

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*Η χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre:
Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΛΟΚΑ

ΑΕΜ: 1441

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

Κωνσταντίνος Τσούγκρας,
Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2013

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*Η χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre:
Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΛΟΚΑ
ΑΕΜ: 1441

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:
Κωνσταντίνος Τσούγκρας,
Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2013

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ως μέλος επί σειρά ετών της Νεανικής Χορωδίας, της Χορωδίας Δωματίου και των Kassiola Voices του Ωδείου Τρικάλων Τασία Κασιώλα είχα την ευκαιρία να έρθω σε επαφή από πολύ νωρίς με έργα του σύγχρονου χορωδιακού ρεπερτορίου. Το χειμώνα του 2001, στα πλαίσια προετοιμασίας για την ηχογράφηση ενός CD με τη Χορωδία Δωματίου και τις Kassiola Voices, ανάμεσα στα έργα της ηχογράφησης ήταν το Cloudburst του Eric Whitacre. Αυτή η πρώτη μου γνωριμία με τη μουσική του Whitacre, και δη με το συγκεκριμένο έργο του, μου προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση. Στα χρόνια που ακολούθησαν ανακάλυπτα διαρκώς καινούργια έργα του Whitacre, ενώ ο ίδιος γινόταν ολοένα και πιο διάσημος στο χορωδιακό κόσμο. Αυτό, σε συνδυασμό με μια συναυλία στο Kodály Institute της Ουγγαρίας, το καλοκαίρι του 2011, όπου ερμηνεύσαμε το Sleep, με οδήγησε στην απόφαση να μελετήσω και να αναλύσω εις βάθος τη μουσική του Eric Whitacre. Έτσι, αποφάσισα το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας να είναι η ανάλυση αντιπροσωπευτικών χορωδιακών έργων του Eric Whitacre.

Η συγγραφή της παρούσας εργασίας ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, καθώς επρόκειτο για ένα συνθέτη εν ζωή και μάλιστα πολύ νέο. Ως εκ τούτου, οι βιβλιογραφικές πηγές ήταν ελάχιστες και η πρόσβαση σε αυτές περιορισμένη, αφού το βασικό υλικό βρισκόταν σε βιβλιοθήκες πανεπιστημίων της Αμερικής. Για το κομμάτι αυτό της εργασίας οφείλω να ευχαριστήσω τη Βασιλική Τσούβα για την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε, δίνοντάς μου πρόσβαση στις βιβλιοθήκες των πανεπιστημίων της Indiana και του Illinois, καθώς και την Αθανασία Κυριακίδου για διάφορα άρθρα της βιβλιοθήκης του California State University of Los Angeles και τη παροχή χρήσιμων πληροφοριών από την ήδη γνωριμία της με τον Whitacre και τη μουσική του. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τις μαέστρους και καθηγήτριές μου όλα αυτά τα χρόνια, Τασία Κασιώλα, Μαρκέλλα και Βασιλική Τσούβα για όλη τη μουσική και ιδιαίτερα χορωδιακή εκπαίδευση που μου προσέφεραν, την οικογένειά μου και τους φίλους μου που με στήριξαν καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας.

Τέλος, νιώθω έντονη την επιθυμία να εκφράσω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή, Κώστα Τσούγκρα, για τη δημιουργική συνεργασία μας, τις ατελείωτες ώρες γραφείου, δουλειάς, βοήθειας, τη στήριξη και καθοδήγηση που μου προσέφερε όλους αυτούς του μήνες, χωρίς τη συμβολή του οποίου η εργασία αυτή δεν θα είχε εκπονηθεί.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο ERIC WHITACRE ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ

- 1.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
- 1.2 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ
- 1.3 ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ
- 1.4 ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

- 2.1 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ
- 2.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ
 - 2.2.1 ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΩΓΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΑΝΑΛΥΣΗΣ
- 2.3 ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

- 3.1 *With a Lily in your Hand*
- 3.2 *Sleep*
- 3.3 *Cloudburst*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

- 4.1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ
- 4.2 ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
- 4.3 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	4
1.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	4
1.2 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ	7
1.3 ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ	9
1.4 ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	14
2.1 ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ	14
2.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	19
2.2.1 ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΩΓΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΑΝΑΛΥΣΗΣ	
2.3 ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	27
3.1 WITH A LILY IN YOUR HAND	27
3.2 SLEEP	47
3.3 CLOUDBURST	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ	83
4.1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	83
4.2 ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	89
4.3 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ	91
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	93
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	96
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ	97

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο όρος μουσική ανάλυση¹ σύμφωνα με τους I.Bent και A.Pople περιλαμβάνει μια πληθώρα δραστηριοτήτων, καθιστώντας ιδιαίτερα δύσκολη την οριοθέτηση της στο χώρο της μουσικής. Τα θέματα που άπτεται η μουσική ανάλυση εμφανίζουν πολλά κοινά με αυτά της μουσικής θεωρίας και σύνθεσης: ο αναλυτής, όπως και ο θεωρητικός ή ο συνθέτης, ερευνά τους νόμους που διέπουν τη μουσική δομή, τη φύση του μουσικού έργου, πως δομείται, ποιο είναι το μουσικό υλικό που χρησιμοποιεί, με ποιον τρόπο αυτό εξελίσσεται, ποιες είναι οι επιρροές του συνθέτη ή οι έμμεσες αναφορές του, ποια είναι η θέση – αξία του στους μεταγενέστερους και πως, εν τέλει, όλα αυτά διαμορφώνουν την τελική του δομή και την καθιστούν βιώσιμη. Η ανάλυση ως εκ τούτου μπορεί να λειτουργήσει είτε ως διδακτικό εργαλείο, μεταδίδοντας όσο το δυνατόν στον εκτελεστή ή στον ακροατή τη γνώση του συνθέτη για το έργο, είτε ως μια ανεξάρτητη λειτουργία διερεύνησης του έργου. Πολύ συχνά εκτελεστές, μαέστροι, παιδαγωγοί προβληματίζονται με τη συνολική μορφή του έργου και ανατρέχουν σε διάφορες θεωρίες ανάλυσης, όπως η θεωρία του Schenker, και κατ' επέκταση η αναγωγική μέθοδος, οι οποίες προσφέρουν ένα τρόπο εξέτασης ακριβώς αυτής της πλευράς της μουσικής.

Σε αυτά τα πλαίσια ανάλυσης εκπονήθηκε η παρούσα εργασία, στόχος της οποίας είναι να προσπαθήσει, μέσω της ανάλυσης κατά την αναγωγική μεθοδολογία τριών αντιπροσωπευτικών χορωδιακών έργων του Eric Whitacre, να εξάγει κάποια συμπεράσματα για το γενικότερο συνθετικό του στιλ, τους λόγους που τον οδηγούν σε αυτό και σε τελευταίο επίπεδο ανάλυσης πως παράγεται όλο αυτό το μουσικό αποτέλεσμα των έργων του, αλλά και πως γίνεται αντιληπτό από τον ακροατή. Η ιδέα αυτή, του πως αντιλαμβάνεται ένας μέσος ακροατής το έργο του, κατέχει για τον Whitacre εξέχοντα ρόλο στην διαμόρφωση της συνθετικής του γλώσσας και γραφής, προσδίδοντάς του ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, την παρουσίαση της αρχικής ιδέας από τα πρώτα κιόλας μέτρα του έργου.

Η αναλυτική πορεία που πρόκειται να ακολουθηθεί έχει σκοπό να καταδείξει ακριβώς αυτόν τον τρόπο, με τον οποίο ξεδιπλώνεται και αναπτύσσεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ο εξαρχής παρουσιαζόμενος βασικός πυρήνας της μουσικής σκέψης του συνθέτη. Ωστόσο, αυτή η

¹ Ian Bent και Anthony Pople, "Music Analysis," *Grove Music Online*, accessed December 1, 2012, <http://www.grovemusic.com>, (μτφ. γραφούσας).

μονομερής εξέταση των έργων του, αποκομμένη από το ποίημα και το περιεχόμενο του, θα δημιουργούσε πολλά ερωτηματικά στην κατανόηση του ύφους του Whitacre και πιθανώς να οδηγούσε σε λαθεμένα συμπεράσματα. Για τον συνθέτη η επιλογή του ποιήματος, το ίδιο το ποίημα, το περιεχόμενο και η ουσία του είναι ζωτικής σημασίας και άμεσα συνυφασμένα με την αρχή δόμησης των έργων του. Έτσι, η εξέταση από κοινού όλων αυτών των στοιχείων κρίνεται αναγκαία προκειμένου να δοθεί μια όσο το δυνατόν γενικότερη και εμπειριστατωμένη ανάλυση, η οποία να επιτρέπει την ομαλή εξαγωγή τεκμηριωμένων συμπερασμάτων.

Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: Στο πρώτο μέρος δίνονται τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, παρουσιάζοντας τη μουσική του πορεία από τα σχολικά χρόνια έως σήμερα, ενώ στη συνέχεια γίνεται λόγος για τα διάφορα ρεύματα μουσικής και τους συνθέτες αυτών, που άσκησαν σημαντική επιρροή στον Whitacre και κατ' επέκταση στη μουσική του. Κατόπιν, παρατίθενται αποσπάσματα άρθρων που έχουν γραφεί, σχολιάζοντας βασικά υφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής του συνθέτη και τον τρόπο με τον οποίο διαπλέκονται – εναλλάσσονται μέσα στα έργα του και, τέλος, πάλι μέσα από την παράθεση αποσπασμάτων από διάφορα άρθρα, που έχουν δημοσιευθεί κατά καιρούς, γίνεται μια σύντομη αναφορά στην πορεία της συνθετικής διαδικασίας που ακολουθεί ο Whitacre.

Το δεύτερο κεφάλαιο διαιρείται σε τρία μικρότερα υποκεφάλαια: το πρώτο υποκεφάλαιο παραθέτει κάποιες βασικές έρευνες που έχουν γίνει σε μεταπτυχιακό και διδακτορικό επίπεδο για το έργο του Whitacre και οι οποίες αποτέλεσαν χρήσιμες βιβλιογραφικές πηγές στη διάρκεια συγγραφής της εργασίας αυτής. Το δεύτερο, ξεκινώντας από μια σύντομη επισκόπηση της πορείας της αναγωγικής μεθόδου από τον 16^ο αι. μέχρι σήμερα εξηγεί τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε η αναγωγική μέθοδος ως βασική μεθοδολογία ανάλυσης των εξεταζόμενων έργων και στη συνέχεια αναφέρεται και σε άλλες αναλυτικές προσεγγίσεις που γίνονται κατά περίπτωση σε κάθε έργο. Το τρίτο και τελευταίο υποκεφάλαιο αιτιολογεί του λόγους που επιλέχθηκε μια επαγωγικού τύπου προσέγγιση – ανάλυση, διαλέγοντας τρία αντιπροσωπευτικά έργα του συνθέτη, και παρουσιάζει τα κριτήρια με βάση τα οποία επιλέχθηκαν τα συγκεκριμένα έργα του. Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο ίσως να αναφερθεί ότι η επέκταση της χρήσης της αναγωγικής μεθοδολογίας σε νεοτονικό υλικό αποτελεί ένα δευτερεύοντα, θεωρητικό στόχο της εργασίας, ο οποίος εκπληρώνεται σε αλληλεπίδραση με τον κύριο στόχο, που είναι η ανάλυση των έργων του Whitacre.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί τον πυρήνα της εργασίας, καθώς περιέχει τις αναλύσεις των έργων. Χωρίζεται κι αυτό σε τρία υποκεφάλαια, όπου κάθε υποκεφάλαιο αντιστοιχεί σε ένα έργο. Όλα τα έργα εξετάζονται από αρμονικής και μορφολογικής πλευράς, αναλύονται κατόπιν κατά την αναγωγική μέθοδο και στο τέλος σχολιάζεται ο συσχετισμός μουσικής και ποίησης στον

Whitacre.

Το τέταρτο κεφάλαιο αποτελεί την κατακλείδα της εργασίας αυτής. Συγκεντρώνοντας τα στοιχεία που προκύπτουν από τις αναλύσεις των έργων για το συνθετικό ύφος του Whitacre, καταλήγει σε κάποια γενικά συμπεράσματα που ενδεχομένως διέπουν τα περισσότερα έργα του συνθέτη. Σε αυτό το σημείο η συντάκτρια έκρινε σκόπιμο, λαμβάνοντας υπόψη της τα συμπεράσματα της εργασίας, να προβεί σε κριτική – σχολιασμό μερικών απόψεων που αναφέρονται στον προσδιορισμό του ύφους του Whitacre και τα οποία διαβάζει κανείς σε άρθρα, τα οποία αποτελούν βασικές πηγές άντλησης πληροφοριών για τον συνθέτη και τη μουσική του. Τέλος, η εργασία ολοκληρώνεται με μερικές προτάσεις από τη συντάκτρια για πιθανή μελλοντική έρευνα στα έργα αυτά (ή και άλλα) του Whitacre, προκειμένου να συσχετισθεί η ανάλυση με την ερμηνεία – παιδαγωγική και να έρθει στο φως κάποια πιθανή αλληλεπίδρασή τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο ERIC WHITACRE ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ

1.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ²

*Ο Whitacre είναι αυτή η σπάνια περίπτωση ενός σύγχρονου συνθέτη που είναι ταυτοχρόνως δημοφιλής και αυθεντικός.*³

– *The Daily Telegraph, London*

Γεννημένος στις 2 Ιανουαρίου του 1970, ο Eric Whitacre μεγάλωσε στο Minden της Nevada, μια μικρή αστική πόλη του νότιου Reno. Ο ίδιος αναφέρει πως ποτέ του δε δέχτηκε κάποιου είδους κλασική μουσική εκπαίδευση στη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας. Παρακολούθησε σποραδικά μερικά μαθήματα πιάνου, αλλά τις περισσότερες φορές σταματούσε στις 2 με 3 εβδομάδες λόγω αντίδρασης στις πρακτικές μάθησης. Στα δεκαεφτά του, ήταν μέλος σε μια μπάντα του λυκείου του, παίζοντας τρομπέτα, από την οποία αργότερα διώχθηκε λόγω κακής συμπεριφοράς. Ακολουθώντας τα εφηβικά του όνειρα να γίνει ένας *rock star*, άρχισε να παίζει πλήκτρα σε μια *techno - pop* μπάντα του σχολείου. Μετά το λύκειο, το 1988, εισήχθη στο πανεπιστήμιο της Nevada, του Las Vegas στο τμήμα της Μουσικής Εκπαίδευσης.

Με την εισαγωγή του, ο Whitacre μπορούσε να αυτοσχεδιάσει στο πιάνο, αλλά, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, δεν μπορούσε να διαβάσει καθόλου μουσική. Μετά από λίγο καιρό γνώρισε τον καθηγητή Dr. David Weiller, διευθυντή του Τμήματος Χορωδίας, και αυτό που του τράβηξε αμέσως το ενδιαφέρον ήταν η ακρόαση για τη χορωδία. Μέσα στην πρώτη εβδομάδα προβών για το *Requiem* του W.A.Mozart, ο Whitacre θυμάται να λέει: "Ήταν σαν να είδα χρώμα για πρώτη φορά στη ζωή μου. Συχνά δάκρυζα στη διάρκεια των προβών, παρασυρμένος από την απίθανη ομορφιά του έργου. Έγινε ο πιο φανατικός οπαδός της χορωδίας." Πηγαίνοντας χρόνια πίσω ανακαλεί: "Είχα πάθει εμμονή. Πήγαινα διαρκώς στη βιβλιοθήκη και άκουγα CD, παρακολουθώντας ταυτοχρόνως τις παρτιτούρες. Κάθε μέρα ήταν και μια ανακάλυψη: Mozart,

² Daniel James Grassi, "An analysis of three choral transcriptions for winds by Eric Whitacre" (MA Thesis, San Jose State University, 2010), 4-6, (μτφ. γραφούσας).

<http://ericwhitacre.com/about>, accessed July 20, 2012, (μτφ. γραφούσας).

³ <http://ericwhitacre.com/about>, accessed July 20, 2012, (μτφ. γραφούσας).

Mahler, Mussorgsky."⁴ Η εμπειρία του με τον καθηγητή Dr. David Weiller και η χορωδία σημάδεψαν και άλλαξαν ολόκληρη την πορεία της ζωής του.⁵

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο University of Nevada, Las Vegas (UNLV), μελέτησε σύνθεση με τον Ουκρανό συνθέτη Virko Baley και διεύθυνση χορωδίας με τον Dr. David Weiller. Το πρώτο του έργο *Go, Lovely Rose* ήταν το δώρο του για τον Dr. David Weiller και τη χορωδία. Το 1995, μετά από επτά χρόνια σπουδών, αποφοίτησε από το πανεπιστήμιο της Nevada και αποφάσισε να εγγραφεί στο Julliard School.

"Ήταν το μόνο πανεπιστήμιο που δεν ζητούσε GPA,"⁶ λέει ο ίδιος. Ωστόσο, η αλλαγή αυτή δεν ήταν εύκολη και γι' αυτό ο συνθέτης κράτησε επαφή με τους μέντορές του στο UNLV. Στο Julliard, συνεχίζει, "...υπήρχαν ταλέντα με θεϊκό χάρισμα. Αλλά υπήρχαν ακόμη άτομα που το μυαλό τους είχε καταστραφεί από την ευφυΐα τους. Οι νέοι μουσικοί θα πρέπει να είναι πολύ προσεκτικοί με αυτό το είδος ακαδημαϊσμού – μπορεί να καταστρέψει το πνεύμα σου."⁷ "Για τους πρώτους έξι ή επτά μήνες στο Juillard ένιωθα παράλυτος. Δεν ήξερα τι έκανα", αναφέρει ο Whitacre.⁸ Εκεί βρήκε σημαντική βοήθεια σε έναν από του πιο γνωστούς σύγχρονους συνθέτες ατονικής μουσικής, τον Milton Babbitt, ο οποίος του θύμισε, "Κάνε αυτό που είσαι γεννημένος να κάνεις."⁹ Κι έτσι άρχισε να μελετάει σύνθεση με τους David Diamond και John Corrigliano, μέχρι και το 1997, όπου αποφοίτησε με τον τίτλο Master of Music στη σύνθεση.

Οι συνθέσεις του Whitacre έχουν βραβευτεί από τα εξής ιδρύματα: Barlow International Foundation, American Choral Directors Association¹⁰ (ACDA), American Society of Composers, Authors and Publishers¹¹ (ASCAP) και American Composers Forum, ενώ ο ίδιος έχει κερδίσει το βραβείο Harold Arlen για το έργο του *Paradise Lost*, καθώς και δέκα ακόμη αναδείξεις στο Los Angeles Stage Alliance Ovation Awards, συμπεριλαμβανομένης αυτής της καλύτερης παγκόσμιας πρεμιέρας μιούζικαλ. Επιπροσθέτως, πολλά από τα έργα του έχουν περάσει στο καθιερωμένο χορωδιακό και συμφωνικό ρεπερτόριο και έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης

⁴ Adam Baer, "Whitacre's Way," *UNLV Magazine*, February 2007, accessed July 27, 2012, <http://magazine.unlv.edu/Issues/Fall07/32whitacres.html>.

⁵ Daniel James Grassi, ο. π., 4-6.

⁶ Πρόκειται για ένα διεθνές σύστημα μέτρησης / σύγκρισης των επιπέδων γνώσεων ανά τομέα. Το όνομά του δίνεται ως ακρόνυμο των λέξεων **Grade Point Average**, που ουσιαστικά είναι ο μέσος όρος των συνολικών απαιτούμενων μαθημάτων, μετρημένος σε διάφορες μονάδες μέτρησης: με γράμματα (A, B, C), με κλίμακα (4.0 - 1.0), ως αριθμός από ένα σύνολο (20 από τα 100), με ποσοστά, ως περιγραφικός όρος (Άριστα, Λίαν Καλώς, Ικανοποιητικά).

⁷ Baer, ο.π.

⁸ Adam Sweeting, "Eric Whitacre: Sounds that haunted cyberspace," *The Telegraph*, September 22, 2010, accessed July 27, 2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/8018964/Eric-Whitacre-Sounds-that-haunted-cyberspace.html>.

⁹ Baer, ο.π.

¹⁰ Ήταν ο πιο νέος συνθέτης που έλαβε το βραβείο Raymond C. Brock (2001) για το έργο του *Leonardo Dreams Of His Flying Machine* στο National Convention of ACDA στο San Antonio.

¹¹ Βραβείο Richard Rodgers New Horizons, 1994.

μεταπτυχιακών και διδακτορικών διατριβών.¹² Ένα μεγάλο μέρος από αυτές παρατίθεται στο επόμενο κεφάλαιο, ως αναφορά στις διατριβές που χρησιμοποιήθηκαν ως βασικές πηγές για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας και αναφέρεται λεπτομερώς το αντικείμενο μελέτης αυτών.

Ο συνθέτης διαθέτει ένα έντονο πρόγραμμα με διαλέξεις και σεμινάρια σε διάφορα πανεπιστήμια και άλλους εκπαιδευτικούς μουσικούς φορείς, καθώς και συναυλίες ως προσκεκλημένος μαέστρος διαφόρων επαγγελματικών και εκπαιδευτικών συνόλων σε όλο τον κόσμο. Τα τελευταία δέκα χρόνια έχει δώσει συναυλίες με χορωδιακά και συμφωνικά του έργα σε Ιαπωνία, Αυστραλία, Κίνα, Σιγκαπούρη, Νότια Αφρική, Ευρώπη και Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Ανάμεσα στους πιο σημαντικούς τιμητικούς τίτλους συγκαταλέγονται τα εξής: Composer in Residence for the Pacific Chorale το 2000-2003, Composer in Residence for the Schladming Festival το 2003, Director of the Narashino Wind Consortium in Japan και Eric Whitacre Wind Symphony Festival in Sydney, Australia το 2004. Ακόμη, έχει ιδρύσει μια επιτροπή αυτοδιαχείρισης των εκδόσεων της μουσικής του, και παράλληλα, μαζί με τρεις παλιούς συμφοιτητές του από το Julliard School, τους Steve Bryant, Jonathan Newman και Jim Bonney, έχουν ιδρύσει μια εταιρία συνθετών με την επωνυμία BCM International, στόχος της οποίας, όπως αναγράφεται στην επίσημη ιστοσελίδα τους, είναι "να εμπλουτίσουν το ρεπερτόριο με μουσική αποδεσμευμένη από την παραδοσιακή σκέψη ή τα ιδιωματικά κλισέ."¹³

Η μουσική του Whitacre κυκλοφορεί σε δεκάδες ηχογραφήσεις. Η πρώτη ηχογράφιση *The Music of Eric Whitacre*, περιλαμβάνει εκτελέσεις από τους Dr. William Berz και τους Rutgers Wind Ensemble, Dr. Jo-Michael Scheibe και το University of Miami Chorale, και το Dr. Ronald Staheli και τους Brigham Young University Singers. Αυτή η ηχογράφιση χαρακτηρίστηκε από το American Record Guide σαν ένα από τα δέκα καλύτερα κλασικά άλμπουμ του 1997.¹⁴ Η ηχογράφιση όλων των χορωδιακών του έργων το 2006, από την Hyperion Records, παρουσιάζεται στο CD *Eric Whitacre: Cloudburst and Other Choral Works* με το παγκοσμίως αναγνωρισμένο επαγγελματικό αγγλικό ensemble, Polyphony, υπό τη διεύθυνση του Stephen Layton. Η ηχογράφιση αυτή σύντομα έγινε διεθνώς ανάρπαστη, εμφανιζόταν στα *charts* του Billboard και του iTunes και, εν τέλει, οδήγησε τον Whitacre και τον Layton το 2007 στην απόκτηση Grammy για την καλύτερη χορωδιακή ερμηνεία.¹⁵

Η μακροχρόνια συνεργασία του με τις BYU Χορωδίες και τον Dr. Staheli δημιούργησε άλλη μια ηχογράφιση, με τον τίτλο *Eric Whitacre: The Complete A Cappella Works, 1991-2001*.

¹² <http://eriewhitacre.com/about>, accessed July 20, 2012.

¹³ <http://www.bcminternational.com/composers.php>, accessed July 29, 2012, (μτφ. γραφούσας).

¹⁴ "The American Record Guide," *American Record Guide*, 1997, <http://www.americanrecordguide.com>, accessed July 27, 2012.

¹⁵ Anderson Poter, "Choral Grammy: Singing Layton's Praises," *CNN.com*, February 11, 2007, accessed July 29, 2012, <http://edition.cnn.com/2007/SHOWBIZ/Music/02/11/grammy.cloudburst/index.html>.

Στις πιο πρόσφατες ηχογραφήσεις συγκαταλέγεται η *Whitacre Conducts Whitacre*, στην οποία ο ίδιος ο συνθέτης διευθύνει τις χορωδίες του University of Mississippi και τη συμφωνική μπάντα σε εννέα έργα του.¹⁶

Η πρώτη του δισκογραφική παραγωγή ως συνθέτη και μαέστρου στη Decca/Universal, *Light & Gold*, κέρδισε το βραβείο Grammy το 2012, αποσπώντας άριστες κριτικές και ερχόμενη στην πρώτη θέση των charts του Ηνωμένου Βασιλείου και των ΗΠΑ από την πρώτη εβδομάδα. Η δεύτερη του ηχογράφιση, το *Water Night*, κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 2012, ερχόμενο πρώτο στα charts των iTunes και Billboard, και περιέχοντας επτά πρώτες ηχογραφήσεις και εκτελέσεις από τους Eric Whitacre Singers, London Symphony Orchestra, Julian Lloyd Webber και Hila Plitmann.¹⁷

Η πρεμιέρα του *Lux Aurumque* από τη Virtual Choir ξεπέρασε τις 3.000.000 προβολές στο YouTube με 185 χορωδούς από 12 διαφορετικές χώρες. Η δεύτερη παραγωγή της Virtual Choir με το *Sleep*, τον Απρίλιο του 2011, περιελάμβανε πάνω από 2.000 φωνές από 58 χώρες, ενώ η τρίτη και πιο πρόσφατη Virtual Choir με το *Water Night*, τον Απρίλιο του 2012, έλαβε πάνω από 3.746 βίντεο από 73 χώρες και παρουσιάστηκε στον Lincoln Center της Νέας Υόρκης.¹⁸

Ανάμεσα στις πιο πρόσφατες αναθέσεις του είναι έργα για τα εξής σύνολα: Chanticleer, The King's Singers με την National Youth Choir of Great Britain, London Symphony Orchestra με τη χορωδία της, και ένα ορατόριο για ορχήστρα, χορωδία και σολίστες για τον εορτασμό της έναρξης του νέου Long Center for the Performing Arts στο Austin του Texas. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η πρόσφατη συνεργασία του με τον συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής Hans Zimmer για τα χορωδιακά μέρη της μουσικής της ταινίας *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* και η παρουσίασή του στην 80η επέτειο των Abbey Road Studios, για την οποία είναι μαέστρος και μέλος της κριτικής επιτροπής του διαγωνισμού για τη σύνθεση ενός ύμνου, ερμηνευμένου από την London Symphony Orchestra αυτή τη χρονιά.¹⁹

1.2 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Ο Eric Whitacre έχει χαρακτηριστεί ως ένα από τα πιο "λαμπερά αστέρια της σύγχρονης μουσικής," ενώ οι Los Angeles Times αναφέρθηκαν στη μουσική του ως "έργα εξωγήινης

¹⁶ The University of Mississippi, "University of Mississippi Choral Music," accessed July 27, 2012, <http://www.olemiss.edu/depts/music/choral/whitacrecd.html>.

¹⁷ <http://ericwhitacre.com/about>, accessed July 20, 2012.

¹⁸ <http://ericwhitacre.com/about>, accessed July 20, 2012.

¹⁹ Chloe Veltman, "Eric Whitacre soars beyond world of choral music," *Los Angeles Times*, June 19, 2011, Arts, Entertainment, accessed July 27, 2012, <http://articles.latimes.com/2011/jun/19/entertainment/la-ca-eric-whitacre-20110619>.

ομορφιάς και φαντασίας.²⁰ Όπως αναφέρει ο James McCarthy στο άρθρο του, η μουσική του χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερα συναισθηματική αρμονική γλώσσα, η οποία παρουσιάζεται από το πρώτο του κιόλας έργο, *Go, Lovely Rose*. Ο ίδιος μάλιστα αναφέρει σε σχέση με το πως ξεκίνησε να συνθέτει τα εξής: "Το μοναδικό πράγμα που μπορώ να σκεφτώ είναι ότι προτού γράψω το πρώτο μου κομμάτι, το *Go, Lovely Rose*, πήγα σε μια συναυλία στο Phoenix. Ήταν το εθνικό συνέδριο της ACDA και σε αυτή τη συναυλία υπήρχαν επτά ή οκτώ έργα που με συνεπήραν εντελώς. Ήταν έργα των Pärt, Tavener, Bernstein...δεν ξέρω εάν συνέβη να βρεθώ στο σωστό μέρος ακριβώς τη σωστή στιγμή της μαθητικής μου πορείας ή εάν ήταν απλά μια σύμπτωση, αλλά αυτή η επιλογή των έργων με άγγιξε βαθιά. Νομίζω ότι ακόμα προσπαθώ να "ξεπεράσω" τις επιδράσεις αυτής της συναυλίας. Κάπου εκεί ο Charles Anthony Silvestri (ποιητής και συνεργάτης πολλών χορωδιακών έργων του Whitacre) μου έδωσε δύο CDs – το ένα ήταν το *Passi* του Pärt και το άλλο ήταν ένα άλμπουμ, που λεγόταν *Hearing Solar Winds* από τον David Hykes και την Harmonic Choir. Στη μνήμη μου όλες εκείνες οι επιδράσεις ήρθαν μέσα σε μια εβδομάδα και με σημάδεψαν. Και αυτό, σε συνδυασμό με τη μουσική για κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980 που ήδη γνώριζα, νομίζω ότι κάπως έτσι δημιουργήθηκε η μουσική μου."²¹

Οι επιρροές του ποικίλλουν από τον Claudio Monteverdi, Claude Debussy, Leonard Bernstein, John Adams και Arvo Pärt, ενώ σύμφωνα με τον Collins οι επιρροές του Whitacre φθάνουν μέχρι και τους Peter Gabriel, Sting, Björk, Radiohead, Boards of Canada, Sigur Rós, The Beatles και Outcast.²² Το ίδιο ποικίλλουν και οι ποιητικές του προτιμήσεις, ξεκινώντας από τους Octavio Paz, Ogden Nash, James Joyce, Edmund Waller, Emily Dickinson έως και Federico Garcia Lorca, Edward Esch και Charles Anthony Silvestri.²³

Η μεγάλη αποδοχή που γνωρίζει η μουσική του έγκειται στην ικανότητά του να αναμιγνύει το κλασικό και το popular στιλ με άνεση, ροή και ωριμότητα, θεωρώντας παράλληλα ως πιο σημαντικό μέρος της σύνθεσης και της ερμηνείας την πραγματική επικοινωνία με το κοινό. Σύμφωνα με τον Taylor, ο ίδιος μάλιστα ο συνθέτης αναφέρεται στη μητέρα του, η οποία δεν έχει λάβει καμία μουσική εκπαίδευση και ως εκ τούτου δεν μπορεί να αντιληφθεί εύκολα έννοιες, όπως μουσική δομή και ανάπτυξη μιας ιδέας, ως τον μεγαλύτερο κριτή των έργων του. Έχοντας

²⁰ Jack Robinson, "Pacific Chorale Builds to a Big Season Finale," *Los Angeles Times*, May 9, 2000, Arts, Entertainment, Leisure Section, accessed July 27, 2012, <http://articles.latimes.com/2000/may/09/local/me-28288>, (μτφ. γραφούσας).

²¹ James McCarthy, "Sounds of America," *Gramophone*, August 2010, accessed November 5, 2012, http://ericwhitacre.com/wp-content/uploads/Gramophone-US_August-2010_James-McCarthy_Feature-on-Eric-Whitacre.pdf, (μτφ. γραφούσας).

²² Drew Collins, "Eric Whitacre: A Hurricane of Sound and Emotion," *Choral Director Magazine*, October/November 2005, 20 παραπομπή από Grassi, "An analysis of three choral transcriptions for winds by Eric Whitacre", 2.

²³ Bruce Mayhall, *Eric Whitacre: The Complete A Cappella Works 1991-2001*, Brigham Young University Singers, Aris Audio CD147, July 31, 2002, accessed July 29, 2012, <http://www.arsisaudio.com/cd147N.html>.

πάντα στο μυαλό του τη μητέρα του, ο Whitacre παρουσιάζει πάντα στην αρχή του έργου την αρχική μουσική ιδέα, την οποία στη συνέχεια θα επεξεργαστεί για τουλάχιστον μια φορά και έτσι με αυτό τον τρόπο η μητέρα του – άρα και κατ' επέκταση το ευρύ κοινό – μπορεί να αντιληφθεί ένα από τα πιο βασικά στάδια της μουσικής, τη μουσική φόρμα του έργου.²⁴

1.3 ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ

*Purity, directness of expression, a keen sense of climax and anti-climax, a wide-eyed receptiveness to moments of ecstasy: these are the constants and key characteristics in Whitacre's often sublime music.*²⁵

—Meurig Bowen, *Eric Whitacre: Cloudburst and Other Choral Works*

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά της χορωδιακής γραφής του Whitacre είναι ο ήχος του, ο οποίος είναι απομακρυσμένος από το αμερικάνικο στιλ γραφής. Ο ίδιος ο συνθέτης στο άρθρο του James McCarthy²⁶ αναφέρει πως δεν προσπαθεί ποτέ συνειδητά να προσδιορίσει γεωγραφικά τη μουσική, αλλά αντιθέτως πάντα έλκεται από τους ήχους που αγαπά. Η αγγλική χορωδιακή παράδοση με τους γνωστούς συνθέτες της (Howells, Elgar κ.α.) αποτελεί σημείο αναφοράς γι' αυτόν, όπως ακόμα περισσότερο η Αναγέννηση και οι συνθέτες, όπως ο Thomas Tallis και ο William Byrd, χωρίς παράλληλα να αφήνει στο περιθώριο και τη γαλλική επιρροή του Debussy, του οποίου είναι θερμός υποστηρικτής.

Αν και ο Whitacre δεν θεωρεί τον εαυτό του μινιμαλιστή, εντούτοις, όπως θα φανεί και στην ανάλυση των έργων του, η γραφή του είναι στενά συνδεδεμένη με το ρεύμα του μινιμαλισμού. Ο Larson²⁷ στη γενική επισκόπηση των έργων του Whitacre, του πρώτου κεφαλαίου της διατριβής του, εξηγεί πως από τη μια η τάση για επανάληψη συγκεκριμένων αρμονικών ή μελωδικών σχημάτων, που είναι το κατεξοχήν χαρακτηριστικό του μινιμαλισμού, τον φέρνουν πολύ κοντά στο μινιμαλισμό, ενώ από την άλλη η χρήση τρόπων της Δυτικής Πολυφωνίας, οι μελωδικές παραλλαγές και η συχνή – προφανής λύση της μουσικής τάσης είναι στοιχεία που την ίδια στιγμή διαχωρίζουν το στιλ γραφής του από τον μινιμαλισμό. Σχεδόν όλα τα έργα του αναπτύσσουν αρμονικές ή μελωδικές ιδέες, ενώ η θεματική ανάπτυξη δεν είναι ο πρωτεύων στόχος. Οι λέξεις, οι έντονες διαφωνίες που αντιπαράτιθενται με μια σύμφωνη

²⁴ Johnson Taylor, "An Analysis of Text Setting in Selected A capella Choral Works of Eric Whitacre" (MA Thesis, Texas Tech University, 2009), 2.

²⁵ *Καθαρότητα, αμεσότητα στην έκφραση, έντονη αίσθηση κλιμάκωσης και μη, μεγάλη δεκτικότητα στις στιγμές έκστασης: αυτά είναι τα συστατικά και κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής του Whitacre*, (μτφ. γραφούσας).

²⁶ James McCarthy, "Sounds of America," *Gramophone*, August 2010, accessed November 5, 2012, http://ericwhitacre.com/wp-content/uploads/Gramophone-US_August-2010_James-McCarthy_Feature-on-Eric-Whitacre.pdf

²⁷ Andrew Lloyd Larson, "Textural and harmonic density in selected choral works (1992-2003) by Eric Whitacre" (D.M.A diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2004), 1, (μτφ. γραφούσας).

αρμονική γλώσσα και η αίσθηση τάσης και λύσης αποτελούν πιθανώς τη συνολική στιλιστική προδιάθεση/προτίμηση του συνθέτη.

Ο ίδιος αναφέρει: "Τείνω να γοητεύομαι από όμορφους, κινηματογραφικούς και δραματικούς ήχους. Συχνά αναφέρομαι σε εκείνα τα θέματα ως δυναμικός μινιμαλισμός και ρομαντικός μινιμαλισμός."²⁸ Ακόμη, αναφέρει, "Τις περισσότερες φορές νιώθω σα να γράφω κινηματογραφική μουσική χωρίς να έχω την ταινία." Κατά τον Larson "Η μαστοριά του, η ισορροπημένη δομή των έργων, η εκφραστικότητα των κειμένων και η πλούσια αρμονική παλέτα του"²⁹ σε συνδυασμό με τη χρήση της αρμονίας, των *clusters*, καθώς και των χορωδιακών εφέ απαρτίζουν το προσωπικό στυλ γραφής του. Ο Lindsay Koob σχετικά με τον Whitacre αναφέρει:

Τα γλυκά, οικεία προς το αυτί αρμονικά σχήματα συχνά βασίζονται σε λαμπερές συγχορδίες που αλλάζουν, περιλαμβάνοντας θεμελιώδεις φθόγγους και χαμηλούς αρμονικούς, στολισμένους με clusters που σχετίζονται με τους ψηλούς αρμονικούς. Αυτά τα clusters αναδεικνύουν με φυσικό τρόπο τους διάφωνους συνδυασμούς σαν στιγμιαίες μουσικές οντότητες, χωρίς καμία ανάγκη για λύση σε κάτι περισσότερο αρμονικά ανεκτό. Με κάποιο τρόπο κάνει αυτές τις διαφωνίες να ηχούν ωραία και σε υπέρτατο βαθμό εκφραστικές, ακριβώς όπως είναι.³⁰

Με βάση τις πληροφορίες που παραθέτει ο Larson,³¹ η χρήση των δυναμικών στα έργα του έχει μια μινιμαλιστική λειτουργία, ενώ ταυτοχρόνως η πύκνωση της υφής και η αύξηση του ηχητικού όγκου δημιουργούν σταδιακά ένα επίπεδο αντίθεσης στο γράψιμο του, η απουσία των οποίων θα έκανε υπό άλλες συνθήκες τις συνθέσεις του αρμονικά στάσιμες. Τα ρυθμικά σχήματα και οι εναλλαγές στα *tempi* σχετίζονται κάθε φορά με το κείμενο του κάθε έργου και την έμμετρη απαγγελία του, ενώ ο βασικός ρυθμικός παλμός κινείται με τέταρτα ή όγδοα και σχεδόν όλη η μουσική του μπορεί να χαρακτηριστεί ρυθμικά απλή. Αντίθετα, η υφή ποικίλλει από μια φωνή χωρίς συνοδεία σε *tutti* συγχορδίες. Η ομοφωνική υφή είναι η επικρατέστερη στο Whitacre, αλλά η μελωδία κατέχει πάντα εξέχουσα σημασία γι' αυτόν σε όλα του τα έργα. Ακόμα και τα πιο πυκνογραμμένα τμήματα των έργων του, παρουσιάζουν έναν ευδιάκριτο διαχωρισμό της μελωδίας από την υπόλοιπη υφή.

Τέλος, στο έργο του *Cloudburst*, το οποίο τίθεται προς ανάλυση στο κεφάλαιο που ακολουθούν, συναντώνται μερικά από τα πιο σύγχρονα δείγματα γραφής του Whitacre, όπως η χρήση αλεατορικών στοιχείων. Τέτοια στοιχεία είναι η επαναλαμβανόμενη σε τυχαία χρονικά διαστήματα λέξη ή συλλαβή σε κάθε φωνή ξεχωριστά, η απροσδιόριστη χρονικά είσοδος

²⁸ John Bahr, "The Lush Life," *The American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP)*, September 1, 2005, accessed July 29, 2012, <http://www.ascap.com/Playback/2005/fall/radar/whitacre.aspx>, (μτφ. γραφούσας).

²⁹ Larson, ο.π., x.

³⁰ Lindsay Koob, "Whitacre: Choral Pieces (Music release)," *American Record Guide* 66, no. 3 (2003): 157 παραπομπή από Grassi, "An analysis of three choral transcriptions for winds by Eric Whitacre," 3, (μτφ. γραφούσας).

³¹ Larson, ο.π., 1-6.

διαφόρων οργάνων και η διαπλοκή οργάνων και φωνών. Το αποτέλεσμα είναι μια τυχαία, απροσδιόριστη ηχητική μάζα με συγκεκριμένη από τον συνθέτη χρονική διάρκεια. Κατά τον Larson, παρ' όλο που η σημειογραφία του Whitacre είναι αρκετά παραδοσιακή, ακόμα και σε σημεία όπου κυριαρχεί το αλεατορικό στοιχείο και η αίσθηση του τυχαίου, υπάρχει πάντα σημειωμένη μια συγκεκριμένη διάρκεια σε ένα καθιερωμένο tempo, το οποίο βρίσκεται σε άμεση σχέση με τα υπόλοιπα φωνητικά ή οργανικά μέρη.³²

Ο συνθέτης, στο άρθρο του "The Creative Process in Choral Music," που παρουσιάστηκε στο συνέδριο του Δυτικού Τμήματος της ACDA, το Φεβρουάριο του 2002, στην Χονολουλού, έχει παραδεχθεί δημόσια ότι η απλότητα είναι υψίστης σημασίας γι' αυτόν και οι διαρκείς πειραματισμοί και οι *avant-garde* φωνητικές τεχνικές δεν ήταν ποτέ αγαπημένες του συνήθειες.³³ Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Larson, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί είτε ως ένας "παραδοσιακός" συνθέτης του 20^{ου} αι., που επιμένει στη χρήση της αρμονικής και ρυθμικής γλώσσας των προκατόχων του, είτε ως ένας από τους μοντέρνους συνθέτες που αποκηρύσσει κάθε σύνδεση με τις παραδοσιακές τεχνικές.³⁴ Η μοναδικότητα του Whitacre, όμως, έγκειται στην ικανότητά του να συνδυάζει συγκεκριμένες μοντέρνες τεχνικές με τονικό χαρακτήρα, έχοντας ως αποτέλεσμα τονικά *clusters* και τρίφωνες συγχορδίες που οδηγούν είτε στην προσθήκη είτε στην αφαίρεση φθόγγων σε διαδοχικές συγχορδίες.³⁵

Η βάση αυτής της τεχνικής του βρίσκεται σύμφωνα με τον James McCarthy³⁶ πίσω στην αναγεννησιακή μουσική, όπου η χρήση καθυστερήσεων συμβάλλει στην δημιουργία *clusters*, τα οποία στην μεν Αναγέννηση λύνονταν στην ακόλουθη συγχορδία, στο δε Whitacre μπορούν να κρατήσουν ακόμα και σε ολόκληρο το έργο, γεμίζοντάς το ένταση και εντείνοντας την ανάγκη για λύση. Οι συγχορδίες αυτές, όπως θα φανεί και στα ακόλουθα κεφάλαια, είναι συνήθως συγχορδίες μεθ' εβδόμης ή μετ' ενάτης με ή χωρίς προστιθέμενες δεύτερες και τέταρτες. Η πιο αγαπημένη του, μάλιστα, συγχορδία είναι η ευθεία κατάσταση μιας μείζονας συγχορδίας με προστιθέμενη δεύτερη μεγάλη και/ή τέταρτη καθαρή. Ακόμα, πολύ συχνές στη μουσική του είναι οι συγχορδίες ανά 5ες, 4ες και 2ες και πολύ χαρακτηριστικές οι αντισυμβατικές διαδοχές συγχορδιών που χρησιμοποιεί.³⁷ Το αποτέλεσμα είναι μια μουσική που προσδίδει στον ακροατή χιλιάδες χρώματα που ακολουθούν τα συναισθηματικά κατάλοιπα του κειμένου.

Για τον Matthew Oltman, μάεστρο της χορωδίας Chanticleer, "Ο Eric Whitacre είναι η

³² Larson, ο.π., 5.

³³ Larson, ο.π., 5.

³⁴ Κατά τη γνώμη της συντάκτριας, βέβαια, η τελευταία αυτή άποψη του Larson επιδέχεται κριτικής και αμφισβήτησης, καθώς σε κανένα έργο δεν μαρτυρείται καμία τέτοια προδιάθεση.

³⁵ Larson, ο.π., 5.

³⁶ McCarthy, ο.π.

³⁷ http://www.classicat.net/whitacre_e/biography.php, accessed July 22, 2012.

αντιπροσωπευτική φωνή της αμερικάνικης χορωδιακής μουσικής των αρχών του 21^{ου} αι.," καθώς λίγοι μόνο χορωδιακοί συνθέτες, όπως, ο John Rutter, ο David Willcocks και ο Morten Lauridsen, μπορούν να τύχουν τέτοιας αναγνώρισης στο χορωδιακό κόσμο.³⁸ Από την άλλη, ο Grant Gershon, μαέστρος της Los Angeles Master Chorale, αναφέρει χαρακτηριστικά: "*Eric has this extraordinary ear for vocal color. I think of him as a painter of sound with the human voice.*"³⁹

1.4 ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

Ο James McCathry αναφέρει πως η κύρια πηγή έμπνευσης των έργων του Whitacre είναι οι λέξεις, τα ποιήματα και πως η ικανότητά του να "ντύνει" μουσικά ένα κείμενο, είναι αυτή που τον ξεχωρίζει. Ο ίδιος ο συνθέτης πιστεύει ότι: "(η επιλογή του σωστού κειμένου) είναι ένα δώρο, ένα ταλέντο, υποτιμημένο. Πολλοί συνθέτες διαλέγουν ποιήματα που δεν ενδείκνυνται. Ο Schubert μπορούσε να μελοποιήσει οτιδήποτε και να είναι πανέμορφο. Αλλά οι περισσότεροι συνθέτες δεν αντιλαμβάνονται πόσο βαθιά μπορεί να επηρεάσει το ποίημα την ποιότητα της μουσικής που θα βγει από αυτό. Η πραγματικά εξέχουσα ποίηση είναι ήδη γεμάτη μουσική. Απλά χρειάζεται να σιωπήσεις και να ακούσεις αυτό που σου λέει το ποίημα να κάνεις. Μπορεί ο συνθέτης να επαινείται για τη δημιουργία του, αλλά στην ουσία το ποίημα έχει το μεγαλύτερο μερίδιο επιτυχίας."⁴⁰

Η διαδικασία που ακολουθεί ο Whitacre ξεκινάει τυπικά από την απομνημόνευση ολόκληρου του ποιήματος, διακρίνοντας πρώτα το ρυθμό και τη δομή. Στη συνέχεια, δουλεύει προς συγκεκριμένα μουσικά σχήματα που νιώθει να αγκαλιάζουν τη διάθεση και τα συναισθήματα του ποιήματος.⁴¹ Σύμφωνα με τον Camphouse, ο Whitacre αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι ιδέες του έρχονται, συνήθως, όταν κάνει μπάνιο, περπατάει ή οδηγεί⁴² και περιγράφει όλη τη συνθετική διαδικασία ως εξής:

Καθώς ξεκινώ να προσδιορίζω την αρχική ιδέα, αρχίζω να σκέφτομαι μια μεγάλη παλέτα ηχητικών χρωμάτων για να χρησιμοποιήσω, και κάπως έτσι το μικρό σύμπαν του έργου αρχίζει να αυτοπροσδιορίζεται. Αυτό με βοηθάει να εγκαθιδρύσω μερικούς γενικούς "κανόνες" για το σύμπαν μου: Ποιά είναι η αρμονική γλώσσα του; Ποιό είδους ρυθμού θα κυριαρχήσει στον κόσμο του; Τί είδος "μαγείας" περιέχει;⁴³

³⁸ Σύμφωνα με τον M. Oltman οι μισές από τις αιτήσεις που κατατίθενται κάθε χρόνο στο διαγωνισμό σύνθεσης χορωδιακού έργου για την Chanticleer είναι "Whitacre-esque" σχόλιο από Veltman, "*Eric Whitacre soars beyond world of choral music.*"

³⁹ Veltman, ο.π.

⁴⁰ McCarthy, "Sounds of America", ο.π.

⁴¹ Grassi, ο.π., 3.

⁴² Mark Camphouse, *Composers on Composing for Band, Volume Two*, (Chicago, Illinois: GIA Publications Inc., 2004), 256 παραπομπή από Larson, ο.π., xii.

⁴³ Grassi, ο.π., 3.

Αφού έχει οριστεί η τονική δομή, τα βήματα και η αρχιτεκτονική του έργου - τα οποία συνήθως παρουσιάζονται στα πρώτα μέτρα - ο συνθέτης αναπτύσσει το υπόλοιπο μέρος, αναπροσδιορίζοντας το, μέχρι να νιώσει την ολοκλήρωσή του, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη φόρμα και στο συναισθηματικό αντίκτυπο που θα έχει στο κοινό και στους ερμηνευτές.⁴⁴ Μάλιστα στο ίδιο βιβλίο του Camphouse (σελ. 255), ο Whitacre συνεχίζει:

Αγωνιώ για τη δομή του, δουλεύοντας ξανά και ξανά μέχρι να φτάσει στη σωστή μορφή. Παλεύω για τις πιο απλές και εκλεπτυσμένες μορφές στα έργα μου, αλλά για κάποιο λόγο συχνά μου παίρνει πολύ καιρό για να τις βρω. Μοιάζει λίγο με τη γλυπτική, το άγαλμα είναι ήδη μέσα στην πέτρα, και είναι η δουλειά μου να βγάλω έξω τα περιττά πετραδάκια προκειμένου να ολοκληρωθεί και να αποκαλυφθεί το άγαλμα.⁴⁵

Ο Whitacre, όπως θα φανεί και στο τρίτο κεφάλαιο της ανάλυσης των έργων, χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μουσικά σχήματα, μελωδικά κύτταρα, ή δομές συγχορδιών για αναφορές του προς το Θεό, τη ζωή, τις αισθήσεις, τη ψυχή, τα όνειρα και την αγάπη, κάνοντας χρήση μουσικού συμβολισμού και σύνδεσης μουσικών με εξωμουσικών στοιχείων και εννοιών, προσπαθώντας να δώσει εικόνα στη μουσική που "μοιάζει να είναι κρυμμένη κάτω από τις λέξεις."⁴⁶ Ο Dr. Bruce Mayhall τον περιγράφει:

Ο Eric Whitacre είναι ένας άνθρωπος που δε φοβάται να ακούσει τη ψυχή του. Μέσα σε αυτή ανακαλύπτει τι μοιράζεται κάθε ανθρώπινο πνεύμα. Έτσι, διαχειρίζεται με θάρρος τα οικουμενικά στοιχεία της μουσικής σύνθεσης για να βρει ακριβώς τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους να μεταβιβάσει στον ακροατή του τις πνευματικές αλήθειες του έργου.⁴⁷

⁴⁴ Grassi, ο.π., 3.

⁴⁵ Grassi, ο.π., 2.

⁴⁶ Mayhall, *Eric Whitacre*, ο.π.

⁴⁷ Mayhall, *Eric Whitacre*, ο.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

2.1 ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Λόγω του νεαρού της ηλικίας του Whitacre και της σχετικά πρόσφατης παρουσίας του στο χορωδιακό κόσμο, οι μελέτες που έχουν γραφεί γι' αυτόν και τα έργα του είναι λίγες. Πολλές από αυτές έχουν ως αντικείμενο μελέτης τις μεταγραφές των χορωδιακών έργων για ορχήστρα πνευστών, άλλες αναφέρονται στο ρόλο του κειμένου μέσα στο έργο του και σε κάποια γενικά τεχνικά – στιλιστικά χαρακτηριστικά, ενώ η πιο εκτενής μελέτη αναφέρεται σε υφολογικά χαρακτηριστικά στο μεγαλύτερο μέρος του συνθετικού του έργου. Ενδεικτικά αναφέρονται οι πιο σημαντικές από αυτές, που χρησιμοποιήθηκαν ως βοηθητικό υλικό για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας:

- **Daniel James Grassi, "An analysis of three choral transcriptions for winds by Eric Whitacre" (MA Thesis, San Jose State University, 2010):** Στην έρευνα αυτή εξετάζεται η προσαρμογή ενός χορωδιακού έργου για ορχήστρα πνευστών και επιχειρείται μια από κοινού μελέτη και παρουσίαση του ίδιου έργου γραμμένου για χορωδία και την ίδια στιγμή για ορχήστρα πνευστών. Στοιχεία όπως οι ενορχηστρωτικές επιλογές, η διανομή των μελωδικών γραμμών στα όργανα και η αυτού καθ' εαυτού προσαρμογή των έργων για ορχήστρα πνευστών, είναι μερικά από τα σημεία που εξετάζονται με λεπτομέρεια στην παρούσα εργασία.

- **Johnson Taylor, "An Analysis of Text Setting in Selected A capella Choral Works of Eric Whitacre" (MA Thesis, Texas Tech University, 2009):** Στην εργασία αυτή ο Taylor μελετάει τη σχέση κειμένου και μουσικής στα έργα του Whitacre, καθώς, όπως έχει παραδεχθεί και ο ίδιος ο συνθέτης, το κείμενο είναι ο βασικός του οδηγός για το μουσικό πλαίσιο στο οποίο θα ενσωματωθεί. Φέρνοντας στο προσκήνιο τα τέσσερα αφηγηματικά αρχέτυπα του Byron Almen, που αναφέρονται στην Κωμωδία, στον Έρωτα, στην Ειρωνία και στην Τραγωδία, εξετάζει τέσσερα έργα του Whitacre, στα οποία το κείμενο υπόκειται σε ένα από τα αρχέτυπα αυτά και μελετάει το πως το μουσικό υλικό, η εσωτερική δομή των φωνών και ο ρυθμός

χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν το αρχέτυπο κάθε κομματιού.

- **Russel Thorngate, "The Choral Cycle: A conductor's guide to four representative works" (D.A. Diss., Ball State University, 2011)⁴⁸**: Η Thorngate εξετάζει τη εξέλιξη των χορωδιακών κύκλων τραγουδιών στο πέρασμα των χρόνων και πώς αυτό έχει επηρεάσει αφ' ενός τους συνθέτες και αφ' ετέρου τους εκτελεστές – μαέστρους. Όσον αφορά στον Whitacre, εξετάζει τα *Five Hebrew Songs* από μελωδικής, ρυθμικής, υφολογικής, αρμονικής και δομικής πλευράς και καταλήγει σε κάποια συμπεράσματα γενικά για τη συνοχή αυτών μέσα σε ένα χορωδιακό κύκλο τραγουδιών.

- **Kenneth Lee Owen, "Stylistic Traits in the choral works of Lauridsen, Whitacre and Clausen" (D.M.A. diss., Arizona State University, 2008)**: Η έρευνα αυτή μελετά το συνολικό έργο τριών από τους πιο γνωστούς συνθέτες χορωδιακής μουσικής και προσπαθεί να βρει κοινά χαρακτηριστικά⁴⁹ της μουσικής των, εξετάζοντας την αρμονία, το ρυθμό, την "αναγεννησιακή" αισθητική κάποιων σημείων μέσα από την μελωδική κίνηση των φωνών σε συνδυασμό με την άρθρωση και την ομοφωνική γραφή τους, η οποία, παρ' όλο που εστιάζει στην καθετότητα, αναπτύσσει ελεύθερα και ανεξάρτητα την υφή των φωνών οριζοντίως. Το ζητούμενο, συνεπώς, της έρευνας αυτής είναι να αντιληφθεί ο αναγνώστης όλα αυτά τα χαρακτηριστικά έτσι, ώστε να μπορεί να διεισδύσει καλύτερα μέσα στο κάθε έργο.

- **Andrew Lloyd Larson, "Textural and harmonic density in selected choral works (1992-2003) by Eric Whitacre" (D.M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2004)**: Στη διδακτορική του διατριβή ο Larson εξετάζει δεκατρία χορωδιακά έργα του Whitacre ως προς τα υφολογικά χαρακτηριστικά και τις τεχνικές πύκνωσης της υφής και ως προς τη χρήση της αρμονίας και του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιείται, εξάγοντας κάποια συμπεράσματα για το συνολικό έργο του συνθέτη. Μάλιστα, διεισδύει ακόμα πιο βαθιά στην υφή και εισάγει ένα δικό του σύστημα ανάλυσης της υφολογικής επεξεργασίας των έργων, στο οποίο μετράει τη συχνότητα πύκνωσης – αραιώσης των φωνών, απεικονίζοντάς τες σε διαγράμματα, ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο αναφέρεται στην αρμονία και προσπαθεί να εξηγήσει τον κλασικό από την μια, αλλά αντισυμβατικό από την άλλη τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται από τον Whitacre.

⁴⁸ Η αναφορά της συγκεκριμένης έρευνας βασίζεται στο ότι τόσο τα *Three Flower Songs* όσο και τα *Five Hebrew Songs* έχουν κοινό σημείο αναφοράς το χορωδιακό κύκλο τραγουδιών, στον οποίο κατατάσσονται.

⁴⁹ Τέτοια χαρακτηριστικά είναι η απλή ρυθμική δομή με μετρική ελευθερία και *rubati*, η μελωδική κίνηση των φωνών σε συνδυασμό με την άρθρωση που στοχεύουν στην αδιάσπαστη συνοχή του έργου και η κυριαρχία της κάθετης ομοφωνικής υφής, που καταρρίπτει κάθε υποψία οριζόντιας αντιστικτικής κίνησης των φωνών.

Κάνοντας χρήση των παραδοσιακών λατινικών βαθμίδων προσεγγίζει την αρμονική γλώσσα όλων των έργων για να καταλήξει στο ότι δεν εμφανίζεται κάποια παραδοσιακή λειτουργική σχέση μεταξύ τους και η κινητήρια δύναμη σύνδεσης των είναι η μελωδική κίνηση που προκύπτει από τις εκάστοτε φωνές.

Σε όλες αυτές τις εργασίες, όμως, η ανάλυση τείνει περισσότερο στη περιγραφή της υφής, των μελωδικών κινήσεων, του ρυθμού, των δυναμικών, του κειμένου και, εκτός από την διατριβή του Larson στην οποία παρουσιάζει ένα δικό του μοντέλο ανάλυσης της υφής, δε γίνεται πουθενά αλλού αναφορά στην αρμονία, από που πηγάζει το φθογγικό υλικό και πως αυτό χρησιμοποιείται από τον συνθέτη. Ακόμα και στον Larson, η προσέγγιση της αρμονικής γλώσσας παίρνει, θα έλεγε κανείς, μια περισσότερο περιγραφική παρά αναλυτική κατεύθυνση, εστιάζοντας σε δευτερογενείς παράγοντες, όπως η συχνότητα εμφάνισης κάποιων τονικοτήτων, η ισορροπία κάθετης – οριζόντιας συνήχησης, οι τρίφωνες συγχορδίες έναντι των συγχορδιών ανά 4^{ες} και, τέλος, τα καταληκτικά σχήματα πτώσεων σε σημαντικά σημεία των έργων του.

Εξετάζοντας τα αντικείμενα μελέτης των προαναφερθέντων εργασιών, κατέστη αναγκαία η διεξαγωγή μιας έρευνας που να μπορεί να εξετάσει – αναλύσει λεπτομερώς το φθογγικό υλικό υπό το πρίσμα ενός κοινού συστήματος έτσι, ώστε να προκύψουν κάποια συμπεράσματα που θα ισχύουν ενδεχομένως για το γενικό συνθετικό ύφος του Whitacre.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να γίνει μια σχετικά σύντομη αναφορά στα ρεύματα της μουσικής από τα οποία επηρεάστηκε ο Whitacre και στοιχεία των οποίων παρουσιάζονται μέσα στα έργα του, ώστε να αποσαφηνιστούν κάποιες έννοιες και τα όρια διαπλοκής των μέσα στο συνθετικό του έργο αφ' ενός και αφ' ετέρου να γίνουν στη συνέχεια αντιληπτοί οι λόγοι που οδήγησαν στην συγκεκριμένη διαδικασία ανάλυσης των έργων του.

Η μουσική του Whitacre παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ποικιλομορφία. Από τη μια τείνει στη νεοτονικότητα με πολλά από τα παραδοσιακά στοιχεία των προγενέστερών του, ενώ από την άλλη χρησιμοποιεί ενίοτε τεχνικές σύνθεσης που θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν τη μουσική του είτε ως μινιμαλιστική είτε ως αλεατορική. Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να δοθεί έμφαση στην παράγραφο που παρουσιάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο και η οποία αναφέρεται στο ύφος του συνθέτη:

[Ο συνθέτης, στο άρθρο του "The Creative Process in Choral Music," που παρουσιάστηκε σα μέρος του συνεδρίου του Δυτικού Τμήματος της ACDA, το Φεβρουάριο του 2002, στην Χονολουλού, έχει παραδεχθεί δημόσια ότι η απλότητα είναι υψίστης σημασίας γι' αυτόν και οι διαρκείς πειραματισμοί και οι *avant-garde* φωνητικές τεχνικές δεν ήταν ποτέ αγαπημένες του

συνήθειες.⁵⁰ Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Larson, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί είτε ως ένας "παραδοσιακός" συνθέτης του 20^{ου} αι., που επιμένει στη χρήση της αρμονικής και ρυθμικής γλώσσας των προκατόχων του, είτε ως ένας από τους μοντέρνους συνθέτες που αποκηρύσσει κάθε σύνδεση με τις παραδοσιακές τεχνικές. Η μοναδικότητα του Whitacre, όμως, έγκειται στην ικανότητά του να συνδυάζει συγκεκριμένες μοντέρνες τεχνικές με τονικό χαρακτήρα, έχοντας ως αποτέλεσμα τονικά clusters και τρίφωνες συγχορδίες που οδηγούν είτε στην πρόσθεση είτε στην αφαίρεση φθόγγων σε διαδοχικές συγχορδίες.⁵¹]

Σε αυτήν την παράγραφο φανερώνεται όλος ο συνθετικός πυρήνας σκέψης και γραφής του Whitacre. Στην ουσία, η μουσική του είναι ένα αμάλγαμα της κλασικής τονικής μουσικής και των δυτικών τρόπων πολυφωνίας, όπως έχουν διαμορφωθεί έως σήμερα, της νεοτονικότητας, του αλεατορισμού και του μινιμαλισμού με επιρροές από τη *Jazz*, τη *Rock* και τη *Pop*. Για την καλύτερη κατανόηση των όσων έχουν λεχθεί δίνονται στη συνέχεια ορισμοί μερικών από τις βασικές έννοιες που χαρακτηρίζουν τη μουσική του συνθέτη:

Νεοτονικότητα⁵²: Σύμφωνα με τον Williams ως νεοτονικότητα ορίζεται η ελεύθερη χρήση και των δώδεκα βαθμίδων της χρωματικής κλίμακας με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδεικνύουν σε ευρύτερο πλαίσιο ένα τονικό κέντρο ή μια τονική συνήχηση. Οι παραδοσιακές μείζονες – ελάσσονες κλίμακες αντικαθίστανται από διατονικούς τρόπους ή άλλες λιγότερο γνωστές κλίμακες, ενώ παραλείπονται οι πιο γνωστές λειτουργικές συγχορδίες της τονικής αρμονίας και προκύπτουν πλέον μη συμβατικές διαδοχές συγχορδιών.

Αλεατορισμός⁵³: Σύμφωνα με τον Williams, ο όρος αυτός προέρχεται από την λατινική λέξη *aleae* (ζάρια) και χρησιμοποιείται συχνά ως συνώνυμο του τυχαίου, αναφερόμενο σε κάθε είδους τυχαία διαδικασία, (π.χ. παίξιμο χαρτιών, ρίξιμο ζαριών, τράβηγμα λαχών, κ.λπ). Διακρίνεται από την αοριστία (*indeterminacy*), η οποία δηλώνει πως κάποιο θέμα δεν μπορεί να αποφασισθεί ή ένα αποτέλεσμα δεν μπορεί να προβλεφθεί, καθώς οι απαιτούμενες ουσιαστικές πληροφορίες για να παρθεί αυτή η απόφαση ή να γίνει η πρόβλεψη, δεν είναι διαθέσιμες. Ο Kostka⁵⁴ το επεκτείνει ακόμα περισσότερο αναφέροντας πως το τυχαίο στη μουσική εκτέλεση αγγίζει από τις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες μέχρι και τη συνολική μορφή του έργου. Από τη μια υπάρχουν έργα, στα οποία τα απροσδιόριστα στοιχεία μπορεί να είναι τόσο ασήμαντα που να μην

⁵⁰ Larson, ο.π., 5.

⁵¹ Larson, ο.π., 5.

⁵² J.Kent Williams, *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*, "Tonality, Atonality, and Neotonicity" (Fortworth: Harcourt Brace & Company, 1997), 18-19, 26, (μτφ. γραφούσας).

⁵³ Williams, " Minimalism," ο.π., 300 και St.Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, "The Roles of Chance and Choice in Twentieth-Century Music" (New Jersey: Prentice-Hall, 1989), 286-287 (μτφ. γραφούσας).

⁵⁴ Stefan Kostka, "The Roles of Chance and Choice in Twentieth-Century Music," ο.π., 284, 287.

επιρεάζουν τις διάφορες εκτελέσεις και από την άλλη υπάρχουν έργα που στο σύνολό τους έχουν καθαρά αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και η κάθε μια εκτέλεση διαφέρει από την άλλη ανάλογα με τον εκτελεστή. Τα στοιχεία που αφήνονται συνήθως ελεύθερα στην κρίση του εκτελεστή είναι η ενορχήστρωση, τα εκφραστικά στοιχεία, ο ρυθμός, το τονικό ύψος και η μουσική φόρμα.

Μινιμαλισμός⁵⁵: ο μινιμαλισμός ή αλλιώς γνωστός και ως μίνιμαλ μουσική, μουσική εξελισσόμενης διαδικασίας (*process music*), μουσική διαφοράς φάσης (*phase music*), επαναληπτική μουσική (*repetitive music*) ήρθε στην μουσική επιφάνεια στη δεκαετία του 1960. Συνδέεται άμεσα με την έννοια του αναποφάσιστου/απροσδιόριστου, την αποφυγή ιεραρχικών δομών και κατευθυνόμενων εξελικτικών διαδικασιών σε συνδυασμό με τη ύπαρξη ισχνών μελωδικών πηγών και κυρίως με την έννοια της επανάληψης. Οι ρίζες του βρίσκονται ήδη στα έργα των Cage, Wolf και Feldman της δεκαετίας του 1950, αλλά κύριοι εκπρόσωποι του θεωρούνται οι Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, John Adams (μια από τις κύριες επιρροές του Whitacre) που από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα καθιέρωσαν τον μινιμαλισμό ως ένα νέο ρεύμα. Ο μινιμαλισμός άρχισε να υποχωρεί μετά τη δεκαετία του 1980 και νέα ρεύματα, (μεταμινιμαλισμός, ολοκληρωτισμός, εκλεκτικισμός, πολυστυλιστικότητα) άρχισαν να εμφανίζονται. Η ιδιαιτερότητα των νέων αυτών ρευμάτων έγκειται στο ότι οι συνθέτες πλέον τείνουν να αναμιγνύουν πολλά στιλ μαζί, συχνά με αντιθετικές συνθετικές προσεγγίσεις και παραμερίζοντας μερικώς το ατονικό στιλ γραφής, φέρνουν στο προσκήνιο ξανά την αρμονία με συγχορδίες ανά τρίτες και τη δημιουργία τονικών κέντρων πέραν του παραδοσιακού τρόπου. Αυτή η τελευταία κίνηση δημιούργησε το νεορομαντικό ρεύμα και το νεοτονικό, που βρήκε πρόσφορο έδαφος στα έργα των Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt, Alfred Schnittke και John Tavener, οι οποίοι άσκησαν σημαντική επιρροή στο συνθετικό ύφος του Whitacre, όπως έχει δηλώσει κατά καιρούς και ο ίδιος.

⁵⁵ Williams, "Minimalism," ο.π., 310-311 και St.Kostka, "Minimalism and Beyond," ο.π., 301-316.

2.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

2.2.1 Σύντομη Επισκόπηση της Αναγωγικής Μεθόδου Ανάλυσης⁵⁶

Η μουσική του Whitacre λόγω της πληθώρας των νεοτονικών στοιχείων που τη χαρακτηρίζουν και της διαπλοκής των με διάφορα άλλα ρεύματα, τα οποία αναφέρθηκαν εκτενέστερα στο προηγούμενο κεφάλαιο, χρήζει ιδιαίτερης προσοχής ως προς τη μεθοδολογία της ανάλυσης που πρέπει να χρησιμοποιηθεί, προκειμένου να καταφανεί ο συνθετικός πυρήνας σκέψης του Whitacre και να αποκαλυφθεί η αρχική ιδέα δόμησης των έργων του. Δεδομένης, λοιπόν, αυτής της νεοτονικής του γραφής σε συνδυασμό με την κυρίαρχη παρουσία συγχορδιακής και αντιστικτικής επεξεργασίας, αλλά και τη συνδυαστική χρήση μερικών μιμιμαλιστικών – αλεατορικών στοιχείων, θεωρήθηκε αναγκαίο να χρησιμοποιηθεί μια αναγωγική αναλυτική προσέγγιση, η οποία θα προσπαθήσει να φέρει στο προσκήνιο τη βαθύτερη δομή σύνθεσης των έργων, ξεκινώντας από την αρχική μουσική επιφάνεια και διεισδύοντας στα βαθύτερα επίπεδα συγκρότησης – θεμελίωσης των έργων του. Αυτό, όμως, που χρειάζεται να διευκρινιστεί είναι ότι η εφαρμογή της αναγωγικής ανάλυσης σε νεοτονικό ρεπερτόριο είναι σχετικά πρόσφατη και τα έργα στα οποία έχει χρησιμοποιηθεί αφορούν ως επί το πλείστον στην οργανική μουσική. Ως εκ τούτου, η χρήση της στις αναλύσεις των χορωδιακών έργων του Whitacre είναι πειραματική. Συνεπώς, ανακύπτει ο προβληματισμός του κατά πόσο μπορεί εν τέλει να εφαρμοσθεί σε ένα τέτοιου είδους ρεπερτόριο και κατά πόσο μπορούν να εξαχθούν μέσω αυτής βασικά συμπεράσματα για τη δομή και σύσταση τέτοιων έργων.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη παρουσίαση της εξέλιξης της αναγωγικής μεθόδου από τον 16^ο - 20^ο αι. και μια προσπάθεια συσχετισμού της με το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας.

Ήδη από τον 16^ο αι. και αργότερα στην Αναγέννηση και στο Baroque παρουσιάζεται η μελέτη τριών τομέων της μουσικής θεωρίας, που έθεσαν τις βάσεις πολλών μετέπειτα μεθοδολογιών: 1) η τέχνη του διανθισμού, που συνδέεται άμεσα με την αρχή της διαίρεσης – ρυθμικής ελάττωσης (*diminution*) και η επίδραση της οποίας ήταν μεγάλη, τόσο στα έργα κλασικών συνθετών, όσο και στις αναγωγικές θεωρίες ανάλυσης του 20^{ου} αι. (H. Schenker ή

⁵⁶ Η ιστορική αυτή παρουσίαση αποτελεί μια ελεύθερη μετάφραση της συντάκτριας από το λήμμα του *Grove Music Online* "Music Analysis" του I.Bent και A.Pople, ενώ βασίζεται κατά ένα μεγάλο μέρος και στην ελεύθερη μετάφραση των κεφαλαίων της διδακτορικής διατριβής του Κ.Τσούγκρα "44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο, του Γ. Κωνσταντινίδη".

Generative Theory of Tonal Music-GTTM), 2) η τεχνική του ενάρθρου μπάσου και 3) η θεωρία της αρμονίας, η οποία εξήγησε τις συγχορδιακές δομές και τις έννοιες της συμφωνίας και διαφωνίας, προσέφερε εργαλεία συγχορδιακής ανάλυσης, παρουσίασε μια τονικό – κεντρική άποψη της τονικότητας, θέτοντας τα θεμέλια της αναγωγικής προσέγγισης της μουσικής δομής και, στο γενικό της σύνολο, προσέδωσε επιστημονική εγκυρότητα στα αναλυτικά συστήματα μέσω της σύνδεσης της θεωρίας της αρμονίας με τις φυσικές επιστήμες.

Οι κύριοι εκφραστές της αναγωγικής μεθόδου την εποχή αυτοί είναι οι J. B. Logier και C. Czerny, οι οποίοι αναζήτησαν τις θεμελιώδεις γραμμές μελωδίας και μπάσου (Logier) και τη βασική αρμονία (Czerny) στις αναλύσεις τους, ενώ τα πολλαπλών επιπέδων διαγράμματα του Logier μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι των σενκεριανών γραφικών αναλύσεων. Την ίδια στιγμή οι εξελίξεις από τον χώρο της μουσικής θεωρίας και συγκεκριμένα των αρμονικών θεωριών επηρέασαν άμεσα την πρακτική της μουσικής ανάλυσης. Ο G. Weber έθεσε τις βάσεις της σύγχρονης αρμονικής ανάλυσης, περιγράφοντας τις συγχορδίες ενός τονικού χώρου με λατινικούς αριθμούς, επηρεάζοντας κατά πολύ την περιγραφή της αρμονικής βάσης τόσο στην ανάλυση του Schenker, όσο και στην πλειονότητα των θεωρητικών και διδακτικών συγγραμμάτων του 20^{ου} αι.

Η σημαντικότερη ίσως συνεισφορά στο χώρο της μουσικής ανάλυσης έγινε από τον Heinrich Schenker, ο οποίος μέσα από μια σειρά δημοσιεύσεων στη διάρκεια τριάντα ετών (1906-1935) δημιούργησε μια αναλυτική μεθοδολογία, γνωστή ως *σενκεριανή ανάλυση* (*Schenkerian Analysis*), που χρησιμοποιείται εκτεταμένα για την ανάλυση της τονικής μουσικής έως σήμερα. Εξέλιξε την ιδέα της αναγωγής διεξάγοντάς την σε διαδοχικά δομικά επίπεδα και προσπαθώντας να δείξει με ποιον τρόπο από βασικές δομικές μελωδικές γραμμές μέσω του διανθισμού προκύπτει το μουσικό κείμενο, ενσωματώνοντας έτσι στη μεθοδολογία του τις αρχές της ελεύθερης σύνθεσης. Σύμφωνα με τον Pankhurst⁵⁷, ο Schenker αποδεικνύει πως παρ' όλο που η τονική μουσική είναι αρκετά περίπλοκη, μπορεί να γίνει αντιληπτή ως επεξεργασία όλων των απλών δομών που κρύβονται στα βαθύτερα επίπεδα ανάλυσης πέραν της εκ πρώτης όψεως μελέτης του έργου. Αυτή η τόσο ουσιαστική και απλή ιδέα της μουσικής ως τέχνη της επεξεργασίας εμπεριέχει όλο το νόημα της μεθόδου ανάλυσης του. Πιο συγκεκριμένα, η τονική μουσική γίνεται αντιληπτή σαν διανθισμός συγχορδιών ταυτοχρόνως με την ανάπτυξη μικρών και μεγάλων γραμμικών συνδέσεων, φανερώνοντας πως πυρήνας της αναλυτικής του προσέγγισης είναι η προσαρμογή και δημιουργία τρόπων κατανόησης της οριζόντιας αντιστικτικής μουσικής γραμμής παράλληλα με την κάθετη αρμονική συνήχηση. Για την

⁵⁷ Tom Pankhurst, *A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*, Preface, (New York: Taylor & Francis Group, 2008), i,xiv,xv, (μτφ. γραφούσας).

περιγραφή των αναλύσεων του χρησιμοποίησε γραφικές αναπαραστάσεις, τα σύμβολα των οποίων είναι τόσο εκτεταμένα έτσι, ώστε να μπορούν να περιγράψουν όλους τους διαντισμούς, τις συνδέσεις ή προεκτάσεις, τις δομικές μελωδικές γραμμές, τις αρμονικές συνδέσεις κ.λπ.

Τα χρόνια μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο αποτέλεσαν μια περίοδο αναβίωσης, ανάπτυξης και διάδοσης της διδασκαλίας του Schenker. Παρ' ότι οι περισσότεροι μαθητές του παρέμειναν πιστοί στις αρχικές του ιδέες, αρκετοί από αυτούς προσπάθησαν να εξελίσουν την αρχική του θεωρία και να την επεκτείνουν. Για παράδειγμα το βιβλίο του Salzer, *Structural Hearing*, περιέχει σημαντικές αναφορές στη θεωρία του Schenker για τη φύση της μουσικής, αλλά ταυτοχρόνως και σημαντικές διαφορές όσον αφορά στην εξέλιξη των αναλυτικών τεχνικών. Με την πάροδο των χρόνων διάφορες έρευνες μελέτησαν την εφαρμογή των σενκεριανών θεωριών και σε άλλες μουσικές: στη μεσαιωνική – αναγεννησιακή (Saltzer, Schachter), στην ύστερο-ρομαντική (Mitchell, Berquist) και στη σύγχρονη μουσική (Travis), γεγονός που συνδέεται άμεσα με το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Κατά τη διαδικασία της σταδιακής αφομοίωσης διαφόρων σύγχρονων μεθοδολογιών, βασικά στοιχεία της θεωρίας του Schenker αντικαταστάθηκαν σε ένα μεγάλο μέρος από άλλα στοιχεία που σχετίζονται άμεσα με την εξέλιξη της θεωρίας του και την προσαρμογή της στο σύγχρονο ρεπερτόριο. Το αποτέλεσμα, πέρα από το ότι οι ιδέες του Schenker έχασαν σταδιακά την ισχύ και τον αντίκτυπο που είχαν, ήταν να τον καθιερώσουν ως ένα από τους πιο σημαντικούς αναλυτές με καθοριστική επίδραση στο χώρο της ανάλυσης.

Στο άρθρο του "Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο β' μισό του 20^{ου} αι." ο Γ. Σακαλλιέρος⁵⁸ αναφέρει ότι από τη δεκαετία του 1970 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980, οι δυο δεσπόζουσες μεθοδολογίες, που θεωρούνται ο πυρήνας της ανάλυσης τονικής και ατονικής μουσικής αντίστοιχα, είναι: (1) οι κωδικοποιημένες τεχνικές σενκεριανής ανάλυσης και (2) οι τεχνικές που χρησιμοποιούν τη *Pitch - Class Set Theory* (*pc sets*). Η θεωρία των *pc sets* προέκυψε από την ανάγκη συνθετών και θεωρητικών να ερμηνεύσουν οποιαδήποτε διάταξη ή συνδυασμό τονικών υψών χωρίς να χρειαστεί να επικαλεστούν στοιχεία ορολογίας και – αρμονικών κυρίως – έλξεων της τονικής μουσικής, προβλέποντας σαφώς στην ανάλυση έργων ατονικής μουσικής. Η θεωρία αυτή βασίστηκε στη μαθηματική θεωρία των συνόλων (γνώστη ως *set theory*), ωστόσο, η σημαντικότερη συμβολή, σε επίπεδο αναλυτικής μεθοδολογίας, έγινε από τον A. Forte, ο οποίος, επηρεασμένος από τον Babbitt, δημιούργησε ένα σύστημα αριθμητικής σημειογραφίας για όλα τα τονικά ύψη που δημιουργούνται μέσα στη διάταξη των 12 χρωματικών φθόγγων, αγνοώντας το διπλασιασμό

⁵⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, "Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο β' μισό του 20^{ου} αι.," *Πολυφωνία*, Τευχ. 3 (2003): 15,16.

τους στην οκτάβα και θεωρώντας ως όμοια τα ύψη, τα οποία ταυτίζονται εναρμόνια.

Μια άλλη αναλυτική προσέγγιση στη μουσική των αρχών του 20^{ου} αι., που διαθέτει τόσο τονικά όσο και ατονικά χαρακτηριστικά, περιελάμβανε το συνδυασμό της θεωρίας του Schenker και της Pitch-Class Set Theory. Αυτή η προσέγγιση (στην οποία στηρίζεται κατά ένα μεγάλο μέρος και η παρούσα εργασία) ήταν στην ουσία ένα κράμα δύο βασικών αναλυτικών μεθοδολογιών, στόχος της οποίας ήταν να αναδείξει την από κοινού μελέτη τονικών και ατονικών χαρακτηριστικών μέσω προϋπαρχουσών μεθοδολογιών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν μελέτες για τη μουσική των Schoenberg και Berg από τους A. Forte (1978, 1985) και J. Schmalfeldt (1983,1991)⁵⁹.

Η θεωρία της Γενετικής Μετασχηματιστικής Γραμματικής (*Generative Transformational Grammar*) του γλωσσολόγου N.Chomsky οδήγησε στο χώρο της μουσικής ανάλυσης, σε συνδυασμό με στοιχεία της σενκεριανής θεωρίας, στη δημιουργία της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής (*Generative Theory of Tonal Music*) των F. Lerdahl και R. Jackendoff στα 1983. Ως μια σύγχρονη αναγωγική τεχνική ανάλυσης, επηρεασμένη από τη μουσική ψυχολογία και τη γλωσσολογία, η θεωρία αυτή είναι ανεξάρτητη μουσικού ιδιώματος, καθώς ένα μέρος των κανόνων της αντιστοιχεί σε καθολικές σταθερές της μουσικής αντίληψης και αναπαριστά έμφυτα χαρακτηριστικά της μουσικής κατανόησης και γι' αυτό το λόγο έχει εφαρμοστεί τόσο σε κλασικά όσο και σύγχρονα έργα. Από τη διατύπωση της θεωρίας το 1983 έως σήμερα ο Jackendoff και ο Lerdahl διερεύνησαν και επέκτειναν την αρχική τους θεωρία και σε άλλους τομείς, με πιο γνωστή ίσως τη θεωρία του μοντέλου του φθογγικού χώρου (*pitch space*), *Tonal Pitch Space*. Τις τελευταίες δεκαετίες έχει παρουσιαστεί ένας αξιόλογος αριθμός ερευνών που είτε χρησιμοποίησαν την αναγωγική μεθοδολογία ως εργαλείο ανάλυσης και ταυτοχρόνως διδασκαλίας των θεμελιωδών στοιχείων της μουσικής του 20^{ου} αι. (K. Williams, St. Kostka), είτε προσπάθησαν να επεκτείνουν τις ήδη υπάρχουσες θεωρίες της αναγωγής και της GTTM, ερευνώντας και ελέγχοντας την ίδια στιγμή τα όρια αυτών. Στην Ελλάδα ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η διδακτορική διατριβή του Κ. Τσούγκρα, στην οποία επέκτεινε τη GTTM στην τροπική μουσική, χρησιμοποιώντας σαν μουσικό υλικό τα "44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο, του Γ. Κωνσταντινίδη", ενώ ο K. Williams⁶⁰ στο βιβλίο του *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music* παρουσιάζει μια σειρά αναλύσεων σε νεοτονική μουσική με αναγωγική μεθοδολογία, οι οποίες έχουν πολλά κοινά στοιχεία και αποτέλεσαν ως ένα βαθμό παράδειγμα-αφετηρία για τις αναλύσεις που θα ακολουθήσουν.

⁵⁹ I.Bent και A.Pople, ο.π.

⁶⁰ J.Kent Williams, ο.π.

Όπως αναφέρθηκε εκτενέστερα και στα προηγούμενα κεφάλαια, μπορεί η μουσική του Whitacre από πολλούς να μην χαρακτηρίζεται ως ατονική, εντούτοις, όμως, δεν είναι τονική και, συνεπώς, δεν θα είχε νόημα μια προσέγγισή της με βάση τα μοντέλα ανάλυσης της τονικής μουσικής. Για το λόγο αυτό, ο συνδυασμός της αναγωγικής θεωρίας σε συνδυασμό με τη Pitch-Class Set Theory, όπου κρίνεται αναγκαίο, αποτελεί τον κεντρικό άξονα ανάλυσης των έργων, αναδεικνύοντας την από κοινού μελέτη τονικών και ατονικών χαρακτηριστικών, διεισδύοντας στο συνθετικό τρόπο σκέψης του Whitacre και, ως εκ τούτου, ερμηνεύοντας – εξηγώντας καλύτερα το συνθετικό του υλικό και αναδεικνύοντας σε βάθος τη δομή των έργων. Η θεωρία των φθογγικών συνόλων στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί συμπληρωματικά με την αναγωγική μέθοδο. Από τη μια προσπαθεί να περιγράψει συγχορδίες, οι οποίες δεν μπορούν να αποδοθούν με κανένα από τους παραδοσιακούς τρόπους της αρμονίας, εφόσον δεν εντάσσονται στην τονική μουσική, αλλά παίζουν κυρίαρχο ρόλο μέσα στο έργο, και από την άλλη να προσδιορίσει το φθογγικό υλικό σε μέρη του έργου, όπου η ανάλυση με βάση τους τρόπους της Αναγέννησης και των κλιμάκων της Δυτικής Μουσικής δεν είναι εφικτή.

Παρ' όλα αυτά, η ανάδειξη απλώς της βασικής συνθετικής δομής των έργων θα ήταν ανεπαρκής για την πλήρη και εις βάθος κατανόησή των, χωρίς τη μελέτη και άλλων παραγόντων, όπως η μορφή, το αρμονικό και μορφολογικό υπόβαθρο, η μελέτη του τρίπτυχου μουσική – ανάλυση – ποίημα κ.α. Υπό αυτό το πλαίσιο αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά στην έννοια της ερμηνευτικής ανάλυσης, η οποία επιχειρείται τρόπον τινά στην παρούσα εργασία. Ως ερμηνευτική ανάλυση⁶¹ ορίζεται η εξέταση της μουσικής υπό το πρίσμα της συναισθηματικής αντίληψης ή διαφόρων άλλων εξωγενών παραγόντων. Θεμελιωτής της ερμηνευτικής ανάλυσης θεωρείται ο Friedrich Schleiermacher⁶² και ο Wilhelm Dilthey, ο οποίος επηρέασε σημαντικά τον Kretzschmar στη διατύπωση της θεωρίας του.

Η *Μουσική Ερμηνευτική*, όπως την όρισε ο Kretzschmar, είναι μια μέθοδος – γλώσσα, που αποτελεί αναβίωση της θεωρίας των συναισθημάτων της Μπαρόκ εποχής. Στα δυο πρώτα του

⁶¹ I.Bent και A.Pople, ο.π., 6,32-33.

⁶² Για τον F.D.E. Schleiermacher, η ερμηνευτική ανάλυση είναι η "τέχνη της ερμηνείας". Η γλώσσα μπορεί να έχει μια άμεση, αλλά ταυτοχρόνως και έμμεση σχέση με τη μουσική. Υπό την έννοια ότι η μουσική μπορεί να δηλώσει ότι ο άνθρωπος αδυνατεί με λέξεις, την καθιστά άμεσα συνδεδεμένη με την ποίηση. Μάλιστα, ο Wittgenstein ισχυριζόταν πως "Το να κατανοείς μια πρόταση σε οποιαδήποτε γλώσσα συνδέεται άρρηκτα με το να αντιλαμβάνεσαι ένα μουσικό σχήμα σε ένα έργο. Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Martin Heidegger και κατ' επέκταση του μαθητή του Heinrich Bessler καταδεικνύουν την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου να κατανοήσει τη φύση του, δηλώνοντας πως "Ο πραγματικός στόχος όλων των θεωριών της μουσικής δεν είναι παρά η ερμηνευτική ανάλυση", αφού σύμφωνα με τον Donald Davidson, η βασική της λειτουργία είναι να καταρρίπτει "τα σύνορα μεταξύ της γνώσης μια γλώσσας και της δράσης του εαυτού μας μέσα στον κόσμο." – περίληψη από Andrew Bowie, "Philosophy of music, §III: Aesthetics, 1750–2000," *Grove Music Online*, accessed January 10, 2013, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52965pg3?q=hermeneutics&search=quick&pos=16&_start=1#firsthit, (μτφ. γραφούσας).

άρθρα⁶³ για τη μέθοδο αυτή ο Kretzschmar παραθέτει τον ορισμό αυτής ως εξής:

In every field its aim is the same – to penetrate to the meaning and conceptual content (Sinn und Ideehalt) ... to identify the irreducible core of thought (reinen Gedankenkern) in every sentence of a writer and in every detail of an artist's work...

Αυτή η σχέση γλώσσας (ποίησης) – μουσικής, μια σχέση αλληλεξάρτησης, που εμφανίζεται έντονα στα έργα του Whitacre, σε συνδυασμό με τη χρήση εξωμουσικών στοιχείων, που προσδίδει στη μουσική του ένα περισσότερο προγραμματικό χαρακτήρα, είναι μερικά από τα στοιχεία που χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής και θα συμπεριληφθούν στην αναλυτική προσέγγιση που θα ακολουθήσει.

2.3 ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

Στόχος της παρούσας έρευνας είναι η εξέταση μέσα από την αναλυτική ματιά του συνθετικού έργου του Eric Whitacre και η προσπάθεια προσδιορισμού γενικών κανόνων που διέπουν τη γλώσσα και το ύφος του. Ο Guido Adler⁶⁴ μέσα από το βιβλίο του *Der Stil in der Musik* (1911) προσπάθησε να φέρει το μουσικό στιλ στο επίκεντρο της μουσικολογίας και να τονίσει το ρόλο της μουσικής ανάλυσης στον καθορισμό του. Στην προσπάθειά του αυτή πρότεινε δύο τρόπους προσέγγισης: την *επαγωγική (inductive) μέθοδο*, την εξέταση πολλών κομματιών για τον εντοπισμό των κοινών ή μη χαρακτηριστικών και την *παραγωγική (deductive) μέθοδο*, τη σύγκριση ενός έργου με άλλα, σύγχρονα ή προγενέστερα, σύμφωνα με σταθερά κριτήρια με σκοπό τον προσδιορισμό της θέσης του ανάμεσα σε αυτά. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως η εργασία αυτή αναπτύσσεται με βάση την επαγωγική μέθοδο. Καθώς η εξέταση ολόκληρου του έργου του Whitacre ξεπερνά τα όρια και τις ανάγκες μιας διπλωματικής εργασίας και απαιτεί μια εκτενέστερη έρευνα, κρίθηκε σκόπιμο για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας να επιλεγούν μερικά αντιπροσωπευτικά έργα του συνθέτη που να καταδεικνύουν το ύφος, το στιλ και τη γραφή του και από τα οποία ίσως προκύψουν κάποια συμπεράσματα για το γενικό συνθετικό του έργο. Συνολικά, ο Whitacre έχει γράψει τα εξής χορωδιακά έργα⁶⁵:

Για SATB Χορωδία:

⁶³ I.Bent και A.Pople, ο.π.

⁶⁴ Κώστας Τσούγκρας, "44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο, του Γ. Κωνσταντινίδη" (University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003), 33.

⁶⁵ Η πλήρης καταγραφή της εργογραφίας του συνθέτη στηρίχθηκε στην επίσημη ιστοσελίδα του, <http://ericwhitacre.com/music-catalog>, accessed December 21, 2012 και παρατίθεται στο παράρτημα της εργασίας.

A Boy and a Girl, Alleluia, Alone, Animal Crackers Vol. I, Animal Crackers Vol. II, Cloudburst, Five Hebrew Love Songs, Her Sacred Spirit Soars, Leonardo Dreams of His Flying Machine, Little Birds, little tree, Lux Aurumque, Nox Aurumque, Oculi Omnium, Sleep, Sleep My Child, The Chelsea Carol The City and the Sea, The Seal Lullaby, The Stolen Child, This Marriage, Three Flower Songs, Three Songs of Faith, Water Night, What If, When David Heard

Για SSA Χορωδία:

Five Hebrew Love Songs, She Weeps Over Ragoon, The Seal Lullaby

Για TTBB Χορωδία:

Lux Aurumque, The Seal Lullaby

Ως εκ τούτου επιλέχθηκαν τρία χορωδιακά έργα, καθένα από τα οποία αναδεικνύει με σαφή τρόπο τις διαφορετικές τεχνικές και τα ρεύματα της μουσικής σύνθεσης από τις οποίες είναι επηρεασμένος ο Whitacre και τα οποία αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια λεπτομερώς. Τα έργα που θα δοθούν προς ανάλυση στη συνέχεια είναι:

- ***With a lily in your hand***: Πρόκειται για ένα a capella χορωδιακό έργο (SATB) με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του την έντονη ρυθμικότητα και τη συχνή εναλλαγή των ρυθμικών κλασμάτων και ενδείξεων σε όλη τη διάρκεια του έργου, γεγονός που προσδίδει στο κομμάτι την αίσθηση συνεχόμενης ροής της μουσικής και ταυτοχρόνως σε σύνδεση με το νόημα του ποιήματος αποκτά και μια περισσότερο προγραμματικής φύσεως ερμηνεία. Στο έργο κυριαρχούν δύο βασικές γραμμές, της Σοπράνο, που έχει χαρακτήρα σόλο μελωδίας, και των υπολοίπων φωνών (Άλτο, Τενόρος, Μπάσος) που τη συνοδεύουν ρυθμικά. Η παρουσία αυτών σε συνδυασμό με την έντονη ρυθμική εναλλαγή και τα διάφορα τμήματα του έργου, το καθιστούν ιδιαίτερα ενδιαφέρον για μελέτη.

- ***Sleep***: Ανήκει στα πιο "συντηρητικά" έργα του συνθέτη. Λιτά δομημένο για τετράφωνη μικτή χορωδία (SATB), βασισμένο στην κάθετη συγχορδιακή συνήχηση των φωνών από τη μια, και στην οριζόντια κίνηση τους από την άλλη, αποτελεί ένα δείγμα της αρμονικής γραφής και γλώσσας του Whitacre, αλλά και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κατανόησης της διαπλοκής της κάθετης και οριζόντιας γραφής του συνθέτη.

- ***Cloudburst***: Είναι ίσως ένα από τα πιο *avant-garde* χορωδιακά του έργα. Στο "Cloudburst" ο Whitacre εισάγει για πρώτη φορά τη χρήση οργάνων με ακαθόριστο τονικό ύψος,

Η Χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre – Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων.

όπως κύμβαλα, ζήλιες, καμπάνες, κουρτίνες, *thunder sheet*⁶⁶, σε συνδυασμό με το πιάνο στο οποίο προσδίδει ένα ιδιαίτερο ρόλο, όπως θα φανεί και στην ανάλυση του στο επόμενο κεφάλαιο. Οι κάθετες συνηγήσεις κυριαρχούν και σε αυτό το έργο, αλλά αυτή τη φορά παρουσιάζεται η έννοια της ηχητικής μάζας και της μεταλλαγής της μέσω της σταδιακής κίνησης των συγχορδιών. Τέλος, παρουσιάζονται στην παρτιτούρα σημειώσεις, οι οποίες δίνουν στο έργο ένα χαρακτήρα αλεατορικό – μινιμαλιστικό, φανερόνοντας πολλές από τις επιδράσεις του Whitacre από αγαπημένους του συνθέτες.

⁶⁶ Ο όρος αυτός δεν υπάρχει σε χρήση στην ελληνική γλώσσα γι' αυτό και διατηρήθηκε η αγγλική ορολογία. Πρόκειται για ένα μεγάλο μεταλλικό φύλλο, το οποίο ο εκτελεστής τινάζει και ο ήχος που παράγεται μοιάζει με αυτόν της βροντής, εξ' ου και το όνομα *thunder sheet*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

3.1 With a Lily in your Hand

Το έργο αυτό ανήκει στον κύκλο χορωδιακών τραγουδιών *Three Flower Songs*. Πρόκειται για ένα ποίημα του Federico Garcia Lorca, *Curva*, σε μετάφραση του Jerome Rothenberg, πάνω στη οποία στηρίχθηκε ο Whitacre για τη σύνθεση του τρίτου κατά σειρά Flower Song, *With a lily in your hand*.

Σύμφωνα με τον Mechem ως κύκλος χορωδιακών τραγουδιών ορίζεται "a group of individual choral pieces, unified in some way, intended to be performed together, but also capable of being performed separately."⁶⁷ Η ενοποίηση μπορεί να προέρχεται από το γεγονός ότι όλα τα κείμενα των έργων είναι του ίδιου ποιήματος, ή ότι έχουν κοινό θέμα μεταξύ τους, ή, τέλος, ότι όλα τα έργα έχουν κοινή τονικότητα και μουσικό στιλ.

"Curva"
(Federico Garcia Lorca)⁶⁸
Con un lirio en la mano
te dejo.
Amor de mi noche!
Y viudita de mi astro
te encuentro.

"With a lily in your hand"
(μτφ. Jerome Rothenberg)⁶⁹
With a lily in your hand
I leave you,
o my night love!
Little widow of my single star
I find you.

⁶⁷ Kirche Mechem, "The Choral Cycle," *Choral Journal*, (April 1970): 8 παραπομπή από Russel Thorngate, "The Choral Cycle: A conductor's guide to four representative works" (PhD Diss., Ball State University, 2011), Introduction 1, 2, (μτφ. γραφούσας).

⁶⁸ http://users.fulladsl.be/spb1667/cultural/lorca/poemas_sueltos/suite_del_agua/curva.html, accessed March 15, 2012.

⁶⁹ Eric Whitacre, *Three flower Songs: With a Lily in your Hand*, USA: Walton Music, 2002.

Domador de sombrías mariposas!	Tamer of dark butterflies! I keep along my way.
Sigo por mi camino.	After a thousand years are gone
Al cabo de mil años me verás.	you'll see me.
Amor de mi noche!	O my night love!
Por la vereda azul, domador de sombrías estrellas	By the blue footpath, tamer of dark stars
seguiré mi camino.	I'll make my way.
Hasta que el Universo quepa en mi corazón.	Until the universe can fit inside my heart.

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Σύμφωνα με το σημείωμα του συνθέτη στη πρώτη σελίδα της παρτιτούρας⁷⁰, στο ποίημα εναλλάσσονται δύο έννοιες αντιθετικές, το νερό και η φωτιά, ο συνδυασμός και η εναλλαγή των οποίων είναι ο βασικός πυρήνας της συνθετικής σκέψης του Whitacre.

Το έργο μπορεί να χωριστεί σε οκτώ τμήματα με την εξής μορφολογική δομή:

μ. 1-2	I	<i>O! O my night love!</i>	Φωτιά
μ. 3-11	II <i>Interlude</i>	<i>La la la...</i>	Φωτιά
μ. 12-21	III	<i>With a lily in your hand I leave you, o my night love!</i>	Φωτιά
μ. 21-29	IV	<i>Little widow of my single star i find you.</i>	Φωτιά
μ. 30-38	V	<i>Tamer of dark butterflies! I keep along my way. After a thousand years have gone you'll see me. O my night love!</i>	Νερό μ.30: το ostinato των τριήχων ογδών πρέπει να κυλάει σαν νερό και να είναι απαλό. μ.35-38: το νερό σταδιακά μεταμορφώνεται σε φωτιά
μ. 38-44	VI <i>Interlude</i>	<i>La la la...</i>	Φωτιά
μ. 44-58	VII	<i>By the blue footpath, tamer of dark star i'll make my way. Until the universe can fit inside my heart.</i>	Νερό μ.44 : οι είσοδοι των φωνών πρέπει να θυμίζουν καμπάνες και να προετοιμάσουν σιγά-σιγά το έδαφος μέχρι το μ.53 για να έρθει ξανά η φωτιά.

⁷⁰ Eric Whitacre, *Three flower Songs: With a Lily in your Hand*, USA: Walton Music, 2002.

μ. 59-64 VIII Postlude	La la la...	Φωτιά
------------------------	-------------	-------

Τμήμα I (μ. 1-2): το τμήμα αυτό, έχοντας χαρακτήρα προοιμίου, περιλαμβάνει τα πρώτα

Pesante ♩ = 96

O! O my night love!

O! O my night love!

O! O my night love!

O! O my night love!

Εικόνα 1

δύο μέτρα και τη φράση *O my night love!*, μια φράση χαρακτηριστική μέσα στο ποίημα, η οποία επαναλαμβάνεται και στις δύο strofές. (Εικόνα 1).

la la la la la la la

la la la la la la la

la la la la la la la

la la la la la la la

Εικόνα 2

Τμήμα II (μ. 3-11): το δεύτερο τμήμα λειτουργεί σαν ένα είδος ιντερλούδιου και σε αυτό απλώνεται σταδιακά το ρυθμικό υλικό επεξεργασίας του έργου. Η ιδιαιτερότητα του τμήματος αυτού βρίσκεται στην εκφορά της συλλαβής *la* από ολόκληρη τη χορωδία, η οποία συμβάλλει στη ρυθμικότητα του μέρους αυτού ακόμα περισσότερο. (Εικ. 2).

Τμήμα III (μ. 12-21): Στο τμήμα αυτό εισάγεται ο πρώτος ολοκληρωμένος στίχος του ποιήματος, με τη μελωδία *With a lily in your hand I leave you* να δεσπόζει στη Soprano, ενώ οι υπόλοιπες φωνές κρατούν το ρυθμικό – συνοδευτικό σχήμα του δεύτερου τμήματος μέχρι το μέτρο 19, όπου όλες οι φωνές ενώνονται και κινούνται πλέον ομορρυθμικά μέχρι το τέλος του τμήματος αυτού. Όσον αφορά στο συγχορδιακό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, μια πλήρης καταγραφή των συγχορδιών των τριών αυτών τμημάτων (Εικ. 3, 4, 5) φανερώνει πως η σύνθεση ολόκληρου του έργου βασίζεται πάνω στα εξής συγχορδιακά μοντέλα:

Η Χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre – Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων.

Σι Μειζ./Ελ. Ρε Μειζ. Λα / Σολ / Φα# Μειζ. Μι Ελ. μεθ' 7^{ης}

Εικόνα 3

Εικόνα 4

Εικόνα 5

p

Lit-tle wid-ow, lit-tle wid-ow of my sin-gle star

Lit-tle wid-ow, lit-tle wid-ow of my sin-gle star

Lit-tle wid-ow, lit-tle wid-ow of my sin-gle star

Lit-tle wid-ow, lit-tle wid-ow of my sin-gle star

Εικόνα 6

Τμήμα IV (μ. 21-29): από τον πέμπτο χρόνο του μέτρου 21 ξεκινάει το τέταρτο τμήμα με το στίχο *Little widow of my single star I find you* κρατώντας κι εδώ το ομορρυθμικό στοιχείο του προηγούμενου τμήματος μέχρι το μέτρο 29 (Εικ.6), όπου ο συνθέτης, βάζοντας ολόκληρη τη χρωδία να κλείσει σε "m", δημιουργεί ένα φυσικό *diminuendo* και ως εκ τούτου την αίσθηση κατάληξης αυτού του τμήματος.

Τμήμα V (μ. 30-38): το πέμπτο τμήμα αντιστοιχεί στους επόμενους δύο στίχους *Tamer of dark butterflies! I keep along my way. After a thousand years are gone you'll see me. O my night love!* Εδώ για πρώτη φορά εξαφανίζεται κάθε αίσθηση ρυθμικού σχήματος ογδών και τη θέση τους παίρνουν τρίηχα τετάρτων και ογδών που δημιουργούν τεράστιες μελωδικές γραμμές και μια ιδιαίτερη αίσθηση *legato*, που αποτελούν και ένα καινούργιο υλικό επεξεργασίας – μοτίβου του έργου. (Εικ.7).

The musical score for Figure 7 consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 31 with the tempo marking 'Freely mp'. It contains the lyrics: 'Tamer of dark butterflies! I keep along my way. After a thousand years are gone you'll see me. O my night love!'. The second and third staves are piano accompaniment, featuring triplets and dynamic markings such as 'sfz mp'. The bottom staff is the bass line, also featuring triplets. The score is in G major and 3/4 time.

Εικόνα 7

Τμήμα VI, VIII & VIII (μ. 38-64): τα επόμενα μέτρα 38-44 μοιάζουν με τα μέτρα 3-11, καθώς και το έκτο αυτό τμήμα είναι ένα ακόμη ιντερλούδιο, στο οποίο επανέρχεται το ρυθμικό στοιχείο των ογδών μέχρι το μέτρο 44, όπου πάλι ο συνθέτης με την ένδειξη *slowing* δημιουργεί ένα φυσικό *ritenuto* για να ξεκινήσει το έβδομο τμήμα του έργου, το οποίο προσομοιάζει αρκετά με το πέμπτο τμήμα με την επανεμφάνιση των τριήχων τετάρτων και τη *legato* γραμμή των φωνών. Αυτό κρατάει μέχρι το μέτρο 58, όπου και εισάγεται το όγδοο και τελευταίο τμήμα του έργου με τη μορφή ποστλούδιου, όμοιου με το δεύτερο και έκτο τμήμα.

ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Το φθογγικό υλικό του έργου αντλείται από τη χρήση τρόπων και κλιμάκων. Η αρχή τείνει αρκετά προς μια Σι αρμονική ελάσσονα (όταν παρουσιάζεται το Λα#) ή τον Αιολικό τρόπο του Σι (όταν έρχεται το Λα φυσικό). Τα δύο πρώτα μέτρα έχουν χαρακτήρα δεσπόζουσας – τονικής και μ' αυτόν τον τρόπο δηλώνεται τρόπον τινά και το φθογγικό κέντρο του έργου (βλ. Εικ. 1). Στα μ. 30-34 εμφανίζεται η Σι ανιούσα μελωδική, ενώ από το μ. 35-36 παρουσιάζεται το φθογγικό υλικό του Σι Μιζολύδιου. (βλ. Εικ. 8).

34 *f* *f lyrical*
 way, my way. Af-ter a thou - sand years have gone, you'll
f *f lyrical*
 way, my way. Af-ter a thou - sand years have gone, you'll
f *f lyrical*
 way, my way. Af-ter a thou - sand years have gone, you'll
f *f lyrical*
 way, my way. Af-ter a thou - sand years have gone, you'll

Εικόνα 8

47 *p*
 dark stars, I'll make my way. Un-til the u - ni-verse,
p
 dark stars, I'll make my way. Un-til the u - ni-verse,
p
 dark stars, I'll make my way. Un-til the u - ni-verse,
p
 dark stars, I'll make my way. Un-til the u - ni-verse,

Εικόνα 9

The image shows a musical score for the piece 'ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΛΟΚΑ'. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score begins at measure 56. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo markings are 'allargando' and 'Presto con fuoco'. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The lyrics are: 'u - ni-verse can fit in - side my heart.' followed by 'la la la la la la'. The score includes triplets and various musical notations such as slurs and accents.

Εικόνα 10

Στο μ. 55 η εμφάνιση του Μι ανείρεση προετοιμάζει το έδαφος για τον Αιολικό τρόπο του Σι, που θα έρθει αμέσως μετά στο μ. 56 και θα περάσει με τη μορφή ανιούσας κλίμακας στην γραμμή του μπάσου για να καταλήξει εν τέλει στο μ. 58 στη συγχορδία της Σι Μείζονας με την οποία και θα τελειώσει το έργο. (βλ. Εικ.10).

ΑΝΑΓΩΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τμήμα I & II: Στο διάγραμμα των δύο πρώτων τμημάτων φαίνεται έντονα μια διάθεση προέκτασης του πρώτου τμήματος. Το Φα του Μπάσου επεκτείνεται μέχρι το επόμενο τμήμα, όπου μέσω αρπίσματος καταλήγει στη συγχορδία της Λα. Πάνω στην ίδια ακριβώς φιλοσοφία ο Τενόρος ξεκινώντας από το Φα καταλήγει μέσω αρπίσματος στο Ντο και η Άλτο ξεκινώντας από το Λα, περνάει ποικιλματικά από το Σι-Λα# και μέσω αρπίσματος επιστρέφει πάλι στο Λα για να καταλήξει εν τέλει στο Μι. Τέλος, η Σοπράνο ξεκινώντας από το Ντο επεκτείνεται μέχρι το επόμενο μια οκτάβα χαμηλότερα. Στη συνέχεια μέσω αρπίσματος ανεβαίνει στην πάνω οκτάβα, όπου με κίνηση προς εσωτερική φωνή επεκτείνεται το Ντο στη Σ2, ενώ στην Σ1 περνάει ποικιλματικά το Μι, μέχρι να καταλήξουν και οι δυο στο Λα και Ντο αντίστοιχα. Συνεπώς, φανερώνεται μια καθοδική πορεία από τη Φα# ελάσσονα προς τη Λα μείζονα. (βλ. Εικ. 11).

"With a lily in your hand"

E. Whitacre

The image displays a musical score for the piece "With a lily in your hand" by Eric Whitacre. The score is organized into three main sections, labeled α), β), and γ), each with its own vocal line and piano accompaniment.

- Section α):** The vocal line begins with a first ending marked "I" and a second ending marked "II". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are "ΠΑΡΩΚΗΖΙΟ".
- Section β):** This section features four vocal lines, each with a first ending marked "I" and a second ending marked "II". The piano accompaniment includes four parts, each with a first ending marked "I" and a second ending marked "II". The lyrics are "ΕΠΙΠΕΔΟ ΕΝΔΙΑΜΕΔΟ ΕΣΩ".
- Section γ):** The vocal line has a first ending marked "I" and a second ending marked "II". The piano accompaniment has a first ending marked "I" and a second ending marked "II". The lyrics are "ΠΑΡΩΚΗΖΙΟ".

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (two sharps), time signatures, and dynamic markings like "Arit. συγγ." (Ad libitum). Dashed lines and boxes are used to highlight specific musical phrases and structural elements.

Εικόνα 11

Τμήμα III & IV: Το τμήμα αυτό ξεκινάει από τη συγχορδία της Σι ελάσσονας με προστιθέμενη 2^η [0236] και προεκτείνεται μέχρι τη Φα# μείζονα με προστιθέμενη 2^η [0247] του επόμενου τμήματος. Η Σοπράνο παραμένει στο Ντο# και με αλλαγή στη πάνω οκτάβα δημιουργεί λίγο πριν το τέλος μια γραμμική σύνδεση που την οδηγεί από Ντο# στο Λα και τελικά στο Σολ#. Η Άλτο περνάει με γραμμική σύνδεση 3^{ης} από το Ρε στο Φα#, το οποίο η Α1 θα κρατήσει μέχρι το τέλος, ενώ η Α2 θα εξελίξει σε άρπισμα της Φα# και θα καταλήξει στο Ντο#. Ο Τενόρος από το Ντο# περνάει μέσω γραμμικής σύνδεσης 3^{ης} στο Λα#, το οποίο διατηρεί έως το τέλος του τμήματος, ενώ ο Μπάσος με συνεχόμενα πηδήματα μεταξύ Σι και Φα# καταλήγει στο Φα#, δείχνοντας πως και αυτά τα τμήματα δεν είναι τίποτα άλλο πέρα από μια προέκταση του Φα#. (βλ. Εικ. 12).

Τμήμα V: Το τμήμα αυτό είναι τελείως διαφορετικό από όσα έχουν προηγηθεί. Ξεκινάει με μια ιδιόμορφη συγχορδία που θυμίζει την ελλιπή μορφή της Φα# μείζονας με προστιθέμενη 2^η και 6^η, χωρίς 5^η. Η Σοπράνο μέσα από ποικιλματικές νότες και γραμμικές συνδέσεις διατηρεί το Σολ# του προηγούμενου τμήματος μέχρι τη μέση, όπου περνάει περιστασιακά από το Φα# και πάλι μέσω αρπίσματος και γραμμικών συνδέσεων η Σ1 καταλήγει στο Σι και η Σ2 στο Σολ αναίρεση. Η Άλτο μένει στο Ρε και μόνο στη μέση κινείται στο Φα# ποικιλματικά μέσω γραμμικής σύνδεσης για να επιστρέψει πάλι στο Ρε. Ο Τενόρος από το Λα# μετακινείται με πηδήμα στο Ντο# και περνώντας ποικιλματικά από το Ντο αναίρεση καταλήγει στο Σι, το οποίο κρατά μέχρι και τη τελευταία συγχορδία του τμήματος. Τέλος, ο Μπάσος φαίνεται να κινείται ανάμεσα στο Φα# και το Ρε, αλλά στην ουσία προεκτείνει διαρκώς το Φα# έως την τελική συγχορδία της Σολ, σχηματίζοντας έτσι μια γραμμική σύνδεση 2^{ης}. (βλ. Εικ. 13).

"With a lily in your hand"

E. Whitacre

The image displays three systems of musical notation for the piece "With a lily in your hand" by Eric Whitacre. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line, both in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

- System α):** The first system, starting with a measure rest for 12 measures (μ. 12 - 29). It features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with a fermata. A circled Roman numeral **III** is placed above the vocal line.
- System β):** The second system, containing two measures of music. It includes a circled Roman numeral **IV** above the vocal line and two annotations "Αρι. συζ." (Ar. syz.) with brackets pointing to specific musical phrases in both the vocal and piano parts.
- System γ):** The third system, which appears to be a continuation or a specific section of the piece, showing the vocal and piano lines.

Εικόνα 12

"With a lily in your hand"

E. Whitacre

μ. 30 - 38 **V**

α)

β)

γ)

Τμήμα VI, VII & VIII: Το έκτο τμήμα, το ιντερλούδριο, επανεμφανίζει το ίδιο συγχορδιακό υλικό της αρχής με τη Σοπράνο να κινείται ποικιλματικά γύρω από το Λα#, την Άλτο γύρω από το Φα#, τον Τενόρο να μεταπηδά από το Λα# στο Ντο# και το Μπάσο να παραμένει σε μια προέκταση του Φα#. Στην αρχή του έβδομου τμήματος ακούγεται μια πτώση από τη Φα# μείζονα στη Σι ελάσσονα, όμοια με αυτή των δυο πρώτων μέτρων της αρχής. Έτσι, ο Μπάσος από το Φα# κινείται στο Σι, ο Τενόρος από το Ντο# στο Φα#, η Άλτο από το Φα# στο Ντο# και η Σοπράνο παραμένει στο Ντο#. Στην αλλαγή του οπλισμού, όλες οι φωνές ενώνονται στο Ντο# και από εκεί κι έπειτα όλα οδηγούν στο όγδοο και τελευταίο τμήμα του έργου. Έτσι, η Σ1 μέσω μια γραμμικής σύνδεσης 7^{ης} καταλήγει στο τελευταίο μέτρο στο Σι και η Σ2 στο Φα#, η Α1 περνάει βηματικά από το Ντο# στο Ρε# και η Α2 από το Ντο# στο Σι, ο Τενόρος με μια γραμμική σύνδεση 4^{ης} κινείται στο Φα#, το οποίο και προεκτείνει ποικιλματικά μέχρι το τέλος, ενώ ο Μπάσος, αντίστοιχα με τη Σοπράνο, ανεβαίνοντας μια γραμμική σύνδεση 7^{ης} (Σι Αιολικός) περνάει από την κάτω οκτάβα του Σι στην επάνω. (βλ. Εικ.14α, 14β).

Συγκεντρώνοντας, εν κατακλείδι, όλα τα τμήματα, προκύπτει το παρακάτω διάγραμμα, από το οποίο διαφαίνεται πως όλη η σύνθεση του έργου βασίζεται, εν ολίγοις, στη κίνηση της Φα# ελάσσονας (του πρώτου μέτρου) προς την τελική Σι μείζονα (του τελευταίου μέτρου), αυτό δηλαδή που συνέβη στο προλογικό τμήμα I (βλ. Εικ. 1). Πιο αναλυτικά:

- Η Σοπράνο σε όλη τη διάρκεια του έργου διατηρεί το Ντο#, είτε μεταφέροντάς το στη χαμηλή οκτάβα, είτε στην ίδια οκτάβα μέσω ποικιλματικών κινήσεων και προς τα τελευταία μέτρα μέσω γραμμικών συνδέσεων καταλήγει στο Σι μεταφερόμενο μια οκτάβα επάνω. Συνεπώς, σε όλο το έργο η Σοπράνο έχει μια γραμμική σύνδεση 2^{ης}, Ντο#-Σι.
- Η Άλτο ξεκινώντας από το Λα, περνά πρώτα από το Ντο#, που λειτουργεί ως επέριση ή ατελής γειτονικός φθόγγος (IN=incomplete neighbour tone) για το Σι που θα ακολουθήσει και ύστερα κινείται με *divisi* η Α1 στο Ρε# και η Α2 Σι. Συνεπώς, η γραμμική της σύνδεση στο έργο είναι 2^{ης}, Λα-(Ντο#)Σι, καθώς το Ρε# προκύπτει στα πλαίσια αύξησης του ηχητικού όγκου.
- Ο Τενόρος σε όλο το έργο κινείται στα πλαίσια του αρπίσματος της Φα# μείζονας με μόνο στόχο τη προέκταση του Φα#.
- Τέλος, ο Μπ2 από το Ντο# περνάει στο Σι για να καταλήξει στο Ρε# κατ' αναλογία με την Α2, ενώ ο Μπ1, κρατώντας τη βασική αρμονική δομή του έργου, είναι αυτός που ορίζει το χαρακτηριστικό διάστημα Φα#-Σι. Από την αρχή προεκτείνει το Φα#, αφήνοντας το Σι να περάσει ως άρπισμα ή γραμμική σύνδεση και μόνο στο τμήμα VII καταλήγει στο Σι.
- Έτσι, κάθε φωνή εμφανίζει τις εξής μελωδικές βαθμίδες:

Σ1: 2 - 1 **Σ2:** 2 - 5 **Α1:** 7 - 2- 3 **Α2:** 7 - 2 - 1 **Τ:** 5 - 5 **Μπ1:** 2 - 1 - 3 **Μπ2:** 5 - 1

"With a lily in your hand"

E. Whitacre

VI
μ. 38 - 44

α)

β)

γ)

Αριτ. ομόγλ.

Αριτ. συγλ.

Detailed description: The image shows a musical score for a six-part vocal ensemble (VI), measures 38-44. It is divided into three systems: α), β), and γ). Each system consists of two staves: a piano part on the left and a vocal part on the right. The piano part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal part is written in bass clef with the same key signature. System α) shows the beginning of the piece with piano accompaniment and vocal entries. System β) features a vocal solo section for the first voice, indicated by a dashed oval and the label 'Αριτ. ομόγλ.' (Solo). System γ) shows the continuation of the piano accompaniment and vocal parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 14α

"With a lily in your hand"

E. Whitacre

μ. 44 - 64

VII

VIII

α)

β)

γ)

Εικόνα 14β

Από τα παραπάνω διαγράμματα, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς πως η γραμμή του Μπάσου βασίζεται πάνω στη διαστηματική σχέση 5ης που ορίζει το Φα#-Σι σε όλη την έκταση του έργου και το οποίο, σε ένα δεύτερο επίπεδο, είναι η πιστή επανάληψη της τέλειας πτώσης των δύο πρώτων μέτρων, η οποία και καθορίζει – εδραιώνει το φθογγικό χώρο του έργου. Από την άλλη, η γραμμή της Σοπράνο ακολουθεί το σχήμα 2-1 και μόνο στις τελευταίες δύο νότες συμπίπτει με το σχήμα του Μπάσου, αλλά, ωστόσο, αυτό που αξίζει να αναφερθεί στην κάθετη εξέταση των δύο φωνών είναι η τέλεια πτώση που εμφανίζεται στη μέση περίπου με το σχήμα 2-7-1 στη Σοπράνο και το σχήμα 5-1 στο Μπάσο στα μ. 38-39. Τέλος, καλό θα ήταν να γίνει αναφορά και στα φθογγικά σύνολα του έργου, κυρίως σε αυτά των οποίων η εμφάνιση είναι ιδιαίτερα συχνή. Δύο τέτοια σύνολα είναι το 4-14 [0237] και το 4-22 [0247] ή με άλλα λόγια η χρήση ελάσσονας ή μείζονας συγχορδίας με προστιθέμενη 2η, δύο από τις αγαπημένες συγχορδίες του Whitacre. (βλ. Εικ. 15).

Τέλος, όσον αφορά το ίδιο το ποίημα και τη μελοποίησή του για τετράφωνη χορωδία παρατηρούνται τα εξής:

➤ Εξετάζοντας το ποίημα λεπτομερώς, ο αναγνώστης μπορεί να εστιάσει σε κάποιες λέξεις με μεγάλη συναισθηματική σημασία, λέξεις που εκφράζουν γαλήνη, ηρεμία, μια αίσθηση αισιοδοξίας ή προσδοκίας.

"With a lily in your hand" (μτφ. Jerome Rothenberg)

With a lily in your hand I leave you, o my night **love!**
Little widow of my single **star** I find you.
Tamer of dark **butterflies!**

I keep along my way. After a thousand years are gone you'll see me. O my night **love!**
By the blue **footpath**, tamer of dark stars I'll make my way.
Until the **universe** can fit inside my **heart**.

➤ Αυτές οι λέξεις έχουν ακριβώς την ίδια ξεχωριστή θέση και μέσα στο έργο του Whitacre. Το έργο αρχίζει όχι με τη λέξη του πρώτου στίχου, αλλά με τη φράση – κλειδί του ποιήματος, *o my night love!* Ήδη μέσα σε αυτή, ο Whitacre παρουσιάζει ολόκληρη τη λογική της σύνθεσης του έργου. Το επιφώνημα "o" της φράσης αποδίδεται με μια Φα# ελάσσονα συγχορδία, η οποία μάλιστα φέρνει και το ρόλο της δεσπόζουσας του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιεί, ενώ η συνέχεια της φράσης *my night love* καταλήγει μέσω μιας ανοδικής πορείας στη Σι μείζονα με προστιθέμενη 2η συγχορδία, η οποία δηλώνεται με το φθογγικό σύνολο 4-14 [0237]. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται αντιληπτό ότι ολόκληρο το ποίημα και το έργο θα φέρει μια διάθεση αισιοδοξίας, ενός ελπιδοφόρου μηνύματος, ότι, ανεξάρτητα απ' όλες τις συνθήκες, η αγάπη δε θα χαθεί ποτέ, αλλά θα συνεχίσει να υπάρχει μέσα στο χρόνο μέχρι να μπορέσει να αγκαλιάσει ολόκληρο το σύμπαν και να το κλείσει στην καρδιά της (...until the universe...my heart).

"With a lily in your hand"

Γενική ανάλυση όλων των παρασκηθίων του έργου

E. Whitacre

[μ. 1 - 64]

The image displays three systems of musical notation for the piece "With a lily in your hand" by Eric Whitacre. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. System α) shows the beginning of the piece. System β) includes annotations for "Αριτ. συγχ." (Arithmetic syncopation) in both the vocal and piano parts, with dashed lines indicating the specific rhythmic patterns. System γ) shows further development of the vocal and piano parts. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Εικόνα 15

➤ Λέξεις, όπως *love, star, butterflies, way, universe* και *heart* είναι αντιπροσωπευτικά των όσων αναφέρθηκαν παραπάνω (βλ. Εικ. 16-21). Αυτές οι λέξεις αποδίδονται μουσικά με μείζονες συγχορδίες με τα σύνολα:

4-14	4-22	4-27	6-34	6-33	
[0237]	[0247]	[0368]	[013579]	[023579]	[047]

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "O my night love!.. star but-ter-flies! way, u - ni-verse, heart. la". The score includes various musical notations such as time signatures (6/8, 4/4, 3/4), dynamic markings (sfz, mp, f, ff), and articulation marks. The tempo is marked "Presto con fuoco".

Εικόνα 16

Εικόνα 17

Εικόνα 18

Εικόνα 19

Εικόνα 20

Εικόνα 21

ΤΟ ΡΥΘΜΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Από ρυθμικής πλευράς το έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού ο βασικός του πυρήνας φαίνεται να δομείται πάνω στην συνεχή αλλαγή του μετρικού παλμού, ο οποίος δηλώνεται με την εναλλαγή μετρικών οπλισμών με παρονομαστή το όγδοο. Παρατηρώντας κανείς το έργο πιο εξονυχιστικά καταλαβαίνει πως η εναλλαγή αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία. Μάλιστα, υπάρχει ένα ρυθμικό μοτίβο πάνω στο οποίο βασίζεται η λογική σύνθεσης των ρυθμικών μέτρων. Για την καλύτερη ανάλυση και κατανόηση αυτού του μέρους, κατέστη αναγκαία η διάκριση των μέτρων, σε δύο κατηγορίες, ανάλογα με το είδος του κτύπου (*beat*) στα οποία βασίζονται: στα μέτρα με μονάδα μέτρησης το παρεστιγμένο τέταρτο (ρυθμικό σχήμα τριών ογδών) και στα μέτρα με μονάδα μέτρησης το τέταρτο (ρυθμικό σχήμα τετάρτων). Η πρώτη κατηγορία αντιπροσωπεύεται από το γράμμα L (*long beats*), ενώ η δεύτερη από το S (*short beats*). Στην Εικ. 22 παρουσιάζεται η κατανομή των *long* και *short beats* σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Ήδη από την αρχή του δεύτερου τμήματος παρουσιάζεται το βασικό ρυθμικό μοτίβο α, το οποίο χαρακτηρίζει σχεδόν όλο το τμήμα αυτό, εκτός από δεύτερη εμφάνιση του, που είναι μεγεθυμένο κατά 2 όγδοα. Από εδώ και πέρα, γίνεται αντιληπτό ότι η συνέχεια του έργου βασίζεται πάνω στη λογική της σμίκρυνσης – μεγέθυνσης αυτού του βασικού μοτίβου. Συνεπώς, γίνεται πλέον έκδηλο πως η εναλλαγή των ρυθμικών μέτρων, αλλά και σε ένα επόμενο στάδιο, η ρυθμικότητα που διέπει ολόκληρο το έργο, σαφώς και δεν είναι καθόλου τυχαίες, αλλά βασίζονται πάνω στο αρχικό μοτίβο L L S S. Από την άλλη, όμως, θα ήταν παράλειψη να μη σημειωθούν τα τμήματα V και VII, τα οποία δομούνται, ανεξαρτήτως του βασικού μοτίβου, από τη χρήση των τριήχων. Ο λόγος γι' αυτή τη διαφοροποίηση είναι αυτός που ο ίδιος ο συνθέτης εκθέτει στο προλογικό του σημείωμα, τη σύνθεση δηλαδή του έργου πάνω σε δύο αντιθετικές έννοιες, του νερού και της φωτιάς. Συνεπώς, τα δύο τμήματα των τριήχων αντιπροσωπεύουν το νερό, ενώ τα υπόλοιπα του μοτίβου L L S S, τη φωτιά.

Ρυθμική ανάλυση του "With a lily in your hand"

E. Whitacre

The image displays a musical score for the piece "With a lily in your hand" by Edward Whitacre. The score is presented in a single system with eight staves, each labeled with a Roman numeral from II to VIII. Above the notes, various rhythmic patterns are identified with Greek letters and mathematical expressions:

- Staff II:** Patterns labeled α , $\alpha+2$, α , and α .
- Staff III:** Patterns labeled $\alpha+1$, α , $\alpha+1$, $\alpha+2$, and $\alpha+2$.
- Staff IV:** Patterns labeled β , $\alpha-1$, $\alpha+2$, $\alpha+1$, and $\alpha+2$. Below the staff, a note indicates: "(παρόμοιο με το α ως προς τον αριθμό β)".
- Staff V:** Features a sequence of triplets, each marked with a '3' below the notes.
- Staff VI:** Patterns labeled α' , $\alpha+2$, and $\alpha+3$.
- Staff VII:** Features a sequence of triplets, each marked with a '3' below the notes.
- Staff VIII:** Patterns labeled α , $\alpha+1$, and α .

Εικόνα 22

ΑΡΘΡΩΣΗ, ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ ΚΑΙ TEMPO

Το *With a lily in your hand* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα από τα πιο ιδιαίτερα έργα του συνθέτη και ένα από τα πιο ισχυρά επιχειρήματα είναι οι εναλλαγές που παρατηρούνται στην άρθρωση, αλλαγές που σπάνια συναντώνται με τέτοια συχνότητα σε άλλα έργα του. Έχοντας πάντα στο μυαλό του τις δύο αντιθετικές έννοιες του νερού και της φωτιάς, ο Whitacre χρησιμοποιεί το *legato* και το *staccato*, το *forte* και το *piano*, το *presto* και το *pesante*, και το *slow* αντίστοιχα. Τα δύο εισαγωγικά μέτρα της φράσης *O my night love!* χαρακτηρίζονται από ομορρυθμία και μια *legato* αίσθηση, η οποία εξαφανίζεται στα επόμενα μέτρα και τη θέση της παίρνει η *staccato* – ρυθμική διάθεση, η οποία εντείνεται από τη γρήγορη αλλαγή του tempo σε *presto con vivo*. Εδώ αξίζει να δοθεί έμφαση στις σημειώσεις του *staccato* και του *tenuto* σε συγκεκριμένους κτύπους του μέτρου, οι οποίες συντελούν στο να τραβούν – οδηγούν τις φράσεις και να κρατούν σταθερό και έντονο τον παλμό του εναλλασσόμενου ρυθμικού σχήματος. Με την είσοδο του πρώτου στίχου στη Σοπράνο με την ένδειξη *lyrical* και το ίδιο *staccato* – ρυθμικό σχήμα στις υπόλοιπες φωνές, έρχεται η πρώτη σύγκρουση, η οποία, όμως, δεν θα διαρκέσει πολύ αφού στο μ. 19 όλες οι φωνές θα ενωθούν και πάλι για τη φράση – κλειδί *O my night love!*, όπως στην αρχή, και έτσι μ' αυτόν τον τρόπο είναι σα να κλείνει ένας κύκλος, σα να ολοκληρώνεται μια ιδέα. Τα μ. 21-29 ακολουθούν την ίδια φιλοσοφία και έτσι ολοκληρώνεται η πρώτη στροφή του ποιήματος. Το φυσικό *ritenuto* του μ. 29, που επιτυγχάνεται μέσω της ένδειξης *slowing* και *pianissimo*, καθιστά έκδηλο πως από το μ. 30 και μετά τα πράγματα αλλάζουν. Η μελωδία ξεκινάει στη Σοπράνο, αλλά μέσω της μίμησης ενός ρυθμικού μοτίβου στη λέξη *butterflies* εμφανίζονται και οι υπόλοιπες φωνές και ακολουθώντας το νόημα των στίχων ενώνονται μετά από ένα *crescendo* στο *my way* και στη συνέχεια κινούνται *legato* – ομορρυθμικά με *forte* διάθεση για να φτάσουν πάλι στο *O my night love!* της αρχής. Τα μ. 44-57, με εξαίρεση τα μ. 54-55 που λειτουργούν ως ερώτηση – απάντηση, κυμαίνονται στα ίδια πλαίσια της *legato* ομορρυθμικής υφής, δηλώνοντας έτσι την αρμονία, τη γαλήνη και, τέλος, με τη πολυσυγχορδία των μέτρων αυτών την απεραντοσύνη του σύμπαντος. Καταλήγοντας, το *staccato*-ρυθμικό στοιχείο επανέρχεται πάλι στα μ. 58-64 στην κορύφωση του *fortissimo* και *presto con fuoco* αυτή την φορά, δίνοντας μια πιο ζωντανή, ελπιδοφόρα διάθεση, ανάλογη του μηνύματος ... *until the universe can fit inside my heart*.

3.2 *Sleep*

Σύμφωνα με τις προλογικές σημειώσεις του συνθέτη στην πρώτη σελίδα του έργου⁷¹, το *Sleep* γράφτηκε κατά παραγγελία της δικηγόρου και mezzo-soprano Julia Armstrong για να ερμηνευθεί από την Austin Pro Chorus του Texas υπό την διεύθυνση του Kinley Lange στην μνήμη των γονιών της, που πέθαναν με βδομάδες διαφορά, ύστερα από πενήντα χρόνια γάμου. Συγκεκριμένα, η Julia Armstrong ζήτησε από τον Whitacre να μελοποιήσει το αγαπημένο της ποίημα του Robert Frost, *Stopping By Woods on a Snowy Evening*. Η πρεμιέρα του έργου έγινε στο Austin, τον Οκτώβριο του 2000 και το έργο είχε μεγάλη επιτυχία.

Κατά τη περίοδο σύνθεσης του έργου, ο Whitacre είχε βρει στο διαδίκτυο πάνω από 20 διαφορετικούς συνθέτες που είχαν μελοποιήσει το *Stopping By Woods on a Snowy Evening* για χορωδία και θεωρώντας το ελεύθερο για χρήση, δεν προέβη ποτέ σε αίτηση άδειας. Όμως, η Robert Frost Estate, εξαιτίας της πληθώρας των μελοποιήσεων που είχαν γίνει από το 1997 και μετά, αποφάσισε να απαγορεύσει τη χρήση των έργων του Robert Frost και μόνο στον Randall Thompson παραχωρήθηκε η άδεια για το έργο του *Frostiana*. Ως εκ τούτου, η Robert Frost Estate και ο εκδοτικός οίκος, Henry Holt Inc., απαγόρευσαν τη χρήση του ποιήματος για έκδοση ή εκτέλεση σε δημόσιο χώρο μέχρι και το 2038.

Μετά από πολλές συζητήσεις με τη σύζυγό του, Hila Plitmann, ο συνθέτης αποφάσισε να απευθυνθεί σε έναν πολύ καλό του φίλο και ποιητή, τον Charles Anthony Silvestri⁷², προκειμένου να του γράψει ένα νέο ποίημα για το ήδη υπάρχον έργο του Whitacre, ακολουθώντας πιστά τη δομή του ποιήματος του Robert Frost και ενσωματώνοντας λέξεις – κλειδιά από το *Stopping By Woods on a Snowy Evening*, όπως η λέξη "Sleep". Έτσι, ο Charles Anthony Silvestri δημιούργησε την τελική μορφή του *Sleep*, όπως φαίνεται παρακάτω:

*The evening hangs beneath the moon
A silver thread on darkened dune
With closing eyes and resting head
I know that sleep is coming soon*

*Upon my pillow, safe in bed,
A thousand pictures fill my head,
I cannot sleep, my minds aflight,*

⁷¹ Eric Whitacre, *Sleep*, USA: Walton Music, 2002.

⁷² Ο ίδιος ποιητής που έγραψε το "Leonardo Dreams of His Flying Machine", το "Lux Aurumque", το "Nox Aurumque" και το "Her Sacred Spirits Soars".

And yet my limbs seem made of lead

*If there are noises in the night,
A frightening shadow, flickering light...*

*Then I surrender unto sleep,
Where clouds of dream give second sight.*

What dreams may come, both dark and deep

Of flying wings and soaring leap

As I surrender unto sleep

As I surrender unto sleep.

Charles Anthony Silvestri (1965-)

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Το έργο αυτό είναι, ίσως, ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα ομοφωνικής γραφής του συνθέτη. Αντίθετο, τελείως, από το *With a Lily in your Hand* και το *Cloudburst*, παρουσιάζει σε πρώτο επίπεδο έναν πιο κάθετο πυρήνα συνθετικής σκέψης του Whitacre, δομημένο από φράσεις – *blocks* που ξεκινούν και καταλήγουν σε συγκεκριμένα φθογγικά κέντρα. Με μια πρώτη ματιά, το έργο μπορεί να χωριστεί σε πέντε τμήματα, που συμβαδίζουν με τις στροφές του ποιήματος, με το τελευταίο τμήμα, (η επανάληψη της λέξης – κλειδί, *sleep*) να αποτελεί την *coda*:

Τμήμα I μ. 1-13	<i>The evening hangs beneath the moon A silver thread on darkened dune With closing eyes and resting head I know that sleep is coming soon.</i>
Τμήμα II μ. 14-26	<i>Upon my pillow, safe in bed, A thousand pictures fill my head, I cannot sleep, my minds aflight, And yet my limbs seem made of lead.</i>
Τμήμα III μ. 27-43	<i>If there are noises in the night, A frightening shadow, flickering light... Then I surrender unto sleep,</i>

	<i>Where clouds of dream give second sight.</i>
Τμήμα IV μ. 44-62	<i>What dreams may come, both dark and deep Of flying wings and soaring leap As I surrender unto sleep As I surrender unto sleep.</i>
Τμήμα V μ. 63-74	<i>Sleep...</i>

Lento; lontano e molto legato

The eve - ning hangs be - neath the moon, A
sil - ver thread on dark - ened dune. With clos - ing eyes and

Εικόνα 23

Τμήμα I (μ. 1-13): Το τμήμα αυτό απαρτίζεται από τρεις φράσεις. (βλ. Εικ. 23) Μάλιστα, οι δύο πρώτες θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μια παράλληλη περίοδος⁷³, με την πρώτη να τελειώνει στην V και τη δεύτερη στην I. Ωστόσο, αυτό θα σήμαινε, ότι το τονικό κέντρο του έργου είναι το Mi♭, πράγμα που, όπως θα φανεί και στη συνέχεια της ανάλυσης, δεν ισχύει. Αντιθέτως, ως φθογγικό κέντρο ακούγεται το Σι και πιο συγκεκριμένα, η μείζονα συγχορδία με προστιθέμενη 4η που χτίζεται πάνω του, δηλαδή το φθογγικό σύνολο [0457] και όχι τόσο η Mi♭ μείζονα [047] της δεύτερης φράσης. Συνεπώς, τα μέτρα αυτά απαρτίζουν δύο φράσεις, που απλά ολοκληρώνονται νοηματικά στο τέλος της δεύτερης (μ. 7) (βλ. Εικ. 23, 24). Η τρίτη και μεγαλύτερη φράση, που λογικά θα μπορούσε να έχει την εξέλιξη των δύο προηγούμενων, επεκτείνεται στο μ. 9 μέσω της αλλαγής της συγχορδίας της Ντο ελάσσονας [037] σε σολ ελάσσονα με προστιθέμενη έκτη [0378], για να οδηγήσει στο μ.13 στη συγχορδία της Ντο μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457]. Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι κατά βάση

⁷³ Larson, Chapter 4 *Harmony*, ο.π., 91-93,97.

αυτό του Σιβ Μιξολύδιου και το Μι και Σι αναίρεση, οι μοναδικές αλλοιωμένες νότες που εμφανίζονται, έχουν διαβατικό χρωματικό χαρακτήρα. Η δομή των φράσεων δεν είναι τυχαία και βρίσκεται σε άμεση σχέση με το νόημα του ποιήματος. Οι δύο πρώτες φράσεις είναι τόσο αλληλένδετες, γιατί είναι αυτές που στην ουσία οριοθετούν το χώρο του έργου (ένα φεγγάρι σαν μια ασημένια απειλή στο σκοτεινό απογευματινό σούρουπο) και η προέκταση της τελευταίας φράσης σε συνδυασμό με την αλλαγή του φθογγικού κέντρου από Σιβ σε Ντο, σηματοδοτούν το πέρασμα από τον πραγματικό χρόνο (του φεγγαριού – σούρουπου) στον φανταστικό με τον ερχομό του ονείρου.

Τμήμα II (μ. 14-26): το δεύτερο τμήμα έρχεται σαν απάντηση στο πρώτο, καθώς έχει ακριβώς την ίδια δομή, αλλά διαφορετικό φθογγικό υλικό. (βλ. Εικ. 24) Πάλι, η πρώτη φράση καταλήγει στη συγχορδία της Φα μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457] και η δεύτερη στη συγχορδία της Σιβ χωρίς τρίτη με προστιθέμενη 4η και 6η [0579], ενώ η τρίτη φράση μέσω της καθυστέρησης της Σιβ μείζονας στο μ. 23 [057 – 047] και της κατιούσας χρωματικής κίνησης καταλήγει σε μια ανοιχτή συγχορδία της Ντο, χωρίς τρίτη. Νοηματικά, η στροφή αυτή περιγράφει το στάδιο λίγο πριν τον ύπνο, όπου ξαπλωμένος κανείς στο κρεβάτι με κλειστά μάτια φτιάχνει διάφορες εικόνες με το νου του, αιωρούμενος μεταξύ πραγματικότητας και ύπνου. Αυτή ακριβώς η αμφιταλάντευση δίνεται μουσικά με το απροσδιόριστο του φθογγικού πλαισίου του τμήματος. Η πρώτη και δεύτερη φράση μοιάζει να δομούνται πάνω στο Φα Δώριο, που, στη συνέχεια, μετατρέπεται σε Φα Μιξολύδιο, ενώ η τρίτη φράση φέρνει στοιχεία του Σολ Δώριου/Αιολικού λόγω της αρχής της, αλλά καταλήγει σε Ντο. Συνεπώς, δεν μπορεί να αποφανθεί κανείς με απόλυτη σιγουριά για την τροπικότητα και φθογγοκεντρικότητα του τμήματος αυτού πέραν του ότι στόχος του είναι να καταλήξει στο μ. 26 στη Ντο. (Βλ. Παράρτημα *Sleep*, μ.14-26).

Τμήμα III (μ. 27-43): το τμήμα αυτό αναπτύσσεται μέσα από τη κρατημένη νότα Ντο του προηγούμενου τμήματος, καταδεικνύοντας, έτσι, τη σημασία που φέρει. Το φθογγικό υλικό του τμήματος είναι ξεκάθαρα η Ντο αρμονική ελάσσονα. Η νότα Ντο στο τρίτο τμήμα παίρνει το ρόλο του ισοκράτη αρχικά στο Μπάσο και κατόπιν στην Άλτο, ενώ οι υπόλοιπες φωνές κινούνται παράλληλα, σε συγχορδιακό στιλ γραφής. Τα μ. 27-30 είναι τα πιο χαρακτηριστικά με την χορωδία να εισέρχεται διαδοχικά, ξεκινώντας από ένα *unisono* Ντο, και στα επόμενα μέτρα να εξελίσσεται μέσω μιας μισής πτώσης IV⁷ - V στην ντο. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται και στα μ. 31-34 με μικρές διαφορές, κυρίως στη Σοπράνο, για να μεταβεί ο ισοκράτης στην Άλτο στο μ. 35 και οι δύο ανδρικές φωνές να συνεχίσουν τη συγχορδιακή γραφή μέχρι και το τέλος αυτού του

τμήματος. Στο σημείο αυτό το φθογγικό υλικό τείνει να αλλάξει και να μετατραπεί σε Ντο αιολικό για να καταλήξει στο μ. 39 στο φθογγικό κέντρο του Σιβ με τη συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 2η.

The image shows a musical score for a vocal ensemble, titled "Poco più mosso". It consists of four staves, each representing a different voice part. The lyrics are "Up - on my pil - low, safe in bed, _____ A". The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and a tempo marking *Poco più mosso*. The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The lyrics are repeated on each staff, with a long line indicating a sustained note or a specific vocal line.

Εικόνα 24

Τμήμα IV (μ. 44-62): το τμήμα αυτό αποτελεί την κορύφωση του έργου. Οι πέντε φράσεις που απαρτίζουν το τμήμα δίνονται με τέτοιο τρόπο από τον Whitacre, ώστε να υπάρχει η αίσθηση της κορύφωσης και κατόπιν της ηρεμίας. (Βλ. Εικ. 25). Όλοι ξεκινούν *unisono* από τον κεντρικό, ήδη από το τρίτο τμήμα, φθόγγο Ντο. Οι δύο γυναικείες φωνές και ο Τενόρος κινούνται βηματικά με ανιούσα κατεύθυνση, ενώ η γραμμή του Μπάσου έχει περισσότερο χαρακτήρα *ostinato*. Έτσι, η πρώτη φράση καταλήγει στη γνωστή συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457]. Από το σημείο αυτό και έπειτα ξεκινάει ένα τμήμα κορύφωσης, με κάθε φράση να έχει στόχο να φθάσει όλο και πιο κοντά σε αυτή. Κρατώντας τις δύο αντρικές φωνές σταθερές, δομικές, κινούμενες με μισά, μοιράζει στις δύο γυναικείες φωνές το ρόλο της ανόδου προς την κορύφωση. Με αυτόν τον τρόπο, η δεύτερη φράση καταλήγει και αυτή στη συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457], αυτή τη φορά, όμως, μετατοπισμένη μια οκτάβα ψηλότερα. Με την τρίτη και τελευταία κλιμακωτή ανάβαση των γυναικείων φωνών έχει σχεδόν επιτευχθεί η κορύφωση και τώρα ξεκινάει ένα παιχνίδι ερώτησης – απάντησης μεταξύ ανδρικών και γυναικείων φωνών, το οποίο επαναλαμβάνεται δύο φορές, έως το μ. 56, όπου ακούγεται για πρώτη και τελευταία φορά όλη η κλίμακα της Λαβ, στην ανιούσα και κατιούσα φορά της, μέχρι να επιστρέψει και πάλι στη συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457], στην ίδια

την Σιβ με προστιθέμενη 4η, και οι δύο με φθογγικό σύνολο [0457]. Συνεπώς, όλο το τμήμα αυτό βασίζεται στην σχέση Λαβ μείζονας με Σιβ μείζονας, που είναι κάτι αντίστοιχο με μία VII-I πτώση, και στη διαρκή επανάληψη των εναλλαγών της Ντο και Σιβ μείζονας με προστιθέμενες 4ες μέχρι να σβήσει φυσικά ο απόηχος τους.

ΑΝΑΓΩΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Παρά το γεγονός ότι το έργο αυτό έχει μια πιο κάθετη συγχορδιακή υφή, ωστόσο η σύνθεση των φράσεων δε φαίνεται να προκύπτει κάθετα από τις συγχορδίες, αλλά περισσότερο οριζόντια από τις μελωδικές κινήσεις των φωνών. Θα μπορούσε κανείς πολύ εύκολα να παρασυρθεί, προσεγγίζοντας την ανάλυση τονικά, με αρμονικό τρόπο. Ωστόσο, η χρήση βαθμίδων ή ο προσδιορισμός μιας κλίμακας, ή έστω ενός τονικού κέντρου στην προκειμένη περίπτωση, είναι όλα άτοπα και χωρίς ουσιαστικό νόημα, καθώς δεν επαληθεύονται σε όλο το μήκος του έργου. Πολλοί είναι οι αναλυτές που ισχυρίζονται ότι το *Sleep* είναι ένα από τα τονικά έργα του συνθέτη γραμμένο στην Μιβ Μείζονα, γεγονός που το στηρίζουν στα 7 πρώτα μέτρα του έργου που δηλώνουν μια πτώση V-I στην Μιβ Μείζονα. Με μια πρώτη ματιά, είναι αποδεκτή αυτή η θεωρία. Εξετάζοντας, όμως, στη συνέχεια το έργο ολόκληρο συνειδητοποιεί κανείς ότι το έργο δεν κινείται γύρω από το Μιβ, αλλά εν αντιθέσει γύρω από το Σιβ. Επιπροσθέτως, η αρμονική προσέγγιση του και πάλι δεν έχει κανένα όφελος, αφού οι συνδέσεις που προκύπτουν είναι πολύ μακριά από αυτές της τονικής αρμονίας και δεν υποδηλώνουν καμία ουσιαστική σύνδεση – έλξη των συγχορδιών μεταξύ τους. Ως εκ τούτου, ο μόνος τρόπος που μένει να αναδείξει τη συνθετική σκέψη του Whitacre είναι η ανάλυση της γραμμικής κίνησης των φωνών σε πρώτο επίπεδο και μετά ο συνδυασμός τους σε κάθετη συνήχηση. Η ανάλυση που ακολουθεί με τα αναγωγικά διαγράμματα τείνει να δείξει ακριβώς αυτή τη λειτουργία. (βλ. Εικ. 27).

Τμήμα I: Στο σχεδιάγραμμα φαίνονται ξεκάθαρα όλες οι γραμμικές συνδέσεις, οι αλλαγές ρετζίστρων και οι προεκτάσεις φθόγγων που οδηγούν στην τελική σύσταση του τμήματος. Κάθε φράση ξεκινά από τη συγχορδία της Λαβ μείζονας. Η πρώτη έχει στόχο να φτάσει στη συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 4η σε α' αναστροφή [0457], η δεύτερη στη συγχορδία της Μιβ μείζονας [047] και η τρίτη στη συγχορδία της Ντο μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457], που είναι η ίδια με την πρώτη, μετατοπισμένη ένα τόνο χαμηλότερα. Το κοινό αυτών των δυο συγχορδιών οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η συγχορδία της Μιβ μείζονας δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ποικιλιακή συγχορδία που οδηγεί το έργο στην επόμενη του φράση. (βλ. Εικ. 27).

"Sleep"

E. Whitacre

The image displays three systems of musical notation for the piece "Sleep" by Eric Whitacre. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).
System α) is marked with a box containing "μ. 1 - 13". The vocal line features a melodic line with various ornaments and rests, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.
System β) includes dynamic markings "Απρ. συγγ." (piano) and "Απρ. συγγ." (piano) under the piano accompaniment line.
System γ) includes a dynamic marking "N" (pizzicato) under the vocal line and "Απρ. συγγ." (piano) under the piano accompaniment line.
The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Εικόνα 27

"Sleep"

E. Whitacre

μ. 14 - 26

α)

β)

γ)

Τμήμα II: Η συγχορδία που ανοίγει το τμήμα αυτό είναι αυτή της Σολ ελάσσονας (ένα τόνο κάτω από τη Λαβ μείζονα του πρώτου τμήματος) σε β' αναστροφή και μια οκτάβα ψηλότερα. Πάλι υπάρχουν τρεις φράσεις. Η πρώτη κατευθύνεται μέσω γραμμικών συνδέσεων και κινήσεων προς εσωτερικές φωνές στη συγχορδία της Φα μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457], η δεύτερη στη Μιβ μείζονα με προστιθέμενη 2η σε β' αναστροφή και η τρίτη σε μια ανοιχτή συγχορδία Ντο (χωρίς 3^η). Το δύσκολο στο τμήμα αυτό είναι να ερμηνευθούν οι γραμμικές κινήσεις προς εσωτερική φωνή που οδηγούν στην τελική συγχορδία της Ντο. Στη συγχορδία της Φα μείζονας με προστιθέμενη 4η [0457] μπορεί το Φα του Μπάσου να είναι ο θεμέλιος φθόγγος της συγχορδίας, ωστόσο η γραμμική σύνδεση που ξεκίνησε από την πρώτη συγχορδία της Σολ ελάσσονας σε β' αναστροφή με το Ρε του Μπάσου κινείται εσωτερικά στο Ντο του Μπ1, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη τελική συγχορδία της Ντο, όπου η φωνή του Μπ2 τραγουδάει Σολ, αλλά, λόγω της γραμμικής σύνδεσης του τμήματος, και ακόμα πιο πολύ εδώ πλέον του θεμέλιου φθόγγου, η νότα που δίνει τη γραμμική σύνδεση είναι το Ντο του Μπ1. Όπως προαναφέρθηκε, τα δύο αυτά τμήματα, I και II είναι όμοια, άρα ό,τι λειτουργία είχε η τελική συγχορδία της δεύτερης φράσης του πρώτου τμήματος, την ίδια ακριβώς θα έχει και αυτή του δεύτερου τμήματος. Έτσι, η συγχορδία της Μιβ μείζονας με προστιθέμενη 2η σε β' αναστροφή λειτουργεί ποικιλματικά – διαβατικά για να καταλήξει στην Ντο. (βλ. Εικ. 28).

Τμήμα III: Στο τμήμα αυτό όλα περιστρέφονται γύρω από την νότα Ντο, που είναι και η νότα του ισοκράτη. Δυο συγχορδίες της Φα ελάσσονας μεθ' εβδόμης και της Σολ μείζονας πάνω από ένα ισοκράτη Ντο δίνουν το συγχορδιακό πλαίσιο του τμήματος. Από το μ. 35 και μετά χρησιμοποιώντας κίνηση προς εξωτερική φωνή (από τον Τενόρο στον Μπάσο) δημιουργεί μια γραμμική σύνδεση που οδηγεί από το Ντο στη συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 2η σε β' αναστροφή [0247]. (βλ. Εικ. 29).

"Sleep"

E. Whitacre

The image displays three systems of piano accompaniment for the piece "Sleep" by E. Whitacre. Each system is labeled with a Greek letter: α (alpha), β (beta), and γ (gamma). The first system (α) includes a box with the measure numbers "μ. 27-43" and contains two staves with complex piano textures, including chords and arpeggiated figures. The second system (β) also consists of two staves with similar piano textures. The third system (γ) features two staves with a more sparse piano accompaniment, primarily consisting of sustained chords and simple melodic lines. The notation includes treble and bass clefs, key signatures with two flats, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

"Sleep"

E. Whitacre

The image displays a musical score for the piece "Sleep" by Eric Whitacre. It consists of four systems of music. The first system includes a piano introduction with a measure range of 44-62. The score features vocal parts with lyrics in Greek: "Απρ. σπυλ.", "Απρ. σπυλ.", and "Απρ. σπυλ.". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is annotated with various musical markings, including slurs, ties, and dynamic markings like "p". The vocal lines are written in a single staff, and the piano accompaniment is written in a grand staff. The score is presented in a vertical orientation on the page.

Εικόνα 30

Τμήμα IV: Στο σημείο αυτό επιστρέφει πάλι στη νότα Ντο με ολόκληρη τη χορωδία να την τραγουδά *unisono* και έτσι χτίζει σταδιακά τη γραμμική σύνδεση που θα δώσει τη γνωστή πλέον συγχορδία της Σιβ μείζονας σε β' αναστροφή [0457]. Η δεύτερη φράση χρησιμοποιώντας την γραμμική σύνδεσης 3ης του Μπάσου και το ξεδίπλωμα ολόκληρης της Μιβ μείζονας κλίμακας οδηγεί πάλι στην ίδια συγχορδία με πριν, μετατοπισμένη αυτή τη φορά μια οκτάβα ψηλότερα. Η τρίτη φράση διατηρεί το ίδιο μπάσο και μέσω τριών επαναλήψεων μιας γραμμικής σύνδεσης 3ης καταλήγει στην κορύφωση του τμήματος, τη συγχορδία της Ρεβ μείζονας, την οποία κρατά για ένα μέτρο και έπειτα επιστρέφει πάλι κατεβαίνοντας στη συγχορδία της Σιβ μείζονας, πρώτα στο ψηλό ρετζίστρο και, στη συνέχεια, μια οκτάβα χαμηλότερα. Από το διάγραμμα γίνεται έκδηλο πως η συγχορδία της Ρεβ μείζονας έχει ποικιλματικό χαρακτήρα γύρω από τη συγχορδία της Σιβ μείζονας, ενώ ο γενικότερος στόχος του τμήματος αυτού στην ουσία είναι να αποδώσει την κορύφωση του έργου μετατοπίζοντας απλά το ίδιο φθογγικό σύνολο στη ψηλή του περιοχή πως η συγχορδία της Ρεβ μείζονας έχει ποικιλματικό χαρακτήρα γύρω από της συγχορδίας της Σιβ μείζονας, ενώ ο γενικότερος στόχος του τμήματος αυτού στην ουσία είναι να αποδώσει την κορύφωση του έργου, μετατοπίζοντας απλά το ίδιο φθογγικό σύνολο στη ψηλή του περιοχή και, εν τέλει, αλλάζοντας την αναστροφή του (από β' σε α' αναστροφή). (βλ. Εικ. 30).

Τμήμα V: Το καταληκτικό αυτό τμήμα δομείται πάνω σε τέσσερις συγχορδίες ανά ζεύγη. (βλ. Εικ. 31) Τα μ. 63-68 φέρουν χαρακτηριστικά το στοιχείο της καθυστέρησης, ενώ ο τρόπος που έρχονται οι δυο συγχορδίες θυμίζει σύνδεση VII-I. Όπως το τμήμα I, έτσι κι αυτό, ξεκινάει με τη συγχορδία της Λαβ μείζονας και στόχος είναι να φθάσει στην τελική συγχορδία της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 4η σε α' αναστροφή κατ' αναλογία με την αρχή, περνώντας από τη συγχορδία της Ντο μείζονας με προστιθέμενη 4η. Θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει μια μορφή κυκλικότητας μέσα στο έργο αυτό, υπό τον όρο ότι τελειώνει έτσι όπως ξεκίνησε, σαν να επιστρέφει στο σημείο εκκίνησης.

Παρατηρώντας, λοιπόν, ένα συνολικό διάγραμμα του έργου (βλ. Εικ. 31) γίνονται αντιληπτά τα εξής:

- Ο κεντρικός άξονας του έργου είναι: η συγχορδία της Σιβ μείζονας.
- Το έργο χωρίζεται σε τρία σημεία: το πρώτο είναι αυτό στο οποίο επικρατεί η συγχορδία της Σιβ μείζονας [0457], το δεύτερο ο ισοκράτης της Ντο και το τρίτο η επιστροφή στη συγχορδία της Σιβ μείζονας [0457].

Ως εκ τούτου όλα τα δευτερεύοντα γεγονότα που εκτυλίσσονται δικαιολογούνται στο πλαίσιο γραμμικών συνδέσεων, ποικιλματικής και διαβατικής κίνησης ή αλλαγής ρετζίστρου.

"Sleep"

E. Whitacre

μ. 63-74

Αργά συνήζ

Αργά συνήζ

Εικόνα 31

"Sleep"

Γενική ανάλυση όλων των παρασκηνίων του έργου

E. Whitacre

Μ. 1 - 74

α)

β)

γ)

3.3 Cloudburst

Πρόκειται για το ποίημα *El cantaro roto* του Octavio Paz, προσαρμοσμένο από τον Eric Whitacre, με το οποίο ο συνθέτης κέρδισε το πρώτο βραβείο το 1993 στο διαγωνισμό "Composers of the Future" της *American Choral Directors Association (ACDA)*. Το *Cloudburst*, σύμφωνα με τις σημειώσεις του Whitacre στην αρχή του έργου, είναι μια τελετή, ένας εορτασμός της κινητικής ενέργειας που είναι απελευθερωμένη σε όλα τα πράγματα. Το ύφος του έργου εμπνέει μια διάθεση σεβασμού και στοχασμού, που οδηγεί τον εκτελεστή σε ένα πνευματικό ταξίδι με καθολικό σεβασμό προς τη δύναμη του νερού και του βάθους της μετεμψύχωσης.⁷⁴

"El cantaro roto"

La lluvia...

Ojos de agua de sombra,

Ojos de agua de pozo,

Ojos de agua de sueno.

Soles azules verdes remolinos,

picos de luz que abren astros

como granadas.

Dime, tierra quemada, no hay agua?

Hay solo sangre, solo hay polvo,

solo pisadas de pies desnudos sobre la espina?

La lluvia despierta...

Hay que dormir con los ojos abiertos,

hay que sonar con les manos,

sonemos suenos activos de rio buscando su

cauce,

suenos de sol sonando sus mundos,

hay que sonar en voz alta,

hay que cantar hasta que el canto eche

raices, tronco, ramas, pajaros, astros,

hay que desenterrar la palabra perdida, recordar

"The broken water-jar"

The rain...

Eyes of shadow-water,

Eyes of well-water,

Eyes of dream-water.

Blue suns, green whirlwinds,

birdbeaks of light pecking open

pomegranate stars.

Blue tell me, burnt earth, is there no water?

Only blood, only dust,

only naked footsteps on the thorns?

The rain awakens...

We must sleep with open eyes,

we must dream with our hands,

we must dream the dreams of a river seeking its

course,

of the sun dreaming its worlds,

we must dream aloud,

we must sing till the song puts forth roots,

trunk, branches, birds, stars,

we must find the lost word,

⁷⁴ Eric Whitacre, *Cloudburst*, USA: Walton Music, 2002. (μτφ. γραφούσας)

<p>lo que dicen la sangre y la marea, le tierra y el cuerpo, vovler al punto de partida...</p>	<p>and remember what the blood, the tides, the earth, and the body say, and return to the point of departure...</p>
--	---

Octavio Paz (προσαρμογή Eric Whitacre)

(μτφ.: Lysander Kemp)

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Το έργο μπορεί να χωριστεί σε δέκα τμήματα.

Τμήμα I (μ. 1-9): το τμήμα αυτό ξεκινάει με τη λέξη *La lluvia*, η οποία είναι ίσως η πιο σημαντική και καθοριστική για το έργο. Το πρώτο μέτρο ξεκινάει με ολόκληρη τη χορωδία να εκφέρει τη λέξη αυτή για να καταλήξει στο επόμενο μέτρο σε *bouche fermée*. Από το σημείο αυτό και μετά, ο συνθέτης επιλέγει σε άτακτα χρονικά διαστήματα, σποραδικά μέσα στο χρόνο η κάθε φωνή να τραγουδά μια από τις φράσεις του ποιήματος *Ojos de agua de sombra – Ojos de agua de rozo* μέχρι το μ. 6, όπου ολοκληρώνονται σχεδόν τα δύο τρίτα της πρώτης στροφής του ποιήματος, αλλά και, από συνθετικής άποψης, όλο το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται, που είναι το σύνολο 7-34 [01346810]. Στη συνέχεια, από το μ. 6 εμφανίζεται πάλι η λέξη *La lluvia* με διαφορετική εναρμόνιση αυτή τη φορά. Η πολυσυγχορδία [01348] του μ. 7 και η μείζονα συγχορδία με προστιθέμενη 4η του μ. 8 [0137] λειτουργούν ως γέφυρα για να προετοιμάσουν το έδαφος και να οδηγήσουν στο νέο φθογγικό σύνολο 7-35 [01356810] που έρχεται στο μ. 9 με τη τελευταία εμφάνιση του *Ojos de agua de sueno*, με την οποία κλείνει η πρώτη στροφή, άρα και τμήμα του έργου.

Τμήμα II (μ.11-16): εισάγεται η δεύτερη στροφή του ποιήματος, που καταλαμβάνει τα μ. 11-16. Διατηρώντας το ίδιο φθογγικό σύνολο 7-35 [01356810]⁷⁵, το τμήμα αυτό ξεκινά με ένα σόλο Βαρύτονου *soles azules, verdes remolinos* που θυμίζει κατά πολύ γρηγοριανό μέλος και συνεχίζει με ένα δίφωνο μέρος *picos de luz que abren astros como granada* μεταξύ Τενόρου και Μπάσου έως το μ. 16, όπου αρχίζει το τρίτο τμήμα του έργου.

Τμήμα III (μ. 16-27): εμφανίζεται για πρώτη φορά το φθογγικό σύνολο 7-28 [0135679]. Η αρχή θυμίζει το *La lluvia*, αλλά αυτή τη φορά αντικαθίσταται από το *Dime*, μια ερωτηματική λέξη με την οποία ξεκινάει η τρίτη στροφή του ποιήματος. Τα μ. 16-21 δομούνται πάνω στο φθογγικό σύνολο 7-28 [0135679], όπως προαναφέρθηκε, αλλά η συνέχεια του τμήματος (μ. 22-27) επανέρχεται στο αρχικό φθογγικό σύνολο 7-34 [01346810], του πρώτου τμήματος. Με αυτόν

⁷⁵ Το σύνολο αυτό είναι πολύ ιδιαίτερο, καθώς περιγράφει όλες τις διατονικές κλίμακες.

τον τρόπο, ολοκληρώνεται η πρώτη θεματική ενότητα του ποιήματος και γίνεται έκδηλη μια πρόθεση υποτυπώδης κυκλικής μορφής, κυρίως μέσω της επαναφοράς θεμελιωδών συνθετικών στοιχείων ή και ολόκληρων μέτρων, όπως συμβαίνει στα μ. 28-31.

Τμήμα IV (μ.27-31): αποτελεί την κατακλείδα του πρώτου μέρους με άμεση συσχέτιση με τα μ. 1-6. Ωστόσο, η φράση *La lluvia despierta* έρχεται αυτή τη φορά να ανατρέψει την προσδοκώμενη εξέλιξη, προετοιμάζοντας το πέμπτο τμήμα και το φθογγικό σύνολο αυτού, 7-35 [01356810]. Έτσι, περνάει στο μ. 29 από τη συγχορδία της Μι μείζονας μεθ' εβδόμης με προστιθέμενη 2η και 4η [023579] μέσω σταδιακής μετάλλαξης στη Μι ελάσσονα μεθ' εβδόμης [02479] στο μ. 31, φέρνοντας για μια ακόμη φορά τη χορωδία σε *bouche fermée*.

Τμήμα V (μ.32-34): το πέμπτο τμήμα εισάγει ένα καινούργιο στοιχείο, την εμφάνιση ενός αφηγητή, ο οποίος σαν ένας υποκριτής αρχαίας τραγωδίας διαβάζει τους στίχους του ποιήματος που προστάζουν τι πρέπει να γίνει *Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que sonar con les manos, sonemos suenos activos de rio buscando su cauce, suenos de sol sonando sus mundos,...*, ενώ η Σοπράνο σε άτακτα χρονικά διαστήματα τραγουδά *Hay que dormir* και οι υπόλοιπες φωνές ακολουθούν ολόκληρη τη φράση αυτή *Hay que dormir con los ojos abiertos,...* ομορρυθμικά. Σε αυτά τα δύο ελεύθερα μέτρα με τον αφηγητή, στην ουσία, δεσπόζει μια συγχορδία, αυτή της Μι ελάσσονας μεθ' εβδόμης [02479] του μ. 31, η οποία εμφανίζεται σε διάφορες αναστροφές για να καταλήξει στο μ. 34 στην ίδια ακριβώς κατάσταση με αυτή του μ. 31, αλλά με την Άλτο τώρα σε *divisi*.

Τμήμα VI (μ. 34-42): το τμήμα αυτό δομείται και πάλι πάνω στο ίδιο φθογγικό σύνολο 7-35 [01356810]. Η φράση *hay que sonar*, με την οποία δηλώνεται το τι πρέπει να γίνει, κρύβει μεγάλη δύναμη, γι' αυτό και ο συνθέτης επιλέγει να την εξαίρει, μοιράζοντάς τη στις γυναικείες φωνές πρώτα και έπειτα στις αντρικές κατά απαντητικό τρόπο. Και σε αυτό το σημείο υπάρχει ακόμα μια σημαντική παρατήρηση. Μέχρι εδώ υπήρχε ο αφηγητής που συμβούλευε το τι πρέπει *hay que dormir...hay que sonar*. Από το σημείο αυτό, όμως και ύστερα, η παρουσία του χάνεται και, έτσι, τη θέση του παίρνει ολόκληρη η χορωδία. Είναι, κατά κάποιο τρόπο, σαν ο συμβουλευτικός του χαρακτήρας να επέδρασε θετικά και όλη η χορωδία, και κατ' επέκταση, όλος ο κόσμος να ξέρει τι πρέπει να γίνει έτσι, ώστε να επιτευχθεί ο βαθύτατος σκοπός του ποιήματος, που αναφέρεται στο προλογικό σημείωμα του συνθέτη. Από το μ. 37 σταδιακά εισάγεται ένα μέρος, όμοιο με αυτό του τρίτου τμήματος, μεταφερόμενο κατά ένα διάστημα 4^η καθαρά προς τα κάτω, δηλώνοντας και πάλι μια μορφή κυκλικότητας.

Τμήμα VII (μ. 43-52): το τμήμα αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταβατικό, μια γέφυρα, που θα οδηγήσει το έργο σε ένα άλλο φθογγικό κέντρο μέσω αλλαγής οπλισμού. Σε αυτό το τμήμα υπάρχει πολύ έντονο το στοιχείο της χρωματικής ανοδικής κίνησης, η οποία

δικαιολογείται νοηματικά από το ίδιο το ποίημα (*raices, tronco, ramas, pajaros, astros*). Τα μέτρα που φέρουν αυτές τις λέξεις σημειώνουν μια ανοδική πορεία ανάλογη της σειράς των λέξεων. Κάθε μέτρο λειτουργεί σαν μια ηχητική μάζα, η οποία χτίζεται σταδιακά με την είσοδο της κάθε φωνής ξεχωριστά και καταλήγει με κορώνα στο τέλος του μέτρου, προκειμένου να ακουστεί το συνολικό ηχητικό αποτέλεσμα που δημιουργείται. Τα μ. 43-47 εξελίσσονται σταδιακά, μέτρο προς μέτρο και φωνή προς φωνή για να προετοιμάσουν την αλλαγή που συντελείται στο μ. 47 με το Λα# του Μπάσου. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό αν παρατηρήσει κανείς τη μελωδική γραμμή του Μπ1 (Ρε-Ρε#-Μι-Φα#-Φα) και του Τ (Λα-Σιβ-Ντο-Ντο#), ενώ από την άλλη η γραμμή της Σοπράνο φαίνεται να κινείται στη λογική του αρπίσματος μιας μείζονας συγχορδίας μεθ' εβδόμης σε α' αναστροφή (Ρε-Φα-Λα-Σιβ και Μιβ-Σολ-Σιβ-Ντο) και η Άλτο στην λογική της αντιστροφής στα όρια της 4^{ης} καθαρής (Σι-Σιβ και Ρε-Μιβ/Σολ). Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η γενική λογική αυτού του τμήματος θυμίζει πολύ το *morphing*⁷⁶, τη σταδιακή μετάλλαξη μιας συγχορδίας ή ενός ολόκληρου φθογγικού συνόλου σε ένα άλλο. Και πράγματι, αυτό το τμήμα έχει ακριβώς το σκοπό αυτό, να οδηγήσει στο όγδοο τμήμα στο μ. 53, σε ένα άλλο φθογγικό κέντρο, το Φα#.

Ωστόσο, η αλλαγή αυτή υφίσταται μόνο ως προς την αλλαγή οπλισμού και συνεπώς φθογγικού κέντρου, αφού το φθογγικό σύνολο που χρησιμοποιείται είναι ακριβώς το ίδιο με αυτό του Τμήματος VI, 7-35 [01356810]. Η αλλαγή αυτή, προφανώς, οφείλεται στο ότι στο τμήμα αυτό περικλείεται το βαθύτερο νόημα του δεύτερου μέρους του ποιήματος που δηλώνει το τι πρέπει να κάνει ο άνθρωπος. Οι στίχοι αυτοί, λοιπόν, αποτελούν τρόπον τινά την κατακλείδα, *recordar lo que dicen la sangre y la marea, le tierra y el cuerpo*, να θυμηθεί δηλαδή ο άνθρωπος τι λέει το αίμα, η θάλασσα, η γη και κυρίως το σώμα του, γιατί έτσι μόνο θα βρει τις απαντήσεις που αναζητά. Για να εξαίρει τη σπουδαιότητα αυτών των στίχων ο Whitacre επιλέγει να μεταθέσει το φθογγικό κέντρο στο Φα# μέσω μιας ανοδικής μετάβασης, η οποία προσδίδει στο τμήμα αυτό την αίσθηση της κορύφωσης του έργου. Αυτή η κορύφωση αρχίζει από το μ. 53 και μετά αποδυναμώνεται και ακολουθεί καθοδική πορεία μέχρι να φθάσει στην κορώνα του μ. 56 στη συγχορδία της Φα# μείζονας με προστιθέμενη 2η στο χαμηλό ρετζίστρο της κάθε φωνής.

Από το μ. 56 και μετά ξεκινάει το τμήμα IX, το οποίο ακολουθώντας το νόημα των στίχων που χρησιμοποιεί *volver al punto de partida*, επιστρέφει στο σημείο της αρχής. Ο αντιφωνικός χειρισμός του *volver* ανάμεσα στις γυναικείες και αντρικές φωνές θυμίζει το *hay que sonar* των μ. 34-36 του έκτου τμήματος, ενώ το σόλο της Σοπράνο βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με το

⁷⁶ Ως ορισμός του *Morphing* δίνεται η εξελικτική διαδικασία μέσω εφέ κατά την οποία κάποιος ή κάτι αλλάζει σχήμα ή μορφή, accessed September 13, 2012, <http://www.yourdictionary.com/morphing>.

σόλο του Μπάσου του δεύτερου τμήματος, με τη διαφορά ότι το σόλο του Μπάσου κατέληγε στο Μι, αφήνοντας, έτσι, μια αίσθηση μη ολοκλήρωσης ή ανάγκης εξέλιξης, ενώ το σόλο της Σοπράνο καταλήγει στο Λα, δηλώνοντας σαφώς εντονότερα μια ολοκλήρωση ή κατάληξη.

Ουσιαστικά, με το *Sprechstimme* της λέξης – κλειδί *La lluvia*, θα μπορούσε κανείς να πει πως τελειώνει το έργο, κλείνοντας κυκλικά από τη λέξη που ξεκίνησε, όπως ακριβώς ορίζει και ολόκληρο το νόημα του ποιήματος. Εντούτοις, ο Whitacre επιλέγει να δώσει περισσότερο χρόνο στο έργο και στον ακροατή για να μπορέσει να εμπεδώσει το νόημα του ποιήματος και να το επεξεργαστεί. Έτσι, ξεκινάει ένα τελευταίο τμήμα, το οποίο έχει χαρακτήρα τελετουργικό, σαν ολόκληρη η χορωδία να βρίσκεται στη μέση μιας μυστικής τελετουργίας και συμβάλλει στον εορτασμό αυτής. Καμπάνες χεριών, κύμβαλα, σωληνωτές καμπάνες, γκρανκάσα, thunder sheets και πιάνο εμφανίζονται στο προσκήνιο και δίνουν στο έργο ένα πιο αλεατορικό χαρακτήρα. Το φθογγικό σύνολο του τμήματος αυτού δεν είναι άλλο πέρα από το αρχικό 7-34 [01346810]. Τα κρουστά παίζουν σε τυχαία χρονικά διαστήματα το υλικό της Λα ανιούσας μελωδικής ελάσσονας, το οποίο αμέσως μετά περνάει διαδοχικά σε όλες τις φωνές για να καταλήξει στο μ. 69 σε *cluster* του φθογγικού συνόλου 7-34. Στο μ. 70, χρησιμοποιώντας το ίδιο *cluster* του μ. 69, εμφανίζει το αρχικό θέμα του *La lluvia* σε σμίκρυνση, αλλά αυτή τη φορά με το επιφώνημα *mao* (m) και με στόχο να προετοιμάσει τον ακροατή για το μικρό μέρος που θα ακολουθήσει, που βρίσκεται σε άμεση σχέση με τα πρώτα μέτρα του έργου, *Ojos de agua de sueno – relampagos – voz alta – hay que cantar*, με μόνη διαφορά ότι εδώ πλέον το κείμενο αποκτά συγκεκριμένη μελωδική πορεία μέσα στα άτακτα χρονικά διαστήματα του έργου. Με αυτόν τον τρόπο η κάθε φωνή φέρει από μια φράση, η οποία προστίθεται σταδιακά και συμβάλλει στην παρουσίαση του φθογγικού υλικού, η οποία ολοκληρώνεται στο μ. 75 με τη Σοπράνο να κορυφώνει τη φράση *en voz alta* στην ψηλή της περιοχή, αποδίδοντας πλήρως το νόημα της φράσης, να ονειρευτούμε δυνατά. Στο μ. 76 το μελωδικό σχήμα των καμπανών των προηγούμενων μέτρων εισάγεται στη χορωδία μέσα στα συγχορδιακά πλαίσια της Ρε μείζονας για να καταλήξει στο μ. 79 στο επιφώνημα *mao* πάλι, με το οποίο τώρα θα εισαχθεί το τελευταίο επιλογικό μέρος του τμήματος αυτού, που είναι όμοιο με το εισαγωγικό *La lluvia*. Το τελευταίο, όμως, *La lluvia* ο Whitacre επιλέγει να το προεκτείνει, ώστε να δημιουργηθεί μια αίσθηση φυσικού σβησίματος της μουσικής, σα να ακούγεται ο απόηχος της βροχής, σαν ολόκληρη η τελετουργία να ακούγεται από μακριά ή σα να έχει χαθεί εντελώς μέσα στο πέρασμα των χρόνων. Η προέκταση αυτή επιτυγχάνεται μέσω της ανοιχτής (Λα-Σι-Ντο-Ρε-Μι-Φα#-Σολ#) και κλειστής (Λα-Ντο-Ρε-Μι-Φα#-Σολ#) κατάληξης στη συλλαβή ...*via*, που σηματοδοτεί την αρχή και το τέλος του έργου.

Σχηματικά, λοιπόν, το έργο χωρίζεται στα παρακάτω τμήματα καθένα από τα οποία χρησιμοποιεί συγκεκριμένα φθογγικά σύνολα:

μ. 1-10	I	7-34 [01346810]
μ. 11-16	II	7-35 [01356810]
μ. 16-27	III	7-28 [0135679] & 7-34 [01346810]
μ. 27-31	IV	7-34 [01346810]
μ. 32-34	V	7-34 [01346810]
μ. 34-42	VI	7-35 [01356810]
μ. 43-52	VII	
μ. 53-56	VIII	7-35 [01356810]
μ. 56-59	IX	7-35 [01356810]
μ. 60-80	X	7-34 [01346810]
μ. 80-84	XI	7-34 [01346810]

ΑΝΑΓΩΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Το έργο αυτό αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα εφαρμογής της αναγωγικής μεθόδου, καθώς το συγχωρδιακό υλικό που χρησιμοποιείται είναι περιορισμένο και πολύ συγκεκριμένο. Η εξέλιξή του, όμως, μέσα σε όλη τη διάρκεια του κομματιού προκύπτει από την οριζόντια διαπλοκή των φωνών και τις αναστροφές των συγχωρδιών. Εξετάζοντας κάθε επιμέρους τμήμα γίνεται πιο σαφής η κατανόηση αυτής της οριζόντιας διαπλοκής των φωνών που ακολουθεί ο Whitacre.

Τμήμα I, II & III (μ. 1-27): Το έργο ξεκινάει με την β' αναστροφή της Ρε μείζονας συγχωρδίας και με την πολυσυγχωρδία που εμφανίζεται αμέσως μετά υποδηλώνεται το φθογγικό υλικό που θα χρησιμοποιηθεί, 7-34 [01346810]. Η συγχωρδία αυτή της Ρε μείζονας σε β' αναστροφή μέσω διαβατικών κινήσεων στις γυναικείες φωνές και μέσω ποικιλιμάτων στον Τενόρο, μεταλλάσσεται στη πολυσυγχωρδία της Λα ελάσσονας – Μι μείζονας του μ. 7, η οποία μέσω μιας ακόμη διαβατικής κίνησης της Σοπράνο και ποικιλιμάτων των υπολοίπων φωνών, καταλήγει στη συγχωρδία της Λα ελάσσονας (μ. 9). Το τμήμα που ακολουθεί με το σόλο των ανδρικών φωνών λειτουργεί ως ένα πέρασμα από την χαμηλή οκτάβα Λα του Μπάσου στην ψηλή, ενώ για τον Τενόρο είναι μια γραμμική σύνδεση από το Ρε στο Ντο αναίρεση. Σε αυτό το

σημείο φαίνεται πολύ έντονα ο μεταλλακτικός χαρακτήρας των προαναφερθέντων συγχορδιών, αφού πλέον είναι ξεκάθαρο ότι προεκτείνεται η συγχορδία της Ρε μείζονας συγχορδίας σε β' αναστροφή για να καταλήξει τώρα στη συγχορδία της Λα ελάσσονας. Το τρίτο τμήμα βασίζεται πάνω στη αλλαγή της Λα ελάσσονας συγχορδίας στο σύνολο [02469] που χτίζεται πάνω από το Σολ# του μ. 27. Ο Μπάσος μέσω αρπισμάτων που τον μεταφέρουν στο χαμηλό ρετζίστρο και μέσω διαβατικών κινήσεων περνάει από το Λα στο Ρε, δημιουργώντας μια γραμμική κίνηση Λα-Σολ αναίρεση-Φα αναίρεση-Μι-Ρε, ενώ ο Τενόρος συνεχίζει τη γραμμική σύνδεση που είχε ξεκινήσει στην αρχή από το Ρε-Ντο αναίρεση-Σι. Οι δύο γυναικείες φωνές κινούνται στα ίδια πλαίσια γραμμικής σύνδεσης 2^{ας}, με την Α1 να ακολουθεί τη σύνδεση Φα#-Μι και την Α2 Φα#-Μι-Ρε, ενώ ταυτοχρόνως η Σ1 να κινείται γραμμικά από το Λα στο Σι και η Σ2 να κατεβαίνει μέσω γραμμικής σύνδεσης 3ης (Λα-Σολ#-Φα#) στο Φα#.

Έτσι, λοιπόν, αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά το τελευταίο επίπεδο αναγωγικής ανάλυσης αντιλαμβάνεται πως στόχος αυτών των τριών τμημάτων δεν είναι άλλος από το να μεταλλαχθεί η συγχορδία της Ρε μείζονας από β' αναστροφή στη συγχορδία που χτίζεται πάνω από το Σολ#, με όλες τις φωνές να κινούνται με γραμμικές συνδέσεις 2^{ας} και 3^{ης} (**Σ1**: Λα-Σι, **Σ2**: Λα-Σολ#-Φα#, **A1**: Φα#-Μι, **A2**: Φα#-Μι-Ρε, **T**: Ρε-Ντο αναίρεση-Σι και **Mπ**: Λα-Σολ#). (βλ. Εικ. 33)

"Cloudburst"

E. Whitacre

α) **I** (μ. 1 - 27) **II** **III**

β) triplets

γ) triplets

Εικόνα 33

Τμήμα IV, V & VI (μ. 27-42): Η αρχή του τέταρτου τμήματος *La Iluvia* είναι η ίδια ακριβώς με το πρώτο μέτρο του έργου. Αυτή τη φορά, όμως, ο Whitacre στην επανάληψή της την εξελίσσει πιο χαμηλά με σκοπό να φτάσει στο μ. 31 σε μια νέα συγχορδία, αυτή της Μι ελάσσονας μεθ' εβδόμης με προστιθέμενη 4^η, με την οποία σηματοδοτείται το νέο φθογγικό υλικό 7-35 [01356810] των τμημάτων V και VI. Από το διάγραμμα παρακάτω γίνεται έκδηλη μια κατιούσα γραμμική κίνηση του Μπάσου Λα-Σολ#-Φα#-Μι-Λα, που τον μεταφέρει στη χαμηλότερη οκτάβα του Λα, ενώ παράλληλα υπάρχουν σε *divisi* μικρές γραμμικές συνδέσεις 3^η που προετοιμάζουν το Ντο αναίρεση που θα ακολουθήσει. Ο Τενόρος ήδη από τα πρώτα μέτρα εμφανίζει τη γραμμική σύνδεση 4^η Ρε-Ντο αναίρεση-Σι-Λα-Σολ αναίρεση, την οποία θα κρατήσει στη διάρκεια αυτών των τμημάτων, περνώντας από διάφορες αλλαγές ρετζίστρων Σολ και μικρών γραμμικών συνδέσεων 3^η Μι-Φα#-Σολ μέχρι να καταλήξει τελικά το Σολ αναίρεση του τμήματος VI.

Η Άλτο και η Σοπράνο από την άλλη ακολουθούν αρπισματικές κινήσεις σε παράλληλες 3ες για να οδηγηθούν στην τελική συνήχηση τους στο μ. 31, την οποία και θα προεκτείνουν μέσω αλλαγής ρετζίστρων μέχρι το τέλος του τμήματος VI. Συγκεκριμένα, η Άλτο ακολουθεί μέσω αρπίσματος της Σι, την κίνηση Φα#-Ρε-Σι, στη συνέχεια κατεβαίνει με μια γραμμική σύνδεση 3^η μέχρι το Σολ αναίρεση και επιστρέφει πάλι στο Σι. Από το μ. 35, που αρχίζει το τμήμα VI, διατηρεί ακόμα το Σι, αλλά αυτή τη φορά στο επάνω ρετζίστρο και κατόπιν μέσω μιας άλλης γραμμικής σύνδεσης 8^η επανέρχεται στο χαμηλό Σι της αρχής. Η Σοπράνο, αναλόγως, τραγουδά το άρπισμα της Ρε μείζονας (Λα-Φα#-Ρε), το οποίο προεκτείνει, όπως και η Άλτο, μια οκτάβα ψηλότερα στο τμήμα VI και καταλήγει με μια γραμμική σύνδεση 7^η αυτή τη φορά στο Μι.

Ανακεφαλαιώνοντας, το πιο βαθύ επίπεδο αναγωγής δηλώνει ότι τα τμήματα αυτά έχουν καθαρά αρπισματική σύσταση, αφού όλες οι φωνές κινούνται παράλληλα ανά κατιούσες 3^{ες}. Έτσι, η **Σ**: Λα-Φα#-Ρε-Μι, η **Α**: Φα#-Ρε-Σι, ο **Τ**: Ρε-(Σι)-Σολ αναίρεση και ο **Μπ**: Λα-Μι-Ντο αναίρεση. (βλ. Εικ. 34)

"Cloudburst"

E. Whitacre

The musical score is presented in three systems, labeled α, β, and γ. Each system consists of a piano part (treble and bass clefs) and a vocal part (treble clef).
 System α: The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. The vocal part has a melodic line with some triplets. Roman numerals IV, V, and VI are placed above the piano part. A box containing the number 42 is located above the first measure of the piano part.
 System β: The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal part has a more active line with some slurs. The text "Απρ. συγγ." (Apropos of) is written above the vocal line in two places.
 System γ: The piano part has a more sparse texture. The vocal part has a few notes, including a long note with a fermata.

Εικόνα 34

Τμήμα VII, VIII & IX (μ. 43-59): Το τμήμα VII αποτελεί ένα πολύ ιδιαίτερο μέρος ολόκληρου του έργου, καθώς είναι το μοναδικό σημείο που αλλάζει το φθογγικό υλικό με σαφή υπόδειξη αλλαγής οπλισμού. Πρόκειται για ένα τμήμα καθαρά μεταβατικό, το οποίο δηλώνεται τόσο από τη συχνή μεταλλαγή των συγχορδιών, όσο και από το νόημα των στίχων που περιλαμβάνει.

Βλέποντας προσεκτικά το παρακάτω διάγραμμα γίνεται φανερό πως στόχος των τμημάτων αυτών είναι να καθιερώσουν το Φα# ως κυρίαρχη νότα του μεσαίου αυτού τμήματος του έργου. Ο Μπ2 από το Σολ αναίρεση του μ. 43 έρχεται στο Φα# στο μ. 49 και το προεκτείνει μέχρι το μ. 56, όπου τελειώνει το τμήμα IX και αρχίζει το τμήμα X. Τη ίδια στιγμή ο Μπ1 κινείται με χρωματική γραμμική σύνδεση 3^η (Ρε-Ρε#-Μι-Φα#-Φα αναίρεση), ενώ ο Τ ξεκινάει με τη γραμμική σύνδεση 3^η (Λα#-Σιβ/Ντο αναίρεση-Ντο#) και μέσω αρπίσματος επεκτείνεται έως το Σολ# της πάνω οκτάβας και επιστρέφει με το κατιόν άρπισμα της Ντο# ελάσσονας συγχορδίας στο χαμηλό Σολ#. Η Άλτο πάνω στην ίδια λογική κινείται αρπισματικά από το Σιβ μέχρι τον εναρμόνιο του φθόγγο, το Λα#, στην επάνω οκτάβα, στον οποίο παραμένει με μικρά ποικίλματα (Λα#-Σολ#-Λα# και Λα#-Σι-Λα#) και με το κατιόν άρπισμα της Φα# μείζονας συγχορδίας καταλήγει στο χαμηλό Λα#, εκεί ακριβώς όπου ξεκίνησε στο μ. 43. Τέλος, η Σοπράνο, κατ' αναλογία με την Άλτο, περνάει από το Ρε μέχρι το Ντο# στην επάνω οκτάβα, το οποίο παρατείνει μέχρι το τέλος του τμήματος. Τα διάφορα *divisi* που γίνονται τόσο στην Άλτο, όσο και στη Σοπράνο έχουν ως στόχο να εμπλουτίσουν – πυκνώσουν την υφή και δεν επηρεάζουν τη βαθύτερη δομική – συνθετική σύσταση των μερών αυτών.

Έτσι, οι γραμμικές κινήσεις των φωνών συνοψίζονται σε **Σ**: Ρε-Ντο#, **Α**: Σιβ-Λα#, **Τ**: Λα#-Σολ# και **Μπ**: Σολ αναίρεση-Φα#. (βλ. Εικ. 35).

"Cloudburst"

E. Whitacre

μ. 43 - 59

(VII)

(VIII)

(IX)

α)

β)

γ)

Απρ. συγγ.

Απρ. συγγ.

N

N

N

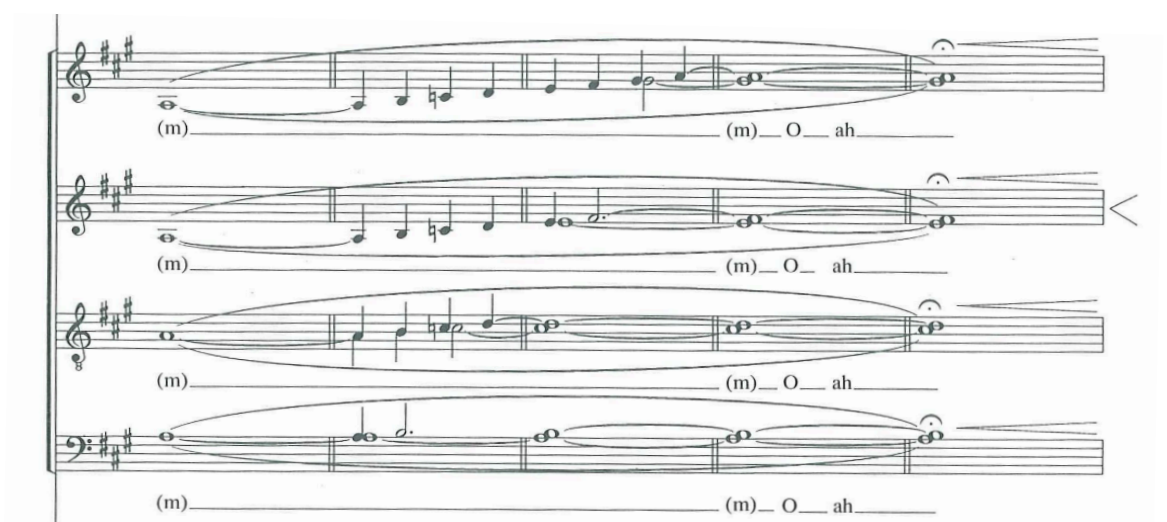
Εικόνα 35

Η Χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre – Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων.

Τμήμα X (μ. 60-78): Από το μ. 60 αρχίζει το καταληκτικό μέρος του *Cloudburst*. Η πρωτοτυπία αυτού έγκειται στο ότι για πρώτη φορά μέσα στο έργο εισάγονται όργανα, όπως καμπάνες χεριών, κύμβαλα, σωληνωτές καμπάνες, γκρανκάσα, thunder sheets και πιάνο. Οι καμπάνες χεριών παίζουν σε τυχαία χρονικά διαστήματα τις νότες του φθογγικού συνόλου της αρχής, 7-34 [01346810], ενώ η χορωδία έχει παύση για τέσσερα μέτρα προκειμένου να δοθεί έμφαση στην εισαγωγή των οργάνων, τα οποία προσδίδουν ένα προγραμματικό χαρακτήρα στο έργο. Από το μ. 65 εισέρχεται σταδιακά η χορωδία ξεκινώντας *tutti* από τη νότα Λα με *bouche fermée* και στη συνέχεια με κατεύθυνση από το Μπάσο προς τη Σοπράνο προσθέτει τις νότες του φθογγικού συνόλου 7-34 [01346810], μεταμορφώνοντας το *bouche fermée* σε *O* και τελικά *Ah* με κορώνα στο μ. 69. (βλ. Εικ. 36).



Εικόνα 36



Εικόνα 37

Στο μ. 70 ο Whitacre φέρνει ξανά το βασικό μοτίβο του *La lluvia*, αυτή τη φορά, όμως, χωρίς να τοποθετήσει το κείμενο στη χορωδία, αλλά τη συλλαβή *mah-o*, η οποία καταλήγει ξανά σε *bouche fermée*. Η καινοτομία αυτού του μέτρου βρίσκεται στην είσοδο του πιάνου, το οποίο στηρίζει τη χορωδία, εκτελώντας τις μελωδικές γραμμές των φωνών, αλλά προστίθενται πλέον

στο αριστερό χέρι δύο οκτάβες Ρε. Η είσοδος του Ρε στο πιάνο στο σημείο αυτό δίνει την αίσθηση της λύση για ολόκληρο το έργο, ειδικά αν το παρατηρήσει κανείς από την μεριά των αναστρεφόμενων συγχορδιών που έχουν χρησιμοποιηθεί έως τώρα. Συγκεκριμένα, το έργο ξεκίνησε με τη συγχορδία της Ρε μείζονας σε β' αναστροφή (Λα στον Μπάσο), η οποία κατόπιν προεκτάθηκε και χρησιμοποιήθηκε σε όλες τις μορφές της, πέρασε στο τμήμα VI στο Φα# και κατέληξε στο τμήμα X με την είσοδο του πιάνου στο Ρε στην ευθεία της κατάσταση.

Έτσι, θα μπορούσε κανείς εύλογα να θεωρήσει το μ. 70 ως το καταληκτικό μέτρο του έργου, καθώς δίνεται η αίσθηση μιας υποτυπώδους πτώσεως και ό,τι ακολουθεί στην πορεία είναι παραλλαγές του βασικού μοτίβου *La lluvia*. Από το μ. 71 και μετά επικρατεί μια εξελικτική διαδικασία, η οποία έχει έναν πιο απροσδιόριστο χρονικά χαρακτήρα, καθώς όλα συμβαίνουν σε άτακτα διαστήματα, αλλά το φθογγικό υλικό παραμένει το ίδιο. Η χορωδία ξεκινάει από το μ. 71 με τη φράση *Ojos de agua de sueno* πάνω στη συγχορδία της Λα ελάσσονας και έπειτα συνεχίζει η κάθε φωνή τις ίδιες φράσεις με αυτές της αρχής (*Ojos de agua de sueno – relampagos – voz alta – hay que cantar*) με χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις παρμένες από το σύνολο 7-34 [01346810]. (βλ. Εικ. 38).



The image shows a musical score for the piece 'ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΛΟΚΑ'. It consists of several staves. The top part features vocal lines for Soprano I (SI), Soprano II (SII), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each vocal line has lyrics in Spanish and Greek. The piano accompaniment is shown in the bottom part of the score, with a section marked 'Ad lib. quickly. Repeat until chord changes, (continue under fermata)'. Below the piano part, there are instructions for the chimes: 'let ring' and 'Run fingers through chimes...'. The score is in the key of D major and 4/4 time.

Εικόνα 38

Άξιο αναφοράς σε αυτό το σημείο είναι το υλικό που χρησιμοποιεί το πιάνο, αλλά και ο τρόπος που αυτό εισάγεται. Στο πρώτο μέτρο εισάγεται το βασικό πεντάχορδο του συνόλου 7-34, Λα-Σι-Ντο-Ρε-Μι, στη συνέχεια προστίθεται το Σολ# και στο επόμενο μέτρο το Φα#. Από το μ. 73 που έχει ολοκληρωθεί η παρουσίαση του φθογγικού υλικού και στο πιάνο, ο Whitacre αρχίζει να παίζει με το διαφορετικό τρόπο παρουσίασης της σειράς του υλικού. Λόγου χάρι, η τρίτη νότα κάθε μέτρου δίνει τη γραμμή Λα-Σολ#-Σι-Ντο, ενώ αντιθέτως η πρώτη και η τελευταία νότα κάθε μέτρου οριοθετεί την πορεία της μελωδίας και σε ένα πιο μακρινό επίπεδο η τελευταία νότα των μέτρων απέχει διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} αντιστοίχως: Λα-Μι, Λα-Μι, Λα-Λα, Λα-Μι και Λα-Σι. (βλ. Εικ. 39).

Ad lib. quickly. Repeat until chord changes, (continue under fermata).

Εικόνα 39

Το μέρος αυτό που ξεκίνησε από το μ. 71 με τις φράσεις της αρχής (*Ojos de agua de sueno – relampagos – voz alta – hay que cantar*) εκφερόμενες σε τυχαία χρονικά διαστήματα ολοκληρώνεται στο μ. 75, που αποτελεί και το σημείο κορύφωσης. Στη φερμάτα, στο τέλος του μέτρου αυτού, ακούγεται από τη χορωδία ολόκληρη η ηχητική μάζα του φθογγικού συνόλου 7-34 [01346810], η οποία μέσα από ένα *crescendo* θα οδηγήσει *ff* στο μ. 76 στην επανεμφάνιση του *Mah* με το μοτιβικό υλικό των καμπανών χεριών σε παράλληλες 3^{ες} από τις γυναικείες φωνές. Οι αντρικές φωνές αποκτούν στο μ. 77 απαντητικό χαρακτήρα, θυμίζοντας το μ. 70 και στη συνέχεια ενώνονται όλοι για να συνεχίσουν με τις καμπάνες χεριών σε παράλληλες 3^{ες} για ένα ακόμα μέτρο μέχρι το μ. 79, όπου περνώντας από τις συλλαβές *Ah* και *O*, καταλήγουν *tutti* σε *bouche fermée*. Από το μ. 80 επανέρχεται η συγχορδία της Ρε μείζονας σε β' αναστροφή με τη φράση *La lluvia* μεγεθυμένη σε όγδοα, η οποία συνεχίζει μέχρι το τελευταίο μέτρο του έργου. Η ιδιαιτερότητα αυτής της επαναλαμβανόμενης φράσεως εστιάζεται στην εξέτασή της ανά ζεύγη, όπου στην πρώτη εμφάνιση του *La lluvia* επικρατεί η κατιούσα κίνηση, ενώ στην δεύτερη η ανιούσα. Στην επανάληψη, όμως, του ζεύγους αυτού στο μ. 82, το δεύτερο *La lluvia*, ακολουθεί και πάλι την κατιούσα κίνηση ως καταληκτικό μέτρο του έργου.

Τέλος, άξια προσοχής είναι και η χρήση των κρουστών στα μ. 60-84. Στο μ. 60 ξεκινούν μόνο τα κύμβαλα και οι σωληνωτές καμπάνες με οδηγίες πάνω στην παρτιτούρα από τον συνθέτη μέχρι και το μ. 70. Από εκεί κι έπειτα μπαίνουν και τα ταμπούρα, τα οποία έρχονται ως απάντηση στο ρυθμικό σχήμα των φωνών και συνεχίζουν όλα μέχρι το τέλος, όπου

εξαφανίζονται σταδιακά, όπως ακριβώς εισήλθαν. (βλ. Εικ. 39, 40, 41).

Musical score for Figure 40, showing percussion parts in 4/4 time. The parts are:

- Suspended Cymbal:** Played with soft mallets, rolled throughout. Dynamics range from *p* to *mf* to *p*.
- Windchimes:** Continue lightly brushing Windchimes with fingers. The notation shows a series of wavy lines representing the brush strokes.
- Bass Drum:** Played with a mallet, showing a series of rhythmic pulses.
- Thunder Sheets:** Played with a mallet, showing a series of rhythmic pulses.

Εικόνα 40

Musical score for Figure 41, showing vocal and piano parts. The vocal parts (SI, SII, A, T, B) sing the lyrics "mah-o - (m)". The piano part includes a section with the instruction "let ring" and "Run fingers through chimes...". Dynamics range from *f* to *mp*.

Εικόνα 41

Παρατηρώντας το αναγωγικό διάγραμμα στη συνέχεια και έχοντας υπόψη όσα προαναφέρθηκαν για το μέρος αυτό προκύπτουν κάποια συμπεράσματα που απλοποιούν κατά πολύ τη σύστασή του. Στο τμήμα αυτό παρουσιάζεται το υλικό του φθογγικού συνόλου 7-34 [01346810] με διάφορους τρόπους στη χορωδία και στις καμπάνες χεριών, ενώ δίνεται έμφαση στη είσοδο του πιάνου, που εισάγει το θεμέλιο φθόγγο της Ρε μείζονας συγχορδίας. Θα μπορούσε να πει κανείς πως στόχος του Whitacre γι' αυτό το μέρος με την τυχαία παρουσίαση του φθογγικού υλικού είναι να δώσει την αίσθηση της ασάφειας και του χάους που επικρατεί μετά από μια καταιγίδα, μέχρι να κατευνάσει και όλα να ηρεμήσουν με την εμφάνιση του πιάνου και τη θεμελίωση του Ρε. (βλ. Εικ. 42, 43).

"Cloudburst"

The image displays a musical score for the piece "Cloudburst" by Eric Whitacre. It is divided into three systems. The first system shows the vocal parts (Handbells) and the piano accompaniment (Pn.). The second system shows the vocal parts and the piano accompaniment (Ch. & Pn.). The third system shows the vocal parts and the piano accompaniment (Ch. & Pn.). The score includes a circled 'X' and the number '60-78' in the first system, and the name 'E. Whitacre' at the top right. The piano accompaniment is written for two staves (treble and bass clef). The vocal parts are written for two staves (treble and bass clef). The score is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts consist of a melodic line with some rests. The score is written in a standard musical notation style.

Handbells

ⓧ 60-78

E. Whitacre

Pn.

Ch. & Pn.

Ch. & Pn.

Εικόνα 42

"Cloudburst"

E. Whitacre

μ. 79 - 84

Pn.

Ch. & Pn.

Εικόνα 43

Στο παρακάτω διάγραμμα (βλ. Εικ. 44) παρουσιάζεται μια συνολική ανάλυση όλων των τμημάτων του έργου, η οποία προσπαθεί να αναδείξει τη συνθετική πορεία σκέψης του Whitacre, που οδήγησε στην τελική μορφή του *Cloudburst*. Έτσι, το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη, το πρώτο που καταλαμβάνει τα μ. 1-52, το δεύτερο μέρος που σηματοδοτείται με την αλλαγή του τονικού χώρου για τα μ. 53-59 και το τρίτο και τελευταίο τμήμα, που εκτείνεται από το μ. 60-84. Τόσο ως προς τη χρήση του φθογγικού υλικού και του οπλισμού που χρησιμοποιεί, όσο και ως προς τα μοτίβα και τις μελωδικές φράσεις των εκάστοτε φωνών, παρατηρείται μια μορφή κυκλικότητας μέσα στο έργο. Στη συνολική του αυτή επισκόπηση, γίνεται έκδηλο πως το φθογγικό υλικό του πρώτου μέρους επανέρχεται στην τελική και θεμελιωμένη του μορφή στο τρίτο, καταληκτικό μέρος, ενώ το δεύτερο μέρος αποκτά ένα χαρακτήρα περισσότερο μεταβατικό, που στόχο έχει να απομακρυνθεί προσωρινά από τον οικείο χώρο του έργου για να επανέλθει κατόπιν μέσα από μια διαφορετική προσέγγιση στην επανέκθεση του πρώτου.

Αυτή η λειτουργία και ο ρόλος των μερών επηρεάζουν και τις φωνές. Έτσι, βασιζόμενος στην ίδια πορεία, ο Whitacre ακολουθεί μια ανάλογη εξελικτική διαδικασία σε καθεμία φωνή ξεχωριστά. Πιο συγκεκριμένα, ο Μπάσος ξεκινώντας από ένα Λα κινείται μέσω ενός κατιόντος αρπίσματος της Λα ελάσσονας και Ντο μείζονας συγχορδίας στο χαμηλό Φα#, το οποίο παρατείνει μέχρι το μεσαίο μέρος. Προς το τέλος του πρώτου μέρους ο Μπάσος έχει *divisi* με αποτέλεσμα να χωρίζεται σε Μπ1 και Μπ2. Ο Μπ1 συνεχίζει τη γραμμή Λα-Φα#-Ρε (Λα ενισχυμένο σε δύο οκτάβες) στο τελευταίο τμήμα με την είσοδο του πιάνου, κάνοντας και μια υποτυπώδη τελική πτώση Λα-Ρε ανάμεσα στη χορωδία και στο πιάνο. Η μεσαία μελωδική γραμμή πάνω από τον Μπ2, που ανήκει στο πιάνο, ενισχύει περισσότερο την υφή και δεν συμβάλλει τόσο έντονα στην μελωδική κίνηση του Μπάσου. Ωστόσο, η γραμμή αυτή μέσω του κατιόντος αρπίσματος της Λα ελάσσονας συγχορδίας οδηγεί από το Λα στο Ντο# του μεσαίου μέρους και κατόπιν με γραμμική σύνδεση 3ης καταλήγει στο τρίτο μέρος στο Μι/Φα#. Ο Τενόρος από την άλλη έχει μια πιο λιτή κίνηση, ξεκινώντας από το Ρε, περνώντας στο Ντο# και φθάνοντας στη μέση στο Σολ#. Στο τελευταίο τμήμα, όμως, ο Τενόρος πάλι με την ίδια ενισχυτική λογική πύκνωσης της υφής, χωρίζεται σε τρεις και στη συνέχεια σε δύο γραμμές. Έτσι, η μελωδική κίνηση του Τ1 είναι: Ρε-Ντο#-Ρε, του Τ2: Ρε-Ντο#-Ντο αναίρεση και του Τ3: Ρε-Ντο#-Σολ#-Λα-Ντο αναίρεση. Όσον αφορά στις δύο γυναικείες φωνές, παρατηρείται πως η Άλτο από το αρχικό Φα# που προεκτείνεται με ένα σύντομο κατιόν ποίκιλμα, περνάει μέσω του κατιόντος αρπίσματος της Σι ελάσσονος στο Σι και ύστερα καταλήγει με ένα ανιόν ποίκιλμα Σι-Ντο-Σιβ, στο Σιβ, το οποίο προεκτείνει στη πάνω οκτάβα, εναρμονίζοντάς το σε Λα#. Στο μεσαίο τμήμα το Λα# μεταφέρεται στη χαμηλή οκτάβα της αρχής και από εκεί καταλήγει στο τρίτο

μέρος η Α1 στο Φα# και η Α2 στο Μι. Τέλος, η Σοπράνο έχοντας μια σχετική αναλογία κινήσεων με αυτή της Άλτο, από το Λα του πρώτου μέτρου, περνάει με κατίον άρπισμα της Ρε μείζονας στο Ρε και από εκεί με αλλαγή ρετζίστρου μεταφέρεται στο Ντο#, μια οκτάβα ψηλότερα. Στο μεσαίο τμήμα επιστρέφει πάλι στη χαμηλή οκτάβα του Ντο# και καταλήγει στο τρίτο μέρος η Σ1 στο Λα και η Σ2 στο Σολ#.

Συνεπώς, προχωρώντας σε ένα ακόμα πιο βαθύ αναγωγικό επίπεδο ανάλυσης και απογυμνώνοντας το έργο από εμπλουτισμένες γραμμές φωνών ή οργάνων παρατηρούνται οι εξής τελικές μελωδικές γραμμές:

Μπ: Λα-Φα#-Ρε, **Τ:** Ρε-Ντο#-Ντο αναίρεση, **Α:** Φα#-Λα#-Φα# και **Σ:** Λα-Ντο#-Λα.

Θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς να εξάγει σα συμπέρασμα από το παραπάνω διάγραμμα, πως βασικό στοιχείο σύνθεσης τόσο του φθογγικού χώρου (που πηγαίνει από μιας Λα ανιούσας μελωδικής ελάσσονας σε αυτόν του Φα# Μιξολύδιου), όσο και των κινήσεων των φωνών είναι η διαστηματική απόσταση $3^{1\flat}$, με άξονα περιφοράς την αρχή του έργου.

"Cloudburst"

Γενική ανάλυση όλων των παρασκηγιών του έργου

E. Whitacre

μ. 1 - 84

α)

β)

γ)

Arit. αυγζ.

Arit. αυγζ.

Arit. αυγζ.

N

N

b

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

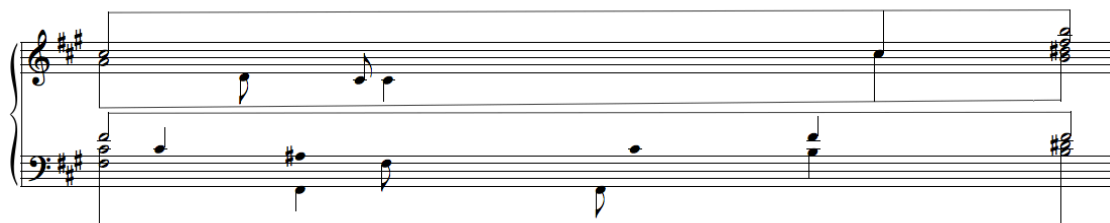
Στο κεφάλαιο αυτό πρόκειται να γίνει μια συνολική εκτίμηση των αναλύσεων, ώστε να εξαχθούν όσο το δυνατόν καθολικά συμπεράσματα για το έργο του Whitacre και κατόπιν θα δοθούν κάποιες πιθανές προτάσεις για μελλοντική έρευνα, οι οποίες είτε σχετίζονται άμεσα με το μέρος αυτό της ανάλυσης ως προεκτάσεις της είτε αγγίζουν διαφορετικές πλευρές της ανάλυσης, που η παρούσα εργασία δεν ήταν σε θέση να μελετήσει εις βάθος.

4.1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ένα σημαντικό κομμάτι της αναλυτικής διαδικασίας αποτελεί η σύγκριση, καθώς μέσω αυτής καθορίζονται τα δομικά χαρακτηριστικά ενός έργου και διαφωτίζεται η λειτουργία τους μέσα σε αυτό. Η εξαγωγή των συμπερασμάτων, όμως, είναι μια διαδικασία, η οποία προκύπτει από την από κοινού μελέτη και σύγκριση και των τριών έργων που δόθηκαν προς ανάλυση. Ως εκ τούτου, η παράθεση αποσπασμάτων παρακάτω (βλ. Εικ. 45) κρίνεται απαραίτητη για την κατανόηση των συμπερασμάτων.

✓ *Αναγωγικά Διαγράμματα:*

With a Lily in your Hand



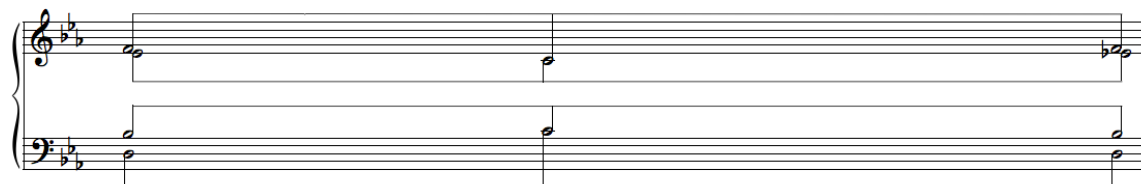
Εικόνα 45

Στο έργο αυτό παρατηρεί κανείς ότι η συνολική δομή του έργου χτίζεται γύρω από την υποτυπώδη τέλεια πτώση που ορίζει το πρώτο και τελευταίο μέτρο και η οποία διέπει το έργο. Οι φθογγικοί άξονες περιστροφής και το συγχορδιακό υλικό αυτών εστιάζουν στο Φα# και Σι,

Η Χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre – Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων.

αντλώντας υλικό για παραλλαγές και επεξεργασία από τους δύο αυτούς δομικούς φθόγγους.

Sleep



Εικόνα 46

Στο δεύτερο έργο από την άλλη παρουσιάζεται μια συγχορδία με το φθογγικό σύνολο [0457] ως συγχορδία – κλειδί, γύρω από την οποία δομείται το έργο. Η γενική διάκριση του έργου σε τρία μέρη με βάση τους κομβικούς φθόγγους του έργου, όπως προκύπτει από το παραπάνω διάγραμμα, συντελεί στο να αντιληφθεί κανείς ευκολότερα τον ποικιλιματικό χαρακτήρα του Ντο και πως αυτό εντείνει την επιστροφή της βασικής συγχορδίας. (βλ. Εικ. 46)

Cloudburst



Εικόνα 47

Η ιδιαιτερότητα του έργου αυτού έγκειται στη μεταλλαγή των συγχορδιών για να οδηγήσουν στην τελική συγχορδία – συνήχηση. Ξεκινώντας από μια δεύτερη αναστροφή της Ρε μείζονας, το έργο οδηγείται στη Φα# μείζονα (μια 3^η Μ επάνω) και μέσω αυτής καταλήγει στη Ρε μείζονα σε ευθεία κατάσταση αυτή τη φορά. Από άποψη συγχορδιών και φθογγικών κέντρων το εύρος ορίζεται ανάμεσα στις μεταλλαγές αυτών των δύο συγχορδιών. Αν, όμως, παρατηρήσει κανείς τις φωνές ξεχωριστά, αντιλαμβάνεται πως κάθε φωνή έχει ένα διαφορετικό ρόλο μέσα στο έργο. Συνεπώς, ο Μπάσος έχει στόχο να οδηγήσει από την 5 στην 1 μελωδική βαθμίδα του έργου, ο Τενόρος έχει ποικιλιματικό χαρακτήρα, δίνοντας έμφαση στο θεμέλιο φθόγγο Ρε, καθώς επίσης η Άλτο και η Σοπράνο κινούνται ποικιλιματικά με ανιόντα διαστήματα 3^η Μ, ορίζοντας ως δομικό άξονά τους το Φα# και Λα αντιστοίχως. (βλ. Εικ. 47).

✓ *Παρουσίαση θέματος – φθογγικού υλικού – τροπικότητα:*

Κοινό στοιχείο και των τριών έργων είναι ο βασικός πυρήνας του φθογγικού υλικού – χώρου, που σηματοδοτείται στην αρχή κάθε έργου. Αυτός είναι, άλλωστε, ο πρωταρχικός στόχος του συνθέτη, να παρουσιάσει εξαρχής το κυρίαρχο θέμα, γύρω από το οποίο θα εξελιχθεί και θα αναπτυχθεί στη συνέχεια όλο το έργο, ώστε να μπορέσει ο ακροατής από τα πρώτα κιόλας μέτρα να το αντιληφθεί. Ουσιαστικά, τα πρώτα μέτρα των έργων αποτελούν τρόπον τινά μια μικρή αναπαράσταση της δομής της συνθετικής του σκέψης.

Οι Εικ. 48, 49, 50, 51 που ακολουθούν καταδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το εκάστοτε θέμα στα τρία προαναφερθέντα έργα. Στην Εικ. 48 η δομική σχέση της Φα# ελάσσονας-Σι μείζονας με προστιθέμενη 4^η ορίζεται στα δύο πρώτα κιόλας μέτρα, προλογίζοντας έτσι την πορεία μέχρι το τέλος. Στην Εικ. 49 η κατεύθυνση της πρώτης φράσης στρέφεται προς τη συγχορδία με φθογγικό σύνολο [0457], η οποία κυριαρχεί σε όλο το έργο, και με αυτόν τον τρόπο ο Whitacre δηλώνει το στόχο και την πορεία που θα ακολουθήσει για την ολοκλήρωση αυτού του έργου. Τέλος, στις Εικ. 50, 51 δίνονται τα πρώτα και τελευταία μέτρα του έργου, από τα οποία γίνεται εμφανές πως η δομική συνήχηση, που επιλέγει ο Whitacre και πάνω στην οποία βασίζεται η σύνθεσή του, είναι αυτή που παρουσιάζεται στην αρχή και στο τέλος του έργου.

Pesante ♩ = 96

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

O! O my night love!
O! O my night love!
O! O my night love!
O! O my night love!

Εικόνα 48

Lento; lontano e molto legato

SOPRANO
The eve - ning hangs be - neath the moon,

ALTO
The eve - ning hangs be - neath the moon,

TENOR
The eve - ning hangs be - neath the moon,

BASS
The eve - ning hangs be - neath the moon,

Εικόνα 49

Octavio Paz
adapted E.W.

Distant, fluid... ♩ = 76

Soprano
La lluvia

Alto
La lluvia

Tenor
La lluvia

Bass
La lluvia

Εικόνα 50, πρώτο μέτρο

la lluvia (m)

la lluvia (m)

la lluvia (m)

la lluvia (m)

la lluvia (m)

la lluvia (m)

Εικόνα 51, τελευταίο μέτρο

Επίσης, από τις αναλύσεις των έργων μπορεί εύκολα να αντιληφθεί κανείς το στοιχείο της τροπικότητας που διέπει τη μουσική του Whitacre, καθώς στα δύο από τα τρία εξεταζόμενα έργα εμφανίζονται οι παραδοσιακοί διατονικοί τρόποι. Πιο συγκεκριμένα:

With a Lily in your Hand

Στην αρχή, όταν έρχεται το Λα φυσικό, χρησιμοποιείται ο Αιολικός τρόπος του Σι. (βλ. Εικ. 1). Από τα μ. 35-36 παρουσιάζεται το φθογγικό υλικό του Σι Μιξολύδιου. (βλ. Εικ. 8), ενώ από το μ. 55 με το Μι αναίρεση προετοιμάζεται το έδαφος για τον Αιολικό τρόπο του Σι, που θα ακολουθήσει. (βλ. Εικ.10).

Sleep

Οι τρεις φράσεις του πρώτου τμήματος (μ.1-13) δομούνται πάνω στο φθογγικό υλικό του Σιβ Μιξολύδιου και το Μι και Σι αναίρεση, έχουν διαβατικό χρωματικό χαρακτήρα. (βλ. Εικ. 23). Στη συνέχεια, η πρώτη και δεύτερη φράση του δεύτερου τμήματος (μ.14-26) δομούνται πάνω στο Φα Δώριο, ο οποίος αργότερα μετατρέπεται σε Φα Μιξολύδιο, ενώ η τρίτη φράση φέρνει στοιχεία του Σολ Δώριου/Αιολικού και, στο τέλος, καταλήγει σε Ντο. (βλ. Εικ. 24).

✓ ***Φθογγικά Σύνολα και Συγχορδίες:***

Παρατηρώντας όλα τα παρακάτω φθογγικά σύνολα που χρησιμοποιούνται ανά έργο, αντιλαμβάνεται κανείς πως ο Whitacre επιλέγει συγκεκριμένες συγχορδίες, μοναδικές για κάθε έργο, οι οποίες αποτελούν τον πυρήνα δόμησης και εξέλιξης του έργου και μέσω αυτών προκύπτουν οποιεσδήποτε άλλες παραλλαγές και αναπτύξεις. Αναλυτικότερα:

With a Lily in your Hand

Τα κυρίαρχα φθογγικά σύνολα του έργου, των οποίων η εμφάνιση είναι ιδιαίτερα συχνή, είναι το **4-14** [0237] και το **4-22** [0247] ή με άλλα λόγια η χρήση ελάσσονας ή μείζονας συγχορδίας με προστιθέμενη 2η, δύο από τις αγαπημένες συγχορδίες του Whitacre. (βλ. Εικ. 15). Παράλληλα εμφανίζονται και άλλα σύνολα τα οποία συνδέονται με τη νοηματική απόδοση των λέξεων που συνοδεύουν, όπως: **4-27** [0368], **6-34** [013579], **6-33** [023579], [047]. (βλ. Εικ. 16-21).

Sleep

Ως φθογγικό κέντρο του έργου ορίζεται το Σι, και κατ' επέκταση το φθογγικό σύνολο [0457], δηλαδή η μείζονα συγχορδία με προστιθέμενη 4η που χτίζεται πάνω του. Ακόμα, χρησιμοποιείται το φθογγικό σύνολο **3-11** [037] της συγχορδίας της Ντο ελάσσονας, καθώς και τα **4-20** [0158], της Σολ ελάσσονας με προστιθέμενη έκτη και **4-14** [0457] της Ντο μείζονας με προστιθέμενη 4η αντιστοίχως. Επίσης, χρησιμοποιούνται τα σύνολα [057 – 047] και, τέλος, **4-22** [0247], της συγχορδίας της Σιβ μείζονας με προστιθέμενη 2η σε β' αναστροφή. (βλ. Εικ. 30).

Cloudburst

Στο έργο αυτό τα κυρίαρχα φθογγικά σύνολα είναι τα **7-34** [01346810], **7-35** [01356810], **7-28** [0135679] και [02469].

✓ **Κάθετη και Οριζόντια συγχορδιακή γραφή:**

Η αναγωγική μέθοδος ως βασική μεθοδολογία ανάλυσης των έργων, όπως αναφέρθηκε και στο δεύτερο κεφάλαιο, επιλέχθηκε αφ' ενός γιατί παρουσιάζει τη βαθύτερη δομή των και αφ' ετέρου γιατί καταδεικνύει την πορεία των μελωδικών και κάθετων γραμμών, στοιχεία τα οποία έχουν ιδιαίτερο ρόλο στις συνθέσεις του Whitacre. Συνεπώς, η ανάλυση των έργων κατ' αυτόν τον τρόπο, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την ανάλυση του *Sleep*, καταδεικνύει πως, αν και εκ πρώτης όψεως η γραφή του είναι κάθετη και συγχορδιακή, σε ένα βαθύτερο επίπεδο ανάλυσης η κινητήρια δύναμη της εξέλιξης του έργου δεν είναι η σύνδεση των συγχορδιών αυτών καθ' εαυτών, αλλά η πορεία της μελωδικής γραμμής των εκάστοτε φωνών, που οδηγούν, εν τέλει, σε μια συγκεκριμένη αλληλουχία συγχορδιών, στην οποία, όμως, οι συγχορδίες δε συνδέονται λειτουργικά.

✓ **Μουσική και Ποίημα:**

Σύμφωνα με όσα έχει αναφέρει κατά καιρούς ο ίδιος ο Whitacre σε διάφορες ομιλίες του, βασικό του μέλημα είναι η μελωδικότητα των φωνών μέσω της δημιουργίας μελωδικών γραμμών που διέπονται από την έννοια της αρχής, της μέσης και του τέλους. Ένας σημαντικός εξωμουσικός παράγοντας που δρα καθοριστικά στη σύσταση των έργων είναι το ίδιο το ποίημα που μελοποιεί. Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, για το συνθέτη το νόημα, η ουσία του ποιήματος είναι μείζονος σημασίας και ένα μεγάλο μέρος της συνθετικής του προετοιμασίας καταλαμβάνει η εις βάθος κατανόηση του ποιήματος. Αναλύοντας τα τρία αυτά έργα του, παρατηρεί κανείς διαφορετικούς τρόπους απόδοσης του ποιήματος. Πιο συγκεκριμένα, σε συνδυασμό με όσα αναφέρθηκαν στις αναλύσεις των έργων, στο *With a Lily in your Hand*, αποδίδει τη φρεσκάδα – ζωντάνια του ποιήματος επιλέγοντας ένα γρήγορο *tempo*, με έντονες εναλλαγές στο ρυθμό και δίνοντας στον ακροατή την εικόνα δύο διαφορετικών μοτίβων, του νερού και της φωτιάς. Για το *Sleep* επιλέγει να δημιουργήσει την κατάσταση του ύπνου μέσω μιας αργής, κάθετης (σε αντίθεση με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω) εξέλιξης, η οποία κορυφώνεται στο σημείο της χαλάρωσης, παράδοσης στη μαγεία του ονείρου, τη στιγμή της απόλυτης ευτυχίας, και αμέσως μετά επιστρέφει πάλι στα αρχικά πρότυπα. Στο *Cloudburst*, αντιθέτως, η απόδοση του ποιήματος σχετίζεται άμεσα με τη χρήση αλεατορικών στοιχείων που οριοθετούν το τυχαίο – απροσδιόριστο χρονικά και προσδίδουν στο έργο μια εξωκοσμική διάσταση, που συνάδει με το νοητικό περιεχόμενο του ποιήματος.

4.2 ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Σύμφωνα με τον Pankhurst⁷⁷ η μουσική ανάλυση, όπως και η εκτέλεση, είναι μια καθαρά ερμηνευτική διαδικασία, η οποία προτρέπει τους αναγνώστες να ακούσουν – εξετάσουν ένα έργο με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Καθώς ο Schenker και άλλοι μεγάλοι θεωρητικοί – αναλυτές του 19^{ου} - 20^{ου} αιώνα έζησαν σε μια εποχή, όπου η γνώση παρουσιαζόταν ως απόλυτη αλήθεια, εμείς σήμερα τείνουμε να την αντιμετωπίζουμε ως κάτι πρόσκαιρο. Έτσι, οποιοσδήποτε θεωρητικός – αναλυτής του 21^{ου} αι. οφείλει να είναι σε θέση να αντιληφθεί τη μουσική με τον τρόπο που προτείνει η εκάστοτε θεωρία, αλλά την ίδια στιγμή να κρατάει και μια κριτική στάση απέναντι της. Με αυτόν τον τρόπο είναι ικανός να διαμορφώσει μια γλώσσα, που μελετά τη μουσικότητα τόσο βαθιά που καμία άλλη θεωρία δεν μπορεί να κάνει, και υπό κατάλληλες συνθήκες πιθανώς να οδηγηθεί σε μια σημαντική ανακάλυψη.

Στην εργασία αυτή παρουσιάστηκαν απόψεις διαφόρων μουσικοκριτικών, μουσικολόγων, θεωρητικών και μαέστρων σχετικά με το έργο του Whitacre. Μερικές από αυτές δίνονται στη συνέχεια για τη καλύτερη κατανόηση των όσων θα αναφερθούν. Λαμβάνοντας ως δεδομένο τα αποτελέσματα των αναλύσεων για το ύφος και τη γραφή του Whitacre, θα ήταν μάλλον αμέλεια εκ μέρους της συντάκτριας της εργασίας να μη σχολιάσει το κατά πόσο οι προαναφερθείσες απόψεις και τα αποτελέσματα των αναλύσεων συγκλίνουν.

Η *Daily Telegraph* του Λονδίνου αναφέρει: *"Ο Whitacre είναι αυτή η σπάνια περίπτωση ενός σύγχρονου συνθέτη που είναι ταυτοχρόνως δημοφιλής και αυθεντικός"*⁷⁸, ενώ η *Los Angeles Times* τον χαρακτηρίζει ένα από τα πιο *"λαμπερά αστέρια της σύγχρονης μουσικής"* και τα έργα του ως *"έργα εξωγήινης ομορφιάς και φαντασίας."*⁷⁹ Ο Meurig Bowen συνοψίζει τη μουσική του Whitacre στην εξής φράση: *"Purity, directness of expression, a keen sense of climax and anti-climax, a wide-eyed receptiveness to moments of ecstasy: these are the constants and key characteristics in Whitacre's often sublime music"* και ο Lindsay Koob συμπληρώνει: *"Τα γλυκά, οικεία προς το αντί αρμονικά σχήματα συχνά βασίζονται σε λαμπερές συγχορδίες που αλλάζουν, περιλαμβάνοντας θεμελιώδεις φθόγγους και χαμηλούς αρμονικούς, στολισμένους με clusters που σχετίζονται με τους ψηλούς αρμονικούς. Αυτά τα clusters αναδεικνύουν με φυσικό τρόπο τους διάφωνους συνδυασμούς σαν στιγμιαίες μουσικές οντότητες, χωρίς καμία ανάγκη για λύση σε κάτι περισσότερο αρμονικά ανεκτό. Με κάποιο τρόπο κάνει αυτές τις διαφωνίες να ηχούν ωραία και σε υπέρτατο βαθμό εκφραστικές, ακριβώς όπως είναι."*⁸⁰

⁷⁷ Tom Pankhurst, ο.π., 5.

⁷⁸ <http://ericwhitacre.com/about>, accessed July 20, 2012, (μτφ. γραφούσας).

⁷⁹ Jack Robinson, ο.π.

⁸⁰ Lindsay Koob, "Whitacre: Choral Pieces (Music release)" παραπομπή από Grassi, "An analysis of three choral transcriptions for winds by Eric Whitacre," 3.

Ακόμα, ο Grant Gershon αναφέρει : "*Eric has this extraordinary ear for vocal color. I think of him as a painter of sound with the human voice,*"⁸¹ ενώ ο Dr. Bruce Mayhall προχωρεί ακόμα περισσότερο δηλώνοντας: "*O Eric Whitacre είναι ένας άνθρωπος που δεν φοβάται να ακούσει τη ψυχή του. Μέσα σε αυτή ανακαλύπτει τι μοιράζεται κάθε ανθρώπινο πνεύμα. Έτσι, διαχειρίζεται με θάρρος τα οικουμενικά στοιχεία της μουσικής σύνθεσης για να βρει ακριβώς τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους να μεταβιβάσει στον ακροατή του τις πνευματικές αλήθειες του έργου.*"⁸²

Τέλος, κατά τον Larson⁸³ "*Η μαστοριά του, η ισορροπημένη δομή των έργων, η εκφραστικότητα των κειμένων και η πλούσια αρμονική παλέτα του*"⁸⁴ είναι μερικά χαρακτηριστικά της μουσικής του και καταλήγει δηλώνοντας πως ο Whitacre θα μπορούσε να χαρακτηριστεί είτε ως ένας "παραδοσιακός" συνθέτης του 20^{ου} αι., που επιμένει στη χρήση της αρμονικής και ρυθμικής γλώσσας των προκατόχων του, είτε ως ένας από τους μοντέρνους συνθέτες που αποκηρύσσει κάθε σύνδεση με τις παραδοσιακές τεχνικές.⁸⁵

Υπό το πρίσμα των συγκεκριμένων αναλυτικών μεθοδολογιών που χρησιμοποιήθηκαν γίνεται εμφανές πως η μουσική του Whitacre έχει σαφώς αυτό ακριβώς που αναφέρουν οι Meurig Bowen, Lindsay Koob και Dr. Bruce Mayhall στα άρθρα τους, την αμεσότητα δηλαδή της έκφρασης, την αίσθηση της κορύφωσης, την ιδιαίτερη χρήση συγχορδιών – *clusters*, χωρίς ανάγκη για λύση, αλλά και την ανάγκη να μεταβιβάσει στον ακροατή τα οικουμενικά στοιχεία της μουσικής του σύνθεσης, καθώς και τις πνευματικές αλήθειες του έργου. Ωστόσο, απόψεις, όπως αυτές που διατυπώνονται στις εφημερίδες *Daily Telegraph*, *Los Angeles Times* και αυτή του Grant Gershon, ξεφεύγουν από τα επιστημονικά πλαίσια σχολιασμού – χαρακτηρισμού, χωρίς επιπλέον να τεκμηριώνονται από παραδείγματα έργων του. Συνεπώς, κατατάσσονται σε ένα περισσότερο δημοσιογραφικό πλαίσιο αναφοράς του έργου του Whitacre, εγκωμιάζοντας και εξαίροντας τη μουσική του ως ένθερμοι ακροατές της.

Αυτό που προκαλεί μεγάλη εντύπωση, όμως, στο σημείο αυτό είναι η άποψη του Larson σύμφωνα με την οποία ο Whitacre θα μπορούσε να χαρακτηριστεί είτε ως ένας "παραδοσιακός" συνθέτης του 20^{ου} αι., που επιμένει στη χρήση της αρμονικής και ρυθμικής γλώσσας των προκατόχων του, είτε ως ένας από τους μοντέρνους συνθέτες που αποκηρύσσει κάθε σύνδεση με τις παραδοσιακές τεχνικές. Ο Whitacre σαφώς μπορεί να θεωρηθεί ένας "παραδοσιακός" συνθέτης του 20^{ου} αι., με έντονα νεοτονικά στοιχεία, εντούτοις, όμως, η άποψη του Larson που

⁸¹ Veltman, ο.π.

⁸² Mayhall, ο.π.

⁸³ Είναι η μοναδική μέχρι στιγμής διατριβή που έχει γίνει για τον Whitacre σε διδακτορικό επίπεδο έρευνας.

⁸⁴ Larson, ο.π., χ.

⁸⁵ Κατά τη γνώμη της συντάκτριας, βέβαια, η τελευταία αυτή άποψη του Larson επιδέχεται κριτικής και αμφισβήτησης, καθώς σε κανένα έργο δεν μαρτυρείται ούτε μια έστω τέτοια προδιάθεση.

τον θέλει να αποκηρύσσει κάθε σύνδεση με τις παραδοσιακές τεχνικές είναι, κατά τη γνώμη της συντάκτριας, άστοχη και δε βασίζεται σε κανένα εμπειριστατωμένο παράδειγμα. Από τα εξεταζόμενα στην εργασία αυτή έργα, αλλά και από μια γρήγορη εξέταση του συνολικού του έργου, δε γίνεται αισθητή καμιά αποδέσμευση από τις παραδοσιακές τεχνικές, ούτε και τάση για χρήση μοντέρνων τεχνικών. Μάλιστα, με αυτή του τη δήλωση ο ίδιος ο Larson έρχεται σε αντίφαση με όσα ανέφερε για τον συνθέτη και την αποστροφή του προς τις *avant-garde* τεχνικές (βλ. Κεφάλαιο 1.3, σελ.13). Προφανώς, σε αυτό το σημείο υπάρχει κάποια σύγχυση ως προς τη σύνδεση των παραδοσιακών και των *avant-garde* τεχνικών και η μόνη πιθανή εξήγηση που θα μπορούσε να δοθεί είναι ότι ο Larson δηλώνοντας αυτήν την αποκήρυξη από τις παραδοσιακές τεχνικές εννοεί, προφανώς, την έλλειψη των λειτουργικών συνδέσεων της αρμονίας και της αυστηρής, συγκροτημένης δομής των έργων που διέπονται από αυτές τις παραδοσιακές τεχνικές, στοιχεία τα οποία, όντως, δε συναντώνται στα έργα του Whitacre.

Καταλήγοντας, έχοντας εξετάσει – ολοκληρώσει όλες τις αναλύσεις και έχοντας εξάγει κάποια συμπεράσματα, γίνεται αντιληπτό πως η εφαρμογή της αναγωγικής μεθόδου καθίσταται δυνατή για την ανάλυση χορωδιακού νεοτονικού ρεπερτορίου. Μάλιστα, μπορεί να αποτελέσει σημαντικό βοήθημα στα χέρια ενός αναλυτή, και σε επόμενο στάδιο ακόμα και ενός μαέστρου ή εκτελεστή οποιουδήποτε οργάνου, καθώς πρόκειται για ένα είδος ανάλυσης που στοχεύει στην απογύμνωση όλων των περιφερειακών στοιχείων ενός έργου και στην ανάδειξη των βασικών, θεμελιακών αρχών δόμησης του. Ωστόσο, η αναγωγική μεθοδολογία από μόνη της δεν μπορεί να εξετάσει επαρκώς όλα τα ζητήματα που άπτονται της σύνθεσης ενός έργου, καθώς εστιάζει αποκλειστικά και μόνο σε ό,τι αφορά τις γραμμικές κινήσεις της εκάστοτε φωνής. Γι' αυτό το λόγο, επιλέχθηκε στη παρούσα εργασία η αναγωγική ανάλυση να γίνει από κοινού με την ερμηνευτική, προκειμένου να εξεταστεί η σύνθεση και των τριών έργων από όλες τις πλευρές και να εξαχθούν εμπειριστατωμένα και ασφαλή συμπεράσματα.

4.3 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Οι Bent και Pople⁸⁶ στο άρθρο τους *Music Analysis* αναφέρουν πως η ανάλυση μπορεί μεταξύ άλλων να βοηθήσει τον εκτελεστή να διεισδύσει καλύτερα στο έργο και να κατανοήσει σε βάθος τις θεμελιώδεις του δομές, οδηγώντας τον πιθανώς σε μια όσο το δυνατόν περισσότερο αυθεντική ερμηνεία. Από την άλλη, η ανάλυση, και ιδιαίτερα η ανάλυση που περιέχει αναγωγικές προσεγγίσεις, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ακόμα και σα διδακτικό – παιδαγωγικό μέσο έτσι, ώστε

⁸⁶ I.Bent και A.Pople, ο.π.

Η Χορωδιακή μουσική του Eric Whitacre – Ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων.

να βοηθήσει το μαθητή να "ξεδιπλώσει" τη μουσική του σκέψη και να επεξεργαστεί διάφορες συνθετικές τεχνικές, με αποτέλεσμα να αναπτύξει τη μουσική του κρίση, αίσθηση και γενικότερα, το επίπεδο της μουσικότητάς του.

Αυτές οι δυο λειτουργίες της ανάλυσης αποτελούν δυο διαφορετικούς τομείς που η παρούσα εργασία δεν ήταν σε θέση να μελετήσει. Η σημασία τους, όμως, τόσο στο χώρο της εκτέλεσης, όσο και της παιδαγωγικής είναι τεράστια και η έρευνά τους ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Ο συνδυασμός της μουσικής ανάλυσης με τη μουσική εκτέλεση και την παιδαγωγική θα μπορούσε να αποτελέσει μια καινοτομία στο χώρο της μουσικής θεωρίας και να προσδώσει μια διαφορετική ματιά στις ήδη υπάρχουσες αναλυτικές θεωρίες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Σακαλλιέρος, Γιώργος. "Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο Β΄μισό του 20ου αιώνα." *Πολυφωνία*, τεύχος 3 (Φθινόπωρο 2003): 70 – 105.
- Τσούγκρας, Κώστας. "44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο, του Γ. Κωνσταντινίδη." Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003.
- Baer, Adam. "Whitacre's Way." *UNLV Magazine*, February, 2007, accessed July 27, 2012, <http://magazine.unlv.edu/Issues/Fall07/32whitacres.html>.
- Bahr, John. "The Lush Life." *The American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP)*, September 2005, accessed July 29, 2012, <http://www.ascap.com/Playback/2005/fall/radar/whitacre.aspx>.
- Bent, Ian and Pople, Anthony. "Music Analysis." *Grove Music Online*, accessed December 1, 2012, <http://www.grovemusic.com>.
- Bowie, Andrew. "Philosophy of music, §III: Aesthetics, 1750–2000." *Grove Music Online*, accessed January 10, 2013, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52965pg3?q=hermeneutics&search=quick&pos=16&_start=1#firsthit.
- Grassi, Daniel James. "An analysis of three choral transcriptions for winds by Eric Whitacre." MA Thesis, San Jose State University, 2010.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- Larson, Andrew Lloyd. "Textural and harmonic density in selected choral works (1992-2003) by Eric Whitacre." D.M.A diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2004.
- Mayhall, Bruce. *Eric Whitacre: The Complete A Cappella Works 1991-2001*, Brigham Young University Singers, Aris Audio CD147, July 31, 2002, accessed July 29, 2012, <http://www.arsisaudio.com/cd147N.html>.
- McCarthy, James. "Sounds of America." *Gramophone*, August, 2010, accessed November 5, 2012, http://ericwhitacre.com/wp-content/uploads/Gramophone-US_August-2010_James-McCarthy_Feature-on-Eric-Whitacre.pdf.
- Pankhurst, Tom. *A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. New York:

Taylor & Francis Group, 2008.

- Poter, Anderson. "Choral Grammy: Singing Layton's Praises." *CNN.com*, February 11, 2007, accessed July 29, 2012, <http://edition.cnn.com/2007/SHOWBIZ/Music/02/11/grammy.cloudburst/index.html>.
- Robinson, Jack. "Pacific Chorale Builds to a Big Season Finale." *Los Angeles Time*. Arts, Entertainment, Leisure Section, (May 9, 2000), accessed July 27, 2012, <http://articles.latimes.com/2000/may/09/local/me-28288>.
- Sweeting, Adam. "Eric Whitacre: Sounds that haunted cyberspace." *The Telegraph*, September 22, 2010, accessed July 27, 2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/8018964/Eric-Whitacre-Sounds-that-haunted-cyberspace.html>.
- Taylor, Johnson. "An Analysis of Text Setting in Selected A capella Choral Works of Eric Whitacre." MA Thesis, Texas Tech University, 2009.
- Thorngate, Russel. "The Choral Cycle: A conductor's guide to four representative works." PhD Diss., Ball State University, 2011.
- "The American Record Guide." *American Record Guide*, 1997, accessed July 27, 2012, <http://www.americanrecordguide.com>.
- "University of Mississippi Choral Music." The University of Mississippi, accessed July 27, 2012, <http://www.olemiss.edu/depts/music/choral/whitacrecd.html> <http://ericwhitacre.com/about>.
- Veltman, Chloe. "Eric Whitacre soars beyond world of choral music." *Los Angeles Times*. Arts, Entertainment, June 2011, accessed July 27, 2012, <http://articles.latimes.com/2011/jun/19/entertainment/la-ca-eric-whitacre-20110619>.
- Whitacre, Eric. *Cloudburst*. USA: Walton Music, 2002.
- Whitacre, Eric. *Sleep*. USA: Walton Music, 2002.
- Whitacre, Eric. *Three flower Songs: With a Lily in your Hand*. USA: Walton Music, 2002.
- Williams, J.Kent. *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. Orlando, FL: Harcourt Brace College Publishers, 1997.

Ιστοσελίδες:

- <http://ericwhitacre.com/about>.
- http://www.classicat.net/whitacre_e/biography.php, accessed July 22, 2012.
- <http://www.bcminternational.com/composers.php>, accessed July 29, 2012.
- http://users.fulladsl.be/spb1667/cultural/lorca/poemas_sueltos/suite_del_agua/curva.html,

accessed March 15, 2012.

- <http://www.yourdictionary.com/morphing>, accessed September 13, 2012.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σύμφωνα με τη νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων, η παράθεση ολόκληρων των έργων του συνθέτη κρίνεται αδύνατη στο παρόν αντίτυπο που διατίθεται στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών. Για περισσότερες πληροφορίες επικοινωνήστε με τη συντάκτρια: plokangel@gmail.com.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ⁸⁷**SATB CHORAL**

- *A Boy and a Girl*
- *Alleluia*
- *Alone*
- *Animal Crackers Vol. I*
 - The Panther*
 - The Cow*
 - The Firefly*
- *Animal Crackers Vol. II*
 - The Canary*
 - The Eel*
 - The Kangaroo*
- *Cloudburst*
- *Five Hebrew Love Songs*
- *Her Sacred Spirit Soars*
- *Leonardo Dreams of His Flying Machine*
- *Little Birds*
- *little tree*
- *Lux Aurumque*
- *Nox Aurumque*
- *Oculi Omnium*
- *Sleep*

little man in a hurry

- *The Seal Lullaby*
- *The Stolen Child*
- *This Marriage*
- *Three Flower Songs*
 - I Hide Myself*
 - With A Lily In Your Hand*
 - Go, Lovely Rose*
- *Three Songs of Faith*
 - i will wade out*
 - hope, faith, life, love*
 - i thank You God for most this amazing day*
- *Water Night*
- *What If*
- *When David Heard*

SSA CHORAL

- *Five Hebrew Love Songs*
- *She Weeps Over Ragoon*
- *The Seal Lullaby*

TTBB CHORAL

⁸⁷ <http://ericwhitacre.com/music-catalog>, accessed December 21, 2012.

- *Sleep My Child*
 - *The City and the Sea*
 - i walked the boulevard*
 - the moon is hiding in her hair*
 - maggie and milly and molly and may*
 - as is the sea marvelous*
 - *Ghost Train*
 - *Godzilla Eats Las Vegas*
 - *Libertas Imperio*
 - *Lux Aurumque*
 - *Noisy Wheels of Joy*
 - *October*
 - *Sleep*
 - *The Seal Lullaby*
- SOLO VOICE**
- *Five Hebrew Love Songs*
 - *The City and the Sea*
- FILM SCORES**
- *Pirates of the Caribbean IV*
- *Lux Aurumque*
 - *The Seal Lullaby*
- WIND SYMPHONY**
- *Cloudburst*
 - *Equus*
- ORCHESTRAL**
- *A Boy and a Girl*
 - *Equus*
 - *Lux Aurumque*
 - *October*
 - *The River Cam*
 - *Water Night*
 - *Winter*
- MUSIC THEATRE**
- *Paradise Lost*