ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία

Ιστορική/Συστηματική Μουσικολογία - Μουσική Ερμηνεία

Ανάλυση και ερμηνεία των έργων *Nocturne et Allegro Scherzando* και *Sonate nr. 1* για φλάουτο και πιάνο και *Medailles Antiques* για φλάουτο, βιολί και πιάνο του Philippe Gaubert

Analysis and performance of *Nocturne et Allegro Scherzando* & *Sonate nr. 1* for flute and piano and *Medailles Antiques* for flute, violin and piano by Philippe Gaubert

Άννα Παπαδοπούλου

ΑΕΜ 1756

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος 2

Εισαγωγή 3

1. Ερευνητικό υπόβαθρο

1.1 Philippe Gaubert, βιο-εργογραφικά στοιχεία 6

1.2 Ιστορική επισκόπηση και γαλλική σχολή φλάουτου 12

1.3 Ο Gaubert ως συνθέτης: η μουσική του για φλάουτο & πιάνο και κατάλογος έργων 16

1.4 Ο Gaubert ως συνθέτης: το συνθετικό του ιδίωμα και οι επιρροές που δέχτηκε 19

1.5 Ερευνητικός στόχος - μεθοδολογία ανάλυσης 21

2. Ανάλυση επιλεγμένων έργων

2.1 Nocturne et Allegro Scherzando, για φλάουτο και πιάνο (1906) 24

2.1.1 Nocturne 25

2.1.2 Allegro Scherzando 28

2.2 Medailles Antiques, για φλάουτο, βιολί και πιάνο (1916) 34

2.2.1 Nymphes à la fontaine 35

2.2.2 Danses 41

2.3 Sonate, για φλάουτο και πιάνο (1918) (πρώτο μέρος) 45

2.3.1 Modéré 46

2.3.2 Allegretto Vivo 48

3. Από την ανάλυση στην ερμηνεία 52

3.1 Σχέση των εκτελεστών με την παρτιτούρα 53

3.2 Εκτελεστική πρακτική: αρχές του 20ού αιώνα & σήμερα 55

3.2.1 Ζητήματα ρυθμού

3.2.2 Χρήση του vibrato

3.3 Ερμηνεία των επιλεγμένων έργων 57

4. Επίλογος - συμπεράσματα 65

5. Βιβλιογραφία 66

6. Παράρτημα 69

Πρόλογος

Καθώς η εκπόνηση μιας διπλωματικής εργασίας δεν αποτελεί εύκολη διαδικασία και επηρεάζεται από διάφορους παράγοντες, η ολοκλήρωσή της δίνει σίγουρα μεγάλη χαρά.

Μ' αυτήν την αφορμή θα ήθελα να ευχαριστήσω τις αγαπημένες μου δασκάλες Θεοδοσία Παπαδοπούλου, Μαρία Παπαγεωργίου και Κωνσταντίνα Σπυροπούλου, αλλά και τον κ. Βασίλη Κίτσο για την ξεχωριστή συμβολή τους στη συνολική μουσική μου πορεία. Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον κ. Νικολό Δημόπουλο και την κ. Παρασκευή Καραγιάννη για τις πολύτιμες συμβουλές τους σχετικά με την εκτέλεση των έργων.

Πιο πολύ, οφείλω να ευχαριστήσω τους δύο μουσικούς, Σοφία Κουπίδου και Χρήστο Συγκούνη, για το χρόνο που αφιέρωσαν στην προετοιμασία και τις πρόβες των έργων και για την υπέροχη συνεργασία μας σε όλη αυτή την πορεία.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στους γονείς μου, την αδελφή μου και τους φίλους μου για τη συμπαράστασή τους όλο αυτό το διάστημα.

Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, χωρίς τη συμβολή του οποίου η παρούσα εργασία δεν θα είχε ολοκληρωθεί.

Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια, ολοένα και περισσότερο, ενθαρρύνεται η αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής θεωρίας και ερμηνείας στα πλαίσια της ακαδημαϊκής κοινότητας. Πολλοί συγγραφείς σημειώνουν το ρόλο της ανάλυσης στη μουσική ερμηνεία, συχνά όμως προκαλούνται διαμάχες σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε αυτές οι δύο έννοιες να αλληλεπιδρούν. Σε μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας υπερισχύει η άποψη πως οι εκτελεστές οφείλουν να ακολουθούν τις υποδείξεις των θεωρητικών και πως η εγκυρότητα μιας εκτέλεσης εξαρτάται από το κατά πόσο αυτή στηρίζεται στα συμπεράσματα μιας λεπτομερούς ανάλυσης.[1] Από την άλλη, προτείνεται η αμφισβήτηση αυτής της απόλυτης άποψης και ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης ανάλυσης-ερμηνείας, έτσι ώστε η αλληλεπίδραση μεταξύ τους να είναι εποικοδομητική. Είναι γεγονός πως η μουσική εκτέλεση απαιτεί συγκεκριμένες αποφάσεις, συνειδητές ή ενστικτώδεις, σχετικά με τις λειτουργίες συγκεκριμένων πτυχών της μουσικής και των μέσων απόδοσης αυτών στην πραγματική εκτέλεση. Στη λήψη τέτοιων αποφάσεων, καθοριστικών για μια εκτέλεση όσο το δυνατόν καλύτερη και πιο πιστή στις προθέσεις του συνθέτη, σημαντικό ρόλο παίζει η βαθύτερη και πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του έργου. Σε μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση, η γνώση ιστορικών στοιχείων που αφορούν το συνθέτη, το συνθετικό του ύφος και την εκτελεστική πρακτική της εποχής του έχει μεγάλη σημασία.[2] Επιπλέον, ένας εκτελεστής που στοχεύει σε μια στυλιστικά και αισθητικά ολοκληρωμένη ερμηνεία, πολύ συχνά έρχεται αντιμέτωπος με ζητήματα αντίστοιχα με εκείνα που απασχολούν έναν αναλυτή, ιδιαίτερα όσον αφορά τη μορφή και τη διαμόρφωση των φράσεων.[3]

Η παρούσα εργασία επιχειρεί τη μελέτη της αρμονικής και μορφολογικής δομής τριών έργων για φλάουτο του Γάλλου συνθέτη και φλαουτίστα Philippe Gaubert και του ρόλου που διαδραματίζουν τα συμπεράσματα αυτής της αναλυτικής πορείας στη διατύπωση μιας ερμηνευτικής πρότασης προς κάθε ενδιαφερόμενο εκτελεστή. Για την κατανόηση και ερμηνεία των επιλεγμένων έργων, προηγήθηκε μια έρευνα που πλαισιώνει το ιστορικό περιβάλλον μέσα στο οποίο συντέθηκαν τα εν λόγω έργα. Στη διαδικασία αυτής της έρευνας, διαπιστώθηκε η έλλειψη εύρους βιβλιογραφίας σχετικής με τη ζωή του Gaubert και το έργο

[1] Joel Lester, "Performance and analysis: interaction and interpretation", στο *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197-198.
[2] Peter Walls, "Historical Performance and the modern performer", στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 31.
[3] Lester, "Performance and analysis: interaction and interpretation", 207-208.

του, καθώς είναι λίγες οι πηγές που αφορούν αποκλειστικά τον συνθέτη. Αναφέρεται με συντομία σε μικρό αριθμό βιβλίων που αφορούν γενικά το φλάουτο ή άλλους μεγάλους φλαουτίστες, ή σε εργασίες που έχουν γίνει με αφορμή την εξερεύνηση του έργου και της ζωής του.[4] Αναφέρεται ενδεικτικά η κύρια βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε: *Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions as Flutist, editor, teacher, conductor and composer*,[5] από την οποία αντλήθηκαν οι πληροφορίες για τη ζωή και το συνολικό έργο του συνθέτη, *A Performance guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert*,[6] όπου πέραν των αναφορών στα βιογραφικά στοιχεία, σχολιάζονται τα έργα του για φλάουτο και πιάνο και περιγράφονται οι δυσκολίες που συναντά ένας φλαουτίστας στη μελέτη και την εκτέλεση καθενός από αυτά. Επιπλέον, στην εργασία με τίτλο *Harmony and voice leading in music by Philippe Gaubert: innovation in a traditional context,*[7] παρουσιάζεται λεπτομερής ανάλυση κάποιων μερών από δύο έργα (*Troisième Sonate*-1933 και *Suite*-1921) και αποδεικνύεται η συνύπαρξη στοιχείων μιας νέας αρμονικής γλώσσας με παραδοσιακά τονικά στοιχεία.

Με βάση την παραπάνω βιβλιογραφία, θα επιχειρηθεί η παρουσίαση της ζωής του και του συνθετικού ιδιώματός του. Αν και ο Gaubert έγραψε μεγάλο αριθμό έργων για φλάουτο, η μουσική του παραμένει σχετικά άγνωστη, εκτός από μερικά μόνο έργα του για φλάουτο και πιάνο που είναι γνωστά, κυρίως μεταξύ των φλαουτιστών. Μέσα από την παρουσίαση των τριών επιλεγμένων κομματιών, θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί πως τα έργα μουσικής δωματίου για φλάουτο και πιάνο, αξίζει να επιλέγονται συχνότερα ως μέρος του ρεπερτορίου. Βεβαίως, θα ήταν πλάνη να θεωρηθεί πως η παρούσα εργασία αποτελεί μια απόλυτη, αντικειμενική και αυστηρή ερμηνευτική πρόταση, καθώς το υποκειμενικό στοιχείο διέπει κάθε προσπάθεια μουσικής εκτέλεσης. Επιπλέον, *κάθε ερμηνεία αποτελεί μια επιλογή και, στην καλύτερη περίπτωση - αν υποτεθεί ότι υπάρχει μια ιδανική ερμηνεία – μια προσέγγιση αυτής*.[8] Την εργασία αυτή θα πλαισιώσει η εκτέλεση των επιλεγμένων έργων από τη γράφουσα, στα πλαίσια μιας ερμηνευτικής προσέγγισης που θα στηρίζεται και θα αναδεικνύει τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την αναλυτική διαδικασία που ακολουθήθηκε.

---

[4] Tammara K. Phillips, "A Performance Guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert" (DMA thesis, Florida State University, 2006), 15.
[5] Penelope Ann Peterson Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions as Flutist, editor, teacher, conductor and composer" (PhD diss., University of Maryland, 1982).
[6] Phillips, "A Performance Guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert".
[7] Rebecca Suzanne Simpson, "Harmony and voice leading in music by Philippe Gaubert: innovation in a traditional context" (Master thesis, University of British Columbia, 2003).
[8] Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: Norton, 1968), 32.

Η εργασία είναι δομημένη σε 6 κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «ερευνητικό υπόβαθρο» επιχειρεί την παρουσίαση της ζωής και της καλλιτεχνικής πορείας του Philippe Gaubert, μέσα από την προβολή της σημαντικής συμβολής του ως μαέστρου, φλαουτίστα και συνθέτη, καθώς και το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έγραψε μουσική για φλάουτο και πιάνο, σε συνδυασμό με την περιγραφή εκείνων των στοιχείων που ο ίδιος θεωρούσε σημαντικά στην εκτέλεση του φλάουτου. Μέσω της παρουσίασης των βασικότερων επιρροών που δέχτηκε στη συνθετική γραφή του, επιχειρείται η βαθύτερη κατανόηση των συνθετικών εργαλείων που χρησιμοποιεί, έτσι ώστε να γίνουν αντιληπτά όσα θα προκύψουν μέσα από την επακόλουθη αρμονική και μορφολογική ανάλυση. Ακολουθεί η υποενότητα «ερευνητικός στόχος-μεθοδολογία ανάλυσης», όπου παρουσιάζονται λεπτομερώς ο στόχος της παρούσας εργασίας και οι βασικότερες παράμετροι στις οποίες στηρίζεται η αναλυτική διαδικασία.

Στη συνέχεια, το δεύτερο κεφάλαιο αποτελείται από τρεις υποενότητες, στις οποίες παρουσιάζονται οι αναλύσεις των έργων. Η επεξήγηση της συνολικής μορφής και των επιμέρους φράσεων, που γίνονται αντιληπτά μέσω της αναλυτικής διαδικασίας, στοχεύει στη δημιουργία μιας πιο ξεκάθαρης εικόνας της αρχιτεκτονικής των έργων, έτσι ώστε να διευκολύνεται η θεωρητική και ερμηνευτική τους προσέγγιση.

Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει τις ερμηνευτικές προτάσεις για κάθε έργο, που στηρίζονται στην αναλυτική διαδικασία που προηγήθηκε. Στο επόμενο κεφάλαιο παρατίθενται τα συμπεράσματα της συνολικής μελέτης. Τα κεφάλαια που ακολουθούν με αριθμό πέντε και έξι περιέχουν τη βιβλιογραφία και το παράρτημα, με το τελευταίο να περιλαμβάνει τις παρτιτούρες των έργων, με αναλυτικά σχόλια και σύμβολα.

1. Ερευνητικό υπόβαθρο

1.1 Philippe Gaubert: βιο-εργογραφικά στοιχεία

Το παρόν κεφάλαιο αποβλέπει στην παρουσίαση των βασικότερων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και της πολυδιάστατης συμβολής του Philippe Gaubert στη μουσική ζωή του Παρισιού του μεσοπολέμου, με την τριπλή ιδιότητα του φλαουτίστα, συνθέτη και μαέστρου. Στη διάρκεια της ζωής του έτυχε μεγάλης αναγνώρισης, κυρίως ως μαέστρος. Σήμερα, όμως, είναι περισσότερο γνωστός ως συνθέτης, ιδιαίτερα για τα έργα του για φλάουτο και πιάνο. Αν και η μουσική του για φλάουτο είναι ιδιαίτερη, δεν παρουσιάζεται τόσο συχνά.

Ο Philippe Gaubert γεννήθηκε στην πόλη Cahors της Γαλλίας στις 5 Ιουλίου 1879 και πέθανε στις 8 Ιουλίου του 1941 στο Παρίσι από εγκεφαλικό. Η οικογένειά του δε φαίνεται να είχε ιδιαίτερη οικονομική επιφάνεια, καθώς ο πατέρας του ήταν επισκευαστής υποδημάτων και η μητέρα του οικονόμος. Η πρώτη του επαφή με τη μουσική έγινε κοντά στον πατέρα του, που ήταν ερασιτέχνης κλαρινετίστας. Στην ηλικία των έξι ετών η οικογένειά του μετακόμισε στο Παρίσι, όπου έζησε και δημιούργησε το υπόλοιπο της ζωής του. Το επάγγελμα της μητέρας του στάθηκε η αφορμή για να συναντήσει ο Gaubert το μελλοντικό δάσκαλο και μέντορά του, τον Paul-Claude Taffanel (1844-1908), καθώς κάποιες φορές την συνόδευε όταν εκείνη φρόντιζε το διαμέρισμα του Taffanel. Η σχέση δασκάλου - μαθητή άρχισε ήδη από τότε να δημιουργείται, καθώς ο Taffanel του δίδασκε φλάουτο και θεωρητικά. Ο Gaubert εισήχθη στο Ωδείο του Παρισιού το 1893 στην ηλικία των 14 ετών, την ίδια χρονιά με το διορισμό του P. Taffanel ως δασκάλου φλάουτου στο Ωδείο, και τότε ουσιαστικά ξεκίνησε επίσημα τις μουσικές του σπουδές. Ένα χρόνο μετά, το 1894, κέρδισε το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό φλάουτου του Ωδείου. Ταυτόχρονα σπούδαζε αρμονία με το Stéphane-Raul Pugno (1852-1914) και Xavier Leroux (1863-1919), φούγκα και σύνθεση με τον Charles-Ferdinand Lenepveu (1840-1910), κερδίζοντας πρώτο βραβείο στη φούγκα το 1904. Την επόμενη χρονιά κέρδισε το δεύτερο βραβείο της Ρώμης το 1905 (Prix de Rome), για την ακρίβεια το «πρώτο δεύτερο βραβείο» (*première deuxième prix*) με τη λυρική καντάτα για τρεις φωνές και ορχήστρα (*Médora Cantate*).[9] Αξίζει να αναφερθεί πως εκείνη ήταν η πέμπτη συνεχόμενη χρονιά κατά την οποία η κριτική επιτροπή είχε αποκλείσει το Maurice Ravel ήδη από την προκριματική φάση (είχαν προηγηθεί τέσσερις αποκλεισμοί του τα προηγούμενα χρόνια) με

[9] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions", 4-8.

την αιτιολόγηση πως η μουσική του δεν ακολουθούσε τους παραδοσιακούς κανόνες της αρμονίας και της αντίστιξης.[10] Η ιστορία έδειξε, όμως, πως ο Gaubert διατήρησε ισχυρή καλλιτεχνική σχέση με τον Ravel καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, καθώς συνεργάστηκαν πολλές φορές, γεγονός που μαρτυρείται από τη συμμετοχή του Gaubert το 1907 στην παρουσίαση του έργου του Ravel *Introduction et allegro* για άρπα, φλάουτο, κλαρινέτο και κουαρτέτο εγχόρδων. Επιπλέον, παρουσίασε το έργο του Ravel *Chansons madécasses* σε φεστιβάλ στην πόλη Biarritz, με τον ίδιο το Ravel στο πιάνο.[11]

Οι σπουδές και η ολοκληρωμένη εκπαίδευσή του στο Ωδείο τον ώθησαν να δραστηριοποιηθεί σε πολλά και διαφορετικά πεδία της μουσικής. Αποτελούσε παράδειγμα συνολικά καλλιεργημένου μουσικού, με δεξιότητες στη μουσική εκτέλεση, τη διεύθυνση ορχήστρας και τη σύνθεση. Η πορεία του ως φλαουτίστας υπήρξε σπουδαία. Πέρα από το πρώτο βραβείο στον εσωτερικό διαγωνισμό του Ωδείου, κέρδισε μεγάλη αποδοχή στο μουσικό κύκλο του Παρισιού, δίνοντας πολλές συναυλίες και κάνοντας πρώτες εκτελέσεις έργων, όπως για παράδειγμα τη *Fantaisie Op. 79* για φλάουτο και πιάνο του Gabriel Fauré το 1901, έργο που γράφηκε για τον εσωτερικό διαγωνισμό του Παρισιού τρία χρόνια νωρίτερα, το 1898. Πολλοί σύγχρονοί του συνθέτες του αφιέρωσαν έργα τους. Επιπλέον, υπάρχουν αρκετές ηχογραφήσεις προσωπικών του εκτελέσεων από κέρινους κυλίνδρους (φωνογράφους) που χρονολογούνται μεταξύ 1915-1921, από τις οποίες μπορεί κανείς να αντλήσει πολλά στοιχεία για το προσωπικό του στυλ ερμηνείας. Εκτός από τις ηχογραφήσεις, υπάρχουν μαρτυρίες των μαθητών του που επιβεβαιώνουν τη φυσικότητα και τη σταθερότητα στο παίξιμό του, την καθαρότητα του ήχου και την άρτια τεχνική του.[12]

Φαίνεται να συμμετείχε ενεργά ως μέλος σε σύνολα μουσικής δωματίου τουλάχιστον μέχρι το 1930[13] και υπήρξε για αρκετά χρόνια (1897-1919) μέλος στις δύο σημαντικές ορχήστρες του Παρισιού, την ορχήστρα της Όπερας και την ορχήστρα της Société des Concerts του Ωδείου.[14] Η πολυετής διατήρηση της θέσης του κορυφαίου φλαουτίστα στην ορχήστρα της Όπερας επηρέασε τον τρόπο προσέγγισης του οργάνου και τον πλούτισε με την εμπειρία της ορχηστρικής πράξης, προσδίδοντας στο παίξιμό του το λυρισμό και τα διαφορετικά ηχοχρώματα της φωνής. Το αποτέλεσμα ήταν ένας ήχος *«ρευστός, που προσομοίαζε τη φωνή,*

---

[10] Ann McCutchan, *Marcel Moyse: Voice of the Flute* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994), 59.
[11] McCutchan, *Marcel Moyse*, 73.
[12] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions", 9, 12-17.
[13] McCutchan, *Marcel Moyse*, 73.
[14] Edward Blakeman, "Gaubert, Philippe", *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044129 (προσπέλαση στις 12/11/2019).

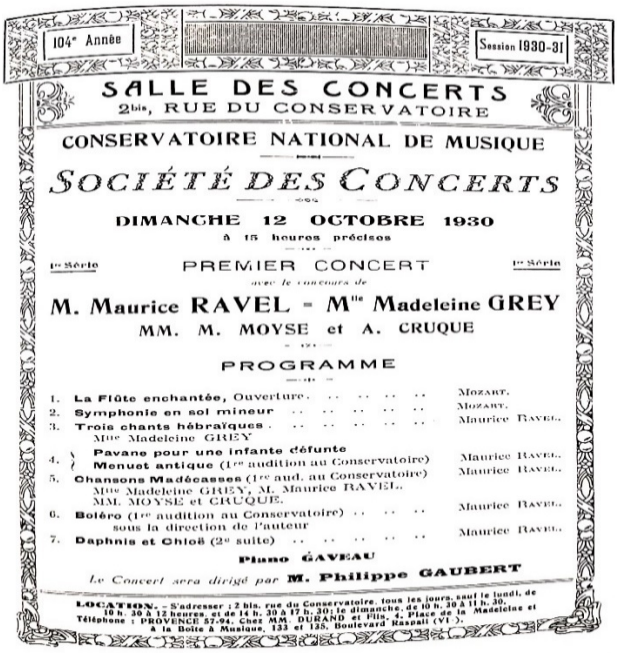
συχνά με διακοσμητικό στυλ».[15] Ως μαέστρος της ορχήστρας της Όπερας, είχε την ευκαιρία να παρουσιάσει τις όπερες που ο ίδιος έγραψε (*Naïla*, 1927), αλλά και πρώτες εκτελέσεις (ενδεικτικά: *Padmâvatî* (1923) και *Bacchus et Ariane* (1931) του Roussel, *Oedipe* (1936) του Enescu), καθώς και έργα του Wagner (*Parsifal*, 1935).[16]

Στην ορχήστρα του Ωδείου κατείχε τη θέση του κορυφαίου φλαουτίστα, εκεί, όμως, η πορεία του ήταν διαφορετική, χάρη στην παρότρυνση του δασκάλου του Paul Taffanel - ο οποίος βρισκόταν στη θέση του μαέστρου της Société ήδη κάποια χρόνια (1892-1903) - να πάρει μέρος στο διαγωνισμό του Ωδείου του Παρισιού για τη θέση του βοηθού μαέστρου που μόλις είχε μείνει κενή. Κέρδισε τη θέση και ήδη το 1904 έγινε βοηθός μαέστρου της Société des Concerts, πλάι στο μαέστρο Georges Marty, που διαδέχθηκε τον Paul Taffanel, μετά το θάνατο του τελευταίου. Παρέμεινε βοηθός μαέστρου μέχρι το 1919, στο πλάι του Andre Messager από το 1908, με μια διακοπή την τριετία 1914 – 1917, λόγω της συμμετοχής του στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα χρόνια που έλειπε στον πόλεμο, η συμμετοχή του στην ορχήστρα της Société, είτε ως φλαουτίστας, είτε ως μαέστρος, υπήρξε σπάνια. Συμμετείχε όμως σε φιλανθρωπικές συναυλίες ενίσχυσης του Γαλλικού στρατού (βλ. εικ. 1.1). Όταν ο Gaubert επέστρεψε από τον πόλεμο, τιμήθηκε για την προσφορά του στην πατρίδα του με τον τίτλο *Chevalier de la légion d' honneur*.[17]

Εικόνα 1.1. Πρόγραμμα συναυλίας στην πόλη Roanne, για οικονομική ενίσχυση του Γαλλικού στρατού, 1918. Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 24.

[15] Patricia Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908" (Master thesis, North Texas State University, 1980), 122.
[16] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 63-65.
[17] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 19-21, 23-25.

Τα χρόνια που δούλεψε ως βοηθός μαέστρου (1904-1919) του έδωσαν τη δυνατότητα να αναπτύξει τις δεξιότητές του στη διεύθυνση ορχήστρας. Μετά το τέλος του πολέμου, η καριέρα του απογειώθηκε, με το διορισμό του σε τρεις σπουδαίες θέσεις του μουσικού χώρου του Παρισιού. Ορίστηκε ως βασικός μαέστρος της Société το 1919, θέση που διατήρησε μέχρι το 1938. Την επόμενη χρονιά ακολούθησε η τοποθέτησή του ως διευθυντής ορχήστρας της Όπερας, θέση που θα διατηρούσε μέχρι το 1940, όταν θα προαγόταν σε καλλιτεχνικό διευθυντή της Όπερας για ελάχιστο καιρό, εξαιτίας του ξαφνικού θανάτου του μετά από ένα χρόνο, το 1941. Η τρίτη ιδιότητα που προστέθηκε στα καθήκοντά του αφορούσε τον επίσημο διορισμό του ως δάσκαλος φλάουτου στο Ωδείο του Παρισιού.[18] Ως μαέστρος, αναγνωρίστηκε ως ένας από τους καλύτερους ερμηνευτές όλων των στυλ και περιόδων της ιστορίας της μουσικής, εκτελώντας έργα της κλασικής περιόδου σύμφωνα με την πολυετή παράδοση του Ωδείου (συμφωνίες Mozart, Beethoven),[19] επιλέγοντας παράλληλα έργα νεότερων συνθετών (Wagner, Stravinsky, Prokofiev).[20] Αξίζει να αναφερθεί πως μεγάλο μέρος των συναυλιών που διηύθυνε καταλάμβανε ρεπερτόριο των συγχρόνων του Γάλλων συνθετών (βλ. εικ. 1.2).[21]


104e Année

Session 1930-31

SALLE DES CONCERTS
2bis, RUE DU CONSERVATOIRE

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

DIMANCHE 12 OCTOBRE 1930
à 15 heures précises

1re Série — PREMIER CONCERT — 1re Série

avec le concours de

M. Maurice RAVEL - Mlle Madeleine GREY
MM. M. MOYSE et A. CRUQUE

PROGRAMME

1. La Flûte enchantée, Ouverture . . . . . Mozart.
2. Symphonie en sol mineur . . . . . Mozart.
3. Trois chants hébraïques . . . . . Maurice Ravel.
Mlle Madeleine GREY
4. Pavane pour une infante défunte } Maurice Ravel.
Menuet antique (1re audition au Conservatoire) } Maurice Ravel.
5. Chansons Madécasses (1re aud. au Conservatoire) Maurice Ravel.
Mlle Madeleine GREY, M. Maurice RAVEL.
MM. MOYSE et CRUQUE.
6. Boléro (1re audition au Conservatoire) . . . . Maurice Ravel.
sous la direction de l'auteur
7. Daphnis et Chloë (2e suite) . . . . . Maurice Ravel.

Piano GAVEAU

Le Concert sera dirigé par M. Philippe GAUBERT

LOCATION. — S'adresser : 2 bis, rue du Conservatoire, tous les jours, sauf le lundi, de 10 h. 30 à 12 heures, et de 14 h. 30 à 17 h. 30; le dimanche, de 10 h. 30 à 11 h. 30.
Téléphone : PROVENCE 57-94. Chez MM. DURAND et Fils, 4, Place de la Madeleine et à la Boîte à Musique, 133 et 135, Boulevard Raspail (VI e).

Εικόνα 1.2. Πρόγραμμα συναυλίας στην οποία διευθύνει ο Gaubert το 1930.

McCutchan, *Marcel Moyse*, 141.

[18] McCutchan, *Marcel Moyse*, 73.
[19] Από την ίδρυση της Société το 1828 είχε καθιερωθεί η επιλογή των συμφωνιών του Beethoven ως βασικού ρεπερτορίου και ήταν αυτές οι εκτελέσεις που έκαναν την ορχήστρα του Ωδείου να αποκτήσει φήμη (Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 53).
[20] Dorothy Glick, "Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School" (Master thesis, University of Kansas, 2014), 88.
[21] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 45.

Διηύθυνε πολλά έργα των Debussy, Ravel, Dukas, καθώς και πρώτες εκτελέσεις έργων (ενδεικτικά: *Concerto for flute and orchestra* του Ibert (1934), με σολίστ τον Marcel Moyse). Σημαντική υπήρξε και η συμμετοχή του με την ορχήστρα του Ωδείου ως μαέστρος σε ηχογραφήσεις μεταξύ 1927-1938, αρχικά στη δισκογραφική *Columbia Label* (με ηχογραφήσεις σπουδαίων έργων, όπως τη *Συμφωνία* του Franck, την *Παθητική Συμφωνία No. 6* του Tchaikovsky, τη *Sheherazade* του Rimsky-Korsakov), έπειτα στη *Compagnie Française du Gramophone*, ενώ προς το τέλος της καριέρας του ηχογράφησε δύο δικά του ορχηστρικά έργα στην EMI (*Les Chants de la mer* και *Les Inscriptions pour les portes de la ville*). Ο τρόπος που διηύθυνε χαρακτηρίζεται από ρυθμική ακρίβεια και μουσική ευαισθησία.[22] Ο ίδιος, λόγω της ιδιότητας του συνθέτη, έδειχνε μεγάλο σεβασμό στα έργα και στην πρόθεση του συνθέτη. Σ' αυτήν ακριβώς τη διπλή ιδιότητα οφειλόταν η ικανότητά του να κατανοεί το έργο συνολικά και να μπορεί να μεταφέρει με ζωντάνια την πρόθεση του συνθέτη στους μουσικούς της ορχήστρας, αλλά και στο κοινό. Διευθύνοντας τη Société, έδωσε πολυάριθμες συναυλίες, σε διάφορες πόλεις τόσο της Γαλλίας, όσο και του εξωτερικού λαμβάνοντας μέρος σε διάφορα φεστιβάλ (Διεθνής Έκθεση Μουσικής στη Φρανκφούρτη, Γενεύη, Ισπανία, κατά τη διάρκεια του 1927), με στόχο τη διάδοση του ρεπερτορίου των συγχρόνων του.[23] Τη θέση του μαέστρου διατήρησε μέχρι το 1938, χρονιά κατά την οποία υπέβαλε την παραίτησή του, εξαιτίας του έντονου κλίματος που είχε αρχίσει να επικρατεί ανάμεσα στα μέλη της ορχήστρας.[24]

Ως δάσκαλος φλάουτου στο Ωδείο δίδαξε για δώδεκα χρόνια (1919-1931). Είχε προηγηθεί, βέβαια, ένα χρονικό διάστημα ήδη από το 1912 κατά το οποίο εργαζόταν ως βοηθός του προηγούμενου δασκάλου φλάουτου, Adolphe Hennebains. Η καριέρα του ως παιδαγωγού συνέπεσε με μια σημαντική περίοδο για το φλάουτο και τη γαλλική σχολή. Ανάμεσα στους μαθητές του υπήρξαν σπουδαίοι φλαουτίστες που πέτυχαν σημαντικές διακρίσεις, κερδίζοντας πρώτα βραβεία στο Διαγωνισμό Φλάουτου του Ωδείου και κάνοντας καριέρα στο εξωτερικό. Ένας από τους μαθητές του, ο Georges Laurent, υπήρξε πρώτο φλάουτο στη Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης και υπεύθυνος του συλλόγου φλαουτιστών της Βοστώνης. Στα προγράμματα των συναυλιών αυτού του συλλόγου περιλαμβάνονταν συχνά έργα του Gaubert, κάνοντας γνωστή με αυτόν τον τρόπο τη μουσική του και εκτός Γαλλίας.[25] Σύμφωνα με μαρτυρίες των ίδιων των μαθητών του, ωστόσο, ο Gaubert δεν ήταν οργανωμένος στο μάθημα

[22] https://www.naxos.com/person/Philippe_Gaubert_23284/23284.htm (προσπέλαση 27/11/2019).
[23] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 51.
[24] McCutchan, *Marcel Moyse*, 147-148.
[25] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 10-11.

και δεν ακολουθούσε συγκεκριμένο πρόγραμμα διδασκαλίας. Μάλιστα, πολλές φορές δεν ήταν πρόθυμος να βοηθήσει μαθητές με δυσκολίες: *«Ο Gaubert ήταν εξαιρετικά ταλαντούχος- μπορούσε να παίξει τα πάντα. Ωστόσο, δεν ήταν καλός στο να εξηγεί πράγματα. Ο Moyse ετοίμαζε πολλές ασκήσεις προκειμένου να λύνει τα διάφορα προβλήματα των μαθητών του»*.[26] Λέγεται πως επειδή ήταν πολύ ταλαντούχος, συχνά προτιμούσε να δείχνει, παρά να εξηγεί, ίσως επειδή ο ίδιος δεν μπήκε ποτέ στη διαδικασία να εξηγήσει τι κάνει.[27] Πέραν αυτού, η έλλειψη οργάνωσης των μαθημάτων του πιθανότατα οφειλόταν στο προσωπικό του ενδιαφέρον για τους άλλους τομείς ενασχόλησής του, τη διεύθυνση ορχήστρας και τη σύνθεση. Μάλιστα, μετά το διορισμό του ως μαέστρος στις δύο ορχήστρες, σταμάτησε να είναι ενεργός εκτελεστής και πολύ συχνά δεν είχε μαζί του στα μαθήματα το φλάουτο και δανειζόταν τα όργανα των μαθητών του. Φαίνεται πως από το 1928 τα μαθήματα είχε αναλάβει ο Moyse, ο οποίος αργότερα τον διαδέχτηκε. Η επιτυχία του ως δάσκαλος οφειλόταν στο θαυμασμό που έτρεφαν οι μαθητές του για τον τρόπο που έπαιζε, με αποτέλεσμα να ενσωματώνουν στο δικό τους παίξιμο όλα εκείνα τα στοιχεία που «έκλεβαν» από το δάσκαλό τους. Ο Moyse πίστευε πως ο Gaubert πάντα έπαιζε όμορφα, ο ήχος του ήταν καθαρός και λαμπερός, με μεγάλη σταθερότητα και άρτια τεχνική, στοιχεία που προσπαθούσε και ο ίδιος να μιμηθεί.[28] Ο ήχος του ήταν έντονος σε δυνατές δυναμικές και ιδιαίτερα διαπεραστικός σε μαλακά περάσματα, χωρίς ποτέ να ακούγεται επιθετικός ή σκληρός.[29] Μια πρακτική συμβουλή που έδινε, ωστόσο, προερχόμενη πιθανόν από τον Taffanel, ήταν η μελέτη του σκελετού της μελωδικής γραμμής, επιδιώκοντας με αυτόν τον τρόπο πρωτίστως μεγαλύτερη συγκέντρωση στον ήχο.[30]

Πέρα από την προσφορά του ως δάσκαλος, πολύ σημαντική υπήρξε η συμβολή του στην ολοκλήρωση της διάσημης μεθόδου *Méthode Complète de Flûte*, που χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα στη διδασκαλία του φλάουτου. Η γνωστή μέθοδος φλάουτου, την οποία ξεκίνησε ο δάσκαλός του Taffanel αλλά δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει ο ίδιος λόγω του θανάτου του, ολοκληρώθηκε και εκδόθηκε από τον Gaubert το 1923, από τις εκδόσεις *Alphonse Leduc and Company*.[31] Αποτελεί σημαντικό εγχειρίδιο για τους σπουδαστές του φλάουτου και οδηγό για τη μουσική του Gaubert για φλάουτο, καθώς μέσα από τη μελέτη της μεθόδου μπορεί κανείς να αντλήσει πληροφορίες για όλα εκείνα τα στοιχεία που θεωρούσαν αυτοί οι σπουδαίοι δάσκαλοι σημαντικά στη μουσική ερμηνεία, εστιάζοντας στην καλή παραγωγή ήχου -βασική

[26] Λόγια του René Rateau, μαθητή του Gaubert, στο: McCutchan, *Voice of the Flute*, 119.
[27] McCutchan, *Marcel Moyse*, 73.
[28] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 9.
[29] Liesl Stolz, "The French Flute Tradition" (Master thesis, University of Cape Town, 2003), 69.
[30] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 33-34.
[31] McCutchan, *Marcel Moyse*, 64.

επιδίωξη κάθε φλαουτίστα- την αναπνοή, την τεχνική και τη βελτίωση του ήχου με ποικιλία ηχοχρωμάτων. Χάρη στη χρόνια μαθητεία στο πλάι του, είναι λογικό να θεωρείται πως το αποτέλεσμα της έκδοσης είναι αρκετά πιστό στις ιδέες του δασκάλου του.[32]

Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του ήταν πηγαία η ανάγκη του για έκφραση μέσω της προσωπικής δημιουργίας. Ο Gaubert υπήρξε παραγωγικός συνθέτης, γράφοντας κυρίως έργα για μικρά σύνολα μουσικής δωματίου, στα περισσότερα εκ των οποίων συμπεριελάμβανε το φλάουτο, αλλά και αξιόλογο αριθμό ορχηστρικών έργων και σκηνικής μουσικής.[33] Η μουσική του κατά τη διάρκεια της ζωής του έτυχε μεγάλης αποδοχής από το κοινό του Παρισιού και εκτελούνταν συχνά, καθώς με την ιδιότητα του μαέστρου στις δύο σπουδαίες ορχήστρες του Παρισιού μπορούσε να συμπεριλαμβάνει και δικά του έργα στα προγράμματα συναυλιών.[34]

Οι πληροφορίες για την προσωπική του ζωή δεν είναι πολλές. Η πρώτη φορά που παντρεύτηκε ήταν με τη Suzanne Millet,[35] με την οποία χώρισε μέσα στη δεκαετία του 1920. Αργότερα, παντρεύτηκε την Madelaine Poiré. Δικά του παιδιά δεν είχε, ωστόσο, η δεύτερη γυναίκα του είχε έναν γιο, τον Alain Poiré (1917-2000), το μετέπειτα γνωστό παραγωγό κινηματογράφου. Η γυναίκα του Alain Poiré, Yvette Poiré-Gaubert (1918-2019), ήταν η νύφη του Gaubert και αυτή που είχε τα δικαιώματα του έργου του συνθέτη.[36]

1.2 Ιστορική επισκόπηση και γαλλική σχολή φλάουτου

Πριν διερευνηθεί το συνθετικό ιδίωμα του Gaubert και οι επιρροές που δέχτηκε, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστεί με συντομία η εξελικτική πορεία που είχε το φλάουτο στη μουσική ζωή του Παρισιού, το μουσικό κλίμα που επικρατούσε το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και οι συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκαν όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γαλλική σχολή φλάουτου. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται να γίνουν κατανοητές οι συνθήκες μέσα στις οποίες ο Gaubert συνέθεσε για το φλάουτο.

Στην αλλαγή του αιώνα άρχισε να αναπτύσσεται μια νέα τάση στο ρεπερτόριο για φλάουτο, που οφειλόταν σε διάφορους παράγοντες, αλλάζοντας ριζικά την αντιμετώπιση του οργάνου που ήταν παραγκωνισμένο από τους μεγάλους συνθέτες του 19ου αιώνα, εξαιτίας της

[32] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris", 98-99.
[33] McCutchan, *Marcel Moyse*, 73.
[34] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 72.
[35] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 81.
[36] Yvette Poiré-Gaubert, "This is Philippe's Gaubert flute!", συνέντευξη του Nicolas Duchamp, https://gaubertvivantproject.weebly.com (προσπέλαση 12/1/2020).

αδυναμίας του υπάρχοντος ξύλινου οργάνου να συναγωνιστεί τα άλλα όργανα που ήταν άρτια τεχνικά και ήδη από τότε στη σημερινή τους μορφή (βιολί ή πιάνο). Στη σπουδαία αυτή αλλαγή για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο συνέβαλε ο Γερμανός φλαουτίστας Theobald Boehm (1749-1881) με τις κατασκευαστικές μεταρρυθμίσεις το 1832. Η βασική αρχή κατασκευής του ήταν η τοποθέτηση των οπών με βάση την ακουστική ορθότητα. Αυτό επέτρεπε στα δάχτυλα να παραμένουν στη φυσική τους θέση χωρίς να κάνουν άβολες κινήσεις. Μετά από διάφορες τροποποιήσεις και τελειοποιήσεις, το 1847 ο Boehm παρουσίασε ένα ακόμη πιο βελτιωμένο όργανο. Το σύγχρονο φλάουτο ουσιαστικά δεν έχει αλλάξει από το μοντέλο του 1847 ως προς το μηχανισμό του. Ο μηχανισμός Boehm επέτρεπε στο όργανο μεγάλη σταθερότητα στο κούρδισμα, βελτιωμένο και ομοιογενή ήχο σε όλες τις οκτάβες και λαμπερό ηχόχρωμα, λόγω της κατασκευής του από μέταλλο.[37]

Στη Γαλλία το νέο φλάουτο δεν έγινε αμέσως αποδεκτό, ιδιαίτερα από τους μεγαλύτερους σε ηλικία, καθώς αποθαρρύνονταν από τις νέες δακτυλοθεσίες. Ο Jean-Louis Tulou (1786-1865), δάσκαλος φλάουτου του Ωδείου για τριάντα χρόνια (1829-1859), εμπόδισε την υιοθέτηση του νέου φλάουτου.[38] Το νέο φλάουτο υιοθετήθηκε πρώτα από τον Vincent-Louis Dorus (1812 – 1896), επόμενο δάσκαλο φλάουτου του Ωδείου, ο οποίος μελετούσε σε αυτό ήδη από το 1833, και ήδη το 1860 ήταν το βασικό όργανο του Ωδείου. Ανάμεσα στους υποστηρικτές του νέου οργάνου ήταν και ο Paul Taffanel. Φαίνεται πως η Γαλλία και ιδιαίτερα το Ωδείο έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση του φλάουτου Boehm.[39] Οι δυνατότητες του νέου φλάουτου ως προς τον ήχο και την τεχνική, σχετίζονται με τη δημιουργία μεγάλου και ευρέος ρεπερτορίου, κυρίως στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Από τη στιγμή που αρκετά τεχνικά προβλήματα είχαν λυθεί χάρη στο μηχανισμό Boehm, το ενδιαφέρον των εκτελεστών αλλά και των συνθετών, που έγραψαν για φλάουτο την εποχή αυτή, μετατέθηκε από τη δεξιοτεχνία των δαχτύλων στη νέα πρόκληση για διαυγή ήχο.[40]

Η Γαλλία διαχωριζόταν ως ένα βαθμό από την ιταλική και γερμανική παράδοση, παρόλο που στις αρχές του 19ου αιώνα οι ιταλικές όπερες κυριαρχούσαν στις γαλλικές σκηνές και παρά την επιρροή που άσκησε στα μέσα του αιώνα η νέα μουσική γλώσσα του Wagner. Ιδιαίτερα μετά το Γαλλοπρωσικό πόλεμο (1870-1871) και την εγκαθίδρυση της Τρίτης Δημοκρατίας (1871), υπήρξε μια αντίδραση προς τις ξένες επιρροές και άρχισαν να συμβαίνουν κάποιες αλλαγές

[37] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 62-65.
[38] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 63.
[39] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 69.
[40] Toff, *The Flute Book*, 256-257.

στη μουσική ζωή του Παρισιού, που επηρέασαν όπως είναι φυσικό και τη μουσική για φλάουτο. Μια από αυτές ήταν η ίδρυση της *Société National de Musique* το 1871 από μια ομάδα νέων Γάλλων συνθετών, με σκοπό την ανάδειξη και προώθηση της μουσικής των νέων Γάλλων, μέσω της ενθάρρυνσης για νέες δημιουργίες και της οργάνωσης συναυλιών μουσικής δωματίου και ορχηστρικών έργων, με το μότο *Ars Gallica*.[41] Πρωτεργάτες ήταν ο Camille Saint-Saens και ο Romaine Bussine (δάσκαλος τραγουδιού στο Ωδείο). Στην αρχική ομάδα προστέθηκαν, μεταξύ άλλων, οι G. Fauré, C. Franck και P. Taffanel.[42] Μια ακόμα συμβολή στη δημιουργία νέου γαλλικού ρεπερτορίου και ειδικότερα για ξύλινα πνευστά, ήταν η ίδρυση της *Société de musique de chambre pour instruments à vent,* το 1879, μιας οργάνωσης που στόχευε στη δημιουργία έργων για κουιντέτο πνευστών. Τα νέα έργα που άρχισαν να δημιουργούνται και οι μεταγραφές παλαιότερων άρχισαν να ενθαρρύνουν τους νέους συνθέτες και να γοητεύουν το κοινό. Κάποιοι από τους συνθέτες που έγραψαν έργα γι' αυτό το σύνολο ήταν οι Charles Lefebvre, Charles Gounod, Albert Roussel, Paul Taffanel.[43]

Το νέο ρεπερτόριο που άρχισε να δημιουργείται για φλάουτο συνδύαζε τις δυνατότητες του νέου οργάνου με ένα νέο στυλ εκτέλεσης που ζητούσε καινούργια μέσα έκφρασης.[44] Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια άνθισε η γαλλική σχολή φλάουτου. Πρόκειται για μια παράδοση, αδιαχώριστη με το Ωδείο, που χρονολογείται από το 1885 και προέρχεται από τον Paul Taffanel και τους μαθητές του στο Ωδείο του Παρισιού.[45] Ο τρόπος που έπαιζε φλάουτο και η μέθοδος διδασκαλίας του, σε συνδυασμό με τις δυνατότητες του μεταλλικού φλάουτου, διαμόρφωσε όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γαλλική σχολή φλάουτου. Τα δεκαπέντε χρόνια που δίδαξε στο Ωδείο επηρέασαν μια ολόκληρη γενιά φλαουτιστών[46] και ήταν καθοριστικής σημασίας στη διάδοση αυτής της παράδοσης διεθνώς κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, λόγω των θέσεων που κατείχαν οι μαθητές του ανά τον κόσμο.[47]

Τα γνωρίσματα της γαλλικής σχολής φλάουτου είναι εκείνα στα οποία έδιναν ιδιαίτερη σημασία ο Taffanel και αργότερα οι μαθητές του. Τα χαρακτηριστικά της εύκολα αναγνωρίζονται, αλλά γίνονται αντιληπτά με πολλούς τρόπους: η μαεστρία στον ήχο και την τεχνική, ο καθαρός τραγουδιστός ήχος, η παλέτα ποικίλων ηχοχρωμάτων και η ενθουσιώδης

[41] Toff, *The Flute Book*, 249, 257.
[42] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 76.
[43] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 93-94.
[44] Jennifer Christine Kennard, "Neglected chamber works for the flute and the correlating historical background" (DMA thesis, Michigan State University, 2006), 76.
[45] Toff, *The Flute Book*, 257.
[46] Ahmad, "The Flute Professors of the Paris Conservatoire", 102.
[47] Glick, "Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School", 78.

ερμηνευτική προσωπικότητα που σέβεται τις προθέσεις του συνθέτη.[48] Στο κέντρο της διδακτικής του Taffanel βρισκόταν η ποιότητα του ήχου και η ικανότητα ηχοχρωματικών αλλαγών. Ο διαυγής ήχος σε συνδυασμό με το κούρδισμα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με τη γαλλική σχολή.[49] Ιδανικός θεωρείται εκείνος ο ήχος που είναι κρυστάλλινος, καθαρός, γλυκός και κυρίως εκλεπτυσμένος, ακόμα και στα γρήγορα περάσματα, ενώ η ένταση δεν είναι το ζητούμενο.[50] Η ομοιογένεια σε όλη την έκταση του φλάουτου είναι επίσης μείζονος σημασίας, η ποιότητα δηλαδή του ήχου οφείλει να είναι σταθερή και ανεξάρτητη από την τονική περιοχή του οργάνου.[51] Η χρήση του vibrato ήταν ένα ακόμα στοιχείο που χρονολογείται από την εποχή του Taffanel, παρόλο που οι απόψεις διίστανται για το συγκεκριμένο ζήτημα. Αν και θεωρείται πως ο Taffanel διέδωσε τη χρήση του vibrato, στη μέθοδό του ο μουσικός που το χρησιμοποιεί περιγράφεται ως κατώτερος[52] και θεωρείται πως καταστρέφει την ποιότητα του ήχου.[53] Πάραυτα, στις ηχογραφήσεις του ο Gaubert χρησιμοποιεί γρήγορο και έντονο vibrato, γεγονός που οδηγεί εύλογα στο συμπέρασμα πως και ο Taffanel θα έπαιζε με αυτόν τον τρόπο. Και οι δύο πίστευαν πως το vibrato παράγεται φυσικά και επομένως δεν μπορεί να διδαχτεί. Μάλιστα, ο Gaubert πίστευε πως το ελαφρύ vibrato είναι συνυφασμένο με τον ήχο του φλάουτου και δε λειτουργεί σαν διακοσμητικό στοιχείο. Αυτός ακριβώς ο διαχωρισμός ίσως εξηγεί το γεγονός ότι παρόλο που ο ίδιος δεν εκτιμούσε τη χρήση του vibrato, το παίξιμό του χαρακτηρίζεται από αυτό.[54] Ο Moyse από την άλλη, πίστευε ότι από τη στιγμή που ο εκτελεστής μπορεί να ελέγξει το vibrato, τότε μπορεί και να το διδαχτεί.[55] Τέλος, η άρθρωση σε συνδυασμό με το φραζάρισμα είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της γαλλικής λεπτότητας.[56]

Όλα αυτά τα στοιχεία που ήταν σημαντικά στη διδασκαλία του Taffanel και των μαθητών του, σε συνδυασμό με τις δυνατότητες του νέου φλάουτου Boehm, επηρέασαν σε πολύ μεγάλο βαθμό την προσέγγιση του σύγχρονου φλάουτου από τους εκτελεστές, αλλά και από τους συνθέτες. Τα νέα έργα που δημιουργήθηκαν για φλάουτο από τους συνθέτες της εποχής προϋπέθεταν ικανότητα για έλεγχο μεγάλης ποικιλίας ηχοχρωματικών διακυμάνσεων και δυναμικών αλλαγών, εκφραστική λεπτότητα και ευαισθησία. Τα έργα του Gaubert συγκεκριμένα, μπορεί να μοιάζουν απλοϊκά στην πρώτη ματιά, επειδή δεν έχουν ιδιαίτερες

[48] McCutchan, *Marcel Moyse*, 47.
[49] Glick, "Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School", 80-81.
[50] Toff, *The Flute Book*, 100.
[51] Toff, *The Flute Book*, 95.
[52] Toff, *The Flute Book*, 111.
[53] Mary Byrne, "Tooters and tutors: flute performance practice derived from pedagogical treatises of the Paris Conservatoire 1838-1927" (PhD diss., University of Victoria, 1993), 313.
[54] Byrne, "Tooters and tutors", 315.
[55] Glick, "Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School", 83.
[56] Toff, *The Flute Book*, 101.

τεχνικές δυσκολίες. Η δεξιοτεχνία στα έργα του, όμως, έγκειται στον πλούτο ηχοχρωμάτων και την παραγωγή ήχου. Υπό αυτή την προσέγγιση, φανερώνεται η δυσκολία ερμηνείας της μουσικής του. Το κλειδί για μια ικανοποιητική προσέγγιση των έργων του βρίσκεται στη φράση ενός μαθητή του πως *«ο Gaubert δεν έπαιζε ποτέ με έναν ήχο, ένα χρώμα, αλλά με ποικιλία ήχων και χρωμάτων»*.[57]

1.3 Ο Gaubert ως συνθέτης: η μουσική του για φλάουτο & πιάνο και κατάλογος έργων

Δημοσιεύματα της εποχής αποδεικνύουν πως ο συνθέτης-Gaubert έτυχε μεγάλης αποδοχής από τους συναδέλφους του και γι' αυτό τα έργα του παρουσιάζονταν συχνά. Μετά το θάνατό του, όμως, τα έργα ορχηστρικής και σκηνικής μουσικής έπαψαν να είναι δημοφιλή. Η μουσική του για φλάουτο και πιάνο, ωστόσο, παραμένει μέχρι σήμερα μέρος του ρεπερτορίου, αν και δεν εκτελείται ιδιαίτερα συχνά.

Η μουσική για φλάουτο του Philippe Gaubert είναι χαρακτηριστική και αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα όλων εκείνων των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την παράδοση της Γαλλίας των αρχών του 20ού αιώνα, γνωστή ως γαλλική σχολή φλάουτου. Ένα από τα γνωρίσματα της γαλλικής σχολής στο οποίο ο Gaubert έδινε ιδιαίτερη σημασία, όπως ήδη αναφέρθηκε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, είναι η παραγωγή όμορφου ήχου σε συνδυασμό με τον πλούτο ηχοχρωμάτων. Λόγω της ιδιότητάς του ως φλαουτίστας, γνώριζε πολύ καλά το όργανο και εκμεταλλευόταν κάθε δυνατότητά του. Τα έργα του για φλάουτο επιζητούν μεγάλη γκάμα ηχοχρωματικών αλλαγών, έχουν ακραίες και γρήγορες διακυμάνσεις δυναμικής με δυνατό παίξιμο στη χαμηλή οκτάβα και μαλακό στην ψηλή ή ακόμα μεγάλα *crescendo* που οδηγούν σε *p*, ομαλή μετάβαση από τη μια οκτάβα στην άλλη, άνετες κλίμακες και βολικά τεχνικά περάσματα. Ο Gaubert δεν έγραψε καθαρά τεχνικά έργα, όπως συνέβαινε παλαιότερα,[58] και πολλές φορές το έργο του φαίνεται να είναι απλό και χωρίς ουσία. Στην πραγματικότητα, όμως, η δεξιοτεχνία στα έργα του αντανακλάται στην ικανότητα του εκτελεστή για μεγάλες διαφοροποιήσεις στη δυναμική και το ηχόχρωμα, διατηρώντας συγχρόνως το κούρδισμα. Τα

[57] Edward Blakeman, ένθετο με σημειώσεις για το CD *Gaubert: Complete Works for Flute and Piano* (Chandos Records Ltd. 1991), 5.

[58] Στα τέλη του 19ου αιώνα τα έργα για φλάουτο ήταν εξαιρετικά δεξιοτεχνικά, όπως αυτά του Theobald Boehm (1749-1881) και του Joachim Andersen (1847-1909). Αναφέρεται στο: Sarah Eckman McIver, "The Music of Flutist/Composers: Performances of Selected Works for Flute Composed between 1852 and 2005" (DMA thesis, University of Maryland, 2010), 9-10.

μέρη του φλάουτου και του πιάνου είναι ισοδύναμα και πολύ συχνά τα δύο όργανα κινούνται ομοφωνικά.[59]

Όλα τα έργα του έχουν αφιέρωση σε κάποιο φίλο, συνάδελφο ή συγγενικό πρόσωπο. Το συνθετικό του έργο χρονολογείται από την εποχή που κέρδισε το βραβείο της Ρώμης. Ήταν αρκετές οι φορές που του είχε ζητηθεί να γράψει έργα για τον εσωτερικό διαγωνισμό του Ωδείου για διάφορα όργανα. Για το διαγωνισμό φλάουτου έγραψε τρία έργα: *Nocturne et Allegro Scherzando*, 1906 (χρησιμοποιήθηκε με τον ίδιο τρόπο τις χρονιές 1923 και 1925), *Fantaisie*, 1920 (χρησιμοποιήθηκε τις χρονιές 1932 και 1941)[60] και *Ballade*, 1928.[61] Καθότι η εργασία αφορά το φλάουτο, ακολουθούν τα έργα του για φλάουτο και πιάνο, με χρονολογική σειρά,[62] έτσι ώστε να αναδειχθεί το εύρος και η ποικιλία τους. Όταν τα έργα περιλαμβάνουν διαφορετικό συνδυασμό οργάνων θα σημειώνεται:

Έργο/ Χρονιά Σύνθεσης/ Όργανα	**Αφιέρωση**	**Εκδόσεις**
Tarentelle, 1904 για φλάουτο, όμποε και πιάνο	Paul Taffanel	Enoch
Romance, 1905	Georges Barrère	Enoch, Leduc, Little Piper
Nocturne et Allegro Scherzando, 1906	Paul Taffanel	Enoch, International, Kalmus, Southern, Schirmer
Berceuse, 1907	Bernard Wolff	Enoch, Eschig, Little Piper, Southern
Madrigal, 1908	Χωρίς αφιέρωση	Belwin, Enoch, International, Little Piper
Divertissement grec, 1909 για δύο φλάουτα και άρπα/πιάνο	L. Van der Elst	Leduc, Music Masters

[59] Phillips, "A Performance Guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert", 15.
[60] McIver, "The Music of Flutist/Composers", 9.
[61] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 31.
[62] Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (New York: Oxford University Press, 2012), 396.

Sur l' eau, 1910	E. Millet	Henry Lemoine et Cie. Little Piper
Fantaisie, 1912	Léopold Lafleurance	A.Z. Mathot, Salabert, Southern, International,
Deux Esquisses, 1914 a) *Soir sur la plaine* b) *Orientale*	Monsieur de Lagorsse	Heugel & Cie.
Sicilienne, 1914 για φλάουτο και μικρή ορχήστρα και για φλάουτο και πιάνο	Gaston Blanquart	Heugel & Cie. Leduc, Little Piper
Medailles Antiques, 1916 (έκδοση 1921) για φλάουτο, βιολί και πιάνο	Fernand Luquin	Ricordi
Sonate, 1918	Paul Taffanel	Durand
Suite, 1921	I. Georges Barrère II. Louis Fleury III. Marcel Moyse IV. Georges Laurent	Heugel & Cie. Meridian
Trois Aquarelles, 1921 για βιολί/ φλάουτο, βιολοντσέλο και πιάνο	I.Madame de Léotard II. Madame Fr. Melays III. Monsieur Chizalet	Bornemann
Deuxième Sonate, 1925	Marcel Moyse	Heugel & Cie.
Ballade, 1927	Στους μαθητές του	Heugel & Cie.
Pièce Romantique, 1927 για φλάουτο, βιολοντσέλο και πιάνο	Gaston Courras	Bornemann
Troisième Sonate, 1934	Jean Boulze	Heugel & Cie.
Sonatine quasi fantasia, 1937	Georges Barrère	Heugel & Cie.

1.4 Ο Gaubert ως συνθέτης: το συνθετικό του ιδίωμα και οι επιρροές που δέχτηκε

> *Ο Gaubert ήταν ξεχωριστός συνθέτης…τα έργα του αντανακλούν αξιοθαύμαστη φροντίδα για καθαρότητα, κομψότητα και ισορροπία. Επιπλέον, ανήκει σε μια γενιά συνθετών που επηρεάστηκαν βαθιά από τον Debussy. Η πολύ διαφορετική τέχνη του Fauré από την άλλη φαίνεται να άφησε το στίγμα της. Στη μουσική του μπορεί κανείς να ανακαλύψει την καθαρότητα της έκφρασης του Debussy, τη ρευστή χάρη του Fauré, μια ενθουσιώδη και ποιητική ένταση, ως έκφραση της δικής του προσωπικότητας.*[63]

Ο Gaubert δημιούργησε σε ένα κλίμα καινοτομίας και μεγάλων αλλαγών των αρχών του 20ού αιώνα. Επηρεάστηκε, όπως ήταν φυσικό, από την ατμόσφαιρα μουσικής δημιουργίας άλλων Γάλλων συνθετών της εποχής του και συχνά αναφέρεται πως το στυλ του προσομοιάζει εκείνο των Gabriel Fauré και Paul Dukas, ως προς την *πλούσια αρμονική γλώσσα, τις κομψές μελωδικές γραμμές και τα λαμπερά περάσματα*,[64] ενώ υπάρχουν επιρροές από τον Claude Debussy και τον César Franck.[65] Οι επιρροές του από τη μουσική του Fauré και του Debussy έχουν να κάνουν με το χειρισμό της αρμονίας. Τέτοια στοιχεία είναι η διευρυμένη τονικότητα στα πλαίσια της οποίας ξένοι φθόγγοι και αλλοιωμένες συγχορδίες δεν επιβάλλουν πλέον αλλαγή τονικότητας, η ελεύθερη χρήση συγχορδιών με 7η και 9η χωρίς να θεωρούνται διάφωνες, η χρωματική εναλλαγή συγχορδιών με απομακρυσμένη σχέση τρίτης.[66] Επιρροές από την αρμονική γλώσσα του Debussy είναι η συχνή μη-λειτουργική σύνδεση συγχορδιών σε συνδυασμό με την ελεύθερη χρήση της 7ης και της 9ης , που δε λύνονται σύμφωνα με την επιταγή της παραδοσιακής αρμονίας, αλλά λειτουργούν σαν εφέ, προσδίδοντας ηχοχρωματικό ενδιαφέρον. Έτσι, οι διαδοχές συγχορδιών (συχνά με τη μορφή παράλληλων συνηχήσεων) γίνονται καλύτερα κατανοητές ως μέσα πύκνωσης της υφής, παρά ως μέσα αρμονικής συνοχής.[67] Ως προς την επεξεργασία του μελωδικού υλικού, ακολουθούσε την πρακτική της εποχής και προτιμούσε το λεπτομερή διανθισμό μιας μελωδικής ιδέας, παρά τη μοτιβική

---

[63] Dominique Sordet, Douze Chefs d'orchestre (Paris, Fischbacher, 1924). Αναφέρεται στο: Fischer 1972, 72. "Gaubert is a distinguished composer…his writings reflect an admirable concern for purity, elegance and balance. Besides he belongs to a generation which has been strongly influenced by Debussy. The very different art of Fauré, on the other hand, seems to have awakened in him many sympathetic echoes…One can find again (or discover) the subtlety of expression of Debussy, the fluid grace of Fauré, a certain passionate and poetic ardor, which might well be the very expression of his own personality".

[64] Edward Blakeman, "Gaubert, Philippe", *Grove Music Online* (προσπέλαση στις 20/10/2019).

[65] Simpson, "Harmony and voice leading in music by Philippe Gaubert", 1.

[66] Jean-Michel Nectoux, "Fauré, Gabriel", *Grove Music Online* (προσπέλαση στις 4/12/2019).

[67] Boyd Pomeroy, "Debussy's tonality: a formal perspective", στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 158.

επεξεργασία, εκφρασμένη σε ένα ιδιαίτερο αρμονικό πλαίσιο που δε διατηρούσε πάντα τους παραδοσιακούς κανόνες.[68] Η μουσική του φαίνεται να είναι απλή, λόγω της αραιής και συχνά ομοφωνικής γραφής, των ομοιόμορφων φράσεων και της παραδοσιακής φόρμας, δίνοντας την εντύπωση στον ακροατή πως δεν υπάρχει τίποτα ουσιαστικά καινοτόμο.[69]

Σε πολλές περιπτώσεις, όμως, τα έργα του παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες, καθώς αρκετά συχνά ο Gaubert συνδυάζει τη χρήση παραδοσιακών τονικών στοιχείων με νέες ιδέες, χωρίς ωστόσο να διαταράσσει πλήρως το τονικό πλαίσιο των έργων του, επιλέγοντας το αρμονικό υλικό με κριτήριο το άκουσμά του και όχι τη λειτουργικότητα των συνδέσεων.[70] Τέτοια νέα στοιχεία είναι η ενσωμάτωση συμμετρικών φθογγικών συλλογών σε διατονικό περιβάλλον – σαφής επιρροή από την αρμονική γλώσσα του Debussy – και η αλληλεπίδρασή τους μέσα σε αυτό (εκτενής χρήση ολοτονικών, εξατονικών και οκτατονικών συλλογών).[71] Όλες οι οριζόντιες κλίμακες μπορούν να χρησιμοποιηθούν και κάθετα, ως συνηχήσεις. Ιδιαίτερα η χρήση της ολοτονικής, χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει συνειδητά τονική ασάφεια, διευρύνοντας το διατονικό πλαίσιο, χωρίς όμως να το εγκαταλείπει πλήρως. Ακόμα, συνδυάζει τη διατονικότητα με την τροπικότητα, εντάσσοντας μελωδίες που προκύπτουν από διατονικούς τρόπους (όπως φρύγιο, αιολικό, δώριο), τις οποίες εναρμονίζει με συγχορδίες που προέρχονται από το σύστημα της μείζονας και ελάσσονας κλίμακας. Άλλοτε αποφεύγει εντελώς τη χρήση θεμελιωδών τονικών σχέσεων, όπως τη σύνδεση τονικής-δεσπόζουσας, σε σημεία όπου η παρουσία τους θα ήταν αναμενόμενη. Για παράδειγμα, τα τονικά κέντρα δε δηλώνονται πάντα μέσα από συνδέσεις ή μετατροπίες λειτουργικού τύπου, αλλά μέσα από τον τονισμό συγκεκριμένων φθόγγων μέσω ισοκράτη ή από την κατεύθυνση της μελωδικής γραμμής (voice-leading).

[68] Jim Samson, *"Music in Transition. A study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920"* (New York: Oxford University Press, 2002), 35.
[69] Simpson, "Harmony and voice leading in music by Philippe Gaubert", 1-2.
[70] Mark DeVoto, "The Debussy sound: colour, texture, gesture", στο T*he Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 188-189.
[71] Samson, *"Music in Transition"*, 37.

1.5 Ερευνητικός στόχος - μεθοδολογία ανάλυσης

Έχοντας αποσαφηνίσει το ιστορικό πλαίσιο και περιγράψει τις βασικές συνθετικές επιρροές που δέχτηκε ο Gaubert, κρίνεται απαραίτητο να καθοριστεί ο στόχος της εργασίας και να παρουσιαστεί η μέθοδος ανάλυσης που θα χρησιμοποιηθεί για τα έργα του. Από τη στιγμή που η παρούσα αναλυτική προσέγγιση έχει ως στόχο τη βελτίωση της μουσικής ερμηνείας, επιχειρείται μια ανάλυση που θα εξηγήσει τη σχέση του ερμηνευτή με τα έργα, μέσω της κατανόησης της μουσικής γλώσσας του Gaubert, χωρίς να υπερπληρώνει τον ακροατή ή τον ερμηνευτή με πληροφορίες που δεν μπορούν να συσχετιστούν με την ακρόαση ή την εκτέλεση των έργων. Για τη σύνδεση της ανάλυσης με την ερμηνεία, χρήσιμα υπήρξαν κάποια κεφάλαια από τα δύο συγγράμματα του John Rink. Πιο συγκεκριμένα, από το βιβλίο *The practice of performance studies in musical interpretation* χρησιμοποιήθηκαν τα κεφάλαια *What do we perform?, Performance and analysis: interaction and interpretation, Analysis and the act of performance*, σχετικά με τον προσδιορισμό της σχέσης των εκτελεστών με την παρτιτούρα και το ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η αναλυτική διαδικασία και τα συμπεράσματά της στη διαμόρφωση της ερμηνείας. Από το βιβλίο *Musical Performance: a guide to understanding* αξιοποιήθηκαν κυρίως τα εξής κεφάλαια: *Historical performance and the modern performer, Analysis and (or?) performance, Ensemble performance.* Στην προσπάθεια του αναλυτή-ερμηνευτή να επικοινωνήσει καλύτερα όσα συμβαίνουν στα επιλεγμένα έργα, θα δοθεί έμφαση στις εξής παραμέτρους:[72]

- προσδιορισμός της μουσικής φόρμας και των βασικών τονικών χώρων
- ανάλυση της μοτιβικής και φραστικής δομής
- προσδιορισμός του tempo και των δυναμικών
- προετοιμασία ρυθμικής αναγωγής

Συνδυαστικά με τα παραπάνω, θα παρουσιαστεί η αρμονική ανάλυση των έργων, μέσω της οποίας συγκεκριμένες αρμονικές επιλογές θα γίνουν σαφέστερες και πιο κατανοητές στους συντελεστές που εμπλέκονται στην εκτέλεση. Το καθένα από τα τρία έργα επιλέχθηκε για διαφορετικούς λόγους: το *Nocturne et Allegro Scherzando* επιλέχθηκε γιατί είναι ίσως το πιο γνωστό έργο του,[73] το πρώτο που έγραψε για τον εσωτερικό διαγωνισμό φλάουτου του Ωδείου και ένα από τα πρώτα έργα του για φλάουτο συνολικά, προκειμένου να διαμορφωθεί μια εκ νέου ερμηνεία που θα στηρίζεται στην αναλυτική διαδικασία. Το τρίο *Medailles Antiques* για

[72] John Rink, "Analysis and (or?) performance", στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 41.
[73] Phillips, "A Performance Guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert", 22.

φλάουτο, βιολί και πιάνο, είναι ένα από τα έργα του που δεν παίζονται ιδιαίτερα συχνά και η επιλογή του έγινε προκειμένου να αναδειχθεί η ομορφιά του και να αποτελέσει κίνητρο, μέσα από αυτή την εργασία, για τη συχνότερη επιλογή του ως μέρος του ρεπερτορίου. Τέλος, η πρώτη σονάτα επιλέχθηκε ακριβώς επειδή είναι η πρώτη χρονολογικά από τις τρεις συνολικά που έγραψε για φλάουτο και πιάνο και αυτή που αφιέρωσε στη μνήμη του αγαπημένου του δασκάλου, γεγονός που αποκαλύπτει ότι για τον ίδιο το έργο αυτό είχε ιδιαίτερη σημασία.

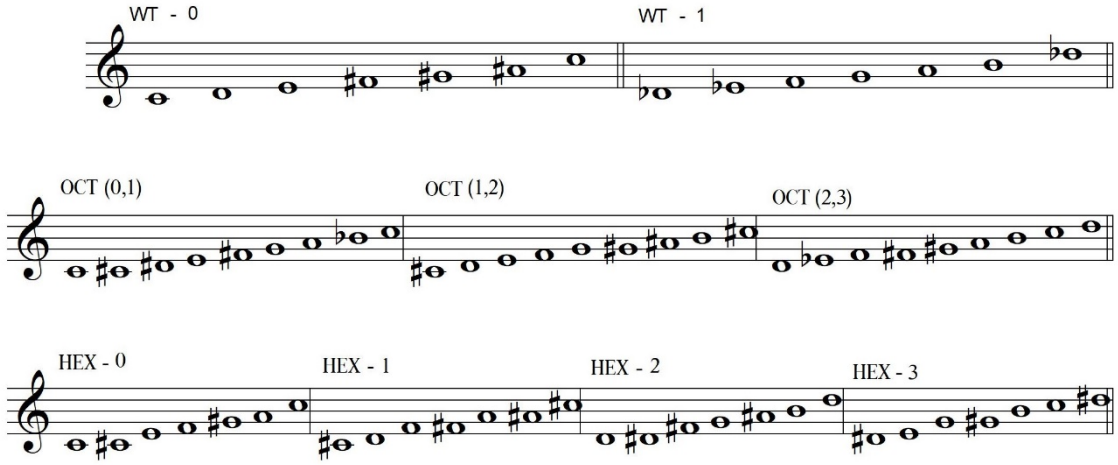
Η ερμηνεία των αρμονικών γεγονότων στα έργα του Gaubert δεν καλύπτεται αποκλειστικά από τους παραδοσιακούς κανόνες της τονικής αρμονίας, αν και συμβατικές αρμονικές συνδέσεις συναντώνται με κάποια συχνότητα. Η δυσκολία καθορισμού μιας αναλυτικής μεθόδου που να εκφράζει ολοκληρωτικά και απόλυτα την αναλυτική προσέγγιση, έγκειται στο γεγονός πως το έργο του αντανακλά κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της μεταβατικής περιόδου των αρχών του 20ού αιώνα, που είναι ευρέως γνωστή ως *post-tonal music*. Πρόκειται για τη μουσική στην οποία αν και η τονικότητα δεν εγκαταλείπεται πλήρως, διευρύνεται με νέο αρμονικό λεξιλόγιο.[74] Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, η αρμονική γλώσσα του Gaubert επιβάλλει μία συνδυαστική χρήση μεθοδολογιών, συμπεριλαμβάνοντας εκείνη της παραδοσιακής μορφολογικής και μοτιβικής ανάλυσης (καθώς η μορφή των έργων που έχουν επιλεγεί συγκλίνει με παραδοσιακές φόρμες), με στοιχεία αναγωγικής σκέψης σε σημεία όπου κρίνεται απαραίτητο και χρήση ορολογίας που βασίζεται στα παρακάτω συγγράμματα ή κεφάλαια από συγγράμματα:

- Kostka, Stephan, and Santa, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music.* New York: Routledge, 2018.
- Samson, Jim. *Music in Transition, A study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Williams, J. Kent. *Theories and Analyses of Twentieth Century Music*. Harcourt Brace & Company, 1997.
- DeVoto, Mark. "The Debussy sound: colour, texture, gesture." Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 179-196. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Στην πρώτη σελίδα κάθε κεφαλαίου ανάλυσης βρίσκονται κάποια ιστορικά στοιχεία που αφορούν το κάθε έργο. Στη συνέχεια ακολουθεί τμηματικά αρμονική και μορφολογική

[74] Stephan Kostka and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (New York: Routledge, 2018), 89.

ανάλυση και παρουσιάζεται η μακροδομή, τα θέματα και τα τονικά κέντρα. Πριν από την ανάλυση, κρίνεται σημαντικό να οριστεί ο τρόπος με τον οποίο θα συμβολίζεται με συντομία η ονοματολογία των τονικών κέντρων ή φθόγγων και των συμμετρικών κλιμάκων, έτσι ώστε η αναλυτική σημειογραφία να είναι ευκόλως αντιληπτή από τον αναγνώστη. Τα τονικά κέντρα, καθώς και οι φθόγγοι ή οι συγχορδίες θα συμβολίζονται με κεφαλαία γράμματα του αγγλικού αλφάβητου. Όσον αφορά τις συμμετρικές κλίμακες, θα χρησιμοποιηθεί η σημειογραφία από το σύγγραμμα *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. Έτσι, οι δύο ολοτονικές σκάλες, που είναι κατασκευασμένες αποκλειστικά από τη διαδοχή τόνων, θα συμβολίζονται ως εξής: WT-0, ξεκινάει από το C (pitch class 0) και WT-1, ξεκινάει από το C#/Db (pitch class 1). Οι οκτατονικές κλίμακες, που σχηματίζονται από την εναλλαγή τόνων και ημιτονίων (ή ημιτονίων και τόνων), θα συμβολίζονται: OCT (0,1), OCT (1,2) και OCT (2,3). Επίσης, συμμετρικές κλίμακες που σχηματίζονται από την εναλλαγή ημιτονίου και τρίτης μικρής, γνωστές ως εξατονικές, θα συμβολίζονται: HEX-0, HEX-1, HEX-2, HEX-3.[75]



[75] Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 19, 22, 26.

2. Ανάλυση επιλεγμένων έργων για φλάουτο και πιάνο

2.1 Nocturne et Allegro Scherzando

Το Nocturne et Allegro Scherzando είναι ένα από τα πιο διάσημα έργα του Gaubert για φλάουτο και πιάνο. Γράφηκε το 1906, κατόπιν παραγγελίας, ως υποχρεωτικό κομμάτι για τις εισαγωγικές εξετάσεις στην τάξη φλάουτου του Ωδείου του Παρισιού και χρησιμοποιήθηκε με τον ίδιο τρόπο τις χρονιές 1923 και 1925. Ήταν το πρώτο από τα κομμάτια (για διάφορα όργανα) που έγραψε ο συνθέτης για τον εσωτερικό διαγωνισμό του Ωδείου. Τη χρονιά της σύνθεσής του, ο Marcel Moyse, μελλοντικός μαθητής του, κέρδισε πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό, με την ερμηνεία αυτού του έργου. Το πρώτο αργό μέρος δίνει τη δυνατότητα στον εκτελεστή να παρουσιάσει μεγάλη γκάμα ηχοχρωμάτων, να επιδείξει την ικανότητά του για εκφραστικό φραζάρισμα, ενώ το επόμενο γρήγορο μέρος προϋποθέτει μεγάλη άνεση και άρτια τεχνική ευχέρεια. Υπάρχει μια αφιέρωση στην αρχή του έργου *«Στον αγαπημένο μου δάσκαλο Paul Taffanel, καθηγητή του Ωδείου»*, κάτι που συνήθιζε να κάνει στα περισσότερα έργα του.

A mon cher Maître Paul TAFFANEL, Professeur au Conservatoire

Το έργο εκδόθηκε στο Παρίσι τη χρονιά της σύνθεσής του από τις εκδόσεις *Enoch and Cie*. Στην εργασία αυτή χρησιμοποιείται αυτή η πρώτη έκδοση. Από το 1967 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις G. Schirmer στη συλλογή *"Flute Music by French Composers for flute and piano"*, την οποία επιμελήθηκε ο Louis Moyse, γιος του Marcel Moyse.[76] Κυκλοφορεί επίσης και από τις εκδόσεις International, Kalmus, Southern Music Co. Αξίζει να αναφερθεί πως το έργο αυτό υπάρχει και στην εκδοχή για φλάουτο και ορχήστρα, η οποία βασίστηκε σε μια ηχογράφηση που έκανε ο μαθητής του M. Moyse με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Δανέζικης Ραδιοφωνίας, η οποία μεταδόθηκε στις 4 Ιανουαρίου 1934 και υπάρχει διαθέσιμη στο YouTube.[77] Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει το σόλο φλάουτο, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσα και άρπα και έγινε από τον Gerald Carey και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις ALRY.[78]

---

[76] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 156-157.
[77] McCutchan, *Marcel Moyse*, 271.
[78] https://ummpstore.com/products/gaubert-ed-carey-nocturne-et-allegro-scherzando-solo-flute-and-orchestra (προσπέλαση 26/11/2019).

Αρμονική και μορφολογική ανάλυση

Το έργο αποτελείται από δύο μέρη: το πρώτο είναι αργό (Andante) και σε 6/8, ενώ το δεύτερο γρήγορο και ζωηρό (Allegro vivo e scherzando) και σε 2/4. Αυτή η εναλλαγή αργού-γρήγορου μέρους, που προδίδεται ήδη από τον τίτλο του έργου, είναι στοιχείο που προϋπήρχε σε παλαιότερα έργα που χρησιμοποιήθηκαν στο διαγωνισμό (όπως το *Cantabile and Presto* του Georges Enesco, το 1904 ή το *Andante pastoral et Scherzettino* του Paul Taffanel, το 1907).[79] Παρόλο που το μέτρο, η τονικότητα και η μετρονομική ένδειξη αλλάζουν, θα ακολουθηθεί μια συνολική αρίθμηση των μέτρων και δε θα υπάρξει διακοπή της ροής του έργου με παύση ενδιάμεσα, σαν να πρόκειται για δύο εντελώς ξεχωριστά μέρη. Αυτή η ερμηνευτική επιλογή οφείλεται στη συνάφεια που έχει το τελευταίο τμήμα του Allegro scherzando με το μελωδικό υλικό της πρώτης ενότητας του Nocturne. Έτσι, θα χρησιμοποιηθεί η περιγραφή A_1 για τις εμφανίσεις του κεντρικού θέματος του Nocturne και η περιγραφή A_2 για το νέο κεντρικό θέμα του Allegro Scherzando. Η σχέση των τονικοτήτων των δύο μερών βασίζεται στο διάστημα της 3ης μεγάλης (Db-F), καθώς το Nocturne βρίσκεται στη Db μείζονα και το Allegro Scherzando ξεκινά στη F ελάσσονα και τελειώνει στη F μείζονα.

2.1.1 Nocturne

Το Nocturne αποτελείται από τα εξής επιμέρους τμήματα: **εισαγωγή** (μ. 1-5), $\mathbf{A_1}$ (μ. 6-15), **B** (μ. 16-24), $\mathbf{A_1}$΄ (μ. 25-35) και ένα μικρό τμήμα – **προέκταση** (μ. 36-39). Η προκύπτουσα μορφή μπορεί να θεωρηθεί τριμερής: έκθεση, νέο υλικό και επανέκθεση ($\mathbf{A_1}$ **B** $\mathbf{A_1}$΄). Με την επιστροφή στην αρχική έκθεση (A_1΄) ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του έργου. Σε όλη τη διάρκεια του Nocturne, τα δύο όργανα κινούνται κυρίως ομοφωνικά, με το μέρος του πιάνου να περιλαμβάνει συγχορδίες με τη μορφή αρπισμών. Ο τρόπος γραφής του στο μέρος του πιάνου και το ηχητικό αποτέλεσμα παραπέμπει σε ορχηστρικό ήχο. Τα μέρη A_1 και A_1΄ αποτελούνται από το ίδιο μελωδικό και αρμονικό υλικό, τόσο στο μέρος του φλάουτου, όσο και στο μέρος του πιάνου, με τις εξής διαφορές: και τα δύο όργανα παίζουν μια οκτάβα πιο ψηλά σε όλη τη διάρκεια του A_1΄, σε σχέση με το πρώτο τμήμα. Επιπλέον, υπάρχει μια διαφοροποίηση – προσθήκη στο A_1΄, το μέτρο 32 δεν υπήρχε στο A_1 τμήμα.

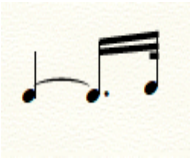
[79] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 158.

Τμήμα	Εισαγωγή 1-5	A_1 6-15		B 16-24		A_1' 25-35		Προέκταση 36-39
Υποενότητες	1-5	6-9	9-15	16-18	19-24	25-28	28-35	36-39
Φράσεις		α1	α2	β1	β2	α΄1	α΄2	
Τονικός Χώρος	WT0	Db	Db	E	Db	Db	Db	Pentatonic Db

Εικόνα 2.1. Πλάνο μακροδομής

Τμήμα A_1 μ. 1-15

Τα πέντε μέτρα της εισαγωγής αρμονικά στηρίζονται εξολοκλήρου στην ολοτονική κλίμακα WT0 (WT0: C, D, E, F#, G#, A#), με κύριο φθογγικό κέντρο το G# (Ab εναρμονίως), το οποίο θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως μια εκτεταμένη δεσπόζουσα για τη Db μείζονα που έρχεται για πρώτη φορά στο A_1. Ήδη από το πρώτο μέτρο εισάγεται το βασικό μοτιβικό υλικό στο οποίο στηρίζεται ολόκληρο το Nocturne. Το μοτίβο αυτό επανέρχεται συχνά, τόσο στη μελωδία του φλάουτου, όσο και στο δεξί χέρι του πιάνου, κατιόν ή ανιόν, με το διάστημα 3ης ή 2ας, ανεστραμμένο ή ρυθμικά ελαφρώς παραλλαγμένο.



Εικόνα 2.2. Βασικό ρυθμικό μοτίβο

Το A_1 τμήμα βρίσκεται στη Db μείζονα και αποτελείται από δύο φράσεις, που γίνονται διακριτές χάρη στις διαφορετικές πτώσεις. Η φράση α1 (μ. 6- 9) ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (μ. 9). Αυτή η συγχορδία με τις δύο προηγούμενες μείζονες μεθ' εβδόμης συγχορδίες (μ. 8), έχουν μεταξύ τους σχέση τρίτης δευτέρου βαθμού (D^7, B^7, Ab^7) και επιπλέον συνδέονται μεταξύ τους και με τη δεσπόζουσα οκτατονικά, δηλαδή όλοι οι φθόγγοι και των τριών συγχορδιών περιέχουν τους φθόγγους της οκτατονικής κλίμακας (OCT 2,3: D, D#, F, F#, G#, A, B, B#). Η φράση α2 (μ. 9-15) ολοκληρώνει ουσιαστικά το A_1 τμήμα

του μέρους, με μια τέλεια πτώση στο μέτρο 14. Το διαφορετικό είδος πτώσης, εκτός από το χωρισμό των φράσεων, θα επηρεάσει και τον τρόπο ερμηνείας τους. Το επόμενο μέτρο έχει μεταβατική λειτουργία και ουσιαστικά είναι αυτό που οδηγεί στον τονικό χώρο της Ε μείζονας στο Β τμήμα.

Τμήμα Β: μ. 16-24

Ο τρόπος που το έργο μεταβαίνει στον τονικό χώρο της Ε μείζονας παρουσιάζει ενδιαφέρον. Η φιγούρα που έχει το φλάουτο προέρχεται από την εξατονική κλίμακα HEX 0: C, C#, E, F, G#, A (το A λείπει), η οποία περιλαμβάνει τους φθόγγους της τονικής και της δεσπόζουσας με οξυμένη πέμπτη (C, *Db*, E, F, *Ab*). Η παρατήρηση αυτή φανερώνει τον τρόπο μετάβασης στην τονικότητα της Ε μείζονας: η πρώτη συγχορδία του μέτρου 16 (Ab-C-E), δηλαδή η δεσπόζουσα της Db με οξυμένη πέμπτη, αμέσως μετατρέπεται στην τονική της Ε εναρμονίως και με μια χρωματική κίνηση (το C που γίνεται B). Τα επόμενα μέτρα αρμονικά στηρίζονται στην εναλλαγή τονικής-δεσπόζουσας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο μισό του μέτρου 18, όπου οι παράλληλες συνηχήσεις οδηγούν στο επόμενο τμήμα (μ. 19-24) που γίνεται διακριτό λόγω της επιστροφής στην αρχική τονικότητα και της ένδειξης *poco animato*. Οι παράλληλες συνηχήσεις συνθέτουν μια οκτατονική κλίμακα: OCT (0,1): C, C#, D#, E, F#, G, A, A#. Σε ολόκληρο το Β επανεμφανίζεται διαρκώς το βασικό ρυθμικό μοτίβο, τόσο στο φλάουτο όσο και στο δεξί χέρι του πιάνου, με τις διάφορες παραλλαγές που ήδη επισημάνθηκαν, στοιχείο που συνδέει το μεσαίο τμήμα με τα A_1 και A_1'. Το τέλος της δεύτερης ενότητας γίνεται αντιληπτό από την ερμηνευτική οδηγία *poco rit.* και *molto rit.* στο επόμενο μέτρο προς το φλάουτο και την οδηγία στον πιανίστα να «ακολουθήσει» (*suivez*). Αρμονικά τα δύο τελευταία μέτρα του Β παρουσιάζουν ενδιαφέρον: το φλάουτο έχει θραύσμα ολοτονικής (WT0: C, D, E, F#) και οι συγχορδίες που συνοδεύουν οδηγούν από την V^7 της Db μείζονας στη συγχορδία D^7. Η τελευταία συγχορδία (D^7) λειτουργεί ως αντικατάσταση της πραγματικής δεσπόζουσας (Ab^7), με τις χαρακτηριστικές κινήσεις της σύνδεσης V^7-I να εξακολουθούν να ισχύουν. Πρόκειται για το φαινόμενο *tritone substitution* (αντικατάσταση τριτόνου), το οποίο ο Gaubert χρησιμοποιεί αρκετά συχνά.[80] Οι θεμέλιοι των δύο συγχορδιών

[80] Η αντικατάσταση της πραγματικής V^7 από μια άλλη συγχορδία μείζονα μεθ' εβδόμης, των οποίων οι θεμέλιοι θα απέχουν διάστημα τριτόνου, προέρχεται από την τζαζ αρμονία. Επειδή το διάστημα του τριτόνου χαρακτηρίζει τη συγχορδία της V^7 και χωρίζει την οκτάβα σε δύο ίσα μέρη, αν χρησιμοποιηθεί ανεστραμμένο και με μια εναρμόνια αλλαγή θα υπάρχει σε μια ακόμη μείζονα μεθ' εβδόμης. Χρησιμοποιείται για να προσδώσει ενδιαφέρον στη μελωδία ή για να δημιουργήσει χρωματική κίνηση στη γραμμή του μπάσου. Mark Levine, "Basic reharmonization-tritone substitution," στο *The jazz theory book* (Petaluma, CA.: Sher Music Company, 1995), 261-265.

απέχουν διάστημα τριτόνου και οι λύσεις του προσαγωγέα και της 7ης συμβαίνουν αλλά αντίστροφα, δηλαδή κινούνται βηματικά και με ημιτόνιο, η 7η προς τα επάνω (C-Db) και η τρίτη προς τα κάτω (F#-F).

Τμήμα A_1΄ μ. 25-39

Όπως ήδη ειπώθηκε, το A_1΄ αποτελείται από το ίδιο ακριβώς μελωδικό και αρμονικό υλικό, από τις δύο φράσεις α1 και α2, γραμμένο μια οκτάβα ψηλότερα και για τα δύο όργανα. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο διαφορές. Η πρώτη αφορά την προσθήκη ενός μέτρου σε 3/8 (μ. 32) και το μελωδικό διανθισμό στο προτελευταίο μέτρο της α2 φράσης. Η δεύτερη διαφορά έχει να κάνει με την προέκταση της τέλειας πτώσης V^7-I στα μέτρα 35-38, καθώς η I δεν ακούγεται καθαρά παρά μόνο στα δύο τελευταία μέτρα. Στα τέσσερα αυτά μέτρα που μεσολαβούν, πρώτα ακούγεται μια απόκλιση προς τη F ελάσσονα (ως V^7 της iii) στο μ. 35, η οποία προετοιμάζει τον ακροατή για τη νέα τονικότητα του Allegro Scherzando. Έπειτα, στο μ. 36 το φλάουτο περιγράφει την πεντατονική από Db, οδηγώντας στην ολοκλήρωση του Nocturne με την Db μείζονα να ηχεί στο τελευταίο μέτρο του πιάνου.

2.1.2 Allegro scherzando

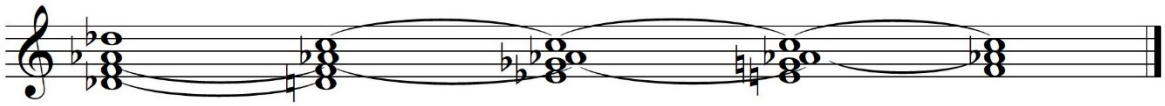
Το δεύτερο μέρος του έργου αποτελείται από τα εξής μέρη: **εισαγωγή** (μ. 40-50), **A_2** (μ. 51-72), **A_2΄** (μ. 73-105, με προέκταση μέχρι μ. 107), **B** (μ. 108-128), **A_2** (129-148), **A_2΄΄** (μ. 149-165), **A_1** (μ. 167-213). Όπως διατυπώθηκε στην αρχή της αναλυτικής προσέγγισης, η απόφαση να ονομαστεί το βασικό θέμα του μέρους αυτού A_2 προέρχεται από την επιλογή του Gaubert να επαναφέρει στο γρήγορο μέρος το κυρίως θέμα του Nocturne (A_1).

Εισαγωγή μ. 40-50

Το δεύτερο μέρος ξεκινά στην προηγούμενη τονικότητα, αλλά αμέσως φεύγει προς τη νέα F ελάσσονα. Ήδη από το πρώτο μέτρο της εισαγωγής παρουσιάζει το βασικό ρυθμικό μοτίβο στο οποίο βασίζεται ολόκληρο το Allegro Scherzando:

Εικόνα 2.3 Βασικό ρυθμικό μοτίβο

Η παρακάτω εικόνα παρουσιάζει μέσω της ρυθμικής αναγωγής των πρώτων δέκα μέτρων τον τρόπο με τον οποίο μεταβαίνει από το ένα μέρος στο άλλο. Η σταδιακή μετάβαση από τη Db μείζονα στη F ελάσσονα μέσω της ανιούσας χρωματικής κίνησης (Db-D-Eb-E-F) μπορεί να περιγραφεί με τον όρο «διεργασία».[81] Πρόκειται για το φαινόμενο που ονομάζεται *harmonic process* και αναφέρεται στη βαθμιαία αλλαγή ενός μουσικού στοιχείου ή συνδυασμού στοιχείων, έτσι ώστε η σύνδεση με τα προηγούμενα και τα επακόλουθα γεγονότα να είναι ομαλή.



Εικόνα 2.4. Αναγωγή μέτρων 40-50

Τμήμα A_2 μ. 51-72

Στα μέτρα αυτά παρουσιάζεται πρώτη φορά το κύριο θέμα του Allegro, με τον παιχνιδιάρικο χαρακτήρα του φλάουτου, ενώ το πιάνο συνοδεύει με τη μορφή αρπισμών. Το τμήμα αυτό θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο φράσεις, οι οποίες ολοκληρώνονται με μισή πτώση (α1 μ. 51-61 και α2 μ. 61-72). Στην πρώτη φράση το αρμονικό υπόβαθρο στηρίζεται στη σύνδεση i-iv-V^7. Η δεύτερη φράση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ενσωματώνει την οκτατονική κλίμακα OCT(1,2) στο φλάουτο (μ. 65-68), με τη συνοδεία του πιάνου να την υποστηρίζει αρμονικά με δύο συγχορδίες των οποίων οι φθόγγοι ανήκουν στην οκτατονική και μεταξύ τους έχουν σχέση 3ης πρώτου βαθμού (E^7-Db^7). Η φράση ουσιαστικά τελειώνει σε μισή πτώση στο μ. 69. Η λειτουργία των επόμενων τεσσάρων μέτρων είναι μεταβατική, με τη φιγούρα του φλάουτου να περιγράφει τη F ελάσσονα (πρώτα την αρμονική, έπειτα την ανιούσα μελωδική).

[81] J. Kent Williams, *Theories and Analyses of Twentieth Century Music* (Harcourt Brace & Company, 1997), 159-160.

Τμήμα A_2' μ. 73-105- -107

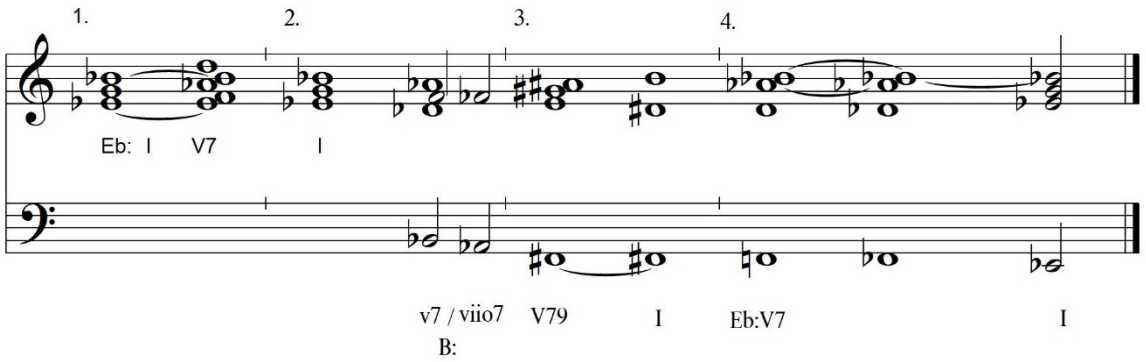
Το τμήμα A_2' χωρίζεται σε δύο υποενότητες με βάση τη χρήση του θεματικού υλικού.

μ. 73-88

Στα πρώτα μέτρα εμφανίζεται αυτούσια η φράση α1 της προηγούμενης ενότητας (μ. 73-80, όπως ακριβώς μ. 53-60). Τα επόμενα μέτρα λειτουργούν μεταβατικά για να φτάσει στη Eb μείζονα τονικότητα, στην οποία βρίσκεται η δεύτερη υποενότητα του A_2', ξεκινώντας από τη Eb μείζονα συγχορδία (μ. 81-82) ως V για την επόμενη Ab (μ. 83) και μέσα από μια χρωματική ανιούσα πορεία στη χαμηλότερη φωνή του πιάνου (Ab, A, Bb) καταλήγει στη Bb^7 (μ. 88), με τέλεια πτώση (V^7-I) στη Eb μείζονα στην αρχή του μ. 89.

μ. 89-107

Το τμήμα αυτό ξεκινάει στην Eb μείζονα και χωρίζεται σε τέσσερις μικρότερες φράσεις, οι οποίες γίνονται διακριτές χάρη σε κάποια πτωτικά σχήματα που θα συζητηθούν παρακάτω. Ο ρόλος του πιάνου παύει να είναι απλά συνοδευτικός και αρχίζει ένα διάλογο με το φλάουτο, με τις ίδιες χαρακτηριστικές ρυθμικές κινήσεις του κυρίως θέματος. Μετά από κάθε τέτοια δίμετρη έκθεση αυτού του υλικού στο πιάνο, το φλάουτο απαντά με κινήσεις δεκάτων έκτων που οδηγούν στην επόμενη παρουσίαση του θεματικού θραύσματος από το πιάνο. Έτσι, η πρώτη φράση (μ. 89-92) ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Bb^7, η δεύτερη (μ. 93-96) μετά τη μισή πτώση στη Bb (μ. 95) λειτουργεί μετατροπικά προς τη B μείζονα μέσω χρωματικής κίνησης, η τρίτη (μ. 97-100) ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη B μείζονα, η οποία στο επόμενο μέτρο (μ. 101) χρωματικά γίνεται δεσπόζουσα για τη Eb. Η Bb^7 ηχεί για τέσσερα μέτρα (μ. 101-104) και μέσα από χρωματικές κινήσεις οδηγεί σε τέλεια πτώση στη Eb μείζονα (μ. 105). Η Eb συγχορδία προεκτείνεται μέχρι το μ. 107 με το ρυθμικό σχήμα της συγκοπής, εισάγοντας έτσι τη ρυθμική βάση της επόμενης ενότητας. Σε όλο αυτό το τμήμα, μέσω της αραίωσης της υφής και της ισχυροποίησης του τονικού κέντρου της Eb μείζονας, ο Gaubert προετοιμάζει τον ακροατή για την επόμενη θεματική ενότητα. Ακολουθεί ρυθμική αναγωγή των μέτρων 89-105:



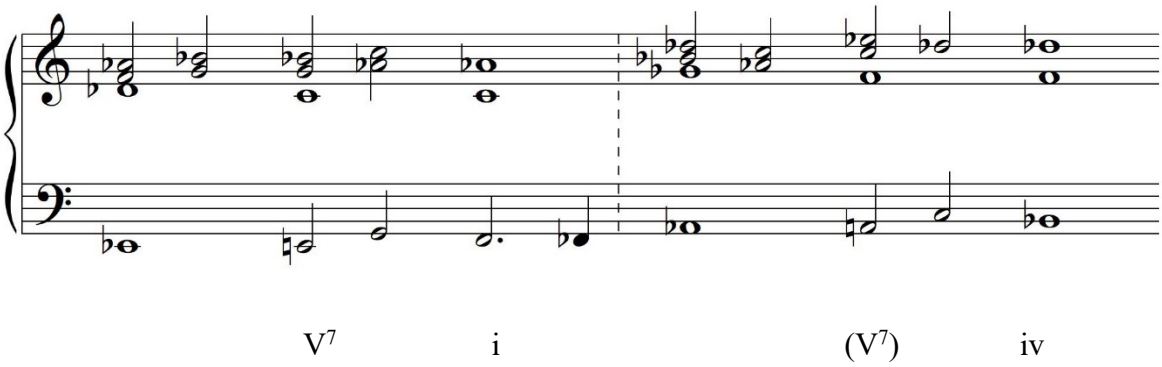
Εικόνα 2.5. Αναγωγή μέτρων 89-105

Τμήμα Β, μ. 108-128

Στα μέτρα αυτά ο Gaubert παρουσιάζει μια αντιθετική ενότητα σε σχέση με το A_2 και A_2', με ένα λυρικό θέμα στο φλάουτο που υποστηρίζεται από συγκοπτόμενο ρυθμό στο μέρος του πιάνου. Πέρα από την αντίθεση στην υφή, υπάρχει η οδηγία που αφορά το tempo *un peu moins vite* (λίγο πιο αργά), αλλά και στην έκφραση *appassionato* (με πάθος).

μ. 109-114 και μ. 115-120

Πρόκειται για δύο φράσεις που στηρίζονται σε αρμονική αλυσίδα με δύο προόδους, της οποίας ο σκελετός φαίνεται στην παρακάτω εικόνα. Στο τμήμα αυτό έχει επιστρέψει στη F ελάσσονα και οι δύο φράσεις ολοκληρώνονται με πτώση, πρώτα στην τονική και έπειτα με τονική απόκλιση στην υποδεσπόζουσα.



Εικόνα 2.6. Αναγωγή μέτρων 109-120

Τμήμα A_2 μ. 129-148

Επανέρχεται το αρχικό A_2 και μαζί του η ένδειξη *a tempo* και ισχύει ό,τι ειπώθηκε για την πρώτη εμφάνισή του, με μια μικρή διαφοροποίηση στο συνοδευτικό υλικό του πιάνου. Εξακολουθεί να είναι σε μορφή αρπισμών, αλλά στα πρώτα μέτρα οι νότες των συγχορδιών εμφανίζονται με διαφορετική σειρά και σε ψηλότερη οκτάβα.

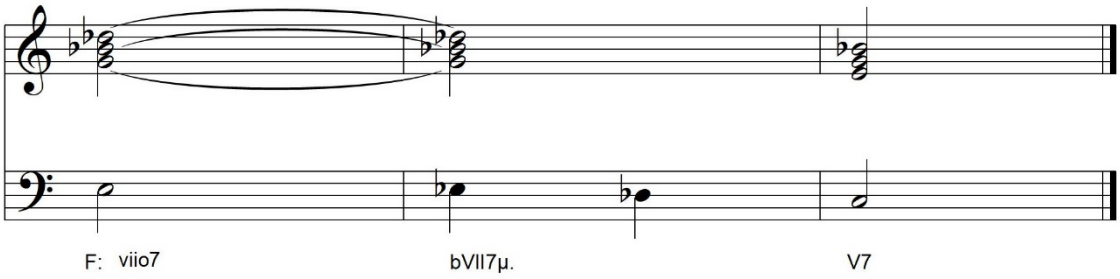
Τμήμα A_2΄΄ μ. 149-166

Αυτή η ενότητα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αξίζει να συζητηθεί. Ξεκινάει με τα πρώτα δύο μέτρα του κύριου θέματος στη F ελάσσονα, σαν να πρόκειται για μια ακόμα εμφάνιση της A_2 ενότητας. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτό το τμήμα λειτουργεί ως ανακεφαλαίωση όλων των προηγούμενων εμφανίσεων του κύριου θέματος και συγχρόνως προετοιμάζει και την επόμενη και τελευταία ενότητα του έργου. Παίζει ανάμεσα στη F ελάσσονα και τη Db μείζονα, ανά δύο μέτρα, μέχρι που γίνεται τέλεια πτώση στη Db μείζονα στα μ. 155-157. Η λειτουργία του ως ανακεφαλαίωση όλων των A_2 και ως προετοιμασία της επόμενης ενότητας έγκειται στο γεγονός πως, παρότι το μοτιβικό υλικό των επόμενων μέτρων (μ. 157-166) αντλείται από το κύριο θέμα του Allegro Scherzando, το αρμονικό υπόβαθρο προέρχεται από το Nocturne. Η εναλλαγή I-$V_{5\natural}$ (μ. 157-160) προέρχεται από το μ. 6 του Nocturne, ενώ τα επόμενα μέτρα στηρίζονται στην ολοτονική WT0, όπως ακριβώς και τα πρώτα πέντε μέτρα της εισαγωγής του Nocturne. Ακριβώς αυτή είναι η λειτουργία τους και εδώ, λειτουργούν δηλαδή ως εισαγωγή για το επόμενο τμήμα. Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή της αναλυτικής προσέγγισης, αυτή η ενδιαφέρουσα συνύπαρξη του μελωδικού υλικού του Allegro Scherzando και του αρμονικού υπόβαθρου του Nocturne που επιλέγει ο Gaubert αποδεικνύει τη συνάφεια που έχουν τα δύο μέρη μεταξύ τους.

Τμήμα A_1 μ. 167-185

Στην ενότητα αυτή επανέρχεται το βασικό θέμα του Nocturne στο μέρος του φλάουτου, προσαρμοσμένο στο πλαίσιο των 2/4 του tempo του Allegro, σε μεγέθυνση και στη F μείζονα τονικότητα, συνοδευόμενο από σπαστούς αρπισμούς τριήχων από το πιάνο. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του Allegro αντιστοιχούν σε ένα μόνο του Nocturne (μ. 167-170, αντίστοιχα με μ. 6), ενώ πιο μετά η αναλογία γίνεται 2 προς 1 (μ. 175-178, αντίστοιχα με μ. 8-9) με παρόμοια αλλαγή του αρμονικού ρυθμού. Η A_1 ενότητα χωρίζεται σε δύο φράσεις, μ. 167-178 και μ. 178-185. Η μελωδία του φλάουτου χρησιμοποιεί τους φθόγγους της πεντατονικής από C (C-

D-E-G-A) στα πρώτα έξι μέτρα της φράσης, ενώ η αρμονία αλλάζει ανά δίμετρο (I-$V_{5\#}$). Στη συνέχεια, ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο οδηγεί στην πτώση στη δεσπόζουσα: στα μέτρα 175-177 υπάρχει θραύσμα οκτατονικής (OCT0,1: C-*Db*-*Eb*-E-G-*Bb*) και οι δύο τελευταίες συγχορδίες έχουν σχέση τρίτης δευτέρου βαθμού. Η πρώτη φράση (μ. 167-178) ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην V^7 της F μείζονας.

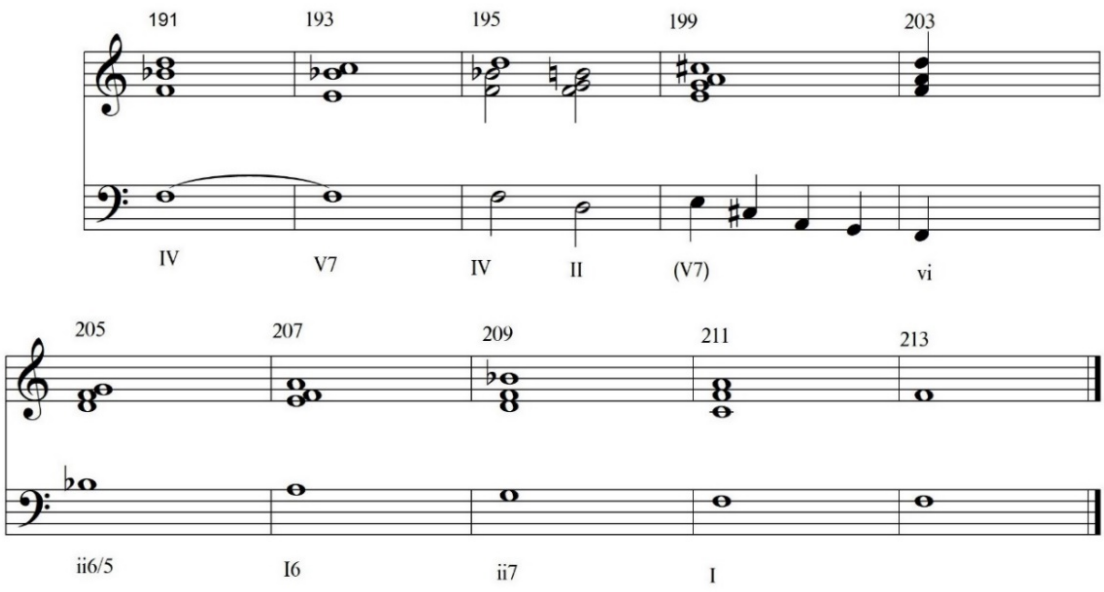


Εικόνα 2.7. Αναγωγή μέτρων 175-177

Τα δύο πρώτα μέτρα της δεύτερης φράσης (μ.178-185), είναι όμοια με την αρχή της προηγούμενης, η συνέχεια όμως διαφέρει. Η δεύτερη φράση είναι μικρότερη σε έκταση. Τελειώνει και αυτή σε μισή πτώση στην V_7^9 της F μείζονας (μ. 185), μέσα από την κατιούσα πορεία στο αριστερό χέρι του πιάνου (F-Eb-D-Db-C).

Coda μ. 185-213

Μετά την εκτενή παρουσίαση του κεντρικού θέματος δύο φορές (μ. 51-104 και μ. 129-166), ο Gaubert προχωράει σε μια σύντομη coda. Αυτή η ενότητα ολοκληρώνει το Allegro scherzando και ολόκληρο το έργο. Η αλλαγή του tempo σε animato, η χρωματική κλίμακα, η διπλή γλώσσα, τα γρήγορα περάσματα, οι οκτάβες και οι φιγούρες που στηρίζονται σε αρπισμούς, είναι στοιχεία που κάνουν το μέρος του φλάουτου απαιτητικό και προϋποθέτουν άρτια τεχνική ευχέρεια. Το πιάνο συνοδεύει με απλές συγχορδίες, που υποστηρίζουν την έντονη μελωδική γραμμή του φλάουτου. Τέλεια πτώση στη F μείζονα δε γίνεται. Η F μείζονα ισχυροποιείται μέσω της σχεδόν διαρκούς ύπαρξης του φθόγγου F και της χαρακτηριστικής γραμμής στο αριστερό χέρι του πιάνου στα τελευταία εννέα μέτρα: Bb- A- G- F (4-3-2-1) . Στην παρακάτω αναγωγή φαίνονται οι αρμονικές συνδέσεις των τελευταίων 23 μέτρων του έργου:



Εικόνα 2.8. Αναγωγή μέτρων 191-213

2.2 Medailles Antiques (1916)

Η πλειοψηφία των έργων μουσικής δωματίου που συνέθεσε ο Gaubert είναι για το συνδυασμό φλάουτου και πιάνου. Έγραψε, όμως, μουσική και για μικρά σύνολα που περιείχαν και άλλα όργανα. Ένα τέτοιο έργο μουσικής δωματίου πρόκειται να αναλυθεί στην παρούσα εργασία. Το trio *Medailles Antiques* για φλάουτο, βιολί και πιάνο, γραμμένο το 1916 κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, αποτελεί ένα από τα έργα μουσικής δωματίου που συνέθεσε ο Gaubert και το μόνο που περιλαμβάνει το συνδυασμό φλάουτου και βιολιού. Να σημειωθεί πως στο έργο αυτό και τα τρία όργανα έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο και είναι ισοδύναμα μεταξύ τους. Είναι αφιερωμένο στο Fernand Luquin, φίλο του συνθέτη και συνάδελφό του στην ορχήστρα της Όπερας, κορυφαίο στο δεύτερα βιολιά, με την αφιέρωση *à mon ami Fernand Luquin* (*στο φίλο μου Fernand Luquin*) στο πάνω μέρος της παρτιτούρας. Εκδόθηκε το 1924 από τις εκδόσεις Ricordi στο Παρίσι και επανεκδόθηκε το 1941 από τις ίδιες εκδόσεις στο Μιλάνο.[82] Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η πρώτη έκδοση (1924). Το έργο αποτελείται από δύο μέρη, *Nymphes à la fontaine (Νύμφες στη βρύση)* και *Danses (Χοροί)*. Η σχέση των τονικοτήτων των δύο μερών βασίζεται στο διάστημα της αυξημένης τέταρτης, καθώς το πρώτο μέρος είναι στη Β μείζονα και το δεύτερο στη F μείζονα. Όπως θα φανεί μέσα

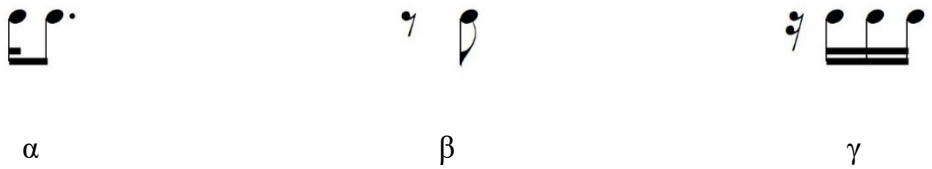
[82] Fischer, "Philippe Gaubert (1879-1941)", 166.

από την ανάλυση, είναι πολλές οι φορές που μια μικρότερη ενότητα ολοκληρώνεται σε τονικό χώρο που απέχει τέταρτη αυξημένη από το τονικό κέντρο της αφετηρίας.

2.2.1 Nymphes à la fontaine

Η μορφή του πρώτου μέρους μπορεί να χαρακτηριστεί σύνθετη κυκλική και συγκεκριμένα επταμερές rondo: **A** (μ. 1-15), **B** (μ. 16-23), **A΄** (μ. 24-30), **ενδιάμεσο τμήμα** (μ. 31-34) , **A΄΄** (μ. 35-43), **C** (μ. 44-54), **D** (μ. 55-82), **A΄΄΄** (μ. 83-95). Οι εμφανίσεις των διαφορετικών θεμάτων είναι σύντομες και επιγραμματικές, χωρίς τμήματα ανάπτυξης. Ως προς την αρμονία σε όλο το πρώτο μέρος κυριαρχεί η ελεύθερη χρήση συγχορδιών με $7^{η}$ ή $9^{η}$, η αλληλουχία των οποίων λειτουργεί ηχοχρωματικά και στοχεύει στη δημιουργία εφέ και όχι στην επιβεβαίωση προσδοκιών.[83] Βέβαια, σε σημεία συναντώνται κάποια παραδοσιακά στοιχεία.

Αρχικά, θα συζητηθούν το Α και οι επανεμφανίσεις του, καθεμιά από τις οποίες χωρίζεται σε δύο φράσεις, ανάλογα με το μελωδικό υλικό, οι οποίες θα περιγράφονται με κεφαλαίο γράμμα και αριθμό. Τα κύρια μοτίβα που διατρέχουν αυτές τις ενότητες εκτίθενται ήδη στο δεύτερο μέτρο, μοιρασμένα στα τρία όργανα. Τα μοτίβα αυτά θα ονομαστούν με μικρά γράμματα, όπως αυτά εμφανίζονται στην πρώτη παρουσίαση του Α. Έτσι, με α θα συμβολίζεται η φιγούρα που εμφανίζεται στο μέρος του φλάουτου, με β η φιγούρα του βιολιού και με γ το ρυθμικό υλικό του πιάνου. Τα τρία μοτίβα απεικονίζονται παρακάτω:



Εικόνα 2.9. Βασικά ρυθμικά μοτίβα

Ο Gaubert ποικίλει κάθε επανεμφάνιση του Α μετατοπίζοντας αυτά τα ρυθμομελωδικά μοτίβα από όργανο σε όργανο, με σκοπό την ανάδειξη της κύριας μελωδίας από άλλο όργανο κάθε φορά. Πιο συγκεκριμένα, στο Α΄ (μ. 24-30) τα μέρη του βιολιού και του πιάνου αντιστρέφονται και το μοτίβο β εμφανίζεται στο πιάνο, ενώ το μοτίβο γ στο βιολί (μ. 24-28). Επίσης, όταν έρχεται το Α αυτούσιο ως προς το αρμονικό υπόβαθρο (μ. 35-43), στην πρώτη φράση (μ. 35-39) συμβαίνει επίσης μια ανταλλαγή, δηλαδή το βιολί έχει το α μοτιβικό υλικό, ενώ το φλάουτο

[83] Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 90-91.

το γ (μ. 35-36) και έπειτα το φλάουτο έχει το μοτιβικό υλικό β και το βιολί το α. Το πιάνο σε όλη αυτή την ενότητα έχει το ίδιο αρμονικό υλικό με το αρχικό Α, σε μορφή αρπισμών άλλοτε με επτάηχα και άλλοτε με τη ρυθμική φιγούρα γ. Στην τελευταία επανεμφάνιση του Α ως Α΄΄ (μ. 83-95), τα μοτίβα α και γ εμφανίζονται στην αρχική τους θέση, ενώ το μοτιβικό υλικό β του βιολιού εμφανίζεται παραλλαγμένο με την τεχνική tremolo στην ψηλή του περιοχή (μ. 83-87).

Τμήμα Α μ. 1-15

Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε δύο φράσεις, A_1 (μ. 1-6) και A_2 (μ. 7-15), που γίνονται διακριτές λόγω της αλλαγής του μοτιβικού υλικού μεταξύ των δύο μελωδικών οργάνων. Η εναλλαγή αυτή (που θα συμβεί αρκετές φορές μέσα στο έργο) θα πρέπει να αναδειχθεί στην ερμηνεία με τη διαφοροποίηση στην ισορροπία της δυναμικής μεταξύ των δύο οργάνων. Η πρώτη φράση τελειώνει στην F_7 (η σχέση της με τη Β μείζονα είναι τέταρτη αυξημένη, όπως και η σχέση των τονικών χώρων των δύο μερών). Θα μπορούσε να θεωρηθεί πως λειτουργεί σαν αντικατάσταση της πραγματικής δεσπόζουσας $F\#^7$. Η δεύτερη A_2 τελειώνει με μισή πτώση στην V της Β μείζονας, σηματοδοτώντας ουσιαστικά την ολοκλήρωση της πρώτης παρουσίασης του Α.

Μπορεί να θεωρηθεί πως το αρμονικό υλικό προέρχεται από τη μελωδία που μοιράζει στα δύο μονοφωνικά όργανα, δοσμένο με τη μορφή αρπισμών στο μέρος του πιάνου. Μετά τα μέτρα 2 και 3 που στηρίζονται στο χρωματικό διανθισμό της τονικής, υπάρχει τονική ασάφεια. Οι συγχορδίες μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης που ακολουθούν, δεν έχουν σχέση με την τονικότητα της Β μείζονας. Η σύνδεση μεταξύ τους δεν είναι λειτουργική, καθώς δεν προετοιμάζονται, ούτε λύνονται σύμφωνα με την επιταγή της παραδοσιακής πρακτικής, εξυπηρετώντας το σκοπό των εφέ παρά την αρμονική συνοχή. Στην επιφάνεια αυτών των αρμονικών συνδέσεων (μ. 4-6), το μελωδικό υλικό των δύο οργάνων περιγράφει θραύσματα συμμετρικών συλλογών ανά μέτρο: OCT0,1 (Eb, F#, G, A), WT1 (C#, F, G, A, B) και HEX3 (D#, E, G, G#, B, C, με προσθήκη του Α στο βιολί που δεν ανήκει στη συλλογή).

Η επόμενη φράση A_2 ξεκινάει όπως και η πρώτη, με τα δύο μονοφωνικά όργανα να ανταλλάσσουν τα μοτίβα τους (α στο βιολί, β στο φλάουτο) και το πιάνο να έχει το ίδιο αρμονικό υλικό αρχικά παραλλαγμένο στη μορφή επτάηχων (μ. 7-8) και έπειτα με το αρχικό μοτίβο γ. Στα μέτρα 10-13 τα δύο όργανα παύουν να κινούνται ομοφωνικά και συνομιλούν με τη μορφή ερώτησης-απάντησης, μέχρι που οδηγούν στην ολοκλήρωση της δεύτερης φράσης

με μισή πτώση στη δεσπόζουσα της Β μείζονας (μ. 15). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η βηματική κίνηση με τόνους στο μέτρο 13 (*Bb- C-* D- E- F#) που οδηγεί στη δεσπόζουσα F#, τη στιγμή που το δεξί χέρι του πιάνου έχει το μοτίβο β, σημειωμένο με tenuto, εξηγώντας στον πιανίστα πως θα πρέπει να δοθεί έμφαση σ' αυτή η μελωδική γραμμή.

Τμήμα Β μ. 16-23

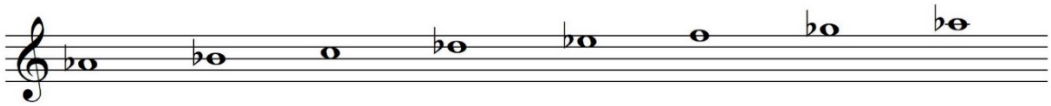
Στο τμήμα αυτό εισάγεται νέο υλικό και είναι η πρώτη φορά μέχρι στιγμής που το πιάνο έχει πιο πρωταγωνιστικό ρόλο, αν και μόνο για τέσσερα μέτρα. Το νέο μελωδικό υλικό που εισάγεται στο μέρος του πιάνου με οκτάβες στο δεξί χέρι επαναλαμβάνεται ελαφρώς διαφορετικό μια 5η επάνω στα δύο μελωδικά όργανα, στο διάστημα της οκτάβας και σε διαφορετική δυναμική. Η επανάληψη αυτή είναι που οριοθετεί τις δύο τετράμετρες φράσεις του Β. Η μελωδία του B_1 κινείται ανάμεσα στο λύδιο από Β και τον αιολικό από Β και πάλι λύδιο, τις οποίες υποστηρίζει με τρίφωνες συγχορδίες, τελειώνοντας σε μια WT0 συγχορδία. Η B_2 μελωδία κινείται ανάμεσα σε θραύσμα οκτατονικής (OCT1,2: C#- D- G#- A#- B) και έπειτα σε αιολικό από F# (F#, G#, A, B, C#, D) και τελειώνει στη D μείζονα. Το νέο μοτιβικό υλικό θυμίζει το μοτίβο α της Α ενότητας σε μεγέθυνση (βλ. εικ. 2.10) και επιπλέον εισάγεται το ρυθμικό σχήμα της συγκοπής, το οποίο θα επανέλθει και αργότερα.

Εικόνα 2.10. Μεγέθυνση μοτίβου α

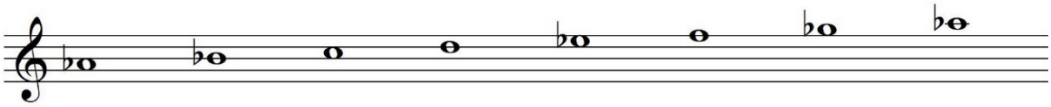
Τμήμα Α΄ μ. 24-30

Το μελωδικό υλικό του Α επανέρχεται τροποποιημένο σε σχέση με την αρχική του εμφάνιση, μικρότερο σε έκταση και με διαφορετική κατάληξη, γι' αυτό και χαρακτηρίζεται ως Α΄. Ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα δύο τελευταία μέτρα της ενότητας: η Eb_7^9 (μ. 28) λειτουργεί ως δεσπόζουσα για τη Ab, που επιβεβαιώνεται στο επόμενο μέτρο (μ. 29) που αποτελεί και το σημείο κορύφωσης αυτής της ενότητας, καθώς και τα τρία όργανα παίζουν *f*. Η διαφορά στη δυναμική είναι αρκετά μεγάλη σε σχέση με το χρονικό περιθώριο μέσα στο οποίο συμβαίνει και ο στόχος του ίσως είναι η δημιουργία αντίθεσης με την Α ενότητα, αλλά

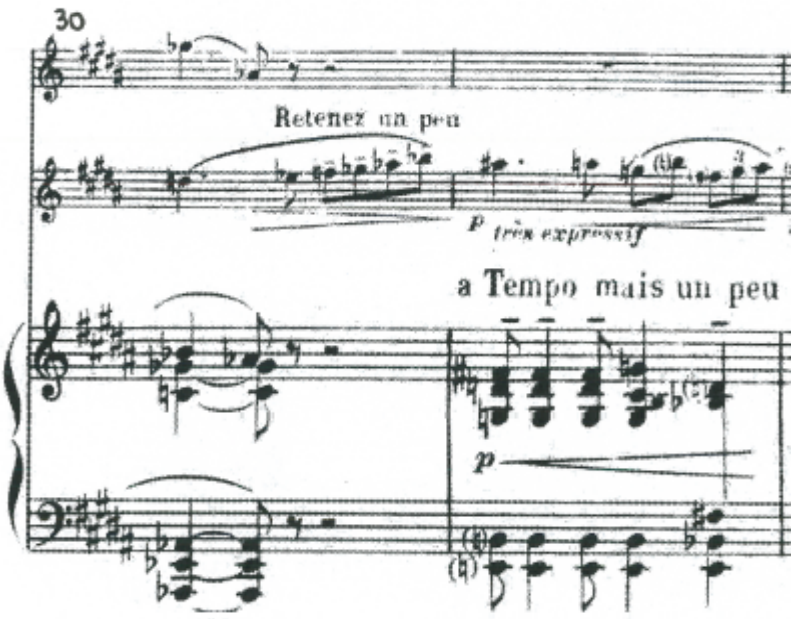
και με το επακόλουθο τμήμα. Το φλάουτο κινείται αντίθετα από τα δύο άλλα όργανα, όμως όλες οι μελωδικές γραμμές περιγράφουν το μιξολύδιο από Ab. Όσο ηχεί η Ab_7^9 στο τελευταίο μέτρο της ενότητας, το βιολί περιγράφει την ακουστική κλίμακα Ab, ολοκληρώνοντας την ενότητα. Η ερμηνευτική οδηγία *retenez un peu* (σταματήστε λίγο) ενισχύει την αλλαγή ενότητας. Αυτή η παρατήρηση εξηγεί την ερμηνευτική επιλογή που θα κάνει το βιολί σ' αυτό το σημείο να διαχωρίσει τα μέτρα 30 και 31, με μια «αναπνοή» (βλ. εικ. 2.13). Και πάλι η σχέση D, από όπου ξεκίνησε το τμήμα αυτό, με τη Ab, όπου τελειώνει, είναι το διάστημα της τέταρτης αυξημένης.



Εικόνα 2.11. Μιξολύδιος Ab



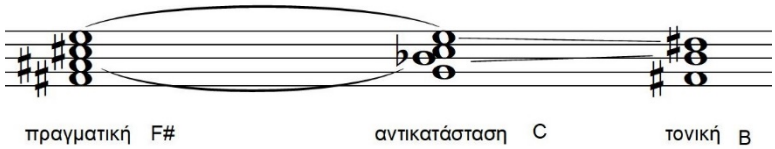
Εικόνα 2.12. Ακουστική κλίμακα Ab



Εικόνα 2.13

Ενδιάμεσο τμήμα μ. 31-34

Τα επόμενα τέσσερα μέτρα λειτουργούν ως ενδιάμεσο τμήμα, σαν διάλειμμα προτού έρθει πάλι το αρχικό Α, προοικονομώντας την ενότητα C. Χωρίς να αλλάξει το tempo, υπάρχει η οδηγία *un peu élargi* (ελαφρώς πιο μεγεθυμένο). Τονικό κέντρο είναι το Ε, στα δύο πρώτα μέτρα ως Ε ελάσσονα με προσθήκη 7ης και 9ης. Στη συνέχεια (μ. 33-34) οι συγχορδίες E_7^9 , D^7 και C_7^9 υποστηρίζουν τη μελωδία του βιολιού, που στηρίζεται στην WT0. Η επιστροφή στη Β μείζονα γίνεται μέσω του φαινομένου αντικατάστασης τριτόνου, καθώς η C_7^9 απέχει διάστημα 4ης αυξημένο από την πραγματική V^7 (F#) της Β μείζονας και συγχρόνως διατηρεί τις χαρακτηριστικές λύσεις του προσαγωγέα και της 7ης με αντίθετη κίνηση (βλ. εικ. 2.14). Οι πραγματικοί φθόγγοι του προσαγωγέα και της 7ης (A#-E) λύνονται βηματικά, αλλά προς την αντίθετη κατεύθυνση (Ε ως προσαγωγέας, Bb ως 7η).



Εικόνα 2.14. Αντικατάσταση τριτόνου, μ. 34

Τμήμα Α΄΄ μ. 35-43

Πρόκειται για σχεδόν αυτούσια εμφάνιση του Α, με την ερμηνευτική οδηγία *très fluide*, προκειμένου το tempo να αποκτήσει πάλι τη ρευστότητα της αρχικής Α ενότητας. Οι διαφορές είναι η μικρότερη έκταση της δεύτερης φράσης, η διαφορετική διάταξη των μοτίβων (όπως αυτή περιεγράφηκε στην αρχή της ανάλυσης) και η ολοκλήρωση αυτής της ενότητας στην τονική της Β μείζονας στο μ. 42 σε δυναμική *pp*. Για το αρμονικό υπόβαθρο αυτής της ενότητας ισχύει ό, τι ειπώθηκε για το Α.

Τμήμα C μ. 44-54

Τα πρώτα δύο μέτρα λειτουργούν εισαγωγικά για την τρίτη θεματική ενότητα, με την εμφάνιση της μελωδίας στο μέρος του βιολιού. Πρόκειται για το μελωδικό υλικό που είχε εμφανιστεί και νωρίτερα στα μ. 31-34, ως προοικονομία για την ενότητα αυτή. Το ενδιαφέρον του C τμήματος αφορά τις αυξομειώσεις του tempo, με σαφείς υποδείξεις προς τους ερμηνευτές. Σε αυτό το τμήμα το πιάνο έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ τα δύο άλλα όργανα συνοδεύουν, ακολουθώντας τις διακυμάνσεις της δυναμικής και του tempo. Τα μέτρα 53-54 αρμονικά

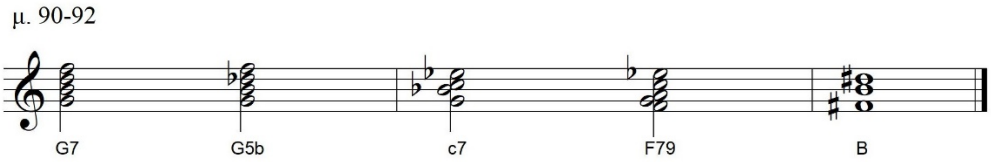
παρουσιάζουν ενδιαφέρον: μετά την πτώση E_7^9 στη Α μείζονα, η A^7 γίνεται χρωματικά Ab^7 ως δεσπόζουσα για την Db, η οποία ολοκληρώνει το τμήμα αυτό.

Τμήμα D μ. 55-82

Τα μέτρα 55-57 είναι μεταβατικά για την ενότητα D. Τρεις μικρότερες φράσεις που στηρίζονται στο ίδιο μελωδικό υλικό δομούν αυτό το τμήμα και μοιράζονται σε όλα τα όργανα. Κάθε εμφάνιση της μελωδίας από διαφορετικό όργανο συνοδεύεται και από διαφορετική δυναμική. Έτσι, στη φράση D_1 (μ. 58-64) τη μελωδία έχει το βιολί, ξεκινώντας σε *f* δυναμική και τελειώνοντας σε *mf*. Στη συνέχεια, στην επόμενη φράση D_2 (μ. 65-72), την κεντρική μελωδία έχει το φλάουτο και, αν και ντουμπλάρεται από τη γραμμή του δεξιού χεριού στην αρχή, η δυναμική είναι *p*, οδηγία που σε σύγκριση με τη δυναμική της προηγούμενης φράσης προκαλεί εντύπωση, καθώς θα ήταν ίσως πιο λογικό όταν παίζουν δύο όργανα την ίδια μελωδία η ένταση να είναι μεγαλύτερη. Τα επόμενα δύο μέτρα (μ. 73-74) λειτουργούν ακριβώς όπως τα μ. 55-57, μεταβατικά δηλαδή για την τελευταία φράση της ενότητας αυτής D_1' (μ. 75-82). Η τελευταία αυτή φράση παρουσιάζει ενδιαφέρον γιατί μοιράζει την κύρια μελωδία μεταξύ των δύο μονοφωνικών οργάνων και ολοκληρώνεται με διαφορετικό τρόπο, καθώς το βιολί μένει μόνο του στα τελευταία μέτρα οδηγώντας με τη μελωδική γραμμή του στην επόμενη ενότητα που θα είναι και η τελευταία επανεμφάνιση του Α.

Τμήμα A΄΄΄ μ. 83-95

Αυτή η ενότητα ολοκληρώνει το πρώτο μέρος του έργου. Η πρώτη φράση είναι πιστή επανάληψη της A_1 του αρχικού Α, με τη διαφορά στο μέρος του βιολιού όπου προστίθεται η τεχνική tremolo, λειτουργώντας σαν εφέ, και μεταφέρεται μια οκτάβα ψηλότερα από το αρχικό. Η δεύτερη φράση, αν και ξεκινάει με τον ίδιο τρόπο, εξελίσσεται εδώ διαφορετικά για να οδηγήσει στην τονική της Β, μέσω μιας διαδοχής συγχορδιών που σχηματίζει κύκλο πεμπτών:



Εικόνα 2.15. Μέτρα 90-92

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να γίνει μια επισήμανση: αν και ουσιαστικά ολοκληρώνεται το πρώτο αργό μέρος, οι εκτελεστές θα πρέπει να είναι σε ετοιμότητα για τη συνέχεια, καθώς όπως θα συζητηθεί παρακάτω, το έργο είναι καλό να παίζεται ολοκληρωμένο. Επομένως, στο σημείο αυτό θα ήταν καλό να μην υπάρξει διακοπή, παρά μόνο μια μεγάλη αναπνοή.

2.2.2 Danses

Το δεύτερο μέρος του έργου θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελείται από δύο μεγάλες ενότητες, οι οποίες χρησιμοποιούν τα ίδια θέματα. Οι ενότητες αυτές μακροδομικά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν **Α** (μ. 96-197) και **Α΄** (μ. 198-291). Σε κάθε μικρότερη ενότητα θα δίνεται ένα μικρό γράμμα, για να μην δημιουργηθεί σύγχυση.

Ενότητες	**Α 96-197**				**Α΄ 198-291**			
Υπο-ενότητες	εισαγωγή 96-104	α 105-144	β 145-166	α΄ 167-197	εισαγωγή 198-221	α 222-247	β 248-270	α 271-291
Τονικός Χώρος	B/ D/ F	F→E	E	C/ E/ F#	D→F	F→E	E	F

Εικόνα 2.16. Πλάνο μακροδομής Danses

Ενότητα Α (μ. 96-197)

Η δομή της πρώτης ενότητας είναι τριμερής **αβα΄** με μια μικρή **εισαγωγή**. Ακολουθεί η τμηματική περιγραφή των υποενοτήτων.

Εισαγωγή μ. 96-104

Το δεύτερο μέρος του έργου (*Danses*) ξεκινάει με μια μικρή εισαγωγή εναλλάσσοντας υλικό από το κυρίως θέμα των Χορών και από το Α θέμα του πρώτου μέρους, στοιχείο που δικαιολογεί τη συνολική αρίθμηση του έργου και οδηγεί στην υπόθεση πως το έργο θα ήταν καλό να παίζεται ολοκληρωμένο. Η λειτουργία αυτής της εισαγωγής έγκειται στην ομαλή μετάβαση από τη Β μείζονα του προηγούμενου μέρους στον τονικό χώρο της F μείζονας.

Οι εναλλαγές συμβαίνουν δύο φορές. Την πρώτη φορά το καινούργιο υλικό των χορών που εκτίθεται στο μέρος του πιάνου βασίζεται στο φρύγιο από Β (σε *f* δυναμική και γρήγορο tempo-*vif* σε ένα χρόνο), ενώ η ανάμνηση από το πρώτο μέρος επανέρχεται για ένα μέτρο με φθογγικό κέντρο το D (με ταυτόχρονη αλλαγή δυναμικής *p* και το αρχικό tempo *Modéré*). Η ίδια εναλλαγή συμβαίνει και στα επόμενα μέτρα, με διαφορετικά φθογγικά κέντρα και διαφορετικές δυναμικές: το νέο υλικό είναι στο φρύγιο του D και *ff*, ενώ η ανάμνηση επανέρχεται για δύο μέτρα αυτή τη φορά με τονικό κέντρο το F και δυναμική *mf*. Έτσι, μέσα από αυτή την πορεία των φθογγικών κέντρων (B→ D→ F) φτάνει στη F μείζονα.

Τμήμα α μ. 105-144

Η ενότητα αυτή θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μικρότερες με βάση την πρώτη παρουσίαση και επανάληψη του κυρίως θεματικού υλικού.

α_1 μ. 105-114

Στην πρώτη (μ. 105-114) εκτίθεται το κύριο θέμα στο μέρος του βιολιού. Το πρώτο τμήμα της μελωδίας στηρίζεται στο φρύγιο F και το συγχορδιακό υλικό του πιάνου που την υποστηρίζει προέρχεται από τη μελωδία. Στα μέτρα 109-114 η μελωδία προέρχεται από το λύδιο από F (υπάρχει B♮) και τελειώνει σε μισή πτώση (V_{5b}^7). Αν και αλλάζει ο τρόπος, επειδή το τονικό κέντρο παραμένει το F, δεν υπάρχει μετατροπία.

α_2 μ. 115-144

Η δεύτερη ενότητα (μ. 115-144) ξεκινάει με πιστή επανάληψη του θέματος από το φλάουτο μια οκτάβα ψηλότερα από πριν (μ. 115-124), με το πιάνο να έχει το ίδιο αρμονικό υλικό σπασμένο σε όγδοα και το βιολί να συνοδεύει με αντιστικτικές κινήσεις. Αυτή τη φορά η φράση επεκτείνεται για μερικά μέτρα μέχρι την τέλεια πτώση στη F (μ. 129). Στα πέντε μέτρα

που μεσολαβούν όλοι οι φθόγγοι και στα τρία όργανα (με εξαίρεση το Ε) προέρχονται από την οκτατονική κλίμακα OCT2,3 (D, D#, F, F#, G#, A, B, C).

Η λειτουργία των επόμενων μέτρων (130-144) είναι μεταβατική από το φθογγικό κέντρο F στο Ε και από τη *staccato* συνοδεία του πιάνου σε μια πιο *legato* μελωδική γραμμή, που εξακολουθεί να βασίζεται σε αρπισμούς συγχορδιών. Η αλλαγή της άρθρωσης από τον πολύ κοφτό χαρακτήρα του staccato στη legato συνοδεία δε θα πρέπει να επηρεάσει τους εκτελεστές ως προς το tempo.

Τμήμα β μ. 145-166

Το δεύτερο θέμα εμφανίζεται στα δύο μονοφωνικά όργανα στο διάστημα της οκτάβας, βασιζόμενο στην κατιούσα χρωματική κλίμακα. Η εναλλαγή τετάρτων και παύσεων στις δύο ψηλότερες φωνές πάνω στις φιγούρες αρπισμών με όγδοα του πιάνου δημιουργεί την αίσθηση πολυρυθμίας. Πρόκειται για το ρυθμικό φαινόμενο «ημίολα», όπου διμερής ρυθμός αντιπαραβάλλεται με τριμερή.

Αποτελείται από δύο φράσεις β_1 (μ. 145-151) και β_2 (μ. 152-166). Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με μια φιγούρα που προέρχεται από το φρύγιο C. Η ολοκλήρωση της δεύτερης φράσης έχει αρμονικό ενδιαφέρον, καθώς εναλλάσσει ανά μέτρο τη $B^{5\#}$ με τη συγχορδία Ε μείζονα, επιβεβαιώνοντας την τελευταία με πτώση (μ. 161-166).

Τμήμα α΄ μ. 167-197

Στην ενότητα αυτή εμφανίζεται το αρχικό θέμα μια πέμπτη ψηλότερα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί πως πρόκειται για εμφάνιση του θέματος στη δεσπόζουσα της αρχικής F. Η μελωδία, λοιπόν, μεταφέρεται στο C φρύγιο (μ. 167-170) και έπειτα C λύδιο (μ. 171-176) στο μέρος του βιολιού, ενώ το φλάουτο απαντά με αντιστικτικές κινήσεις. Η B μείζονα συγχορδία λειτουργεί ως V για τη Ε μείζονα που θα έρθει τελικά στο μ. 182. Τα ενδιάμεσα μέτρα (177-181) είναι μετατροπικά προς τη Ε μείζονα, αφού περνάει από το Ε φρύγιο, με θραύσματα του θέματος.

Το επόμενο τμήμα (μ. 182-197) είναι αυτό που οδηγεί στην ολοκλήρωση της ενότητας Α στη F# μείζονα συγχορδία. Όπως και στο μέτρο 95, έτσι και εδώ οι εκτελεστές θα πρέπει να είναι σε ετοιμότητα προκειμένου να συνεχίσουν στην επόμενη μεγάλη ενότητα Α΄.

Ενότητα Α΄ (μ. 198-291)

Η δομή της δεύτερης ενότητας είναι επίσης τριμερής **αβα** με ένα μεγαλύτερο τμήμα που λειτουργεί σαν **εισαγωγή**.

Εισαγωγή μ. 198-221

Στην ενότητα αυτή αντιπαραβάλλεται αντιθετικό υλικό από το Α και D θέμα του πρώτου μέρους *Nymphes*, καθώς και θεματικά θραύσματα του Α θέματος του μέρους *Danses*. Είναι η τελευταία ανάμνηση από το πρώτο μέρος και θα μπορούσε να θεωρηθεί πως λειτουργεί κατά τρόπο αντίστοιχο με τα μέτρα 96-104, εισαγωγικά δηλαδή για την επόμενη ενότητα. Ο κύριος τονικός χώρος της ανάμνησης από το πρώτο μέρος είναι η D μείζονα (μ. 198-207). Τα θεματικά θραύσματα (μ. 208-221), που στηρίζονται πάλι στο φρύγιο τρόπο, λειτουργούν μετατροπικά από το τονικό κέντρο της D προς τη F μείζονα. Πιο συγκεκριμένα, ξεκινάει από το D φρύγιο, περνάει από το F# φρύγιο, ισχυροποιεί τη F# μέσω πτώσης ($C\#^7$-F#) και τελειώνει στη B^7 μείζονα.

Τμήμα α_2 μ. 222-247

Εδώ επαναλαμβάνεται πιστά το α_2 και ισχύουν όσα γράφηκαν για το αντίστοιχο τμήμα. Μια μικρή διαφορά είναι πως η κυρίως μελωδία και οι αντιστικτικές κινήσεις που την συνοδεύουν πλέκονται μεταξύ των δύο οργάνων διαφορετικά από πριν και επιπλέον στα τελευταία μέτρα του τμήματος επανέρχεται η συνοδεία με legato στο πιάνο.

Τμήμα β μ. 248-270

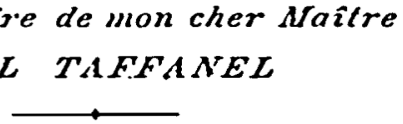
Πρόκειται για ακριβή επανάληψη των δύο φράσεων β_1 και β_2 του προηγούμενου β.

Τμήμα α – προέκταση μ. 271-291

Στα μέτρα 271-284 εκτίθεται για τελευταία φορά το κεντρικό θέμα των χορών, σε πιο γρήγορη ταχύτητα (*un peu plus vite*). Αν και ακολουθεί μια μικρή προέκταση (185-291), το έργο ολοκληρώνεται κάπως απότομα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τεχνική tremolo στο φθόγγο F που χρησιμοποιείται στο μέρος του πιάνου στα δύο μέτρα πριν το τελευταίο, όπως ακριβώς είχε χρησιμοποιηθεί και στην αρχή του πρώτου μέρους.

2.3 Sonate (1918) (πρώτο μέρος)

Η σονάτα που πρόκειται να συζητηθεί αποτελεί την πρώτη από τις τρεις σονάτες που έγραψε ο συνθέτης για φλάουτο και πιάνο. Γράφηκε το 1918, κατά τη διάρκεια του Α΄ παγκοσμίου πολέμου και αποτελείται από τρία μέρη: I. Modéré, II. Lent, III. Allegro Moderato. Εκδόθηκε τη χρονιά της σύνθεσής του στο Παρίσι από τις εκδόσεις *Durand*. Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί αυτή η πρώτη έκδοση και θα μελετηθεί και θα αναλυθεί το πρώτο μέρος του έργου. Η σονάτα συνολικά αποτελεί πρόκληση για τον φλαουτίστα, λόγω των τεχνικών απαιτήσεων, ιδιαίτερα ως της τη διατήρηση του κουρδίσματος σε σχέση με της δυναμικές. Αξίζει να αναφερθεί πως ο συνθέτης αφιέρωσε αυτή τη σονάτα στη μνήμη του δασκάλου του, ο οποίος πέθανε το 1908, και όχι κάποιο από τα άλλα έργα που έγραψε στο διάστημα μιας δεκαετίας που μεσολάβησε. Στο επάνω τμήμα της παρτιτούρας υπάρχει η αφιέρωση *«στη μνήμη του αγαπημένου μου Δασκάλου Paul Taffanel»*.



Το πρώτο μέρος της σονάτας αποτελείται από δύο επιμέρους τμήματα, που γίνονται αντιληπτά λόγω της αλλαγής της τονικότητας, του μέτρου, καθώς και της περιγραφής του tempo, χωρίς ωστόσο να υπάρχει διακοπή της ροής του έργου. Τα πρώτα 32 μέτρα αποτελούν την πρώτη ενότητα, με μέτρο 4/4 και την περιγραφή Modéré. Στη δεύτερη ενότητα (μ. 33-200) υπάρχει αλλαγή στο μέτρο σε 3/8, το tempo γίνεται Allegretto vivo και το τονικό κέντρο μεταφέρεται από τη A μείζονα στην c# ελάσσονα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί πως το Modéré λειτουργεί ως εισαγωγικό τμήμα, καθώς καταλαμβάνει ελάχιστα μόνο μέτρα σε σχέση με ολόκληρο το μέρος, λειτουργώντας ως προπαρασκευαστικό τμήμα για το κύριο μέρος της σονάτας που πρόκειται να ακολουθήσει, δηλαδή για το Allegretto vivo.[84] Δημιουργείται μια αίσθηση προσδοκίας, που πετυχαίνεται στη συγκεκριμένη περίπτωση χάρη της μοτιβικές αναφορές στο υλικό του Allegretto vivo (το βασικό θέμα του αντλείται από τα τμήματα B και B΄ του Modéré).

[84] Βούβαρης, Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής, 204.

2.3.1 Modéré (μ. 1-32)

Στο πρώτο μέρος του έργου ο Gaubert χρησιμοποιεί συγκεκριμένες φράσεις για να περιγράψει με ακρίβεια την ποιότητα του ήχου που θα πρέπει να έχουν οι ερμηνευτές. Το κομμάτι ξεκινά με την οδηγία στο μέρος του πιάνου *fluide* (ρευστά) και *sans lenteur* (χωρίς καθυστέρηση), υποδείξεις που δικαιολογούν τη συνεχή ροή δεκάτων έκτων σε μεγάλο τμήμα του μέρους του πιάνου. Στο δεύτερο μέτρο υπάρχει η περιγραφική φράση *avec une sonorité très claire*, υπόδειξη προς το φλαουτίστα να παίξει με *πολύ καθαρό ήχο* και *απλά* (*simplement*). Επιπλέον, σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους υπάρχουν λεπτομερώς σημειωμένες υποδείξεις που αφορούν το tempo και της δυναμικές. Ως προς την αρμονία, υπάρχει έντονη χρωματικότητα, (ύπαρξη συγχορδιών με χρωματική συγγένεια τρίτης, χρήση αλλοιωμένων συγχορδιών) και επιπλέον ενσωματώνει με ποικίλους τρόπους μη-διατονικές συμμετρικές κλίμακες. Αν και σε όλο το Modéré αποφεύγεται πτώση στη A μείζονα, υπάρχουν στοιχεία που υποδηλώνουν την ισχυρή παρουσία της ως τονικού κέντρου. Τέτοια στοιχεία, πέραν του οπλισμού, είναι η σχεδόν διαρκής παρουσία των φθόγγων A και C# στη συνοδεία του πιάνου (μ. 1-10) και η χρήση του A ως ισοκράτη (μ. 8-10, 19-27).

Το Modéré μπορεί να χωριστεί στα εξής επιμέρους τμήματα, με βάση τη χρήση του μοτιβικού υλικού: **A** (μ. 1-10), **B** (μ. 11-18), **A΄**(μ. 19-24), **B΄**(μ. 24-32).

Τμήμα A μ. 1-10

Στην A ενότητα, κυριαρχεί ο τονικός χώρος της A μείζονας, καθώς ηχούν διαρκώς οι φθόγγοι A και C#. Το πάνω άκρο της συγχορδίας (ο φθόγγος E), μεταβάλλεται μέσω εκτεταμένου χρωματικού διανθισμού, που δημιουργεί μια μελωδική γραμμή στο μέρος του πιάνου, οι σημαντικοί φθόγγοι της οποίας σημειώνονται με tenuto, σύμβολο που λειτουργεί ως ερμηνευτική υπόδειξη στον πιανίστα. Το μελωδικό υλικό του φλάουτου προέρχεται από την αρμονία και η επιλογή του φθογγικού υλικού είναι εκείνη που καθορίζει της μικρότερες φράσεις. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη φράση (μ. 1-2), υπάρχει θραύσμα εξατονικής (HEX 0: C#, E, F, A), οι φθόγγοι δηλαδή της τονικής της A μείζονας και της αλλοιωμένης τονικής με οξυμένη την πέμπτη που εναλλάσσονται στο πιάνο. Η χρωματική κατιούσα κίνηση του τρίτου μέτρου οδηγεί στην επόμενη εμφάνιση του μελωδικού υλικού (μ. 4-5), με τη συνοδεία να διαφέρει καθώς στηρίζεται στη σχέση συγχορδιών με συγγένεια τρίτης δευτέρου βαθμού, καθώς οι A και F μείζονες συγχορδίες έχουν το A κοινό φθόγγο. Το πέμπτο μέτρο αρμονικά παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς υπάρχει το πρώτο πεντάχορδο της c# ελάσσονας τονικότητας

σε κατιούσα κίνηση (G#, F#, E, D#, C#), η οποία εμφανίζεται στο φλάουτο (μ. 6) στη φυσική της κατάσταση με το πιάνο να οδηγεί με την αντίθετη χρωματική κίνηση (σε σχέση με το τρίτο μέτρο) στη C# μείζονα συγχορδία (μ. 7). Η C# και η A που ακολουθεί έχουν και πάλι συγγένεια 3ης δευτέρου βαθμού. Το φλάουτο περιγράφει την ολοτονική (WT1, μ. 7-10), η οποία χρησιμοποιείται από το πιάνο κάθετα (WT1 chords), με βασικό το φθόγγο A (ως ισοκράτη, μ. 8-10), στοιχεία που σηματοδοτούν την ολοκλήρωση της A ενότητας.

Τμήμα B μ. 11-18

Στην ενότητα αυτή εμφανίζεται το νέο μελωδικό υλικό στο φλάουτο, που αποτελεί τη μεγέθυνση του κύριου θέματος του Allegretto vivo που θα ακολουθήσει, δικαιολογώντας τη λειτουργία ολόκληρου του Modéré ως εισαγωγικού τμήματος. Η φράση αυτή αποδίδει δώριο από F# και πλαισιώνεται αρμονικά από ισοκράτη σε F# για τρία μέτρα, που οδηγεί στη A ελάσσονα συγχορδία (μ. 14), έπειτα στη F# ελαττωμένη (μ. 15) για να φτάσει στη D μείζονα με 7η και 9η (μ. 16) τη στιγμή που το φλάουτο επαναφέρει τη μελωδική ιδέα της A ενότητας στη A ελάσσονα αρμονική, σαν προετοιμασία για το A΄ που θα ακολουθήσει. Η κίνηση στο αριστερό χέρι του πιάνου δείχνει την πορεία: A- G- F#- E- D. Το τέλος της B ενότητας γίνεται αντιληπτό και πάλι με χρήση ολοτονικής, της WT0 αυτή τη φορά, και την υπόδειξη *poco rit.* Την πορεία της το τέλος της ενότητας ενισχύει ένα ερωτοαπαντητικό εφέ, με τη διακοπή της συνεχούς ροής δεκάτων έκτων στο πιάνο και την επανάληψη του μελωδικού υλικού του φλάουτου από το πιάνο μια οκτάβα χαμηλότερα (μ. 15, 17, 18).

Τμήμα A΄ μ. 19-24

Εδώ επανέρχεται η ιδέα του A εμφανώς συμπυκνωμένη (5 αντί για 10 μέτρα). Η αρμονία ουσιαστικά παραμένει η ίδια, εκφρασμένη με διαφορετικές μελωδικές κινήσεις στο μέρος του πιάνου και μια οκτάβα χαμηλότερα και στα δύο όργανα. Προστίθεται ισοκράτης στη A σε όλη τη διάρκεια της ενότητας. Ολοκληρώνεται στην αρχή του μ. 24, καθώς εκεί τελειώνει η φράση του φλάουτου.

Τμήμα Β΄ μ. 24-32

Το Β΄ προετοιμάζει τη μετάβαση στο Allegretto vivo. Αυτό που συμβαίνει αρμονικά εδώ έχει ενδιαφέρον και αξίζει να συζητηθεί. Για τέσσερα μέτρα (μ. 24-27), η συνοδεία ταλαντεύεται ανάμεσα στις A και F μείζονες συγχορδίες (σχέση 3ης δευτέρου βαθμού και συγχρόνως θραύσμα εξατονικής 0: C, C#, E, F, A). Ακολουθεί ένας μικρός κύκλος πεμπτών (F – Bb – Eb) που οδηγεί στη σμίκρυνση του ίδιου μοτιβικού υλικού (μ. 29), λειτουργώντας ως προοικονομία για το Allegretto vivo. Η σμίκρυνση του μελωδικού υλικού συνοδεύεται από ταχύτερη αλλαγή του αρμονικού ρυθμού (αλλαγή συγχορδίας ανά χρόνο, μ. 29). Οι τρεις συγχορδίες που ακολουθούν (G# ελαττωμένη ως vii $_{\theta}^{7}$ της A μείζονας τονικότητας, D^7 ως IV της A μείζονας και $G\#^7$ ως δεσπόζουσα για τη νέα τονικότητα) σχετίζονται μεταξύ της οκτατονικά (OCT2,3) και οδηγούν στην πρώτη ουσιαστικά πτώση μέχρι στιγμής στη c# ελάσσονα τονικότητα, στην οποία βρίσκεται το Allegretto vivo.

2.3.2 Allegretto vivo (μ. 33-200)

Το Allegretto vivo, όπως ήδη αναφέρθηκε, βασίζεται στο μελωδικό υλικό του Β τμήματος του Modéré, το οποίο εδώ εμφανίζεται σε σμίκρυνση και με διαφορετική συνοδεία στο μέρος του πιάνου, στη c# ελάσσονα. Επανέρχεται η συνεχής ροή δεκάτων έκτων και μαζί της η ερμηνευτική οδηγία της τον πιανίστα *fluide* (ρευστά). Η δομή που χρησιμοποιείται σε αυτό το τμήμα είναι η τριμερής κυκλική **ABA΄** και ουσιαστικά βασίζεται σε δύο θεματικούς πυρήνες, το A και το B, που στα πλαίσια της μακροδομής ABA΄, επανεμφανίζονται σαν υποενότητες παραλλαγμένα. Πιο συγκεκριμένα, μακροδομικά οι ενότητες χωρίζονται ως εξής: **A** (μ. 33-99)**, B** (μ. 99-163), **A΄** (μ. 164-200).

Τμήμα	**A 33-99**			**B 99-163**				**A΄ 164-200**	
Υπο-ενότητες	A 33-53	A_1 53-78	A_2 79-99	B 99-122	ενδιάμεσο τμήμα 123-134		B΄ 135-150	A_3 150-163	A 164-185	καταληκτικό τμήμα 186-200
Τονικός Χώρος	c#	G/ F#/ f	G→ F#	F#	Eb		F#	E→F#	c#	c#

2.17. Πλάνο μακροδομής Allegretto vivo

Τμήμα Α μ. 33-99

Το Α μπορεί να χωριστεί σε τρεις υποενότητες, με βάση τις επανεμφανίσεις του βασικού θέματος: Α (μ. 33-53), A_1 (μ. 53-78) και A_2 (μ.79-99). Η ολοκλήρωση της πρώτης εμφάνισης Α γίνεται αντιληπτή από την τέλεια πτώση στη c# ελάσσονα V^7-i (μ. 53), στην οποία οδηγείται μέσα από αντιστικτικές συγχορδίες που υποστηρίζονται από το μελωδικό υλικό του φλάουτου, καθώς και με την ερμηνευτική οδηγία για μια μικρή καθυστέρηση, *cédez un peu*.

Το A_1 (μ. 53-78) εκθέτει το βασικό θέμα στο μέρος του πιάνου (μ. 53-60), ίδιο με εκείνο που είχε το φλάουτο προηγουμένως (μ. 33-40). Στη συνέχεια, υπάρχει μια τονική περιπλάνηση, με βασικά τα φθογγικά κέντρα G μείζονα, F# μείζονα και F ελάσσονα και με μελωδικά θραύσματα σε μορφή ερωτοαπαντήσεων μεταξύ των δύο οργάνων, που βασίζονται στο κυρίως θέμα. Στο τμήμα αυτό υπάρχουν κάποια τονικά παραδοσιακά στοιχεία, χάρη στα οποία κυριαρχούν τα τονικά κέντρα που αναφέρθηκαν. Τέτοια στοιχεία είναι η πτώση V^7-I (μ. 57-58, G), η σύνδεση vii $_{\circ}^7$-I (μ. 64-65, F#) και η πτώση V^7-i (μ. 73-74, f).

Το A_2 (μ. 79-99) μοιάζει με την προηγούμενη υποενότητα, με τη διαφορά πως το κύριο θέμα έρχεται στο φλάουτο και απευθείας στοχεύει στη G μείζονα (μ. 79-90). Επιπλέον, αυτή η επανεμφάνιση τελειώνει στη F#, καθώς αυτό θα είναι το νέο τονικό κέντρο της επόμενης ενότητας. Η μετάβαση στη νέα ενότητα γίνεται με μια τέλεια πτώση V^7-I (μ. 98-99) και με την υπόδειξη *cédez*.

Τμήμα Β μ. 99-163

μ. 99-122

Στα μέτρα που ακολουθούν, εκτός από την αλλαγή τονικότητας στη F# μείζονα, έρχεται πρώτη φορά καινούργιο μελωδικό υλικό (Β), αρχικά στο δεξί χέρι του πιάνου (μ. 99-112) και έπειτα στο φλάουτο (μ. 113-122). Όταν το θέμα βρίσκεται στο πιάνο, παύει η συνεχής ροή δεκάτων έκτων, η οποία επιστρέφει όταν το θέμα βρίσκεται στο φλάουτο. Αυτές οι δύο εμφανίσεις αποτελούν την πρώτη υποενότητα.

μ. 123-135

Συνεχίζοντας, τα μέτρα 123-135 μπορούν να θεωρηθούν ως ενδιάμεσο τμήμα στη Eb μείζονα (αλλαγή οπλισμού). Αρμονικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράλληλη αρμονία με χρωματική κατιούσα κίνηση των έξι συγχορδιών με στόχο τη Α μείζονα συγχορδία, που υποστηρίζεται

από τη μελωδική φιγούρα του φλάουτου (μ. 122-124), καθώς και ο ισοκράτης στο Bb σε όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος. Πάνω στον ισοκράτη (που είναι ο θεμέλιος της δεσπόζουσας της Eb) παίζει με την εναλλαγή A και Bb^7, πρώτα ανά ένα μέτρο (μ. 125-128) και έπειτα ανά δύο (μ. 129-134). Πρόκειται και πάλι για την αντικατάσταση τριτόνου (*tritone substitution*). Η Bb^7 αντικαθιστά την E^7, που είναι η πραγματική δεσπόζουσα της A μείζονας συγχορδίας και οι βάσεις τους απέχουν διάστημα τριτόνου. Οι πραγματικοί φθόγγοι του προσαγωγέα και της $7^{ης}$ (G#-D) αντιστρέφονται (D ως $3^η$ -Ab ως $7^η$), ωστόσο η χαρακτηριστική βηματική λύση τους προς την τονική A εξακολουθεί να ισχύει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο επανέρχεται στη F# μείζονα (μ. 135). Πιο συγκεκριμένα, η Bb^7 (ως δεσπόζουσα στην προηγούμενη Eb) συνδέεται απευθείας με τη νέα τονική, διατηρώντας ουσιαστικά τις χαρακτηριστικές κινήσεις της παραδοσιακής σύνδεσης V^7-I (ένας κοινός φθόγγος και δύο αντίθετες βηματικές κινήσεις με ημιτόνιο, ως λύσεις προσαγωγέα και έβδομης), προσαρμοσμένης σε ένα πλαίσιο όχι και τόσο τονικό.

μ. 135-150

Αυτή είναι η δεύτερη εμφάνιση του B, πιο συμπυκνωμένη. Το θέμα ξεκινά από το πιάνο, αμέσως μετά τα δύο πρώτα μέτρα, όμως, ντουμπλάρεται από το φλάουτο. Η διαφορά του B΄ σε σχέση με το αρχικό, είναι ότι ακούγεται μία μόνο φορά. Επιπλέον, διαφέρει το τέλος, το οποίο οδηγεί στη E μείζονα με έναν ενδιαφέροντα τρόπο: μέσα από την εναλλαγή της Eb^7 και της E^7 φτάνει στη V^7 της E μείζονας, σημείο κορύφωσης μέσα από ένα *crescendo* που οδηγεί σε *ff* (μ. 147). Έπειτα το φλάουτο περιγράφει την ημιελαττωμένη της E μείζονας (στα τρίηχα δεκάτων έκτων), καθώς και όλους τους φθόγγους της κλίμακας, προετοιμάζοντας στην ανιούσα κίνηση τη μετάβαση στη E μείζονα της επόμενης υποενότητας.

μ. 150-163

Όταν φτάνει στη E μείζονα, εμφανίζει ακόμα μια φορά θραύσμα του αρχικού θέματος A_3, πρώτα στο δεξί χέρι του πιάνου, με τη συνοδεία να θυμίζει ρυθμικά τη συνοδεία του B θέματος, και έπειτα στο φλάουτο. Καθώς προχωρά προς την ολοκλήρωση αυτού του τμήματος αραιώνει τη γραφή στη συνοδεία του πιάνου και εναλλάσσει τη F# ημιελαττωμένη με τη μείζονα $F\#^7$, στην οποία ολοκληρώνεται αυτό το τμήμα.

Τμήμα Α΄ μ. 164-200

Το αρχικό θέμα επανέρχεται για τελευταία φορά στην ενότητα αυτή, όπως ακριβώς είχε παρουσιαστεί την πρώτη φορά στα μέτρα 33-53, με μόνη τη διαφορά της ολοκλήρωσής του (μ. 184-185), καθώς το πρώτο μέρος της σονάτας οδεύει προς το τέλος. Τα μέτρα 186-200 αποτελούν το καταληκτικό τμήμα, κατά τη διάρκεια του οποίου η συνοδεία του πιάνου σταδιακά αραιώνει ρυθμικά. Επιπλέον, και τα δύο όργανα κινούνται σε χαμηλή τονική περιοχή και χαμηλότερη ένταση. Το μελωδικό υλικό του φλάουτου στηρίζεται σε θραύσματα του Α θέματος. Μετά την απροσδόκητη πτώση (V-VI, μ. 191-192), εναλλάσσει ανά μέτρο τις D_7 και $C\#_7$, δημιουργώντας πάλι το φαινόμενο της αντικατάστασης τριτόνου. Είναι χαρακτηριστικό πως σε όλη την τελευταία ενότητα η μόνη τέλεια πτώση που ακούγεται είναι στα τελευταία δύο μέτρα στο μέρος του πιάνου.

3. Από την ανάλυση στην ερμηνεία

Η αναλυτική προσέγγιση των έργων που προηγήθηκε έγινε με άξονα την κατανόηση σε βάθος των αρμονικών υλικών και της μορφής, με σκοπό τη δημιουργία μιας στέρεης θεωρητικής βάσης πάνω στην οποία θα στηριχτεί μια ερμηνεία που θα ανταποκρίνεται στο θεωρητικό πλαίσιο και θα το αναδεικνύει. Βεβαίως, η παρούσα μελέτη μέσα από τις προτάσεις της δεν έχει την αξίωση να αποτελέσει μια καινοτόμα προσέγγιση στην ερμηνεία των έργων, αλλά να εξηγήσει ή ακόμα και να επιβεβαιώσει ερμηνευτικές επιλογές τις οποίες θα μπορούσε να κάνει και ένας εκτελεστής βασιζόμενος στην προσωπική του εμπειρία ή τη διαίσθηση.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να γίνει μια σημαντική διευκρίνιση για το ρόλο που θα πρέπει να διαδραματίζει η ανάλυση στη διαδικασία της ερμηνείας: η σημασία της ανάλυσης δεν έγκειται στην απλή παρουσίαση των αποτελεσμάτων της, αλλά περισσότερο στις αποφάσεις στις οποίες οδηγεί τον εκτελεστή να πάρει σε σχέση με την ερμηνεία ενός έργου.[85] Με άλλα λόγια, η ερμηνεία ενός έργου δεν είναι συνώνυμη με την εκτέλεση της ανάλυσης. Η ανάλυση παρουσιάζει κάποιες επιλογές και ο εκτελεστής οφείλει να πάρει αποφάσεις σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα μεταφέρει στον ακροατή τη σχέση των συμπερασμάτων που προέκυψαν από την ανάλυση με την πραγματική ερμηνεία, τη σύνδεση των μερών με το συνολικό έργο και τη διαμόρφωση των φράσεων.[86] Στη διαδικασία μεταφοράς του μουσικού κειμένου σε ήχο, είναι πολλές οι αποφάσεις που καλείται να πάρει ο εκτελεστής, προκειμένου να καθορίσει και έπειτα να πραγματοποιήσει όσο το δυνατόν πιο πιστά τις υποδείξεις του συνθέτη, αν υποτεθεί πως μια αξιόλογη ερμηνεία είναι αυτή που σέβεται τις προθέσεις του συνθέτη.[87] Αν, λοιπόν, στόχος του εκτελεστή είναι η ερμηνεία της μουσικής με άξονα την ευθύνη απέναντι στο συνθέτη, τότε πριν απ' όλα θα πρέπει να κατανοήσει τη μουσική σε βάθος. Στην επιτυχή προσπάθεια κατανόησης ενός έργου, εργαλεία του εκτελεστή είναι η γνώση ιστορικών στοιχείων που αφορούν το συνθέτη και την εποχή, αλλά και η προσέγγιση αυτού μέσα από μια αναλυτική διαδικασία.[88] Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο προηγήθηκε η μελέτη της ζωής του Gaubert, των επιρροών που δέχτηκε στη συνθετική γραφή του και η ανάλυση των έργων που

[85] Nicholas Cook, "Analyzing Performance and Performing Analysis", στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook και Mark Everist (Oxford University Press, 1999), 249.
[86] William Rothstein, "Analysis and the act of performance", στο *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 229.
[87] Peter Walls, "Historical Performance and the modern performer", στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 17.
[88] Walls, "Historical Performance and the modern performer", 31-32.

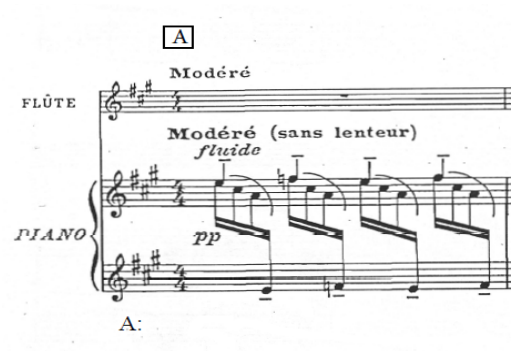
πρόκειται να εκτελεστούν. Τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στην παραπάνω ανάλυση, προκειμένου να εξηγηθεί καλύτερα το μουσικό νόημα, σχετίζονται με τον προσδιορισμό της μορφής και των τονικών κέντρων σε συνδυασμό με τον καθορισμό των φράσεων και των δυναμικών.

3.1 Σχέση των εκτελεστών με την παρτιτούρα

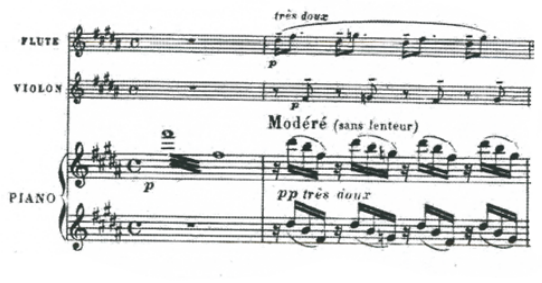
Ένα από τα πρώτα ζητήματα με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ένας εκτελεστής της μουσικής της δυτικής παράδοσης στην προσπάθειά του να προετοιμάσει και να παρουσιάσει ένα έργο είναι ο προσδιορισμός της σχέσης του με την παρτιτούρα, καθώς και του τρόπου πραγματοποίησης του μουσικού κειμένου σε ήχο. Είναι κοινώς αποδεκτό πως η παρτιτούρα δεν είναι η μουσική και η μουσική δεν περιορίζεται στην παρτιτούρα.[89] Ένα από τα μέσα που διαθέτει ένας εκτελεστής, όμως, και η βασικότερη αναφορά του σε σχέση με το ρεπερτόριο της δυτικής μουσικής παραμένει η παρτιτούρα και οι υποδείξεις του συνθέτη πάνω σε αυτή. Σύμφωνα με τον Howat, ωστόσο, η ερμηνεία εκείνου που καταφεύγει πιστά στις υποδείξεις του συνθέτη δε σημαίνει απαραίτητα πως υπερέχει εκείνης που ο μουσικός τις αγνοεί ή τις αναιρεί.[90] Η σημειογραφία μπορεί να λειτουργεί είτε εξηγώντας ακριβώς τον τρόπο ερμηνείας, με λεπτομερείς ενδείξεις tempo και δυναμικών, είτε περιγράφοντας το επιθυμητό αποτέλεσμα μέσα από εκφράσεις περιγραφικού τύπου που απευθύνονται στη φαντασία ή το συναίσθημα του εκτελεστή.[91] Οι περισσότεροι Γάλλοι συνθέτες της εποχής (Debussy, Ravel) χρησιμοποιούσαν μίξη των δύο τρόπων σημειογραφίας και ο Gaubert σαφώς επηρεάστηκε από αυτή την πρακτική. Έτσι, στην αρχή του πρώτου μέρους της σονάτας (βλ. εικ. 3.1) δίπλα στην περιγραφή του tempo με τη λέξη Modéré, ο Gaubert κρίνει απαραίτητο να προσθέσει τις φράσεις *sans lenteur* (χωρίς καθυστέρηση) και *fluide* (ρευστά). Με την επισήμανση αυτή εφιστά την προσοχή των εκτελεστών, ώστε να μην καθυστερεί το tempo, παρά μόνο σε σημεία που είναι αναλυτικά σημειωμένο. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση στην αρχή του πρώτου μέρους του Medailles Antiques (βλ. εικ. 3.2). Αν και παραδοσιακά θεωρείται ελλιπής η ερμηνεία έργων αυτού του ρεπερτορίου στην οποία παραλείπονται οι σημειωμένες υποδείξεις, αλλά αποδεκτή μια σχετική ελευθερία ως προς την απόδοση των δυναμικών, ο τόσο

[89] Peter Hill, "From score to sound", στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129.
[90] Roy Howat, "What do we perform?", στο *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 4.
[91] Roy Howat, *The art of French piano music* (New Haven and London: Yale University press, 2009), κεφάλαιο 15, "What do we interpret?".

λεπτομερής σχολιασμός των ίδιων των συνθετών φανερώνει πως οι ίδιοι επιζητούσαν όσο το δυνατόν πιστότερη απόδοση όλων των υποδείξεων.[92] Στην παρούσα εκτέλεση των έργων, οι συντελεστές θα προσπαθήσουν να διατηρήσουν τις πολύ συγκεκριμένες υποδείξεις που αφορούν το tempo και τις αυξομειώσεις του. Θα ήταν άλλωστε περιττή η προσθήκη αυθαίρετων ρυθμικών διακυμάνσεων από τη στιγμή που οι ήδη υπάρχουσες είναι τόσο λεπτομερείς.[93] Η παράλειψη των υποδείξεων προς τον εκτελεστή ή η προσθήκη αυθαίρετων θα μπορούσε να γίνει δεκτή μόνο στην παράλογη υπόθεση ότι οι εκτελεστές μπορούν να παραλλάσσουν τις ίδιες τις νότες κατά το δοκούν.[94] Η σκέψη αυτή θα μπορούσε να βοηθήσει στην καλύτερη ερμηνεία των έργων του Gaubert. Ενδεικτικά, αναφέρεται το τέλος της Α΄΄ ενότητας στο πρώτο μέρος του Medailles Antiques, όπου ελλοχεύει ο κίνδυνος λόγω της αλλαγής ενότητας, του σημειωμένου και στα τρία όργανα *decrescendo* και της αλλαγής του tempo αμέσως μετά (μ. 44), οι εκτελεστές να παρασυρθούν σε ένα *ritenuto* που δεν είναι σημειωμένο (βλ. εικ. 3.3), θα υπάρξει όμως μια μικρή αναπνοή πριν το μέτρο 44. Στη γαλλική μουσική της εποχής, βέβαια, συνηθίζεται μια μικρή «αναπνοή» μεταξύ των φράσεων, πολλές φορές ανεπαίσθητη στον ακροατή,[95] και αυτή η επιλογή θα γίνει και στην παρούσα εκτέλεση.

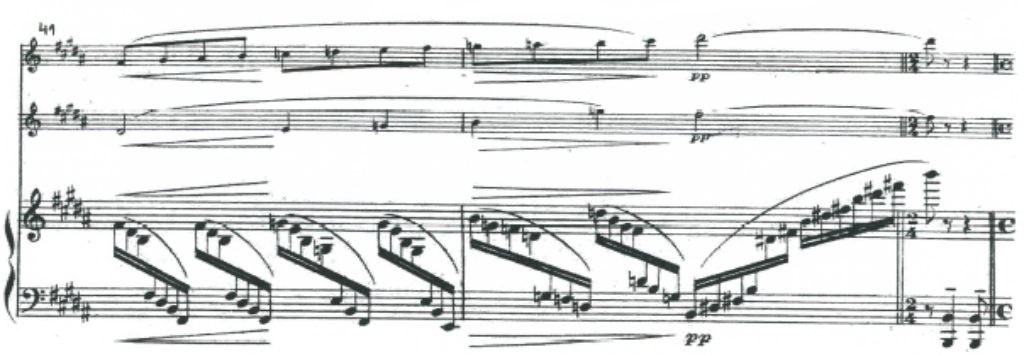


Εικόνα 3.1. Αρχή πρώτου μέρους σονάτας



Εικόνα 3.2. Αρχή Medailles Antiques

[92] Howat, *The art of French piano music*, κεφάλαιο 15.
[93] Howat, *The art of French piano music*, κεφάλαιο 17.
[94] Walls, "Historical Performance and the modern performer", 32.
[95] Howat, *The art of French piano music*, κεφάλαιο 17.



Εικόνα 3.3. Medailles Antiques τέλος Α΄΄ μ. 41-43.

3.2 Εκτελεστική πρακτική: αρχές του 20ού αιώνα & σήμερα

Οι αρχές του 20ού αιώνα είναι αρκετά κοντά στη σημερινή εποχή και η συζήτηση γύρω από ζητήματα ερμηνείας μπορεί εκ πρώτης όψεως να μοιάζει περιττή. Υπάρχουν, ωστόσο, αρκετές διαφορές μεταξύ των ηχογραφήσεων των αρχών του προηγούμενου αιώνα και της εκτελεστικής πρακτικής που ακολουθείται σήμερα γύρω από διάφορα ζητήματα, όπως το tempo, ο ρυθμός και το rubato, η άρθρωση και το vibrato.[96] Οι ηχογραφήσεις αυτές είναι ιστορικά αρχεία για την εκτελεστική πρακτική της μουσικής του 20ού αιώνα, όπως ακριβώς είναι οι παρτιτούρες για τους προηγούμενους αιώνες και η μελέτη τους θα πρέπει να θεωρείται ουσιαστικό κομμάτι της έρευνας της εκτελεστικής πρακτικής.[97] Από την άλλη, όμως, δε θα πρέπει αυτές οι εκτελέσεις να θεωρούνται υπόδειγμα ιδανικής ερμηνείας ενός έργου, ακόμα και όταν στην ηχογράφηση εμπλέκεται ο ίδιος ο συνθέτης. Η άποψη αυτή στηρίζεται σε ζητήματα πρακτικά, όσον αφορά τις ιδιαιτερότητες του κάθε εκτελεστή και τα διαθέσιμα μέσα ηχογράφησης περιορισμένων δυνατοτήτων της εποχής.[98] Οι ηχογραφήσεις του ίδιου του συνθέτη αποτελούν ένα είδος «σημειογραφίας», συχνά παραπλανητικό, καθώς οι ίδιοι οι συνθέτες αγνοούν ή τροποποιούν τις σημειωμένες ερμηνευτικές οδηγίες στα έργα τους.[99] Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση της υπάρχουσας ηχογράφησης του έργου του *Madrigal* (1908) από τον Gaubert, που χρονολογείται από το 1919. Σε μια προσεκτική ακρόαση διαπιστώνεται πως δεν τηρεί πιστά τις υποδείξεις που αφορούν το tempo και τις δυναμικές σε όλη τη διάρκεια

[96] Kennard, "Neglected chamber works", 96.
[97] Nicholas Cook, "Changing the musical object: approaches to performance analysis", στο *Music's Intellectual History*, επιμ. Zdravko Blažeković (New York: RILM, 2009), 776.
[98] Ronald Woodley, *The Cambridge Companion to Ravel* (New York: Cambridge University Press, 2000), κεφάλαιο 10, Performing Ravel: style and practice in the early recordings.
[99] Howat, "What do we perform?", 4.

του έργου.[100] Στο παρόν κεφάλαιο θα συζητηθούν με συντομία οι παράμετροι του ρυθμού και του vibrato, με βάση κάποιες διαθέσιμες ηχογραφήσεις του προηγούμενου αιώνα.

3.2.1 Ζητήματα ρυθμού

Συγκρίνοντας τις ιστορικές ηχογραφήσεις με την εκτελεστική πρακτική που ακολουθείται σήμερα, υπήρχε η τάση για υπερβολική βιασύνη στις ομάδες μικρότερων αξιών, ρυθμική αστάθεια και η επιλογή ανεξέλεγκτων ταχυτήτων, ειδικά στα γρήγορα μέρη, πράγμα που δε συνηθίζεται σήμερα, καθώς μια από τις επιδιώξεις των εκτελεστών είναι η ρυθμική ακρίβεια.[101] Συνηθιζόταν η επιλογή πολύ γρήγορων tempi, έτσι ώστε να είναι εντονότερη η διαφοροποίησή τους από τα αργά.[102] Η διαθέσιμη ηχογράφηση του έργου Nocturne et Allegro Scherzando από το μαθητή του Gaubert Marcel Moyse με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Δανέζικης Ραδιοφωνίας (η οποία μεταδόθηκε στις 4 Ιανουαρίου 1934) σε σύγκριση με μια πιο πρόσφατη ηχογράφηση από το σπουδαίο φλαουτίστα William Bennett και την αγγλική ορχήστρα δωματίου (1989) αποδεικνύει αυτή τη διαφορά στην επιλογή ταχύτητας του δεύτερου γρήγορου μέρους.[103] Στην πρώτη και παλαιότερη ηχογράφηση το tempo στην τελευταία ενότητα "Animato" τείνει να είναι αρκετά πιο απαιτητικό και ασταθές, σε σημείο στα τρία τελευταία μέτρα η ορχήστρα και ο σολίστας να μην καταλήγουν ταυτόχρονα, κάτι που δε συμβαίνει στην ηχογράφηση του Bennett, καθώς εκεί το tempo είναι ελαφρώς πιο συγκρατημένο και σίγουρα πιο σταθερό. Πάντως, και οι δύο εκτελέσεις χαρακτηρίζονται για την αρτιότητα και καθαρότητα των γρήγορων περασμάτων.

3.2.2 Χρήση του vibrato

Ένα από τα εκτελεστικά ζητήματα με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος ένας φλαουτίστας στην ερμηνεία των έργων του Gaubert αφορά τη χρήση του vibrato. Το ζητούμενο στην παρούσα εργασία δεν είναι ο τρόπος παραγωγής του (τεχνικό ζήτημα), αλλά η μελέτη του τρόπου που το χρησιμοποιούσαν οι Γάλλοι φλαουτίστες των αρχών του 20ού αιώνα, με βάση τις

---

[100] Robin Brient, "Performance considerations for Philippe Gaubert's Madrigal" (Master of Music, The University of Texas, 2009), 10-13.
[101] Kennard, "Neglected chamber works", 97.
[102] Rachel Lynn Waddell, "Marcel Moyse between two centuries: examining early twentieth-century French flute performance through recordings" (DMA thesis, University of Nebraska, 2002), 16-17.
[103] Ο λόγος που αναφέρονται δύο ηχογραφήσεις του έργου στην εκδοχή του για φλάουτο και ορχήστρα αφορά την εγγύτητα της πρώτης στην εποχή που ο Gaubert ακόμη ζούσε και στη σχέση δασκάλου-μαθητή με το Moyse.

διαθέσιμες ηχογραφήσεις. Τα γραπτά κείμενα (μέθοδος φλάουτου των Taffanel και Gaubert) και οι μαρτυρίες έρχονται σε αντιδιαστολή με το πραγματικό αποτέλεσμα των ηχογραφήσεων, όπως διευκρινίστηκε στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο που αφορούσε στην παράδοση της γαλλικής σχολής (βλ. υποκεφάλαιο 1.2). Αν και λέγεται πως υπήρχε αντίδραση προς τη χρήση του, το vibrato συνδέεται με τους Γάλλους φλαουτίστες του Ωδείου. *Ο Gaubert έπαιζε με ένα «ρηχό» vibrato, πιο ελαφρύ από εκείνο των μετέπειτα Γάλλων και, αν και τροποποιούσε την πυκνότητά του από νότα σε νότα, δεν έλειπε για παραπάνω από δύο συνεχόμενες νότες.*[104] Υπάρχουν διαθέσιμες ηχογραφήσεις του στο διαδίκτυο που αποδεικνύουν πως ο ίδιος χρησιμοποιούσε vibrato στο παίξιμό του. Στην ηχογράφηση του δικού του έργου Madrigal, διακρίνει κανείς ότι ο Gaubert χρησιμοποιούσε έντονο και γρήγορο vibrato, σχεδόν σε όλες τις νότες. Σε σημεία όπου θέλει να πετύχει αλλαγή στο ηχόχρωμα ή όταν αλλάζει το αρμονικό υπόβαθρο, διαφοροποιεί τη χρήση του vibrato, κάνοντάς το πιο διακριτικό και αραιό ή παίζοντας χωρίς καθόλου vibrato.[105]

Στη σύγχρονη πρακτική, το vibrato κυριαρχεί στο παίξιμο ως μέσο έκφρασης, άλλοτε πυκνότερο και άλλοτε πιο αραιό, ανάλογα με το επίπεδο δυναμικής ή με τη θέση της νότας μέσα στη φράση κάθε φορά, και ως μέσο βελτίωσης του ήχου.[106] Στη συγκεκριμένη παρουσίαση, η χρήση του vibrato θα εξαρτάται από αυτές τις παραμέτρους: στο ξεκίνημα ή κλείσιμο μιας φράσης και σε *p* δυναμική θα επιλέγεται ένα πιο ήπιο και αργό vibrato, ενώ αντίθετα σε σημεία κορύφωσης και *f* περάσματα ο ήχος θα έχει πυκνότερο vibrato.

3.3 Ερμηνεία των επιλεγμένων έργων

Nocturne et Allegro Scherzando

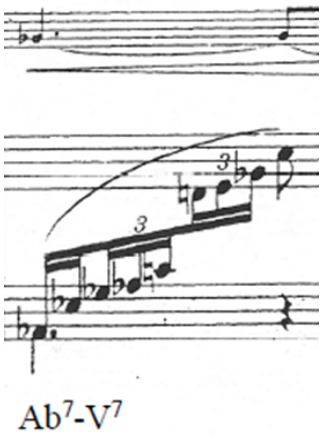
Η αρμονική γλώσσα ως παράμετρος ερμηνείας

Μέσα από την αρμονική και μορφολογική ανάλυση προέκυψαν κάποια συμπεράσματα σχετικά με το ρόλο των αρμονικών φαινομένων στον καθορισμό των φράσεων και των επιμέρους τμημάτων και κατά συνέπεια σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο δύναται η γνώση αυτών να επηρεάσει τη συγκεκριμένη ερμηνεία σε ορισμένα σημεία. Άλλωστε, η

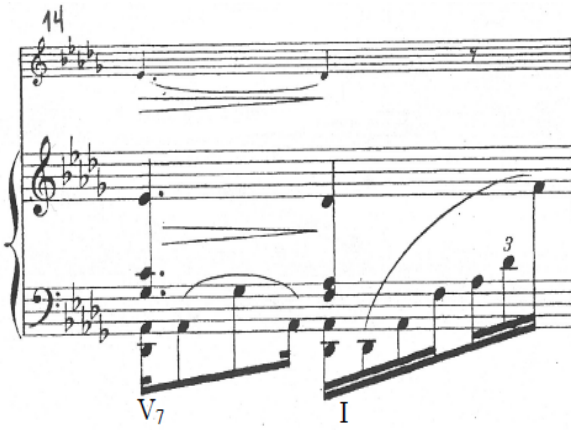
[104] Waddell, "Marcel Moyse between two centuries", 21.
[105] Eloise Kendall, "An Exploration of Tone and Vibrato on the Flute in relation to the French Flute School of the Early Twentieth Century" (Master thesis, University of Gothenburg, 2017), 10-13.
[106] Kennard, "Neglected chamber works", 99.

διαφοροποίηση του ήχου ανάλογα με το αρμονικό υπόβαθρο, όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, ήταν μια επιλογή που έκανε και ο Gaubert στο παίξιμό του.

Η γνώση του είδους κάθε πτώσης, σε συνδυασμό με τις σημειωμένες δυναμικές, καθορίζει τον τρόπο σχηματισμού των φράσεων.[107] Με άλλα λόγια, το τέλος μιας φράσης σε μισή πτώση θα πρέπει να ερμηνευτεί διαφορετικά από εκείνη που τελειώνει σε τέλεια πτώση, που είναι δομικά πιο σημαντική (βλ. εικ 3.4 και 3.5). Έτσι, η ερμηνεία της φράσης α_2 (τέλεια πτώση) θα πρέπει να αποπνέει μεγαλύτερη σιγουριά από το τέλος της α_1 στη δεσπόζουσα. Τη σκέψη αυτή ενισχύει η σημείωση των διαφορετικών ενδείξεων δυναμικής.



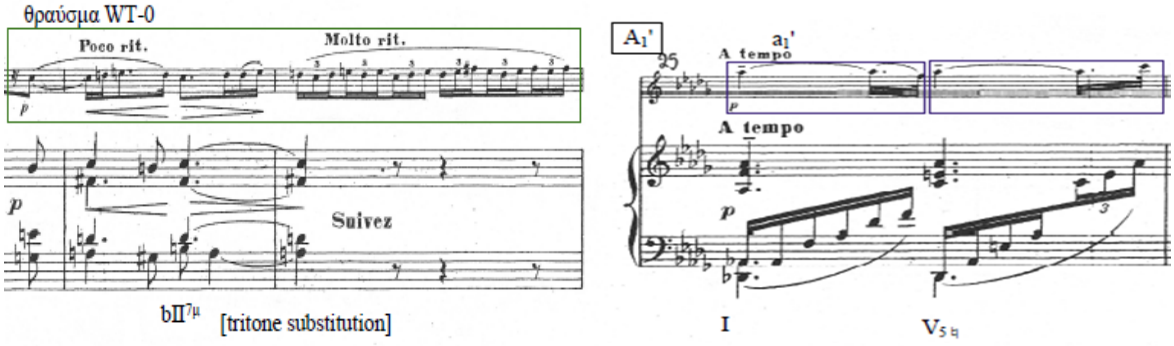
Εικόνα 3.4. Τέλος φράσης α_1



Εικόνα 3.5. Τέλος φράσης α_2

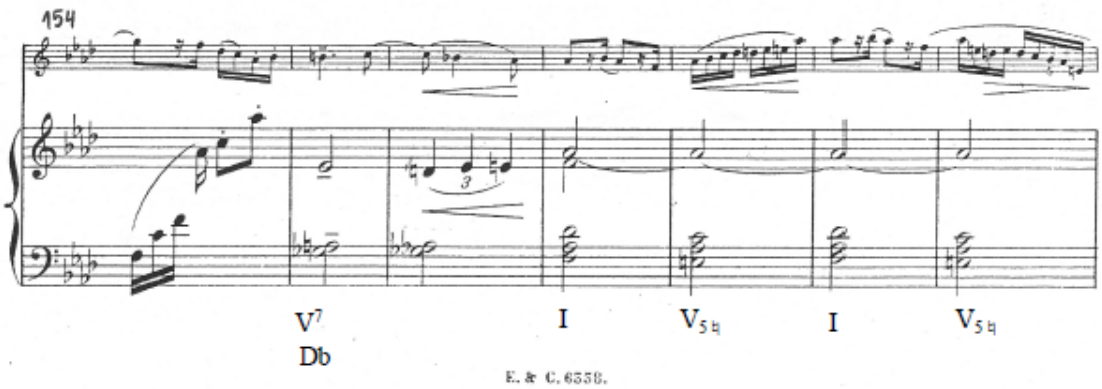
Μια άλλη παρατήρηση που έχει να κάνει με την επίδραση της αρμονίας στην ερμηνεία αφορά το τέλος του Β. Πριν την εμφάνιση του A_1', η φιγούρα του φλάουτου που προέρχεται από την ολοτονική κλίμακα (WT-0), αν και ουσιαστικά ολοκληρώνει τη Β ενότητα, θα μπορούσε να λειτουργήσει εισαγωγικά για την ενότητα A_1', όπως λειτουργεί η αρχική εισαγωγή (μ. 1-5), που ανήκει στην ίδια συλλογή. Με αυτή την έννοια του εισαγωγικού χαρακτήρα, στη συγκεκριμένη ερμηνεία επιλέγεται μεταξύ των μέτρων 24-25 να μην υπάρξει διακοπή με αναπνοή όπως ίσως προκύπτει από την αλλαγή ενότητας, αλλά ο εκτελεστής να κατευθύνει τη φιγούρα προς τη νέα ενότητα.

[107] Rink, “Analysis and (or?) performance”, 40.



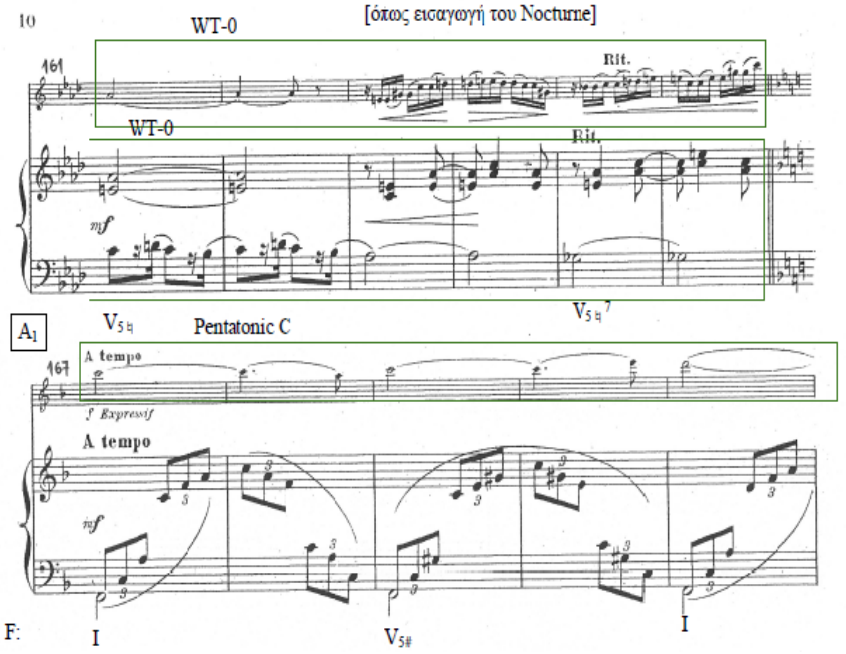
Εικόνα 3.6. Nocturne μ. 23-25

Μια ακόμα πιθανή σύνδεση της αρμονίας με την ερμηνεία, αντίστοιχη με την προηγούμενη, αφορά το Allegro Scherzando και ειδικότερα στην τελευταία εμφάνιση του A_2'' (μ. 149-166). Η λειτουργία αυτού του τμήματος ως ανακεφαλαίωση όλων των A_2 και συγχρόνως ως προετοιμασία της επόμενης ενότητας θα πρέπει να φανεί στο παίξιμο. Η εμφάνιση της δεσπόζουσας για τη Db μείζονα στο μέτρο 155, θα μπορούσε να συνδυαστεί με αλλαγή σε ένα διαφορετικό και πιο φωτεινό, σε σχέση με πριν, ηχόχρωμα του φλαουτίστα.



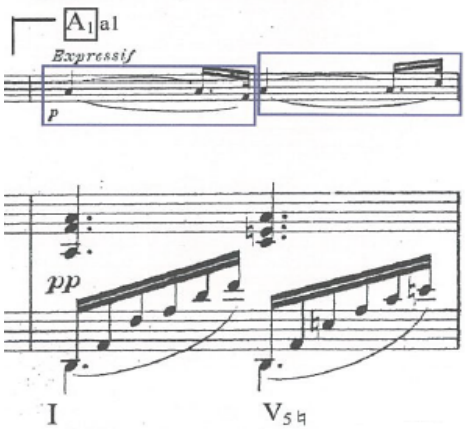
Εικόνα 3.7. Allegro Scherzando μ. 154-160

Η συνέχεια (μ. 157-166) λειτουργεί συνδετικά μεταξύ των δύο ενοτήτων A_2'' και A_1 και εισαγωγικά για την τελευταία, καθώς τα μέτρα αυτά στηρίζονται αρμονικά στην ίδια ολοτονική κλίμακα (WT-0). Η διαπίστωση αυτή σε συνδυασμό με το *crescendo* οδηγεί τους εκτελεστές στην ερμηνευτική απόφαση να μην υπάρξει διαχωρισμός των δύο ενοτήτων (όπως αποτυπώνεται στη γραπτή ανάλυση), αλλά αυτά τα μέτρα να οδηγήσουν στην A_1 ενότητα.



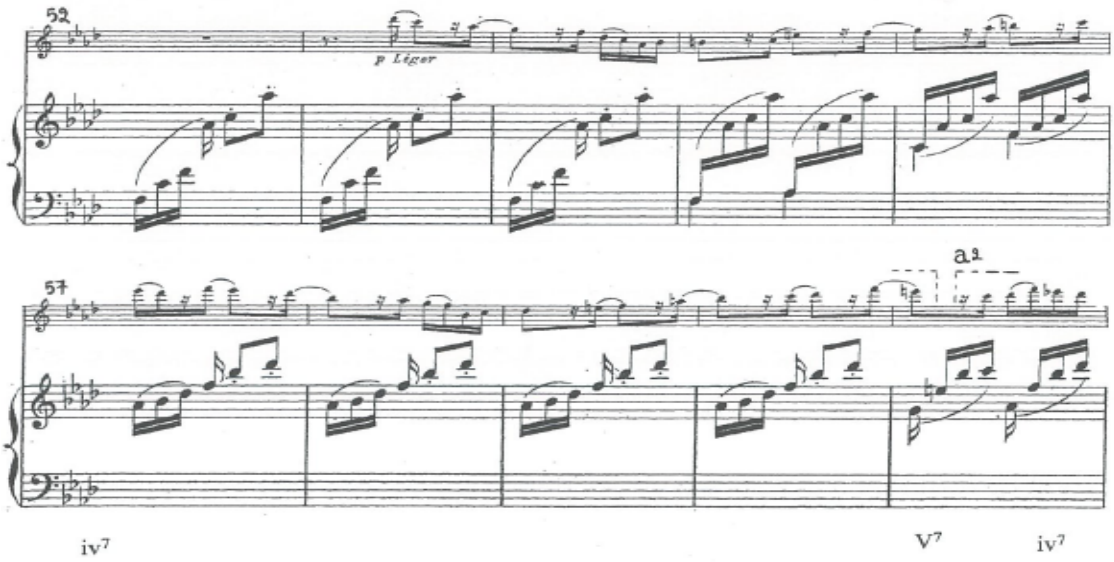
Εικόνα 3.8. Allegro Scherzando μ. 161-171

Γυρίζοντας στο Nocturne, ένα ζήτημα που αφορά τη διαμόρφωση των φράσεων και επηρεάζει την εκτέλεση, μπορεί να εξηγηθεί από την επιλογή της άρθρωσης που έχει κάνει ο Gaubert. Πιο συγκεκριμένα, η επιλογή του να τοποθετήσει legato σε κάθε εμφάνιση του βασικού μοτίβου οδηγεί τους εκτελεστές στην απόφαση να παίξουν έχοντας στο μυαλό τους πως το τριακοστό δεύτερο δε θα πρέπει να «οδηγεί» παρακάτω, αλλά να ενώνεται με τον προηγούμενο φθόγγο στα πλαίσια του legato (βλ. εικ. 3.9). Διαφορετικά, αν ήθελε το τριακοστό δεύτερο F να παίζεται με κατεύθυνση προς το επόμενο Ab, θα τοποθετούσε τα legato αντίστοιχα (το F ενωμένο με το επόμενο Ab). Βέβαια, αυτή η ερμηνευτική απόφαση θα ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις που εμφανίζεται το συγκεκριμένο σχήμα στην παρούσα εκτέλεση.



Εικόνα 3.9. Σημασία τοποθέτησης των legato.

Τέλος, όσον αφορά το Allegro scherzando, θα πρέπει να δοθεί σημασία στην υπόδειξη *léger* στην εμφάνιση της $α_1$ φράσης στο μέρος του φλάουτου, που σημαίνει «ελαφριά». Με αυτή την έννοια, θα ήταν καλό να αποφευχθεί ο τονισμός της κάθε νότας, αλλά ο φλαουτίστας να στοχεύει στην απόδοση του τετράμετρου, όπως άλλωστε υποδηλώνει και η αλλαγή της αρμονίας στο μέρος του πιάνου από την τονική στη υποδεσπόζουσα (βλ. εικ. 3.10). Πιο σημαντική, λοιπόν, θα πρέπει να είναι η πρώτη νότα στο μ. 57 και όλες οι προηγούμενες να οδηγούν εκεί.



Εικόνα 3.10. Φράση $α_1$.

Medailles Antiques

Ένα από τα ερμηνευτικά ζητήματα με το οποίο έρχονται αντιμέτωποι οι μουσικοί στην προσπάθειά τους να εκτελέσουν το συγκεκριμένο έργο είναι ο τρόπος αλληλεπίδρασης μεταξύ τους, κυρίως ως προς τη διαχείριση του χρόνου, αλλά και ως προς τον προσδιορισμό του ρόλου του καθενός μέσα στο σύνολο. Είναι αλήθεια πως κάθε προσπάθεια εκτέλεσης ενός έργου από ένα ensemble κρίνεται σε μεγάλο βαθμό από το κατά πόσο είναι «δεμένο» το σχήμα και από την επιτυχία επικοινωνίας και συντονισμού των μελών μεταξύ τους. Τα μέλη ενός συνόλου, προκειμένου να διατηρήσουν το tempo και να διαμορφώσουν τα επίπεδα δυναμικής, αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, είτε ακολουθώντας ο ένας τον άλλον (όταν πρόκειται για ένα σύνολο όπου κάποιος έχει πιο σολιστικό ρόλο και κάποιος απλώς συνοδεύει), είτε με αμοιβαία συνεργασία και συντονισμό. Ο επιτυχής συντονισμός των μελών ενός συνόλου εξαρτάται από πολλούς παράγοντες και σαφώς προϋποθέτει καλή επικοινωνία και συνεννόηση, και όχι απλώς

τη συγχρονισμένη απόδοση των νοτών. Η επίτευξη του συντονισμού είναι δυνατή μέσω της ακουστικής, αλλά και οπτικής επικοινωνίας των μελών.[108]

Στο έργο Medailles Antiques τα τρία όργανα λειτουργούν ισοδύναμα και οι εκτελεστές θα πρέπει να το έχουν αυτό υπόψιν τους κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν σημεία στα οποία απαιτείται κάποιος από τους τρεις μουσικούς να αναλάβει ηγετικό ρόλο. Στην περίπτωση του Medailles Antiques, ο συνθέτης είναι αυτός που καθορίζει ποιος μουσικός θα «ηγείται» των υπολοίπων, με την τοποθέτηση της κυρίαρχης μελωδίας σε διαφορετικό κάθε φορά όργανο. Έτσι, στο πρώτο μέρος Nymphes à la fontaine σε κάθε επανεμφάνιση της ενότητας Α, η κεντρική μελωδία που στηρίζεται στο μοτίβο α περνάει από το φλάουτο στο βιολί και αυτές οι εναλλαγές θα πρέπει να φανούν στο παίξιμο, επομένως ο εκτελεστής του αντίστοιχου οργάνου να κατευθύνει το σύνολο. Επιπλέον, όλες οι παράμετροι που καθορίζουν το σχηματισμό της φράσης, όπως η διαβάθμιση της δυναμικής και η χρήση της ίδιας άρθρωσης, είναι καλό να διαμορφώνονται με όμοιο τρόπο από τους εκτελεστές από τη στιγμή που πρόκειται για την ίδια μελωδία. Η ίδια λογική ισχύει για την ενότητα C, όπου τον ηγετικό ρόλο αναλαμβάνει το πιάνο, καθώς έχει πια την κυρίως μελωδία. Σημαντική θα πρέπει να είναι στο τμήμα αυτό η μέριμνα του συνόλου στη διαμόρφωση μιας κοινής αίσθησης των αυξομειώσεων του tempo.

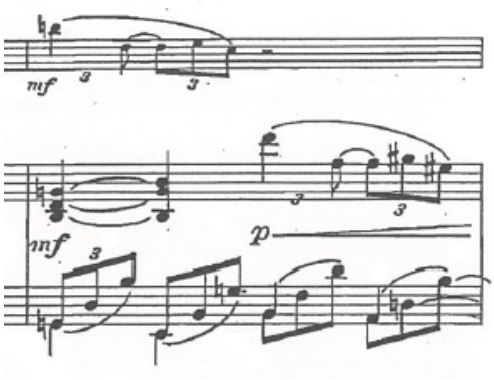
Σημαντικό κομμάτι της καλύτερης επικοινωνίας και της έκφρασης, πέρα από τη διαμόρφωση της κοινής αίσθησης του tempo και των δυναμικών, είναι η οπτική επαφή και η κίνηση του σώματος κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης,[109] ιδιαίτερα σε σημεία όπου ένα από τα μέρη του συνόλου έχει παύση ή όταν αλλάζει η ενότητα. Ιδιαίτερη προσοχή στο συγκεκριμένο έργο θα πρέπει να δοθεί στο πέρασμα από το μέρος Nymphes στους Χορούς (μ. 95-96), αλλά και στη μετάβαση από την Α στην Α΄ ενότητα στα πλαίσια του δεύτερου μέρους (μ. 197-198). Στην πρώτη περίπτωση, ο πιανίστας θα πρέπει να είναι σε ετοιμότητα για τη συνέχεια, τόσο νοητικά, όσο και σωματικά. Η σωματική κίνηση μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο έκφρασης της μουσικής δομής και στην προκειμένη περίπτωση η παύση μεταξύ των μερών δε θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα μεγάλη, καθώς όπως προέκυψε μέσα από την ανάλυση τα δύο μέρη Nymphes και Danses καλό είναι να παίζονται με συνέχεια, λόγω της εμφάνισης του κύριου θέματος του πρώτου μέρους στα συνδετικά τμήματα. Το ίδιο θα πρέπει να συμβεί και στη μετάβαση στο Α΄ τμήμα, αυτή τη φορά από την πλευρά του φλαουτίστα. Με άλλα λόγια, οι εκτελεστές στα

[108] Elaine Goodman, "Ensemble performance," στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 153-154, 156-159.
[109] Goodman, "Ensemble performance," 158.

δύο αυτά σημεία θα πρέπει να είναι σε ετοιμότητα να συνεχίσουν παρακάτω. Πάντως, και στα δύο αυτά σημεία θα πρέπει να υπάρχει απευθείας διαφοροποίηση του tempo.

Sonate, I. Modéré - Allegretto vivo

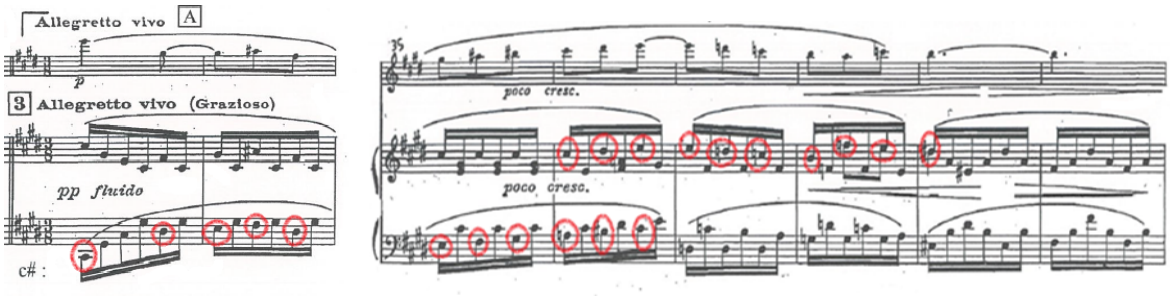
Ένα ζήτημα ερμηνείας σχετικά με το πρώτο μέρος της πρώτης σονάτας του Gaubert είναι ο προσδιορισμός της διαφοράς του tempo μεταξύ των δύο τμημάτων, όπως αυτά διαμορφώθηκαν μέσω της ανάλυσης. Σαφώς, υπάρχει η περιγραφική ένδειξη Allegretto vivo και η αλλαγή του ρυθμού σε 3/8. Το ζητούμενο, όμως, είναι αν οι εκτελεστές θα παρέμβουν στην αλλαγή του tempo ή αν αυτή θα προκύψει φυσικά. Η απάντηση δίνεται από τον ίδιο το συνθέτη, μέσω της χρήσης εκείνης της σημειογραφίας που καλείται «κανονιστική» ρυθμική γραφή, όπου η αντίθεση στο ρυθμό και το tempo αποδίδεται μέσω της ίδιας αξίας των νοτών.[110] Πιο συγκεκριμένα, η εμφάνιση του βασικού μοτίβου του Β θέματος σε σμίκρυνση στο μ. 29, κάνει αισθητή την αλλαγή στο tempo που θα ακολουθήσει στη συνέχεια και η ρυθμική περιγραφή απλώς επιβεβαιώνει αυτή την επιλογή (βλ. εικ. 3.11).



Εικόνα 3.11. Σμίκρυνση μοτίβου-μέτρο 29.

Κρίνεται σημαντικό να επισημανθεί η δυσκολία στα πρώτα μέτρα του τμήματος Α για τον φλαουτίστα να συνδυάσει την ερμηνευτική οδηγία "avec une sonorité très claire" με την απαιτούμενη χαμηλή δυναμική και συγχρόνως τη διατήρηση του κουρδίσματος με το πιάνο.[111] Όσον αφορά το Allegretto vivo, θα πρέπει να γίνει μια επισήμανση σχετικά με την ύπαρξη μιας κρυμμένης μελωδίας στο αριστερό χέρι του πιάνου, διανθισμένης μέσω της χρήσης δεκάτων έκτων. Στην παρούσα εκτέλεση ο πιανίστας θα υπογραμμίσει την κρυμμένη μελωδική γραμμή, τονίζοντας τις νότες που είναι κυκλωμένες (βλ. εικ. 3.12).

[110] Howat, "What do we perform?", 7-8.
[111] Philips, "A performance guide", 39.



Εικόνα 3.12. Allegretto vivo μ. 33-40.

Η ίδια ερμηνευτική απόφαση θα ισχύει για κάθε επανεμφάνιση του Α, όπου το πιάνο έχει την αντίστοιχη γραμμή (μ. 53-60, μ. 164-171).

4. Επίλογος-συμπεράσματα

Η επιτυχία μιας εκτέλεσης στο τέλος δε θα κριθεί τόσο από τη λεπτομέρεια της ανάλυσης, την ιστορική εγκυρότητα ή την τεχνική ακρίβεια, όσο από την αποτελεσματικότητα με την οποία όλα αυτά τα ξεχωριστά στοιχεία περιπλέκονται προκειμένου να δημιουργήσουν μια μουσικά συνεκτική ολότητα. Η χρησιμότητα της ανάλυσης στην παρούσα εργασία σαφώς αναγνωρίζεται, ωστόσο, δεν παύει να είναι ένα μέσο προς την κατανόηση της μουσικής. Άλλωστε, η παραγωγή της ίδιας της μουσικής είναι ο στόχος και η ανάλυση ένα μέσο προς το σκοπό αυτό.[112] Είναι ευθύνη των εκτελεστών να ελέγχουν τον τρόπο με τον οποίο κάθε ξεχωριστό στοιχείο του έργου θα μεταφέρεται στον ακροατή και στη λήψη τέτοιων αποφάσεων η ανάλυση μπορεί να διαδραματίσει πολύ σπουδαίο ρόλο. Η εκτέλεση ενός έργου και η ανάλυσή του μπορεί να είναι δύο πολύ διαφορετικές δραστηριότητες, έχουν όμως ένα κοινό χαρακτηριστικό: και οι δύο διαδικασίες απαιτούν τη λήψη αποφάσεων, ανάμεσα σε άλλες πιθανές, και τη μεταφορά τους με πειστικό τρόπο στον ακροατή.[113] Ο στόχος του εκτελεστή που αναλύει δε θα πρέπει να είναι απλώς η κατανόηση του έργου, αλλά η δημιουργία μιας μουσικής αφήγησης, η οποία θα παρουσιάζει όσα γνωρίζει ή αισθάνεται για το κομμάτι.[114]

Η συγκρότηση μιας ερμηνείας βασισμένης στην αναλυτική πορεία που παρουσιάστηκε καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της μελέτης, δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για μια όσο το δυνατόν αρτιότερη ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία θα βασίζεται σε ένα στέρεο θεωρητικό και στιλιστικό υπόβαθρο. Όπως επισημάνθηκε και στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, το υποκειμενικό στοιχείο διέπει κάθε είδους ερμηνεία και θα ήταν άτοπο το κείμενο αυτό να θεωρηθεί ως μια απόλυτη και ιδανική πρόταση για την ερμηνεία των έργων που επιλέχθηκαν. Η αναλυτική διαδικασία που ακολουθήθηκε για την εργασία αποτελεί τελικά μια επιλογή ανάμεσα σε άλλες.

[112] Rink, "Analysis and (or?) performance," 56.
[113] Lester, "Performance and analysis," 211.
[114] Rothstein, "Analysis and the act of performance," 237.

5. Βιβλιογραφία

Ahmad, Patricia. “The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908.” Master thesis, North Texas State University, 1980.

Blakeman, Edward. Ένθετο με σημειώσεις για το CD *Gaubert: Complete works for flute and piano*. Susan Milan, flute. CD. Essex: Chandos, CHAN 8981/2, 1991.

_____. "Gaubert, Philippe." *Grove Music Online* (προσπέλαση 13/11/2019) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044129.

Brient, Robin. “Performance considerations for Philippe Gaubert’s Madrigal.” Master thesis, The University of Texas, 2009.

Byrne, Mary Catherine. “Tooters and tutors: flute performance practice derived from pedagogical treatises of the Paris Conservatoire 1838-1927.” PhD diss., University of Victoria, 1993.

Clarke, Eric. “Understanding the psychology of performance.” Στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink, 59-72. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.

Cook, Nicholas. “Analyzing Performance and Performing Analysis.” Στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook και Mark Everist, 239-261. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. “Changing the musical object: approaches to performance analysis.” Στο *Music’s Intellectual History*, επιμ. Zdravko Blažeković, 775-790. New York: RILM, 2009.

DeVoto, Mark. “The Debussy sound: colour, texture, gesture.” Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 179-196. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Fischer, Penelope Ann Peterson. “Philippe Gaubert (1879-1941): His Life and Contributions as Flutist, editor, teacher, conductor and composer.” PhD diss., University of Maryland, 1982.

Glick, Dorothy. “Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School.” Master thesis, University of Kansas, 2014.

Goodman, Elaine. “Ensemble performance.” Στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink, 153-167. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hill, Peter. “From score to sound.” Στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Howat, Roy. “What do we perform?” Στο *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink, 3-19. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. *The art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven and London: Yale University press, 2009. What do we interpret?

_____. *The art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven and London: Yale University press, 2009. Rhythm, tempo, dance and humour.

Kennard, Jennifer Christine. "Neglected chamber works for the flute and the correlating historical background." DMA thesis, Michigan State University, 2006.

Kendall, Eloise. "An Exploration of Tone and Vibrato on the Flute in relation to the French Flute School of the Early Twentieth Century." Master thesis, University of Gothenburg, 2017.

Kostka, Stephan, and Santa, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music.* New York: Routledge, 2018.

Lester, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation." Στο *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Levine, Mark. "Basic reharmonization-tritone substitution." Στο *The jazz theory book*, 260-271. Petaluma, CA.: Sher Music Company, 1995.

McCutchan, Ann. *Marcel Moyse: Voice of the Flute*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

McIver, Sarah Eckman. "The Music of Flutist/Composers: Performances of Selected Works for Flute Composed between 1852 and 2005." DMA thesis, University of Maryland, 2010.

Nectoux, Jean-Michel. "Fauré, Gabriel." *Grove Music Online* (προσπέλαση στις 4/12/2019). https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000009366.

Phillips, Tammara K. "A Performance Guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert." DMA thesis, Florida State University, 2006.

Poiré-Gaubert, Yvette. "This is Philippe's Gaubert flute!" Συνέντευξη του Nicolas Duchamp, https://gaubertvivantproject.weebly.com

Pomeroy, Boyd. "Debussy's tonality: a formal perspective." Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 155-178. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Rink, John. "Analysis and (or?) performance." Στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Rothstein, William. "Analysis and the act of performance." Στο *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink, 217-238. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Samson, Jim. *Music in Transition. A study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. New York: Oxford University Press, 2002.

Simpson, Rebecca Suzanne. “Harmony and voice leading in music by Philippe Gaubert: innovation in a traditional context.” Master thesis, University of British Columbia, 2003.

Stolz, Liesl. “The French Flute Tradition.” Master thesis, University of Cape Town, 2003.

Toff, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 2012.

Waddell, Rachel Lynn. “Marcel Moyse between two centuries: examining early twentieth-century French flute performance through recordings.” DMA thesis, University of Nebraska, 2002.

Walls, Peter. “Historical Performance and the modern performer.” Στο *Musical performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Williams, J. Kent. *Theories and Analyses of Twentieth Century Music*. Fort Worth: Harcourt Brace & Company, 1997.

Woodley, Ronald. "Performing Ravel: style and practice in the early recordings". Στο *The Cambridge Companion to Ravel*. New York: Cambridge University Press, 2000.

Ηχογραφήσεις

Moyse, M. and the Denmark’s Radio Symphony Orchestra, 1934: Ph. Gaubert, “Nocturne et Allegro Scherzando”. Από: https://www.youtube.com/watch?v=TjaR2zIYaIc

Bennett, W. and the English Chamber Orchestra, ASV, 1989: Ph. Gaubert, “Nocturne et Allegro Scherzando”. Από: https://www.youtube.com/watch?v=C9Fc7Q2SWVE

Gaubert, Ph. (Fl), unkwown pianist, Gramophone W 303 (039152), Paris, 1919: Ph. Gaubert, “Madrigal”. Από: https://www.youtube.com/watch?v=SiX2xPeNvjc

Παρτιτούρες

Philippe Gaubert, *Nocturne et Allegro Scherzando*, pour flûte avec accompagnement de piano, Paris: Enoch et Cie., 1906. Plate E. & C. 6338.

_____*Medailles Antiques*, pour flûte, violon et piano, Paris: Ricordi, 1921. Plate R. 788.

_____*Sonate no. 1*, pour flûte et piano, Paris: Durand, 1918. Plate D. & F. 9572.

6. Παράρτημα

Θα ακολουθήσουν οι παρτιτούρες των τριών έργων, με τη χρονολογική σειρά της σύνθεσής τους, στις οποίες έχουν προστεθεί αναλυτικά σχόλια και σύμβολα από τη συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

Imposé au Concours du Conservatoire (Année 1906)

Nocturne et Allegro Scherzando

pour FLÛTE avec accompagnement de Piano par

Philippe Gaubert

Prix : 6 f. net (maj. comprise)

Price : 2/6 net

PARIS, ENOCH & Cie, ÉDITEURS
LONDON, ENOCH & SONS

Reservados los derechos para las Repúblicas Argentina y Uruguay.
Queda hecho el depósito que marca la Ley.

Storage
CLOSED
SHELF
M
242
G264n

ENOCH & Cie
Prix : 15 f.

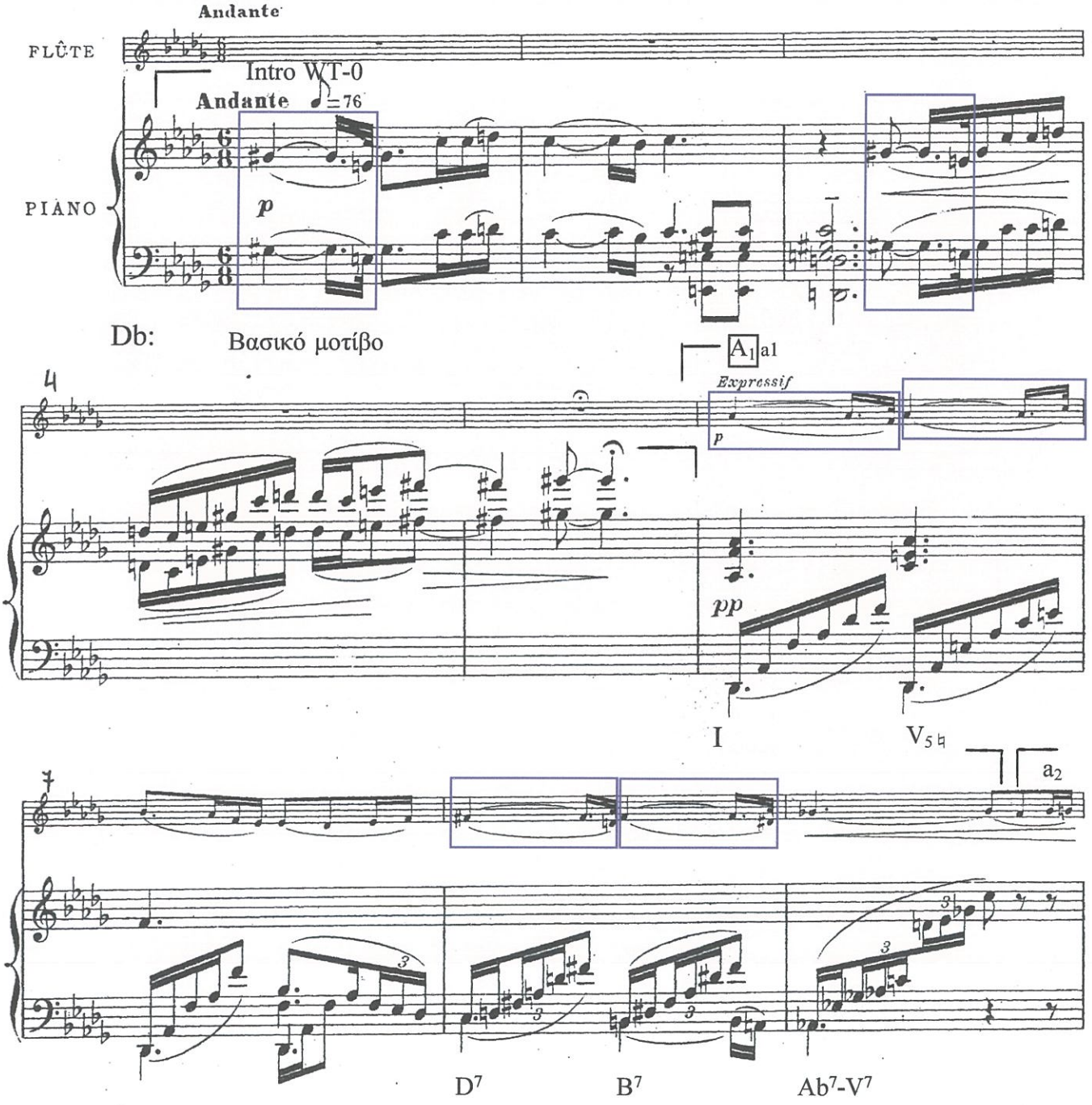
A mon cher Maître Paul TAFFANEL, Professeur au Conservatoire

NOCTURNE
ET
ALLEGRO SCHERZANDO

Pour FLÛTE
Avec accompagnement de Piano

PHILIPPE GAUBERT

NOCTURNE

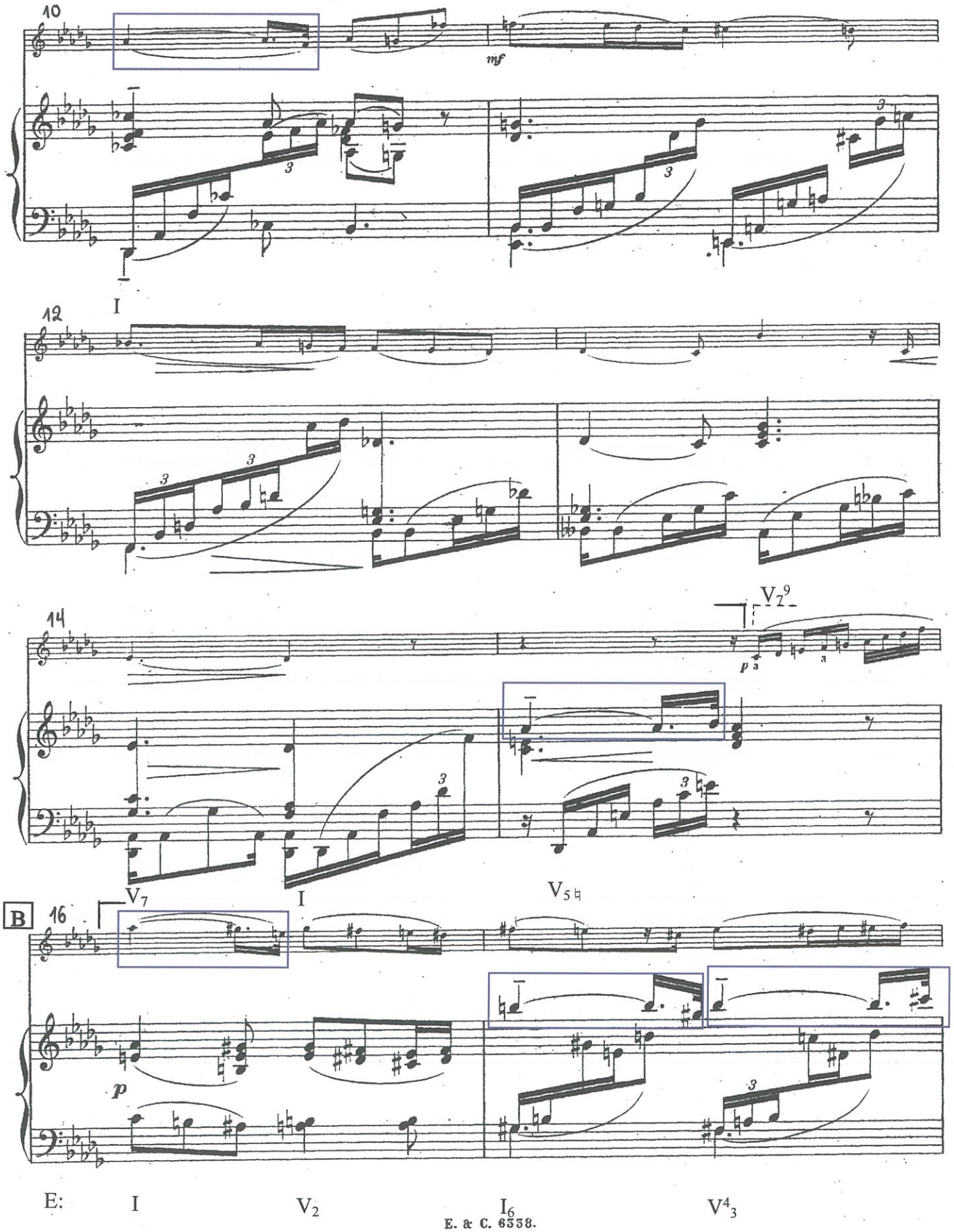


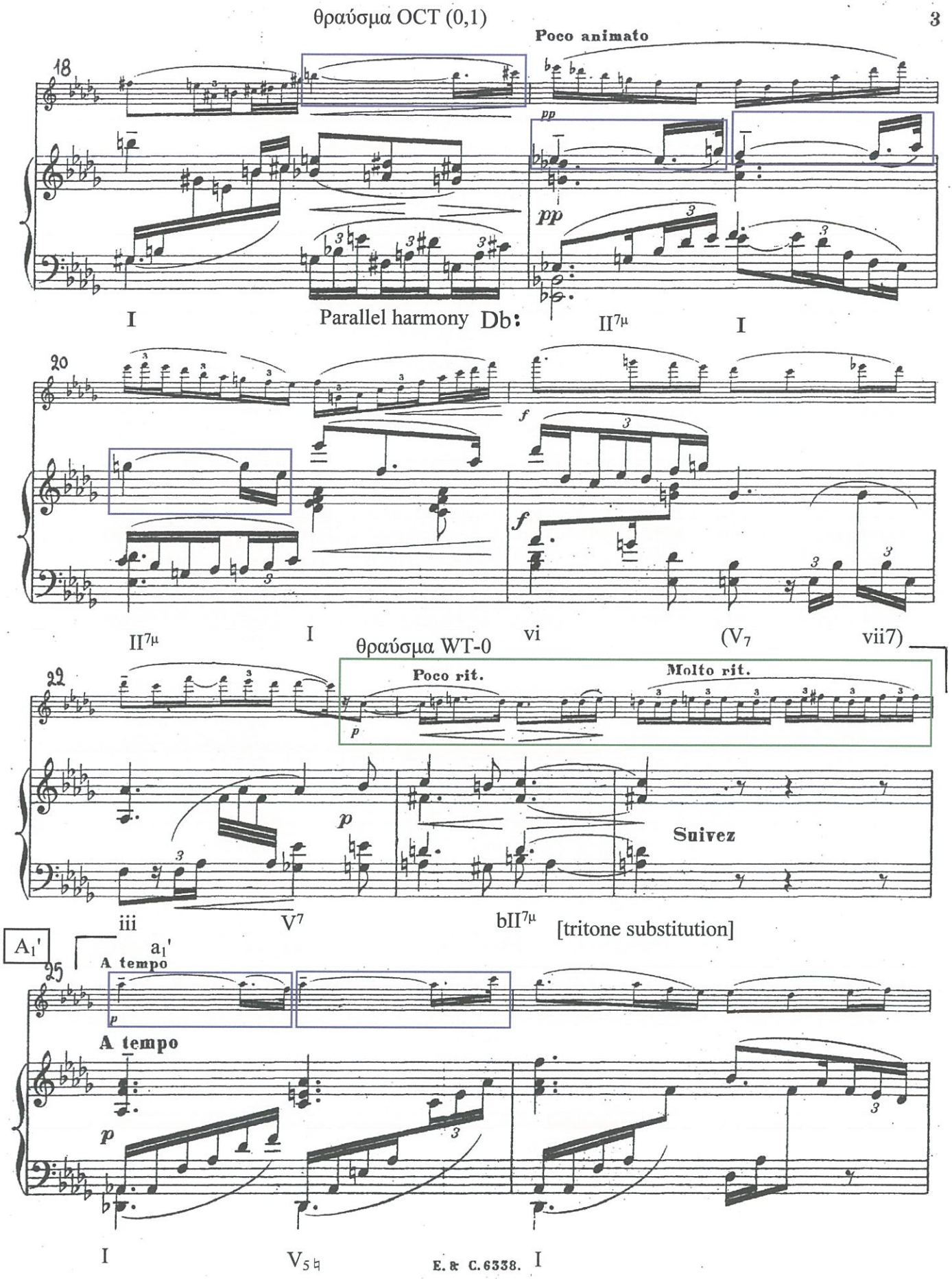
Paris, ENOCH & Cie, Editeurs.

E. & C. 6338.

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

mediant harmony 2ου βαθμού


10
mf
I
12
14
V7
V7
I
V5♮
B
16
p
E:
I
V2
I6
V4 3


θραύσμα OCT (0,1)
Poco animato
18
pp
I
Parallel harmony Db:
II7μ
I
20
f
II7μ
I
vi
(V7
vii7)
θραύσμα WT-0
22
Poco rit.
Molto rit.
p
iii
V7
bII7μ
[tritone substitution]
Suivez
A1'
a1'
25
A tempo
A tempo
p
I
V5♮
I

(poco animato)

a2'

27

p

pp

mf

D7

B7

Ab7

I7 9

mediant harmony 2ου βαθμού

30

f

p

WT-0 chord

33

p

p

vio7

V7

vio7 / V

(V7)

iii

36

Rit.

pentatonic Db

p

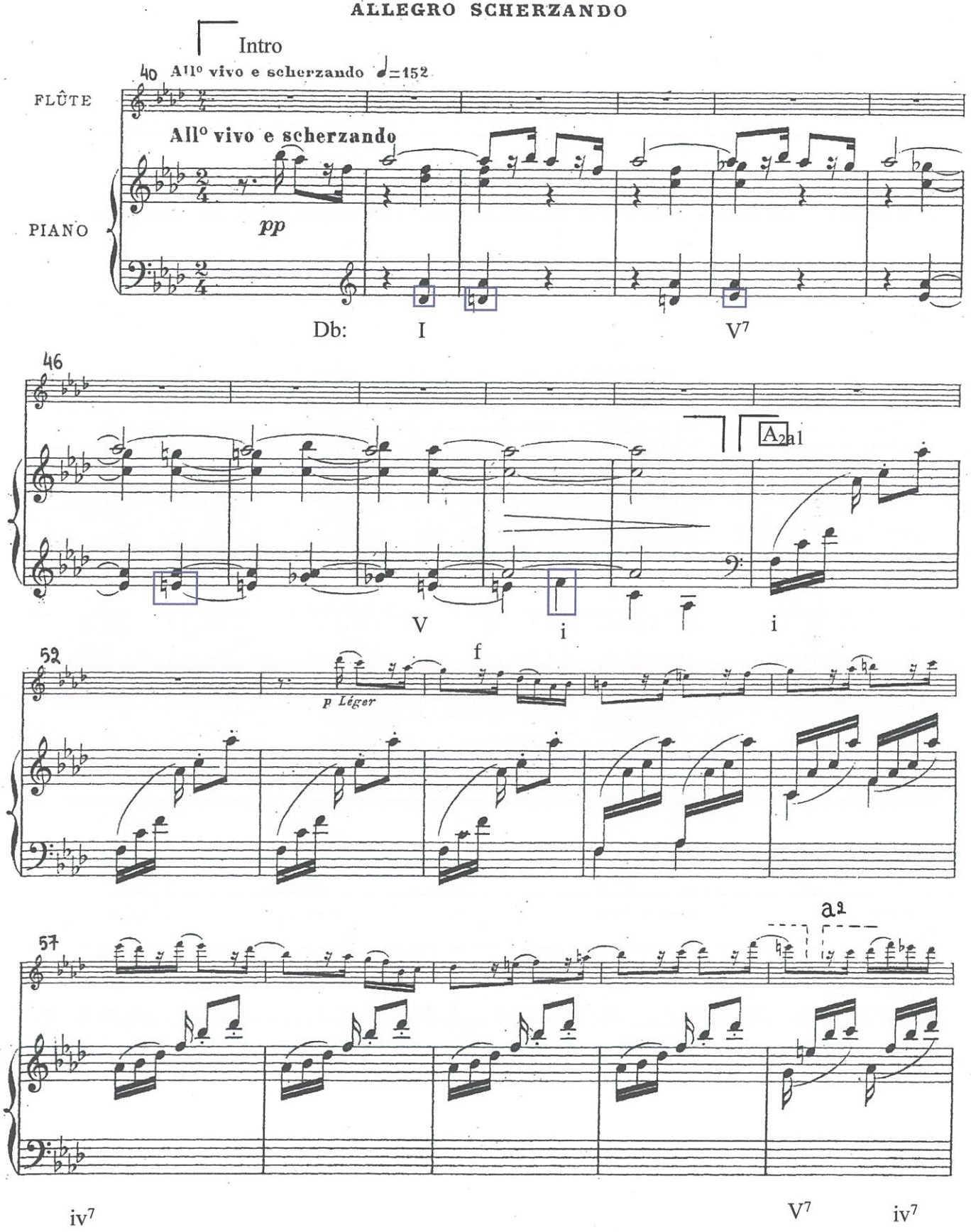
pp

V5♮

I

I

ALLEGRO SCHERZANDO



OCT (1,2)

62

V7 VI7 V7 iv7 V7 VI7 VII7μ

67

VI7μ V7

A2'

73

f p

p

i

μεταβατικό προς Eb

78

Cresc.

(V7)

83

f

Cresc.

5

mf

III

Eb: V7

89

1.

p

f

I

V7

2.

I

95

p

WT-0

3.

p

v7

B

vii$_o$

V$_7^9$

I

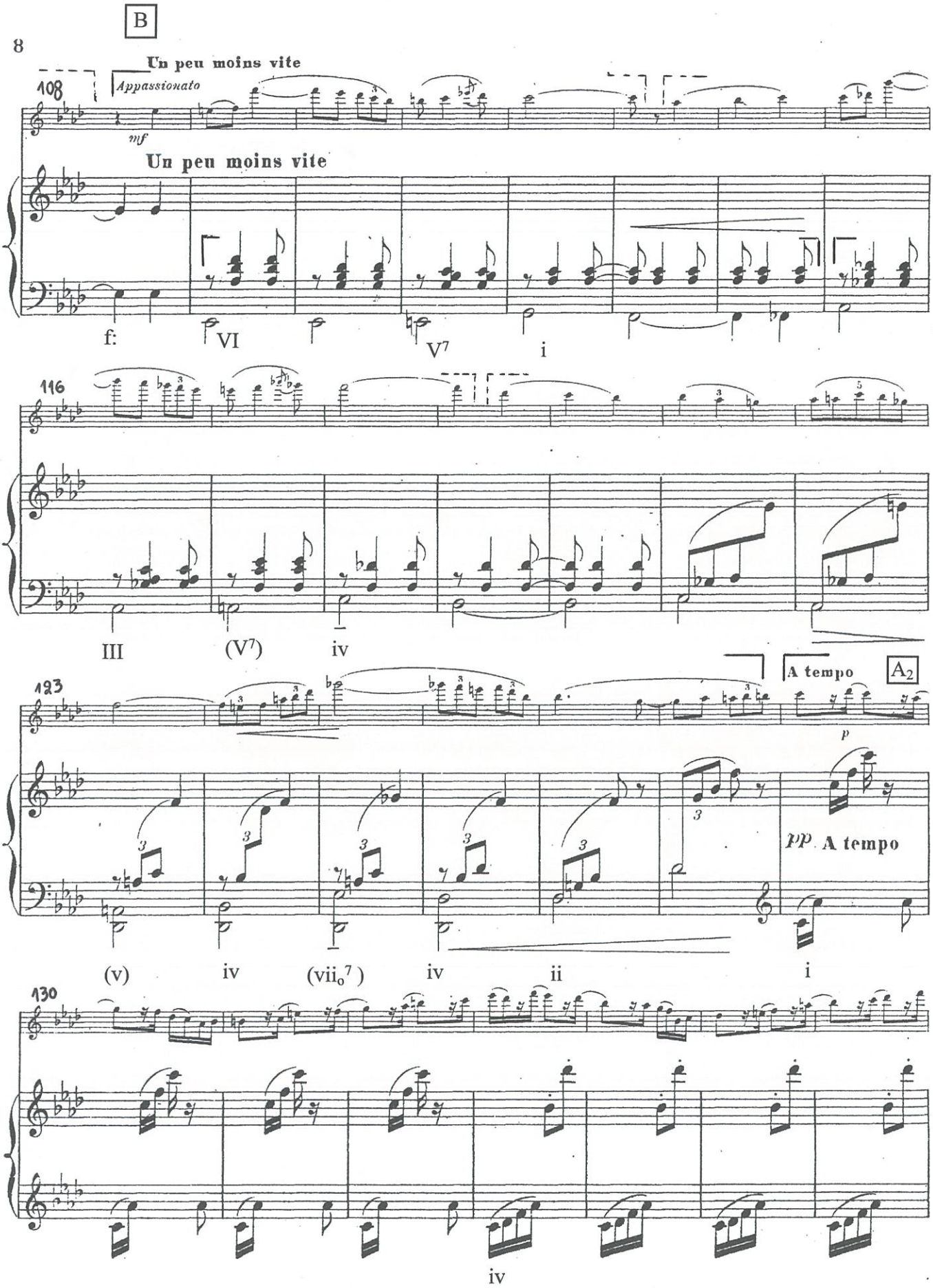
101

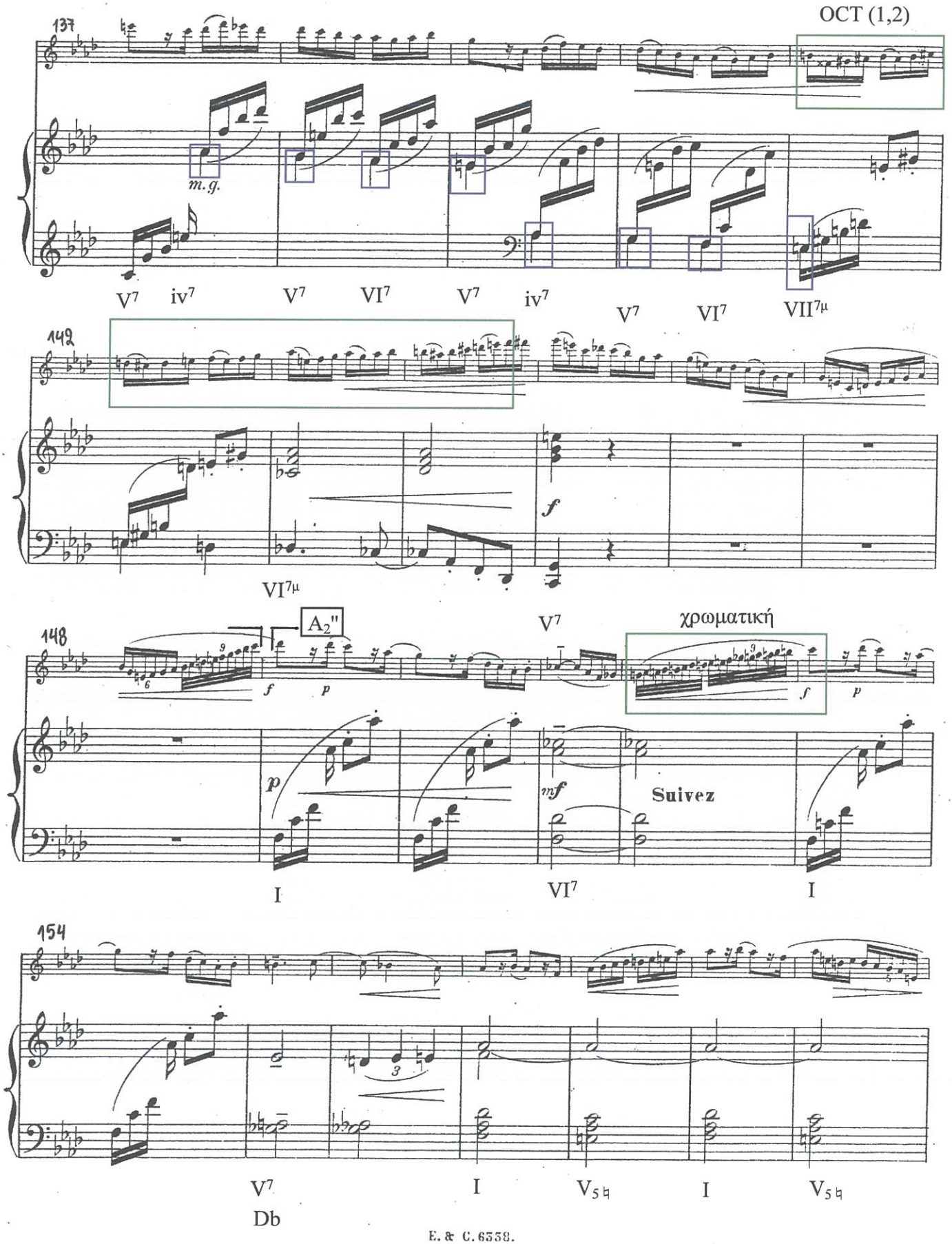
4.

p

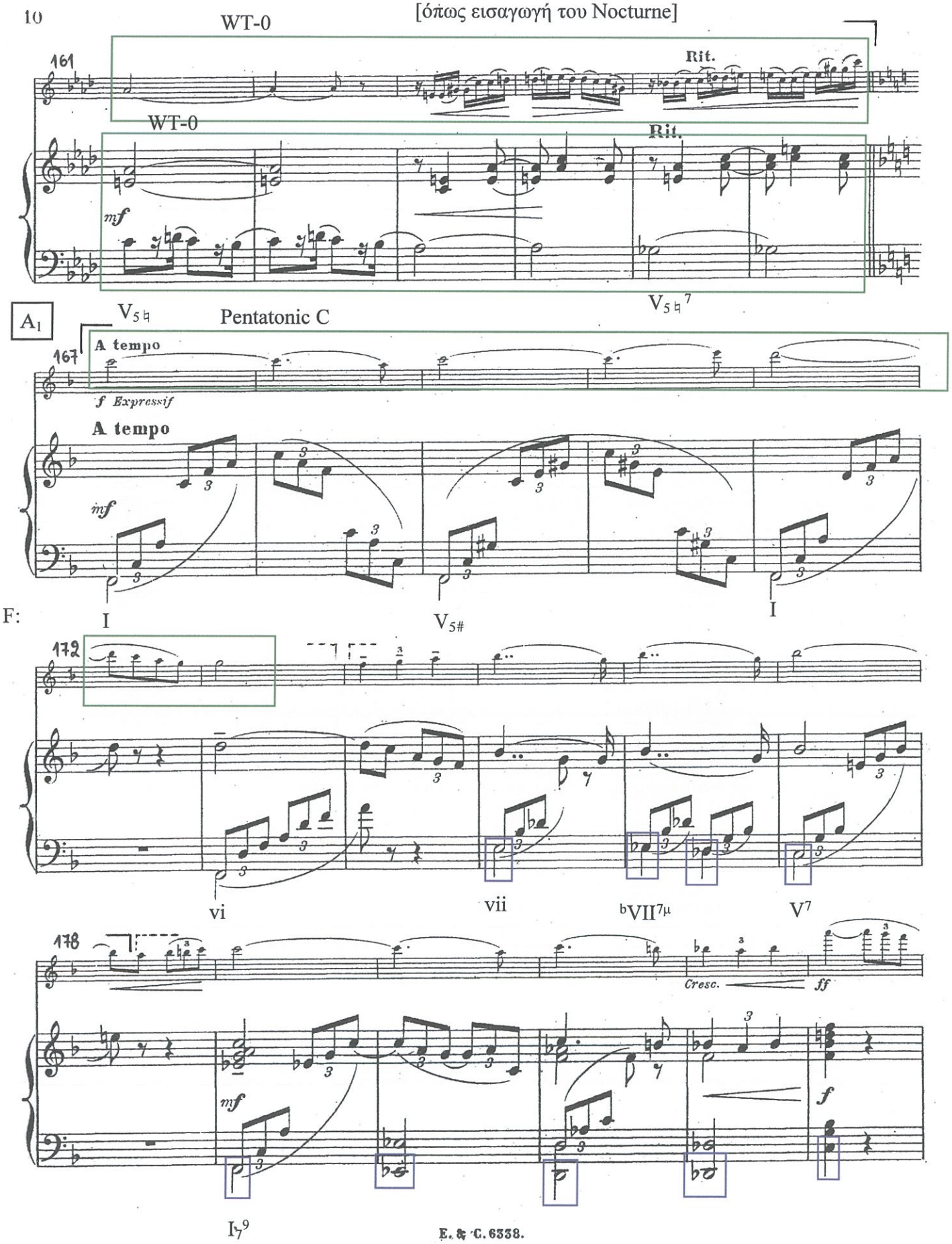
Eb: V7

I


B
Un peu moins vite
Appassionato
108
mf
Un peu moins vite
f:
VI
V7
i
116
III
(V7)
iv
123
A tempo
A2
p
pp
A tempo
(v)
iv
(vii o7)
iv
ii
i
130
iv


OCT (1,2)
137
m.g.
V7 iv7 V7 VI7 V7 iv7 V7 VI7 VII7μ
142
f
VI7μ
148
A2"
V7
χρωματική
f p p f p
mf
Suivez
I VI7 I
154
V7 I V5♮ I V5♮
Db

[όπως εισαγωγή του Nocturne]



Coda

184

$V_7{}^9$

191

Animato

ff

Animato

f

IV V^7 IV $^3\flat II_{7\mu}$ IV $^3\flat II_{7\mu}$

199

(V^7 2) vi^6 $ii^6{}_5$

207

ff

ff

ff

I^6 ii^7 I

302521

Ad. Tibout, Grav.

E. & C. 6338.

Printed in France
Imp. LAROCHE (S.A.) XXX

à mon ami FERNAND LUQUIN

MEDAILLES ANTIQUES

NYMPHES A LA FONTAINE _ DANSES

Flûte, Violon et Piano

PHILIPPE GAUBERT
(1916)

NYMPHES A LA FONTAINE

A

A1

très doux

FLUTE

VIOLON

PIANO

p

p

Modéré (sans lenteur)

p

pp très doux

B:

I

OCT 0,1

WT-1

HEX-3

4

p

p

cresc.

pp

cresc.

A2

F7 9

7

p

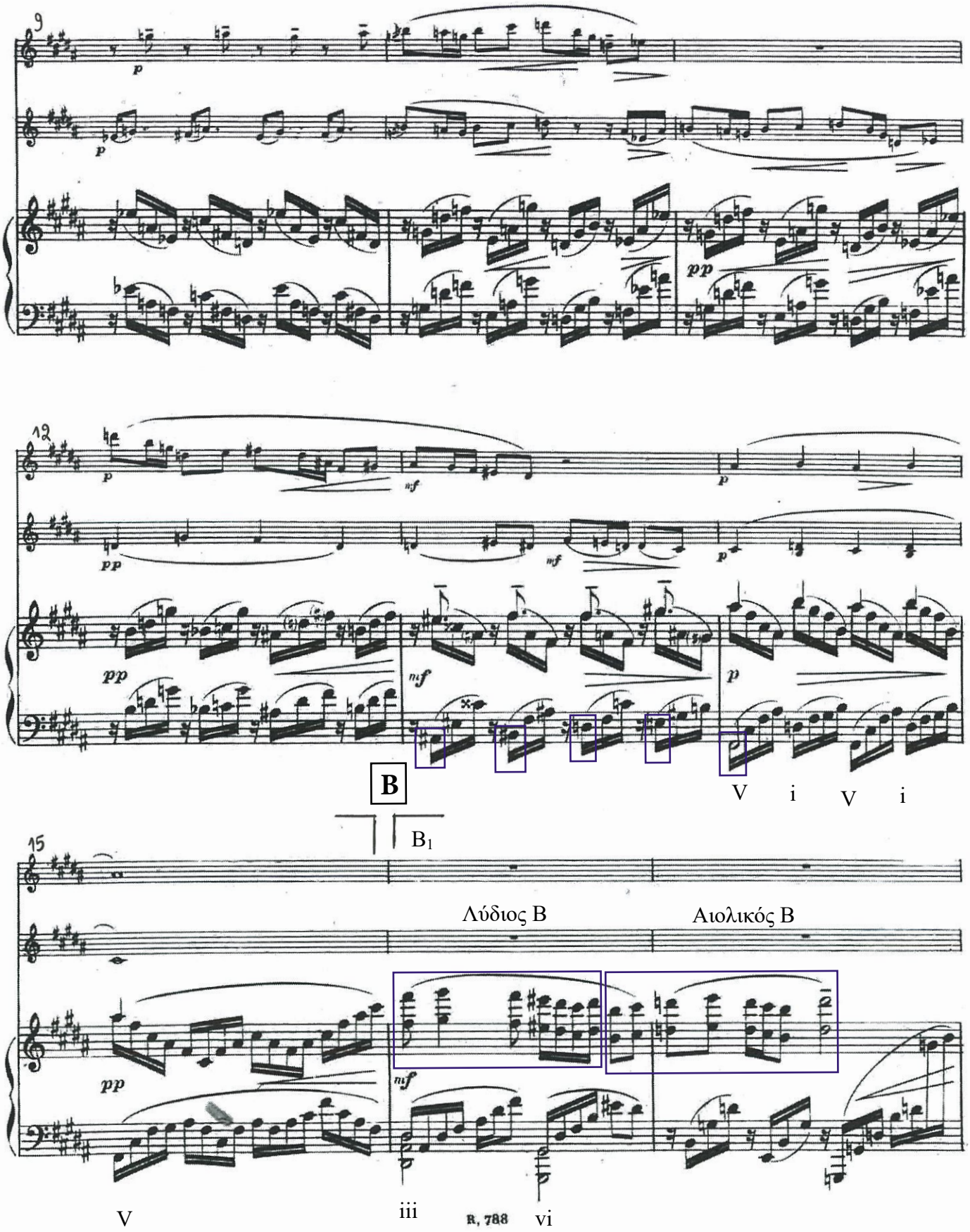
p

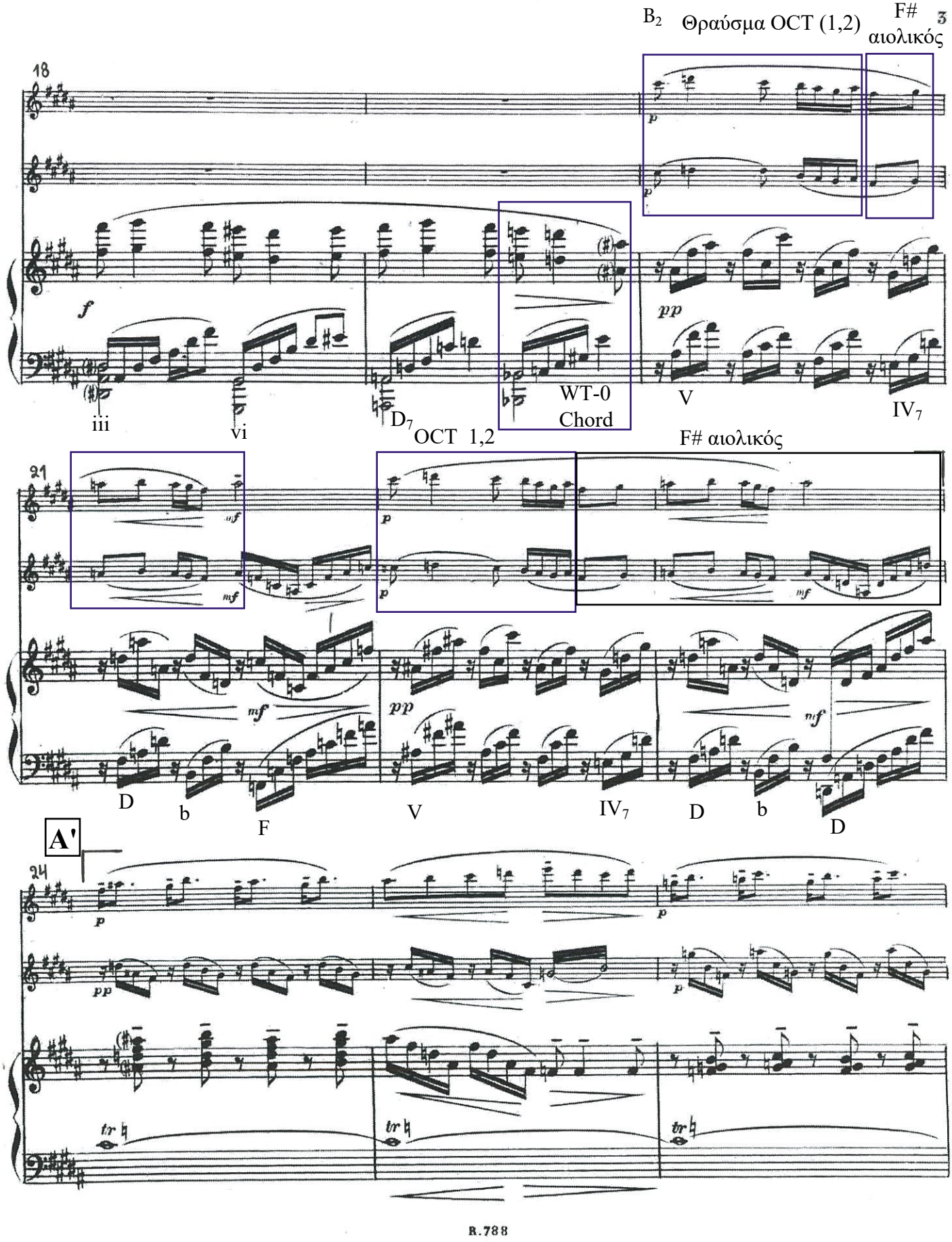
pp fluide

Copyright 1924 by Sté Anme des Editions RICORDI, PARIS
Propriété de la Sté Anme des Editions RICORDI, PARIS

R. 788

TOUS DROITS D'EXECUTION REPRODUCTION ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUS PAYS


9
p
p
pp
12
p
mf
p
pp
mf
p
pp
mf
p
B
V
i
V
i
15
B1
Λύδιος B
Αιολικός B
pp
mf
V
iii
vi


3
B2
Θραύσμα OCT (1,2)
F# αιολικός
18
iii
vi
D7
WT-0 Chord
V
IV7
OCT 1,2
F# αιολικός
21
D
b
F
V
IV7
D
b
D
A'
24

Ab Μιξολύδιος

27

p cresc. f

Eb$_7^9$ V$_7^9$ Ab

Ενδιάμεσο τμήμα

30

Retenez un peu

p très expressif p cresc.

Ab ακουστική a Tempo mais un peu élargi

cresc.

Ab$_7^9$ e$_7^9$ WT-0 chord e$_7^9$ WT-0 chord

A''

33

WT-0 Cédez pp

f p

Cédez a Tempo très fluide

f pp

E$_7^9$ D$_7$ C$_7^9$ E$_7^9$ D$_7$R. 788 C$_7^9$ B

Tritone substitution

36

p

p

p

39

p

pp

pp

F_7^9

41

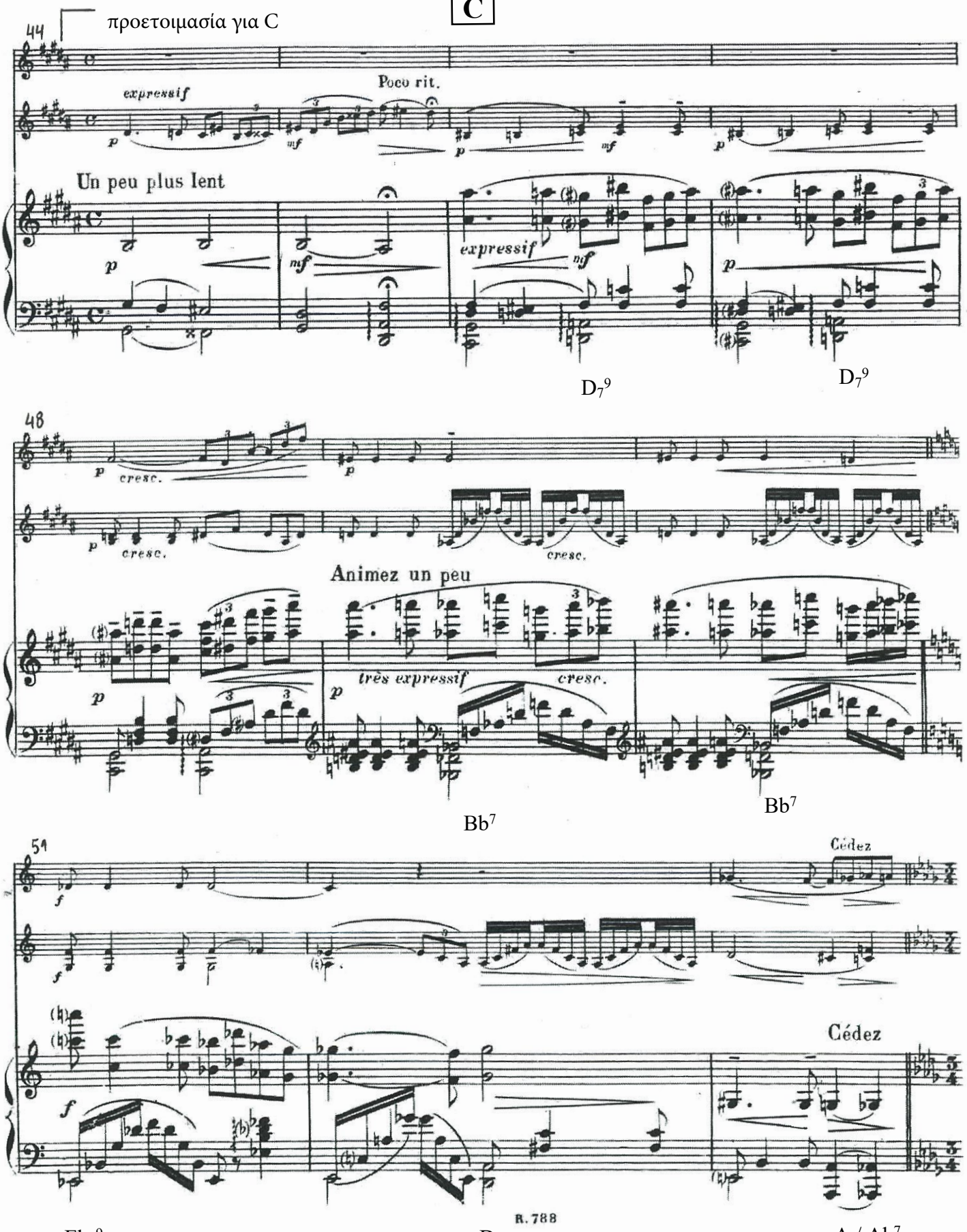
pp

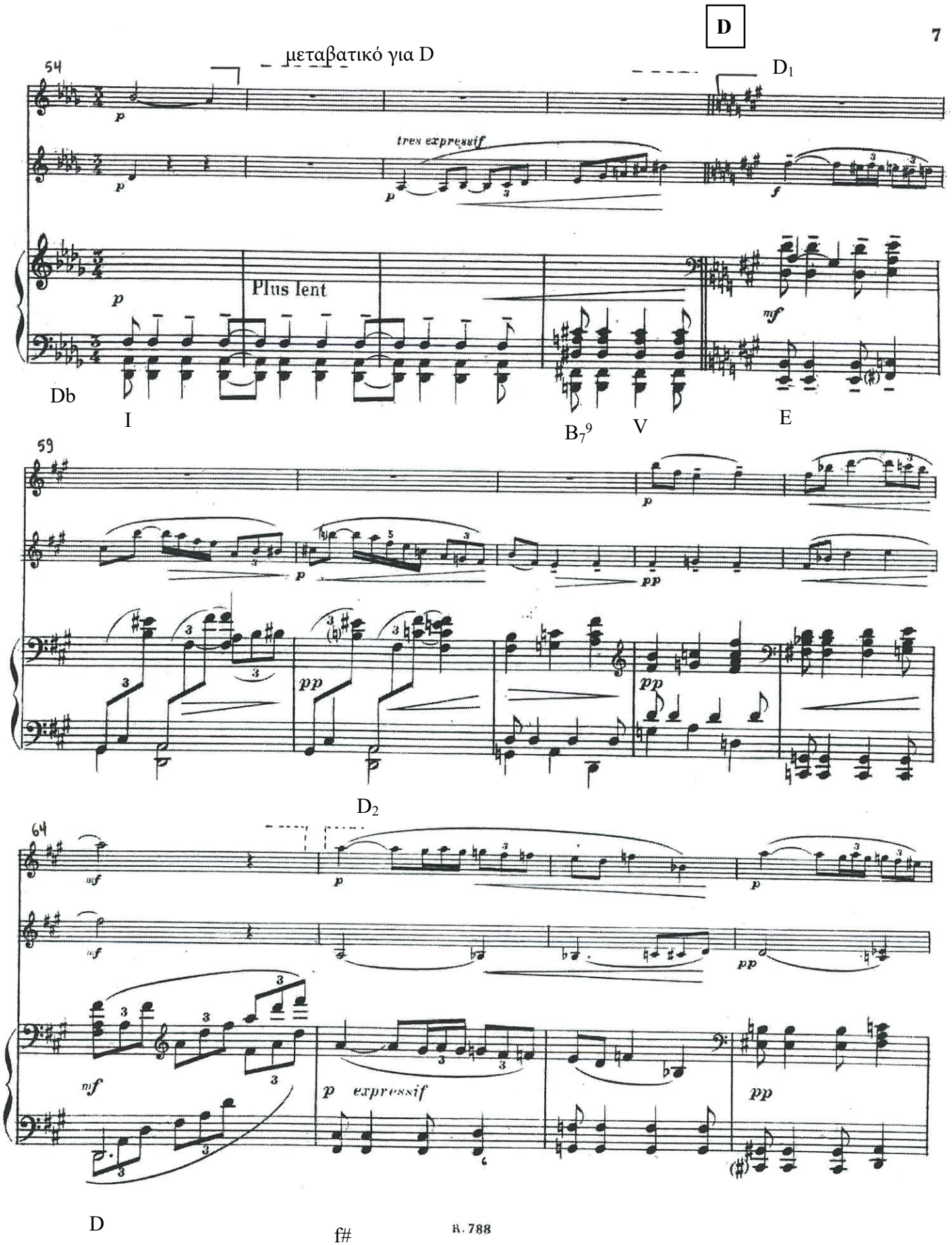
pp

pp

I

C


44
προετοιμασία για C
expressif
Poco rit.
Un peu plus lent
expressif
D$_7^9$
D$_7^9$
48
cresc.
Animez un peu
très expressif
cresc.
Bb^7
Bb^7
51
Cédez
Cédez
Eb$_7^9$
D$_7$
E$_7^9$
V$_7^9$
A / Ab^7
V$_7$


D
μεταβατικό για D
D1
54
tres expressif
Plus lent
Db
I
B7 9
V
E
59
D2
64
expressif
D
f#
R. 788

68

D^7

Ενδιάμεσο τμήμα

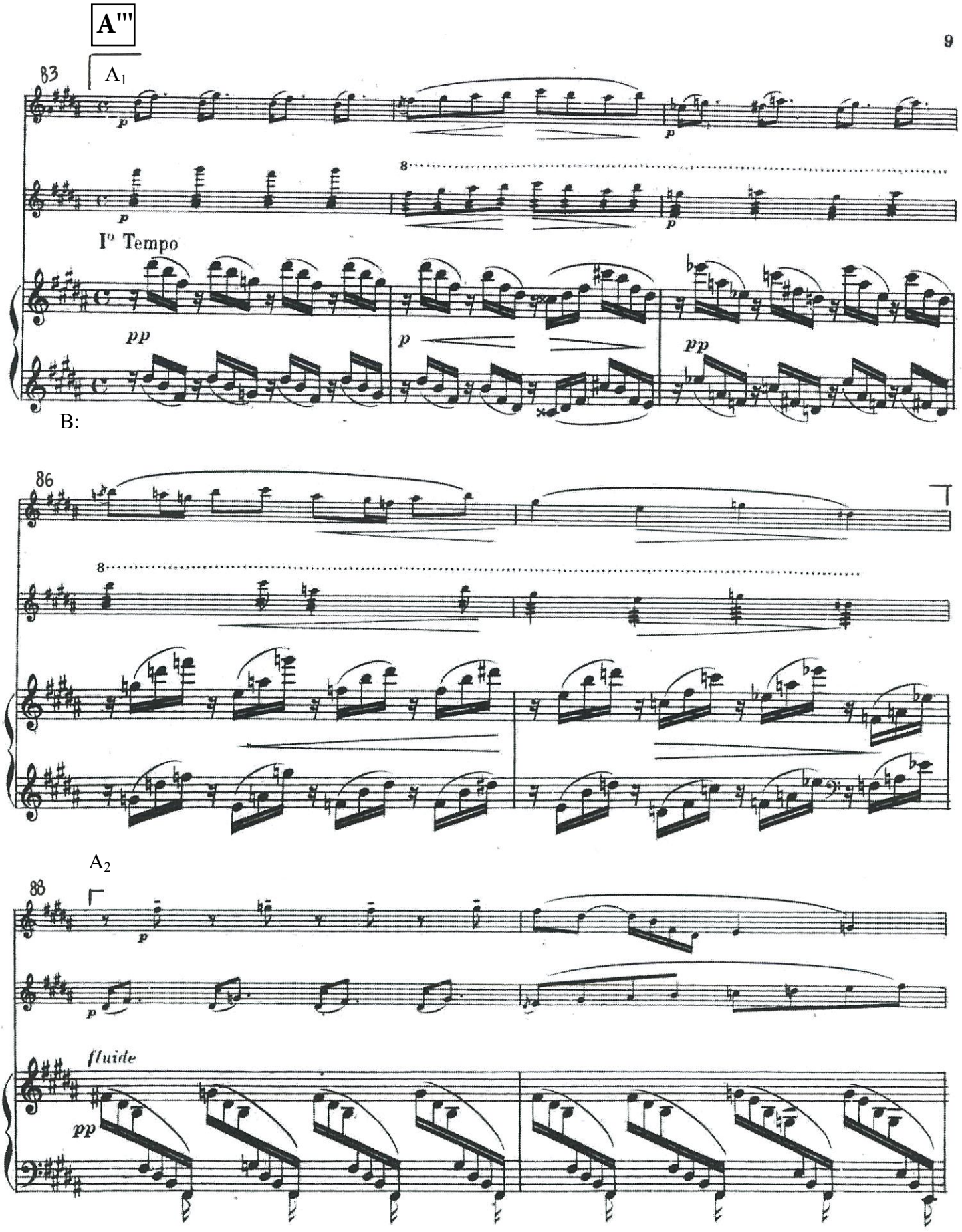
D_1'

73

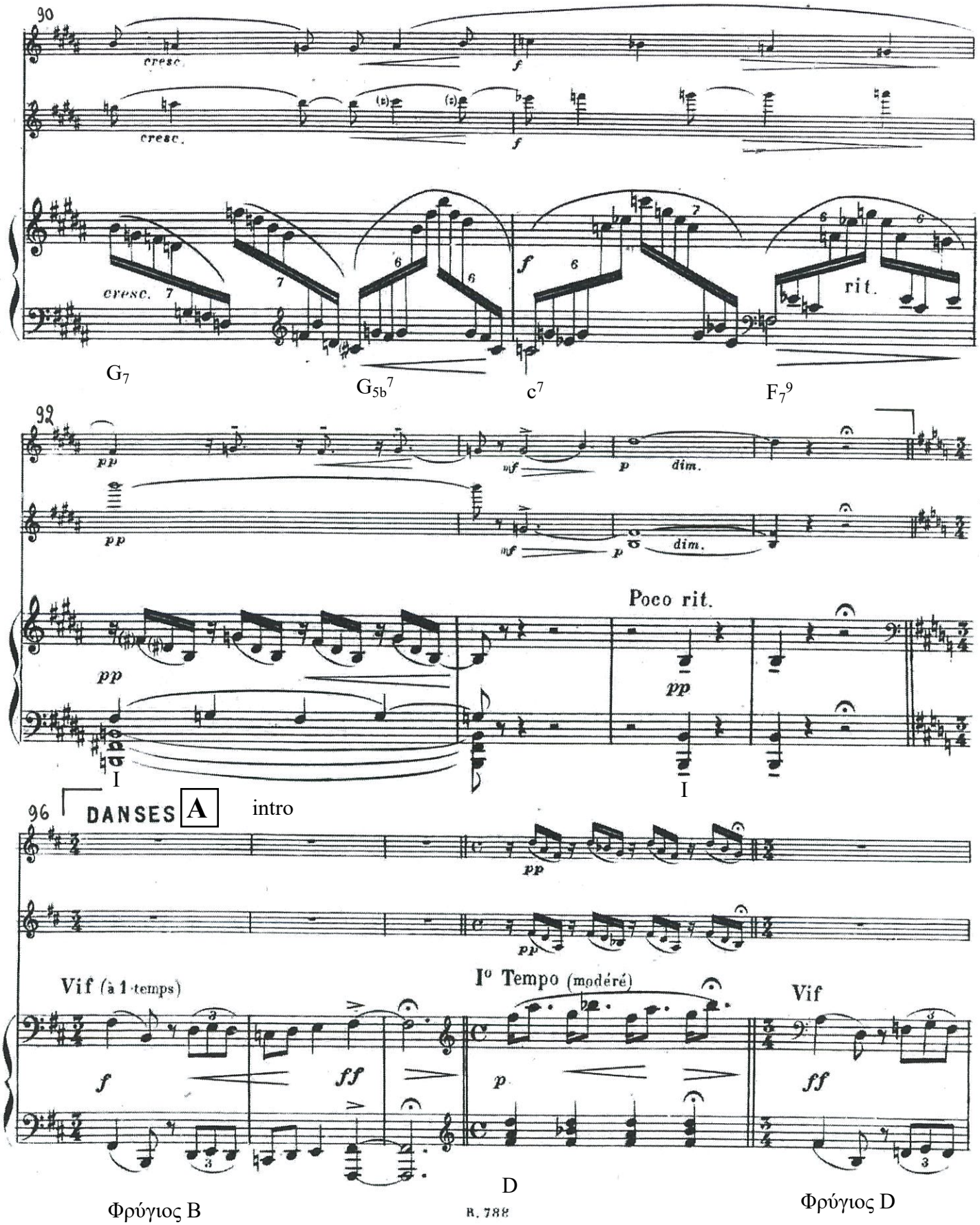
$B_7{}^9$ V E

77

D^7


A'''
83
A1
p
p
p
I° Tempo
pp
p
pp
B:
86
A2
88
p
p
fluide
pp

WT-1


90
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
rit.
G7
G5b7
c7
F79
92
pp
mf
p
dim.
pp
mf
p
dim.
pp
Poco rit.
pp
I
I
96
DANSES
A
intro
pp
pp
Vif (à 1 temps)
f
ff
Iº Tempo (modéré)
p
Vif
ff
Φρύγιος B
D
Φρύγιος D
B. 788

a

109

a1

Φρύγιος F

I° Tempo moderato

Vif et rythmé

F

F I

107

Λύδιος F

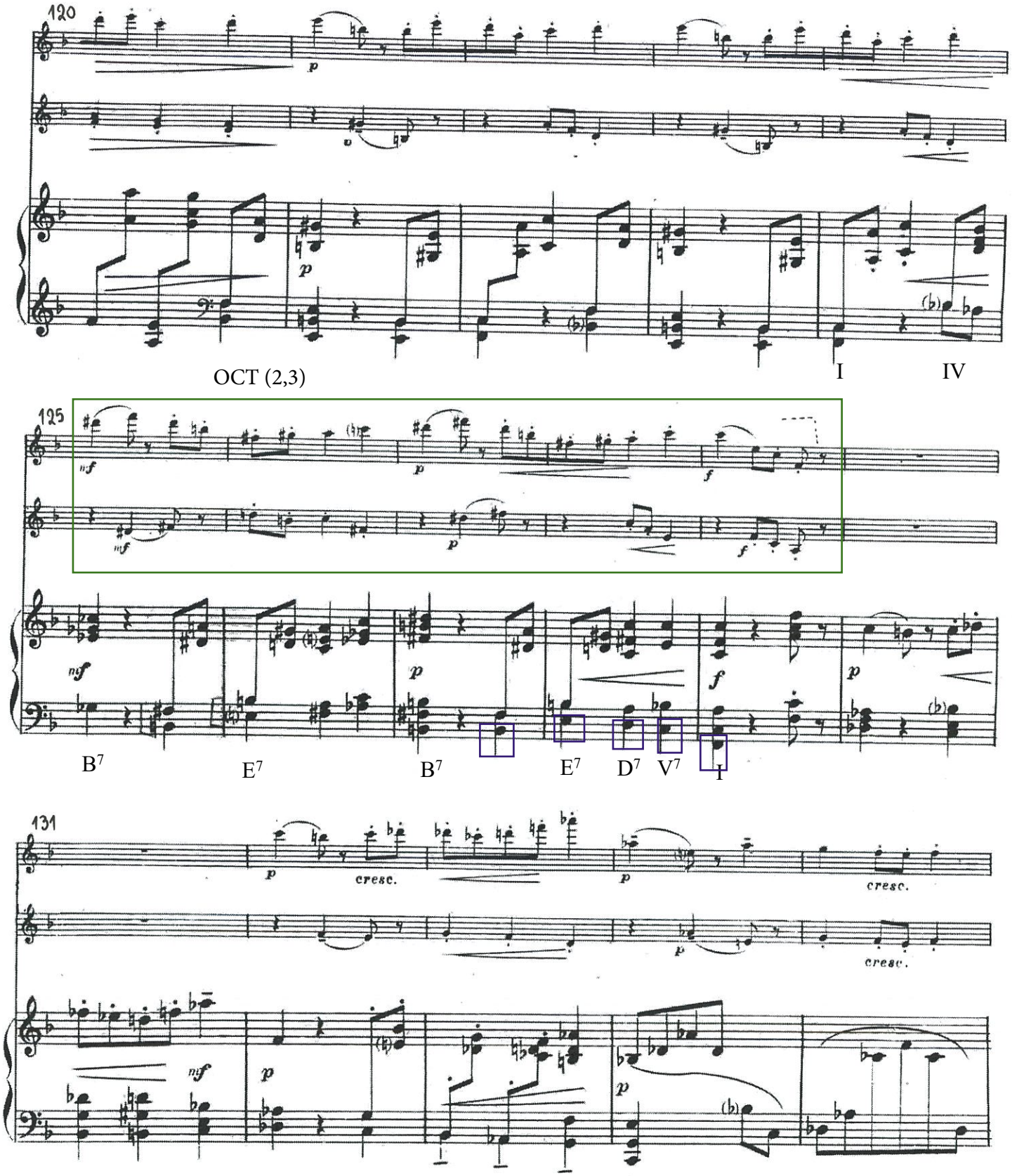
V_7^9 I

114

a2

I V_{5b}^7 I

V_7^9 I


120
OCT (2,3)
I
IV
125
B7
E7
B7
E7
D7
V7
I
131
cresc.
cresc.
cresc.

136

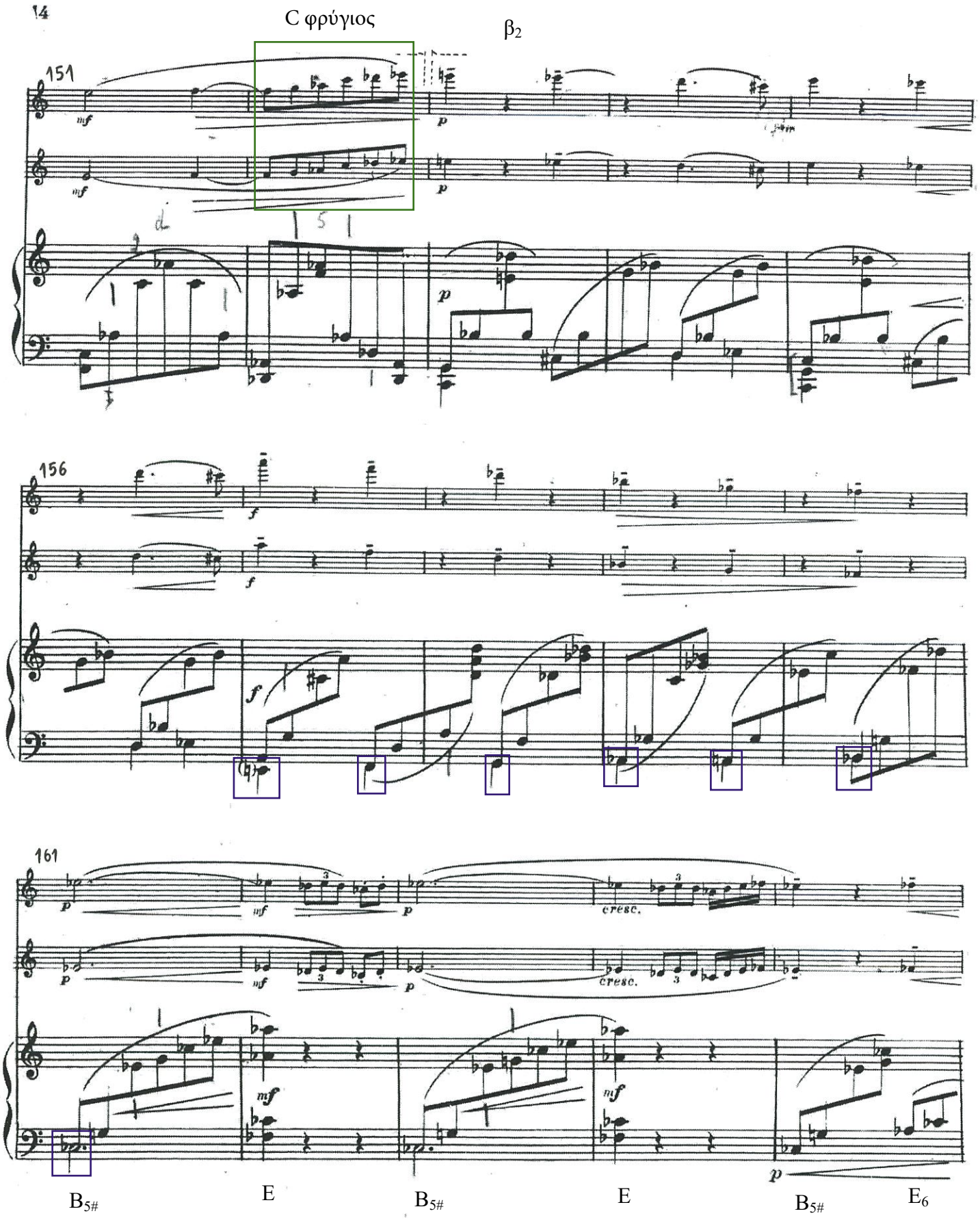
E_7^9 F E β

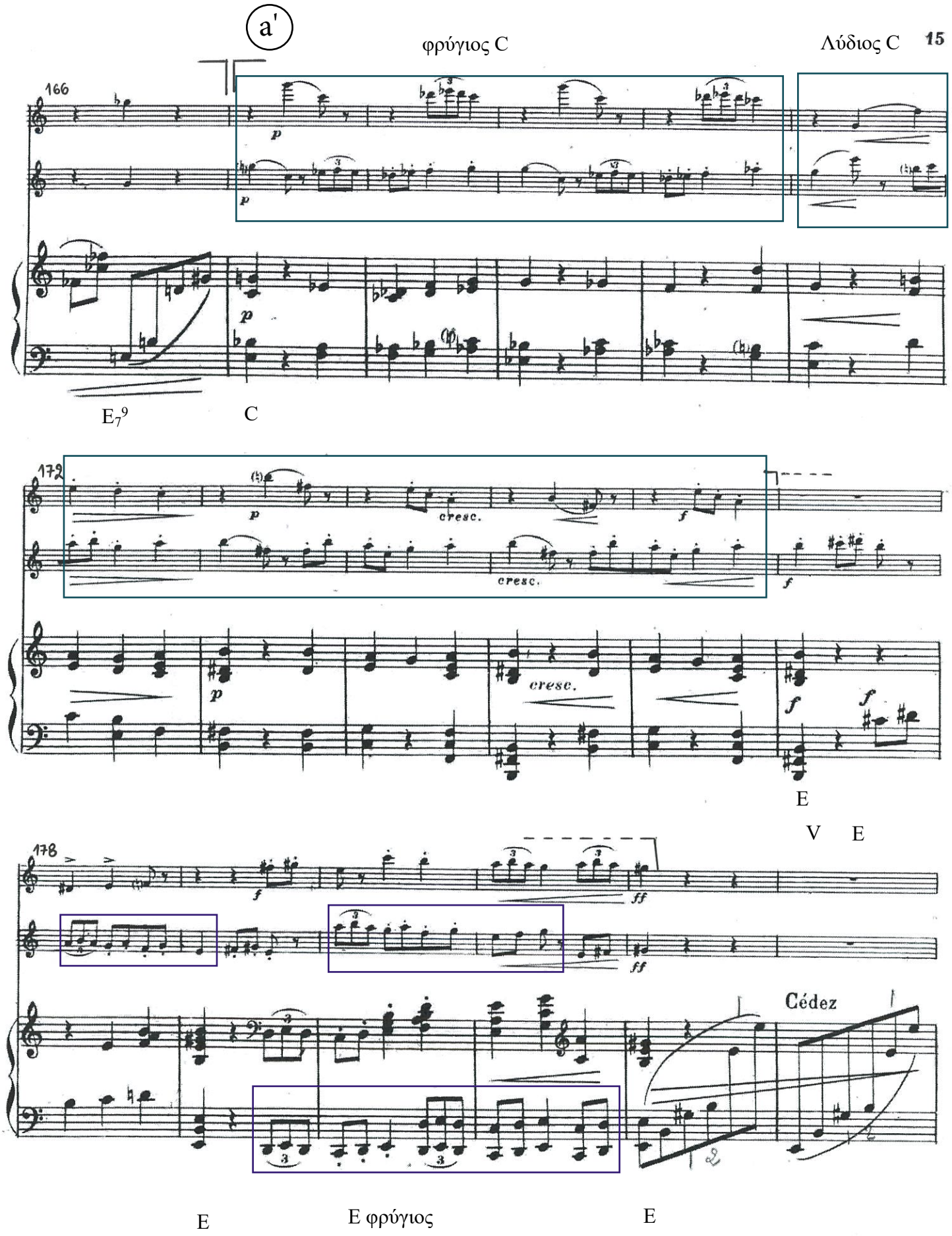
141

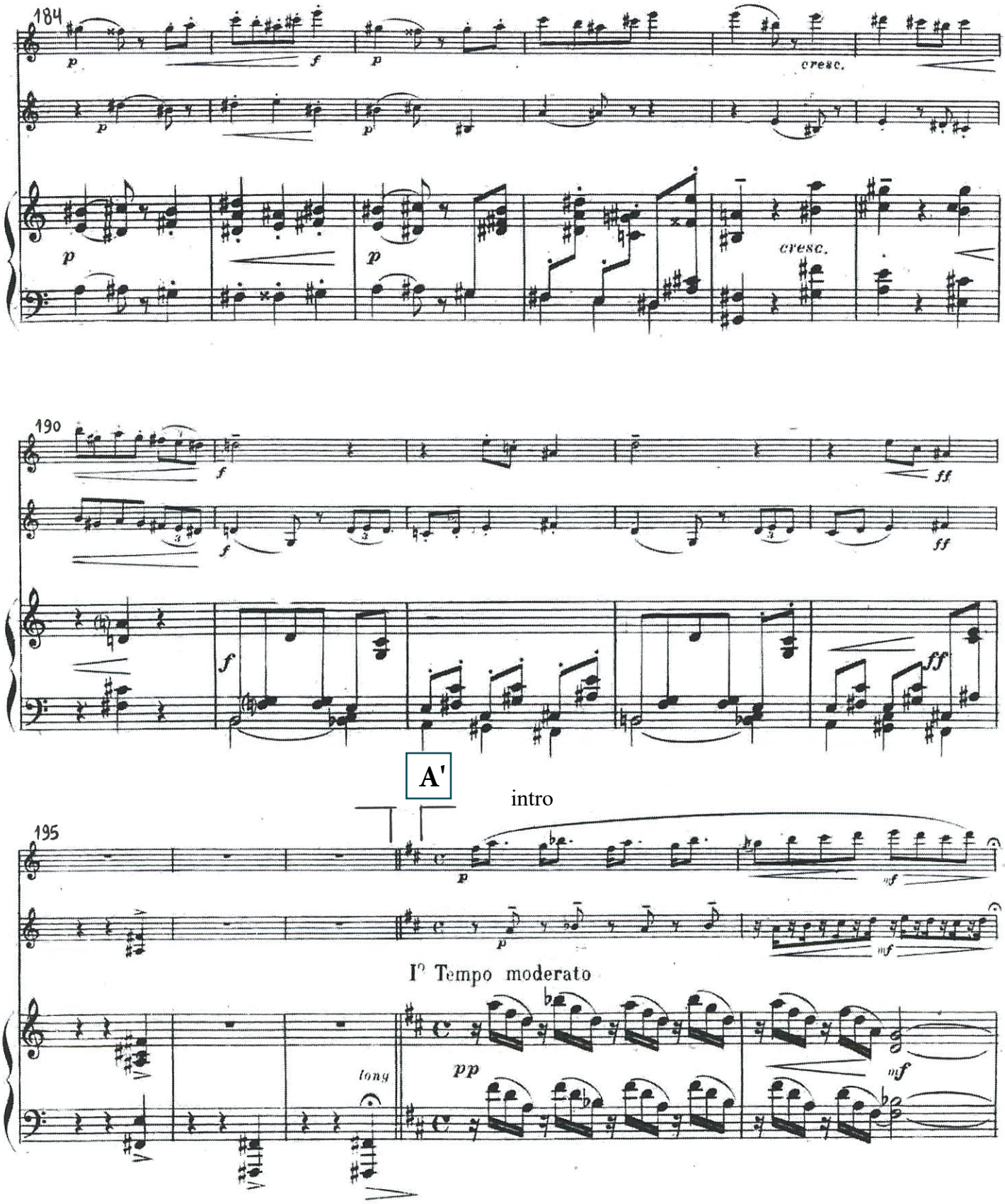
β1

E E E

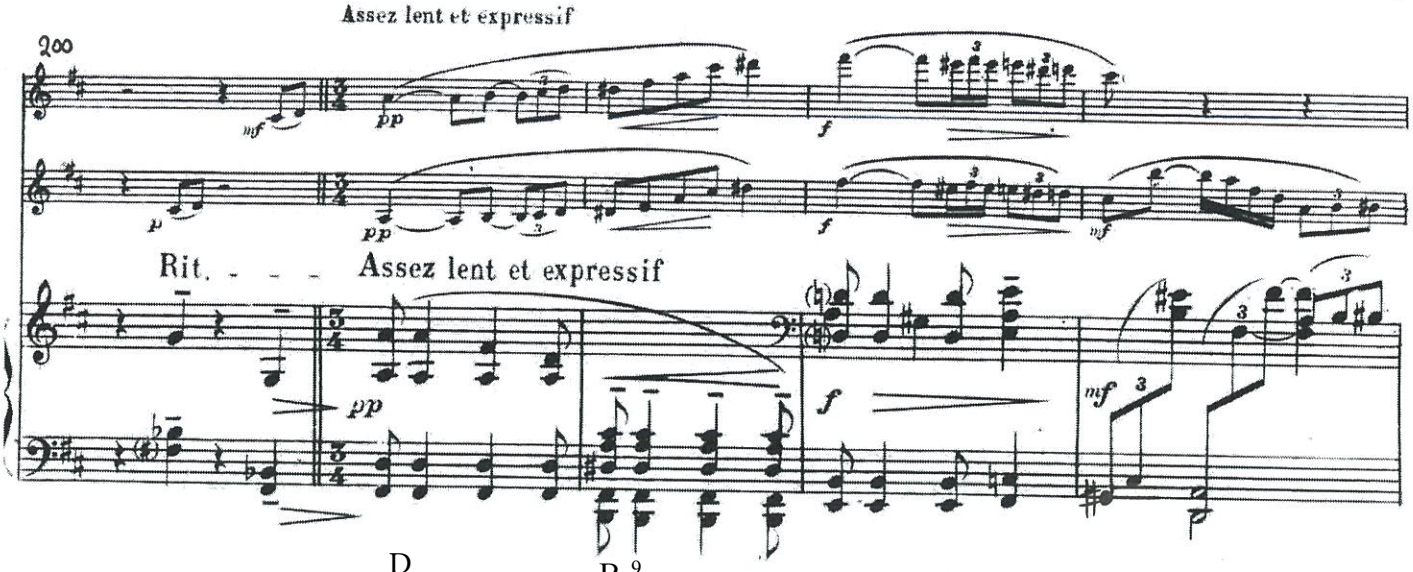
146


14
C φρύγιος
β2
151
156
161
cresc.
cresc.
B5#
E
B5#
E
B5#
E6

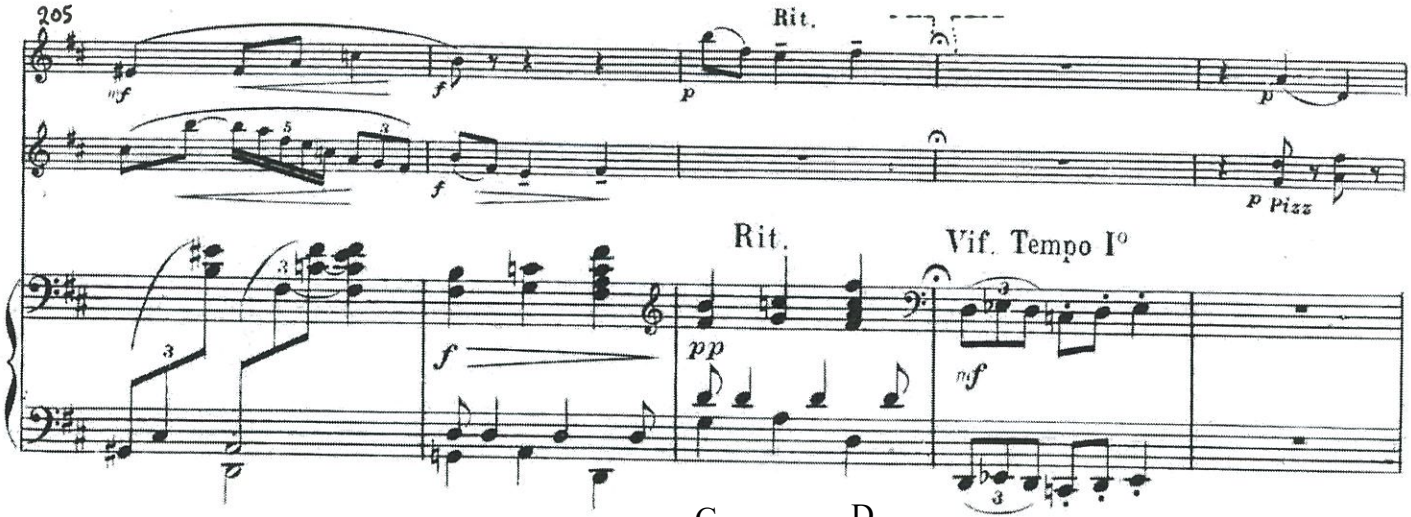

a'
φρύγιος C
Λύδιος C
15
166
p
E7 9
C
172
cresc.
f
E
V E
178
ff
Cédez
E
E φρύγιος
E


184
p
f
p
cresc.
p
p
p
cresc.
190
f
ff
f
ff
f
ff
A'
intro
195
p
mf
p
mf
I° Tempo moderato
tong
pp
mf

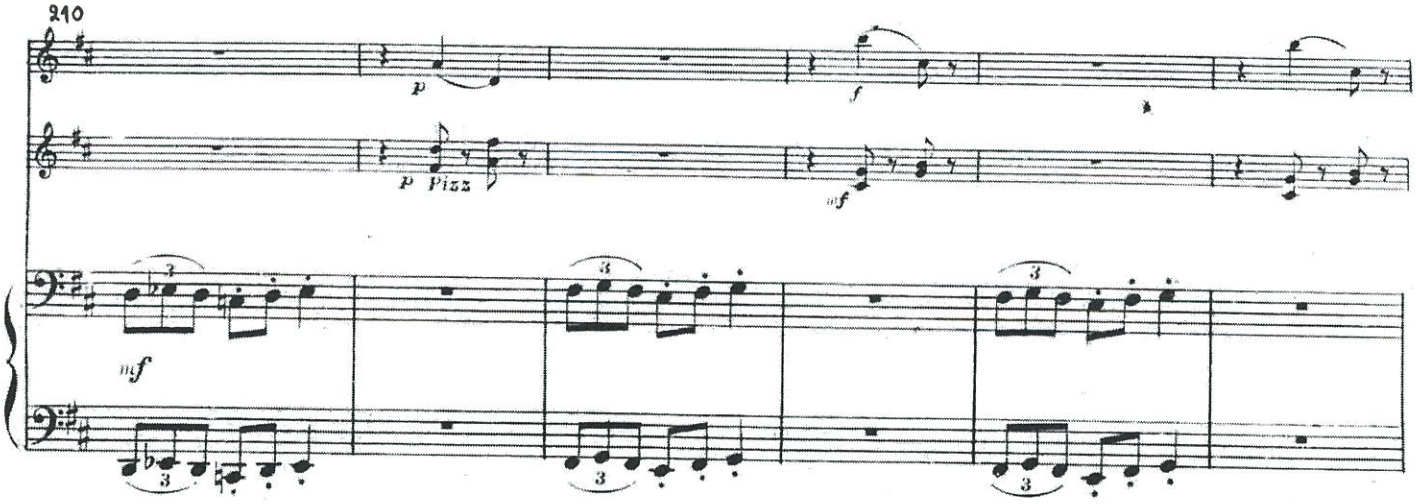
F# D:



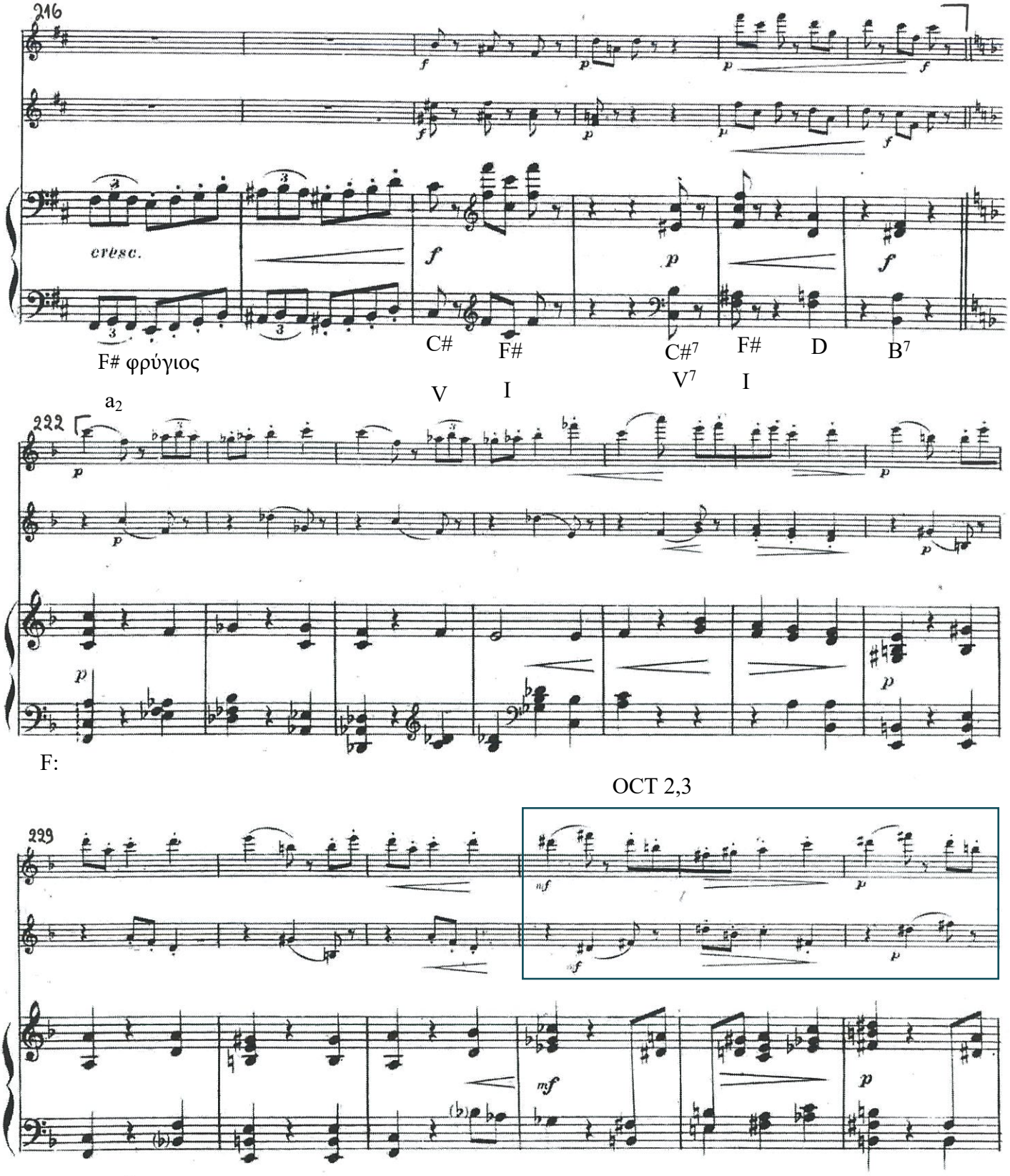
D B_7^9

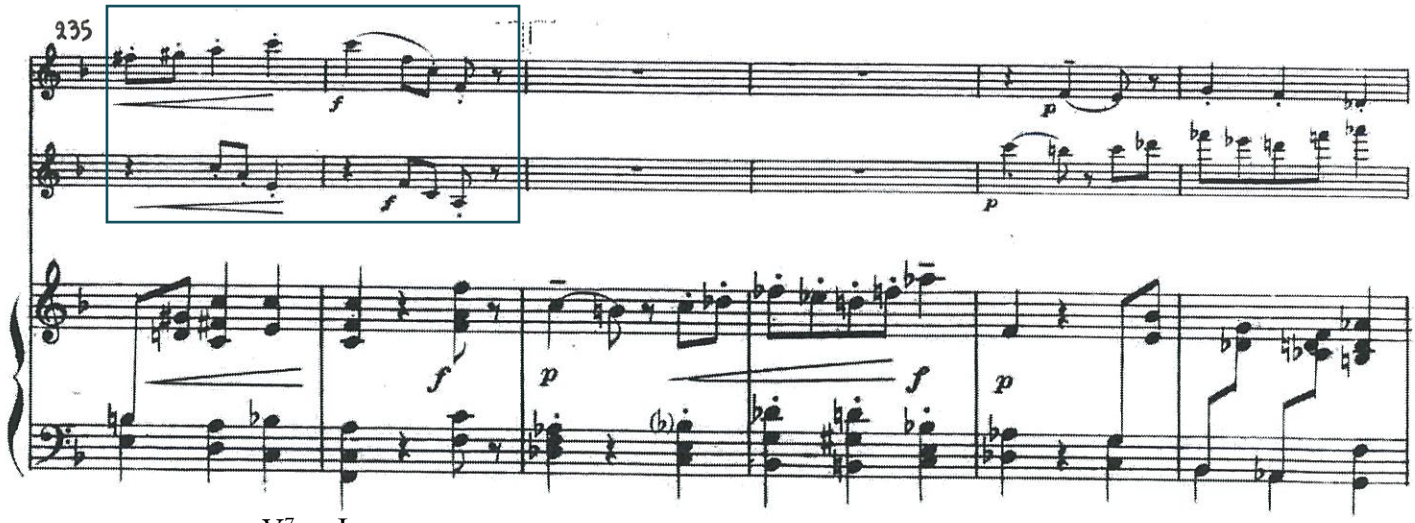


D^7 G D^7 G D D φρύγιος

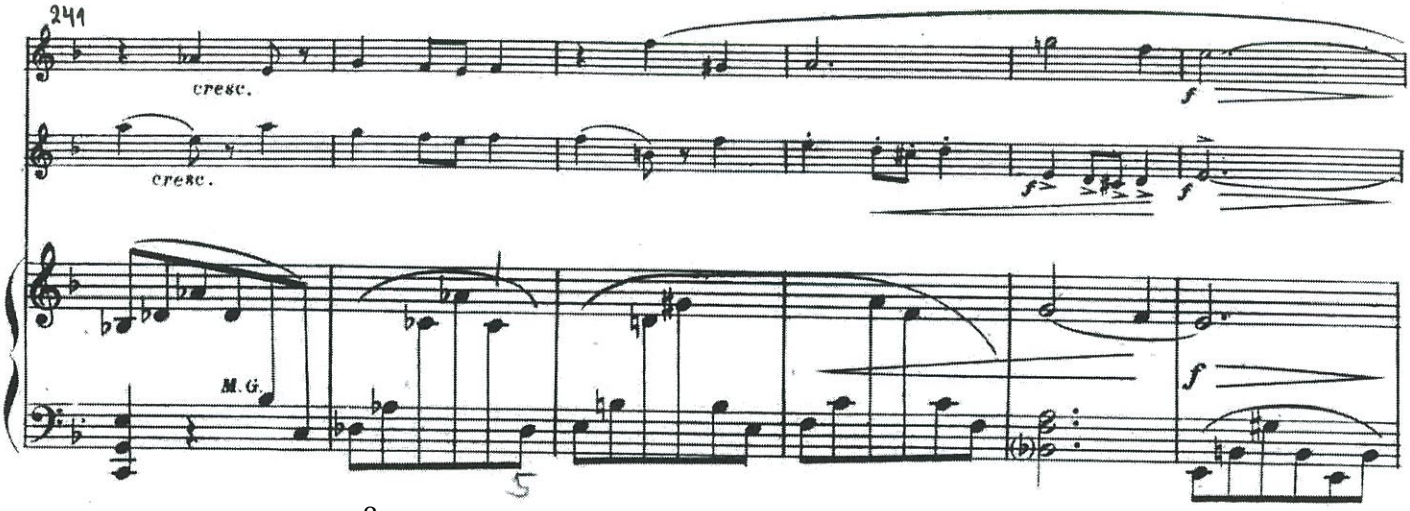


F# φρύγιος


216
cresc.
F# φρύγιος
C#
F#
C#7
F#
D
B7
V
I
V7
I
a2
222
F:
OCT 2,3
229

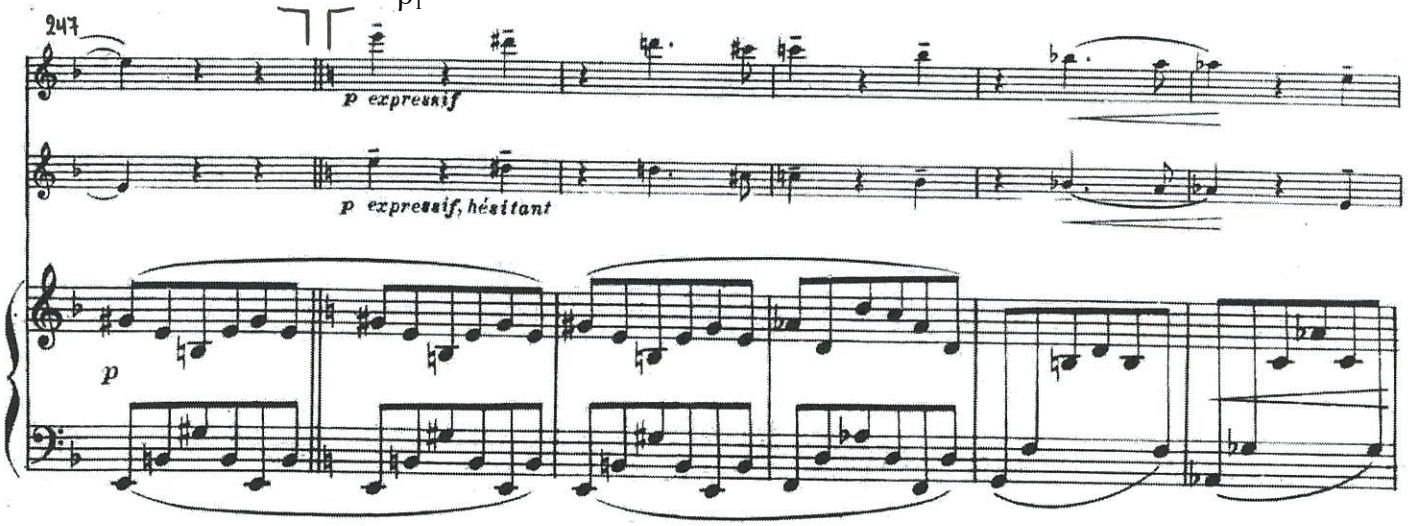

235
f
p
f
p
f
p
f
p

V^7 I

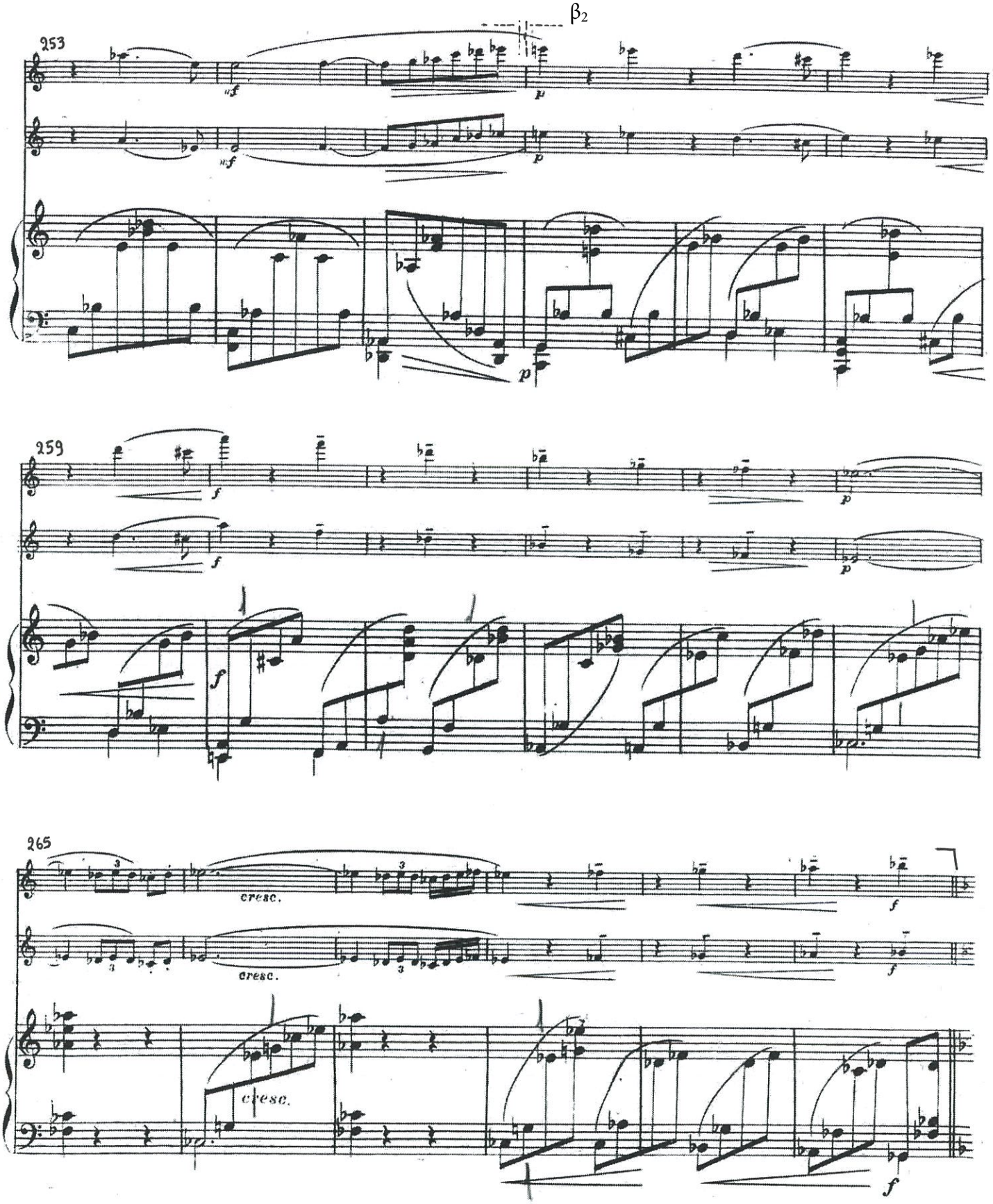

241
cresc.
cresc.
f
f
f
M.G.
5

β

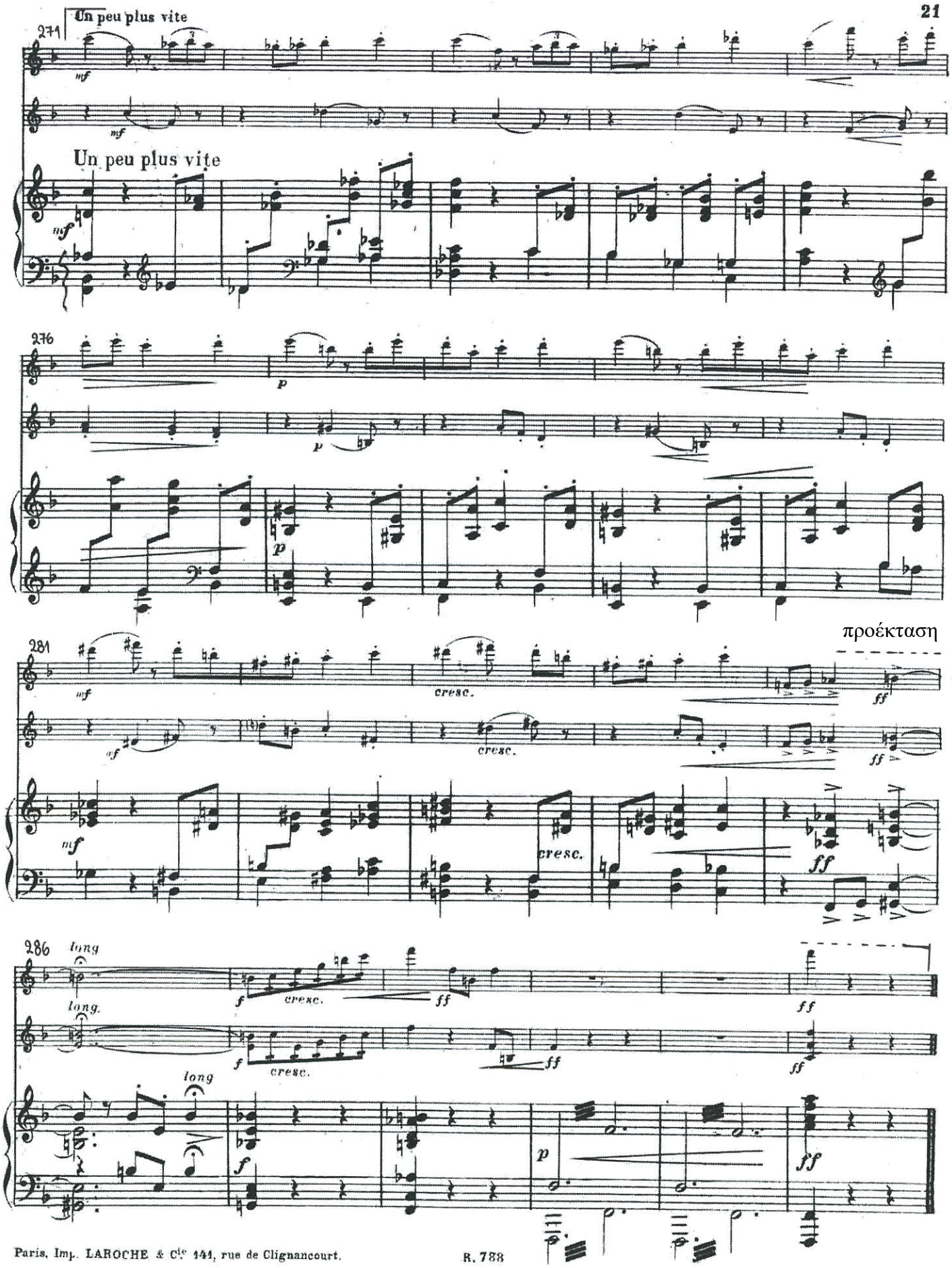
β_1


247
p expressif
p expressif, hésitant
p

E:


β2
253
259
265
cresc.
cresc.
cresc.

a



προέκταση

V^7

I

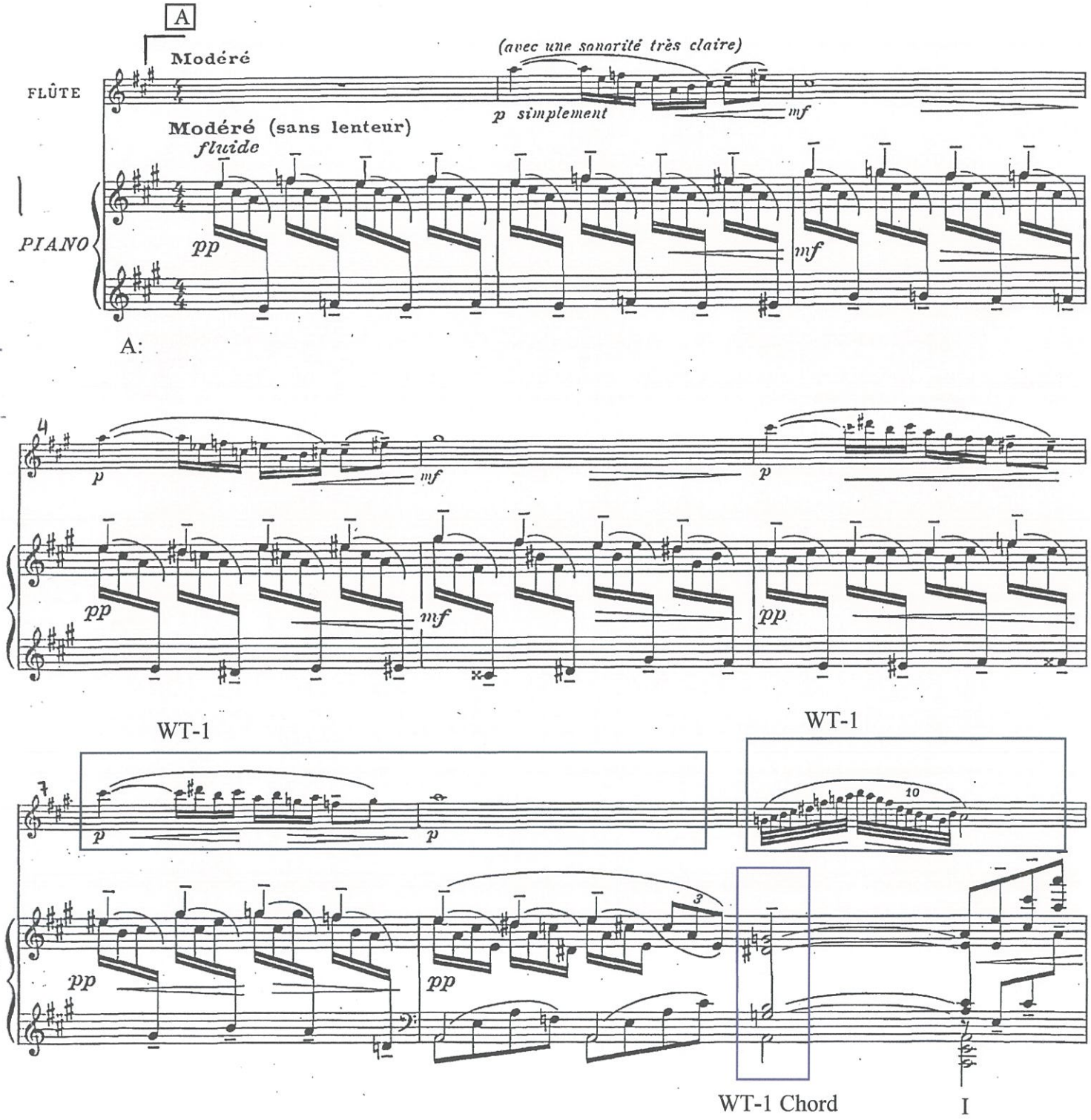
à la mémoire de mon cher Maître
PAUL TAFFANEL

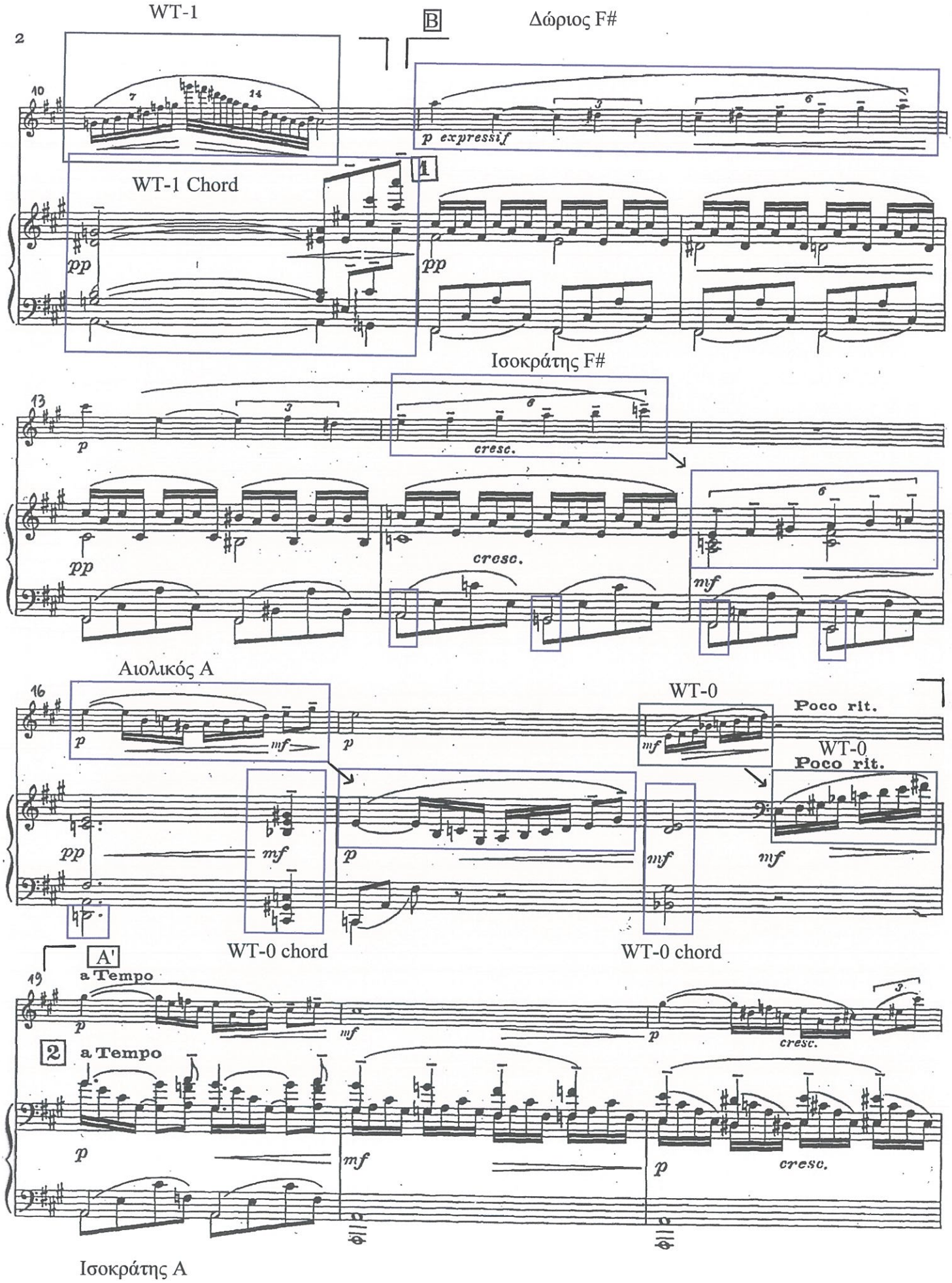
SONATE

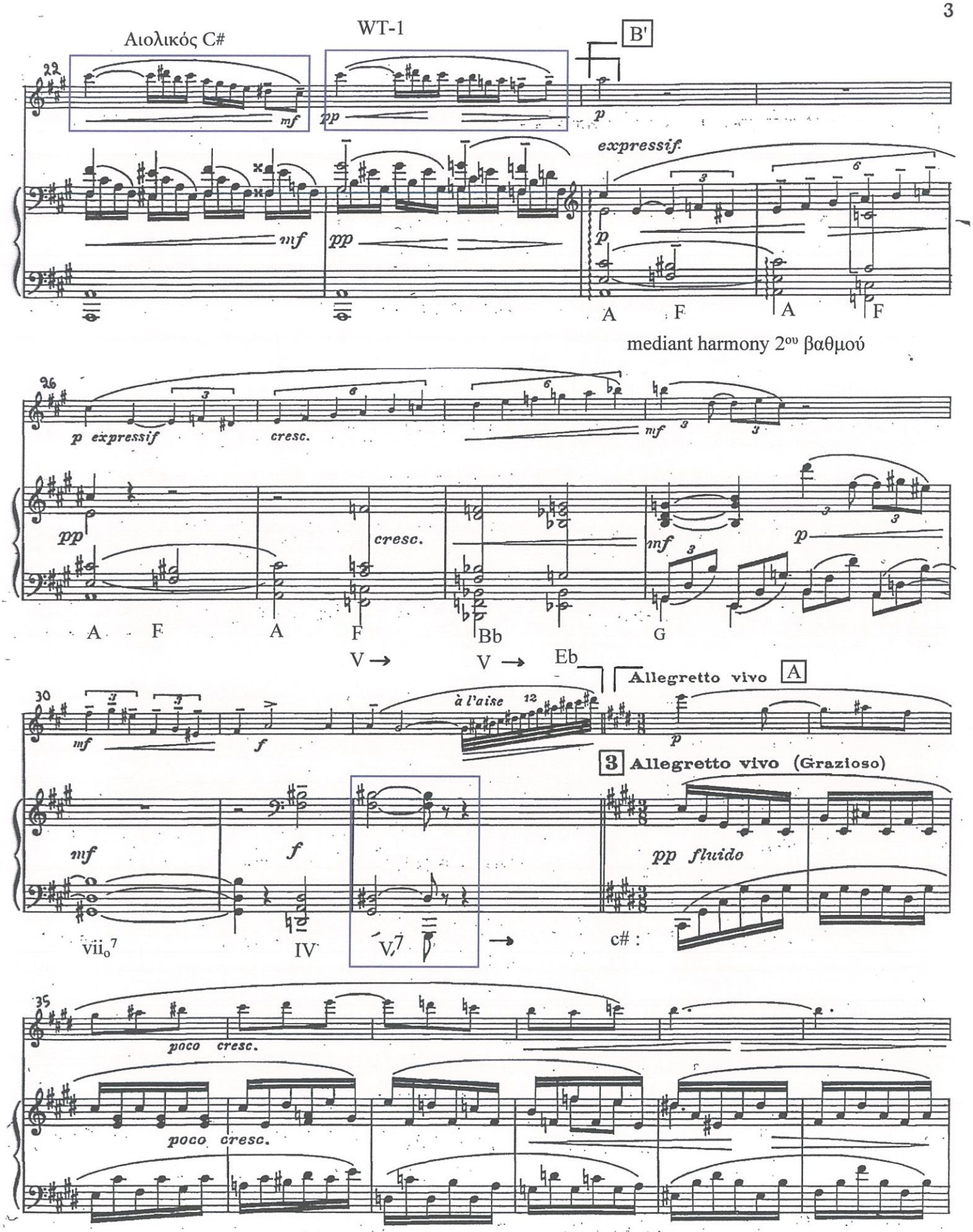
Flûte et Piano

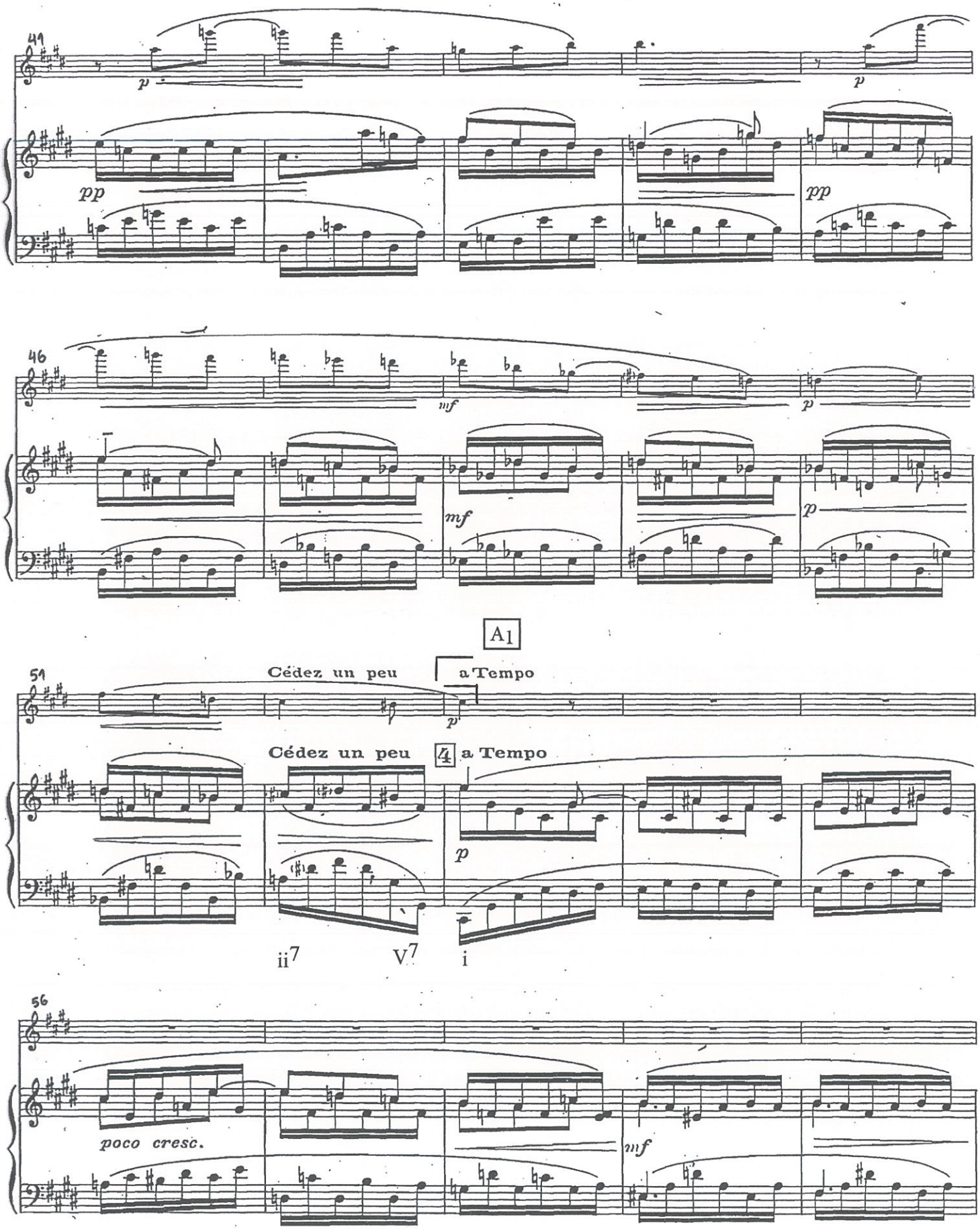
PHILIPPE GAUBERT

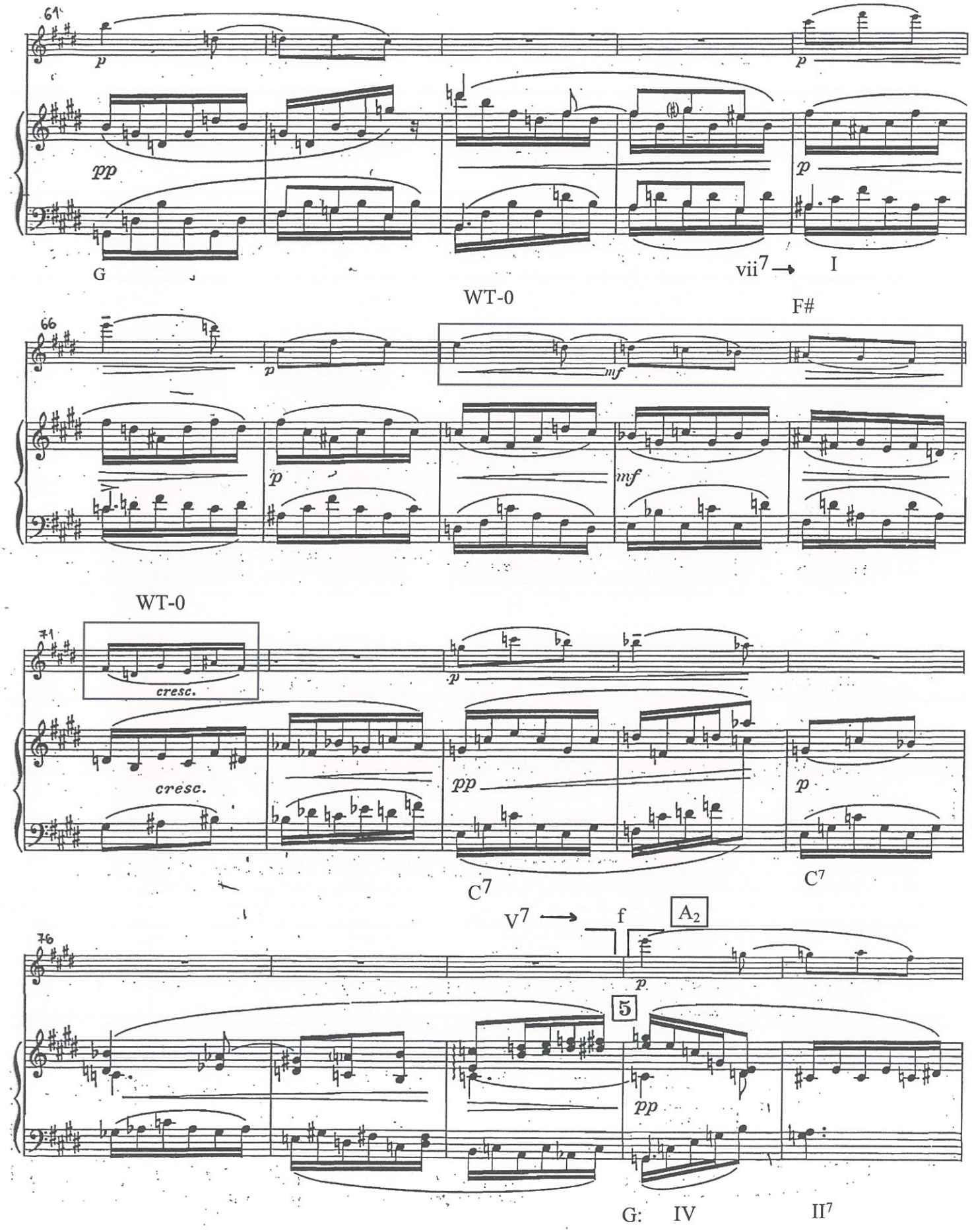
I

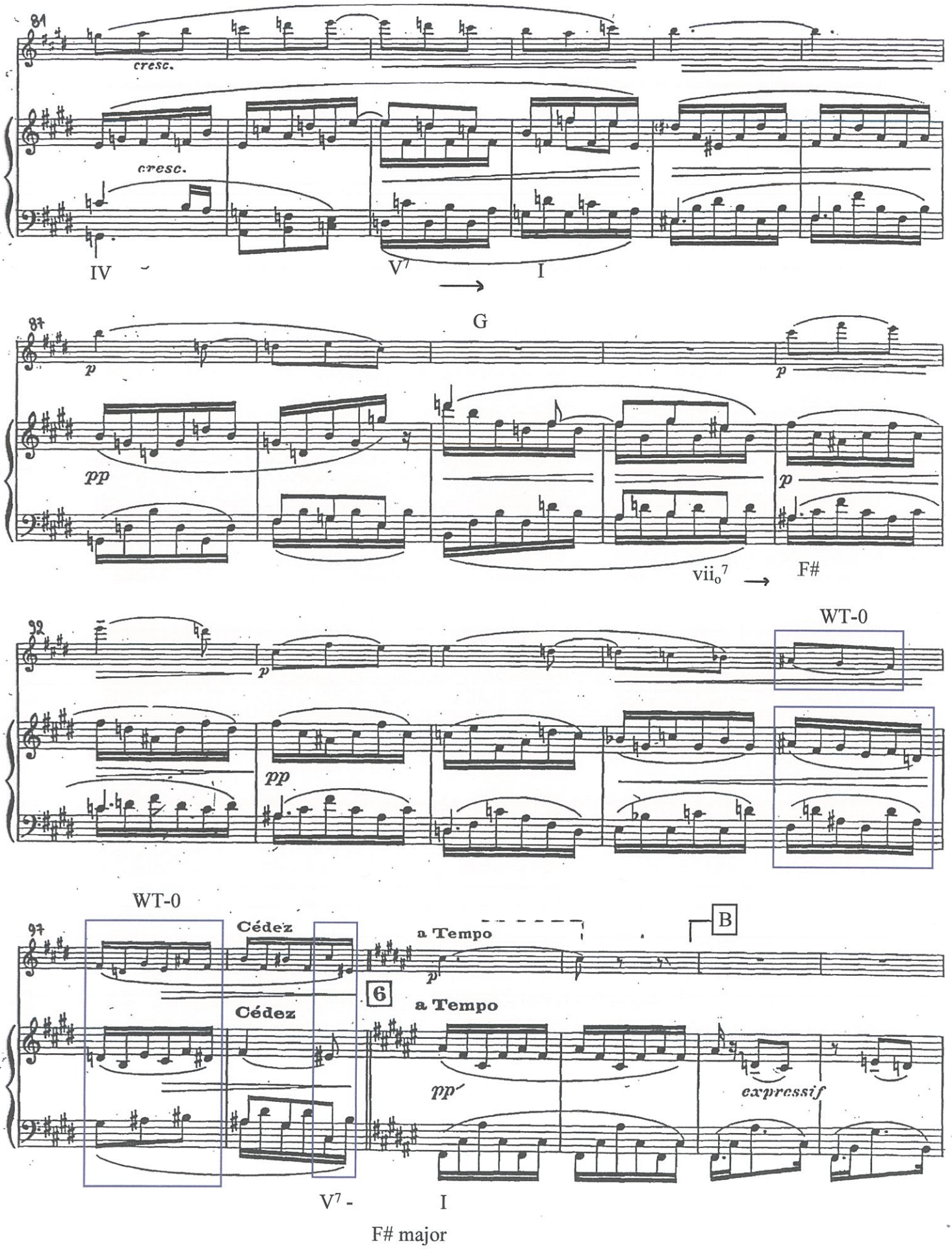


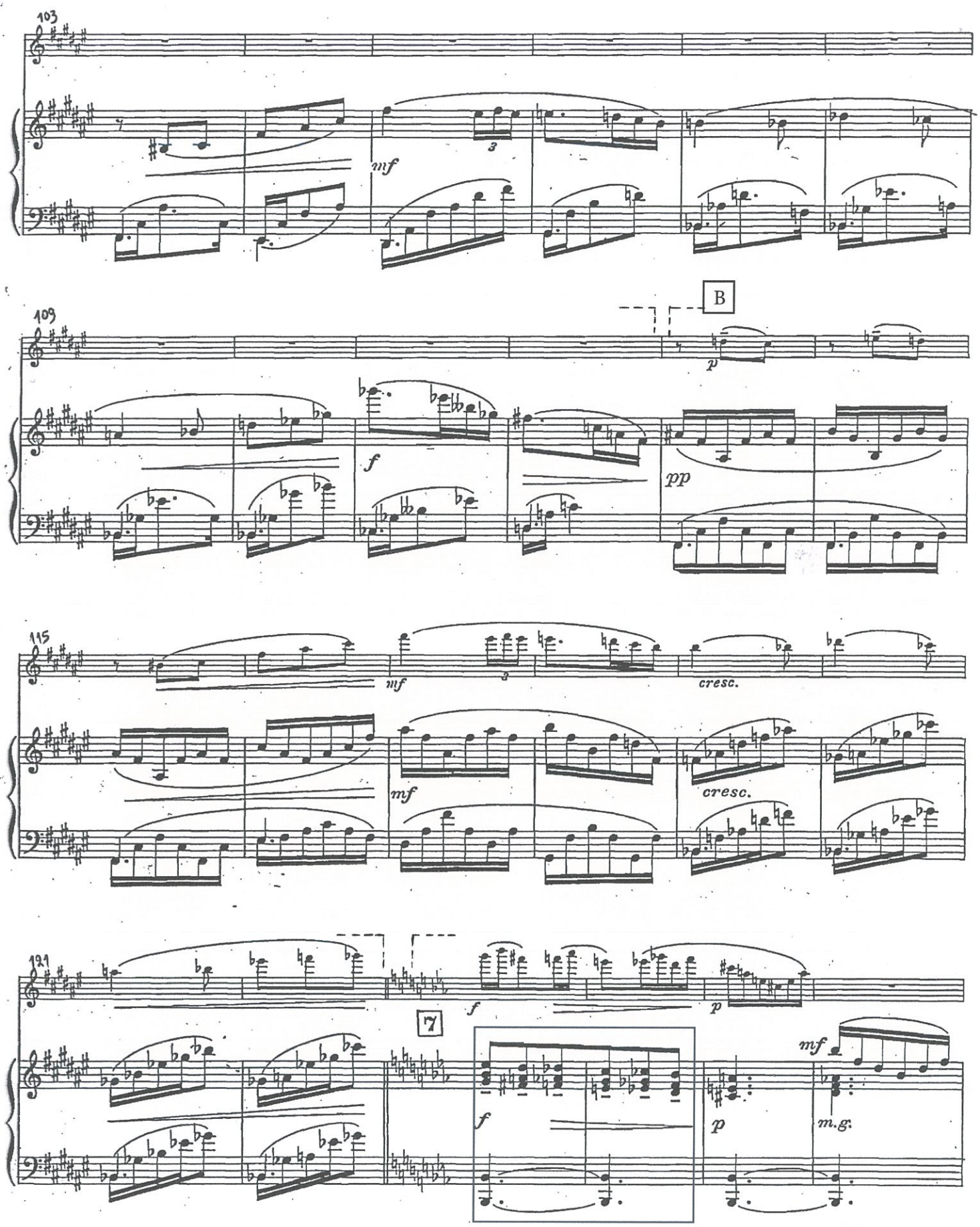

WT-1
B
Δώριος F#
2
10
p expressif
WT-1 Chord
1
pp
pp
Ισοκράτης F#
13
p
cresc.
pp
cresc.
mf
Αιολικός A
16
p
mf
p
WT-0
mf
Poco rit.
WT-0
Poco rit.
pp
mf
p
mf
mf
WT-0 chord
WT-0 chord
A'
19
a Tempo
p
mf
p
cresc.
2
a Tempo
p
mf
p
cresc.
Ισοκράτης A


Αιολικός C#
WT-1
B'
22
mf
pp
p
expressif
A
F
A
F
mediant harmony 2ου βαθμού
26
p expressif
cresc.
mf
pp
cresc.
mf
p
A
F
A
F
Bb
G
V →
V →
Eb
Allegretto vivo
A
30
mf
f
à l'aise
12
p
3 Allegretto vivo (Grazioso)
mf
f
pp fluido
vii$_o^7$
IV
V7
→
c# :
35
poco cresc.
poco cresc.


49
p
pp
p
pp
46
mf
p
mf
p
A1
51
Cédez un peu
a Tempo
p
Cédez un peu
4
a Tempo
p
ii7
V7
i
56
poco cresc.
mf

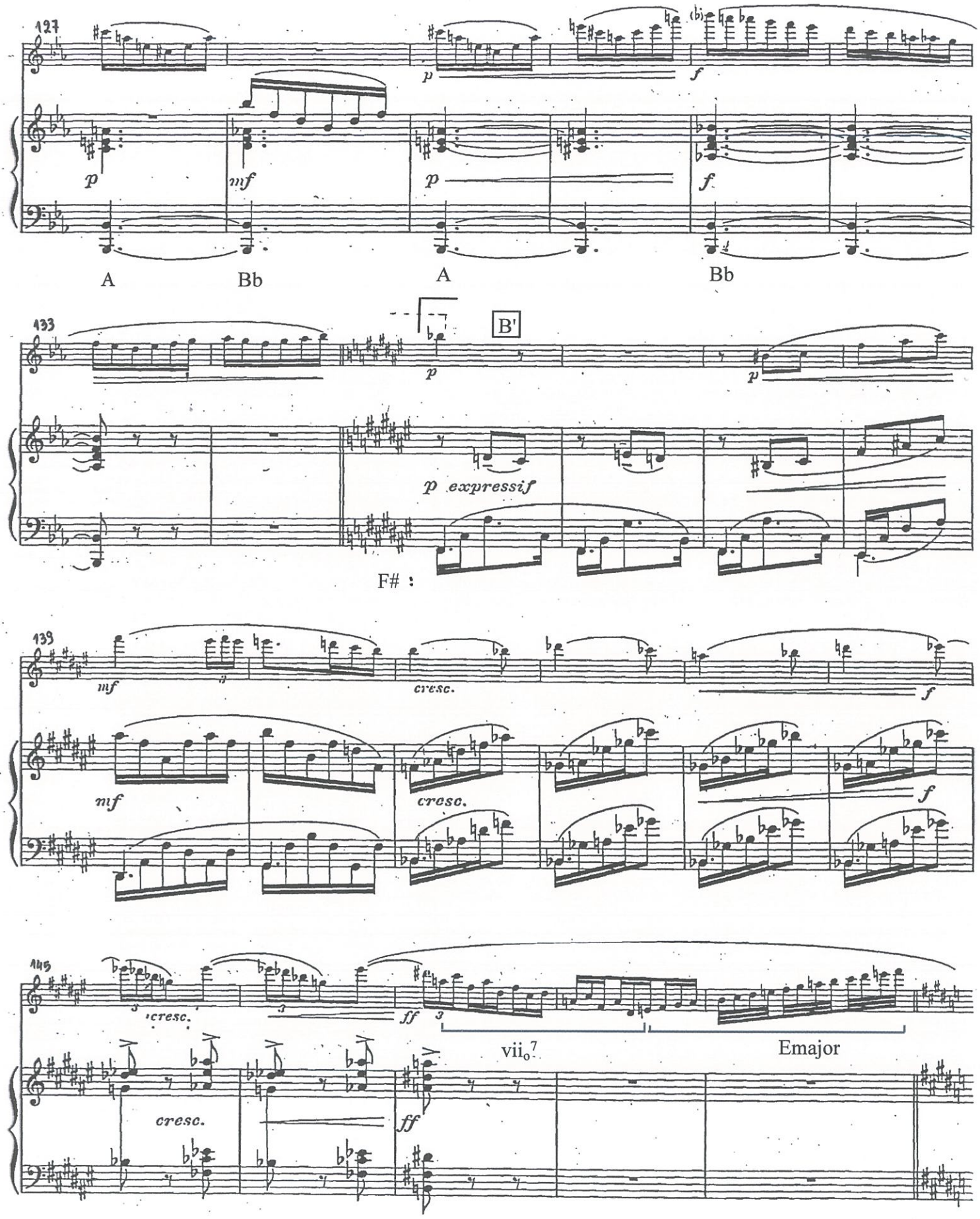

61
p
pp
p
G
vii7 →
I
WT-0
F#
66
p
mf
p
mf
WT-0
71
cresc.
p
cresc.
pp
p
C7
C7
V7 →
f
A2
76
p
5
pp
G:
IV
II7

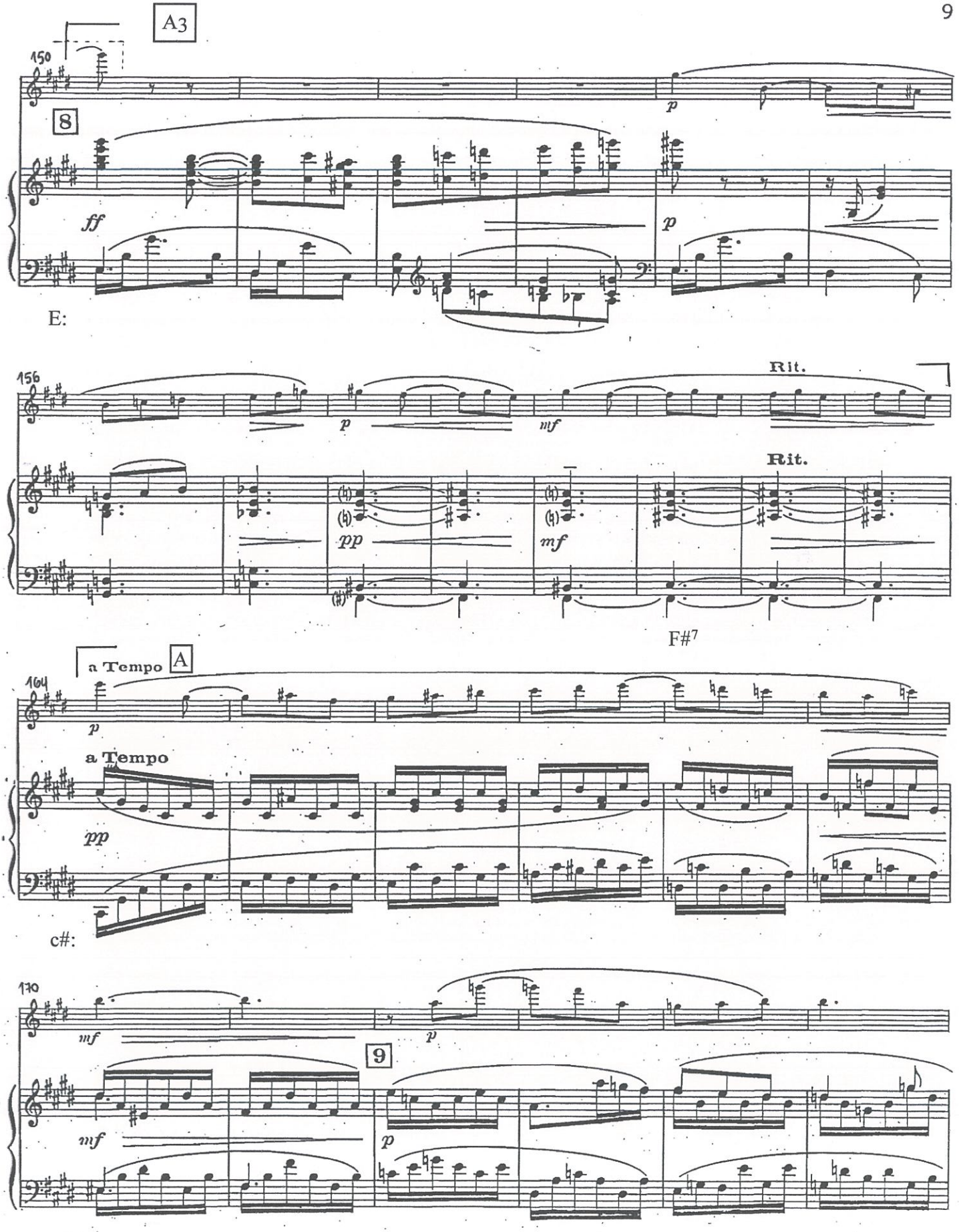

81
cresc.
cresc.
IV
V7
I
87
p
pp
G
p
p
vii$_o^7$
F#
92
p
pp
WT-0
WT-0
97
Cédez
Cédez
a Tempo
p
6
a Tempo
pp
B
expressif
V7 -
I
F# major

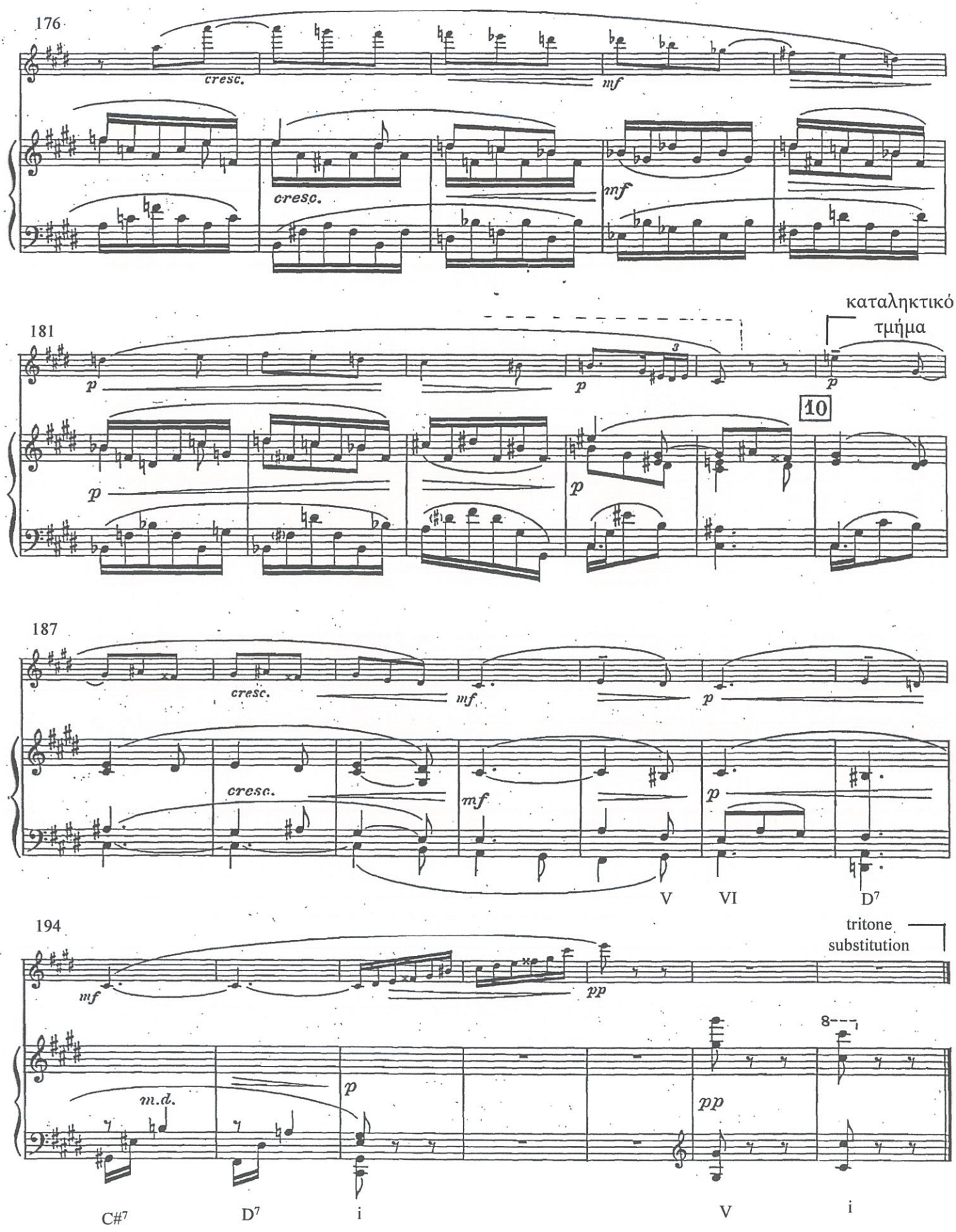


Eb: parallel harmony A Bb

tritone substitution


127
p
f
p
mf
p
f
A
Bb
A
Bb
133
B'
p
p
p expressif
F# :
139
mf
cresc.
f
mf
cresc.
f
145
cresc.
ff
vii$_o^7$
Emajor
cresc.
ff
V^7
E


A3
150
8
ff
p
E:
156
p
mf
Rit.
pp
mf
Rit.
F#7
a Tempo
A
164
p
a Tempo
pp
c#:
170
mf
p
9
mf
p


176
cresc.
mf
cresc.
mf
181
καταληκτικό τμήμα
p
p
p
p
10
187
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
V
VI
D7
194
tritone substitution
mf
pp
m.d.
p
pp
8
C#7
D7
i
V
i