

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Τα “Folk Songs” του Luciano Berio:

**Μελέτη της αρμονικής και ενορχηστρωτικής επεξεργασίας
των παραδοσιακών μελωδιών**

Διπλωματική εργασία της φοιτήτριας

Ευαγγελίας Νάκου

A.E.M. 1211

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, επικ. καθηγητής

Σεπτέμβριος 2010

Πρόλογος

Θα ήθελα να εκφράσω την εκτίμηση και τις ευχαριστίες μου στους ανθρώπους που με ενέπνευσαν, με καθοδήγησαν και μου έφεραν ένα ποτήρι νερό τις δύσκολες και ατελείωτες ώρες συγγραφής της εργασίας: τον επιβλέποντα καθηγητή, Κωνσταντίνο Τσούγκρα, τον Δημήτρη Μαρωνίδα, την Καίτη, τον Χρήστο, την Ντόρα και τον Ιάσονα.

Περιεχόμενα

1. 1 Εισαγωγή	4
1.2 Μεθοδολογία ανάλυσης	8
2. Luciano Berio- γενικά βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία	10
3. 1 Η έννοια του «μουσικού δανεισμού» στον 20 ^ο αιώνα	16
4. Η σχέση του συνθέτη Luciano Berio με την παραδοσιακή μουσική	21
5. Το έργο <i>Folk Songs</i> του Luciano Berio για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων	24
6. Ανάλυση του έργου <i>Folk Songs</i>	
6. 1 <i>Black is the colour...</i>	26
6. 2 <i>I wonder as I wander...</i>	33
6. 3 <i>Loosin Yelav...</i>	39
6. 4 <i>Rossignolet du bois</i>	45
6. 5 <i>A la femminisca</i>	49
6. 6 <i>La donna ideale</i>	54
6. 7 <i>Ballo</i>	59
6. 8 <i>Motettu di tristura</i>	64
6. 9 <i>Malurous qu'ò uno fenno</i>	68
6. 10 <i>Lo fiolaire</i>	72
6. 11 <i>Azerbaijan love song</i>	77
7. Συγκριτική ανάλυση των δύο εκδόσεων του έργου <i>Folk Songs</i>	81
8. Επίλογος	84
9. Βιβλιογραφία	88
10. Παράρτημα	92

1. Εισαγωγή

Αδιαμφισβήτητα, ο 20^{ος} αιώνας αποτέλεσε το χρονολογικό περίγραμμα τεχνολογικών, κοινωνικοπολιτικών και πολιτιστικών αλλαγών άλλοτε περιορισμένης και άλλοτε εκτεταμένης κλίμακας. Οι ανακατατάξεις που επέφεραν οι συγκεκριμένες αλλαγές και το αντίκτυπο αυτών στον τρόπο σκέψης των ανθρώπων του εικοστού αιώνα αποτυπώθηκε στις τέχνες. Ο 20^{ος} αιώνας φιλοξένησε στο πλαίσιο του πνευματικές προσωπικότητες, οι οποίες αφουγκράστηκαν τις προσωπικές τους και κατ' επέκταση τις ισχύουσες μαζικές, υπαρξιακές και πνευματικές αναζητήσεις προσφέροντας πρωτότυπα, επίκαιρα και ρηξικέλευθα έργα τέχνης.¹

Η μουσική, σε συνάρτηση με τις υπόλοιπες τέχνες, αποτέλεσε γόνιμο έδαφος για την γέννηση, την ανάπτυξη και την εξέλιξη πολυάριθμων και διαφορετικών τάσεων και σχολών. Η διαρκής και ακούραστη θέληση των καλλιτεχνών του αιώνα για αποδέσμευση από οποιαδήποτε νόρμα και η εδραίωση του καθαρά προσωπικού τους καλλιτεχνικού αποτυπώματος, είχε ως αποτέλεσμα την αναζήτηση νέων πηγών έμπνευσης, αναθεώρησης και ίσως απόρριψης παλαιότερων αξιών και προτύπων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι καλλιτεχνικές εκείνες φυσιολογίες, οι οποίες έπειτα από ένα κύκλο αναζήτησης του νέου επέστρεψαν, η καθεμία με τον ιδιαίτερο προσωπικό της τρόπο σε τέχνες του παρελθόντος, είτε για να συνεχίσουν υπάρχουσες μουσικές παραδόσεις και μουσικά στυλ, είτε για να εμπλουτίσουν τα συνθετικά τους εργαλεία μέσα από μια διαδικασία υπενθύμισης και επανεξέτασης εδραιωμένων αλλά και άγνωστων μουσικών παραδόσεων και υφών. Ο *Νέος πλουραλισμός*² υπήρξε καλλιτεχνικό ρεύμα που εκπροσωπήθηκε από πλήθος συνθετών του 20^{ου} αιώνα οι οποίοι αντιτιθέμενοι στο Δωδεκάφθογγο σύστημα και στον απόλυτο Σειραϊσμό³ στράφηκαν στις φόρμες, στη μουσική γραμματική και σύνταξη του Μπαρόκ (1600-1750), της Κλασικής Περιόδου (1750-1827), της τζαζ μουσικής, της μουσικής εξωευρωπαϊκών πολιτισμών και της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.

¹ Σάλτσμαν, Ε. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετ. Ζερβός Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983.

² Πνευματικό κίνημα της δεκαετίας του '60, απόρροια του μετα-σειραϊσμού, το οποίο εξέφρασε την ανάγκη για αντίδραση στο συγκεντρωτισμό και τα κατεστημένα της υπάρχουσας κοινωνικοπολιτικής και πολιτιστικής ζωής, προτείνοντας εναλλακτικές μορφές δράσης, καθημερινότητας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Morgan, R., *P. Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991, σελ.407-410.

³ Δωδεκαφθογγισμός και Σειραϊκό σύστημα με κύριους εκπροσώπους τους Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) και Anton Webern (1883-1945), Σάλτσμαν, Ε. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*., σελ.55-60.

Η μουσική φιλολογία του συγκεκριμένου κινήματος αριθμεί ένα αξιοσέβαστο πλήθος έργων, η ταυτότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των οποίων προσέλκυσαν και εξακολουθούν να προσελκύουν το ενδιαφέρον πολλών αναλυτών και μουσικολόγων. Εντούτοις, το υπό εξέταση έργο της παρούσας εργασίας, τα *Folk Songs* (1964) του Luciano Berio για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων, δεν χαιρεί ιδιαίτερης εκτίμησης από αναλυτικής άποψης⁴, με την έννοια ότι δεν κατέστη δυνατό να βρεθούν παλαιότερες, της παρούσας, αναλύσεις του έργου.

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας, δεν επιχειρείται μια συγκριτική ανάλυση μεταξύ των πρωτότυπων τραγουδιών και των μελωδιών που χρησιμοποιεί ο Luciano Berio στο έργο του *Folk Songs*, αλλά μια μελέτη της αρμονικής και ενορχηστρωτικής επεξεργασίας των παραδοσιακών μελωδιών από το συνθέτη. Η δομή του παρόντος κειμένου αποτυπώνει την διαδικασία που ακολουθήθηκε προκειμένου να υλοποιηθεί ο στόχος της μελέτης, ο οποίος δεν είναι άλλος παρά αυτός της εξερεύνησης του πλούτου της γραφής του Luciano Berio· αυτός αποτυπώνεται σε ένα περιορισμένο πλαίσιο το οποίο οριοθετείται εξ' αρχής από τον τίτλο του έργου, και συγχρόνως από το γεγονός ότι αποτελείται από έντεκα παραδοσιακές μελωδίες που μετέγραψε και ενορχήστρωσε διατηρώντας τις αναλλοίωτες.

Επιπρόσθετα, μέσω της εξερεύνησης του ισχύοντος μουσικού γίνεσθαι της περιόδου συγγραφής του έργου και της επιμέρους σχέσης του συνθέτη με την έννοια του *μουσικού δανεισμού* και της *ενσωμάτωσης λαϊκού παραδοσιακού μουσικού υλικού*, γεννάται, εύλογα, ένα ερώτημα περί της οπτικής γωνίας με την οποία ο Berio αντιμετώπισε τις προαναφερθείσες έννοιες και με ποιόν τρόπο εμπλούτισαν την προσωπική του γραφή. Η ανάλυση των έντεκα τραγουδιών της συλλογής *Folk Songs* και η συγκριτική της εξέταση σε σχέση με αναλύσεις άλλων έργων του Berio, σχετιζόμενων πάντα με τις παραπάνω έννοιες, του Morgan Robert⁵ για τα έργα *Circles* (1960), *Coro* (1975-76), *Cries of London* (1974, 1976) και *Sinfonia* (1968-69), των Elliot Schwartz και Daniel Godfrey⁶, Osmond-Smith David⁷, Donat Misha⁸,

⁴ Έργα σαν τα *Sinfonia*, *Laborintus II* και *Voci* έχουν αναλυθεί εκτενώς από τους R.Morgan, E.Schwartz, D.Godfrey, A.Whittall.

⁵ Morgan, R., *P. Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991.

⁶ Schwartz, E., and Godfrey, E. *Music Since 1945: Issues, Materials and Literature*. New York: Schirmer Books, an imprint of Simon & Schuster Macmillan, 1993.

⁷ Osmond-Smith, D. *Playing with Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Ashgate, 1985.

⁸ Donat, M. *Berio and his Circles*. MT 105, 1964.

και Hicks Michael⁹ για τα έργα *Circles* και *Sinfonia* και του Whittall Arnold¹⁰ για τα έργα *Circles* (1960), *Coro* (1975-76), *Folk Songs* (1964, 1973), *Laborintus II* (1965), *Rendering* (1988), *In Ritorno degli snovidenia* (1977), *Sinfonia* (1968-69) και *Voci* (1984) ενδεχομένως να συντελέσει στην εξαγωγή ενός τεκμηριωμένου συμπεράσματος, το οποίο και θα εμπλουτίσει την ακαδημαϊκή έρευνα της εργογραφίας του Luciano Berio.

Η μελέτη είναι δομημένη σε δέκα κεφάλαια, πρώτο εκ των οποίων είναι η εισαγωγή, η οποία περιλαμβάνει και την μεθοδολογία ανάλυσης που ακολουθήθηκε κατά την εκπόνηση της εργασίας. Στη συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο, παρατίθενται γενικά βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία για το συνθέτη Luciano Berio, με στόχο την σκιαγράφηση της καλλιτεχνικής πορείας του συνθέτη και την εστίαση στη συνθετική περίοδο κατά την οποία εντάσσεται το έργο του *Folk Songs*. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η μουσική γραφή του συνθέτη στο δεδομένο έργο, κρίθηκε απαραίτητη η παράθεση ενός κεφαλαίου με περιεχόμενο την αποσαφήνιση της έννοιας του «μουσικού δανεισμού» στον 20^ο αιώνα, σε συνδυασμό με μια σύντομη περιγραφή της ιστορικής εξέλιξής του, καθώς και μια αναφορά σε αντιπροσωπευτικά μουσικά έργα του 20^{ου} αιώνα που ενσωματώνουν την εν λόγω συνθετική τεχνική. Το κεφάλαιο, περί του οποίου έγινε μόλις λόγος, είναι το τρίτο σε σειρά με τίτλο «Η έννοια του «μουσικού δανεισμού» στον 20^ο αιώνα» και υποκεφάλαιο «Αντιπροσωπευτικοί συνθέτες και μουσική φιλολογία». Το κεφάλαιο που ακολουθεί φέρει το τίτλο «Η σχέση του συνθέτη Luciano Berio με την παραδοσιακή μουσική» και πραγματεύεται την διαδικασία χειρισμού και ενσωμάτωσης του παραδοσιακού υλικού από το συνθέτη σε έργα που προηγήθηκαν ή ακολούθησαν της σύνθεσης *Folk Songs*. Επικεντρώνοντας στο συγκεκριμένο έργο, εντός του πέμπτου κεφαλαίου επιχειρείται η εισαγωγή του αναγνώστη στο έργο *Folk Songs*, μέσω στοιχείων που αφορούν την προέλευση των παραδοσιακών τραγουδιών, τη σύσταση του οργανικού συνόλου, καθώς και μέσω σχολίων του ίδιου του Luciano Berio για τη σύνθεση του αυτή. Έπειτα από την εισαγωγή του πέμπτου κεφαλαίου ακολουθεί η επιμέρους ανάλυση των έντεκα κομματιών της ανθολογίας *Folk Songs* για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων. Το κεφάλαιο έξι (6) αποτελείται από έντεκα υποενότητες, ισάριθμες

⁹ Hicks, M. *Text, Music, and Meaning in Berio's Sinfonia, Third Movement*. PNM 20, nos.1 και 2, 1981-82.

¹⁰ Whittall, A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1999, και *Exploring Twentieth-Century Music*, Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2003.

με τον αριθμό των κομματιών της συλλογής. Το έβδομο κεφάλαιο αποτελεί μια σύντομη συγκριτική ανάλυση της πρώτης έκδοσης του έργου (1964) με τη δεύτερη (1973), για mezzo-soprano και ορχήστρα. Η ανάλυση της συνθετικής γλώσσας του Berio και η επεξεργασία των παραδοσιακών μελωδιών οδήγησε στην εξαγωγή συμπερασμάτων, το σύνολο των οποίων φιλοξενείται στο όγδοο κεφάλαιο με τίτλο «Συμπεράσματα-Συζήτηση». Ακολουθούν τα κεφάλαια εννέα και δέκα με τη βιβλιογραφία της εργασίας και το παράρτημα, αντίστοιχα. Στο παράρτημα ο αναγνώστης μπορεί να αναζητήσει τις παρτιτούρες των δύο εκδόσεων του έργου.

1. 2 Μεθοδολογία ανάλυσης

Η ανεύρεση πρωτότυπων παρτιτούρων των παραδοσιακών τραγουδιών της συλλογής αυτής υπήρξε αδύνατη. Συνειδητά επομένως, δε θα ακολουθήσει ενδελεχής ανάλυση των μελωδιών ως προς την πολιτισμική κουλτούρα που φέρουν, αλλά ως προς την χρήση τους από τον Luciano Berio ως δομικού σκελετού στο έργο του *Folk Songs*.

Η νοηματική κατανόηση των κειμένων των έντεκα τραγουδιών, μέσω των μεταφράσεων τους¹¹, σε συνδυασμό με τη μορφολογική δομή των παραδοσιακών μελωδιών που συνοδεύουν τα κείμενα αποτέλεσε τη βάση της παρούσας αναλυτικής προσέγγισης, η οποία εστιάζει στην διευκρίνιση της αρμονικής γλώσσας και των εννοησιακών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο συνθέτης προκειμένου να επεξεργαστεί τις παραδοσιακές μελωδίες, καθώς και στις υφολογικές ιδιαιτερότητες της γραφής του συνθέτη που διαπιστώνονται στο υπό μελέτη έργο.

Προκειμένου να καταστεί μεθοδολογικά και εννοιολογικά σαφές το περιεχόμενο του συνόλου των αναλύσεων¹², προηγήθηκε της εν λόγω μελέτης ενστέρνιση της μεθοδολογίας, συγγραμμάτων θεωρίας και ανάλυσης της μουσικής του 20^{ου} αιώνα, τρία εκ των οποίων αποτέλεσαν πηγή της ορολογίας που χρησιμοποιείται στο κεφάλαιο 6:

1. Persichetti, V. *Twentieth-Century Harmony, Creative Aspects and Practice*, New York: W.W. Norton & Company, 1961
2. Kostka, S. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. Upper Saddle River: Pearson Education, Inc., 2006
3. Williams, K. *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1997

Με τη βοήθεια πινάκων, το περιεχόμενο των οποίων αφορά στη διάρθρωση των φράσεων και των ενοτήτων, στην εννοησιακή, στην ταύτιση ποιητικού και μουσικού κειμένου, στην εναρμόνιση και την επισήμανση των τονικών χώρων και κέντρων του κάθε τραγουδιού ξεχωριστά καθώς και αναλυτικών/αναγωγικών διαγραμμάτων, στα οποία παρουσιάζονται οι δεσπόζοντες φθόγγοι, η προέκταση και η κατεύθυνση αυτών στο πλαίσιο των επιμέρους μελωδικών γραμμών φωνής και

¹¹ Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

¹² Κεφάλαιο 6 της παρούσας εργασίας.

οργάνων επιχειρείται μια σχηματική παρουσίαση της αναλυτικής μελέτης του έργου. Παράλληλα, γίνεται χρήση συνοδευτικών κειμένων, που στοχεύουν στη διευκρίνιση όσων, επιγραμματικά ή σχηματικά, συμπεριλαμβάνονται στους πίνακες και στα διαγράμματα καθώς και στην προσθήκη επιπλέον σχολίων και παρατηρήσεων που προέκυψαν κατά την αναλυτική διαδικασία. Βασικό εργαλείο για την περιγραφή των ενορχηστρωτικών και αρμονικών φαινομένων που συναντώνται στα τραγούδια της συλλογής *Folk Songs*, αποτέλεσε η χρήση της ορολογίας που προτείνουν οι Persichetti, Kostka και Williams στα συγγράμματα που αναφέρθηκαν παραπάνω. Επιπρόσθετα, δίνεται έμφαση στο χειρισμό των δυναμικών και της ενορχήστρωσης του κάθε τραγουδιού σύμφωνα με το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων κάθε τραγουδιού. Εν ολίγης, επιχειρείται η απόδοση μιας μακροδομικής, και σε σημεία μικροδομικής, αποτύπωσης των τραγουδιών της ανθολογίας *Folk Songs* ως αυτόνομες συνθέσεις και παράλληλα ως τμήματα μιας ενιαίας σύνθεσης.

2. Berio Luciano – βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία

Το κεφάλαιο που ακολουθεί αποβλέπει στην χρονική αποσαφήνιση των βασικότερων καλλιτεχνικών γεγονότων και περιόδων της πορείας του Luciano Berio, την αναφορά σε έργα-σταθμούς της συνθετικής του δημιουργίας και την εστίαση στη συνθετική περίοδο κατά την οποία εντάσσεται η σύνθεση το έργου του *Folk Songs*. Τα βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία θα συντελέσουν στην κατανόηση της πολυστιλιστικότητας της γραφής του συνθέτη καθώς και στην διευκρίνιση των τεχνικών και συνθετικών εργαλείων που χρησιμοποιεί στο υπό εξέταση έργο.

Ο Luciano Berio γεννήθηκε στην Oneglia της Ιταλίας στις 24 Οκτωβρίου του 1925 και πέθανε στις 27 Μαΐου του 2003.¹³ Μεγάλωσε σε μια οικογένεια με μακρά μουσική παράδοση. Κατά συνέπεια οι μουσικές του σπουδές ξεκίνησαν νωρίς, στην ηλικία των έξι ετών, οπότε και πήρε τα πρώτα μαθήματα πιάνου, αρμονίας και αντίστιξης από τον πατέρα του Ernesto Berio (οργανίστας και συνθέτης) και τον παππού του Adolfo Berio (1847-1942, οργανίστας και συνθέτης). Συμμετείχε από τα εννέα του ως πιανίστας σε συναυλίες μουσικής δωματίου που διοργάνωνε ο πατέρας του. Σε ηλικία 12 ετών, εμπνευσμένος από ένα διήγημα του Romain Rolland¹⁴ για έναν φανταστικό συνθέτη, ο Luciano Berio έγραψε την πρώτη του σύνθεση, μια *Pastorale* για πιάνο. Η ενασχόλησή του με τη σύνθεση υπήρξε περιστασιακή έως τον τραυματισμό που υπέστη στο δεξί του χέρι κατά την στρατιωτική του εκπαίδευση στη «Δημοκρατία του Salo» του Μουσολίνι. Κατά την διάρκεια της φοίτησής του στο Κονσερβατόριο του Μιλάνο (1945-1951) κατέστη σαφής η αδυναμία του να ακολουθήσει καριέρα πιανίστα, γεγονός που έστρεψε το ενδιαφέρον του ολοκληρωτικά στη σύνθεση.

Μέχρι την ηλικία των 20 δεν είχε καταφέρει, εξαιτίας του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, να εγκλιματιστεί με τη μουσική φιλολογία και πρωτοπορία της τελευταίας πενηκονταετίας, με αποτέλεσμα να μετρά στο ενεργητικό του λίγες συνθέσεις. Ως

¹³ Claudio Annibaldi: 'Luciano Berio', *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), vol.2, σελ. 554-559,

Osmond-Smith, David: 'Luciano Berio', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed[3.02.10]), <<http://www.grovemusic.com>>,

Strunk, O. *Source Readings in Music History, vol.7: The Twentieth Century*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1998,

Morton, B.I., and Collins, P. *Contemporary Composers*. London: St.James Press, 1992,

Kostelanetz, R. *A Dictionary of the Avant-Gardes*. New York: Routledge, 2001.

¹⁴ Γάλλος δραματουργός, συγγραφέας και ιστορικός της τέχνης (1866-1944).

σπουδαστής του Κονσερβατορίου του Μιλάνο ήρθε σε επαφή με το συνθετικό έργο και ιδίωμα των Milhaud¹⁵, Stravinsky¹⁶, Bartok¹⁷, Schönberg¹⁸, Ravel¹⁹, Prokofiev²⁰ και Dallapiccola²¹. Φοίτησε στις τάξη Αντίστιξης του Paribeni και Σύνθεσης του Ghedini²² (έτος εισαγωγής 1948). Ο τελευταίος τον εισήγαγε για πρώτη φορά στη Σειραϊκή Μουσική. Παράλληλα με τις σπουδές του στη σύνθεση, εργάστηκε ως πιανίστας συνοδεύοντας τραγουδιστές και ως μαέστρος σε παραγωγές όπερας στο πλαίσιο της σχολής. Αποφοιτώντας από το Μιλάνο, το 1951, και λαμβάνοντας την υποτροφία του ιδρύματος Koussevitzky, ο Berio συνέχισε τις σπουδές του στο Berkshire Festival του Tanglewood της Μασαχουσέτης, με καθηγητή τον Luigi Dallapiccola. Εν τω μεταξύ παντρεύτηκε την τραγουδίστρια και ερμηνεύτρια πολλών μετέπειτα έργων του, Cathy Berberian.

Κατά την παραμονή του στις Η.Π.Α., και έπειτα από την παρότρυνση του Dallapiccola, προχώρησε σε τεχνικούς και εννοιολογικούς μετασχηματισμούς της μουσικής του γραφής. Με το έργο του Chamber Music (1953) αποδεσμεύτηκε από το αυστηρό πλαίσιο του σειραϊκού συστήματος. Το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον του για την ηλεκτρονική μουσική αποτέλεσε την αιτία της επιστροφής του στην Ιταλία προκειμένου να εργαστεί για το ιταλικό ραδιόφωνο και την τηλεόραση (RAI).

Το 1954 ο Berio γνώρισε σε ένα συνέδριο ηλεκτρονικής μουσικής στη Βασιλεία της Ελβετίας, τους Maderna²³, Pousseur²⁴ και Stockhausen²⁵. Η συνάντηση αυτή υπήρξε η αφετηρία της συνεργασίας του Berio με τον Bruno Maderna πάνω στην παραγωγή μουσικής με ηλεκτρονικά μέσα. Καρπός της συνεργασίας των δύο συνθετών υπήρξε η ίδρυση, τον Ιούνιο του 1955, του πρώτου στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής στην Ιταλία. Το Studio di Fonoglia (Μιλάνο), υπό την διεύθυνση του Berio, υπήρξε χώρος καλλιτεχνικής δραστηριότητας για πολλούς συνθέτες (π.χ. J.Cage²⁶, H.Pousseur, P.Boulez), ενώ παράλληλα φιλοξένησε έναν κύκλο συναυλιών και την έκδοση ενός περιοδικού υπό τον κοινό τίτλο *Incontri musicalli* (1956-1960). Εντωμεταξύ

¹⁵ Milhaud Darius (1892-1974).

¹⁶ Stravinsky Igor (1882-1971).

¹⁷ Bartók Béla (1881-1945).

¹⁸ Schönberg Arnold (1874-1951).

¹⁹ Ravel Joseph-Maurice (1875-1937).

²⁰ Prokofiev Serkeyevich-Sergei (1891-1953).

²¹ Dallapiccola Luigi (1904-1975).

²² Ghedini Giorgio-Federico (1892-1965).

²³ Maderna Bruno (1920-1973).

²⁴ Pousseur Henri (1929-2009).

²⁵ Stockhausen Karlheinz (1928-2007).

²⁶ Cage John (1912-1992).

παρακολούθησε από το 1954 έως το 1958-59 τα θερινά σεμινάρια σύνθεσης στο Darmstadt της Γερμανίας. Η δραστηριότητα του στο πλαίσιο του ιταλικού ραδιόφωνου τον έφερε σε επαφή με τον Umberto Eco²⁷ ο οποίος και εισήγαγε τον Berio στο ευρύ γλωσσολογικό πεδίο της σημειωτικής²⁸. Η σημειωτική λειτούργησε στο έργο του Berio ως ένα ευρύτερο περίγραμμα που αφορούσε την οργανική και φωνητική χειρονομία, ιδίως σε έργα του που αφορούσαν το μουσικό θέατρο και την όπερα (*Circles*, *Recital*, *Passagio*, *Laborintus II*, *Opera*, *La vera istoria*, *Un re in ascolto*). Άλλες προσωπικότητες των γραμμάτων που επηρέασαν το συνθετικό ύφος του συνθέτη υπήρξαν οι Edoardo Sanguineti²⁹, Italo Calvino³⁰, James Joyce³¹ και Samuel Beckett³².

Το 1961 παραιτήθηκε από την διεύθυνση του Studio di Fonoglia. Τον επόμενο χρόνο εργάστηκε ως αντικαταστάτης του D.Milhaud στη θέση του καθηγητή σύνθεσης στο κολέγιο Mills στο Oakland της Καλιφορνία, όπου και παρέμεινε έως και το ακαδημαϊκό έτος 1963-64, οπότε και συνέθεσε το έργο *Folk Songs* για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων, έπειτα από ανάθεση που του έγινε από το παραπάνω κολέγιο³³. Κατά την περίοδο αυτή γνώρισε τη δεύτερη σύζυγό του Susan Oyama, την οποία και παντρεύτηκε το 1965 ενώ παράλληλα το ίδιο έτος διατηρούσε έδρα καθηγητή σύνθεσης στα πανεπιστήμια του Harvard στις Η.Π.Α., της Κολωνίας και στη Julliard της Νέας Υόρκης. Πάρα το δεύτερό του γάμο, δεν έπαψε να συνεργάζεται με την Cathy Berberian, ολοκληρώνοντας και παρουσιάζοντας με αυτό τον τρόπο τα εξής έργα: *Folk Songs* (1964), *Sequenza III* για σόλο φωνή (1965-6) και *Circles* για γυναικεία φωνή, άρπα και δύο κρουστούς (1960).

Στην Julliard παρέμεινε μέχρι το 1971 διδάσκοντας σύνθεση και διευθύνοντας παράλληλα το σύνολο Julliard Ensemble το οποίο είχε ιδρύσει ο ίδιος και εξειδικευόταν στην εκτέλεση έργων σύγχρονης μουσικής. Η παραμονή του στην Αμερική του παρείχε τη δυνατότητα να ασχοληθεί και να εξερευνήσει σε βάθος την

²⁷ Eco Umberto (1932-): Ιταλός λόγιος, ακαδημαϊκός καθηγητής και συγγραφέας.

²⁸ **Σημειωτική ή σημειολογία:** (γλωσσ.) γενική επιστήμη της επικοινωνίας που μελετά τα διάφορα συστήματα σημείων, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους τα συστήματα αυτά δημιουργούνται, λειτουργούν και γίνονται κατανοητά. http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=σημειωτική&loptall=true&ddq=20 Αυγούστου 2010.

²⁹ Eduardo Sanguineti (1930-2010): Ιταλός συγγραφέας και μεταφραστής των B. Brecht, Shakespeare, J. Joyce και Molière.

³⁰ Calvino Italo (1923-1985): Ιταλός δημοσιογράφος και νοβελίστας.

³¹ Joyce James (1882-1941): Ιρλανδός ποιητής και συγγραφέας.

³² Beckett Samuel (1906-1989) : Ιρλανδός λογοτέχνης, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας.

³³ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968.

ηλεκτρονική μουσική, λόγω του ότι τα πανεπιστήμια Columbia και Harvard καθώς και η Bell Telephony Company του παρείχαν στούντιο με τον απαιτούμενο εξοπλισμό (H/Y και synthesizers), ενώ παράλληλα απολάμβανε την αποδοχή του αμερικανικού κοινού της avant-garde μουσικής σκηνής.

Κατά τη δεκαετία του '70, ο Luciano Berio εμπλούτισε τη συνθετική του παλέτα με γόνιμα συνθετικά εργαλεία, αφού πρόκειται για τη συνθετική περίοδο στο πλαίσιο της οποίας εντάσσονται έργα της σειράς *Sequenze* για σόλο όργανα, και μια σειρά έργων εκτεταμένης φωνητικής και δραματικής κλίμακας. Ενδεικτικά έργα της περιόδου είναι τα ακόλουθα: *Passaggio* (1963), *Laborintus II* (1965), *V* (1966) και *Sinfonia* (1968-69). Στα έργα που προαναφέρθηκαν η γνώση και ο χειρισμός μιας λανθάνουσας θεατρικής διάστασης από τον συνθέτη και η ενσωμάτωση της σε αυτά, τα κατέστησαν άξια ενδιαφέροντος και παρατήρησης ακόμα και από ακροατές που δεν είχαν ενδιαφέρον για τη σύγχρονη συνθετική δημιουργία³⁴. Η σημειωτική του Umberto Eco και η στρουκτουραλιστική παράδοση³⁵ προσέφεραν το περίγραμμα του συνθετικού έργου του Berio, τη δεκαετία αυτή, εκθέτοντας μια εκθαμβωτική και δυναμικά πολυδιάστατη λεπτομέρεια χειρονομίας (*gesture*)³⁶, η οποία προέκυπτε από αρμονικούς και μελωδικούς μετασχηματισμούς σε ένα περιβάλλον πλήρους ελέγχου του μουσικού υλικού.

Το 1971 ο Berio παραιτήθηκε από τα καθήκοντα του στη Julliard και εγκαταστάθηκε το 1975 στο χωριό Radicondoli της Ιταλίας. Το 1977 παντρεύτηκε, την τρίτη του γυναίκα, την ισραηλινή μουσικολόγο Talia Pecker. Η επιστροφή του Berio στην Ευρώπη οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην πρόταση που δέχτηκε από τον Pierre Boulez³⁷ να αναλάβει το τμήμα ηλεκτροακουστικής μουσικής του IRCAM (Παρίσι, Γαλλία). Το 1980 παραιτήθηκε από τη θέση που κατείχε στο IRCAM και με στόχο τη συνέχιση και εξέλιξη του ερευνητικού του έργου, συνεργάστηκε με το δημοτικό

³⁴ Βλέπε U. Eco. *Apertura e "informazione" nella struttura musicale: uno strumento d'indagine*, Incontri musicali, no.4, 1960.

³⁵ **Στρουκτουραλισμός ή Δομολειτουργισμός:** η θεωρία της οποίας θεμελιωτής υπήρξε ο ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure (1857-1913), ο οποίος και έδειξε για πρώτη φορά το "αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου", δηλαδή ότι η γλώσσα δεν αντιγράφει την πραγματικότητα, αλλά είναι αυθαίρετη καθώς δεν υπάρχει μια αιτιώδης σύνδεση ανάμεσα στο σημαίνον (τη λέξη που αποδίδεται σε ένα αντικείμενο) και το σημαινόμενο (το αντικείμενο). Έτσι, το γλωσσικό σημείο δεν ενώνει ένα όνομα με ένα αντικείμενο, αλλά μια ιδέα του πράγματος με μια ακουστική εικόνα. Διαμαντίδης, Α. *Λεξικό των -ισμών, από τον Αβανγκαρντισμό στον Ωφελιμισμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 2008, λήμμα *Στρουκτουραλισμός*.

³⁶ Berio Luciano: *'Eco in ascolto'*, *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel, 1986, σελ.329-34; Eng. trans. in *CMR*, v (1989).

³⁷ Pierre Boulez (γ.1925).

συμβούλιο της Φλωρεντίας ιδρύοντας το 1987 ένα κέντρο ερευνών, το *Tempo Reale* στη βίλα Strozzi. Παράλληλα, ανέλαβε καθήκοντα καλλιτεχνικού διευθυντή της ορχήστρας *Orchestra Regionale Toscana* (1982) και της *Maggio Musicale Fiorentino* (1984).

Κατά την περίοδο αυτή, ο Berio ασχολήθηκε σε βάθος με το ζήτημα του θεμελιώδους ρόλου της αρμονίας στη μουσική δομή. Σχηματοποιώντας ένα συγκεκριμένο φθογγικό υλικό μέσω σταθερών συνηχήσεων και αλληλουχιών, διευκόλυνε τις διαδικασίες σύνθεσης, για τον ίδιο, και ακρόασης για τους ακροατές των έργων του. Ενδεικτικά έργα της εξελιγμένης αυτής αρμονικής ροής είναι το *Points on the Curve to Find...* (1974) καθώς και το *Il Ritorno degli snovidenia* (1966-67). Ένα δεύτερο εγχείρημα, της συγκεκριμένης συνθετικής περιόδου, του Berio είναι η ενασχόληση του με τη σύνθεση έργων μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας, εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες των συναυλιακών αιθουσών και των αιθουσών όπερας [*Opera* (1969-70) *Coro* για 40 τραγουδιστές και 40 μουσικούς (1975-77), η δίωρη όπερα *La Vera storia* (1977-81), *Outis* (1995-6) και *Cronaca del luogo* (1999)]. Η σύνθεση των παραπάνω έργων βασίστηκε σε μια πρωτότυπη, σφαιρική, μουσικοδραματουργική δομή σύμφωνη με τις παραδόσεις των τεχνών που απευθύνονται σε κοινό μεγάλης εμβέλειας. Οι όπερες *La vera storia* καθώς και *Un re in ascolto*, καρποί της συνεργασίας του με τον Italo Calvino, θεωρούνται η πιο σημαντική συνεισφορά του στο σύγχρονο ρεπερτόριο της όπερας.

Παράλληλα, καθοδηγώντας την ερευνητική ομάδα του ιδρύματος *Tempo Reale*, δημιούργησε το ηχοχωρικό σύστημα/πρόγραμμα (sound location system), TRAILS. Το έργο του *Ofanim* (1988), στο οποίο γίνεται τρισδιάστατη προβολή του ήχου, υπήρξε η πρώτη επίδειξη του εγχειρήματος TRAILS.

Τέλος, την ύψιστη υλοποίηση της οπτικής του Berio για το θέατρο, αποτέλεσε το έργο του *Outis*, το οποίο παρουσιάστηκε στη Σκάλα του Μιλάνο το 1996. Ο συνθέτης, στο συγκεκριμένο έργο, διαχειρίστηκε τη συνιστώσα της αφήγησης δομώντας με τελειότητα ένα μείγμα λεκτικών και οπτικών απεικονίσεων, προκειμένου να παρουσιάσει την οικουμενική διασύνδεση των διαφόρων και διαφορετικών συνυπαρχόντων πτυχών της σύγχρονης πραγματικότητας.³⁸

Για την συνθετική και καλλιτεχνική του δραστηριότητα του απονεμήθηκαν βραβεία και τιμητικοί τίτλοι όπως οι εξής: *Italia Prize* για τα έργα του *Laborintus II* και *Diario*

³⁸ Osmond-Smith, David: 'Luciano Berio', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed[3.02.10]), <http://www.grovemusic.com>.

immaginario (1996 και 1975 αντίστοιχα), επίτιμος διδάκτωρ των πανεπιστημίων City του Λονδίνου (1980), της Σιένα (1995), του Εδιμβούργου (1999) και του Τορίνο (1999), επίτιμο μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής του Λονδίνου (Royal Academy of Music) (1988), Siemens-Musikpreis (1989), Wolf Prize in Arts Ιερουσαλήμ (1991), Norton Professor, Harvard University (1993-4), Leonore d' Oro per la Musica στη Μπιενάλε της Βενετίας (1995), Praemium Imperiale από την Ιαπωνική Ένωση Τεχνών (Japan Art Association) (1996), πρόεδρος και καλλιτεχνικός διευθυντής της Academia Nazionale di Santa Cecilia της Ρώμης (1999-2003), καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ Musik im 21 Jahrhundert της Ραδιοτηλεόρασης της Saarland της Γερμανίας (2000), καλλιτεχνικός διευθυντής του προγράμματος L' arte della Fuga που έλαβε χώρα σε Λονδίνο, Χάγη, Λυών και Σπολέτο (2000), Premio Internazionale Luigi Vanvitelli στην Καζέρτα (2001).

Η αναφορά στην καλλιτεχνική πορεία και η συνθετική εξέλιξη του Luciano Berio, δεν αποτελεί παρά μια σκιαγράφιση της μουσικής φυσιογνωμίας του συνθέτη και της συγκεκριμένης περιόδου κατά την οποία συνέθεσε το έργο του *Folk Songs*. Εξίσου σημαντική δε, θεωρείται η προετοιμασία της δεδομένης συνθετικής περιόδου καθώς και η μετέπειτα εξέλιξη της ή και μετάβασή της σε μία νέα/επόμενη. Επικεντρώνοντας στη δεκαετία του '70, αδιαμφισβήτητα, η δεκαετία αυτή υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγική για τον Berio. Συνδυάζοντας μουσικές, γλωσσικές και γλωσσολογικές συνιστώσες εξέλιξε τις συνθετική του γραφή εμπλουτίζοντας αυτή, μέσω μετασχηματισμών και παραφράσεων μουσικών και γλωσσικών δανείων. Η διαφορετικότητα χειρισμού των χωρίων αυτών σε κάθε του σύνθεση σε συνδυασμό με το σεβασμό του προς τις πηγές προέλευσης τους, συντέλεσε στην ολοκλήρωση πλήθους συνθέσεων, όπως τα έργα *Circles* (1960), *Folk Songs* (1964, 1973), *Coro* (1975-76), *Cries of London* (1974, 1976), *Sinfonia* (1968-69), *Laborintus II* (1965), *Rendering* (1988), και *In Ritorno degli snovidenia* (1977), που είτε εντάσσονται στο χρονικό περίγραμμά της δεκαετίας του '70, είτε έπονται αυτής, τα οποία όμως χαρακτηρίζονται από ποικιλομορφία και πολυστυλιστικότητα.

3. 1 Η έννοια του «μουσικού δανεισμού» στον 20^ο αιώνα

Η ανάγκη μεγάλου αριθμού συνθετών του 20^{ου} αιώνα για διεύρυνση της συνθετικής τους παλέτας προς μια κατεύθυνση αντιδιαμετρική προς αυτήν της δεύτερης σχολής της Βιέννης³⁹, οδήγησε στην εξερεύνηση μουσικής του παρελθόντος και του παρόντος καθώς και της μουσικής εξωτικών πολιτισμών.

Μέσα στο ευρύ φάσμα του *Νέου Πλουραλισμού*⁴⁰ και κατά τον Kostka⁴¹, οι επιρροές αυτές μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής:

1. Παρελθόν

- Νεοκλασικισμός
- Μουσικός δανεισμός (quotation)

2. Παρόν

- Παραδοσιακή μουσική
- Jazz

3. Εξωτική μουσική (unfamiliar)

- Μουσική ξένων πολιτισμών

Προκειμένου να υφανθεί το περίγραμμα και να επισημανθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των πνευματικών και συνθετικών τάσεων της εποχής, κατά την οποία ο Luciano Berio συνέθεσε το έργο του *Folk Songs*, κρίθηκε αναγκαία η εστίαση σε δύο από τις υποκατηγορίες που προαναφέρθηκαν. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο συμπεριλαμβάνει την αποσαφήνιση των εννοιών του *μουσικού δανεισμού* και της *παραδοσιακής μουσικής*, όπως αυτές ενσωματώθηκαν στην εργογραφία εκπροσωπευτικών συνθετών του 20^{ου} αιώνα, καθώς και μια σύντομη ιστορική επισκόπηση της εξέλιξης τους στον αιώνα αυτό.

Η διαδικασία του *μουσικού δανεισμού* στον 20^ο αιώνα δεν αποτέλεσε μια καινοτόμα τεχνική σύνθεσης. Ήδη από την Αναγέννηση⁴², πολλές πολυφωνικές συνθέσεις

³⁹ Δωδεκαφθογγισμός και Σειραϊκό σύστημα με εκπροσώπους τους Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) και Anton Webern (1883-1945).

⁴⁰ Πνευματικό κίνημα της δεκαετίας του '60, απόρροια του μετα-σειραϊσμού, το οποίο εξέφρασε την ανάγκη για αντίδραση στο συγκεντρωτισμό και τα κατεστημένα της υπάρχουσας κοινωνικοπολιτικής και πολιτιστικής ζωής, προτείνοντας εναλλακτικές μορφές δράσης, καθημερινότητας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Morgan, R., *P. Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991, σελ.407-410.

⁴¹ Kostka, S. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. Upper Saddle River: Pearson Education, Inc., 2006, κεφ.8, σελ.157.

⁴² Περί τα 1450-1600.

βασίζονταν σε μελωδίες-δάνεια παλαιότερης μουσικής φιλολογίας. Παρόλα αυτά, ο *μουσικός δανεισμός*, ως συνθετική τεχνική, στο πλαίσιο του 20^{ου} αιώνα απέκτησε μια διαφορετική σημασία/χρoιά. Διαχωρίζεται στο δανεισμό που στοχεύει στην αντιπαράθεση αντιθετικών μουσικών υφών και στο δανεισμό που αποβλέπει στην εναπόθεση μνείας σε κάποιον άλλο συνθέτη.

Πρόδρομοι των τάσεων του *μουσικού δανεισμού* και της τεχνικής του *κολάζ* (collage)⁴³ υπήρξαν οι συνθέτες Gustav Mahler (1860-1911), Charles Ives (1874-1954) και Alban Berg (1885-1935). Καθοριστικής σημασίας θεωρήθηκε η τεχνολογική επανάσταση του μεγαφώνου, με συνέπεια την αναπαραγωγή διαφορετικών μουσικών ειδών σε διαφορετικά σημεία του πλανήτη, που συνετέλεσε στη διεύρυνση των ακουστικών ερεθισμάτων των συνθετών και κατ' επέκταση των ακροατών.

Κατέστη, όπως είναι σαφές από όσα μόλις αναφέρθηκαν, αναγκαία η εξερεύνηση υπαρχόντων μουσικών στυλ και η ενσωμάτωση αυτών σε νέες συνθέσεις. Τα μουσικά δάνεια, είτε αντιμετωπίστηκαν ως απομονωμένα θραύσματα, ο χαρακτήρας των οποίων ήταν αντιθετικός σε σύγκριση με το υπόλοιπο έργο, είτε ενσωματώθηκαν πλήρως στην συνθετική γλώσσα των εκάστοτε συνθετών, προσθέτοντας μια επιπλέον στιλιστική χρoιά. Η νέα αυτή τάση γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στις δεκαετίες του '60 και του '70.

Τα μουσικά δάνεια χαρακτηρίζονται από τη σύντομη διάρκεια τους και από τον αποσπασματικό χαρακτήρα τους. Η προέλευση τους αποτελεί αποκλειστικό ζήτημα επιλογής του συνθέτη, ενώ η ενσωμάτωσή τους σε ευρύτερες συνθέσεις προϋποθέτει, συχνά, διαδικασίες μετασχηματισμού και παράφρασης. Σύμφωνα με τον George Rochberg (1918-2005), η συνθετική αυτή διαδικασία στοχεύει στη δημιουργία ενός μουσικού ηχητικού τοπίου το οποίο, κατά έναν παράξενο και περίεργο τρόπο, φαντάζει οικείο⁴⁴.

Μεταξύ των ορίων του *νεοκλασικισμού* και του *μουσικού δανεισμού* ισορροπούν οι συνθέσεις *Pulcinella* (1920) και *The Fairy's Kiss (Le baiser de la fée)* (1928) του Igor

⁴³ Συνθετική τεχνική που έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής παράλληλα με την τεχνική του *μουσικού δανεισμού* (τέλη δεκαετίας '60 έως αρχές δεκαετίας '70) η οποία έχει ως ίδιον της την παράθεση αντιθετικών αντικειμένων, τα οποία χαρακτηρίζονται από διαφορετικότητα στη υφή και την προέλευση, στοχεύοντας στη δημιουργία ενός αυτοτελούς και ενιαίου έργου. Burkholder, Peter J.: 'Collage' *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed[24.09.10]), <http://www.grovemusic.com>.

⁴⁴ "...it attempts to create a musical soundscape which is strangely and oddly familiar", Kostka, S. Kostka, S. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. Upper Saddle River: Pearson Education, Inc., 2006, σελ.162.

Stravinsky⁴⁵. Στα μέσα της δεκαετίας του 1860 ο Claude Debussy (1862-1918) ενσωματώνει στα έργα του *The Children's Corner* (1908) και *In Black and White* (1935) αποσπάσματα των R.Wagner⁴⁶ και J.S.Bach⁴⁷ αντίστοιχα. Ενώ, με τη σειρά του ο Berg δανείζεται ένα χορικό του J.S.Bach στο μέρος *Adagio* του κοντσέρτου του για βιολί.

Ανεξαρτητοποιημένοι από τις αρχές του νεοκλασικισμού, πολλοί συνθέτες, είτε για ένα εκτεταμένο, είτε έστω και για ένα περιορισμένο χρονικό διάστημα της συνθετικής τους δημιουργίας, ενστερνίστηκαν την τεχνική του μουσικού δανεισμού. Εκτεταμένη χρήση μουσικών δανείων παρατηρείται στην εργογραφία των Charles Ives (*In Flanders Fields*, 1917), George Rochberg (*Nach Bach*, 1964, *Contra mortem et tempus*, 1965, *Music for the Magic Theater*, 1965), Mauricio Kagel⁴⁸ (*Music for Renaissance Instruments*, 1965), Bernd Alois Zimmermann⁴⁹ (*Musique pour le soupers du Rui Ubu*, 1966), K. Stockhausen (*Hymnen*, 1967), Maxwell Davies⁵⁰ (*Eight Songs for a Mad King*, 1969) και George Crumb⁵¹ (*Vox Balaenae*, 1971).

Η παραπάνω αναφορά δεν είναι παρά ενδεικτική, εφόσον θα ήταν αδύνατο να παρατεθεί πλήρης λίστα των συνθετών και των έργων που σχετίζονται με το μουσικό δανεισμό. Παρόλα αυτά όμως, από τη δοθείσα λίστα συνθετών απουσιάζει η μνεία στον Luciano Berio.

Η εξαίρεση του από την παραπάνω λίστα δεν τον θέτει εκτός συνόλου, παρά εξυπηρετεί στην επιμέρους μελέτη της σχέσης του συνθέτη με τις έννοιες του μουσικού δανεισμού και του δανεισμού λαϊκού παραδοσιακού υλικού καθώς και την υλοποίηση αυτών στις προσωπικές του μουσικές συνθέσεις. Το κεφάλαιο 4, που ακολουθεί, επικεντρώνεται στην επιμέρους αυτή μελέτη, προκειμένου να εισάγει ομαλότερα τον αναγνώστη στην αναλυτική προσέγγιση, του υπό εξέταση έργου *Folk Songs*, που πραγματεύεται η εν λόγω εργασία.

Στη συνέχεια, εστιάζοντας στην ενσωμάτωση παραδοσιακού υλικού στη μουσική φιλολογία του εικοστού αιώνα και προσεγγίζοντας, μέσω και αυτής της οδού, το μουσικό γίνεσθαι της εποχής ως περίγραμμα του έργου *Folk Songs* του Luciano

⁴⁵ Χρήση αποσπασμάτων συνθέσεων των Pergolesi και P.I. Tchaikovsky.

⁴⁶ Wagner Richard "Golliwog's Cakewalk".

⁴⁷ Bach J. S. (1685-1750).

⁴⁸ Kagel Mauricio (1931-2008).

⁴⁹ Zimmermann Bernd Alois (1918-1970).

⁵⁰ Maxwell Davies (1934-).

⁵¹ George Crumb (1929-).

Berio, θεωρείται μείζονος σημασίας η αναφορά στην επιρροή πολλών συνθετών από την παραδοσιακή μουσική διαφόρων πολιτισμών.

Με αφετηρία τον 19^ο αιώνα και τους συνθέτες Chopin (1810-1849) και Brahms (1833-1897), στα τέλη του αιώνα και στις αρχές του επόμενου, πολλοί συνθέτες έκαναν εκτεταμένη χρήση παραδοσιακού μουσικού υλικού. Η ανακάλυψη, αρχικά, της λαϊκής μουσικής της Ανατολικής Ευρώπης (Ουγγαρία, Τσεχοσλοβακία, Ρωσία) και στη συνέχεια χωρών της Βόρειας και Νότιας Ευρώπης (Σκανδιναβία, Αγγλία, Ιταλία, Ισπανία) και της Αμερικής, σε συνδυασμό με την ανάγκη για διατήρηση και προβολή της εθνικής ταυτότητας στις χώρες αυτές, προσέφερε γόνιμο έδαφος για τη δημιουργία Εθνικών Σχολών Μουσικής. Ιδιαίτερος στη δεκαετία 1920-30, το μουσικό αυτό ρεύμα αντιτάχθηκε στην πειραματική και avant-garde μουσική των αρχών του αιώνα.

Η επιρροή της λαϊκής μουσικής στην μουσική εργογραφία εντοπίζεται κυρίως στη χρήση της ετεροφωνίας, της παράλληλης μελωδικής κίνησης μελωδικών γραμμών, στην ρυθμική ποικιλία και εναλλαγή των μέτρων, στον τροπικό (modal) χαρακτήρα της μελωδίας και στην εισαγωγή νέων ηχοχρωμάτων μέσω της χρήσης λαϊκών οργάνων. Βασικότεροι εκπρόσωποι των Εθνικών Σχολών υπήρξαν οι συνθέτες Béla Bartók (1881-1945), Kodály Zoltán (1882-1967), Leoš Janáček (1854-1928), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Carl Nielsen (1865-1931), Jean Sibelius (1865-1957), Manuel de Falla (1876-1946), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) και Charles Ives (1874-1954)⁵².

Μια διαφορετική προσέγγιση της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής (folk music) σχετίζεται με τη χρήση της ως μουσικού δανείου, η επεξεργασία και στη συνέχεια η ένταξή της στην μουσική φιλολογία του 20^{ου} αιώνα. Στο σημείο αυτό παρατηρείται κοινό έδαφος μεταξύ της επιρροής της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής και της επενέργειας της μουσικής «εξωτικών» χωρών.

Στην προκειμένη περίπτωση οι συνθέτες ενσωμάτωσαν λαϊκές τεχνικές σύνθεσης και ηχοχρώματα εξωτικών οργάνων. Εκτεταμένη υπήρξε η χρήση πεντατονικών κλιμάκων, τροπικής αρμονίας και διαφορετικών ρυθμικών μοτίβων και αθροισμάτων. Η διαφοροποίηση της παρούσας προσέγγισης από αυτήν των Εθνικών Σχολών εντοπίζεται στην πρόθεση των συνθετών για εμπλουτισμό της μουσικής τους γραμματικής και σύνταξης, και όχι απαραίτητα στην υπηρέτηση και συνέχιση

⁵² Σάλτσμαν, Ε. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετ. Ζερβός Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983, κεφ.8, σελ.104-128.

συγκεκριμένων λαϊκών μουσικών παραδόσεων. Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο Luciano Berio με το έργο του *Folk Songs*, όπως και μέσω άλλων έργων του, εγείρει το ενδιαφέρον ενός αναλυτή για τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει και διαχειρίζεται το λαϊκό παραδοσιακό υλικό. Εντούτοις, η εξαγωγή οποιουδήποτε συμπεράσματος μπορεί να γίνει μόνο έπειτα από την ολοκλήρωση της παρούσας ανάλυσης και την σύγκρισή της με υπάρχουσες αναλύσεις συνθέσεων του, σχετιζόμενων με την παραδοσιακή μουσική, από άλλους μελετητές.

Συνοψίζοντας, οι έννοιες του *μουσικού δανεισμού*, της *χρήσης μουσικού λαϊκού παραδοσιακού υλικού* καθώς και *μουσικού υλικού «εξωτικών» πολιτισμών*, όπως αυτές υλοποιήθηκαν στο πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας του εικοστού αιώνα, συνεισέφεραν στην διεύρυνση των μουσικών και κατ' επέκταση των καλλιτεχνικών οριζόντων συνθετών και ακροατών, καθώς και στην εκτίμηση του καλλιτεχνικού αλλά και φιλοσοφικού πλούτου που φέρουν πολυάριθμοι και διαφορετικοί μεταξύ τους πολιτισμοί. Η συμπίεση συνθετών με τις αρχές των Εθνικών Σχολών ή με αυτές του *μουσικού δανεισμού* και της τεχνικής του *κολάζ*, άλλοτε είναι σαφής, ενώ σε άλλες περιπτώσεις όχι. Η ισορροπία μεταξύ των ορίων των δύο αυτών μεθόδων προσέγγισης της παραδοσιακής μουσικής είναι λεπτή, όσο αφορά συνθέτες, οι οποίοι σε διαφορετικές συνθετικές τους περιόδους ακολούθησαν και τις δύο αυτές κατευθύνσεις.

4. Η σχέση του συνθέτη Luciano Berio με την παραδοσιακή μουσική

*My links with folk music are often of an emotional character. When I work with that music I am always caught by the thrill of discovery... I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a Utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music- a real, understandable continuity between ancient, popular music-making which is so close to everyday work, and our music.*⁵³

- Luciano Berio

(απόσπασμα συνέντευξης του συνθέτη στη δημοσιογράφο Rossana Dalmonte, 1985)⁵⁴

Ο Luciano Berio σε μία συνέντευξη του στη δημοσιογράφο Rossana Dalmonte διευκρίνισε ότι η τεχνική ενσωμάτωσης υλικού μουσικών παραδόσεων στα έργα του είναι αντιδιαμετρική με αυτή του κολάζ (collage)⁵⁵. Κάθε είδους μουσικό δάνειο (quotation) στον Berio είναι φορέας του πλαισίου του αυθεντικού έργου από το οποίο προέρχεται και η παρουσία του στο έργο επιχειρεί την ύφανση μιας ξεκάθαρης, πιθανόν και αυτοπολλαπλασιαζόμενης, σχέσης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου⁵⁶.

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70, εμπλουτίζει, από ενορχηστρωτικής άποψης, τη μουσική του γραφή με ενσωμάτωση οργάνων «εξωτικής» προέλευσης.

⁵³ Οι δεσμοί μου με την παραδοσιακή μουσική έχουν συχνά συναισθηματικό χαρακτήρα. Όταν δουλεύω με αυτή τη μουσική διακατέχομαι από τη μαγεία/ενθουσιασμό της ανακάλυψης... Επανέρχομαι ξανά και ξανά στην παραδοσιακή μουσική προκειμένου να εγκαθιδρύσω ένα σύνδεσμο με αυτή και τις προσωπικές μου μουσικές ιδέες. Έχω ένα ουτοπικό όνειρο, παρόλο που γνωρίζω ότι δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί: Θα ήθελα να δημιουργήσω μία ενότητα μεταξύ της παραδοσιακής μουσικής και της δικής μας μουσικής- μια αληθινή, διανοητική και κατανοητή συνέχεια μεταξύ της αρχαίας, δημοφιλούς μουσικής δημιουργίας η οποία σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την καθημερινή εργασία, και της δικής μας μουσικής. (ελεύθερη απόδοση: Ευαγγελία Νάκου).

⁵⁴ Osmond-Smith D. *Luciano Berio: Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. New York: Marion Boyars, 1985, σελ. 192.

⁵⁵ Συνθετική τεχνική που έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής παράλληλα με την τεχνική του μουσικού δανεισμού (τέλη δεκαετίας '60 έως αρχές δεκαετίας '70).

⁵⁶ **Σημαινόν:** γλωσσολ. Η φωνολογική μορφή με την οποία δηλώνεται σε κάθε γλώσσα η σημασία μιας λέξης. **Σημασιολ.** Η μορφή (ηχητική, κινητική, εικαστική, κλπ.) με την οποία δηλώνεται μια πληροφορία (σημαινόμενο στο αντίστοιχο σημειακό σύστημα)

Σημαινόμενο: γλωσσολ. Η σημασία, δηλαδή η πληροφορία ή η γνώση, που έχει ο ομιλητής μια γλώσσας για το τι δηλώνει μια λέξη. **Σημασιολ.** Η πληροφορία που δηλώνει κάθε μορφή σημείου Μπαμπινιώτης, Γ. *Λεξικό για το γραφείο και το σπίτι*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέντρο Λεξικολογίας, 2008 σελ. 543.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του *Circles* (1960) στο οποίο γίνεται χρήση οργάνων όπως Mexican bean, congas, maracas, claves, wood chimes⁵⁷, ενώ αρκετά χρόνια αργότερα, στο έργο του *Coro* (1975-76), θεωρείται ότι κάνει, κατά μέγιστο βαθμό, χρήση στοιχείων από την παραδοσιακή μουσική διαφόρων λαών. Συγκεκριμένα, ο συνθέτης εξερευνά και επεξεργάζεται μουσικά θέματα από τη μουσική παράδοση χωρών όπως η Χιλή καθώς και ευρύτερων περιοχών όπως η Νότια Αμερική και η Αφρική, χωρίς να διευκρινίζει άμεσα την προέλευσή τους.

Επιπρόσθετα, το έργο του *Cries of London* (1974, επανέκδοση 1976) για μικρό φωνητικό σύνολο συνίσταται από λέξεις και μιμήσεις των Λονδρέζων εμπόρων στις αγορές του Λονδίνου⁵⁸. Στο έργο του *Voci* (1984), για βιόλα και σύνολο δωματίου, ο Berio ενσωματώνει, στην περίπλοκη υφή του, ανέκδοτα τραγούδια, για τον έρωτα και τη δουλειά, από τη Σικελία⁵⁹, ενώ παράλληλα φιλοξενεί έναν εσωστρεφή, αλλά παράλληλα πρωτότυπο διάλογο μεταξύ σύγχρονης και παραδοσιακής μουσικής.

Το *Voci* σε συνδυασμό με το *In Ritorno degli snovidenia*⁶⁰ (1977) αποτυπώνουν τη θέλησή του Berio να σκιαγραφήσει την ένταση που δημιουργεί η αντιπαράθεση μεταξύ ανεπεξέργαστων αποσπασμάτων παραδοσιακής μουσικής και νέων πρωτότυπων στοιχείων, στο πλαίσιο μιας ενιαίας σύνθεσης. Αναλυτικότερα, η σύνθεση *In Ritorno degli snovidenia* (1977) για βιολοντσέλο, αφιερωμένη στον βιολοντσελίστα Mstislav Rostropovich (1927-2007), εμπεριέχει υλικό της παραδοσιακής μουσικής της Ρωσίας.

Η αναζήτηση προϋπάρχοντος μουσικού υλικού και η μετέπειτα επεξεργασία του, αποτέλεσε την αιτία του προσανατολισμού του σε τραγούδια άλλων λαών τα οποία διατήρησε αυτούσια επεμβαίνοντας με τον δικό του πρωτότυπο τρόπο στην μεταγραφή και ενορχήστρωση τους, στο έργο *Folk Songs* (1964) για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων. Εν προκειμένω, ο Berio επιχειρεί τη μεταγραφή (arrangement) γνήσιου παραδοσιακού μουσικού υλικού με σαφείς επιρροές από παραδοσιακή μουσική της Αμερικής, Αρμενίας, Γαλλίας, Σικελίας, Ιταλίας, Σαρδηνίας και του Αζερμπαϊτζάν, οι οποίες και είναι διακριτές κατά κύριο λόγο στο μέρος της φωνής και στις γραμμές των οργάνων. Επιπρόσθετος κατευθυντήριος άξονας, για την επεξεργασία αυτή, υπήρξε το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου

⁵⁷ Κρουστά όργανα εξωευρωπαϊκής προέλευσης.

⁵⁸ Morgan, Robert, P. *Twentieth-Century Music*, New York: W.W. Norton & Company, 1991, σελ.420.

⁵⁹ Whittall, A., *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1999, σελ.303.

⁶⁰ “The return of dreams”, «Η επιστροφή των ονείρων», Whittall, A., *Musical Composition in the Twentieth Century*, , Oxford: Oxford University Press, 1999, σελ.303.

των τραγουδιών, ενώ ταυτόχρονα στο έργο αποτυπώνεται εμφανώς η προέλευση του κάθε τραγουδιού ξεχωριστά. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι σε αντιδιαστολή με τα έργα τα οποία προαναφέρθηκαν, στα οποία η παραδοσιακή μουσική αποτέλεσε πηγή έμπνευσης ή μουσικό δάνειο κατά τη συνθετική διαδικασία, ο συνθέτης έδωσε στο έργο αυτό, αποκλειστικά, τον τίτλο *Folk Songs* (Παραδοσιακά Τραγούδια)⁶¹ καθιστώντας σαφή, σε ερμηνευτές και ακροατές, τον συσχετισμό του έργου με την παραδοσιακή μουσική.

Ομοιότητες με το έργο *Folk Songs*, ως προς την οπτική προσέγγισης των μουσικών δανείων, εντοπίζονται στο *Rendering* (1988) όπου αντιπαραθέτει αποσπάσματα της ημιτελούς δέκατης συμφωνίας του F.Schubert, εννοχρηστωμένα από τον ίδιο, με δικό του πρωτότυπο μουσικό υλικό⁶².

Τέλος, μείζον ενδιαφέρον, προς την κατεύθυνση του *μουσικού δανεισμού*, παρουσιάζουν τα έργα του Berio *Laborintus II* (1965) και *Sinfonia* (1968-69) για οκτώ σόλο φωνές και ορχήστρα. Στη σύνθεση *Sinfonia*⁶³ οι πολιτικές αναφορές, η συνύπαρξη πολυάριθμων και αντιθετικών μουσικών αποσπασμάτων, η ενσωμάτωση χωρίων από κείμενα του Samuel Beckett (1906-1982) καθώς και η διαρκής λανθάνουσα παρουσία αποσπασμάτων του μέρους Scherzo της δεύτερης συμφωνίας του G.Mahler συνθέτουν «ένα διαρκώς τρεχούμενο ποτάμι που διανύει τοπία προβάλλοντας την ταυτότητα των προορισμών του, η οποία γίνεται διακριτή μέσω των λεπτομερειών της που χάνονται μέσα στη γενική μουσική περιβάλλουσα»⁶⁴.

⁶¹ Το παραδοσιακό τραγούδι πηγάζει από την παραδοσιακή μουσική, η οποία αποτελεί προϊόν της μουσικής παράδοσης η οποία έχει σχηματισθεί μέσω μιας διαδικασίας προφορικής μετάδοσης. Οι παράγοντες που διαμορφώνουν την παράδοση είναι οι δεσμοί του παρόντος με το παρελθόν, τις ποικιλομορφίες που πηγάζουν ενστικτωδώς από το άτομο ή το σύνολο και τέλος από την επιλογή μίας ή περισσοτέρων μορφών μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η επιβίωση της μουσικής στο χρόνο. Wachsman, Klaus,P.: 'Folk music' *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980) vol.6, σελ.693.

⁶² Whittall, A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press,1999, σελ.303.

⁶³ <http://www.avantgardeproject.org/agp83/Berio.pdf> , 15 Μαρτίου 2010.

⁶⁴ Berio Luciano, απόσπασμα από το εισαγωγικό σημείωμα του συνθέτη στην έκδοση του έργου *Sinfonia*, *Columbia MS 7268*, Morgan, Robert, P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1991, σελ.413. ελεύθερη μετ. από τη γράφουσα.

5. Το έργο *Folk Songs* του Luciano Berio για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων

Folk Songs (1964) *for mezzo-soprano and seven instruments*⁶⁵

Ο Luciano Berio συνέθεσε το έργο *Folk Songs* το 1964 έπειτα από ανάθεση του κολλεγίου Mills στο Oakland της Καλιφορνία, του οποίου υπήρξε καθηγητής σύνθεσης την περίοδο εκείνη. Πρόκειται για έναν κύκλο τραγουδιών, έντεκα στον αριθμό, τα οποία αποτελούν μεταγραφές παραδοσιακών τραγουδιών από διάφορες χώρες. Στη συλλογή αυτή περιλαμβάνονται και δύο τραγούδια, πρωτότυπες συνθέσεις, του ίδιου γραμμένα σε χαρακτήρα παραδοσιακών τραγουδιών.⁶⁶

Ο συγκεκριμένος κύκλος τραγουδιών, στο σύνολό του, είναι αφιερωμένο στην Cathy Berberian, τραγουδίστρια και πρώτη σύζυγο του συνθέτη. Τα όργανα που απαρτίζουν το οργανικό σύνολο είναι τα εξής: φλάουτο και φλάουτο πίκολο, κλαρινέτο, βιόλα, βιολοντσέλο, κρουστά και άρπα. Εννέα χρόνια αργότερα, το 1973, ο Berio μετέγραψε το συγκεκριμένο έργο σε εκδοχή για mezzo-soprano και ορχήστρα⁶⁷.

Όπως διαπιστώνουν οι Berno Odo Polzer και Marie-Therese Rudolph, στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του έργου *Folk Songs* για mezzo-soprano και ορχήστρα⁶⁸, ο χαρακτήρας και τα θέματα των τραγουδιών της συλλογής είναι μεταξύ τους τόσο διαφορετικά όσο οι πηγές και οι ρίζες τους. Κάποια από αυτά είναι ολοκληρωμένα κομμάτια, ενώ άλλα είναι γνωστά από παλιές ηχογραφήσεις, ζωντανές εκτελέσεις ή συλλογές κομματιών.

Ο Berio έδωσε εξέχοντα ρόλο στη φωνή και έθεσε ως βασικό του στόχο, στο έργο αυτό, «να εκθέσει και να σχολιάσει την εκφραστικότητα των πολιτιστικών ριζών του κάθε τραγουδιού»⁶⁹. Μέσω της χρήσης απλών αρμονικών σχέσεων, ρυθμικών δομών και ξεκάθαρης μορφολογικής δομής στόχευσε στη αναδόμηση της μουσικής

⁶⁵ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968.

⁶⁶ <http://www.avantgardeproject.org/agp83/Berio.pdf>.

⁶⁷ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973.

⁶⁸ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973, εισαγωγικό σημείωμα.

⁶⁹ “to expose and comment on the expressiveness, i.e. the cultural roots of each song” L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973.

ατμόσφαιρας κάθε μιας κουλτούρας ξεχωριστά αλλά παράλληλα και στην συνένωση όλων αυτών σε μία ενιαία ανθολογία τραγουδιών φιλτραρισμένη μέσα από το προσωπικό του μουσικό ύφος. Όπως εξηγεί ο ίδιος ο Berio στην πρώτη έκδοση του έργου:

*“These eleven songs form a unit; pauses between the individual movements should be avoided”*⁷⁰

Η πρώτη ηχογράφηση του έργου συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο *Luciano Berio: Points on the Curve to find..., Folk Songs, Sequenza VII, Laborintus II*, ERMITAGE ERM-164-2, 1973, επανέκδοση 1993 και 1995. Η διεύθυνση της ηχογράφησης έγινε από τον Luciano Berio και η ερμηνεία των τραγουδιών από την Cathy Berberian και την ορχήστρα Orchestra della Radio della Svizzera Italiana. Της συγκεκριμένης ηχογράφησης δεν είχε προηγηθεί άλλη με την αρχική έκδοση για mezzo-soprano και σύνολο εφτά οργάνων, υπό τη διεύθυνση του Berio και με τη συμμετοχή της Berberian.

Το έργο *Folk Songs*, είτε με τη μορφή της πρώτης είτε με της δεύτερης έκδοσης χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης όσο αφορά την πληθώρα εκτελέσεων και ηχογραφήσεών του.

⁷⁰ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973.

6. Ανάλυση του έργου *Folk Songs*

6.1. *Black is the colour...*

Το πρώτο τραγούδι της ανθολογίας αυτής, το *Black is the colour...* έχει αμφιλεγόμενη προέλευση. Πρόκειται, είτε για παραδοσιακό τραγούδι από τα Απαλάτσια Όρη των ΗΠΑ το οποίο χρονολογείται στα 1915, είτε σύμφωνα με τον μουσικολόγο Alan Lomax⁷¹, εντάσσεται στη μουσική παράδοση της Σκοτίας και η εξέλιξή του χαρακτηρίζεται ως μια αμερικάνικη επανασύνθεση παραδοσιακών βρετανικών μουσικών υλικών. Παρά τα όσα μόλις αναφέρθηκαν, εντοπίζεται μία ακόμη άποψη όσο αφορά την προέλευση του συγκεκριμένου τραγουδιού. Πρόκειται για μία μεταγραφή του τραγουδιού από τον τραγουδιστή και λόγιο, από το Kentucky, John Jacob Niles⁷². Ο ίδιος συνέλεξε, κατέγραψε και ηχογράφησε τραγούδια σε ελισαβετιανούς τρόπους (Elizabethan modes), ένα εκ των οποίων είναι και το “Black is the color...”.

Υπάρχουν πολλές διαφορετικές εκδοχές του τραγουδιού, οι διαφοροποιήσεις των οποίων εντοπίζονται στους στίχους⁷³. Αρχικά, το τραγούδι απευθυνόταν σε γυναίκα. Η ανδρική έκδοση των στίχων ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά με τη Nina Simone τον 20^ο αιώνα. Οι στίχοι του τραγουδιού στο έργο *Folk Songs* του Berio ακολουθούν πιστά το αυθεντικό κείμενο απευθυνόμενοι, εφόσον το έργο είναι γραμμένο για mezzo-soprano, σε άνδρα.

⁷¹ Lomax, Alan (Austin, Τέξας, 15 Ιανουαρίου 1915), Αμερικανός μουσικολόγος και μελετητής παραδοσιακών τραγουδιών. Thieme, Darius, L.: ‘Lomax, Alan’. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980), vol.11, σελ. 138.

⁷² Ο John Jacob Niles υπήρξε μαθητής του Vincent d’ Indy στη Schola Cantorum του Παρισιού.

⁷³ ...like some rosy fair... ή ...like a rose so fair

...the prettiest face and the neatest hands... ή ...the sweetest face and the gentlest hands

...still I hope the time will come ή ...sometimes I wish the day will come

...you and I shall be as one... ή ...s/he and I can be as one

http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Is_The_Color.

Black is the color...

*Black is the color of my true love's hair,
his lips are something rosy fair,
the sweetest smile and the kindest hands;
I love the grass whereon he stands.*

*I love my love and well he knows,
I love the grass whereon he goes;
if he no more on earth will be,
't will surely be the end of me.*

Το κομμάτι της ανθολογίας Folk Songs του Luciano Berio με τίτλο *Black is the colour...* είναι γραμμένο σε Αιολικό τρόπο⁷⁴ με βάση το ρε. Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει, εκτός από το μέρος της φωνής, τα εξής όργανα: βιόλα, βιολοντσέλο και άρπα.

Το μέρος της φωνής, καθ' όλη την έκταση του κομματιού, παραμένει απλό. Οι τονισμοί του κειμένου συμπίπτουν με αυτούς της μελωδικής γραμμής εξασφαλίζοντας την ομαλή ροή του τραγουδιού και την δυνατότητα αναγνώρισης του κομματιού από τον ακροατή, ακόμα και με την πρώτη ακρόαση.

Το κείμενο του τραγουδιού συγκροτείται από τρεις strofές, η τρίτη εκ των οποίων είναι επανάληψη της πρώτης. Η μελωδία που τις ντύνει παραμένει αυτούσια και στις τρεις strofές και αποτελείται από δύο επιμέρους φράσεις (α: 4 μέτρα + β: 8 μέτρα).

⁷⁴ τρόπος (mode): η συλλογή των βαθμίδων μίας κλίμακας συνοδευόμενη από το μεταξύ τους διαστηματικό περιεχόμενο. Σημαντικότερη βαθμίδα ενός τρόπου θεωρείται η τονική (πρώτη βαθμίδα). Powers, Harold, S.: 'Mode', *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980) vol.12, σελ.422.

Ο όρος τρόπος (mode), στη δυτική μουσική συνδέεται εννοιολογικά με τρεις μουσικές έννοιες. Στην προκειμένη περίπτωση γίνεται χρήση του όρου όπως αυτός αφορά το φθογγικό περιεχόμενο κάθε κλίμακας και των μελωδικών σχηματισμών που συνοδεύουν κάθε μια από αυτές. Η ονοματολογία τους ακολουθεί τα πρότυπα του Glarean (Ιωνικός, Δωρικός, Φρυγικός, Λυδικός, Μιξολύδιος, Αιολικός, Λόκριος). Glarean, H., *Dodecachordon*, Basle, 1547; trans. C. Miller, MSD, xxvi (1972).



Εικόνα 1, *Black is the color...*, Φωνή, φράσεις α και β

Η μορφολογική δομή του κομματιού περιγράφεται σχηματικά στον Πίνακα 1.

Πίνακας 1

	Εισαγωγή	A	Γέφυρα	A'	Γέφυρα	A''	Coda
Κείμενο	-	πρώτη στροφή	-	δεύτερη στροφή	-	πρώτη στροφή	-
Φράσεις	ελεύθερη	α + β	Ελεύθερη	α + β	Ελεύθερη	α + β	Ελεύθερη
Ενορχήστρωση	βιόλα	φωνή βιόλα άρπα	σόλο βιόλα	φωνή βιόλα άρπα	βιόλα	φωνή βιόλα άρπα	βιόλα βιολοντσέλο
Τονικό κέντρο	ρε						
Τονικός χώρος	Δωρικός Αιολικός	Αιολικός	Δωρικός Αιολικός	Αιολικός	Δωρικός Αιολικός	Αιολικός	Δωρικός Αιολικός
Μέτρα	1	2-13	14	15-26	27	28-40	41-47

Είναι ευκρινές από τον παραπάνω πίνακα ότι οι ευρύτερες ενότητες A, A' και A'' δεν διαφοροποιούνται μεταξύ τους ως προς την ενορχήστρωση ή το τονικό τους περιεχόμενο. Η διαφοροποίησή τους έγκειται στην επιμέρους μελωδική κίνηση των οργάνων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μέρος της βιόλας, με την οποία αρχίζει το κομμάτι. Ο Berio επιλέγει, ως προς τη βιόλα, αυστηρότητα όσο αφορά τις ρυθμικές αξίες σε συνδυασμό με την απουσία μέτρων. Σαφέστερα, οι δύο ακόλουθες φωνές:

- 1.μελωδία
- 2.συνοδεία/ισοκράτης ρε

Το φθογγικό υλικό του μέρους της βιόλας αναπτύσσεται γύρω από το τονικό κέντρο (ρε). Οι συνηγήσεις με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης είναι τα αρμονικά διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} καθαρής. Κατ' αρχήν ο τονικός χώρος της μελωδικής γραμμής της είναι Δωρικός (πρώτη φράση) ενώ στη συνέχεια, Αιολικός. Ένας ξένος, ως προς τους παραπάνω τονικούς χώρους, φθόγγος είναι το σολ δίεση. Δεν μπορεί να θεωρηθεί προσαγωγέας της δεσπόζουσας εφόσον δεν οδηγεί σε αυτή, επομένως είναι η οξυμένη υποδεσπόζουσα του αιολικού τρόπου από ρε. Η ύπαρξη των δύο

παραπάνω εναλλασσόμενων τρόπων με ενιαίο τονικό κέντρο (ρε) ή αλλιώς το φαινόμενο της πολυτροπικότητας⁷⁵ στη μελωδική γραμμή της βιόλας εμφανίζεται στα σολιστικά μέρη της, δηλαδή στην εισαγωγή και στις γέφυρες και όχι στις ενότητες Α, Α' και Α''.

Επιπρόσθετα, αξίζει να γίνει μια αναφορά στον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα που προσδίδει ο συνθέτης στη βιόλα στο *Black is the colour...*, διαπίστωση που επιβεβαιώνεται από τις ερμηνευτικές οδηγίες του ίδιου προς τους εκτελεστές ως προς το κομμάτι:

“like a wistful country dance fiddler”⁷⁶

«σαν έναν σκεπτικό/ποθητό βιολονίστα που παίζει παραδοσιακούς χορούς»

και

“Independete dal canto”⁷⁷

«ανεξάρτητη από τη φωνή»

Ένα εκ των βασικών χαρακτηριστικών της παραδοσιακής μουσικής είναι ο φωνητικός και οργανικός αυτοσχεδιασμός. Κατά τον αυτοσχεδιασμό το σολιστικό όργανο/φωνή συνοδεύεται από τα υπόλοιπα με μορφή ισοκράτη. Ο Berio, μέσω των δύο μελωδικών γραμμών, δίνει και τους δύο προαναφερθέντες ρόλους, αυτοσχεδιαστή και συνοδού, στη βιόλα. Με συγκεκριμένες σε διάρκεια φράσεις οι οποίες επαναλαμβάνονται, το μέρος της βιόλας διατηρεί το διττό του ρόλο έως και το τέλος του κομματιού. Οι ενδείξεις τέμπο είναι διαφορετικές μεταξύ της βιόλας και του υπόλοιπου συνόλου, γεγονός που ενισχύει την ανεξαρτητοποίηση της μελωδικής της γραμμής, χωρίς όμως, όπως τελικά αποδεικνύεται, να την καθιστούν εκτός ύφους και συνοχής του συνόλου. Ο συνθέτης επιλέγει να μετριάσει το βαθμό ελευθερίας της βιόλας μόνο από την ενότητα Α' και μέχρι το τέλος, μέσω της οδηγίας του για σταδιακή επιβράδυνση του τέμπο της βιόλας έως το τέμπο των υπολοίπων οργάνων και της φωνής⁷⁸. Εξετάζοντας συγκριτικά τις επιμέρους φράσεις της βιόλας, παρατηρείται ομοιότητα ως προς το φθογγικό υλικό και διαφοροποιήσεις που αφορούν στη πύκνωση των ρυθμικών αξιών (πορεία από μεγαλύτερες σε μικρότερες

⁷⁵ Ταυτόχρονη συνύπαρξη περισσότερων του ενός τονικών χώρων.

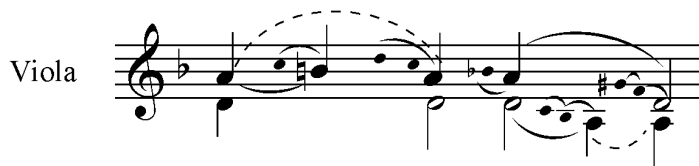
⁷⁶ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.1.

⁷⁷ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.1.

⁷⁸ “Dalla 2a volta rallentare poco a poco sino”, L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.3.

χρονικές αξίες) και την έκταση των γεφυρών. Ιδιαίτερα στην ενότητα Α'', σύντομα ρυθμικά σύνολα επαναλαμβάνονται και διαχωρίζονται από παύσεις.

Η μελωδική κίνηση των επιμέρους φωνών του μέρους της βιόλας παρουσιάζεται μέσω των ακόλουθων αναλυτικών διαγραμμάτων (Εικόνες 2-7).



Εικόνα 2, *Black is the color...*, Βιόλα, εισαγωγή



Εικόνα 3, *Black is the color...*, Βιόλα, μέτρα 2-13



Εικόνα 4, *Black is the color...*, Βιόλα, μέτρα 14



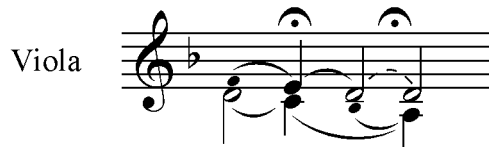
Εικόνα 5, *Black is the color...*, Βιόλα, μέτρα 15-26



Εικόνα 6, *Black is the color...*, Βιόλα, μέτρο 27

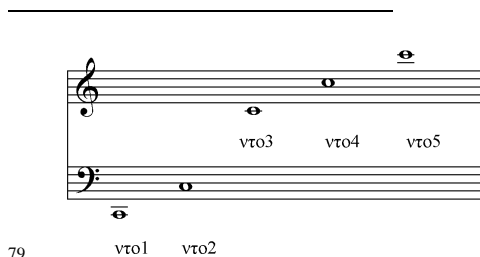


Εικόνα 7, *Black is the color...*, Βιόλα, μέτρα 28-38



Εικόνα 8, *Black is the color...*, Βιόλα, μέτρα 29-30

Στη συνέχεια, η μελωδική κίνηση της άρπας είναι ανεξάρτητη από τη μορφολογική δομή της μελωδίας της φωνής. Υιοθετεί κάθε άλλο παρά ένα συνοδευτικό ρόλο. Με αφετηρία το ρε⁴⁷⁹ και τελικό φθόγγο το ρε¹ και με μεγάλες χρονικές αξίες, από την ενότητα Α έως και το πρώτο μέτρο της ενότητας Α'', το μέρος της άρπας συγκροτείται αποκλειστικά από τον Αιολικό τρόπο από ρε, σε κατιούσα μορφή. Στην ενότητα Α'', η οποία παρουσιάζει πύκνωση γραφής συγκριτικά με το σύνολο του κομματιού, ως προς τις επιμέρους γραμμές των οργάνων, η άρπα, με χρήση αρμονικών διαστημάτων/συνηγήσεων που οδηγούν σε συγχορδίες και ενισχύονται από μια λειτουργικά κατευθυνόμενη γραμμή του μπάσο αποκτά πλέον έναν περισσότερο συνοδευτικό, για τη φωνή, ρόλο.



79

Η αύξουσα αρίθμηση των φθόγγων σε συνάρτηση με ανοδική πορεία των φθόγγων, διευκολύνει την παρούσα ανάλυση. Η δεδομένη αρίθμηση ξεκινά από το ντο¹ και καταλήγει έως και το σι⁵, συμπεριλαμβάνοντας πέντε ρεζίστρα

Εικόνα 9, *Black is the colour...*, Φωνή και άρπα, μέτρα 2-15

Το τραγούδι τελειώνει, ουσιαστικά, στο τέλος της ενότητας Α'', παρόλα αυτά, ο Berio προσθέτει την ενότητα β, ως καταληκτική (coda). Σε αυτό το σημείο το μέρος της βιόλας είναι ήδη γνωστό στον ακροατή, καθότι επαναλαμβάνει υλικό που έχει προηγηθεί, με μικρές διαφοροποιήσεις, ενώ προστίθεται σε αυτό η μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου. Οι αρμονικοί στο βιολοντσέλο ίσως λειτουργούν σαν απόηχος της βιόλας, για αυτόν το λόγο ξεκινούν ένα τέταρτο πριν σταματήσει η βιόλα και διαρκούν καθ' όλη τη διάρκεια των παύσεων της. Οι συνηχήσεις που χρησιμοποιούνται από το συνθέτη είναι, όπως και προηγουμένως, η 4^η και η 5^η καθαρή. Στη ενότητα αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί ο ξένος φθόγγος ρε δίεση/ μι ύφεση ως προετοιμασία για το επόμενο κομμάτι *I wonder as I wander...* το οποίο είναι γραμμένο σε Αιολικό τρόπο με βάση το φθόγγο σολ. Η coda κινείται μέσα στο φθογγικό περιβάλλον του Δωρικού και Αιολικού τρόπου με τονικό κέντρο το ρε, ενώ ο ξένος φθόγγος σολ δίεση, που χρησιμοποιείται από το συνθέτη και στις παραπάνω ενότητες, για πρώτη φορά οδηγεί στη δεσπόζουσα της κλίμακας (λα), γεγονός που επιτρέπει το χαρακτηρισμό του ως τεχνητού προσαγωγέα της δεσπόζουσας του τρόπου. Πιθανώς ο συνθέτης επιλέγει να αποκλείσει την άρπα από τη coda, διότι την χρησιμοποιεί αμέσως μετά, κατά την έναρξη του επόμενου κομματιού *I wonder as I wander...* Επιπρόσθετα, η καταληκτική συγχορδία του *Black is the color...* είναι η σολ ελάσσονα, με άλλα λόγια η τονική συγχορδία του *I wonder as I wander...*

Εικόνα 10, *Black is the colour...* Coda, Βιόλα, μέτρα 41-47

6.2 *I wonder as I wander...*

Το δεύτερο τραγούδι των Folk Songs “I wonder as I wander” αποδίδεται, με τη σειρά του, στον John Jacob Niles. Σύμφωνα με την αυτοβιογραφία του, ο Niles συνέθεσε το τραγούδι βασιζόμενος σε θραύσματα που περισυνέλεξε σε ένα ταξίδι του στην πόλη Murphy στα Απαλάχια Όρη των ΗΠΑ τον Ιούλιο του 1933. Εκεί κατά τη διάρκεια μιας θρησκευτικής εορτής Ευαγγελιστών άκουσε ένα μικρό κορίτσι να τραγουδάει την αρχή του τραγουδιού. Ο Niles κατέγραψε τρεις στροφές και μια στοιχειώδη μελωδική γραμμή. Στη συνέχεια επεκτείνοντας τη μελωδία και προσθέτοντας μια τρίτη στροφή, συνέθεσε στις 4 Οκτωβρίου του 1933 το τραγούδι “I wonder as I wander” το οποίο και εκδόθηκε στη συλλογή “Song of the Hill Folk” το 1934.

Το τραγούδι είναι ένα από τα δημοφιλέστερα χριστουγεννιάτικα τραγούδια των ΗΠΑ.⁸⁰

I wonder as I wander

*I wonder as I wander out under the sky
how Jesus our Savior did come for to die
for poor orn 'ry people like you and like I
I wonder as I wander out under the sky*

*when Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall
with wise men and farmers and shepherds and all
but high from the Heavens a star's light did fal
the promise of ages it then did recall*

*if Jesus had wanted of any wee thing
a star in the sky or a bird on the wing
or all of God's angels in Heav'n for to sing*

⁸⁰ “A girl stopped out to the edge of the little platform attached to the automobile. She began to sing. Her clothes were unbelievable dirty and ragged, and she, too, was unwashed. Her ash-blond hair hung down in long skeins...But, best of all, she was beautiful, and in her untutored way, she could sing. She smiled as she sang, smiled rather sadly, and sang only a single line of a song”
Pen, Ron. “I wonder as I wander”. *A Kentucky Christmas*. Kentucky: (George Ella Lyon, εκδότης), University Press of Kentucky, 2003, σελ..200-201.

he surely could have had it 'cause he was the king

Στην προκειμένη περίπτωση ο συνθέτης, εκτός του μέρους της φωνής, κάνει χρήση των εξής οργάνων: άρπα, κλαρινέτο, βιόλα και βιολοντσέλο. Το τονικό κέντρο του κομματιού *I wonder as I wander...* είναι το σολ και ο τρόπος Αιολικός από σολ.

Η μελωδική γραμμή της φωνής συγκροτείται από δύο φράσεις (α: 4 μέτρα, β: 5 μέτρα).



Εικόνα 11, *I wonder as I wander...*, Φωνή, φράσεις α και β, μέτρα 3-11

Οι δύο αυτές φράσεις πλαισιώνουν μελωδικά την πρώτη στροφή του κομματιού και στη συνέχεια, αυτούσια χρησιμοποιούμενες, και τις επόμενες δύο στροφές του τραγουδιού. Αναλύοντας τις δύο αυτές φράσεις προκύπτει μια αμφισημία περί του τονικού κέντρου του κομματιού. Εκτός της νότας σολ, βασικός και καταληκτικός φθόγγος της μελωδίας είναι το ντο. Παρόλα αυτά, μέσω της ανάλυσης όλων των επιμέρους μελωδικών γραμμών του κομματιού προκύπτει το συμπέρασμα ότι ο φθόγγος με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης είναι ο φθόγγος σολ.

Τα δύο πρώτα μέτρα του *I wonder as I wander ...* λειτουργούν ως εισαγωγή με σόλο άρπα (τονική συγχορδία: σολ ελάσσονα). Με την είσοδο της φωνής οι κανονικοί φθόγγοι της μελωδικής γραμμής της άρπας αντικαθίστανται από αρμονικούς. Ο συνθέτης καταφέρνει με αυτό τον τρόπο να προβάλλει περισσότερο τη φωνή, καθώς η συνοδεία γίνεται πιο διακριτική. Το σύνολο των οργάνων περικυκλώνει τη φωνή σε όλη την έκταση του κομματιού με δυναμικές από *ppp* έως και *pp*. Η μελωδική γραμμή της φωνής διατηρεί τον πρωταγωνιστικό της ρόλο ενώ ταυτόχρονα επιτυγχάνεται, λόγω των εν χρήσει δυναμικών μια λείανση του ηχοχρώματος του οργανικού συνόλου.

Ενδιαφέρον, από αναλυτική σκοπιά, παρουσιάζει το μέρος της άρπας, το οποίο αποτελεί καθοριστικό κριτήριο διαχωρισμού των ενοτήτων του κομματιού. Εκτός από το γεγονός ότι το κείμενο διαφοροποιείται, το τονικό υλικό της άρπας εμπλουτίζεται με επιπλέον συγχορδίες από ενότητα σε ενότητα. Ο εμπλουτισμός του

αρμονικού υλικό της άρπας κατά την εξέλιξη του κομματιού παρουσιάζεται στον πίνακα 2 που ακολουθεί.

Πίνακας 2

Φράσεις	Συγχορδιακό περιεχόμενο	Συγχορδιακό περιεχόμενο
	α	Β
A	σολ ελάσσονα, ντο ελάσσονα	σολ ελάσσονα, ρε ελάσσονα, ντο ελάσσονα
A'	σολ ελάσσονα, ντο ελάσσονα	σολ ελάσσονα, μι ύφεση μείζονα, ρε ελάσσονα, ντο ελάσσονα
A''	σολ ελάσσονα, μι ύφεση μείζονα, σι ύφεση μείζονα, ντο ελάσσονα	σολ ελάσσονα, μι ύφεση μείζονα, ρε ελάσσονα, ντο ελάσσονα

Εκτός από το κείμενο και την άρπα που διαφέρουν από στροφή σε στροφή, οι μελωδικές γραμμές των υπόλοιπων οργάνων, αν και όχι σε τόσο αισθητό βαθμό, πυκνώνουν. Άλλωστε η έναρξη της τρίτης στροφής ταυτίζεται με την είσοδο νέου οργάνου, του φλάουτου. Προκειμένου να γένει σαφής η παρούσα ανάλυση είναι απαραίτητη η παράθεση του Πίνακα 3.

Πίνακας 3

	A	A'	A''	Coda
Κείμενο	πρώτη στροφή	Δεύτερη στροφή	τρίτη στροφή	-
Φράσεις	α + β	α + β	α + β	Ελεύθερη
Ενορχήστρωση	Άρπα φωνή κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο	Άρπα φωνή κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο	άρπα φωνή κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο φλάουτο	φλάουτο κλαρινέτο
Τονικό κέντρο	σολ			
Τονικός χώρος	Αιολικός Φρυγικός	Αιολικός Φρυγικός	Αιολικός Φρυγικός	Αιολικός Φρυγικός αρμονική ελάσσονα Λόκριος
Μέτρα	1-11 (1-2 εισαγωγή)	12-20	21-29	30-47

Η επιμέρους και σε οριζόντιο άξονα ανάλυση των μελωδικών γραμμών κλαρινέτου, βιόλας και βιολοντσέλου καθ' όλη την έκταση του κομματιού, εκτός από τα τρία τελευταία μέτρα της ενότητας A'', δίνεται σχηματικά στον πίνακα 4. Επιμέρους

αποκλείσεις από το σχετικό πίνακα δεν αποτελούν αιτία αναίρεσης του, αλλά στοιχεία εμπλουτισμού των γραμμών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η συγχορδία του βιολοντσέλου, καθότι εισάγει έναν ξένο για τον αιολικό τρόπο φθόγγο, το λα ύφεση, επομένως ο Berio, επιδιώκει να χρησιμοποιήσει το φαινόμενο της τροπικής εναλλαγής⁸¹ (συνύπαρξη σολ Αιολικού και σολ Λόκριου) προκειμένου να διαβρώσει, έστω και διακριτικά λόγω της χαμηλής δυναμικής του βιολοντσέλου, το φθογγικό υλικό του ισχύοντα Αιολικού τρόπου.

Πίνακας 4

	Κλαρινέτο	Βιόλα	Βιολοντσέλο
Συγχορδία	μι ύφεση μείζονα (σολ ελάσσονα)	ντο ελάσσονα	φα ελάσσονα (λα ύφεση μείζονα)

Η ενότητα Α' αποτελεί τη αφετηρία πύκνωσης της γραφής που οδηγεί στην ενότητα Α'', κατά την οποία, όπως προαναφέρθηκε, παρατηρείται είσοδος νέου οργάνου στο σύνολο, του φλάουτου. Με την τεχνική του *stretto* το φλάουτο μιμείται απόσπασμα της μελωδικής γραμμής της φωνής στην ίδια με αυτή οκτάβα, με καθυστέρηση τριών ογδών. Η μίμηση επαναλαμβάνεται συνολικά τρεις φορές, με την τρίτη μια οκτάβα ψηλότερα. Στο σημείο αυτό είναι σαφής η ενίσχυση της μελωδίας και παράλληλα η ανάδειξη του φλάουτου έναντι των υπόλοιπων οργάνων. Η φράση β της ενότητας Α'' μπορεί να χαρακτηριστεί ως καταληκτική για το κομμάτι, ενώ παράλληλα και μεταβατική μεταξύ του καθεαυτό τραγουδιού και της οργανικής ενότητας coda. Το κλαρινέτο στη μεταβατική αυτή ενότητα ακολουθεί κατιούσα πορεία, ενώ το φλάουτο ανιούσα. Το αποτέλεσμα της διαπίστωσης που μόλις αναφέρθηκε είναι ο διαχωρισμός μεταξύ φλάουτου και λοιπών οργάνων του συνόλου. Συγκεκριμένα η τελευταία φράση του φλάουτου έχει χαρακτήρα εξίσου σολιστικό με εκείνο της φωνής, ενώ τα υπόλοιπα όργανα ξεφεύγουν από το μοντέλο συγχορδιών που περιγράφεται στον πίνακα 4, συνοδεύοντας το φλάουτο και την φωνή στην κατάληξη του τραγουδιού. Επιπρόσθετα η άρπα με έναν αρπισμό προετοιμάζει την τελευταία ενότητα, της οποίας ο χαρακτήρας διαφέρει αισθητά από το τραγούδι που έχει μόλις προηγηθεί.

⁸¹ Αρμονικό φαινόμενο κατά το οποίο συνυπάρχουν δύο ή περισσότεροι τονικοί χώροι με ενιαίο τονικό κέντρο. Πρόκειται για υποκατηγορία του αρμονικού φαινομένου της πολυτροπικότητας.

Η coda περιλαμβάνει τα εξής δύο όργανα: φλάουτο και κλαρινέτο. Ο Berio δίνει στο κλαρινέτο συνοδευτικό ρόλο ή αλλιώς ρόλο ισοκράτη και στο φλάουτο ρόλο σολιστικό. Οι δύο βασικοί φθόγγοι του ισοκρατήματος είναι το σολ, το οποίο επεκτείνεται χρονικά από το τελευταίο μέτρο της ενότητας 5 (φλάουτο) στην ενότητα 6 στο κλαρινέτο, και το φα. Παρόλα αυτά, στα τέσσερα τελευταία μέτρα λαμβάνει χώρα μια εναλλαγή ρόλων. Το φλάουτο, έπειτα από μια καθοδική πορεία καταλήγει στη νότα ρε3 (τέταρτο μέτρο της ενότητας 7) και το κλαρινέτο αποκτά σολιστικό ρόλο. Το κλαρινέτο κινείται με μικρές χρονικές αξίες ενώ το αντίστροφο συμβαίνει στο μέρος του φλάουτου.

Το τονικό κέντρο παραμένει το σολ με τη διαφορά ότι, με εργαλείο τη συχνότητα διάβρωσης συγκεκριμένων φθόγγων, ο συνθέτης δημιουργεί διαφορετικά του Αιολικού τροπικά και όχι μόνο αρμονικά περιβάλλοντα. Πιο συγκεκριμένα, ο φθόγγος λα ύφεση εμφανίζεται δύο φορές στην ενότητα 6-7 και η χρήση του έχει παρατηρηθεί και σε προηγούμενες ενότητες, με αποτέλεσμα να είναι αισθητή η παραπομπή σε τρόπο Φρυγικό από σολ. Ακολούθως, το φα δίεση χρησιμοποιείται από τον συνθέτη πέντε φορές στα πλαίσια της υπό εξέταση ενότητας εισάγοντας με τον τρόπο αυτό τον ακροατή στο περιβάλλον της σολ ελάσσονας. Τέλος ερμηνεύοντας με εναρμόνιο τρόπο το ντο δίεση ως ρε ύφεση και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η εμφανίσεις του είναι συνολικά οκτώ, είναι έκδηλος ο χαρακτήρας του Λόκριου τρόπου από σολ.

Η τελευταία ενότητα του *I wonder as I wander...* παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον από φθογγική/αρμονική άποψη. Συνοψίζοντας, παρατηρείται μια τροπική εναλλαγή, κατά την οποία το φθογγικό υλικό υπόκειται μια σταδιακή και ελεγχόμενη χρωματική διάβρωση, ενώ επιτυγχάνεται η διατήρησης της αίσθησης ενός και μοναδικού τονικού κέντρου (σολ). Με αφορμή τη θέση του Persichetti⁸² περί παλέτας φωτεινότητας των τρόπων, είναι δυνατή η διαπίστωση ότι ο Berio μέσω της τροπικής εναλλαγής μεταβιβάζει το φθογγικό υλικό από τον Αιολικό στον Φρυγικό στην ελάσσονα και τέλος προς τον Λόκριο τρόπο προκειμένου να δημιουργήσει μια πιο σκοτεινή και θολή ατμόσφαιρα. Όπως ο Persichetti ταυτίζει μια συγκεκριμένη εναλλαγή τρόπων με την πορεία από το φωτεινό στο σκοτεινό

Αιολικός → Φρυγικός → Αρμονική Ελάσσονα → Λόκριος
Φως → Σκοτάδι

⁸² Persichetti, V. *Twentieth-Century Harmony. Creative Aspects and Practice*, New York: W.W. Norton & Company, 1961, σελ. 35.

Εν τέλει, φλάουτο και κλαρινέτο καταλήγουν να σχηματίζουν το αρμονικό διάστημα φα-λα (3^η μεγάλη) προετοιμάζοντας την τονική βαθμίδα, σολ, του σολ Αιολικού που ακολουθεί στο κομμάτι *Lossin Yelan...*

6.3 *Loosin Yelav...*

Το τρίτο παραδοσιακό τραγούδι, “Loosin yelav”⁸³, είναι από την Αρμενία, χώρα προέλευσης των προγόνων της Cathy Berberian⁸⁴. Οι στίχοι του περιγράφουν την ανατολή του φεγγαριού.

Loosin yelav (The Moon has risen)

*The moon has risen over the hill
over the top of the hill
its red rosy face
casting radiant light on the ground*

*O dear moon
with your dear light
and your dear, round, rosy face*

*before the darkness lay
spread upon the earth
moonlight has now chased it
into the dark clouds*⁸⁵

Όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση του προηγούμενου κομματιού της ανθολογίας *I wonder as I wander...* το τονικό κέντρο του *Loosin Yelav* είναι το σολ και ο τρόπος στο περιβάλλον του οποίου κινείται είναι Αιολικός με βάση το σολ. Το οργανικό σύνολο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αποτελείται από τα εξής όργανα: άρπα, κλαρινέτο, βιολοντσέλο και πίκολο φλάουτο.

⁸³ μτφ. “The moon has risen”.

⁸⁴ Porter, A.: ‘Berberian, Cathy’, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S., (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980) vol.2, σελ.516.

⁸⁵ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τους αρμενικούς στίχους. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

Η μορφολογική δομή του τραγουδιού σε συνδυασμό με την επεξεργασία του από τον Berio παρουσιάζεται σχηματικά στον ακόλουθο πίνακα.

Πίνακας 5

	A	B	A'	B'	Coda
Κείμενο	πρώτη στροφή	δεύτερη στροφή/ρεφραίν	τρίτη στροφή	Δεύτερη στροφή/ρεφραίν	-
Φράσεις	$\alpha + \beta + \beta'$	$\gamma + \delta$	$\alpha + \beta + \beta'$	$\gamma + \delta$	Ελεύθερη
Ενορχήστρωση	Άρπα φωνή	Άρπα φωνή	Άρπα φωνή κλαρινέτο βιολοντσέλο πίκολο φλάουτο	Άρπα φωνή κλαρινέτο βιολοντσέλο πίκολο φλάουτο	Άρπα κλαρινέτο βιολοντσέλο πίκολο φλάουτο
Τονικό κέντρο	σολ				
Τονικός χώρος	Αιολικός	Αιολικός σολ ελάσσονα	Αιολικός	Αιολικός σολ ελάσσονα	Αιολικός λα ελάσσονα κλίμακες με 2 τριημιτόνια
Μέτρα	1-26 (1-2 εισαγωγή)	27-34	35-60	61-68	69-72

Το μέρος της φωνής, η οποία έχει και πρωταγωνιστικό ρόλο στην ανθολογία τραγουδιών Folk Songs του Luciano Berio, είναι πανομοιότυπο μεταξύ των ενοτήτων A- A' και B-B'. Οι ενότητες B και B' είναι το γνωστό ως *ρεφραίν* στην ορολογία που χρησιμοποιείται για την περιγραφή των παραδοσιακών ή μη τραγουδιών. Η διαφοροποίηση του A' από το A καθώς και του B από το B' έγκειται στη διαφορετική ενορχήστρωση και υφή τους και όχι στο φθογγικό τους υλικό.

Προκειμένου να καταστεί σαφής η ανάλυση του κομματιού, κρίνεται απαραίτητη, στο σημείο αυτό, η ξεχωριστή ανάλυση των επιμέρους ενοτήτων και ακολούθως μια συγκριτική προσέγγιση τους. Με αφετηρία το μέρος A, παρατηρεί κανείς ότι συμμετέχουν σε αυτό η φωνή και η άρπα. Το κομμάτι ξεκινά με μια δίμετρη εισαγωγή από σόλο άρπα. Οι ρόλοι της άρπας και της φωνής διακριτοί: η μελωδία στη φωνή και η συνοδεία στην άρπα.

Με χρήση της τεχνικής της ψευδοπολυφωνίας⁸⁶, ο Berio καταφέρνει να δημιουργήσει, με το μέρος της άρπας και μόνο, την αίσθηση πολλαπλών

⁸⁶ Η λανθάνουσα ύπαρξη δύο ή περισσότερων μελωδικών φωνών στο πλαίσιο μίας μελωδικής γραμμής, η κίνηση των οποίων είναι παράλληλη.

ανεξάρτητων μελωδικών γραμμών (τουλάχιστον δύο και σε σημεία τρεις), οι οποίες παρά την ανεξάρτητη πορεία τους δεν παύουν να διατηρούν μια συνοχή μεταξύ τους, προκειμένου, ως συμπαγές σύνολο, να συνοδεύουν τη φωνή. Η χρωματική κίνηση δε μίας εκ των ανεξάρτητων φωνών δε διαβρώνει το φθογγικό περιβάλλον του σολαιολικού τρόπου ούτε λειτουργεί μετατροπικά προς άλλες κλίμακες ή τρόπους.

Αναλύοντας το μέρος της φωνής, διακρίνονται δύο συμμετρικές φράσεις (α: 8 μέτρα, β: 8 μέτρα) και η επανάληψη της δεύτερης με διαφορετικό κείμενο. Επομένως, σε μία πιο μικροδομική κλίμακα η ενότητα Α αποτελείται από τις φράσεις $\alpha + \beta + \beta'$.



Εικόνα 12, *Loosin Yelav...*, Φωνή, φράσεις α και β, μέτρα 3-18

Εικόνα 13, *Loosin Yelav...*, Φωνή και άρπα, φράσεις α και β, μέτρα 3-18

Στη συνέχεια, η ενότητα Β χαρακτηρίζεται από αλλαγή ύφους στη μελωδική γραμμή της φωνής. Η ένδειξη “*Poco più*”⁸⁷, η οποία εκτός από το γεγονός ότι αφορά σε αύξηση του τέμπο, παραπέμπει και σε διαφοροποίηση του χαρακτήρα. Το μέρος της φωνής αποτελείται από δύο συμμετρικές φράσεις (γ: 4 μέτρα, δ: 4 μέτρα).



⁸⁷ L. Berio. *Folk Songs for mezzosoprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ. 11.

Εικόνα 14, *Loosin Yelav...*, Φωνή, φράσεις γ και δ, μέτρα 27-34

Εικόνα 15, *Loosin Yelav...*, Φωνή και άρπα, φράσεις γ και δ, μέτρα 27-34

Η μελωδία συνοδεύεται επίσης από αλλαγή υφής στη γραφή της άρπας. Αναλυτικότερα, για το πρώτο κτύπο του μέτρου ο συνθέτης επιλέγει οκτάβες ενώ για το δεύτερο συγχορδίες. Χωρίς να καταργείται η αίσθηση της οριζόντιας κίνησης των επιμέρους φωνών, ενισχύεται η αίσθηση της κάθετης κίνησης παράλληλα με την λειτουργικού χαρακτήρα κίνηση της χαμηλότερης φωνής. Το σύνολο των διαφοροποιήσεων που μόλις αναφέρθηκαν συμβάλλουν στο χαρακτηρισμό της ενότητας Β ως ρεφραίν.

Πριν ολοκληρωθεί η ανάλυση των μερών Α και Β, κρίνεται σκόπιμη η αναφορά στην χρήση οκτάβας ως αρμονικό διάστημα σε όλη την έκταση του κομματιού και ιδιαίτερα στην τοποθέτηση της στο χρόνο. Αρχικά τοποθετείται στο δεύτερο όγδοο του πρώτου χρόνου, έπειτα στο πρώτο όγδοο του δεύτερου χρόνου και τέλος στο δεύτερο όγδοο του δεύτερου χρόνου. Στην ενότητα Β η αρμονική οκτάβα βρίσκεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου. Συνεχίζοντας όμως στο μέρος Α' η οκτάβα ως αρμονικό διάστημα βρίσκεται στο δεύτερο όγδοο του δεύτερου χρόνου, στη συνέχεια στο πρώτο όγδοο του δεύτερου χρόνου, έπειτα στο δεύτερο όγδοο του πρώτου χρόνου και στην ενότητα Β' στον πρώτο χρόνο του μέτρου. Προκειμένου να σχηματιστεί η παρατήρηση για την χρονική μετατόπιση της αρμονικής οκτάβας στο κομμάτι είναι απαραίτητο το παρακάτω σχεδιάγραμμα.

	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>B'</i>
Όγδοο	2 ^ο -3 ^ο -4 ^ο	1 ^ο	4 ^ο - 3 ^ο -2 ^ο	1 ^ο

Το μέρος Α', όπως προαναφέρθηκε διαφοροποιείται ως προς το Α όσο αφορά την ενορχήστρωση και την υφή και όχι το μέρος της φωνής, το οποίο και παραμένει αυτούσιο. Εισάγονται, με σειρά εμφάνισης, τα όργανα κλαρινέτο και βιολοντσέλο ταυτόχρονα και πίκολο φλάουτο. Το κλαρινέτο, με αφετηρία τη νότα ρε5, δεσπόζουσα του τρόπου, εκτελεί μια κατιούσα αιολική κλίμακα έως το ρε2 στο τελευταίο μέτρο του τμήματος Α'. Η γραμμή του βιολοντσέλου, στο τμήμα Β', υπογραμμίζει/ενισχύει την χαμηλότερη φωνή της άρπας, με άλλα λόγια πρόκειται για τις ίδιες ακριβώς νότες στην ίδια οκτάβα. Η είσοδος του φλάουτου (πίκολο), στο δεύτερο μέτρο της φράσης β' της ενότητας Α', συνοδεύεται από την ένδειξη "teneramente"⁸⁸ μέσω της οποίας ο συνθέτης προτρέπει τους εκτελεστές να παίξουν πιο στοργικά/με μεγαλύτερη ευαισθησία⁸⁹. Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητος ο συσχετισμός της οδηγίας του συνθέτη με το κείμενο του τραγουδιού, όπου γίνεται λόγος για το σκοτάδι και τα σκούρα σύννεφα που έπονται της δύσης του φεγγαριού. Ως προς το φθογγικό υλικό του φλάουτου έως και το τμήμα Β' αυτό περιορίζεται στην τονική του τρόπου (σολ).

Υπό το πρίσμα της υφολογικής εναλλαγής, η ενότητα Β' παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ενώ η άρπα και η φωνή δεν διαφοροποιούνται σε σχέση με την Β ενότητα, το φλάουτο και το κλαρινέτο εκτελούν ανιούσες κλίμακες εναλλάξ ή και ταυτόχρονα. Το φθογγικό περιεχόμενο των κλιμάκων ταυτίζεται με τον αιολικό τρόπο από σολ, με μόνη προσθήκη τη νότα ντο δίεση, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί οξυμένη τέταρτη βαθμίδα του τρόπου. Ανάμεσα στους φθόγγους φα και φα δίεση, είναι έκδηλη η υπεροχή του φα, καθότι το φα δίεση είναι πολύ σύντομο σε διάρκεια, επομένως δεν μπορεί να γίνει λόγος για μετατροπία στην σολ ελάσσονα αρμονική. Παρόλα αυτά κατά την εξέλιξη του τμήματος Β' ισχυροποιούνται, μέσω μεγαλύτερων αξιών, οι φθόγγοι φα δίεση και ντο δίεση. Ωστόσο κρίνεται ορθότερη η θεώρηση τους ως διαβατικούς χρωματικούς φθόγγους που είτε παραπέμπουν στη σολ ελάσσονα (φα δίεση), είτε στην οδηγούν στο δεσπόζοντα φθόγγο ρε (ντο δίεση). Επιπρόσθετα στο συγκεκριμένο τμήμα, περί του οποίου γίνεται λόγος, η γραμμή του βιολοντσέλου εξακολουθεί να υπακούει στην χαμηλότερη φωνή της άρπας, με τη διαφορά ότι βρίσκεται μια οκτάβα ψηλότερα από αυτή και οι χρονικές αξίες

⁸⁸ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.12.

⁸⁹ Ένδειξη τρόπου ερμηνείας που παραπέμπει σε πιο συναισθηματική ερμηνεία από αυτή του όρου *dolce* (γλυκά). Συνώνυμο του το *con tenerezza* (με απαλότητα), Grove, G.: 'teneramente'. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980) vol.18, σελ. 687.

μειώνονται στο μισό. Δεν πρόκειται πλέον για μια «απλωμένη» μελωδική γραμμή, παρά για μια αφαιρετικού χαρακτήρα γραμμή⁹⁰.

Συνοψίζοντας, το φθογγικό υλικό του *Loosin Yelav...* δεν ξεφεύγει από τα όρια του αιολικού τρόπου με τονικό κέντρο το σολ. Συχνότητα χρωματικής αλλοίωσης παρουσιάζουν η τέταρτη (ντο) και η έβδομη (φα) βαθμίδες του τρόπου, γεγονός που μπορεί να ερμηνευτεί ως μια παροδική προσέγγιση της δεσπόζουσας και της τονικής του τρόπου. Σε αντίθεση με το υπόλοιπο κομμάτι, η *Coda*, στην οποία συμμετέχει μόνο το οργανικό σύνολο, το φθογγικό υλικό διαβρώνεται και η αίσθηση του τονικού κέντρου διαταράσσεται έως ότου να ακουστεί η τελευταία συγχορδία (τονική, σολ ελάσσονα). Στο πίκολο φλάουτο ο συνθέτης παραθέτει μια κατιούσα κλίμακα με δύο τριημιτόνια, στο κλαρινέτο συνυπάρχουν το ρε δίεση και το ρε, ενώ στη άρπα πρόκειται για τη λα ελάσσονα μελωδική με χαμηλωμένη δεύτερη βαθμίδα (σι ύφεση). Αντιθέτως το βιολοντσέλο διατηρεί το φθογγικό υλικό του κομματιού, εκτελώντας σολ αιολικό τρόπο σε κατιούσα μορφή. Οι κλίμακες αυτές εκτελούνται σε *stretto*.

Για ακόμη μία φορά ο Berio επιλέγει, από την γκάμα δυναμικών, αυξομειώσεις μεταξύ *ppp- p*. Καταφέρνει επομένως να αναδείξει το μέρος της φωνής και να ενοποιήσει τα επιμέρους ηχοχρώματα των οργάνων σε ένα, αυτό του συνόλου.

Τέλος, αξιοσημείωτες είναι οι κορώνες που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στη νότα φα (έβδομη βαθμίδα του τρόπου) στο μέρος της φωνής. Άγνωστο παραμένει το αν προέρχονται από το πρωτότυπο τραγούδι ή εάν πρόκειται για προσθήκη του συνθέτη.

⁹⁰ Ενίσχυση του χαρακτήρα αυτού με την ένδειξη *pizz*.

6.4 *Rossignolet du bois*

Στη συνέχεια ακολουθεί το “Rossignolet du bois”⁹¹, παλιό παραδοσιακό τραγούδι της Γαλλικής παραδοσιακής μουσικής φιλολογίας.

Rossignolet du bois (Little Nightingale of the Woods)

Little nightingale of the woods

little wild nightingale

teach me your secret language

teach me how to speak like you

show me the way

to love aright

the way to love aright

I can tell you straight away

You must sing serenades

Two hours after midnight

You must sing to her: My pretty one

This is for your delight

They told me, my pretty one,

That you have some apples

Some rennet apples

Growing in your garden

Allow me, my pretty one,

to touch them

no, I shall not allow you

to touch my apples

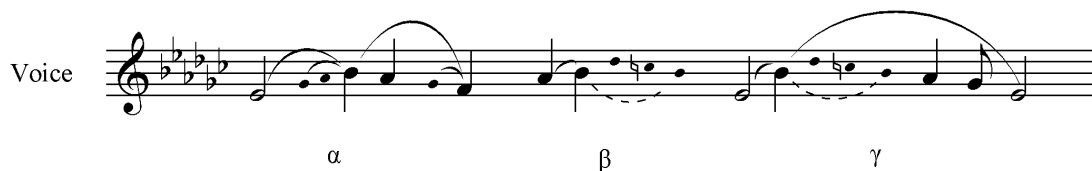
⁹¹ μτφ. “Little nightingale of the woods”. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

*first, hold the moon
and the sun in your hands,
then may have the apples
that grow in my garden*⁹²

Στο τραγούδι *Rossignolet du bois*, ο συνθέτης επιλέγει ως μέλη του οργανικού συνόλου που συνοδεύει τη φωνή τα ακόλουθα όργανα: κλαρινέτο, κρόταλα και άρπα. Επιλέγει δε η είσοδος του καθενός να γίνεται σε κάθε μία από τις 2 πρώτες επαναλήψεις του τραγουδιού. Επομένως, το κομμάτι ξεκινά με φωνή και κλαρινέτο, έπειτα, στην πρώτη επανάληψη, προστίθεται η άρπα και στην δεύτερη επανάληψη τα κρόταλα. Επιτυγχάνεται, όπως είναι εμφανές, ένα ενορχηστρωτικό κρεσέντο.

Εξετάζοντας το φθογγικό υλικό, προκύπτει μία αμφισημία. Δεδομένου του οπλισμού και του τονικού κέντρου του κομματιού, το κομμάτι είναι σε Αιολικό τρόπο με τονικό κέντρο το μι ύφεση. Παρόλα αυτά όμως, ο φθόγγος ντο είναι καθ όλη τη διάρκεια του τραγουδιού φυσικός και όχι χαμηλωμένος (ντο ύφεση), παρά μόνο στο μέρος της άρπας, στο προτελευταίο μέτρο. Με αυτή τη διαπίστωση, η θέση ότι το κομμάτι βρίσκεται σε τρόπο Δωρικού από μι ύφεση αποδεικνύεται ισχυρότερη. Το τονικό κέντρο, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, δεν είναι παρά το μι ύφεση, κάτι το οποίο ενισχύεται και από τη γραμμή του κλαρινέτου και την χαμηλότερη φωνή της άρπας. Η δομική αμφισημία έγκειται στην ύπαρξη ενδείξεων για δύο διαφορετικούς τρόπους. Περαιτέρω ανάλυση των ξένων χρωματικών φθόγγων στο τραγούδι *Rossignolet du bois*, υποδεικνύει τη χρήση του ρε αναίρεση, το οποίο είναι ο τεχνητός προσαγωγέας του μι ύφεση Δωρικού.

Στα πλαίσια της μελωδικής γραμμής της φωνής εντοπίζονται τρεις επιμέρους φράσεις (α: 3 μέτρα, β: 3 μέτρα, γ: 4 μέτρα) με τις οποίες μελοποιείται η κάθε στροφή.



Εικόνα 16, *Rossignolet du bois*, Φωνή, φράσεις α, β και γ, μέτρα 2-11

⁹² Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τα γαλλικά. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία "Fear no music" που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

Εικόνα 17, *Rossignolet du bois*, Φωνή και κλαρινέτο, φράσεις α, β και γ, μέτρα 2-11

Το περιεχόμενο του μέρους της φωνής παραμένει αναλλοίωτο σε όλες τις επαναλήψεις. Οι ενότητες διαμορφώνονται σύμφωνα με τον Πίνακα 5. Διαφέρουν μεταξύ τους ενορχηστρωτικά και αρμονικά, επομένως μπορεί να γίνει λόγος για μετάβαση από την ενότητα Α στην ενότητα Α'. Η συγκεκριμένη μετάβαση ταυτίζεται με την είσοδο της άρπας, το φθογγικό υλικό της οποίας, ανεξάρτητα από τους ισοκράτες μι ύφεση και σι ύφεση, συγκροτείται με βάση το μι ύφεση ως τονικό κέντρο και διάφορους τρόπους ως τονικό περιβάλλον, όπως θα αναλυθεί παρακάτω. Εμφανίζεται επομένως, για ακόμη μια φορά το φαινόμενο της τροπικής εναλλαγής. Ο διαχωρισμός των ενοτήτων του κομματιού παρουσιάζεται αναλυτικά στον Πίνακα 5.

Πίνακας 6

	A (1 ^a volta)	A' (2 ^a volta)	A'' (3 ^a volta)	A''' (4 ^a volta)	attacca subito
Κείμενο	πρώτη στροφή	δεύτερη στροφή	τρίτη στροφή	Δεύτερη στροφή	-
Φράσεις	α + β + γ	α + β + γ	α + β + γ	α + β + γ	Ελεύθερη
Ενορχήστρωση	κλαρινέτο φωνή	κλαρινέτο φωνή άρπα	κλαρινέτο φωνή άρπα κρόταλα	κλαρινέτο φωνή άρπα κρόταλα	φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο spring coils ⁹³ άρπα
Τονικό κέντρο	μι ύφεση				-
Τονικός χώρος	Δωρικός	Δωρικός	Δωρικός	Δωρικός	Πολυσυγχορδία σολ μείζονα ντο μείζονα
Μέτρα	1-11	2-11	2-11	2-13	-

⁹³ *Μεταλλικά ελατήρια*, πρωτότυπο όργανο, πιθανό να πρόκειται για εφεύρεση του Luciano Berio. Το φαινόμενο αυτό είναι σύνηθες στον 20^ο και 21^ο αιώνα, οπότε και πολλοί συνθέτες προκειμένου να εμπλουτίσουν την ενορχήστρωση των έργων τους εφευρίσκουν και ενσωματώνουν, στη συνέχεια, νέα όργανα.

Υφολογικά, ο συνθέτης χρησιμοποιεί και σε αυτό το κομμάτι την τεχνική της ψευδοπολυφωνίας. Ενδιαφέρον, αρμονικής απόψεως, εντοπίζεται στην ψηλότερη φωνή της άρπας, όπου με κέντρο το μι ύφεση σχηματίζονται τμήματα τρόπων με σειρά εμφάνισης: ελάσσονα ανιούσα μελωδική, κατιούσα αρμονική, Αιολικός, Δωρικός, αρμονική κατιούσα, Δωρικός. Συνεχίζοντας με την άρπα, αξίζει να σημειωθεί ότι οι συνηγήσεις των σι ύφεση και μι ύφεση ενισχύουν την γραμμή του κλαρινέτου. Σε μακροσκοπικό επίπεδο οι δύο φωνές που ενυπάρχουν στο μέρος της άρπας ανεξαρτητοποιούνται και ενώνονται συνεχώς έως το τέλος του τραγουδιού.



Εικόνα 18, *Rossignolet du bois*, Άρπα, ψευδοπολυφωνία, μέτρα 2-11

Τα κρόταλα είναι το τελευταίο όργανο που εντάσσεται στο οργανικό σύνολο του τραγουδιού. Με ήχο διαπεραστικό, μη καθορισμένου τονικού ύψους, εναλλάσσονται ανά εννέα όγδοα (εκτός από ένα μόνο σημείο). Τα κρόταλα όπως και το κλαρινέτο και η άρπα οφείλουν να υπακούν στην οδηγία του συνθέτη “*seguendo la voce, ad libitum*”⁹⁴.

Οι δυναμικές είναι ακόμα πιο περιορισμένες στο τραγούδι αυτό σε σύγκριση με το προηγούμενο. Το εύρος των διαφοροποιήσεων κυμαίνεται από *ppp* έως *p*.

Το κομμάτι περιλαμβάνει και μια τέταρτη επανάληψη, η οποία είναι πανομοιότυπη με την τρίτη. Μόλις ολοκληρώνεται εκτελείται με “*attacca subito*”⁹⁵ μια πολυσυγχορδία αποτελούμενη από τους φθόγγους σολ, σι, ρε, ντο, μι και φα δίεση ως καθυστέρηση για το ρε. Επομένως μπορεί να γίνει λόγος για τις συγχορδίες σολ μείζονα και ντο μείζονα. Το οργανικό σύνολο εμπλουτίζεται με φλάουτο, βιόλα και βιολοντσέλο, ενώ τη θέση των κροτάλων παίρνουν τα *spring coils*/μεταλλικά ελατήρια. Η ενορχήστρωση της πολυσυγχορδίας ταυτίζεται με αυτή του επόμενου κομματιού *A la femminisca*. Αποτελεί ίσως μια γέφυρα μεταξύ των δύο τραγουδιών και ο όποιος συσχετισμός της με το αρμονικό περιβάλλον του προηγούμενου κομματιού δεν κρίνεται σκόπιμη.

⁹⁴ «ακολουθώντας τη φωνή».

⁹⁵ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.16.

6.5 *A la femminisca*

Πέμπτο τραγούδι του κύκλου Folk Songs του Luciano Berio, για γυναικεία φωνή και σύνολο επτά οργάνων, είναι ένα παλιό τραγούδι της Σικελίας. Το “*A la femminisca*”⁹⁶ τραγουδούσαν οι γυναίκες των ψαράδων ενώ τους περίμεναν να γυρίσουν μετά τη δουλειά στην αποβάθρα⁹⁷.

A la femminisca (May the Lord send fine weather)

*May the Lord send fine weather
for my sweetheart is at sea
his mast is of gold, his sails of silver
may our Lady give me her help
so that they get back safely
and if a letter arrives
may there be two sweet words written
telling me how it goes with you at sea*⁹⁸

Το οργανικό σύνολο του *A la femminisca* συγκροτείται από φλάουτο, κλαρινέτο, βιόλα, βιολοντσέλο, μεταλλικά ελατήρια⁹⁹ (ακαθόριστου τονικού ύψους), tam tam, καμπάνες και άρπα. Συμμετέχουν καθ όλη τη διάρκεια του κομματιού και η είσοδος τους ταυτίζεται με την έναρξη του κομματιού.

Το τονικό κέντρο του *A la femminisca* είναι το σολ. Ο οπλισμός υποδηλώνει τον τονικό χώρο της σολ μείζονα.

Η μελωδικές φράσεις της γραμμής του τραγουδιού σε συνδυασμό με το κείμενο και την επεξεργασία του Berio διαμορφώνουν επιμέρους και ευρύτερες ενότητες. Το κείμενο του τραγουδιού μπορεί να διαχωριστεί σε δύο τετράστιχα τα οποία

⁹⁶ μτφ. “May the Lord send fine weather”.

⁹⁷ Πληροφορίες από το εισαγωγικό σημείωμα του προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

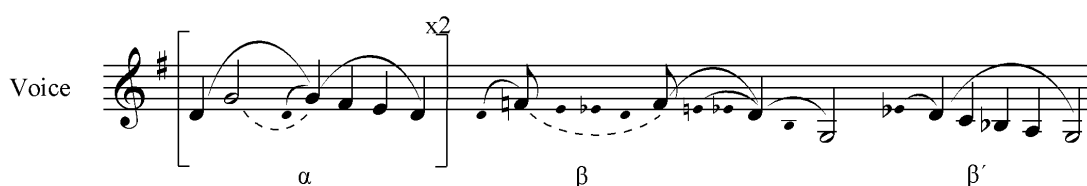
⁹⁸ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τη σικελική γλώσσα. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

⁹⁹ Πρωτότυπο κρουστό όργανο για το οποίο δε δίνονται σαφής κατασκευαστικές λεπτομέρειες. Το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για μεταλλικά ελατήρια.

αντιστοιχούν στις ενότητες Α και Α'. Σε μικροδομικό επίπεδο, οι δύο αυτές ενότητες εμπεριέχουν ταυτόσημη μελωδία του τραγουδιού, η οποία εναρμονίζεται διαφορετικά ενώ ταυτόχρονα οι επιμέρους μελωδικές γραμμές των οργάνων, από την αρχή του κομματιού έως το τέλος του ακολουθούν την εξής πορεία:

σχετικά πυκνή γραφή – πυκνή γραφή – αραιή γραφή

Η μορφολογική δομή της μελωδίας του τραγουδιού αποτελείται από τη φράση α (3 μέτρα) σε επανάληψη (δύομισι μέτρα) και στη συνέχεια από τις φράσεις β (δύομισι μέτρα) και β' (3 μέτρα).



Εικόνα 19, *A la femminisca*, Φωνή, φράσεις α, β και β', μέτρα 1-11

Στη συνέχεια παρατίθεται ο Πίνακας 7 στον οποίο σκιαγραφούνται τα βασικά δομικά, μορφολογικά, ενορχηστρωτικά και αρμονικά στοιχεία του *A la femminisca*

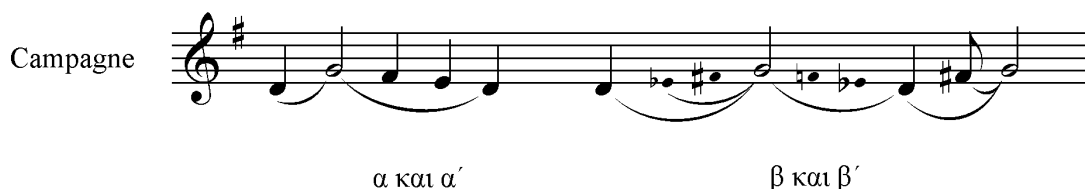
Πίνακας 7

	Α				Α'				Coda
Κείμενο	πρώτο τετράστιχο				δεύτερο τετράστιχο				-
Φράσεις	α	α	β	β'	α	α	β	β'	Ελεύθερη
Ενορχήστρωση	Φωνή φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο ελατήρια tam tam καμπάνες άρπα				φωνή φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο ελατήρια tam tam καμπάνες άρπα				Φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο ελατήρια tam tam άρπα
Τονικό κέντρο	σολ								
Τονικός χώρος	μείζονα	ανιούσα μελωδική ελάσσονα	Αιολικός ¹⁰⁰ ανιούσα μελωδική ελάσσονα	Αιολικός Φρυγικός	μείζονα	μείζονα	Αιολικός ¹⁰¹	Αιολικός	Μείζονα
Μέτρα	1-3	4-6	6-8	9-11	12-14	15-17	17-19	20-22	22-26
Μέτρα	1-11				12-22				22-26

¹⁰⁰ σολ Αιολικός με οξυμένη τρίτη βαθμίδα.

¹⁰¹ σολ Αιολικός με οξυμένη τρίτη βαθμίδα.

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα οι τονικοί χώροι από τους οποίους διέρχεται η μελωδική γραμμή της φωνής έχουν ως ενιαίο τονικό κέντρο το φθόγγο σολ, αλλά διαφέρουν μεταξύ τους. Επιπρόσθετα, μέσω της μελωδικής γραμμής των καμπάνων, ο συνθέτης ενισχύει το τονικό κέντρο σολ. Στο αναγωγικό διάγραμμα που ακολουθεί αποτυπώνεται η παραπάνω διαπίστωση.



Πίνακας 8

	A		A'		Coda
Κείμενο	πρώτο τετράστιχο		δεύτερο τετράστιχο		-
Φράσεις	A	α + β + β'	α	α + β + β'	Ελεύθερη
Μέτρα	1-3	4-11	12-14	15-22	22-26

Το οργανικό σύνολο σχεδόν σε όλη την έκταση του κομματιού (μέτρα 1-17) εκτελεί έναν ισοκράτη ρε με μικρά σε κάθε περίπτωση χρωματικά ή διατονικά ποικίλματα. Οι καμπάνες εκτελούν σύντομες πτωτικές φράσεις μεταξύ δεσπόζουσας και τονικής, και αντιστρόφως. Συγκεκριμένα το μέρος των εγχόρδων και ιδίως της άρπας συμπεριλαμβάνει, εκτός του ισοκράτη, συγχορδίες είτε ταυτόχρονα με τις ατάκες¹⁰⁴ είτε κατά τη διάρκεια των φράσεων (π.χ. άρπα: ενότητα A, φράσεις β και β').

Η έναρξη της ενότητας A' αποτελεί την κορύφωση του κομματιού. Η ατάκα είναι, συγκριτικά με τις υπόλοιπες του τραγουδιού, η πιο δυνατή. Τονικά παρατηρείται επιστροφή στον τονικό χώρο της σολ μείζονα. Διαβατικός χρωματικός φθόγγος είναι σε αυτήν την ενότητα το ντο δίεση, ή αλλιώς η οξυμένη τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας (φλάουτο), το οποίο εντάσσεται στην κατιούσα κλίμακα που εκτελεί το φλάουτο. Στη συνέχεια, από τη φράση β και έπειτα εκτονώνεται η προαναφερθείσα κορύφωση. Η μελωδική γραμμή της φωνής παραμένει αυτούσια με προηγουμένως, σε αντίθεση με το οργανικό σύνολο που σταδιακά εκτελεί ανεξάρτητες κατιούσες χρωματικές κλίμακες με κέντρο το σολ, οι οποίες ενώνονται τελικά σε μία, τμήματα της οποίας εκτελούν τα όργανα διαδοχικά. Ουσιαστικά το κομμάτι τελειώνει με το τέλος του μέρους A'. Η ενότητα που ακολουθεί είναι μια coda. Σε λιγότερο ισχυρό μέρος του μέτρου τοποθετεί ο συνθέτης την συγχορδία/ατάκα που σηματοδοτεί την έναρξη της coda, καθότι πρόκειται για λιγότερο σημαντική, από δομικής άποψης, ενότητα του κομματιού. Το φλάουτο, το κλαρινέτο και η βιόλα εκτελούν ανιούσες και κατιούσες κλίμακες σε τρίτες σχηματίζοντας ταυτόχρονα, σε κάθετο άξονα, τρίφωνες συγχορδίες. Το βιολοντσέλο και η άρπα ισοκρατούν για να καταλήξουν μαζί με το υπόλοιπο σύνολο σε μια πολυσυγχορδία (λα ελάσσονα ταυτόχρονα με ρε-λα, αρμονική 5^η καθαρή) η οποία προετοιμάζει την κλίμακα σολ του επόμενου τραγουδιού. Το *A la femminisca* και το *La donna Ideale*, που ακολουθεί, μοιράζονται τον ίδιο τονικό χώρο.

Τέλος, ο Berio στο *A la femminisca* χειρίζεται το στοιχείο του ρυθμού με τρόπο που συμβάλει στην συνοχή του συνόλου μέσω μίμησης, εναλλαγής και απλοποίησης των

¹⁰⁴ Πρόκειται για τις ατάκες για τις οποίες έγινε παραπάνω λόγος.

ρυθμικών μοτίβων. Με τη βοήθεια του Πίνακα 9 διευκρινίζεται η πορεία του κομματιού από την πυκνότητα προς την απλοποίηση και τη λιτότητα ως προς τα ρυθμικά μέσα. Το σύνολο οδηγείται από το πλήθος μελωδικών γραμμών μία μοναδική που συντίθεται από όλα τα όργανα, εκτός των κρουστών. Με εξαιρετικό τρόπο, προς αυτή την κατεύθυνση, συμβάλλει η ταυτόχρονη πορεία προς ολοένα χαμηλότερες εντάσεις/δυναμικές.

Πίνακας 9¹⁰⁵

		όγδοο	τέταρτο	τρίχο τετάρτων	ήμισυ	ήμισυ παρεστιγμένο	τρίχο ήμισυ	ολόκληρο	πεντάχο τετάρτων	≥ολόκληρο
A	α		Fl. Clar. arpa	Clar. Vcello	Clar. Campa ne	Fl. Campane	Vcello		Viola	Fl.
	α		Fl. Clar. arpa	Clar. Vcello	Clar. Campa ne	Fl. Campane	Vcello		Viola	Fl.
	β		Clar. Vcello	Fl. Clar. Arpa	Campa ne Arpa	Fl. Campane			Viola	
	β'		Clar. Vcello	Fl. Clar. Arpa	Campa ne Arpa	Fl. Campane				
A'	α	Clar.	Arpa	Viola	Campa ne	Campane		Fl.	Vcello	Fl.
	α		Viola Arpa	Clar. Viola	Fl. Campa ne	Campane			Vcello	
	β		Arpa		Fl. Clar.					
	β'		Clar.		Arpa					
c o d a					Fl. Clar. Viola					Vcello Arpa

¹⁰⁵ Fl.: φλάουτο, Clar.: κλαρινέτο, Viola: βιόλα, Vcello: βιολοντσέλο, Campane: καμπάνες, Arpa: Άρπα.

6.6 *La donna ideale*

Ακολούθως τα τραγούδια “La Donna Ideale”¹⁰⁶ και “Ballo”¹⁰⁷, όπως και τα δύο πρώτα του κύκλου Folk Songs, δεν έχουν τις ρίζες τους σε μουσικές παραδόσεις χωρών. Πρόκειται για δύο πρωτότυπες συνθέσεις του Luciano Berio οι οποίες γράφτηκαν το 1949, όταν ο συνθέτης βρισκόταν στην ηλικία των 24, για την Cathy Berberian¹⁰⁸.

Οι στίχοι του “La Donna Ideale” προέρχονται από το ομώνυμο ποίημα και είναι σε παλιά γενοβέζικη διάλεκτο¹⁰⁹.

Η γενοβέζικη διάλεκτος θεωρείται η σημαντικότερη της περιοχής Liguria της Ιταλίας. Παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη γαλλική γλώσσα και από διασωθείσες πηγές, διαπιστώνεται η χρήση της στη λογοτεχνία από τον 13^ο αιώνα. Παρόλα αυτά, μόνο μετά το 2008 επιτεύχθηκε, από την Academia Ligustica do Brema, η συστηματοποίηση της ορθογραφίας της διαλέκτου.¹¹⁰

La Donna Ideale (The ideal woman)

*When a man has a mind to take a wife,
there are four things he should check
the first is her family
the second her manners
the third is her figure
the fourth her dowry¹¹¹
If he passes muster on these,
then, in God's name, let him marry her*

¹⁰⁶ μτφ. “The ideal woman”.

¹⁰⁷ μτφ. “Dance”.

¹⁰⁸ <http://www.whitings-writings.com/diatribes/berio.htm>.

¹⁰⁹ Genoese dialect.

¹¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Genoese_dialect 15 Μαρτίου 2010.

¹¹¹ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τη γενοβέζικη διάλεκτο. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

Το έκτο κατά σειρά τραγούδι της συλλογής *Folk Songs* του Luciano Berio, *La donna ideale*, είναι ενορχηστρωμένο από τον συνθέτη για φωνή, φλάουτο, κλαρινέτο, βιόλα, βιολοντσέλο και άρπα.

Το τονικό κέντρο του είναι ο φθόγγος σολ, το οποίο επιβεβαιώνεται από τη μελωδική γραμμή της φωνής και της άρπας.

Η μορφολογική δομή της μελωδίας και το κείμενο του τραγουδιού επιτρέπουν το χωρισμό τριών ευρύτερων ενοτήτων: Α, Β και Α'. Οι επιμέρους φράσεις των ενοτήτων αυτών αποτυπώνονται στο αναγωγικό διάγραμμα της Εικόνας 20, ενώ η ταύτιση τους με το κείμενο, η εναρμόνισή τους καθώς και η ενορχήστρωσή τους από το Berio παριστάνονται σχηματικά στον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 10).



Εικόνα 21, *La Donna Ideale*, Φωνή, φράσεις α, β, γ, δ και ε, μέτρα 1-3 και 7-14

Πίνακας 10

	A	B				A'
Κείμενο	πρώτο δίστιχο	ενδιάμεσο τετράστιχο				τελευταίο δίστιχο
Φράσεις	α + α	β	Γ	δ	ε	α' + α''
Τονικός κέντρο	Σολ	σολ λα ύφεση	μι ύφεση	Σολ ντο	ρε φα	Σολ
Τονικός χώρος	αρμονική ελάσσονα Φρυγικός Μείζονα	σολ Φρυγικός σολ μείζονα λα ύφεση Λυδικός	μι ύφεση μείζονα μι ύφεση Μιξολύδιος σολ μείζονα	ντο αιολικός σολ μείζονα (σολ Φρυγικός) σολ Αιολικός	ρε Λόκριος ρε ελάσσονα φα ελάσσονα (συγχορδία) σολ μείζονα (συγχορδία)	Αιολικός μείζονα Δωρικός
Μέτρα	1-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-20

Στη ενότητα Α, η φωνή κινείται στο φθογγικό περιβάλλον της σολ αρμονικής ελάσσονα, ενώ οι στις μελωδικές γραμμές του κλαρινέτου και της βιόλας, το φθογγικό υλικό παραπέμπει σε Φρυγικό τρόπο από σολ. Τα δύο αυτά όργανα

εκτελούν ταυτόχρονα δύο φράσεις τις οποίες έπειτα ανταλλάζουν, γεγονός που επιτρέπει την εξέταση τους ως επιμέρους σύνολο του ευρύτερου οργανικού συνόλου. Το βιολοντσέλο λειτουργεί ως ισοκράτης σολ, αλλά όχι στα σημεία όπου υπάρχει βιόλα και κλαρινέτο. Ταυτόχρονα η άρπα εκτελώντας συνεχώς μια σολ μείζονα συγχορδία παραπέμπει τον ακροατή στη σολ μείζονα. Με ενιαίο τονικό κέντρο το φθόγγο σολ, η ενότητα Α φιλοξενεί στην έκτασή της το φαινόμενο της πολυτροπικότητας. Τέλος ο φθόγγος μι που εμφανίζεται στο κλαρινέτο και εναλλάσσεται με το μι ύφεση θεωρείται διαβατικός χρωματικός ή μέρος της σολ μείζονα.

Στη συνέχεια, στα πλαίσια της ενότητας Β και συγκεκριμένα της φράσης β, είναι σαφές το φαινόμενο της πολυτροπικότητας (με περισσότερα του ενός τονικά κέντρα). Ενώ στην άρπα τονικό κέντρο παραμένει ο φθόγγος σολ και ο τονικός χώρος η σολ μείζονα, η φωνή μπορεί να θεωρηθεί ότι είτε έχει τονικό κέντρο το σολ και φθογγικό περιβάλλον τον Φρυγικό τρόπο από σολ, είτε κέντρο το λα ύφεση και τονικό χώρο τον Λυδικό τρόπο από λα. Ο φθόγγος σολ ύφεση που εμφανίζεται στη βιόλα μπορεί να θεωρηθεί χρωματικός διαβατικός. Παράλληλα με όσα έχουν μόλις περιγραφεί, η άρπα και το τσέλο εκτελούν ισοκράτη σολ- ντο (?). Η έντονη παρουσία και λειτουργικότητα του φθόγγου λα ύφεση είναι σαφής και επιπρόσθετα ενισχύεται από την καταληκτική συγχορδία, λα ύφεση μείζονα, της φράσης β. Προκύπτει στο σημείο αυτό η συνύπαρξη δύο τονικών κέντρων: σολ και λα ύφεση. Με άλλα λόγια, γίνεται λόγος για πολυτρόπικότητα.

Η συνύπαρξη δύο τονικών κέντρων και περισσότερων του ενός τονικών χώρων συναντάται και στη φράση γ της ενότητας Β. Ο φθόγγος σολ εξακολουθεί να αποτελεί το τονικό κέντρο της άρπας, η οποία κινείται στο περιβάλλον της σολ μείζονα, σε αντίθεση με τη φωνή και τα υπόλοιπα όργανα του συνόλου για τα οποία ως φθογγικό τους κέντρο λειτουργεί η νότα μι ύφεση. Λόγω της ύπαρξης των φθόγγων ρε και ρε ύφεση, εξάγεται το συμπέρασμα ότι συνυπάρχουν, στα πλαίσια της φράσης γ, οι τονικοί χώροι της μι ύφεση μείζονα και του Μιξολυδικού τρόπου από μι ύφεση. Το τονικό κέντρο ισχυροποιείται από την συνήχηση μι ύφεση-σι ύφεση που παρατηρείται στην άρπα και στο βιολοντσέλο σε μορφή ισοκράτη, καθώς και από την τελική συγχορδία της φράσης (σι ύφεση ελάσσονα), η οποία έχει

χαρακτήρα δεσπόζουσας¹¹² του τρόπου. Επομένως, όπως και στην παραπάνω υποενότητα ο Berio κάνει χρήση της πολυτροπικότητας.

Παρομοίως στις φράσεις δ και ε, συνυπάρχουν περισσότερα του ενός τονικά κέντρα και τονικοί χώροι. Αρχικά, στη φράση δ ο φθόγγος σολ αποτελεί τονικό κέντρο για την άρπα και τη φωνή και οι τονικοί χώροι που το συνοδεύουν είναι οι εξής: σολ μείζονα (φα δίεση στο βιολοντσέλο) και Αιολικός από σολ στη φωνή. Επιπρόσθετα, ο φθόγγος σολ ενισχύεται από τον αντίστοιχο ισοκράτη στο βιολοντσέλο.



Η γραφή της ενότητας Α' είναι πιο απλή συγκριτικά με τις προηγούμενες¹¹⁵, ενώ παράλληλα το τονικό κέντρο δεν τίθεται πλέον υπό αμφισβήτηση. Η ταυτόχρονη ανάπτυξη μελωδικών γραμμών σε διαφορετικούς τονικούς χώρους (σολ Δωρικός και σολ μείζονα και σολ Αιολικός) επαναφέρει και στην τελευταία αυτή ενότητα του κομματιού την έννοια της πολυτροπικότητας.

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Clarinet. The Flute part is written on a single staff in treble clef, featuring a melodic line with several slurs and ties, indicating a continuous phrase. The Clarinet part is written on a single staff in treble clef, providing a harmonic accompaniment with long notes and ties, suggesting a more sustained and rhythmic role.

Εικόνα 23, *La Donna Ideale*, Φλαύτο και κλαρινέτο, ενότητα Α', μέτρα 15-19

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί η υφολογική ιδιαιτερότητα του κομματιού *La donna ideale*, συγκριτικά με όσα έχουν ήδη προηγηθεί στη συλλογή *Folk Songs* του Luciano Berio. Ο αρμονικός σκελετός και η μορφολογική δομή του τραγουδιού διαφέρει αισθητά από τα προηγούμενα κομμάτια. Οι επιμέρους φράσεις χωρίζονται με την ένδειξη *pochissimo tratt.* και οδηγούν προς την κορύφωση του κομματιού στο μέτρο 13, όπου η γραφή γίνεται εμφανώς πυκνότερη για να οδηγήσει σε δυναμική *forte* στην πρώτη συγχορδία του μέτρου 14. Έπειτα ακολουθεί μια εκτόνωση (ενότητα Α'), όπου οι φράσεις της φωνής εμφανίζονται ελαφρώς μετατοπισμένες χρονικά σε σύγκριση με αυτές της ενότητας Α και οι μελωδικές γραμμές απλοποιούνται και σε περιπτώσεις προστίθενται σε αυτές παύσεις.

¹¹⁵ Αραιή γραφή οργάνων.

6.7 Ballo

Το έβδομο τραγούδι της ανθολογίας αποτελεί μελοποίηση του ομώνυμου παλιού ποιήματος “Ballo”. Πρόκειται για τη δεύτερη πρωτότυπη σύνθεση του Berio σε ύφος παραδοσιακού τραγουδιού που συμπεριλαμβάνεται στην ανθολογία *Folk Songs*.

Το ποίημα συγκροτείται από δύο στροφές, με αποτέλεσμα η δομή του τραγουδιού να βασίζεται σε δύο βασικές ενότητες, η δεύτερη εκ των οποίων αποτελεί επανάληψη της πρώτης με μοναδική διαφορά την αλλαγή του κειμένου. Το κομμάτι ξεκινά με μια εισαγωγή οργανική και φωνητική και ολοκληρώνεται με μία coda.

Ballo (Dance)

La la la la la...

Love makes even the wisest mad

And he who loves most has least judgment

The greater lover is the greater fool

La la la la la...

Love is careless of the harm he does

His darts cause such a fever

That not even coldness can cool it¹¹⁶

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εισαγωγή του Ballo, η οποία σε αντίθεση με όσες εισαγωγές προηγούμενων κομματιών της συλλογής αναλύθηκαν παραπάνω, δεν είναι μόνο οργανική αλλά συμμετέχει σε αυτή και η φωνή. Εκτείνεται από το πρώτο έως και το δέκατο έκτο μέτρο του κομματιού και όσο αφορά το τονικό της υλικό, δεσπίζοντες φθόγγοι με σειρά λειτουργικότητας είναι οι εξής: η νότα φα και στη συνέχεια η νότα λα ύφεση. Φθόγγοι δορυφόροι μπορούν να θεωρηθούν οι νότες σολ, ντο και ρε (βλέπε κλαρινέτο, φλάουτο και βιόλα). Ο φθόγγος φα είναι ο πιο σημαντικός στην εισαγωγή, συμπέρασμα που προκύπτει από την παρουσία του και στη γραμμή του μπάσου (άρπα τσέλο). Εξέχουσας σημασίας είναι στη συνέχεια και ο

¹¹⁶ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τα ιταλικά. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

φθόγγος λα ύφεση για τον ίδιο λόγο και για το γεγονός ότι εμφανίζεται στις μελωδικές γραμμές σχεδόν όλων των οργάνων και της φωνής, από τη αρχή της εισαγωγής.

Εικόνα 24, *Ballo*, Φωνή, φλάουτο, κλαρινέτο, βιόλα, βιολοντσέλο, άρπα, Εισαγωγή, μέτρα 1-16

Στη συνέχεια, η καθαυτό μελωδική γραμμή της φωνής ξεκινά στο μέτρο 17 συγκροτείται από τρεις φράσεις και επαναλήψεις αυτών:

Φράση α (μέτρα 17-23)

Φράση β (μέτρα 24-32)

Φράση γ ή αλλιώς γέφυρα (μέτρα 33-42)

Οργανική γέφυρα (μέτρα 43-45)

Φράση α (μέτρα 46-51)

Φράση β' (μέτρα 52-61)

Ο διαχωρισμός των φράσεων της φωνής προβάλλεται στο εξής αναγωγικό διάγραμμα:

Εικόνα 25, *Ballo*, Φωνή, φράσεις α, β, γ και β', μέτρα 17-42 και 52-61

Προκειμένου να σχηματοποιηθεί η κατεύθυνση των κυριότερων φθόγγων του μέρους της φωνής, κρίνεται απαραίτητη η παράθεση του ακόλουθου μακροδομικού αναγωγικού διαγράμματος.



Εικόνα 26, *Ballo*, Φωνή, μέτρα 1-61

Στον πίνακα 11 που ακολουθεί παρουσιάζεται η μορφολογική δομή του κομματιού *Ballo*.

Πίνακας 11

	εισαγωγή	A	γέφυρα	A'	coda
Κείμενο	-	πρώτη στροφή	-	δεύτερη στροφή	-
Φράσεις	ελεύθερο	α + β + γ + α + β'	ελεύθερο	α + β + γ + α + β	Ελεύθερο
Ενορχήστρωση	φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο άρπα φωνή	φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο άρπα φωνή	φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο άρπα φωνή	φλάουτο κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέλο άρπα φωνή	βιόλα βιολοντσέλο άρπα
Τονικό κέντρο	φα	φα δίεση σολ	Φα	φα δίεση σολ	σολ σολ ύφεση
Τονικός χώρος	φα Δωρικός	?	φα Δωρικός	?	-
Μέτρα	1-16	17-61	62-65 + 5-16	17-61	66-68

Είναι διακριτό, μέσω της ανάλυσης της μελωδικής γραμμής της φωνής, ότι υπάρχει μια κατεύθυνση από το φθόγγο φα της εισαγωγής στο φθόγγο σολ των μέτρων 58-61, αφού προηγηθούν εξίσου σημαντικοί φθόγγοι όπως το φα δίεση και άλλοι ελάσσονος σημασίας (βλέπε Εικόνα 25). Η ισχυροποίηση των φθόγγων φα, φα δίεση και σολ συνίσταται στην κίνηση της άρπας και ενίοτε των υπόλοιπων οργάνων.

Παράλληλα με την ανάπτυξη και εξέλιξη της μελωδίας της φωνής, η άρπα κινείται καθοδικά χρωματικά κατά κύριο λόγο αλλά και σε σημεία διατονικά, προκειμένου να καταλήξει στην πρώτη volta (μέτρο 61) στη συνήχηση ντο-σολ η οποία οδηγεί τελικά στο μέτρο 66 στον καταληκτικό φθόγγο σολ.

Η θεώρηση για ύπαρξη ενός και ενιαίου τονικού κέντρου στο κομμάτι *Ballo* είναι λανθασμένη, εφόσον παραμένει έντονη καθ' όλη την έκταση του κομματιού η χρωματική κίνηση των μελωδικών γραμμών. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως οι ισχυρότεροι φθόγγοι του κομματιού είναι το φα, το φα δίεση και το σολ, χωρίς όμως να είναι δυνατή μία διαβάθμιση της σημασίας τους.

Στη συνέχεια, κρίνεται απαραίτητος ο διαχωρισμός του οργανικού συνόλου σε επιμέρους υποσύνολα προκειμένου να εξεταστεί το αρμονικό και υφολογικό τους περιεχόμενο με μεγαλύτερη ακρίβεια. Τα υποσύνολα που προκύπτουν διαφοροποιούνται στις επιμέρους ενότητες. Αρχικά, στην εισαγωγή το φλάουτο με το κλαρινέτο και τη βιόλα συγκροτούν ένα υποσύνολο, ενώ η άρπα και το βιολοντσέλο το δεύτερο υποσύνολο. Οι μελωδικές τους γραμμές είναι συμπληρωματικές όσο αφορά τη μελωδική κίνηση και το ρυθμικό τους περιεχόμενο. Η έναρξη της ενότητας Α ταυτίζεται με ένα νέο διαχωρισμό των οργανικών υποσυνόλων. Ο διαχωρισμός πλέον είναι σαφής χωρίς όμως να καθιστά τα υποσύνολα ξένα μεταξύ τους. Σαφέστερα, η άρπα, το βιολοντσέλο και η βιόλα αποτελούν ένα υποσύνολο με καθαρά συνοδευτικό ως προς τη φωνή ρόλο και με φθογγικό περιεχόμενο, εκτός της καθοδικής βάσιμης γραμμής που επισημάνθηκε προηγουμένως, χαρακτηριζόμενο από συνηγήσεις πέμπτης και τέταρτης. Το φλάουτο και το κλαρινέτο δανειζόμενα το φθογγικό υλικό του πρώτου υποσυνόλου κινούνται ρυθμικά με μικρότερες ρυθμικές αξίες, καθιστώντας την γραφή πυκνή.



Εικόνα 27, *Ballo*, Άρπα και βιολοντσέλο, Ενότητα Α και Α', μέτρα 17-61

Κατά την ανάπτυξη των φράσεων της φωνής τα υποσύνολα παραμένουν και είτε πυκνώνει η γραφή τους είτε εκτονώνεται η έντασή τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενορχήστρωση της φράσης γ η οποία λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ των α + β και α + β'. Στο σημείο αυτό η βιόλα προσκολλάται στο υποσύνολο του φλάουτου και του κλαρινέτου και τα τρία όργανα κινούνται όπως στην εισαγωγή του κομματιού με τονικό τους κέντρο το φθόγγο λα. Φθογγικό κέντρο ολόκληρης της φράσης γ. Στα μέτρα 43 έως 45, ή αλλιώς στη σύντομη αυτή οργανική γέφυρα, η υφή των

μελωδικών γραμμών της βιόλας και του βιολοντσέλου αλλάζουν, ενώ το φλάουτο και το κλαρινέτο συνδυάζουν μοτίβα της εισαγωγής και των φράσεων α και β έως και το τέλος του κομματιού. Στα πλαίσια της φράσης β' είναι πλέον εμφανής η εκτόνωση της έντασης με μελωδικές γραμμές ελαφρά απλοποιημένες και περισσότερες παύσεις. Η κατάληξη της φράσης β' η οποία ταυτίζεται με το τέλος του κομματιού, εφόσον στην επανάληψη του κομματιού τα μέτρα 66-68 δε είναι παρά μία coda, στερείται των φλάουτου και κλαρινέτου και ο μελωδικής φύσης ρόλος τους δίδεται στη βιόλα. Η απλοποίηση στη γραφή συνοδεύεται από μείωση των δυναμικών. Η τελευταία συγχορδία σολ ύφεση σε αρπισμό και σολ glissando στα έγχορδα όργανα του συνόλου καταφέρνει να θέσει τον ακροατή εκτός αρμονικού περιβάλλοντος, προκειμένου να αναιρέσει το χαρούμενο και χορευτικό κλίμα του Ballo για να έρθει το θρηνητικό Motettu di tristura.

6.8 *Motettu di tristura*

Το “Mottetu di tristura”¹¹⁷ της ανθολογίας τραγουδιών Folk songs έχει ρίζες στη μουσική παράδοση της Σαρδηνίας.

Mottetu di tristura (Song of sadness)

Sorrowful nightingale

how like me you are

Sorrowful nightingale

console me if you can

as I weep for my lover

Sorrowful nightingale

when I am buried

sorrowful nightingale

sing this song

*when I am buried*¹¹⁸

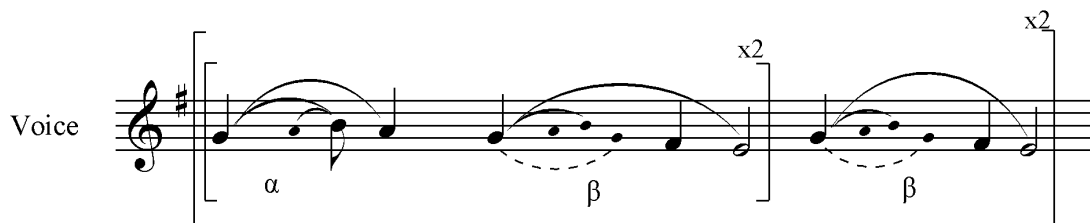
Το Motettu di tristura, το όγδοο σε σειρά τραγούδι των *Folk Songs* του Berio, είναι μετεγγραμμένο για φωνή, βιόλα, βιολοντσέλο, κρουστά, άρπα και πίκολο φλάουτο.

Το τονικό κέντρο του κομματιού είναι ο φθόγγος μι. Η μελωδική γραμμή της φωνής και ο οπλισμός του κομματιού υποδηλώνουν το τονικό περιβάλλον της μι ελάσσονα.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί και Αιολικός τρόπος από μι, διότι στη φωνή γίνεται χρήση αποκλειστικά του πρώτου πεντάχορδου της κλίμακας και δεν εμφανίζεται ο τεχνητός προσαγωγέας, ρε δίεση. Εμφανίζεται παρόλα αυτά στο μέρος του φλάουτου και της άρπας.

¹¹⁷ μτφ. “Song of sadness”.

¹¹⁸ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τη διάλεκτο της Σαρδηνίας. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.



Εικόνα 28, *Motettu di tristura*, Φωνή, φράσεις α και β, μέτρα 2-5

Πίνακας 12

	A	B	A'
Κείμενο	πρώτη στροφή	-	τρίτη στροφή
Φράσεις	α + β + α + β + β	ελεύθερη	α + β + α + β + β
Ενορχήστρωση	Φωνή tam tam tamburino basco βιόλα βιολοντσέλο Άρπα	φωνή tam tam woodblocks βιόλα βιολοντσέλο άρπα πίκολο φλάουτο	φωνή tam tam tamburino basco woodblocks βιόλα βιολοντσέλο άρπα πίκολο φλάουτο
Τονικό κέντρο	μι		
Τονικός χώρος	ελάσσονα	ελάσσονα χρωματική	μελωδική ελάσσονα
Μέτρα	1-11	12	13-22

Εντός του ευρύτερου οργανικού συνόλου διακρίνεται το υποσύνολο που σχηματίζουν η βιόλα με το βιολοντσέλο. Έχοντας ως κέντρο την συνήχηση της 5^{ης} καθαρής (μι-σι) κινούνται ανοδικά και καθοδικά με μικροτόνους/glissandi. Η τεχνική υπόδειξη από το συνθέτη για χρήση σουρντίνας τοποθετεί αυτομάτως το υποσύνολο αυτό εκτός προσκηνίου. Με άλλα λόγια, σχηματίζουν ένα μουσικό χαλί, το οποίο και διαρκεί έως και το τέλος του κομματιού.

Η άρπα κινείται παρομοίως με τη βιόλα και το βιολοντσέλο με μια μικρή προσθήκη του τεχνητού προσαγωγέα ως αρμονικού, έως την ενότητα A', στα πλαίσια της οποίας δεν κινείται πλέον με μικροτόνους και ακολουθεί πορεία ανεξάρτητη της φωνής¹¹⁹ καθώς και εμπλουτισμένη συγκριτικά με προηγουμένως, σε ρυθμό “quasi

¹¹⁹ “liberamente, senza badare al canto”.

habanera”¹²⁰. Η έκφραση “quasi habanera” παραπέμπει σε εξωτική μουσική και αποτελεί το πρώτο λεκτικό δάνειο του Berio στο έργο αυτό.

Όσο αφορά στα κρουστά, ενώ στην αρχή γίνεται χρήση δύο διαφορετικών κρουστών (tam tam και tambourino basco¹²¹) έπειτα, στην ενότητα Β, προστίθενται και woodblocks. Κατά την εξέλιξη του κομματιού, και ιδίως στην ενότητα Α΄, παρατηρείται πύκνωση γραφής στο μέρος των κρουστών. Τα τρία αυτά είδη κρουστών εναλλάσσονται διαρκώς μεταξύ τους έως το τέλος του κομματιού.

Εξέχουσα θέση στο κομμάτι *Motettu di tristura* κατέχει το πίκολο φλάουτο. Κατά την είσοδό του και έπειτα από υπόδειξη του συνθέτη, ο μαέστρος οφείλει να σταματήσει τη διεύθυνση του συνόλου¹²². Καθίσταται σαφές με αυτό τον τρόπο το γεγονός ότι, όχι μόνο το φλάουτο αλλά και το υπόλοιπο σύνολο αποκτούν ένα είδος ελευθερίας και ανεξαρτησίας στα πλαίσια του κομματιού. Σε γενικές γραμμές θέτει τη συνοδεία εντελώς ελεύθερη της μελωδίας. Τέλος, το φθογγικό περιεχόμενο του φλάουτου συγκροτείται από τμήματα της μι ελάσσονα καθώς και τις χρωματικής κλίμακας. Η μελωδική γραμμή του πίκολο φλάουτου παραπέμπει σε κελαϊδισμό πουλιού. Στο σημείο αυτό ο συνθέτης εμπνευσμένος από τους στίχους του τραγουδιού, οι οποίοι απευθύνονται σε ένα θλιμμένο αηδόνι¹²³, δίνει το ρόλο του αηδονιού στο πίκολο φλάουτο. Η δομή του κομματιού δημιουργεί την αίσθηση ενός διαλόγου μεταξύ ανθρώπου και αηδονιού. Πιο συγκεκριμένα, η ενότητα Α περιλαμβάνει τα λόγια/την ομιλία του ανθρώπου στο αηδόνι, ενώ η ενότητα Β την απάντηση του αηδονιού (σόλο πίκολο φλάουτο) στον άνθρωπο. Τέλος στα πλαίσια της ενότητας Α΄ άνθρωπος και αηδόνι συνυπάρχουν.

Ο Berio καταφέρνει μέσω της ενορχήστρωσης και των ηχοχρωμάτων των οργάνων να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα σκοτεινή η οποία ταιριάζει ιδανικά στο περιεχόμενο των στίχων του κομματιού και γενικότερα στον χαρακτήρα του. Το *Motettu di tristura*, δεν είναι παρά ένα μοιρολόι, στο οποίο ο κύριος ρόλος δίδεται στη φωνή με τα υπόλοιπα όργανα να δημιουργούν μέσω της συνοδείας το κατάλληλο ηχητικό περιβάλλον που απαιτεί το κείμενο.

¹²⁰ L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.38.

¹²¹ Ντέφι από την περιοχή των Βάσκων στην Ισπανία. Δάνειο «εξωτικής» μουσικής.

¹²² “it is not necessary to synchronize the parts. At the entrance of the piccolo flute the conductor should stop giving cues.” L. Berio. *Folk Songs for mezzo-soprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968, σελ.39.

¹²³ “tristu passirillanti”.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται μετά την παύση του υποσυνόλου που περιλαμβάνει τη βιόλα και το βιολοντσέλο.

6.9 *Malurous qu' o no fenno*

Τα επόμενα δύο τραγούδια που ακολουθούν, με τίτλους “*Malurous qu' o no fenno*”¹²⁴ και “*La fiolaire*”¹²⁵, ανέσυρε ο Berio από τη συλλογή γαλλικών παραδοσιακών “*Chants d' Auvergne*”¹²⁶ του γάλλου συνθέτη, μουσικολόγου και συγγραφέα Marie-Joseph Canteloube de Malaret (1879-1957)¹²⁷.

Ο Canteloube ίδρυσε, το 1925 στο Παρίσι, μία ομάδα με την ονομασία “*La Bourrée*”, η οποία στόχευε στην ανάδειξη της κουλτούρας της περιοχής της Auvergne της Γαλλίας, μέσω της συλλογής παραδοσιακών τραγουδιών και λοιπών έργων λαογραφικού χαρακτήρα της περιοχής. Ο ίδιος ο Cantaloube συνέθεσε αρκετές συλλογές τραγουδιών με τίτλους όπως “*Chants de Haute-Auvergne*”, συλλογές θρησκευτικών τραγουδιών “*Chants religieux d' Auvergne*” καθώς και συλλογές τραγουδιών από τις περιοχές Limousin, Quercy και Rouergue. Η συλλογή “*Chants d' Auvergne*”, από την οποία ο Luciano Berio διάλεξε για να συμπεριλάβει στα Folk Songs τα κομμάτια “*Malurous qu' o no fenno*” και “*La fiolaire*”, θεωρείται το αντιπροσωπευτικότερο έργο του Cantaloube, διότι εσωκλείει τα δημοφιλέστερα και πιο αγαπημένα παραδοσιακά τραγούδια των κατοίκων της Auvergne.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στα δύο αυτά τραγούδια, καθώς και σε ολόκληρη τη συλλογή “*Chants d' Auvergne*”, είναι η τοπική γλώσσα της περιοχής, η Occitan. Πρόκειται για μια Ρωμαϊκή γλώσσα η χρήση της οποίας εντοπίζεται στην Βόρεια Γαλλία, στην κοιλάδα του Αράν¹²⁸ στην Ισπανία, σε περιοχές της Ιταλίας και στο Μονακό. Η Occitan παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τα καταλανικά, ενώ έρευνες γλωσσολόγων έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι αποτελεί μητρική γλώσσα για 1,5 εκατομμύριο ανθρώπους.

¹²⁴ μτφ. “Wretched is he”.

¹²⁵ μτφ. “The spinner”.

¹²⁶ “*Chants d' Auvergne*”, for soprano voice and orchestra, (1923-1930).

¹²⁷ Richard Langham Smith. ‘Canteloube de Malaret, Marie-Joseph’, *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Sadie, S. (New York: Macmillan Publishers Ltd., 1994) vol.1, A-D, σελ.356.

¹²⁸ Aran Valley.

Malurous qu'o fenno (Wretched is he)*Wretched is he who has a wife**wretched is he who has not**He who has not, desires one**he who has one, doesn't**Tralala, tralala**Happy the woman**who has the man she wants**Happier still is she**who has no man at all**Tralala, tralala*¹²⁹

Το τραγούδι *Malurous qu'o no fenno* είναι ένα κομμάτι σύντομης διάρκειας και απλής δομής. Σε αντίθεση με προηγούμενα κομμάτια της συλλογής, παρατηρείται μια λιτότητα ως προς τα, εν χρήσει, αρμονικά και ενορχηστρωτικά μέσα. Παρόλα αυτά θα ήταν λανθασμένη η θεώρηση ότι πρόκειται για ένα απλοϊκό τραγούδι.

Εμβαθύνοντας στην ανάλυση του κομματιού, και ιδιαίτερα στην αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, προκύπτει ότι το τονικό κέντρο είναι ο φθόγγος ρε και το αρμονικό περιβάλλον αυτό της ρε μείζονα. Η μελωδική γραμμή της φωνής συνίσταται από δύο φράσεις (α: μέτρα 5-6 και β: μέτρα 9-10) και επαναλήψεις είτε αυτούσιες είτε εμπλουτισμένες με δέκατα έκτα αυτών.



Εικόνα 29, *Malurous qu'o no fenno*, Φωνή, φράσεις α και β, μέτρα 5-6 και 9-10

¹²⁹ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τη γλώσσα Occitan. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

Οι δύο στροφές του τραγουδιού εναρμονίζονται και ενορχηστρώνονται με ταυτόσημο τρόπο. Η μορφολογική δομή του κομματιού παρουσιάζεται αναλυτικά στον παρακάτω πίνακα.

Πίνακας 13

	A	A'
Κείμενο	πρώτη στροφή	δεύτερη στροφή
Φράσεις	$\alpha + \alpha + \beta + \alpha + \beta$	$\alpha + \alpha + \beta + \alpha + \beta$
Ενορχήστρωση	Φωνή φλάουτο κλαρινέτο άρπα	φωνή φλάουτο κλαρινέτο άρπα
Τονικό κέντρο	ρε	
Τονικός χώρος	ρε μείζονα	
Μέτρα	1-14	1-13 + 15

Το οργανικό σύνολο που συμμετέχει στο συγκεκριμένο τραγούδι και συνοδεύει το μέρος της φωνής συνίσταται από τα εξής: φλάουτο, κλαρινέτο και άρπα. Το δύο τελευταία, κλαρινέτο και άρπα, έχουν λειτουργία ισοκράτη (φθόγγος ρε) ο οποίος ανανεώνεται είτε στην έναρξη της φράσης α (π.χ. μέτρο 5 και 11) είτε ένα μέτρο πριν την έναρξη της φράσης β (π.χ. 8), γεγονός που δημιουργεί μια ελαφρά σύγχυση, ως προς το συνοδευτικό ρόλο των οργάνων αυτών. Δηλαδή, ενώ μέσω του ισοκράτη που εκτελούν αποκτούν συνοδευτικό για τη φωνή ρόλο στα πλαίσια του κομματιού, το γεγονός ότι οι ατάκες τους δεν συμπίπτουν πάντα με την έναρξη των φράσεων καταφέρνει να αλλοιώσει το χαρακτήρα του ρόλου τους. Επομένως, είναι σαφές ότι ο Βerio για ακόμα μία φορά, διαταράσσει τη φαινομενικά ισορροπημένη δομή του κομματιού.

Στη συνέχεια, και σε αντίθεση με τα όσα ειπώθηκαν για το κλαρινέτο και την άρπα, η παρουσία και η λειτουργικότητα του φλάουτου στο κομμάτι *Malurous qu'ò no fenno* μπορεί να θεωρηθεί έως ένα βαθμό ισάξια της φωνής. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει κανείς, εφόσον διαπιστώσει την πλούσια μελωδική γραμμή του φλάουτου, βάση της οποίας αποτελεί αυτή της φωνής. Με άλλα λόγια πρόκειται για έναν εμπλουτισμό των φράσεων της φωνής με μικρότερες χρονικές αξίες και περισσότερους φθόγγους της κλίμακας. Η αναλυμένη/ εμπλουτισμένη εκδοχή της μελωδίας της φωνής παραπέμπει σε αντίθεμα, το οποίο είναι μετατοπισμένο κατά ένα όγδοο αργότερα σε σχέση με το θέμα (μελωδία της φωνής).

Η ενότητα Α' διαφέρει από την Α ως προς τη δυναμική του φλάουτου¹³⁰ και το κείμενο. Εκτός αυτών δεν παύει να είναι μια αυτούσια επανάληψη της Α.

Συνοψίζοντας, το ένατο κομμάτι της συλλογής έχει χαρακτήρα εύθυμο με το σύνολο των οργάνων που συνοδεύουν τη φωνή να την πλαισιώνουν σε χαμηλές δυναμικές (*pp-p*). Η χρήση χαμηλών δυναμικών προσβλέπει στην αποφυγή κάλυψης της φωνής, εφόσον όπως είναι διακριτό η έκταση των μελωδιών των οργάνων υπερβαίνει αυτή της φωνής.

¹³⁰ “2a volta piu forte”.

6.10 *La fiolaire*

Το δεύτερο τραγούδι από τη συλλογή “Chants d’ Auvergne”, η μελωδία του οποίου αποτέλεσε πρωτόλειο υλικό για το συνθέτη Luciano Berio, προκειμένου να συνθέσει το δικό του, στην προκειμένη περίπτωση *La fiolaire* έχει τους ακόλουθους, σε ελεύθερη μετάφραση, στίχους.

La fiolaire (The spinner)

When I was a little girl

I tended the sheep

Lirou lirou lirou...

Lirou la diri tou tou la lara

I had a little staff

And I called a sheperd to me

Lirou lirou lirou...

Lirou la diri tou tou la lara

For looking after my sheep

He asked me for a kiss

Lirou lirou lirou...

Lirou la diri tou tou la lara

And I, not one to be mean,

Gave him two instead of one

Lirou lirou lirou...

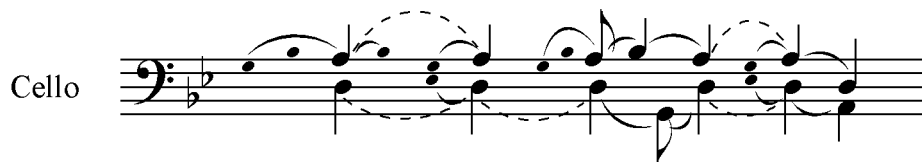
*Lirou la diri tou tou la lara*¹³¹

¹³¹ Ελεύθερη μετάφραση στα αγγλικά από τη γλώσσα Occitan. Το σύνολο των μεταφράσεων αποτελεί υλικό του έντυπου προγράμματος της εκτέλεσης του έργου *Folk Songs* στον κύκλο συναυλιών υπό την επωνυμία “Fear no music” που έλαβαν χώρα στην Αμερική το ακαδημαϊκό έτος 2007-08.

Η δομή του κομματιού *La fiolaire* είναι και αυτή με τη σειρά της, όπως και του προηγούμενου κομματιού της συλλογής, έως ένα βαθμό απλή συγκριτικά με προηγηθέντα τραγούδια της συλλογής.

Με αφετηρία το αρμονικό και φθόγγικό του υλικό, διαπιστώνεται η ύπαρξη ενός και μοναδικού τονικού κέντρου, του φθόγγου σολ, καθ' όλη την έκταση του κομματιού, με μοναδική εξαίρεση coda όπου πιθανόν συνυπάρχει με το φθόγγο λα. Το τονικό δε περιβάλλον του κομματιού ταυτίζεται σε κύρια βάση με αυτό της σολ ελάσσονα σε όλες τις μορφές τις (φυσική/Αιολικός τρόπος, αρμονική και μελωδική). Συνεπώς οι φθόγγοι μι και φα εμφανίζονται είτε φυσικοί είτε ως μι ύφεση και φα δίεση στις μελωδικές γραμμές της βιόλας και το βιολοντσέλου.

Στην εισαγωγή του κομματιού το βιολοντσέλο είναι σόλο με τη διαφορά όμως ότι ο ακροατής μπορεί να διακρίνει δύο μελωδικές γραμμές, τη σολιστική και τη συνοδευτική (βλέπε αναγωγικό διάγραμμα Εικόνας 27). Τα διαστήματα και τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στα τρία αυτά πρώτα μέτρα παραπέμπουν, καθώς έχουν πολλές ομοιότητες, στην εισαγωγή από σόλο βιόλα του κομματιού *Black is the color...* της συλλογής *Folk Songs*. Αυτούσια τα μέτρα αυτά επανεμφανίζονται στα μέτρα 15-17, ως γέφυρα ανάμεσα στην υποενότητα $\alpha + \alpha'$ και στην επανάληψη αυτής (βλέπε αναγωγικό διάγραμμα Εικόνας 28).



Εικόνα 30, *Lo Fiolaire*, Βιολοντσέλο, μέτρα 1-3 και 12-14

The image shows a musical score for three parts: Voice, Viola, and Cello, covering measures 4-11 of 'Lo Fiolaire'. The Voice part is on a single staff in a high register. The Viola and Cello parts are on two staves in a lower register. The Viola part features a complex texture with many slurs and ties, and some notes are marked with a double bar line and a repeat sign. The Cello part has a similar texture. The key signature has one flat. There are two labels, 'α' and 'α'', positioned below the Cello staff, corresponding to the two main sections of the music.

Εικόνα 31, *Lo Fiolaire*, Φωνή, βιόλα και βιολοντσέλο, μέτρα 4-11



Εικόνα 32, *Lo Fiolaire*, Φωνή, φράσεις α και α' μέτρα 4-11 και 15-21/24

Το υποσύνολο που συγκροτούν η βιόλα με το βιολοντσέλο κινείται μέσα στα πλαίσια του χαρακτήρα της εισαγωγής, διατηρώντας κατά κύριο λόγο τα ρυθμικά της μοτίβα. Παράλληλα με τη συγχορδιακή υφή που σχηματίζουν τα δύο αυτά όργανα, το βιολοντσέλο εκτελεί έναν ισοκράτη στο φθόγγο σολ. Ο ισοκράτης αυτός αλλοιώνεται και αποκτά ρόλο λειτουργικού μπάσου στα μέτρα 18-27 σε συνδυασμό με τη βιόλα που στα συγκεκριμένα μέτρα αποκτά έναν ανεξάρτητο του βιολοντσέλου και της φωνής ρόλο¹³². Η μελωδική γραμμή της βιόλας, στο σημείο αυτό, εσωκλείεται σε σύμβολα επανάληψης και παραπέμπει σε τρίλια που ηχεί αμυδρά, λόγω της δυναμικής *ppp* που υποδεικνύει ο συνθέτης και σε τέμπο γρηγορότερο του βιολοντσέλου και της φωνής.

Musical score for Voice and Cello in G minor, showing measures 15-21 and 24-25. The voice part is on a treble clef staff and the cello part is on a bass clef staff. Both parts feature melodic lines with slurs and ties.

Εικόνα 33, *Lo Fiolaire*, Φωνή και βιολοντσέλο, μέτρα 15-21 και 24-25

Τα μέτρα 28-29 λειτουργούν ως γέφυρα μεταξύ των ενοτήτων Α και Α' και μπορούν να θεωρηθούν θραύσματα της εισαγωγής (μέτρα 1-3). Αντιθέτως τα μέτρα 30 και 31 είναι καταληκτικά για το κομμάτι. Η coda που ακολουθεί, παρόλο που δεν είναι οργανική αλλά συμπεριλαμβάνει και φωνή, έχει χαρακτήρα απλής προέκτασης του κομματιού και μετάβασης από το φθογγικό κέντρο σολ στο φθογγικό κέντρο λα.

Στο *La fiolaire*, όπως και στα υπόλοιπα κομμάτια της συλλογής που έχουν ήδη αναλυθεί, η δυναμική που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο Berio για το οργανικό σύνολο είναι χαμηλότερη της φωνής προκειμένου να μην καλυφθεί από αυτά. Έτσι παρατηρείται η δυναμική *piano* τόσο για το βιολοντσέλο όσο και για τη βιόλα.

¹³² “*independente dal canto e dal violoncello ripitene continuamente termina circa col canto*”.

Δε θα μπορούσε να μη συμπεριληφθεί στην παρούσα ανάλυση, η επιμέρους ανάλυση της μελωδικής γραμμής της φωνής. Πρόκειται για μια απλή, από διαστηματικού περιεχομένου άποψη, μελωδία η οποία παρουσιάζει ποικιλία ρυθμικών αξιών (όγδοα, δέκατα έκτα, τετράηχο και πεντάηχο τετάρτου παρεστιγμένου). Μια προσεκτική ακρόαση της παρούσας μελωδίας δίνει την εντύπωση ανιούσας και κατιούσας κλίμακας με αποκλειστικό σε χρήση διάστημα αυτού της δεύτερης (μικρής ή μεγάλης). Παρόλα αυτά δεν χάνεται, κατά την ακρόαση, η αίσθηση της κατεύθυνσης της μελωδίας.

Συγκροτείται από τη φράση *α* (μέτρα 4-7) και τη φράση *α'* (μέτρα 8-14) η οποία δεν είναι παρά η φράση *α* εμπλουτισμένη με περισσότερους φθόγγους και κατιούσα, κατά κύριο λόγο, σε αντίθεση με την *α*, κατεύθυνση (Εικόνα 31). Η φράση *α*, παρά το φθόγγο μι αναίρεση που συμπεριλαμβάνει, θεωρείται ότι ανήκει στο φθογγικό περιβάλλον της μι ελάσσονα όπως και η φράση *α'*. Το κείμενο που συνοδεύει τις συγκεκριμένες φράσεις διαφέρει, καθώς αυτό της φράσης *α* έχει νοηματικό περιεχόμενο ενώ αυτό της φράσης *α'* όχι¹³³. Το τραγούδι συμπεριλαμβάνει τέσσερις στροφές εκ των οποίων οι νοηματικές ενότητες ταυτίζονται, κάθε φορά που εμφανίζονται, με τη φράση *α*. Ο πίνακας που ακολουθεί παρουσιάζεται σχηματικά η δομή του τραγουδιού *La fiolaire*.

Πίνακας 14

	Εισαγωγή	Α	γέφυρα	Α'	coda
Κείμενο	-	πρώτη και δεύτερη στροφή	-	τρίτη και τέταρτη στροφή	-
Φράσεις	Ελεύθερη	<i>α</i> + <i>α'</i> + γέφυρα + <i>α</i> + <i>α'</i>	ελεύθερη	<i>α</i> + <i>α'</i> + γέφυρα + <i>α</i> + <i>α'</i>	Ελεύθερη
Ενορχήστρωση	Βιολοντσέλο	βιολοντσέλο βιόλα φωνή	βιολοντσέλο	βιολοντσέλο βιόλα φωνή	φωνή άρπα
Τονικό κέντρο	σολ				
Τονικός χώρος	Αιολικός	αρμονική ελάσσονα μελωδική ελάσσονα	Αιολικός	αρμονική ελάσσονα μελωδική ελάσσονα	Αιολικός λα Αιολικός (?)
Μέτρα	1-3	4-27	28-29	4-27 + 30-31	32-39

¹³³ “lirou lirou lirou...”.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται με το μελωδικό διάστημα της τέταρτης αυξημένης στην άρπα (λα-ρε δίεση), το οποίο και προετοιμάζει τον τονικό χώρο (μι ελάσσονα) και το φθογγικό κέντρο (φθόγγος μι) του τελευταίου τραγουδιού της ανθολογίας, *Azerbaijan Love Song*.

6.11 *Azerbaijan love song*

Τελευταίο τραγούδι του κύκλου Folk Songs του Luciano Berio για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων έρχεται το *Azerbaijan love song*. Όπως είναι έκδηλο, η χώρα προέλευσης του είναι το Αζερμπαϊτζάν και απορία προκαλεί το γεγονός ότι δεν φέρει κάποια ιδιαίτερη/πρωτότυπη ονομασία, παρά έναν γενικό τίτλο που πληροφορεί τον ακροατή ότι πρόκειται για τραγούδι της αγάπης. Αιτία για αυτό καθώς και για το γεγονός ότι οι στίχοι του τραγουδιού δεν είναι ορθογραφημένοι σύμφωνα με τη γλώσσα του Αζερμπαϊτζάν, αποτελεί το γεγονός ότι το συγκεκριμένο τραγούδι έγινε γνωστό πρώτα στη Cathy Berberian και έπειτα στον Berio μέσω ενός φθαρμένου δίσκου 78 στροφών. Το κείμενο του τραγουδιού καταγράφηκε συλλαβή προς συλλαβή με βοήθεια φωνημάτων, από την Berberian, διότι η ίδια δεν γνώριζε τη γλώσσα. Όπως γίνεται αντιληπτό δεν είναι δυνατή, εξαιτίας της έλλειψης ορθογραφίας και κατ' επέκταση σύνταξης, η μετάφραση των στίχων.

Το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων παραμένει άγνωστο, παρόλα αυτά όμως ο ακροατής αντιλαμβάνεται έγκαιρα τον εύθυμο χαρακτήρα του τραγουδιού. Το τονικό κέντρο, η αρμονική γλώσσα και η μορφολογική δομή του τραγουδιού παρουσιάζουν τα περισσότερα κοινά, από κάθε άλλο τραγούδι της ανθολογίας, με ένα μη επεξεργασμένο παραδοσιακό τραγούδι.

Το τονικό κέντρο του *Azerbaijan love song* είναι ο φθόγγος μι και το αρμονικό του περιβάλλον η μι ελάσσονα. Είναι διακριτές παροδικές ισχυροποιήσεις άλλων φθογγικών κέντρων, χωρίς απαραίτητα να πρόκειται για μετατροπές σε άλλες τονικότητες/τονικούς χώρους. Οι βασικότεροι φθόγγοι, εκτός από το φθόγγο μι, και οι τονικότητες που τους συνοδεύουν είναι οι εξής:

- Σολ- σολ μείζονα
- Λα- λα ελάσσονα
- Ρε- ρε μείζονα

Με άλλα λόγια πρόκειται για τις βασικές συγχορδίες μιας κλίμακας ή ενός τρόπου οι οποίες χρησιμοποιούνται στα παραδοσιακά τραγούδια πολλών χωρών (τρίτη βαθμίδα μείζονα, τέταρτη βαθμίδα ελάσσονα, έβδομη βαθμίδα μείζονα).

Η παρουσία του φθόγγου ρε δίεση σε πολλά σημεία του κομματιού αποτελεί λόγω για τον οποίο το αρμονικό περιβάλλον του κομματιού είναι η μι ελάσσονα και όχι ο

αιολικός τρόπος από μι. Επιπρόσθετα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση, από το συνθέτη, της νότας μι ύφεση, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί, στα πλαίσια της ρε μείζονα, η δεύτερη της χαμηλωμένη βαθμίδα.

Επανερχόμενοι στη μορφολογική δομή του κομματιού, είναι σαφής η εναλλαγή ενοτήτων που έχουν ρόλο ρεφραίν με άλλες σε ρόλο γέφυρας όπως και κουπλέ. Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η παράθεση του ακόλουθου πίνακα προς διευκρίνιση της δομής του κομματιού.

Πίνακας 15

	εισαγωγή	A (κουπλέ)	B (ρεφραίν)	γέφυρα	B (ρεφραίν)	Γέφυρα	B (ρεφραίν)	Γ
Κείμενο	-	πρώτη στροφή	πρώτο ρεφραίν	ενδιάμεσο ς στίχος	δεύτερο ρεφραίν	ενδιάμε σος στίχος	τρίτο ρεφραίν	τελευταίος στίχος
Φράσεις	α + α	2 μέτρα εισαγωγή στη σολ μείζονα + β + β	α + α	γ + γ'	α + α	δ + ελεύθερ η μικρή cadenza στη ρε μείζονα	α + α	Ε
Ενορχήστρω ση	πίκολο φλάουτο βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα κλαρινέτο	βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα φωνή	βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα φωνή	κλαρινέτο βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα φωνή	κλαρινέτο πίκολο φλάουτο βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα φωνή	πίκολο φλάουτο κλαρινέτ ο άρπα φωνή	κλαρινέτο πίκολο φλάουτο βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα φωνή	κλαρινέτο πίκολο φλάουτο βιόλα βιολοντσέ λο πίκολο ντέφι άρπα φωνή
Τονικό κέντρο	μι	σολ	μι	ρε	μι	Σολ	Μι	Μι
Τονικός χώρος	Αιολικός	σολ μείζονα/ μι ελάσσονα	ελάσσονα	μείζονα	Ελάσσονα	Μείζον α	ελάσσονα	Ελάσσον α
Μέτρα	1-8	9-18	19-26	27-36	37-44	45-50	51-58	59-68

Η φράση α (μέτρα 1-4, 19-22 κ.ο.κ) είναι αυτή πάνω στην οποία δομείται το ρεφραίν του τραγουδιού. Η αδυναμία κατανόησης του κειμένου δεν επιτρέπει τον χωρισμό του σε στίχους και κατ' επέκταση σε στροφές με αποτέλεσμα να μην είναι απόλυτα βέβαιο εάν γίνεται ορθή ταύτιση μεταξύ φράσεων και ενοτήτων. Παρά την όποια ασάφεια όμως, η φράση α και η επανάληψή της ως ενότητες παραπέμπουν περισσότερο από κάθε άλλη σε αυτό που είναι από τη λαϊκή και παραδοσιακή μουσικό γνωστό ως ρεφραίν. Το κείμενο του ρεφραίν στο τραγούδι Azerbaijan love song δεν παραμένει το ίδιο παρά διαφοροποιείται σε κάθε ρεφραίν.



Εικόνα 34, *Azerbaijan Love Song*, Φωνή, φράση α, μέτρα 19-22

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη ενός και μοναδικού κουπλέ (μέτρα 9-18), σε αντίθεση με την ύπαρξη περισσοτέρων της μίας γεφυρών (μέτρα 27-36, 45-50).



Εικόνα 35, *Azerbaijan Love Song*, Φωνή, φράση β (κουπλέ), μέτρα 9-18



Εικόνα 36, *Azerbaijan Love Song*, Φωνή, φράση γ και γ' (γέφυρα), μέτρα 27-36



Εικόνα 37, *Azerbaijan Love Song*, Φωνή, φράση δ, μέτρα 45-48

Εξετάζοντας τις επιμέρους ενότητες, η εισαγωγή του κομματιού δεν είναι παρά ένα οργανικό ρεφραίν που οδηγεί σε μια σύντομη εισαγωγή στη σολ μείζονα (μέτρα 9-10) του κουπλέ όπου και παρατηρείται η έναρξη της μελωδική γραμμής της φωνής. Τα όργανα βιόλα, βιολοντσέλο, άρπα και κρουστά διατηρούν καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού συνοδευτικό χαρακτήρα σε σχέση με τη φωνή, ενώ το κλαρινέτο και το πίκολο φλάουτο είναι περισσότερο σολιστικά όργανα. Συγκεκριμένα το φλάουτο έχει τη θέση της φωνής στην εισαγωγή του κομματιού (βλέπε Εικόνα 37) και όπου αλλού εμφανίζεται σε συνδυασμό με το κλαρινέτο έχει πλούσια μελωδική γραμμή. Το κλαρινέτο, με τη σειρά του, συναντάται αρχικά στις γέφυρες και στα δύο τελευταία ρεφραίν, είτε με χαρακτήρα εφάμιλλο του φλάουτου είτε με μεγάλης αξίας νότες

δημιουργώντας με το φλάουτο ένα επιπλέον μουσικό χαλί για τη φωνή (π.χ. μέτρα 45-50).



Εικόνα 38, *Azerbaijan Love Song*, Πίκολο φλάουτο, φράση α, μέτρα 59-68

Το τραγούδι όπως περιγράφεται στον Πίνακα 15 επαναλαμβάνεται αυτούσιο για να καταλήξει στην ενότητα Γ, όπου πλέον ο συνθέτης επιλέγει την απαλλαγή της φωνής από την μελωδία και την αντικατάσταση αυτής με ρυθμική ανάγνωση του κειμένου.

Εικόνα 38, *Azerbaijan Love Song*, Φωνή, φράση ε, μέτρα

Η γραφή όλων των μελωδικών γραμμών αραιώνει αισθητά και το τραγούδι, καθώς και το σύνολο των έντεκα τραγουδιών της ανθολογίας, ολοκληρώνεται θριαμβευτικά με μια tutti μι μείζονα συγχορδία σε *sffz*.

7. Συγκριτική ανάλυση των δύο εκδόσεων του έργου *Folk Songs*

Η ύπαρξη δύο εκδόσεων του έργου *Folk Songs* εγείρει το ενδιαφέρον για μία συγκριτική ανάλυση αυτών από ενορχηστρωτικής, κυρίως, και πιθανό από αρμονικής σκοπιάς. Με γνώμονα την πρώτη έκδοση του έργου για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων (1964), επιχειρείται στο παρόν κεφάλαιο η αποσαφήνιση των διαφορών και των ομοιοτήτων αυτής με τη μεταγενέστερη έκδοση για mezzo-soprano και ορχήστρα (1973), από τον ίδιο τον Luciano Berio. Δυστυχώς δεν υπάρχουν καταγραφές σχολίων του συνθέτη σχετικά με τους λόγους που οδήγησαν τον ίδιο στην μεταγραφή του έργου για ορχήστρα, εννέα χρόνια αργότερα.

Η διανομή των οργάνων είναι η εξής:

2 Φλάουτα (το δεύτερο φλάουτο εναλλάσσεται με πίκολο φλάουτο)

2 Κλαρινέτα σε σι ύφεση

Κλαρινέτο μπάσο σε σι ύφεση

Φαγκότο

Κόρνο σε φα

Τρομπέτα

Τρομπόνι

Άρπα

2 Κρουστοί (tamburino piccolo, campagne, tamburino basco, crotales, spring coils,

Tam-tam, blocco di legno)

Έγχορδα

Η συγκριτική ανάλυση των εκδόσεων συντελεί στην εξαγωγή συγκεκριμένων συμπερασμάτων, τα οποία αφορούν τη διαδικασία που ακολουθήθηκε, από τον Berio, προκειμένου το έργο να διατηρήσει το χαρακτήρα της πρώτης έκδοσης σε ένα νέο πλέον διευρυμένο οργανικό περιβάλλον, αυτό της ορχήστρας.

Οι μελωδίες των τραγουδιών παραμένουν αυτούσιες και διατηρούν τον πρωταγωνιστικό τους ρόλο. Οι μελωδικές γραμμές των οργάνων ενισχύονται μέσω διπλασιασμών φθόγγων στο ίδιο, σε ψηλότερο ή σε χαμηλότερο ρεζίστρο (π.χ. το κοντραμπάσο, κατά κύριο λόγο, σε όλα τα τραγούδια ενισχύει τη γραμμή του βιολοντσέλου και ενίοτε της άρπας μία οκτάβα χαμηλότερα). Πολύ συχνά παρατηρείται το φαινόμενο της διάσπασης μιας μελωδικής γραμμής σε περισσότερα

του ενός όργανα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα του φαινομένου αυτού αποτελούν τα παρακάτω:

I wonder as I wander...: η μελωδική γραμμή του κλαρινέτου, στην coda, μοιράζεται στο όμποε και στο κλαρινέτο.

Loosin Yelav...: η μελωδική γραμμή της άρπας, καθ' όλη την έκταση του κομματιού μοιράζεται μεταξύ της άρπας, του βιολοντσέλου, των βιολιών, της βιόλας και του κοντραμπάσου.

La donna ideale: η φωνή της άρπας εκτελείται από τα βιολιά και την άρπα (ενότητες Α και Α').

Ballo: Οι μελωδικές γραμμές της άρπας, της βιόλας και του βιολοντσέλου κατανέμονται σε μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι, βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα.

Motettu di tristura: η μελωδική γραμμή της βιόλας, του βιολοντσέλου και της άρπας ενισχύεται και κατανέμεται στα ίδια όργανα και στο κοντραμπάσο.

Ακολούθως, ο Berio επιχειρεί την ανταλλαγή μελωδικών γραμμών μεταξύ των οργάνων. Το εγχείρημα αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στο τραγούδι *La donna ideale*, όπου, ιδίως στην ενότητα Β, οι αρχική κατανομή των φωνών (Α' έκδοση) αναθεωρείται (π.χ. γραμμή βιόλας στο όμποε, γραμμή κλαρινέτου στην τρομπέτα, γραμμή βιολοντσέλου και βιόλας στα βιολιά) και σε σημεία επανέρχεται. Η ίδια τεχνική εντοπίζεται και στα κομμάτια *Loosin Yelav* και *Lo fiolaire*.

Σε γενικές γραμμές, η προσθήκη οργάνων στοχεύει στην ενίσχυση της αρμονίας και στην διάνθιση της ηχοχρωματικής περιβάλλουσας. Η ενσωμάτωση χάλκινων οργάνων, περισσότερων έγχορδων και πνευστών οργάνων γίνεται με λεπτούς χειρισμούς προκειμένου να μην υπερκαλυφθεί η μελωδική γραμμή της φωνής και να διατηρηθεί ο υφολογικός χαρακτήρας της πρώτης έκδοσης. Οι δυναμικές διατηρούνται χαμηλές, εκτός από τα σημεία εκείνα που το κείμενο υπαγορεύει το αντίθετο (π.χ. τραγούδι *A la femminisca*, οι ατάκες εξακολουθούν να είναι σε δυναμική *sff-pp* καθώς και φανερά ενισχυμένες από ενορχηστρωτική άποψη,

παρομοίως και στο τραγούδι *Rossignolet du bois* η τελική ατάκα με υποσημείωση *attaca subito*¹³⁴).

Ενδιαφέρον εντοπίζεται στο τραγούδι *Motettu di tristura*, όπου η ενσωμάτωση της τρομπέτας και του τρομπονιού προϋποθέτει τη χρήση σουρντίνας σε εναλλαγή με τον κανονικό/φυσικό ήχο των οργάνων, με τέτοιο τρόπο ώστε να εντάσσεται στο ύφος του μουσικού χαλιού που σχηματίζουν τα έγχορδα όργανα στο μοιρολόι.¹³⁵

Τέλος, μέσω της συγκριτικής ανάλυσης των δύο εκδόσεων του έργου *Folk Songs* διαπιστώνεται η ταύτιση των μορφολογικής δομής των τραγουδιών, είτε αυτά είναι ενορχηστωμένα για σύνολο επτά οργάνων, είτε για ορχήστρα. Οι επιμέρους φράσεις και ενότητες διατηρούνται, όπως και οι τονικοί χώροι και τα φθογγικά κέντρα. Η αρμονική επεξεργασία των τραγουδιών παραμένει αναλλοίωτη, σε σύγκριση με την πρώτη έκδοση χωρίς επιπλέον προσθήκες. Συγκεκριμένα, οι τονικοί χώροι ενισχύονται με προσθήκη φθόγγων (π.χ. μελωδική γραμμή κλαρινέτων στο τραγούδι *I wonder as I wander...*), που συμπεριλαμβάνονται στο πλαίσιο των εκάστοτε τρόπων, καθιστώντας σαφέστερη την ταυτότητα τους. Η αντιστικτική γραφή γίνεται περισσότερο περίπλοκη, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την συνεχή εμφάνιση *stretti* στο τραγούδι *I wonder as I wander...* από την τρομπέτα, το φλάουτο και το όμποε.

Συνοψίζοντας, η έκδοση το 1973 για *mezzo-soprano* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενορχηστρωτικό ενδιαφέρον και η ταυτόχρονη μελέτη και ανάλυσή της με την πρώτη έκδοση για επτά όργανα και φωνή συμβάλλει στην κατανόηση της αρμονικής και ενορχηστρωτικής γλώσσας του Berio, στο συγκεκριμένο έργο, ενώ παράλληλα συντείνει στο σχηματισμό μίας ολοκληρωμένης μικροδομικής και μακροδομικής εικόνας του έργου *Folk Songs*.

¹³⁴ Berio L. *Folk Songs for mezzosoprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973, σελ. 19

¹³⁵ Berio L. *Folk Songs for mezzosoprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973, σελ. 41.

8. Συμπεράσματα-Συζήτηση

Η αναλυτική προσέγγιση έργων της μουσικής φιλολογίας του 20^{ου} αιώνα σε συνδυασμό με τη γνώση των καλλιτεχνικών ρευμάτων και της εξέλιξης τους προσφέρει μια δίοδο γνωριμίας, κατανόησης και εμβάθυνσης στις ευρύτερες στυλιστικές/υφολογικές τάσεις, και μια περεταίρω αποκρυπτογράφηση της μουσικής γραφής και ταυτότητας των συνθετών της περιόδου αυτής. Η αλληλεπίδραση των εκάστοτε και παλαιότερων καλλιτεχνικών ρευμάτων και των συνθετών αντικατοπτρίζεται στην πρωτοτυπία και την πολυσυλλεκτικότητα της εργογραφίας των συνθετών αυτών.

Επικεντρώνοντας στον Luciano Berio, ο οποίος υπήρξε μείζονα πνευματική και καλλιτεχνική φιγούρα των μουσικών πεπραγμένων από τα μέσα του αιώνα έως και τις αρχές του επόμενου, εντοπίστηκε το ενδιαφέρον του ίδιου για δανεισμό¹³⁶ μουσικών και λεκτικών χωρίων προϋπαρχόντων έργων καθώς και για εξερεύνηση του πλούτου λαϊκών παραδοσιακών μουσικών. Η αναλυτική προσέγγιση των Whittall, Schwartz και Goldfrey Osmont-Smith David, Donat Misha, και Hicks Michael στα έργα του Berio *Circles* (1960), *Coro* (1975-76), *Laborintus II* (1965), *Rendering* (1988), *Sinfonia* (1968-69), *In Ritorno degli snovidenia* (1977) και *Voci* (1984) παρείχε καταλυτική βοήθεια κατά τη μελέτη της αρμονικής και ενορχηστρωτικής επεξεργασίας των παραδοσιακών μελωδιών των έντεκα επιμέρους τραγουδιών της συλλογής *Folk Songs* για mezzo-soprano και επτά όργανα.

Συνοψίζοντας τις ιδιαιτερότητες της γραφής του Berio, διαπιστώνεται, εν πρώτοις, ότι μέσω του έργου αυτού ο συνθέτης δεν απαιτεί από τους εκτελεστές οριακές δεξιότητες/ικανότητες¹³⁷, όπως στη σειρά έργων του *Sequenze* για σόλο όργανα ούτε και χρησιμοποιεί ηλεκτρονικά μέσα για να εμπλουτίσει την ηχοχρωματική του παλέτα. Εντούτοις, το παραδοσιακό ύφος των τραγουδιών δε διαβρώνεται παρά εξελίσσεται μέσω της χρήσης εμπλουτισμένης αρμονίας, παράλληλης συνύπαρξης τονικών χώρων και κέντρων, με βασικό γνώμονα την υπηρετήση του νοηματικού περιεχομένου των τραγουδιών. Το κείμενο σε συνδυασμό με τη μορφολογική δομή

¹³⁶ Quotation.

¹³⁷ Νέες διαδικασίες μουσικής εκτέλεσης: νέες τεχνικές, νέοι ήχοι, νέα όρια έκτασης και οργανικής και φωνητικής δεξιότητας (Ευρώπη από το 1950 και μετά) Σάλτσμαν, Ε. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετ. Ζερβός Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983, σελ.227-229.

των φράσεων κάθε τραγουδιού αποτελεί πυξίδα αρμονικής, ενορχηστρωτικής και υφολογικής κατεύθυνσης για τον συνθέτη.

Διατηρώντας ακέραιες τις παραδοσιακές μελωδίες υφαίνει μια πλούσια οργανική περιβάλλουσα, η οποία άλλοτε έχει συνοδευτικό ρόλο και άλλοτε σολιστικό και σε σημεία ανεξάρτητο. Όσο αφορά την πρώτη έκδοση του έργου, για mezzo-soprano και σύνολο επτά οργάνων, το οργανικό σύνολο χωρίζεται συχνά σε υποσύνολα. Όργανα όπως το φλάουτο και το πίκολο φλάουτο διατηρούν ρόλο σολιστικό, ενώ άλλα, όπως η βιόλα και το βιολοντσέλο εναλλάσσουν ρόλους μεταξύ σολιστικών και συνοδευτικών. Η άρπα, το κλαρινέτο και τα κρουστά τοποθετούνται από το συνθέτη, κατά κύριο λόγο, στο παρασκήνιο της ενορχήστρωσης, χωρίς το γεγονός αυτό να αποδυναμώνει τη λειτουργικότητά τους στο ευρύτερο σύνολο. Οι μελωδικές γραμμές των οργάνων μεταβάλλονται και διαχωρίζονται σε περισσότερες της μίας κατά τη ροή των κομματιών δημιουργώντας επιπρόσθετες φωνές. Είναι τα σημεία εκείνα στα οποία εμφανίζεται το φαινόμενο της ψευδοπολυφωνίας, είτε απλά της εμφανούς παράλληλης κίνησης φωνών. Επιπρόσθετα, το εύρος των εν χρήσει δυναμικών του οργανικού συνόλου διαμορφώνεται σε συνάρτηση με την έκταση της φωνής, της οποίας ο ρόλος, από την έναρξη έως το τέλος της ανθολογίας, διατηρεί τον πρωταγωνιστικό του χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να επιλέγονται από τον Berio χαμηλές δυναμικές, με εξαίρεση σημεία στα οποία επιλέγει να προσδώσει έμφαση λόγω του αρμονικού/φθογγικού, του μελωδικού ή του νοηματικού (κατά το κείμενο) περιεχομένου που εσωκλείουν.

Η ύπαρξη δύο εκδόσεων του έργου Folk Songs, με τη δεύτερη να προέρχεται από τον ίδιο το συνθέτη, δηλώνει τη δυνατότητα εξέλιξης του έργου από ενορχηστρωτική σκοπιά σε ένα ευρύτερο ηχητικό φάσμα, πλουσιότερο σε ηχοχρωματικό περιεχόμενο και πολυπλοκότερο σε μελωδική και αντιστικτική ύφανση/υφή. Όπως έχει διευκρινιστεί ήδη, η δεύτερη έκδοση του έργου για mezzo-soprano και ορχήστρα, δε στοχεύει σε αρμονική παρά σε ηχοχρωματική περιπλοκότητα

Όσον αφορά στην αρμονική γλώσσα του έργου, παρατηρείται η τάση του Berio για μια συνεχή λανθάνουσα ή μη διάβρωση του τροπικού υλικού μέσω της πολυτροπικότητας και της τροπικής εναλλαγής. Τα τονικά κέντρα ενισχύονται και άλλοτε, εσκεμμένα, εξασθενούν. Αξιοσημείωτη είναι και η ρυθμική ποικιλομορφία των κομματιών που εμπλουτίζει την υφή αυτών. Η πολυπλοκότητα της ρυθμικής κατανομής των αξιών δεν χαρακτηρίζεται ως ακραία, όπως σε άλλα έργα του συνθέτη (π.χ. Sequenze), παρά παραπέμπει σε ελευθερία ρυθμού, όταν οι μελωδικές γραμμές

προσομοιάζουν σε αυτοσχεδιασμό και σε ρυθμική αυστηρότητα, όταν πρόκειται για δομημένες μορφολογικά φράσεις.

Όσον αφορά δε στην εναλλαγή των τραγουδιών, επιλέγεται η εκτέλεση αυτών χωρίς διαλείμματα (*attaca subito*) προσδίδοντας στην ανθολογία την αίσθηση ενός, παρά τη διαφορετική προέλευση των κομματιών, ενιαίου έργου. Σε γενικές γραμμές τα τραγούδια διαδέχονται το ένα το άλλο, με την εξής σειρά:

1.αργό-2.γρήγορο-3.αργό-4.αργό-5.αργό-6.αργό-7.γρήγορο-8.αργό-9.γρήγορο-
10.αργό-11.γρήγορο

Ερμηνεύοντας, στη συνέχεια, το γεγονός ότι ο Berio επέλεξε το συγκεκριμένο τίτλο για το έργο αυτό, εντοπίζεται η προτροπή του προς τους εκτελεστές για μία ερμηνεία με χαρακτήρα προσφιλή προς αυτόν των παραδοσιακών οργανοπαικτών. Αυτό επιτυγχάνεται, όπως έχει επισημανθεί στα κείμενα των αναλύσεων που προηγήθηκαν, διαμέσου των λεκτικών σχολίων του σχετικά με τον τρόπο ερμηνείας καθώς και των οργανικών και φωνητικών αποσπασμάτων που προσομοιάζουν σε αυτοσχεδιασμό.

Ο Luciano Berio στο έργο *Folk Songs* διευκρινίζει στην αρχή κάθε κομματιού την προέλευση τους. Διαχειρίζεται την έννοια του *μουσικού δανεισμού* λαϊκού παραδοσιακού υλικού εκτός του πλαισίου προσέγγισης των Εθνικών Σχολών, αλλά συμπορευόμενος με τους συνθέτες που εντάχθηκαν, κατά ένα χρονικό διάστημα της συνθετικής τους πορείας, στο ρεύμα του *Νέου πλουραλισμού*. Μεταχειρίζεται τα μουσικά δάνεια, τις μελωδίες των τραγουδιών, εν προκειμένω, ως τον πυρήνα της σύνθεσης του, διατηρώντας τες στο προσκήνιο του συνόλου. Δανείζεται από αυτές μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα τα οποία, είτε μεταφέρει αυτούσια, είτε μετασχηματισμένα στις υπόλοιπες μελωδικές γραμμές. Τα μουσικά δάνεια του έργου *folk Songs* δεν έχουν αποσπασματικό και σύντομης διάρκειας χαρακτήρα, ούτε και έρχονται σε αντίθεση με την μουσική γλώσσα που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης στην μεταγραφή του. Το εγχείρημα του δε, να συνθέσει δύο πρωτότυπες μελωδίες τραγουδιών, το *La Donna Ideale* και το *Ballo*, σε ύφος παραδοσιακής μουσικής επιβεβαιώνει, λόγω του συνδυασμού πρωτοτυπίας της αρμονικής γλώσσας και υφής¹³⁸ αυτών και μίμησης παραδοσιακού ύφους, την επιτυχία της συνειδητής διαδικασίας, που διέπει την συνθετική περίοδο της δεκαετίας του '70, να διδαχθεί από

¹³⁸ Απουσία σαφούς τονικού κέντρου και συνηθισμένης, κατά τα πρότυπα της παραδοσιακής μουσικής, μορφολογικής δομής και φόρμας.

τη μουσική παράδοση πολυάριθμων πολιτισμών και να εντάξει με πολυποίκιλους και πρωτότυπους τρόπους τη γνώση αυτή στην αυστηρά προσωπική του συνθετική ταυτότητα.

9.Βιβλιογραφία

Donat, Misha. *Berio and his Circles*. MT 105, 1964.

Glarean, H., *Dodecachordon*, Basle, 1547; trans. C. Miller, MSD, xxvi (1972).

Hicks, M. *Text, Music, and Meaning in Berio's Sinfonia, Third Movement*. PNM 20, nos.1 και 2, 1981-82.

Kostelanetz, R. *A Dictionary of the Avant-Gardes*. New York: Routledge, 2001.

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

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

Morton, B.I., and Collins, P. *Contemporary Composers*. London: St.James Press, 1992.

Osmond-Smith D. *Luciano Berio: Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. New York: Marion Boyars, 1985.

Osmond-Smith, David. *Playing with Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Ashgate, 1985.

Pen, Ron. *"I wonder as I wander". A Kentucky Christmas*. Kentucky: (George Ella Lyon, εκδότης), University Press of Kentucky, 2003, σελ..200-201.

Persichetti, V. *Twentieth-Century Harmony, Creative Aspects and Practice*, New York: W.W. Norton & Company, 1961.

Schwartz, E., and Godfrey, E. *Music Since 1945: Issues, Materials and Literature*. New York: Schirmer Books, an imprint of Simon & Schuster Macmillan, 1993.

Strunk, O. *Source Readings in Music History, vol.7: The Twentieth Century*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1998.

U. Eco. *Apertura e "informazione" nella struttura musicale: uno strumento d'indagine*, Incontri musicali, no.4, 1960.

Whittall, A. *Exploring Twentieth-Century Music*, Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2003.

Whittall, A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Williams, K. *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1997.

Διαμαντίδης, Α. *Λεξικό των -ισμων, από τον Αβανγκαρντισμό στον Ωφελιμισμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 2008.

Μπαμπινιώτης, Γ. *Λεξικό για το Σχολείο και το Γραφείο*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέντρο Λεξικολογίας, 2008.

Σάλτσμαν, Ε. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετ. Ζερβός Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983.

Άρθρα

Annibaldi Claudio: 'Luciano Berio', *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), vol.2, σελ. 554-559.

Berio Luciano: 'Eco in ascolto', *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel, 1986, σελ.329-34; Eng. trans. in *CMR*, v (1989).

Burkholder, Peter J.: 'Collage' *Grove Music Online* ed. L. Macy
(Accessed[24.09.10]), <http://www.grovemusic.com>.

Grove, G.: 'teneramente'. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980) vol.18, σελ. 687.

Langham Smith, Richard. 'Canteloube de Malaret, Marie-Joseph', *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Sadie, S. (New York: Macmillan Publishers Ltd., 1994) vol.1, A-D, σελ.356.

Osmond-Smith, David: 'Luciano Berio', *Grove Music Online* ed. L. Macy
(Accessed[3.02.10]), <http://www.grovemusic.com>.

Porter, A.: 'Berberian, Cathy', *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S., (London: Macmillam Publishers Ltd, 1980) vol.2, σελ.516.

Powers, Harold, S.: 'Mode', *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. (London: Macmillan Publishers Ltd, 1980) vol.12, σελ.422.

Thieme, Darius, L.: 'Lomax, Alan'. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* ed. Sadie S. (London: Macmillam Publishers Ltd, 1980), vol.11, σελ. 138.

Wachsman, Klaus,P.: 'Folk music' *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Sadie S. (London: Macmillam Publishers Ltd, 1980) vol.6, σελ.693.

Παρτιτούρες

Berio L. *Folk Songs for mezzosoprano and orchestra*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1973.

Berio L. *Folk Songs for mezzosoprano and seven instruments*. Wien-London: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, 1968.

Ηχογραφήσεις

Luciano Berio: Points on the Curve to find..., Folk Songs, Sequenza VII, Laborintus II, ERMITAGE ERM-164-2, 1973, επανέκδοση 1993 και 1995

Διαδικτυακοί τόποι

<http://www.avantgardeproject.org/agp83/Berio.pdf> 18 Φεβρουαρίου 2010.

http://www.fearnomusic.org/assets/programs/FNM2007-08_program1.pdf 18 Φεβρουαρίου 2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Is_The_Color 3 Μαρτίου 2010.

<http://www.whitings-writings.com/diatribes/berio.htm> 26 Ιουλίου 2010.

http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=σημειωτική&loptall=true&dq= 20 Αυγούστου 2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/Genoese_dialect 15 Μαρτίου 2010.

10. Παράρτημα