολογική μουσική είναι γι' αυτόν αναστοχαζόμενη μουσική. Περισσότερο όμως από ένα κήρυγμα, η μουσική έχει τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει κάτι που ακόμα και η μυστικιστική καταβύθιση σπάνια επιτυγχάνει. Μπορεί να προκαλέσει μιαν έντονη έκσταση που καθιστά αισθητή την παρουσία του θείου στην αίθουσα συναυλιών. Αν μπορούσαμε να το διατυπώσουμε αλλιώς, η θεολογική μουσική του Olivier Messiaen είναι ένα κήρυγμα που εντείνεται μέχρι τη μυστική ένωση με τον αποκεκαλυμμένο θεό. Θα κατανοείτο λανθασμένα αν αντιμετωπιζόταν αποκλειστικά με την αποστασιοποιημένα ευλαβική εκείνη στάση την οποία προϋποθέτει η απόλυτη μουσική. Θα έπρεπε να σκεφτόμαστε με όρους αισθητικής της επίδρασης [Wirkungsästhetik]. Διότι ο Messiaen θέλει με τη μουσική του να παράγει ένα θάμβος ανάλογο ενός εκτυφλωτικού φωτός (éblouissement)». Λίγο παρακάτω η de la Motte-Haber κάνει λόγο για «κατ' αίσθηση εμπειρία του υπερβατικού που προκαλεί

¹ «Διαφορετικό, τέλος, είναι το αίτιο ως ο σκοπός για τα υπόλοιπα και ως το αγαθό· διότι εκείνο, χάριν του οποίου συμβαίνει κάτι, είναι το καλύτερο και ο σκοπός των υπολοίπων. Είναι αδιάφορο αν τον χαρακτηρίζουμε ως το πραγματικά ή ως το φαινομενικά αγαθό» (1013b). Για παράδειγμα: υλικό αίτιο ενός μουσικού έργου είναι οι ήχοι και τα τμήματα από τα οποία αποτελείται, τυπικό αίτιο της διάταξης των οποίων είναι η μορφή του έργου (λ.χ. μορφή σονάτας)· ποιητικό αίτιο του έργου είναι ο καλλιτέχνης και τελικό αίτιο ο σκοπός για τον οποίο έχει γραφεί· ο σκοπός (τέλος) εξηγεί τόσο την επιλογή της μορφής όσο και των υλικών στοιχείων, είναι αίτιο όλων των υπολοίπων αιτιών.

ένα είδος οραματικής κατάστασης» και για «καταστάσεις [...] στις οποίες βιώνεται άμεσα η παρουσία του υψίστου».² Οι απόψεις αυτές υποστηρίζονται πλήρως από λεγόμενα του ίδιου του Messiaen: «Και όσο περισσότερο οι ήχοι δονούν και συγκλονίζουν το εσωτερικό μας αυτί, όσο αυτά τα πολύχρωμα πράγματα συγκινούν και ερεθίζουν το εσωτερικό μας αυτί, τόσο αποκαθίσταται η επαφή, η σχέση (όπως έλεγε ο Rainer Maria Rilke) με μια άλλη πραγματικότητα: σχέση τόσο δυνατή που μπορεί να μεταμορφώσει το πιο απόκρυφο, το πιο βαθύ, το πιο οικείο “εγώ” μας και να μας βυθίσει σε μια Αλήθεια ανώτερη από αυτήν που μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε. Ας παραδεχτούμε a priori ότι μπορούμε να συνδέσουμε τον ήχο με το χρώμα και το χρώμα με τον ήχο. Ας παραδεχτούμε a priori ότι αυτοί οι ήχοι και αυτά τα χρώματα μπορούν να μας καταπλήξουν, να μας εκθαμβώσουν και να μας κάνουν να αγγίζουμε κάτι από το υπερπέραν [...]».³

Γίνεται σαφές από τα παραπάνω ότι «τελικό αίτιο» της μουσικής δημιουργίας του Messiaen δεν είναι μόνο η μουσική έκφραση των υπερβατικών πραγμάτων της θρησκείας όπως καταγράφονται στο θεολογικό δόγμα –και ο Messiaen χρησιμοποιεί ποικίλους όρους για να περιγράψει αυτή τη σχέση μουσικής μορφής και δογματικού περιεχομένου, όπως: «εκφράζει», «συμβολίζει», «λέει» κ.ο.κ.– κάτι που θα μας εγκλώβιζε στη διαλεκτική μιας αισθητικής της μορφής και του περιεχομένου· πολύ περισσότερο, «τελικό αίτιο» της μουσικής του Messiaen είναι η προσδοκώμενη μεταβολή της συνείδησης προς την κατεύθυνση ενός μυστικιστικού βιώματος του θείου, του απολύτου, τόσο στην εγκόσμια παρουσία του όσο και στην υπερβατικότητά του. Όπως πολύ σωστά επισήμανε η de la Motte-Haber, το γεγονός καλείται να διαχειριστεί μια αισθητική της επίδρασης. Θεωρούμε ωστόσο ότι μια τέτοια αισθητική δεν μπορεί να αρκεστεί στην απλή αναζήτηση των μουσικών μέσων πραγματοποίησης της εν λόγω επίδρασης, ήτοι, ουσιαστικά, σε μια «αιτιολογία» της, ούτε σε μια φαινομενολογία της ίδιας της επίδρασης, αλλά οφείλει να θέσει το ερώτημα περί της *αναγκαιότητας* μιας τέτοιας επίδρασης από υπερβατολογική σκοπιά, τουτέστιν από μία σκοπιά που ανατρέχει σε *όρους δυνατότητας*. Με το συμφέρον αυτό, προβαίνουμε σε μια εξέταση του μυστικιστικού φαινομένου από τη σκοπιά της νεότερης φιλοσοφίας προκειμένου κατόπιν να συνδέσουμε τη συγκεκριμένη προβληματική με τη μουσική, αναζητώντας το στοιχείο εκείνο που θα επιτρέψει την αναγκαία μετάβαση από το μυστικιστικό στο μουσικό και τη διαμεσολάβησή τους.

Ξεκινούμε με έναν σύντομο μα περιεκτικό φιλοσοφικό ορισμό του μυστικισμού: «Εμπειρία ενότητας του παντός και άρσης των ορίων του εγώ, υπερ-κατηγορικότητας (άρνηση αριθμού, πολλαπλότητας, αντικειμενικότητας, χώρου, χρόνου και αιτιότητας), αυξημένης συναισθηματικότητας (αγάπη, έκσταση), πνευματικής μεταστροφής (αυθεντικότητα, αρμονία, μακαριότητα), αταραξίας (απάθεια), συνάμα όμως εμπειρία εγγύτητας του θανάτου και μοναχικότητας».⁴ Σύμφωνα με έναν άλλο ορισμό, «μυστικισμός

² Helga de la Motte-Haber, «Zur „theologischen“ Musik Olivier Messiaens», στο: Chr. Wassermann Beirao, Th. D. Schlee και E. Budde (επιμ.), *La Cité céleste. Olivier Messiaen zum Gedächtnis*, Βερολίνο 2006, σ. 63-64· πρβλ. Sander van Maas, «Forms of Love: Messiaen's aesthetics of *éblouissement*», στο: R. Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge 2007, σ. 81.

³ Olivier Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, Paris 1978, σ. 11.

⁴ A. Hügli και P. Lübcke (επιμ.), *Philosophie-Lexikon*, Reinbeck bei Hamburg 1997, σ. 438.

είναι μια ορισμένη κατεύθυνση της θρησκείας, που μπορεί να υπάρξει και υπήρξε σε κάθε θρησκεία. Είναι μια μορφή στροφής προς τον εαυτό, μια μορφή *αυτισμού*· όχι η μαγική μορφή, με την οποία ο άνθρωπος εγκολπώνεται τον κόσμο, αλλά μια ακόμα πιο ριζοσπαστική, όπου ο άνθρωπος δια του μηδενός καθίσταται τα πάντα» (Van der Leeuw).⁵ Η βιωματική άρση των κατηγοριών «χώρος», «χρόνος» και «αιτιότητα», στην οποία αναφέρεται ο πρώτος ορισμός, συνεπάγεται, με όρους της φιλοσοφίας του Schopenhauer, υπέρβαση του *principium individuationis*, δηλ. της ατομικής συνείδησης, σύστοιχο της οποίας είναι η συνείδηση ενός κόσμου που διέπεται ακριβώς από χώρο, χρόνο και αιτιότητα. Η μυστικιστική αυτή υπέρβαση του *principium individuationis* συντελείται προς την κατεύθυνση ενός υπερ-κατηγορικού απολύτου και της ταύτισης μαζί του στην *unio mystica*. Συνεπιφέρει όμως ταυτόχρονα άρνηση της δυνατότητας επιστημονικής και φιλοσοφικής γνώσης⁶ και αναγκαστική προσφυγή της έκφρασης στο συμβολισμό, την αλληγορία, τη μεταφορά, το αίνιγμα, σε αυτό που ο William James αποκαλεί «χαρακτήρα του άφατου»⁷ και ο Jaspers «παραδοξότητα της έκφρασης».⁸ Η μυστικιστική άρνηση της αντικειμενικότητας, περαιτέρω, σχετίζεται με αυτό που ο τελευταίος φιλόσοφος χαρακτηρίζει «άρση του χάσματος υποκειμένου-αντικειμένου» (ή εγώ και αντικειμένου): «Ως εκ τούτου κάθε τι μυστικιστικό ποτέ δεν ορίζεται ορθολογικά ως περιεχόμενο, αλλά μόνο ως βίωμα, δηλ. υποκειμενικά».⁹ Η δε κατάσταση της *unio mystica*, του έσχατου σκοπού της μυστικιστικής ζωής, καθότι κατάσταση πλέον μη αντικειμενική, δεν μπορεί στην πραγματικότητα να χαρακτηριστεί «ούτε ενεργητική, ούτε ενατενιστική».¹⁰ Η καλύτερη περιγραφή της επιτυγχάνεται με αρνήσεις, κατά το πρότυπο της αρνητικής θεολογίας του Διονυσίου του Αεροπαγίτη.¹¹

Η υπερ-κατηγορικότητα της μυστικιστικής συνείδησης υποδηλώνει ουσιαστικά μια συγκεκριμένη στάση του μυστικιστή απέναντι στη σωματικότητά του. Ο φαινομενολογικός υπαρξισμός, αρχής γενομένης από τον Heidegger και εκκινώντας από μια κριτική στην φυσικοεπιστημονική, την ψυχολογιστική αλλά και στην καντιανή υπερβατολογική αντίληψη του χώρου και του χρόνου, απο-αντικειμενοποιεί τα τελευταία καθιστώντας τα καταστατικές παραμέτρους της ανθρώπινης ύπαρξης-στον-κόσμο. Ιδιαίτερα όσον αφορά τον χρόνο, αγαπημένο θέμα του Messiaen, από τον Heidegger και μετά αρχίζει να κατανοείται ως «χρονικότητα», δηλ. ως τρόπος ύπαρξης ενός εγκόσμιου όντος που «το ίδιο είναι ο χρόνος και όχι στον χρόνο». Ως κινητήρια δύναμη της ανθρώπινης χρονικότητας ορίζεται η «μέριμνα»,¹² μια «εκστατική», όπως λέει ο Heidegger, κατάσταση προσανατολισμένη στο μέλλον, που καθορίζει και τις δύο άλλες διαστάσεις του χρόνου, το

⁵ Παρατίθεται στο: A. Diemer και I. Frenzel (επιμ.), *Philosophie*, Frankfurt 1967, σ. 182.

⁶ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Frankfurt 1986, σ. 782 κ.ε.

⁷ William James, *Οι παραλλαγές της θρησκευτικής εμπειρίας* (μτφρ. Β. Τομανάς), τ. Β', Αθήνα 1999, διαλέξεις 16 και 17, σ. 157 κ.ε.

⁸ Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, München (2^η έκδοση: 1994), σ. 87.

⁹ Ο.π., σ. 85.

¹⁰ Ο.π., σ. 89.

¹¹ Βλ. Διονύσιος Αεροπαγίτης, *Περί θείων Ονομάτων και Περί Μυστικής Θεολογίας*, στο: J.-P. Migne (επιμ.), *Ελληνική Πατρολογία* (Patrologia Graeca), τ. 3, Αθήνα 1988, σ. 585-1122.

¹² M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen (17^η έκδοση: 1993), 1^ο μέρος, 6^ο κεφ., σ. 180 κ.ε.

παρελθόν και το παρόν. Η χρονικότητα που αναπτύσσεται από τον εκστατικό χαρακτήρα της ύπαρξης δεν είναι κάτι υπαρκτό, αλλά «εκχρονισμός». Με τον J.-P. Sartre, ο οποίος διαφοροποιείται τόσο από την ιδέα ενός οικουμενικού χρόνου, όσο και από την ιδέα ενός αποκλειστικά υποκειμενικού χρόνου, η χρονικότητα θεματοποιείται στο εσωτερικό μιας ύπαρξης που ως «δί' εαυτόν» βρίσκεται σε διαρκή εντασιακή σχέση με ένα «καθ' εαυτόν», το οποίο και προσπαθεί να «εκμηδενίσει». Ο Sartre κατανοεί αυτό το «δί' εαυτόν» ως ένα «ον που είναι μπροστά από τον εαυτό του», που «βρίσκεται το ίδιο εκτός του εαυτού του», δομώντας έτσι την χρονικότητά του ως πριν και μετά· κατανοεί όμως επιπλέον τις τρεις διαστάσεις του χρόνου οντολογικά ως «διαστάσεις της εκμηδένισης». Η εκστατικότητα αυτή του «δί' εαυτόν» συνδέεται περαιτέρω με την δυναμικότητα της χρονικότητάς του, με την δημιουργική της αυθορμησία.¹³

Συνεπώς με το πρόγραμμά του για μια υπέρβαση της εμπειριοκρατικής και νοησιαρχικής πόλωσης υποκειμένου-αντικειμένου, ανθρώπου και κόσμου,¹⁴ ο άλλος Γάλλος υπαρξιστής φαινομενολόγος M. Merleau-Ponty ερμηνεύει τον χρόνο υπερβατολογικά όχι μόνο ως όρο δυνατότητας της σχέσης του ανθρώπου, που εδώ κατανοείται ως ενσώματο ον, με τον κόσμο, αλλά και ως όρο δυνατότητας μιας απειρίστης, ανοικτής δυνατότητας δράσης μέσα στον κόσμο. Η προνομιακή σχέση του παρόντος απέναντι στις άλλες διαστάσεις του χρόνου, έγκειται ακριβώς στην «διαφάνειά» του σε σχέση με αυτές τις δυνατότητες και στην «υπερβατικότητα» του σε σχέση με το παρελθόν και το μέλλον. Σε κάθε περίπτωση, ο χρόνος εδώ καθίσταται πρωταρχικός όρος δυνατότητας ύπαρξης ενός ζωντανού σώματος σύστοιχο του οποίου είναι, και απέναντι στο οποίο διανοίγεται ένας δεκτικός της δράσης του κόσμος.¹⁵

Η πιο ισχυρή ωστόσο σύνδεση του χρόνου με το σώμα, της χρονικότητας με την σωματικότητα, εντοπίζεται στο έργο ενός από τους πρωταγωνιστές της νεότερης φιλοσοφικής ανθρωπολογίας, του Helmuth Plessner. Ο Plessner επιχειρεί μian επανασύνδεση της προβληματικής του ανθρώπου με την προβληματική του ζωντανού οργανισμού εν γένει υπό ένα πρίσμα που υπερβαίνει τόσο το φυσιοκρατικό εμπειρισμό όσο και τη μεταφυσική. Κεντρική έννοια της φιλοσοφικής ανθρωπολογίας του, που ερείδεται στη βάση μιας φιλοσοφικής βιολογίας, αποτελεί η έννοια της «υπαρκτικής θετικότητας», της *Positionalität*, που εκφράζει τη δομική σχέση ενός οργανισμού προς το περιβάλλον του. Η χωρικότητα και η χρονικότητα κατανοούνται στο πλαίσιο αυτό ως καταστατικές ιδιότητες της υπαρκτικής θετικότητας. Η χρονικότητα, συγκεκριμένα, του ζωντανού οργανισμού προσεγγίζεται ως εξής: «Καθόσον το ζωντανό σώμα είναι τοποθετημένο στον εαυτό του (χωρικά) και με αυτό τον χαρακτήρα της υπαρκτικής θετικότητας συνιστά ένα σώμα που καταλαμβάνει χώρο, είναι στην πραγματική του ύπαρξη δυνητικό, προηγείται του ίδιου του εαυτού. Από τις συνδεδεμένες με τον χώρο ουσιώδεις ιδιότητες της υπαρκτικής θέσης μπορεί να προσδιοριστεί ουσιαστικά η σύνδεση του ζωντανού σώματος με τον χρόνο.

¹³ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris 1943, 2^ο μέρος, κεφ. II, σ. 142 κ.ε.

¹⁴ Βλ. Α. Μουρίκη, «Μια φιλοσοφία της έκφρασης: επιστροφή στην λαλιά – επιστροφή στα ίδια τα πράγματα», επίμετρο στο: Μ. Μερλώ-Ποντύ, *Σημεία* (μτφρ. Γ. Φαράκλας), Αθήνα 2005.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, 3^ο μέρος, κεφ. II, σ. 471 κ.ε.

Συνεπώς, η σύνδεση με τον χρόνο ανήκει στην ίδια την υπαρκτική θετικότητα. Ως ζωντανό σώμα, ο οργανισμός βρίσκεται όχι μόνο στον χώρο αλλά και στον χρόνο, δεν καθορίζεται απλά όπως κάθε πράγμα χρονικά, μέσα στο χρόνο, σε οποιονδήποτε ή σε κάθε χρόνο, αλλά είναι έγχρονο από την ίδια του τη φύση». ¹⁶ Αν τώρα ο άνθρωπος οριστεί, σύμφωνα με τον Plessner, ως «έκκεντρη υπαρκτική θετικότητα», τουτέστιν ως υπαρκτική θετικότητα που έχει συνείδηση του εαυτού της ως τέτοιας, τότε μπορεί να οριστεί και ως το ενσώματο εκείνο ον που έχει επίγνωση της καταστατικής του χρονικότητας.

Τα παραπάνω μπορούν να μας δώσουν ένα νέο πλαίσιο κατανόησης του μυστικιστικού φαινομένου. Η μυστικιστική υπέρβαση του χώρου, του χρόνου και της πολλαπλότητας που καθιστούν δυνατή, αποδεικνύεται εδώ ταυτόσημη με την υπέρβαση της σωματικότητας ως σχέσης ενός έμβιου σώματος με το περιβάλλον του και συγκεκριμένα ως σχέσης ενός *έκκεντρου* έμβιου σώματος (του ανθρώπου) με τον κόσμο του. Η μυστικιστική κατάσταση είναι κατάσταση απολύτως μη πρακτική ή κατάσταση απόλυτης απραξίας, βίωμα πλήρους ακύρωσης κάθε έννοιας χωρικού ή χρονικού προσανατολισμού, μια κατάσταση ιδιάζουσας ευδαιμονίας που προκύπτει από την άρση της «μέριμνας», συνώνυμης αυτού του προσανατολισμού. Το ζητούμενο, τώρα, δεν είναι η συμβολική μουσική έκφραση αυτής της κατάστασης, αλλά η δυνατότητα πρόκλησής της μέσω της μουσικής, κατά την επιθυμία τουλάχιστον του Messiaen. Αυτό μας φέρνει στο επόμενο βήμα που είναι η διερεύνηση της σχέσης της μουσικής με την ανθρώπινη σωματικότητα.

Και σε αυτό το ζήτημα απάντηση μπορούμε να βρούμε στη φιλοσοφική ανθρωπολογία του Plessner και ειδικότερα στα κείμενα εκείνα που αφορούν τη μουσική. Επιχειρώντας μια φαινομενολογική προσέγγιση του μουσικού ήχου σε αντιπαράθεση με το χρώμα, ο Plessner επισημαίνει δύο διαστάσεις του ήχου που τον διαφοροποιούν από το τελευταίο: (α) την δυνατότητα παραγωγής του και (β) την ιδιότητα απόστασης-εγγύτητας σε σχέση που το παράγον σώμα. Αμφότερες τώρα αυτές οι «στιγμές [...] διασαφηνίζουν την ιδιάζουσα σχέση του ανθρώπινου υποκειμένου προς το σώμα του», ¹⁷ δηλαδή την απόσταση του «έχειν-σώμα» και την εγγύτητα του «είναι-σώμα». Οι ιδιότητες αυτές του ήχου συνδέονται με τον φαινομενολογικό του «όγκο» (Volumenosität), τη φαινομενολογική του «χωρικότητα» (Räumigkeit) σε αντίθεση με το χρώμα το οποίο γίνεται πάντοτε αντιληπτό ως επιφάνεια, ως απέναντι, ως «εκτατό ποιόν» (όρος του Stumpf). Οι προκείμενες αυτές οδηγούν τον Plessner στο ακόλουθο συμπέρασμα: «Ανεξάρτητα από το είδος της παραγωγής τους, άσχετα συνεπώς από την φωνητική ή ενόργανη προέλευσή τους, οι ήχοι δύνανται μέσω του ογκώδους τους να ασκήσουν δραστική ή καταλυτική επίδραση στη στάση και την κινησιολογία του σώματος. *Είναι σύμμορφοι της ενσώματης θέσης του ανθρώπου*. Το ογκώδες του ήχου “ταιριάζει” στο ογκώδες του σώματός μας και του εν-τω-σώματι-είναι. Το σώμα ανταποκρίνεται στους ήχους ως αντηχείο». ¹⁸ Η σωματική επίδραση των ήχων σχετίζεται με αυτό που ο Plessner αποκαλεί «ωστική αξία» τους (Impulswert), απούσα στα

¹⁶ H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (Gesammelte Schriften [GS] IV), Frankfurt 2003, σ. 237.

¹⁷ Plessner, ό.π. (GS VII), σ. 187 («Zur Anthropologie der Musik»).

¹⁸ Ό.π., σ. 189.

χρώματα. Στη μουσικώς διαμορφωμένη κίνησή τους, οι έχοντες «ωστική αξία» ήχοι κατανοούνται ως «χειρονομίες» με τις οποίες ο ακροατής συμπορεύεται και από τις οποίες συμπαρασύρεται. Ο χαρακτήρας «χειρονομίας» των μουσικών κινήσεων συνδέει, όπως ισχυρίζεται ο Plessner, την μουσική με την «περιοχή της συμπεριφοράς και της αγωγής».¹⁹ Σε αντίθεση με τα χρώματα, οι ήχοι μπορούν στο εσωτερικό μελωδικών και αρμονικών συναρτήσεων να αποκτήσουν, επιπλέον, δυναμική αξία ή αξία τονικής κατεύθυνσης. Όλα τα παραπάνω εξηγούν το γεγονός ότι από όλες τις τέχνες μόνο η μουσική μπορεί να εκφραστεί σε κινήσεις του σώματος: ο Plessner φέρνει ως χαρακτηριστικά παραδείγματα το χορό και τη διεύθυνση ορχήστρας.

Σε αντίθεση λοιπόν με τους ήχους, τα χρώματα χαρακτηρίζονται από την αδυναμία ωστικής και δυναμικής επενέργειας στη σωματικότητα, είναι, παραδόξως, περισσότερο «άυλα» από τους ήχους. Το γεγονός θα μπορούσε να μας προσφέρει ένα πιθανό ερμηνευτικό πλαίσιο για την επίμονη αναφορά του Messiaen στη χρωματική διάσταση των κλιμάκων και των αρμονικών συμπλεγμάτων της μουσικής του. Σκοπός του είναι ακριβώς μια ορισμένη «αποϋλοποίηση» της μουσικής κατά τρόπο που να οδηγεί τον ακροατή που συμπορεύεται μαζί της, και που σύμφωνα με τον Plessner δεν μπορεί παρά να συμπορεύεται μαζί της, σε μια κατάσταση οιονεί υπέρβασης της σωματικής βαρύτητας: βαρύτητα την οποία υπογραμμίζει άλλωστε κάθε μουσική με σαφές ρυθμικό προφίλ, με ένα ρυθμικό προφίλ δηλαδή στο οποίο το σώμα μπορεί να ανταποκριθεί εκφράζοντάς το κινητικά. Όλη η ρυθμολογία του Messiaen κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση, προς την κατεύθυνση δηλαδή της ελάχιστης δυνατής ρυθμικής ώσης, της αδυναμίας πρόβλεψης της επόμενης ρυθμικής στιγμής και την ως εκ τούτου ακύρωση της ρυθμικής προσμονής.

Η ωστικότητα ωστόσο της μουσικής δεν εξαντλείται στη ρυθμικότητά της. Σε αντίθεση με τα χρώματα, μόνον οι ήχοι μπορούν να συναρθρωθούν σε μελωδικές κινήσεις και αρμονικά συμπλέγματα με δυναμικό χαρακτήρα, με χαρακτήρα δηλαδή έντασης και χαλάρωσης, όπως επισημαίνει ο Plessner. Το γεγονός είναι ιδιαίτερα προφανές στη μουσική της λειτουργικής τονικότητας και, όπως προείπαμε, προσθέτει στη ρυθμική ωστική αξία των ήχων μια επιπλέον τονική δυναμική αξία, αξία τονικής κατεύθυνσης: δεν έχουμε δηλαδή εδώ μόνο σχέση ισχυρού-ασθενούς αλλά και διαφωνίας-συμφωνίας, τόσο σε επίπεδο διαστημάτων όσο και σε επίπεδο αρμονικών λειτουργιών (βλ. λ.χ. σχέση δεσπόζουσας-τονικής). Όλη η συζήτηση περί διαφωνίας και συμφωνίας στη ζωγραφική και οι εν γένει προσπάθειες προσομοίωσης της ζωγραφικής στη μουσική είναι στο εσωτερικό της «κριτικής των αισθήσεων» του Plessner εντελώς ανυπόστατες, έχουν μάλλον μεταφορική παρά κυριολεκτική αξία.

Επιστρέφοντας στον Messiaen, συνειδητοποιούμε ότι η οργάνωση του τονικού υλικού του αποσκοπεί στην αναίρεση της τονικής δυναμικής αξίας των ήχων, με τρόπο που, φυσικά, διαφοροποιείται από τις ατονικές μεθόδους. Η τονική αποδυνάμωση των φθόγγων των κλιμάκων «περιορισμένης μεταφοράς» εκφράζεται με χαρακτηριστικό τρόπο στην απουσία λειτουργίας δεσπόζουσας: στο επίκεντρο των τρόπων αυτών βρίσκεται ο φθόγγος που απέχει τρίτονο και όχι μια πέμπτη καθαρή από τον θεμέλιο. Εννοείται ότι και όλες οι

¹⁹ Ό.π., σ. 197.

συγχορδίες που προκύπτουν από αυτό το υλικό χαρακτηρίζονται από έλλειψη τονικής τάσης ή λειτουργικής αναφοράς. Η μουσική του Messiaen αρθρώνεται σε μια ιδιόζουσα τονική «ακινήσια», σε μια έλλειψη τονικής κατεύθυνσης ή τονικής «βαρύτητας», σε μια δεύτερη υπονόμηση της «ωστικής αξίας» των ήχων σε επίπεδο τονικότητας που προστίθεται στην αντίστοιχη σε επίπεδο ρυθμού. Όλα αυτά υπογραμμίζονται και από την ιδιόζουσα μορφολογία της μουσικής του Messiaen που καταργεί κάθε έννοια οργανικής λειτουργικότητας και μορφικής δυναμικής. Η μυστικιστική υπέρβαση της σωματικότητας όχι μόνο βρίσκει σε όλα αυτά την καλύτερη δυνατή έκφρασή της, αλλά και αποκτά τη μουσική δυνατότητά της.

Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι ο μουσικός μυστικισμός είναι ανεπίτευκτος στο πλαίσιο της ατονικότητας.²⁰ Μυστικισμός εν γένει σημαίνει υπέρβαση της σωματικής συνθήκης στο εσωτερικό της σωματικής συνθήκης, είναι πρωτίστως βίωμα ή «αυξημένη συναισθηματικότητα» (αγάπη, έκσταση). Θα μπορούσε να κατανοηθεί με όρους «προσδιορισμένης» και όχι απόλυτης άρνησης της σωματικότητας.²¹ Επιδιώκει υπέρβαση του χρόνου όχι προς τη μεριά της φυσικομαθηματικής αχρονίας, αλλά προς τη μεριά της βιωμένης αιωνιότητας ως πληρότητας του χρόνου, υπέρβαση του χώρου προς την κατεύθυνση ενός απείρου όχι απλώς νοητού, αφηρημένου, αλλά βιωμένου, συνιστά επίτευξη, με τα λόγια του Kant, όχι ενός μαθηματικού (ποσοτικού), αλλά ενός δυναμικού (ποιοτικού/συναισθηματικού) υψηλού.²² Η ατονική «αποϋλοποίηση» ή «αποσωματοποίηση» της μουσικής επιδιώκει και επιτυγχάνει την απόλυτη άρνηση του προσδιορισμένου συναισθήματος και την ανόρθωση προς την καθαρή σκέψη. Η θρησκευτικότητά της είναι ασκητική και θεωρησιακή, μυστικιστική με την εγγελιανή έννοια της υπέρβασης του πεπερασμένου της διάνοιας προς την κατεύθυνση της απειρότητας του θεωρησιακού Λόγου.²³

²⁰ Η εκστατικότητα της (φυσικά ατονικής) μουσικής του Ξενάκη, την οποία φέρνει στο προσκήνιο ο Μάκης Σολωμός στο βιβλίο του *Ιάννης Ξενάκης. Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού* (μτφρ. Τ. Πλυτά), Αθήνα 2008, σ. 155-159, είναι, όπως πολύ σωστά επισημαίνει, ενύπαρκτη με μία έννοια μη μυστικιστική: «Δεν θα έπρεπε να συγχέουμε τη δεξιότητα που ωθεί τον ερμηνευτή να ξεπεράσει τον εαυτό του και, γενικότερα, την έκσταση που προκαλούν οι χειρονομίες του Ξενάκη, οι οποίες είναι εγγεγραμμένες κατευθείαν στη μουσική του, με μια αναζήτηση της υπερβατικότητας. Συχνά, το σωματικό κατόρθωμα, στη μουσική ή αλλού, παίρνει την έννοια της έκστασης κατά την ετυμολογία της λέξης: το να σταθεί κανείς έξω από τον εαυτό του και, επομένως, από το σώμα. Με τη δεξιότητα, ο Ξενάκης δεν αναζητά μια πνευματικότητα: βεβαίως, κουράζει το σώμα, όχι όμως με τον τρόπο των σουφτιών μουσικών, οι οποίοι αναζητούν την εκμηδένιση του σώματος που θα τους οδηγήσει στο υπερπέραν. [...] Με τον Ξενάκη μένουμε στα όρια του σώματος, του σώματός μας [...]». Η εκστατική μέθη της ατονικής μουσικής ενός Ξενάκη είναι, όπως επισημαίνεται, διονυσιακή, επουδενί μυστικιστική-υπερβατική.

²¹ Ο όρος «προσδιορισμένη άρνηση» προέρχεται από τον Hegel. Βλ. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I* (Werke, 5), Frankfurt (3^η έκδοση: 1993), σ. 49: «στο αποτέλεσμα περιέχεται ουσιαστικά αυτό του οποίου είναι αποτέλεσμα [...]. Εφόσον το αποτέλεσμα, η άρνηση, είναι *προσδιορισμένη* άρνηση, έχει ένα *περιεχόμενο*. Πρόκειται για μια νέα έννοια, μια έννοια όμως ανώτερη, πλουσιότερη από την προηγούμενη, διότι έχει εμπλουτιστεί από την άρνηση ή το αντίθετο της προηγούμενης έννοιας και συνεπώς περιέχει αυτήν αλλά και περισσότερα από αυτήν και αποτελεί την ενότητα αυτής και του αντίθετού της».

²² Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft* §28, Frankfurt (13^η έκδοση 1994), σ. 184 κ.ε.

²³ Σε αντίθεση με τη διάνοια (Verstand) το θεωρησιακό (das Spekulativ) «συνίσταται στην ενότητα των αντιτιθέμενων ή στην αντίληψη του θετικού στο αρνητικό» (Hegel, ό.π., σ. 52)· για τη διάνοια, σύμφωνα

Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί με τα μέσα της ατονικής μουσικής να επιτευχθεί εκείνο το ιδιότυπο «θάμβος» (éblouissement) που προκύπτει από τον «ιμπρεσιονιστικό» χειρισμό συγχορδίων που αποκτούν το «χρώμα» τους, ουσιαστικά την ιδιαίτερη «ηχητική ποιότητά» τους, ως αρμονικές αρθρώσεις τρόπων που λειτουργούν ως πραγματικές «προσδιορισμένες αρνήσεις» της τονικότητας του μείζονος και του ελάσσονος. Η δε χαρακτηριστική για τον Messiaen επιστράτευση ορθολογικών μέσων για την επίτευξη ανορθολογικών σκοπών, μπορεί να κατανοηθεί αφενός ως απαραίτητος όρος οργανωμένης άρθρωσης της μυστικιστικά προσανατολισμένης «προσδιορισμένης άρνησης» της τονικής παράδοσης, αφετέρου ως μια στάση θυσίας της αυθαίρετης υποκειμενικότητας προς επίτευξη μιας, εδώ θεολογικά κατανοούμενης, «υπερπροσωπικής αντικειμενικότητας» (transpersonale Objektivität), την οποία η de la Motte-Haber σχετίζει με την ιδιότυπη θρησκευτικότητα μουσικών ρευμάτων του 20^{ού} αιώνα. Προς επίρρωση των εδώ καταγεγραμμένων απόψεων, τις ολοκληρώνουμε με μία ακόμα παράθεση από την παραπάνω συγγραφέα: «Η επινόηση αυστηρών μουσικών τάξεων [Ordnungen] είναι τυπική για τη σκέψη πολλών συνθετών στον 20^ό αιώνα, σπάνια ωστόσο επετεύχθη σύνδεση αυτών των τάξεων με άμεσες αισθητές επιδράσεις. Τη σύνδεση ορθολογικότητας και αισθητότητας ίσως εγγυάται μόνο το έργο του Messiaen, καθώς οι αφηρημένοι κανόνες χρησιμεύουν ως φορείς ενός επιφανομένου με μια εξωτερική εμφάνιση γοητευτικά πολύχρωμη. Οι αυστηροί νόμοι σχηματίζουν μόνο την σκαλωσιά μιας ηχητικής σύνθεσης, της οποίας η ενόργανη και ηχητική διαμόρφωση δεν περιφρονεί ακόμα και απόηχους του ηδέως –σκεφτείτε τις παραγόμενες από το δεύτερο τρόπο συγχορδίες προστιθέμενης έκτης. Αυτοί οι κανόνες σχηματίζουν οιονεί μια βαθιά δομή, που ωστόσο δεν γίνεται αντιληπτή σε πρώτο πλάνο. Αποτελούν οιονεί προϋποθέσεις όπως οι φυσικοί νόμοι για τον έναστρο ουρανό. Η επίδειξή τους δεν είναι σκοπός της σύνθεσης».²⁴

πάντα με τον Hegel, «το θεωρησιακό είναι ένα μυστήριο» [*Vorlesungen über die Philosophie der Religion II* (Werke, 17), Frankfurt (3^η έκδοση: 1996), σ. 535].

²⁴ Helga de la Motte-Haber, «Grenzüberschreitung als Sinngebung in der Musik des 20. Jahrhunderts», στο: H. de la Motte-Haber (επιμ.), *Musik und Religion*, Laaber (2^η έκδοση: 2003), σ. 287-321.

SANDER VAN MAAS

Το ύστερο ύφος του Messiaen

«Στο τέλος της ζωής του, όταν [ο Seneca] θα έχει όλον τον κόσμο μπρος στα μάτια του –την τάξη και τις θλίψεις και την λαμπρότητά του– χάριν σε αυτή τη μεγάλη θέα από ψηλά, αυτή την ανύψωση στην κορυφή του κόσμου, στο *consortium Dei*, που του δόθηκε από τη σπουδή της φύσης, ο σοφός θα είναι ελεύθερος να διαλέξει αν θα ζήσει ή θα πεθάνει»
Michel Foucault

1. Θρησκευτική τέχνη και το ζήτημα του χρόνου

Ποιος είναι ο ρόλος του χρόνου στο έργο ενός θρησκευτικού καλλιτέχνη; Το ερώτημα αυτό θα καθοδηγήσει τους συλλογισμούς μου στο ημίωρο που ακολουθεί.

Για τους περισσότερους θρησκευτικούς καλλιτέχνες κάποια σχέση με το αιώνιο, δηλαδή με το ευθέως αντίστροφο του χρόνου, δείχνει να αποτελεί μέρος του δημιουργικού τους προγράμματος. Τα έργα θρησκευτικής τέχνης συχνά αποσκοπούν στο να εκφράσουν, να συμβολίσουν, να καταστήσουν αλληγορική ή ακόμη και να συλλάβουν κάποια πτυχή των άχρονων βασιλείων της νιρβάνα, των ουρανών, της μυστικιστικής ένωσης κ.ά. Πιο έντονα διατυπωμένο, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η θρησκευτική τέχνη εξαρτάται από την αιωνιότητα εξ ορισμού και ότι, συνεπώς, οι χρονικές πτυχές δεν θα έπρεπε να έχουν λόγο στην θρησκευτική τέχνη. Αποφασιστική σημασία έχει η σχέση με το αιώνιο.¹

Από αυτή την άποψη προκαλεί έκπληξη να ανακαλύπτει κανείς ότι κάποιοι φιλόθρησκοι καλλιτέχνες δείχνουν γοητευμένοι με τον χρόνο και την χρονικότητα. Ο Γάλλος συνθέτης Olivier Messiaen είναι μια τέτοια περίπτωση. Θεωρούσε τον εαυτό του «ρυθμικιστή», χειριστή του χρόνου μάλλον παρά «compositeur de musique». Αφιέρωσε πολλούς τόμους πάνω σε θεωρίες περί ρυθμού (περί τονισμού, μέτρου, τρόπων κ.ο.κ.) και σε φιλοσοφίες περί χρόνου (από τον Bergson στον Bachelard και πιο πέρα). Ως καίρια συνεισφορά του στην ιστορία της μουσικής του 20^{ού} αιώνα θεωρούσε την εργασία του πάνω στο χρόνο και το ρυθμό, αναπτύσσοντας τις έννοιές τους ακόμα εκτενέστερα απ' ό,τι προκάτοχοί του όπως ο Debussy και ο Stravinsky. Στη μουσική του ο Messiaen ανέπτυξε ένα πλήθος πρωτότυπων τεχνικών για τον εμπλουτισμό της χρονικής και ρυθμικής πλαστικότητας, όπως οι προστιθέμενες αξίες (*valeurs ajoutées*), τα *personnages rythmiques* και οι συμμετρικές αντιμεταθέσεις.

Αν αποδεχτούμε την ομολογία του Messiaen πως έσχατος στόχος της τέχνης του υπήρξε ο φωτισμός των θεολογικών αληθειών της Καθολικής πίστης, δηλαδή ότι θεωρεί τον εαυτό του θρησκευτικό καλλιτέχνη, το ζητούμενο τότε είναι πώς το έργο του σχετίζεται με την αιωνιότητα.

Για να απαντήσω σε αυτό το ερώτημα θα ακολουθήσω μian άλλη πορεία από την

¹ Πρβλ. το έργο του Burcht Pranger για τη νεκρή φύση.

συνηθισμένη. Η πάγια εκτίμηση για τη σχέση του Messiaen με την αιωνιότητα και την αχρονία είναι ότι το έργο του προσπαθεί να μεταβιβάσει μια έννοια χρονικής στάσης χρησιμοποιώντας ένα πλήθος συμμετρικών και ομογενοποιών τεχνικών (λ.χ. προσθετικό ρυθμό βασισμένο σε ομοιογενείς μετρήσεις) ή ματαιώνοντας την γραμμική αίσθηση του χρόνου μέσω χρονικών μπλοκ και αιφνίδιων προσπελάσεων. Υπάρχει, εντούτοις, ένα άλλο επίπεδο όπου τα έργα τέχνης, ο χρόνος και η αιωνιότητα συσχετίζονται και το οποίο συχνά παραβλέπεται ως πεδίο έρευνας: η προνομιακή θέση του γήρατος και της «υστερότητας» όσον αφορά τη διαφάνεια (*diaphany*) του χρόνου.

Στα γραπτά του Adorno αυτή η θεματική αναφέρεται ως *Spätstil* ή «ύστερο ύφος». Πιο συγκεκριμένα, η έννοια αυτή εκφράζει την ιδέα ότι έργα τέχνης που ανήκουν στην τελευταία περίοδο της δημιουργικής ζωής ενός καλλιτέχνη, όπως η *Τέχνη της Φούγκας* του Bach ή η «τρίτη περίοδος» του Beethoven, συχνά εμφανίζουν έναν τυπικό χαρακτήρα –ακόμα και έναν χαρακτήρα *per se*. Επιπροσθέτως, εκφράζει την ιδέα ότι αυτός ο χαρακτήρας κατά κάποιο τρόπο σχετίζεται με ένα (μουσικό) περιεχόμενο που χρήζει ερμηνείας με όρους μιας επιθυμητής αξίας, όπως βάθος, σοφία, ελευθερία ή ακόμη εξορία.

Τι παρατηρούμε εκ πρώτης όψεως στον Messiaen; Εμφανίζει το έργο του κάποιο ιδιαίτερο ύστερο ύφος; Μάλλον όχι. Γιατί λίγοι συνθέτες στον 20^ο αιώνα κατέδειξαν το πλήρως ανεπτυγμένο ύφος τους τόσο νωρίς όσο ο Messiaen, ο οποίος στη δεύτερη δεκαετία της ζωής του συνέθεσε στοιχεία που επιστρέφουν στα πιο τελευταία του έργα σα να είχαν γραφεί την ίδια εκείνη περίοδο. Αν και πολύπλευρο από πολλές απόψεις, το ύφος του Messiaen παραμένει αξιοσημείωτα σταθερό και, σε βαθύτερο επίπεδο, δείχνει να αντιστέκεται στην περιοδολόγηση. Από την άλλη, όπως επισήμαναν πολλοί σχολιαστές, τα πράγματα άρχισαν πράγματι να αλλάζουν στο έργο του μόλις ολοκλήρωσε την όπερά του *Saint François d'Assise* το 1983. Μια τέτοια αλλαγή εμφανίζεται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα στους θρησκευτικούς παρά στους δήθεν κοσμικούς συνθέτες. Διότι τι θα μπορούσε αυτή η αλλαγή να συνεπάγεται με όρους σχέσης προς το αιώνιο;

Έτσι, τα προς απάντηση ερωτήματα είναι, πρώτον, από ποιες απόψεις το ύστερο έργο του (από περίπου το 1983-84 μέχρι το θάνατό του τον Απρίλιο του 1992) άρχισε να διαφέρει από τα έργα των προηγούμενων περιόδων; Δεύτερον, πώς η δομή αυτής της διαφοράς μπορεί να περιγραφεί; Και τέλος, τι θα μπορούσε να σημαίνει αυτή η αλλαγή ενόψει του ζητήματος του ύστερου ύφους και της σχέσης προς την αιωνιότητα;

2. Ο τόπος του ύστερου ύφους

Ο Adorno πρωτοδιατύπωσε τη θεωρία του περί ύστερου ύφους στο δοκίμιο του 1934 «Beethovens *Spätstil*» («Το ύστερο ύφος του Μπετόβεν») που δημοσιεύθηκε στο *Moments musicaux* του 1964. Σε αυτό το δοκίμιο ο Adorno άσκησε κριτική στη συνηθισμένη άποψη για την τρίτη και τελευταία δημιουργική περίοδο του Beethoven, σύμφωνα με την οποία τα έργα του μπορούν να διαβαστούν ως λειτουργία της βιογραφίας του συνθέτη. Σε αντίθεση με ό,τι θα προέβλεπαν οι κλασικές θεωρίες, αυτά τα ύστερα έργα δεν παρουσιάζουν ένα αίσθημα αρμονικής ολοκλήρωσης, οργανικής ωριμότητας και μακάριας απάρνησης. Δείχνουν μάλλον διασπασμένα, απροσπέλαστα, δύσκολα και εμφανίζουν περισσότερο ίχνη ιστορίας παρά

ανάπτυξης. Η συνήθης εξήγηση είναι ότι αυτά τα έργα είναι προϊόντα, σύμφωνα με τον Adorno, «μιας προσωπικότητας που δηλώνεται έντονα, που διαρρηγνύει το στρογγύλεμα της μορφής για χάρη της έκφρασης, ανταλλάσσοντας την αρμονία με τη διαφωνία της θλίψης της και αποκηρύσσοντας την αισθησιακή γοητεία υπό τα κελεύσματα ενός αγέρωχα χειραφετημένου πνεύματος».² Το αποτέλεσμα σε αυτή την περίπτωση είναι ότι αυτά τα έργα υποβιβάζονται σε ντοκουμέντα όπου αντηχεί η βιογραφία του συνθέτη.³

Όπως θα αναμενόταν από τον Adorno, υποστηρίζει ότι τα ύστερα έργα υπακούουν σε έναν «μορφικό κανόνα» που τα καθιστά ανθεκτικά στην αναγωγή τους σε απλώς βιολογικο-βιογραφική έκφραση. Ο μορφικός κανόνας υλοποιείται ως (και στο) ύστερο ύφος που ο Adorno διακρίνει στα ύστερα έργα. Τι είναι ύστερο ύφος; Ως έννοια δείχνει να επικεντρώνεται γύρω από το διαχωρισμό μουσικών συμβάσεων και υποκειμενικότητας (του συνθέτη) –και επίσης γύρω από το αίνιγμα του ύστερου ύφους, όπως αυτό συνέχει αμφότερα τα στοιχεία στην ασυμβατότητά τους. Εξηγώντας την έννοιά του, ο Adorno ισχυρίζεται ότι στην μεσαία του περίοδο ο Beethoven κατέστησε την υποκειμενικότητα έκδηλη, στρεβλώνοντας και αντιστρέφοντας τις συμβάσεις του μουσικού είδους. Στην 5^η Συμφωνία, για παράδειγμα, ο Beethoven «απορρόφησε το παραδοσιακό διακοσμητικό υλικό στην υποκειμενική του δυναμική διαμορφώνοντας λανθάνουσες εσωτερικές φωνές, με το ρυθμό, με την ένταση ή οποιοδήποτε άλλο μέσο, μεταμορφώνοντάς τις σύμφωνα με την πρόθεσή του».⁴ Τα ύστερα έργα, αντιθέτως, είναι γεμάτα από την πιο εξώφθαλμη συμβατικότητα. «Είναι γεμάτα διακοσμητικές τρίλιες, πτώσεις και φιοριτούρες. Η σύμβαση συχνά παρουσιάζεται σε απροκάλυπτη, αδιαμόρφωτη γύμνια».⁵ Όταν ο Adorno υποστηρίζει ότι, στο ύστερο ύφος, «οι συμβάσεις γίνονται έκφραση στη γυμνή απεικόνιση του εαυτού τους».

Αυτή η γύμνια προκύπτει από το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποιο υποκείμενο στο έργο που να ιδιοποιηθεί τις συμβάσεις ως το μέσο για την παραγωγή παρουσίας και πληρότητας νοήματος. Στο ύστερο ύφος, υποστηρίζει ο Adorno, η υποκειμενικότητα είναι παρούσα μόνο σε μια χειρονομία απουσίας. «Η δύναμη της υποκειμενικότητας στα ύστερα έργα είναι η οξύθυμη χειρονομία με την οποία τα εγκαταλείπει. Τα εκτινάσσει όχι με σκοπό να εκφραστεί, αλλά, εξπρεσιονιστικά, προκειμένου να λύσει την ψευδαίσθηση της τέχνης. Από τα έργα αφήνει πίσω μόνο συντρίμια, επικοινωνώντας τον εαυτό της, σαν σε κρυπτογραφήματα, μόνο διαμέσου των χώρων που εκκένωσε. Αγγιγμένο από τον θάνατο, το έμπειρο χέρι απελευθερώνει την ύλη που κάποτε διαμόρφωσε».⁶ Έτσι, ισορροπώντας μεταξύ της «κοινοτοπίας» της καθαρής σύμβασης από τη μια μεριά και της «τομής» της απούσας υποκειμενικότητας από την άλλη, το ύστερο έργο (στο ύστερο ύφος, διότι δεν επιδεικνύουν ύστερο ύφος όλα τα έργα) έχει τόσο το χαρακτήρα αλληγορίας όσο και αινίγματος. Ο Adorno τείνει να αντιπαραθέτει αυτή την αλληγορική δύναμη του ύστερου ύφους στη συμβολική

² Th. W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Stanford University Press, 1998, σ. 123.

³ Πρβλ. το άρθρο του Joseph Straus για το ύστερο ύφος όπου επιχειρείται η συσχέτιση της υγείας που χειροτερεύει με τα ραγίσματα κ.λπ. που απαντούν στο έργο του. Joseph Straus, «Disability and Late Style in Music», *Journal of Musicology* 25/1 (2008), σ. 3-45.

⁴ Adorno, ό.π., σ. 124.

⁵ Ο.π.

⁶ Ο.π., σ. 125.

δύναμη των κλασικών συμφωνιών, αλλά σε κάποιο άλλο σημείο περιγράφει επίσης το «ατομικό στοιχείο» στα ύστερα έργα ως βεβαρημένο από τη διαλεκτική του όλου, συμβολίζοντας έτσι το άτομο ως έχον επίγνωση της δικής του σημασίας. Το «ύστερο ύφος», καταλήγει, «είναι η αυτεπίγνωση της σημασίας του ατόμου».⁷ Όπως επισήμανε ο Edward Said, αυτή η ασημαντότητα αναφέρεται τελικά στη λογική της εξορίας που απαντάται σε πολλά σημεία στον Adorno, και στην πραγματικότητα υπόσχεται οτιδήποτε αυτή η κριτική υποκειμενικότητα ίσως είναι σε θέση να πραγματοποιήσει με όρους αντιπαράθεσης στην εκβιομηχάνιση της τέχνης και αντίστασης στις πιέσεις της διοικούμενης κοινωνίας.⁸

3. Ο ύστερος Messiaen

Ας επιστρέψουμε τώρα στον Messiaen. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, φαίνεται να υπάρχει και στο έργο του ύστερο ύφος. Προκειμένου να επαληθεύσουμε αυτή την εντύπωση, το πρώτο ερώτημα που χρήζει απάντησης είναι σε ποιο χρονικό σημείο μπορούμε να πούμε ότι αρχίζει η ύστερη περίοδος. Η απάντηση είναι δύσκολη. Για ορισμένους σχολιαστές, όπως ο Arnold Whittall, οτιδήποτε έγραψε ο Messiaen από το 1969 και εφεξής είναι σαν μια σειρά από «εναλλάξ μεγαλειώδεις και ανεπιτήδευτους επιλόγους στα επιτεύγματα του παρελθόντος».⁹ Για άλλους, όπως ο Luke Berryman, μια σημαντική αλλαγή στη μουσική γλώσσα του Messiaen λαμβάνει χώρα μόνο στο *Livre du Saint Sacrement* του 1984. Έχοντας ολοκληρώσει τον *Saint François d'Assise* το 1983, ο Messiaen ως γνωστόν ανακοίνωσε στον οικείους του πως θεωρούσε τον εαυτό του τελειωμένο ως συνθέτη. Μέσα σε ένα χρόνο, εντούτοις, αναστήθηκε από τον δημιουργικό θάνατο και παρήγαγε τον μεγαλύτερο έως τότε κύκλο μουσικής για εκκλησιαστικό όργανο. Στην ανάλυσή του του *Livre* ο Berryman οδηγείται στο συμπέρασμα ότι αντί να αποτελεί προϊόν και μόνο μιας υστεροϋφολογικής σύνθεσης, ή «μια ανθολογία από ενθύμια» όπως ισχυρίστηκε ο Paul Griffiths, το έργο δείχνει τον Messiaen να παλεύει με –και τελικά να επιτυγχάνει– την επανανακάλυψη της ίδιας του της μουσικής γλώσσας μετά την εξάντλησή της στην όπερα *Saint François d'Assise*.¹⁰

Τα χρόνια μετά το *Livre du Saint Sacrement* παρέχουν μian ακόμα πιο ρητή ένδειξη σημαντικών αλλαγών του ύφους. Το 1985 ο Messiaen έγραψε μια σειρά σύντομων, δεξιοτεχνικών κομματιών για πιάνο με τραγούδια πουλιών που τα ονόμασε *Petites esquisses d'oiseaux*, τα οποία ο ίδιος δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα αλλά η Yvonne Loriod καλωσόρισε ένθερμα, λέγοντας ότι «έβρισκε στην αραιότητά τους ένα εντελώς νέο ύφος».¹¹ Σχολιάζοντας την «εξάισια διαφάνεια» του έργου, οι Hill και Simeone θίγουν το πρώτο από τα *τρία κύρια γνωρίσματα* των ύστερων έργων: διαφάνεια, ανακύκλωση και ζεστασιά. Η διαφάνεια που ανακοινώνεται στα *Esquisses* θα ανυψωθεί σε ένα νέο σημείο στο ορχηστρικό έργο *Eclairs sur l'Au-delà...* γραμμένο μεταξύ 1987 και 1991. Εδώ, η αδρή και άμεση γλώσσα του Messiaen δίνει χώρο σε ένα πολύ πιο συντονισμένο και λεπτοφυές παιχνίδι με τις ορχηστρικές

⁷ Ο.π., σ. 161.

⁸ Edward Said, *On the Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Bloomsbury, London 2007, σ. 13.

⁹ Arnold Whittall, *Musical Composition in the 20th Century*, Oxford University Press, Oxford 1999, σ. 262.

¹⁰ Luke Berryman, «Messiaen as Explorer in *Livre du Saint Sacrement*», στο: Andrew Shenton (επιμ.), *Messiaen the Theologian*, Ashgate 2010, σ. 223-240.

¹¹ Hill και Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, 2005, σ. 353.

αποχρώσεις. Όπως μπορεί κανείς να ακούσει στο πέμπτο μέρος των *Eclairs*, «Demeurer dans l'Amour», το έργο αυτό εισάγει μια νέα αντίληψη ύφανσης και φωτεινού ηχοχρώματος, επιτρέποντας στον Messiaen να δημιουργήσει ένα αίσθημα απεριόριστης ανοικτότητας. Αυτό το *sens du flou* (αίσθημα αοριστίας) που τόσο θαύμαζε στον Debussy αλλά που ποτέ δεν μπόρεσε ο ίδιος να πραγματοποιήσει, δείχνει τελικά να το επιτυγχάνει, αν και με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο σε σχέση με τον προκάτοχό του.

Το δεύτερο κύριο γνώρισμα των ύστερων έργων ακολουθεί στη χρονιά μετά τα *Petites esquisses*, όταν ο Messiaen αποδέχτηκε την παραγγελία να γράψει ένα έργο εξέτασης στο ύφος του Mozart, που έγινε το *Chant dans le style de Mozart* για κλαρινέτο και πιάνο. Με αυτό το κομμάτι, αξιοπρόσεκτο για το γεγονός ότι ο Messiaen αποφάσισε να μιμηθεί το ιστορικό και ατομικό ύφος ενός μακρινού συναδέλφου, εκρήγνυται στο έργο του ένας νέος ή ανανεωμένος μουσικός μελωδισμός και ζεστασιά. Ο Peter Hill και ο Nigel Simeone βλέπουν έναν αποφασιστικό ρόλο του Mozart στον ύστερο Messiaen. «Η άνθιση της μελωδίας στο *Eclairs* προέρχεται από την ανανέωση της αγάπης του Messiaen για τη μουσική του Mozart».¹² Η αγάπη αυτή για τον Mozart υλοποιήθηκε το επόμενο έτος (1987) όταν ο Messiaen δημοσίευσε έναν τόμο με αναλύσεις όλων των κοντσέρτων για πιάνο του Mozart. Την ίδια χρονιά επίσης, αποδέχτηκε την παραγγελία να γράψει ένα κομμάτι για τα διακόσια χρόνια από το θάνατο του Mozart.¹³ Σε αυτό το έργο, *Un sourire* και στο ημιτελές *Concert à quatre*, ακούμε έναν αξιόλογα διατυπωμένο ρόλο για το σόλο όμποε, ένα όργανο το οποίο ο Messiaen δεν είχε αναδείξει στα προγενέστερα έργα του και το οποίο προσθέτει μια ζεστή αντήχηση στον ήχο των μεταγενέστερων έργων του.

Το τρίτο και τελευταίο γνώρισμα αυτών των έργων είναι η ανακύκλωση. Η πτυχή αυτή σχολιάστηκε και ταυτίστηκε συχνά –αδικαιολόγητα– με το ύστερο έργο του συνολικά. Ο Berryman αναφέρει πολλούς συγγραφείς οι οποίοι, κατά τον ίδιο, δείχνουν να αποδέχονται το «μοντέλο Straus» της υστερότητας για τον Messiaen, τονίζοντας τα χωρίς βιασύνη, συνθετικά και αναδρομικά στοιχεία μέχρι του σημείου, ο Christopher Dingle για παράδειγμα, ακούγοντας το ύστερο έργο να προτρέπει «απλά να καθίσουμε αναπαυτικά και να αφεθούμε στη γοητεία».¹⁴ Φυσικά, έργα όπως *Un vitrail et des oiseaux* και *La Ville d'en-haut* του 1986 και του 1987 αποτελούν επανεπισκέψεις στα αυθεντικά έργα που ο Messiaen συνέθεσε στις αρχές και τα μέσα της δεκαετίας του 1960 (συγκεκριμένα στα *Couleurs de la cité céleste* και *Et Exspecto resurrectionem mortuorum*). Η μηχανική ποιότητα που ενυπάρχει στην «κενή» επανάληψη αυτού του ύφους πέραν του γενετικού του συγκεκριμένου, προάγει την εντύπωση ότι ο ύστερος Messiaen είτε έπεσε θύμα του τύπου σύνθεσης «εργαλειοθήκη», είτε ότι θεωρούσε αυτή την άκαμπτη επιστροφή ως τήρηση της υπόσχεσης για κάτι πέραν αυτού – ένα εφέ δυνητικότητας, όπως έχω ισχυριστεί αλλού.¹⁵

Αν τώρα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα εάν τα ύστερα έργα του Messiaen αποδεικνύουν ένα ύστερο ύφος με την έννοια του Adorno, θα πρέπει να παρατηρήσουμε τα

¹² Ό.π., σ. 370.

¹³ Ό.π., σ. 377.

¹⁴ Christopher Dingle, «Charm and Simplicity: Messiaen's Final Works», *Tempo* 192, new series (Απρίλιος 1995), σ. 7.

¹⁵ Sander van Maas, *The Reinvention of Religious Music*, Fordham University Press, 2009, κεφ. 5.

ακόλουθα. Δείχνει –και με εκπληκτικό τρόπο– ότι *όλη* η μουσική του Messiaen μπορεί να εμπέσει στην κατηγορία του ύστερου ύφους, που σημαίνει, αν αποδεχτούμε την διαφωνία του Edward Said, ότι η αισθητική της αρνητικότητας, της αποσπασματικότητας, της τομής, της κοινοτοπίας κ.ο.κ. που απαντούμε στο ύστερο έργο του Beethoven προετοίμασε το έδαφος για τον Schoenberg και την ακόλουθη εξέλιξη του μουσικού μοντερνισμού.¹⁶ Ο Messiaen εναγκαλίσθηκε το μοντερνιστικό πρωτείο του αισθητικώς αρνητικού.¹⁷ Η μουσική του είναι γεμάτη τομές, «κενά» σχήματα και αινιγματικά *κρυπτογραφήματα*, όπως καλύτερα ίσως δειγματίζονται στα έργα του 1960 και στην επανεμφάνισή τους στο *Vitrail* και το *Ville*. Εντούτοις, η τελετουργικότητα αυτών των έργων παραμένει ουσιαστικά διαφορετική από τις «κοινοτοπίες» που προέκυψαν από τις γυμνές συμβάσεις του Beethoven στα ύστερα έργα για πιάνο. Μάλλον θέτουν σε ισχύ την παρατήρηση του Adorno για τη *Missa Solemnis* ως «ύστερο έργο χωρίς ύστερο ύφος» –ένα έργο από το οποίο η υποκειμενικότητα του συνθέτη δείχνει ξεκάθαρα απύσχα.¹⁸ Προφανώς το *Vitrail* και το *Ville* παραμένουν σαφώς υπογεγραμμένα από το ύφος του Messiaen, η προσπάθειά τους όμως να μας κάνουν να ξεχάσουμε αυτήν την υπογραφή και να ανέλθουμε στο επίπεδο της ανωνυμίας (ένα φαινόμενο που θαύμαζε ο Messiaen) θα έπρεπε να μας κάνει να σκεφτούμε τη διαφορά μεταξύ (1) της υψηλής παραίτησης της υποκειμενικότητας στον ύστερο Beethoven, (2) της απουσίας υποκειμενικότητας που καθιστά τις «κακές» συνθέσεις ευάλωτες στην κριτική ότι δεν είναι διόλου συνθέσεις και (3) της εξαφάνισης της υποκειμενικότητας από τελετουργικές μουσικές όπως η *Missa* ή η *Ville*.

Δεδομένων αυτών των στοιχείων τελετουργικότητας και ανωνυμοποίησης, προκαλεί ακόμα περισσότερη έκπληξη να ανακαλύπτει κανείς ότι τα ύστερα έργα του Messiaen δείχνουν στην πραγματικότητα να εισάγουν μια νέα διάσταση υποκειμενικότητας στο έργο του. Η νέα αυτή διάσταση διαφέρει, για παράδειγμα, από την υποκειμενικότητα που επικαλύπτει τον λυρισμό της περιόδου του Τριστάνου (βλ. *Harawi*) στο ότι βρίσκεται κοντά στο πνεύμα αφοσίωσης που απαντάται στο *L'Ascension* και στο *Quatuor*. Ωστόσο, εκεί που στα ύστερα έργα ένας ορισμένος τόνος εσωστρέφειας δείχνει να κατευθύνει την ψυχική διάθεση της αφοσίωσης, –ένα εφέ το οποίο, στο πρώτο μέρος της ορχηστρικής *L'Ascension*, επιτυγχάνεται με τη χρήση μιας συγκρατημένης-κι-ωστόσο-ευκίνητης δυναμικής στη μελωδία της σόλο τρομπέτας– στο *Eclairs* δεν φαίνεται να έχει παραμείνει χώρος για εσωστρέφεια. Η διαφάνεια των ηχοχρωμάτων μεταφέρεται στην ύφανση ολόκληρου του έργου, χαλαρώνοντας προοδευτικά τη σκληρή διαχωριστική γραμμή μεταξύ του Αόρατου και της έντονης λαχτάρας του, της τόσο τυπικής για τον Messiaen. Πράγματι, φαίνεται ότι εδώ παίζει με μια νότα σύνθεσης, όχι μόνο με την έννοια την ενσωμάτωσης όλων των επιτευγμάτων του παρελθόντος, αλλά και με την έννοια ότι, σε μουσικό επίπεδο, δείχνει να έχει συμβιβαστεί με την *απόσταση* μεταξύ ορατού και αοράτου. Αντί απλώς να εξαλείφει αυτή την απόσταση, η

¹⁶ Said, ό.π., σ. 13.

¹⁷ Αυτές οι αρνητικές τάσεις εξισορροπούνται από τις μεγάλες καταφατικές χειρονομίες της αναφερόμενης στη φύση μουσικής του (τοπία, τραγούδι πουλιών), από οτιδήποτε στη μουσική του ξεχειλίζει αυτοπεποίθηση [«Η μουσική μου δεν είναι ευγενική, είναι ασφαλής (sûr) [sic]», στο: Alan Benson (επιμ.), *The Music of Faith*], και από την εξίσου καταφατική χρήση ενός συνεχούς λυρισμού.

¹⁸ Adorno, ό.π., σ. 152.

μουσική των *Eclairs* δείχνει να την διαθλά, να την καθιστά έμμεση. Επιπλέον, την κάνει να παράγει έναν απόηχο, μια περικλείουσα αντήχηση –ή, θέτοντάς το σε ένα πιο υποκειμενικό επίπεδο: μιαν οικειότητα χωρίς κέντρο, ανοικτή προς κάθε κατεύθυνση (περιλαμβανόμενων και των εσώτατων).¹⁹

4. Η αιωνιότητα του ύστερου ύφους

Μέχρι εδώ εστιάσαμε στο ερώτημα τι είναι το ύστερο ύφος και τι αποδείξεις υπάρχουν για την ύπαρξή του στον Messiaen. Η συζήτηση αυτή, εντούτοις, έλαβε υπόψη μόνο ένα κριτήριο, δηλ. τον υποτιθέμενο ενιαίο χαρακτήρα της «ύστερης» μουσικής όπως εκφράζεται στο ύστερο ύφος. Αυτό που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης είναι μέχρι ποιο σημείο αυτό το φαινόμενο –ή, όπως έδειξε ο Joseph Straus σε μια επισκόπηση των ιδιοτήτων που σχετίζονται με το ύστερο ύφος σε διάφορους σχολιαστές, αυτό το χαλαρό πλέγμα πολύ διαφορετικών και ενίοτε αντιφατικών φαινομένων– μπορεί να σχετιστεί με τον χρόνο και την αιωνιότητα.

Συνεχίζοντας την ανάγνωση των συλλογισμών του Adorno για τον ύστερο Beethoven, πληροφορούμαστε ότι το ύστερο ύφος διαθέτει ένα όριο. «Μια θεωρία του ύστερου Beethoven», γράφει, «πρέπει να αρχίζει από το κρίσιμο όριο που το διαχωρίζει από το προγενέστερο έργο. [...] Το όριο είναι αναμφίβολα η *Σονάτα για πιάνο op. 101*, ένα έργο υψίστης, ανεξάντλητης ομορφιάς».²⁰ Αφήνοντας κατά μέρος αυτόν τον τελευταίο χαρακτηρισμό του ύστερου ύφους, μάς εκπλήσσει η ίδια η έννοια του κρίσιμου ορίου. Τι θα μπορούσε να είναι ένα τέτοιο όριο; Προφανώς, το κρίσιμο όριο είναι το όριο που εγκαινιάζει το ύστερο ύφος, πέραν του οποίου δηλαδή αρχίζει κάτι πραγματικά διαφορετικό, βαθύ και προκλητικό. Εντούτοις, ο Adorno δεν επιδιώκει την αναφορά σε οποιαδήποτε ριζική διαφορά στο εσωτερικό ενός δημιουργικού έργου· για εκείνον το ύστερο ύφος παραμένει μια (όσο έμμεση κι αν είναι) λειτουργία της έννοιας της ηλικίας: της «υστερότητας» στη ζωή. Πού μπορεί να βρεθεί μια τέτοια υστερότητα; Φαίνεται ότι το γήρας ως τέτοιο δεν εγγυάται τίποτε από αυτά που ο Adorno συνδέει με το ύστερο ύφος. Τα ύστερα έργα μπορεί να αποδειχθούν και επιδερμικά, επαναληπτικά, ή νοσταλγικά όπως διαπιστώνεται στα ύστερα έργα του R. Strauss.

Ο χαρακτηρισμός «ύστερο» είναι τόσο ευέλικτος που μπορεί να εφαρμοστεί ακόμα και σε πολύ νέους συνθέτες όπως ο Mozart, του οποίου τα ύστερα έργα συχνά κατανοούνται με όρους «δύσκολου» ύστερου ύφους. Το παράδειγμά του κάνει να αναρωτιέται κανείς μήπως θα έπρεπε να θεωρεί ότι η ζωή του Mozart διακόπηκε πρόωρα, δηλαδή ότι ως συνθέτης αποκόπηκε από μια ζωή ακόμη ανολοκλήρωτη. Σε αυτή την περίπτωση θα ήταν δύσκολο να αποδοθεί στα ύστερα έργα κάποια πραγματική υστερότητα –όλα τους θα αποτελούσαν στην πραγματικότητα έργα «μεσαίας περιόδου». Εντούτοις, δεδομένου του γεγονότος ότι ο Mozart υπήρξε ένας πρώιμα ανεπτυγμένος μουσικός, θα μπορούσαμε επίσης να θεωρήσουμε ότι πράγματι είχε διανύσει περισσότερη «ζωή» απ' ό,τι οι περισσότεροι από εμάς σε ογδόντα χρόνια. Η επιβολή των όρων «πρώιμο» και «ύστερο» θέτει λοιπόν σοβαρά προβλήματα. Στη

¹⁹ Ίσως αυτό προσεγγίζει το *Eclairs* στον κατακερματισμένο κόσμο του ύστερου Beethoven (Adorno, ό.π., σ. 136). Πρβλ. τις παρατηρήσεις του James Herbert για τον Messiaen και την οικειότητα στο: «The Eucharist In and Beyond Messiaen's *Book of the Holy Sacrament*», *The Journal of Religion* 88 (2008), σ. 331-364.

²⁰ Adorno, ό.π., σ. 136.

μουσική, το πρόβλημα αυτό μπορεί να χειροτερεύσει από το γεγονός ότι σημάδια ωριμότητας μπορεί εύκολα να γίνουν αντικείμενο μίμησης από πολύ νέους ανθρώπους. Όπως έγραψε ο Hegel με το σκωπτικό του ύφος, «το μουσικό ταλέντο γενικά εμφανίζεται σε πολύ μικρή ηλικία, όταν το κεφάλι είναι ακόμα άδειο και η καρδιά ελάχιστα συγκινημένη και μπορεί να φτάσει σε μεγάλες επιδόσεις στα νεανικά χρόνια, προτού το μυαλό και η ζωή αποκτήσουν εμπειρία του εαυτού τους. Και πάλι, γεγονός είναι ότι αρκετά συχνά βλέπουμε μια πολύ μεγάλη εμπειρογνωμοσύνη στη μουσική σύνθεση καθώς και στην εκτέλεση να συμβαδίζει με αξιολογή στείριότητα πνεύματος και χαρακτήρα».²¹

Το ύστερο ύφος, λοιπόν, αποδεικνύεται μια κατηγορία που μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε περίοδο της δημιουργίας ενός καλλιτέχνη και που εμφανίζεται υπό την αιγίδα του τέλους, και πιο συγκεκριμένα της γνωστοποίησης του τέλους. Το τέλος, γενικά μιλώντας, μπορεί να προκύψει από ενδογενείς περιστάσεις όπως η ωρίμανση ή η εξάντληση ενός ύφους ή ενός υλικού σύνθεσης· ή από εξωγενείς περιστάσεις όπως η μείωση των συνθηκών που ευνοούν την παραγωγή μιας (ιδιαίτερης μορφής) μουσικής. Αυτές μπορεί να περιλαμβάνουν τη σύνθεση για όργανα που δεν υπάρχουν πια ή για ένα ακροατήριο που έχει εξαφανιστεί, ή σε μια μουσική γλώσσα που κατά κοινή πεποίθηση είναι νεκρή (μια περίπτωση είναι η *Missa Solemnis* του Beethoven). Ο Messiaen επίσης βρέθηκε σε μια τέτοια θέση όταν περί το 1952 εντελώς ξαφνικά εγκατέλειψε το ρόλο του μέντορα της ευρωπαϊκής μουσικής πρωτοπορίας και άρχισε να εστιάζει αποκλειστικά στο τραγούδι των πουλιών. Στα μάτια πολλών αυτή η επιλογή σήμαινε απλά ότι άφησε να τον ξεπεράσουν οι νεωτεριστές και αναζήτησε καταφύγιο σε μια μουσική γλώσσα (τα επινοημένα στο παρελθόν συστήματα τρόπων για παράδειγμα), η οποία δεν φαινόταν να διανοίγει τον δρόμο σε άλλους πλην του εαυτού του. Ακόμα πιο σημαντικό είναι, ωστόσο, το γεγονός ότι η γνωστοποίηση του τέλους έχει μια ιδιαίτερη σημασία στον Messiaen, αφού λειτουργεί ως κύριο θέμα σε κάθε τι που ένιωθε σημαντικό με μια θρησκευτική έννοια.

Η γνωστοποίηση του τέλους σχετίζεται πιο γλαφυρά με την *Αποκάλυψη του Ιωάννη*, το βιβλίο των οραμάτων που ο Messiaen έβρισκε το πιο σημαντικό και όμορφο απ' όλα τα βιβλία της Βίβλου. Σύμφωνα με ορισμένους σύγχρονους στοχαστές, ο χριστιανισμός δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτα παραπάνω από γνωστοποίηση του τέλους (Jean-Luc Nancy). Το να συνθέτει και να ζει κανείς, όπως προφανώς έκανε ο Messiaen, με την Αποκάλυψη μπρος στα μάτια του μπορεί μόνο να σημαίνει ότι τα πάντα –από το πρώτο δευτερόλεπτο και ακόμη και πριν από αυτό– τίθενται υπό την αιγίδα του τέλους, μετέχοντας έτσι της «υστερότητας». Στο έργο του Messiaen το μέγα θέμα του Τέλους αναδύεται στην επιφάνεια πρώιμων έργων όπως το *Diptyque* («δοκίμιο για την εγκόσμια ζωή και την ευδαίμονα αιωνιότητα»), ο κύκλος τραγουδιών *La mort du nombre* (που έχει να κάνει με το τέλος του χρόνου), και, πιο

²¹ G. W. F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics* (μτφρ. Bernard Bosanquet), Penguin, London 1993, σ. 32. [Βλ. ελληνική μετάφραση των διαλέξεων του Hegel για τη μουσική: Έγγελος, *Η αισθητική της μουσικής* (μτφρ., επίμετρο Μ. Τσέτσος), «Εστία», Αθήνα 2002]. Όπως όλοι μας γνωρίζουμε, αυτή η μουσική λογική υιοθετήθηκε πρόσφατα από τα μέσα και τώρα ενημερώνει πολλά προγράμματα και ταινίες για την «πραγματική» ηλικία κάποιου (βιολογική, συναισθηματική, κ.λπ.) σε αντίθεση με την απλή χρονολογική ηλικία. Με όρους σοφίας, η μουσική μπορεί κάλλιστα να είναι φίλος σας αν έχετε την προσοχή σας στραμμένη στην «κινητικότητα της ηλικίας».

καταφανώς, στο *Apparition de l'église éternelle*. Ποια είναι η δομή του Τέλους στον Messiaen; Πρώτα απ' όλα, δείχνει να λαμβάνει τη μορφή μιας επιθυμίας για πληρότητα και εκπλήρωση. Το αντικείμενο αυτής της επιθυμίας προβάλλεται κατά μήκος του άξονα του χρόνου κατά τρόπο ώστε το αρχέτυπο σκηνικό της πληρότητας (η Εδέμ) να ξεχαστεί τελείως. Ο Messiaen ουδέποτε ανέφερε ούτε λέξη για το θέμα του παραδείσου. Τα πάντα προβάλλονται στο μέλλον και πέραν του μέλλοντος στην αιωνιότητα. Αυτός ο (μονόπλευρος, φωτεινός) Αποκαλυπτικισμός ζωγραφίζεται με εκθαμβωτικά πολυχρώματα και τραγούδι πουλιών, σύμβολα των αναστημένων –και, στον Freud, σύμβολα ολοκλήρωσης, δηλαδή, αποδέσμευσης ενέργειας και επιστροφής στην κατάσταση χαλάρωσης. Η λαχτάρα του Messiaen για το επέκεινα συχνά καταλήγει σε μια τεταμένη εστίαση στο αντικείμενο της επιθυμίας μάλλον παρά στο άπειρο αίσθημα της επιθυμίας καθαυτό (πρβλ. το ρομαντικό *Sehnsucht*). Τα πουλιά καταλαμβάνουν ιδιαίτερο χώρο απ' αυτή την άποψη.

Η εκπλήρωση, ως το Τέλος κάθε τέλους, επιτυγχάνεται μόνο μέσω ενός ριζικού πεπερασμένου, δηλαδή μέσω του τέλους της ζωής και με τα τέλη (ή τις καταλήξεις) των έργων. Μολονότι η μουσική του Messiaen είναι γεμάτη τομές και διακοπές, οι καταλήξεις συχνά αναπαριστούν χειρονομίες απεραντοσύνης, όπως τα εκθαμβωτικά χορωδιακά της *La Transfiguration* (μέρη 7 και 14) και η τελική σκηνή του *Saint François*, ή το μινιμαλιστικό τραγούδι των πουλιών που κάνει την εμφάνισή του στο τέλος των *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (μέρη 2, 5 και 8). Όταν η δομή της μουσικής του Messiaen γίνεται περισσότερο οργανική και λιγότερο τμηματική προς το τέλος της ζωής του, φαίνεται ότι η απόσταση μεταξύ πεπερασμένου και απείρου ελαττώνεται, απορροφώντας, όπως κάνει η μουσική, το «επέκεινα» στη δομή της και αποδυναμώνοντας την ένταση της προσμονής. Σε μια συνέντευξη του 1987 ο Messiaen αναφέρει ότι περιμένει το επέκεινα με «μεγάλη περιέργεια» –κάτι που δείχνει μια πολύ διαφορετική στάση απέναντι στα Έσχατα Πράγματα απ' ό,τι στο προγενέστερο έργο του. Όπως ένας ηθοποιός που νιώθει τα νεύρα του να ηρεμούν μερικά δευτερόλεπτα πριν βγει στη σκηνή, ο Messiaen στη βάση της *θεοβιολογικής* βεβαιότητας του επικείμενου θανάτου δεν δείχνει πια την ανάγκη να διακηρύξει το Τέλος με τον πολεμικό τρόπο των προγενέστερων έργων του. Παρουσιάζονται αναδιπλώσεις στα έργα του: ο χρόνος μεταχειρίζεται σε αυστηρά γραμμικές ακολουθίες (γραμμές, μελωδίες, μπλοκ), αλλά τώρα επίσης τείνει να παράγει σύνθετες χρονικότητες στις οποίες το παρελθόν επιστρέφει στο εσωτερικό του παρόντος ή στις οποίες φαίνεται ότι μια κίνηση απειροποίησης γίνεται μέρος της πεπερασμένης κίνησης.

5. Το σημείο αδιαφορίας

Ο Messiaen, λουπόν, έδειχνε να έχει φτάσει σε ένα σημείο στο χρόνο –στην πραγματικότητα σε ένα σημείο στην ύπαρξη– όπου η γλώσσα των *πτυχών* και των *γωνιών* δείχνει πιο κατάλληλη από τη γλώσσα των δημιουργικών περιόδων και των «κρίσιμων ορίων» του Adorno. Αυτό το σημείο στο χρόνο, που θα αποκαλέσω σημείο αδιαφορίας, διατυπώθηκε από τον Michel Foucault στις διαλέξεις του για την ερμηνευτική του υποκειμένου. Σε μία από αυτές τις διαλέξεις ο Foucault ανακατασκευάζει τους λόγους για τους οποίους ο Seneca, ο συγγραφέας των *Φυσικών ερωτημάτων*, θεωρούσε την έρευνα της φύσης σημαντικό εγχείρημα

για τον ίδιο ως γηραιό συγγραφέα. Η απάντηση που δίνει ο Seneca είναι ότι η σπουδή της φύσης επιτρέπει σε κάποιον να διασχίσει τον κόσμο, να δει σε τι κόσμο ζούμε και από εκεί να δει ποια είναι η ζωή που μας προσφέρθηκε να ζούμε. Μόνο τότε, ισχυρίζεται ο Seneca, θα είμαστε σε θέση να πούμε ναι ή όχι στη ζωή, να επιλέξουμε μεταξύ της ζωής ή του θανάτου –δηλαδή, μόνο τότε θα είμαστε σε θέση να ζήσουμε πραγματικά και με την πλήρη σημασία της λέξης. Στη Ρωμαϊκή εποχή η αυτοκτονία θεωρείτο πιο έντιμη επιλογή συγκριτικά με το ταμπού που έγινε κατά τους χριστιανικούς χρόνους. Αλλά η λογική αυτού που ο Seneca συζητά εδώ είναι πολύ σαφής. Αυτό που πρέπει να κάνουμε, ισχυρίζεται, είναι να ανέβουμε ψηλά –σαν το πουλί– και να δούμε τον κόσμο και τον ελάχιστο χώρο που καταλαμβάνουμε εντός του τρόπου τινά από ψηλά. Όπως παραφράζει ο Foucault, «θα έβλεπες μια πόλη [...] μοιρασμένη μεταξύ θεών και ανθρώπων, θα έβλεπες τα αστερία, την κανονική τους πορεία, το φεγγάρι και τους πλανήτες των οποίων οι κινήσεις κυβερνούν τη μοίρα του ανθρώπου. Θα θαύμαζες τα συσσωρευμένα νέφη, τον ακανόνιστο κεραυνό και τον βρυχηθμό των ουρανών. Τότε, μόλις κατέβαζες τα μάτια στη γη, θα ανακάλυπτες πολλά διαφορετικά και θαυμαστά πράγματα, βουνά και πόλεις, τον ωκεανό, θαλάσσια τέρατα και τα πλοία που διασχίζουν τις θάλασσες και μεταφέρουν το εμπόρευσμά τους».²²

Με παρόμοιο τρόπο ο Messiaen περιηγήθηκε τον φυσικό κόσμο: τα τοπία του, τους έναστρους ουρανούς, τις λίμνες, τα δέντρα και τα πουλιά προκειμένου να δει, από απόσταση, από ένα υψηλό σημείο σε γειννίαση με το Θεό, την ολότητα του σύμπαντος όπου ζούσε. Ο Messiaen θεωρούσε πολλά από τα έργα του ως «αναφορές» (ακόμη και ως εικονογραφημένα βιβλία) των ερευνών του της φύσης σε όλη την υδρόγειο: από τα φαράγγια της Utah στα νησιά της Νέας Καληδονίας, από τις ερήμους του Ισραήλ στα τοπία του Languedoc. Αυτή η συμπαντική προσέγγιση τού χρησίμευσε στο να βρει υλικό για τις συνθέσεις του, οι οποίες έτσι λειτουργούν ως «χάρτες» της ζωής του. Στο *Eclairs sur l'Au-delà...*, το τελευταίο έργο του μεγάλης κλίμακας, δεν υπάρχει διαφορά: ακούμε την Αυστραλία σε όλο της το μεγαλείο, τον υπέροχο μήνυρο (Lyre bird), τον αστερισμό του Τοξότη και, κοιτάζοντας ακόμη ψηλότερα, βλέπουμε τους Εκλεκτούς με τις σφραγίδες τους, τους επτά αγγέλους με τις τρομπέτες τους και τον περίλαμπρο Χριστό. Την ίδια στιγμή, ο Messiaen έπλεξε μια προσωρινή απειλή στο κατασκευάσμα του αναφερόμενος στα μεγάλα μέρη των προγενέστερων έργων του όπως η *Turangalila*, το *Quatuor* και, διαμέσου αυτών των έργων, στις πολύ πρώιμες μελωδίες της *L'Ascension*. Όπως λέει ο Griffiths, το *Eclairs* «είναι το *Quatuor* στην αποθέωσή του». Φαίνεται ότι σε αμφότερα τα έργα, που γράφτηκαν εν μέσω της βίας του πολέμου και του γήρατος, ο Messiaen βρέθηκε αντιμέτωπος με τον επικείμενο θάνατο.

Αν και φαίνεται ότι ο Messiaen, σε αντίθεση με τον Seneca, απέκλεισε κατηγορηματικά τον θάνατο και τον πόνο από την μουσική του, εδώ, στο έβδομο μέρος του τελευταίου μεγάλου του έργου η ματιά στρέφεται έξαφνα προς τα κάτω και η ανθρωπότητα προσφωνείται με σχεδόν υποκειμενικούς όρους: «Και ο Θεός σκούπισε κάθε δάκρυ από τα μάτια τους...». Ο πόνος, στον οποίο ο Messiaen πάντοτε ανταποκρινόταν με «απλοϊκούς» όρους, με λουλούδια, πουλιά και χρώματα, τελικά έδειχνε να κερδίζει ρητή αναγνώριση. Είναι από το

²² Michel Foucault, *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981-82* (μτφρ. Graham Burchell), Palgrave, New York 2001, σ. 283-84.

σημείο αδιαφορίας και μόνο –ισορροπώντας, τρόπον τινά, στο χείλος μεταξύ ζωής και θανάτου– που ο Messiaen μπορεί να πει ναι σε όλα αυτά (και «Ναι» ήταν το μόνο που ήθελε να πει). Είναι αυτό μια θλιβερή στάση, πλαισιωμένη από ένα αίσθημα αδυναμίας και μελαγχολίας, όπως θα μπορούσε κανείς να περιμένει κοιτάζοντας τη ζωή από κάποια σκοπιά έξω από αυτή; Όχι, σε καμία περίπτωση. Γιατί το πουλί που τον μεταφέρει σε αυτό το σημείο και του επιτρέπει να υπερίπταται και να επιβεβαιώνει τη ζωή, είναι επίσης σύμβολο της καθαρής ζωτικότητας, της λιμπιντικότητας της μουσικής του. Τα πουλιά είναι το *trait d'union* μεταξύ αυτής της ζωτικότητας και της πτήσης μακριά από αυτή τη ζωή –ίσως προς την επόμενη, ίσως προς μια μακάρια λήθη... Στον Messiaen το ύστερο ύφος είναι τελικά η σύνθεση της ζωής, της (αιώνιας) Ζωής και του θανάτου στο σκοτεινό φως, το *clair obscur*, που πάντοτε υπήρξε η υπογραφή της πιο φωτεινής, πιο απελευθερωμένης και σαν-πουλί μουσικής του.

Amsterdam, Δεκέμβριος 2008

Μετάφραση: Μάρκος Τσέτσος

ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Τοπίο και απεδάφοποίηση στη μουσική του Olivier Messiaen

Πρόλογος: το δυνητικό τοπίο ως μεταφυσική υπόσχεση

“Amen” revêt quatre sens différents:

- Amen, que cela soit! l’acte créateur
- Amen, je me soumetts, j’accepte...
- Amen, le souhait, le désir que cela soit...
- Amen, *cela est*, tout est fixé pour toujours, consommé dans le Paradis

Το “Αμήν” επιδέχεται τέσσερεις διαφορετικές ερμηνείες:

- Αμήν, ας γίνει! Η δημιουργική πράξη
- Αμήν, υποβάλλομαι, δέχομαι...
- Αμήν, η ευχή, η επιθυμία να γίνει...
- Αμήν, *αυτό είναι*, όλα έχουν καθοριστεί για πάντα, έχουν βρει ολοκλήρωση στον Παράδεισο¹

Η διερεύνηση που ακολουθεί ξεκινά ορμώμενη από μια καθαρά προσωπική, βιωματική εμπειρία, η οποία όμως αποτελεί ένα από τα πιο απτά παραδείγματα των εννοιών που θα παρουσιαστούν, έστω και υπό μορφή κριτικού προβληματισμού. Πρόκειται για μια συναυλία του πιανιστικού ντούο των Peter Hill και Benjamin Frith, με έργα Stravinsky και Messiaen, η οποία έχει ως προγραμματισμένο φινάλε το έργο *Visions de l’Amen* (1943). Βρίσκομαι στο κοινό ως δευτεροετής φοιτήτρια που μέχρι τότε έχει έρθει σ’ επαφή μόνο αποσπασματικά με το έργο του Messiaen. Η ακροαματική εμπειρία του *Visions* αποδεικνύεται μια από τις εντονότερες της μέχρι τότε ζωής μου. Ο χώρος, μια άρτιας ακουστικής αίθουσα συναυλιών, σταδιακά κατακλύζεται από συχνότητες, ώσπου, στο τέλος του «Amen de la consommation», η οποιαδήποτε αίσθηση απόστασης ανάμεσα στο κοινό και τους ερμηνευτές σχεδόν εκτοπίζεται, γεμίζοντας ασφυκτικά από τον τεράστιο ηχητικό όγκο που έχει συσσωρευτεί. Ακόμη περισσότερο, μια ιδιότυπη αίσθηση βεβαιότητας καρφώνεται στο μυαλό μου. Είναι αδύνατο να προσδιορίσω την πηγή ή το στόχο της βεβαιότητας αυτής –η παρουσία της όμως είναι ξεκάθαρη και αναπόφευκτη. Η βιωμένη στιγμή εξελίσσεται σε *αντικειμενοποιημένη ύπαρξη*, εφήμερη αλλά αναμφισβήτητη.

Στο τέλος της συναυλίας, συζητάμε με αρκετούς άγνωστους συνακροατές μου. Συνειδητοποιούμε ότι η εμπειρία που έχουν βιώσει οι περισσότεροι από εμάς είναι ένα είδος «εκστατικού χώρου». Με άλλα λόγια, φαίνεται πως ένας αυτόνομος, παρών «μουσικός χώρος» έχει δημιουργηθεί στα πλαίσια του πραγματικού χώρου της συναυλίας, αλλά η υπόστασή του ξεχειλίζει εκτός αυτών των ορίων.

¹ Olivier Messiaen, πρόλογος στο: *Visions de l’Amen*, Durand, Paris 1943, σ. [iv]. Μτφρ. Δ. Στεφάνου, εδώ και σε όλες τις μεταφράσεις αποσπασμάτων που ακολουθούν, εκτός από τις περιπτώσεις όπου αναγράφεται όνομα μεταφραστή.

Φυσικά, το ότι οι συνακροατές μου χρησιμοποίησαν αυτές τις εκφράσεις για να περιγράψουν την εμπειρία τους δεν σημαίνει αυτομάτως ότι η χωρικότητα αυτή είναι απαραίλλακτο, συστατικό χαρακτηριστικό της μουσικής του Messiaen –κάτι τέτοιο θ' αποτελούσε λογικό άλμα. Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι αυτού του είδους η ακουστική εντύπωση και η αντίστοιχη φραστική διατύπωση ενός ζωντανού «μουσικού χώρου» έχει καταγεγραμμένες ιστορικές βάσεις σε μια εποχή όπου η χωρικότητα άρχισε να κερδίζει σημασία τόσο ως φαινομενολογική παράμετρος όσο και ως συνθετικό μέσον.² Το 1936, σε μια από τις πιο γνωστές του συνεντεύξεις, ο Edgard Varèse αναφέρεται στην έντονη ανάμνηση μιας ορχηστρικής συναυλίας στη Salle Pleyel του Παρισιού. Ως ακροατής, ο Varèse ένοιωσε

λες και η μουσική είχε αποσπαστεί από τον εαυτό της και είχε αρχίσει να προβάλλεται στο χώρο της αίθουσας. Άρχισα να συνειδητοποιώ μια τρίτη διάσταση στη μουσική. Αποκαλώ το φαινόμενο αυτό «ηχητική προβολή» ... την αίσθηση που μας προσδίδεται από ορισμένες ... ακτίνες ήχου ... παρόμοιες με τις ακτίνες φωτός που εκπέμπει ένας δυνατός προβολέας. Για το αυτί –όπως για το μάτι– το φαινόμενο δίνει μια αίσθηση επιμήκυνσης, ενός ταξιδιού στο χώρο.³

Η εν λόγω μουσική δεν ήταν κάποιο σύγχρονο έργο, αλλά το Scherzo της Έβδομης Συμφωνίας του Beethoven. Ο Varèse, αν και δεν μπόρεσε να τεκμηριώσει την ακριβή αιτία του φαινομένου, δεν απέδωσε το φαινόμενο στη γραφή του Beethoven, αλλά στην υπερβολική αντήχηση του χώρου. Το σίγουρο ήταν ότι το βίωμα αποτέλεσε γι' αυτόν βασική αφετηρία στη συνθετική εξερεύνηση των χωρικών διαστάσεων του ήχου.

Από τα παραπάνω παραδείγματα προκύπτει μια πρώτη, σημαντική διάκριση ανάμεσα στην έννοια του «μουσικού χώρου» και αυτή της «χωρικής μουσικής». Ένας τέτοιος διαχωρισμός έχει γίνει στο παρελθόν τόσο από συνθέτες όσο και από μουσικολόγους.⁴ Η συνειδητή σύνθεση «χωρικής μουσικής» όπως αυτή εξελίχθηκε στον 20^ο αιώνα, προϋποθέτει μια αρκετά χειροπιαστή διαχείριση των χωρικών δυνατοτήτων του ήχου, με ιδιαίτερη τοποθέτηση των οργάνων ή/και των ηχείων στον πραγματικό χώρο μιας αίθουσας, προκειμένου να δημιουργηθεί ο κατάλληλος «μουσικός χώρος» στην ακρόαση. Εδώ φυσικά δεν πρόκειται για κάτι τέτοιο. Ο «μουσικός χώρος» ο οποίος δημιουργήθηκε στην συναυλία των Frith και Hill, όπως και στη συναυλία που μνημονεύει ο Varèse, ήταν προϊόν μιας συμβατικής σημειογραφίας, για συμβατικά κατασκευασμένα και τοποθετημένα όργανα, σε μια συμβατική αίθουσα συναυλιών. Επρόκειτο όμως για έναν καθαρά *δυνητικό*, και όχι *πραγματικό* χώρο, έστω κι αν τα στοιχεία που συγκροτούσαν το δυνητικό αυτό χώρο, όντας ηχητικά, είχαν φυσικό, αισθησιακό και ωστικό αντίκτυπο στα σώματα των ακροατών. Η δυνητική αυτή φύση του φαινομένου, μας φέρνει με αρκετά σαφή και άμεσο τρόπο στη

² Βλ. ενδεικτικά Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, M.I.T. Press, Cambridge MA 2002. Danae Stefanou, *Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality and the Primacy of Experience*, PhD diss., University of London, 2004.

³ Αναφορά στο: G. Schuller, «Conversation with Varèse», *Perspectives of New Music* 3/2 (1965), σ. 32-37.

⁴ Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, University of California Press, London 1975. Trevor Wishart, *On Sonic Art*, Harwood, Amsterdam 1996. Maria Anna Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, PhD diss., McGill University, 1994. Danae Stefanou, ό.π.

σφαίρα των εντυπώσεων –εκεί όπου η μουσική δεν περιορίζεται στις αντικειμενοποιημένες προθέσεις ενός καλλιτέχνη-δημιουργού, αλλά εναποτίθεται με αρκετά πορώδη τρόπο στις αισθήσεις ενός υποτιθέμενου, φανταστικού, αναπόφευκτα ανομοιογενούς κοινού.

Σ' αυτό το πεδίο, η μουσική δύναται να αποκτήσει *τοπιακή* υπόσταση,⁵ εφόσον υφίσταται όχι ως αντικείμενο, αλλά ως ζωντανή, υποκειμενική εντύπωση ενός αισθητικά και βιωματικά (και όχι απαραίτητως γεωγραφικά ή εδαφικά) προσδιοριζόμενου *τόπου*.⁶

Αρκετά ζητήματα και ερωτήματα γεννώνται εδώ, τα οποία θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν και ως εξής (η σειρά παρουσίασης είναι τυχαία):

Πρώτον, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και η «ταυτότητα» του φαινομένου. Αν ένα έργο δημιουργεί «δυνητικούς χώρους», τι είδους χώροι είναι αυτοί; Πώς προσδιορίζονται, χαρακτηρίζονται, και κατά πόσον η λέξη χώρος είναι η πιο κατάλληλη για να περιγράψει αυτού του είδους τις ημι-φαντασιακές, ημι-σωματοποιημένες καταστάσεις αντίληψης του ήχου; Πρόκειται π.χ. για φαινόμενα αυτοαναφορικά, ή εξαρτώμενα από τοπικές, εξωτερικές αναφορές;

Δεύτερον, οι αιτίες του. Είναι συνειδητό προϊόν κάποιων συγκεκριμένων προθέσεων, τεχνικών ή συγκυριών; Αν μορφολογικά ένας μουσικός χώρος τροποποιείται ανάλογα με τον συνθέτη, τον εκτελεστή, τον χώρο εκτέλεσής του, τότε ενδεχομένως να τροποποιούνται και οι προθέσεις, προδιαγραφές και συνθήκες δημιουργίας του.

Τρίτον, η ιστορική και φιλοσοφική θέση του φαινομένου στη μουσική επιστημολογία. Μπορούμε να καταστρώσουμε μια ιστορία των «μουσικών χώρων», ή μια φιλοσοφία της παραγωγής χώρου στη μουσική; Ποια είναι η υποτιθέμενη σχέση τόπου, τοπίου και χώρου, στην κατάρτιση μιας τέτοιας προσέγγισης;

Το παρόν κείμενο αναπόφευκτα παρουσιάζει μόνο ψήγματα των παραπάνω ζητημάτων, προτείνοντας επιλεκτικά μερικούς τρόπους πλοήγησης ανάμεσα στα ερωτήματα που τίθενται, επικεντρώνοντας στην περίπτωση του Olivier Messiaen. Στόχος είναι αφενός μια πρώτη ευαισθητοποίηση σε θέματα που δεν έχουν ακόμη εισέλθει συστηματικά σε κάποιο

⁵ Ο ορισμός του τοπίου εδώ, αντλείται κυρίως από φαινομενολογικές, ανθρωπολογικές και αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις, όπως των Abraham Moles και Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Paris 1972 και *Labyrinthes du vécu: L'espace, matière d'actions*, Librairie des Méridiens, Paris 1982, Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, Praeger, New York 1971 και *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1980, οι οποίες συνοψίζονται και στη διδακτορική μου διατριβή (Stefanou, ό.π.). Βασικό χαρακτηριστικό των προσεγγίσεων αυτών είναι ότι ως τοπίο δεν ορίζεται κάποια γεωγραφική περιοχή ή τόπος, αλλά η αισθητική και βιωματική εικόνα-εντύπωση ή και απεικόνιση ενός τόπου (όσο μικροσκοπικός ή εφήμερα προσδιορισμένος και αν είναι αυτός), εντός ενός συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου. Για εννοιολογικές ιστορίες του τοπίου και αναλυτικές προσεγγίσεις στον όρο «τοπίο», βλ. επίσης Kenneth Olwig, «Landscape as a contested topos of place, community and self», στο: Paul C. Adams, Steven Hoelscher και Karen Till (επιμ.), *Textures of Place: exploring humanist geographies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, σ. 93-120 και Han Lörzing, *The Nature of Landscape: A personal quest*, 010 Publishers, Rotterdam 2001, καθώς και Δ. Στεφάνου, «Περιβαλλοντική Μουσική / Μουσικό Περιβάλλον: από τη Σύνθεση στην Οικολογία», Έργα και Ιδέες για το Περιβάλλον (Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συμποσίου Επιστήμης και Τέχνης), Ίδρυμα Ελλήνων Φυσικών, Αθήνα 2005, σ. 27-34 και «Το Μουσικό Τοπίο: Φαντασία, Μνήμη, Πραγματικότητα», Άποψη 79-80 (Ιούλιος-Αύγουστος 2002), σ. 25-27.

⁶ Το αν, και με ποιο τρόπο, η διατύπωση αυτή προϋποθέτει *μεταφορικές* διαδικασίες, βρίσκεται εκτός του πλαισίου της παρούσας ανακοίνωσης. Για διεξοδική ανάλυση του ζητήματος της μεταφοράς, βλ. Stefanou, *Placing the Musical Landscape...*, ό.π., σ. 21-45.

πεδίο της ελληνόφωνης μουσικολογικής έρευνας, και αφετέρου μια προτροπή για κριτική επανεξέταση της «θέσης» της μουσικής του Messiaen στην αφήγηση της μουσικής ιστορίας του 20^{ού} αιώνα, με έμφαση στις εντάσεις και τα ανακόλουθα που προκύπτουν κατά την συγκρότησή της.

Τοπία δίχως όρια: αισθητικές καταβολές και ιδεολογικές απολήξεις

Τον Απρίλιο του 1946, ένα αρκετά σημαντικό άρθρο του John Cage κάνει την εμφάνισή του στο αμερικανικό περιοδικό *Modern Music*. Έχει τίτλο «Η Ανατολή στη Δύση» [The East in the West] και πραγματεύεται ένα είδος αισθητικά προσδιοριζόμενης δεοντολογίας στην επαφή της δυτικής σύνθεσης με άλλους πολιτισμούς. Εκεί κάνει και την εμφάνισή του το όνομα του Messiaen, σε μια από τις ελάχιστες έκδηλες αναφορές του Cage στο γάλλο συνθέτη:

Η μουσική του Messiaen είναι σαν ταφταδένιο ύφασμα: δείχνει πότε πτυχές της Ανατολής, πότε του μεσαιωνικού κόσμου, και πότε του γαλλικού ιμπρεσιονισμού του 20^{ού} αιώνα. Είναι, παρεμπιπτόντως, αυτή η έμφαση στην αρμονία που ευθύνεται για την περιστασιακή κακογουστιά της μουσικής του Messiaen. Αυτό το στοιχείο, η αρμονία, δεν είναι ούτε μεσαιωνικό, ούτε ανατολίτικο, αλλά μπαρόκ. Λόγω της ικανότητάς του να μεγεθύνει τον ήχο και συνεπώς να εντυπωσιάζει το κοινό, έχει γίνει στην εποχή μας το εργαλείο της δυτικής εμπορευματοποίησης. Η χρήση επινοημένων κλιμάκων και ρυθμικών δομών όπως και οι μη-θεματικές επεξεργασίες του (μιας και χρησιμοποιεί, αντί θέματος, μεσαιωνικού τύπου μοτίβα ή φόντα, τα οποία εκφράζονται ρυθμικά ή μελωδικά), δικαιολογούν την συνέπεια μεταξύ της μουσικής και του ομολογουμένως πνευματικού [spiritual] προγράμματός της. Αυτές οι τεχνικές είναι κατάλληλες, όπως θα 'λεγε και ο Virgil Thomson, για να «ανοίξουν οι ουρανοί», ενώ η αρμονία του αποσκοπεί απλώς στο να «ξεσηκώσει το ακροατήριο», στο να πέσει το θέατρο από τα χειροκροτήματα [bringing down the house].⁷

Ακριβώς τον ίδιο μήνα, κυκλοφορεί στη Γαλλία το πρώτο τεύχος του σχετικά βραχύβιου περιοδικού *Revue Musicale de France*. Το τεύχος ανοίγει με μια συνέντευξη του Messiaen από τον Ernest de Gengenbach, τιτλοφορούμενη «Messiaen ή το σουρεαλιστικό στοιχείο στη μουσική»:

[DE GENGENBACH]: Μέσω της μουσικής σας, απαντάτε σε μια πολυπόθητη ευχή των σουρεαλιστών: το υπερφυσικό [merveilleux] στοιχείο. Πραγματοποιείτε έτσι την επείγουσα επιθυμία [των σουρεαλιστών] να θορυβηθούν, να αισθανθούν αμηχανία μέσω ανοικειότητας [dépaysement] ... Εσείς το κάνετε αυτό μέσω της προσευχής και της περισυλλογής, ενώ οι σουρεαλιστές, που κατέκριναν αυτές τις μεθόδους, απέτυχαν. Η μουσική σας είναι σουρεαλιστική επειδή εμπνέεται από τα στοιχεία του υπερφυσικού στο χριστιανισμό – τα στοιχεία του θαύματος...

[MESSIAEN]: ... Δεν ξέρω αν κατέχω αυτά τα χαρίσματα της μυστικιστικής διαμεσολάβησης ή της καλλιτεχνικής θαυματουργίας που μου παραχωρείτε τόσο απλόχερα. Αν όμως ορίζετε το σουρεαλισμό ως μια πνευματική προοπτική, απ' όπου οι ορατές, φυσικές πραγματικότητες και οι αόρατες, υπερφυσικές πραγματικότητες δεν έρχονται πλέον σε αντίφαση μεταξύ τους και δεν γίνονται αντιληπτές ως αντίθετες, τότε ναι, είμαι ένας σουρεαλιστής συνθέτης ... Σε

⁷ John Cage, «The East in the West», στο: R. Kostelanetz (επιμ.), *John Cage: Writer*, Cooper Square Press, New York 2000, σ. 24-25.

μια παρούσα αιωνιότητα, διακρίνω με φευγαλέες ματιές, την ατελείωτη ζωή, αποδεσμευμένη από το Χρόνο και το Χώρο.⁸

Αν και τα δύο παραπάνω αποσπάσματα μαρτυρούν τις εν τη γενέσει αγεφύρωτες διαφορές μεταξύ αμερικανικών και ευρωπαϊκών αισθητικών κριτηρίων κατά τη δεκαετία του 1940, υποδηλώνουν και κάποιες σημαντικές κοινές αφετηρίες. Τόσο ο Cage, όσο και ο de Gengenbach με το συνομιλητή του, Messiaen, προϋποθέτουν με αρκετή άνεση την ύπαρξη μιας μουσικής «δεύτερης φύσης», μιας ηχητικής παρουσίας-πλαίσιου πέραν της φυσικής, η οποία θα υπερβεί τα στενά πλαίσια της αίθουσας συναυλιών και τους χωρικούς, αλλά και οντολογικούς περιορισμούς που αυτή προϋποθέτει.

Στην περίπτωση του Cage, υπονοείται ότι δεν είναι πρόπον για έναν συνθέτη να στοχεύει απλώς στο να «ξεσηκώσει το ακροατήριό» του, είναι όμως απόλυτα θεμιτό (και πραγματοποιήσιμο!) ν' αποζητά ν' «ανοίξουν οι ουρανοί». Για τον ίδιο τον Cage, η πράξη αυτή συνοδεύεται αρχικά από μια σειρά πνευματικών και φιλοσοφικών αναζητήσεων, μέσα από κείμενα και διδασκαλίες τόσο δυτικών όσο και ανατολικών καταβολών: Meister Eckhard, Daisetz Teitaro Suzuki, Shri Ramakrishna. Ήδη όμως από τη δεκαετία του 1950, και με αποκορύφωμα τη δεκαετία του 1960, οι άξονες αυτής της διερεύνησης μεταβάλλονται, και γίνονται αμιγώς πολιτικοί στη βάση τους. Η αναφορά στην εμπορευματοποίηση στο παραπάνω απόσπασμα προμηνύει έντονα την κατεύθυνση αυτή.

Το κατά πόσον το «άνοιγμα των ουρανών» μπορεί να θεωρηθεί ισόνομη κοινωνική πρακτική παραμένει ένα από τα πιο ακανθώδη ζητήματα ως προς την εγκυρότητα της κριτικής του Cage. Εξίσου σημαντικά προβλήματα παρουσιάζει η τάση του να συμπύσσει σε βαθμό υπεραπλούστευσης τις διαφορές μεταξύ μουσικών τεχνικών και φιλοσοφικών θεωριών,⁹ ιδιαίτερα όταν αυτές κατατάσσονται στην αποικιοκρατικά προσδιοριζόμενη σφαίρα του «ανατολίτικου».

Εξετάζοντας, σε αντιπαράθεση, τη συνέντευξη του Messiaen, διαπιστώνουμε ότι ο συνθέτης *τοπο-θετείται* –κυριολεκτικά και μεταφορικά– υιοθετώντας μια «πνευματική προοπτική» και ατενίζοντας το χωρόχρονο μέσω αυτής. Μια τέτοιου είδους τοποθέτηση όμως, όπως και κάθε είδος τοποθέτησης, συνεπάγεται μια σειρά από εν δυνάμει ιστορικές και ιδεολογικές προοπτικές. Δημιουργείται λοιπόν το εύλογο ερώτημα: τι είδους αισθητική παράδοση και τι ιδεολογικό πλαίσιο υποστηρίζει αυτές τις «φευγαλέες ματιές» στην αιωνιότητα;

Μια αρκετά πιθανή ιστορική βάση της τοποθέτησης του Messiaen είναι η έμφαση των γάλλων συμβολιστών και βαγκνεριστών στην αδιόρατη, λανθάνουσα συναισθηματική φύση

⁸ Ernest de Gengenbach, «Messiaen ou le surréel en musique», *Revue Musicale de France* (15 Απριλίου 1946), σ. 1-3, 18. Πρόσφατα, οι Peter Hill και Nigel Simeone απέδειξαν τη σύνδεση ανάμεσα στην διατύπωση που επιλέγει ο Messiaen στην απάντησή του και τον ορισμό του σουρεαλισμού στο Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού του André Breton (1930), τεκμηριώνοντας έτσι ότι ο συνθέτης έκανε σαφή αναφορά στο κείμενο του Breton στην παραπάνω συνέντευξη του 1946. Βλ. Peter Hill & Nigel Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, London 2005, σ. 167-168.

⁹ Βλ. Wen-Chung Chou, «Asian Concepts and Twentieth-Century Composers», *Musical Quarterly* 58 (1971), σ. 211-229. Thomas Hines, «“Then Not Yet ‘Cage’”: The Los Angeles Years, 1912-1938», στο: M. Perloff και C. Junkermann (επιμ.), *John Cage: Composed in America*, University of Chicago Press, Chicago 1994, σ. 65-99.

που υπολείπεται από την λεκτική και θεατή πραγματικότητα. Εξίσου σημαντική είναι και η έμφαση στην έννοια της «αναδυόμενης παρουσίας», του «οράματος» ή της «οπτασίας» [apparition] που αν και γαλλική κι αυτή στις καταβολές τις, προηγείται των συμβολιστών και βαγκνεριστών και συνδέεται με κάτι αρκετά διαφορετικό: την σολιστική παράδοση συναυλιών από ημιθεοποιημένους βιρτουόζους, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Franz Liszt. Στην προσπάθειά του (υποστηριζόμενη πάντοτε από πνευματικούς καθοδηγητές και θρησκευόμενους καλλιτέχνες όπως ο Alphonse de Lamartine, ο Abbé Félicité Robert de Lamennais και ο Comte de Saint-Simon)¹⁰ να συνενώσει εκκλησία και θέατρο, μουσική των αγρών και μουσική των πόλεων, ιστορική μνήμη και αποσταγμένο προσωπικό συναίσθημα εντός της αίθουσας συναυλιών, ο Liszt συνέβαλε ουσιαστικά στο να μεταβληθούν η έννοιες του τοπίου (paysage) και του «genius loci» (του πνεύματος ενός τόπου), από συλλογικές και εδαφικά προσδιοριζόμενες οντότητες, σε υπερφυσικές, αποσωματοποιημένες, υποκειμενικές «παραουσίες» που κάνουν τις εφήμερες εμφανίσεις τους κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας κι εξαφανίζονται με το πέρας αυτής.

Η ιδιότυπη παράδοση αυτή, εμπλουτισμούς και μεταβολές της οποίας μπορούμε να διακρίνουμε σε αρκετούς από τους στυλοβάτες του γαλλόφωνου, κυρίως, μοντερνισμού όπως ο Debussy,¹¹ διαφυλάσσεται και τροποποιείται με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα τρόπο στο Messiaen. Σε επιφανειακό επίπεδο, υποδηλώνεται ακόμη και από την ευρεία χρήση προγραμματικών αναφορών σε τοπία και τοπιακές αναπαραστάσεις με μεταφυσικές απολήξεις (από το «Chant d'extase dans un paysage triste» [1929] και το *Chants de terre et de ciel* [1938], μέχρι το *Des canyons aux étoiles* [1971] και το *Éclairs sur l'Au-delà...* [1991]). Πέραν αυτών όμως, η έννοια της ανοικειότητας ή ανοικειοποίησης την οποία συνδέει ο de Gengenbach με τη μουσική του Messiaen, έχει βαθιές και σημαντικές απολήξεις στην τοποθέτηση του συνθέτη απέναντι στις έννοιες της φύσης αλλά και της ανθρώπινης και υλικής πραγματικότητας. Ο όρος «dépaysement» δεν υποδηλώνει απλώς την αίσθηση του ανοίκειου στα ελεγχόμενα πλαίσια ενός θεάματος, αλλά κυριολεκτικά την «αποτοπικοποίηση» του καλλιτεχνικού αντικειμένου, την τοποθέτηση εκτός πλαισίου αναφορών, εκτός εδάφους και εκτός χρόνου ώστε να μην μπορούν τα συστατικά του στοιχεία να ταυτιστούν πλήρως με οποιαδήποτε συγκεκριμένη φυσική πραγματικότητα.

Πόσο κοντά βρίσκεται αυτή η λογική με τις συνθετικές πρακτικές του Messiaen; Πολύ, αν εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης αποσυνδέει και επαναπλαισιώνει το ρυθμικό και μελωδικό υλικό που δανείζεται από εξω-ευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις, την αποπλαισιωμένη χρήση καταγεγραμμένου κεληδίσματος πουλιών από αναρίθμητα μέρη του κόσμου, αλλά και τις «μεσαιωνικές», κατά τον Cage, ηχοχρωματικές του επιρροές ανεξαρτήτως της κοσμικής ή εκκλησιαστικής τους λειτουργίας.

Το κοινό του Messiaen δεν σταμάτησε με το πέρας του χρόνου να αντιλαμβάνεται και να αντιδρά στην ανοικειότητα αυτή. Αντιθέτως, καλλιέργησε ένα είδος κριτικού εργαλείου για

¹⁰ Stefanou, ό.π., σ. 145-157.

¹¹ Βλ. ιδιαίτερα και τις θεωρητικές παρατηρήσεις του συνθέτη π.χ περί «μουσικής της υπαίθρου» στο Claude Debussy, «Musique de plein air», στο: *Monsieur Croche, Antidilettante*, Dorbon Ainé/Nouvelle Revue Française, Paris 1921, σ. 88-101.

την αντιμετώπισή της. Αυτό γίνεται προφανές αν εξετάσουμε π.χ. το σχολιασμό και την μετέπειτα κριτική πρόσληψη στο «σκάνδαλο» της πρεμιέρας του *Chronochromie* (1960). Με αφορμή την ασυνήθιστα πυκνή αντιστικτική δομή του «Erôde», η οποία για τους περισσότερους κριτικούς δημιουργεί την ακουστική ψευδαίσθηση της απόλυτης στατικότητας, ο Nicholas Armfelt αναγνωρίζει στο Messiaen μια «εσκεμμένη προσπάθεια να φέρει τους ακροατές του σε μια εκστατική κατάσταση όπου θα αντιδρούν σε κάθε μεμονωμένη στιγμή ξεχωριστά».¹² Ο Robert Sherlaw Johnson αναγνωρίζει πως βασική αιτία του «σκανδάλου» ήταν «όχι τόσο ο ήχος των πουλιών μέσα στην αίθουσα συναυλιών, όσο ο ήχος δεκαοκτώ εγχόρδων που προσπαθούσαν ν' ακουστούν σαν πουλιά» προσφέροντας, στην καλύτερη των περιπτώσεων «μια παρωδία του αυθεντικού κελαηδίσματος». Παραδέχεται, όμως, ότι η κίνηση είναι αποτελεσματική «εφόσον αποδεχτεί κανείς την μεταμόρφωση του κελαηδίσματος σε μια καλλιτεχνική εξομοίωση (simulation) της φύσης».¹³ Κατά τον Wilfrid Mellers, το *Chronochromie* «ολοκληρώνει τη “μαγική” απόσυρση του Messiaen από τον ανθρωπισμό, καθώς η δομή του δεν βασίζεται στην ανθρώπινη αίσθηση της χρονικής προόδου, αλλά σε ρυθμικές διαστάσεις εγγενείς στη φύση, ταυτόχρονα προδιαγεγραμμένες και μεταλλασσόμενες».¹⁴

Όπως υπογραμμίζει ο Paul Griffiths, το *Chronochromie* έρχεται μετά από μια δεκαετία έντονης ιδιωτικής και εσωστρεφούς ενασχόλησης με έργα δωματίου που αφορούσαν κυρίως μεταγραφές κελαηδίσματος και δωδεκαφθογγικές τεχνικές. Αποτελεί έτσι το πρώτο πραγματικά “δημόσιο” (δηλαδή μεγάλης κλίμακας, ορχηστρικό, με ανάθεση) έργο του Messiaen μετά την *Turangalîla-symphonie*.¹⁵ Δεδομένου ότι πρόκειται για την πρώτη ουσιαστική προσπάθεια «ανοίγματος» του συνθέτη προς ένα ευρύ, ετερόκλητο κοινό μετά την εποχή της «Τριστανικής» του τριλογίας,¹⁶ δεν είναι διόλου περίεργη η επαναφορά της αισθητικής του ανοίκειου, όπως αυτή πρωτοδιαφαίνεται στη συνέντευξη του 1946. Το ενδιαφέρον είναι ότι η «ανοικειοποίηση» αυτή γίνεται πλέον όχι με την επίφαση του υπερφυσικού στοιχείου υπό μορφή θρησκευτικού «οράματος», αλλά μ' έναν υποτιθέμενα πιο άμεσο τρόπο: τη δημιουργία μιας εναλλακτικής «δεύτερης φύσης», που δρα ως αυτόνομη εξομοίωση (και όχι μίμηση, εντύπωση, ή ψευδαίσθηση) της περιβαλλοντικά προσδιοριζόμενης πραγματικότητας. Από αυτή την άποψη, η «επείγουσα επιθυμία» των σουρεαλιστών και ο τρόπος με τον οποίον απαντήθηκε και επεξεργάστηκε από το Messiaen προσφέρονται για μια ενδιαφέρουσα σύγκριση με τη μετα-δομιστική έννοια της «απεδαφοποίησης» (déterritorialisation) των φιλοσόφων Gilles Deleuze και Felix Guattari.¹⁷

¹² Nicholas Armfelt, «Emotion in the Music of Messiaen», *Music Review* 106 (1965), σ. 858.

¹³ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Dent, London 1975, σ. 161.

¹⁴ Wilfrid Mellers, «Mysticism and Theology», στο: P. Hill (επιμ.), *The Messiaen Companion*, Amadeus Press, London 1995, σ. 229.

¹⁵ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber, London 1985, σ. 191.

¹⁶ Η επονομαζόμενη «τριλογία του Τριστάνου» αναφέρεται στο τρίπτυχο *Harawi*, *Turangalîla-symphonie* και *Cinq Rechants*. Για αναλυτικό σχολιασμό των συνθηκών γένεσης και πρώτης εκτέλεσης των παραπάνω, βλ. Hill & Simeone, ό.π., σ. 142-175.

¹⁷ Βλ. Gilles Deleuze και Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (μτφρ. Brian Massumi), Continuum, London 1987.

Η επιφανειακή αυτή συγγένεια οδηγεί και στη συχνά διατυπωμένη θεωρία ότι η προσέγγιση του Messiaen είναι κατά βάση μεταμοντέρνα.¹⁸

Σ' ένα κόσμο που μελετάται *εν τω γίνεσθαι*, ο άξονας εδαφικότητας/απεδαφοποίησης αντανakλά, για τους Deleuze και Guattari, τη συνεχή εναλλαγή και ένταση μεταξύ δίπολων που ενσωματώνονται σε ενότητες και ξαναδιαχωρίζονται δυναμικά, επ' άπειρον. Δύο είδη χώρων: ο λείος και ομαλός χώρος που εκτείνεται προς το άπειρο και ο γραμμωτός, οργανωμένος χώρος του ανθρώπου. Δύο κοσμικά επίπεδα ή σχέδια (plans): αυτό της οργάνωσης/ανάπτυξης και αυτό της συνεκτικότητας/σύνθεσης.

Η διττή κίνηση που ενώνει τα δύο αυτά πεδία πραγματοποιείται μέσα από «γραμμές φυγής» οι οποίες αφενός απεδαφοποιούν τον οργανωμένο χώρο και τον εξομαλύνουν, αφετέρου λειτουργούν ως «γραμμές οργάνωσης», εγκολπώνοντας και επανεδαφοποιώντας τον ομαλό χώρο. Για τους Deleuze και Guattari, οι εδαφικότητες στη φύση χτίζονται από ρυθμούς και «περίγυρους» [milieux]: Η επαναληπτικότητα και περιοδικότητα του ρυθμού «εδαφοποιεί» περιοχές, ορίζοντάς τις.¹⁹ Στον Messiaen και τον τρόπο με τον οποίον απο-περιοδικοποιεί τον ρυθμό και απο-πλαισιώνει το κελάηδισμα των πουλιών, οι Deleuze και Guattari αναγνωρίζουν την έννοια του ά-χρονου, ή «αιώνιου» χώρου των Στωικών. Για τον Messiaen, τον συνθέτη που οραματίζεται την αιωνιότητα μέσω του τέλους του χρόνου, της αναστρεψιμότητας κάθε ρυθμικής κατεύθυνσης μέσω της σιωπής της, το ιδανικό, ύστατο τοπίο είναι αυτό της αέναης απεδαφοποίησης.

Τι ακριβώς σημαίνει, όμως, μια αέναη απεδαφοποίηση, μια «μαγική απόσυρση» από τον ανθρωπισμό, μια εξομοίωση του φυσικού κόσμου κατά τη διαδικασία της επιτέλεσης; Το λεξιλόγιο αυτό μπορεί να εκληφθεί και ως κατάδηλα θρησκευτικό, και η μεταδομιστική προσέγγιση στην απεδαφοποίηση μπορεί εύκολα να συγκαλύψει την πτυχή αυτή, που όπως είδαμε παραπάνω είναι μάλλον αδιαχώριστη από την αισθητική και ιδεολογική τοποθέτηση του Messiaen. Όταν όμως πρόσφατα, η Catherine Pickstock, εκπρόσωπος του νεο-χριστιανικού φιλοσοφικού κινήματος Radical Orthodoxy αλλά και κριτικός των Deleuze και Guattari, υποστηρίζει πως η «μεταμοντέρνα» μουσική του Messiaen υπερέχει έναντι των μαθητών του καθώς «κοινωνεί την τάξη δίχως όρια, έναντι του χάους δίχως όρια»²⁰ έχουμε στα χέρια μας ένα μάλλον επικίνδυνο ιστοριογραφικό παράδοξο. Ο συνθέτης που κινήθηκε στα όρια των μοντέρνων και μεταμοντέρνων αισθητικών, που επανέφερε δυναμικά τον εκλεκτικισμό στην τέχνη χρησιμοποιώντας τον ήχο των πουλιών ως πολύχρωμο ετερογενές «υλικό», που απο-τοπικοποίησε τη συναυλιακή εμπειρία επεκτείνοντας τα όριά της προς το ά-χρονο, παρουσιάζεται ταυτόχρονα και μέσα από ένα

¹⁸ Βλ. π.χ. Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Routledge, London 2003, σ. 24-31, αλλά και τη σχετική κριτική στο Catherine Pickstock, «God and Meaning in Music: Messiaen, Deleuze and the Musico-Theological Critique of Modernism and Postmodernism», *Sacred Music* 134/4 (2007), σ. 43-65.

¹⁹ Η διατύπωση αυτή αντighεί μ' ενδιαφέροντα τρόπο την αφήγηση του Messiaen για τη δημιουργία του χρόνου –αν φανταστούμε, σύμφωνα με το Messiaen, ένα πρώτο, μοναδικό χτύπο σ' όλο το σύμπαν, αυτό είναι η γένεση του χρόνου. Σχεδόν άμεσα, τον ακολουθήσει ένας δεύτερος κι εκεί έχουμε τη γένεση του ρυθμού. [Olivier Messiaen, *Conférence de Bruxelles, prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*, Leduc, Paris 1960]. Βλ. επίσης: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (μτφρ. Paul Patton), Columbia University Press, New York 1994.

²⁰ C. Pickstock, *ό.π.*, σ. 50.

πρίσμα ακραίας ζωτικοκρατίας, όπου η φύση δεν μπορεί ποτέ να είναι χαοτική, οι λειτουργίες της δεν μπορούν ποτέ να θεωρηθούν αυθαίρετες, η καλλιτεχνική πράξη δεν μπορεί ποτέ να γίνει αυτοαναφορική.

Ίσως τελικά, το γεγονός ότι προσφέρεται για μια ανάλυση πολλαπλών και όχι μονών ή διττών όψεων να αποτελεί και το βασικότερο λόγο που η τοπιακή προσέγγιση του Messiaen μπορεί να θεωρηθεί απεδανοποιημένη. Η αναφορά των Deleuze και Guattari στον Messiaen, άλλωστε, δεν γίνεται με σαφή, λεπτομερή τρόπο, ούτε βασίζεται σε συγκεκριμένα παραδείγματα, με εξαίρεση το *Chronochromie*, που αποτελεί και μια από τις ελάχιστες αναφορές τους σε μεμονωμένα μουσικά έργα.²¹ Είναι όμως αμφίβολο αν και αυτού του είδους η οπτική διαφέρει επαρκώς από αυτή της φορμαλιστικά προσδιοριζόμενης αισθητικής απόστασης, που δικαιώνει την οποιαδήποτε καλλιτεχνική πράξη ως αυτόνομη και προωθεί τη συσχέτιση της μουσικής με το χώρο ως μια αποσωματοποιημένη, αντικειμενοποιημένη διαδικασία, στα πρότυπα των αισθητικών θεωριών του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Από αυτή την άποψη, η μουσική του Messiaen στέκεται άβολα στο γόνιμο πεδίο που αναπτύσσεται από τα τέλη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και μετά. Αποτελεί μια ακόμη έκφανση των εξαϋλωμένων πλην όμως κραταιών ιδεωδών του ρομαντισμού, που χρειάζονται την πάγια βεβαιότητα της αίθουσας συναυλιών και των οργάνων και θεσμών της, προκειμένου να ενσαρκωθούν.

Βιβλιογραφία

- Nicholas Armfelt, «Emotion in the Music of Messiaen», *Music Review* 106 (1965), σ. 856-858.
- Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Routledge, London 2003.
- John Cage, «The East in the West», στο: R. Kostelanetz (επιμ.), *John Cage: Writer*, Cooper Square Press, New York 2000, σ. 21-25.
- Wen-Choung Chou, «Asian Concepts and Twentieth-Century Composers», *Musical Quarterly* 58 (1971), σ. 211-229.
- Ernest de Gengenbach, «Messiaen ou le surréel en musique», *Revue Musicale de France* (15 Απριλίου 1946), σ. 1-3, 18.
- Claude Debussy, «Musique de plein air», στο: *Monsieur Croche, Antidilettante*, Dorbon Ainé/Nouvelle Revue Française, Paris 1921, σ. 88-101.
- Gilles Deleuze και Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (μτφρ. Brian Massumi), Continuum, London 1987.
- Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (μτφρ. Paul Patton), Columbia University Press, New York 1994.
- Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, University of California Press, London 1975.
- Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber, London 1985.
- Maria Anna Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, PhD diss., McGill University, 1994.
- Peter Hill και Nigel Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, London 2005.

²¹ G. Deleuze και F. Guattari, ό.π, σ. 320.

- Thomas Hines, «“Then Not Yet ‘Cage’”: The Los Angeles Years, 1912-1938», στο: M. Perloff και C. Junkermann (επιμ.), *John Cage: Composed in America*, University of Chicago Press, Chicago 1994, σ. 65-99.
- Han Lörzing, *The Nature of Landscape: A personal quest*, 010 Publishers, Rotterdam 2001.
- Wilfrid Mellers, «Mysticism and Theology», στο: P. Hill (επιμ.), *The Messiaen Companion*, Amadeus Press, London 1995, σ. 220-233.
- Olivier Messiaen, πρόλογος στο: *Visions de l’Amen*, Durand, Paris 1943.
- , *Conférence de Bruxelles, prononcée à l’Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*, Leduc, Paris 1960.
- Abraham Moles και Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l’espace*, Casterman, Paris 1972.
- , *Labyrinthes du vécu: L’espace, matière d’actions*, Librairie des Méridiens, Paris 1982.
- Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, Praeger, New York 1971.
- , *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1980.
- Kenneth Olwig, «Landscape as a contested topos of place, community and self», στο: Paul C. Adams, Steven Hoelscher και Karen Till (επιμ.), *Textures of Place: exploring humanist geographies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, σ. 93-120.
- Catherine Pickstock, «God and Meaning in Music: Messiaen, Deleuze and the Musico-Theological Critique of Modernism and Postmodernism», *Sacred Music* 134/4 (2007), σ. 43-65.
- Gunther Schuller, «Conversation with Varèse», *Perspectives of New Music* 3/2 (1965), σ. 32-37.
- Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Dent, London 1975.
- Danae Stefanou, *Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality and the Primacy of Experience*, PhD diss., University of London, 2004.
- Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, M.I.T. Press, Cambridge MA 2002.
- Jacques Viret, «Paysages réels et surréels chez Olivier Messiaen», *Correspondances* 1 (1988), σ. 61-70.
- Trevor Wishart, *On Sonic Art*, Harwood, Amsterdam 1996.
- Δανάη Στεφάνου, «Περιβαλλοντική Μουσική / Μουσικό Περιβάλλον: από τη Σύνθεση στην Οικολογία», *Έργα και Ιδέες για το Περιβάλλον (Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συμποσίου Επιστήμης και Τέχνης)*, Ίδρυμα Ελλήνων Φυσικών, Αθήνα 2005, σ. 27-34.
- , «Το Μουσικό Τοπίο: Φαντασία, Μνήμη, Πραγματικότητα», *Άποψη* 79-80 (Ιούλιος-Αύγουστος 2002), σ. 25-27.

ΗΛΙΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Χρονικοί τύποι στο έργο του Messiaen *Chronochromie*

Το έργο του Messiaen *Chronochromie* γράφηκε το 1959-60 για τις Ημέρες Νέας Μουσικής του Donaueschingen κατόπιν παραγγελίας του Heinrich Strobel. Πρωτοπαρουσιάστηκε τον Οκτώβριο του 1960 από τον Hans Rosbaud στο ίδιο φεστιβάλ με επεισοδιακές αντιδράσεις. Μαζί με τα έργα *Turangalîla-symphonie*, *Livre d'orgue* και κυρίως την τέταρτη, «Ile de feu II» από τις *Quatre études de rythme* κατέχει μian ιδιαίτερη θέση, όσον αφορά τις έρευνες του συνθέτη σε ζητήματα ρυθμικής και χρονικής οργάνωσης,¹ ζητήματα που αποτελούν θέμα αυτής της ανακοίνωσης. Προκειμένου να γίνουν αυτά κατανοητά είναι αναγκαία η αναφορά σε συγκεκριμένα σημεία της μουσικής θεωρίας αλλά και φιλοσοφίας του συνθέτη.

Κεντρικής σημασίας για τις συνθετικές και θεωρητικές καινοτομίες του Messiaen παραμένει αυτό που αποκαλούσε γοητεία των αδυνάτων, «*charme des impossibilités*».² Η έννοια αυτή αναφέρεται για πρώτη φορά το 1941 στο σύγγραμμά του *Τεχνική της μουσικής μου γλώσσας*. Σαράντα χρόνια αργότερα θα ομολογήσει στο C. Samuel ότι το φαινόμενο αυτό τον στοίχειωνε σε όλη του τη ζωή ως συνθέτη. Όπως έχει σχολιαστεί επανειλημμένα, η διατύπωση αυτή ξενίζει τον αναγνώστη ενός μουσικοθεωρητικού εγχειριδίου διότι με αυτήν επιχειρείται μια σχεδόν ποιητική περιγραφή καθαρά τεχνικών στοιχείων.³ Επιπλέον, εμπεριέχει μian εσωτερική αντίφαση διότι το πρώτο σκέλος της αναφέρεται σε μια αισθητηριακή ενώ το δεύτερο σε μία διανοητική-ορθολογιστική κατηγορία.⁴ Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος, το αδύνατο, ο Messiaen εισήγαγε τρεις καινοτομίες-τεχνικές περιορισμού των δυνατοτήτων του μουσικού υλικού, με τις οποίες επιχειρεί να το εκφράσει. Οι δύο πρώτες, τις οποίες αναφέρει ήδη στην *Τεχνική* του, αφορούν τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς και τους μη αντιστρέψιμους ρυθμούς. Οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς είναι κλίμακες, οι οποίες συνιστούν συμμετρικές υποδιαίρέσεις της οκτάβας, που για αυτό το λόγο μπορούν να μεταφερθούν μόνο κατά έναν συγκεκριμένο αριθμό (μικρότερο φυσικά του 11). Αντίστοιχα, οι μη αντιστρέψιμοι ρυθμοί είναι κατασκευασμένοι με τέτοιο τρόπο, ώστε η καρκινική τους (δεξιόστροφη) διάταξη να συμπίπτει υποχρεωτικά με την αρχική τους (αριστερόστροφη). Υπάρχουν τρία κοινά σημεία στην εσωτερική δομή αυτών των κατασκευών: 1. περιέχουν εσωτερικές, συμμετρικές

¹ Πρβλ. Claude Samuel, *Olivier Messiaen: Music and Color*, Amadeus Press, Portland 1986, σ. 117.

² Πρβλ. ό.π., σ. 48, και Olivier Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache* (μτφρ. Sieglinde Ahrens), A. Leduc, Paris 1944, σ. 10.

³ Πρβλ. Roberto Fabbi, «Theological Implications of Restrictions in Messiaen's Compositional Processes», στο: Siglind Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland, New York 1998, σ. 55.

⁴ Πρβλ. ό.π.

μεταξύ τους υποομάδες (τονικές μεταφορές και αντιστροφές), 2. οι διαδοχικές συμμετρικές υποομάδες μοιράζονται ένα κοινό μεσαίο στοιχείο, 3. οι εσωτερικές συμμετρίες, δηλαδή μεταφορές ή αντιστροφές αποτελούν τελικά το λόγο που καθιστά τη μεταφορά ή αντιστροφή του όλου σχήματος αδύνατη ή την περιορίζει δραστικά.⁵ Η τρίτη καινοτομία του συνθέτη, οι συμμετρικές μεταθέσεις, είναι μεταγενέστερη. Ο περιορισμός που εφαρμόζει εδώ προκύπτει, όπως θα φανεί παρακάτω, από την εφαρμογή ενός σταθερού αλγόριθμου, ως σειρά ανάγνωσης μιας αριθμητικής διάταξης ώστε να περιορίσει δραστικότητα τις πιθανές μεταθέσεις παραγοντικών αριθμών. Παρόλο όμως που ο συνθέτης επιμένει να ανάγει και τις τρεις καινοτομίες στην ίδια ιδέα του αδυνάτου και τη συναγόμενη ιδέα του περιορισμού (για τη σύνδεση των δύο πρώτων αφιερώνει ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην *Τεχνική* του) πρέπει να τονιστεί ότι η κοινή αυτή αναγωγή παρουσιάζει προβλήματα. Η συμμετρία, στην οποία αναφέρεται, δεν απαντάται με τον ίδιο τρόπο και στις τρεις τεχνικές, όσον αφορά την εσωτερική διάταξη των σχηματισμών, δηλαδή των κλιμάκων, των ρυθμών και των μεταθέσεων: στην πρώτη προκύπτει με διαίρεση, στη δεύτερη είναι γεωμετρική ως προς το κέντρο (την ίδια που παρατηρεί στις εικαστικές τέχνες και στη φύση⁶) και στην τρίτη, όπως θα φανεί παρακάτω, είναι ασαφής καθώς βασίζεται σε πολλαπλές, διαφορετικές συμμετρίες ή πολυκατευθυντικότητα. Με άλλα λόγια, παρόλο που οι τρεις αυτές τεχνικές προκύπτουν από την ίδια αρχή δεν είναι «ισομορφικές»,⁷ αφού οι τρεις κατηγορίες παρουσιάζουν μικροδομικά και μακροδομικά διαφορετικό βαθμό και είδος συμμετρίας.

Η γοητεία, στην οποία αναφέρεται ο συνθέτης, είναι η (πιθανή για τον ακροατή) αίσθηση μιας ταυτόχρονης συνήχησης όλων των τονικών υψών, όσον αφορά τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς (εφόσον τείνουν να ολοκληρωθούν κυκλικά, δηλαδή εφόσον τείνουν προς το όριό τους). Όσον αφορά τους μη αντιστρέψιμους ρυθμούς, η γοητεία εντοπίζεται στην αίσθηση μιας ομοιογένειας στην κίνηση, όπου αρχή και τέλος ταυτίζονται.⁸ Η αναζήτηση της αντίστοιχης γοητείας, όσον αφορά τις συμμετρικές μεταθέσεις είναι πιο δύσκολη διότι η πρόσληψή τους καθίσταται σχεδόν αδύνατη, καθώς επηρεάζουν όλες τις ηχητικές παραμέτρους.

Είναι αλήθεια ότι η έννοια του περιορισμού των δυνατοτήτων του υλικού, που εκφράζει την ιδέα του αδυνάτου, αποτελούν για τον Messiaen σύμβολα με θεολογικές και εσχατολογικές προεκτάσεις και επιδέχονται ανάλογες ερμηνείες.⁹ Είναι άλλωστε σαφείς οι δηλώσεις του συνθέτη.¹⁰ Το ζήτημα ωστόσο είναι οι έννοιες αυτές να μην ερμηνεύονται ως συνήθως μόνο ως σύμβολα για δύο λόγους: Πρώτον διότι «το αδύνατο» και ο συναγόμενος «περιορισμός» του, στα οποία ο συνθέτης αναφέρεται, μπορούν να ερμηνευθούν σε σχέση

⁵ Πρβλ. Jean Marie Wu, «Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities», στο: Siglind Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland, New York 1998, σ. 113.

⁶ Samuel, ό.π., σ. 76-77 και Olivier Messiaen, *Conférence de Bruxelles*, Leduc, Paris 1968, σ. 8.

⁷ Ian Darbyshire, «Messiaen and the Representation of the Theological Illusion of Time», στο: Siglind Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland, New York 1998, σ. 34.

⁸ Πρβλ. Messiaen, *Technik...*, σ. 18-19.

⁹ Πρβλ. Fabbi, ό.π., σ. 56-57, Wu, ό.π., σ. 112-114.

¹⁰ Πρβλ. Samuel, ό.π., σ. 77 και την εισαγωγή του συνθέτη στην παρτιτούρα των *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, Leduc, Paris 1969.

με τα μουσικοθεωρητικά συμφραζόμενα της εποχής, καθώς και άλλοι συνθέτες, των οποίων το έργο ο Messiaen γνώριζε, αντιμετώπιζαν παρόμοια προβλήματα επαναδιατύπωσης, διαμόρφωσης και οριοθέτησης του υλικού τους, χωρίς ωστόσο να τα συνδέουν με εσχατολογικές αναζητήσεις. Δεύτερον, διότι οι φιλοσοφικές θέσεις του συνθέτη παρουσιάζουν κάποιες ιδιομορφίες ή και αντιφάσεις. Και δεν είναι λίγοι αυτοί που αμφισβητούν τη σύνδεση μεταξύ της μουσικής γλώσσας και των ιδεών του συνθέτη και το βαθμό, κατά τον οποίο αυτές μπορούν να βοηθήσουν στην ερμηνεία των έργων του.¹¹ Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η σχέση χρόνου, ρυθμού και διάρκειας, ο συσχετισμός των μη αντιστρέψιμων ρυθμών με την αντιστροφή του χρόνου, η συναγόμενη ιδέα της κυκλικότητας και η σχέση της με την αιωνιότητα.

Στη διάλεξη που έδωσε στις Βρυξέλλες το 1958,¹² ο συνθέτης μιλάει για τη μυθική γένεση του χρόνου και του ρυθμού. Κατά τον Messiaen ο χρόνος δημιουργείται από έναν μοναδικό ηχητικό κτύπο εν μέσω της αιωνιότητας και ο ρυθμός από τη χρονική σχέση που δημιουργείται με έναν δεύτερο, που ακολουθεί, ο οποίος, όπως πολύ σωστά σημειώνει (και στον πρώτο τόμο της *Πραγματείας*), δίνει την εντύπωση του μακρύτερου, αφού ακολουθεί πάλι η αιώνια σιωπή. Ο παραπάνω ορισμός περιέχει κάποιες ιδιομορφίες, πέραν της παραδοξότητας οποιασδήποτε αναφοράς στη γένεση του χρόνου: Πρώτον ο Messiaen αντιλαμβάνεται τον ρυθμό από το μερικό στο ολικό, ως άθροισμα χρονικών διαρκειών. Δεύτερον στο σημείο αυτό μιλάει για τη γένεση της διάρκειας και όχι του χρόνου. Τρίτον συσχετίζει αιτιακά την αιωνιότητα με το χρόνο θέτοντας τα σε έναν άξονα και θεωρώντας τη σχέση μεταξύ χρόνου και αιωνιότητας ισοδύναμη με τη σχέση μεταξύ χρονικών σημείων¹³ και παραβλέποντας ότι η αιωνιότητα καταργεί το χρόνο. Η σύγχυση μεταξύ χρόνου και διάρκειας οδηγεί τον συνθέτη σε κάποιες παρανοήσεις, οι οποίες γίνονται πιο σαφείς στην ιδέα των μη αντιστρέψιμων ρυθμών.

Ο Messiaen αντλεί την ιδέα των ρυθμών αυτών από αρχαίους ρυθμούς της ινδικής επαρχίας, τους οποίους ανακάλυψε στην Εγκυκλοπαίδεια του Lavignac (1924) και τους αναφέρει στην *Τεχνική* του¹⁴ και πιο διεξοδικά στην πολύτομη *Πραγματεία*.¹⁵ Ο συνθέτης πίστευε ότι οι ρυθμοί αυτοί αντλούσαν τη δύναμή τους από ένα «χρονικό αδύνατο».¹⁶ Στη μη αντιστροφή όμως ενός ρυθμού δεν υπάρχει κάποιο *χρονικό* αδύνατο, αλλά το αδύνατο της αντιστροφής μιας διαδοχής ή σειράς διατύπωσης διαρκειών. Η αντιστροφή ή μη ενός ρυθμού δεν αποτελεί αντιστροφή του χρόνου. Την παρανόηση αυτή, ο συνθέτης τη διαιωνίζει λέγοντας αργότερα στον C. Samuel, ότι η μη δυνατότητα επανάληψης μιας βιωματικής στιγμής αποτελεί σύμβολο ενός μη αντιστρέψιμου ρυθμού.¹⁷ Εδώ ο Messiaen σαφώς αναφέρεται συμβολικά στο φυσικό χρόνο, καθώς τη μορφολογία του

¹¹ Πρβλ. Darbyshire, ό.π. Ο Darbyshire στηρίζει το επιχείρημά του και σε ένα σχόλιο του John Milsom, «Organ Music I», στο: Peter Hill (επιμ.), *The Messiaen Companion*, Faber and Faber, London 1995, σ. 62.

¹² Olivier Messiaen, *Conférence...*, σ. 7.

¹³ Πρβλ. Darbyshire, ό.π., σ. 42.

¹⁴ Πρβλ. Messiaen, *Technik...*, σ. 11-12.

¹⁵ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, τ. I, Leduc, Paris 1994, σ. 26.

¹⁶ «Impossibilité temporelle», *Traité...*, τ. II, σ. 7.

¹⁷ Samuel, ό.π., σ. 77.

βιωματικού/ψυχολογικού χρόνου τη γνωρίζει πάρα πολύ καλά, δεδομένου ότι πρώτος αυτός διατυπώνει τους νόμους του.¹⁸ Παρόλο λοιπόν που ο συνθέτης αντιλαμβάνεται τη μη αντιστρεψιμότητα των ρυθμών ως *σύμβολο* της μη αντιστρεψιμότητας του φυσικού χρόνου, βασίζεται σε μία αναλογία που προϋποθέτει ότι ο χρόνος ταυτίζεται με τη διαδοχή δομημένων, από ένα υποκείμενο, υποδιαίρεσών του. Η σχηματικότητα μιας τέτοιας σκέψης (που παραπέμπει σε χωροποίηση του χρόνου) φτάνει μέχρι το σημείο ο συνθέτης να θεωρεί την κοινή, κεντρική αξία ανάμεσα στα συμμετρικά σκέλη ενός μη αντιστρέψιμου ρυθμού ανάλογη με το φυσικό, χρονικό παρόν. Εφαρμόζει έναν περιορισμό σε ένα σχήμα που ούτως ή άλλως δεν θα μπορούσε να αποδώσει την έννοια της αντιστροφής του χρόνου, αλλά της δομημένης από ένα υποκείμενο οργάνωσής του ή μιας ιεραρχικής σχέσης χρονικών διαρκειών, η οποία ως δομή είναι αχρονική.

Οι μη αντιστρέψιμοι συμμετρικοί ρυθμοί αποτελούν για τον συνθέτη κλειστές χρονικές μονάδες που μπορούν να επαναλαμβάνονται επ' άπειρον, χωρίς αρχή και τέλος. Στο έργο για όργανο *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969) η ιδέα ότι ο Θεός είναι αιώνιος αποδίδεται με ένα θέμα σε δύο ρυθμικά συμμετρικές (καρκινικές) μορφές.¹⁹ Ο συνθέτης αντιλαμβάνεται εδώ την αιωνιότητα ως ατέρμονη κυκλικότητα. Παρόλο όμως που ο ίδιος παραφράζει αρκετά συχνά τον Θωμά τον Ακινάτη (και μέσω αυτού τον Αριστοτέλη) παραβλέπει ότι η κατά Ακινάτη ειδοποιός διαφορά μεταξύ αιωνιότητας και χρόνου δεν είναι η ύπαρξη ορίων, αλλά η ύπαρξη αιτιότητας κατά ένα πρότερον και ύστερον. Άλλωστε για τον Αριστοτέλη (και τον Ακινάτη) ο χρόνος δεν έχει αρχή και τέλος, δεν είναι ον και για τον Ακινάτη η ύπαρξη ή μη ορίων είναι συνυφασμένη με την έννοια της ύλης.

Όπως διαβεβαιώνει τον C. Samuel, στη *Chronochromie* ο συνθέτης χρησιμοποιεί εκτεταμένα και με μεγάλη επιτυχία τις συμμετρικές μεταθέσεις. Η τεχνική αυτή συνίσταται στον περιορισμό των πιθανών συνδυασμών (μεταθέσεων) ενός παραγοντικού αριθμού. Ο συνθέτης κατασκευάζει πρώτα αυτό που αποκαλεί μια «χρωματική κλίμακα διαρκειών»²⁰ με βάση έναν ελάχιστο κοινό παρονομαστή, δηλαδή μια μικρή αξία, στην περίπτωση αυτή ένα 32°. Δεν πρέπει να αποκλειστεί το ενδεχόμενο η ιδέα αυτή να προέρχεται από προγενέστερους σειραϊκούς πειραματισμούς του (π.χ. στο *Mode de valeurs et d'intensités*), αλλά και από τους αθροιστικούς ρυθμούς που περιγράφει λεπτομερώς στην *Τεχνική* του. Από τη μικρότερη στη μεγαλύτερη αξία σε αθροιστική διάταξη *rallentando* μέχρι την ολόκληρη νότα, προκύπτουν 32 αξίες. Στη συνέχεια αριθμεί αυτές τις αξίες και ως θέσεις από το 1 έως το 32. Εάν τώρα ο συνθέτης αποφάσιζε να χρησιμοποιήσει όλους τους πιθανούς συνδυασμούς (μεταθέσεις) που θα προέκυπταν από τα 32 ψηφία-διάρκειες, δηλαδή από το $32! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 \dots = 263.130.836.933.693.530.167.218.012.160.000.000$ μάλλον η *Cronochromie* θα ήταν το τελευταίο και ανολοκλήρωτο έργο του.²¹ Για να *περιορίσει* πάλι και να εισάγει το στοιχείο του αδυνάτου στον πιθανό, πλην όμως, αστρονομικό αριθμό των

¹⁸ Πρβλ. *Traité...*, τ. I, σ. 23 και τ. III, σ. 352-353.

¹⁹ Πρβλ. την εισαγωγή του συνθέτη στην παρτιτούρα του έργου, Leduc, Paris 1969, παράθεμα από Darbyshire, ό.π., σ. 38.

²⁰ *Traité...*, τ. III, σ. 7.

²¹ Όπως εξομολογείται στον C. Samuel «θα χρειαζόμουν τη μισή μου ζωή για να τους γράψω και αρκετά ακόμα χρόνια για να τους χρησιμοποιήσω», Samuel, ό.π., σ. 135.

μεταθέσεων κατασκευάζει (και εδώ έγκειται όλη η τέχνη του) μια *νέα σειρά ανάγνωσης*, όπως την αποκαλεί, της αριθμητικής σειράς αξιών και θέσεων 1-32. Για να γίνει όμως αυτό, ο συνθέτης πρέπει πρώτα να άρει την ταύτιση του αριθμού ως δείκτη διάρκειας και θέσης.

Από την αρχική σειρά θέσεων και διαρκειών 1-32 δημιουργεί τη σειρά I και κατόπιν τη σειρά II κ.ο.κ.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	
I.	3	28	5	30	7	32	26	2	25	1	8	24	9	23	16	17	18	22	21	19	20	4	31	6	29	10	27	11	15	14	12	13
II.	5	11	7	14	26	13	10	28	29	3	2	6	25	31	17	18	22	4	20	21	19	30	12	32	15	1	27	8	16	23	24	9

$$528 \cdot 32^a = 132 \cdot 8^a / 4 = 33\mu. \text{ των } 4/8.$$

Η σειρά I προκύπτει από την αρχική ως εξής: από την αρχή επιλέγει τους αριθμούς 3, 5, 7 και από το τέλος συμμετρικά τους 28, 30, 32, τους διαπλέκει ως 3 28 5 30 7 32. Συνεχίζει καρκινικά από εκεί που σταμάτησε στο τέλος (αφήνοντας επίτηδες το 27) με τον επόμενο διαθέσιμο αριθμό το 26, 25 και αντίστοιχα από την αρχή 2, 1 και τους διαπλέκει ως 26 2 25 1. Συνεχίζει από εκεί που σταμάτησε αυτή τη φορά πρώτα από αριστερά, διαβάζοντας από τα αριστερά προς τα δεξιά με τους αριθμούς 8, 9 και μετά από δεξιά, διαβάζοντας αντίστοιχα από τα δεξιά προς τα αριστερά με τους αριθμούς 24, 23 και τους διαπλέκει πάλι ως 8 24 9 23. Για να έχει ο επόμενος αριθμός διαφορά, αφού ο προηγούμενος έχει μικρύνει και αφού έχει εξαντλήσει τους μικρότερους και μεγαλύτερους, πηγαίνει στο κέντρο και εισάγει τους 16, 17, 18. Επιλέγει δεξιά από το κέντρο αντίστροφα τους 22, 21 και σε κανονική διαδοχή τους 19, 20. Καλύπτει ανά δύο τα υπολειπόμενα μικρά νούμερα 4, 6 και τα μεγάλα σε αντιστροφή 31, 29 και τα διαπλέκει. Συμπληρώνει από τα άκρα με τα 10, 27.²²

Παρατηρείται ότι η νέα σειρά περιέχει κάποιες εσωτερικές συμμετρίες και διαφορετικής κατεύθυνσης αριθμητικές προόδους και ότι ο συνθέτης προσπαθεί να μην έχει σε διαδοχικές θέσεις (εκτός από τη μέση της σειράς) ισομεγέθεις αξίες. Στη συνέχεια, προκειμένου να δημιουργήσει την επόμενη συμμετρική μετάθεση χρησιμοποιεί την ίδια σειρά ανάγνωσης. Ωστόσο, η διατύπωση «σειρά ανάγνωσης» που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και δυστυχώς υιοθετούν αρκετοί μουσικολόγοι από τον αγγλοαμερικανικό χώρο δεν εξηγεί τη διαδικασία, δημιουργίας των μεταθέσεων, δηλαδή το παιχνίδι που κάνει ο Messiaen με τους αριθμούς: ουσιαστικά ο συνθέτης μόλις δημιουργήσει τη νέα σειρά διαρκειών επαναφέρει την έννοια του αριθμού ως δείκτη διάρκειας και θέσης, έστω και αν αυτή (η θέση) έχει αλλάξει κατά τον οριζόντιο άξονα, την οποία πάλι αναζητεί. Δηλαδή το 3 (τρία 32^a) υποδηλώνει ξαφνικά τον αριθμό-αξία που βρίσκεται στη θέση 3, ο οποίος είναι ο 5. Άρα η τεχνική του Messiaen συνίσταται σε μια συνεχή άρση και επαναφορά σε ισχύ αυτής της ταύτισης, σε ένα παιχνίδι μεταξύ του αριθμού ως δείκτη διάρκειας και θέσης. Οι μεταθέσεις είναι λοιπόν συμμετρικές εν μέρει αυτές καθαυτές, αφού περιέχουν κάποιες

²² Βλ. και Wu, ό.π., σ. 107, αλλά κυρίως του ίδιου του συνθέτη στον τρίτο τόμο της *Πραγματείας*.

εσωτερικές συμμετρίες αλλά κυρίως μεταξύ τους, αφού προκύπτουν όλες από τους ίδιους αριθμούς-δείκτες θέσεων της πρώτης μετάθεσης. Με αυτούς τους τρόπους ο Messiaen μειώνει δραστικά τις πιθανότητες ομοιότητας μεταξύ των διαφορετικών μεταθέσεων και τον αρχικό αστρονομικό αριθμό 32(!) σε 36.

Ο Messiaen δεν χρησιμοποιεί όλες τις μεταθέσεις και στα επτά μέρη του έργου Εισαγωγή, Στροφή 1, Αντιστροφή 1, Στροφή 2, Αντιστροφή 2, Επωδό και Coda. Στην πρώτη στροφή, υπερθέτει παράλληλα τις τρεις πρώτες μεταθέσεις, ενώ στη δεύτερη στροφή τις 22, 23 και 24. Πέραν από τη ρυθμική αντίστιξη που προκύπτει από τη διαφορετική διαδοχή αξιών στις μεταθέσεις, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τρεις επιπλέον τεχνικές για την ηχητική διαφοροποίηση των μεταθέσεων. Η πρώτη είναι η χρονική τους χάραξη (*monnayage*, βλ. αργότερα τον *temps strié* του Boulez) με τον ελάχιστο κοινό χρονικό παρονομαστή τα 32^α στις αντιστίξεις των ξύλινων πνευστών, τα οποία εκθέτουν τραγούδια πουλιών. Έτσι, οι μεγαλύτερες αξίες «γεμίζουν» και ορίζονται από τη μονάδα μέτρησης, η οποία διατρέχει τις δύο στροφές. Ο δεύτερη είναι η χρήση τριών διαφορετικών τύπων συγχορδιών για κάθε συμμετρική μετάθεση στα έγχορδα, οι οποίοι τις χρωματίζουν. Η τρίτη είναι η ηχητική ανάδειξη των μεταθέσεων με την αντιστοίχιση διαφορετικής δυναμικής στα διαφορετικά κρουστά που μαζί με τα έγχορδα εκθέτουν τις μεταθέσεις. Με αυτόν τον τρόπο ο Messiaen χρωματίζει το χρόνο και προσπαθεί να τον καταστήσει αντιληπτό.

Συνδέοντας την τεχνική των συμμετρικών μεταθέσεων με τη φιλοσοφία του Messiaen, όπως αυτή περιγράφηκε παραπάνω, προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι μεταθέσεις αποτελούν, πέραν από μια διευρυμένη μορφή κυκλικότητας όπως την εντοπίζει στους μη αντιστρέψιμους ρυθμούς, την προσπάθεια του συνθέτη να ελέγξει και να κατευθύνει τη ροή του χρόνου. Άλλωστε, αυτή θεωρούσε ότι είναι η δύναμη ενός συνθέτη, σε αντίθεση με τους φιλοσόφους, «να τέμνει και να αλλάζει/πλάθει το χρόνο».²³ Τη δυνατότητα αυτή την αντλεί από τους αριθμούς και την αρίθμηση. Από τους αριθμούς και την αρίθμηση της μεταβολής προκύπτει κατά τον Ακινάτη μια αιτιακή έννοια του χρόνου.²⁴ Αφετηρία του Messiaen είναι η χρήση του αριθμού ως σύμβολο διάρκειας και στη συνέχεια θέσης, ο οποίος τέμνει τη ροή του χρόνου, αποτελώντας την επέμβαση του υποκειμένου σε αυτόν. Με την οργάνωση του χρόνου σε ομάδες διάρκειας και διάταξης, βασισμένων σε μια κοινή μονάδα μέτρησης, εγκαθιδρύεται η πιθανότητα πρόσληψής του, η οποία συνεπικουρείται επιπλέον από συναισθητικές τεχνικές χρωματισμού του, τις οποίες χρησιμοποιεί ο συνθέτης.

Ωστόσο, η αναζήτηση μιας έννοιας αιτιότητας στις συμμετρικές μεταθέσεις παρουσιάζει προβλήματα. Ως κλειστά χρονικά συστήματα εμπεριέχουν μια γενική έννοια διαδοχικής μεταβολής παρατεταγμένων διαρκειών, η μεγάλη διαφορά των οποίων δυσκολεύει την ανάδειξη μιας γραμμικής κατεύθυνσης. Αυτό καθίσταται καλύτερα αντιληπτό εάν ειπωθούν ως κλειστά αριθμητικά συστήματα με υποομάδες διαφορετικών κατευθύνσεων (επιμέρους πρόοδοι, πολυκατευθυντικότητα), οι οποίες δεν συνιστούν συγκεκριμένη αριθμητική ή γεωμετρική πρόοδο (διαρκειών) που θα παρέπεμπε σε μια πρωτογενή έννοια αιτιότητας.

²³ Samuel, ό.π., σ. 34.

²⁴ Ακινάτης, *Summa Theologiae*, τ. II, ερώτηση 10, παρατίθεται στο: Darbyshire, ό.π., σ. 41-42.

Και το κυριότερο, δεν υπάρχει η ανάλογη λειτουργική αρμονική στήριξη: οι μεταφορές των συγχορδιών μέσα στις συμμετρικές μεταθέσεις δεν ακολουθούν ένα λειτουργικό ή σειραϊκό πλάνο στην στροφή I. Ακόμα και ο τρόπος διαδοχής μεταξύ συγχορδιών αντιθετικής λύσης, οι οποίες χρωματίζουν την τρίτη συμμετρική μετάθεση (δηλαδή η διαδοχή *arroggiatura*-λύση) ανακόπτεται και φυσικά καλύπτεται από τα άλλα δύο είδη συγχορδιών, που χρωματίζουν την πρώτη και τη δεύτερη συμμετρική μετάθεση.

Με τη χρήση των συμμετρικών μεταθέσεων ο Messiaen δημιουργεί ένα υποκατάστατο της δυναμικής εξελικτικότητας που υπάρχει στις μουσικές μορφές, στις οποίες ο Adorno εντοπίζει τον εντατικό χρονικό τύπο (*intensiver Zeittypus*). Είναι χαρακτηριστικό, ότι ο Adorno εισάγει αυτόν τον όρο για να περιγράψει τη χρονικότητα στο μεσαίο συμφωνικό έργο του Beethoven σε αντιδιαστολή με τις εξελίξεις της νέας μουσικής, ιδιαίτερα όπως αυτές εκφράζονται στο έργο των συνθετών της θερινής ακαδημίας του Darmstadt, των «σημειακών κονστρουκτιβιστών».²⁵ Το ιδεώδες για τον Adorno είναι μια μουσική, η οποία τρέχει στο χρόνο, όχι όμως αδιάφορα προς αυτόν, αλλά περιέχοντας στη δομική της οργάνωση την αναπόφευκτη συνθήκη της μη αντιστρεψιμότητάς του. Κάθε νέο μόρφωμα προκύπτει αναγκαστικά από το προηγούμενο, ως σχέση αιτίας αποτελέσματος, το καταργεί συγχρόνως, αλλά και το νοσηματοδοτεί αναδρομικά. Η αντιπαραβολή δυναμικού-στατικού αποτελούσε άλλωστε κεντρικό θέμα συζήτησης στην ακαδημία (και όχι μόνο), καθόλη τη δεκαετία του '50, όπου σύχναζαν οι δάσκαλοι Adorno και Messiaen και οι μαθητές, ενίοτε Ιούδες, Stockhausen, Boulez και Goeyvaerts. Για τον δάσκαλό του ο Boulez θα αποφανθεί ότι γράφει με έναν τρόπο, ο οποίος επιδεικνύει περισσότερο παρατακτικότητα και υπέρθεση παρά εξελικτικότητα και μεταμόρφωση. Το 1960, χρονιά κατά την οποία ο Messiaen ολοκληρώνει την *Chronochromie* ο Stockhausen γράφει το περίφημο κείμενο «*Momentform*». Με τον ποιοτικό και όχι ποσοτικό όρο «*Moment*» («στιγμή»), ο Stockhausen περιγράφει ήδη υπάρχουσες μουσικές μορφές, είτε στατικές, είτε δυναμικές, είτε και τα δύο (ανέκαθεν εντατικές), οι οποίες «χαρακτηρίζονται από προσωπικά και μοναδικά χαρακτηριστικά». Τα χαρακτηριστικά αυτά τις καθιστούν αυτόνομες, «επικεντρωμένες στο παρόν». Ένα παρόν, το οποίο δεν αποτελεί «αποτελεσμα του παρελθόντος ούτε απόβλεψη του μέλλοντος», αλλά αντίθετα είναι τόσο κομβικά συγκεντρωμένο στο τώρα, ώστε να δημιουργεί «κάθετες τομές, οι οποίες διατέμνουν την οριζόντια σύλληψη του χρόνου, μέχρι την αιωνιότητα».²⁶ Υπό το πρίσμα της σημειακής μορφής μπορούν να ειπωθούν τα αυτοτελή και ασύνδετα μεταξύ τους επτά μέρη της *Chronochromie* (δεν υπάρχουν επανεκθέσεις, γέφυρες, κ.ο.κ.), αλλά κυρίως η «Επωδός». Το μέρος αυτό εξαγρίωσε τους ακροατές στην πρώτη παρουσίαση του έργου, καθότι περιέχει 18 αντιστιτικές γραμμές με κελαηδίσματα πτηνών της χώρας του συνθέτη, οι οποίες αυτοαναιρούνται στην κάθετη συνήχησή τους. Το τετράλεπτο αυτό μέρος συνιστά μian εκτεταμένη στάση σε όλο το έργο.

Ο Messiaen αποδομεί την έννοια του εξελικτικού, εντατικού χρονικού τύπου, ο οποίος βασίζεται στη σχέση αιτίας-αποτελέσματος, με μian αδιαβάθμητη πολλαπλόν

²⁵ Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften*, τ. 14 «Dissonanzen», Suhrkamp, Frankfurt 1978, σ. 151-152.

²⁶ K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, τ. 1, DuMont, Köln 1988, σ. 199-201.

κατευθύνσεων διαδοχή, την οποία αντλεί από τις συμμετρικές μεταθέσεις και το χρωματισμό τους. Οι τρομακτικές δυνάμεις που απελευθερώνονται όμως από την ακραία πύκνωση των οριζόντιων, ιδιοσυγκρασιακών, χρωματισμένων και αυθύπαρκτων γραμμών, καταργούν σε κάποια σημεία του έργου την έννοια του γραμμικού χρόνου, δημιουργώντας ένα διευρυμένο, εντατικό παρόν. Ίσως μέσα από αυτό και όχι μόνο με τον συμβολικό αλλά και ποσοτικό περιορισμό μιας αέναης κυκλικότητας, ο συνθέτης να ρίχνει μιαν οργανική, πλην φευγαλέα, ματιά στην αιωνιότητα.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ

Ο μουσικός χώρος της ερήμου στον Olivier Messiaen

Des Canyons aux Étoiles. Ο τίτλος του ύστερου αυτού έργου του Olivier Messiaen μοιάζει να είναι εμπνευσμένος από τη λατινική έκφραση *per aspera ad astra*, μια έκφραση που δηλώνει ότι ο δρόμος για τα άστρα, για τη γνώση ή το Θεό είναι δύσβατος, γεμάτος κακουχίες. Ο Messiaen, εμπνευσμένος από την εικόνα της αμερικανικής ερήμου προσδίδει στο έργο του, σύνθεση για τον εορτασμό της ημέρας της αμερικανικής ανεξαρτησίας, ένα τίτλο που συνδέεται με το αμερικανικό ιδίωμα, όπως αυτό αποτυπώνεται μεταξύ άλλων στο έμβλημα της σχολής Ικάρων των Η.Π.Α., που φέρει τις λέξεις αυτές.

Σίγουρα, όπως σχεδόν κάθε τίτλος έργου του Messiaen φανερώνει περισσότερο ή λιγότερο άμεσα το θρησκευτικό του χαρακτήρα, αυτό συμβαίνει και στο *Des Canyons aux Étoiles*, κάτι που ο συνθέτης επισημαίνει στον πρόλογο του έργου: «Από τα κάλυον στα άστρα, σημαίνει την άνοδο στους ουρανούς και πιο ψηλά στους αναστημένους του παραδείσου, για να εξυμνήσουμε το Θεό σε όλο το δημιούργημά του: τα κάλλη της γης (τους βράχους, το τραγούδι των πουλιών), τα κάλλη του υλικού και πνευματικού ουρανού». Η θεολογική χροιά του έργου συγκεκριμενοποιείται σε προγραμματικούς προλόγους, εν μέρει δανεισμένους από τη Βίβλο, για κάθε ένα από τα δώδεκα μέρη του, μέρη που συνθέτουν μια εναλλαγή ηχητικών εικόνων από τοπία της Αμερικής, άστρα και μελωδίες πουλιών.

Έτσι, για το έκτο μέρος («Appel interstellaire») ο συνθέτης επιλέγει την εξής ομολογία πίστης, εξυμνώντας την απεραντοσύνη του Θεού, όχι μόνο ως δημιουργού του σύμπαντος, αλλά και σχετικά με την αγάπη του για τον άνθρωπο. «C'est Lui qui guérit les cœurs brisés et soigne leurs blessures, c'est Lui qui sait le nombre des étoiles, en appelant chacune par son nom». Το δέος και, όπως δηλώνει ο Messiaen, η αδυναμία του να αποδώσει μουσικά την παντοδυναμία και παντογνωσία του Θεού μπροστά στη θέα των βράχων «Cedar Breaks» του Colorado τον οδηγούν στο πέμπτο μέρος να καταφύγει στην προσφώνηση του τρισάγιου ύμνου: «άγιος ο Θεός, άγιος ισχυρός, άγιος αθάνατος», αφαιρώντας ωστόσο την παράκληση «ελέησον ημάς». Με τη βοήθεια του «alphabet musical», της μεθόδου συσχέτισης μουσικών φθόγγων και γραμμάτων της αλφαβήτου, που ως γνωστό χρησιμοποιείται πρώτη φορά στο *Meditation sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), ο συνθέτης μεταφράζει τα λόγια αυτά σε μελωδικά σχήματα. Οι τρεις μουσικές προσφωνήσεις εμφανίζονται, λόγω του τρόπου εκφοράς τους σε unisono και fortissimo της ορχήστρας, ως τα χαρακτηριστικά μουσικά στοιχεία του μέρους αυτού, διαμορφώνοντας την εντύπωση ενός θέματος με δυο παραλλαγές. Ο Messiaen συνεχίζει τη θετική παράδοση στη θεολογική ερμηνεία της ερήμου με αφετηρία την έξοδο των Ισραηλιτών από την Αίγυπτο και την παραμονή τους στην έρημο, ενός τόπου απόλυτης ησυχίας και

περισυλλογής, τόπου επαφής με το Θεό, τελευταίου καταφυγίου από την απειλή του διαβόλου και πέρασμα από την στενή και τεθλιμμένη οδό προς τη βασιλεία των ουρανών.

Πέρα ή διαμέσου αυτής της προφανούς θεολογικής και κοσμολογικής διάστασης του έργου, ένα κυρίαρχο αισθητικό μοτίβο του *Des Canyons aux Étoiles*, αυτό της ερήμου, παραπέμπει σε ενδομουσικούς προβληματισμούς, που διαπραγματεύονται τη ριζική μετατόπιση των θεμελίων της μουσικής δημιουργίας στον εικοστό αιώνα και που επικεντρώνονται στην προσπάθεια του Messiaen να «αναζωογονήσει» τον εξορθολογικευμένο μουσικό κόσμο του δωδεκαφθογγισμού, αποτέλεσμα μιας πορείας, στην οποία ο ίδιος τοποθέτησε τον ακρογωνιαίο λίθο. Υπό αυτό το πρίσμα, η έννοια της θρησκείας ανάγεται στις προϋποθέσεις της θρησκευτικότητας καθαυτής.

Το έργο *Des Canyons aux Étoiles* είναι εμπνευσμένο από τις αμερικανικές και όχι π.χ. από τις αιγυπτιακές ερήμους, μια λεπτομέρεια, που όμως νοηματοδοτεί τον χώρο αυτό, διανοίγοντας ένα συγκεκριμένο ερμηνευτικό ορίζοντα. Ο Messiaen αναφέρεται στις ερήμους μακριά από τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, πέρα από ιστορικές και πολιτισμικές αναφορές, ερήμους που αναιρούν κάθε τελεολογική, δυναμική έννοια της χρονικότητας, συγκροτώντας μια κενή και ακόμα απροσδιόριστη πραγματικότητα. Λόγος γίνεται για ένα πρωταρχικό κόσμο –όπως λέει ο Jean Baudrillard¹– «πριν ή μετά την έλευση του ανθρώπου», κόσμο που δεν υφίσταται ως αντικείμενο για το υποκείμενο, που τον χαρακτηρίζει η απουσία της χωρικής και χρονικής προοπτικής, ένα υπερβατικό κόσμο, που όμως παραδόξως μπορεί να εποπτευθεί. Στην έρημο χάνεται η έννοια ενός προσδιορισμένου κιναισθητικού «εγώ», η αδυναμία του ανθρώπου να αντιληφθεί το αποτέλεσμα της κίνησης-μετατόπισής του στις απέραντες αποστάσεις της ερήμου χωροποιεί τον χρόνο σε ένα συναίσθημα του υψηλού, καταργώντας την υπαρξιακή διάσταση της χρονικότητας ως μιας κατευθυνόμενης πορείας προς τον ορίζοντα του μέλλοντος. Η αναίρεση του σώματος και της υπαρξιακής χρονικότητας καθιστούν δυνατή την ενόραση των προϋποθέσεων της δημιουργίας.

Προσπαθώντας να προσεγγίσουμε περαιτέρω την αισθητική ιδέα του έργου αυτού, ανατρέχοντας σε τυχόν υπαρκτές προγενέστερες προσπάθειες μουσικής ερμηνείας του τόπου της ερήμου, δεν χρειάζεται να απομακρυνθούμε πολύ χρονικά. Δεν είναι τυχαίο ότι και άλλος ένας γάλλος συνθέτης, είκοσι χρόνια πριν από τον Messiaen, στρέφεται στο θέμα της αμερικανικής ερήμου. Ο Edgard Varèse, ένας συνθέτης που κατά την ομολογία του Messiaen επηρέασε σημαντικά τη μουσική του πορεία,² ανατρέχει στο έργο του *Déserts* και αυτός στην εικόνα αυτού του μη-χώρου, ως αισθητικής πραγμάτωσης ενός *status nascendi* του μουσικού γίνεσθαι. Η έρημος για τον Varèse δηλώνει την δυνατότητα ενόρασης του υπερβατικού, μια έννοια που δεν παραπέμπει αναγκαστικά σε εξωμουσικές αναζητήσεις, αλλά αναφέρεται στις καθαρές σχέσεις των φθόγγων στο μουσικό χώρο, σχέσεις που αντανakλούν όχι την ήδη μορφοποιημένη του φαινομενικότητα, αλλά που κάνουν αντιληπτό τον πρωταρχικό τρόπο συνειδησιακής συγκρότησής του μέσω μιας

¹ Jean Baudrillard, «Ich habe einen Traum», *Die Zeit* 16 (2002).

² Βλ. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, σ. 205.

εξερευνητικής πορείας κιναισθητικών ενεργημάτων.³ Η ελεύθερη χρήση ενός συγχορδιακά και όχι μελωδικά οργανωμένου δωδεκάφθογγου σχήματος επιτρέπει την ενατένιση της ουσίας που συγκροτείται σε κάθε έργο, καθιστά δυνατή την θέαση του αποβλεπτικού τρόπου σχέσης των φθόγγων μεταξύ τους, εξαλείφοντας μαζί με την έννοια του θέματος κάθε κατάλοιπο της εμπειρικής μουσικής πραγματικότητας.

Σε αναλογία με την αίσθηση της ερήμου, αφανίζεται στο χώρο του Varèse και η εμπειρία της προοπτικής. Η κατάργηση της τελεολογικής αντίληψης σχετικά με τον χαρακτήρα της ηχητικής διαδοχής εκφράζει μια κεντρική αισθητική ιδέα της μουσικής του εικοστού αιώνα, μια ιδέα που βρίσκει την καθαρότερη έκφρασή της στην δωδεκαφθογγική μέθοδο. Σύμφωνα με τον ορισμό της μεθόδου από τον Arnold Schönberg, έναν συνθέτη που στην όπερά του *Moses und Aron* η σειρά καλείται να αντιπροσωπεύσει το νόμο του Θεού στα χέρια του Μωυσή στην έρημο του Σινά,⁴ σημασία για την μουσική αντίληψη στον μη προσανατολισμένο, ομοιογενή χώρο δεν έχει η χρονική διαδοχή και η κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης. Η «ενότητα του μουσικού χώρου»⁵ επιβάλλει μια αφαιρετική αντίληψη των μουσικών δομών, ανεξάρτητη, όχι μόνο από την φαινομενική υπόστασή τους ως μελωδία ή συγχορδία, αλλά και από το συγκεκριμένο τρόπο διαδοχής των φθόγγων τους. Ο μουσικός χώρος δεν ορίζεται ως προϋπάρχον πλαίσιο κίνησης των «υποκειμενικών» μουσικών στοιχείων ενός έργου, π.χ. ενός μοτίβου στον αρμονικό χώρο που ορίζει η διατονική κλίμακα, υποκειμενικά μουσικά σχήματα δεν διασχίζουν έναν ήδη διαμορφωμένο χώρο, αλλά γίνονται μέρος μιας συνολικής μεταβολής. Η κίνηση δεν γίνεται αντιληπτή ως μετατόπιση σε σχέση με ένα καθορισμένο σημείο αναφοράς, αλλά ως σχετική ακινησία, ως δυναμική στατικότητα στο πλαίσιο ενός γενικού προσδιορισμού και αναπροσδιορισμού των συγκροτησιακών κατηγοριών του μουσικού χώρου.

Όπως στον Varèse έτσι και στον Messiaen η έννοια της ερήμου ορίζει το χώρο μέθεξης της αισθητικά αντιληπτής πραγματικότητας στις μουσικές ιδέες, ορίζει ένα φαινομενικά κενό πλαίσιο, που γίνεται όμως το μέσο επίτευξης κατηγοριακής εποπτείας και κατανόησης των θεμελιωδών μουσικών εννοιών. Αυτές βρίσκονται πίσω από τον πραγματικό κόσμο του κάθε μουσικού έργου, διαμορφώνουν όμως ως κανόνες αυτό τον κόσμο, έννοιες που ρυθμίζουν –με την καντιανή έννοια της τελεολογικά ρυθμιστικής ιδέας⁶– τη διαδικασία δόμησης του μουσικού υλικού. Και ο Messiaen υιοθετεί τη βασική ιδέα της ενότητας του χώρου του Schönberg, την ταύτιση του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο, του υλικού και της συγκεκριμένης παράστασής του σε μελωδικά και αρμονικά σχήματα. Στο *Des Canyons aux Étoiles* της προσδίδει μάλιστα τη θεολογική διάσταση της απέραντης αγάπης του Θεού, η οποία, πηγάζοντας από το εσωτερικό της καρδιάς του, διαχέεται παντού (η έννοια της διαφάνειας στη σχέση υποκειμένου αντικειμένου είναι

³ Βλ. Iakovos Steinhauer, *Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse*, Tutzing 2008, σ. 188-189.

⁴ Βλ. την ανάλυση του έργου από τον Marc Kerling στο: Gerold W. Gruber (επιμ.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 2002, σ. 191-231.

⁵ Arnold Schönberg, «Komposition mit zwölf Tönen», στο: Ivan Vojtech (επιμ.), *Arnold Schönberg, Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1976, σ. 77.

⁶ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (επιμ. Jens Tiedemann), Hamburg 1998, σ. 155-156.

χαρακτηριστική και στη σκέψη του Varèse, θεματοποιημένη στην ιδέα του κρυστάλλου⁷) και συνθέτει το νόημα άλλης μιας ερήμου, αυτής του ουρανού. «Le cœur de Jésus sera l'espace qui renfermera toutes choses... Tout sera transparence, lumière... L'amour comme état permanent de la création, identité de l'intérieur et de l'extérieur: voila ce que sera le ciel». Όπως στον Varèse, από τον οποίο ο Messiaen κατά την δική του ομολογία⁸ αποκομίζει την σκέψη σε «complexes des résonances calculées pour un maximum de couleur et d'intensité», η ενότητα του χώρου βασίζεται σε πολύπλοκα δομημένες συγχορδίες που δεν αποτελούν στοιχεία μιας αρμονικής λογικής αλληλουχίας, αλλά ηχοχρώματα που διαμορφώνουν συναισθητικά το μουσικό τοπίο της ερήμου.

Ο Messiaen, ως γνωστόν, δεν συνθέτει με τη κανονιστική συνέπεια του σειραϊσμού, αλλά ανήκει στους συνθέτες εκείνους, ο μουσικός λόγος των οποίων δεν βασίζεται στην καθολική οργάνωση των μουσικών παραμέτρων. Συγκροτώντας, ωστόσο, έναν εξίσου απροσανατόλιστο, πλην όμως ανοιχτό χώρο, υπενθυμίζει ότι η πρωταρχική έννοια του χώρου δεν είναι προϊόν εξορθολογισμού. Παρόλο που ειδικά στο *Des Canyons aux Étoiles* η (ελεύθερη) χρήση των δώδεκα φθόγγων είναι ιδιαίτερα εκτενής, ξεπερνώντας ποσοτικά τα τονικά μέρη και αυτά που κάνουν χρήση των τρόπων, για τον Messiaen η υπερβατική έννοια του χώρου δεν αποτελεί στοιχείο προσιτό μόνο στη διάνοια, αλλά στοιχείο που βιώνεται μέσω της εμπειρίας. Θα μπορούσε να θεωρήσει ίσως κάποιος, ότι η χρήση τονικών σχημάτων αποτελεί μέρος αυτής της προσπάθειας και ότι είναι μια απόπειρα του συνθέτη να αποκαταστήσει τη δυνατότητα προσανατολισμού σε ένα μουσικό χώρο που στερείται της προοπτικής του τονικού συστήματος. Η χρήση τονικών συγχορδίων σε καίρια μορφικά σημεία μοιάζει με μια προσπάθεια οριοθέτησης του άμορφου χώρου μιας δωδεκάφθογγης ερήμου, μοιάζει με τη δημιουργία σταθμών, που επανακαθιστούν δυνατό τον καθορισμό θέσης και πορείας εντός ενός μόνο επιφανειακά αγνώστου μουσικού χώρου. Η συγχορδία της μι-μείζονας στα πνευστά, στοιχείο της γεμάτης παλμό χορευτικής μελωδίας που οργανώνει το, ως επί το πλείστον, δωδεκαφθογγικό ενδέκατο μέρος του σε τέσσερις ενότητες, μπορεί να θεωρηθεί ως μια προσπάθεια του Messiaen, να ορίσει σημεία αναφοράς, επιτρέποντας στη μουσική αντίληψη να κατατοπιστεί στον αρμονικά αιωρούμενο ατονικό χώρο. Η χρήση τονικών σχημάτων ωστόσο δεν αποτελεί στοιχείο μιας εκούσιας παρεμβολής στη δομή του μουσικού χώρου, αλλά είναι απόδειξη του ανοικτού χαρακτήρα του χώρου αυτού. Η εμπειρία στον Messiaen είναι μεταφυσική, είναι εμπειρία ενός χώρου πίσω και πριν από την έλλογη συγκρότησή του, χώρου που δεν είναι ακόμα αντικείμενο ενώπιον του εμπειρικού υποκειμένου, αλλά διαδικασία που μας παρακινεί να ερευνήσουμε τους τρόπους, με τους οποίους ο χώρος αυτός γίνεται συνείδηση. Θεωρώντας την εφαρμογή της εμμενούς δυνατότητας της τεχνικής των τρόπων για τη δημιουργία τονικών συγχορδίων ως την προσπάθεια του Messiaen να επαναφέρει την τονική αρμονία στο στάδιο της αρχικής της δημιουργίας, αντιλαμβανόμαστε τη γενική στάση του Messiaen απέναντι στο μουσικό υλικό, στάση που συνίσταται στην προσπάθειά

⁷ Βλ. Edgard Varèse, «Rhythmus, Form, Inhalt», στο: Heinz Klaus Metzger και Rainer Riehn (επιμ.), *Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, München 1983, σ. 19.

⁸ Olivier Messiaen, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, P. Belfond, Paris 1986, σ. 21.

του να αναγάγει τους τρόπους παράστασης του μουσικού υλικού στην πρώτη τους μορφή, στη στιγμή της αρχικής τους συγκρότησης. Αυτό φαίνεται να είναι ένα από τα νοήματα που εμπερικλείονται στην μεσσιανική έννοια της ερήμου. Ο καταναγκασμός του υποκειμένου στον αναστοχασμό της ίδιας του της παρουσίας λόγω της απουσίας του άλλου οδηγεί στην κατάσταση φιλοσοφικής ενατένισης, στην έρευνα των υποκειμενικών δομών της γνώσης. Στόχος του μεσσιανικού υποκειμένου γίνεται η επαναφορά των αρχικών συνθηκών δημιουργίας του μουσικού χώρου, του αναστοχασμού για τις προϋποθέσεις του τονικού αλλά και του ατονικού τρόπου εμφάνισης του χώρου αυτού. «Celui qu'il s'agit de trouver est immense; il faut être délivré de tout pour faire vers lui les premiers pas... Enfonce-toi dans le Désert des déserts». Η έρημος είναι, όπως ο Messiaen υπογραμμίζει στον πρόλογο του ομώνυμου μέρους της δωδεκαλογίας *Des Canyons aux Étoiles*, το σύμβολο για το κενό μιας ψυχής, κενό που της επιτρέπει να αφουγκραστεί τον εσωτερικό διαλογισμό του πνεύματος.

Παρατηρώντας τον αρμονικό χώρο του έργου, επιβεβαιώνεται, ότι το κενό πλαίσιο της ψυχής δεν είναι τίποτα άλλο, από την ελεύθερη, απροκατάληπτη δυνατότητα οργάνωσης του μουσικού υλικού. Μη αποσκοπώντας σε μια ιεράρχηση των τρόπων παράστασης του μουσικού υλικού, οι διαφορετικοί τύποι μουσικών σχηματισμών αποτελούν ηχοχρώματα, διαφορετικές μορφές «συνήχησης» (résonance), ενός στοιχείου, που κατά την ομολογία του Messiaen, είναι το μόνο που, σε αντίθεση με την τονικότητα αλλά και με το μοντέλο του δωδεκαφθογγικού συστήματος, μπορεί να αποδώσει την «πραγματικότητα» του ηχητικού κόσμου.⁹ Η σχέση του έργου ειδικά με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο, ως μια μόνο πτυχή της ευρείας έννοιας της ερήμου στον Messiaen, αναδεικνύει τη θέση που παίρνει ο συνθέτης σχετικά με το ρόλο της μεθόδου αυτής ως φορέα του θεμελιώδους αισθητικού επαναπροσδιορισμού στη μουσική του εικοστού αιώνα.

Όπως ήδη στον Varèse, έτσι και στον Messiaen οι δώδεκα φθόγγοι χάνουν τη χρονικότητα, που είχαν στα δωδεκαφωνικά θέματα του Schoenberg, συνθέτοντας ένα αφηρημένο χωρικό και όχι χρονικό πλαίσιο για την περαιτέρω μελωδική και αρμονική μορφοποίηση του υλικού. Εμφανιζόμενοι στο μουσικό έργο με τη μορφή δωδεκαφωνικών στατικών clusters, απεικονίζοντας εντός του μουσικού χώρου τα canyons και τις χαράδρες της ερήμου, γίνονται σύμβολο (στον Messiaen και με θεολογικό περιεχόμενο) ενός υπερβατικού μουσικού χώρου, της οντολογικής αβύσσου της μουσικής του εικοστού αιώνα. Τα λόγια του γάλλου φιλοσόφου Ernest Hello που παραθέτει ο Messiaen στον πρόλογο του «Le désert», του πρώτου μέρους του έργου, συνοψίζουν τα χαρακτηριστικά του μουσικού χώρου και του ρόλου του συνθέτη στη συγκρότησή του. «Οι χώροι προς τους οποίους κατευθύνεται (εννοείται ο Μωυσής) είναι βαθείς. Η ψυχή σκάβει σε βάθος. Δεν αρκείται στο να παρατηρήσει το εσωτερικό της ερήμου, αλλά το ερευνά. Στο εσωτερικό ανακαλύπτει και άλλες εσωτερικές ερήμους. Άβυσσοι διανοίγονται εν μέσω αβύσσων».

Στο έργο του Messiaen διαφαίνεται η στάση της μουσικής δημιουργίας μετά το 1950 απέναντι στο νέο μουσικό χώρο, χώρο που θεμελιώσε η σενμπεργκιανή μέθοδος. Στο

⁹ Rudolf Frisius, «Olivier Messiaen im Brennpunkt musikalischer Traditionen – Olivier Messiaen und die Musik des 20. Jahrhunderts», www.frisius.de.

αισθητικό επίκεντρο δεν βρίσκεται πια η ορθολογική γνώση για τις νέες δυνατότητες, που προσφέρει ο χώρος αυτός. Η «έρημος των ερήμων» αποτελεί το σταθμό αποδέσμευσης από τη θετικιστική ερμηνεία της πραγματικότητας της δωδεκαφθογγικής μεθόδου σε μια καθαρή συνείδηση του βιώματος του μουσικού χώρου καθαυτού. Ο Messiaen επιχειρεί να δείξει, ότι ο σειραϊσμός, και σχετικά με αυτόν η έννοια του μουσικού χώρου, έχει την προέλευσή του στον «κόσμο της ζωής» (Lebenswelt). Τον όρο «Lebenswelt» εισάγει ο Edmund Husserl ήδη στις αρχές του αιώνα στην φιλοσοφία του, ως αντιπαράθεση της προβληματικής, όπως διαπιστώνει, εξέλιξης του πολιτισμού, αποτέλεσμα των θετικιστικών μεθόδων της γνώσης, της αποξένωσης από την καθημερινή εμπειρία και της απομάκρυνσης από την πραγματική υπαίτια της συγκρότησης νοημάτων, από την υποκειμενική συνείδηση.¹⁰ Όπως η επιστήμη στον Husserl, έτσι και ο σειραϊσμός για τον Messiaen –ριζική εκδοχή του οποίου αποτελεί το έργο του *Mode de valeurs et d'intensités*– αποτελεί μια μετατροπή της μουσικής εμπειρίας στην οποία δίδονται άμεσα τα πράγματα μέσα στο μουσικό κόσμο. Αυξάνει τη συνειδητοποίηση αυτής της εμπειρίας και μετατρέπει τα αντικείμενά της, μοτίβα, θέματα, πολυφωνικά σχήματα σε μαθηματικά αντικείμενα. Η συνθετική σκέψη του Messiaen, όπως αυτή διαφαίνεται στην μουσική έκφραση της αισθητικής ιδέας της ερήμου, ισχυρίζεται ότι η έννοια του μουσικού χώρου θα πρέπει να επαναπροσδιοριστεί στο πλαίσιο του ζωντανού μουσικού κόσμου. Κάθε μεθοδική προσέγγιση του χώρου αποτελεί έναν από τους θεσμούς που έχουν συγκροτηθεί μέσα σε αυτόν τον κόσμο, αλλά ποτέ δεν αντικαθιστά το ζωντανό μουσικό κόσμο. Δεν θα μπορούσαμε να βιώσουμε πραγματικά μια μουσική σαν αυτή που παρουσιάζει ο σειραϊσμός: μπορούμε να βιώσουμε μόνο μέσα στο ζωντανό μουσικό κόσμο και αυτός ο κόσμος έχει τις δικές του τεχνικές και κανόνες συγκρότησης που δεν αντικαθίστανται αλλά διορθώνονται και εμπλουτίζονται. Ο Messiaen εξαίρει την αξία και το ρόλο του νέου, μη ιεραρχικά δομημένου μουσικού χώρου, εντάσσοντάς τον σε μια ευρύτερα προσδιορισμένη αισθητική πραγματικότητα. Γνωρίζει, ότι η μέθοδος δεν θεσπίζει μια νέα πραγματικότητα, αλλά ερμηνεύει μια ήδη υπάρχουσα με ένα συστηματικό τρόπο, παραπέμποντας έτσι σε μια κατάσταση των πραγμάτων προ της μεθόδου. Μόνο μέσω αυτής της γνώσης, γνώση που επιτρέπει την απελευθέρωση από την απολυτότητα του μεθοδικού προϋδεασμού και της προκατάληψης, γίνεται δυνατή η συνέχιση της θέασης και της συγκρότησης των πραγματικά πρωταρχικών, ουσιαστικών σχέσεων που συνθέτουν το μουσικό χώρο, θέασης αυτού που ο Messiaen ονομάζει «έρημο των ερήμων».¹¹

Η έρημος γίνεται για τον Messiaen η πλατωνική «χώρα»,¹² ο τόπος πέρασμα μεταξύ του είναι της ιδέας και του γίνεσθαι,¹³ τόπος που μεσολαβεί για να καταστεί δυνατή η παράσταση της ιδέας στον πραγματικό χώρο της αντίληψης. Το αισθητικό ενδιαφέρον του Messiaen δεν επικεντρώνεται στην καθαρή ιδέα και την αιτιακή σχέση με τις παραστάσεις

¹⁰ Edmund Husserl, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (Husserliana, VI), Den Haag 1954, σ. 4

¹¹ Βλ. τον πρόλογο του Olivier Messiaen στο: *Des canyons aux étoiles*.

¹² Ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί με την ίδια έννοια τις λέξεις Χώρα, ύποδοχή, έδρα, έκμαγεϊον. Πλάτων, *Τίμαιος* 49α5–6, 50γ, 52β1.

¹³ Η έννοια της ερήμου ως πέρασμα θεματοποιείται και στον τίτλο του έργου.

της –αυτό φαίνεται στην αποφυγή της αυστηρής σειραϊκής τεχνικής– καθότι μέλημά του είναι ο μεσοχώρος μεταξύ ιδέας και παράστασης, είναι ο τρόπος μετάβασης και μετάδοσης της ιδέας στις παραστάσεις,¹⁴ το δυναμικό έδαφος συγκρότησης της ιδέας μέσω των παραστάσεων, η κατά τον Πλάτωνα «πάσης γενέσεως ύποδοχὴν αὐτὴν οἶον τιθήνην».¹⁵ Η σχέση του με το μουσικό υλικό δεν αφορά τη διάνοια αλλά το τρίτο γένος του πλατωνικού ιδεαλισμού, το «εκμαγείο» των παραστάσεων, την προέλευσή τους από μια ύλη-χώρο που χάριν της ελαστικότητάς της αφομοιώνεται στο αντικείμενο, δημιουργώντας την προϋπόθεση για δημιουργία άλλων παραστάσεων της ιδέας.

Η τεχνική των τρόπων και της ελεύθερης χρήσης της δωδεκάφθογγης μεθόδου, που σε αντίθεση με το σειραϊσμό βρίσκονται πιο κοντά στην έννοια του υλικού εξαλείφοντας κάθε θεματικό στοιχείο, αναλαμβάνουν το ρόλο ενός τέτοιου εκμαγείου. Μεταξύ άλλων, παρέχουν το υλικό για τη μίμηση του πραγματικού κόσμου, ενός σημαντικού στοιχείου στο έργο του Messiaen, που εστιάζεται ως γνωστόν κυρίως στο τραγούδι των πουλιών. Η μίμηση, για τον Adorno¹⁶ ένα αρχαϊκό κατάλοιπο, αντίθετο αλλά και συμπλήρωμα της λογικής στη γνώση, βασίζεται στην ουτοπική άρνηση του διαχωρισμού υποκειμένου και αντικειμένου, στην αναίρεση του υποκειμενικού κατά την προσπάθεια διείσδυσής του στη φύση. Έτσι εξισορροπεί τη μονόπλευρη, εγωκεντρική και βασισμένη στην ταυτοσημία άσκηση της γνωσιοθεωρητικής εξουσίας πάνω στο αντικείμενο.

Μεταξύ αυτών των δύο δυνάμεων, στο ενεργό κενό της πλατωνικής χώρας εντοπίζει ο Messiaen το πεδίο της δημιουργίας του. Το πεδίο αυτό είναι ένα πέρασμα, είναι η «έρημος εντός της ερήμου», στην οποία ο Jacques Derrida¹⁷ αναγνωρίζει την ευκαιρία εμφάνισης ενός νέου μεσσιανισμού, της αποκάλυψης μιας θεϊκότητας που προηγείται της θρησκείας, θεϊκότητας θεμελιωμένης στις αρετές ως προϋπόθεση της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό. Είναι η χώρα –σε αυτό θα συμφωνούσαν ο καθολικός Messiaen και ο εβραίος Derrida– ενός σεβασμού για το ιδιαίτερο μιας ατέρμονης διαφορετικότητας, μια χώρα βασισμένη όχι σε θεωρητικούς, πρακτικούς ή μουσικούς νόμους, αλλά στις συνθήκες και την διαδικασία δημιουργίας αυτών των νόμων, θεμελιωμένη στις αυθόρμητες αρετές της πίστης και της εμπιστοσύνης, πίστη και εμπιστοσύνη στην έμπνευση της ορθολογικής σκέψης, της μεθόδου και του κανόνα.

¹⁴ Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας της αισθητικής αυτής συμβαδίζει με το έντονο παιδαγωγικό ενδιαφέρον του Messiaen.

¹⁵ Πλάτων, *Τίμαιος* 49α.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970 σ. 180.

¹⁷ Jacques Derrida και Gianni Vattimo, *Die Religion*, Frankfurt/Main 2001, σ. 17.

FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

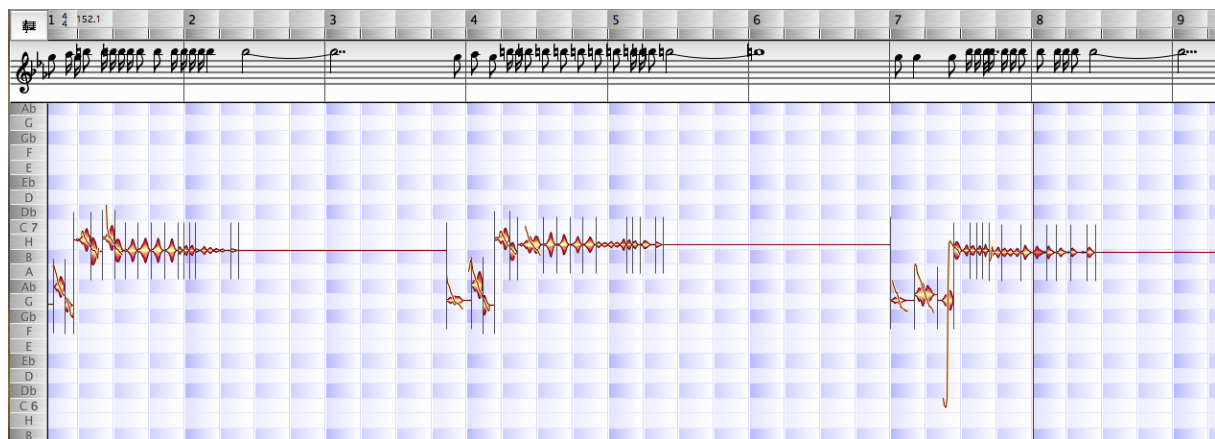
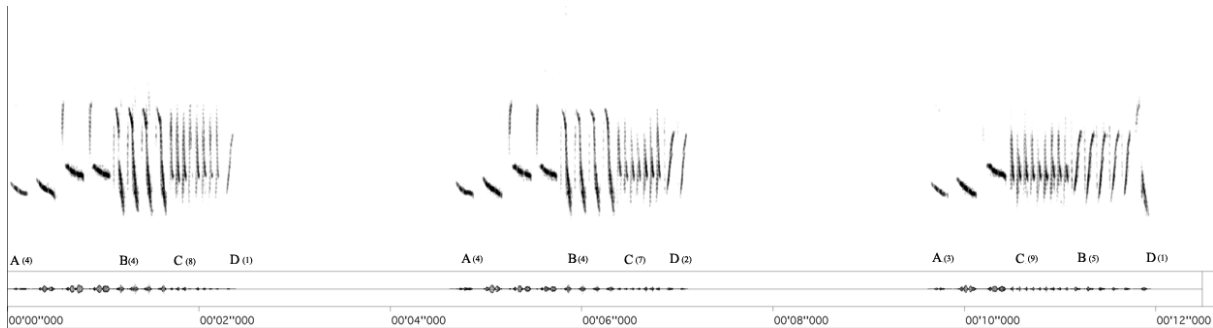
Ο Messiaen και το τραγούδι των πουλιών

Στόχος μου είναι, πρώτον, να επισημάνω μερικά συγκεκριμένα παραδείγματα της χρήσης του κελαηδήματος των πουλιών από τον Messiaen ως μοντέλα. Κατόπιν, θα προσπαθήσω, κάπως ευρύτερα, να αναλύσω τις διάφορες σημασίες των φυσικών μοντέλων στους συνθέτες και, τέλος, θα κάνω μια νύξη για τον τρόπο με τον οποίο τα χρησιμοποιώ εγώ ο ίδιος είτε σύμφωνα με τη μουσική κληρονομιά του Messiaen είτε με εντελώς διαφορετικό τρόπο.

Τρία έργα χρησιμεύουν ως παράδειγμα για την ιδιαίτερη χρήση του τιτιβίσματος από τον Messiaen κατά τη δεκαετία του πενήντα: [τα έργα] *Le réveil des oiseaux* (1953) (38 διαφορετικά είδη), *Oiseaux exotiques* (1956) (48 είδη) και *Catalogue d'oiseaux* (1958). Το πρώτο είναι ίσως το πιο νατουραλιστικό, αφού όχι μόνο το ηχητικό περιεχόμενο αλλά ακόμη και η εξέλιξη της μορφής του αναφέρεται σε μια ακουστική εμπειρία. Το δεύτερο είναι αξιοθαύμαστο για τον πρωτότυπο τρόπο με τον οποίο συνδυάζει ηχητικά μοντέλα και μορφικά πλαίσια. Το τελευταίο, παρά τη δομή του που απορρέει από επιστημονικές αναφορές (βιότοπους, εικοσιτετράωρους κιρκάρδιους ρυθμούς), φέρει περισσότερο τη σφραγίδα ενός υποκειμενικού συμβολισμού και ιμπρεσιονιστικών τάσεων. Αργότερα, ο Messiaen μετέγραψε 25 περίπου είδη τιτιβισμάτων από πουλιά της Ιαπωνίας στο έργο του *Sept haïkai* (1962), 87 είδη στο έργο *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969), κ.λπ. Συνολικά, στο έργο του παρουσιάζονται γύρω στα 400 ίσως διαφορετικά είδη πουλιών.

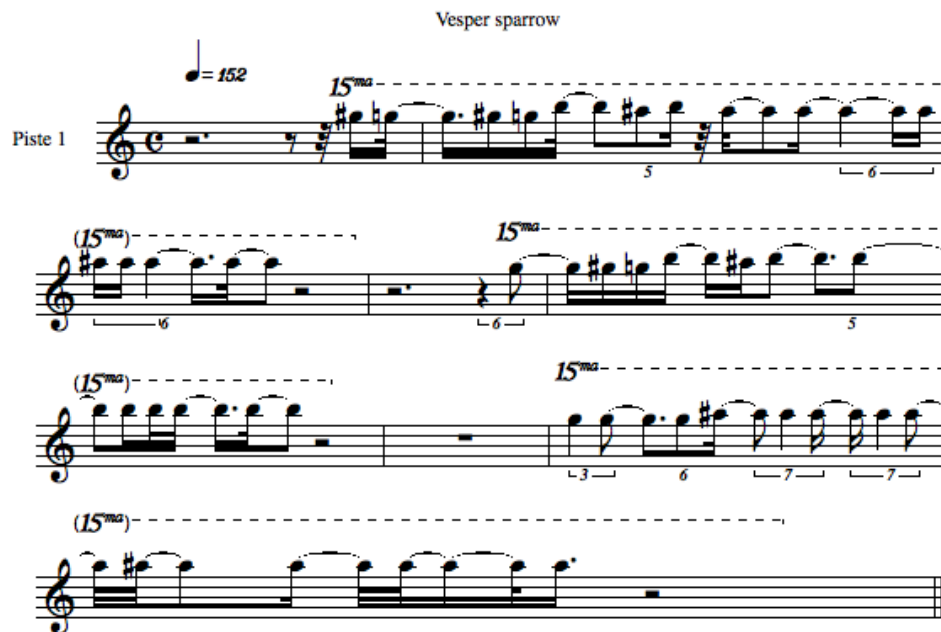
Θα πάρω το έργο *Oiseaux exotiques* ως τυπικό παράδειγμα της γραφής του Messiaen. Συχνά διατυπώνεται ο ισχυρισμός ότι με την ευκαιρία των δύο επισκέψεών του στις Η.Π.Α. γνώρισε νέες φυσικές φωνές. Η πρώτη επίσκεψη ήταν το 1947, όταν τον κάλεσαν στο Tanglewood, όπου δόθηκε η πρεμιέρα του έργου *L'Ascension*. Η δεύτερη ήταν το 1949, στο ίδιο μέρος, κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού, οπότε μοίρασε το χρόνο του μεταξύ της διδασκαλίας στο Berkshire Music Center και της σύνθεσης του «*Neumes rythmiques*» από το *Quatre études de rythme* για πιάνο. Εκείνη την εποχή, δεν υπήρχαν ακόμη φορητές συσκευές ηχογράφησης και ο Messiaen συνήθιζε να κρατά σημειώσεις για το τιτίβισμα επί τόπου. Είναι όμως πιθανόν να άκουσε τα 38 αμερικανικά είδη που μεταγράφει στην παρτιτούρα του σε μια εποχή κατά την οποία το τιτίβισμα ήταν πιο σπάνιο απ' ό,τι την άνοιξη, έχοντας λίγο ελεύθερο χρόνο και ασχολούμενος με μια μάλλον φορμαλιστική σύνθεση; Μόνο μελετώντας τα αρχεία του θα μπορούσαμε να λάβουμε μια αξιόπιστη απάντηση. Εικάζω όμως ότι ανακάλυψε τα περισσότερα, αν όχι όλα αυτά τα τιτιβίσματα, στον οδηγό ήχων που είχε δημοσιεύσει ο Tory Peterson στο Πανεπιστήμιο Cornell, σε δύο καταλόγους: *Πουλιά της Ανατολής* (δύο εγγραφές) και *Πουλιά της Δύσης* (τρεις εγγραφές).

Οι ηχογραφήσεις είναι σύντομες και περιορίζονται γενικώς σε 15 περίπου δευτερόλεπτα για κάθε είδος. Από τα 48 είδη που υπάρχουν στην παρτιτούρα, 41 υπάρχουν στις ηχογραφήσεις του Peterson. Θα συγκρίνουμε τώρα κάποια αποσπάσματα από αυτόν τον οδηγό με τα αντίστοιχα πουλιά στην παρτιτούρα.¹



¹ Ακολουθούν τα ηχητικά παραδείγματα:

- Αρ. 236 των *Πουλιών της Δύσης*, «Roocetes gramineus» (Σπυργίτι του εσπερινού / Pinson à ailes baies ή Bruant vespéral)
- 3 stanzas
- Μεταγραφή του Messiaen στο *Oiseaux exotiques*, μ. 39-42 (ξυλόφωνο).



Εικόνα 1

Αυτό το πουλί έχει μάλλον στερεότυπο κελήδημα που αποτελείται από 3 ως 4 σύντομα τμήματα: Το A είναι μια εισαγωγή ανοδικών φθόγγων, καθένας από τους οποίους παρουσιάζει ένα καθοδικό γλίστρημα. Έπειτα το B είναι μια σειρά από επαναλαμβανόμενους φθόγγους, το C μια ακόμη σειρά από επαναλαμβανόμενους φθόγγους, και το D μια σύντομη coda. Το A μπορεί να αποτελείται από 3 ή 4 στοιχεία, το B από 4 ή 5, το C από 7 έως 9 στοιχεία, και το D από 1 ή 2. Το tempo επιταχύνει από το A στο B και από το B στο C, και η τρίτη stanza αντιστρέφει τη διαδοχή των B και C.

Αυτή η αυτόματη μεταγραφή δείχνει 5 διαφορετικές εικόνες των ίδιων τριών stanzas. Από επάνω προς τα κάτω: ηχογραφήματα και παλμογραφήματα, κατόπιν πρόχειρη μεταγραφή σε μια γραμμή και ένας συνδυασμός παλμογραφημάτων και τονικών υψών όπως μας δίνονται από το πρόγραμμα Melodyne, και μια πιο ακριβής μεταγραφή από το πρόγραμμα Finale του αρχείου Midi που μας δίνει η ανάλυση από το Melodyne.

Στη μεταγραφή που έκανε ο Messiaen μεταφράζει το γρήγορο καθοδικό γλίστρημα του πρώτου μέρους σε μια σειρά από νότες με καθοδικές επερίσεις, τη σειρά B με επαναλαμβανόμενες νότες υψηλότερου τονικού ύψους, τη σειρά C με ποικίλματα σε ακόμη πιο υψηλή ηχητική περιοχή, και αναπαράγει την coda D με ένα ανοδικό ποίκιλμα. Διατηρεί τα τρία επιταχυνόμενα tempi, τα αντίστοιχα περιεχόμενα τονικού ύψους, τις μικρές παραλλαγές στον αριθμό των επαναλήψεων. Αλλάζει τη γενική διάρκεια (περίπου 5 δευτέρα αντί για 1,6), υπερτονίζει κάποιες αντιθέσεις, όπως η ηχητική περιοχή του πρώτου εισαγωγικού τμήματος (A), το οποίο τοποθετεί σε χαμηλότερο επίπεδο από το B στο μοντέλο. Αναπαράγει πιστά τη διπλή coda της δεύτερης stanza αλλά δεν αναπαράγει την αντιστροφή του B και του C στην τρίτη stanza. Χρησιμοποιώντας την τελευταία οκτάβα του ξυλοφώνου, βρίσκεται πολύ κοντά στο αρχικό τονικό ύψος του πουλιού. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι η μεταγραφή του, πιθανότατα φτιαγμένη χωρίς τη βοήθεια κάποιας

συσκευής, είναι πολύ πιο κοντά στο μοντέλο απ' ό,τι η αυτόματη που μας δίνει το Melodyne. Οι πρώτες τρεις stanzas αν συνδυαστούν με πολύ πυκνή πολυφωνία, μετά βίας θα αναγνωρίζονταν κατά την πρώτη ακρόαση παρά το σκληρό, οξύ ηχόχρωμα του ξυλοφώνου λόγω της δυναμικής *p* ή *pp*.

Ας ακούσουμε ξανά το πρωτότυπο και τη μεταγραφή του:

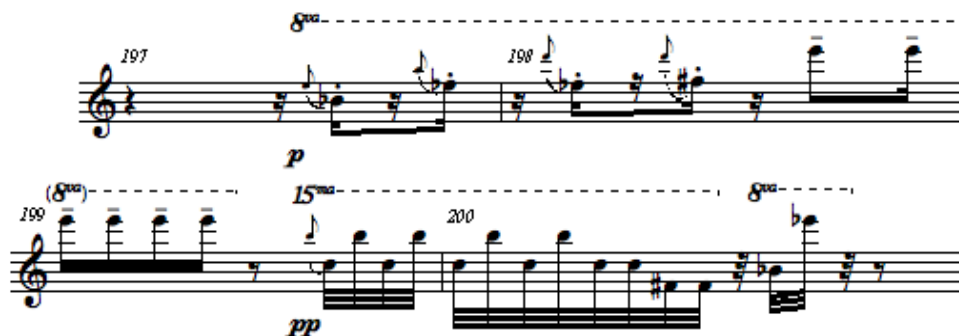
1)



2)

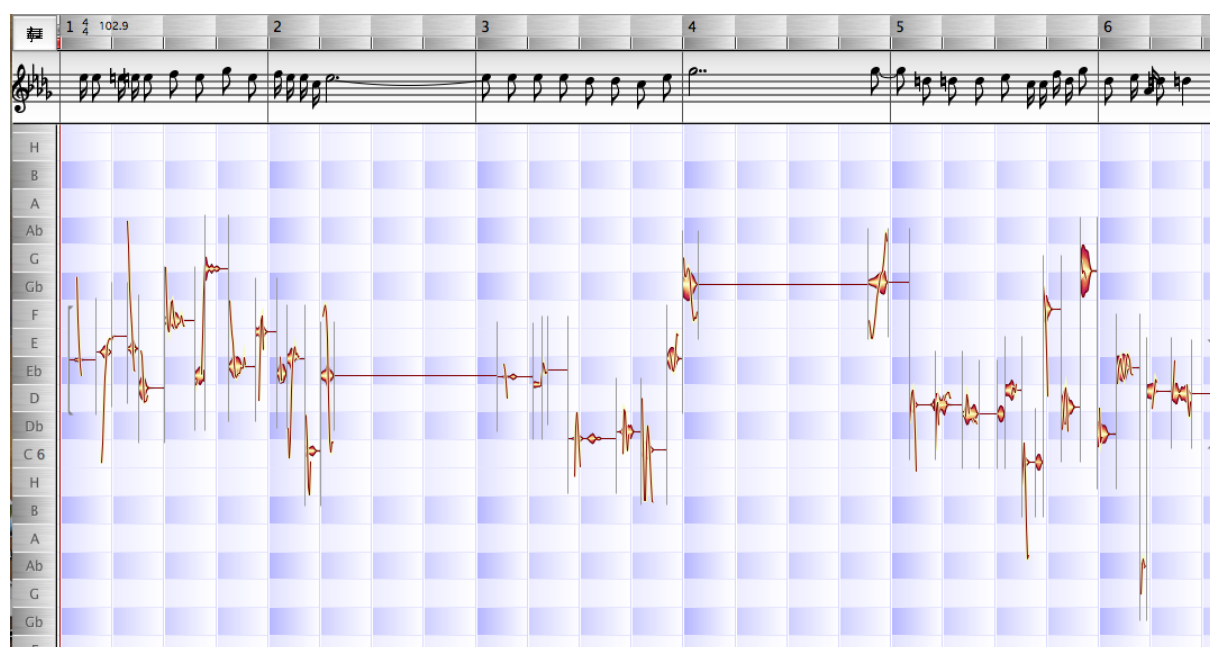
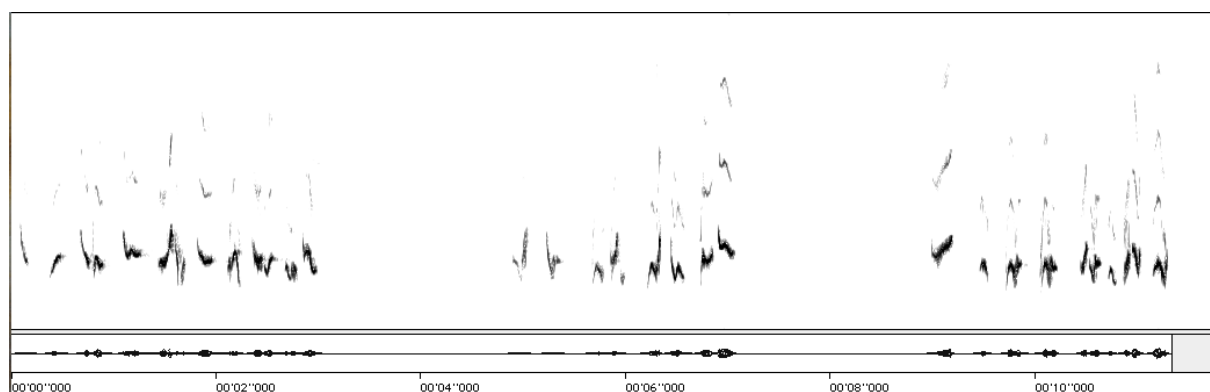


3)



Εικόνα 2: *Oiseaux exotiques*, μ. 191-192, 194-196, 197-200 (ξυλόφωνο)

Ακολουθεί το πουλί «*Leiothrix lutea*» (Redbilled liothrix / Κοκκινολαίμης του Πεκίνου / *Liothrix de Chine*):



□ *Leiothrix lutea*



Εικόνα 3

Οι μεταγραφές του Messiaen για πιάνο και για μεταλλόφωνο:

The image displays musical notation for two instruments: Piano and Glockenspiel (Glock.).

Piano Solo:

- Top system:** Labeled *Liothrix lutea* (Liothrix de Chine) and **Vif** (♩=144). The tempo is marked *f* (net, timbre en bois, proche du temple-block). The music starts at measure 33.
- Bottom system:** Labeled **Très vif** (♩=116) and *m.d. dessus*. The tempo is marked *f*. The music starts at measure 34.

Glock. (Liothrix de Chine):

- Top system:** Labeled **[6]** and *16*. The tempo is marked *f*. The music starts at measure 35.
- Bottom system:** Labeled *16* and *etc.*. The tempo is marked *f*. The music starts at measure 36.

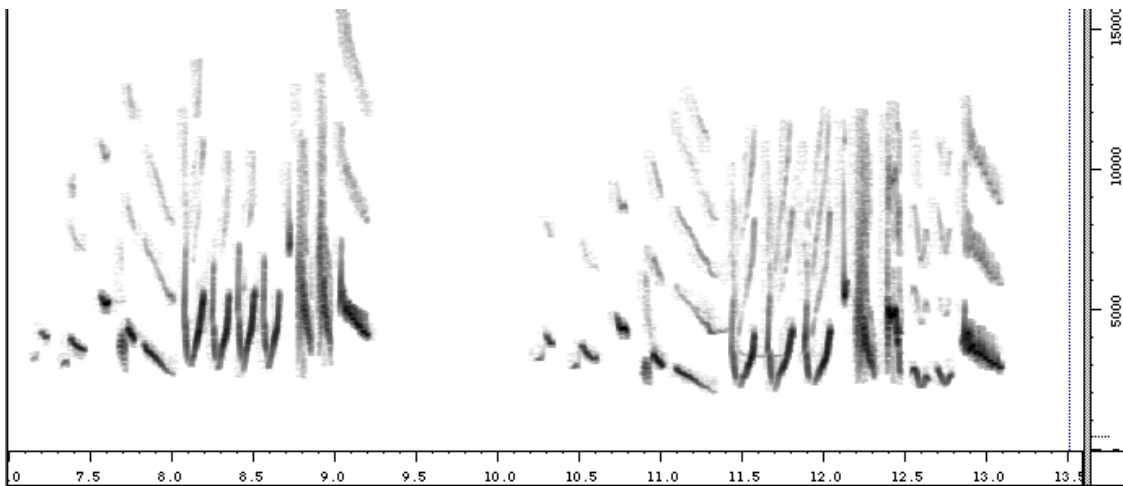
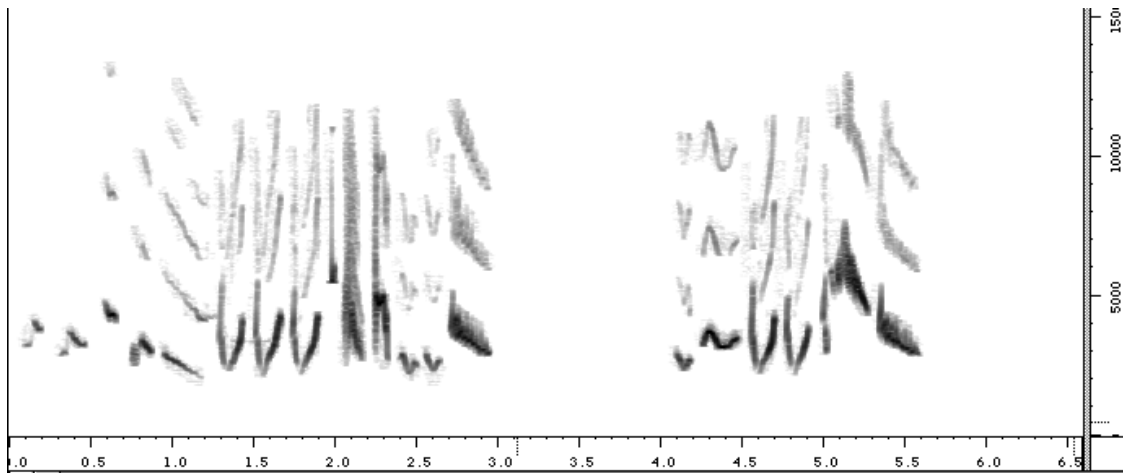
Εικόνα 4

Γι' αυτό το πουλί, ο Messiaen αναπαράγει το διακεκομμένο tempo, τις ακανόνιστες ανοδικές και καθοδικές κινήσεις και τις γρήγορες εναλλαγές μεταξύ ομάδων δύο και τριών φθόγγων. Η δεύτερη μεταγραφή, για μεταλλόφωνο, είναι πολύ πιο ανεπτυγμένη απ' ό,τι η πρώτη για πιάνο. Εδώ ο Messiaen χρησιμοποιεί το μοντέλο του ως πηγή για επινόηση μορφής παρά για ευαίσθητη επίκληση. Αυτό θα γίνει στο *Catalogue d'oiseaux*, 2 χρόνια μετά.

Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα είναι το πουλί «Icterus Spurius» (Φλώρος ή Κιτρινοπούλι / Troupiale des vergers, ο αρ. 157 των *Πουλιών της Ανατολής*), μια

ηχογράφηση με 4 stanzas, διότι εδώ ο Messiaen μοιάζει να ενδιαφέρεται περισσότερο για τα συντακτικά παρά για τα φωνητικά χαρακτηριστικά του μοντέλου.²

Αντί να ακολουθήσει τις ακριβείς λαλιές, ο Messiaen φαίνεται πως έχει αναλύσει τις πέντε διαφορετικές οικογένειες μοτίβων επάνω στις οποίες έχουν δομηθεί και τις επανασυνδυάζει ελεύθερα.



² Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα του μοντέλου (4 stanzas), από το οποίο παράγονται κατόπιν διαφορετικές φράσεις που αποδίδονται από τα πνευστά.



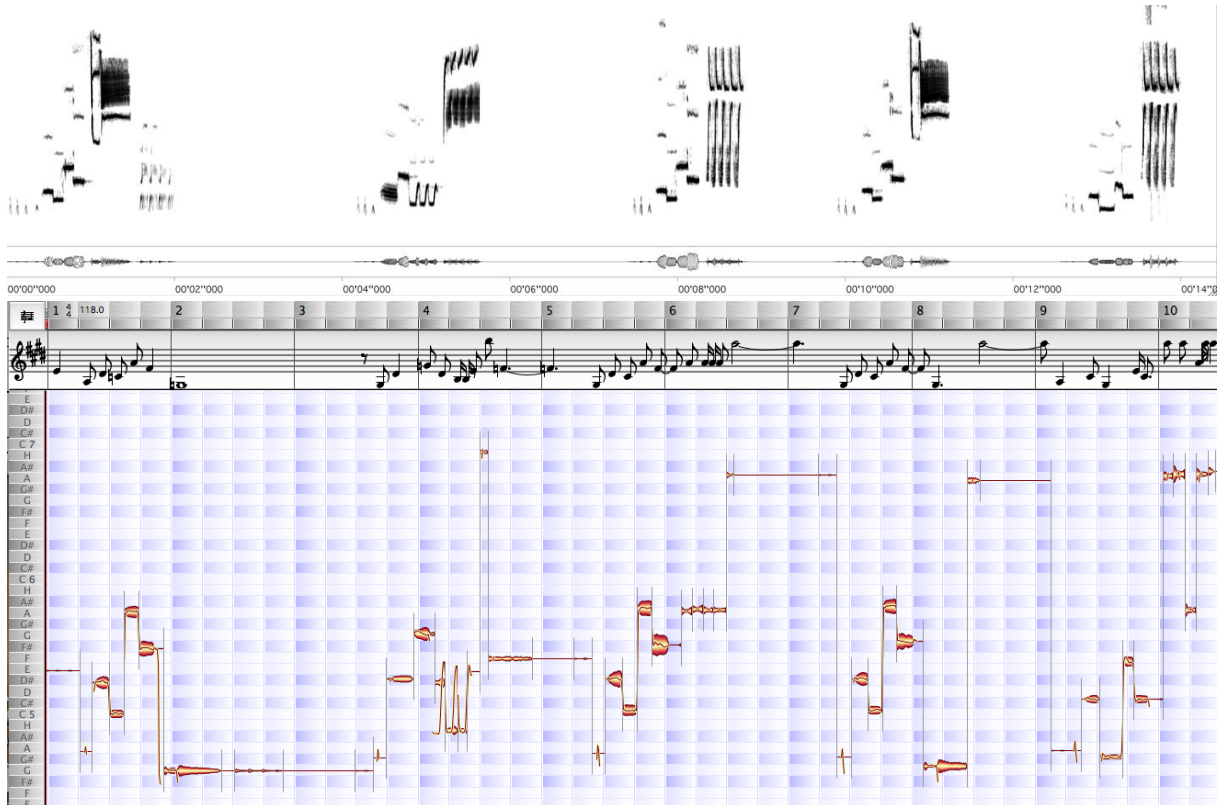
Εικόνα 5

A B B C D	Μέτρα 117-120
A B B C D E D	Μέτρα 121-126
F A B' B B E' C	Μέτρα 128-133
B'' B B B''' C E D'	Μέτρα 126-160
F' A B'''' B B C D B''''	Μέτρα 162-167
A B B C D	Μέτρα 204-207
A B B C D E D	Μέτρα 208-213
F'' A B'''' B B B C C D B' F''' D E' C D B''''	Μέτρα 215-228

Εικόνα 6: Οι 8 διαφορετικές παρατάξεις που σχηματοποιούνται στην παρτιτούρα³

³ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα: Το ίδιο μοντέλο, ακολουθούμενο από διάφορες μιμήσεις με ξυλόφωνο.

Αντιθέτως, το τελευταίο παράδειγμα, αποτελεί κυρίως απόδοση του ωραίου ηχοχρώματος του μοντέλου αρ. 125 των *Πουλιών της Ανατολής* «*Hylocichla mustelina*» (Τσίχλα του δάσους / Grive des bois).⁴



Wood thrush T2 H-1

Piste 1

♩ = 118

8va

7

6

7

7

8va

8va

8va

8va

⁴ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα: 5 διαφορετικές stanzas.



Εικόνα 7

Το αρπέζ μεταγράφεται με την ακοή



379 Grive des bois, d'Amérique
Très modéré (un peu rubato, laissez longuement vibrer)
($\text{♩} = 100$)
Piano Solo
(éclatant, ensoleillé) *f*
380
(laissez vibrer)
381
(laissez vibrer)

Εικόνα 8: Μέτρα 379-381 (ίδια με τα μέτρα 37-39)

Παρατηρείτε ότι το τέμπο επιβραδύνεται σημαντικά, έτσι ώστε να δίνει έμφαση στην ποιητική αντήχηση ενός δάσους. Αν όμως ακούσουμε τις ίδιες ηχογραφήσεις με σημαντική επιβράδυνση, το ακουστικό αποτέλεσμα (και η αυτόματη μεταγραφή επίσης) μοιάζει να είναι πιο κοντά στην ερμηνεία του Messiaen.⁵

Δεν νομίζω ότι ο Messiaen θα μπορούσε να έχει βιώσει το φαινόμενο της αποκάλυψης των λεπτομερειών του τιτιβίσματος μέσω μιας έντονης αλλαγής στο τονικό ύψος και στο tempo. Μόνο 5 χρόνια αργότερα, ο Peter Szöke διατύπωσε τον όρο *ορνιθομουσικολογία* και ξεκίνησε να δημοσιεύει, στην Ουγγαρία, τις επιβραδυμένες ηχογραφήσεις πουλιών. Μόνο η εξαιρετικά οξεία ακρόαση του Messiaen είναι ίσως υπεύθυνη για τόσο ακριβείς μεταγραφές.

⁵ Ακολουθεί το ίδιο ηχητικό παράδειγμα με διπλάσια χρονική διάρκεια με το τονικό ύψος να βρίσκεται μια οκτάβα πιο χαμηλά.

Ας ακούσουμε κάποιες άλλες αξιοθαύμαστες ακουστικές αποδόσεις που μπόρεσαν να γίνουν με το χρήση ηχογραφήσεων σε μαγνητοταινίες.

Οι κορυδαλλοί χρησιμοποιήθηκαν ως μοντέλα από τους συνθέτες ήδη από το Μεσαίωνα, όμως μόλις πριν από μισό αιώνα η σύνθετη φύση του εξαιρετικά γρήγορου κελαηδήματός τους έγινε προσιτή στον κοινό ακροατή.⁶

Από την εποχή που ο Paul Dukas συμβούλευε τους φοιτητές του να ακούν τα πουλιά με το αυτί του μουσικού, ο Messiaen είχε αποκτήσει βαθμhdόν βαθιά γνώση τους χωρίς όμως να διαχωρίσει ποτέ τη συναισθηματική από τη γνωστική επίγνωση. Μολονότι γνώριζε αρκετά για τα πουλιά, δεν θεωρούσε τον εαυτό του ορνιθολόγο. Κάθε εμπειρία που είχε σε αυτό το πεδίο αποσκοπούσε σε δράσεις με την ιδιότητα του συνθέτη παρά σε απλή ακρόαση για αναψυχή ή θεωρητικές μελέτες. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί για να συνθέτει τα ηχοχρώματα των μουσικών οργάνων, έχοντας ως στόχο μιαν απόδοση των περίπλοκων ήχων του μοντέλου, είναι χαρακτηριστικός για έναν οργανίστα: πολύ πριν από την αποκαλούμενη φασματική σχολή, χρησιμοποιεί «προσθετική σύνθεση» για να δομήσει συμπλέγματα ήχου που αναπαριστούν μια προσέγγιση της πολυφωνίας πολύ διαφορετική από τις τροπικές συγχορδίες που χρησιμοποιούσε προηγουμένως, στις οποίες θα ειδικευθεί αργότερα για το συμβολισμό τοπίων και συναισθημάτων. Ο εκπληκτικός συνδυασμός ορθολογισμού και νατουραλισμού τον οποίο ανέπτυξε σε παρτιτούρες όπως τα *Oiseaux exotiques* ή η *Chronochromie*, προσφέρει μια μοναδική σύνθεση του θρησκευτικού συμβολισμού και της σχεδόν ρεαλιστικής χρήσης των έτοιμων ήχων. Ο Messiaen μοιάζει ξαφνικά να είναι ένας μεσαιωνικός θαυμαστής των μυστηρίων της Φύσης κι ένας τολμηρός εξερευνητής μιας νέας φορμαλιστικής προσέγγισης της σύνθεσης, γεγονός που τον χαρακτηρίζει ως δημιουργό μιας *Ars novissima*.

Μολονότι υπάρχει ένα ευρύ χάσμα μεταξύ του τρόπου που προσεγγίζει το κελάηδημα των πουλιών, βαθιά εμποτισμένου με μια συναισθηματική γλώσσα, και των μπιχεβιοριστικών μελετών των περισσότερων βιολόγων, υπάρχουν λίγα παραδείγματα κοινών σημείων μεταξύ επιστημόνων και καλλιτεχνών όταν αντιμετωπίζουν τις ακόμη μυστηριώδεις αναλογίες μεταξύ της λαλιάς μερικών ζώων και της μουσικής, όχι μόνο στο ακουστικό της περιεχόμενο, αλλά επίσης στη δομή της. *The aesthetic content of bird song* ήταν ο τίτλος μιας εργασίας που συνέγραψε η Joan Hall-Craggs το 1969. Τέσσερα χρόνια μετά, ο Charles Hartshorne, στο βιβλίο του *Born to sing* επιχείρησε να θέσει τα θεμέλια ενός μητρώου των καλύτερων τραγουδιστών του κόσμου σύμφωνα με ένα δικό του σύνολο αισθητικών κριτηρίων. Παρά τις περιορισμένες προσπάθειες να εξεταστεί το τιτίβισμα των πουλιών, πέραν των συνηθισμένων μελετών σημειωτικής, ως φορέας καλλιτεχνικών αξιών, και ως τέτοιο σχετιζόμενο με μελέτες αισθητικής, μέχρι πρόσφατα δόθηκε πολύ λίγη

⁶ Ακολουθούν τα ηχητικά παραδείγματα:

- «*Alauda arvensis*»: 1) κανονικό tempo και τονικό ύψος 2) ίδιος χρόνος ηχογράφησης x 64 και τονικό ύψος 6 οκτάβες πιο χαμηλά.
- «*Hylocichla mustelina*» (Τσίχλα του δάσους): 7 μοτίβα που εναλλάσσονται με το αρχικό τονικό ύψος και χρόνος x 8 με το τονικό ύψος 3 οκτάβες πιο χαμηλά.
- «*Troglodytes tr.*» (Τρυποφράκτης): 1) αρχική ηχογράφηση 2) χρόνος x 8 και τονικό ύψος 3 οκτάβες πιο χαμηλά.

προσοχή σε αυτήν την υπόθεση, η οποία γενικά θεωρείται ανθρωποκεντρική ψευδαίσθηση, ή, στην καλύτερη περίπτωση, μια γοητευτική μεταφορά που δεν έτυχε πραγματικής αποδοχής ούτε μεταξύ βιολόγων αλλά ούτε και μεταξύ σημειολόγων. Ένας λόγος για τον οποίο απέρριψαν τόσο εύκολα τη δυνατότητα μουσικής σε κάποια τραγουδίσματα ζώων ήταν οι πολύ περιορισμένες ή συμβατικές ικανότητες πολλών μελετητών στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης και η συχνά ιδεαλιστική, ευρωκεντρική άποψή τους για τη μουσική. Αντί να αδράξουν τη νέα ευκαιρία που τους δόθηκε από κάποιες πρακτικές σαν εκείνες του Messiaen για την εκ νέου αξιολόγηση της αντίληψής τους για το τι είναι μουσική στον ευρύτερο ορισμό της, πολύ συχνά δήλωναν ότι η μουσική, όπως και η ομιλία, δεν μπορούσε να αποδοθεί σοβαρά σε μη ανθρώπινες υπάρξεις. Το πολιτισμικό τους υπόβαθρο τους έκανε συχνά να θεωρούν τη μουσική ως ψυχαγωγία ή μια συμβολική γλώσσα, προνόμια που πιστεύεται ότι διαθέτει μόνο ο άνθρωπος.

Όταν ο Messiaen άρχισε να εισάγει το κελάηδημα των πουλιών στα έργα του, θα μπορούσε πιθανώς να έχει την ίδια άποψη, αφού τον ενδιέφερε η καθαρή γνώση. Όμως οι σχέσεις που έδειξε μεταξύ του συναισθήματος και της λογικής δεν ήταν εμπνευσμένες από την επιστημονική κριτική. Η εξέλιξη από τις πρώτες σπάνιες ιμπρεσιονιστικές αναφορές τιτιβισμάτων τη δεκαετία του τριάντα μέχρι τις άφθονες φορμαλιστικές μεταγραφές της δεκαετίας του πενήντα, και κατά συνέπεια τη σύνθεση του ρεαλισμού και του συμβολισμού κατά την περίοδο που ξεκινά με τον *Catalogue d'oiseaux* μέχρι το *Saint François d'Assise* και τις τελευταίες *Petites esquisses d'oiseaux*, αποκαλύπτει μια ενδιαφέρουσα συνέχεια στην οποία η πιο ρεαλιστική φάση, στα μέσα της δεκαετίας του πενήντα, δρα κυρίως ως εμπειρία που επιτρέπει μια βαθύτερη συναισθητική του ουράνιου μηνύματος που μας μεταφέρουν τα πουλιά από την προϊστορική εποχή. Ο ρεαλισμός στη μορφή δεν είναι αυτοσκοπός αλλά μια μέθοδος για να αναδιφήσουμε στις υποτιθέμενα υπερβατικές αποκαλύψεις. Ο ίδιος ο Messiaen μου είπε ότι έχοντας μελετήσει κάποια χρόνια το κελάηδημα των πουλιών, μπορούσε να χρησιμοποιεί ενίοτε ένα «ύφος πουλιού» που δεν αναφερόταν σε κανένα συγκεκριμένο είδος αλλά συνέθετε τα ουσιώδη χαρακτηριστικά κάθε είδους τιτιβίσματος. Θα έδινε ως παράδειγμα το έργο *Messe de la Pentecôte*. Αυτό πέρασε σε ένα νέο στάδιο από τη στιγμή που υπέγραψε μια μεταγραφή ως εξής: «*pour copie conforme, Olivier Messiaen*». Στο τέλος της καριέρας του, δεν ήθελε να αντιγράψει πιστά το κελάηδημα αλλά μάλλον, χάρη σε αυτό, να πλησιάσει κάποιο θείο μυστήριο. Ακόμη και κατά την πιο «ρεαλιστική» περίοδό του, ο Messiaen χρησιμοποίησε τον ίδιο συνδυασμό οργάνων για διάφορα είδη και αντιστρόφως διαφορετικά όργανα για το ίδιο μοντέλο. Αυτό σημαίνει ότι θεώρησε τα πρότυπά του περισσότερο ως κίνητρα για μουσικές ιδέες παρά ως έτοιμες μουσικές. Το τιτίβισμα χρησιμοποιείται ως τρόπος προσέγγισης της Φύσης ή του Θεού χωρίς φетиχισμό.

Ο Messiaen γνώριζε ότι η αρχαία ελληνική λέξη για τον αγγελιαφόρο είναι η λέξη «άγγελος», και αναμφισβήτητα σκόπευε να υποδεχθεί αυτούς τους αγγελιαφόρους ως αγγέλους. Ο θρύλος του Αγίου Φραγκίσκου που ικετεύει τα πουλιά να σωπάσουν για να τον αφήσουν να προσευχηθεί είναι μόνο μια χαρακτηριστική αντιστροφή. Σε πολλούς μύθους, οι σχέσεις μεταξύ των διαφόρων χαρακτήρων είναι αναστρέψιμες. Σε έναν μύθο, η

εκφώνηση ή η λήψη ενός κηρύγματος είναι κατά βάση η ίδια εικόνα επικοινωνίας. Σε διάφορους ελληνικούς μύθους, η ικανότητα κατανόησης της γλώσσας των ζώων αποδίδεται σε κάποιους μάντεις ως ανταμοιβή ή αποζημίωση για κάποιο δραματικό επεισόδιο. Σύμφωνα με τον Απολλόδωρο, ο οποίος παραθέτει τον Φερεκύδη, ο Τειρεσίας είδε την Αθηνά γυμνή και γι' αυτό η θεά παρθένος τον τύφλωσε. Εν τέλει, εκείνη δέχτηκε να απαλύνει την τιμωρία καθαρίζοντας τα αυτιά του, κάτι που του έδωσε την ικανότητα να καταλαβαίνει το κελάδημα των πουλιών. Συμβολικά, η πραγματική κατανόηση δεν μπορεί να επιτευχθεί προσφεύγοντας στη βοήθεια της καθαρής διάνοιας. Όπως στον μύθο του Περσέα, ο οποίος για να κόψει το κεφάλι της Μέδουσας χωρίς να την κοιτάξει κατάματα χρησιμοποίησε τον καθρέφτη που του έδωσε η Αθηνά, μια έμμεση αντίληψη των πραγμάτων αποκαλύπτει μια βαθύτερη ματιά σε κάποιες κρυφές πραγματικότητες. Ο Μελάμπους έσωσε κάποια ερπετά τα οποία του χάρισαν την ικανότητα να επικοινωνεί με όλα τα έμβια όντα. Ο δισέγγονός του Θεοκλήμενος κληρονόμησε το ίδιο χάρισμα. Ο καθολικισμός του Messiaen δεν τον εμποδίζει να αντιπροσωπεύει έναν μακρινό κληρονόμο του αρχαίου μάντη, τουλάχιστον σε κάποιο βαθμό.

Με αυτή τη δήλωση, προφανώς απομακρύνομαι κάπως από τη μουσικολογική ανάλυση και πλησιάζω μια κάπως πιο υποκειμενική αποτίμηση της διδασκαλίας του Messiaen. Στην πραγματικότητα, ενόσω ήμουν ακόμη μαθητής του, ήμουν κάπως σαρκαστικός, όπως και οι περισσότεροι συμφοιτητές μου, αναφορικά με τη μανία να ακούμε τα πουλιά, την οποία θεωρούσαμε δείγμα ευλαβούς κομφορμισμού παρά τολμηρή εξερεύνηση σαν εκείνες που έκανε στα πιο τεχνικά πεδία όπως το ρυθμό ή την τροπικότητα. Ο Messiaen με ενθάρρυνε να εργαστώ στην Ομάδα Μουσικών Ερευνών, την οποία είχε ιδρύσει ο Schaeffer, μετά την απομάκρυνσή του από τον Pierre Henry, μαζί με 3 ή 4 νέους συνθέτες όπως τον Ferrari και εμένα. Όταν διαχειρίστηκα ρυθμικές χορωδές αμφιβίων, όπως για παράδειγμα το 1958 στο κομμάτι μου *Prélude*, το οποίο ο Messiaen θαύμαζε πολύ, ήταν ένας τρόπος τόσο να ακολουθήσω το παράδειγμά του όσο και να απομακρυνθώ από αυτό. Το 1959 χρησιμοποίησα επίσης μοντέλα ομιλίας ως πρώτη ηχητική ύλη στο *Μέλη της Σαπφούς*, όπου μετέγραψα κάθε φώνημα του κειμένου της Σαπφούς, ώστε να συνοδεύσω το ίδιο ποίημα όταν αυτό τραγουδιέται. Ο Messiaen το εκτίμησε και αυτό πολύ θετικά. Όχι μόνο είχα ακολουθήσει το παράδειγμά του ακούγοντας ήχους με «νέο» αυτί, ένα μάθημα που ανταποκρινόταν στην πρακτική του Schaeffer, αλλά είχα εντυπωσιαστεί από την ανάλυση του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Berlioz, που θεωρήθηκε «όπερα χωρίς λόγια», στην οποία οι διάλογοι εκφράζονταν μέσω των μουσικών οργάνων. Τότε δεν γνώριζα τη συχνή αναφορά του Janáček σε μοντέλα ομιλίας. Ίσως ο Messiaen θυμήθηκε τα *Μέλη της Σαπφούς* όταν, δέκα χρόνια αργότερα, προσπάθησε να χρησιμοποιήσει αυτό που ονόμαζε «επικοινωνούσα γλώσσα» («langage communicable») στις *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.⁷

Διατήρησα την αντίθεση των υψηλών και χαμηλών τόνων για τα φωνήεντα. Η άρθρωση των μπροστινών και πίσω φωνηέντων αντιστοιχούσε στο πίκολο ή το όμποε. Διατήρησα τη

⁷ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα: *Μέλη της Σαπφούς*, τέταρτο μέρος, 2 ελάσσονες ασκληπιάδες από το 5^ο βιβλίο των *Ωδών*.

διαφορά μεταξύ βραχέων και μακρών συλλαβών, ενώ οι κατηγορίες των συμφώνων καθόρισαν την επιλογή των οργάνων.

Ἔρως δηῦτε μ'ὸ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Το 1962, χρησιμοποίησα επίσης ένα μοντέλο στη νέα ελληνική στο ένα μέρος του ορχηστρικού κομματιού μου *La peau du silence*, ο τίτλος του οποίου αναφέρεται σε ένα ποίημα του Σεφέρη. Άλλο ένα μέρος του ίδιου κομματιού δομήθηκε στους ήχους και τους ρυθμούς του κύματος του Ειρηνικού Ωκεανού, το οποίο δημοσιεύθηκε τότε ως πρωτόλειο στερεοφωνικής ηχογράφησης.

Μόνο το 1968 αισθάνθηκα να με ενδιαφέρει το κελάηδημα των πουλιών. Στην αρχή του κομματιού μου *Rituel d'oubli*, για ορχήστρα και μαγνητοταινία, μια μακρόσυρτη, βραχνή κραυγή ενός καλάο το οποίο είχα ηχογραφήσει σε έναν ζωολογικό κήπο, αποτελεί ένα νέο βήμα, απορρίπτοντας την απαγόρευση του Schaeffer σχετικά με τις άμεσες ηχογραφήσεις, και επεκτείνοντας τη διαδικασία που έδειξε ξεκάθαρα ο Messiaen. Βασικά παραμένει πιστό στην παλιά παράδοση των συνθετών που ανά τους αιώνες άνοιγαν τα αυτιά τους στους ήχους του περιβάλλοντος κι έπαιρναν μουσικές ιδέες από αυτούς, αλλά η νέα δυνατότητα συνδυασμού πραγματικών ηχογραφήσεων με μουσική γραφή ήταν κάτι διαφορετικό, εντελώς νέο, εκτός από το γραφικό, kitsch παράδειγμα του Respighi στο έργο του *Pini di Roma*. Οι λεπτομερείς δομές των ηχογραφήσεων πραγματικών ήχων μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να δώσουν νέα μουσικά υβρίδια, με την προϋπόθεση ότι ο συνθέτης ήταν ικανός να ακούσει υπομονετικά και με προσοχή τους ήχους που είχε επιλέξει ως πρότυπα. Πέρασα περίπου έναν χρόνο μεταγράφοντας με μεγάλη ακρίβεια μερικές ηχογραφήσεις που με είχαν καταπλήξει με τις ρυθμικές τους αξίες, οι οποίες μοιάζουν πολύ με αυτές του «Danse sacrale» της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Stravinsky, και κατόπιν επεξεργάστηκα μια παρτιτούρα στην οποία τις συμπεριέλαβα. Ορίστε ένα παράδειγμα του προτύπου, «acrocephalus schoenobaenus» (Κομπογιάννης / Phragmite des joncs), το οποίο συνδυάζω με τον εαυτό του σε έναν κανόνα όπου η δεύτερη φωνή είναι πιο αργή και περίπου ένα διάστημα τετάρτης πιο χαμηλή, καθώς η ηχογράφηση έχει μετατοπιστεί ελαφρά.⁸ Τώρα το ίδιο πέρασμα συνδυάζεται με λίγα όργανα στο *Naluan*, ένα κομμάτι που γράφτηκε το 1974.⁹

Όταν ο Messiaen άκουσε αυτό το κομμάτι ενθουσιάστηκε με τη δυνατότητα να ακολουθήσουμε τα γρήγορα tempi των προτύπων σε κάποια μέρη, και προφανώς ένωσε άβολα εξαιτίας του ακραίου ρεαλισμού, που ήταν αρκετά απομακρυσμένος από τη δική του συμβολιστική αισθητική. Αργότερα χρησιμοποίησα το ίδιο μοντέλο σε δύο άλλα κομμάτια, ολοένα πιο στυλιζαρισμένα και τα οποία βαθμηδόν γίνονταν αφηρημένες δομές.¹⁰

⁸ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα.

⁹ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα.

¹⁰ Ακολουθούν τα ηχητικά παραδείγματα:

• Στο έργο *Octuor* op. 35 (1977), το ίδιο πέρασμα, αλλά χωρίς τη μαγνητοταινία.

Μετά από εκείνη την περίοδο, η εξερεύνησή μου μετατοπίστηκε από τις εξωτερικές στις εσωτερικές πηγές της μουσικής, δηλαδή από τη Φύση ως ρεπερτόριο ηχητικών μοντέλων στη Φύση ως σύνολο αρχετύπων τα οποία αναπαριστούν οικουμενικούς ντετερμινισμούς που διαμορφώνουν εν μέρει τον τρόπο που συνθέτουμε και ακούμε μουσική. Ο μύθος προσέλκυε ολοένα και περισσότερο το ενδιαφέρον μου, ως αυθόρμητη διαδικασία σκέψης πριν από οποιαδήποτε μυθολογική ή τελετουργική ενσάρκωση. Ο εικοστός αιώνας είχε δημιουργήσει νέο έδαφος επιτρέποντας τη σύγκριση αξιών μεταξύ διαφορετικών μουσικών κουλτούρων και την ανάμιξη ειδών σε τέτοιο βαθμό ώστε όλες οι προηγούμενες κατηγορίες όπως: ανατολική εναντίον δυτικής, παλαιά εναντίον νέας κ.λπ., τέθηκαν υπό μια γενική επανεξέταση, ενώ η συντριπτική παρουσία μιας μουσικής βιομηχανίας ευνόησε την εξάπλωση ακόμη και των πιο απλών ηχητικών αρχετύπων. Ποιοι ήταν στην πραγματικότητα εκείνοι οι κοινοί τόποι που επέτρεψαν τέτοιες παγκόσμιες μουσικές διασταυρώσεις; Δεν μπορούσαμε πλέον να τους συνδέουμε με το ευρωπαϊκό τονικό σύστημα. Η προέλευσή τους δεν μπορούσε πάντοτε να ανιχνευτεί σε καθαρές συμβάσεις που σχετίζονταν με μια φτηνή, ανιαρή νωθρότητα. Ανάμεσα στα αρχεία των εθνομουσικολόγων συναντούσα ενίοτε μερικές εκπληκτικά όμοιες ηχογραφήσεις, μολονότι ανήκαν σε μουσικές κουλτούρες που δεν είχαν έρθει ποτέ σε επαφή η μία με την άλλη. Ορίστε ένα παράδειγμα ειδικού τύπου πολυφωνίας που μπορούμε να συναντήσουμε σε τέτοιες ανεξάρτητες κουλτούρες.¹¹

Εφόσον δεν υπάρχει καμία πιθανότητα οι Bororo να έχουν έρθει σε επαφή με τους Rarua πριν τον εικοστό αιώνα, η πιο πιθανή εξήγηση είναι ότι ο ανθρώπινος νους έχει ένα εσωτερικό πρόγραμμα που ευνοεί την αυθόρμητη παραγωγή μιας συγκεκριμένης ποσότητας προνομιακών σχημάτων που μπορεί να προκύψουν σποραδικά εδώ κι εκεί. Ως μουσικολόγος, ξεκίνησα μια έρευνα προσπαθώντας να εντοπίσω τα πιο προφανή ανάμεσά τους. Το *ostinato*, το *refrain*, οι *stanzas*, το *accelerando* κ.λπ. μοιάζουν να ανήκουν σε αυτά τα παγκόσμια μουσικά σχήματα. Ως συνθέτης, έχω ήδη χρησιμοποιήσει κάποια από αυτά, ακόμη και στην περίοδο οπότε ο εξτρεμισμός της *avant-garde* επιχειρήσε να τα απαγορεύσει για χάρη της αέναης παραλλαγής. Ο Boulez καταδίκασε την αρχή του έργου *La peau du silence* εξαιτίας ενός κρυφού *ostinato*, που ακολουθούσε το φυσικό ρυθμό των κυμάτων, η μονοτονία των οποίων, ωστόσο, εξισορροπείται από συνεχείς παραλλαγές.

Στην *Andromède*, που γράφτηκε το 1979 για μεγάλη ορχήστρα, διπλή χορωδία και τρία πιάνο, προσπάθησα να ενοποιήσω τις δύο έννοιες που τα φυσικά μοντέλα μου είχαν προσφέρει διαδοχικά: τους φαινότυπους και τους γονότυπους, δηλαδή τους επιφανειακούς τύπους των οργανώσεων του ήχου και τις βαθύτερες διαδικασίες που πιθανώς οδηγούν σε διαφορετικά ηχητικά αποτελέσματα.¹²

• Στο *Éridan* (1986), ένα κομμάτι για έγχορδα από το κουαρτέτο Arditti, απλοποίηση του αντίστοιχου περάσματος του *Octuor*.

¹¹ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα: Πεντατονική πολυφωνία σε βόμβους. Με τη σειρά: Βιετνάμ (μειονότητα Nùng An), Νιγηρία (Bororo), Ταϊβάν (φυλή Rarua), Αλβανία (Labes από το Τεπελένι ερμηνεύουν ένα τραγούδι αφιερωμένο στον Enver Hoxha), Ινδία (Nagas από το Assam), και Ινδονησία (Toradjas από το Sulawesi).

¹² Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα.

Το *ostinato* είναι ένα από τα πιο επικίνδυνα αρχέτυπα, καθώς συχνά είναι δύσκολο να το διαχωρίσουμε από απλά clichés. Πήρα το ρίσκο σε ένα κοντσέρτο για αρπύχορδο, το έργο *Braises*, γραμμένο στα 1994 για την Elisabeth Chojnacka, που είχε παίξει στην πρεμιέρα του *Korwar* είκοσι περίπου χρόνια πριν, ένα κομμάτι όπου το μουσικό όργανό της συνυπάρχει με ομιλία xhosa, βατράχια, ψαρόνια, αγριογούρουνα, ένα shama, φάλαινες και ήχους βροχής. Αυτό το απόσπασμα είναι το τέλος του *Braises*.¹³

Ίσως έδωσα την εντύπωση ότι είμαι ένας συνθέτης που αγαπά τα τοπία ήχων και τα φυσικά μοντέλα. Αυτό είναι απλώς ένα κομμάτι της αισθητικής μου. Έχω επίσης ερευνήσει ως γόνιμο μοντέλο την ομιλία, αφού κάθε γλώσσα είναι από μόνη της ένα γνήσιο μουσικό σύστημα. Προκειμένου να αποφύγω οποιαδήποτε σημασιολογική αμφισημία, πραγματεύομαι συνήθως νεκρές γλώσσες ή γλώσσες που χάνονται, τις οποίες σχεδόν κανείς δεν διακινδυνεύει να κατανοήσει. Θα τελειώσω αυτή τη μακρά ομιλία με ένα τραγούδι που έγραψα το 1991. Το «Kubatun» ανήκει σε μια συλλογή με τον τίτλο *Kengir*, αποτελούμενη από πέντε σουμεριακά ιερά τραγούδια. Ο τίτλος του τραγουδιού αναφέρεται στο όνομα μιας βασίλισσας που βασίλευσε πριν από πέντε χιλιάδες χρόνια περίπου και το κείμενο είναι το παλαιότερο τραγούδι αγάπης που γνωρίζουμε, μια χιλιετήριδα πριν από το βιβλικό *Shir ha-shirim*. Τραγουδά η Françoise Kubler, συνοδευόμενη από τον Fuminori Tanada στο sampler.¹⁴

Είναι καιρός να κλείσω αυτήν την ανασκόπηση του τρόπου με τον οποίο ο Messiaen κι εγώ ο ίδιος χειριστήκαμε τη σχέση μας με τα φυσικά πρότυπα. Και οι δύο ξεφορτωθήκαμε κάθε παράδοση περιγραφικής ή παραστατικής μουσικής. Για τον Messiaen η φύση δεν ήταν ένα χαλαρωτικό περιβάλλον. Ήταν διαποτισμένη με υπερφυσικές διαστάσεις και, μεταξύ άλλων συμβολικών παρουσιών, για εκείνον το κελάηδημα των πουλιών έμοιαζε να φέρει μυστηριακά μηνύματα από τον Θεό, ενώ ήταν μια πρωταρχική πηγή για νέες τεχνικές καινοτομίες. Το να κάνει μουσική ήταν ένας ιδιαίτερος τρόπος να λατρεύει τον Θεό με μια δέσμευση περισσότερο ευλάβειας παρά μυστικισμού.

Για εμένα, ακολουθώντας όχι μόνο τα μαθήματα του Messiaen, αλλά επίσης εκείνα της ηλεκτροακουστικής εμπειρίας, η Φύση ήταν πρώτιστα μια τεράστια συλλογή μουσικών σχεδιασμάτων που χρειάζονται το αυτί και το χέρι του μουσικού για να εξερευνηθούν, προκειμένου να μεγιστοποιήσουν τις δυνατότητές τους. Κατόπιν, στοχάστηκα πάνω στους λόγους που επέτρεπαν σε κάθε ήχο να έχει αυτή τη δυνατότητα, να ελέγχει έμμεσα τις κοινές μουσικές δομές όχι μόνο μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, αλλά ακόμη και μεταξύ διαφορετικών ειδών πέραν του ανθρώπου. Και έκανα την υπόθεση ότι η αυθόρμητη έλξη που αισθάνθηκα προς κάποια ηχητικά μοντέλα ίσως έδειχνε μian αυθόρμητη δομή του μυαλού μου, παρόμοια με τη μυθική πηγή που έχει παράξει τόσους πολιτισμικά διασταυρούμενους θρύλους και αποδόσεις. Αν αυτό αληθεύει, τα δύο κύρια προβλήματα είναι, πρώτον, να διακρίνουμε προσεκτικά τα αρχέτυπα απ' ό,τι αποτελεί ρουτίνα, κατόπιν

¹³ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα.

¹⁴ Ακολουθεί ηχητικό παράδειγμα.

να βρούμε μια συμφωνία μεταξύ ενός τέτοιου φυσικού ντετερμινισμού, διαφορετική από την παράδοση, και της απαραίτητης επινοητικότητάς μας, δηλαδή μεταξύ αρχετυπικών κοινών τόπων και ελεύθερων, νεωτεριστικών παραλλαγών. Ας ελπίσουμε ότι αυτή θα είναι μια εργασία σε εξέλιξη για μερικά ακόμη χρόνια...

Μετάφραση: Μάρθα Ορφανού

ΜΑΚΗΣ ΣΟΛΩΜΟΣ

«Με αυτόν τον τρόπο, με πλησιάζει».

Σημειώσεις για τις σχέσεις Ξενάκη και Messiaen¹

1. Ένας αμοιβαίος σεβασμός

Ο Ξενάκης σπάνια μιλούσε για τις επιρροές που είχε δεχτεί. Είναι αλήθεια ότι του άρεσε να παρουσιάζεται ως δημιουργός εκ του μηδενός. Η σχέση του με τον Messiaen αποτελεί εξαίρεση. Από τα πρώτα του κείμενα μέχρι τις τελευταίες του συνεντεύξεις, συνήθιζε να τονίζει το χρέος του. Στα δύο πρώτα του άρθρα, που δημοσιεύτηκαν στα ελληνικά το 1955, «Οι σημερινές τάσεις της γαλλικής μουσικής» και «Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης», μιλάει εκτεταμένα για τον Messiaen.² Στο περιβόητο άρθρο του, επίσης δημοσιευμένο το 1955, «Η κρίση της σειραϊκής μουσικής», γράφει: «Επί ένα τέταρτο του αιώνα οικοδομήθηκε η ηχητική πυραμίδα στην κορυφή της οποίας τοποθετείται η σύνθεση του Messiaen».³ Περίπου τριάντα χρόνια μετά, στις συνομιλίες του με τον Βάργκα, αναφωνεί: «Είναι μια ιδιοφυΐα, γιατί, παρόλο που προέρχεται από το κλασικό σύστημα εκπαίδευσης στη μουσική, μπόρεσε, με τη διαίσθηση, να δημιουργήσει κάτι εντελώς καινούργιο».⁴

Ο σεβασμός του Ξενάκη οφείλεται φυσικά εν μέρει στο σημαντικό ρόλο που έπαιξε ο Messiaen στην πρώτη του σταδιοδρομία. Όταν βρήκε άσυλο στην Γαλλία (1947), ο Ξενάκης έψαξε απεγνωσμένα ένα δάσκαλο για να σπουδάσει σύνθεση (παράλληλα με την καθημερινή δουλειά στο ατελιέ του Le Corbusier) και μια ηθική υποστήριξη. Οι διάφοροι φημισμένοι τότε συνθέτες και δάσκαλοι που πήγε να δει (κυρίως: Arthur Honegger, Nadia Boulanger, Darius Milhaud) δεν του φάνηκαν χρήσιμοι ή ανοιχτοί. Η σημαντική συνάντηση έγινε λοιπόν μόνο με τον Messiaen, το 1950. Ο Ξενάκης δεν πέρασε τις εξετάσεις του ανώτατου ωδείου του Παρισιού, όπου λάβαινε χώρα το άτυπο μάθημα του Messiaen· ο τελευταίος όμως τον υποδέχτηκε. Όπως μας λέει ο ίδιος ο Ξενάκης:

¹ Το κείμενο αυτό πρωτοπαρουσιάστηκε στα γαλλικά, υπό τον τίτλο «Notes sur les relations musicales entre Xenakis et Messiaen», στο συνέδριο *Génération Messiaen* που διοργανώθηκε στα πλαίσια του φεστιβάλ «100% Messiaen», Βρυξέλλες, Μάρτιος 2008. Μια πρώτη του εκδοχή αποτελεί το άρθρο: Peter Hofmann και Makis Solomos, «Xenakis et Messiaen», στο: Christine Wassermann Beirão, Thomas Daniel Schlee και Elmar Budde (επιμ.), *La Cité céleste. Olivier Messiaen zum Gedächtnis*, Weidler Buchverlag, Berlin 2006, σ. 289-306.

² Βλ. Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής* (επιμ. Μ. Σολωμός, μτφρ. Τ. Πλυτά), Ψυχογιός, Αθήνα 2001, σ. 31-41 και 41-52.

³ Ο.π., σ. 54.

⁴ Στο: Μπάλιντ Άντρας Βάργκα, *Συνομιλίες με τον Ξενάκη* (μτφρ. Α. Συμεωνίδου), Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 45-46.

Σύμφωνα με τη συμβουλή της Annette Dieudonné,⁵ πήγα να δω τον Messiaen, παίρνοντας μαζί μου και κάποιες από τις μικρότερες συνθέσεις μου. Μου είπε ότι δεν παρέδιδε πλέον ιδιαίτερα μαθήματα, αλλά ότι έβλεπε πως έχω ταλέντο. «Μάλιστα είστε πολύ ταλαντούχος», είπε, «αλλά γράφετε με τρόπο ναΐφ». Βλέποντας ότι ξαφνιάστηκα λίγο, πρόσθεσε: «Παρακαλώ, μην το παίρνετε σαν προσβολή. Ελπίζω να είμαι κι εγώ ναΐφ κι ότι θα παραμείνω έτσι όσο ζω». Με τη λέξη ναΐφ, εννοούσε την έλλειψη προκατάληψης, δηλαδή το ανοιχτό πνεύμα. Με άφησε να παρακολουθήσω τα μαθήματά του, αλλά δεν μπορούσα να παρακολουθήσω τακτικά γιατί είχα πάρα πολλή δουλειά στο γραφείο του Le Corbusier. Για ένα ή δύο χρόνια πήγαινα πιο τακτικά, μετά όλο και πιο αραιά.⁶

Είναι μάλλον χάρις στα μαθήματα του Messiaen που ο Ξενάκης οικοδομεί τη μουσική του μόρφωση: οι ειδικοί του Messiaen σίγουρα θα βρουν μεγάλο ενδιαφέρον στις σημειώσεις τις οποίες ο Ξενάκης κρατούσε κατά την διάρκεια των μαθημάτων, σημειώσεις οι οποίες φυλάσσονται σήμερα στα Αρχεία Ξενάκη.⁷ Ο Messiaen τού δίνει ανοιχτές συμβουλές για τις συνθέσεις του τουλάχιστον μέχρι το 1954 και τον βοηθάει ουσιαστικά με το να τον αφήνει να ψάχνει το δρόμο μόνος του. Όπως σημειώνει πολύ αργότερα ο Messiaen:

Ο Ιάννης Ξενάκης είναι σίγουρα ένας από τους πιο καταπληκτικούς ανθρώπους που γνωρίζω. Έγινε πολύ λόγος για την πρώτη συνάντησή μας και για το ότι τον συμβούλεψα να μην κάνει κλασικές μουσικές σπουδές. Η θέση αυτή ίσως ήταν τρελή για έναν καθηγητή του Ωδείου, το πρόσωπο όμως που είχα μπροστά μου ήταν ένας ήρωας, που δεν έμοιαζε με κανέναν άλλο κι έτσι έκανα μόνο το χρέος μου. Η συνέχεια επιβεβαίωσε αυτό που είχα προνοήσει.⁸

Διαβάζοντας κανείς αυτά τα λόγια, καταλαβαίνει ότι ο σεβασμός του Ξενάκη προς τον Messiaen είναι αμοιβαίος. Μάλιστα, πιθανόν ο Messiaen –που ήταν μόλις 13 χρόνια μεγαλύτερος από τον Ξενάκη, και ο οποίος, μετά την απελευθέρωσή του από το στρατόπεδο φυλακισμένων στρατιωτών στην Γερμανία το 1940, έζησε μια ζωή σχεδόν κανονική– να ένοιωθε κάποιο δέος απέναντι στον Ξενάκη που μόλις είχε γλιτώσει ως δια μαγείας από τον θάνατο.

2. Ο πρώιμος Ξενάκης

Τα τελευταία από τα πρώιμα έργα του Ξενάκη φανερώνουν την επιρροή του Messiaen ή, πιο σωστά, την σύγκλιση με τη μουσική του. Τα έργα αυτά, που γράφτηκαν πριν από τις *Μεταστάσεις* –το πραγματικό op. 1 του Ξενάκη, η σύνθεση του οποίου άρχισε τον Δεκέμβρη του 1953– ανήκουν σε μια εποχή όπου ο Ξενάκης αναπτύσσει ένα σχέδιο που μπορεί να ονομαστεί «μπαρτοκικό»,⁹ το οποίο αποβλέπει στην ανανέωση της μουσικής ανατρέχοντας

⁵ Ο Ξενάκης είχε παρακολουθήσει μαθήματα της Annette Dieudonné έπειτα από συμβουλή της Nadia Boulanger.

⁶ Στο: Βάργκα, ό.π., σ. 44-45.

⁷ Αρχεία Ξενάκη, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας.

⁸ Olivier Messiaen, «Hommage», στο: Hugues Gerhards (επιμ.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Stock, Paris 1981, σ. 19 (δική μου μετάφραση).

⁹ Βλ. François-Bernard Mâche, «Η ελληνικότητα του Ξενάκη», *Μουσικός Λόγος* 4 (2002), σ. 82-98 και Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης. Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού* (μτφρ. Τίνα Πλυτά), Αλεξάνδρεια, Αθήνα

σε δομικά (και όχι επιφανειακά, όπως συμβαίνει με τις «εθνικές σχολές») στοιχεία της λαϊκής μουσικής. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι ενδεικτικό ως προς το θέμα μας: οι τρόποι. Στο άρθρο «Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης», ο Ξενάκης γράφει ότι η δημοτική μουσική μπορεί να αποτελέσει μοντέλο για το νέο συνθέτη γιατί ξεφεύγει από την «τυραννία του μείζονα τρόπου».¹⁰ Ενώ ορισμένα πρώιμα έργα του χρησιμοποιούν τρόπους που ανατρέχουν στη δημοτική μουσική, άλλα εφευρίσκουν νέους τρόπους, όπως είχε ήδη κάνει ο Messiaen. Το άρθρο «Οι σημερινές τάσεις της γαλλικής μουσικής» δείχνει μάλιστα ότι ο Ξενάκης είχε μελετήσει τους τρόπους του Messiaen, μιας και τους αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος.¹¹ Είναι βέβαια λογικό ο Ξενάκης, όταν χρησιμοποιεί νέους τρόπους, να μην ανατρέχει στους τρόπους του Messiaen, αλλά σε τρόπους που δημιουργεί ο ίδιος.

Επίσης, στον Ξενάκη, η χρήση νέων τρόπων διαφέρει από τον Messiaen. Π.χ., στην *Ζυγιά* (1952) και στην *Πομπή στα καθαρά νερά* (1953), ο Ξενάκης κατευθύνεται προς έναν περιορισμό που θα αποβεί πολύ σημαντικός για την μετέπειτα εξέλιξή του: δεν είναι ούτε η ιεράρχηση των τονικών υψών (ή έστω η απλή πόλωση γύρω από έναν κύριο φθόγγο), ούτε η μελωδία που μπορεί κανείς να οικοδομήσει πάνω σε έναν τρόπο που τον ενδιαφέρουν, παρά η ίδια η κλίμακα. Ένα απόσπασμα της *Ζυγιάς* –το οποίο, κατά τον François-Bernard Mâche, ξετυλίγει τον ινδικό τρόπο *Sâbharantovanârâli*–¹² είναι ενδεικτικό (βλ. παράδειγμα 1). Οι αναζητήσεις νέων τρόπων ως απλές κλίμακες δηλώνουν την προφανή επιρροή του Messiaen, αποτελούν όμως και πρωτότυπη έρευνα του Ξενάκη ο οποίος, αργότερα, θα τις επικαλεστεί ξανά ενσωματώνοντάς τις στην αναζήτηση παγκοσμιότητας της «θεωρίας των κοσκίνων».



Παράδειγμα 1: Ξενάκης, *Ζυγιά*, μ. 318-319

Ο Messiaen σχολίασε πολύ θετικά την *Ζυγιά*, όπως γράφει ο Ξενάκης για τον εαυτό του στις σημειώσεις του εκείνης της εποχής:

[στα ελληνικά] Τέλη Ιουλίου τέλειωσα την *Τριπλή Ζυγιά*. Μ' όλα της τα ελαττώματα ?? ?? [κατάφερα] να συνταιριάξω τρία όργανα το καθένα με δική του προσωπικότητα σε μια έκφραση κοινή και αρκετά ενδιαφέρουσα. Όταν εκτελεστεί θα αποδείξει ότι ο ήχος κι ο ~~χρον~~ ρυθμός έχουν μια αυτόνομη μαγεία.

2008, κεφ. «Από το μπαρτοκικό σχέδιο στην αφαίρεση και τον ήχο».

¹⁰ Ιάnnης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής...*, ό.π., σ. 48.

¹¹ Ό.π., σ. 33-35.

¹² Βλ. François-Bernard Mâche, ό.π., σ. 87.

[...]

[στα γαλλικά] 15 Νοεμβρίου 1952. Ο Messiaen είδε την *Ζυγιά*. Την διάβασε προσεκτικά βρίσκοντας λάθη στην αντιγραφή. Μου είπε: «Είναι καταπληκτική η πρόοδός σας από τότε που κάνατε εναρμονίσεις.¹³ Έχετε τώρα μια γλώσσα, ένα ύφος. Είναι πάρα πολύ καλά. Πώς το κάνατε αυτό; Το έχετε συνειδητοποιήσει;». Του απάντησα ότι το οφείλω στον ίδιο, στην ενθάρρυνσή του, στα μαθήματά του, κι έπειτα στην ινδική ρυθμική, στον Le Corbusier και ♯ στην ελληνική δημοτική μουσική. [...] Μου πρότεινε να δείξω εκ μέρους του την *Ζυγιά* στον Marcel Couraud για να την βάλει στα προγράμματά του.¹⁴ Αρχίζω και πάλι να νιώθω άνθρωπος γιατί τα λόγια του Messiaen είναι πολύ ενθαρρυντικά και γιατί ♯—♯—♯ {συμφωνών μαζί του}. Είναι το τέλος του Μεσαίωνα;¹⁵

Όσον αφορά τους ρυθμούς, ο Ξενάκης μάλλον μελέτησε τους ρυθμούς που ο Messiaen αποκαλούσε «ινδικούς». Οι ρυθμοί αυτοί παρουσιάζονται στο άρθρο του «Οι σημερινές τάσεις της γαλλικής μουσικής».¹⁶ Στο πρώτο τετράδιο σημειώσεων που βρίσκεται στα Αρχεία Ξενάκη, βρίσκουμε, στην ημερομηνία Οκτώβρης 1951, μια εκτενή ανάπτυξη υπό τον τίτλο «Η ινδική μουσική», που περιέχει το σχέδιο ενός ταμπλά (βλ. παράδειγμα 2). Μάλλον ο ίδιος είχε ένα ταμπλά. Στην παρτιτούρα *Πομπή στα καθαρά νερά* υποδεικνύεται η χρήση ενός «μπόνγκο (ή ινδικού ταμπλά)». Οι σκέψεις του γύρω από αυτούς τους ρυθμούς είναι συνυφασμένες με τις αναζητήσεις του γύρω από τους ασύμμετρους ρυθμούς της δημοτικής μουσικής. Ας σημειωθεί επίσης ότι, ήδη από την *Ζυγιά*, χρησιμοποιεί ρυθμούς οικοδομημένους χάρις στη ακολουθία του Fibonacci, βάσει πολλαπλασιασμού μιας μονάδας. Στο παράδειγμα που ακολουθεί (παράδειγμα 3), έχουμε πέντε ρυθμούς που έχουν δημιουργηθεί πολλαπλασιάζοντας επί 1, 2, 3 ή 5 την αξία ενός δέκατου έκτου. Σημειώνω επίσης ότι χρησιμοποιείται η ορολογία «ρυθμικά πρόσωπα» –ορολογία του Messiaen– στην *Πομπή στα καθαρά νερά*.

¹³ Βλ. π.χ. τα *Six chansons* του 1950-51.

¹⁴ Τελικά το έργο δεν παίχτηκε, όπως φανερώνει η αλληλογραφία που βρίσκεται στα Αρχεία Ξενάκη, «Œuvres musicales» 17/5.

¹⁵ Αρχεία Ξενάκη, «Carnet» 1, σ. 41-42.

Συμβάσεις στην μεταγραφή:

–όταν μια λέξη έχει διαγραφεί από τον Ξενάκη: λέξη

–λέξη που ο Ξενάκης χρησιμοποιεί για να αντικαταστήσει μια λέξη που έχει διαγράψει: {λέξη}

–όταν μια λέξη είναι ακατανόητη: ??

–όταν μια λέξη ακατανόητη έχει διαγραφεί: ♯

–λέξη που προτείνουμε αντί μιας λέξης μη κατανοητής: [λέξη]

–οι υπογραμμίσεις απλές ή διπλές είναι του ίδιου του Ξενάκη.

(η μετάφραση από τα γαλλικά είναι δική μου).

¹⁶ Βλ. Ιάnnης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής...*, ό.π., σ. 35-36.

*la finesse de la rythmique hindoue
ne lui enlève rien de son dynamisme.
C'est simplement très contrôlé, poli.
Le tabla est étonnant.*

g *dr. 2, 3* *légère*
ronfles *2, 3 timbres*

Organiser le temps mathématique –

Παράδειγμα 2: Σχέδιο του Ξενάκη¹⁷



Παράδειγμα 3: Ξενάκης, Ζυγιά, μ. 116-129

Το τελευταίο έργο του πρώιμου Ξενάκη, *Η Θυσία* (1953), συνδυάζει αυστηρά τις διάρκειες και τα τονικά ύψη. Είναι λοιπόν σχεδόν σίγουρο ότι ο Ξενάκης πήρε ως μοντέλο το περίφημο έργο του Messiaen *Mode de valeurs et d'intensités*, το οποίο εξάλλου αναφέρει στο άρθρο «Η κρίση της σειραϊκής μουσικής».¹⁸ Πράγματι, η *Θυσία* είναι εξ ολοκλήρου οικοδομημένη πάνω σε μια σειρά-τρόπο (ή τρόπο-σειρά). Έχουμε οχτώ φθόγγους, που εμφανίζονται πάντα στην ίδια τονική έκταση (βλ. παράδειγμα 4), στους οποίους ο Ξενάκης δίνει ρυθμικές αξίες που προέρχονται από την ακολουθία του Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 και 34 δέκατα έκτα) βάσει ενός μηχανισμού που περιγράφω στο παράδειγμα 5. Στο καθαρά ηχητικό επίπεδο, το έργο αυτό αιωρείται μεταξύ Messiaen και Varèse.

¹⁷ Αρχεία Ξενάκη, «Carnet» 1.

¹⁸ Βλ. Ιάnnης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής...*, ό.π., σ. 54.



Παράδειγμα 4: Τονικά ύψη της Θυσίας

mes.	mi	sol	sib	lab	fa#	si	do	la
1 3 8 11 20 23	34x8	21x13	13x16	8x23	5x34	3x64	2x38	1x42
38 41 45 46 47 48	21x3 13x2 8x13	13x1 5x17	8x1 3x33	2x12				
63 64 65	1x16	2x22		5x5	3x1 2x8		5x8	8x8
73 74 76 77 78 79	8x1 34x1 1x25	5x1 21x1 2x35	13x1 3x30	2x1 8x3 5x3	5x5 1x19	2x28	2x10 3x20	1x19 5x4
87 89 90 92 93 95 96 97 99 103	34x1 1x17 34x3	21x1 2x9 13x1 21x4	13x1 3x5 21x1 8x1 13x3 8x1	8x1 5x4 3x1 8x1	5x4 8x5	3x5 13x5	2x5 21x5	1x3 34x4

Παράδειγμα 5: Ο μηχανισμός της *Θυσίας*: ανάλυση

Αναφερόμενος στην *Θυσία*, ο Messiaen θα γράψει μια συστατική επιστολή προς τον Pierre Schaeffer που θα παίξει σημαντικότερο ρόλο στην εξέλιξη του Ξενάκη:

6 Ιουλίου 1954

Στον Pierre Schaeffer εκ μέρους του Messiaen

Αγαπητέ Φίλε,

Σας συστήνω ιδιαίτερα τον μαθητή και φίλο μου Ιάκωβο Ξενάκη ο οποίος είναι Έλληνας και ιδιαίτερα προικισμένος για τη μουσική και τον Ρυθμό. Μου έδειξε τελευταία μια ογκώδη παρτιτούρα που ονομάζεται *Θυσία*, που χρησιμοποιεί μικρή ορχήστρα (ξύλινα πνευστά, χάλκινα, έγχορδα, κρουστά), της οποίας το πνεύμα ρυθμικής έρευνας με είλκυσε εξαρχής και σίγουρα θα σας ενδιαφέρει. Βάζω το χέρι μου στη φωτιά! Ο Ξενάκης θα ευχαριστηθεί πολύ

αν ακούσει ο ίδιος τη μουσική του. Αν βρείτε τρόπο να παιχτεί αυτό το έργο θα είναι γι' αυτόν μεγάλη χαρά και ευκαιρία να προοδεύσει. Επίσης θα ήθελε να κάνει «συγκεκριμένη μουσική»: είναι πνεύμα νέο, οξύ, του αρέσουν οι περιπέτειες. Θα μπορούσε να γίνει ένας από τους πολύτιμους συνεργάτες σας.¹⁹

3. Ο δρόμος της αφαίρεσης και του ήχου

Η βασική ιδέα της *Θυσίας* εμπνέεται μάλλον από τον Messiaen, όπως είδαμε. Είναι όμως προφανές ότι ο Ξενάκης ωθεί τις αναζητήσεις του *Mode de valeurs et d'intensités* όχι μόνο πιο μακριά, αλλά και προς διαφορετικό δρόμο. Αφενός, ο δρόμος είναι διαφορετικός, μιας κι ο Ξενάκης δεν ακολουθεί τον δρόμο τον οποίο ακολουθούν οι σειραϊστές όταν αναφέρονται σ' αυτό το έργο του Messiaen: δεν τον ενδιαφέρει η εφαρμογή της σειράς σε όλες τις συνιστώσες του ήχου, αλλά η ιδέα ενός αυτορυθμισμένου συστήματος. Αφετέρου, ο δρόμος του Ξενάκη ωθεί τις αναζητήσεις του Messiaen πιο μακριά μιας κι η ιδέα του αυτορυθμισμένου συστήματος ολοκληρώνεται: η *Θυσία* είναι εξ ολοκλήρου ένα σύστημα, ένα αυτόματο, ένας αλγόριθμος. Έτσι λοιπόν, με την *Θυσία* –χάρη στην οποία, όπως γράφει ο François-Bernard Mâche, ο νέος έλληνας συνθέτης πενθεί την ελληνικότητά του–²⁰ ο Ξενάκης ανοίγει ένα δρόμο που θα τον απομακρύνει από τον Messiaen. Ο ίδιος μιλάει για τον «δρόμο της αφαίρεσης», αναφερόμενος στην πορεία που τον οδηγεί από την *Θυσία* έως τα στοχαστικά έργα *ST* που ολοκληρώνονται το 1962.²¹ Είναι επίσης κι ο δρόμος της ηχοπλαστικής, με τον οποίο ο Ξενάκης αναδεικνύεται ως δημιουργός νέων ηχητικών μορφών. Σημειωτέον ότι οι δυο αυτές κατευθύνσεις –αφαίρεση (δηλαδή χρήση μαθηματικών εργαλείων) και ηχοπλαστική– συνδυάζονται τέλεια για παράδειγμα στο αριστούργημα που αποτελούν τα *Πιθοπρακτά* (1955-56), όπως έδειξε στην πρόσφατη διατριβή του ο Αντώνης Αντωνόπουλος.²²

Δεν είναι επί του παρόντος να αναπτυχούμε περαιτέρω στην πτυχή της δημιουργίας του Ξενάκη που καθορίζεται από την αφαίρεση. Ας αρκεστούμε μόνο στο να επισημάνουμε ότι το ζήτημα της τροπικότητας, στο οποίο υπήρχαν προηγουμένως ορισμένα κοινά σημεία μεταξύ των δύο συνθετών, τελικά αναδεικνύει και τις μεταξύ τους διαφορές. Είδαμε ότι στα πρώιμα έργα του, οι τρόποι ενδιαφέρουν τον Ξενάκη, αλλά μόνο ως κλίμακες. Η τάση αυτή εντείνεται με την θεωρία των κοσκίνων που επεξεργάζεται στην δεκαετία του 1960 και που από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 θα γίνει το πιο σημαντικό εργαλείο του. Η ιδέα του Ξενάκη είναι να εφεύρει ένα εργαλείο –στο οποίο ανταποκρίνεται η θεωρία των κοσκίνων– που να τείνει προς τη γενίκευση: που θα μπορεί δηλαδή να θεωρητικοποιεί όλες τις υπάρχουσες κλίμακες τόσο ιστορικά όσο και γεωγραφικά, και ταυτόχρονα θα μπορεί να λειτουργεί ως εργαλείο που θα εφεύρει νέες, ανήκουστες κλίμακες. Είμαστε λοιπόν σε μια λογική που λειτουργεί ως αντίποδας της λογικής του Messiaen, ο οποίος στόχευσε –και πέτυχε– στην «ιδιαιτεροποίησή» του χάρη στην συστηματική χρήση ενός πολύ

¹⁹ Το γράμμα αυτό βρίσκεται στα Αρχεία Ξενάκη, «Œuvres musicales» 17/5 5 (στο: Μ. Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης...*, ό.π., σ. 180).

²⁰ Βλ. François-Bernard Mâche, ό.π., σ. 93.

²¹ Βλ. Βάργκα, ό.π., σ. 22.

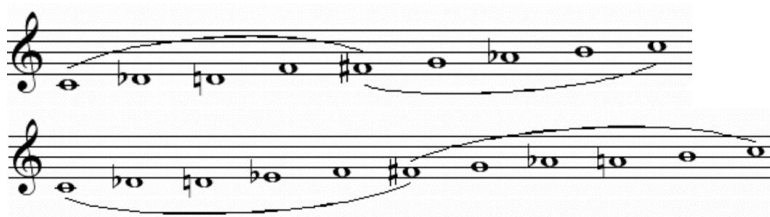
²² Βλ. Αντώνης Αντωνόπουλος, *De la modélisation matricielle dans Pithoprakta de Iannis Xenakis*, Διδακτορική διατριβή, Université Paris 4, Paris 2008.

περιορισμένου αριθμού τρόπων.

Έτσι, από την δεκαετία του 1960 και έπειτα, όταν αναφέρεται στους τρόπους του Messiaen, ο Ξενάκης δεν θα τους θεωρεί πια ως μοντέλο, αλλά ως ειδική περίπτωση που το δικό του έργο ενσωματώνει και ξεπερνά γενικεύοντάς τους. Ενδεικτικά είναι τα δύο σημαντικά του άρθρα, γραμμένα στα μέσα της δεκαετίας του 1960, «Προς μία φιλοσοφία της μουσικής» («Vers une philosophie de la musique») και «Προς μία μεταμουσική» («Vers une métamusique»). Στο πρώτο, γράφει ότι η θεωρία των κοσκίνων «μάς οδηγεί στην οικοδόμηση όλων των δυνατών κλιμάκων».²³ Έπειτα προτείνει μια μαθηματική διατύπωση της μείζονας κλίμακας κι έπειτα μια μαθηματική διατύπωση των «τρόπων πεπερασμένων μεταθέσεων 4 και 7 του Olivier Messiaen» (σε υποσημείωση ο Ξενάκης κάνει παραπομπή στο βιβλίο του Messiaen *Technique de mon langage musical*). Αυτή η διατύπωση (παράδειγμα 6) και οι δύο αυτοί τρόποι σε σολφεζική γραφή (παράδειγμα 7) έχουν ως εξής:

$$\begin{aligned} & \bar{3}_n \cap (4_{n+1} \cup 4_{n+3}) \cup \bar{3}_{n+1} \cap (4_n \cup 4_{n+2}) \\ & 4_{n+1} \cup 4_{n+3} \cup \bar{3}_{n+1} \cap (4_n \cup 4_{n+2}) \end{aligned}$$

Παράδειγμα 6: Μαθηματική διατύπωση (θεωρία των κοσκίνων) των τρόπων πεπερασμένων μεταθέσεων 4 και 7 του Messiaen²⁴



Παράδειγμα 7: Τρόποι πεπερασμένων μεταθέσεων 4 και 7 του Messiaen

Στο δεύτερο άρθρο, «Προς μία μεταμουσική», θα εξαφανιστεί οριστικά η αναφορά στον Messiaen. Το άρθρο αυτό όμως πέρασε από τρεις φάσεις. Πρώτα εμφανίζεται ως κείμενο που μάλλον παρουσιάζεται σε ένα συμπόσιο όπου ίσως ο Pierre Souvchinsky να τον κάλεσε να μιλήσει για τον Messiaen. Στην πρώτη φάση, το κείμενο αναφέρεται συχνά στον Messiaen. Στα αρχεία Ξενάκη υπάρχει το γενικό πλάνο αυτής της πρώτης εκδοχής.²⁵ Υπάρχει επίσης και ένα πιο λεπτομερειακό πλάνο για το μέρος όπου γίνεται λόγος για τον Messiaen:

²³ Βλ. Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Casterman, Tournai 1971, σ. 85.

²⁴ Ό.π., σ. 85. Στην δεύτερη έκδοση του βιβλίου (1976), υπάρχει ένα λάθος στη διατύπωση του δεύτερου τρόπου.

²⁵ Βλ. Αρχεία Ξενάκη, «Ecrits», 1/6.

[στα γαλλικά] Messiaen.

Ορισμός του τρόπου πεπερασμένων μεταθέσεων και το γιατί.

?? και πολύ λίγο δομή.

Αναπαράγονται σε οκτάβα.

[δοκιμάζει διάφορες μαθηματικές διατυπώσεις]

[κόσκινο?] αφηρημένα, ούτε αρχή ούτε τέλος, ούτε τονική, ούτε δεσπόζουσα, ούτε κτλ.

Διαφοροποιεί τους τρόπους, κτλ.

Με αυτόν τον τρόπο με πλησιάζει.²⁶

Με αυτό τον τρόπο με πλησιάζει: στην πορεία του προς την αφαίρεση, ο πρώην μαθητής αντέστρεψε την σχέση με τον δάσκαλό του και το μοντέλο (η γενική περίπτωση) γίνεται πια ο ίδιος... Σε μια δεύτερη φάση, το κείμενο παίρνει πρώτα (Δεκέμβρης 1965) τον τίτλο «Αρμονικές (δομές εκτός χρόνου)»²⁷ κι έπειτα παρουσιάζεται, με τον τίτλο «Δομές εκτός χρόνου» σε ένα σημαντικό συμπόσιο στην Μανίλα (Φιλιππίνες), που πραγματοποιήθηκε από τις 12 ως τις 16 Απριλίου 1966,²⁸ και όπου συμμετείχαν πολλοί εθνομουσικολόγοι. Σε αυτή την εκδοχή οι αναφορές στον Messiaen έχουν ήδη εξαφανιστεί. Τέλος, στην τρίτη και τελευταία φάση, που θα εμφανιστεί πλέον ο οριστικός τίτλος «Προς μία μεταμουσική», το κείμενο δημοσιεύεται στο περιοδικό *La Nef*, τεύχος 29, του 1967 (η τελευταία αυτή εκδοχή χρονολογείται από το 1966).²⁹ Είναι αυτή η τελευταία εκδοχή που δημοσιεύεται στο *Musique. Architecture* κι έπειτα στο αμερικανικό *Formalized Music*.³⁰

Στην μουσική του, ο Ξενάκης, κατά την δεκαετία του 1960, χρησιμοποιεί κόσκινα πολύ πολύπλοκα τα οποία, στην θεωρητική τους κατασκευή, δεν θυμίζουν καμία γνωστή μουσική κι άρα ούτε Messiaen. Για παράδειγμα, στον *Νόμο άλφα*, το δεύτερο έργο μετά τα *Άκρατα* που χρησιμοποιεί κόσκινα, υπάρχει ένα κόσκινο που έχει ως περίοδο 143 τέταρτα του τόνου, δηλαδή σχεδόν 6 οκτάβες.³¹

²⁶ Ό.π. (δική μου μετάφραση). Για τις συμβάσεις της μεταγραφής, βλ. υποσημ. 15.

²⁷ Η ημερομηνία βρίσκεται στην δακτυλογραφημένη εκδοχή (Αρχεία Ξενάκη, «Ecrits» 1/7). Η εκδοχή αυτή δεν δημοσιεύτηκε: στο κεφάλαιο «Προς μία φιλοσοφία της μουσικής» της πρώτης έκδοσης (1971) του *Musique. Architecture*, ο Ξενάκης γράφει στην υποσημείωση 12: «Έδωσα μια νέα ερμηνεία στους τρόπους πεπερασμένων μεταθέσεων του Messiaen, που ήταν να δημοσιευτεί πριν δύο χρόνια σε μια συλλογή που ακόμα δεν εκδόθηκε»: πρόκειται για το κείμενο «Αρμονικές (δομές εκτός χρόνου)».

²⁸ Τα πρακτικά του συμποσίου δημοσιεύτηκαν το 1971, με το κείμενο του Ξενάκη (Iannis Xenakis, «Structures hors-temps», στο: *The Musics of Asia*, Manila 1971, σ. 152-173). Το συμπόσιο οργανώθηκε από το Music Council of the Philippines σε συνεργασία με την Unesco National Commission of the Philippines και το International Music Council. Τα πρακτικά ανοίγουν με το κείμενο «A message» του προέδρου των Φιλιππίνων και της «First Lady» και περιέχουν ανακοινώσεις των Mantle Hood, José Maceda [που θα γράψει αργότερα ένα σύντομο άρθρο για τον Ξενάκη: «Xenakis, l'architecture, la technique», στο: Hugues Gerhards (επιμ.), *Regards sur Iannis Xenakis*, ό.π., σ. 335-339], Harold Powers, Tran Van Khé, David Morton, Robert Garfias, Pian Rulan Chao, Barbara Smith, Chou Wen Chung, Ton de Leeuw, W. D. Amaradeva, Chuang Pen-L και Liang Tsai Ping. Το κείμενο του Ξενάκη δημοσιεύτηκε στα γαλλικά. Υπάρχει και μια εκδοχή στα αγγλικά (Αρχεία Ξενάκη, «Ecrits», 1/3) που ίσως ο Ξενάκης διάβασε κατά την διάρκεια του συμποσίου.

²⁹ Η ημερομηνία αυτή δίνεται στο δακτυλογραφημένο κείμενο (Αρχεία Ξενάκη, «Ecrits», 1/1).

³⁰ Σ' όλες αυτές τις εκδοχές προσθέτω και δύο άλλες: τις αγγλικές μεταφράσεις του άρθρου της τρίτης φάσης: «Towards a Metamusic» (μτφρ. G. H. Hopkins), *Tempo* 93 (1970), σ. 2-19, που θα αναδημοσιευτεί στο *Formalized Music*, University Press, Bloomington 1971· «Towards a Metamusic» (άγνωστος μεταφραστής), στο: Josia Reichart (επιμ.), *Cybernetic, Arts and Ideas*, Studio Vista, Λονδίνο 1971, σ. 111-123.

³¹ Τα κόσκινα του *Νόμου άλφα* θέτουν πολλά προβλήματα στην μουσική τους ανάλυση: βλ. Μάκης Σολωμός,

Στην δεύτερη φάση που ο Ξενάκης θα ξαναχρησιμοποιήσει κόσκινα, από τα τέλη του 1970 κι έπειτα, ορισμένα κόσκινα θυμίζουν υπάρχουσες μουσικές, αλλά της Άπω Ανατολής. Εάν υπάρχει λοιπόν κάποιο κοινό σημείο με τον Messiaen, είναι λόγω κοινής αναφοράς, μιας κι ο ίδιος ο Messiaen έκανε ορισμένες αναφορές στην Άπω Ανατολή. Για παράδειγμα, στο λιγότερο γνωστό έργο για ορχήστρα του 1990, *Tuorakemsu*, ο Ξενάκης δεν διστάζει να γράψει αποσπάσματα με ιαπωνίζοντα χαρακτήρα (βλ. παράδειγμα 8), που σε προηγούμενη εποχή του θα χαρακτήριζε ίσως ως κακόγουστα, όπως είναι «κακόγουστα» πολλά έργα του Messiaen όταν έχουν εξωτική ή νατουραλιστική αισθητική.



Παράδειγμα 8: Ξενάκης, *Tuorakemsu*, μ. 13-14

Σημειώνω βέβαια ότι αυτό το έργο είναι αφιερωμένο στον Toru Takemitsu –ο τίτλος του είναι αναγραμματισμός του ονόματος του Γιαπωνέζου συνθέτη– και ότι διαρκεί μόλις λίγο περισσότερο από τρία λεπτά.

Είδαμε λοιπόν ότι ο Ξενάκης απομακρύνθηκε γρήγορα από τον Messiaen κι ότι μόνο συμπτωματικά τον ξανασυναντά. Υπάρχει όμως πάντα ένα ισχυρό νήμα που ενώνει τους δυο συνθέτες: είναι το στοιχείο της μορφής. Πράγματι, τόσο ο Ξενάκης όσο κι ο Messiaen δεν συνθέτουν μορφές βάση της οργανικής ανάπτυξης, αλλά με παραθετικό τρόπο. Η τεχνική αυτή είναι πολύ πιο εμφανής στον Messiaen. Χωρίς να συμεριζόμαστε την κακία του νεαρού Boulez, ο οποίος, ενώ ήταν ακόμα μαθητής του Messiaen, έγραφε ότι «ο Messiaen δεν συνθέτει, παρά παραθέτει»,³² πρέπει να παραδεχθούμε ότι έχει μια δόση αλήθειας. Για τον Ξενάκη, ένας κριτικός έγραψε όταν κυκλοφόρησε ο πρώτος δίσκος του, που περιέχει τις *Μεταστάσεις*, τα *Πιθοπρακτά* και τα *Εόντα*: «Τα μέρη είναι σαν ξέχωρα αποφθέγματα, σαν τούβλα οικοδόμησης [...] είναι ωμό υλικό που, αντί να τείνουν προς μια νέα ολότητα, μια σύνθεση, δίνουν την εντύπωση επίδειξης».³³ Όμως, σε ορισμένα έργα του Ξενάκη λειτουργεί η λογική του μοντέλου του ήχου και τα τμήματα παρατίθενται βάσει μιας συνολικής εξέλιξης. Για παράδειγμα, τα *Πιθοπρακτά* οδηγούν χοντρικά από τον θόρυβο στον μουσικό ήχο. Επίσης, ενίοτε ο Ξενάκης αναπτύσσει την τεχνική της

Ιάννης Ξενάκης..., ό.π., κεφάλαιο 10.

³² Pierre Boulez, «Propositions» (1948), στο: *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, σ. 68.

³³ Kurt Stone, «Xenakis: *Metastaseis*, *Pithoprakta*, *Eonta*», *The Musical Quarterly* 54/3 (1968), σ. 394.

προοδευτικής εξέλιξης που αργότερα θα ενστερνιστούν οι λεγόμενοι φασματικοί συνθέτες: εδώ, ένα τμήμα οδηγεί προοδευτικά στο επόμενο. Τέλος, συχνά στην μουσική του η συνολική μορφή (π.χ. στις *Νύχτες*, στον *Μύθο του Ηρώς*, κτλ.) καθορίζεται από μια εξέλιξη δραματικού τύπου και άρα η εντύπωση παράθεσης ανεξάρτητων τμημάτων απαλύνεται. Παρ' όλα αυτά, είναι αλήθεια πως ο Ξενάκης δημιουργεί μορφές με παράθεση, γι' αυτό εξάλλου κι ορισμένα του έργα, π.χ. το *Jonchaies*, θυμίζουν Stravinsky. Ας σημειωθεί ότι η μοναδική φορά όπου ο Ξενάκης αναφέρεται στην παραθετική μορφή είναι στο άρθρο «Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης» της πρώιμής του εποχής, όπου παίρνει ως παράδειγμα τα κλέφτικα τραγούδια: «Η δημοτική μουσική μας διδάσκει επίσης μορφολογία. Τα κλέφτικα είναι αργά και αντρίκεια τραγούδια που διακόπτονται από τσακίσματα γοργά και πεταχτά. Η σύνθεσή τους είναι παραθετική».³⁴

4. Εν είδει επιλόγου

Εν είδει επιλόγου, θα ήθελα να αντιστρέψω το ζητούμενο και να ρωτήσω: ποιες ήταν οι μουσικές σχέσεις του Messiaen με τον Ξενάκη; Με άλλα λόγια, τι επιρροή είχε ο πρώην μαθητής πάνω στον δάσκαλο; Στο πρόσφατο βιβλίο τους, οι Peter Hill και Nigel Simeone αναφέρουν σημειώσεις του Messiaen την εποχή της σύνθεσης της όπεράς του *Saint François d'Assise*, σημειώσεις όπου συναντιέται τρεις φορές το όνομα Ξενάκης: «Έπειτα, ένα γκλισάντο από κλάστερ που μετακινείται με διαφορετικά τέμπι. Βλέπε Μπαλί, γκαγκακού, *Pli selon pli* [έργο του Boulez], Ξενάκη, Ligeti».³⁵ «Βλέπε το τέλος του *Erwartung* [Schoenberg] (ή *Wozzeck* [Berg]) και Ξενάκη».³⁶ «Χρησιμοποίησε σφυρίχτρες (βλ. *Les Sortilèges* του Ravel και *Τερρετέκτωρ* του Ξενάκη)».³⁷

Θα κλείσω με μια αναφορά στο έργο *Chronochromie* (1959-60) του Messiaen όπου, όπως διηγείται ο François-Bernard Mâche,³⁸ στην πρεμιέρα του, πολλοί είδαν την επιρροή του Ξενάκη στο έκτο μέρος, «Erôle», που συνδυάζει μια πολύ πολύπλοκη πολυφωνία με δεκαοχτώ πραγματικές φωνές. Είναι αλήθεια ότι το κομμάτι αυτό θυμίζει έντονα τον Ξενάκη των στοχαστικών μαζών. «Με αυτό τον τρόπο με πλησιάζει»...

³⁴ Ιάnnης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής...*, ό.π., σ. 49.

³⁵ Peter Hill και Nigel Simeone, *Olivier Messiaen*, Fayard, Paris 2008, σ. 414 (αναφέρεται στη σκηνή 7 του *Saint François d'Assise*).

³⁶ Ό.π., σ. 414 (αναφέρεται σε ένα τραγούδι πουλιού στην σκηνή 6 της όπερας).

³⁷ Ό.π., σ. 416 (για τη σκηνή «Les Stigmates» της όπερας).

³⁸ François-Bernard Mâche, προσωπική συζήτηση στο συνέδριο *Génération Messiaen*, Βρυξέλλες, Μάρτιος 2008.

ΛΕΟΝΤΙΟΣ ΧΑΤΖΗΛΕΟΝΤΙΑΔΗΣ

Παράθεση, επανάληψη και διαστρωμάτωση στο έργο του Messiaen «Regard IV» & «Regard V»: Μια διττή προσέγγιση

Εισαγωγή

Το έργο του Messiaen αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί το κέντρο πολλών μουσικών αναλύσεων από μουσικούς αναλυτές, μουσικολόγους, ερευνητές, αλλά και σημείο αναφοράς για πολλούς συνθέτες. Επιπλέον, ο ίδιος ο Messiaen έχει γράψει αρκετά κείμενα σχετικά με τη μουσική του. Εκτός από το *Technique de mon langage musical*¹ και τους επτά τόμους του *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*,² ο Messiaen άφησε σημαντικό όγκο καταγεγραμμένης πληροφορίας για το έργο του (π.χ., συνεντεύξεις, σημειώματα προγραμμαμάτων συναυλιών έργων του, εισαγωγικά σημειώματα στα έργα του κλπ). Όλο αυτό το υλικό παρέχει έναν πλούτο πληροφορίας σχετικά με τις ιδέες και τη δομική σκέψη του στην παραγωγή του μουσικού του έργου. Αυτά που κυρίως διαφαίνονται στα *Technique* και *Traité* είναι περισσότερο η μουσική του σκέψη και αντίληψη, παρά μια προσωπική ανάλυση των έργων του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Paul Griffiths (δική μου μετάφραση):

[Το *Technique*] δεν μπορεί να μας πει πώς λειτουργεί η μουσική του Messiaen, παρά μόνο πώς σκεφτόταν ο ίδιος στις αρχές του 1940. Μερικές φορές όμως, αυτό δε γίνεται αντιληπτό και η μουσική του Messiaen αναλύεται σαν το έργο του *Technique de mon langage musical* να αποτελεί τη μοναδική οδό ανάλυσης.³

Επιπλέον, ο Messiaen άφησε σημαντική πληροφορία σχετικά με τα εξωμουσικά χαρακτηριστικά της μουσικής του στις επιπρόσθετες υποσημειώσεις των έργων του, η οποία μπορεί να διαφωτίσει τη μουσική του και να βοηθήσει στην εξαγωγή λογικών συμπερασμάτων, όταν αυτά, βέβαια, συνδυάζονται με πειστική μουσική ανάλυση.

Η παρούσα εργασία εστιάζει στο έργο του Messiaen *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* και ειδικότερα στα «Regard IV» («Regard de la Vierge») και «Regard V» («Regard du Fils sur le Fils»). Θεωρείται ως ένα από τα σπουδαιότερα πιανιστικά έργα του εικοστού αιώνα και το κορυφαίο έργο του Messiaen από τα έργα του για πιάνο. Το έργο γράφτηκε το 1944 (μεταξύ 23 Μαρτίου και 8 Σεπτεμβρίου) για την Yvonne Loriod.⁴ Ο δεύτερος τόμος του *Traité*

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris 1944.

² Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Leduc, Paris 1949-1992 (ολοκληρώθηκε από τη γυναίκα του Yvonne Loriod την περίοδο 1994-2002 και περιλαμβάνει επτά μέρη σε οκτώ τόμους).

³ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber and Faber, London 1985, σ. 94.

⁴ Η Yvonne Loriod (20/1/1924-17/5/2010) ήταν η δεύτερη γυναίκα του Messiaen, εξαιρετική πιανίστρια (χαρακτήριστηκε ως παιδί θαύμα) και μαθήτρια σύνθεσης του Messiaen.

αποτελεί πηγή σχετικών πληροφοριών για το μουσικό υλικό της σύνθεσης του *Vingt Regards*. Το σχετικό κείμενο αρχικά γράφτηκε με αφορμή μια διδασκαλία του Messiaen το 1954 στο Μουσικό Πανεπιστήμιο (Musikhochschule) του Saarbrücken, και δομήθηκε στις πληροφορίες που άντλησε από τις προεισαγωγικές σημειώσεις της παρτιτούρας. Ο ίδιος ο Messiaen αναφέρεται στο μουσικό πρόγραμμα για το *Vingt Regards* ως εξής (δική μου μετάφραση):

Ενατένιση (στοχασμός) του Παιδιού-Θεού στη φάτνη και θεωρήσεις που τον περιβάλλουν: από την άφατη Θεώρηση του Πατέρα-Θεού, στην πολύπλευρη Θεώρηση της Εκκλησίας της αγάπης, στο πέρασμα από την εξαιρετη Θεώρηση του Πνεύματος της Χαράς, μέσα από τη στοργική Θεώρηση της Παρθένου, έπειτα των αγγέλων, των μάγων και των άυλων ή συμβολικών πλασμάτων (Χρόνος, Ύψη, Σιωπή, το Αστέρι, ο Σταυρός). Εκτός από τα συγκεκριμένα θέματα για κάθε ένα από τα είκοσι μέρη, τέσσερα κυκλικά θέματα επαναλαμβάνονται στο έργο: α) το Θέμα του Θεού – β) το Θέμα της Μυστικής Αγάπης – γ) το Θέμα του Αστεριού και του Σταυρού, και δ) το Θέμα των Συγχορδιών. Το θέμα του Θεού απαντάται στα τρία μέρη τα οποία είναι αφιερωμένα στα Τρία Πρόσωπα της Αγίας Τριάδας: «Θεώρηση του Πατέρα» («Regard of the Father»), «Θεώρηση του Υιού στον Εαυτό του» («Regard of the Son upon Himself»), «Θεώρηση του Πνεύματος της Χαράς» («Regard of the Spirit of Joy») – εντοπίζεται στο «Αυτός δημιούργησε τα Πάντα» («By Him All Has Been Made»), αφού η δημιουργία αποδίδεται στο Λόγο, χωρίς τον οποίο τίποτα δεν υφίσταται – είναι παρόν στο «Φιλί του Μικρού Ιησού» («The Kiss of the Child Jesus») και την «Πρώτη Κοινωνία της Παρθένου» («First Communion of the Virgin») (κυοφορούσε τον Ιησού μέσα Της), και μεγεθύνεται στη «Θεώρηση της Εκκλησίας της Αγάπης» («Regard of the Church of Love») (εκκλησία και όλοι οι πιστοί είναι το σώμα του Χριστού). Το θέμα της Μυστικής Αγάπης επανεμφανίζεται στα μέρη «Αυτός δημιούργησε τα Πάντα» («By Him All Has Been Made»), «Κοιμάμαι, μα η Καρδιά μου παραμένει Ξύπνια» («I Sleep, But My Heart Remains Awake»), «Θεώρηση της Εκκλησίας της Αγάπης» («Regard of the Church of Love»). Το Αστέρι και ο Σταυρός έχουν κοινό θέμα επειδή το ένα ανοίγει και το άλλο κλείνει την επίγεια περίοδο του Ιησού [βλ. «Θεώρηση για το Αστέρι» («Regard of the Star») και «Θεώρηση για το Σταυρό» («Regard of the Cross»)]. Το θέμα των Συγχορδιών (The Theme of Chords) συναντάται παντού: τμηματικά, συμπυκνωμένα, επιστεγασμένο από ένα άλως αρμονικών, συνδυασμένο με τον εαυτό του, διαφοροποιημένο σε ρυθμό και χροιά, μετατρεπόμενο, μεταλλασσόμενο με όλους τους τρόπους. Είναι ένα σύμπλεγμα ήχων, το οποίο προορίζεται για αδιάκοπες παραλλαγές, και προϋπάρχει (αφηρημένα) ως σειρά, αλλά αναγνωρίζεται πολύ συγκεκριμένα και εύκολα από τα χρώματά του: ένα γκρίζο-μπλε ατσάλι διασταυρούμενο με κόκκινο και φωτεινό πορτοκαλί, ένα βιολετί-μωβ στιγματισμένο με σκούρο καφέ, κυκλωμένο με πορφυρό-βιολετί. Η σειρά των μερών προσδιορίζεται από την αντίθεση του ρυθμού, της έντασης, του χρώματος καθώς επίσης και από συμβολικές παραμέτρους. Ειδικότερα, πέντε μέρη τα οποία χειρίζονται τα Θεία κατανέμονται ίσα : Ι) «Regard of the Father» – V) «Regard of the Son upon Himself» – X) «Regard of the Spirit of Joy» – XV) «The Kiss of the Child Jesus» (η ορατή εμφάνιση του αθέατου Θεού) – XX) «Regard of the Church of Love» (ως προέκταση του Χριστού). Το «Regard of the Cross» φέρει τον αριθμό VII (7, τέλειος αριθμός), επειδή οι δοκιμασίες του Χριστού στο Σταυρό έχουν επαναφέρει την τάξη την οποία είχε επισκιάσει η αμαρτία. Οι Άγγελοι έχουν επιφωτιστεί στη θεία χάρη, οπότε το «Regard of the Angels» φέρει τον αριθμό XIV (2 φορές 7). Το «Regard of Time» φέρει τον αριθμό IX, αφού ο χρόνος έχει δει αυτόν που είναι αιώνιος να γεννιέται μέσα στον εαυτό του, με το να τον κλειδώνει μακριά για τους 9 μήνες της κύησης όπως και όλα τα υπόλοιπα παιδιά. Η «Θεώρηση του Καταπληκτικού Μυρώματος» («Regard of the Terrific Anointing») φέρει τον αριθμό XVIII (2 φορές το 9), αφού η Θεία Χάρη απλώνεται στη

Φιλανθρωπία του Χριστού, ως ο μοναδικός άνθρωπος που είναι και Υιός του Θεού· ένα εκπληκτικό μύρωμα, ετούτη η επιλογή μιας συγκεκριμένης σάρκας από το άδυτο Μεγαλείο, υποθέτοντας τη Μετενσάρκωση και τη Θεία Γέννηση. Τα δυο κομμάτια τα οποία αναφέρονται στη Δημιουργία και στη Θεία Διακυβέρνηση ή στην Υποστήριξη των Πάντων και στη Δημιουργία χωρίς τέλος είναι: VI) «By Him All Has Been Made» (το 6 αντιστοιχεί στη Δημιουργία) – XII) «The Almighty Word» (12 = 2 φορές το 6).⁵

Η μείζονα/ελάσσονα τονικότητα εμφανίζεται πολλές φορές στο *Vingt Regards*. Η πραγματική τονική διάταξη, η οποία ηχεί λιγότερο ή περισσότερο «τονικά» απορρέει κυρίως από τους Τρόπους Περιορισμένης Μετάθεσης (Modes of Limited Transposition). Ο Messiaen επιβεβαιώνει ότι το τροπικό του σύστημα ήταν ένα από τα πρώτα στοιχεία τα οποία ανέπτυξε στην αρμονική του γλώσσα.⁶ Όπως είναι γνωστό, ο Messiaen ορίζει επτά τρόπους· ο πρώτος είναι η ολοτονική κλίμακα, ο δεύτερος η οκτατονική κλίμακα κ.ο.κ. Σε αντίθεση με τις διατάξεις διατονικού ύψους, όπου η διαδοχή των διαστημάτων παράγει μια ξεχωριστή διαδοχή για κάθε έναν από τους δώδεκα πιθανούς αρχικούς φθόγγους, οι τρόποι του Messiaen μπορούν να μετατεθούν μόνο έξι, τέσσερις, τρεις ή δύο φορές. Για παράδειγμα, υπάρχουν μόνο δύο μεταφορές για τον Τρόπο-1. Για τον Messiaen, αυτοί οι σχηματισμοί αποτελούν συλλογές τονικού ύψους, οπότε η διάταξη των τονικών υψών δε συνεπάγεται μια συγκεκριμένη λειτουργικότητα ή ιεραρχία μέσα στη συλλογή (π.χ., η νότα μι θα μπορούσε να αποτελεί το επίκεντρο μιας μελωδίας βασισμένης στον Τρόπο-1, αλλά αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μέρος της πρώτης μετάθεσης⁷). Οι αρχικοί φθόγγοι δε νοούνται ως «τονικοί» ή «καταληκτικοί», καθώς καμία ομαδοποίηση τονικών υψών δεν παίρνει το προβάδισμα εις βάρος κάποιας άλλης και οι τρόποι μπορούν να ξεκινήσουν σε οποιοδήποτε βαθμό ή η διάταξή τους να εμφανιστεί με οποιαδήποτε σειρά.⁸ Ο Τρόπος-2 (οκτατονική), έχει τρεις πιθανές μεταθέσεις. Η διαστηματική ακολουθία του Τρόπου-3 είναι: τόνος-ημιτόνιο-ημιτόνιο και έχει τέσσερις μεταθέσεις. Οι Τρόποι-4:7 έχουν έξι μεταθέσεις ο καθένας, αφού τα πρότυπά τους χωρίζουν την οκτάβα στη μέση. Ο Τρόπος-4 γεννάται από το διαστηματικό πρότυπο: ημιτόνιο-ημιτόνιο-μικρή Τρίτη-ημιτόνιο, ενώ αντίστοιχα του Τρόπου-5 είναι: ημιτόνιο-τρίτη μεγάλη-ημιτόνιο και του Τρόπου-6: τόνος-τόνος-ημιτόνιο-ημιτόνιο.

Στο έργο *Vingt Regards* υπάρχει ένα είδος παράθεσης τροπικού και μη-τροπικού υλικού. Όπως σημειώνει ο Boulez (δική μου μετάφραση):

Για τον Messiaen δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα συνύπαρξης σε δύο κόσμους-ενός πολύ πολύπλοκου κόσμου, πολύ ατονικού και μερικές φορές πολύ επιθετικού, χωρίς κανενός

⁵ Michael Stephens, *Two ways of looking at Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus with Baptism (an original composition for chamber orchestra)*, Διδακτορική διατριβή, University of Pittsburgh, 2007, σ. 70, <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-08012007-131227/unrestricted/Stephens-ETD-2007.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2010).

⁶ Claude Samuel, *Conversations with Olivier Messiaen* (μτφρ. F. Aprahamian), Stainer and Bell, London 1976.

⁷ Ο συμβολισμός του Messiaen είναι: δήλωση του τρόπου με αριθμό και της μετάθεσης με εκθέτη, π.χ., Τρόπος-3⁴ δηλώνει τον τρίτο τρόπο στην τέταρτη μετάθεσή του.

⁸ W. Rosmary, «Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A brief discussion of "Premiere Communion de la Vierge"», *Music Analysis* 8/1-2 (1989), σ. 159-168.

είδους πόλωσης· και μετά βρίσκεις συσχετισμένο με αυτόν ένα είδος που ούτε ο Debussy δεν θα έγραφε πλέον. Για μένα είναι μάλλον περίεργο. Δεν μπορώ να αντιληφθώ αυτή τη σύμπτωση.⁹

Αλλού ο Boulez γράφει (δική μου μετάφραση): «Ο Messiaen δε συνθέτει· παραθέτει».¹⁰

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται οι πτυχές της παράθεσης, επανάληψης και διαστρωμάτωσης στα μέρη «Regard IV» και «Regard V» του έργου του Messiaen, τόσο από τον τομέα της μουσικής ανάλυσης της παρτιτούρας, όσο και από το χώρο των μετασχηματισμών του ηχητικού σήματος που παράγεται από την εκτέλεσή της. Έτσι, η παράθεση, η επανάληψη και η διαστρωμάτωση ανιχνεύονται μέσω της προοπτικής της ομογενοποίησης, της ασυνέχειας, του συσχετισμού και του τρόπου που αυτά επιδρούν στην μικρο-μακροδομή του έργου, δημιουργώντας το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Η προτεινόμενη διττή προσέγγιση μπορεί να φωτίσει τις χρησιμοποιούμενες ηχητικές οντολογίες, στοχεύοντας στη βέλτιστη διαχείριση και υλοποίηση των δομικών προθέσεων ενός συνθέτη, όπως αυτές αντανακλώνονται τόσο σε επίπεδο καταγραφής, όσο και στο ηχητικό σήμα (πληροφορία) που φτάνει στον ακροατή.

Παράθεση και επανάληψη στο «Regard IV»

Τα έργα του Messiaen παρουσιάζουν μια ισχυρή τάση να επαναλαμβάνουν μουσικά τμήματα και οι αλλαγές από το ένα τμήμα στο άλλο είναι συχνά απότομες, χωρίς μετάβαση. Παρόλα αυτά, ο Messiaen δε συνηθίζει να επαναλαμβάνει μεγάλα τμήματα της μουσικής του χωρίς να εμπλέκει ένα είδος παραλλαγής, και αυτές οι παραλλαγές συνήθως βοηθούν στη δημιουργία μιας πιο συνεκτικής δομής. Στην περίπτωση του τέταρτου κομματιού από το *Vingt Regards*, «Regard de la Vierge», η παράθεση ανομοιογενούς μουσικού υλικού δημιουργεί μια αντιπαράθεση, η οποία χρειάζεται να λυθεί. Δύο σαφή είδη μουσικής τοποθετούνται σε εναλλαγή το ένα δίπλα στο άλλο και τελικά εναρμονίζονται. Το πρώτο είδος είναι λιγότερο ενεργό και πιο οικονομικό στο μουσικό υλικό του. Χρησιμοποιεί ένα μεγάλο όγκο επαναλήψεων σε κάθε επανεμφανιζόμενο τμήμα του, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «παθητικό». Το δεύτερο αντιθετικό είδος μουσικής είναι πολύ πιο διαφοροποιημένο και επεκτείνει το δυναμικό φάσμα και την υφή του έργου και μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ενεργό». Το εναρκτήριο μέρος [Εικ. 1(α)] εγκαθιδρύει μια «παθητική» υφή, χρησιμοποιώντας περιορισμένο αρμονικό, μελωδικό και ρυθμικό υλικό σε ένα περιορισμένο δυναμικό εύρος και υφή. Ως προς την αρμονία, το πρώτο μέτρο χρησιμοποιεί μια ηχητική ακολουθία που σκιαγραφεί την πρωταρχική συλλογή φθογγικού υλικού [pitch-class set (1,3,5,6,7,8,10)], την οποία χρησιμοποιεί για ολόκληρο το πρώτο μέρος (μ. 1 έως 15).

⁹ Pierre Boulez, «Boulez on Messiaen: Pierre Boulez in conversation with Roger Nichols», *Organists' Review*, 71/3 (1986), σ. 168.

¹⁰ Pierre Boulez, *Notes on an Apprenticeship* (μτφρ. H. Weinstock), Knopf, New York 1968.

(α)

(β)

(γ)

(δ)

Εικόνα 1: (α) Αρχικό μέρος του «Regard IV». Η αρμονική αλληλουχία για (β) μ. 1-2 και (γ) μ. 5, (δ) μελωδικές και αρμονικές γραμμές (αναγωγή μέτρων 1-5) (Stephens, 2007)

Κάθε φράση ή υπο-φράση δεν ξεκινά μόνο με τις ίδιες τέσσερις συγχορδίες, αλλά αυτές χρησιμοποιούνται και με την ίδια σειρά, χωρίς καμία αλλαγή στη θέση ή στις φωνές. Στο δεύτερο μέτρο εμφανίζεται μια ρυθμική παραλλαγή ακριβώς των ίδιων τεσσάρων

συγχορδιών [Εικ. 1(β)], και στη συνέχεια τα δυο αυτά μέτρα επαναλαμβάνονται. Η πρώτη απομάκρυνση από αυτή την αλληλουχία συγχορδιών συμβαίνει για πρώτη φορά στο πέμπτο μέτρο. Το μέτρο ξεκινάει με την αλληλουχία των τεσσάρων συγχορδιών, οι οποίες επαναλαμβάνονται και επεκτείνονται με την επανάληψη της τρίτης και τέταρτης συγχορδίας, που ακολουθούνται από μια νέα πέμπτη και έκτη συγχορδία [Εικ. 1(γ)]. Η πέμπτη συγχορδία δεν αποκλίνει από το αρχικό ηχητικό υλικό· η συνέχεια διατηρείται μέχρι το τέλος της πτώσης στην έκτη συγχορδία, όπου εμφανίζονται για πρώτη φορά δύο νέοι φθόγγοι (ρε και λα φυσικό). Έτσι, με την έκτη συγχορδία στο τέλος του πέμπτου μέτρου ακούγεται η πρώτη απόκλιση από αρχικό ηχητικό υλικό.

Σε αναλογία με την αρμονία, η μελωδία είναι εξίσου λιτή. Με την κατάλληλη εφαρμογή των οδηγιών του Messiaen ως προς την εκτέλεση,¹¹ παράγεται μια βηματική μελωδική γραμμή, η οποία σχηματίζεται από τις νότες σολ, φα[#], μι[#] και ρε[#] που αναπτύσσονται μέσω της υψής των τεσσάρων συγχορδιών, και είναι παρούσα σε κάθε επανάληψη της αλληλουχίας των συγχορδιών. Η επανάληψη αυτής της κατιούσας κίνησης μπορεί να οδηγήσει κάποιον στην αναμονή της συνέχισης της πτωτικής γραμμής. Ο Messiaen όμως, ανεβάζει τη μελωδία μια έβδομη επάνω στην ψηλότερη φωνή στο ντο[#] πριν την κατάληξη στο φα[#]. Παρόλα αυτά, πράγματι μια εσωτερική φωνή κινείται καθοδικά, όχι στον αναμενόμενο φθόγγο (το ντο[#] που ανήκει στο αρχικό σύνολο του φθογγικού υλικού), αλλά στο ρε φυσικό. Έτσι, το ρε φυσικό υπερτερεί του ντο[#] ως ο κεντρικός στόχος της μελωδίας, και τονίζεται εδώ όχι μόνο από τη βηματική κατιούσα μελωδική κίνηση, αλλά επίσης και από την απουσία του από το φθογγικό υλικό που έχει χρησιμοποιηθεί μέχρι τώρα. Σε αυτό το σημείο η φράση οδηγείται σε μία πτώση, παρόλα αυτά ατελή. Αυτή η αρμονική μεταβολή υποστηρίζεται και από τη θεμέλιο στο μπάσο, η οποία σχηματίζει μία κίνηση από το λα[#] στο ρε[#], μέσω της παρεμβολής του ντο[#] [Εικ. 1(δ)].

Η δομική φράση των πέντε μέτρων υποστηρίζεται και από το ρυθμό. Στην αρχή, η ρυθμική παραλλαγή μεταξύ των δύο πρώτων μέτρων και της ακολουθούμενης επανάληψης στα μέτρα 3-4, ισχυροποιεί την αντίληψη μιας υπο-φράσης δύο μέτρων. Η χρήση των δεκάτων έκτων στο μέτρο 5 παράγει την ψευδαίσθηση ότι η μουσική θα συνεχίσει πλέον με αυτό τον τρόπο. Παρόλα αυτά, η σμίκρυνση των αξιών οδηγεί την ακολουθία των φθόγγων στη διάσπαση της αρμονικής επανάληψης (όπως πράγματι συμβαίνει), καταλήγοντας στην ατελή πτώση στο τέλος του μέτρου. Η αίσθηση της πτώσης ενισχύεται από τη χρήση παρεστιγμένου τετάρτου, μια ρυθμική αξία έξι φορές μεγαλύτερη από οποιαδήποτε έχει ακουστεί μέχρι εκείνο το σημείο. Δομικά, αυτή η φράση των πέντε μέτρων επαναλαμβάνεται δύο φορές, με μια μικρή παραλλαγή στην τρίτη εμφάνιση που καθυστερεί την εμφάνιση της αναμενόμενης πτώσης, η οποία πλέον σμικρύνεται ως προς τη διάρκειά της, για να μας οδηγήσει απότομα στο επόμενο «ενεργό» μέρος. Όλη η επανάληψη του αρχικού υλικού και η περιορισμένη φασματική του έκταση (σχεδόν μόνο

¹¹ Οδηγίες εκτέλεσης του Messiaen: «Faites sortir le chant à la main droite: sol, fa, mi, ré», δηλαδή «Προβάλετε το τραγούδι (μελωδία) στο δεξί χέρι: σολ, φα, μι, ρε», αναφερόμενος στις νότες φα, φα[#], μι[#] και ρε[#] της παρτιτούρας.

δύο οκτάβες), σε συνδυασμό με το χαμηλό δυναμικό εύρος (λίγο παραπάνω από **pp** στο τέλος της τρίτης φράσης), προσδίδει σε αυτό το μέρος μια αίσθηση νωθρότητας. Επιπλέον, οι ρυθμικές αξίες επιλέγονται με πολύ φειδώ, αφού χρησιμοποιούνται αποκλειστικά όγδοα και δέκατα έκτα (εκτός από τις νότες με μεγαλύτερη διάρκεια στα σημεία της πτώσης). Παρόλα αυτά, η μουσική εμπεριέχει κινητικότητα. Οι φράσεις εξελίσσονται από το αρχικό φθογγικό υλικό, αυξάνεται η ρυθμική δραστηριότητα καθώς πλησιάζουν τα σημεία της πτώσης, αλλά καθώς η κίνηση γίνεται σε απόσταση από την αρχική επιλογή του φθογγικού υλικού οι πτώσεις δεν παρέχουν μια ισχυρή αίσθηση λύσης (κατάληξης). Έτσι, τίθεται το ερώτημα: πού καταλήγει αυτή η «παθητική» μουσική; Το ντο[#] φαίνεται να είναι ο μελωδικός στόχος· παρόλα αυτά, αυτό δεν είναι ακόμη εμφανές. Απαιτείται το «ενεργό» μέρος που ακολουθεί, για να δώσει μια σαφή απάντηση στο παραπάνω ερώτημα και να ισχυροποιήσει το ρόλο του ντο[#].

Το «ενεργό» μέρος που ακολουθεί στα μέτρα 16-24 [Εικ. 2(α)] παρουσιάζει μια αντίθεση, όχι μόνο ως προς τη μουσική που έχει προηγηθεί, αλλά και ως προς το ίδιο. Η πρώτη «χειρονομία» (μ. 16-17) επεκτείνει άμεσα το φασματικό εύρος πάνω από μία οκτάβα σε σχέση με το προηγούμενο μέρος και κινείται σε πιο γρήγορο tempo με χρήση τρίηχου (τριπλή υποδιαίρεση αντί για διπλή που είχε ακολουθηθεί στο προηγούμενο «παθητικό» μέρος). Επιπρόσθετα, αυτό το μέρος εμπεριέχει το ακριβώς συμπληρωματικό σετ [9,11,0,2,4] του αρχικού pitch-class set [(1,3,5,6,7,8,10)], το οποίο χρησιμοποιείται σε τρεις διαδοχικές ανιούσες συνηχήσεις που επαναλαμβάνονται επτά φορές σε έναν επίμονο ρυθμό πάνω στη βάση του ντο[#]. Η «χειρονομία» που ακολουθεί στο μέτρο 18 ενισχύει την αντίθεση, μεταφέροντας αυτές τις συγχορδίες μια οκτάβα χαμηλότερα και χωρίζοντάς τις στα δύο χέρια, αντιστρέφοντας τη σειρά στο αριστερό. Το ντο[#] συνεχίζει να τονίζεται από τη θέση του στο μπάσο και από τη διάρκειά του στο μέτρο 18, παράγοντας έναν σύνδεσμο έμφασης με το επόμενο «ενεργό» τμήμα. Παρόλα αυτά, στη συνέχεια του μέρους αυτού εγκαταλείπεται αυτός ο τονισμός του ντο[#]. Στο επόμενο μέτρο 19, το φασματικό εύρος επεκτείνεται ιδιαίτερα, φτάνοντας δύο οκτάβες χαμηλότερα από το χαμηλότερο τονικό ύψος που έχει ακουστεί μέχρι τότε σε αυτή την κίνηση. Μέσω της κατιούσας κίνησής του, η «χειρονομία» αυτή έρχεται σε αντίθεση με την αμέσως προηγούμενη λόγω της διαφορετικότητας στην οργάνωση του φθογγικού υλικού και της άρθρωσης, καταλύοντας τις ρυθμικές δομές (ανά δύο και ανά τρία) που έχουν ακουστεί μέχρι τώρα. Επίσης, σε αντίθεση με την έμφαση των κρατημένων νοτών που υπήρχε μέχρι τώρα, στο μέτρο 19 εμφανίζονται «ατομικά» τονικά ύψη μέσω της ξεχωριστής άρθρωσής τους, που καταλήγουν σε ένα απότομο τέλος. Το μέρος που ακολουθεί αποτελεί και αυτό μια νέα αντίθεση με τα προηγούμενα. Ειδικότερα, τα τέσσερα μέτρα που ακολουθούν (μ. 20-23) επαναφέρουν τη ρυθμική διπλή υποδιαίρεση του ογδόου, αλλά παράγουν τη μεγαλύτερη αντίθεση μέχρι τώρα, λόγω του ρυθμού της αρμονικής εξέλιξης που ακολουθούν.

(α)

(β)

Εικόνα 2: (α) Το «ενεργό» μέρος (μ. 16-24), (β) η βασική γραμμή στο μπάσο (μ. 20-25)
(Stephens, 2007)

Η νέα «χειρονομία» στο μέτρο 20 μεταφέρεται κατά ένα ημιτόνιο (διαστηματική κλάση-1) στα μέτρα 21 και 22, με αντιθετική κίνηση, όμως, στα δύο πεντάγραμμα, δηλαδή, στο δεξί χέρι έχουμε μεταφορά προς τα κάτω κατά ένα ημιτόνιο ενώ στο αριστερό χέρι κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Στο μέτρο 23 η διαστηματική μεταφορά αυξάνεται, και για τις δύο πρώτες συγχорδίες στο δεξί χέρι γίνεται διαστηματική κλάση-2, μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης γίνεται διαστηματική κλάση-4 και μεταξύ των δύο τελευταίων γίνεται διαστηματική κλάση-6. Επιπλέον, ο ρυθμός αρμονικής εξέλιξης αυξάνεται μέσω της μεταβολής του διαστήματος μετάθεσης από μία συγχорδία ανά μέτρο (μ. 20-22), σε μία ανά ρυθμική μονάδα (μ. 23), καταλήγοντας σε ρυθμικές υποδιαίρέσεις για τις τελευταίες συγχорδίες αυτού του μέτρου. Αυτός ο αυξημένος αρμονικός ρυθμός έρχεται σε αντίθεση με τη μουσική που έχει προηγηθεί (κυρίως με τη μουσική του αρχικού «παθητικού»

τμήματος, όπου απαιτούνται πέντε μέτρα για μία μετακίνηση από την αρχική αρμονική επιλογή). Έτσι, η αυξημένη αρμονική κίνηση οδηγεί στην πτώση στο μέτρο 24, όπου δίνεται έμφαση στο ισχυρό μέρος του μέτρου σε διαφορετικές φασματικές περιοχές. Η βασική κίνηση του μπάσου σε αυτή τη μεταβολή, μαζί με την αναστολή της αρμονικής κίνησης στο μέτρο 24, προετοιμάζει την επιστροφή στο αρχικό εισαγωγικό υλικό. Η γραμμή του μπάσου ανεβαίνει χρωματικά από το λα^b στο σι το οποίο διατηρείται μέχρι την επιστροφή του στο λα[#] στην αρχή του μέτρου 25 [Εικ. 2(β)]. Η αναστολή της αρμονικής κίνησης στο μέτρο 24 που οδηγεί στην πτώση λειτουργεί και ως μέσο μετάβασης στο πολύ πιο χαμηλό ρυθμό αρμονικής κίνησης του αρχικού υλικού. Με αυτό τον τρόπο προετοιμάζεται η επιστροφή στο «παθητικό» τμήμα, σε αντίθεση με την ασυνέχεια της σύνδεσης από το «παθητικό» στο «ενεργό» τμήμα, τονίζοντας με αυτό τον τρόπο ακόμη περισσότερο το ρόλο του «παθητικού» τμήματος στο έργο.

Από τα παραπάνω παραδείγματα της χρήσης των «παθητικών» και «ενεργών» τμημάτων φαίνεται η ικανότητα του Messiaen να παράγει μεγαλύτερες φόρμες, απλά με την εναλλαγή δύο βασικών ιδεών, οριοθετώντας τη μακροδομή της συγκεκριμένης κίνησης. Όπως αναφέρθηκε, τα τρία πρώτα τμήματα σχηματοποιούν μια δομική μονάδα της μορφής «aba». Τα «παθητικά» τμήματα είναι τα «a» και το πρώτο «ενεργό» τμήμα είναι το «b». Μαζί αυτά τα τμήματα διαμορφώνουν το τμήμα «A» της μακροδομής του έργου (Εικ. 3). Το «ενεργό» μέρος στα μέτρα 35-62 είναι αυτόνομο και αποτελεί το δεύτερο («B'» τμήμα της μακροδομής του έργου. Σε αντίθεση με το τμήμα «b», το μέρος «B» παρουσιάζει μεγαλύτερη διάρκεια¹² και συνέπεια στα μοτίβα που χρησιμοποιεί. Επιπλέον, το τμήμα «b» επιστρέφει πίσω στο «παθητικό» μέρος, ενώ το μέρος «B» όχι. Στη συνέχεια, το «παθητικό» τμήμα με την προστιθέμενη μελωδία (μ. 63-75), είναι το πρώτο «a'» από το επόμενο μακροδομικό τμήμα «A'». Στη συνέχεια, αυτό το τροποποιημένο «παθητικό» τμήμα επιστρέφει στα μέτρα 87-94, αφού έχει μεσολαβήσει ένα αντιθετικό τροποποιημένο τμήμα «b'» στα μέτρα 76-86. Το υπόλοιπο τμήμα μορφοποιεί μια coda [μέτρο 95 μέχρι το 102 (τέλος του έργου)].



Εικόνα 3: Η μορφολογική δομή του «Regard IV» (Stephens, 2007)

Το || υποδηλώνει παράθεση, ενώ το --> μετάβαση

Συμπερασματικά, στο «Regard de la Vierge», ο Messiaen παραθέτει δύο διακριτούς τύπους μουσικής, που ο καθένας διατηρεί το χαρακτήρα του σε όλο το έργο. Η αντίθεση που δημιουργείται από τις απότομες μεταβάσεις από το «παθητικό» στο «ενεργό» τμήμα

¹² Με βάση την ένδειξη του μετρονόμου, το μέρος «B» κρατά περίπου 72 δευτερόλεπτα, αρκετά περισσότερο από τα 19 δευτερόλεπτα του τμήματος «b».

λύνεται μέσω της ανάπτυξης του υλικού στο «ενεργό» τμήμα. Το «παθητικό» τμήμα μεταβάλλεται σε κάποια σημεία· η αποκοπή του «παθητικού» τμήματος μετά τα μέρη «b» και «b'» ενισχύει ακόμη περισσότερο την απότομη έναρξη των «ενεργών» τμημάτων που ακολουθούν. Σε αυτά τα σημεία, οι μεταβολές του «παθητικού» υλικού τονίζουν την αντίθεση της μουσικής μεταξύ της διαφορετικής υφής του «παθητικού» με το «ενεργό» υλικό. Αντίθετα, τα τρία πρώτα «ενεργά» τμήματα προετοιμάζουν την επιστροφή στα αντίστοιχα «παθητικά», επιτρέποντας τη σταδιακή μετάβαση σε ένα πιο «χαλαρωτικό» μουσικό υλικό. Χρησιμοποιώντας μια επιπρόσθετη βασική μελωδία στο μέρος «a'», τροποποιώντας το «παθητικό» τμήμα, ο Messiaen αποδυναμώνει την αναμονή της ανάπτυξης, ώστε να δώσει χώρο στην ανάπτυξη της μουσικής πλοκής μέσα από τα «ενεργά» τμήματα του έργου. Ως αντίποδας της αντίφασης στο υλικό μεταξύ του «ενεργού» και «παθητικού» χαρακτήρα του, δημιουργείται μια σταδιακή έμφαση στο ντο[#] (ξεκινώντας από το μέρος «b»), η οποία λειτουργεί ως ένας έμμεσος τρόπος λύσης, μέσω της εμφάνισης κάποιου είδους κυριαρχίας ενός τονικού κέντρου. Το επόμενο «ενεργό» μέρος («B») επιβεβαιώνει το επίκεντρο του ντο[#], εισάγοντας και αναπτύσσοντας, ταυτόχρονα, την αρχική μελωδία. Το τρίτο «ενεργό» μέρος («b'»), ενώ τονίζει τη σημαντικότητα του ντο[#], αποφεύγει παράλληλα τη λύση του, μέσω της χρήσης χρωματικών γειτόνων του (ρε φυσικό και σι[#]). Το τελευταίο από τα «ενεργά» τμήματα (η coda), παρέχει κατάλληλα τη λύση της μουσικής αντίφασης που έχει παρουσιαστεί μέχρι τώρα. Παρόλη την κριτική του Boulez, η παράθεση του υλικού από τον Messiaen στο «Regard de la Vierge» δεν αποτελεί ένα αρνητικό σημείο του έργου· αντίθετα, δημιουργεί το επίκεντρο της μουσικής πλοκής και μέσω του τρόπου της παράθεσης και των επαναλήψεων του υλικού, ο Messiaen κατορθώνει να δημιουργήσει μια συναφή δομή στο έργο του.

Επανάληψη και διαστρωμάτωση στο «Regard V»

Όπως παρουσιάστηκε στην ανάλυση του «Regard de la Vierge» που προηγήθηκε, ο Messiaen χρησιμοποιεί την επανάληψη και την παράθεση με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργήσει μια αντίθεση μεταξύ τους. Στο «Regard du Fils sur le Fils», το πέμπτο μέρος των *Vingt Regards*, ο Messiaen χρησιμοποιεί την επανάληψη με έναν σαφώς διαφορετικό τρόπο. Εδώ ο συνθέτης δανείζεται υλικό από το πρώτο μέρος του συνολικού έργου· όχι απλά μοτίβα και αρμονίες, αλλά ολόκληρο το πρώτο μέρος («Regard du Père»), το οποίο εμπεριέχεται στο «Regard du Fils sur le Fils» ως ένα στρώμα της σύνθεσης (Εικ. 4). Στην πράξη, το τελευταίο πεντάγραμμο του πέμπτου μέρους διατηρεί τη δομή των φράσεων, την αρμονική εξέλιξη και το ρυθμό από το πρώτο μέρος (τοποθετημένο σε απόσταση από την ψηλότερη φωνή, αφαιρώντας τις επαναλήψεις οκτάβας). Η μόνη σημαντική προσθήκη είναι η χρήση περισσότερων αποτζιατούρων στις συγχορδίες, πιθανώς για να διευκολύνουν την εκτέλεση του έργου. Το πρώτο μέρος, το οποίο ο Messiaen ονόμασε «Thème de Dieu», παρέχει τη δομική βάση για το πέμπτο μέρος, πάνω στο οποίο ο Messiaen προσθέτει περισσότερα επίπεδα μουσικής (τεχνική διαστρωμάτωσης).

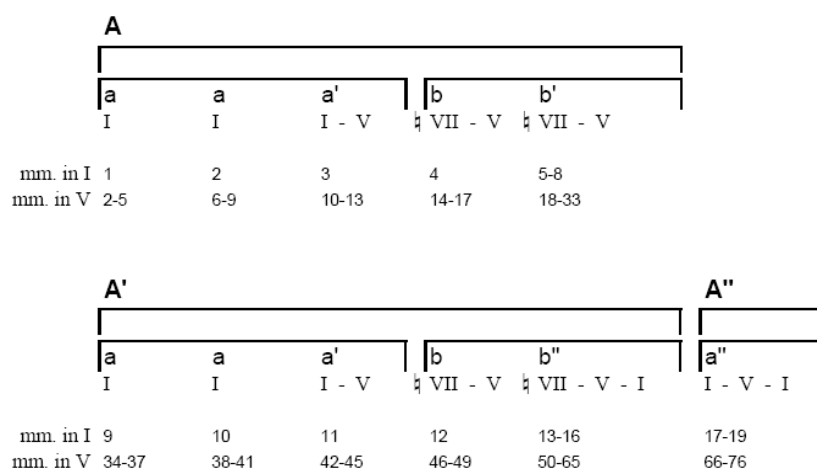
Très lent (♩=76)
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(*) 8
m. dr. (mode 6³)
pp
8 (mode 4⁴)
m. g. (doux et mystérieux) (mode 2)
ppp
(Thème de Dieu)
p lumineux et solennel

PIANO

Εικόνα 4: Το αρχικό τμήμα του «Regards V» (μ. 1-8)

Το θέμα στο «Thème de Dieu» είναι κατά βάση τονικό στη φα[#] μείζονα· παρόλα αυτά, η δομική γραμμή του μπάσο ποτέ δεν καταλήγει στην ευθεία κατάσταση, χρησιμοποιώντας κυρίως την πρώτη αναστροφή της τονικής, ενώ εμφανίζεται ιδιαίτερα η [♭]VII, αλλά και ένας σημαντικός αριθμός αχααρακτήριστων συγχορδιών. Παρόλα αυτά, η αρμονία της τονικής και της δεσπόζουσας τονίζονται στις πτώσεις, δημιουργώντας τονικές αναφορές, οριοθετώντας, παράλληλα, και τη φόρμα του έργου. Δομικά υπάρχουν δύο μεγάλα τμήματα και ένα μικρότερο: α) το πρώτο μέρος («Α») περιλαμβάνει τις πέντε πρώτες φράσεις, με μία μετάβαση από την τονική στη δεσπόζουσα, β) το δεύτερο μέρος («Α'») ξεκινά ως επανάληψη του πρώτου, με την πέμπτη του φράση τροποποιημένη ως επιστροφή στην τονική, γ) το τρίτο μέρος («Α''»), που αποτελείται απλά από μία φράση, ξεκινά όπως τα δύο προηγούμενα μέρη, παρέχοντας, όμως, μια σαφώς διατυπωμένη λύση στην τονική (Εικ. 5).



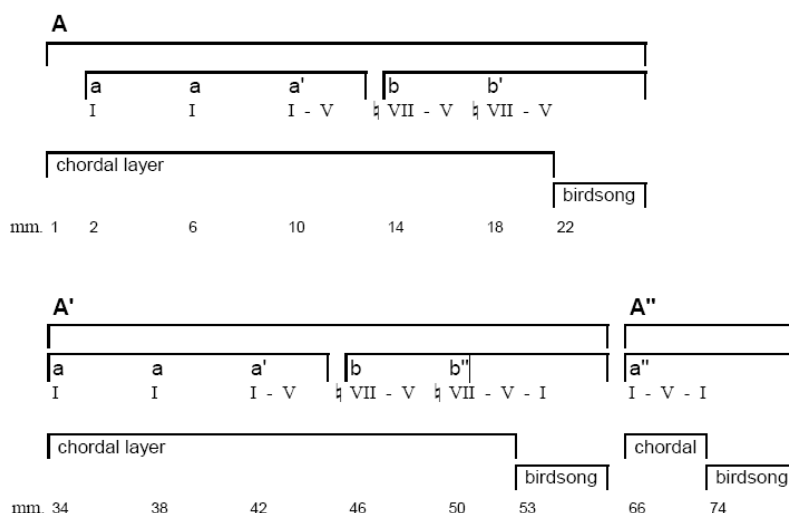
Εικόνα 5: Η μορφολογική δομή του «Thème de Dieu» (Stephens, 2007)

Η πρώτη φράση επιμηκύνει την τονική μέσα από περαστικές συγχορδίες πάνω στον ισοκράτη του λα[♯], υπονοώντας τη δεσπόζουσα μέσα από τη δομική γραμμή του μπάσου. Η φράση στη συνέχεια επαναλαμβάνεται. Η τρίτη φράση κινείται στη δεσπόζουσα, πρώτα στη συγχορδία εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή, μετά σε ευθεία κατάσταση με την προσθήκη κατεβασμένης ενάτης. Αυτές οι τρεις φράσεις μορφοποιούν ένα γκρουπ, αφού η τονική επεκτείνεται μέχρι το τέλος της τρίτης φράσης. Αν και όμοιες σε ρυθμό και «χειρονομίες» με τις τρεις πρώτες φράσεις, η τέταρτη και πέμπτη φράση αρχικά επεκτείνει την ♯VII⁶ βαθμίδα μέσω της προετοιμασίας της, τονίζοντας την άφιξη στη δεσπόζουσα. Η πέμπτη φράση επεκτείνεται σε μεγαλύτερο βαθμό, σε σχέση με τις υπόλοιπες, ανακυκλώνοντας συγχορδίες που, αν και δεν κατηγοριοποιούνται, ο αρμονικός τους στόχος παραμένει η δεσπόζουσα. Αυτή η επιμήκυνση της φράσης και η εκτεταμένη προετοιμασία της δεσπόζουσας κάνει την πτώση της φράσης ισχυρότερη από τις άλλες. Το τμήμα «Α'», σχεδόν επαναλαμβάνει εξολοκλήρου το τμήμα «Α», με την πρώτη μεταβολή να εμφανίζεται στην πέμπτη φράση με την άφιξη στην τονική (με την προσθήκη έκτης), ενώ η φράση καταλήγει σε μια ατελή τονική σε δεύτερη αναστροφή. Το τμήμα «Α''», μία φράση όλο κι όλο, ξεκινά ακριβώς όπως η πρώτη φράση και επεκτείνεται όπως η τελευταία φράση από κάθε ένα από τα προηγούμενα τμήματα. Τα δύο πρώτα τμήματα ξεκίνησαν με μεγάλες επιμηκύνσεις της τονικής πριν την απομάκρυνσή τους από αυτή· εδώ, η αρμονική κίνηση είναι πιο άμεση. Στο τέλος της φράσης υπάρχει μια ξεκάθαρη κίνηση από τη δεσπόζουσα στην τονική (παρόλο που διαχωρίζονται από μια περαστική αρμονία), και το «Thème de Dieu» καταλήγει από εκεί που ξεκίνησε, στην πρώτη αναστροφή της τονικής συγχορδίας.

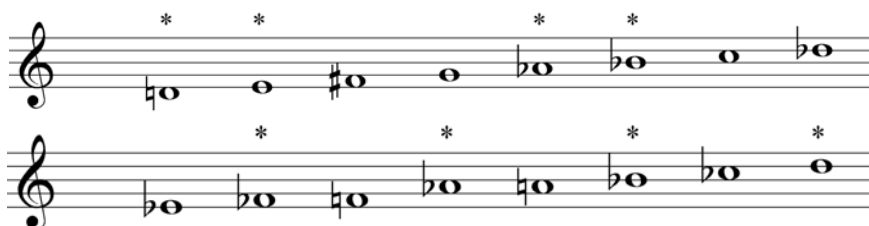
Με το «Thème de Dieu» να παρέχει τη βάση για τη δόμηση του πέμπτου μέρους όλου του έργου, ο Messiaen χρησιμοποιεί δύο διακριτούς τύπους μουσικής ενάντια σε αυτό. Ο πρώτος είναι μια *συγχορδιακή* προσέγγιση (όπως ακριβώς είναι δομημένο το «Thème de Dieu»), αλλά διαφοροποιημένη μέσα από τις διαφορετικές οκτάβες, το φθογγικό υλικό και το ρυθμό. Ο δεύτερος τύπος είναι το *τραγούδι των πουλιών*, πολύ ενεργό και

διαφοροποιημένο από το «Thème de Dieu». Το έργο ξεκινά με την προσθήκη ενός συγχχορδιακού στρώματος και το «Thème de Dieu» μπαίνει ενάντια σε αυτό το στρώμα. Αυτά τα δύο μουσικά γένη ξεκινούν πάντα τα μακροδομικά μέρη του έργου, με το τραγούδι των πουλιών να αντικαθιστά το συγχχορδιακό στρώμα κοντά στο τέλος τους [Εικ. 6(α)].

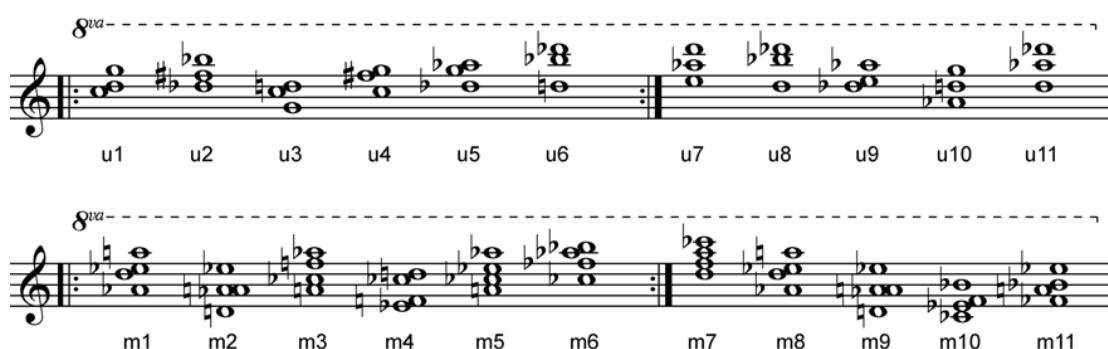
(α)



(β)



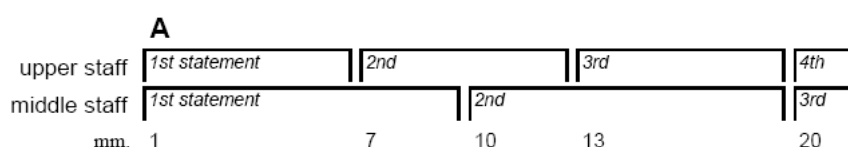
(γ)



Εικόνα 6: (α) Διαστρωμάτωση της μουσικής ενάντια στο «Thème de Dieu» στο «Regard V», (β) Τρόπος-6³ (πάνω πεντάγραμμο) και Τρόπος-4⁴ (μεσαίο πεντάγραμμο) (ο * δείχνει τις κοινές νότες), (γ) Οι αρμονίες του συγχχορδιακού στρώματος στο «Regard V» (τα u και m αντιστοιχούν στις συγχχορδίες του πάνω και του μεσαίου πενταγράμμου του β) (Stephens, 2007)

Το συγχχορδιακό στρώμα στην ουσία προσθέτει δύο μέρη στην υφή, τα οποία διαφέρουν μεταξύ τους στο φθογγικό υλικό, το ρυθμό και τη δυναμική, παρόλη την ασάφεια που εισάγει η επικάλυψη των οκτάβων που χρησιμοποιούνται. Η διαφοροποίησή τους είναι σημαντική για τον Messiaen, τόσο που σημειώνει τα δύο μέρη σε ξεχωριστά πεντάγραμμα και σημειώνει στον εκτελεστεί να τα διαχωρίσει μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης του έργου. Ένας επιπρόσθετος διαχωρισμός επιτυγχάνεται από το **pp** στο πάνω πεντάγραμμα για όλη την κίνηση, ενώ το μεσαίο πεντάγραμμα παραμένει **ppp**. Για την οργάνωση του τονικού υλικού ο Messiaen χρησιμοποιεί δύο από τους τρόπους του: στο πάνω πεντάγραμμα χρησιμοποιεί τον Τρόπο-6³, ενώ για το μεσαίο τον Τρόπο-4⁴. Μεταξύ τους υπάρχουν μόνο τέσσερις κοινές νότες, ενώ ο καθένας εμπεριέχει το συμπλήρωμα του άλλου [Εικ. 6(β)], έτσι ώστε να δομείται το χρωματικό σύνολο μεταξύ τους. Παρόλες τις κοινές νότες, η χρήση αυτών των δύο τρόπων δημιουργεί δύο διακριτά μέρη. Οι αρμονίες που χρησιμοποιούνται σε κάθε ένα τρόπο τονίζουν τονικά ύψη που δεν συναντώνται στον άλλον [Εικ. 6(γ)]. Όλες οι συγχχορδίες του μεσαίου πενταγράμμου περιέχουν τουλάχιστον δύο νότες που δεν είναι κοινές με τον Τρόπο-6³ και μόνο μία από τις συγχχορδίες του πάνω πενταγράμμου (u7) περιέχει δύο ίδιες νότες.¹³

Το συγχχορδιακό στρώμα ξετυλίγεται μέσα σε έναν κανόνα προσαύξησης ή ένα *ρυθμικό κανόνα με την προσθήκη παρεστιγμένου*. Δηλαδή, οι ρυθμικές αξίες του μεσαίου πενταγράμμου είναι μιάμιση φορά οι αξίες του πάνω πενταγράμμου, προκαλώντας την επικάλυψη του τέλους της πρώτης φράσης στο μεσαίο πεντάγραμμα με την πρώτη επανάληψη της φράσης του πάνω πενταγράμμου (Εικ. 7). Κάθε μία φράση επαναλαμβάνεται χωρίς σημαντική μεταβολή, διατηρώντας τις ρυθμικές αναλογίες της. Έτσι, ενώ αυτή η σχέση κάνει τα τμήματα να είναι δια-εξαρτώμενα, ταυτόχρονα εξασφαλίζει και τη διακριτότητά τους.



Εικόνα 7: Επανάληψεις στο ρυθμικό κανόνα του συγχχορδιακού στρώματος στο πρώτο μακροδομικό τμήμα «Α» (Stephens, 2007)

Το φθογγικό σύνολο του «Thème de Dieu» διαφέρει από αυτό των δύο μερών του συγχχορδιακού στρώματος. Οι πρώτες τρεις φράσεις του «Thème de Dieu» ταιριάζουν περισσότερο με τις φράσεις στο πάνω πεντάγραμμα (Τρόπος-6³), ενώ η τέταρτη και η πέμπτη με τη φράση στο μεσαίο πεντάγραμμα (Τρόπος-4⁴), λόγω της έμφασής τους στην τονική και υποτονική, αντίστοιχα (Βλ. Εικ. 5). Παρόλα αυτά, το «Thème de Dieu»

¹³ Οι συγχχορδίες m1, m2, m6, m8, m9, και m11 περιέχουν δύο νότες κοινές με τον Τρόπο-6³. οι συγχχορδίες u6, u8, u9, u10, και u11 περιέχουν δύο νότες κοινές με τον Τρόπο-4⁴ [Εικ. 6(γ)].

διαφοροποιείται διακριτά από τα άλλα δύο μέρη (συγχορδιακή στρωμάτωση), τόσο στο φθογγικό υλικό, όσο και στις οκτάβες που χρησιμοποιούνται.

Οι συγχορδίες του ρυθμικού κανόνα δεν υπονοούν κατεύθυνση και αποσύρονται απότομα. Αυτό γίνεται γιατί ο στόχος της συγχορδιακής στρωμάτωσης είναι η παροχή ενός στατικού φόντου για το «Thème de Dieu», αποφεύγοντας την κατευθυντικότητα που θα μπορούσε να ισχυροποιήσει τη λύση του συγχορδιακού στρώματος, ανταγωνιζόμενο έτσι την απόσπαση προσοχής από το «Thème de Dieu». Ακόμα και στις συμπτώσεις των αρχών των ρυθμικών κύκλων στο συγχορδιακό στρώμα (μ. 20 στο τμήμα «Α»), βλέπουμε μια σταδιακή απόσβεση λόγω της ρυθμικής σύγκρουσης με το «Thème de Dieu». Αυτές οι συγκρούσεις στην ουσία προσδίδουν σημαντικό ρόλο στη διαστρωμάτωση. Με παρόμοιο τρόπο, στο «Liturgie de cristal» από το *Quatuor pour la fin du temps*, ο Messiaen χρησιμοποιεί ένα ρυθμικό ισοκράτη ως ένα ανώμαλο πλαίσιο για μια αρμονική ακολουθία. Δεδομένης της ομοιότητας, ίσως ο Messiaen να είχε την ίδια πρόθεση στο «Regard du Fils sur le Fils», με τη συγχορδιακή διαστρωμάτωση να υπερτονίζει την αθανασία του Χριστού. Ανεξάρτητα πάντως, το «Thème de Dieu» είναι διακριτό σε τονικό ύψος, ρυθμό και δυναμική, παραμένοντας στο προσκήνιο, σε σχέση με τη συγχορδιακή διαστρωμάτωση, όπου οι επαναλήψεις στρωμάτων παρέχουν ένα νωχελικό φόντο.

Η αντίθετη κατάσταση συμβαίνει στο τραγούδι του πουλιών, το οποίο είναι περισσότερο ανταγωνιστικό από το συγχορδιακό υπόστρωμα. Με το μοναδικό του χαρακτήρα και τους γρήγορους ρυθμούς, συναγωνίζεται για τον πρωταγωνιστικό ρόλο με το «Thème de Dieu». Παρόλο που οι δύο είσοδοι του τραγουδιού των πουλιών γίνονται κατά τη διάρκεια αποκορυφωμένης αρμονικής κίνησης στο «Thème de Dieu», ο αρμονικός ρυθμός του τελευταίου επιβραδύνεται δραματικά στη συνέχεια. Αντίθετα, το τραγούδι των πουλιών αυξάνει τη ροή του, κερδίζοντας έδαφος, ιδιαίτερα μετά τις πτώσεις στο «Thème de Dieu». Το τραγούδι των πουλιών διαχωρίζει ξεκάθαρα τον εαυτό του από το υπόλοιπο υλικό, παρουσιάζοντας μοτίβα κατά μήκος των τριών μακροδομικών μερών του έργου.

Παρόλο που τα δύο τμήματα με το τραγούδι των πουλιών χρησιμοποιούν πλήρη χρωματικότητα, δίνουν έμφαση και σε μικρότερα τονικά υποσύνολα τα οποία τείνουν στο να υπερτονίσουν τις διαφορές τους από το «Thème de Dieu», ειδικότερα στην αρχή και στο τέλος τους (Πίν. Ι).

Λόγω της πλήρους χρωματικότητας των τμημάτων με το τραγούδι των πουλιών, υπάρχουν πολλά κοινά σημεία στο τονικό υλικό· τα μοτίβα όμως που εμπλέκονται, άλλες φορές είναι όμοια και άλλες εντελώς αντιθετικά. Πλησιάζοντας την πτώση στο «Thème de Dieu», όπου συμπιέζεται το τονικό υλικό στο τραγούδι των πουλιών, τα δύο μουσικά γένη αρχίζουν να συμβαδίζουν περισσότερο από ό,τι κατά την είσοδό τους. Το πτωτικό μοτίβο του τραγουδιού των πουλιών εμφανίζεται τρεις φορές (μεταξύ των μέτρων 27 και 33), και μοιράζεται τα δύο τελικά τονικά του ύψη [ρε και λα^b, (2,8)], με την τροποποιημένη δεσπόζουσα του «Thème de Dieu» [(1,2,5,8)], ώστε τα δύο μουσικά γένη να καταλήγουν σε κοινούς τόνους.

mm.	birdsong	<i>Thème de Dieu</i>	common tones
22	[8,9,10,0,1,2,3] rest	[1,5,7,8] [7,8,10,2]	2
23	[8,9,10,11] [10,1,2,3]	[11,2,5,7] [5,8,11,1]	1 1
24	[5,6,7,8,9,10,11,0,2,3]	[9,10,0,4]	3
25	[8,9,10,11,2]	[3,4,7,10]	1
26	[total chromatic]	[10,11,2,5]	4
27	[7,8,9,10,11,1,2,3]	[3,4,7,10]	3
28	[11,0,1,2,3,5,6,7,8]	[10,11,2,5]	3
29	[2,3,5,6,8,9,11,0]	[1,2,5,8]	3
30	[2,3,7,8,9]	[1,2,5,8]	2
31	[6,7,8,9,11,1,2,3]	[1,2,5,8]	2
32	rest	[1,2,5,8]	
33	[2,3,7,8,9]	[1,2,5,8]	2
53	[8,9,10,0,1,2,3]	[10,2,4,5]	1
54	rest [8,9,10,11,1,2,3,4,5]	[1,5,7,8] [7,8,10,2]	 3
55	[8,9,10,11] [10,1,2,3]	[11,2,5,7] [5,8,11,1]	1 1
56	[5,6,7,8,9,10,11,0,2,3]	[5,6,10,1]	3
57	[8,9,10,11,0,1,2,3,4,5,6]	[1,4,7,9]	3
58	[total chromatic]	[10,11,2,5]	4
59	[7,8,9,10,11,1,2,3]	[6,8,9,0,2]	3
60	[7,8,9,10,0,1,2,3,4]	[10,1,3,6]	2
61	[7,8,9,11,0,2,3,5]	[10,1,3,6]	1
62	[total chromatic]	[10,1,3,6]	4
63	rest	[10,1,3,6]	
64	[2,3,7,8,9]	[10,1,3,6]	1
65	[2,3,7,8,9]	[10,1,3,6]	1
74-76	[2,3,7,8,9]	[10,1,3,6]	1

**Πίνακας Ι: Το φθογγικό υλικό για το τραγούδι των πουλιών και το «Thème de Dieu»
(Stephens, 2007)**

Το δεύτερο τμήμα του τραγουδιού των πουλιών, το οποίο μπαίνει ένα μέτρο νωρίτερα σε σχέση με το «Thème de Dieu», περιέχει όλο το υλικό από το πρώτο μέχρι το πρώτο πτωτικό μοτίβο (μέτρο 59). Σε αντίθεση με το αρχικό τμήμα του τραγουδιού των πουλιών, το δεύτερο γίνεται όλο και περισσότερο ενεργό, μετά την πτώση στο «Thème de Dieu» (μ. 61), όπου τα μουσικά γένη μοιράζονται μόλις έναν κοινό τόνο. Στο τέλος του τμήματος, το πτωτικό μοτιβικό υλικό του τραγουδιού των πουλιών υποδηλώνεται έξι φορές (μ. 64-65), με μειωμένο, όμως, αριθμό των κοινών φθόγγων με την τονική στο «Thème de Dieu»: μόνο η προστιθέμενη έκτη (ρε[#]) είναι κοινή και στα δύο μουσικά γένη, ώστε τα καταληκτικά ύψη στο τραγούδι των πουλιών να μετατρέπονται σε αρμονικές διαφωνίες. Αυτή η αλλαγή στην αρμονία και η αύξηση της δραστηριότητας στο τραγούδι των πουλιών τονίζει ακόμη περισσότερο την αντίθεσή του με το «Thème de Dieu». Αντίθετα με τις προηγούμενες εισόδους, το τρίτο τμήμα του τραγουδιού των πουλιών ξεκινά μετά τις πτώσεις του «Thème de Dieu», συνεχίζοντας μόνο του το πτωτικό μοτίβο, παρουσιάζοντάς το 13 φορές με γρήγορες διαδοχές με ένα δραματικό crescendo και diminuendo. Κατά μήκος των δύο πρώτων τμημάτων, οι εισόδοι του τραγουδιού των πουλιών συναγωνίζονται με το «Thème de Dieu» για να κερδίσουν την απόσπαση της προσοχής του ακροατή. Αντίθετα, στην τρίτη

είσοδο εμφανίζεται πιο ήρεμα το τραγούδι των πουλιών, με το «Thème de Dieu» να οδηγείται ήδη σε παύση. Εδώ το τραγούδι των πουλιών δεν συναγωνίζεται το «Thème de Dieu», αλλά, αντίθετα, τα δύο μουσικά γένη αφήνουν χώρο το ένα για το άλλο. Βέβαια, αυτό δε σημαίνει ότι συμβιβάζονται, αφού οι τονικές αντιθέσεις παραμένουν, αλλά κάθε μουσικό γένος λύνεται. Αυτή η αλλαγή στη σχέση μεταξύ του τραγουδιού των πουλιών και του «Thème de Dieu» σφραγίζει το τέλος της διαμάχης που δημιουργήθηκε μέσα από τη διαστρωμάτωση της μουσικής· οι πτώσεις είναι πλέον σαφείς, αφού πλέον απλά παρατίθενται.

Στο «Regard du Fils sur le Fils», το «Thème de Dieu» παρέχει τη δομική βάση για όλη την κίνηση, με την κατά κύριο λόγο αντιθετική συνύπαρξη άλλων μουσικών γενών μέσω της διαστρωμάτωσης. Το «Thème de Dieu» και το συγχορδιακό στρώμα διαμορφώνουν μια ξεχωριστή σχέση μέσα στο έργο, αφού τα δύο μέρη από το συγχορδιακό στρώμα παραμένουν διακριτά τόσο μεταξύ τους όσο και από το «Thème de Dieu» και αυτές οι τρεις φωνές ξεκινούν κάθε ένα από τα μακροδομικά τμήματα του έργου. Στα δύο πρώτα τμήματα, η υφή αλλάζει από τρεις φωνές σε δύο, με την απουσία των δύο μερών του συγχορδιακού στρώματος και την είσοδο του τραγουδιού των πουλιών, το οποίο συναγωνίζεται το «Thème de Dieu». Είναι το τραγούδι των πουλιών που πρωταγωνιστεί στη συνέχεια, μετά τις πτώσεις στο «Thème de Dieu». Στο τελευταίο τμήμα, η υφή μειώνεται πάλι, αλλά με μια σημαντική διαφορά: οι πτώσεις του «Thème de Dieu» δεν έρχονται σε αντίθεση με τα άλλα στρώματα του έργου και μόλις ολοκληρωθούν ακολουθούνται από το τραγούδι των πουλιών. Η απουσία, πλέον, διαστρωμάτωσης υποδηλώνει το τέλος της κίνησης, όπου το κάθε μέρος λύνεται μακριά από το άλλο, παρέχοντας, όμως τελικά, μια αίσθηση δυαδικότητας.

Εν κατακλείδι, στο «Regard de la Vierge» οι παραθέσεις ενισχύουν τη μουσική αντιπαράθεση, ενώ στο «Regard du Fils sur le Fils» η παράθεση της μουσικής επιτρέπει την κατάληξη της κίνησης.

Αυτο-ομοιότητα και πρωτοτυπία

Στις προηγούμενες δύο ενότητες παρουσιάστηκαν τα χαρακτηριστικά της παράθεσης, επανάληψης και διαστρωμάτωσης στα «Regard IV» και «Regard V» μέσα από την προοπτική της μουσικής ανάλυσης. Στην ενότητα αυτή, υιοθετείται μια προσέγγιση μέσα από το χώρο της επεξεργασίας σήματος.

Α) Μήτρα αυτο-ομοιότητας

Τα δομικά χαρακτηριστικά μέσα σε ένα κομμάτι μουσικής μπορούν να απεικονιστούν με τη χρήση της μήτρας αυτο-ομοιότητας.¹⁴ Αυτή είναι μία μήτρα που παριστάνει το βαθμό ομοιότητας μεταξύ διαφορετικών τμημάτων ενός μουσικού έργου.

Έστω ότι ορίζουμε ένα διάνυσμα που εκπροσωπεί ένα μουσικό χαρακτηριστικό τη χρονική στιγμή i . Η μήτρα αυτο-ομοιότητας (self-similarity matrix) $M = (m_{ij})$ ορίζεται ως

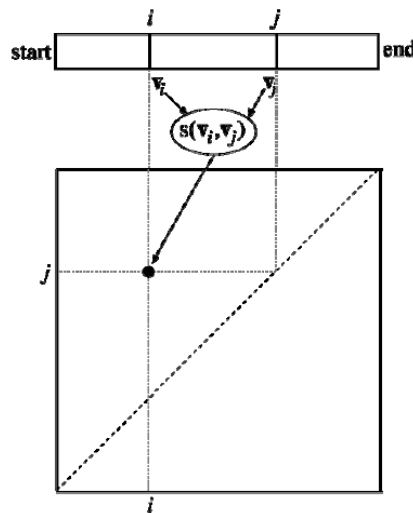
¹⁴ Jonathan Foote, Matthew Cooper και Unjung Nam, «Audio Retrieval by Rhythmic Similarity», στο: *Proceedings of the 3rd International Conference on Music Information Retrieval*, Paris 2002 (διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <http://www.ismir.net/proceedings/>, τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2010).

$$(1) m_{ij} = s(v_i, v_j),$$

όπου το s υποδηλώνει ένα οποιοδήποτε μέτρο ομοιότητας. Εξ ορισμού η μήτρα είναι συμμετρική ως προς τη διαγώνιο. Η Εικ. 8 παριστάνει σχηματικά τον υπολογισμό μιας μήτρας αυτο-ομοιότητας.

Συνήθως, υιοθετείται ένα μέτρο απόστασης ως ένα μέτρο ομοιότητας των διανυσμάτων αναπαράστασης. Τα τελευταία μπορούν να ανακτηθούν από φασματικές παραμέτρους, γραμμική πρόβλεψη, Mel-Frequency Cepstral Coefficient (MFCC)¹⁵ ή ψυχοακουστικές θεωρήσεις. Ένα απλό μέτρο είναι η ευκλείδεια απόσταση στο χώρο των παραμέτρων. Επιπλέον, ένα χρήσιμο μέτρο είναι το βαθμωτό μέγεθος του εσωτερικού γινομένου των διανυσμάτων. Αυτό θα είναι μεγάλο εάν τα διανύσματα είναι μεγάλα και παρόμοια προσανατολισμένα. Για να αφαιρεθεί η εξάρτηση από το πλάτος (άρα και την ενέργεια, δεδομένων των χαρακτηριστικών), το εσωτερικό γινόμενο μπορεί να κανονικοποιηθεί, ώστε να δίνει το συνημίτονο της γωνίας των διανυσμάτων των παραμέτρων. Με αυτό τον τρόπο, εξασφαλίζεται ότι παράθυρα με χαμηλή ενέργεια, όπως αυτά που αντιστοιχούν στη σιωπή, μπορούν επίσης να δώσουν ένα μεγάλο σκορ ομοιότητας, το οποίο εν γένει είναι θεμιτό. Κατά συνέπεια, για τον υπολογισμό χρησιμοποιείται η σχέση

$$(2) S_{ij} = \frac{\langle \vec{v}_i, \vec{v}_j \rangle}{\|\vec{v}_i\| \|\vec{v}_j\|}$$



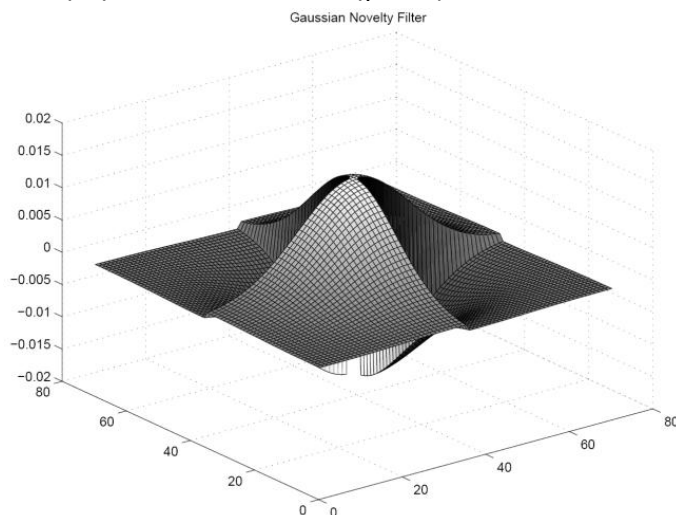
Εικόνα 8: Υπολογισμός της μήτρας αυτο-ομοιότητας

¹⁵ Οι MFCC είναι μια αναπαράσταση του φάσματος ισχύος βραχέως χρόνου ενός ήχου, βασισμένη στο γραμμικό μετασχηματισμό συνημίτονου του λογαρίθμου του φάσματος ισχύος σε μια μη γραμμική συχνотική κλιμάκωση MEL, η οποία προσεγγίζει την απόκριση του ανθρώπινου ακουστικού συστήματος περισσότερο από μια γραμμική διαμέριση του φάσματος που χρησιμοποιείται στο κανονικό cepstrum. Αυτή η συχνотική αναδίπλωση επιτρέπει καλύτερη αναπαράσταση του ήχου, π.χ., σε εφαρμογές ακουστικής συμπίεσης.

Το περιεχόμενο μιας μήτρας αυτο-ομοιότητας μπορεί να οπτικοποιηθεί ως ένα τετράγωνο χρησιμοποιώντας διαφορετικά χρώματα για να υποδηλωθεί η μεταβολή του βαθμού ομοιότητας. Με αυτό τον τρόπο, φωτεινές απεικονίσεις αντιστοιχίζονται σε υψηλό βαθμό ομοιότητας, ενώ σκοτεινές αντιστοιχίζονται σε απεικονίσεις σε χαμηλό βαθμό ομοιότητας. Περιοχές με υψηλό βαθμό αυτο-ομοιότητας εμφανίζονται ως φωτεινά τετράγωνα στη διαγώνιο. Επαναλαμβανόμενα τμήματα θα είναι ορατά ως φωτεινά, εκτός διαγωνίου, ορθογώνια. Εάν το έργο έχει μεγάλο βαθμό επαναληψιμότητας, αυτό θα απεικονιστεί ως διαγώνιες λωρίδες ή μια μορφή σκακιέρας, εκτός διαγωνίου ανάλογα με την περίοδο επανάληψης. Η διαγώνιος υποδηλώνει ότι κάθε frame είναι μέγιστα όμοιο με τον εαυτό του. Επιπλέον, κάθε πιθανή περιοδικότητα που εμφανίζεται στο φασματογράφημα (spectrogram) είναι επίσης ορατή και στην απεικόνιση της μήτρας ομοιότητας.

Β) Καμπύλη πρωτοτυπίας

Η συνέλιξη κατά μήκος της κύριας διαγωνίου της μήτρας ομοιότητας χρησιμοποιώντας έναν Gaussian πυρήνα (kernel) τύπου σκακιέρας (Εικ. 9) παράγει την καμπύλη πρωτοτυπίας, η οποία καταδεικνύει τα χρονικά σημεία με σημαντικές αλλαγές υφής. Το αποτέλεσμα είναι μια μονοδιάστατη συνάρτηση του χρόνου. Ενστικτωδώς, η συσχέτιση τονίζει περιοχές με ισχυρή αυτο-ομοιότητα και υποβαθμίζει περιοχές με σημαντική ετερο-ομοιότητα (cross-similarity). Ανίχνευση κορυφών στην καμπύλη πρωτοτυπίας αποκαλύπτει τη χρονική θέση της ύπαρξης ασυνέχειας χαρακτηριστικού, με αποτέλεσμα να διευκολύνεται έτσι η πραγματική τμηματοποίηση του ακουστικού σήματος.



Εικόνα 9: Ο Gaussian πυρήνας (kernel) τύπου σκακιέρας

Γ) Εφαρμογή στα «Regard IV» και «Regard V»

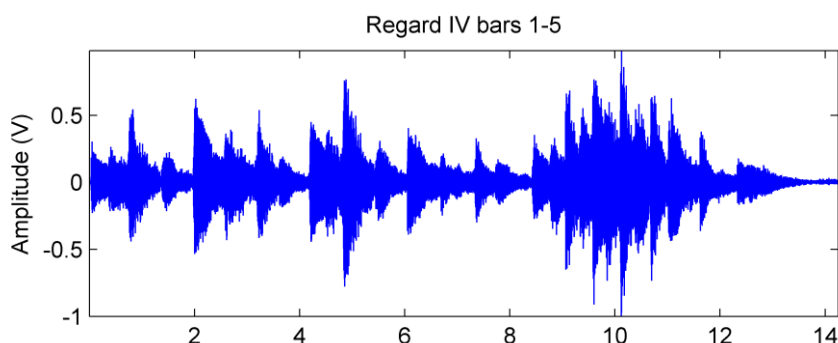
Λαμβάνοντας υπόψη τα μουσικά χαρακτηριστικά των «Regard IV» και «Regard V», μαζί με την ανάλυση ομοιότητας που προηγήθηκε, αναλύθηκαν κατάλληλα τα ακουστικά σήματα που αντιστοιχούν στα «Regard IV» και «Regard V» από το cd *Messiaen Edition* (Warner Classics, Yvonne Loriod, piano). Η ανάλυση έγινε με τη χρήση του Matlab 2009b (The

Mathworks, Inc., Natick, USA), και ειδικότερα με το MIRtoolbox 1.1 (<http://users.jyu.fi/~lartillo/mirtoolbox/>).

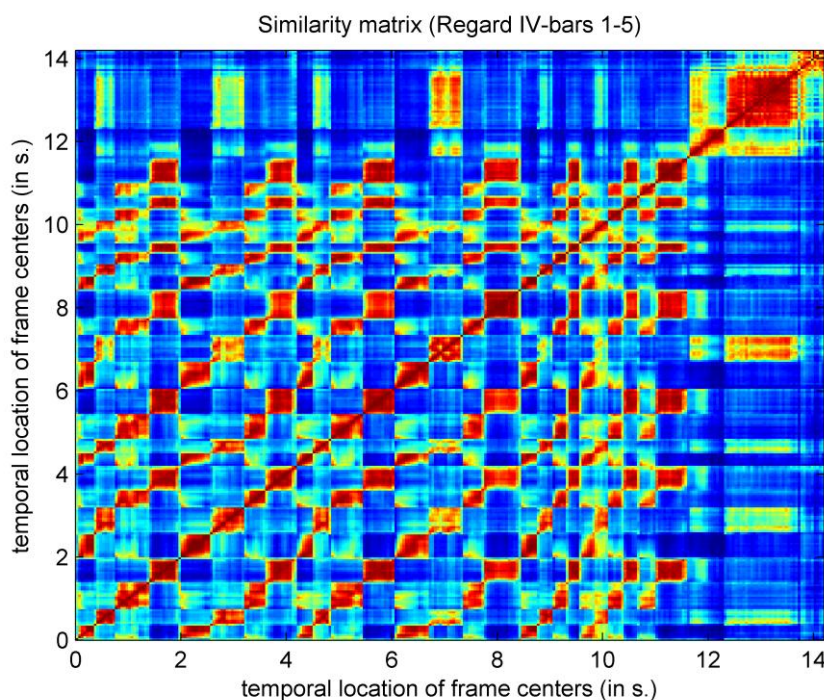
Η Εικ. 10 απεικονίζει το ακουστικό σήμα από το πρώτο μέρος του πρώτου «παθητικού» τμήματος του «Regard IV» [Εικ. 10(α)], μαζί με την αντίστοιχη μήτρα ομοιότητας [Εικ. 10(β)]. Όπως είναι φανερό από την Εικ. 1(α), αναμένεται μια αυξημένη ομοιότητα και περιοδικότητα κατά μήκος των πέντε πρώτων μέτρων. Αυτό αντανακλάται στα αποτελέσματα της ανάλυσης ομοιότητας της Εικ. 10(β), όπου περιοχές με υψηλή ομοιότητα εμφανίζονται ως έντονα κόκκινα τετράγωνα στη διαγώνιο. Επιπλέον, παρατηρώντας την περιοδικότητα του ακουστικού σήματος [Εικ. 10(α)], σε συνδυασμό με την παρτιτούρα του έργου της Εικ. 1(α), παρατηρείται μια ξεκάθαρη ταύτιση με τα χαρακτηριστικά της μήτρας ομοιότητας, καθώς τα επαλαμβανόμενα τμήματα εμφανίζονται ως έντονα ορθογώνια εκτός της διαγωνίου.

Η αυξημένη επαναληπτικότητα αποκαλύπτεται ακόμη περισσότερο μέσα από τις διαγώνιες λωρίδες ή σκακιέρες που εμφανίζονται εκτός της κύριας διαγωνίου σε χρόνους επανάληψης, περίπου, 2, 4, 5, 8.3 και 9''. Είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό ότι αυτές οι λωρίδες τελειώνουν περίπου στα 12'', όπου υπάρχει μια καταληκτική συγχορδία σε αυτό το τμήμα που χρησιμοποιεί τις νότες ρε και λα ως νέο ηχητικό υλικό, διακόπτοντας, κατά συνέπεια, την περιοδικότητα και μειώνοντας το βαθμό ομοιότητας στη διαγώνιο. Παρόλα αυτά, οι εναπομείνουσες δύο νότες από την καταληκτική συγχορδία (ρε[#] και φα[#]) ενισχύουν την ομοιότητα με το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται συνέχεια στο δεύτερο χρόνο από το μοτίβο των τεσσάρων συγχορδιών [Εικ. 1(α)] και, ειδικότερα, περίπου στα 7'' (που αντιστοιχεί στο μ. 4 – δεύτερος χρόνος), όπου εμφανίζονται για τελευταία φορά οι νότες ρε[#] και φα[#] ως όγδοα (δύο φορές που εξηγούν τις δύο παράλληλες τονισμένες λωρίδες)· οι άλλες δύο εμφανίσεις ως δέκατα έκτα (μ. 5) προκαλούν δύο κορυφές περίπου γύρω στα 9 και 10''. Παρόμοια συμπεριφορά εντοπίζεται και σε προηγούμενες χρονικές στιγμές που αντιστοιχούν στην εμφάνιση των φθόγγων ρε[#] και φα[#] στα μ. 1-4.

(α)

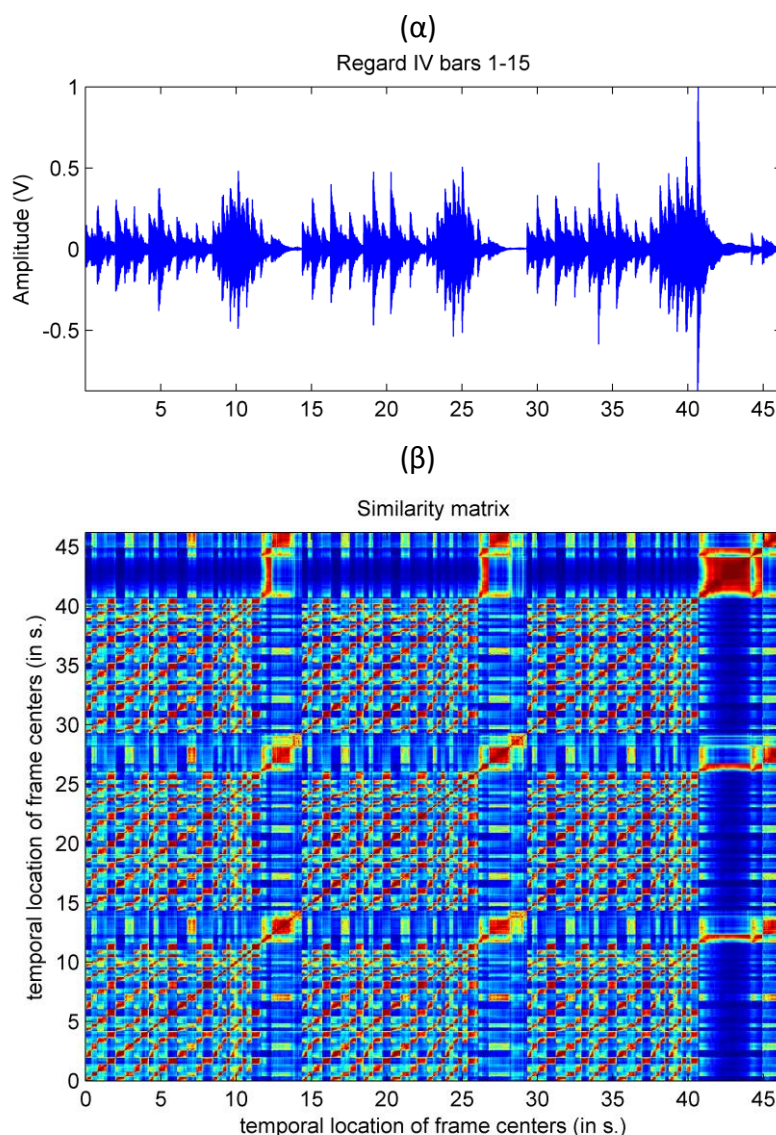


(β)



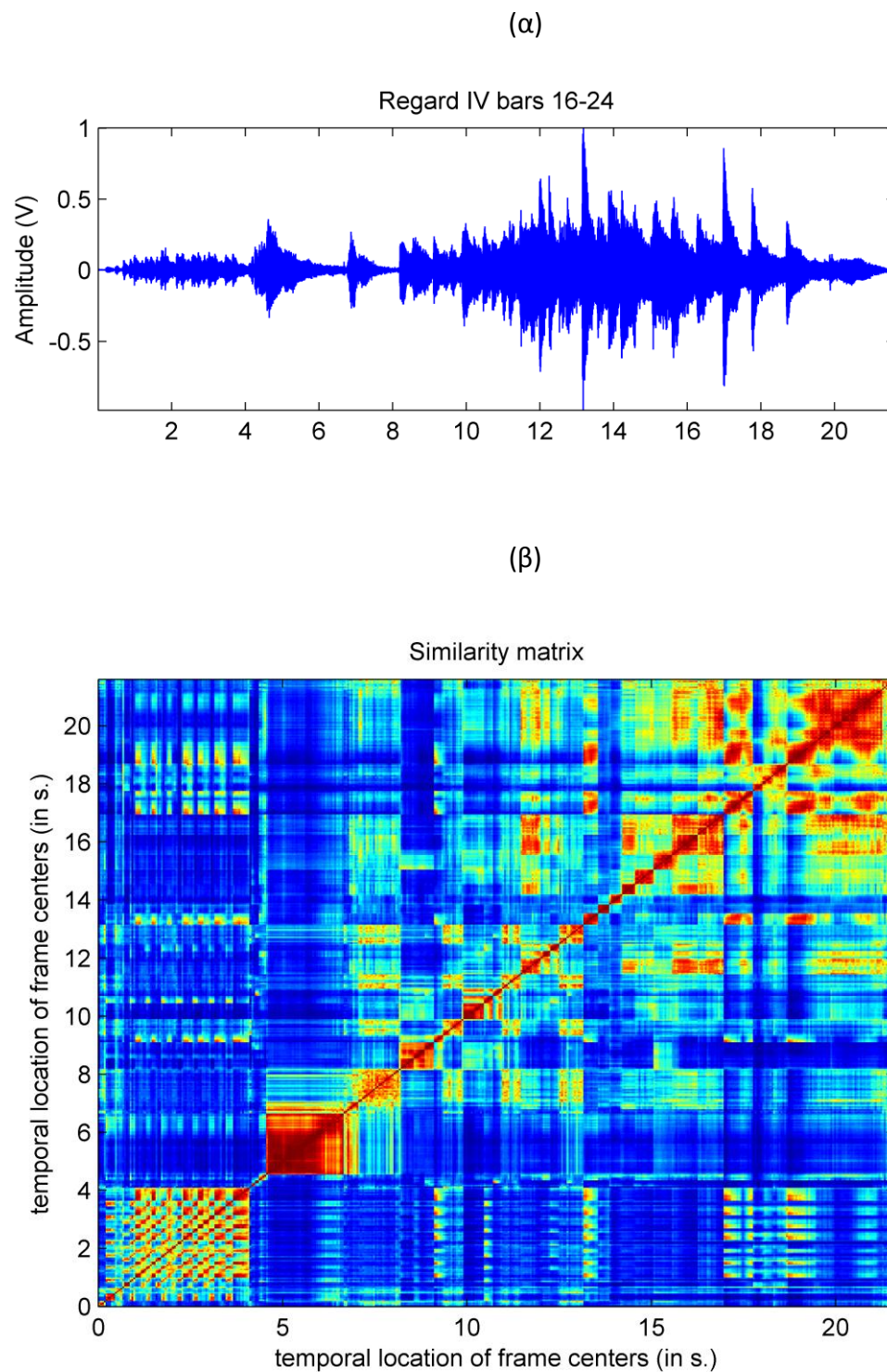
**Εικόνα 10: (α) Ακουστικό σήμα και
(β) η μήτρα αυτο-ομοιότητας, που αντιστοιχούν στα μέτρα 1-5 από το «Regard IV».**

Η Εικ. 11 απεικονίζει το συνολικό ακουστικό σήμα από το πρώτο «παθητικό» τμήμα του «Regard IV» [Εικ. 11(α)] (μ. 1-15), μαζί με την αντίστοιχη μήτρα ομοιότητας [Εικ. 11(β)]. Η παράθεση των «παθητικών» υπο-τμημάτων του πρώτου «παθητικού» μέρους του «Regard IV» (μ. 1-15) γίνεται ακόμα πιο ευδιάκριτη από τη μήτρα ομοιότητας της Εικ. 11(β). Οι λωρίδες επαναλαμβάνονται κατά μήκος των παρατιθέμενων υπο-τμημάτων και τα ίδια γεγονότα που συζητήθηκαν προηγουμένως για την Εικ. 10 αναπαράγονται και εδώ, αντίστοιχα. Το τελευταίο υπο-τμήμα, όπου υπάρχει μια προέκταση της συγχορδίας ρε[#]-σολ[#]-ντο[#] προκαλεί μια έντονη και απότομη κορυφή στις χρονικές στιγμές των ~12'' και ~26'' που αντιστοιχούν στην ίδια συγχορδία, σε μια διάρκεια, όμως, δεκάτων έκτων. Κατά τον ίδιο τρόπο, η τελευταία συγχορδία αυτού του τμήματος (μέτρα 1-15) συσχετίζεται με την ρε[#]-λα-ρε-φα[#] των μέτρων 5 και 10, αντίστοιχα.



**Εικόνα 11: (α) Ακουστικό σήμα και
(β) η μήτρα αυτο-ομοιότητας, που αντιστοιχούν στα μέτρα 1-15 από το «Regard IV»**

Σχετικά με το «ενεργό» τμήμα [Εικ. 2(α)] και Εικ. 12(α), η μήτρα ομοιότητας αλλάζει τα χαρακτηριστικά της, όπως απεικονίζεται στην Εικ. 12 (β). Το επαναληπτικό σχήμα των μέτρων 16 και 17 αντανακλάται στις λωρίδες και την περιοδικότητα που εμφανίζεται στη μήτρα ομοιότητας μεταξύ 1-4''. Στη συνέχεια, αυτή η συμπεριφορά διασπάται και η δομή τύπου αλυσίδας των μέτρων 20-22 προσπαθεί να εγκαθιδρύσει ένα είδος περιοδικότητας (Βλ. 7-13''), γεγονός που επίσης υπονοείται και στο καταληκτικό μέτρο αυτού του μέρους (μέτρο 24, ~15'').

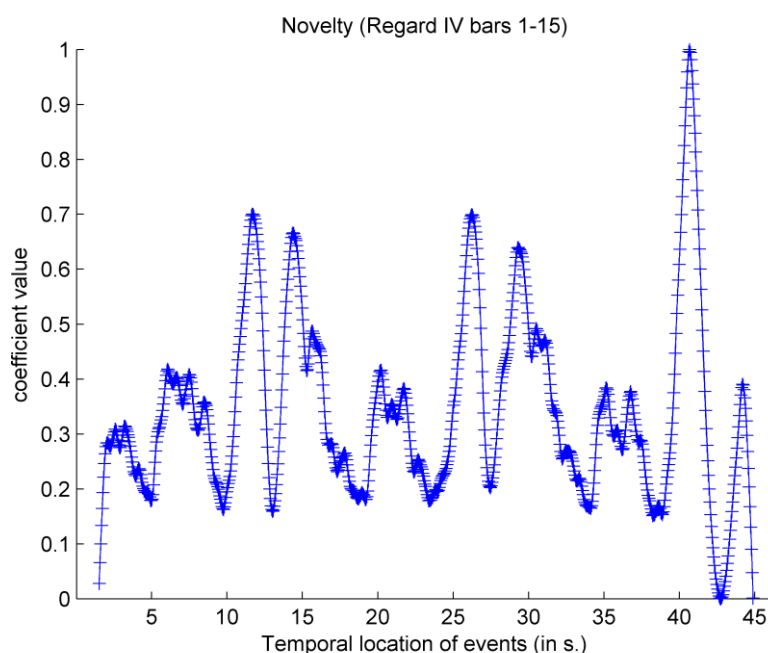


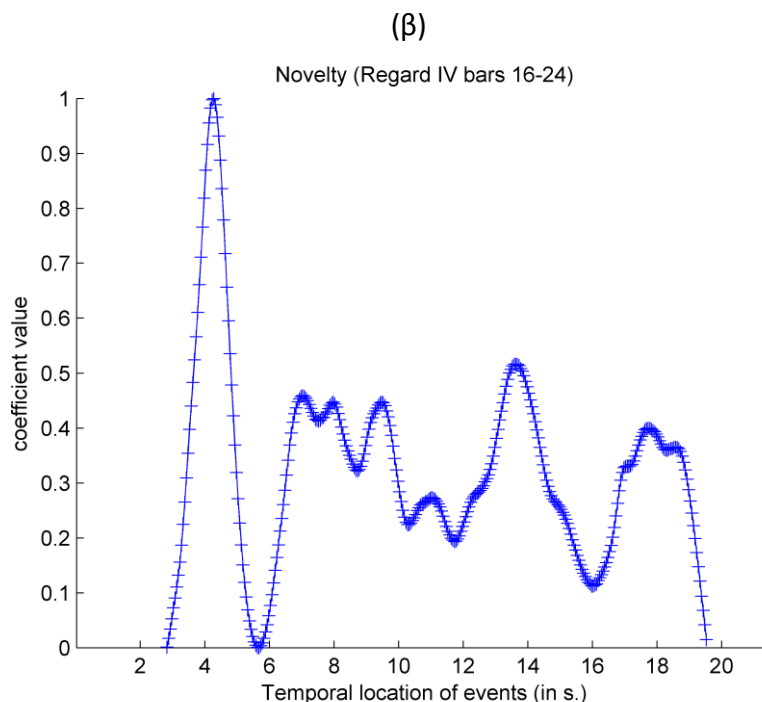
**Εικόνα 12: (α) Ακουστικό σήμα και
(β) η μήτρα αυτο-ομοιότητας, που αντιστοιχούν στα μέτρα 16-24 από το «Regard IV»**

Η Εικ. 13 απεικονίζει την καμπύλη πρωτοτυπίας τόσο του «παθητικού» τμήματος [μ. 1-15, Εικ. 13(α)], όσο και του «ενεργού» τμήματος [μ. 16-24, Εικ. 13(β)]. Όπως είναι

αναμενόμενο, η περιοδικότητα λόγω της παράθεσης στο «παθητικό» τμήμα αντανακλάται ως περιοδικότητα και στην καμπύλη πρωτοτυπίας [Εικ. 13(α)]. Η προέκταση της συγχορδίας που υπάρχει στο τέλος αυτού του τμήματος [Βλ. Εικ. 1(α), μ. 15] παίζει το ρόλο ενός «νέου στοιχείου» στην αναμονή του ακροατή. Με αυτό τον τρόπο, μεγιστοποιεί την πρωτοτυπία [Εικ. 13(α), ~40'']. Αντίθετα, αυτό το τοπίο της περιοδικότητας αλλάζει κάπως στο «ενεργό» τμήμα, όπου η πρωτοτυπία αρχίζει να αυξάνεται καθώς τείνουμε προς το μέτρο 18 (~4''), όπου εκεί παίρνει και τη μέγιστη τιμή της. Στη συνέχεια, παραμένει κάτω του 0.5 με μερικές μεταβολές, μειώνεται σε μοτίβα τύπου αλυσίδας (μ. 20-22) και αυξάνεται στο μέτρο 23 και τοπικά στο μέτρο 24 με μια τάση μείωσης κατά την προσέγγιση του τέλους. Η ίδια προσέγγιση μπορεί να ακολουθηθεί για τα υπόλοιπα τμήματα του έργου, ακολουθώντας τη δομή της Εικ. 3.

(α)

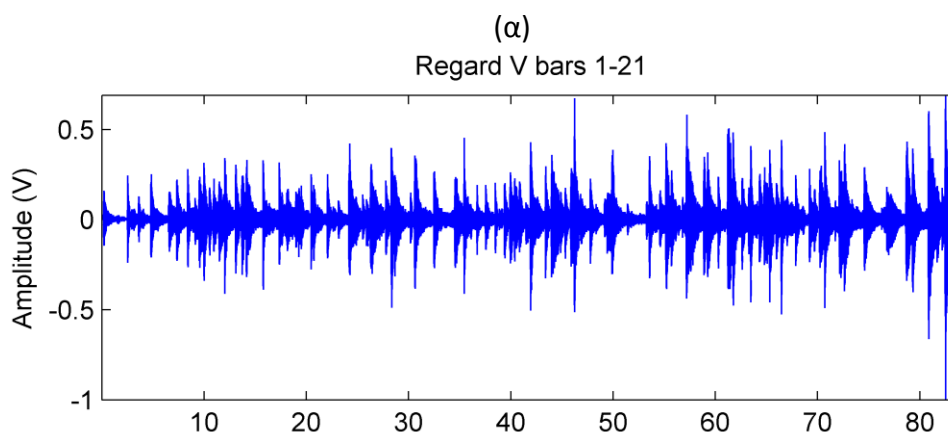


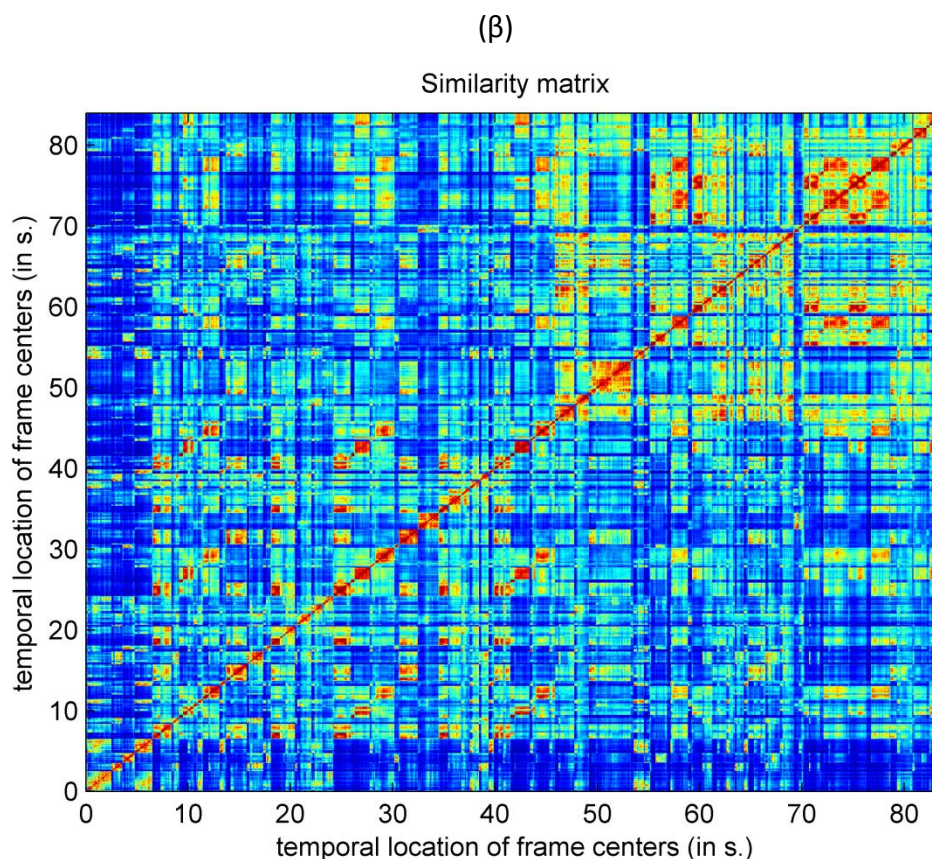


Εικόνα 13: Η καμπύλη πρωτοτυπίας για το ακουστικό σήμα που αντιστοιχεί (α) στα μ. 1-15 («παθητικό» τμήμα) και (β) στα μ. 16-24 («ενεργό» τμήμα) από το «Regard IV»

Η ίδια ανάλυση εφαρμόζεται και στο «Regard V». Ειδικότερα, το τμήμα «Α» (Βλ. Εικ. 5) αναλύεται, αφού πρώτα έχει τμηματοποιηθεί στα δύο του μέρη (μ. 1-12 συγχορδιακή στρωμάτωση, μ. 22-33 τραγούδι των πουλιών). Η Εικ. 14 απεικονίζει το ακουστικό σήμα [Εικ. 14(α)] μαζί με τη μήτρα ομοιότητας [Εικ. 14(β)] από το συγχορδιακό στρώμα.

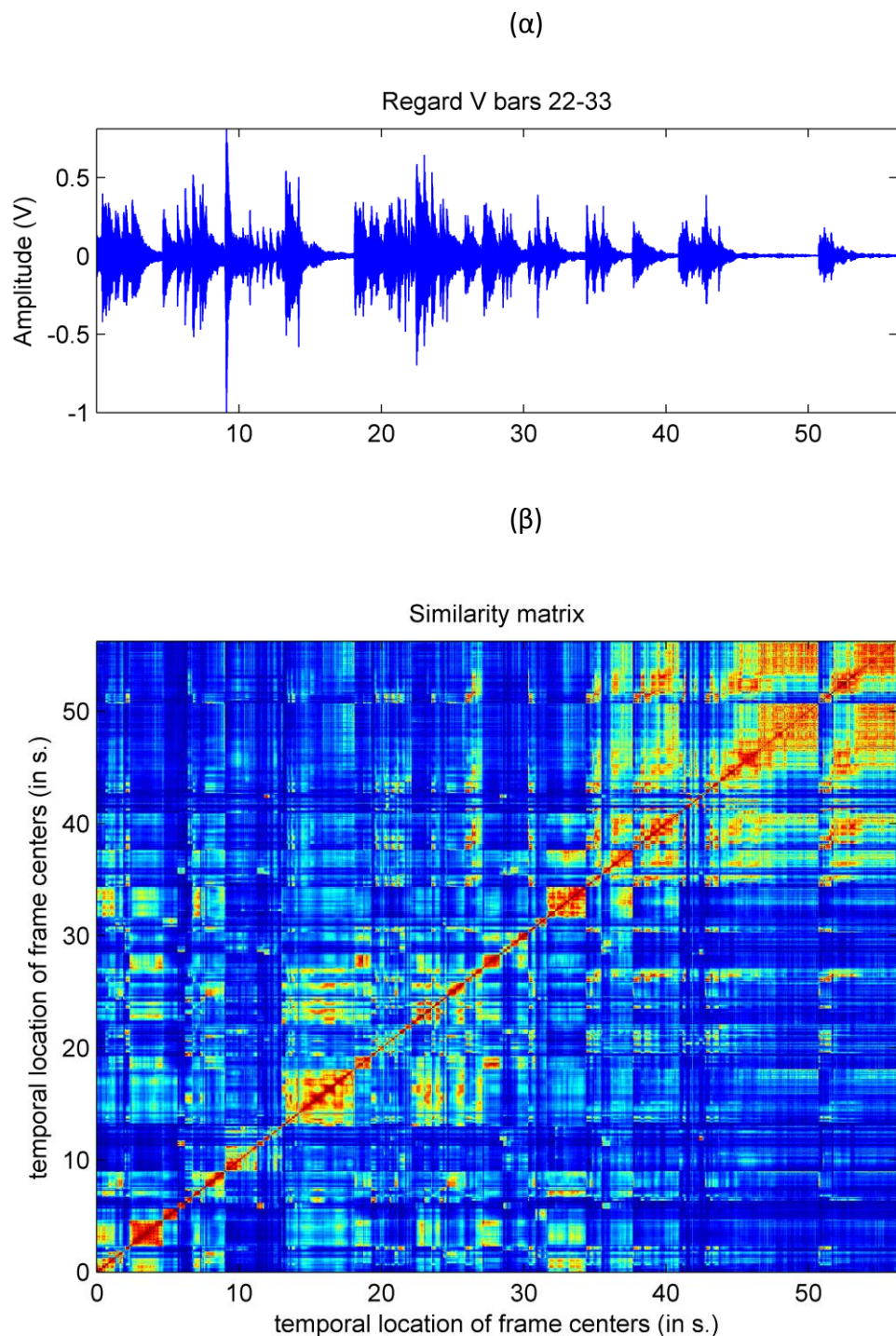
Από την Εικ. 14(β), φαίνεται μία τάση να αποκαλυφθεί μια περιοδικότητα μεταξύ 7'' (είσοδος του «Thème de Dieu») και ~48'' (τέλος του μέτρου 11). Αυτή η περιοδικότητα παράγεται εξαιτίας του «Thème de Dieu», το οποίο επανεμφανίζεται στο μέσο των μέτρων 6 και 10 (Βλ. τις λωρίδες που ξεκινούν στα ~24'' και ~40''). Η συμπεριφορά σκακιέρας φαίνεται περίπου στα 70'', τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 19-20, καθώς στο σημείο αυτό εμφανίζεται μια επανάληψη στη συγχορδιακή καθετοποίηση.





Εικόνα 14: (α) Ακουστικό σήμα και (β) η μήτρα αυτο-ομοιότητας, που αντιστοιχούν στα μ. 1-21 (συγχροδιακή διαστρωμάτωση) από το «Regard V»

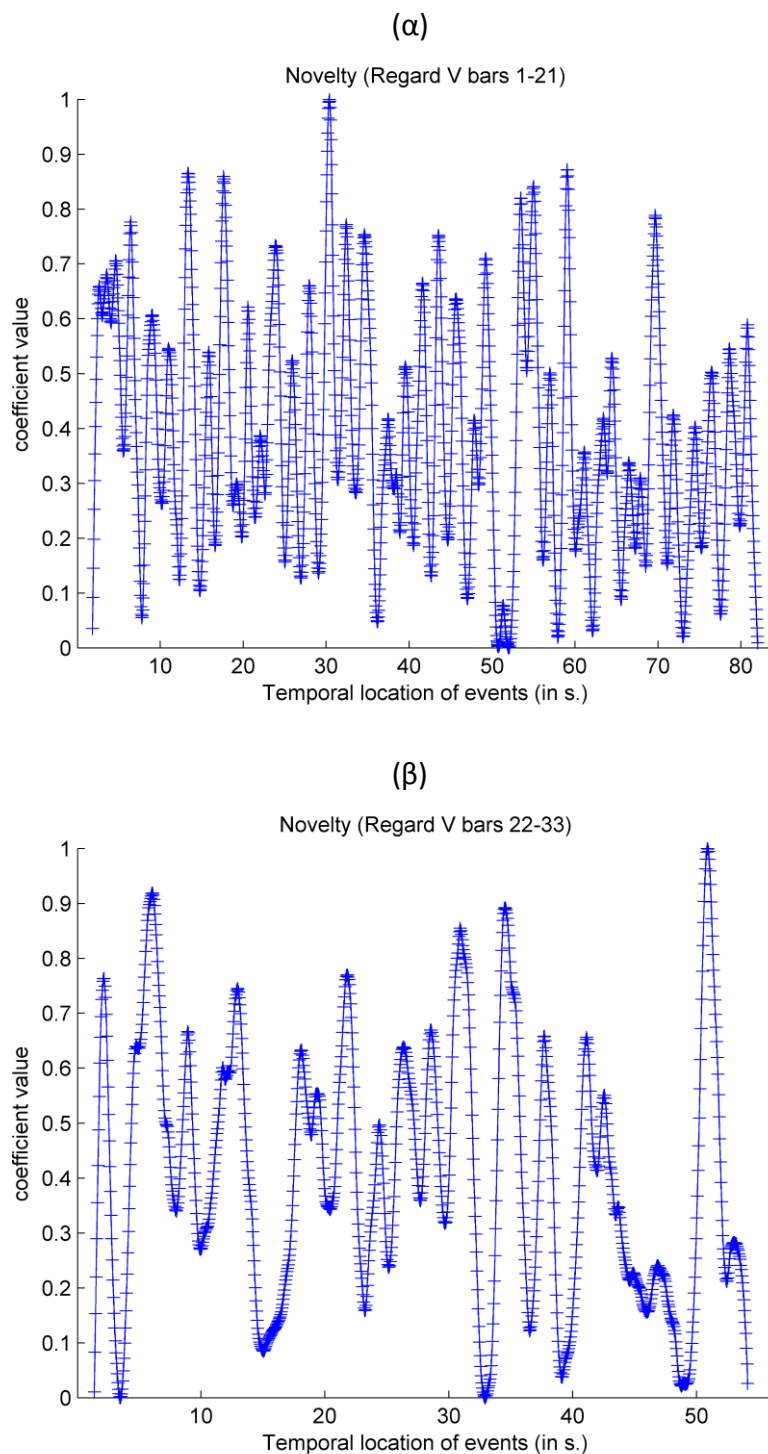
Όπως φαίνεται στην Εικ. 15(β), το τραγούδι των πουλιών δεν επάγει κάποια περιοδικότητα και παράγει μόνο μια πολύ σύντομη τοπική τάση για επανάληψη, λόγω της σχηματοποίησής τους από σύντομα μοτίβα. Αυτό φαίνεται ως μικρά τετράγωνα στη μήτρα ομοιότητας, ειδικότερα από τα 13'' μέχρι τα 30'' (μ. 25-28), όπου η ενεργητικότητα του τραγουδιού των πουλιών επεκτείνεται. Από τα 35'' μέχρι το τέλος (56'') αναδεικνύεται μια δομή σκακιάρας στη μήτρα ομοιότητας, πιθανώς λόγω της επαναληπτικής, διαιρεμένης σε μορφή ηχούς, σύντομης δράσης του τραγουδιού των πουλιών.



Εικόνα 15. (α) Ακουστικό σήμα και (β) η μήτρα αυτο-ομοιότητας, που αντιστοιχούν στα μ. 22-33 (τραγούδι των πουλιών) από το «Regard V»

Οι καμπύλες πρωτοτυπίας για τα τμήματα της συγχорδιακής διαστρωμάτωσης και του τραγουδιού των πουλιών απεικονίζονται στις Εικ. 16(α) και 16(β), αντίστοιχα. Από τις εικόνες αυτές παρατηρείται ότι και στα δύο τμήματα, η πρωτοτυπία κρατιέται αρκετά ψηλά για τη μεγαλύτερη διάρκεια των τμημάτων, δείχνοντας ότι, παρόλη τη διαφορετικότητα στο

χαρακτήρα τους, και τα δύο διατηρούν τον πρωτότυπο χαρακτήρα της μουσικής κατά μήκος της υλοποίησής τους. Αυτό οφείλεται στη διαστρωμάτωση που εφαρμόζει ο Messiaen, δημιουργώντας διαφορετικές πηγές πληροφορίας που ενίοτε δρουν με συγχρονισμένο και μη συγχρονισμένο τρόπο· αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη διάχυση της πληροφορίας η οποία κρατά το ενδιαφέρον του ακροατή και διαδίδει την πρωτοτυπία.



Εικόνα 16: Η καμπύλη πρωτοτυπίας για το ακουστικό σήμα που αντιστοιχεί (α) στα μ. 1-21 (συγχχορδιακή διαστρωμάτωση) και (β) στα μ. 22-33 (τραγούδι των πουλιών) από το «Regard V»

Καταληκτικά συμπεράσματα

Τα «Regard IV» και «Regard V» του Messiaen είναι ξεκάθαρα παραδείγματα του τρόπου που ο ίδιος χρησιμοποιεί την παράθεση, την επανάληψη και τη διαστρωμάτωση στη μουσική του. Αυτά τα δομικά χαρακτηριστικά επιβάλουν διαφορετικές ποιότητες στην ακουστική αντίληψη αυτού του έργου για πιάνο, οι οποίες εξυπηρετούν τις προθέσεις του, τόσο σε μουσικό όσο και σε μετα-μουσικό επίπεδο. Η εναλλαγή μεταξύ «παθητικών» και «ενεργών» τμημάτων που χρησιμοποιούνται για να δομήσουν τη μακροδομή του έργου, ενεργοποιεί παράλληλα και τα μικροδομικά στοιχεία που ορίζουν (έμμεσα ή/και άμεσα) τα χαρακτηριστικά των τμημάτων αυτών. Ο συνδυασμός ρυθμικών καμβάδων ως εσωτερικά δίκτυα πάνω στα οποία ο Messiaen χτίζει τις μελωδικές του δομές διαδίδει ένα είδος δόνησης, μερικές φορές με έναν επαναλαμβανόμενο τρόπο και άλλες με μια τοπική, στιγμιαία διέγερση. Σε κάθε περίπτωση, η χρήση της παράθεσης, της επανάληψης και της διαστρωμάτωσης ακολουθεί συγκεκριμένες δομικές προθέσεις, χωρίς να επιβάλλεται δεσποτικά στη συνθετική σκέψη.

Εκτός από τη μουσική ανάλυση του έργου του Messiaen, η χρήση τεχνικών επεξεργασίας σήματος προσφέρουν έναν άπλετο χώρο για την εξερεύνηση της ανάκλασης της αναλυτικής συνθετικής σκέψης στο πεδίο της επεξεργασίας σήματος. Σε αυτό το πλαίσιο, η συγκεκριμένη εργασία έδειξε τη σχέση της παράθεσης, της επανάληψης και της διαστρωμάτωσης με τη δημιουργία (αυτο-) ομοιότητας και περιοδικότητας στο ακουστικό σήμα του έργου. Ο στόχος ήταν η συνειδητοποίηση του τρόπου με τον οποίο οι συνθετικές προθέσεις μετασχηματίζονται σε μία γλώσσα, η οποία κατά κύριο λόγο είναι κατανοητή από μουσικούς και, ταυτόχρονα, κωδικοποιούνται στο ακουστικό σήμα που φτάνει στον ακροατή με έναν τρόπο που αποκαλύπτει το συνολικό τους φάσμα. Για την επίτευξη του στόχου αυτού, χρησιμοποιήθηκαν η μήτρα ομοιότητας και η καμπύλη πρωτοτυπίας και εφαρμόστηκαν στα «Regard IV» και «Regard V». Αυτή η προσέγγιση επέτρεψε την εξέταση των μικρο-/μακρο-δομικών γεγονότων και στα δύο έργα σε μια χρονικά μεταβαλλόμενη αναπαράσταση, ακολουθώντας με αυτό τον τρόπο τη δυναμική ροή της μουσικής, παράλληλα με τις μεταβολές της παραμέτρου μοντελοποίησης (π.χ., βαθμός ομοιότητας).

Η διττή προσέγγιση που εισήχθη σε αυτή την εργασία καταδεικνύει την ανάγκη για περισσότερο αποτελεσματικές προσεγγίσεις της συνθετικής σκέψης και προθέσεων μέσα από την ανάλυση, τόσο της μουσικής παρτιτούρας, όσο και του αντίστοιχου ακουστικού σήματος. Καθώς το τελευταίο είναι αυτό που άμεσα φτάνει στον ακροατή, ίσως αυτή η προτεινόμενη σφαιρική θεώρηση μπορεί να γεφυρώσει τις συνθετικές προθέσεις, όπως αυτές αντανakλώνται στις αφηρημένες μορφές της ομοιογένειας, ασυνέχειας, συσχέτισης, με το πραγματικό μουσικό περιεχόμενο.

Βιβλιογραφία

- Pierre Boulez, «Boulez on Messiaen: Pierre Boulez in conversation with Roger Nichols», *Organists' Review* 71/3 (1986), σ. 167-170.
- , *Notes on an Apprenticeship* (μτφρ. H. Weinstock), Knopf, New York 1968.

Jonathan Foote, Matthew Cooper και Unjung Nam, «Audio Retrieval by Rhythmic Similarity», στο: *Proceedings of the 3rd International Conference on Music Information Retrieval*, Paris 2002 (διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <http://www.ismir.net/proceedings/>, τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2010).

Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber and Faber, London 1985.

Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris 1944.

———, (1949-1992). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Leduc, Paris 1949-2002 (ολοκληρώθηκε από τη γυναίκα του Yvonne Loriod την περίοδο 1994–2002 και περιλαμβάνει επτά μέρη σε οκτώ τόμους).

Claude Samuel, *Conversations with Olivier Messiaen* (μτφρ. F. Aprahamian), Stainer and Bell, London 1976.

Michael Stephens, *Two ways of looking at Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus with Baptism (an original composition for chamber orchestra)*, Διδακτορική διατριβή, University of Pittsburgh, 2007 (διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-08012007-131227/unrestricted/Stephens-ETD-2007.pdf>, τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2010).

Rosmary Walker, «Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A brief discussion of "Premiere Communion de la Vierge"», *Music Analysis* 8/1-2 (1989), σ. 159-168.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Η έννοια της ανάπτυξης στο έργο του Olivier Messiaen

Ο Messiaen στον πρώτο τόμο της μελέτης του *Technique de mon langage musical* (1944) γράφει:

Όλες οι ενόργανες μορφές προέρχονται λίγο πολύ από τα τέσσερα μέρη της σονάτας. Το Allegro με τα δύο θέματα του πρώτου μέρους μιας σονάτας αποτελεί τη ραχοκοκαλιά του είδους, αλλά και της μορφής της σονάτας. Έχοντας γράψει διάφορα Allegro με δύο θέματα, σύμφωνα με τους κλασσικούς κανόνες της σύνθεσης, θα διαπιστώσουμε ότι ένα πράγμα έχει γεράσει, και αυτό είναι η επανέκθεση. Θα προσπαθήσουμε λοιπόν ακόμη μια φορά να διατηρήσουμε το ουσιώδες: την *ανάπτυξη*. Υπάρχουν όμως δύο αναπτύξεις: η κύρια μετατροπική ανάπτυξη και η καταληκτική που βασίζεται πάνω σε ένα pedal της δεσπόζουσας. Μπορούμε να γράψουμε κομμάτια αποτελούμενα μόνο από αυτήν την καταληκτική ανάπτυξη. Αυτό προσπάθησα να επιτύχω στο *Les enfants de Dieu* από το *La Nativité du Seigneur* (1935).¹

Όπως φαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, ο Messiaen δεν αμφισβητεί μόνο τη σημασία του τμήματος της επανέκθεσης, αλλά ενίοτε και τον κύριο κορμό της ανάπτυξης. Εξαλείφοντας όμως ταυτόχρονα το κύριο τμήμα της ανάπτυξης και αμφισβητώντας τη λειτουργία της επανέκθεσης, διαταράσσεται ένα μεγάλο μέρος της συνολικής μορφής της σονάτας, αφού σε τελευταία ανάλυση, η κλασσική λειτουργική συνέχεια έκθεση – ανάπτυξη – επανέκθεση αποδυναμώνεται πλήρως χωρίς το τμήμα της επανέκθεσης. Το γεγονός αυτό, το επισημαίνει ο Harry Halbreich στο βιβλίο του *Olivier Messiaen* όταν γράφει ότι

ο συνθέτης φαίνεται να παραγνωρίζει την ουσία της μοναδικότητας της μορφής σονάτας, της οποίας το κάθε τμήμα δεν έχει νόημα παρά μόνο στο πλαίσιο της συνολικής μορφής... Μια επανέκθεση αυτή καθαυτή δεν έχει τίποτε το παλαιωμένο, αρκεί να μην είναι πιστή, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των ακαδημαϊκών συνθετών. Η κεφαλαιώδης της σημασία, που κορυφώνεται στη μουσική του Beethoven, είναι αντιθέτως να μας αναδείξει τα θέματα στο τέλος μιας διαδικασίας ψυχολογικής και μουσικής βαθειά ταραγμένης, την οποία αντιπροσωπεύει το τμήμα της ανάπτυξης.²

Είναι αλήθεια ότι από την αρχή της καριέρας του, ο Messiaen διατήρησε μία απόσταση από την αυστρο-γερμανική παράδοση και τη μουσική από τον Bach έως τον Schönberg, το έργο των οποίων βασιζόνταν στην «θεματική επεξεργασία», την «αναπτυκτική παραλλαγή» και

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, τ. 1, Alphonse Leduc, Paris 1956, σ. 33.

² Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Fayard – Sacem, Paris 1980, σ. 189.

τη «μουσική λογική».³ Είναι επίσης αλήθεια ότι οι παρατακτικές και ροντοειδείς μορφές που κατ' εξοχήν χρησιμοποιεί ο γάλλος συνθέτης, ανήκουν στη γαλλική μουσική παράδοση, εκτεινόμενες από τον Couperin και τον Rameau έως τον Satie και τον Rouleau. Όμως, τόσο στην περίπτωση προφανώς των παλαιότερων γάλλων συνθετών, όσο και σε αυτήν των νεώτερων των αρχών του 20^{ού} αιώνα, οι παραγόμενες παρατακτικές μορφές του τύπου του rondo, αποτελούμενες από δύο ή περισσότερα αντιτιθέμενα στοιχεία, είναι το αποτέλεσμα σχετικά απλών από μελωδικο-ρυθμικο-αρμονική άποψη θεμάτων, των οποίων οι επιμέρους συνιστώσες (μελωδία, ρυθμός, αρμονία) επικοινωνούν μεταξύ τους μ' έναν αμφιμονοσήμαντο τρόπο, έτσι ώστε η μία παράμετρος δύσκολα να μπορεί να ανεξαρτητοποιηθεί από την άλλη.

Αντίθετα, ένα από τα βασικά στοιχεία της μουσικής του Messiaen είναι η ανεξαρτητοποίηση των μουσικών παραμέτρων και ιδιαίτερα της ρυθμικής συνιστώσας, γεγονός που όχι μόνο φαίνεται μέσα από τη μουσική και τα γραπτά του κείμενα, αλλά ομολογείται και σε μία συνέντευξη με τον Antoine Goléa, όπου ο συνθέτης αναφέρει χαρακτηριστικά: «μία πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα της μουσικής μου, αλλά και του *Κουαρτέτου για το τέλος του χρόνου*, είναι ότι όπως και στην περίπτωση του Guillaume de Machaut, του οποίου τη μουσική τεχνοτροπία τότε δεν γνώριζα, ο ρυθμός αποσυνδέεται από την αρμονία και τη μελωδία».⁴

Βέβαια, κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι το ίδιο ισχύει και για το έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Η διάσπαση, όμως, εκεί, της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας δεν οδηγεί στα ίδια αποτελέσματα: Ο Schönberg και οι μαθητές του (με εξαίρεση τον Webern) τόσο κατά τη διάρκεια της ατονικής όσο και κατά τη διάρκεια της δωδεκαφθογγικής τους περιόδου (πολύ μάλιστα περισσότερο σε αυτή) αναπτύσσουν τα θέματά τους ως να ήταν τονικά θέματα, χρησιμοποιώντας την τεχνική του *development variation* (αναπτυκτικής παραλλαγής), κληρονομώντας την από τον Brahms, και όχι τη συνδυαστική, συσσωρευτική και παρατακτική (οριζόντια και κάθετα) τεχνική του Messiaen, όπου το αρχικό μουσικό υλικό παραμένει άθικτο. Στην ανάλυσή του για το *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου*, ο Anthony Pople ορθότατα αναφέρει:

...Όταν θέματα και μοτίβα συνδυάζονται αντιστικτικά, στα έργα των Brahms και Schönberg, το μουσικό υλικό είναι εύπλαστο και η κάθε του λεπτομέρεια ρυθμίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να ταιριάζει σε διαφορετικά αρμονικά περιβάλλοντα ή σε συγκεκριμένες μουσικές μορφές. Αντίθετα, μέσα από τις συνθετικές διαδικασίες του Messiaen, ο οποίος συνδυάζει και ξανασυνδυάζει το μουσικό υλικό, οι αρχικές θεματικές ιδέες παραμένουν άθικτες και εννοιολογικά διαχωρισμένες. Αυτή η πρακτική αντιστοιχεί κατά κάποιο τρόπο σε ένα μωσαϊκό, ή μία κατασκευή ενός υαλογραφήματος ενός καθεδρικού ναού.⁵

³ Stefan Keym, «“The act of the most intensive contrast”: Olivier Messiaen's mosaic form up to its apotheosis in *Saint François d'Assise*», στο: Robert Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, 2007, σ. 189.

⁴ Το παρόν απόσπασμα εμπεριέχεται στο βιβλίο του Anthony Pople, *Messiaen, Quatuor pour la fin du temps*, Cambridge University Press, 1998, σ. 76 και αποτελεί ένα μικρό μέρος της συζήτησης του συνθέτη με τον Antoine Goléa (βλέπε: Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Juillard, Paris 1960).

⁵ Anthony Pople, ό.π., σ. 76.

Συνθετικές διαδικασίες που αφορούν στην εξασθένηση ή και εξάλειψη των επί μέρους δομικών ενοτήτων της μορφής σονάτας, οδηγούν σε μια «τεμαχισμένη» αντίληψη αυτής της μορφής, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον συνθέτη να διαχωρίσει πλήρως τα τμήματα της έκθεσης και της ανάπτυξης, γεγονός που πραγματοποιείται στην Συμφωνία *Turangalîla*, όπου η ανάπτυξη αποτελεί ξεχωριστό μέρος, και συγκεκριμένα το 8^ο, με τον υπότιτλο «ανάπτυξη της αγάπης», κι αυτό γιατί βασίζεται στο αρχικό θέμα της αγάπης. Όμως, ο «τεμαχισμός» αυτός της μορφής υπάρχει ήδη στα πρώιμα έργα του, όπως φαίνεται, εξάλλου, και από το παραπάνω κείμενο του συνθέτη: το πέμπτο κομμάτι, «Les enfants de Dieu», από τα εννέα που αποτελείται το *La Nativité du Seigneur* (1935), αποτελείται πραγματικά μόνο από την καταληκτική ανάπτυξη (βασιζόμενη πάνω στη δεσπόζουσα φα#, της σι μείζονος), ενώ το «Combat de la mort et de la vie», τέταρτο από τα επτά μέρη του *Les corps glorieux* (1939) αρχίζει με το κύριο μετατροπικό τμήμα της ανάπτυξης και τελειώνει με μία μεγάλη φράση η οποία συνιστά ταυτόχρονα κατάληξη, πρώτη ολοκληρωμένη έκθεση του αρχικού θέματος και εγκαθίδρυση της κύριας τονικότητας.

Μορφολογικές καινοτομίες και αποκλίσεις από τα κλασσικά πρότυπα αντικατοπτρίζονται και σε άλλες περιπτώσεις, όπως στην 9^η *Meditation* από το *La Nativité du Seigneur*: μέσα σε οκτώ μόνο μέτρα ο Messiaen τοποθετεί διαδοχικά τρία θέματα (το πρώτο αποτελείται από 3, το δεύτερο από 4 και το τρίτο από 1 μόνο μέτρο!) χωρίς μεταξύ τους να υπάρχει κανενός είδους γέφυρα, για να ακολουθήσουν στη συνέχεια τρεις διαδοχικές αναπτύξεις (ανάπτυξη του 1^{ου} και 3^{ου} θέματος, 3^{ου} θέματος και 2^{ου} θέματος), οι οποίες μέσα από ένα *pedal* της δεσπόζουσας θα οδηγήσουν σε μια τοκάτα στη μι μείζονα, που, όπως αναφέρει επιγραμματικά ο Messiaen «η τοκάτα αυτή είναι το ίδιο το κομμάτι, ενώ όλη η προηγηθείσα ανάπτυξη δεν είναι τίποτε άλλο παρά η προετοιμασία».⁶ Σημειωτέον, θα πρέπει να προσθέσουμε, ότι όλη η τοκάτα χτίζεται πάνω στη μελωδία του δεύτερου μέτρου του πρώτου θέματος.

Παρά τις προαναφερθείσες καινοτομίες, ο Messiaen, βαθύς γνώστης της κληρονομημένης μουσικής παράδοσης, αναγνωρίζει το σημαντικό ρόλο που επιτελεί το τμήμα της ανάπτυξης, γράφοντας για την συμφωνία *Turangalîla* (1946-48) ότι: «Μέσα σ' ένα έργο που αποτελείται από 10 μέρη, μερικές επί μέρους αναπτύξεις δεν αρκούν· χρειάζεται ένα ολόκληρο μέρος να είναι ανάπτυξη και αυτό είναι το όγδοο».⁷ Ενώ, όμως, θα περιμέναμε, σύμφωνα με τα λεγόμενα του συνθέτη, αλλά και τη συνολική διάρκεια του έργου, η οποία φθάνει τα 80 λεπτά, μία πραγματική – συνεχή ανάπτυξη του θέματος της αγάπης, η όλη δόμηση του μέρους αυτού διαψεύδει κατά κάποιο τρόπο τις ακουστικές, τουλάχιστον, προσδοκίες μας. Οι 8 ενότητες στις οποίες διαρθρώνεται το μέρος αυτό,⁸ δεν συνιστούν μία συνεχή ροή μουσικών γεγονότων, όπως γίνεται σε μία περίπτωση κλασσικής ανάπτυξης του μουσικού υλικού, αλλά αποτελούν ενότητες σαφώς διαχωρισμένες μεταξύ

⁶ Olivier Messiaen, ό.π., σ. 35.

⁷ Harry Halbreich, ό.π., σ. 388.

⁸ Βλέπε την παρτιτούρα: Olivier Messiaen, *Turangalîla Symphonie*, Durand, Paris 1992 (1^η έκδοση: 1953).

τους, λόγω της αλλαγής του tempo, της μουσικής υφής, αλλά και των χρησιμοποιούμενων μουσικών θεμάτων. Οι ενότητες αυτές είναι:

- 1) Εισαγωγή.
- 2) Πρώτη ανάπτυξη του θέματος της αγάπης υπό μεταμφιεσμένη μορφή και σε γρήγορο ρυθμό, A.
- 3) Πρώτη επιβεβαίωση του μεσαίου τμήματος του θέματος της αγάπης σε αργό tempo (Lento), B.
- 4) Δεύτερη ανάπτυξη του θέματος της αγάπης σε γρήγορο πάλι ρυθμό, A.
- 5) Δεύτερη εμφάνιση του μεσαίου τμήματος του θέματος της αγάπης σε αργό πάλι tempo, B.
- 6) Τρίτη ανάπτυξη του θέματος της αγάπης, σε γρήγορο ρυθμό, που είναι και η μεγαλύτερη σε έκταση, A.
- 7) Τρίτη και τελευταία μεγαλειώδης εμφάνιση του κεντρικού τμήματος του θέματος της αγάπης στην αρχική τονικότητα (φα[#]), B.
- 8) Coda.

Αυτή η ασυνέχεια, η συνεχής δηλαδή διακοπή της ροής των μουσικών γεγονότων και η, σε τελευταία ανάλυση, εμφανιζόμενη παρατακτικότητα μεταξύ των ενοτήτων που συνιστούν το μέρος αυτό του έργου, κυριαρχεί και στην εσωτερική διάρθρωση των τριών αναπτύξεων: τα 42 μέτρα από τα οποία αποτελείται η πρώτη ανάπτυξη χωρίζονται σε δύο όμοια σχεδόν τμήματα του τύπου (8μ. + 3μ. + 2μ. + 3μ.) και (8μ. + 3μ. + 2μ. + 3μ. + 6μ. + 4μ.), για να ακολουθήσει στη συνέχεια το κεντρικό τμήμα του θέματος της αγάπης (5μ.). Με εξαίρεση τα πρώτα 8 μέτρα που αποτελούν τον πυρήνα της ανάπτυξης (ουσιαστικά, μέρους του θέματος της αγάπης, παραλλαγμένου ♩ = 160), στα υπόλοιπα μέτρα (και μέχρι να αρχίσει η δεύτερη ενότητα) η ροή επιβραδύνεται σταδιακά: η μετατροπή της ρυθμικής ένδειξης από 2/4 σε 3/8 στα επόμενα 3 μέτρα δίνει την αίσθηση μιας ανεπαίσθητης επιβράδυνσης, τα επόμενα δύο μέτρα σχηματίζονται από τα δύο μοτίβα (7^η και 9^η προς τα κάτω) του δωδέκατου μέτρου του θέματος της αγάπης σε tempo Modéré με μετρονομική αξία ♩ = 108, ενώ τα τελευταία τρία μέτρα του τμήματος αποτελούνται από το thème fleur των κλαρινέτων σε αργό tempo (Lento ♩ = 56). Οι πρώτες 4 υποενότητες (8μ. + 3μ. + 2μ. + 3μ.) του δεύτερου τμήματος θα χτιστούν στην ίδια λογική με του πρώτου, στα επόμενα 6 μέτρα η ροή και πάλι θα επιταχυνθεί, ενώ τα 4 τελευταία μέτρα συνιστούν μία συνεχή επιβράδυνση (Ritenuto, molto Ritenuto) που θα οδηγήσουν στο κεντρικό τμήμα του θέματος της αγάπης (Lento ♩ = 100).

Συμπερασματικά, στην πρώτη ανάπτυξη η ροή διακόπτεται δύο φορές, τρία μέτρα μετά τον αριθμό 9 [(μ¹) + thème fleur] και τρία μέτρα μετά τον αριθμό 12 [μ¹ μείζων + thème fleur]. Εάν ληφθούν υπ' όψη και οι ενδείξεις rall. και rall. molto των τεσσάρων τελευταίων μέτρων, που συνδέουν το τέλος της πρώτης ανάπτυξης με το κεντρικό τμήμα του θέματος της αγάπης, που έπονται των έξι μέτρων σε γρήγορο tempo ♩ = 107, τότε η ροή διακόπτεται τρεις φορές. Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η διακοπή της ροής στα τέσσερα

τελευταία μέτρα είναι κατά κάποιο τρόπο αναγκαστική, αφού ένα γρήγορο μέρος θα πρέπει να συνδεθεί με το αργό τμήμα του θέματος της αγάπης.

Οι υπόλοιπες δύο αναπτύξεις λειτουργούν με τον ίδιο περίπου τρόπο, αλλά παρουσιάζουν και ορισμένες διαφορές: 1) Ως προς την έκταση: στα 42 μέτρα της πρώτης, αντιστοιχούν 63 μέτρα της δεύτερης και 110 μέτρα της τρίτης. 2) Ως προς την εμφάνιση νέων στοιχείων. 3) Ως προς την εξάλειψη ορισμένων στοιχείων.

Γενικότερα, η δεύτερη διαφέρει από την πρώτη, ως προς την εμφάνιση δύο νέων στοιχείων στην αρχή της ανάπτυξης, και συγκεκριμένα στους αριθμούς ^[16] και ^[17] αντίστοιχα της παρτιτούρας, τμήματα τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «γρήγορο-αργό» (6μ. + 7μ.). Στη συνέχεια και με μικρές αποκλίσεις, η δεύτερη ανάπτυξη χωρίζεται πάλι σε δύο τμήματα, με δύο διακοπές της ροής μέσω της εμφάνισης των διαστημάτων 7^{ης} και 9^{ης} προς τα κάτω (αυτή τη φορά σε τονικότητες φα και μι^b αντίστοιχα) και του thème fleur, για να φθάσουμε για δεύτερη φορά στο θέμα της αγάπης (αριθμός ^[27]), που τώρα καταλαμβάνει περισσότερα μέτρα (8μ. αντί των 5μ. της πρώτης ανάπτυξης).

Η βασική διαφοροποίηση της τρίτης ανάπτυξης από τις προηγούμενες δύο επικεντρώνεται σε τρία κυρίως σημεία: α) Στην εξάλειψη του τμήματος των δύο μέτρων 7^{ης} και 9^{ης} προς τα κάτω, καθώς και του τμήματος των τριών μέτρων του thème fleur, και στην αντικατάστασή τους με ένα επτάμετρο αντίστοιχο της αρχής της δεύτερης ανάπτυξης (αριθμός ^[17]) σε αργό (σε σχέση με την αρχή της τρίτης ανάπτυξης) tempo. β) Στην παρουσία στοιχείων από την πρώτη και δεύτερη ανάπτυξη. γ) Στην εμφάνιση ενός νέου τμήματος 62 μέτρων (όση είναι δηλαδή η συνολική έκταση της δεύτερης ανάπτυξης), το οποίο και αποτελεί όχι μόνο την καθεαυτή ανάπτυξη της τρίτης ανάπτυξης, αλλά την κύρια ανάπτυξη όλου του 8^{ου} μέρους. Κι αυτό, γιατί όχι μόνο δεν υπάρχει καμία διακοπή στη ροή, αλλά επιπλέον στο τμήμα αυτό συνδυάζονται όλα τα προηγούμενα στοιχεία με μία συνεχή, αυξανόμενη πυκνότητα και ένταση, οδηγώντας διά μέσου ενός pedal της δεσπόζουσας, στο τελικό θέμα της αγάπης στην τονικότητα της φα[#] μείζονος.

Η αντικατάσταση του τμήματος των δύο μέτρων της 7^{ης} και 9^{ης} προς τα κάτω, καθώς και του τμήματος των τριών μέτρων του thème fleur από το επτάμετρο, στον αριθμό ^[31] και αργότερα στον αριθμό ^[34], μπορεί να μην σταματάει τη ροή στον ίδιο βαθμό με τα αντίστοιχα τμήματα της πρώτης και δεύτερης ανάπτυξης, παρ' όλα αυτά όμως δημιουργεί μία παρατακτική διάταξη, αφού ο κύριος πυρήνας της πρώτης και δεύτερης ανάπτυξης [8μ. (γρήγορο) + 3μ. (μετάβαση)] + [2μ. (αργό) + 3μ. (αργό)], μετατρέπεται στην τρίτη ανάπτυξη σε [(4μ. + 4μ. + 4μ. + 5μ.) γρήγορο] + [7μ. (αργό)], δηλαδή έχουμε και πάλι διακοπή της συνέχειας μέσω της εναλλαγής γρήγορο-αργό, έστω και με ένα διαφορετικό μουσικό περιεχόμενο.

Η άποψη ότι η διακοπή της ροής μέσω της παρεμβολής των αργών μερών μπορεί να οφείλεται σε προγραμματικούς λόγους δεν ευσταθεί γιατί:

α) η παρεμβολή του μικρού τμήματος των δύο μέτρων (7^{ης} και 9^{ης} που συνιστούν το δωδέκατο μέτρο του θέματος της αγάπης) και των τριών μέτρων του thème fleur αντίστοιχα, μπορεί μεν να υποδηλώνει μια εξωμουσική πραγματικότητα (ο δυναμικός «αναπτυξιακός» έρωτας έναντι του αιώνιου και αμετάβλητου έρωτα), όμως η τετραπλή

τους εμφάνιση (δύο φορές στην πρώτη και άλλες δύο φορές στη δεύτερη ανάπτυξη) είναι υπερβολικά μεγάλη στα πλαίσια ενός τμήματος ανάπτυξης.

β) στην τρίτη ανάπτυξη τα τμήματα αυτά δεν αντικαθίστανται από άλλα, με γρήγορο (αναπτυξιακό) tempo, αλλά από τα δύο προαναφερθέντα, σχετικά αργού tempo επτάμετρα, μέσω των οποίων η ροή και πάλι επιβραδύνεται δύο φορές, χωρίς μάλιστα το μουσικό περιεχόμενο να έχει το οποιοδήποτε συμβολικό-προγραμματικό χαρακτήρα που θα μπορούσε να δικαιολογήσει τη διακοπή της ροής.

Τέλος, ένα άλλο στοιχείο που αποδυναμώνει κατά κάποιο τρόπο τον αναπτυξιακό χαρακτήρα αυτού του μέρους είναι η ύπαρξη των δύο ακραίων τμημάτων, δηλαδή της εισαγωγής και της coda, τα οποία ενισχύουν την παρατακτικότητα της μορφής. Η παρατακτικότητα αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι τα tempi είναι αργά: ♩ = 120 έναντι ♩ = 160 της αρχής της ανάπτυξης (για την εισαγωγή) και ♩ = 120 έναντι ♩ = 120 του τέλους της τρίτης ανάπτυξης. Δεδομένου ότι μετά το τέλος της τρίτης ανάπτυξης ακολουθεί το θέμα της αγάπης και ότι το περιεχόμενο της coda ταυτίζεται ουσιαστικά με το αντίστοιχο της εισαγωγής (με εξαίρεση τη μεγαλύτερη πυκνότητα στην υφή), το διαγραφόμενο μορφολογικό σχήμα συγκλίνει προς το πρότυπο: Α (εισαγωγή) – 1^η ανάπτυξη – θέμα της αγάπης – 2^η ανάπτυξη – θέμα της αγάπης – 3^η ανάπτυξη – θέμα της αγάπης – Α' (coda).

Βέβαια, για να είμαστε ακριβοδίκαιοι, θα πρέπει να τονίσουμε ότι και τα αργά ενδιάμεσα σημεία λειτουργούν στα πλαίσια μιας αναπτυξιακής λογικής, κι αυτό φαίνεται και από την ανοδική πορεία τόσο του δίμετρου (7^{ης} και 9^{ης}), όσο και του θέματος της αγάπης, τα οποία ακολουθούν την ανιούσα μι♭, μι♯, φα, μι♭ και ντο, ρε, φα αντίστοιχα, οδηγώντας κατά κάποιο τρόπο μετατροπικά προς τη φα♯, τονικότητα του θέματος της αγάπης.

Αντίθετα με το μέρος αυτό, η ροή του τμήματος της ανάπτυξης του 10^{ου} και τελευταίου μέρους του έργου, το οποίο υπακούει στα κλασσικά πρότυπα μιας διθεματικής μορφής σονάτας, δεν διακόπτεται σε κανένα σημείο της εξέλιξής της, καθώς δεν περιλαμβάνονται ενδιάμεσα άλλα μικρότερα ή μεγαλύτερα αργά τμήματα. Υπό αυτή την έννοια, αν και το συνολικό μέρος ακούγεται πραγματικά σαν μια μορφή διθεματικής σονάτας, η διάρθρωση και η υφή του αναπτυξιακού μέρους χαρακτηρίζεται από μία έντονη παρατακτικότητα, οριζόντια αλλά και κάθετη, του αρχικού μουσικού υλικού, το οποίο ουσιαστικά παραμένει αναλλοίωτο. Τόσο ο πυρήνας του πρώτου εννιάμετρου που αποτελεί και τον κύριο θεματικό πυρήνα του πρώτου θέματος, όσο και το τμήμα των πρώτων 13 μέτρων που συνιστούν το δεύτερο θέμα, παραμένουν αναλλοίωτα ή σχεδόν αναλλοίωτα καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια της ανάπτυξης, η οποία εξελίσσεται σε τρία στάδια:

- α) Ανάπτυξη του πρώτου θέματος διαδοχικά στις τονικότητες σολ, λα♭, λα (μείζονες).
- β) Ανάπτυξη του δεύτερου θέματος σε φα και λα♭ (μείζονες).
- γ) Ανάπτυξη του πρώτου θέματος σε ρε, σι και ντο (μείζονες).

Έτσι, η μετρική δόμηση της πρώτης ανάπτυξης (α) είναι στη σολ 9μ. + 9μ., στη λα♭ 9μ. + 3μ., και στη λα είναι 20μ., στο (β) στάδιο (ανάπτυξη του δεύτερου θέματος) είναι 13μ. στη φα

και 13μ. στη λα^b, ενώ, τέλος, στο (γ) στάδιο έχουμε ανάπτυξη και πάλι του πρώτου θέματος υπό τη μορφή 9μ. + 5μ. στη ρε, και 12μ. στη ντο.

Πέρα όμως από την πιστή μεταφορά των αρχικών θεμάτων σε διάφορες τονικότητες, η ανάπτυξη επιτυγχάνεται με την πρόσθεση (ιδιαίτερα στην περίπτωση του πρώτου θέματος) νέου ή προϋπάρχοντος υλικού πάνω στον πυρήνα του αρχικού υλικού, το οποίο μάλιστα παραμένει το ίδιο από «τονική» άποψη και όταν αλλάζουμε τονικότητα. Για παράδειγμα, οι συνοδευτικές φιγούρες των ξύλινων πνευστών (fl, ob, cl), της τσελέστα, του glockenspiel, του πιάνου και των εγχόρδων (VI₁, VI₂, VI_a) που πλαισιώνουν την ανάπτυξη του πρώτου θέματος στη σολ, παραμένουν ακριβώς οι ίδιες (βρίσκονται στο ίδιο «τονικό ύψος») όταν μεταφερθούμε στις τονικότητες της λα^b, και των σι, ντο στα στάδια (β) και (γ) αντίστοιχα της ανάπτυξης.

Αντίθετα με την ανάπτυξη του πρώτου θέματος, η αντίστοιχη ανάπτυξη του δεύτερου κατά τη διάρκεια του δεύτερου σταδίου (β), αποτελεί μία σχεδόν πιστή επανάληψη αυτού του θέματος στις τονικότητες φα και λα^b.

Συμπερασματικά, ακούγοντας κανείς συνολικά το τμήμα της ανάπτυξης αποκομίζει την εντύπωση ότι πρόκειται περισσότερο για μια επανεμφάνιση των δύο θεμάτων σε διάφορες τονικότητες κατά παρατακτικό τρόπο, παρά για μια πραγματική ανάπτυξη λειτουργικού τύπου. Εάν η παρατακτικότητα επιτυγχάνεται στο 8^ο μέρος της συμφωνίας με την αντιπαράθεση γρήγορο-αργό, στο τελευταίο μέρος πραγματοποιείται με την πιστή επανεμφάνιση των αρχικών θεμάτων σχεδόν αναλλοίωτων σε μία σειρά από διαφορετικές τονικότητες, χωρίς να αλλάξει το γρήγορο tempo.

Η γενική αυτή άποψη περί τεμαχισμένης ή παρατακτικού τύπου μορφής συμβαδίζει με την αντίληψη που ο Messiaen είχε για τις έννοιες του ρυθμού, της μελωδίας, της αρμονίας, της ανεξαρτητοποίησης των μουσικών παραμέτρων μέσα σε ένα πλαίσιο αμφίβολα τονικό (η οποία πηγάζει από τους τρόπους περιορισμένων μεταθέσεων, modes à transpositions limitées) και ιδιαίτερα για την έννοια του χρόνου όχι ως αφηρημένης οντότητας, αλλά σε σχέση πάντοτε με την έννοια της θρησκείας υπό την ευρύτερή της σημασία. Ο πρόλογος του συνθέτη στο *Couleurs de la Cité Céleste* είναι αποκαλυπτικός ως προς την έννοια του χρόνου: «... Το έργο δεν τελειώνει –ουσιαστικά ποτέ δεν άρχισε: γυρίζει γύρω από τον εαυτό του συνυφαίνοντας τις χρονικές του δομικές ενότητες όπως οι ρόδακες των υαλογραφημάτων των καθεδρικών ναών με τα πύρινα και αόρατα χρώματά τους».⁹ Αυτή η «πετρωμένη», ακίνητη πλευρά του χρόνου, αντιβαίνει προς κάθε κατάσταση γραμμικής και δυναμικής εξέλιξης –λειτουργικού τύπου– των μουσικών γεγονότων, ευνοώντας την παρατακτική, μωσαϊκού τύπου δόμηση και ανοίγοντας έτσι το δρόμο προς τα έργα της δεκαετίας του '50 και '60. Η μετά το '50 εξέλιξη της μουσικής του Messiaen δεν οφείλεται κατά την άποψή μας τόσο σε αλλαγή θρησκευτικής, φιλοσοφικής, ή αισθητικής του στάσης απέναντι στον κόσμο και την τέχνη, αλλά είναι το αποτέλεσμα μιας φυσιολογικής πορείας που μπορεί να ανιχνευθεί από τα έργα της δεκαετίας του '30 και '40 και η οποία ενισχύεται από το πνεύμα της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της σύγχρονης μουσικής των δεκαετιών του '50 και '60.

⁹ Βλέπε τον πρόλογο στην παρτιτούρα: Olivier Messiaen, *Couleurs de la Cité Céleste*, Leduc, Paris 1967.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΡΟΥΠΟΣ

Olivier Messiaen. Ο παιδαγωγός

Δεκαέξι μόλις χρόνια από τον θάνατο του συνθέτη, δύσκολα κανείς θ' αμφισβητήσει την άποψη του Claude Samuel ότι «το έργο του Messiaen, σε αντιστοιχία με το έργο του Stravinsky και του Bartók αναδεικνύεται κλασσικό, σημείο αναφοράς εκτός χρόνου, σε μια εποχή σύγχυσης».¹

Ο Olivier Messiaen δεν ήταν, ωστόσο, μόνον ένας μεγάλος συνθέτης αλλά κι ένας σπουδαίος παιδαγωγός που, από το 1941 έως το 1978 στο Conservatoire National Supérieur de Musique, απέκτησε τέτοια φήμη, ώστε μαθητές να συρρέουν από παντού. Γενιές ολόκληρες συνθετών ανά τον κόσμο θεωρούν ότι έμμεσα ή άμεσα επηρεάστηκαν από τον Messiaen, ενώ δεν είναι λίγοι αυτοί που παραδέχονται με ευγνωμοσύνη ότι η επιρροή του στην διαμόρφωση της δικής τους προσωπικότητας υπήρξε καθοριστική –μεταξύ αυτών, ονόματα όπως ο Ξενάκης, ο Boulez, ο Stockhausen και πολλοί νεώτεροι, όπως ο Gérard Grisey, ο Tristan Murail, ο George Benjamin.

Είναι, κατά συνέπεια, πολύ σωστή η παρατήρηση του μουσικολόγου και μουσικοκριτικού Harry Halbreich που παρομοιάζει τον Messiaen με τον Schönberg, λέγοντας ότι και ο ένας και ο άλλος, με διαφορετικό τρόπο, είναι «οι μεγαλύτεροι γεννήτορες δημιουργικών μουσικών ταλέντων που γνώρισε ο 20^{ός} αιώνας».² Υπάρχει, ωστόσο, μια διαφορά: Ο Messiaen, σε αντίθεση με τον Schönberg, δεν δίδασκε με βάση ένα καθορισμένο μουσικό σύστημα ή ιδίωμα, αλλά προσπάθησε να μεταφέρει στους μαθητές του ό,τι ο ίδιος θεωρούσε ουσιώδες μέσα από την μακραίωνα εξέλιξη της μουσικής.

Υπ' αυτήν την έννοια, η ματιά του ήταν ταυτόχρονα υποκειμενική και οικουμενική –υποκειμενική ως προς την επιλογή των «μοντέλων», αλλά και οικουμενική λόγω της μεγάλης ευρύτητας των επιλογών του. Αυτή η αντίληψη διδασκαλίας της σύνθεσης αποδείχτηκε ιδιαίτερα ευεργετική για την προστασία και την καλλιέργεια της διαφορετικότητας των μαθητών του και τον αποκλεισμό της αναπαραγωγής μιμητών επιγόνων. Αυτή, ωστόσο, η ιδιομορφία του μαθήματος του Messiaen κάνει πολύ δύσκολη –για να μην πω αδύνατη– την ακριβή αντίληψη της παιδαγωγικής ευφυΐας του, μια και αυτή διαχέεται σε χιλιάδες παρατηρήσεις και συσχετισμούς που είναι αδύνατον κανείς να περιγράψει.

Προσωπικά, είχα το προνόμιο να ζήσω ο ίδιος επί τέσσερα έτη (1968-1972) την μοναδική εμπειρία του μαθητή του Messiaen στο Conservatoire στην τάξη της σύνθεσης (τρία τετράωρα την εβδομάδα, ανελιπώς!).

¹ Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen*, Actes Sud, Paris 1999, σ. 10.

² Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois, Paris 1995, σ. 15.

Με βάση τις σημειώσεις μου, αλλά κυρίως με την επίκληση της μνήμης μου, θα προσπαθήσω να προσθέσω το δικό μου κομματάκι στο ούτως ή άλλως ατελές puzzle της εικόνας του Messiaen ως δασκάλου.

Η παιδαγωγική σταδιοδρομία του Messiaen αρχίζει επισήμως με τον διορισμό του ως καθηγητή της αρμονίας στο Conservatoire National Supérieur de Paris (1941), αμέσως μετά την επιστροφή του από το γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η μετέπειτα δεύτερη σύζυγός του και σπουδαία ερμηνεύτρια των έργων του για πιάνο Yvonne Loriod περιγράφει τον θαυμασμό που προκάλεσε η άφιξη του νεαρού δασκάλου στην τάξη.³

Ως προς την ουσία του μαθήματος της αρμονίας, ο Messiaen δεν δίδαξε την «σχολική» αρμονία των ωδίων, αλλά ιστορία της αρμονίας, βασισμένος, κάθε φορά, σε συγκεκριμένα έργα απ' όλη την μουσική φιλολογία (Monteverdi, Rameau, Bach, Gluck, Mozart, Schumann, Franck, Chabrier, Massenet, Fauré, Debussy).

Παράλληλα με την τάξη της αρμονίας στο Conservatoire, έδωσε και ιδιωτικά μαθήματα μουσικής ανάλυσης σε ομάδα επίλεκτων μαθητών, μεταξύ τους η Yvonne Loriod, φυσικά, αλλά και ο Pierre Boulez, που έχει δώσει αρκετές μαρτυρίες⁴ για το περιεχόμενο και τον τρόπο διδασκαλίας του Messiaen.

Η τάξη της Ανάλυσης στο Conservatoire ιδρύθηκε το 1947. Ήταν ένας διπλωματικός τρόπος για να μην καταλάβει ο Messiaen μία χηρεύουσα τάξη σύνθεσης, κάτι που ασφαλώς άξιζε –η φήμη του ως συνθέτη ήταν ήδη αξιοζήλευτη– και που το κατεστημένο του Conservatoire απευχόταν. Ο Messiaen από την αρχή την εξέλαβε ως μία τάξη «υπερσύνθεσης» και έτσι ακριβώς την χειρίστηκε έως το 1966, οπότε κατέλαβε επισήμως την τάξη της σύνθεσης που θα την αφήσει τον Ιούνιο του 1978, λόγω ορίου ηλικίας (70 χρονών).

Η παιδαγωγική δραστηριότητα του Messiaen συχνά επεκτείνεται και πέραν του Conservatoire. Θα κληθεί να διδάξει στην Βουδαπέστη (1947), στο Tangelwood (1949), στο Darmstadt (1949-1952-1953-1961) στο Sarrebrück (1953), στο Buenos Aires (1963).

Μια προσεκτική μελέτη του περιεχομένου της διδασκαλίας του Messiaen καθ' όλη την θητεία του στο Conservatoire (1941-1978) δείχνει μια θαυμαστή ενότητα, παρά το διαφορετικό (κατά τον τίτλο) περιεχόμενο της κάθε τάξης και παρά την αναμφισβήτητη εξέλιξη του ίδιου του Messiaen.

Αυτό οφείλεται σε δύο λόγους:

1) Ο Messiaen θεωρεί ότι η ανάλυση είναι η «μήτηρ της μαθήσεως» για όλα τα αντικείμενα των θεωρητικών σπουδών της μουσικής και ακόμα περισσότερο για το μάθημα της σύνθεσης.

³ «...και να που ο νέος καθηγητής κάθεται στο πιάνο και βγάζει από την τσέπη του μια μικρή παρτιτούρα τσέπης του Πρελούδιου στο απόγευμα ενός φαύνου του Debussy. Μικρά κορίτσια, την εποχή εκείνη, δεν είχαμε ποτέ ξαναδεί παρτιτούρα τσέπης. Το 1941, να παίζει κάποιος πιάνο από μια τόσο μικρή παρτιτούρα ορχήστρας, ήταν αληθινά πολύ σπάνιο, και αυτό προκάλεσε έναν θαυμασμό χωρίς όρια. Μας ανέλυσε το Πρελούδιο στο απόγευμα ενός φαύνου με τόση ευφυΐα...». Boivin, ό.π., σ. 31.

⁴ Συγκεκριμένα αναφέρεται σε αναλύσεις των έργων *Ma mère l'oye* του Ravel, *Pétrouchka* του Stravinsky, *Μουσική για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα* και τα Κουαρτέτα εγχόρδων του Bartók, την *Λυρική σουίτα* του Berg, το *Pierrot Lunaire* του Schönberg, την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του Stravinsky, καθώς και το *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* που έγραφε ο ίδιος ο Messiaen την εποχή εκείνη.

2) Η διδασκαλία του Messiaen συνδέεται άρρηκτα με την συνθετική του δραστηριότητα και την εξέλιξή της. Στο σύγγραμμά του *Technique de mon langage musical* (Editions Leduc, 1944), ο συνθέτης είχε ήδη ξεκάθαρα δώσει το στίγμα των προσωπικών του αναζητήσεων, με βασική προτεραιότητα τον ρυθμό και το χρώμα (ως μια διευρυμένη έννοια της αρμονίας).

Κατά συνέπεια, η επιλογή των θεμάτων και της ύλης των μαθημάτων, είχε πρωτίστως να κάνει με τις δικές του ανησυχίες και ιεραρχήσεις ως συνθέτη. Παράλληλα όμως, η φιλομάθειά του, η περιέργειά του, η οξεία αντίληψη ενός συνεχώς εξελισσόμενου μουσικού περιβάλλοντος, η άμεση ενημέρωσή του για ό,τι νέο συνέβαινε γύρω του, σε συνδυασμό με την βαθιά εντιμότητά του, εξισορροπούσαν θαυμαστά την υποκειμενικότητά του.

Σ' όλη λοιπόν την πολυετή διάρκεια της παιδαγωγικής δραστηριότητας του Messiaen, διακρίνουμε κάποια σταθερά θέματα και αντίστοιχες σταθερές επιλογές έργων προς ανάλυση:

Στο θέμα ρυθμός ανήκει η αρχαία ελληνική, η ινδική ρυθμική, η ρυθμική αντίληψη του γρηγοριανού μέλους, η μελέτη των τονισμών στο έργο του Mozart, η κυματοειδής ρυθμική του Debussy και, κυρίως, η νεωτερική ρυθμική δομή της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Stravinsky, με τα «ρυθμικά πρόσωπα». Οι επιλογές αυτές ανταποκρίνονται αναμφίβολα στην προσωπική αντίληψη του Messiaen για την έννοια ρυθμός, αντίληψη που συνοψίζεται στην απόρριψη του ισόχρονου ρυθμού, στην αγάπη των άνισων ρυθμικών σχέσεων, των ασύμμετρων αριθμών, αλλά και των ελεύθερων ρυθμών της φύσης, του ανέμου, της βροχής, και των κελαϊδισμάτων των πουλιών.

Η άποψή του για το χρώμα είναι ακόμα πιο υποκειμενική: «Όταν ακούω ή όταν διαβάζω μια παρτιτούρα ακούγοντάς την εσωτερικά, νοητικά βλέπω αντίστοιχα χρώματα που στριφογυρνούν, μετακινούνται και ανακατεύονται μεταξύ τους».⁵ Με την λέξη βέβαια χρώμα, ο Messiaen δεν εννοεί μόνο το ηχόχρωμα των οργάνων, αλλά και την διαφορετική αίσθηση της κάθε συνήχησης, της κάθε συγχορδίας, του κάθε συνδυασμού ήχων και των αρμονικών τους. Οι συνθέτες που επιλέγονται για να φωτίσουν αυτό το ζήτημα –εκτός των προαναφερθέντων– είναι ο Chopin, ο Wagner, ο Musorgsky, ο Ravel, ο Bartók, ο Albeniz, αλλά και ο Webern και ο Berg.

Όσον αφορά τη μελωδία, που παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του, η θεματική του στηριζόταν κυρίως στο γρηγοριανό μέλος αλλά και στην θεωρία του για τους «τρόπους» και ιδιαίτερα τους «τρόπους περιορισμένων μεταφορών».

Από τις αρχές της δεκαετίας του '50 και μετά, η φύση και τα τραγούδια των πουλιών, ιδιαίτερα, αποκτούν όλο και μεγαλύτερη σημασία στο έργο του Messiaen και δεν θ' αργήσουν ν' αποτελέσουν μια σταθερή επίσης αναφορά στην διδασκαλία του.

Μια άλλη σταθερή αναφορά του Messiaen ήταν επίσης η όπερα. Στο πλαίσιο αυτό, δίδασκε πολλά έργα· μεγάλες του αδυναμίες ο *Δον Ζουάν* του Mozart, η Τετραλογία του Wagner, ο *Πελλέας και Μελισάνθη* του Debussy και ο *Wozzeck* του Alban Berg.

⁵ Anik Lesure και Claude Samuel, *Olivier Messiaen. Le livre du Centenaire*, Symétrie, Lyon 2008, σ. 157.

Στο ρεπερτόριο του πιάνου, όργανο που τιμά ιδιαίτερα ως συνθέτης και ως εκτελεστής, δεσπόζουσα θέση κατέχουν ο Mozart, ο Chopin, και ο Debussy. Το εκκλησιαστικό όργανο, το κατ' εξοχήν εργαλείο του ως μόνιμου οργανίστα στην εκκλησία της Αγίας Τριάδος, μνημονεύεται συχνά στην τάξη, χρησιμοποιώντας παραδείγματα που προέρχονται κυρίως από το ίδιο του το έργο. Συνήθως απέφευγε ν' αναλύσει έργα του, αν δεν υπήρχε μια ειλικρινής πίεση από την μεριά των ίδιων των μαθητών του. Έτσι, κατά εποχές και κατά περίπτωση, ανέλυσε στην τάξη τα: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, *Turangalîla-symphonie*, *Chronochromie*, *Oiseaux exotiques*, *Couleurs de la Cité Céleste* κ.ά.

Το πρόβλημα τώρα είναι πώς μπορεί κανείς να περιγράψει και ν' αποδώσει σωστά τον τρόπο, την μέθοδο, το ύφος και το ήθος της διδασκαλίας του Messiaen. Το καλύτερο είναι ν' αφήσουμε ν' ακουστούν οι ίδιοι οι μαθητές του. Σταχυολογώ τις πιο καίριες επισημάνσεις:

Ο Alain Perier γράφει: «Ο Messiaen ανέλυε μια παρτιτούρα απ' όλες τις δυνατές απόψεις συγχρόνως... Κατάφερνε ν' αναδεικνύει αυτό που μπορεί να είναι σήμερα ενδιαφέρον...».⁶

Ο Michel Decoust θυμάται επίσης πώς μεταπηδούσαν από τον Mozart στον Chopin, κι από κει στην ηλεκτρονική μουσική.

Ο Pierre Boulez, σ' ένα πρόσφατο άρθρο στον *Nouvel Observateur*, γράφει: «(όταν) δίδασκε ανάλυση, ήταν απολύτως ελεύθερος, περνούσε από την Αναγέννηση στην ελληνική μουσική, από τον Πελλέα στον Mozart, από την ινδική μουσική στον Fauré».⁷

Συμπερασματικά, αυτό που ήταν συναρπαστικό στην διδασκαλία της ανάλυσης –κι έτσι το έζησα κι εγώ ο ίδιος– ήταν αυτή η εκπληκτική συνδυαστική ικανότητα του Messiaen, που μέσα από μια αλυσίδα εύστοχων συνειρμών, διέτρεχε όλο το ρεπερτόριο κι όλες τις εποχές, θέτοντας το δάχτυλο πάνω σ' ό,τι ιδιαίτερο και δημιουργικό εμπεριείχε το αναλυόμενο έργο και, συνάμα, όλους τους δαιδαλώδεις δρόμους που ακολούθησε η ανθρώπινη δημιουργικότητα για να φθάσει σ' αυτό. Μια σκέψη σύνθετη ενός συνθέτη προς συνθέτες, βασισμένη στην βαθιά γνώση, στην καίρια παρατήρηση, στην τεράστια μνήμη, στην πείρα και στο ένστικτο.

Θα πρέπει τώρα να δούμε μια άλλη σημαντική συνιστώσα του μαθήματος της σύνθεσης: την συνεχή παρακολούθηση και ενημέρωση όσον αφορά στην περιρρέουσα μουσική δραστηριότητα. Ο Messiaen είχε ανέκαθεν από τη φύση του μιαν αστείρευτη περιέργεια για ό,τι καινούργιο συνέβαινε γύρω του. Μπορούσε εντελώς αυθόρμητα να κουβαλάει στη τάξη τον τελευταίο δίσκο του Stockhausen ή το τελευταίο βιβλίο του Boulez, τέλεια αφορμή για συζήτηση, ή και διαμάχη. Γρήγορα, μάλιστα, απέκτησε τέτοιο κύρος που μπορούσε άνετα να καλεί στην τάξη κάθε διάσημο συνθέτη ή και ερμηνευτή, που η μουσική επικαιρότητα έφερνε στο Παρίσι. Έτσι, οι μαθητές του, ξαφνικά, έπεφταν πάνω στον Berio, στον Boulez, στον Stockhausen και παρακολουθούσαν ένα ολόκληρο μάθημα ανάλυσης των τελευταίων έργων τους από τους ίδιους τους συνθέτες. Ο Messiaen καθόταν τότε ταπεινά ανάμεσα στους μαθητές του και σημείωνε επιμελώς.

⁶ Boivin, ό.π., σ. 182-187.

⁷ <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p2252/a363481.html>.

Από τις δικές μου σημειώσεις, κατά την 3^η χρονιά της θητείας μου στην τάξη της σύνθεσης –της οποίας όλη την θεματική παραθέτω στο παράρτημα που ακολουθεί το κείμενο – μεταφέρω μια φράση του Messiaen, στην διάρκεια της ανάλυσης του Κοντσέρτου για πιάνο Κ. 450 του Mozart: «Για να φτιάξει κανείς μια μουσική που μιλάει, πρέπει ή ν' αγαπά ή να πιστεύει».

Ποια ήταν όμως η προσωπική σχέση του Messiaen δασκάλου με τον μαθητή και το έργο του; Ο Messiaen είχε το χάρισμα, την διαίσθηση, αν προτιμάτε, να μπορεί να διακρίνει τα βασικά χαρακτηριστικά και τις ανάγκες του κάθε μαθητή:

Αυτό θα σας φανεί εκπληκτικό, αλλά είμαι λίγο όπως ένας γιατρός, ή ένας εξομολόγος: όταν έβλεπα να μπαίνουν (στην τάξη) οι καινούργιοι μαθητές μου, τους παρατηρούσα αρκετή ώρα και έλεγα στον εαυτό μου: «Αυτός εδώ έχει ανάγκη αυτό το πράγμα, αυτός εκεί, το άλλο»· Έτσι η θεματολογία της χρονιάς αποφασιζόταν ανάλογα με τα πρόσωπα που είχα μπροστά μου.⁸

Η ίδια διαίσθηση λειτουργούσε αλάθητα και στην διαπροσωπική σχέση του δασκάλου με τον κάθε μαθητή ξεχωριστά. Είναι πασίγνωστη η «διάγνωση» του Messiaen για τον Ξενάκη, που στάθηκε καθοριστική για την πορεία του έλληνα συνθέτη, αποτρέποντάς τον από το να ξεκινήσει μουσικές σπουδές και ωθώντας τον «να χρησιμοποιήσει τα μαθηματικά και την αρχιτεκτονική στην μουσική του, χωρίς να τον απασχολούν τα μελωδικο-αρμονικο-αντιστικτικο-ρυθμικά προβλήματα».⁹

Εγώ ο ίδιος έχω να θυμάμαι καίριες στιγμές, που οι συμβουλές ή οι παρεμβάσεις του Messiaen καθόρισαν την μουσική μου πορεία, αλλά και την ζωή μου, έως ένα βαθμό. Καταρχάς, όταν έφθασα στο Conservatoire στις αρχές του Σεπτεμβρίου του 1968, υπήρχε ακόμη μεγάλη αναταραχή από τον απόηχο των γεγονότων του Μαΐου. Οι εισαγωγικές εξετάσεις θα καθυστερούσαν λίγο. Εν αναμονή, ο Messiaen με δέχτηκε στην τάξη του, όπως έκανε συνήθως με τους περισσότερους υποψηφίους. Συζήτησε λίγο μαζί μου, να μάθει ποιος είμαι και τι κάνω κι άκουσε και την ηχογράφηση ενός σύντομου κομματιού μου, (την Εισαγωγή από τον *Ρήσο* του Ευριπίδη, Επίδαυρος 1968, σκηνοθεσία Μουζενίδη) το οποίο φάνηκε να τον ενδιαφέρει πολύ. Ύστερα, όπως όλοι οι «καινούργιοι», ενσωματώθηκα κι εγώ στην τάξη, παρακολουθώντας τις αναλύσεις και γράφοντας τις διάφορες ασκήσεις που μας πρότεινε (ρυθμικές αντιστίξεις, εναρμονίσεις, την έκθεση μιας φούγκας, ενορχηστρώσεις από μνήμης βάσει του «σπαρτίτο» π.χ. της *Θάλασσας* του Debussy, κ.λπ.).

Όσο πλησίαζαν οι εξετάσεις, τόσο μ' έζωναν τα φίδια, γιατί έβλεπα ο ίδιος –και δεν μπορεί να μην το έβλεπε κι αυτός– πώς υστερούσα σε σχέση με τους άλλους συνυποψηφίους μου. Οι θέσεις προς κάλυψη ήταν μόνο τρεις –έβλεπα πως δεν είχα καμία ελπίδα. Δύο-τρεις εβδομάδες πριν τις εξετάσεις, πήγα λίγο νωρίτερα το πρωί στο Conservatoire, τον περίμενα στον διάδρομο και του ανακοίνωσα την απόφασή μου να αποσυρθώ. Με κοίταξε καλά και με ρώτησε τον λόγο. Αφού με άκουσε προσεχτικά, μου είπε: «Ναι, πράγματι, μπορεί να υστερείτε σε κάποια πράγματα, αλλά υπερέχετε σε τόσα

⁸ Lesure και Samuel, ό.π., σ. 219.

⁹ Samuel, ό.π., σ. 303.

άλλα!... Τι σας φοβίζει ιδιαίτερα;» Η φούγκα, του είπα. Χαμογέλασε: «Τι είναι για σας η φούγκα, αν μελετήσετε σωστά, σε μια βδομάδα την έχετε μάθει. Αλήθεια, φέρνετέ μου στο εξής κάθε φορά μια φούγκα, πριν το μάθημα, να την βλέπουμε μαζί. Ελάτε μέσα να σας γράψω ένα θέμα», είπε και άνοιξε την πόρτα.

Έτσι έγινε και κάθε πρωί, νωρίς-νωρίς, έδειχνα στον δάσκαλο μια φούγκα κι αυτός υπομονετικά μου εξηγούσε –έμοιαζε μάλιστα να το διασκεδάζει– ώσπου μια μέρα, λίγο πριν τις εξετάσεις μου είπε: «Καλά τα πήγαμε, έτσι δεν είναι;».

Διαισθητικός και γενναιόδωρος ήταν και όταν κοίταζε τα έργα των μαθητών στην τάξη. Ξεφύλλιζε αργά τις σελίδες, σιωπηλός, συγκεντρωμένος και αδιαπέραστος. Κάποιες στιγμές διέκοπτε την σιωπή για μια παρατήρηση τεχνικού χαρακτήρα. Άλλοτε πάλι ρωτούσε κάτι που έμοιαζε αθώο, αλλά κάτι άλλο έκρυβε: «Αυτό θα ηχήσει κάπως έτσι» κι έπαιζε στο πιάνο μια αυτόματη μεταγραφή, *prima-vista*, του επίμαχου σημείου. «Αυτό θέλατε;» ρωτούσε, αλλά δεν νομίζω πως περίμενε απάντηση.

Δεχόταν τα πάντα, χωρίς να κρίνει την αισθητική του έργου. Μια μέρα ένας «τολμηρός» μαθητής τού έφερε να δει ένα έργο για έγχορδα, καζανάκι του μπάνιου και μισοσπασμένη καρέκλα που κάποιος θα χτυπούσε στο πάτωμα. Δεν έδειξε την παραμικρή έκπληξη. Το είδε με την ίδια σοβαρότητα που έβλεπε όλα τ' άλλα. Κάποια στιγμή είπε, δειλά-δειλά: «Μα αυτό το φτωχό *rizzicato* του βιολιού θ' ακουστεί ανάμεσα στο σπάσιμο της καρέκλας και το καζανάκι;». «Δεν με νοιάζει», είπε επιθετικά ο μαθητής, «η χειρονομία του βιολιστή μ' ενδιαφέρει». «Ah bon!» είπε ο δάσκαλος.

Η αλήθεια είναι ότι πολλοί ήταν οι μαθητές που έφευγαν από το μάθημα απογοητευμένοι, μην έχοντας ακούσει κάτι το σαφές για το έργο τους. Λίγοι είναι εκείνοι που κατάλαβαν –μερικοί, μάλιστα, εκ των υστέρων– πόσο δραστήρια ήταν αυτή η ψυχοθεραπευτική μέθοδος του. Διεισδυτικό και συγκινητικό είναι το σχόλιο του συμμαθητή μου και φίλου, που δυστυχώς έφυγε νωρίς, του Gérard Grisey, ο οποίος διέπρεψε στο πλαίσιο της *école spectrale*:

Όταν σκέφτομαι την διδασκαλία του Olivier Messiaen, η πρώτη λέξη που έρχεται στο μυαλό μου είναι η Σιωπή... Μια ανάγνωση αργή και προσεκτική και το πολύ-πολύ κάποια λόγια σιβυλλικά· και γύριζα σπίτι μου με μοναδικό συναίσθημα την δυσάρεστη εντύπωση ότι πέρασα κάποιες ώρες μπροστά σ' έναν καθρέφτη. Η μουσική μου ήταν αναμφίβολα λίγο μακρύτερα κι έπρεπε ακόμα να ψάξω... Όσο για την μουσική αφύπνιση, αυτή συνέβαινε αλλού, στην ανάλυση των έργων του παρελθόντος και του 20^{ου} αιώνα, στην προσεκτική ακρόαση των εξωευρωπαϊκών μουσικών, και κυρίως μέσα σ' έναν θαυμάσιο ενθουσιασμό και σε μια άσβεστη αγάπη για την μουσική, που ο Messiaen διύλιζε με την καλοσύνη και την αφέλεια του Σοφού και του Παιδιού.¹⁰

Ένα μεγάλο ατού της τάξης της σύνθεσης γενικώς στο Conservatoire ήταν οι συναυλίες (κύκλος *Action musicale*) με έργα των μαθητών, στην *salle Berlioz* με την Συμφωνική Ορχήστρα του Conservatoire ή με μικρότερα σχήματα, πράγμα που ανάγκασε τους μαθητές να «αναλάβουν τις ευθύνες τους». Πολλές φορές ο Messiaen εξέφραζε κάπως καθαρότερα

¹⁰ Lesure και Samuel, ό.π., σ. 224.

τις κρίσεις του μετά την ακρόαση ενός έργου στην συναυλία. Έχω προσωπικές εμπειρίες επί τούτου. Όταν στην τάξη έφερα να δούμε ένα έργο μου επηρεασμένο από τα μαθηματικά, την *Σπουδή πάνω στις γεωμετρικές προόδους* για ορχήστρα εγχόρδων και temple blocks, ο Messiaen το ξεφύλλισε αργά και προσεχτικά, ως συνήθως, και κάποια στιγμή σταμάτησε και είπε: «εδώ, όμως, μια εκφραστική μελωδία σε οκτάβες, μέσα σ' ένα τόσο ατονικό περιβάλλον, δεν θα φανεί ξένη;». «Το ξέρω», του απάντησα, «αλλά δεν έχω άλλο τρόπο να ανανεώσω το ενδιαφέρον. Στο σημείο κορύφωσης που έχω φτάσει, έχω εξαντλήσει όλα τ' άλλα μέσα που διέθετα». «Λέτε;» ψέλλισε. Ρώτησε πότε είναι η επόμενη συναυλία της Ορχήστρας του Conservatoire κι έμαθε ότι σε τρεις μέρες έπρεπε ν' αρχίσουν οι πρόβες. «Δεν παίρνει ο καθένας μια φωτοτυπία της παρτιτούρας ν' αντιγράψει ένα μέρος, να προλάβουμε την συναυλία;» είπε. Έτσι κι έγινε.

Μετά το τέλος της συναυλίας, πέρα από τα συμβατικά μπράβο, που ήταν πάντοτε απόρροια της γενναιοδωρίας του, μου λέει ο δάσκαλος: «Κι όσο για το σημείο με τις οκτάβες είχατε δίκιο». Τίποτ' άλλο. Αυτό όμως και μόνο μου έμαθε πολλά για το δικαίωμα στην στιλιστική υπέρβαση, όταν μια εσωτερική ανάγκη το επιβάλλει.

Μιαν άλλη φορά, μετά την εκτέλεση ενός έργου μου, του *Nocturnes* για βιολί και κιθάρα, στη salle Cortot, μετά τα συνήθη «très bien...» μου λέει: «κύριε Κουρουπέ, φοβάστε το forte;». Έμεινα άφωνος. Αυτό δεν μου είχε περάσει ποτέ από το μυαλό. Έκτοτε, ωστόσο έμαθα να προσέχω πάντα την ισορροπία των δυναμικών αντιθέσεων στα έργα μου, ακόμη και στα πιο... νυχτερινά.

Συχνά, έπρεπε να κάνει τον κόπο να μετακινηθεί αρκετά μακριά από το κέντρο του Παρισιού, για ν' ακούσει έργο μαθητή του –παρότι ο ίδιος δεν οδηγούσε. Έτσι, το 1973 ήρθε στο Créteil –είχα πια αποφοιτήσει από την τάξη– για να παρακολουθήσει την πρεμιέρα του έργου μου *Hermès et Prométhée*. Σε κάθε ευκαιρία στήριζε, επαινούσε και προωθούσε τους μαθητές του.

Οι παλιοί μαθητές του Messiaen έχουν σαφή συνείδηση της σπουδαιότητας του μαθήματός του και αισθάνονται βαθειά κι αιώνια ευγνωμοσύνη. Ο Alain Louvier γράφει:

Η οικουμενικότητα του Olivier Messiaen θαυμάστηκε απ' όλους τους μαθητές του. Όχι μόνο άνοιγε παράθυρα... προς τον Μεσαίωνα, την Αρχαιότητα, την Ινδία, την Ιαπωνία, αλλά και γιατί ξανατοποθετούσε την μουσική στην συμβολή ενός Quadrivium στο κέντρο ενός αστερισμού των τεχνών και των επιστημών της γνώσης.¹¹

Όσο για μένα τον ίδιο; Ξέρω ότι χωρίς τον Messiaen, σίγουρα δεν θα ήμουν σήμερα αυτός που είμαι, αλλά μου είναι δύσκολο να ξεχωρίσω πώς και σε τι βαθμό επηρέασε την μουσική μου. Οπωσδήποτε ενστερνίζομαι κάποιες απόψεις του, για παράδειγμα την άποψη ότι ο διαχωρισμός της μουσικής σε τονική και ατονική μουσική είναι τεχνητός, αφού η μια εμπεριέχει την άλλη, ή καλύτερα, η μια είναι προέκταση (ή αντίθετα, συρρίκνωση) της άλλης. Υποθέτω, επίσης, ότι εμμέσως ενεθάρρυνε με τις διακριτικές, πλην καίριες, παρατηρήσεις του την ανάπτυξη κάποιων προσωπικών, εγγενών στοιχείων της μουσικής

¹¹ Lesure και Samuel, ό.π., σ. 228.

μου: έναν λυρισμό τροπικού χαρακτήρα, με διφορούμενο ή συνεχώς μετακινούμενο τονικό κέντρο, μια ρυθμική αντίληψη (ελληνικής προέλευσης) της ασυμμετρίας και της ρευστότητας, την αίσθηση της κάθε αρμονίας ως αυτούσιας οντότητας, την αγάπη μου για τους λεπτεπίλεπτους ηχοχρωματικούς συνδυασμούς, ακόμα και την ροπή μου προς το θέατρο.

Πάνω απ' όλα όμως, το ήθος, η ακεραιότητα, η ταπεινότητα και η γενναιοδωρία του ανθρώπου, είναι για μένα, τον τόσο διαφορετικό ιδιοσυγκρασιακά και ιδεολογικά απ' αυτόν, το σπουδαιότερο μάθημα που προσπαθώ σ' όλη μου τη ζωή να αφομοιώσω.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σχολική χρονιά 1970-1971

I. Αναλύσεις έργων:

Pierre Boulez: *Pli selon pli*

Anton Webern: Συμφωνία op. 21

Claude Debussy: *Images*, Πρελούδια για πιάνο

Wolfgang Amadeus Mozart: Συμφωνίες αρ. 35 Κ. 385, αρ. 40 Κ. 550, Κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα αρ. 9 Κ. 271, αρ. 15 Κ. 450, αρ. 21 Κ. 467, αρ. 22 Κ. 482

Luciano Berio: *Circles*

Edgard Varèse: *Octandre*

Richard Wagner: *Τριστάνος και Ιζόλδη*

Ludwig van Beethoven: Σονάτα για πιάνο αρ. 29 op. 106

Olivier Messiaen: *Chronochromie, Sept haïkai*

Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Juan*

György Ligeti: *Requiem*

Claude Debussy: *Πελλέας και Μελισάνθη* (μάθημα το οποίο κινηματογραφήθηκε από συνεργείο στη τάξη¹²)

Modest Musorgsky: *Boris Godunov*

II. Ακροάσεις, σχολιασμός, συζήτηση:

α) «Ευρωπαϊκές μουσικές»

György Ligeti: *Atmosphères, Lontano, Aventures, Nouvelles Aventures*

Ιάννης Ξενάκης: *Άκρατα, Έρμα, Πιθοπρακτά, Μήδεια του Σενέκα*

Luciano Berio: *Sequenza VI*, για βιόλα

André Jolivet: Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα αρ. 2

Krzysztof Penderecki: Κοντσέρτο για βιολοντσέλο

André Caplet: *Epiphanie*

Karlheinz Stockhausen: *Gruppen*

¹² Samuel, ό.π., σ. 305.

Tristan Murail: *Altitude 8000*

John Cage: *Music for piano, Music for carillon*

β) «Εξω-ευρωπαϊκές μουσικές»

Η Κινέζικη μουσική παράδοση: όργανα και τρόποι

Η Γιαπωνέζικη μουσική Gagaku (7^{ος} αι.)

Πουλιά της Ιαπωνίας (των οποίων ο Messiaen κατέγραψε τα τραγούδια που χρησιμοποίησε στα *Sept haïkai*)

III. Θεωρητικά ζητήματα – Βιβλία

Η ελληνική ρυθμική και ο Adam de la Halle

Η μουσική των τροβαδούρων (μάθημα βασισμένο στο βιβλίο του Jean Beck, *La musique des Troubadours*, H. Laurens, Paris 1910)

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse suivis d'une étude de l'Œuvre par Harry Halbreich*, P. Belfond, Paris 1970

Pierre Boulez, *Penser la musique d'aujourd'hui*, Gonthier, Genève – Paris, 1964

Περιοδικό *Musique en Jeu* (Ιανουάριος 1971), Seuil, Paris

Abraham Moles, *Art et Ordinateur*, Casterman, Paris 1971

IV. Επισκέψεις

α) Διακεκριμένοι σολίστ παρουσίασαν στην τάξη λεπτομερώς τα κάτωθι όργανα, παίζοντας χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το κλασσικό και σύγχρονο ρεπερτόριο: κλαρινέτο, άρπα, βιόλα, ηλεκτρική κιθάρα, βιολί, κόρνο, βιολοντσέλο, φλάουτο (4 τύποι)

β) Όλοι οι μαθητές της τάξης, συνοδεία του Messiaen, επισκέφτηκαν το στούντιο του συγκροτήματος «Les Percussionnistes de Paris». Τα μέλη του συγκροτήματος παρουσίασαν μια τεράστια ποικιλία κρουστών οργάνων (2/12/70, 4 μ.μ.)

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ

Ο Olivier Messiaen ως δάσκαλος αρμονίας και στιλιστικής σύνθεσης.

Μια εκπαιδευτική μελέτη των *Vingt Leçons d'Harmonie*

1. Εισαγωγή – ο Messiaen και το Εθνικό Ωδείο του Παρισιού

Ο Olivier Messiaen (1908-1992) υπήρξε καθηγητής στο Εθνικό Ωδείο του Παρισιού (Conservatoire National Supérieur de Musique) για μια περίοδο περίπου σαράντα ετών – από το 1941 ως το 1978.¹ Στο Conservatoire αρχικά δίδαξε Αρμονία (το 1942 ορίστηκε υπεύθυνος της τάξης αρμονίας) και Ανάλυση (το 1947 ανέλαβε την τάξη ανάλυσης) για περίπου 25 χρόνια, και μόνο από το 1966 ως το 1978 –το έτος συνταξιοδότησής του λόγω ορίου ηλικίας– ανέλαβε τάξεις σύνθεσης.² Είναι φανερό ότι το μεγαλύτερο μέρος της διδασκαλικής του καριέρας, και αυτό στο οποίο οφείλεται σε σημαντικό βαθμό η μεγάλη φήμη που απέκτησε ως εξαιρετικός δάσκαλος και βαθύς γνώστης της μουσικής, αφορά τα μαθήματα της αρμονίας και της ανάλυσης.

Η διδασκαλία του βασίστηκε ως ένα βαθμό στις γνώσεις και στην εμπειρία που είχε αποκτήσει ως μαθητής του Ωδείου κατά την περίοδο 1919-1930 από τους καθηγητές του στα θεωρητικά της μουσικής –Jean Gallon (αρμονία), Georges Caussade (αντίστιξη και φούγκα, πρώτο βραβείο 1926), Maurice Emmanuel (ιστορία, πρώτο βραβείο 1928) και Paul Dukas (σύνθεση, πρώτο βραβείο 1929)– αλλά, σχεδόν από την αρχή, διαφοροποιήθηκε από τους συναδέλφους του τόσο στον τρόπο διδασκαλίας όσο και στο περιεχόμενό της. Είναι χαρακτηριστικές οι αφηγήσεις των παλαιότερων μαθητών του για την εντύπωση που έκανε σε αυτούς το πρώτο του μάθημα στο Ωδείο,³ στο οποίο εκτέλεσε στο πιάνο και ανέλυσε σε ύφος προφορικής παράδοσης και χωρίς αναφορές σε εγχειρίδια το *Πρελούδιο για το απόγευμα ενός φαύνου*⁴ του Claude Debussy.

Ο Messiaen απόκτησε σύντομα τη φήμη ενός επαναστάτη και πρωτοπόρου, κυρίως λόγω του συνεχούς ενδιαφέροντός του για τις νέες εξελίξεις στο χώρο της σύνθεσης και της άμεσης ενσωμάτωσής τους στην ύλη του μαθήματός του. Μάλιστα, το συντηρητικό κλίμα που συνάντησε στα πρώτα χρόνια της παρουσίας του στο Ωδείο ως καθηγητή Αρμονίας, τον ώθησε στην διεξαγωγή μαθημάτων εκτός Ωδείου σε ένα πιο κλειστό κύκλο προχωρημένων μαθητών του (π.χ. Pierre Boulez, Yvonne Loriod, Karlheinz Stockhausen).⁵ Τα ιδιαίτερα αυτά

¹ Πριν διοριστεί στο Conservatoire είχε διδάξει –από το 1936– στην École Normale de Musique και στην Schola Cantorum (Grove Music online, λήμμα «Messiaen»).

² Από το λήμμα του Paul Griffiths, «Messiaen», στο: Grove Music online.

³ Jean Boivin, «Messiaen's Teaching at the Paris Conservatoire: A Humanist's Legacy», στο: Siglind Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland Publishing, New York 1998, σ. 7.

⁴ *Prélude à L'Après-midi d'un Faune*, 1891–4 [πάνω σε ποίημα του S. Mallarmé], full score 1895.

⁵ Βλ. Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Omnibus Press, London 2008 (πρώτη έκδοση: 1975), σ. 11 και Boivin, ό.π., σ. 9.

μαθήματα σταμάτησαν το 1947, όταν έγινε καθηγητής Ανάλυσης, Αισθητικής και Ρυθμού στο Ωδείο. Έκτοτε, τα μαθήματά του αποτέλεσαν σημαντικό πόλο έλξης για πολλούς συνθέτες, εκτελεστές και θεωρητικούς από όλο τον κόσμο και συνέβαλλαν στην περαιτέρω εδραίωση της φήμης του και στη διεθνή αναγνώριση του διδασκαλικού του έργου και του ρόλου του ως καθοδηγητή των νεότερων γενεών συνθετών.

2. Η εκπαιδευτική προσέγγιση – ο Messiaen ως δάσκαλος αρμονίας και ανάλυσης

Στις αρχές του 20^{ού} αιώνα η διδασκαλία της αρμονίας στο Conservatoire του Παρισιού είχε κατά κάποιο τρόπο τυποποιηθεί και βασιστεί πάνω σε μελέτες-εγχειρίδια επιφανών καθηγητών του Ωδείου. Η παραδοσιακή αυτή διδασκαλία (η οποία είχε επηρεάσει και πολλά άλλα ευρωπαϊκά Ωδεία, μεταξύ των οποίων και τα ελληνικά) είχε όμως εμφανή μειονεκτήματα, τα οποία θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής:

- Αποφυγή της μελέτης της αρμονίας ως ιστορικά εξελισσόμενο φαινόμενο, καθώς διδάσκονταν μια ιστορικά απροσδιόριστη, «στατιστική» αρμονία, βασισμένη σχεδόν αποκλειστικά στο γενικό αρμονικό ιδίωμα του 19^{ου} αιώνα.

- Μελέτη μεμονωμένων αρμονικών φαινομένων και ελλιπής εξέταση των λεπτομερειών της μουσικής υφής, δηλαδή αποτυχία προσέγγισης του συνολικού μουσικού αποτελέσματος.

- Χρήση διδακτικών εγχειριδίων που βασίζονταν στη συσσώρευση κανόνων που έπρεπε να τηρηθούν κατά τη λύση των θεμάτων με ταυτόχρονη αγνόηση των λόγων στους οποίους οφείλονταν οι περιορισμοί και των εξαιρέσεων που συναντώνται στα έργα των μεγάλων συνθετών.⁶

Η αντίδραση βέβαια σε αυτήν την διδακτική προσέγγιση είχε ήδη εμφανιστεί πριν από τον Messiaen, μεταξύ άλλων και από τους δασκάλους του Jean και Noël Gallon.⁷ Ολοκληρώνοντας, θα μπορούσε να πει κανείς, την αντίδραση σε αυτό το κατεστημένο, ο Messiaen δίδασκε την αρμονία και την ανάλυση ταυτόχρονα,⁸ ως ένα ενιαίο, συγχωνευμένο αντικείμενο σπουδών, το οποίο θα μπορούσε να ονομαστεί στιλιστική σύνθεση.⁹ Η διδασκαλία του είχε τα εξής χαρακτηριστικά:¹⁰

- Απέφευγε τη χρήση διδακτικών εγχειριδίων κάθε τύπου και δεν αντλούσε παραδείγματα από τα ακαδημαϊκά βιβλία των παλαιότερων ή συγχρόνων συναδέλφων του

⁶ Ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εγχειρίδιου αρμονίας μέσα σε αυτό το πλαίσιο είναι η *Σπουδή της Αρμονίας* (*Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris 1921) του Théodore Dubois, καθηγητή του Ωδείου και διευθυντή του στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

⁷ Με τον Jean Gallon παρακολούθησε μαθήματα στο Ωδείο ενώ με τον αδελφό του Noël έκανε ιδιαίτερα μαθήματα (*Grove Music online*, λήμμα «Messiaen»).

⁸ Μια πιθανή επιρροή για το συνδυασμό αρμονίας και ανάλυσης ίσως αποτέλεσε και το εγχειρίδιο του Vincent d'Indy για τη σπουδή της σύνθεσης (*Cours de composition musicale*, Paris 1903), το οποίο ο Messiaen χρησιμοποίησε στο Ωδείο ως μαθητής (Boivin, ό.π., σ. 18). Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε σταθμό στη εκπαιδευτική σύνδεση της σύνθεσης με τη θεωρία και την ανάλυση, αλλά βασίζεται σε συγκεκριμένα συνθετικά μοντέλα του 19^{ου} αιώνα, κάτι από το οποίο ο Messiaen διαφοροποιήθηκε εξ αρχής.

⁹ Ο όρος αυτός όμως δεν χρησιμοποιείται από τον Messiaen για τη περιγραφή του μαθήματός του, το οποίο εξακολουθούσε να αποκαλείται «Αρμονία».

¹⁰ Βλ. Boivin, ό.π., σ. 6-13 και Pierre Boulez, George Benjamin και Peter Hill, «Messiaen as Teacher», στο: Peter Hill (επιμ.), *The Messiaen Companion*, Amadeus Press, Portland 1995, σ. 270-272.

στο Ωδείο. Αντίθετα, προτιμούσε να εξάγει τους κανόνες της τέλει εναρμόνισης απευθείας μέσα από τα έργα των μεγάλων συνθετών.

– Ζητούσε από τους μαθητές του να λύσουν ασκήσεις πάνω στο ύφος συγκεκριμένων συνθετών, των οποίων τα έργα είχαν συζητηθεί-αναλυθεί στην τάξη. Οι μαθητές ενθουσιάζονταν γιατί στο μάθημά του «μιλούσαν για τη μουσική»¹¹ και δεν μαθαίνανε απλά απαγορευτικούς κανόνες.

– Στην ανάλυση προσπαθούσε να «ανακατασκευάσει»¹² το κομμάτι που προσέγγιζε, αναδεικνύοντας τους συσχετισμούς μεταξύ των συνθετικών στοιχείων στη μουσική επιφάνεια και στη δομή. Επίσης, εξέταζε συχνά ολόκληρα έργα (πολλές φορές μέσα σε διάστημα αρκετών εβδομάδων) και όχι μόνο μεμονωμένα αποσπάσματα-παραδείγματα, έτσι ώστε οι μαθητές να παρακολουθήσουν την εξέλιξη του μουσικού υλικού μέσα στο μουσικό χρόνο και τη δημιουργία της μορφής.

– Το χρονικό εύρος των υπό ανάλυση έργων και συνθετών ήταν τεράστιο και εκτείνονταν από την Αναγέννηση έως την εποχή του (π.χ. Claude Le Jeune, Machaut, Couperin, Mozart, Chopin, Wagner, Albeniz, Stravinsky, Bartók, Berg, κ.λπ.), ενώ με ενθουσιασμό ενσωμάτωνε στη διδασκαλία του κάθε νέα τεχνική και συνθετική προσέγγιση που τραβούσε την προσοχή του (σε μια εποχή μάλιστα που οι συνάδελφοί του στο Ωδείο σταματούσαν στο ύφος του Fauré). Τον ενδιέφερε πολύ η ανάδειξη της εξέλιξης της αρμονίας και των συνθετικών τεχνοτροπιών, καθώς και του τι θεωρούνταν μοντέρνο και πρωτοποριακό σε κάθε εποχή. Συχνά μέσα στο μάθημα –και με τη βοήθεια της εξαιρετικής μνήμης του– έπαιζε στο πιάνο παραδείγματα που έδειχναν τη συγγένεια μουσικών στοιχείων και διεργασιών σε συνθέτες διαφορετικών εποχών.¹³

– Τον ενδιέφερε η σύνδεση της μουσικής με εξωμουσικά στοιχεία –ποίηση, φιλοσοφία, αισθητική, συμβολισμός, φύση, θρησκεία, κ.λπ.– και περιελάμβανε τα στοιχεία αυτά στις αναλύσεις του. Συχνά χρησιμοποιούσε μεταφορές για να μεταδώσει το βαθύτερο νόημα της εξεταζόμενης μουσικής.

– Επιδίωκε να φέρνει τους μαθητές σε άμεση επαφή με τον ήχο των συγχωρδιών και να σχολιάζει τους συνειρμούς ή τα χρώματα που δημιουργούσε η προκύπτουσα αρμονία. Έτσι έπαιζε στο πιάνο οτιδήποτε ανέλυε, εξηγούσε ή διόρθωνε.¹⁴

– Έδινε έμφαση όχι μόνο στους φθόγγους και τις φωνές αλλά σε όλες τις παραμέτρους της μουσικής υφής (δυναμικές, άρθρωση, ηχόχρωμα, έκφραση, tempo, κ.λπ.). Για τις ασκήσεις που έδινε, απαιτούσε ο μαθητής να *συνθέσει* και όχι να *λύσει*, να αφουγκραστεί

¹¹ Boivin, ό.π., σ. 7.

¹² «... recomposing the work at hand», όπως αναφέρει ο Boivin, ό.π., σ. 7.

¹³ Ο Boivin (ό.π., σ. 12) αναφέρει μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα: π.χ. την ανακάλυψη της συγγένειας του μελωδικού περιγράμματος ενός θέματος του Mozart με ένα απόσπασμα από cantus planus, το οποίο επίσης συναντάται και στο πρώτο μέτρο των *Images* του Debussy, ή τη σύνδεση μιας ασταθούς αρμονικής διαδοχής από τον *Siegfried* του Wagner με το πρώτο μέρος της 9^{ης} Συμφωνίας του Beethoven, όπου μια συγχωρδία εμφανίζεται «σαν να φωτίζεται από κάτω».

¹⁴ Αναφέρεται (Boivin, ό.π., σ. 11) ότι ο Messiaen είχε εντυπωσιακή άνεση στην εκ πρώτης όψεως ανάγνωση και πολύ καλή πιανιστική τεχνική, καθώς και ότι μπορούσε να παίζει στο πιάνο απευθείας οποιαδήποτε ορχηστρική παρτιτούρα. Ο Peter Hill («Messiaen as Teacher»..., ό.π., σ. 275) μάλιστα διηγείται ότι το παίξιμό του ήταν πολυεπίπεδο και ότι πολλές φορές ανέδυε στο προσκήνιο μια εσωτερική φωνή σε μια ομοφωνική πιανιστική υφή, την οποία θεωρούσε σημαντικότερη από τις άλλες, «χρωματιστικές» (colorizing) φωνές.

βαθιά μέσα του την παραγόμενη μουσική και όχι απλά να αντιγράψει ή να μιμηθεί τους συνθέτες-πρότυπα.

Μέσω της προσέγγισης αυτής ο Messiaen επεδίωξε και πέτυχε την ομογενοποίηση των δύο αντικειμένων, έτσι ώστε το ένα να συμπληρώνει το άλλο και ο συνδυασμός τους να αναπτύσσει με τον πλέον αποδοτικό τρόπο την δημιουργικότητα των μαθητών του. Σημαντικό εργαλείο στην προσπάθειά του αυτή υπήρξαν τα *20 Μαθήματα Αρμονίας*.

3. Τα 20 Μαθήματα Αρμονίας

Τα *20 Μαθήματα Αρμονίας* (*Vingt Leçons d'Harmonie*) γράφτηκαν¹⁵ κυρίως το 1939 και εκδόθηκαν αναθεωρημένα από τις εκδόσεις Leduc-Paris το 1944 στα γαλλικά και το 1957 με πολύγλωσσα (γαλλικά-αγγλικά-γερμανικά) συνοδευτικά κείμενα. Το βιβλίο εξυπηρετούσε τις ανάγκες του μαθήματος αρμονίας και ανάλυσης στο Ωδείο, αλλά δεν ήταν διδακτικό εγχειρίδιο με τη στενή έννοια του όρου, όπως θα φανεί παρακάτω. Αντίθετα δε με τη συνήθη πρακτική, κατά την οποία εκδίδονταν δύο ξεχωριστά βιβλία, ένα για το μαθητή (μόνο με τις ασκήσεις) και ένα για το δάσκαλο (με τις λύσεις των ασκήσεων), το βιβλίο αυτό απευθυνόταν τόσο στο δάσκαλο όσο και στο μαθητή.

Ο συνθέτης γράφει στον πρόλογο¹⁶ ότι οι ασκήσεις του βιβλίου αντιστοιχούν σε δυσκολία στο *Concours d'Harmonie* του Conservatoire de Paris και απευθύνονται σε προχωρημένους μαθητές. Επίσης εξηγεί ότι, προκειμένου να ενθαρρύνει τους μαθητές στο να μελετήσουν τα έργα των παλαιών ή νέων Δασκάλων και να ανακαλύψουν σ' αυτά τους αρμονικούς κανόνες και τις ελευθερίες που τους παρέχονται, οι ασκήσεις έχουν γραφεί πάνω στο ύφος μερικών συνθετών σημαντικών για την εξέλιξη της αρμονίας, από τον Monteverdi ως τον Ravel. Παράλληλα, διευκρινίζει ότι οι ασκήσεις δεν έχουν καμία σχέση με μουσικό «παστίσιο»,¹⁷ αλλά είναι πρωτότυπες τετράφωνες σπουδές¹⁸ σε διαφορετικά στίλ. Όλες οι λύσεις συνοδεύονται από σύμβολα ενάρθρου μπάσου, τα οποία –σύμφωνα με το συγγραφέα– αρκούν για την αρμονική ανάλυση στις περισσότερες περιπτώσεις. Επιπλέον, για κάθε άσκηση υπάρχουν ιδιαίτερες οδηγίες και σχόλια που βοηθούν και προσανατολίζουν το μαθητή.

Ο Messiaen επίσης αναφέρει στον πρόλογο τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να εργαστεί ο μαθητής:

¹⁵ Boivin, ό.π., σ. 9.

¹⁶ Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris 1944.

¹⁷ Ο όρος «pasticcio» ή «pastiche» στην οργανική μουσική δηλώνει ένα έργο το οποίο συναρμολογείται από τμήματα παλαιότερων συνθέσεων του ίδιου ή άλλων συνθετών. Π.χ. τα τέσσερα πρώτα κοντσέρτα του Mozart (Κ. 37, 39-41) αποτελούνται σχεδόν αποκλειστικά από μέρη σονατών για πληκτροφόρο συγχρόνων του Mozart συνθετών (*The New Harvard Dictionary of Music*, λήμμα «pasticcio»).

¹⁸ Οι ασκήσεις παρουσιάζονται στο βιβλίο ως τετράφωνα πολυφωνικά έργα, όπου η κάθε φωνή είναι γραμμένη σε δικό της πεντάγραμμο με διαφορετικό κλειδί. Για τις τέσσερις φωνές χρησιμοποιούνται τα εξής κλειδιά: ντο επί της 1^{ης} γραμμής (σοπράνο), ντο επί της 3^{ης} γραμμής (άλτο), ντο επί της 4^{ης} γραμμής (τενόρος) και φα επί της 3^{ης} γραμμής (μπάσος). Αναφέρεται (από προφορική επικοινωνία του συγγραφέα με τον Γιώργο Κουρουπό, μαθητή του Messiaen στο Ωδείο του Παρισιού) ότι ο Messiaen έπαιζε απευθείας στο πιάνο όχι μόνο τις δικές του λύσεις, αλλά και των μαθητών, οι οποίοι έπρεπε να παρουσιάζουν τις λύσεις τους με το ίδιο σύστημα πενταγράμμων-κλειδιών.

– Αρχικά, πρέπει να αντιγράψει το δοσμένο μπάσο ή τη δοσμένη μελωδία –κρύβοντας προσεκτικά τις υπόλοιπες φωνές– και κατόπιν να επεξεργαστεί τη λύση του επιζητώντας την «φυσική και αληθινή» αρμονία που η συγκεκριμένη άσκηση προϋποθέτει, αφού διαβάσει πρώτα τις οδηγίες που αναφέρονται σε αυτή στον πρόλογο.

– Στη συνέχεια, πρέπει να δει τη λύση του συγγραφέα και να ξαναδουλέψει τη δική του, αφού αντιγράψει πρώτα επιπλέον τη μελωδία αν η δοσμένη άσκηση ήταν ενάριθμο μπάσο ή το ενάριθμο μπάσο αν η δοσμένη άσκηση ήταν μελωδία.

– Στο τέλος, πρέπει να κάνει σύγκριση της δικής του λύσης του με την πλήρη υλοποίηση της άσκησης από τον Messiaen.

Αναλυτικότερα, οι 20 ασκήσεις που περιέχονται στην έκδοση είναι:

1. Μελωδία στο ύφος του Monteverdi (4 φωνές, 59 μέτρα)
2. Μελωδία σε ύφος Passeried του Rameau (4 φωνές, 34 μέτρα)
3. Μπάσο στο ύφος των χορικών του J. S. Bach (4 φωνές, 24 μέτρα)
4. Μπάσο σε ύφος πρελούδιου του J. S. Bach (4 φωνές, 24 μέτρα)
5. Μπάσο σε ύφος τρίο σονάτας για όργανο του J. S. Bach (3 φωνές, 52 μέτρα)
6. Μελωδία στο ύφος του Gluck (4 φωνές, 25 μέτρα)
7. Μπάσο σε ύφος κουαρτέτου εγχόρδων (allegro) του Mozart (4 φωνές, 55 μέτρα)
8. Μελωδία σε ύφος κουαρτέτου εγχόρδων (adagio) του Mozart (4 φωνές, 36 μέτρα)
9. Μπάσο στο ύφος του Schumann (4 φωνές, 54 μέτρα)
10. Μελωδία σε ύφος κανόνα του César Franck (4 φωνές, 21 μέτρα)
11. Μπάσο σε υβριδικό ύφος Schumann-Lalo (4 φωνές, 56 μέτρα)
12. Μελωδία σε υβριδικό ύφος Chabrier-Massenet (4 φωνές, 25 μέτρα)
13. Μπάσο στο ύφος της Sicilienne του Fauré (4 φωνές, 27 μέτρα)
14. Μελωδία σε πολύ υβριδικό ύφος Schumann-Fauré-Albeniz (4 φωνές, 64 μέτρα)
15. Μελωδία σε υβριδικό ύφος Franck-Debussy (4 φωνές, 35 μέτρα)
16. Μελωδία σε υβριδικό ύφος Massenet-Debussy (4 φωνές, 21 μέτρα)
17. Μελωδία σε υβριδικό ύφος Chabrier-Debussy (4 φωνές, 32 μέτρα)
18. Μελωδία στο ύφος του *Pelléas et Mélisande* του Debussy (4 φωνές, 58 μέτρα)
19. Μελωδία στο ύφος του Ravel (5 φωνές, 48 μέτρα)
20. Μελωδία σε ύφος που προσεγγίζει τις Hindu cantilenas (4 φωνές, 74 μέτρα)

Μια πρώτη ανάγνωση των τίτλων υποδεικνύει την προτίμηση του συγγραφέα στους Γάλλους συνθέτες (στο συνολικό κατάλογο των αναφερόμενων συνθετών υπάρχουν οκτώ Γάλλοι, τέσσερις Αυστρο-Γερμανοί, ένας Ιταλός και ένας Ισπανός). Όμως, με δεδομένη την παγκοσμιότητα και διαχρονικότητα των στοιχείων που απαντώνται στη μουσική και στη διδασκαλία του Messiaen,¹⁹ αυτή η προτίμηση μπορεί να ερμηνευτεί περισσότερο ως προσπάθεια του συνθέτη να εκμεταλλευτεί την υπάρχουσα μουσική εμπειρία των μαθητών του παρά ως δείγμα εθνικιστικής πρόθεσης. Επίσης, παρατηρείται ότι έξι από τις ασκήσεις έχουν υβριδικό ύφος, δηλαδή είναι εμπνευσμένες από το ύφος δύο ή και τριών συνθετών ταυτόχρονα (συχνά διαφορετικής εθνικότητας ή εποχής), και ότι μια άσκηση έχει ως

¹⁹ Βλ. Pierre Boulez, George Benjamin και Peter Hill, ό.π., σ. 267.

αφετηρία εξωτική μουσική της Άπω Ανατολής (ινδικά τραγούδια). Αυτές οι ασκήσεις φανερώνουν την πρόθεση του δασκάλου να απελευθερώσει τη δημιουργικότητα των μαθητών του από τα αυστηρά και τυποποιημένα μουσικά στιλ και τους αντίστοιχους αρμονικούς κανόνες και να τους προτρέψει να ανακαλύψουν μόνοι τους νέους τρόπους συνδυασμού των γνώσεών τους και των εμπειριών τους μέσα στο πλαίσιο μιας παγκόσμιας μουσικής.

Μια πιο προσεκτική ματιά στο περιεχόμενο των 20 ασκήσεων αποκαλύπτει το εύρος και την ποικιλία του μουσικού υλικού με το οποίο έρχεται σε επαφή ο μαθητής μέσα από τη σύνθεση και μελέτη των ασκήσεων. Εκτός από την έμφαση που υπάρχει σε συγκεκριμένα κεφάλαια της αρμονίας, όπως τα είδη των ξένων φθόγγων και η χρήση τους μέσα στο πλαίσιο συγκεκριμένων στιλ (π.χ. έμφαση στους διατονικές ή χρωματικές αποτζιατούρες, στους διαβατικούς φθόγγους, στις καθυστερήσεις, κ.λπ.), σε όλες τις ασκήσεις δίνεται έμφαση στην αλληλεπίδραση της αρμονίας με τη μορφή και προσφέρεται στο μαθητή μια μεγάλη ποικιλία μικρών αλλά ολοκληρωμένων μουσικών μορφών, με τις οποίες του δίνεται η ευκαιρία να εξοικειωθεί (π.χ. *passeried*, *choral prelude*, *sonata form*, *canon*, απλές ή σύνθετες μορφές τραγουδιού, κ.ά.). Επιπλέον, δίνεται προσοχή στη μελέτη διαφόρων τύπων μουσικής υφής (π.χ. ομοφωνική ή αντιστικτική υφή, υφή μονοφωνικής μελωδίας με συνοδεία, ανάπτυξη ενάριθμου μπάσου, αυστηρό ή ελεύθερο αντιστικτικό ύφος, μοτιβική ανάπτυξη, ρυθμικά οστινάτι, κ.ά.) ή ακόμη και ενορχήστρωσης (π.χ. μερικές ασκήσεις είναι για φωνές ή εκκλησιαστικό όργανο, αλλά οι περισσότερες παραπέμπουν στις ιδιαιτερότητες της οργανικής γραφής για συγκεκριμένα μουσικά όργανα, όπως διάφορα έγχορδα ή πνευστά). Επίσης, μερικές ασκήσεις δεν σταματούν στο τονικό αρμονικό ιδίωμα, αλλά εισάγουν το μαθητή στην επέκταση των συγχορδιών και την ανεξαρτητοποίησή τους από το λειτουργικό υπόβαθρο, καθώς και στη χρήση άλλων κλιμάκων, πέρα από τις μείζονες ή ελάσσονες της τονικής μουσικής (π.χ. διατονικοί τρόποι, ολοτονική κλίμακα, οκτατονική κλίμακα, κ.ά.). Τέλος, γίνεται ακόμη και υπέρβαση των στιλιστικών ορίων της ευρωπαϊκής μουσικής μέσα από τις υβριδικές ασκήσεις που αναφέρθηκαν προηγουμένως και την άσκηση πάνω στο ινδικό ύφος.

4. Ανάλυση της άσκησης αρ. 18 – Μελωδία στο ύφος του *Pelléas et Mélisande* του Debussy

Στο πλαίσιο της παρούσας δημοσίευσης δεν υπάρχει βέβαια χώρος για μια αναλυτική παρουσίαση όλων των ασκήσεων. Για το λόγο αυτό θα γίνει αναλυτικός σχολιασμός μόνο της άσκησης 18 (ύφος Debussy), η οποία θεωρείται αντιπροσωπευτική και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα.²⁰

Για την άσκηση αυτή, λοιπόν, ο Messiaen σημειώνει στον πρόλογο:

²⁰ Προτιμήθηκε η πλήρης ανάλυση μιας άσκησης έναντι της επιλεκτικής ανάλυσης διαφόρων αποσπασμάτων διότι εκτιμήθηκε ότι μόνο μια ολοκληρωμένη ανάλυση της άσκησης μπορεί να δείξει το βάθος και την ποιότητα της εμπειρίας που αποκομίζει ο μαθητής από την εξερεύνηση της λύσης της.

Ένα πολύ δύσκολο μάθημα. Δυνατή και διαπεραστική έκφραση. Αρχίστε ως εξής: [δίνει το πρώτο μέτρο]. Τα συνοδευτικά μέρη συχνά χρησιμοποιούν αυτόν το ρυθμό. Όταν η μελωδία σταματά, ο μπάσος παίρνει το αρχικό θέμα. Σχετικά με τη λύση του συγγραφέα: το F[#] και το F είναι διαβατικοί φθόγγοι, το A ένας διανθισμός του διαβατικού φθόγγου. Στο μ. 12 το D^b του μπάσου (διαβατικός φθόγγος) κόβεται από μια παύση πριν τη λύση του: μια τυπική πρακτική του Debussy. Στα μ. 29-34 αρκετές νότες αλλοιώνονται, το τμήμα είναι γραμμένο στην ολοτονική κλίμακα: G-A-B-D^b-E^b-F. Στα μ. 38 και 39 γίνεται χρήση της «προστιθέμενης 6^{ης}» στη συγχορδία μεθ' 9^{ης}. Στο μ. 47 το D[#] της άλτο είναι «προστιθέμενη 6^η». Στο μ. 54, το G[#] της σοπράνο είναι αποτζιατούρα που παραμένει άλυτη: και πάλι τυπική πρακτική του Debussy. Τα τελευταία 3 μέτρα θα μπορούσαν να είναι: [δίνει μια άλλη λύση], αλλά η διπλή αποτζιατούρα των δύο επάνω φωνών δεν λύνεται.

Η λύση του Messiaen έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον, τόσο μουσικό όσο και εκπαιδευτικό, κάτι βέβαια αναμενόμενο, δεδομένης της εκτίμησης που είχε για το έργο αυτό ο συνθέτης και του χρόνου που αφιέρωνε πάντα στην πλήρη ανάλυσή του.²¹ Καταφέρνει να εισαγάγει τον μαθητή στα βασικότερα στοιχεία της αρμονίας του Debussy χωρίς ποτέ η γραφή να γίνεται προβλέψιμη και τυποποιημένη, δηλαδή μαθητική. Ας δούμε λοιπόν τη μορφολογική και δομική εξέλιξη της λύσης.²²

Ανάλυση του μαθήματος αρ. 18

Το κομμάτι εξελίσσεται πάνω σε ένα βασικό μελωδικό μοτίβο και σε ένα συνοδευτικό ρυθμικό μοτίβο. Μπορεί να χωριστεί σε τρία τμήματα: μ. 1-22, μ. 23-45, μ. 46-58, εκ των οποίων τα δύο πρώτα αποτελούν δύο παράλληλες επεξεργασίες του μελωδικού υλικού και το τρίτο λειτουργεί ως καταληκτικό.

Το πρώτο τμήμα χωρίζεται σε δύο μικρότερα (μ. 1-12 και μ. 13-22), τα οποία λειτουργούν ως δύο συμπληρωματικές προτάσεις. Η πρώτη πρόταση αποτελείται από δύο φράσεις (μ. 1-6 και 7-12) που αλληλεπικαλύπτονται και ακούγονται χωρίς διακοπή. Στις δύο αυτές φράσεις το κύριο μοτίβο ακούγεται διαδοχικά στην φωνή 1 και κατόπιν στη φωνή 4, ενώ οι μεσαίες φωνές έχουν συνοδευτικό ρόλο. Όπως φαίνεται και στην αναγωγή των μ. 1-6, η μελωδία είναι ουσιαδώς (αυτό υποδεικνύεται από τα σχόλια του Messiaen) μια διανθισμένη χρωματική πορεία από το σολ προς το μι. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρησιμοποιούμενη αρμονία, η οποία στη βάση της είναι η επέκταση της συγχορδίας ημιελαττωμένης εβδόμης ντο[#]-μι-σολ-σι. Λόγω της φύσης της συγχορδίας αυτής και της χρωματικής κίνησης, το φθογγικό κέντρο και ο χρησιμοποιούμενος τρόπος έχουν ένα

²¹ Στη σχετική βιβλιογραφία αναφέρεται (Pierre Boulez, George Benjamin και Peter Hill, ό.π., σ. 271· Boivin, ό.π., σ. 18) ότι η πλήρης ανάλυση του *Πελλά* διαρκούσε πολλές εβδομάδες ή και μήνες, και ότι περιελάμβανε όλες τις λεπτομέρειες της αρμονίας, της υφής, της ενορχήστρωσης, της σχέσης μουσικής και λόγου, κ.λπ. Επίσης, είναι γνωστό (Boivin, ό.π., σ. 1· Sherlaw Johnson, ό.π., σ. 9) ότι το έργο αυτό αποτέλεσε για τον ίδιο σημαντική πηγή γνώσης και εμπειρίας και ότι διαμόρφωσε ως ένα βαθμό τη μουσική του προσωπικότητα (ο Sherlaw Johnson αναφέρει ότι την παρτιτούρα του έργου είχε δωρίσει στον νεαρό Messiaen ο πρώτος του δάσκαλος αρμονίας Jehan de Gibon όταν ο συνθέτης ήταν μόλις δέκα ετών).

²² Θα πρέπει στο σημείο αυτό να ειπωθεί ότι η προτεινόμενη ανάλυση αντιπροσωπεύει μια πιθανή κατανόηση της λύσης από τον προχωρημένο-ταλαντούχο μαθητή και –όπως άλλωστε όλες οι αναλύσεις– εμπεριέχει ένα βαθμό υποκειμενικότητας και προβάλλει την εμπειρική ερμηνεία της μουσικής δομής από την πλευρά του αναλυτή.

βαθμό ασάφειας, αν και είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή η αίσθηση ενός ΜΙ δώριου ή ΝΤΟ[#] λόκριου τρόπου. Η φράση των μ. 7-12 που ακολουθεί περιέχει παρόμοιο μουσικό υλικό και εξέλιξη, αλλά τώρα η προεκτεινόμενη αρμονία είναι η συγχορδία ντο-μι^b-σολ^b-σ^b (ένα ημιτόνιο κάτω από την προηγούμενη), η μελωδία εμφανίζεται πιο συμπυκνωμένη και με stretto των εξωτερικών φωνών, ενώ στο τέλος της φράσης αναδύεται με σαφήνεια ο διατονικός χώρος με 5 υφέσεις, ο οποίος γίνεται αντιληπτός ως ΜΙ^b δώριος λόγω της μελωδικής γραμμής της χαμηλότερης φωνής. Οι δύο αυτές συνεχόμενες φράσεις αφήνουν συνολικά την αίσθηση ότι αποτελούν μια μορφολογική μονάδα που μένει «ανοιχτή» και οδηγεί στο επόμενο μέρος.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) is in 3/4 time, marked piano (p), and has a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 7-12) is also in 3/4 time, marked piano (p), and has a key signature of one flat (F). The third system illustrates the harmonic structure, showing two chords: E Dorian (C# Locrian) and E# Dorian (C Locrian), with a m2 interval indicated between them.

Παράδειγμα 1: Μέτρα 1-12 της άσκησης 18 και αρμονική-αντιστικτική αναγωγή

Η δεύτερη πρόταση του πρώτου τμήματος (μ. 13-22) χρησιμοποιεί το υλικό της πρώτης, αλλά με διαφοροποίηση σε όλες τις παραμέτρους (αρμονία υποβάθρου, διάρκειες υποφράσεων, δυναμικές). Η πρόταση περιέχει δύο εμφανίσεις του βασικού χρωματικού μοτίβου και μια εκτεταμένη διατονική απάντηση σε αυτό που οδηγεί σε μια εκφραστική κορύφωση δυναμικής. Όπως φαίνεται στην αναγωγή οι συγχορδίες υποβάθρου είναι και πάλι ημιελαττωμένες συγχορδίες, οι οποίες ανεβαίνουν κατά μικρές 3^{ες}, ενώ οι υπαινισσόμενοι τρόποι είναι οι: ΝΤΟ λόκριος, ΡΕ[#] λόκριος, ΦΑ[#] λόκριος και ΦΑ[#] δώριος. Στον τελευταίο τρόπο γίνεται και η κατάληξη της πρότασης σε μια συγχορδία ΣΙ μείζονα με 7^η μικρή με φα[#] μπάσο. Αυτή η συγχορδία, η οποία και κλείνει το πρώτο τμήμα του

κομματιού, δίνει την αίσθηση μιας πιο σταθερής συνήχησης από την τελευταία συγχορδία της πρώτης πρότασης, όμως και αυτή είναι λειτουργικά ασαφής και τροπικά αμφίσημη, ιδιότητα που δίνει τον ζητούμενο μπρεσιονιστικό χαρακτήρα.

The image displays a musical score for measures 13-22 of exercise 18. The top system (measures 13-17) is in 3/4 time, marked *mf*. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom system (measures 18-22) is in 4/4 time, marked *f*. It also features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Below the main score, there is a harmonic analysis section showing the progression of chords and their modal qualities: D# Locrian, F# Locrian, and F# Dorian. The analysis includes chord symbols, scale degrees (e.g., 7, 5, 6, 4, 3, 2, 1), and intervallic relationships (e.g., m3, +6).

Παράδειγμα 2: Μέτρα 13-22 της άσκησης 18 και αρμονική-αντιστικτική αναγωγή

Το δεύτερο τμήμα (μ. 23-45) ακούγεται ως παράλληλο του πρώτου ως προς τη μορφή και την αρμονία, όμως ταυτόχρονα είναι και αρκετά διαφοροποιημένο, τόσο ώστε τα δύο τμήματα να αποτελούν ένα ισορροπημένο ζεύγος επεξεργασιών της βασικής μελωδικής ιδέας. Η πρώτη πρόταση (μ. 23-34) αποτελείται και πάλι από δύο αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις, όμως τώρα η πρώτη δίνει την αίσθηση του ΛΑ δώριου τρόπου και προεκτείνει την ημιελαττωμένη συγχορδία φα#-λα-ντο-μι και η δεύτερη δεν καταλήγει σε διατονικό χώρο όπως πριν, αλλά στον συμμετρικό χρωματικό χώρο της ολοτονικής κλίμακας. Ο χώρος αυτός λειτουργεί όπως και πριν ως ένας ενδιάμεσος ασταθής προορισμός που οδηγεί στην επόμενη μορφολογική μονάδα.

23 *p* $\sharp 6$ $\sharp 2$

23 *p* $\sharp 4$ $\sharp 3$

29 *mf* $\sharp 7$ $\sharp 5$

29 $\sharp 7$ $\sharp 5$

23 $\sharp 7$ $\sharp 5$

29 $\sharp 7$ $\sharp 5$

A Dorian (F# Locrian)

G whole-tone

Παράδειγμα 3: Μέτρα 23-34 της άσκησης 18 και αρμονική-αντιστικτική αναγωγή

Η δεύτερη πρόταση (μ. 35-45) είναι επίσης μορφολογικά και αρμονικά παράλληλη της αντίστοιχης του πρώτου τμήματος και ενσωματώνει και αυτή τη μετάβαση από τη χρωματική στη διατονική μελωδική υφή που δίνει την καταληκτική αίσθηση, όμως τώρα οι αναλογίες διαρκειών είναι διαφορετικές και το αρμονικό και τροπικό υπόβαθρο είναι ανεστραμμένο. Όπως φαίνεται στην αναγωγή, οι προεκτεινόμενες συγχορδίες υποβάθρου κατεβαίνουν κατά μικρές 3^{ες}, ενώ οι υπαινιγισσόμενοι τροπικοί χώροι (η αμφισημία οφείλεται στην έλλειψη σαφούς φθογγικού κέντρου) είναι: ΛΑ $\flat$ δώριος (ή ΦΑ λόκριος), ΦΑ δώριος (ή ΡΕ λόκριος) και ΡΕ δώριος. Στον τελευταίο τρόπο γίνεται και η πτώση στη συγχορδία ΣΟΛ μείζονα με 7^η μικρή, κατά αντιστοιχία με την κατάληξη του πρώτου τμήματος.

35

mf $\flat 7$ $\flat 6$ 5

40

p $\flat 6$ 6 7 5 $\flat 6$ 4

+6

f

35

A $\flat$ Dorian F Dorian (F Locrian) D Dorian

m3 m3

Παράδειγμα 4: Μέτρα 35-45 της άσκησης 18 και αρμονική-αντιστικτική αναγωγή

Τα δύο τμήματα που περιγράφηκαν αποτελούν ένα ισορροπημένο μορφολογικό ζεύγος, από το οποίο όμως απουσιάζει μια σχετικά σταθερότερη καταληκτική συνήχηση. Το ρόλο αυτό καλείται να παίξει το τρίτο τμήμα του κομματιού (μ. 46-56). Εδώ εμφανίζεται και πάλι το ενοποιητικό μελωδικό στοιχείο, αλλά σε ένα διαφορετικό αρμονικό περιβάλλον. Η προεκτεινόμενη συνήχηση είναι η συγχορδία φα $\sharp$ -λα $\sharp$ -ντο $\sharp$ -ρε $\sharp$ -σολ $\sharp$, δηλαδή μια ΦΑ $\sharp$ μείζονα με προστιθέμενη 6 $^{\eta}$ και 9 $^{\eta}$. Δεν δηλώνεται κάποιος συγκεκριμένος διατονικός χώρος, αλλά απλά παρεμβάλλονται μείζονες συγχορδίες με 7 $^{\eta}$ μικρή και 9 $^{\eta}$, οι οποίες απέχουν μεγάλη ή μικρή 3 $^{\eta}$ από την κεντρική συγχορδία και μόνο στο τέλος δημιουργείται μια αίσθηση λειτουργικού υποβάθρου τύπου II-V-I, αλλά με ασαφή, ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα.

Παράδειγμα 5: Μέτρα 46-58 της άσκησης 18 και αρμονική-αντιστικτική αναγωγή

Μέσα από την παρατήρηση της αναγωγής του συνόλου του κομματιού, αναδεικνύεται το συμμετρικό αρμονικό υπόβαθρο και η αρχιτεκτονική της δομής του, η οποία βασίζεται στις σχέσεις μικρών $3^{\text{ων}}$ και στις ημιελαττωμένες συγχορδίες για την εξέλιξη της μορφής και στις συνηχήσεις μειζόνων συγχορδιών για τις καταλήξεις (μείζονες με $7^{\text{η}}$ μικρή στις καταλήξεις των δύο πρώτων τμημάτων και μείζονα με $6^{\text{η}}$ και $9^{\text{η}}$ για το τελικό τμήμα). Επίσης, αναδεικνύεται μια κυκλική αντίληψη ως προς τα φθογγικά-τροπικά κέντρα, καθώς ο φθόγγος φα $\sharp$ αποκτά βαρύτητα στο τέλος του 1^{ου} και 3^{ου} τμήματος, ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλεται το ρε ως φθογγικό κέντρο του 2^{ου} τμήματος.

Παράδειγμα 6: Βασική συγχορδιακή δομή της άσκησης 18

Είναι σημαντικό να σχολιαστεί ο ρόλος της ασάφειας του αρμονικού στοιχείου στην εξέλιξη του έργου. Ο Messiaen προεκτείνει την περισσότερο ασαφή ημελαττωμένη 7^η στα περισσότερα μέρη του κομματιού, καταλήγει τα δύο πρώτα μέρη στις λιγότερο ασαφείς μείζονες με 7^{ες} μικρές και μόνο στο τελευταίο μέρος προεκτείνει την ακόμη λιγότερο ασαφή αλλά όχι και εντελώς καθορισμένης λειτουργίας μείζονα με προστιθέμενη 6^η-9^η. Αυτή η επιλογή δείχνει ότι καθοριστικό ρόλο σε αυτό το συνθετικό ύφος έχει η ίδια η ποιότητα των συγχορδιών, το είδος τους και η διαστηματική τους δομή και όχι κάποιο λειτουργικό υπόβαθρο κατεύθυνσης-εξέλιξης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι συγχορδίες λειτουργούν ως «ηχητικά αντικείμενα» (*objet sonore*),²³ ως χρώματα, εντυπώσεις ή αισθήσεις, κάτι πολύ χαρακτηριστικό του ύφους του Debussy. Επίσης, αντί για λειτουργικές τονικές σχέσεις, υπάρχουν ζεύγη χρωματικών εισαγωγικών υποφράσεων και διατονικών καταληκτικών υποφράσεων που δημιουργούν εκφραστικές ενότητες, παραλληλισμοί μεταξύ των τμημάτων του έργου που δημιουργούν συνάφεια, προσεκτικά προετοιμασμένες κορυφώσεις και εκτονώσεις δυναμικής.

Συνολικά η άσκηση πετυχαίνει το στόχο της, δηλαδή την ανάδειξη των χαρακτηριστικών της αρμονίας του Debussy, τα οποία συνοπτικά είναι:

- διατονική ή χρωματική τροπικότητα με άμεσες αλλαγές τροπικών χώρων χωρίς μετατροπίες,
- μη κατευθυνόμενη με την παραδοσιακή έννοια, στατική αρμονία,
- συνηχήσεις που προκύπτουν από την καθετοποίηση των τρόπων, προστιθέμενοι συγχορδιακοί φθόγγοι,
- τονικοί χώροι και φθογγικά κέντρα ασαφώς καθορισμένα, λειτουργικές σχέσεις υπονοούμενες και όχι δηλούμενες, αλλά προσεκτικά σχεδιασμένη δομή στην εξέλιξη του αρμονικού στοιχείου, στη δημιουργία κορυφώσεων, στη μορφολογική ισορροπία.

Αυτό που κατορθώνει όμως να μάθει ο Messiaen στο μαθητή του μέσω αυτής της άσκησης δεν είναι απλά τα μεμονωμένα στοιχεία της αρμονίας του Debussy, αλλά κυρίως το πώς δύναται να φτάσει από μια βασική μουσική ιδέα (μια μικρή μελωδία και ένα συνοδευτικό σχήμα) σε ένα ολοκληρωμένο κομμάτι μέσω της συνεχούς παραλλαγής και του μετασχηματισμού του αρχικού υλικού και μέσω της κατάστρωσης μιας δομικής και εκφραστικής αρχιτεκτονικής και της πραγματοποίησής της.

Στο σημείο αυτό ίσως αρμόζει ένα σχόλιο σχετικά με την αναλυτική μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε, δηλαδή την αναγωγική ανάλυση σε ιεραρχικά δομικά επίπεδα. Δεδομένου ότι η προφορική διδασκαλία του Messiaen δεν περιείχε σαφείς αναφορές σε κάποια αναγωγική μεθοδολογία,²⁴ εύλογα προκύπτει ένα ερώτημα σχετικά με το αν ο συγκεκριμένος τρόπος προσέγγισης ανταποκρίνεται πράγματι στη διδασκαλία του. Η θέση μας είναι ότι η ανάπτυξη ενός δομικού αρμονικού υποβάθρου αποτελεί προϋπόθεση για την σύνθεση των ασκήσεων αυτών (όπως και για οποιαδήποτε σύνθεση στο πλαίσιο μιας

²³ Η χρήση των συγχορδιών ως «ηχητικά αντικείμενα» αποτελεί άλλωστε βασικό αρμονικό χαρακτηριστικό της μουσικής του Messiaen (βλ. και Boivin, ό.π., σ. 24).

²⁴ Βλ. σε Benjamin, ό.π., σ. 271 αναφορά σχετικά με την «background harmonic motion».

κλασικής ή διευρυμένης τονικότητας) και η προτεινόμενη αναγωγική ανάλυση κατά κάποιο τρόπο επιβεβαιώνει την ύπαρξή του. Υποθέτουμε ότι οι λόγοι για τους οποίους ο Messiaen δεν αναφερόταν με σαφήνεια στο ζήτημα των βαθύτερων δομών είναι αφενός το ότι ο ίδιος δεν είχε πρόσβαση στην αντίστοιχη γερμανική ή αγγλική βιβλιογραφία (η οποία εισήγαγε τις αναγωγικές θεωρίες και μεθοδολογίες στη μουσική ανάλυση) λόγω της γλώσσας,²⁵ και αφετέρου το ότι θεωρούσε πιθανώς δεδομένη και αυτονόητη την ύπαρξη του υποβάθρου και έτσι έδινε έμφαση στις παραμέτρους της μουσικής επιφάνειας (μοτιβική και ρυθμική δομή, μελωδική και συγχορδιακή υφή, δυναμικές, εξωμουσικές αναφορές, κ.λπ.), οι οποίες καθορίζουν αμεσότερα τη μουσική εμπειρία. Για το συγκεκριμένο κομμάτι που αναλύθηκε, χαρακτηριστικό δείγμα δομικής αρμονικής σκέψης είναι τα σύμβολα του ενάρθρου μπάσου, τα οποία είναι πολύ λίγα σε σχέση με τη διάρκεια του κομματιού και συνδέονται μεταξύ τους με οριζόντιες γραμμές, στοιχεία που δηλώνουν τον αραιό αρμονικό ρυθμό και την επέκταση (expansion) των συγχορδιών μέσω τεχνικών προέκτασης (prolongation) των μελωδικών γραμμών. Επιπλέον, στη βιβλιογραφία υπάρχουν αναφορές που υποδεικνύουν ότι πράγματι αναφερόταν στο αρμονικό υπόβαθρο και στην αρχιτεκτονική οργάνωση, αλλά όχι με το συστηματικό τρόπο μιας αναγωγικής μεθοδολογίας.²⁶ Η πιο χαρακτηριστική αναφορά σε αυτό το στοιχείο της διδασκαλίας του Messiaen, δηλαδή στο ότι η δημιουργική φαντασία μπορεί να δομηθεί χωρίς να χάνει τον αυθορμητισμό της έκφρασης, είναι του Καναδού συνθέτη Serge Garant, ο οποίος γράφει:²⁷

... I learned from him that what we call «inspiration» should never get the upper hand of the intelligence that organizes the materials. The curious thing is that Messiaen never said this sort of thing explicitly. But thanks to the way he taught, one became permeated with a certain necessity to construct music, to compose music at once sensitive and intelligent. I would even go so far as to say «intelligible», that is legible at the level of the structural plan.²⁸

5. Συμπέρασμα

Ποια είναι λοιπόν τα αποτελέσματα αυτής της εκπαιδευτικής προσέγγισης-μεθόδου διδασκαλίας της αρμονίας, δηλαδή της συγχώνευσης των μαθημάτων της Αρμονίας και της Ανάλυσης στο μάθημα της Στυλιστικής Σύνθεσης; Πέρα από αυτά που ήδη έχουν αναφερθεί για τις ασκήσεις και το περιεχόμενό τους στα κεφάλαια 2 και 3 της παρούσας εργασίας, μπορούν να διαπιστωθούν τα εξής:

²⁵ Παρότι ο πατέρας του Pierre Messiaen ήταν δάσκαλος της αγγλικής και ειδικός στον Shakespeare, ο Olivier δεν έμαθε ποτέ να διαβάζει ή να μιλάει άλλη γλώσσα από τα γαλλικά (Sherlaw Johnson, ό.π., σ. 1 και Benjamin, ό.π., σ. 269). Έτσι, περιορίστηκε στη γαλλική βιβλιογραφία, δηλαδή κυρίως στο εγχειρίδιο του Vincent d'Indy (*Cours de composition musicale*, vol. 2, Paris 1912) και δεν ήρθε ποτέ σε επαφή με την αγγλο-σαξονική μουσική ανάλυση, η οποία διέδωσε τις σενκεριανές θεωρίες (Boivin, ό.π., σ. 29 υποσημ. 32).

²⁶ Π.χ. βλ. Hill, ό.π., σ. 277 για αναφορά στο αρμονικό ρόλο των συγχορδιών.

²⁷ *Variations*, vol. 2 (1978), σ. 8. Η αναφορά και το απόσπασμα υπάρχουν στο άρθρο του Boivin, ό.π., σ. 24.

²⁸ [μετάφραση από τον συντάκτη της εργασίας]: «... Έμαθα από αυτόν ότι αυτό που αποκαλούμε “έμπνευση” δεν πρέπει ποτέ να υπερισχύει της “νοημοσύνης” η οποία οργανώνει τα μουσικά στοιχεία. Το παράξενο είναι ότι ο Messiaen ποτέ δεν είπε ρητώς κάτι τέτοιο. Αλλά χάρις στο τρόπο διδασκαλίας του, ο μαθητής διακατέχονταν από την ανάγκη να δομήσει μουσική, να συνθέσει μουσική η οποία να είναι ταυτόχρονα ευαίσθητη και ευφυής. Θα μπορούσα ακόμη να πω “κατανοητή”, δηλαδή λογική και σαφής στο επίπεδο του δομικού σχεδίου της».

– Η προσέγγιση αυτή αναπτύσσει τη δημιουργικότητα του μαθητή του και τον οδηγεί με τον καλύτερο τρόπο στην καλλιτεχνική ανεξαρτησία.

– Αναδεικνύει το θεμελιώδη ρόλο που παίζει στη σύνθεση η αρμονία όχι μόνο ως δομή αλλά και ως χρώμα, ως αυτόνομο μουσικό υλικό.

– Παράλληλα, τονίζει τη σημασία της οργανωμένης σκέψης και της δομικής-εκφραστικής-θεματικής αρχιτεκτονικής.

– Μορφώνει σε βάθος τους μαθητές για την εξέλιξη της μουσικής, τις συγγένειες των μουσικών στιλ και αποσαφηνίζει την έννοια της πρωτοπορίας. Έτσι, ο μαθητής αποκτά σφαιρική γνώση και εμπειρία, η οποία λειτουργεί ως βάση για την εξέλιξή του και την ωρίμανσή του.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να τονίσω τη σημασία της *εκ των έσω ανάλυσης*, της *ανασύνθεσης*,²⁹ την οποία και εφάρμοζε στο μάθημα της ανάλυσης ο Messiaen. Ο ίδιος αναζητούσε την αρχική ιδέα και ακολουθούσε την πορεία της συνθετικής διεργασίας μέσω των δεδομένων κάθε φορά υφολογικών συνθηκών μέχρι να φτάσει στην αναδημιουργία του αναλυόμενου έργου, την οποία και παρουσίαζε στο μαθητή. Αν ο μαθητής μπορούσε να κατανοήσει αυτήν την αναδημιουργία του έργου και να ερμηνεύσει τις επιλογές του συνθέτη, τότε έκανε ένα σημαντικό βήμα προς την απόκτηση της ικανότητας να καθορίζει ο ίδιος το συνθετικό του υλικό και να κατευθύνει το ξεδίπλωμά του στο χρόνο, χωρίς στερεότυπους, νεκρούς και αυθαίρετους κανόνες και με οδηγό το μουσικό του ένστικτο και την ελεύθερη δημιουργική του έκφραση. Και ίσως η καλλιέργεια αυτής της ικανότητας να είναι ένα από τα κλειδιά κατανόησης της εξαιρετικά επιτυχημένης διδασκαλίας του Messiaen.

Ίσως ο πιο ταιριαστός επίλογος του παρόντος άρθρου να είναι η παράθεση μερικών αποσπασμάτων από αναφορές μαθητών του Messiaen στη διδασκαλία του:

Karlheinz Stockhausen: «...He knew the art of bringing back the dead to life...»³⁰ (εννοώντας προφανώς την ικανότητά του να δείχνει μέσω της ανάλυσης το πώς οι συνθέτες του παρελθόντος μπορούν να τροφοδοτήσουν τα σύγχρονα δημιουργικά πνεύματα).

Pierre Boulez: «...a desire to set out for goals that are never clearly defined. Giving an example is as necessary as learning to forget it: “Throw away the book I taught you to read and add a new, wholly unexpected page!”».³¹

George Benjamin: «...He was indeed a master of thought, not only a teacher of specific techniques ...He gave me something I will never forget – confidence... He opened my ears, opened my mind, made me think and try to understand. It was the greatest luck of my life to have met him...».³²

²⁹ Recomposition, όπως αναφέρεται στον Boivin, ό.π., σ. 7.

³⁰ *Melos*, xxv/12 (1958), σ. 392. Η αναφορά προέρχεται από τον Boivin, ό.π., σ. 27. [μετάφραση]: «...Ήξερε την τέχνη του να ξαναφέρει τους νεκρούς πίσω στη ζωή...».

³¹ Boulez, ό.π., σ. 267. [μετάφραση]: «...μια επιθυμία να θέτει στόχους που ποτέ δεν ήταν απόλυτα καθορισμένοι. Το να σου δώσει ένα παράδειγμα ήταν το ίδιο σημαντικό με το να σε μάθει να το ξεχάσεις: “Πέταξε το βιβλίο από το οποίο σου δίδαξα και πρόσθεσε μια δική σου, απροσδόκητη σελίδα”».

³² Benjamin, ό.π., σ. 270, 273. [μετάφραση]: «...Ήταν όντως ένας καθοδηγητής της σκέψης και όχι απλά δάσκαλος συγκεκριμένων τεχνικών. ...Μου έδωσε κάτι που δε θα ξεχάσω ποτέ – αυτοπεποίθηση ...Άνοιξε τα

Βιβλιογραφία – Παραπομπές

- Jean Boivin, «Messiaen's Teaching at the Paris Conservatoire: A Humanist's Legacy», στο: Siglind Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland Publishing, 1998, σ. 5-31.
- Pierre Boulez, George Benjamin και Peter Hill, «Messiaen as Teacher», στο: Peter Hill (επιμ.), *The Messiaen Companion*, Amadeus Press, Portland 1995, σ. 266-282.
- Theodore Dubois, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris 1921.
- Paul Griffiths. «Messiaen, Olivier», στο: L. Macy (επιμ.), *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (τελευταία πρόσβαση: 9 Ιουνίου 2009).
- Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris 1903-1950 (με αναθεωρήσεις).
- Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris 1944.
- Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Omnibus Press, London 2008 (πρώτη έκδοση: 1975).
- Λήμμα «Pasticcio», στο: Don Michael Randel (επιμ.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Bellnap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 1986, σ. 614.

29 *mf* $\flat 7$ $\flat 5$ 3 7 + $\flat 7$ $\flat 5$ 3 7 9 7 +

35 *mf* $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 5$ 3 3 3 3 3

40 *p* $\flat 6$ $\flat 5$ $\flat 3$ 6 7 $\flat 6$ $\flat 4$ +6 *f* 3 3 3 3 3

46 *p* $\sharp 5$ $\sharp 3$ $\sharp 9$ $\flat 7$ + $\sharp 5$ $\sharp 3$ 3 3 3 3 3

52 9 7 + $\sharp 5$ $\sharp 3$ +6 $\flat 5$ *ppp* $\sharp 5$ $\sharp 3$

Σημείωση: Όλα τα σύμβολα του ενάριθμου μπάσου ισχύουν μέχρι την εμφάνιση του επόμενου συμβόλου (έχουν αφαιρεθεί από τη μεταγραφή οι οριζόντιες γραμμές του συνθέτη για μεγαλύτερη σαφήνεια στην εμφάνιση της παρτιτούρας).

ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ

Ο συνθέτης ως αναλυτής: ο Messiaen αναλύει Ravel

I.

Το ενδιαφέρον του Olivier Messiaen για την ανάλυση ξεκινάει ήδη από το 1940, όταν, κατά την παραμονή του σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στο Görlitz της Σιλεσίας ως αιχμάλωτος πολέμου, αφοσιώθηκε στην ανάλυση των σονατών για πιάνο του Beethoven που του είχε δωρίσει ένας γερμανός αξιωματικός.¹ Αμέσως μετά την απελευθέρωσή του το 1941, ο Messiaen ξεκινάει να διδάσκει το μάθημα της αρμονίας στο κονσερβατόριο του Παρισιού, ενώ από το 1943 παραδίδει ομαδικά μαθήματα σύνθεσης και ανάλυσης στο σπίτι του μουσικολόγου και πρώην συγκρατούμενού του Guy Bernard-Delapierre. Χάρη στην ολοένα αυξανόμενη φήμη του ως συνθέτη και δασκάλου, ο διευθυντής του κονσερβατορίου Claude Delvincourt του αναθέτει το 1947 τη διδασκαλία του μαθήματος της ανάλυσης. Επρόκειτο για την περίφημη *classe de Messiaen*, στους κόλπους της οποίας έμελλε να συγκεντρωθούν μερικά από τα πλέον διακεκριμένα ονόματα του ευρωπαϊκού μουσικοσυνθετικού στερεώματος της εποχής.²

Η επιλογή ενός συνθέτη για την πλήρωση μίας θέσης για τη διδασκαλία του μαθήματος της ανάλυσης γίνεται κατανοητή αν λάβει κανείς υπόψη την εξόχως γαλλική ακαδημαϊκή θεώρηση του πεδίου της μουσικής ανάλυσης εντός ενός περισσότερο εμπειρικού παρά επιστημολογικού πλαισίου.³ Μία τέτοια θεώρηση αναδεικνύει ως καταλληλότερα άτομα για τη διδασκαλία του σχετικού μαθήματος τους συνθέτες, καθώς είναι αυτοί που μπορούν, χάρη στην αμεσότητα της εμπλοκής τους σε διεργασίες μορφοποίησης της μουσικής δομής, να προσφέρουν στους διδασκομένους διορατικές ερμηνείες της δομής του εκάστοτε μουσικού έργου. Στη βάση του ακαδημαϊκού αυτού εμπειρισμού, ο ιδιωματικός χαρακτήρας της εκ μέρους του Messiaen μεθοδολογικής προσέγγισης του γνωστικού αντικειμένου της μουσικής ανάλυσης ήταν σχεδόν αναπόφευκτος.

Αναφορικά με το χαρακτήρα της μουσικοαναλυτικής του πρακτικής, ο Messiaen αναγνωρίζει την επίδραση που του άσκησε η διδασκαλία του Paul Dukas στη σύνθεση, η εργασία του Maurice Emmanuel επάνω στην αρχαιοελληνική μετρική και η πραγματεία

¹ Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel* (μτφρ. E. T. Glasow), Amadeus Press, Portland, OR 1994, σ. 175.

² Ενδεικτικά αναφέρονται ορισμένα ονόματα επιφανών μαθητών του Messiaen: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Yvonne Loriod, Jean Barraqué, Betsy Jolas, Tristan Murail, George Benjamin, Alexander Goehr, Karel Goeyvaerts, William Albright, Iannis Xenakis, Γιώργος Κουρουπός.

³ Οι σχετικές με τη μεσοπολεμική γαλλική παράδοση μουσικής ανάλυσης πληροφορίες βασίζονται στο: Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris 1995, σ. 182-189.

σύνθεσης του Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale* (Durand, Paris 1912).⁴ Ειδικά η πραγματεία του d'Indy επηρέασε, κατά τον Jean Boivin, όχι μόνο τον Messiaen, αλλά εν γένει αυτό που θα μπορούσε να αποκαλέσει κανείς μεσοπολεμική γαλλική σχολή μουσικής ανάλυσης. Στο πρότυπο της πραγματείας του d'Indy, η σχολή αυτή «φλερτάρει» με τη ρομαντική φιλολογική παράδοση, υπογραμμίζοντας τη συγγένεια του κλάδου της μουσικοκριτικής με αυτό που είναι γνωστό στους Γάλλους ως *description de texte*.⁵ Ο Messiaen συντάσσεται με τη σχολή αυτή, υιοθετώντας μία «φιλολογική» προσέγγιση στη μουσικοαναλυτική του πρακτική. Στο πλαίσιο αυτό, ένα πλήθος εξωμουσικών αναφορών σε έργα λογοτεχνών, ζωγράφων και φιλοσόφων δεν διανθίζει απλά τις αναλύσεις του, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι τους.

Αυτή η γαλλικής έμπνευσης «φιλολογική» προσέγγιση της μουσικής ανάλυσης που υιοθετεί ο Messiaen αποτυπώνεται γλαφυρά στις αναλύσεις των έργων για πιάνο *Ma mère l'oye*, *Gaspard de la nuit* και *Le tombeau de Couperin* του Maurice Ravel. Οι αναλύσεις αυτές, διαθέσιμες σήμερα με τη μορφή κειμένων που προέκυψαν από την εκ μέρους της Yvonne Loriod επεξεργασία και επιμέλεια των ιδιόχειρων σχολίων του ίδιου του Messiaen στις παρτιτούρες των δικών του προσωπικών αντιτύπων των αντίστοιχων έργων, βρίθουν συσχετισμών των παραμέτρων της μουσικής δομής του εκάστοτε έργου με «φιλολογικού» ενδιαφέροντος εξωμουσικές αναφορές.⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανάλυση του *Gaspard de la nuit*, όπου ο Messiaen συμπλέκει την ανάλυση της μουσικής του δομής με τη φιλολογική ανάλυση των τριών ποιημάτων του Aloysius Bertrand που αποτέλεσαν για τον Ravel πηγή έμπνευσης για κάθε ένα από τα τρία μέρη του έργου.⁷ Ο ουσιαστικός συγκερασμός μουσικής και ποίησης αντικατοπτρίζεται εξάλλου και στην ίδια τη μουσικοαναλυτική γλώσσα του Messiaen, μία γλώσσα που αποποιείται του όποιου ισχυρισμού επιστημονικής νηφαλιότητας και ενδίδει σε ένα λόγο εξόχως ποιητικό.

Ο ποιητικός λόγος του Messiaen αποτελεί πρόσθετη επιβεβαίωση του προαναφερθέντος υποκειμενικού εμπειρισμού που χαρακτηρίζει συνολικά το μουσικοαναλυτικό του έργο. Στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel, ο Messiaen επιβεβαιώνει για ακόμη μία φορά την ιδιαίτερη αυτή στάση του απέναντι στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης, καταγράφοντας όχι την «αποστειρωμένη», αντικειμενική άποψη ενός ιδεατού ακροατή, αλλά τη δική του υποκειμενική ερμηνευτική ματιά. Συσχετίζοντας ευθέως τα μουσικοαναλυτικά του ευρήματα με προσδιοριστικές παραμέτρους της ιδιαίτερης μουσικοσυνθετικής του πρακτικής αναφορικά με ζητήματα αρμονικής, μελωδικής, ρυθμικής, μετρικής και μορφολογικής οργάνωσης, ο Messiaen επαναπροσδιορίζει το αντικείμενο των αναλύσεών του ώστε αυτό να αφορά όχι μόνο στο εκάστοτε έργο αυτό καθ' αυτό, αλλά και στον ίδιο. Από μία Λακανιανή οπτική, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο

⁴ Jean Boivin, «Messiaen's Teaching at the Paris Conservatoire: A Humanist's Legacy», στο: S. Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland, New York 1998, σ. 29.

⁵ Ο.π., σ. 18.

⁶ Olivier Messiaen και Yvonne Loriod-Messiaen, *Ravel. Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel* (μτφρ. P. Griffiths), Durand, Paris 2005.

⁷ Ο.π., σ. 25-83.

Messiaen πλησιάζει το αντικείμενο του πόθου του σε τόσο κοντινή απόσταση, ώστε βλέπει τον εαυτό του να αντικατοπτρίζεται επάνω του.

Οι άμεσοι συσχετισμοί των αναλυτικών ευρημάτων του Messiaen με τη δική του *langage musical* δεν αναδεικνύουν απλώς την προσωπική του, υποκειμενική ματιά, αλλά εγείρουν και μία ισχυρή ιστορική αξίωση για την εγκυρότητα της ιδιαίτερης μουσικοσυνθετικής του τεχνικής. Υπό το φως μίας τέτοιας θεώρησης, οι αναλύσεις του Messiaen μοιάζουν να αποκτούν χαρακτήρα νομιμοποιητικής «επίκλησης» στο ένδοξο παρελθόν της γαλλικής μουσικής παράδοσης. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η τεκμηρίωση των παραμέτρων της αναλυτικής πρακτικής του Messiaen που στοιχειοθετούν τη νομιμοποιητική αυτή «επίκληση» στο παρελθόν, μέσα από μία μετα-αναλυτική προσέγγιση των ίδιων των αναλύσεων του πάνω στα έργα για πιάνο του Ravel. Λόγω ευρύτητας του προς διαπραγμάτευση θέματος, η παρούσα εργασία περιορίζεται στη διερεύνηση ζητημάτων που αφορούν αποκλειστικά στην αρμονική δομή των έργων του Ravel σε σχέση με αντίστοιχες παραμέτρους της ιδιαίτερης μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Messiaen όπως αποκρυσταλλώνεται στα μουσικοθεωρητικά του συγγράμματα.

II.

Στον πρόλογο της ανάλυσης του *Le tombeau de Couperin* του Ravel ο Messiaen σημειώνει:

Τόση αρμονική εξερεύνηση! Κεντήματα συγχορδιών [embroideries of chords] που συστρέφονται χρωματικά γύρω από μία τέλεια τριαδική συνήχηση – μη ξεχνώντας τη χειροπιαστή σεμνότητα με την οποία ο Ravel ρίχνει μία φευγαλέα ματιά σε κάποια ουδέτερη συγχορδία μεθ' εβδόμης ή μεθ' ενάτης. Παραμένει στις παρυφές της εικόνας και ονειρεύεται το κάστρο στο οποίο δεν τολμά να μπει.⁸

Έτσι περιγράφει συνοπτικά ο Messiaen την ιδιωματική στάση του Ravel απέναντι στη λειτουργική τονικότητα, μία στάση που επικυρώνει και ταυτοχρόνως διαψεύδει τις προσδοκίες του ακροατή σε σχέση με τους παραδοσιακούς ρόλους συναφών προς αυτήν εννοιών όπως συμφωνία-διαφωνία και διατονικότητα-χρωματικότητα. Η παραπάνω δήλωση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν αναλογιστεί κανείς τον τρόπο κατά τον οποίο απηχεί ταυτοχρόνως και τις αντιλήψεις του ίδιου του Messiaen σχετικά με το ρόλο της λειτουργικής τονικότητας στη δική του μουσική. Κατά τον Arnold Whittall, η μουσικοσυνθετική πρακτική του Messiaen χαρακτηρίζεται από μία τάση για δραματοποίηση του διπόλου τονικότητα-ατονικότητα, όπως αυτή πραγματώνεται μέσα από τη διερεύνηση ιδεών σχετικών με την αίσθηση τονικής κεντρικότητας στο πλαίσιο της χειραφετημένης διαφωνίας.⁹ Ο Messiaen αναγνωρίζει στη μουσική του Ravel την ίδια αμφίσημη λειτουργικότητα που προκύπτει από την ταυτόχρονη δράση αντίρροπων αρμονικών τάσεων και που χαρακτηρίζει το τονικό πλαίσιο και της δικής του μουσικής.

⁸ Ο.π., σ. 88. Οι μεταφράσεις όλων των παραθέσεων είναι του γράφοντα.

⁹ Arnold Whittall, «Messiaen and Twentieth-century Music», στο: Robert Sholl (επιμ.) *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 241.

Φαίνεται, έτσι, να «παραμένει» μαζί με τον Ravel στις «παρυφές» τις ίδιες «εικόνας» και να «ονειρεύεται» το ίδιο απροσπέλαστο «κάστρο».

Η αμφίσημη λειτουργικότητα του τονικού πλαισίου της μουσικής για πιάνο του Ravel στοιχειοθετείται από τον Messiaen μέσω μίας ιδιωματικής αναλυτικής προσέγγισης της αρμονικής της δομής. Ένα μεγάλο μέρος της προσέγγισης αυτής συνίσταται στον εντοπισμό και στην ταυτοποίηση τρόπων. Όπως καταδεικνύουν οι αναλύσεις του, ο Messiaen αντιλαμβάνεται τους τρόπους αυτούς στη βάση μιας εκτός χρόνου θεώρησης. Στο πλαίσιο της θεώρησης αυτής, το φθογγικό περιεχόμενο συγκεκριμένων μουσικών ενοτήτων ανάγεται σε ταυτοποιήσιμα φθογγικά σύνολα, τα οποία υφίστανται ως αφηρημένες δομές πέρα από την οποιαδήποτε έγχρονη πραγμάτωσή τους στη μουσική επιφάνεια. Η θεώρηση αυτή διαφοροποιεί την έννοια του τρόπου από την έννοια της κλίμακας και συνάδει με το πώς χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Messiaen ανάλογες δομές στο έργο του.¹⁰

Οι τρόποι τους οποίους εντοπίζει ο Messiaen στα έργα για πιάνο του Ravel αφορούν είτε σε γνωστούς εκκλησιαστικούς τρόπους είτε σε τεχνητούς τρόπους δικής του έμπνευσης. Επί παραδείγματι, στην ανάλυση του *Scarbo* από το *Gaspard de la nuit*, ο Messiaen περιγράφει τη μελωδία της πρώτης φράσης της πέμπτης κατά σειρά ενότητας του έργου ωςεί βασιζόμενη σε κάποιο «ισπανικό τρόπο (αραβικής προέλευσης)» πάνω από έναν ισοκράτη της δεσπόζουσας της ντο[#] ελάσσονας με συνοδεία παράλληλων τριτών από το αριστερό χέρι (Παράδειγμα 1).¹¹

¹⁰ Ό.π., σ. 49. Παρά το διαχωρισμό της έννοιας του τρόπου από την έννοια της κλίμακας, ο Messiaen αναπαριστά κατά κανόνα τον εκάστοτε τρόπο με μία κατιούσα κλίμακα.

¹¹ Messiaen και Loriaud-Messiaen, ό.π., σ. 67-68. Τα παρατιθέμενα παραδείγματα αποτελούν διαγραμματικές αναπαραστάσεις των σχολίων του ίδιου του Messiaen.

(254)

pp

259

p

pp

"Spanish mode"

**Παράδειγμα 1: Ταυτοποίηση του «ισπανικού τρόπου» στα μέτρα 256-263 του «Scarbo»
από το *Gaspard de la nuit* του Ravel**

Παρά τη σαφή τονική ερμηνεία του αρμονικού πλαισίου του εν λόγω αποσπάσματος, ο Messiaen διαχωρίζει τη μελωδία από την αρμονική της στήριξη, προτιμώντας να την αντιληφθεί όχι στη ντο[#] ελάσσονα αλλά σε έναν άλλο τρόπο. Μολονότι ο τρόπος αυτός ταυτίζεται επί της ουσίας με την εν λόγω τονικότητα, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στο φθογγικό του περιεχόμενο, η πρόθεση του Messiaen να θεωρήσει τη μελωδία ως ξεχωριστή οντότητα, ανεξάρτητη από τα αρμονικά της συμφραζόμενα, είναι σαφής. Αυτή η πίστη του Messiaen στην προτεραιότητα της μελωδίας έναντι της αρμονίας είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής και έχει ως συνέπεια την επικύρωση του «χρωστικού» ρόλου που διαδραματίζει ο αρμονικός παράγοντας στο δικό του μουσικό έργο.¹² η μελωδία υφίσταται δεδομένη και αυθύπαρκτη και η αρμονία επιλέγεται από τον συνθέτη βάσει των ιδιαίτερων ηχητικών της ιδιοτήτων, όχι τόσο για να την εναρμονίσει, όσο για να την «υποστηρίξει».¹³ Για τον Messiaen, η εν λόγω μελωδία είναι γραμμένη στον

¹² Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την προτεραιότητα που απέδιδε ο Messiaen στη μελωδία έναντι του ρυθμού και της αρμονίας βλ. Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language* (μτφρ. John Satterfield), Alphonse Leduc, Paris 1966, σ. 32.

¹³ Vincent Benitez, «A Creative Legacy: Messiaen as Teacher of Analysis», *College Music Symposium* 40 (2000), σ. 126. Θα μπορούσε κανείς να εντάξει αυτό το διαχωρισμό του μελωδικού από τον αρμονικό παράγοντα στο ευρύτερο πλαίσιο της εκ μέρους του Messiaen θεώρησης των παραμέτρων που ορίζουν τη μουσική εν γένει ως διακριτές οντότητες. Κατά τον Alexander Goehr –μέλος της *classe de Messiaen* στο Conservatoire από το 1955 έως το 1956– για τον Messiaen «εδώ βρίσκεται η αρμονία, εκεί η αντίστιξη, εκεί οι χρονικές

«ισπανικό τρόπο» και ο Ravel επέλεξε να την «υποστηρίξει» με τις συγκεκριμένες αρμονίες από την τονικότητα της ντο[#] ελάσσονας. Η προκείμενη παρουσίαση του εν λόγω τρόπου με τη μορφή κλίμακας υπαινίσσεται για το σολ[#] ρόλο «τονικού» κέντρου. Η επιλογή του σολ[#] ως υπαινισσόμενο τονικό κέντρο έχει να κάνει με την προτεραιότητα που δίνει ο Messiaen στο ρόλο του μπάσου. Για τον Messiaen, η ανάγκη διατήρησης μίας αμφίσημης λειτουργικότητας ως αναφορά στο κληροδότημα της τονικής παράδοσης ενισχύει την ανάγκη διατήρησης ενός διακριτού ρόλου για το μπάσο σε ένα κατά τα άλλα μη-διατονικό αρμονικό πλαίσιο.¹⁴ Ως εκ τούτου, η προκείμενη παρουσία του ισοκράτη σολ[#] στο μπάσο υποδηλώνει και το υπαινισσόμενο τονικό κέντρο του σχετικού τρόπου.

Η προτεραιότητα του μπάσου στον προσδιορισμό της τονικής απόχρωσης του τρόπου στον οποίο βασίζεται ένα δεδομένο μουσικό απόσπασμα διαφαίνεται και σε άλλα σημεία της ανάλυσης του «Scarbo». Στην αρμονική ανάλυση του αποσπάσματος των μέτρων 168-178, ο Messiaen εστιάζει στον ισοκράτη σι^b στο μπάσο, κάνοντας αναφορά σε κάποιον «ινδικό τρόπο» με το σι^b ως υπαινισσόμενο τονικό κέντρο και όχι στην προφανέστερη, λόγω του οπλισμού της παρατιθέμενης σχετικής κλίμακας, τονικότητα της φα ελάσσονας (Παράδειγμα 2α).¹⁵

διάρκειες. Όλα συνυπάρχουν, κατά το πρότυπο του Cage, λες και είναι διαφορετικά αντικείμενα στο ίδιο δωμάτιο. Ωστόσο, δεν έχουν κατ' ανάγκη καμία σχέση μεταξύ τους, ή, αν έχουν, δεν είναι κάτι ιδιαίτερου ενδιαφέροντος ή αξίας». Alexander Goehr, «The Messiaen Class», στο: D. Puffett (επιμ.), *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr*, Faber and Faber, London 1998, σ. 54-55. Επιπλέον, η συγκεκριμένη θεώρηση των διακριτών ρόλων μελωδίας και αρμονίας μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει και θρησκευτική απόχρωση: η μελωδία προϋπάρχει αυτόνομη και αυτάρκης (όπως το «θεόσταλτο» γρηγοριανό μέλος) ενώ η αρμονία «χρωματίζει» τη μελωδία κατά τον ίδιο τρόπο που η ελεύθερη ανθρώπινη βούληση υπηρετεί τις θείες επιταγές.

¹⁴ Whitall, ό.π., σ. 246.

¹⁵ Messiaen και Loriod-Messiaen, ό.π., σ. 65.

165

mf

sans arrêt

pp

"Harmony of Golaud's theme"

171

pp

177

p

(α)

"Indian mode"

168 - 179

"Perfect minor chord with disjunct appoggiaturas"

(β)

SCÈNE I. Une Forêt.
A Forest.

1 Très modéré

PIANO

pp

6

p

pp

12

p

doux et expressif

pp

"Golaud's chord"

Παράδειγμα 2: (α) Ο «ινδικός τρόπος» στο «Scarbo» από το *Gaspard de la nuit* του Ravel (μ. 168-178)
 (β) Συσχετισμός του φθογγικού υλικού των μέτρων 168-178 με τη συγχορδία του Golaud από την πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης της όπερας *Pelléas et Mélisande* του Debussy (μ. 12)

Πέραν των παραπάνω τρόπων, ο Messiaen εντοπίζει και ταυτοποιεί στα έργα για πιάνο του Ravel την παρουσία και των εμβληματικών της μουσικοσυνθετικής του τεχνικής «τρόπων περιορισμένων μεταφορών». Οι τρόποι αυτοί δεν προσφέρονται σε τονικές ερμηνείες μέσω άμεσης συναγωγής της παρουσίας κάποιου συγκεκριμένου τονικού κέντρου. Όπως σημειώνει ο Messiaen:

Οι κλασσικές τονικότητες είχαν μία τονική. Οι αρχαίοι τρόποι μία finalis. Οι δικοί μου τρόποι δεν έχουν ούτε τονική, ούτε finalis, είναι χρώματα. Οι κλασσικές συγχορδίες έχουν έλξεις και λύσεις. Οι δικές μου συγχορδίες είναι χρώματα.¹⁶

Παρόλα αυτά, οι τρόποι περιορισμένων μεταφορών επιδέχονται έμμεσων τονικών ερμηνειών, καθώς το φθογγικό τους περιεχόμενο μπορεί να αποτελέσει τη βάση για τη δόμηση παραδοσιακών τριαδικών συνηχήσεων (μείζονες, ελάσσονες, μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης συγχορδίες) με προφανείς τονικές αναφορές. Ο μεγάλος αριθμός των πιθανών συνηχήσεων με τονικές αναφορές αποτελεί εξάλλου έναν από τους λόγους για τους οποίους ο Messiaen δείχνει μεγαλύτερη προτίμηση στη χρήση του δεύτερου και του τρίτου τρόπου έναντι των υπόλοιπων πέντε στο πλαίσιο της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής.¹⁷ Οι αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel επιδεικνύουν ανάλογη συχνότητα στην επίκληση των τρόπων αυτών στην αναλυτική του πρακτική: στο σύνολο των τριών έργων του Ravel, ο δεύτερος τρόπος εντοπίζεται επτά φορές (ενδεικτικά βλ. Παράδειγμα 3 και 4) και ο τρίτος μία (Παράδειγμα 5),¹⁸ ενώ οι υπόλοιποι, με εξαίρεση τον πρώτο που δεν αναφέρεται ονομαστικά ως τέτοιος αλλά ως ολοτονική κλίμακα, καμία.

¹⁶ Messiaen, *Music and Color...*, ό.π., σ. 62.

¹⁷ Ο άλλος λόγος αφορά στο κατά πόσο ο εκάστοτε τρόπος αντανακλά αυτό που ο Messiaen αποκαλεί «γοητεία των αδυνάτων». Vincent P. Benitez, «Aspects of Harmony in Messiaen's Later Music: An Examination of the Chords of Transposed Inversions on the Same Bass Note», *Journal of Musicological Research* 23/2 (2004), σ. 193. Τόσο ο δεύτερος όσο και ο τρίτος τρόπος περιέχουν το μεγαλύτερο αριθμό και την περισσότερη συμμετρική κατανομή παραδοσιακών τριαδικών συνηχήσεων με τονικές αναφορές συγκριτικά με τους υπόλοιπους πέντε (ο δεύτερος ανά τακτά διαστήματα μικρής τρίτης, ο τρίτος ανά τακτά διαστήματα τριημιτονίου). Ό.π., σ. 194.

¹⁸ Ο δεύτερος τρόπος είναι ουσιαστικά αυτό που σήμερα θα περιγράφαμε ως οκτατονική φθογγική συλλογή. Ο τρίτος τρόπος μπορεί να θεωρηθεί προέκταση μίας εξατονικής φθογγικής συλλογής (ντο-μιβ-μιτ-σολ-σολ#-σι) που προκύπτει από τη συμπλοκή δύο αυξημένων συγχορδιών σε διάστημα τρίτης μικρής και φαίνεται να αποτελεί τη βάση για ορισμένα αποσπάσματα της μουσικής των Liszt, Wagner και Brahms (π.χ. στη *Συμφωνία Faust* του Liszt). Anthony Pople, *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 97-98.

2nd mode (transp. 2 of 3)

2nd mode (transp. 1 of 3)

"SECTION 3"
Theme D

115

p *dim.*

pp
sourdine

122

ppp très fondu et bien égal de sonorité

128

pp

ppp

135

141

pp

ppp

Παράδειγμα 3: Δύο από τις τρεις πιθανές μεταφορές του δεύτερου τρόπου περιορισμένων μεταφορών στο «Scarbo» από το *Gaspard de la nuit* του Ravel (μ. 115-146)

En retenant un peu Un peu moins vif

2nd mode of limited transposition

Παράδειγμα 4: Ο δεύτερος τρόπος περιορισμένων μεταφορών στο «Scarbo» από το *Gaspard de la nuit* του Ravel (μ. 556-563)

3rd mode (transp. 1 of 4)

55

61

67

très expressif

"Major 9th with added minor 6th"
(same as at the start of *Ondine*)

Παράδειγμα 5: Ο τρίτος τρόπος περιορισμένων μεταφορών στο «Les entretiens de la belle et de la bête» από το *Ma mère l'oye* του Ravel (μ. 55-72)

Ο Messiaen συχνά συσχετίζει στις αναλύσεις του τους τρόπους που εντοπίζει με διάφορες οπτικές αναπαραστάσεις. Οι αναπαραστάσεις αυτές παραπέμπουν στη χρωματική του συναισθησία, χάρη στην οποία μπορούσε, κατά δική του ομολογία, να «βλέπει» χρώματα την ώρα που άκουγε ή φανταζόταν μουσική.¹⁹

The image displays a musical score for the piece 'Ondine' by Maurice Ravel, specifically measures 73 through 79. The score is written for piano and includes several annotations by Olivier Messiaen, which are highlighted in the original image. The annotations include:

- Encore plus lent** (Even more slowly) at the beginning of measure 73.
- "Cold lighting" (C major)** at measure 73.
- le plus p possible** (the loudest possible) at measure 73.
- glissando** at measure 73.
- 8** at measure 73.
- (74)** at measure 74.
- au Mouv (Un peu plus lent qu'au début)** (at the movement, a little slower than at the beginning) at measure 75.
- "Warm lighting" (pentatonic)** at measure 75.
- toujours ppp** (always pianissimo) at measure 75.
- glissando** at measure 75.
- F# major** at measure 75.
- ppp** at measure 75.
- "Harmonic litany" un peu en dehors** (a little out of tune) at measure 77.
- +6** at measure 77.
- +6** at measure 77.
- [b. 24: "+4 on G and B_b with added 6ths"]** at measure 77.
- (78)** at measure 78.

**Παράδειγμα 6: Αναφορές χρωματικής συναισθησίας στο «Ondine»
από το *Gaspard de la nuit* (μ. 73-79)**

¹⁹ Jonathan W. Bernard, «Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music», *Music Perception* 4 (1986), σ. 41-68.

Η χρωματική συναισθησία του Messiaen δεν επηρέασε μόνο το μουσικοσυνθετικό αλλά και το μουσικοαναλυτικό του έργο. Έτσι, περιγράφει την αρχή της πέμπτης υποενότητας του μεσαίου τμήματος –αυτού που ο ίδιος αποκαλεί «κεντρική ανάπτυξη»– του «Ondine» από το *Gaspard de la nuit* ως: «Μία πολύ ποιητική έκπληξη. Δύο φωταψίες [lightings] με μιας, από δύο γκλισάντο: το πρώτο ψυχρό και ήρεμο στις άσπρες νότες, το δεύτερο θερμό και πιο αργό στα μαύρα» (Παράδειγμα 6).²⁰ Κατά τον Messiaen, η εντύπωση του «ψυχρού» φωτός δημιουργείται από το γκλισάντο στη διατονική κλίμακα της ντο μείζονας, ενώ η εντύπωση του «θερμού» φωτός από το ακόλουθο γκλισάντο στην πεντατονική κλίμακα. Το γκλισάντο αυτό οδηγεί σε έναν ισοκράτη φα # στο μπάσο που επιβεβαιώνει την ομώνυμη μείζονα τονικότητα και αποτελεί την αρμονική στήριξη αυτού που ο Messiaen στη μουσικοσυνθετική του διάλεκτο αποκαλεί «αρμονική λιτανεία», ένα μελωδικό θραύσμα δύο ή περισσοτέρων φθόγγων (εδώ ρε^b-φα^b-ρε[#]) που επαναλαμβάνεται διαρκώς με διαφορετικές εναρμονίσεις.

Το συναισθητικό αντίκτυπο της αντιπαράθεσης ενός διατονικού και ενός μη διατονικού αρμονικού παράγοντα έχει μεγάλη σημασία για τον Messiaen. Στην ανάλυση του «Laidronnette, impératrice des pagodes» από το *Ma mère l'oye*, ο Messiaen επισημαίνει την αντίθεση μεταξύ ολοτονικής και μείζονας κλίμακας στα μέτρα 38-40, υπενθυμίζοντας ότι ο Debussy πάντα χρησιμοποιεί την αντίθεση αυτή για να αναπαραστήσει το σκοτάδι και το φως, όπως, επί παραδείγματι, στη σκηνή της ανόδου από το κελάρι στο *Pelléas et Mélisande*.²¹

III.

Ένα ιδιωματικό χαρακτηριστικό των αναλύσεων του Messiaen σχετικά με την αρμονική δομή των έργων για πιάνο του Ravel είναι η έμφαση στον εντοπισμό και στην ταυτοποίηση μεμονωμένων συγχορδιών. Ο Messiaen φαίνεται να αδιαφορεί για το ρόλο της μελοδήγησης στη μορφοποίηση του αρμονικού ιστού, διερευνώντας, αντιθέτως, πιθανές τονικές και τροπικές ερμηνείες μεμονωμένων συγχορδιακών συνηχήσεων σε γραμμική παράταξη χωρίς ιδιαίτερη αίσθηση τονικής κατεύθυνσης, λειτουργικότητας ή ιεραρχικής οργάνωσης.²² Αυτή η ιδιωματική προσέγγιση αρμονικής ανάλυσης επιβεβαιώνεται και από σχετικές μαρτυρίες των μαθητών του. Ο Alexander Goehr σχολιάζει σχετικά ότι οι αρμονικές αναλύσεις του Messiaen ήταν αμιγώς «ακαδημαϊκές», καθώς ακολουθούσαν τη γαλλική παράδοση αρμονικής ανάλυσης, κατά την οποία κάθε συγχορδία ταυτοποιείται βάσει των συνιστωσών της φθόγγων και στη συνέχεια περιγράφεται ως π.χ. μία συγχορδία μεθ' εβδόμης, ή μία τροπική συγχορδία ή ομάδα συγχορδιών που υπαινίσσονται έναν τρόπο κ.λπ.²³ Δεν υπάρχει κανένα ενδιαφέρον ούτε για τη μακροσκοπική δράση της τονικότητας

²⁰ Messiaen και Loriaud-Messiaen, ό.π., σ. 36.

²¹ Ό.π., σ. 13.

²² Το περιστασιακό ενδιαφέρον που φαίνεται να εκδηλώνει ο Messiaen στις αναλύσεις του αναφορικά με ζητήματα μελοδήγησης περιορίζεται στον τρόπο κατά τον οποίο κινείται το μπάσο και η σοπράνο. Το ίδιο συμβαίνει και στη μουσικοσυνθετική του πρακτική, όπου και πάλι οι «εσωτερικές» φωνές δεν κινούνται με μελοδηγητικά έλλογο τρόπο, αλλά αναλαμβάνουν «χρωστικό» ρόλο. Whittall, ό.π., σ. 244.

²³ Goehr, ό.π., σ. 48.

ούτε για το συσχετισμό των επιμέρους αρμονικών γεγονότων με το όλο. Ο Messiaen δεν αναγνωρίζει κανενός είδους ιεραρχική οργάνωση του μουσικού ιστού σε δομικά επίπεδα και εστιάζει την προσοχή του αποκλειστικά και μόνο στη μουσική επιφάνεια.²⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και γιος δασκάλου της Αγγλικής, ο Messiaen δεν ήξερε καμία άλλη γλώσσα πέραν της μητρικής του και, καθώς οι μεταφράσεις ήταν κάτι σχετικά σπάνιο κατά την περίοδο που ο Messiaen ξεκινούσε την παιδαγωγική του σταδιοδρομία, η αγγλοσαξονική παράδοση μουσικής ανάλυσης του ήταν πλήρως άγνωστη (π.χ. δεν υπάρχει ένδειξη ότι ασχολήθηκε ποτέ καθόλου με Σενκεριανές θεωρίες και μοντέλα ανάλυσης). Ανεκδοτολογικά ο Goehr διηγείται: «Σε κάποιες από τις πρωτόγονες Σενκεριανές μας ιδέες, διατυπωμένες σε φτωχά γαλλικά –θα του λέγαμε επί παραδείγματι: «Mais, Maître, le *Urlinie* dit... (ότι η τάδε ή η δείνα νότα είναι δομικά σημαντική)– ο Messiaen θα απαντούσε απορημένος, «*Qui est ce monsieur Urlinie don't on parle?*».²⁵

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα της ιδιοματικής αυτής αναλυτικής προσέγγισης απεικονίζεται στο Παράδειγμα 7. Μία *mi-Messiaen mi-Schenker*²⁶ αναλυτική προσέγγιση της αρμονικής δομής των πρώτων οκτώ μέτρων του «*Ondine*» από το *Gaspard de la nuit* – της πρώτης περιόδου και της αρχής της δεύτερης περιόδου του πρώτου θέματος, όπως περιγράφει την εν λόγω ενότητα ο Messiaen– θα ξεκινούσε επισημαίνοντας την αμφισημία του ρόλου της εναρκτήριας συγχορδίας της ντο[#] ελάσσονας ως τονικής λόγω της παρουσίας του ποικίλματος λα[#] (δανεισμένου, κατά μία ερμηνεία, από την ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα) που υπαινίσσεται για την εν λόγω συγχορδία ρόλο δεσπίζουσας της φα[#] ελάσσονας. Ο υπαινιγμός αυτός επιβεβαιώνεται ακολούθως με την είσοδο της μελωδίας στο αριστερό χέρι και την εμφάνιση του σι[#] ως έβδομη της συγχορδίας της δεσπίζουσας της φα[#] ελάσσονας. Η παρουσία του ρε[#] (ως δανεισμός από την μελωδική ανιούσα κλίμακα) θα μπορούσε να δικαιολογηθεί είτε ως ενσωματωμένη ένατη στη συγχορδία της δεσπίζουσας (à la Messiaen) είτε ως διεζευγμένη επέριση στο σι[#]. Η αναμενόμενη λύση της δεσπίζουσας αυτής στην τονική της φα[#] ελάσσονας διαψεύδεται με τη συνακόλουθη χρωματική αλλοίωση της έβδομης από σι[#] σε σι[#] στο πλαίσιο μίας μακροδομικής διαβατικής κίνησης από το σι[#] στο ντο[#] του μέτρου 8. Σχεδόν ταυτοχρόνως, το μέχρι τώρα αμέτοχο στη βαθύτερη δομή ποίκιλμα λα[#] αλλοιώνεται επίσης χρωματικά. Αυτό το λα[#] φαίνεται να «ενσωματώνεται» στην ακόλουθη συγχορδία ως βάση της δεσπίζουσας της ρε[#] ελάσσονας (της τονικότητας της επιτονικής για την οικεία τονικότητα) την ίδια στιγμή που το ντο[#] γίνεται ντο[×] ως προσαγωγέας της νέας δεσπίζουσας. Η νέα δεσπίζουσα λύνεται σχετικά ανορθόδοξα στην τονική της ρε[#] ελάσσονας, η οποία εμπεριέχει τώρα μία έβδομη και μία ένατη από τον ομώνυμο δώριο τρόπο. Ο προφανής αρμονικός παραλληλισμός με την αρχή της πρώτης περιόδου –μακροδομικά έχουμε I⁹ και II⁹ για την πρώτη και δεύτερη περίοδο αντίστοιχα– υπογραμμίζει τον αντίστοιχο σκόπιμο μοτιβικό

²⁴ Messiaen, *Music and Color...*, ό.π., σ. 62.

²⁵ Ό.π., σ. 51-52.

²⁶ Ο επιθετικός αυτός προσδιορισμός παραπέμπει στις ιδιότυπες συστάσεις του Messiaen για τη «λύση» των ασκήσεων που προτείνει στο *Vingt Leçons d'Harmonie* στο συλ διαφόρων συνθετών. Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Leduc, Paris 1944.

παραλληλισμό που δικαιολογεί την εκ μέρους του Messiaen μορφολογική περιγραφή της φράσης που ακολουθεί ως «σχόλιο» της πρώτης περιόδου.²⁷

Η κατά Messiaen αρμονική ανάλυση του ίδιου αποσπάσματος διαφέρει δραματικά. Οι ξένοι φθόγγοι απεκδύονται τους μελοδηγητικούς τους ρόλους ως ποικίλματα, επερείσεις ή διαβάσεις και ενσωματώνονται σε εκτεταμένες συγχορδιακές δομές: ντο[#] μείζονα με μεγάλη ένατη και προστιθέμενη μικρή έκτη για την πρώτη περίοδο, ρε[#] ελάσσονα με μεγάλη ένατη και προστιθέμενη μικρή/μεγάλη έκτη για τη δεύτερη. Όπως και οι τρόποι του Messiaen, οι συγχορδίες αυτές είναι εκτός χρόνου αρμονικές δομές και όχι άμεσα παρατηρήσιμα αρμονικά γεγονότα της μουσικής επιφάνειας. Για αυτόν το λόγο, εξάλλου, ο Messiaen παρουσιάζει και οριζοντοποιημένη την πρώτη συγχορδία μεθ' ενάτης, δηλώνοντας ταυτοχρόνως ότι το πρώτο θέμα βασίζεται σε αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο της ντο[#] μείζονας.²⁸ Όπως είναι φανερό, στην αφηγηματική γραμμή μίας εντός χρόνου ανάλυσης, ανάλογης με αυτήν της αμέσως προηγούμενης παραγράφου, ο Messiaen αντιπαραθέτει μία εκτός χρόνου ερμηνεία που αδιαφορεί για τον τρόπο που η μία συγχορδιακή δομή οδηγεί στην άλλη στο μελοδηγητικό πλαίσιο μίας λειτουργικής αρμονικής σύνδεσης.

²⁷ Φαίνεται να υπάρχει εδώ ισχυρός δομικός υπαινιγμός κλασσικών θεματικών δομών, όπου μια βασική ιδέα επαναλαμβάνεται στην επιτονική είτε στην φράση παρουσίασης μίας πρότασης, είτε στην αρχή της ακόλουθης φράσης μίας περιόδου. William E. Caplin, *Classical Form*, Oxford University Press, Oxford 1998, σ. 37, 53.

²⁸ Messiaen και Loriod-Messiaen, ό.π., σ. 28.

(α) Ravel

Lent
ppp
8va
très doux et très expressif

(β) mi-Messiaen mi-Schenker

C#: I ?
f#: V⁽⁹⁾ melodic (asc.) → d#: V⁽⁹⁾ melodic (asc.)
I dorian

(γ) Messiaen
1st theme
"1st period"

"Major ninth with added minor sixth"
Mode:
"2nd period (1st commentary)"
"Ninth chord with minor third" (no mention of added sixth)

Παράδειγμα 7: (α) Ravel, *Gaspard de la nuit* «Ondine» (μ. 1-8) (β) Διαγραμματική αναπαράσταση ανάλυσης *mi-Messiaen mi-Schenker*

(γ) Διαγραμματική αναπαράσταση ανάλυσης κατά Messiaen

Κατ' αναλογία προς τον «αντι-οργανικό» χαρακτήρα της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής, η αναλυτική προσέγγιση του Messiaen αδιαφορεί για αυτό που ο Richard Wagner αποκαλούσε «τέχνη της πλέον λεπτοφυούς και βαθμιαίας μετάβασης» [Kunst des feinsten, allmählichsten Überganges],²⁹ αντιπροτείνοντας μία «στατική» προοπτική, όπου τα αρμονικά γεγονότα δεν κινούνται στα ίχνη μίας κοινής γραμμής συνέχειας, όπως αυτή επιτάσσεται από σχέσεις αιτίου-αιτιατού, αλλά παρατίθενται «ακίνητα» σε γραμμική παράταξη. Πρόκειται για μία προσέγγιση η οποία, εκμηδενίζοντας τη διάσταση του χρόνου, καταφέρνει να δημιουργήσει μία έντονη χωρική αίσθηση. Όπως λέει και ο Paul Griffiths: «Είναι σαν να βλέπουμε διαφορετικές απόψεις ενός περιστρεφόμενου αντικειμένου ή σαν να στρέφουμε απότομα το βλέμμα μας από το ένα σημείο στο άλλο. Αποκτούμε ως ακροατές την υπερυψωμένη, απαλλαγμένη από τη βαρύτητα οπτική του αναστάντα εκ νεκρών».³⁰

Το παραπάνω παράδειγμα επιβεβαιώνει εκτός των άλλων και την έμφαση που δίνει ο Messiaen σε αυτό που ο Whitall αποκαλεί «ανωτέρου βαθμού συμφωνία» (higher consonance): συγχορδίες μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης, συχνά τροποποιημένες ή με ενσωματωμένες επερίσεις ή ποικίλματα στη συγχορδιακή δομή.³¹ Η έμφαση αυτή υπαινίσσεται μία κατ' εξοχήν γαλλική εκδοχή της έννοιας της χειραφετημένης διαφωνίας, μία εκδοχή που προσδίδει μεγαλύτερη δομική και εκφραστική βαρύτητα στη μεμονωμένη συγχορδία και αφήνει το μορφοδομικό ρόλο που δύναται να διαδραματίσει στη γραμμική ανάπτυξη των γεγονότων μίας μουσικής φράσης εκτός του πεδίου των ενδιαφερόντων της αρμονικής θεωρίας.

Ένα ακόμη παράδειγμα της μεθοδολογικής έμφασης που δίνει ο Messiaen στην ταυτοποίηση τέτοιου είδους συγχορδιακών δομών αφορά στην ανάλυση της αρμονικής δομής των μέτρων 67-68 του *Ondine* από το *Gaspard de la nuit* (Παράδειγμα 8, πρώτο σύστημα). Ο Messiaen περιγράφει το απόσπασμα αυτό ως ένα «μαρς», αναφερόμενος προφανώς στον αδιαφοροποίητο αρμονικό ρυθμό της συγχορδιακής σύνδεσης όπως αυτή αποτυπώνεται στο δικό του αναγωγικό διάγραμμα (Παράδειγμα 8, δεύτερο σύστημα).³² Και πάλι ο Messiaen παρατάσσει γραμμικά τις σχετικές συγχορδίες και τις ταυτοποιεί μία προς μία ως μεμονωμένες υπερ-συγχορδιακές δομές στη βάση της θεώρησης της «ανωτέρου βαθμού συμφωνίας» του Whitall. Όλες χαρακτηρίζονται ωςεί σε ευθεία κατάσταση βάσει του δοθέντος μπάσου, το οποίο, όπως έχει ήδη σημειωθεί, έχει για τον Messiaen απόλυτη προτεραιότητα στη διαδικασία ταυτοποίησης των εντοπιζόμενων τρόπων και συγχορδιών.

²⁹ Stefan Keym, «'The Art of the most Intensive Contrast': Olivier Messiaen's Mosaic Form up to its Apotheosis in *Saint François d'Assise*», στο: R. Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 189.

³⁰ Paul Griffiths, «Messiaen, Olivier», στο: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18497> (τελευταία πρόσβαση: 16 Δεκεμβρίου 2008).

³¹ Whitall, ό.π., σ. 239.

³² Messiaen και Loriod-Messiaen, ό.π., σ. 35. Ο όρος «μαρς» έχει για τον Messiaen αρνητική σημασιολογική απόχρωση, καθώς για αυτόν πραγματικά ρυθμική μουσική είναι η «μουσική που περιφρονεί την επανάληψη, τον τετραγωνισμό [sic] και την ισόχρονη κατανομή και που εμπνέεται από τις κινήσεις της φύσης, κινήσεις ελεύθερης και άνισης διάρκειας». Το μαρς, «με τον πτωτικό του βηματισμό [sic] και τις απόλυτα αδιαφοροποίητες χρονικές του αξίες είναι αφύσικο» και αντιπροσωπεύει για τον Messiaen την απόλυτη άρνηση του ρυθμού. Messiaen, *Music and Color...*, ό.π., σ. 67-68.

Ως εκ τούτου, ο Messiaen ερμηνεύει την αρμονική δομή του εν λόγω αποσπάσματος ως μία σύνδεση περιοδικά εναλλασσόμενων ελασσόνων και μειζόνων συγχορδιών μεθ' ενάτης, «χρωματισμένων» με προστιθέμενες νότες και χωρίς καμία προφανή μεταξύ τους σχέση πέρα από την κατιούσα πορεία που διαγράφει η σοπράνο κατά την πρόοδο της αρμονικής ακολουθίας στα ίχνη της ολοτονικής κλίμακας.

Ο Messiaen αρνείται να οργανώσει τα μεμονωμένα αρμονικά γεγονότα σε έλλογες ολότητες, αδιαφορώντας για οποιαδήποτε ερμηνεία θα λάμβανε υπόψη της τη μελοδήγηση ως δομική παράμετρο της αρμονικής υφής του έργου. Μία τέτοια εναλλακτική ερμηνεία ενδεχομένως να αντιπρότεινε μία σειρά τριών ελασσόνων συγχορδιών (σι, σολ, ρε[#]), κάθε μία εκ περιτροπής σε ευθεία κατάσταση και σε πρώτη αναστροφή, στο πλαίσιο του μακροδομικού αρπισμού μίας αυξημένης συγχορδίας (Παράδειγμα 8, τρίτο σύστημα). Κατά την ερμηνεία αυτή, επερείσεις και διαβατικοί φθόγγοι κοσμούν, σε ένα ιεραρχικά χαμηλότερο επίπεδο, τη μελοδηγητική μακροδομή. Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η ιδιωματική αναλυτική προσέγγιση του Messiaen, όπως περιγράφηκε παραπάνω, δεν καταδεικνύει άγνοια της παρουσίας και του ρόλου των ξένων φθόγγων στον καθορισμό της αρμονικής δομής. Απλά ο Messiaen επιλέγει συνειδητά να παραβλέψει την ερμηνεία αυτή ως «συνηθισμένη» και «κλασσική» και να αντιπροτείνει μία άλλη, κατά την οποία, προσεγγίζοντας τις μεμονωμένες συγχορδίες σαν *choses en soi* που ακινητοποιούν τους ξένους φθόγγους και τους ενσωματώνουν στο συγχορδιακό τους ιστό, αναδεικνύεται η ιδιαίτερη γοητεία τους.³³

Η ενσωμάτωση ξένων φθόγγων σε έναν κατά τα άλλα διατονικό συγχορδιακό ιστό είναι εμβληματική του αρμονικού ιδιώματος του μουσικού έργου του ίδιου του Messiaen. Οι φθόγγοι αυτοί, οι οποίοι αποτελούν για τον ίδιο τη «μέλισσα στο λουλούδι» της συγχορδιακής δομής, οι οποίοι, εισβάλλοντας σε αυτήν «χωρίς καμία προετοιμασία ή λύση, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο εκφραστικό τονισμό», αλλάζουν το χρώμα της, «δίνοντάς της νοστιμιά και νέο άρωμα», μετουσιώνονται στο πλαίσιο αυτής της διεργασίας από επερείσεις, ποικίλματα, διαβάσεις και καθυστερήσεις σε «προστιθέμενες νότες».³⁴ Η νέα αυτή αντίληψη της συγχορδιακής δομής οδήγησε τον Messiaen σε μία νέα θεώρηση της αρμονίας ως ηχόχρωμα, μία θεώρηση που βρήκε το επιστημολογικό της *raison d'être* στο φαινόμενο του αρμονικού συντονισμού (harmonic resonance) και στη θεώρηση των μεμονωμένων ήχων ως συνδυασμών των συνιστωσών τους αρμονικών.³⁵ Αυτή η θεώρηση διακρίνεται και στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel, όταν, επί παραδείγματι, ο Messiaen επικαλείται τους αρμονικούς των ανοιχτών χορδών του βιολιού για να περιγράψει τις αρμονίες που περικλείουν πάνω από έναν ισοκράτη δεσπίζουσας τη μελωδία του δεύτερου θέματος του «Ondine» από το *Gaspard de la nuit* στο μέτρο 53.³⁶

³³ Benitez, «A Creative Legacy...», ό.π., σ. 122.

³⁴ Messiaen, *Technique...*, ό.π., σ. 63.

³⁵ Benitez, «A Creative Legacy...», ό.π., σ. 126. Αξίζει να σημειωθεί ότι, μολονότι ο Messiaen και ο Schenker φαίνεται να αντιπροσωπεύουν αντίθετους πόλους στο φάσμα του ευρύτερου μουσικοθεωρητικού χώρου, κατά ειρωνικό τρόπο δέχονται και οι δύο το φαινόμενο του αρμονικού συντονισμού και τη σειρά των αρμονικών ως επιστημολογική βάση ο μὲν για την μουσικοσυνθετική του πρακτική (Messiaen, *Music and Color...*, ό.π., σ. 56) ο δε για την αναλυτική του προσέγγιση [Heinrich Schenker, *Free Composition*, (μτφρ. και επιμ. E. Oster), Pendragon Press, Hillsdale NY 1977, σ. 10].

³⁶ Messiaen και Loriod-Messiaen, ό.π., σ. 32.

Un peu plus lent

67 *ff*

8^{va}

"Whole-tone scale in melodic form"

"March"

etc.

added C# added 6th (B) [added A] added 6th (G) added E# added 6th (D#)

#5 (9) 7 #5 b3 (9) 7 + #5 #3 (9) 7 +

Παράδειγμα 8: Ravel, *Gaspard de la nuit*, «Ondine» (μ. 67-68, αρμονική ανάλυση)

Αυτή η αντίληψη της συγχωρδιακής δομής στη βάση της προσέγγισής της ως συγκερασμού μίας κατά τα άλλα διατονικής δομής με «χρωστικούς» αρμονικούς παράγοντες στο πλαίσιο του φαινομένου του αρμονικού συντονισμού φαίνεται να συστηματοποιείται στο όψιμο μουσικοσυνθετικό στυλ του Messiaen.³⁷ Στον τρίτο τόμο του *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, ο Messiaen συντάσσει εξήντα πίνακες πέντε συγχωρδιακών κατηγοριών.³⁸ Μία από τις κατηγορίες αυτές, οι «συγχωρδίες μεταφερόμενων αναστροφών πάνω σε κοινό βάσιμο» (*les accords à renversements transposés sur la même note de basse*) παρεισφρέει και στην ανάλυση των έργων για πιάνο του Ravel και συγκεκριμένα στο μέτρο 24 του «Ondine» από το *Gaspard de la nuit*, (Παράδειγμα 9).³⁹

Κατά τον Messiaen, η διατονική βάση των συγχωρδιών μεταφερόμενων αναστροφών είναι η δεσπόζουσα μεθ' ενάτης μείζονας τονικότητας με την τονική βαθμίδα της κλίμακας στη θέση του προσαγωγέα (δίνοντας το φθογγικό διατεταγμένο σύνολο 5-35 κατά Forte), ενώ ο «χρωστικός» αρμονικός παράγοντας είναι μία διπλή επέριση στη δεύτερη και έκτη βαθμίδα της κλίμακας της υπαινισσόμενης τονικότητας (δίνοντας τα φθογγικά διατεταγμένα σύνολα 7-20 και 7-35 αντίστοιχα, Παράδειγμα 9γ).⁴⁰ Μία σειρά τεσσάρων τέτοιων συγχωρδιών συνδέονται σε γραμμική παράταξη, κάθε μία σε τέτοια αναστροφή ώστε ο κοινός τους φθόγγος (εν προκειμένω, $\text{μ}\flat$ ή $\text{ρε}\sharp$) να εμφανίζεται στο μπάσο σαν κοινό βάσιμο. Η ομοιότητα με τις συγχωρδίες μεταφερόμενων αναστροφών την οποία αντιλαμβάνεται ο Messiaen στην αρμονική δομή του μέτρου 24 φαίνεται να έγκειται κατά κύριο λόγο στον διατονικό τους παράγοντα: η εναρκτήρια συγχωρδία είναι πράγματι μία δεσπόζουσα μεθ' ενάτης με την τονική βαθμίδα της κλίμακας στη θέση του προσαγωγέα, ενώ οι επόμενες δύο συγχωρδίες, μολοντί όχι ταυτόσημες με το φθογγικό σύνολο 5-35, μπορούν να θεωρηθούν και οι δύο ως δεσπόζουσες με έβδομη και προστιθέμενη έκτη (ο Messiaen τις χαρακτηρίζει «+4 με προστιθέμενη έκτη») πάνω από έναν ισοκράτη που ταυτίζεται με τη βάση της πρώτης συγχωρδίας, $\text{ρε}\sharp$. Μία πιθανή απόπειρα να εντοπίσουμε τον ακριβή κοινό αρμονικό παράγοντα για τις συγχωρδίες του μέτρου 24 και τις συγχωρδίες μεταφερόμενων αναστροφών θα μας οδηγούσε στο τετράχορδο 4-26, δηλαδή, στη δομή της ελάσσονας συγχωρδίας μεθ' εβδόμης με προστιθέμενη τέταρτη. Σε αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει την αρμονική δομή του εν λόγω αποσπάσματος στο πλαίσιο μίας *mi-Messiaen mi-Schenker* προσέγγισης ως μία σειρά ελασσόνων συγχωρδιών μεθ' εβδόμης με προστιθέμενη τέταρτη πάνω από έναν μακροδομικό αρπισμό της δεσπόζουσας συγχωρδίας $\text{μ}\flat$ ($\text{μ}\flat/\text{ρε}\sharp$ -σολ-σολ) που επιβεβαιώνει την ισχύ του ισοκράτη $\text{μ}\flat/\text{ρε}\sharp$ στο βαθύτερο αναγωγικό επίπεδο.

³⁷ Περισσότερα για αυτή τη θεώρηση των συγχωρδιακών δομών του Messiaen βλ. Benitez, «Aspects of Harmony...», ό.π., σ. 187-226.

³⁸ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, τ. 3, Leduc, Paris 1996, σ. 85-88. Περισσότερα για τους συγχωρδιακούς πίνακες του Messiaen βλ. Cheong Wai-Ling, «Rediscovering Messiaen's Invented Chords», *Acta Musicologica* 75/1 (2003), σ. 85-105 και Cheong Wai-Ling, «Messiaen's Chord Tables: Ordering the Disordered», *Tempo* 57/226 (2003), σ. 2-10.

³⁹ Messiaen και Lioriod-Messiaen, ό.π., σ. 30.

⁴⁰ Περισσότερα για τις συγχωρδίες μεταφερόμενων αναστροφών βλ. Benitez, «Aspects of Harmony...», ό.π.

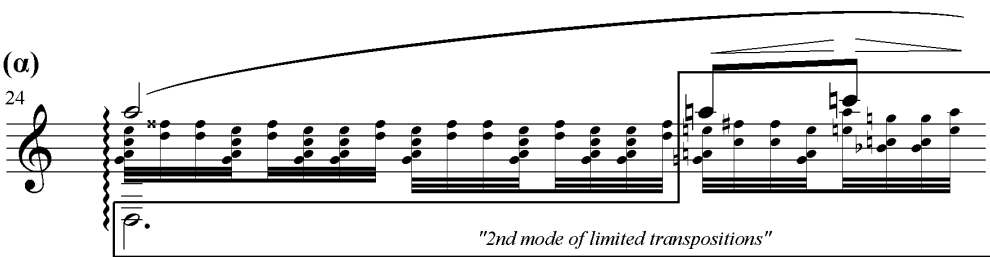
Αυτή η παρουσία του κοινού βάσιμου των συγχορδιών μεταφερόμενων αναστροφών φαίνεται να είχε μεγάλη εκφραστική σημασία για τον Messiaen. Προτιμούσε να χρησιμοποιεί την εν λόγω σύνδεση σε κρίσιμα για το εκάστοτε μουσικό έργο σημεία, π.χ. σημεία δομικής ή αρμονικής αναχώρησης ή αφίξεως.⁴¹ Για το μαθητή του Messiaen Harry Halbreich, οι συγχορδίες μεταφερόμενων αναστροφών συνιστούν μία ενδιαφέρουσα εξέλιξη του κλασσικού ισοκράτη στην τονική μουσική.⁴² Στο πλαίσιο της θεώρησης αυτής, οι εν λόγω συγχορδίες επιβεβαιώνουν την ιδιαίτερη σημασία που τους απέδιδε ο Messiaen: στην ανάλυση του «Scarbo» από το *Gaspard de la nuit*, ο Messiaen παραλληλίζει τον ισοκράτη ρε της ενότητας που ξεκινάει στο μέτρο 448 με τον ισοκράτη στη σκηνή του πνιγμού από το *Wozzeck* του Berg, σημειώνοντας: «Είναι αξιοσημείωτο πόσο συχνά στην όπερα τρομακτικές σκηνές αναπαριστώνται πάνω από έναν ισοκράτη... Οι εγκληματικές πράξεις φαίνεται να επιζητούν αυτήν την παρουσία, κρυμμένη στη σκιά, ακίνητη, σιωπηλά παρακολουθώντας το θύμα της όσο το δράμα εντείνεται, εκτυλίσσεται, ξεδιπλώνεται».⁴³

⁴¹ Benitez, «Aspects of Harmony...», ό.π., σ. 213-219.

⁴² Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Fayard/Fondation SACEM, Paris 1980, σ. 122.

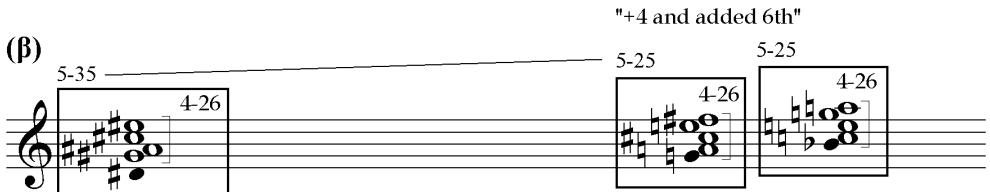
⁴³ Messiaen και Loriod-Messiaen, ό.π., σ. 77.

(α)



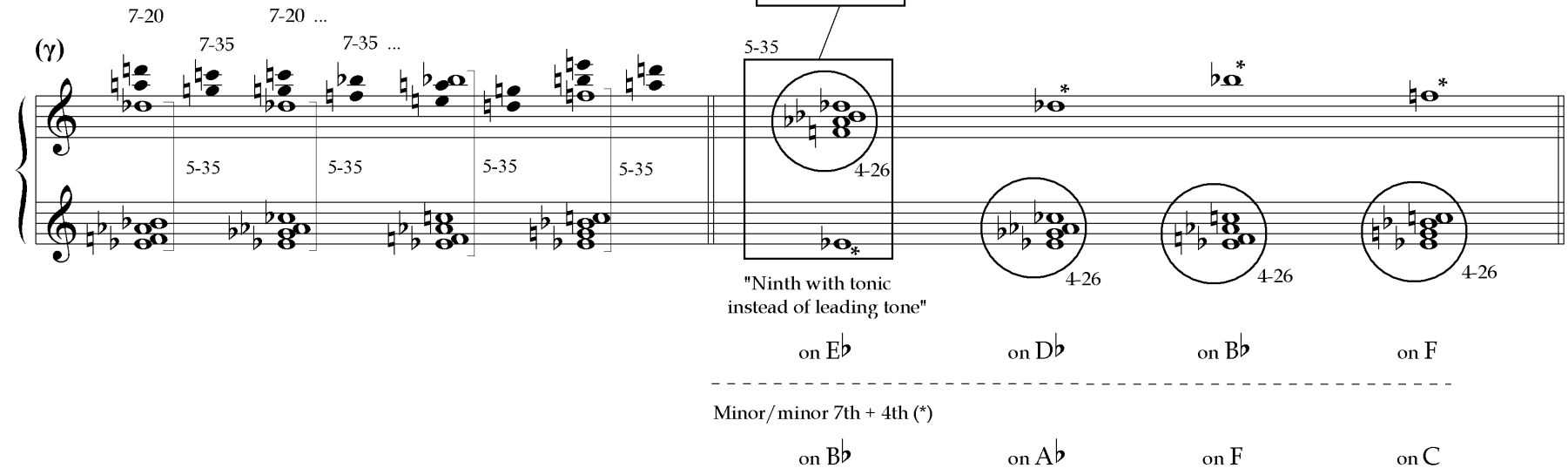
"2nd mode of limited transpositions"

(β)



"+4 and added 6th"

(γ)



7-20 7-35 7-20 ... 7-35 ...

5-35 5-35 5-35 5-35

"Ninth with tonic instead of leading tone"

on E $\flat$ on D $\flat$ on B $\flat$ on F

Minor/minor 7th + 4th (*)

on B $\flat$ on A $\flat$ on F on C

Παράδειγμα 9: (α) Ravel, *Gaspard de la nuit*, «Ondine» (μ. 24) (β) Αναγωγή της αρμονικής δομής του *Gaspard de la nuit*, «Ondine» (μ. 24) (γ) Συγχορδίες μεταφερόμενων αναστροφών πάνω σε κοινό βάσιμο του Messiaen και συσχετισμός με την αρμονική δομή του *Gaspard de la nuit*, «Ondine» (μ. 24).

IV.

Το συσχετισμό μεταξύ παρατιθέμενων σε γραμμική παράταξη αρμονικών γεγονότων που εμβληματικά ο Messiaen αρνείται να εντάξει στην αναλυτική του πρακτική, δεν διστάζει να κάνει μεταξύ χρονικά ασύνδετων αρμονικών γεγονότων είτε εντός του ίδιου έργου, είτε μεταξύ διαφορετικών έργων. Ο Messiaen μοιάζει να τέμνει τη χρονικά «καθλωμένη» ροή της μουσικής και να συγκρίνει με σχεδόν ανατομική ακρίβεια διαφορετικές τομές του «ακινητοποιημένου» σώματός της. Η διάγνωση της εξέτασης αυτής αφορά σε ασυνήθεις intra- και extra-opus παραλληλισμούς και συσχετισμούς που αποτελούν τη βάση για την τεκμηρίωση απροσδόκητων σχέσεων συνάφειας μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος.⁴⁴ Υπάρχουν πολλές αναφορές τέτοιου είδους στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel και αφορούν σε θέματα σχετικά με την αρμονία, το ρυθμό, τη μετρική, την ερμηνευτική πρακτική και την πιανιστική τεχνική, παραπέμποντας ταυτοχρόνως στο έργο μίας πολύ μεγάλης γκάμας γάλλων, στην πλειοψηφία τους, συνθετών.⁴⁵

Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές αναφορές στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel αφορά στην εναρκτήρια συγχορδία του «Ondine» από το *Gaspard de la nuit*. Ο Messiaen επισημαίνει τόσο συγχορδιακές δομές που ταυτίζονται με την εν λόγω συγχορδία (ως συγχορδίες με μεγάλη ένατη και μικρή έκτη στο «Les entretiens de la belle et de la bête» από το *Ma mère l'oye*, Παράδειγμα 5 και στο «Le gibet» από το *Gaspard de la nuit*, Παράδειγμα 10) όσο και δομές που εμφανίζονται ως αντίθετές της (ως συγχορδίες με μικρή ένατη και μεγάλη έκτη στο «Le gibet», Παράδειγμα 11 και στην coda του «Ondine», Παράδειγμα 14), αδιαφορώντας την ίδια στιγμή για προφανείς συσχετισμούς, πιθανόν αξιολογώντας τους ως «κλασσικούς και συνηθισμένους» (π.χ. η εμφάνιση του δεύτερου θέματος του «Ondine» στη βάση του φθογγικού περιεχομένου της ίδιας μείζονας συγχορδίας με μεγάλη ένατη και μικρή έκτη, αυτή τη φορά όχι στη ντο[#], αλλά στη σολ[#] ως δεσπόζουσα).⁴⁶

⁴⁴ Boivin, «Messiaen's Teaching...», ό.π., σ. 12-13, 26.

⁴⁵ Το φάσμα των συνθετών, σε έργα των οποίων ο Messiaen κάνει κατά καιρούς ρητές αναφορές, είναι ευρύτατο: Debussy, Franck, Fauré, Dukas, Massenet, Bizet, Schoenberg, Berg κ.λπ. Ενδεικτικά παρατίθεται ως παράδειγμα η αναφορά στο μελωδικό θραύσμα πάνω στο οποίο βασίζεται η αρμονική λιτανεία της πέμπτης υποενότητας του μεσαίου μέρους του «Ondine» από το *Gaspard de la nuit* (βλ. Παράδειγμα 2). Εντός μίας και μόνο παραγράφου, ο Messiaen συσχετίζει το εν λόγω μοτίβο με αντίστοιχες μοτιβικές δομές σε τέσσερα άλλα έργα (το *Prélude à "L'après-midi d'un faune"* και το «Cloches à travers les feuilles» του Debussy, τη Σπουδή Op. 25, No. 1 του Chopin σε λα^b μείζονα και την «Pavane de la belle au bois dormant» από το *Ma mère l'oye* του Ravel). Messiaen και Loriod-Messiaen, ό.π., σ. 37.

⁴⁶ Ό.π., σ. 18, 44, 39, 47, 31 αντίστοιχα.

(α)

12 *p*

17

+4 17 5 1

"Reversal of harmonies in Golaud's theme"
(*Pelléas et Mélisande*, act 1, scene 1, m. 93)

"Major 9th with added minor 6th"
(*Ondine*, opening)

(β)

93

ant! are! Pourquoi étes-vous ve-nu i-ci?
Then what is it that brings you here?

Je suis un homme comme les autres... Je n'en sais
I am a man just like a ny o-ther... I cannot

Animé

rien moi-même. Je chassais dans la forêt, Je poursui-
tell myself. I was hunting in the wood, And I was

98

-vais un sanglier, Je me suis trompé de chemin.
fol-lowing a boar, And so I went out of my way.

mf *f* *p* *più p*

Παράδειγμα 10: Συσχετισμός (α) αρμονικής δομής στο «Le gibet»

από το *Gaspard de la nuit* του Ravel (μ. 12) με

(β) αρμονική δομή από το θέμα του Golaud της όπερας *Pelléas et Mélisande* του Debussy (μ. 93)

25 "March of 7"

with two 3rds maj. and min.

with maj. 6th

with add. 6th

(on F# inst. of F#)

with both 3rds maj. and min.

with add. 6th

(min. 9th with maj. 6th) (contrary to Ondine)

**Παράδειγμα 11: «Μαρς» συγχορδιών «δεσπόζουσας» μεθ' εβδόμης στο «Le gibet»
από το *Gaspard de la nuit* του Ravel (μ. 25-26)**

Μία άλλη χαρακτηριστική, σχεδόν ιδιωματική, extra-opus αναφορά στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel αφορά σε αυτό στο οποίο ο ίδιος ο Messiaen αναφέρεται ως «συγχορδία του Golaud». Η συγχορδία αυτή εμφανίζεται ήδη από την εισαγωγή της πρώτης σκηνής της πρώτης πράξης της όπερας *Pelléas et Mélisande* του Debussy σαν μέρος της αρμονικής δομής του Leitmotiv του Golaud (Παράδειγμα 2β). Μολονότι η ερμηνεία της συγχορδίας αυτής ως ποικιλιματικής προέκτασης της αρχικής συγχορδιακής συνήχησης του ήταν γνωστή, ο Messiaen αδιαφορούσε για μία τέτοια «κλασσική και συνηθισμένη» θεώρηση, προτιμώντας αντ' αυτού να την προσεγγίσει ως αυτόνομη αρμονική δομή, αποκομμένη από τα μελοδηγητικά της συμφραζόμενα.⁴⁷ Η εν λόγω συγχορδία εντοπίζεται πολλάκις στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel. Μία ενδεικτική περίπτωση στην ανάλυση του «Scarbo» από το *Gaspard de la nuit* παρατίθεται στο Παράδειγμα 2β.⁴⁸ Επιπλέον, το θέμα του Golaud μνημονεύεται και στο «Le gibet», αυτή τη φορά στη βάση της επισήμανσης του τρόπου κατά τον οποίο οι σχετικές συγχορδίες αντιμετωπίζονται (Παράδειγμα 10).⁴⁹

⁴⁷ Benitez, «A Creative Legacy...», ό.π., σ. 122. Στο άρθρο αυτό ο Benitez μεταφράζει αποσπάσματα από την απομαγνητοφωνημένη μεταγραφή του Jean Boivin ενός μαθήματος του Messiaen στο Conservatoire [Boivin, *La classe de Messiaen*, ό.π., σ. 217-220]. Το μάθημα είχε βιντεοσκοπηθεί το 1972 από τους Denise Tual και Michel Fano στο πλαίσιο ενός ντοκιμαντέρ με τίτλο *Messiaen et les oiseaux*.

⁴⁸ Messiaen και Loriaud-Messiaen, ό.π., σ. 65.

⁴⁹ Ό.π., σ. 44.

The diagram illustrates the analytical process of Messiaen's work, showing how he derived musical material from Ravel's *Daphnis et Chloé* and Stravinsky's *Le sacre du printemps*.

Golaud's chord (top center): A chord from Debussy's *Pelléas et Mélisande* consisting of the notes G, B, D, F, A, and C.

Left side analysis:

- "Respelled and simplified"**: A diagram showing the chord with some notes respelled (e.g., G as F#) and simplified.
- "Enharmonic"**: A diagram showing the chord with notes respelled to reveal enharmonic relationships (e.g., G as F#).
- Danse générale**: A musical score snippet from Ravel's *Daphnis et Chloé* showing a sequence of chords.
- Below the score**: A diagram showing the chord from the score being analyzed, with notes respelled and simplified.

Right side analysis:

- "Respelled and simplified"**: A diagram showing the chord with notes respelled and simplified.
- "Transposed by a dim. 5th"**: A diagram showing the chord transposed by a diminished fifth.
- "Added note"**: A diagram showing the chord with an additional note added.
- Below the score**: A musical score snippet from Messiaen's *Daphnis et Chloé* showing a sequence of chords.

Arrows indicate the flow of analysis from the Golaud chord to the various transformations and then to the specific musical scores.

Παράδειγμα 12: Η κατά Messiaen συναγωγή συγχορδιακής δομής από το «Danse générale» του φινάλε του μπαλέτου *Daphnis et Chloé* του Ravel και συγχορδιακής δομής από το «Les augures printaniers» του πρώτου μέρους του μπαλέτου *Le sacre du printemps* του Stravinsky από τη συγχορδία του Golaud της όπερας *Pelléas et Mélisande* του Debussy

Οι συχνές αναφορές του Messiaen στο *Pelléas et Mélisande* του Debussy εντός του πλαισίου των διδακτικών του δραστηριοτήτων είναι καλά τεκμηριωμένες και προφανώς σχετίζονται με τη προσωπική σημασία που είχε η συγκεκριμένη όπερα για τον ίδιο: σε ηλικία δέκα μόλις ετών του δόθηκε η παρτιτούρα της όπερας ως δώρο, γεγονός που μνημονευόταν συχνά από τον ίδιο ως ένα από τα πλέον σημαντικά γεγονότα ολόκληρης της μουσικής του εκπαίδευσης.⁵⁰ Ο ιδιωματικός τρόπος κατά τον οποίο ο Messiaen συσχετίζει τη συγχορδία του Golaud με άλλες συγγενείς αρμονικές δομές κατά τη διάρκεια ενός βιντεοσκοπημένου μαθήματος ανάλυσης στο κονσερβατόριο έχει αποτυπωθεί στο ντοκιμαντέρ των Denise Tual και Michel Fano.⁵¹ Στο μάθημα αυτό, ο Messiaen προτείνει στους μαθητές του έναν σχετικά ανορθόδοξο τρόπο συναγωγής δύο νέων συγχορδιών από τη συγχορδία του Golaud (Παράδειγμα 12). Από την μία μεριά, με ανακατάταξη των φθόγγων που τη συνιστούν, απλοποίηση και εναρμόνια ερμηνεία παίρνει κανείς την εναρκτήρια συγχορδία από το «Danse générale» του φινάλε του μπαλέτου *Daphnis et Chloé* του Ravel. Από την άλλη, με ανακατάταξη, απλοποίηση, μεταφορά και προσθήκη δύο φθόγγων οδηγείται κανείς στην εμβληματική συγχορδία από το «Les augures printaniers» του πρώτου μέρους του μπαλέτου *Le sacre du printemps* του Stravinsky.

Οι παραπάνω ανορθόδοξες μετασχηματικές διεργασίες, στις οποίες ο Messiaen υποβάλλει τη συγχορδία του Golaud προκειμένου να τεκμηριώσει τους ρηξικέλευθους extra-orpus παραλληλισμούς του, υπαινίσσονται μία πολυτονική ερμηνεία της εν λόγω συγχορδίας ως συνήχηση που προκύπτει από την υπέρθεση μίας συγχορδίας λα μείζονας επί μίας συγχορδίας σὺ ελάσσονας.⁵² Μολονότι η πολυτονική αυτή ερμηνεία δεν δίνεται ρητά στο παραπάνω παράδειγμα, ο ρόλος της πολυτονικότητας ως αποφασιστικός παράγοντας της κατά Messiaen θεώρησης της συγχορδίας του Golaud επιβεβαιώνεται από τον ίδιο τόσο στο *Technique* όσο και στο *Traité*.⁵³ Ωστόσο, πέρα από τη συγκεκριμένη περίπτωση της συγχορδίας του Golaud, η πολυτονικότητα προτάσσεται εν γένει από τον Messiaen ως δόκιμο μορφοδομικό γεγονός στο πλαίσιο των αναλύσεών του. Αυτό πιστοποιούν και οι άμεσες αναφορές σε πολυτονικές ερμηνείες συγχορδιακών δομών στις αναλύσεις των έργων για πιάνο του Ravel (Παράδειγμα 13 και 14).

⁵⁰ Boivin, «Messiaen's Teaching...», ό.π., σ. 18.

⁵¹ Benitez, «A Creative Legacy...», ό.π., σ. 120-125.

⁵² Ό.π., σ. 126.

⁵³ Ο Messiaen δηλώνει ρητά στο *Technique* ότι η συγχορδία του Golaud ενέπνευσε το «Danse générale» του Ravel καθώς και «μία πολυτονικότητα ιδιαίτερα προσφιλή στον Milhaud» (Messiaen, *Technique...*, ό.π., σ. 74). Ο Messiaen επιβεβαιώνει στον πρώτο τόμο του *Traité* τις ίδιες ιδέες περί πολυτονικότητας, επαναφέροντας τις ίδιες συγχορδίες του Debussy και του Ravel ως διαφορετικές υπερθέσεις των συγχορδιών της λα μείζονας και σὺ ελάσσονας (Messiaen, *Traité...*, ό.π., τ. 1, σ. 124-125). Στο δεύτερο τόμο αναφέρεται στην εμβληματική συγχορδία από το *Le sacre du printemps*, λέγοντας ότι προέρχεται από τη συγχορδία του Golaud και εμμένοντας στην πολυτονική της ερμηνεία (Messiaen, *Traité...*, ό.π., τ. 2, σ. 99-100).

166

Rall.

ppp

Led.

"Tonic 11th chord with added 6th (A), altered 5th (G# or F#) and minor 9th (D#)"

Παράδειγμα 13: Πολυτονική ερμηνεία συγχորδιακής δομής στο τέλος του «Les entretiens de la belle et de la bête» από το *Ma mère l'oye* του Ravel (μ. 166-171)

Rapide et brillant

"C major"

89

ff

Led.

"Eb b9 enharm. b7"

"Minor 9th with added major 6th" ("opposite of the opening chord")

Παράδειγμα 14: Πολυτονική ερμηνεία συγχորδιακής δομής στο «Ondine» από το *Gaspard de la nuit* του Ravel (μ. 89)

V.

Η παραπάνω διερεύνηση της αναλυτικής προσέγγισης του αρμονικού πλαισίου των έργων για πιάνο του Ravel τεκμηριώνει τις παραμέτρους της αναλυτικής πρακτικής του Messiaen που στοιχειοθετούν τη νομιμοποιητική του «επίκληση» στο ένδοξο παρελθόν της γαλλικής μουσικής παράδοσης. Ο Messiaen εμφανίζεται να συσχετίζει ευθέως τα αναλυτικά του ευρήματα με τη δική του *langage musical*, εγείροντας έτσι μία ισχυρή ιστορική αξίωση για την εγκυρότητα της ιδιαίτερης μουσικοσυνθετικής του τεχνικής. Ωστόσο, η νομιμοποιητική αυτή «επίκληση» στο παρελθόν δεν φαίνεται να φέρει κανένα ίχνος αυτού που ο Joseph

Strauss αποκαλεί «άγχος της επίδρασης».⁵⁴ Η παράδοση δεν συνιστά για τον Messiaen το ίδιο είδος ενοχικού αν και γόνιμου φορτίου που κατά γενική ομολογία αποτελεί για έναν Schoenberg ή για έναν Brahms.⁵⁵ Η συχνή πληθώρα extra-opus αναφορών σε έργα άλλων συνθετών διαφορετικών ιστορικών εποχών και αισθητικών προσανατολισμών στο πλαίσιο της ανάλυσης ενός και μόνο έργου επιβεβαιώνει τη σχεδόν μεταμοντέρνα στάση του Messiaen απέναντι στο χρόνο: στο πλαίσιο μίας σχεδόν άχρονης ιστορικής συνείδησης που απενοχοποιεί τη συνύπαρξη παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, η εκλεκτική ανάδειξη συναφειών μεταξύ εκ πρώτης όψεως ασυσχέτιστων πηγών προβάλλει δόκιμη και εφικτή.

Πέρα από τη νομιμοποιητική του «επίκληση» στο παρελθόν, ο τρόπος κατά τον οποίο ο Messiaen «βλέπει» τον εαυτό του στη μουσική του Ravel επιβεβαιώνει και την επίδραση των θεωριών του γάλλου φιλοσόφου Gaston Bachelard στην ιδιωματική αναλυτική του πρακτική.⁵⁶ Όπως επιβεβαιώνει ο Goehr, ο Messiaen επηρεάστηκε βαθύτατα από τις απόψεις του Bachelard σχετικά με τη θεώρηση της ιστορικής επιστημολογίας ως ένα είδος ψυχανάλυσης του επιστημονικού νου, ένα είδος ανάλυσης του ρόλου των ψυχολογικών παραγόντων στη διαμόρφωση των επιστημών. Κατά τον Bachelard, επιστημονικές εικασίες ή ακόμη και επιστημονικά δεδομένα δεν παρουσιάζονται παθητικά στον «υπομονετικό» ερευνητή, αλλά δομούνται από τον ίδιο. Η συλλογιστική του ερευνητή και ο φυσικός κόσμος επί του οποίου αναπτύσσεται συνιστούν μία δεύτερη φύση πέρα και πάνω από την πρωτογενώς εμπειρική.

Η φαινομενολογική διάσταση της αναλυτικής σκέψης του Messiaen, ως παρελκόμενο της επιρροής των θεωριών του Bachelard, βρήκε για τον Goehr την έκφρασή της και στον τρόπο κατά τον οποίο ο Messiaen κατηγοριοποιεί και ανάγει παρατηρούμενες μουσικές δομές σε ομάδες ελαφρά παραλλαγμένων εκδοχών της αυτής δομής (π.χ. κατά τον Messiaen, ο Debussy περιγράφει το νερό που ρέει, τα μαλλιά της Μελισάνθης ή μία μπάλα του τένις που αναπηδά χρησιμοποιώντας παραλλαγές ενός κατιόντος αρπισμού. Κατ' αναλογία, στις προκείμενες αναλύσεις της αρμονικής δομής των έργων για πιάνο του Ravel, επισημαίνονται οι διαφορετικές μορφές της συγχορδίας του Golaud). Όσο πιο έντονη η διαφοροποίηση των λεπτομερειών μεταξύ συγγενών δομών, τόσο περισσότερο το αποτέλεσμα προσομοιάζει με λεπτομερή μουσική ανάλυση. Συνέπεια της μεθοδολογικής αυτής προσέγγισης είναι η μορφή καταλόγου που δύναται να πάρει η μουσική ανάλυση, με κατηγορίες και υποκατηγορίες ολοένα λεπτότερης διαφοροποίησης. Ως εκ τούτου, η φαινομενολογική διάσταση της αναλυτικής σκέψης του Messiaen είναι αυτή που παρέχει φιλοσοφικό έρεισμα στην καταγεγραμμένη εμμονή του σε καταλογογραφήσεις παντός είδους στο πλαίσιο τόσο του μουσικοσυνθετικού όσο και του διδακτικού του έργου.⁵⁷

⁵⁴ Joseph Strauss, «The "Anxiety of Influence" in Twentieth-Century Music», *The Journal of Musicology* 9/4 (Autumn, 1991), σ. 430-447.

⁵⁵ Goehr, «The Messiaen Class», ό.π., σ. 55.

⁵⁶ Η σχετική με τον Bachelard συζήτηση αυτής της παραγράφου βασίζεται στο: Goehr, «The Messiaen Class», ό.π., σ. 51-57.

⁵⁷ Είναι γνωστή η συχνή παραίνεση του Messiaen στους μαθητές του να συντάσσουν τα δικά τους «μελωδικά» και «ρυθμικά» λεξικά μέσα από σχετικές διερευνήσεις παλαιότερων μουσικών έργων. Messiaen και Loriaud-Messiaen, ό.π., σ. 13.

Ο τρόπος κατά τον οποίο η μουσική φυσιολογία του Messiaen παρεισφρύνει στις αναλύσεις της αρμονικής δομής των έργων για πιάνο του Ravel φαίνεται να μεταλλάσσει τη φύση της ίδιας της αναλυτικής πράξης. Ιδωμένες από τη συγκεκριμένη οπτική γωνία, οι αναλύσεις του Messiaen προβάλλουν λιγότερο ως *αναλύσεις* όσο ως *μετα-συνθέσεις*.⁵⁸ Ο Messiaen αδιαφορεί για το «αποστειρωμένο» βλέμμα ενός ιδεατού ακροατή και επικεντρώνεται στη δική του υποκειμενική μετα-συνθετική προοπτική, μία προοπτική που επιχειρεί –με βέβηλο και αφελή ίσως, για τα σημερινά επιστημολογικά δεδομένα στον τομέα της μουσικής ανάλυσης, τρόπο– να ανακατασκευάσει το εκάστοτε μουσικό έργο με τους δικούς της όρους. Πρόκειται, ωστόσο, για μία απόπειρα που δεν εγείρει αξίωση για την ανάκτηση της πρωτογενούς συνθετικής πρόθεσης. Αυτή είναι η ειδοποιός διαφορά μεταξύ της επιφανειακής θεώρησης των αναλύσεων του Messiaen ως *ανα-συνθέσεις* των έργων του Ravel και της επανερμηνείας τους ως *μετα-συνθέσεις* τους. Αν μία τέτοια θεώρηση της αναλυτικής πράξης αφήνει ανεκπλήρωτες τις προσδοκίες του μυημένου στα αγγλοσαξονικά πρότυπα ανάλυσης ερευνητή σε τέτοιο βαθμό ώστε να τη χαρακτηρίζει *naïve*, τότε πρόκειται για μία *naïveté* που αγγίζει τα όρια του *sublime*.

⁵⁸ Ο ίδιος εξάλλου περιγράφει το μάθημα ανάλυσης που δίδασκε στο Conservatoire από το 1947 έως το 1966 ως μάθημα «υπέρ-σύνθεσης». Messiaen, *Music and Color...*, ό.π., σ. 176. Αναφορά σε ανάλογη θεώρηση του μαθήματος της αρμονίας κάνει ο Boivin σε σχέση με τις ασκήσεις εναρμόνισης που έδινε στους μαθητές του στο Conservatoire, ζητώντας τους να ακολουθήσουν το στυλ κάποιου συγκεκριμένου συνθέτη. Boivin, «Messiaen's Teaching...», ό.π., σ. 7.

**Οι απόψεις του Olivier Messiaen για τη θρησκευτικότητα στη μουσική
και η εφαρμογή τους στο έργο του**

Ο Olivier Messiaen (1908-1992) είχε από μικρός βαθύτατη πίστη στο Θεό, αν και όπως αναφέρει ο ίδιος, οι γονείς του δεν ήταν ιδιαίτερα πιστοί.¹ Σε συνομιλία του με τον Antoine Goléa το 1958 για τη Γαλλική Ραδιοφωνία, εκείνος του έθεσε το ερώτημα, αν η πίστη του προς το Θεό πέρασε ποτέ κάποια περίοδο αμφισβήτησης και κρίσης, για να αποκατασταθεί στη συνέχεια, όπως συμβαίνει συχνά στους πιστούς χριστιανούς. Η απάντηση του Messiaen ήταν ότι «γεννήθηκε πιστεύοντας». Και συνέχισε λέγοντας ότι από παιδί είχε μια ιδιαίτερη αίσθηση για το Υπερκόσμο, το Θαυμαστό. Η πρώιμη παιδική του ηλικία πέρασε ανάμεσα στα πανθεϊστικά ποιήματα της μητέρας του και τα δράματα του Shakespeare από τις μεταφράσεις του πατέρα του, τα οποία και τα δύο ενίσχυσαν την αγάπη του αυτή. Όμως η αίσθησή του βρήκε ουσιαστικά την ολοκλήρωσή της στις αλήθειες της καθολικής πίστης.²

Ο Messiaen στήριξε με συνέπεια στη ζωή του την ομολογία της πίστης του στο Θεό. Εργάστηκε από το 1929 ως βοηθός οργανίστα και από το 1931 ως οργανίστας στην εκκλησία της Αγίας Τριάδας στο Παρίσι, όπου έπαιξε για τελευταία φορά στο εκκλησιαστικό όργανο τα Χριστούγεννα του 1991 με εύθραυστη υγεία, λίγους μήνες πριν από το θάνατό του.³ Από το 1926 ως το 1992 έγραψε ένα μεγάλο αριθμό θρησκευτικών έργων, τα οποία, όπως ο ίδιος αναφέρει στο βιβλίο του *Η τεχνική της μουσικής μου γλώσσας*, είναι συνδεδεμένα με το διαλογισμό των αληθειών της καθολικής πίστης, δανειζόμενα στοιχεία από τις ανεξάντλητες πηγές της Βίβλου και τους Πατέρες της Εκκλησίας.⁴

Στο συνολικό συνθετικό έργο του Messiaen υπάρχουν έργα θρησκευτικής, αλλά και κοσμικής θεματολογίας. Ο ίδιος δηλώνει στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Η τεχνική της μουσικής μου γλώσσας*, ότι αναζητά μια λαμπερή μουσική, που να δίνει στην αίσθηση της ακοής εκλεπτυσμένες, αισθησιακές απολαύσεις. Την ίδια στιγμή η μουσική αυτή πρέπει να είναι ικανή να εκφράσει ορισμένα ευγενή συναισθήματα και κυρίως τα πιο ευγενή απ' όλα, που είναι τα θρησκευτικά εξυψωμένα μέσω της θεολογίας και των αληθειών της καθολικής πίστης. Η μουσική πρέπει να είναι ταυτόχρονα ηδυπαθής και στοχαστική εκφράζοντας θρησκευτική ενατένιση.⁵ Να είναι ένα παιχνίδι δύναμης ανάμεσα στην έκσταση και τη συναίσθηση.

¹ P. Hill και N. Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven and London 2005, σ. 14.

² A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Juillard, Paris 1960, σ. 34.

³ P. Hill και N. Simeone, ό.π., σ. 34-36. C. Dingle, *The life of Messiaen*, Cambridge University Press (Musical Lives), Cambridge, New York 2007, σ. 239.

⁴ O. Messiaen, *The Technique of my musical language* (μτφρ. John Satterfield), Alphonse Leduc, Paris 1966, σ. 7, 109.

⁵ Ο.π., σ. 8.

Ο Messiaen αναφέρει στη διάλεξή του στη Notre Dame του Παρισιού το 1977 ότι η μουσική μπορεί να προσαρμοστεί με το θείο με τρεις βασικούς τρόπους:

- την καθεαυτό λειτουργική μουσική
- την ευρύτερη θρησκευτική μουσική και
- το άνοιγμα προς το υπερπέραν, το αόρατο και άρρητο, που μπορεί να επιτευχθεί με τη συναισθησία ήχου-χρώματος και να κορυφωθεί με την αίσθηση της καταθάμβωσης.⁶

Η λειτουργική μουσική ακολουθεί τη δομή της Λειτουργίας και των διαφόρων Ακολουθιών και υμνεί το Θεό μόνο στο πλαίσιο αυτό μέσα στην εκκλησία. Κατά το Messiaen, λειτουργική μουσική είναι μόνο το *cantus planus*. Γιατί μόνο αυτό κατέχει μεμιάς την αγνότητα, τη χαρά και την ελαφρότητα που είναι αναγκαία για τη φυγή της ψυχής προς την Αλήθεια.⁷

Θρησκευτική μουσική, κατά το Messiaen, είναι κάθε μουσική που προσεγγίζει με ευλάβεια το θείο, το ιερό και άρρητο και στοχεύει να εκφράσει το θείο μυστήριο. Η προσέγγιση αυτή μπορεί να γίνει σε οποιοδήποτε χρόνο και σε οποιοδήποτε τόπο.⁸

Όσον αφορά στη συναισθησία ήχου-χρώματος, ο Messiaen θεωρεί ότι κάθε συγχορδία ή καλύτερα κάθε σύμπλεγμα ήχων παράγει ένα καθορισμένο χρώμα. Αν μεταφέρουμε τη συγχορδία διαδοχικά ανά ημιτόνιο, τότε σε κάθε ένα από τα 12 ημιτόνια της οκτάβας θα αλλάζει χρώμα. Από οκτάβα σε οκτάβα τα χρώματα της κάθε συγχορδίας παραμένουν τα ίδια, μόνο που σε ψηλότερη οκτάβα θα είναι ανοιχτότερα, ενώ σε χαμηλότερη οκτάβα θα είναι σκουρότερα.⁹

Επίσης, στη διάλεξή του στο Kyoto το 1988 καθώς και στη συζήτησή του με τον Claude Samuel το 1996, ο Messiaen δηλώνει ότι τέσσερις από τους τρόπους του, οι 2^{ος}, 3^{ος}, 4^{ος} και 6^{ος} και οι μεταφορές τους αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα χρώματα ή συνδυασμούς χρωμάτων. Για παράδειγμα, η πρώτη μεταφορά του 2^{ου} τρόπου από ντο προσδιορίζεται χρωματικά ως εξής: μπλε-βιολετί βράχοι διάστικτοι με μικρούς γκρι κύβους, μπλε του κοβαλτίου, βαθύ πρωσικό μπλε τονισμένο με λίγο βιολετί-πορφυρούν, χρυσό, κόκκινο, ρουμπινί και αστέρια από μωβ, μαύρο και άσπρο. Το μπλε-βιολετί δεσπόζει. Η δεύτερη μεταφορά του 2^{ου} τρόπου από ντο[♯] είναι τελείως διαφορετική χρωματικά: χρυσές και ασημένιες έλικες σε φόντο καφέ με πορφυρές-κόκκινες κάθετες γραμμές. Το χρυσό και το καφέ δεσπόζουν. Η τρίτη μεταφορά του 2^{ου} τρόπου από ρε προσδιορίζεται χρωματικά από ανοιχτό πράσινο και πράσινο του λιβαδιού φύλλωμα με μπλε, ασημένιες και πορτοκαλοκόκκινες πιτσιλιές. Δεσπόζει το πράσινο.¹⁰

Ο Messiaen βέβαια δηλώνει ότι δεν έχει συναισθησία με την έννοια της φυσιολογίας, δηλαδή δεν βιώνει ταυτόχρονα οπτικό και ακουστικό αίσθημα ακούγοντας μια νότα. Απλά

⁶ O. Messiaen, *Lecture at Notre-Dame* (μτφρ. T. Tikker), Alphonse Leduc, Paris 1978, σ. 4.

⁷ Ο.π., σ. 4, 5, 15.

⁸ O. Messiaen, *The Technique of my musical language*, ό.π., σ. 7-8, 15.

⁹ O. Messiaen, *Lecture at Notre-Dame*, ό.π., σ. 11.

¹⁰ O. Messiaen, *Conférence de Kyoto*, Alphonse Leduc, Paris 1988, σ. 7 και O. Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel* (μτφρ. T. Glasow), Amadeus Press, Portland 1996, σ. 64.

βλέπει τα χρώματα μέσα στο μυαλό του καθώς ακούει μουσική.¹¹ Αν δεχτούμε ότι όλοι οι άνθρωποι μπορούν να συνδέσουν τον ήχο με το χρώμα και να εντυπωσιαστούν και να θαμπωθούν απ' αυτούς τους ήχους και τα χρώματα και ν' αγγίξουν μεσ' αυτά το Υπερκόσμιο, τότε όλη η τέχνη που αφορά το θείο, θα είναι ένα είδος ουράνιου τόξου από ήχους και χρώματα.¹²

Την πρώτη χρωματική συγκίνηση βίωσε ο Messiaen στην ηλικία των δέκα χρόνων βλέποντας τα βιτρό στα παράθυρα της εκκλησίας Sainte-Chapelle. Τα βιτρό των καθολικών εκκλησιών είναι γεμάτα θρησκευτικές παραστάσεις σαν ένα είδος κατήχησης με εικόνες. Από μακριά, ο άνθρωπος δεν μπορεί να ξεχωρίσει τις εικόνες με τις λεπτομέρειές τους, απλά βλέπει τα χρώματα και καταθαμπώνεται. Οι καταθαμβώσεις αυτές μας δείχνουν ότι ο Θεός είναι πίσω από τις λέξεις, τις σκέψεις, τις ιδέες, πίσω απ' όλα τα πράγματα, τα οποία με κάποιο τρόπο συνδέονται μ' Αυτόν. Η χρωματική μουσική είναι σαν τα βιτρό του Μεσαίωνα: μας προκαλεί καταθάμβωση και μεσ' απ' αυτήν μεγεθύνει τη δόξα του Θεού. Αγγίζει μεμιάς τις πιο ευγενείς αισθήσεις μας, την ακοή και την όραση, θαμπώνοντάς τες και μας ωθεί να προσεγγίσουμε αυτό που είναι πάνω από τη λογική και τη διαίσθηση, δηλαδή την Πίστη.¹³

Στη συνέχεια, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο οι απόψεις του Messiaen για τη θρησκευτικότητα στη μουσική υλοποιούνται σε έργα του θρησκευτικής θεματολογίας.

Κατ' αρχάς, ο Messiaen δεν έχει συνθέσει καθόλου έργα καθαυτό λειτουργικής μουσικής εκτός από ένα πολύ σύντομο μοτέτο *a capella* με τίτλο *O sacrum convivium* το 1937 για την τέλεση της Θείας Ευχαριστίας. Τα έργα του για εκκλησιαστικό όργανο και η *Λειτουργία της Πεντηκοστής* (*Messe de la Pentecôte*) έχουν περισσότερο παραλειπτική χρήση. Επίσης, το έργο του *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* είναι ένα μεγάλο ορατόριο, για να παιχτεί σε συναυλία και το έργο του *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, σε γαλλικούς στίχους δικούς του, επίσης δεν είναι προορισμένο για να παιχτεί στην εκκλησία. Η συνθετική αυτή επιλογή του Messiaen στηρίζεται στην πάγια θέση του, που αναφέρθηκε παραπάνω, ότι λειτουργική μουσική αποτελεί μόνο το *cantus planus*.¹⁴

Σε ορισμένα έργα του αντλεί μελωδικά κυρίως στοιχεία από το *cantus planus*, χωρίς όμως τις περισσότερες φορές να διατηρεί αυτούσια την τροπικότητα του λειτουργικού μέλους, αλλά προσαρμόζοντάς τη στους δικούς του τρόπους περιορισμένων μεταφορών.¹⁵ Για παράδειγμα, στο έργο του *La Nativité du Seigneur*, που απαρτίζεται από εννέα διαλογισμούς για εκκλησιαστικό όργανο, στο πρώτο κομμάτι με τίτλο «La Vierge et

¹¹ J. M. Wu, «Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities», στο: S. Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland Publishing (Studies in contemporary music and culture, 1), New York – London 1998, σ. 86, 115.

¹² O. Messiaen, *Lecture at Notre-Dame*, ό.π., σ. 12.

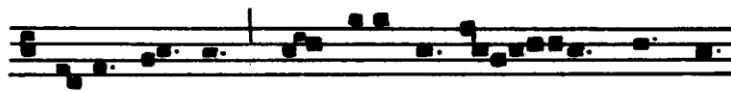
¹³ Ό.π., σ. 13-15· O. Messiaen, *Conférence de Kyoto*, ό.π., σ. 5, 6 και S. van Maas, «Forms of love: Messiaen's aesthetics of éblouissement», στο: R. Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 79.

¹⁴ H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Fayard/Fondation Sacem (Musiciens d'aujourd'hui), 1980, σ. 56.

¹⁵ Δ. Αθανασιάδης, *O. Messiaen – Οι τεχνικές σύνθεσης και το έργο του*, Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 30.

l'Enfant» παραφράζει στο δεξί χέρι με στολίδια τη χριστουγεννιάτικη Introit «Puer natus est nobis» (Παιδί γεννήθηκε για μας), ενώ το αριστερό χέρι κινείται με συγχορδίες στον έκτο τρόπο περιορισμένων μεταφορών.¹⁶

Σ' άλλα έργα του συνθέτει ο ίδιος δικές του μελωδίες, που δίνουν την αίσθηση ότι πρόκειται για μελωδίες από το cantus planus. Για παράδειγμα, στο έργο του *L'Ascension* (*Η Ανάληψη*), που απαρτίζεται από τέσσερις συμφωνικούς διαλογισμούς για ορχήστρα, στο πρώτο κομμάτι με τίτλο «Majesté du Christ demandant sa gloire a son Père» οι τρομπέτες παίζουν μια μεγάλη μελωδική φράση, που επαναλαμβάνεται σε διάφορες περιόδους και δημιουργεί την αίσθηση μελωδίας από το cantus planus.¹⁷ Μάλιστα, η μουσικολόγος Anne Le Forestier παραθέτει σε νευματική σημειογραφία τη μελωδία αυτή, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της τις διάφορες παραλλαγές (παρ. 1).



Παράδειγμα 1: Μελωδία που δίνει την αίσθηση μελωδίας του cantus planus

Στο έργο του Messiaen *Quatuor pour la fin du temps* (*Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου*), στο δεύτερο κομμάτι, χρησιμοποιεί επίσης μια μελωδία δική του, που μοιάζει με μελωδία του cantus planus (θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη μελωδία αυτή αμέσως παρακάτω).

Το *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* συνέθεσε ο Messiaen το 1941 κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του στο στρατόπεδο αιχμαλώτων πολέμου Stalag VIII A στο Görlitz της Γερμανίας. Το κουαρτέτο είναι γραμμένο για κλαρινέτο, βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο και η πρώτη εκτέλεσή του έγινε μέσα στο στρατόπεδο με τον ίδιο το Messiaen στο πιάνο.¹⁸

Σε πολλά έργα του ο Messiaen παραθέτει τα αποφθέγματα των θρησκευτικών κειμένων, όπως η Αγία Γραφή και τα κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας, που αποτέλεσαν την πηγή της έμπνευσής του. Επίσης χρησιμοποιεί μουσικούς συμβολισμούς ορμώμενος από τη θεολογία.

Στον πρόλογο της έκδοσης της παρτιτούρας του κουαρτέτου,¹⁹ ο Messiaen αναφέρει ότι εμπνεύστηκε το κουαρτέτο κατευθείαν από το παρακάτω απόφθεγμα από τη Αποκάλυψη του Αγίου Ιωάννη:

¹⁶ H. Halbreich, ό.π., σ. 270, 272.

¹⁷ A. Le Forestier, *Olivier Messiaen: L'Ascension*, Alphonse Leduc (Cahiers d'analyse et de formation musicale, 1), Paris 1984, σ. 3.

¹⁸ O. Messiaen, «Préface», στο: *Quatuor pour la fin du Temps*, Durand, Paris 1942, σ. i· A. Pople, *Olivier Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 1, 7-8 και N. Simeone, «Messiaen in 1942: a working musician in occupied Paris», στο: R. Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 2-3.

¹⁹ O. Messiaen, «Préface»..., ό.π., σ. i-ii.

1. Και είδον άλλον άγγελον ισχυρόν καταβαίνοντα εκ του Ουρανού, περιβεβλημένον νεφέλην, και η ίρις επί της κεφαλής αυτού, και το πρόσωπον αυτού ως ήλιος και οι πόδες αυτού ως στύλοι πυρός.
2. [...] και έθηκε τον πόδα αυτού τον δεξιόν επί της θαλάσσης, τον δε ευώνυμον επί της γης.
5. Και ο Άγγελος, ον είδον εστώτα επί της θαλάσσης και επί της γης ήρε την χείρα αυτού την δεξιάν εις τον ουρανόν.
6. Και ώμοσεν εν τω ζώντι εις τους αιώνας των αιώνων, [...] ότι χρόνος ουκέτι έσται
7. αλλ' εν ταις ημέραις της φωνής του εβδόμου αγγέλου, όταν μέλλη σαλπίζειν, και ετελέσθη το μυστήριον του Θεού [...].

Πρόκειται για συγκεκριμένες φράσεις από τα χωρία 1, 2, 5, 6 και 7 του δέκατου κεφαλαίου της *Αποκάλυψης*, στα οποία τονίζεται ότι ο δυνατός Άγγελος βεβαίωσε ενόρκως ότι δεν υπολείπεται πλέον καιρός, αλλά πολύ σύντομα κατά τις ημέρες που θα ακουστεί η φωνή του έβδομου αγγέλου, θα αρχίσει να πραγματοποιείται το μυστηριώδες τελικό σχέδιο του Θεού περί του κόσμου.²⁰

Ο Messiaen επιλέγει να συνθέσει το κουαρτέτο αυτό σε οκτώ μέρη, γιατί, όπως ο ίδιος αναφέρει στον πρόλογο της έκδοσής του, επτά είναι ο τέλειος αριθμός, η δημιουργία των έξι ημερών, που καθαγιαστήκαν από την έβδομη ημέρα, το θείο Σάββατο. Η έβδομη μέρα της ανάπαυσης επεκτείνεται στην αιωνιότητα και γίνεται η όγδοη του ανέσπερου φωτός, της αμετάβλητης ειρήνης. Επίσης, ο συνθέτης δηλώνει πως η μουσική γλώσσα του κουαρτέτου είναι άυλη, πνευματική και καθολική. Σε κάθε ένα από τα οκτώ μέρη δίνει ένα τίτλο και γράφει ένα εισαγωγικό σημείωμα.

Στο δεύτερο μέρος «Vocalise, pour l'ange qui annonce la fin du temps» (Μελωδισμός για τον άγγελο που αναγγέλλει το τέλος του χρόνου) σημειώνει τα εξής:

Το πρώτο και το τρίτο μέρος (πολύ σύντομα) δημιουργούν την αίσθηση αυτού του δυνατού αγγέλου, στεφανωμένου με το ουράνιο τόξο και ενδεδυμένου με νέφος, που τοποθετεί ένα πόδι στη θάλασσα και ένα στη στεριά. Το «μέσον» είναι αψηλάφητες αρμονίες του ουρανού. Στο πιάνο, γλυκείς καταρράκτες συγχορδιών μπλε-πορτοκαλί περικυκλώνουν με τη δική τους μακρινή κωδωνοκρουσία τη μελοποιία, που μοιάζει με μελωδία του *cantus planus* στο βιολί και στο βιολοντσέλο.

Πράγματι, το δεύτερο μέρος χωρίζεται σε τρία ξεκάθαρα τμήματα Α, Β και Γ, που το τέλος τους ορίζεται με διπλή διαστολή, ως εξής:

Α: [Α] μ. 1-[C] μ. 7

Β: [D] μ. 1-[G] μ. 10

Γ: [H] μ. 1-7

²⁰ Π. Τρεμπέλα, *Η Καινή Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας*, Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα 1937, σ. 1002 και Χ. Βασιλόπουλου, *Η Αποκάλυψις εξηγημένη (Το κατά δύναμιν)*, τ. 1, Εκδόσεις «Ορθοδόξου Τύπου», Αθήνα 1986, σ. 125-126.

Το τρίτο τμήμα αποτελεί παραλλαγμένη παράθεση της μουσικής των μέτρων του πρώτου τμήματος [C] μ. 1-7. Στην ουσία πρόκειται σχεδόν για αναστροφή του (παρ. 2 και 3).

[illegible]

Παράδειγμα 2: [C] μ. 1-7

14

Presque vif

von *p cresc. molto*

vclle *p cresc. molto*

Presque vif (♩=104 env.)

3

Modéré

von *fff*

Clar. *fff*

vclle *fff*

Modéré (♩=54 env.)

fff (fulgurant, pressez ce trait)

6

Clar. *ff*

fff

ff

Παράδειγμα 3: [H] μ. 1-7

Πιο συγκεκριμένα, και τα δύο τμήματα ξεκινούν με μια μελωδική σκάλα δεκάτων έκτων, που παίζεται από το βιολί και το βιολοντσέλο σε απόσταση δύο οκτάβων. Μόνο που στο πρώτο τμήμα είναι ανοδική, [C] μ. 1-3, ενώ στο τρίτο καθοδική, [H] μ. 1-3. Η δυναμική είναι αρχικά *p*, για να καταλήξει μ' ένα μεγάλο crescendo μέσα σε τρία μέτρα σε *ff*. Γενικά, τόσο το tempo, που εναλλάσσεται μεταξύ robuste, modéré (ισχυρά, μέτρια) και presque vif (σχεδόν ζωηρά), όσο και η δυναμική, που κινείται κυρίως σε *ff* χαρακτηρίζουν και στα δύο

τμήματα τη δύναμη του αγγέλου, με τα ένα πόδι του πάνω στη θάλασσα και το άλλο στη στεριά.

Σ' όλο το μεσαίο τμήμα ακούγεται ταυτόχρονα στο βιολοντσέλο και στο βιολί δύο οκτάβες ψηλότερα η μελωδία που μοιάζει με μελωδία του *cantus planus* (παρ. 4). Τα πρώτα έξι μέτρα της, [D] μ. 1-6, ακούγονται σε ρυθμική σμίκρυνση δεκάτων έκτων στο πρώτο τμήμα, στο [B] μ. 1-3. Το μέρος του πιάνου στο μεσαίο τμήμα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως εναρμόνιση της μελωδίας. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης στο εισαγωγικό του σημείωμα, πρόκειται για «γλυκείς καταρράκτες συγχορδιών μπλε-πορτοκαλί», που δίνουν περισσότερο την αίσθηση μιας αύρας ή μακρινής αντήχησης που πλαισιώνει τη μελωδία. Στην αίσθηση αυτή συντελούν τόσο το tempo, που είναι *presque lent* (σχεδόν αργό) με τους χαρακτηρισμούς *impalpable*, *lointain* (ανέγγιχτο, μακρινό), όσο και η δυναμική που κυμαίνεται κυρίως από *ppp* σε *p*. Εξάλλου, τόσο το βιολί όσο και το βιολοντσέλο παίζουν με σουρντίνα, ενώ απουσιάζει το κλαρινέτο. Για το παίξιμο του πιάνου δίνεται ο χαρακτηρισμός «*gouttes d'eau en arc-en-ciel*» (σταγόνες νερού σε ουράνιο τόξο). Το τόξο που στεφανώνει τον άγγελο.

9

Presque lent, impalpable, lointain

1 *Sourdine*
Von *pp*

Sourdine
viele *pp*

[D] Presque lent, impalpable, lointain (♩=50 env.)

ppp (*gouttes d'eau en arc-en-ciel*)

3

Von

viele

8

Παράδειγμα 4: [D] μ. 1-4

Στο τμήμα αυτό, ο Messiaen καταδεικνύει και το φαινόμενο της συναισθησίας ήχου και χρώματος καθώς ορίζει πως οι συγχορδίες του τμήματος είναι μπλε-πορτοκαλί. Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, ο Messiaen θεωρεί ότι τέσσερις από τους τρόπους του με τις μεταφορές τους αντιστοιχούν

σε συγκεκριμένα χρώματα ή συνδυασμούς χρωμάτων. Έτσι, είναι λίγο δύσκολο να προσδιορίσει κανείς πώς προκύπτει το χρώμα μπλε-πορτοκαλί και για τις 333 συνεχείς συγχορδίες σε δέκατα έκτα (βεβαίως με επαναλήψεις), τις οποίες παίζει το πιάνο στο τμήμα αυτό. Θα πρέπει οπωσδήποτε να ληφθούν υπόψη και τα συμπληρωματικά χρώματα. Ο ίδιος ο Messiaen σε μεταγενέστερη αναφορά του το 1978²¹ προσθέτει για τις συγχορδίες αυτές και τα χρώματα μωβ, χρυσό, πράσινο, βιολετί-κόκκινο και γκρι του χάλυβα.

Το έργο *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (Είκοσι θεωρήσεις πάνω στο Παιδί-Ιησού) συνέθεσε ο Messiaen το 1944. Πρόκειται για ένα μεγάλο κύκλο για πιάνο, που αποτελείται από είκοσι κομμάτια και βρίθει από συμβολισμούς.²² Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης στο εισαγωγικό του σημείωμα, πηγές έμπνευσής του ήταν μεταξύ άλλων τα κείμενα του βέλγου Βενεδικτίνου Ηγούμενου Dom Columba Marmion, του Αγίου Θωμά του Ακινάτη, του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού, της Αγίας Θηρεσίας από το Lisieux καθώς και τα Ευαγγέλια και η Σύνοψη. Ιδιαίτερα επισημαίνει το βιβλίο *Le Christ dans ses Mystères* του Dom Columba Marmion, από το οποίο εμπνεύστηκε αργότερα ο συγγραφέας Maurice Toesca στο έργο του *Les Douze Regards* (Οι δώδεκα θεωρήσεις), τις οποίες επεξέτεινε ο Messiaen σε είκοσι. Έτσι, το έργο αναφέρεται κυρίως στις θεωρήσεις του Θείου Βρέφους στη Φάτνη και τις απόψεις-βλέμματα που τίθενται σ' αυτόν από το Θεό Πατέρα, τον ίδιο το Χριστό, το Πνεύμα της Χαράς, την Παρθένο, την Εκκλησία της Αγάπης, τους Αγγέλους, τους Μάγους καθώς και από άυλα ή συμβολικά πλάσματα, όπως ο Χρόνος, τα Ύψη, η Σιωπή, το Άστρο και ο Σταυρός.²³

Στο εισαγωγικό σημείωμα ο συνθέτης παραθέτει και τρία θέματα, το «Θέμα του Θεού», το «Θέμα του Άστρου και του Σταυρού» και το «Θέμα των συγχορδιών», τα οποία χρησιμοποιεί πολλές φορές σε διάφορα σημεία του έργου (παρ. 5).

²¹ O. Messiaen, «Olivier Messiaen analyse ses œuvres», στο: *Hommage à Olivier Messiaen: novembre-décembre 1978*, La recherche artistique, Paris 1979. Αναφέρεται στο: A. Pople, ό.π., σ. 39.

²² Dingle, ό.π., σ. 84.

²³ O. Messiaen, «Note de l'auteur», στο: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, Durand, Paris 1942, σ. i-iv και S. Bruhn, «The spiritual layout in Messiaen's Contemplations of the Manger», στο: S. Bruhn (επιμ.), ό.π., σ. 247-248.

THÈME DE DIEU :



THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :



THÈME D'ACCORDS :



Παράδειγμα 5: Τα τρία θέματα του έργου

Το «Θέμα του Θεού» χρησιμοποιείται σε μεγάλη έκταση στα τρία κομμάτια που αναφέρονται στα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδος (αρ. 1 «Θεώρηση του Πατρός», αρ. 5 «Θεώρηση του Υιού περί του Υιού» και αρ. 10 «Θεώρηση του Πνεύματος της Χαράς»), καθώς και σε μεμονωμένα σημεία στα κομμάτια αρ. 6, 11, 15 και 20.²⁴

Στο πρώτο κομμάτι, «Θεώρηση του Πατρός», ο Messiaen αναγράφει κάτω από τον τίτλο τη φράση από το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (Κεφ. 3:17 – κατά τη Βάπτισμα του Ιησού) «Και ο Θεός είπε: ούτος εστίν ο Υιός μου ο αγαπητός, εν ω ευδόκησα». Δίπλα στην ένδειξη του tempo, που είναι ιδιαίτερα αργό (*extrêmement lent*) υποδεικνύεται ότι το κομμάτι πρέπει να αποδοθεί «μυστηριωδώς, με αγάπη», όπως αρμόζει στον Πατέρα-Θεό. Επίσης, η δυναμική κινείται από **ppp** σε **p** εντείνοντας την ατμόσφαιρα αυτή. Το «Θέμα του Θεού» ακούγεται από το πρώτο μέτρο του κομματιού και επαναλαμβάνεται είτε αυτούσιο είτε ελαφρά παραλλαγμένο στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελώντας κυρίαρχο στοιχείο του (παρ. 6).

²⁴ H. Halbreich, ό.π., σ. 218 και O. Messiaen, «Note de l'auteur»..., ό.π., σ. i.

(Et Dieu dit: "Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances"...) *—*

(Et Dieu dit: "Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances"...) *—*

Extrêmement lent - mystérieux, avec amour (♫ des triolets = 60)

Extrêmement lent — mystérieux, avec amour (des trioslets = 60)

PIANO

(Thème de Dieu)

8^a bassa

2

8^a bassa

Παράδειγμα 6: Regard αρ. 1 (μ. 1-2)

Το Άστρο και ο Σταυρός έχουν, όπως αναφέρει ο συνθέτης, το ίδιο θέμα, γιατί το ένα ανοίγει και το άλλο κλείνει την επίγεια περίοδο του Χριστού. Το συναντάμε στο δεύτερο κομμάτι («Θεώρηση του Άστρου») και στο έβδομο («Θεώρηση του Σταυρού»), (παρ. 7).

Παράδειγμα 7: Regard ap. 2 (μ. 5-13)

Το «Θέμα των συγχορδιών» απαντάται παντού μέσα στο έργο, αυτούσιο, κατατετμημένο, συμπυκνωμένο, με αλλαγμένο ρυθμό, σε διάφορους τρόπους μεταφοράς, αλλά πολύ εύκολα αναγνωρίσιμο από τα χρώματά του: γκρι-μπλε του ατσαλιού, που διασχίζεται από ζωντανό κόκκινο και πορτοκαλί, βιολετί-μωβ με πινελιά καφέ δέρματος και περικυκλωμένο από βιολετί πορφύρα.²⁵ Έτσι, πάλι προβάλλεται το φαινόμενο της συναισθησίας ήχου-χρώματος, που εντείνει τη θρησκευτικότητα του έργου.

Συνοψίζοντας, ο Messiaen είναι ένας βαθύτατα θρησκευόμενος συνθέτης, ο οποίος σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του εκφέρει συνειδητά τις απόψεις του για τη θρησκευτικότητα στη μουσική είτε σε κείμενά του είτε σε διαλέξεις είτε σε συνεντεύξεις του. Τις απόψεις του αυτές τις εφαρμόζει με συνέπεια στο έργο του. Η μουσική του είναι γεμάτη συμβολισμούς και αναφορές σε θρησκευτικά κείμενα και προβάλλεται το φαινόμενο της συναισθησίας ήχου και χρώματος, ώστε να υποβάλει στον ακροατή θρησκευτική ενατένιση και μυστικιστικό ζήλο.

Βιβλιογραφία

- Δ. Αθανασιάδης, *O. Messiaen – Οι τεχνικές σύνθεσης και το έργο του*, Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου, Θεσσαλονίκη 1995.
- Χ. Βασιλόπουλου, *Η Αποκάλυψις εξηγημένη (Το κατά δύναμιν)*, τ. 1, Εκδόσεις «Ορθοδόξου Τύπου», Αθήνα 1986.
- S. Bruhn, «The spiritual layout in Messiaen's Contemplations of the Manger», στο: S. Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland Publishing (Studies in contemporary music and culture, 1), New York – London 1998.
- C. Dingle, *The life of Messiaen*, Cambridge University Press (Musical Lives), Cambridge, New York 2007.
- A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Juillard, Paris 1960.

²⁵ H. Halbreich, ό.π., σ. 219.

- H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Fayard/Fondation Sacem (Musiciens d'aujourd'hui), 1980.
- P. Hill και N. Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven and London 2005.
- I. Hohlfeld-Ufer, *Die musikalische Sprache Olivier Messiaens*, Gilles & Francke Verlag, Duisburg 1978.
- A. Le Forestier, *Olivier Messiaen: L'Ascension*, Alphonse Leduc (Cahiers d'analyse et de formation musicale, 1), Paris 1984.
- S. van Maas, «Forms of love: Messiaen's aesthetics of éblouissement», στο: R. Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- O. Messiaen, «Préface», στο: *Quatuor pour la fin du Temps*, Durand, Paris 1942, σ. i-iv.
- , «Note de l'auteur», στο: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, Durand, Paris 1942, σ. i-iv.
- , *The Technique of my musical language* (μτφρ. John Satterfield), Alphonse Leduc, Paris 1966.
- , *Lecture at Notre-Dame* (μτφρ. T. Tikker), Alphonse Leduc, Paris 1978.
- , *Konferenz von Notre-Dame* (μτφρ. A. Rößler), Alphonse Leduc, Paris 1978.
- , «Olivier Messiaen analyse ses œuvres», στο: *Hommage à Olivier Messiaen: novembre-décembre 1978*, La recherche artistique, Paris 1979.
- , *Conférence de Kyoto*, Alphonse Leduc, Paris 1988.
- , *Music and Color: Conversations with Claude Samuel* (μτφρ. T. Glasow), Amadeus Press, Portland 1996.
- A. Pople, *Olivier Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- A. Rößler, *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens*, Gilles & Francke Verlag, Duisburg 1978.
- N. Simeone, «Messiaen in 1942: a working musician in occupied Paris», στο: R. Sholl (επιμ.), *Messiaen Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Π. Τρεμπέλα, *Η Καινή Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας*, Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα 1937.
- J. M. Wu, «Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities», στο: S. Bruhn (επιμ.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland Publishing (Studies in contemporary music and culture, 1), New York – London 1998.

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΡΤΖΗ-ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Η θεολογική διάσταση στο έργο *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* του Messiaen

Το *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* (*Quatuor pour la fin du temps*) για βιολί, κλαρινέτο, βιολοντσέλο και πιάνο του Messiaen γράφτηκε το χειμώνα του 1940-1941 κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του συνθέτη στο γερμανικό στρατόπεδο συγκεντρώσεως Stalag VIII A στο Görlitz της Σιλεσίας. Ο ασυνήθιστος συνδυασμός οργάνων οφείλεται στο ότι εκτός από τον Messiaen υπήρχαν άλλοι τρεις Γάλλοι κρατούμενοι, οι οποίοι ήταν εξαιρετικοί μουσικοί: ο βιολονίστας Jean le Boulaire, ο κλαρινετίστας Henri Akoka και ο βιολοντσελίστας Étienne Pasquier. Η πρώτη εκτέλεση του έργου έγινε στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως στις 15 Ιανουαρίου 1941. Ενθυμούμενος ο Messiaen την πρώτη εκτέλεση του έργου, ανέφερε ότι οι τρεις συγκρατούμενοί του και ο ίδιος έπαιζαν με σπασμένα όργανα (το τσέλο είχε μόνο τρεις χορδές και τα πλήκτρα του όρθιου πιάνου πατιόντουσαν, αλλά δεν επέστρεφαν πάνω), το δε κρύο ήταν φοβερό και το στρατόπεδο θαμμένο στο χιόνι. Σύμφωνα με τον Messiaen, το κοινό αποτελούσαν περίπου 5000 κρατούμενοι όλων των κοινωνικών τάξεων: χωρικοί, εργάτες, διανοούμενοι, στρατιωτικοί, γιατροί, ιερείς κ.ά. Σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα, ο Messiaen πρόσθεσε ότι ποτέ δεν τον είχαν ακούσει τόσο προσεκτικά και συγκεντρωμένα, όπως τότε.¹

Το *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του Messiaen. Ο Messiaen εμπνεύστηκε το έργο αυτό από το κεφ. Ι', εδ. 1-7 της *Αποκαλύψεως του Ιωάννου*, που αναφέρεται στην άφιξη ενός αγγέλου που θα αναγγείλει το τέλος του χρόνου και την επικείμενη εκπλήρωση του τελικού σχεδίου του Θεού για τον κόσμο. Το έργο είναι γραμμένο «προς τιμήν του Αγγέλου της Αποκαλύψεως, ο οποίος υψώνει το χέρι προς τον ουρανό λέγοντας: “Δε θα υπάρξει πια χρόνος”»:²

1 Και είδα άλλον άγγελο δυνατό, που κατέβαινε από τον ουρανό ως αντιπρόσωπος του Υιού του ανθρώπου. Γι' αυτό όπως ο Υιός του ανθρώπου, έτσι και ο άγγελος αυτός είχε τριγύρω του σύννεφο και το ουράνιο τόξο υπήρχε πάνω στην κεφαλή του, και το πρόσωπό του ήταν λαμπρό σαν τον ήλιο και τα πόδια του σαν στύλοι από φωτιά.

2 [...] Και έβαλε το δεξί του πόδι επάνω στη θάλασσα, το αριστερό του δε επάνω στην ξηρά.

¹ A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Juillard, Paris 1960, σ. 63.

² Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο Messiaen δεν συσχέτισε το τέλος του χρόνου (στο οποίο αναφέρεται το χωρίο της *Αποκαλύψεως*, από το οποίο εμπνεύστηκε το έργο) με την περίοδο της αιχμαλωσίας του. Ο ίδιος είχε πει σχετικά: «αυτό το κουαρτέτο γράφτηκε για το τέλος του χρόνου, όχι σαν λογοπαίγνιο σχετικά με το χρόνο της αιχμαλωσίας, αλλά για την κατάργηση των εννοιών του παρελθόντος και του μέλλοντος [...] Εάν συνέθεσα αυτό το κουαρτέτο, ήταν για να αποδράσω από το χιόνι, από τον πόλεμο, από την αιχμαλωσία και από τον ίδιο μου τον εαυτό» (ό.π., σ. 64 και 67).

- 5 Και ο δυνατός άγγελος, τον οποίο είδα να στέκεται επάνω στη θάλασσα και στην ξηρά, σήκωσε στον ουρανό το δεξί του χέρι.
 6 και ορκίστηκε στον Θεό, που ζει εις τους αιώνες των αιώνων [...]. Και έτσι βεβαίωσε ενόρκως, ότι δεν υπολείπεται πλέον χρόνος,
 7 αλλά πολύ σύντομα κατά τις ημέρες, που θα ακουστεί η φωνή του έβδομου αγγέλου, όταν θα σαλπίσει το έβδομο σάλπισμα, θα αρχίσει να πραγματοποιείται το μυστηριώδες τελικό σχέδιο του Θεού για τον κόσμο [...].

Αποκάλυψις Ιωάννου, κεφ. Ι', εδ. 1-7
 (Νεοελληνική απόδοση: Π. Τρεμπέλα³)

Όπως γράφει ο ίδιος ο Messiaen στον πρόλογο της παρτιτούρας,

[Το έργο] ήταν ευθέως εμπνευσμένο από αυτό το χωρίο της Αποκαλύψεως. Η μουσική του γλώσσα είναι ουσιαδώς άυλη, πνευματική και καθολική. Οι τρόποι, που πραγματοποιούν μελωδικά και αρμονικά ένα είδος συνεχούς τονικής αίσθησης, φέρνουν τον ακροατή κοντά στο άπειρο, στην αιωνιότητα μέσα στο χώρο. Οι ειδικοί ρυθμοί, που δεν εξαρτώνται από το μέτρο, συμβάλλουν δυναμικά στην αίσθηση της απομάκρυνσης του εφήμερου (όλο αυτό βεβαίως παραμένει μια ταπεινή απόπειρα, εάν συγκρίνει κανείς το εντυπωσιακό μεγαλείο του θέματος).

Αυτό το Κουαρτέτο περιλαμβάνει οκτώ μέρη. Γιατί; Επτά είναι ο τέλειος αριθμός, η δημιουργία των έξι ημερών αγιασμένη από το Άγιο Σάββατο. Το επτά της αναπαύσεως παρατείνεται στην αιωνιότητα και γίνεται το οκτώ του ανελλιπούς φωτός της αναλλοίωτης ειρήνης.⁴

Στην παρούσα εισήγηση θα επικεντρωθούμε στη θεολογική διάσταση του *Κουαρτέτου* – συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε στα συνθετικά μέσα και στους ηχητικούς (και άλλους) συμβολισμούς που χρησιμοποιεί ο Messiaen σε κάποια χαρακτηριστικά μέρη του έργου, προκειμένου να αναδείξει το θεολογικό του περιεχόμενο.

1. «Κρυσταλλική Λειτουργία» («Liturgie de cristal»)

Ανάμεσα στις 3 με 4 η ώρα το πρωί, τα πουλιά ξυπνούν: ένα κοτσύφι ή ένα σόλο αηδόνι αυτοσχεδιάζει, πλαισιωμένο από ηχητικά ψήγματα, από μια άλω από τρίλιες χαμένες πολύ ψηλά μέσα στα δένδρα. Εάν το μεταφέρετε σε θρησκευτικό επίπεδο, θα έχετε την αρμονική σιωπή του Παραδείσου.⁵

Στην παραπάνω περιγραφή, ο Messiaen συνδέει το φυσικό κόσμο (συγκεκριμένα, το τραγούδι των πουλιών) με τον Παράδεισο.

Το τραγούδι των πουλιών αποδίδεται από το βιολί και το κλαρινέτο: σε κάθε ένα όργανο διακρίνονται χαρακτηριστικές μουσικές φράσεις και μοτίβα, τα οποία είναι ελεύθερα

³ Στο: Π. Ι. Τρεμπέλας (επιμ.), *Η Καινή Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας*, Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα 1988, σ. 1001-1002.

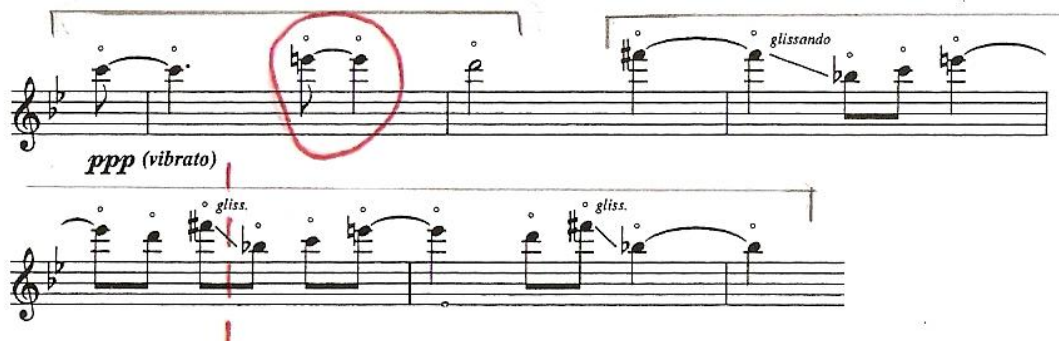
⁴ Ο. Messiaen, «Préface», στο: Ο. Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps* (παρτιτούρα), Durand, Paris 1942, σ. i (αγγλ. μετάφραση στο: R. Rischin, *For the end of time: the story of the Messiaen quartet*, Cornell University Press, Ithaca / N.Y. 2003, σ. 129).

⁵ Σχόλιο του συνθέτη για το 1^ο μέρος του έργου (ό.π.· αγγλ. μετάφραση: σ. 129-130).

Όπως έγραψε ο ίδιος ο συνθέτης, τα πουλιά προκαλούν «την αλληγορική απόδραση, τη θρησκευτική χαρά, την πνευματική ελευθερία».⁶ Ο Messiaen αντιλαμβάνεται το τραγούδι των πουλιών ως πρότυπο ύμνου χαράς και ευγνωμοσύνης, που απευθύνουν τα πλάσματα προς το Δημιουργό. Στο συγκεκριμένο κομμάτι, το τραγούδι των πουλιών συνδέεται με τον Παράδεισο, δεδομένου ότι τα υπόλοιπα δύο όργανα (πιάνο, βιολοντσέλο) συμβολίζουν την αιωνιότητα και την «αρμονική σιωπή» του Παραδείσου, εκτελώντας *ostinati* σε **pp** και **ppp** αντίστοιχα.

Πιο συγκεκριμένα (βλ. παράδειγμα 3): στο βιολοντσέλο εμφανίζεται ένα ρυθμικό *ostinato* που απαρτίζεται από 15 χρονικές αξίες και ταυτόχρονα ένα μελωδικό *ostinato* που περιλαμβάνει 5 τονικά ύψη (ντο³ - μι³ - ρε³ - φα^{#3} - σι^{b2} σε αρμονικούς). Τα δύο αυτά *ostinati* του βιολοντσέλου επαναλαμβάνονται συνεχώς μέχρι το τέλος του κομματιού (ο ρυθμός σχεδόν 8 φορές και τα 5 τονικά ύψη σχεδόν 22 φορές συνολικά). Η πρακτική αυτή παραπέμπει πολύ έντονα σε αυτή των ισορρυθμικών μοτέτων της Ars Nova, που βασίζεται στη συνεχή επανάληψη ενός ρυθμικού και ενός μελωδικού μοντέλου (Talea και Color αντιστοίχως), τα οποία –κατά κανόνα– δεν συμπίπτουν.

Στο ρυθμικό *ostinato* του βιολοντσέλου διακρίνεται επιπλέον η χρήση των λεγόμενων *μη αναδρομικών ρυθμών* (εδώ: φθόγγοι 1-3 και 4-15).⁷ Οι χρονικές αυτές συμμετρίες παραπέμπουν σε μια αίσθηση στατικότητας, που συμβολίζει την κατάργηση της έννοιας του χρόνου.



Παράδειγμα 3: Ρυθμικό και μελωδικό *ostinato* του βιολοντσέλου

Ένα ανάλογο φαινόμενο συναντάμε και στο πιάνο: και εδώ επαναλαμβάνεται συνεχώς ένα ρυθμικό μοντέλο 17 αξιών (ρυθμικό *ostinato*),⁸ αλλά ταυτόχρονα και μια σειρά 29

⁶ O. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, τ. 3, Leduc, Paris 1994-2002, σ. 192.

⁷ Ο όρος *μη αναδρομικοί ρυθμοί* επινοήθηκε από τον ίδιο τον Messiaen: πρόκειται για παλινδρομικούς ρυθμούς, οι οποίοι αδυνατούν να εμφανιστούν σε καρκινική (ανάδρομη) μορφή, αφού η καρκινική μορφή συμπίπτει με την αρχική (λόγω της κατασκευής τους), βλ. Messiaen, «Préface», ό.π., σ. iii-iv (αγγλ. μετάφραση: Rischin, ό.π., σ. 133-134) και O. Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache* (μτφρ. S. Ahrens), Leduc, Paris 1966, σ. 15-16.

⁸ O Messiaen φαίνεται να είχε ιδιαίτερη προτίμηση σε αυτό το ρυθμικό μοντέλο (το οποίο βασίζεται σε τρεις ινδικούς ρυθμούς), αφού το είχε ήδη χρησιμοποιήσει στα έργα *Chants de terre et de ciel* για σοπράνο και πιάνο (1938) και *Les corps glorieux* για εκκλησιαστικό όργανο (1939), ενώ το ξαναχρησιμοποίησε και αργότερα στο έργο *Visions de l'Amen* για δύο πιάνο (1943). Το γεγονός αυτό οφείλεται προφανώς στο ότι το

συγχορδιών (αρμονικό *ostinato*). Οι συγχορδίες αυτές ανακυκλώνονται συνεχώς, χωρίς να έχουν κάποιον αρμονικό προορισμό, συμβολίζοντας ακόμα πιο έντονα την αιωνιότητα.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι οι πρώτοι αριθμοί που διέπουν τα *ostinati* του βιολοντσέλου και του πιάνου (βιολοντσέλο: 5 φθόγγοι ως μελωδικό *ostinato*, 15 αξίες ως ρυθμικό *ostinato*· πιάνο: 17 αξίες ως ρυθμικό *ostinato*, 29 συγχορδίες ως αρμονικό *ostinato*) δεν είναι τυχαίοι: ο Messiaen είχε μια προτίμηση στους πρώτους αριθμούς,⁹ δεδομένου ότι η αδιαίρετότητά τους «τους προσδίδει μια μυστική δύναμη, αφού ο Θεός είναι αδιαίρετος».¹⁰

2. «Βοκαλισμός¹¹ για τον άγγελο που αναγγέλλει το τέλος του χρόνου» («Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps»)

Το πρώτο και τρίτο τμήμα (πολύ σύντομα) αναδεικνύουν τη δύναμη αυτού του ισχυρού Αγγέλου, που είναι στεφανωμένος με ουράνιο τόξο και τυλιγμένος με ένα σύννεφο και πατά με το ένα πόδι στη θάλασσα και με το άλλο στη γη. Στο μεσαίο τμήμα είναι οι ανεπαίσθητες αρμονίες του Παραδείσου. Στο πιάνο, ήπια διαδοχή μπλε-πορτοκαλί συγχορδιών, που πλαισιώνουν στο μακρινό τους κουδούνισμα το τραγούδι του βιολιού και του βιολοντσέλου, που θυμίζει γρηγοριανό μέλος.¹²

Σύμφωνα με τον Messiaen, στα ακραία τμήματα του 2^{ου} μέρους του *Κουαρτέτου* αναδεικνύεται η δύναμη του Αγγέλου της *Αποκαλύψεως*, ενώ το μεσαίο τμήμα μάς μεταφέρει στον Παράδεισο, με τις «ανεπαίσθητες αρμονίες» του και το τραγούδι τύπου γρηγοριανού μέλους.

Στο *Technique de mon langage musical* ο Messiaen αναφέρει: «Το γρηγοριανό μέλος είναι μια ανεξάντλητη πηγή σπάνιων και εκφραστικών μελωδικών φράσεων. [...] Θα το χρησιμοποιήσουμε, αφού στο μεταξύ αντικαταστήσουμε τους τρόπους και τους ρυθμούς του με τους δικούς μας».¹³ Αργότερα συμπληρώνει: «Μόνο το γρηγοριανό μέλος κατέχει απόλυτα την αγνότητα, την αγαλλίαση και την ελαφρότητα, που είναι απαραίτητα για να στείλουν την ψυχή προς την Αλήθεια. [...] Ας προσθέσουμε ότι ο εκλεπτυσμένος χαρακτήρας του γρηγοριανού μέλους μπορεί να αναδειχτεί μόνο με τη ρυθμική ευελιξία και την ευθυμία».¹⁴

συγκεκριμένο ρυθμικό μοντέλο εμπεριέχει χαρακτηριστικές ρυθμικές πρακτικές του συνθέτη. Ο Messiaen ανέφερε επί τούτου: «Όπως είναι τυπικό στους ρυθμούς μας, [το ρυθμικό μοντέλο] συνδυάζει ρυθμούς σε μεγέθυνση με προστιθέμενες αξίες και ταυτόχρονα ανακρίβεις μεγεθύνσεις και σμικρύνσεις [...] Τέλος, έχει συνολική αξία δεκατριών τετάρτων (μονός αριθμός). Όλα τα μοτίβα Β αποτελούν μεγέθυνση ή σμίκρυνση των μοτίβων Α, οι προστιθέμενες αξίες [στιγμή διάρκειας και δέκατο-έκτο] είναι σημειωμένες με σταυρό».
(Messiaen, *Technik...*, ό.π., σ. 15).

⁹ «Παράλληλα με τη μυστική μου προτίμηση για τους πρώτους αριθμούς (5, 7, 11, κ.λπ.)», βλ. Messiaen, «Préface», ό.π., σ. ii (αγγλ. μετάφραση: Rischin, ό.π., σ. 131).

¹⁰ Goléa, ό.π., σ. 65.

¹¹ Ο *βοκαλισμός* είναι (φωνητικό) τραγούδι χωρίς κείμενο, που τραγουδιέται πάνω σε ένα και μόνο φωνήεν.

¹² Σχόλιο του συνθέτη για το 1^ο μέρος του έργου [Messiaen, «Préface», ό.π., σ. i· (αγγλ. μετάφραση: Rischin, ό.π., σ. 130)].

¹³ Messiaen, *Technik...*, ό.π., σ. 34.

¹⁴ Ο. Messiaen, *Lecture at Notre Dame. Konferenz von Notre-Dame*, Leduc, Παρίσι 2001 (πρώτη έκδοση: 1978), σ. 19-20.

Το γρηγοριανό μέλος έχει κυρίαρχο ρόλο στο 2^ο μέρος του *Κουαρτέτου*: εμφανίζεται στα δύο πρώτα τμήματα του κομματιού διπλασιασμένο σε διπλή οκτάβα (βλ. βιολί-βιολοντσέλο), γεγονός που πιθανότατα οφείλεται στην αντίληψη του Messiaen ότι το γρηγοριανό μέλος «θα πρέπει να τραγουδιέται από όλες τις φωνές: από άνδρες, γυναίκες και παιδιά».¹⁵



Παράδειγμα 4: Γρηγοριανό μέλος (έναρξη) σε γρήγορες αξίες και tempo (τμήμα Α, βιολοντσέλο)

Ας γίνουμε πιο συγκεκριμένοι: αρχικά (βλ. παράδειγμα 4) εμφανίζεται στο πρώτο τμήμα του κομματιού σε πολύ γρήγορες αξίες (16^α), γρήγορο tempo (*presque vif, joyeux*, ελλ. σχεδόν ζωηρά, εύθυμα) και **ff**, αναδεικνύοντας τόσο «τη δύναμη αυτού του ισχυρού Αγγέλου», όσο και τη «ρυθμική ευελιξία και την ευθυμία» που μπορεί να έχει το γρηγοριανό μέλος.



Παράδειγμα 5: Γρηγοριανό μέλος (έναρξη) σε αργές αξίες και tempo (τμήμα Β, βιολοντσέλο)

Στην αρχή του δεύτερου τμήματος επανεμφανίζεται το γρηγοριανό μέλος, αυτή τη φορά όμως έντονα παραλλαγμένο (βλ. παράδειγμα 5). Το tempo επιβραδύνεται (*presque lent*, ελλ. σχεδόν αργά), οι χρονικές αξίες παύουν να είναι ισόχρονες και επιπλέον έχουν μεγαλύτερη διάρκεια, ενώ η δυναμική μειώνεται αισθητά (**pp**, παίξιμο με σουρντίνα): εδώ αποδίδεται μια άλλη διάσταση του γρηγοριανού μέλους, εκείνη που παραπέμπει στην ατμόσφαιρα του Παραδείσου. Το εξαιρετικά αργό tempo, σε συνδυασμό με τις άνισες και σχετικά μεγάλες χρονικές αξίες ουσιαστικά καταργούν την έννοια του μέτρου και κατ'επέκταση την έννοια του χρόνου. Το γρηγοριανό μέλος στη μορφή που εμφανίζεται εδώ αποτελεί την έναρξη του «Βοκαλισμού για τον άγγελο που αναγγέλλει το τέλος του χρόνου», όπως επιγράφει ο συνθέτης στον τίτλο του 2^{ου} μέρους του *Κουαρτέτου*.

Σύμφωνα με τον Messiaen, στο μέρος του πιάνου ακούγονται οι «ανεπαίσθητες αρμονίες του Παραδείσου» σε πολύ σιγανή δυναμική (κυρίως **ppp** και **pp**) ως «ήπια διαδοχή μπλε-πορτοκαλί συγχορδιών». Το γεγονός ότι ο Messiaen συνδέει τις συγχορδίες

¹⁵ Ό.π., σ. 19.

με κάποια χρώματα δεν οφείλεται μόνο στο ότι η αρμονία λειτουργεί στο έργο του ως χρώμα, αλλά και στο ότι ο ίδιος ήταν συναισθητικός.¹⁶ Ο ίδιος ο Messiaen είχε πει «όταν ακούω μουσική [...] βλέπω ενδόμυχα, με το μάτι του μυαλού, χρώματα που κινούνται με τη μουσική»,¹⁷ ενώ σχετικά με το Κουαρτέτο είχε αναφέρει τα εξής: «Κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας μου, ήταν τα χρωματιστά όνειρα που γέννησαν τις συγχορδίες και τους ρυθμούς του Κουαρτέτου για το τέλος του χρόνου».¹⁸ Στο 2^ο μέρος του Κουαρτέτου μπορεί να θεωρηθεί ότι οι συγχορδίες και τα χρώματα που συνδέονται με αυτές παραπέμπουν άμεσα στον Παράδεισο, αφού εκεί καταργούνται τα όρια μεταξύ των αισθήσεων (στην προκειμένη περίπτωση, μεταξύ της όρασης και της ακοής).¹⁹ Το φαινόμενο της σύνδεσης μουσικής και χρωμάτων παραπέμπει όμως –κατά τον Messiaen– και στην αναγνώριση του Ιησού Χριστού, που είναι η αιώνια ζωή: «Η αναγνώριση αυτή θα είναι μια ατέλειωτη φώτιση, μια αιώνια μουσική των χρωμάτων, ένα αιώνιο χρώμα της μουσικής. Στη μουσική Σου θα δούμε τη μουσική, Στο φως Σου θα ακούσουμε το φως...».²⁰

3. «Δοξολογία της αιωνιότητας του Ιησού» («Louange à l'éternité de Jésus»)

Ο Ιησούς θεωρείται εδώ ως ο Λόγος του Θεού. Μια μεγάλη φράση στο βιολοντσέλο, εξαιρετικά αργή, εξυμνεί με λατρεία και ευλάβεια την αιωνιότητα αυτού του ισχυρού, πλην όμως ευγενικού Λόγου, «που μένει εις τον αιώνα».²¹ Η μελωδία ξεδιπλώνεται μεγαλοπρεπώς σαν ένα είδος τρυφερής και υπέρτατης διαδρομής. «Εν αρχή ην ο Λόγος, και ο Λόγος ην προς τον Θεόν, και Θεός ην ο Λόγος»^{22 23}.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Messiaen, στο κομμάτι αυτό εξυμνείται η αιωνιότητα του Λόγου του Θεού, δηλαδή του Χριστού. Το στοιχείο της αιωνιότητας εκφράζεται με την αίσθηση της κατάργησης του χρόνου, που επιτυγχάνεται με το εξαιρετικά αργό, εκστατικό tempo (*infiniment lent*, *extatique*, ελλ. υπερβολικά αργά, εκστατικά), καθώς και με την έλλειψη μέτρου. Η μορφολογική κατασκευή του κομματιού όμως παραπέμπει στη σύνδεση της μουσικής με το Λόγο: στο *Technique de mon langage musical*, ο Messiaen χαρακτηρίζει το 5^ο μέρος του Κουαρτέτου ως ασματική φράση (ο όρος προέρχεται από το *Cours de composition* του d'Indy).²⁴ Ο όρος ασματική φράση δίνει μια

¹⁶ Ως συναισθησία (εκ του συν και του αίσθησις) ονομάζουμε τη μη φυσιολογική (με την έννοια ότι εμφανίζεται σπάνια) νευρολογική κατάσταση κατά την οποία ένας άνθρωπος βιώνει δύο ή και περισσότερες αισθήσεις ταυτόχρονα. Ένα ερέθισμα δηλαδή, το οποίο εγείρει μια συγκεκριμένη αίσθηση, ακούσια εγείρει και μια επιπλέον αίσθηση, βλ. Δ. Συκιάς, «Χρωματική συναισθησία», *Μουσικής πολύτονον* 31, 2008, σ. 56.

¹⁷ C. Samuel, *Conversations with Olivier Messiaen* (μτφρ. F. Aprahamian), Stainer and Bell, London 1976, σ. 16.

¹⁸ Messiaen, *Traité...* τ. 1, ό.π., σ. 66.

¹⁹ S. Keym, «Messiaen», στο: L. Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, τ. 12, Bärenreiter, Stuttgart 2004, σ. 73.

²⁰ Messiaen, *Lecture...*, ό.π., σ. 31.

²¹ Α' Καθολική Επιστολή Πέτρου, κεφ. Α', εδ. 23, στο: *Η Καινή Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας*, ό.π., σ. 930.

²² Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο, κεφ. Α', εδ. 1 (στο ίδιο, σ. 367).

²³ Σχόλιο του συνθέτη για το 1^ο μέρος του έργου, στο: Messiaen, «Préface», ό.π., σ. ii (αγγλ. μετάφραση: Rischin, ό.π., σ. 130).

²⁴ Messiaen, *Technik...*, ό.π., σ. 42-43.

νέα διάσταση στη σχέση λόγου-μουσικής: αναφέρεται σε άσμα (τραγούδι) χωρίς λόγια, που όμως εμπεριέχει Λόγο (φράση).

Η ασματική φράση αποτελείται από τρία τμήματα: α) το θέμα (ηγούμενο-επόμενο), β) το μεσαίο τμήμα και γ) το καταληκτικό τμήμα.²⁵ Στο παράδειγμα 6 βλέπουμε το θέμα, που έχει κατασκευή τύπου περιόδου (μ. 1-6: ηγούμενο, μ. 7-12: επόμενο):

The musical score is for Violoncelle and Piano. The Violoncelle part is marked 'Infiniment lent, extatique' and 'p (majestueux, recueilli, très expressif)'. The Piano part is marked 'Infiniment lent, extatique (♩=44 env.)'. The score includes handwritten annotations: 'II1 / M1+', '5', 'veille', 'cresc.', and 'Επόμενο'.

Παράδειγμα 6: Θέμα του 5^{ου} μέρους (μ. 1-12)

Το 5^ο μέρος του *Κουαρτέτου* αποτελεί μεταγραφή ενός προγενέστερου έργου του Messiaen –συγκεκριμένα, ενός μέρους του έργου *Fête des belles eaux* (Γιορτή των ωραίων νερών) του 1937 για σύνολο έξι κυμάτων Martenot. Το γεγονός ότι ο Messiaen επέλεξε ειδικά αυτό το

²⁵ Ο.π.

έργο δεν είναι τυχαίο, αφού ο ίδιος ο συνθέτης είχε χαρακτηρίσει το νερό (στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος του αρχικού έργου) ως «σύμβολο ευλογίας και αιωνιότητας». Συγκεκριμένα, είχε αναφέρει:

...ακούει κανείς μια μεγάλη, αργή φράση –σχεδόν σαν προσευχή– που μετατρέπει το νερό σε σύμβολο ευλογίας και αιωνιότητας, σύμφωνα με το Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο: «Εκείνος όμως, που θα πιει από το νερό που θα του δώσω εγώ, δε θα διψάσει ποτέ εις τον αιώνα, αλλά το νερό που θα του δώσω θα μεταβληθεί μέσα του σε πηγή νερού που δε θα στερεύει, αλλά θα αναβλύζει και θα πηδά και θα τρέχει πάντοτε, για να του παρέχει ζωή αιώνια»^{26 27}.

Στο *Technique de mon langage musical* ο Messiaen αναφέρει: «οι τρόποι περιορισμένων μεταφορών κινούνται ταυτόχρονα στην ατμόσφαιρα πολλών τονικοτήτων, χωρίς πολυτονικότητα, αφού ο συνθέτης έχει την ελευθερία να δώσει προτεραιότητα σε μια από τις τονικότητες ή να αφήσει αιωρούμενη την τονική αίσθηση».²⁸ Το συγκεκριμένο μέρος (5^ο), αλλά και το τελευταίο μέρος του έργου (8^ο) είναι τα μοναδικά σε ολόκληρο το *Κουαρτέτο* που παραπέμπουν τόσο έντονα στην τονικότητα Μι μείζονα (γεγονός που φαίνεται και από τον οπλισμό τους).²⁹ Η επιλογή της συγκεκριμένης τονικότητας στα δύο αυτά μέρη, των οποίων οι τίτλοι αναφέρονται στο Πρόσωπο του Ιησού Χριστού (5^ο: «Δοξολογία της αιωνιότητας του Ιησού», 8^ο: «Δοξολογία της αθανασίας του Ιησού»), δεν είναι συμπτωματική, αφού η Μι μείζονα τονικότητα εμφανίζεται από το Μπαρόκ και ύστερα ως λυτρωτική τονικότητα. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

- Τα Πάθη του Bach, π.χ. το καταληκτικό Choral του 1^{ου} μέρους από τα *Κατά Ματθαίον Πάθη*, «Ο Mensch, bewein dein Sünde groß», ελλ. «Ω Άνθρωπε, θρήνησε πολύ για τα αμαρτήματά σου» (συνεχίζει: για το λόγο αυτό ήρθε ο Ιησούς στη γη).
- Το τελευταίο μέρος της 4^{ης} Συμφωνίας του Brahms, το θέμα του οποίου προέρχεται από το τελευταίο τμήμα της Καντάτας του Bach *Nach Dir, Herr, verlangst mich* (ελλ. *Εσένα, Κύριε, λαχταρώ*), BWV 150. Ειδικότερα, το μεσαίο τμήμα του 4^{ου} μέρους της Συμφωνίας (μ. 105-128) μεταφέρεται στην ομώνυμη μείζονα κλίμακα (Μι μείζονα), δίνοντας την αίσθηση της λύτρωσης.
- Το τελευταίο μέρος της 4^{ης} Συμφωνίας του Mahler, που περιλαμβάνει τραγούδι της σόλο σοπράνο. Το κείμενο, που προέρχεται από ένα παραδοσιακό τραγούδι της Βαυαρίας, φέρει τον τίτλο «Das himmlische Leben» (ελλ. «Η ουράνια ζωή») και αναφέρεται μεταξύ άλλων στο όραμα της νέας Ιερουσαλήμ (βλ. *Αποκάλυψις του Ιωάννου*, κεφ. ΚΑ'). Η κατάληξη του 4^{ου} μέρους (και, κατ' επέκταση, ολόκληρης της Συμφωνίας) δίνει έντονα την αίσθηση της λύτρωσης χάρη στη Μι μείζονα

²⁶ Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο, κεφ. Δ', εδ. 14, στο: *Η Καινή Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας*, ό.π., σ. 382.

²⁷ Αναφ. στο: A. Pople, *Messiaen. Quatuor pour la fin du temps*, Cambridge University Press, Cambridge U.K. 1998, σ. 54.

²⁸ Messiaen, *Technik...*, ό.π., σ. 94.

²⁹ Ειδικά για το 8^ο μέρος του *Κουαρτέτου* αξίζει να αναφερθεί το εξής: το κομμάτι αυτό, ενώ ήταν αρχικά γραμμένο στην Ντο μείζονα (πρωτοεμφανίστηκε το 1930 ως 2^ο μέρος του έργου *Dirtyque* για εκκλησιαστικό όργανο), στο *Κουαρτέτο* μεταφέρθηκε στη Μι μείζονα. Κατά συνέπεια, η επιλογή ειδικά αυτής της τονικότητας για το 8^ο μέρος του *Κουαρτέτου*, που φέρει τον τίτλο «Δοξολογία της αθανασίας του Ιησού», κάθε άλλο παρά τυχαία μπορεί να θεωρηθεί.

τονικότητα, η οποία εμφανίζεται από το μ. 122 μέχρι το τέλος (παρά το ότι η αρχική τονικότητα του 4^{ου} μέρους είναι η Σολ μείζονα).

- Την όπερα *Die Harmonie der Welt* (*Η αρμονία του κόσμου*) του Hindemith, όπου η Μι μείζονα εμφανίζεται ως θεϊκή τονικότητα.

Στη σύντομη αυτή εισήγηση εξετάσαμε ενδεικτικά κάποια μέρη του *Κουαρτέτου για το τέλος του χρόνου* του Messiaen, στα οποία αναδεικνύεται έντονα η θεολογική διάσταση του έργου, το οποίο είναι εμπνευσμένο από το χωρίο της *Αποκαλύψεως του Ιωάννου* που αναφέρεται στην άφιξη ενός αγγέλου που θα αναγγείλει το τέλος του χρόνου. Εξετάσαμε τα συνθετικά μέσα με τα οποία ο Messiaen περιγράφει την αιωνιότητα (*ostinati*, εξαιρετικά αργό tempo), την κατάργηση της έννοιας του χρόνου (μη αναδρομικοί ρυθμοί, «άμετρος» ρυθμός), τον Παράδεισο (τραγούδι πουλιών, γρηγοριανό μέλος, σύνδεση χρωμάτων-συγχορδιών, σιγανή δυναμική, αργό tempo) και το Πρόσωπο του Θεανθρώπου Ιησού Χριστού (αδιαίρετοι πρώτοι αριθμοί, «λυτρωτική» τονικότητα Μι μείζονα). Ο μοναδικός τρόπος, με τον οποίο συνδυάζονται η θεολογική έμπνευση με την άρτια συνθετική τεχνική, καθιστά το *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* του Messiaen ένα από τα σημαντικότερα έργα του 20^{ού} αιώνα.

ΙΩΝ ΖΩΤΟΣ (†)

Αγάπη και Έρωσ στα *Chants de terre et de ciel* του Messiaen, και ο Huysmans: Εκλεκτικές συγγένειες

Στην βιογραφία του Olivier Messiaen, από τους Peter Hill και Nigel Simeone, που εξεδόθη εφέτος στην γαλλική από τον οίκο Fayard,¹ το όνομα του Huysmans αναφέρεται άπαξ και μόνον, και αυτό όχι από το στόμα του ιδίου του συνθέτου.² Γιατί λοιπόν, θα μπορούσε να πει κανείς, αυτή η επιμονή στο όνομα του γάλλου συγγραφέως, ο οποίος άρχισε την σταδιοδρομία του ως μυθιστοριογράφος νατουραλιστής κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1870, συνεχίζοντάς την, την δεκαετία που ακολούθησε, ως *esthète* και ως σατανιστής; Την απάντηση στο ερώτημα αυτό θα δώσει η τριλογία των έργων που συνέγραψε μεταξύ του 1895 και του 1903: *En route* (*Εν τη οδώ*), *La Cathédrale* (*Ο καθεδρικός ναός*), το 1898 και το *L'Oblat* (*Ο αφιερωμένος στην εκκλησία*). Από τους τίτλους αυτούς και μόνον, είναι νομίζω εμφανής η επιστροφή και η αφοσίωσις στον Καθολικισμό του Joris-Karl Huysmans (1848-1907), ο οποίος κατά τους τελευταίους μήνες της ζωής του, προσβληθείς από καρκίνο του στόματος, ηρνείτο να πάρει ακόμη και ανακουφιστικά χάπια μορφίνης, ούτως ώστε να υποφέρει και εκείνος όπως ο Ιησούς Χριστός και οι περί Αυτόν.

Ας περάσωμε όμως τώρα στον Messiaen, με μια αναφορά στα *Poèmes pour Mi*, του 1936, γραμμένα για την πρώτη του σύζυγο Claire Delbos, γνωστή με το υποκοριστικό της όνομα, Mi. Στα εννέα αυτά τραγούδια αγάπης, ο άνδρας και η γυναίκα ενώνονται μέσω του γάμου των –τελετής η οποία συμβολίζει την ένωση μεταξύ του Χριστού και της Εκκλησίας Του, συγκεκριμένως στο πέμπτο τραγούδι, «L'Épouse» («Η Σύζυγος»).

Επηρεασμένος από την μητέρα του, Cécile Sauvage, η οποία υπήρξε ποιήτρια, ο Olivier Messiaen γράφει ο ίδιος τους στίχους του για τους τρεις κύκλους που έγραψε για την βαγκνερική υψίφωνο Marcelle Bunlet. Το «L'Épouse» αρχίζει με τους στίχους: «Va où l'Esprit te mène, Nul ne peut séparer ce que Dieu a uni,...» («Πήγαινε όπου το Πνεύμα σε οδηγεί, Κανείς δεν μπορεί να χωρίσει αυτό που ένωσε ο Θεός,...»), και συνεχίζει με το δίστιχο: «L'Épouse est le prolongement de l'époux, Comme l'Église est le prolongement du

¹ Peter Hill και Nigel Simeone, *Olivier Messiaen* (μτφρ. Lucie Kayas), Librairie Arthème Fayard, Paris 2008.

² Βλ. σχετικώς, Ίωνος Ζώτου/Ion Zottos, «Erik Satie et Huysmans, la Rose-Croix, le temps et l'espace», από την Société Huysmans, (υπό έκδοση).

³ Τα εννέα τραγούδια που αποτελούν τα *Poèmes pour Mi* ο Messiaen ολοκλήρωσε στο Petichet της Isère το 1936, και είχαν την πρώτη τους εκτέλεση στις 28 Απριλίου 1937 στην Salle des Concerts de la Schola Cantorum, La Spirale, με τη Marcelle Bunlet και τον Olivier Messiaen. Η πρώτη ορχηστρική γραφή του έργου δόθηκε στις 4 Ιουνίου 1937, στο Παρίσι, στην Salle Gaveau, με τη Marcelle Bunlet και την Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, υπό την διεύθυνση του Roger Desormière. Η πιανιστική γραφή εξεδόθη από τον Durand στο Παρίσι, τον Μάρτιο του 1937, η δε ορχηστρική, από τον ίδιο εκδοτικό οίκο, τον Φεβρουάριο του 1939.

Christ.» («Η σύζυγος είναι η προέκτασις του συζύγου, Όπως η Εκκλησία είναι η προέκτασις του Χριστού»).

Στο «L'Érouse», ο Messiaen αντιμετωπίζει κατά τρόπον αποτελεσματικών την απελπισία που περιτριγυρίζει το «Érouvante» («Φρίκη»), τραγούδι με το οποίο τελειώνει το βιβλίο Α' του κύκλου αυτού. Μετά από ξέσπασμα τρομακτικού γέλωτος, διαστήματος ενός ημιτονίου, forte, με ένδειξη «haletant et plaintif» («λαχανιασμένο και παραπονιάρικο»), το ποίημα αρχίζει με τους στίχους «N'enfuis pas tes souvenirs dans la terre, tu ne les trouverais plus. Ne tire pas, ne froisse pas, ne déchire pas». («Μη σκάβεις τις αναμνήσεις σου μέσα στη γη. Μη τραβάς, μη συνθλίβεις, μη σχίζεις»). «Des lambeaux sanglants te suivraient dans les ténèbres Comme une vomissure triangulaire» («Θραύσματα ματωμένα θα σ' ακολουθούν στο σκοτάδι σαν ένα ξέραςμα τριγωνικό»).

Την αντιστοιχία, όσο και την αντίθεση μεταξύ των δύο αυτών τραγουδιών θα ξαναβρούμε, σε βαθμό εντονώτερο, σε δύο απ' τα τραγούδια του κύκλου *Chants de terre et de ciel*.

Η μουσική γλώσσα των *Poèmes pour Mi* χαρακτηρίζει γενικότερα την μουσική την οποίαν Messiaen συνέθεσε κατά τη διάρκεια του 1930. Η προσέγγις του εμμέτρου λόγου είναι, μέχρι ενός σημείου, συμβατική: έννοιες κινήσεως είτε προς τα εμπρός, ή προς τα άνω, εκφράζονται με ανιούσες φράσεις στην μουσική· το άγχος μεταδίδεται με φιγούρες χρωματικές, ενώ η χαρά με φράσεις διατονικές. Η προσέγγις αυτή ενός ποιήματος δείχνει την αμεσότητα και την αγνότητα της μουσικής εκφράσεως. Οι επεξηγήσεις αυτές είναι, όμως, περιορισμένες και δεν αναφέρονται στην ρυθμική και αρμονική πολυπλοκότητα της τεχνοτροπίας του Messiaen. Συχνά η μουσική τονίζει με ιδιαίτερη εκφραστικότητα το κείμενο –πράγμα που είναι δύσκολο να εκδηλωθεί ικανοποιητικά στα ενόργανα έργα.

Με την πίστη που δείχνει ο ποιητής-συνθέτης εδώ, το «L'Érouse» αντιμετωπίζει κατά τρόπον αποτελεσματικό και ήρεμο την απελπισία και το άγχος που είχε περιγράψει στο «Érouvante» («Φρίκη») –τραγούδι που μόλις είχε προηγηθεί: το υπ' αριθ. 4, με το οποίο και ολοκληρώνεται το Βιβλίο Α' των *Poèmes pour Mi*. Τον κύκλο των εννέα αυτών τραγουδιών ο Messiaen ενορχήστρωσε αργότερα.⁴

Το πρώτο σημαντικό συμβάν που καταγράφει ο Messiaen στο ημερολόγιο που κράτησε το 1939 αναφέρεται στην τρίτη συναυλία της μουσικής εταιρείας του Triton, που έλαβε χώραν στην École normale de musique, στις 23 Ιανουαρίου: έξι μελοποιημένα ποιήματα του ιδίου του Messiaen, τα οποία ερμήνευσαν η υψίφωνος Marcelle Bunlet και ο συνθέτης στο πιάνο, υπό τον τίτλο *Prismes* (Πρίσματα). Εντός ολίγων εβδομάδων, ο Messiaen ετροποποίησε τον τίτλο αυτόν, μεταβάλλοντάς τον, για την έκδοση του 1939, με τη διαφορά ότι ο τίτλος του «Minuit pile et face» συσχετιζέτο αρχικώς με την φράση «pour la peur» («για τον τρόμο») και όχι «pour la mort» («για τον θάνατο»).

Εν αντιθέσει προς τους δύο πρώτους κύκλους τραγουδιών, ο τρίτος κύκλος, τον οποίον ο Messiaen έγραψε για την Marcelle Bunlet, το 1945, *Harawi*, «Chants d'amour et de mort»

⁴ Βλ. Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber and Faber, London – Boston 1985, σ. 79· πρβλ. Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, J. M. Dent & Sons Ltd, London 1975 (επανεκδοση: 1989), σ. 57.

(*Harawi*, «Τραγούδια έρωτος και θανάτου»), έχει χαρακτηρήσει κοσμικό και όχι θρησκευτικό, και γράφτηκε σε εποχή κατά την οποία ο συνθέτης είχε θέσει τον εαυτό του υπό την ποιητική προστασία του Τριστάνου και της Ιζόλδης.⁵

Η οικογένεια Messiaen άφησε το Παρίσι στις 17 Ιουλίου 1945 για την Grenoble, όπου ο συνθέτης πέρασε το μεγαλύτερο μέρος του καλοκαιριού, επεξεργαζόμενος τον κύκλο *Harawi*, ο οποίος ολοκληρώθηκε στις 17 Σεπτεμβρίου –ημερομηνία κατά την οποία σημειώνει: «Copier *Harawi*» («Ν' αντιγραφεί το *Harawi*»).

Στο σημείο αυτό, μπορούμε να αναφέρουμε, παρενθετικά, ότι τα τρία αυτά έργα, γραμμένα μεταξύ του 1945 και του 1948, ήτοι το *Harawi* η *Turangalila-symphonie* και τα *Cinq rechants*, αποτελούν μία τριλογία γύρω από το θέμα του έρωτος και του θανάτου. Στα έργα αυτά ο Messiaen στρέφεται κυρίως γύρω από τον μύθο του Τριστάνου και της Ιζόλδης, ειδικότερα προς την εκδοχή του Wagner της ιστορίας αυτής, στην οποία ο συμβολισμός του συμπλέγματος Έρωτος και Θάνατος παίζει ρόλο σημαντικό. Παρ' όλο δε το ότι ο Messiaen εγκαταλείπει τον χριστιανικό συμβολισμό στα έργα αυτά, η σημασία του συμπλέγματος Αγάπη-Θάνατος βρίσκεται στο επίκεντρο του Χριστιανισμού, υπό την έννοια ότι οι αληθινές πράξεις της ζωής συνεπάγονται κάποια θυσία, είτε αυτή είναι η αγάπη του Θεού προς τον άνθρωπο, μέσω της Θυσίας Του επί του Σταυρού, είτε η αγάπη του ανθρώπου για τον Θεό και για τους συνανθρώπους του, είτε η αγάπη ενός ανδρός για μία γυναίκα και τανάπαλιν.⁶

Ο υπότιτλος «Chants d'amour et de mort» αρκεί και μόνο για να κάνει το *Harawi* το πρώτο έργο της «Τριλογίας του Τριστάνου». Την 2^η Φεβρουαρίου 1945 ο Messiaen «αυτοσχεδίαζε», από τις 5 το απόγευμα μέχρι τα μεσάνυχτα, στο εκκλησιαστικό όργανο του Palais de Chaillot, συνοδεύοντας, με σκηνική μουσική, το έργο του Lucien Fabre *Tristan et Yseult*. Οι αυτοσχεδιασμοί αυτοί, απεδείχθησαν, εκ των υστέρων, ότι ήσαν καλά προετοιμασμένοι, ιδίως εφ' όσον ηχογραφήθηκαν ως είχαν σε δίσκο βινυλίου για τις ακροάσεις που ακολούθησαν στο Théâtre Edouard VII στις 22 Φεβρουαρίου, για να συνοδεύσουν τώρα το δράμα *Dieu est innocent* του Lucien Fabre. Το θέμα του αυτοσχεδιασμού του Messiaen δεν είναι άλλο παρά η μεγάλη κυκλική μελωδία η οποία κυριαρχεί στο *Harawi* και η οποία εμφανίζεται ιδίως στο «Bonjour toi, colombe verte, Ange attristé», ήτοι, στον πρώτο στίχο του «Adieu».⁷

⁵ Βλ. Hill και Simeone, ό.π., σ. [189]-232.

⁶ Βλ. Johnson, ό.π., σ. 77.

⁷ Το έργο που προηγείται της τριλογίας τιτλοφορείται *Tristan et Yseult*, Musique de scène «pour orgue». Το πρώτο έργο της τριλογίας είναι, όπως ήδη ελέχθη, το *Harawi*, «Chant d'amour et de mort pour chant et piano», κύκλος δώδεκα τραγουδιών που είχε την πρώτη του (ιδιωτική) ακρόαση στις 26 Ιουνίου 1946 στο Παρίσι, στου κόμης Étienne de Beaumont (2, rue Duroc) με την Marcelle Bunlet και τον Olivier Messiaen· η πρώτη δημοσία εκτέλεσις δόθηκε στις 27 Ιουνίου 1946 στις Βρυξέλλες με τους ίδιους καλλιτέχνες, η δε πρώτη του δημοσία εκτέλεσις, στο Παρίσι, ακούστηκε στις 27 Ιανουαρίου 1947, στο Macon (Saône-et-Loire), Salle des Fêtes και πάλι, με την M. Bunlet και τον Messiaen. Το έργο εξεδόθη από τον Alphonse Leduc, στο Παρίσι, τον Φεβρουάριο του 1947.

Το δεύτερο έργο της «Τριλογίας του Τριστάνου» είναι η *Turangalila-symphonie*, pour piano principal et grand orchestre –συμφωνικό έργο δεκαμερές, διάρκειας 80 λεπτών, που ολοκληρώθηκε στις 29 Νοεμβρίου 1948. Ήταν παραγγελία του Serge Koussevitzky και του Ιδρύματος Koussevitzky για την Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης. Η πρώτη εκτέλεσις εδόθη την 2^η και 3^η Οκτωβρίου 1949 στην Βοστώνη των Η.Π.Α. στο Symphony

Στην εφημερίδα *Ménestrel* της 3^{ης} Φεβρουαρίου 1939, ο Michel Léon Hirsch μάς έχει αφήσει θερμές αναμνήσεις των *Chants de terre et de ciel*, παρ' όλες τις «μεμονωμένες αποδοκιμασίες» τις οποίες ο προαναφερθείς κριτικός παρατήρησε. Ο Messiaen απήντησε στην διένεξη, υποστηρίζοντας με πάθος το νέο του έργο, σε άρθρο του στο *Le Monde musical* του Απριλίου, που φέρει τον τίτλο «Autour d'une partition» («Γύρω από μία παρτιτούρα»)⁸.

Προτού όμως αναφερθούμε στο υπό συζήτησιν άρθρο, ας στραφούμε στον Huysmans, στο έργο του οποίου οι αναφορές στη Γη και τον Ουρανό και οι αντιδιαστολές μεταξύ των δύο αυτών φυσικών πόλων είναι πάμπολλες: στο *En route* ο συγγραφέας μας δίνει την εξής περιγραφή του ηρώος: «Ο Durtal έπεσε στα γόνατά του πνιγμένος, σχεδόν τρέμοντας: δεν ονειρεύετο! Ο Ουρανός τού απαντούσε με το σήμα που του είχε καθορίσει».⁹ Λίγο αργότερα, ο αβάς Génèsin λέει στον Durtal: «Μα νομίζετε ότι δεν νοσταλγούμε τον καιρό όταν μπορούσε κανείς να είναι αυτάρκης, σκάβοντας τη γη;».¹⁰ Παραθέτομε, εν συνεχεία, δύο ακόμη αποσπάσματα από το ίδιο το μυθιστόρημα: «Υπάρχει λοιπόν πλεονέκτημα στο να είναι κανείς βλαξ, επειδή του φέρονται επεικώς και επί της γης και στον Ουρανό».¹¹ Το μοναστήρι «είναι ο μόνος τρόπος όπου ευρίσκεται κανείς μακριά από τη γη και κοντά στον Ουρανό...».¹² Στο *La Cathédrale* ο Huysmans παίζει με τους συσχετισμούς μεταξύ των χρωμάτων: «Κατά τον Μεσαίωνα, σύμφωνα με τον Yves de Chartres, είπε ο αβάς Plomb, το βιολετί (le violet) αντικατεστάθη από το γαλάζιο (le bleu), στα άμφια των επισκόπων, για να τους μάθουν ότι έπρεπε ν' ασχολούνται περισσότερο με τα αγαθά του ουρανού παρά με τα αγαθά της γης».¹³

Την εμμονή του στην καθολική εκκλησία, ο Messiaen δείχνει, όπως θα ανέμενε κανείς, ακόμη και στη λυρική του μουσική. Στην ερώτηση του τι εντυπώσεις ήθελε να μεταδώσει στους ακροατές του, γράφοντας την όπερα *Saint François d'Assise* (*Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης*), ο Messiaen απήντησε:

Η πρώτη ιδέα που θέλησα να εκφράσω, εκείνη η οποία είναι και η πιο σπουδαία, επειδή είναι τοποθετημένη υπεράνω όλων, είναι η ύπαρξις της αληθείας της καθολικής πίστεως. Έχω την τύχη να είμαι καθολικός· γεννήθηκα έχοντας πίστη και, όπως και να έχουν τα

Hall, με την Yvonne Loriod, την Ginette Martenot και την Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης, υπό τη διεύθυνση του Leonard Bernstein. Η γαλλική του πρώτη εδόθη στις 25 Ιουλίου 1950, στην Aix-en-Provence στην Cour de l'Archevêché, με τους ιδίους σολίστ και την Orchestre National de la Radiodiffusion Française, υπό την διεύθυνση του Roger Désormière. Το έργο εξέδωσε ο οίκος Durand στο Παρίσι, τον Μάρτιο του 1953.

Το τρίτο έργο της Τριλογίας είναι τα *Cinq rechants*, pour 12 voix mixtes (3 sopranos, 3 contraltos, 3 ténors, 3 basses). Τα πέντε αυτά τραγούδια ολοκληρώθηκαν στο Παρίσι τον Δεκέμβριο του 1948 και είχαν την πρώτη τους εκτέλεση στις 15 Ιουνίου 1950, στο Παρίσι στο Amphithéâtre Richelieu (17, rue de la Sorbonne), με το Chorale Marcel Couraud, υπό την διεύθυνση του M. Couraud. Το έργο εξεδόθη από τον οίκο Rouart, Lerolle & Cie, στο Παρίσι, τον Δεκέμβριο του 1949. Βλ. Hill και Simeone, ό.π., σ. 550-557.

⁸ Ο.π., σ. 109.

⁹ J.-K. Huysmans, *En route*, Editions Larousse, Paris – Vienne 1896, σ. 299.

¹⁰ Ο.π., σ. 437.

¹¹ Ο.π., σ. 341.

¹² Ο.π., σ. 310-311.

¹³ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, Librairie Plon, Paris – Vienne 1908, σ. 255.

πράγματα, τα ιερά κείμενα με εντυπωσίασαν από την παιδική μου ήδη ηλικία. Ένας συγκεκριμένος αριθμός έργων μου είναι λοιπόν προορισμένος για να ρίξει φως στις θεολογικές αλήθειες της πίστεως. Αυτή είναι η πρώτη καθολική όψις του έργου μου, η ευγενεστέρα, χωρίς αμφιβολία, η πιο χρήσιμη, η πλέον αξιόλογη, η μόνη ίσως για την οποίαν δεν θα μετανοήσω την ώρα του θανάτου μου. Είμαι όμως μια ανθρώπινη ύπαρξις· όπως όλες οι ανθρώπινες υπάρξεις είμαι ευαίσθητος στον ανθρώπινο έρωτα τον οποίον θέλησα να εκφράσω σε τρία από τα έργα μου μέσω του μεγαλύτερου μύθου του ανθρωπίνου Έρωτος, του Έρωτος του Τριστάνου και της Ιζόλδης...¹⁴

Ας στραφούμε τώρα στο σχετικό άρθρο που έγραψε ο Messiaen στο περιοδικό *Le Monde musical*:

Τα *Τραγούδια Γης και Ουρανού* (για υψίφωνο και πιάνο) μόλις εκκυκλοφόρησαν στον οίκο Durand. Καθώς πρόκειται περί ενός έργου πολύ ιδιαιτέρου (για λόγους πολλούς), έργο που υπήρξε, που είναι και που πρόκειται να συζητιέται σθεναρώς, να κατακρίνεται, επιμένω να κάνω γύρω απ' αυτό μερικά σχόλια εδώ. Ων συγγραφέυς των ποιημάτων και της μουσικής [ο ίδιος] δεν θα συνηγορήσω υπέρ ή κατά, αλλά θα εκθέσω με πίστη τις προθέσεις μου. Πρώτα απ' όλα, θέλησα να κάνω ένα έργο θρησκευτικό, Καθολικό. Έγραψα τελευταίως στο *L'art sacré* (*Η ιερά τέχνη*) ότι «Η Θρησκευτική τέχνη, αν και είναι ουσιαστικώς μία, είναι επίσης ουσιαστικώς ποικίλη. Γιατί; Επειδή εκφράζει την αναζήτηση του ενός, που είναι ο Θεός· κατά τον ίδιον τρόπο, του ενός που είναι πανταχού παρόν, που ευρίσκεται στο κάθε τι, υπεράνω όλων...».¹⁵

Σχετικώς με το θείον και την προσέγγιση αυτού, ο Huysmans κάνει στο *En route* τους εξής δύο συσχετισμούς: «Η πορεία προς τον Θεό [λέει ο αβάς Génresin στον Durtal], την οποίαν σεις βρίσκετε τόσο σκοτεινή και τόσο αργή, είναι αντιθέτως τόσο φωτεινή και τόσο γρήγορη, ώστε με εκπλήσσει· μόνον εφ' όσον δεν κινείστε διόλου, δεν αντιλαμβάνεστε την ταχύτητα η οποία σας παίρνει μαζί της».¹⁶ Κάτι το σχετικό επίσης με την φυσική κατάσταση του ανθρώπου εκφράζει ο Durtal στο *La Cathédrale*: «δεν έχω την απαίτηση να γίνω ένας Άγιος· αυτό που επιθυμώ και μόνον είναι να φθάσω σε ένα ενδιαμέσο στάδιο, μεταξύ της ψευδευλαβείας και της αγιοσύνης. Είναι ένα ιδανικό φριχτά χαμηλό, αλλά, στην πρακτική του εφαρμογή, είναι το μόνο το οποίον είμαι εις θέσιν να φθάσω και πάλι».¹⁷

Συνεχίζοντας το άρθρο του στο *Le Monde musical*, ο Messiaen γράφει ότι «Όλα τα θέματα μπορούν να είναι θρησκευτικά, εφ' όσον τα ατενίζει κανείς με το μάτι κάποιου ο οποίος πιστεύει. Γιατί το «Bail avec Mi» (για την γυναίκα μου) να είναι λιγώτερο θρησκευτικό από ό,τι το «Antienne du silence» (για τους προστάτες αγγέλους); Εξ άλλου, το «Bail avec Mi» είναι ένα τραγούδι αγάπης, σύμφωνα με το πνεύμα των *Poèmes pour Mi*.¹⁸

Αντί άλλης εισαγωγής στα *Τραγούδια Γης και Ουρανού*, θα παραθέσωμε τώρα, εν είδει επεξηγήσεως, μία παράγραφο από το *En route* (κεφ. VII) του Huysmans:

¹⁴ Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen / Dialogues et commentaires*, Actes Sud, Paris 1999, σ. 24.

¹⁵ Hill και Simeone, ό.π., σ. 109.

¹⁶ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 125.

¹⁷ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 127.

¹⁸ Hill και Simeone, ό.π., σ. 109.

Η χορωδία και το άδυτον του ναού συμβολίζουν τον ουρανό, ενώ ο νάρθηξ είναι το έμβλημα της γης και, εφ' όσον δεν μπορεί να διασχίσει κανείς το βήμα που χωρίζει τους δύο αυτούς κόσμους παρά με τον σταυρό, είχαν άλλοτε την συνήθεια, δυστυχώς τώρα χαμένη, να τοποθετούν ένα σταυρό στο επάνω μέρος της μεγαλειώδους αψίδος η οποία ενώνει τον νάρθηκα με την χορωδία, με έναν υπέρμετρον Εσταυρωμένον.

«Bail avec Mi» σημαίνει στην πραγματικότητα «Συμβόλαιο με την Mi». Ο τίτλος είναι τόσο αξιοπερίεργος όσο και εκφραστικός: δίνει έμφαση στην έννοια την σχετική με το ότι η τελετή του γάμου είναι δανεισμένη με αξιοπιστία από τον Θεό, και ότι ο άνδρας και η γυναίκα μοιράζονται τα πλούτη και τις χαρές της επίγειας ζωής μέσω της ευσπλαχνίας του Παντοκράτορος. Ακολουθώντας τα *Roèmes pour Mi*, το «Bail avec Mi», είναι ένα περαιτέρω αφιέρωμα του Messiaen (pour ma femme), ήτοι προς την πρώτη του σύζυγο, Claire Delbos. Ο σωματικός έρωας, τον οποίο συμβολίζει εδώ η λέξις «γη» (terre) φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τον πνευματικό έρωτα τον οποίον αντιπροσωπεύει η λέξις «άστρο» (étoile). «Ton œil de terre, mon œil de terre, nos mains de terre,...», είναι οι αρχικές φράσεις του ποιήματος (Un peu lent), οι οποίες οδηγούν στο μεσαίο τμήμα (Plus lent), με τις λέξεις «Étoile de silence à mon cœur de terre, à mes lèvres de terre,...». Η φράσις «Άστρο της σιωπής» συμβολίζει το ότι έχει να κάνει με το πνεύμα, εν αντιθέσει προς το σώμα, η δε σιωπή είναι η σιωπή των ουρανών: «Le silence harmonieux du ciel», όπως την περιγράφει ο συνθέτης στον πρόλογο του *Quatuor pour la fin du temps*. Το άστρο παραμένει όμως σιωπηλό, η δε σύζυγος, αν και «γλυκειά σύντροφος του πικρού μου ώμου» («doux compagnon de mon épaule amère»), δεν είναι τίποτα περισσότερο από «μια μικρή σφαίρα ηλίου που συμπληρώνει την γη μου («Petite boule de soleil complémentaire à ma terre»).

¹⁹

Η μουσική του συντόμου και απλού αυτού τραγουδιού, μέσα στην μελαγχολία στην οποία παραδίδεται, αντικατοπτρίζει το νόημα των λέξεων, παρ' όλη την παροδική λάμψη της φα δίεση μείζονος. Η ικανότης της αιοδού στο να δημιουργεί την αναγκαία στοχαστική ατμόσφαιρα μέσα στην οποίαν και κινείται, δοκιμάζεται ήδη από την αρχή. Η πάρτα του πιάνου συνίσταται σε συγχορδίες, οι οποίες τονίζονται από μεμονωμένους φθόγγους ντο δίεση (σε υψηλή περιοχή), των οποίων και προηγούνται ως επερείσεις. Η έκτασις (tessitura) είναι περιωρισμένη στην αρχή, ενώ αργότερα ανοίγει σε γρήγορα μελίσματα με χαρακτηριστικούς επιπρόσθετους ρυθμούς, και με ξαφνικά pianissimi στην φα δίεση σε υψηλές περιοχές. Το μεσαίο τμήμα, «Plus lent», ακολουθείται από μία επιστροφή στο αρχικό υλικό. Η πιο αργή coda, πάνω στα λόγια «doux compagnon de mon épaule amère», μπορεί να συγκριθεί με το τέλος της «L'Érouse» των *Roèmes pour Mi*, εάν λάβει κανείς υπ' όψιν του και το κοινό μεταξύ αυτών θέμα.

Το δεύτερο τραγούδι, το οποίο συσχετίζεται θεματικώς με το πρώτο, είναι το «Antienne du silence» (pour le jour des anges gardiens): «Αντίφωνο της σιωπής» (για την ημέρα των προστατών αγγέλων, ήτοι την 2^α Οκτωβρίου). Εδώ, η Claire Delbos γίνεται το αντικείμενο της θρησκευτικής αναπολήσεως ενός αγγέλου και εμπνέει τον σύζυγο της Olivier Messiaen

¹⁹ Βλ. Jane Manning, «The Songs and Song Cycles», στο: Peter Hill (επιμ.), *The Messiaen Companion*, Faber & Faber, London – Boston 1995, σ. 128· πρβλ. Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Fayard / Fondation SACEM, Paris 1980, σ. 328, καθώς και Johnson, ό.π., σ. 58.

με μία από τις αδιάβλητες δημιουργίες του, όπου η φωνή κυμαίνεται στο μέσον μουσικής υφής στην οποίαν οι γραμμές είναι απελευθερωμένες και αυτόνομες.²⁰

Το μέρος αυτό θυμίζει την σπουδή *Vocalise* (1935), του Messiaen, αλλά είναι περισσότερο απαιτητικό: με τους προστάτες αγγέλους του ζεύγους καθώς και μ' αυτούς του παιδιού, θυμίζει μία πραγματική «antienne», όπως είναι οι αντιφωνίες που συναντάμε στους «*Laudes*» (Επαίνους), ή στους Πασχαλινούς Εσπερινούς, με δύο φωνητικά αλληλούια που επεκτείνονται σε *jubilus*. Το ποίημα είναι γραμμένο υπό την μορφήν ενός συγκεκριμένου είδους λειτουργικής αντιφωνίας, με ένα αλληλούια στο μέσον και ένα στο τέλος –αντιφωνία που συνδέεται με τους μετρικούς ύμνους των Πασχαλινών Εσπερινών,²¹ των οποίων, η μουσική μελοποιήσις είναι πιο απλή και συλλαβική κατά την επεξεργασία της.

Η μελωδική συμπεριφορά των διαφόρων φθόγγων του τρόπου 7 ειδικεύεται, ούτως ώστε ο τρόπος αυτός να μπορεί να χαρακτηριστεί ως μία μελωδική σχέσις μάλλον παρά ως κάποια κλίμαξ. Κάνοντας χρήση μετατοπίσεων, μαζί με την διαστρέβλωση μελωδικών σχημάτων, ο Messiaen μπορεί να κάνει χρήση ολόκληρης σχεδόν της χρωματικής κλίμακος κατά την μελοποίηση του δεύτερου αλληλούια, χωρίς να καταστρέψει όμως τον χαρακτήρα του τρόπου.²²

Η πάρτα του πιάνου είναι γραμμένη σε τρία πεντάγραμμα, εκ των οποίων το άνω προβάλλει συνεχή αλληλοδιαδοχή δεκάτων έκτων, ενώ τα άλλα δύο παρουσιάζουν περίτεχνη αντίστιξη, ανταγωνιζόμενα τις μελισματικές γραμμές της σοπράνο. Οι συριστικοί ήχοι των λέξεων του Messiaen εντείνουν το αιθέριο εφέ της μουσικής. Τα υπόλοιπα του κειμένου συνίσταται σε επαναλαμβανόμενα περάσματα πάνω στην λέξη αλληλούια· η *tessitura* ανεβαίνει κάπως αργά, βραδυπορώντας γύρω από τους φθόγγους φα δίεση, σολ δίεση και λα. Η σοπράνο πρέπει να διατηρεί μια συνεχή, *legato*, υποτονική συγκέντρωση καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, ο δε συντονισμός μεταξύ της φωνής και του πιάνου δεν είναι διόλου εύκολος. Καθώς τελειώνει το τραγούδι, τα δέκατα έκτα του πιάνου σύρονται προς τα άνω και εξαφανίζονται.

Την λέξη «antienne» συναντάμε επίσης άπειρες φορές στο έργο του Huysmans: στο *Là-bas*, ο Durtal δεν μπορούσε να εξηγήσει την επιμονή της υπάρξεως ενός αντιφώνου κατά την διάρκεια μιας λειτουργίας.²³ Στο *En route*, το «*Parce Domine*» καλείται «αυτό το αντίφωνο το τόσο ικετευτικό και τόσο λυπηρό».²⁴ Λίγο αργότερα, ο Durtal ακούει στην Trappe (στο μοναστήρι του Τάγματος των Τραπιστών) το αντίφωνο «*Deus ad adiutorium meum intende*», στο οποίο ο Πατήρ Στέφανος (Père Étienne) και ο αβάς απαντούν, τονίζοντας πολύ αργά τις συλλαβές «*Domine ad adjuvandum me festina*».²⁵ Εν συνεχεία, ο ηγούμενος, ντυμένος με άμφιο λευκό, εισήλθε, ενώ εψάλλετο το αντίφωνον «*Asperges me*

²⁰ Βλ. Halbreich, ό.π., σ. 328· πρβλ. Manning, ό.π., σ. 128.

²¹ Π.χ. «*Pax vobis, ego sum, alleluia: nolite, timere, alleluia*».

²² Σχετικώς με τους τρόπους και τους συσχετισμούς των με τα χρώματα, βλ. Samuel, ό.π., σ. 99 και εξής.

²³ J.-K. Huysmans, *Là-bas*, Editions d'Yves Hersant (Collection folio classique), Gallimard, Paris 1985, σ. 42.

²⁴ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 114.

²⁵ Ό.π., σ. 236.

Domine...», ²⁶ ενώ προς το τέλος του έργου «ένας από τους νέους μοναχούς έκανε το λάθος στον τόνο ενός αντιφώνου». ²⁷

Τα δύο πρώτα ποιήματα είναι, κατά λέξιν, όπως και προδιαγράφονται, δύο τραγούδια ουρανού και γης· στο δεύτερο, ο άγγελος αντικαθιστά την γυναίκα ως το αντικείμενο περισυλλογής και στοχασμού.

Στο άρθρο που έγραψε στο *Le Monde musical*, ο Messiaen συνεχίζει την αυτοάμυνά του, διερωτώμενος γιατί το πνεύμα πίστεως που διέπνεε τα δύο αρχικά του τραγούδια, να θεωρείται μη πρόπον στα τραγούδια που ακολουθούν, και επικεντρώνεται στον «Χορό του μωρού καταπότιου [χαπιού]».

Το τρίτο μου τραγούδι: «Danse du bébé-Pilule» (για τον μικρό μου Pascal) εξέπληξε περισσότερο απ' ό,τι τα άλλα. Σ' αυτό είδαν και επεξέτειναν αυτό σ' όλον τον τόμο μία «enfantine» [κάτι το «παιδαριώδες»]. Γραμμένο για τον γιό μου [το ποίημα] ψάχνει να εκφράσει την διαχυτική και ξεχειλισμένη μαγεία της νιότης... ²⁸

Η «Danse du bébé-Pilule» μάς κατεβάζει ξανά επί της γης, όπου εκφράζονται δοξαστικά η παιδική ηλικία του παιδιού, η συμπεριφορά του, καθώς και τα παιχνίδια του. Τα δύο μεσαία τραγούδια του κύκλου (3 και 4) είναι αφιερωμένα στο μοναχοπαίδι του Messiaen, τον Pascal, γεννηθέν στις 14 Ιουλίου 1937.

Ο χορός του Pascal έχει ένα χαρίεν, απλό refrain, επικεντρωμένο γύρω από την ελαττωμένη μεθ' εβδόμης συγχορδία, της οποίας ο Messiaen κάνει χρήση στην *Technique de mon langage musical*, ²⁹ ως δείγμα δυνατότητας μελωδικής πεντατονίας, ενώ υπάρχουν εδώ επίσης περάσματα συγκεχυμένης μελωδικής πεντατονίας.

Στα δύο ποιήματα για τον μικρό Pascal συναντάμε αστρονομικά σημεία αναφοράς: στο πρώτο, στους στίχους «Chanter, chanter,... glaneuses d'étoiles, tresses de la vie, / Pouvez vous chanter plus délicieusement?» («Το να τραγουδάει κανείς,... δέσμη αστερών, πλοκάμια της ζωής, / Θα μπορούσατε να τραγουδήσετε πιο απολαυστικά;»). ³⁰ Ο μικρός Pascal ενθαρρύνεται να χορεύει και να παίζει: σουρεαλιστικές εικόνες της φύσεως υπάρχουν άφθονες, καθώς και μέλη του σώματος –τα χέρια ιδίως– τα οποία, με τις ποικίλες των χειρονομίες αποκτούν σημασία συμβολική. Καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, ευφάνταστες αντιδράσεις ελέγχονται από τους καλοκάγαθους προσεκτικούς γονείς: «το μάτι της μαμάς» («l'œil de maman») είναι πάντοτε παρόν. ³¹

²⁶ Ό.π., σ. 367.

²⁷ Ό.π., σ. 400.

²⁸ Hill και Simeone, ό.π., σ. 109.

²⁹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944. Βλ. επίσης Griffiths, ό.π., σ. 86. Σχετικώς με τους τρόπους και τους συσχετισμούς των με τα χρώματα, βλ. Samuel, ό.π., σ. 99-100.

³⁰ Βλ. Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poésie du merveilleux*, Editions Alinea, Aix-en-Provence 1989, σ. 79.

³¹ Βλ. Hill και Simeone, ό.π., σ. 108· πρβλ. Manning, ό.π., σ. 127, 129-130· πρβλ. Johnson, ό.π., σ. 59-60· Halbreich, ό.π., σ. 329-330, καθώς και Griffiths, ό.π., σ. 86.

Αυτό είναι και το εκτενέστερο μέρος του κύκλου. Μετά από την εκκλησιαστική –τρόπον τινά– ακαμψία του τραγουδιού που προηγήθηκε, ο συνθέτης δίνει εδώ στην αιοδό την ευκαιρία να συνέλθει κάπως, με λαμπερή απλή μουσική γραφή, γεμάτη από ελαστικούς ρυθμούς που αναπηδούν, καθώς και φράσεις που κυματίζουν με φυσικότητα. Η σοπράνο θα πρέπει τώρα να έχει συνηθίσει στα αλλεπάλληλα ανομοιογενή ρυθμικά σύνολα, που χαρακτηρίζουν τη μουσική γραφή του Messiaen.

Στο τραγούδι αυτό ο Pascal παρίσταται παίζοντας, ενώ σ' αυτό που ακολουθεί («Arc-en-ciel d'innocence»), ο μικρός κοιμάται. Όπως συμβαίνει και σε μερικά μέρη της *La Nativité du Seigneur* (Η γέννησις του Κυρίου), ο ρυθμός της αρχής υπονοεί κάποιο μέτρο που τονίζεται: στην προκειμένη περίπτωση τα 2/4 –ρυθμός ο οποίος επιμηκύνεται και συμπύσσεται, με επιπρόσθετες ή και αφαιρούμενες αξίες. Η ρυθμική δομή γίνεται τελείως άμετρος, καθώς εξελίσσεται το τραγούδι, οδηγώντας έτσι σε περάσματα πολυρυθμικά στο μεσαίο μέρος.

Η διάθεσις της συνεχούς παιδικής αφελείας και σθεναρότητος συνεχίζεται, μέσω αλλαγών του χρόνου (tempo) και της δυναμικής, ενώ το πιάνο παραμένει ίσος συνεργάτης καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Μετά από τις συλλαβές «παιδιακίστικης ανοησίας» «Ma-lon-lan-laine, ma» η ρυθμική αγωγή «Vif» επανέρχεται, με ακαταμάχητη ζωντάνια, καθώς το τραγούδι ολοκληρώνεται με σφριγηλές κραυγές «Io, io», που προμηνύουν το «Répétition planétaire», του *Harawi*.

Εδώ εισέρχεται, ξαφνικά, ένα νέο πρόσωπο, το παιδί «Pascal», στο οποίο δίδεται το χαϊδευτικό όνομα «Pilule». Η μουσική περιστρέφεται γύρω από το refrain ονοματοποιίας «Malonlanlaine, ma» ενσωματωμένο σ' αυτό που ο Messiaen αποκαλεί ένα «ψευδο-δημοτικό τραγούδι» («une “fausse chanson populaire”»), μία έκρηξις αληθινή πατρικής αγάπης, ενώ στο πίσω πλάνο υπάρχει το γλυκό και αποτραβηγμένο πρόσωπο της μητέρας, της οποίας «το ναι της το άναο ήταν μια ήρεμη λίμνη» («son oui perpétuel était un lac tranquille»).

Η μορφή του τραγουδιού είναι τριμερής, ο δε αρχικός ρυθμός, με αξίες επιπρόσθετες ή αφαιρούμενες, γίνεται όλο και περισσότερο σύνθετος, φθάνοντας στα πολυρυθμικά περάσματα του κεντρικού τμήματος.

Τόσο το παρόν μελοποιημένο ποίημα, όσο και αυτό που ακολουθεί, διαπερνώνται από ευχάριστη και λαμπερή απλοϊκότητα, η οποία συνδέεται με την αθώα παιδική ηλικία.³²

Σχετικώς με το όνομα του γιου του Olivier Messiaen, Pascal, μαθαίνουμε, από το *En route* ότι το «“Victimae” των Πασχαλινών ύμνων ακουγόταν με αγαλλίαση πριν από το Ευαγγέλιο των λειτουργιών»,³³ ενώ στο *La Cathédrale* διαβάζουμε ότι «η δίαιτα περιωριζέτο σε πιάτα νηστίσια και ότι, εκτός από την περίοδο του Πάσχα, δεν υπήρχε παρά μία μόνον ημέρα νηστείας την εβδομάδα».³⁴ Στο *En route*, και πάλι, πληροφορούμεθα ότι «Στους πίνακες των

³² Βλ. Halbreich, ό.π., σ. 329-330· πρβλ. Manning, ό.π., σ. 129-130.

³³ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 394.

³⁴ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 127.

προ της Αναγεννήσεως ζωγράφων, το χρώμα των αγίων γυναικών γίνεται διαφανές όπως το πασχαλινό κερί».³⁵

Το «Arc-en-ciel d'innocence» («Ουράνιον τόξο αθωότητος») είναι μία προσφώνησις προς το παιδί το πολυαγαπημένο («Pour mon petit Pascal»), γραμμένο σε στίχους με εικόνες φαντασίας ζωγράφου, εμπνευσμένες από τον ήρεμο ύπνο του μωρού. «Pilule, tu t'étiens comme une majuscule de vieux missel» («Καταπότιον, επιμηκύνεσαι όπως ένα κεφαλαίο γράμμα παλαιού λειτουργικού βιβλίου»). Η κατανόησις των εντυπώσεων του παιδιού γίνεται με μεγάλη χάρη: «Regardes ta main. Jouet incassable, les ressorts fonctionnent toujours;» («Κοίτα το χέρι σου. Παιχνίδι που δεν σπάει, τα ελατήρια λειτουργούν πάντα»). Παραλλήλως, υπάρχει και η θερμή ευχή για να διατηρηθεί η αγνότης με την οποία το παιδί ήρθε στον κόσμο τούτο: «Attache à tes poignets fins les arcs-en-ciel d'innocence qui sont tombés de tes yeux» («Προσάρμοσε στην λεπτή σου φούχτα, τα ουράνια τόξα της αγνότητος που έπεσαν από τα μάτια σου»). Το συλλαβικό πέραςμα «mais on ne peut pas le lancer par dessus bord» («αλλά δεν μπορεί να το ρίξει κανείς πάνω από την όχθη») είναι ανάμνησις, συνειδητή ή μη, της σκηνής του πίδακος στην αρχή της Β' πράξεως του *Pelléas et Mélisande* του Debussy: «Vous ne savez pas où je vous ai menée?» («Δεν ξέρετε πού σας έχω φέρει;»)³⁶.

Αστρολογικές αναφορές υπάρχουν εδώ στους στίχους: «Rêve aux plis de l'heure; tresse, tresse des vocalises autour du silence: le soleil t'écrira sur l'épaule du matin» («Όνειρο στο πέραςμα της ώρας, πλέξε, πλέξε φωνητικές ασκήσεις γύρω από την σιωπή· ο ήλιος θα σε γράψει πάνω στην πλάτη του πρωϊνού.»)

Ο ρυθμός του «Arc-en-ciel d'innocence» είναι λιγώτερο πολύπλοκος απ' ό,τι ο ρυθμός του τραγουδιού που προηγήθηκε· ενδιαφέρον όμως έχει ότι το «Tâle 1» κάνει εδώ την πρώτη του εμφάνιση στον κύκλο.³⁷ Οι συλλαβές μπορούν να τεθούν με ακρίβεια σε φυσικούς ρυθμούς του λόγου, πράγμα που επιτρέπει την άρθρωση και τον τονισμό, ενώ ακούγονται τελείως συγκροτημένες. Το πιάνο συνοδεύει τη φωνή με σχήματα συγχορδιών, ή την τονίζει με κυματιστά καλλωπίσματα.

Αρχίζοντας με φράσεις αποσπασματικές, η μουσική οδηγείται σε γραμμές μήκους διαφορετικού, καθώς και σε εκτενέστερα επεκτατικά περάσματα εν είδει cantilena. Η πρώτη cantilena αρχίζει με τα λόγια «Le soleil t'écrira», με χαρακτηριστική αύξουσα ακτινοβολία. Οι πιο οικείες παιχνιδιάρικες σύντομες φράσεις επανέρχονται, προτού επαναληφθεί η cantilena (Plus lent), για να περιγράψει τα «ουράνια τόξα της αγνότητος». Με την απλή αναφορά στο παιχνίδι του παιδιού, η ταχύτης αυξάνει, καθώς ο Pascal αρχίζει να σαλεύει «comme un battant de cloche pascalle» («σαν μια κρούσις της πασχαλινής καμπάνας»). Η τελική φράσις εν είδει cantilena παραμένει ασυνόδευτη, καθώς ξετυλίγεται

³⁵ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 9.

³⁶ Βλ. Messiaen, ό.π., σ. 79· πρβλ. Manning, ό.π., σ. 130-133, καθώς και Johnson, ό.π., σ. 60.

³⁷ Σχετικώς με την ινδική ρυθμική του Messiaen («La rythmique hindoue selon Messiaen»), με το Tâle συγκεκριμένως (ή Tâle), βλ. Catherine Lechner-Reydellet, *Messiaen, l'empreinte d'un géant*, Seguer, Paris 2008, σ. 297 και εξής.

μετά από ένα λαμπερό σολ δίεση, ενώ η αιιδός επαφίεται στο να σχηματίσει την δική της προσεκτική κάθοδο, *diminuendo*.

Το ουράνιον τόξο είναι, σίγουρα, μία από τις γνωστότερες εικόνες στην μουσική γλώσσα του Messiaen. Ήδη στα *Poèmes pour Mi*, και για πρώτη φορά στα δικά του ποιήματα, «*l'arc-en-ciel léger du matin*» εμφανίζεται στον πρώτο στίχο του «*Le collier*» («Το περιδέρι»). Το ουράνιον τόξο του ξημερώματος αναγγέλλει τα ουράνια τόξα της αγνότητας στον κύκλο *Chants de terre et de ciel*.

Το συναντάμε πολύ δυνατότερο πάνω από το κεφάλι του Αγγέλου της Αποκαλύψεως στο *Quatuor pour la fin du temps*. Συσχετίζεται με μία νέα μορφή της κατακτήσεως του κόσμου στον κύκλο τραγουδιών *Harawi* (στο «*Katchikatchi les étoiles*»): «*Alpha du Centaure, Bételageuse, Aldébaram, / Dilatez l'espace, arc-en-ciel tapageur du temps*» («Άλφα του Κενταύρου, Bételageuse, Aldébaram, / Διαστέλλατε τον χώρο, ουράνιον τόξο, θορυβοποιέ του χρόνου»). Το ουράνιον τόξο είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της γης και τ' ουρανού για τον Messiaen, ιδίως όταν αναφέρεται σε «Μία μουσική που εκφράζει το τέλος του κόσμου, μία πανταχού παρουσία, τα εκθαμβωτικά σώματα, τα θεϊκά και θεολογικά μυστήρια. Ένα ουράνιον τόξο θεολογικό».³⁸

Στο προτελευταίο τραγούδι, «*Minuit pile et face*» (*pour la mort*), «Μεσάνυχτα κορώνα-γράμματα» (για τον θάνατο), ο Messiaen, στρεφόμενος τώρα προς τον εαυτό του, οδηγεί έναν χορό μακάβριο, όπου ποίησις και μουσική εκφράζουν μία μορφή εφιάλτου, η οποία διασκορπίζεται από στοχασμούς γύρω από την γαλήνια αθωότητα του κοιμισμένου παιδιού. Πρόκειται περί τρόμου σουρεαλιστικού, που ξεπερνάει κατά πολύ την φρίκη του «*Érouvante*» των *Poèmes pour Mi*. Το μέρος αυτό είναι το μόνο στον κύκλο το οποίο διακόπτει την κυριαρχούσα διάθεση ευδαιμονίας και αρμονίας. Ο κοπανιστός, δριμύς κατάλογος τρομακτικών εικόνων επιφέρει σκληρή δοκιμασία στην πίστη, προσφέροντας μία σαφή αντίθεση στην αναμάρτητη αγγελική εικόνα του τραγουδιού που προηγήθηκε.

Ο τρόμος επικεντρώνεται εδώ εντός πλαισίου συγκεκριμένου, ήτοι του περιβάλλοντος μιας μεγαλουπόλεως, συμβόλου διαφθοράς, ταραχής και μαρτυρίου: του Παρισιού, πόλη την οποία ο Messiaen μισεί και περιγράφει με εκφράσεις ως: «*Ville, œil ruant, minuits obliques, clous rouillés enfoncés aux angles de l'oubli*» («Πόλις, μάτι βρωμερό, μεσάνυχτα ανέντιμα, καρφιά τσακισμένα, βυθισμένα στην γωνία της λησμονιάς»). Μεσάνυχτα, μέσα στο άγχος της αϋπνίας της πόλεως της εχθρικής, ώρα κακή των κακοποιών παραλογισμών, όπου οι αμαρτίες «χορεύουν καρναβάλι, παραπλανώντας τους κυβόλιθους του θανάτου» («*Ils dansent, mes péchés dansent! Carnaval décevant les pavés de la mort*»).

Η οπτασία αυτή του θανάτου είναι βίαια επίσης και κατά το βεληνεκές της εικονογραφίας της. Ο ποιητής-συνθέτης βλέπει τις αμαρτίες να χορεύουν με μουσική υπόκρουση, με ποικιλία τρόπου χρήσεως ζευγών διαστημάτων πέμπτης αντιτιθεμένων, τα οποία υποβάλλουν τον ήχο καμπάνων κινδύνου, ως επί το πλείστον. Η πάρτα του πιάνου είναι γραμμένη σε τρία πεντάγραμμα: σκοτεινές και τρομακτικές επικλήσεις θανάτου διαποικίλλονται με κραυγές προς τον Αμνό του Θεού. Το πιάνο εισάγει ένα διαβολικό

³⁸ Βλ. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992), 7 τ., Alphonse Leduc, Paris 1994, καθώς και Harry Halbreich, ό.π., κεφ. 4, «*Les Rythmes et le temps musical*», σ. [142]-160.

ρυθμικό χορό· η διάθεση γίνεται όλο και πιο παραληρηματική, τα δε σύμβολα του κειμένου πιο βίαια: «Bête inouïe qui mange, qui bave dans ma poitrine» («Κτήνος πρωτάκουστο που τρώει, που σπιλώνει μες στο στήθος μου»).

Επικρατεί εδώ, δικαίως, άγχος που συνδέεται με την ευπαθή ψυχή του μικρού παιδιού έναντι των επιθέσεων του Κακού μέσα στα σκοτάδια της πόλεως. Μετά την πρώτη στροφή, ο μακάβριος χορός αναλαμβάνει την όψη εκθέσεως φούγκας πεντάφωνης, πάνω σ' ένα θέμα ξεγοφιασμένο, ρυθμού 2+2+3+2. Ένα πέρασμα, (Au mouvement) βαριά τονισμένο, όπου φωνή και πιάνο σφυροκοπούν μαζί τις νότες τους, προετοιμάζει τον δρόμο για το μεγαλοπρεπές κορύφωμα. Μετά την αγωνία που επικρατούσε, το πιάνο παίζει ένα εκφραστικό διαβατικό πέρασμα σόλο (expressif), που καταλήγει σε μία σειρά τριών κατιουσών συγχορδιών, προτού η μουσική επιστρέψει στην αρχική της μορφή (Bien modéré), ενώ η κίνηση της πάρτας του πιάνου αντιστρέφεται τώρα.³⁹

Η αγνότης του παιδιού τονίζει την αμαρτία των γονέων· εξ ου και η προσευχή προς τα μέλη της Αγίας Τριάδος, ούτως ώστε να επανέλθει, αν όχι να διατηρηθεί, η αγνότης του Pascal: «Père des lumières, Christ, Vigne d'amour, Esprit Consolateur, Consolateur aux sept dons!» («Πάτερ των φώτων, Χριστέ, κλήμα της αγάπης, Πνεύμα Παρηγοριάς, Παρηγοριά επτά χαρισμάτων»).

Τέλος, το τραγούδι βρίσκει την εξομάλυνση που επιθυμούσε ο συνθέτης, σε ένα νανούρισμα (Lent et berceur), με την σχετική χαλάρωση του τόνου προς το παιδαριώδες και με την Χριστιανική πρόοδο συγχρόνως. Με μία αναφορά στην Ανάσταση, το παιδί αναπαύεται τώρα, «στον ανοιχτό αέρα, σ' ένα γαλάζιο κρεβάτι, το χέρι του κάτω από το αυτί του, ντυμένο με ένα πολύ μικρό πουκάμισο» («Oh! m'endormir petit! Sous l'air trop large, dans un lit bleu, la main sous l'oreille, avec une toute petit chemise»).

Η coda είναι εκφραστική, με συνεχείς συγχορδίες pianissimo, ιδίως στο δεξί χέρι. Η τελική ήρεμη φράσις, στην οποία μόλις αναφερθήκαμε, εν είδει parlando, εξαφανίζει οιαδήποτε υπερβολική έκφραση συναισθηματικότητας, μεταφέροντάς μας, έτσι, από την ατμόσφαιρα απελπισίας και καταδίκης, στην ήρεμη οικογενειακή πραγματικότητα.

Στο έργο του, ο Huysmans έχει καταγράψει φρικτές σκηνές εφιαλτών: στο *A rebours*, ο υπερευαίσθητος νέος Jean des Esseintes περιστοιχίζεται επίσης, από φρικιαστικές σκηνές. Το κεφάλαιον ΙΧ αρχίζει ως εξής: «Οι εφιάλτες ανανεώθησαν· φοβόταν ν' αποκοιμηθεί. Έμενε, ξαπλωμένος στο κρεβάτι του, ώρες ολόκληρες, πότε με επίμονες αϋπνίες και πυρετώδεις αναταραχές, άλλοτε με απαίσια όνειρα που προκαλούσαν ξαφνικά αναπηδήματα ενός ανθρώπου ο οποίος παύει να πατώνει στο νερό, κατρακυλώντας από πάνω μέχρι κάτω μία σκάλα, ροβολώντας, χωρίς να μπορεί να συγκρατηθεί, στο βάθος της αβύσσου».⁴⁰ Ο συγγραφέας αναφέρεται αργότερα «στα κατηφή και λευκά φαντάσματα που γεννώνται από τον αδυσώπητο εφιάλτη του μαύρου οπίου». Στο *En route*, ο πρωταγωνιστής της «Καθολικής Τριλογίας» του Huysmans, Durtal, επιστρέφοντας στο κελί του,

³⁹ Βλ. Messiaen, ό.π., σ. 79· πρβλ. Manning, ό.π., σ. 130-134, Johnson, ό.π., σ. 60, καθώς και Griffiths, ό.π., σ. 86-87.

⁴⁰ J.-K. Huysmans, *À rebours*, Pocket, Paris 1999, σ. [141].

αισθανόταν άδειος, συντεθλιμμένος, κατάκοπος, μειωμένος σε κατάσταση νηματώδη, σε κατάσταση πολτού. Το σώμα [του] κοπανισμένο, από τους εφιάλτες της νύχτας, εξασθενημένο από τη σκηνή του πρωινού, ζητούσε να καθίσει, να μην κινείται και εάν η ψυχή [του] δεν κατήχето πλέον από αυτήν την τρέλα που τον έκανε να ξεσπάει συνεχώς σε λυγμούς στα πόδια του μοναχού, παρέμενε πονεμένη, και εκείνη επίσης ζητούσε να σιωπήσει, να ξεκουρασθεί, να κοιμηθεί.⁴¹

Ανάλογα συναισθήματα με αυτά που αισθανόταν ο Messiaen για το Παρίσι, εκφράζει και ο Durtal στο *La Cathédrale*:

Εξηγείστε [μου] αυτές τις συνέπειες· ιδού ένας Παριζιάνος ο οποίος αγαπάει τόσο λίγο την πόλη του ώστε να διαλέξει, για να κατοικήσει, την γωνιά την λιγώτερο θορυβώδη, την πιο αφανή, αυτήν που μοιάζει περισσότερο με μια συνοικία της επαρχίας. Απεχθάνεται τα βουλεβάρτα, τους περιπάτους συναναστροφών, τα θεάματα, περιορίζεται δε σε μία τρύπα και βουλώνει τ' αυτιά του για να μην ακούει τις οχλοβοές που τον περιστοιχίζουν...⁴²

Ο κύκλος ολοκληρώνεται μεγαλοπρεπώς με έναν παιάνα για την γέννηση και την ανάσταση του Χριστού την ημέρα του Πάσχα: «*Résurrection (pour le jour de Pâques)*». Ακόμη περισσότερο απ' ό,τι το τέλος των *Poèmes pour Mi*, το οποίον αναφέρεται στην ανάσταση του ανθρώπου, η Ανάστασις εδώ είναι μία προσευχή στην θριαμβευτική λάμψη του πασχαλινού φωτός: «*Alléluia, alleluia Il est le premier le Seigneur Jésus. Des morts il est le premier né*» («Αλληλούια, είναι ο πρώτος, ο Κύριος Ιησούς. Μεταξύ των νεκρών, ο πρώτος που γεννήθηκε [ανεστήθη]»).

Η μουσική βασίζεται, στο αλληλούια των Πασχαλινών Εσπερινών, ενώ η μελωδική τεχνοτροπία του γρηγοριανού μέλους διαπερνάει το τραγούδι ολόκληρο, επηρεάζοντας επίσης τον τροπικό χαρακτήρα του δεύτερου μέρους του κάθε τμήματος: το τροπικό δεύτερο μέρος αρχίζει με την δυναμικότητα των στίχων που ακολουθεί το ρήμα «Ανεστήθην» («*Je suis ressuscité*»), γραμμένο σύμφωνα με τον έβδομο γρηγοριανό τρόπο. Ο τρόπος των αλληλούια της «*Résurrection*» δεν συναντάται συχνά στο έργο του Messiaen, λόγω του ότι ο συνθέτης παραμένει συνήθως με επιμονή εντός των ορίων τροπικότητας κάπως συμβατικής, όπως είναι ο Δώριος και ο Μιξολύδιος τρόπος. Αντιθέτως, τα αλληλούια του μέσου και του τέλους της «*Antienne du silence*» προετοιμάζουν νέες μορφές δημιουργίας τρόπων.

Η μορφή των τελευταίων τραγουδιών είναι διμερής, με τρομακτική ένταση στο πρώτο μέρος και μεγάλη δυναμικότητα στο δεύτερο. Το καθένα από τα δύο μέρη –ή μάλλον τμήματα– αρχίζει με ένα αλληλούια με τραβηγμένες vocalises και συνεχίζει με μία πολύ ελεύθερη μελωδική παράφραση του Αλληλούια της Αγρυπνίας του Πάσχα. Εξέτασις της αρμονικής δομής του κομματιού αποκαλύπτει σημαντικές διαφορές κατά την δομή των συγχορδιών μεταξύ των δύο τμημάτων. Μεγαλύτερη σταθερότης επικρατεί στο δεύτερο τμήμα, με επιπρόσθετους φθόγγους, οι οποίοι προστίθενται στην τονική ντο δίεση.

⁴¹ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 260-261.

⁴² J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 40.

Το πιάνο παίζει μια τριμερή ετεροφωνία, στηριγμένη σε ένα χώρο τριών περίπου διαστημάτων ογδόης, στην μεσαία και στην υψηλή περιοχή: η μεν άνω φωνή του πιάνου είναι τροπική και μελωδική, οι δε χαμηλότερες δύο είναι χρωματικές και διακοσμητικές. Από απόψεως τροπικής, η πάρτα της υψιφώνου είναι περισσότερο συναφής με την μελωδία του πιάνου, ενώ ρυθμικώς είναι αυτόνομη. Ο κύριος τρόπος του τραγουδιού αποτελείται από πέντε φθόγγους: φα-σολ^b-λα-σι^b-ρε με την μεταφορά-μετατροπία μίας πέμπτης προς τα άνω: ντο-ντο[#]-μι-φα[#]-σολ[#].⁴³

Οι ρητορικές χειρονομίες του πιάνου ανταπαντώνται ζωηρά στην φωνητική γραμμή, η οποία κινείται εντός μίας κολακευτικής φωνητικής περιοχής. Οι δύο εκτελεστές έχουν εδώ ρόλους ατομικούς, εντός μουσικού πλαισίου στο οποίο η φωνή, για μια φορά κυριαρχεί. Με ηχηρά κωδωνοκρουσία εορταστική, όπου αντανακλώνται θρησκευτικές υαλογραφίες (vitraux) του ναού, το πιάνο μεταφέρει δύναμη στην γραφή σχεδόν ορχηστρική. Γι' αυτό και το «Résurrection» είναι το πλησιέστερο κομμάτι δεξιотехνικού εκθέματος.

Τόσο το ποίημα όσο και η μουσική του επένδυσις είναι σαφώς θρησκευτικού περιεχομένου: δοξάζουν την Ανάσταση του Χριστού, η οποία είναι, κατ' επέκτασιν, και η εγγύησις της δικής μας μεταθανατίου, μελλοντικής ζωής. Μετά δε από μία τελευταία μνεία στον Άρτον της Ευχαριστίας, ο οποίος φωτίζει τα μάτια («Du pain. Il ne le rompt et leurs yeux sont dessillés») ο κύκλος ολοκληρώνεται με μία λαμπερά, κατάφαση πάνω σ' ένα υψηλό λα[#], στην δεσπόζουσα της φα[#] πάνω στην λέξη «Η Αλήθεια» («La Vérité»).

«Ο αετός [...] είναι επίσης το σύμβολον της Αναστάσεως», γράφει στο *La Cathédrale* ο Huysmans, «και ο Άγιος Επιφανής και ο Άγιος Ισίδωρος το εξηγούν ως εξής: “Ο αετός όταν γερνά, πηγαίνει και περνά ξυστά τόσο κοντά στον ήλιο ώστε τα φτερά του αναφλέγονται μεσ' απ' τις φλόγες αυτές, βυθίζεται σε μία κρήνη, και κολυμπάει τρεις φορές και απελευθερώνεται αναζωογονημένος”». ⁴⁴ Και λίγο αργότερα: «Ο πετεινός [...] είναι η προσευχή, η επαγρύπνησις, ο ιεροκύρηξ, η Ανάστασις, επειδή, πρώτος εκείνος ξυπνά ήδη από την αυγή».⁴⁵

Είδαμε ότι ο κύκλος *Chants de terre et de ciel* ολοκληρώνεται με την λέξη «La Vérité». Μιλώντας σχετικά με την ιστορία και την Κλειώ, ο Durtal αναγγέλλει στο *Là-bas* ότι: «Η αλήθεια είναι ότι η ακρίβεια είναι ανέφικτη».⁴⁶ Προς το τέλος του ιδίου μυθιστορήματος, ο Durtal και πάλι, λέει ότι «η αλήθεια είναι ότι δεν ξέρει κανείς τίποτε και ότι έχει το δικαίωμα να μην αρνείται τίποτε κανείς»,⁴⁷ (σ.271), ενώ στο τέλος του *En route*, ο Don Anselme λέει, με πεποίθηση, στον Durtal ότι «Η αλήθεια είναι ότι τα σώματα υπακούουν όταν οι ψυχές είναι αποφασισμένες».⁴⁸

Ολοκληρώνοντας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αντίστοιχες περί γρηγοριανού άσματος, ήτοι του plain-chant, πεποιθήσεις όπως αυτές εκφράζονται τόσο από τον

⁴³ Βλ. Johnson, ό.π., σ. 60· πρβλ. Griffiths, ό.π., σ. 87, Manning, ό.π., σ. 133-134, καθώς και Halbreich, ό.π., σ. 330-331.

⁴⁴ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 340.

⁴⁵ Ό.π., σ. 343.

⁴⁶ J.-K. Huysmans, *Là-bas*, ό.π., σ. 44.

⁴⁷ Ό.π., σ. 271.

⁴⁸ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 421.

μουσικοσυνθέτη Olivier Messiaen, τόσο και από τον μυθιστοριογράφο J.-K. Huysmans. Στο ερώτημα του ποιοι είναι, κατά την γνώμη του, οι συνθέτες των οποίων η μουσική ακολουθεί πιο πιστά την θρησκευτική σκέψη, ο Messiaen απαντά ως εξής: «Υπάρχει πιθανώς μία και μόνη μουσική αληθινά θρησκευτική, επειδή είναι αποκομμένη από κάθε εξωτερική επίδραση: είναι το plain-chant, το οποίον αποκαλείται επίσης chant grégorien». Στην απάντηση αυτήν, ο συνομιλητής κάνει μία ερώτηση η οποία χρειάζεται μεγαλύτερη ευγλωττία εκ μέρους του συνθέτου για να απαντηθεί: «Κρίνετε ότι το γρηγοριανόν άσμα επέτυχε στο να διασχίσει τους αιώνες χωρίς υπερβολικά εμπόδια και ότι κατορθώσαμε να διατηρήσωμε την απλότητά του;» τον ερωτά, εν συνεχεία:

Αλλοίμονο, το καϋμένο το γρηγοριανόν άσμα! Το αντικατέστησαν στην λειτουργία από ύμνους (cantiques)! Και όσοι επιχειρούν –και αυτοί δεν είναι λίγοι– να διαιωνίσουν την χρήση του γρηγοριανού άσματος δεν ψάλλουν πάντοτε τα νεύματα (les neumes) όπως θα έπρεπε αυτά να ψάλλωνται. Το γρηγοριανόν άσμα είναι το έργο μοναχών πολύ σοφών· είναι μία τέχνη εξαιρετικά εκλεπτυσμένη (raffiné), τόσο μελωδικώς, όσο και ρυθμικώς, μια τέχνη που χρονολογείται σε εποχή κατά την οποίαν η αρμονία δεν υπήρχε στην δυτική μουσική, όπου αγνοούσαν το πρόσκομμα των συγχορδιών. Γιατί πρέπει σήμερα να επιμένουν να συνοδεύουν το γρηγοριανόν άσμα με το εκκλησιαστικό όργανο, να το ποικίλουν με μια αρμονία η οποία, ακόμη και όταν είναι ευτυχής, καταστρέφει πλήρως το πνεύμα [του γρηγοριανού άσματος];⁴⁹

Κατά τη διάρκεια συνομιλίας του με τον αβά Plomb, το κεντρικό θρησκευτικό πρόσωπο του μυθιστορήματος *La Cathédrale* του Huysmans, ο Durtal αναφέρεται στην κατάπτωση του γρηγοριανού άσματος κατά την εποχή του, ήτοι κατά τα τέλη του 19ου αιώνας, με την εξής παράγραφο, μεταξύ πολλών άλλων:

Δεν είναι τερατώδες ότι, στην πληρότητα του βασιλικού αυτού ναού της Chartres, δεν μπορούμε να ακούσωμε έστω και λίγο αληθινό γρηγοριανόν άσμα; Έχω περιοριστεί στο να συχάζω στον τόπο λατρείας αυτόν μόνο κατά τις ώρες που δεν τελείται η Θεία Λειτουργία, τις κενές ώρες, και είμαι υποχρεωμένος να μην παρευρίσκομαι στην Μεγάλη Λειτουργία της Κυριακής, επειδή τόσο, η απρεπής μουσική την οποία ανέχεται κανείς εκεί, με εξοργίζει. Δεν υπάρχει λοιπόν μέσον με το οποίον να εκδιωχθεί ο οργανίστας, να απολυθεί ο πρωτοψάλτης και οι καθηγηταί ψαλτικής, να απωθηθούν σε παραγωγούς ηδύποτων, σε βραχνές φωνές μέθυσων των φουσκωμένων ψαλτών; Α! αυτά τα αεριώδη τραλαλά που αφρίζουν μέσα στα κρυστάλλινα ποτήρια των νεαρών και αυτά τα ρεφραίν των εμποροπανηγύρεων που εκστομίζονται στους λόξιγκες των λυχνιών που ενισχύουν, στις φασαριώδεις επαναλήψεις των μπάσων! Τι όνειδος, τι ντροπή! Πώς ο επίσκοπος, πώς ο εφημέριος, πώς οι ιερείς δεν απαγορεύουν παρόμοιες προσβολές της δημόσιας αιδούς;⁵⁰

⁴⁹ Claude Samuel, *Permanences...*, ό.π., σ. 36.

⁵⁰ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 123. Ο κριτικός, μουσικογράφος και λιμπρετίστας συγχρόνως José Bruyr (1889-1980), αναφερόμενος στην θρησκευτικότητα που διέπει το έργο του Messiaen, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τα «μουσικιστικά ξεβρακώματα» της δήθεν, εκκλησιαστικής μουσικής του Gounod: «...La musique de Messiaen (rien, dois-je le dire ? des “déculottages mystiques” dont parlait Huysmans à propos de Gounod), la musique de Messiaen est orthodoxe, catholique, apostolique et romaine». José Bruyr, «Olivier Messiaen», στο: *L'Écran des musiciens, seconde série*, José Corti, Paris 1933, σ. 124-131, όπως παρατίθεται στην σ. 60 του προαναφερθέντος συγγράμματος των Peter Hill και Nigel Simeone. Στην πραγματικότητα, ο Huysmans αναφέρεται στο «Déculottages mystiques de feu Gounod», στις «rapsodies du vieux Thomas» και

Ο Huysmans επιβεβαιώνει στο ίδιο έργο ότι ο Durtal «είχε τουλάχιστον την περιπαθή αγάπη του μυστικισμού και της λειτουργίας του γρηγοριανού άσματος και των καθεδρικών ναών».⁵¹

Ο συνομιλητής του Messiaen επισημαίνει με έμφαση, μετά την κατάπτωση του γρηγοριανού άσματος στην καθολική εκκλησία την οποίαν εξέθεσε ο συνθέτης, ότι αυτά δεν συμβαίνουν, πάντως κατ' αυτόν τον τρόπο στο αβαείο της Solesmes. Σ' αυτά ο Messiaen απαντά ως εξής: «Είναι προφανές ότι σε έναν τόπο όπως είναι η Solesmes σέβονται το γρηγοριανόν [άσμα]. Αλλά στις περισσότερες εκκλησίες ψάλλουν το γρηγοριανόν, συνοδεύοντάς το, με το πρόσχημα, ότι πρέπει να υποστηρίξουν τους πιστούς. Αυτό είναι ένα μεγάλο λάθος».⁵²

Ομοίως, στο *La Cathédrale*, ο Huysmans γράφει ότι στη μονή του Αγίου Παύλου της Chartres, οι αδελφές –μέχρι του τάγματος του ελέους– παρείχαν τις ακόλουθες ευσεβείς ανέσεις στους πιστούς: «...τον χειμώνα, μέσα σε μία αίθουσα ζεστή, οι ασθενείς μπορούν να κάθονται εμπρός από έναν υάλινο μεσότοιχο και να παρακολουθούν τις εθιμοτυπίες και το γρηγοριανόν άσμα της Solesmes, το οποίον οι φιλόθρησκες μοναχές είχαν το καλό γούστο να μάθουν».⁵³ Εν συνεχεία, μέσα από τα μάτια και τα ώτα του Durtal, ο Huysmans μας δίνει την εξής περιγραφή του, που ελάμβανε χώραν στο εσωτερικό του καθεδρικού ναού της Chartres, ο οποίος ακολουθούσε την παράδοση του αβαείου της Solesmes:

...Το *Te Deum* είχε αναβλύσει μέσα από τον χειμαρρώδη ήχο των εκκλησιαστικών οργάνων. Την στιγμή εκείνη φαινόταν ότι, εξημμένη από τον μεγαλειώδη αυτόν ψαλμό, η εκκλησία, εξαπολυμένη στα ουράνια μέσα σε μία ακτινοβολία ταραγμένη, ανυψώθηκε ακόμη περισσότερο· η ηχώ αντανakλούσε δια μέσου των αιώνων αυτόν τον ύμνο θριάμβου, ο οποίος είχε τόσες φορές αντηχήσει κάτω από τους θόλους της· για μια φορά τώρα η μουσική ήταν σε αρμονία με τον νάρθηκα του ναού, μιλούσε την ίδια γλώσσα την οποίαν ο καθεδρικός αυτός ναός είχε μάθει ήδη από την παιδική του ηλικία.⁵⁴

Στο κεφάλαιο Χ του ιδίου μυθιστορήματος ο Durtal επιστρέφει κατενθουσιασμένος από την Solesmes, απ' ό,τι δείχνει ο σύντομός του διάλογος, με τον αβά Plomb: «–Alors, vous arrivez de Solesmes?/–Mais oui./–Vous êtes satisfait de votre voyage?/–Enchanté,...» και ο Durtal συνεχίζει, λέγοντας στον αβά Plomb, ο οποίος ήθελε να μάθει ό,τι περισσότερο μπορούσε από τον επισκέπτη:

Θα σας πω λοιπόν, ότι η τέχνη της Εκκλησίας, έχοντας φθάσει σ' αυτό το ύψιστον σημείον, μαγεύει στο μοναστήρι τούτο. Κανείς δεν μπορεί να φαντασθεί το ακραίον μεγαλείον της Θείας Λειτουργίας και του γρηγοριανού άσματος, εάν δεν περάσει από την Solesmes· σε

σε άλλες ανούσιες συνθέσεις ρωμαντικών συνθετών που ακούγονται κατά τα τέλη του 19ου αιώνας στην Notre-Dame των Παρισίων. Βλ. J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 374.

⁵¹ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 73.

⁵² Claude Samuel, *Permanences...*, ό.π., σ. 36-37.

⁵³ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 168.

⁵⁴ Ό.π., σ. 172.

περίπτωση κατά την οποίαν η Παναγία των Καλών Τεχνών θα μπορούσε να είναι κάτοχος κάποιου αγίου βήματος προνομιούχου, να είσθε βέβαιος ότι θα ήταν εκεί.⁵⁵

Στα ανωτέρω, ενθουσιασμένος από τις αντιδράσεις του Durtal, ο αβάς Plomb προσθέτει τα εξής: «Κατά τα άλλα [...] το μυστικό του γρηγοριανού άσματος βρίσκεται εκεί».⁵⁶ Προς το τέλος του μυθιστορήματος μαθαίνουμε ότι «Ο Άγιος Γρηγόριος, ο πρώτος Βενεδικτίνος μοναχός ο οποίος ονομάσθηκε πάπας, [ήταν] ο κύριος της λειτουργίας, ο δημιουργός του γρηγοριανού άσματος»,⁵⁷ ενώ στο *En route* διαβάζουμε ότι «ο ευαίσθητος δημιουργός της επιτέδου μουσικής, ο άγνωστος αυτοουργός ο οποίος έριξε στον ανθρώπινο νου τον σπόρο του γρηγοριανού άσματος, είναι το Άγιον Πνεύμα, είπε στον εαυτό του ο Durtal, άρρωστος, εκθαμβωμένος, με τα μάτια δακρυσμένα».⁵⁸

Στην ερώτηση σχετικά με το εάν το γρηγοριανόν άσμα δεν είναι η πλέον θρησκευτική μουσική, επειδή συνδέεται με την θρησκεία προτού ακόμη γίνει μουσική, ο Messiaen απαντά:

Το γρηγοριανόν άσμα συνετέθη κατά μίαν εποχή μεγάλης πίστεως από μοναχούς τέτοιας ταπεινοφροσύνης, ώστε διετήρησαν την ανωνυμία των. Σ' αυτό ίσως και να οφείλει την αγνότητά του. Πέραν τούτου, το γρηγοριανόν προωρίζετο ούτως ώστε να αξιοποιήσει ένα κείμενον ιερό, ένα κείμενο λατινικό. Όθεν, μια και πήραν την συνήθεια, στις διάφορες χάρες του καθολικού κόσμου, να ψάλλουν και να ομιλούν μια γλώσσα του τόπου η λατινική εξηφανίσθη και η παραίτησις αυτή έδινε ένα πολύ βασικό πλήγμα στο γρηγοριανόν άσμα.⁵⁹

Τέλος, στην ερώτησή του εάν ένα γρηγοριανόν άσμα τραγουδηθεί στην γαλλική, δεν θα είναι πλέον γρηγοριανόν, ο Messiaen απαντά ότι: «Αυτό αφαιρεί το μεγαλείο και το όνειρο από την μουσική. Το άγαλμα κατεβαίνει από το βάθρον του».⁶⁰

Με την σειρά του ο Huysmans, στην προσπάθειά του να συνδέσει το γρηγοριανόν άσμα με την γοτθική αρχιτεκτονική, ήδη στο τέλος του κεφαλαίου IV της *La Cathédrale*, ρωτάει, μέσω του αβά Génresin, το πού γεννήθηκε η γοτθική τέχνη, ευκαιρία που επιτρέπει στον Durtal να δώσει την ακόλουθη απάντηση:

Στην Γαλλία, ο Lecoq de la Marche το επιβεβαιώνει ρητώς: «Το επικλινές τόξον εμφανίστηκε ως βάσις ακεραία εκτός [δικανικού] ύφους, ήδη από τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Louis le Gros, στις χώρες οι οποίες συμπεριλαμβάνονται μεταξύ του Σηκουάνα [La Seine] και του ποταμού Aisne». Σύμφωνα με αυτόν, το πείραμα αυτής της τέχνης ήταν ο καθεδρικός ναός της Laon· κατ' άλλους, αντιθέτως, [ο ναός αυτός] δεν ήταν παρά ένα υποκατάστατον προγενεστέρων βασιλικών ναών. [...] Ένα μόνο πράγμα είναι βέβαιον, συγκεκριμένως ότι το γοτθικόν ύφος είναι μία τέχνη του Βορρά, η οποία διείσδυσε στην Νορμανδία και απ' εκεί στην Αγγλία· κατόπιν έφθασε στις όχθες του Ρήνου κατά τον δωδέκατον αιώνα και την Ισπανία στις αρχές του δεκάτου τρίτου. [...] Οι γοτθικές εκκλησίες στις νότιες περιοχές [dans

⁵⁵ Ό.π., σ. 213.

⁵⁶ Ό.π., σ. 217.

⁵⁷ Ό.π., σ. 228.

⁵⁸ J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 240.

⁵⁹ Claude Samuel, *Permanences...*, ό.π., σ. 37.

⁶⁰ Ό.π., σ. 37.

le Midi] δεν είναι παρά εισαγωγές πολύ άσχημα ταιριασμένες με τους ανθρώπους που τις κατοικούν και με τον ήλιο, χρώματος σφοδρού γαλάζιου που τις χαλάει.⁶¹

Στο πρώτο κεφάλαιο του *En route* ο Huysmans επιτυγχάνει να ζωγραφίσει ευτυχείς συγκρίσεις μεταξύ της γοτθικής αρχιτεκτονικής και του γρηγοριανού άσματος:

Όσο για το γοτθικόν άσμα, ο συντονισμός της μελωδίας του με την αρχιτεκτονική είναι βέβαιος επίσης· καμιά φορά κάμπτεται όπως και οι σκοτεινές ρωμανικές αψίδες, αναδύεται σκοτεινό και σκεπτικό, όπως και οι ημικυκλικές αψίδες. [...] Άλλοτε, αντιθέτως, το γρηγοριανόν άσμα φαίνεται ότι δανείζεται από το γοτθικό τους ανθισμένους του λοβούς, τα εντοπισμένα βέλη, τα ροδάνια του σαν γάζα, τις δαντελλένιες του χοάνες, τα ελαφρά του περιτυλίγματα, τα κρατημένα σαν τις φωνές των παιδιών. [...] Δημιουργημένο από την εκκλησία, μεγαλωμένο από εκείνην, στα διδασκαλεία για ψάλτες του Μεσσαίωνος, το γρηγοριανόν άσμα είναι η εναέριος και κινούμενη παράφρασις της αμετακίνητης δομής των καθεδρικών ναών· είναι η άυλη και ρευστή ερμηνεία των πινάκων των προ της Αναγεννήσεως ζωγράφων [les Primitifs]· είναι η πτερωτή μετάφρασις και είναι επίσης το αυστηρό και το εύκαμπτο πετραχήλι των λατινικών ομοιοκατάληκτων ύμνων οι οποίοι διεφώτισαν τους μοναχούς, τους ανυψωμένους, το πάλαι ποτέ, έξω από τον χρόνο, μέσα στα μοναστήρια.⁶²

Και οι συγκρίσεις αυτές αναπλάθονται, εξελίσσονται και αναπτύσσονται εν συνεχεία. Βλέπω, εκ των υστέρων, ότι οι παραθέσεις από το έργο του Huysmans περιωρίστησαν εδώ στα δύο προτελευταία του μυθιστορήματα τα οποία αποτελούν την «Καθολική του Τριλογία». Θα μπορούσαμε ενδεχομένως, να επεκταθούμε και σε άλλα μυθιστορήματα και σχετικά αποσπάσματα. Δεν βλέπω όμως τον λόγο, επειδή νομίζω ότι τα κείμενα που παραθέσαμε αφ' ενός μεν τονίζουν τις ομοιότητες της Καθολικής σκέψεως, του Huysmans όσο και του Messiaen, ενώ, αφ' ετέρου, οι τελευταίες αυτές παραπομπές από το *En route*, ενώνονται κατά τρόπον αντιστικτικό τόσο με την μεσαιωνική αρχιτεκτονική όσο και με το γρηγοριανόν άσμα· με τους «Primitifs» και τους μοναχούς περασμένων εποχών που μας μεταφέρουν τόσο εντός του Χώρου μέσα στον οποίον ζούσαν και έψαλλαν, όσο και εντός του Χρόνου.

Δεν απέχομε πλέον πολύ εδώ από τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει ο Marcel Proust· στο μνημειώδες έργο του *Προς αναζήτησιν του χαμένου χρόνου*, στο τέλος του οποίου συνοψίζει ότι, ως άνθρωποι, κατέχομε κάποια θέση ακαταπαύστως επαυξημένη μέσα στον Χρόνο· μια θέση η οποία μπορεί να μετρηθεί κατά προσέγγισιν, με την θέση την οποία κατέχομε μέσα στο Χώρο.⁶³

⁶¹ J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, ό.π., σ. 66-67.

⁶² J.-K. Huysmans, *En route*, ό.π., σ. 10-11.

⁶³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, τ. Β': «Le temps retrouvé», Librairie Gallimard, Paris 1927, σ. 257-258.

ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ

Olivier Messiaen, *Harawi*

Τον Ιούλιο του 2008 έκανα ένα ωραίο ταξίδι στο Περού και τον Αύγουστο είχα μια σχεδόν καθιερωμένη συνάντηση στο Παρίσι με τον Ίωνα Ζώτο. Με υποδέχτηκε με μια στοίβα φωτοτυπιών και την πρόταση να μιλήσω σε αυτό εδώ το συνέδριο για το *Harawi*, ως δήθεν ειδική ερευνήτρια της περουβιανής μουσικής. Ως τίμιοι άνθρωποι και οι δυο μας, καταπνίξαμε την χιουμοριστική μας διάθεση και ομολογούμε την μη ειδίκευσή μου. Ακόμη περισσότερο, ομολογώ πως στα cd που έφερα από το Περού, δεν υπάρχει κανένα *harawi*. Σε όλα, υπήρχε το *El condor passa*, που εκεί, το ακούγαμε πάνω από 5 φορές την ημέρα, καθώς και διεθνώς δημοφιλείς μελωδίες –ακόμη και του Mozart και του Bizet– παιγμένες από ζαμπόνιες και τσάρανγκο. Αυθεντικά περουβιανά *harawi* ηχογραφημένα από εθνομουσικολόγους, βρήκα σε Fnac του Παρισιού!

Harawi είναι λέξη κέτσουα¹ για μία κατηγορία τραγουδιών. Σε κείμενα περί του Messiaen, αναφέρονται μόνο ως τραγούδια αγάπης. Σε κείμενα εθνομουσικολόγων, όμως, ο όρος καλύπτει πολύ μεγαλύτερη κλίμακα: θριαμβευτικό τραγούδι για τον θεισμό ή τον πόλεμο, τραγούδι για την σπορά, για την άνοιξη, αλλά και για τον αποχωρισμό, την αγάπη, τον πόνο. Όποιο κι αν είναι το περιεχόμενό τους, τα *harawi* δεν χορεύονται· είναι αργά, με συχνές παύσεις και τραγουδιούνται από γυναίκες στην πολύ ψηλή περιοχή της φωνής, γνώρισμα της μουσικής των Άνδεων.²

Το *Harawi*, του Messiaen, με τον υπότιτλο «Τραγούδι αγάπης και θανάτου», είναι ένα έργο για φωνή και πιάνο σε 12 μέρη (και όχι ένας κύκλος 12 τραγουδιών, λόγω της συνολικής δομικής συμμετρίας και της κυκλικής θεματικής χρήσης, όπως θα φανεί πιο κάτω), διάρκειας μιας περίπου ώρας, γραμμένο το 1945. Τα ποιήματα είναι του ίδιου του Messiaen. Περί του περουβιανού αυτού είδους τραγουδιού, ο Messiaen πληροφορήθηκε από μελέτες της Marguerite Béclard-d'Harcourt και από μία συλλογή της τραγουδιών του Ισημερινού, του Περού και της Βολιβίας.³

¹ Αρχαία προφορική γλώσσα των Άνδεων, που οι Ίνκας καθιέρωσαν ως επίσημη γλώσσα. Ομιλείται ακόμη σήμερα σε διαλέκτους από 10 εκατομμύρια περίπου Νοτιο-αμερικανούς (γράφεται από την εποχή των Ισπανών με λατινικό αλφάβητο, αλλά οι περισσότεροι ντόπιοι την χειρίζονται μόνο προφορικά).

² Cesar Bolanos, «Inca music», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 12, Macmillan Publishers, 2001, σ. 133-137. Σε cd με τίτλο *Traditional Music of Peru*, no 6, «The Ayacucho region», που έχει εκδώσει το Smithsonian Folkways Recordings (2001) και επιμεληθεί το Κέντρο της Εθνομουσικολογίας των Άνδεων, του Καθολικού Πανεπιστημίου του Περού, υπάρχουν δύο *harawi*. Κατά το κείμενο του φυλλαδίου, που υπογράφει η Maria Eugenia Ulfe, το ένα είναι για την σπορά (σ. 9) και το άλλο, για τελετουργική πομπή της Άνοιξης (σ. 10).

³ Marguerite Béclard-d'Harcourt, *Mémoires Populaires Indiennes. Équateur, Pérou, Bolivie*, G. Riccardi, Milano 1923.

Από όσα ο ίδιος ο Messiaen έχει πει, το δικό του *Harawi* είναι επηρεασμένο από την περουβιανή παράδοση, τον μύθο του Τριστάνου και τον σουρεαλιστικό πίνακα του Sir Roland Penrose (1900-1984) *Seeing is believing* ή *L'isle invisible* (1937), που μάλιστα ονομάζει σύμβολο του έργου ολόκληρου.



Sir Roland Penrose, *Seeing is believing*

Θα επιχειρήσω να δείξω πώς συνδέονται τα τρία αυτά μεταξύ τους.

Ο Τριστάνος, όπως κωδικοποιημένα αναφέρεται από τον ίδιο τον Messiaen και τους μελετητές του έργου του, συμβολίζει την αγάπη-θάνατο, την αγάπη της οποίας η πληρότητα είναι ίλιγγος που σε βυθίζει στην άβυσσο· συμβολίζει την ένωση, που στην γη, εκδηλώνεται με την εξής ιεραρχία: ένωσης δύο ανθρώπων (ο έρωτας), ένωσης της μητέρας και του παιδιού (η μητρότητα), ένωσης του χριστιανού –του καθολικού, όπως πάντα διευκρινίζει ο Messiaen– με τον Θεό (η Θεία Κοινωνία).⁴

Ο Τριστάνος δεν είναι ούτε ιστορικά αλλά ούτε και θεματικά προσδιορισμένος στην δική του σύλληψη· είναι ένα σύμβολο πανανθρώπινο και διαχρονικό της πλήρους εγκατάλειψης του εγώ μέσω της ένωσης ή κοινωνίας. Ανάλογα αντιλαμβάνεται ο Messiaen και τον σουρεαλισμό. Έχει πει, για παράδειγμα, μιλώντας για το έργο του *Βιβλίο Εκκλησιαστικού Οργάνου*, σε ορισμένα μέρη του οποίου –όπως στο τιτλοφορούμενο «Τα χέρια της αβύσσου»– έχει δώσει τίτλους σουρεαλιστικούς που κρίθηκαν ανάρμοστοι για αυτό το εκκλησιαστικό έργο: «Οι αλήθειες της πίστης περιέχουν μία σουρεαλιστική ποίηση που δεν

⁴ Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et Commentaires*, Actes Sud, Paris 1999, σ. 39.

μπορώ να αγνοήσω [...]. Θα μπορούσε να έχουν την υπογραφή του André Breton ή του Max Ernst, που δεν περνάνε και πολύ για καθολικοί. Και όμως [...], να τι λέει ο προφήτης Αμβακούμ: «έδωκεν η άβυσσος φωνήν και ύψωσε τα χέρια της»».⁵

Οι προ-ισπανικοί περουβιανοί πολιτισμοί, επί των οποίων κυριάρχησαν οι Ίνκας τον 15^ο αιώνα (λίγο πριν την άφιξη των Ισπανών, τον 16^ο αιώνα), έφτασαν σε μεγάλη ανάπτυξη, χωρίς όμως να αποκτήσουν ποτέ γραφή και χωρίς η κοινωνική τους οργάνωση να τους αποκόψει από την φύση. Η κατεύθυνση που πήρε ο πολιτισμός τους ήταν τελείως διαφορετική από αυτήν του ελληνο-ευρωπαϊκού, όπου ο Λόγος είναι (ή, ίσως, ήταν ως πρόσφατα) κυρίαρχος.

Στις θρησκείες τους λάτρευσαν τα στοιχεία της φύσης και στις τελετουργίες τους, αποτείνονται σε αυτά.

Η εξέλιξή τους δεν ταυτίστηκε με την πρόοδο του πνεύματος. Στους πολιτισμούς αυτούς καλλιεργείται η κατ' εμάς πρωτόγονη διαίσθηση, που εκδηλώνεται με οργιαστικές τελετές για τη λατρεία φυσικών φαινομένων. Και μιλώ στον ενεστώτα, γιατί είναι εμφανέστατη η αφομοίωση αυτού του χαρακτήρα και στην χριστιανική λατρεία, που σήμερα κυριαρχεί. Ο άνθρωπος κοινωνεί με την φύση γύρω του επιδιώκοντας την υπέρβαση της δικής του φύσης. Μάλιστα, η κοκαΐνη, ως μέσο που διευκολύνει αυτή την υπέρβαση, στάθηκε αδύνατο να απαγορευτεί στο Περού από όλες τις κυβερνήσεις· είναι μέρος της παράδοσης· καλλιεργείται παντού ελεύθερα και καταναλώνεται από όλους καθημερινά· προσφέρεται δε και σε πλαστικά σακουλάκια, στους τουρίστες!

Κοινό γνώρισμα, λοιπόν των τριών επιρροών στο *Harawi* είναι η υπέρβαση όχι μόνον της ύλης αλλά και αυτού του πνεύματος: η υπέρβαση ή η άρνηση του Λόγου.

Η άρνηση του Λόγου ήταν ο τρόπος με τον οποίο αντέδρασε ο Messiaen στην διαδεδομένη πεποίθηση, το 1945, με την λήξη του πολέμου, πως ο δυτικός μουσικός πολιτισμός, εξευτελισμένος από όσα αποκαλύφθηκαν για τον πιο μουσικά προηγμένο λαό της, έπρεπε να αρχίσει από το μηδέν.

Η πιο διαδεδομένη (μουσική) αντίδραση στην πεποίθηση αυτή οδήγησε, αντίθετα, στην άρνηση του συναισθήματος και στον ολικό σειραϊσμό, τον οποίο μάλιστα ο Messiaen πυροδότησε, χωρίς όμως να καεί από αυτόν. «Δεν είμαι ένας καρτεσιανός Γάλλος», είπε σε μία συνέντευξή του, «είμαι ένας Γάλλος των βουνών, σαν τον Berlioz».⁶ Και αυτή η δήλωση μπορεί να πείθει όταν γίνεται η σύγκριση με τον Boulez. Όταν παρατηρεί όμως κανείς τους τρόπους με τους οποίους εξέφρασε στη μουσική του την υπέρβαση του Λόγου, προβληματίζεται.

Στο *Harawi*, ο Messiaen χρησιμοποίησε πολλές από τις τεχνικές που είναι σφραγίδες της δημιουργικότητάς του, που διατρέχουν όλο του το έργο και προέρχονται από την

⁵ Claude Samuel, *Panorama de l'Art Musical Contemporain*, Gallimard, Παρίσι 1962, σ. 304, όπου ο βιβλικός στίχος δίδεται: « L'abîme a jeté son cri, la profondeur a levé ses deux mains». Στο ελληνικό κείμενο δεν γίνεται λόγος για χέρια (Αμβακούμ 10: «έδωκεν η άβυσσος φωνήν αυτής, ύψος φαντασίας αυτής»). Στην γαλλική μετάφραση της Βίβλου του 1910 ο στίχος έχει μεταφραστεί: «L'abîme fait entendre sa voix, il lève ses mains en haut».

⁶ Ο.π.

επινοητικότητά του και από την εξαιρετική του γνώση της μουσικής πολλών παραδόσεων στον κόσμο.

Στο *Harawi* επινοεί άλογες συλλαβές, όπως κάνει ο Berlioz (στην *Καταδίκη του Φάουστ*), για να περιγράψει καταστάσεις απουσίας του Λόγου.

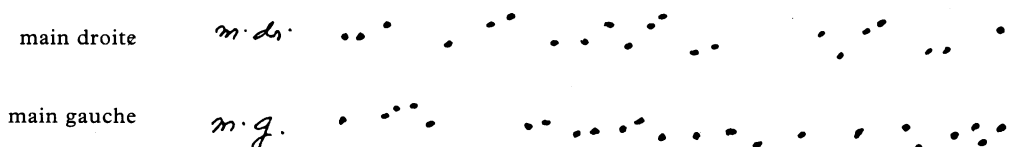
The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The score is divided into two systems. The first system has the vocal line starting with the syllables 'kahi - pi - pas.' followed by 'Pia pia pia pia pia pia pia,'. The piano part has a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *♩*. The second system has the vocal line starting with 'doun - dou tchil tchil tchil.' followed by 'Pia pia pia pia pia pia pia,'. The piano part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *♩*. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *ff*, *f*, *sf*, and *p*. There are also some annotations like '(presque parlé, très sec, en faisant claquer chaque syllabe)' and '(simile)'.

Παράδειγμα 1: Απόσπασμα από το 8^ο μέρος («Syllables»), πάνω σε άλογες συλλαβές

Στο 8^ο μέρος, που λέγεται «Syllables», υπάρχει εναλλαγή έλλογου και άλογου κειμένου. Και υποθέτω πως είναι συμβολική η μελοποίηση του πρώτου με σαφείς μελωδικές γραμμές, και του δεύτερου, σε ύφος ρετσιτατίβου (στο μέγιστο ποσοστό του πάνω σε ένα επαναλαμβανόμενο *σι*), με την ένδειξη «*presque parlé*».

Ανατρέχει στα μεσαιωνικά αντιστικτικά παιχνίδια και επιλέγει τα ισορρυθμικά μοτέτα, όπου το μέλος και ο ρυθμός συλλαμβάνονται ως δύο ανεξάρτητες παράμετροι (όπως θα έλεγαν οι νεωτεριστές που επανεφηύραν την ανεξάρτητη σύλληψη και επεξεργασία μελωδίας και ρυθμού). Σίγουρα, γοητεύεται και από το γεγονός της συγγένειας αυτού του τεχνάσματος με άλλο της ινδικής μουσικής, ακόμη και στις ονομασίες των όρων: τα *τάλεα* των Ευρωπαίων και τα *τάλας* των Ινδών.

Η Yvonne Loriod, γράφοντας για την πιανιστική μουσική του συζύγου της το 1996, παρουσιάζει αυτό το σκίτσο, που έκανε ο Messiaen αποτυπώνοντας τα δέντρα δεξιά και αριστερά του σε μια πλαγιά (γαλλικού) βουνού.⁷



Το σκίτσο αυτό ενέπνευσε τα τάλα για το δεξί και το αριστερό χέρι στο 3^ο μέρος του *Harawi* που λέγεται «Montagnes». Το δεξί χέρι έχει 6 συγχορδίες που επαναλαμβάνονται, προσαρμοζόμενες στον πεντάμετρο ρυθμό. Το αριστερό έχει επτά συγχορδίες που επαναλαμβάνονται. Οι δύο ρυθμοί σχηματίζουν ανάδρομο κανόνα, που γεμίζει την σιωπή της φωνής.

Παράδειγμα 2: Τα τάλα του 3^{ου} μέρους («Montagnes») σε ανάδρομο κανόνα

Η φωνή θα επανέλθει με το «Βουνό άκουσε το ηλιακό χάος του ιλίγγου».

⁷ Yvonne Loriod-Messiaen, «Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier Messiaen», στο: Catherine Massip (επιμ.), *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, Bibliothèque nationale de France, Paris 1996, σ. 89.

Το σημείο αυτό είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο ο Messiaen επιχειρεί να μιμηθεί τη φύση· είχε όμως πάντα επίγνωση της μεγάλης απόστασης που τον χώριζε από την επιτυχία του εγχειρήματος:

Ο ήχος του ανέμου και του νερού, είναι εξαιρετικά περίπλοκος. Έχουν εδώ και πολύ καιρό συλληφθεί από μουσικούς όπως ο Berlioz, ο Wagner και ιδίως ο Debussy που ήταν ο μεγάλος εραστής του νερού και του ανέμου. Πρέπει όμως να πω πως κανείς από αυτούς δεν έχει απόλυτα επιτύχει να διεισδύσει στην λεπτομέρεια αυτών των περίπλοκων ήχων, και αυτών των περιπλοκών από ήχους και, προσωπικά, αισθάνομαι τελείως ανίκανος: είναι μία τρομερή δυσκολία.⁸

Είναι από την περίοδο αυτή που ο Messiaen καταγράφει τις λεπτομέρειες των περίπλοκων ήχων της φύσης, και το *Harawi* είναι από τις πρώτες συνθέσεις του όπου χρησιμοποιεί ως μοτίβα φωνές πουλιών που κατέγραφε στην ύπαιθρο.⁹

Χαρακτηριστικό του *Harawi* είναι και η συμμετρία· είναι παρούσα στους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς,¹⁰ στους μη «αναδρομίσιμους» ρυθμούς, στους ανάδρομους κανόνες, αλλά και στην γενική δομή του έργου:

1. «La ville qui dormait, toi» (πρόλογος)
- 2. «Bonjour toi, colombe verte»**
3. «Montagnes»
4. «Doundou Tchil»
5. «L'amour de Piroutcha»
6. «Répétition planétaire»
- 7. «Adieu»**
8. «Syllabes»
9. «L'escalier redit, gestes du soleil»
10. «Amour, oiseau d'étoile»
11. «Katchikatchi les étoiles»
- 12. «Dans le noir»**

Πυλώνες του έργου είναι τα μέρη 2, 7 και 12 (το πρώτο μέρος είναι προλογικό). Τα ποιήματα των τριών αυτών μερών ανακεφαλαιώνουν το πρόγραμμα όλου του έργου.

⁸ Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen...*, ό.π., σ. 45. Είναι ενδεικτικό της βαθιά αφομοιωμένης παράδοσης, το ότι σε αυτή την ερώτηση δε σκέφτεται το έργο του Ιάκωβου Ξενάκη, που όντως προτείνει έναν τρόπο διείσδυσης στην λεπτομέρεια αυτών των περίπλοκων ήχων και των περιπλοκών από ήχους, αλλά βρίσκεται τελείως εκτός της παράδοσης αυτής.

⁹ Βλ. σχετικά, Cheong Wai-Ling, «Neumes and Greek Rhythm: The Breakthrough in Messiaen's Birdsong», *Acta Musicologica*, LXXX/1 (2008), σ. 1-32.

¹⁰ Ο πρώτος τρόπος περιορισμένης μεταφοράς είναι η ανημιτονική κλίμακα, η οποία μπορεί να υποστεί μία μόνο μεταφορά. Οι υπόλοιποι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς διαιρούν την οκτάβα σε δύο, τρία ή τέσσερα ίσα διαστήματα, καθένα από τα οποία περιέχει τις ίδιες σχέσεις τόνων και ημιτονίων. Ο δεύτερος τρόπος περιορισμένης μεταφοράς (βλ. Παράδειγμα 5) έχει 4 όμοια τμήματα και δέχεται δύο μεταφορές· είναι αυτός τον οποίο ο Messiaen χρησιμοποιεί συχνότερα.

Υποδηλώνουν το πέρασμα από τη ζωή («Bonjour toi, colombe verte») στον αποχωρισμό και το θάνατο («Adieu») και τέλος στην αιωνιότητα («Dans le noir»). Και τα τρία αποτείνονται στο πράσινο περιστέρι που είναι ιερό σύμβολο των Μάγια για τον αγαπημένο.¹¹ Το θέμα, που χρησιμοποιείται στα μέρη αυτά, δίδοντας κυκλική μορφή στο έργο, είναι στην φωνητική γραμμή αυτών των μερών.

VII

Très lent, solennel et très soutenu

CHANT
A - dieu toi, co - lom - be ver - - te,

Très lent, solennel et très soutenu

PIANO
f

Un peu vif

Ange at - tris - - té.

Un peu vif
(comme des cloches)

più f

Παράδειγμα 3: Το θέμα στο 7^ο, κεντρικό μέρος («Adieu») του έργου

Πρόκειται για μία περουνιανή μελωδία [Παράδειγμα 4] προσαρμοσμένη σε μικρή παραφθορά του δεύτερου τρόπου περιορισμένων μεταφορών¹² [Παράδειγμα 5].



Παράδειγμα 4

¹¹ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, J. M. Dent & Sons Ltd., London 1975, σ. 79.

¹² Βλ. υποσημ. 10.

Mode 2



Παράδειγμα 5

Το 4^ο και το 9^ο μέρος («Doundou Tchil» και «L'escalier redit, gestes du soleil») είναι και τα δύο στην μι ύφεση και χρησιμοποιούν επίσης το «κυκλικό» θέμα. Σχηματίζουν δε ζεύγος με τα επόμενά τους μέρη, έτσι ώστε να είναι συμμετρικά τοποθετημένα πριν και μετά το κεντρικό «Adieu».

Περιορίζομαι σε αυτά τα παραδείγματα για να δείξω τους ορθούς λογισμούς με τους οποίους ο Messiaen απέδωσε την υπέρβαση του Λόγου.

Σε μία παράλληλη ιστορία όλων των πολιτισμών του κόσμου, ο William McNeill λέει:

Η ταχύτητα και η προσήλωση με την οποία οι Ευρωπαίοι έμαθαν ότι οι πιο αρχαίοι πολιτισμοί είχαν να τους διδάξουν, τους επέτρεψε να οδηγήσουν πολύ πιο μακριά από τους Ασιάτες σύγχρονούς τους την τάση αιτιολόγησης των ανθρώπινων πράξεων, μία τάση στην οποία είχαν την προδιάθεση λόγω της μερίδας τους στην ελληνική κληρονομιά. Ο Ρωμαϊκός νόμος, οι ελληνικές επιστήμες και η φιλοσοφία, και η εκκλησιαστική ενθάρρυνση του ορθολογισμού για την υποστήριξη των δογμάτων και την κατανόηση του κόσμου, προώθησαν αυτήν την εξέλιξη.

Και αφού αναφέρει ως τεκμήρια την μαθηματική ανάλυση του χώρου, στην αναγεννησιακή ζωγραφική, και του χρόνου, με την εφεύρεση του μηχανικού ρολογιού (13^{ος} αιώνας), καταλήγει: «Κανείς άλλος πολιτισμός δεν έφτασε σε τόσο ακριβή εργαλεία για τον συντονισμό της ανθρώπινης ευαισθησίας και πράξης».¹³

Τελειώνω λοιπόν παραφράζοντας: Κανείς άλλος δεν χρησιμοποίησε τόσο ακριβή εργαλεία για τον συντονισμό της ανθρώπινης διαίσθησης, της υπέρβασης του Λόγου, και του ιλίγγου της αγάπης, όσο ο Messiaen, που μπορεί να μην ήταν καρτεσιανός Γάλλος, αλλά αρκεί ότι ήταν Γάλλος.

¹³ W. H. McNeill, *The Rise of the West. A History of the Human Community*, University of Chicago Press, Chicago 1963, σ. 609.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΛΑΣΤΟΣ

Έρωτας και θρησκεία στα *Ποιήματα για την Mi* του Olivier Messiaen

Ο κύκλος τραγουδιών *Ποιήματα για την Mi* κατέχει μία ιδιαίτερη θέση στην εργογραφία του Olivier Messiaen. Αφενός, πρόκειται για ένα από τα πρώτα δείγματα γραφής του συνθέτη στο είδος αυτό, αφετέρου, συνιστά μία λεπτοφυής καταγραφή των βασικών μουσικών και φιλοσοφικών του αναζητήσεων. Ας τοποθετήσουμε όμως το έργο στο χρονικό του πλαίσιο.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ανάμεσα στις πρωτόλειες συνθέσεις του Messiaen, το είδος της *mélodie* κατέχει σημαντική θέση, κάτι που μαρτυρά την ιδιαίτερη τάση του συνθέτη προς την ποίηση. Αυτό δεν είναι τυχαίο, εάν λάβουμε υπόψη το οικογενειακό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε. Ο πατέρας του, Pierre Messiaen, υπήρξε δάσκαλος αγγλικών και μεταφραστής του Shakespeare, ενώ η μητέρα του, Cécile Sauvage, ήταν ποιήτρια. Έτσι, σε ηλικία μόλις δώδεκα ετών, ο Messiaen έγραψε τις *Δύο Μπαλάντες* σε ποίηση François Villon, ενώ εννέα χρόνια αργότερα, το 1930, θα συνθέσει τις *Τρεις Μελωδίες*, για υψίφωνο και πιάνο, μελοποιώντας ποίηση δική του και της μητέρας του. Ήδη στα έργα αυτά διακρίνονται οι βασικές πτυχές της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας του συνθέτη. Σε μουσικό επίπεδο, η επιρροή του Debussy είναι έκδηλη, κάτι που ωστόσο δεν αναιρεί τη διαμόρφωση του προσωπικού του τροπικού ιδιώματος. Από την άλλη πλευρά, έχουν επίσης ανιχνευτεί στα ποιήματά του στοιχεία που μαρτυρούν τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του. Αυτό γίνεται ακόμα πιο φανερό στο έργο *Ο Θάνατος του αριθμού*, γραμμένο την ίδια χρονιά, για υψίφωνο, τενόρο, βιολί και πιάνο. Εδώ, ο Messiaen εισάγει και το ερωτικό στοιχείο, αποδίδοντας την ένωση δύο ψυχών –του άνδρα και της γυναίκας– μέσω μίας εκστατικής κορύφωσης που λαμβάνει έναν μυστικιστικό χαρακτήρα.

Εάν όμως το ερωτικό και το θρησκευτικό στοιχείο έχουν στα έργα αυτά μία μορφή ακόμα πρωτογενή και ανεπεξέργαστη, έξι χρόνια αργότερα, ο κύκλος τραγουδιών *Ποιήματα για την Mi* θα αποτελέσει την πρώτη ολοκληρωμένη κατάθεση, τόσο μουσικά όσο και ποιητικά, των βασικών πνευματικών αναζητήσεων του συνθέτη. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος είχε δηλώσει πως εάν κάποιος επιθυμούσε να κατανοήσει σε βάθος τη μουσική του, τότε θα έπρεπε να μελετήσει τους δύο πρώτους κύκλους τραγουδιών του διότι, όπως ο ίδιος αναφέρει, «είναι αληθινοί στο συναίσθημα και τυπικά παραδείγματα του ύφους μου».¹ Αυτό που πρέπει εδώ να σημειωθεί είναι ότι το είδος της *mélodie* θα αποτελέσει για τον Messiaen εργαλείο για τη διαμόρφωση και την ανάπτυξη των κύριων συστατικών του μουσικού του ύφους και των ιδεολογικών του κατευθύνσεων. Είναι χαρακτηριστικό ότι, εκτός από τα πρώιμα τραγούδια στα οποία αναφερθήκαμε, ο ίδιος θα συνθέσει σε ένα χρονικό διάστημα μίας δεκαετίας τρεις κύκλους τραγουδιών, οι οποίοι καταλαμβάνουν μία

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris 1944, σ. 71.

θέση αρκετά περιορισμένη σε σχέση με την υπόλοιπη εργογραφία του. Εξάλλου, μετά το 1945 και τη σύνθεση του τελευταίου κύκλου τραγουδιών με τίτλο *Harawi*, ο ίδιος θα εγκαταλείψει οριστικά το είδος της *mélodie* προκειμένου να εκφραστεί μέσα από άλλες μορφές.

Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι τρεις κύκλοι τραγουδιών αντιστοιχούν σε τρεις σημαντικές στιγμές στην ιδιωτική ζωή του συνθέτη: στο γάμο, στη γέννηση του γιου του και στο δράμα του ανεκπλήρωτου έρωτα. Ως εκ τούτου, τα έργα αυτά μπορούν να εκληφθούν από τον σημερινό ακροατή και μελετητή του έργου του ως σημειώσεις ενός προσωπικού του ημερολογίου. Από αυτή την άποψη μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο Messiaen συνεχίζει την παράδοση του είδους της *mélodie*, είδος στο οποίο, από τον 19^ο αιώνα, ανατρέχουν οι συνθέτες προκειμένου να εκφράσουν κατεξοχήν τον βαθύτερο συναισθηματικό τους κόσμο και να κάνουν τις πολύ προσωπικές τους εκμυστηρεύσεις. Στην περίπτωση του Messiaen, είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ ο ίδιος φρόντιζε πάντα να παραθέτει εκτενείς αναλύσεις, εξηγώντας διεξοδικά τις τεχνικές που χρησιμοποιούσε, τους συμβολισμούς, καθώς και το βαθύτερο πνευματικό περιεχόμενο των έργων του, για τους κύκλους τραγουδιών υπήρξε ιδιαίτερα λακωνικός. Κατά συνέπεια, το κλειδί για την αποκωδικοποίηση των τραγουδιών του, βρίσκεται στα ίδια τα ποιήματα, η πλειονότητα των οποίων αποτελεί δικό του πνευματικό δημιούργημα, αλλά και στην αλληλεπίδρασή τους με το μουσικό κείμενο.

Όπως προαναφέραμε, τα *Ποιήματα για την Μι* συνιστούν το πρώτο ουσιαστικό και ολοκληρωμένο δείγμα γραφής στο είδος της *mélodie*. Αξίζει να σημειωθεί πως η διαδικασία της σύνθεσης ήταν παράλληλη με αυτήν της συγγραφής των ποιημάτων. Ο ίδιος δήλωνε πως έγραψε την ποίηση και τη μουσική ταυτόχρονα, πρωτίστως για πρακτικούς λόγους: αφενός την κατάλληλη προσαρμογή της μουσικής στο περιεχόμενο του κειμένου, αφετέρου την υιοθέτηση μίας φωνητικής γραφής «φιλικής» προς τον τραγουδιστή.² Αν και ο ίδιος παραδεχόταν ότι πολλές φορές άλλαζε ορισμένες λέξεις, παραβιάζοντας τους ποιητικούς κανόνες, προκειμένου να εξυπηρετήσει τη σωστή μουσική εκφορά,³ οφείλουμε να σημειώσουμε ότι κύριο μέλημα του συνθέτη είναι η ανάδειξη του ποιητικού κειμένου. Σε αυτό το σημείο, διαφωνούμε με την Brigitte Massin η οποία θεωρεί ότι ποίηση και μουσική έχουν τον ίδιο βαθμό σπουδαιότητας και ότι η σχέση τους είναι αμφίδρομη.⁴ Αντίθετα, θεωρούμε ότι ο Messiaen είναι εδώ πρώτα ποιητής και μετά συνθέτης, χωρίς βέβαια αυτή η θεώρηση να θέτει, έστω και υπόρρητα, το ζήτημα μιας μεταξύ τους ποιοτικής συσχέτισης. Ο ίδιος άλλωστε δεν έδινε ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία στα ποιήματα που έγραφε για τα έργα του.⁵ Η προτεραιότητα όμως της ποίησης τίθεται εδώ, τόσο στο πλαίσιο της ίδιας της δημιουργικής διαδικασίας, όσο και στην τελική αποστολή του έργου, καθώς ο Messiaen ενδιαφέρεται να μεταδώσει το βαθύτερο πνευματικό μήνυμα που στη συγκεκριμένη

² Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Alinéa, Aix-en-Provence 1989, σ. 91-92.

³ Βλ. Ό.π., σ. 92.

⁴ Βλ. Ό.π., σ. 91.

⁵ Βλ. Ό.π.

περίπτωση, όπως άλλωστε ισχύει και για την υπόλοιπη εργογραφία του, είναι η θρησκευτική αλήθεια.⁶

Γραμμένα το 1936 και αφιερωμένα στην πρώτη του σύζυγο, τη βιολονίστα Claire Delbos, τα τραγούδια αυτά αποτελούν άμεση αντανάκλαση της προσωπικής ευτυχίας που βίωνε τότε ο συνθέτης.⁷ Η Μι είναι η υποκοριστική προσωνυμία που έδωσε ο συνθέτης στη σύζυγό του. Τη χρονιά εκείνη το ζεύγος απέκτησε ένα εξοχικό σπίτι στην περιοχή του Rétichet, στη νοτιοανατολική Γαλλία, σ' ένα ειδυλλιακό περιβάλλον με φόντο το αλπικό τοπίο. Εκεί, ο συνθέτης έγραψε πολλά από τα έργα του και τα *Ποιήματα για την Μι* αποτελούν το πρώτο εξ αυτών. Το έργο περιλαμβάνει εννέα τραγούδια για υψίφωνο και πιάνο τα οποία κατανέμονται σε δύο βιβλία. Κεντρική θεματολογία του έργου είναι η έννοια του γάμου. Ως γνήσιος καθολικός, ο Messiaen προσεγγίζει την ένωση του άνδρα και της γυναίκας μέσα από την ιερή της υπόσταση. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο κύκλος τραγουδιών φέρει ένα προγραμματικό περιεχόμενο. Τα τέσσερα τραγούδια του πρώτου βιβλίου αναφέρονται στις πνευματικές διεργασίες και στις καταστάσεις που βιώνει ο άνδρας πριν το γάμο. Ο Messiaen ξεκινά τον κύκλο με μία ευχαριστήρια προσευχή («Action de grâces») προς το Θεό για το δώρο της φύσης, το δώρο της συντροφικότητας, το δώρο της αγάπης. Ο άνθρωπος απολαμβάνει τα αγαθά αυτά διότι ο Χριστός θυσιάστηκε για εκείνον. Η θρησκευτική διάσταση των στίχων αντανάκλαται και στη μουσική με τον πιο άμεσο τρόπο. Το ενδιαφέρον του Messiaen για το γρηγοριανό μέλος αποκτά εδώ μία πρακτική μουσική εφαρμογή, καθώς το ψαλμωδικό ύφος και η μελισματική γραφή, εν είδει φωνωδίας, αποτελούν μία ευθεία παραπομπή σε αυτό. Αυτή η φωνητική γραφή συναντάται και σε ορισμένα τραγούδια του Debussy, ενός συνθέτη που επηρέασε βαθιά τον Messiaen, όπως στον κύκλο *Τραγούδια της Βηλητώς*, όπου εξυπηρετεί την τελετουργική υφή των, περισσότερο παγανιστικής θεματολογίας, ποιημάτων. Στην περίπτωση όμως του Messiaen, το στοιχείο αυτό δεν αποτελεί απλώς ένα υφολογικό εργαλείο, αλλά συνιστά ένα μοντέλο πάνω στο οποίο ο ίδιος διαμορφώνει τη μελωδική και ρυθμική κατασκευή του έργου. Η απουσία μετρικής ένδειξης εξασφαλίζει ακριβώς αυτή την αίσθηση αχρονικότητας που χαρακτηρίζει το γρηγοριανό μέλος, κάτι που παίζει καταλυτικό ρόλο και στην ελεύθερη μελωδική ανάπτυξη. Στο πλαίσιο αυτό, οι μελισματικές κινήσεις της φωνής αποτελούν ένα μείζον εκφραστικό εργαλείο για τον συνθέτη, επιθυμώντας ο ίδιος να υπογραμμίσει τον δοξαστικό τόνο του ποιήματος. Ας σημειωθεί εδώ ότι αυτό πραγματοποιείται στις λέξεις «μεταμορφώνει», «ενωμένο», «φωτός», «αστεριών», ενώ η κορύφωση επέρχεται στο

⁶ Σύμφωνα με τον ίδιο, κύριος στόχος της μουσικής του είναι η ανάδειξη της θρησκευτικής αλήθειας. Αυτό είναι η κύρια πτυχή του έργου του, η πιο χρήσιμη, η πιο έγκυρη βλ. Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Actes Sud, Arles 1999, σ. 24.

⁷ Ο κύκλος τραγουδιών παρουσιάστηκε για πρώτη φορά την επόμενη χρονιά στο Παρίσι (La Spirale, 28 Απριλίου 1937) από την Marcelle Bunlet και τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο. Στη συναυλία αυτή ερμηνεύθηκε επίσης ο κύκλος τραγουδιών *L'âme en bourgeon* της συζύγου του Claire Delbos σε ποίηση της Cécile Sauvage, έργο που γράφτηκε την ίδια εποχή με τα *Ποιήματα για την Μι*. (Δύο από τα τραγούδια, «Paysage» και «Action de grâces» είχαν παρουσιαστεί από τον συνθέτη και την Renée Mahé στις 6 Μαρτίου 1937 στην École Normale).

τελικό «αλελουία» με μία εκτενή φωνωδία, ως ένδειξη της επίγειας ευτυχίας αλλά και της ουράνιας χαράς που συνεπάγεται η ένωση των δύο συζύγων.⁸

Ο ουρανός, και το νερό που ακολουθεί τις παραλλαγές των νεφών,
 Και η γη, και τα βουνά που προσμένουν πάντα,
 Και το φως που μεταμορφώνει.
 Και ένα μάτι δίπλα στο δικό μου μάτι,
 Μία σκέψη δίπλα στη δική μου σκέψη,
 Και ένα πρόσωπο που χαμογελά και κλαίει με το δικό μου,
 Και δύο πόδια πίσω από τα πόδια μου
 Όπως το κύμα με το κύμα είναι ενωμένο.
 Και μία ψυχή, Αόρατη, γεμάτη αγάπη και αθανασία,
 Και ένα ένδυμα από σάρκα και κόκαλα που θα εκκολαφθεί για την
 Ανάσταση,
 Και η Αλήθεια, και το Πνεύμα, και η χάρις με την κληρονομιά του φωτός.
 Όλα αυτά, μου τα δώσατε.
 Και δοθήκατε εσείς ο ίδιος,
 Στην υποταγή και στο αίμα του Σταυρού σας,
 Και σε έναν Άρτο πιο γλυκό και από την φρεσκάδα των αστεριών,
 Θεέ μου.
Αλελουία.⁹

Το επόμενο τραγούδι φέρει τον τίτλο «Τοπίο» («Paysage»). Πρόκειται για μία αλληγορία πάνω στη γέννηση του ερωτικού αισθήματος. Ο συνθέτης περιγράφει μία λίμνη, παρομοιάζοντάς την με ένα μεγάλο κυανό κόσμημα. Η παρουσία της γυναίκας γίνεται αντιληπτή ως μία οπτασία μέσα στο γαλαζοπράσινο τοπίο, μέσα από στίχους που υποδηλώνουν την επιρροή των συμβολιστών ποιητών. Η ομορφιά της γυναίκας ταυτίζεται με την ομορφιά του τοπίου και η γυναίκα συγχωνεύεται με τη φύση, δηλαδή με το δημιουργήμα του Θεού. Η εικόνα της και το παρηγορητικό της χαμόγελο γεννούν αισθήματα αισιοδοξίας και ο έρωτας για τη γυναίκα πραγματώνεται μέσα από την αγάπη για τα θεία δώρα. Η μουσική, σχεδόν περιγραφικά, αποδίδει τη γαλήνη της λίμνης και των στάσιμων νερών της, μέσα από μία ιμπρεσιονιστικού τύπου γραφή, κάτι που υπογραμμίζεται και από το ψαλμωδικό ύφος της φωνής.

Από τη στιγμή που ο έρωτας εκπληρωθεί, το ζευγάρι καλείται να φθάσει το στόχο του, ο οποίος σύμφωνα με τον Messiaen, δεν είναι άλλος από την κατάκτηση της χριστιανικής Αλήθειας. Το τρίτο τραγούδι, με τίτλο «Το σπίτι» («La maison») συνιστά μία προβολή στο μέλλον της συντροφικής ζωής των δύο εραστών. Η ένωσή τους με τα δεσμά του γάμου θα τους απελευθερώσει από τις οδυνηρές εικόνες της εγκόσμιας ζωής και θα τους οδηγήσει στην Αλήθεια. Το μεταφυσικό όραμα του Messiaen περιγράφει ποιητικά τους δύο συζύγους

⁸ Όπως ο ίδιος σημείωνε: «Μόνο το γρηγοριανό μέλος έχει ταυτόχρονα την αγνότητα, τη χαρά, τη διαύγεια, απαραίτητα για την πορεία της ψυχής προς την Αλήθεια». Βλ. Olivier Messiaen, *Lecture at Notre-Dame*, Alphonse Leduc, Paris 1978, σ. 5.

⁹ Olivier Messiaen, «Action de grâces», *Poèmes pour Mi*, Πρώτο Βιβλίο, Durand, Paris 1937, σ. 2-7. Η μετάφραση (καθώς και οι μεταφράσεις των ποιητικών αποσπασμάτων που ακολουθούν) και η υπογράμμιση είναι του γράφοντα.

«μέσα σε σε σώματα αγνά, νέα και αιώνια φωτισμένα», φθάνοντας σ' ένα είδος θρησκευτικής έκστασης.

Το κλίμα αλλάζει δραματικά στο επόμενο τραγούδι με τίτλο «Τρόμος» («Épouvante»), όπου η ποιητική πέννα του Messiaen περιγράφει εφιαλτικές εικόνες από την κόλαση, με ένα σχεδόν σουρεαλιστικό ύφος. Καθώς η συζυγική αγάπη είναι μία αντανάκλαση της αγάπης προς το Θεό, η απώλεια, ή ο φόβος της απώλειας αυτής, οδηγεί στην κόλαση, δηλαδή εκεί όπου ο Θεός είναι απών. Η έντονη χρωματικότητα της μουσικής αποδίδει με θεατρικό τρόπο την απελπισία που κατακλύζει την ανθρώπινη ψυχή όταν, έχοντας απωλέσει την εγκόσμια και τη θεϊκή αγάπη, παραδίδεται στις δυνάμεις του κακού.

Το πέμπτο τραγούδι με τίτλο «Η σύζυγος» («L'Épouse») καταλαμβάνει την κεντρική θέση τόσο αριθμητικά, όσο και θεματικά του κύκλου. Πρόκειται για την τέλεση του μυστηρίου του γάμου ως κορύφωση της αγάπης μεταξύ των συντρόφων, αλλά και ως μία ηθική και ιερή υποχρέωση:

«Πήγαινε όπου το Πνεύμα σε οδηγεί,
Κανείς δεν μπορεί να χωρίσει αυτό που ο Θεός ένωσε,
Πήγαινε όπου το Πνεύμα σε οδηγεί,
Η σύζυγος είναι η προέκταση του συζύγου,
Πήγαινε όπου το Πνεύμα σε οδηγεί,
Όπως η Εκκλησία είναι η προέκταση
Όπως η Εκκλησία είναι η προέκταση του Χριστού»

Στους στίχους αυτούς αναδεικνύεται με διαυγή και άμεσο τρόπο η πεμπτουσία του μηνύματος που φέρει το έργο: η πραγμάτωση του γήινου έρωτα είναι άρρηκτα δεμένη με τη βαθύτερη πνευματική πορεία του ανθρώπου προς τη θεϊκή αλήθεια. Η στιγμή της γαμήλιας ένωσης όχι μόνο σηματοδοτεί την επίγεια ευτυχία, αλλά ανοίγει το δρόμο προς τη θρησκευτική πλήρωση. Ο μουσικός και ποιητικός λυρισμός του Messiaen αποκτά εδώ μία τελετουργική υφή με τη μελωδική γραμμή να παραπέμπει στο γρηγοριανό μέλος και τη συγχорδιακή γραφή του πιάνου να αποδίδει την ουράνια εξύψωση.

Στο επόμενο τραγούδι, με τίτλο «Η φωνή σου» («Ta voix»), περιγράφεται μία στιγμή ευτυχίας της συζυγικής ζωής. Ο Messiaen εξυμνεί την ομορφιά της γυναίκας, τοποθετώντας την δίπλα σ' ένα παράθυρο ανοικτό στο φως ενός ανοιξιιάτικου απογεύματος. Ωστόσο, ο συνθέτης αναγνωρίζει την ανωτερότητα της γυναικείας ομορφιάς μόνο όταν αυτή φωτιστεί από το θείο άγγιγμα. Η γυναίκα ως δούλη του Θεού αποκτά μία άυλη υπόσταση και λαμβάνει τη μορφή ενός αγγέλου, ενώ η φωνή της παρομοιάζεται με το κελήδισμα ενός πουλιού.¹⁰ Πρόκειται για μία από τις πρώτες αναφορές του Messiaen στον ηχητικό κόσμο των πουλιών, ένα πεδίο για το οποίο ο ίδιος αργότερα θα εκδηλώσει ένα έντονο ενδιαφέρον. Η αναφορά αυτή αποδίδεται από το πιάνο, σηματοδοτώντας με αυτόν τον τρόπο τις μετέπειτα ενδεδειγμένες εξερευνήσεις του στον τομέα αυτό. Το τραγούδι των πουλιών εμπεριέχει το στοιχείο του ερωτικού καλέσματος, αλλά συνιστά επίσης έκφραση μιας πηγαίας χαράς, ως προέκταση της ανθρώπινης ευδαιμονίας. Επιπλέον, τα πουλιά ως

¹⁰ Olivier Messiaen, «Ta voix», *Poèmes pour Mi*, Δεύτερο Βιβλίο, Durand, Paris 1937, σ. 4-6.

πλάσματα του Θεού αποτελούν τον ηχητικό καθρέφτη της φύσης, αντανακλούν την ομορφιά της, ενώ παράλληλα εκλαμβάνονται και ως ενσαρκώσεις των αγγέλων. Ο έρωτας για τη γυναίκα είναι συνάμα έρωτας για τη φύση, έρωτας για τον Θεό.

Από τη στιγμή που οι δύο σύντροφοι ενωθούν με τα ιερά δεσμά του γάμου, καλούνται να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες της ζωής. Το έβδομο τραγούδι του κύκλου, με τίτλο «Οι δύο πολεμιστές» («Les deux guerriers»), περιγράφει τις δοκιμασίες που υφίσταται το ζεύγος στην επίγεια κοινή του ζωή. Οι δυσκολίες αυτές αποκτούν μία εφιαλτική, σχεδόν σουρεαλιστική, μορφή στους στίχους του Messiaen: «Το μάτι σου και το μάτι μου ανάμεσα στα αγάλματα που βαδίζουν / ανάμεσα στα μαύρα ουρλιαχτά / στην κατάρρευση των θειωδών γεωμετριών».¹¹ Ο ίδιος υπογραμμίζει τη σημασία της ένωσης μεταξύ των δύο συζύγων μέσα από τους στίχους: «Εμείς οι δύο να 'μαστε ένα», «Είμαι τα δύο σου τέκνα, Θεέ μου».¹² Οι δύο σύντροφοι, ως ιεροί πολεμιστές, αντλούν δύναμη από την αγάπη τους, αλλά και από τον απώτερο στόχο τους: την άφιξή τους στις πύλες της Ουράνιας Πόλης.

Η αμιγώς ερωτική διάθεση επανέρχεται στο επόμενο τραγούδι με τίτλο «Το περιδέραιο» («Le collier»). Ο συνθέτης περιγράφει μία τρυφερή στιγμή της γαμήλιας ζωής των δύο συντρόφων, όταν ένα ανοιxiάτικο πρωινό η γυναίκα τυλίγει τα χέρια της γύρω από το λαιμό του άνδρα, σαν ένα περιδέραιο. Η ομορφιά της σκηνής αποδίδεται μέσα από ποιητικές αναφορές στα χρώματα του ουράνιου τόξου, στις πολύχρωμες και σπάνιες πέτρες της Ανατολής, η διαύγεια και η λάμψη των οποίων συμβολίζουν την αγνότητα των συναισθημάτων. Εδώ εκδηλώνεται άλλη μία πτυχή των καλλιτεχνικών αναζητήσεων του συνθέτη: η παρουσία των χρωμάτων στην ποιητική του γραφή θα λάβει στην μετέπειτα εργογραφία του έναν συναισθησιακό χαρακτήρα και θα συνδεθεί άμεσα με τη μουσική του γλώσσα. Στο τραγούδι αυτό, ο Messiaen αρκείται στην υιοθέτηση ενός τροπικού μουσικού ιδιώματος, που εξυπηρετεί πρωτίστως τη δημιουργία μιας οικείας και αισθησιακής ατμόσφαιρας, αντανακλώντας τη γαλήνη και την ευτυχία του ζεύγους.

Ο κύκλος τραγουδιών κλείνει με την «Εισακουσθείσα προσευχή» («Prière Exaucée»). Πρόκειται για ένα ξέσπασμα χαράς για την πλήρωση του γάμου και ταυτόχρονα μία προβολή στο μέλλον της επουράνιας ζωής των δύο συντρόφων. Η ένωση του άνδρα και της γυναίκας συμβολίζει την ένωση του Χριστού με την Εκκλησία και η χαρά του γάμου προεξοφλεί τη χαρά της Αναστάσεως, όταν ο άνθρωπος θα ενωθεί με τον Θεό. Σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική του συνθέτη, η ανάταση της ψυχής αποδίδεται με μία εκτενή φωνωδία στη λέξη «ψυχή», ενώ οι χτύποι της καρδιάς παραλληλίζονται με τις χαρμόσυνες κωδωνοκρουσίες, που εκτελεί το πιάνο, φθάνοντας με αυτόν τον τρόπο σε μία δοξαστική κορύφωση.

Ένα στοιχείο που προκαλεί προβληματισμό είναι η επιλογή εκ μέρους του συνθέτη μιας γυναικείας φωνής, για την έκφραση σκέψεων και συναισθημάτων που γεννώνται στο μυαλό και στη ψυχή ενός άνδρα. Ο ίδιος ο Messiaen δήλωνε πως έγραψε τους τρεις κύκλους τραγουδιών για τη δραματική σοπράνο Marcelle Bunlet, την οποία θαύμαζε για την

¹¹ Για τα στοιχεία που τον φέρνουν κοντά στους σουρεαλιστές, αλλά και για εκείνα που τον απομακρύνουν από αυτούς, παραπέμπουμε στις δηλώσεις του για το θέμα αυτό στο: Massin, ό.π., σ. 94.

¹² Olivier Messiaen, «Les deux guerriers», ό.π., σ. 7-8.

ευελιξία και την ευρύτητα της φωνής της.¹³ Από την άλλη πλευρά, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Paul Griffiths, η επιλογή μιας αντρικής φωνής θα συνεπαγόταν μια ενδεχόμενη οικειοποίηση των συζυγικών αισθημάτων που εκφράζει ο συνθέτης.¹⁴ Η γυναίκα δεν μπορεί και δεν οφείλει να ταυτιστεί με τα αισθήματα αυτά, λαμβάνοντας με αυτόν τον τρόπο τις απαιτούμενες αποστάσεις από έναν επιφανειακό συναισθηματισμό. Υπό το πρίσμα αυτό, η γυναικεία φωνή, με τη θέρμη και τη διαύγεια που τη διακρίνει, εκπληρώνει το βασικό στόχο του συνθέτη: την ανάδειξη του βαθύτερου πνευματικού μηνύματος του έργου. Το μυστήριο του γάμου συνιστά ένα αποφασιστικό βήμα του ανθρώπου για την πορεία του προς το Θεό. Θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε με την εξής παρατήρηση: η επιλογή μιας γυναίκας για την απόδοση των σκέψεων και των συναισθημάτων ενός άνδρα υπογραμμίζει την έννοια της μεταξύ τους ιερής ένωσης.

Μία άλλη παράμετρος που πρέπει να επισημανθεί είναι το στοιχείο της συμμετρίας που διακρίνει την κατασκευή αυτού του κύκλου των εννέα τραγουδιών. Όπως είδαμε, το πέμπτο τραγούδι συνιστά τον αριθμητικό και θεματικό πυρήνα του έργου. Αντίστοιχα, το πρώτο και το τελευταίο τραγούδι αποτελούν προσευχές με ευχαριστήριο χαρακτήρα, το δεύτερο και το όγδοο συνιστούν αμιγώς ερωτικά τραγούδια με έντονο το στοιχείο της ποιητικής μεταφοράς, το τρίτο και το έβδομο προβάλλουν τα οράματα του συνθέτη για τη μελλοντική ουράνια ζωή του ζεύγους, ενώ το τέταρτο και το έκτο υπογραμμίζουν τα σκοτεινά συναισθήματα και τα εμπόδια που εμφανίζονται σε αυτή την κοινή τους πορεία. Εκτός όμως από το στοιχείο της συμμετρίας στη δομή του έργου, σημαντική επίσης είναι η ευρεία χρήση του τριτόνου στις μελωδικές κατασκευές, κάτι που θα μπορούσε να υποδηλώσει την παρουσία του αριθμού τρία με το θρησκευτικό συμβολισμό που αυτό εμπεριέχει. Αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα αυτής της χρήσης στις μελισματικές κινήσεις της φωνής ως ένδειξη της ψυχικής ανάτασης και της ανθρώπινης ευτυχίας στο πρώτο και στο ένατο τραγούδι,¹⁵ στην απόδοση της γαλήνης του τοπίου με τη λίμνη στο δεύτερο τραγούδι,¹⁶ στο μεταφυσικό όραμα που περιγράφει το τρίτο τραγούδι,¹⁷ στην ιερή υπόσταση της γαμήλιας ένωσης και στη δύναμη που απορρέει από αυτή, έτσι όπως αυτές αποδίδονται στο πέμπτο και στο έβδομο τραγούδι,¹⁸ στην έκφραση της πηγαίας χαράς μέσα από το κελάηδισμα των πουλιών, αλλά και ως άμεση αναφορά στην Αγία Τριάδα και τη θεία χάρη στο έκτο τραγούδι.¹⁹

Όπως φάνηκε από τη σύντομη επισκόπηση των εννέα τραγουδιών του κύκλου *Ποιήματα για την Μι*, το ερωτικό και το θρησκευτικό στοιχείο βρίσκονται σε έναν συνεχή διάλογο και έως έναν βαθμό ταυτίζονται. Η ευτυχία της γαμήλιας ζωής, ως αποτέλεσμα του γήινου έρωτα, συγχωνεύεται με την πνευματικότητα της αγάπης προς το Θεό, προαναγγέλλοντας

¹³ Βλ. Samuel, ό.π., σ. 211.

¹⁴ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber & Faber, London 2008, σ. 78.

¹⁵ Βλ. Olivier Messiaen, «Action de grâces», *Poèmes pour Mi*, Πρώτο Βιβλίο, Durand, Paris 1937, μ. 4-5, 27-28 και «Prière exaucée», *Poèmes pour Mi*, Δεύτερο Βιβλίο, ό.π., μ. 6.

¹⁶ Βλ. Olivier Messiaen, «Paysage», *Poèmes pour Mi*, Πρώτο Βιβλίο, ό.π., μ. 1.

¹⁷ Βλ. Olivier Messiaen, «La maison», ό.π., μ. 10.

¹⁸ Βλ. Olivier Messiaen, «L'épouse», *Poèmes pour Mi*, Δεύτερο Βιβλίο, ό.π., μ. 1-2 και «Les deux guerriers», ό.π., μ. 1-2.

¹⁹ Βλ. Olivier Messiaen, «Ta voix», ό.π., μ. 23-25.

την ουράνια ευδαιμονία. Αυτό όμως που πρέπει να υπογραμμιστεί είναι ότι το έργο αυτό συνιστά ένα είδος μικρογραφίας της θεματολογίας και των στοιχείων εκείνων που θα χαρακτηρίσουν τη μετέπειτα δημιουργική δραστηριότητα του συνθέτη. Από την αδιάσπαστη ενότητα μεταξύ έρωτος και θρησκείας, το κελάηδισμα των πουλιών, τη λατρεία της φύσης, την παρουσία των χρωμάτων και τους αριθμητικούς συμβολισμούς, μέχρι τις αναφορές στο γρηγοριανό μέλος και την ιδιότυπη τροπικότητα της μουσικής γλώσσας, τα *Ποιήματα για την Μι* αποτελούν μία πρώτη, αλλά ολοκληρωμένη κατάθεση των πνευματικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων του συνθέτη.

Ο Messiaen ενορχήστρωσε το έργο το 1937, χωρίς να υποκινηθεί από κάποιο εξωτερικό παράγοντα, κάτι που υποδηλώνει την ύπαρξη μιας εσωτερικής του ανάγκης. Πράγματι, η ενορχήστρωση δεν προσδίνει μόνο νέες ηχητικές και ηχοχρωματικές διαστάσεις στα τραγούδια, αλλά τα τοποθετεί εκτός του εσωστρεφούς πλαισίου του είδους της *mélodie*. Σε μία εποχή γενικότερης κρίσης των αξιών, όπου ο άνθρωπος βρισκόταν μακριά από την αγάπη, μακριά από τη φύση, μακριά από το Θεό, ο Messiaen με τα *Ποιήματα για την Μι* δεν εξωτερίκευσε απλώς τον συναισθηματικό κόσμο και τις μεταφυσικές του ανησυχίες, αλλά μετέδωσε ένα βαθύτερο ουμανιστικό μήνυμα.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Ο **Γιώργος Βλαστός** είναι Διδάκτορας Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ο **Πέτρος Βούβαρης** είναι Λέκτορας Μορφολογίας και Ανάλυσης της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Ο **Ηλίας Γιαννόπουλος** είναι Διδάκτορας Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ο **Γιώργος Ζερβός** είναι Επίκουρος Καθηγητής Μορφολογίας της Δυτικής Μουσικής (Μουσικής του 20ού αιώνα) στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και συνθέτης.

Ο **Ίων Ζώτος (+)** υπήρξε Καθηγητής Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και συνθέτης.

Ο **Γιώργος Κουρουπός** είναι Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και συνθέτης.

Ο **Sander van Maas** είναι Καθηγητής Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο της Ουτρέχτης και Επίκουρος Καθηγητής Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ.

Ο **François-Bernard Mâche** είναι ακαδημαϊκός, συνθέτης και μουσικολόγος.

Η **Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Η **Καίτη Ρωμανού** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μουσικολογίας στη Σχολή Τεχνών και Επιστημών της Αγωγής του Ευρωπαϊκού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ο **Μάκης Σολωμός** είναι Καθηγητής της Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικής του Πανεπιστημίου Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis).

Η **Μαρία Σουρτζή-Χατζηδημητρίου** είναι Διδάκτορας Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης.

Ο **Ιάκωβος Σταϊνχάουερ** είναι Διδάκτορας Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Johann-Wolfgang-Goethe της Φρανκφούρτης.

Η **Δανάη Στεφάνου** είναι Λέκτορας Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και πιανίστα.

Ο **Μάρκος Τσέτσος** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Αισθητικής της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και αρχιμουσικός.

Ο **Κώστας Τσούγκρας** είναι Επίκουρος Καθηγητής Συστηματικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και συνθέτης.

Ο **Λεόντιος Χατζηλεοντιάδης** είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Ηλεκτρολόγων Μηχανικών & Μηχανικών Υπολογιστών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και συνθέτης.

Η **Ολυμπία Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου** είναι Καθηγήτρια Μουσικολογίας με έμφαση στην Αισθητική και Κοινωνιολογία της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.