

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Τα *Chansons Madécasses* του Maurice Ravel

Μετατονικότητα και εξωτισμός σε ένα έργο της ύστερης περιόδου του
συνθέτη

Διπλωματική εργασία συστηματικής μουσικολογίας
του φοιτητή

Ιωάννη Ζαχαριτζή (Α.Ε.Μ. 1385)

Επιβλέπων: Κώστας Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

Περιεχόμενα

Πρόλογος	i
Εισαγωγή	1
1. Η μουσική την περίοδο των μοντερνισμών – Μετατονικότητα	10
2. Ο μουσικός εξωτισμός την περίοδο των μοντερνισμών	22
2.1 Ιμπεριαλισμός και εξωτισμός	22
2.2 Όψεις του εξωτισμού: Πριμιτιβισμός - «Νεγροφιλία» - Ερωτισμός	27
2.3 Η έκφραση του εξωτισμού στη μουσική	34
3. Η μουσική προσωπικότητα του Ravel	39
3.1 Ο Ravel και η γαλλική μουσική	39
3.2 Τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Ravel	51
4. Ανάλυση του κύκλου τραγουδιών <i>Chansons madécasses</i>	56
4.1 Στοιχεία για το έργο	56
4.2 Τα <i>Chansons madécasses</i> του Évariste de Parny	59
4.3 Nahandove	69
4.4 Aoua	89
4.5 Il est doux	103
5. Γενικά συμπεράσματα – Επίλογος	115
Βιβλιογραφία	122
Επίμετρο: Μουσική παρτιτούρα των <i>Chansons madécasses</i>	127

Πρόλογος

Από το πρώτο κιόλας άκουσμα των *Chansons madécasses* του Ravel καταλαβαίνει κανείς ότι έχουμε να κάνουμε με ένα πολύ σημαντικό έργο. Και μάλλον έχει υποτιμηθεί σε σχέση με άλλα σύγχρονα του έργα, αφού δεν γίνονται πολλές αναφορές σε αυτό. Προσωπικά δεν είχε τύχει η ζωή μου να με φέρει σε επαφή με αυτόν τον κύκλο τραγουδιών, μέχρι πριν από δύο χρόνια, όταν τον άκουσα για πρώτη φορά και αποφάσισα ότι θέλω οπωσδήποτε να τον αναλύσω. Μου άσκησε ιδιαίτερη γοητεία η πολύχρωμη αρμονία του, η αισθητική πληρότητα του, η πολύ σοφά δομημένη μορφή του. Θέλησα να μάθω όλα τα μυστικά, που κρύβει, όλες τις τεχνοτροπίες του μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια τους. Και σε όλη αυτήν την πορεία με βοήθησε ιδιαίτερα με την επίβλεψη του ο καθηγητής μου Κώστας Τσούγκρας, τον οποίο και ευχαριστώ βαθύτατα.

Εισαγωγή

Παραδοσιακά οι ιστορικοί του πολιτισμού, γενικότερα, και οι ιστορικοί τέχνης, ειδικότερα, τείνουν να βασίζονται τις αναλύσεις και τις θεωρητικές τους πλατφόρμες στην αντίληψη ότι η τέχνη εξελίσσεται πάνω σε βασικές αξίες και θεμελιώδεις αλήθειες, οι οποίες κινούνται έξω από τον κοινωνικό μετασχηματισμό, εκτός της πολιτικής και οικονομικής πραγματικότητας. Ήδη από την εποχή της Αναγέννησης η ιστορία της τέχνης πολλές φορές έχει πάρει την μορφή μιας ακαδημαϊκής επεξεργασίας μύθων ορίζοντας την τέχνη ως εμπειρία που βρίσκεται στη σφαίρα των ιδανικών και όχι της πραγματικότητας. Το πάθος της ιδιοφυΐας και το μεγαλείο της δημιουργικής εμπειρίας έχουν χρησιμεύσει ως κεντρικοί άξονες στη συντριπτική πλειοψηφία της σκέψης πάνω σε ζητήματα αισθητικής. Έτσι, η εξέλιξη πολλές φορές εμφανίστηκε ως αποτέλεσμα καθαρών ιδεών και όχι των κοινωνικών ανταγωνισμών και εντάσεων στο εσωτερικό της ταξικής κοινωνίας. Από τη μία, η ιδεαλιστική αυτή αντίληψη οδήγησε σε μία «εξω-ιστορική» θεώρηση της τέχνης. Από την άλλη, η όποια ιστορική μελέτη της τέχνης αντιμετωπιζόταν «μεταφυσικά» ως μία αντιπαράθεση κάθε περιόδου με την προηγούμενη της, κάτι που κατακερμάτιζε το ιστορικό συνεχές και αδυνατούσε να ερμηνεύσει την εξέλιξη της τέχνης. Πλέον η ισχύς αυτών των αντιλήψεων αμφισβητείται όλο και περισσότερο στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί η ανάπτυξη του καπιταλισμού κατά τον 19^ο αιώνα με την διαμόρφωση του ιμπεριαλισμού από την αποικιοκρατία και δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί η αποικιοκρατία από το φαινόμενο του εξωτισμού στην τέχνη. Όπως επίσης, δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί η εκβιομηχάνιση αυτής της περιόδου από την εκδήλωση των μοντερνισμών στην τέχνη. Μόνο μέσα από μία διαλεκτική αντιμετώπιση της ιστορίας της τέχνης ως μελέτης ενός αδιάσπαστου συνόλου κοινωνίας, πολιτικής και τέχνης θα μπορέσει να γίνει κατανοητό οποιοδήποτε πολιτισμικό φαινόμενο.¹

Αφού έγιναν οι παραπάνω επισημάνσεις καταλαβαίνουμε ότι μία σύγχρονη μουσικολογική μελέτη πρέπει να αισθάνεται το χρέος να καλύψει αυτό το κενό. Για να κατανοήσουμε όσο το δυνατόν πληρέστερα ένα μουσικό έργο θα πρέπει να το μελετήσουμε ως αποτέλεσμα μιας ολόκληρης εποχής, η οποία αντικατοπτρίζεται σε πολλές διαστάσεις της κοινωνικής συνείδησης.

¹ Kenneth Coutts-Smith, "Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism", in *The Myth of Primitivism*, ed. Susan Hiller (London: Routledge, 1991), 5-7.

Αυτές οι διαπιστώσεις ορίζουν και μία μεθοδολογία στην μουσικολογική μελέτη, η οποία χρειάζεται να είναι διεπιστημονική, για να μπορέσει να οδηγήσει σε ασφαλή και επιστημονικά τεκμηριωμένα συμπεράσματα στην πορεία κατανόησης του μουσικού έργου. Έτσι λοιπόν, η παρούσα εργασία ξεκινάει πρώτα από όλα με το ιστορικό πλαίσιο συνδυάζοντας τις επιστήμες της ιστορίας και της ιστορικής μουσικολογίας, για να περάσει στη συνέχεια στις αισθητικές τάσεις, που υπήρχαν στην εποχή του Ravel, δηλαδή στον ιστορικό χρόνο του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} αιώνα, καθώς και στον πολιτισμικό χώρο του, δηλαδή την κουλτούρα αυτή ενός συνθέτη ο οποίος σπούδασε στο Conservatoire του Παρισιού κατά την Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία. Παράλληλα μελετά μέσα από τις ανθρωπιστικές επιστήμες, όπως η ανθρωπολογία, το πολιτισμικό φαινόμενο του εξωτισμού, ενώ στο τέλος της καταλήγει στην συστηματική μουσικολογική ανάλυση του έργου.

Πιο συγκεκριμένα, η παρούσα ανάλυση των *Chansons madécasses* (Τραγούδια της Μαδαγασκάρης) του Maurice Ravel χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη, αρχικά μέσα από τους κλάδους της ιστορίας και της ιστορικής μουσικολογίας περιγράφεται η διαμόρφωση των μοντερνισμών στις τέχνες κατά την εποχή της νεωτερικότητας μετά τον Διαφωτισμό ως αποτέλεσμα της αυξανόμενης ατομικότητας του καλλιτέχνη, της ανάπτυξης συλλογικότητας και των κοινωνικών αναταραχών, που οδήγησαν σε μία κρίση των παλιών αξιών και την αναζήτηση της τέχνης της νέας αυτής εποχής. Βιβλία, που βοήθησαν ιδιαίτερα σε αυτήν την ιστορική επισκόπηση, είναι *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών* του Eric Hobsbawm,² βιβλίο καθαρά ιστορικό, το οποίο μας δίνει πληροφορίες για τον κόσμο της εποχής του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, *Το Χρονικό της Τέχνης* του Ernst Hans Gombrich,³ το οποίο είναι μία ιστορική επισκόπηση των καλλιτεχνικών κινημάτων κυρίως στον χώρο των εικαστικών τεχνών, που όμως προηγήθηκαν των αντίστοιχων μουσικών εξελίξεων και σε σημαντικό βαθμό τις καθοδήγησαν, καθώς και τρία βιβλία ιστορικής μουσικολογίας, η *Ρομαντική Μουσική* του Arnold Whittall,⁴ η *Εισαγωγή στη Μουσική του 20^{ου} Αιώνα* του Eric Salzman⁵ και η *Μοντέρνα Μουσική* του Paul Griffiths.⁶ Το δεύτερο μέρος του κεφαλαίου κινείται στον χώρο της συστηματικής μουσικολογίας και κωδικοποιεί κάποιες από τις βασικές μουσικές

² Eric John Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών: 1875-1914* (Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 2007).

³ Ernst Hans Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης* (Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 1994).

⁴ Arnold, Whittall, *Ρομαντική Μουσική* (Αθήνα: Εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1997).

⁵ Eric Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983).

⁶ Paul Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική* (Αθήνα: Εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993).

τεχνοτροπίες, που εφαρμόστηκαν στους μουσικούς μοντερνισμούς και αφορούν το έργο που εξετάζουμε. Η κωδικοποίηση αυτή βασίστηκε στο βιβλίο των Stefan Kostka και Matthew Santa *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*,⁷ το οποίο υπό τον όρο «μετατονικότητα» (“post-tonality”) αναφέρεται σε όλες τις τεχνικές σύνθεσης, που ακολούθησαν την εγκατάλειψη της τονικότητας. Επιπλέον, για να αναγνωριστεί η αντίθεση της νέας μουσικής γλώσσας με την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση χρειάστηκε να δούμε κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του τονικού συστήματος, που τέθηκαν υπό αμφισβήτηση, με την βοήθεια του βιβλίου *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής* του Γιώργου Φιτσιώρη.⁸ Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου γίνεται αναφορά σε τρία κινήματα, τα οποία αναγνωρίζουμε ότι επηρέασαν το έργο του Ravel, στον ιμπρεσιονισμό, ο οποίος ήταν και το κατεξοχήν γαλλικό καλλιτεχνικό κίνημα, τον κυβισμό, που μουσικά εκφράστηκε με την πολυτονικότητα και την πολυρυθμία, και τον εξπρεσιονισμό, κυρίως γερμανικό κίνημα που μουσικά αποδόθηκε με την ατονικότητα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, όπως ονομάστηκε η σχολή γύρω από τον Schoenberg.

Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε τρεις ενότητες και παράλληλα με το φαινόμενο των μοντερνισμών, όπως αναλύεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, αναλύει τον εξωτισμό, που αναπτύχθηκε στις τέχνες. Η ενότητα 2.1 μέσα από την ιστορία και τις ανθρωπιστικές επιστήμες εξετάζει την διαμόρφωση του εξωτισμού ως πολιτισμικού φαινομένου μέσα στα πλαίσια του ιμπεριαλισμού με αναφορές σε θεσμούς και γραπτά κείμενα, που συνέβαλλαν στη μελέτη των εξευρωπαϊκών πολιτισμών ή αναφέρονται σε αυτούς. Επίσης διακρίνονται τρία βασικά χαρακτηριστικά του εξωτισμού, ότι οι διαπολιτισμικές σχέσεις του προκύπτουν μέσα από την αναγνώριση μιας ετερότητας ανάμεσα στο πολιτισμικό Εγώ και το πολιτισμικά Άλλο, ότι η προσέγγιση του Άλλου είναι φαντασική, καθώς και ότι αυτή η σχέση χτίζεται πάνω σε έναν ευρωκεντρισμό, στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται η δυτική έντεχνη μουσική.⁹ Τα δύο βιβλία

⁷ Stefan Kostka and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (New York: Routledge, 2018).

⁸ Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2004).

⁹ Ο όρος «δυτική έντεχνη μουσική» σύμφωνα με τον μουσικολόγο Ralph Locke είναι βαθιά ριζωμένος στην επιστημονική κοινότητα διατηρώντας μία παραλληλία με άλλους μουσικούς πολιτισμούς μέσα σε μία μελέτη για διαπολιτισμικές σχέσεις. Αντίθετα, υπάρχουν άλλοι όροι, που μπορεί να προκαλέσουν εννοιολογική σύγχυση. Για παράδειγμα, ο όρος «κλασική» μουσική είναι εξαιρετικά προβληματικός στο να πλαισιώσει τεχνοτροπίες από τον 18^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα, ή από την άλλη ο όρος «λόγια-σοβαρή» μουσική δηλώνει μία αντίθεση με την «λαϊκή-δημοφιλή» μουσική καταλήγοντας σε έναν ταξικό αποκλεισμό των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων από τα έργα υψηλής αισθητικής.

Βλ. Ralph P. Locke, “On Western Art Music, and the Words We Use”, *Archiv für Musikwissenschaft* 69, no. 4 (2012): 320-322.

του Edward Said *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*¹⁰ και *Οριενταλισμός*,¹¹ παρότι αφορούν κυρίως την λογοτεχνία, βοήθησαν στην γενικότερη κατανόηση του φαινομένου. Με παρόμοιο τρόπο στην ανθρωπολογία της τέχνης κινείται και το βιβλίο *The Myth of Primitivism* σε επιμέλεια της Susan Hiller,¹² ενώ το καθαρά ανθρωπολογικού περιεχομένου βιβλίο του Jacob K Olupona *Beyond Primitivism*¹³ είναι μία μεγάλη μελέτη για την σχέση του πριμιτιβισμού με τον μοντερνισμό. Αφού εξεταστεί ο εξωτισμός, η ενότητα 2.2 εστιάζει σε τρεις όψεις του φαινομένου, οι οποίες αφορούν το περιεχόμενο των *Chansons madécasses*, στον ερωτισμό, την «νεγροφιλία» και τον πριμιτιβισμό. Η ενότητα αυτή στηρίχτηκε στα βιβλία *From Fetish to Subject* της Carole Sweeney¹⁴ και *The Pacific Muse* της Patty O'Brien.¹⁵ Στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου η μελέτη προχωράει στους κλάδους της ιστορικής και της συστηματικής μουσικολογίας, ώστε να φανεί πως εκφράστηκε ο εξωτισμός στην μουσική τη δεδομένη ιστορική περίοδο και με ποιες τεχνοτροπίες από τους συνθέτες. Ιδιαίτερα πολύτιμο για την μελέτη του εξωτισμού στον κλάδο της μουσικολογίας είναι το έργο του μουσικολόγου Ralph P. Locke και κυρίως το βιβλίο του *Musical Exoticism*.¹⁶ Ας γίνει μία διευκρίνιση σε αυτό το σημείο όσον αφορά την ορολογία, που χρησιμοποιείται στην εργασία. Παρότι στην διαπολιτισμική σχέση του δυτικού κόσμου με τις περιοχές της υποσαχάριας Αφρικής, όπως αυτή της Μαδαγασκάρης, χρησιμοποιείται ο όρος «πριμιτιβισμός», αντί αυτού στην παρούσα εργασία προτιμήθηκε ο όρος «εξωτισμός», επειδή είναι πιο διαδεδομένος στην επιστήμη της μουσικολογίας κι έτσι να μην υπάρξει η οποιαδήποτε σύγχυση. Επιπλέον, ο αγγλικός όρος “exoticism” μπορεί να αποδοθεί στα ελληνικά και ως «εξωτικισμός», όμως στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία έχει επικρατήσει ο όρος «εξωτισμός» και για αυτό προτιμήθηκε.

Έπειτα από την εξέταση των δύο γενικότερων καλλιτεχνικών φαινομένων, που αφορούν την παρούσα εργασία, δηλαδή την μετατονικότητα στους μουσικούς μοντερνισμούς και τον εξωτισμό, το τρίτο κεφάλαιο προσπαθεί να προσδιορίσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Ravel

¹⁰ Edward Wadie Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός: Μια Συστηματική και Γοητευτική Ανίχνευση των Ριζών του Ιμπεριαλισμού στον Πολιτισμό της Δύσης* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996).

¹¹ Edward Wadie Said, *Οριενταλισμός: Η πιο Προκλητική Σύγχρονη Πολιτισμική Μελέτη...Μια Έντονη Πολεμική της Αντιμετώπισης που Παραδοσιακά Επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996).

¹² Susan Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art* (London: Routledge, 1991).

¹³ Jacob K. Olupona (ed.), *Beyond Primitivism: Indigenous Religious Traditions and Modernity* (New York: Routledge, 2004).

¹⁴ Carole Sweeney, *From Fetish to Subject: Race, Modernism and Primitivism, 1919-1935* (Westport: Praeger Publishers, 2004).

¹⁵ Patty O'Brien, *The Pacific Muse: Exotic and the Colonial Pacific* (Seattle: University of Washington Press, 2006).

¹⁶ Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (New York: Cambridge University Press, 2009).

ως συνθέτη. Για να γίνει αυτό επιχειρείται μία μελέτη της διαμόρφωσης της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του συνθέτη μέσα στο χωροχρονικό περιβάλλον του. Έτσι, στην ενότητα 3.1 μέσα από τις αναφορές σε βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία του Ravel περιγράφονται ταυτόχρονα οι αισθητικές κατευθύνσεις και οι προβληματισμοί της γαλλικής μουσικής, των θεσμών και των συνθετών της, στην προσπάθεια της να αποκτήσει εθνική ταυτότητα κατά την περίοδο της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας. Είναι πολύ σημαντικό για την ιστορική μουσικολογία το γενικότερο έργο της Barbara L. Kelly. Το βιβλίο της *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*¹⁷ ρίχνει φως σε μια μουσική περιοχή, η οποία ομολογουμένως μέχρι σήμερα δεν έχει φωτιστεί ιδιαίτερα. Επίσης, ο τόμος *Music in the Early Twentieth Century* του Richard Taruskin στη σειρά *The Oxford History of Western Music*¹⁸ περιέχει εκτενή αποσπάσματα για την γαλλική μουσική του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Στην ενότητα 3.2 προσδιορίζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής του Ravel και η αλλαγή στην μουσική του γλώσσα μετά τον Α΄ Π. Π., όταν συνέθεσε τον κύκλο αυτών των τριών τραγουδιών που αναλύουμε. Όσον αφορά την μελέτη του Ravel και του έργου του, απαραίτητες είναι οι εργασίες του μουσικολόγου Arbie Orenstein πάνω στον συνθέτη με τα βιβλία *Ravel*¹⁹ και *A Ravel Reader*,²⁰ στα οποία μπορεί κάποιος να βρει την βιογραφία, την αλληλογραφία, τα άρθρα, τις συνεντεύξεις αλλά και προσωπικές φωτογραφίες του συνθέτη μαζί με τον πλήρη κατάλογο των συνθέσεων του, των ιστορικών εκτελέσεων και ηχογραφήσεων τους, καθώς και μικρές αναλύσεις των ολοκληρωμένων έργων του. Σημαντικές μελέτες για τον Ravel μπορεί να βρει κάποιος και στον οδηγό του Cambridge για τον συνθέτη σε επιμέλεια της της Deborah Mawer.²¹

Στο τέταρτο κεφάλαιο, που είναι και το πιο εκτεταμένο, αναλύεται ο κύκλος *Chansons madécasses*. Αρχικά, η ενότητα 4.1 αφορά το ιστορικό σκέλος γύρω από το έργο παρέχοντας κάποιες πληροφορίες για την περίοδο, που το συνέθεσε ο Ravel, τις πρώτες εκτελέσεις του, την υποδοχή του από την μουσική κριτική κ.α., οι οποίες βασίζονται κυρίως στις μελέτες του Arbie Orenstein. Έπειτα, στην ενότητα 4.2 γίνεται αναφορά στον ποιητή Évariste de Parny και την ποιητική συλλογή του *Chansons madécasses*, από την οποία άντλησε τρία από τα συνολικά

¹⁷ Barbara L. Kelly (ed.), *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939* (New York: University of Rochester Press, 2008).

¹⁸ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*. The Oxford History of Western Music (New York: Oxford University Press, 2010).

¹⁹ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York: Dover Publications, 1991).

²⁰ Arbie Orenstein (ed.), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Dover Publications, 1990).

²¹ Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel* (New York: Cambridge University Press, 2000).

δώδεκα ποιήματα ο Ravel, για να τα μελοποιήσει στον κύκλο τραγουδιών του. Στη συνέχεια, η ενότητα αυτή ασχολείται με την ιδιαίτερη μορφή των ποιημάτων αυτών, την ποιητική πρόζα, και αναφέρεται στην προϊστορία αυτής της μορφής, στις ψευδομεταφράσεις των συγγραφέων από τον 18^ο αιώνα, χαρακτηριστικό παράδειγμα των οποίων αποτελεί η συλλογή *Chansons madécasses*. Άξονας για αυτήν την μελέτη είναι το άρθρο της Trina Marmarelli *Other Voices*.²² Στο τέλος της ενότητας παρατίθενται τα τρία ποιήματα του κύκλου τραγουδιών στο πρωτότυπο κείμενο μαζί με μεταφράσεις τους. Οι επόμενες τρεις ενότητες αυτού του κεφαλαίου κινούνται καθαρά στον χώρο της συστηματικής μουσικολογίας αναλύοντας τα τρία τραγούδια. Η ορολογία των αναλύσεων βασίστηκε στο βιβλίο *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* των Kostka και Santa. Χρειάζεται να γίνουν ορισμένες επιπλέον διευκρινήσεις όσον αφορά κάποιους όρους, που αφορούν την μουσική ανάλυση της παρούσας εργασίας. Επειδή η μορφή αυτού του μουσικού έργου είναι το τραγούδι, δηλαδή έχουμε να κάνουμε με μελοποιημένο λόγο, θεωρήθηκε ότι δεν πρέπει να γίνει μία ανάλυση, η οποία να στηρίζεται σε όρους ίδιους με αυτούς μιας ανάλυσης, που θα αφορούσε οργανικές μορφές, όπως η σονάτα ή η φούγκα. Αντιθέτως, προτιμήθηκαν οι μορφολογικοί όροι, που αφορούν την μουσική, να είναι αντίστοιχοι με όρους που συναντάμε στην ανάλυση της ποίησης. Έτσι, η «ποιητική στροφή» αντιστοιχεί στο «μουσικό τμήμα», ο «στίχος» ή η «πρόταση» στην «μελωδική φράση», η «λέξη» στο «μοτίβο» και η «συλλαβή» στο «μοτιβικό στοιχείο». Επιπλέον, ο όρος «φθόγγος» αναφέρεται στην αρμονική ιδιότητα μιας «νότας», όταν η «νότα» χρησιμοποιείται για να δηλώσει φθόγγους που ηχούν πραγματικά από ένα όργανο ή την φωνή (στα ιταλικά notare = ηχώ).

Σχετικά με την μεθοδολογία, η μουσική ανάλυση του τετάρτου κεφαλαίου στα τρία τραγούδια στόχευσε κυρίως σε έναν συνδυασμό αρμονικής, μορφολογικής και μοτιβικής ανάλυσης δίνοντας έμφαση σε διαφορετικές κάθε φορά παραμέτρους, που αφορούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε τραγουδιού. Η ανάλυση του 1^{ου} τραγουδιού, το οποίο έχει έναν χαρακτήρα πρελουδίου στο έργο αυτό, κρίθηκε ότι χρειάζεται να στραφεί περισσότερο στην αρμονική πλοκή του, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται και αναπτύσσεται η μουσική υφή του. Για αυτόν τον λόγο γίνεται αρμονική αναγωγή με την σενκεριανή μέθοδο ανά τμήμα, η οποία επιτρέπει την χρήση βαθμίδων, ώστε να φανούν οι λειτουργικές σχέσεις τους στην εξέλιξη του κομματιού και τελικά να δοθεί η δυνατότητα μιας μακροδομικής εξέτασης του

²² Trina Marmarelli, "Other Voices: Strategies of Spatial, Temporal, and Psychological Distancing in the Early French Prose Poem", *Pacific Coast Philology* 40, no. 1 (2005): 55-76.

τραγουδιού, στην οποία αντιστοιχίζεται η αρμονική με την μορφολογική ανάλυση. Η ανάλυση της υφής του τραγουδιού γίνεται τόσο με την αναγνώριση των κυριότερων μοτίβων του όσο και με την ανάδειξη των τρόπων, με τους οποίους αυτά αναπτύσσονται ή παραλλάσσονται. Στην ανάλυση του 2^{ου} τραγουδιού, το οποίο χαρακτηρίζεται από στασιμότητα στην αρμονία και την υφή του, κρίθηκε ότι η ανάλυση πρέπει να στραφεί στην ανάδειξη του τρόπου κατανομής της αισθητικής έντασης μέσα από τις άλλες μουσικές παραμέτρους. Έτσι, μακροδομικά εντοπίζονται τα χαρακτηριστικά εκείνα στον ρυθμό και την δυναμική, τα οποία πυκνώνουν ή αραιώνουν το μουσικό υλικό των διαφόρων *ostinati*. Επιπλέον, η διτονικότητα στην αρμονία μαζί με τις αντισυμβατικές συνηγήσεις του τραγουδιού αυτού κρίθηκε ότι δεν επιτρέπουν την χρήση βαθμίδων κατά την αρμονική ανάλυση του. Ωστόσο, εκτιμήθηκε ότι ούτε η θεωρία των φθογγικών συνόλων δεν θα ήταν δόκιμο να χρησιμοποιηθεί, καθότι αυτή αφορά έργα της ελεύθερης ατονικότητας. Έτσι, η αρμονική αναγωγή συνοδεύεται από μία πιο περιγραφική συσχέτιση των τονικών κέντρων και των συνηγήσεων. Το ίδιο έγινε και στο 3^ο τραγούδι, στο οποίο επιπλέον έχουμε αραιώση της μουσικής υφής και αποσπασματικότητα στην αρμονική εξέλιξη. Για αυτό κρίθηκε ότι η μακροδομική μελέτη του θα πρέπει να στοχεύει στην ανάδειξη της σχέσης των τονικών κέντρων του τραγουδιού αυτού με ό,τι έχει προηγηθεί στον κύκλο. Στις τρεις ενότητες της μουσικής ανάλυσης των τραγουδιών ο αναγνώστης διευκολύνεται με την παράθεση εικόνων, οι οποίες περιέχουν σημειώσεις πάνω στην παρτιτούρα, αρμονικές αναγωγές, πίνακες, καθώς και μοτιβικές αναλύσεις.

Αφού εξεταστούν ξεχωριστά η μετατονικότητα, ο μουσικός εξωτισμός, η μουσική προσωπικότητα του Ravel και αφού αναλυθεί ο κύκλος τραγουδιών, στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας γίνεται μία σύνθεση όλων των προηγούμενων πληροφοριών, ώστε να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα, τα οποία αφορούν τα χαρακτηριστικά της μετατονικότητας και του εξωτισμού, όπως αυτά ανιχνεύονται μέσα στα *Chansons madécasses*. Ως επίμετρο στην παρούσα εργασία παρατίθεται η παρτιτούρα του έργου, όπως εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Durand με τις λιθογραφίες του Luc-Albert Moreau.

Η σπουδαιότητα των *Chansons madécasses* προσέλκυσε το ενδιαφέρον και άλλων μουσικολόγων. Έτσι, υπάρχουν εργασίες ανάλυσης του έργου, καθώς και αναφορές σε αυτό, μέσα σε μουσικολογικά βιβλία και άρθρα. Η πρώτη μελέτη μας έρχεται από το 1990, όταν ο Richard S. James έγραψε το άρθρο *Ravel's "Chansons madécasses": Ethnic Fantasy or Ethnic*

*Borrowing*²³ προσεγγίζοντας τον κλάδο της εθνομουσικολογίας, ώστε να διερευνήσει τις πιθανότητες του να ήρθε ο Ravel σε επαφή με την μαλαγασιανή μουσική και να χρησιμοποιήσει αυθεντικό υλικό της στο έργο του. Το 1997 η εργασία *Maurice Ravel and Exoticism* του Andre Serfontein²⁴ περιέχει στο τέταρτο κεφάλαιο της μία ανάλυση ολόκληρου του κύκλου τραγουδιών. Έπειτα, ο Peter Kaminsky είναι ίσως ο πρώτος από τους μελετητές του έργου, που θα επιχειρήσει μία λεπτομερή αρμονική ανάλυση, όμως μόνο στο 2^ο τραγούδι του κύκλου (“Αουα!”) μέσα στο άρθρο του *Ravel’s Late Music and the Problem of Polytonality*²⁵ το 2004, το οποίο προβληματίζεται πάνω στο ζήτημα της πολυτονικότητας του τραγουδιού. Ο ίδιος μουσικολόγος ανέλυσε ήδη από το 2000 το ίδιο αυτό τραγούδι στο άρθρο του *Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms*²⁶ προσπαθώντας να δείξει τον τρόπο, με τον οποίο το ποιητικό κείμενο μεταμορφώνεται σε μουσική. Επίσης, από το 2004 μας έρχεται μία ακόμη εργασία της Diana Lea Ellis με τίτλο *A Performer’s Analysis of Maurice Ravel’s Chansons madécasses*,²⁷ που αναλύει το έργο κυρίως από τη σκοπιά της εκτέλεσης του τραγουδιστή, των φωνητικών τεχνικών και του τρόπου ερμηνείας. Περιέχει επίσης βιογραφικά στοιχεία για τον Ravel και τον Parry, τα ποιήματα, τις μεταφράσεις τους (στα αγγλικά) και την φωνητική εκφορά τους, καθώς και μία μικρή μορφολογική ανάλυση. Η εργασία της Anna M. Sutheim *Colonizing Voices in Maurice Ravel’s “Chansons madécasses”*²⁸ το 2008 έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ξεφεύγει από τις τυπικές μουσικές αναλύσεις κάνοντας ουσιαστικά μία αισθητική ανάλυση, η οποία ερμηνεύει το μουσικό έργο σε σχέση με το περιεχόμενο και τα νοήματα του. Η τελευταία εργασία πάνω στο έργο, που ανιχνεύτηκε, είναι του Federico Lazzaro στα γαλλικά με τίτλο *Chansons madécasses, Modernisme et Érotisme*,²⁹ η οποία γράφτηκε το 2016 και προτείνει να

²³ Richard S. James, “Ravel’s “Chansons madécasses:” Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing?”, *The Musical Quarterly* 74, no.3 (1990): 360-384.

²⁴ Andre Serfontein, “Maurice Ravel and Exoticism: A Study of the Exotic in the Vocal Works of Maurice Ravel with Special Reference to L’Enfant et les Sortilèges and the Trois Chansons madécasses” (MSc diss., University of Cape Town, 1997).

²⁵ Peter Kaminsky, “Ravel’s Late Music and the Problem of “Polytonality””, *Music Theory Spectrum* 26, no. 2 (Fall 2004): 237-264.

²⁶ Peter Kaminsky, “Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel’s Vocal Works”, *Music Analysis* 19, no.1 (Mar. 2000): 29-68.

²⁷ Diana Lea Ellis, “A Performer’s Analysis of Maurice Ravel’s Chansons Madécasses: A Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works of B. Britten, R. Schumann, S. Barber, T. Pasatieri, F. Poulenc, G. Verdi, T. Arne and Others”, (PhD diss., University of Texas, Musical Arts, 2004).

²⁸ Anna M. Sutheim, “Colonizing Voices in Maurice Ravel’s “Chansons madécasses”” (Music Honors Projects 5, Macalester College, Music Department, 2008). Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από https://digitalcommons.macalester.edu/musi_honors/5/

²⁹ Federico Lazzaro, “Chansons Madécasses, Modernisme et Érotisme: Pour une Écoute de Ravel au-delà de l’Exotisme”, *Revue Musicale OICRM* 3 no. 1 (Février 2016). Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n1/chansons-madecasses-modernisme-et-exotisme/#pdf>

ξεφύγει η μελέτη του έργου αυτού από την γενικευμένη αναφορά στον εξωτισμό του και να τονιστούν οι όψεις του μοντερνισμού και του ερωτισμού του. Στη σχέση των *Chansons madécasses* με τον μοντερνισμό συγκρίνει τον κύκλο με τον *Pierrot Lunaire* του Schoenberg, ένα έργο που επηρέασε τον Ravel για την σύνθεση αυτού του έργου του, όπως και ο ίδιος ομολογεί.

Η παρούσα εργασία προβληματίζεται για τον τρόπο, με τον οποίο εκφράστηκε η μετατονικότητα και ο εξωτισμός στα *Chansons madécasses*, καθώς και στην θέση αυτού του έργου τόσο μέσα στην γαλλική μουσική της εποχής του όσο και στην εργογραφία του Ravel. Ταυτόχρονα, σε αυτόν τον προβληματισμό μπορούμε να δούμε μία προσέγγιση του πεδίου της «νέας μουσικολογίας»³⁰ μέσα από τον συνδυασμό της μουσικολογίας και του κλάδου των «Μετα-αποικιοκρατικών σπουδών» (Post-colonial studies). Η πρωτοτυπία της εργασίας έγκειται στο ότι επιχειρείται μία λεπτομερής μουσική, ερμηνευτική και αισθητική ανάλυση για το σύνολο του έργου και όχι αποσπασματικά.

³⁰ Τάση στην μουσικολογία, που αναπτύχθηκε στην δεκαετία του 1980 και συνδυάζει την μουσικολογία με τις σύγχρονες ανθρωπιστικές σπουδές.

Κεφάλαιο 1 : Η μουσική την περίοδο των μοντερνισμών – Μετατονικότητα

Ο Maurice Ravel (1875-1937) έζησε σε μία περίοδο, η οποία ομολογουμένως σημαδεύτηκε από ραγδαίες επιστημονικές και τεχνολογικές εξελίξεις, που άλλαξαν ριζικά τη ζωή και τις αντιλήψεις για τον άνθρωπο και τον κόσμο.³¹ Με αφετηρία της ήδη τον Διαφωτισμό και την Γαλλική Επανάσταση του 1789, η εποχή της νεωτερικότητας ανέτρεψε πολλές από τις προϋποθέσεις, που ίσχυαν για αιώνες μέχρι τότε, οι καλλιτέχνες αρχίζουν να έχουν αυτοσυνείδηση προσδιορίζοντας οι ίδιοι την ταυτότητα, το ύφος και την αισθητική τους, όταν σε παλαιότερες εποχές αυτά θεωρούνταν δεδομένα μέσα από την ακολούθηση μιας αυτονόητης παράδοσης, η οποία πλέον τέθηκε υπό αμφισβήτηση. Όλο και περισσότερο από τον 19^ο αιώνα κι έπειτα ο κάθε καλλιτέχνης κλήθηκε να δημιουργήσει τον δικό του ξεχωριστό κόσμο.³² Έχει ειπωθεί ότι η Βιομηχανική Επανάσταση μπόρεσε να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για τον υποκειμενισμό στην τέχνη, με τον οποίο ο καλλιτέχνης ήταν πλέον ελεύθερος να αποδώσει τον κόσμο μέσα από τα συναισθήματα και τις προσωπικές του εντυπώσεις φτάνοντας ακόμα και στην παραμόρφωση του πραγματικού,³³ ενώ οι τάσεις αυτές μέσα από τον Ρομαντισμό οδήγησαν στον σχηματισμό διαφόρων ρευμάτων και κινημάτων στην τέχνη προς τα τέλη του 19ου αιώνα, τους μοντερνισμούς.³⁴ Η περίοδος του Ρομαντισμού³⁵ κληροδότησε για τον συνθέτη την αντίληψη του «ήρωα της κουλτούρας», την εικόνα ενός ανθρώπου με ξεχωριστή δημιουργική προσωπικότητα,³⁶ ενώ ο Whitall σημειώνει ότι ολόκληρος ο 20^{ος} αιώνας θα μπορούσε να

³¹ Ενδεικτικά ως αναφέρουμε την σημαντικότητα των εφευρέσεων των Thomas Edison, Marconi και Alexander Bell, την εμφάνιση των πρώτων αυτοκινήτων, που εξέλιξαν τις επικοινωνίες, τις μεταφορές και την καθημερινή ζωή των ανθρώπων, τις εξελίξεις στη φυσική από τις εργασίες του Einstein και του Planck, που άλλαξαν την αντίληψη μας για τον κόσμο, καθώς και τις εξελίξεις στην αντίληψη για το ανθρώπινο πνεύμα με την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud. Βλ. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York: Dover Publications, 1991), 1-2.

³² Ernst Hans Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης* (Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 1994), 499.

³³ Η αντικατάσταση της εργαστηριακής από την εργοστασιακή παραγωγή κατά την Βιομηχανική Επανάσταση απελευθέρωσε αρχικά τις πλαστικές τέχνες, δηλαδή την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική, από την χειρωνακτική εργασία και με αυτόν τον τρόπο συνέτεινε ώστε ένα έργο τέχνης να γίνει πλέον αντιληπτό όχι σαν χειροτεχνία αλλά σαν διανοητική κατασκευή. Στη συνέχεια, η επέκταση της αντίληψης αυτής σε όλες τις μορφές τέχνης άλλαξε η συνολική αντίληψη του νεωτερικού κόσμου για την τέχνη οδηγώντας στον υποκειμενισμό. Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 499.

³⁴ Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 499-533.

³⁵ Ο όρος «Ρομαντισμός» άρχισε να χρησιμοποιείται για την μουσική ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα.

³⁶ Eric Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 18-19.

χαρακτηριστεί ως «μεταρομαντικός αιώνας» λόγω της συνέχισης αυτού του υποκειμενισμού και της ανεξαρτησίας του συνθέτη.³⁷

Επιπλέον, η νεωτερικότητα αποτελώντας μία εποχή πολιτικών αγώνων εκδημοκρατισμού οδήγησε στην ανάπτυξη συλλογικοτήτων,³⁸ μέσα στα πλαίσια των οποίων η κουλτούρα δεν αποτελούσε μόνο μία ατομική έκφραση αλλά και μία συλλογική διεκδίκηση. Ως αποτέλεσμα υπήρξε αύξηση στη ζήτηση της τέχνης από ένα νέο κοινό, που ήταν αναμφίβολα πιο καλλιεργημένο, πιο δεκτικό, ακόμα και ενθουσιώδες, σε καινοτομίες.³⁹ Ολόκληρη η περίοδος ανάμεσα στην Γαλλική Επανάσταση (1789) και την Ρωσική (1917) είναι μία εποχή εντάσεων μεταξύ της απολυταρχίας και της δημοκρατίας, με πολέμους και κοινωνικές αναταραχές,⁴⁰ μία περίοδος που η φιλελεύθερη αστική κοινωνία περνούσε μία κρίση, η οποία είχε αρχίσει να αποδομεί τις βάσεις, τις αξίες, τις συμβάσεις και τις αντιλήψεις που της είχαν προσδώσει δομή και τάξη μέχρι τότε. Και αυτή η αστάθεια στις τέχνες αντανακλάται στον Ρομαντισμό,⁴¹ ενώ ιδιαίτερα την περίοδο 1870-1914 οι καλλιτέχνες απάντησαν στην κρίση αυτή με την αναζήτηση της καινοτομίας και τον πειραματισμό με την νεωτερικότητα να γίνεται σύνθημα από το 1880 υπό τον όρο «avantgarde»⁴² κατηγορώντας τους συγχρόνους τους, τόσο τους οπαδούς της παράδοσης όσο και τους παλαιότερους καλλιτέχνες του φθίνοντος 19^{ου} αιώνα, ότι δεν διέθεταν τη νέα γλώσσα και τα καλλιτεχνικά μέσα εκείνα που θα μπορούσαν να εκφράσουν τον νέο κόσμο, όπως διαμορφώθηκε, λόγω της προσκόλλησης τους στις αξίες του παρελθόντος.⁴³ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Dahlhaus, η μουσική είχε γίνει αναχρονιστική υπό την έννοια ότι παρέμενε ρομαντική σε έναν αιώνα θετικισμού και ρεαλισμού.⁴⁴

³⁷ Arnold Whittall, *Ρομαντική Μουσική* (Αθήνα: Εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1997), 15-16.

³⁸ Χαρακτηριστικά εκείνη την εποχή γεννιούνται τα μαζικά εργατικά κινήματα.

³⁹ Τα εγγράμματα μεσαία κοινωνικά στρώματα, που αναπτύχθηκαν στα αστικά κέντρα, μπορούσαν να στρέψουν πλέον την προσοχή τους στην τέχνη, κάτι που αντανακλάται στην αύξηση του αριθμού των θεάτρων, στην έκδοση βιβλίων της παγκόσμιας λογοτεχνίας σε προσιτές τιμές για το αναγνωστικό κοινό των χαμηλότερων εισοδημάτων κ.α. Η πρόσβαση στην τέχνη απλώθηκε ακόμη και στην εργατική τάξη, τουλάχιστον στους καλύτερα αμειβόμενους εργάτες και τους υπάλληλους, που μπορούσαν πλέον να αγοράσουν ένα όρθιο πιάνο.

Βλ. Eric John Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών: 1875-1914* (Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 2007), 343.

⁴⁰ Ας σημειωθεί ότι σε αντίδραση προς τον εκδημοκρατισμό της κουλτούρας, που διεκδίκησαν ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, οι ηγετικές κοινωνικές ομάδες αναζήτησαν ακόμη πιο αποκλειστικά πολιτισμικά σύμβολα.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 350-351.

⁴¹ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 19.

⁴² Ο όρος στα ελληνικά αποδίδεται ως «πρωτοπορία» ή «εμπροσθοφυλακή» και προέρχεται από την Γαλλική Επανάσταση και εκφράζει μια κινηματική διάθεση για ρήξη με τις παραδόσεις.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 351.

⁴³ Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 557.

⁴⁴ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 17.

Από όλα τα παραπάνω, την απελευθέρωση της υποκειμενικής έκφρασης του καλλιτέχνη, την αύξηση της ζήτησης για την τέχνη και της δεκτικότητας του κοινού σε καλλιτεχνικές καινοτομίες, τις αντικειμενικές συνθήκες κρίσης των μέχρι τότε αντιλήψεων, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για την γέννηση των μοντερνιστικών κινημάτων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.⁴⁵ Κύρια χαρακτηριστικά αυτών των κινημάτων είναι η πολυδιάσπαση τους σε διάφορες κατευθύνσεις με κοινά την άρνηση του παρελθόντος ως ανεστραμμένο όραμα για το μέλλον⁴⁶, την αναζήτηση νέων καλλιτεχνικών θεσμών⁴⁷ και καινοτομιών,⁴⁸ τον αυτοπροσδιορισμό της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.⁴⁹

Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των μοντερνισμών στη μουσική είναι η αποδέσμευση από το τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος, που αποτέλεσε τη σταθερή κινητήρια δύναμη για το μεγαλύτερο μέρος της έντεχνης δυτικής μουσικής από τον 17ο αιώνα και μετά,⁵⁰ οι εξερευνήσεις νέου υλικού, νέων μουσικών κλιμάκων, που προέρχονταν από τη μουσική του ευρωπαϊκού μακρινού παρελθόντος, τη λαϊκή παράδοση ή άλλους μουσικούς πολιτισμούς. Ακόμα και η πιο συντηρητική μουσική πλέον προσπάθησε να δημιουργήσει καταστάσεις κίνησης και ηρεμίας με νέα μέσα, πέρα από το πτωτικό σχήμα της σχέσης τονικής-δεσπόζουσας.⁵¹ Όμως,

⁴⁵ Χαρακτηριστικά ονομάστηκε «fin de siècle», δηλαδή «τέλος του αιώνα» (εννοώντας τον 19^ο αιώνα).

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 350.

⁴⁶ Άλλωστε εκείνη την περίοδο η μόνη εικόνα που είχαν οι καλλιτέχνες ήταν η αποσύνθεση του παλαιού.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 362.

⁴⁷ Μπορούμε να αντιληφθούμε τα μοντερνιστικά κινήματα ως τις συντεχνίες εκείνες, μέσα από τις οποίες κατάφεραν οι νεωτεριστές του τέλους του 19^{ου} αιώνα να ενώσουν τις δυνάμεις τους και να αναγνωριστούν από το κοινό, λόγω της ιδιαίτερα αυξημένης εκπροσώπησης των παλιών θεσμών από τους ήδη αναγνωρισμένους καλλιτέχνες.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 344.

⁴⁸ Ας επισημανθεί επιπλέον ότι ο όρος «μοντέρνο» στις τέχνες παραπέμπει περισσότερο σε ζητήματα αισθητικής και τεχνικής παρά στην χρονολογική σειρά των πραγμάτων, δηλαδή την απόλυτη αλληλουχία τους μέσα στον ιστορικό χρόνο.

Βλ. Paul Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική* (Αθήνα: Εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993), 20-21.

⁴⁹ Κάθε καλλιτεχνικό κίνημα προσδιόριζε το ύφος και την αισθητική του ταυτότητα με έναν πολεμικό τόνο μέσα από διακηρύξεις και μανιφέστα.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 365.

Επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε μοντερνιστικό κίνημα πήρε και μία ονομασία με την κατάληξη «-ισμός», για να διαχωρίζεται από τα υπόλοιπα ως προς τους στόχους του.

Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 557.

⁵⁰ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 21.

⁵¹ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 23.

οι μουσικοί μοντερνισμοί⁵² θα ήταν ακατανόητοι αν δεν λαμβάναμε υπόψη τη συνολική εξελικτική πορεία της μουσικής από τις προηγούμενες περιόδους.⁵³

Αρχικά, με το πέρασμα από τον κλασικισμό στο ρομαντισμό, δεν είχαμε μια ολοκληρωτική μεταμόρφωση της τέχνης σε κάτι διαμετρικά αντίθετο αλλά μία αλλαγή έμφασης στις τεχνοτροπίες των συνθετών. Ο ρομαντισμός αποτελώντας μάλλον ύφος και όχι γλώσσα προσέγγισε τις έννοιες του άπειρου, του ανοίκειου και της μυστηριώδους πλευράς της ζωής. Έτσι, υπήρξε μεν συνέχιση της τονικότητας και της μετρικής περιοδικότητας, ωστόσο ο Ρομαντισμός επέτεινε τα στοιχεία αυτά, δηλαδή, η μουσική παρέμεινε τονική, όμως έγινε πιο χρωματική, η λατρεία του ανοίκειου και του άπειρου εκφράστηκε με αρμονικές μετατροπίες σε όλο και πιο απομακρυσμένες τονικότητες,⁵⁴ με τις αμφισημίες, που συμβαίνουν όλο και περισσότερο, στη λειτουργία των αρμονικών γεγονότων να δυσκολεύουν την απόλυτη ερμηνεία τους, δηλαδή την απόδοση μιας ξεκάθαρης αρμονικής λειτουργίας σε αυτά,⁵⁵ ενώ από το 2^ο μισό του 19^{ου} αιώνα αρχίζει να φαίνεται μία σταδιακή χαλάρωση των συνεκτικών δεσμών που χαρακτηρίζουν την λειτουργική τονικότητα.⁵⁶

Η βασική ψυχολογική αρχή του τονικού συστήματος είναι η αναμονή, που στηριζόμενη στην λύση και την μη λύση της διαφωνίας σε συμφωνία⁵⁷ έχει ως βασική μουσική τεχνική της την

⁵² Ο Dahlhaus χρησιμοποιεί τον όρο «μουσικός μοντερνισμός» για την περίοδο 1890-1914 σε αντιστοιχία με τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία.

Βλ. Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής: Ιστορικό Μέρος, Από το Μπαρόκ έως σήμερα* (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), τ. 2: 521.

⁵³ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 17.

⁵⁴ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 15.

⁵⁵ Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2004), 120.

⁵⁶ Οι όροι «λειτουργική αρμονία» και «αρμονική λειτουργία» καθιερώθηκαν στη μουσική ανάλυση στα τέλη του 19ου αιώνα από τον Hugo Riemann, ο οποίος ενδιαφέρθηκε για τη σημασία και το ρόλο των συγχορδιών προσπαθώντας να τις αντιληφθεί με βάση τη λειτουργία που επιτελούν και κατατάσσοντας τις σε λειτουργικές ομάδες. Ερμήνευσε όλα τα αρμονικά φαινόμενα στη βάση τριών βασικών λειτουργιών, της τονικής (T), της δεσπόζουσας (D) και της υποδεσπόζουσας (P). Η λειτουργία δεν αποδίδεται σε μεμονωμένες συγχορδίες αλλά σε ακολουθίες πολλών συγχορδιών που διαμορφώνουν μεταξύ τους σχέσεις στην χρονική εξέλιξη του μουσικού έργου κατανέμοντας την αισθητική ένταση μέσα από πτωτικές δομές (cadence), οι οποίες δομούν τις μουσικές φράσεις. Επιπλέον, συγχορδίες που είναι φαινομενικά διαφορετικές είναι δυνατόν να λειτουργούν κατά τον ίδιο τρόπο μέσα στα πλαίσια μιας μουσικής φράσης. Οι ακροατές αντιλαμβάνονται ένα μουσικό έργο ως ένα ιεραρχημένο σύστημα, που εξελίσσεται στο χρόνο και μέσα στο οποίο η λειτουργία κάθε γεγονότος εξαρτάται από την χρονική του θέση μέσα στην αλληλουχία των πραγμάτων. Οι λειτουργικές κατηγορίες, που αναφέρθηκαν, αποτελούν ένα μουσικό συντακτικό, που δομεί τις μουσικές φράσεις και περιόδους στο τονικό σύστημα.

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 105-106.

⁵⁷ Οι έννοιες της συμφωνίας και της διαφωνίας με απόλυτο τρόπο ορίζονται από τα διαστήματα, που σχηματίζονται από τους φθόγγους που ανήκουν ή δεν ανήκουν αντίστοιχα σε μια τρίφωνη μείζονα/ελάσσονα συγχορδία. Με μία σχετική έννοια, ένας φθόγγος θεωρείται σύμφωνος ή διάφωνος ανάλογα με το αν ανήκει ή όχι στη συγχορδία που κυριαρχεί σε μία δεδομένη χρονική διάρκεια.

αρμονική κατεύθυνση μέσα σε ένα πτωτικό σχήμα (cadence), το οποίο κατανέμει την αισθητική ένταση μέσα στη δομή της φράσης⁵⁸ και στο μέτρο.⁵⁹ Η απομάκρυνση από την ισορροπία με την χρήση της διαφωνίας και ο χρωματισμός μέσα στο διατονικό περιβάλλον ήταν πάντοτε στοιχεία συνδεδεμένα με την εκφραστικότητα.⁶⁰ Στην ύστερη φάση αυτού του συστήματος η ακραία εκφραστικότητα του Ρομαντισμού οδήγησε σταδιακά στο να αποκτήσει η διαφωνία όλο και σημαντικότερο ρόλο καταλαμβάνοντας μεγαλύτερη διάρκεια σε ένα κομμάτι.⁶¹ Αν ο χρωματισμός αρχικά χρησιμοποιήθηκε από τους συνθέτες μόνο σε εκφραστικές λεπτομέρειες,⁶² πλέον λειτουργούσε σαν βάση για την επιμήκυνση της δομής.⁶³ ⁶⁴ Η μεγάλη έκταση του χρωματισμού και της διαφωνίας από τα μέσα του 19ου αιώνα έκανε δύσκολη την εξακρίβωση της σύμφωνης και διατονικής βάσης από την οποία προερχόταν κι έτσι άρχισαν να γίνονται αντιληπτά πλέον όχι ως αποκλίσεις αλλά ως πρότυπα.⁶⁵ ⁶⁶ Επιπλέον, στον Ρομαντισμό είναι χαρακτηριστικά τα απότομα ξεσπάσματα έντασης στη ροή των κομματιών με την αίσθηση του χρόνου να μην είναι γραμμική αλλά ψυχολογική ακολουθώντας την έκφραση των

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 6-8.

⁵⁸ Μουσική φράση ονομάζεται ένα απόσπασμα, το οποίο δίνει την αίσθηση μιας τονικής κίνησης μέσα στο χρόνο, που αρχίζει από ένα μελωδικό και αρμονικό σημείο για να καταλήξει σε ένα άλλο. Στην ακρόαση της η μουσική φράση μας δίνει την αίσθηση ενός στοιχειωδώς ολοκληρωμένου μουσικού αποσπάσματος με αρχή, μέση και τέλος. Στην τονική μουσική η φράση συνήθως ξεκινά από μια αρχική τονική και καταλήγει σε μία μισή, τέλεια ή απατηλή πτώση.

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 85-86.

⁵⁹ Το αποτέλεσμα αυτών των ψυχολογικών και μουσικών χαρακτηριστικών ήταν να δημιουργηθεί ένας από τους πιο περίπλοκους και εκλεπτυσμένους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης, που επινόησε ο άνθρωπος.

Βλ. Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 22.

⁶⁰ Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 318.

⁶¹ Οι διάφωνες συνηχήσεις επεκτάθηκαν σε διάρκεια και κατέλαβαν όλο και πιο μεγάλα τμήματα στη δομή των έργων μετατοπίζοντας την λύση της έντασης προς το τέλος. Το μετατροπικό τμήμα της επεξεργασίας στη μορφή σονάτα παίρνει διαρκώς μεγαλύτερη έκταση, αναπτύσσονται τεράστια δευτερεύοντα τμήματα coda, ενώ σε κατεξοχήν έργα τονικής ασάφειας και διερεύνησης, όπως οι αργές εισαγωγές, ο χρωματισμός και οι επεκτάσεις των διάφωνων συγχορδιών διευρύνονται ακόμα περισσότερο.

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 320.

⁶² Όπως για παράδειγμα στον Chopin.

⁶³ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 29-30.

⁶⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Πρελούδιο της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* (1865) του Wagner, έργο που ομόφωνα θεωρείται ότι αποτελεί καμπή για την ιστορία της ευρωπαϊκής μουσικής με την καινούργια συγχορδία, που εμφανίζεται στα πρώτα μέτρα του, η οποία προκύπτει από την αντιστικτική χρωματική κίνηση των φωνών ως μία καθυστέρηση της λύσης, όπως έχουν επισημάνει πολλοί μελετητές. Ωστόσο η μεγάλη διάρκεια αυτής της συνήχησης μας οδηγεί στο να την αντιληφθούμε σαν μία νέου τύπου συγχορδία.

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 321.

⁶⁵ Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 318.

⁶⁶ Χαρακτηριστικά, ο Liszt θεωρούσε ότι κάθε νέα σύνθεση έπρεπε να εμπεριέχει μία τουλάχιστον νέα συγχορδία.

Βλ. Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 49.

συναισθημάτων,⁶⁷ που μπορεί να έχουν παλινδρομήσεις ή παρεμβολές, όπως συμβαίνει στο συμφωνικό ποίημα,⁶⁸ όπου οι ασυνήθιστες αρμονικές σχέσεις μπορούσαν να δικαιολογηθούν από τα εξωμουσικά ερεθίσματα.⁶⁹ Με την ισορροπία ανάμεσα στις στιγμές έντασης και χαλάρωσης να κλονίζεται, την όλο και πιο ασαφή τονική αίσθηση και λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, καταλαβαίνουμε ότι ο Ρομαντισμός έφερε την λειτουργική τονικότητα στα όρια της. Μέσα από την ποσοτική συσσώρευση των στοιχείων που αμφισβητούν την εγκαθίδρυση της τονικότητας ο Ρομαντισμός σιγά σιγά οδήγησε σε ένα ποιοτικό άλμα, αυτό που ο Schoenberg αναφέρει ως «χειραφέτηση της διαφωνίας».⁷⁰

Οι Stefan Kostka και Matthew Santa χρησιμοποιούν τον όρο «μετατονικότητα», για να δείξουν τις νέες μορφές οργάνωσης της τονικότητας των μουσικών μοντερνισμών γύρω στα 1900, που δεν ακολουθούν τις συμβάσεις της λειτουργικής τονικότητας.⁷¹ Ορισμένα κύρια χαρακτηριστικά στην μουσική της μετατονικότητας⁷² είναι:

- Η απομάκρυνση από τις μείζονες και τις ελάσσονες κλίμακες, η επαναπροσέγγιση των παλιών εκκλησιαστικών τρόπων,⁷³ η χρήση κλιμάκων με λιγότερους ή περισσότερους από εφτά φθόγγους, όπως πεντατονικές, εξατονικές, οχτατονικές κ.α. Οι πεντατονικές κλίμακες μπορούσαν να είναι είτε ανημιτονιακές είτε να περιέχουν διάστημα ημιτονίου. Συχνά στις αρχές των νέων μουσικών τάσεων χρησιμοποιήθηκαν οι ανημιτονιακές πεντατονικές κλίμακες. Από τις εξατονικές χρησιμοποιήθηκε ευρέως η ολοτονική (κυρίως από τον Debussy)⁷⁴ και η κλίμακα στην οποία εναλλάσσονται διαστήματα ημιτονίου και τρίτης μικρής (με επιρροές από την τζαζ), ενώ

⁶⁷ Εκτός των άλλων, ο Max Reger διατύπωσε την άποψη ότι οποιαδήποτε συγχορδία θα μπορούσε να ακολουθήσει έπειτα από μια άλλη, διαταράσσοντας τις μέχρι τότε θεωρήσεις της λειτουργικής τονικότητας, που θα θεωρούσαν λανθασμένη μια τέτοια άποψη.

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 335.

⁶⁸ Μουσική μορφή της οποίας πρωτεργάτης ήταν ο Liszt και βασίζεται σε ένα εξωμουσικό ερέθισμα το οποίο περιγράφει.

⁶⁹ Συνθέτες σαν τον Richard Strauss, με έργα όπως το *Also sprach Zarathustra* (Τάδε έφη Ζαρατούστρα), που συνέθεσε στα 1895-1896 και αποτελεί συμφωνική απόδοση του ομώνυμου φιλοσοφικού έργου του Nietzsche, βρήκαν στο φιλολογικό πρόγραμμα το αναγκαίο στήριγμα για να δικαιολογήσουν τις αρμονικές και μορφολογικές τους καινοτομίες. Από την άλλη, στις συμφωνίες του Mahler τα μουσικά θέματα γίνονται φορείς του συναισθήματος, που έρχεται εκ των έσω, σε αντίθεση με το εξωτερικό ερέθισμα των συμφωνικών ποιημάτων, διαμορφώνοντας δομές στα πλαίσια των οποίων η λειτουργική αρμονία υποτάσσεται στις ανάγκες της εκφραστικότητας.

Βλ. Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 32.

⁷⁰ Michels, *Άτλας της Μουσικής*, 515.

⁷¹ Stefan Kostka and Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (New York: Routledge, 2018), 1.

⁷² Οι όροι, που ακολουθούν, χρησιμοποιούνται και στην ανάλυση του 4^{ου} κεφαλαίου.

⁷³ Πρόκειται για επτάφθογγους διατονικούς τρόπους, τον ιωνικό, τον δωρικό, τον φρυγικό, τον λυδικό, τον μυξολυδικό, τον αιολικό και τον λοκρικό.

⁷⁴ Υπάρχουν μόνο δύο ολοτονικές κλίμακες στο συγκεκριμένο σύστημα.

από τις οκτατονικές κλίμακες χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα αυτή στην οποία εναλλάσσονται διαστήματα ημιτονίου και τόνου. Τέτοιες κλίμακες προέρχονταν από τις μουσικές παραδόσεις άλλων πολιτισμών ή από την λαϊκή μουσική παράδοση στην Ευρώπη (ουγγρική, ρουμάνικη, ισπανική μουσική κλπ.), καθώς και από την μουσική πληθυσμιακών μειονοτήτων (όπως οι Εβραίοι και οι Τσιγγάνοι).⁷⁵

- Η χρήση της χρωματικής κλίμακας.^{76 77}

• Η εγκατάλειψη της λειτουργικής αρμονίας. Με την χρήση νέων μουσικών κλιμάκων σχηματίστηκαν νέες ακολουθίες συγχορδιών, οι οποίες δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές μέσα από την συμβατική λειτουργική τονική αρμονία.⁷⁸ Επιπλέον, δόθηκε η δυνατότητα για πολύ μεγαλύτερη ποικιλία δημιουργίας αρμονικών εντάσεων, οι παλιές αρμονικές μετατροπίες από τη μία τονικότητα στην άλλη έδωσαν τη θέση τους σε τροπικές μετατροπίες, είτε με την εναλλαγή ενός μουσικού τρόπου είτε με την εναλλαγή του φθογγικού κέντρου.⁷⁹

- Η «χειραφέτηση της διαφωνίας»,⁸⁰ με την οποία δεν υπάρχει προετοιμασία ή λύση της διαφωνίας.⁸¹

- Η χρήση νέων τύπων συνηρήσεων. Η εξοικείωση με την διαφωνία των διαστημάτων οδήγησε στην επέκταση της συμβατικής τριτοδμητης συγχορδίας (tertian chord) με χρήση των βαθμίδων της 7^{ης}, της 9^{ης}, της 11^{ης}, της 13^{ης}, καθώς και στην εγκατάλειψη της με την χρήση δευτερόδμητων συγχορδιών (secundal chords),⁸² τεταρτόδμητων (quartal chords), πεμπτόδμητων (quintal chords),⁸³ καθώς και συνηρήσεων με συνδυασμούς πολλών

⁷⁵ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 17-28.

⁷⁶ Μπορεί να γίνει η χρήση της χρωματικής κλίμακας χωρίς απαραίτητα ένα έργο να είναι δωδεκάφθογγο. Κάτι τέτοιο συμβαίνει για παράδειγμα σε συνθέσεις του Hindemith.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 28.

⁷⁷ Αντίδραση σε αυτό υπήρξε ο πανδιατονισμός (pandiatonicism), η ελεύθερη χρήση των φθόγγων μιας διατονικής κλίμακας, χωρίς τονικό κέντρο ή λύση της διαφωνίας, με ελεύθερες συνηρήσεις.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 97.

⁷⁸ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 90-91.

⁷⁹ Έτσι, για παράδειγμα ένα μοτίβο μπορεί να εμφανιστεί με διαφορετικά διαστήματα, μετασχηματισμένο, σε διάφορες επανεκθέσεις του.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 17, 30.

⁸⁰ Όρος που, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, εισήχθη από τον Schoenberg.

⁸¹ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 80.

⁸² Συχνά οι συγχορδίες αυτές αναφέρονται με τον όρο «cluster».

⁸³ Προέκυψε από την παράλειψη της 3^{ης} βαθμίδας σε μία 3φωνα συγχορδία ανά 3^{ες}. Ας σημειωθεί ότι η συνηρήση της 5^{ης} καθαρής παρέπεμπε στη μουσική του μεσαίωνα, για αυτό και τέτοιες συγχορδίες χρησιμοποιήθηκαν για να δημιουργήσουν την εντύπωση του μακρινού παρελθόντος.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 50-51.

διαστημάτων.⁸⁴ Ακόμα, οι τριτόδημες συγχορδίες (tertian chords) εμπλουτίστηκαν με πρόσθετους φθόγγους.⁸⁵

- Η δυσκολία στον προσδιορισμό μιας συγχορδίας λόγω της έλλειψης διαχωρισμού ανάμεσα σε «ουσιαστική» και «μη ουσιαστική» διαφωνία.⁸⁶

- Η πολυσυγχορδία (polychord), δηλαδή η συνήχηση δύο ή περισσότερων συγχορδιών ανά 3^{ες}.⁸⁷

- Η πολυτονικότητα (polytonality), όρος εννοιολογικά όμοιος με την πολυσυγχορδία, που περιγράφει την ύπαρξη δύο ή περισσότερων φθογγικών κέντρων (pitch centric).⁸⁸

- Οι παράλληλες συνηχήσεις/παράλληλη αρμονία (parallelism/planing), δηλαδή η παράλληλη μελωδική κίνηση μιας συνηχήσης. Ο παραλληλισμός μπορεί να είναι διατονικός (χρησιμοποιούνται μόνο οι φθόγγοι της κλίμακας), πραγματικός (τα διαστήματα της συνηχήσης μεταφέρονται αυτούσια) ή μικτός (δηλαδή δεν είναι σταθερά διατονικός ή πραγματικός)⁸⁹

- Η «τεχνική συμπλήρωσης κενών» (gap fill technique), όπου κάθε φράση μιας μελωδίας προσθέτει κάποιον/ους φθόγγο/ους για να συμπληρωθεί η χρωματική κλίμακα.⁹⁰

- Η εγκατάλειψη της αρχής της μίας κυρίαρχης φωνής και της ανεξαρτησίας των φωνών.⁹¹

- Η προτίμηση της οργανικής μελωδίας αντί της φωνητικής.⁹²

⁸⁴ Ως αποτέλεσμα ήταν δυσδιάκριτη η πλέον η διαφορά ανάμεσα σε συγχορδίες που επιτελούν κάποιον λειτουργικό ρόλο και σε απλές συνηχήσεις. Για αυτόν τον λόγο στην μουσικολογική ανάλυση πλέον οι μελετητές αποφεύγουν τον όρο «συγχορδία» (chord), για να περιγράψουν αυτές τις συνηχήσεις, προτιμώντας όρους όπως «καθετότητα» (verticality), «συγχρονισμός» (simultaneity) «ηχηρότητα» ή «χροιά» (sonority), «συγχορδία μεικτών διαστημάτων» (mixed-interval chord) και «φθογγικό σύμπλεγμα» (note complex). Παρατηρείται συχνά σε διάφορα μουσικολογικά κείμενα να χρησιμοποιείται ο γαλλικός όρος «sonorité», για να περιγράψει τις νέου τύπου συνηχήσεις στα έργα του Debussy.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 43.

⁸⁵ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 43-58.

⁸⁶ «Ουσιαστική» είναι η διαφωνία που εμπεριέχεται σε μία συγχορδία, π.χ. σε συγχορδίες μεθ' 7^{ης}, ενώ η «μη ουσιαστική» διαφωνία σχηματίζεται από τους διανθιστικούς ξένους φθόγγους.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 80-81.

⁸⁷ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 59.

⁸⁸ Με την εγκατάλειψη της λειτουργικής τονικότητας έπαψε η αναφορά στον όρο «τονικό κέντρο» και προτιμήθηκε ο όρος «φθογγικό κέντρο», για να δείξουμε ένα τονικό κέντρο που δεν εγκαθιδρύεται με τα μέσα της λειτουργικής τονικότητας. Επίσης, συνήθως το κάθε τονικό στρώμα σε ένα πολυτονικό κομμάτι αποτελεί και μία διατονική κλίμακα.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 91, 95.

⁸⁹ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 76.

⁹⁰ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 71.

⁹¹ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 74.

⁹² Οι μελωδίες γίνονται όλο και λιγότερο λυρικές, με διαδοχές μεγάλων διαστημάτων και μεγάλου φθογγικού εύρους.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 69.

- Η εγκατάλειψη του σταθερού μέτρου με τις εναλλαγές στην μετρική ένδειξη να είναι συχνές (ακόμα και ανά διαδοχικά μέτρα) κατά τη διάρκεια ενός κομματιού.⁹³
 - Η ασυμμετρία των φράσεων (σε σχέση και με το προηγούμενο).
 - Η πολυμετρία, δηλαδή η ταυτόχρονη συνύπαρξη δύο ή περισσότερων μετρικών ενδείξεων.
- Όμως, ακόμα κι αν δεν υπάρχουν διαφορετικές μετρικές ενδείξεις, μπορούν ουσιαστικά να γίνονται αντιληπτά πολλά είδη μέτρων. Η πολυμετρία είναι αντίστοιχη με την πολυτονικότητα στην αρμονία.⁹⁴
- Νέα ηχοχρώματα και νέες τεχνικές παιξίματος στα συμβατικά όργανα της συμφωνικής ορχήστρας.⁹⁵

Αξίζει να αναφερθούμε σε τρία μοντερνιστικά κινήματα, τα οποία παρότι αρχικά εκφράστηκαν στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία, στη συνέχεια επηρέασαν σημαντικά τις εξελίξεις στη μουσική με τη διαμόρφωση νέων τεχνοτροπιών,⁹⁶ ενώ συντελέστηκαν σε δύο κυρίως πολιτιστικά κέντρα της Ευρώπης, το Παρίσι και τη Βιέννη, ως καλλιτεχνικές απαντήσεις έπειτα από πολεμικές ήττες και κοινωνικές κρίσεις. Το πρώτο από αυτά είναι ο ιμπρεσιονισμός⁹⁷, κατεξοχήν γαλλικό κίνημα, που γεννήθηκε έπειτα από την ήττα των Γάλλων στον γαλλοπρωσικό

⁹³ Στις μετατονικές συνθέσεις παρατηρείται η ολοένα και μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα στον ρυθμό που αναγράφεται στην παρτιτούρα και στον ρυθμό που ο ακροατής πραγματικά αισθάνεται, επειδή η δομή της φράσης δεν ταυτίζεται με την μετρική δομή. Η διαίρεση του μέτρου σε έναν αριθμό απλών ή σύνθετων χτύπων (simple/compound beats) και η ομαδοποίηση αυτών των χτύπων σε δίσημο, τρίσημο κλπ. μέτρο κατανέμουν την μουσική ένταση στον χρόνο, δηλαδή διαμορφώνουν χρονικά σημεία με διαφορετική ένταση. Μια μελωδική-αρμονική φράση επίσης κατανέμει την ένταση μέσα στον χρόνο της διάρκειας της. Ενώ στην τονική μουσική η φράση δομείται με βάση το μέτρο, δεν παρατηρείται το ίδιο και στην μετατονική μουσική, όπου η φράση ανεξαρτητοποιείται όλο και περισσότερο από το μέτρο οδηγώντας τελικά στις εναλλαγές της μετρικής ένδειξης.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 105-107.

⁹⁴ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 109-112.

⁹⁵ Για παράδειγμα, στα έγχορδα επινοούνται νέοι τρόποι pizzicato.

Βλ. Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 217-218.

⁹⁶ Άλλωστε οι αισθητικές αναζητήσεις συμβαίνουν σε μία παραλληλία όλων των μορφών τέχνης. Μπορούμε να παρατηρήσουμε, επίσης, ότι οι εικαστικές τέχνες ανέλαβαν έναν ηγετικό ρόλο στη διαμόρφωση των μοντερνισμών λόγω της χρονικής προήγησης των καινοτομιών τους σε σχέση με τις αντίστοιχες προσπάθειες στο χώρο της μουσικής.

⁹⁷ Ο χαρακτηρισμός «ιμπρεσιονιστές» αποδόθηκε σε μία ομάδα ζωγράφων, που πραγματοποίησε στο Σαλόν του Παρισιού μία έκθεση το 1874, από έναν κριτικό τέχνης, ο οποίος βλέποντας στην έκθεση τους έναν πίνακα του Claude Monet υπό τον τίτλο *Impression: Soleil levant* (Εντύπωση: Ανατολή του ήλιου), που αναπαριστά ένα λιμάνι μέσα στην πρωινή ομίχλη, έδωσε ειρωνικά και υποτιμητικά τον χαρακτηρισμό αυτόν. Οι ζωγράφοι αυτοί υιοθέτησαν τον χαρακτηρισμό και δίνοντας μάχη με τους ακαδημαϊκούς και τους κριτικούς τέχνης κατάφεραν την αναγνώριση του, όπως έγινε για παράδειγμα με τους Monet και Renoir. Έτσι, οι ιμπρεσιονιστές μετατράπηκαν στον αγαπημένο μύθο όλων των πρωτοπόρων καλλιτεχνών.

Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 519-520.

πόλεμο το 1871 και αποτέλεσε την αφετηρία των μοντερνισμών αλλάζοντας τον τρόπο θέασης του κόσμου με νέα θεματογραφία⁹⁸, νέους χρωματικούς συνδυασμούς και αναφορές στην Άπω Ανατολή. Κατά τον ίδιο τρόπο με τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, οι οποίοι έβαζαν ατόφια τα χρώματα στο μουσαμά με μικρές σταγόνες και πιτσιλιές για να αποδώσουν τις τρεμουλιαστές ανταύγειες του ανοιχτού χώρου χωρίς να τα ανακατεύουν στην παλέτα τους,⁹⁹ στη μουσική οι φθόγγοι μιας κλίμακας παρατίθονταν ατόφιοι με πιο ελεύθερο τρόπο χωρίς ιεράρχηση και τονικό κέντρο, με αποτέλεσμα η κλίμακα να χάσει τις αρμονικές λειτουργίες της και να αποκτήσουν οι συνηγήσεις ηχοχρωματικό χαρακτήρα και λειτουργία. Στην μουσική ο ιμπρεσιονισμός ήταν περισσότερο ένα ιδίωμα παρά κάποια σχολή ή κίνημα, που χαρακτηρίζεται από τις τονικές ασάφειες που δημιουργούσε η έλλειψη λύσης της διαφωνίας και η μη λειτουργική χρήση της μουσικής κλίμακας.¹⁰⁰ Με τον ιμπρεσιονισμό συνδέθηκε ξεκάθαρα η μουσική του Debussy,¹⁰¹ τόσο οι τίτλοι των έργων του, που παραπέμπουν σε ζωγραφικούς πίνακες των ιμπρεσιονιστών, όσο και οι τεχνοτροπίες του μας επιτρέπουν μια τέτοια συσχέτιση.¹⁰² Κατά παρόμοιο συνθετικό τρόπο κινήθηκαν οι Alexander Scriabin και Manuel de Falla¹⁰³, ενώ ο Ravel διεύρυνε περισσότερο τον ιμπρεσιονισμό.¹⁰⁴ Οι τεχνοτροπίες του ύστερου ιμπρεσιονισμού στα εικαστικά οδήγησαν μέσα από την εξέλιξη των ποιοτικών χαρακτηριστικών τους σε δύο νέα κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, τον κυβισμό και τον εξπρεσιονισμό¹⁰⁵.

Ο κυβισμός, που διαμορφώθηκε αρχικά από τους Pablo Picasso και Georges Braque επίσης στη Γαλλία, αναμόρφωσε τον τρόπο αναπαράστασης του κόσμου μέσα από την κατάργηση της

⁹⁸ Η θεματογραφία τους δεν περιείχε πλέον «γραφικά» θέματα, δηλαδή θέματα που ήδη υπήρχαν σε προηγούμενους πίνακες της ευρωπαϊκής παράδοσης, αλλά τοπία και σκηνές από την ζωή των ανθρώπων.

Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 520.

⁹⁹ Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 521-525.

¹⁰⁰ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 42-46.

¹⁰¹ Ο ίδιος ο Debussy δεν αποδεχόταν τον χαρακτηρισμό του ιμπρεσιονιστή, αισθανόταν πολύ περισσότερο συμβολιστής, όπως οι ποιητές φίλοι του, ο Baudelaire, Verlaine και ο Mallarmé. Ωστόσο, λόγω του ότι ο συμβολισμός από κοινού με τον Wagner επηρεάστηκε από την φιλοσοφία του Schopenhauer και του ότι ο Debussy υπήρξε ένας από τους συνθέτες που αναζήτησαν τον καθαρό γαλλικό χαρακτήρα στη μουσική χωρίς τις επιδράσεις του βαγκνερισμού, το έργο του Debussy στην μουσικολογία έχει συνηθιστεί να συνδέεται με τον ιμπρεσιονισμό, ο οποίος ήταν κατεξοχήν γαλλικό κίνημα μέσα στις διακαλλιτεχνικές προσπάθειες στην Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία για την διαμόρφωση μιας εθνικής κουλτούρας.

Βλ. Michels, *Άτλας της Μουσικής*, 515.

¹⁰² Για παράδειγμα το *Reflets dans l'eau* από τις *Images* θα μπορούσε να είναι και τίτλος κάποιου έργου του Monet.

Βλ. Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 26.

¹⁰³ Ο Manuel de Falla έζησε στο Παρίσι αρκετά χρόνια πριν το ξέσπασμα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, όπου ήρθε σε επαφή με τον Debussy.

¹⁰⁴ Michels, *Άτλας της Μουσικής*, 515.

¹⁰⁵ Ο Paul Cézanne οδήγησε στον κυβισμό, ενώ ο Van Gogh στον εξπρεσιονισμό.

Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 555.

κλασικής προοπτικής και την ταυτόχρονη απεικόνιση των πολλαπλών όψεων των αντικειμένων.¹⁰⁶ Από το 1917 ο Igor Stravinsky συνάντησε τον Picasso¹⁰⁷ και ερχόμενος σε επαφή με τις ιδέες του κυβισμού, σε συνδυασμό και με τον νεοκλασικισμό,¹⁰⁸ προσέγγισε την τονικότητα με νέο τρόπο διαμορφώνοντας την νεοτονικότητα με κύρια χαρακτηριστικά της την πολυτροπικότητα, την πολυτονικότητα και την πολυρυθμία κατά αντίστοιχο τρόπο με τον κυβισμό, που απεικόνιζε ταυτόχρονα τις πολλαπλές όψεις των αντικειμένων,¹⁰⁹ τεμαχίζοντας την μουσική σε διάφορα στρώματα τόσο οριζόντια στον ρυθμό, όσο και κάθετα στην αρμονία.¹¹⁰ Άλλοι συνθέτες που χρησιμοποίησαν παρόμοιες τεχνοτροπίες ήταν ο Ravel και η ομάδα των «Έξι».¹¹¹

Ο εξπρεσιονισμός αποτέλεσε την επόμενη γενιά των ιμπρεσιονιστών βρίσκοντας γόνιμο έδαφος στη Γερμανία και την Αυστρία¹¹² μετά τις καταστροφές από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα. Ο εξπρεσιονισμός συνέχισε τον δρόμο των ιμπρεσιονιστών στη ρήξη με την δυτική παράδοση προχωρώντας σε ακόμη μεγαλύτερη απόρριψη της, μέσα από την έντονη κριτική της ηθικής παρακμής της αστικής τάξης, με μία ακραία εκφραστικότητα που στρεφόταν στον ανθρώπινο πόνο, την φτώχεια, την βία, το περιθωριοποιημένο πάθος και με μία στροφή στην προσέγγιση της ασχήμιας σε αντίθεση με την ομορφιά και την αρμονία.¹¹³ Ο Schoenberg συνδέθηκε με τον εξπρεσιονισμό του Kokoschka και

¹⁰⁶ Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 574-577.

¹⁰⁷ Οι δύο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν επίσης για το μπαλέτο *Pulcinela*, το οποίο ανέβασε το 1920 ο Sergei Diaghilev με τα Ρωσικά Μπαλέτα, όπου ο Stravinsky βασίστηκε σε μουσική του Pergolesi και ο Picasso σχεδίασε τα σκηνικά και τα κοστούμια.

¹⁰⁸ Νεοκλασικισμός ονομάστηκε μία καλλιτεχνική τάση ιδιαίτερα στην Γαλλία την περίοδο των μοντερνισμών, που προσέγγιζε εκ νέου τον κλασικισμό, την μουσική του παρελθόντος. Περισσότερα για τον νεοκλασικισμό θα δούμε στην επόμενη ενότητα.

¹⁰⁹ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 79.

¹¹⁰ Κάτι που εκτός των άλλων οδήγησε σε μία «αποσπασματικότητα», η οποία επεκτάθηκε σε κάθε μουσική παράμετρο, στην συνολική υφή ενός μουσικού κομματιού.

¹¹¹ Πρόκειται για τους συνθέτες Francis Poulenc, Darius Milhaud, Louis Durey, Germaine Tailleferre, George Auric και Arthur Honegger.

¹¹² Όπως αναφέρει ο Hobsbawm, η κουλτούρα αυτής της περιόδου, που εξετάζουμε, υπέστη μια πρωτόγνωρη διεθνοποίηση εξαιτίας και μόνον της άνεσης με την οποία μπορούσαν οι άνθρωποι να μετακινηθούν μέσα σε μία ευρεία πολιτισμική ζώνη. Έτσι, μπορούμε να δούμε καλλιτέχνες που έζησαν και δημιούργησαν σε άλλες χώρες από αυτές που ήταν πολιτογραφημένοι, όπως για παράδειγμα ο Oscar Wilde, ο οποίος παρότι ήταν ιρλανδικής καταγωγής έγραψε το συμβολιστικό έργο *Σαλώμη* (1891) στα γαλλικά, ενώ αργότερα έγινε όπερα από τον Richard Strauss το 1905. Υπήρξε ένας έντονος διάλογος των μοντερνιστικών κινημάτων, που αναπτύσσονταν σε διαφορετικούς τόπους.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 345.

¹¹³ Για τους καλλιτέχνες αυτούς, όπως τον ζωγράφο Oscar Kokoschka, έναν από τους βασικούς εκφραστές του κινήματος που αρνιόταν να δείχνει στο κοινό την ευχάριστη όψη των πραγμάτων, η προσήλωση αυτή στη γυμνή αλήθεια ήταν ζήτημα τιμιότητας.

Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 564-566.

του αρχιτέκτονα Adolf Loos στη Βιέννη¹¹⁴ διαμορφώνοντας την ατονικότητα ως υπέρβαση της τονικότητας¹¹⁵ από την ανάγκη να εκφραστούν οι πιο ακραίες και έντονες συναισθηματικές καταστάσεις που προσέγγιζε η αισθητική του εξπρεσιονισμού.¹¹⁶ Η ελεύθερη ατονικότητα του αρχικά είχε ως κύριο χαρακτηριστικά της στην αρμονία την έλλειψη τονικού ή φθογγικού κέντρου,¹¹⁷ ενώ από το 1921 ο Schoenberg προχώρησε στην οργάνωση της ατονικότητας διαμορφώνοντας το δωδεκάφθογγο σύστημα.¹¹⁸ Τις συνθετικές επιλογές του Schoenberg ακολούθησαν και οι δύο πιο φημισμένοι μαθητές του, ο Alban Berg και ο Anton Webern.¹¹⁹

Τα τρία αυτά κινήματα των μοντερνισμών αποτέλεσαν βασικούς άξονες, που με τις τεχνοτροπίες τους έδωσαν πολλές απαντήσεις στους συνθέτες εκείνης της εποχής, έπειτα από την ρήξη με την ευρωπαϊκή παράδοση που πραγματοποίησαν στον έναν ή στον άλλον βαθμό. Στο τέλος της εργασίας θα γίνει η προσπάθεια να φανεί η επίδραση αυτών των εξελίξεων στα *Chansons madécasses* (1925-1926) του Ravel, που θα αναλυθούν στο τέταρτο κεφάλαιο.

¹¹⁴ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 94.

¹¹⁵ Για τον Schoenberg η εγκατάλειψη της τονικότητας δεν ήταν ένα απλό ξέσπασμα ενθουσιασμού, είχε πλήρη συναίσθηση της βαρύτητας εκείνου που εγκαταλείπεται βλέποντας την ατονικότητα ως αναπόφευκτη συνέπεια εκείνου που προηγήθηκε. Πιστεύοντας στο εγγεγραμμένο σχήμα ότι η μουσική, όπως και κάθε πλευρά της ανθρώπινης ζωής, ακολουθεί μια εξελικτική πορεία, μπόρεσε να ανιχνεύσει τις μουσικές νομοτέλειες, που τελικά μέσα από τον όψιμο Ρομαντισμό θα οδηγούσαν σε μία υπέρβαση της λειτουργικής τονικότητας.

Βλ. Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 50.

Επίσης βλ. Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 61.

¹¹⁶ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 54.

¹¹⁷ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 169.

¹¹⁸ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 193.

¹¹⁹ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 55-69.

Κεφάλαιο 2 : Ο μουσικός εξωτισμός την περίοδο των μοντερνισμών

Εκτός από την Βιομηχανική Επανάσταση με την εκβιομηχάνιση της παραγωγής και την επικράτηση της επιστημονικής σκέψης στην κουλτούρα, τα οποία συνέβαλαν στην διαμόρφωση των μοντερνισμών στην τέχνη, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η περίοδος της νεωτερικής του δυτικού κόσμου συνδέεται και με το φαινόμενο της νέας αποικιοκρατίας,¹²⁰ το οποίο οδήγησε σε επαφές του δυτικού πολιτισμού με άλλους. Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστεί συνοπτικά ο τρόπος με τον οποίο λειτούργησε αυτή η επαφή στους καλλιτεχνικούς μοντερνισμούς με τον εξωτισμό και την επίδραση του στη μουσική, ώστε να υπάρξει το εργαλείο εκείνο, που θα μας βοηθήσει στην ερμηνευτική ανάλυση των *Chansons madécasses* στο τέλος της παρούσας εργασίας.

2.1 Η επίδραση του ιμπεριαλισμού στην κουλτούρα – Εξωτισμός

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα το οικονομικό-παραγωγικό σύστημα με τον καπιταλιστικό πυρήνα του απλώθηκε παγκόσμια, είτε στις ήδη αναπτυγμένες χώρες είτε στις αναπτυσσόμενες σχηματίζοντας μεγάλες παραγωγικές μονάδες, τα μονοπώλια, που για την περαιτέρω ανάπτυξη τους, έχοντας ήδη κατακτήσει τις εθνικές οικονομίες, είχαν ανάγκη από επέκταση εκτός του έθνους-κράτους, η οποία έγινε μέσα από αποικίες. Η ανάπτυξη του μονοπωλιακού καπιταλισμού σε συνδυασμό με τον ανταγωνισμό ανάμεσα στις αντίπαλες εθνικές οικονομίες¹²¹ και την αποικιοκρατία οδήγησε νομοτελειακά στον ιμπεριαλισμό.¹²² Το μεγαλύτερο μέρος του κόσμου, πέρα από την Ευρώπη και την Αμερική, διαμελίστηκε σε εδάφη υπό την επίσημη διακυβέρνηση ή την ανεπίσημη πολιτική κυριαρχία κάποιας από τις μεγάλες δυνάμεις της εποχής, εκείνα τα κράτη που είχαν αναπτύξει βιομηχανική παραγωγή¹²³ παραγκωνίζοντας τις παλαιές προβιομηχανικές ευρωπαϊκές αυτοκρατορίες.¹²⁴ Ο κόσμος του ιμπεριαλισμού είναι ένας κόσμος

¹²⁰ Jacob K Olupona (ed.), *Beyond Primitivism* (New York: Routledge, 2004), 1.

¹²¹ Ο αρχικός διεθνισμός του πνεύματος της Γαλλικής Επανάστασης (1789) είχε υποχωρήσει προς τον εθνικισμό κατά τον 19^ο αιώνα, οι αστικές τάξεις στην Ευρώπη πλέον προσανατολιζόνταν στην εθνική οικονομία και το έθνος-κράτος.

¹²² Το πολιτικό φαινόμενο του ιμπεριαλισμού αναλύθηκε από πολλούς μελετητές της εποχής του, με σημαντικότερη την εργασία του Λένιν *Ο Ιμπεριαλισμός* (1916), λόγω της σημασίας της για τις πολιτικές εξελίξεις. Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 99.

¹²³ Όπως για παράδειγμα η Μεγάλη Βρετανία, η Γαλλία, η Ολλανδία, το Βέλγιο και οι ΗΠΑ.

¹²⁴ Αναφερόμαστε στην Ισπανία και την Πορτογαλία.

διαμερισμένος ανάμεσα σε ισχυρούς και αδύναμους, σε «προηγμένους» και «καθυστερημένους» πολιτισμούς,¹²⁵ ένας κόσμος που μόνο η στρατιωτική δύναμη μπορούσε να προκαλέσει τον σεβασμό.¹²⁶ Την περίοδο αυτή ο ευρωπαϊκός αστικός κόσμος υπερηφανευόταν όχι μόνο για τον θρίαμβο της επιστήμης και της τεχνολογίας αλλά και για τις αποικίες του.¹²⁷

Εκτός από την επίδραση του ευρωπαϊκού πολιτισμού στις αποικίες υπήρξε και η αντίστροφη επίδραση του εξαρτημένου κόσμου πάνω στον επικυρίαρχο.¹²⁸ Έτσι, ήδη από τον Διαφωτισμό οι αποικιακές κοινωνίες αντιμετωπίστηκαν από διάφορους διανοητές ως ένα μέτρο σύγκρισης για την ηθική του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Στις περιπτώσεις εμφανώς πολιτισμένων αποίκων μπορούσαν να καταδειχτούν ανεπάρκειες της Δύσης μέσω της σύγκρισης, όπως στις *Περσικές Επιστολές* του Montesquieu, ενώ σε άλλες περιπτώσεις αντιμετωπίζονταν ως «ευγενείς άγριοι» (Noble savages), των οποίων η φυσική συμπεριφορά γινόταν άξια θαυμασμού, όπως συμβαίνει στον Rousseau.¹²⁹ ¹³⁰ Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα υπό τον τίτλο του «Οριενταλισμού» η Ανατολή έγινε αντικείμενο μελετών στις ακαδημίες μέσα από απεικονίσεις της στις ανθρωπολογικές, γλωσσολογικές, ιστορικές, αρχαιολογικές, βιολογικές και φυλετικές θεωρήσεις για το ανθρώπινο είδος και τον κόσμο, καθώς και αντικείμενο επίδειξης στα μουσεία,¹³¹ ενώ την περίοδο του Ναπολέοντα αυτή η μελέτη των γαλλικών αυτοκρατορικών ενδιαφερόντων άρχισε από την Αίγυπτο.¹³² Ταυτόχρονα, στρατιωτικοί και μέλη των αποικιακών διοικήσεων έδειξαν πνευματικές ανησυχίες για τις διαφορές μεταξύ των δικών τους κοινωνιών και αυτών που κυβερνούσαν

¹²⁵ Δεν είναι η φυλετική αντίθεση ανάμεσα στους λευκούς και τις άλλες φυλές το πρωταρχικό αίτιο της αποικιοκρατίας, αλλά οι οικονομικές νομοτέλειες, τα οργανωμένα συμφέροντα στο πεδίο της οικονομίας, που διαμορφώνουν την πολιτική τους, η οποία διαμόρφωσε χαρακτηριστικά φυλετικού ρατσισμού ως απαραίτητα ιδεολογικά εργαλεία για τους οικονομικούς στόχους και την επεκτατική πολιτική. Χρειάστηκε να υποτιμηθεί ο πολιτισμός των εξωευρωπαϊκών φυλών, ώστε να υποταχθούν και να ενσωματωθούν ως υποτελείς στα πλαίσια του ευρωπαϊκού κόσμου.

Βλ. Coutts-Smith, "Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism", 5-18.

¹²⁶ Η οικονομική και στρατιωτική υπεροχή των καπιταλιστικών χωρών ήταν ήδη αναγνωρισμένη και η απόπειρα αυτή η υπεροχή σε κατακτήσεις εδαφών έγινε την περίοδο μεταξύ του 1875 και του 1914, όταν τελικά ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Από τις εξωευρωπαϊκές δυνάμεις μόνο η Οθωμανική Αυτοκρατορία αποτελούσε υπολογίσιμη δύναμη, καθώς και η Ιαπωνία όταν αυτή άρχισε να κερδίζει πολέμους.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 95, 130.

¹²⁷ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 116.

¹²⁸ Αυτό συνέβη ήδη από τον 16^ο αιώνα, όποτε και είχαμε την πρώτη μεγάλη ευρωπαϊκή εξάπλωση.

¹²⁹ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 130.

¹³⁰ Όπως επισημαίνει ο Edward Said, οι Εγκυκλοπαιδιστές και ο Rousseau αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα, όπου μέσα από τα αποικιακά ζητήματα, όπως η δουλεία και διαφθορά, έχουμε μια γενική επιχειρηματολογία για την ανθρωπότητα.

Βλ. Edward Wadie Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός: Μια Συστηματική και Γοητευτική Ανίχνευση των Ριζών του Ιμπεριαλισμού στον Πολιτισμό της Δύσης* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996), 126.

¹³¹ Edward Wadie Said, *Οριενταλισμός: Η πιο Προκλητική Σύγχρονη Πολιτισμική Μελέτη...Μια Έντονη Πολεμική της Αντιμετώπισης που Παραδοσιακά Επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996), 12-13.

¹³² Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, 127.

αφήνοντας έργα εντυπωσιακής λογιосύνης, τα οποία αντιμετωπίζουν με σοβαρότητα τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς συμβάλλοντας στην αναμόρφωση των δυτικών κοινωνικών επιστημών.¹³³ Ανάμεσα στα 1870 και 1895 η Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία¹³⁴ αύξησε τις αποικιακές κτήσεις της από 1 σε 9,5 εκατομμύρια τετραγωνικά χιλιόμετρα,¹³⁵ με αρκετές αποικίες στην Αφρική μεταξύ των οποίων και η Μαδαγασκάρη. Τις δεκαετίες μετά το 1880 οι επιστήμες της κοινωνιολογίας με τον Le Bon, της ψυχολογίας με τον Leopold de Saussure, της ιστορίας και της ανθρωπολογίας ήκμασαν και πολλές από αυτές κορυφώθηκαν σε Διεθνή Αποικιακά Συνέδρια από το 1889, όπως επίσης και στο συνέδριο Εθνογραφικών Επιστημών το 1902 στο Παρίσι.¹³⁶ Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα παρουσιάστηκαν στις διεθνείς εκθέσεις αποικιακά περίπτερα κι έτσι το 1889 ο Πύργος του Άιφελ πλαισιωνόταν από δεκαοχτώ τέτοια περίπτερα, ενώ το 1900 δεκατέσσερα περίπτερα προσέλκυσαν τουρίστες στο Παρίσι μέσα από μία σχεδιασμένη διαφήμιση-προπαγάνδα του γαλλικού κράτους.¹³⁷ Το εξωτικό¹³⁸ στοιχείο αποτελούσε όλο και περισσότερο τμήμα της καθημερινής εμπειρίας των ανθρώπων και στις τέχνες αναπτύχθηκε ένα πνεύμα κοσμοπολιτισμού, ιδιαίτερα στις χώρες εκείνες που διέθεταν αποικίες, όπως η Γαλλία. Αυτή η έκφραση κοσμοπολιτισμού στην κουλτούρα και τις τέχνες ονομάστηκε εξωτισμός.^{139 140}

Μία πρώτη παρατήρηση που θα μπορούσαμε να κάνουμε για τον εξωτισμό είναι ότι αποτελεί μία αντίστροφη τάση προς τον ακραίο υποκειμενισμό του γερμανικού ρομαντισμού. Σε αντίθεση με την έκφραση του εσωτερικού κόσμου και της συναισθηματικής έντασης του, εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν παραμερισμό του Εγώ και μία παραχώρηση στη φωνή του Άλλου.¹⁴¹ Άλλωστε

¹³³ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 132.

¹³⁴ Το καθεστώς που εγκαθιδρύθηκε μετά τον γαλλοπρωσικό πόλεμο το 1870-1871 και διήρκεσε μέχρι το 1940.

¹³⁵ Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, 202.

¹³⁶ Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, 202.

¹³⁷ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 116.

¹³⁸ Δηλαδή το εξωευρωπαϊκό.

¹³⁹ Ο όρος «εξωτισμός» (exoticism) ετυμολογικά προέρχεται από την ελληνική λέξη «έξω» δείχνοντας ένα εξώτερο στοιχείο, κάτι που βρίσκεται μακριά και έξω από το αυτοπροσδιοριζόμενο πολιτισμικό Εγώ, σε έναν άλλον τόπο ή χρόνο. Η κατάληξη «-ισμός» δηλώνει ότι πρόκειται για καλλιτεχνικό ρεύμα, χωρίς αυτό να χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες τεχνοτροπίες, αλλά περισσότερο από την διάθεση προσέγγισης κάποιας ετερότητας.

Βλ. Locke, "On Western Art Music, and the Words We Use", 324.

¹⁴⁰ Στη σύγχρονη εποχή ο Ralph Locke και οι ερευνητές των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών προτείνουν αντί του όρου «εξωτισμός» την χρήση του όρου «transculturation», για να δείξουν την διαπολιτισμική αλληλεπίδραση, τις αμφίδρομες επιρροές μεταξύ των διαφόρων πολιτισμών μέσα σε έναν πολυπολιτισμικό κόσμο. Θεωρείται πολιτικά ορθότερος όρος, λιγότερο ευρωκεντρικός. Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «εξωτισμός» λόγω της συχνότητας της χρήσης του στη μουσικολογική βιβλιογραφία, καθώς κι επειδή περιγράφεται η πλευρά της επίδρασης των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών στον ευρωπαϊκό.

Βλ. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (New York: Cambridge University Press, 2009), 229.

¹⁴¹ Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century: A Study of its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 117-118.

το έδαφος για αυτό είχε ήδη στρωθεί από τον ίδιο τον ρομαντισμό και την δυναμική που ανέπτυξε προς τα έξω, ξεκινώντας από την εξερεύνηση του βαθύτερου Είναι, των τοπίων της φαντασίας, των ονείρων, της παιδικής ηλικίας, της δεισιδαιμονίας, της μαγικής λαογραφίας, του παραλόγου και φτάνοντας σε μία επαφή με άλλους πολιτισμούς του παρόντος ή εξαφανισμένους πολιτισμούς του παρελθόντος.¹⁴² Επίσης, ο εξωτισμός αποτελεί την κοσμοπολίτικη απάντηση στη γενικότερη καλλιτεχνική στροφή, που υπήρξε στον δυτικό κόσμο από τον 19^ο αιώνα, προς τις διάφορες λαϊκές κουλτούρες. Σε αντίθεση με την καλλιτεχνική έκφραση του εθνικισμού, που ενδιαφέρθηκε για τα έθνη της Ευρώπης, ο εξωτισμός εξερεύνησε μουσικούς πολιτισμούς εκτός της Ευρώπης. Η προσπάθεια για αυτοσυνείδηση των επιμέρους ομάδων της κατακερματισμένης ευρωπαϊκής κοινωνίας κατά τον 19^ο αιώνα επεκτάθηκε σε παγκόσμιο επίπεδο με την εξερεύνηση της ετερότητας των άλλων πολιτισμών,¹⁴³ Όμως, στον εξωτισμό υπάρχει μία οντολογική διάκριση ανάμεσα στους πολιτισμούς που έρχονται σε επαφή, το οποίο οφείλεται και στην μεγάλη γεωγραφική απόσταση τους από το μητροπολιτικό κέντρο της επικράτειας.¹⁴⁴ Τα γεωγραφικά όρια ακολουθούνται από τα κοινωνικά, εθνικά και πολιτισμικά όρια κατά αναμενόμενο τρόπο κι έτσι διαμορφώνεται στη σκέψη ένας οικείος προσωπικός χώρος από την μία μεριά κι ένας ανοίκειος τόπος από την άλλη.¹⁴⁵ Από την αντίθεση ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι το πρώτο βασικό γνώρισμα του εξωτισμού είναι η ετερότητα, η οποία διαμορφώνει μία αίσθηση εγγύτητας ή απόστασης ανάμεσα στο πολιτισμικό Εγώ κι ένα πολιτισμικά Άλλο.

Η ετερότητα αυτή, όμως, επινοείται κάθε φορά. Από την αίσθηση του ανοίκειου δημιουργούνται φαντασιώσεις και ο έτερος χώρος αποκτά συναισθηματική αξία μέσα από μία διαδικασία, κατά την οποία οι μέχρι πρότινος κενοί και ανώνυμοι μακρινοί (γεωγραφικά ή ιστορικά) τόποι αποκτούν νόημα για εμάς. Δηλαδή η απόσταση των τόπων αυτών δραματοποιείται για να ενταθεί η αίσθηση του εαυτού και με αυτόν τον τρόπο αποτελούν μία

¹⁴² Coutts-Smith, "Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism", 5-18.

¹⁴³ Coutts-Smith, "Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism", 5-18.

¹⁴⁴ Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, 29-41.

¹⁴⁵ Αρκεί και μόνο η μία μεριά να θέσει όρια για να υπάρξει αυτή η διάκριση ανάμεσα στο πολιτισμικό Εγώ και το πολιτισμικά Άλλο και με αυτόν τον τρόπο φαίνεται ότι οι κοινωνίες αποκτούν αυτοσυνείδηση, την αίσθηση της ταυτότητας τους, με έναν αρνητικό τρόπο, δηλαδή ως αντίθεση σε κάποιον Άλλο και αυτή είναι μία οικουμενική πρακτική. Στην σκέψη μιας κοινωνίας τείνει να απαιτείται μία τάξη μέσα από την ταξινόμηση καθετί, τοποθετώντας το σε μία βέβαιη θέση, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο στα πράγματα έναν συγκεκριμένο ρόλο να παίξουν μέσα στην οικονομία των αντικειμένων και των ταυτοτήτων, τα οποία συνιστούν ένα περιβάλλον. Αυτή η αρχή ισχύει ιδιαίτερα για πράγματα ανοίκεια, όπως οι ξένοι πολιτισμοί
Βλ. Said, *Οριενταλισμός*, 72-73.

έκφραση του φαντασιακού.¹⁴⁶ ¹⁴⁷ Τα καλλιτεχνικά έργα του εξωτισμού συνοδεύονται αναπόφευκτα από ένα είδος μυθολογίας των εξωτικών τόπων, οι οποίοι αναδύονται μέσα από δημοφιλείς προκαταλήψεις και σύγχρονες στάσεις,¹⁴⁸ όχι τόσο από την εμπειρική πραγματικότητα αλλά κυρίως από μια δέσμη επιθυμιών, απωθήσεων, επενδύσεων και προβολών.¹⁴⁹ Για αυτόν τον λόγο επισημαίνεται από τον Ralph Locke ότι οι λογοτεχνικές, εικαστικές και μουσικές αναπαραστάσεις πολιτισμικά απομακρυσμένων περιοχών είναι κατά κάποιον τρόπο ανεπαρκείς αντανάκλασεις των τόπων και των ανθρώπων, που υποτίθεται ότι απεικονίζουν.¹⁵⁰ Οι καλλιτέχνες ήταν βασικά ερασιτέχνες εθολόγοι, γνώριζαν ελάχιστα ή τίποτα για τους εξωτικούς πολιτισμούς και τις γηγενείς φυλές, χωρίς να δίνουν μεγάλη προσοχή σε αυτό. Πολύ περισσότερο η εικόνα του Άλλου αποτελούσε μία προβολή του δικού τους Φαντασιακού,¹⁵¹ οι ίδιοι απλώς επέτρεψαν στον εαυτό τους να γοητευτεί και να επηρεαστεί από τους εξω-δυτικούς πολιτισμούς χωρίς να βυθίζονται σε θεωρητικούς προβληματισμούς.¹⁵² Το δεύτερο βασικό γνώρισμα του εξωτισμού, λοιπόν, είναι η φαντασιακή προσέγγιση του πολιτισμικά Άλλου.

Ωστόσο, αυτή η συνομιλία ανάμεσα στους διαφορετικούς πολιτισμούς δεν γίνεται με όρους ισοτιμίας. Ο ιμπεριαλισμός αρχικά συλλαμβάνει την ετερότητα σαν κάτι που δημιουργεί ένα μέτωπο μάχης, κάτι που χωρίζει και που η Δύση καλείται να ελέγξει, να περικλείσει και τελικά να κυβερνήσει.¹⁵³ Άλλωστε η ανθεκτικότητα της ιμπεριαλιστικής πολιτικής εξουσίας πάντοτε στηριζόταν, εκτός των άλλων, στην ικανότητα να ενσωματώνει την κυριαρχούμενη κοινωνία χωρίς να προκαλεί διαρκώς βίαιες αντιδράσεις εναντίον της, πράγμα που επεκτεινόμενο στον πολιτισμό σημαίνει ότι οι δύο κουλτούρες ήταν αλληλεπικαλυπτόμενες. Οι αποικίες ενσωματώθηκαν στον δυτικό κόσμο αποτελώντας ένα κομμάτι του, η κουλτούρα των κυριαρχούμενων θα λέγαμε ότι εντασσόταν σαν μία υποκουλτούρα μέσα στην αυτοκρατορία,

¹⁴⁶ Said, *Οριενταλισμός*, 73.

¹⁴⁷ Ο όρος «Φαντασιακό» εμφανίζεται στην ψυχαναλυτική θεωρία του Jacques Lacan για να εκφράσει τον τόπο εκείνο, όπου όλες οι ενορμήσεις και οι ανάγκες του Εγώ βρίσκουν εκπλήρωση.

¹⁴⁸ Said, *Οριενταλισμός*, 71.

¹⁴⁹ Said, *Οριενταλισμός*, 19.

¹⁵⁰ Locke, "On Western Art Music, and the Words We Use", 322-323.

¹⁵¹ Armin W. Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?: On Recovering the Indigenous Religions in the Academic Study of Religion", in *Beyond Primitivism*, ed. Jacob K Olupona (New York: Routledge, 2004), 53.

¹⁵² Η μελέτη του φαινομένου αυτού μας βοηθά να κατανοήσουμε βαθύτερα τους τρόπους λειτουργίας της εξέλιξης του ίδιου του Εγώ των καλλιτεχνών αυτών, μέσα σε μια παγκόσμια πολυπολιτισμική κοινότητα, που διαμορφώθηκε από την ανάπτυξη του ιμπεριαλισμού.

Βλ. Leeuw, *Music of the Twentieth Century*, 117-118.

¹⁵³ Said, *Οριενταλισμός*, 65.

δηλαδή σαν μία κουλτούρα υποτελούς κοινωνικής ομάδας υπό την κυρίαρχη ιδεολογία.¹⁵⁴ ¹⁵⁵ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της ιμπεριαλιστικής κουλτούρας μπορούμε να αντιληφθούμε ότι υπάρχει ένας ευρωκεντρισμός, με την ευρωπαϊκή αστική τάξη να τοποθετείται στο επίκεντρο της θεώρησης του κόσμου και τα υποτελή κοινωνικά στρώματα της Ευρώπης καθώς και τους ιθαγενείς των αποικιών να γίνονται αντιληπτά ως «ξένα» στοιχεία για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό.¹⁵⁶ Ο εξωτισμός ως καλλιτεχνικό φαινόμενο την περίοδο που εξετάζουμε εμπεριέχει αυτόν τον ευρωκεντρισμό.

Η ετερότητα που επινοείται ανάμεσα στο πολιτισμικό Εγώ και το πολιτισμικά Άλλο, η φαντασιακή προσέγγιση αυτού του Άλλου και ο ευρωκεντρισμός είναι τα τρία βασικά γνωρίσματα του εξωτισμού της περιόδου αυτής, που λειτούργησαν ως μηχανισμοί σκέψης της Δύσης στην προσπάθεια της να επικοινωνήσει με τον εαυτό της.¹⁵⁷ Ταυτόχρονα όμως, το κενό που δημιουργείται από το χάσμα αυτής της ετερότητας ανάμεσα είναι και ο τόπος που η δυτική σκέψη καταρρέει στον ίδιο της τον εαυτό, η επινόηση μιας ετερότητας φανερώνει τα αδιέξοδα της δυτικής σκέψης στο να ενσωματώσει και να εκφράσει όλες τις πτυχές της κοινωνίας της.¹⁵⁸

2.2 Όψεις του εξωτισμού: Πριμιτιβισμός - «Νεγροφιλία» - Ερωτισμός

Αφού αναφερθήκαμε στα βασικά γνωρίσματα της σκέψης του εξωτισμού, ας δούμε κάποιους τρόπους με τους οποίους ο εξωτισμός εκφράστηκε στις τέχνες κατά την περίοδο που εξετάζουμε

¹⁵⁴ Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, 35.

¹⁵⁵ Επιπλέον, ας αναφέρουμε ότι η αποικιοκρατία έλαβε χώρα μέσα σε μία περίοδο έντονων κοινωνικών αγώνων για εκδημοκρατισμό, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι υπήρξε η εποχή μετά τον Διαφωτισμό, δίνοντας στις κυρίαρχες ευρωπαϊκές εξουσίες τη δυνατότητα να διαχειριστούν τις κοινωνικές εκρήξεις στο εσωτερικό της Ευρώπης. Τα προνόμια της κυριαρχίας των αποίκων, η υπεραξία από την εκμετάλλευση των πλουτοπαραγωγικών πηγών τους, μπορούσαν να μοιραστούν στους δυτικούς λευκούς, πλούσιους, μεσοαστούς ή φτωχούς, κι έτσι η ταξική πάλη να εκτονώνεται σε περιοχές εκτός της Ευρώπης, μακριά από τις αστικές κοινωνίες της Δύσης, χωρίς να πλήττεται η πολιτική και οικονομική κυριαρχία της άρχουσας τάξης της Ευρώπης. Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 102.

¹⁵⁶ Ας θυμηθούμε σε αυτό το σημείο την όπερα *Carmen* του Bizet, που ήδη από 1875 είχε σκανδαλίσει το προπύργιο του αστικού κοινού, την όπερα, με τον λαϊκισμό της, την στροφή της προσοχής σε περιθωριοποιημένα κοινωνικά στρώματα.

Βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 351.

¹⁵⁷ Carole Sweeney, *From Fetish to Subject: Race, Modernism and Primitivism, 1919-1935* (Westport: Praeger Publishers, 2004), 11.

¹⁵⁸ Μπορούμε να δούμε ότι η επαφή του δυτικού κόσμου με το Εγώ του, η αυτοσυνείδηση του, άρχισε κατά την νεωτερικότητα για να δυναμώσει όλο και περισσότερο κατά τον 20^ο αιώνα. Η ψυχανάλυση, ο σουρεαλισμός, η σεξουαλική επανάσταση της δεκαετίας του 1960 είναι δείγματα αυτού του μεγάλου πολιτισμικού μετασχηματισμού. Βλ. David Maclagan, "Outsiders of Insiders?", in *The Myth of Primitivism*, ed. Susan Hiller (London: Routledge, 1991), 18-21.

και αφορούν θεωρητικά ζητήματα για την παρούσα εργασία ως προς το περιεχόμενο των Chansons madécasses.

Μέσα στο ευρωκεντρικό πλαίσιο σκέψης οι προεπιστημονικές θρησκευτικές αντιλήψεις, η μαγεία και οι δοξασίες των εξωτικών πολιτισμών, όπως για παράδειγμα της Αφρικής, θεωρήθηκαν «παιδιάστικες» και «πρωτόγονες».¹⁵⁹ Μέσα στο έργο μιας σειράς στοχαστών της νεωτερικότητας από τον 19^ο αιώνα¹⁶⁰ μπορούμε να αναγνωρίσουμε την ιδέα της προοδευτικής εξέλιξης από τη σκοπιά της ιστορίας, της κοινωνιολογίας και της βιολογίας, την ιδέα ότι δεν υπάρχουν διαφορετικοί δρόμοι εξέλιξης για κάθε πολιτισμό αλλά ένας κοινός για όλη την ανθρωπότητα, που ταυτίζεται με αυτόν με τον οποίο εξελίχθηκε ο δυτικός πολιτισμός, στο ανώτερο επίπεδο του οποίου τοποθετήθηκε η ευρωπαϊκή αστική τάξη, ενώ οι εξωτικοί πολιτισμοί αντιμετώπιστηκαν ως πρωτόγονοι, «άγριοι», που ταυτίζονταν με το πολύ μακρινό παρελθόν της δυτικής προϊστορίας. Μπορούμε να κατανοήσουμε ότι η επαφή με τους εξωτικούς πολιτισμούς γινόταν παράλληλα και μία φαντασιακή επαφή με την εικόνα του παρελθόντος του δυτικού πολιτισμικού Εγώ.¹⁶¹ Η τάση αυτή του εξωτισμού όπου το ευρωπαϊκό Εγώ συνομιλεί με τον πρωτόγονο Άλλο ονομάστηκε «πριμιτιβισμός» (primitivism).¹⁶² Μία όψη του πριμιτιβισμού είναι η πεποίθηση ότι οι πρωτόγονοι άνθρωποι έχουν απλούστερες ζωές, χωρίς κανόνες και συμβάσεις, ότι το πρωτόγονο άτομο είναι απαλλαγμένο από την κοινωνική πίεση κι έτσι είναι σε θέση να επιτρέψει να εκδηλωθούν οι παρορμήσεις και τα συναισθήματα του. Από αυτήν την άποψη ο πριμιτιβισμός εκδηλώνει μία τάση διαφυγής για την φαντασία ή αποτελεί ένα ιδανικό για ζωή χωρίς σωματικό ή ψυχικό κόπο, είναι μία επιστροφή σε μια πιο φυσική κατάσταση μακριά από την διαφθορά και την αλλοτρίωση του σύγχρονου κόσμου.¹⁶³

Από την άλλη μεριά, ο εξελικτικισμός του 19ου αιώνα μας φέρνει σε επαφή και με την αρνητική χροιά του πριμιτιβισμού. Η θεωρία της εξέλιξης των κοινωνιών διαμόρφωσε έναν κοινωνικό δαρβινισμό δίνοντας την ιδεολογική αιτία για την αποικιοκρατική πολιτική του καπιταλισμού και οδηγώντας σε φαινόμενα ρατσισμού. Από αυτήν την σκοπιά, οι πρωτόγονοι

¹⁵⁹ Olurona, *Beyond Primitivism*, 8.

¹⁶⁰ Όπως ο Max Weber, ο Karl Marx, ο Charles Darwin, ο Emile Durkheim.

¹⁶¹ Olurona, *Beyond Primitivism*, 3.

¹⁶² Εκτός των άλλων, υπάρχει ένας γεωγραφικός διαχωρισμός ανάμεσα στους όρους «εξωτισμός» και «πριμιτιβισμός». Ο εξωτισμός σχετίζεται με τον διαπολιτισμικό διάλογο της Δύσης με την Μέση και την Άπω Ανατολή, την Πολυνησία, την Βόρεια Αφρική και την Ινδία, ενώ η επαφή με τους πολιτισμούς της υποσαχάριας Αφρικής, της Καραϊβικής, της Αμερικής και της Ωκεανίας σχετίζονται με τον πριμιτιβισμό.

Βλ. Sweeney, *From Fetish to Subject*, 13.

¹⁶³ Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?", 41-44.

άνθρωποι θεωρήθηκαν κατώτεροι και άξιοι να υποταχθούν με τη βία. Αυτή ήταν η πιο προβληματική χρήση του όρου «πρωτόγονος», η εννοιολογική σύνδεση του με την κατωτερότητα.^{164 165} Μπορούμε να παρατηρήσουμε σε αφηγήσεις για τις αποικίες μέσα σε έργα Γάλλων συγγραφέων τη λογική ότι οι Ευρωπαίοι πρέπει να κυβερνούν και οι μη Ευρωπαίοι να κυβερνώνται.¹⁶⁶

Επιπλέον, μέσα στα πλαίσια κυριαρχίας της ευρωπαϊκής αστικής τάξης, όπου η τέχνη θεωρήθηκε προϊόν μιας ιδιοφυίας με προνομιακή ικανότητα να παράγει πολιτισμικές μορφές, ο πριμιτιβισμός με την αντιφατική του έννοια¹⁶⁷ μπορούσε να αποτελέσει μέσο ενσωμάτωσης και «νομιμοποίησης» τεχνοτροπιών πέραν αυτών της «υψηλής» τέχνης, κάθε χαρακτηριστικού που θεωρούνταν ξένο από τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, ως «πρωτόγονων» επιρροών στο έργο ενός καλλιτέχνη¹⁶⁸ κι έτσι αυτά τα χαρακτηριστικά να βρουν θέση μέσα σε μουσεία και καλλιτεχνικούς θεσμούς.¹⁶⁹

Στον 20ο αιώνα η ιδέα της προόδου του 19^{ου} αιώνα άρχισε να υποχωρεί, όπως επισημαίνουν οι Boas και Lovejoy,¹⁷⁰ οι Ευρωπαίοι και οι Αμερικάνοι άρχισαν να έχουν όλο και περισσότερες επιφυλάξεις για τις αξίες του πολιτισμού τους ιδιαίτερα μετά το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου οι υποσχέσεις του Διαφωτισμού θάφτηκαν μαζί με τους νεκρούς στρατιώτες και μια ολόκληρη γενιά θεωρούνταν πλέον χαμένη.¹⁷¹ Ο πριμιτιβισμός της περιόδου των

¹⁶⁴ Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?", 46.

¹⁶⁵ Άλλωστε, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η προτίμηση του όρου «πρωτόγονος» αντί του «αυτόχθονες», αντανάκλα από την άποψη της ψυχολογίας της γλώσσας την δυτική ηγεμονία, είναι μια ιδεολογική αιτιολόγηση αυτής της ηγεμονίας.

Βλ. Olurona, *Beyond Primitivism*, 8-9.

¹⁶⁶ Said, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, 126-140.

¹⁶⁷ Αν χαρακτηρίσουμε μία κοινωνία πρωτόγονη, το κάνουμε συνήθως με βάση το επίπεδο της παραγωγικής της δομής (π.χ. συλλεκτική οικονομία, αγροτική, βιομηχανική κλπ.), όπως επίσης και του βαθμού καταμερισμού της εργασίας. Όμως, στην τέχνη μιας λιγότερο αναπτυγμένης κοινωνίας μπορούν να χρησιμοποιούνται εξαιρετικά πολύπλοκες τεχνοτροπίες, που δύσκολα θα χαρακτηρίζαμε «πρωτόγονες». Εν ολίγοις, ο όρος αυτός αποδίδει τον χαρακτηρισμό «πρωτόγονο» σε κάτι που είναι αμφίβολο ότι όντως είναι πρωτόγονο. Αυτές οι αντιφάσεις μας επιτρέπουν να εισχωρήσουμε στο φαινόμενο του πριμιτιβισμού κατανοώντας ότι πρόκειται περισσότερο για μια προκατάληψη, μια ιδεατή κατασκευή μιας πολιτισμικής ομάδας, η οποία τοποθετεί τον εαυτό της στο κέντρο της θεώρησης της, σε μία ανώτερη θέση και με σχέσεις κυριαρχίας προς άλλες πολιτισμικές ομάδες.

Βλ. Daniel Miller, "Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art", in *The Myth of Primitivism*, ed. Susan Hiller (London: Routledge, 1991), 35-38.

¹⁶⁸ Η αντιφατική έννοια του πριμιτιβισμού μπορούσε να αποδώσει ακόμα και στην λαϊκή τέχνη, δηλαδή αυτήν που δημιουργήθηκε μέσα σε υποτελή κοινωνικά στρώματα της ταξικής κοινωνίας της Δύσης, πρωτόγονα χαρακτηριστικά. Ενδεικτικά ας αναφέρουμε τα έργα της λεγόμενης «ρωσικής περιόδου» του Stravinsky, όπως το *Le Sacre du printemps*, που αποδόθηκε ένας πρωτογονισμός στις επιρροές από την ρωσική λαϊκή παράδοση.

¹⁶⁹ Miller, "Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art", 43-51.

¹⁷⁰ Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?", 52.

¹⁷¹ Για αυτό θα σημειώσει χαρακτηριστικά ο Walter Benjamin στο βιβλίο του *Illuminations* «τίποτα δεν έμεινε παρά μόνο τα σύννεφα».

μοντερνισμών ήταν μία αντίδραση για τις κακουχίες του δυτικού κόσμου και την αίσθηση παρακμής της αστικής κοινωνίας.¹⁷² Η αίσθηση εξάντλησης από τις εκτεταμένες καταστροφές του πολέμου αποτυπώνονταν σε όλους σχεδόν τους συγγραφείς ανεξαρτήτως πολιτικής τοποθέτησης και στους καλλιτεχνικούς κύκλους αμφισβητούνταν η αξία του δυτικού πολιτισμού, που η κοινωνία του χαρακτηριζόταν από μία πνευματική φτώχεια κι έναν άγονο καταναλωτισμό στα πλαίσια του καπιταλισμού. Μέσα σε αυτήν την κατάσταση η απλότητα της τέχνης της νέγρικης κουλτούρας, με την οποία ήρθαν σε επαφή οι καλλιτέχνες στο Παρίσι, έδινε απάντηση όχι εκ των έσω αλλά από τα έξω. Η νέγρική κοινότητα στο Παρίσι προσέφερε μια αίσθηση ελευθερίας, που οι καλλιτέχνες στη μεταπολεμική Γαλλία είχαν τόση ανάγκη.¹⁷³ Ανάμεσα στα 1907 και 1935 υπήρξε μια επιστημολογική κίνηση με ενδιαφέρον για ζητήματα πέραν της Δύσης, μία εξερεύνηση της εικόνας του φυλετικά Άλλου, του οποίου ο χώρος και ο συμβολισμός, ενώ κάποτε καταπατήθηκε στα πλαίσια της αποικιοκρατίας, πλέον φαινόταν να προσφέρει τη δυνατότητα αναζωογόνησης στα ερείπια της δυτικής νεωτερικότητας.¹⁷⁴ Η «νεγροφιλία» (négrophilie) στην αισθητική, αν και δεν άλλαξε τις υλικές συνθήκες της γαλλικής αποικιοκρατίας, κατάφερε ωστόσο να μετατοπίσει τους συνειρμούς για την εικόνα των αποκαλούμενων πρωτόγονων φυλών από αρνητικούς σε θετικούς, μετατόπισε σημαντικά τις αναπαραστάσεις και τις εννοιολογήσεις της φυλής, που συνέχιζαν να ασκούν μια αμείωτη φαντασιακή γοητεία. Οι κριτικοί έχουν περιγράψει την νεγροφιλία ως μία χειραγωγημένη ειδωλοποίηση ορισμένων πτυχών της νέγρικης κουλτούρας και ταυτότητας, βασισμένη σε πραγματικά αλλά και φαντασιακά στοιχεία, που αντιστρέψαν τις προηγούμενες υποτιμητικές φυλετικές τυπολογίες γύρω από τους μαύρους.¹⁷⁵

Στην τέχνη και ιδιαίτερα στις εικαστικές τέχνες αυτής της περιόδου οι μη δυτικές κουλτούρες αντιμετωπιζόνταν σε ισότιμη βάση, μάλιστα σε σημείο να αποτελούν σημαντική πηγή

Βλ. Sweeney, *From Fetish to Subject*, 1-2.

¹⁷² Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?", 52.

¹⁷³ Ενδεικτικά για αυτήν την νέγρική κοινότητα και τις επιρροές της στην καλλιτεχνική ζωή του Παρισιού μπορούμε να αναφέρουμε το μουσικό θέαμα *Revue nègre*, που ήταν το ντεμπούτο της αφρο-αμερικανικής καταγωγής χορεύτριας Josephine Baker το 1925, καθώς και το ότι νέγρική τζαζ ήταν στη μόδα των μουσικών προτιμήσεων (musique branchée). Επίσης, η νουβέλα *Batouala* του συγγραφέα René Maran, ένα βιβλίο που ακολουθεί στην Αφρική τον φύλαρχο Batouala για λίγες μέρες, κέρδισε το 1921 το βραβείο Goncourt, ενώ το 1934 ο Γάλλος σουρεαλιστής συγγραφέας Michel Leiris εξέδωσε το βιβλίο *L' Afrique fantôme*, στο οποίο αφηγείται τις εμπειρίες του από τα παριζιάνικα μπαρ και καμπαρέ της δεκαετίας του 1920 περιγράφοντας την νέγρική κουλτούρα και την ζωτικότητα που αυτή έβγαζε σε στέκια της Montmartre, όπου ο μοντερνισμός συνδέθηκε με αυτόν τον αυθορμητισμό ενάντια στη λογοκρισία.

Βλ. Sweeney, *From Fetish to Subject*, 2.

¹⁷⁴ Sweeney, *From Fetish to Subject*, 2.

¹⁷⁵ Sweeney, *From Fetish to Subject*, 2-3.

έμπνευσης.¹⁷⁶ Αυτό συνέβη όχι μόνο για τις τέχνες εξωτικών πολιτισμικών συστημάτων που θεωρούνταν ιδιαίτερα αναπτυσσόμενα, όπως η ιαπωνική τέχνη με την έντονη επιρροή της στην παλαιότερη γενιά των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων, αλλά και για τις τέχνες που θεωρούνταν «πρωτόγονες», όπως της Αφρικής και της Ωκεανίας, που ο πρωτογονισμός τους δημιουργούσε έλξη στους καλλιτέχνες, οι οποίοι έμαθαν να βλέπουν τέτοια έργα τέχνης ως μεγάλη τέχνη αυτή καθαυτή ασχέτως προέλευσης.¹⁷⁷ Η αναδιατύπωση αυτή του πριμιτιβισμού, η λατρεία του «πρωτόγονου» ως πολιτιστική αντίδραση και διαμαρτυρία, ήταν έργο μιας ομάδας καλλιτεχνών στην Ευρώπη, του ποιητή Guillaume Apollinaire και των φίλων του, Pablo Picasso,¹⁷⁸ 179 Francis Picabia και Marcel Duchamp, που ανακηρύσσοντας τον «Νέγρικο Διαφωτισμό» και το «Νέο Πνεύμα» κατά τη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αιώνα ανακάλυψαν την αλήθεια στον τομέα της εθνολογίας. Η νέγρική και ναΐνε τέχνη ήταν μία επιστροφή στις θεμελιώδεις αρχές, καθώς απελευθέρωσε τους καλλιτέχνες από την δυτική αισθητική παρέχοντας τους ένα τυπικό λεξιλόγιο και μια νέα προσέγγιση της πραγματικότητας, ήταν η λατρεία της «παιδικότητας» της τέχνης σε αντίθεση με την μέχρι τότε «σοβαρότητα» της. Οι καθαριστικές και θεραπευτικές λειτουργίες της τέχνης στους πρωτόγονους χρόνους αποκαταστάθηκαν από την επιστροφή του σύγχρονου ανθρώπου στην αθωότητα, ο καλλιτέχνης αναγεννήθηκε και έγινε σοφότερος από αυτό. Κατά τον Apollinaire ο μοντέρνος άνθρωπος έγινε ένας «ανώτερος άγριος» (superior savage).¹⁸⁰

¹⁷⁶ Στις εικαστικές τέχνες ο πριμιτιβισμός με την προσπάθεια του να προσεγγίσει το «πρωτόγονο», το απλό και άμεσο, έδωσε τη δυνατότητα στους μοντερνισμούς να καταλύσει τις συμβάσεις και τις φόρμες που διδάχτηκε από την εποχή της Αναγέννησης, την ιδέα ότι ένας πίνακας πρέπει να απεικονίζει ό,τι βλέπει ο ζωγράφος με την αντικειμενική προοπτική του χώρου. Η πιστότητα στη φύση και η ιδανική ομορφιά, που ήταν άξονες της ευρωπαϊκής τέχνης, δεν είχαν απασχολήσει ποτέ την γλυπτική των αφρικάνικων πολιτισμών. Έτσι, η επαφή με αυτούς τους πολιτισμούς έδωσε κάποια ερεθίσματα, τα οποία ήρθαν να συνδυαστούν με τους προβληματισμούς των μοντερνιστών καλλιτεχνών του δυτικού κόσμου, ενώ βοήθησε τους καλλιτέχνες σε μια πιο άμεση αποτύπωση αυτού που αισθάνονταν και όχι αυτού που έβλεπαν.

Βλ. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, 562-563.

¹⁷⁷ Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, 132-133.

¹⁷⁸ Οι μάσκες και τα γλυπτά της Αφρικής και της Ωκεανίας, που ανακαλύφθηκαν από τους καλλιτέχνες στις αρχές του 20ου αιώνα, επηρέασαν σημαντικά τη δυτική τέχνη και την στάση απέναντι στην αισθητική και τις αξίες. Η ουσιαστική μετατροπή της πρωτόγονης τέχνης από «αρχαϊκή» σε «φυλετική» και η ουσιαστικής αναγνώρισης της ως ισότιμης τέχνης οφείλεται ιδιαίτερα στους κυβιστές.

Βλ. Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?", 53.

¹⁷⁹ Οι μάσκες της Αφρικής επηρέασαν τον Picasso στην πρώτη κυβιστική του περίοδο, την λεγόμενη αφρικάνικη (ή νέγρική ή μαύρη) περίοδο του ανάμεσα στα 1906 και 1909, σε έργα του όπως ο πίνακας *Les Femmes d'Alger*. Βλ. Sweeney, *From Fetish to Subject*, 14.

¹⁸⁰ Για τον Apollinaire το πιο σημαντικό ήταν ότι η τέχνη με αυτόν τον τρόπο έγινε θρησκεία και ο καλλιτέχνης πλέον αποτελούσε έναν θεραπευτή του πνεύματος, ενώ ο ζωγράφος Paul Klee το 1902 δήλωνε ότι δεν ήθελε να γνωρίζει τίποτα για την Ευρώπη, ήθελε να αγνοήσει τους ποιητές και τις μόδες, να είναι σχεδόν πρωτόγονος για να αισθανθεί νεογέννητος.

Βλ. Geertz, "Can We Move Beyond Primitivism?", 53.

Ενθαρρύνθηκε η εξερεύνηση του παραλόγου, του άλογου, του απίθανου, που πολλές φορές στο παρελθόν αυτή η έκφραση του βαθύτερου εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη, του «πρωτόγονου εσωτερικού εαυτού», χαρακτηρίστηκε ως εκκεντρικότητα, ως τρέλα ή ψύχωση. Άλλωστε, ο ψυχιατρικός εγκλεισμός, η ψυχική καταστολή, θα λέγαμε, είναι κάτι που υπάρχει την περίοδο που εξετάζουμε. Έτσι, ο πριμιτιβισμός προσπάθησε να επικοινωνήσει με τον καταπιεσμένο εαυτό και συνδέθηκε με την αυθεντικότητα, την ψυχική καθαρότητα, την θέληση για ελευθερία στην έκφραση. Πρέπει να κατανοηθεί ως ένα φαινόμενο, στο οποίο τα «ξένα» στοιχεία, που στην πραγματικότητα αποκαλύπτονται μέσα στα όρια του πολιτισμού από τον οποίο υποτίθεται ότι είναι ανεξάρτητα, γίνονται αφορμή ελεύθερης έκφρασης ενός εσωτερικού κόσμου, ο οποίος μόνο ως εξωτερικό στοιχείο του ευρωπαϊκού πολιτισμού μπορούσε να γίνει αποδεκτός χωρίς να χαρακτηριστεί ο καλλιτέχνης ως ψυχωτικός.¹⁸¹ Ο πριμιτιβισμός μπορεί να εκφραστεί ως η επαφή με το φροϋδικό Εκείνο (id), ως προσπάθεια ανάδυσης του ασυνειδήτου.^{182 183}

Με βάση τα παραπάνω, ερχόμαστε σε επαφή με μία ακόμη όψη του εξωτισμού, αυτής κατά την οποία η εικόνα των εξωτικών νησιών ως παραδεισένιων τόπων, όπως είχε διαμορφωθεί στην λαϊκή φαντασία της Δύσης, γίνεται πεδίο για ελεύθερη έκφραση ενός καταπιεσμένου ερωτισμού. Στον εξωτισμό, ιδιαίτερα στον πριμιτιβισμό, εκφράζεται η πάγια αντίθεση ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα, το σώμα και το μυαλό, τον καθολικισμό και την σεξουαλικότητα, που χαρακτηρίζει τον δυτικό κόσμο, και υπό αυτό το πρίσμα η ζωτικότητα του αφελούς (naïve), ο απλός αισθησιασμός και η αρμονική ζωή γίνονται αντικείμενα θαυμασμού.¹⁸⁴ Κατά την περίοδο, στην οποία αναφερόμαστε, η σχέση της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας με τον καθολικισμό ήταν στενή παρά τον διαχωρισμό κράτους κι εκκλησίας το 1905. Ο καθολικισμός ήταν βαθιά ριζωμένος στην εκπαίδευση πολλών πολιτών και αυτή η πραγματικότητα επηρέασε τους μοντερνισμούς για την ανάπτυξη του εξωτισμού και του πριμιτιβισμού. Η ηθική τάξη (ordre moral) επέβαλε στενά πλαίσια στην ανθρώπινη έκφραση, η οποία αναζητούσε εντός αυτών των

¹⁸¹ Maclagan, "Outsiders of Insiders?", 19-34.

¹⁸² Sweeney, *From Fetish to Subject*, 28.

¹⁸³ Ας αναφέρουμε επίσης το βιβλίο του Sigmund Freud *Η Δυσφορία μέσα στον Πολιτισμό (Das Unbehagen in der Kultur)* του 1930, το οποίο ασχολείται με όλα τα παραπάνω προβλήματα της σχέσης του πολιτισμού με το άτομο στην αναζήτηση του για ελεύθερη έκφραση των επιθυμιών του.

¹⁸⁴ Ο Diderot στο βιβλίο του *Supplément au voyage de Bougainville* βρήκε όλα αυτά τα χαρακτηριστικά στη ζωή των ανθρώπων του νησιού Bougainville στην Παπούα Νέα Γουινέα, στα νησιά του Σολομώντα του Ειρηνικού ωκεανού, ενώ ο Baudelaire στο ποίημα του *Parfum exotique* και ο Mallarmé είναι κάποιοι από τους μεταγενέστερους μοντερνιστές ποιητές που θα εκφραστούν μέσω του εξωτισμού αναζητώντας όλα αυτά.

Βλ. Sweeney, *From Fetish to Subject*, 16-18.

πλαισίων τρόπους για να μπορέσει να εξωτερικευθεί κατά έναν αποδεκτό τρόπο. Ο ερωτισμός και οι «χαμένοι παράδεισοι», η αναζήτηση αυτών στους εξωτικούς τόπους δείχνει το πώς η αλληλεπίδραση πολλών διαφορετικών τάσεων, δηλαδή του καθολικισμού, του κοσμοπολιτισμού και της αποικιοκρατίας, διαμόρφωσε τον εξωτισμό των μοντερνισμών στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}.¹⁸⁵

Συχνά θα παρατηρήσουμε στις τέχνες, όπως για παράδειγμα στη λογοτεχνία και τον Flaubert, να υπάρχει ένας συσχετισμός της Ανατολής με την σεξουαλικότητα, η Ανατολή φαίνεται να υπαινίσσεται σεξουαλική υπόσχεση και ακαταπρόσβλητη αισθησιακότητα, συσχετίζεται με τάσεις απόδρασης και σεξουαλικής φαντασίωσης.¹⁸⁶ Η Patty ο' Brien μας μιλά για την μούσα του Ειρηνικού (Pacific Muse), μία στερεότυπη εικόνα γυναίκας, που διαμορφώθηκε από τα σημειωματάρια των θαλάσσιων εξερευνητών ήδη από τον 16^ο αιώνα,¹⁸⁷ αποτυπώνεται στο έργο πολλών καλλιτεχνών, όπως στους συγγραφείς Robert Louis Stevenson και Herman Melville, απεικονίζεται σε πίνακες του Paul Gauguin, της περιόδου που ταξίδεψε και διέμεινε στην Ταϊτή της Γαλλικής Πολυνησίας στον Ειρηνικό ωκεανό, ή ακόμα και σε κινηματογραφικές ταινίες του Hollywood κατά τον 20ο αιώνα. Το πρότυπο αυτής της «εξωτικής μούσας» διαμορφώθηκε από τον συνδυασμό αξιών και αντιλήψεων των λευκών αποικιοκρατών περί αρρενωπότητας¹⁸⁸ και της στερεότυπης εικόνας που έχουν οι άνθρωποι του δυτικού κόσμου για τους ιθαγενείς κατοίκους των εξωτικών νησιών, ότι ζουν ευλογημένοι από την γενναιοδωρία της φύσης έναν φυσικό και υγιεινό τρόπο ζωής με άνεση και ομορφιά, καθώς και ότι είναι σεξουαλικά δελεαστικοί.¹⁸⁹ Ο εξωτισμός σε αυτήν την περίπτωση εκφράζεται με τον ερωτισμό προς αυτό το πρότυπο γυναίκας, της «εξωτικής μούσας», ένα πρότυπο που επιμένει στην ιστορία της Δύσης τροποποιημένο από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όπως η χριστιανική ηθική.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Barbara L. Kelly (ed.), *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939* (New York: University of Rochester Press, 2008), 5-6.

¹⁸⁶ Said, *Οριενταλισμός*, 229.

¹⁸⁷ Όταν έγιναν τα πρώτα ταξίδια του Μαγγελάνου στον Ειρηνικό ωκεανό ή αργότερα του James Cook κατά τον 18ο αιώνα.

Βλ. Patty ο' Brien, *The Pacific Muse: Exotic Femininity and the Colonial Pacific* (Seattle: University of Washington Press, 2006), 56-57.

¹⁸⁸ Brien, *The Pacific Muse*, 68-114.

¹⁸⁹ Brien, *The Pacific Muse*, 68-114.

¹⁹⁰ Επιπλέον, οι αντιλήψεις για την πρόοδο του πολιτισμού και ο εκπολιτισμός-εκδυτικισμός, που επιβλήθηκε στις αποικίες, οδήγησε και στην υποταγή των ιθαγενών γυναικών στις προσδοκίες των ανδρών αποικιοκρατών αντανακλώντας μια πτυχή σεξουαλικής εκμετάλλευσης.

Βλ. Brien, *The Pacific Muse*, 68-69.

2.3 Η έκφραση του εξωτισμού στη μουσική

Πριν από όλα, ας αναφέρουμε ότι η χρήση του όρου «εξωτικός» στη μουσική δεν είχε πάντοτε την ίδια σημασία. Για παράδειγμα, μία χρήση του όρου μας έρχεται από τον Johann Gottfried Walther, μουσικό της εποχής του μπαρόκ, ο οποίος το 1708 έγραφε ότι εξωτική σύνθεση είναι αυτή που κινείται ελεύθερα, μακριά από τους βασικούς κανόνες.¹⁹¹ Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα 2.1, ο εξωτισμός βασίζεται πάντοτε σε μία ετερότητα, που διαμορφώνει κάποιον δεισμό ανάμεσα στις έννοιες της εγγύτητας και της απόστασης. Αυτή η ετερότητα μπορεί να ανιχνευθεί παντού, είτε στον χώρο είτε στον χρόνο, δίνοντας μας ποικίλες μορφές εξωτισμού. Έτσι, ο δεισμός μπορεί να βασίζεται στην αντίθεση του παρελθόντος με το παρόν, όπως στο μπαλέτο *Daphnis et Chloé* (1912), όπου ο Ravel μας μεταφέρει σε έναν μύθο της ελληνικής αρχαιότητας, ή στις μεσαιωνικές επιρροές του συμβολισμού.¹⁹² Ένας άλλος εξωτισμός μπορεί να εκφραστεί με την αντίθεση ανάμεσα στην φαντασία και την πραγματικότητα, που είναι ίσως η πιο παλιά και συνηθισμένη μορφή του, αν σκεφτούμε ότι σε αυτήν τη μορφή εντάσσονται όπερες ήδη από την εποχή του μπαρόκ, που στηρίχτηκαν στη μυθολογία, από την κλασική εποχή, όπως η όπερα *Die Zauberflöte* (1790) του Mozart, ή αργότερα κατά τον ρομαντισμό, οι όπερες του Wagner, που στηρίχτηκαν στη μυθολογία των γερμανικών φύλων, και τόσα άλλα έργα.¹⁹³ Ο πιο σημαντικός δεισμός που διαμορφώνει ο εξωτισμός είναι αυτός ανάμεσα στο πολιτισμικό Εγώ και το πολιτισμικά Άλλο. Στην δυτική έντεχνη μουσική το πολιτισμικά Άλλο μπορεί να βρίσκεται τόσο στις μουσικές άλλων πολιτισμών όσο και άλλων κοινωνικών ομάδων μέσα στα ευρωπαϊκά πλαίσια, όπως για παράδειγμα της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.¹⁹⁴ Πλέον ο όρος «εξωτικός» εμπεριέχει περισσότερο την αίσθηση του τόπου.¹⁹⁵

Η γαλλική κουλτούρα διακρίνεται από ένα πνεύμα κοσμοπολιτισμού, κάτι που μπορούμε να παρατηρήσουμε από το γούστο για την κινέζικη κεραμική μέχρι και την τέχνη.¹⁹⁶ Το εξωτικό στοιχείο μπορεί να ανιχνευτεί πολύ εύκολα στις απεικονίσεις των εικαστικών τεχνών ή στις

¹⁹¹ Σήμερα αυτήν την απομάκρυνση από τους κανόνες θα την χαρακτηρίζαμε με όρους όπως «εξτρεμιστική», «ασυνήθιστη», «φουτουριστική» κλπ.

Βλ. Locke, "On Western Art Music, and the Words We Use", 325.

¹⁹² Locke, *Musical Exoticism*, 64.

¹⁹³ Locke, *Musical Exoticism*, 68.

¹⁹⁴ Locke, *Musical Exoticism*, 65-66.

¹⁹⁵ Locke, "On Western Art Music, and the Words We Use", 324-325.

¹⁹⁶ Το μεγάλο ενδιαφέρον και το γούστο των Γάλλων για όμορφα πράγματα από τόπους έξω από την Γαλλία αναφέρεται ιδιαίτερα στο μυθιστόρημα *Honorine* (1843) του Honoré de Balzac.

Βλ. D. C. Parker, "Exoticism in Music in Retrospect", *The Musical Quarterly* 3, no. 1 (1917): 138.

αναφορές των λογοτεχνικών έργων σε εξωτικούς πολιτισμούς κι έτσι το γεγονός ότι η γαλλική μουσική κατά τον 19^ο αιώνα ήταν περισσότερο σκηνική παρά οργανική, όπως η συμφωνική παράδοση των Γερμανών συνθετών, ήταν ακριβώς αυτό που συνετέλεσε στο να αποτελέσει ο εξωτισμός μία αξιοσημείωτη τάση στην γαλλική μουσική περισσότερο από κάθε άλλη ευρωπαϊκή χώρα.¹⁹⁷ Στη μουσική το εξωτικό στοιχείο υπήρχε αρχικά μόνο έμμεσα, στα κείμενα των λιμπρέτων ή τα σκηνικά και τις ενδυμασίες στην σκηνική μουσική, τις όπερες και τα μπαλέτα. Όπως αναφέρει ο Ralph Locke, ήταν μόνο ένα εξωτικό στίλ, στο οποίο η αναφορά στο εξωτικό στοιχείο γινόταν με κάποιες συμβολικές αναπαραστάσεις, που μας θυμίζουν ένα χαρακτηριστικό αυτού του εξωτικού πολιτισμού.¹⁹⁸ Ιδιαίτερα παρατηρείται η ισπανική επιρροή σε έργα όπως η *Carmen* και η *Symphonie espagnole* (1874) του Édouard Lalo. Ο Saint-Saëns θα επηρεαστεί από την βιβλική Μέση Ανατολή στην όπερα *Samson et Dalila* (1877), ενώ στην κωμική όπερα του *La princesse jaune* (1872) είναι χαρακτηριστικός ο ιαπωνισμός και η χρήση πεντατονικών κλιμάκων. Έργα του Saint-Saëns όπως οι *Mélodies persanes*, η *Suite algérienne*, η φαντασία *Africa* και το *Caprice arabe* μας φέρνουν εικόνες από την Περσία, την Αλγερία, το Μαρόκο, την Αφρική και την Μαδαγασκάρη. Στην όπερα *Le roi de Lahore* ο Massenet μας μεταφέρει εικόνες από την Ινδία, ενώ ο Lalo στο μπαλέτο *Namouna* (1882) αναφέρεται στους τσιγγάνους και εστιάζει σε μία σκλάββα γοητεύοντας τους συνθέτες Chabrier, Fauré και τον τότε νεαρό Debussy.¹⁹⁹ Αργότερα, στο έργο *Estampes* για πιάνο του Debussy μπορούμε να δούμε την επίδραση της μουσικής της Άπω Ανατολής στο 1ο μέρος (*Pagodes*) και της ανδαλουσιανής στο 2ο μέρος (*Soirée dans Grenade*). Ήδη με το έργο αυτό ο εξωτισμός βλέπουμε να γίνεται αφορμή για να δημιουργήσει ο συνθέτης την δική του ξεχωριστή αντίληψη για τον ρυθμό, την αρμονία, την θεματική εξέλιξη, που είναι τόσο διαφορετική από την τονική μουσική.²⁰⁰

Από τον 20^ο αιώνα με τους μοντερνισμούς ο εξωτισμός βαθαίνει όλα και περισσότερο.²⁰¹ Τα πρώτα ίχνη της νέγκρικης (negro) μουσικής στην Ευρώπη μας μεταφέρουν στην περίοδο γύρω στα

¹⁹⁷ Parker, "Exoticism in Music in Retrospect", 139.

¹⁹⁸ Locke, *Musical Exoticism*, 48.

¹⁹⁹ Parker, "Exoticism in Music in Retrospect", 141-143.

²⁰⁰ Locke, *Musical Exoticism*, 230-233.

²⁰¹ Ο Ralph Locke χαρακτηρίζει τον εξωτισμό της εποχής των μοντερνισμών ως έναν «απροκάλυπτο εξωτισμό» (overt exoticism). Γενικά θα μπορούσαμε να δούμε δύο κύριες τάσεις στη θεματολογία του εξωτισμού αυτήν την περίοδο, την κριτική στην αποικιοκρατία και την προσέγγιση μακρινών τόπων και των πολιτισμικών προϊόντων τους. Όσον αφορά την πρώτη τάση, η αντίδραση ενάντια στον «εκπολιτισμό» των «κατώτερων» φυλών της Αφρικής και της νότιας Ασίας ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένη στους κύκλους των καλλιτεχνών, οι οποίοι είχαν ένα πιο ευαίσθητο και κοσμοπολίτικο πνεύμα. Όσον αφορά τη δεύτερη τάση, αυτή αφορά την εξάπλωση της καπιταλιστικής αγοράς παγκοσμίως και την μετατροπή των πολιτιστικών έργων σε προϊόντα-εμπορεύματα στα πλαίσια του τουρισμού και του εμπορίου.

1920. Παραδείγματα αποτελούν τα έργα *The Soldier's Tale* (1918) και *Piano Rag-Music* (1919) του Stravinsky, η *Suite* (1922) και η *Kammermusik* (1921) του Hindemith και το έργο *La Création du monde* (1923) του Milhaud. Χαρακτηριστικά αυτών των επιρροών στη μουσική είναι ο εμπλουτισμός της τονικής παλέτας με ξένους φθόγγους και οι συγκοπτόμενοι ρυθμοί. Η νέγρική τζαζ της Νέας Ορλεάνης, η οποία διακρινόταν για την ξέγνοιαστη γραμμικότητα της, έδωσε την αφορμή σε Ευρωπαίους συνθέτες να εκφραστούν πιο αυθόρμητα, απλά και με αυτοσχεδιαστική διάθεση αντιδρώντας στον βαρυφορτωμένο ρομαντισμό.²⁰²

Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα 2.1, η αντανάκλαση της ετερότητας στον εξωτισμό είναι φαντασιακή. Το Φαντασιακό έχει ανάγκη από το Συμβολικό,²⁰³ δηλαδή έναν κώδικα επικοινωνίας, μία συμβολική διάρθρωση, που θα επιτρέψει να εκφραστούν οι φαντασιώσεις και οι επιθυμίες. Το σύμβολο, που μπορεί να είναι μία φράση, ένα ένδυμα, μία μουσική κλίμακα κλπ., κωδικοποιεί και τυποποιεί τη διαφορετικότητα, είναι φορέας περιεχομένου, το οποίο και συμπυκνώνει στο ελάχιστο. Ο μουσικός εξωτισμός θα λέγαμε ότι αποτελεί μια τέτοια συμβολική διάρθρωση, όπου ο Άλλος γίνεται το μέσο έκφρασης των βαθύτερων επιθυμιών του Εγώ μέσα από μία προβολή. Το σύμβολο είναι η βάση της διαπολιτισμικής επικοινωνίας, όμως ανήκει στον κώδικα του πολιτισμικού Εγώ που προσπαθεί να προσεγγίσει το Άλλο. Δεν έχει τόση σημασία το αν πραγματικά μεταφέρεται ένας διαφορετικός μουσικός πολιτισμός, αλλά το ότι εμείς αισθανόμαστε ότι μεταφερόμαστε νοερά στον πολιτισμικά Άλλο, σημασία έχει ο συνθέτης να πετύχει την αίσθηση αυτής της απόστασης και να επικοινωνήσει με τους κώδικες του δικού του ακροατηρίου, ώστε αυτό να κατανοήσει, ακόμα και με στερεότυπα, την οποιαδήποτε αναφορά θέλει να πετύχει η μουσική.²⁰⁴ Για παράδειγμα, ολόκληρη η αναφορά στην Άπω Ανατολή μπορούσε να γίνει μόνο με την χρήση μιας πεντατονικής κλίμακας.²⁰⁵ ²⁰⁶ Οι μουσικοί συμβολισμοί του εξωτικού στοιχείου αποτελούσαν απομάκρυνση από την κανονικότητα.

Βλ. Locke, *Musical Exoticism*, 217-214.

²⁰² Leeuw, *Music of the Twentieth Century*, 125-126.

²⁰³ Ο όρος «Συμβολικό», όπως και ο όρος «Φαντασιακό», αναφέρεται στην ψυχαναλυτική θεωρία του Jacques Lacan.

²⁰⁴ Locke, *Musical Exoticism*, 81-84.

²⁰⁵ Πρέπει να σημειωθεί ότι πολλές φορές αυτό που εμφανίζεται ως εξωτικό χαρακτηριστικό δεν προέκυψε από κάποια εθνομουσικολογική πραγματική έρευνα και διαπίστωση, αλλά από στερεότυπες αντιλήψεις. Για παράδειγμα, η αναφορά στη μουσική των πολιτισμών πρωτόγονων κοινωνιών συχνά αποδίδεται με την χρήση πεντατονικών κλιμάκων, όμως στην πραγματικότητα η εθνομουσικολογική έρευνα έχει δείξει ότι στην μουσική αυτών των πολιτισμών πολλές φορές χρησιμοποιούνται άλλα φθογγικά σύνολα, που ποικίλουν στον αριθμό φθόγγων. Πολλές φορές δεν υπάρχουν θεωρητικά μουσικά συστήματα στους πολιτισμούς αυτούς, απλώς τα φθογγικά σύνολα ορίστηκαν από την συστηματική μελέτη διάφορων εθνομουσικολόγων και δεν θα πρέπει να ταυτίζονται με το ευρωπαϊκό διατονικό σύστημα και τον συγκερασμό της οκτάβας.

²⁰⁶ Locke, *Musical Exoticism*, 48-49.

Παρακάτω αναφέρονται ορισμένοι τρόποι, με τους οποίους εκφράστηκε, σύμφωνα με τον Ralph Locke, ο εξωτισμός στη μουσική την περίοδο των μοντερνισμών:

- Υπήρξε μία απομάκρυνση από την μείζονα και ελάσσονα κλίμακα με την χρήση εξωτικών τρόπων, που ενώ αρχικά, περίπου από το 1850, χρησιμοποιήθηκαν μέσα στα πλαίσια της λειτουργικής τονικότητας εμπλουτίζοντας με την ιδιαίτερους χρωματισμούς, που δημιουργούνται από αλλοιωμένους ξένους φθόγγους, σιγά σιγά στην μετατονικότητα αυτοί οι μουσικοί τρόποι αποτέλεσαν τα θεμέλια για τη διαμόρφωση μιας νέας αρμονικής μουσικής γλώσσας ιδιαίτερα στην πολυτονικότητα. Χαρακτηριστικοί τέτοιοι τρόποι ήταν για παράδειγμα η πεντατονική, η ολοτονική και η οκτατονική κλίμακα.²⁰⁷

- Ένας άλλος μουσικός συμβολισμός του εξωτικού στοιχείου μπορεί να είναι η λιτή μουσική υφή, που βασίζεται σε απλές παράλληλες συνηχήσεις σε διαστήματα 5ης ή 4ης, σε απλά ισοκρατήματα και στατικές αρμονικές δομές, συχνά βασισμένες σε μία μόνο συγχορδία. Πολλές φορές μπορεί να μην υπάρχει καμία εναρμόνιση, δηλαδή το κομμάτι να έχει μονοφωνική υφή ή μία οριζόντια κίνηση στηριγμένη σε ταυτοφωνία (unisono) ή οκτάβες. Η αρμονική στατικότητα μπορεί επίσης να πάρει τη μορφή ρυθμικών ή μελωδικών προτύπων (patterns), προερχόμενων από χορούς του τόπου ή της ομάδας που αναπαρίσταται μουσικά, ή ostinato που παραπέμπουν στην πολυρυθμία των μουσικών παραδόσεων της Καραϊβικής, της υποσαχάριας Αφρικής, της Μέσης Ανατολής ή της Ινδονησίας.²⁰⁸

- Στον μουσικό εξωτισμό μπορεί να υπάρχει παρέκκλιση από κανονιστικούς τύπους επαναληπτικότητας, ασυμμετρία στη δομή των φράσεων, που εκφράζεται με «ραψωδιακή» μελωδική κίνηση, δηλαδή ασυμμετρικές επεκτάσεις των μελωδικών φράσεων, ξαφνικές παύσεις. Στη γενικότερη υφή του έργου μπορούν να υπάρχουν σύντομες φράσεις που αποτελούν στολίσματα παραπέμποντας σε σόλο στιλ «arabesque»,²⁰⁹ μελωδικές γραμμές με πολλούς διανθισμούς πιο ελεύθερης αυτοσχεδιαστικής υφής.^{210 211}

- Τα εξωτικά χαρακτηριστικά ενός μουσικού έργου μπορούν να επεκτείνονται στην παράμετρο του ηχοχρώματος. Αυτό μπορεί να γίνει με την χρήση των ιδιαίτερων οργάνων μιας

²⁰⁷ Locke, *Musical Exoticism*, 51.

²⁰⁸ Locke, *Musical Exoticism*, 52.

²⁰⁹ Ο όρος «arabesque» προέρχεται από την ισλαμική αρχιτεκτονική με τα λεπτομερή στολίσματα της (αραβουργήματα) μέσα από την επέκταση διακοσμητικών μοτίβων.

²¹⁰ Locke, *Musical Exoticism*, 53.

²¹¹ Μπορούμε να αναγνωρίσουμε μία τέτοια μουσική υφή στα τμήματα του σόλο φλάουτου στο *Prélude à l'après-midi d'un faune* του Debussy.

Βλ. Locke, *Musical Exoticism*, 217-218.

μουσικής παράδοσης εκτός των συμβατικών οργάνων μιας συμφωνικής ορχήστρας, καθώς επίσης και ιδιαίτερων τεχνικών εκτέλεσης στα συμβατικά όργανα, όπως *pizzicato*, συνηγήσεις, *portamento* σε έγχορδα, που θυμίζει ηχοχρώματα οργάνων εξωτικών μουσικών πολιτισμών.²¹²

- Σε φωνητικά έργα τα επιφωνήματα ή συλλαβές χωρίς νόημα μπορούν να αποτελούν επίσης χαρακτηριστικά εξωτισμού, που παραπέμπουν σε κραυγές, δηλαδή εξωτερίκευση συναισθημάτων με έναν πριμιτιβιστικό τρόπο.²¹³

²¹² Locke, *Musical Exoticism*, 54.

²¹³ Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το επιφώνημα «Αουα» στο δεύτερο από τα τρία *Chansons madécasses* του Ravel, που δείχνει κλάμα, είναι κραυγή πόνου και συμφοράς.
Βλ. Locke, *Musical Exoticism*, 53.

Κεφάλαιο 3 : Η μουσική προσωπικότητα του Ravel

Αν η τέχνη είναι η αισθητική υλοποίηση της κοινωνικής συνείδησης, το κεφάλαιο αυτό αρχικά προσπαθεί ακολουθώντας την ζωή του Ravel μέσα από μία ιστορική επισκόπηση της μουσικής ζωής στα πλαίσια της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας να ανιχνεύσει τις τάσεις εκείνες που λειτούργησαν ως αίτια για την διαμόρφωση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του συνθέτη. Στη συνέχεια αναφέρονται οι γενικές τεχνοτροπίες που ανέπτυξε ο Ravel στα έργα του καθώς και οι ιδιαίτερες κατευθύνσεις του μετά τον Α΄ Π. Π., δηλαδή κατά την περίοδο που συνέθεσε τα *Chansons madécasses*.

3.1 Ο Ravel και η γαλλική μουσική

Ο Joseph Maurice Ravel γεννήθηκε στις 7 Μαρτίου του 1875 στο Ciboure, ένα μικρό χωριό στις ατλαντικές ακτές της νοτιοδυτικής Γαλλίας κοντά στα σύνορα με την Ισπανία, ενώ τρεις μήνες μετά η οικογένεια του μετακόμισε στο Παρίσι. Ο πατέρας του, Pierre Joseph Ravel, ήταν Ελβετός²¹⁴ πολιτικός μηχανικός και η μητέρα του, Marie Delouart, ήταν βασκικής καταγωγής.²¹⁵ Η οικογένεια των Ravel ήταν φιλελεύθερων αντιλήψεων και στηρίξαν την επιλογή του μικρού Maurice να γίνει μουσικός.²¹⁶ Έτσι, από πολύ μικρός ο Ravel γνώριζε ότι θα ακολουθούσε μία σταδιοδρομία μουσικού στη ζωή του και τον Μάιο του 1882 άρχισε τα πρώτα του μαθήματα πιάνου με τον Henry Ghys²¹⁷ ενώ αργότερα, το 1889, εισήχθη στο Conservatoire του Παρισιού.²¹⁸ Για να κατανοήσουμε το μουσικό περιβάλλον του συνθέτη την εποχή εκείνη είναι χρήσιμο να γίνει μία σύντομη ιστορική επισκόπηση, στην οποία θα αναφέρουμε τις κύριες τάσεις που διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα των γαλλικών μοντερνισμών, μέρος των οποίων αποτελεί και το έργο του Ravel.

²¹⁴ Η οικογένεια του πατέρα του ήταν γαλλικής καταγωγής, όμως είχε μετακινηθεί στο Versoix του καντονιού της Γενεύης ήδη από τα 1800, όπου και πολιτιγραφήθηκαν Ελβετοί.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 9.

²¹⁵ Orenstein, *Ravel*, 8.

²¹⁶ Άλλωστε και ο πατέρας του συνθέτη είχε καλλιτεχνικές ευαισθησίες, καθότι είχε ασχοληθεί και ο ίδιος ερασιτεχνικά με την μουσική.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 9-10.

²¹⁷ Orenstein, *Ravel*, 11.

²¹⁸ Orenstein, *Ravel*, 13-14.

Κατά τον 19^ο αιώνα η γαλλική μουσική παρέκκλινε από την ανεξαρτησία, που είχε κατά τον 18^ο αι., όταν οι Γάλλοι συνθέτες δέχθηκαν τις ρυθμικές και δομικές φόρμες της κλασικής ιταλικής και γερμανικής σχολής.^{219 220} Τις δεκαετίες του 1830 και 1840 το Παρίσι προσέλκυσε πολλούς ξένους συνθέτες²²¹ και μετατράπηκε σε βασικό κέντρο του μουσικού ρομαντισμού.²²² Κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19^{ου} αιώνα στη μουσική ζωή της Γαλλίας ευρεία εκτίμηση και αποδοχή είχε η μορφή της συμφωνίας,²²³ η οποία, όμως, ήταν περισσότερο ταυτισμένη με την μουσική παράδοση της κεντρικής Ευρώπης, την ίδια στιγμή που οι Γάλλοι συνθέτες περιορίζονταν ως επί το πλείστον στη σκηνική μουσική, την όπερα και το χορόδραμα.^{224 225} Η αντίφαση αυτή ανάμεσα σε αυτό που θεωρούνταν αξιόλογο και σε αυτό που παραγόταν αντικατοπτρίζει την δυσκολία της γαλλικής μουσικής να αποκτήσει ταυτότητα εκείνη την περίοδο. Επιπλέον, η προτίμηση της σκηνικής μουσικής οδήγησε αναμενόμενα στην επιρροή του Wagner, με τους περισσότερους Γάλλους συνθέτες να έχουν πειστεί ότι η χρωματική αρμονία του θα μπορούσε να αποτελέσει τη βάση για μια νέα μουσική τέχνη, κάτι που κατέληξε για πολλούς στη μίμηση, δεδομένου ότι η αρμονία αυτή αποτελούσε την έκφραση ενός προσωπικού ύφους και όχι μιας κοινής γλώσσας.²²⁶ Η γαλλική παραλλαγή του βαγκνερικού χρωματισμού έγινε με εκτεταμένα σχήματα χρωματικών μετατροπιών και τάσεις εμπλουτισμού τους, τα οποία σε συνδυασμό με την ευλύγιστη ασύμμετρη αίσθηση της γραμμής, που παρατηρούμε σε συνθέτες όπως ο César Franck, ο Ernest Chausson, ο Vincent d'Indy, ο Henri Duparc, ο Guillaume Lekeu και ο Emmanuel Chabrier, έδωσαν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της γαλλικής μουσικής υφής με συνέπειες ακόμη και για τον 20^ο αιώνα.²²⁷ Είτε με κατάφαση είτε με άρνηση προς αυτόν, ο «βαγκνερισμός» αυτήν την περίοδο

²¹⁹ Εξαίρεση σε αυτήν την εξέλιξη ήταν ο Hector Berlioz.

²²⁰ Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γαλλικής μουσικής ανιχνεύονταν στην μετρική, ρυθμική και φραστική ευλυγισία, που ήταν άμεσα συνδεδεμένα με την γαλλική ποίηση και τον ελεύθερο στίχο της ποιητικής πρόζας, η οποία με τον μη μετρικό και ρυθμικό τονισμό της πρόσφερε στη γαλλική μουσική ένα είδος ρευστότητας σε αντίθεση με τις μετρικές στροφές που μορφοποίησαν την ιταλική και γερμανική μουσική.

Βλ. Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 34-35.

²²¹ Όπως ο Meyerbeer, ο Chopin ή ο Liszt.

²²² Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 312.

²²³ Κυρίως τα έργα των Beethoven, Mendelssohn και Schumann.

²²⁴ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 312-319.

²²⁵ Ακόμα και ο Berlioz ήταν περισσότερο γνωστός για την όπερα του *La damnation de Faust* παρά για τα συμφωνικά του έργα

Βλ. Brian Hart, "The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France", in *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, ed. Barbara L. Kelly (New York: University of Rochester Press, 2008), 131.

²²⁶ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 48.

²²⁷ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 35.

βρέθηκε στο επίκεντρο της γαλλικής μουσικής και η όποια άρνηση του ήταν μάλλον εναντίωση στην υπερβολή παρά στον κύριο χαρακτήρα του γερμανικού ρομαντισμού.²²⁸

Τα πράγματα αλλάζουν από το 1871, με την ήττα στον γαλλοπρωσικό πόλεμο να αποτελεί τομή στην ιστορία της Γαλλίας, καθώς είχε τη δυνατότητα να παρακινήσει την αναγέννηση και τον επαναπροσδιορισμό της γαλλικής τέχνης, όπως αναγνώρισαν πολλοί μεταγενέστεροι σχολιαστές.²²⁹ Η απώλεια περιοχών, όπως η Αλσατία και η Λωρραίνη, δημιούργησε μία τάση ρεβανσισμού στην εξωτερική πολιτική και η γαλλική εθνική συνείδηση απέκτησε μία εχθρική προσηλωτικότητα προς την Γερμανία. Μέσα στην Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία²³⁰ διαμορφώθηκε μία ολόκληρη πολιτιστική ζωή, που αναζητούσε την γαλλική ταυτότητα, σύμβολα της γαλλικής δημοκρατίας, όπως η Marianne²³¹ ή η Jeanne d'Arc χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από τους καλλιτέχνες.²³² Το 1871 ιδρύθηκε η *Société Nationale de Musique* από τον Camille Saint-Saëns και τον Romain Bussine με σκοπό να προωθήσει την αληθινά γαλλική τέχνη, την «ars gallica», δίνοντας την δική της απάντηση στην ήττα του πολέμου. Από τα πρώτα μέλη της ήταν επίσης ο Gounod, ο Massenet, ο Duparc, ο Franck και ο Fauré.²³³ Ωστόσο, καθότι η πρώτη γενιά Γάλλων συνθετών της *Société Nationale* δυσκολευόταν να ξεφύγει από τις επιρροές του γερμανικού ρομαντισμού, το αίτημα για μία «ars gallica» στάθηκε δυνατό να βρει την εφαρμογή του κυρίως μετά από μία δεκαετία.²³⁴ Ενδεικτικά για αυτήν την περίοδο ας αναφέρουμε ότι ο César Franck έδειχνε προτίμηση στην μουσική των Bach, Beethoven, Schumann και Liszt, αδυνατώντας να αφομοιώσει τις επιδράσεις αυτών των συνθετών σε ένα προσωπικό ύφος, ο Emmanuel Chabrier και ο Henri Duparc, φίλος του και μαθητής του Franck, αφού παρακολούθησαν την όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* στο Μόναχο δέχθηκαν την επιρροή του Wagner,²³⁵ ενώ ο Vincent d'Indy, ο

²²⁸ Χαρακτηριστικά ρομαντικά παρατηρούνται στον Charles Gounod με τη συγχώνευση του θρησκευτικού και του ερωτικού συναισθήματος, στοιχείο που επηρέασε και τον Jules Massenet. Σε αξιοσημείωτη αντίθεση προς τον ρομαντισμό κινήθηκε την ίδια περίοδο ο ρεαλισμός της όπερας *Carmen* (1875) του Georges Bizet, η ενασχόληση της οποίας με αντι-ήρωες ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την μυθολογική θεματολογία της βαγκνερικής όπερας ενθουσιάζοντας με τον αντιβαγκνερισμό της μεταξύ άλλων και τον Nietzsche, ο οποίος εκείνη την περίοδο υπήρξε πολέμιος του Wagner.

Βλ. Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 316-319.

²²⁹ Ο μουσικολόγος Paul-Marie Masson σε αναφορά του για τη σύγχρονη γαλλική τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα χαρακτήρισε το 1870 ως την αρχή της σύγχρονης γαλλικής μουσικής.

Βλ. Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 6.

²³⁰ Ήταν το σύστημα διακυβέρνησης της Γαλλίας από το 1870 έως το 1940, που διαδέχθηκε την Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία έπειτα από την κατάρρευση της στον πόλεμο.

²³¹ Γυναίκα σύμβολο της ελευθερίας.

²³² Για παράδειγμα το 1935 ο Arthur Honegger συνέθεσε το έργο *Jeanne d'Arc au bûcher*.

²³³ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 4-7.

²³⁴ Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 2010), 59.

²³⁵ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 319-320.

οποίος υπήρξε ο πιο αφοσιωμένος οπαδός του Franck,²³⁶ παραδεχόταν ότι οι Γάλλοι συνθέτες όφειλαν πολλά στους Γερμανούς του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα στον Wagner, την επιρροή του οποίου αναγνώριζε σε όλους τους Γάλλους συνθέτες συμπεριλαμβάνοντας και το δικό του συμφωνικό έργο από το 1870 έως το 1918.²³⁷ ²³⁸ Το ίδιο ισχυρή φάνηκε η επιρροή του βαγκνερισμού και στον Edouard Lalo με την όπερα *Le roi d'Ys* (1875),²³⁹ ενώ ο Saint-Saëns, ο οποίος ασκούσε πολεμική προς τον Wagner κυρίως μέσα από τα γραπτά του και όχι με μία αισθητική αποστροφή προς τον ρομαντισμό, αντικατέστησε τον αντι-γερμανισμό του με ένα τον φιλο-ρωσισμό, που εκδηλώθηκε ως μία συμπάθεια προς Ρώσους συνθέτες και πιανίστες, όπως ο Tchaikovsky, ο Mussorgsky, ο Korsakov, ο Scriabin, ο Borodin κ.α.²⁴⁰ Παράλληλα, η παλαιότερη αυτή γενιά των Γάλλων συνθετών είχε ιδιαίτερη ισχύ στα μουσικά πράγματα, λόγω της προβολής της από το γαλλικό κράτος ως επίδειξης των πολιτιστικών επιτευγμάτων της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας²⁴¹ και των θέσεων εξουσίας που κατείχε στους μουσικούς θεσμούς, όπως για παράδειγμα στο Ωδείο του Παρισιού.²⁴² Ακόμα και ο Gabriel Faugé, που από το 1905 υπήρξε επικεφαλής του Conservatoire του Παρισιού φέρνοντας έναν ανανεωτικό αέρα, υπήρξε ένας ρομαντικός κατά τα πρότυπα ενός Chopin ή ενός Schumann, η αρμονική παλέτα του, αν και προχωρά προς τον ριζοσπαστικότερο ιμπρεσιονισμό,²⁴³ ποτέ δεν εγκαταλείπει τα πλαίσια της λειτουργικής τονικότητας, αντίστοιχα με τους Mahler και Max Reger.²⁴⁴ Ο Paul Dukas, σύγχρονος του Debussy, θα είναι από τους τελευταίους Γάλλους συνθέτες, που συνδέθηκαν περισσότερο με τον ρομαντισμό του 19ου αιώνα παρά με τα ριζοσπαστικότερα κινήματα του 20ου αιώνα, καθότι στην μουσική του μπορούμε να διακρίνουμε έντονη ομοιότητα με τους Wagner, Liszt και Richard Strauss.²⁴⁵

²³⁶ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 320.

²³⁷ Hart, "The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France", 133.

²³⁸ Στον d'Indy παρατηρείται και η επιρροή των ιδεών του μουσικού εθνικισμού, που κατά τρόπο αντίστοιχο του Liszt χρησιμοποίησε λαϊκή μουσική από την γαλλική επαρχία της Vivarais.

Βλ. Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 323.

²³⁹ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 320.

²⁴⁰ Georges Jean-Aubry, "Camille Saint-Saëns: Wagner and French Music", *The Musical Times* 58, no. 887 (1917): 15.

²⁴¹ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 5.

²⁴² Για παράδειγμα, ο Massenet άσκησε επίδραση στη γαλλική μουσική ζωή ως καθηγητής σύνθεσης στο Conservatoire του Παρισιού, θέση που κατείχε την περίοδο 1878-1896.

Βλ. Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 319.

²⁴³ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 325.

²⁴⁴ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 36.

²⁴⁵ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 325-326.

Από τον θάνατο του Franck το 1890 είχε αρχίσει να υποχωρεί η επίδραση του Wagner στην γαλλική μουσική²⁴⁶ και ο γαλλικός μοντερνισμός να κερδίζει έδαφος. Την εποχή εκείνη ο Debussy εκδήλωσε τη στάση του κατά της συμφωνικής μορφής, η οποία ούτως ή άλλως ήταν λιγότερο θεμελιωμένη στην γαλλική μουσική, αποτελώντας τον κύριο εκπρόσωπο της στάσης αυτής.²⁴⁷ Όντας σωβινιστής πολιτικά, σε μεγάλο βαθμό οι πειραματισμοί του Debussy ξεκινούσαν από τις προσπάθειες του για την δημιουργία μιας γαλλικής μουσικής σχολής έχοντας υιοθετήσει την αντίληψη για μια καθαρή γαλλική μουσική απαλλαγμένη από ξένα στοιχεία.^{248 249} Παρά τις αρχικές βαγκνερικές αισθητικές επιρροές του, βρήκε διέξοδο κινούμενος προς την κατεύθυνση των μοντερνισμών με τα έργα της ώριμης περιόδου του να είναι σαφώς απομακρυσμένα από τις μορφές της φούγκας και της σονάτας της γερμανικής παράδοσης. Οι καινοτομίες του βασίστηκαν κυρίως στις επιδράσεις της γαλλικής ποίησης, ιδιαίτερα αυτής των συμβολιστών, στη ροή της, την μη συμμετρική οργάνωση του μέτρου, του ρυθμού και του τονισμού του στίχου της, στοιχεία φραστικά και ρυθμικά που δίνουν ιδιαίτερο χαρακτήρα στο μήκος του ήχου και που εφαρμόζοντας τα σε κάθε μουσική παράμετρο ο Debussy δόμησε την μελωδία, την αρμονία, τον ρυθμό και το ηχόχρωμα με νέους τρόπους καταφέροντας οι νέες μουσικές φόρμες του να αποκτήσουν ψυχολογική και νοητική εγκυρότητα αντικαθιστώντας με επιτυχία το παλιό σύστημα μουσικών αξιών με ένα καινούργιο.²⁵⁰ Μία ακόμη αξιοσημείωτη περίπτωση του γαλλικού μοντερνισμού είναι ο Erik Satie,²⁵¹ ο οποίος έγινε ιδιαίτερα γνωστός μετά τις ενορχηστρώσεις κομματιών του από τον Debussy, όπως αυτές για τις *Gymnopedies*. Με τον Debussy διατήρησαν μία μακρόχρονη φιλία, μέσα στην οποία ο Debussy έβρισκε στον νεότερο του Satie έναν σύμμαχο για τις καινοτόμες αντιλήψεις του και την αντίσταση στην επιρροή του Wagner.²⁵² Η στροφή της γαλλικής μουσικής στον μοντερνισμό, με συνθέτες όπως ο Debussy και ο Ravel, περιθωριοποίησε

²⁴⁶ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 322.

²⁴⁷ Hart, "The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France", 134.

²⁴⁸ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 3-5.

²⁴⁹ Σε κριτικές του στον τύπο το 1901 ο Debussy έγραφε για τους κινδύνους του βαγκνερισμού, όσον αφορά την ανάπτυξη και το μέλλον της γαλλικής μουσικής, προετοιμάζοντας το έδαφος για την πρεμιέρα της όπερας *Pelléas et Mélisande*, η οποία έγινε το 1902 και υπήρξε σκανδαλώδης.

Βλ. Barbara L. Kelly, "Debussy and the Making of a Musicien Français: Pelléas, the Press, and World War I", in *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, ed. Barbara L. Kelly (New York: University of Rochester Press, 2008), 59.

²⁵⁰ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 41-43.

²⁵¹ Ο Satie ήταν ένας αντισυμβατικός συνθέτης, ο οποίος διέκοψε τις σπουδές του στο Conservatoire εναντιωμένος στους καθηγητές του, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Gounod, για να ζήσει με πιο μποέμικο τρόπο την νυχτερινή ζωή της Montmartre, όπου έπαιζε πιάνο στο μαγαζί *Chat Noir* (Μαύρη Γάτα). Με τους σημερινούς όρους, θα μπορούσαμε να περιγράψουμε τον Satie ως χαρακτηριστικό τύπο μιας αντικουλτούρας, η οποία συναντήθηκε με τον μοντερνισμό, στα πλαίσια της αντίθεσης του με την παράδοση, και ενσωματώθηκε σε αυτόν.

²⁵² Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 70.

όλο και περισσότερο την αισθητική του 19^{ου} αιώνα κι έτσι οι Γάλλοι συνθέτες που είχαν επηρεαστεί από τον Wagner πλέον αποτελούσαν παρελθόν. Οι νέοι συνθέτες είχαν καταφέρει να διαμορφώσουν πραγματικά ξεχωριστές τεχνοτροπίες στην γαλλική μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα.²⁵³

Κατά την περίοδο των σπουδών του στο Conservatoire ο Ravel βρέθηκε στο κέντρο όλων των παραπάνω εξελίξεων, ενώ είχε και τις πρώτες του αποτυχίες, καθότι οι αναζητήσεις του για καινοτομίες στην αρμονία, όπως αποτυπώθηκαν αργότερα στο έργο του *Habanera* (1895), έβρισκαν την αντίθεση των πιο συντηρητικών καθηγητών, που ανήκαν στην παλιότερη γενιά.²⁵⁴ Οι πρώτες του συνθέσεις, έργα για πιάνο και φωνή με συνοδεία πιάνου, είχαν επιρροές από τον Chabrier και τον Satie.²⁵⁵ Τον Ιανουάριο του 1898 ξεκίνησε μαθήματα σύνθεσης με τον Gabriel Fauré, ο οποίος υποστήριζε τις αρμονικές ελευθερίες, ενώ την ίδια περίοδο μελετούσε αντίστιξη κι ενορχήστρωση με τον André Gedalge, ο οποίος δίδασκε με πρότυπα τους Bach και Mozart δίνοντας μεγάλο βάρος στην υπεροχή της μελωδικής γραμμής μέσα στην υφή της σύνθεσης.²⁵⁶ Και οι δύο αυτοί δάσκαλοι του θα επηρεάσουν το μουσικό ύφος του Ravel. Από το 1900 μέχρι το 1905 συμμετείχε συνολικά πέντε φορές στον διαγωνισμό σύνθεσης για το *Prix de Rome*, το οποίο δεν κέρδισε καμία φορά λόγω των μοντερνιστικών τάσεων του, που του είχαν δώσει από παλιότερα στο Conservatoire τη φήμη ενός «εξτρεμιστή». Ιδιαίτερα η τελευταία του απόρριψη δημιούργησε ένα από τα μεγαλύτερα σκάνδαλα στα χρονικά του ωδείου, αφού ο Ravel ήταν ήδη ο συνθέτης αρκετών σημαντικών και επιτυχημένων έργων, όπως των *Jeux d'eau* (1901), του κουαρτέτου εγχόρδων (1902-1903) και της *Shéhérazade* (1903).²⁵⁷ Τα πράγματα άλλαξαν από το 1905, όταν ο Fauré ανέλαβε τη διεύθυνση του Conservatoire, ο Ravel μπήκε σε μία παρατεταμένη περίοδο μεγάλης δημιουργικότητας, κατά την οποία συνέθεσε μερικά από τα σημαντικότερα έργα του.²⁵⁸ Το 1909, όταν ακόμη το μπαλέτο του *Daphnis et Chloé* ήταν στα αρχικά του στάδια έπειτα από την παραγγελία του Diaghilev,²⁵⁹ ο Ravel αποφάσισε να διακόψει τις σχέσεις του με

²⁵³ Jean-Aubry, "Camille Saint-Saëns: Wagner and French Music", 16.

²⁵⁴ Orenstein, *Ravel*, 14-17.

²⁵⁵ Orenstein, *Ravel*, 17.

²⁵⁶ Orenstein, *Ravel*, 19.

²⁵⁷ Orenstein, *Ravel*, 42-43.

²⁵⁸ *Sonatine* και *Miroirs* (1905), *Histoires naturelles* (1906), *L'Heure espagnole* και *Rapsodie espagnole* (1907), *Valses nobles et sentimentales* (1911), *Daphnis et Chloé* (1909-1912), *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) και *Trio* (1914).

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 48.

²⁵⁹ Η πρεμιέρα του έργου έγινε τελικά στις 8 Ιουνίου του 1912 με πρωταγωνιστές τον Vaslav Nijinsky και την Tamara Karsavina, σε διεύθυνση του Pierre Monteux, ύστερα από πολλές αναβολές λόγω διαφόρων διαφωνιών.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 60-61.

την *Société Nationale*, επειδή θεωρούσε ξεπερασμένο τον χαρακτήρα της, και να συμβάλλει στην ίδρυση της *Société musicale indépendante* (SMI) μαζί με τους Gabriel Fauré, Charles Koechlin και Florent Schmitt, της οποίας η πρώτη παράσταση δόθηκε τον Απρίλιο του 1910 στο Salle Gaveau. Μέσα από αυτόν τον θεσμό ο Ravel έχοντας ηγετικό ρόλο μπόρεσε να παρουσιάσει πλέον τα έργα του σε ένα κοινό θαυμαστών του. Η SMI υπήρξε έκτοτε ένας θεσμός που πρόβαλλε την σύγχρονη μουσική της εποχής συναγωνιζόμενη με υγιή τρόπο την *Société Nationale*.²⁶⁰

Όταν ξέσπασε ο Α΄ Π. Π. τον Αύγουστο του 1914 ο Ravel κλήθηκε να υπηρετήσει την πατρίδα του παρά τις πολιτικά αντίθετες διεθνιστικές σοσιαλιστικές αντιλήψεις του και παρότι στην ηλικία των είκοσι είχε απαλλαχθεί από την στρατιωτική θητεία, επειδή αισθάνθηκε υποχρεωμένος προς τον αδερφό του και τους φίλους του, οι οποίοι είχαν καταταγεί στο μέτωπο. Έτσι, στα χρόνια του πολέμου υπηρέτησε στον γαλλικό στρατό σαν οδηγός φορτηγού.²⁶¹ Τα χρόνια του πολέμου η αντιπαλότητα με την Γερμανία και την μουσική του Wagner κορυφώθηκε.²⁶² Ο Debussy επιδεικνύοντας έναν πατριωτισμό θα αντιπαραθέσει μοτίβα από το χορικό *Ein feste Burg* και την *Marseillaise*,²⁶³ στο 2ο μέρος της σουίτας για δύο πιάνο *En blanc et noir* (1915),²⁶⁴ ενώ ο Saint-Saëns, ο οποίος κατά την διάρκεια του πολέμου θεωρήθηκε ένας παλαιμάχος της γαλλικής μουσικής,²⁶⁵ θα προτείνει την απαγόρευση των έργων του Wagner στη Γαλλία, κάτι που από πολλούς θεωρήθηκε υπερβολικό.²⁶⁶ Ο Fauré και ο Ravel προσπαθήσαν να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στις εθνικιστικές αντιπαλότητες στην μουσική, κάτι που τους ξεχώρισε από τους υπόλοιπους σύγχρονους τους συνθέτες,²⁶⁷ αρνούμενοι το 1916 να υπογράψουν την πρόταση της *Ligue nationale pour la défense de la musique Française*²⁶⁸ για απαγόρευση έργων Γερμανών και αυστριακών συνθετών σε δημόσιες παραστάσεις. Όπως ο Fauré, έτσι και ο Ravel θεωρούσε την αποκοπή από τις ξένες μουσικές εξελίξεις ως μία ανθυγιεινή εξέλιξη για την μουσική ζωή πιστεύοντας ότι η εθνικότητα καθορίζεται κυρίως από τον πολιτισμό και την γλώσσα, όχι από την φυλή. Ο ακραίος εθνικισμός της *Société Nationale* είναι και ο λόγος

²⁶⁰ Orenstein, *Ravel*, 61-62.

²⁶¹ Orenstein, *Ravel*, 71-73.

²⁶² Marion Schmid, "À bas Wagner!: The French Press Campaign against Wagner during World War I", in *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, ed. Barbara L. Kelly (New York: University of Rochester Press, 2008), 77.

²⁶³ Πρόκειται για τον γαλλικό εθνικό ύμνο.

²⁶⁴ Το έργο είναι αφιερωμένο στον φίλο του, Jacques Charlot, ο οποίος σκοτώθηκε στον πόλεμο.

βλ. Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 3.

²⁶⁵ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 4.

²⁶⁶ Jean-Aubry, "Camille Saint-Saëns: Wagner and French Music", 15.

²⁶⁷ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 10.

²⁶⁸ Εθνική ένωση για την υπεράσπιση της γαλλικής μουσικής.

που ο Ravel απέρριψε την πρόταση του Fauré για προσέγγιση της από την *Société musicale indépendante*. Ωστόσο, ο Ravel αναμφισβήτητα ήταν πατριώτης κι έτσι στην απάντηση του προς την *Ligue nationale* εξέφρασε την επιθυμία να συμμετάσχει στα φεστιβάλ γαλλικής μουσικής, στα οποία προωθούνταν έργα Γάλλων συνθετών που συμμετείχαν ή σκοτώθηκαν στον Α΄ Π. Π., και ότι, παρά τις αντιρρήσεις του, ήθελε να συνεχίσει να λειτουργεί σαν «Γάλλος πολίτης».²⁶⁹ Το 1911 στο περιοδικό *The Musical Leader* ο Ravel δήλωνε ότι η μουσική στη Γαλλία κατάφερε να είναι πιο λιτή από αυτήν του Wagner και του μαθητή του, Richard Strauss, συμπυκνώνοντας το μουσικό υλικό σε έργα μικρότερης διάρκειας από τις γιγάντιες συμφωνικές φόρμες της γερμανικής μουσικής. Με τον τρόπο του ο Ravel απέδειξε ότι ο ιδιαίτερος γαλλικός χαρακτήρας μπορεί να υπάρξει στη μουσική χωρίς τον εθνικισμό, την ακραία εναντίωση προς τις άλλες μουσικές παραδόσεις και το κλείσιμο στο πολιτισμικό Εγώ.²⁷⁰

Στις 5 Ιανουαρίου του 1917 πέθανε η μητέρα του Ravel και το γεγονός αυτό σημάδεψε όλη την μετέπειτα ζωή του, όπου μετά από τρία χρόνια καλλιτεχνικής σιωπής θα ολοκληρώνει περίπου ένα έργο ανά χρόνο.²⁷¹ Το 1928 οι παραστάσεις κατά την τετράμηνη περιοδεία του στην Βόρεια Αμερική σημείωσαν μεγάλη επιτυχία. Σε αυτό το ταξίδι του ήρθε σε επαφή με παλιούς φίλους του, όπως ο Bartók και ο Varèse, γνώρισε πολλούς άλλους μουσικούς, όπως ο Gershwin, και είχε πολλά νέα μουσικά ερεθίσματα από την μουσική της τζαζ και των νέγρικων spirituals, τα οποία τον επηρέασαν ιδιαίτερα στα δύο κοντσέρτα του για πιάνο, το ένα για το αριστερό χέρι²⁷² (1929-1930) και το άλλο σε σολ μείζονα (1931).²⁷³ Το 1928 είχε συνθέσει και το γνωστό *Bolero*, στο οποίο συνδυάζονται χαρακτηριστικά από την ισπανική μουσική και την τζαζ, ενώ η διαρκής επανάληψη του ρυθμικού προτύπου αντανακλά την αγάπη του συνθέτη για τους μηχανισμούς.²⁷⁴ Το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του συνθέτη είναι ο κύκλος τραγουδιών *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933). Κατά τις καλοκαιρινές διακοπές του το 1933 στο Saint-Jean-de-Luz κι έπειτα από περιοδικές αϋπνίες και περιστασιακά κρούσματα νευρασθένειας που εμφανίζονταν για χρόνια η υγεία του Ravel χειροτέρευε με τους γιατρούς να κάνουν λόγο για αταξία, που ήταν υπεύθυνη για αδυναμία στην κίνηση των μυών, και αφασία, δηλαδή δυσκολία

²⁶⁹ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 10.

²⁷⁰ Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 106-107.

²⁷¹ Orenstein, *Ravel*, 75.

²⁷² Το έργο ήταν παραγγελία του αυστριακού πιανίστα Paul Wittgenstein, αδερφού του γνωστού φιλόσοφου Ludwig Wittgenstein, ο οποίος είχε χάσει το δεξί χέρι του στον Α΄ Π. Π.

²⁷³ Orenstein, *Ravel*, 101-102, 202-205.

²⁷⁴ Orenstein, *Ravel*, 200-201.

στον λόγο και σταδιακή απώλεια μνήμης. Η τελευταία περίοδος του Ravel ήταν ιδιαίτερα δραματική, αφού εξαιτίας της ασθένειας του ο συνθέτης δεν μπορούσε πλέον να δουλέψει πάνω σε νέα έργα, ενώ «είχε ακόμη τόση πολλή μουσική στο κεφάλι του», όπως είπε σπαράζοντας στην Héléne Jourdan-Morhange.²⁷⁵ Το φθινόπωρο του 1937 η κατάσταση της υγείας του χειροτέρεψε απότομα και εισήχθη στην κλινική της οδού Boileau στο Παρίσι, όπου τελικά πέθανε στις 28 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους.²⁷⁶

Οι προσπάθειες των Γάλλων συνθετών του μοντερνισμού στράφηκαν σε μία συρρίκνωση των εκφραστικών μέσων, αντίθετα προς τον γερμανικό μαξιμαλισμό,²⁷⁷ προτιμώντας μία αίσθηση αμεσότητας και φυσικότητας. Αν ο γερμανικός ρομαντισμός συνοψίζεται εκτός των άλλων σε αυτό που ο Schopenhauer αναφερόταν ως ενσωμάτωση της Βούλησης, οι Γάλλοι συνθέτες της γενιάς του Strauss και του Mahler έμειναν μακριά από τα έντονα πάθη, που δημιουργούσαν οι αναζητήσεις της Βούλησης για την ένωση με το αιώνιο, ενδιαφέρθηκαν για την αγνότητα και προσπάθησαν να αναβιώσουν τον χρηστικό και διακοσμητικό ρόλο της τέχνης ως ένδειξης καλού γούστου. Αντί για το υψηλό αναζήτησαν την ομορφιά και η μουσική θεωρήθηκε πηγή ευχαρίστησης.²⁷⁸

Μία άλλη σημαντική τάση της γαλλικής μουσικής ήταν η στροφή στο παρελθόν της πέρα από τον 19ο αιώνα, τον οποίο πλέον πολλοί θεωρούσαν ως παρακμή της γαλλικής μουσικής.²⁷⁹ Το 1894 ιδρύθηκε η *Schola Cantorum* από τους Vincent d'Indy, Charles Bordes και Alexandre Guilmant, για να προωθήσει την θρησκευτική μουσική και την μουσική διδασκαλία στο Παρίσι και την Γαλλία,²⁸⁰ παραμένοντας, ωστόσο, στις επιρροές του Ρομαντισμού.²⁸¹ Το 1871 δημιουργήθηκε θέση μουσικής ιστορίας στο Conservatoire του Παρισιού δείχνοντας το

²⁷⁵ Γαλλίδα βιολίστρια.

²⁷⁶ Orenstein, *Ravel*, 105-109.

²⁷⁷ Με μία μακροδομική εξέταση της ιστορίας της τέχνης και της μουσικής μπορούμε πλέον να δούμε τους μοντερνισμούς στη Γαλλία ως την προσπάθεια να διαμορφωθεί μία εθνική κουλτούρα. Άλλωστε ολόκληρος ο 19ος αιώνας είναι μια περίοδος δημιουργίας εθνών-κρατών, έπειτα από μια σειρά αστικών επαναστάσεων στην Ευρώπη, και εθνικών ανταγωνισμών. Ο μοντερνισμός στην γαλλική μουσική είτε από το ενδιαφέρον για εστίαση στις παραδόσεις της γαλλικής κουλτούρας, είτε από τον ανταγωνισμό τους με τους Γερμανούς, σε μία παραλληλία με τα λογοτεχνικά και εικαστικά κινήματα, διαμορφώθηκε πολύ διαφορετικά από ότι στους Γερμανούς. Και οι αισθητικές αναζητήσεις οδήγησαν στην ανάπτυξη άλλων τεχνοτροπιών για να μπορέσουν να εκφραστούν. Όπως όλοι οι μοντερνισμοί, έτσι και ο γαλλικός χαρακτηρίστηκε από μία απότομη αλλαγή ύφους και ραγδαίες καινοτομίες. Εκεί που οι Γερμανοί αναζητούσαν τον μέγιστο βαθμό έκφρασης του προσωπικού συναισθήματος, οι Γάλλοι από την δεκαετία του 1880 προσπάθησαν να ελαχιστοποιήσουν και ιδανικά να εξαλείψουν.

²⁷⁸ Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 59-60.

²⁷⁹ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 7.

²⁸⁰ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 7.

²⁸¹ Whittall, *Ρομαντική Μουσική*, 322-323.

ενδιαφέρον για το μουσικό παρελθόν,²⁸² ενώ από το 1895 ο μουσικολόγος Henry Expert άρχισε να εκδίδει την σειρά *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*²⁸³ ξεκινώντας από τον συνθέτη Claude Goudimel και ακολουθώντας με εκδόσεις για τους Guillaume Costeley και Clement Jannequin. Επίσης, υπό την επίβλεψη του Saint-Saëns εκδόθηκαν και τα άπαντα του Rameau από τον εκδοτικό οίκο Durand.²⁸⁴ Οι Γάλλοι συνθέτες έδειξαν επίσης μέσα από έργα τους έναν θαυμασμό για παλιότερους συνθέτες, όπως ο Rameau, ο Couperin ή ο André Campra. Είναι χαρακτηριστικό το νεοκλασικής αισθητικής έργο *La Tombeau de Couperin*, που ολοκλήρωσε ο Ravel στα 1917. Ο «νέο-μεσαιωνισμός» (neomedievalism), που παρατηρείται στον Συμβολισμό, αποτελεί επίσης μία επιστροφή στις ρίζες του γαλλικού πολιτισμού,²⁸⁵ είναι ένας «εσωτερικός εξωτισμός» προς το παρελθόν, που δημιούργησε τάσεις νεοκλασικισμού,²⁸⁶ στις οποίες συνετέλεσε και το γεγονός ότι η γαλλική μουσική στερούνταν μιας μεγάλης συμφωνικής παράδοσης, αφού ο γαλλικός μουσικός κλασικισμός²⁸⁷ του 19^{ου} αιώνα, όπως διδάχτηκε στο Conservatoire του Παρισιού και βασίστηκε στις πρακτικές των μεγάλων δασκάλων της κεντρικής Ευρώπης, δεν ενδιαφέρθηκε για τις θεμελιώδεις αρχές της κλασικής τονικότητας αλλά για τις εξωτερικές της εκδηλώσεις. Επομένως ήταν πολύ εύκολο να υπάρξει μία εκ νέου προσέγγιση του κλασικισμού μέσα από νεοκλασικές τονικές πρακτικές, οι οποίες αποτέλεσαν σημαντικό τμήμα του γαλλικού μοντερνισμού.²⁸⁸ Ήδη για τον Erik Satie η στροφή στο μουσικό παρελθόν, που εξέφραζε έναν αντι-βαγκνερισμό και μία εναντίωση στη «μουσική του μέλλοντος», που είχε προαναγγείλει ο Wagner,²⁸⁹ έγινε σε έργα όπως οι *Trois Sarabandes* για πιάνο ο Satie, που δημιουργούν ένα σύγχρονο ψευδο-αρχαϊκό λιτό ύφος με έντονη διάθεση ειρωνείας, ή οι *Trois Gymnopédies* (1888) για πιάνο, που κάνουν αναφορά στο παρελθόν της αρχαίας Ελλάδας.²⁹⁰

²⁸² Παράλληλα, από το 1893 οι υποτροφίες για τις μουσικές σπουδές συμπεριλαμβάνονταν στα διδακτορικά θέματα του πανεπιστημίου του Παρισιού.

Βλ. Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 7.

²⁸³ Στα ελληνικά, *Οι μεγάλοι συνθέτες της γαλλικής Αναγέννησης*.

²⁸⁴ Το ενδιαφέρον για τον Rameau συνέχισαν και μερικά ακόμη από τα μεγαλύτερα ονόματα της γαλλικής μουσικής, οι Raynaldo Hahn, d'Indy, Dukas και Debussy.

Βλ. Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 7.

²⁸⁵ Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 101.

²⁸⁶ Kelly, *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, 7-9.

²⁸⁷ Ο κλασικισμός θεωρείται ιστορικά ως μία επιστροφή σε περιόδους «υψηλών ολοκληρώσεων», κάτι που αισθητικά εκφράζεται με την χρήση καθορισμένων μορφών.

Βλ. Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 85.

²⁸⁸ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 85-86.

²⁸⁹ Το 1860 ο Wagner εξέδωσε το δοκίμιο *Η Μουσική του Μέλλοντος* (Zukunftsmusik).

²⁹⁰ Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 65.

Μετά τον Α΄ Π. Π. άρχισε η επιθυμία για ένα νέο πνεύμα, ο Ρομαντισμός πλέον ήταν συνδεδεμένος με την παλαιά τάξη πραγμάτων, που οδήγησε στις καταστροφές του πολέμου, οι στόχοι του να φαίνονταν πομπώδεις, η αισθητική του θεωρήθηκε κακόγουστη και η αισθηματικότητα του υπερβολική αισθηματολογία, η υπερβολική έκφραση συναισθήματος και ο μεγάλος όγκος των ηχητικών μέσων του έγιναν αντιληπτά ως επίδειξη δύναμης και καλλιτεχνική έκφραση εκείνων ακριβώς των πολιτικών πρακτικών που οδήγησαν στον πόλεμο. Ο 19ος αιώνας εκτιμήθηκε ως μια εκτροπή, που έπρεπε να λησμονηθεί, οι συνθέτες αποφάσισαν να προσεγγίσουν ξανά την παλαιότερη μουσική του 18^{ου} αιώνα, του μπαρόκ και του κλασικισμού, και τα κίνητρα για αυτήν την κατεύθυνση ήταν πολλά, καθότι η παλαιά μουσική πρόσφερε μορφολογικούς τύπους που χαρακτηρίζονταν από καθαρότητα και λιτότητα, σε αντίθεση με την πολυπλοκότητα και την έκταση των έργων του Mahler ή την ακαθόριστη δομή των έργων του Debussy, καθώς επίσης ρυθμική ευκαμψία και διαύγεια ιδεών.²⁹¹ Στα πλαίσια του νεοκλασικισμού υπήρξαν νέες ενορχηστρώσεις σε παλιά μουσικά έργα.²⁹² Για τον Stravinsky ο νεοκλασικισμός ήταν ένας τρόπος να προσδώσει στο έργο του απόσταση από το παρόν,²⁹³ ενώ στον Ravel ο νεοκλασικισμός ήταν ένας εξευγενισμός και μία εξέλιξη μέσα από τον Debussy, τροποποιώντας τον ιμπρεσιονισμό με ένα πρωτότυπο εκλεπτυσμένο γούστο, με επιρροές από την jazz και την μουσική διαφόρων λαϊκών παραδόσεων, κυριότερα της ισπανικής μουσικής, μαζί με την ικανότητα για αφομοίωση νέων ιδεών.²⁹⁴ Σε παρόμοια αντιρομαντική κατεύθυνση και με πρότυπο τους τον Erik Satie κινήθηκε μεταπολεμικά η ομάδα των «Έξι», που κρατούσε μία ασεβή στάση απέναντι στο παρελθόν απορρίπτοντας τόσο τον Wagner όσο και τον Debussy, επηρεασμένη από την διακήρυξη *Le coq et l'Arlequin* του Jean Cocteau το 1918. Για αυτούς τους συνθέτες η μουσική όφειλε να είναι ψυχρή, πνευματώδης, βασισμένη στον μοντέρνο κόσμο.²⁹⁵

Αν πριν από τον Α΄ Π. Π. στην μουσική κριτική υπήρξε μία προβολή του μουσικού παρελθόντος της Γαλλίας, όπως είδαμε, κατά την μεταπολεμική περίοδο, που χαρακτηρίζεται και από τον θάνατο μεγάλων μουσικών, όπως του Debussy, του Fauré και του Saint-Saëns, άρχισε να προβάλλεται ιδιαίτερα το έργο των Fauré, Debussy και Ravel, οι οποίοι πήραν μία θέση δίπλα στους προηγούμενους «κλασικούς». Επίσης, η νέα τεχνολογία του ραδιοφώνου συνέβαλλε

²⁹¹ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 113-114.

²⁹² Όπως για παράδειγμα του Vincenzo Tommasini σε μουσική του Scarlatti με το έργο *Le donne di buon umore* (Οι εύθυμες γυναίκες), που ανέλαβε το μπαλέτο του Diaghilev το 1917, ή το μπαλέτο *Pulcinella* του Stravinsky το 1920

²⁹³ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 114.

²⁹⁴ Salzman, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*, 88.

²⁹⁵ Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, 120.

σημαντικά στην προώθηση των συνθετών κι έτσι, μετά τους περιορισμούς του πολέμου, η γαλλική μουσική προσπάθησε να διεθνοποιηθεί και πολλοί μουσικοί, όπως η Nadia Boulanger και ο Charles Koechlin, κατανόησαν τη σημαντικότητα αυτής της προώθησης στο εξωτερικό.²⁹⁶ Στην μουσική κριτική αυτά τα χρόνια ο Fauré θεωρούνταν ένας συνθέτης ισότιμος με τον Debussy, ενώ ο Ravel θεωρούνταν ο φυσικός διάδοχος του Debussy στη θέση του σημαντικότερου εθνικού συνθέτη, που επισκιάστηκε ίσως μόνο από τον μετανάστη Stravinsky. Αντίθετα, για τους «Έξι» ο Ravel και ο Debussy αντανακλούσαν την παλιά γερασμένη γενιά, προτιμώντας τον Satie ως μέντορα τους. Μέχρι πρόσφατα η μεταπολεμική περίοδος περιθωριοποιήθηκε σε σχέση με την προηγούμενη γενιά του Debussy ή την επόμενη, του Olivier Messiaen. Ωστόσο, έχει να δείξει σημαντική εργογραφία, από τη μια μεριά έργα που κληρονόμησαν την αισθητική του Debussy και του Fauré, από την άλλη έργα που αντιτάχθηκαν στον Debussy.²⁹⁷

Τέλος, αξίζει για την εργασία να αναφερθούμε σε μία μουσική μορφή, που αναπτύχθηκε από τους Γάλλους συνθέτες από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, την *mélodie*, μορφή τραγουδιού που αναπτύχθηκε ως απάντηση στο γερμανικό *Lied*. Σε αυτό το είδος μουσικής μελοποιήθηκαν σημαντικοί ποιητές, όπως ο Verlaine, ο Hugo κ.α. Ο Fauré έγραψε πολλά τέτοια τραγούδια, όπως επίσης και οι Debussy και Ravel, παρόλο που οι τελευταίοι είναι περισσότερο γνωστοί για τα ορχηστρικά τους έργα.²⁹⁸ Αντί του όρου «*mélodie*», πολλές φορές συναντάμε και τον όρο «*chanson*», παρότι αυτός παραπέμπει περισσότερο στα λαϊκά τραγούδια ή στο γαλλικό *chanson* της Αναγέννησης, καθώς και τον όρο «*poème*». Ο Ravel συνέθεσε μία εντυπωσιακή ποικιλία έργων φωνητικής μουσικής, των οποίων οι πνευματικές πηγές ανιχνεύονται σε ένα ευρύ φάσμα, από το αναγεννησιακό γαλλικό *chanson* μέχρι τα τραγούδια των Fauré, Debussy ή ακόμη και των Stravinsky και Schoenberg,²⁹⁹ ενώ τα ποιήματα που μελοποιούσε κινούνται από τον αλεξανδρινό

²⁹⁶ Barbara L. Kelly and Christopher Moore (eds.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy* (Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2018), 2.

²⁹⁷ Kelly and Moore, *Music Criticism in France, 1918-1939*, 1-2.

²⁹⁸ Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 97-101.

²⁹⁹ Όπως στα *Trois poèmes de Mallarmé* (1914), που υπάρχουν επιρροές από τον *Pierrot lunaire* (1912) του Schoenberg ή συνομιλούν με τα *Trois poésies de la lyrique japonaise*, έργο του Stravinsky της ίδιας χρονιάς (1914), των οποίων το τρίτο τραγούδι έχει αφιέρωση στον Ravel.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 66-68.

στίχο³⁰⁰ της αναγεννησιακής γαλλικής ποίησης μέχρι την ποιητική πρόζα και από ποιητές του 18^{ου} αιώνα, όπως ο Évariste de Parny μέχρι την ποίηση του 20^{ου} αιώνα.³⁰¹

3.2 Τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Ravel

Κατά τη διάρκεια της ζωής του ο Ravel ήρθε σε επαφή με άλλες σημαντικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες της εποχής του και η μουσική του γνώρισε παγκόσμια επιτυχία.³⁰² Μεγάλο μέρος της δημιουργίας του αποτελείται από έργα που συνέθεσε κατόπιν παραγγελιών, στις οποίες ανταποκρίθηκε σαν ένας τεχνίτης με λεπτό γούστο.³⁰³ Μέσα σε περίπου τέσσερις δεκαετίες συνθετικής δημιουργίας συνέθεσε περίπου εξήντα συνθέσεις, εκ των οποίων πάνω από τις μισές είναι οργανικά έργα. Η εργογραφία του Ravel περιλαμβάνει δεκαπέντε κομμάτια και σουίτες για πιάνο, οχτώ έργα μουσικής δωματίου, έξι ορχηστρικά έργα, μπαλέτα και δύο κοντσέρτα για πιάνο. Σημαντική θέση στο έργο του έχει και η φωνητική μουσική, που περιλαμβάνει δεκαοχτώ τραγούδια και κύκλους τραγουδιών με συνοδεία πιάνου, συνόλων δωματίου ή ορχήστρας, καθώς και μερικές επεξεργασίες λαϊκών μελωδιών, ένα έργο για χορωδία χωρίς συνοδεία και δύο όπερες.³⁰⁴ Επίσης ενορχήστρωσε έργα για πιάνο άλλων συνθετών³⁰⁵ ή μετέγραψε για πιάνο ορχηστρικά έργα.³⁰⁶ Είναι χαρακτηριστικό του Ravel ότι δεν ήθελε να αποκαλύψει τα μυστικά της τέχνης του και παλιότερα πιστεύονταν ότι δεν άφησε πολλά σχέδια,³⁰⁷ ωστόσο, σε νεότερες έρευνες έχει διαπιστωθεί ότι υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός σχεδίων, που μέχρι πρότινος θεωρούνταν ανύπαρκτα.³⁰⁸ Μέσα από όλα αυτά τα σχέδια φαίνεται η διαρκής και σχολαστική προσπάθεια του να επιτύχει την τεχνική τελειότητα, στην οποία στόχευε όπως είχε δηλώσει, επανερχόμενος ξανά και ξανά στα έργα του και προσπαθώντας ακατάπαυστα, αφού γνώριζε το ακατόρθωτο ενός τέτοιου στόχου, ενώ συνέθετε με εκπληκτική

³⁰⁰ Πρόκειται για δωδεκασύλλαβο στίχο.

³⁰¹ Orenstein, *Ravel*, 138.

³⁰² Orenstein, *Ravel*, 110.

³⁰³ M. D. Calvocoressi, "When Ravel Composed to Order", *Music and Letters* 22, no. 1 (Jan. 1941): 54-55.

³⁰⁴ Orenstein, *Ravel*, 130.

³⁰⁵ Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι η ενορχήστρωση του έργου του Mussorgsky *Tableaux d'une exposition* (Εικόνες από μια έκθεση) το 1922.

³⁰⁶ Όπως για παράδειγμα το *Prélude à l'après-midi d'un faune* του Debussy, το οποίο μετέγραψε για πιάνο με τέσσερα χέρια.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 240-242.

³⁰⁷ Τα περισσότερα χειρόγραφα του είναι όμοια ή ίδια με τις τυπωμένες εκδόσεις, ενώ αναμφίβολα κατέστρεψε πολλά από τα σχέδια του.

Βλ. Arbie Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process", *The Musical Quarterly* 53, no. 4 (Oct. 1967): 473.

³⁰⁸ Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process", 467.

ταχύτητα.³⁰⁹ Σε διάλεξη του στο Ινστιτούτο Rice τον Απρίλιο του 1928 ο Ravel περιέγραψε την μέθοδο με την οποία συνέθετε: Σε μία μακρά περίοδο συνειδητής σύλληψης του έργου σταδιακά αντιλαμβάνονταν την μορφή του με όλο και μεγαλύτερη ακρίβεια, δηλαδή από την αρχική γενική εικόνα προχωρούσε στις επιμέρους λεπτομέρειες, ενώ τον περισσότερο χρόνο τον δαπανούσε για να διαμορφώσει την τελική μορφή του έργου, κατά την περίοδο του οποίου εξάλειφε τις περιττές λεπτομέρειες, που στη συνέχεια του χρησίμευαν για άλλες συνθέσεις, επιτυγχάνοντας όλο και μεγαλύτερη σαφήνεια.³¹⁰ Τα σχέδια του Ravel μας επιτρέπουν να δούμε ότι στα έργα του υπάρχει πολύ μεγάλη οικονομία μουσικού υλικού, πολλές φορές ολόκληρο το έργο βασιζόταν σε ένα μόλις μοτίβο ή σε μικρό αριθμό μοτίβων. Όπως επισημαίνει ο Calvocoressi, η οικονομία αυτή, καθώς και η προτίμηση του για συνθέσεις μικρής διάρκειας, αποτελούσε μία συνειδητή επιλογή, η οποία ενσωμάτωνε την γαλλική εθνική συνείδηση περισσότερο από κάθε άλλον συνθέτη της εποχής του,³¹¹ ενώ ο Ravel απέφυγε σοφά τη μορφή της συμφωνίας.³¹²

Για να κατανοήσουμε τις μουσικές αντιλήψεις του Ravel πρέπει να λάβουμε υπόψιν τα ερεθίσματα που δέχτηκε, τα πρώτα από τα οποία ανιχνεύονται στο οικογενειακό περιβάλλον του. Από το επάγγελμα του πατέρα του πήρε μία αγάπη για μηχανισμούς,³¹³ ³¹⁴ όπως για διάφορα διακοσμητικά μικροαντικείμενα, ρολόγια, μουσικούς μηχανισμούς και παιχνίδια, κάτι που θα επηρεάσει την αντίληψη του για την μουσική σύνθεση κάνοντας τον Stravinsky να τον χαρακτηρίσει αργότερα ως «έναν από τους τελειότερους Ελβετούς ωρολογοποιούς»,³¹⁵ ενώ από την μητέρα του, με την οποία θα μείνει ιδιαίτερα προσκολλημένος για όλη του τη ζωή, απέκτησε μία αγάπη για την ισπανική μουσική, αφού από την παιδική του ηλικία του τραγουδούσε λαϊκές ισπανικές μελωδίες.³¹⁶ Αργότερα, από την εκπαίδευση του στο Conservatoire του Παρισιού, που είναι και η μόνη συστηματική μουσική εκπαίδευση που έλαβε, ο Ravel αναφερόταν συνεχώς σε τρία βασικά συγγράμματα καθηγητών του, στο *Traité d'harmonie* των Reber και Dubois, το οποίο αποτελούσε την «μουσική Βίβλο» του, στο *Traité de la fugue* του André Gedalge και στο

³⁰⁹ Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process", 467-469.

³¹⁰ Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process", 468-469.

³¹¹ Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process", 473-475.

³¹² Orenstein, *Ravel*, 139.

³¹³ Orenstein, *Ravel*, 10.

³¹⁴ Άλλωστε όλη η εποχή του ήταν μία εποχή μεγάλης επιστημονικής και τεχνολογικής προόδου, όπου η Βιομηχανική Επανάσταση προσέφερε πολλές νέες εφευρέσεις.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 1.

³¹⁵ Deborah Mawer, "Musical Objects and Machines", in *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (New York: Cambridge University Press, 2000). Ηλεκτρονικό βιβλίο σε μορφή EPUB.

³¹⁶ Orenstein, *Ravel*, 8-9.

Technique de l'orchestre moderne του Widor, το οποίο αποτέλεσε έναν σταθερό οδηγό του, αφού τον ενθάρρυνε να αναζητήσει νέους ηχοχρωματικούς συνδυασμούς και πιο τολμηρές δυνατότητες των οργάνων.³¹⁷ Από τον André Gedalge υιοθέτησε την άποψη ότι η μελωδία είναι ο σημαντικότερος παράγοντας στην μουσική κι έτσι τα έργα του Ravel έχουν ξεκάθαρες μελωδικές γραμμές.³¹⁸ Η αισθητική του Ravel είχε καθαρά γαλλικό προσανατολισμό πιστεύοντας ότι η μουσική θα πρέπει να είναι γοητευτική χωρίς να αποτελεί κάποια μετουσίωση φιλοσοφίας ή μεταφυσικής και ότι ένας συνθέτης είναι περισσότερο ένας τεχνίτης παρά ένας φιλόσοφος που μιλάει με ήχους, για αυτό χρειάζεται να μαθαίνει την τέχνη του μιμούμενος καλά πρότυπα, όπως οι ζωγράφοι. Ο ίδιος την περίοδο των σπουδών του στο Conservatoire ανέλυσε σημαντικά έργα της Μπαρόκ, της Κλασικής και της Ρομαντικής περιόδου και αναζήτησε τα δικά του πρότυπα στον Mozart, τον Debussy, τον Chopin, τον Liszt, τον Richard Strauss, τον Saint-Saëns και σε Ρώσους συνθέτες, ιδιαίτερα στον Mussorgsky.³¹⁹ Αυτή η αντίληψη του Ravel είναι που έδωσε στην μουσική του ένα νεοκλασικό χαρακτήρα. Εκτιμούσε, επίσης, την μουσική άλλων σύγχρονων του μοντερνιστών συνθετών, όπως ο Debussy, ο Stravinsky, ο Bartók και ο Schoenberg.³²⁰ Παρότι αρχικά χρησιμοποίησε ιμπρεσιονιστικές τεχνικές, όπως στα *Jeux d'eau*,³²¹ ο Ravel κινήθηκε αντίθετα με την αισθητική του συμβολισμού, ενός κινήματος που αντιτέθηκε στον νατουραλισμό και τον ρεαλισμό και που ακολούθησε ο Debussy,³²² προτίμησε την αντικειμενικότητα χωρίς υπόνοιες, την ισορροπία διάνοιας και συναισθήματος επηρεασμένος ιδιαίτερα από την *Φιλοσοφία της Σύνθεσης* του Edgar Allan Poe.³²³

Τόσο η Διεθνής Έκθεση στο Παρίσι το 1889, που παρακολούθησε ο Ravel όπως και πολλοί άλλοι συνθέτες ερχόμενος για πρώτη φορά ήρθε σε επαφή με τις ορχήστρες γκαμελάν και τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά *ostinati* τους,³²⁴ όσο και η βασική καταγωγή της μητέρας του καθώς και τα πολυάριθμα ταξίδια του στο εξωτερικό οδήγησαν τον συνθέτη να αποκτήσει ένα

³¹⁷ Orenstein, "Maurice Ravel's Creative Process", 471.

³¹⁸ Orenstein, *Ravel*, 131.

³¹⁹ Orenstein, *Ravel*, 118-119.

³²⁰ Orenstein, *Ravel*, 121.

³²¹ Orenstein, *Ravel*, 136.

³²² Συχνά στη μουσική βιβλιογραφία ο Ravel αντιπαράκειται με τον Debussy. Παρότι αρχικά ο Ravel κατηγορήθηκε από πολλούς για μίμηση του Debussy, ωστόσο στη συνέχεια φάνηκαν οι μεγάλες αντιθέσεις τους, που ξεκινούσαν από τον διαφορετικό προσανατολισμό τους στην αισθητική. Αν και εκτιμούσε ο ένας το έργο του άλλου, υπήρχαν και στιγμές ανταγωνισμού μεταξύ τους, ο Debussy φάνηκε να ενοχλείται από την επιτυχία του Ravel, ενώ και ο Ravel είχε αντιρρήσεις για την ενορχήστρωση έργων του Debussy, όπως το *La Mer*.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 127-128.

³²³ Orenstein, *Ravel*, 126-129.

³²⁴ Robert Orledge, "Evocations of Exoticism", in *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (New York, Cambridge University Press, 2000). Ηλεκτρονικό βιβλίο σε μορφή EPUB.

έντονο στοιχείο εξωτισμού στο έργο του. Ο εξωτισμός είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό, που συναντάμε στη μουσική του Ravel διαρκώς, άλλοτε με την προσέγγιση της ισπανικής μουσικής και την χρήση του χαρακτηριστικού της φρύγιου τρόπου ή του ρυθμού bolero,³²⁵ άλλοτε με την εικόνα της ανατολής, όπως στον κύκλο τραγουδιών *Shéhérazade*, άλλοτε με την επιρροή της αμερικάνικης τζαζ,³²⁶ όπως στα κοντσέρτα για πιάνο, ή της τσιγγάνικης μουσικής, όπως στην *Tzigane* στο ύφος ουγγρικής ραψωδίας.³²⁷ Επίσης ο Ravel εξέφρασε ένα είδος εξωτισμού που στρέφεται σε φαντασιακές εικόνες του παρελθόντος ή της παιδικής ηλικίας, όπως στο μπαλέτο *Daphnis et Chloé*, το οποίο αναφέρεται στην αρχαία Ελλάδα, ή στην όπερα *Ma Mère l'Oye*, που αναφέρεται σε παιδικές ιστορίες του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα του Charles Perrault, της Countess d'Aulnoy και της Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.³²⁸ Ακόμη, ο Ravel εκφράζοντας κι ένα πνεύμα διεθνισμού θέλησε να προσεγγίσει όλα τα έθνη και επεξεργάστηκε λαϊκές μελωδίες διαφόρων μουσικών παραδόσεων με τους κύκλους τραγουδιών *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-1906), *Chants populaires* (1910) και *Deux mélodies hébraïques* (1914), προτιμώντας όπου γίνεται οι μελωδίες αυτές να τραγουδηθούν στη γλώσσα τους.³²⁹

Όπως αναφέρθηκε, ο Ravel αγαπούσε πολύ τους μηχανισμούς.³³⁰ Μουσικά αυτό εκφράστηκε με *ostinato* πρότυπα, τα οποία συνηχούν σε διαφορετικά ηχητικά στρώματα μέσα στην συνολική υφή του έργου.³³¹ Όσον αφορά την αρμονική γλώσσα του Ravel, όπως πολλοί άλλοι συνθέτες της εποχής του, έτσι και ο ίδιος συνδυάζει τα τονικά χαρακτηριστικά με την τροπικότητα³³² εξερευνώντας νέες συγχορδίες μεθ' 7^{ης}, 9^{ης} κλπ. χωρίς να προετοιμάζει ή να λύνει την διαφωνία, καθώς και νέες συνηχήσεις εκτός των συγχορδιών ανά 3^{ες}, με διαστήματα 2^{ης}, 4^{ης} κλπ. Χαρακτηριστική στον Ravel είναι πολλές φορές και η πολύπλοκη αρμονική πλοκή πάνω σε *pedal*, φτάνοντας ακόμη και στην διτονικότητα ή σε επιρροές από την ατονικότητα.³³³ Όσον αφορά τον

³²⁵ Όπως στα έργα *Rapsodie espagnole* και *L'Heure espagnole*.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 131.

³²⁶ Orenstein, *Ravel*, 131.

³²⁷ Orledge, "Evocations of Exoticism"

³²⁸ Orledge, "Evocations of Exoticism"

³²⁹ Arbie Orenstein, *Ravel* (New York, Dover Publications, 1991), 138.

³³⁰ Είναι χαρακτηριστική η εισαγωγή της όπερας *L'Heure espagnole*, στην οποία ηχούν μαζί τρεις μετρονόμοι με διαφορετικό tempo δίνοντας την αίσθηση του ήχου ενός ρολογιού.

Βλ. Mawer, "Musical Objects and Machines".

³³¹ Η τεχνική αυτή συνδέεται εκτός των άλλων και με το κίνημα του κυβισμού στις εικαστικές τέχνες, όπου τα σχήματα ενός αντικειμένου επεκτείνονται.

Βλ. Mawer, "Musical Objects and Machines".

³³² Κάτι που συναντάμε και στον Chabrier, τον Satie και την Ρωσική σχολή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Βλ. Orenstein, *Ravel*, 131.

³³³ Orenstein, *Ravel*, 132.

ρυθμό, ο Ravel χρησιμοποίησε πολύ χορούς, ενώ οι ρυθμικές του καινοτομίες κινούνται γίνονται με επιδεξιότητα μέσα στο παραδοσιακό μέτρο.³³⁴

Στα χρόνια μετά τον Α' Π. Π. ο Ravel αναγκάστηκε να προσαρμοστεί σε νέες δύσκολες για αυτόν συνθήκες, όπου από πρωτοπόρος των μοντερνισμών πλέον παρακολουθούσε τις εξελίξεις άλλων συνθετών, όπως ο Schoenberg, οι Έξι, ο Prokofiev και άλλοι. Ο απαλός ήχος του ιμπρεσιονισμού έδωσε τη θέση του σε πιο σκληρούς ήχους, στην πολυτονικότητα και την ατονικότητα, καθώς και σε επιρροές από την μουσική jazz, μαζί και με μία πιο απέριτη ενορχήστρωση σαν αντίδραση στον ρομαντισμό. Ο Ravel αφουγκράστηκε όλες αυτές τις εξελίξεις συνθέτοντας πλέον με περισσότερο κόπο και δαπανώντας περισσότερο χρόνο στα νέα του έργα.³³⁵ Οι μεταπολεμικές συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από μία πιο λιτή και γραμμική υφή δείχνοντας ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την μελωδική γραμμή. Επίσης, είναι χαρακτηριστικές του συνθέτη συνηγήσεις επηρεασμένες από την μουσική της τζαζ και τους «μπλε» φθόγγους της,³³⁶ δηλαδή συγχορδίες που περιέχουν τον φθόγγο μιας βαθμίδας σε δύο διαφορετικές αλλοιωμένες μορφές, καθώς και οι πολλές αποτζιατούρες που παραμένουν άλυτες.³³⁷

Καταλήγοντας, ο Ravel απέκτησε προσωπικό ύφος στην μουσική του από πολύ νωρίς δημιουργώντας τον δικό του ξεχωριστό κόσμο, ο οποίος έχει καθαρά γαλλικό χαρακτήρα και στηρίζεται γερά στα θεμέλια μιας μουσικής παράδοσης, που περιέχει στοιχεία από το γρηγοριανό μέλος έως τον Gershwin και την jazz ενσωματώνοντας όλα τα αξιόλογα χαρακτηριστικά της μουσικής από το Μπαρόκ μέχρι τον Ρομαντισμό και παρουσιάζοντας τα μέσα από ένα προσωπικό ιδίωμα.³³⁸

³³⁴ Orenstein, *Ravel*, 135.

³³⁵ Orenstein, *Ravel*, 84.

³³⁶ Ο Ravel εκτιμούσε ιδιαίτερα την αξία της μουσικής τζαζ. Σε άρθρο του τον Μάρτιο του 1928 προέτρεπε τους Αμερικανούς μουσικούς να λάβουν σοβαρά υπόψιν την τζαζ θεωρώντας την εθνική μουσική των Η.Π.Α., ενώ επίσης σημείωνε τις ομοιότητες της με την γαλλική μουσική ήδη των μέσων του 19^{ου} αιώνα, με τις συγχορδίες στον ρυθμό. Βλ. Arbie Orenstein (ed.), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Dover Publications, 1990), 390-392.

³³⁷ Orenstein, *Ravel*, 132.

³³⁸ Orenstein, *Ravel*, 139.

Κεφάλαιο 4 : Ανάλυση του κύκλου τραγουδιών *Chansons madécasses*

Σε αυτό το κεφάλαιο αρχικά θα αναφερθούν πληροφορίες γύρω από τα *Chansons madécasses* του Maurice Ravel. Έπειτα, μαζί με τα βιογραφικά στοιχεία του Évariste de Parny, του οποίου ποιήματα μελοποιήθηκαν από τον Ravel στο συγκεκριμένο έργο που αναλύουμε, θα εξεταστούν ορισμένα ζητήματα, που αφορούν την μορφή και το περιεχόμενο των ποιημάτων του, κι επίσης θα παρατεθούν τα τρία ποιήματα του κύκλου τραγουδιών μαζί με τις μεταφράσεις τους. Στη συνέχεια θα αναλυθούν τα τρία τραγούδια του κύκλου.

4.1 Στοιχεία για το έργο

Ο Ravel συνέθεσε τα *Chansons madécasses* μέσα στα 1925-1926. Την περίοδο εκείνη μόλις είχε ολοκληρώσει την όπερα *L'enfant et les sortilèges* (1920-1925), ενώ παράλληλα δούλευε πάνω στην σονάτα του για βιολί και πιάνο (1923-1927). Στο σύνολο των 61 ολοκληρωμένων συνθέσεων του Ravel, τα *Chansons madécasses* είναι το 54^ο έργο του.³³⁹ Έπειτα από την επιτυχή πρεμιέρα της όπερας του, ήρθε μία νέα παραγγελία από τις Η.Π.Α. και συγκεκριμένα από την Αμερικανή μουσικό και φιλάνθρωπο Elizabeth Sprague Coolidge, εκ μέρους της οποίας ο τσελίστας Hans Kindler τηλεγράφησε στον Ravel ζητώντας του να συνθέσει έναν κύκλο τραγουδιών. Το ποιητικό κείμενο θα ήταν της επιλογής του συνθέτη, ενώ η συνοδεία των τραγουδιών έπρεπε, όσο το δυνατόν, να είναι για φλάουτο, βιολοντσέλο και πιάνο. Έτσι, αφού τον καιρό εκείνο ο συνθέτης διάβαζε ποίηση του Évariste de Parny, με την οποία τον είχε φέρει σε επαφή ήδη από τα μαθητικά τους χρόνια ο φίλος του, Ricardo Viñes, επέλεξε να μελοποιήσει ποιήματα από την ποιητική συλλογή του *Chansons madécasses* διατηρώντας τον τίτλο και στο δικό του έργο, ενώ η προτεινόμενη ενορχήστρωση έγινε πρόθυμα αποδεκτή.³⁴⁰

Το πρώτο τραγούδι που συνέθεσε ο Ravel είναι το “Αουα!”, δηλαδή το 2^ο του κύκλου, όπως αυτός τελικά διαμορφώθηκε, το οποίο παίχτηκε για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1925 μόνο για

³³⁹ Orenstein, *Ravel*, 237-238.

³⁴⁰ Orenstein, *Ravel*, 91.

φωνή και πιάνο, όπου σε μία παράσταση χρηματοδοτούμενη από την Elizabeth Coolidge³⁴¹ ο συνθέτης συνόδευσε την Jane Bathori. Μάλιστα, αυτή η πρώτη παρουσίαση του τραγουδιού δεν έμεινε χωρίς απρόοπτα, καθώς ο Léon Moreau, ένας συνθέτης όχι τόσο γνωστός, διαμαρτυρήθηκε φωνάζοντας εναντίον στο αντιαποικιοκρατικό περιεχόμενο του τραγουδιού, το οποίο ακουγόταν μέσα σε μια περίοδο που ο γαλλικός στρατός πολεμούσε στο Μαρόκο, αγνοώντας ίσως ότι το ποίημα του Parny είχε γραφτεί πολύ παλιότερα, πριν από την Γαλλική Επανάσταση. Το γεγονός αυτό, μαζί με μία επιστολή διαμαρτυρίας που του στάλθηκε έπειτα, προκάλεσε αμηχανία στον Ravel.³⁴² Από εκείνο το καλοκαίρι κι έπειτα διάφορες άλλες υποχρεώσεις και παραστάσεις ανάγκασαν τον συνθέτη να διακόψει την εργασία του πάνω σε αυτόν τον κύκλο τραγουδιών, για αυτό και τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους έστειλε ένα γράμμα στην Elizabeth Coolidge, με το οποίο απολογούνταν για την καθυστέρηση της ολοκλήρωσης του έργου.³⁴³ Έπειτα από τον κύκλο παραστάσεων, που στέφθηκε με επιτυχία, ο Ravel επέστρεψε στο Le Belvédère,³⁴⁴ όπου απομονώθηκε για να δουλέψει,³⁴⁵ και τον Απρίλιο του 1926 ολοκλήρωσε τα *Chansons madécasses*. Η πρώτη παράσταση του δόθηκε στην Αμερικάνικη Ακαδημία στη Ρώμη, σε ένα ρεσιτάλ που χρηματοδοτήθηκε από την Elizabeth Coolidge στις 8 Μαΐου του 1926, όπου τραγούδησε πάλι η Jane Bathori με συνοδεία τους μουσικούς Alfredo Casella στο πιάνο, Louis Fleury στο φλάουτο και Hans Kindler στο βιολοντσέλο.³⁴⁶ Έπειτα από λίγο καιρό, στις 13 Ιουνίου, παρουσιάστηκε στην Salle Erard στο Παρίσι, ξανά με τους ίδιους μουσικούς εκτός από το φλάουτο, που αυτή τη φορά έπαιξε ο M. Baudouin, ενταγμένο σε ένα πρόγραμμα, το οποίο συμπεριλάμβανε και έργα των Ernest Bloch και Charles Loeffler.³⁴⁷ Τα τραγούδια αυτά, όπως και γενικά τα γαλλικά τραγούδια (η μουσική μορφή *melodie*, στην οποία αναφερθήκαμε στο κεφάλαιο 3), είναι γραμμένα είτε για γυναικεία *mezzo-soprano* φωνή, είτε για βαρύτονο. Παρότι με βάση το ποιητικό κείμενο τα τραγούδια αυτά ιδανικά θα έπρεπε να εκτελεστούν από αντρική φωνή, μόνο γυναίκες, από τραγουδιστές με ισχυρό μουσικό υπόβαθρο,

³⁴¹ Η Elizabeth Sprague Coolidge προερχόταν από πλούσια οικογένεια και όντας και η ίδια πιανίστρια προώθησε με χρηματοδοτήσεις ιδιαίτερα την μουσική δωματίου. Μεταξύ των συνθετών που στήριξε, εκτός από τον Ravel, είναι ο Béla Bartók, ο Darius Milhaud, ο Paul Hindemith, ο Igor Stravinsky και ο Sergey Prokofiev.

Βλ. The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Elizabeth Penn Sprague Coolidge", Σε *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 25 Νοεμβρίου 2019 από <https://www.britannica.com/biography/Elizabeth-Penn-Sprague-Coolidge>

³⁴² Orenstein, *Ravel*, 91.

³⁴³ Orenstein, *Ravel*, 91-92.

³⁴⁴ Πρόκειται για ένα μικρό σπίτι, που είχε αγοράσει ο συνθέτης στην κοινότητα Montfort-l'Amaury έξω από το Παρίσι, όπου κι έζησε μέχρι τον θάνατο του το 1937.

³⁴⁵ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 272.

³⁴⁶ Orenstein, *Ravel*, 237-238.

³⁴⁷ Orenstein, *Ravel*, 92.

εκδήλωσαν ενδιαφέρον να τα τραγουδήσουν. Ωστόσο, το αρχικό σχέδιο, που είχε ο Ravel στο μυαλό του, ήταν να τραγουδηθούν από άντρα, κάτι που δεν στάθηκε δυνατό παρά μόνο μετά τον θάνατο του από τον βαρύτονο Martial Singher.³⁴⁸ Ιστορική είναι η ηχογράφηση του κύκλου το 1932 με την mezzo-soprano Madeleine Grey, κατά την οποία το μουσικό σύνολο το διηύθυνε ο ίδιος ο συνθέτης.³⁴⁹ Η έκδοση του έργου έγινε από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Durand περιέχοντας λιθογραφίες του Luc-Albert Moreau.³⁵⁰

Τόσο το κοινό όσο και οι κριτικοί μουσικής αναγνώρισαν αμέσως την αξία των *Chansons madécasses* κάνοντας λόγο για «αυθεντικό αριστούργημα». Ο μουσικολόγος Henry Prunières αναφορικά με το μεγάλο εύρος συναισθημάτων, που εκφράζονται στο έργο αυτό, μίλησε με εγκωμιαστικά λόγια για τον συνθέτη κάνοντας την εξής παρατήρηση:

Από όλους τους σημαντικούς σύγχρονους μουσικούς στην Ευρώπη, ο Ravel καταφέρνει να μεταμορφώνεται διαρκώς χωρίς κάποια ιδιαίτερη δυσκολία. Τα τελευταία χρόνια η τέχνη του Ravel έχει γίνει πιο γραμμική, λεπτότερη στην υφή της, πιο αντιστικτική. Συμπυκνώνει τη σκέψη του σε φόρμες όλο και πιο αυστηρής λιτότητας.³⁵¹

Στο αυτοβιογραφικό του σχέδιο ο Ravel σημειώνει ότι «τα *Chansons madécasses* φαίνεται να προσφέρουν ένα νέο στοιχείο, δραματικό και αληθινά ερωτικό, ως αποτέλεσμα του περιεχομένου των ποιημάτων του Parng», ενώ όσον αφορά την σύνθεση του κύκλου στο ίδιο κείμενο αναφέρει ότι αντιμετώπισε τα τραγούδια σαν ένα είδος κουαρτέτου, στο οποίο η φωνή έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς και ότι η απλότητα τους είναι καίριας σημασίας.³⁵² Τέλος, σε συνέντευξη του, που έδωσε στον Nino Frank και δημοσιεύτηκε στις 5 Μαΐου 1932, ο Ravel δήλωσε ότι τα *Chansons madécasses* είναι το έργο αυτό, το οποίο τον ικανοποιεί περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είχε συνθέσει μέχρι τότε.³⁵³

³⁴⁸ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 507-508.

³⁴⁹ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 537.

³⁵⁰ Orenstein, *Ravel*, 196.

³⁵¹ Orenstein, *Ravel*, 92.

³⁵² Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 32.

³⁵³ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 497.

4.2 Τα *Chansons madécasses* του Évariste de Parny

Όπως πίστευε και ο Ravel, κατά την μελοποίηση ενός ποιήματος δημιουργείται ένα νέο έργο τέχνης και με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης μετατρέπεται σε ισότιμο δημιουργό με τον ποιητή.³⁵⁴ Ακριβώς για αυτόν τον λόγο πριν προχωρήσουμε στην μουσική ανάλυση του κύκλου τραγουδιών θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε στα ποιήματα, που μελοποιούνται σε αυτόν, ξεκινώντας από μία αναφορά στον ποιητή, η οποία θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε συνολικά την αισθητική και το περιεχόμενο των ποιημάτων.

Ο Évariste Désiré de Forges de Parny, όπως ήταν το πλήρες όνομα του ποιητή, γεννήθηκε στις 6 Φεβρουαρίου 1753 στο Saint-Paul στο νησί Bourbon,³⁵⁵ στο οποίο επέστρεψε ξανά κάποιες φορές στην ζωή του. Όταν ήταν περίπου δέκα ετών στάλθηκε στη Γαλλία, στο κολλέγιο Ρεν, ενώ αργότερα ακολούθησε στρατιωτική σταδιοδρομία, αμφιταλαντευόμενος αρχικά με τον μοναχισμό. Στις διάφορες συναναστροφές που είχε στην Αυλή των Βερσαλλιών³⁵⁶ συναντήθηκε με τον Antoine Bertin, επίσης γεννημένο στο Bourbon, και τον Nicolas-Germain Léonard, με τους οποίους σχημάτισε μια ομάδα ποιητών στρατιωτών, που τους χειμώνες είχαν συναντήσεις στο σπίτι του Parny στο Παρίσι, ενώ τα καλοκαίρια τα περνούσαν στην κοιλάδα Feuillancourt. Αυτήν την ομάδα τους την ονόμασαν “La Caserne” (δηλ. «Ο στρατώνας») και μέσα σε αυτήν η στρατιωτική ζωή των νεαρών αξιωματικών συνδυάζονταν με πνευματικές αναζητήσεις και άλλες απολαύσεις της ζωής. Το 1783 σε ένα ταξίδι του στο νησί Bourbon και στην Ινδία κατά την διάρκεια της παραμονής του στο Pondicherry ο Évariste Parny συνέγραψε τα *Chansons madécasses*, τα οποία εκδόθηκαν το 1787.³⁵⁷ Την δεκαετία του 1870 μόνο οι πιο μορφωμένοι

³⁵⁴ Orenstein, *Ravel*, 138.

³⁵⁵ Το νησί Bourbon (Île Bourbon) βρίσκεται στον Ινδικό Ωκεανό και ονομάζεται πλέον Réunion (Ρεϋνιόν). Είναι ένα ηφαιστιογενές νησί, που ανήκει στο νησιωτικό σύμπλεγμα Μασκαρέν (γαλ. Mascareignes), βρίσκεται 680 χλμ. Ανατολικά της Μαδαγασκάρης και 180 χλμ. νοτιοδυτικά του Μαυρίκιου και ανήκει στη Γαλλία αποτελώντας το πιο απομακρυσμένο υπερπόντιο διαμέρισμα της. Το νησί ήταν ακατοίκητο όταν το πρωτοεπισκέφτηκαν Πορτογάλοι ναυτικοί στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Η Ρεϋνιόν κατοικήθηκε στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, όταν η Γαλλική Εταιρεία Ανατολικής Ινδίας ίδρυσε στο νησί σταθμό για τα πλοία, που ταξίδευαν προς Ινδία περνώντας από το Ακρωτήριο της Καλής Ελπίδας. Έπειτα εισήχθησαν Αφρικανοί δούλοι για να εργαστούν πρώτα σε φυτείες καφέ κι έπειτα ζάχαρης και κυβερνήθηκε ως αποικία μέχρι το 1946.

Βλ. The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Réunion: Island and Department, France”, in *Encyclopaedia Britannica*, 2018. Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.britannica.com/place/Reunion#ref6135>

³⁵⁶ Την εποχή εκείνη σε όλα τα σημαντικά κράτη της Ευρώπης βασιλεύαν απόλυτοι μονάρχες.

Βλ. Eric John Hobsbawm, *Η Εποχή των Επαναστάσεων: 1789-1848* (Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 2002), 31.

³⁵⁷ Jean-Claude Jorgensen, “Les Chansons Madécasses d’Evariste de Parny”, *La Revue des Ressources*, 2008. Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.larevuedesressources.org/les-chansons-madecasses-d-evariste-de-parny,1071.html>

άνθρωποι, οι επιστήμονες και οι περιηγητές γνώριζαν τις απομακρυσμένες αυτές περιοχές εκτός της Ευρώπης, όπως η Μαδαγασκάρη, ενώ την ίδια στιγμή η πλειοψηφία του ευρωπαϊκού πληθυσμού παρέμενε αγράμματη και περιορισμένη στην καθημερινότητα της αγροτικής ζωής της. Σε αντίθεση με αυτήν τη νωθρότητα που χαρακτήριζε τον κόσμο της γεωργίας, το θαλάσσιο εμπόριο αναπτυσσόταν όλο και περισσότερο, χάρη και στους μεγάλους θαλασσοπόρους του 18^{ου} αιώνα, όπως ο John Cook, οι οποίοι κατάφεραν να χαρτογραφήσουν μεγάλο μέρος της επιφάνειας των ωκεανών. Χρησιμοποιώντας την αποικιοκρατική δύναμη οι έμποροι κατάφεραν να αποσπών βασικά προϊόντα από τις Ανατολικές Ινδίες και να τα εξάγουν προς την Αφρική και την Ευρώπη. Στις περιοχές κυρίως γύρω από το Ακρωτήριο της Καλής Ελπίδας, στις ακτές του σε Ινδικού Ωκεανού και σε νησιά των περιοχών αυτών, που χρησίμευαν ως παράκτιοι εμπορικοί σταθμοί, αναπτύχθηκαν αποικίες και στις φυτείες τους υπήρξε μία άνευ προηγουμένου ένταση του δουλεμπορίου.³⁵⁸ Δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι ο Parny επισκέφτηκε ποτέ την Μαδαγασκάρη,³⁵⁹ αλλά σίγουρα είχε πολλές ευκαιρίες να έρθει σε επαφή με τους δούλους της στο νησί του. Σε γράμμα του 1775 προς τον φίλο του, Émile Bertin, ο ποιητής δείχνει ιδιαίτερη ευαισθησία για τις δυσκολίες και τις κακουχίες των σκλάβων αυτής της περιοχής, την εκμετάλλευση και τον βασανισμό τους, με περιγραφές που φαίνεται να προετοιμάζουν τα *Chansons madécasses*.³⁶⁰ Έπειτα από την Γαλλική Επανάσταση και την πτώση της μοναρχίας ο Évariste Parny οδηγήθηκε στην χρεωκοπία και αναγκάστηκε να εργαστεί σε διάφορα υπουργεία. Πέθανε στις 5 Δεκεμβρίου 1814. Κατά τη διάρκεια της ζωής του έγινε κυρίως γνωστός ως ο συγγραφέας της ιδιαίτερα πετυχημένης ποιητικής συλλογής *Poésies érotiques*, που αργότερα άσκησε ισχυρή επιρροή στο έργο του Baudelaire.³⁶¹

Παρά την ήπια διαμαρτυρία του Parny προς τους σύγχρονους του ποιητές, ότι απλοποιούν το λεξιλόγιο τους και αποφεύγουν περιττές ακροβασίες, ο στίχος του ίδιου παρέμεινε ως επί το

³⁵⁸ Hobsbawm, *Η Εποχή των Επαναστάσεων*, 33-34.

³⁵⁹ Οι πρώτες ευρωπαϊκές επαφές με την Μαδαγασκάρη ανιχνεύονται στα γραπτά του Marco Polo. Ωστόσο, ο πρώτος Ευρωπαίος, που είναι γνωστό ότι επισκέφτηκε το νησί, είναι ο Πορτογάλος ναυτικός Diogo Dias περίπου στα 1500. Ονομάστηκε αρχικά από τους Πορτογάλους «Νησί του St. Lawrence». Το 1642 οι Γάλλοι έχτισαν το Φρούριο Dauphin στα νοτιοανατολικά, το οποίο κράτησαν μέχρι το 1674. Έπειτα, τον 18^ο αιώνα τα νησιά Μασκαρέν στα ανατολικά αποικίσθηκαν από τους Γάλλους με τη βοήθεια των σκλάβων της Μαδαγασκάρης. Οι γαλλικοί εμπορικοί οικισμοί ευημερούσαν κυρίως στην Τοαμασίνα (γαλ. Tamatave). Η Μαδαγασκάρη ανεξαρτητοποιήθηκε από την Γαλλία, της οποίας υπήρξε αποικία από το 1896 έως το 1945, έπειτα από εξεγέρσεις και πολιτικές ανακατατάξεις το 1960.

Βλ. Jean Dresch et al., "Madagascar", σε *Encyclopaedia Britannica*, 2019. Ανακτήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.britannica.com/place/Madagascar>

³⁶⁰ Trina Marmarelli, "Other Voices: Strategies of Spatial, Temporal, and Psychological Distancing in the Early French Prose Poem", in *Pacific Coast Philology* 40, no. 1 (2005): σ. 62-63.

³⁶¹ Jorgensen, "Les Chansons Madécasses d'Évariste de Parny"

πλείστον συμβατικός, πράγμα που κάνει την δομική καινοτομία των *Chansons madécasses* να μας εκπλήσσει ακόμα περισσότερο. Έχει επισημανθεί ότι με τα *Chansons madécasses* ο Parny αντιστάθηκε στην παντοδυναμία του ομοιοκατάληκτου στίχου προωθώντας με αντικομφορμιστικό τρόπο το ποίημα-πρόζα, το οποίο δίνει σημασία στην προφορική εκφορά του ποιήματος και όχι στην γραπτή.³⁶² Κάνοντας μια ιστορική αναδρομή θα δούμε ότι τον δρόμο για αυτήν την καινοτομία στην ποιητική μορφή άνοιξαν οι μεταφράσεις και οι ψευδομεταφράσεις³⁶³ ποιημάτων κατά τον 18^ο αιώνα.³⁶⁴ Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα ο γαλλικός στίχος έδειχνε ότι βρίσκεται εν μέσω μιας μη αναστρέψιμης παρακμής, η οποία προήλθε σε μεγάλο βαθμό από την υπέρμετρη κωδικοποίηση και εφαρμογή δομικών περιορισμών στην ομοιοκαταληξία και το μέτρο. Η εμμονή σε αυτούς τους κανόνες, που ίσχυαν κατά την κλασική περίοδο, θεωρήθηκε ότι αφαιρεί από την ποίηση την φυσικότητα και στα πλαίσια του Διαφωτισμού υπήρξε μια τάση απλοποίησης. Πλέον άρχισε να γίνεται όλο και πιο πιστευτό ότι χαλαρώνοντας την ομοιοκαταληξία θα μπορούσε να αποδοθεί καλύτερα ο λόγος, αφού θα στόχευε πιο εύκολα στο απλό, στο όμορφο και το σπουδαίο, οι ποιητές δεν θα διέθεταν πλέον τις στροφές στην κοπιαστική ανεύρεση λέξεων, αλλά σε σκέψεις που θα παρουσιάζονταν άμεσα και καθαρά. Έτσι, μια σειρά από σχολιαστές του 18^{ου} αιώνα προτίμησαν τη σημασιολογική διάσταση της λυρικής ποίησης αμφισβητώντας την αναγκαιότητα συσχέτισης της με προσωδιακές δομές, οι οποίες φαίνονταν περίπλοκες και απολιθωμένες.³⁶⁵ Μέσα σε αυτήν την κρίση της γαλλικής ποίησης μία αντίδραση προέτρεπε τους ποιητές να κοιτάξουν πίσω στο χρόνο ή οπουδήποτε αλλού στον κόσμο. Η υπέρβαση των εδαφικών και γλωσσικών συνόρων φάνηκε να δίνει την δυνατότητα για κάτι τέτοιο παίρνοντας αρχικά τη μορφή μεταφράσεων στίχων

³⁶² Françoise Lionnet, "New World' Exiles and Ironists from Évariste Parny to Ananda Devi", in *Postcolonial Poetics*, eds. Patrick Crowley and Jane Hiddleston (Liverpool: Liverpool University Press, 2011), 27.

³⁶³ Δηλαδή κείμενα των οποίων το πρωτότυπο κείμενο σε ξένη γλώσσα, που υποτίθεται ότι μεταφράζουν, δεν υπάρχει.

Βλ. Carol O'Sullivan, "Pseudotranslation", σε *Handbook of Translation Studies (HTS) Online*, 2011. Ανακτήθηκε στις 19 Φεβρουαρίου 2019 από <https://benjamins.com/online/hts/articles/pse1>

³⁶⁴ Παρότι πολύ συχνά οι μελέτες του γαλλικού ποιήματος-πρόζας έχουν παραμελήσει την προϊστορία της μορφή αυτής αρχίζοντας απότομα με το ποίημα *Gaspard de la nuit* του Aloysius Bertrand στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ή με τα *Petits Poèmes en prose* (ή αλλιώς, *Le Spleen de Paris*) του Charles Baudelaire, πλέον όλο και περισσότερο το επιστημονικό ενδιαφέρον στρέφεται στις μεταφράσεις και ψευδομεταφράσεις του 18^{ου} αιώνα, για να ανιχνεύσει τις ρίζες της.

Βλ. Marmarelli, "Other Voices", 57.

³⁶⁵ Χαρακτηριστικά, στην *Encyclopédie* των Diderot και d'Alembert η ποίηση περιγράφεται ως ένα κείμενο, που δεν χρειάζεται να τηρεί αυστηρά τους κανόνες της ομοιοκαταληξίας και του μέτρου, επειδή έτσι μπορεί να οδηγηθεί σε ένα παιχνίδι λέξεων, να χαθεί η αρμονία. Πίστευαν ότι η «ποίηση των πραγμάτων» ("poésie des choses") πάντα παραμένει.

Βλ. Marmarelli, "Other Voices", 58.

άλλων ευρωπαϊκών γλωσσών σε γαλλικό πεζογράφημα. Η νέα έμφαση στο σημασιολογικό περιεχόμενο του έδωσε τη δυνατότητα για προτεραιότητα έναντι της ομοιοκαταληξίας και του μέτρου, τα οποία ούτως ή άλλως δεν θα μπορούσαν να αποδώσουν επαρκώς το προσωδιακό σύστημα του πρωτότυπου κειμένου. Η επιτυχία που συνάντησαν οι μεταφράσεις στη συνέχεια οδήγησε και στο σχετικό φαινόμενο των ψευδομεταφράσεων, μία πρακτική που επινοούσε την ετερότητα επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο τους ποιητές να πειραματιστούν με νέα είδη ποιητικής γλώσσας διατηρώντας παράλληλα μία απόσταση ασφαλείας από την εμφανή «αντικανονικότητα». Μέσα από προλόγους, υποσημειώσεις και άλλα είδη δηλώσεων αποποίησης ευθυνών, οι ποιητές παρουσίασαν τους εαυτούς τους ως μεσάζοντες, που δεν φέρουν καμία ευθύνη για τη μορφή ή το περιεχόμενο των έργων τους, προχώρησαν στο να δώσουν στον εαυτό τους τον ρόλο της «αρτηρίας», μέσα από την οποία μπόρεσαν να γίνουν ακουστές στο παρόν χρονικά και χωρικά μακρινές φωνές. Αυτή η «εγγαστριμυθία» των ποιητών είχε ως στόχο την αποφυγή της επιστροφής στα καθιερωμένα μετρικά πρότυπα, που καθόριζαν τον γαλλικό στίχο τον 18ο και τον πρώιμο 19ο αιώνα.³⁶⁶ Το αποτέλεσμα ήταν σιγά σιγά να εγκαθιδρυθεί μια νέα ποιητική μορφή, το ποίημα-πρόζα, που διατηρεί μεν τις τεχνικές ή λογοτεχνικές ιδιότητες ενός ποιήματος, όπως τον ρυθμό, τα μοτίβα του λόγου στην δομή, την συναισθηματική ή φαντασιακή ένταση, αλλά συντάσσεται στην σελίδα ως πεζός λόγος.³⁶⁷

Όσον αφορά τα *Chansons madécasses* του Parny, πρέπει να επισημανθεί ότι τα ποιήματα αυτά, παρότι φέρουν ομοιότητες με μεταγενέστερες μεταφράσεις προφορικών παραδοσιακών μορφών μαλαγασιανής ποίησης στα γαλλικά, δεν αποτελούν μεταφράσεις γνωστών *hainteny*³⁶⁸ αλλά ψευδομεταφράσεις, οι οποίες στηρίζουν την αυθεντικότητα τους στην επιλογή του ποιητή να ιδιοποιηθεί άλλες φωνές προερχόμενες από μία πολιτισμικά και γεωγραφικά απόμακρη πραγματικότητα.³⁶⁹ Στον σύντομο πρόλογο αυτής της ποιητικής συλλογής ο Parny επαναπροσδιορίζει μερικά θέματα από την επιστολή του προς τον Bertin, που προαναφέρθηκε, τα οποία αφορούν την προδοσία των δούλων της Μαδαγασκάρης από τους συμπατριώτες τους που τους πωλούσαν στους Ευρωπαίους, την μολυσματική επίδραση των λευκών εισβολέων και την ανάγκη για τους ιθαγενείς να είναι επιφυλακτικοί προς αυτούς. Η συλλογή έχει σχεδιαστεί

³⁶⁶ Marmarelli, "Other Voices", 60-61.

³⁶⁷ The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Prose Poem", σε Encyclopaedia Britannica, 1999. Ανακτήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.britannica.com/art/prose-poem>

³⁶⁸ Στα μαλαγασιανά σημαίνει «γνώση των λέξεων» και είναι η παραδοσιακή μορφή της προφορικής μαλαγασιανής ποίησης και λογοτεχνίας.

³⁶⁹ Marmarelli, "Other Voices", 66-67.

έτσι ώστε να δημιουργεί την ψευδαίσθηση της άμεσης επαφής με την κοινωνία της Μαδαγασκάρης. Αντί να περιγράψει την ζωή των σκλάβων στο Bourbon, ισχυρίζεται ότι παρέχει μία περιγραφή της καθημερινής ζωής των ελεύθερων κατοίκων της Μαδαγασκάρης. Αυτή η φαινομενική εθνογραφική περιγραφή επιβάλλει την παρουσίαση των *Chansons madécasses* ως αυτού που είναι στην πιο αυθεντική τους μορφή, όπως ισχυρίζεται ο ποιητής, δηλαδή μια πεζογραφία που δεν γνωρίζει καμία από τις τυπικές απαιτήσεις του στίχου. «Δεν έχουν στίχο, η ποίηση τους είναι απλά μία προσεκτική πεζογραφία, η μουσική τους είναι απλή και πάντα μελαγχολική», αναφέρει ο ποιητής. Ο Parry προσπαθεί να παρουσιάσει τον εαυτό του ως ένα απλό «όχημα» για αυτήν την ποιητική μορφή επιτρέποντας σε άλλες φωνές να εκφραστούν στα ποιήματα του. Έτσι, η φωνή του λευκού επισκέπτη εμφανίζεται μόνο στο πρώτο από τα δώδεκα ποιήματα της συλλογής, όταν έρχεται σε διάλογο με έναν ανώνυμο κάτοικο της Μαδαγασκάρης. Στα υπόλοιπα ποιήματα δίνεται φωνή σε άνδρες και γυναίκες της Μαδαγασκάρης με δύο τρόπους, είτε συνδυάζοντας την αφήγηση τρίτου προσώπου από την σκοπιά ενός ιθαγενή κατοίκου, είτε με την άμεση ομιλία σε πρώτο πρόσωπο με φωνές τόσο ατομικές όσο και συλλογικές. Η προθυμία του Parry να καταληφθεί από άλλες φωνές, που μιλάνε μέσα από αυτά τα ποιήματα, οδηγεί και σε έναν κατακερματισμό των φράσεων. Επιπλέον, τα ονόματα των ιθαγενών της Μαδαγασκάρης, όπως της Nahandone, μας επιτρέπουν να έρθουμε σε επαφή με μία ανοίκεια ηχητική λέξεων.³⁷⁰ Τέλος, ας σημειωθεί ότι η καταγγελία του ποιήματος *Méfiez-vous des blancs* (είναι το δεύτερο στον κύκλο τραγουδιών) απέναντι στην εκμετάλλευση ήταν μοναδική στα ευρωπαϊκά πράγματα της εποχής του. Σε αντίθεση με άλλους Ευρωπαίους συγγραφείς του καιρού του, που κάνουν διάλογο με επινοημένες φωνές των ιθαγενών των αποικιών χωρίς να εμπλέκουν τους εαυτούς τους στη βιαιότητα των κατακτήσεων, ο Parry καταγγέλλει τις υπερβολές και τη βία των αποικιοκρατών.³⁷¹

Ο Ravel επέλεξε να μελοποιήσει τρία από τα ποιήματα της συλλογής του Parry, το πέμπτο, το όγδοο και το δωδέκατο. Παρακάτω παρατίθενται τα ποιήματα στο πρωτότυπο τους, στα γαλλικά, μαζί με τις μεταφράσεις τους με τη σειρά που εμφανίζονται στον κύκλο τραγουδιών του Ravel.³⁷²

³⁷⁰ Marmarelli, "Other Voices", 65-66.

³⁷¹ Lionnet, "New World' Exiles and Ironists from Évariste Parry to Ananda Devi, 28-29.

³⁷² Είναι χρήσιμο σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι η ποίηση ως τέχνη έχει τρία βασικά στοιχεία: περιεχόμενο, μορφή και αισθητική. Τα τρία αυτά στοιχεία συνυπάρχουν μέσα σε ένα ποίημα ως ένα αδιαίρετο όλον. Κατά την μετάφραση του ποιήματος ο μεταφραστής καλείται κάθε φορά να πάρει αποφάσεις για τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσει το ποίημα στην άλλη γλώσσα, σε ποια στοιχεία του θα δώσει έμφαση. Έτσι, μπορεί να ειπωθεί ότι ο μεταφραστής πάντοτε διαπράττει μία «αυθαιρεσία» κατά την οποία πάντα υπάρχει μια κάποια απώλεια. Ο τρόπος

1. Nahandove (Chanson XII)³⁷³

Nahandove, ô belle Nahandove! L'oiseau nocturne a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure; qui peut t'arrêter, Nahandove, ô belle Nahandove! Le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes; il est digne de tes charmes, Nahandove, ô belle Nahandove!

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide; j'entends le froissement de la pagne qui l'enveloppe; c'est elle, c'est Nahandove, la belle Nahandove!

Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur mes genoux. Que ton regard est enchanteur! Que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse! Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses brûlent tous mes sens; arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove?

Le plaisir passe comme un éclair. Ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandove, ô belle Nahandove!

της προσέγγισης μιας μετάφρασης αποτελεί μια ολόκληρη επιστήμη, μέσα στην οποία υπάρχουν αντικρουόμενες απόψεις ως προς την μεταφρασσιμότητα, την δυνατότητα ή μη της μετάφρασης. Όπως και να έχει το πράγμα, η μετάφραση της ποίησης είναι υπαρκτή, παραδεκτή και άρα δυνατή. Η παρούσα μετάφραση έγινε από τον συγγραφέα της παρούσας εργασίας προσπαθώντας να διατηρηθεί περισσότερο το περιεχόμενο, επειδή κρίθηκε ότι αυτό είναι το πιο αναγκαίο για τον Έλληνα αναγνώστη. Παρόλα αυτά, η ίδια η μορφή των ποιημάτων, δηλαδή η ποιητική πρόζα, βοηθάει από μόνη της στη διατήρηση και της μορφής.

Βλ. Τιτίκα Δημητρούλια και Γιώργος Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση: Θεωρία και Πράξη* (Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015), 175-230 . Ανακτήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 2019 από https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5252/1/00_master_document.pdf

f

³⁷³ Η αρίθμηση ακολουθεί την σειρά των τραγουδιών του κύκλου, ενώ σε παρένθεση είναι η αρίθμηση του ποιήματος στο βιβλίο του

Βλ. Évariste de Parny, *Oeuvres d'Évariste Parny* (Paris: Debray, 1808), Tome Second: 57-74.

Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse! moins délicieux pourtant que le réveil. Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs. Je languirai jusqu'au soir. Tu reviendras ce soir, Nahandove, ô belle Nahandove!

1. Ναχαντόβε

Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε! Το νυχτερινό πουλί έχει αρχίσει το ουρλιαχτό του, η πανσέληνος λάμπει πάνω από το κεφάλι μου, και η πρώτη δροσιά υγραίνει τα μαλλιά μου. Τώρα είναι η ώρα. Ποιος μπορεί να σε σταματήσει, Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε! Το κρεβάτι των φύλλων είναι έτοιμο. Έχω στρώσει λουλούδια και αρωματικά βότανα. Είναι άξιο της γοητείας σου, Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε!

Έρχεται. Αναγνωρίζω τη γρήγορη ανάσα κάποιου που περπατά βιαστικά. Ακούω το θρόισμα της φύστας της. Είναι αυτή, είναι η Ναχαντόβε, η όμορφη Ναχαντόβε!

Πάρε ανάσα, νεαρή αγαπημένη μου. Ξεκουράσου στην αγκαλιά μου. Πόσο σαγηνευτικό είναι το βλέμμα σου! Πόσο ζωντανή και απολαυστική είναι η κίνηση του στήθους σου κάτω από το χέρι που το πιέζει! Χαμογελάς, Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε!

Τα φιλιά σου διεισδύουν στην ψυχή μου. Τα χάρδια σου καίνε όλες μου τις αισθήσεις. Σταμάτα, αλλιώς θα πεθάνω. Πεθαμένος από αισθησιασμό, Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε;

Η ευχαρίστηση περνά σαν αστραπή. Η γλυκιά αναπνοή σου γίνεται πιο ήρεμη, τα υγρά μάτια σου κλείνουν και πάλι, το κεφάλι σου γέρνει απαλά και οι εκστάσεις σου ξεθωριάζουν. Ποτέ δεν ήσουν τόσο όμορφη, Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε!

Αυτός ο ύπνος είναι υπέροχος στα χέρια μιας ερωμένης! Λιγότερο νόστιμο όμως είναι το ξύπνημα. Φεύγεις, και θα μαραζώσω σε λύπες κι επιθυμίες. Θα μαραζώσω μέχρι το βράδυ. Θα επιστρέψεις απόψε, Ναχαντόβε, ω όμορφη Ναχαντόβε!

2. Aoua!³⁷⁴ (Chanson V)

Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île; on leur dit: Voilà des terres, que vos femmes les cultivent. Soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage: Plutôt la mort! Le carnage fut long et terrible; mais, malgré la foudre qu'ils vormissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés. Méfiez-vous des blancs!

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage: le ciel a combattu pour nous; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons libres. Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage.

³⁷⁴ Το επιφώνημα “Αουα” προστέθηκε από τον Ravel.

2. Αουα!

Προσοχή στους λευκούς, τους κατοίκους της ακτής. Από την εποχή των πατέρων μας, οι λευκοί κατέβηκαν σε αυτό το νησί. Τους είπαμε: Εδώ είναι η γη, που οι γυναίκες σας μπορούν να καλλιεργήσουν. Να είστε δίκαιοι, να είστε καλοί, και να γίνετε αδέρφια μας.

Οι λευκοί υποσχέθηκαν, και συνεχώς έκαναν τάφρους. Έχτισαν ένα απειλητικό φρούριο. Οι βροντές κλείστηκαν σε μπρούντζινα κανόνια. Οι ιερείς τους ήθελαν να μας δώσουν έναν Θεό που δεν γνωρίζαμε. Τελικά μίλησαν για υπακοή και δουλεία: Καλύτερος ο θάνατος! Το μακελειό διήρκησε πολύ και ήταν τρομερό. Αλλά, παρά τις βροντές που μας ξερνούσαν, και που συνθλίβουν ολόκληρους στρατούς, ήταν όλοι εξαντλημένοι. Προσοχή στους λευκούς!

Είδαμε νέους τυράννους, πιο δυνατούς και περισσότερους, να μπήγουν τις σκηνές τους στην ακτή: ο ουρανός αγωνίστηκε για εμάς. Τους έριξε βροχές, καταιγίδες, και δηλητηριασμένους ανέμους. Δεν υπάρχουν πλέον, και ζούμε ελεύθεροι. Προσοχή στους λευκούς, τους κατοίκους της ακτής.

3. Il est doux (Chanson VIII)

Il est doux de se coucher, durant la chaleur, sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés. Répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme. La danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser. Que vos pas soient lents; qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

3. Είναι γλυκό

Είναι γλυκό να ξαπλώνεις, κατά τη διάρκεια της ζέστης, κάτω από ένα φυλλώδες δέντρο, και να περιμένεις το βραδινό αεράκι να φέρει δροσιά.

Γυναίκες, πλησιάστε. Καθώς ξεκουράζομαι εδώ κάτω από ένα φυλλώδες δέντρο, γεμίστε τα αυτιά μου με τους συνεχείς ήχους σας. Επαναλάβετε το τραγούδι ενός νεαρού κοριτσιού, όταν πλέκει με τα δάχτυλα τα μαλλιά του ή όταν κάθεται δίπλα στους ορυζώνες διώχνοντας μακριά τα αχόρταγα πουλιά.

Το τραγούδι ευχαριστεί την ψυχή μου. Ο χορός είναι για μένα σχεδόν τόσο γλυκός όσο ένα φιλί. Τα βήματα σας είναι αργά. Μιμούνται τις στάσεις της ευχαρίστησης και της εγκατάλειψης της έκστασης.


Σηκώνεται το βραδινό αεράκι. Το φεγγάρι αρχίζει να λάμπει μέσα από τα δέντρα του βουνού. Ελάτε, κι ετοιμάστε το γεύμα.

4.3 Nahandove

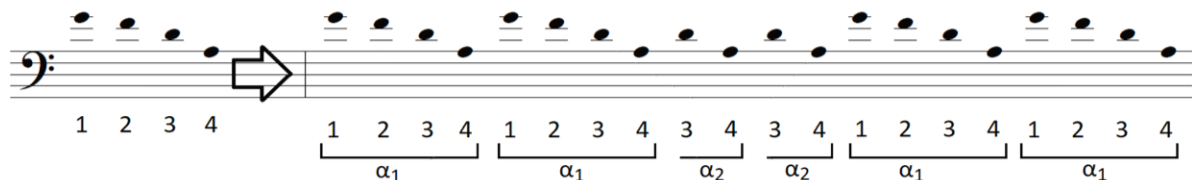
Το πρώτο από τα τρία ποιήματα που μελοποιεί ο Ravel για αυτόν τον κύκλο τραγουδιών εκφράζει έναν ερωτισμό προς μία εξωτική γυναικεία φιγούρα, την Nahandove. Το ποίημα, όπως παρατηρούμε στην προηγούμενη ενότητα, χωρίζεται σε έξι στροφές, που στο τέλος της καθεμιάς, όπως και στην αρχή αλλά και στο μέσο της πρώτης, εμφανίζεται η φράση «Nahandove, ô belle Nahandove!», η οποία αποτελεί ένα ρεφραίν. Ο συνθέτης ακολουθεί την ποιητική δομή διαμορφώνοντας μία αντίστοιχη μουσική μορφή, η οποία χωρίζεται σε έξι διακριτά τμήματα, ενώ ο ελεύθερος στίχος της ποιητικής πρόζας οδηγεί στην διαμόρφωση μιας διαρκώς εξελισσόμενης μουσικής μορφής, στην οποία η αίσθηση ενότητας δημιουργείται από την οικονομία στη χρήση ενός περιορισμένου αριθμού μοτίβων, κοινών για κάθε εκτελεστή, που μεταμορφώνονται διαρκώς χωρίς να επαναλαμβάνεται τίποτα αυτούσιο.

Το τμήμα Α του τραγουδιού αρχίζει με μία αντιστικτική υφή, όπου γίνεται ένας διάλογος ανάμεσα στο βιολοντσέλο και τη φωνή. Η ρυθμική αγωγή *andante quasi allegretto* και η ένδειξη

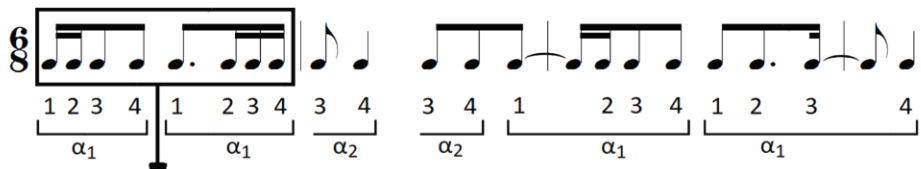
Επέκταση μοτίβου α στη φράση του βιολοντσέλου (μ. 1 - 4)




Φθογγικό κύτταρο μοτίβου α και επέκτασή του στη φράση



Ρυθμικός σκελετός φράσης



Στοιχείο ρυθμικού καρκίνου



Εικόνα 1

p espressivo μας προετοιμάζουν για ένα μουσικό απόσπασμα έντονου λυρισμού, όπου το πρώτο πρόσωπο του ποιήματος περιγράφει το νυχτερινό σκηνικό, στο οποίο περιμένει με ερωτικό πόθο την Ναχαντόβε. Το βιολοντσέλο ανοίγει με μία φράση, που είναι αμιγώς συνοδευτική διατηρώντας κάποια μελωδικά χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, το φθογγικό κύτταρο του μοτίβου α της φράσης του βιολοντσέλου παρότι μπορούμε να πούμε ότι είναι ένας καθοδικός αρπισμός της συγχορδίας ΣΟΛ μείζονος σε 2^η αναστροφή και με προστιθέμενη την 4^η βαθμίδα, δηλαδή οι φθόγγοι [σολ-φα-ρε-λα], αναπτύσσεται σε μη επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα δίνοντας την αίσθηση ενός αυτοσχεδιασμού στηριζόμενου πάνω στο επαναλαμβανόμενο φθογγικό κύτταρο. Από την διάσπαση του φθογγικού κυττάρου και του ρυθμικού σκελετού προκύπτει μία αυτόνομη μελωδική γραμμή στο βιολοντσέλο και όχι ενός απλού και συνηθισμένου συνοδευτικού αρπισμού (εικόνα 1).

Η φωνή αρχίζει με το χαρακτηριστικό ρεφραίν «Nahandone, ô belle Nahandone!» (στην μουσική ανάλυση θα το ονομάσουμε μοτίβο β), το οποίο χαρακτηρίζεται από ένα μελωδικό διάνθισμα γύρω από δύο κύριους φθόγγους. Στην πρώτη εκδοχή του το μοτίβο β έχει κύριους φθόγγους τον σι και τον σολ, ενώ μαζί με τους φθόγγους που διανθίζουν την μελωδική φράση σχηματίζεται το πεντάχορδο [σολ-λα-σι-ντο-ρε]. Πάνω στην συγχορδία ΡΕ ελάσσονος του βιολοντσέλου η προβολή των φθόγγων σι και σολ μαζί με το συνολικό φθογγικό σύνολο μας δίνει έντονα την αίσθηση ενός ΡΕ δώριου τρόπου. Όμως, η δεύτερη αναστροφή της συγχορδίας ΡΕ ελάσσονος, που έχει ως χαμηλότερο τον φθόγγο λα, αμφισβητεί ένα ξεκάθαρο τονικό κέντρο του ΡΕ και σε συνδυασμό με το φθογγικό σύνολο της φυσικής λα ελάσσονος κλίμακας μας δίνει ταυτόχρονα και την αίσθηση μιας υποδεσπόζουσας για τον τονικό χώρο της λα ελάσσονος. Πράγματι, στο μέτρο 4 εμφανίζεται η συνήχηση [λα-μι], δηλαδή η ανοιχτή συγχορδία ΛΑ και μπορούμε να θεωρήσουμε τα πρώτα μέτρα ως μία πλάγια κίνηση από την υποδεσπόζουσα προς την τονική, ωστόσο χωρίς μία ξεκάθαρη συγχορδία λα ελάσσονος, αφού η 3^η βαθμίδα παραλείπεται. Στο

μέτρο 6 της φωνής παρατηρούμε ένα ακόμη χαρακτηριστικό καταληκτικό μοτίβο γ με κίνηση 16^{ων}, το οποίο, όπως θα δούμε

tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux.

φωνή, μέτρα 6 - 7

Εικόνα 2

παρακάτω, είναι επίσης ένα από τα κύρια μοτίβα του έργου (εικόνα 2). Μέχρι το μέτρο 7 βλέπουμε να τονίζονται παράλληλα διαστήματα 5^{ης} καθαρής ανάμεσα στη φωνή και το

Αρμονική αναγωγή τμήματος A1 (μ. 1 - 8)

La- : iv_4^6 add 6,4 i - open 5th iv - open 5th v - open 5th — 7 i - open 5th iv

Εικόνα 3

βιολοντσέλο, ενώ έπειτα (μέτρα 7-8) το βιολοντσέλο με μία κατιούσα κίνηση επιστρέφει πάλι στον φθόγγο ρε και τον χώρο της υποδεσπόζουσας. Τα μέτρα 1-8 μας δίνουν μία αίσθηση αυτοτέλειας, μιας πρώτης περιόδου, που κινείται από υποδεσπόζουσα στην τονική της ΛΑ ελάσσονος για να επιστρέψει πάλι στην υποδεσπόζουσα (εικόνα 3).

Δεδομένου ότι το ρεφραίν αποτελεί ένα όριο για τις στροφές του ποιήματος και παρατηρώντας το να εμφανίζεται στο μέσο της πρώτης στροφής, ο συνθέτης

μέτρα 8 - 9

Εικόνα 4

προτιμάει να ακολουθήσει την λογική της ποιητικής μορφής και να χωρίσει σε δύο περιόδους το τμήμα Α. Στη νέα περίοδο, που ξεκινάει από το μέτρο 9, το βιολοντσέλο μας εκπλήσσει με ένα νέο μοτίβο (μοτίβο δ), αντί για αυτό με το οποίο ξεκίνησε στην αρχή (εικόνα 4). Στο μέτρο 10 εμφανίζεται ο φθόγγος φα# αλλάζοντας το προηγούμενο φθογγικό σύνολο σε αυτό της φυσικής ΜΙ ελάσσονος κλίμακας κι επομένως κάνοντας μία μετατροπία προς την ΜΙ ελάσσονα. Και πάλι η εγκαθίδρυση του νέου τονικού χώρου δεν είναι ξεκάθαρη, αφού η συγχορδία της δεσπόζουσας είναι ελάσσονα, ενώ οδηγεί στην συγχορδία της επιδεσπόζουσας, την ΝΤΟ μείζονα σε δεύτερη αναστροφή με προστιθέμενες βαθμίδες την 4^η και την 6^η, δηλαδή τους φθόγγους φα# και λα (μέτρο 10-11), οι οποίοι είναι οι κύριοι φθόγγοι της δεύτερης παραλλαγμένης μορφής του μοτίβου β της φωνής. Η εμμονή στην βαθμίδα της επιδεσπόζουσας μέχρι το μέτρο 13 προβάλλει έντονα τον ΝΤΟ λύδιο τρόπο. Στο α' μισό του μέτρου 14 έρχεται η υποδεσπόζουσα ενώ στο β'

Αρμονική αναγωγή τμήματος Α2 (μ. 8 - 18)

μ. 10

iv 7 add 4 v 7 —₃⁴ Mi- : v VI₄ add 6,4 (V)vi VI add 6 —² iv v 7 iv₄ add 6,4

Εικόνα 5

μισό του ίδιου μέτρου επανέρχεται για λίγο η ελάσσονα δεσπόζουσα για να καταλήξει ξανά στην υποδεσπόζουσα σε δεύτερη αναστροφή, που προβάλλει ως χαμηλότερο φθόγγο το τονικό κέντρο ΜΙ στα μέτρα 16-18, που κλείνουν το τμήμα Α με μία αίσθηση ΛΑ δώριου τρόπου, όπως στην αρχή που κι εκεί υπήρχε η αίσθηση ενός δώριου τρόπου (εικόνα 5).

Στο τμήμα Α του τραγουδιού (μέτρα 1-18), που χωρίζεται σε δύο περιόδους (μ. 1-8 και 9-18), κάθε φορά το μοτίβο β του ρεφραίν της φωνής έρχεται πάντα σε αντίστιξη με το μοτίβο α του βιολοντσέλου (εικόνα 6).

Αντίστιξη μοτίβων α και β στο τμήμα Α

μέτρα 1 - 3

μέτρα 10 - 11

μέτρα 15 - 18

Εικόνα 6

Οι δύο τελικοί φθόγγοι [λα-μι] του μοτίβου α επαναλαμβάνονται απομονωμένοι τέσσερις φορές δίνοντας μας την αίσθηση ενός απόηχου όλου του τμήματος Α (εικόνα 7). Στο τμήμα αυτό η μετρική ένδειξη αλλάζει ανάλογα με τον ελεύθερο στίχο της ποιητικής πρόζας, παρατηρούμε πολλές συγκοπές, καθυστερήσεις και προηγήσεις, που αλλοιώνουν ακόμα περισσότερο την αίσθηση του μέτρου δίνοντας έντονη εκφραστικότητα, η μελωδική γραμμή γίνεται πιο ελεύθερη, ενώ υπάρχει μία αρμονική αίσθηση πανδιατονισμού χωρίς ξεκάθαρες πτώσεις και λύσεις. Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργείται μία μουσική υφή με έντονο μελισματικό και λυρικό χαρακτήρα, ο οποίος αποπνέει τον ερωτισμό του ποιήματος με έναν συμβολικό τρόπο, αφού η αντίστιξη ανάμεσα στους δύο εκτελεστές, που έχουν έναν ισότιμο ρόλο (δύο από τα τέσσερα

κύρια μοτίβα του τμήματος Α εμφανίζονται στο βιολοντσέλο), λειτουργεί σαν ένας ερωτικός διάλογος.

Επέκταση μοτίβου α στη φράση του βιολοντσέλου (μ. 15 - 19)

Φθογγικό κύτταρο μοτίβου α και επέκτασή του

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 4 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4

α₁ α₁ α₂ α₁ α₂ α₂ α₂

Ρυθμικός σκελετός φράσης

1 2 3 4 1 2 3 4 3 4 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4

α₁ α₁ α₂ α₁ α₂ α₂ α₂

Εικόνα 7

Η δεύτερη στροφή του ποιήματος περιγράφει τον βιαστικό βηματισμό της Ναχαντόβε, που πηγαίνει να συναντήσει τον εραστή της. Μουσικά αυτό αποδίδεται στο τμήμα Β με μία μεταβατική γέφυρα στα μέτρα 19-28, που καταλήγει στο ρεφραίν. Από το μέτρο 19 αλλάζει η ρυθμική αγωγή (*ritu animato*) και η μετρική ένδειξη σταθεροποιείται στα 6/8, ενώ το πιάνο κάνει την είσοδο του με έναν ρυθμικό παλμό στο αριστερό χέρι. Στα μοτιβικά στοιχεία της νέας μουσικής υφής, που διαμορφώνεται, έχουμε μία μεταμόρφωση, όπου το μοτίβο α₂ (κατάληξη του μοτίβου α) από το βιολοντσέλο περνάει με επιτάχυνση στο δεξί χέρι του πιάνου (μοτίβο α₂'), ενώ στο αριστερό χέρι το ίδιο μοτίβο αντιστρέφεται και μεγαθύνεται το διάστημα του από 4^η καθαρή σε 12^η ελαττωμένη (μοτίβο α₂''). Τα μοτίβα α₂' και α₂'' γίνονται *ostinati* άνισης διάρκειας, που δίνουν έναν ρυθμικό χαρακτήρα, ο οποίος συμβολίζει τον βηματισμό της Ναχαντόβε. Στο μέτρο 21 η φωνή εισάγεται μιμούμενη το ρυθμικό μοτίβο α₂' με μετατόπιση της θέσης των 16^{ων} μέσα στο μέτρο από ασθενές σε ισχυρό μέρος (εικόνα 8).

α₂ Più animato

Πiù animato

Πiù animato α₂' = 138

El. le vient. J'ai

α₂''

μέτρα 19 - 21

- Το μοτίβο α₂' αποτελεί επιτάχυνση του μοτίβου α₂, ενώ το α₂'' είναι αντιστροφή του α₂ με μεγένθυση του διαστήματος ανάμεσα στους δύο φθόγγους.
- Τα μοτίβα α₂' και α₂'' επεκτείνονται και γίνονται ostinati άνισης διάρκειας.
- Η είσοδος της φωνής μιμείται ρυθμικά την είσοδο του πιάνου (μοτίβο α₂') με μετατόπιση της θέσης των δεκάτων έκτων μέσα στο μέτρο από ασθενές σε ισχυρό μέρος.

α₂'

α₂''

Εικόνα 8

Ενώ αρμονικά ο ακροατής θα περίμενε από το προηγούμενο τμήμα να έχουμε μία κατάληξη στην συγχορδία της τονικής, δηλαδή της MI ελάσσονος, ο συνθέτης μας εκπλήσσει και στο μέτρο 19, που αρχίζει το τμήμα Β, έρχεται στο πιάνο η συγχορδία [μι-λα-σιβ], δηλαδή μία ελαττωμένη συγχορδία MI χωρίς την 3^η βαθμίδα και με προστιθέμενη την 4^η βαθμίδα. Σε συνδυασμό με την φωνή στα μέτρα 19-23 διαμορφώνεται το πεντάχορδο [μι-φα#-σολ-λα-σιβ], το οποίο όχι απλά δεν εγκαθιδρύει την MI ελάσσονα, αλλά είναι εξαιρετικά αινιγματικό, αφού μας δημιουργεί ερώτημα για την αρμονική κατεύθυνση. Στα μέτρα 23-26 (α' μισό) περνάμε σε δύο επόμενες συγχορδίες, στις οποίες διατηρούνται σαν pedal οι φθόγγοι [μι-λα], την ΦΑ αυξημένη με 7^η μεγάλη και την Σιβ αυξημένη με 7^η μεγάλη και προστιθέμενο φθόγγο την μι (4^η αυξημένη). Η εμφάνιση της ΡΕ μείζονος μεθ' 9^{ης} (μέτρο 26 β' μισό), που στη συνέχεια μετατρέπεται σε ΡΕ

ελάσσονα μεθ' 9^η για να καταλήξει στην ΣΟΛ μεθ' 9^η (μέτρο 28) ξεκαθαρίζει περισσότερο τα πράγματα. Έτσι, πλέον θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την συγχορδία της ΜΙ ελαττωμένης (μέτρα 19-23) ως μία δεύτερη βαθμίδα για τον τονικό χώρο της ΡΕ, χωρίς να ξεκαθαρίζεται αν πρόκειται για την ΡΕ μείζονα ή ελάσσονα, επειδή η ύπαρξη της φα# στη φωνή αμφισβητεί την ΡΕ ελάσσονα, παρότι η ΣΙb θα μπορούσε να δηλώνει μία 2^η βαθμίδα για την ΡΕ ελάσσονα. Έπειτα, η συγχορδία ΦΑ αυξημένης (μέτρο 24) γίνεται αντιληπτή ως 3^η βαθμίδα της ΡΕ ελάσσονος και η ΣΙb αυξημένη ως 6^η βαθμίδα της. Και οι τρεις συγχορδίες αυτές κινούνται ανάμεσα στην ΡΕ μείζονα και την ΡΕ ελάσσονα τονικότητα, οι οποίες πράγματι έρχονται ως δύο διαδοχικές συγχορδίες (μέτρα 26-27), ως δευτερεύουσα δεσπίζουσα κι έπειτα 2^η βαθμίδα για την ΣΟΛ μείζονα. Τελικά η ΣΟΛ μείζονα μεθ' 9^η είναι μία δεσπίζουσα για την τονική της ΝΤΟ μείζονος, που έρχεται στο μέτρο 29, όπου έχουμε το ρεφραίν με την 9^η βαθμίδα να προβάλλεται ως κύριος φθόγγος στη φωνή (εικόνα 9). Η λαχτάρα της μεταβατικής γέφυρας των προηγούμενων μέτρων με τις

Αρμονική αναγωγή τμήματος Β (μ. 19 - 33)

$$\left[\begin{array}{c} i^{5b}(\text{sus}4) \\ \text{Re-(?): } ii^{\flat}(\text{sus}4) \end{array} \right] \quad III^{+7} \quad VI^{+7}_{\text{add } 4} \quad \left[\begin{array}{c} I^{\flat}_{\text{add } 6} \\ \text{Do+ : (V)}^{\flat}_{\text{add } 6} \end{array} \right] \quad ii^{\flat}_{\text{add } 6} \quad V^{\flat} \quad I^{13}$$

Εικόνα 9

διαδοχικές αρμονικές εκπλήξεις της, που παρατείνουν την αγωνία και μεταθέτουν διαρκώς την λύση σε μία ξεκάθαρη τονικότητα, λύνεται επιτέλους στο ρεφραίν, που έρχεται με μία λαμπρότητα δηλώνοντας το αντίκρισμα της όμορφης Ναχαντόβε. Αυτή η λαμπρότητα συμβολίζεται εκτός των άλλων και με τη μετακίνηση του μοτίβου α2' σε όλο και ψηλότερη περιοχή στα μέτρα 26-29, όπου από το πιάνο περνάει τελικά στο φλάουτο, το οποίο κάνει την

είσοδο του στο μέτρο 28. Η συνύπαρξη του φθόγγου ντο \sharp με τον ντο στο μέτρο 28, και του φα \sharp με τον φα από το μέτρο 29, που παρατηρούμε ανάμεσα στο φλάουτο και τα άλλα όργανα, αποτελεί την πρώτη εμφάνιση χαρακτηριστικού διτονικότητας στο έργο. Επίσης, από το μέτρο 28 παρατηρούμε στο πιάνο έναν συγχορδιακό παραλληλισμό³⁷⁵ (εικόνα 10). Στο καταληκτικό

FLAUTO

ment de la pa-gnequil'enve-lop-pe: c'est el-le, c'est el-le, c'est el-le, c'est el-le, c'est

α2'

Nahan.do

μέτρα 25 - 29

Συγχορδιακός παραλληλισμός

Πέρασμα του μοτίβου α2' σε όλο και ψηλότερη περιοχή από το πιάνο στο φλάουτο

Εικόνα 10

ρεφραίν του τμήματος Β (μέτρα 29-33) τα τέσσερα όργανα του συνόλου συντονίζονται σε μία υφή τεσσάρων επιπέδων με *ostinato*, που σχηματίζουν μία πανδιατονικού χαρακτήρα τρίτοδμητη συγχορδία ΝΤΟ μείζονος, που περιέχει όλους τους φθόγγους του ΝΤΟ ιωνικού τρόπου (μαζί με τον φα \sharp ως διτονικό στοιχείο). Όμως, και πάλι η τονικότητα αμφισβητείται με βάση τους κλασικούς κανόνες, ο φθόγγος ντο στο μπάσο δεν είναι ο χαμηλότερος και ούτε έχει την μεγαλύτερη διάρκεια μέσα στο μέτρο,³⁷⁶ δίνοντας μία αίσθηση συγχορδίας ΝΤΟ μείζονος σε 2^η αναστροφή. Τα *ostinati* αραιώνουν για να δώσουν την αίσθηση τέλους σε αυτό το τμήμα και το μοτίβο α2' από το φλάουτο περνάει στο πιάνο σε αντεστραμμένη μορφή (μέτρο 34) για το νέο τμήμα Γ (εικόνα 11).

³⁷⁵ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 76.

³⁷⁶ Ένας βασικός κανόνας για την μουσική φράση στην τονική μουσική είναι ότι υπό κανονικές συνθήκες το αρχικό σημείο μιας συγχορδίας ή αρμονικής λειτουργίας θα πρέπει να συμπίπτει με το χρονικό σημείο που έχει την μεγαλύτερη έμφαση, και να έχει την μεγαλύτερη διάρκεια μέσα στο μέτρο.

Βλ. Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, 82.

μέτρα 29 - 35

↓

Διαμόρφωση πολλών επιπέδων ostinati με τα μοτίβα τους να αραιώνουν στο τέλος του τμήματος Β

Εικόνα 11

Στο μέτρο 33 (β' μισό) η φωνή μεταβαίνει στο τμήμα Γ χρησιμοποιώντας το μοτίβο β, το βιολοντσέλο μετά από μία κατιούσα πορεία [σι-λα-σολ-φα#] καταλήγει σε μία παραλλαγμένη μορφή του μοτίβου δ (μέτρο 36), ενώ το πιάνο επαναλαμβάνει διαρκώς το μοτίβο α2' με τους φθόγγους [ντο-μι]. Έτσι, μέχρι το μέτρο 40 έχουμε την επέκταση της συγχορδίας ΦΑ# ελαττωμένης μεθ' 7^{ης}. Στην φωνή η μελωδική γραμμή κάνει ποικίλα

γύρω από την 7^η βαθμίδα, δηλαδή τον φθόγγο μι, παραλλάσσοντας το μοτίβο δ. Με αρπισμούς δύο τεταρτόδητων συγχορδίων, [μι-λα] και [φα#-σι-μι], στο μέτρο 40 η φωνή καταλήγει στον φθόγγο μι (μέτρο 41), ενώ παράλληλα στο δεξί χέρι του πιάνου έχουμε το μοτίβο α καθώς αναπτύσσεται η συγχορδία της ΣΟΛ μείζονος μεθ' 11^{ης} αυξημένης και με την τονική να εμφανίζεται σε δύο εκδοχές (σολ[♯] και σολ[♮]) ως ένα ακόμη χαρακτηριστικό διτονικότητας, όμοια με τα μέτρα 28-33. Τα μέτρα 36-40 επέκτειναν την 7^η βαθμίδα της τονικότητας της σολ μείζονος, η οποία τελικά έρχεται στο μέτρο 41, ενώ στη συνέχεια, τα μέτρα 41-44 αποτελούν μία αρμονική αλυσίδα, στην οποία τρεις συγχορδίες ίδιου τύπου με αυτήν της ΣΟΛ μείζονος στο μέτρο 41 διαδέχονται η μία την άλλη. Έτσι, έχουμε αρχικά μία ΣΟΛ μείζονα, έπειτα μία ΜΙ μείζονα στο μέτρο 43, η οποία λειτουργεί σαν δεσπόζουσα προς την ΛΑ μείζονα, στην οποία καταλήγει το τμήμα Γ στο μέτρο 44 (εικόνα 12). Η πτώση στην ΣΟΛ μείζονα έρχεται σε δυναμική *pp* και η αρμονική αλυσίδα με τις ανοιχτές συγχορδίες με συνδυασμούς συνηχίσεων 5^{ης} καθαρής δίνουν

μα αίσθηση χαλαρότητας και εκφράζει τους στίχους του ποιήματος, οι οποίοι περιγράφουν την Ναχαντόβε να βρίσκει θαλπωρή μέσα στην αγκαλιά του εραστή της.

Αρμονική αναγωγή τμήματος Γ (μ. 33 - 44)

Sol+ : vii^{o7} I(1!)^{11#} La+ : V(1!)^{11#} I(1!)^{11#}

Εικόνα 12

Στην αρμονική αλυσίδα των μέτρων 41-44 υπάρχει μία προτίμηση σε συνηγήσεις 5^{ης} καθαρής, το μοτίβο α2' στο μέτρο 43 του πιάνου λειτουργεί σαν προανάκρουσμα για το μοτίβο συνοδείας στο δεξί χέρι του πιάνου, το οποίο είναι μία μορφή του μοτίβου α2', και για την είσοδο της φωνής στο μέτρο 45, όπου αρχίζει το νέο τμήμα Δ. Επίσης, το μοτίβο α από το πιάνο (μέτρο 44) περνάει στο βιολοντσέλο (μέτρο 45). Όλα αυτά είναι ενοποιητικά στοιχεία ανάμεσα στα δύο τμήματα. Επίσης, παρότι η μετρική ένδειξη είναι στα 6/8, στο τμήμα Δ το μπάσο διαιρείται σε τρία ίσα μέρη δίνοντας μας την αίσθηση μέτρου 3/4 (εικόνα 13).

μέτρα 43 - 45

Εικόνα 13

Το τμήμα Δ κινείται στον τονικό χώρο της ΦΑ# μείζονος έχοντας το πιο πυκνό αρμονικό πλέγμα μέσα στο τραγούδι, στο οποίο κάθε όργανο εκτελώντας τα δικά του ιδιαίτερα μοτίβα μέσα στη διαστρωμάτωση της υφής προσθέτει ένα κομμάτι στη γενική συνήχηση. Ο τύπος της μελωδίας της φωνής θυμίζει το τμήμα Β (μέτρα 21-28), η μελωδία είναι συλλαβική με γρήγορες ρυθμικές αξίες και μεγάλα άλματα σε αντιθετικές κινήσεις. Μέσα από αυτήν την έντονη κινητικότητα της μελωδίας εκφράζεται όλος ο ερωτισμός του τραγουδιού, αφού στην στροφή αυτή του ποιήματος περιγράφονται οι θωπείες των δύο εραστών. Πάνω στο υπόβαθρο της πιανιστικής συνοδείας,

που αναπτύσσει την συγχορδία της ΦΑ# μείζονος μεθ' 7^{ης} με δύο διαφορετικά *ostinati* μοτίβα (μέτρα 45-47), το πίκολο, που αντικαθιστά το φλάουτο, εκτελώντας το μοτίβο δ εισάγει τον φθόγγο ντο \times , ο οποίος συνηχώντας με τον ντο# (5^η βαθμίδα της ΦΑ# μείζονος) είναι ακόμη ένα στοιχείο διτονικότητας στα μέτρα 46-47 (εικόνα 14). Ο φθόγγος σι# στο μέτρο 47, τόσο στη φωνή όσο

The image shows a musical score for measures 46-47. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "- trent jusqu'à l'â - me; tes ca - resses brûlent tous me". The second staff is the piano accompaniment, with a marking "OTTAVINO" above it. Two notes in the piano part are circled in red and marked with an "x". The bottom two staves are the piano accompaniment in the lower register. The text "μέτρα 46 - 47" is written below the piano part.

Εικόνα 14

και στο πίκολο, δίνει μία αίσθηση ΦΑ# λύδιου τρόπου. Στη συνέχεια, στο τέλος του μέτρου 48, όπου το πίκολο έχει την ανιούσα χρωματική πορεία [ντο \times -ρε#-μι-μι#] προτιμώντας διαστήματα 9^{ης} μικρής και 7^{ης} μεγάλης αντί για διαδοχικά διαστήματα 2^{ης} μικρής, καθώς και στις αποτζιατούρες κατά ανιόντα διάστημα 9^{ης} μικρής, που κάνει το πίκολο στα μέτρα 49-51 (εικόνα 15), μαζί με το στοιχείο της διτονικότητας μπορούμε να αντιληφθούμε μία τάση προσέγγισης της χρωματικής κλίμακας, αφού δέκα από τους συνολικά δώδεκα φθόγγους ακούγονται σε όλο αυτό το τμήμα. Η ερωτική έκσταση εκφράζεται μέσα από την προσέγγιση του πανχρωματισμού στην αρμονία. Στο μέτρο 48 έρχεται η συγχορδία της ΡΕ# μείζονος, η οποία λειτουργεί σαν μείζονα επιδεσπόζουσα ή δευτερεύουσα δεσπόζουσα της δεύτερης βαθμίδας, δηλαδή της συγχορδίας

μέτρα 49 - 51

Εικόνα 15

ΣΟΛ# μεθ' 9^{ης} και 7^{ης} μεγάλης, που έρχεται στη συνέχεια. Έπειτα, στα μέτρα 49-51 περνάμε από την έβδομη βαθμίδα (συγχορδία MI# ελαττωμένη μεθ' 11^{ης}) στην τρίτη βαθμίδα, δηλαδή την ΛΑ# ελάσσονα με αυξημένη 9^η (εικόνα 16).

Αρμονική αναγωγή τμήματος Δ (μ. 45 - 51)

Fa#+: I7(add6) (5) (add4#) V I⁹ add 6 ii⁹_{7x} vii⁹¹¹ iii⁹#
(V)ii⁹₇ add 6

Εικόνα 16

Από τον έντονο αισθησιασμό και την έκταση του τμήματος Δ στο επόμενο τμήμα εισαγόμεστε σε μία πιο χαλαρή ηχητική ατμόσφαιρα, στην οποία το μοτίβο δ γίνεται ostinato στο πιάνο επεκτείνοντας τον φθόγγο λα# σαν ένα pedal στα μέτρα 51-62. Η φωνή μιμείται σε παραλλαγμένη μορφή το μοτίβο δ, με μία μελωδική γραμμή συλλαβικού χαρακτήρα, που

ουσιαστικά αποτελεί ποικίλματα γύρω από έναν κύριο φθόγγο (σολ#) εντός μιας περιορισμένης έκτασης διαστήματος 5^{ης} καθαρής (εικόνα 17). Η συγχορδία της ΛΑ# ελάσσονος από το

The image shows a musical score for measures 52-55. It consists of four staves: Flute (FLAUTO), Bassoon (BASSO), Piano (PIANO), and Voice. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'rondo'. The piano part features a green box around measures 52-53 and a circled measure 54. The flute part has a red circle around measure 55. The vocal line includes the lyrics 'Le plaisir passe comme un éclair, ta douce ha...'. The score is labeled 'μέτρα 52 - 55' at the bottom.

Εικόνα 17

προηγούμενο τμήμα παραμένει στην αρχή του τμήματος E με την πιο αφαιρετική μορφή μιας τεταρτόδμητης συγχορδίας ΛΑ# [λα#-ρε#-σολ#] στα μέτρα 52-62. Ο φθόγγος μι# του πιάνου στο μέτρο 52 με κατιούσα χρωματική κίνηση γίνεται μι \flat στο μέτρο 53 κάνοντας μετατροπία προς τον τονικό χώρο της ΣΙ ελάσσονος, ενώ παράλληλα υπάρχει μία ηχοχρωματική μετατροπία, με την οποία ο φθόγγος μι περνάει από το πιάνο στο αέρινο ηχόχρωμα ενός αρμονικού στο βιολοντσέλο και τέλος στο φλάουτο (μέτρο 55) με το παρόμοιο ηχόχρωμα του. Τα μέτρα 54-62 επεκτείνουν την συγχορδία της 7^{ης} βαθμίδας, δηλαδή την ΛΑ# ελαττωμένη μεθ' 7^{ης}, η οποία λύνεται στην τονική της ΣΙ ελάσσονος στο μέτρο 63. Έπειτα, στο μέτρο 67 με μία ακόμη χρωματική κατιούσα κίνηση στο πιάνο ο φθόγγος φα# μετατρέπεται σε φα \flat κι έτσι έχουμε μία ακόμη ελαττωμένη συγχορδία, όπως είχαμε στα μέτρα 54-62, αυτήν της ΣΙ ελαττωμένης μεθ' 7^{ης}. Από το τέλος του μέτρου 68 μέχρι το μέτρο 74 έχουμε μία επανέκθεση της αρχικής φράσης του τραγουδιού, δηλαδή των μέτρων 1-3, όπου το βιολοντσέλο με το μοτίβο α συνοδεύει την φωνή με το ρεφραίν του μοτίβου β. Η μοναδική αντίθεση είναι ότι στο τέλος του τμήματος E προστίθεται το πιάνο, που τονίζει το διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης [σι-φα] δίνοντας μας μία αίσθηση ΣΙ λόκριου τρόπου σε αντίθεση με την αίσθηση του ΡΕ δώριου τρόπου των μέτρων 1-3 (εικόνα 18). Η αραίωση της μουσικής υφής και η ένδειξη *calando* εκφράζουν μία χαλάρωση, η Ναχαντόβε γέρνει το κεφάλι της για να κοιμηθεί.

Αρμονική αναγωγή τμήματος Ε (μ. 51 - 74)

(Fa#+) : iii⁷add4 Si- : vii^{o7}add4 i⁷ La- : ii^{o7}add4 7add6

Εικόνα 18

Αρμονική αναγωγή τμήματος ΣΤ (μ. 75 - 84)

La+ : vi⁶ iii-
open 5th IV iii vi⁷ II I add 6,4#

Εικόνα 19

Η συγχορδία της ΣΙ ελαττωμένης θα μπορούσε να είναι η δεύτερη βαθμίδα για την τονικότητα της ΛΑ ελάσσονος, που είναι και η αρχική τονικότητα του τραγουδιού. Όμως, το τελευταίο τμήμα ΣΤ έρχεται στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας, δηλαδή στην ΛΑ μείζονα. Σε μία αντισικτική υφή της φωνής με το βιολοντσέλο, όπως στο τμήμα Α, τα μέτρα 75-78 αποτελούν μία επέκταση του χώρου της υποδεσπόζουσας (S). Στο μέτρο 75 έχουμε την ΦΑ# ελάσσονα (επιδεσπόζουσα) σε 1^η αναστροφή, που με παράλληλη ανιούσα βηματική κίνηση περνάει διαβατικά από την τρίτη βαθμίδα (τέλος μέτρου 76) στην υποδεσπόζουσα (μέτρο 77), για να επιστρέψει και πάλι στην επιδεσπόζουσα στο μέτρο 78 μέσω της τρίτης βαθμίδας καταλήγοντας

στην δεύτερη μείζονα βαθμίδα (ΣΙ μείζονα), η οποία οδηγεί με πλάγια πτώση στην τονική της ΛΑ μείζονος στο μέτρο 79, όπου εισάγεται και το πιάνο, ενώ η φωνή τραγουδάει για τελευταία φορά το ρεφραίν. Στο μέτρο 81 το πίκολο επαναλαμβάνει τρεις φορές το μοτίβο γ, το οποίο καταλήγει στον φθόγγο ρε#, όπως και το βιολοντσέλο μέσα από ένα ποίκιλμα που επιβραδύνεται. Η υφή του τραγουδιού αποσυντίθεται προς το τέλος μένοντας μόνο στον φθόγγο ρε#, δηλαδή στην 4^η αυξημένη βαθμίδα της ΛΑ μείζονος, κάτι που δίνει την αίσθηση ΛΑ λύδιου τρόπου και αμφισβητεί την ξεκάθαρη πτώση στην τονικότητα της ΛΑ μείζονος (εικόνα 19) συμβολίζοντας την αίσθηση του ανικανοποίητου εραστή μέχρι να επιστρέψει ξανά κοντά του η Ναχαντόβε το επόμενο βράδυ.³⁷⁷

Αρμονική μακροδομή πρώτου τραγουδιού

Τμήματα	A	B	Γ	Δ	E	ΣΤ
Μέτρα	1 - 18	19 - 33	34 - 44	45 - 51	52 - 74	75 - 84
Τονικοί χώροι						
Λειτουργικές σχέσεις	La: t — d	Do: T — D	La: T	Fa#: T — s	La: t	T
	La: t	tP	T	TP	t	T

Εικόνα 20

Εξετάζοντας μακροδομικά τα τονικά κέντρα από τα οποία περνάει το πρώτο τραγούδι, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι παρά τους έντονους χρωματισμούς και τις μη ξεκάθαρες πτώσεις το τραγούδι αυτό κινείται γύρω από το τονικό κέντρο της ΛΑ. Το τμήμα Α ξεκινάει στην ΛΑ ελάσσονα για να περάσει στον χώρο της ελάσσονας δεσπόζουσας (ΜΙ ελάσσονα), στο τμήμα Β μέσα από μία μετατροπική γέφυρα καταλήγει στην ΝΤΟ μείζονα (σχετική μείζονα της αρχικής ΛΑ ελάσσονος), για να καταλήξει στο τμήμα Γ στην δεσπόζουσα της ΝΤΟ μείζονος, δηλαδή την ΣΟΛ μείζονα και με αρμονική αλυσίδα στην ΛΑ μείζονα (ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας). Έπειτα, το τμήμα Δ αρχίζει με μία απότομη μετατροπία στην ΦΑ# μείζονα, δηλαδή έχει χρωματική σχέση τρίτης δευτέρου βαθμού, η αλλιώς σχέση παραλληλίας, με την αρχική

³⁷⁷ Diana Lea Ellis, *A Performer's Analysis of Maurice Ravel's Chansons Madécasses*, (PhD diss., University of North Texas, 2004), 28.

τονικότητα,³⁷⁸ ενώ το τμήμα Ε καταλήγει με πλάγια κίνηση στην ΣΙ ελάσσονα (ελάσσονα υποδεσπόζουσα για την ΦΑ# μείζονα), η οποία μετατρέπεται σε ΣΙ ελαττωμένη, δηλαδή σε δεύτερη βαθμίδα για την ΛΑ ελάσσονα. Το τμήμα Στ έρχεται στην ΛΑ μείζονα, δηλαδή την ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας (εικόνα 20).

Παραλλαγές μοτίβου α μέσα στο 1ο τραγούδι

1) *Andante quasi allegretto*
Sordina
p espressivo

μέτρα 1 - 4, βιολοντσέλο

2) 
μέτρα 10 - 11, βιολοντσέλο

3) 
μέτρα 15 - 19, βιολοντσέλο

4) 
μέτρα 28 - 34, βιολοντσέλο

5) *mf*

μέτρα 33 - 35, φωνή

6) *Piu lento* ♩ = 80
pp

μέτρα 41 - 42, πιάνο

7) 
μέτρα 43 - 44, πιάνο

8) *Tempo 1°*
p espressivo

μέτρα 44 - 45, βιολοντσέλο

9) 
μέτρα 46 - 47, βιολοντσέλο

10) *calando*

μέτρα 68 - 74, βιολοντσέλο

11) 
μέτρα 78 - 80, βιολοντσέλο

Εικόνα 21

³⁷⁸ Η χρωματική σχέση δευτέρου βαθμού σημαίνει ότι οι δύο συγχορδίες (της ΛΑ ελάσσονος και της ΦΑ# μείζονος) δεν έχουν κανέναν κοινό φθόγγο, ενώ η σχέση παραλληλίας σημαίνει ότι οι θεμέλιοι φθόγγοι τους έχουν μεταξύ τους απόσταση διαστήματος 3^{ης} μικρής.

Παρά την διαρκώς εξελισσόμενη μελωδική γραμμή της φωνής, που στηρίζεται στον ελεύθερο στίχο της ποίησης, στα τμήματα Β, Δ και ΣΤ μπορούμε να παρατηρήσουμε έναν κοινό τύπο συλλαβικής μελωδίας, που χαρακτηρίζεται από συνεχόμενα δέκατα έκτα και ανοδικά πεδήματα μικρών διαστημάτων από έναν κοινό αρχικό φθόγγο δίνοντας την αίσθηση ψευδοδιφωνίας. Η μελωδική γραμμή στο τμήμα Α είναι ιδιαίτερα μελισματική, ενώ στα τμήματα Γ και Ε ουσιαστικά κάνει ποικίλματα γύρω από κύριους φθόγγους. Ο συνθέτης δίνει στα όργανα της συνοδείας επίσης σημαντικό ρόλο, αντιμετωπίζει το σύνολο σαν ένα κουαρτέτο, όπως αναφέρθηκε στην ενότητα 4.1, δίνοντας στους εκτελεστές των οργάνων σημαντικά μοτίβα του έργου. Το μοτίβο α, με το οποίο ανοίγει το τραγούδι, όπως αναφέρθηκε αποτελεί έναν αρπισμό και κυρίως εκτελείται από το βιολοντσέλο. Στις τρεις πρώτες εμφανίσεις του στο τμήμα Α αναπτύσσεται μελωδικά με ελεύθερο τρόπο, ενώ στο τμήμα Β γίνεται μοτίβο *ostinato* (μέτρα 15-19). Έπειτα, το μοτίβο αυτό περνάει στη φωνή ανοίγοντας το τμήμα Γ και στη συνέχεια με δύο εμφανίσεις στους κρίκους της αρμονικής αλυσίδας (μέτρα 41-44) κλείνει το ίδιο τμήμα στο πιάνο. Έπειτα, στα τμήματα Δ, Ε και

Παραλλαγές μοτίβου β μέσα στο 1ο τραγούδι

1) μέτρα 1 - 3

2) μέτρα 10 - 11

3) μέτρα 15 - 17

4) μέτρα 29 - 31

5) μέτρα 42 - 43

6) μέτρα 49 - 51

7) μέτρα 69 - 71 (επανέκθεση της αρχικής μορφής της φράσης των μέτρων 1 - 3)

8) μέτρα 79 - 81

ΣΤ εμφανίζεται στο βιολοντσέλο, παρουσιάζοντας με αυτόν τον τρόπο μία συμμετρία ως προς την ενορχήστρωση του (εικόνα 21).

Το μοτίβο β, που αποτελεί το ρεφραίν του τραγουδιού, εκτελείται πάντα από την φωνή μελοποιώντας την φράση «Nahandone, ô belle Nahandone!». Μέσα στις παραλλαγμένες επανεμφανίσεις του διατηρεί πάντα τα βασικά χαρακτηριστικά του ως προς τις ρυθμικές αναλογίες μεταξύ των φθόγγων του. Η έβδομη φορά της επανεμφάνισης του μοτίβου β στο τέλος του τμήματος Ε (μέτρα 69-71) έχει χαρακτήρα επανέκθεσης της πρώτης εμφάνισης του (εικόνα 22).

Το μοτίβο γ πάντοτε δείχνει την κατάληξη μιας φράσης με μελισματικό τρόπο, ώστε να αφήσει στον ακροατή την αίσθηση του φθογγικού συνόλου καταλήγοντας σε έναν κύριο φθόγγο. Έτσι, στα μέτρα 6-7 στη φωνή μας δίνεται η αίσθηση της πεντατονικής κλίμακας [ρε-μι-σολ-λα-σι] με κατάληξη στον κύριο φθόγγο μι, ενώ το πίκολο φλάουτο στο τέλος του τραγουδιού (μέτρα 81-

83) με τον φθόγγο ρε# μας δίνει την αίσθηση ενός ΛΑ λυδίου τρόπου σε συνδυασμό και με το υπόλοιπο φθογγικό σύνολο, για να καταλήξει στον φθόγγο ρε#, δηλαδή την αυξημένη 4^η βαθμίδα της τονικότητας της ΛΑ μείζονος (εικόνα 23).

Παραλλαγές μοτίβου γ μέσα στο 1ο τραγούδι

1) μέτρα 6 - 7, φωνή



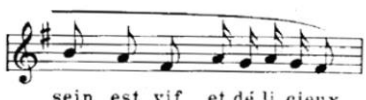





2) μέτρα 81 - 83, πίκολο

Εικόνα 23

Το μοτίβο δ, που αποτελεί κι αυτό ένα είδος αρπισμού όμοια με το μοτίβο α, περνάει με τις οχτώ παραλλαγές του από όλους τους εκτελεστές του συνόλου. Αρχικά εμφανίζεται στο βιολοντσέλο για να ανοίξει μια νέα φράση (μέτρο 9), έπειτα στο ίδιο όργανο με την συγχορδία της ΦΑ# ελαττωμένης μεθ' 7^{ης}, δηλαδή της 7^{ης} βαθμίδας για την ΣΟΛ μείζονα, στην αρχή του τμήματος Γ, ενώ λίγο αργότερα στο ίδιο τμήμα εμφανίζεται και στην φωνή, η οποία το παραλλάσσει ώστε να αναπτύξει με ελεύθερο τρόπο την μελωδική γραμμή της στα μέτρα 37-39.

Έπειτα, στο τμήμα Δ το πίκολο φλάουτο προσθέτει με αυτό το μοτίβο μία πινελιά διτονικότητας (μέτρα 46-47), ενώ το πιάνο από τα μέτρα 51-52 το επεκτείνει σαν ostinato μοτίβο συνοδείας μέχρι το μέτρο 67, δηλαδή σε όλο σχεδόν το τμήμα Ε, μέσα στο οποίο χρησιμοποιείται και από την φωνή, η οποία το παραλλάσσει για να αναπτύξει την μελωδική γραμμή της με τρόπο ανάλογο με το τμήμα Γ (εικόνα 24).

Παραλλαγές μοτίβου δ μέσα στο 1ο τραγούδι

<p>1) </p> <p>μέτρο 9, βιολοντσέλο</p>	<p>2) </p> <p>μέτρα 36 - 37, βιολοντσέλο</p>
<p>3) </p> <p>μέτρο 39, φωνή</p>	<p>4) </p> <p>μέτρα 46 - 47, πίκολο</p>
<p>5) </p> <p>μέτρα 51 - 52, πιάνο</p>	<p>6) </p> <p>μέτρα 54 - 55, φωνή</p>
<p>7) </p> <p>μέτρα 63 - 63, πιάνο</p>	<p>8) </p> <p>μέτρα 67 - 68, πιάνο</p>

Εικόνα 24

Συμπερασματικά, το 1^ο τραγούδι του κύκλου μπορούμε να δούμε ότι έχει μία πολύ στιβαρή και αυστηρά δομημένη μορφή, η οποία χτίζεται με μεγάλη οικονομία μοτίβων πάνω σε έναν ξεκάθαρο αρμονικό σκελετό. Κάθε τμήμα δημιουργεί και μία διαφορετική μουσική υφή, αλλά ταυτόχρονα όλα τα τμήματα διαμορφώνουν μία ενιαία μουσική μορφή. Το τραγούδι αυτό αποτελεί μία χρυσή τομή ενότητας και αντίθεσης δείχνοντας την ικανότητα του Ravel να μεταμορφώνει διαρκώς τα μουσικά του υλικά χωρίς να φλυαρεί.

4.4 Aoua!

Με το δεύτερο τραγούδι του κύκλου ερχόμαστε σε επαφή με μία αντίθετη όψη του εξωτισμού σε σχέση με το πρώτο, ο ερωτισμός δίνει την θέση του στην βία του πολέμου ανάμεσα στους αποικιοκράτες λευκούς και ιθαγενείς της Μαδαγασκάρης, τους οποίους προσπάθησαν υποτάξουν και να μετατρέψουν σε σκλάβους. Όπως και στο πρώτο τραγούδι, έτσι κι εδώ υπάρχει ένα ρεφραίν, το οποίο εμφανίζεται τρεις φορές και είναι η φράση «Aoua! Méfiez-vous des blancs!». Η κραυγή «Άουα» προστέθηκε από τον Ravel για να δώσει δραματικότητα.³⁷⁹

Τα μέτρα 1-5 του δεύτερου τραγουδιού αποτελούν ένα εισαγωγικό τμήμα, στο οποίο το ρεφραίν ηχεί σαν προειδοποίηση για αυτό που θα ακολουθήσει. Η απότομη δυναμική *ff* ξαφνιάζει στο άκουσμα σε σχέση με τον απαλό ερωτικό λυρισμό του προηγούμενου τραγουδιού. Η μετρική ένδειξη είναι στα 3/4 και η ρυθμική αγωγή είναι *andante*. Η κραυγή «Aoua» αποδίδεται με μία αποτζιατούρα από τον φθόγγο σολ στον μι για την φωνή, ενώ το πιάνο και το φλάουτο καταλήγουν με χρωματικές κινήσεις στην συγχορδία της ΣΟΛ μείζονος με προστιθέμενη την 6^η βαθμίδα (φθόγγος μι) και τον φθόγγο σολ# να παραμένει άλυτος. Στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου προστίθεται μία τραχιά συνήχηση, η οποία αποτελεί τον συνδυασμό μιας συγχορδίας τριτόδμητης συγχορδίας ΣΟΛ μείζονος σε 2^η αναστροφή ανά διαστήματα 6^{ης}, που υπάρχει στο *rizzicato* του βιολοντσέλου, και μιας συγχορδίας [λα-σολ#-σολη], στο πιάνο, δηλαδή μιας δευτερόδμητης συγχορδίας με δύο φθόγγους σε διαδοχικά διαστήματα 2^{ης} μικρής πάνω στον φθόγγο ΣΟΛ [σολ-σολ#-λα] σε 2^η αναστροφή, όπου τα διαδοχικά διαστήματα αντιστρέφονται και γίνονται 7^{ες} μεγάλες. Η συνολική συνήχηση αυτή μπορεί να γίνει κατανοητή ως μία συγχορδία ΣΟΛ μείζονος, που εμπλουτίζεται με χρωματικούς ξένους φθόγγους ώστε να δώσει ένα σκληρό ηχόχρωμα, το οποίο μάλλον μιμείται τα κανόνια του πολέμου ανάμεσα στους κατοίκους της Μαδαγασκάρης και τους λευκούς, όπως περιγράφονται στη συνέχεια του ποιήματος.³⁸⁰ Κατά τον ίδιο τρόπο η συγχορδία [ντο#-σολ-ρε-φα#-λα#], που εμφανίζεται στο τέλος του μέτρου 2 και στο μέτρο 4, θα μπορούσε να γίνει κατανοητή ως μία πολύ ιδιαίτερη δεσπόζουσα για την ΣΟΛ μείζονα, η οποία ακολουθεί και στις δύο περιπτώσεις. Ο χαμηλότερος φθόγγος λα στο πιάνο θυμίζει το τονικό κέντρο του προηγούμενου τραγουδιού κι έτσι το εισαγωγικό τμήμα αυτό λειτουργεί ως μία τονική μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο τραγούδι, το νέο τονικό κέντρο

³⁷⁹ Orenstein, *Ravel*, 197.

³⁸⁰ Peter Kaminsky, "Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms", in *Music Analysis* 19, no. 1 (Mar., 2000): 51.

της ΣΟΛ συνυπάρχει με το τονικό κέντρο της ΛΑ στα πρώτα τρία μέτρα. Επίσης, αυτή η ομαλή μετάβαση από το ένα τραγούδι στο άλλο εκτός από αρμονικά γίνεται και μοτιβικά, αφού η αρχική φράση της φωνής στο μέτρο 3 αμέσως μετά την κραυγή «Αουα!» αποτελεί μία παραλλαγή του μοτίβου γ του 1^{ου} τραγουδιού, που ακούστηκε από το πίκολο στο τέλος του τραγουδιού (εικόνα 25).

Ottavino
pp

φλάουτο (πίκολο), 1ο τραγούδι, μέτρα 81 - 82

γ1

γ1'

Méfiez-vous des blancs, habi .

φωνή, 2ο τραγούδι, μέτρο 3

↓

Επιβράδυνση μοτίβου από το τέλος του 1ου τραγουδιού στην αρχή του 2ου

Εικόνα 25

Το ρεφραίν της φωνής καταλήγει ανοδικά στον φθόγγο σολ, ο οποίος αποτελεί και το τονικό κέντρο του εισαγωγικού τμήματος, ενώ το φθογγικό σύνολο [σι-ρε-μι-σολ] αυτής της φράσης θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι τμήμα της πεντατονικής κλίμακας [σολ-λα-σι-ρε-μι].³⁸¹ Στα μέτρα 4-5 η εισαγωγή αυτή καταλήγει σε τρεις διαδοχικές συγχορδίες, εκ των οποίων οι δύο πρώτες, [ντο#-σολ-ρε-φα#-λα#] και [σολ#-σολ-σι-ρε-μι] εμφανίστηκαν ήδη στα προηγούμενα μέτρα, ενώ η τρίτη συγχορδία [φα-λα-ντο#-μιβ-σολ-σι-ρε] είναι ένα νέο στοιχείο, που θα μπορούσαμε να το κατανοήσουμε με έμμεσο τρόπο. Όπως στα μέτρα 1-3 το βιολοντσέλο με το pizzicato εκτελεί την συγχορδία της ΣΟΛ μείζονος σε 2^η αναστροφή ανά διαστήματα 6^{ης} (εικόνα 26), έτσι και το φλάουτο στα μέτρα

ff

pizz.

Andante

ff

Aoua!

Andante ♩ = 60

8 b. ♭

μέτρο 1

Εικόνα 26

³⁸¹ Ο φθόγγος λα γίνεται έντονα αισθητός, αφού εμφανίζεται στο μπάσο του πιάνου, ενώ ο φθόγγος φα# στο μέτρο 3 θα μπορούσε να παραληφθεί από το φθογγικό σύνολο δεδομένου ότι είναι ένα απλό ποίκιλμα πολύ σύντομης ρυθμικής αξίας.

μέτρα 10 - 11

Εμπλουτισμός φθογγικού κωτάρου του αρπισμού του φλάουτου με συνηχήσεις στο πιάνο

Εικόνα 27

4-5 κάνει έναν αρπισμό της συγχορδίας ΣΙ ελάσσονος σε 2^η αναστροφή ανά διαστήματα 6^{ης}. Μπορούμε να δούμε τις τρεις αυτές διαδοχικές συγχορδίες των μέτρων 4-5 ως ηχοχρωματικούς εμπλουτισμούς του αρπισμού του φλάουτου (εικόνα 27). Ένας τέτοιος ισχυρισμός στηρίζεται στην γενικότερη ηχοχρωματική αντίληψη των συνηχήσεων σε αυτό το τραγούδι, που όπως είδαμε και από τα μέτρα 1-3 μιμείται κανόνια πολέμου ή και ιδιόφωνα κρουστά, τα οποία δεν έχουν ξεκάθαρο τόνο.³⁸² Μέσα από μία αρμονική αναγωγή του εισαγωγικού τμήματος (μέτρα 1-5) μπορούμε να δούμε ότι υπάρχει μία μετάβαση από το τονικό κέντρο της ΛΑ του προηγούμενου τραγουδιού σε αυτό της ΣΟΛ μείζονος (μέτρο 4), για να

καταλήξει σε μία τριτόδημη συγχορδία ΦΑ. Όπως θα δούμε παρακάτω, η μετάβαση από την συγχορδία ΣΟΛ σε αυτήν της ΦΑ είναι προπομπός για την αρμονική δομή του τμήματος Α (εικόνα 28).

Το τμήμα Α μελοποιεί τις πρώτες δύο στροφές του ποιήματος και για αυτό διαιρείται σε δύο μικρότερα επιμέρους υπο-τμήματα, όπου η στάσιμη αρμονία στην πρώτη στροφή αρχίζει να εξελίσσεται στην δεύτερη. Στην πρώτη στροφή το πρώτο πρόσωπο της αφήγησης του ποιήματος, που είναι ένας ιθαγενής της Μαδαγασκάρης, περιγράφει την ειρηνική και φιλική υποδοχή των λευκών από τους ιθαγενείς, ενώ στην δεύτερη στροφή περιγράφεται η βίαιη συμπεριφορά των λευκών, που τελικά οδήγησε σε πολέμους. Το τμήμα Α αρχίζει από το μέτρο 6 με μία υφή πέντε διαφορετικών επιπέδων και με διαφορετικό οπλισμό ανάμεσα στην φωνή και το δεξιό χέρι του

³⁸² Richard S. James, "Ravel's "Chansons madécasses": Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing?", in *The Musical Quarterly* 74, no. 3 (1990): 361.

Αρμονική αναγωγή εισαγωγικού τμήματος (μ. 1 - 5)

Εικόνα 28

πιάνου από την μία και το φλάουτο, το βιολοντσέλο και το αριστερό χέρι του πιάνου από την άλλη. Τα δύο διαφορετικά τονικά κέντρα είναι της ΣΟΛ μείζονος (παρότι αρχικά δεν υπάρχει η 3^η βαθμίδα, το καταλαβαίνουμε και από την αρμονική εξέλιξη στη συνέχεια) και της ΡΕ# ελάσσονος. Υπάρχει ένας συμβολισμός σε αυτήν την διτονικότητα, τα δύο τονικά κέντρα συμβολίζουν την σύγκρουση ανάμεσα στους λευκούς και τους μαύρους (οι περισσότεροι φθόγγοι της τονικότητας της ΣΟΛ μείζονος βρίσκονται στα λευκά πλήκτρα του πιάνου, ενώ οι φθόγγοι της ΡΕ# ελάσσονος στα μαύρα).³⁸³ Η μετρική ένδειξη μετατρέπεται σε 4/4 και το πιάνο με το βιολοντσέλο επαναλαμβάνουν τρία διαφορετικά ostinati διάρκειας ενός μέτρου. Το αριστερό χέρι του πιάνου διαιρεί το μέτρο 4/4 σε ένα τέταρτο και δύο τέταρτα παρεστιγμένα, που μαζί με το βιολοντσέλο αναπτύσσουν μία πεμπτόδημη συγχορδία ΣΟΛ με 7^η μεγάλη [σολ-ρε-φα#-λα], ενώ το δεξί χέρι του πιάνου παίζει μία σπασμένη συγχορδία ΡΕ# ελάσσονος μεθ' 7^{ης}. Η φωνή επίσης αναπτύσσει μία μελωδική γραμμή, που με τονικό κέντρο τον φθόγγο ΡΕ# κινείται βηματικά σχηματίζοντας ένα πεντάχορδο με βάση τον φθόγγο ρε# και την 5^η βαθμίδα να είναι ελαττωμένη, δηλαδή το [ρε#-μι#-φα#-σολ#-λα], ενώ ο προσαγωγέας είναι ο φθόγγος ντο#, ο οποίος λύνεται με διάστημα 2^{ης} μεγάλης προς την βάση του πενταχόρδου. Αν παρατηρήσουμε την βάση και την κορυφή του πενταχόρδου της φωνής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνδυάζει τα δύο τονικά κέντρα της ΣΟΛ

³⁸³ Peter Kaminsky, "Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality"", in *Music Theory Spectrum* 26, no. 2 (Fall 2004): 255.

μείζονος και της RE# ελάσσονος (ο υψηλότερος φθόγγος του είναι ο λα^h, που ταυτίζεται με τον υψηλότερο φθόγγο του βιολοντσέλου και το αριστερού χεριού του πιάνου). Επίσης, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για το ίδιο πεντάχορδο με το [μι-φα#-σολ-λα-σι^b], που χρησιμοποιείται στο τμήμα Β του πρώτου τραγουδιού στα

φλάουτο, μέτρα 12 - 13

Εικόνα 29

μέτρα 8 - 11

Φθογγικό σύνολο που καλύπτεται με βάση τον φθόγγο Σολ

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Πιθανή ερμηνεία της συγχορδίας

Sol_{sus} 11# (9!) (7!) (5!)

Εικόνα 30

μέτρα 19-23, χαμηλωμένου κατά ένα διάστημα 2^{ης} μικρής. Το φλάουτο στα μέτρα 6-17 επαναλαμβάνει μία φράση διάρκειας δύο μέτρων (μοτίβο ε), που χωρίζεται σε δύο μικρότερα μέρη βηματικής καθοδικής κίνησης, ο συνδυασμός των οποίων καλύπτει πέντε από τους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας με την «τεχνική συμπλήρωσης κενών» (gap fill technique)³⁸⁴ σε ένα φθογγικό εύρος 4^{ης} ελαττωμένης, δηλαδή το φθογγικό σύνολο [φα-μι-ρε#-ρε#-ντο#] (εικόνα 29). Στα μέτρα 6-17 ο συνδυασμός της διτονικότητας και των χρωματικών κινήσεων μας δίνει συνολικά εννιά φθόγγοι της χρωματικής κλίμακας, δηλαδή υπάρχει μία τάση αρμονικού πανχρωματισμού. Επιπλέον, παρά την διτονικότητα, η συνολική συνήχηση θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως μία πολύ διάφωνα εκδοχή μίας συγχορδίας ΣΟΛ χωρίς την 3^η βαθμίδα, με αυξημένη 11^η και με την 9^η, 7^η και 5^η βαθμίδα να υπάρχει ταυτόχρονα σε φυσική και αυξημένη κατάσταση³⁸⁵ (εικόνα 30).

Μέσα στην συνολική υφή μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι προβάλλεται μία συνήχηση με διαδοχικά διαστήματα 7^{ης} μεγάλης πάνω στον φθόγγο σολ, η συγχορδία [σολ-φα#-φα#], που προκύπτει από το πλαίσιο της συνολικής υφής, δηλαδή τον συνδυασμό των πιο χαμηλών φθόγγων του αριστερού χεριού του πιάνου στα μέτρα 1-17 και της πιο υψηλής νότας της φράσης του φλάουτου. Αυτή είναι μία συγχορδία ίδιου τύπου με αυτήν του πιάνου στα μέτρα 1-3 στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου, δηλαδή την [λα-σολ#-σολ#] (εικόνα 31). Ο νέος αυτός υψηλότερος φθόγγος μιας

δευτερόδμητης συγχορδίας σε 2^η αναστροφή, δηλαδή ο φα, υπονοεί την μετάβαση σε ένα νέο τονικό κέντρο ΦΑ, όπως θα δούμε παρακάτω, κατά τρόπο αντίστοιχο με τα μέτρα 1-3, τα οποία έκαναν μετάβαση από το τονικό κέντρο ΛΑ στο ΣΟΛ. Κάτι ακόμη που θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε στο τμήμα Α αυτού του τραγουδιού είναι ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσει ο συνθέτης την μελωδική γραμμή, για να λειτουργήσει αυτή ως ένα είδος μελωδικής αφήγησης του ποιήματος. Αντίστοιχα με τον ελεύθερο στίχο της ποιητικής πρόζας, οι μελωδικές φράσεις, οι οποίες είναι συνήθως διάρκειας τριών μέτρων, αυξομειώνουν τη διάρκεια τους προκειμένου

Εικόνα 31

³⁸⁴ Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 71.

³⁸⁵ Στοιχείο που, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 3, δείχνει την επιρροή της τζαζ στο έργο του Ravel.

να προσαρμοστούν στον στίχο και να μην χάσουν τον μοτιβικό χαρακτήρα τους μέσα από την επανάληψη των επιμέρους φθογγικών κυττάρων τους και την ρυθμική παραλλαγή του φθογγικού σκελετού (εικόνα 32).

Φθογγικός σκελετός 3μετρης φράσης φωνής στα μέτρα 8 - 10 και 18 - 20

φωνή, μέτρα 8 - 10

φωνή, μέτρα 18 - 20

- Ρυθμική παραλλαγή του φθογγικού σκελετού με επαναλήψεις των επιμέρους φθογγικών κυττάρων του
- Μελωδία μικρού φθογγικού εύρους με βηματικές κινήσεις και μικρά πηδήματα γύρω από το τονικό κέντρο της ρε#

Nous a - vous vu de nouveaux ty - rans,

φωνή, μέτρα 42 - 44

- Κατά παρόμοιο τρόπο η μελωδία της φωνής παραλλάσσει τον φθογγικό σκελετό και στο τμήμα Β, όμως με τονικό κέντρο την σολ#

Εικόνα 32

Η δεύτερη στροφή του ποιήματος αρχίζει από το μέτρο 18. Παρότι ο χαρακτήρας της μουσικής υφής παραμένει ίδιος, υπάρχουν κάποιες λεπτομέρειες που μέσα στην στασιμότητα των ostinati δίνουν μία αίσθηση εξέλιξης και αύξησης της αισθητικής έντασης. Από μέτρο 19 το αριστερό χέρι του πιάνου εμπλουτίζεται στο δεύτερο τέταρτο παρεστιγμένο με μία αποτζιατούρα που εμπλουτίζει την συγχορδία του, ενώ στο μέτρο 30 επανεμφανίζεται το φλάουτο με μία

Παραλλαγές μοτίβου ε

1) μέτρο 1

2) μέτρο 6, φλάουτο

3) μέτρο 19, πιάνο

4) μέτρο 30, φλάουτο

Εικόνα 33

αποτζιατούρα, που θυμίζει την κραυγή «Αουα!» του εισαγωγικού τμήματος. Όλες αυτές τις αποτζιατούρες θα μπορούσαμε να τις ερμηνεύσουμε ως παραλλαγές ενός μοτίβου ε (εικόνα 33). Από το μέτρο 30 το βιολοντσέλο αντικαθιστά τον μοτιβικό τύπο συνοδείας του με ένα

glissando, το οποίο ακολουθείται από έναν γρήγορο αρπισμό (εικόνα 34).

Η αίσθηση της σταδιακής αύξησης της έντασης και της αγωνίας, της εξέλιξης μέσα στην στάσιμη μουσική υφή των *ostinati*, επιτυγχάνεται και με την αρμονική αλυσίδα, που αποτελεί ολόκληρο το τμήμα Α, όπως μπορούμε να δούμε κάνοντας μια αρμονική αναγωγή των μέτρων 6-37. Αυτή η αρμονική αλυσίδα αποτελείται από πέντε κρίκους, όπου κάθε ένας έχει δύο διαδοχικές διτονικές συνηγήσεις. Αν παρατηρήσουμε τις πρώτες συγχορδίες κάθε κρίκου, θα δούμε να σχηματίζεται στην γραμμή του μπάσου, όπως

μέτρο 30

Εικόνα 34

φαίνεται από το βιολοντσέλο και το αριστερό χέρι του πιάνου, η ακολουθία φθόγγων [σολ-λα-σι-ρε-φα], η οποία αποτελεί μία ανάπτυξη της συγχορδίας της ΣΟΛ μείζονος μεθ' 7^{ης} μικρής, ενώ σε κάθε δεύτερη συνήχηση των κρίκων στο ίδιο πεντάγραμμο της αναγωγής υπάρχει μία κίνηση πλάγια ή παράλληλη με σχέση 3^{ης} μικρής προς τα κάτω ως προς την πρώτη συγχορδία. Στο δεξί χέρι του πιάνου η 1^η βαθμίδα κάθε συγχορδίας είναι σε διάστημα 5^{ης} αυξημένης με τον φθόγγο της γραμμής του μπάσου, ενώ κατά την δεύτερη συνήχηση η συγχορδία παραμένει ως καθυστέρηση. Έτσι, οι συγχορδίες του δεξιού χεριού του πιάνου θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτές ως άλυτες χρωματικές αποτζιατούρες της 5^{ης} βαθμίδας ή «μπλε φθόγγοι» της 5^{ης} βαθμίδας, που εμπλουτίζονται ηχοχρωματικά με τριτόδητες ελάσσονες συγχορδίες μεθ' 7^{ης} μικρής για να δημιουργήσουν μεγάλη αρμονική ένταση. Πιο αναλυτικά, στον πρώτο κρίκο της αρμονικής αλυσίδας (μέτρα 6-18) η πρώτη συνήχηση συνδυάζει μία 3φθογγη πεμπτόδημη συγχορδία ΣΟΛ με την ΡΕ# ελάσσονα μεθ' 7^{ης}, ενώ στην δεύτερη συνήχηση η συγχορδία της ΣΟΛ κινείται προς την υποδεσπόζουσα και έχουμε μία 4φθογγη πεμπτόδημη συγχορδία ΝΤΟ σε συνδυασμό με την συγχορδία της ΡΕ# ελάσσονος, που παραμένει ως καθυστέρηση. Στους επόμενους τρεις κρίκους (μέτρα 19-34) έχουμε στην πρώτη συνήχηση πάντα μία 2φθογγη πεμπτόδημη συγχορδία να συνδυάζεται με μία ελάσσονα συγχορδία μεθ' 7^{ης} στο δεξί χέρι του πιάνου, ενώ στην δεύτερη συνήχηση η πεμπτόδημη συγχορδία οδηγείται με σχέσεις 3^{ης} μικρής προς τα κάτω σε μία παράλληλη μείζονα συγχορδία μεθ' 7^{ης} μικρής και η ελάσσονα μεθ' 7^{ης} του δεξιού χεριού πάντα παραμένει σαν καθυστέρηση. Στον πέμπτο και τελευταίο κρίκο (μέτρα 35-37), που έχουμε την κορύφωση του τμήματος Α και την επανέκθεση του ρεφραίν του τραγουδιού

Αρμονική αναγωγή τμήματος Α (μ. 6 - 37)

Φωνή

Δεξί χέρι πιάνου

Βιολοντσέλο, αριστερό χέρι πιάνου

Εικόνα 35

με την κραυγή «Αουα!» μία 2^η μικρή πάνω από την αρχική του έκθεση, καταλήγει με μία αποτζιατούρα από τον στον φθόγγο λαβ στον φα, ενώ οδηγούμαστε στην συγχορδία [φα-ντο-μι-σολ#], η οποία συνηχεί με δύο εναλλασσόμενες μείζονες συγχορδίες στο δεξί χέρι του πιάνου, την ΜΙ μείζονα και την ΝΤΟ# μείζονα (εικόνα 35). Οι δύο αυτές μείζονες συγχορδίες, δεν ακολουθούν το λογικό σχήμα της αλυσίδας, όμως μπορούν να δικαιολογηθούν αν τις συσχετίσουμε με τους

φθόγγους [λαβ-φα] της φωνής. Έτσι, οι συγχορδίες αυτές γίνονται κατανοητές ως ένας ηχοχρωματικός εμπλουτισμός του φθογγικού κυττάρου της φωνής παράλληλα με μία ρυθμική παραλλαγή πάνω στο

μοτίβο συνοδείας του δεξιού χεριού του πιάνου (εικόνα 36). Επιπλέον, η συγχορδία αυτή με βάση τον φθόγγο φα μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι είναι μία παραλλαγμένη μορφή της τελευταίας τριτόδμητης συγχορδίας ΦΑ του εισαγωγικού τμήματος. Το τονικό

κέντρο ΦΑ είχε ήδη προαναγγελθεί συμβολικά, όπως αναφέραμε και παραπάνω.

Στην τρίτη και τελευταία στροφή του ποιήματος οι μάχες ανάμεσα στους ιθαγενείς της Μαδαγασκάρης και τους λευκούς έχουν θετική έκβαση για τους πρώτους, μέσα και από την βοήθεια των θεών τους. Από το μέτρο 38, που αρχίζει το τμήμα Β, διακόπτεται το βιολοντσέλο, ενώ το φλάουτο δίνει έναν πολεμικό τόνο μιμούμενο το ηχώχρωμα της τρόμπας. Η μετρική ένδειξη είναι στα 3/4 και η ρυθμική αγωγή επιταχύνεται. Επίσης, ο οπλισμός του φλάουτου δείχνει το τονικό κέντρο του να είναι στην ΡΕ# ελάσσονα, ενώ ο οπλισμός στο πεντάγραμμο της φωνής δείχνει ως τονικό κέντρο τη ΣΟΛ# ελάσσονα. Μακροδομικά αυτό σημαίνει ότι το φλάουτο

μέτρο 35

φθογγικό κύτταρο φωνής

εμπλουτισμός κυττάρου με μείζονες συγχορδίες

Εικόνα 36

με την φωνή έχουν μία παράλληλη κίνηση 4^{ης} καθαρής (ή 5^{ης} καθαρής). Την ίδια στιγμή το πιάνο επεκτείνει μέχρι το μέτρο 62 μία 3φθογγη δευτερόδμητη συγχορδία RE# σε 2^η αναστροφή, δηλαδή με το μπάσο στον φθόγγο φα και τους άλλους φθόγγους σε δύο διαδοχικά διαστήματα 7^{ης} μεγάλης. Ο φθόγγος φα του μπάσου θυμίζει την συγχορδία των προηγούμενων μέτρων 35-37 και έρχεται σε μία σύγκρουση με την κορυφή ρε# της συγχορδίας [φα-μι-ρε#], η οποία δείχνει μία μετάβαση στο τονικό κέντρο του RE# στο φλάουτο. Για ακόμη μία φορά μία συγχορδία ανά διαστήματα 7^{ης} μεγάλης χρησιμοποιείται για να κάνει μία μετάβαση σε ένα νέο τονικό κέντρο, το οποίο είναι σε σχέση διαστήματος 2^{ης} μεγάλης σε σχέση με το προηγούμενο του, όπως έγινε στα μέτρα 1 και 6. Από την άλλη, το τονικό κέντρο της φωνής δεν κάνει κάποια αισθητή αντίθεση αφού βρίσκεται σε διάστημα σύμφωνο με αυτό του φλάουτου (εικόνα 37).

Εικόνα 37

έγινε στα μέτρα 1 και 6. Από την άλλη, το τονικό κέντρο της φωνής δεν κάνει κάποια αισθητή αντίθεση αφού βρίσκεται σε διάστημα σύμφωνο με αυτό του φλάουτου (εικόνα 37).

Μοτίβα φλάουτου στα μέτρα 38 - 56

Εικόνα 38

Ο τύπος της μελωδίας της φωνής είναι όμοιος με το τμήμα Α, τόσο ως προς τα μοτίβα όσο και ως προς στο διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης ανάμεσα στην βάση και τον υψηλότερο φθόγγο του πενταχόρδου [σολ#-λα#-σι#-ντο#-ρεη], που χρησιμοποιεί με τονικό κέντρο τον ΣΟΛ# (εικόνα 32). Στο φλάουτο παρατηρούμε να εμφανίζονται ξανά κάποια βασικά μοτίβα του πρώτου και του δεύτερου τραγουδιού σε παραλλαγμένη μορφή, μοιάζει να επιστρατεύει όλους τους προηγούμενους λόγους των ιθαγενών για αυτήν τη μάχη (εικόνα 38).

Στο μέτρο 57 στην τρίλια του φλάουτου και στο μοτίβο της αποτζιατούρας στο πιάνο βλέπουμε μία επανέκθεση του εισαγωγικού τμήματος, που συμβολίζουν με το ηχόχρωμα τους μάλλον τις καταιγίδες και τις βροχές, που όπως αναφέρει το ποίημα αγωνίστηκαν για να ελευθερώσουν τους ιθαγενείς του νησιού. Από το μέτρο 59 κι έπειτα έχουμε επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής, η οποία στο μέτρο 63 επανέρχεται σε ένα *adagio* παρόμοιο με το αρχικό *andante*. Το ρεφραίν της φωνής στην τρίτη και τελευταία εμφάνιση του εκτελείται σε δυναμική *pp* αντίθετα με την υψηλή ένταση του στις δύο προηγούμενες φορές. Ο φθόγγος σι που προστίθεται στο πιάνο σαν πιο χαμηλή νότα σε συνδυασμό με τον κύριο φθόγγο φα της φωνής στα μέτρα 63-65 αρμονικά δίνει μία αίσθηση παρόμοια με την συνήχηση [σολ-φα] ανάμεσα στο μπάσο του πιάνου και τον πιο υψηλό φθόγγο του φλάουτου στο μέτρο 6, δηλαδή αυτό ενός θραύσματος της συγχορδίας της ΣΟΛ μείζονος μεθ' 7^{ης} μικρής, δηλαδή μιας συγχορδίας ΣΟΛ του τύπου της δεσπόζουσας. Στα μέτρα 65-67 η φωνή τραγουδάει το ρεφραίν του ποιήματος χρησιμοποιώντας το μοτίβο ε του φλάουτου από το τμήμα Α με μία επιβράδυνση (εικόνα 39). Τα

Adagio *pp*

Aoua! Aoua! Méfi.ez-vous des blancs, habitans du ri - va -

ε'

5 Adagio *pp*

μέτρα 63 - 67

↓

♯

→ Στη συνήχηση του πιάνου προστίθεται ο φθόγγος σι στο μπάσο, που συνηχώντας με τον υψηλότερο φθόγγο της φα στη φωνή δίνει έναν αρμονικό χαρακτήρα παρόμοιο με το μέτρο 12, δηλαδή την αρχή του τμήματος Α

Εικόνα 39

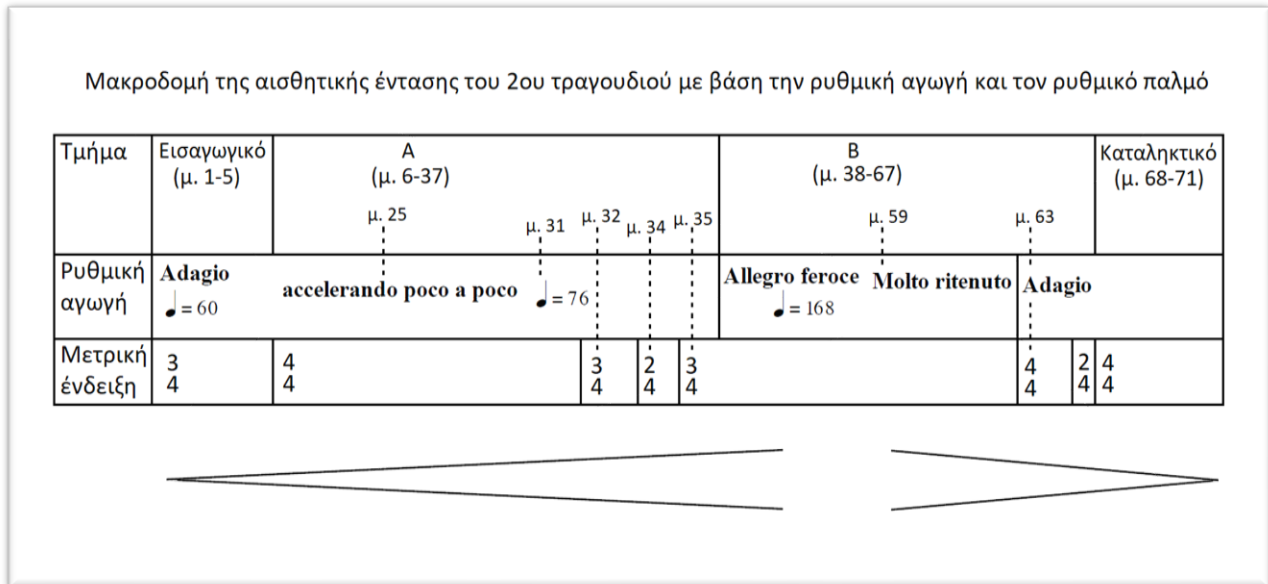
μέτρα 68-71 αποτελούν έναν επίλογο στο δεύτερο τραγούδι, με το πιάνο να εκτελεί το ostinato της αρχής του τμήματος Α, στο βιολοντσέλο να υπάρχει η αρχική φράση της φωνής από το τμήμα Α και στο φλάουτο να επαναλαμβάνεται το μοτίβο ε. Η μουσική υφή αραιώνει προς το τέλος ενώ η δυναμική λήγει σε *ppp* (εικόνα 40).

The image shows a musical score for measures 68-71. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Flute, and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part features a repeating ostinato pattern in the right hand. The violin parts have melodic lines with various dynamics and articulations. A red bracket labeled 'ε' spans measures 68-71 over the violin I part. The score ends with a double bar line and a 'ppp' dynamic marking. Below the score, the text 'μέτρα 68 - 71' is written.

Εικόνα 40

Στο τραγούδι αυτό ο συνθέτης καταφέρνει να δημιουργήσει ένα ηχητικό κλίμα μεγάλης δραματικής έντασης. Μέσα από μία μακροδομική εξέταση της ρυθμικής αγωγής, των μετρικών ενδείξεων αλλά και της δυναμικής μπορούμε να κατανοήσουμε ότι η αίσθηση της έντασης και της χαλάρωσης μέσα σε ένα στάσιμο ηχητικό περιβάλλον, που αποτελείται από *ostinati*, μπορεί να επιτευχθεί με την επιτάχυνση ή την επιβράδυνση αυτών των *ostinati*. Για να έρθει η κορύφωση της δραματικής έντασης του τραγουδιού αρχίζει ένα *crescendo* από το μέτρο 21, το οποίο σιγά σιγά συνοδεύεται και από επιτάχυνση της ρυθμικής αγωγής, η οποία στο μέτρο 31 αλλάζει, με τον παλμό του ενός τετάρτου να πηγαίνει από τα 60 bpm στα 76 bpm. Στο μέτρο 32 η μετρική ένδειξη γίνεται 3/4 και στο μέτρο 34 γίνεται 2/4 επιταχύνοντας τον μετρικό παλμό, για να έρθει η κραυγή «Αουα!» σε *ff* στο μέτρο 35. Ολόκληρο το τμήμα Α αποτελεί μία σταδιακή αύξηση της αισθητικής έντασης, ενώ το τμήμα Β, που φέρνει μία ατμόσφαιρα πανηγυρικής νίκης για τους ιθαγενείς της Μαδαγασκάρης, σταθεροποιεί τον μετρικό παλμό στα 3/4 και η ρυθμική αγωγή γίνεται πολύ γρήγορη (*allegro feroce*). Από το μέτρο 59 υπάρχει γρήγορη επιβράδυνση και σίγαση της έντασης, για να καταλήξει σε *adagio* στο μέτρο 63 και την ένταση να σβήνει στο

τέλος δίνοντας την αίσθηση μιας χαλάρωσης από την μεγάλη ένταση που προηγήθηκε, μιας κατάπαυσης του πυρός. Η κατανομή της αισθητικής έντασης και το σημείο της κορύφωσης, με τις χρονικές αναλογίες που δημιουργούν, μπορούμε να δούμε ακολουθούν την αναλογία της χρυσής τομής (εικόνα 41).



Εικόνα 41

Αν παρατηρήσουμε την καταληκτική διτονική συνήχηση, στην οποία καταλήγει το 2^ο τραγούδι και συνδυάζει τα τονικά κέντρα της ΣΟΛ μείζονος και της ΡΕ# ελάσσονος, θα δούμε μία συσχέτιση με την συγχορδία της κατάληξης του 1^{ου} τραγουδιού του κύκλου, δηλαδή την ΛΑ ανοιχτής 5^{ης} με προστιθέμενη την 4^η αυξημένη βαθμίδα. Ο φθόγγος ρε# διατηρείται κοινός ανάμεσα στις δύο συνηχήσεις, ενώ το οι φθόγγοι [λα-μι] της πρώτης συγχορδίας μετακινούνται με αντίθετες βηματικές κινήσεις διαστήματος 2^{ης} μεγάλης προς τους φθόγγους [σολ-φα#] της δεύτερης συνηχήσης (εικόνα 42). Με αυτόν τον τρόπο μας δίνεται μακροδομικά μία αίσθηση απόκλισης από την προηγούμενη κατάσταση, η οποία αναζητεί μία λύση, οπότε ο ακροατής αναμένει το 3^ο τραγούδι για να έρθει μια λύση. Το 2^ο τραγούδι με αυτόν τον τρόπο αποκτά έναν μεταβατικό χαρακτήρα.

1ο τρ. 2ο τρ.

Καταληκτικές συγχορδίες των δύο πρώτων τραγουδιών του κύκλου

Εικόνα 42

4.5 Il est doux

Το τρίτο και τελευταίο τραγούδι του κύκλου χαρακτηρίζεται από μία λιτή υφή κι έναν ήρεμο χαρακτήρα, που εκφράζει το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου με την περιγραφή του απλού τρόπου ζωής στο εξωτικό νησί της Μαδαγασκάρης, την γαλήνια εικόνα κάποιου να ξαπλώνει κάτω από ένα δέντρο και να παρακολουθεί τις ιθαγενείς γυναίκες καθώς αυτές τραγουδούν, χορεύουν κι ετοιμάζονται για το βραδινό γεύμα. Με μία ήρεμη δυναμική *p* και μία ρυθμική αγωγή *lento* στην αρχή το σόλο φλάουτο αρχίζει με μία φράση 6 μέτρων, η οποία θυμίζει κάποιον βουκολικό αυτοσχεδιασμό και συνοψίζει κάποια από τα βασικά μοτίβα που ακούστηκαν στα προηγούμενα τραγούδια σε παραλλαγμένη μορφή (εικόνα 43).

Μοτίβα στην εισαγωγική φράση του φλάουτου στο τμήμα Α (μ. 1 - 6)

φλάουτο, μέτρα 1 - 6

Les blancs pro - mirent,
φωνή, 2ο τραγ., μ. 18

βιολοντσέλο, 1ο τραγ., μ. 1

φλάουτο, 1ο τραγ., μ. 82

Quasi tromba
ff

φλάουτο, 2ο τραγ., μ. 38-40

sous la main qui le pres - se!
φωνή, 1ο τραγ., μ. 40-41

Εικόνα 43

Ο οπλισμός στο φλάουτο και την φωνή δείχνει την τονικότητα της $RE\flat$ μείζονος, ενώ στο βιολοντσέλο και στο πιάνο δεν υπάρχει οπλισμός. Έτσι, καταλαβαίνουμε ότι και σε αυτό το τραγούδι, όπως και στο δεύτερο του κύκλου, υπάρχει στοιχείο πολυτονικότητας. Πράγματι, στο σόλο φλάουτο από το μέτρο 5 παρεμβάλλεται το βιολοντσέλο με νότες σε αρμονικούς, οι οποίες αναπτύσσουν μία συγχορδία ΣΟΛ μείζονος μεθ' 7ης μικρής με τους καθοδικούς φθόγγους [σι-λα-σολ-φα-ρε-σι-σολ-ρε]. Μάλιστα η υπόδειξη του συνθέτη να εκτελεστούν οι αρμονικοί αυτοί στην χορδή σολ (*suil sol*) μοιάζει να μας υποδεικνύει κατά κάποιον τρόπο το τονικό κέντρο της ΣΟΛ στο βιολοντσέλο. Επίσης, υπάρχει μία μίμηση ανάμεσα στο βιολοντσέλο και το φλάουτο στο μέτρο 5 στο διάστημα 2^{ης} μεγάλης. Τα δύο τονικά κέντρα της $RE\flat$ μείζονος και της ΣΟΛ μείζονος

συνυπάρχουν στα μέτρα 5-6, ενώ στο μέτρο 7 το φλάουτο μεταβαίνει κι αυτό στον τονικό χώρο του βιολοντσέλου την ίδια ώρα που στο πιάνο έχουμε μία σπασμένη στα δύο τεταρτόδημη συγχορδία (μέτρο7), η οποία χτίζεται πάνω στην αρμονική νότα φα του βιολοντσέλου, την [φα-σι-φα-σιβ-μι]. Αυτή η συγχορδία είναι όμοιου τύπου με την τεταρτόδημη συγχορδία [ντο-φα-σιβ-μι], που σχηματίζεται σαν αρπισμός από το φλάουτο στο μέτρο 4, με την διαφορά ότι η συγχορδία που σχηματίζεται στο πιάνο εκτός από διαστήματα 4^{ης} καθαρής περιέχει και 4^{ης} αυξημένης, ώστε να σχηματίζει δύο διαδοχικά διαστήματα 7^{ης} μεγάλης, μία συνήχηση οικεία ήδη από το 2^ο τραγούδι και η οποία οδηγεί, όπως θα δούμε παρακάτω, στο pedal [ρε#-ρε#] του πιάνου στο μέτρο 16. Στο μέτρο 8 έχουμε πάλι στο πιάνο μία σπασμένη τεταρτόδημη συγχορδία, που σχηματίζεται πάνω στις νότες του βιολοντσέλου, μάλλον στην φυσική νότα ρεβ, που έρχεται καθυστερημένα, δηλαδή την [ρεβ-σολβ-ντοβ-φα-σιβ]. Οι στικτές συνηήσεις του πιάνου ηχούν σαν ηχοχρωματικές «πινελιές» μέσα στην συνολική υφή του αποσπάσματος. Επιπλέον, τέτοιες σπασμένες συγχορδίες θα μπορούσαν μοτιβικά να γίνουν κατανοητές ως θραύσματα από τον τύπου συνοδείας του δεξιού χεριού του πιάνου στο τμήμα Α του 2^{ου} τραγουδιού. Το τονικό κέντρο της ΣΟΛ μείζονος του βιολοντσέλου μοιάζει σαν ένα ηχητικό στρώμα, που λειτουργεί σαν

The image shows a musical score for measures 4-9. It consists of three systems of staves. The top system has a flute part (treble clef) and a piano part (treble clef). The middle system has a piano part (treble clef). The bottom system has a piano part (bass clef). Annotations include red boxes around specific notes in the flute and piano parts, blue boxes around piano chords, and green boxes around piano chords in the bass clef. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *pp*. Text annotations include "sul so?", "naturale", and "Il est doux". A bracket labeled "μέτρα 4 - 9" is at the bottom of the score.

Εικόνα 44

καθυστέρηση της μίας από τις δύο τονικότητες του προηγούμενου τραγουδιού, σαν μία ανάμνηση ή ένας απόηχος της, μέχρι το μέτρο 8 να επιστρέψει κι αυτό στην κλίμακα της ΡΕβ μείζονος με τους φυσικούς φθόγγους [ρεβ-ντο], οι οποίοι αποτελούν καρκινική μορφή της αρχής του φλάουτου με τους φθόγγους [ντο-ρεβ] δίνοντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση ενός κύκλου που κλείνει (εικόνα 44).

Η φωνή κάνει την είσοδο της στο τέλος του μέτρου 8 και το φλάουτο εισάγεται με μία ηχοχρωματική μετατροπία, που παίρνει τη νότα ντο του βιολοντσέλου. Από το μέτρο 10 μέχρι το μέτρο 15 υπάρχει μία δίφωνη αντίστιξη της φωνής με το φλάουτο, το οποίο επαναλαμβάνει τα πρώτα εφτά μέτρα του. Παρά τις παρεμβολές άλλων φθογγικών συνόλων και τονικών κέντρων, το τμήμα A, που μελοποιεί την πρώτη στροφή του ποιήματος, βρίσκεται κυρίως στην PE♭ μείζονα. Στο μέτρο 14 η φωνή μιμείται το βιολοντσέλο του μέτρου 5 με τη διαφορά ότι δεν βρίσκεται στην ΣΟΛ μείζονα αλλά μάλλον στον ΦΑ♯ δώριο τρόπο, αν κρίνουμε βάσει του σπλισμού της MI μείζονος και του κύριου φθόγγου φα♯ της μελωδικής γραμμής της που ακολουθεί στο τμήμα B. Οι συνηγήσεις διαστήματος 7^{ης} μεγάλης στο πιάνο, όπως στα μέτρα 7-8, οδηγούν σε ένα pedal [ρε♯-ρε♯] στο πιάνο από το μέτρο 16 (εικόνα 45). Επομένως, το τμήμα A θα λέγαμε ότι χωρίζεται σε δύο υπο-τμήματα, το A1 στα μέτρα 1-8 και το A2, που αποτελεί παραλλαγή του A1 στα μέτρα 9-15.

μέτρα 13 - 16

Εικόνα 45

Παρότι στη φωνή έχουμε είσοδο στη δεύτερη στροφή του ποιήματος από το μέτρο 14, το τμήμα B αρχίζει στο μέτρο 16 από την άποψη μιας διακριτής διαφοράς στην μουσική υφή. Το πρώτο πρόσωπο της αφήγησης του ποιήματος καλεί τις γυναίκες να πλησιάσουν με τα τραγούδια τους, καθώς ξεκουράζεται κάτω από ένα φυλλώδες δέντρο. Έτσι, η μουσική υφή είναι απλή, σαν μελωδική απαγγελία ενός παραγγέλματος, που το αναμένουμε να ικανοποιηθεί. Ο κύριος φθόγγος της μελωδίας της φωνής είναι ο φα♯, ο οποίος σχηματίζει με το μπάσο ρε♯ του pedal του πιάνου ένα διάστημα 3^{ης} μικρής, άρα μπορεί να θεωρηθεί 3^η βαθμίδα μιας συνηγήσης PE♯. Συνεπώς το τονικό κέντρο για τα μέτρα 16-19 είναι το PE♯, ενώ το φθογγικό σύνολο που

σηματίζεται με τη φωνή, αν εξαιρέσουμε τον φθόγγο ρε[#] στο πιάνο ο οποίος είναι ηχοχρωματικής φύσης, είναι το [ρε[#]-μι-φα[#]-σολ[#]-λα-σι], που ανήκει στον ΡΕ[#] λόκριο τρόπο. Επειδή το τονικό κέντρο είναι ο ΡΕ[#] δεν μπορούμε να μην παραλληλίσουμε το συγκεκριμένο απόσπασμα με το τμήμα Α του 2^{ου} τραγουδιού, όπου στην φωνή υπάρχει το ίδιο τονικό κέντρο, καθώς επίσης κι εκεί η 5^η βαθμίδα του φθογγικού συνόλου σχηματίζει με την βάση το διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης [ρε[#]-λα]. Στα μέτρα 19-21 το μπάσο του πιάνου μεταβαίνει στον φθόγγο ΝΤΟ με ένα πτωτικό σχήμα [ρε[#]-μι-φα-σολ-ντο], ενώ ο αρπισμός του βιολοντσέλου ανά 6^{ες} [σολ-μι[#]-ντο[#]] στο μέτρο 20 φαίνεται να αποτελεί κάποια συγχορδία τύπου δευτερεύουσας δεσπόζουσας σε 2^η αναστροφή για την επόμενη συγχορδία [σολ-φα[#]-μι[#]] του πιάνου, η οποία λειτουργεί σαν δεσπόζουσα για την συγχορδία ΝΤΟ, που έρχεται στο μέτρο 21. Ακόμη, οι φθόγγοι αυτοί του βιολοντσέλου μπορεί να είναι μία σμίκρυνση και καρκινική μορφή της κίνησης [φα-σολ] του μπάσου στο πιάνο, δηλαδή [σολ[#]-μι[#](=φα)], για να καταλήξει στην συνήχηση [ντο[#]-σολ[#]] με τη φωνή. Όπως και να έχει, η ένδειξη *sordina* στο μέτρο 20 του βιολοντσέλου δείχνει κατά κάποιον τρόπο ότι το όργανο αυτό δεν έχει σε αυτό το σημείο κάποια μεγάλη αρμονική ισχύ, αλλά αποτελεί κάποιο υπόβαθρο μάλλον ηχοχρωματικού χαρακτήρα για να εμπλουτίσει με διαφωνίες το απόσπασμα αυτό, το οποίο σιγά σιγά από το μέτρο 21 προβάλλει όλο και πιο έντονα το τονικό κέντρο του ΡΕ[#] μέσα από την κατάληξη της φωνής και την τρίλια στο βιολοντσέλο. Η συνύπαρξη των δύο τονικών κέντρων ΝΤΟ και ΡΕ[#] στα μέτρα 21-24 μας θυμίζει το τμήμα Α του 2^{ου} τραγουδιού στα μέτρα 19-21. Πάνω στο pedal ρε[#] του βιολοντσέλου, που ο αρμονικός από το μέτρο 26 του δίνει ένα πιο «αέρινο» ηχόχρωμα, στα μέτρα 24-29 η φωνή έχει λυρική φράση με καθοδική κίνηση, που σχηματίζει το φθογγικό σύνολο [μι[#]-ρε[#]-ντο^χ-σι[#]-σολ[#]-φα^χ-φα[#]-ρε[#]] (εικόνα 46) εκφράζοντας τον στίχο του ποιήματος στην αρχή της τρίτης στροφής, ο οποίος αναφέρεται στο πόσο ευχαριστεί την ψυχή το τραγούδι ενός νεαρού κοριτσιού. Αρχικά χρησιμοποιείται το υποσύνολο [ρε[#]-ντο^χ-σι[#]-σολ[#]] (μέτρα 24-26), έπειτα το υποσύνολο [μι[#]-ρε[#]-ντο^χ-σι[#]-σολ[#]] (μέτρα 26-28), που μεγεθύνει το πρώτο προσθέτοντας τον φθόγγο μι[#] στην

κορυφή, και τέλος το υποσύνολο [σολ \sharp -φα \times -φα \sharp -ρε \sharp], που σμικρύνει τα διαστήματα. Τα μέτρα 24-29 έχουν τον χαρακτήρα μιας γέφυρας προς το τμήμα Γ (εικόνα 47).

Στο τμήμα Γ, που αρχίζει από το μέτρο 30, το καθοδικό φθογγικό κύτταρο [φα \times -φα \sharp -ρε \sharp] της

Αρμονική αναγωγή τμήματος Β (μ. 16 - 29)

Εικόνα 46

φωνή, μέτρα 26 - 29

↓

H T 3M H 3μ

Διαστηματική σμίκρυνση φθογγικού κυττάρου

Εικόνα 47

φωνής, που καταλήγει στον φθόγγο ρε \sharp (μέτρο 30), γίνεται [σολ-φα \sharp -ρε \sharp] στο πίκολο (μέτρα 30-31) παίρνοντας μία παραλλαγμένη μορφή του μοτίβου δ, που ακούσαμε για πρώτη φορά στο μέτρο 9 του βιολοντσέλου στο 1^ο τραγούδι. Το διαστηματικό εύρος του φθογγικού κυττάρου του φλάουτου είναι μία 4^η ελαττωμένη [σολ-ρε \sharp], ίδιο με την φράση πάλι του φλάουτου στα μέτρα 6-17 του 2^{ου} τραγουδιού, που εκεί ήταν [φα-ντο \sharp]. Ανάμεσα στα δύο αυτά τμήματα υπάρχει ένας

ακόμη
 παραλληλισμός,
 που αφορά το
 διάστημα 7^{ης}
 μικρής του
 χαμηλότερου με
 τον ψηλότερο
 φθόγγο, δηλαδή
 [λα-σολ] με το
 [σολ-φα] από το 2^ο
 τραγούδι (εικόνα
 48).

Εξετάζοντας
 αρμονικά το τμήμα
 Γ παρατηρούμε ότι
 υπάρχουν τρία
 τονικά κέντρα, τα
 οποία μπορούμε
 να

2ο τραγούδι, μ. 6

3ο τραγούδι, μ. 30

4η ελατ.

7η μ

Εικόνα 48

αναγνωρίσουμε. Το πρώτο και πιο προφανές είναι αυτό του ΛΑ, που είναι το ισχυρότερο επειδή βρίσκεται στο μπάσο του πιάνου. Δεν γίνεται ξεκάθαρο το αν πρόκειται για ΛΑ μείζονα ή ελάσσονα, αφού η 3^η βαθμίδα απουσιάζει. Στην συγχορδία ΛΑ ανοιχτής 5^{ης} οδηγούμαστε από μία συγχορδία τύπου δεσπόζουσας, που περιέχει ταυτόχρονα και την ΜΙ μείζονα μεθ' 7^{ης} μεγάλης και την ΜΙ ελάσσονα μεθ' 7^{ης} μικρής δίνοντας την αίσθηση μιας αποτζιατούρας. Οι φθόγγοι [σολ-ρε], που εμπεριέχει μπορούμε να δούμε ότι δεν αναφέρονται τόσο στην ελάσσονα δεσπόζουσα της ΛΑ, αλλά στην τονικότητα ΣΟΛ μείζονος, που προβάλλεται πάνω στο τονικό κέντρο ΛΑ τόσο από τους υψηλότερους φθόγγους στην μελωδική γραμμή της φωνής, δηλαδή τους [σολ \sharp -σι-ρε \sharp] οι οποίοι σχηματίζουν μία συγχορδία ΣΟΛ μείζονος, όσο και από την ψηλότερη νότα σολ του πίκολο και το μοτίβο [σολ-ρε] του βιολοντσέλου, παρότι αυτό έχει ένα πιο σιτικό ηχόχρωμα και δεν κάνει τόσο ξεκάθαρο το άκουσμα των φθόγγων. Επιπλέον, ο φθόγγος ρε \sharp , που η διάρκεια του παρατείνεται στο δεξί χέρι του πιάνου, είναι καταληκτικός για το πίκολο κι έπειτα

για το βιολοντσέλο, στοιχεία που του δίνουν έναν χαρακτήρα τονικού κέντρου. Η συνύπαρξη αυτών των τριών τονικών κέντρων, του ΛΑ στο μπάσο και του ΡΕ# και της ΣΟΛ μείζονος, που προβάλλονται πάνω στο ΛΑ, σχηματίζουν ένα ιδιαίτερο 8φθογγο φθογγικό σύνολο [λα-σι-ρε-ρε#-μι-φα#-σολ-σολ#], το οποίο δεν αποτελεί κάποια κλίμακα μείζονα ή ελάσσονα ούτε κάποιον τρόπο, αλλά είναι μάλλον μία προσέγγιση της χρωματικής κλίμακας με βάση το τονικό κέντρο ΛΑ (εικόνα 49).

μέτρα 33 - 35

Εικόνα 49

Η τρίτη ποιητική στροφή αναφέρεται στον γλυκό χορό των γυναικών με τα αργά του βήματα, που εκφράζουν μία έκσταση. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε πως ο συνθέτης μετουσιώνει αυτήν την εικόνα σε μουσική στο τμήμα Γ δημιουργώντας μία υφή τεσσάρων επιπέδων, στην οποία το πίκολο περιορίζεται σε ένα 3φθογγο φθογγικό κύτταρο, το οποίο παραλλάσσει με αυτοσχεδιαστικό τρόπο στηριγμένο στο μοτίβο δ (εικόνα 50), ενώ κατά παρόμοιο αυτοσχεδιαστικό τρόπο αναπτύσσεται και το βιολοντσέλο στα μέτρα 30-35, όπου με ένα *rizzicato* πάνω σε αρμονικούς φθόγγους δημιουργεί ένα ιδιαίτερο ηχόχρωμα, που μάλλον μιμείται αφρικανικά κρουστά³⁸⁶ (εικόνα 51). Ο ηχοχρωματικός συνδυασμός του πίκολο με τον σιτικό ήχο του βιολοντσέλου και το ιδιαίτερο φθογγικό σύνολο, που προκύπτει αρμονικά,

³⁸⁶ James, "Ravel's "Chansons madécasses:" Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing?", 361.

Τρόπος επέκτασης μοτίβου δ στην φράση του φλάουτου στο τμήμα Γ (μ. 30 - 37)

Tempo 1^o OTTAVINO

Εικόνα 50

Επέκταση ρυθμικού μοτίβου βιολοντσέλου στο τμήμα Γ (μ. 30 - 35)

Tempo 1^o pizz.

φθογγικό κύτταρο

ρυθμικός σκελετός

Εικόνα 51

σίγουρα μας δημιουργούν ένα εξωτικό και μεθυστικό ηχητικό σκηνικό. Το τμήμα Γ κλείνει με αραίωση της υφής και επιβράδυνση του μοτίβου του φλάουτου, το οποίο περνάει στο βιολοντσέλο που μιμείται ηχοχρωματικά το φλάουτο παίζοντας με αρμονικούς. Η συγχορδία [λα-μι-ρε#], στην οποία καταλήγει το τμήμα Γ θυμίζει το τέλος του 1^{ου} τραγουδιού (εικόνα 52).

μέτρα 36 - 39

Εικόνα 52

Ο φθόγγος ρε[#] του βιολοντσέλου στο μέτρο 39 γίνεται εναρμόνια μίβ για την φωνή στο μέτρο 40, όπου αρχίζει το τελικό τμήμα Δ επανερχόμενο στην αρχική τονικότητα της ΡΕβ μείζονος. Το pedal του πιάνου πλέον εγκαταλείπει τα διάφωνα διαστήματα προηγούμενων τμημάτων και γίνεται μία 5^η καθαρή [ρεβ-λαβ], πάνω στην οποία η μελωδική γραμμή της φωνής κινείται ανοδικά σχηματίζοντας ένα πεντάχορδο [ρεβ-μιβ-φα-σολ[#]-λαβ], το οποίο ανήκει στον ΡΕβ λύδιο τρόπο. Η ανοδική κίνηση της φωνής συμβολίζει μουσικά το βραδινό αεράκι που σηκώνεται και το φεγγάρι που υψώνεται στον νυχτερινό ουρανό και λάμπει μέσα από τα δέντρα, όπως περιγράφεται στο ποίημα. Στα μέτρα 46-47 υπάρχει μία απόκλιση από την τονική προς τον χώρο της ελάσσονας υποδεσπόζουσας, με την συγχορδία της ΣΟΛ^b ελάσσονος σε 1^η αναστροφή, ώστε να σχηματίζεται ανάμεσα στη φωνή και το μπάσο διάστημα 9^{ης} μεγάλης [σι^b-ντο^b], όπως και στην αρχή του τμήματος Δ με το διάστημα [ρεβ-μιβ] (μέτρο 40). Επομένως μπορούμε να δούμε μακροδομικά μία διαστηματικά παράλληλη κίνηση ανάμεσα στην τονική και την υποδεσπόζουσα.

α'

ar. bres de la mon. ta. gne.

μέτρα 46-48

Εικόνα 53

Επιπλέον, στα μέτρα 46-47 αναγνωρίζουμε πριν το τέλος μία παραλλαγή του μοτίβου α, με το οποίο είχε ανοίξει αυτόν τον κύκλο τραγουδιών το βιολοντσέλο, δίνοντας την αίσθηση ενός ολοκληρωμένου κύκλου, που μόλις έκλεισε (εικόνα 53). Στη συνέχεια επιστρέφει με καθυστέρηση η τονική ΡΕ♭ μείζονα σε ευθεία κατάσταση και χωρίς την 3^η βαθμίδα (εικόνα 54).

Αρμονική αναγωγή τμήματος Δ (μ. 40 - 50)

Reb+ : I
T

iv⁶
s

I
T

Εικόνα 54

Συσχετισμός της καταληκτικής φράσης του 3ου τραγουδιού και της εισαγωγικής φράσης του 2ου

Al - lez, et préparez le re - pas.
φωνή, μέτρα 48 - 50

φθογγικό κύτταρο φράσης

Aoua! Méfi.ez-vous des blancs,
φωνή, 2ο τραγούδι, μ. 2 - 3

φθογγικό κύτταρο φράσης

Εικόνα 55

Έπειτα από αυτήν την αίσθηση ολοκλήρωσης και ύστερα από μία παύση έρχεται μία απομονωμένη φράση της φωνής χωρίς συνοδεία. Η καταληκτική φράση αυτή μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι έχει συγγένεια με το ρεφραίν του 2^{ου} τραγουδιού τόσο μοτιβικά, όσο και αρμονικά με το φθογγικό σύνολο της, που έχει επίσης έναν χαρακτήρα πεντατονικής κλίμακας με κατάληξη στον φθόγγο φα, δηλαδή την 3^η βαθμίδα της ΡΕ♭ μείζονος (εικόνα 55). Αυτή η τελική

απομονωμένη φράση, της οποίας ο σίχος καλεί στην προετοιμασία του δείπνου, συμβολίζει ίσως την επιστροφή στην απλότητα της ζωής κατά τα πρότυπα του πριμιτιβισμού.³⁸⁷

Η απόλυτη αφαιρετικότητα, στην οποία καταλήγει το τελευταίο τραγούδι, είναι ένα χαρακτηριστικό κατακερματισμού (fragmentation) της μουσικής μορφής, που χαρακτηρίζει ολόκληρο το 3^ο τραγούδι. Στο τελευταίο μέρος του έργου επανέρχονται ως θραύσματα διάφορα στοιχεία, που ακούστηκαν και στα προηγούμενα τραγούδια, για να δώσουν την αίσθηση του απόηχου. Όλα τα τονικά κέντρα του 3^{ου} τραγουδιού δεν έχουν λειτουργική σχέση μεταξύ τους, αλλά αποτελούν τέτοια θραύσματα, που παρεμβάλλονται μέσα στην τονικότητα της ΡΕ♭ μείζονος

Μακροδομή των τονικών κέντρων του 3ου τραγουδιού

Τμήμα Α (μ. 1-15)	Τμήμα Β (μ. 16-29)	Τμήμα Γ (μ. 30-39)	Τμήμα Δ (μ. 40-50)
----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

Εικόνα 56

και αναφέρονται σε αυτό που είχε ήδη ακουστεί από τα δύο προηγούμενα τραγούδια. Παρόλα αυτά η τονική οργάνωση δεν είναι τυχαία, αν εξετάσουμε μακροδομικά όλα

αυτά τα τονικά κέντρα θα δούμε μία τέλεια συμμετρία στην οργάνωση τους (εικόνα 56). Η συμμετρία αυτή δεν είναι η μοναδική. Αν εξετάσουμε ολόκληρο τον σχεδιασμό των τονικών κέντρων του κύκλου αυτού, θα παρατηρήσουμε ότι το τονικό κέντρο της ΡΕ♭ μείζονος του 3^{ου}

1ο τρ. 2ο τρ. 3ο τρ.

4η αυξ. 5η ελατ.

Τονικά κέντρα των τραγουδιών του κύκλου

Εικόνα 57

τραγουδιού δεν είναι τυχαίο. Στη σχέση του με το τονικό κέντρο ΣΟΛ το 2^ο τραγουδιού σχηματίζεται ένα διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης, το οποίο είναι ένα ισοδύναμο διάστημα με την 4^η αυξημένη που

³⁸⁷ Anna M. Sutheim, "Colonizing Voices in Maurice Ravel's "Chansons madécasses"" (Music Department, Macalester College, 3 May 2008), 31.

σχηματίζεται ανάμεσα στο τονικό κέντρο της ΛΑ του 1^{ου} τραγουδιού με το δεύτερο τονικό κέντρο της ΡΕ# του 2^{ου} τραγουδιού (εικόνα 57). Συνολικά, σε αυτόν τον κύκλο τραγουδιών η σταδιακή δόμηση της μουσικής υφής του 1^{ου} τραγουδιού, όπου εμφανίζονται τα πιο κύρια μοτίβα του έργου, οδηγεί στον ostinato χαρακτήρα του 2^{ου} τραγουδιού με την στάσιμη υφή του και την αρμονία να πυκνώνει μέσα από την διτονικότητα του, ενώ στο 3^ο τραγούδι η μουσική υφή κατακερματίζεται δίνοντας την αίσθηση του τέλους.

Κεφάλαιο 5 : Συμπεράσματα – Επίλογος

Τελειώνοντας αυτήν την εργασία, έπειτα από τις αναλύσεις για την μετατονικότητα, τον εξωτισμό και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής του Ravel, που έγιναν στα προηγούμενα κεφάλαια, πλέον είμαστε σε θέση να εξάγουμε ορισμένα γενικά συμπεράσματα και να συζητήσουμε τον προβληματισμό της έρευνας, όπως εκτέθηκε στην εισαγωγή της εργασίας. Τα *Chansons madécasses* ανήκουν στην μορφή *mélodie*, δηλαδή αυτήν την μορφή τραγουδιού, που αναπτύχθηκε ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα στην γαλλική μουσική και στην οποία μελοποιείται ποιητικός λόγος. Παρατηρώντας μακροδομικά αυτόν τον κύκλο τραγουδιών, μπορούμε να αντιληφθούμε μία αίσθηση πληρότητας στην δομή του, το 1^ο τραγούδι εισάγει σταδιακά και σταθερά το μουσικό υλικό του έργου έχοντας ένα ύφος πρελούδιου, το 2^ο τραγούδι εμμένει σε έναν στατικό χαρακτήρα μιας υφής *ostinato* και το 3^ο τραγούδι αποτελεί ένα *postlude*, το οποίο αποδομεί ό,τι έχει ακουστεί στα προηγούμενα μέρη του κύκλου. Ο Ravel συνέθεσε αυτόν τον κύκλο τραγουδιών στα 1925-1926, σε μία περίοδο κατά την οποία παρατηρείται μία γενικότερη αλλαγή στην μουσική υφή των έργων του και χαρακτηρίζεται από την όλο και μεγαλύτερη προσέγγιση της λιτότητας, πράγμα που αποτελεί μία γενικότερη τάση στην γαλλική μουσική και την προσπάθεια των Γάλλων συνθετών να αντιδράσουν στην αισθητική του ρομαντισμού. Η υφή του αυτή χαρακτηρίζεται από έμφαση στην μελωδική γραμμή και συχνά έχει αντιστικτικό χαρακτήρα. Τέτοια χαρακτηριστικά μπορούμε να τα παρατηρήσουμε ξεκάθαρα στα *Chansons madécasses*, στην αντίστιξη της φωνής με το βιολοντσέλο στην αρχή του 1^{ου} τραγουδιού ή της φωνής με το φλάουτο στην αρχή του 3^{ου} τραγουδιού, στην αφαιρετική υφή ιδιαίτερα του 3^{ου} τραγουδιού. Το ενδιαφέρον για την οριζόντια κίνηση των φωνών εκδηλώνεται ιδιαίτερα στην ανάπτυξη της συνοδείας του βιολοντσέλου στην αρχή του 1^{ου} τραγουδιού, όπου αντί για απλή συνοδεία έχουμε μία πολύ ενδιαφέρουσα μελωδική γραμμή. Η περίοδος αυτή του συνθέτη χαρακτηρίζεται επίσης από την στροφή του ενδιαφέροντος του προς την μουσική της τζαζ, έπειτα από την επαφή μαζί της κατά την περιοδεία του στην Αμερική. Οι «μπλε» φθόγγοι της τζαζ τον οδήγησαν στην διαμόρφωση καινοτόμων συγχορδιών, κυρίως αυτών στις οποίες μία βαθμίδα συνηχεί με μία χρωματικά αλλοιωμένη εκδοχή της, κάτι που δίνει έναν χαρακτήρα διτονικότητας, όπως χαρακτηριστικά παρατηρούμε στο 1^ο τραγούδι στο τέλος του τμήματος Β στο φλάουτο ή στο πίκολο στο τμήμα Δ. Επίσης, κάποια χαρακτηριστικά της τζαζ μπορούν να ανιχνευτούν στην συνοδεία του πιάνου στα τμήματα Β και Δ του 1^{ου} τραγουδιού με το ρυθμικό

αυτοσχεδιαστικό ύφος της, που δεν υπακούει στην συμβατική διαίρεση του μέτρου, καθώς και στις ρυθμικές συγκοπές, τις προηγήσεις και τις καθυστερήσεις, που υπάρχουν σε όλο το τμήμα Α του 1^ο τραγουδιού.

Όσον αφορά την μετατονικότητα, στα *Chansons madécasses* ερχόμαστε σε επαφή με μια σειρά από νέες τεχνοτροπίες. Οι αρχές της λειτουργικής τονικότητας βλέπουμε να εγκαταλείπονται ιδιαίτερα στο 2^ο και το 3^ο τραγούδι. Στο 2^ο τραγούδι έχουμε μία διτονικότητα, η οποία είχε προαναγγελθεί με πιο ήπιο τρόπο ήδη από το 1^ο τραγούδι κυρίως με τη μορφή αποτζιατούρων στο φλάουτο. Στο 3^ο τραγούδι οι αποσπασματικές παραθέσεις των διαφόρων τονικών κέντρων του δεν ακολουθούν κάποια λειτουργική τονική σχέση μεταξύ τους, αλλά περισσότερο λειτουργούν ως απόηχοι των προηγούμενων τραγουδιών, παρόλα αυτά τοποθετημένοι μέσα σε μία συμμετρική δομή. Ο ίδιος ο συνθέτης ανά περίπτωση ανέλυε τα έργα του με συγχορδιακές σχέσεις,³⁸⁸ κάτι που βλέπουμε ότι μπορεί να γίνει στο 1^ο τραγούδι του κύκλου παρόλες τις τονικές ασάφειες του. Οι ασάφειες αυτές του 1^{ου} τραγουδιού στηρίζονται στην απουσία ξεκάθαρης πτώσης, στην προτίμηση συγχορδιών σε 2^η αναστροφή, οι οποίες προσδίδουν τονική αστάθεια, καθώς και στην αλληλουχία απροσδόκητων αρμονικών γεγονότων. Ακόμη και η πιο ξεκάθαρη πτώση στο μέτρο 29 καταλήγει σε μία συγχορδία ΝΤΟ μείζονος σε 2^η αναστροφή και την βαθμίδα της τονικής στο μπάσο να ηχεί λιγότερο μέσα στην διαίρεση του μέτρου. Η διαφωνία δεν προετοιμάζεται ούτε και λύνεται, έχουμε πολλές συνηήσεις νέου τύπου εκτός της πιο συμβατικής τριτόδηκτης συγχορδίας, όπως για παράδειγμα συνηήσεις με διαστήματα 4^{ης}, 5^{ης}, 7^{ης}, καθώς και με συνδυασμούς διαφόρων διαστημάτων ή πολυσυγχορδίες, που δίνουν ηχοχρωματικό χαρακτήρα στις συνηήσεις, κάτι που εκφράζεται και με συγχορδιακό παραλληλισμό, όπως γίνεται στο τέλος του τμήματος Β του 1^{ου} τραγουδιού. Επιπλέον, η έλλειψη διαχωρισμού ανάμεσα σε «ουσιαστική» και «μη ουσιαστική» διαφωνία δυσκολεύει στον προσδιορισμό των συγχορδιών, κάτι που μπορούμε να παρατηρήσουμε έντονα στο τμήμα Α του 1^{ου} τραγουδιού. Πολλές φορές υπάρχει μία προσέγγιση της χρωματικής κλίμακας μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών φθογγικών συνόλων και την «τεχνική συμπλήρωσης κενών», όπως γίνεται χαρακτηριστικά στο 2^ο τραγούδι. Όσον αφορά την δομή και την φραστική στα τραγούδια παρατηρείται μία παρέκκλιση από τύπους επαναληπτικότητας, τίποτα δεν επαναλαμβάνεται αυτούσιο, ενώ υπάρχουν ασυμμετρικές επεκτάσεις των μελωδικών φράσεων ως μορφολογικό

³⁸⁸ Orenstein, *Ravel*, 132.

αποτέλεσμα της μελοποίησης ποιητικής πρόζας. Αυτή η ασυμμετρία οδηγεί και στην εγκατάλειψη του σταθερού μέτρου.

Στα *Chansons madécasses* μπορούμε να δούμε την απάντηση του Ravel στην πρόκληση της εποχής του και στις νέες απαιτήσεις για αναζήτηση της καινοτομίας, που επέβαλαν οι μοντερνισμοί στους συνθέτες. Το μοναδικό «συντηρητικό» χαρακτηριστικό αυτού του κύκλου είναι ίσως η διατήρηση της μελωδίας φωνητικού τύπου με βηματικές ως επί το πλείστον κινήσεις σε μία εποχή, κατά την οποία υπήρχε όλο και μεγαλύτερη τάση για μελωδίες οργανικού τύπου. Παρότι ο ίδιος ο Ravel πίστευε ότι προχώρησε σε μία άρνηση του Debussy και των αρχικών του επιρροών από τον ιμπρεσιονισμό,³⁸⁹ μπορούμε να δούμε ότι στο έργο αυτό δεν εγκαταλείπει κάποια βασικά χαρακτηριστικά του, που πάντοτε είχε. Τέτοια είναι η αρμονική ασάφεια σε ένα περιβάλλον, το οποίο στηρίζεται σε τονικό υλικό για να το αμφισβητήσει και να κινηθεί στα όρια του. Και αυτό είναι ένα ιμπρεσιονιστικό χαρακτηριστικό, το οποίο βέβαια εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία από την εποχή μετά τον Α' Π. Π., όπως η πολυτονικότητα, η οποία αποτέλεσε το μουσικό αντίστοιχο του κυβισμού, με κύρια στοιχεία της τις πολυσυγχορδίες, την διτονικότητα ή κάποια υποτυπώδη χαρακτηριστικά πολυρυθμίας μέσα από παράλληλα *ostinati*, καθώς επίσης και με στοιχεία εξωτισμού ή επιρροές από την τζαζ. Επιπλέον, σε αυτόν τον κύκλο τραγουδιών ο συνθέτης προσεγγίζοντας την χρωματική κλίμακα έδειξε την εκτίμηση του προς την μουσική του Schoenberg, χωρίς βέβαια να γίνεται οπαδός του. Ο Ravel κατάφερε να αποδείξει ότι μπορεί να διατηρεί την γαλλική ταυτότητα στην μουσική του παράλληλα με ένα πνεύμα μουσικού διεθνισμού. Στην διάλεξη του με τίτλο *Contemporary Music*, που έδωσε στο Χιούστον στις 7 Απριλίου 1928, ο συνθέτης δήλωνε ότι αν και τα *Chansons madécasses* δεν είναι σε καμία περίπτωση μιμήσεις του ύφους του Schoenberg, πιθανότατα δεν θα τα είχε συνθέσει, αν δεν υπήρχε η μουσική του Schoenberg.³⁹⁰ Την διαφορά του με τον Schoenberg την εντόπιζε στο ότι ο ίδιος δεν φοβόταν τόσο το στοιχείο της «γοητείας», όπως δήλωνε σε συνέντευξη του στην *La Revue Musicale* τον Μάρτιο του 1931, ενώ αναφορικά με την ενίσχυση της αντιστικτικής υφής στα *Chansons madécasses* αναγνώριζε την επιρροή από τον *Pierrot Lunaire* του Schoenberg.³⁹¹

Η επιλογή των ποιημάτων του Évariste de Parny φέρνει για πρώτη φορά τον Ravel σε επαφή με τους πολιτισμούς της Αφρικής, έπειτα από τον συνήθως στρεφόμενο προς την παράδοση της

³⁸⁹ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 391.

³⁹⁰ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 47.

³⁹¹ Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 471.

ισπανικής μουσικής εξωτισμό του. Στα *Chansons madécasses* ο εξωτισμός εκφράζεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Στο 1^ο τραγούδι έχουμε έναν ερωτισμό προς το πρόσωπο της Nahandove, στο 2^ο τραγούδι υπάρχει η «νεγροφιλία» μέσα από την ανάδειξη και την καταδίκη της βίας των λευκών προς τους ιθαγενείς της Μαδαγασκάρης, ενώ στο 3^ο τραγούδι εκφράζεται ένας πριμιτιβισμός με την αναζήτηση της απλότητας στον τρόπο ζωής και της επιστροφής στην φύση. Όσον αφορά τις μουσικές τεχνοτροπίες, με τις οποίες εκφράζεται ο εξωτισμός αυτής της περιόδου, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι σε μεγάλο βαθμό αυτές αλληλεπικαλύπτονται με τις τεχνικές της μετατονικότητας. Αυτό συμβαίνει επειδή πολλές από τις καινοτομίες της μετατονικής μουσικής ήρθαν σαν αποτέλεσμα του εξωτισμού στις αισθητικές επιλογές των συνθετών. Ιδιαίτερα για τους Γάλλους συνθέτες η απομάκρυνση από το τονικό σύστημα έγινε σε μεγάλο βαθμό μέσω του εξωτισμού, ο οποίος χαρακτήριζε γενικότερα την γαλλική κουλτούρα. Οι μουσικές τεχνοτροπίες της μετατονικότητας και οι μουσικοί συμβολισμοί του εξωτισμού είναι δύο διαφορετικές οπτικές στην μελέτη του ίδιου αντικειμένου. Νέες μουσικές κλίμακες, που να απομακρύνονται από την μείζονα/ελάσσονα και να παραπέμπουν σε εξωτικούς μουσικούς πολιτισμούς, μπορούμε να δούμε στην πεντατονική, η οποία χρησιμοποιείται στην μελωδία της φωνής στο ρεφραίν του 2^{ου} τραγουδιού (“Aoua! Méfiez-vous des blancs”) καθώς και στην καταληκτική φράση στο 3^ο τραγούδι (“Allez, et préparez le repas”). Η πεντατονική κλίμακα, εκτός από την αναφορά της στην Άπω Ανατολή, παραπέμπει στην μουσική πιο πρωτόγονων κοινωνιών εκφράζοντας έναν πριμιτιβισμό.³⁹² Εξωτικά χαρακτηριστικά στην αρμονία αποτελούν επίσης τα παράλληλα διαστήματα 5^{ης} καθαρής, που προβάλλονται κυρίως στο 1^ο τραγούδι, στο τμήμα Α και την αντίστιξη ανάμεσα στη φωνή και το βιολοντσέλο, καθώς και στις συγχορδίες του πιάνου στο τμήμα Γ. Η λιτή μουσική υφή εκτός από βασική τάση της γαλλικής μουσικής, όπως αναφέραμε, είναι και μία εκδήλωση εξωτισμού, που εμφανίζεται επίσης και με τις στατικές αρμονικές δομές, που παρατηρούμε σε εκτενή αποσπάσματα των τραγουδιών, είτε με την μορφή *ostinato* είτε με την μορφή *ισοκρατήματος*. Στο 1^ο τραγούδι σε κάθε τμήμα από το Β έως το Ε, όπως και στο 3^ο τραγούδι στο τμήμα Γ, η συνοδεία χτίζεται με διαφορετικά κάθε φορά *ostinati*, όταν το 2^ο τραγούδι εξ ολοκλήρου βασίζεται σε *ostinati*, ενώ στο 3^ο τραγούδι στα τμήματα Β και Δ η φωνή στηρίζεται πάνω σε *ισοκρατήματα*. Χαρακτηριστικά πολυρυθμίας, η οποία παραπέμπει σε μουσικές παραδόσεις της υποσαχάριας Αφρικής, μπορούμε να αναγνωρίσουμε με την μορφή

³⁹² Χρειάζεται να σημειώσουμε ότι η αντίληψη αυτή περί της σχέσης της πεντατονικής κλίμακας με την μουσική πρωτόγονων πολιτισμών δεν προκύπτει από την εθνομουσικολογική έρευνα, αλλά είναι μάλλον μία προκατάληψη των συνθετών της έντεχνης δυτικής μουσικής.

της συνύπαρξης διαφορετικών διαιρέσεων του μέτρου, όπως στο τμήμα Δ του 1^{ου} τραγουδιού, καθώς και με την συνύπαρξη *ostinati* άνισης διάρκειας, που μπορούμε να παρατηρήσουμε για παράδειγμα στο τμήμα Β πάλι του 1^{ου} τραγουδιού στο πιάνο. Το σόλο φλάουτο, που ανοίγει το 3^ο τραγούδι, με τον βουκολικό του χαρακτήρα αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο πριμιτιβισμού. Τέτοια στοιχεία αυτοσχεδιαστικής υφής, που εκφράζουν εξωτισμό, υπάρχουν επίσης και στον τρόπο που αναπτύσσεται το βιολοντσέλο στην αρχή του κύκλου. Ως προς την ενορχήστρωση του έργου, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το *rizzicato* σε αρμονικούς στο ρυθμικό απόσπασμα του βιολοντσέλου στο τμήμα Γ του 3^{ου} τραγουδιού, που μας θυμίζει κάποιο αφρικάνικο ιδιόφωνο κρουστό. Επίσης, στις σκληρές συνηχήσεις στο 2^ο τραγούδι μπορούμε να ακούσουμε ένα γκονγκ εκτός από κανόνια πολέμου. Τέλος, η κραυγή “Αουα!” στο 2^ο τραγούδι είναι μία εξωτερίκευση συναισθήματος με πριμιτιβιστικό τρόπο.

Συμπερασματικά, τα *Chansons madécasses* περιέχουν μία ευρεία ποικιλία διαφορετικών τεχνοτροπιών, η οποία συνδυάζεται με μία τεράστια οικονομία μουσικού υλικού. Και αυτό είναι ακριβώς, που καθιστά τον συγκεκριμένο κύκλο τραγουδιών ένα από τα πιο ώριμα έργα του Ravel.

Πριν κλείσουμε την εργασία αυτή θα ήταν χρήσιμο να γίνουν ορισμένα σχόλια συγκριτικά με τις άλλες εργασίες, που αφορούν το έργο αυτό και που αναφέρθηκαν στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας. Το ερώτημα του άρθρου του Richard S. James το 1990 (“Ethnic fantasy or ethnic borrowing?”)³⁹³ δεν κατέληγε σε κάποιο συμπέρασμα, ως προς το αν ο Ravel χρησιμοποίησε αυθεντικό υλικό μαλαγασιανής μουσικής στο έργο αυτό, αλλά καλούσε σε μελλοντικές περαιτέρω έρευνες. Έπειτα από όσα είδαμε σε αυτήν την εργασία, θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε στην διαπίστωση ότι μία τέτοια έρευνα μάλλον θα κινούνταν σε λανθασμένη κατεύθυνση. Τα όποια χαρακτηριστικά εξωτισμού υπάρχουν σε αυτόν τον κύκλο τραγουδιών παρατηρούνται γενικότερα σε μουσικά έργα της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής ως συμβολισμοί άλλων μουσικών πολιτισμών, ενώ είναι περισσότερο προβολές του Φαντασιακού των συνθετών του δυτικού κόσμου παρά τα αποτελέσματα μιας εθνομουσικολογικής διερεύνησης. Επιπλέον, ο όρος “chanson”, που υπάρχει στον τίτλο του έργου, αν και θα μπορούσε γενικά να υπονοεί κάποιο τραγούδι από την λαϊκή παράδοση, όπως αναφέραμε στο τρίτο κεφάλαιο, το οποίο επεξεργάστηκε εκ νέου ο συνθέτης, πράγμα που συνήθιζε ο Ravel, εντούτοις στην περίπτωση αυτού του έργου ο συνθέτης υιοθέτησε τον τίτλο από την ήδη υπαρκτή ποιητική συλλογή του

³⁹³ Richard S. James, “Ravel’s “Chansons madécasses:” Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing?”, *The Musical Quarterly* 74, no.3 (1990): 360-384.

Parry, η οποία εκτός των άλλων αποτελεί μία ψευδομετάφραση, όπως είδαμε στην ενότητα 4.2. Αυτά σημαίνουν ότι η όποια συγγένεια αυτού του κύκλου τραγουδιών με την λαϊκή παράδοση της Μαδαγασκάρης όχι μόνο είναι έμμεση αλλά είναι και φαντασική. Όσον αφορά την εργασία *Chansons madécasses, Modernisme et Érotisme* του Federico Lazzaro,³⁹⁴ η οποία μας προτείνει να επικεντρωθούμε στην πτυχή του ερωτισμού, που υπάρχει στο έργο αυτό, και όχι στον εξωτισμό, θα λέγαμε ότι μια τέτοια προσέγγιση παρότι μπορεί να γίνει για το 1^ο τραγούδι, δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να ισχύσει για το 2^ο τραγούδι, στο οποίο δεν υπάρχει κανένα στοιχείο ερωτισμού. Επιπλέον, ο ερωτισμός αποτελεί μία υποκατηγορία τρόπου έκφρασης του γενικότερου φαινομένου του εξωτισμού, όπως αναλύσαμε στην ενότητα 2.2 της παρούσας εργασίας. Επομένως, μία τέτοια εργασία θα ήταν ελλιπής. Όπως είδαμε, ο κύκλος αυτός έχει ένα μεγάλο εύρος εκφραστικότητας, το οποίο καλύπτει τρεις διαφορετικές όψεις του εξωτισμού, κινείται από τον ερωτικό λυρισμό στην εντεινόμενη δραματικότητα κι από εκεί στην αίσθηση μιας πριμιτιβιστικής χαλαρότητας.

Η παρούσα εργασία ως προς το σκέλος της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης, που υπάρχει στο τέταρτο κεφάλαιο της, είναι πιο κοντά στο πνεύμα των άρθρων του Peter Kaminsky,³⁹⁵ όμως με την διαφορά ότι ασχολείται συνολικά και όχι αποσπασματικά με το έργο. Παράλληλα, έγινε η προσπάθεια να αναδειχθούν κι άλλες πτυχές του έργου, η σχέση του με την μετατονικότητα, τον εξωτισμό αλλά και την γαλλική μουσική. Στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας εντοπίστηκε το πρόβλημα του ευρωκεντρισμού, ο οποίος βρίσκεται στην καρδιά του πολιτισμικού φαινομένου του εξωτισμού. Η παρούσα εργασία δεν στάθηκε ικανό να ξεπεράσει αυτόν τον ευρωκεντρισμό, τα πλαίσια της δεν επέτρεπαν κάτι τέτοιο, ακριβώς επειδή προσπάθησε να εντοπίσει τις σχέσεις των μοντερνισμών και του εξωτισμού με το συγκεκριμένο έργο του Ravel, χαρακτηριστικά που από μόνα τους σχετίζονται με την ευρωπαϊκή κουλτούρα.

Περαιτέρω μελέτες, που θα μπορούσαν να γίνουν πάνω σε αυτό το έργο του Ravel, θα αναδείκνυαν ίσως τις σχέσεις του με άλλα μοντερνιστικά έργα της ίδιας περιόδου ή άλλα έργα που εκφράζουν εξωτισμό. Η περίοδος της γαλλικής μουσικής μετά τον Α' Π. Π. και μέχρι τα μέσα

³⁹⁴ Federico Lazzaro, "Chansons Madécasses, Modernisme et Érotisme: Pour une Écoute de Ravel au-delà de l'Exotisme", *Revue Musicale OICRM* 3 no. 1 (Février 2016). Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n1/chansons-madecasses-modernisme-et-exotisme/#pdf>

³⁹⁵ Peter Kaminsky, "Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality"", *Music Theory Spectrum* 26, no. 2 (Fall 2004): 237-264.

Επίσης Peter Kaminsky, "Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works", *Music Analysis* 19, no.1 (Mar. 2000): 29-68.

του 20^{ου} αιώνα γενικότερα είναι μία περίοδος, για την οποία δεν έχει υπάρξει ακόμη πλήρης μουσικολογική κάλυψη και ειδικότερα για την ελληνική μουσικολογική βιβλιογραφία το κενό αυτό είναι ακόμη μεγαλύτερο. Για αυτό και η παρούσα εργασία ήταν το αποτέλεσμα μιας αίσθησης χρέους να καλυφθεί αυτό το κενό με την ελπίδα να δώσει το ερέθισμα για να πέσει ακόμη μεγαλύτερο φως σε αυτό το πεδίο της μουσικολογικής έρευνας.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Gombrich, Ernst Hans. *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μετάφρ. Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 1994.
- Griffiths, Paul. *Μοντέρνα Μουσική*. Μετάφρ. Μαρία Κωστίου. Αθήνα: Εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993.
- Hobsbawm, Eric John. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών: 1875-1914*. Μετάφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη. Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 2007.
- Hobsbawm, Eric John. *Η Εποχή των Επανάστασεων: 1789-1848*. Μετάφρ. Μαριέτα Οικονομοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 2002.
- Michels, Ulrich. *Άτλας της Μουσικής: Ιστορικό Μέρος, Από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Τόμος 2. Μετάφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.). Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Said, Edward Wadie. *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός: Μια Συστηματική και Γοητευτική Ανίχνευση των Ριζών του Ιμπεριαλισμού στον Πολιτισμό της Δύσης*. Μετάφρ. Βανέσα Λάππα. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.
- Said, Edward Wadie. *Οριενταλισμός: Η πιο Προκλητική Σύγχρονη Πολιτισμική Μελέτη...Μια Έντονη Πολεμική της Αντιμετώπισης που Παραδοσιακά Επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή*. Μετάφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.
- Salzman, Eric. *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου Αιώνα*. Μετάφρ. Γιώργος Ζερβός. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983.
- Whittall, Arnold. *Ρομαντική Μουσική*. Μετάφρ. Μιρέλλα Σιμωντά-Φιδετζή. Αθήνα: Εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1997.
- Δημητρούλια, Τιτίκα, και Γιώργος Κεντρωτής. *Λογοτεχνική Μετάφραση: Θεωρία και Πράξη*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015. Ανακτήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 2019 από https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5252/1/00_m_aster_document.pdf

- Φτσιώρης, Γιώργος. *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2004.

Ξενόγλωσση

- Calvocoressi, Michel-Dimitri. "When Ravel Composed to Order". *Music and Letters* 22, no. 1 (Jan. 1941): 54-59.
- Crowley, Patrick, and Jane Hiddleston (eds.). *Postcolonial Poetics: Genre and Form*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.
- Dresch, Jean, Hubert Jules Deschamps, Aidan William Southall, Raymond K. Kent, Maureen Ann Covell. "Madagascar". *Encyclopaedia Britannica*, 2019. Ανακτήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.britannica.com/place/Madagascar>
- Ellis, Diana Lea. "A Performer's Analysis of Maurice Ravel's Chansons Madécasses: A Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works of B. Britten, R. Schumann, S. Barber, T. Pasatieri, F. Poulenc, G. Verdi, T. Arne and Others". PhD diss., University of Texas, Musical Arts, 2004.
- Hiller, Susan (ed.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. London: Routledge, 1991.
- James, Richard S. "Ravel's "Chansons madécasses:" Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing?". *The Musical Quarterly* 74, no.3 (1990): 360-384.
- Jean-Aubry, Georges. "Camille Saint-Saëns: Wagner and French Music". *The Musical Times* 58, no. 887 (1917): 13-16.
- Jorgensen, Jean-Claude. "Les Chansons Madécasses d'Evariste de Parny". *La Revue des Ressources*, 2008. Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.larevuedesressources.org/les-chansons-madecasses-d-evariste-de-parny,1071.html>
- Kaminsky, Peter. "Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works". *Music Analysis* 19, no.1 (Mar. 2000): 29-68.
- Kaminsky, Peter. "Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality"". *Music Theory Spectrum* 26, no. 2 (Fall 2004): 237-264.
- Kelly, Barbara L. (ed.). *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*. New York: University of Rochester Press, 2008.

- Kelly, Barbara L., and Christopher Moore (eds.). *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2018.
- Kostka, Stefan, and Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. (5th Edition). New York: Routledge, 2018.
- Lazzaro, Federico. “Chansons Madécasses, Modernisme et Érotisme: Pour une Écoute de Ravel au-delà de l’Exotisme”. *Revue Musicale OICRM* 3 no. 1 (Février 2016). Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n1/chansons-madecasses-modernisme-et-exotisme/#pdf>
- Leeuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century: A Study of its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Locke, Ralph P. “On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use”. *Archiv für Musikwissenschaft* 69, no. 4 (2012): 318-328.
- Locke, Ralph. P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Marmarelli, Trina. “Other Voices: Strategies of Spatial, Temporal, and Psychological Distancing in the Early French Prose Poem”. *Pacific Coast Philology* 40, no. 1 (2005): 55-76.
- Mawer, Deborah (ed.). *The Cambridge Companion to Ravel*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- O’Brien, Patty. *The Pacific Muse: Exotic and the Colonial Pacific*. Seattle: University of Washington Press, 2006.
- O’Sullivan, Carol. “Pseudotranslation”. Σε *Handbook of Translation Studies (HTS) Online*, 2011. Ανακτήθηκε στις 19 Φεβρουαρίου 2019 από <https://benjamins.com/online/hts/articles/pse1>
- Olupona, Jacob K. (ed.). *Beyond Primitivism: Indigenous Religious Traditions and Modernity*. New York: Routledge, 2004.
- Orenstein, Arbie (ed.). *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Dover Publications, 1990.
- Orenstein, Arbie. “Maurice Ravel’s Creative Process”. *The Musical Quarterly* 53, no. 4 (Oct. 1967): 467-481.
- Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, 1991.

- Parker, D. C. "Exoticism in Music in Retrospect". *The Musical Quarterly* 3, no. 1 (1917): 134-161.
- Parny, Évariste de. *Oeuvres d'Évariste Parny*. Tome Second. Paris: Debray, 1808.
- Serfontein, Andre. "Maurice Ravel and Exoticism: A Study of the Exotic in the Vocal Works of Maurice Ravel with Special Reference to L'Enfant et les Sortilèges and the Trois Chansons madécasses". MSc diss., University of Cape Town, 1997.
- Sutheim, Anna M. "Colonizing Voices in Maurice Ravel's "Chansons madécasses"". *Music Honors Projects* 5, Macalester College, Music Department, 2008. Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από https://digitalcommons.macalester.edu/musi_honors/5/
- Sweeney, Carole. *From Fetish to Subject: Race, Modernism and Primitivism, 1919-1935*. Westport: Praeger Publishers, 2004.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. The Oxford History of Western Music. New York: Oxford University Press, 2010.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Elizabeth Penn Sprague Coolidge". *Encyclopaedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 25 Νοεμβρίου 2019 από <https://www.britannica.com/biography/Elizabeth-Penn-Sprague-Coolidge>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Prose Poem". *Encyclopaedia Britannica*, 1999. Ανακτήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.britannica.com/art/prose-poem>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Réunion: Island and Department, France". *Encyclopaedia Britannica*, 2018. Ανακτήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 2019 από <https://www.britannica.com/place/Reunion#ref6135>

Πηγή Εξωφύλλου

Gauguin, Paul. "Three Tahitian Women", Πίνακας του 1896, Λάδι σε ξύλο. Ανακτήθηκε στις 22 Απριλίου 2019 από <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT1954.jpg>

Πηγή Παρτιτούρας Επιμέτρου

Maurice Ravel. *Chansons Madécasses*. Paris: Durand & Cie., 1926. Ανακτήθηκε στις 19 Απριλίου 2018 από [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/52/IMSLP06290-Ravel - Chansons mad%C3%A9casses \(score and parts\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/52/IMSLP06290-Ravel_-_Chansons_mad%C3%A9casses_(score_and_parts).pdf)

Επίμετρο

Παρτιτούρα του κύκλου τραγουδιών *Chansons madécasses* του Maurice Ravel



Chansons madécasses

Traduites en Français
par
Evariste Parny

Mises en Musique
par
Maurice Ravel

Andante quasi allegretto

FLAUTO

Sordina

VIOLONCELLO

p espressivo

Andante quasi allegretto

CANTO

Nahan.do . . . ve, ô bel . le Nahan . do . . . ve! l'oiseau noc .

Andante quasi allegretto ♩ = 100

PIANO

Copyright © DURAND Cie 1926

Propriété en co-édition aux USA, Grande-Bretagne, Irlande, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande, Malte, Israël, Afrique du Sud : Editions A.R.I.M.A. et Editions DURAND & Cie.

OUVRAGE PROTEGE — Photocopie (même partielle) INTERDITE

LOI du 11 Mars 1957

Constituerait contrefaçon [CODE PENAL Art. 425]

D. & F. 10,971 (a)

Paris, 21, Rue Vernet

-turne a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes che-

-veux. ———— Voi - ci l'heu - re: ———— qui peut t'ar - rê -

-ter, Nahan - do - ve, ô bel - le Nahan - do - ve? Le lit de feuil - les est pré - pa -

-ré; je l'ai par - se - mé de fleurs et d'herbes o - do - ri - fé - rantes, il est di - gne de tes char - mes, Nahan -

- do - - - - ve, ô bel - le Nahan - do - - - - ve!

Più animato

Più animato

I *Più animato* $\text{♩} = 138$

pp

El. le vient. J'ai

re-connu la res-pi-ra-ti-on pré-ci-pi-tée que donne u-ne mar-che ra-pi-de; J'entends le froisse-

FLAUTO

p subito

f

ment de la pa-gne qui l'enve-lop-pe: c'est el-le, c'est el-le, c'est el-le, c'est

p subito

f

Nahan.do . . . ve, la bel.le Nahan.do . . . ve!

Ritardando - - - - - Tempo 1^o

mf *p*

Ritardando - - - - - Tempo 1^o

mf *p*

ô reprends ha . lei . ne, ma jeune a . mi . e; re.po.se-toi sur mes genoux.

Ritardando - - - - - 2 Tempo 1^o

poco dim. *mf*

Queton regard est en.chan.teur, que le mouvement de ton sein est vif et dé.li.cieux

p

Rit. - - - Più lento

Rit. - - - Più lento

sous la main qui le pres - se! Tu souris, Nahan - do .

Più lento ♩ = 80

pp

- ve, ô bel - le Nahando - ve! Tes baisers péné -

Tempo 1^o

p *espressivo*

Tempo 1^o

mf

Tempo 1^o

p

OTTAVINO

- trent jusqu'à l'à - me; tes ca - resses brûlent tous mes sens: ar - rê - te, ou je vais mourir. Meurt -

p

mf

Accele -

-on de vo.lup.té, Nahan - do - ve, ô bel - le Nahan - do - ve?

Accele -

Accele -

- rando - - - - - FLAUTO

- rando - - - - - *p*

- rando - - - - - 138 **4** *p*

Le plai - sir pas - se comme un é - clair; ta douce ha -

- lei - ne - s'af - fai - blit, - - - - - tes yeux hu - mi - des - se re - fer - ment, ta

tê-te se pen - che — mol-le-ment, et — tes trans - - ports s'é-tei - -

- gnent dans la — lan - gueur — Ja-mais —

calando

— tu ne fus si bel - le, Nahan-do - - ve, ô bel-le Nahan - do - ve! —

espressivo

Andante

p

Andante

Tupars, et jevais languir dans les regrets et les desirs; je

5 Andante $\text{♩} = 72$

Rall. - - - a Tempo (Andante)

Rall. - - - a Tempo (Andante)

languirai jusqu'au soir; tu reviendras ce soir, Nahando - - ve, ô bel - le Nahando -

a Tempo (Andante)

Rall. - - -

Ottavino

pp

- ve!



Chansons madécasses

Traduites en Français
par
Evariste Parry

Mises en Musique
par
Maurice Ravel

Andante

FLAUTO *ff*

VIOLONCELLO *pizz. ff*

Andante
ff

CANTO
Aoua! Aoua! Méfi.ez-vous des blancs, habi .

Andante ♩ = 60

PIANO *ff*

8 b. 1 8 b. 1 8 b. 1

Musical score for the first system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggios. The vocal line has lyrics: "tans duri.va- - ge."

Sordina.arco
pp
 8
 1
pp
 a/lb

Musical score for the second system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a similar complex texture. The vocal line has lyrics: "Du tems de nos pè.res,des blancs descen . di.rent dans cette î . le; on leur dit: — Voi.là des

p
 Du tems de nos pè.res,des blancs descen . di.rent dans cette î . le; on leur dit: — Voi.là des

a/lb

Musical score for the third system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a similar complex texture. The vocal line has lyrics: "ter . res; que vos fem . mes les cul.ti . vent. Soy.ez jus.tes,soy.ez bons, — et de.ve.nez nos frè .

ter . res; que vos fem . mes les cul.ti . vent. Soy.ez jus.tes,soy.ez bons, — et de.ve.nez nos frè .

a/lb

.res. Les blancs pro - mirent, et ce - pendant ils fai -
 2
 8b. 8

senza Sordina
 poco crescendo
 .saient des retranchemens. Un fort me - na - çant s'é - le - va; le tonner - re fut renfermé
 8 8 8 8

crescendo e accelerando poco a poco
 dans des bouches d'airain; leurs prê - tres vou - lu - rent nous don - ner un Dieu
 8 8 8 8

— que nous ne connaissons pas; — ils par.lè . rent en . fin d'o.bé.is.san.ce et d'escla.

FLAUTO *mf* *cresc.*

sempre cresc.

- va . . . - ge: plu.tôt la mort! Le car - na - ge fut long et ter .

3 $\text{♩} = 76$ *sempre cresc.*

5

. ri . ble; mais, mal.gré la fou.dre qu'ils vo.mis . saient, et qui é . cra.sait des armées en .

...tières, ils furent tous exterminés. Aoua! Aoua!

ff *pizz.* *ff* *ff*

8... 8... 8... 8...

Allegro feroce *Quasi tromba*

Allegro feroce *ff*

Mé. fi. ez-vous des blancs! 4

Allegro feroce $\text{♩} = 168$ *f*

Red.

Nous a - vons vu de nouveaux ty - rans, plus forts et plus nom - breux, — plan -

ter leur pa-vil - lon sur - le ri - va - ge: le

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is a vocal line in treble clef, continuing the melody with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef, featuring a steady bass line with chords and some melodic movement.

ciel a com.bat - tu pour - nous; il a fait tom - ber sur - eux

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line in the top staff continues the melody. The middle staff contains the lyrics. The piano accompaniment in the bottom two staves maintains the harmonic support with chords and a consistent bass line.

les - pluies, les tem - pêtes et les vents em - poisonnés.

The third system concludes the musical score with three staves. The vocal line in the top staff ends with a final note. The middle staff contains the lyrics. The piano accompaniment in the bottom two staves includes some more complex chordal textures and a final cadence.

Molto ritenuto

Ils ne sont plus, et nous vi . vons, et nous vi . vons li . bres.

Molto ritenuto

Adagio pp

Aoua! — Aoua! — Méfi . ez . vous des blancs, habitans du ri .

5 *Adagio pp*

Sord. *p espressivo*

Sordina arco *p*

va . ge .

ppp

Red.



Chansons madécasses

Traduites en Français
par
Evariste Parny

Mises en Musique
par
Maurice Ravel

Lento

FLAUTO *p*

VIOLONCELLO *p* sul sol

Lento

CANTO

Lento ♩ = 50

PIANO

Il est doux de se coucher durant la chaleur sous un

pp

8 **1**

naturale

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of three flats. It features a triplet of eighth notes, a slur over a phrase, and a triplet of eighth notes marked 'naturale'. The second staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). It includes a piano (*pp*) dynamic marking, a first ending bracket labeled '1', and an 8-measure rest.

ar - bre touf - fu, — et d'at - ten - dre que le vent du soir — a - mè - ne la fraîcheur.

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of three flats. It features a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The second staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). It includes a piano (*pp*) dynamic marking and an 8-measure rest.

Fem - mes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un

pp

8 **1**

p

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of three flats. It features a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The second staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). It includes piano (*pp*) and piano (*p*) dynamic markings, a first ending bracket labeled '1', and an 8-measure rest.

ar. bre touf. fu, oc. cupez mon o. reil. le par vos ac. cens pro. lon. gés; ré. pé.

VIOLONCELLO

Sordina

.tez la chanson de la jeu. ne fil. le, lorsque ses doigts tressent la natte, ou lorsque assise au. près du

Andante

Andante

Andante $\text{♩} = 66$

riz, el. le chasse les oiseaux a. vi. des. Le chant plait à mon

senza Sordina

Rit. - - -

Rit. - - -

Rit. - - -

à - me; la dan - se est pour moi — presqu'aussi dou - ce qu'un bai - ser.

Tempo 1^o
OTTAVINO

pp

pizz.

Tempo 1^o

Tempo 1^o

3

Que vos pas soient lents, — qu'ils i -

Red. al segno *

mi - tent les at - ti - tu - des du plai - sir et l'a - ban - don de la vo - lup - té.

arco

p

* 8-----

Andante quasi allegretto

Le vent du soir se lève; la lune commence à briller au tra-

4 **Andante quasi allegretto** ♩ = 76

8-----

p

vers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

8-----

