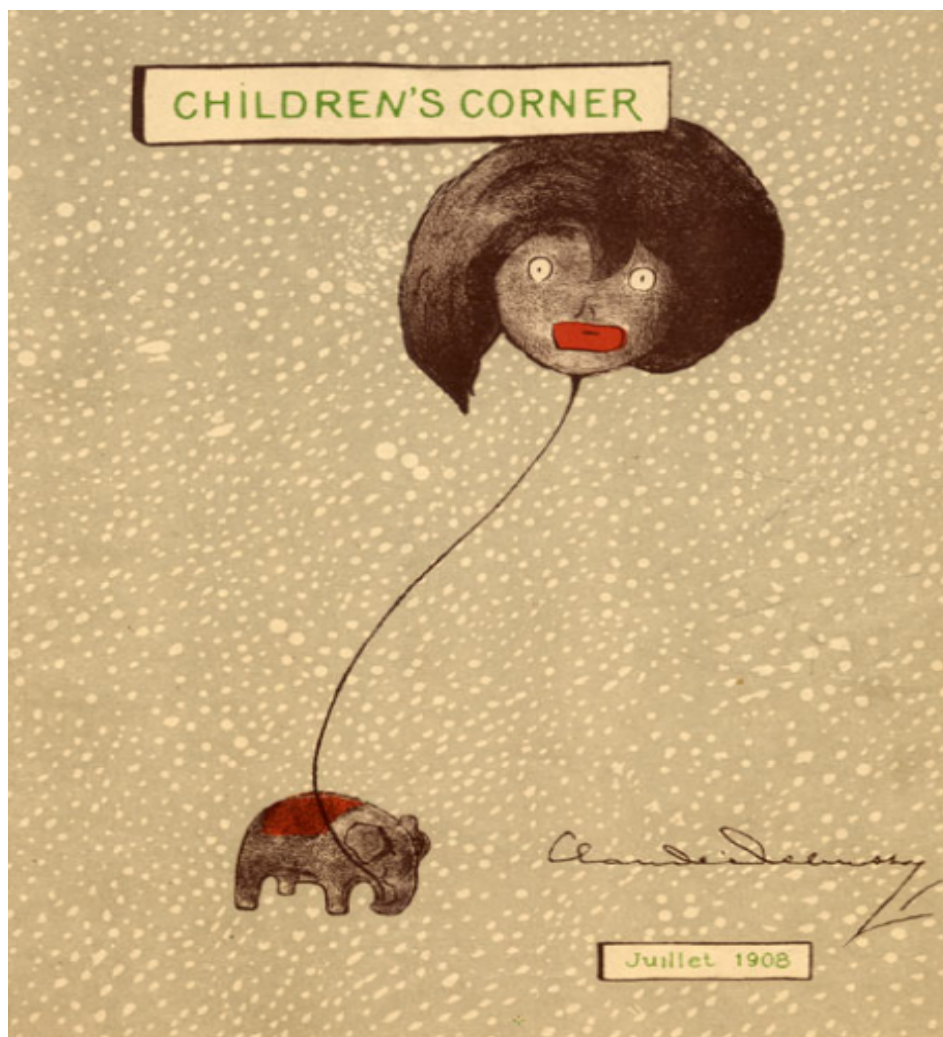


Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Children's Corner του **Claude Debussy**

Αναλυτική προσέγγιση της μουσικής δομής
και του συμβολικού στοιχείου

Διπλωματική εργασία:

Ευρυδίκη Παπαοικονόμου, Α.Ε.Μ. 1210

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας,
επίκουρος καθηγητής

Μάρτιος 2013

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	
1.1 Claude Debussy – βιο-εργογραφία	5
1.2 Η μουσική για σόλο πιάνο και πηγές έμπνευσης	11
2. Η σχέση του Debussy με το συμβολισμό	
2.1 Ιμπρεσιονισμός-Συμβολισμός	14
2.2 Αισθητική συμβολισμού	15
2.3 Μουσικός Συμβολισμός	18
3. Μελωδία, αρμονία και φόρμα στη μουσική του Debussy	
3.1 Γενικές αρχές της μουσικής του Debussy	21
3.2 Μεθοδολογία ανάλυσης	24
4. Το έργο <i>Children's Corner</i> του Claude Debussy	27
5. Ανάλυση του έργου <i>Children's Corner</i>	
5.1 <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i>	31
5.2 <i>Jimbo's Lullaby</i>	37
5.3 <i>Serenade for the Doll</i>	52
5.4 <i>The snow is dancing</i>	68
5.5 <i>The little Sheperd</i>	80
5.6 <i>The Golliwog's Cakewalk</i>	87
6. Μακροδομική θεώρηση της σουίτας – Συμπεράσματα	90
7. Βιβλιογραφία	94
8. Παράρτημα	97

1. Εισαγωγή

Η άποψη του Edward Lockspeiser¹ πρεσβεύει ότι δεν μπορεί κανείς να προσεγγίσει την τέχνη του Debussy ως ένα μεμονωμένο μουσικό φαινόμενο. Ανήκει τόσο στην ιστορία της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, όσο και στην ιστορία της μουσικής, επηρεάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη σύγχρονη ψυχολογική σκέψη. Συνεχίζει λέγοντας πως, είναι η ενδοχώρα του κόσμου του Debussy που είναι πιο πιθανό να αποκαλύψει τον τρόπο σκέψης του. Είναι ομολογουμένως δύσκολο να προσδιοριστεί η αλληλεπίδραση μεταξύ της ζωής και του έργου ενός καλλιτέχνη.

Πολλοί συγγραφείς έχουν προσπαθήσει να γράψουν για τον άνθρωπο Debussy, υπό το πρίσμα των συγχρόνων του στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες, και να εξάγουν συμπεράσματα για το άτομό του και τη μουσική του, από τα στοιχεία των επιστολών του, τα δημοσιευμένα κείμενά του και τις μαρτυρίες των φίλων του. Αυτό που τώρα αναδύεται από τις διάφορες μελέτες της μουσικής του Debussy είναι ότι η μοναδικότητα της τέχνης του δεν έγκειται στο αρμονικό του λεξιλόγιο, ούτε στην εξειδικευμένη ετεροφωνία της οργανικής υφής του, ούτε ακόμη και στις ιδιαιτερότητες της θεματικής επεξεργασίας που αποτελεί τυπική προσέγγισή του σε διάφορα έργα. Η καινοτομία υπάρχει στη σύνθεση όλων αυτών των στοιχείων και πολλών άλλων μαζί.

Ο Oscar Thomson² αναγνωρίζοντας τις επιρροές από το Ωδείο, τη Ρώμη, τα ταξίδια του, τον Mussorgsky και την ορχήστρα gamelan χαρακτηρίζει τον Debussy ως ένα πνευματικό και αισθητικό προϊόν του λογοτεχνικού κινήματος που λέγεται συμβολισμός, ο οποίος είχε βρει στο πρόσωπο του Mallarme έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς και σημαντικούς εκπρόσωπους του.

Παρά την έκφραση της έντονης επιθυμίας του να αλλάξει τη μουσική, ουσιωδώς δεν εφηύρε ένα καινούριο μουσικο-θεωρητικό σύστημα (βλ. Schoenberg). Ενσωματώνοντας την αντίληψη και το προσωπικό του γούστο σύμφωνα με τα ερεθίσματα που υπήρχαν στην περιρρέουσα αισθητική ατμόσφαιρα των τεχνών, ανέπτυξε μια ιδιαίτερα προσωπική γλώσσα που η αναλυτική της προσέγγιση παραμένει μέχρι και σήμερα ένα ενδιαφέρον ζήτημα. Η παρούσα διπλωματική εργασία έχοντας ως ερευνητική αφετηρία τη μουσική ανάλυση, αναζητά τη μουσική δομή μέσω της αισθητικής του λογοτεχνικού ρεύματος του συμβολισμού, του οποίου οι αρχικές συνθήκες ανάπτυξης είναι προκαθορισμένες.

¹ Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, Vol.1, (London: Cassel, 1962), xvi.

² More than of Rome, more than of Moussorgsky, more than of the Gamelan, the rising composer with whom we now have to deal was the product, spiritually and aesthetically, of the literary movement called "Symbolism", which had in Mallarme one of its most characteristic and influential spokesmen. Oscar Thomson, *Debussy, Man and Artist*, (New York: Dover Publications, 1967), 97.

«Η συμβολική απόδοση αποτελεί πόλο ενδιαφέροντος για μουσικολόγους και αναλυτές ήδη από την έναρξη του συμβολισμού ως λογοτεχνικό κίνημα. Η πληθώρα των επιστημονικών συγγραμμάτων, εν μέρει αποδίδεται, στην ικανότητα των συμβολικών ερμηνειών που ξεπερνούν τα όρια ενός - φιλοσοφικού, λογοτεχνικού, καλλιτεχνικού ή μουσικού – μεμονωμένου επιστημονικού κλάδου προσπαθώντας να αποκαλύψουν τα βαθύτερα επίπεδα των εκφραστικών εννοιών, εμπλουτίζοντας τις συνεταιριστικές συνδέσεις μεταξύ τους».³ Σύμφωνα με αυτή την άποψη, παρουσιάζεται ένα νέο επίπεδο της συμβολικής αντίληψης στις αρχές του εικοστού αιώνα, που φαίνεται να αποκάλυψε ότι οι διάφορες τέχνες λειτουργούν ως δημιουργικές συνδηλώσεις ενός δεδομένου κοινού μηνύματος, όσο αφηρημένο κι αν είναι αυτό. Λόγω της αφηρημένης ποιότητας της μουσικής τέχνης, φαίνεται ότι κάθε προσπάθεια για ένα σαφή ορισμό του συμβολισμού στη μουσική έχει παραμείνει απροσδιόριστη σε σύγκριση με τους τομείς της λογοτεχνίας και των καλών τεχνών.

Παρά την ύπαρξη πληθώρας βιβλιογραφικών αναφορών⁴ που εξετάζουν αναλυτικά τις πιανιστικές συνθέσεις του Debussy, τόσο συνδεδεμένες με το συμβολικό στοιχείο όσο και μεμονωμένα, η εύρεση παλαιότερης ολοκληρωμένης⁵ αναλυτικής θεώρησης του συγκεκριμένου έργου δεν κατέστη δυνατή. Το γεγονός αυτό καθιστά την παρούσα αναλυτική προσέγγιση πρωτότυπη.

Στην προσπάθεια διαχείρισης των βασικών αρχών της έννοιας του συμβολισμού στο έργο *Children's Corner* του Debussy, ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα ποικίλα μουσικά θέματα που περικυκλώνουν τη συμβολιστική αισθητική σε μια διευρυνόμενη παλέτα πηγών που κατανοούνται από διάφορους μουσικολογικούς κλάδους (ιστορικό, αισθητικό, θεωρητικό). Κάθε μία από αυτές τις πηγές είναι με το δικό της τρόπο σχετική με το νόημα των τίτλων του έργου και της μουσικής τους τοποθέτησης. Επιπροσθέτως, μέσω της εξερεύνησης του ισχύοντος μουσικού περιβάλλοντος, της περιόδου συγγραφής του έργου, και της επιμέρους σχέσης του συνθέτη με το λογοτεχνικό ρεύμα του συμβολισμού, προκύπτει το ερώτημα της διαχείρισης της μουσικής γλώσσας από τον Debussy καθώς και του τρόπου, με τον οποίο αυτή επηρέασε τη προσωπική του γραφή.

Για την κατανόηση, καταχώριση και ερμηνεία των συνιστωσών της μουσικής δομής, της μορφής της αλλά και του συνολικού έργου, καθώς και τον προσδιορισμό του βαθμού συνάφειας αυτού με το συμβολισμό, προηγήθηκε μία έρευνα που πλαισιώνει το ιστορικό και αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο συνετέθη το παρόν έργο. Ενδεικτικά αναφέρονται τα συγγράμματα που

³ Elliott Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartok: Trauma, Gender, and the unfolding of the unconscious* (Oxford: Oxford University Press, 2004), vii.

⁴ Αποσπάσματα από τα έργα *Preludes*, *Nocturnes* και *Images* έχουν αναλυθεί από τους Boyd Pomeroy, Richard Parks, Mark Devoto και Roy Howat.

⁵ Βρέθηκε μόνο το έργο *Jimbo's Lullaby*, (βασισμένο στη θεωρία φθογγικών συνόλων) στο σύγγραμμα του Richard Parks, *The music of Claude Debussy*, και μία σενκεριανή ανάλυση του *Doctor Gradus ad Parnassum* από τον William Andrew Burnson. <http://williamandrewburnson.com/media/DoctorGradusAdParnassumAnalysis.pdf>

χρησιμοποιήθηκαν: *Debussy Letters*⁶ όπου περιέχονται τα γράμματα του Debussy, *The Life of Debussy*,⁷ το οποίο περιέχει τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη καθώς και συλλογές από πορτραίτα και αναμνήσεις των ανθρώπων που γνώριζαν τον Debussy προσωπικά, *The music of 20th Century: from Debussy through Stravinsky*,⁸ στο οποίο πέραν των βιογραφικών στοιχείων, παρουσιάζεται και αποτιμάται από μια πολύ μικρή χρονική απόσταση η μουσική του πρώτου μισού του 20ού αιώνα τόσο από μουσικολογικής όσο και από κοινωνιολογικής πλευράς, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*,⁹ όπου περιλαμβάνει πλούσιες πληροφορίες από προσωπικές ιστορικές λεπτομέρειες όσον αφορά τον ίδιο τον συνθέτη και τα έργα του, (καθώς ήταν μουσικολόγος και καλός φίλος του Debussy), ενώ παράλληλα προσφέρει μία πλήρη εικόνα των τεχνών της εποχής καθώς και πώς αυτές επηρεάζουν την αισθητική του συνθέτη. Επιπλέον, το βιβλίο *Debussy on performance*¹⁰ συμπεριλαμβάνει χρήσιμες πληροφορίες όσον αφορά τον μουσικό συμβολισμό.

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας, όπως αναφέρθηκε, επιχειρείται μια μελέτη της μουσικής δομής και του συμβολικού στοιχείου που φέρει, όπως αποδίδεται από την ιδιάζουσα μουσική γλώσσα του Claude Debussy στα έξι έργα για πιάνο της σουίτας *Children's Corner*. Το παρόν κείμενο αποτυπώνει τη διαδικασία που ακολουθήθηκε προκειμένου να υλοποιηθεί ο στόχος της μελέτης, ο οποίος είναι η εξερεύνηση της συνθετικής γραφής του συνθέτη.

Η μελέτη είναι δομημένη σε 8 κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο επιχειρεί μία σκιαγράφιση του προφίλ του συνθέτη, όπου ενσωματώνει πληροφορίες όσον αφορά την σχέση του Debussy, με το πιάνο, την βαθιά επίδραση του συμβολισμού και το ρόλο που μπορεί να έπαιξε ήδη από την πρώιμη συνθετική του τεχνική.

Εν συνεχεία, το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τη σχέση του Debussy με τον συμβολισμό. Αποσαφηνίζονται οι έννοιες του ιμπρεσιονισμού και του συμβολισμού καθώς και τα πλαίσια αισθητικής του δεύτερου ρεύματος με σκοπό την ανάδειξη του συμβολικού στοιχείου στο αναλυτικό πλαίσιο. Για να καταστεί σαφέστερη η ανάδειξη του συμβολικού στοιχείου στη μουσική, ακολουθεί ένας συσχετισμός των κυριότερων γνωρισμάτων και τεχνικών του λογοτεχνικού συμβολισμού, προκειμένου να φανεί η αντιστοιχία που μπορεί να προκύπτει με τις μουσικές τεχνικές στο λεξιλόγιο του συνθέτη.

⁶ Claude Debussy, *Debussy Letters 1862-1918*, ed. Francois Lesure and Roger Nichols, trans. Roger Nichols, (London: Faber & Faber, 1987).

⁷ Roger Nichols, *The Life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004).

⁸ William Austin, *The music of 20th Century: from Debussy through Stravinsky* (New York: W.W Norton Company, 1966).

⁹ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, μτφρ. Deborah Priest, (Alderson, Hants: Ashgate, 1999).

¹⁰ James Briscoe, *Debussy in Performance* (New Haven & London: Yale University Press, 1993).

Το τρίτο κεφάλαιο ονομάζεται «Μελωδία, αρμονία και φόρμα στη μουσική του Debussy» και αποσκοπεί σε μια συνοπτική παρουσίαση των κατασκευαστικών αρχών της μουσικής γλώσσας του συνθέτη, όπου σε συνδυασμό με το κεφάλαιο που προηγήθηκε, θα βοηθήσει στην ανάδειξη των τεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνται συμβολικά στο παρόν έργο. Ακολουθεί η μεθοδολογία ανάλυσης, στην οποία παρατίθενται οι παράμετροι που με οδήγησαν στο αναλυτικό μοντέλο που παρουσιάζεται, ενώ στη συνέχεια περιλαμβάνει τη διαδικασία, η οποία ακολουθήθηκε για την εκπόνηση της προσέγγισης του.

Έπεται το τέταρτο κεφάλαιο, στο οποίο παρατίθενται πληροφορίες σε σχέση με το έργο *Children's Corner*, όσον αφορά την αφορμή δημιουργίας του, ενώ συμπεριλαμβάνει σχόλια του ίδιου του συνθέτη σε σχέση με το έργο.

Το πέμπτο κεφάλαιο αποτελείται από έξι υποενότητες, στις οποίες παρουσιάζονται οι αναλύσεις των έργων της συλλογής. Στο κεφάλαιο έξι επιχειρείται η μακροδομική θεώρηση της σουίτας, ενώ παρατίθενται τα συμπεράσματα των αναλύσεων. Τα κεφάλαια που ακολουθούν υπό τον αριθμό επτά και οχτώ περιέχουν τη βιβλιογραφία και το παράρτημα αντίστοιχα, με το τελευταίο να περιλαμβάνει τις παρτιτούρες του έργου.

1.1 Claude Debussy - βιο-εργογραφικά στοιχεία

Το παρόν κεφάλαιο αποβλέπει στην χρονική αποσαφήνιση των βασικότερων καλλιτεχνικών γεγονότων και περιόδων πορείας της ζωής του Claude Debussy, με σκοπό την ανάδειξη της βαθιάς επίδρασης του συμβολισμού στην περίοδο συνθετικής εξέλιξης, στην οποία εντάσσεται το έργο *Children's Corner*. Οι πληροφορίες που προκύπτουν θα συντελέσουν στην σαφέστερη κατανόηση της γραφής του συνθέτη καθώς και στην διευκρίνιση των τεχνικών και συνθετικών εργαλείων που χρησιμοποιεί στο παρόν έργο αναφορικά του συσχετισμού της έκφρασης του συμβολικού στοιχείου μέσω της μουσικής δομής.

Ο Claude Debussy γεννήθηκε στις 22 Αυγούστου 1862 στο Saint-Germain-en-Laye, κοντά στο Παρίσι και πέθανε 25 Μαρτίου το 1918. Η μουσική δε φαίνεται να είχε κάποια ιδιαίτερη θέση στο σπίτι της οικογένειας. Ήταν ο μόνος από τα αδέρφια του που δεν πήγε σχολείο και την πρώτη γεύση επίσημης διδασκαλίας θα την έπαιρνε στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού όταν πια θα ήταν 10 ετών. Έλαβε τα πρώτα μαθήματα πιάνου με τον βιολονίστα Jean Cerutti και λίγο αργότερα με την Maute De Fleurville.¹¹ Ο Debussy εισήχθη στο Κονσερβατουάρ το 1872, όπου και σπούδασε μέχρι το 1884. Ανάμεσα στους καθηγητές του ήταν οι: Lavignac¹² (σολφέζ), Marmontel¹³ (πιάνο), Durand¹⁴ (αρμονία), ενώ διδάχθηκε ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση με τον Ernest Guiraud και άλλους.

Το ιδιαίτερο ταλέντο του και η επαναστατικότητα του ενάντια στους ωδειακούς κανόνες αντιμετωπίστηκε ποικιλοτρόπως από τους καθηγητές. Από κάποιους ενθαρρύνθηκε, ενώ από άλλους θεωρήθηκε ως ένδειξη αδυναμίας ή και αυθάδειας, με αποτέλεσμα να του στερηθούν αρκετές διακρίσεις σε κάποια μαθήματα. Αυτό λειτούργησε τελικά προς όφελος του Debussy, που συνειδητοποίησε ότι δεν ενδιαφερόταν να γίνει δεξιότεχνης πιανίστας, αλλά συνθέτης.

Μεταξύ 1880-1882, όσο ήταν ακόμα μαθητής στο Ωδείο του Παρισιού, γνωρίζει την βαρόνη Ναντιέζντα φον Μεκ,¹⁵ χάριν στην οποία ταξιδεύει σε διάφορες ευρωπαϊκές μεγάλες πόλεις, αλλά

¹¹ Maute de Fleurville: Οι αναφορές του Debussy στο πρόσωπο της Μαντάμ Μωτέ ντε Φλερβίλ θα χαρακτηρίζονταν από εκτίμηση και ευγνωμοσύνη. Εξήγησε στον Αλφρέντο Καζέλλα «πόσο μεγάλο ρόλο έπαιξε αυτή η μαθητεία του στη διαμόρφωση του ως μουσικού, όχι μόνο ως πιανίστα αλλά και ως δημιουργού» και στον εκδότη του, Durand, ότι «τον συμβούλευε να εξασκείται στο πιάνο χωρίς να χρησιμοποιεί το πεντάλ, και όταν θα παίζει, να μην το χρησιμοποιεί παρά σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις. Όταν είχα την τύχη να ακούσω τον Liszt στη Ρώμη, παρατήρησα ότι χρησιμοποιούσε το πεντάλ με τον ίδιο τρόπο, μετατρέποντας το σε ένα είδος αναπνοής» (Επιστολή της 1ης Σεπτεμβρίου 1915) Roger Nichols, *The life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 19.

¹² Albert Lavignac (1846-1916).

¹³ Antoine Francois Marmontel (1816-1898).

¹⁴ Emile Durand (1830-1903).

¹⁵ Nadieztna Von Meck: ηγερία του Tchaikovsky. Με τη σύσταση του Guiraud είχε προσληφθεί ως πιανίστας και ως καθηγητής μουσικής για την ίδια και τα παιδιά της.

και στη Ρωσία όπου ήρθε σε επαφή με τον Tchaikovsky, καθώς και με μέλη της “Ομάδας των Πέντε”. Η γνωριμία του με την ρωσική μουσική, ειδικά με το έργο του Modest Mussorgsky έμελλε να παίξει σημαντικό ρόλο στην μετέπειτα συνθετική του εξέλιξη, συμβάλλοντας ανάμεσα στα άλλα και στον περιορισμό της επίδρασης του Richard Wagner η οποία ήταν εμφανής ιδιαίτερα στα πρώτα του έργα. Πέρα από την επιρροή των Ρώσων συνθετών, ο Debussy φαίνεται να επηρεάστηκε εξίσου από τις λαϊκές τους παραδόσεις και ειδικότερα από τους τσιγγάνους γύρω από τη Μόσχα, οι οποίοι άφησαν ένα μόνιμο ενθύμιο στον Debussy, κατά τον Laloy.¹⁶ «Αυτοί οι τσιγγάνοι δεν υποκρίνονται (-όπως οι δικοί μας-) και δεν κραδαίνουν σαγηνευτικά-αποπλανητικά τα τόξα (των βιολιών τους): τραγουδούν για την απόλαυση της ακοής τους. Οι ρυθμοί τους είναι ζωηροί, γεμάτοι ζωντάνια ενώ οι μελωδίες τους τρυφερές, απλές κι ευχάριστες: αυτοσχεδιάζουν, τόσο στη μελωδία όσο και στη συνοδεία, από ένστικτο και μόνο: η μουσική είναι η ζωή τους.» Για το νεαρό Γάλλο που τους άκουγε εκστατικά, ήταν ένα μάθημα φαντασίας το οποίο θα τον συμβούλευε τολμηρά να ακολουθήσει όλες τις ωθήσεις του μυαλού του, που του εγγυόταν ότι, ακόμη και όταν οι παρορμήσεις του πηγαίνουν ενάντια στους κανόνες, τα αποτελέσματα θα είναι αρμονικά. Αυτή η εμπειρία τον ώθησε από την πειθαρχία που είχε σε μεγάλο βαθμό στο πνεύμα του, του έδειξε μια φυσική γοητεία, μια εξαιρετική εκτέλεση προερχόμενη από καρδιάς, και τον εισήγαγε στην έννοια αυτών των εύπλαστων *capriccios* -που και οι Ρώσοι δανείστηκαν από αυτούς επίσης,- αλλά μόνο για την διακόσμηση και την ευχαρίστηση του οριενταλισμού. «Αν δεν ήταν αυτοί, είναι πιθανό ότι το πρελούδιο *L'apres midi d'un faune* δεν θα είχε την ίδια τρυφερότητα έκφρασης. Έτσι ακριβώς όπως ο Wagner και ο Mussorgsky ομοιάζουν του Debussy μέσα από ορισμένες στροφές του στυλ, όχι στην ποιότητα του μυαλού τους, οι τσιγγάνοι σίγουρα του έδωσαν το μοντέλο και ίσως ακόμη την ιδέα ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα και όχι το μέσο για την αναπαραγωγή του. Τα πιο προσοδοφόρα μαθήματα προέρχονται όχι από μουσικούς, αλλά από ποιητές και ζωγράφους».¹⁷

Ως το καλοκαίρι του 1884 ο Debussy είχε αποκτήσει στο Κονσερβατουάρ τη φήμη του απροσάρμοστου και του ταραξία. Εκμεταλλευόμενος την παραμικρή ευκαιρία, πήγαινε στο πιάνο και δεν σταματούσε να παράγει διάφωνους ήχους ή άλλοτε απομιμήσεις θορύβων από έξω. Την ίδια χρονιά, κερδίζει το βραβείο της Ρώμης με την καντάτα *L'enfant prodigue*.¹⁸ Η επίσημη ετυμηγορία

¹⁶ Ο πρώτος Γάλλος βιογράφος και στενός φίλος του Debussy, ειδικότερα από το 1904 και μετά.

¹⁷ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, μτφρ. Deborah Priest, (Alderson, Hants: Ashgate, 1999), 53.

¹⁸ Τη σκηνή όπου ακούστηκαν δημοσίως οι καντάτες πάνω στο κείμενο του *L'enfant prodigue* περιγράφει ο συμμαθητής του Μωρίς Εμμανουέλ: Σχεδόν όλοι μας καταφέραμε να φτάσουμε στο άδυτο. Όταν ήλθε η σειρά του Κλώντ-Ασίλ και η ατμόσφαιρα γέμισε με τις εναρκτήριες συγχορδίες του *Άσωτου Γιού*, ανταλλάξαμε ματιές ικανοποίησης. Γρήγορα όμως σταματήσαμε. Αντί για το σκάνδαλο που περιμέναμε, και παρά τις σποραδικές εκδηλώσεις ταραχής εκ μέρους ορισμένων γηραιών μαέστρων που έδειχναν έκπληκτοι και ετοιμάζονταν να διαμαρτυρηθούν, σε σύγκριση με τις εξωφρενικές αρμονίες που μας είχε σερβίρει ο Debussy παλαιότερα, η καντάτα του μας έδωσε την εντύπωση κοσμιότητας! Είχε θριαμβευτική επιτυχία, παρά κάποιες αντίθετες γνώμες που εκφράστηκαν. Και παρά το γεγονός ότι χαϊρόμασταν για την επιτυχία της, αισθανόμασταν μεγάλη

για την προσπάθεια του Debussy ήταν η εξής: «εξαιρετικά σαφής αίσθηση του ποιητικού λόγου, αστραφτερά και ζεστά χρώματα, μουσική γεμάτη ζωντάνια και δραματικότητα» (*musique vivante et dramatique*) έδινε έμφαση στα χαρακτηριστικά που είχαν τη μεγαλύτερη σημασία για τους κριτές.¹⁹

Ο Theodore de Banville²⁰ και ο General De Nerval, οι οποίοι υπήρξαν αγαπημένοι ποιητές του Debussy κατά τη διάρκεια των σπουδαστικών του χρόνων, πίστευαν ότι η τέχνη πρέπει να διατηρεί την επαφή της με τις λαϊκές παραδόσεις, γι' αυτό και συχνά δανείζονται μελωδικά σχήματα από την λαϊκή μουσική, ενώ αγαπούσαν ιδιαίτερα το μυστηριώδες και το μισοειπωμένο· στοιχεία τα οποία ως έναν βαθμό προαναγγέλλουν τι επρόκειτο να συμβεί με ό,τι αποτέλεσε τον πυρήνα της συνθετικής τεχνικής του Debussy όσον αφορά τη χρήση της μουσικής παράθεσης (quotation), του υπαινιγμού και της υποβολής σε αντίθεση με αυτή της ευθείας δήλωσης. Τα αποσπάσματα που ακολουθούν γράφτηκαν κατά τη διάρκεια παραμονής του στη Βίλα των Μεδίκων, (1886) και της προσπάθειας να ολοκληρώσει ένα έργο σε κείμενο του Banville, φανερώνοντας τις δυσκολίες και τους προβληματισμούς του:

«Ένας άλλος λόγος που επέλεξα την *Άρτεμη* είναι γιατί δεν μοιάζει καθόλου με τα άλλα ποιήματα που συνήθως μελοποιούνται για τις εργασίες, τα οποία βασικά δεν είναι τίποτε περισσότερο από καλύτερης ποιότητας καντάτες. Μία ήταν αρκετή, ευτυχώς!²¹ Το καλύτερο που θα είχα να κάνω είναι να εκμεταλλευτώ το ένα και μοναδικό καλό που έχει να προσφέρει η Βίλα, την απόλυτη ελευθερία να εργαστείς, με σκοπό να συνθέσω κάτι πρωτότυπο και να μη συνεχίσω να ακολουθώ τις παλιές μου συνήθειες. [...] Η ουσία του ζητήματος είναι ότι το είδος της μουσικής που γράφω είναι το μόνο είδος που μπορώ να γράψω. Το αν θα είμαι αρκετά δυνατός για να το κάνω, είναι κάτι που δεν το γνωρίζω ακόμα.

Όσο για την *Άρτεμη*, έχω τελειώσει μια σκηνή, αν κ δεν είμαι καθόλου ικανοποιημένος με το αποτέλεσμα -απέχει πολύ από το ιδανικό. Δεν υπάρχει προηγούμενο στο οποίο θα μπορούσα να βασιστώ και είμαι αναγκασμένος να ανακαλύπτω νέες μορφές. Θα μπορούσα βέβαια να προστρέξω στον Βάγκνερ, είναι περιττό όμως να σας πω το πόσο γελοίο θα ήταν ακόμα και να επιχειρήσω κάτι τέτοιο. Το μόνο δικό του που θα ήθελα να αντιγράψω θα ήταν η συνεχής δραματουργική ροή.

Η *Άρτεμη* μου έχει προκαλέσει πολλές δυσκολίες. Δεν καταφέρνω να βρω μια μουσική ιδέα που θα ανταποκρίνεται στην εξωτερική της εικόνα, έτσι όπως τη φαντάζομαι. Είναι μάλιστα ιδιαίτερα δύσκολο, επειδή η ιδέα αυτή πρέπει να είναι όμορφη αλλά ψυχρή-δεν θα πρέπει να κάνει έστω και νύξη πάθους. Η *Άρτεμη* ερωτεύεται πολύ αργότερα και μάλιστα τυχαία· αυτό θα πρέπει να το αποδώσω μέσα από τη μεταμόρφωση αυτή της ιδέας, βήμα προς βήμα, καθώς η *Άρτεμη* παύει να αντιστέκεται στον έρωτα, όμως η ιδέα θα πρέπει να έχει το ίδιο περίγραμμα από την αρχή μέχρι το τέλος».²²

απογοήτευση γιατί το σκάνδαλο που περιμέναμε δεν πραγματοποιήθηκε. Roger Nichols, *The life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 29.

¹⁹ Roger Nichols, *The Life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 31.

²⁰ Ο Theodore de Banville (1823-1891) και ο General De Nerval (1808-1855) ήταν συμβολιστές ποιητές.

²¹ Αναφερόμενος στο έργο του *L'enfant prodigue*, με το οποίο του δόθηκε η ευκαιρία της υποτροφίας στη Βίλα των Μεδίκων.

²² Roger Nichols, *The Life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 44-46.

Το 1886 γνωρίζει μεταξύ άλλων τον Franz Liszt, τον Giuseppe Verdi και τον Ruggero Leoncavallo.

Μετά την επιστροφή του από τη Ρώμη, συνέθεσε για πρώτη φορά απελευθερωμένος από τους ακαδημαϊκούς κανόνες. Την εποχή αυτή εντάχθηκε στον κύκλο του συμβολιστή ποιητή Stephane Mallarme από το ομώνυμο ποίημα του οποίου εμπνεύστηκε ένα από τα σημαντικότερα ορχηστρικά του έργα, το *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου*. Τα χρόνια αυτά γνωρίζει επίσης προσωπικότητες όπως οι ποιητές και λογοτέχνες Paul Verlaine, Paul Valery, Oscar Wilde, και οι συνθέτες Eric Satie, Ernest Chausson, Paul Ducas, και Maurice Ravel.

Όλοι αυτοί οι ποιητές ενισχύουν το θάρρος του να παρεκκλίνει από τις συνήθειες τεχνικές σύνθεσης και τον επηρεάζουν οξύνοντας την ευαισθησία του σε μοναδικές μορφές. Συστήνουν έναν επιδέξιο υπαινιγμό με υποδηλωτικό χαρακτήρα, σε αντίθεση με την ευθεία και ξεκάθαρη δήλωση, και ζωντανές, ζωηρές παραστατικές εικόνες - γεμάτες καλλολογικά στοιχεία και σχήματα λόγου που αποβλέπουν σε προϊόντα φαντασίας, σε αντίθεση με ένα διάχυτο συναίσθημα ή συναισθηματικό περιβάλλον. Ο Debussy είχε αναζητήσει να βρει τις μουσικές ισοδυναμίες με τις λεκτικές τεχνικές τους. Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Austin Williams η ενσωμάτωση αυτών των ιδιότυπων τεχνικών σύνθεσης (κατά αντιστοιχία των νοημάτων και των συναισθημάτων που εκφράζονται από το κείμενο του Maeterlick) δώσαν "σάρκα και οστά" στη μουσική κατασκευή του έργου *Pelleas et Melisande*, κι αυτό είναι ένας καλός λόγος για να θεωρηθεί το παραπάνω έργο ως το αρχέτυπο του συμβολισμού στη μουσική του Debussy.²³

Το 1899 ο Debussy παντρεύεται τη Rosalie (Lilly) Texier και τον Δεκέμβριο ολοκληρώνει το έργο *Nocturnes for orchestra* (1900). Το 1901 εργάζεται ως μουσικοκριτικός στο *La revue blanche* ενώ το Μάιο της ίδιας χρονιάς η όπερα *Pelleas et Melisande* γίνεται επίσημα δεκτή για παραστάσεις στην Opera-comique. Το 1901 ακολουθούν τα έργα *Suite pour le piano*, και *Estampes* για πιάνο (1903). Η πρώτη παράσταση του *Pelleas* (1902) σηματοδότησε την έναρξη της τεράστιας επιρροής και φήμης του Debussy. Η επιτυχία της προωθεί τη διάδοση των προηγούμενων αριστουργημάτων του, (το *απόγευμα στο απομεσήμερο ενός φαύνου*, τα *Νυχτερινά για ορχήστρα*, το *κουαρτέτο εγχόρδων*, τα τραγούδια σε ποιήματα του Bourget, Banville, Baudlaire, Verlaine, Louys, όπως και έργα για πιάνο σαν το *Clair de lune*). Αυτή η λίστα ήταν αρκετή για να τον καθιερώσει ως ένα σημαντικό συνθέτη, και να δημιουργήσει προσδοκίες ενός έργου ζωής σε μεγάλη κλίμακα.²⁴ Τα χρόνια 1904-1905 ήταν ιδιαίτερα γόνιμα. Γράφονται καινούρια έργα συμπεριλαμβανομένων των *Fetes Galante*, την πρώτη συλλογή από τις *Εικόνες (Images)* για πιάνο, *L'isle joyeuse* και *La mer*:

²³ William Austin, *The music of 20th Century: from Debussy through Stravinsky*, (New York: W.W Norton Company, 1996), 26.

²⁴ William Austin, *The music of 20th Century: from Debussy through Stravinsky*, (New York: W.W Norton Company, 1996), 2.

Το νέο γεμάτο αυτοπεποίθηση ύφος, το οποίο οι κριτικοί παρατηρούν σε αυτά τα έργα, ιδιαίτερα τα τελευταία δύο, μπορεί εν μέρει να αποδοθεί στην αλλαγή της εσωτερικής κατάστασης του Debussy. Το φθινόπωρο του 1903 γνωρίζει την Emma Bardac, μία ερασιτέχνης τραγουδίστρια, στην οποία ο Faure έντεκα χρόνια νωρίτερα είχε αφιερώσει τον κύκλο των τραγουδιών του *La bonne chanson*. Τον Ιούνιο του 1904 αποφασίζει να φύγει μαζί της ξαφνικά εγκαταλείποντας τη γυναίκα του στο Παρίσι, ενώ το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς εγκαθίσταται μαζί της σε ένα διαμέρισμα στην Avenue du Bois de Boulogne, όπου και παραμένει μέχρι το τέλος της ζωής του. Τον Οκτώβριο, η σύζυγός του, Lilly, επιχειρεί να αυτοκτονήσει και το σκάνδαλο που προκύπτει είχε σαν αποτέλεσμα την αποστασιοποίηση των περισσότερων φίλων του Debussy. Μεταξύ άλλων, γράφει στον εκδότη του, Durand, «Πήγαινε πες σε όλους ότι δεν ξέρεις την διεύθυνση μου, συμπεριλαμβανομένης και της αγαπητής μου οικογένειας.», ενώ τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς γράφει στον Andre Messager: «Νιώθω νοσταλγία για τον Claude Debussy που δούλευε με περισσό ενθουσιασμό τον Πελλέα -μεταξύ μας, δεν τον έχω ξαναβρεί από τότε, πράγμα το οποίο είναι κι ένας λόγος για τη μιζέρια μου, μεταξύ πολλών άλλων».²⁵ Αυτή η έλλειψη κατανόησης και η εναντίωση προς το πρόσωπο του, τον πλήττουν περισσότερο από όσο μπορεί να περιγραφεί, κυρίως επειδή φαινόταν να εμπνέεται εν μέρει από την αναταραχή στην προσωπική του ζωή. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η σύνθεση που ακολούθησε *Serenade for the Doll*, (καθώς ήταν και το μόνο κομμάτι που εκδόθηκε το 1906) ήταν μια ειρωνική χειρονομία προς το κοινό.²⁶ Ήταν όμως εμπνευσμένο από μια μεγάλη συγκίνηση: τον ερχομό της κόρης του. Τον Οκτώβριο του 1905 η Emma Bardac του χάρισε μια κόρη, την οποία ονόμασαν Claude-Emma. Ο ερχομός της, του προκάλεσε μια χαρά αναμειγμένη με λίγο άγχος, όπως κάποιο ευαίσθητο θαύμα του οποίου ο μηχανισμός μόλις και μετά βίας του ήταν κατανοητός.²⁷

Στο μεταξύ, η δυσάρεστη φήμη εξαπλώνεται: το 1906 σε ένα γράμμα προς τον Laloy γράφει πως όλα του τα προβλήματα προκύπτουν από την ανάγκη να γράψει μουσική, την οποία επίπονα και με μόχθο πρέπει να αποσπάσει από ένα στείρο μυαλό, ενώ η εμφάνιση του είναι πικραμένη και θλιμμένη, λίγο σαν ανόητος, σαν κάποιος που μοιάζει να ακούει φωνές. Το 1907, εκδίδεται η δεύτερη συλλογή από τις *Εικόνες* για πιάνο ενώ ουσιαστικά είναι η τελευταία χρονιά που ο Debussy απολαμβάνει την οικονομική του άνεση και την καλή του υγεία. Για τα επόμενα εφτά χρόνια, προκειμένου να εξασφαλίσει τα προς το ζην, πραγματοποιεί πολλά ταξίδια σε Αγγλία, Βέλγιο, Ολλανδία, Αυστρία, Ουγγαρία, Ιταλία και Ρωσία παίζοντας πιάνο και διευθύνοντας τα δικά του

²⁵ “I feel nostalgia for the Claude Debussy who worked so enthusiastically on Pelleas- between ourselves, I've not found him since, which is one reason for my misery, among many others”. Francois Lesure and Roger Nichols, *Debussy Letters*, μτφρ. Nichols, (London-Boston: Faber & Faber, 1987), 149.

²⁶ Marcel Dietschy, *A portrait of Claude Debussy*, (Clarendon: Oxford University Press, 1994), 140.

²⁷ “Several days ago I became the father of a little girl. The joy of it has overwhelmed me a bit and still frightens me.”

έργα. Σιγά σιγά στρέφει το ενδιαφέρον προς την κόρη του όσο αυτή μεγαλώνει και τελικά είναι αυτή, στην οποία οφείλεται η δημιουργία του έργου *Children's Corner*, το οποίο κι εκδίδεται το 1908. Την ίδια χρονιά ολοκληρώνει το *Iberia* και τη δεύτερη συλλογή για τις *Εικόνες (Images)* για ορχήστρα ενώ το 1909 γίνεται μέλος του συμβουλευτικής επιτροπής του Ωδείου του Παρισιού, εκδίδεται η πρώτη βιογραφία του από τον Louis Laloy και ξεκινά να συνθέτει το πρώτο βιβλίο των *Preludes* για πιάνο.²⁸ Έχοντας πια καρκίνο και βαθιά επηρεασμένος από τον πόλεμο δυσκολεύεται να συνθέσει. Μεταξύ 1910-1913 ολοκληρώνει τα *Preludes*, την ενορχήστρωση για το έργο *Jeux* (1913) και το *La Boite a Jouxjoux*.

Εξαιτίας της διαρκούς ανάληψης υπερβολικού φόρτου εργασίας σε συνδυασμό με την σχολαστικότητα και την τελειομανία που τον διέκρινε, όσο αφορά την ολοκλήρωση των έργων που αναλάμβανε, κατέληγε κυρίως στην εγκατάλειψη παρά στην ολοκλήρωση των περισσότερων από αυτών. Κανένας δεν μπορεί να ξέρει πόση μουσική έγραψε την οποία μετά κατέστρεψε. Συχνά μετά την ολοκλήρωση ενός έργου και της παρουσίασης του, έλεγε «Θα το ξαναγράψω από την αρχή».²⁹ Δεν είναι λίγα τα έργα τα οποία συνέθεσε πρώτα για πιάνο ενώ στη συνέχεια τα μετέτρεπε για ορχήστρα, σα να αποτελούσαν το προσχέδιο αυτών. Το ίδιο φαίνεται να έγινε και με την περίπτωση του *Children's Corner* που φαίνεται να αποτέλεσε τον προάγγελο του *La boite a jouxjoux*, το οποίο προοριζόταν για ορχήστρα που όμως δεν κατάφερε να ολοκληρώσει λόγω ασθένειας.

Η αναφορά στην καλλιτεχνική πορεία και τη συνθετική εξέλιξη του Claude Debussy δεν αποτελεί παρά μια σκιαγράφηση που αποσκοπεί στη μουσική συνθετική φυσιογνωμία της συγκεκριμένης περιόδου κατά την οποία συνέθεσε το έργο *Children's Corner*. Σημαντική δε, αποδεικνύεται η βαθιά επίδραση του συμβολισμού. Η διαφορετικότητα χειρισμού των τεχνικών μέσων της εποχής τοποθετημένα μέσα σε ένα συμβολικό περιβάλλον (έτσι όπως αυτό θα επιχειρηθεί να οριστεί στην παρούσα εργασία) συντέλεσε στην ολοκλήρωση πλήθους συνθέσεων, όπως τα έργα *Ariettes oubliees* (1888), *Fetes Galantes* (1891, Verlaine), *Prose lyriques* (1893 σε δικό του κείμενο), *L'apres midi d'n faune* (1894, Mallarme) *Chansons de Bilitis* (1898, Pierre Louys), *Nocturnes* (1899), *Preludes* (1909), *La Mer* (1903-05), *Images pour orchestre* (1905-12), *La boite a jouxjoux* (1913) καθώς και τη μοναδική ολοκληρωμένη του όπερα («λυρικό δράμα») *Pelleas et Melisande*, (1893-1902) βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Maurice Maeterlinck. Τα έργα αυτά είτε εντάσσονται στο χρονικό περίγραμμα της δεκαετίας που προηγείται, είτε έπονται αυτής με σκοπό να προσδιορίσουν το βαθμό συνάφειας του υπό μελέτη έργου με το συμβολικό στοιχείο.

²⁸ Roger Nichols and Robert Orledge "Claude Debussy," *The New Grove 20th-century French Masters* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers, 1991), 45.

²⁹ Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy*, (New York: Dover Publications, 1966), 6.

1.2 Η μουσική για σόλο πιάνο και πηγές έμπνευσης

Ένα από τα πορτρέτα του Debussy κατά τα πρώτα χρόνια του στο Κονσερβατουάρ προέρχεται από τον Gabriel Pierné.³⁰

Γνώρισα τον Debussy γύρω στα 1873, στο μάθημα σολφέζ που έκανε ο Lavignac στο Κονσερβατουάρ. Ήταν ένα παχουλό παιδί δέκα ετών περίπου, κοντό, γεροδεμένο.[...] Η αδεξιότητα και η αμηχανία του ήταν ασυνήθιστες, και επιπλέον ήταν ντροπαλός ακόμα και ακοινώνητος. Όταν ο Μαριμοντέλ μας έκανε πιάνο, ο Debussy συνήθιζε να μας εκπλήσσει με το αλλόκοτο παίξιμο του. Δεν ξέρω αν αυτό οφειλόταν στη φυσική του αδεξιότητα ή στην ντροπαλοσύνη του, όμως στην κυριολεξία κάλπαζε πάνω στο πιάνο και υπερέβαλλε σε όλα όσα έκανε. Φαινόταν να έχει λύσσα με το όργανο, έπαιζε βιαστικά και με ενστικτώδεις κινήσεις και βαριανάσαινε στα δύσκολα σημεία. Αυτές οι ατέλειες βαθμιαία υποχωρούσαν και σποραδικά το παίξιμο του χαρακτηριζόταν από εκπληκτική λεπτότητα. Με όλες τις ατέλειες και τις αρετές του, το παίξιμο του παρέμεινε κάτι εντελώς ιδιόρρυθμο.

Το γεγονός ότι ο Debussy αναπτύχθηκε αργά ως συνθέτης για το πιάνο βρίσκει απάντηση στην γνώμη του καθηγητή του Marmontel που από νωρίς εντόπισε πως ο Debussy δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το πιάνο, αλλά αγαπά πραγματικά τη μουσική.³¹ Συνεπώς, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι ήδη από τα χρόνια των σπουδών του ο Debussy γνώριζε τους περιορισμούς του οργάνου. Οι ποικίλες περιγραφές όσον αφορά τον τρόπο του παιξίματός του, φαίνονται να συγκλίνουν σε δύο ευδιάκριτα σημεία: ότι το παίξιμο του δεν ομοιάζε κανενός άλλου και ότι είχε περίπου ένα είδος γραφής ορχηστρικής ποιότητας. Σε κάθε περίπτωση, οι δύο προσεγγίσεις που περιγράφονται παραπάνω, εμφανίζουν μια απροθυμία να αντιμετωπίσει το πιάνο, έτσι όπως είχε ήδη μεταχειριστεί κατά το παρελθόν, και μια αποφασιστικότητα για να το υποτάξει στη θέλησή του.³²

Είναι γνωστό πως η έμπνευση του Debussy για πιανιστικές συνθέσεις του (και όχι μόνο) συχνά προέρχονταν από επιπλέον εξωμουσικές πηγές. Σύμφωνα με τον Robert Orledge³³ για την περίπτωση των έργων *Children's Corner* και *La boîte à Joujoux* φαίνεται πως για άλλη μια φορά ο Debussy προκειμένου να αντλήσει έμπνευση σε μια δύσκολη εποχή για εκείνον στρέφεται στον κόσμο της φύσης και της αγαπημένης του κόρης.

³⁰ Ο Gabriel Pierné διηύθυνε την πρώτη παρουσίαση των έργων *Iberia* (1910) και *Jeux* (1914).

³¹ Roger Nichols, *The life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 24.

³² Robert Orledge and Roger Nichols, "Claude Debussy," *The New Grove 20th-century French Masters* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers, 1991), 84.

³³ Robert Orledge, "Debussy's Piano music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration," *The musical Times*, (1981): 21.

Το παρόν έργο γράφτηκε για πιάνο στα πλαίσια του μουσικού του δώρου³⁴ προς την κόρη του, ενώ δεν αποκλείεται να προοιωνίζονται τα μαθήματα μουσικής της μικρής που δικαιολογεί το άνοιγμα της σουίτας με την ύπαρξη της σπουδής βασισμένη στον Clementi. Επιπρόσθετα, αξίζει να διευκρινιστεί ιδιαίτερα το γεγονός πως οι περιγραφικοί τίτλοι όλης της σουίτας προφανώς και συνδέονται με την *Παιδική γωνιά (Children's Corner)* της κόρης του, (αφού εμπνεύστηκε από αυτήν και απευθύνεται προς αυτήν) χωρίς όμως αυτό να σημαίνει την ύπαρξη κάποιας συγκεκριμένης αναπαράστασης των ιστοριών που εξελίσσονται στα κομμάτια όπως αυτή συμβαίνει στο πλαίσιο μιας προγραμματικής μουσικής. Όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, όλοι οι τίτλοι συνδέονται συμβολικά με τα κομμάτια, γεγονός που υπενθυμίζει ότι το συμβολικό στοιχείο πρεσβεύει την πρόκληση συναισθημάτων και όχι την απεικόνιση.

³⁴ Η ημερομηνία έκδοσης των κομματιών ταυτίζεται με την ημέρα των γενεθλίων της Chouchou, όταν αυτή ήταν τριών χρονών.

2. Η σχέση του Debussy με τον συμβολισμό

Λόγω αδυναμίας κατηγοριοποίησης της μουσικής του Debussy, πολλές φορές συνδέεται με την έννοια του ιμπρεσιονισμού³⁵ και του συμβολισμού. Σκοπός του κεφαλαίου είναι να αποσαφηνίσει αυτούς τους όρους σε σχέση με το πως τέτοιες θεωρήσεις μπορούν να ευσταθούν και να συνδέονται ή όχι στα πλαίσια της ανάλυσης του παρόντος έργου.

Το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα, εμφανίστηκε στη Γαλλία μια πληθώρα αισθητικών κινημάτων στις τέχνες. Ορισμένες από αυτές ήταν ασαφείς και "ασθενικά" καθορισμένες, γεγονός το οποίο υπήρξε πηγή σημαντικών παρεξηγήσεων τόσο κατά τη δημιουργία τους όσο μέχρι και σήμερα. Επιπλέον, στη στροφή του αιώνα εντοπίζεται η διάθεση των συνθετών για απομάκρυνση από την κλασική διαίρεση της φόρμας χάριν μιας πιο ελεύθερης μουσικής κατασκευής, όπου μορφή και περιεχόμενο αρχίζουν να συγχωνεύονται. Στην προσπάθεια τους να απελευθερωθούν από τις μέχρι τότε γνωστές δομές και φόρμες στρέφονται σε πηγές έμπνευσης που πηγάζουν από άλλες κατηγορίες τεχνών (ζωγραφική, λογοτεχνία). Πριν επεξηγηθεί το πρόβλημα που προκύπτει από μουσικολογικής πλευράς πρέπει να διασαφηνιστεί ότι παρά τη μεγάλη απόκλιση στην κατανόηση της τέχνης, ο ιμπρεσιονισμός και ο συμβολισμός σαν γενικότερα καλλιτεχνικά ρεύματα συγκλίνουν σε ορισμένες αρχές:³⁶

- η πραγματικότητα τροποποιείται σύμφωνα με την συναισθηματική-υποκειμενική αντίληψη του ανθρώπου,
- ο σκοπός της τέχνης συνίσταται στην περιγραφή αυτής της αντίληψης
- και τέλος, μια νέα τεχνική πρέπει να δημιουργηθεί με βάση το θεμελιώδες στοιχείο της κάθε τέχνης ξεχωριστά κατά αντιστοιχία· δηλαδή, το στοιχείο του χρώματος ως θεμελιώδες για τη ζωγραφική, της λέξης για τη λογοτεχνία, και του ήχου για τη μουσική.

Συνοψίζοντας, αν αυτές οι βασικές αρχές συναντώνται σε κάθε μορφή συμβολικής τέχνης, κάθε μια από αυτές, διαφέρει αντιθετικά, στην ουσία της.

«Η σύγκριση της λογοτεχνίας με τις οπτικές τέχνες είναι πολύ συχνότερο φαινόμενο από αυτήν της λογοτεχνίας με τη μουσική, διότι όπως έγραψε ο Ronald Bathes που εν μέρει επεξηγεί το

³⁵ Ο ιμπρεσιονισμός πρωτίστως είναι μια τέχνη της φύσης, στην οποία ο φωτισμός είναι τόσο σημαντικός παράγοντας, γεγονός το οποίο κάνει τα αντικείμενα που περιλαμβάνονται στον καμβά να έχουν ως κύρια λειτουργία την αντανάκλαση της εικόνας. Ο ιμπρεσιονισμός χαρακτηρίζεται από την οπτική εντύπωση-αίσθηση. Το αντικείμενο ή το τοπίο είναι αναγνωρίσιμο, παρότι έχει τροποποιηθεί. «Το σχέδιο δεν είναι η μορφή· είναι ο τρόπος που βλέπεις τη μορφή» όπως δήλωσε ο Edgar Degas. James, Briscoe, *Debussy in Performance* (New Haven & London: Yale University Press, 1993), 29.

³⁶ James Briscoe, *Debussy in Performance* (New Haven & London: Yale University Press, 1993), 29.

πρόβλημα, είναι πολύ δύσκολο να μιλήσει κανείς για τη μουσική. Πολλοί συγγραφείς έχουν εκφραστεί επιτυχώς για τη ζωγραφική, κανείς, πιστεύω δεν έχει καταφέρει το αντίστοιχο για τη μουσική, ούτε καν ο Proust. Αιτία είναι η δυσκολία σύνδεσης της γλώσσας, που ανήκει στην κατηγορία του γενικού, με τη μουσική, η οποία ανήκει στην κατηγορία του διαφορετικού».³⁷

Συνεπώς, δεν είναι εύκολο να μιλήσει κανείς για τη μουσική εφόσον δεν αρνείται τον αφηρημένο εννοιολογικό της χαρακτήρα· είναι ακόμα πιο δύσκολο να μιλήσει κανείς για τον μουσικό ιμπρεσιονισμό³⁸ και το συμβολισμό, δεδομένου ότι προκύπτει από σύνδεση ή συσχετισμό με κάτι λιγότερο ή εντελώς αφηρημένο.

2.1 Ιμπρεσιονισμός - συμβολισμός

Η μουσική του Debussy περιγράφηκε ως «ιμπρεσιονιστική» από τους συγχρόνους του, χαρακτηρισμό που ο ίδιος αρνήθηκε επίμονα. Η γνώμη του ίδιου του συνθέτη αποτυπώνεται στο γράμμα προς τον εκδότη του, Durand, το 1908:³⁹ «Προσπαθώ να ανακαλύψω-συνθέσω κάτι καινούριο, την πραγματικότητα ως έχει-: αυτό που οι ανόητοι αποκαλούν ιμπρεσιονισμό, ένας όρος ο οποίος χρησιμοποιείται όσο πιο λαθεμένα γίνεται, κυρίως από κριτικούς τέχνης.»⁴⁰ Επιπλέον, ενδεικτική θεωρείται η τοποθέτηση τίτλων τέλους με αποσιωπητικά στα *Preludes* (1910-13), αντί αρχικών τίτλων, εφόσον ο Debussy δεν υποδηλώνει ότι σκοπίμως επεδίωξε μια παράλληλη μουσική αντιστοιχία με τις τεχνικές ή τις διαθέσεις των Ιμπρεσιονιστών ζωγράφων. Αυτή του η ενέργεια είναι κάτι που υποδεικνύει έμμεσα ότι στόχος του δεν ήταν να εκφράσει ένα περίγραμμα «εντυπώσεων» με τέτοιο τρόπο που να αντιστοιχούν στον τίτλο και μια συγκεκριμένη εικόνα, αλλά με το σκεπτικό πως ό,τι ακούει κανείς πρώτα απ' όλα, είναι μια μουσική σύνθεση· (κάτι που όπως

³⁷ Marshall Brown, "Origins of Modernism: Musical Structure and narrative forms," ed. S.P. Scher, *Music and Text: Critical inquiries*, (Cambridge: Cambridge University Press 1992), 75.

³⁸ Ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός ακολουθεί χρονικά κατά μερικές δεκαετίες τον εικαστικό και ταυτίζεται με τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του 1950, ο όρος επανέρχεται για να περιγράψει ορισμένες ριζοσπαστικές τάσεις της σύγχρονης μουσικής και επιβιώνει ως τις μέρες μας, καθώς «απουσία προτιμότερου» όπως έχει συχνά ειπωθεί, χρησιμοποιείται για να περιγράψει μουσικές ήπιων τόνων, ατμοσφαιρικές, όπου κυριαρχεί η ρευστότητα στη φόρμα και στη δομή του έργου και η εκλέπτυνση, στην αναζήτηση καινούργιων ηχοχρωματικών ή αρμονικών συνδυασμών. Έτσι σήμερα, ο όρος χρησιμοποιείται για να αναφερθούμε, κατά κύριο λόγο, σε μια χρονική περίοδο της μουσικής, και γενικότερα, σε ένα τύπο μουσικής αισθητικής, η οποία καλύπτει έργα που γράφτηκαν πολύ μετά ή και σε περιπτώσεις, πολύ πριν τον Debussy. http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_27/02/2005_1283802 Εφημερίδα Καθημερινή, Μιχάλης Εμπέογλου Δρ Μουσικολογίας, Μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

³⁹ Την ίδια χρονιά που εκδόθηκε το έργο *Children's Corner*.

⁴⁰ "I am trying to make something new-realities, as it were: what imbeciles call impressionism, a term which is as poorly used as possible, particularly by art critics." Claude Debussy, *Debussy Letters*, ed. Francois Lesure and Roger Nichols, μτφρ. Roger Nichols. (London-Boston: Faber& Faber, 1987), 188.

θα αναφερθεί στη συνέχεια, αντικατοπτρίζει την άποψη του Paul Verlaine): στη συνέχεια, αν θέλει κανείς μπορεί να πάρει την ευχαρίστηση σε αυτό που απεικονίζει μια εικόνα.⁴¹

Γενικά, ως εκφάνσεις του ιμπρεσιονισμού στην μουσική του Debussy θεωρούνται οι τονικές ασάφειες, η «θόλωση» της αρμονίας, αλλά και οι ηχητικές «σκιάσεις» που προκαλούνται από τους ενορχηστρωτικούς και εκφραστικούς χειρισμούς. Ο ιμπρεσιονισμός ως μουσική αισθητική τάση, δεν έχει σίγουρα το εύρος και το βάθος του κλασικισμού ή του ρομαντισμού, καθώς περιορίζεται στο Παρίσι των αρχών του περασμένου αιώνα και αποκρυσταλλώνεται πολύ έντονα στο πρόσωπο του Claude Debussy. Συνεπώς, όροι όπως ο ιμπρεσιονισμός ή ο εξπρεσιονισμός, (νατουραλισμός, ποϊντιλισμός κ.α) που τον διαδέχτηκαν αποτελούν κυρίως, τάσεις, που ξεφεύγουν από την παραδοσιακή, κλασική αισθητική, χρησιμοποιώντας όρους και κατηγοριοποιήσεις των εικαστικών τεχνών.⁴² Επιπλέον, η ευρύτερη μουσική ιμπρεσιονιστική διάθεση, ως θεωρητική προσέγγιση, είναι πολύ πιο δύσκολο να οριστεί, προδίδοντας την δυσκολία της εφαρμογής εικαστικών όρων στη μουσική δημιουργία, όπως προαναφέρθηκε. Λαμβάνοντας υπόψη πως ο Debussy είχε αρνηθεί επίμονα τόσο το ιμπρεσιονιστικό στοιχείο, όσο και το προγραμματικό, στην παρούσα εργασία εκφράζεται η άποψη πως στα πλαίσια γενικότερης άνθισης των τεχνών ο χαρακτηρισμός τέτοιων όρων προκύπτει ως απόρροια της συγχρονισμένης πορείας αυτών των ρευμάτων με τη μουσική του Debussy. Δεν αποκλείεται να επηρεάστηκε από τα αντίστοιχα καλλιτεχνικά ρεύματα, αλλά ακόμα και η χρήση μιας "ιμπρεσιονιστικής τεχνικής" ή και διάθεσης σαν προσθήκη στα τεχνικά μέσα της εποχής, δεν είναι από μόνη της ικανή να στηρίξει το χαρακτηρισμό του ιμπρεσιονιστή.

2.2 Η αισθητική του Συμβολισμού

Πριν αποσαφηνιστεί πως μπορεί να εκφράζεται ο συμβολισμός στη μουσική, κρίνεται απαραίτητο να εξεταστεί κάτω υπό ποιες προϋποθέσεις συναντάται στην ποίηση.

Ο γαλλικός συμβολισμός γεννήθηκε σε μεγάλο βαθμό ως μια αντίδραση απέναντι στον νατουραλισμό και τον ρεαλισμό ρεύματα που προηγήθηκαν χρονικά και που προσπάθησαν να συλλάβουν την πραγματικότητα με πιστό τρόπο. Ο συμβολισμός από την πλευρά του αντιπαρέβαλε την πνευματικότητα, τη φαντασία και το όνειρο ως αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

⁴¹ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, μτφρ. Deborah Priest, (Alderson, Hants: Ashgate, 1999), 95.

⁴² http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_27/02/2005_1283802 Εφημερίδα Καθημερινή, Μιχάλης Εμπέογλου Δρ Μουσικολογίας, Μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

Ο λογοτεχνικός συμβολισμός προσπαθεί να αναπαράγει τις συναισθηματικές εντυπώσεις των λέξεων ή ιδεών. Το οπτικό αντικείμενο της ζωγραφικής αντικαθίσταται από την λογοτεχνική περιγραφή ενός αμιγώς κατά φαντασία αντικείμενου, με τέτοιο τρόπο ώστε να φέρνει μια συμβολική ερμηνεία. Με την συνένωση ορισμένων λέξεων σε ένα περισσότερο ή λιγότερο απροσδόκητο τρόπο, η συνήθης σημασία τους εξαφανίζεται και επιτυγχάνεται μια νέα διάσταση. Μια τέτοια χρήση γεννά διάφορα συναισθήματα στον ακροατή ή αναγνώστη. Έτσι, η συμβολιστική ποίηση μας εξοικειώνει στη χρήση των λέξεων, με τέτοιο τρόπο, ώστε η ιδέα που εκφράζεται σε μεγάλο βαθμό να υπερέχει της προηγούμενης που φαίνεται να δηλώθηκε.

Σύμφωνα με τον Laloy, ο συμβολισμός επιχειρεί μια νέα συμμαχία μεταξύ των αισθήσεων και του μυαλού. Για τους μύστες του συμβολισμού, δεν υπάρχει θέμα χωρίς σκέψη, ούτε οποιαδήποτε σκέψη χωρίς θέμα. Στόχος τους θα είναι να μη διαχωριστούν ποτέ, από θανατηφόρα ανάλυση, αυτές οι δύο αλληλοσυμπληρωματικές πτυχές όλων των πραγμάτων. Πίσω από κάθε σχήμα, επιτρέπουν να διαφανεί μια ιδέα· και δεν υπάρχει καμία ιδέα που να μην ενδύουν με μια εμφάνιση. Αν ήταν υπολογισμένες και με επιχειρήματα, αυτές οι αέναες αναπαραστάσεις θα κατέληγαν να αποκαλούνται αλληγορίες· θα είναι σύμβολα αν αυτά αποκαλύπτονται αυθόρμητα από τη διαίσθηση, γεγονός το οποίο από μόνο του είναι ισάξιο του πραγματικού. Ο ποιητής θα θεωρείται ποιητής μόνο αν από τη φύση του ενεργοποιείται μέσα σ' αυτές τις αναλογίες που συνθέτουν το σύμπαν: Ο συμβολισμός είναι ένα μυστικιστικό δόγμα. Η λέξη, το «όργανο» του ποιητή, θα είναι το ίδιο δεκτικό σε δύο οικουμενικές αρχές: θα πρέπει να αντιπροσωπεύει μια έννοια, την ίδια στιγμή που ενεργοποιεί μια αίσθηση. Είναι το σημείο συνάντησης μεταξύ μια ιδέας και ενός ήχου. Αυτό που οι συμβολιστές θέλουν να αποσπάσουν από τη γλώσσα, είναι οι μουσικές δημιουργίες για τις οποίες είναι ικανή. Η ποίηση, που προσπαθεί να ξεφύγει από τη λογική, απλώνει το χέρι της στη μουσική. Ο Paul Verlaine αποζητά τη μουσική πριν από οτιδήποτε άλλο, ενώ ο Mallarme λέει να επανακτήσουμε από την μουσική ό,τι της έχει δωρίσει η ποίηση⁴³. (Take back from music that which poetry had given it.)

Μουσικά, ο συμβολισμός επιδιώκει ακριβώς τον ίδιο στόχο ως προς την ίδια τη μουσική, αλλά η κατάσταση της ύπαρξης της είναι εντελώς ακαθόριστη. Οι ήχοι δεν είναι ούτε τοπίο ούτε αντικείμενο, ούτε ιδέα· Δεν έχουν καμία σημασία, αν εξαιρέσουμε αυτήν της πρόκλησης ευαισθησίας και των συναισθηματικών καταστάσεων του ακροατή.

Αυτό που είναι αξιοσημείωτο για το συμβολισμό είναι πρόσμιξη των τεχνών, μια συγχώνευση που είχε επισημανθεί από τον Baudelaire και μετά. Οι τέχνες ενοποιούνται διότι επεξηγούνται καλύτερα

⁴³ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, μτφρ. Deborah Priest, (Alderson, Hants: Ashgate, 1999), 87.

με αμοιβαία αλληλοσυμπληρωματικό τρόπο. Στην πραγματικότητα, η απλή γλώσσα αποδεικνύεται εντελώς ανεπαρκής για να περιγράψει τις πολλαπλές αποχρώσεις των χρωμάτων, λεκτικές εκφράσεις, ή έναν μουσικό ήχο. Ο συμβολιστής πρέπει να προσφεύγει συνεχώς σε μια έκφραση (ή την εκφραστική ποιότητα) του ήχου για να εξηγήσει ένα χρώμα, μια έκφραση του χρώματος ή φωτεινότητας για να υποδείξει μια απόχρωση του ήχου, ή μια συνήχηση ή ηχώχρωμα για να υποδείξει μια συγκεκριμένη λέξη ή συναισθηματική κατάσταση.⁴⁴

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύγκριση των κυριότερων γνωρισμάτων και τεχνικών του συμβολισμού στην ποίηση προκειμένου να φανεί η αντιστοιχία που ενδεχομένως προκύπτει με τις μουσικές τεχνικές στο λεξιλόγιο του συνθέτη.

Κυριότερα γνωρίσματα του λογοτεχνικού συμβολισμού είναι η μουσικότητα, η υποβλητικότητα και η μελαγχολική διάθεση, που δημιουργούν ένα κλίμα ασάφειας και ρευστότητας. Επιπλέον, στηρίζεται στη μαγεία των λέξεων, στις διακυμάνσεις του ρυθμού. Εξαιτίας της επιθυμίας των συμβολιστών για μουσικότητα και ρευστότητα η μορφή «χαλαρώνει» από τους αυστηρούς κανόνες της παραδοσιακής ποίησης (ομοιοκαταληξία και μέτρο), ενώ εισάγεται νέο λεξιλόγιο: επιλέγονται οι λέξεις που υποβάλλουν λεπτά, τρυφερά συναισθήματα. Τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου γίνονται σύμβολα εσωτερικών, ψυχικών καταστάσεων και το εννοιολογικό περιεχόμενο του ποιήματος περιορίζεται στο ελάχιστο. Οι λέξεις αποσυνδέονται από το νόημά τους κι αποκτούν δικό τους ήχο. Ο υπαινιγμός και η διακριτική νύξη χρησιμοποιούνται ως μέσα του συμβολισμού, γιατί γοητεύουν τη φαντασία.

Ο παραλληλισμός είναι φανερός. Οι χαρακτηρισμοί ασάφεια, ρευστότητα, διακυμάνσεις ρυθμού, νέο λεξιλόγιο, είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα όχι μόνο του Debussy αλλά όλης της ιστορικής περιόδου πριν και μετά από τον Debussy. Προκειμένου να καταστεί σαφέστερος ο μουσικός συμβολισμός που θα ακολουθήσει, είναι καλό να διευκρινιστεί πως δεν υπονοείται πως ο Debussy σκοπίμως μετέφερε ό,τι καινοτομία εισήχθη στην ποίηση αλλά λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός πως ανέπτυξε μια ιδιάζουσα προσωπικότητα (δεν υπήρχε μουσικό παρελθόν στην οικογένεια, δεν πήγε σχολείο και οι πρώτες επίσημες γνώσεις του δόθηκαν στην ηλικία των 10 ετών μέσα σε ένα μουσικό περιβάλλον), στην αναζήτηση του «ωραίου», βρήκε στην αισθητική της συμβολιστικής ποίησης από τα πρώτα του χρόνια ένα κομμάτι του ίδιου, με σκοπό οι πεποιθήσεις του να συνάδουν σε μεγάλο ποσοστό με αυτές του συμβολισμού, στο βωμό της πραγματικής ουσίας της τέχνης.

⁴⁴ James Briscoe, *Debussy in Performance* (New Haven & London: Yale University Press, 1993), 30.

Με βάση τα παραπάνω, χαρακτηριστικά στοιχεία της μουσικής του Debussy, όπως ο περιγραφικός τίτλος, οι ηχοποιητικές οδηγίες, η σημειογραφία, η διαχείριση του πιάνου με ορχηστρική ποιότητα, η χρήση της ιδιόζουσας αρμονίας, που τότε υπηρετεί το ηχοχρωματικό υπόβαθρο ή ως στατικό μέσο εξυπηρετεί την επιλογή του μελωδικού υλικού συναρτήσει του τίτλου, αποκαλύπτουν πληροφορίες για τη γραφή του συνθέτη σε μια πιο ολοκληρωμένη διάσταση.

Επιπλέον, ο Louis Laloy παρατηρεί πως είναι ακατάλληλο να μιλάμε για κλίμακες, διότι η κλίμακα είναι ο κανόνας. Εδώ η μελωδία αλλάζει συνεχώς τη σειρά και τη φύση των διαστημάτων. Αυτό είναι μουσική χωρίς κλίμακες και μάλιστα, είχε έρθει ο καιρός, που αυτή η συνθήκη θα γινόταν περιττή όπως αντίστοιχα του ομοιοκαταληκτικού στίχου για την ποίηση: το μόνο που χρειαζόταν ήταν ένας συνθέτης έχοντας αυτή την αντιληπτική ικανότητα στο πλαίσιο των δυνατοτήτων του, να αισθανθεί την αμοιβαία συγγένεια στους ήχους, όπως οι ποιητές αισθάνονται την αξία των ρυθμών.⁴⁵

Αντίστοιχα, τα θραύσματα των κλιμάκων, η επιλογή του αρχικού μελωδικού υλικού που συνηγορεί στην έννοια της απόλυτης μουσικής (κι όχι της προγραμματικής λόγω περιγραφικού τίτλου), η χρήση συνδετικών θεμάτων, τα επαναληπτικά σχήματα, η προοικονομία των μοτίβων και ο τρόπος με τον οποίο είναι τοποθετημένα σε κάθε έργο απορρέουν από την συμβολική διάθεση του συνθέτη.

Εξάλλου, ο ίδιος ο Debussy είπε ότι «η ακραία πολυπλοκότητα είναι αντίθετη της Τέχνης. Η μουσική πρέπει να γράφεται με το αυτί του ακροατή».⁴⁶

2.3 Μουσικός Συμβολισμός

Από τη στιγμή που δεν μπορεί να δημιουργηθεί ένα κοινό "θεωρητικό σύστημα" μουσικού συμβολισμού καθώς όπως αναφέρθηκε βασικό γνώρισμα αποτελεί η υποκειμενική πρόσληψη της πραγματικότητας, συνεπάγεται ότι για τον κάθε συνθέτη ο μουσικός συμβολισμός παίρνει διαφορετική ταυτότητα. Προκειμένου να προσεγγιστεί η μουσική γλώσσα του Debussy όσο το δυνατόν πληρέστερα παρατίθενται ορισμοί όπως εκφράστηκαν από τους συμβολιστές συγχρόνους του.

⁴⁵ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, μτφρ. Deborah Priest, (Alderson, Hants: Ashgate, 1999), 82.

⁴⁶ Γιώργος Ζερβός, "Η μουσική του Claude Debussy: προς μια μορφοποίηση του εσωτερικού ή του εξωτερικού κόσμου;" (παρουσιάστηκε στο συμπόσιο-ημερίδα με θέμα Debussy: έργο, καινοτομία και επίδραση, Αθήνα, Δεκέμβριος 2012.)

«Όπως παρατήρησε ο T.S. Eliot σ' ένα δοκίμιο του για τον Hamlet, ο μόνος τρόπος να εκφραστεί ένα συναίσθημα με τη μορφή της τέχνης είναι να βρεθεί, όχι κάποιο σύμβολο, αλλά μια αντικειμενική συστοιχία όπως την ονομάζει, δηλαδή ένα σύνολο αντικειμένων, μια κατάσταση, μια αλυσίδα γεγονότων που θα αποτελέσουν τη φόρμουλα αυτού ειδικά του συναισθήματος. Τριάντα χρόνια πριν από τον Eliot, το 1891, ο Stephane Mallarme είπε κάτι παρόμοιο, όταν όρισε το Συμβολισμό ως την τέχνη του να ανακαλείς βαθμιαία ένα αντικείμενο έτσι ώστε να φανερώσεις μια διάθεση, ή αντίστροφα, του να διαλέγεις ένα αντικείμενο και ν' αποστάξεις από αυτό μια ψυχική κατάσταση. Αλλά είχε προσθέσει πως αυτή η διάθεση πρέπει να εξαχθεί με μια σειρά αποκρυπτογραφήσεων και αξίζει να σημειωθεί ότι στο πρώτο μισό του ορισμού του λέει ότι η υποβολή του αντικειμένου γίνεται βαθμιαία. Και οι δύο αυτές φράσεις υποδηλώνουν ότι και το αντικειμενικό σύστοιχο και η συσχετισμένη με αυτό διάθεση δεν πρέπει να φανερωθούν καθαρά και ξάστερα, αλλά πρέπει απλώς να υπονοούνται. Αυτό ακριβώς είναι ένα σημείο στο οποίο ο Mallarme δίνει ιδιαίτερη έμφαση αλλού στην ίδια περικοπή, όταν ισχυρίζεται ότι με το να κατονομάσεις ένα αντικείμενο καταστρέφεις το μεγαλύτερο μέρος της απόλαυσης που προσφέρει ένα ποίημα, αφού η απόλαυση αυτή συνίσταται στη διαδικασία της σταδιακής αποκάλυψης. Όπως ισχυρίζεται, το αντικείμενο πρέπει απλά και μόνο να υποβάλλεται και συμπεραίνει ότι η τέλεια χρήση αυτής της μυστηριώδους διαδικασίας αποτελεί το Συμβολισμό.⁴⁷ Μπορούμε λοιπόν να καταλήξουμε στον ορισμό του συμβολισμού ως την τέχνη που εκφράζει ιδέες και συναισθήματα όχι όμως με την άμεση περιγραφή τους ούτε προσδιορίζοντάς τα με φανερές παρομοιώσεις ή με συγκεκριμένες εικόνες, αλλά με την υποβολή αυτών των ιδεών και συναισθημάτων, με την ανασύνταξή τους στο νου του αναγνώστη, ανασύνταξη που χρησιμοποιεί σύμβολα που δεν επεξηγούνται.

Συνθέτες, που επιχειρήσαν να γράψουν συμβολική μουσική πίστευαν ότι αρκεί να γίνουν ορισμένες τροποποιήσεις στις συνήθειες μουσικές τεχνικές για να δημιουργηθεί ένα νέο στυλ. Μόνο ο Debussy φαινόταν να κατανόησε ότι η παραδοσιακή μουσική γλώσσα δεν θα μπορούσε να φιλοξενήσει τον χαρακτήρα του συμβολισμού. Στην αρχή το μουσικό σύστημα φαίνεται να κατασκευάζεται ως ένα πλήρες οικοδόμημα λόγιας αρχιτεκτονικής, μέσα στο οποίο μπορεί κανείς "εύκολα" να εξηγήσει όλα τα μουσικά ζητήματα. Θα μπορούσε έτσι να χρησιμεύσει ως πλαίσιο ή ως καλούπι για τον συνθέτη και την τεχνική που εφαρμόζει στα έργα του. Αλλά η συμβολιστική τέχνη απαιτεί μια διαφορετική αντίληψη της σύνθεσης. Κάθε μουσικό σύμβολο αντιπροσωπεύει ένα μοναδικό κόσμο συνήχησης (sonority) και συναισθηματικών καταστάσεων.⁴⁸ Αυτός είναι ο λόγος που ο Debussy

⁴⁷ Charles Chadwick, *Symbolism*, (London and New York: Methuen, 1971), 1-3.

⁴⁸ Claude Abrevant, "Symbolism and Performance." ed. James Briscoe, *Debussy on Performance* (New Haven & London: Yale University Press, 1999), 33.

ανέπτυξε μια προσωπική γλώσσα, η οποία έγινε ελάχιστα ή λιγότερο κατανοητή κατά την εμφάνισή της-μια γλώσσα που ποτέ δεν είχε διατυπωθεί στην πραγματικότητα στο ακέραιο· ήταν σαν να την επινόησε χωρίς να αντιλαμβάνεται την πράξη του. Επιπλέον, ίσως αυτός είναι και ο λόγος που ποτέ δεν καθιέρωσε ένα σύστημα, το οποίο οργανώνεται λογικά, δεδομένου ότι για το κάθε έργο του έχει αποκλειστικό θεωρητικό σύστημα και συγκεκριμένη δομή. Έτσι, είναι σκόπιμο να μην μιλάμε για μια τεχνική, αλλά για πολλαπλές τεχνικές του Debussy, διότι δε θα μπορούσε να υπάρξει ένα συμβολικό σύστημα που ισχύει για κάθε έργο.

3. Μελωδία, αρμονία και φόρμα στη μουσική του Debussy.

Το παρακάτω κεφάλαιο αναφέρει επιγραμματικά τις κατασκευαστικές αρχές του Debussy όσον αφορά τη μελωδία, την αρμονία και τη φόρμα. Σκοπός του κεφαλαίου είναι η καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας αυτών, η οποία θα βοηθήσει στην επιλογή των δομικών εργαλείων προκειμένου να αναδειχθεί το συμβολικό στοιχείο μέσα από την αναλυτική διαδικασία.

3.1 Γενικές αρχές της μουσικής του Debussy⁴⁹

Μελωδία. Εγκαταλείπει την κλασική έννοια του θέματος και της κλειστής βασικής μελωδίας. Χρησιμοποιεί σύντομα μελωδικά μοτίβα αλληλοσυνδεόμενα μέσω των παραλλαγών τους. Το υλικό του έργου του Debussy δεν δίνει την εντύπωση ότι εκτίθεται αλλά ότι σταδιακά δημιουργείται από ένα αδιευκρίνιστο και ατμοσφαιρικό υπόβαθρο. Τα αρμονικά και μελωδικά στοιχεία δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν, καθώς συνδέονται μεταξύ τους και αλληλεπιδρούν.

Αρμονία. Η αρμονία αποκτά ένα νέο ρόλο: αντί να είναι ο δυναμικός φορέας της μουσικής ροής, γίνεται ένα στατικό μέσο παραγωγής ατμοσφαιρικών ηχοχρωματικών συνηχήσεων. Οι συγχορδιακές συνδέσεις ελευθερώνονται από τη λειτουργικότητα δημιουργώντας μια ρέουσα αρμονική γλώσσα που βασίζεται στην "αίσθηση" ή "εντύπωση" που δημιουργούν οι συνηχήσεις, οι τρόποι και τα αμφίσημα τονικά κέντρα. Σε αυτό το μη λειτουργικό πλαίσιο εντάσσεται και η χρήση παράλληλων συνηχήσεων διαφόρων τύπων (από τρίφωνες συγχορδίες ή πολυσυγχορδίες μέχρι συνηχήσεις τεταρτών ή πολύπλοκους συνδυασμούς αρμονικών διαστημάτων).

Χρησιμοποιεί διατονικούς τρόπους (όπως φρύγιο, λύδιο, αιολικό, κλπ), πεντατονικές και συμμετρικές κλίμακες (ολοτονική, οκτατονική) ή κάθε είδους συνθετικές κλίμακες αποφεύγοντας όσο μπορεί τον μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Όλες οι οριζόντιες δομές (κλίμακες) μπορούν να χρησιμοποιηθούν και κάθετα (συνηχήσεις). Τα τονικά κέντρα δεν είναι πάντα σαφή και δεν δηλώνονται μέσα από μετατροπίες λειτουργικού τύπου, αλλά κυρίως μέσα από τον τονισμό συγκεκριμένων φθόγγων μέσω ισοκρατών ή οστινάτι. Η μουσική δεν δίνει την αίσθηση ότι κατευθύνεται προς έναν συγκεκριμένο τονικό στόχο (όπως στο κλασικό ή ρομαντικό ιδίωμα) αλλά ότι το κάθε τμήμα, η κάθε μουσική στιγμή καθορίζεται από τις έμφυτες ιδιότητές της.

⁴⁹ Robert Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W.W. Norton & Company, 1991), 44-48.

Φόρμα. Η φόρμα προκύπτει μέσα από "προσθετικές" δομές, στις οποίες μουσικά τμήματα διαφόρων βαθμών συγγένειας ακολουθούν το ένα το άλλο μέσα σε μια ουσιωδώς "επίπεδη" και μη εξελισσόμενη γραμμική αλληλουχία. Αντί για έντονες κορυφώσεις υπάρχει μια ισορροπία μεταξύ αλληλοσυνδεόμενων μουσικών οντοτήτων, που δημιουργεί κυματοειδείς κινήσεις λεπτών διαβαθμίσεων χρώματος, έντασης και πυκνότητας. Παράλληλα όμως, οι ανοιχτές αυτές φόρμες του Debussy χαρακτηρίζονται από μια υποκείμενη δομική ακεραιότητα που προκύπτει από ένα καλοδουλεμένο δίκτυο μελωδικών, ρυθμικών και αρμονικών συσχετισμών που λειτουργεί πάντα στο υπόβαθρο των έργων του.

Επιλογή δομικών αναλυτικών εργαλείων

Συνδυάζοντας την έννοια της *αντικειμενικής συστοιχίας* όπως παρουσιάστηκε στο υπο-κεφάλαιο 2.3, ορίζοντάς την ως ένα είδος αρχής- «τεχνικής» του συμβολισμού, (που αποτελείται με τη σειρά της από πολλαπλές τεχνικές), μας επιτρέπεται μια "ολιστική" προσέγγιση στη συνθετική τεχνική του Debussy και του συμβολικού στοιχείου στο υπό εξέταση έργο συμπεριλαμβάνοντας ως ισοδύναμα δομικά στοιχεία κάθε πληροφορία που παρέχεται από την παρτιτούρα. Εν όψει του στόχου που οριοθετείται παραπάνω, η μελέτη εμπίπτει στο πεδίο της μεθοδολογίας της ερμηνευτικής ανάλυσης. Ανάμεσα στους τρόπους με τους οποίους η λέξη επιχειρεί την πρόσβαση στο πλαίσιο της βαθύτερης κατανόησης της μουσικής, θα συμπεριληφθούν οι εξής παράμετροι, οι οποίοι εν μέρη αναδεικνύουν και το συμβολικό στοιχείο με κοινό τρόπο σε όλη τη σουίτα:

- Οι περιγραφικοί τίτλοι
- Οι ηχο-ποιητικές οδηγίες
- Οι ενδείξεις δυναμικής

Στη συνέχεια, σε κάθε έργο το συμβολικό στοιχείο (ή η συμβολική διάθεση του συνθέτη) εμφανίζεται με διάφορους τρόπους, οι οποίοι κατά βάση εξαρτώνται από την επιλογή του αρχικού υλικού συναρτήσει του περιγραφικού τίτλου. Συνεπώς, παράμετροι που θα παίξουν καθοριστικό ρόλο ξεχωριστά σε κάθε έργο αποτελούν:

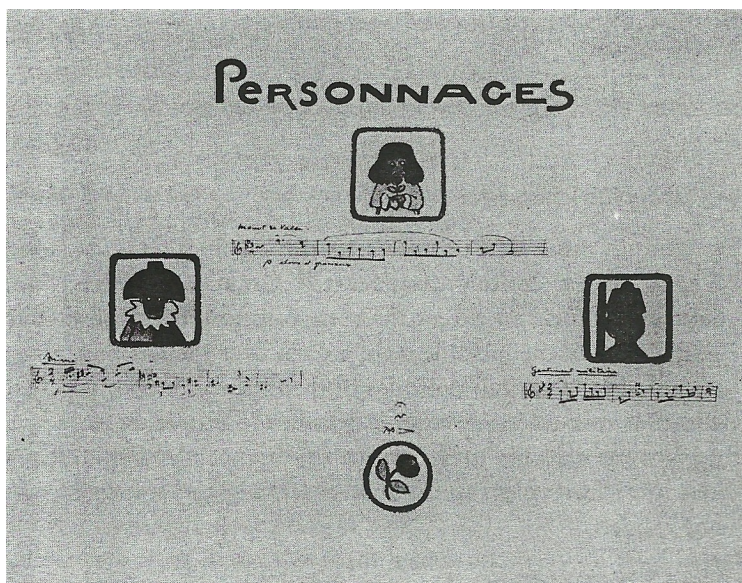
- Η πλαστικότητα της μελωδίας
- Η Συνήχηση (Sonority)
- Η χρήση των πολλαπλών επιπέδων υφής (layers)
- Η σημειογραφία
- «Συμβολικός» χρόνος με την έννοια της χρονικής διάρκειας (αρμονία ως στατικό μέσο)

3.2 Μεθοδολογία ανάλυσης

Έχοντας αποσαφηνίσει στο ιστορικό-θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας τα χρονικά πλαίσια εξέτασης του λογοτεχνικού συμβολισμού παραλληλίζοντάς το μέσω των αρχών του ως ένα είδος αντίστοιχης διαδικασίας που φανερώνει τη μουσική δομή (από άποψη μουσικολογικού ζητήματος), καθώς και το βαθμό συνάφειας του εν λόγω ρεύματος με το παρόν έργο, κρίνεται απαραίτητο να παρατεθούν οι δυσκολίες της ανάλυσης που με οδήγησαν στο παρόν αναλυτικό μοντέλο.

Οι δυσκολίες της ανάλυσης με κάθε λεπτομέρεια στα έργα του Debussy έχουν περιγραφεί από τον Pierre Boulez: «Ένα συστατικό τμήμα ενός θέματος ορίζεται ενώ ένα άλλο επιλέγεται. Τοποθετώντας τα μαζί το περίγραμμα ενός θέματος προτείνεται. Ακόμα μία φράση προστίθεται και έχουμε τις απαρχές μιας φόρμας. Περισσότερο υλικό προστίθεται και προκύπτει μια δομή». Ίσως στο τέλος να συνοψίσει καλύτερα τη μέθοδο σύνθεσης του Debussy στον απλό ορισμό του Cezanne: «Το μοτίβο είναι η δημιουργία σχεδίου ή συμβόλου».⁵⁰

Επιπλέον, καθοριστικό ρόλο στην αναλυτική προσέγγιση έπαιξε η εικόνα που υπάρχει στο βιβλίο *Debussy Letters*, η οποία φανερώνει την σύνδεση ενός συγκεκριμένου προεπιλεγμένου μουσικού θέματος προκειμένου να αποδοθούν οι χαρακτήρες του έργου *La boite a Jouxjoux*.



Στην προσπάθεια εξερεύνησης με σκοπό την εύρεση ενός αναλυτικού μοντέλου που θα διευκόλυne την ανάδειξη της έκφρασης του συμβολικού στοιχείου μέσω της μουσικής δομής, είναι χρήσιμο να

⁵⁰ Edward Lockspeiser, *Debussy, His Life and Mind*, Vol.1, (London: Cassell, 1962), 244.

αποσαφηνιστεί γιατί απορρίφθηκαν οι αναλυτικές θεωρίες του Schenker καθώς και αυτή των φθογγικών συνόλων.

Από τη στιγμή που η προσέγγιση έχει ως στόχο τη σύνδεση της μουσικής με έξω-μουσικά στοιχεία, η Σενκεριανή μέθοδος βασισμένη στην κυριαρχία της τρίφωνης συνήχησης, συνδέοντας την τονικότητα, τη μορφή, και το περιεχόμενο μέσω μιας αφαιρετικής αναγωγικής διαδικασίας αυτόματα θα εξουδετέρωνε όλα τα εμπλουτιστικά συστατικά που καθιστούν το έργο του Debussy μοναδικό και ξεχωριστό. Από την άλλη, η θεωρία των φθογγικών συνόλων απευθύνεται κυρίως σε ατονικά (δωδεκαφθογγικά, σειραίστικα) έργα, κάτι που δεν αντικατοπτρίζει τη μουσική του Debussy. Επιπλέον, και οι δύο θεωρίες ανάλυσης ιστορικά απευθύνονται στην χρονική περίοδο πριν και μετά τον Debussy, που είναι κι ένας από τους λόγους που φανερώνει τη δυσκολία προσέγγισης στην αναλυτική σκοπιά της μεταβατικής περιόδου της μουσικής του 20ου αιώνα.

Όπως αναφέρθηκε η παρούσα ανάλυση επιχειρεί να προσεγγίσει τη μουσική δομή μέσω της αισθητικής του συμβολισμού, του οποίου βασική αρχή είναι η υποκειμενική πρόσληψη της τέχνης. Εδώ επικαλείται η βοήθεια της ερμηνευτικής ανάλυσης⁵¹, η οποία επιτρέπει την ένταξη των τίτλων, των λεκτικών και ηχο-ποιητικών οδηγιών, καθώς και των δυναμικών καθιστώντας τα ισοδύναμα δομικά στοιχεία. Σε συνδυασμό με την εικόνα που παρατέθηκε παραπάνω, οι τίτλοι των έργων συναρτήσκει των προεπιλεγμένων, από τον συνθέτη, μουσικών θεμάτων αποτέλεσαν τη βάση της αναλυτικής διαδικασίας, η οποία εστιάζει όχι μόνο στη θεματική επεξεργασία, αλλά και στις διαδικασίες χειρισμού της μουσικής γλώσσας προκειμένου να καταστεί σαφέστερο πως αυτές εξυπηρετούν την έκφραση του συμβολικού στοιχείου. Γι' αυτό το λόγο, επιχειρείται μία συνδυασμένη χρήση μεθοδολογιών συμπεριλαμβάνοντας αυτή της παραδοσιακής μορφολογικής μοτιβικής ανάλυσης με στοιχεία από αναγωγική σκέψη και χρήση ορολογίας από σύγχρονες θεωρίες περιγραφής του φθογγικού υλικού βασισμένες στα παρακάτω συγγράμματα:

-Hepokoski, James. 2009. *Music, Structure, Thought: Selected Essays*. USA: Yale University Press & Ashgate.

-Parks, Richard. 1989. *The music of Claude Debussy*. USA: Yale University Press.

⁵¹ *Things perceived* come within the ambit of the science of perception and are the object of the lower faculty. These may be termed *aesthetic*' (le Huray and Day 1981, 214). On this account, aesthetics is concerned with perception, how we see art, read literature and listen to music. All these acts require us to interpret what we see, read and hear, therefore it is possible to understand aesthetics in relation to interpretation. Πράγματα τα οποία καθορίζονται από την αντίληψη μπορούν να εξεταστούν από άλλο επιστημονικό κλάδο βάση της αντιληπτικότητας. Παρόλα αυτά στην τέχνη, μπορούν να οριστούν ως *αισθητική*. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η αισθητική ερευνά ζητήματα αντίληψης, δηλαδή, πως βλέπουμε την τέχνη, διαβάζουμε ποίηση και ακούμε μουσική. Αυτές οι πράξεις απαιτούν την ερμηνεία αυτών που βλέπουμε, διαβάζουμε και ακούμε, με τέτοιο τρόπο, ώστε η αισθητική να κατανοείται σε σχέση με την ερμηνεία. David Beard and Kenneth Gloag *Musicology: The Key Concepts*, (London and New York: Routledge, 2005), 17.

-Kostka, Stefan. 2006. *Materials and Tecqniques of 20th century music*. Upper Saddle River: Pearson educations.

Η χρήση των έγχρωμων διαγραμμάτων αφορά την απεικόνιση της θεματικής επεξεργασίας, των επιπέδων της μουσικής υφής, και τη διάρθρωση των μορφολογικών τμημάτων. Επιπλέον, η ανάλυση επικαλούμενη εξω-μουσικούς παράγοντες, δε θα μπορούσε να μην συνοδεύεται από χρήση κειμένων, λεκτικών περιγραφών και εικόνων αποδομημένης παρτιτούρας, όταν αυτό κρίνεται απαραίτητο.

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να δείξει ότι η μουσική ανάλυση μπορεί να επεκταθεί σχολιάζοντας και ερμηνεύοντας μη-μουσικά ερεθίσματα, και να επεξεργαστεί τον τρόπο, με τον οποίο αυτό επιτυγχάνεται, στα έργα της συγκεκριμένης σουίτας. Τα αποτελέσματα αποκαλύπτουν ότι υπάρχει ένας πλούτος των πιθανών σχέσεων μεταξύ των μουσικών και των μη-μουσικών συστατικών.

Στην πρώτη σελίδα κάθε κεφαλαίου ανάλυσης βρίσκονται ιστορικά στοιχεία που αφορούν το κάθε κομμάτι, ενώ γίνεται η σύνδεση (μουσική αντιστοιχία) με το περιεχόμενο του τίτλου. Ακολούθως παρουσιάζεται η μακροδομή, η παρουσίαση των θεμάτων και ο συσχετισμός αυτών με τη φθογγική τους δομή. Ακολουθεί τμηματικά περιγραφική ανάλυση, ενώ στο τέλος υπάρχει ένας πίνακας που δίνει το τονικό πλάνο.

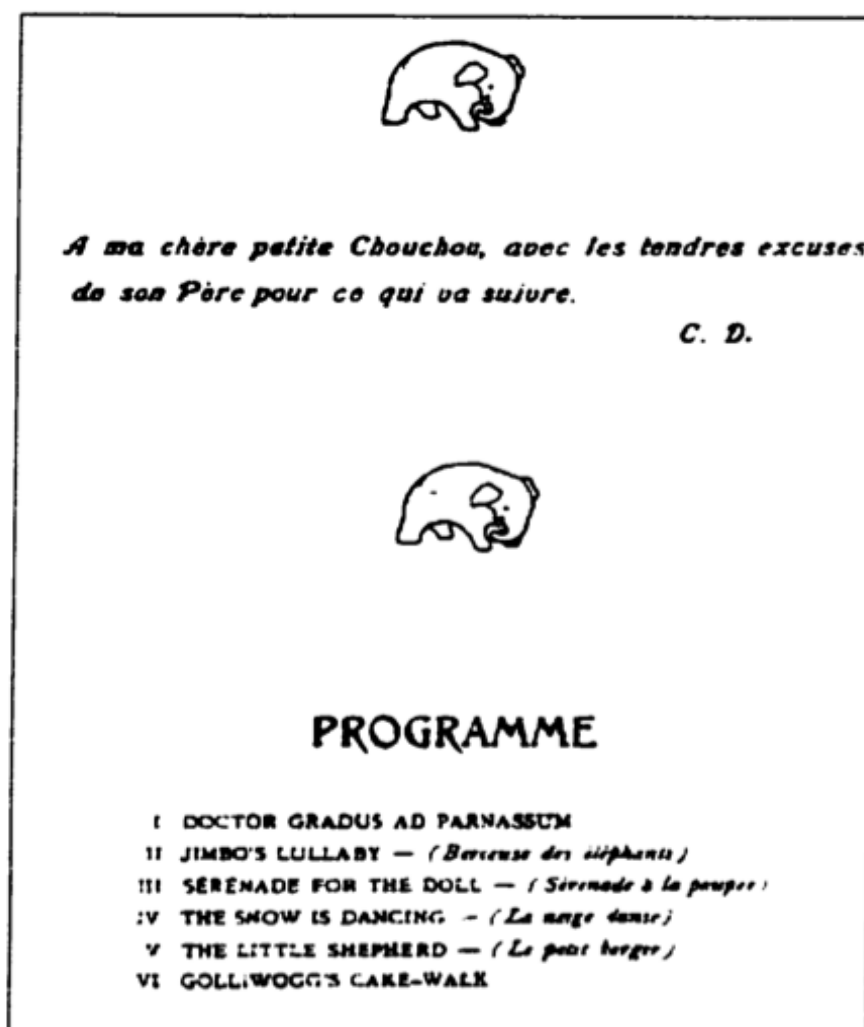
Εν κατακλείδι, είναι καλό να αναφερθεί ότι μια ανάλυση όπως αυτή που προτείνεται εδώ, δεν έχει ως σκοπό να τονίσει το αντικειμενικό "τι" της ανάλυσης -όσον αφορά την αναγνώριση και ταυτοποίηση της ταξινομίας- άλλα περισσότερο ελπίζει να απαντήσει ή να προκαλέσει ερωτήματα πάνω στο "πως" και το "γιατί". Πως και γιατί αυτά τα έργα λειτουργούν μέσα σε ένα περίπλοκο σύστημα από προσδοκίες του ακροατή, και πως οι εσωτερικές διαδικασίες της μουσικής και του ακροατή δίνουν νόημα στο προκείμενο έργο ταυτόχρονα -τόσο αμιγώς δομικά "μουσικό" νόημα αλλά και ποιητική υπόσταση. Η εισαγωγή στην ανάλυση περισσότερο ενεργών (και ίσως πιο ριψοκίνδυνων) συσχετισμένων μοντέλων εσωτερικής και ιστορικής διαδικασίας, φαίνεται να αποτελεί μια επιθυμητή κατεύθυνση για μελλοντική έρευνα.

4. Το έργο *Children's Corner* του Claude Debussy

Ο Claude Debussy συνέθεσε το έργο *Children's Corner*, μια σουίτα από έξι κομμάτια για πιάνο την χρονική περίοδο μεταξύ 1906-1908. Αφορμή έμπνευσης του έργου στάθηκε η τριών χρονών κόρη του Claude-Emma, γνώστη στην οικογένεια και με το υποκοριστικό ChouChou,⁵² στην οποία και το αφιέρωσε.

A ma chère petite Chouchou. avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre

(Στην αγαπημένη μου μικρή Chouchou με τις τρυφερές απολογίες του πατέρα της για το τι έπεται)



Εικόνα 1. Η αφιέρωση στην πρώτη έκδοση του έργου *Children's Corner*.⁵³

⁵² Η λέξη *Chouchou* αποδίδεται στα γαλλικά ως ένας όρος προσφώνησης που σημαίνει επίσης αγαπημένη μου.

⁵³ Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland Oregon: Amadeus Press, 1996), 203.

Φαίνεται ότι ο Debussy ξεκίνησε αυτή σουίτα για πιάνο με τη σύνθεση του από το τρίτο κομμάτι, *Serenade for the doll*.

Πιο συγκεκριμένα, δύο γεγονότα φαίνεται να έχουν συνδυαστεί που οδήγησαν στην ολοκλήρωση του έργου, *Children's Corner*. Στα τέλη του 1905, η δασκάλα πιάνου Octavie Carrier-Belleuse ζήτησε από τον Debussy ένα κομμάτι για πιάνο, προκειμένου να το συμπεριλάβει σε μια μέθοδο πιάνου που επρόκειτο να εκδώσει η ίδια. Στις 8 Μαρτίου του 1906 ο Debussy της γράφει:

«Mademoiselle, επιτέλους έχω τελειώσει το κομμάτι που ζητήσατε. Μόνο, πριν από την αποστολή σε σας, ελπίζω ότι όλες οι προθεσμίες δεν έχουν ήδη περάσει και ότι η μεθοδός σας δεν πρόκειται να κυκλοφορήσει αύριο.»

Σε μεταγενέστερη επιστολή προς την Octavie, με ημερομηνία 12 Απριλίου 1906, ο Debussy αναγνωρίζει το κομμάτι, *Serenade a la roupee* (αργότερα έγινε "*Serenade for the Doll*") ζητώντας απόδειξη γνησιότητας για τον εκδότη του.⁵⁴ Πέρα από οτιδήποτε άλλο, αυτό συνέβη, προκειμένου να παράσχει αντίγραφο για το νέο αποκλειστικό εκδότη του, Durand. Σε κάθε περίπτωση, ο Durand ήταν ο πρώτος που θα δημοσιεύσει το κομμάτι *Serenade a la roupee*, στις 4 Ιουνίου 1908, ανακοινώνοντάς το ως ένα απόσπασμα από το έργο *Children's Corner*.⁵⁵

Αυτή η σερενάτα ήταν σίγουρα εμπνευσμένη εν μέρει από τη γέννηση του μοναδικού παιδιού του Claude Debussy, στις 30 Οκτωβρίου 1905, λίγο μετά την εγκατάσταση του σε ένα νέο σπίτι με την Emma Bardac. Μέχρι το 1908, η Chouchou μαθαίνει στοιχειώδη αγγλικά από την νταντά της και δείχνει ένα ενδιαφέρον για τη μουσική. Μέχρι τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς, ο Debussy ολοκληρώνει το έργο χαρίζοντας το πρώτο μουσικό του δώρο στην κόρη του. Μια επιστολή από τον Debussy στον Durand στις 8 Αυγούστου 1908, αναφέρει χαρακτηριστικά λιγότερα σχόλια για τη μουσική από ό,τι για το πώς ο συνθέτης ήθελε να δούμε την έκδοση. Είχε σχεδιάσει ο ίδιος ένα εξώφυλλο, που απεικονίζουν τον *Jimbo* και τον *Golliwogg* (δύο από τα παιχνίδια της Chouchou), για να αναπαραχθεί πανομοιότυπα με στίγματα χιονιού στο φόντο της έκδοσης (βλ. εξώφυλλο παρούσης εργασίας).

«Το κόκκινο που έχω χρησιμοποιήσει για το εξώφυλλο πρέπει να είναι ένα πορτοκαλί-κόκκινο» έδωσε εντολή στον Durand συνεχίζοντας, «Προσπάθησε να περιβάλλεις το κεφάλι του Golliwogg

⁵⁴ Για άγνωστους λόγους, η μέθοδος της Octavie δεν εκδόθηκε-δημοσιεύτηκε μέχρι το 1910, παρόλο που η εκτύπωση του *Serenade* υποδεικνύει προγενέστερη ημερομηνία. Στο συνοδευτικό βιβλιογραφικό σημείωμα που παρατίθεται για τον Debussy στη μέθοδο, αναφέρεται ότι το έργο ολοκληρώθηκε στα μέσα του 1905. Claude Debussy, *Images* (1894-dediees a Y. Lerolle), Pour le piano, *Children's Corner*. ed. Roy Howat, (Paris: Durand, 1998), 18.

⁵⁵ Claude Debussy, *Images* (1894-dediees a Y. Lerolle), Pour le piano, *Children's Corner*. ed. Roy Howat, (Paris: Durand, 1998), 18.

με ένα χρυσό φωτοστέφανο - ένα ελαφρύ γκρι χαρτί επί του οποίου έχει "χιονίσει" θα είναι ότι πρέπει για το φόντο».⁵⁶

Επιπλέον, κάτι που αξίζει να αναφερθεί, λαμβάνοντας υπόψη την εθνική ταυτότητα του συνθέτη, είναι ότι ο τίτλος *Children's Corner* καθώς και τα πέντε από τα έξι κομμάτια φέρουν αγγλική ονομασία. Η αιτιολόγηση αυτού βρίσκεται στο γεγονός πως η Chouchou ήταν υπό την επίβλεψη αγγλόφωνης γκουβερνάντας ενώ για τον Francois Lesure μαρτυρούν τις αγγλόφιλες τάσεις του Debussy. Το έργο αντανακλά την παιδική γωνιά-δωμάτιο και τον κόσμο της παιδικής φαντασίας που κατοικείται από την Chouchou. Όσον αφορά τον υπαινισμό του Clementi στο πρώτο κομμάτι, φαίνεται να προοιωνίζονται τα μαθήματα πιάνου που το παιδί θα λάβει σύντομα, και περιγράφεται από τον Debussy σε ένα γράμμα προς τον εκδότη του, ως «σωτήρια και προοδευτική μορφή της σωματικής άσκησης».⁵⁷

Το έργο έχει άμεση επιτυχία και χαίρει θερμής αποδοχής: σχεδόν 20.000 αντίτυπα εκδόθηκαν στη διάρκεια της ζωής του Debussy, όσα και τα αραβουργήματα της *Petite suite*. Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε στις 18 Δεκεμβρίου 1908 από τον Άγγλο πιανίστα Harold Bauer στο Cercle musical στο Παρίσι. Ο André Caplet έκανε το έργο για ορχήστρα το 1910.⁵⁸

Η σουίτα αποτελείται από τα εξής κομμάτια: *Doctor Gradus ad Parnassum*, *Jimbo's Lullaby*, *Serenade for the Doll*, *The Snow is Dancing*, *The Little Sheperd*, και *Golliwogg's Cakewalk*.

Σημειώνεται πως τα κομμάτια *Doctor Gradus ad Parnassum* και *Golliwogg's Cakewalk* θα παρουσιαστούν μακροδομικά.

Από τη στιγμή που το έργο δεν έχει κείμενο πάνω στο οποίο μπορεί ίσως να γίνει μια πιο ενδελεχής μελέτη για το συμβολικό στοιχείο και πως αυτό αποδίδεται βάση του στίχου, αυτό το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι οι λεκτικές περιγραφές των εικόνων που προκύπτουν από τους τίτλους των έργων, από τον ίδιο τον Debussy στο παρακάτω απόσπασμα,⁵⁹ ενώ παράλληλα φανερώνονται πληροφορίες για τη γνώμη που είχε ο ίδιος ο Debussy για τη μουσική του, στα μέσα της καριέρας του.

«Το *Children's Corner* εμπεριέχει το ρίσκο του να εξαγριώσει αυτό το απόσπασμα, που αυξάνεται σε αριθμό στη Γαλλία από μέρα σε μέρα, το οποίο αντιτίθεται στην ειρωνεία γιατί νιώθει ότι είναι θύμα της. Αυτά τα σοβαρά μυαλά θα προσβάλλονται αυξανόμενα από αυτήν την ειρωνεία επειδή είναι ανάλαφρη και φιλική: σ' αυτούς τους ανθρώπους το βρίσκω ανούσιο να εξηγήσω τα προς

⁵⁶ Claude Debussy, *Images* (1894-dediees a Y. Lerolle), Pour le piano, *Children's Corner*, ed. Roy Howat (Paris: Durand, 1998), 18.

⁵⁷ Francois Lesure, Paris, 1983, παρτιτούρες, <http://www.henle.de/media/foreword/0382.pdf>

⁵⁸ Francois Lesure, Paris, 1983, παρτιτούρες <http://www.henle.de/media/foreword/0382.pdf>

⁵⁹ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky* (Alderson, Hants: Ashgate, 1999), 210.

εξάσκηση αρπάζ στο *Doctor Gradus ad Parnassum*, τα οποία διακόπτονται από χαρούμενα παιχνιδίσματα, ή τη βουβή χάρη της σερενάτας, (*Serenade*) ή την τρυφερή, ειρηνική μελαγχολία του ποιμενικού αυλού· και γι' αυτούς, ο άτσαλος ρυθμός του *Cakewalk* θα ήταν σκανδαλώδης. Αλλά θα υπάρξουν άνθρωποι στους οποίους το *Jimbo's Lullaby*, μια μουσική σκοτεινή, αντάξια του Rudyard Kipling, δε θα δείξει το προϊστορικό δάσος και τα σοβαρά θηρία να κουνάν τα μικρά τους με έναν τόσο τρυφερό και προσεκτικό τρόπο· θα υπάρξουν κάποιοι που, καθώς ακούν το χιόνι να χορεύει, δε θα δουν το εκστασιασμένο, λυπημένο πρόσωπο του μικρού κοριτσιού να κοιτάει το λευκό να την περικυκλώνει· Σίγουρα θα υπάρξουν κάποιοι, αλλά μόλις που θα είναι άνθρωποι: θα είναι κριτικοί. Ο Πελλέας θα φωνάζει "δεν είναι αυτός!". Αυτός είναι ο τρόπος τους να δέχονται την πρόοδο μιας τέχνης που σήμερα έχει αποκτήσει αυτοπεποίθηση, υπόσταση, επίσης πλούτο, και μια καθαρότητα που θα ενοποιούσε όλες τις προτιμήσεις σε μια χώρα που δε θα ήταν τόσο διχοτομημένη όσο η δική μας, όχι τόσο αιχμάλωτη του κομματικού πνεύματος και όχι τόσο απασχολημένη σε προσωπικές αντιμαχίες.»

5. Ανάλυση του έργου *Children's Corner*

5.1 *Doctor Gradus ad Parnassum*

Το *Doctor Gradus ad Parnassum* ανοίγει τη σουίτα σατιρίζοντας τις σπουδές για πιάνο *Gradus ad Parnassum*⁶⁰ του Muzio Clementi,⁶¹ οι οποίες προτείνουν μία βαθμιαία προσέγγιση με σκοπό να οδηγήσουν τον αρχάριο πιανίστα στην κατάκτηση της τεχνικής. Η λέξη *Doctor* υπαινίσσεται τον Clementi, ως τον γιατρό των τεχνικών προβλημάτων. Το κομμάτι γράφτηκε με χιούμορ και όχι με κακή πρόθεση ή σαρκασμό ως προς τον παλαιότερο συνθέτη.⁶² Χιούμορ περιείχε και η απάντηση του Debussy στον εκδότη του, Jacques Durant, όταν ρωτήθηκε για το τέμπο του συγκεκριμένου κομματιού:

«Το *Doctor Gradus ad Parnassum* είναι ένα είδος προοδευτικής υγιεινής γυμναστικής. Θα έπρεπε να παίζεται κάθε πρωί με άδειο στομάχι, ξεκινώντας *moderato* και τελειώνοντας *anime*. Ελπίζω ότι η σαφήνεια της επεξήγησης μου, θα σε διαφωτίσει».⁶³

Το κομμάτι δεν αναφέρεται στον Clementi μόνο με την έννοια του τίτλου αλλά και στο μοτιβικό υλικό των δεκάτων-έκτων που χρησιμοποιείται στην αρχή, καθώς τέτοια σχήματα προσφέρονται για δακτυλικές, δεξιοτεχνικές ασκήσεις.



Εικόνα 2. Τα δύο πρώτα μέτρα του *Doctor Gradus ad Parnassum*.

⁶⁰ Λατινική έκφραση που σημαίνει *Βήματα προς την τελειότητα*.

⁶¹ Ο Muzio Clementi (1752-1832) ήταν συνθέτης, πιανίστας, παιδαγωγός, μαέστρος, εκδότης μουσικής, και κατασκευαστής πιάνων. Γεννημένος στην Ρώμη αλλά πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αγγλία. Το 1807 εξέδωσε μια μέθοδο πιάνου από 100 σπουδές υπό τον τίτλο *Doctor Gradus ad Parnassum*.

⁶² Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 207.

⁶³ Claude Debussy, *Images (1894-dediees a Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. ed. Roy Howat, (Paris: Durand, 1998), 21.



Εικόνα 3. Η σπουδή No.53 του Muzio Clementi ομοιάζει με κάποια ρυθμομελωδικά σχήματα στα οποία ίσως ο Debussy βασίστηκε ή επηρεάστηκε.⁶⁴

Επιπρόσθετα, η φράση *Gradus ad Parnassum – Βήματα προς τον Παρνασσό* συναντάται ως τίτλος σε μια πραγματεία του Johann Joseph Fux (1660-1741). Το σύγγραμμα πραγματεύεται τη σπουδή της αντίστιξης του 16ου αιώνα. Σύμφωνα με την μεταφορά, *τα βήματα προς τον Παρνασσό* αποτελούν το δρόμο προς την τέλεια τεχνική σύνθεσης.⁶⁵ Σε αυτή την πραγματεία, συνοψίζονται συστηματικά οι διαδικασίες που θεσπίζονται από πολύ προγενέστερους συνθέτες, οι οποίοι επηρέασαν άμεσα τους Ευρωπαίους συνθέτες, όπως τον Haydn και τον Beethoven, και ίσως ακόμη τον Debussy, αφού ο ίδιος είχε δηλώσει επανειλημμένα το θαυμασμό του για την αντιστικτική γραφή.

Μία ακόμα αναφορά η οποία μάλλον προσδιορίζει σε μεγαλύτερο βαθμό τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου κομματιού, βρίσκει απάντηση στο ποιητικό ρεύμα των Παρνασσιστών.

Ο Παρνασσισμός⁶⁶ αναφέρεται σε ένα λογοτεχνικό χαρακτηριστικό στυλ, το οποίο απαντάται μέσω ορισμένων Γάλλων ποιητών στα πλαίσια της περιόδου του 19ου αιώνα (ειδικότερα μεταξύ 1866-1876), και τοποθετείται χρονικά μετά τον ρομαντισμό και πριν τον συμβολισμό. Η ομάδα που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τους Th. Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Stephane Mallarme, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, François Coppée και José María de Heredia, εκδίδει μια «συλλογή νέων στίχων»,⁶⁷ την οποία ονομάζει *Le Parnasse Contemporain* (Σύγχρονος Παρνασσός) αποτελώντας αναφορά στο ελληνικό βουνό του Παρνασσού και τη μυθολογική του υπόσταση ως κατοικία των Μουσών.

⁶⁴ Burnson W. *A Functional Analysis of Claude Debussy's Doctor Gradus ad Parnassum from the Children's Corner Suite*, <http://williamandrewburnson.com/media/DoctorGradusAdParnassumAnalysis>.

⁶⁵ Johann Joseph Fux, *The study of Counterpoint: Gradus ad Parnassum* (New York: W.W Norton & Company, 1943), 15.

⁶⁶ <http://www.britannica.com/search?query=Parnassian>

⁶⁷ http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/new/page_017.html

Ο παρνασσιζμός δίνει μεγάλη σημασία στην ακρίβεια της έκφρασης και στη λεπτομέρεια, καθώς προσπαθεί να καλλιεργήσει μια απρόσωπη και αντικειμενική ποίηση, εκφράζοντας το επιστημονικό πνεύμα της εποχής και αναγνωρίζοντας την αξία του δόγματος της αυτοδυναμίας της τέχνης (*L'art pour l'art*). Αντιτιθέμενοι στον ρομαντισμό επιδιώκουν την απουσία κάθε συναισθήματος, πάθους ή έντασης. Θέλουν κυρίως να εκφράσουν την ηρεμία, τη γαλήνη, την απάθεια και για αυτό το σκοπό υιοθετούν ως ένα βαθμό την πλαστικότητα και την αρμονία της κλασικής τέχνης.⁶⁸

Τα χαρακτηριστικά του ρεύματος επικεντρώνουν στην λεπτομερειακή επιλογή των στίχων και πειθαρχούν απόλυτα στους ρυθμικούς, μετρικούς κανόνες, τηρώντας την ομοιοκαταληξία, με στόχο τόσο τη ρυθμική όσο και τη μελωδική στιχουργία. Επιπλέον παρατηρείται η καλλιέργεια έντεχνων στροφικών συμπλεγμάτων, προκρίνοντας τη φόρμα του σονέτου. Ως προς τη μορφή, επιδίωκαν την απόλυτη τελειότητα. Αυτό είναι και το μεγαλύτερο πλεονέκτημα των ποιημάτων, που κατά τ' άλλα θεωρούνται ψυχρά.

Τέλος, ένας λόγος που επέλεξε ο Debussy να συμπεριλάβει μία "σπουδή" στη σουίτα είναι επειδή η Chouchou αρχίζει να δείχνει ενδιαφέρον προς τη μουσική και με αυτόν τον τρόπο μάλλον προοιωνίζονται τα μαθήματα πιάνου που θα λάβει σύντομα.

Ο Paul Roberts,⁶⁹ χαρακτηρίζει το άνοιγμα της σουίτας χαρούμενο, τρυφερό, συγκινητικό και χιουμοριστικό, προοικονομώντας μια σύνοψη των διαφόρων διαθέσεων του συνόλου των κομματιών της.

⁶⁸ Ωστόσο, στην προσπάθειά τους να καλλιεργήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτή την απρόσωπη και αντικειμενική έκφραση, αυτόν τον απόλυτα ισορροπημένο και ψυχρό ποιητικό τόνο και ύφος, οι παρνασσικοί δημιούργησαν μια ποίηση χωρίς αληθινή ζωή ή ανθρώπινη παρουσία, μακριά από κάθε συναίσθημα. Αρνούνται δηλαδή το ρομαντισμό, έφτασαν τελικά στους αντίποδες του, που μάλλον αποτελεί και το λόγο της σύντομης διάρκειας και της μικρής απήχησης του συγκεκριμένου ρεύματος. http://literatureattack.blogspot.gr/2012/02/blog-post_5885.html

⁶⁹ Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 207.

Μακροδομή-Μορφή

Το κομμάτι χρησιμοποιεί την τριμερή κυκλική φόρμα ABA'. Ο διαχωρισμός του προκύπτει με βάση τη διαχείριση των φράσεων. Τα όρια μεταξύ των τμημάτων όπως φαίνεται και στο σχήμα είναι τυπικά με το B να παρουσιάζει αλλαγή αρμονικού περιεχομένου και τέμπο.

Τμήμα	A	1-32	B	33-44	A'	45-66	Coda	
Υπο-ενότητες	1-11	12-21	22-32	33-36	37-44	45-56	57-66	67-76
Φράσεις	θ.1	θ.2	θ.3	θ.4	θ.1	θ.5		
Τονικός χώρος	C	E	C	Bb	Db	C	C	C

Η λέξη "θέμα" για την απόδοση των φράσεων στον μακροδομικό πίνακα χρησιμοποιείται συμβατικά.

Η δομή του κομματιού έτσι όπως αυτή προκύπτει συνδέεται συμβολικά τόσο στο ότι είναι βασισμένη σε μια σπουδή του Clementi, όσο και στις αρχές των παρνασσιστών. Όπως αναφέρθηκε το συγκεκριμένο κίνημα στοχεύει στη ρυθμική και μελωδική στιχουργία, κάτι που διαφαίνεται εύκολα στη γραφή αυτού του κομματιού. Τα συνεχόμενα δέκατα έκτα διατηρούν το ρυθμικό στοιχείο μέχρι το τέλος (με εξαίρεση του τμήματος B) ενώ η αρμονία που διαγράφεται μέσω αυτών προσδίδει μελωδικά στοιχεία. Επιπλέον, αποσπασματικά συναντάται χρήση αντιστικτικής τεχνικής υποδηλώνοντας ίσως το σύγγραμμα του Johann Joseph Fux.

Όσον αφορά την αρμονία, μορφώνεται σταδιακά από την αλλαγή του φθογγικού υλικού των δεκάτων έκτων ενώ χωρίς να την εγκαταλείπει ολοσχερώς σε μακροδομικό επίπεδο είναι μη λειτουργική.

Συνοπτική περιγραφική-εμπειρική ανάλυση

Τμήμα Α (μ. 1-32)

Το κομμάτι ξεκινά υπό την οδηγία *egal et sans secheresse* (όμοια ισορροπημένα και χωρίς ξηρότητα). Η χρήση της λέξης ξηρότητα (για την ακρίβεια λειψυδρία) ίσως βρίσκει απάντηση σε ένα από τα χαρακτηριστικά των παρνασιστών που είναι η πιστότητα στις ακριβείς περιγραφές, η οποία επιτυγχάνεται με την επιμονή στην αναζήτηση των κατάλληλων λέξεων.⁷⁰ Το κομμάτι υποδηλώνει τη C μείζονα τονικότητα και ξεκινά με ένα αέναο μοτίβο δεκάτων έκτων που δικαιολογεί τον χαρακτήρα της σπουδής. Στο μέτρο 3 μέσω στακάτο ογδών αναδύεται μια μελωδία η οποία βρίσκεται σε παράλληλη αντίστιξη με την εξωτερική φωνή. Ακολούθως, μέσω μίας F μείζονας συγχορδίας, η οποία γίνεται F ελάσσονα (προοικονομώντας τη Ab στο Β τμήμα) η φράση καταλήγει σε έναν αρπισμό της E μείζονας (εναρμόνια αλλαγή φθόγγων Ab-G#), προετοιμάζοντας την επόμενη μεταβατική φράση (μ.13-21) με το φθογγικό κέντρο να περιφέρεται γύρω από τη νότα E. Στα μέτρα 22-32 η πρώτη φράση επανέρχεται μεταποιημένη με ένα διαφορετικό θέμα που αναδύεται μέσω tenuto σημαδιών και χρήση ογδών. Η εξωτερική φωνή παρουσιάζει ελαφρώς χρωματικά στοιχεία με σκοπό να οδηγήσει στο τμήμα Β.

Τμήμα Β (μ. 33-44)

Το αρχικό μοτίβο των δεκάτων έκτων αρθρώνεται μεγεθυμένο στη Bb μείζονα δίνοντας έμφαση στην κατασκευαστική του ιδιότητα.

Στα μέτρα 37-44 το φθογγικό κέντρο δηλώνεται μέσω του πεντάλ Ab, που λειτουργεί σαν ισοκράτης για όλη τη φράση ενώ βάσει του οπλισμού υποδηλώνεται ο τονικός χώρος της Db μείζονας χωρίς ποτέ να επιβεβαιώνεται από συγχορδία I βαθμίδας. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα το σχηματισμό του μιζολύδιου τρόπου. Το θέμα που προκύπτει στο κλειδί του σολ προέρχεται κατά αντιστοιχία μεγεθυμένο από το μέτρο 27.

⁷⁰ http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/new/page_017.html

Τμήμα Α' (μ. 45-76)

Τα μέτρα 45-54 είναι πανομοιότυπα με τα μέτρα 1-10 ενώ μέσω μιας Αb αυξημένης συγχορδίας παρουσιάζεται ένα καινούριο θέμα το οποίο κατεβαίνει γραμμικά με σκοπό την προσέγγιση της νότας C, ενώ αρμονικά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα διανθιστικό τμήμα μεταξύ I και IV ελάσσονας βαθμίδας. Αξιοσημείωτο λίγο πριν το τέλος του κομματιού είναι ένα είδους μοντέλο αρμονικής αλληλουχίας (I-bIII-#IV-V-I), το οποίο επαναλαμβάνεται δύο φορές προσδίδοντας ένταση λίγο πριν την επαναφορά του κομματιού στη C μείζονα.

Συνοψίζοντας, το μοτίβο των δεκάτων έκτων δρα ως γεννήτρια δύναμη για κάθε θέμα που εμφανίζεται ενώ η χρήση συγχορδιών στηρίζει το θεματικό υλικό. Οι αλλαγές των τονικών χώρων γίνονται ελεύθερα. Η λειτουργικότητα της αρμονίας εμφανίζεται σε ηχοχρωματικό ρόλο ενώ για σύντομα τμήματα εμφανίζεται αμφίσημη και τροπική.

5.2 *Jimbo's Lullaby*

Το *Jimbo's Lullaby* είναι το πρώτο κομμάτι που σκιαγραφεί ένα από τα παιχνίδια της Chouchou. Ο Jimbo, ήταν ένα βελούδινο ελεφαντάκι (πιθανότατα παιχνίδι-μαξιλάρι), που πήρε το όνομα του μετά από την γνωριμία με έναν αληθινό ελέφαντα στο τσίρκο P.T. Barnum.⁷¹ Προκειμένου λοιπόν να πάει για ύπνο ο "φίλος" της Emma, Jimbo, έπρεπε να ακούσει νανουριστικές ιστορίες.⁷²

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση που μπορεί να προκύψει από τη λέξη του τίτλου *Lullaby*⁷³ σε συνάρτηση με την ενσωμάτωση ενός παλιού παραδοσιακού γαλλικού νανουρίσματος μέσω της τεχνικής της μουσικής παράθεσης (quotation). Επίσης, συμβολιστική μπορεί να θεωρηθεί η επιλογή της πεντατονικής για το βασικό θέμα 1 λόγω ασιατικού ελέφαντα (η ανατολίτικη προέλευση του ελέφαντα φανερώνεται στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του *Children's Corner*).⁷⁴

Σύμφωνα με τον Paul Roberts το *Jimbo's Lullaby* είναι το πιο λεπτεπίλεπτα χιουμοριστικό από όλα τα κομμάτια της σουίτας, εντελώς διαφορετικό στο αποτέλεσμα σε σύγκριση με την πνευματώδη γοητεία του *Doctor Gradus* και την "χοντροκομμένη" κωμωδία του *Golliwogg's Cake-walk*. Η μεγάλη ευφυΐα του Debussy σε αυτή τη σουίτα αποδεικνύεται συλλαμβάνοντας το χιούμορ με τρόπο που δεν είναι εις βάρος του παιδικού κόσμου, αλλά αντιθέτως εγγενές στοιχείο του. Η φυσική συναισθηματική ταύτισή του με τον κόσμο των παιδιών τον καθιστά ικανό να εκφράσει την κωμικότητα του *Jimbo* (ευκολότερα στα μάτια των ενήλικων), ενώ την ίδια στιγμή υποστηρίζει και διατηρεί τον χαρακτήρα (ακεραιότητα, ενότητα, πληρότητα) εκείνης της τρυφερής σχέσης που αναπτύσσει ένα παιδί με το παιχνίδι του.⁷⁵

Το κομμάτι συνολικά σύμφωνα με τον οπλισμό του, υποδηλώνει τονικούς χώρους μείζονας ή ελάσσονας, αλλά το συνολικό τονικό πλάνο παρουσιάζει διάφορα τονικά κέντρα καθώς και χρήση διαφορετικών κλιμάκων που αναφέρθηκαν στο κεφ.3. Επιπλέον, συναντάται χρήση βασικών θεμάτων και μελωδικών μοτίβων, τα οποία αρχικά παρουσιάζονται (υπαινίσσονται) ενώ στη συνέχεια αναπτύσσονται και ξεδιπλώνονται δημιουργώντας ομαλές μεταβάσεις και μια αίσθηση νοηματικής συνάφειας όπως ακριβώς αυτές δημιουργούνται αντίστοιχα σε μια εξιστόρηση ενός παραμυθιού, ενώ παράλληλα μουσικά προσδιορίζουν την υπαινικτική διάθεση που διέπει την αισθητική του συμβολισμού.

⁷¹ Melvin Maddox, *Great Men of Music-Claude Debussy*, (New York: Time -Life Records, 1976), 19.

⁷² Oscar Thompson, *Debussy Man and Artist* (New York: Dover Publications, 1967), 262.

⁷³ Νανούρισμα

⁷⁴ Εξώφυλλο παρούσας εργασίας.

⁷⁵ Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 208.

Μακροδομή – Μορφή

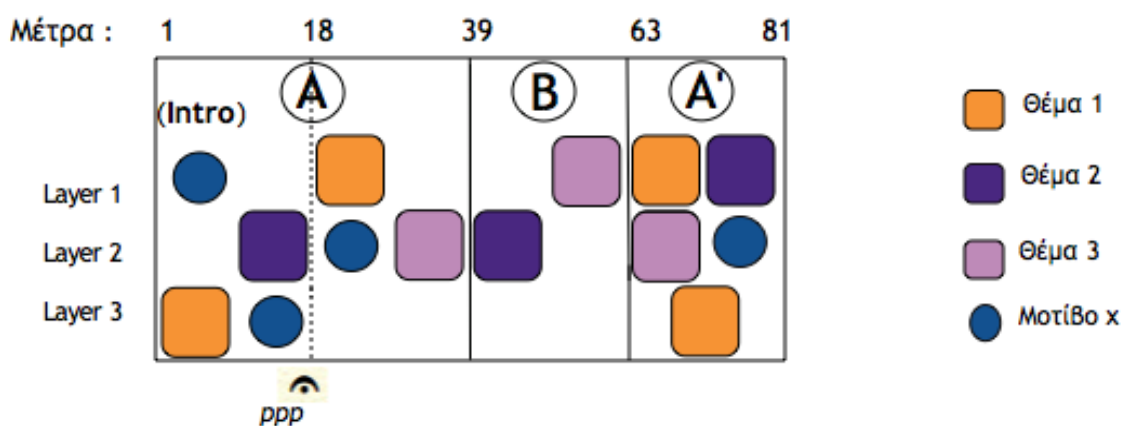
Το *Jimbo's Lullaby* όπως φαίνεται και παρακάτω ανήκει στην τριμερή κυκλική μορφή ABA'. Ο διαχωρισμός του κομματιού προκύπτει με βάση:

-το χειρισμό και την κατάταξη του θεματικού υλικού (εναλλαγές και επεξεργασία αυτού σε πολλαπλά δομικά επίπεδα (layers -διακρίνονται στον παρακάτω πίνακα)

-αιφνίδιες εξασθενήσεις δραστηριότητας μουσικού υλικού σε συνδυασμό με τις παραμέτρους δυναμικών, τονικών υψών, υφής, χρονικής διάρκειας και ερμηνευτικών οδηγιών.

Στα μέτρα 1-18 παρουσιάζεται σχεδόν ολόκληρο το θεματικό υλικό και σε συνδυασμό με τη χρήση κορώνας (μ.18), που είναι και η μοναδική σε όλο το κομμάτι, σηματοδοτείται το τέλος της εισαγωγικής ενότητας (intro).

Τα όρια μεταξύ τμήματος A και B είναι τυπικά, όπου το B παρουσιάζει αρκετά διαφοροποιημένο αρμονικό και ρυθμικό περιεχόμενο προκειμένου να απομακρυνθεί όσο το δυνατόν περισσότερο από το χαρακτηριστικό θέμα 1 και το A, όπου θέμα 2 και 3 ξεδιπλώνονται. Το A' οριοθετείται από την επανεμφάνιση του θέματος 1, ενώ στα πλαίσια της επανεμφάνισης παρατηρείται πύκνωση υφής με αντιστικτική επεξεργασία χρησιμοποιώντας όλο το μουσικό υλικό συμπυκνωμένα, είτε αυτούσιο, είτε μέσω θραυσμάτων.



Στα μέτρα 15-18, μία χαρακτηριστική αλλαγή ρεζίστρου (τονικής περιοχής) συνοδεύεται από μία αραίωση ηχητικής πυκνότητας, ένα ευδιάκριτο *diminuendo* σε *pianississimo*, μία επιμήκυνση στις

χρονικές αξίες μεταξύ των στακάτο νοτών και μία παύση που ενισχύεται από τη χρήση κορώνας, (ένα είδος αραίωσης υφής και ηχοχρώματος).

Τέτοιου είδους αραίωσης δραστηριότητας, όπως αυτής που συμβαίνει κατά την προσέγγιση του μέτρου 19, σε σύγκριση με την επακόλουθη επιτάχυνση δημιουργούν αντιθέσεις που διχοτομούν τα τμήματα του κομματιού, ενώ οι απότομες αλλαγές τονικών περιοχών πριν και μετά ενισχύουν το αποτέλεσμα. Με παρόμοιο τρόπο τα μέτρα 37-38, 59-62 και 74-81 προδιαγράφουν τα σημεία διάζευξης που έπονται.

Κάθε τμήμα μπορεί να χωριστεί σε επιμέρους φράσεις. Τέτοιες υποδιαιρέσεις προκύπτουν όταν ένα καινούριο θέμα ή ένα οστινάτο εμφανίζεται (μ.11, 29, 33), ή ένα ήδη υπάρχων θέμα επαναλαμβάνεται (μ. 19, 39, 47, 63), που μαζί με άλλα χαρακτηριστικά προσδιορίζουν το διαχωρισμό αυτών των τμημάτων, όπως θα δούμε και παρακάτω. Επιπλέον, υπάρχουν σημεία αλληλεπικάλυψης μεταξύ των φράσεων (μ.47-53 με μ.53-56) ενώ γενικότερα τα όρια αυτών δεν είναι πάντα αποσαφηνισμένα (μ. 53, 70).

Παρουσίαση θεμάτων και βασικού μοτίβου x

Εικόνα 4. Μέτρα 1-9. Το βασικό θέμα 1 συνδέεται με το ελεφαντάκι *Jimbo*.

Μέτρα 11-12. Υπαινιγμός νανουρίσματος “*Dodo, l'enfant do.*”

Μέτρα 33-34. Θέμα 3 με ευδιάκριτο χαρακτηριστικό την ύπαρξη του μοτίβου x.

Αναλυτικότερα, το κομμάτι ξεκινά με την παρουσίαση του πρώτου βασικού θέματος στη χαμηλή περιοχή του αριστερού χεριού, υπαινισσόμενο το αδέξιο βηματισμό ενός μικρού ελέφαντα.⁷⁶ Στο πρώτο μέτρο υπάρχει η σημείωση-οδηγία *doux et un peu gauche* που σημαίνει ευγενικά και λίγο άγαρμπα, συμπληρώνοντας την ένδειξη του τέμπο η οποία είναι *assez modéré*⁷⁷ (αρκετά

⁷⁶ Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 120.

⁷⁷ Αξίζει να αναφερθεί πως η ένδειξη του τέμπο στο ιδιόγραφο του συνθέτη δεν υπάρχει. Η απάντηση που έδωσε όταν ρωτήθηκε από τον εκδότη του, Durand ήταν: “For Jimbo’s “*assez modéré*” will be just perfect, and for you *cher ami*, my customary affection”, δηλαδή σε ελεύθερη απόδοση, “Το τέμπο για τον Jimbo θα πρέπει απλά να είναι σωστό.” Claude Debussy, *Images : (1894-dédiées à Y. Lerolle)*, Pour le piano, *Children’s corner*. ed. Roy

συγκρατημένο). Επιπλέον, ο χαρακτηρισμός *gauche* αποδεικνύει για άλλη μια φορά το επιδέξιο πνεύμα του Debussy καθ' ότι στη γαλλική γλώσσα σημαίνει *αριστερά* και ίσως έτσι δικαιολογείται η έναρξη του μοτίβου στο αριστερό χέρι ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετείται και η εμφάνιση του βασικού θέματος σε τρεις διαφορετικές τονικές περιοχές (ρεζίστρα) μέχρι το τέλος του κομματιού (μ. 1, 21, 63).

Η εμφάνιση του δεύτερου θεματικού υλικού έρχεται στην εσωτερική φωνή των μέτρων 11-14, χρησιμοποιώντας τη γνωστή, και άμεσα σχετιζόμενη με παιδιά, μελωδία του νανουρίσματος, “Dodo, l'enfant do.” (χρήση και στο *Jardins sous la pluie* από τις σουίτες για πιάνο *Estampes*).⁷⁸ Αρχικά, γίνεται ο υπαινιγμός της μελωδίας προετοιμάζοντας το έδαφος για τη συνέχεια, όπου η μουσική παράθεση (quotation) φαίνεται με περισσότερη σαφήνεια στα μέτρα 39-46. Έχοντας υπόψη ότι το κομμάτι είναι νανούρισμα παρατηρείται η χρήση των ήπιων δυναμικών (*ppp-p*) από τον Debussy προκειμένου να αναπαραστήσει όσο το δυνατόν περισσότερο την ατμόσφαιρα που πρέπει να συλλάβει είτε ο ερμηνευτής, είτε ο ακροατής.

Στη συνέχεια, έχοντας καλύψει ηχητικά την ταύτιση με τα προηγούμενα δύο θέματα στο περιεχόμενο του τίτλου (την πεντατονική για τον Jimbo και την ολοτονική για το νανούρισμα) το θέμα 3 θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα συνδεδετικό θέμα καθ' ότι εμφανίζεται στο μέτρο 33 και εξυπηρετεί στη μετάβαση από το Α στο Β, ενώ αργότερα χρησιμοποιείται με αντιστικτικό τρόπο στο θέμα 1.

Μοτίβο x : η παρουσία του είναι εμφανής από την αρχή μέχρι το τέλος του κομματιού. Ο ρόλος του είναι δομικός και συναντάται άλλοτε συνδεδετικά κι άλλοτε συνοδευτικά.

Τα θέματα 1, 2 καθώς και το μοτίβο x εμφανίζονται αμέσως στο πρώτο μέρος αντίστοιχα στα μέτρα 1, 11, και 4. Επιπλέον, το θέμα 3 δεν εμφανίζεται μέχρι το μέτρο 33, αλλά η γένεση του μπορεί να ανιχνευθεί με ευκολία στο μοτίβο x, (που και αυτό με τη σειρά του υποδηλώνεται στο θέμα 1).

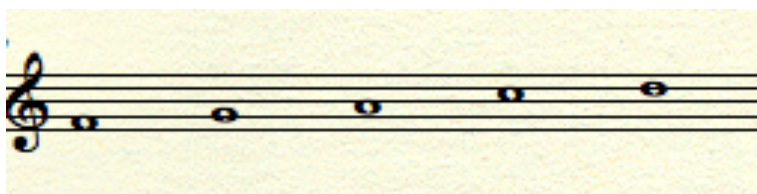
Howat, (Paris: Durand, 1998), 18.

⁷⁸ Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 120.

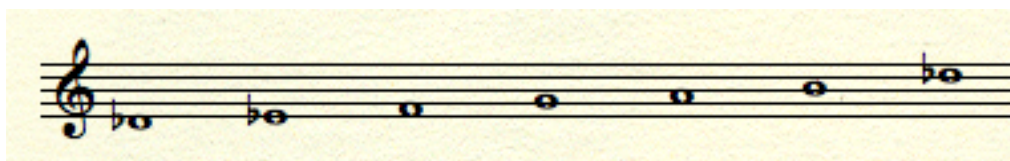
Συσχετισμός θεματικού υλικού και φθογγικής δομής

Στα πλαίσια του συσχετισμού του θεματικού υλικού και της φθογγικής δομής ενσωματώνονται διάφορες διαδοχικές "αρχές". Κάθε τμήμα συνδυάζει και διαχειρίζεται το θεματικό υλικό με διαφορετικό τρόπο. Η λειτουργικότητα της εισαγωγικής ενότητας εντοπίζεται στην εμφάνιση σχεδόν ολόκληρου του θεματικού υλικού που θα ακολουθήσει. Το τμήμα Α σταθεροποιεί τη σχέση μεταξύ του θέματος 1 και του διατονικού γένους, ενώ παρουσιάζει το θέμα 3 σε διατονικό περιβάλλον. Το τμήμα Β ενδυναμώνει τη σύνδεση μεταξύ του θέματος 2 και του ολοτονικού γένους και παρουσιάζει το θέμα 3 μεταποιημένο: γραμμικά, έχει χρωματικό χαρακτήρα, ενώ αρμονικά παρουσιάζει ένα μείγμα διατονικών και ολοτονικών συγχορδιών. Το Β είναι το τμήμα που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ένταση λόγω της αλληλεπίδρασης του διατονικού, ολοτονικού και χρωματικού γένους, των μεταποιήσεων του θέματος 3 και την αλληλεπικάλυψη των φράσεων. Το Α' επαναφέρει σχετική απλότητα όπου τα τρία γένη συνυπάρχουν με το διατονικό να επικρατεί.

Θέμα 1. Είναι γραμμένο στην πεντατονική F-G-A-C-D με φθογγικό κέντρο το D στην πρώτη φράση και το G στη δεύτερη και συνδέεται άμεσα με το διατονικό γένος.

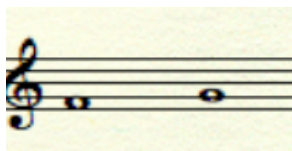


Θέμα 2. Έχει χροιά ολοτονικής προκειμένου να πλαισιώσει "επιτυχώς" τη μουσική παραπομπή (Eb-Db) όπου δομικό χαρακτηριστικό της είναι το διάστημα του τόνου. Δηλώνεται με σαφέστερη αρμονική υποστήριξη στην δεύτερη εμφάνιση του, στο μέτρο 39.



Θέμα 3. Το θέμα 3 είναι λιγότερο διευκρινισμένο, καθώς κλίνει προς τη διατονικότητα με πινελιές χρωματικού χαρακτήρα. Ενώ η μελωδία παρουσιάζεται σε διατονικό περιβάλλον, η χρήση της παράλληλης κίνησης φωνών (parallel voice leading) είναι αυτή που προσδίδει χρωματικότητα. Επιπλέον, πέραν την λειτουργικότητας της μετάβασης από το Α στο Β, το θέμα 3 παρουσιάζεται χρωματικά πιο ξεκάθαρα στο τμήμα Β και πάλι διατονικά στο Α τοποθετημένο αντιστικτικά στο θέμα του *Jimbo*.

Μοτίβο x: χαρακτηριστικό διάστημα 2ας. Το μοτίβο x -αποκαλούμενο έτσι λόγω του σύντομου χαρακτήρα και του άμορφου πλαισίου του, είναι ευέλικτο (όχι τυχαία) καθότι μπορεί να θεωρηθεί διατονικού ή ολοτονικού χαρακτήρα, αλλά ακόμα και χρωματικού όταν αυτό ενσωματώνεται στο θέμα 3. Ενυπάρχει και στα 3 παραπάνω φθογικά σύνολα αποτελώντας συνοδευτικό ρόλο κ συνδετικό κρίκο για τις μεταβάσεις σε διάφορες μορφές.



Διαδικασίες χειρισμού υλικού σε κάθε τμήμα/ Περιγραφική-εμπειρική ανάλυση

Intro μ. 1-18

Σύμφωνα με τον James Hepokoski, η επιλογή του Debussy να στηριχθεί στη χρήση συντακτικών μοντέλων (formulaic openings) ώστε να δημιουργήσει το προσωπικό του στυλ δεν είναι πουθενά πιο προφανής από τον τρόπο χρήσης του μουσικού υλικού του στις ενάρξεις των έργων του. Συνήθως επιστρέφει στα αρχικά συμβολικά, αναγνωρίσιμα (gestural) σχήματα εμπλέκοντας τη χαρακτηριστική μεταχείριση των φράσεων, της μελωδίας, της υφής και της αρμονικής σύνταξης. Πρωταρχικός σκοπός αυτών των επαναλαμβανόμενων μοντέλων είναι να περάσουμε από τον κόσμο της σιωπής σε έναν κόσμο μουσικής κίνησης.⁷⁹

Πιο συγκεκριμένα, τα διαχωρίζει σε τρεις κατηγορίες: i) Το μονοφωνικό άνοιγμα (The monophonic opening), ii) συγχορδιακό τροπικό άνοιγμα (modal chordal opening), και iii) εισαγωγικές ακολουθίες (introductory sequences).

⁷⁹ James Hepokoski, *Music, Structure, Thought: Selected Essays*, (USA: Yale University Press & Ashgate, 2009), 45.

Το κομμάτι φαίνεται να χρησιμοποιεί την πρώτη κατηγορία, της οποίας τα χαρακτηριστικά είναι:

Το κομμάτι ξεκινά με μία ασυνόδευτη μελωδική γραμμή που σπάει τη σιωπή. Συνεχίζει με ένα σχετικά παρατεταμένο αρχικό φθογγικό κέντρο, σε δυναμική *p*, και γλιστράει με χάρη σε μια πιο ενεργή ρυθμική κίνηση με έναν τρόπο που δεν είναι εμφαντικά έμμετρος. Η μελωδική γραμμή είναι κυματοειδής, επιστρέφοντας στα σημεία προς το αρχικό τονικό κέντρο του με έναν ευέλικτο τρόπο, και αυτό υποδεικνύει, μία μάλλον εξασθενημένη τονικότητα, λόγω χρήσης πεντατονικής, χρωματικότητας, τροπικότητας, θραύσματα κλιμάκων ή άλλων τέτοιων μέσων. Μία τέτοια διαδικασία αποτελεί χαρακτηριστική χρήση συντακτικού του Debussy, που απαντάται σε πλήθος έργων του και λειτουργεί σαν προθάλαμος με σκοπό να προετοιμάσει τον ακροατή για το τι θα ακολουθήσει. Αυτή η άποψη, δικαιολογεί στο συγκεκριμένο κομμάτι την παρουσίαση όλου του θεματικού υλικού, που πρόκειται να χρησιμοποιήσει, μέχρι το τέλος της εισαγωγικής ενότητας.

Μελωδικά, η βηματική κίνηση που χαρακτηρίζει τον ελέφαντα, (με χρήση πεντατονικής) δίνει την αίσθηση μιας αδιάκοπης ροής και μιας παρατεταμένης ομόνοιας μουσικά. Αυτό ενισχύεται από την προεπιλεγμένη απόφαση του συνθέτη του ρυθμού 2/2 καθώς προκύπτει έντονη ρυθμική αντίθεση μεταξύ των θεμάτων, του *Jimbo* και του νανουρίσματος. Επιπρόσθετα, παρατηρείται η ανοδική και καθοδική πορεία της μελωδίας με τέτοιο τρόπο, δημιουργώντας ένα κυματοειδές περίγραμμα, μία κυματοειδής αίσθηση συμβάλλοντας στην ιδιαιτερότητα της κατασκευής του κομματιού.

Τμήμα Α μ. 19-38

μ. 19-28

Τα μέτρα 19-20 έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα και προετοιμάζουν ομαλά την εμφάνιση των τριών δομικών επιπέδων (layers) μέχρι το μέτρο 25.

Το θέμα 1 επιστρέφει στο μέτρο 21 αυτή τη φορά σε ψηλότερη τονική περιοχή καθώς το μοτίβο *x* (πρωτοακούστηκε στο μέτρο 4), σε ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμό τετάρτων αποτελεί το κύριο υλικό της συνοδείας. Η μεταφορά της βασικής μουσικής ιδέας (θέμα 1) στο κλειδί του σολ ίσως υποδηλώνει ότι η "βραδυκινήσια" του *Jimbo* έχει αρθεί από τον "σκοτεινό και μελαγχολικό" ελέφαντα και η διάθεση του είναι πολύ πιο χαρούμενη παρά την ένδειξη της δυναμικής που δεν αλλάζει (*pp*).

Η συμβολική διάθεση φανερώνεται στον τρόπο που πλαισιώνει την επανεμφάνιση του θέματος αξιοποιώντας και ανακαλώντας βαθμιαία όλα τα στοιχεία που εμφανίστηκαν στο εισαγωγικό

τμήμα, εδραιώνοντας τη μουσική ιδέα του ελέφαντα, και μάλιστα μία οκτάβα ψηλότερα, που διευκολύνει την αναγνώρισή της από τον ακροατή.

Επιπλέον, η χρήση της πεντατονικής αποκαλύπτεται πλήρως μελωδικά και αρμονικά κι ενώ η μελωδία φαίνεται να περιστρέφεται γύρω από τη νότα D είναι η πρώτη φορά από την αρχή του κομματιού που παρά τον οπλισμό του δηλώνεται με περισσότερη σαφήνεια ο τονικός χώρος της Bb λόγω συνοδείας. Αυτό επιτυγχάνεται όχι μόνο από την απλή εμφάνιση του Bb αλλά χρησιμοποιώντας το κατιόν μελωδικό διάστημα πέμπτης (F-Bb) στο αριστερό χέρι, από ασθενές σε ισχυρό -όπως στις πατροπαράδοτες πτώσεις- θέλοντας για άλλη μια φορά να δείξει τη σύζευξη του παραδοσιακού τονικού συστήματος με την μουσική όπως αυτή έπρεπε να εκφραζόταν κατά τη δική του αντίληψη.

Εικόνα 5. Μέτρα 19-28. Το θέμα του ελέφαντα παρουσιασμένο στο κλειδί του σολ στην πεντατονική του F. Το κατιόν διάστημα 5ης που ισχυροποιεί την κλίμακα της Bb. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η συνήχηση-συγχορδία που δημιουργείται στα μέτρα 25-28, η οποία προκύπτει από την καθετοποίηση της πεντατονικής αφού ακούγονται ταυτόχρονα οι νότες ντο, ρε, φα, σολ δημιουργώντας πεντατονικό κλάστερ.

μ.29-38

Στη συνέχεια, στα μέτρα 29-32 ένα τρίτο καινούριο θεματικό υλικό εμφανίζεται με μεταφορά του αρμονικού και μελωδικού περιεχομένου στην πεντατονική του Ab, ενώ γίνεται υπαινιγμός του επερχόμενου θέματος. Ο φθόγγος Ab επικρατεί στο αριστερό χέρι για 10 μέτρα λειτουργώντας

αρχικά σαν ισοκράτης και στη συνέχεια (μέσω οστινάτο) σαν καινούριος βασικός φθόγγος ορίζοντας το αρμονικό περιβάλλον σ' αυτό το τμήμα. Το μοτίβο x παραμένει σε συνοδευτικό ρόλο μέχρι το μέτρο 33 όπου εμφανίζεται το θέμα 3, μία καινούρια μελωδία αρκετά διαφορετική ρυθμικά με το τμήμα που μόλις προηγήθηκε· (-ο πρώτος χρόνος είναι παύση σε αντίθεση με τη ρυθμική διάρθρωση του θέματος 1 δημιουργώντας μία ψευδής αίσθηση αντιχρονισμού-).

Εικόνα 6. Μέτρα 29-34. Έμφαση στη νότα Ab. Ρυθμική διαφοροποίηση μοτίβου με παύση στον πρώτο χρόνο και οστινάτο στο αριστερό χέρι για 6 μέτρα, (για τη συνέχεια των μέτρων βλ.παράρτημα).

Η αίσθηση της αντίθεσης των δύο τμημάτων εντείνεται όταν ο συνθέτης επιλέγει για το αριστερό χέρι ένα τετράφθογγο ρυθμικό οστινάτο (Ab-Ab-Bb-Ab). Σύμφωνα με τον Robert Schmitz, η χρήση αυτού ίσως υποδηλώνει την ιδιότητα ενός παραπονιάρικου ή επίμονου χαρακτήρα. Είναι ο Jimbo ή η Chouchou που επικαλείται για λίγο περισσότερο τραγούδι-νανούρισμα προσπαθώντας κατά κάποιο τρόπο να κερδίσει λίγο χρόνο πριν κοιμηθεί; Ή ίσως περιγράφεται μία αντίδραση σε ένα αναπάντεχο συμβάν στη διάρκεια ενός παραμυθιού.⁸⁰

Τμήμα Β μ. 39-62

μ. 39-46

Στα μέτρα που ακολουθούν (39-46) εμπεριέχεται η επανεμφάνιση του θέματος 2 πλαισιωμένη από εναλλασσόμενα πηδήματα οκτάβας σε συνεχόμενα όγδοα. Για άλλη μια φορά φαίνονται οι

⁸⁰ Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 121.

επιδέξιοι χειρισμοί του Debussy προκειμένου να φτάσει στο μουσικό του στόχο. Επανεμφανίζει τη μελωδία του νανουρίσματος στην εσωτερική φωνή του δεξιού χεριού, ενώ παράλληλα για τη συνοδεία αυτού επιλέγει αδιάκοπα συνεχόμενα όγδοα για τη διάρκεια των 10 επόμενων μέτρων δηλώνοντας ότι κάτι διαφορετικό συμβαίνει στην ιστορία του *Jimbo*. Αξίζει να σημειωθεί πως είναι η πρώτη φορά που το αριστερό χέρι εμφανίζει συνεχόμενες αξίες ογδών αλλάζοντας το ρυθμικό υπόβαθρο. Επιπλέον, θέλοντας να τονίσει ακόμα περισσότερο τη διαφορά, τα όγδοα σημειώνονται στακάτο ενώ υπάρχει και η ένδειξη *Un peu plus mouvementé* που σημαίνει με *λίγη περισσότερη κίνηση*.

Αρμονικά αυτό το τμήμα, χαρακτηρίζεται από την ολοτονική κλίμακα. Η αίσθηση ότι κάτι διαφορετικό συμβαίνει (στο νου του ακροατή) προκύπτει από την αντίθεση μεταξύ της ολοτονικής και πεντατονικής ποιότητας, καθώς κι από την αλλαγή του ρυθμικού υποβάθρου στην εξωτερική φωνή. Επιπλέον, η υπαινικτική ατμόσφαιρα δε δηλώνεται μόνο μέσω της τεχνικής (quotation) παράθεσης του νανουρίσματος, αλλά και μέσω του τρόπου διαχείρισης του αυθεντικού μελωδικού υλικού προσαρμόζοντάς το στις ανάγκες του κομματιού. (βλ. εικόνες 7-8)

Εικόνα 7. Επανεμφάνιση της μελωδίας “Dodo, l'enfant do.”. Χρήση ολοτονικής κλίμακας. Πύκνωση ρυθμού στο μπάσο. Χρήση μελωδίας και στο *La boîte à Joujoux*, με τον ίδιο υπαινικτικό τρόπο.



Εικόνα 8. Το παραδοσιακό γαλλικό νανούρισμα *Dodo l'enfant do*.

μ.47-62

Συνεχίζοντας, τα μέτρα 47-62 μπορούν να θεωρηθούν ως προέκταση της επεξεργασίας του θέματος 3· (για τα μέτρα 47-56 βλ. παράρτημα). Το Db υπάρχει στον μπάσο σαν τονικό επίκεντρο με ένα διαφοροποιημένο οστινάτο (κατά αντιστοιχία των μέτρων 33-38) το οποίο συμπληρώνει ρυθμικά τα μέτρα 49-52 ώστε να μη χαθεί ο χαρακτήρας του θέματος, ενώ η ψηλότερη φωνή εισάγει το χρωματικό κατέβασμα τεσσάρων νοτών του πρώτου τμήματος του θέματος 3. Στα μέτρα 54-56 παρατηρείται ανταλλαγή των φωνών ενώ στο μ. 57 οι φωνές επανέρχονται με τη σοπράνο να επαναλαμβάνει την τελευταία εμφάνιση του θέματος 3 μέσα στο τμήμα Β πλαισιώνοντάς το όχι εντελώς χρωματικά αυτή τη φορά. Ο μπάσος επικεντρώνεται στο κατιόν διάστημα 5ης Bb-Eb (κατά αντιστοιχία του μέτρου 19, F-Bb), υποδηλώνοντας τον τονικό χώρο της Eb.



Εικόνα 9. Στα μέτρα 59-62 παρατηρείται έμφαση στη νότα Bb για τη σοπράνο ενώ το σταθερό τετράφθογγο συνοδευτικό σχήμα τονίζει την κάθοδο από τη νότα Eb στη Cb που προετοιμάζει την τονικότητα της Bb μείζονας και την επιστροφή του A'.

Τμήμα Α' μ. 63-81

Πλησιάζοντας στο τέλος, το μοτίβο του ελέφαντα έρχεται για άλλη μια τελευταία φορά στο μέτρο 63 ακόμα μια οκτάβα ψηλότερα (από την τελευταία του εμφάνιση, διευκολύνοντας τον ακροατή να το αναγνωρίσει πια) ενώ ταυτόχρονα αντιστικτικά παρατίθεται το θέμα 3 με τη διαφορά ότι κατεβαίνει διατονικά και όχι χρωματικά.

Εικόνα 10. Η αντιστικτική διαχείριση των θεμάτων 1 και 2.

Τέλος, τα μέτρα 74-81 που συγκροτούν το καταληκτικό μέρος του κομματιού, επικεντρώνονται στις τρεις τελευταίες νότες του θέματος 3. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο μέτρο 76 η οδηγία *morendo*, που σημαίνει *πεθαίνοντας*, θέλοντας για άλλη μια φορά ο Debussy να δώσει με σαφήνεια την ατμόσφαιρα που απαιτείται και ίσως την κατάσταση που είναι το ελεφαντάκι ή η Chouchou λίγο πριν βυθιστεί σε βαθύ ύπνο. Στο μέτρο 78 αρχίζει για τελευταία φορά το θέμα 2, αλλά δεν έχει την ευκαιρία να ολοκληρωθεί αφού η μουσική φαίνεται να χάνεται προσομοιάζοντας το μεταίχμιο μεταξύ της διαδικασίας του νανουρίσματος και της "παράδοσης" στον ύπνο. Επιπλέον, η επιβράδυνση επιτυγχάνεται μέσω της μουσικής υφής λόγω μεγέθυνσης των αξιών (ορχηστρικό *diminuendo*) και όχι μέσω κάποιας ένδειξης που σαν αποτέλεσμα θα είχε να χαθεί το υλικό του θέματος, επιβεβαιώνοντας την επιλογή του με το *sans retarder* που σημαίνει χωρίς καθυστέρηση.

Εικόνα 11. Coda. Ένα τελευταίο Bb επισφραγίζει την τονικότητα αλλά και τον βαθύ ύπνο του Jimbo αποδεικνύοντας τη χιουμοριστική διάθεση του Debussy.

Συνοπτικό Τονικό πλάνο

Καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού η τονικότητα παίρνει τη μορφή των: *ostinati*, πεντάλ, αρμονικών και γραμμικών κινήσεων που εφιστούν την προσοχή στη στήριξη μεταβατικών τμημάτων από πέρασμα σε πέρασμα, είτε ως βαθμίδες μιας κλίμακας ή ως *pivot chords*⁸¹ (κοινές συγχορδίες) στις προσωρινές τονικές.

Η αρμονία παίρνει υποστηρικτικό ρόλο και διαμορφώνεται σύμφωνα με την επιλογή των ισχυρότερων θεματικών υλικών συναρτήσει του τίτλου, δηλαδή του *Jimbo* και του νανουρίσματος (*lullaby*) κατά αντιστοιχία μεταξύ πεντατονικής και ολοτονικής.

Για την καλύτερη κατανόηση της μορφής του κομματιού απαιτείται η παράθεση του πίνακα 1.

Πίνακας 1

Μέρη	A (1-38)				B(39-62)		A' (63-81)	Coda
Μέτρα-Υποενότητες	1-10	11-18	19-28	29-38	39-46	47-62	63-73	74-81
Θέματα	θέμα 1	θέμα 2	θέμα 1	θέμα 3	θέμα 2	θέμα 3	θ1,θ2	θ1,θ2,θ3
Αρμονικό περιβάλλον	5τονική F	ολο- τονική	5τονική F + Bb	5τονική Ab	Ολοτονική A	Db, Eb	Bb	Bb

Σε γενικές γραμμές, λαμβάνοντας υπόψη την απουσία κάθε περίπτωσης όμοιας με τέλεια πτώση, η τονική διαδρομή στο *Jimbo Lullaby*, ενώ εντοπίζεται εύκολα, φαίνεται δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με την αρμονική ένταση που προκύπτει στις μεταβατικές φράσεις ή υπο-φράσεις. Αυτά τα σημεία συγκροτούνται από μέτρα φτιαγμένα με ετερόκλητα στοιχεία των θεμάτων με ότι αυτό συνεπάγεται για τα γένη τους αντίστοιχα, επιτυγχάνοντας αμφισημία.

⁸¹ Richard Parks, *The music of Claude Debussy* (USA: Yale University Press, 1989), 73.

Το *Jimbo's Lullaby* εκθέτει μια σειρά από χαρακτηριστικά που σύμφωνα με τον Richard Parks είναι κοινά σε μεγάλο μέρος της μουσικής του Debussy:

- οι ξαφνικές μεταλλάξεις από ένα σύνολο φθόγγων x γένους στο άλλο,
- η εκμετάλλευση της έντονης αντίθεσης που προκύπτει μεταξύ του ολοτονικού και του διατονικού γένους,
- η χρήση του χρωματικού γένους μόνο σε συνδυασμό με τα άλλα δύο, και
- η ρυθμική αντίστιξη που προκύπτει από τη χρονική πορεία του κάθε θέματος, καθώς διασταυρώνεται με εκείνες των άλλων μαζί με τις δυνατότητες αλληλεπίδρασης μεταξύ των γενών, στα οποία ανήκει το καθένα.

Όπως είδαμε, αυτές οι τεχνικές μπορούν να λειτουργούν ανεξάρτητα από το τονικό πλαίσιο, ενώ παράλληλα εξυπηρετούν το ηχο-χρωματικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, ένα τελευταίο σημείο που φανερώνει στο *Jimbo* τα δομικά χαρακτηριστικά είναι ότι τα θέματα (η μελωδία) δρα ως γεννήτρια της μουσικής δομής κι έτσι υπερισχύει της στατικής αρμονίας, (η οποία όπως εξηγήθηκε προκύπτει χάριν στήριξης του μελωδικού υλικού), υποστηρίζοντας τον συμβολικό χαρακτήρα.

Ο δεξιοτεχνικός χειρισμός των μοτίβων και ο τρόπος με τον οποίο εδραιώνονται στο *Jimbo's Lullaby* αντιστοιχεί σε εκείνον της νοηματικής σύνδεσης που χρειάζονται οι παράγραφοι μιας ιστορίας, καθ' ότι οι μουσικές μεταβάσεις από τη μία ενότητα στην άλλη επιτυγχάνονται ομαλά χρησιμοποιώντας κάθε φορά σαν συνδετικό κρίκο ένα κοινό μοτιβικό ή αρμονικό στοιχείο.

Συνοψίζοντας, το κομμάτι παρουσιάζει μια πλούσια δομή βασισμένη στην εναλλαγή και την αλληλεπίδραση των τριών θεματικών στοιχείων που παρουσιάστηκαν, συνοδευόμενα από ένα εύρος αρμονικού φάσματος που καλύπτει τις πεντατονικές, τους τρόπους, τη διατονική αμφισημία, τη διτονικότητα και τη χρωματικότητα καταλήγοντας σε μια κατέντζα που συμφιλιώνει όλα τα παραπάνω στοιχεία στον κοινό παρανομαστή του τονικού κέντρου της Bb μείζονας.

Επιπλέον, κάτι που αξίζει να αναφερθεί για αυτό το κομμάτι όσον αφορά την υφή του είναι τα επίπεδα διαστρωμάτωσης των μελωδιών. Για παράδειγμα, μετά τη μονοφωνική γραμμή της παρουσίασης του ελέφαντα στα μέτρα 1-8, υπάρχει η επέκταση σε μία ύφανση δύο μελωδιών οι οποίες ξεδιπλώνονται την ίδια στιγμή, ενώ στη συνέχεια όπου αυτό χρειάζεται, ενσωματώνει κι ένα τρίτο επίπεδο (layer) προκειμένου να επιτύχει αρμονική ένταση ή πύκνωση υφής μέσω της παράλληλης εξέλιξης μελωδιών, για των οποίων την ακουστική αναγνωρισιμότητα έχει φροντίσει πρωτίτερα μέσω της επιλογής και διαχείρισης του μουσικού υλικού. Κάτι που επιβεβαιώνει την

αγάπη του Debussy για την αντιστικτική γραφή, αφού ο ίδιος λέει σε ένα γράμμα του: (αναφερόμενος στον Ορλάντο και τον Παλεστρίνα)

«Με εκπλήσσουν πραγματικά τα αποτελέσματα που κατορθώνουν απλώς και μόνο με τη βαθιά γνώση της αντίστιξης. Στα χέρια τους όμως γίνεται κάτι υπέροχο που προσθέτει ασυνήθιστο βάθος στη σημασία των λέξεων. Και κάθε λίγο και λιγάκι οι μελωδικές γραμμές ξεδιπλώνονται και επεκτείνονται φέρνοντας στο νου πολύχρωμη εικονογράφηση παλιάς σύνοψης. Και αυτές είναι οι μόνες στιγμές που αφυπνίστηκε κάπως ο αληθινός μουσικός εαυτός μου.»⁸²

Ο Debussy έχει αναφέρει σε μια από τις συναθροίσεις που συνηθίζονταν να γίνονται στο Mallarme πως του είναι αδιανόητο να εκφράσει το ίδιο συναίσθημα δυο φορές με τον ίδιο τρόπο,⁸³ γι' αυτό και κάθε επανεμφάνιση της βασικής μουσικής ιδέας πλαισιώνεται διαφορετικά, (κάτι που συμβαίνει σε όλα τα κομμάτια της σουίτας). Συγκεκριμένα, προκειμένου να επιτευχθεί εκφραστική ένταση η χρήση αντιστικτικής υφής δύο θεμάτων που έχουν παρουσιαστεί ξεχωριστά στο προηγούμενο τμήμα δίνοντας μια άλλη διάσταση, επιτρέπει να επιβεβαιώσουμε τη συμβολική σκέψη που πρεσβεύει ότι με την συνένωση ορισμένων λέξεων (άρα ήχων) σε ένα περισσότερο ή λιγότερο απροσδόκητο τρόπο, η συνήθης σημασία τους εξαφανίζεται και επιτυγχάνεται μια νέα διάσταση, ώστε η ιδέα (το θέμα αντίστοιχα) που εκφράζεται σε μεγάλο βαθμό να υπερέχει της προηγούμενης που φαίνεται να δηλώθηκε.

⁸² Roger Nichols, *The life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 50.

⁸³ Oscar Thomson, *Debussy, Man and Artist* (New York: Dover Publications, 1967), 102.

5.3 *Serenade for the Doll*

Το *Serenade for the Doll*⁸⁴ αποτελεί κατά κάποιο τρόπο την βάση για τη δημιουργία αυτής της σουίτας καθώς ήταν το πρώτο κομμάτι που ολοκληρώθηκε με αφορμή την είδηση του ερχομού της κόρης του. Βιβλιογραφικές αναφορές⁸⁵ υποστηρίζουν την ύπαρξη μιας αγαπημένης κούκλας της Chouchou, -η οποία δεν αποκλείεται να υπήρχε- αλλά από τη στιγμή που το κομμάτι γράφτηκε στα μέσα του 1905 (πριν την γέννηση του παιδιού,) η λέξη *doll* αρχικά είναι πιο πιθανό να αναφέρεται στην κόρη του.

Ο όρος της σερενάτας αρχικά, σήμαινε έναν μουσικό χαιρετισμό, ο οποίος συνήθως γινόταν στο ύπαιθρο το βράδυ, προς ένα αγαπημένο πρόσωπο. Η λέξη *serenade* προέρχεται από την ιταλική λέξη *sereno* που σημαίνει ηρεμία, ενώ παράλληλα *la sera* σημαίνει απόγευμα. Οι σερενάτες γενικά χαρακτηρίζονται από ήρεμη, ανάλαφρη μουσική, επειδή οι εν λόγω διαδικασίες πραγματοποιούνταν συνήθως ήσυχες και ευχάριστες νύχτες.⁸⁶

Η μορφή μιας σερενάτας συνήθως είναι κατασκευασμένη από μια πολλαπλών-μερών δομή, που κυμαίνεται γενικά από τέσσερα μέχρι και δέκα μέρη. Συνήθως αποτελείται από ένα γρήγορο μέρος στην αρχή, ακολουθούμενη από αργά μέρη στη μέση, τα οποία εναλλάσσονται με τα γρήγορα, και κλείνει με ένα γρήγορο σε Presto/Allegro κίνηση. Μια σερενάτα μπορεί να υπάρξει κάπου ανάμεσα σε μια σουίτα ή μια συμφωνία, αλλά συνήθως είναι ρομαντικής φύσης - ανέμελη και χωρίς πάρα πολλές υπερβολικές δραματικές στιγμές.⁸⁷

Όσον αφορά τη συμβολική σύνδεση του τίτλου σε σχέση με τη δομή του κομματιού παρουσιάζουν ενδιαφέρον δύο παράμετροι: Πρώτον, το στοιχείο του διαλόγου, που αδιαμφισβήτητα εκφράζεται μουσικά, έγκειται στη λέξη *serenade* που ως διαδικασία υπαίθριου νυχτερινού άσματος απαιτεί δύο ρόλους, του πομπού και του δέκτη, δηλαδή του Debussy και της κόρης του εν προκειμένω. Δεύτερον, η μορφή της σερενάτας προκύπτει από την εναλλαγή γρήγορων-αργών μερών. Η σειρά, η ταυτότητα των θεμάτων και ο τρόπος διαχείρισης τους έτσι όπως προκύπτει επιτρέπουν έναν παραλληλισμό με το κάθε θέμα να αντιστοιχεί στο μέρος μιας σερενάτας.

Όπως και στα πρελούδια (*La serenade interrompue*), ο συνειρμός που προκαλείται στο άκουσμα μιας σερενάτας ίσως φέρνει στο νου ήχους κυρίως εγχόρδων (κιθάρα, λαούτο, μαντολίνο),

⁸⁴ Για περισσότερες ιστορικές πληροφορίες στο συγκεκριμένο κομμάτι, βλέπε κεφ. 4.

⁸⁵ Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 209.

⁸⁶ Hubert Unrerrich and Cliff Elsen. "Serenade," *Grove Music Online*, Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁸⁷ Lynan, Peter. "Serenade," *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>

προσθέτοντας ποιοτικά χαρακτηριστικά που προσομοιάζουν στη γραφή των παραπάνω οργάνων και δικαιολογούν τη γραφή του συγκεκριμένου κομματιού.

Σύμφωνα με τον Paul Roberts, ο Debussy είχε σαφώς στο μυαλό του τις αναλογίες του κύκλου τραγουδιών του Moussorgsky *The Nursery*, όταν έγραφε το *Children's Corner*. Θαύμαζε πολύ αυτό το έργο, και τη μουσική του Moussorgsky γενικά, (πολύ πριν γίνει γνωστός στη Γαλλία ο Ρώσος συνθέτης). Ο Debussy ως μουσικοκριτικός έκανε αξιολόγηση μιας συναυλίας του *The nursery* για το περιοδικό *La Revue Blanche* το 1901, προβλέποντας στις θαυμάσιες παρατηρήσεις του, ποια θα ήταν η δική του μεταχείριση στο *La serenade a la roupee* λίγα χρόνια αργότερα:

«Κανείς δεν έχει μιλήσει για αυτό που είναι καλύτερο σε μας με τέτοια τρυφερότητα και βάθος. Είναι αρκετά μοναδικός, και θα φημίζεται για την τέχνη που δεν πάσχει από περιοριστικούς κανόνες ή υποκριτισμούς. Ποτέ στο παρελθόν μια τέτοια εκλεπτυσμένη ευαισθησία δεν εκφράστηκε με τόσο απλά μέσα».⁸⁸

Μακροδομή – Μορφή

Το *Serenade for the Doll* χρησιμοποιεί την τριμερή κυκλική μορφή ABA'. Ο διαχωρισμός του κομματιού προκύπτει με βάση:

- την επιλογή του θεματικού υλικού σε συνδυασμό με τη διαχείριση αυτού σε κάθε εμφάνιση,
- την χρήση σύντομων σε έκταση εισαγωγικών μέτρων συνοδείας πριν από κάθε εμφάνιση θέματος,
- τις εξασθενήσεις δραστηριότητας μουσικού υλικού (πυκνώσεις και αραιώσεις υφής σε συνδυασμό με δυναμικές, ρεζίστρα, υφή, και ερμηνευτικές οδηγίες),
- μία κρυμμένη δομική σχέση V-I σε ένα βαθύτερο αρμονικό επίπεδο με χρήση τύπου⁸⁹ πτώσεων.

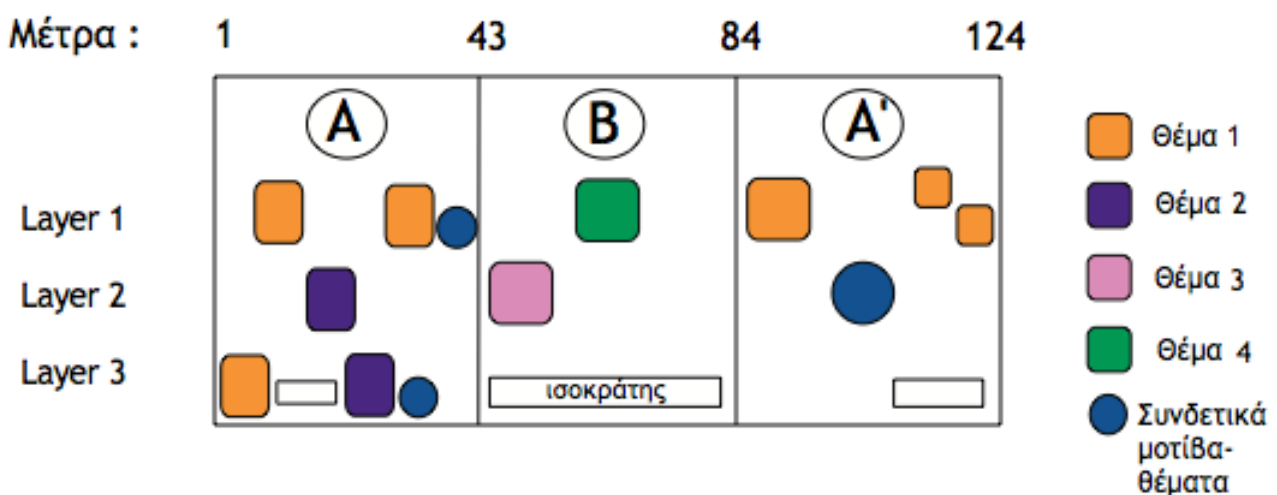
Τα δύο πρώτα εισαγωγικά μέτρα αποκτούν λειτουργική σημασία καθώς ο Debussy τα χρησιμοποιεί δομικά (μ. 43-44, 66-68, 80-82, 90-92, 106) προοικονομώντας κάθε φορά τον χαρακτήρα της συνοδείας στο τμήμα που ακολουθεί αντίστοιχα, ενώ παράλληλα η λειτουργικότητα αυτής της

⁸⁸ “Nobody has spoken to that which is best in us with such tenderness and depth; he is quite unique, and will be renowned for an art that suffers from no stultifying rules or artificialities. Never before has such a refined sensibility expressed itself with such simple means”. Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 210.

⁸⁹ Χρησιμοποιώ τον όρο τύπου πτώσεων λόγω ιδιόζουσας μεταχείρισης της V ως συγχορδία αλλά και ως προς τη δομική λειτουργία μιας δεσπόζουσας.

μεταχείρισης μακροδομικά εντοπίζεται σε ρόλο συνοχής αφού χρησιμοποιείται ως συνδετικό στοιχείο σε όλο το έργο.

Όπως φανερώνεται και από το σχήμα τα όρια μεταξύ A και B είναι τυπικά. Η αρμονική δομή του B (αφού και το φθογγικό υλικό του θέματος είναι διαφορετικό) δείχνει αξιοσημείωτη αντίθεση με το προηγούμενο τμήμα, προκειμένου να απομακρυνθεί όσο το δυνατόν περισσότερο από το πεντατονικής φύσης θέμα 1 και το A, δηλώνοντας το ενδιάμεσο τμήμα-την εξέλιξη της "μουσικής ιστορίας" -αν επιτρέπεται ο όρος-, όπου θέμα 3 και 4 παρουσιάζονται. Το A' οριοθετείται από την επιστροφή του θέματος 1, τη χρήση συνδετικού θέματος (βαλς) καθώς και μία μείξη στοιχείων από τα προηγούμενα τμήματα μέχρι την coda, που αποτελεί χαρακτηριστικό του Debussy καθώς φροντίζει μέχρι το τέλος του κομματιού να μην έχει αφήσει μορφολογικά θεματική και αρμονική εκκρεμότητα.



Κάθε τμήμα μπορεί να χωριστεί σε επιμέρους φράσεις. Τέτοιες υποδιαίρεσεις προκύπτουν όταν ένα καινούριο θέμα ή μοτίβο εμφανίζεται (μ. 15, 30, 45, 53, 69, 93) ή ένα ήδη υπάρχων θέμα επαναλαμβάνεται (μ. 30, 84, 107) που σε συνδυασμό με τον τρόπο διαχείρισης εισαγωγικών μέτρων καθώς και άλλα χαρακτηριστικά, όπως θα παρουσιαστούν παρακάτω, προσδιορίζουν το διαχωρισμό αυτών των τμημάτων. Επιπλέον, κάτι που αξίζει να αναφερθεί, είναι η επανάληψη κάθε θέματος δύο φορές, είτε αυτούσια, είτε διανθισμένη, είτε μεταφερμένη ενισχύοντας το χαρακτήρα διαλόγου που αποκαλύπτεται ήδη μικροδομικά σε βασικό στοιχείο στην κυρίαρχη μουσική ιδέα, (θέμα 1- Doll).

Παρουσίαση θεμάτων

Η επιλογή του αρχικού υλικού έτσι όπως αυτό διατυπώνεται ίσως αντικατοπτρίζει την βαθιά επιρροή του Debussy από την Gamelan ορχήστρα.⁹⁰ Αυτό ενδυναμώνεται από την χρήση πεντατονικής, σε συνδυασμό με τον υπαινιγμό χορού που γίνεται ευδιάκριτος αργότερα στο κομμάτι· ενώ ένα άλλο στοιχείο όσον αφορά κυρίως την ετεροφωνική υφή, που έχει υποδειχθεί στο έργο *Ragodes* ως gamelan επιρροή είναι η χρήση μιας τέλειας 5ης που συμβολίζει την κυκλική στίξη του μεγάλου γκονγκ, που ίσως δικαιολογεί την χρήση των open fifths στη συνοδεία.

Αναλυτικότερα, το θέμα 1 παρουσιάζεται στο αριστερό χέρι και ακολούθως στο δεξί ένα διάστημα 5ης προς τα πάνω, συνοδευόμενα από την οδηγία *un peu en dehors* (προς τα έξω) και στις δύο περιπτώσεις, θέλοντας από την αρχή του κομματιού να κάνει αισθητή την παρουσία ερώτησης-απάντησης στο βασικό θέμα.

Η εμφάνιση του δεύτερου θεματικού υλικού εξυπηρετεί στο χαρακτηριστικό γνώρισμα της δομής μιας σερενάτας, το οποίο είναι η εναλλαγή γρήγορων-αργών μερών. Γι αυτό ακριβώς το λόγο αποτελεί ένα συνδετικό θέμα του οποίου ο ρόλος θα φανερωθεί στη συνέχεια.

Στη συνέχεια, το θέμα 3 που ανοίγει το τμήμα Β, συνοδευόμενο από την οδηγία *p espressif*, προσδίδει ένα πιο μελαγχολικό τόνο, ενώ μέσα από τη ρυθμική του διαφοροποίηση και την επανάληψη δύο φράσεων οδηγεί στο θέμα 4 του οποίου ο σκοπός είναι η προετοιμασία του επερχόμενου βαλς. Το θέμα του βαλς αποτελεί κι αυτό με τη σειρά του ένα συνδετικό θέμα το οποίο οδηγεί στο τμήμα Α'. Ο λόγος που παρουσιάζεται λίγο πριν το τέλος, ίσως βρίσκει απάντηση στον ορισμό του συμβολισμού από τα λόγια του Mallarme⁹¹ που τονίζει ότι με το να κατονομάσεις ένα αντικείμενο καταστρέφεις το μεγαλύτερο μέρος της απόλαυσης που προσφέρει ένα ποίημα-αντίστοιχα μουσική διαδικασία, αφού η απόλαυση αυτή συνίσταται στη διαδικασία της σταδιακής αποκάλυψης.

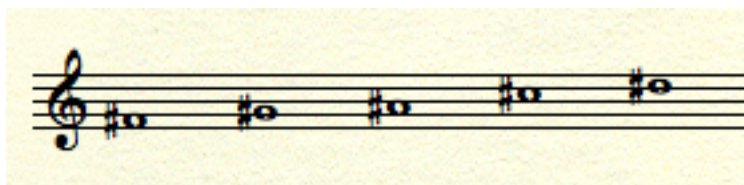
⁹⁰ Μια gamelan ορχήστρα είναι ένα παραδοσιακό μουσικό σύνολο από την Ινδονησία, (συνήθως από τα νησιά της Ιάβας και του Μπαλί), που διαθέτει μια ποικιλία μέσων, όπως μεταλλόφωνα, ξυλόφωνα, kendang (τύμπανα) και κύμβαλα, μπαμπού φλάουτα, καθώς και έγχορδα είτε νυκτά είτε με δοξάρι, ενώ συχνά συμπεριλαμβάνονται τραγουδιστές και χορευτές. Αυτό που κάνει ξεχωριστή οντότητα μια gamelan ορχήστρα, είναι το σύνολο των οργάνων (-παρά οι εκτελεστές των εν λόγω οργάνων-), το οποίο είναι έτσι δομημένο και συντονισμένο που το καταστούν ως αναγκαία αδιάσπαστο, σε βαθμό που τα όργανα σε διαφορετικές gamelan ορχήστρες δεν είναι πάντα ανταλλάξιμα. Bramantyo Prijosusilo, "Indonesia needs the Harmony of the Gamelan" *The Jakarta Globe*, (2011): 22 <http://www.thejakartaglobe.com/commentary/indonesia-needs-the-harmony-of-the-gamelan/423530>

⁹¹ Υπο- κεφάλαιο 2.3, σελ. 19.

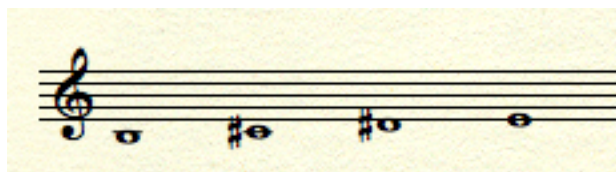
Συσχετισμός θεματικού υλικού και φθογγικής δομής

Στα πλαίσια του συσχετισμού του θεματικού υλικού και της φθογγικής δομής ενσωματώνονται διάφορες διαδοχικές αρχές. Το τμήμα Α σταθεροποιεί τη σχέση μεταξύ των θεμάτων 1,2 και του διατονικού γένους. Το τμήμα Β φανερώνει την αντίθεση μεταξύ χρωματικού (χρήση οκτατονικής) και του διατονικού γένους (μέσω του μετασχηματισμού του θέματος 3 με κοινές νότες στην D ελάσσονα) και της ακουστικής κλίμακας (θέμα 4). Το τμήμα Α' επαναφέρει σχετική απλότητα με το διατονικό γένος να επικρατεί. (χρήση πεντατονικής και ακουστικής κλίμακας). Αξιοσημείωτο όσον αφορά τη χρήση των κλιμάκων στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι πως κάθε φορά πριν την εισαγωγή ενός καινούριου θέματος υπάρχει αυτό το είδος αραίωσης υφής που εξυπηρετεί την ομαλή μετάβαση αλλά ταυτόχρονα συμβάλλει στην εναλλαγή του γρήγορου-αργού μέρους. Παράλληλα, στα συνδεδετικά τμήματα μεταλλάσσει το φθογγικό υλικό των θεμάτων με τέτοιο τρόπο ώστε να προετοιμάσει τα επόμενα είτε μοτιβικά, είτε αρμονικά, κρατώντας κοινούς λειτουργικούς βασικούς φθόγγους.

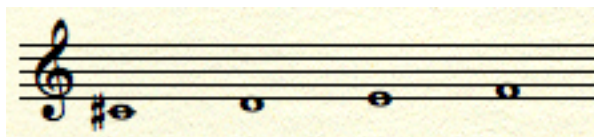
Θέμα 1. Είναι γραμμένο στην πεντατονική F#-G#A# C# D# με φθογγικό κέντρο το F στην πρώτη φράση και το C στη δεύτερη και συνδέεται άμεσα με το διατονικό γένος.



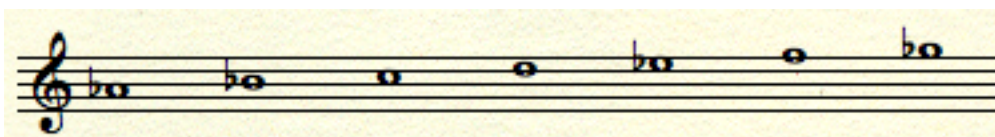
Θέμα 2: τετράχορδο της Β ελάσσονας κλίμακας (διατονικό γένος με χρωματικά στοιχεία στην επεξεργασία του)



Θέμα 3 : Αρχικά, ακούγεται σαν θραύσμα οκτατονικής, ενώ ακολούθως (μ.53-60) χρησιμοποιούνται οι νότες C#-D-E πλαισιωμένες μέσα σε ένα αρμονικό περιβάλλον D ελάσσονας αποτελώντας φαινομενικά μία ηχητική προέκταση του θέματος. (γένος οκτατονικής χρωματικό-κ ελάσσονας διατονικό)



Θέμα 4: είναι μορφομένο από αλλεπάλληλα αρπές που δίνουν την ακουστική κλίμακα από Ab.



Συνδεδετικά μοτίβα-θέματα : Το πρώτο συνδεδετικό μοτίβο συναντάται στην εξωτερική φωνή του μέτρου 30 και απαρτίζεται από τις νότες D#-C#. Το συνδεδετικό θέμα του Valse βρίσκεται στα μέτρα 93-96 και απαρτίζεται από τις νότες B-C#-D#-E. Και στις δύο περιπτώσεις ο χαρακτήρας είναι διατονικός και η λειτουργία τους εξυπηρετεί αρμονικά κριτήρια, τα οποία θα επισημανθούν παρακάτω.

Διαδικασίες χειρισμού υλικού σε κάθε τμήμα/ Περιγραφική-εμπειρική ανάλυση

Τμήμα Α (μ. 1-43)

(μ.1-13)

Το τμήμα ξεκινά με δύο εισαγωγικά μέτρα που σε συνδυασμό με την ένδειξη *leger et gracieux* (ανάλαφρο και με χάρη) προδίδουν τον χαρακτήρα της σερενάτας, τον τρόπο γραφής της συνοδείας ορίζοντας παράλληλα τον ρυθμικό παλμό ενώ υπαινίσσεται τον τονικό χώρο της E κλίμακας μέσω, της χαρακτηριστικής για τον Debussy, χρήσης των open fifths.

Η χρήση αυτής της τεχνικής διευκολύνει την εναρμόνιση της επακόλουθης πεντατονικής μελωδίας, όπου αποτελεί το θέμα 1 και παρόλο που οι νότες της ενυπάρχουν στην κλίμακα, η αίσθηση εδραίωσης της τονικότητας E, δε δηλώνεται παρά μόνο στις πτώσεις των κύριων φράσεων, στιγμιαία συνοδευόμενα από ένδειξη δυναμικής f (μ. 8, 14). Όσον αφορά το θέμα 1 παρουσιάζουν ενδιαφέρον δύο χειρισμοί:

-ο εναλλασσόμενος ρόλος μεταξύ αριστερού και δεξιού χεριού δημιουργώντας μία αίσθηση ερώτησης-απάντησης προοικονομώντας τα δομικά επίπεδα και δίνοντας το περιθώριο για δημιουργία συμβολικών αναφορών σε συνάρτηση με τον τίτλο. Οι αποτζιατούρες που χρησιμοποιούνται στην πρώτη εμφάνιση του θέματος γίνονται κύριες νότες τη δεύτερη φορά σε διάστημα πέμπτης προς τα πάνω ενισχύοντας το εφέ. (μ.3-7, 9-13). Η λειτουργικότητα αυτής της μεταχείρισης είναι κάτι που φανερώνεται στην coda, όπως θα επισημανθεί παρακάτω.

-Ο λόγος που αποφασίζει να διαχωρίσει την E μείζονα κλίμακα με τέτοιο τρόπο ίσως εντοπίζεται στην προσπάθεια του να κάνει αντιληπτά τα ακουστικά ρεύματα που προκύπτουν από το ταυτόχρονο άκουσμα, δίνοντας χροιά πεντατονικής στο δεξί χέρι για το θέμα της κούκλας και υπαινισσόμενης ελάσσονος⁹² στο αριστερό για το αρμονικό περιβάλλον αυτής.

μ.14-29

Στη συνέχεια, απαντάται η εμφάνιση του θέματος 2 του οποίου ο λειτουργικός ρόλος εντοπίζεται -από όλες τις απόψεις- στην επαναφορά του θέματος 1. Τα χαρακτηριστικά του ομοιάζουν με εκείνα ενός επεισοδίου. Αυτή η άποψη ενισχύεται κυρίως από την επανάληψη του θέματος 2 (μεταφερμένο αρχικά κατά ένα διάστημα 2αςM και στη συνέχεια ελαφρώς διανθισμένο κατά διάστημα 4K) δημιουργώντας αλυσίδα. Η λειτουργικότητα της τελευταίας τριπλής επανάληψης της προέκτασης του θέματος στο μέτρο 24 εντοπίζεται στην προετοιμασία της επιστροφής της τονικότητας E, ενώ σε κάθε του παρουσίαση προσδίδει χρωματικότητα και δηλώνει διαφορετική αρμονική ποιότητα, (ενσωματώνοντας κάθε φορά μία αλλοιωμένη νότα σε ένα εσωτερικό layer (G#-G-F#-E# -βλ. Εικόνα 12) αλλά κι εκφραστική ένταση καθώς τα τρία επαναλαμβανόμενα μέτρα ξεκινούν από δυναμική f και καταλήγουν σε p .

Επιπρόσθετα, για το θέμα 2 χρησιμοποιεί το τετράχορδο της B ελάσσονας κλίμακας με ψήγματα χρωματικότητας προκειμένου να δηλώσει εμφανέστερα την αντίθεση που προκύπτει με το υλικό της πεντατονικής του θέματος 1 όπου κι επανέρχεται στο μέτρο 30, ενώ παράλληλα κρατώντας ως κοινές νότες το B, C# και το E προετοιμάζει το θέμα 3. Μία επιπλέον αντίθεση που παρατηρείται,

⁹² Η χρήση ανοιχτών πεμπτών αποτελεί ουδέτερη τονικά συνήχηση. Η υπαινισσόμενη ελάσσονα προκύπτει λόγω της φύσης του θέματος 2.

όσον αφορά την άρθρωση μεταξύ πρώτου και δεύτερου θέματος, έγκειται στην ποιότητα του χαρακτήρα στακάτο και λεγκάτο αντίστοιχα. Όλες αυτές οι αντιθέσεις φαινομενικά διαχωρίζουν αλλά στην ουσία αποτελούν συνδεδετικά χαρακτηριστικά που συντελούν στην ενοποίηση και τη συνοχή του έργου.



Εικόνα 12. Εμφάνιση επιπλέον layer-εσωτερικής φωνής με χρήση του D# και F ως "double leading tone" με σκοπό την επιστροφή της τονικότητας E και του θέματος 1.

μ. 30-43

Η επιστροφή του θέματος 1 στα μέτρα 30-35 παρουσιάζει έντονη διαφοροποίηση σε σχέση με την προηγούμενη του εμφάνιση. Η απλή φωνητική γραμμή σε δύο μουσικά επίπεδα (μελωδία-συνοδεία) δίνει τη θέση της σε μία πολύ πιο συμπυκνωμένη και πολυπλοκότερη γραφή αναφορικά με την εναρμόνιση, τη ρυθμική διάρθρωση και την εισαγωγή ενός καινούριου συνδεδετικού μοτίβου δημιουργώντας τέσσερα δομικά επίπεδα.

Σύμφωνα με τον Boyd Pomeroy, οι διαδοχικές συγχορδίες στη μουσική επιφάνεια (*surface chord successions*), εξυπηρετούν συνήθως τα όρια ενός ηχοχρωματικού εφέ, παρά δηλώνουν συντακτική συνοχή σε ένα τονικό πλαίσιο. Σε πολλές περιπτώσεις, αυτές οι συγχορδίες γίνονται καλύτερα αντιληπτές ως πυκνώσεις υψής της μελωδικής γραμμής παρά ως αρμονικές ακολουθίες με την παραδοσιακή αποδεκτή έννοια του όρου. Αυτή η τάση για μη λειτουργικότητα λαμβάνει μορφή με παράλληλες τρίτες ή ανοιχτές πέμπτες όπως στην περίπτωση αυτή.⁹³

⁹³ Boyd Pomeroy, "Debussy's tonal practice: idiosyncratic features," *The Cambridge Companion to Debussy*. ed. Trezise S. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 158.

Εικόνα 13. Η επανεμφάνιση του θέματος 1 διαφορετικά πλαισιωμένη ενδυναμώνοντας την εναλλαγή αργού-γρήγορου μέρους στη μορφή μιας σερενάτας.

Αναλυτικότερα, στο αριστερό χέρι συνυπάρχουν γραμμικά ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα σε αλληλοδιάδοχα διαστήματα 4ης και 5ης Κ, και στην εξωτερική φωνή το επερχόμενο συνδεδειγμένο θέμα (βλ. εικόνα 13). Παράλληλα στο δεξί χέρι, οι νότες της μελωδίας έρχονται στην επιφάνεια και αναδεικνύονται μέσω της χρήσης των *tenuto* σημαδιών, ενώ την ίδια στιγμή συνηθούν με τις αποτζιατούρες που πρωτοεμφανίστηκαν στο μέτρο 3, μεταμορφώνοντάς τες σε ίσης σημασίας νότες. Αυτό που προκύπτει σαν ηχητικό αποτέλεσμα είναι η συνήχηση του θέματος 1 σε διάστημα 4ης Κ. Παρεμβάλλοντας εναλλασσόμενα διαστήματα 5ης Κ συμπληρωματικά στο συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα του αριστερού χεριού, (-το οποίο κι αυτό με τη σειρά του όπως αναφέρθηκε συγκροτείται από εναλλασσόμενα διαστήματα 4ης και 5ης- επιτυγχάνει παράλληλα

1. μελωδική κίνηση
2. αρμονική εξέλιξη λόγω πύκνωσης αρμονικής σύνταξης συγχορδιών μορφωμένης από διαστήματα 4ης και 5ης⁹⁴ με λειτουργικό ρόλο την ανάδειξη εναρμόνισης μιας πεντατονικής μελωδίας
3. ρυθμική εξέλιξη
4. εισαγωγή καινούριου μοτιβικού στοιχείου που παράλληλα ενισχύει την αρμονική σύνταξη

Η εισαγωγή ενδεικτικών στοιχείων των μοτίβων-θεμάτων λίγο πριν τη στιγμή της καθεαυτο επεξεργασίας αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό του Debussy (μωσαϊκή επεξεργασία μοτιβικού υλικού). Ο ρόλος του πέρα από την προετοιμασία των μέτρων 35-42 που φέρουν την επεξεργασία αυτού του θέματος, εντοπίζεται σε αρμονικό ρόλο συνδετικού τμήματος που θα οδηγήσει στο Β τμήμα. Αυτή η διαδικασία ενδυναμώνεται από το γεγονός ότι το συνδετικό μοτίβο περιστρέφεται ποικιλματικά γύρω από τις νότες D-C πλαισιωμένο μέσα σε ένα σχετικά χρωματικό περιβάλλον λειτουργώντας ως καθυστέρηση στον τονικό χώρο Β που είναι και η V της E, παίζοντας δομικά με το ρόλο της V βαθμίδας.

Όσον αφορά την κάθετη διάσταση αξίζει να αναφερθεί πως κάνοντας αναγωγή στα μέτρα 30-35 φαίνεται ότι εναλλάσσονται μία E 7M και μία F# 7M σε τρίτη αναστροφή με αρμονικό ρυθμό το όγδοο προετοιμάζοντας αρμονικά τον χώρο της Β ελάσσονας και το τμήμα Β.



⁹⁴ “Quartal and quintal chords” Kosta, Stefan, *Materials and Techniques of 20th Century Music* (Upper Saddle River: Pearson Education, 2006), 55.

Χωρίζοντας το τμήμα Α σε 3 φράσεις (μ.1-13, 14-29, 30-42) βάσει των θεμάτων που παρουσιάστηκαν σε συνδυασμό με τις διαδικασίες χειρισμού που προαναφέρθηκαν για το καθένα, ενδυναμώνεται η συμβολική σύνδεση που αναφέρθηκε νωρίτερα. Η εναλλαγή των μερών γρήγορου-αργού-γρήγορου που απαιτεί η μορφή της σερενάτας καθρεφτίζεται μικροδομικά από την εναλλαγή των τριών θεμάτων (θέμα 1-θέμα 2-θέμα 1 αντίστοιχα).

Τμήμα Β (μ.43-83)

(μ.43-65)

Τα μέτρα 45-52 αποτελούν την διπλή επανάληψη του τετράμετρου θέματος 3. Σα φθογγικό υλικό χρησιμοποιεί θραύσμα της οκτατονικής ενώ παρατηρείται μία ενδιαφέρουσα ρυθμική διαφοροποίηση κάνοντας τον χαρακτήρα του θέματος πιο διακριτό. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση παρεστιγμένου στο πρώτο δίμετρο, το οποίο έχει φροντίσει να προετοιμάσει μέσω του συνδετικού μοτίβου (μ.35) και τον αντιχρονισμό που προκύπτει στο δεύτερο δίμετρο χρησιμοποιώντας μισά στον τριμερή ρυθμό, επαναφέροντας την αίσθηση ενός πιο αργού τμήματος (σε σχέση με τα μ.30-34). Τα μέτρα 53-60 λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο, με την διαφορά ότι το ελαφρώς παραλλαγμένο θεματικό υλικό (θραύσμα του θ.3) ανήκει πια στην κλίμακα της D ελάσσονας. Ουσιαστικά, τα μέτρα 45-60 αποτελούν δύο δμετρες φράσεις των οποίων η λειτουργικότητα (πέραν της εδραίωσης της μελωδίας στο νου του ακροατή) είναι αρμονική. Αυτό επιτυγχάνεται με χρήση σύντομων ισοκρατών που μαζί με την συνήχηση του θέματος κάθε φορά δίνουν τα φθογγικά κέντρα B-G-D-F.

Στα μέτρα 61-65 παρουσιάζουν ενδιαφέρον τρία σημεία:

- η χρήση ενός μονοφωνικού κατεβάσματος που υποδηλώνει χαρακτήρα βαλς με στακάτο άρθρωση
- ο διττός ρόλος της μετάβασης και ταυτόχρονου υπαινιγμού του θέματος που έπεται
- η παύση ενός μέτρου στην μέση του κομματιού. Η χρήση παύσεων στα έργα του Debussy είναι συχνό φαινόμενο αφού σε ένα γράμμα του αναφέρει ενθουσιασμένος το καινούριο είδος τεχνικής που ανακάλυψε: την σιωπή.⁹⁵ Συνεπώς, προσδίδοντας λειτουργικότητα στη χρήση αυτής, ίσως σ'

⁹⁵ "I have found, and what is no more quite spontaneously, a technique which strikes me as fairly new, that is silence (don't laugh) as a means of expression and perhaps the only way to give the emotion of a phrase its full power" Roger Nichols and Robert Orledge "Claude Debussy," *The New Grove 20th-century French Masters* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers, 1991), 101.

αυτό το σημείο, (το οποίο είναι και το μόνο, το οποίο δε διαχωρίζεται από πτώση, όπως όλα τα υπόλοιπα,) μας επιτρέπεται η σύνδεση της απογευματινής ησυχίας στο υπαίθρο, όπως αντίστοιχα υπάρχει σε μια κανονική διαδικασία σερενάτας.

(μ. 66-83)

Ο τρόπος συνοδείας, που δεν αποτελεί άλλον από το αγαπημένο του διάστημα 2ας, ενισχύει τον χαρακτήρα βαλς που έπεται ενώ δηλώνει την αντίθεση με τον τρόπο γραφής του σε όλο το προηγούμενο τμήμα, που χαρακτηριζόταν από ανάλαφρη διάθεση και χάρη. Προσθέτοντας στον τρόπο εκτέλεσης της συνοδείας το αρπεζιάντο, ίσως παραπέμπει σε ήχους της υπαίθρου.

Το 4ο θέμα εμφανίζεται στο μέτρο 69 και αν ληφθεί γραμμικά υπόψη εύκολα εντοπίζει κανείς αρμονικά κριτήρια στην κατασκευή του (αλλεπάλληλα αρπέζ σε διαστήματα 3ης), με σκοπό να τονίσει τα χαρακτηριστικά της διαφοροποίησης, σε επίπεδο λειτουργικότητας φθογγικού και αρμονικού υλικού, λίγο πριν γυρίσει στο Α', όπου πεντατονική μελωδία και αρμονία πλαισιώνονται για άλλη μια φορά με διαφορετικό τρόπο.

Ουσιωδώς, το τμήμα 69-82, κατά αντιστοιχία των μέτρων 45-60 έχει αρμονική σκοπιμότητα αφού πρόκειται για ποικιλματικές συγχορδίες μέσω της ακουστικής κλίμακας με σκοπό την εναρμόνια μετατροπία (μ.78) Ebm-F# (V) στη B (V) στη E, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά τον επιδέξιο τρόπο που "δένει" το άκουσμα των κλιμάκων.

Τμήμα Α' (84-124)

(μ.84-93)

Το τμήμα ξεκινά κρατώντας τον τρόπο συνοδείας του τμήματος Β διατηρώντας αυτό ως συνδετικό στοιχείο για τη μετάβαση στο τμήμα Α', θέλοντας ίσως να διατηρήσει το στοιχείο της υπαίθρου (των ήχων που ομοιάζουν σε ένα εξωτερικό περιβάλλον) στην πλαισίωση της επανεμφάνισης του βασικού θέματος λίγο πριν το τέλος. Το θέμα 1 επιστρέφει μέχρι να δώσει τη σκυτάλη σε ένα συνδετικό θέμα που θυμίζει βαλς.

(μ.93-105)

Η επανάληψη του τετράμετρου συνδετικού θέματος-βαλς δεν περιφέρεται τυχαία γύρω από τις νότες B-C#-D#, αφού σε όλα τα προηγούμενα θέματα και τμήματα μέσω της μεταχείρισής τους, αυτές οι νότες (είτε ίδιες, είτε αλλοιωμένες) απέκτησαν δομικό ρόλο σε κάθε διαφορετικό αρμονικό

περιβάλλον, ενώ παράλληλα αποτελούν τους βασικούς φθόγγους της Β συγχορδίας δηλαδή της V βαθμίδας για την κλίμακα της E. Ειδικότερα, για την ισχυροποίηση της νότας Β, που είναι η πρώτη νότα που εισάγει τη μελωδία του βαλς, χρησιμοποιεί μία ελλιπή V βαθμίδα στα προηγούμενα τρία εισαγωγικά μέτρα. Ο σκοπός ύπαρξης αυτού του τμήματος φαίνεται ξεκάθαρα στο μέτρο 105 και την κατάληξη μιας πλήρους συγχορδίας V7, με αρμονικό και δομικό ρόλο αφού είναι η πτώση που κατοχυρώνει τον χώρο της E, και στην ουσία ίσως σηματοδοτεί μια αντίστοιχη "τέλεια" πτώση που δηλώνει και το τέλος του κομματιού πριν από την Coda.

μ. 106-124 - Coda

Το αρμονικό περιβάλλον επιστρέφει στην τονικότητα της E, ενώ οι αρχικές open fifths έχουν μεταμορφωθεί σε συνεχόμενα όγδοα (ο λόγος φανερώνεται στο μέτρο 115), ευνοώντας την εξέλιξη της κίνησης και ομοιάζοντας ένα γρήγορο (presto) καταληκτικό μέρος σερενάτας.

Επιπλέον, η επιλογή του αρχικού υλικού για τη βασική ιδέα του θ.1 εμφανίζει μια ικανότητα κάνοντας κυρίαρχο το στοιχείο της ερώτησης - απάντησης που συνδυάζεται με την εμφάνιση των πρώτων τριών νοτών στις βαθμίδες I και V αντίστοιχα, 4 φορές. Προκειμένου το εφέ να γίνει πιο διακριτό, ο Debussy χρησιμοποιεί την εναλλαγή δυναμικής *p* και *mf*, με το *mf* να πλαισιώνει την απάντηση. Οι αποτζιατούρες γίνονται συνηγήσεις και ενσωματώνονται στον τρόπο γραφής της συνοδείας κλείνοντας τη μουσική σύνθεση.

Συνοπτικό τονικό πλάνο

Πίνακας 3

Μέρη	A (1-42)			B 43-83)		A'(84-124)		Coda
Μέτρα-Υποενότητες	1-13	14-29	30-43	43-65	66-83	84-93	94-105	106-124
Θέματα	θέμα 1	θέμα 2	θέμα 1	θέμα 3	θέμα 4	θέμα 1	Συνδ.θ.	θέμα 1
Αρμονικό περιβάλλον	5τονική E	Ελάσ. B	5τονική E	Οκτατονική B-G-D-F	Ακουστική Ab, Bb	5τονική F#	Ελάσ. E	5τονική E

Η αρμονία στο *Serenade for the Doll* αποδίδεται από κρυμμένες τύπου πτώσεις, σύντομες παρουσίες ισοκράτη καθώς και αρμονικές ή γραμμικές κινήσεις που κατά βάση υποστηρίζουν τα συνδετικά τμήματα λειτουργώντας ως βαθμίδες μιας κλίμακας ή ενδυναμώνοντας τα προσωρινά φθογγικά κέντρα που απαιτούνται από τα θέματα.

Όπως φαίνεται και στον πίνακα, η χρήση των κλιμάκων (πέραν της οκτατονικής) ανήκουν στο διατονικό γένος. Στη διατονική γραφή του Debussy, η ποιότητα των αρμονικών στόχων, υπονομεύεται συχνά από την χαρακτηριστική παρουσία μιας αυστηρά μη-λειτουργικής πεντατονική πατίνας,⁹⁶ όπως συμβαίνει και σε αυτήν την περίπτωση, με αποτέλεσμα τη μη λειτουργική χρήση των συγχορδιών.

Η ύπαρξη της σχέσης V-I, η οποία διατηρείται σε ένα βαθύτερο επίπεδο πιθανά στηρίζει το εφέ της ερώτησης-απάντησης που εμφανίζεται σε δομική λειτουργία ήδη από την αρχή του κομματιού, (θέμα 1), θέλοντας να χρησιμοποιήσει αυτή την ιδιότητα τόσο μικροδομικά, όσο και μακροδομικά. Αυτό, ενδυναμώνεται από την τοποθέτηση της V βαθμίδας σε κομβικά συνδετικά τμήματα, προσδιορίζοντας τις φράσεις. Επιπλέον, η αποφυγή χρήσης μιας πλήρους συγχορδίας (πέραν του μ.105 που είναι το μόνο σημείο που θα μπορούσε να εκφράζει πτώση) ίσως δικαιολογείται σε ένα γράμμα προς τον Pierre Louys που λέει: «δεν θυμάσαι τη μουσική της Ιάβας (gamelan) ικανή να εκφράσει όλες τις αποχρώσεις του νοήματος, ακόμη και αυτές που δεν ειπώνονται κάνοντας τη σχέση τονικής και δεσπόζουσας να μοιάζει με φάντασμα;».⁹⁷ Η αρμονία σε αυτό το κομμάτι έχει υποστηρικτικό ρόλο σε σχέση με το μελωδικό υλικό που για άλλη μια φορά φαίνεται να αποτελεί το βασικότερο δομικό συστατικό συμβάλλοντας στη δημιουργία της δομής του κομματιού.

Συνοψίζοντας, τα βασικότερα χαρακτηριστικά του κομματιού είναι τα εξής:

- ομαλές μεταλλάξεις θεματικού υλικού διατηρώντας κοινούς λειτουργικούς φθόγγους
- διπλή επανάληψη κάθε θέματος ή συνδετικού μοτίβου δημιουργώντας συμμετρικές φράσεις
- ρυθμική κατασκευή των θεμάτων που τα καθιστούν ευδιάκριτα
- χρήση αρμονίας συμπληρωματικά σαν στοιχείο συνοχής με χρήση σχέσης V-I σε κομβικά σημεία προσδιορίζοντας τις φράσεις

⁹⁶ Boyd Pomeroy, "Debussy's tonal practice: idiosyncratic features," *The Cambridge Companion to Debussy*. ed. Trezise S. (Cambridge University Press, 2003), 157.

⁹⁷ "Do you not remember the Javanese music able to express every shade of meaning, even unmentionable shades and which make our tonic and dominant seem like ghosts?" Edward Lockspeiser, *Debussy, his Life and Mind*, vol. II, (London: Cassell, 1962), 115.

Συμπερασματικά, η δομή του κομματιού προκύπτει με βάση την επιλογή τόσο του αρχικού θεματικού υλικού όσο κι αυτού που παρουσιάζεται σε κάθε φράση. Η ρυθμική διαφοροποίηση που προκύπτει μεταξύ τους σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν (εναλλαγή επίπεδων μουσικής υφής, η παρουσίαση των θεμάτων δύο φορές σε κάθε τμήμα για την ηχητική αναγνωρισιμότητα και εδραίωση, το αρμονικό υλικό, και τα φθογγικά κέντρα) δίνουν την αίσθηση εναλλαγής ηχητικών επιφανειών με τέτοιο τρόπο που ομοιάζουν με τη δομή της σερενάτας έτσι όπως αυτή προαναφέρθηκε.

5.4 *The Snow is dancing*

θα υπάρξουν κάποιοι που, καθώς ακούν το χιόνι να χορεύει, δε θα δουν το εκστασιασμένο,
λυπημένο πρόσωπο του μικρού κοριτσιού να κοιτάει το λευκό να την περικυκλώνει.

Η αφορμή έμπνευσης αυτού του κομματιού προέρχεται από μία εικονογράφηση του Arthur Rackham,⁹⁸ για ένα αγγλικό παιδικό παραμύθι⁹⁹. Δεν κατέστη δυνατό να βρεθούν ιστορικές πληροφορίες για το αν αυτό ήταν παραμύθι της Chouchou. Επιπροσθέτως, αναφέρεται πως ο Debussy έχει εμπνευστεί από εξώφυλλα του, στα έργα *Ondine* και *Brouillards*. Φαίνεται να ήταν θαυμαστής του αφού χρησιμοποίησε μερικές από τις λεζάντες εικόνων του, για τίτλους των συνθέσεών του όπως το *The fairies are exquisite dancers* στο δεύτερο βιβλίο Πρελουδίων¹⁰⁰. Στη συλλογή του εικονογράφου με τίτλο *Arthur Rackham's Book Of Pictures*, υπάρχει μια εικόνα με τον τίτλο *flower fairy snow print*¹⁰¹, που μοιάζει αρκετά με την περιγραφή που δίνει ο ίδιος ο Debussy¹⁰².

Οι μουσικές επιλογές του Debussy για τη σύλληψη της ασάφειας μιας κατάστασης ενός καιρικού φαινομένου, και της αίσθησης του εξωπραγματικού που αυτή μεταφέρει συνήθως, στηρίζεται κατά κύριο λόγο σε τρία χαρακτηριστικά: το ασαφές αρμονικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται από τη συνεχή χρήση διτονικότητας, επιμελημένες αποφάσεις όσον αφορά το τονικό ύψος και την άρθρωση και μια σχεδόν απολυτή απουσία πραγματικού μελωδικού υλικού.¹⁰³

Η ύπαρξη τοπίων φύσης καθώς και η περιγραφή καιρικών φαινομένων, περιέχονται σε πολλούς τίτλους έργων του Debussy. Αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον επιτρέποντάς μας μια συμβολική σύνδεση για το πως αποδίδεται μουσικά το χιόνι, είναι μια σύγκριση της πρότασης σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Debussy έτσι όπως εκφράζονται παραπάνω. Καθώς ο τίτλος του κομματιού δηλώνει μία ενεργητική, εξελισσόμενη διαδικασία (το χορό του χιονιού) το μοτίβο του χιονιού δηλώνεται μέσω της υφής λόγω των συνεχόμενων δεκάτων έκτων που υπάρχουν καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού ανεξαρτήτως τονικού περιβάλλοντος. Επιπλέον, η σύγκριση με το *Des pas*

⁹⁸ Arthur Rackham (1867-1939). Άγγλος εικονογράφος βασισμένος σε μία επινοημένη από τον ίδιο τεχνική, αυτήν της φωτογραφικής απόδοσης (photographic reproduction).

⁹⁹ John Horton, "With Affectionate Apologies: Debussy's Children's Corner," *Music Teacher*, Ιανουάριος (1981):15.

¹⁰⁰ Bruhn Siglind, *Images and Ideas in modern French piano music : the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen* (New York: Pendragon Press, 1997), 84.

¹⁰¹ Για την εικόνα, βλέπε παράρτημα σελ. 97.

¹⁰² Βλέπε κεφάλαιο 4 παρούσας εργασίας, σελ. 30.

¹⁰³ Bruhn Siglind, *Images and Ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen* (New York: Pendragon Press, 1997), 84.

*sur la neige*¹⁰⁴ (Πατημασιές στο χιόνι) παρουσιάζει ενδιαφέρον όσον αφορά δύο παραμέτρους: η γένεση του θεματικού υλικού δημιουργείται από ένα τετράφθογγο μοτίβο, ενώ η τονικότητα είναι αυτή της D ελάσσονας, όπως συμβαίνει και σε αυτή την περίπτωση. Η οδηγία που υπάρχει στην αρχή του κομματιού κάνει χρήση της λέξης *λυπημένο*¹⁰⁵ όπως συμβαίνει και στην περιγραφή του Debussy, (το *λυπημένο πρόσωπο του κοριτσιού*), επιτρέποντας μία πιο ριψοκίνδυνη σύνδεση, όσον αφορά την ύπαρξη μιας μουσικής αντιστοιχίας της μελαγχολίας για τον τονικό χώρο της D ελάσσονας και ένα κύριο μοτίβο-έναυσμα για όλο το κομμάτι, όσον αφορά το χιόνι στο συγκεκριμένο κομμάτι.

Σύμφωνα με τον Robert Schmitz σε αυτό το εξαιρετικά διαμορφωμένο κομμάτι ο Debussy καθρεφτίζει κάτι περισσότερο από το χιόνι, ή την έκπληξη ενός παιδιού σε αυτό το θαύμα της φύσης. Τοποθετεί τη "μαστοριά" του στη διάθεση της δικής του βαθιάς κατανόησης και αντίληψης τόσο για τη φύση όσο και για την παιδική ηλικία.¹⁰⁶

Μακροδομή – Μορφή

Το *The snow is dancing* βασίζεται στην τριμερή κυκλική μορφή ABA'. Ο διαχωρισμός του κομματιού προκύπτει με βάση:

- την διαχείριση του αέναου ρυθμικού μοτίβου των δεκάτων έκτων (εναλλαγές και επεξεργασία αυτού σε πολλαπλά δομικά επίπεδα (διακρίνονται στο παρακάτω σχήμα)
- Τις αιφνίδιες μεταμορφώσεις του θεματικού υλικού.
- τα εισαγωγικά μέτρα με διττό ρόλο τόσο θεματικό όσο και αρμονικό.

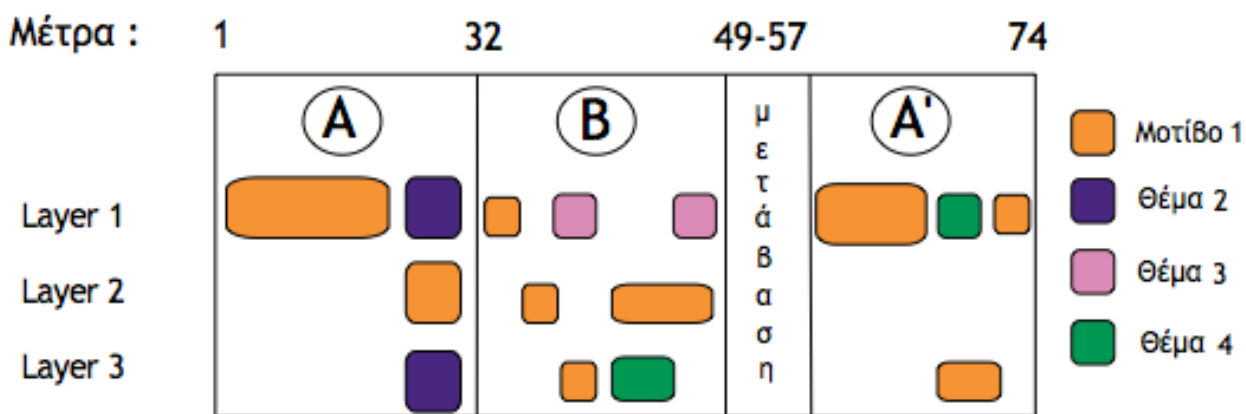
Τα όρια μεταξύ τμήματος A και B είναι ευδιάκριτα, όπου το B παρουσιάζει διαφοροποιημένο αρμονικό περιβάλλον προκειμένου να απομακρυνθεί όσο το δυνατόν περισσότερο από το τμήμα A, δηλώνοντας το ενδιάμεσο τμήμα, όπου θέμα 3 και 4 παρουσιάζονται. Το A' οριοθετείται από την

¹⁰⁴ Το έκτο κομμάτι από τον πρώτο τόμο των Πρελουδίων του Debussy.

¹⁰⁵ Η οδηγία στην παρτιτούρα του κομματιού *Des pas sur la neige* είναι: *This rhythm should have the sonorous value of a sad and frozen landscape.*

¹⁰⁶ Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1966), 123.

επανεμφάνιση του μοτίβου 1 έτσι όπως συναντάται αρχικά, ενώ στα πλαίσια της επανεμφάνισης παρατηρείται αραίωση υφής.



Κάθε τμήμα μπορεί να χωριστεί σε επιμέρους φράσεις. Τέτοιες υποδιαίρεσεις προκύπτουν όταν ένα καινούριο θέμα εμφανίζεται (μ. 22, 34, 40), ή ένα ήδη υπάρχων θέμα επαναλαμβάνεται (μ. 44, 57, 68). Επιπλέον διαφαίνονται μελωδίες που προκύπτουν από χρήση συγχορδιών μέσω αρμονίας (μ.17-21) εξυπηρετώντας κυρίως τους μετασχηματισμούς των θεμάτων, που μαζί με τον χαρακτηριστικό τρόπο διαχείρισης των επαναληπτικών μέτρων διχτομοούν τα τμήματα του κομματιού. Επιπλέον, συναντάται αλληλεπικάλυψη μεταξύ των φράσεων (μ. 7-14 με μ.14-16).

Η ιδιαιτερότητα αυτού του κομματιού κατασκευαστικά έγκειται στην παρουσίαση μια μουσικής ιδέας και της παραλλαγή της, χωρίς να επαναλαμβάνονται τμήματά της, αλλά με την ταυτόχρονη ανάπτυξή της, εν είδει συνεχόμενων μετασχηματισμών.

Είναι αξιοσημείωτο πως τα εισαγωγικά πρώτα μέτρα συγκροτούν και διαμορφώνουν το επικρατών θεματικό υλικό, ενσωματώνοντάς το στο σύνολο του κομματιού. Συναντάται ευδιάκριτα ως προεξέχον υλικό κατά τμήματα, παίρνει τη μορφή ostinato ή συνοδείας, ενώ άλλοτε υπάρχει πιο γρήγορα ή πιο αργά, υπενθυμίζοντας το αρχικό υλικό ή τον συγκερασμό του με το αντιθετικό τμήμα. Διακριτικά αλλά επίμονα αποτελεί το ενοποιητικό μοτίβο του κομματιού.

Παρουσίαση θεμάτων

Μοτίβο 1. Πρόκειται για ένα τετράφθογγο μοτίβο, του οποίου η ρυθμική υπόσταση, όπως προαναφέρθηκε, υπάρχει σε όλη τη διάρκεια του κομματιού. Εμφανίζεται ασυνόδετο σε στακάτο όγδοα μόνο για ένα μέτρο, ενώ με τη βοήθεια του αριστερού χεριού μετατρέπεται αμέσως σε δέκατα έκτα υποδηλώνοντας την πυκνή ρυθμική διάρθρωση που θα ακολουθήσει, ενώ παράλληλα ίσως υπαινίσσεται άμεση συνάφεια της πυκνότητας του χιονιού προσομοιάζοντας τη διαδικασία του καιρικού φαινομένου. Η οδηγία *doux et estompe* (μαλακό και θολό) είτε αναφέρεται στο *touché*, είτε στη χρήση των πεντάλ, ο τελικός σκοπός εντοπίζεται στην ηχοχρωματική διάθεση που θέλει να προσδώσει ο συνθέτης.

Επιπροσθέτως, το μοτίβο του χιονιού έχει ξαναχρησιμοποιηθεί δέκα χρόνια νωρίτερα στο κομμάτι *Le tombeau des Naiades* (ο τάφος των Νεραίδων) του έργου *Chanson de bilitis* σε κείμενο του συμβολιστή P. Louis. Συνδέοντας το νόημα του παραπάνω τίτλου και το γεγονός ότι το μοτίβο με την ίδια διάταξη τόνων και ημιτονίων υπάρχει στο υπόβαθρο, αλλά εξίσου ευδιάκριτα από την αρχή έως το τέλος του κομματιού, ίσως ενδυναμώνει σε ένα βαθύτερο επίπεδο τη μελαγχολική διάθεση.

The image shows a musical score for piano. It is marked "Très lent" and "PIANO". The score is in G major (two sharps) and common time (C). The right hand part consists of a series of eighth notes, while the left hand part consists of a series of chords and single notes. The dynamics are marked "pp" (pianissimo).

Το θέμα 2 έρχεται να προσθέσει ένα καινούριο ηχητικό "τοπίο" ολοτονικής ποιότητας συνοδευόμενο από την οδηγία *doux et triste* (μελαγχολικά) στη διάρκεια του τμήματος Α. Πρόκειται για ένα συνδεδεμένο θέμα του οποίου η λειτουργικότητα θα αναφερθεί στη συνέχεια.

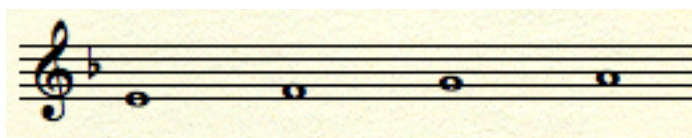
Ακολούθως, η κατασκευή των θεμάτων 3 και 4 έγκειται στην έντονη διαφορά ρυθμικής διάρθρωσης σε σχέση με το μοτίβο 1, καθ' ότι παρουσιάζονται στο ενδιάμεσο τμήμα Β, ενώ συνοδεύονται σε κάθε εμφάνισή τους από τις οδηγίες *un peu en dehors* (προς τα έξω) και *leger mais marquée* (ανάλαφρα τονισμένα).

Συσχετισμός θεματικού υλικού και φθογγικής δομής

Η ιδιαιτερότητα αυτού του κομματιού έγκειται όπως αναφέρθηκε στη συνεχή μεταμόρφωση του μοτίβου 1. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ως κοινή συνιστώσα των τμημάτων την αμφισημία. Το τμήμα Α συνδυάζει τροπικότητα, διατονικότητα και ολοτονική. Το τμήμα Β τροπικότητα και έντονη χρωματικότητα (λόγω οκτατονικής). Το τμήμα Α' επαναφέρει σχετική απλότητα, η οποία επιτυγχάνεται μέσω αραίωσης της υφής, και με την αμφισημία να διατηρείται καθώς η επανεμφάνιση του θέματος 4 παρουσιάζει την χρωματική κλίμακα (διατονικότητα-χρωματικότητα).

Άξιο αναφοράς στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι η διατήρηση δομικών φθόγγων μεταξύ όλων των κλιμάκων που παρουσιάζονται δίνοντας συνεχή ροή.

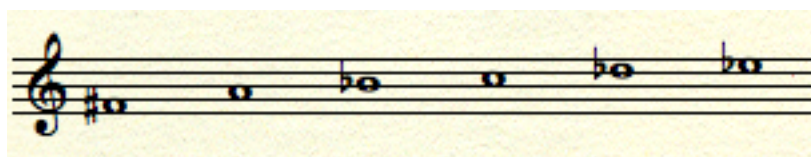
Μοτίβο 1. Το φθογγικό περιεχόμενο του μοτίβου 1 εμφανίζει την ιδιότητα της αμφισημίας καθώς μπορεί να ενυπάρχει σε παραπάνω από μία κλίμακες. Βάσει οπλισμού ανήκει στη D ελάσσονα αλλά στιγμιαία ηχητικά θα μπορούσε να παραπέμψει σε άκουσμα φρύγιου τρόπου.



Θέμα 2 : Λειτουργεί μεταβατικά καθώς πρόκειται για ένα μοτίβο τριών νοτών το οποίο επαναλαμβάνεται προσομοιάζοντας αλυσίδα με φθογγικό περιεχόμενο αυτό της ολοτονικής ποιότητας προκειμένου να υπάρξει αισθητή ηχητική διαφορά σε σχέση με το αναγνωρίσιμο μοτίβο 1.

Θέμα 3 : Αρχικά παρουσιάζεται διατονικά ενώ στη συνέχεια μετασχηματίζεται σε θραύσμα οκτατονικής. Εμφανίζεται μόνο στο τμήμα Β.

Θέμα 4 : θραύσμα οκτατονικής, F#, (G), A, Bb, C, Db, Eb.



Διαδικασίες χειρισμού υλικού σε κάθε τμήμα/ Περιγραφική-εμπειρική ανάλυση

Τμήμα Α (μ. 1-31)

μ. 1-6

Τα μέτρα 1-6 έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα εδραιώνοντας το σα δομικό χαρακτηριστικό με σκοπό τη δήλωση ή την προετοιμασία του φθογγικού υλικού που ακολουθεί. Σύμφωνα με τον οπλισμό και το φθογγικό περιεχόμενο ο τονικός χώρος είναι η D αλλά η αίσθηση αυτή δεν δίνεται με σαφήνεια μέχρι το μέτρο 6 χάριν ενός οδηγητικού C#. Η έμφαση του θέματος 1 εκφράζεται ξεκινώντας από τη δεύτερη μελωδική βαθμίδα στον D αιολικό τρόπο με φθογγικό κέντρο τη νότα E. Ενδιαφέρουν παρουσιάζει η χρήση του Bb-C και αμέσως μετά του τριημιτονίου Bb-C# θέλοντας να προσδώσει διαφορετική ποιότητα στην δήλωση που μόλις προηγήθηκε εκφράζοντας το αναπάντεχο του καιρού ή ίσως την απορία και τον θαυμασμό του μικρού κοριτσιού. Αυτή η χρήση έχει σαν αποτέλεσμα

-την αρμονική καθυστέρηση της I βαθμίδας δίνοντας δεύτερο ρόλο λειτουργικότητας στα έξι εισαγωγικά μέτρα, πέραν αυτού της έκθεσης του φθογγικού υλικού

-την αμφίσημη ταυτότητα του θέματος καθώς την πρώτη φορά εκφράζεται με τροπική χροιά ενώ την επόμενη στιγμή με χροιά αρμονικής ελάσσονας μέσω παρένθετης χρήσης χρωματικότητας. Ο ίδιος τρόπος χειρισμού συναντάται και στα θέματα 3 και 4 ενδυναμώνοντας ηχητικά το στοιχείο του απροσδόκητου.

Ουσιωδώς, εκμεταλλεύεται τους κοινούς φθόγγους μεταξύ των κλιμάκων, ή την αλλοίωση αυτών με σκοπό την προετοιμασία ενός βασικού φθόγγου, μέσω του οποίου προκύπτει το καινούριο υλικό. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να διευρύνει την παλέτα των λειτουργικών επιλογών του, δίνοντας παράλληλα τόσο την έντονη ηχητική διαφοροποίηση, αλλά προσδίδοντας δομική συνοχή κρατώντας διακριτά κοινό τόπο μεταξύ των θεμάτων. Αυτό το χαρακτηριστικό της διττότητας λειτουργεί μικροδομικά σε όλα τα θέματα που παρουσιάζονται, (εκτός από το θέμα 2), δίνοντας παράλληλο νόημα τόσο στον συμβολικό τίτλο όσο και στον μακροδομικό χαρακτήρα του κομματιού.

μ.7-21

Στο μέτρο 7, η αντίθετη κίνηση μεταξύ των φωνών ευνοεί ακόμα περισσότερο την εξέλιξη της κίνησης στο θέμα του χιονιού, ενώ στο μέτρο 11 υπάρχει εναρμόνια αλλαγή τη νότας C# με Db προετοιμάζοντας τον αιολικό από Eb που ακολουθεί. Στη συνέχεια, στα μέτρα 14-21 λόγω χρήσης

tenuto άρθρωσης και μέσω της διαχείρισης της αρμονίας αναδύεται μία μελωδία βασισμένη στο άρπισμα των νοτών της συγχορδίας Cb, ξεκινώντας από την κορυφή (Gb, Eb, Cb). Ο αρμονικός ρυθμός μεγεθύνεται, και η συνήχηση αναδιατάσσεται προς τα κάτω, πετυχαίνοντας ένα ατμοσφαιρικό αρμονικό ύφος, που δίνει την αίσθηση στον ακροατή ότι δεν υπάρχουν αρμονικές διαδοχές ούτε μουσική εξέλιξη, αλλά μια μουσική στιγμή που απλώνεται στο χρόνο προκαλώντας διάφορες αποχρώσεις καθώς περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό της. Η λειτουργικότητα αυτής της φράσης εντοπίζεται στο διανθισμό την νότας Cb με σκοπό να γίνει C, το οποίο ποικίλει και προετοιμάζει για το επόμενο τμήμα, καθώς ανήκει στην ολοτονική που ακολουθεί. Το ρυθμικό σχήμα των 16ων υποστηρίζει καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος συμπληρώνοντας αρμονικά όπου χρειάζεται.

μ. 22-31.

Πρόκειται για ένα συνδετικό τμήμα αφού μορφώνεται μέσω της επανάληψης μιας τετράμετρης υπό-φράσης ομοιάζοντας την αντίστοιχη διαδικασία αλυσίδας. Χαρακτηριστική είναι η έλλειψη αρμονίας αφού η εξωτερική φωνή ντουμπλάρει την ολοτονική μελωδία. Η προσφυγή στον διπλασιασμό μιας μονοφωνικής μελωδίας αποδίδει ορχηστρική μεταχείριση. Εντούτοις, ο Louis Laloy¹⁰⁷ εντοπίζει μία τέτοια διαδικασία μόνο αν είναι απαραίτητη για την ενίσχυση ή την βαθμιαία κλιμάκωση. Επιπλέον, η διατύπωση του φθογγικό υλικού της ολοτονικής στο πρώτο τετράμετρο εφιστά την προσοχή στη νότα E, ενώ στην επανάληψη της (μ.26-29) τη νότα D, δίνοντας αντιθετικά λόγο ύπαρξης στην επιλογή όλου του τμήματος που προηγήθηκε στο Eb αιολικό περιβάλλον, και συνδετικό ρόλο αντίστοιχα, στα επόμενα δύο τελευταία "υπενθυμιστικά-εισαγωγικά" μέτρα (μ.30-31) φέρνοντας ξανά στο επίκεντρο το θέμα του χιονιού, που επισφραγίζει το τέλος του τμήματος A επαναφέροντας τον D αιολικό.

Τα δέκατα έκτα πλαισιώνουν με διαδεχόμενα διαστήματα 5ης ελαττωμένα στην κάθετη διάσταση, και διαστήματα 2αςΜ στην οριζόντια διάσταση υποστηρίζοντας το ολοτονικό περιβάλλον. Παράλληλα στηρίζουν το χαρακτηριστικό διάστημα 4ης ελαττωμένο της μελωδίας. (ίσως αυτή η χρήση θα αποδιδόταν με τον όρο *blurred quartal and quintal chords*.)

Η αξία των μισών στην μελωδία συνεχίζουν τον μεγεθυμένο αρμονικό ρυθμό των μέτρων 14-21 υποδηλώνοντας προσωρινά μια ατμόσφαιρα πιο ήρεμη μεν αλλά ασταθή κατάσταση του καιρού συνοδευόμενα από την οδηγία *doux et triste* (μελαγχολικά), λίγο πριν το B που αποτελεί το τμήμα με την περισσότερη ένταση.

¹⁰⁷ Louis Laloy, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, μτφρ. Deborah Priest, (Alderson, Hants: Ashgate, 1999), 82.

Οι παραπάνω χειρισμοί σε συνδυασμό με την ταυτότητα του θέματος 2 (που είναι ολοτονικό και προσφέρει έντονη ηχητική αντίθεση σε σχέση με το προηγούμενο φθογγικό υλικό) και την απουσία ισχυρής αρμονικής ένδειξης (καθώς ο μπάσος ντουμπλάρει τη σοπράνο), καθιστούν τα μέτρα 22-29 μια οκτάμετρη φράση μεταβατικού χαρακτήρα μακροδομικότερα, τόσο για το τμήμα που προηγήθηκε όσο και για το τμήμα Β που ακολουθεί.

Τμήμα Β (μ.32-52)

μ. 32-37

Το φθογγικό κέντρο και υλικό αλλάζει ενώ παρόλο που λόγω γραφής δε φαίνεται, το άκουσμα του ρυθμικού σχήματος των συνεχόμενων δεκάτων έκτων δε σταματά να υπάρχει λόγω ρυθμικής αντίστιξης για τα δύο λειτουργικά εισαγωγικά μέτρα 32-33. Άξιο αναφοράς είναι ότι τα δέκατα έκτα έχουν αντικατασταθεί από αντιχρονισμένα όγδοα (που παρόλο που είναι στακάτο) δίνουν μια πιο λεγκάτο ποιότητα προσθέτοντας το σαν λεπτομέρεια στα στοιχεία διαφοροποίησης σε σχέση με το τι προηγήθηκε και τι ακολουθεί. Επιπλέον, τα μέτρα αυτά προδίδουν για άλλη μια φορά τον τρόπο συνοδείας καθ' ότι συμπυκνώνονται στο αριστερό χέρι για τα επόμενα 4 μέτρα όπου το πρώτο θέμα (θ.3) για το τμήμα Β παρουσιάζεται.

Στη συνέχεια, προσπαθώντας να εξισορροπήσει την παρουσία των ηχητικά συνεχόμενων 16ων, αποσπάει την προσοχή εισάγοντας ένα εξίσου έντονο θέμα από τρίηχα ογδών που διαταράσσουν τη ρυθμική εξέλιξη και θα αποτελέσουν χαρακτηριστικό δομικό στοιχείο του κυρίαρχου θέματος στη διάρκεια του τμήματος Β.

Το τονικό περιβάλλον μεταφέρεται στον δώριο από C όπου η μόνη διαφορά που έχει από τον D αιολικό που ακούστηκε στα μ. 30-31, είναι η νότα Eb. Όσον αφορά τη φθογγική διάρθρωση του θέματος 3 περιστρέφεται δομικά γύρω από τη νότα Bb χρησιμοποιώντας ένα ιδιότυπο χρωματικό κατέβασμα "παίζοντας" με τα τονικές περιοχές. Επιπλέον, οι νότες B και C (υποδεικνύουν δομική μεταχείριση ήδη από την αρχή, στο τμήμα Β και στην coda όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια.)

Το θέμα εξελίσσεται στο χρόνο από την επανάληψη της ουράς του ενώ στο μέτρο 36 ακούγεται σαν θραύσμα της F ελάσσονας ενώ αμέσως μετά (μ.37) σαν θραύσμα οκτατονικής (οι νότες E και Db γίνονται Eb και D -παράρτημα.)

Τα μέτρα 38-39 παρουσιάζουν μια Gb7 σε δεύτερη αναστροφή, λειτουργώντας εισαγωγικά ενώ παρατηρείται ενδιαφέρουσα αλλαγή ρεζίστρων από ανοιχτή σε κλειστή θέση. Η επανάληψη του

μέτρου 39 εξυπηρετεί την αλλαγή φωνών και χεριών σε πρακτικό επίπεδο ενώ αρμονικά στο μ. 40 η Gb συγχορδία γίνεται F# με εναρμόνιο τρόπο.

μ.40-43

Στο μέτρο 40 το δεύτερο θεματικό υλικό για το τμήμα Β (θ.4), διακριτά διαφοροποιημένο ρυθμικά από το προηγούμενο θέμα, κάνει την εμφάνιση του στο αριστερό χέρι. Βασισμένο ξεκάθαρα στην οκτατονική επαναλαμβάνει την ιδιάζουσα χρωματική μεταχείριση μεταξύ των νοτών D και E. Στη δεύτερη δήλωση του, με την ίδια διαδικασία που συναντάται από την αρχή του κομματιού αλλάζοντας της ουρά του θέματος καταλήγει στο φθογγικό κέντρο Gb δίνοντας νόημα στα μέτρα 38-39.

μ. 44-48

Στα μέτρα 44-48 επανεμφανίζεται το θέμα 3 πλαισιωμένο από την σταδιακή περιγραφή μέσω αρπές μιας ελαττωμένης συγχορδίας Eb7 στο μέτρο 46 ενώ ακόμα μια διαφορά εντοπίζεται με την προσθήκη ενός παρένθετου μέτρου (48) με αλλαγή ρυθμού που σκοπό έχει να οδηγήσει στο τμήμα της μετάβασης που ακολουθεί.

μ. 49-52

Αυτό το τμήμα ίσως αποδεικνύει το συμβολικό στοιχείο καθώς δε θα είχε λόγω ύπαρξης αν δεν υπήρχε η λέξη *περικυκλώνει* καθώς η άρθρωση, η σημειογραφία, οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί συμβάλλουν στην ένταση που προκύπτει οδηγώντας μας στην υποδήλωση μιας ξαφνικής μετάπτωσης καιρού συμβολίζοντας την περιγραφή του Debussy, *το εκστασιασμένο λυπημένο πρόσωπο(...)* να την *περικυκλώνει*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση των συγχορδιών στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου, (Eb7 ελάσσονα-Eb7 μείζονα σε δεύτερη αναστροφή), επιβεβαιώνοντας τη δισημία και την αντίστοιχη ιδιάζουσα χρωματική μεταχείριση του φθόγγου Gb-G.

Τα μέτρα 53-56 λειτουργούν χαρακτηριστικά ως εκείνα τα εισαγωγικά-μεταβατικά/συνδεδετικά μέτρα που παρουσιάζουν τη μείξη των στοιχείων μέχρι στιγμής στο κομμάτι. Ενσωματώνουν τη χρωματικότητα ως επισφράγιση του τμήματος Β ενώ με ανοδική κίνηση ομοιάζοντας παραποιομένα στα μέτρα 7-10 και στο θέμα του χιονιού προετοιμάζει το τμήμα Α'.

Τμήμα Α' (μ. 57-74)

μ. 57-72

Τα μέτρα 57-63 είναι πανομοιότυπα με τα μέτρα 7-13. Στο μέτρο 64 η περιγραφή μιας συγχορδίας ελαττωμένης 7ης καταλήγει στη νότα G, (για 4 χρόνους-ο λόγος φανερώνεται στο μέτρο 66). Η λειτουργικότητα της παύσης του μέτρου 67 στο δεξί χέρι ίσως υπαινίσσεται την αντιστοιχία μιας "πτώσης" αφού τα επόμενα επτά (68-74) μέτρα μπορούν να θεωρηθούν μια coda ισάξιας με τα έξι πρώτα εισαγωγικά μέτρα. Το θέμα 4 εμφανίζεται για τελευταία φορά δίνοντας τη χρωματική κλίμακα (ουσιωδώς τις δύο ειδών οκτατονικές που χρησιμοποίησε αποσπασματικά στο τμήμα Β), εκτός από τη νότα G!

μ.70-74

Παίζοντας με τη δομικότητα του Β και Βb όπως αντίστοιχα στα μέτρα της εισαγωγής με το C και C# κινούμενος μεταξύ τροπικότητας (δωρίος/αιολικός) και ελάσσονας, που ανήκουν στο διατονικό γένος, αλλά συνδυάζοντας την κοντινή χρονική απόσταση μεταξύ Β και Βb προκύπτει μια τελευταία πινελιά χρωματικότητας καταλήγοντας σε μια συγχορδία D ανοιχτής πέμπτης.

Συνοψίζοντας, το κομμάτι παρουσιάζει μια δομή βασισμένη στην αλληλεπίδραση τροπικότητας, ολοτονικής και κυρίως χρωματικότητας, η οποία τον βοηθά στην αμφισημία της τονικότητας, θέλοντας να εκφράσει την ποιότητα της ασάφειας του καιρικού φαινομένου. Στο τμήμα Β παρουσιάζει ιδιαίτερα λεπτεπίλεπτη και περίπλοκη υφή. Η αρμονία (-για την ακρίβεια ψευδαίσθηση αρμονίας-) σε ολόκληρο το κομμάτι επιτυγχάνεται μέσω της υφής κυρίως από τα αλλεπάλληλα δέκατα έκτα, σε συνδυασμό με το μελωδικό υλικό δίνοντας στιγμιαία φθογγικά κέντρα.

Συνοπτικό (τονικό) πλάνο

A D ελάσσινα-D αιολικός

Eb αιολικός

ολοτονική

D αιολικός (εισαγωγικά μέτρα) 30-31

B C δέριος

θραύσματα οκτατονικής

D αιολικός

A' χρωματική κλίμακα

Detailed description: This diagram illustrates various musical scales and fragments. Section A shows the D ελάσσινα-D αιολικός scale, Eb αιολικός scale, ολοτονική scale, and D αιολικός scale (measures 30-31). Section B shows the C δέριος scale and fragments of the octatonic scale. Section A' shows the D αιολικός scale and the chromatic scale. Lines connect notes across different staves to show relationships and transpositions.

Τέλος, τα βασικότερα χαρακτηριστικά του *The Snow is dancing* προκύπτουν από:

-την απουσία κύριου μελωδικού υλικού

-την εκμετάλλευση της έντονης αντίθεσης που προκύπτει μεταξύ της ολοτονικής και της χρωματικής κλίμακας,

-τις ξαφνικές μεταλλάξεις από ένα σύνολο φθόγγων x γένους στο άλλο, διατηρώντας δομικούς κοινούς φθόγγους

-την ρυθμική διαφοροποίηση που προκύπτει από την αντιπαραβολή των θεμάτων τόσο ως προς την μη διακοπτόμενη χρήση των δεκάτων έκτων, όσο και μεταξύ τους.

Η αμφισημία που εκφράζεται ήδη από το τριημιτόνιο (Bb-C#) στα πρώτα έξι μέτρα αποκτά δομικό ρόλο, τόσο μικροδομικά, όσο και μακροδομικά αφού μέσω μιας αντίστοιχης διαδικασίας συναντάται σε κάθε θέμα που παρουσιάζεται δίνοντας ίση έμφαση και δομικότητα στους χρωματικούς φθόγγους που επιλέγονται σε κάθε τμήμα.

Επιπλέον, ο Debussy σε ένα γράμμα του χαρακτηριστικά αναφέρει: «Δεν μπορείτε να πακετάρετε τη μουσική όπως ένα κουτί γλυκά! Μία μουσική ιδέα περιέχει τη δική της αρμονία (ή τουλάχιστον αυτό νομίζω εγώ).»¹⁰⁸

Συνεπώς, η συμβολική διάθεση του συνθέτη ίσως εν μέρει φανερώνεται στην επιλογή του αρχικού μοτίβου και της ιδιότητας που φέρει, ικανής να προκαλέσει αμφισημία καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού που ενδεχομένως εκφράζει την μεταφορά της αντίληψης του για την ασάφεια ενός καιρικού φαινομένου.

¹⁰⁸ “You can't wrap music up like sweets! A musical idea contains its own harmony (or so i believe)”. Roger Nichols, *The Life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 132.

7.5 *The Little Shepherd*

*Η αγνή μουσική είναι αυτές οι λίγες νότες που ένας Αιγύπτιος βοσκός παίζει στη φλογέρα του· ενώνεται με το τοπίο γύρω του κ ακούει αρμονίες που δεν υπάρχουν στα βιβλία.*¹⁰⁹

Σύμφωνα με τα παραπάνω λεγόμενα του Debussy, ίσως μας επιτρέπεται να κατανοήσουμε το βαθμό σημαντικότητας του νοήματος της μουσικής που ήθελε να μεταφέρει δίνοντας ως μέσο την απλότητα που κυριαρχεί στις πηγές έμπνευσής του. Αυτή η μινιατούρα αντικατοπτρίζει την επιρροή των προγενέστερων του Γάλλων συνθετών του 18ου αιώνα, Couperin και Rameau, καθώς ο Debussy «αναγνώριζε στην ποιότητα τους μία τελειότητα, η οποία θεωρούσε ότι χάθηκε μετά από αυτούς: η υπέροχα ισορροπημένη έκφραση, τόσο σαφής και καθάρια, τόσο κατάλληλη, με τόσο απλά μέσα».¹¹⁰

Επιπλέον, ο John Kenneth Adams¹¹¹ έχει αναφέρει ότι αυτή η γλυκιά μελαγχολική μελωδία αναφέρεται σε ένα σχέδιο που είχε η Chouchou στην ταπετσαρία (wallpaper) του παιδικού της δωμάτιου.

Όπως θα αναφερθεί παρακάτω, η επιλογή του μελωδικού υλικού στα συγκεκριμένα τονικά ύψη και η ρυθμική ταυτότητα του μοτίβου εύκολα παραπέμπουν στις μελωδίες ενός αυλού.

Επιπλέον αξίζει να αναφερθεί πως στις μικροσκοπικές διαστάσεις του *Little Shepherd*, ο Debussy περιγράφει τις βασικές αρχές της μουσικής: μελωδία, (song/monody), χορό, αρμονία, και σιωπή.¹¹²

¹⁰⁹ Ξένια Θεοδωρίδου, "Σημεία τομής κοινών αισθητικών κατευθύνσεων στη συνάτα για φλάουτο, βιόλα και άρπα του Claude Debussy, το κουαρτέτο σα Φαντασία του Μανόλη Καλομοίρη και στα έργα Nocturno AKI-Nt 38 και Pastorale AKI-Nt 48 για φλάουτο, βιόλα και άρπα του Γιάννη Παπαϊωάννου." (παρουσιάστηκε στο συμπόσιο-ημερίδα με θέμα Debussy: έργο, καινοτομία και επίδραση, Αθήνα, Δεκέμβριος 2012.)

¹¹⁰ Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 213.

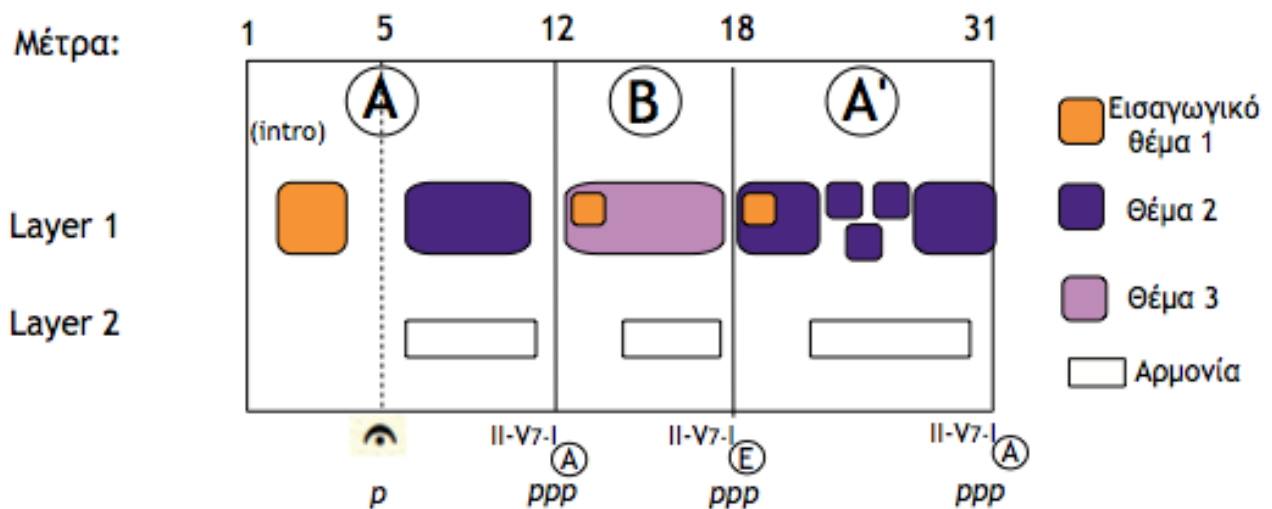
¹¹¹ John Kenneth Adams, "Debussy: The later piano works" *The Piano Quarterly*, Spring 39 (1987): 40-44 .

¹¹² Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 214.

Μακροδομή – Μορφή

Το *The Little Shepherd* όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα χρησιμοποιεί την τριμερή κυκλική μορφή ABA'. Ο διαχωρισμός του κομματιού προκύπτει με βάση:

- την επιλογή και τη διαχείριση του θεματικού υλικού
- των σύντομων εισαγωγικών μέτρων (introduction sequences)
- τις πτώσεις σε συνδυασμό με τις δυναμικές.



Στο μέτρο 5 μία χαρακτηριστική επιμήκυνση αξιών συνοδευόμενη από μία ένδειξη δυναμικής *mf* που καταλήγει σε *p* και τη χρήση κορώνας, συνιστούν την εισαγωγική υπό-φράση. Τέτοιου είδους εξασθενίσεις ηχητικής πυκνότητας όπως αυτή συμβαίνει στο μέτρο 5, σε συνδυασμό με τις επακόλουθες επιταχύνσεις δημιουργούν αντιθέσεις που προσδιορίζουν τα τμήματα του κομματιού.

Εξαιτίας της σύντομης έκτασης του κομματιού, το κάθε τμήμα ουσιαστικά ταυτίζεται με μία ολοκληρωμένη αυτόνομη φράση.

Η τελευταία συγχορδία κάθε πτώσης, τέσσερις αργοί χρόνοι, επιτυγχάνει την απόλυτη ακινησία, η οποία τονίζεται από τη βαθιά σιωπή που ακολουθεί, μια απόλυτη παύση του ήχου τόσο βασική στη λειτουργία του κομματιού, όσο και ο ίδιος ο ήχος.

Παρουσίαση θεμάτων/φράσεων

Η εισαγωγική βασική ιδέα (introductory-gestural pattern) που αποτελεί και το θέμα 1 ομοιάζει με αυτή του *L' apres midi d' un Faune*.



Εικόνα 14.¹¹³ Εκτός από τις μοτιβικές ή θεματικές ομοιότητες, κοινά στοιχεία αποτελούν η ένδειξη tempo, η δυναμική *piano* και η οδηγία *doux et expressif* (απαλά, μαλακά, και εκφραστικά) που πλαισιώνουν το θέμα και στα δύο έργα.

Πιο συγκεκριμένα, το θέμα 1 συνοδεύεται από την ένδειξη-οδηγία *tres doux et delicatement expressif* (πολύ μαλακά, απαλά, κι εκφραστικά) ενώ μικροδομικά, στα τέσσερα αυτά μέτρα, παρατηρείται η πλαστικότητα (μ.1-2) αλλά και η στατικότητα της μελωδίας, (μ.3-4) κατά αντιστοιχία της δομικής αντιπαραβολής μεταξύ σιωπής και ήχου που θα αποτελέσει βασική παράμετρο σε όλο το κομμάτι.

Στη συνέχεια, εμφανίζεται το θέμα 2, έχοντας ένα ακόμα πιο χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο και την σημείωση *plus mouvemente* (με περισσότερη κίνηση).

Το τρίτο θέμα με εμφανή αναφορά στο πρώτο, αλλά με τόση ρυθμική διαφοροποίηση, (στο πρώτο μισό του μέτρου 12 υπάρχουν δύο δεκαταέκτα και ένα όγδοο αντί για το τέταρτο του θ.1) όση χρειάζεται για να ξεχωρίσει από τα ηχητικά σχήματα των θεμάτων που ήδη χρησιμοποιήθηκαν, μιας που το θέμα 3 αποτελεί το εισαγωγικό μέρος του τμήματος Β, όπως θα εξηγηθεί παρακάτω.

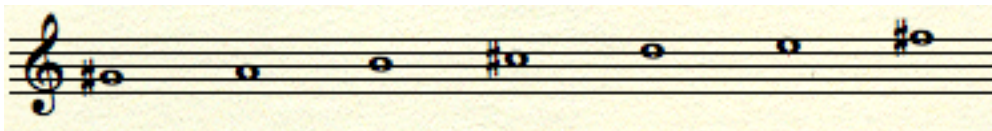
Αξίζει να αναφερθεί, η ξεκάθαρη διατήρηση των δύο δομικών επιπέδων που ευδιάκριτα χωρίζονται σε μελωδία – αρμονία. Και τα τρία θέματα ακούγονται μόνιμα στα ίδια ρεζίστρα (και στο ίδιο layer) προκειμένου να αποδώσει "επιτυχώς" την περιορισμένη έκταση που έχει ένα όργανο σαν τον αυλό. (Για την ακρίβεια, είναι σα να γράφει για φλάουτο στο πιάνο-κάτι που ενισχύεται κι από τη χρήση φθόγγων πεντάλ και των αρμονικών που παράγουν στις πτώσεις.)

¹¹³ Παρτιτούρες <http://www.flutetunes.com/tunes/debussy-prelude-a-lapres-midi-dun-faune.pdf>

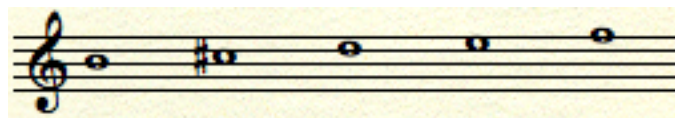
Συσχετισμός θεματικού υλικού και φθογγικής δομής

Κάθε τμήμα συνδυάζει και διαχειρίζεται το θεματικό υλικό με κοινή συνιστώσα τη διατονικότητα που εκφράζεται μέσω μιας πτώσης στο τέλος κάθε τμήματος. Η λειτουργικότητα του εισαγωγικού τμήματος εντοπίζεται στην εμφάνιση του χαρακτηριστικού ρυθμομελωδικού (gestural) αναγνωρίσιμου-συμβολικού σχήματος που αποτελεί σημείο αναφοράς και λειτουργεί ως εισαγωγική υπο-φράση και στις 3 αυτόνομες φράσεις. Το τμήμα Α σταθεροποιεί τη σχέση μεταξύ του θέματος 1 με την τροπικότητα (λόκριο), ενώ παρουσιάζει το θέμα 2 σε οκτατονικό περιβάλλον. Το τμήμα Β ενδυναμώνει τη σύνδεση μεταξύ του θέματος 3 (που προέρχεται από το θέμα 1-με σαφείς ρυθμικές αναφορές) και της τροπικότητας (δώριος). Το Α' είναι το τμήμα που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ένταση συνδυάζοντας τις παραμέτρους της έκτασης της φράσης, τον προσωρινό διαχωρισμό σε δύο εσωτερικά επίπεδα, και τέλος, λόγω της αλληλεπίδρασης της τροπικότητας, της χρωματικότητας και της διατονικότητας.

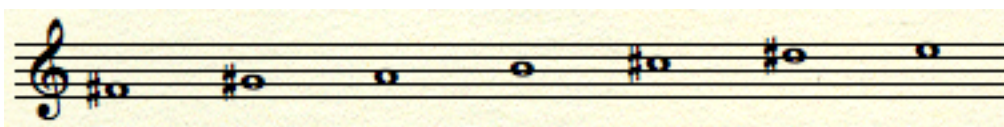
Θέμα 1. introductory-gestural pattern. Είναι γραμμένο στο λόκριο τρόπο από G# με φθογγικό κέντρο το D.



Θέμα 2. Χρησιμοποιεί το θραύσμα οκτατονικής (T-H-T-H) με φθογγικό κέντρο το B. (ποικιλματικό C-B, με σκοπό την πτώση στην Α μείζονα)



Θέμα 3. Δώριος από F# με φθογγικό κέντρο τη νότα F# (που θα οδηγήσει στην πτώση E.)



Διαδικασίες χειρισμού υλικού σε κάθε τμήμα/ Περιγραφική-εμπειρική ανάλυση

Τμήμα Α (μ.1-11)

(Intro) μ. 1-4

Αυτά τα μέτρα παρουσιάζουν την ίδια χρήση συντακτικού μοντέλου όπως αυτή του *Jimbo Lullaby*, δηλαδή αυτή του μονοφωνικού ανοίγματος¹¹⁴ (monophonic opening). Η ασυνόδετη μελωδία με τα ιδιαίτερα μοτιβικά και ρυθμικά στοιχεία έχει ως σκοπό να γίνει πιο εύκολα ηχητικά αναγνωρίσιμη στο αυτί του ακροατή. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν τα μέτρα 12-13 και 19-20 που προετοιμάζουν τα τμήματα Β και Α' αντίστοιχα. Ενώ το θέμα είναι σε λόκριο από G# και ο σπλισμός δηλώνει Α μείζονα, η ύπαρξη των G και F αναίρεση ως αποτζιατούρες λειτουργούν με έντεχνο τρόπο στην προετοιμασία της οκτατονικής, που ακολουθεί.

μ. 5-11

Παρά το ότι η οκτατονική κλίμακα δεν έχει φθογγικό κέντρο το θραύσμα που χρησιμοποιεί περιφέρεται ποικιλματικά γύρω από τη νότα Β, η οποία περνά στο αριστερό χέρι ως αρμονικός συνοδός προσδιορίζοντας τη Π7 βαθμίδα της Α μείζονας κλίμακας, προκειμένου να καταλήξει στην πτώση (Π7-V7-I).

Αρμονικά, παράλληλες συνηγήσεις από διαστήματα 3ης μικρής της οκτατονικής υποστηρίζουν τον μελωδικό υλικό του θέματος 1.

Τμήμα Β (μ. 12-18)

Σύμφωνα με τον James Hepokoski¹¹⁵ η τρίτη κατηγορία χρήσης συντακτικού μοντέλου είναι οι εισαγωγικές ακολουθίες (introductory sequences). Αυτή η διαδικασία λειτουργεί σε συνδυασμό με τις άλλες δύο κατηγορίες συντακτικών μοντέλων στις ενάρξεις των έργων του.¹¹⁶ Η μέθοδος αυτής της διαδικασίας συνίσταται στην επέκταση ή στον απλό διανθισμό, ή ακόμα και σε συνδυασμό στοιχείων θεμάτων που ακούστηκαν βασισμένα σε προηγούμενα αναγνωρίσιμα (gestural) θέματα ή

¹¹⁴ Βλέπε υπο-κεφάλαιο 5.2.

¹¹⁵ James Hepokoski, *Music, Structure, Thought: Selected Essays* (USA: Yale University Press & Ashgate, 2009), 48.

¹¹⁶ Αναφέρθηκαν στη σελ. 43.

φράσεις. Αυτό το συντακτικό μοντέλο εξυπηρετεί ολοκληρωτικά σαν ξεχωριστό εισαγωγικό υλικό σε ένα αντιθετικό υλικό ή σαν συναφές εισαγωγικό υλικό για το τμήμα που ακολουθεί, αφού αποτελεί το έναυσμα για όλο και περισσότερο μουσικό υλικό λιγότερο ηχητικά αναγνωρίσιμο. Σε κάθε περίπτωση ο χαρακτήρας του είναι εμφαντικά εισαγωγικός.

(μ.12-18)

Στην περίπτωση αυτού του κομματιού, αρχικά η διαδικασία χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με την περίπτωση του μονοφωνικού ανοίγματος. Το δίμετρο 12-13 εμπίπτει στην κατηγορία των εισαγωγικών ακολουθιών που λειτουργούν ως συναφές εισαγωγικό υλικό στο "αντιθετικό" τμήμα Β. Διατηρεί κοινά μελωδικά στοιχεία με το μονοφωνικό άνοιγμα των μέτρων 1-3 με τη διαφορά χρήσης δώριου τρόπου (σε σχέση με το λόκριο του θ.1) και μιας μικρής ρυθμικής διαφοροποίησης στους πρώτους δύο χρόνους. Επιπλέον, παράλληλα η ουρά αυτού του δίμετρου γεννά την επανάληψη του χαρακτηριστικού σχήματος των τριήχων δίνοντας διάρκεια και υπόσταση στη φράση μέχρι την πτώση στο μέτρο 17-18. Ενδιαφέρον παρουσιάζει (μ. 14-18) η ενίσχυση του φθόγγου F# όπου με τον ίδιο τρόπο, όπως στο μέτρο 9, περνά στον basso δίνοντας την Π7 για την πτώση Π7-V7-I στη E μείζονα κλίμακα αυτή τη φορά, που είναι η V της A.

Συνδετικός κρίκος των τμημάτων η χρήση του συναφές εισαγωγικού υλικού και η πτώση Π7-V7-I. Η αρμονία που υπάρχει μόλις για δύο μέτρα (14-15), πριν την πτώση, χρησιμοποιείται ελεύθερα και γίνεται κατασκευαστικό στοιχείο εν τέλει λειτουργικότητας.

Τμήμα Α' (μ.19-31)

μ. 19-20.

Λειτουργούν ως εισαγωγική ακολουθία με τη μορφή εισαγωγικού συναφές υλικού κατά τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν τα μέτρα 12-13 με τη διαφορά ότι το μελωδικό υλικό ανήκει στην οκτατονική, αφού στη συνέχεια επανεμφανίζεται το θέμα 2 όπου και προσδιορίζει το τμήμα Α', που αποτελείται από τη μείξη αυτών των κλιμάκων.

μ. 21-26.

Στα μέτρα αυτά εμφανίζεται το οκτατονικό θέμα 2, μεταφερόμενο μια 3Μ επάνω, προκειμένου να το πλαισιώσει αρμονικά στον αιολικό τρόπο από Α#. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει τη μείξη των στοιχείων που παρέθεσε στα δύο προηγούμενα εισαγωγικά μέτρα, με σκοπό την κορύφωση που έρχεται στα μέτρα 24-25· ένα ερωτοαπαντητικό εφέ αποτελείται από τον συνδυασμό του

προσωρινού διαχωρισμού της μελωδίας σε δύο επίπεδα, συνοδευόμενο από βαθμιαία ηπιότερες δυναμικές αντίστοιχα, θέλοντας να δώσει τον χαρακτήρα της ηχούς ή του απόηχου που μπορεί να υπάρχει κατά τη διάρκεια μιας μελωδίας παιγμένης από έναν βοσκό. Το εφέ ενισχύεται και αρμονικά αφού ακολουθεί τροπική εναλλαγή του A# δώριου τρόπου με τη χρήση της D# μείζονας συγχορδίας. (βλ. παράρτημα)

μ. 27-31.

Τα μέτρα 27-31 είναι μια ακριβής επανάληψη των μέτρων 5-11 που αναφέρθηκαν παραπάνω με τη διαφορά ότι η αρμονία του μέτρου 27 υποστηρίζει τη A μείζονα κλίμακα, οι δυναμικές είναι ένα επίπεδο ηπιότερες και η τελευταία πια φράση χαρακτηρίζεται από την σημείωση “un peu retendu en conservant le rythme” (με λίγη καθυστέρηση αλλά διατηρώντας το ρυθμό).

Συνοπτικό τονικό πλάνο

Πέρα από τη χρήση της χαρακτηριστικής πτώσης στο τέλος κάθε τμήματος η αρμονία παίρνει υποστηρικτικό ρόλο και διαμορφώνεται σύμφωνα με την επιλογή του θεματικού υλικού. Κινείται κυρίως είτε με παράλληλες συνηχήσεις από διαστήματα 3ης μικρής είτε ελεύθερα.

Μέρη	A (1-11)		B (12-18)	A' (19-31)	
Μέτρα-Υποενότητες	1-4	5-11	12-18	19-27	27-31
Θέματα	θέμα 1	θέμα 2	θέμα 3	θέμα 1, θέμα 2	θέμα 2
Αρμονικό Περιβάλλον	Λόκτριος G#	Οκτατονική A	Δώριος F#	Οκτατονική Αιολικός, δώριος A#	Οκτατονική, A

Συνοψίζοντας, παρά τη μικρή έκταση το *The little shepherd* παρουσιάζει μια πλούσια δομή βασισμένη στην εναλλαγή και την αλληλεπίδραση των τριών θεματικών στοιχείων που παρουσιάστηκαν. Η αρμονία εντοπίζεται σε ρόλο λειτουργικότητας μόνο για την εμφάνιση των πτώσεων που καθιστούν ηχητικά αναγνωρίσιμο το τέλος της κάθε φράσης. Στο υπόλοιπο κομμάτι, κινείται ελεύθερα προσδίδοντας συνοχή στις τρεις φράσεις μοτιβικής αυτονομίας. Η αντίθεση που προκύπτει συνολικά από τον τρόπο διαχείρισης του υλικού, προσδίδει έναν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα που ομοιάζει στην *τρυφερή, ειρηνική μελαγχολία του ποιμενικού αυλού*.¹¹⁷

¹¹⁷ Περιγραφή του Debussy, κεφάλαιο 4, σελ. 29

7.6 *Golliwogg's Cakewalk*

Η λέξη *Golliwogg* αναφέρεται σε ένα παιχνίδι¹¹⁸ της Chouchou, γι αυτό μαζί με το *Jimbo* απεικονίζονται στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του έργου. Αναλυτικότερα, αναφέρεται ως μια μικρή (λούτρινη) νέγρικη κούκλα, της οποίας η δημιουργία ήταν ταυτόχρονη με την εμφάνιση των αοιδών minstrel¹¹⁹ στη Γαλλία. Οι κούκλες golliwogg ήταν της μόδας για τα παιδιά εκείνη την περίοδο, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης διάδοσης που αφορούσε την αμερικανική λαϊκή κουλτούρα, που αργότερα ενσωμάτωσε χαρακτηριστικά από τα είδη του cakewalk, του ragtime, και των minstrel bands, που σύντομα ακολουθήθηκαν από στοιχεία τζαζ και μπλουζ.

Οι απαρχές του *cakewalk* είναι περίπλοκες. Φαινομενικά είχε ξεκινήσει ως ένας αργός, χορός (σε αργό ragtime) των μαύρων εργατών στις Αμερικάνικες φυτείες βαμβακιού αναπαριστώντας και παρουσιάζοντας υπό τη μορφή παρωδίας την ευγενική χάρη των λευκών χορευτών. Αργότερα φαίνεται να διαμορφώθηκε ως μια κωμική μορφή αμερικάνικου χορού, συχνά συνοδευόμενη από λόγια με απότομες μεταβολές ρυθμού, και χαρακτηρίζεται από την χρήση των υπερβολικών αντιχρονισμών, ξαφνικές αντιθέσεις δυναμικών και ένα μέτριο ρυθμό. Η πιο πιθανή εξήγηση για το όνομα είναι ότι αναφέρεται σε ένα κέικ που προσφερόταν ως έπαθλο στους χορευτές που συμμετείχαν.¹²⁰

Το ragtime¹²¹ είναι ένα μουσικό είδος που λαμβάνει μέγιστη δημοτικότητα μεταξύ 1897 και 1918. Ξεκίνησε ως χορευτική μουσική σε περιοχές της αφρικανικής αμερικανικής κοινοτήτων στο Σαιντ Λούις και τη Νέα Ορλεάνη χρόνια πριν από την εμφάνιση των δημοφιλών κομματιών για πιάνο¹²². Ο ρυθμός του ήταν συνήθως 2/4 και το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα του είναι ο συγκεκριμένος ρυθμός για το δεξί χέρι, κόντρα σε μία εμβατηριακού τύπου συνοδεία. Ο Debussy φαίνεται να αποδίδει πιστά το χαρακτήρα του.

Χαρακτηριστική είναι η μουσική παράθεση με αναφορά στο θέμα του *Τριστάνου*, η οποία αναφέρεται πως αποτελεί μουσικό σαρκασμό ή μια μορφή παρωδίας όχι τόσο προς το πρόσωπο του Wagner, αλλά προς την διαδεδομένη φήμη της όπερας εκείνη την περίοδο. Επιπλέον, σε ένα γράμμα του 1887 αναφέρεται στην Πρώτη πράξη του *Τριστάνου* λέγοντας:

¹¹⁸ Φανερώνεται στο εξώφυλλο της παρούσης εργασίας.

¹¹⁹ Αρχικά εμφανίζονται ως μεσαιωνικοί βάρδοι (διασκεδαστές) που ταξίδευαν από τόπο σε τόπο, ειδικά για να τραγουδήσουν και να απαγγείλουν ποίηση. Οι στίχοι των τραγουδιών περιέχουν ιστορίες από μακρινούς τόπους ή εξιστορούν φανταστικές ιστορίες. Επανερχονται τον 20ο αιώνα ως πλανόδιοι διασκεδαστές από λευκούς που βάφανε τα πρόσωπα τους μαύρα (λόγω ενσωμάτωσης στοιχείων ragtime, του οποίου η προέλευση εντοπίζεται σε afro-αμερικάνικες ρίζες).

¹²⁰ Paul Roberts, *Images: The piano music of Claude Debussy* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996), 216.

¹²¹ Τα χαρακτηριστικά του προέρχονται από το cakewalk.

¹²² <http://www.britannica.com/search?query=ragtime>

«είναι σίγουρα η πιο όμορφη μουσική που ξέρω από την άποψη του βάθους των αισθημάτων».¹²³

Αυτό δεν αποκλείει την πιθανότητα να απευθύνεται προς το πρόσωπο της κόρης του, θέλοντας με τρυφερό και διασκεδαστικό τρόπο να κλείσει τη σουίτα.

Μέσω των πληροφοριών του τίτλου δίνει όλα τα στοιχεία που προϋποθέτει ένα ragtime cakewalk, κι έτσι ο συμβολικός χαρακτήρας ως προς τον τίτλο του κομματιού φαίνεται να συνδέεται πιο πολύ με τη Chouchou.

Μακροδομή- μορφή

Η μορφή του κομματιού χρησιμοποιεί την τυπική τριμερή μορφή ABA.

Τμήμα	A 1-46	B 47-89	A 90-105	Coda
Υπο-ενότητες	1-9 10-40 41-60	47-60 61-89	90-105	121-129
Φράσεις	θ.1	θ.2 θ.3	θ.1	
Τονικός χώρος	Eb	Gb	Eb	Eb

Η λέξη "θέμα" για την απόδοση των φράσεων στον μακροδομικό πίνακα χρησιμοποιείται συμβατικά.

Είναι τονικό, με μικρές ενδείξεις χρωματικότητας και αποτελείται από δεκα-εξάμετρες φράσεις, που χωρίζονται ισομερώς σε τετράμετρες υπο-φράσεις. Λόγω των χαρακτηριστικών του cakewalk, παρουσιάζονται έντονες αντιθέσεις δυναμικών με το *mf* να απουσιάζει. Επιπλέον, το θέμα παρουσιάζει έντονους αντιχρονισμούς, κι όπως αναφέρθηκε συγκοπτόμενος ρυθμός και εμβατηριακός χαρακτήρας αποτελούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία του κομματιού.

¹²³ Roger Nichols, *The Life of Debussy*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, (Αθήνα: Λέσχη, 2004), 61.

Συνοπτική περιγραφική ανάλυση

Τμήμα Α (1-46)

Τα μέτρα 1-9 έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα. Στην πρώτη τετράμετρη φράση παρουσιάζεται το κύριο θέμα που ίσως σκιαγραφεί τον κωμικό χαρακτήρα και το χορό του golliwogg. Ακολουθεί ένα λειτουργικό μέτρο παύσης για την εδραίωση του θέματος που μόλις ακούστηκε ενώ ταυτόχρονα ίσως σκιαγραφεί ένα χορευτικό σταμάτημα πριν την έναρξη της κωμικής διαδικασίας του cakewalk.

Στα μέτρα 6-9 παρουσιάζεται ο τρόπος συνοδείας, που προοικονομεί το ρυθμικό σχήμα του τμήματος Β. Η ύπαρξη του Cb ως ξένος φθόγγος στη Eb βασίζεται στις τέσσερις χαρακτηριστικές νότες της συγχορδίας του *Τριστάνου*, (F, Cb, Eb, Ab). Το τμήμα Α κλείνει με τα μέτρα 41-46 ως συνδετικά εισαγωγικά μέτρα λειτουργώντας δομικά τόσο για το τμήμα Α όσο και για το τμήμα Β.

Τμήμα Β (47-89)

(μ. 47-58)

Η αλλαγή τονικότητας στη Gb μείζονα αναφέρεται πως οφείλεται σε ένα εμβατήριο που ο Debussy (και πιθανώς και η Chouchou) άκουσαν από τη βασιλική φρουρά του Λονδίνου, έξω από το παλάτι του Μπάκιγχαμ.¹²⁴ Αυτό ίσως δικαιολογεί την ύπαρξη του θέματος στα μέτρα 51-54 που σκιαγραφεί ένα σόλο τούμπας, ενδυναμώνοντας τον εμβατηριακό χαρακτήρα.¹²⁵

Στο μέτρο 61, συνοδευόμενο από την οδηγία *avec une grande emotion* παρουσιάζεται το θέμα του *Τριστάνου*, σε ένα ερωτο-απαντητικό εφέ με θεματικό στοιχείο της απάντησης, αυτό που μόλις προηγήθηκε στα μέτρα έναρξης του τμήματος Β, δηλώνοντας έντονη εκφραστική αντίθεση.

Τμήμα Α (90-128)

Το τμήμα Α με δύο εισαγωγικά μέτρα επαναφέρει αυτούσια την επανάληψη του πρώτου μέρους, ενώ τα μέτρα 121-128 εμφανίζουν τα μέτρα της εισαγωγής του τμήματος Β υπενθυμίζοντας τον εμβατηριακό χαρακτήρα κλείνοντας τη μουσική σύνθεση.

¹²⁴ Oscar Thomson, *Debussy, Man and Artist*, (New York: Dover Publications, 1967), 263.

¹²⁵ Claude Debussy, *Images* (1894-dediees a Y. Lerolle), Pour le piano, *Children's Corner*. ed. Roy Howat, (Paris: Durand, 1998), 18.

6. Μακροδομική θεώρηση της σουίτας- Συμπεράσματα

Η αναλυτική προσέγγιση του έργου *Children's Corner* σε συνδυασμό με τη γνώση των αρχών της αισθητικής του λογοτεχνικού συμβολισμού, που φαίνεται να άσκησε βαθιά επιρροή στην συνθετική τεχνική του Debussy, προσφέρει μια πιο ολοκληρωμένη διάσταση όσον αφορά την διαχείριση της μουσικής γλώσσας του συνθέτη. Ο συσχετισμός των τίτλων και του συμβολικού στοιχείου που φέρουν, σύμφωνα με τη μουσική τους διατύπωση δίνει τη δυνατότητα κατανόησης και εμβάθυνσης στην αποκρυπτογράφηση της προσωπικής γραφής και ταυτότητας του συνθέτη σε ότι αφορά τη μουσική δομή, αποκαλύπτοντας ότι υπάρχει ένας πλούτος πιθανών σχέσεων μεταξύ των μουσικών και των μη-μουσικών συστατικών.

Πιθανά, η ισχυρότερη σύνδεση μεταξύ της συμβολικής ποίησης και της μουσικής του Debussy είναι η αμφισημία που συναντάται και στις δυο, λόγω των συνεταιριστικών δηλώσεων και ερμηνειών που φέρουν. Για τους συμβολιστές το νόημα μετά βίας υπονοούνται, ενώ απέφευγαν να γράφουν για παραδοσιακές ποιητικές ιδέες με τον παραδοσιακό τρόπο. Για τον Debussy τα παραδοσιακά στοιχεία της μουσικής -αρμονία, συμβατικές φόρμες (πχ σονάτα), και το σύνηθες μέτρο- που είχαν καθορίσει το χαρακτήρα του έργου των προκατόχων του, αλλά και των περισσότερων από τους συγχρόνους του, ήταν αντιθετικά από αυτά που ήθελε να εκφράσει. Η αρμονία "πηδά" από μια τονικότητα σε μια άλλη, ή είναι βασισμένη σε μη διατονικές κλίμακες που παραποιούν την αίσθηση της τονικότητας· τα ρυθμικά μοτίβα διαπερνούν τις διαστολές και καταλύουν την κατηγοριοποίηση του μέτρου· και οι μελωδίες συχνά παρουσιάζουν ελευθερία κατεύθυνσης αντί για μία άκαμπτη και αυστηρή δομή. Η μουσική του κατ' αυτόν τον τρόπο, φαίνεται να συνταιριάζει καλά με τη συμβολιστική αισθητική, ακόμα και για συνθέσεις που δεν προέρχονται άμεσα από συμβολική ποίηση. Ο Debussy όχι μόνο κινήθηκε στους ίδιους κύκλους και επισκέφθηκε τις ίδιες περιοχές με τους συμβολιστές ποιητές αλλά επιπλέον μοιράστηκε μαζί τους, τους αισθητικούς τους στόχους. Συνεπώς, οι συνδέσεις μεταξύ του σύνθετη και των ποιητών τους οποίους και θαύμαζε, επηρέασαν, κατ' αυτόν τον τρόπο, τα έργα του, είτε αναφέρονταν σε συμβολικά κείμενα, είτε όχι.

Συνοψίζοντας τις ιδιαιτερότητες της γραφής που προκύπτουν από τις διαδικασίες χειρισμού της μουσικής γραφής του Debussy, επί του συνόλου των αναλύσεων της σουίτας *Children's Corner* διαπιστώνεται:

-η κατασκευή του αρχικού θεματικού υλικού, που όπως αναδείχθηκε δρα ως γεννήτρια της

μουσικής δομής, αρχικά, ορίζεται από την επιλογή της κλίμακας η οποία καθορίζει κατά κάποιο τρόπο την εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης δίνοντας έναυσμα για τη δημιουργία όλων των επερχόμενων μοτίβων ή θεμάτων. Επιπρόσθετα, όσον αφορά την μεταξύ τους αλληλεπίδραση εντοπίζεται η διαφοροποίηση της ρυθμικής τους διάρθρωσης με τέτοιο τρόπο που τα καθιστούν ικανά τόσο να ομοιάζουν όσο και να ξεχωρίζουν. Ουσιωδώς, τα αναδεικνύει μέσω της αντίθεσης τους, ώστε να μπορούν να διακρίνονται, παρά τη συγγένεια που εμφανίζουν μεταξύ τους.

-ο τρόπος χρήσης όλων των κλιμάκων απορρέει από την ηχοαντιληπτική διαφορά που υπάρχει λόγω της διαφορετικής διάταξης των τόνων και των ημιτονίων. Με γνώμονα αυτό, σε συνδυασμό με το προεπιλεγμένο, από τον συνθέτη, αρχικό υλικό, το οποίο αντιστοιχεί συμβολικά στο περιεχόμενο του τίτλου, μορφώνεται η ιδιάζουσα αρμονία που δικαιολογεί το ρόλο της στατικότητάς της, ή της ελεύθερης χρήσης της μέσω ουδέτερων τονικά συνηγήσεων. Αυτή η ατομικότητα της αρμονίας σε ρόλο συνεργασίας με το ρυθμομελωδικό υλικό δίνει φθογγικά κέντρα τα οποία συνιστούν την τονικότητα.

-η λειτουργική χρήση εισαγωγικών μέτρων με στόχο τη δήλωση του συναφές ή αντιθετικού υλικού που προηγήθηκε ή ακολουθεί, προσαρμοσμένο στις ανάγκες κάθε έργου ανάλογα με τον σκοπό του συνθέτη

-η χρήση επαναληπτικών σχημάτων, η οποία εντοπίζεται σε δύο ρόλους. Πρώτον αφορά κυρίως τη διάρθρωση των συνδετικών τμημάτων, όπου φροντίζει την εδραίωση του διαφορετικού φθογγικού υλικού στο αυτί του ακροατή προκειμένου να μπορεί να επανέλθει στο αναγνωρίσιμο αρχικό υλικό που συνήθως συνδέεται θεματικά με τον τίτλο του κομματιού. Δεύτερον, η επανάληψη αυτούσιων ή ακόμα και τμηματικών θεμάτων, σχημάτων και φράσεων γίνεται με σκοπό τη βαθμιαία κλιμάκωση ή την ενίσχυση σύμφωνα με τις ανάγκες κάθε κομματιού. Οι δύο προαναφερθείσες διαδικασίες, (χρήση εισαγωγικών μέτρων και επαναληπτικών σχημάτων) σε συνδυασμό με την προοικονομία των μοτίβων, που απαντάται στα έργα του Debussy, διαρθρώνουν εν μέρει τις "προσθετικές δομές" που συγκροτούν τη φόρμα.

-επιπλέον, παρατηρείται η μόνιμα μεταποιημένη επανεμφάνιση της βασικής μουσικής ιδέας με μία μείξη στοιχείων από τα προηγούμενα τμήματα/θέματα που αποτελεί χαρακτηριστικό του Debussy καθώς φροντίζει μέχρι το τέλος του κομματιού να μην έχει αφήσει μορφολογικά θεματική και αρμονική εκκρεμότητα. Μέσω αυτής της διαφορετικής επαναδιατύπωσης δημιουργείται μία αίσθηση εναλλαγής ηχητικών επιφανειών, που αφενός εξυπηρετεί τη συμβολικότητα σύμφωνα με την οποία θα προκαλέσει μία καινούρια "συναισθηματική κατάσταση" που υπερέχει των προηγούμενων δηλώσεων· αφετέρου από μουσικολογικής πλευράς, υπηρετεί την συνοχή δίνοντας νόημα και υπόσταση στην μορφή του έργου.

-Τα πολλαπλά επίπεδα της υφής καθώς και η εκμετάλλευση όλου του φάσματος των τονικών περιοχών (ρεζίστρων) συνιστούν την ορχηστρική ποιότητα στη γραφή του πιάνου, φανερώνοντας τη διάθεση για εκφραστική ένταση. Επιπρόσθετα, στα πλαίσια του υποδηλωτικού στοιχείου της τεχνικής συμβολισμού εντοπίζεται η χρήση οπλισμού μιας μείζονας η ελάσσονας κλίμακας στην αρχή του κομματιού, ενώ σπάνια αυτός ο τονικός χώρος φανερώνεται από την αρχή του έργου· σε κάποιες περιπτώσεις δε, ίσως δεν εμφανίζεται καθόλου παρά μόνο στο τέλος του κομματιού. Λόγω όλων αυτών των χειρισμών επηρεάζει τον τρόπο ακρόασης, συνεπώς και της ερμηνείας, γι' αυτό και η γραφή του όσον αφορά την άρθρωση, τις δυναμικές και τις λεκτικές περιγραφές είναι εξαιρετικά προσεγμένη και λεπτομερής. Με αυτόν τον τρόπο, ενδυναμώνει τα στοιχεία διαφοροποίησης στο μουσικό υλικό εκμεταλλευόμενος τη δύναμη της μνήμης του ακροατή.

Άξιο παρατήρησης, αποτελεί και η επιλογή της σειράς των κομματιών της σουίτας αφού χάριν του συμβολικού στοιχείου δε διστάζει να χρησιμοποιήσει τεχνικές που είναι πιο κοντά στο παραδοσιακό τονικό σύστημα. Απόδειξη αποτελούν το πρώτο και το έκτο κομμάτι που επιβεβαιώνουν μέσω αυτής της χρήσης την κυκλική μορφή όλης της σουίτας. Συνεπώς, μακροδομικά η σουίτα θα μπορούσε να υπαινίσσεται μία μορφή ABA' όπου με παράμετρο τον τρόπο χρήσης της μουσικής διαχείρισης, προκύπτει

A (1ο)

B (2ο,3ο,4ο,5ο)

A' (6ο) (καθώς το 6ο κομμάτι χρησιμοποιεί τη μορφή ABA).

Συμπερασματικά, το μελωδικό και αρμονικό υλικό, η πολυεπίπεδη μουσική υφή, η φόρμα και η μορφή έτσι όπως προκύπτουν διαμορφωμένα σε έναν ρόλο αλληλεπίδρασης από τις διαδικασίες χειρισμού της μουσική γλώσσας, που δίνουν χαρακτηριστικά στοιχεία όπως την πολυρυθμία, την πολυτονικότητα και συνεπώς την αμφισημία συνθέτουν τη δομή στο έργο του Debussy.

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά σε ένα βαθύτερο επίπεδο προσδιορίζουν σαφέστερα τη συνθετική ταυτότητα του Debussy, η οποία έγκειται στον τρόπο που διαχειρίζεται τα μέχρι τότε γνωστά τεχνικά μέσα, τοποθετημένα μέσα σε ένα συμβολικό περιβάλλον, εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες του οργάνου, ορίζοντας μέσα από ένα ηχο-αισθητικό μοντέλο το προσωπικό του στυλ.

Τέλος, παρά τον υποδηλωτικό χαρακτήρα που φαίνεται να ταιριάζει με την αισθητική του συμβολισμού, αξίζει να διευκρινιστεί ότι η μουσική του Debussy δεν εκπροσωπεί άμεσα αντικείμενα και συναισθήματα. Προσφέρει μια επιλογή από τις πιο ενδεικτικές αντιστοιχίες μεταξύ

των αναλογιών που υπάρχουν ανάμεσα στις λέξεις και τους ήχους καθώς και την μεταξύ τους ατμόσφαιρα: μια επιλογή η οποία τείνει να δημιουργήσει μια αρμονική ποιητική ουσία που δρα επί της φαντασίας, όχι μόνο μέσω του νοήματος της, αλλά και μέσω του ήχου.

7. Βιβλιογραφία

Antokoletz, Elliott. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartok: Trauma, Gender, and the unfolding of the unconscious*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Austin, William. *The music of 20th Century: from Debussy through Stravinsky*, New York: W.W Norton Company, 1966.

Beard David and Gloag Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

Briscoe, James. *Debussy in Performance*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

Chadwick, Charles. *Symbolism*. London and New York: Methuen, 1971.

Claude Debussy, *Debussy Letters 1862-1918*, ed. by Francois Lesure and Roger Nichols, trans. Roger Nichols, London-Boston: Faber& Faber, 1987.

Dietschy, Marcel. *A portrait of Claude Debussy*. Clarendon: Oxford University Press, 1994.

Fux, Johanne Joseph. *The study of Counterpoint, Gradus ad Parnassum*. New York: W.W Norton & Company, 1943.

Hepokoski, James. *Music, Structure, Thought: Selected Essays*. USA: Yale University Press & Ashgate, 2009.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. Upper Saddle River: Pearson Education, 2006.

Laloy, Louis. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. μτφρ. Deborah Priest. Alderson, Hants: Ashgate 1999.

Lockspeiser, Edward. *Debussy, his Life and Mind*, vol. I-vol. II. London: Publisher Cassell, 1962.

Morgan, Robert. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

Nichols, Roger. *The Life of Debussy*. μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος. Αθήνα: Λέσχη, 2004.

Thomson, Oscar. *Debussy, Man and Artist*. New York: Dover Publications, 1967.

Parks, Richard. *The music of Claude Debussy*. USA: Yale University Press, 1989.

Roberts, Paul. *Images: The piano music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.

Schmitz, Robert. *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, 1966.

Siglind, Bruhn. *Images and Ideas in modern French piano music : the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. New York: Pendragon Press, 1997.

Άρθρα

Adams, Kenneth John. "Debussy: The later piano works." *The Piano Quarterly*, Spring, 1987.

Prijosusilo Bramantyo, "Indonesia needs the Harmony of the Gamelan" *The Jakarta Globe*, Φεβρουάριος 2011.

Orledge, Robert. "Debussy's Piano music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration." *The Musical Times*, Vol.122, No.1655, Ιανουάριος, 1981.

Hubert Unrerrich and Cliff Elsen. "Serenade." *Grove Music Online*, Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>

Lynan, Peter. "Serenade." *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>

Nichols Roger and Orledge Robert. "Claude Debussy." *The New Grove 20th-century French Masters* ed. Sadie S. London: Macmillan Publishers, 1991.

Marshall, Brown. "Origins of Modernism: Musical Structure and narrative forms." ed. S.P. Scher, *Music and Text: Critical inquiries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992

Pomeroy, Boyd. "Debussy's tonal practice: idiosyncratic features." *The Cambridge Companion to Debussy*. ed. Trezise S. Cambridge University Press, 2003.

Διαδικτυακοί τόποι

http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/new/page_017.html

<http://www.britannica.com/search?query=Parnassian>

<http://www.britannica.com/search?query=ragtime>

http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_27/02/2005_1283802

<http://www.henle.de/media/foreword/0382.pdf>

Παρτιτούρες

Claude Debussy, *Images* (1894-dediees a Y. Lerolle), Pour le piano, *Children's Corner*. ed. Roy Howat, (Œuvres completes; ser. I, vol. 2.) (Musica gallica.) Paris: Durand, 1998.

8. Παράρτημα



Η εικόνα του εξώφυλλου του παραμυθιού του Arthur Rackham που ομοιάζει με την περιγραφή του Debussy, στο κομμάτι *The Snow is Dancing*.

<http://www.possumsprints.com/antique-vintage-print-arthur-rackham-art-illustration-image.html?pi=2> 1908

A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre

CHILDREN'S CORNER

Petite Suite pour Piano seul

I. Doctor Gradus ad Parnassum

Modérément animé

p égal et sans sécheresse

This system shows the beginning of the piece in 4/4 time. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings 4, 3, 5, 4, and 4. The left hand has a simple accompaniment of quarter notes.

This system continues the eighth-note patterns in the right hand with fingerings 5, 4, 5, 5, 4, 4, 4, and 4. The left hand accompaniment remains consistent.

This system introduces triplet patterns in the right hand with fingerings 3, 4, 5, 4, 3, 4, 4, and 4. A dynamic marking of *p* is present. The left hand accompaniment continues.

This system features a descending eighth-note scale in the right hand with fingerings 1-2-3-4, marked with *pp*. The left hand accompaniment continues.

This system continues the descending eighth-note scale in the right hand, marked with *pp* and *cresc.*. The left hand accompaniment continues. The system ends with a fermata and a dynamic marking of *sf*.

13

p

5 4

1 2 4 5

16

p

1 3 2

18

p

p

più p

3 2 1

21

un peu retenu // a tempo

p

24

m. g. (*sim.*)

m. g. (*sim.*)

27 *m.g. expressif*

30 *retenu* //

dim.

33 *Tempo I*

p expressif *più p*

Animez un peu

37 *pp* *expressif* *expressif*

41 *retenu* - - - - - //

45 Tempo I

Musical notation for measures 45-47. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 45 starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is shown across measures 46 and 47. Measure 47 ends with a piano (*pp*) dynamic. The right hand has a fermata over the final notes.

Musical notation for measures 48-50. The system consists of a grand staff. Measure 48 features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a fermata. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a fermata in the right hand.

Musical notation for measures 51-53. The system consists of a grand staff. Measure 51 begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a fermata, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a fermata in the right hand.

Musical notation for measures 54-56. The system consists of a grand staff. Measure 54 starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a fermata, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) hairpin is shown across measures 55 and 56. The piece concludes with a fermata in the right hand.

En animant peu à peu

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a grand staff. Measure 57 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a fermata, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a fermata in the right hand.

60

Musical score for measures 60-62. The piece is in a major key with a 2/4 time signature. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 61.

63

Musical score for measures 63-65. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 64.

Très animé

66

Musical score for measures 66-68. The tempo is marked *Très animé*. The right hand features a complex eighth-note pattern with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings of *f* are present in measures 67 and 68.

69

Musical score for measures 69-71. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings of *f* are present in measures 69, 70, and 71.

72

Musical score for measures 72-75. The right hand features a complex eighth-note pattern with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings of *più f* and *ff* (fortissimo) are present in measures 72, 73, 74, and 75.

II. Jimbo's Lullaby

Assez modéré

Μοτίβο χ

Θέμα 1ο

Θέμα 2ο

37 μοτίβο x μεταφερμένο κατ'αντιστοιχία Ab

pp

Τύπου "ισοκράτης"

Προετοιμασία-Υπαινιγμός θέματος 3

38

pp

pp

pp

παργυρέ

Οστινάτο

39

39 Un peu plus mouvementé

p

ολοτονική

43

pp

παργυρέ

47

p

Ρυθμικός ισοκράτης Db

52

mf *p* *p*

3 2 3 2 3 3 2 3

57

p *p* *retenu* *piu p*

Eb

Tempo I

63

pp

Bb

68

pp *pp*

2 1 4 4 5

74

sempre *pp* et sans retarder

pp *pp* *morendo*

III. Serenade for the Doll

Allegretto ma non troppo
léger et gracieux

pp

(sopra)

4 1 3 1 4 1 3 1 2 1

la m. g. un peu en dehors

6

la m. d. un peu en dehors

pp

11

f

p

16

poco a poco cresc.

21

f

*) Während des ganzen Stückes soll das linke Pedal (Piano-Pedal) niedergedrückt werden, selbst an den Stellen, die mit *f* bezeichnet sind.

Il faudra mettre la pédale sourde pendant toute la durée de ce morceau, même aux endroits marqués d'un *f*.

The left pedal (soft pedal) should be pressed during the entire piece, even where *f* is denoted.

26 un peu retenu

f sopra 1

p dim.

30 a tempo

p

Συνδετικό μοτίβο

34

p. e dim.

Συνδ. τμήμα - Χρωματική προέκταση Β

39 cédez - - a tempo

pp

pp

44

pp

p expressif

Θραύσμα Οκτατονικής

49

pp

53 En animant un peu

53 En animant un peu

p

mf

p

58 a tempo

58 a tempo

pp

(προετοιμασία βαλς)

63 προετοιμασία θ.4

63 προετοιμασία θ.4

p

69

69

pp

sf

pp

74

74

sf

p

$\text{E}^{\flat 9}$ $\text{F}^{\sharp 9}$
(V) v E

79

79 sans retarder

p

sf dim. molto

p

84

pp

90

f *p* *più p* *p espressif*

Συνδ. θέμα Βαλς

96

pp *p* *pp* *p*

ακουστική κλίμακα

103

pp *sf* *p* *mf*

Coda

$\sqrt[5]{V^7}$ E I

110

p *mf* *p* *mf* *più p*

116

pp *più pp*

♩ * 8

IV. The Snow is Dancing

Modérément animé

pp doux et estompé

p

1
5 χοριά αιολικού τρόπου

p *ritu pp*

1
5 χοριά αρμονικής ελάσσονας

1
5

2 3 1 2 1 2 1 2

1 2 3 2 4 2 4

3

3 εναρμόνια αλλαγή C#-Db

14

mp

Eb αιολικός

16

p *mp*

2
4

2
4
5

18

p *mp*

Eb αιολικός

20

προετοιμάζοντας την ολτονική

22

p *doux et triste*

2

4

(4)

2

ολτονική

24

ολτονική

26 *più p*

28

30

αιολικός από D

32 *cédez un peu*

δωρίος από C⁵

35 *au mouvt*

38

40

pp

p léger mais marqué

pp

43

E♭ αιολικός (χωρίς C♭)

p

cédez un peu

46

au mouvt

49

μετάβαση *f*

52

p

più p

(sopra)

55

pp

57 *più pp*

60

63 *sempre pp*

66 *molto pp e perdendo*

69 *ppp* *pp* *pp*

sans retenir

72 *ppp*

V. The Little Shepherd

Très modéré

Musical score for measures 1-3. The piece is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Très modéré". The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The treble clef line includes a quintuplet of eighth notes (marked with a '5' above it) and a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The bass clef line has a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The dynamic marking is *p* très doux et délicatement expressif. The system ends with a *mf* dynamic marking.

Λόκριος

Musical score for measures 4-6. The tempo is marked "plus mouvementé". The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The treble clef line includes a quintuplet of eighth notes (marked with a '5' above it) and a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The bass clef line has a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The dynamic marking is *p*. The system ends with a *p* dynamic marking.

Θραύσμα Οκτατονικής

Musical score for measures 7-8. The tempo is marked "au mouvt". The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The treble clef line includes a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it) and a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The bass clef line has a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The dynamic marking is *p*. The system ends with a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 9-12. The tempo is marked "au mouvt". The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The treble clef line includes a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it) and a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The bass clef line has a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The dynamic marking is *più p*. The system ends with a *ppp* dynamic marking. The text "cédez - - //" is written above the treble clef line. The text "Δώριος από F#" is written below the bass clef line.

Musical score for measures 13-15. The tempo is marked "au mouvt". The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The treble clef line includes a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it) and a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The bass clef line has a triplet of eighth notes (marked with a '3' below it). The dynamic marking is *p*. The system ends with a *p* dynamic marking.

Ελεύθερη αρμονία

16 cédez - - - // au mouvt

ppp *più p* *pp* *un poco più forte*

Οκτατονική

20 plus mouvementé

p

A# αιολικός

22 poco animato

cresc. *mf* *p*

συνηχήσεις παράλληλων 3ων από A# αιολικό

A# δώριο D# μείζονα (τροπική εναλλαγή)

25 un peu retenu (en conservant le rythme)

p *più p* *pp* *pp*

28 cédez - - - //

p *pp* *ppp*

|| V7

VI. Golliwogg's Cakewalk

Allegro giusto

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro giusto'.

System 1 (Measures 1-5): Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics progress from *f* to *f* to *più f* to *fff*.

System 2 (Measures 6-10): Measure 6 is marked with a box containing the number 6. The right hand has a series of chords with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a *pp* dynamic and the instruction 'très net et très sec'.

System 3 (Measures 11-15): Measure 11 is marked with a box containing the number 11. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and dynamics *f*, *sf*, *p*, *p*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

System 4 (Measures 16-20): Measure 16 is marked with a box containing the number 16. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and dynamics *f*, *molto*, *f*, *sf*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

System 5 (Measures 21-25): Measure 21 is marked with a box containing the number 21. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and dynamics *p cresc.*, *f*, *ff*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

26

p

31

p *più p* *f* *ff* *p*

36

p *f* *ff*

41

p *p* *p* *più p*

Un peu moins vite

47

pp *<pp>*

54

pp *<pp>*

59

cédez - - - a tempo
p avec une grande émotion

pp *p*

64

cédez - - - a tempo

pp *p*

69

cédez - - - a tempo

mf *f* *p*

74

- - - a tempo

cédez - - - a tempo

p *pp* *p* *pp*

79

f *ff* *f* *dim.*

84

p *p* *retenu* *pp* *più p*

89

pp *toujours retenu* *pp* *Tempo I* *< sff*

93

p *p* *p* *f* *molto*

98

f *f* *f* *< sff*

102

p cresc. *f* *ff* *p*

Musical score for measures 102-106. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 102 starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The score features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some triplets. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in measure 104, and *p* (piano) in measure 106. There are also accents (^) and slurs throughout the passage.

107

p *p*

Musical score for measures 107-111. The piece continues in the same key and time signature. Measure 107 begins with a piano (*p*) dynamic. The score is characterized by sustained chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 108 and 110. There are accents (^) and slurs present.

112

p *f* *sf* *p*

Musical score for measures 112-116. The piece continues in the same key and time signature. Measure 112 starts with a piano (*p*) dynamic. The score features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte) in measure 113, *sf* (sforzando) in measure 114, and *p* (piano) in measure 115. There are accents (^) and slurs present.

117

f *ff* *p*

Musical score for measures 117-122. The piece continues in the same key and time signature. Measure 117 starts with a forte (*f*) dynamic. The score features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in measure 118 and *p* (piano) in measure 121. There are accents (^) and slurs present.

123

p *p* *f* *ff* *ff*

Musical score for measures 123-127. The piece continues in the same key and time signature. Measure 123 starts with a piano (*p*) dynamic. The score features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte) in measure 125, *ff* (fortissimo) in measure 126, and *ff* (fortissimo) in measure 127. There are accents (^) and slurs present.