



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΙΑ
ΦΛΑΟΥΤΟ ΜΕΤΑ ΤΟΝ
Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ

Υπεύθυνη Καθηγήτρια: Δανάη Στεφάνου

Ιούνιος 2008

Ειρήνη Βούζη: Α.Ε.Μ. 742

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Θέμα διπλωματικής εργασίας: Η Εξέλιξη της Μουσικής για Φλάουτο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

1. Εισαγωγή – Ιστορικό της σύγχρονης μουσικής 1945- 1990

1.1 Η νέα μουσική της μεταπολεμικής περιόδου: εξελίξεις και ιστορικά σημεία αναφοράς.....	4
1.1.1. 1945 -1959.....	6
1.1.2. 1960 -1980.....	11
1.1.3. 1980 -1990.....	18
1.2. Η εξέλιξη του φλάουτου κατά τη μεταπολεμική περίοδο (1945 και μετά).....	21

2. Νέες συνθετικές προσεγγίσεις

2.1 Μεταπολεμικές συνθέσεις για σόλο φλάουτο.....	26
2.2. Ανάλυση των σημαντικότερων μεταπολεμικών συνθέσεων για σόλο φλάουτο.....	31
2.1.1. Luciano Berio (1925-2003): <i>Sequenza I</i> (1958).....	31
2.1.2. Brian Ferneyhough (1943-): <i>Cassandra's Dream Song</i> (1970).....	36
2.1.3. Peter Maxwell Davies (1934-): <i>The Kestrel Paced Around the Sun</i> (1972).....	40
2.1.4. Torū Takemitsu (1930-1996): <i>Voice</i> (1971).....	43
2.1.5. Karlheinz Stockhausen (1928-2007): <i>In Freundschaft (No 44 ½)</i> (1977).....	46
2.1.6. Ηλεκτρονική μουσική, Steve Reich (1936): <i>Vermont Counterpoint</i> (1982).....	48

3. Διευρυμένες τεχνικές παιξίματος

3.1 Προοίμιο.....	52
3.2 Πολλαπλές Συνηγήσεις (Multiphonics).....	54
3.3 Μικρότονοι.....	59

3.4. Glissandi.....	62
3.5. Frullato ή Flutter tonguing.....	63
3.6. Κρουστοί ήχοι (Percussive sounds).....	64
3.7. Συνδυασμός τραγουδιού και παιξίματος.....	65
3.8 Pitch Bending.....	67
3.9. Whistle Tones.....	68
3.10. Κυκλική αναπνοή.....	69

4. Το φλάουτο σήμερα

4.1.Εισαγωγή.....	71
4.2. Η εξέλιξη του φλάουτου από τη γαλλική σχολή φλάουτου στη σημερινή εποχή.....	71
4.3.Επίλογος.....	78

1.Εισαγωγή – Ιστορικό της σύγχρονης μουσικής 1945- 1990

‘Το 1945 ή 1946 τίποτα δεν είχε τελειώσει, όλα μόλις ξεκινούσαν. Είχαμε το προνόμιο να κάνουμε αυτές τις ανακαλύψεις δίχως τίποτα δεδομένο μπροστά μας, το οποίο μπορεί να αποτελούσε πρόκληση, ωστόσο διευκόλυνε τα πράγματα ¹’

1.1 Η νέα μουσική της μεταπολεμικής περιόδου: εξελίξεις και ιστορικά σημεία αναφοράς

Παρόλο που η μουσική εξακολούθησε να εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, το τέλος του πολέμου αποτέλεσε σημαντικό κίνητρο επαναπροσδιορισμού της σε κάθε επίπεδο. Η μεταπολεμική περίοδος υπήρξε η ιδανική στιγμή ταυτόχρονα για συνθέτες και εκτελεστές. Σύμφωνα με τον Pierre Boulez, οι συνθέτες είχαν το προνόμιο να εφεύρουν καινούργιες συνθετικές τεχνικές ενώ οι εκτελεστές είχαν την ευκαιρία να ανακαλύψουν νέες μεθόδους παιξίματος².

Η εξέλιξη του φλάουτου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συμβαδίζει κατά ένα μεγάλο βαθμό με τη γενικότερη εξέλιξη της μουσικής στην μεταπολεμική περίοδο. Γι’ αυτό οποιαδήποτε έρευνα στο χώρο του φλάουτου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, καθιστά απαραίτητη τη μελέτη και ανάλυση του ευρύτερου μουσικού ρεπερτορίου της μεταπολεμικής περιόδου.

Βέβαια υπάρχει και η άποψη ότι δεν έχει περάσει αρκετό χρονικό διάστημα ώστε να μπορούμε να αναλύσουμε τη μεταπολεμική περίοδο σε βάθος με διαύγεια και

¹ Pierre Boulez, ‘*Où en est-on*’, αναφορά στο Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd., 1981), 13. [‘In 1945 or 1946 nothing was finished, everything was still to be done. We had the privilege of making those discoveries, and that of finding nothing in front of us, which may sometimes be testing, but which facilitates a lot of things.’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

² Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945*, (London: Biddles Ltd., 1981).

αντικειμενικότητα. Την άποψη αυτή ενισχύει το γεγονός ότι οι συνθέτες της μεταπολεμικής περιόδου πρωταγωνιστούν ακόμη στη διεθνή μουσική σκηνή. Μπορεί η μεταπολεμική γενιά των συνθετών να μην έχει περάσει ακόμα στην ιστορία σίγουρα όμως ο θάνατος μεγάλων συνθετών όπως του Ξενάκη και του Stockhausen σηματοδοτεί την έναρξη μιας καινούργιας εποχής για τη μουσική σκηνή του μέλλοντος.

Το τέλος του πολέμου ήταν μια μεταβατική περίοδος σε όλους τους τομείς της ζωής των ανθρώπων. Βασική και απόλυτη ανάγκη ήταν η αλλαγή και η ανανέωση. Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να γίνει μία ιστορική – χρονολογική ανασκόπηση των διαφόρων μουσικών ρευμάτων που επηρέασαν και συνέβαλαν στη μουσική εξέλιξη³. Η μουσική της μεταπολεμικής περιόδου μέχρι το 1959 επηρεάζεται από τις βασικές τάσεις του ύστερου μοντερνισμού: το νεοκλασικισμό (Stravinsky), το κίνημα του ολοκληρωτικού σειραϊσμού (Boulez, Stockhausen, Nono) και τη *musique concrete* (Pierre Schaeffer), την ευρύτερη διάδοση του ραδιοφώνου και των ηλεκτρονικών μέσων (Ξενάκης).

Από το 1960 και μετά υπάρχει μία προσπάθεια δημιουργίας ενιαίων μορφών τέχνης μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης πολιτικής δράσης κυρίως των φοιτητικών κινημάτων όπως ήταν τα κινήματα της Νέας Υόρκης και του Παρισιού. Η γενικότερη τάση είναι η ελευθερία έκφρασης στο σύνολο, μέσα από κάθε μορφής τέχνη που προκύπτει από μη-ιεραρχημένα συστήματα εκπαίδευσης και εξουσίας. Η ανατροπή αυτή καταλήγει σε μία «κρίση», όπου τα όρια μεταξύ τεχνών είναι δυσδιάκριτα έως και ανύπαρκτα⁴.

Έτσι και στη μουσική κυριαρχεί η σύζευξη με την performance art και ο μινιμαλισμός, αλλά και αργότερα το new complexity και η ανάπτυξη των

³ Ο Paul Griffiths χωρίζει τη μεταπολεμική μουσική σε δύο περιόδους, τη Μοντέρνα μουσική που περιλαμβάνει τη μουσική που γράφτηκε μεταξύ του 1945 μέχρι και το 1970 και τη Σύγχρονη μουσική που περιλαμβάνει τη μουσική που γράφτηκε μετά το 1970 μέχρι και σήμερα. Ο Paul Griffiths γεννήθηκε μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο το 1947 και είναι μεταξύ των κορυφαίων συγγραφέων που έγραψαν για τη μουσική του εικοστού αιώνα.

⁴ N. Cook and A. Pople (eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press, 2004), σ. 336-579.

ηλεκτροακουστικών μεθόδων⁵. Από το 1980 έως και το 1990 κυριαρχεί η ραγδαία ανάπτυξη των τεχνολογικών μέσων σε όλους τους τομείς αλλά και στη μουσική δραστηριότητα με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και το CD.

1.1.1. 1945 έως το 1959

Αρκετοί Ευρωπαίοι συνθέτες χρησιμοποίησαν την τεχνική του σειραϊσμού πριν τον πόλεμο, ενίοτε συνδυάζοντάς την με άλλα στοιχεία⁶. Ως εξέλιξη του σειραϊσμού στην αυγή της δεκαετίας του 1950 εμφανίστηκε ο ολοκληρωτικός σειραϊσμός που αναφέρεται στον έλεγχο όλων ή όσο το δυνατόν περισσότερων μουσικών παραμέτρων κάθε νότας της αρχικής σειράς. Αριθμώντας κάθε φθόγγο της αρχικής σειράς, ο συνθέτης επιλέγει ταυτόχρονα και άλλες μουσικές παραμέτρους, οι οποίες θα ισχύουν για τη συγκεκριμένη νότα κάθε φορά που θα εμφανίζεται στο κομμάτι⁷. Ο Ολοκληρωτικός Σειραϊσμός συνεπώς είναι μία μέθοδος σύνθεσης δηλαδή που προσχεδιάζει την πορεία της μουσικής σύνθεσης. Παρέχει μία διαδικασία που επιβάλλει μία προδιαγραμμένη και απόλυτα ελεγχόμενη ενότητα σε όλες τις πτυχές ενός κομματιού μουσικής, όπως ο ρυθμός, η άρθρωση. Όταν ένα τέτοιο μουσικό έργο εκτελείται σωστά τότε όλες οι ερμηνείες θα πρέπει να είναι ίδιες. Έτσι ο εκτελεστής ακολουθεί συγκεκριμένες οδηγίες για κάθε του πράξη⁸.

Το τέλος του πολέμου δημιούργησε την ανάγκη για φυσική και ψυχολογική ανανέωση. Τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ο Boulez (1925-), ο Nono (1924-1991) και ο Stockhausen (1928-2007) στην Ευρώπη και ο Babbitt (1916-) στην Αμερική συνέθεσαν τα

⁵ N. Cook and A. Pople (eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press, 2004), σ. 336-579.

⁶ Ένα τέτοιο παράδειγμα που συνδέεται άμεσα με το ρεπερτόριο του φλάουτου είναι ο ελβετός συνθέτης Frank Martin (1901-1974). Η μουσική του Martin αποτελεί ένα συνδυασμό σειραϊσμού και στυλ μπαρόκ, όπως είναι η *Ballade* (1939) για φλάουτο και πιάνο.

⁷ N. Cook and A. Pople, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press, 2004), σ. 336-579.

⁸ Ibid

πρώτα αξιόλογα έργα τους⁹. Κατά τη διάρκεια του πολέμου η επικοινωνία μεταξύ συνθετών στην Ευρώπη ήταν σχεδόν αδύνατη, η δυνατότητα συναυλιών σχεδόν ανύπαρκτη ενώ οι περισσότεροι μουσικοί είχαν καταφύγει στις Η.Π. Α. Ο Schoenberg είχε καταφύγει στο Λος Άντζελες όπου έγραψε και τις τελευταίες δύο συνθέσεις του *String Trio op. 45* (1946) και *Survivor from Warsaw op. 46* (1947)¹⁰. Παράλληλα την ίδια εποχή στο Παρίσι, ο μαθητής του Schoenberg ο René Leibowitz (1913-1972), διεύθυνε τα έργα του δασκάλου του ενώ ο ίδιος άρχισε να δημιουργεί τη δική του σχολή.

Το ίδιο μουσικό πνεύμα επικρατούσε και στην πρώην Ε. Σ. Σ. Δ., όπου οι συνθέτες έγραφαν μουσική για να γιορτάσουν την ήττα του Hitler. Η *Δεύτερη Συμφωνία* (1945) του Vano Muradeli (1908-1970) για παράδειγμα είναι αφιερωμένη στη νίκη του σοβιέτ ενάντια στο φασισμό και η *Ενάτη Συμφωνία* (1945) του Shostakovich (1906-1975) γράφτηκε μέσα στην πρώτη εβδομάδα της ειρήνης¹¹.

Το τέλος του πολέμου έφερε μία νέα αυγή στο μουσικό σύμπαν. Στο Παρίσι ο Boulez ολοκλήρωνε τις σπουδές του όταν ήρθε η απελευθέρωση, ενώ ο δάσκαλός του Messiaen (1908-1992), έφτανε στην κορύφωση της συνθετικής του δημιουργίας με τον κύκλο τραγουδιών *Harawi* (1945)¹². Ταυτόχρονα κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας στην άλλη πλευρά του πλανήτη, ο Cage (1912-1992), στη Νέα Υόρκη συνέχιζε να πειραματίζεται τις δυνατότητες του προπαρασκευασμένου πιάνου που είχε χρησιμοποιήσει για πρώτη φορά το 1938¹³. Ο Babbitt ολοκλήρωνε τις σπουδές του στο σειραϊσμό και παράλληλα εργαζόταν σαν συνθέτης στο Broadway ενώ ο νεαρός Stockhausen δούλευε σε

⁹ Paul Griffiths, 'Messiaen, Olivier', *Grove Music Online*, ed. L. Macy, πρόσβαση 15 Μαρτίου 2008 <<http://www.grovemusic.com>>

¹⁰ Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd., 1981), σ. 14.

¹¹ Galina Grigor'yeva, 'Muradeli, Vano Il'ich' *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 15 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

¹² Griffiths Paul, 'Messiaen, Olivier', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 15 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

¹³ James Pritchett, 'Cage, John', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 15 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

μία φάρμα προσπαθώντας να εξοικονομήσει χρήματα για να συνεχίσει τις σπουδές του¹⁴. Κατά μία άποψη, η αναγέννηση της μουσικής μετά τον πόλεμο, ξεκίνησε στο Παρίσι το 1945-1948 από τον Messiaen και τους μαθητές του στη σύνθεση. Από τους πιο ταλαντούχους μαθητές του υπήρξε ο Boulez, ο οποίος εκείνη την εποχή συνέθετε τα πρώτα του έργα, όπως η *Δεύτερη Σονάτα του για Πιάνο* (1947-8). Στο μεταξύ ο Pierre Schaeffer (1910-1995) που εργαζόταν στα στούντιο της Radiodiffusion-Television Française έγραφε τα πρώτα του άρθρα για τη *musique concrete*. Η *musique concrete* (συγκεκριμένη μουσική) είναι η μουσική που χρησιμοποιεί μεταφορά φυσικών ήχων σε μαγνητοταινίες, καθώς ο συνθέτης μπορεί να κόψει και να ξανακολλήσει μέρη της ταινίας δημιουργώντας αυτό που ονομάζουμε loops¹⁵. Η «συγκεκριμένη μουσική» είναι ουσιαστικά μουσική που γράφεται σε κασέτα, την οποία στη συνέχεια επεξεργάζεται ως φυσικό αντικείμενο ο συνθέτης. Προηχογραφημένοι ήχοι συνδυάζονται με κοψίματα και επικολήσεις της μαγνητοταινίας σε διάφορα σημεία, με αναστροφές και χειρισμούς της ταινίας και με επαναλαμβανόμενο παίξιμο (looping) ενός μοτίβου¹⁶.

Είναι λοιπόν προφανές ότι οι συνθέτες προσπαθούσαν να ανακαλύψουν διαφορετικά μουσικά μονοπάτια έκφρασης. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το βασικό κίνητρο των συνθετών ήταν μία προσπάθεια απόδρασης από τις τραγικές και στατικές συνθήκες του πολέμου φτιάχνοντας ένα καινούργιο μουσικό περιβάλλον, κάτι το οποίο προωθήθηκε και από κυβερνητικούς μηχανισμούς με τη μορφή επιχορηγήσεων και κρατικής υποστήριξης. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν τα καλοκαιρινά μουσικά σεμινάρια στο Darmstadt, που ξεκίνησαν το 1946 από τον Wolfgang Steinecke, (1910-1961) ένα Γερμανό μουσικολόγο,

¹⁴ Ibid

¹⁵ Francis Dhomont, 'Pierre, Schaeffer', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 15 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>

¹⁶ N. Cook and A. Pople (eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press, 2004), σ. 336-579.

του οποίου οι μουσικές ιδέες απαγορεύτηκαν κατά την κατοχή του Hitler¹⁷. Σε αυτά τα σεμινάρια, τα οποία συνεχίζουν και σήμερα, σημαντικοί συνθέτες όπως ο Stockhausen καθιερώθηκαν στο μουσικό κύκλο.¹⁸

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Cage συνέχισε να αναταράσσει το μουσικό κόσμο με τις εκκεντρικές συνθέσεις του. Ο Cage παρουσίασε στο Darmstadt και στο Donaueschingen την έννοια του τυχαίου και της απροσδιοριστίας στη μουσική, δημιουργώντας έργα με τη βοήθεια της κινέζικης φιλοσοφίας του *I Ching* και τη ρίψη νομισμάτων. Σε αυτήν την περίπτωση η τύχη επιλέγει τη διάρκεια και τη δυναμική των μουσικών φθόγγων, όπως και πολλές ακόμη παραμέτρους, ενώ το μόνο το οποίο προκαθορίζεται από το συνθέτη είναι τελικά το χρονικό πλαίσιο στο οποίο θα λάβει χώρα το ηχητικό συμβάν. Η πιο επαναστατική ιδέα που είχε ο Cage είναι η σύνθεσή του 4'33'' (1952), η οποία αποτελείται από 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα σιωπής. Ο ίδιος όμως έχει διαφορετική άποψη, δηλαδή ότι το 4'33'' αποτελείται πραγματικά από τους ήχους του περιβάλλοντος που οι ακροατές ακούν ενώ εκτελείται. Όπως λέει 'Η μουσική θα πρέπει να μιμείται τον τρόπο λειτουργίας της φύσης, η οποία ουσιαστικά είναι άσκοπη'¹⁹.

Η συμβολή του Cage υπήρξε καθοριστική για το μέλλον της λεγόμενης σχολής του Darmstadt. Με την *Μουσική των αλλαγών* και την τυχαιότητα δίχασε τους συνθέτες της σχολής του Darmstadt που μέχρι τότε ακολουθούσαν το δρόμο του σειραϊσμού. Οι αντιδράσεις που προκάλεσε ήταν τόσο έντονες που ο ίδιος δεν παρευρέθηκε ξανά στα μουσικά σεμινάρια του Darmstadt από το 1958 έως και το 1990. Όταν το 1982 τη διεύθυνση των σεμιναρίων ανέλαβε ο Friedrich Hommel κάποια από τα έργα του Cage άρχισαν να συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα των συναυλιών²⁰. Ο ίδιος παρευρέθηκε ξανά στο

¹⁷ Ernst Thomas, 'Darmstadt', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 17 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

¹⁸ Ibid

¹⁹ John Cage, από την ιστοσελίδα <<http://www.quotesandsayings.com/finquoteframes.htm>>

²⁰ Για παράδειγμα το 1982 δόθηκε στο Darmstadt από τους Kronos Quartet η παγκόσμια πρεμιέρα των *Thirty Pieces* του Cage για κουαρτέτο εγχόρδων.

Darmstadt το 1990, όταν είδη πια όλη την προηγούμενη δεκαετία οι συνθέσεις του είχαν βρει μεγάλη απήχηση στην Ευρώπη.

Καθ'όλα τ'άλλα, ο Stockhausen και ο Boulez υπήρξαν οι κυρίαρχες προσωπικότητες της δεκαετίας του πενήντα στην Ευρώπη και οι βασικοί καθοδηγητές ενός μουσικού ρεύματος που έχει διατηρήσει τη δύναμή του μέχρι σήμερα. Μαθητές σύνθεσης από όλη την Ευρώπη συνέρεαν κάθε καλοκαίρι στα μουσικά σεμινάρια του Darmstadt για να διδαχθούν από τον Stockhausen και τον Boulez. Η avant-garde περίοδος επικράτησε όλη τη δεκαετία του πενήντα και στο κίνημα αυτό προστέθηκαν συνθέτες όπως ο Berio, ο Kagel και ο Ligeti²¹.

Μπορεί ο σειραϊσμός και ο νόμος του τυχαίου να ήταν το κέντρο του ενδιαφέροντος για κάθε νέο συνθέτη της εποχής, υπήρχαν ωστόσο και διαφορετικές απόψεις όπως αυτή του Ξενάκη (1922-2001) ο οποίος στο άρθρο του 'La crise de la musique serielle' επιτέθηκε στο κίνημα του σειραϊσμού. Έγραψε|:

‘Η γραμμική πολυφωνία αυτοκαταστρέφεται από την πολυπλοκότητά της: αυτό που κανείς αντιλαμβάνεται στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο από μία πληθώρα νοτών σε διαφορετικά τονικά ύψη²²’

Αν και ο Ξενάκης, όπως και ο Boulez, υπήρξε μαθητής του Messiaen, αφοσιώθηκε στην στοχαστική μουσική στην οποία χρησιμοποιεί νόμους των μαθηματικών (νόμος των πιθανοτήτων) και της φυσικής. Σύμφωνα με τον Griffiths, ο Ξενάκης είχε επηρεαστεί σημαντικά από τον μεγάλο επιστήμονα, Albert Einstein²³. Ο Einstein μιλώντας για τη μουσική αναφέρει:

‘Αν δεν είχα επιλέξει να είμαι φυσικός, πιθανό να είχα γίνει μουσικός.
Συχνά σκέφτομαι με μουσική, ονειροπολώ με μουσική. Ζω τη ζωή μου

²¹ Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd., 1981), σ. 88.

²² Iannis Xenakis, 'Gravasaner Blatter, no 1' [1955], εντοπίστηκε στο Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd., 1981), 110. ['Linear polyphony destroys itself by its very complexity; what one hears is in reality nothing but a mass of notes in various registers.' (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

²³ Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd., 1981), σ. 88.

με μουσική²⁴,

Ο Stravinsky ήταν ένας συνθέτης που ακολούθησε για ένα διάστημα το δρόμο του σειραϊσμού οι μετέπειτα μουσικές του συνθέσεις όμως είναι επηρεασμένες από σύγχρονους του συνθέτες. Στο μεταξύ ο Varèse (1883-1965), ο οποίος υπήρξε ένας πολύ σημαντικός συνθέτης για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο άρχισε να ασχολείται με την ηλεκτρονική μουσική. Ο Varèse έγραψε το *Density 21.5* για σόλο φλάουτο κατά τη διάρκεια του πολέμου κατά παραγγελία του Barrère (1876-1944) για το καινούργιο του πλατινένιο φλάουτο. Το έργο αυτό είναι πολύ σημαντικό για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο γιατί είναι το πρώτο έργο στο οποίο χρησιμοποιούνται νέες τεχνικές²⁵.

1.1.2. 1960 -1980

Ενώ ο Stockhausen και ο Boulez υπήρξαν οι κυρίαρχες μουσικές προσωπικότητες της δεκαετίας του πενήντα η καινούργια προσωπικότητα που επικράτησε στη σειραϊκή μουσική μετά το 1960 ήταν ο Αμερικανός Milton Babbitt. Ο Babbitt ανέπτυξε και εξέλιξε τις τεχνικές του σειραϊσμού και ενέπνευσε όλη τη μετέπειτα γενιά των Αμερικανών συνθετών. Ανάμεσα σε αυτούς που επηρεάστηκαν από το ύφος του Babbitt συγκαταλέγεται και ο Peter Wastergaard, μαθητής του από το Princeton University²⁶. Ο Babbitt ήταν από τους συνθέτες που ενθουσιάστηκαν με τις δυνατότητες των ηλεκτρονικών υπολογιστών και συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πρώτους συνθέτες που υιοθέτησαν την ηλεκτρονική μουσική. Πιθανόν ένας από τους λόγους που οδήγησαν τον Babbitt να χρησιμοποιήσει τους υπολογιστές είναι η επιθυμία του να ακούσει τις συνθέσεις του να παίζονται χωρίς λάθη. Ας μην ξεχνάμε ότι όλες αυτές οι νέες τεχνικές παιξίματος ήταν καινούργιες για τους εκτελεστές

²⁴ Albert Einstein <<http://www.quotesandsayings.com/finquoteframes.htm> ['If I were not a physicist, I would probably be a musician. I often think in music. I live my daydreams in music. I see my life in terms of music' (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

²⁵ Paul Griffiths, 'Edgard Varèse', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 18 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

²⁶ Paul Griffiths, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd., 1981), σ. 155.

που μόλις τότε μαζί με τους συνθέτες, ανακάλυπταν τις τεχνικές δυνατότητες των οργάνων τους.

Μπορεί η Αμερική να είχε σημειώσει μεγάλη πρόοδο στην ηλεκτρονική μουσική η αγγλική όμως μουσική που γράφτηκε την δεκαετία του '60 παρουσιάζει μεγαλύτερο μουσικό ενδιαφέρον για διάφορους λόγους. Ένας από αυτούς ήταν το γεγονός ότι οι Άγγλοι μουσικοί και μουσικολόγοι είχαν επικεντρωθεί στη μελέτη της μουσικής μπαρόκ. Οι τρεις συνθέτες Peter Maxwell Davies (1934-) Harrison Birtwistle (1934-) και Alexander Goehr (1932-) που σπούδασαν μαζί στο Μάντσεστερ μελέτησαν την μουσική του Boulez και του Nono, στην οποία οι τελευταίοι χρησιμοποιούν αρκετά τεχνικές της μπαρόκ μουσικής, όπως η αντίστιξη²⁷.

Για παράδειγμα η επιρροή του Maxwell Davies από την αναγεννησιακή πολυφωνία είναι ολοφάνερη στις συνθέσεις του. Συγκεκριμένα στα προγενέστερα έργα του υπάρχουν παρωδίες βασισμένες στην πολυφωνική μουσική, όπως το σεξτέτο πνευστών *Alma Redemptoris Mater* (1957) πάνω σε ένα μοτέτο του Dunstable. Ένα ακόμη παράδειγμα που αφορά το φλάουτο είναι τα δύο έργα του για σόλο φλάουτο *The Kestrel Paced Around the Sun* και *Solita* στα οποία χρησιμοποιεί μπαρόκ χαρακτηρισμούς στις υπαγορεύσεις του τέμπο²⁸.

Ένας άλλος σπουδαίος συνθέτης που χρησιμοποιεί την μπαρόκ μουσική στις συνθέσεις του αλλά με διαφορετικό τρόπο είναι ο Olivier Messiaen. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Messiaen επηρέασε τα μουσικά πράγματα κυρίως μέσω της διδασκαλίας του για μια μεγάλη χρονική περίοδο από το 1950 μέχρι και το 1980. Η μουσική του χρησιμοποιεί στοιχεία από χώρες με διαφορετικούς πολιτισμούς όπως η Ινδία, η Ελλάδα και η Ασία²⁹.

²⁷ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 152.

²⁸ Paul Griffiths, *Peter Maxwell Davies* (London: Robson Books, 1982), σ. 150.

²⁹ Paul Griffiths: 'Messiaen Olivier', *Grove Music Online*, ed. L. Macy, Πρόσβαση 19 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

Στην Ιαπωνία ο Tōru Takemitsu (1930-1996) απέδειξε με τη μουσικές του συνθέσεις πόσο οι Αμερικανοί και Ευρωπαίοι συνθέτες είχαν επηρεάσει την ανατολική πλευρά της γης ιδιαίτερα μέχρι το 1960. Για παράδειγμα το σόλο έργο του για πιάνο *Distance* (1961) έχει αναφορές στην τρίτη σονάτα του Boulez για πιάνο και με την αντίληψη του Cage για τον ήχο της σιωπής³⁰.

Γενικά ο Takemitsu έγινε γνωστός ως ο συνθέτης που ένωσε δυτικά και ανατολικά ακούσματα όπως στο έργο του *November Steps* (1967), στο οποίο συνδυάζει τη συμφωνική ορχήστρα με παραδοσιακούς μουσικούς της Ιαπωνίας. Οι μετέπειτα συνθέσεις του όπως το *Air* για σόλο φλάουτο είναι πιο κοντά στο συνθετικό στυλ του Messiaen. Στα τελευταία του έργα συγκαταλέγονται πολλές συνθέσεις για φλάουτο στις οποίες παρατηρείται η προσπάθεια που γίνεται από το συνθέτη να μιμηθεί το παραδοσιακό φλάουτο Shakuhachi.

Αφήνοντας πίσω τη σχεδόν θρησκευτική ηρεμία και γαληνή της μουσικής του Takemitsu, προχωράμε σε κάτι τελείως διαφορετικό. Η ιστορία έχει αποδείξει ότι η μετριοπάθεια είναι ένα στοιχείο που δε χαρακτηρίζει τους εκτελεστές. Από τον Paganini και τον Liszt στους βιρτουόζους της μεταπολεμικής περιόδου η ανάγκη επιδεξιότητας παραμένει ίδια, επιτάσσεται κατά κάποιο τρόπο από τις εκάστοτε συνθήκες παραγωγής και πρόσληψης της μουσικής.

Μετά τον πόλεμο όμως δημιουργήθηκε και μία καινούργια τάση στη μουσική σύνθεση. Οι συνθέτες προσπαθώντας να εξερευνήσουν τις τεχνικές δυνατότητες των οργάνων, συνεργάστηκαν με τους εκτελεστές. Πολλές από αυτές τις συνεργασίες ξεκίνησαν από τις διαπροσωπικές σχέσεις πρώτα από όλα των συνθετών και των εκτελεστών, όπως αυτή του Berio (1925-2003) και της συντρόφου του Cathy Berberian (1925-1983). Γενικά ενώ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 δόθηκε περισσότερη έμφαση στη διεύρυνση του ολοκληρωτικού σειραϊσμού και την εισαγωγή του τυχαίου στη μουσική, η επόμενη δεκαετία

³⁰ Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), σ. 82.

παρουσίασε μία έμφαση στα θεατρικά στοιχεία της μουσικής σε σημείο που μέχρι το 1970 ήταν λίγοι οι δημιουργοί που δεν είχαν εισάγει θεατρικά στοιχεία στη μουσική τους³¹.

Πολλοί συνθέτες αισθάνθηκαν την ανάγκη να συμμετέχουν σε θέματα φιλοσοφίας και πολιτικής, και τα θέματα αυτά μπορούσαν να συζητηθούν ευκολότερα στο θέατρο. Ο Boulez, ο Berio, ο Nono, ο Stockhausen είναι μερικά από τα παραδείγματα συνθετών που εντάζανε με κάθε τρόπο στις συνθέσεις τους κείμενα θεατρικών συγγραφέων.

Παράλληλα τα μουσικά όργανα με τη βοήθεια της βιομηχανικής επανάστασης εξελίχθηκαν ραγδαία, από τεχνικής άποψης, και μαζί τους εξελίχθηκαν και οι τεχνικές δυνατότητες των εκτελεστών. Όλη αυτή η εξέλιξη έφερε πραγματικά έναν αέρα ανανέωσης και δημιούργησε καινούργιες βελτιωμένες μουσικές συνθήκες τόσο για τους συνθέτες όσο και για τους εκτελεστές. Η μουσική επανάσταση έφτασε στο απόγειό της στο μέσο της δεκαετίας του '60³².

Για παράδειγμα οι φλαουτίστες ανακάλυψαν ότι ήταν δυνατό με τη βοήθεια ειδικών δακτυλισμών να παράγουν πολλαπλές συνηχήσεις (multiphonics), μικροτόνους, ακόμη και κρουστούς ήχους. Όλες αυτές οι καινοτομίες ενθουσίασαν τους συνθέτες που έψαχναν καινούργιες διεξόδους και έμπνευση. Ο Berio ήταν από τους συνθέτες που εμπνεύστηκαν από τις καινούργιες αυτές δυνατότητες του φλάουτου και συνέθεσε τη *Sequenza I* για σόλο φλάουτο.

Ο Berio συνέθεσε μία σειρά από *Sequenzas* σχεδόν για κάθε μουσικό όργανο. Ο συνθέτης δούλεψε σε συνεργασία με σπουδαίους εκτελεστές όπως ο ομποΐστας Heinz Holliger (1939-) (*Sequenza VII* 1969), ο φλαουτίστας Severino Gazzelloni (1919-1992)

³¹ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 191.

³² Ibid

(*Sequenza I*) και η τραγουδίστρια και σύντροφός του Kathy Berberian (*Sequenza III*)³³.

Αναφέρει σχετικά:

‘ Με έλκει το γεγονός της αργής και σταθερής μεταμόρφωσης των μουσικών οργάνων και των οργανικών (και φωνητικών) τεχνικών διά μέσω των αιώνων. Ίσως αυτός να είναι ένας άλλος λόγος που σε όλες τις *Sequenzas* προσπάθησα να χρησιμοποιήσω τη γενική κληρονομιά του κάθε οργάνου και όχι να το χρησιμοποιήσω ενάντια στη φύση του³⁴.

Οι καινούργιες συνθήκες στην εκτέλεση μουσικής προσέφεραν στους εκτελεστές το κίνητρο να εξελίξουν τις μουσικές τους δυνατότητες. Οι εκτελεστές μελέτησαν και αφομοίωσαν τις νέες τεχνικές. Παράλληλα αναπτύχθηκε και η τεχνική του αυτοσχεδιασμού που έχει τις ρίζες της στην τζαζ μουσική. Γενικά δημιουργήθηκε η ανάγκη οι εκτελεστές να ξεφύγουν από το δεδομένο της παρτιτούρας και να προσεγγίσουν το κοινό με έναν πιο ευθύ τρόπο. Συνεπώς πολλοί συνθέτες αποφάσισαν να εντάξουν αυτοσχεδιαστικά μέρη στις μουσικές τους συνθέσεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *Verbindung* από το *Aus den sieben Tagen* του Stockhausen. Σε αυτό ζητά από τους εκτελεστές να:

‘...παίξτε με μία δόνηση στο ρυθμό του σώματος, της καρδιάς, της αναπνοής, της σκέψης, της διαίσθησης, της φώτισης του σύμπαντος. Η μουσική να απορρέει από τη διαίσθηση... συγκεντρωθείτε σε ένα από τα κείμενά μου που προκαλεί τη δυνατότητα της διαίσθησης με έναν ξεκάθαρο τρόπο³⁵.

³³ David-Osmond Smith, ‘Berio, Luciano’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 20 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

³⁴ Luciano Berio, *Sequenzas*, Σημειώσεις εσωφύλλου, Ensemble InterContemporain, (Hambourg : Deutsche Grammophon, 1998). [‘I ‘m much attracted by the slow and dignified transformation of instruments and of instrumental (and vocal) techniques across the centuries. Perhaps that’s another reason why, in all my *Sequenzas*, I’ve never tried to change the genetic inheritance of the instrument, nor sought to use it “against” its own nature’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

³⁵ Karlheinz Stockhausen: Robin Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen* (London 1976), σ. 160-2 αναφορά στο Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 158. [‘...play a vibration in the rhythm of his or her body, heart, breathing, thinking, intuition, enlightenment and of the universe. The resulting music comes virtually unhindered from the intuition... join concentration on a written text of mine which provokes the intuitive faculty in a clearly defined manner’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

Επίσης αυτήν την περίοδο αναπτύχθηκαν αρκετά κινήματα συνδεδεμένα με την performance art όπως το fluxus, και οι τάσεις για πολυμεσικά δρώμενα (mixed-media performance) καθώς και τεχνολογικά υποβοηθούμενα ηχητικά collage. Το fluxus είναι ένα avant-garde κίνημα που ιδρύθηκε από το Λιθουανό καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα George Maciunas (1932-1978). Είναι ένα κίνημα που συμπεριέλαβε κάθε μορφή τέχνης. Η πρώτη fluxus συναυλία έγινε το 1962 στο Wiesbaden. Οι συνθέτες που αντιπροσωπεύουν το κίνημα αυτό χρησιμοποιούν στις συνθέσεις τους αντισυμβατικούς ήχους αλλά και καθαρά οπτικά / θεατρικά έναντι των ηχητικών στις συνθέσεις τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το σπάσιμο του βιολιού στο έργο *One* για σόλο βιολί του Nam June Paik (1932-2006)³⁶. Το collage στη μουσική χρησιμοποιείται για να περιγράψει συνθέσεις που δανείζονται μουσικό υλικό από διαφορετικές ηχητικές πηγές. Παράδειγμα σύνθεσης με ηχητικά collage είναι το τρίτο μέρος της *Sinfonia* του Berio³⁷. Όλα τα performance art κινήματα περιέλαβαν ήχους από διάφορους συνδυασμούς οργάνων (και όχι μόνο), χρησιμοποίησαν κάθε μορφή διαφορετικής κουλτούρας και συνδύασαν τη μουσική με ηλεκτρονικές μορφές (π.χ. composition with video, media images). Μεταγενέστερα παραδείγματα συνθετών που επηρεάστηκαν από τη συνδυαστική αυτή προσέγγιση στη σύνθεση είναι ο σκωτσέζος James MacMillan (1959-), (με αναφορές σε τεχνικές της πολωνικής avant-garde) ο αμερικανός Michael Torke (1961-), (συνδύασε την κλασική παράδοση με το μινιμαλισμό και την ποπ μουσική) και ο βρετανός Mark-Anthony Turnage (1960-) (συνδύασε την jazz με την avant-garde).

Στη μέση της δεκαετίας του '60 αρχή της δεκαετίας του '70 αναπτύχθηκε ακόμη ένα μουσικό ρεύμα, ο Μινιμαλισμός. Ο Paul Griffiths αναφέρεται στο Μινιμαλισμό ως:

³⁶ David Bernstein, 'Fluxus' *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 20 Μαΐου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

³⁷ Peter Burkholder, 'Colage' *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 10 Ιουνίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

‘...ένα μουσικό όρο που σε κανένα συνθέτη δεν αρέσει αλλά που σχεδόν κανένας συνθέτης του 1960 δεν απέφυγε’³⁸

Ο Μινιμαλισμός στη μουσική τη δεκαετία του 60 και 70 ήταν στενά συνδεδεμένος με το μινιμαλισμό στην τέχνη και αποτέλεσε μία ακόμη εναλλακτική, στο κίνημα του μοντερνισμού, του ολοκληρωτικού σειραϊσμού του Boulez και του Stockhausen και την απροσδιοριστία του Cage. Ο Μινιμαλισμός σε αντίθεση με τον Μοντερνισμό χρησιμοποιεί την τονικότητα και την επανάληψη ρυθμικών μοτίβων. Εκτός από τον Philip Glass (1937-), άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι του κινήματος του μινιμαλισμού είναι οι Steve Reich (1936-), Michael Nyman (1944-), La Monte Young (1935). Επίσης κάποιοι από τους συνθέτες που επηρεάστηκαν από τον μινιμαλισμό και τον χρησιμοποίησαν στις μουσικές συνθέσεις τους είναι οι Henryk Górecki (1933-), Arvo Pärt (1935-) και John Tavener (1944-)³⁹.

Ο μινιμαλισμός συνέχισε να επικρατεί σε συνδυασμό με το κίνημα του ‘New Simplicity’ που ξεκίνησε στη Γερμανία με κύριο εκπρόσωπο τον Wolfgang Rihm (1952-). Σε αντίθεση με το ‘New Simplicity’ δημιουργήθηκε το κίνημα του ‘New Complexity’. Το κίνημα αυτό δημιουργήθηκε από μία ομάδα κυρίως άγγλων συνθετών, που προέρχονταν από το περιβάλλον της avant-garde. Η μουσική που προήλθε από αυτό το κίνημα χαρακτηρίζεται από μικρότονους, αμετρικότητα, και μεγάλη εναλλαγή χρωματισμών. Κύριοι εκπρόσωποι είναι ο Richard Barrett (1959-), ο Brian Ferneyhough (1943-)⁴⁰, ο James Dillon (1950-) και ο Michael Finnissy (1946-)⁴¹.

³⁸ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 209. [‘...a term that no composer likes for a phenomenon that almost no composer working since the late 1960s has avoided’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

³⁹ Keith Potter, ‘Minimalism’ *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 20 Μαΐου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

⁴⁰ To Cassandra’s Dream Song του Ferneyhough αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του ‘New Complexity’.

⁴¹ Christopher Fox, ‘New Complexity’ *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 20 Μαΐου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

1.1.3. 1980 -1990

Προχωρώντας προς τη μουσική του σήμερα, διαπιστώνουμε ότι πολλοί από τους συνθέτες που άλλαξαν την πορεία της μουσικής μετά το 1945 παραμένουν ακόμη στο προσκήνιο. Ο Griffiths αναφέρει σχετικά με την μουσική των τελευταίων χρόνων ότι:

‘η πληθώρα της μουσικής που έχει γραφτεί τα τελευταία εξήντα χρόνια δυσκολεύει τη διάκριση του δέντρου από το δάσος’⁴²

Βέβαια, αυτό σιγά σιγά αρχίζει να αλλάζει. Με το θάνατο σημαντικών συνθετών που σημάδεψαν τη μουσική σκηνή για πάνω από πενήντα χρόνια πλησιάζουμε σε ένα τέλος εποχής. Μπορεί αυτή η στιγμή να μην έχει έρθει ακόμα, βρισκόμαστε όμως πολύ κοντά πλέον.

Η διάδοση της μουσικής μέσω των ηχογραφήσεων είχε ήδη εδραιωθεί από την δεκαετία του 1930 με τους δίσκους βινυλίου. Με αυτόν τον τρόπο οι συνθέτες είχαν την ευκαιρία να διαδώσουν τις μουσικές τους συνθέσεις και οι ερμηνευτές να ακούσουν άλλες εκτελέσεις. Η ακρόαση μουσικής πια δεν περιοριζόταν στους συναυλιακούς χώρους αλλά με το LP ο καθένας μπορούσε να ακούσει και να μελετήσει την μουσική οποιαδήποτε στιγμή.

Στα χρόνια που ακολούθησαν από το 1980-1990 έγιναν σημαντικές αλλαγές σε όλους τους τομείς της ζωής. Η μεγαλύτερη και ριζικότερη ήταν αυτή της τεχνολογίας που άλλαξε για πάντα τις ζωές των ανθρώπων. Το 1982, η Philips κατασκεύασε το CD⁴³. Η αλλαγή στο χώρο της μουσικής ήταν τεράστια. Πρώτα από όλα, όλες οι παλιές ηχογραφήσεις επεξεργάστηκαν από την αρχή και βελτιώθηκαν βασικά ηχοληπτικά θέματα. Ακόμη αυξήθηκε η ευκολία ηχογράφησης με συνέπεια τη γενική αύξηση ηχογραφήσεων. Οι

⁴² Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 238. [‘The abundance of the music now being written makes it hard to see the wood from the trees, the currents for the water’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

⁴³ David Buckley, ‘CD’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 20 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

ακροατές είχαν μεγάλη δυνατότητα επιλογής εκτελέσεων. Η εφεύρεση του CD όχι μόνο αύξησε τις ηχογραφήσεις αλλά βελτίωσε έως και τελειοποίησε τις συνθήκες ηχογράφησης και τεχνικής επεξεργασίας της μουσικής.

Πλησιάζοντας προς τον 21ο αιώνα, παρατηρώντας τη δράση των συνθετών, δεν έχουν αλλάξει πολλά πράγματα και οι περισσότεροι χρησιμοποιούν την ίδια μουσική γλώσσα. Ο Ξενάκης για παράδειγμα συνέχισε να γράφει μουσική συνδυάζοντας ηχοχρώματα, επαναλαμβανόμενες νότες, και απότομες εναλλαγές ήχου. Ο Stockhausen αποφάσισε να εκδίδει μόνος του τις μουσικές του συνθέσεις, όπως επίσης και τις ηχογραφήσεις του. Με λίγα λόγια το μουσικό του εγχείρημα άρχισε να γίνεται κάτι σαν οικογενειακή επιχείρηση στην οποία συμμετείχαν οι γιοι του Markus (τρομπέτα) και Simon (σαξόφωνο και συνθεσάιζερ) καθώς και η σύντροφός του Suzanne Stephens (μπάσο κλαρινέτο). Στην οικογένεια προστέθηκε το 1983 και η ολλανδή φλαουτίστα Kathinka Pasveer⁴⁴. Επηρεασμένος από την Pasveer ο Stockhausen έγραψε μία σειρά από σόλο έργα για σόλο φλάουτο και ηλεκτρονική μουσική όπως το *Kathinka's Gesang*.

Σε αντίθεση με άλλους συνθέτες η μουσική του Steve Reich έγινε πολυπλοκότερη από αυτή που έγραφε κατά τη δεκαετία του '60. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *Vermont Counterpoint* για φλάουτο και μαγνητοταινία (δηλαδή φλάουτο και άλλα δέκα ηχογραφημένα φλάουτα). Ο Reich υπήρξε οπαδός της μουσικής επανάληψης και της συνεχούς εναλλαγής του ρυθμού. Αναφέρει:

‘Πολύ συχνά ενώ γράφω για μέτρα με δώδεκα χρόνους αντιλαμβάνομαι ότι μπορώ να τα υποδιαιρέσω και με διαφορετικό τρόπο. Έτσι πολλές φορές αναρωτιέμαι αν βρίσκομαι σε δίσημο ή τρίσημο ρυθμό⁴⁵’

⁴⁴ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 244.

⁴⁵ Steve Reich, Συνέντευξη στον Jonathan Cott από το *Electra Nonesuch 979*, 101. αναφορά στο Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 261. [‘Very often I’ll find myself working in 12-beat phrases, which can divide up in very different ways; and that ambiguity as to whether you’re in duple or triple time is, in fact, the rhythmic life-blood of much of my music.’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

Ο John Cage ήταν από τους συνθέτες που χρησιμοποίησε σχεδόν κάθε μουσικό ρεύμα και υιοθέτησε σχεδόν κάθε πιθανή τεχνική στην προσπάθειά του να εισάγει στο κοινό ανεξερεύνητα μουσικά μονοπάτια. Καθώς όμως περνούσαν τα χρόνια ο Cage αντιλαμβανόταν ότι πρωτότυπες ιδέες εξαντλούνται εύκολα. Έχοντας χρησιμοποιήσει σχεδόν τα πάντα ήταν αδύνατον να μην αρχίσει να επαναλαμβάνεται. Αναφέρει:

‘Όλα πια έχουν ειπωθεί. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει λόγος να συνθέτουμε μουσική. Απλά οι καινούργιες ιδέες στη μουσική δεν είναι πια απαραίτητες’⁴⁶

Ο Cage όπως είχε κάνει και στο παρελθόν, άρχισε να χρησιμοποιεί ξανά την τεχνική των χρονοθετημένων παρενθετικών μερών στα έργα του, έργα που ονόμασε ‘number’ pieces. Ένα από αυτά είναι το (1988) που παίχτηκε για πρώτη φορά με τον συνδυασμό φλάουτου - πιάνου⁴⁷. Στο ένα από τα μέρη του *Two* (π.χ. στο μέρος του φλάουτου) ο συνθέτης υποδεικνύει ότι κάθε νότα πρέπει να διαρκεί ένα λεπτό με διάφορες ρυθμικές παραλλαγές, όπως στακάτο⁴⁸.

Την επανάληψη δεν απέφυγε κανένας από τους συνθέτες της εποχής. Ο Boulez στα τέλη της δεκαετίας το '70 στα λιγοστά έργα που συνέθεσε χρησιμοποίησε προηγούμενες μουσικές ιδέες. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *Explosante-Fixe* για πολλαπλά φλάουτα και ηλεκτρονικά μέσα. Ο Boulez την περίοδο αυτή είχε μειώσει συνειδητά τη συνθετική του δράση καθώς και τη δράση του σαν μαέστρος για να αφοσιωθεί πλήρως στο IRCAM⁴⁹.

Ο Berio υπήρξε ένα συνθέτης που έδειξε μεγάλο σεβασμό για όλα τα είδη μουσικής καθώς και για τους μουσικούς εκτελεστές. Αυτό διαπιστώνεται από το φυσικό τρόπο που

⁴⁶ John Cage, από την ιστοσελίδα <<http://www.quotesandsayings.com/finquoteframes.htm>> [‘Everything has been thought. That doesn’t mean we don’t need to compose new music, but new ideas on music are no longer necessary’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

⁴⁷ Τα ‘number’ pieces μπορούν να παιχτούν με οποιαδήποτε συνδιασμό οργάνων.

⁴⁸ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 317.

⁴⁹ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 318.

ενσωματώνει στοιχεία από μουσικές του παρελθόντος Ο Griffiths αναφέρει χαρακτηριστικά για τον Berio :

‘Στη μουσική του δε χαρακτηρίζεται από επαναλήψεις αλλά από αναμνήσεις τις οποίες παραθέτει συνειδητά ενώνοντας το παρελθόν με το παρόν⁵⁰,

Οι καινούργιοι συνθέτες που προστέθηκαν ήταν ο Alfred Schnittke (1934-1998) με τη χιουμοριστική του προσέγγιση στους κλασσικούς συνθέτες, ο Arvo Pärt και ο Brian Ferneyhough με το επαναστατικό του έργο για σόλο φλάουτο *Cassandra's Dream Song*.

1.2. Η εξέλιξη του φλάουτου κατά τη μεταπολεμική περίοδο (1945 και μετά)

Η εξέλιξη του φλάουτου και του φλαουτιστικού ρεπερτορίου όσο αφορά την τεχνική του οργάνου, έφτασε στο απόγειό της με την κατασκευή του καινούργιου μεταλλικού μοντέλου από τον Boehm (1794-1881) και τη δημιουργία της λεγόμενης γαλλικής σχολής φλάουτου. Βασικοί εκπρόσωποι της γαλλικής σχολής που οδήγησαν στην φλαουτιστική άνοιξη ήταν ο Paul Taffanel (1844-1908) και οι μαθητές του Philippe Gaubert (1879-1941) και Marcel Moyse (1889-1984), λίγο πριν ο πόλεμος καταστρέψει κάθε είδους πνευματική εξέλιξη και όχι μόνο. Το εργαστήριο κατασκευής φλάουτων του Boehm και του βοηθού του E.R. Leibi καταστράφηκε κατά τη διάρκεια βομβιστικής επίθεσης το 1944⁵¹ όταν βασικός καθηγητής της τάξης φλάουτου στο ωδείο του Παρισιού ήταν ο Marcel Moyse (κατείχε τη θέση από το 1932 έως το 1940).

⁵⁰ Paul Griffiths, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), σ. 324. [‘His music does not imitate but remembers, and which even seems conscious of itself remembering, posits not only a past but a present, and relation between the two’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

⁵¹ Phillip Bate / Ludwig Böem, ‘Theobald Boehm’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 20 Μαρτίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

Ο Marcel Moysse, έφυγε κατά τη διάρκεια του πολέμου στο St. Amour⁵². Όταν επέστρεψε στο Παρίσι βρέθηκε εκτός ωδείου, καθώς τη θέση του την είχαν αναλάβει νεότεροι διάδοχοι. Ο καινούργιος πολλά υποσχόμενος φλαουτίστας ήταν ο μαθητής του Gaston Grunelle, ο Jean Pierre Rampal (1922-2000). Μετά βέβαια από προσπάθειες του Moysse δημιουργήθηκε μία δεύτερη τάξη φλάουτου γι' αυτόν στο ωδείο αλλά πολύ σύντομα πολύ απογοητευμένος αποφάσισε να παραιτηθεί και να φύγει από τη Γαλλία⁵³.

Ο Moysse βρέθηκε να διδάσκει στην Αμερική έχοντας ως βασική προτεραιότητα την ποιότητα του ήχου. Ο ήχος του φλάουτου κατά τον Moysse έπρεπε να είναι ομοιογενής και με vibrato. Πάνω σε αυτό έγραψε το *De la Sonorité*, ένα τετράδιο ασκήσεων βασισμένο στην παραγωγή του ήχου. Ο ήχος για τον Moysse ήταν το άλφα και το ωμέγα της τεχνικής του φλάουτου και ήταν το επίκεντρο της διδασκαλίας του. Ένας από τους μαθητές του ο Michel Debost αναφέρει σχετικά:

‘...αυτό που με δίδαξε εκείνη τη μέρα του 1982 πάνω στη σολ ελάσσονα κλίμακα ήταν πολύ διαφορετικό από αυτό που με δίδασκε 20 χρόνια πριν. Μου έδειξε πώς πρέπει να παίζω το μι ύφεση και πώς το φα δίεση και πώς πρέπει να παίζεται το μι ύφεση όταν προηγείται το φα δίεση και άπει λέγοντας. Όλα αυτά χωρίς να αναφέρει απολύτως τίποτα για το κούρδισμα αλλά μιλώντας μόνο για το ηχώρωμα και για το πώς το σι ύφεση πρέπει να ακούγεται στη σολ ελάσσονα.⁵⁴

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Marcel Moysse υπήρξε ο φλαουτίστας που επηρέασε την τεχνική του φλάουτου περισσότερο από κάθε άλλο φλαουτίστα. Οι μαθητές του Moysse ακολουθώντας το παράδειγμα του δασκάλου τους όσο αφορά τη διδασκαλία του ήχου, διέδωσαν τη γαλλική σχολή σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Τα χρόνια που ακολούθησαν μετά τον Moysse ήταν ακόμα καλύτερα για το χώρο του φλάουτου. Την πρώτη γενιά μαθητών του Moysse (Rampal και Debost) διαδέχτηκαν ο Alain Marion (1938-1998), ο Pierre-Yves Artaud

⁵² Ibid

⁵³ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 233.

⁵⁴ Jackson Gerald, *First Flute*, σ. 112. αναφορά στο Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 224. [‘...what he taught me that day in 1982 was very different from what he taught on the same G minor scale twenty years before. He showed me how E natural was to be played, and how F# was to be played, and when you come from F# to the Eb, how the interval should sound and so on. Not word about pitch but about the colour and how the colour of the Bb should be in G minor’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

(1946-) και η Sophie Cherrier (1959-), που επικεντρώθηκαν κυρίως στην εκτέλεση νέας μουσικής και συνεργάστηκαν με τον Pierre Boulez και το σύνολό του Ensemble InterContemporain καθώς και με το IRCAM.

Μέχρι το 1970 όλη αυτή η διδασκαλία του Moyses, μέσω των μαθητών του, είχε οδηγήσει στη δημιουργία μιας καινούργιας παιδαγωγικής του φλάουτου και σιγά σιγά οδήγησε σε αυτό που ονομάζουμε διεθνές στυλ παιξίματος. Η βασική διδασκαλία του Moyses παραμένει μέχρι και σήμερα απόλυτα σύγχρονη έως και βασικός τρόπος διδασκαλίας του φλάουτου.

Ήδη από το 1960 στις περισσότερες χώρες του κόσμου οι φλαουτίστες χρησιμοποιούσαν το καινούργιο μεταλλικό μοντέλο του Boehm. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο φλαουτίστας Arthur Gleghorn, ο οποίος, όταν μετανάστευσε στην Αμερική μετά τον πόλεμο το 1948 αντάλλαξε το παλιό του Rudall Carte φλάουτο με ένα μεταλλικό μοντέλο με το οποίο ηχογράφησε το *Zeitmasze* του Stockhausen και το *Le Marteau sans Maître* του Boulez⁵⁵.

Στο Παρίσι το 1960 η δημοτικότητα του Rampal αυξανόταν όλο και περισσότερο. Ο ίδιος ασχολήθηκε παίζοντας ρομαντικό ρεπερτόριο αλλά και πολλά νέα έργα συνθετών όπως Poulenc (1899-1963), Boulez, Jolivet (1905-1974), Rivier (1896-1987), Bernstein (1918-1990), Penderecki (1928-). Στο μεταξύ, το 1966, το περιοδικό Time Magazine δημοσίευε ότι ο κόσμος είχε μπει για τα καλά στον κόσμο του φλάουτου, ('the world is now entering the world of the flute'⁵⁶) αναλύοντας ότι ο αριθμός των φλαουτιστών στην Αμερική είχε τριπλασιαστεί όπως και οι συνθέσεις για φλάουτο. Ακόμη αναφέρει λίστα με τους σημαντικότερους φλαουτίστες σε Αμερική και Ευρώπη συμπεριλαμβάνοντας εκτελεστές όπως ο Julius Baker (1915-2003), ο Jean-Pierre Rampal, ο Aurele Nicollet (1926-), ο Saverino Gazzelloni.

⁵⁵ Ardal Powell, *The Flute*, (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 238.

⁵⁶ *Time*, 11 March 1966, σ. 49. αναφορά στο Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 264.

Οι μεταπολεμικές συνθέσεις σταδιακά άρχισαν να περιέχουν καινούργιες τεχνικές που συμβάδιζαν με το γενικότερο πνεύμα της avant-garde. Ο Βραζιλιάνος συνθέτης Villa-Lobos (1887-1959) στο έργο του *Assobio a jato* (Jet Whistle, 1950) ζητά από το φλαουτίστα να φυσήξει με τέτοιο τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να μοιάζει με σφύριγμα⁵⁷. Ο Pierre Boulez στη *Sonatine* (1945-46) χρησιμοποιεί πολύπλοκους ρυθμούς, frullato, και μεγάλες χρωματικές αντιθέσεις. Ο Boulez αφιέρωσε τη *Sonatine* στον Rampal, ο οποίος τη βρήκε αρκετά δύσκολη φλαουτιστικά και έτσι η πρώτη εκτέλεση έγινε στο Darmstadt το 1956 από το φλαουτίστα Severino Gazzelloni και τον πιανίστα David Tudor (1926-1996). Δύο χρόνια αργότερα ο Berio έγραψε τη *Sequenza I*, για σόλο φλάουτο στην οποία υπάρχει το πρώτο multiphonic στην ιστορία της σύνθεσης του φλάουτου.

Μετά την εποχή της avant-garde η επόμενη γενιά συνθετών πρόσθεσε πολύ ενδιαφέρουσες συνθέσεις στο ρεπερτόριο του οργάνου. Ανάμεσά τους ήταν τα πρωτότυπα έργα του Cage *Atlas Eclipticalis* (1961), *Roayani for flute and tape* (1983), *Music for - - -* (1984) και *Two* (1987). Ο Brian Ferneyhough συνέθεσε το *Unity capsule* (1976) και το *Cassandra's dream song*, ο Boulez το *...explosant- fixe...* (1991-4) και ο Karlheinz Stockhausen συνέθεσε μια σειρά από θεατρικά έργα για σόλο φλάουτο⁵⁸.

* * *

Είναι πλέον ολοφάνερο ότι μία νέα εποχή είχε ξεκινήσει για την ιστορία του φλάουτου. Οι φλαουτίστες ανακάλυψαν καινούργιες τεχνικές δυνατότητες στο φλάουτο τις οποίες κοινοποίησαν στους συνθέτες που πραγματικά διψούσαν για νέες ιδέες. Η ανάπτυξη του φλαουτιστικού ρεπερτορίου είχε τεράστια επίδραση στην παιδαγωγική του φλάουτου.

⁵⁷ Nancy Toff, *The Flute Book* (Oxford : Oxford University Press, 1996), σ. 259.

⁵⁸ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 273.

Αυτό που ονομάζουμε νέες τεχνικές παιξίματος ('extended performance techniques') ήταν κάτι καινούργιο για τους φλαουτίστες. Συνεπώς υπήρξε η ανάγκη συγγραφής καινούργιων μεθόδων διδασκαλίας που να εξηγεί αυτές τις νέες τεχνικές. Ξεκινούσε λοιπόν ένα πολύ ενδιαφέρον ταξίδι τόσο για τους φλαουτίστες όσο και για τους συνθέτες.

Στο επόμενο κεφάλαιο ακολουθεί μία ανάλυση συνθέσεων που αποτέλεσαν σταθμό στην εξέλιξη του φλαουτιστικού ρεπερτορίου και που συνετέλεσαν στην αναβάθμιση τόσο της παιδαγωγικής του οργάνου (όσον αφορά τις νέες τεχνικές), αλλά και της ίδιας της εξέλιξης των εκτελεστών.

2. Νέες συνθετικές προσεγγίσεις

‘Προφανώς θεωρώ ότι ο χώρος στον οποίο δραστηριοποιούμαι βρίσκεται στο επίκεντρο των σημερινών τάσεων. Όσον αφορά όμως την ενεργή συνεισφορά της τέχνης στον τρόπο που βιώνουμε τον κόσμο, ασφαλώς δεν θα διατεινόμουν ότι η εστίαση σε αυτήν την άποψη αποτελεί και τη μόνη διαθέσιμη στρατηγική. Ελπίζω πως όχι!’⁵⁹

2.1 Μεταπολεμικές συνθέσεις για σόλο φλάουτο

Καθώς ο νεοκλασικισμός του 1920 έδινε τη σκυτάλη στη διάθεση πειραματισμού της *avant-garde* του 1950 και 1960, οι μεταπολεμικοί συνθέτες ανακάλυψαν καινούργιους τρόπους σύνθεσης που απαιτούσαν ειδικές ικανότητες από τους εκτελεστές. Είναι δύσκολο να εξηγήσει κανείς τι προηγήθηκε, η ανάγκη των συνθετών να εξερευνήσουν νέα πεδία σύνθεσης ή η εξέλιξη της τεχνικής των εκτελεστών με τη βοήθεια της βελτίωσης των μουσικών οργάνων. Το μόνο σίγουρο και αδιαμφισβήτητο γεγονός είναι ότι η εποχή της *avant-garde*, είναι προϊόν της συνεργασίας συνθετών και εκτελεστών.

Ο Berio υπήρξε από τους πρώτους συνθέτες που δούλεψαν παράλληλα με τους εκτελεστές. Προϊόν και γενικό πρότυπο αυτής της συνεργασίας είναι οι *Sequenzas* που αποτελούν την αρχή της εναλλακτικής γραφής για σόλο όργανα.

Τα αποτελέσματα της συνεργασίας συνθετών και εκτελεστών ήταν απολύτως παραγωγικά και βοήθησαν στην εξέλιξη της μουσικής. Το φλαουτιστικό ρεπερτόριο ιδίως το

⁵⁹ Brian Ferneyhough [Winter 1994], Συνέντευξη στο *Perspectives of New York Music*, Volume 32, Number 1 αναφορά στο Elliot Schwartz, and Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music*. (New York: Da Capo Press, 1998), σ. 479-80. [‘Although I obviously see the area I am working in as located at the centre of where current sensibility is moving, in terms of how art can make an active contribution to how we come to see the world as we do, I ‘d be the last person to suggest that foregrounding this aspect is the only strategy available. I hope not’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

σόλο φλαουτιστικό ρεπερτόριο εμπλουτίστηκε με συνθέσεις που απαιτούσαν μία επαναπροσέγγιση της τεχνικής του οργάνου. Σαν συνέπεια αυτού ήταν η συγγραφή καινούργιων βιβλίων τεχνικής και επεξήγησης των νέων τεχνικών καθώς οι φλαουτίστες χρειάζονταν να εντάξουν τα καινούργια στοιχεία εκτέλεσης στο ρεπερτόριό τους.

Ο φλαουτίστας και συγγραφέας του *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques* (1975, 2/1989), Robert Dick (1950-), συνέθεσε μία σειρά από σόλο έργα για φλάουτο βασισμένα στις νέες τεχνικές. Ένα από αυτά, το *Afterlight*, αποτέλεσε το εφαλτήριο για πολλές πρωτοποριακές και άκρως ενδιαφέρουσες συνθέσεις που ακολούθησαν. Ο Dick συνέθεσε αυτό το κομμάτι σαν παράδειγμα των νέων τεχνικών που παρέθετε στο βιβλίο του *The Other Flute*, και τα εξέδωσε μαζί.

Το 1984 ο Dick επιμελήθηκε ξανά το *Afterlight* και το εξέδωσε ξεχωριστά από το *The Other Flute*, σαν αυτούσιο κομμάτι για σόλο φλάουτο. Το *Afterlight* ακολούθησαν πολλά άλλα έργα για κάθε όργανο της οικογένειας φλάουτου (piccolo, piccolo σε A \flat , alto φλάουτο και basso φλάουτο σε F και C)⁶⁰, όπως *Flames Must Not Encircle Sides* (1989), *Flying Lessons: 6 Contemporary Etudes* (1983, 1989), *Dorset Street* (1988), *Sun Flower* (1988), *Lookout* (1989), and *Felix on the Helix* που το συνέθεσε για κεφαλή φλάουτου (1998).

Κάποιες από τις ηχογραφήσεις του Dick περιλάμβαναν αυτοσχεδιασμούς (όπως στο *Irrefragable Dreams* και το Random Acoustics RA 018, 1996), multi-track, παραδοσιακά φλάουτα όπως το shakuhachi και το basurī, καθώς και έργα άλλων συνθετών όπως Berio, Coltrane, Debussy, Dolphy, Hendrix, Rothenberg και Varèse. Η συνεισφορά του Dick στην παιδαγωγική του φλάουτου κυρίως όσο αφορά τις νέες τεχνικές είναι σπουδαία. Εκτός από

⁶⁰ Ardal Powell, 'Robert Dick', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 2 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

το *Other Flute*, ο Dick έγραψε άλλες δύο μεθόδους φλάουτου το *Tone Development through Extended Techniques* (1986), και το *Circular Breathing for the Flutist* (1987)⁶¹.

Αρκετοί Βρετανοί συνθέτες ενδιαφέρθηκαν να γράψουν έργα για σόλο φλάουτο χρησιμοποιώντας νέες τεχνικές. Ο Malcolm Arnold συνέθεσε το *Fantasy* (1966) για σόλο φλάουτο καθώς και δύο κοντσέρτα για φλάουτο και το *Solitaire* για φλάουτο και πιάνο. Ο Peter Maxwell Davies έγραψε δύο έργα για σόλο φλάουτο το *Solita* (1975), (για φλάουτο και προαιρετικό μουσικό κουτί) και το *The Kestrel Paced Around the Sun* (1975)⁶² και ένα κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα *Strathclyde Concerto No6*⁶³. Ο Richard Rodney Bennett (1936) συνέθεσε τη *Sonatina* (1954), την *Improptu* (1969) και το *6 Songs for the Instruction of Singing Birds* (1981). Ο Bennett χρησιμοποίησε σε αυτές τις συνθέσεις νεοσειραϊκά στοιχεία. Είναι ξεκάθαρο ότι έχει επηρεαστεί από την 1η σονάτα του Boulez για πιάνο (στη *Sonatina* χρησιμοποιεί νεο – σειραϊκά στοιχεία όπως εμφανίζονται στην 1η σονάτα του Boulez για πιάνο) καθώς και από τη *Syrinx* του Debussy. Στο *6 Songs for the Instruction of Singing Birds* ο Bennett χρησιμοποιεί τη χρωματικότητα που διαγράφεται και στη μουσική του Debussy⁶⁴.

Εκτός από το έργο σταθμό για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο *Cassandra's Dream Song* (1970)⁶⁵, ο Brian Ferneyhough συνέθεσε δύο ακόμη σόλο έργα το *Carceri d'invenzione* (1975) και το *Unity Capsule* (1976)⁶⁶.

Ένα ακόμη έργο με μεγάλη σημασία για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο είναι το *Flight* (1980) για σόλο φλάουτο του George Benjamin (1960-). Ο Benjamin συνέθεσε το έργο αυτό

⁶¹ Ardal Powell, 'Robert Dick', *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 5 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

⁶² αναφορά σε μετέπειτα κεφάλαια

⁶³ Paul Griffiths, 'Maxwell Davies', *Grove Music Online*, ed. L. Macy, Πρόσβαση 5 Απριλίου 2008<<http://www.grovemusic.com>>

⁶⁴ Susan Bradshaw, 'Richard Rodney Bennett', *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 5 Απριλίου 2008,<<http://www.grovemusic.com>>

⁶⁵ αναφορά σε μετέπειτα κεφάλαιο

⁶⁶ Richard Toop, "Brian Ferneyhough", *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 5 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

σε ηλικία μόλις 20 χρόνων⁶⁷. Σε αυτή τη σύνθεση ο Benjamin επικεντρώθηκε στην τεχνική του glissando. Αυτό που δίνει ένα ιδιαίτερα βιρτουόζικο χαρακτήρα στο *Flight* είναι η χρήση του frullato ιδιαίτερα στην ψηλή περιοχή του φλάουτου (φτάνει μέχρι και το D5).



Εικόνα 1: Frullato (Benjamin, *Flight*, σ. 5)

Ο φλαουτίστας Ian Clarke (1977-) έγραψε πολλά έργα για φλάουτο χρησιμοποιώντας ποικίλες νέες τεχνικές. Από τα πιο γνωστά είναι το *The Great Rain Trace* και το *Zoom Tube*. Στα περισσότερα έργα του χρησιμοποιεί την τεχνική παίζοντας και τραγουδώντας ταυτόχρονα συνήθως σε ουνίσονο, καθώς και πολλαπλές συνηγήσεις (Multiphonics) που βασίζονται σε ειδικούς δαχτυλισμούς.

Εικόνα 2: Multiphonic βασισμένα σε ειδικούς δαχτυλισμούς

(Clarke, *The Great Train Race*, μ. 50-57)

⁶⁷ Julian Anderson, 'George Benjamin', *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 5 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

Το χαρακτηριστικό των Ασιατών συνθετών ήταν η προσπάθειά τους να εντάξουν στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής στις συνθέσεις τους. Το ίδιο συνέβη και στη μουσική για φλάουτο. Τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι Ιάπωνες Tōru Takemitsu και Kazuo Fukushima. Ο Takemitsu έγραψε τρία έργα για σόλο φλάουτο το *Voice*⁶⁸ (1971), το *Itinerant* (1989) και το *Air* (1995) καθώς και το *Towards the Sea* για άλτο φλάουτο και κιθάρα ή άρπα. Ο Fukushima (1930-) συνέθεσε το *Requiem* (1956) και το *Mei* (1962), στα οποία πειραματίζεται με το ηχόχρωμα του φλάουτου προσπαθώντας να μιμηθεί το ιαπωνικό φλάουτο shakuhachi.

Υπήρξαν και άλλα παραδείγματα συνθετών που χρησιμοποίησαν στοιχεία των εθνικών σχολών στη σύνθεση μουσικής για φλάουτο, όπως ο Astor Piazzolla (1921-1992) στις *Tango Etudes* (1987) και στο *Histoire du Tango* για φλάουτο και κιθάρα, όπου χρησιμοποιεί τους ρυθμούς της Ν. Αμερικής και η Catherine Hoover (1937-) στο έργο της *Kokopeli* (1990), όπου περιγράφει τη μουσική των Ινδιάνων της Αμερικής.

Οι Γάλλοι συνθέτες παρέμειναν αφοσιωμένοι στην παράδοση της Γαλλικής Σχολής Φλάουτου και στο νεοκλασικισμό και έτσι το ρεπερτόριο του φλάουτου δεν εμπλουτίστηκε με έργα που περιείχαν διευρυμένες τεχνικές. Μοναδικές εξαιρέσεις αποτελούν η *Sonatine* του Boulez που γράφτηκε πάνω σε σειραϊκές δομές και το πραγματικά καινοτόμο έργο του Messiaen για φλάουτο και πιάνο, *Le Merle Noir*. Επίσης διαφορετικά σε ύφος χωρίς όμως να διαφέρουν πολύ από το νεοκλασικισμό είναι το *5 Poemes Ascetes* (1967) και το *Chant de Linos* του Andre Jolivet καθώς και το *Voltige* (1971) του Rivier.

Στη Γερμανία ο Stockhausen συνέθεσε μία σειρά για σόλο φλάουτο κυρίως τα περισσότερα γραμμένα για την Ολλανδή φλαουτίστα Kathinka Pasveer. Το πρώτο του έργο

⁶⁸ αναφορά σε μετέπειτα κεφάλαιο.

ήταν το *Amour* (1976), και πολλά ακολούθησαν όπως το *In Freundschaft*⁶⁹ (1977) στο οποίο χρησιμοποιεί θεατρικά στοιχεία, το *Kathinka's Gesang* (1983) και το *Thinki* (1997)⁷⁰.

2.2. Ανάλυση των σημαντικότερων μεταπολεμικών συνθέσεων για σόλο φλάουτο

Στο σημείο αυτό θα πραγματοποιηθεί μια πιο εκτεταμένη μελέτη των έργων που θεωρούνται περισσότερο σημαντικά κυρίως για τις καινοτομίες που πρόσφερε το καθένα από αυτά στο ρεπερτόριο του φλάουτου. Όλα τα έργα προς συζήτηση είναι για σόλο φλάουτο. Η επιλογή των έργων αυτών έγινε με στόχο την εμβάθυνση στο καθαυτό όργανο, αλλά και την ανάδειξη της σημασίας τους στη μετέπειτα εξέλιξη του φλαουτιστικού ρεπερτορίου. Πολλά από τα έργα που έχουν επιλεγεί δεν αποτέλεσαν μόνο καινοτομία στο ρεπερτόριο του φλάουτου αλλά και στο γενικό μουσικό περιβάλλον της εκάστοτε εποχής.

2.1.1. Luciano Berio (1925-2003): *Sequenza I* (1958)

Ο Luciano Berio ξεκίνησε να γράφει μία σειρά έργων για σόλο όργανα με τον τίτλο *Sequenzas* ξεκινώντας το 1958 με την *Sequenza I* για φλάουτο. Ο Berio σαν κλαρινετίστας είχε μία ιδιαίτερη προτίμηση να συνθέτει μουσική για πνευστά όργανα. Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει σχετικά.

‘ όλες οι *Sequenzas* έχουν σαν κοινό σημείο την πρόθεση να ορίσουν και να εξελίξουν μέσω της μελωδίας την αρμονική αντιπαράθεση, και πάνω από όλα όταν πρόκειται για μονοφωνικά όργανα (φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο, τρομπέτα, τρομπόνι) δίνεται μία πολυφωνική διάσταση κατά την ακρόαση, βασισμένη στη γρήγορη επανάληψη και εναλλαγή διαφορετικών χαρακτηριστικών⁷¹,

⁶⁹ Αναφορά σε μετέπειτα κεφάλαιο.

⁷⁰ Richard Toop, ‘Karlheinz Stockhausen’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 8 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

Η *Sequenza I* ξεκινά με μία διαδοχή αρμονικών σειρών καθώς ο στόχος του Berio ήταν να δημιουργήσει την έννοια της πολυφωνίας εναλλάσσοντας ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία. Βέβαια είναι σημαντικό εδώ να υπενθυμίσουμε ότι ο πολυφωνικός τρόπος σύνθεσης για μονοφωνικά όργανα δεν είναι εφεύρεση του 20ου αιώνα. Στο Μπαρόκ ήταν κάτι πολύ συνηθισμένο να συνδυάζονται δύο φωνές σε έργα για σόλο όργανα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι οι *12 Fantasias* για σόλο τραβέρσο φλάουτο του Telemann (1681-1767), η *Partita in a minor* για τραβέρσο επίσης του J. S. Bach (1685-1750) και πολλά άλλα. Ο Berio αναφέρει:

‘Οι κώδικες που διέπουν το Μπαρόκ επιτρέπουν στους συνθέτες να γράφουν μία φούγκα για σόλο φλάουτο. Σήμερα, όταν γράφουμε για μονοδικά όργανα, η σχέση ανάμεσα στο σαφές και το υπονοούμενο στην πραγματική ή φανταστική πολυφωνία πρέπει να επαναπροσδιοριστεί εκ νέου αντιπροσωπεύοντας το αίνιγμα της μουσικής δημιουργίας⁷²’

Ο Berio είχε μεγάλο σεβασμό για τη δεξιοτεχνία και όλες οι *Sequenzas* έχουν αυτό το στοιχείο. Ο ίδιο πίστευε ότι ενώ τα δεξιοτεχνικά έργα δε συνεισφέρουν στην εξέλιξη της μουσικής συνεισφέρουν ωστόσο στην εξέλιξη της τεχνικής των οργάνων όπως έκανε ο Paganini (1782-1850) στα *Capriccios* για βιολί.

Ο Severino Gazzelloni, ένας από τους σημαντικότερους φλαουτίστες της γενιάς του διαφώτισε τους συνθέτες της εποχής με τις καινούργιες τεχνικές δυνατότητες του φλάουτου

⁷¹ Luciano Berio, *Sequenzas* CD – σημειώσεις εσωφύλλου, Ensemble InterContemporain, (Hamburg: Deutsche Grammophon 1998). [‘... all the Sequenzas have in common the intention of defining, and developing through melody an essential harmonic discourse and, above all when dealing with the monodic instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon, trumpet, trombone) of suggesting a polyphonic type of listening, based in part on the rapid transition between different characteristics , and their simultaneous iteration’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

⁷² Luciano Berio, *Sequenzas* CD – σημειώσεις εσωφύλλου, Ensemble InterContemporain, (Hamburg: Deutsche Grammophon 1998). [‘The codes governing the Baroque era allowed one to write a fugue in two parts for solo flute. Nowadays, when writing for monodic instruments, the relationship between explicit and implicit, real and virtual polyphony has to be invented a new, and stands at the crux of musical creativity’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

με τις οποίες είχε αρχίσει να πειραματίζεται⁷³. Η *Sequenza I* γράφτηκε υπό την καθοδήγηση του Gazzelloni και ο Berio την αφιέρωσε σε αυτόν.

Η *Sequenza I* θεωρείται έργο ορόσημο για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο για το λόγο ότι περιέχει το πρώτο multiphonic που βρέθηκε σε σύνθεση για φλάουτο⁷⁴. Ο Berio επίσης χρησιμοποιεί όλη την γκάμα των χρωματισμών καθώς και γρήγορες εναλλαγές-διαδοχές νοτών. Άλλες νέες τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν είναι οι κρουστοί ήχοι (με τη βοήθεια των κλειδιών του φλάουτου), frullato, και πολλαπλές συνηγήσεις με τη βοήθεια αρμονικών.

Εικόνα 3: Εναλλαγές ρυθμών (Berio, *Sequenza I*, σ. 5)

Στην εισαγωγή της παρτιτούρας ο Berio επεξηγεί πώς εκτελούνται οι τεχνικές που χρησιμοποιεί στη *Sequenza*. Ο συνθέτης είναι πολύ συγκεκριμένος με τις μετρονομικές ενδείξεις, τις οποίες αλλάζει πολύ συχνά υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο στον εκτελεστή ότι το τέμπο είναι σημαντικό μέρος της εκτέλεσης. Στη *Sequenza I* ο Berio δε χρησιμοποιεί μέτρα. Αυτό αποτέλεσε επίσης καινοτομία μιας και μέχρι τότε κανένας άλλος συνθέτης για φλάουτο δε χρησιμοποίησε αυτόν τον τρόπο γραφής⁷⁵. Γενικά ο τρόπος αυτός γραφής καλλιεργήθηκε σχεδόν σε όλα τα όργανα. Σε κάποιες από τις περιπτώσεις οι συνθέτες δε

⁷³ Ο' Niall Loughlin, 'Severino Gazzelloni', *Grove Music Online*, ed. L. Macy, πρόσβαση 9 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

⁷⁴ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 272.

⁷⁵ Ibid

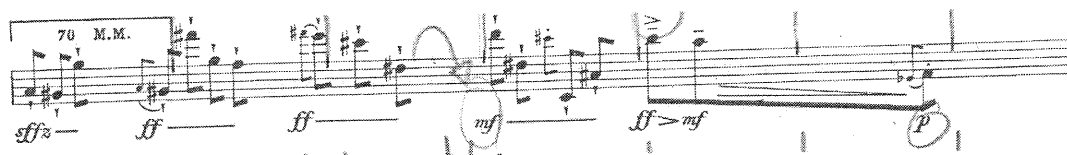
διευκρινίζουν καν τα μουσικά όργανα που επιθυμούν να χρησιμοποιηθούν. (όπως το 4'33'' του Cage)

Εικόνα 4: Γρήγορες διαδοχές νοτών, χρωματικές εναλλαγές και χτυπήματα των κλειδιών. (Berio, *Sequenza I*, σ. 1)

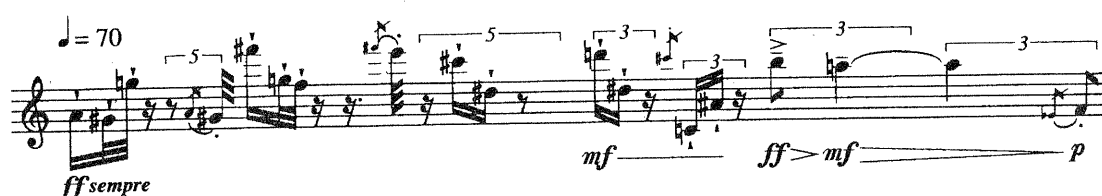
Η *Sequenza I* εκτός από την τεράστια συνεισφορά στο φλαουτιστατικό ρεπερτόριο επηρέασε συνθέτες αλλά και φλαουτίστες. Πολλοί συνθέτες επηρεάστηκαν από το ύφος του Berio αλλά και από τον τρόπο που προσέγγισε την τεχνική του φλάουτου. Για αρκετά χρόνια μετά η *Sequenza I* θεωρούνταν ένα έργο μεγάλης δυσκολίας για φλάουτο. Το πρόβλημα δεν ήταν μόνο η έλλειψη γνώσης των νέων τεχνικών, αλλά και το γεγονός ότι η γραφή του ρυθμού ήταν ελεύθερη (απουσία μέτρων) κάτι με το οποίο οι φλαουτίστες δεν ήταν εξοικειωμένοι. Η εκτέλεση της *Sequenza I* απαιτεί άριστη τεχνική δαχτύλων, δυνατό ήχο στη χαμηλή περιοχή, ευκρινή εναλλαγή χρωματισμών και ρυθμική ακρίβεια⁷⁶. Για το λόγο αυτό δεν υπήρχαν πολλοί εθελοντές φλαουτίστες που ήθελαν να παίζουν και να μελετούν την *Sequenza I* κι έτσι ο Berio έγραψε μία δεύτερη εκδοχή με τον ακριβή ρυθμό. Υπήρχε όμως και ένας άλλος λόγος που ανάγκασε τον Berio να γράψει τη δεύτερη εκδοχή και αυτός ήταν το γεγονός ότι οι εκτελεστές δυσκολευόμενοι στην εκτέλεση άλλαζαν πολλές φορές το

⁷⁶ David Osmond – Smith, ‘Only Connect’ όπως δημοσιεύτηκε στο *Music Review* πρόσβαση 18 Μαΐου 2008 <<http://www.jstor.com>>

ρυθμό. Δηλαδή οι ερμηνευτές παρερμήνευσαν την απουσία σταθερού ρυθμού ως ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό μέρος (πολλές φορές το εξέλαβαν και ως *rubato*) με συνέπεια την παρερμηνεία της αρχικής ιδέας του Berio⁷⁷.



Εικόνα 5α: Πρώτη έκδοση χωρίς ακριβή ρυθμική σημειογραφία. (Berio, *Sequenza I*, σ. 1)



Εικόνα 5β: Δεύτερη εκδοχή με ακριβή ρυθμική σημειογραφία. (Berio, *Sequenza I*, σ. 1)

Ο Berio πίστευε ότι ο καλύτερος ερμηνευτής είναι αυτός που μπορεί να συνδυάσει τη μουσική γνώση του παρελθόντος με αυτή του σήμερα χρησιμοποιώντας το όργανό του σαν όχημα έκφρασης⁷⁸. Ο στόχος του συνθέτοντας τις *Sequenzas* ήταν να επαναπροσδιορίσει τη σχέση των εκτελεστών με τα όργανά τους. Και πραγματικά τα κατάφερε, με τις *Sequenzas* έβαλε τον πήχη πολύ ψηλά τόσο στις δυνατότητες του φλάουτου και των υπόλοιπων οργάνων, όσο και σε αυτές των εκτελεστών. Τίποτα δεν ήταν πια ίδιο στο χώρο του φλάουτου μετά την *Sequenza I*.

Η *Sequenza I* αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς συνθέτες, όπως ο Toru Takemitsu, ώστε να παράγουν συνθέσεις για φλάουτο χρησιμοποιώντας νέες τεχνικές, καθώς και φλαουτίστες, όπως ο Robert Dick να ανακαλύψουν το “άλλο φλάουτο”(the other flute)⁷⁹.

⁷⁷ Ibid

⁷⁸ David-Osmond Smith, ‘Berio, Luciano’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, πρόσβαση 10 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

⁷⁹ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 5.

2.1.2. Brian Ferneyhough (1943-): *Cassandra's Dream Song* (1970)

Σαν φλαουτίστας και συνθέτης ο Brian Ferneyhough χρησιμοποιεί το φλάουτο σαν συνδεδεικό κρίκο σε όλες τις μουσικές συνθέσεις του. Το *Cassandra's Dream Song* είναι από τα πρώτα έργα που συνέθεσε. Ακολούθησαν πολλά όπως το *Unity Capsule* και το *Mnemosyne* για basso φλάουτο και μαγνητοταινία (για basso φλάουτο και 8 ηχογραφημένα). Κατά κάποιο τρόπο ο Ferneyhough μπορεί να θεωρηθεί αυτοδίδακτος συνθέτης. Αποφάσισε να ασχοληθεί με την σύνθεση μελετώντας τα έργα του Boulez, Berio, Stockhausen και Webern (1883-1945)⁸⁰.

Ο Brian Ferneyhough έγραψε το *Cassandra's Dream Song* το 1970. Το έργο δανείζεται το όνομά του από την ελληνική μυθολογία και περιγράφει τη σύγκρουση του Απόλλωνα και της Κασσάνδρας. Η Κασσάνδρα κατά την ελληνική μυθολογία είναι μία από τις κόρες της Εκάβης και του Πριάμου. Ο Απόλλωνας την ερωτεύτηκε και της υποσχέθηκε πως αν και εκείνη του υποσχεθεί αιώνια αγάπη θα της δώσει το χάρισμα να προβλέπει το μέλλον. Η Κασσάνδρα συμφώνησε, ο Απόλλωνας της έδωσε το χάρισμα, αλλά εκείνη αθέτησε το λόγο της. Έτσι ο Απόλλωνας σαν τιμωρία, της αφαίρεσε την πειθώ⁸¹.

Το έργο αυτό είναι βασισμένο σε μία σκηνή από το βιβλίο της Christa Wolf *Cassandra, a Novel and Four Essays*. Η εισαγωγή από κρουστά χτυπήματα είναι μια αναφορά στο όνειρο της Κασσάνδρας όπου λαμβάνει το χρίσμα της ενόρασης:

‘Είδα τον Απόλλωνα λουσιμένο από ένα ακτινοβόλο φως. Ο Θεός του φωτός με τη λύρα του, τα μπλε σκλήρα του μάτια, το μαυρισμένο του σώμα, ο Απόλλωνας, ο Θεός των μαντών, που

⁸⁰ Toop, Richard, ‘Ferneyhough, Brian’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 10 Απριλίου 2008 <<http://www.grovemusic.com>>

⁸¹ Leotsakos George, ‘Greece’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 10 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

ήξερε τι ποθούσα: το δώρο της προφητείας, που μου το πρόσφερε με μια ευγενική χειρονομία, με πλησίασε σαν θνητός. Μόνο όταν άρχισα να τρομοκρατούμαι μεταμορφώθηκε σε λύκο περιτριγυρισμένος από ποντίκια και έφτυσε μέσα στο στόμα μου⁸²,

Αργότερα η Κασσάνδρα αντιλαμβάνεται την πραγματική ερμηνεία του ονείρου της:

‘Αν ο Απόλλωνας φτύσει μέσα στο στόμα σου... αυτό σημαίνει ότι έχεις το δώρο της ενόρασης για πάντα. Αλλά κανείς δε θα σε πιστεύει⁸³’.

Το έργο αυτό συνδυάζει σχεδόν όλες τις δυνατές νέες τεχνικές που ήταν δυνατό να χρησιμοποιηθούν. Ο Ferneyhough που ήταν και φλαουτίστας είχε τη δυνατότητα να γνωρίζει πολύ καλά πώς να χρησιμοποιεί τις νέες τεχνικές με άνεση. Χρησιμοποιεί *frullato*, *glissando*, αρμονικούς, μικρότονους, χτυπήματα των κλειδιών, τεχνική σφυρίγματος, και ταυτόχρονου τραγουδιού και παιξίματος. Στο *Cassandra's Dream Song* προσθέτει και στοιχεία που δεν είχαν χρησιμοποιηθεί μέχρι τότε από άλλους συνθέτες όπως η εμφύσηση αέρα με πίεση μέσα στο φλάουτο (*Gasping tone*). Ακόμη στις ενδείξεις σημειώνει το είδος του *vibrato* που επιθυμεί να ακουστεί κατά την εκτέλεση.



Εικόνα 6: Gasping tone (Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*, Μέρος 6)

⁸² Christa Wolf, *Cassandra, A Novel and Four Essays* (New York: Noonday Press, 1988). [‘I saw Apollo bathed in radiant light... The sun god with his lyre, his blue although cruel eyes, his bronzed skin, Apollo, the god of the seers, who knew what I ardently desired: the gift of prophecy, and conferred it on me with a casual gesture which I did not dare to feel was disappointing; whereupon he approached me as a man. I believe dit was only due to my awful terror that he transformed himself into a wolf surrounded by mice and spat furiously into my mouth when he was unable to overpower me’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

⁸³ Christa Wolf, *Cassandra, A Novel and Four Essays* (New York: Noonday Press, 1988). [‘...if Apollo spits into your mouth... that means that you have the gift to predict the future. But no one will believe you’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

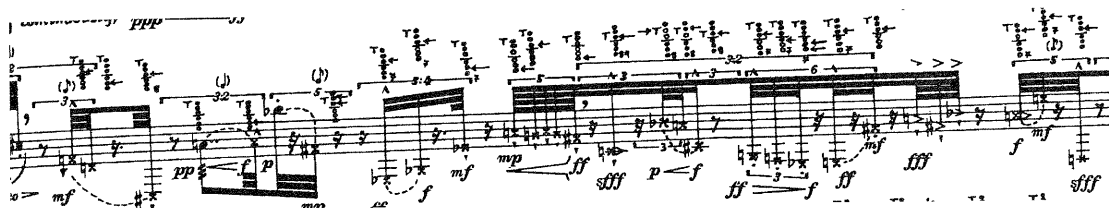
Το έργο εκτελείται σε δύο αντικριστά αναλόγια, και κάθε ένα από αυτά έχει από μία σελίδα από διαφορετικό μουσικό περιεχόμενο. Η πρώτη σελίδα αποτελείται από έξι αριθμημένα μέρη (από 1 έως 6) τα οποία πρέπει να εκτελεστούν με αυτήν τη σειρά. Σε κάθε ένα από αυτά τα μέρη αντιπαρέρχονται άλλα πέντε μέρη (από A έως E) που βρίσκονται στο δεύτερο αναλόγιο και αυτά μπορούν να εκτελούνται με οποιαδήποτε σειρά. Το έργο πρέπει να τελειώσει με το μέρος 6 ενώ κανένα μέρος δεν πρέπει να παιχτεί πάνω από μία φορά. Επίσης δεν πρέπει να υπάρχουν παύσεις ανάμεσα στα μέρη⁸⁴.

Υπάρχει μία προτεινόμενη εκδοχή της εκτέλεσης του *Cassandra's Dream Song* από τον φλαουτίστα Pierre – Yves Artaud που έδωσε και την πρώτη εκτέλεση του έργου. Η σειρά των μερών που προτείνει ο Artaud είναι 1, C, 2, E, 3, D, 4, A, 5, B, 6. Με αυτήν τη σειρά κατά τον Artaud μπορεί να αποδοθεί καλύτερα η κλιμάκωση του έργου. Υπάρχει όμως η άποψη ότι αυτή η σειρά εκτέλεσης των μερών είναι αδύνατο να εκτελεστεί από γυναίκες φλαουτίστες λόγω των φυσικών δυσκολιών που προκύπτουν. Σε αυτήν την περίπτωση υπάρχει η εκδοχή μιας πιο θεατρικής ερμηνείας του έργου⁸⁵. Βέβαια ο συνθέτης μπορεί να ανεβάζει κατακόρυφα το επίπεδο δυσκολίας παραθέτει όμως και την επιλογή στο φλαουτίστα να συνδυάσει τα διάφορα μέρη έτσι ώστε να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Το *Cassandra's Dream Song* είναι ένα πολύ δύσκολο έργο και ο Ferneyhough κατηγορήθηκε ότι συνθέτει μουσική που είναι αδύνατον να εκτελεστεί. Ο λόγος που αυτή η σύνθεση έχει ένα τόσο μεγάλο βαθμό δυσκολίας είναι οι πολυάριθμοι μικρότονοι σε συνδυασμό με τους πολύπλοκους ρυθμούς.

⁸⁴ Brian Ferneyhough, Σημειώσεις στο *Cassandra's Dream Song* (London: Edition Peters, 1975), σ. 2

⁸⁵ Ellen Waterman, *Cassandra's Dream song: A Literary Feminist Perspective* πρόσβαση 18 Μαΐου 2008 <<http://www.jstor.com>>



Εικόνα 7: Μικρότονοι. (Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*, Μέρος 4)

Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει:

‘ Μία «όμορφη» επιμελής εκτέλεση δεν είναι αυτοσκοπός: κάποιιοι από τους συνδυασμούς δεν είναι ακριβώς πραγματοποιήσιμοι... δε θα πρέπει να παραμείνετε απολύτως πιστοί στα ρυθμικά σχήματα... για χάρη της μουσικής δεν επιθυμείται μία ‘καλογουλισμένη’ εκτέλεση⁸⁶.

Το *Cassandra's Dream Song* έγινε το καινούργιο στάνταρ έργο μετά τη *Sequenza I* του Berio. Ήταν η πρώτη φορά που ένας συνθέτης χρησιμοποίησε όλες τις νέες τεχνικές με μεγάλη λεπτομέρεια. Επίσης ο συνθέτης έδωσε την επιλογή στον εκτελεστή και τον έκανε πραγματικό συνεργό του μουσικού αποτελέσματος με την εναλλαγή των μερών κατά τρόπο που ο φλαουτίστας επιλέγει.

Το *Cassandra's Dream Song* βοήθησε πολλούς συνθέτες να προσεγγίσουν το φλάουτο με διαφορετικό τρόπο. Ο Ferneyhough απέδειξε ότι το φλάουτο έχει πολύ περισσότερες δυνατότητες από αυτές που μέχρι τότε οι συνθέτες αλλά και φλαουτίστες πίστευαν. Κυρίως όμως ο Ferneyhough έχρισε το φλαουτίστα πραγματικό συνεργό της

⁸⁶ Brian Ferneyhough, Σημειώσεις στο *Cassandra's Dream Song* (London: Edition Peters, 1975), σ. 2 [‘A “beautiful” cultivated performance is not to be aimed at: some of the combinations of actions specified are in any case either not literally realisable (certain dynamic groupings) or else head to complex, partly unpredictable results... No attempt should be made to conceal the difficulty of the music by resorting to compromises and inexactitudes (i.e. of rhythm) designed to achieve a superficially more “polished” result. On the contrary, the audible (and visual) degree of difficulty is to be drawn as an integral structural element into the fabric of the composition itself.,’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

πλοκής του έργου μέσω των ειδικών αναπνοών – κραυγών (gasping tone) που παραθέτει στο *Cassandra's Dream Song*⁸⁷.

Παρά τη μεγάλη δυσκολία του το έργο αυτό αποτέλεσε την αρχή, αλλά και το κίνητρο συστηματικής ενασχόλησης με τις νέες τεχνικές τόσο για τους συνθέτες όσο και για τους φλαουτίστες.

2.1.3. Peter Maxwell Davies (1934-): *The Kestrel Paced Around the Sun* (1972)

Το *The Kestrel Paced Round the Sun* γράφτηκε για τη φλαουτίστα Judith Pearce που έδωσε και την πρώτη εκτέλεση του έργου στις 9 March 1976 σε μία συναυλία-πρόσκληση του BBC στο Guildford⁸⁸. Ο Davies το συνέθεσε το 1975. Περιγράφει εικόνες από την ποίηση του George Mackay Brown και αποτελεί μία γενικότερη περιγραφή του τοπίου του νησιού Orkney το οποίο και ενέπνευσε το ποίημα⁸⁹. Ο τίτλος του έργου προέρχεται από το ποίημα *Peat Cutting* και από την συλλογή ποιημάτων *Selected Poems*:

...And we laid off our coats

And our blades sunk deep into water

And the lord of the bog, the kestrel

Paced round the sun“

*And at noon we leaned on our tusks*⁹⁰.

⁸⁷ Richard Toop, Ferneyhough's Dungeons, Connect' όπως δημοσιεύτηκε στο *Music Review* πρόσβαση 18 Μαΐου 2008 <<http://www.jstor.com>>

⁸⁸ Peter Maxwell Davies, Σημειώσεις στο *Solita & The Kestrel Paced Around the Sun* (London: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1976), σ. 2.

⁸⁹ Τα άλλα δύο έργα είναι το *The Door of the sun* για βιόλα και το *the Seven Brightnesses* για κλαρινέτο.

⁹⁰ George Mackay Brown, *Selected Poems [Peat Cutting]*, (Orkney: Stromness Books, 1977) αναφορά στο Peter Maxwell Davies, Σημειώσεις στο *Solita & The Kestrel Paced Around the Sun* (London: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1976), σ. 2.

Το *The Kestrel Paced Round the Sun* αποτελείται από τρία σύντομα μέρη. Το καθένα από αυτά ξεκινά με μία μικρή εισαγωγή που περιλαμβάνει μία σειρά από κρατημένες νότες. Το πρώτο και το τρίτο μέρος χαρακτηρίζονται από μία περισσότερο λυρική διάθεση ενώ το δεύτερο αποτελείται από γρήγορα περάσματα με βιρτουόζικο χαρακτήρα.



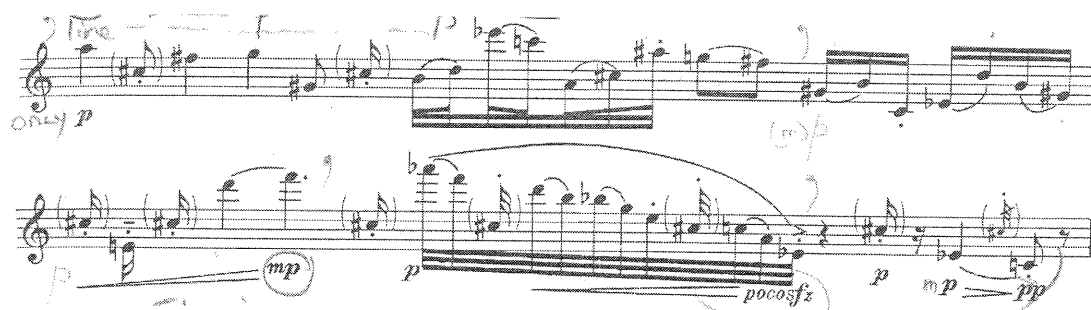
Εικόνα 8α: Εισαγωγή (Davies, *The Kestrel Paced Around The Sun*, Μέρος I)



Εικόνα 8β: Πέρασμα από το μέρος II (Davies, *The Kestrel Paced Around The Sun*, Μέρος II)

Οι νέες τεχνικές που ο Davies χρησιμοποιεί για αυτό το έργο είναι τα χτυπήματα των κλειδιών, το frullato, οι αρμονικοί, και η τεχνική παίζοντας και τραγουδώντας ταυτόχρονα. Η καινοτομία που εισάγει εδώ ο συνθέτης είναι οι νότες σε παρένθεση. Για αυτές αναφέρει ότι οι νότες σε παρένθεση 'πρέπει να παίζονται εκτός χρόνου' ('aside as it were')⁹¹. Θα μπορούσε να τις θεωρήσει ο εκτελεστής σαν ηχώ και παίζονται πολύ απαλά. Οι νότες σε παρένθεση ήταν κάτι που πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε στο φλαουτιστικό ρεπερτόριο στο *The Kestrel Paced Around The Sun*.

⁹¹ Peter Maxwell Davies, Σημειώσεις στο *Solita & The Kestrel Paced Around the Sun* (London: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1976), σ. 2.



Εικόνα 9: Νότες σε παρένθεση (Davies, *The Kestrel Paced Around The Sun*, Μέρος Ι)

Και τα δύο έργα του, *Davies Solita* (1975, για σόλο φλάουτο και μουσικό κουτί) και *The Kestrel Paced Round the Sun*, θεωρούνται πολύ σημαντικά για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο. Ο Davies χειρίζεται τις νέες τεχνικές με πραγματικά μεγάλη μαεστρία. Εντάσσονται στο μουσικό κείμενο σαν μέρος της μουσικής ροής και δε χρησιμοποιούνται χάρη εντυπωσιασμού.

Στο έργο αυτό επίσης συνδυάζονται οι νέες τεχνικές με τα θεατρικά στοιχεία, καθώς επίσης και με στοιχεία Μπαρόκ (*Solita*). Το *The Kestrel Paced Around The Sun* αποτελεί πρόκληση για τον εκτελεστή όχι τόσο για τις τεχνικές δυσκολίες του, αλλά για τον θεατρικό χαρακτήρα του που ο Davies εμπνέει κυρίως με την ιδέα που είχε να χρησιμοποιήσει νότες σε παρένθεση.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι όσο κινούμαστε προ τη μουσική του 21ου αιώνα, τόσο η μουσική για φλάουτο όσο κι η μουσική γενικότερα απαιτεί από τον εκτελεστή να γνωρίζει τις νέες τεχνικές σε βάθος. Ο φλαουτίστας-εκτελεστής καλείται να συμβάλλει στο μουσικό αποτέλεσμα αποκαλύπτοντας συνάμα την προσωπικότητα του. Ο Davies με τα έργα του για φλάουτο μετατρέπει τον εκτελεστή σε ζωτικό μέρος της ερμηνείας όχι μόνο σαν φλαουτίστα αλλά και σαν ηθοποιό.

2.1.4. Torū Takemitsu (1930-1996): *Voice* (1971)

Ο Ιάπωνας Torū Takemitsu είναι ο συνθέτης που ένωσε τα μουσικά στοιχεία της πατρίδας του με αυτά της δυτικής μουσικής στις μουσικές δημιουργίες του. Την πρώτη του επαφή με τη δυτική μουσική την είχε κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας στην αμερικανική βάση στην Ιαπωνία, την περίοδο του πολέμου. Εκεί είχε την ευκαιρία να επηρεαστεί από δυτικά ακούσματα κυρίως μέσω του ραδιοφώνου που είχαν στο στρατόπεδο⁹². Εδώ είναι αρκετά ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι πολλές φορές οι δυτικές μουσικές επιδράσεις που δέχτηκαν οι ανατολικοί λαοί αποτελούσαν ήδη μέρος της ανατολικής κουλτούρας. Για παράδειγμα, η ενασχόληση του Cage με το I- Ching και τη φιλοσοφία του Zen κατά την δεκαετία του 60 επηρέασε τους Ιάπωνες συνθέτες παρόλο που θα περίμενε κανείς το ακριβώς αντίθετο⁹³. Ο Takemitsu παρόλα αυτά επηρεάστηκε κυρίως από Γάλλους συνθέτες όπως ο Debussy, ο Messiaen και ο Boulez αλλά και από τον τον Berio και τις *Sequenzas*. Οι λέξεις 'Qui va la' ψιθυρίζονται στο *Voice* από το φλαουτίστα θυμίζουν πολύ την λέξη 'Why' που χρησιμοποιεί ο Berio στη *Sequenza V* για τρομπόνι⁹⁴.

Ο Takemitsu χρησιμοποιεί επίσης θεατρικά στοιχεία στα έργα του για φλάουτο (κυρίως σόλο φλάουτο). Το *Voice* (1971) όπως αναφέρει χαρακτηριστικά είναι για 'Σόλο Φλαουτίστα'⁹⁵. Περιλαμβάνοντας το φλαουτίστα στον τίτλο του έργου τον μετατρέπει από απλό εκτελεστή σε ερμηνευτή. Στο *Voice*, ο Takemitsu χρησιμοποιεί διαφορετικά είδη αναπνοής και ατάκας που απαιτούν από το φλαουτίστα μία συγκεκριμένη δυναμική και ενέργεια. Κατά τη διάρκεια του έργου ο ερμηνευτής απαγγέλλει εν μέσω της μουσικής

⁹² Yoko Narazaki, with Masakata Kanazawa, 'Torū Takemitsu', *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 12 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

⁹³ Peter Reynolds, *Perspectives of New Music*, πρόσβαση 18 Μαΐου 2008 <<http://www.jstor.com>>

⁹⁴ Peter Burt, *The Music of Torū Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), σ. 56.

⁹⁵ Torū Takemitsu, αναφορά στο Burt, *The Music of Torū Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), σ. 123.

κάποιες συγκεκριμένες φράσεις, πρώτα στα αγγλικά και στη συνέχεια στα γαλλικά, που τις έχει εμπνευστεί ο υπερρεαλιστής ποιητής Shūzo Takiguchi⁹⁶.

Qui va là? Qui que tu sois, parle transparence!

Who goes there? Speak, transparence, whoever you are⁹⁷!



Εικόνα 10: Απαγγελτικές φράσεις. (Takemitsu, *Voice*, σ. 2)

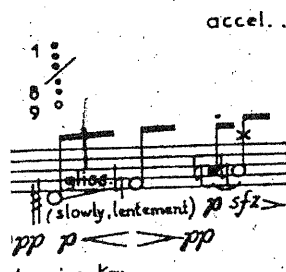
Με αρχή το *Voice* και αργότερα με τα υπόλοιπα έργα του, ο Takemitsu προσπαθεί μέσω της μουσικής του να μιμηθεί τον ήχο του μπαμπού παραδοσιακού φλάουτου Shakuhachi. Αυτό το επισημαίνει και ο συνθέτης στην εισαγωγή της παρτιτούρας του *Voice* στην οποία ο ίδιος αναφέρει να παραχθεί ένας 'δυνατος τονισμός χωρίς χρήση άρθρωσης όπως γίνεται στο ιαπωνικό *nō* φλάουτο'⁹⁸ (έτσι όπως ηχεί και το Shakuhachi).

Οι νέες τεχνικές που χρησιμοποιεί εδώ ο συνθέτης, εκτός από τις απαγγελτικές φράσεις είναι *frullato*, αρμονικοί, *glissando*, μικρότονοι (κυρίως τέταρτα του τόνου και δίνει και τους ακριβείς δαχτυλισμούς)

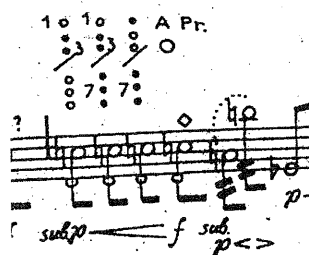
⁹⁶ Ibid (η ομοιότητα αναφέρεται κυρίως στην αναζήτηση που εκφράζουν και οι δύο συνθέτες χρησιμοποιώντας ερωτηματικό στις φράσεις τους).

⁹⁷ Torū Takemitsu, Σημειώσεις στο *Voice for flute* (Japan: Shott, 1989), σ. 3.

⁹⁸ Ibid



Εικόνα 11α: Glissando

(Takemitsu, *Voice*, σ. 2)

Εικόνα 11β: Μικρότονοι

(Takemitsu, *Voice*, σ. 1)

Ο τρόπος με τον οποίο ο Takemitsu εντάσσει τις νέες τεχνικές στο *Voice* δημιουργεί κάποιες δυσκολίες στην ερμηνεία της μουσικής. Τα τεχνικά προβλήματα δημιουργούνται στα δύσκολα περάσματα όπου εμπλέκονται και multiphonics και ουσιαστικά είναι σχεδόν αδύνατο να παιχτούν όπως ακριβώς επιθυμεί ο συνθέτης. Σε ένα πρώτο επίπεδο ερμηνείας οι οδηγίες που δίνονται από το συνθέτη (όπως οι απαγγελτικές φράσεις) είναι απόλυτα κατανοητές και ξεκάθαρες. Όμως όταν ο φλαουτίστας ερμηνεύει το έργο οι οδηγίες αυτές έρχονται σε σύγκρουση με το μουσικό μέρος και θα έλεγε κανείς ότι εμποδίζουν το μουσικό αποτέλεσμα. Το *Voice* ανήκει στα σημαντικότερα έργα του φλαουτιστικού ρεπερτορίου. Το καινούργιο στοιχείο που εισήγαγε ο Takemitsu στο ρεπερτόριο ήταν η ιδέα που είχε να χρησιμοποιήσει απαγγελτικές φράσεις στη μέση της μουσικής. Αν και την αρχική σύλληψη της ιδέας την είχε ο Berio παρόλα αυτά στο φλάουτο δεν είχε χρησιμοποιηθεί ξανά. Μιμούμενος το ηχόχρωμα του φλάουτου Shakuhachi διεύρυνε το φάσμα της ιαπωνικής επιρροής στη δυτική μουσική με τον καλύτερο τρόπο. Τα θεατρικά στοιχεία που προβάλλει ο ερμηνευτής προσφέρουν στο μουσικό αποτέλεσμα μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα σχεδόν θρησκευτική.

Ο Aurèle Nicolet έδωσε την πρώτη παράσταση του *Voice* τον Ιούλιο του 1971 σε ένα φεστιβάλ στην Χαβάη⁹⁹.

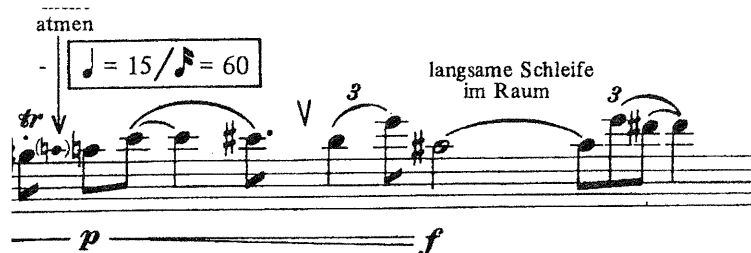
2.1.5. Karlheinz Stockhausen (1928-2007): *In Freundschaft (No 44 ½) (1977)*

Ο Karlheinz Stockhausen συνέθεσε πληθώρα έργων για φλάουτο, σόλο ή για φλάουτο και ηλεκτρονικά μέσα. Από το 1983 όταν άρχισε τη συνεργασία του με την Ολλανδή φλαουτίστα Kathinka Pasveer συνέθεσε τα περισσότερα έργα του για φλάουτο αλλά και για alto φλάουτο και piccolo [πολλές φορές χρησιμοποιεί όλα τα είδη φλάουτου στα έργα του εναλλάσσοντας τα όπως στο έργο του *Flautina* (1989)].

Παρόλα αυτά η πιο σημαντική για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο σύνθεσή του είναι από τα πρώτα έργα του το *In Freundschaft* (1977). Ο Stockhausen το έγραψε με αφορμή τα γενέθλια της συντρόφου του Suzanne Stephens (28 Ιουλίου 1977)¹⁰⁰. Αν ο Takemitsu θεωρείται ο συνθέτης που αρχικά πειραματίστηκε με τα θεατρικά στοιχεία στα έργα του για φλάουτο ο Stockhausen είναι ο συνθέτης που καθιέρωσε μια τέτοιου είδους συνύπαρξη στις συνθέσεις του. Ο συνθέτης συνειδητοποίησε ότι τα θεατρικά στοιχεία κάνουν το μουσικό αποτέλεσμα πιο ελκυστικό στο κοινό. Ο Stockhausen είναι απόλυτα ξεκάθαρος για το μουσικό αποτέλεσμα που επιθυμεί, καθοδηγεί πλήρως τον ερμηνευτή επεξηγώντας όλα τεχνικά σημεία δίνοντας ακόμη και οδηγίες ερμηνείας που αναγράφονται και στην παρτιτούρα.

⁹⁹ Daniel Foley, *Tōru Takemitsu*, CD- σημειώσεις εσωφύλλου (Toronto: Naxos, 2001).

¹⁰⁰ Karlheinz Stockhausen, Σημειώσεις στο *Susani's Echo* for alto flute (copyright K. Stockhausen, 1991), σ. 2.



Εικόνα 12: Οδηγίες ερμηνείας [langsame Schleife im Raum = αργά κάντε ένα κύκλο μέσα στο χώρο]. (Stockhausen, *In Freundschaft*, σ. 7)

Ο Stockhausen στις συνθέσεις του για φλάουτο δε χρησιμοποιεί πολλές από τις νέες τεχνικές όπως οι προκάτοχοί του. Τα έργα του για φλάουτο είναι καθαρά βασισμένα στη θεατρικότητα. Με αρχή το *In Freundschaft* ακολούθησαν πολλά άλλα έργα για φλάουτο με το ίδιο ύφος. Ένα από αυτά είναι το *Susani's Echo* (1985) για alto φλάουτο στο οποίο ο Stockhausen μοιάζει περισσότερο με σκηνοθέτη παρά με συνθέτη. Αναφέρει στην εισαγωγή της παρτιτούρας.

“όλα τα φώτα να σβήσουν σταδιακά. Μέσα στο σκοτάδι ο φλαουτίστας βγαίνει στη σκηνή και κάθεται στο πάτωμα σταυροπόδι μπροστά από την κουρτίνα με την πλάτη γυρισμένη στο κοινό. Να φορά ένα ελαστικό κουστούμι στο χρώμα του δέρματος ... στο τέλος τα φώτα να σβήσουν αργά και σταδιακά. Ο φλαουτίστας μένει ακίνητος μέχρι τα φώτα να σβήσουν εντελώς. Μόνο τότε εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι¹⁰¹”

Στην εισαγωγή του *In Freundschaft* ο Stockhausen ζητά από τον ακροατή να παίζει από μνήμης. Τα θεατρικά στοιχεία που χρησιμοποίησε δεν είναι όσο προχωρημένα είναι σε μεταγενέστερες συνθέσεις του. Ζητά από τον φλαουτίστα από την έβδομη σειρά του έργου και πέρα οι τρεις μελωδικές γραμμές να χωρίζονται μεταξύ τους με κινήσεις του φλάουτου. Για κάθε τρίλια δίνει μια διαφορετική θέση πολλές φορές ζητώντας από τον φλαουτίστα να

¹⁰¹ Karlheinz Stockhausen, Σημειώσεις στο *Susani's Echo* for alto flute (copyright K. Stockhausen, 1991), σ. 2 [‘All lights are gradually extinguished. In the darkness, the flutist comes to stage, and sits down cross-legged on the floor in front of the rear curtain, with her back to the audience. She wears a flesh-coloured body tight made of lustrous material... At the end, the light is very slowly faded out. The flutist remains immobile in playing position, until it is completely dark. Only then does she disappear again in the darkness’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

κάνει ένα μικρό κύκλο με την άκρη του φλάουτου. Επιπροσθέτως συμβουλεύει ότι τα διαστήματα και γενικά οι μελωδικές γραμμές θα πρέπει να παίζονται σε διαφορετικές θέσεις μετακινώντας τη θέση του οργάνου και συνεπώς και του φλαουτίστα πότε ψηλότερα και πότε χαμηλότερα. Στις παύσεις ο ερμηνευτής πρέπει να είναι ακίνητος¹⁰².

Οι μόνες νέες τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Stockhausen στο *In Freundschaft* είναι το *frullato* και οι αρμονικοί. Οι συνθέσεις του δεν είναι βασισμένες σε βιρτουόζικα περάσματα αλλά σε θεατρικά στοιχεία. Το *In Freundschaft* είναι σημαντικό για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο γιατί ουσιαστικά είναι το πρώτο έργο για φλάουτο που είναι βασισμένο σε θεατρικά στοιχεία. Αυτό το έργο αλλά και τα άλλα που ακολούθησαν δημιούργησαν ένα καινούργιο ρεύμα και επηρέασαν τους συνθέτες της επόμενης γενιάς να εξερευνήσουν και άλλες δυνατότητες σύνθεσης βασισμένες όχι μόνο σε θέματα τεχνικής αλλά και καθαυτού ερμηνείας.

2.1.6. Ηλεκτρονική μουσική, Steve Reich (1936): *Vermont Counterpoint* (1982)

Η ηλεκτρονική μουσική ήταν το επόμενο βήμα για το μουσικό σύμπαν εφόσον οι συνθέτες είχαν χρησιμοποιήσει σχεδόν κάθε μέθοδο μουσικής σύνθεσης. Το 1960 ήταν σχεδόν αναπόφευκτο να μην παρεισφρήσουν οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και στη μουσική. Πολλοί συνθέτες ακολούθησαν αυτήν την τάση όπως οι Stockhausen, Boulez, Cage, και Reich. Ο τελευταίος έχει πια αναγνωριστεί παγκοσμίως ως ένας από τους μεγάλους ρυθμιστές της ηλεκτρονικής επανάστασης. Η μουσική δομή που παράγει ο Reich δε χρησιμοποιεί τη θεματική ανάπτυξη. Το ύφος της μουσικής αυτής μπορεί να χαρακτηριστεί *minimal* ή *pulse music* ή όπως αναφέρει ο ίδιος στο ομώνυμο δοκίμιό του, «μουσική ως διαδικασία σταδιακής ανάπτυξης» ('music as gradual process'¹⁰³).

¹⁰² Karlheinz Stockhausen, Σημειώσεις στο *Susani's Echo* for alto flute (copyright K. Stockhausen, 1991), σ. 2.

¹⁰³ Steve Reich [1974], *Writings About Music* αναφορά στο Elliot Schwartz, and Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music*. (New York: Da Capo Press), σ. 421.

Το πρώτο έργο του *Come Out* αποτελούνταν από επαναλαμβανόμενα μέρη ηχογραφημένης φωνής, τα οποία αντιπαρέρχονταν το ένα με το άλλο αντιστικτικά. Το μεγάλο ενδιαφέρον που ανέπτυξε ο Reich για το σταθερό ρυθμικό παλμό είναι εξαιτίας της ενασχόλησής του με την jazz (ντραμς και πλήκτρα) και της γενικότερης περιέργειας του γύρω από τους αφρικάνικους ρυθμούς.

Ο Reich σαν συνθέτης επηρεάστηκε και από τη μουσική του Bach και του Stravinsky¹⁰⁴. Αναφέρει ότι ερμηνεύοντας ή ακούγοντας μια συγκεκριμένη μουσική διαδοχή μοιάζει σαν:

‘Να τραβάς μια κούνια προς τα πίσω, να την αφήνεις και να παρακολουθείς τη σταδιακή επαναφορά της στην ηρεμία, σαν να αναποδογυρίζεις μια κλεψύδρα και να περιμένεις την άμμο να κινηθεί αργά προς τον πάτο, σαν να βάζεις τα πόδια σου μέσα στην άμμο κοντά στη θάλασσα και να παρακολουθείς, να νιώθεις, να βλέπεις το κύμα σιγά σιγά να τα θάβει στην άμμο¹⁰⁵,

Ο Steve Reich έγραψε το *Vermont Counterpoint* για φλάουτο και μαγνητοταινία το 1982 και το αφιέρωσε στην Betty Freeman. Ο Ransom Wilson που είχε παραγγείλει το έργο ήταν ο πρώτος που το παρουσίασε στο Brooklyn Academy of Music στη Νέα Υόρκη¹⁰⁶.

Το έργο είναι για τρία alto φλάουτα, τρία φλάουτα, τρία piccolo και μία σόλο φωνή όλα ηχογραφημένα συν μία σόλο φωνή που παίζει ζωντανά (ντουμπλάροντας piccolo και alto). Ο Reich αναφέρει ότι το *Vermont Counterpoint* μπορεί να παιχτεί και από έντεκα φλαουτίστες αλλά ο πρωταρχικός σκοπός είναι να παιχτεί από σόλο φλάουτο και μαγνητοταινία¹⁰⁷. Ο συνθέτης αναφέρει στον πρόλογο της παρτιτούρας:

¹⁰⁴ Paul Griffiths, ‘Steve Reich’, *Grove Music Online*, ed. L. Macy Πρόσβαση 12 Απριλίου 2008, <<http://www.grovemusic.com>>

¹⁰⁵ Steve Reich [1974], *Writings About Music* αναφορά στο Elliot Schwartz, and Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music*. (New York: Da Capo Press), σ. 421. [‘Pulling back a swing, releasing it, and observing it gradually come to rest; turning over an hour glass and watching the sand slowly run through to the bottom; placing your feet in the sand by the ocean’s edge and watching, feeling, and listening to the waves gradually bury them’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

¹⁰⁶ Steve Reich, Σημειώσεις στο *Vermont Counterpoint* (U. S. A.: Hendon Music, Boosey & Hawkes, 1982), σ.

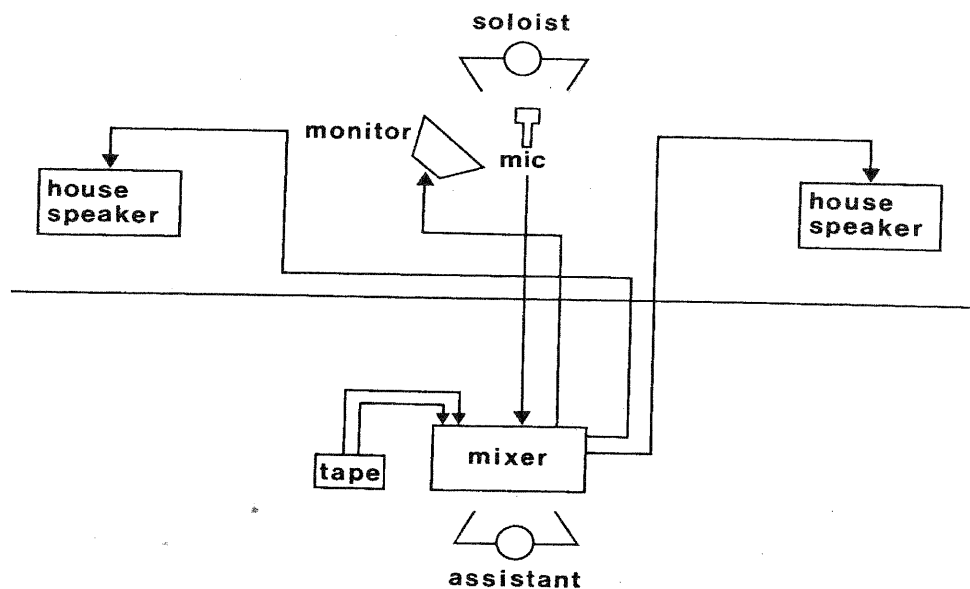
3

¹⁰⁷ Ibid

‘ Οι συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται είναι μουσικοί κανόνες μεταξύ επαναλαμβανόμενων μελωδικών μοτίβων και αντικαθιστούν νότες με παύσεις και μελωδίες που προκύπτουν από το συνδυασμό αυτών των δυο...’

Αν και οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν περιλαμβάνουν πολλά από τα στοιχεία που είχα ανακαλύψει από το 1967, η σχετική ταχύτητα αλλαγής του τέμπο, οι μετρικές μετατροπές εντός και εκτός τέμπο, και οι σχετικά γρήγορες εναλλαγές της τονικότητας δημιουργούν μία περισσότερο περιεκτική και συμπυκνωμένη εντύπωση¹⁰⁸.

Ο Reich επίσης δίνει οδηγίες ερμηνείας στον πρόλογο του έργου. Αναφέρει ότι ο σολίστας θα πρέπει να είναι δυνατότερος σε ένταση από τη μαγνητοταινία. Ακόμη αναφέρει ότι ένα ηχείο μόνιτορ θα πρέπει να τοποθετηθεί ακριβώς δίπλα από το σολίστα, έτσι ώστε να μπορεί να ακούει καθαρά την μαγνητοταινία κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Παραθέτει επίσης και ένα διάγραμμα.



Εικόνα 13: Το διάγραμμα του Reich για την εκτέλεση του *Vermont Counterpoint*. (Reich, *Vermont Counterpoint*, πρόλογος)

¹⁰⁸ Steve Reich, Σημειώσεις στο *Vermont Counterpoint* (U. S. A.: Hendon Music, Boosey & Hawkes, 1982), σ. 3. [‘The compositional techniques used are primarily building up canons between short repeating melodic patterns by substituting notes for rests and then playing melodies that result from their combination... Though the techniques used include several that I discovered as early as 1967 the relatively fast rate of change, metric modulation into and out of a slower tempo, and relatively rapid changes of key may well create a more concentrated and concise impression’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

Το *Vermont Counterpoint* είναι ένα πολύ σημαντικό έργο για το φλαουτιστικό ρεπερτόριο και είναι το πρώτο έργο για φλάουτο και μαγνητοταινία. Σε αυτό το έργο δεν υπάρχουν καθόλου οι νέες τεχνικές, αλλά η δυσκολία μεταφέρεται σε άλλα στοιχεία όπως τα συγκεκριμένα χρονικά όρια, οι αλλαγές του τέμπο καθώς και η εναλλαγή ανάμεσα σε φλάουτο, alto φλάουτο και piccolo. Η ερμηνεία του *Vermont Counterpoint* προϋποθέτει απόλυτη ακρίβεια σε κάθε είσοδο της σόλο φωνής και καλή ισορροπία ανάμεσα στο σόλο και στη μαγνητοταινία. Το έργο αυτό του Reich έβαλε τις βάσεις για ένα καινούργιο ρεύμα στη σύνθεση στο χώρο του φλάουτου και ενέπνευσε πολλούς μετέπειτα συνθέτες να εμπλουτίσουν τις συνθέσεις τους με συνθετικές μεθόδους όπως ο μινιμαλισμός.

* * *

Η νέα λοιπόν εποχή που είχε ξεκινήσει στο χώρο της μουσικής δημιούργησε την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της τεχνικής και της παιδαγωγικής σε όλα τα όργανα, έτσι και του φλάουτου. Οι διευρυμένες (νέες) τεχνικές που αναπτύχθηκαν μέσω της μουσικής φιλολογίας έπρεπε να αναλυθούν να επεξηγηθούν και πάνω από όλα να κατακτηθούν. Στο επόμενο κεφάλαιο αναφέρονται και αναλύονται οι βασικότερες τεχνικές έτσι όπως τις κατέγραψαν και ανέλυσαν κορυφαίοι φλαουτίστες του είδους.

3. Διευρυμένες τεχνικές παιξίματος (Extended Performance Techniques)¹⁰⁹

‘Οραματίζομαι όργανα υπάκουα στη σκέψη μου, τα οποία θα συμβάλλουν στη δημιουργία ενός καινούργιου κόσμου ανεξερευνήτων ήχων και θα ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του εσωτερικού μου ρυθμού¹¹⁰’

3.1 Προοίμιο

Στο προηγούμενο κεφάλαιο συζητήσαμε ότι φλαουτίστες όπως ο Gazzelloni (Sequenza I), ο Aurèle Nicolet (Voice) και η Kathinka Pasveer (In Freundschaft) που συνεργάστηκαν με τους συνθέτες έφτασαν όχι μόνο στον εμπλουτισμό του φλαουτιστικού ρεπερτορίου αλλά και στην εξέλιξη της τεχνικής του ίδιου του οργάνου. Καθώς λοιπόν οι τεχνικές απαιτήσεις του ρεπερτορίου δυσκόλευαν τους φλαουτίστες υπήρξε απόλυτη ανάγκη επαναπροσδιορισμού της παιδαγωγικής του φλάουτου. Το *New Sounds of Woodwind* (1967) του Bruno Bartolozzi (1911-1980) ήταν το πρώτο εγχειρίδιο στο οποίο επεξηγούνται αυτό που ονομάζουμε διευρυμένες τεχνικές παιξίματος, όχι μόνο για το φλάουτο αλλά για όλα τα ξύλινα πνευστά¹¹¹. Σε αυτό δίνονται για πρώτη φορά πληροφορίες για τη χρήση μικροτόνων, (microtones) πολλαπλών συνηχήσεων (multiphonics), καθώς και για τη δυνατότητα παραλλαγής του ηχοχρώματος (και με τη βοήθεια ειδικών δαχτυλισμών)¹¹².

Ακόμη και σήμερα οι διευρυμένες τεχνικές δεν είναι απόλυτα κατανοητές από όλους τους φλαουτίστες που ίσως και να αποφεύγουν να εμβαθύνουν περισσότερο στη μελέτη

¹⁰⁹ Βλ. Παράρτημα, 1.

¹¹⁰ Edgar Varése [June 1917], Magazine No. 5 όπως αναφέρεται στο Elliot Schwartz, and Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music*. (New York: Da Capo Press, 1998), σ. 196. [‘I dream of instruments obedient to my thought and which with their contribution of a whole new world of unsuspected sounds, will lend themselves to the exigencies of my inner rhythm’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

¹¹¹ Περιλαμβάνει πληροφορίες για το όμποε, το κλαρινέτο και το φαγκότο.

¹¹² Bruno Bartolozzi, *New Sounds of Woodwind* (London: Oxford University Press, 1967), σ. 44.

αυτών εξαιτίας της μεγάλης δυσκολίας. Βέβαια θα ήμασταν άδικοι αν δεν αναγνωρίζαμε το γεγονός ότι όλο και περισσότεροι φλαουτίστες περιλαμβάνουν τις τεχνικές αυτές στην μελέτη τους. Όσο η μουσική προχωρά και εξελίσσεται τόσο οι εκτελεστές συνειδητοποιούν ότι πρέπει τουλάχιστον να συμβαδίζουν με την εκάστοτε εποχή. Έτσι πολύ σύντομα οι διευρυμένες τεχνικές δεν θα αποτελούν εξειδίκευση αλλά θα είναι μέρος της σπουδής του οργάνου-φλάουτου.

Η διάδοση των διευρυμένων τεχνικών στην παιδαγωγική φιλολογία ξεκίνησε από τους φλαουτίστες που πρώτοι πειραματίστηκαν με αυτές. Το 1974, ο Thomas Howell έγραψε το *Avant-Garde Flute*¹¹³, το οποίο ουσιαστικά αποτελεί μία ιστορική αναδρομή περιγράφοντας σκέψεις κυρίως από τη σύλληψη της ιδέας των πολλαπλών συνηγήσεων, τα προβλήματα που δημιουργήθηκαν και πώς σταδιακά αντιμετωπίστηκαν.

Το 1975 ο Robert Dick εξέδωσε τη μέθοδό του *The Other Flute*. Με την έκδοση αυτή προσπάθησε να ορίσει όλες τις δυνατές πιθανότητες παιξίματος, στις οποίες κατά τη γνώμη του μπορεί το φλάουτο να αντεπεξέλθει. Ουσιαστικά αυτό το βιβλίο αλλά και τα επόμενα που ακολούθησαν χρησιμοποιήθηκαν από τους φλαουτίστες ως βασικά βοηθήματα για την εκτέλεση των έργων του Dick, αλλά και των περισσότερων συνθέσεων που χρησιμοποιούν τις διευρυμένες τεχνικές. Επίσης τα βιβλία του αποτέλεσαν και σημαντικό οδηγό για τους συνθέτες που δεν γνώριζαν επακριβώς τις δυνατότητες του φλάουτου. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά:

‘ ... στα 25 χρόνια που έχουν περάσει από την πρώτη έκδοση του (*The Other Flute*), η μουσική που γράφεται είναι όλο και πιο επιτυχημένη και περισσότεροι συνθέτες άρχισαν να ασχολούνται με αυτό το είδος μουσικής¹¹⁴. ’

¹¹³ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 274.

¹¹⁴ Robert Dick, αναφορά στο Larry Krantz, The Robert Dick Corner, (δημοσιευμένο διαδικτυακά στο FLUTE list, 19 March 2000), <<http://www.larrykrantz.com/multphon.htm>>[‘... in the 25 years since its first edition appeared in 1975, more successful music has been created by more composers of more stylistic proclivities than has been created from the other two works combined’ Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη]

Το 1986, ο Dick εξέδωσε το *Tone Development Through Extended Techniques* στο οποίο βοηθά το φλαουτίστα να κατανοήσει τις νέες τεχνικές με τη βοήθεια ειδικών σπουδών¹¹⁵. Ακολούθησε το *Circular Breathing for the flute* (1987) το οποίο είναι ένα εγχειρίδιο ανάλυσης της τεχνικής της κυκλικής αναπνοής¹¹⁶. Ο Dick πιστεύει ότι η διακοπή των φράσεων λόγω της αναπνοής αποτελεί τροχοπέδη στην ερμηνεία της σύγχρονης μουσικής¹¹⁷. Ένας από τους λόγους είναι ότι πολλές από τις νέες τεχνικές χρειάζονται περισσότερη διαφραγματική στήριξη με συνέπεια να ξοδεύεται περισσότερος αέρας. Με αυτό τον τρόπο η κυκλική αναπνοή λύνει τα προβλήματα που δημιουργούνται από τα κενά ανάμεσα στη μουσική και την ερμηνεία.

Ένας ακόμη φλαουτίστας που ασχολήθηκε με τις νέες τεχνικές είναι ο Γάλλος Pierre-Yves Artaud. Ο τελευταίος εξέδωσε τη μέθοδό του *Present Day Flutes* το 1980¹¹⁸. Σε αυτό ο Artaud δίνει μια σειρά σπουδών πάνω στις νέες τεχνικές. Ο Artaud είναι ένας φλαουτίστας που ασχολείται με την εκτέλεση σύγχρονης μουσικής και επιμελήθηκε τις σπουδές αυτού του βιβλίου με μεγάλη φροντίδα βοηθώντας εξαιρετικά τον φλαουτίστα να κατανοήσει σε βάθος τις νέες τεχνικές και να αντιπαρέλθει τα όποια προβλήματα.

Στο υπόλοιπο μέρος αυτού του κεφαλαίου θα γίνει μία προσπάθεια για την ανάλυση και επεξήγηση των διευρυμένων τεχνικών παιχνιδιού.

3.2 Πολλαπλές Συνηγήσεις (Multiphonics)¹¹⁹

Η πιο ασυνήθιστη τεχνική που τάραξε τα νερά του παραδοσιακού τρόπου παιχνιδιού φλάουτου είναι οι πολλαπλές συνηγήσεις ή όπως ονομάζονται διεθνώς, multiphonics. Τα Multiphonics είναι το αποτέλεσμα δύο ή περισσότερων ήχων που ηχούν ταυτόχρονα. Όπως

¹¹⁵ Robert Dick, *Tone Development Through Extended Techniques* (New York: Multiple Breath Music Company, 1986).

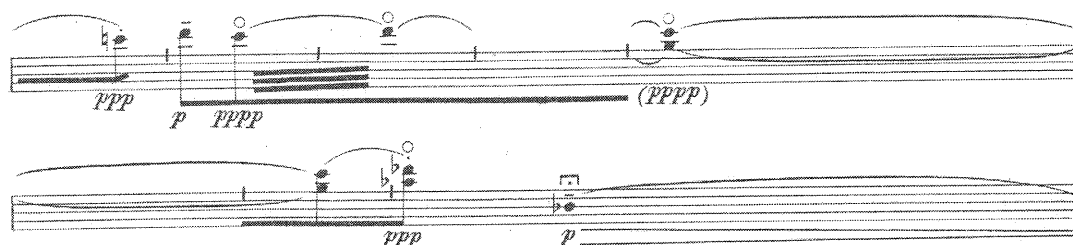
¹¹⁶ Ardal Powell, 'Robert Dick', *Grove Music Online*, ed. L. Macy πρόσβαση 2 Μαΐου 2008 <<http://www.grovemusic.com>>

¹¹⁷ Robert Dick, *Circular Breathing fir the Flute* (New York: *Multiple Breath Music Company*, 1987), σ. 23.

¹¹⁸ Pierre-Yves Artaud, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980).

¹¹⁹ Βλ. Παράρτημα, 2.

έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο το πρώτο multiphonic που γράφτηκε για φλάουτο εντοπίζεται στη *Sequenza I* του Luciano Berio. Ο Severino Gazzelloni που συνεργάστηκε με τον Berio απέδειξε ότι το φλάουτο μπορεί να παράγει από δύο έως έξι ήχους ταυτόχρονα¹²⁰.



Εικόνα 14: Το πρώτο τυπωμένο multiphonic. (Berio, *Sequenza I*, σ. 4)

Τα multiphonics που μπορεί να παράγει το φλάουτο καλύπτουν πολλούς συνδυασμούς ηχοχρωμάτων, από ‘καθαρούς’ συνδυασμούς διαστημάτων μέχρι διάφωνα διαστήματα. Ο Dick αναφέρει σχετικά στο *The Other Flute*:

‘Κάθε δακτυλισμός, χωρίς εξαίρεση μπορεί να παράγει τουλάχιστον ένα συνδυασμό πολλαπλής συνήχησης (συνήθως από δύο έως έξι) Αυτές οι συνηγήσεις είναι το ταυτόχρονο αποτέλεσμα δύο ή περισσότερων ήχων που παράγονται από κάθε συνδυασμό δακτύλων¹²¹’.

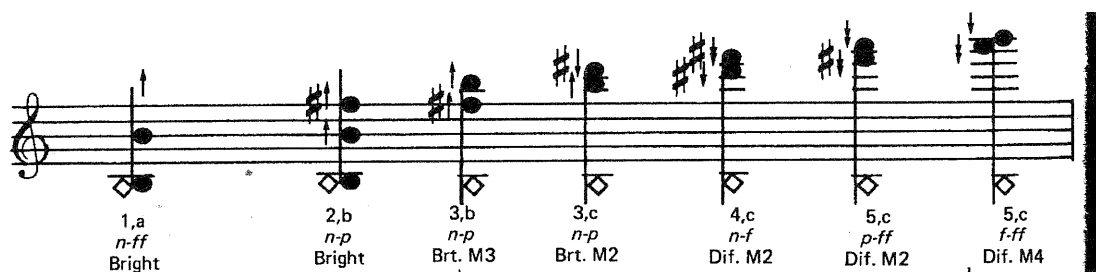
Τα multiphonics παράγονται με υπερφύσημα, χρησιμοποιώντας δακτυλισμούς που παράγουν χαμηλές συχνότητες, προς τις ψηλότερες περιοχές. Η ταχύτητα του αέρα προς την κεφαλή του φλάουτου πρέπει να είναι κατάλληλη και από συγκεκριμένη γωνία έτσι ώστε να παραχθούν περισσότεροι από έναν ήχο. Τα Multiphonics σύμφωνα με τον Dick μπορούν να χωριστούν σε τρεις βασικές κατηγορίες: i) Multiphonics με βάση τους φυσικούς αρμονικούς,

¹²⁰ Bruno Bartolozzi, *New Sounds of Woodwind* (London: Oxford University Press, 1967), σ. 45.

¹²¹ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 81. [‘Every fingering, without exception, yields at least one multiple sonority, more usually for to six. These sonorities are the simultaneous sounding of two or more of the pitches produced by each fingering’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

ii) Multiphonics με τη χρησιμοποίηση ειδικών δακτυλισμών και iii) Multiphonics μικροτόνων (επίσης με τη βοήθεια ειδικών δακτυλισμών)¹²²

i) Κάθε δακτυλισμός που χρησιμοποιείται για την παραγωγή των νοτών του φλάουτου (από B3 μέχρι D5) μπορεί να παράξει πολλαπλές συνηγήσεις σε διαστήματα οκτάβας, καθαρής πέμπτης, καθαρής τετάρτης, μεγάλης τρίτης, μικρής τρίτης και μεγάλης δευτέρας. Αυτά λοιπόν τα multiphonics παράγονται μεταβάλλοντας κατάλληλα τη θέση της εμποσούρας¹²³ και με υπερφύσημα στη χαμηλή περιοχή προσπαθώντας να παραχθούν όσο το δυνατόν περισσότεροι αρμονικοί. Το κούρδισμα σε αυτές τις περιπτώσεις διαφέρει αρκετά, και είναι στην αρμοδιότητα του εκτελεστή να προσαρμόσει την εμποσούρα αλλά και την ταχύτητα του αέρα που χρησιμοποιεί. Οι αρμονικοί που παράγονται είναι της ίδιας τάξης και μπορούν να ονομαστούν επίσης διπλές (double stops: όπως ονομάζονται στην τεχνική του βιολιού) με την παρεμβολή των διάφορων υπέρτονων που δημιουργούνται. Οι υπέρτοννοι που παράγονται είναι συνήθως ίδιοι με τη συχνότητα της θεμελίου¹²⁴.



Εικόνα 15: Multiphonics με βάση τους φυσικούς αρμονικούς (Robert Dick, *The Other Flute*, σ. 84)

Η επόμενη κατηγορία είναι τα multiphonics που παράγονται με τη βοήθεια ειδικών δακτυλισμών. Αυτή η κατηγορία είναι πολύ ενδιαφέρουσα όχι μόνο για το διαφορετικό

¹²² Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 82.

¹²³ Βλ. Παράρτημα, 3.

¹²⁴ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 85.

ηχώχρωμα, αλλά και για την καθαρότητα και ακρίβεια που προσφέρει στο ηχητικό αποτέλεσμα¹²⁵. Οι συνθέτες, όπως ο Takemitsu, έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον σε αυτήν την μορφή παραγωγής multiphonics. Στο έργο του *Voice* για σόλο φλάουτο χρησιμοποιεί multiphonics παραθέτοντας τους ειδικούς δακτυλισμούς στην παρτιτούρα¹²⁶.

The image shows two staves of musical notation for multiphonics. The first staff is for D#4, with two sections: the first section has five fingerings (1-5) and the second section has six fingerings (1-5, 2a, 2b). The second staff is for E4, with two sections: the first section has six fingerings (1-5, 3a, 3b) and the second section has four fingerings (1-4). Each fingering is accompanied by dynamic markings and performance instructions.

Fingering	Dynamic	Instruction
1,a	<i>n-p</i>	Dif. MB1 I
2,b	<i>n-p</i>	Dif. II
2,b	<i>n-mp</i>	Dif. III
3,c	<i>n-p</i>	Dif. IV
4,c	<i>n-p</i>	Dif. IV
1,a	<i>pp</i>	Mut. MB2 I
1,a	<i>n-mf</i>	Dif. IV
5,c	<i>pp</i>	Mut. IV
5,c	<i>pp</i>	Dif. IV
4,c	<i>pp</i>	Dif. IV
5,c	<i>pp</i>	Dif. IV
1,a	<i>n-p</i>	Dif. MB1 I
2,a	<i>n-mf</i>	Dif. II
3,b	<i>n-f</i>	Dif. II
4,b	<i>n-p</i>	Dif. III
4,c	<i>n-p</i>	Dif. III
5,c	<i>n-p</i>	Dif. IV
1,a	<i>n-p</i>	Dif. MB2 I
2,b	<i>n-mf</i>	Dif. M3 II
3,b	<i>mf-ff</i>	Dif. M4 IV
5,c	<i>mp-f</i>	Dif. N5 IV

Εικόνα 16: Multiphonics με ειδικούς δακτυλισμούς [D#, E], (Robert Dick, *The Other Flute*, σ. 88)

Η τελευταία κατηγορία είναι τα multiphonics που παράγονται με τη βοήθεια μικροτόνων. Αυτή η κατηγορία είναι πανομοιότυπη με την προηγούμενη μόνο που εδώ οι πολλαπλές συνηχήσεις παράγονται με δακτυλισμούς που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή μικροτόνων¹²⁷.

¹²⁵ Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 10

¹²⁶ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 123

¹²⁷ Bruno Bartolozzi, *New Sounds of Woodwind* (London: Oxford University Press, 1967), σ. 44

1, a *n-ff* Brt. I | 1, a *n-ff* Dif. I | 1, a *n-ff* Dif. I | 1, a *n-ff* Dif. I | 2, b *n-mf* Brt. II | 2, b *n-mf* Edgy II | 2, b *n-mf* Edgy II | 3, b *n-mf* Mut. II | 3, b *n-mf* Brt. M4 III | 3, b *n-mf* Edgy II | 2, b *n-mf* Edgy III | 3, b *n-mf* Edgy III

D# key dep. | D# key dep. | D# key dep.

Εικόνα 17: Multiphonics μικρόφωνων (Robert Dick, *The Other Flute*, σ. 88)

Τα multiphonics ήταν η νέα τεχνική που άλλαξε εντελώς τον χάρτη του φλαουτιστικού ρεπερτορίου. Το φλάουτο έπαψε να θεωρείται αυστηρά μονοφωνικό όργανο. Οι συνθέτες ενθουσιάστηκαν από αυτήν τη νέα προοπτική σύνθεσης και μάλιστα πολλοί από αυτούς συνέθεσαν έργα βασισμένα αποκλειστικά σε αυτήν την τεχνική. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *The Great Train Race* του Ian Clarke¹²⁸. Ο συνθέτης σε αυτό χρησιμοποιεί κάθε πιθανή τεχνική παραγωγής πολλαπλών συνηχήσεων¹²⁹.

58 *a piacere* *f*

Εικόνα 18: Multiphonic με ειδικούς δακτυλισμούς (Clark, *The Great Train Race*, μ.58)

¹²⁸ Ο Ian Clarke είναι καθηγητής φλάουτου στο Guildhall School of Music and Drama.

¹²⁹ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 123

Ο Robert Dick είναι ο φλαουτίστας που ουσιαστικά επεξήγησε και ανέλυσε την τεχνική παραγωγής των multiphonics στο ευρύ κοινό. Τα έργα του για φλάουτο και ειδικά το *Afterlight* είχαν τεράστια επίδραση τόσο σε φλαουτίστες αλλά κυρίως σε συνθέτες. Σχετικά με την τεχνική των multiphonics ο Dick αναφέρει

‘ Η πλειονότητα των πολλαπλών συνηχήσεων στο χώρο της σύνθεσης (του φλάουτου) είναι πραγματικά ανεξερεύνητη. Κυρίως γιατί οι συνθήκες μεταβάλλονται από φλάουτο σε φλάουτο. Οι συνθέτες θα πρέπει να αισθάνονται ελεύθεροι να χρησιμοποιούν αυτό το υλικό, λαμβάνοντας υπόψη τη δυναμική έκταση, την ευκολία ή δυσκολία ανταπόκρισης της κάθε συνήχησης, και προπαντός το γεγονός ότι οι συνθέσεις που περιλαμβάνουν πολλαπλές συνηχήσεις απαιτούν περισσότερο χρόνο προετοιμασίας από εκείνες που χρησιμοποιούν “παραδοσιακές” τεχνικές¹³⁰.’

3.3 Μικρότονοι¹³¹

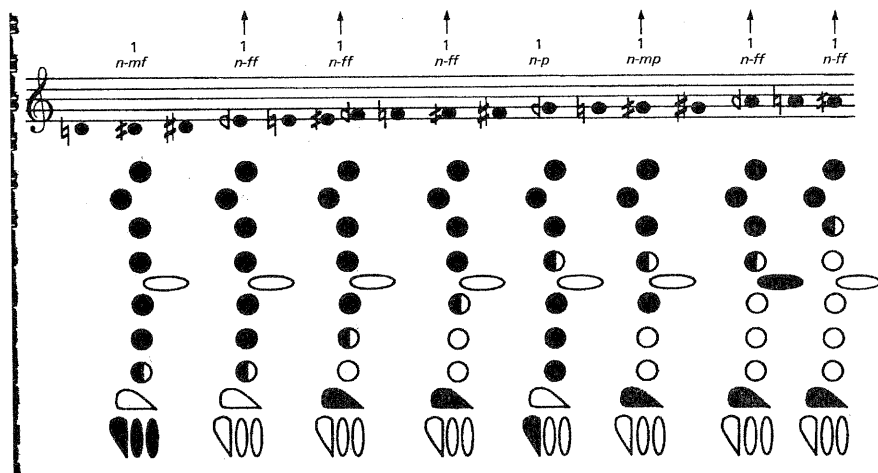
Το φλάουτο μπορεί να παράγει με ακρίβεια διαστήματα μικρότερα της δεκάτης έκτης του τόνου αν και δεν ανήκει στην κατηγορία των ασυγκέραστων μουσικών οργάνων¹³². Τα διαστήματα των μικροτόνων δεν αποτελούν χαρακτηριστικό της δυτικής μουσικής αλλά συναντιούνται και σε άλλους μουσικούς πολιτισμούς όπως η βυζαντινή μουσική. Με ειδικούς δακτυλισμούς είναι δυνατόν να παιχτούν στο φλάουτο κλίμακες που αποτελούνται από τέταρτα του τόνου .

¹³⁰ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 82. [‘The vast compositional are of multiple sonorities is indeed virtually unexplored. This, more than anything else, will vary from flute to flute. Composers should feel free in their use of these materials, noting the dynamic range, easy of response, and starting time of each sonority, and remembering that compositions including multiple sonorities will take more time to prepare for performance than those that call for traditional playing’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

¹³¹ Βλ. Παράρτημα, 4

¹³² Artaud, Pierre-Yves. *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 15

Οι κλίμακες αυτές καλύπτουν έκταση από το D4 μέχρι και το E7. Υπάρχουν ειδικοί δακτυλισμοί για αυτές τις κλίμακες που απευθύνονται σε φλάουτα με ανοιχτές τάπες¹³³ αλλά και σε φλάουτα με κλειστές.



Εικόνα 19: Κλίμακα σε τέταρτα του τόνου από το D4 μέχρι το A#3 για φλάουτο με ανοιχτές τάπες. (Robert Dick, *The Other Flute*, σ. 55)

Εκτός από τις κλίμακες τετάρτων του τόνου που μπορούν να παραχθούν υπάρχουν επίσης και κλίμακες με διαφορετικό εύρος μικροτόνων. Αυτές οι κλίμακες παράγονται συνήθως παίζοντας κανονικά τη χρωματική κλίμακα και αφήνοντας μία τάπα ανοιχτή, (αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο σε φλάουτο με ανοιχτές τρύπες) εναλλάσσοντας παράλληλα και την θέση της εμποσούρας¹³⁴. Έτσι είναι δυνατόν να παραχθούν και διαστήματα τριακοστής δευτέρας του τόνου. Ο Dick αναφέρει σχετικά:

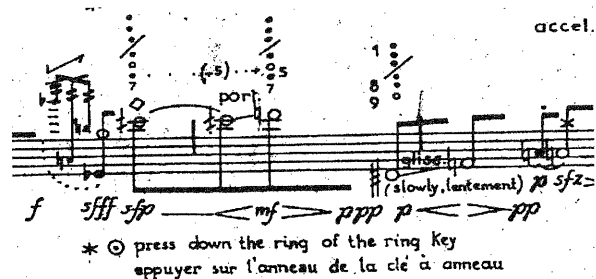
‘Οι συνθέτες μπορεί να βρουν ότι οι ελάχιστοι δυνατοί μικρότονοι που μπορούν να παραχθούν είναι η πιο ενδιαφέρουσα κατηγορία μικροτόνων. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε οποιαδήποτε σημείο ως γέφυρα αλλαγής συχνότητας¹³⁵,

¹³³ Βλ. Παράρτημα, 5.

¹³⁴ Bruno Bartolozzi, *New Sounds of Woodwind* (London: Oxford University Press, 1967), σ. 46.

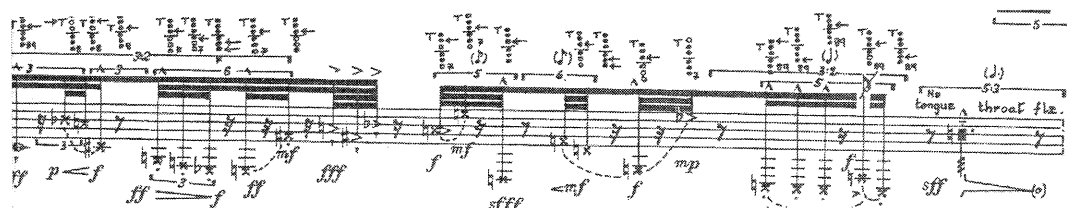
¹³⁵ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 58. [‘Composers may find microtonal segments the most interesting of all microtonal possibilities. They can be used as presented or taken as a source set for the construction of unique pitch sequences’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

Πληθώρα συνθετών χρησιμοποίησαν τους μικρότονους στις συνθέσεις τους για φλάουτο. Οι Ασιάτες συνθέτες χρησιμοποίησαν τους μικρότονους στις συνθέσεις τους προσπαθώντας να μιμηθούν την παραδοσιακή μουσική τους κουλτούρα. Για παράδειγμα οι Ιάπωνες συνθέτες Takemitsu και Fukushima χρησιμοποίησαν τους μικρότονους στις συνθέσεις τους προσπαθώντας να μιμηθούν τα μικροδιαστήματα της μουσικής της πατρίδας τους, αλλά και του παραδοσιακού μπαμπού φλάουτου *Shakuhachi*¹³⁶.



Εικόνα 20: Παράδειγμα μικρότονων από το φλαουτιστικό ρεπερτόριο. (Takemitsu, *Voice*, σ.1)

Επιπροσθέτως ο Brian Ferneyhough στο *Cassandra's Dream Song* χρησιμοποίησε περάσματα βασισμένα στην τεχνική των μικρότονων.



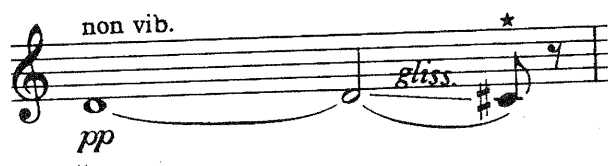
Εικόνα 21: Παράδειγμα μικρότονων από το φλαουτιστικό ρεπερτόριο (Ferneyhough, *Cassandra's dream Song*, Μέρος 4)

¹³⁶ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 232.

3.4. Glissandi¹³⁷

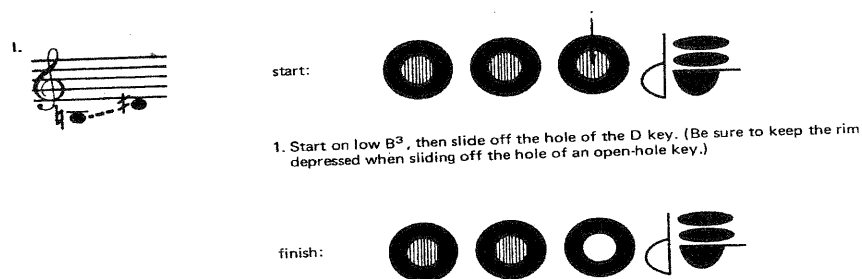
Η τεχνική του glissando είναι κάτι με το οποίο οι περισσότεροι μουσικοί είναι εξοικειωμένοι. Η τεχνική του glissando υπάρχει από την εποχή του baroque στην οποία οι μουσικοί το χρησιμοποιούσαν σαν στολίδι, σύμφωνα με το προσωπικό τους γούστο¹³⁸.

Υπάρχουν δύο τρόποι χρησιμοποίησης της τεχνικής του glissando στο φλάουτο. Ο πρώτος και πιο συνηθισμένος είναι με κίνηση των χειλιών προσαρμόζοντας την εμποσούρα μπρος και πίσω¹³⁹.



Εικόνα 21: glissando με τα χείλια (Benjamin, *Flight*, μ. 1-2)

Ο δεύτερος είναι πραγματοποιήσιμος μόνο σε φλάουτο με ανοιχτές τάπες και γίνεται γλιστρώντας ένα-ένα τα δάκτυλα πρώτα από τις τρύπες και μετά από τα κλειδιά. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να υπάρξει ένα συνεχόμενο glissando από το B3 μέχρι και το A#6. Ο Dick αναλύει αυτό το glissando σε τρία στάδια.



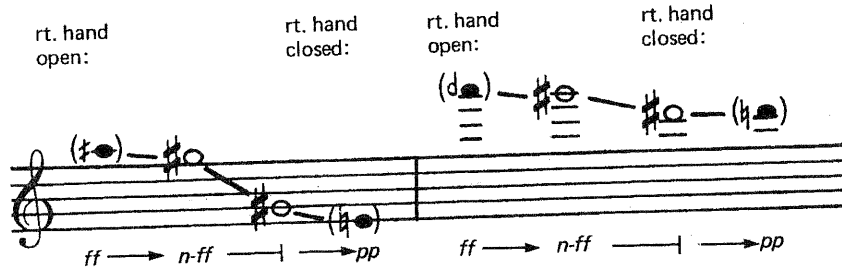
Εικόνα 22: Το πρώτο στάδιο του glissando. (Robert Dick, *The Other Flute*, σ. 73)

¹³⁷ Βλ. Παράρτημα, 6.

¹³⁸ Rachel Brown, *The Early Flute, A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), σ. 45.

¹³⁹ Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 58.

Στο *The Other Flute*, ο Dick επίσης εισάγει μία ακόμη καινοτομία το glissando με την βοήθεια της κεφαλής του φλάουτου. Αυτό το glissando παράγεται όταν ο φλαουτίστας μετακινεί το δάκτυλο του στο εσωτερικό της κεφαλής του φλάουτου¹⁴⁰.



Εικόνα 23: glissando με την κεφαλή του φλάουτου (Robert Dick, *The Other Flute*, σ.79)

Ο Robert Dick συνέθεσε το *Felix on the Helix* (1998), ένα κομμάτι που είναι μόνο για κεφαλή φλάουτου για να παρουσιάσει την καινούργια του ιδέα.

3.5. Frullato ή Flutter tonguing¹⁴¹

Η τεχνική του frullato ή flutter tonguing ήταν ήδη πολύ διαδεδομένη στο ρεπερτόριο του φλάουτου του 20ου αιώνα και πριν τη χρησιμοποίηση των διευρυμένων τεχνικών αποτελούσε την πιο ασυνήθιστη τεχνική. Το frullato παράγεται όταν ο φλαουτίστας παίζει και ταυτόχρονα “ρολάρει” τη γλώσσα του προφέροντας το γράμμα ρο. (δηλαδή “rrrrrrrrrrrr”) ¹⁴²



Εικόνα 24: frullato (Robert Dick, *The Other Flute*, σ. 128)

¹⁴⁰ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 79.

¹⁴¹ Βλ. Παράρτημα, 7.

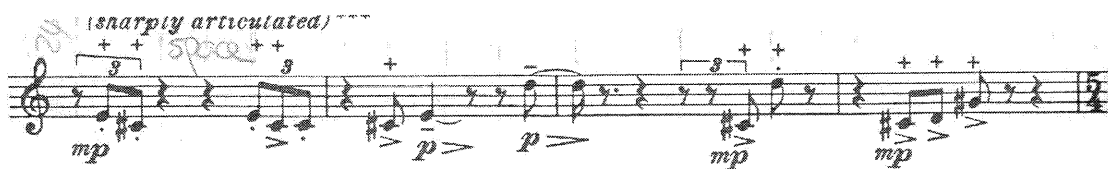
¹⁴² Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 55.

Οι δύο παράμετροι της τεχνικής του frullato είναι η ταχύτητα του αέρα και η συχνότητα με την οποία κινείται η γλώσσα¹⁴³. Το frullato είναι μια τεχνική που είναι δύσκολο να εξηγηθεί μιας και δεν μπορεί ο καθένας να “ρολάρει” τη γλώσσα του με τον ίδιο τρόπο. Κάθε φλαουτίστας θα πρέπει να πειραματιστεί μόνος του και να βρει στην ουσία εκείνη τη θέση της γλώσσας που θα τον βοηθά να παράγει το εφέ του frullato. Το frullato στη χαμηλή περιοχή του φλάουτου είναι πιο δύσκολο να παραχθεί από ότι στη μεσαία και ψηλότερη περιοχή και αυτό συμβαίνει γιατί η συχνότητα με την οποία κινείται η γλώσσα πρέπει να είναι πιο αργή, έτσι ώστε να παραχθεί η νότα. Αν η συχνότητα της κίνησης είναι πιο γρήγορη, αυτό που συνήθως συμβαίνει είναι να παράγεται με υπερφύσημα η ίδια νότα μία οκτάβα ψηλότερα .

Ένας άλλος τύπος frullato είναι αυτός που παράγεται με τη βοήθεια του πίσω μέρος του λαιμού (roar flutter). Ο εκτελεστής τοποθετεί την γλώσσα του όσο πιο χαμηλά μπορεί στη στοματική κοιλότητα και παράγει σχεδόν την λέξη “ρο” με τις φωνητικές του χορδές¹⁴⁴.

3.6. Κρουστοί ήχοι (Percussive sounds)¹⁴⁵

Όπως έχει αναφερθεί ήδη το πρώτο έργο που περιείχε κρουστούς ήχους είναι το *Density 21.5* (1936) του Edgar Varèse¹⁴⁶. Ο συνθέτης σημειώνει τις νότες που επιθυμεί να ακούγονται σαν κρουστοί με ένα σταυρό πάνω από κάθε νότα.



Εικόνα 25: Κρουστοί ήχοι (Varèse, *Density 21.5*, μ. 24- 27)

¹⁴³ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 127.

¹⁴⁴ Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 55.

¹⁴⁵ Βλ. Παράρτημα, 8.

¹⁴⁶ Ardal Powell, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 232.

Οι κρουστοί ήχοι παράγονται με το χτύπημα των κλειδιών και ταυτόχρονα με ατάκα¹⁴⁷ μόνο της γλώσσας. Με αυτόν τον τρόπο παράγονται μικρές αντηχήσεις μέσα στο σωλήνα του φλάουτου. Η τεχνική αυτή επιτρέπει και τη χρησιμοποίηση χρωματισμών, ανάλογα με τη δύναμη που ασκείται στα κλειδιά και στην ατάκα της γλώσσας από *ppp* σε *f*. Οι κρουστοί ήχοι μπορούν να εφαρμοστούν σε κάθε συνδυασμό δακτυλισμών, από multiphonics μέχρι whisper tones¹⁴⁸.

Το εφέ των κρουστών ήχων αποδίδει περισσότερο στη χαμηλή περιοχή του φλάουτου αν και παράλληλα ακούγεται και η αντίστοιχη νότα μία οκτάβα ψηλότερα (π.χ. αν χρησιμοποιηθεί κρουστός ήχος στο C3 θα ακουστεί και σε δεύτερο επίπεδο το C4 αλλά το C3 υπερτερεί στο ηχητικό αποτέλεσμα)

Κρουστοί ήχοι μπορούν να παραχθούν και μόνο με ατάκα της γλώσσας χωρίς χτύπημα των κλειδιών. Σε αυτή την περίπτωση η τρύπα της κεφαλής θα πρέπει να μην καλύπτεται από τα χείλη και η γλώσσα να τοποθετηθεί ανάμεσα στα χείλη. Ένας άλλος τρόπος παραγωγής κρουστών ήχων είναι τοποθετώντας την τρύπα της κεφαλής ανάμεσα στα χείλια, με γρήγορη ατάκα της γλώσσας και με αρκετή δύναμη αέρα. Το αποτέλεσμα είναι ακριβώς το ίδιο με εκείνο που προσδίδουν τα χτυπήματα των κλειδιών αλλά χωρίς τους μηχανικούς ήχους των κλειδιών¹⁴⁹.

3.7 Συνδυασμός τραγουδιού και παιξίματος

Ο συνδυασμός τραγουδιού και παιξίματος είναι μία τεχνική που όλοι οι φλαουτίστες μπορούν να προσεγγίσουν. Σε αυτήν την τεχνική ο φλαουτίστας τραγουδά μία μελωδία ή διάστημα ενώ παίζει μία άλλη αντίστοιχη μελωδία ή διάστημα¹⁵⁰. Το τραγούδι σε συνίσονο (ή σε διάστημα οκτάβας) από τη μελωδία ή τη νότα που παίζεται είναι πολύ πιο εύκολο από

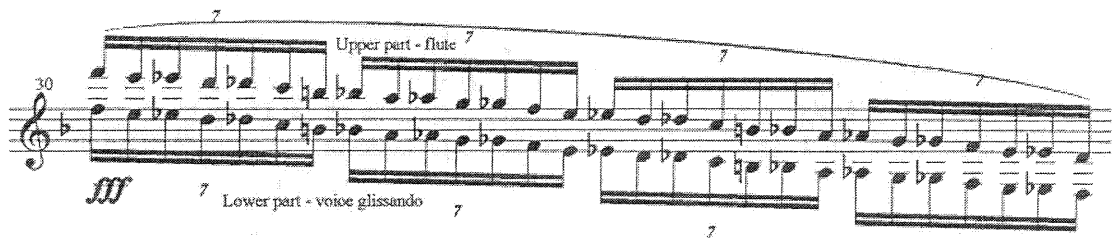
¹⁴⁷ Βλ. Παράρτημα, 9.

¹⁴⁸ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 129.

¹⁴⁹ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 132.

¹⁵⁰ Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 72.

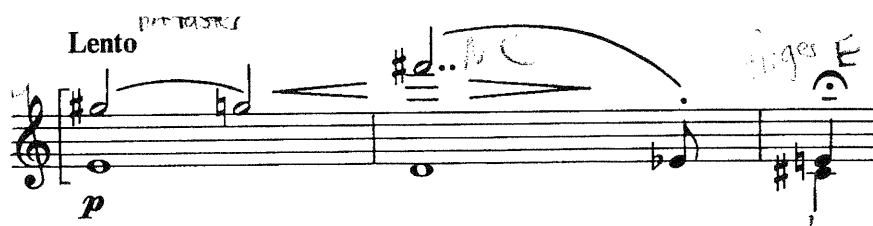
την περίπτωση που ο φλαουτίστας παίζει διαφορετική νότα από αυτή που χρειάζεται να τραγουδήσει.



Εικόνα 26: Συνδυασμός τραγουδιού και παιχνίματος σε διάστημα οκτάβας. (Clark, *The Great Train Race*, μ30)

Στην περίπτωση που η μελωδία της φωνής και η μελωδία του φλάουτου πλησιάζουν, ο τόνος διαφοράς που παράγεται δημιουργεί διακρότημα και έτσι είναι πολύ δύσκολο να παραχθεί το επιθυμητό διάστημα. Ακόμη και αν παραχθεί είναι πολύ δύσκολο να έχει διάρκεια¹⁵¹.

Ένα παράδειγμα συνδυασμού τραγουδιού και παιχνίματος με διαφορετικές μελωδίες στη φωνή και στο φλάουτο είναι το *The Kestrel Paced Around the Sun* του Peter Maxwell Davies. Σε αυτό το έργο, όπως έχει είδη αναφερθεί ο φλαουτίστας παίζει G#2 και τραγουδά E3 ενώ στην πορεία εξελίσσεται μια ξεχωριστή μελωδία και για τις δύο φωνές. Αυτό είναι αρκετά δύσκολο ιδίως όταν το E3 που πρέπει να τραγουδηθεί δε συναντάται σε προηγούμενα σημεία του κομματιού και έτσι ο φλαουτίστας δεν έχει την ευκαιρία να προετοιμαστεί (δηλαδή να εντοπίσει την ακριβή τονικότητα του E3).



Εικόνα 27: Συνδυασμός τραγουδιού και παιχνίματος σε διαφορετικά διαστήματα. (Davies, *The Kestrel Paced Around*, Μέρος III)

¹⁵¹ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 135.

Οι πολλαπλές συνηχήσεις που δημιουργούνται με αυτή την τεχνική είναι πλούσιες σε αρμονικούς και κάποιος θα μπορούσε να τις περιγράψει ως αρκετά ηχηρές. Η έκταση των χρωματισμών που περιλαμβάνει ο συνδυασμός τραγουδιού και παιξίματος είναι από *mp* έως *f*. Η περίπτωση του *pp* ή *p* είναι εξαιρετικά δύσκολη έως αδύνατη. Επίσης όταν οι συνθέτες χρησιμοποιούν την τεχνική αυτή στις συνθέσεις τους θα πρέπει να δίνουν διαφορετικές επιλογές για τη φωνή που θα τραγουδηθεί. Δηλαδή για φλαουτίστες με ψηλή φωνή και φλαουτίστες με χαμηλή φωνή θα πρέπει επίσης να λαμβάνεται υπόψη και η διαφορετικότητα των γυναικείων και αντρικών φωνών¹⁵².

3.8 Pitch Bending¹⁵³

Η τεχνική του Pitch Bending μοιάζει με την τεχνική του glissando και εκτελείται με την μετακίνηση της εμποσούρας πάνω στην κεφαλή του φλάουτου. Με αυτόν τον τρόπο ο φλαουτίστας μπορεί να μεταβάλλει την τονικότητα χωρίς να χρησιμοποιεί τα κλειδιά του φλάουτου¹⁵⁴.

Βέβαια θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε εδώ, ότι ουσιαστικά ολόκληρη η τεχνική του φλάουτου βασίζεται στον τρόπο με τον οποίο βρίσκεται η εμποσούρα πάνω στην κεφαλή του φλάουτου. Με αυτόν τον τρόπο ρυθμίζεται το κούρδισμα, η ταχύτητα του αέρα που θα πρέπει να χρησιμοποιείται καθώς και η κατάλληλη γωνία με την οποία θα κατευθύνεται ο αέρας στο φλάουτο.

Η τεχνική του Pitch Bending, γίνεται ως εξής: όταν ο φλαουτίστας γυρνά την κεφαλή του φλάουτου προς τα έξω το κούρδισμα οξύνεται, ενώ όταν γυρνά την κεφαλή προς τα μέσα το κούρδισμα χαμηλώνει. Στην περίπτωση που ο φλαουτίστας γυρνά την κεφαλή προς τα μέσα μπορεί να επιτύχει μεγαλύτερο εύρος αλλαγής της τονικότητας από την περίπτωση που γυρνά προς τα έξω. Επίσης συνθέτες και φλαουτίστες θα ήταν καλό να λάβουν υπόψη

¹⁵² Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 81

¹⁵³ Βλ. Παράρτημα, 10.

¹⁵⁴ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ.135.

τους ότι γυρνώντας την κεφαλή προς τα μέσα απαιτείται μείωση της ταχύτητας και της έντασης του αέρα ενώ προς τα έξω αύξηση της ταχύτητας και της έντασης του αέρα. Ο παρακάτω πίνακας δείχνει τις καλύτερες δυνατότητες Pitch Bending¹⁵⁵.

Τονικότητα	Bending Upwards (προς τα έξω)	Bending downwards (προς τα μέσα)
B3 – F4	¼ του τόνου	½ του τόνου
F#4 – C#5	¼ του τόνου	¼ ή 1 τόνου
D5 – F5	¼ του τόνου	¼ ή ½ του τόνου
F#5 – A#5	¼ του τόνου	½ ή ¾ του τόνου
B5 – E6	¼ του τόνου	½ του τόνου
F6 – B6	¼ του τόνου	¼ του τόνου
C7 – F#7	Αμελητέα μετακίνηση	Αμελητέα μετακίνηση

3.9. Whistle Tones

Η τεχνική των whistle tones ή αλλιώς whisper tones, αναφέρεται στους ήχους που παράγονται όταν ο φλαουτίστας φυσά πολύ απαλά τον αέρα στο σωλήνα του φλάουτου σαν σφύριγμα¹⁵⁶. Οι ήχοι αυτοί είναι δυνατόν να παραχθούν με κάθε δυνατό δαχτυλισμό. Ο τρόπος παραγωγής των whistle tones προϋποθέτει την κατάλληλη εμποσούρα. Ο

¹⁵⁵ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

¹⁵⁶ Artaud, Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980), σ. 68.

φλαουτίστας χρειάζεται να σχηματίσει μια πολύ μικρή σχισμή ανάμεσα στα χείλια του. Η τεχνική αυτή είναι από τις δυσκολότερες και απαιτεί πολύ εξάσκηση¹⁵⁷.

Είναι δυνατόν να παραχθούν whistle tones στο φλάουτο στην έκταση από το D6 έως και το D7. Αν και το αποτέλεσμα των whistle tones είναι πολύ απαλοί ήχοι, με κατάλληλη εξάσκηση μπορούν να επιτευχθούν χρωματισμοί από *pp* έως και *mf*¹⁵⁸.

3.10. Κυκλική αναπνοή

Η τεχνική της κυκλικής αναπνοής σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί νέα. Είναι μια πολύ παλιά τεχνική που χρησιμοποιούν πνευστοί μουσικοί με την οποία μπορούν να παίζουν μεγάλες μουσικές φράσεις χωρίς να διακόπτουν τη ροή της μουσικής για εισπνοή αέρα. Η τεχνική αυτή συναντάται πολύ συχνά στην παραδοσιακή μουσική διάφορων πολιτισμών όπως οι παραδοσιακοί εκτελεστές κλαρίνου στην Ελλάδα, οι εκτελεστές didjeridu στην Αυστραλία, ή οι εκτελεστές kaval στην Βουλγαρία.

Η διαδικασία της κυκλικής αναπνοής επιτυγχάνεται όταν ο εκτελεστής αποθηκεύει αέρα στα μάγουλά του ενώ παίζει και ταυτόχρονα εισπνέει αέρα από τη μύτη. Η θέση της γλώσσας τοποθετείται όσο πιο χαμηλά γίνεται στη στοματική κοιλότητα και αποτελεί φράγμα ανάμεσα στον αέρα που εισπνέεται και στον αέρα που εκπνέεται¹⁵⁹.

Ένας εύκολος τρόπος κατανόησης της διαδικασίας της τεχνικής της κυκλικής αναπνοής είναι πίνοντας νερό από ένα ποτήρι με ένα καλαμάκι. Αν παρατηρήσουμε καθώς πίνουμε το νερό μπορούμε να αναπνέουμε ταυτόχρονα από τη μύτη. Το ανθρώπινο ένστικτο εμποδίζει το νερό να κατευθυνθεί στους πνεύμονες. Η ίδια διαδικασία συμβαίνει και στην κυκλική αναπνοή.

¹⁵⁷ Robert Dick, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975), σ. 140.

¹⁵⁸ Bruno Bartolozzi, *New Sounds of Woodwind* (London: Oxford University Press, 1967), σ. 136.

¹⁵⁹ Robert Dick, *Circular Breathing for the Flute* (New York: Multiple Breath Music Company, 1987), σ. 92.

Η γνώση της κυκλικής αναπνοής είναι πολύ χρήσιμη τόσο στην εκτέλεση νέας μουσικής όσο και στην εκτέλεση του «παραδοσιακού» ρεπερτορίου. Για παράδειγμα είναι πολύ χρήσιμη στη μουσική μπαρόκ, όπου υπάρχουν μεγάλες μουσικές φράσεις που διακόπτονται εξαιτίας της αναπνοής (όπως στις σονάτες Bach για φλάουτο και continuo). Στην νέα μουσική πολλές φορές χρησιμοποιούνται τεχνικές που απαιτούν μεγάλες ποσότητες αέρα. Σε αυτές τις περιπτώσεις η κυκλική αναπνοή είναι απαραίτητο βοήθημα.

* * *

Η μελέτη των διευρυμένων τεχνικών και ο προσδιορισμός τους δημιούργησε μια κοινή γλώσσα επικοινωνίας τόσο μεταξύ των φλαουτιστών αλλά και των συνθετών. Δημιουργήθηκαν κοινοί κώδικες επικοινωνίας και δημιουργίας. Ουσιαστικά οι νέες τεχνικές άνοιξαν ένα διαφορετικό δρόμο έκφρασης για πολλούς συνθέτες και φλαουτίστες. Ουσιαστικά οι νέες τεχνικές φλάουτου αποτέλεσαν το συνδετικό κρίκο από τη Γαλλική Σχολή στη σημερινή εποχή.

4. Το φλάουτο σήμερα

‘Όσο για το μέλλον, μπορούμε να προβλέψουμε τουλάχιστον ότι η σφαίρα του φλάουτου θα συνεχίσει να αντικατοπτρίζει τον κόσμο στο μεγαλείο του, όπως άλλωστε κάνει πάντα¹⁶⁰’

4.1. Εισαγωγή

Είναι χρήσιμο στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο και πριν από τον επίλογο να αναλύσουμε την ανοδική πορεία του ίδιου του οργάνου από τη χρυσή εποχή του, δηλαδή τη Γαλλική Σχολή Φλάουτου έως και σήμερα. Ουσιαστικά, αυτό που οδήγησε στη μεγάλη άνθιση του ρεπερτορίου αλλά και στην ανάπτυξη της τεχνικής του φλάουτου μετά το 1945 ξεκίνησε από το Ωδείο του Παρισιού, κυρίως όταν καθηγητές της σχολής ήταν ο Taffanel και ο Mouyse. Την περίοδο εκείνη και μαζί με το καινούργιο μεταλλικό μοντέλο φλάουτου που κατασκεύασε ο Boehm δημιουργήθηκε η βασική τεχνική του φλάουτου που επηρέασε όλη τη μετέπειτα πορεία του οργάνου.

4.2. Η εξέλιξη του φλάουτου από τη γαλλική σχολή φλάουτου στη σημερινή εποχή

Ο όρος γαλλική σχολή φλάουτου περιγράφει το στυλ παιχνιδιού και διδασκαλίας που ενέπνευσε ο φλαουτίστας Claude -Paul Taffanel και οι μαθητές του στην αλλαγή του 19ου αιώνα στο Ωδείο του Παρισιού. Παράλληλα ο ίδιος όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει γενικότερα το επηρεασμένο από το γαλλικό τρόπο παιχνιδιού στυλ, που

¹⁶⁰ Ardal Powel, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 281. [‘As for the future, we can at least predict that the sphere of the flute will continue to reflect the world at large, as it always has’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

αργότερα επικράτησε σε Ευρώπη και Αμερική. Αυτό συνέβη όταν οι απόφοιτοι του Ωδείου του Παρισιού ταξίδεψαν σε αυτές τις περιοχές, είτε παίζοντας σε ορχήστρες, είτε διδάσκοντας. Ταυτόχρονα με την παράλληλη ανάπτυξη της δισκογραφίας, ο γαλλικός ήχος ταξίδεψε σε όλες τις περιοχές του ανεπτυγμένου κόσμου.

Αρχικά ας καθορίσουμε τη βασική συνεισφορά της Γαλλικής Σχολής. Αυτό που ονομάζουμε γαλλικό ήχο της εποχής του Ωδείου του Παρισιού στην αλλαγή του 19ου αιώνα ήταν άμεσα αναγνωρίσιμο. Η Nancy Toff περιγράφει το γαλλικό ήχο ως ‘μεταλλικό, διάφανο και πάνω απ’ όλα εξευγενισμένο¹⁶¹’. Ο ήχος των Γάλλων φλαουτιστών περιγράφεται σαν ομοιογενής, βαθύς, απόλυτα εκφραστικός και με χαρακτηριστικό γρήγορο vibrato. Το βασικό στοιχείο που συνηγόρησε στη δημιουργία της γαλλικής σχολής, είναι ότι ο Theobald Boehm προχώρησε στην κατασκευή του μεταλλικού πλέον φλάουτου.

Το καινούργιο μοντέλο λοιπόν έδωσε απίστευτες δυνατότητες στους εκτελεστές. Ακόμα πιο δύσκολοι δαχτυλισμοί μπορούσαν να παιχτούν καθώς και όλες οι νότες της χρωματικής κλίμακας με όλους τους συνδυασμούς και, το σημαντικότερο, ο ήχος που το μοντέλο αυτό παρήγαγε ήταν πολύ πιο δυνατός. Το κούρδισμά του ήταν πιο ακριβές και πολύ πιο αποτελεσματικό στην ορχήστρα. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό το μοντέλο, με ελάχιστες βελτιώσεις, χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα¹⁶².

Η τεράστια μεταμόρφωση του οργάνου έδωσε καινούργιες προοπτικές σε εκτελεστές και συνθέτες. Το ρεπερτόριο του οργάνου στο Ωδείο του Παρισιού άρχισε να ανθίζει και άρχισε να δημιουργείται αυτό που σήμερα ονομάζουμε βασικό ρεπερτόριο, με τα υποχρεωτικά έργα για τις ετήσιες εξετάσεις των σπουδαστών (Premièr Prix). Παράλληλα υπήρξε η ανάγκη για καινούργια διδακτικά βιβλία και μεθόδους που να καλύπτουν τις καινούργιες ανάγκες των σπουδαστών. Εκτός από τις μεγάλες καινοτομίες στην τεχνική του φλάουτου ο Taffanel ενέπνευσε μία ολόκληρη γενιά πολλά υποσχόμενων φλαουτιστών στο

¹⁶¹ Ardal Powel, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 290.

¹⁶² Ibid

Ωδείο του Παρισιού, τους μαθητές του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Philippe Gaubert (1879 - 1941), που το 1923 βασιζόμενος στις σημειώσεις του Taffanel και στην προϋπάρχουσα μέθοδο βιολιού, εξέδωσε τη μέθοδο φλάουτου a *Méthod Complète de Flûte*. Η μέθοδος περιλαμβάνει καθημερινές ασκήσεις τεχνικής για τη βελτίωση της άρθρωσης, των κλιμάκων, των μουσικών φράσεων, της αναπνοής, την τεχνική των δαχτύλων και του ήχου. Ακόμη περιλαμβάνει σπουδές και ήταν η πρώτη μέθοδος του Ωδείου που αφιέρωσε ξεχωριστά κεφάλαια για τα διάφορα στυλ παιξίματος καθώς και ορχηστρικές σπουδές¹⁶³. Η μέθοδος αυτή αποτελεί μέχρι σήμερα ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία της παιδαγωγικής του φλάουτου. Η μέθοδος του Gaubert χαρακτηριστικά τονίζει τη σπουδαιότητα του ήχου ως πρωταρχικό και βασικό στοιχείο:

Η αναπνοή είναι η ψυχή του φλάουτου. Με άλλα λόγια, αποτελεί το θεμέλιο λίθο στην τέχνη της εκτέλεσης.... Είναι η δημιουργός δύναμη πίσω από τον ήχο, το πνεύμα που δίνει ζωή και κίνηση σε αυτόν, η φωνή που είναι ικανή να εκφράσει όλα τα συναισθήματα¹⁶⁴.

Σημαντικός εκπρόσωπος της γαλλικής σχολής και επίσης μαθητής του Gaubert, ο Louis Fleury άφησε το στίγμα του με τη συμμετοχή του 'La Flûte' στη δίτομη μουσική εγκυκλοπαίδεια *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Το παράθεμα αυτό αναφέρεται στην ιστορία του γαλλικού τρόπου παιξίματος, στους πιο σημαντικούς Γάλλους φλαουτίστες, στην παιδαγωγική του φλάουτου και σε πληροφορίες για την κατασκευή του οργάνου. Όπως και ο Gaubert, ο Fleury χρησιμοποίησε τις σημειώσεις του δασκάλου του γράφοντας αυτό το άρθρο. Αν και πολλοί λένε ότι ο Fleury δεν απέδωσε σωστά τις απόψεις του Gaubert, το άρθρο αυτό αποτελεί μία απόδειξη για το πώς ο

¹⁶³ Gaubert Philippe, *Méthod Complète de Flûte, Vol.2* (Paris : Alphonse Leduc, 1923), σ. 185.

¹⁶⁴ Gaubert Philippe, *Méthod Complète de Flûte, Vol.2* (Paris : Alphonse Leduc, 1923), σ.185. [‘The breath is the soul of the flute; in other words, it is the fundamental point in the art of playing... It is the creative force behind the sound, the spirit which animates it, gives i life, and makes a voice capable of expressing all the emotions’ (Μετάφραση: Ειρήνη Βούζη)]

χαρακτήρας της γαλλικής σχολής άρχισε να αλλάζει, καθώς οι συνθήκες της μουσικής ζωής της Γαλλίας άρχισαν να μεταβάλλονται. Ακόμη επιβεβαιώνει ότι ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της γαλλικής σχολής ήταν οι προσωπικότητες των κατά καιρούς φλαουτιστών¹⁶⁵.

Η ιστορία του φλάουτου χάρισε στον Fleury μία από τις σημαντικότερες στιγμές της. Ο ίδιος το 1913 ήταν εκείνος που πραγματοποίησε την πρώτη εκτέλεση της *Syrinx* του Debussy για σόλο φλάουτο. Η *Syrinx* είναι το πρώτο έργο για σόλο φλάουτο του 20ου αιώνα και αποτέλεσε την απαρχή μιας καινούργιας ταυτότητας του φλάουτου.

Η γαλλική σχολή λοιπόν άρχισε να εξελίσσεται, να αποκτά κύρος, συνέχεια και συνέπεια. Οι Γάλλοι φλαουτίστες άρχισαν ξεκάθαρα να υπερέχουν των υπολοίπων. Στις αρχές του 20ου αιώνα ολόκληρος ο κόσμος άρχισε να εξελίσσεται με ταχύτατους ρυθμούς σε όλα τα επίπεδα. Κυρίως όμως τα μακρινά ταξίδια άρχισαν να γίνονται πολύ πιο εύκολα. Οι πρώτοι Γάλλοι φλαουτίστες που ταξίδεψαν στην Αμερική ήταν ο Georges Barère και ο Marcel Moysé. Ο πρώτος μετέφερε όλη τη γαλλική παιδαγωγική του φλάουτου και επέμεινε να διδάσκονται στο Julliard School of Music τα έργα που γράφτηκαν για τις εξετάσεις του ωδείου του Παρισιού. Ο Barère έμεινε περισσότερος γνωστός ως ο φλαουτίστας που εκτέλεσε το *Density 21.5* του Edgard Varèse. Το έργο το οποίο συντέθηκε με αφορμή μια παραγγελία του Barère για το καινούργιο πλατινένιο φλάουτό είναι και το πρώτο έργο για φλάουτο όπου χρησιμοποιούνται διευρυμένες τεχνικές εκτέλεσης¹⁶⁶.

Αν ο Taffanel θα μπορούσε να ονομαστεί ο πατέρας της γαλλικής σχολής, αδιαμφισβήτητα ο Marcel Moysé είναι ο άξιος γιος και συνεχιστής της. Είναι ο επόμενος μεγάλος δάσκαλος που πέρασε στην επόμενη γενιά τη γνώση των προκατόχων του αναβαθμίζοντάς την. Είναι ο συγγραφέας του *De la Sonorité*, ένα από τα βασικότερα τετράδια μελέτης και κατανόησης της παραγωγής του ήχου του φλάουτου, που ίσως ακόμη και σήμερα να είναι μία από τις μεγαλύτερες ανακαλύψεις στο χώρο του φλάουτου μετά τον

¹⁶⁵ Ardal Powel, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 298.

¹⁶⁶ Nancy Toff, *The Flute Book* (Oxford : Oxford University Press, 1996), σ. 180.

Boehm και το καινούργιο του μεταλλικό μοντέλο. Αν ο Boehm, έδωσε το ζην στο όργανο, ο Moysse του χάρισε το ευ ζην.

Όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο ο Moysse με την τάξη φλάουτου που δημιούργησε στο Ωδείο του Παρισιού αλλά κυρίως όταν μετά τον πόλεμο βρέθηκε στην Αμερική συνετέλεσε σημαντικά στη διάδοση της γαλλικής σχολής φλάουτου σε παγκόσμιο επίπεδο. Με κέντρο την διδασκαλία του Moysse, οι μαθητές του που αποτελούν την επόμενη γενιά φλαουτιστών που βρίσκονται στο προσκήνιο σήμερα, μετέφεραν τη γαλλική σχολή σε παγκόσμιο επίπεδο και δημιουργήθηκε αυτό που ονομάζουμε διεθνές στυλ παιξίματος.

Το νέο στυλ παιξίματος έφτασε σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Βασικοί εκπρόσωποι του νέου στυλ που συνετέλεσαν στη διάδοση και εγκαθίδρυση του παγκοσμίως είναι ο William Bennett (1943-) (Αγγλία), ο Trevor Wye (Αγγλία), ο James Galway (1939-) (Αγγλία), η Elena Duran (Μεξικό), ο Robert Aitken (1939-) (Καναδάς), ο Emmanuel Pahud (1970-) (Ελβετία), ο Denis Lupachev (1975-) (Ρωσία), η Young-ji Song (Σεούλ), ο Severino Gazzelloni (Ιταλία), ο Julius Baker (Αμερική).

Ειδικότερα τη δεκαετία του 1980 υπήρξε μια γενικότερη άνθιση της φλαουτιστικής δισκογραφίας με πληθώρα διαφορετικών ηχογραφήσεων και εκτελέσεων του ρεπερτορίου. Με την ανάπτυξη του διαδικτύου η διάδοση πληροφοριών έφερε σε άμεση επαφή φλαουτίστες, συνθέτες, κατασκευαστές δασκάλους και μαθητές που βρίσκονταν σε κάθε γωνιά του πλανήτη¹⁶⁷. Επίσης δημιουργήθηκαν τοπικοί σύλλογοι φλάουτου (flute societies) όπως για παράδειγμα στο Μάντσεστερ, στο Λονδίνο, στη Νέα Υόρκη στο Λος Άντζελες στη Βοστώνη. Το 1971 έγινε η πρώτη κίνηση για μία εθνική φλαουτιστική οργάνωση στις Η. Π. Α¹⁶⁸. Έτσι λοιπόν το Μάρτιο του 1976 δημιουργήθηκε η N. F. A. (National Flute

¹⁶⁷ Nancy Toff, *The Flute Book* (Oxford : Oxford University Press, 1996), σ. 298.

¹⁶⁸ Ardal Powel, *The Flute* (Yale: Yale University Press, 2002), σ. 180.

Association) που αργότερα το 1984 άρχισε να εκδίδει εφημερίδα με τίτλο *Flutist Quarterly*¹⁶⁹.

Στη Μεγάλη Βρετανία το 1983 υπήρξε μία αντίστοιχη κίνηση από τον Trevor Wye για την δημιουργία της B. F. S. (British flute Society). Ο πρώτος πρόεδρος της B. F. S. ήταν ο James Galway με αντιπρόεδρο τον κατασκευαστή Albert Cooper και με πρώτα εγγεγραμμένα μέλη χίλια άτομα. Πολλές χώρες στη συνέχεια ακολούθησαν αυτό το παράδειγμα όπως η Ιταλία, η Γερμανία, η Γαλλία αν και τελικά δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν αντίστοιχες οργανώσεις σε εθνικό επίπεδο¹⁷⁰.

Η ανάπτυξη του διαδικτύου που ξεκίνησε το 1994¹⁷¹ συνέδεσε τους φλαουτίστες ηλεκτρονικά. Από τον Μάρτιο του 1996 που ο Καναδός φλαουτίστας Larry Krantz ξεκίνησε τη λίστα ηλεκτρονικού ταχυδρομείου στην οποία μπορούσαν να εγγραφούν φλαουτίστες, έως τον Νοέμβριο του 2000, 2193 συνδρομητές από 44 χώρες έστειλαν 60,775 ηλεκτρονικά μηνύματα¹⁷². Το διαδίκτυο βοήθησε φλαουτίστες και συνθέτες να διαφημίσουν τον εαυτό τους αλλά και τις συνθέσεις τους. Οι φλαουτίστες όπως και όλοι οι μουσικοί καλλιτέχνες ανέβασαν στο διαδίκτυο ιστοσελίδες με τα βιογραφικά τους, οι κατασκευαστές οργάνων διαφήμισαν τα προϊόντα τους και οι συνθέτες πρόβαλλαν τις συνθέσεις τους.

Ο κόσμος που περιβάλλει το φλάουτο σήμερα συνεχίζει να εξελίσσεται και να μεταβάλλεται σε* ένα περιβάλλον πια που κατακλύζεται από τη συνεχόμενη ροή πληροφοριών, υψηλής τεχνολογίας και απόλυτης επικοινωνίας. Οι φλαουτίστες με όλη αυτήν την τεχνολογική ανάπτυξη σήμερα έχουν τη δυνατότητα να συνεργάζονται με συνθέτες περισσότερο από ποτέ.

¹⁶⁹ Ibid

¹⁷⁰ Ibid

¹⁷¹ Ibid

¹⁷² Krantz, Larry, Posting to FLUTE discussion list. 25 November 2000. Πρόσβαση στο <<http://listserv.syr.edu/archives/flute.html>>

Πολλοί φλαουτίστες σήμερα σε άμεση συνεργασία με τους συνθέτες αφοσιώθηκαν αποκλειστικά στην εκτέλεση νέας μουσικής. Πολλά τα παραδείγματα. Ο Καναδός φλαουτίστας Robert Aitken ασχολείται αποκλειστικά με την εκτέλεση νέας μουσικής και ειδικότερα με τα έργα του Takemitsu. Ο Ολλανδός φλαουτίστας Jacques Zoon με τη δραστηριότητα του στην Αμερική (Boston Symphony Orchestra) ασχολείται επίσης με τη νέα μουσική χρησιμοποιώντας από άποψη ξύλινο φλάουτο.

Στην Φιλανδία ο Herbert Lindholm, καθηγητής φλάουτου και συνθέτης στο Kuorio Conservatoire of Music and Dance προωθεί τη μουσική στην ιστοσελίδα του στο διαδίκτυο¹⁷³. Στη Γαλλία ο Pierre Yves Artaud και η Sophie Cherrier μαζί με τον Patrick Gallois και το σύνολό του, παραμένουν στην πρώτη γραμμή ενασχόλησης με τη νέα μουσική της Γαλλίας. Η Sophie Cherrier μεταξύ άλλων έχει στο ρεπερτόριό της μία εξαιρετική ηχογράφιση της *Sequanza I* του Berio.

Στη Βρετανία ο James Galway παραμένει θερμός υποστηρικτής της νέας μουσικής ακόμη και με προσωπικές του παραγγελίες όπως το concerto για piccolo από τον Αμερικανό συνθέτη Lowell Liebermann, και ακολουθούν ο Wissam Boustany¹⁷⁴ και η Emily Beynon με την συνεργασία της με τον συνθέτη John McCabe¹⁷⁵.

Ο Ελβετός Emmanuel Pahud παιδί θαύμα που απέκτησε την θέση του κορυφαίου φλαουτίστα στην *Berlin Philharmoniker μόλις σε ηλικία 23 χρόνων, παράλληλα με την καριέρα του στην ορχήστρα ασχολείται με την νέα μουσική με υψηλής ποιότητας ηχογραφήσεις.

Στην Αμερική ο Robert Dick παραμένει ο κύριος εκπρόσωπος της νέας μουσικής (αν και ζει τα τελευταία χρόνια στην Ελβετία) και προωθεί κυρίως τις μουσικές συνθέσεις του.

¹⁷³ πρόσβαση στο <<http://www.iwn.fi/~hlindhol/>>

¹⁷⁴ Ο Wissam Boustany εργάζεται στη Μεγάλη Βρετανία σαν καθηγητής φλάουτου στο Trinity College of Music, London. Από εκεί ασχολείται και προωθεί και τη μουσική νέων συνθετών της πατρίδας του, το Λίβανο.

¹⁷⁵ Η Emily Beynon είναι κορυφαία φλαουτίστα της Concertgebaw Orchestra στην Ολλανδία. Από τη θέση της εκεί προωθεί την Ολλανδική και τη Βρετανική νέα μουσική.

Στην Ελλάδα οι δυο βασικοί φλαουτίστες που βοηθούν στην εκτέλεση νέας μουσικής Ελλήνων κυρίως συνθετών είναι η γερμανίδα Katerina Zenz και η πολωνή Iwona Glinka¹⁷⁶.

4.3. Επίλογος

Δυστυχώς στις μέρες μας, παρόλο που οι νέες τεχνικές είναι πια αρκετά διαδεδομένες οι φλαουτίστες δυσκολεύονται αρκετά στην ερμηνεία της μοντέρνας ή νέας μουσικής. Αν και τα τελευταία είκοσι χρόνια η έρευνα γύρω από τις νέες τεχνικές είναι πια μέρος της εκπαίδευσης των φλαουτιστών και υπάρχει πια και η σχετική βιβλιογραφία πολλοί από τους εκτελεστές παραμένουν προσκολλημένοι σε αυτό που ονομάζουμε παραδοσιακό ρεπερτόριο. Αυτό που συνηθίζεται περισσότερο είναι όσοι από τους φλαουτίστες δείχνουν ενδιαφέρον στις νέες τεχνικές να εξειδικεύονται και στην εκτέλεση νέας μουσικής.

Όμως, όπως αντίστοιχα όλοι οι εκτελεστές κατά τη διάρκεια της μουσικής τους εκπαίδευσής μελετούν τις διάφορες ιστορικές εποχές όπως μπαρόκ, ρομαντισμό, κλασικισμό, έτσι θα ήταν απόλυτα χρήσιμο να μελετούν τη μοντέρνα μουσική και τις νέες τεχνικές.

Είναι απόλυτα αναγκαίο αν θέλουμε να θεωρούμε τους εαυτούς μας μέρος ενός αναπτυσσόμενου μουσικού σύμπαντος που συνεχώς μεταβάλλεται και εξελίσσεται, να περιλαμβάνουμε στις γνώσεις μας την μουσική της τρέχουσας εποχής. Σημαντικοί συνθέτες όπως ο Messiaen, ο Berio και ο Maxell Davies έδειξαν μεγάλο σεβασμό στη μουσική του παρελθόντος και την χρησιμοποίησαν στις μουσικές τους δημιουργίες. Όμως η μελέτη της

¹⁷⁶ Η Iwona Glinka είναι η φλαουτίστα του Ελληνικού Συνόλου Σύγχρονης Μουσικής υπό την διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου.

μουσικής του παρελθόντος είναι χρήσιμη όταν αποτελεί το όχημα στο οποίο θα ταξιδέψει η μουσική του μέλλοντος.

Ένα άλλο θέμα που δημιουργείται κατά την εκτέλεση μουσικής που περιλαμβάνει νέες τεχνικές είναι η ποιότητα της ερμηνείας. Πολλές φορές η ερμηνεία περνά σε δεύτερο επίπεδο και οι εκτελεστές επικεντρώνονται στις τεχνικές δυσκολίες. Αυτό ακριβώς όμως είναι που μετατρέπει την νέα μουσική σε κάτι το μη ενδιαφέρον και πολλές φορές οδηγεί απλά σε μία διεκπεραίωση τεχνικών και νοτών.

Πιστεύω ότι η μεγαλύτερη δυσκολία που έχει να αντιμετωπίσει ένας εκτελεστής νέας μουσικής είναι όταν παίζει σόλο έργα. Εδώ ο ερμηνευτής καλείται να φέρει σε πέρας μια δύσκολη αποστολή. Εκτός του ότι σε πρώτο επίπεδο χρειάζεται να αντιπαρέλθει των τεχνικών δυσκολιών, σε δεύτερο επίπεδο πρέπει να εμβαθύνει σε ζητήματα ερμηνείας και να αποδώσει το μουσικό κείμενο με αυτοπεποίθηση και πειστικότητα.

Το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου αποτέλεσε μία νέα αρχή αναγέννησης όχι μόνο στον κόσμο της μουσικής αλλά σε κάθε τομέα της ζωής των ανθρώπων. Αυτή ακριβώς ήταν μια περίοδος πνευματικής άνθισης και ανάπτυξης του φλάουτου σε όλα τα επίπεδα. Γράφτηκαν καινούργια βιβλία παιδαγωγικής και προσωπικότητες όπως ο Marcel Moyse και ο Robert Dick ανέβασαν τον πήχη της φλαουτιστικής επιστήμης κατακόρυφα. Οι συνθέτες σε στενή συνεργασία με τους φλαουτίστες ανακάλυψαν ότι το φλάουτο είχε πολύ περισσότερες δυνατότητες από αυτές ενός μονοφωνικού οργάνου. Ακόμη και οι ίδιοι οι εκτελεστές γνωρίζοντας όλες αυτές τις δυνατότητες που είχε το φλάουτο, ένιωσαν την ανάγκη να παράγουν τις δικές τους συνθέσεις.

Τα τελευταία χρόνια το ρεπερτόριο του οργάνου εμπλουτίστηκε με ενδιαφέρουσες συνθέσεις, στις οποίες η προσωπικότητα του φλαουτίστα αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ερμηνείας τους. Ο φλαουτίστας χρησιμοποιείται σαν ηθοποιός. Ειδικά στη σόλο μουσική ο ρόλος του φλαουτίστα μπορεί να παρομοιαστεί με το μονόλογο ενός ηθοποιού. Όταν ο

ερμηνευτής δεν περιορίζεται στις τεχνικές δυσκολίες και καταφέρει να ενσωματώσει όλα αυτά τα στοιχεία έκφρασης που διαχωρίζουν την διεκπεραίωση μουσικής από την ερμηνεία, το μουσικό αποτέλεσμα μεταμορφώνεται σε μια μορφή ύψιστης τέχνης, μια μορφή απόλυτης επικοινωνίας με το κοινό, ένα συναίσθημα που περιγράφεται πραγματικά δύσκολα, και μόνο βιώνεται.

Βιβλιογραφία

Anderson Julian, 'George Benjamin', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Artaud Pierre-Yves, *Present Day Flutes* (Paris: Editions Jobert, 1980).

Bartolozzi Bruno, *New Sounds of Woodwind* (Oxford: Oxford University Press, 1967).

Benjamin George, *Flight* (London: Faber Music, 1980).

Bate Phillip, 'Bohm, Ludwig and Theobald', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Berio Luciano, *Sequenzas*, CD- Σημειώσεις εσωφύλλου, Ensemble InterContemporain (Hambourg : Deutsche Grammophon, 1998).

David Bernstein, 'Fluxus', *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Bradshaw Susan. 'Richard Rodney Bennett', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Brown George Mackay, *Selected Poems [Peat Cutting]* (Orkney: Stromness Books, 1977).

Brown Rachel, *The Early Flute: A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Buckley David, 'CD', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Burt Peter, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Clark Ian, *The Great Train Race* (London: Just Flutes Edition, 1993).

Davies Peter Maxwell, Σημειώσεις από το *Solita & The Kestrel Paced Around the Sun* (London: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1976).

Dhomont Francis, 'Pierre Schaeffer', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Dick Robert, *Tone Development Through Extended Techniques* (New York: Multiple Breath Music Company, 1986).

Dick Robert, *Circular Breathing for the Flute* (New York: Multiple Breath Music Company, 1987).

Dick Robert, Posting to FLUTE disuccion list 19 March 2000. Διαθέσιμο στο <<http://www.larrykrantz.com/multphon.htm>>

Dick Robert, *The Other Flute* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

Ferneyhough Brian σημειώσεις στο *Cassandra's Dream Song*, (London: Edition Peters, 1975).

Foley Daniel, *Tōru Takemitsu*, CD- σημειώσεις εσωφύλλου, (Toronto: Naxos, 2001).

Griffiths, Paul. "Maxwell Davies". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο: <<http://www.grovemusic.com>>

Griffiths Paul, 'Messiaen Olivier', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Griffiths Paul, *Modern Music and After; directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

Griffiths Paul, *Modern Music; The Avant Garde since 1945* (London: Biddles Ltd, 1981).

Griffiths, Paul, *Peter Maxwell Davies* (London: Robson Books, 1982).

Griffiths Paul, 'Serialism', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Griffiths Paul, 'Steve Reich', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Griffiths Paul, 'Varèse Edgard', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Grigor'yeva Galina. 'Murandeli Vano Il'ich', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Hofman Peter, 'Xenakis Iannis', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Krantz Larry, Posting to FLUTE discussion list. 25 November 2000. Διαθέσιμο στο <<http://listserv.syr.edu/archives/flute.html>>

Leotsakos George, 'Greece', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Narazaki Yoko and Masakata Kanazawa, 'Torū Takemitsu', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

O' Niall Loughlin, 'Gazzelloni Severino', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Pascall R.J., 'Karlheinz Stockhausen', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Powell Ardal, *The Flute* (London: Yale University Press, 2002).

Powell Ardal, 'Dick Robert', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Pritchett James, 'Cage John', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Reich Steve, Σημειώσεις στο *Vermont Counterpoint* (New York: Boosey & Hawkes, 1982).

Στεφάνου Δανάη, Σημειώσεις στο μάθημα *ΕΙΔΙΚΟΙ ΤΟΜΕΙΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: 20^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ (II) – ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΜΕΤΑ ΤΟ 1945 (ΥΕ01XX-ΕΣ01XX)*

Schwartz Elliot and Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York: Da Capo Press, 1998).

Smith David-Osmond, 'Berio, Luciano', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Stockhausen Karlheinz, Σημειώσεις στο *Susani's Echo* for alto flute, (Kürten: Stockhausen-Verlag, 1991).

Takemitsu Torū, Σημειώσεις στο *Voice for flute* (Tokyo: Schott, 1989).

Thomas Ernst, 'Darmstadt'. *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Toff Nancy, *The Flute Book* (Oxford : Oxford University Press, 1996).

Toop Richard, 'Stockhausen, Karlheinz', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Toop Richard, 'Brian Ferneyhough', *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. Διαθέσιμο στο <<http://www.grovemusic.com>>

Christa Wolf, *Cassandra, A Novel and Four Essays* (London: Farrar, Straus and Giroux, 1988)

Παράρτημα

1. Διευρυμένες τεχνικές παιξίματος: Με τον όρο διευρυμένες τεχνικές παιξίματος αναφέρομαι σε αυτό που διεθνώς ονομάζουμε ‘extended performance techniques’ και χρησιμοποιείται για να κατονομάσει τις τεχνικές που εξελίχθηκαν μέσα από το ρεπερτόριο του φλάουτου κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Υπάρχουν ποικίλες μεταταφράσεις του ‘extended performance techniques’, όπως νέες τεχνικές παιξίματος ή σύγχρονες τεχνικές παιξίματος. Σε αυτήν τη μελέτη επιλέγεται ο όρος ‘διευρυμένες’ και, όπου απαιτείται συνδιάζεται με τον όρο ‘νέες’.

2. Πολλαπλές Συνηγήσεις ή Multiphonics: Η ταυτόχρονη συνήχηση δύο ή περισσότερων ήχων. Η συνήχηση αυτή μπορεί να προκαλείται είτε με την βοήθεια ειδικών δακτυλισμών, είτε με προσαρμογή της εμποσούρας.

3. Εμποσούρα: Το σχήμα των χειλιών που σχηματίζεται κατά την παραγωγή ήχου σε πνευστά όργανα.

4. Μικρότονοι: Διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου.

5. Τάπες ή Κλειδιά: Τα μέρη εκείνα του φλάουτου (και γενικά κάθε πνευστού οργάνου) τα οποία με τον κατάλληλο συνδιασμό δακτύλων παράγουν τις νότες.

6. Glissandi: Ολίσθηση («γλίστρημα») από μία νότα σε μία άλλη (νότα).

7. Frullato ή Flutter tonguing: Το ηχητικό αποτέλεσμα που προκαλείται από την παρεμβολή της γλώσσας (παράγοντας το γράμμα ρο, «ρ, ρ, ρ, ρ, ρ»)»)

8. Κρουστοί ήχοι (Percussive sounds): Οι ήχοι που παράγονται από την κρούση των κλειδιών του φλάουτου.

9. Ατάκα: Το χτύπημα της γλώσσας πάνω στην εγκοπή της κεφαλής του φλάουτου.

10. Pitch Bending: Η παρέκκλιση από ένα δεδομένο τόνο με τη βοήθεια της κεφαλής του φλάουτου.

11. Whistle tone ή Whisper tone: Το εφέ σφυρίγματος ή ψιθύρου.