

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Το τραγούδι των πουλιών ως στοιχείο της μουσικής γλώσσας  
του Olivier Messiaen: Ανάλυση των έργων "Le Lorient" και "Le Merle Bleu" από  
τον "Catalogue d' Oiseaux"**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**Της φοιτήτριας**  
**Σοφίας Δήμου**  
**ΑΕΜ 1859**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**  
**ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021**

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία είναι το αποτέλεσμα της συστηματικής ενασχόλησής μου με την μορφολογία, τη μουσική ανάλυση, καθώς και την παράλληλη εξέτασή της όσον αφορά ζητήματα της σύγχρονης μουσικής. Είναι γεγονός πως σε μία τέτοιου είδους εργασία δεν μπορούν να εξεταστούν σε βάθος πολλά από τα ζητήματα που θα μας απασχολήσουν παρακάτω. Ωστόσο, μπορεί να αποτελέσει προοίμιο για μία πιο διεξοδική έρευνα πάνω σε όσα θίγονται παρακάτω. Οι γνώσεις που έχω αποκτήσει μέσα από την ενασχόλησή μου με τη σύγχρονη μουσική με βοήθησαν στο να μπορώ να αναλύσω σε πρώτο επίπεδο τα έργα του Olivier Messiaen. Επιπλέον, προσωπικά ερεθίσματα που αφορούν τη διδασκαλία της σύγχρονης μουσικής, κυρίως σε ωδειακό και σχολικό επίπεδο, καθώς και η συστηματική παρακολούθηση μαθημάτων με σκοπό την εξοικείωση με τη σύγχρονη μουσική κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, οδήγησαν στην επιλογή ανάλυσης ενός τέτοιου θέματος.

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας σχετίζεται με το τραγούδι των πτηνών σε έργα του Olivier Messiaen. Το παρόν ερευνητικό θέμα συνδέεται άμεσα με το μουσικό μου ενδιαφέρον που αφορά την διάδοση και τη διδασκαλία της μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε μαθητές εκτός των πανεπιστημιακών αιθουσών και την εξισορρόπηση της, στην αντίληψη πολλών ακροατών, σε σχέση με την κλασική μουσική, σχετικά με την σπουδαιότητα και την σημασία του 20<sup>ου</sup> αιώνα για την εξέλιξη της μουσικής. Συνεπώς, έχει άμεση σχέση με την επαγγελματική μου σταδιοδρομία, όπου αφομοιώνοντας μέσω της μελέτης ζητήματα της σύγχρονης μουσικής μου δόθηκε η δυνατότητα να εξελιχθώ μουσικά, διευρύνοντας τις γνώσεις μου και αποκτώντας εμπειρία σχετικά με την μορφολογία και την μουσική ανάλυση.

Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα άτομα που στάθηκαν δίπλα μου καθ' όλη την διάρκεια της εκπόνησής της. Πρώτα από όλα θα ήθελα να ευχαριστήσω στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε σε όλη την διάρκεια των σπουδών μου, για την καθοδήγηση και για την διαρκή ενθάρρυνση, καθώς και για τις χρήσιμες συμβουλές που μου παρείχε. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου για την στήριξη και συμπαράσταση που απλόχερα μου προσφέρουν, ενισχύοντας την επιθυμία μου για περαιτέρω εξέλιξη στον τομέα της μουσικής.

# ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ .....</b>	<b>6</b>
2.1 OLIVIER MESSIAEN-ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	6
2.2 ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΣΤΥΛ .....	10
2.3 ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ/BIRDSONG.....	15
2.3.1. <i>Catalogue d'oiseaux</i> .....	23
2.4 ΣΤΟΧΟΙ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ .....	27
<b>3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ “CATALOGUE D’ OISEAUX” .....</b>	<b>34</b>
3.1 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “LE LORiot” .....	34
3.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “LE MERLE BLEU” .....	57
<b>4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>81</b>
<b>5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>89</b>
<b>6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....</b>	<b>92</b>

# 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είναι κοινώς αποδεκτό πως ο Olivier Messiaen είναι ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Όχι μόνο για την προσφορά του ως συνθέτης, αλλά και για τη συμβολή του στη μουσική διδασκαλία και την εκτέλεση. Σύμφωνα με τον Pierre Boulez «καλούσε τους μαθητές του να εκφράσουν τις δικές τους ιδέες και προσπαθούσε να καλλιεργήσει την φαντασία».<sup>1</sup> Με αυτόν τον τρόπο εξέφρασε τις προσωπικές του ιδέες στη μουσική σύνθεση και παρόλο που καταρτίστηκε μουσικά στο Ωδείο του Παρισιού, κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας επέλεξε το μουσικό του στυλ να απέχει από τους παραδοσιακούς κανόνες της τονικής αρμονίας.<sup>2</sup> Η διαμόρφωση της μουσικής του διαδρομής και οι καινοτομίες που ανέπτυξε τον θέτουν ως τον πατέρα της ευρωπαϊκής avant-garde.

Η φυσιολατρία και η βαθιά πίστη του συνδέονται άμεσα με το περιεχόμενο της μουσικής που συνέθεσε, καθώς βασικός στόχος της συνθετικής του γραφής είναι να παρομοιάσει το ανεξάντλητο και το ελεύθερο στοιχείο που κυριαρχεί στην πλάση. Η επεξεργασία των μετρικών υποδιαίρεσεων, η συνειδητή αποφυγή της περιοδικότητας, η χρήση τροπικής αρμονίας και άλλα καινοτόμα στοιχεία της μουσικής του συνθέτουν ένα σύνολο που ταιριάζει με τις ελεύθερες και ασύμμετρες κινήσεις που υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο. Με άλλα λόγια, η υποταγή στους παραδοσιακούς κανόνες και τεχνικές είναι ένα τεχνητό δημιούργημα που εγκλωβίζει την ανάπτυξη της μουσικής σκέψης και σύνθεσης και συνδέεται άμεσα με τις ιδέες που ήθελε να μεταδώσει στους μαθητές του. Απόδειξη του γεγονότος ότι η φύση εμπεριέχεται στη μουσική του ήταν η έντονη επιθυμία για την καταγραφή του τραγουδιού των πουλιών. Η πράξη του αυτή αποδεικνύει, όχι μόνο την αγάπη του για τη φύση, αλλά και την ικανότητα του να παρατηρεί και να αφουγκράζεται το περιβάλλον γύρω του. Συγκεκριμένα για το τραγούδι των πουλιών χαρακτηριστικά έλεγε:

«Σε ένα πνεύμα αμφιβολίας προς την ύπαρξη μου, εννοώ προς την ανθρώπινη φυλή, έχω πάρει ως πρότυπο το τραγούδι των πουλιών. Αν θέλετε σύμβολα, ας συνεχίσουμε λέγοντας πως το πουλί είναι το σύμβολο της ελευθερίας. Περπατάμε, πετάει. Κάνουμε πόλεμο, κελαηδά. Μαζί με τα υπόλοιπα πτηνά ανταγωνίζονται σε διαγωνισμούς τραγουδιού. Καταλήγοντας, παρά τον βαθύ μου θαυμασμό για την παράδοση, αμφιβάλω αν μπορεί

---

<sup>1</sup> Explore The Score–Klavier-Festival Ruhr. “Pierre Boulez on Olivier Messiaen and Renè Leinowitz.” YouTube. Μεταφόρτωση στις 21/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=qI-JgK-bRI4&list=PLaLbTS647vqyk1TzmVRUSSZncZd52uftN&index=1&t=1s>>.

<sup>2</sup> David Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen” (PhD diss., Middlesex University, 2000), 45.

κανείς να βρει σε οποιαδήποτε ανθρώπινη μουσική, όσο εμπνευσμένη και αν είναι, μελωδίες και ρυθμούς που έχουν την ελευθερία του τραγουδιού των πουλιών».<sup>3</sup>

Από τα μέσα της ζωής του ο Ο. Messiaen ασχολήθηκε συστηματικά με την ορνιθολογία, παράλληλα κατέγραφε και συνέθετε μελωδίες των πτηνών που συναντούσε. Το έργο *Catalogue d'oiseaux* αποτελεί την κορύφωση αυτής της πορείας, αφού συντέθηκε σε μια χρονική στιγμή που ο συνθέτης επεξεργαζόταν ήδη, για περίπου δύο δεκαετίες, τις μελωδίες των πτηνών και ήταν πια απαλλαγμένος από αμφιβολίες σχετικά με την ποιότητα των μεταγραφών του. Το τραγούδι των πουλιών ήταν ένας σημαντικός πυλώνας της μουσικής του και για αυτόν το λόγο αρκετοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί τόσο με αυτό, όσο και με άλλα ζητήματα που αφορούν τις καινοτομίες που χρησιμοποίησε, αλλά και φιλοσοφία του γύρω από την πίστη στον Θεό. Έτσι, αρκετά εγχειρίδια παρέχουν τις θεωρητικές γνώσεις γύρω από τα στοιχεία της μουσικής του Messiaen, δημιουργώντας το πλαίσιο πάνω στο οποίο μπορεί να αναπτυχθεί η ανάλυση του τραγουδιού των πουλιών.

Επιπλέον, έχουν πραγματοποιηθεί αρκετές μουσικολογικές έρευνες πάνω σε έργα του *Καταλόγου*<sup>4</sup> εστιάζοντας είτε στο σύνολο του, όπως είναι αυτή του David Kraft, είτε σε συγκεκριμένα στοιχεία του έργου, μερικές εκ των οποίων είναι αυτή του Barry Gottlieb και του Noha Kang, που εστιάζουν στον προγραμματικό χαρακτήρα του έργου, αναλύοντας το non-birdsong υλικό.<sup>5</sup> Ειδικότερα, η έρευνα του Kraft, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα εγχειρίδια, καθώς συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία, που είναι χρήσιμα για την κατανόηση του τραγουδιού των πουλιών. Ωστόσο, η αναλυτική προσέγγιση των έργων γίνεται με σύντομο τρόπο, καθώς επιλέγει την αναφορά σε αρκετά έργα του συνθέτη, με στόχο να παρέχει στον αναγνώστη μια σφαιρική εικόνα της ανάπτυξης του birdsong. Ωστόσο, ο Achilles Guy Calenti και η Shu-Wen Sun, των οποίων οι μελέτες περιγράφονται λεπτομερώς παρακάτω, αποφασίζουν να εστιάσουν στην ανάλυση συγκεκριμένων έργων από το *Catalogue d'oiseaux*, προκειμένου να εξάγουν συμπεράσματα για την επεξεργασία αυτού του υλικού. Και οι δύο εργασίες έχουν ως κοινό παρονομαστή τη θεωρία των συνόλων, ωστόσο διαφοροποιούνται ως προς τη μεθοδολογία που χρησιμοποιείται. Αν και η παρούσα διπλωματική εργασία στηρίζεται στην προϋπάρχουσα έρευνα, η πρωτοτυπία της έγκειται στο γεγονός πως εξετάζει στην ανάπτυξη του birdsong, μέσω της ανάλυσης, θέτοντας τέσσερις σταθερούς άξονες. Πιο συγκεκριμένα, η αναλυτική προσέγγιση εστιάζει στο φθογγικό υλικό, το ρυθμό, τη μελωδία και την υφή των έργων. Ο συνδυασμός αυτών των παραμέτρων έχει ως στόχο την άντληση όσων περισσότερων στοιχείων είναι δυνατόν, έτσι

<sup>3</sup> Trevor Hold “Messiaen’s Birds,” *Music & Letters* 52, no. 02 (Apr., 1971): 113-122. <https://www.jstor.org/stable/732949>

<sup>4</sup> Ο όρος *Κατάλογος* αναφέρεται στο έργο *Catalogue d'oiseaux* και χρησιμοποιείται για συντομία.

<sup>5</sup> Με τον όρο non-birdsong material περιγράφεται το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται στον *Catalogue d'oiseaux* για τις περιγραφές των ήχων της φύσης.

ώστε να αποκαλυφθούν στοιχεία για το πώς ο Olivier Messiaen ενσωματώνει το birdsong στη μουσική του. Αυτό επιτυγχάνεται μελετώντας τόσο τα στοιχεία ξεχωριστά, όσο και προβαίνοντας στη σύγκριση των δύο κομματιών “Le Loriot” και “Le Merle Bleu”. Ωστόσο, μετά την ολοκλήρωση της μουσικολογικής έρευνας προκύψαν ερωτήματα σχετικά με το πώς ο Messiaen αξιοποιεί την αρμονία και το ρυθμικό υλικό, για να αναπαράγει τους ήχους των πτηνών: 1) πώς επεξεργάζεται τη μελωδία, έτσι ώστε να καταφέρει να αποδώσει την ποικιλία και τη συνεχή μεταβολή του τραγουδιού των πουλιών, 2) με ποιόν τρόπο διαχειρίζεται την απόδοση του προγραμματικού τοπίου που περιγράφει στον πρόλογο κάθε έργου και πώς επιτυγχάνει διαφοροποίηση και ταυτόχρονα ομοιογένεια μεταξύ των διαφορετικών ήχων των πτηνών.

Για την απάντηση αυτών των προβληματισμών ήταν απαραίτητη η μελέτη διαφόρων ερευνητικών πηγών για την κατανόηση του ιστορικού πλαισίου και της αρμονικής γλώσσας του Messiaen, μερικές εκ των οποίων είναι οι παρακάτω:

- Messiaen, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, 1956. Η βασική πηγή έρευνας και μελέτης του συνθετικού στυλ του συνθέτη, καθώς έχει γραφτεί από τον ίδιο. Η συγγραφή του βιβλίου έγινε το 1944 και έχει μεταφραστεί σε αγγλικά και γερμανικά. Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη, στο πρώτο γίνεται θεωρητική εξήγηση των συνθετικών εργαλείων, ενώ στο δεύτερο παρατίθενται μουσικά παραδείγματα.
- *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill. Faber and Faber, 1994. Το βιβλίο αποτελεί ένα συλλογικό συγγραφικό έργο διαφόρων ερευνητών. Σε αυτό αναλύονται διάφορες πτυχές του μουσικολογικού και συνθετικού έργου του συνθέτη όπως η δράση του σαν καθηγητής, η σχέση του με την θρησκεία, το birdsong, η πιανιστική και ορχηστρική γραφή του και άλλες πληροφορίες που εμβαθύνουν ιδιαίτερα στο μουσικό προφίλ του συνθέτη.
- Hill, Peter. “From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d’oiseaux*: Messiaen’s *Cahiers de notations des chants d’oiseaux*, 1952-1959,” in *Messiaen perspectives 1: Sources and Influences*, edited by Christopher Dingle and Robert Fallon, 143-174. England: Ashgate Publishing Limited, USA: Ashgate Publishing Company, 2013. Το κεφάλαιο του βιβλίου, του οποίου συγγραφέας είναι ένας από τους βιογράφους του, αποτέλεσε μια χρήσιμη πηγή της μουσικολογικής έρευνας για την κατανόηση του birdsong, καθώς αναλύονται πληροφορίες σχετικά με την προέλευση και τη συλλογή των κελαηδημάτων. Παράλληλα δίνονται όλες οι απαραίτητες πληροφορίες

για το πώς οι συλλογές αξιοποιήθηκαν για την σύνθεση έργων με βασικό μουσικό υλικό το τραγούδι των πουλιών.

- Kraft, David. “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”. PhD diss., Middlesex University, 2000. Η διατριβή αποτελεί μια εκτενή έρευνα γύρω από το birdsong, αναλύοντας διάφορες πτυχές αυτού. Χωρίζεται σε οκτώ κεφάλαια και αναλύεται η ανάπτυξη του τραγουδιού των πουλιών από τη δημιουργία του έως και τα τελευταία έργα. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζονται σύντομες θεωρητικές αναλύσεις για πολλά από τα έργα του συνθέτη που περιέχουν birdsong. Επίσης γίνεται αναφορά σε ζητήματα που αφορούν τις σκέψεις και τους προβληματισμούς του συνθέτη, μέσα από συνεντεύξεις και ομιλίες του ίδιου και αναλύσεις επιλεγμένων έργων που είναι σημαντικά για την ανάπτυξη του birdsong.
- Sun, Shu-Wen. “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle.”” DMA diss., University of Oregon, 1995. Η διατριβή αυτή εστιάζει στην ανάλυση του έργου “L’ Alouette Calandrelle”, το οποίο ανήκει στο *Catalogue d’oiseaux* με χρήση της θεωρίας των συνόλων του Allen Forte. Το κύριο χαρακτηριστικό της ανάλυσης είναι η σύγκριση παράλληλων δομών και συγκεκριμένα των ενοτήτων του έργου και των μοτίβων που έχουν συγγενική σχέση με βάση τον χρόνο, το τονικό ύψος και τις συνηχήσεις. Αποτελεί μια αξιολογη έρευνα με θέμα το birdsong υπό τη σκοπιά μιας επαγγελματία πιανίστα, επισημαίνοντας τα σημεία που ένας εκτελεστής πρέπει να μελετήσει και να κατανοήσει για την ερμηνεία του έργου.
- Calenti, Achilles Guy. “Musical and Formal interrelationships in Messiaen’s Catalogue d’Oiseaux”. master’s thesis., University of Arizona, 1980. Πρόκειται για μια εργασία που εστιάζει στην εξέλιξη του birdsong από την εμφάνιση του μέχρι και το *Catalogue d’oiseaux*. Σκοπός της εργασίας είναι η εξακρίβωση στοιχείων του συνθετικού στυλ του συνθέτη και η ανάδειξη της σημασίας του τραγουδιού των πουλιών, έτσι όπως ενσωματώνεται σε αυτό. Με αυτόν τον στόχο προβαίνει στην ανάλυση των έργων “Le Chocard des Alpes” και “La Bouscarle” αξιοποιώντας τη θεωρία των συνόλων του A.Forte. Ο Calenti διαχωρίζει το μουσικό υλικό σε τρεις κατηγορίες που σχετίζονται με την πηγή προέλευσης του, δηλαδή το υλικό που περιγράφει το τραγούδι των πουλιών (birdsong), το υλικό που σχετίζεται με τους ήχους του περιβάλλοντος (non-birdsong material), και τέλος, τους ήχους που παράγονται από τα πτηνά και δε σχετίζονται με το κελάηδημα τους, για παράδειγμα τον ήχο της πτήσης (bird-related material). Θέτοντας, λοιπόν, ως άξονες, το φθογγικό υλικό και το ρυθμό αναλύει το

μουσικό υλικό του κομματιού προσπαθώντας να εξάγει τις πρωταρχικές μορφές των μοτίβων των πτηνών και τις συγκρίνει μεταξύ τους.

Αναφορικά με τη δομή της παρούσας εργασίας είναι δομημένη σε έξι κεφάλαια. Συνοπτικά, το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί μια εισαγωγή, στην οποία γίνεται μια αναφορά στους ερευνητικούς στόχους, καθώς και τους λόγους που με οδήγησαν στη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε τέσσερις υποενότητες. Στην πρώτη υποενότητα γίνεται μια σύντομη αναφορά στα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη. Στη δεύτερη υποενότητα παρουσιάζονται στοιχεία του συνθετικού στυλ του συνθέτη, εστιάζοντας σε αυτά που εντοπίστηκαν στα έργα “Le Lorient” και “Le Merle bleu” του *Catalogue d’oiseaux*. Στην τρίτη ενότητα γίνεται μια αναφορά στο τραγούδι των πτηνών που είναι το κύριο χαρακτηριστικό των παραπάνω έργων. Στην τέταρτη υποενότητα γίνεται περιγραφή της μεθοδολογίας, που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση των έργων. Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τη λεπτομερή ανάλυση των έργων εστιάζοντας στο ρυθμικό-μελωδικό υλικό με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τον τρόπο που επεξεργάστηκε ο συνθέτης τους ήχους των πτηνών και του φυσικού περιβάλλοντος. Στο τέταρτο κεφάλαιο αναπτύσσονται τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από την ανάλυση του έργου. Καταλήγοντας, ακολουθεί η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για τη συγγραφή της εργασίας και το παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει τους πίνακες της μορφής των έργων από το βιβλίο του R.S. Johnson και τις παρτιτούρες του έργων με σημειώσεις, καθώς και τον πίνακα με την κατάταξη των φθογγικών συνόλων του Allen Forte, ώστε ο αναγνώστης να έχει τη δυνατότητα να αναζητήσει περισσότερες λεπτομέρειες.



## 2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

### 2.1 OLIVIER MESSIAEN-ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Γεννημένος στις 10 Δεκεμβρίου 1908 στη Νότια Γαλλία από μία εύπορη οικογένεια, ο Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen πέρασε τα παιδικά του χρόνια υπό το καθεστώς του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι γονείς του είχαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις τέχνες, καθώς ο πατέρας του, Pierre Messiaen, ήταν καθηγητής αγγλικής γλώσσας και μεταφραστής με έφεση στη μετάφραση των έργων του Shakespeare και η μητέρα του, Cécile Sauvage, ήταν ποιήτρια. Μάλιστα μια συλλογή ποιημάτων, το οποία έγραψε η μητέρα του, κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης της, αφιερώνοντάς τη στον ίδιο, τον ενέπνευσε για την υπόλοιπη ζωή του.<sup>6</sup> Αντίστοιχα, ο Messiaen έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τη μουσική από μικρή ηλικία, καταφέροντας να γίνει ένας από τους πιο σημαντικούς συνθέτες και δασκάλους του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Μετά το τέλος του πολέμου, σε ηλικία 11 ετών ξεκίνησε μαθήματα μουσικής στο Ωδείο του Παρισιού (Conservatoire de Paris). Πριν την έναρξη των μαθημάτων, γνώριζε ήδη να παίζει πιάνο και μάλιστα στην ηλικία των εννιά συνέθεσε το πρώτο του έργο για πιάνο με τίτλο “The Lady of Shallot”. Οι σπουδές του χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερα υψηλές επιδόσεις και συνοδεύονται από την απόκτηση βραβείων. Συγκεκριμένα, το 1926 αποκτά βραβεία στην αρμονία, την αντίστιξη και τη φούγκα, το 1928 στη συνοδεία πιάνου και το 1929 στο εκκλησιαστικό όργανό και τον αυτοσχεδιασμό. Αργότερα, το 1930 κερδίζει το πρώτο βραβείο σύνθεσης. Σπούδασε κάτω από την καθοδήγηση των Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor και του Marcel Dupré.<sup>7</sup>

Το 1931, διορίζεται μόνιμος οργανίστας στην εκκλησία της Αγίας Τριάδας (Church of Trinity) στο Παρίσι, θέση που κράτησε μέχρι το θάνατο του, στις 27 Απριλίου 1992. Ανάμεσα στις ιδιότητες του είναι συνθέτης και οργανίστας με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα πτηνά και τους ήχους που αυτά παράγουν. Όσον αφορά στη σταδιοδρομία του, ο Messiaen τη δεκαετία του 1930 διδάσκει στην Schola Cantorum και τη L’ École Normale στο Παρίσι. Παράλληλα με τη διδασκαλία, συμμετέχει στην ίδρυση της ομάδας ‘La Jaune France’ μαζί με τους συνθέτες Andre Jolivet, Daniel-Lesur και Yves Baudrier. Στόχος τους είναι «η ελεύθερη διάδοση των έργων τους που θα εκφράζει το εύρος των

---

<sup>6</sup> “Olivier Messiaen,” BBC, BBC Sounds, Podcast, ηχογραφήθηκε από τον Donald Macleod και τον Nigel Simeone στις 13/06/2014. <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p020xp9f>>.

<sup>7</sup> Paul Griffiths, “Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles),” *Grove Music Online*, Δημοσίευση 01/2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18497>>.

συναισθημάτων για την τέχνη που υπηρετούν χωρίς την επιρροή από ακαδημαϊκές φόρμες ή επαναστατικές ιδέες».<sup>8</sup>

Το φθινόπωρο του 1940 και ενώ ήταν αιχμάλωτος πολέμου της ναζιστικής Γερμανίας σύνθεσε το "Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου" για τα μουσικά όργανα που ήταν διαθέσιμα στη φυλακή (βιολί, κλαρινέτο, βιολοντσέλο και πιάνο) και εκτελέστηκε από τον ίδιο και τους συγκρατούμενούς του σε συναυλία της φυλακής, με τους κρατούμενους και τους φύλακες ως κοινό.<sup>9</sup> Μετά την αποφυλάκιση του συνέχισε τη διδασκαλία στο ωδείο του Παρισιού, αναλαμβάνοντας το 1942 μαθήματα αρμονίας, μουσικής ανάλυσης το 1947, και περίπου δύο δεκαετίες αργότερα, το 1966, μαθήματα σύνθεσης. Μερικοί από τους μαθητές τους ήταν ο Pierre Boulez, ο Karlheinz Stockhausen, ο Ιάννης Ξενάκης, ο Luigi Nono και η Yvonne Loriod, την οποία αργότερα παντρεύτηκε.<sup>10</sup>

Για χρόνια, η πιανίστρια Yvonne Loriod ήταν η βασική ερμηνεύτρια των έργων του Messiaen και μάλιστα μετά το 1940 η σύνθεση έργων για πιάνο από τον ίδιο αυξήθηκε. Μάλιστα όλα τα έργα του, εκτός αυτών για εκκλησιαστικό όργανο και του *Cinq Rechants* (1949), περιλαμβάνουν ένα μέρος για πιάνο.<sup>11</sup> Η δεξιοτεχνία της βοήθησε τον Messiaen να αναπτύξει την πιανιστική γραφή στα έργα του. Πολλές φορές, ο Messiaen στο ημερολόγιο του αναφέρεται στην Yvonne Loriod ως 'Mlle Loriot', δηλαδή mademoiselle που στα γαλλικά δίνεται ως τίτλος στις ανύπαντρες γυναίκες αλλά συνοδεύοντας τον με το όνομα του πτηνού 'loriot' (συκοφάγος) και όχι το ακριβές επίθετο της.<sup>12</sup> Επίσης, ήταν εκείνη, η οποία μετά το θάνατο του συνθέτη τελείωσε τη συγγραφή της διατριβής "Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie" που αναφέρεται σε θεωρητικές και αναλυτικές προσεγγίσεις της μουσικής του Messiaen.<sup>13</sup>

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, η σχέση του με την καθολική πίστη και τη φύση ήταν αρκετά στενή. Επίσης, το θέμα της ανθρώπινης αγάπης, όπως παρουσιάζεται στο μύθο του Τριστάνου αποτέλεσε έναν πυλώνα για την πορεία του ως άνθρωπος. Επομένως, η μουσική του περιστρέφεται γύρω από αυτούς τους τρεις άξονες.<sup>14</sup> Η φυσιολατρία του είναι εμφανής από το γεγονός πως η ενασχόληση του με τον κόσμο των πτηνών διήρκησε περίπου πενήντα χρόνια, μέχρι και το τέλος της

---

<sup>8</sup> Barry Gottlieb, "Book IV of Messiaen's Catalogue d'Oiseaux: 'La Rousserolle Effarvate'" (DMA diss., University of Arizona, 1978), 3.

<sup>9</sup> Iain Matheson, "The End of Time: a Biblical Theme in Messiaen's Quatuor," in *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill (London: Faber and Faber, 1994), interlude.

<sup>10</sup> Grove Music Online, "Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)".

<sup>11</sup> Roderick Chadwick and Peter Hill, *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: from conception to performance*, (Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2018), 12.

<sup>12</sup> Wai-Ling Cheong, "Neumes and Greek Rhythms: The Breakthrough in Messiaen's Birdsong," *Acta Musicologica* 80, no.1 (2008): 5, <https://www.jstor.org/stable/27793350>.

<sup>13</sup> Ο. π., 3.

<sup>14</sup> Gottlieb, "Book IV of Messiaen's Catalogue d' Oiseaux: 'La Rousserolle Effarvate'", 5.

ζωής του. Επιπλέον, η σπουδαιότητα της καθολικής πίστης αποκαλύπτεται έτσι όπως την εξέφραζε μέσα από τα λόγια του ο ίδιος ο συνθέτης.

«Η πρώτη ιδέα που ήθελα να εκφράσω και η πιο σημαντική γιατί τοποθετείται πάνω από όλα είναι η ύπαρξη της αλήθειας της καθολικής πίστης. Έχω την τύχη να είμαι καθολικός· γεννήθηκα πιστός και τυγχάνει τα ιερά κείμενα να με έχουν εντυπωσιάσει ακόμη και από την πρώιμη παιδική μου ηλικία. Ως εκ τούτου, ένα συγκεκριμένο όνομα των έργων μου προορίζεται να αναδείξει τις θεολογικές αλήθειες της καθολικής πίστης. Αυτή είναι η πιο σημαντική πτυχή της δουλειάς μου... ίσως η μόνη για την οποία δεν θα ντρεπόμουν την ώρα του θανάτου μου»

Θεωρώντας την αγάπη μεταξύ των ανθρώπων αντανάκλαση της θεϊκής αγάπης και αντιμετωπίζοντας την φύση ως το δημιούργημα του Θεού, οι τρεις έννοιες και πλώνες της μουσικής του Messiaen συσχετίζονται και γίνονται ένα. Επομένως η μουσική του Messiaen, με έναν τρόπο, είναι ολοκληρωτικά αφιερωμένη στο Θεό.<sup>15</sup>

Η μουσική του Claude Debussy επηρέασε σημαντικά τον Messiaen. Όμοια και το έργο του Maurice Ravel και του Igor Stravinsky.<sup>16</sup> Στην πορεία του ως δάσκαλος και αναλυτής, είχε αναλύσει τις οποίες θεωρούσε ως προέκταση των άλυτων φθόγγων, σαν αποτζιατούρα ή διαβατικό φθόγγο.<sup>17</sup> Συγκεκριμένα, οι προστιθέμενος φθόγγος της 6<sup>ης</sup> και της 4<sup>ης</sup> αυξημένης είναι μια επιρροή που καθιερώθηκε από τον Debussy και τον Ravel, αν και χρησιμοποιούταν ήδη από άλλους συνθέτες.<sup>18</sup> Αντίστοιχα, ο Stravinsky τον επηρέασε στο ρυθμό. Η «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» και τα περίπλοκα ρυθμικά patterns που χρησιμοποιούνταν στο έργο, ώθησαν τον Messiaen στην υιοθέτηση των “personages rhythms”,<sup>19</sup> προσδιορίζοντας τους ως «την σπουδαία καινοτομία του Stravinsky (the great Stravinskian innovation)». <sup>20</sup> Επιπλέον, η ολοτονική και η οκτατονική κλίμακα που χρησιμοποιήθηκαν από τον Debussy και τον Stravinsky και τον Ravel, αντίστοιχα<sup>21</sup> ήταν μια βασική πηγή της αρμονικής γλώσσας του Messiaen, που όμως αυτά τα στοιχεία συνδυάζονταν με τονικά στοιχεία.<sup>22</sup> Σύμφωνα με τον Tennyson de Quènetain:

<sup>15</sup> Gottlieb, “Book IV of Messiaen’s Catalogue d’Oiseaux: ‘La Rousserolle Effarvate’”, 6-7.

<sup>16</sup> Antony Pople, “Messiaen’s Musical Language: an Introduction,” in *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill (London: Faber and Faber, 1994), part I.

<sup>17</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 45.

<sup>18</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, (Paris: Alphonse Leduc et C<sup>le</sup>, 1956), 37,47.

<sup>19</sup> Personages Rhythmic είναι ένας όρος τον οποίον ο Messiaen για κάθε ρυθμό που παρουσιάζεται η συμκρυσση και η μεγεθυνση της αρχικής μορφής του ρυθμού, ως ακολουθία.

<sup>20</sup> Gareth Healey, *Messiaen’s Musical Techniques: The Composer’s View and Beyond*, (England: Ashgate Publishing Limited, USA: Ashgate Publishing Company, 2013), 59.

<sup>21</sup> Pople, “Messiaen’s Musical Language: an Introduction,” part I.

<sup>22</sup> BBC “Olivier Messiaen”.

«[Είναι] ουσιαστικά μια γλώσσα τροπικότητας· με άλλα λόγια, γίνεται ελεύθερη χρήση όχι μόνο των κλασσικών τρόπων -μείζονα και ελάσσονα- αλλά και των εκκλησιαστικών τρόπων του Μεσαίωνα, των εξωτικών τρόπων και πράγματι, των τρόπων που ο ίδιος εφηύρε. Σε όλα αυτά, ο Messiaen συνεχίζει το έργο του Debussy».<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 40.

## 2.2 ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΣΤΥΛ

Βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του Messiaen αποτελούν οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς (modes of limited transposition), οι προστιθέμενοι φθόγγοι, όπως και κάποιες ιδιαίτερες συγχορδίες ως προς το αρμονικό υλικό. Επιπλέον, σημαντικό μέρος της μουσικής του γλώσσας αποτελούν τα ρυθμικά patterns που προέρχονται από την Ινδική μουσική, τα οποία αρκετές φορές συνδυάζονται με προστιθέμενες αξίες και δημιουργούνται περίπλοκα και άμετρα μοτίβα.

Πιο αναλυτικά, η βασική πηγή, από την οποία αντλεί ο συνθέτης το φθογγικό υλικό είναι οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς (πίνακας 1). Πιο συγκεκριμένα, είναι τρόποι, οι οποίοι έχουν κατασκευαστεί από τον ίδιο και δεν σχετίζονται με τους γνωστούς διατονικούς τρόπους.<sup>24</sup> Αποτελούνται από κύτταρα νοτών που επαναλαμβάνονται, χωρίζοντας συμμετρικά την οκτάβα.<sup>25</sup> Οι πιο γνωστοί τρόποι είναι ο 1<sup>ος</sup> και 2<sup>ος</sup>, κατά σειρά, δηλαδή, η ολοτονική και η οκτατονική κλίμακα, αντίστοιχα. Η ονομασία τους προέρχεται από το γεγονός ότι ο αριθμός μεταφορών είναι συγκεκριμένος για κάθε έναν τρόπο.<sup>26</sup> Συγκεκριμένα, ο πρώτος τρόπος μεταφέρεται μόνο μια φορά, ο 2<sup>ος</sup> δύο, ο 3<sup>ος</sup> τρεις και οι υπόλοιποι τέσσερις έχουν πέντε μεταφορές.<sup>27</sup> Ύστερα, οι νότες που προκύπτουν είναι εναρμόνιοι φθόγγοι. Οι τρόποι αυτοί χρησιμοποιούνται συχνότερα στα πρώιμα έργα. Ωστόσο, χρησιμοποιούνται και στον Κατάλογο που γράφτηκε στα τέλη του 1950.<sup>28</sup>

Ο Messiaen αποφεύγει την χρήση του 1<sup>ου</sup> τρόπου, καθώς θεωρεί πως ο Claude Debussy και ο Paul Dukas, στα έργα «Πελλέας και Μελλισάνθη» και «Ariane et Barbe-bleue», αντίστοιχα, έχουν εξαντλήσει τους τρόπους χρήσης του. Οι πιο πολυχρησιμοποιημένοι τρόποι στη μουσική του Messiaen είναι ο 2<sup>ος</sup> και ο 3<sup>ος</sup>.<sup>29</sup> Ο λόγος που προτιμά τον 2<sup>ο</sup> είναι το γεγονός ότι ο συνθέτης μπορεί να δημιουργήσει τονικά κέντρα και να κινηθεί γύρω από αυτά χωρίς εμφανείς μεταβάσεις. Ο τρόπος δίνει την αίσθηση ότι κυριαρχούν πολλές τονικότητες ταυτόχρονα, χωρίς να γίνεται κάποια μετατροπία.<sup>30</sup> Εκμεταλλευόμενος την ελευθερία που προσφέρει η χρήση των τρόπων για τη μετάβαση σε διάφορες τονικότητες επιτυγχάνει την πολυτροπικότητα με τρεις τρόπους. Πιο συγκεκριμένα, αλλάζοντας τη

---

<sup>24</sup> Achilles Guy Calenti, "Musical and Formal interrelationships in Messiaen's Catalogue d'Oiseaux" (master's thesis., University of Arizona, 1980), 4.

<sup>25</sup> Shu-Wen Sun, "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's "L' Alouette Calandrelle"" (DMA diss., University of Oregon, 1995), 15.

<sup>26</sup> Calenti, "Musical and Formal interrelationships..." 4.

<sup>27</sup> Jean Marie Wu, "Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities," in *Messiaen's Language of mystical love*, ed. Siglind Bruhn (Garland Publishing, Inc, 1998), 100.

<sup>28</sup> Sun, "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's "L' Alouette Calandrelle"", 18.

<sup>29</sup> Pople, "Messiaen's Musical Language: an Introduction," part I.

<sup>30</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", 51.

μεταφορά ενός από τους τρόπους, αντικαθιστώντας τον ένα από τους δύο τρόπους ή αλλάζοντας τους τρόπους αμοιβαία στην ψηλότερη και τη χαμηλότερη φωνή.<sup>31</sup>

Για τον Messiaen τα χρώματα της φύσης μπορούν να περιγράψουν μέσα από την μουσική. Χαρακτηριστικά όπως αναφέρει και στο άρθρο του ο Paul Griffiths “Poèmes and Haïkaï: A Note on Messiaen's Development”

«Ο Messiaen μεταφράζει τα χρώματα σε αρμονίες για αυτούς, οι οποίοι έχουν αυτιά για να βλέπουν».<sup>32</sup>

Μάλιστα στο *Couleurs de la Cité Céleste* υπάρχουν σημειώσεις στην παρτιτούρα σχετικά με χρώματα σε συγκεκριμένα συγχορδιακά συμπλέγματα. Ο Messiaen είναι ιδιαίτερα περιγραφικός με τις αντιστοιχίες των χρωμάτων, καθώς είχε συναισθησία. Μια νευρολογική κατάσταση που εκδηλώνεται ως ικανότητα, στην οποία ο εγκέφαλος αντιστοιχεί ήχους με χρώματα.<sup>33</sup> Μάλιστα, στα μαθήματα ανάλυσης που παρέδιδε, κατά τη διάρκεια του σχολιασμού των έργων, αντιστοιχούσε τις συγχορδίες με χρώματα.<sup>34</sup> Με αυτόν τον τρόπο, ο Messiaen έχει προβεί στην αντιστοιχία όλων των τρόπων περιορισμένης μεταφοράς με αποχρώσεις ή συνδυασμούς χρωμάτων. Είχε συσχετίσει τον 2<sup>ο</sup> τρόπο με τις αποχρώσεις του μπλε, του μωβ και του βιολετί, τον 3<sup>ο</sup> με τις αποχρώσεις του κοραλλί, του πράσινου με πιτσιλιές χρυσού και του λευκού με βιολετί αντανακλάσεις, σαν το ορυκτό οπάλιο,<sup>35</sup> τον 4<sup>ο</sup> τρόπο με χρώματα όπως το γκρι, το χρυσό, και το κίτρινο, και τον 6<sup>ο</sup> τρόπο με χρώματα όπως το πορτοκάλι και το σκούρο πράσινο. Για τον 1<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> και 7<sup>ο</sup> τρόπο δεν υπάρχουν προφανείς αντιστοιχίες. Οι συνδυασμοί αλλά και οι αποχρώσεις ποικίλουν και είναι διαφορετικοί για κάθε μεταφορά των τρόπων, ωστόσο κάποια χρώματα είναι κοινά σε περισσότερους από έναν τρόπους.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle”” 18.

<sup>32</sup> Paul Griffiths, “Poèmes and Haïkaï: A Note on Messiaen's Development,” *The Musical Times* 112, no. 1543 (Sep 1971): 851-852. <https://www.jstor.org/stable/955481>

<sup>33</sup> Tom McKinney, “The composer who took a cue from birdsong,” BBC, τελευταία είσοδος 14/09/2021, <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3gJFSH6W6wXVgybrqNtFGq/the-composer-who-took-a-cue-from-birdsong>.

<sup>34</sup> “Messiaen on Debussy and colour.” YouTube. Μεταφόρτωση 23/04/2014 <https://www.youtube.com/watch?v=cTtz76AFfw4&list=PLaLbTS647vqyk1TzmVRUSSZncZd52uftN&index=12>.

<sup>35</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 52.

<sup>36</sup> Noha Kang, “The Role of Landscape in Catalogue d’ Oiseaux by Olivier Messiaen” (master’s thesis, The University of Sheffield, 2020), 25.

Πίνακας 1. Τρόποι περιορισμένης μεταφοράς.



Εικόνα 1. 1<sup>ος</sup> τρόπος/ Ολοτονική κλίμακα.



Εικόνα 2. 2<sup>ος</sup> τρόπος/ Οκτατονική κλίμακα.



Εικόνα 3. 3<sup>ος</sup> τρόπος



Εικόνα 4. 4<sup>ος</sup> τρόπος.



Εικόνα 5. 5<sup>ος</sup> τρόπος.



Εικόνα 6. 6<sup>ος</sup> τρόπος.



Εικόνα 7. 7<sup>ος</sup> τρόπος.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της μουσικής γλώσσας του Messiaen είναι οι προστιθέμενες νότες, νότες δηλαδή που δεν ανήκουν σε μια παραδοσιακή τρίφωνη ή τετράφωνη συνήχηση. Οι πιο συνηθισμένες από αυτές είναι η 6<sup>η</sup> (μικρή ή μεγάλη) και η 4<sup>η</sup> αυξημένη της συγχορδίας, που προέρχεται από την αρμονική σχέση του F# με το C στην ολοτονική κλίμακα.<sup>37</sup> Οι προστιθέμενες νότες είναι το αποτέλεσμα της επιρροής που δέχτηκε ο συνθέτης από τη μουσική του Debussy και του Ravel.<sup>38</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Messiaen εκτός των παραδοσιακών τρίφωνων ή τετράφωνων συνηχήσεων χρησιμοποιεί και άλλου είδους συνηχήσεις, όπως συγχορδίες σε διαστήματα 4<sup>ης</sup>. Πιο αναλυτικά, οι συγχορδίες με τέταρτες είναι στημένες σε διαστήματα καθαρών τετάρτων ή αυξημένων.<sup>39</sup> Η χρήση του διαστήματος της 4<sup>ης</sup> είναι συχνή στα έργα του συνθέτη και ιδιαίτερα καθ' όλη τη διάρκεια των έργων που θα αναλυθούν παρακάτω. Οι συγχορδίες προέρχονται από τον 5<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Sun, "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's "L' Alouette Calandrelle"", 20.

<sup>38</sup> Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, trans. John Satterfield (Paris: Alphonse Leduc, 1956), 31.

<sup>39</sup> Sun, "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's "L' Alouette Calandrelle"", 18.

<sup>40</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", 143.

Οι συγχορδίες αρμονικών (chords of resonance) στηρίζονται στους αρμονικούς της θεμελίου. Οι νότες είναι κοινές με τον 3<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς. Ωστόσο, στο παράδειγμα το οποίο προέρχεται από το βιβλίο του Messiaen “Technique de mon langage musical”, ο 12<sup>ος</sup> αρμονικός της θεμελίου είναι αυξημένος κατά ένα ημιτόνιο, γεγονός που αποκλίνει από την παραδοσιακή διαστηματική σχέση των νοτών της αρμονικής στήλης. Ο Messiaen προκειμένου να δημιουργήσει το κατάλληλο ηχόχρωμα για να αποδώσει τον ήχο των πουλιών προσέθετε σε κάθε φθόγγο μια συγχορδία αρμονικών. Με αυτόν τον τρόπο συγγέεται η αρμονία με το ηχόχρωμα ως ενιαίο στοιχείο με σκοπό την εξερεύνηση του ηχοχρώματος, παρά τη λειτουργικότητα που μας παρέχει η παραδοσιακή χρήση της αρμονίας.<sup>41</sup> Αν και η νότα F# είναι μέρος της αρμονικής στήλης ο Messiaen θεωρεί πως είναι προστιθέμενος φθόγγος σε μια τέλεια συγχορδία, η οποία περιλαμβάνει την 7<sup>η</sup>, την 9<sup>η</sup> και την 11<sup>η</sup> της συγχορδίας.<sup>42</sup> Επιπλέον, αντίθετα από τη συνηθισμένη λύση των αλλοιωμένων φθόγγων βηματικά, ο Messiaen θεωρεί πως η 4<sup>η</sup> αυξημένη έλκεται από τη θεμέλιο της συγχορδίας και η λύση της πρέπει να είναι αυτή.<sup>43</sup>



Εικόνα 8. Συγχορδία αρμονικών με θεμέλιο τον φθόγγο C.<sup>44</sup>

Επιπροσθέτως, ένα μεγάλο μέρος του ρυθμικού υλικού στη μουσική του Messiaen προέρχεται από τους ελληνικούς και ινδικούς ρυθμούς. Ο πίνακας των 120 deci-talas έχει συντεθεί από τον Ινδό θεωρητικό Sharngadeva ή Çarngadeva<sup>45</sup> τον 13<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>46</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτών των ρυθμών είναι ότι είναι μη περιοδικοί, ενώ κάποιες φορές είναι κοινοί με ρυθμικά μοτίβα που εντοπίζονται στην Ιεροτελεστία της Άνοιξης του Stravinsky.<sup>47</sup> Το κοινό χαρακτηριστικό αυτών των ρυθμών με την αντίληψη του Messiaen για το χρόνο είναι πως βασίζονται στη μικρότερη αξία του ρυθμικού μοτίβου και όχι σε ομαδοποιημένους χτύπους, που διακρίνονται σε ισχυρούς και ασθενείς χτύπους.<sup>48</sup>

<sup>41</sup> Calenti, Musical and Formal interrelationships in Messiaen’s Catalogue d’Oiseaux”, 7.

<sup>42</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 47.

<sup>43</sup> Ο.π., 47.

<sup>44</sup> Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, 37.

<sup>45</sup> Pople, “Messiaen’s Musical Language: an Introduction,” part I.

<sup>46</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle””, 7.

<sup>47</sup> Pople, “Messiaen’s Musical Language: an Introduction,” part I.

<sup>48</sup> Calenti, Musical and Formal interrelationships in Messiaen’s Catalogue d’Oiseaux”, 8.



Όσον αφορά στη μελωδία, ο Messiaen προκειμένου να επιτύχει τη μελωδική ανάπτυξη του μουσικού υλικού χρησιμοποιεί τέσσερις διαφορετικούς τρόπους. Αναλυτικότερα, για την επεξεργασία της μελωδίας χρησιμοποιούνται οι εξής τρόποι: αντιστροφή των διαστημάτων, προσθήκη ή αφαίρεση διαστημάτων/τμημάτων, αλλαγή ρετζίστρου και κατάργηση τμημάτων (elimination). Στην περίπτωση του τελευταίου τρόπου, οι νότες αφαιρούνται σταδιακά με αποτέλεσμα τη δημιουργία της αίσθησης ότι η μουσική κυλάει γρηγορότερα. Από την άλλη, με την τεχνική της προσθήκης, εισάγονται νέες νότες και έτσι το μοτίβο μεγαλώνει ως προς την έκταση.<sup>49</sup>

Ως προς την υφή του birdsong, σύμφωνα με την Sun υπάρχουν επτά είδη υφής στο *Κατάλογο*. Ως πρώτη κατηγορία τίθεται η μονοφωνία. Η δίφωνη ομοφωνική υφή διαχωρίζεται σε δύο κατηγορίες ξεχωρίζοντας την ομοφωνία, στην οποία και οι δύο φωνές τονίζονται εξίσου και την ομοφωνία, στην οποία η μία φωνή υπερέχει λόγω δυναμικών. Με τον ίδιο τρόπο διαχωρίζεται η κατηγορία της συγχορδιακής υφής/ομορυθμίας. Έτσι ορίζονται η κατηγορία που περιγράφει τη συγχορδιακή υφή στην οποία όλες οι φωνές είναι ισοδύναμες και την ομορυθμία στην οποία μια από τις φωνές υπερέχει εξαιτίας των δυναμικών. Ως υβριδική υφή ορίζεται ο συνδυασμός birdsong με συγχορδίες που περιγράφουν το τοπίο, ενώ σε ξεχωριστή κατηγορία εντάσσεται η συνύπαρξη δύο birdsongs.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, 35-36.

<sup>50</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle””, 33.

Η κατηγοριοποίηση της υφής έχει δημιουργηθεί βάσει της διατριβής του John Phillips με τίτλο “The Modal Language of Olivier Messiaen: Practices of *Technique de mon langage musical* as reflected in *Catalogue d’Oiseaux*” και τη διδακτορική διατριβή του Paul Kim με τίτλο “Olivier Messiaen’s *Catalogue d’Oiseaux* for Solo Piano: A phenomenological Analysis and Performance Guide”.

## 2.3 ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ/BIRDSONG

Η επίσκεψη του στο Darmstadt και η διδασκαλία του στο Tanglewood, αλλά και η γνωριμία του με τον Ορνιθολόγο Jacques Delamain, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ενασχόληση του με το τραγούδι των πουλιών/birdsong.<sup>51</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι για τη μεταγραφή του σε συγκεκριμένο μουσικό σύστημα, στάθηκε η αγάπη του για τη φύση<sup>52</sup> και η χρόνια μελέτη του για τα πτηνά. Ο θαυμασμός που έτρεφε για αυτούς τους οργανισμούς φαίνεται, καθώς σε συζητήσεις που είχε με τον Claude Samuel αναφέρει πως «τα πτηνά αποτελούν τους πιο σπουδαίους μουσικούς του πλανήτη μας».<sup>53</sup> Αναφορικά με τους συμβολισμούς, τα πτηνά συμβολίζουν τους αγγέλους<sup>54</sup> και την ελευθερία.<sup>55</sup> Η πρώτη απόπειρα μεταγραφής του τραγουδιού των πουλιών συνέβη στην περιοχή Aube στην ηλικία των δεκαπέντε χρόνων, όμως το πρώτο έργο με σαφή χρήση birdsong συντίθεται στο 1941 και συγκεκριμένα είναι το *Quatuor pour la fin du Temps (Κουαρτέτο για το Τέλος του Χρόνου)*.<sup>56</sup> Μάλιστα εμπνευσμένος από την ελευθερία των πτηνών, με τη χρήση birdsong στο *Κουαρτέτο* συμβολίζει την απερχόμενη δική του απελευθέρωση από τις φυλακές των Ναζί.<sup>57</sup>

Πιο συγκεκριμένα, η μεταγραφή του ήχου των πτηνών στα έργα του ξεκινά περίπου το 1940.<sup>58</sup> Η διαδικασία καταγραφής από τον Messiaen γίνεται με τη μέθοδο της μουσικής υπαγόρευσης (dictée),<sup>59</sup> ενώ η γυναίκα του, Yvonne Loriod, ηχογραφεί σε κασέτα τους ήχους των πουλιών για να υπάρχει η δυνατότητα ο Messiaen να συνεχίσει τη μεταγραφή στον προσωπικό του χώρο.<sup>60</sup> Ο ίδιος δεν προτιμούσε αυτήν τη μέθοδο, καθώς θεωρούσε ότι εστίαζε σε συγκεκριμένες στιγμές.<sup>61</sup> Σε κάποια από τα ταξίδια του είχε τη βοήθεια επαγγελματιών ορνιθολόγων, όπως του J. Delamain στην περιοχή Charente, του Jacques Penot στην περιοχή Camargue, του Robert-Daniel Etchecopar στο νησί Ushant, του François Hüle στην Héraunt και την περιοχή Pèzenas και τον Henri Lomont στα δυτικά Πυρήνια (Pyrénées). Παράλληλα, ταξίδεψε στη Βόρεια Αμερική και την Ιαπωνία και με αυτόν τον τρόπο, συμπεριλαμβανομένων και ηχογραφήσεων από γραμμόφωνα, απέκτησε γνώσεις για εξωτικά πτηνά.<sup>62</sup> Το έργο *Oiseaux exotiques* είναι το πρώτο έργο που χρησιμοποιήθηκαν πτηνά εκτός της ηπειρωτικής χώρας της Γαλλίας. Πιθανόν να χρησιμοποιήθηκε ως πηγή η ηχογράφηση “American Bird Songs”

<sup>51</sup> Cheong, “Neumes and Greek Rhythms,” 2.

<sup>52</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle”, 7.

<sup>53</sup> Johnson, “Birdsong,” in *Messiaen* ed. Caroline Rae (Schirmer Books, 2008), 116.

<sup>54</sup> Mellers, Wilfrid “Mysticism and Theology.” in *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill (London: Faber and Faber, 1994) interlude.

<sup>55</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle”, 26.

<sup>56</sup> Johnson, “Birdsong,” 116.

<sup>57</sup> Calenti, Musical and Formal interrelationships in Messiaen’s Catalogue d’Oiseaux”, 15.

<sup>58</sup> Cheong, “Neumes and Greek Rhythms,” 18

<sup>59</sup> Johnson, “Birdsong,” 116.

<sup>60</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 17.

<sup>61</sup> Ο.π., 23.

<sup>62</sup> Johnson, “Birdsong,” 116.

που εκδόθηκε το 1942 από την Comstock Publishing για λογαριασμό του πανεπιστημίου Cornell και περιλαμβάνει τουλάχιστον 72 πτηνά που προέρχονται από τις Ηνωμένες Πολιτείες.<sup>63</sup>

Στις συνομιλίες με τον Claude Samuel αναφορικά με τον *Κατάλογο* αναφέρει:

«Προσπάθησα να αντιγράψω ακριβώς το πουλί μιας περιοχής, το οποίο περιβάλλεται από πτηνά του περιβάλλοντος που ανήκει. Είμαι πολύ περήφανος για την ακρίβεια της δουλειάς μου, ίσως να κάνω λάθος γιατί αυτοί που είναι πραγματικά εξοικειωμένοι με τα πτηνά δεν μπορούν να τα αναγνωρίσουν στην μουσική μου. Προφανώς είναι ο εαυτός μου, ο οποίος ακούει και ακούσια παρουσιάζω κάτι του προσωπικού μου στυλ, τον δικό μου τρόπο ακρόασης, όταν ερμηνεύω τα πτηνά.»<sup>64</sup>

Ωστόσο, τρεις βασικές δυσκολίες κατά τη μεταγραφή απαιτούσαν αλλαγές σε κάποιες μουσικές παραμέτρους. Αρχικά, η επιβράδυνση του τέμπο ήταν απαραίτητη, καθώς οι ταχύτητες που κελαηδούν τα πτηνά είναι εξαιρετικά γρήγορες. Επίσης, οι περιοχές που κελαηδούν είναι αρκετά υψηλές και για αυτό επιβαλλόταν η αλλαγή ρετζίστρου από μια έως και τέσσερις οκτάβες προς τα κάτω. Τέλος, απαραίτητη ήταν και η μεγέθυνση των διαστημάτων διατηρώντας τις σχετικές αναλογίες, έτσι ώστε να καθίσταται δυνατό να ενταχθούν στο ισοσυγκερασμένο σύστημα.<sup>65</sup> Φαίνεται, λοιπόν, πως η καταγραφή του birdsong δεν είναι ακριβής αναπαράσταση του πραγματικού κελαηδήματος. Αυτό συμβαίνει καθώς τα διαστήματα που ακούγονται είναι μικρότερα του ημιτονίου και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι κατά την καταγραφή υπήρχαν ηχητικές παρεμβολές λόγω του ότι η καταγραφή γινόταν στο φυσικό περιβάλλον. Έτσι, λοιπόν, επιβεβαιώνεται ο παραπάνω ισχυρισμός. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Messiaen στην αρχή της καριέρας του ισχυρίστηκε ότι τα κελαηδήματα ήταν αυθεντικά, ωστόσο στην συνέχεια υποστήριξε το αντίθετο.<sup>66</sup>

Συγκεκριμένα, το birdsong χαρακτηρίζεται από τον τίτλο “Le style oiseau”<sup>67</sup> και το πρώτο έργο, στο οποίο ο Messiaen κάνει χρήση αυτού του στυλ είναι το *La Nativite de Seigneur* (1935) για

---

<sup>63</sup> Peter Hill, “From Rêveil des oiseaux to Catalogue d’oiseaux: Messiaen’s Cahiers de notations des chants d’oiseaux, 1952-1959,” in *Messiaen perspectives 1: Sources and Influences*, ed. Christopher Dingle and Robert Fallon (England: Ashgate Publishing Limited, USA: Ashgate Publishing Company, 2013), 153.

<sup>64</sup> Johnson, “Birdsong,” 116.

<sup>65</sup> Hold “Messiaen’s Birds,” 113-122.

<sup>66</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 28.

<sup>67</sup> Karen R. Henderson, “A Study of the Use of Birdsong in the Compositions of Olivier Messiaen: What is the Musical about this Extra-Musical Connection?” (master’s thesis., Ithaca College, 1992), 113.

εκκλησιαστικό όργανο.<sup>68</sup> Από το 1940 και έπειτα η σύνθεση έργων που περιέχουν birdsong είναι συστηματική και συνεχόμενη, ωστόσο τα μέρη, στα οποία ακούγονται πτηνά συνοδεύονται από τις εκφράσεις “comme un oiseau” και “comme un chant d’oiseau” που στη γαλλική γλώσσα μεταφράζονται ως «σαν πουλί» και «σαν το τραγούδι του πουλιού».<sup>69</sup> Αναλυτικότερα, έργα που περιέχουν birdsong είναι τα *Quatuor pour la fin du temps* (1941) για ορχήστρα δωματίου (κλαρινέτο Bb, βιολί, βιολοντσέλο, πιάνο), *Visions de L’Ament* (1943) για 2 πιάνο, *Vingt Regards sur L’Enfant-Jesus* (1944) για πιάνο, *Trois Petites Liturgies se la Presence Divine* (1944) για γυναικείες φωνές, πιάνο, κύματα martenot και ορχήστρα χωρίς ξύλινα πνευστά, *Harawi* (1945) για σοπράνο και πιάνο, *Turangalila Symphonie* (1948) για ορχήστρα, *Île de Feu* (1950) για πιάνο, *Messe de ka Pentecote* (1950) για εκκλησιαστικό όργανο, *Livre d’Orgue* (1951) για εκκλησιαστικό όργανο και το *Merle Noir* (1951) για φλάουτο και πιάνο.<sup>70</sup> Μέχρι και το 1950 ο Messiaen δίσταζε να ονομάζει τα πτηνά στην παρτιτούρα για αυτό και συχνά έκανε χρήση των παραπάνω εκφράσεων.<sup>71</sup> Στα έργα *Vingt regards* (1944) και *Messe de la Pentecôte* (1950) εμφανίζονται ονόματα πτηνών συνδυαστικά με τις παραπάνω εκφράσεις.<sup>72</sup> Το πρώτο κομμάτι, στο οποίο γίνεται ξεκάθαρη αναφορά στο birdsong είναι το *Le Merle noir* όπου το όνομα του πτηνού αναφέρεται στον τίτλο του έργου. Σε προηγούμενα κομμάτια μόνο τίτλοι μερών του έργου έχουν αναφορά στα πτηνά.<sup>73</sup>

Τα τρία πιο σημαντικά έργα, των οποίων η βάση είναι το birdsong, είναι το *Réveil des oiseaux* (1953) και το *Oiseaux exotiques* (1956) για πιάνο και ορχήστρα, και το *Catalogue d’oiseaux* (1956-1958) για σόλο πιάνο. Φαίνεται ότι πριν το 1950 το birdsong συναντάται μόνο σε έργα για σύνολα δωματίου ή σόλο όργανα.<sup>74</sup> Το *Réveil des Oiseaux* είναι το πρώτο κομμάτι, στο οποίο γίνεται πλήρης αναφορά στο πρόλογο του έργου για τα πτηνά, των οποίων τα κελαηδήματα ακούγονται.<sup>75</sup> Είναι αφιερωμένο στη μνήμη του ορνιθολόγου J. Delamain, ο οποίος βοήθησε τον Messiaen στις σπουδές του στο αντικείμενο της ορνιθολογίας, στην Yvonne Loriod, που επεξεργάστηκε το μέρος του πιάνου και σε όλα τα πτηνά του δάσους.<sup>76</sup> Ο τίτλος του κομματιού είναι δυνατόν να μεταφραστεί και κυριολεκτικά και μεταφορικά, καθώς “Réveil des Oiseaux”, στη γαλλική γλώσσα, σημαίνει «Το ξύπνημα των πτηνών». Έτσι, λοιπόν, ο τίτλος μπορεί να συσχετιστεί με την πρώτη αναγνωρισμένη εμφάνιση των ήχων των πτηνών στη μουσική του συνθέτη.<sup>77</sup> Είναι, επίσης, σημαντικό κομμάτι το

<sup>68</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle””, 27.

<sup>69</sup> Cheong, “Neumes and Greek Rhythms,” 12

<sup>70</sup> Calenti, Musical and Formal interrelationships in Messiaen’s Catalogue d’Oiseaux”, 16.

<sup>71</sup> Ο. π., 12.

<sup>72</sup> Ο. π., 12

<sup>73</sup> Ο. π., 1.

<sup>74</sup> Ο. π., 5.

<sup>75</sup> Ο. π., 4.

<sup>76</sup> Johnson, “Birdsong,” 120.

<sup>77</sup> Cheong, “Neumes and Greek Rhythms,” 4.

γεγονός ότι ο Messiaen πειραματίστηκε για πρώτη φορά με την ενορχήστρωση του birdsong, σε έργο, το οποίο περιλάμβανε αποκλειστικά τέτοιες μελωδίες<sup>78</sup> όσο και ρυθμικά μοτίβα.<sup>79</sup> Η επεξεργασία των κελαηδημάτων είναι ελάχιστη, καθώς ο Messiaen ουσιαστικά μετέφερε τα προσχέδια του στην παρτιτούρα.<sup>80</sup> Από την άλλη, το *Catalogue d'oiseaux* αποτελεί το πρώτο ολοκληρωμένο έργο, το οποίο παρουσιάζει την οπτική του συνθέτη όσον αφορά στη φύση.<sup>81</sup> Με άλλα λόγια, μέσω της μουσικής και των ήχων αυτής παρουσιάζει και αποδίδει εικόνες και ήχους της φύσης, με τον τρόπο που ο ίδιος την αισθάνεται και αντιλαμβάνεται και με αυτός τον τρόπο αποκαλύπτεται η στενή σχέση η αγάπη του Messiaen προς τη θρησκεία και τη φύση.<sup>82</sup>

Σε αντίθεση με το *Réveil des Oiseaux*, στο οποίο ο Messiaen επιλέγει πτηνά που θα αποδώσουν μια πιο ρεαλιστική εικόνα του φυσικού τοπίου, στο *Oiseaux Exotiques* επιλέγονται και συνδυάζονται πτηνά από διάφορες περιοχές του πλανήτη, όπως είναι η Αμερική, η Ινδία, η Κίνα, η Μαλαισία και οι Κανάριες νήσοι, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας ασαφής συνδυασμός ήχων.<sup>83</sup> Η δομή του κομματιού είναι πιο ξεκάθαρη εξαιτίας της απουσίας παραδοσιακών θεματικών σχέσεων ανάμεσα στο υλικό του birdsong. Η σχέση των μερών καθορίζεται ολοκληρωτικά από το ηχόχρωμα, τη μορφολογία και την υφή.<sup>84</sup> Όσον αφορά στο ρυθμό, ο συνθέτης συνδυάζει διατονικούς και ινδουιστικούς ρυθμούς, που ακούγονται από τα κρουστά μη καθορισμένου ύψους σε αντίστιξη με τα tutti των πτηνών. Συνδυαστικά με τους ρυθμούς του Sharnagadeva, ο Messiaen χρησιμοποιεί talas του συστήματος Karnatic (Matsya-sankrina, tripura-mishra, matsya-tishra, atatâla-cundh) που προέρχονται εξίσου από την ινδική μουσική.<sup>85</sup> Το μελωδικό υλικό προέρχεται από τρία σημειωματάρια (cahiers). Το πρώτο 23036 περιλαμβάνει μια σύντομη αναφορά στα 72 πτηνά που προέρχονται από την ηχογράφιση *American Bird Songs*. Η συγκεκριμένη συλλογή αναπτύχθηκε και επεξεργάστηκε το 1954-1955, αρκετά χρόνια μετά τη δημιουργία του.<sup>86</sup> Το δεύτερο σημειωματάριο 23088 περιλαμβάνει τραγούδια του ινδικού κότσυφα (Indian Shama) και του κόκκινου καρδινάλιου (Virginia Cardinal) και το τρίτο περιλαμβάνει κελαηδήματα από πουλιά που βρίσκονταν στην έκθεση “VIe Salon des oiseaux” στο Παρίσι και ο Messiaen την επισκέφθηκε τρεις φορές τον Νοέμβριο του 1955.<sup>87</sup>

---

<sup>78</sup> Cheong, “Neumes and Greek Rhythms,” 4.

<sup>79</sup> Johnson, “Birdsong,” 120.

<sup>80</sup> Chadwick and Hill, *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: from conception to performance*, 12

<sup>81</sup> Peter Hill, “Piano Music II,” in *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill (London: Faber and Faber, 1994), 399.

<sup>82</sup> Ο. π., part II.

<sup>83</sup> Chiat, Loo Fung, “Olivier Messiaen's *Catalogue d'oiseaux*: A Performer's Perspective” (PhD diss., University of Sheffield, 2005), 18.

<sup>84</sup> Johnson, “Birdsong,” 120.

<sup>85</sup> Johnson, “Birdsong,” 120.

<sup>86</sup> Hill, “From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d'oiseaux*...” 153.

<sup>87</sup> Ο. π., 156.

Στο έργο του ο Messiaen έχει αντιμετωπίσει το birdsong με δύο διαφορετικούς τρόπους. Αρχικά, με τη χρήση birdsong στο *Catalogue d'oiseaux* είχε ως στόχο να δημιουργήσει ένα πορτρέτο ενός συγκεκριμένου πτηνού σε κάθε κομμάτι, αναπαριστώντας ταυτόχρονα, μέσω της μουσικής, το τοπίο του φυσικού περιβάλλοντος, υπονοώντας τους ήχους και τα χρώματα της φύσης συνδυάζοντας το με το κελάηδημα των άλλων πτηνών που βρίσκονται στην ίδια περιοχή. Από την άλλη, σε άλλα έργα όπως το *Oiseaux exotiques* ή το *Chromochromie*, μεταχειρίζεται το birdsong με περισσότερη ευελιξία και παρουσιάζει εικόνες που είναι αδύνατο να συμβούν, καθώς συνδυάζει κελαηδήματα από διαφορετικές χώρες.

Η πηγή άντλησης υλικού για τα παραπάνω έργα ήταν τα cahiers. Σημειωματάρια ή αλλιώς συλλογές που περιείχαν κελαηδήματα πουλιών από διάφορες τοποθεσίες και διαφορετικές εποχές του χρόνου.<sup>88</sup> Συνολικά υπάρχουν 203 σημειωματάρια καταγεγραμμένα από το 1952 μέχρι το 1991 και φυλάσσονται σε μια ιδιωτική συλλογή της Yvonne Loriod στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας.<sup>89</sup> Η αρίθμηση των σημειωματάρων έχει γίνει από την Εθνική Βιβλιοθήκη και ξεκινά από τον αριθμό 22966 έως τον αριθμό 23165 και χωρίζονται σε 4 τύπους βιβλίων από την Loriod με βάση τη χρονολογία και τον τύπο χαρτιού που χρησιμοποιήθηκε.<sup>90</sup> Η αξιοποίηση αυτών των σημειωματάρων φαίνεται όχι μόνο στο *Réveil des oiseaux* αλλά και στο *Catalogue d'oiseaux* που γράφηκε μετέπειτα. Το τραγούδι του Loriot (εικόνα 9) που εμφανίζεται και στα δύο έργα συλλέχθηκε τον Ιούνιο του 1953 και χρησιμοποιείται αυτούσιο και στις δύο περιπτώσεις (εικόνα 10, 11). Για το τραγούδι του rouge-quere à front blanc” (εικόνα 12), του οποίου μερικά αποσπάσματα των ηχογραφήσεων χρησιμοποιούνται στο κομμάτι “Le Loriot”, η καταγραφή έγινε στις 22 Απριλίου 1954 και βρίσκεται στο σημειωματάριο 23085. Η διαδικασία διήρκεσε περίπου 7 ώρες, ξεκινώντας στις 5.30 τα ξημερώματα, ενώ για το κομμάτι χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα που συλλέχθηκαν κατά τις πρωινές ώρες.<sup>91</sup> Στην περίπτωση αυτού του πτηνού δεν γίνεται ακριβής αντιγραφή του προσχεδίου, αλλά συνδυασμός μικρών μοτίβων. Η συλλογή των κελαηδημάτων για το “Le Chocard des Alpes” έγινε τον Ιούνιο του 1955 στις Άλπεις και σχεδόν έναν χρόνο αργότερα, τον Ιούλιο του 1956 ταξίδεψε σε διάφορες πόλεις της νότιας Γαλλίας και δημιούργησε τη μεγαλύτερη συλλογή κελαηδημάτων (23043), από την οποία χρησιμοποίησε υλικό για το “L’ Alouette calandrelle”. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του κοντά στην πόλη Montmajour, εντόπισε το τοπίο που αργότερα χρησιμοποίησε στο κομμάτι. Για το “La Rousserolle effarvatte” η συλλογή του υλικού φαίνεται να έγινε στην Sologne, ενώ η τοποθεσία από όπου εμπνεύστηκε φαίνεται να ήταν το φυσικό πάρκο της Camargue.<sup>92</sup> Από τις συλλογές 23056

<sup>88</sup> Chadwick and Hill, *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: from conception to performance*, 12

<sup>89</sup> Hill, “From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d'oiseaux*...,” 143.

<sup>90</sup> Ο. π., 148.

<sup>91</sup> Ο. π., 162.

<sup>92</sup> Ο. π., 164-165.

και 23057, προέρχονται τα κελαηδήματα για το “Le Merle bleu” και το “Le Traquet starazin”. Τα δύο έργα τοποθετούνται σε κοινή περιοχή κοντά στα σύνορα της Ισπανίας.<sup>93</sup> Στα σημειωματάρια αρκετές φορές εκτός από κελαηδήματα υπήρχαν και περιγραφές του τοπίου, αναφορές για τις κινήσεις του φωτός και πιθανές εναρμονίσεις για κάθε σημείωση.<sup>94</sup> Η βοήθεια των ορνιθολόγων, ιδιαίτερα του J. Delamain και η αφοσίωση της Loriod ενθάρρυναν τον Messiaen να πραγματοποιήσει μεγάλο αριθμό ταξιδιών σε όλη την έκταση της Γαλλίας και να συλλέξει τις συλλογές με τα κελαηδήματα.

(a) Loriot, Ms. 23080, p. 21

*Fauvette à tête noire* (Très lié, coulant, aisé)  
*Orgeval 4 Juin 53 – midi*

(la Fauvette à Tête noire & le Loriot de cette page dialoguent: le Loriot intervient dans les silences de la Fauvette à Tête noire, comme pour donner une conclusion à ses strophes)

*Orgeval 4 Juin 53 – Loriot (midi)*  
*très modéré*

Εικόνα 9. Προσχέδιο για το πτηνό loriot<sup>95</sup>

(b) Réveil des oiseaux, fig. 40

Un peu vif (♩ = 116)  
*Fauvette à tête noire* [poco rall.] [poco rall.]  
*(lié, facile)* *mf* *mf*

Loriot  
*ff* (*sifflé, cuitré*) *Vif* (♩ = 80)  
*pp* *pp*

*Scrini cini*

Un peu vif (♩ = 116)  
*Fauvette à tête noire* [poco rall.]  
*mf* *mf*

Loriot *ff* (*gou-di-li-yo*)

Loriot  
**Bien modéré** (♩ = 100)  
*mf* *sans sourd.*  
*ff* (*coulé, doré*) \*

Εικόνα 11. Χρήση στο κομμάτι “Le Loriot” από τον *Catalogue d’oiseaux*

Εικόνα 10. Χρήση στο έργο *Réveil des Oiseaux*<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Hill, “From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d’oiseaux*...,” 168.

<sup>94</sup> Ο. π., 166.

<sup>95</sup> Ο. π., 150.

<sup>96</sup> Ο. π., 150.

Example 7.10 Rouge-queue notation and use in 'Le Loriot'

(a) 23085, p. 27



(b) 'Le Loriot', p. 11

Rouge-queue à front blanc



Εικόνα 12. Το τραγούδι του rouge-queue ως προσχέδιο και ως τελική μορφή στο κομμάτι "Le Loriot"<sup>97</sup>

Το τραγούδι των πουλιών χωρίζεται σε τέσσερις κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία (I) τα καλέσματα (calls) ανήκουν στα πτηνά που δεν τραγουδούν και συνήθως είναι ατονικά.<sup>98</sup> Η κατηγορία αυτή χωρίζεται σε δύο υποκατηγορίες σε α) σύντομα και επαναλαμβανόμενα κελαηδήματα (martinets noir) (εικόνα 13)<sup>99</sup> και σε β) εκτενέστερα ομοφωνικά μοτίβα με περισσότερη ποικιλία (goèrland argentè) (εικόνα 14). Η δεύτερη κατηγορία (II) αποτελείται από επαναλαμβανόμενα μελωδικά κελαηδήματα με μικρές παραλλαγές (loriot), δηλαδή ως επαναλαμβανόμενα και απλοϊκά ή ποικίλα και πολύπλοκα μοτίβα (εικόνα 15).<sup>100</sup> Η τρίτη κατηγορία (III) πρόκειται για ποικίλα μελωδικά μοτίβα σε πιο αργό τέμπο από την τελευταία κατηγορία,<sup>101</sup> που χωρίζονται σε δύο υποκατηγορίες α) μελωδικά μοτίβα με τονικούς υπαινιγμούς και χρωματικούς συσχετισμούς σε πυκνή ομοφωνία (merle Bleu) (εικόνα 16) β) μοτίβα με στομφώδες στυλ. Η τέταρτη και τελευταία κατηγορία (IV) αφορά μοτίβα γρήγορων τιτβισμάτων, είτε συνεχόμενα, είτε χωρισμένα από παύσεις σε μικρότερα μοτίβα (chochevis de theckla) (εικόνα 17) α) πιθανώς να υπάρχουν μια ή περισσότερες κυρίαρχες νότες<sup>102</sup> που αποτελούν τα τονικά κέντρα του τμήματος και έλκουν άλλες νότες ή β) να είναι ολοκληρωτικά ατονικά<sup>103</sup> (fauvette des jardins) (εικόνα 18).

<sup>97</sup> Hill, "From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d'oiseaux*...", 163.

<sup>98</sup> Henderson, "A Study of the Use of Birdsong in the Compositions of Olivier Messiaen...", 90-92.

<sup>99</sup> Pierre Boulez, George Benjamin and Peter Hill, "Messiaen as Teacher," in *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill (London: Faber and Faber, 1994), interlude.

<sup>100</sup> Johnson Sherlaw, Robert "Catalogue d'oiseaux" in *Messiaen* ed. Carolina Rae (Shimer books, 2008), 143-158.

<sup>101</sup> Boulez, Benjamin and Hill, "Messiaen as Teacher," interlude.

<sup>102</sup> Henderson, "A Study of the Use of Birdsong in the Compositions of Olivier Messiaen...", 90-92.

<sup>103</sup> Johnson, "Catalogue d'oiseaux," 135.



## Κατηγορία 1α.

Martinetts noirs  
(strident)  
16<sup>2</sup> mf mf mf

Modéré (♩ = 116)  
16 f f f f  
8  
(Péd. sempre)

Detailed description: This block contains two musical excerpts. The first, 'Martinetts noirs', is marked '(strident)' and 'mf', starting at measure 16. It features two staves with a rhythmic pattern of eighth notes. The second, 'Modéré', is marked '(♩ = 116)' and 'f', starting at measure 16. It also has two staves with a similar rhythmic pattern. The piece concludes with '(Péd. sempre)'.

Εικόνα 13. Το κελάδημα των martinets noirs στο κομμάτι “Le Merle Bleu”

## Κατηγορία 1β.

Goéland argenté  
226 Modéré (♩ = 100)  
ff (aboiement hurlé) dim. mf  
Ped.  
(Péd. sempre)

Detailed description: This block shows a musical excerpt for 'Goéland argenté', marked 'Modéré (♩ = 100)'. It consists of two staves. The upper staff begins with a forte dynamic 'ff' and a 'dim.' (diminuendo) marking. The lower staff has a 'Ped.' marking. The piece ends with '(Péd. sempre)'. There are various fingering and articulation markings throughout the score.

Εικόνα 14. Το κελάδημα των goéland argenté στο κομμάτι “Le Merle Bleu”

## Κατηγορία 2.

Loriot  
Bien modéré (♩ = 100)  
mf sans sourd.  
ff (coulé, doré) \*

Detailed description: This block shows a musical excerpt for 'Loriot', marked 'Bien modéré (♩ = 100)'. It consists of two staves. The upper staff starts with 'mf sans sourd.' and ends with 'ff (coulé, doré) \*'. The lower staff has a 'Ped.' marking.

Εικόνα 15. Το κελάδημα του loriot στο κομμάτι “Le Loriot”

## Κατηγορία 3α.

Merle bleu  
Très modéré (♩ = 80)  
f mf pp  
mf (m. g. dessus) (lumineux, irisé, auréolé de bleu)

Detailed description: This block shows a musical excerpt for 'Merle bleu', marked 'Très modéré (♩ = 80)'. It consists of two staves. The upper staff starts with 'f' and ends with 'mf pp'. The lower staff starts with 'mf (m. g. dessus) (lumineux, irisé, auréolé de bleu)'. There are various fingering and articulation markings throughout the score.

Εικόνα 16. Το κελάδημα του merle bleu στο κομμάτι “Le Merle Bleu”

## Κατηγορία 4α.

Εικόνα 17. Απόσπασμα από το κελάδημα των chochevis de thekla στο κομμάτι "Le Merle Bleu"

## Κατηγορία 4β.

Εικόνα 18. Απόσπασμα από το κελάδημα των fauvette des jardins στο κομμάτι "Le Lorient"

### 2.3.1. Catalogue d'oiseaux

Το έργο *Catalogue d'oiseaux* συντέθηκε το 1956-1958 και πρόκειται για ένα έργο που προορίζεται για σόλο πιάνο.<sup>104</sup> Η πρώτη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στις 15 Απριλίου 1959 από την Yvonne Loriod στο Salle Gaveau<sup>105</sup> στο πλαίσιο των συναυλιών του Domain Musical.<sup>106</sup> Αποτελείται από δεκατρία κομμάτια, τα οποία χωρίζονται συμμετρικά σε επτά βιβλία με τη μορφή 3-2-1-2-3. Η συνολική διάρκεια του έργου ανέρχεται στις τρεις ώρες<sup>107</sup> με τις διάρκειες των κομματιών να ποικίλουν μεταξύ τους. Ωστόσο, το έβδομο κομμάτι, που αποτελεί τον άξονα συμμετρίας του έργου, ξεχωρίζει, καθώς είναι το μεγαλύτερο σε έκταση και η διάρκεια του ξεπερνά τα τριάντα λεπτά.<sup>108</sup> Το έργο αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί προγραμματικό, καθώς κάθε κομμάτι του απεικονίζει ένα τοπίο στην περιοχή της Γαλλίας συμπεριλαμβάνοντας όλα τα φυσικά χαρακτηριστικά του και, φυσικά, τα είδη των πτηνών που εντοπίζονται στο κάθε μέρος.<sup>109</sup>

<sup>104</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", 220.

<sup>105</sup> Kang, "The Role of Landscape in Catalogue d' Oiseaux by Olivier Messiaen", 41.

<sup>106</sup> Henderson, "A Study of the Use of Birdsong in the Compositions of Olivier Messiaen...", 89.

<sup>107</sup> Sun, "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's 'L' Alouette Calandrelle'", 28.

<sup>108</sup> Calenti, "Musical and Formal interrelationships...", 28.

<sup>109</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", 221.

Η γέννηση της ιδέας για τη σύνθεση ενός κύκλου πιανιστικών έργων φαίνεται να δημιουργείται τον Οκτώβρη του 1953 κατά τη συλλογή των κελαηδημάτων των πτηνών,<sup>110</sup> δώδεκα από τα οποία εμφανίζονται στον *Κατάλογο*.<sup>111</sup> Μάλιστα, τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς ο Messiaen δημιουργεί μια κατηγοριοποίηση των πτηνών, με βάση το περιβάλλον όπου ζουν. Η συλλογή κελαηδημάτων για το “Le Merle Bleu” ωστόσο έγινε από τον Ιούλιο του 1956 έως το Μάιο του 1958 στη διάρκεια των ταξιδιών του στη μεσογειακή ακτή. Η σύνθεση του “Le Lorient”, γίνεται στις αρχές του 1957 και παρουσιάζεται μαζί με ακόμα έξι κομμάτια του *Καταλόγου* στις 30 Μαρτίου του ίδιου χρόνου.<sup>112</sup> Πρόκειται για τα κομμάτια “Le Chocard des Aples”, “Le Lorient”, “La Chouette hulotte”, “L’Alouette lulu”, “Le Courlis cendré”, “L’Alouette calandrelle” και μια εκδοχή του “La Rousserolle effarvatte”.<sup>113</sup> Η στενή σχέση του συνθέτη με την πιανίστρια Yvonne Loriod, αλλά και οι δυνατότητες του οργάνου, δηλαδή το εύρος της έκτασης του, η άμεση ατάκα και η ποικιλία ήχων που μπορούν να παραχθούν, εκτός των μελωδιών, κατέστησαν το πιάνο το κατάλληλο όργανο για αυτό το έργο.<sup>114</sup>

Επιπλέον, χαρακτηριστική είναι η ύπαρξη ενός προλόγου στην αρχή του κάθε κομματιού. Αναλυτικότερα, κάθε κομμάτι συνοδεύεται από έναν πρόλογο, από τον οποίον αντλούνται πληροφορίες για το χρόνο, τον τρόπο, τα είδη των πτηνών που ακούγονται και τις συνθήκες που επικρατούν στο χώρο. Σημαντική επισήμανση στο σημείο αυτό είναι το γεγονός ότι σε κάθε ένα από τα κομμάτια κυριαρχεί ένα πτηνό, από το οποίο τιτλοδοτείται το κομμάτι.<sup>115</sup>

*Πίνακας 2. Σύντομη απεικόνιση της δομής του Catalogue d’oiseaux, με αναφορά στην διάρκεια και το βασικό πτηνό κάθε κομματιού.*

Βιβλίο	Κομμάτι	Τίτλος	Είδος βασικού πτηνού (αγγλική ονομασία) <sup>116</sup>	Διάρκεια εκτέλεσης <sup>117</sup>
I	I	“Le Chocard des Alpes”	Alpine chough	10’ 25’’
	II	“Le Lorient”	Golden oriole	9’ 20’’
	III	“Le Merle Bleu”	Blue rock thrush	13’ 30’’
II	IV	“Le Traquet Stapazin”	Black-eared wheatear	15’ 50’’

<sup>110</sup> Chadwick and Hill, *Olivier Messiaen’s Catalogue d’oiseaux: from conception to performance*, 12

<sup>111</sup> Hill, “From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d’oiseaux*...”, 152.

<sup>112</sup> Kang, “The Role of Landscape in Catalogue d’Oiseaux by Olivier Messiaen”, 40.

<sup>113</sup> Hill, “From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d’oiseaux*...”, 167.

<sup>114</sup> Chadwick and Hill, *Olivier Messiaen’s Catalogue d’oiseaux: from conception to performance*, 12-13

<sup>115</sup> Kang, “The Role of Landscape in Catalogue d’Oiseaux by Olivier Messiaen”, 25.

<sup>116</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 220.

<sup>117</sup> Calenti, *Musical and Formal interrelationships...*, 28.

III	V	“Le Chouette Hulotte”	Tawny owl	8’ 10’’
	VI	“L’ Alouette Lulu”	Wood lark	8’ 55’’
IV	VII	“La Rousserolle Effarvatte”	Reed wabler	30’ 20’’
V	VIII	“L’ Alouette Calandrelle”	Shord-toed lark	5’ 25’’
	IX	“La Bouscarle”	Cetti’s wabler	11’ 20’’
VI	X	“La Merle de Roche”	Rock thrush	18’ 45’’
VII	XI	“La Buse Variable”	Buzzard	9’ 30’’
	XII	“La Traquet Rieur”	Black wheatear	7’ 25’’
	XIII	“Le Courlis Cendre”	Curlew	11’ 00’’

Πίνακας 3. Ονομασίες των βασικών πτηνών κάθε κομματιού και περιοχές όπου προσδιορίζονται τα κομμάτια του Καταλόγου

Τίτλος	Αγγλική ονομασία <sup>118</sup>	Λατινική ονομασία <sup>119</sup>	Ελληνική ονομασία <sup>120</sup>	Τοποθεσία <sup>121</sup>
“Le Chocard des Alpes”	Alpine chough	Phyrrocorax graculus	Κιτρινοκαλιακούδα	Άλπεις του Dauphinè (Ντωφινέ) ανάμεσα στην Grenoble (Γκρενόμπλ) και στην Briançon (Μπριανσόν).
“Le Lorient”	Golden oriole	Oriolus oriolus	(Ευρωπαϊκός) Συκοφάγος	Charente (Σεράντ) και Loir et Cher (Λουάρ-ε-Σερ).
“Le Merle Bleu”	Blue rock thrush	Monticola solitarius	Γαλαζιοκότσυφας	Περιοχή Roussillon (Ρουσιγιόν). Μεσογειακά παράλια κοντά στα σύνορα της Ισπανίας.
“Le Traquet Stapazin”	Black-eared wheatear	Oenanthe hispanica	Ασπροκωλίνα	Περιοχή Roussillon (Ρουσιγιόν).
“Le Chouette Hulotte”	Tawny owl	Strix aluco	(Κοινός) Χουχουριστής	Δυτικά περίχωρα του Παρισιού. Ανάμεσα στην Petichet στην Cholonge.
“L’ Alouette Lulu”	Wood lark	Lullula arborea	Δεντροσταρήθρα	Κοντά στο Saint Sauver en Rue (Σαιν-Σωβέρ-αν-Ρυ), νότια του Saint Étienne (Σεντ-Ετιεν).

<sup>118</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 220.

<sup>119</sup> F. Gill and D Donsker (Eds). “IOC World Bird List (v11.1).” Oiseaux.net. Τελευταία είσοδος 14/05/2021. <<https://www.oiseaux.net/birds/france.html>>

<sup>120</sup> Αναστάσιος Λεγάκις και Παναγιώτα Μαραγκού, *Το κόκκινο Βιβλίο των Απειλούμενων Ζώων της Ελλάδας*, (Αθήνα: Ελληνική Ζωολογική Εταιρία, 2009,) 321-343.

<sup>121</sup> Hill, “Piano Music II,” part II.

“La Rousserolle Effarvatte”	Reed wabler	Acrocephalus scirpaceus	Καλαμοποταμίδα	Περιοχή Sologne, νότια της Orléans (Ορλεάνη).
“L’ Alouette Calandrelle”	Shord-toed lark	Calandrella brachydactyla	(Ευρωπαϊκή) μικρογαλιάντρα	Κοντά στο Les Baux (Λε Μπω) της Provence (Προβένς).
“La Bouscarle”	Cetti’s wabler	Cettia cetti	(Ευρωπαϊκό) Ψευταηδόνη	Ποταμός Charente (Σεράντ), ανατολικά της κοινότητας Cognac (Κονιάκ).
“La Merle de Roche”	Rock thrush	Monticola saxatilis	Πυροκότσυφας	‘Cirque de Mourèze’ δυτικά της Montpellier (Μονπελλιέ)
“La Buse Variable”	Buzzard	Buteo buteo	Γερακίνα	Στο νοτιότερο σημείο της λίμνης Laffrey, στην Dauphiné (Ντωφινέ).
“La Traquet Rieur”	Black wheatear	Oenanthe leucura	Μαυροπετροκλής	Περιοχή Roussillon (Ρουσιγιόν).
“Le Courlis Cendre”	Curlew	Numenius arquata	(Ευρασιατική) Τουρλίδα	Στο νησί Ushant (Ουεσάν) του νομού Finistere (Φινιστέρ).

Το κοινό χαρακτηριστικό του *Καταλόγου* φαίνεται να είναι ο άξονας συμμετρίας, ωστόσο υπάρχουν και αντιθέσεις κατά την ταξινόμηση των κομματιών. Εκτός από τη συνολική συμμετρική ταξινόμηση ως προς τον αριθμό κομματιών που περιέχει το κάθε βιβλίο, συμμετρία εντοπίζεται και στις τοποθεσίες του πρώτου και του έβδομου βιβλίου. Επιπλέον, αξιοσημείωτες είναι οι αντιθέσεις ανάμεσα στα διαδοχικά κομμάτια με χαρακτηριστικά παραδείγματα τη μεγάλη απόκλιση στη διάρκεια ανάμεσα στο έβδομο κομμάτι του έργου “La Rousserolle Effarvatte”, το οποίο καθίσταται και ως το κεντρικό κομμάτι του έργου, και το επόμενο κομμάτι “L’ Alouette Calandrelle”. Μάλιστα, αποτελούν το μεγαλύτερο και το μικρότερο κομμάτι του *Καταλόγου*, αντίστοιχα. Επίσης το έργο κλείνει με το “La Traquet Rieur” και το “Le Courlis Cendre” που απεικονίζουν δύο τοπία στα άκρα της χώρας, της μεσογειακής και Βρετανικής ακτής αντίστοιχα.<sup>122</sup> Επιπρόσθετα, το δεύτερο και τρίτο κομμάτι του έργου “Le Lorient” και “Le Merle Bleu” διαφέρουν στη χρήση εξωτερικού υλικού πέραν του τραγουδιού των πουλιών. Πιο συγκεκριμένα, το “Le Lorient” δεν διαθέτει μη-τραγουδιστικό υλικό πουλιών, εκτός από μερικά σύντομα τμήματα, τα οποία δεν κατονομάζονται, σε αντίθεση με το “Le Merle Bleu” που υπάρχουν ήχοι που περιγράφουν όχι μόνο ακουστικά φαινόμενα σε διάφορες εκφάνσεις αλλά και εικόνες.

Το μουσικό υλικό του *Καταλόγου* προέρχεται από τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς, ελληνικούς και ινδουιστικούς ρυθμούς, αρμονικά σχήματα από την πρώιμη περίοδο και μοτίβα από την *Cinq Rechants*. Ως καινοτομίες χαρακτηρίζονται η χρήση επινοημένων συνηχίσεων (chordal-

<sup>122</sup> Hill, “Piano Music II,” part II.

complexes), τα τεχνητά glissanti και άλλες τεχνικές όπως η πολυφωνία, η χρήση του πεντάλ με ποικίλους τρόπους, η απόδοση των ήχων του φυσικού περιβάλλοντος και η επεξεργασία της υφής. Όσον αφορά στο τραγούδι των πουλιών το έργο εμφανίζονται εβδομήντα επτά διαφορετικά είδη πτηνών, είναι χαρακτηριστικό, ότι για την απόδοση του ηχοχρώματος τους, χρησιμοποιείται όλο το φάσμα συνηγήσεων του πιάνου.<sup>123</sup>

## 2.4 ΣΤΟΧΟΙ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Είναι αποδεκτό πως τα έργα της περιόδου του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι πιο δύσκολο να γίνουν κατανοητά σε σχέση με αυτά της κλασικής ή ρομαντικής εποχής, τόσο προς την ανάλυση και ερμηνεία, όσο και κατά την ακρόαση. Για αυτό το λόγο, για την ανάλυση των έργων “Le Loriot” και “Le Merle Bleu” κρίθηκε απαραίτητο να χρησιμοποιηθεί ως βασική πηγή της έρευνας η θεωρητική πηγή “Technique de mon langage musical” [The Technique of my musical language] που έχει γραφτεί από τον ίδιο το συνθέτη σε συνδυασμό με τη θεωρία των φθογγικών συνόλων.

Η επιλογή του Catalogue d’oiseaux, ως έργο για μελέτη έγινε με κριτήριο το γεγονός ότι σε αυτό επιλέχθηκε από το συνθέτη η αποκλειστική χρήση μελωδιών των πτηνών. Επιπλέον, είναι ένα κομμάτι που το birdsong κυριαρχεί, καθώς κάθε κομμάτι έχει γραφτεί με σκοπό την αποτύπωση του φυσικού περιβάλλοντος και όσων ήχων αυτό περιλαμβάνει. Σε αυτό το πλαίσιο, στο καθένα από τα κομμάτι δεσπόζει ένα πτηνό, από το οποίο το έργο τιτλοδοτείται, και το οποίο πλαισιώνουν όλοι οι ήχοι του περιβάλλοντος. Η τελική επιλογή των “Le Loriot” και “Le Merle Bleu” έγινε βασιζόμενη στην ακρόαση, ενώ παράλληλα προϋπήρχε μια προσωπική προτίμηση προς τα επιλεγμένα έργα. Πιο συγκεκριμένα, από την ακρόαση και την αρχική μελέτη φάνηκε ότι υπήρχαν κάποιες ομοιότητες, επομένως θα υπήρχε ενδιαφέρον η σύγκριση, αναδεικνύοντας τα κοινά ή αντίθετα στοιχεία. Το γεγονός ότι ανήκουν στο πρώτο βιβλίο του *Καταλόγου* ενίσχυσε αυτή την άποψη.

Η αναλυτική προσέγγιση των έργων βασίζεται σε τέσσερις παραμέτρους με κυριότερες το φθογγικό υλικό και το χρόνο και δευτερεύουσες την επεξεργασία της μελωδίας και την υφή του birdsong. Βασιζόμενη σε αυτές τις παραμέτρους, βασικοί στόχοι της εργασίας ήταν η εξαγωγή συμπερασμάτων για την επεξεργασία της αρμονίας. Επικεντρώνοντας τη μελέτη στην προέλευση, την επεξεργασία και την ανάπτυξη του τονικού υλικού· την επεξεργασία των ρυθμικών patterns, έτσι ώστε να γίνει η καλύτερη δυνατή αναπαράσταση του τραγουδιού των πουλιών· αλλά και την επεξεργασία των μελωδικών μοτίβων και της υφής, ως μέτρο πυκνότητας του μουσικού υλικού.

---

<sup>123</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 222.

Εστιάζοντας σε αυτούς τους τέσσερις άξονες, προσπάθησα να αναλύσω το μελωδικό υλικό με βάση τις πρωταρχικές μορφές των μελωδικών κύτταρων, στις οποίες έχει βασιστεί η ανάπτυξη του τραγουδιού των πουλιών· και να εξάγω αποτελέσματα σχετικά με τις ομοιότητες που εντοπίζονται και δημιουργούν μια ολόκληρη κατηγορία μουσικού υλικού που ονομάζεται «τραγούδι των πουλιών». Σε επόμενο επίπεδο, έγινε διαχωρισμός στα μέρη στα οποία γίνεται χρήση birdsong και στα μέρη στα οποία περιγράφονται εικόνες του περιβάλλοντος (non-birdsong), με στόχο την ομαδοποίηση των κοινών συστατικών του έργου.

Ειδικότερα, έγινε επεξεργασία του φθογγικού υλικού με βάση τη θεωρία των συνόλων του Allen Forte, μελετώντας και συγκρίνοντας τα μελωδικά κύτταρα εστιάζοντας στο βασικότερο. Η ομαδοποίηση των φθόγγων για την εξαγωγή των φθογγικών συνόλων έγινε με βάση την επαναληπτικότητα και τη σταθερότητα των μοτίβων, δηλαδή την επανεμφάνιση στο έργο, δίχως παραλλαγές. Τα μοτίβα εξήχθησαν με βάση κυρίως με τις διαστολές των μέτρων τις ενδείξεις αλλά και τις ενδείξεις των δυναμικές, ενώ σπανιότερα χωρίστηκαν με βάση τις παύσεις. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης δόθηκε βαρύτητα σε συγκεκριμένα αποσπάσματα των έργων. Για αυτό το λόγο, επιλέχθηκαν τμήματα στα οποία εμφανίζονται μελωδίες διαφόρων πτηνών με σκοπό τη δημιουργία μιας σφαιρικής εικόνας για την απόδοση του birdsong.

Τα βασικά εργαλεία για την ανάλυση του μελωδικού υλικού και την ταυτοποίηση των φθογγικών συνόλων με την αρμονική γλώσσα του Messiaen ήταν οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς και οι εξαιρετικές συγχορδίες του συνθέτη. Συνδυαστικά με την ανάλυση, βάσει των τρόπων περιορισμένης μεταφοράς, η θεωρία των συνόλων εξυπηρέτησε στην ομαδοποίηση φαινομενικά διαφορετικών συνηγήσεων. Αρχικά, για κάθε πτηνό ή άλλο στοιχείο της μουσικής του έργου απομονώθηκε το μουσικό κύτταρο, πάνω στο οποίο αναπτύσσεται το κάθε τμήμα και ταυτοποιήθηκε με κάποιο από τα φθογγικά σύνολα του πίνακα του A. Forte και ύστερα έγινε ταυτοποίηση με κάποιον από τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς. Η ανάλυση των μοτίβων έγινε κυρίως οριζόντια, με βάση το μελωδικό περίγραμμα των μοτίβων, ενώ εξετάστηκαν και οι κάθετες συνηγήσεις όποτε κρινόταν απαραίτητο. Η θεωρία των συνόλων εξυπηρέτησε στην αναγνώριση συγγενικών συνηγήσεων που προέρχονταν από το ίδιο σύνολο ως υποσύνολα ή ως συμπληρωματικά σύνολα. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης ταυτοποιήθηκαν μελωδικά κύτταρα που είχαν κοινή διαστηματική τάξη αλλά διαφορετικό φθογγικό περιεχόμενο, καθώς ήταν μεταφορές του ίδιου συνόλου, επίσης ταυτοποιήθηκαν μοτίβα που ανήκαν σε φθογγικά σύνολα με δομική συγγένεια ή ίδιο διαστηματικό περιεχόμενο (σχέση Z), αλλά και παρόμοια μελωδικά κύτταρα που ανήκαν σε διαφορετικά σύνολα. Η ανάλυση των μοτίβων με αυτόν τον τρόπο είχε ως στόχο την ανάδειξη της ενότητας και της ανάπτυξης των μερών που περιγράφουν το τραγούδι των πουλιών.

Η ανάλυση των ρυθμικών μοτίβων έγινε, επίσης, με βάση την αρμονική γλώσσα του Messiaen. Πιο συγκεκριμένα, αξιοποιήθηκε ο πίνακα των 120 deci-tala του Ινδού θεωρητικού Sharngadeva. Τα ρυθμικά patterns σε συνδυασμό με τεχνικές επεξεργασίας του ρυθμού, που ο ίδιος ο Messiaen παραθέτει στο βιβλίο. Η διαδικασία μέσω της οποίας έγινε η επεξεργασία του ρυθμού, στηρίχθηκε στην αναγνώριση και ταυτοποίηση αυτών των patterns, και στη συνέχεια, βασιζόμενη στις τεχνικές της σμίκρυνσης- μεγέθυνση ή προστιθέμενα φθογγόσημα (added values). Η ανάλυση των ρυθμικών μοτίβων έγινε, τόσο στο τραγούδι των πτηνών, όσο και στα τμήματα των ήχων της φύσης. Σκοπός της ανάλυσης των ρυθμικών μοτίβων ήταν η ανακάλυψη της πορείας της επεξεργασίας τους από την πρωταρχική μορφή έως τη χρήση τους στην τελική μορφή του έργου.

Η μελωδία και η υφή ήταν δύο παράγοντες που αναλύθηκαν με σκοπό την εξαγωγή μιας συνολικής εικόνας, σχετικά με την προθήκη του birdsong στα έργα. Έτσι, χρησιμοποιώντας ως εργαλεία της ανάλυσης τις τεχνικές που αναφέρονται στο “Technique de mon langage musical”, έγινε η σύγκριση μελωδικών κυττάρων, με στόχο την ανακάλυψη αποτελεσμάτων σχετικά με την παραλλαγή των μελωδικών μοτίβων. Για αυτόν το λόγο, δόθηκε περισσότερη σημασία σε μελωδικά κύτταρα, των οποίων το φθογγικό υλικό ήταν όμοιο. Επιπλέον, έγινε σχολιασμός της υφής με στόχο την ενίσχυση των συμπερασμάτων, σχετικά με την επίτευξη της διαφοροποίησης μεταξύ των πτηνών.



## ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΑΝΑΛΥΤΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Οι όροι που παρατίθενται παρακάτω χρησιμοποιούνται στην ανάλυση της παρούσας διπλωματικής εργασίας και χρησιμεύουν ως προς την κατανόηση της:

Τραγούδι των πουλιών (birdsong): Τμήματα μουσικής τα οποία ορίζονται από τον συνθέτη ως το τραγούδι ενός πτηνού. Σύμφωνα με τον Kraft<sup>124</sup> το τραγούδι των πουλιών κατηγοριοποιείται ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του.

Πεντατονική ανιμητονιακή κλίμακα: Κλίμακα που αποτελείται από πέντε φθόγγους και σχηματίζεται μόνο με διαστήματα τόνων και 3μ. Το φθογγικό της υλικό προκύπτει από τον κύκλο των καθαρών 5<sup>ων</sup> και συνολικά υπάρχουν 12 μεταφορές της κάθε κλίμακας. Στη θεωρία των συνόλων του Forte είναι το σύνολο 5-35 (0,2,4,7,9).

Ολοτονική κλίμακα: Συμμετρική κλίμακα με 6 άξονες συμμετρίας, η οποία αποτελείται από τόνους και έχει 2 μεταφορές. Συμπίπτει με τον 1<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς του Messiaen και στη θεωρία των συνόλων είναι το σύνολο 6-35 (0,2,4,6,8,A).

Οκτατονική κλίμακα: Συμμετρική κλίμακα με 4 άξονες συμμετρίας, η οποία αποτελείται από εναλλασσόμενους τόνους και ημιτόνια. Έχει 3 δυνατές μεταφορές και συμπίπτει με το 2<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς. Στη θεωρία των συνόλων είναι το σύνολο 8-28 (0,1,3,4,6,7,9,A)

Επτατονικοί διατονικοί τρόποι: Κλίμακες που το φθογγικό υλικό τους προέρχεται από τον κύκλο καθαρών 5<sup>ων</sup>. Οι επτά τύποι διατονικών τρόπων είναι ο ιωνικός (μείζονα κλίμακα), ο δώριος (ελάσσονα κλίμακα με 6<sup>M</sup>), ο φρύγιος (ελάσσονα κλίμακα με 2<sup>b</sup>), ο λύδιος (μείζονα κλίμακα με 4<sup>n</sup> αυξημένη), μιξολύδιος (μείζονα κλίμακα με 7<sup>M</sup>), ο αιολικός (ελάσσονα κλίμακα) και ο λόκριος (ελάσσονα κλίμακα με 2<sup>b</sup> και 5<sup>n</sup> ελαττωμένη). Κατά τον Forte είναι το σύνολο 7-35 (0,1,3,5,6,8,A).

Συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους: Τρίφωνες ή τετράφωνες συγχορδίες στις οποίες προστίθενται φθόγγοι. Οι πιο συχνές νότες είναι η 6<sup>n</sup> και η 4<sup>n</sup> αυξημένη. Η 4<sup>n</sup> αυξημένη, τις

---

<sup>124</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 20-21.

περισσότερες φορές, χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με την 6<sup>η</sup>. Για αυτές τις νότες δεν υπάρχουν συγκεκριμένες προϋποθέσεις για προετοιμασία και λύση.<sup>125</sup>

Chordal-complexes: Συγχορδιακά συμπλέγματα που χρησιμοποιούνται με σκοπό την καλύτερη δυνατή απόδοση του ηχοχρώματος ενός πτηνού. Μέρος των συγχορδιακών συμπλεγμάτων μπορεί να είναι συγχορδίες αρμονικών.<sup>126</sup>

Πολύχορδα: Σύμπλεγμα δύο ή περισσότερων συγχορδιών, του οποίου οι συνηγήσεις είναι εφικτό να αναγνωριστούν από τον ακροατή.<sup>127</sup>

Συγχορδίες 4<sup>ων</sup>: Συγχορδίες στημένες σε διαστήματα 4<sup>ης</sup>.

Συγχορδίες 5<sup>ων</sup>: Συγχορδίες με διαστήματα 5<sup>ης</sup>

Ανοιχτές συγχορδίες 5<sup>ων</sup>: Τρίφωνες ή τετράφωνες συγχορδίες, από τις οποίες απουσιάζει η τρίτη.<sup>128</sup>

Κλάστερς (secundal chords/clusters): Συγχορδίες με διαστήματα 2μ ή 2Μ.

Συγχορδίες με χωρισμένα μέλη (chords with split members): Είδος συγχορδιών με προστιθέμενες νότες στις οποίες μια από τις νότες συνοδεύεται και από το ημιτόνιο της. Ο φθόγγος, ο οποίος συνοδεύεται από το ημιτόνιο του συμβολίζεται με τον αριθμό του ως μέλος της συγχορδίας και ένα θαυμαστικό. Συμβολίζονται με την προσθήκη ενός θαυμαστικού, στην νότα που αλλοιώνεται, για παράδειγμα, F (1!).

Interversion system: Η τεχνική της παραλλαγής ενός μοτίβου με την προσθήκη ή την αφαίρεση ρυθμικών αξιών. Οι ρυθμικές αξίες μεγεθύνονται ή σμικρύνονται κατά μία αξία, συνήθως δεκάτου έκτου.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Sun, “Birdsong and pitch-class sets in Messiaen’s “L’ Alouette Calandrelle””, 22.

<sup>126</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, glossary, v.

<sup>127</sup> Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 59.

<sup>128</sup> Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 50.

<sup>129</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, glossary, vi.

Τεχνική σμίκρυνσης/ μεγέθυνσης: Η διαδικασία μέσω της οποίας, οι αξίες ενός μοτίβου μεταβάλλονται αναλογικά με βάση τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης αξίας, συνήθως το  $\frac{1}{4}$  των αξιών του μοτίβου.

Προστιθέμενα φθογγόσημα (added values): Αξίες μικρής διάρκειας, συνήθως δέκατου έκτου, οι οποίες προστίθενται στο ρυθμικό pattern, παραλλάσσοντας το. Προστιθέμενο φθογγόσημο μέσα σε ένα μοτίβο θεωρούνται ακόμα και παύσεις ή οι παρεστιγμένες αξίες.<sup>130</sup>

Ρυθμική/Φθογγική καρκινική γραφή: (Rhythmic/pitch palindrome): Ρυθμικά σχήματα που διαβάζονται το ίδιο, είτε από την αρχή, είτε από το τέλος. Γενικότερα, ένα τέτοιο ρυθμικό σχήμα είναι γραμμένο σε καρκινική γραφή και συχνά είναι συμμετρικό με κεντρική αξία ένα προστιθέμενο φθογγόσημο.

Χρωματικός ρυθμός (chromatic rhythm): Μια σειρά από αξίες, οι οποίες με τη χρήση σμίκρυνση ή μεγέθυνσης βάση μιας αξίας, μεταλλάσσονται.<sup>131</sup>

Παράλληλη κίνηση: Η παράλληλη κίνηση δύο ή περισσότερων μελωδικών γραμμών. Διακρίνεται σε: διατονική, στην οποία τα διαστήματα αλλάζουν με βάση τη διατονική κλίμακα, πραγματική, στην οποία οι συνηγήσεις μεταφέρονται αυτούσιες και μικτή, στην οποία δε διατηρείται σταθερός κάποιος από τους παραπάνω τύπους κίνησης.<sup>132</sup>

Πολυτροπικότητα: Ταυτόχρονη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων περιορισμένης μεταφοράς.<sup>133</sup>

Φθογγικό σύνολο (pitch class set): Ένα σύνολο νοτών που βασίζεται στην ίδια διαστηματική σχέση μεταξύ των φθόγγων.<sup>134</sup>

Υποσύνολο: Ένα σύνολο νοτών που συμπεριλαμβάνεται σε κάποιο άλλο μεγαλύτερης έκτασης.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Pople, "Messiaen's Musical Language: an Introduction,"), 46.

<sup>131</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", glossary, v.

<sup>132</sup> Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 76.

<sup>133</sup> Sun, "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's 'L' Alouette Calandrelle'", 18.

<sup>134</sup> Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, (New Haven and London: Yale University Press, 1973), 1.

<sup>135</sup> Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, 24.

Διαστηματική συγγένεια φθογγικών συνόλων (intervallic relationship): Η σχέση, η οποία δημιουργείται ανάμεσα σε μελωδικά κύτταρα, των οποίων τα διαστήματα είναι κοινά.

Δομική συγγένεια: Η σχέση, η οποία δημιουργείται ανάμεσα σε μελωδικά κύτταρα, των οποίων τα διαστήματα και η έκταση του φθογγικού συνόλου είναι παρόμοια.

Σχέση Ζ: Διαφορετικά σύνολα με ίδιο διαστηματικό περιεχόμενο.

Παραδείγματα σημειογραφίας συγχορδιών:

Λα Μείζονα: A maj

Λα ελάσσονα: A min:

Συγχορδία αρμονικών με θεμέλιο την νότα Α: Συγχορδία αρμονικών (Α)

Συγχορδία σε διαστήματα  $4^{th}$  με θεμέλιο την νότα Α: Συγχορδία τεταρτών (Α)

### 3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ “CATALOGUE D’ OISEAUX”

#### 3.1 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “LE LORIOT”

Το κομμάτι αποτελεί το δεύτερο έργο από το πρώτο βιβλίο του “Catalogue d’Oiseaux”. Το τοπίο που απεικονίζεται βρίσκεται στα δυτικά της Γαλλίας και σε αυτό περιγράφεται το τραγούδι των πουλιών από τις πρώτες πρωινές ώρες μέχρι και το μεσημέρι. Στο κομμάτι εμφανίζονται οκτώ είδη πτηνών, μεταξύ των οποίων το βασικό είναι ο συκοφάγος (loriot), από το οποίο το κομμάτι τιτλοδοτείται. Άλλα πτηνά είναι οι ευρωπαϊκοί τρυποφράχτες (troglodyte), ο κοκκινολαίμης (rouge-gorge), ο κοινός κότσυφας (merle noir), ο κοινός φοινίκουρος (rouge-quere à front blanc), οι τσίχλες (grive musicienne), οι κηποτσιροβάκος (fauvette des jardins) και οι δενδροφυλλόσκοποι (pouillot veloce).<sup>136</sup>, <sup>137</sup>. Επιπλέον, όσον αφορά στους συμβολισμούς του κομματιού αυτού αρχικά παρατηρούνται οι εξής: το κίτρινο-χρυσό χρώμα στο φτέρωμα του loriot συσχετίζεται με το χρώμα του ήλιου που υπάρχει σαν εικόνα στο κομμάτι και μάλιστα στο τελευταίο μέρος γίνονται ένα. Επιπλέον ένας ακόμη συσχετισμός υπάρχει μεταξύ του τίτλου του έργου με το ονοματεπώνυμο της γυναίκας του, καθώς είναι ακουστικά όμοιος με το επώνυμο εκείνης, Yvonne Loriod.

Πίνακας 4. Μορφή του έργου.

A (1-14)	B (15-31)	C (32-99)	D (100-113)	Coda (114-136)
		c1 (32-43)		
		c2 (44-54)		
		c3 (55-99)		

Πίνακας 5. Μορφή του έργου σύμφωνα με τον Robert Sherlaw Johnson.

1 <sup>ο</sup> Κουπλέ	Ρεφραίν	2 <sup>ο</sup> Κουπλέ	Ρεφραίν	Στροφές	Τελευταίο μέρος
1-12	13 (14)	15-29	30 (31)	32-113	114-136

<sup>136</sup> Oiseaux.net. “IOC World Bird List (v11.1)”.

<sup>137</sup> Αναστάσιος Λεγάκις και Παναγιώτα Μαραγκού, *Το κόκκινο Βιβλίο των Απειλούμενων Ζώων της Ελλάδας*, 321-343.

Ο χωρισμός των ενοτήτων γίνεται με βάση τα σταθερά σημεία του έργου, δηλαδή τα μέτρα με την ένδειξη “lent”. Πρόκειται για μέτρα που δεν ανήκουν στο τραγούδι των πουλιών αλλά εξυπηρετούν την περιγραφή της αντίληψης του χώρου. Επίσης η χρήση επιλεγμένων πτηνών σε κάθε ενότητα διευκολύνει το χωρισμό τους. Ειδικότερα, η ανάπτυξη του μέτρου “lent” με την προσθήκη νέων συγχορδιών οριοθετεί την λήξη μιας ενότητας. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται 4 διαφορετικές ενότητες και coda. Η ενότητα Α ξεκινά με το τραγούδι του loriot και κλείνει με το τραγούδι του robin. Το τραγούδι του robin αποτελεί ένα σταθερό σημείο του κομματιού και ο Johnson το θέτει ως ρεφραίν. Η ενότητα Β ξεχωρίζει από το γεγονός πως το βασικό πτηνό απουσιάζει, ενώ παράλληλα η τρίτη ενότητα παρουσιάζει ένα εκτενές ντουέτο ανάμεσα σε δύο πτηνά του ίδιου είδους. Χωρίζεται σε τρεις υποενότητες, και ο Johnson τις ονομάζει στροφές. Η τέταρτη ενότητα, οροθετείται ως νέα, καθώς επανέρχεται το τραγούδι του loriot, όπως εμφανίζεται στην πρώτη ενότητα. Αν και υπάρχει μια επιπλέον ανάπτυξη στο τραγούδι του loriot, η επιστροφή του χαρακτηριστικού μέτρου που σηματοδοτεί την βάση του τραγουδιού του, σε αρκετά σημεία της ενότητας, οριοθετεί το κλείσιμο αυτής. Στο μέρος της coda η ατμόσφαιρα αλλάζει, καθώς το τραγούδι του loriot εναρμονίζεται από συγχορδίες του τονικού χώρου και το τέμπο ελαττώνεται αισθητά. Εφόσον το κομμάτι περιγράφει την διάρκεια μιας ημερολογιακής ημέρας μέχρι το μεσημέρι της επόμενης είναι αδύνατο να θεωρηθεί πως υπάρχει μια κυκλική δομή ή έστω επανέκθεση των μερών, καθώς ακόμα και αν υπάρχουν παραλλαγές στο τραγούδι των πουλιών, ο συνδυασμός των πουλιών που συνθέτουν ένα μέρος είναι διαφορετικός, και άρα διαφέρει και το ρυθμικο-μελωδικό υλικό του κάθε μέρους.

## Α) ΦΘΟΓΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

### *Το μοτίβο του loriot*

Ο συνθέτης για να αποδώσει τον ήχο των πτηνών χρησιμοποιεί κυρίως τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς. Πιο συγκεκριμένα για το κελάηδημα του βασικού πτηνού loriot χρησιμοποιεί θραύσματα της οκτατονικής κλίμακας/2<sup>ου</sup> τρόπου περιορισμένης μεταφοράς, σύμφωνα με την αρμονική γλώσσα του Messiaen. Συγκεκριμένα, το κελάηδημα του πτηνού είναι γραμμένο πάνω σε μια τρίφθογγη μελωδία, στην οποία το βασικό σύνολο ακούγεται στο αριστερό χέρι. Πρόκειται για το πεντάφθογγο σύνολο 5-16 (0,1,3,4,7) (εικόνα 20) σύμφωνα με την θεωρία του Allen Forte, που προέρχεται από τη 2<sup>η</sup> μεταφορά του 2<sup>ου</sup> τρόπου περιορισμένων μεταφορών (εικόνα 22) του

Messiaen. Παράλληλα, στο δεξί χέρι ακούγεται ένα θραύσμα της 1<sup>ης</sup> μεταφοράς της οκτατονικής κλίμακας, το σύνολο 5-30 (0,1,4,6,8) και σχηματίζεται μια 3<sup>η</sup> ψηλότερη φωνή σε διάστημα 6<sup>ης</sup> (εικόνα 21). Συγκεκριμένα, εναλλασσόμενα διαστήματα 6M και 6μ, ενώ οριζόντια σχηματίζονται τα συμπληρωματικά διαστήματα των παραπάνω διαστημάτων, δηλαδή 3M και 3μ ανάμεσα στην πρώτη και τελευταία νότα του μοτίβου (εικόνα 19).

Εικόνα 19. Θέμα loriot.

Εικόνα 20. Βασικό φθογγικό σύνολο 5-16.

Εικόνα 21. Φθογγικό σύνολο 5-30.

Εικόνα 22. Οκτατονική κλίμακα/2η μεταφορά.

Η χρήση της οκτατονικής κλίμακας και άλλων τρόπων περιορισμένης μεταφοράς είναι εμφανής ωστόσο εντοπίζονται και τονικά στοιχεία. Ήδη από τα πρώτα μέτρα κυριαρχεί η κλίμακα E major, ενώ κάθετα ακούγονται συνηγήσεις προερχόμενες από την τονική αρμονία όπως, ελαττωμένες, ελάσσονες και μείζονες συγχορδίες.<sup>138</sup> Συγκεκριμένα στο θέμα του Loriot, αν ληφθεί υπόψιν η κλίμακα E major ως τονικός χώρος,<sup>139</sup> η ακολουθία των βασικών συγχορδιών είναι η εξής: A# dim, B maj, C# min, F#(1!) (εικόνα 23).<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", 229.

<sup>139</sup> Boulez, Benjamin and Hill, "Messiaen as Teacher," interlude.

<sup>140</sup> Kostka and Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 48.

**Loriot**  
**Bien modéré** (♩ = 100)

A# dim   B maj   C# min   F#(1) \*

Εικόνα 23. Κάθετες συνηγήσεις στο θέμα Loriot.

Το ίδιο φθογγικό υλικό διατηρείται στο αριστερό χέρι και στα επόμενα μέτρα (μέτρα 3-4), ενώ στη συνέχεια (μέτρα 6-7) γίνεται χρήση του συνόλου 7-16 (0,1,2,3,4,5,6,9) που είναι το συμπληρωματικό του προηγούμενου 5-16 (εικόνες 24, 25). Η προσθήκη του C# και του C μεγαλώνουν την έκταση του συνόλου και παράλληλα στη μελωδία δημιουργούν την αίσθηση του ακαθόριστου γένους της κλίμακα E major, καθώς πρόκειται για την 6<sup>η</sup> νότα των τρόπων μείζονα και ελάσσονα, αντίστοιχα. Παράλληλα στην ίδια μελωδία χρησιμοποιούνται η 3<sup>η</sup> του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου και ο προσαγωγέας της V βαθμίδας. Αν και οι συγχορδίες ποικίλουν κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του τραγουδιού του Loriot, η κατάληξη του μοτίβου παραμένει σταθερή σε κάθε εμφάνιση. Αναλυτικότερα, διατηρείται η σύνδεση μιας C# ελάσσονας συγχορδίας προς μια ελλιπή F# μείζονα με προστιθέμενο ημιτόνιο της θεμελίου (εικόνα 26).

E=0   7-16 (0,1,2,3,4,5,6,9) I9 \*

Εικόνα 24. Πρώτη εμφάνιση συνόλου 7-16.

E=0   7-16 (0,1,2,3,4,5,6,9) I9 \*

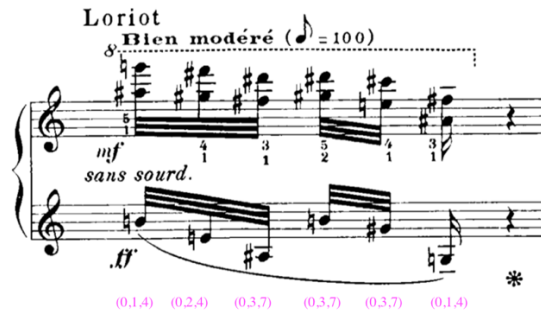
Εικόνα 25. Πρωταρχική μορφή συνόλου 7-16.

Εικόνα 26. Κατάληξη του μοτίβου του πηνού Loriot.

Οι κάθετες συνηγήσεις προέρχονται επίσης από την οκτατονική κλίμακα. Συγκεκριμένα, στο μέτρο 4, το μέτρο ξεκινά με μια τρίφωνη συνηγήση 3-3: (0,1,4) με έκταση το διάστημα 3M· διατηρώντας αυτήν την έκταση αλλάζει το δεύτερο διάστημα του συνόλου και δημιουργείται το σύνολο 3-6 (0,2,4) που βασίζεται στην ολοτονική κλίμακα. Έπεται μια μείζονα συγχορδία [0,4,7], και ακολουθούν δύο ελάσσονες [0,3,7]. Στον πίνακα του Forte μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες



εξηγούνται με το ίδιο σύνολο 3-11 (0,3,7), καθώς τα διαστήματα είναι ίδια και για τις δύο συγχορδίες, ωστόσο διαφέρουν στο στήσιμο τους. Το μέτρο κλείνει με το ίδιο σύνολο 3-33 (0,1,4), το οποίο ξεκινά (εικόνα 27).

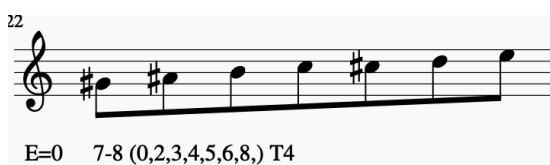


Εικόνα 27. Φθογγικά σύνολα κάθετων συνηχίσεων.

Τα μέτρα αυτής της ενότητας επαναλαμβάνονται αυτούσια και στην κατάληξη της ενότητας D, ενώ παράλληλα το τμήμα αναπτύσσεται με την προσθήκη επιπλέον παραλλαγών. Η διατήρηση της οκτατονικής κλίμακας συνεχίζει και δημιουργούνται νέα φθογγικά σύνολα που προέρχονται από την πρώτη και δεύτερη μεταφορά της κλίμακας. Συγκεκριμένα, τα μέτρα 109-110 (εικόνα 28) είναι το σύνολο 7-8 (0,2,3,4,5,6,8) (εικόνα 29), που προέρχεται από τη 2<sup>η</sup> μεταφορά της οκτατονικής κλίμακας με προστιθέμενο φθόγγο, τον φθόγγο C (εικόνες 30). Ενώ το μέτρο 112 είναι ένα υποσύνολο του συνόλου 7-8 και ταυτόχρονα αποτελεί ένα «καθαρό» θραύσμα της 1<sup>ης</sup> μεταφοράς της κλίμακας (εικόνες 31-32).



Εικόνα 28. Μέτρα 109-110.



Εικόνα 29. Θραύσμα οκτατονικής κλίμακας/ 2η μεταφορά.



Εικόνα 30. 2η μεταφορά οκτατονικής κλίμακας με προστιθέμενο φθόγγο.

Εικόνα 31. Μέτρο 112.

E=0 5-10 (0,1,3,4,6) I0

Εικόνα 32. Φθογγικό σύνολο 5-10.

Στο τελευταίο μέρος του κομματιού (Coda) ο Messiaen εμπλέκει το κελάηδημα του Ioriot και το συνδυάζει με τις τονικές συγχορδίες. αρχικά η μελωδία καταγράφηκε σε μονοφωνικό επίπεδο και αργότερα μέσω της επεξεργασίας από τον συνθέτη, δημιουργήθηκε η τρίφθογγη μελωδία εναρμονίζοντας την, προσθέτοντας συγχορδίες που προέρχονται από το *cinq rechants*.<sup>141</sup> Η κύρια μελωδία βρίσκεται πάλι στο αριστερό χέρι, ωστόσο το φθογγικό υλικό προέρχεται από το σύνολο 6-Z17 (0,1,2,4,7,8), ενώ σχηματίζονται και άλλα τρία σύνολα, το 5-13 (0,1,2,4,8), το 3-1 (0,1,2) και το 3-4 (0,1,5) που είναι υποσύνολα του πρώτου (εικόνες 33-36). Επιπλέον το σύνολο 6Z-17 προέρχεται από την τρίτη μεταφορά του 3<sup>ου</sup> τρόπου περιορισμένης μεταφοράς, διαφοροποιημένο κατά ένα φθόγγο (B-B $\flat$ ). Παράλληλα στο αριστερό χέρι υπάρχει μια αλληλουχία συγχορδιών τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών από τον μείζονα ή τον ελάσσονα τρόπο σε διάφορα τονικά ύψη.. Συγκεκριμένα πρόκειται για τα σύνολα 3-8 (0,2,6) [3-11 (0,3,7) [μείζονα/ελάσσονα], 4-26 (0,3,5,8) [ελάσσονα με 7<sup>η</sup>/ μείζονα με 6<sup>η</sup>], 4-27 (0,2,5,8) [μείζονα με 7<sup>η</sup>], 4-28 (0,3,6,9) [ελαττωμένη].

E=0 6-Z17 (0,1,2,4,7,8) T0

Εικόνα 33. Φθογγικό σύνολο 6Z-17.

E=0 5-13 (0,1,2,4,8) T0

Εικόνα 34. Φθογγικό σύνολο 5-13.

E=0 3-1 (0,1,2) T7

Εικόνα 35. Φθογγικό σύνολο 3-1.

E=0 3-4 (0,1,5) T7

Εικόνα 36. Φθογγικό σύνολο 3-4.

<sup>141</sup> Hill, "From *Rêveil des oiseaux* to *Catalogue d'oiseaux*...", 163-164.

## Περιβάλλοντα πτηνά

Η χρήση τρόπων περιορισμένης μεταφοράς για την απόδοση του birdsong παραμένει και για τη σύνθεση των μερών των άλλων πτηνών. Το πτηνό rouge quere à front blanc ακούγεται τρεις φορές στο κομμάτι με διάφορες παραλλαγές καθώς αναπτύσσεται (εικόνα 37). Το βασικό μοτίβο προέρχεται από τον 1<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς/ολοτονική κλίμακα (εικόνα 38). Το φθογγικό σύνολο σχηματίζεται μέσα από τρεις μεταφορές του διαστήματος της 4<sup>ης</sup> αυξημένης (B-F, G-C#, A-D#) που κινούνται ταυτόχρονα. Η βασική μελωδική γραμμή τοποθετείται στο πεντάγραμμα του αριστερού χεριού, αν και είναι γραμμένη ψηλότερα και ταυτόχρονα διανθίζεται με την προσθήκη διπλής παράλληλης κίνησης σε διάστημα 2M ή 2μ προς τα κάτω των υπόλοιπων μελωδικών κινήσεων.

Rouge-queue à front blanc  
Modéré (♩ = 108)  
p appuyé sans sourd. pp gazouillé  
mf p

6-35

6-35: (0,2,4,6,8,A)

Εικόνα 38. Βασικό σύνολο rouge-quere à front blanc.

Εικόνα 37. Θέμα rouge-quere à front blanc, μέτρο 11.

Για το τραγούδι του troglodyte αξιοποιείται ο 4<sup>ος</sup> τρόπος περιορισμένης μεταφοράς. Το βασικό σύνολο 4-6 (0,1,2,7) T0, το οποίο αποτελεί θραύσμα του 4<sup>ου</sup> τρόπου, παραμένει σταθερό και στις τρεις εμφανίσεις στο έργο (εικόνα 39, 40). Η δεύτερη φωνή κινείται σε διάστημα 6μ προς τα πάνω σε παράλληλη κίνηση με πραγματική μεταφορά. Η ανάπτυξη αυτού του κελαηδήματος, βασίζεται αποκλειστικά σε αυτό το φθογγικό υλικό, καθώς δεν υπάρχουν παραλλαγές με την χρήση άλλης μεταφοράς του συνόλου, πέραν αυτής που χρησιμοποιείται στο δεξί χέρι (T8), στις επόμενες εμφανίσεις του πτηνού. Επίσης διατηρείται και η παράλληλη κίνηση στην ίδια διαστηματική απόσταση.

2 Troglodyte  
Très vif (♩ = 168)  
12  
mf  
4-6

Εικόνα 39. Θέμα troglodyte, μέτρο 12.

Bb=0 4-6 (0,1,2,7) T0      4-6 (0,1,2,7) T8

Εικόνα 40. Βασικό φθογγικό υλικό.

Η τεχνική παράλληλης κίνησης εφαρμόζεται και στα μέτρα που ακούγεται το πτηνό grive musicienne. Παράλληλα το μελωδικό υλικό αντλείται από τον 1<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> και 3<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς. Συγκεκριμένα το κελάηδημα του πτηνού αποτελείται από μικρά μελωδικά μοτίβα σχηματίζοντας σύνολα όμοιας έκτασης, ως προς τους φθόγγους που περιλαμβάνουν, τα οποία κινούνται ταυτόχρονα. Συγκεκριμένα, το πρώτο κελάηδημα αυτού του πτηνού χωρίζεται σε τρία τμήματα στα οποία ακούγονται το σύνολο 3-2 (0,1,3), το σύνολο 6-35 (0,2,4,6,8,A) και τα σύνολα 4-13 (0,1,3,6 ) και 4-5 (0,1,2,7). Οι δύο μεταφορές του φθογγικού συνόλου 3-2 ανήκουν στην οκτατονική κλίμακα, όμως σε διαφορετικές μεταφορές της, το σύνολο του δεξιού χεριού προέρχεται από την 1<sup>η</sup> μεταφορά και το σύνολο του αριστερού προέρχεται από την 3<sup>η</sup> μεταφορά (εικόνα 41, 44, 47). Ταυτόχρονα, το σύνολο του δεξιού χεριού κινείται με παράλληλη κίνηση σε διάστημα 6μ προς τα πάνω. Έπεται το σύνολο της ολοτονικής κλίμακας σε δύο μεταφορές από το Eb και το F (εικόνες 42, 45, 48) και το τμήμα κλείνει με το ταυτόχρονο άκουσμα των συγγενικών συνόλων 4-13 και 4-5 (εικόνες 43, 46, 49).

3-2: (0,1,3)

Εικόνα 41. 1<sup>ο</sup> τμήμα από το μέρος των πτηνών grive mussicienne. Χρήση οκτατονικής κλίμακας

6-35: (0,2,4,6,8,A)  
ολοτονική

Εικόνα 42. 2ο τμήμα από το μέρος των πτηνών grive mussicienne. Χρήση ολοτονικής κλίμακας.

4-5

Εικόνα 43. 3ο τμήμα από το μέρος των πτηνών grive mussicienne. Χρήση 2ου και 3ου τρόπου.

3-2 (0,1,3)

Εικόνα 44. Φθογγικό σύνολο 3-2/Αριστερό χέρι.

6-35 (0,2,4,6,8,A)

Εικόνα 45. Φθογγικό σύνολο 6-35/ Αριστερό χέρι.

4-13 (0,1,3,6)

Εικόνα 46. Φθογγικό σύνολο 4-13/2<sup>ος</sup> τρόπος, 3<sup>η</sup> μεταφορά.

3-2 (0,1,3)

Εικόνα 47. Φθογγικό σύνολο 3-2/Δεξί χέρι. .

6-35 (0,2,4,6,8,A)

Εικόνα 48. Φθογγικό σύνολο 6-35/Δεξί χέρι.

4-5 (0,1,2,6)

Εικόνα 49. Φθογγικό σύνολο 4-5/ 3<sup>ος</sup> τρόπος, 1<sup>η</sup> μεταφορά.

Στην δεύτερη εμφάνιση του πτηνού λίγο πριν το κλείσιμο του έργου, το τραγούδι του χωρίζεται σε πέντε μικρότερα τμήματα, στα οποία ακούγονται συνολικά έντεκα διαφορετικά σύνολα. Αρχικά τα σύνολα 6Z-26 (0,1,3,5,7,8) (εικόνα 53) και 7-24 (0,1,2,3,5,7,9) (εικόνα 56) κινούνται με μικτή παράλληλη κίνηση σε διαστήματα 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης και 4K (εικόνα 50) και ακολουθεί ένα μελωδικό μοτίβο σε πραγματική παράλληλη κίνηση σε διάστημα 6<sup>ης</sup> (εικόνα 51), του οποίου το φθογγικό υλικό προέρχεται από το σύνολο 3-5 (0,1,6) (εικόνες 54, 57). Στην συνέχεια η μελωδία γίνεται πιο στατική, καθώς χρησιμοποιούνται τετράφθογγες ή πεντάφθογγες συνηγήσεις. Αυτές που ξεχωρίζουν είναι το σύνολο 4-6 (0,1,2,7) (εικόνα 52, 55), το σύνολο 5-15 (0,1,2,6,8) και το σύνολο 3-8 (0,2,6), το οποίο είναι υποσύνολο του προηγούμενου.

Grive musicienne  
Vif (♩ = 144) 7-24

*f* (actif, incantatoire, bien prononcé)  
ced. 6Z-26 \*

Εικόνα 50. 1<sup>ο</sup> τμήμα από το μέρος των πτηνών grive musicienne στα μέτρα 122-131.

124

*f* πραγματική παράλληλη κίνηση  
ced. 3-5 \*

A.L. 22.938 3-5

Εικόνα 51. 2<sup>ο</sup> τμήμα από το μέρος των πτηνών grive musicienne στα μέτρα 122-131

*p* ced. 4-6 \*

Εικόνα 52. 3<sup>ο</sup> τμήμα από το μέρος των πτηνών grive musicienne στα μέτρα 122-131

11

6-Z26 (0,1,3,5,7,8)

Εικόνα 53. Φθογγικό σύνολο 6-Z26.

12

B=0 3-5 (0,1,6) T0

Εικόνα 54. Φθογγικό σύνολο 3-5.

12

4-6 (0,1,2,7)

Εικόνα 55. Φθογγικό σύνολο 4-6.

15

7-24 (0,1,2,3,5,7,9)

Εικόνα 56. Φθογγικό σύνολο 7-24.

1

B=0 3-5 (0,1,6) T8

Εικόνα 57. Φθογγικό σύνολο 3-5 σε μεταφορά.

Η χρήση της πολυτροπικότητας είναι ξεκάθαρη στο μέρος του πτηνού rouge-gorge, καθώς υπάρχει ταυτόχρονη κατιούσα πορεία δύο διατονικών τρόπων (εικόνα 58). Αναλυτικότερα, συνδυάζονται ο αιολικός τρόπος από την νότα A (εικόνα 60) και η πεντατονική κλίμακα από το Gb (εικόνα 59). Οι συγχορδίες που ολοκληρώνουν το μοτίβο απέχουν ένα ημιτόνιο από τα φθογγικά κέντρα των κλιμάκων και συγκεκριμένα είναι η σύνδεση ανάμεσα  $Ab^6$  προς μια συγχορδία  $4^{ov}$  με βάση την νότα G. Αν και η σύνδεση δεν ανήκει στον τονικό χώρο, οι κινήσεις των νοτών (διάστημα 4K στο μπάσο και διατονικές κινήσεις στις άλλες φωνές) προέρχονται από την τονική αρμονία. Το μοτίβο εμφανίζεται στο κομμάτι για παραπάνω από μια φορές και παραμένει αυτούσιο, δίχως επιπλέον επεξεργασία ή ανάπτυξη.

Rouge-gorge  
13 Un peu vite (♩ = 138)

*p* (*tendre, confiant*) 5-35 *pp*

ced. 7-35 A b 6 maj 3-5 \*

Εικόνα 58. Θέμα rouge-gorge.

5-35 (0,2,4,7,9)

Εικόνα 59. Φθογγικό σύνολο 5-35.

7-35 (0,1,3,5,6,8,A)

Εικόνα 60. Φθογγικό σύνολο 7-35.

Για την απόδοση του πτηνού rouliot veloce ο συνθέτης αξιοποιεί τα κλάστερ. Ωστόσο, δεν πρόκειται για κλασικές κάθετες συνηγήσεις, αλλά για οριζόντια σύνολα των τεσσάρων και πέντε νοτών, καθώς η μελωδία είναι μονοφωνική (εικόνες 61-64).

*oux . paix et solennité d*  
4-1 (0,1,2,3)

Εικόνα 61. Απόσπασμα απο το μέρος των rouliot veloce.

μέτρο 100

4-1 (0,1,2,3)

Εικόνα 62. Φθογγικό σύνολο 4-1.

5-1 (0,1,2,3,4)

Εικόνα 63. Απόσπασμα απο το μέρος των rouliot veloce.

μέτρο 103

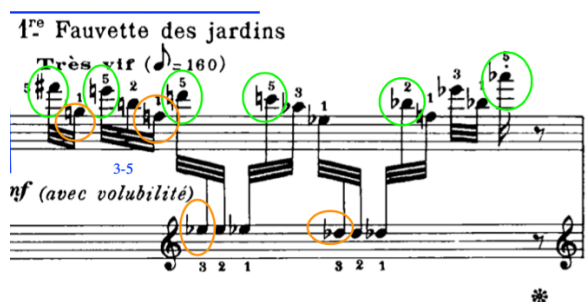
5-1 (0,1,2,3,4)

Εικόνα 64. Φθογγικό σύνολο 5-1.

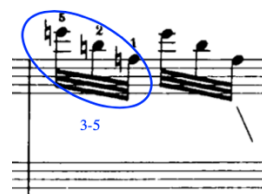
Αν και σύμφωνα με τον Hill το κελήδημα των fauvette des jardins συγκαταλέγεται στα καλέσματα, τα οποία είναι ολοκληρωτικά ατονικά, χωρίς τονικά κέντρα.<sup>142</sup> Κατά την διάρκεια της ενότητας, γίνεται εκτεταμένη χρήση του συνόλου 3-5 (0,1,6). Εντοπίζεται σε όλους τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς, εκτός του 1<sup>ου</sup>. Το σύνολο σχηματίζεται από ένα ημιτόνιο και ένα διάστημα 4K, με αποτέλεσμα τα δύο άκρα του συνόλου σχηματίζουν διάστημα 4<sup>ης</sup> αυξημένης. Το διάστημα αυτό είναι ένα από τα αγαπητά διαστήματα στη μουσική του Messiaen. Αρχικά το μέρος των fauvette des jardins ξεκινά με ένα μέτρο που ξεχωρίζουν δύο νοητές μελωδικές γραμμές με βάση τις πρώτες

<sup>142</sup> Jonhson, "Birdsong," interlude.

δύο νότες. Συγκεκριμένα, υπάρχει μια κατιούσα πορεία σε αποστάσεις τόνου από το F# έως το Ab, με αλλαγή ρετζίστρου και συμπληρωματικά μια όμοια σχηματισμένη πορεία από το G έως το Db σχηματίζοντας ένα διάστημα 4<sup>ης</sup> αυξημένης (εικόνα 65).



Εικόνα 65. Μέτρο 32.



Εικόνα 66. Μέτρο 34.

Επιπλέον, οι τρεις επόμενες νότες τοποθετημένες σε απόσταση διαστήματος τέταρτης σχηματίζουν το πρώτο σύνολο 3-5 (0,1,6) και ακούγονται με την ίδια σειρά στο μέτρο 34 (εικόνα 66). Το μοτίβο των δύο μελωδικών γραμμών συνεχίζεται καθώς η μελωδία διαχωρίζεται, υπονοώντας μια σταθερή μελωδική γραμμή, στην οποία επαναλαμβάνεται η νότα Bb, και μια αλματώδης που σχηματίζεται από τις νότες Eb και A, σχηματίζοντας ακόμη μια φορά το διάστημα 4<sup>ης</sup> αυξημένης (εικόνα 67). Παρατηρείται ότι, αυτές οι τρεις νότες σχηματίζουν το σύνολο 3-5 (0,1,6) που όμως δεν ακούγεται ποτέ κάθετα, σε αυτό το μέρος. Στο μέτρο 33 εισάγεται μια δεύτερη φωνή, που περιγράφει ένα επιπλέον πτηνό του ίδιου είδους. Αν και η έκταση παραμένει όμοια, η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι τα πτηνά εκτείνονται σε διαφορετική περιοχή, με το δεύτερο πτηνό να ακούγεται μια οκτάβα χαμηλότερα (Bb3-B5). Οι νότες, οι οποίες ξεκινά το τραγούδι του είναι Ab και το F# που συμπίπτουν με τα άκρα της των βασικών νοτών στο προηγούμενο μέτρο. Σε αυτό το μέτρο είναι χαρακτηριστικά τα διαστήματα 4<sup>ης</sup> που σχηματίζουν το σύνολο 3-5. Ειδικότερα, μετά το άλμα από το Ab προς το F# η μελωδία επιστρέφει στο F# και συνεχίζει με ανοδικά διαστήματα 4<sup>ης</sup> (Ab, D, G), (F, B, E) (Eb, A, D) (C, F#) (G, C#). Τα μελωδικά θραύσματα αυτής της ενότητας βασίζονται σε διαδοχικά άλματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup>. Ο σκελετός, βάσει του οποίου έχουν σχηματιστεί οι μελωδίες της ενότητας φαίνεται στο μέτρο 41. Συγκεκριμένα, το μέτρο ξεκινά με διαδοχικά ανοδικά άλματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> και στη συνέχεια ένα κατιόν διάστημα εβδόμης με σκοπό να επανεκκινηθεί η κίνηση με διαστήματα 4<sup>ης</sup> (εικόνα 68).



Εικόνα 67. Απόσπασμα απο την ενότητα C.

Εικόνα 68. Μέτρο 41.

Αν και υπάρχει ελευθερία ως προς τη χρήση του μελωδικού υλικού, εντοπίζονται θραύσματα των τρόπων περιορισμένης μεταφοράς. Συγκεκριμένα η πρώτη φράση στο αριστερό χέρι, στο μέτρο 35 προέρχεται από την οκτατονική κλίμακα με φθογικό κέντρο τη νότα G (εικόνα 69). Θραύσματα οκτατονικής εμφανίζονται και αργότερα στα μέτρα 36 και 39 και 41 (εικόνες 70-72).

Εικόνα 69. Θραύσμα οκτατονικής κλίμακας/1<sup>η</sup> μεταφορά.

Εικόνα 70. Θραύσματα οκτατονικής κλίμακας/2<sup>η</sup> μεταφορά..

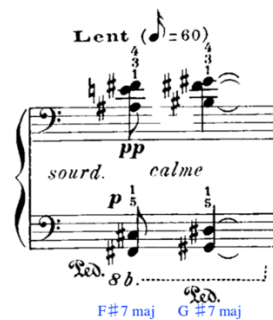
Εικόνα 71. Θραύσμα οκτατονικής κλίμακας/2<sup>η</sup> μεταφορά.

Εικόνα 72.Θραύσματα οκτατονικής κλίμακας

Παρόμοιος σκελετός και διαστήματα χρησιμοποιούνται και μετέπειτα στην ενότητα. Δεδομένου όμως, του ότι υπάρχει μεγάλη ελευθερία στην χρήση του μελωδικού υλικού, αρκετές φορές δημιουργείται σύγχυση ως προς την πηγή προέλευσης των διάφορων μελωδικών μοτίβων.

## Τα μέτρα “*lent*”

Στο έργο υπάρχουν μερικά σημεία χωρίς ονοματοδοσία πτηνού, αντίθετα συνοδεύονται μόνο μια σημείωση για το τέμπο “*lent*”<sup>143</sup> και την ακριβή ταχύτητα παιξίματος. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, εξυπηρετούν την δομή του κομματιού και αναπαριστούν τόσο την ανατολή όσο και την πορεία του ηλίου στη διάρκεια της ημέρας<sup>144</sup> μέχρι το μεσημέρι της επόμενης<sup>145</sup>. Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται στο χαρακτηριστικό μοντέλο είναι δύο διαδοχικές μείζονες τετράφωνες συγχορδίες από F# maj και G# maj (εικόνα 73).



Εικόνα 73. Βασικό μοτίβο τμημάτων “*lent*”.

Καθώς το έργο προχωράει και εξελίσσεται τα τμήματα “*lent*”, εκτός από την αρχική και χαρακτηριστική τους έκθεση, εμφανίζονται επιμηκυνμένα. Με άλλα λόγια προστίθενται νέες συγχορδίες, οι οποίες παραμένουν μείζονες ή ελάσσονες. Κατά την διάρκεια του έργου υπάρχει συνεχής ανάπτυξη αυτών των τμημάτων, ωστόσο, στο τέλος του έργου επανέρχεται η αρχική μορφή τους. Ήδη στο μέτρο 14 το τμήμα “*lent*” έχει επιμηκυνθεί με την προσθήκη τριών ακόμη διαδοχικών συγχορδιών. Παρατηρείται ότι, ενώ στην πρωταρχική μορφή η F#<sup>7</sup> maj συνδέεται με πραγματική παράλληλη κίνηση προς μια G#<sup>7</sup> maj, στο μέτρο 11 οδηγείται προς μια τρίφωνη E maj. Έτσι αυτή η σύνδεση εμπλουτίζεται με άλλες συγχορδίες, με αποτέλεσμα την καθοδική πορεία από την F#<sup>9</sup> maj στην C<sup>13</sup> maj και επιστροφή στην E maj, που αποτελεί τον τονικό κέντρο του Ioriot (εικόνα 74).

<sup>143</sup> Βάσει της ιταλικής ορολογίας, αντιστοιχεί στον όρο *lento*

<sup>144</sup> Noha Kang, “The Role of Landscape in *Catalogue d’Oiseaux* by Olivier Messiaen” 71.

<sup>145</sup> Hill, “Piano Music II,” part II.

**Lent** (♩ = 60)

*pp legatissimo*

*sourd.*

F#9 maj E13 maj D9 maj C13 maj E maj

Εικόνα 74. Μέτρο 14

Επίσης, συνδέοντας τις υψηλότερες νότες της μελωδίας δημιουργείται καθοδική πορεία από το G# προς το B σε διαστήματα 3<sup>ης</sup>. Αυτό αλλάζει πριν την έναρξη της C ενότητας που η πορεία της μελωδίας γίνεται ανοδική. Αν και ο χώρος είναι καθαρά, τονικός, το φθογγικό υλικό της υψηλότερης μελωδικής γραμμής δημιουργεί ένα θραύσμα της οκτατονικής κλίμακας, (εικόνα 76). Έτσι, λοιπόν, υπάρχει μια συνολική ανοδική πορεία από το C# προς το C<sub>h</sub> με τη χαμηλότερη φωνή να πραγματοποιεί, σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιπτώσεις, αντίθετη κίνηση. Οι συγχορδίες παραμένουν F# maj, E maj, D maj, Cmaj, όμως αυτήν τη φορά είναι τρίφωνες και καταλήγουν στην Amin (εικόνα 75).

**Lent** (♩ = 60)

31

*pp*

*p*

F#9 maj E maj D maj C maj F# maj Amin Amin

A.L. 2.2.9 18

Εικόνα 75. Μέτρο 31.

Εικόνα 76. Φθογγικό υλικό υψηλότερης μελωδικής γραμμής.

Στο μέτρο 43, που αποτελεί το όριο μεταξύ των υποενοτήτων c<sup>1</sup> και c<sup>2</sup> αλλάζει το φθογγικό υλικό και οι συγχορδίες απέχουν διαστήματα 2M. Συγκεκριμένα υπάρχουν τρία ζευγάρια μειζόνων συγχορδιών σε διάστημα 2M που το κάθε ένα ζευγάρι απέχει από το άλλο 4<sup>η</sup> αυξημένη. Με αποτέλεσμα η πρώτη και τελευταία συγχορδία να είναι η ίδια σε διαφορετική περιοχή και με διαφορετικό γένος (F# maj-F# min) (εικόνα 77).

**Lent** (♩ = 60)

F# maj E maj B b maj A b maj C maj F# min F# min

*Εικόνα 77. Μέτρα 43-44.*

Το μέτρο 99, το μεγαλύτερο σε έκταση από τα τμήματα “lent”, αναπαριστά το μεσημβρινό ήλιο.<sup>146</sup> Το μέτρο χωρίζεται σε δύο μέρη και αυτό φαίνεται από την αποτζιατούρα που συνοδεύει τη θεμέλιο της F# maj, πρώτης συγχορδίας του μέτρου και ακολούθως την θεμέλιο της C maj στο μέσον αυτού. Επίσης, ενώ παρατηρείται μια ανοδική πορεία της χαμηλότερης φωνής που διακόπτεται, κορυφώνεται το κρεσέντο και αλλάζει πορεία. Καταλήγοντας, όσον αφορά στις συγχορδίες, το μοτίβο ξεκινά με μια F# maj ακολουθεί μια B maj σε απόσταση 4K με παράλληλη κίνηση, έπεται μια A min που απέχει 2M και στη συνέχεια μια D maj, 4K ψηλότερα καταλήγοντας σε μια C βηματικά προς τα κάτω. Το δεύτερο μέρος συνεχίζει με την ακολουθία A min, G maj, F maj και κατάληξη σε E maj (εικόνα 78). Ουσιαστικά, πρόκειται για μια διανθισμένη σύνδεση στην F# maj προς μια E maj. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται παραλληλισμός ανάμεσα σε αυτήν την σύνδεση με το χαρακτηριστικό μοτίβο “lent” (σύνδεση F# maj-G# maj) και την κατάληξη του σολιστικού τμήματος του Ioriot στο μέτρο 10, με τη σύνδεση F#7 maj προς μια E maj.<sup>147</sup> Παρατηρείται μια φθίνουσα σειρά ως προς τα διαστήματα που συνδέουν τις συγχορδίες και συγκεκριμένα το μέτρο ξεκινά με δύο ζευγάρια συγχορδιών σε διάστημα 4K και συνεχίζει με ένα ζευγάρι σε απόσταση 3μ και τέλος ένα σε διάστημα 2M. Ανάμεσα στα τέσσερα ζευγάρια συγχορδιών τηρείται το διάστημα του τόνου. Αυτή η τεχνική προσδίδει ποικιλία και ενδιαφέρον στην εξέλιξη του έργου καθώς και ενότητα, αφού διατηρείται ο τονικός χώρος και το γένος των συγχορδιών. Σύμφωνα με τον Forte, μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες έχουν την ίδια διαστηματική δομή και περιγράφονται με το σύνολο 3-11. Η μείζονα συγχορδία αποτελεί την αντιστροφή [0,4,7] της πρωταρχικής δομής (0,3,7) που είναι η ευθεία θέση μιας τρίφωνης ελάσσονας συγχορδίας.

<sup>146</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 229.

<sup>147</sup>Hill, “Piano Music II,” part II.

F# maj B maj Amin D maj C maj Amin G maj F maj E maj

Εικόνα 78. Μέτρο 99.

## B) ΧΡΟΝΟΣ

Μια από τις βασικές παρατηρήσεις όσον αφορά στον χρόνο είναι η απουσία ετικετών χρόνου. Οι διαστολές των μέτρων χρησιμοποιούνται για τον διαχωρισμό των μοτίβων, όπως και οι παύσεις. Έτσι οι τονισμοί ενός ρυθμικού μοτίβου γίνονται χρησιμοποιώντας σύμβολα άρθρωσης. Επιπλέον αξιοποιώντας τον πίνακα των 120 deci-talas και τα προστιθέμενα φθογγόσημα, δημιουργούνται νέοι, μη περιοδικοί ρυθμοί. Κάθε πτηνό έχει το δικό του μοναδικό τέμπο και μάλιστα η ρυθμική αγωγή προσδιορίζεται όχι μόνο από τους λεκτικούς μουσικούς όρους, αλλά και την ακριβή ταχύτητα της αξίας, που μετριέται το εκάστοτε μέρος.<sup>148</sup> Υπάρχει έντονη διαφορά σε σχέση με τα μέτρα “lent”, καθώς το πιο αργό τέμπο σε συνδυασμό με τις μεγαλύτερες σε διάρκεια αξίες δημιουργούν την αίσθηση μιας μεγάλης επιβράδυνσης και άπνοιας. Στο κομμάτι οι αξίες που χρησιμοποιούνται είναι συνήθως τριακοστά δεύτερα και δέκατα έκτα και σε συνδυασμό με το πολύ γρήγορο τέμπο η ηχητική προσομοίωση του birdsong γίνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

### *120 deci talas και μεταχείριση των ρυθμικών μοτίβων<sup>149</sup>*

Αν και το κομμάτι δεν φημίζεται για την ποικιλία ρυθμικών μοτίβων, καθώς οι περισσότερες νότες είναι επαναλαμβανόμενα τριακοστά δεύτερα ή δέκατα έκτα, χρησιμοποιούνται κάποιοι ρυθμοί από τον πίνακα του Sharnagadeva. Το μοτίβο του βασικό πτηνού περιγράφεται ρυθμικά με το ρυθμό 38 (3) mantha mudrita (εικόνα 79). Στον πίνακα εντοπίζεται σε ρυθμικές αξίες ογδόων και τετάρτου,

<sup>148</sup> Boulez, Benjamin and Hill, “Messiaen as Teacher,” interlude.

<sup>149</sup> Lucas Muñoz Ramirez, “Tabla de los deci-talas.” Scribd. Δημοσίευση 12/06/2020. <<https://www.scribd.com/document/465414482/Tabla-de-los-deci-talas-pdf>>.

παρόλα αυτά ο Messiaen τον τροποποιεί, αλλάζοντας αναλογικά τις αξίες σε τριακοστά δεύτερα και κατάληξη σε δέκατο έκτο. Επίσης, αλλάζει τη φορά και τον χρησιμοποιεί στην καρκινική μορφή του (εικόνα 80).

38 mantha (1)

– (2)

– mudrita (3)

– (4)

Εικόνα 79.Ρυθμοί από τον πίνακα των 120 deci-talas.

Loriot  
Bien modéré (♩=100)

*mf sans sourd.*

*ff (coulé, doré)* \*

Εικόνα 80.Ρυθμικό μοτίβο loriot.

Ο Messiaen, προκειμένου να αναπτύξει το τραγούδι του Loriot ο συνθέτης εκθέτει ως μοντέλο το ρυθμό 38 (3) mantha mudrita και στη συνέχεια τον επεξεργάζεται δημιουργώντας νέα ρυθμικά μοτίβα. Αρχικά, χρησιμοποιεί το ρυθμό σε καρκινική γραφή και τον σμικρύνει με βάση το 1/4 της αξίας. Στη συνέχεια χρησιμοποιώντας ως εργαλεία την αφαίρεση και την προσθήκη αξιών (inversion system) τροποποιεί τα μοτίβα. Στο 4<sup>ο</sup> μέτρο αφαιρεί ένα τριακοστό δεύτερο, που στο επόμενο μέτρο (5<sup>ο</sup>) το επαναφέρει. Στο 6<sup>ο</sup> μέτρο συνδυάζει το μοτίβο του 4<sup>ου</sup> μέτρου με το βασικό ρυθμικό μοντέλο, αλλάζοντας τη φορά του μοτίβου και αφαιρώντας το τελευταίο δεύτερο δέκατο έκτο αυτού, οπότε και δημιουργείται ένα ρυθμική παραλλαγή διπλάσιας περίπου διάρκειας. Στο 7<sup>ο</sup> μέτρο αφαιρεί ένα τριακοστό δεύτερο από την αρχή του μοτίβου (εικόνα 81).

Ρυθμός mantha mudrita 38 (3)

Ρυθμός mantha mudrita 38 (3), καρκινική μορφή.

Ρυθμικό μοτίβο "Loriot", μέτρο 2.

Ρυθμικό μοτίβο "Loriot", μέτρο 4.

Ρυθμικό μοτίβο "Loriot", μέτρο 5.

Ρυθμικό μοτίβο "Loriot", μέτρο 6.

Ρυθμικό μοτίβο "Loriot", μέτρο 7.

Εικόνα 81.Επεξεργασία του ρυθμικού μοτίβου από το θέμα του πηγού loriot.

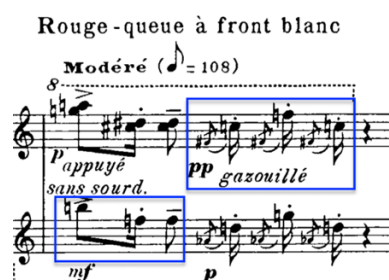
Ο ρυθμός dhenkî (58), που είναι κοινός και στην ελληνική ποίηση με όνομα «αμφίμακρος», χρησιμοποιείται για το τραγούδι του rouge-queue a front blanc . Πρόκειται για ένα παλίνδρομο ρυθμό που αποτελείται από τρία φθογγόσημα (εικόνα 82).<sup>150</sup> Ο Messiaen σμικρύνει το ρυθμό και προσθέτει τρία δέκατα έκτα, που αντιστοιχούν στο ρυθμό simhalîla (10), το καθένα είναι διανθισμένο με μια αποτζιατούρα (εικόνα 84) δημιουργώντας έναν νέο συνδυασμό. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο παραμένει ίδιο σε κάθε αρχή του μέτρου, που ακούγεται το κελιάδισμα του συγκεκριμένου πτηνού, όμως ο δεύτερος ρυθμός τροποποιείται διαρκώς (εικόνα 83).



Εικόνα 82. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas



Εικόνα 84. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas



Εικόνα 83. Ρυθμικό μοτίβο βασικού θέματος για το πτηνό rouge-queue à front blanc.

Συγκρίνοντας την επεξεργασία του δεύτερου τμήματος του συνολικού ρυθμικού μοτίβου παρατηρείται ότι αρχικά έχουν αφαιρεθεί οι αποτζιατούρες πριν από κάθε δέκατο έκτο και έχουν αντικατασταθεί από την προσθήκη δύο τριακοστών δευτέρων που λειτουργούν ως προστιθέμενες αξίες. Στο επόμενο αμέσως μέτρο (20) το προ-υπάρχον φθογγικό υλικό παραμένει ίδιο, ωστόσο οι ρυθμικές αξίες μεταβάλλονται. Πιο συγκεκριμένα, με τη χρήση της τεχνικής της σμίκρυνσης και της μεγέθυνσης, οι αποτζιατούρες μετατρέπονται σε τριακοστά δευτέρα ενώ τα δέκατα έκτα σμικρύνονται κατά το μισό της αξίας. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης διατηρεί ακριβώς το ίδιο φθογγικό υλικό και προσθέτει ένα από τα ρυθμικά σχήματα του προηγούμενου μέτρου (19) με διαφορετικές νότες. Ως αποτέλεσμα η μουσική εξελίσσεται, διατηρώντας την ενότητα του μέρους, καθώς το φθογγικό και ρυθμικό υλικό είναι ίδιο, όμως διαφορετικά επεξεργασμένο (εικόνες 85-87).



Εικόνα 85. Απόσπασμα από το μέτρο 11.



Εικόνα 86. Απόσπασμα από το μέτρο 19.



Εικόνα 87. Απόσπασμα από το μέτρο 20.

<sup>150</sup> Wu, “Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen’s Charm of Impossibilities,” 96-97.

Ένας ακόμη ρυθμός από τον πίνακα των 120 tala χρησιμοποιείται για το κελιάδισμα του troglodyte. Ο Messiaen χρησιμοποιεί το ρυθμό candatâla (104) (εικόνα 88), τον οποίον τον τεμαχίζει με σκοπό να επεκτείνει τη φράση. Αρχικά, σμικρύνει το ρυθμικό μοτίβο σε αναλογία με το μουσικό υλικό των υπόλοιπων πτηνών. Στη συνέχεια εκθέτει το μοτίβο δίχως την τελευταία αξία, επαναλάβει αφαιρώντας και αντιμεταθέτοντας τις δύο τελευταίες αξίες, προσθέτει μια τρίλια και ολοκληρώνει τη φράση με το τελευταίο δέκατο έκτο του ρυθμού για να ολοκληρωθεί το tala (εικόνα 89).

104 candatâla



Εικόνα 88. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas

<sup>z</sup> Troglodyte  
Très vif (♩ = 168) (autoritaire, clair, rapide et décidé)

(péd. sempre)

Εικόνα 89. Απόσπασμα από το μέτρο 12.

### Γ) ΜΕΛΩΔΙΑ

Η επεξεργασία της μελωδίας του Ioriot βασίζεται στην αντιστροφή των διαστημάτων και στην προσθήκη και αφαίρεση τμημάτων του μοτίβου. Αναλυτικότερα, στις ενότητες Α και D γίνεται επεξεργασία του κυρίαρχου μοτίβου (α) στο αριστερό χέρι με σκοπό τη δημιουργία παραλλαγών του ίδιου φθογγικού υλικού. Αρχικά, στην πρώτη παραλλαγή του μοτίβου (α1) καταργούνται οι πρώτες δύο νότες Ε και γίνεται αντιμετάθεση μεταξύ των νοτών Ε-Β, και Β-Α# με αποτέλεσμα την επανάληψη του φθόγγου Β. (εικόνες 90-91).

*ff (coulé, doré)*

Εικόνα 90. Βασικό μελωδικό υλικό Ioriot./Μοντέλο.

Εικόνα 91. Παραλλαγή α1.

Στην παραλλαγή (α2) γίνεται αντικατάσταση των επαναλαμβανόμενων φθόγγων Ε με τη νότα Α και με αυτόν τον τρόπο επικρατεί ταυτόχρονα η αντιμετάθεση του διαστήματος Β-Α# με την αρχική του έκθεση (Α#-Β). Έτσι, δημιουργείται συμμετρία με κεντρικό άξονα την νότα Β (εικόνες 92-94). Παράλληλα με την προσθήκη της επαναλαμβανόμενης νότας Α το μοτίβο επανέρχεται στο αρχικό του μέγεθος και μεγαλώνει κατά μια νότα, σε σχέση με την προηγούμενη παραλλαγή. Η παραλλαγή (α3)



αποτελεί μια ανάπτυξη του βασικού μοτίβου, καθώς αυτό χωρίζεται σε δύο τμήματα. Η προσθήκη του ρυθμικού μοτίβου της παραλλαγής (α1) σε αυτό του μοντέλου έχει ως αποτέλεσμα η τελική μορφή του μοτίβου να είναι διπλάσια σε έκταση με την αρχική μορφή αυτού. (εικόνα 95). Συγκεκριμένα, προστίθενται μια ομάδα τριών τριακοστών δευτέρων, στην οποία εμφανίζονται για πρώτη φορά οι νότες C# και C και παράλληλα προστίθενται οι επαναλαμβανόμενες νότες E που είχαν αφαιρεθεί από την παραλλαγή (α1) (εικόνα 95). Η παραλλαγή (α4) βασίζεται στην παραλλαγή (α3), καθώς έχουν ίδιο φθογγικό υλικό ως προς το κυρίαρχο φθογγικό σύνολο και παρόμοια έκταση και διάταξη των ρυθμικών αξιών. Αναλυτικότερα, οι διαφορές που εντοπίζονται είναι στην κατάργηση του πρώτου τριακοστού δεύτερου του μέτρου και στην αντιμετάθεση μεταξύ των νοτών C#-C και B-A# (εικόνα 96-97).



Εικόνα 92. Μοντέλο



Εικόνα 93. Παραλλαγή α1



Εικόνα 94. Παραλλαγή α2



Εικόνα 95. Παραλλαγή α3



Εικόνα 96. Παραλλαγή α3.



Εικόνα 97. Παραλλαγή α4.

Στην Coda το μελωδικό υλικό του Ioriot αλλάζει, δημιουργώντας ένα νέο φθογγικό σύνολο. Η επεξεργασία του μοτίβου γίνεται ξανά μέσα από τέσσερις επιπλέον παραλλαγές του ίδιου συνόλου. Αναλυτικότερα, το νέο μελωδικό μοτίβο είναι στημένο σε διαστήματα 4<sup>ης</sup>, 5<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup> (εικόνα 98) και η επεξεργασία γίνεται με την αντιστροφή των διαστημάτων, την αλλαγή ρετζίστρου και την προσθήκη και αφαίρεση μελωδικών τμημάτων. Πιο συγκεκριμένα, στην παραλλαγή (α5) προστίθεται ένα ζευγάρι δεκάτων έκτων σε διάστημα 4<sup>ης</sup> αυξημένης, ενώ παράλληλα αντιστρέφονται τα διαστήματα (E-F) και (G#-C) (εικόνα 99). Στην παραλλαγή (α6) υπάρχει επαναφορά του διαστήματος (G#-C) και αλλαγή ρετζίστρου για τη νότα G# με βάση το νέο μελωδικό μοτίβο. Επιπλέον, το διάστημα (G#-C) επαναλαμβάνεται ξανά αντεστραμμένο, όπως εμφανίζεται στην παραλλαγή (α5) αλλά με αλλαγή

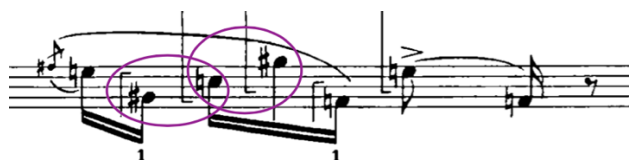
οκτάβας στην νότα G# (εικόνα 100). Εν συνεχεία, στην παραλλαγή (α7) υπάρχει αντιστροφή του διαστήματος (E-F) σε σχέση με το νέο μελωδικό μοτίβο και διατηρείται το αντεστραμμένο διάστημα (G#-C ) (εικόνα 101). Τέλος, η παραλλαγή (α8) βασίζεται στο διάστημα 4<sup>ης</sup> και συγκεκριμένα η μελωδική γραμμή εκτείνεται εντός του διαστήματος της οκτάβας, αφού ακούγονται δύο συνεχόμενα άλματα που δημιουργούνται από τα διαστήματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> που δημιουργούνται από τις νότες (B-E) (εικόνα 102).



Εικόνα 98. Νέο μελωδικό μοτίβο.



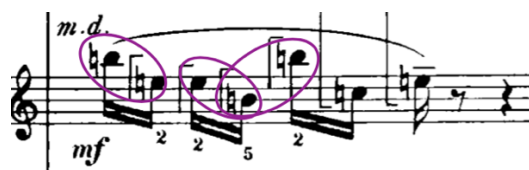
Εικόνα 99. Παραλλαγή (α5).



Εικόνα 100. Παραλλαγή (α6)



Εικόνα 101. Παραλλαγή (α7).



Εικόνα 102. Παραλλαγή (α8).

Όσον αφορά στα υπόλοιπα πτηνά, ήδη από το πτηνό troglodyte στο μέτρο 12 παρατηρούμε ότι κυριαρχεί ένα τετράφθογγο σχήμα, το οποίο επαναλαμβάνεται σε μικρότερα θραύσματα, επεκτείνοντας το μοτίβο. Πιο συγκεκριμένα, η επεξεργασία του μοτίβου γίνεται με την έκταση του βασικού φθογγικού συνόλου, το οποίο επαναλαμβάνεται με την αφαίρεση της πρώτης συνήχησης του σύνολο. Η φράση επεκτείνεται με την προσθήκη μιας ταυτόχρονης τρίλιας σε δεξί και αριστερό χέρι και την προσθήκη ενός ακόμη τμήματος το οποίο είναι θραύσμα του αρχικού μοτίβου, από το οποίο χρησιμοποιείται η πρώτη, η τρίτη και η τέταρτη συνήχηση. Στις τελευταίες γίνεται αντιμετάθεση και αποτελούν το μικρότερο θραύσμα το οποίο επαναλαμβάνεται για να ολοκληρωθεί το τμήμα των troglodyte (εικόνα 103).

2 Troglodyte  
*Très vif* (♩=168) (*autoritaire, clair, rapide et décidé*)

The image shows a musical score for the piece 'Troglodyte'. It consists of two staves: a piano part on the left and a right-hand part on the right. The tempo is marked 'Très vif' with a quarter note equal to 168 beats per minute. The mood is described as 'autoritaire, clair, rapide et décidé'. The piano part starts with a dynamic marking of 'mf' and includes a trill ('tr') and a 'ped. sempre' instruction. The right-hand part features several measures with red arrows indicating fingerings and a trill. A pink asterisk is placed at the end of the right-hand part.

Εικόνα 103. Σχηματική αποτύπωση των θραυσμάτων του μοτίβου των troglodyte.

## Δ) ΥΦΗ

Στον έργο γίνεται χρήση των περισσότερων ειδών υφής που ξεχωρίζει η Sun. Αναλυτικά, το μοτίβου του loriot αποτελείται από μια τρίφθογγη μελωδία, η οποία τονίζεται διαφορετικά λόγω των δυναμικών της. Συγκεκριμένα, το αριστερό χέρι, που σε αυτό ακούγεται το κυρίαρχο φθογγικό υλικό, σημειώνεται με *ff*, δύο φορές δυνατότερα από το δεξί, το οποίο ακούγεται σε δυναμική *mf*. Η συγχορδιακή υφή για το loriot είναι χαρακτηριστική καθ' όλη την διάρκεια του έργου, ακόμα και στην coda, στην οποία εναρμονίζεται με μια παραλλασσόμενη αλληλουχία (sequence) συγχορδιών. Συνεπώς κατηγοριοποιείται στην πέμπτη κατηγορία, από αυτές που ξεχωρίζει η Sun. Στη συνέχεια, ο Messiaen ομαδοποιεί τα πτηνά ανά δύο είδη και συνθέτει τις μελωδίες τους. Τα δύο πτηνά, merle noir και rouillot velocè είναι γραμμένα μονοφωνικά, ενώ άλλα δύο πτηνά το rouge quere à front blanc και το rouge-gorge που είναι γραμμένα κυρίως σε δίφωνη ομοφωνία, στην οποία η μία μελωδική γραμμή υπερισχύει, μέσω των δυναμικών. Η συγχορδιακή υφή χρησιμοποιείται, αλλά όχι ως κύριο χαρακτηριστικό αυτών των κελαηδημάτων. Πιο συγκεκριμένα, αν και το χαρακτηριστικό μοτίβο του rouge quere à front blanc είναι ένα μοτίβο τρίφωνων συνηγήσεων, οι μελωδικές γραμμές απέχουν διάστημα 2<sup>ας</sup> μεταξύ τους και αυτό εξυπηρετεί ζητήματα της χροιάς του πτηνού. Για το κελάηδημα των troglodyte και grive musicienne επιλέγεται η δίφωνη ομοφωνία, στην οποία και οι δύο φωνές τονίζονται εξίσου, ενώ στο μέρος των fauvette des jardins που τραγουδούν αντιστικτικά δύο ίδια πτηνά δημιουργείται η τελευταία κατηγορία υφής που αφορά την συνύπαρξη δύο birdsong.

### 3.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “LE MERLE BLEU”

Το κομμάτι αποτελεί το τρίτο έργο από το πρώτο βιβλίο του “Catalogue d’Oiseaux”. Το τοπίο που απεικονίζεται βρίσκεται στην ανατολική ακτή της Γαλλίας, πολύ κοντά στα σύνορα με την Ισπανία στις αρχές του καλοκαιριού και συγκεκριμένα τον Ιούνιο. Σε ένα παραθαλάσσιο τοπίο ανάμεσα σε άλλα κελαηδίσματα άλλων πουλιών ξεχωρίζει το τραγούδι του γαλαζιοκότσιφα (merle bleu), το οποίο αντιπαραβάλλεται με άλλους ήχους του περιβάλλοντος, όπως για παράδειγμα τον ήχο του παφλασμού των κυμάτων και της θάλασσας, ακόμα και με ήχους που περιγράφουν τα περιβάλλοντα βράχια και της αντήχησης που δημιουργείται. Το μπλε χρώμα του πτηνού συνδέεται με το μπλε χρώμα του υγρού στοιχείου. Αποτελεί το βασικό εξωτερικό ηχητικό στοιχείο, καθώς εντοπίζεται στο κομμάτι με τρεις διαφορετικούς εκδοχές<sup>151</sup> και όπως και στο προηγούμενο κομμάτι στο τέλος οι δύο αποχρώσεις της φύσης ενώνονται.

*Πίνακας 6. Μορφή του έργου σύμφωνα με τον Robert Sherlaw Johnson.*

Εισαγωγή	1° Κουπλέ	Ρεφραίν	2° Κουπλέ	Ρεφραίν	3° Κουπλέ	Ρεφραίν	4° Κουπλέ	Coda
1-30	31-58	59-70	71-109	110-118	119-227	228-240	241-277	278-303

#### Α) ΦΘΟΓΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

##### BIRDSONG

*Το μοτίβο του merle bleu*

Το μοτίβο του merle bleu, που είναι το βασικό πτηνό του έργου, εμφανίζεται σε διάφορες παραλλαγές στη διάρκεια το κομματιού, ωστόσο το χαρακτηριστικό φθογγικό σύνολο που χρησιμοποιείται περισσότερο για το κελήδημα του merle bleu είναι η πεντατονική κλίμακα του C από την νότα A. Πιο συγκεκριμένα, το σύνολο 5-35 (0,2,4,7,9) είναι το κυρίαρχο φθογγικό υλικό για την απόδοση του τραγουδιού του merle bleu (εικόνα 106). Στην πορεία του έργου εμφανίζονται και άλλα σύνολα τα οποία είναι υποσύνολα του 5-35. Επιπλέον, αρκετά συχνά η μελωδία του merle bleu εναρμονίζεται από μια συγχορδία 5<sup>ov</sup> με σκοπό τη δημιουργία αίσθησης της αντήχησης. Αναλυτικότερα, η πεντατονική κλίμακα χωρίζεται σε δύο μελωδίες, ενώ η τρίτη μελωδία, που αν και ψηλότερη τοποθετείται στο αριστερό χέρι, αποτελεί ένα θραύσμα της δεύτερης μεταφοράς του τρίτου

<sup>151</sup> Kang, “The Role of Landscape in *Catalogue d’Oiseaux* by Olivier Messiaen”, 89-90.

τρόπου. Το σύνολο 3-5 (0,1,6) κυριαρχεί στις κάθετες συνηγήσεις των μέτρων 33 και 36 (εικόνες 104-105).

Εικόνα 104. Βασικό φθογγικό σύνολο merle bleu/ Μέτρο 33..

Εικόνα 105. Κάθετες συνηγήσεις merle bleu/ Μέτρο 36.

Εικόνα 106. Πεντατονική κλίμακα του C από A/σύνολο 5-35.

Η μελωδία του merle bleu για περίπου το 1/3 της έκτασης του έργου συνοδεύεται από συγχορδίες 4<sup>ov</sup>. Συγκεκριμένα, από την έναρξη του 2<sup>ov</sup> κουπλέ (μέτρο 71) το βασικό φθογγικό σύνολο της πεντατονικής κλίμακας του merle bleu διατηρείται στο δεξί χέρι, δημιουργώντας δύο μελωδικές γραμμές, οι οποίες κινούνται σε πραγματική παράλληλη κίνηση σε διάστημα 4K και οι οποίες εναρμονίζονται με την κάθετη συνηγήση του φθογγικού συνόλου 3-3 (0,1,4) (εικόνες 107, 108).

Εικόνα 107. Το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 71.

Εικόνα 108. Φθογγικό σύνολο 3-4.

Η συνηγήση διαδοχικών διαστημάτων 5<sup>ov</sup> ή 4<sup>ov</sup> συνοδεύουν το κελιάδημα του merle bleu είτε ως το σύνολο 3-3 (0,1,4) είτε ως το σύνολο 3-5 (0,1,6), με στόχο την απόδοση της αντήχησης, καθώς ο ήχος «χτυπά» στους βράχους του τοπίου. Η πεντατονική κλίμακα εξακολουθεί να διαμοιράζεται σε

δύο μελωδικές γραμμές που κινούνται με πραγματική παράλληλη κίνηση σε διάστημα 4Κ (εικόνες 109-114).

Merle bleu  
Un peu vif (♩ = 132)  
mf  
p  
3-5  
συγχορδία 5ων (C#)  
A.L. 22.929

Εικόνα 109. Απόσπασμα από το κελήδημα του merle bleu/ μέτρο 78.

Merle bleu  
Un peu vif (♩ = 132)  
mf  
p  
3-5  
συγχορδία 5ων (G)  
Très vif (♩ = 160)  
(les nazures)  
5

Εικόνα 110. Απόσπασμα από το κελήδημα του merle bleu/μέτρο 95

Merle bleu  
f  
mf  
3-5  
συγχορδία 5ων (B)

Εικόνα 111. Απόσπασμα από το κελήδημα του merle bleu/ μέτρο 173.

C#=0 3-5 (0,1,6) T0

G#=0 3-5 (0,1,6) I0

Εικόνα 112. Φθογγικό σύνολο 3-5/Μέτρο 78.

Εικόνα 113. Φθογγικό σύνολο 3-5/Μέτρο 95.

B=0 3-5 (0,1,6)

Εικόνα 114. Φθογγικό σύνολο 3-5/Μέτρο 173.

Κατά τη διάρκεια του ντουέτου ανάμεσα στο merle bleu και το cochevis de thekla (μ. 140-173), δημιουργείται ένα νέο μελωδικό μοτίβο, στο οποίο δύο μελωδικές γραμμές κινούνται παράλληλα σε διαστήματα 5<sup>η</sup>. Επομένως, οι συγχορδίες 5ων «σπάνε» και δημιουργώντας ένα μοτίβο παράλληλης κίνησης (εικόνα 115).

p sec  
f  
3-5  
5

Εικόνα 115. Μέτρο 146.

Παράλληλα με τη χρήση της πεντατονικής κλίμακας (φθογγικό σύνολο: 6-35) ο Messiaen χρησιμοποιεί υποσύνολά του. Αυτά είναι: το 4-22 (0,2,4,7), το 4-23 (0,2,5,7) το 4-24 (0,2,4,8) και το 4-27 (0,2,5,8). Το κοινό χαρακτηριστικό αυτών των συνόλων είναι πως έχουν δομική συγγένεια μεταξύ τους. Επιπλέον, το ζεύγος των δύο πρώτων χρησιμοποιείται και ως κάθετες τετράφωνες

συνηγήσεις (εικόνες 116). Παρατηρείται πως τα σύνολα διαφέρουν κατά ένα φθόγγο (εικόνες 117-118).

Εικόνα 116. Απόσπασμα από το κελιάδημα του merle bleu/Μέτρο 174.

Εικόνα 117. Φθογγικό σύνολο 4-22.

Εικόνα 118. Φθογγικό σύνολο 4-23.

Η χρήση τονικών συνηγήσεων για το κελιάδημα του merle bleu είναι εμφανής, τόσο στην αρχή του έργου, όσο και στο τέλος του. Ήδη στο μέτρο 23, σχηματίζονται τέσσερα πολύχορδα με βάση την A maj. Συγκεκριμένα, πάνω στον ισοκράτη της A maj ακούγονται κάθετες μείζονες συνηγήσεις (F# maj, E maj, B maj, F maj). Η κύρια μελωδία του πτηνού, όπως φαίνεται, στο παράδειγμα από το βέλος, που συνδέει το όνομα με τη μελωδική γραμμή στην παρτιτούρα, βρίσκεται σε ενδιάμεση φωνή, όμως ξεχωρίζεται από τις άλλες δύο και τοποθετείται στο αριστερό χέρι, παρότι δεν είναι η χαμηλότερη φωνή. Οι δύο άλλες φωνές κινούνται σε πραγματική παράλληλη κίνηση σε διαστήματα 4K προς τα κάτω και 3M προς τα πάνω, η οποία μετά το μέσον του μέτρου γίνεται διατονική (εικόνα 119). Το μέτρο επανέρχεται αυτούσιο στο κλείσιμο του κομματιού, μαζί με το μέτρο 10 που αποτελεί την πρώτη εμφάνιση του κελιαδήματος του merle bleu. Το φθογγικό υλικό αυτού του μέτρου, διαφέρει κατά πολύ από αυτό που επικρατεί στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού. Συγκεκριμένα, στο δεξί χέρι ακούγεται μια δίφωνη μελωδία, της οποίας η ψηλότερη φωνή είναι γραμμένη σε παράλληλη κίνηση σε διάστημα 7<sup>ης</sup> σύνολο 4-13 (0,1,3,6) που είναι ταυτόχρονα θραύσμα της 3<sup>ης</sup> μεταφοράς του 2<sup>ου</sup> τρόπου. Η παράλληλη κίνηση ξεκινά ως πραγματική και μετατρέπεται σε διατονική. Το αριστερό χέρι συνοδεύει με κρατημένα διαστήματα 7μ και κάθετα ακούγεται μια Bb9 με 6<sup>η</sup> αυξημένη και ένα κλάστερ τεσσάρων νοτών. Αν και στην παρτιτούρα οι φθόγγοι φαίνεται να είναι γραμμένοι σε διάστημα 7<sup>ης</sup>, οι πραγματικές συνηγήσεις είναι κοντινότερες, 3<sup>ης</sup> έως 6<sup>ης</sup> (εικόνες 121-123). Το έργο κλείνει με ένα μέτρο που συνοδεύεται από την ένδειξη «ως ανάμνηση για το Merle bleu», η ταχύτητα του είναι πολύ αργή και η ένταση σε p. Το φθογγικό υλικό που συναντάμε είμαι μια τονική συγχορδία και συγκεκριμένα μια F# min ελάσσονα με προστιθέμενη 4<sup>η</sup> (εικόνα 120).

Merle bleu  
Presque lent (♩ = 68)

*p*  
A maj F# maj E maj B maj F maj F maj

Εικόνα 119. Απόσπασμα από το κελάδημα του merle bleu/μέτρο 23.

MERLE BLEU  
Très lent (♩ = 50)

*p* (souvenir du Merle bleu)  
(Péd. à chaque accord)  
(très pur, comme un chœur de voix de femmes au loin)  
F#7 min με 4η

Εικόνα 120. Το μοτίβο του merle bleu στο κλείσιμο του έργου.

Merle bleu  
Bien modéré (♩ = 92)

Εικόνα 121. Μέτρο 10.

G#0 4-13: (0,1,3,6)

Εικόνα 122. Φθογγικό σύνολο ψηλότερης φωνής.

7

Εικόνα 123. Οκτατονική κλίμακα/ 3η μεταφορά



## Περιβάλλοντα πιηνά

Το κελιάδισμα των *goéland argenté* περιγράφεται με ένα συγχορδιακό σύμπλεγμα του φθογγικού συνόλου 3-7 (0,2,5). Συγκεκριμένα, κυριαρχούν εξάφωνες συνηχήσεις, οι οποίες δημιουργούνται από διαφορετικές μεταφορές του φθογγικού συνόλου. Η διάταξη των διαστημάτων είναι κατοπτρική και έχουν απόσταση μεταξύ τους περίπου μια οκτάβα. Οι συνηχήσεις για το κελιάδημα των *goéland argenté* προέρχονται από την 3<sup>η</sup> και την 1<sup>η</sup> μεταφορά του 2<sup>ου</sup> τρόπου περιορισμένης μεταφοράς (εικόνες 124-129). Επιπλέον, η χρήση τεσσάρων διαφορετικών μεταφορών του ίδιου συνόλου, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μεταξύ των φθογγικών κέντρων των συνόλων ένα νέο χρωματικό τετράφθογγο σύνολο (4-1).

Goéland argenté  
108 **Modéré** (♩ = 100)

3-7: (0,2,5)  
mf (aboiement hurlé) dim. mf  
(Péd. sempre)

Εικόνα 124. Μέτρο 108.

Goéland argenté  
226 **Modéré** (♩ = 100)

3-7  
mf (aboiement hurlé) dim. mf  
(Péd. sempre)

Εικόνα 125. Μέτρο 226.

B=0 3-7 (0,2,5) I0

Εικόνα 126. Φθογγικό σύνολο 3-7/ μέτρο 108, δεξί χέρι.

B=0 3-7 (0,2,5) T1

Εικόνα 127. Φθογγικό σύνολο 3-7/ μέτρο 108, αριστερό χέρι.

B=0 3-7 (0,2,5) T2

Εικόνα 128. Φθογγικό σύνολο 3-7/ μέτρο 226, δεξί χέρι.

B=0 3-7 (0,2,5) I3

Εικόνα 129. Φθογγικό σύνολο 3-7/ μέτρο 226, αριστερό χέρι.

Ο ήχος των *martinets noir* προέρχεται από τον 7<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς του Messiaen, έναν τρόπο, τον οποίον ο ίδιος δεν χρησιμοποιεί συχνά λόγω του περιορισμένου αριθμού μεταφορών που μπορούν να συμβούν. Κάθε κάλεσμα είναι στημένο σε ζευγάρια τετράφωνων

συνηγήσεων με δομική συγγένεια. Συγκεκριμένα, στο μέτρο 2 ακούγονται δύο φθογγικά σύνολα, το 4-12 (0,2,3,6) και 4-24 (0,2,4,8) που διαφέρουν ως προς την κατάληξή τους κατά δύο ημιτόνια συνολικά (εικόνα 130,132,133). Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου, προστίθενται άλλες δύο διαφορετικές συνηγήσεις, στο μοτίβο, οι οποίες είναι επίσης συγγενικές, καθώς η διαστηματική σχέση μεταξύ των νοτών παραμένει η ίδια, εκτός του γεγονότος ότι το δεύτερο σύνολο 4-6 (0,1,2,7) είναι μεγαλύτερο κατά ένα ημιτόνιο (εικόνα 131,134,135).

Martinets noirs  
(strident)  
16<sup>a</sup> *mf* > *mf* > *mf* >

4-12: (0,2,3,6) 4-24: (0,2,4,8)

Εικόνα 130. Απόσπασμα από το κελάηδημα των martinets noirs/ μέτρο 2..

Martinets noirs

4-5: (0,1,2,6) 4-6: (0,1,2,7)

Εικόνα 131. Απόσπασμα από το κελάηδημα των martinets noirs/ μέτρο 6.

4-12 (0,2,3,6)

Εικόνα 132. Φθογγικό σύνολο 4-12.

4-24 (0,2,4,8)

Εικόνα 133. Φθογγικό σύνολο 4-24.

4-5 (0,1,2,6)

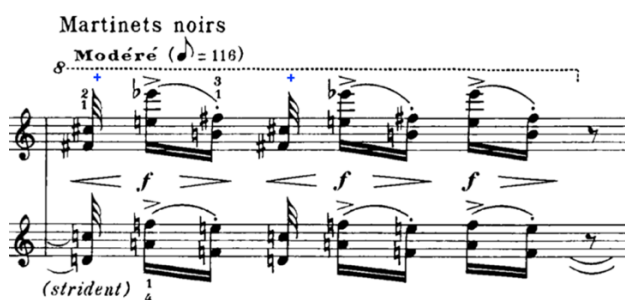
Εικόνα 134. Φθογγικό σύνολο 4-5.

4-6 (0,1,2,7)

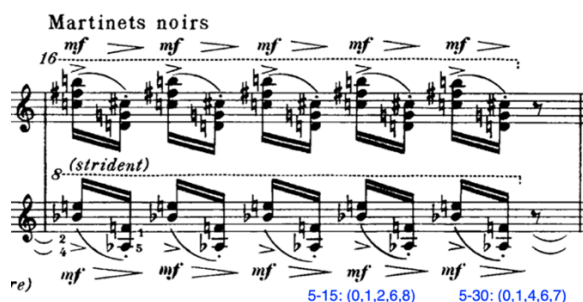
Εικόνα 135. Φθογγικό σύνολο 4-6.

Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού των martinets noir ακούγονται συνολικά εννιά διαφορετικά τετράφθογγα σύνολα και ακόμη δύο πεντάφθογγα. Λίγο πριν την ολοκλήρωση του έργου, το κελάηδημα των martinets noirs είναι γραμμένο σε πεντάφθογγες συνηγήσεις, αν και επαναληπτικό μοτίβο των συνηγήσεων παραμένει. Τα μελωδικά κύτταρα των συνόλων 5-15 (0,1,2,6,8) και 5-30 (0,1,4,6,7) είναι παρόμοια και προέρχονται από τον 3<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς, την 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> μεταφορά του αντίστοιχα (εικόνα 137). Τα σύνολα έχουν διαστηματική συγγένεια μεταξύ τους και διαφέρουν κατά ένα τόνο. Συγκεκριμένα, αν η νότα D του δεύτερου συνόλου αντικαθίσταντο από τη νότα C, τα σύνολα θα ήταν ολόιδια με το δεύτερο να αποτελεί το T2, δηλαδή τη μεταφορά του πρώτου συνόλου κατά ένα τόνο ψηλότερα (πίνακες 7,8). Μάλιστα, το σύνολο 4-5 (0,1,2,6) εμφανίζεται άλλες τέσσερις φορές, στα μέτρα 6, 8, 12 και 28. Το 8<sup>ο</sup> μέτρο είναι μια επανάληψη του 6<sup>ου</sup> μέτρου, διαφοροποιώντας το, με την προσθήκη μιας επιπλέον τετράφωνης συνηγήσης, της οποίας οι φθόγγοι

ανήκουν στο σύνολο 4-5 (εικόνα 136). Η διαφοροποίηση, πέραν της μεταφοράς του ίδιου συνόλου που εξυπηρετεί στη χρήση νέων νοτών, φαίνεται και από την αλλαγή του στησίματος της συγχορδίας.



Εικόνα 136. Απόσπασμα από το κελάηδημα των *martinets noirs*/ μέτρο 8.



Εικόνα 137. Απόσπασμα από το κελάηδημα των *martinets noirs*/ μέτρο 298.

Πίνακας 7. Απεικόνιση της ποσοτικής εμφάνισης των διαστημάτων στο σύνολο 5-15.

5-15 (0,1,2,6,8)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων	2	2	0	2	2	2

Πίνακας 8. Απεικόνιση της ποσοτικής εμφάνισης των διαστημάτων στο σύνολο 5-30.

5-30 (0,1,4,6,7)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων	2	1	2	1	2	2

Ο ήχος των *cochevis de thekla* αναπτύσσεται σε διαστήματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> που σχηματίζουν τα συγγενικά σύνολα. Συγκεκριμένα, στα μέτρα 119-139 εμφανίζονται τα σύνολα 3-5 (0,1,6), 3-8 (0,2,6) και 3-9 (0,2,7). Η μελωδία στρέφεται γύρω από τις νότες A και B, οι οποίες αποτελούν την πρώτη και τελευταία νότα αυτού του τμήματος, ενώ σημαντικό είναι και το ημιτόνιο Eb-E $\flat$  (εικόνα 138).

Εικόνα 138. Φθογγικά σύνολα 3-5, 3-6, 3-9 (1ο Cochevis de Thékla, μ.119-139).

Στο τμήμα στο οποίο υπάρχει αντίστιξη μεταξύ του merle bleu και cochevis de thekla το φθογγικό υλικό προέρχεται από δύο μεταφορές του 2<sup>ου</sup> τρόπου περιορισμένης μεταφοράς. Αναλυτικότερα, στα μέτρα 145 και 153 το θραύσμα προέρχεται από την 1<sup>η</sup> μεταφορά του τρόπου με μοναδική εξαίρεση το G<sup>#</sup> στο μέτρο 153, καθώς η διάταξη της 1<sup>ης</sup> μεταφοράς ορίζει το G<sup>#</sup> ως αναμενόμενο φθόγγο (εικόνες 139-142). Οι εμφανίσεις του πτηνού στα μέτρα 163 και 172 είναι θραύσματα της 3<sup>ης</sup> μεταφοράς του τρόπου. Οι νότες B<sup>b</sup> και E που αποτελούν εξαιρέσεις και προέρχονται από την 1<sup>η</sup> μεταφορά της κλίμακας (εικόνες 143-146).

Εικόνα 139. Μέτρο 145.

Εικόνα 140. Θραύσμα οκτατονικής κλίμακας/ 1η μεταφορά.

Εικόνα 141. Μέτρο 153.

Εικόνα 142. Θραύσμα οκτατονικής κλίμακας/ 1η μεταφορά με προστιθέμενη νότα.



Εικόνα 143. Μέτρο 163.



Εικόνα 144. Θραύσμα οκτατονικής/ 3η μεταφορά με προστιθέμενες νότες.

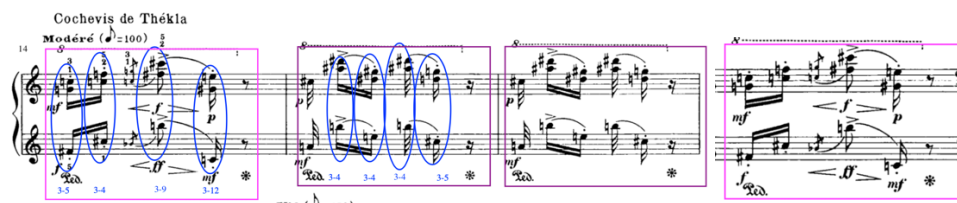


Εικόνα 145. Μέτρο 172.



Εικόνα 146. Θραύσμα οκτατονικής/ 3η μεταφορά με προστιθέμενες νότες.

Ο ήχος των cochevis de thékla, χρησιμοποιείται και σε ένα σύντομο τμήμα, έκτασης ενός τετραμέτρου στην εισαγωγή του έργου. Συγκεκριμένα, το τετράμετρο χωρίζεται σε δύο φράσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται σε κατοπτρική μορφή. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργούνται δύο μελωδικά μοτίβα (α και β), τα οποία επαναλαμβάνονται με αντίστροφη φορά. Οι κάθετες συνηχίσεις που ακούγονται, είναι τα συγγενικά σύνολα 3-4 (0,1,5) και 3-5 (0,1,6) και το 3-9 (0,2,7) και το σύνολο 3-12 (0,4,8) που είναι η συγχορδία C# aug (εικόνα 147).



Εικόνα 147. Κελάδημα Cochevis de Thekla.

## NON-BIRDSONG

Ο Messiaen θέτοντας ως στόχο στον *Κατάλογο* την περιγραφή των τοπίων της Γαλλίας, συνδυάζει με το τραγούδι των πουλιών με μερικά στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος. Στο συγκεκριμένο κομμάτι, βασικό στοιχείο του τοπίου είναι το νερό, καθώς περιγράφεται ένα σημείο της Γαλλικής ακτογραμμής.

### *Το μοτίβο ενός γαλάζιας θάλασσας (la mer bleue)*

Για την περιγραφή του ήχου που δημιουργεί το νερό της θάλασσας χρησιμοποιούνται συνηγήσεις που προέρχονται από τον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, αρκετά συχνά γίνεται χρήση των χαρακτηριστικών προστιθέμενων νοτών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία της οκτατονικής κλίμακας (εικόνα 148).<sup>152</sup>

The image shows a musical score for the piece 'la mer bleue' by Olivier Messiaen. The score is written for piano and features a sequence of chords and fingerings. The tempo is marked 'Très lent (♩=46) (doux, harmonieux et contemplatif)'. The score includes the following chords and fingerings: C maj με 6η, F#(5) maj, C7 min με 6η, C maj με 6η και 4+, and A maj με 6η. The score also includes the instruction '(pouce couché)'.

Εικόνα 148. Το μοτίβο της γαλάζιας θάλασσας στα μέτρα 59-61.

Αναλυτικά, στα μέτρα 59-61 ακούγεται αρχικά μια C maj με προστιθέμενη 6<sup>η</sup>, ακολουθεί στο επόμενο μέτρο μια F# (5<sup>η</sup>) maj, την οποία διαδέχεται μια C<sup>7</sup> min με προστιθέμενη 6<sup>η</sup>. Στο μέτρο 62 η ελάσσονα C συγχορδία μετατρέπεται σε μείζονα και προστίθενται σε αυτήν η 6<sup>η</sup> και η 4<sup>η</sup> αυξημένη. Το πεντάμετρο καταλήγει σε μια A maj με προστιθέμενη 6<sup>η</sup>. Στο τετράμετρο 110-113 χρησιμοποιείται κυρίως η συγχορδία A στην μείζονα και ελάσσονα εκδοχή της.<sup>153</sup> Πιο αναλυτικά, στο μέτρο 110 ακούγεται μια A<sup>7</sup> maj με προστιθέμενη 6<sup>η</sup> και στο μέτρο 113 η ίδια συγχορδία με την προσθήκη της 4<sup>ης</sup> αυξημένης. Η συγχορδία του μέτρου 111 είναι δυνατόν να ερμηνευτεί με δύο τρόπους, ο πρώτος είναι ως μια Eb min με προστιθέμενη 4<sup>η</sup> αυξημένη, θεωρώντας το D# εναρμόνιο φθόγγο ή ως μια ανοιχτή συγχορδία 5<sup>ων</sup> στην A με την προσθήκη του 2b και της 4<sup>ης</sup> αυξημένης σε σχέση με τη θεμέλιο της συγχορδίας. Το μέτρο 112 είναι μια A<sup>7</sup> min με προστιθέμενη 6<sup>η</sup> αυξημένη.

<sup>152</sup> Noha Kang, "The Role of Landscape in *Catalogue d'Oiseaux* by Olivier Messiaen", 90.

<sup>153</sup> Ο. π., 90.

Ο Messiaen χρησιμοποιεί την A maj για να περιγράψει το μπλέ χρώμα της θάλασσας στο "Le Traquer Rieur" αλλά και του ποταμού στο "La Bouscarle"

Στα μέτρα 228-236, το μοτίβο της γαλάζιας θάλασσας επανέρχεται και η ακολουθία των συγχορδιών έχει ως εξής: F# (7!) maj, C maj με προστιθέμενη 4<sup>η</sup>, F# (7!) min, F# (5!) 7<sup>b</sup> maj, Eb maj με προστιθέμενη 4<sup>η</sup> αυξημένη και 6<sup>η</sup>, A<sup>7</sup> maj με προστιθέμενη 6<sup>η</sup>, A<sup>7</sup> min με προστιθέμενη 6<sup>η</sup>, F#<sup>7</sup> maj με προστιθέμενη 6<sup>η</sup>. Το αριστερό χέρι συνοδεύει παίζοντας κάθετα τις συγχορδίες, ενώ στο δεξί παίζονται δίφωνες συνηχήσεις (εικόνα 149).

Εικόνα 149. Το μοτίβο της γαλάζιας θάλασσας στα μέτρα 110-113.

### Το μοτίβο του νερού (*l' eau*)

Το μοτίβο του νερού εισάγεται στο κομμάτι με μια μονοφωνική γραμμή που το σχήμα της θυμίζει κυματομορφή. Οι φθόγγοι του μοτίβου προέρχονται από τον 7<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς (εικόνα 152). Το ίδιο μοντέλο χρησιμοποιείται και στο μέτρο 11. Η μονοφωνική φιγούρα είναι τεμαχισμένη σε θραύσματα τριών νοτών, που το καθένα προέρχεται από τον 3<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς. Όπως φαίνεται από τη σημειογραφία, τα τριακοστά δεύτερα είναι χωρισμένα ανά τρεις νότες και τα σύνολα συγκεκριμένα είναι το 3-8 (0,2,6) και το 3-5 (0,1,6). Το D που είναι η τελευταία νότα το μέτρου μαζί με το ζευγάρι των τριακοστών δευτέρων φτιάχνουν το σύνολο 3-8 (εικόνες 151, 153-156).

Εικόνα 150. Το μοτίβο του νερού, όπως εμφανίζεται στο μέτρο 7.

Εικόνα 151. Το μοτίβο του νερού, όπως εμφανίζεται στο μέτρο 11.



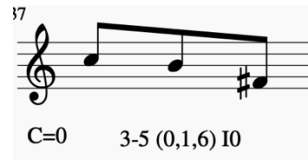
Εικόνα 152. Έβδομος τρόπος περιορισμένης μεταφοράς.<sup>154</sup>



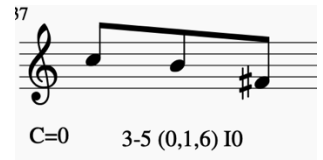
Εικόνα 153. Φθογγικό σύνολο 3-8/μέτρο 11.



Εικόνα 154. Φθογγικό σύνολο 3-8/μέτρο 11.

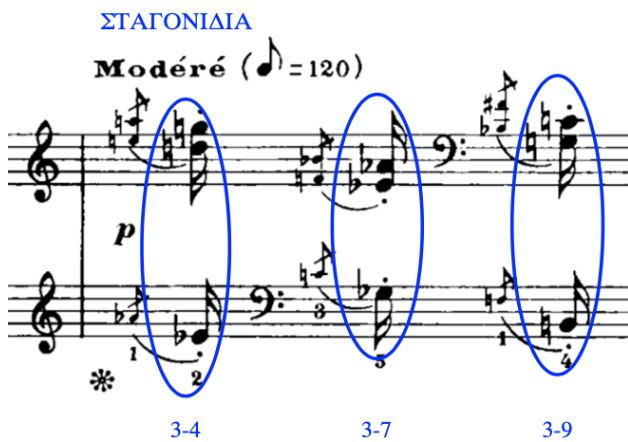


Εικόνα 155. Φθογγικό σύνολο 3-5/μέτρο 11.



Εικόνα 156. Φθογγικό σύνολο 3-5/μέτρο 11.

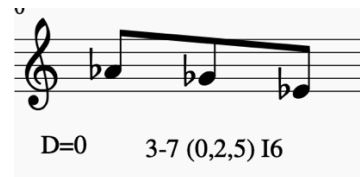
Για την περιγραφή των σταγονιδίων του νερού χρησιμοποιούνται τρίφωνες συνηχήσεις που περιγράφονται με τα φθογγικά σύνολα 3-4 (0,1,5) και 3-7(0,2,5) και το σύνολο 3-9 (0,2,7). Παρατηρείται για ακόμη μια φορά δομική συγγένεια στα σύνολα, καθώς πρόκειται για σύνολα με παρόμοια δομή. (εικόνες 157-160)



Εικόνα 157. Τα σταγονίδια στο μέτρο 21.



Εικόνα 158. Φθογγικό σύνολο 3-4



Εικόνα 159. Φθογγικό σύνολο 3-7.



Εικόνα 160. Φθογγικό σύνολο 3-9.

<sup>154</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, 54.



Η ένδειξη “l'eau” εντοπίζεται, επίσης, σε μελωδικές φιγούρες καθοδικής πορείας. Η φιγούρα ξεκινά με βηματικές καθοδικές κινήσεις που στη συνέχεια μετατρέπονται σε διαστήματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup>. Συχνά οι αρχικές νότες του μοτίβου είναι διπλές σε απόσταση τόνου. Αναλυτικότερα, στο μέτρο 22 η χαμηλότερη νότα είναι το Α και όλες όσες προηγούνται ανήκουν στην αρμονική στήλη της νότας. Αναλογικά, στα μέτρα με την ίδια φιγούρα εντοπίζονται νότες από τις αρμονικές στήλες του G και F. Στο μέτρο 57 από του F# και τέλος στο μέτρο 74 από την αρμονική στήλη του C. Παρόλα αυτά, δεν υπάρχει ακριβής συνέπεια στη χρήση των αρμονικών με αποτέλεσμα κάποιες νότες να αποκλίνουν από την σειρά (εικόνα 161-164).

**ΝΕΡΟ/ΚΥΜΑΤΑ**  
**Vif** (♩ = 138)

Εικόνα 161. Μέτρο 22.

**ΝΕΡΟ/ΚΥΜΑΤΑ**  
**Vif** (♩ = 152)  
**54**

Εικόνα 162. Μέτρο 54.

Εικόνα 163. Μέτρο 57.

**74** **Νερό/Κυμάτα**

Εικόνα 164. Μέτρο 74.

### Το μοτίβο του νερού/κυμάτων

Ένα από τα χαρακτηριστικά μοτίβα που περιγράφουν τον ήχο των κυμάτων είναι οι ανοδικές και στη συνέχεια καθοδικές φιγούρες τριακοστών δευτέρων. Χρησιμοποιώντας συγχορδίες που απέχουν διάστημα ημιτονίου, δημιουργείται μια δίφωνη μελωδία που οι μελωδικές γραμμές κινούνται παράλληλα (εικόνα 165). Αναλυτικότερα, στα μέτρα 64-66 εντοπίζεται μια F# maj στο αριστερό και μια F maj στο δεξί. Εν συνεχεία, στο επόμενο μέτρο ακούγεται μια D maj στο αριστερό χέρι και μια C# maj στο δεξί και στο τελευταίο μέτρο (μέτρο 66), υπάρχει μια Bb maj στο αριστερό χέρι και μια

A maj στο δεξί. Τα μέτρα αυτά επαναλαμβάνονται αυτούσια αργότερα στα μέτρα 115-119 και 236-240.

6 NEPO/KYMATA  
 vir (♩) = 138)

64

F#maj C#maj A maj

F#maj D maj Bb maj

Εικόνα 165. Το μοτίβο των κυμάτων στα μέτρα 64-66.

### Το μοτίβο των κυμάτων (*les vagues*)

Τα κύματα περιγράφονται, είτε συγχορδιακά, είτε σε δίφωνη υφή, με την μορφή καμπύλης. Στο μέτρο 73 η μελωδία του δεξιού χεριού εκτείνεται στα μαύρα πλήκτρα του πιάνου, ενώ το αριστερό μόνο στα λευκά. Παρατηρείται ότι, οι μελωδίες είναι συμμετρικές με κεντρικό άξονα την ψηλότερη νότα τους (εικόνα 166). Τα φθογγικά σύνολα έχουν σχέση Z και ταυτόχρονα δομική συγγένεια και συγκεκριμένα είναι το 6-Z47 (0,1,2,4,7,9) και το 6-Z25 (0,1,3,5,6,8) και προέρχονται από τον 3<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς (εικόνες 167-169). Ωστόσο, οι προτελευταίες νότες των συνόλων είναι ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από τη μεταφορά του τρόπου που ανήκουν, κατά τη θεωρία του Messiaen. Και έτσι, οι νότες που παίζονται στο δεξί χέρι είναι θραύσμα από την 3<sup>η</sup> μεταφορά του 3<sup>ου</sup> τρόπου με εξαίρεση το E. Σε αναλογία με το αριστερό χέρι, το θραύσμα προέρχεται από την 1<sup>η</sup> μεταφορά του τρόπου, η νότα F, αν και ανήκει στο θραύσμα, δεν ανήκει στην συγκεκριμένη μεταφορά.

*Très vif* (♩ = 160) **KYMATATA**  
(*les vagues*)

Εικόνα 166. Μέτρο 73.

16

6Z-47 (0,1,2,4,7,9)

Εικόνα 167. Φθογγικό σύνολο 6Z-47.

5

6Z-25 (0,1,3,5,6,8)

Εικόνα 168. Φθογγικό σύνολο 6Z-25

331

Εικόνα 169. Τρίτη μεταφορά του τρίτου τρόπου περιορισμένης μεταφοράς.<sup>155</sup>

### Το μοτίβο της αντήχησης

Σημαντικό μέρος του έργου παίζει η αντήχηση που δημιουργείται καθώς οι βράχοι του τοπίου συντονίζονται με τις συχνότητες των πτηνών. Για την περιγραφή αυτού του στοιχείου, εκτός των συγχορδιών των αρμονικών που συνοδεύουν το birdsong, χρησιμοποιείται και ένα ακόμη μοτίβο οριζόντιων μελωδικών μοτίβων. Πρόκειται για δύο δίμετρα που χρησιμοποιούνται σε πολλά σημεία του κομματιού αυτούσια με αυτόν το σκοπό (εικόνες 170-171). Στο δεξί χέρι ακούγεται μια σπασμένη B<sup>5b</sup> maj που ακολουθείται σπασμένη A maj. Στο αριστερό χέρι υπάρχουν δύο φθογγικά σύνολα τεσσάρων νοτών, που προέρχονται από τον 3<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς, σε κάθε μέτρο. Το πρώτο σύνολο 4-11 (0,1,3,5) είναι ένα θραύσμα από την 3<sup>η</sup> μεταφορά του τρόπου (εικόνα 172) και το δεύτερο σύνολο 4-5 (0,1,2,6) ένα θραύσμα της 1<sup>ης</sup> μεταφοράς του τρόπου (εικόνα 175). Είναι πιθανό η αρχική σκέψη του Messiaen να μην είναι τόσο αναλυτική όσο αναφορά την ποικιλία στις μεταφορές του τρόπου, καθώς είναι γνωστό ότι ο συνθέτης δεν χρησιμοποιούσε τους τρόπους όπως τους παρουσιάζει στο βιβλίο του. Η μοναδική νότα που δεν ταιριάζει με την 1<sup>η</sup> μεταφορά του τρόπου είναι η νότα A στο τέλος του μέτρου 31· ωστόσο, αυτό το συμπέρασμα παραμένει εικασία.

<sup>155</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, 52.

ANTHXHSH

**Un peu vif** (♩ = 126)

31 B5 ♭ maj A maj

*mf*

*ℳed.* 4-11 (enveloppé, halo sonore, comme une résonance de cloche)

*ℳed.* 4-5

Εικόνα 170. Το μοτίβο της αντίληξης στα μέτρα 31-32.

**Un peu vif** (♩ = 126)

37 (m.d. dessous) (m.d. dessous)

*mf*

*ℳed.* 4-16

*ℳed.* 4-23

Εικόνα 171. Το μοτίβο της αντίληξης στα μέτρα 37-38

4-11 (0,1,3,5)

Εικόνα 172. Φθογγικό σύνολο 4-11/ μέτρα 31-32.

4-16 (0,1,5,7)

Εικόνα 173. Φθογγικό σύνολο 4-16/ μέτρα 37-38.

4-Z15 (0,1,4,6)

Εικόνα 174. Φθογγικό σύνολο 4-Z15/ μέτρα 37-38.

4-5 (0,1,2,6)

Εικόνα 175. Φθογγικό σύνολο 4-5/ μέτρα 31-32.

4-11 (0,1,3,5)

Εικόνα 176. Φθογγικό σύνολο 4-11/ μέτρα 37-38.

4-23 (0,2,5,7)

Εικόνα 177. Φθογγικό σύνολο 4-23/ μέτρα 37-38.

Μέσω της επεξεργασίας του μοτίβου δημιουργείται ένα επιπλέον δίμετρο που μοιάζει με το αρχικό (εικόνα 171). Αρχικά, παραμένει η δίφωνη συνήχηση και η ίδια ένταση της δυναμικής αλλά αλλάζει η διαστηματική δομή των νοτών και προστίθεται ένα τριακοστό δεύτερο. Ανάμεσα στις μελωδικές γραμμές του νέου δίμετρου η διαστηματική δομή ανάμεσα στις δύο φωνές είναι παρόμοια, καθώς οι διαφορές αφορούν το τελευταίο διάστημα του κάθε μέτρου, που διαφέρει κατά ένα ημιτόνιο. Αναλυτικότερα, η διαδοχή των διαστημάτων είναι Γ Η Η 3Μ/μ. Τα φθογγικά σύνολα χωρίζονται ανά χέρι και μέτρο, δηλαδή είναι διαφορετικά με συγγενική σχέση και όλα προέρχονται από διάφορες μεταφορές του 3<sup>ου</sup> τρόπου. Συνολικά, ακούγονται τα φθογγικά σύνολα 4-16 (0,1,5,7), 4-Z15 (0,1,4,6), 4-24 (0,2,4,8) και 4-23 (0,2,5,7). Αν και πρόκειται για τέσσερα διαφορετικά σύνολα υπάρχει ενότητα σε αυτά τα τμήματα, αφού πρόκειται για φθογγικά σύνολα με δομική συγγένεια. Επίσης, το φθογγικό υλικό προέρχεται από τον ίδιο τρόπο περιορισμένης μεταφοράς (εικόνες 173-177).

## B) ΧΡΟΝΟΣ

### *Το μοτίβο του merle bleu*

Το κελήδημα του merle bleu είναι αυτό με την περισσότερη ρυθμική επεξεργασία, κατά τη διάρκεια του έργου. Σε αντίθεση με τα άλλα πτηνά που διατηρούν σταθερά ρυθμικά μοτίβα, το μοτίβο του merle bleu μεταβάλλεται συνεχώς. Πιο συγκεκριμένα, το μοτίβο αποτελείται από δύο ρυθμικά patterns από τον πίνακα του Sharnagadeva με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου ρυθμικό μοτίβου (εικόνα 178). Ήδη από τις πρώτες εμφανίσεις του μοτίβου ο Messiaen προβαίνει στην επεξεργασία του διατηρώντας όμως περίπου την ίδια έκταση. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί τους ρυθμούς kararayati (84) και dhenkî (58). Αρχικά, σμικρύνει τον ρυθμό kararayati, με βάση το μισό των αξιών του και στη συνέχεια προσθέτει, στο τέλος του μοτίβου, ένα τμήμα του αρχικού ρυθμού και μια παύση τετάρτου (εικόνα 179). Όπως φαίνεται στο μέτρο 39, γίνεται ανάπτυξη του μοτίβου μέσω της αντιμετάθεσης των ρυθμών και των προστιθέμενων αξιών. Φαίνεται, λοιπόν, πως μετά από κάθε ρυθμικό pattern προστίθεται μια τρίφωνη συνήχηση δεκάτων έκτων αλλάζοντας το εύρος του μέτρου (εικόνα 182). Η επεξεργασία της έκτασης των μοτίβων γίνεται επίσης και με την επανάληψη των patterns (εικόνες 183-184)· αλλά και με την αφαίρεση τμημάτων τους (εικόνες 185-186). Στα συγκεκριμένα μέτρα ο Messiaen τεμαχίζει τον τετράσημο ρυθμό και προσθέτει εμβόλιμα το ρυθμό dhenkî, αφαιρώντας την μεσαία αξία του. Στη συνέχεια, επαναλαμβάνει τη σμίκρυνση του dhenkî και του kararayati προσθέτοντας ένα δέκατο έκτο στο τέλος του μέτρου. Μετέπειτα, χρησιμοποιεί αυτούσιο μόνο το πρώτο τμήμα του μέτρου. Αρκετά συχνά, επίσης, αφαιρούνται αξίες από τον πρώτο ρυθμό, με αποτέλεσμα, είτε να αντικαθίστανται από παύσεις, είτε να μετατρέπονται σε τρίσημα ρυθμικά σχήματα (εικόνες 187-188).

Πίνακας 9. Παραδείγματα επεξεργασίας του μοτίβου του merle bleu.

Merle bleu  
Bien modéré (♩ = 92) DHENKÍ

KARANAYATI

Εικόνα 178. Το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 10.

Merle bleu  
Très modéré (♩ = 80) DHENKÍ KARANAYATI

KARANAYATI

*(m. g. dessus)*  
*(lumineux, irisé, auréolé de bleu)*

Εικόνα 179. Το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 33.

84 karanayati



Εικόνα 180. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas.

58 dhenkí



Εικόνα 181. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas.

Très modéré (♩ = 80)

*(m. g. dessus)*

Εικόνα 182. Το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 39.

Merle bleu  
Un peu vif (♩ = 132)

*Red.*

Εικόνα 183. Το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 95.

Très modéré (♩ = 80)

*(m. g. dessus)*

Εικόνα 184. Το μοτίβου του merle bleu στο μέτρο 256.

Merle bleu  
Très modéré (♩ = 80)

*(m. g. dessus)*

Εικόνα 185. Το μοτίβου του merle bleu στο μέτρο 50

Très modéré (♩ = 80)

*(m. g. dessus)*

Εικόνα 186. Το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 53.

*p*

*Red.* *sec*

Εικόνα 187. Απόσπασμα από το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 165.

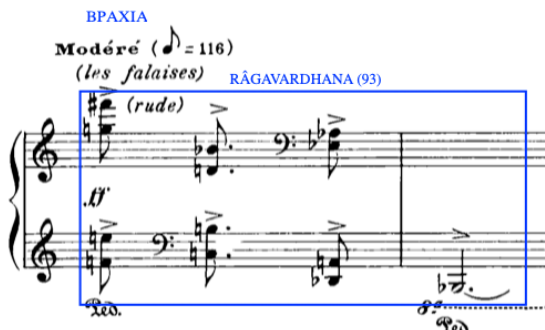
*mf*

*Red.*

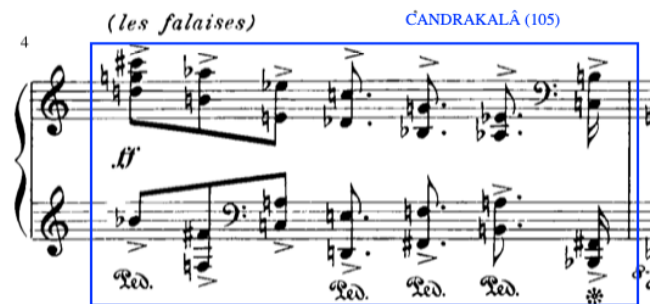
Εικόνα 188. Απόσπασμα από το μοτίβο του merle bleu στο μέτρο 166.

Το μοτίβο των βράχων (*les falaises*)

Στην εικόνα των βράχων χρησιμοποιούνται εκτεταμένα οι ρυθμοί του Sarngadeva. Ο Messiaen ξεκινά με το εννεηκοστό τρίτο tala Rāgavardhana (93) σε μεγέθυνση, ενώ αργότερα χρησιμοποιεί το Cadrakalā (105). Το ρυθμικό μοτίβο cadrakalā αποτελείται από επτά αξίες και ο Messiaen διαμορφώνει το ρυθμό σμικρύνοντας τον και προσθέτοντας ένα παρεστιγμένο ήμισυ στο τέλος του μοτίβου σε αναλογία με την προηγούμενη εμφάνιση. Πιο αναλυτικά, ο ρυθμός αποτελείται από τρία διαδοχικά, τρία διαδοχικά όγδοα παρεστιγμένα που αποτελούν το αρχικό μοτίβο σε μεγέθυνση με βάση το μισό της αξίας, δηλαδή το δέκατο έκτο και κλείνει με την προσθήκη του ήμισυ (εικόνες 189-192).



Εικόνα 189. Το μοτίβο των κυμάτων στο μέτρο 1-2.



Εικόνα 190. Το ρυθμικό μοτίβο των βράχων στο μέτρο 4.

93 rāgavardhana



105 candrakalā



Εικόνα 191. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas.

Εικόνα 192. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci talas.

Ο Messiaen επεξεργάζεται το ρυθμικό υλικό των βράχων συνδυάζοντας τους ρυθμούς cadrakalā και rāgavardhana και δημιουργώντας ένα μοτίβο, που ξεκινά με τις αξίες του πρώτου και κλείνει με τις αξίες του δεύτερου (εικόνα 193). Αναπτύσσει αυτό το μέρος, χρησιμοποιώντας ξανά το ρυθμό cadrakalā αυτούσιο και προσθέτει το ρυθμό laksimīka (88) που αποτελείται από τέσσερις αξίες (εικόνα 194). Ο τελευταίος θεωρείται χρωματικός ρυθμός, καθώς οι αξίες του επεξεργάζονται μέσω της μεγέθυνσης βάσει του δεκάτου έκτου σε κάθε αξία με αποτέλεσμα κάθε αξία να είναι πάντα διπλάσια της προηγούμενης.

**Modéré** (♩ = 116)

CANDRAKALĀ RĀGAVARDHANA

**f** (*rude*)

(*les falaises*)

Εικόνα 193. Μέτρο 24.

CANDRAKALĀ LAKSIMĪKA (χορωματικός ρυθμός)

Εικόνα 194. Ο ρυθμός cadrakala, laksima, όπως χρησιμοποιούνται στο κομμάτι.

Μια ακόμη επεξεργασία του ρυθμικού υλικού των βράχων συμβαίνει στα μέτρα 281-282. Σε αυτά χρησιμοποιούνται δύο *tala*, σε αναλογία με τα μέτρα, συγκεκριμένα το *simhavikrama* (8) και το *gajalīla* (18). Ενώ στα μέτρα 293-297 επαναλαμβάνεται το μοτίβο που συναντάται στο τρίμετρο 24-27, με τη διαφορά πως η κατάληξη του μοτίβου τροποποιείται με την προσθήκη του *mallikātmoua* (43) και μιας προστιθέμενη αξίας ενός τριακοστού δευτέρου.

**Modéré** (♩ = 116) SIMHAVIKRAMA

**f** (*les falaises*) (*rude*)

Εικόνα 195. Μέτρο 281.

GAJALĪLA

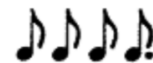
Εικόνα 196. Μέτρο 282.

8 *simhavikrama*



Εικόνα 197. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 *deci-talas*.

18 *gajalīla*



Εικόνα 198. Ρυθμός από τον πίνακα των 120 *deci-talas*.



MALLIKAMOYA

Εικόνα 199. Μέτρο 297.

43 mallikāmouā



Εικόνα 200..Ρυθμός από τον πίνακα των 120 deci-talas

### Γ) ΜΕΛΩΔΙΑ

Η μελωδική γραμμή του merle bleu στηρίζεται στο διάστημα της 4K ή σπανιότερα του συμπληρωματικού διαστήματος 5K. Το φθογγικό υλικό σχεδόν σε ολόκληρη τη διάρκεια του πτηνού είναι συγκεκριμένο και έτσι χρησιμοποιώντας την τεχνική της αντιστροφής των διαστημάτων γίνεται η ανάπτυξη του μοτίβου. Ενδεικτικά, στο μέτρο 33 υπάρχει πραγματική παράλληλη κίνηση σε διάστημα 4<sup>ης</sup>, ενώ στο μέτρο 36, πραγματοποιείται παράλληλη κίνηση σε διάστημα 5<sup>ης</sup> που είναι το συμπληρωματικό διάστημα της 4<sup>ης</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, υπάρχει παρόμοια μελωδική γραμμή μεταξύ των μελωδικών μοτίβων, αλλά όχι επανάληψη. Τα μέτρα κλείνουν με τον ίδιο τρόπο σε διαφορετική όμως οκτάβα (εικόνες 201-202). Στη συνέχεια, παρατηρούμε μια αναδιάταξη των ρυθμικών-φθογγικών σχημάτων, καθώς και προσθήκη ενός επιπλέον μελωδικού τμήματος. Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 39 υπάρχει επανάληψή των δύο μελωδικών τμημάτων, καθώς και προσθήκη αξιών. Το πρώτο ρυθμικό σχήμα του μέτρου αλλάζει ελάχιστα, καθώς προστίθεται ένα δέκατο έκτο στο ήδη υπάρχον ρυθμικό σχήμα, ωστόσο το μελωδικό υλικό παραμένει ίδιο. Έτσι, αν και η διαστηματική σχέση μεταξύ των δύο μελωδικών γραμμών παραμένει ίδια με το μέτρο 33, η επεξεργασία του ρυθμού, δημιουργεί ένα νέο μελωδικό σχήμα (εικόνα 203).

Merle bleu  
Très modéré (♩ = 80)

*mf* (m. g. dessus)  
(lumineux, irisé, auréolé de bleu)

Εικόνα 201. Μέτρο 33.

Merle bleu  
Très modéré (♩ = 80)

*f* *più f* *p*  
(m. g. dessus)

Εικόνα 202. Μέτρο 36.

Très modéré (♩ = 80)

*p* *pp*  
(m. g. dessus)

Εικόνα 203. Μέτρο 39.

Ένα ακόμη σημείο, στο οποίο φαίνεται η ανάπτυξη του μελωδικού μοτίβου είναι το δίμετρο 84-85. Συγκεκριμένα, χωρίζεται σε τρία θραύσματα που επαναλαμβάνονται με κανονική ή καρκινική πορεία. Αρχικά, το πρώτο θραύσμα επαναλαμβάνεται σχεδόν ίδιο. Αυτό διαφέρει σε σχέση με την επανάληψη του, στο ότι το εισαγωγικό διάστημα μετατρέπεται από 2M σε 4K. Το επόμενο μοτίβο είναι ένα μικρότερο θραύσμα του προηγούμενου, στο οποίο έχουν αντιστραφεί οι συνηχήσεις. Επιπλέον, έχει γίνει προσθήκη ενός ζεύγους δεκάτων έκτων. Το τρίτο θραύσμα είναι ένα ανεπτυγμένο μελωδικό μοτίβο του πρώτου, καθώς προστίθενται ένα ρυθμικό σχήμα των τριακοστών δευτέρων. Η διαφοροποίηση κατά την επανάληψη του γίνεται με την αλλαγή της τελικής συνηχήσης (εικόνα 204).

Merle bleu  
Un peu vif (♩ = 132)

*mf* *p* *pp*  
(m. g. dessous)

Εικόνα 204. Τα μέτρα 84-85.

#### Δ) ΥΦΗ

Στο έργο υπάρχει ποικιλία στην υφή και συγκεκριμένα χρησιμοποιούνται σχεδόν όλοι οι τύποι από την κατηγοριοποίηση της Sun. Αρχικά, για τη σύνθεση της μελωδίας του merle bleu χρησιμοποιούνται τρεις τύποι υφής. Συγκεκριμένα, το τραγούδι του χωρίζεται σε τρία τμήματα. Αρχικά, είναι γραμμένο σε μια τρίφθογγη μελωδία ομορυθμικά, στην οποία όλες οι φωνές είναι εξίσου τονισμένες. Στο δεύτερο τμήμα, το κελάηδημα του είναι εναρμονισμένο με συγχορδίες 4<sup>ov</sup> και 5<sup>ov</sup> που περιγράφουν την εξωτερική αντήχηση. Αυτό το στοιχείο, κατηγοριοποιεί το birdsong στην υβριδική υφή. Επιπλέον, το merle bleu στην ενότητα των στροφών συνομιλεί αντιστικτικά με το cochevis de thekla, με αποτέλεσμα και τα δύο να εντάσσονται στην κατηγορία συνύπαρξης δύο birdsong. Επιπλέον, το κελάηδημα του τελευταίου είναι γραμμένο ομορυθμικά γραμμένο με τονισμό, μέσω της δυναμικής στην υψηλότερη φωνή που εντοπίζεται το βασικό μελωδικό μοτίβο. Ενώ σε αρκετά σημεία του έργου το συναντάμε εναρμονισμένο με συγχορδίες 4<sup>ov</sup> ή 5<sup>ov</sup> με αποτέλεσμα την δημιουργία υβριδικής υφής, καθώς εμπλέκεται το φαινόμενο της αντήχησης με το τραγούδι των πουλιών. Για τα πτηνά martinets noir και goëland argentè χρησιμοποιείται η συγχορδιακή υφή με όλες τις νότες εξίσου τονισμένες.

## 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ολοκλήρωση της ανάλυσης των έργων είναι πλέον εφικτό να γίνει μια σύνοψη των απαντήσεων στα ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή σχετικά με το πώς ο συνθέτης επεξεργάζεται το μουσικό υλικό του και το πώς τελικά ενσωματώνει το birdsong στη σύνθεση των έργων αυτών, τόσο ξεχωριστά για το κάθε έργο, όσο και συγκριτικά μεταξύ τους. Η επιλογή των θεωρητικών/αναλυτικών εργαλείων έγινε σκόπιμα με σκοπό την αποκωδικοποίηση της σκέψης του συνθέτη. Η χρήση του βιβλίου “Technique de mon langage musical” εξυπηρέτησε στην κατανόηση της αρμονικής του γλώσσας και παράλληλα η θεωρία των συνόλων έφερε στην επιφάνεια όμοια και συγγενικά σύνολα. Σκοπός του συνδυασμού των θεωριών ήταν η ανάδειξη της ενότητας και της ομοιογένειας που υπάρχει τόσο στο τραγούδι των πτηνών όσο και στα κομμάτια, το οποία γράφτηκαν βασισμένα σε αυτό. Επιπλέον, η προσεκτική μελέτη της παρτιτούρας και των όρων που χρησιμοποιούνται σε αυτήν βοήθησε στην εξαγωγή των αποτελεσμάτων της ανάλυσης.

Είναι γνωστό ότι, η μεταγραφή δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα και το ηχητικό αποτέλεσμα δε θυμίζει τοπία με πτηνά.<sup>156</sup> Μάλιστα, ο ίδιος έλεγε πως «αν ακούσει τις συνθέσεις μου, ακόμη και ο πιο έμπειρος ορνιθολόγος, δε θα αναγνωρίζει το κελάηδημα των πτηνών».<sup>157</sup> Ο Messiaen δε σκόπευε στην πιστή αντιγραφή της ακουστικής πηγής, αλλά στην «εκμετάλλευση» της ως έμπνευση. Πρακτικά, η έλλειψη τεχνητών μέσων ενίσχυαν αυτήν την άποψη. Ωστόσο, το πλαίσιο που δημιουργείται μέσα από τον πρόλογο, τις λεκτικές περιγραφές στην παρτιτούρα, την επεξεργασία των ρυθμό-μελωδικών μοτίβων των πτηνών και την αντίθεση που δημιουργείται μεταξύ των υπόλοιπων στοιχείων της φύσης αποδίδει το προγραμματικό στοιχείο των έργων και δημιουργεί επιπλέον εικόνες στον ακροατή.

Στο κομμάτι “Le Loriot” δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο birdsong, καθώς αποτελεί την κύρια πηγή μουσικού υλικού. Ο Messiaen διαχωρίζει τα πτηνά σε δύο υπο-ομάδες, με βάση την αρμονία που χρησιμοποιείται. Αρχικά, τα κελαηδήματα των loriot, rouge quere à front blanc, troglodyde, grive mussicienne και rouge- gorge προέρχονται από την τροπική αρμονία. Ενώ, τα κελαηδήματα των fauvette des jardins και των rouillot veloce θεωρούνται ατονικά.<sup>158</sup> Πιο συγκεκριμένα, για το κελάηδημα του loriot οι μελωδίες προέρχονται κυρίως από δύο φθογγικά σύνολα. Συνοψίζοντας, αυτά είναι το 5-16 (0,1,3,4,7) και το 6Z-17 (0,1,2,4,7,8). Το πρώτο σύνολο εμφανίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, ενώ το δεύτερο σύνολο εμφανίζεται για πρώτη φορά στην coda. Όλα τα υπόλοιπα

<sup>156</sup> Kraft, “Birdsong in the Music of Olivier Messiaen”, 16.

<sup>157</sup> Johnson, “Birdsong,” 117.

<sup>158</sup> Jonhson, “Birdsong,” interlude.

σύνολα είναι παραλλαγές αυτών των δύο, είτε ως υποσύνολα, είτε ως συγγενικά σύνολα. Αν και τα δύο σύνολα είναι παρόμοια, προέρχονται από διαφορετικούς τρόπους περιορισμένης μεταφοράς και συγκεκριμένα το 5-16 προέρχεται από τον 2<sup>ο</sup> τρόπο (οκτατονική κλίμακα) και το 6Z-17 προέρχεται από τον 3<sup>ο</sup> τρόπο. Αυτό συμβαίνει γιατί η καταγραφή των δύο μελωδιών έγινε σε διαφορετικές περιόδους και συγκεκριμένα το βασικό μελωδικό υλικό συλλέχθηκε τον Ιούνιο του 1953,<sup>159</sup> ενώ η μελωδία της coda καταγράφηκε το 1956.<sup>160</sup> Το τραγούδι του rouge quere à front blanc είναι γραμμένο με βάση τον 1<sup>ο</sup> τρόπο (ολοτονική κλίμακα) και το τραγούδι των troglodyte προέρχεται από τον 4<sup>ο</sup> τρόπο περιορισμένης μεταφοράς ενώ, το κελάηδημα του grive musicienne συνδυάζει τον 1<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> και 3<sup>ο</sup> τρόπο μεταφοράς. Επιπλέον, για το κελάηδημα των rouge-gorge χρησιμοποιείται ο συνδυασμός της πεντατονικής κλίμακας και του αιολικού τρόπου. Το κοινό στοιχείο μεταξύ των πτηνών στη δεύτερη υπο-ομάδα είναι η απουσία χαρακτηριστικών διαστημάτων ή μοτίβων, έτσι ώστε να μπορεί να γίνει συσχετισμός με κάποια κλίμακα. Στο κελάηδημα των fauvette des jardins, αν και είναι δομημένο σε μικρά θραύσματα, συνήθως τριών νοτών, η ποικιλία στη χρήση του φθογγικού υλικού δημιουργεί ένα θολό αποτέλεσμα σε σχέση με την προέλευση αυτών των μοτίβων, παρ' όλα αυτά εντοπίζονται κάποια θραύσματα του 2<sup>ου</sup> τρόπου περιορισμένης μεταφοράς. Από την άλλη, το κελάηδημα του rouillot veloce περιορίζεται σε μια μικρή ομάδα νοτών σε μορφή κλάστερ, και σε συνδυασμό με τις σύντομες εμφανίσεις της στο έργο, είναι αδύνατο να ταυτοποιηθεί με κάποιον από τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς.

Όσον αφορά στην καταγραφή του τραγουδιού των πουλιών, μια επιπλέον δυσκολία ήταν η μεταγραφή του ρυθμού. Το τραγούδι των πουλιών είναι γραμμένο σε αρκετά γρήγορο τέμπο, καθώς τα πτηνά τραγουδούν σε ιδιαίτερα υψηλές ταχύτητες. Για αυτόν το λόγο, για το τραγούδι των πουλιών χρησιμοποιούνται αξίες μικρής διάρκειας, όπως τριακοστά δεύτερα και δέκατα έκτα σε πολύ γρήγορο τέμπο. Έτσι, τα τέμπο των πτηνών στο “Le Lorient” κυμαίνονται μεταξύ του  $\text{♩} = 100-168$ . Το αργό τέμπο χρησιμοποιείται για την απόδοση των εικόνων της φύσης και συγκεκριμένα, στο “Le Lorient” για την πορεία του ήλιου κατά τη διάρκεια του έργου και της coda. Πιθανόν, η επιλογή της ταχύτητας έγινε με σκοπό την αποσυμπύκνωση από τα πολύ γρήγορα και πυκνά μοτίβα των fauvette des jardins, που προηγούνται του καταληκτικού τμήματος. Τα ρυθμικά patterns κάποιων πτηνών βασίζονται στα tala του Sharngadeva, ωστόσο χρησιμοποιούνται επεξεργασμένα, είτε με την προσθήκη φθογγόσημων, είτε με τον τεμαχισμό των ρυθμικών μοτίβων. Αυτό συμβαίνει γιατί το πραγματικό κελάηδημα των πτηνών δεν εντοπίζεται ως τυποποιημένες ρυθμικές δομές. Για αυτόν το λόγο, χρησιμοποιούνται

---

<sup>159</sup> Hill, “From *Rèveil des oiseaux* to *Catalogue d oiseaux* ...,” 162.

<sup>160</sup> Ο. π., 163-164.

ρυθμικά patterns από τον πίνακα, μόνο σε τρία από τα οκτώ συνολικά πτηνά του έργου. Τα υπόλοιπα είναι γραμμένα σε μικρά θραύσματα, που χωρίζονται με παύσεις.

Ως προς την επεξεργασία των μελωδικών μοτίβων, στο “Le Lorient” το πτηνό που παρουσιάζει τις περισσότερες μεταβολές στο τραγούδι του είναι το lorient. Πιο συγκεκριμένα, καθώς τα βασικά μελωδικά κύτταρα παραμένουν ίδια, τόσο στην περιοχή που εκτείνονται, όσο και στο φθογγικό υλικό η επεξεργασία των μοτίβων είναι απαραίτητη για τη διαφοροποίηση μεταξύ των εμφανίσεων για την αποφυγή της επαναληπτικότητας. Επιπλέον, αυτό επιτυγχάνεται και μέσω της διαφορετικής εναρμόνισης που συμβαίνει κατά τη διάρκεια του μέρους του lorient. Η υφή χρησιμοποιείται ως ενοποιητικός παράγοντας, καθώς κάθε πτηνό διαφοροποιείται μέσω της υφής/άρθρωσης. Έτσι, τα πτηνά ομαδοποιούνται σε ζευγάρια, με εξαίρεση το lorient και τα fauvette des jardins. Παρατηρείται, αρχικά, ότι για το κελάηδημα του βασικού πτηνού επιλέγεται η συγχορδιακή υφή, που δεν εντοπίζεται σε άλλο πτηνό στο κομμάτι. Επιπλέον, τα ζευγάρια δομούνται με βάση την σταθερότητα και τη μεταβλητότητα του κάθε μοτίβου. Πιο συγκεκριμένα, τα μοτίβα των πτηνών rouge-gorge, troglodyte και rouillot veloce παρουσιάζουν καθόλου ή ελάχιστη επεξεργασία καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου. Αυτά ομαδοποιούνται με τα πτηνά rouge-queue à front blanc, grive musiccienne και merle noir, αντίστοιχα, τα μοτίβα των οποίων αναπτύσσονται και εμφανίζονται παραλλασσόμενα. Επομένως, μέσω της χρήσης διαφορετικών δυναμικών, άρθρωσης και στολιδιών, κάθε πτηνό προσδιορίζεται ως ξεχωριστό, αλλά διατηρώντας τη σχέση μέσω υφής ενοποιούνται τα birdsong, δημιουργώντας ομοιογένεια στο κομμάτι.

Επιπρόσθετα, όσον αφορά στο κομμάτι “Le Merle Bleu”, το φθογγικό υλικό του birdsong προέρχεται από συγκεκριμένους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς. Αρχικά, το τραγούδι του merle bleu είναι γραμμένο με βάση την πεντατονική κλίμακα. Θραύσματα από διάφορες μεταφορές του 2<sup>ου</sup> τρόπου χρησιμοποιούνται για το cochevis de thekla, το οποίο, ωστόσο, έχει αρκετές παραλλαγές στο τραγούδι του. Όμοια, για το κελάηδημα των martinets noirs, το οποίο μεταβάλλεται διαρκώς, εντοπίζονται στοιχεία του 7<sup>ου</sup> τρόπου μεταφοράς. Συγκριτικά με το “Le Lorient”, στο “Le Merle Bleu” δεν εντοπίζεται ιδιαίτερη ποικιλία ως προς την αρμονία του birdsong, καθώς το merle bleu κυριαρχεί καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου. Η χρήση, όμως, του φθογγικού κέντρου A για το merle bleu, μόνο τυχαία δεν είναι, καθώς ο Messiaen χρησιμοποιεί σε άλλα έργα του *Καταλόγου* την A maj, για να περιγράψει το μπλε χρώμα της θάλασσας και του ποταμού.<sup>161</sup> Από την άλλη, ο συνδυασμός τονικών και τροπικών στοιχείων της αρμονίας στα leitmotiv των εικόνων της φύσης είναι ξεκάθαρη. Οι τονικές συνηγήσεις συνδυάζονται κυρίως με θραύσματα από τον 3<sup>ο</sup> τρόπο. Αυτό συμβαίνει κυρίως στα στοιχεία του νερού και στα μοτίβα της αντήχησης.

---

<sup>161</sup> Kang, “The Role of Landscape in *Catalogue d’ Oiseaux* by Olivier Messiaen”, 90.

Όσον αφορά στο ρυθμό, τα 120 talas χρησιμοποιούνται ξανά για την απόδοση του birdsong, αλλά και για τις απεικονίσεις του τοπίου. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι για το birdsong γίνεται επεξεργασία αυτών, ενώ για τις εικόνες της φύσης τα tala χρησιμοποιούνται σχεδόν αυτούσια. Αναλυτικότερα, από τα πτηνά του έργου, αυτό που παρουσιάζει χαρακτηριστικές μεταβολές στο μοτίβο του, είναι το merle bleu. Το pattern βασίζεται στο συνδυασμό tala, τα οποία επεξεργάζονται είτε τεμαχίζοντας τους, είτε προσθέτοντας ή αφαιρώντας φθογγόσημα. Πολλές φορές η ταυτοποίηση επεξεργασμένων ρυθμών γίνεται μέσα από τα σύμβολα της άρθρωσης. Αυτό συμβαίνει στην περίπτωση του μέτρου 50, όπου ο ρυθμός dheknī έχει υποστεί επεξεργασία με την αφαίρεση της κεντρικής του αξίας. Τα σύμβολα άρθρωσης παραμένουν ίδια και έτσι αναγνωρίζεται η προέλευση του ρυθμικού μοτίβου. Ακόμα ένα στοιχείο αναγνώρισης των μελωδικών μοτίβων είναι το τέμπο. Στο έργο τα μοτίβα ποικίλουν και το merle noir παρουσιάζει μια αύξηση της ταχύτητας του κελαηδήματος, ανάλογα με τα μέρη του έργου. Αναλυτικότερα, η χαμηλότερη ταχύτητα του κελαηδήματος είναι  $\mathcal{D}=63$  και εντοπίζεται στην εισαγωγή και στην coda, ενώ η υψηλότερη ταχύτητα εντοπίζεται περίπου στο μέσον του κομματιού  $\mathcal{D}=184$ , κατά τη διάρκεια των συνομιλιών του με το cochevis de thekla. Συνολικά εντοπίζονται έξι διαφορετικά τέμπο, ενώ τα υπόλοιπα πτηνά αλλάζουν έως και τρεις φορές την ταχύτητα εκφοράς του τραγουδιού τους, εκ των οποίων κάποιες είναι κοινές. Αυτές οι αλλαγές εξυπηρετούν στην αποφυγή της μονοτονίας, κατά την εξέλιξη του έργου.

Η μελωδική ανάπτυξη των μοτίβων επικεντρώνεται και πάλι στο μοτίβο του merle bleu. Εκτός από την επεξεργασία των μελωδικών κυττάρων, το τραγούδι του merle bleu εναρμονίζεται με δύο τρόπους. Αρχικά, στο 1<sup>ο</sup> κουπλέ εκτίθεται ως τρίφθογγη μελωδία, ενώ στο 2<sup>ο</sup> κουπλέ εναρμονίζεται με συγχορδίες 5<sup>ov</sup> και στο 3<sup>ο</sup> κουπλέ συμμετέχει σε αντιστικτικές συνομιλίες με το cochevis de thekla. Έτσι, δημιουργούνται τρεις διαφορετικοί τύποι υφής. Επιπλέον, τα cochevis de thekla είναι γραμμένα με δύο τύπους υφής. Ενώ, τα πτηνά goèlands argentè και martinets noirs ομαδοποιούνται χρησιμοποιώντας έναν κοινό τύπο υφής.

Φαίνεται ότι τα δύο έργα, αν και με την πρώτη ματιά φαίνεται να έχουν διαφορές, αποκαλύπτεται πως έχουν αρκετές ομοιότητες. Αρχικά, όσον αφορά στη δομή, και τα δύο κομμάτια έχουν κουπλέ και ρεφραίν, αυτό σημαίνει πως υπάρχει ένα σταθερό αμετάβλητο μοτίβο που εμφανίζεται τουλάχιστον δύο φορές στο έργο. Πιο συγκεκριμένα, στο “Le Loriot” ως ρεφραίν ορίζεται το τραγούδι του rouge-gorge και επαναλαμβάνεται μια φορά. Από την άλλη στο ρεφραίν του “Le Merle Bleu” ανήκουν ο ήχος της θάλασσας και των κυμάτων και ακούγονται στο κομμάτι συνολικά τρεις φορές. Μια δεύτερη ομοιότητα, ως προς τη μορφή, είναι ότι και τα δύο κομμάτια περιλαμβάνουν ένα εκτενές μέρος, στο οποίο υπάρχει ντουέτο ανάμεσα σε δύο πτηνά του ίδιου είδους. Η ενότητα αυτή εντοπίζεται στο μέσον του κομματιού, και χωρίζεται σε μικρότερες. Τα κελαηδήματα είναι

σύντομα και συνεχόμενα και, παρότι χωρίζονται από παύσεις, δημιουργούν συνεχόμενη ροή, καθώς υπάρχει αλληλοσυμπλήρωση μεταξύ τους. Μάλιστα, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του R.S. Johnson, τα κελαηδήματα αυτών ανήκουν στην κατηγορία που θεωρούνται ατονικά. Επιπλέον, το κλείσιμο των έργων γίνεται με παρόμοιο τρόπο. Πιο συγκεκριμένα, επανέρχεται το τραγούδι του βασικού πτηνού, στα πλαίσια μιας «ρομαντικής εικόνας» ανάμεσα σε αυτό και το κυρίαρχο στοιχείο της φύσης για κάθε κομμάτι. Στο κομμάτι “Le Lorient” το πουλί εμπλέκεται σε μια εικόνα με το ηλιοβασίλεμα, ενώ στο “Le Merle Bleu” η εικόνα των κυμάτων που υποχωρούν προς την θάλασσα συνδέεται με την εικόνα του merle bleu που έχει πετάξει, καθώς οι σημειώσεις προσδιορίζουν πως δεν πρόκειται για το πραγματικό κελάηδημα του πτηνού αλλά για την ηχώ του.<sup>162</sup> Τα χρώματα που κυριαρχούν στις καταληκτικές εικόνες αναμειγνύονται και συγκεκριμένα το χρυσό χρώμα του lorient αναμιγνύεται με την εικόνα του ηλίου,<sup>163</sup> και αντίστοιχα το μπλε χρώμα του merle bleu «χάνεται» μέσα στην ίδια απόχρωση της θάλασσας. Ο ήλιος και το νερό αποτελούν τα δεσπόζοντα στοιχεία της φύσης. Αυτό αποκαλύπτεται από το γεγονός πως στο “Le Merle Bleu” το νερό χρησιμοποιείται σε διάφορες μορφές του. Ταυτόχρονα, στο “Le Lorient” υπάρχει μια σταδιακή ανάπτυξη του μοτίβου. Καταλήγοντας, αν και το μοτίβο των βασικών πτηνών κάθε έργου κυριαρχεί και παραλλάσσεται διαρκώς καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου, στο τέλος επανέρχεται στην αρχική του μορφή. Ωστόσο, υπάρχει μια βασική διαφορά μεταξύ των δύο έργων όσον αφορά στον αριθμό των διαφορετικών birdsong αλλά και στον αριθμό των εικόνων. Στο “Le Merle Bleu” χρησιμοποιείται μια ομάδα τεσσάρων πτηνών, ενώ στο “Le Lorient” ακούγονται τα διπλάσια σε αριθμό. Επιπλέον, στο “Le Merle Bleu” υπάρχει ποικιλία στην περιγραφή των εικόνων της φύσης, ενώ στο “Le Lorient” χρησιμοποιείται αποκλειστικά η εικόνα του ηλίου.

Κύρια πηγή του birdsong είναι η τροπική αρμονία, ενώ για τις περιγραφές των εικόνων της φύσης χρησιμοποιούνται κυρίως στοιχεία τονικής αρμονίας. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης διαπιστώθηκε ότι εκτός από τους τρόπους περιορισμένης μεταφοράς χρησιμοποιήθηκαν εξίσου θραύσματα από τους διατονικούς τρόπους. Πιο συγκεκριμένα, σε αντίθεση με το κελάηδημα του βασικού πτηνού στο “Le Lorient”, για το οποίο χρησιμοποιούνται σύνολα από διάφορες μεταφορές του 2<sup>ου</sup> τρόπου (οκτατονική κλίμακα), το merle bleu είναι βασισμένο στην πεντατονική κλίμακα και σε υποσύνολα της. Επιπλέον, χρήση της πεντατονικής και του αιολικού τρόπου έγινε συνδυαστικά και για το κελάηδημα του rouge-gorge στο “Le Lorient”. Ένα από τα κοινά σημεία ανάμεσα στο lorient και το merle bleu είναι ότι το βασικό σύνολο του καθενός είναι πεντάφθογγο. Επίσης, αν και τα

---

<sup>162</sup> Hill, “Piano Music II,” part II.

<sup>163</sup> Kang, “The Role of Landscape in *Catalogue d’ Oiseaux* by Olivier Messiaen”, 81.



κελαηδήματά τους είναι γραμμένα σε τρίφθογγη μελωδία, εναρμονίζονται και με συγχορδίες που περιγράφουν το περιβάλλον. Για αυτούς τους ήχους γίνεται χρήση στοιχείων τονικής αρμονίας.

Ο Messiaen στηρίζει το βασικό φθογγικό υλικό των κελαηδημάτων σε μικρά φθογγικά σύνολα, συνήθως τριών έως πέντε φθόγγων. Τα μελωδικά μοτίβα ξεχωρίζουν συνήθως από τις διαστολές του μέτρου, όμως πολλές φορές αυτόν το σκοπό εξυπηρετούν και οι παύσεις. Η χρήση παύσεων είναι κοινό χαρακτηριστικό στην κατάληξη των μοτίβων. Οι μελωδικές γραμμές ξεχωρίζουν λόγω της χρήσης διαφορετικής δυναμικών. Επιπλέον, συνήθως διαχωρίζονται σε ξεχωριστό πεντάγραμμο. Τα πτηνά, όπως και κάθε ζωντανός οργανισμός, παράγουν ήχους ανάλογα με τη διάθεση τους. Επιπλέον, τα κελαηδήματα διαφοροποιούνται στη διάρκεια της ημέρας, αλλά και από εποχή σε εποχή.<sup>164</sup> Κάθε πτηνό έχει το δικό του χαρακτηριστικό ήχο και έτσι ο Messiaen διατηρεί το φθογγικό υλικό, αλλά μεταλλάσσει τα μοτίβα. Η επεξεργασία έχει ως στόχο την αναγνώριση του πτηνού και παράλληλα την ανάπτυξη του μέσα στο έργο. Όσον αφορά στο ρυθμό, η μουσική είναι μη περιοδική και για αυτόν το λόγο δεν υπάρχουν τα κλάσματα που καθορίζουν το μέτρο. Η χρήση των *tala* ενισχύουν αυτόν τον σκοπό και σε συνδυασμό με το εξαιρετικά γρήγορο τέμπο δημιουργείται η ηχητική αναπαράσταση του *birdsong*.

Η ομοιογένεια ανάμεσα στα διάφορα πτηνά επιτυγχάνεται με πολλούς τρόπους. Αρχικά, υπάρχει ενότητα, καθώς στα κομμάτια κυριαρχούν τα δέκατα έκτα και τα τριακοστά δεύτερα σε αντίθεση, με τις εικόνες της φύσης, για τις οποίες χρησιμοποιούνται όγδοα και τέταρτα, ακόμα και ήμισυ. Επίσης, η ταχύτητα είναι παρόμοια για όλα τα πτηνά, αν και διαφέρει το ακριβές τέμπο. Η κοινή προέλευση των ρυθμικών *patterns* όπως και το τροπικό περιβάλλον των συνηχήσεων ενισχύει την αίσθηση της ενότητας. Τα μελωδικά μοτίβα σχηματίζονται συνήθως σε ομάδες των τριών έως πέντε νοτών, ενώ η βασική πηγή άντλησης του φθογγικού υλικού είναι οι τρόποι περιορισμένης μεταφοράς. Επιπλέον, σημαντικό ρόλο παίζει η υφή, η προσθήκη στολιδιών στα μελωδικά μοτίβα, όπως και τα προστιθέμενα φθογγόσημα που προκαλούν μοναδικές ρυθμικές παραλλαγές.

Από την άλλη, σημαντική είναι η διαφοροποίηση τόσο μεταξύ των πτηνών, όσο και μεταξύ των εμφανίσεων των ίδιων πτηνών σε άλλα έργα. Πιο συγκεκριμένα, οι μελωδίες των πτηνών προέρχονταν από *cahiers* (τετράδια σημειώσεων), που σημαίνει ότι το μουσικό υλικό αντλείτο από συγκεκριμένη πηγή με σκοπό την χρήση σε πολλά έργα. Επομένως, είναι προφανές πως η χρήση διαφορετικών συνόλων και ρυθμικών *patterns* αλλά και η επεξεργασία αυτών εξυπηρετούν αυτόν τον σκοπό. Επιπλέον, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η άρθρωση και τα στολίδια είναι βασικό στοιχείο διαφοροποίησης. Επιπρόσθετα, κάθε πτηνό έχει το δικό του μοναδικό τέμπο και μάλιστα η ρυθμική

---

<sup>164</sup> Kraft, "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen", 20-21.

αγωγή προσδιορίζεται όχι μόνο από τους λεκτικούς μουσικούς όρους, αλλά και την ακριβή ταχύτητα της αξίας, με την οποία μετριέται το εκάστοτε μέρος.

Η απόδοση του προγραμματικού στοιχείου επιτυγχάνεται με τη δημιουργία συνεχόμενων εικόνων. Οι περιγραφικές σημειώσεις εξυπηρετούν αυτόν το σκοπό και για αυτό τον λόγο χρησιμοποιούνται και στις εικόνες της φύσης. Το κελάηδημα του merle bleu, συγκεκριμένα, συνοδεύεται από το σχόλιο στην παρτιτούρα, «αντήχηση των βράχων, αντήχηση που στροβιλίζει». Ταυτόχρονα, εικόνες των κυμάτων συνοδεύονται από λέξεις όπως *trepidant*(=μανισμένος) ή *furioux*(=σφοδρός). Επιπλέον, στο “Le Merle Bleu” γίνεται σύνδεση των τμημάτων που αναπαριστούν τις διάφορες μορφές του νερού με βάση την πραγματική κίνηση του. Μάλιστα, προσπαθώντας να επιτύχει τις περιγραφές χρησιμοποιεί συγκεκριμένες μελωδικές κινήσεις ή στοιχεία άρθρωσης. Αναλυτικότερα, για το μοτίβο της θάλασσας υπάρχει μια αμετάβλητη μελωδική ανοδική κίνηση, η οποία εναρμονίζεται με συγχορδίες. Τα κύματα περιγράφονται με ανοδικές και καθοδικές παράλληλες κινήσεις σε διάστημα 2μ. Πιθανόν, η απόφαση της οργάνωσης των τμημάτων προήλθε από την επιθυμία να περιγράψει τη συνεχόμενη κίνηση των κυμάτων και το μέγεθός τους μέσα στο νερό. Επιπλέον, στα μέτρα 18-20 υπάρχει μια αλληλουχία εικόνων που περιγράφουν την κίνηση του νερού και των σταγονιδίων που δημιουργούνται, χρησιμοποιώντας καθοδικές και επαναλαμβανόμενες κινήσεις για την εικόνα του νερού, που ύστερα μεταλλάσσονται σε κάθετες συνηγήσεις με την ένδειξη του στακάτο για την περιγραφή των σταγονιδίων. Παρόμοια εικόνα δημιουργείται και στα μέτρα 54-64 που από τη σημειογραφία του μέτρου και τα περιβάλλοντα στοιχεία φαίνεται πώς περιγράφεται η εικόνα ενός κύματος που κινείται (μέτρο 54), χτυπάει στα βράχια (μέτρα 55-57), δημιουργούνται σταγόνες και επιστρέφει στην θάλασσα. Επιπλέον, οι παύσεις χρησιμοποιούνται ως στοιχείο της απόδοσης του προγραμματικού τοπίου, καθώς αναπαριστούν τη φυσική απόσταση που υπάρχει στο χώρο, αλλά και την αντήχηση του δημιουργείται. Επίσης, στα δύο έργα τα κεληδήματα των βασικών πτηνών συνοδεύονται πριν ή μετά το μελωδικό μοτίβο από συγχορδίες που περιγράφουν την αντήχηση. Συχνά, συνοδεύονται και από σημειώσεις που αναφέρονται στον συντονισμό του χώρου.

Όσον αφορά στις εικόνες των πτηνών, ο Messiaen στοχευμένα χρησιμοποιεί τον ενικό και τον πληθυντικό αριθμό, καθώς σημειώνει τα ονόματα τους στην παρτιτούρα. Η χρήση του πληθυντικού αριθμού στο κελάηδημα των *martinets noirs*, αλλά και η ποικιλία των φθογγικών συνόλων, δημιουργούν την εικόνα πολλών πτηνών ίδιου είδους που κεληδούν. Εκτός αυτού, η ποιότητα του ήχου του τραγουδιού μοιάζει με «στροβιλισμό» και όχι σαν μια καθαρή μελωδική γραμμή με αποτέλεσμα τη δικαιολογημένη ύπαρξη πολλών φθογγικών συνόλων. Επομένως, με την επανάληψη των ζευγαριών των συγχορδιών, του γρήγορου τέμπο και των αλλαγών στους φθόγγους μέχρι και έναν τόνο δημιουργείται αυτό το συγκεκριμένο άκουσμα. Παρόμοιος σχεδιασμός ακολουθείται και για τα *goëlands argenté*, των οποίων το μελωδικό μοτίβο είναι ένα σύμπλεγμα φθογγικών συνόλων μικρής

έκτασης, τα οποία απέχουν μεταξύ τους ημιτόνιο. Φαίνεται, λοιπόν, πως για την κατηγορία των καλεσμάτων (calls), στην οποία ανήκουν και τα παραπάνω πτηνά, χρησιμοποιούνται πυκνές και κάθετες συνηχήσεις παρά μελωδικές γραμμές.

Καταλήγοντας, φαίνεται ότι το τραγούδι των πουλιών είναι μια ανεξάντλητη πηγή για μελέτη, καθώς μπορεί να προσεγγιστεί από διάφορες πτυχές και σε πολλαπλά επίπεδα. Μέσα από την ανάλυση των δύο έργων, αποδεικνύεται πως ο Messiaen, συνδυάζοντας συγκεκριμένα εργαλεία και τρόπους επεξεργασίας, καταφέρνει να ενσωματώσει τις μελωδίες των πτηνών στη μουσική του, χωρίς να επαναλαμβάνεται και χωρίς να είναι συνοπτικός. Η ανάλυση των “Le Lorient” και “Le Merle Bleu” ήταν ένα δείγμα αυτής της επεξεργασίας, καθώς ο πειραματισμός του συνθέτη με το birdsong ξεκινά περίπου δύο δεκαετίες πριν το *Catalogue d’oiseaux* και συνεχίζει μέχρι το θάνατο του, συνεπώς υπάρχει μια πληθώρα έργων στα οποία γίνεται χρήση birdsong. Επομένως, πρόκειται για μουσικό στοιχείο στο οποίο υπάρχει συνεχής εξέλιξη. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο επιτυγχάνει έναν από τους σκοπούς του, που είναι η προβολή των φυσικών τοπίων, καθώς ύστερα από προσεκτική μελέτη και ενασχόληση με το έργο, ενεργοποιούνται φανταστικές εικόνες κατά την ακρόαση. Με αφορμή, λοιπόν, τη συγκεκριμένη εργασία, η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε θα μπορούσε να αποτελέσει ένα εργαλείο ανάλυσης και για τα υπόλοιπα έργα του *Catalogue d’oiseaux*, ή το έναυσμα για περαιτέρω εμβάθυνση στο στοιχείο του birdsong στα έργα του Messiaen.

## 5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### BIBLIA

- Λεγάκις, Αναστάσιος και Παναγιώτα Μαραγκού. *Το κόκκινο Βιβλίο των Απειλούμενων Ζώων της Ελλάδας*. Αθήνα: Ελληνική Ζωολογική Εταιρία, 2009.
- Boulez, Pierre, George Benjamin and Peter Hill. "Messiaen as Teacher." In *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, interlude. London: Faber and Faber, 1994.
- Chadwick, Roderick and Peter Hill. *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux: from conception to performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Hill, Peter. "From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d'oiseaux*: Messiaen's *Cahiers de notations des chants d'oiseaux*, 1952-1959." In *Messiaen perspectives 1: Sources and Influences*, edited by Christopher Dingle and Robert Fallon, 143-174. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Piano Music II." In *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, part II. London: Faber and Faber, 1994.
- Healey, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013.
- Johnson Sherlaw, Robert. "Birdsong." In *Messiaen*, edited by Carolina Rae, 116-143. New York: Schirmer Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Catalogue d'oiseaux." In *Messiaen*, edited by Carolina Rae, 116-143. New York: Schirmer Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Birdsong." in *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, interlude. London: Faber and Faber, 1994.
- Matheson, Iain. "The End of Time: a Biblical Theme in Messiaen's Quatuor." In *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, interlude. London: Faber and Faber, 1994.
- Mellers, Wilfrid. "Mysticism and Theology." In *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, interlude. London: Faber and Faber, 1994.
- Kostka, Stefan and Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. New York: Routledge, 2018.
- Dingle, Christopher and Fallon, Robert. *Messiaen perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*. Farnham, Ashgate Publishing Company, 2013.
- Messiaen, Olivier. *Catalogue d'oiseaux*. Paris: Éditions musicales A. Leduc, 1964.

- \_\_\_\_\_. *The Technique of my Musical Language*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, 1956.
- Pople, Antony. "Messiaen's Musical Language: an Introduction." In *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, part I. London: Faber and Faber, 1994.
- Wu Marie, Jean. "Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities." In *Messiaen's Language of mystical love*, edited by Siglind Bruhn, 85-120. Garland Publishing, Inc., 1998.

#### ΑΡΘΡΑ

- Cheong, Wai-Ling. "Neumes and Greek Rhythms: The Breakthrough in Messiaen's Birdsong." *Acta Musicologica* 80, no.1 (2008): 1-32. Ανάκτηση 09/03/2020 <<https://www.jstor.org/stable/27793350>>.
- Griffths, Paul. "Poèmes and Haïkaï: A Note on Messiaen's Development." *The Musical Times* 112, no. 1543 (Sep. 1971): 851-852. Ανάκτηση 29/08/2021 <<https://www.jstor.org/stable/95548>>.
- Hold, Trevor. "Messiaen's Birds." *Music & Letters* 52, no. 02 (Apr. 1971): 113-122. Ανάκτηση στις 08/03/2020 <<https://www.jstor.org/stable/732949>>.

#### ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ-ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

- Calenti, Achilles Guy. "Musical and Formal interrelationships in Messiaen's Catalogue d'Oiseaux". Master's thesis, University of Arizona, 1980.
- Chiat, Loo Fung. "Olivier Messiaen's *Catalogue d'oiseaux*: A Performer's Perspective" PhD diss., University of Sheffield, 2005.
- Gottlieb, Barry. "Book IV of Messiaen's Catalogue d'Oiseaux: 'La Rousserolle Effarvate'". DMA diss., University of Arizona, 1978.
- Henderson, Karen R. "A Study of the Use of Birdsong in the Compositions of Olivier Messiaen: What is the Musical about this Extra-Musical Connection?." Master's thesis, Ithaca College, 1992.
- Kang, Noha. "The Role of Landscape in *Catalogue d'Oiseaux* by Olivier Messiaen." Master's thesis, The University of Sheffield, 2020.
- Kraft, David. "Birdsong in the Music of Olivier Messiaen". PhD diss., Middlesex University, 2000.
- Sun, Shu-Wen. "Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's 'L' Alouette Calandrelle." DMA diss., University of Oregon, 1995.

## ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- BBC. “Olivier Messiaen.” BBC Sounds, Podcast. Ηχογραφήθηκε από τον Donald Macleod και τον Nigel Simeone στις 13/06/2014. <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p020xp9f>>.
- Explore The Score–Klavier-Festival Ruhr. “Pierre Boulez on Olivier Messiaen and Renè Leinbowitz.” YouTube. Μεταφόρτωση στις 21/07/2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=qI-JgK-bRI4&list=PLaLbTS647vqyk1TzmVRUSSZncZd52uftN&index=1&t=1s>>.
- Gill, F. and Donsker D. (Eds). “IOC World Bird List (v11.1).” Oiseaux.net. Πρόσβαση 14/05/2021. <<https://www.oiseaux.net/birds/france.html>>
- Griffths, Paul. “Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles).” *Grove Music Online*. Δημοσίευση 10/2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18497>>.
- McKinney, Tom. “The composer who took a cue from birdsong.” BBC. Πρόσβαση 14/09/2021. <<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3gJFSH6W6wXVgybrqqNtFGq/the-composer-who-took-a-cue-from-birdsong>>.
- Muñoz Ramirez, Lucas. “Tabla de los deci-talas.” Scribd. Δημοσίευση 12/06/2020. <<https://www.scribd.com/document/465414482/Tabla-de-los-deci-talas-pdf>>.
- Philharmonia Orchestra (London, UK). “Olivier Messiaen 1908-1991: Messiaen’s use of birdsong.” Youtube. Μεταφόρτωση 19/02/2008. <<https://www.youtube.com/watch?v=0MgLXeaf3zc&list=PLaLbTS647vqyk1TzmVRUSSZncZd52uftN&index=7>>.
- Philharmonia Orchestra (London, UK). “Olivier Messiaen 1908-1992: Messiaen and Synaesthesia.” Youtube. Μεταφόρτωση στις 01/10/2008 <[https://www.youtube.com/watch?v=qM4WvF\\_PiKI](https://www.youtube.com/watch?v=qM4WvF_PiKI)>.
- “Messiaen on Debussy and colour.” Youtube. Μεταφόρτωση 23/04/2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=cTtz76AFfw4&list=PLaLbTS647vqyk1TzmVRUSSZncZd52uftN&index=12>>.
- “Messiaen et les oiseaux.” Youtube. Μεταφόρτωση 29/06/2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=Ryx-b52V7g4&t=6s>>.
- “Messiaen- a life in colour.” Youtube. Μεταφόρτωση 01/02/2008 <<https://www.youtube.com/watch?v=yX5pA3TVFsU>>.

## 6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

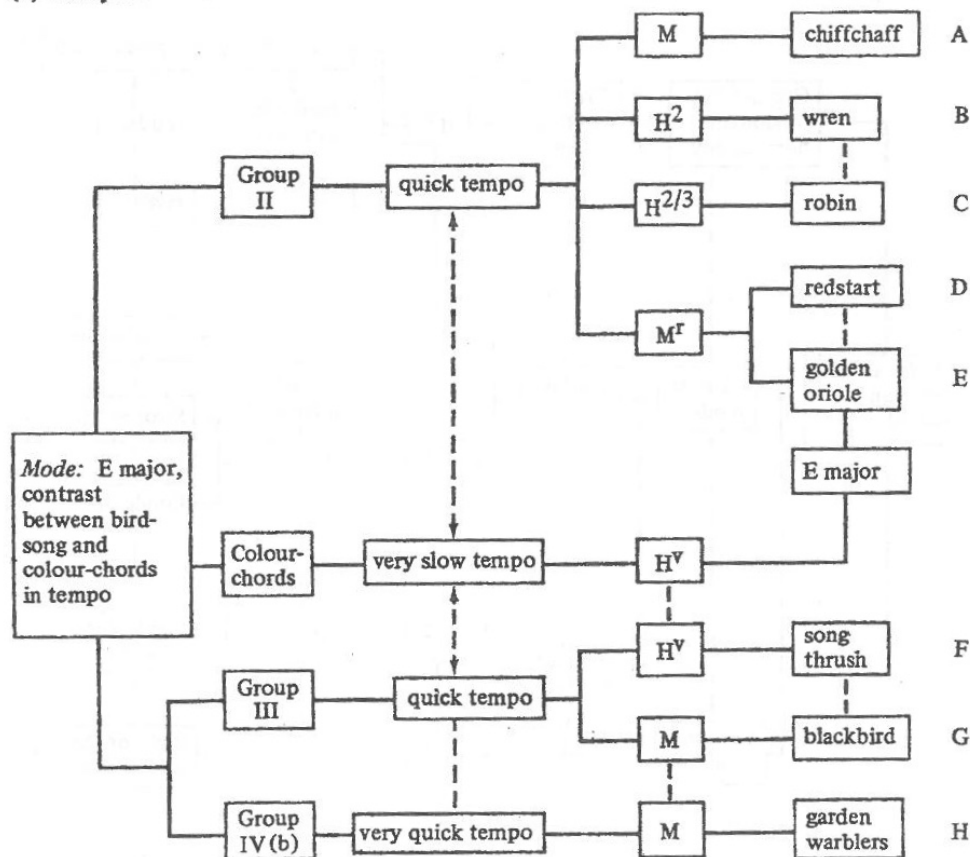
— Σχεδιαγράμματα μορφής για τα κομμάτια “Le Lorient” και “Le Merle bleu”, σύμφωνα με τον R. S. Johnson (εικόνες 205-206).

— Παρτιτούρες των έργων, σημειωμένες με στοιχεία της παρούσας ανάλυσης.

— Πίνακας των φθογγικών συνόλων, σύμφωνα με τη θεωρία του Allen Forte.

### 2. ‘Le Lorient’

#### (1) Group structure



#### (2) Form

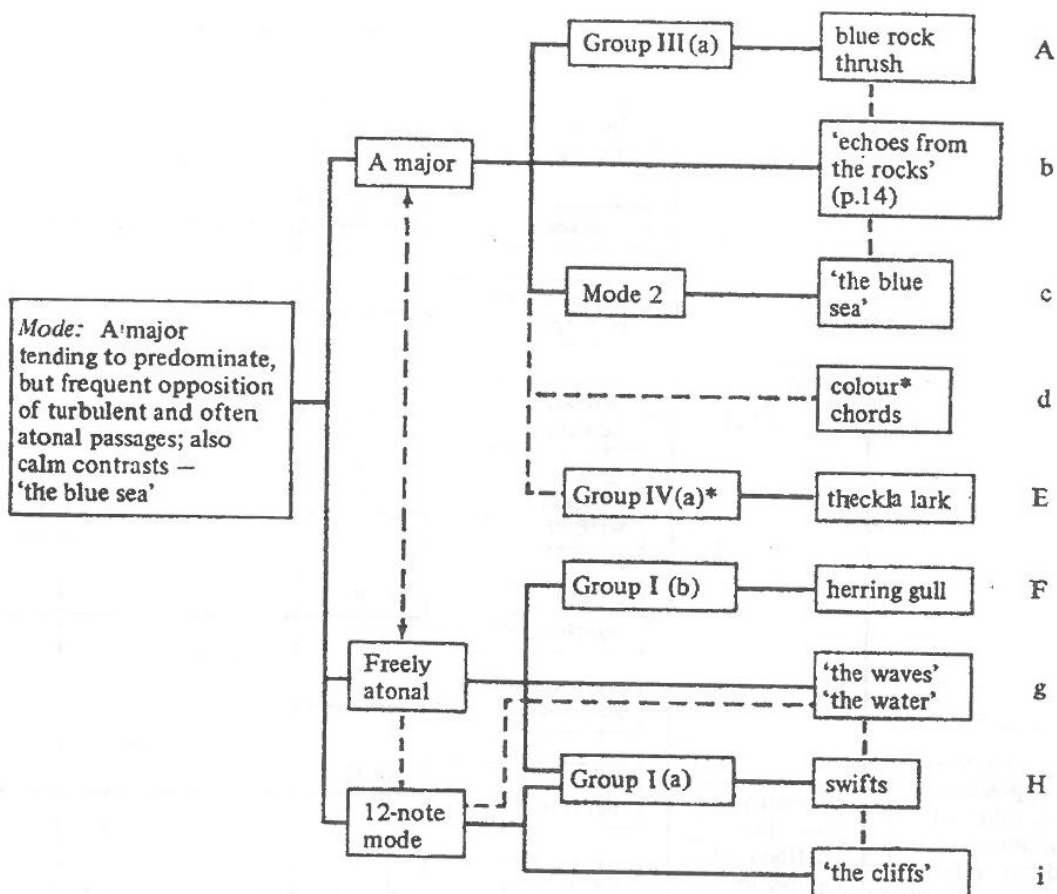
Couplet 1	Refrain	Couplet 2	Refrain	Strophes
E - D - B	C	G - D - B - F	C	H - H - H - E - A - E

Final section
E - E <sup>tr</sup> Tur.motive - F - D - B - E

Εικόνα 205.

### 3. 'Le Merle bleu'

#### (1) Group structure



\* The song of the theckla lark and the colour-chords do not define A major. On the other hand, they are consistent with it in so far as one of the 'dominant' notes of the former is A and the latter are associated with the blue rock thrush.

#### (2) Form

Introduction	1st Couplet	Refrain	2nd Couplet	Ref.
i/H/g/A	A+d/g	c	A+g	c

3rd Couplet	Ref.	4th Couplet	Coda
E - A/E+g - A+b/F - g - E - F	c	A+d/g - g	i/H/g/A



## II. LE LORIOT

*(oriolus oriolus)*

Fin juin. Branderale de Gardépée (Charente), vers 5 h. 30 du matin — Orgeval, vers 6 heures — les Maremberts (Loir et Cher), dans le plein soleil de midi. Le Lortot, le bel oiseau jaune d'or aux ailes noires, siffle dans les chênes. Son chant, coulé, doré, comme un rire de prince étranger, évoque l'Afrique et l'Asie, ou quelque planète Inconnue, remplie de lumière et d'arcs-en-ciel, remplie de sourires à la Léonard de Vinci. Dans les jardins, dans les bois, d'autres oiseaux: la strophe rapide et décidée du Troglodyte, la caresse confiante du Rouge-gorge, le brio du Merle, l'amphimacre du Rouge-queue à front blanc et gorge noire, les répétitions incantatoires de la Grive musicienne. Longtemps, sans se lasser, les Fauvettes des jardins déversent leur virtuosité douce. Le Pouillot véloce ajoute ses gouttes d'eau sautillantes. Rappel nonchalant, souvenir d'or et d'arc-en-ciel: le soleil semble être l'émanation dorée du chant du Lortot...





20 *P* appuyé *mf* (péd. sempre) *pp* gazouillé *p* *mf* (péd. sempre) *pp*

Troglodyte

Très vif (♩=168)

22 *mf* (péd. sempre)

Grive musicienne

Vif (♩=144)

23 *f* (actif, incantatoire) *mf* *f*

Rouge-gorge

Un peu vif (♩=138)

28 *p* (tendre, confiant) *pp*

C (c1)

1<sup>re</sup> Fauvette des jardins

Très vif (♩=160)

31 *pp* *p* *mf* (avec volubilité)

A.L. 22.938 F# maj E maj D maj C maj F# maj A min A min

33 *mf* 3-5

*mf* 3-5

2<sup>e</sup> Fauvette des jardins (mettre très peu de pédale)

35

3-5

36

3-5

39

3-5

42

Lent (♩ = 60)

*p* *mf*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

F# maj E maj B♭ maj A♭ maj C maj F# min





67

3-5

72

3-5

78

3-5

80

3-5

83

3-5

85

3-5



91

3-5

97

Lent (♩ = 60) poco rall.

*f* *ff* *p* (cuivré)

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

3-5

**D** Pouillot véloce F# maj B maj Amin D maj C maj Amin G maj F maj E maj

100

Très modéré (♩ = 80)

*mf* (tranquille et doux - paix et solennité de la clarté)

4-1

(plein soleil de midi)  
E maj

101

Loriot Pouillot véloce

Bien modéré (♩ = 100) Lent (♩ = 54) Très modéré (♩ = 80)

*mf* (coulé, doré) μοντέλο *p* (calme) (cuivré) *mf*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

F maj Red. E maj E maj

103

16

5-1

\* petite note: lente

μοντέλο

Λ01101  
Bien modéré (♩ = 100)

8

104

*mf*  
(coulé, doré)

*mf*

παράλλαξη α4

παράλλαξη α3

παράλλαξη α2

παράλλαξη α1

106

*mf*

*mf*

*mf*

109

*mf*

*mf*

*mf*

μοντέλο

7-8

112

*mf*

*mf*

*mf*

μοντέλο

5-10

coda

114 Lent (♩ = 56)

*m.d.*  
*p*

νέο μελωδικό μοτίβο

6Z-17

*m.d.*  
*mf*

*m.s.*  
*p*

*dr. dessus*  
3-1

*m.d.*  
*p*  
παράλλαξη (α5)  
*d. dessous*  
6Z-17  
παράλλαξη (α6)  
*d. dessous*  
5-13

*m.d.*  
*mf*

*m.g.*  
*p*  
*g. dessus*

4-27      4-26      3-8      4-26      3-8      4-26      4-28

*m.d.*  
παράλλαξη (α7)  
*m.d.*  
6Z-17  
*g. dessus*  
3-8      3-11

**Loriot**  
*mf*  
*m.g.*  
*Red.* \*      *Red.* \*

**Loriot**  
*m.d.*  
*p*  
παράλλαξη (α8)  
*m.d.*  
3-3  
*mf*  
*g. dessus*  
4-27      4-27

Grive musicienne

**Loriot**  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
7-24  
*mf*  
*Red.* \*      *Red.* \*      *Red.* \*      *Red.* \*

*Red.* \*      *Red.* \*      *Red.* \*      *Red.* \*

*Red.* \*      *Red.* \*      *Red.* \*      *Red.* \*

6Z-26

(6 pour 5)

(actif, incantatoire, bien prononcé)

*f*  
3-5  
πραγματική παράλληλη κίνηση  
*p*

*Red.* \*      \*      *Red.* \*      \*      *Red.* \*      \*      *Red.* \*



### III. LE MERLE BLEU

*(monticola solitarius)*

Au mois de juin. Le Roussillon, la Côte Vermeille. Près de Banyuls : cap l'Abeille, cap Rederis. Surplomb des falaises, au dessus de la mer bleu de prusse et bleu saphir. Cris des Martinets noirs, clapotis de l'eau. Les caps s'allongent dans la mer comme des crocodiles. Dans une anfractuosité de rocher qui fait écho, le Merle bleu chante. Il est d'un autre bleu que la mer : bleu violacé, ardoisé, satiné, bleu noir. Presque exotique, rappelant les musiques Balinaises, son chant se mêle au bruit des vagues. On entend aussi le Cochevis de Thékla qui papillonne dans le ciel au dessus des vignobles et du romarin. Les go lands argentés hurlent au loin sur la mer. Les falaises sont terribles. L'eau vient mourir à leur pied dans le souvenir du Merle bleu.

# III. LE MERLE BLEU

(*monticola solitarius*)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

**BPAXIA**  
Modéré (♩ = 116)  
(*les falaises*) RÂGAVARDHANA (93)

**Martinets noirs**  
(*strident*)  
mf mf mf

PIANO

*(rude)* ff

16<sup>a</sup> 8

mf mf mf

4-12 4-24

*(les falaises)* CANDRAKALÂ (105)

**Martinets noirs**

8

mf mf mf mf

4-5 4-6

**NEPO**  
Vif (♩ = 152)

**Martinets noirs**  
Modéré (♩ = 116)

mf (*l'eau*)

*(strident)* f f f f

1 5

2 1 3 1

**Merle bleu**  
Bien modéré (♩ = 92)

mf (*l'eau*)

f pp

5 3 1

2 1 3

Red. \*

B b 9 maj

Martinets Noirs

Modéré (♩ = 116)

11 **Vif** (♩ = 152)  
(l'eau)

*mf* *f* *f* *f*

*Péd.* *Péd. sempre*

3-8 3-5 3-5 4-8 4-18 4-13 4-5

13 **Vif** (♩ = 152)  
(l'eau)

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

*Péd.* *Péd.*

(dessus) (dessus)

Cochevis de Thékla

Modéré (♩ = 100)

14

*mf* *f* *p* *mf*

*Péd.* *Péd.* *Péd.*

3-5 3-4 3-9 3-12 3-4 3-4 3-4 3-5

17 **Vif** (♩ = 152)  
(l'eau)

*mf* *f* *p* *ppp*

*Péd.* *Péd.*

ΣΤΑΓΟΝΙΔΙΑ

Modéré (♩ = 120)

20

*p* *mf* *f*

*Péd.* *Péd.*

3-4 3-7 3-9

συγχορδία αρμονιζόν (A)

**Merle bleu**  
*Presque lent* (♩ = 63) **Modéré** (♩ = 116)

23 *p* *ff* (*rude*)

F# maj E maj B maj F maj F maj  
 A maj

CANDRAKALĀ RĀGAVARDHANA

(*les falaises*) *Red.*

25

CANDRAKALĀ LAKSIMĪKA (χορματικός ρυθμός)

**Martinets noirs**

28 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*ff* *Red.* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* \*

16 *(strident)* 4-5 4-21

1ο ΚΟΥΠΑΕ

**Merle bleu**

31 *Un peu vif* (♩ = 126) *Très modéré* (♩ = 80)

B5 b maj A maj 5-35

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *p*

*Red.* 4-11 *Red.* 4-5 *mf* (*m.g. dessus*) *mf* *pp* (*lumineux, irisé, auréolé de bleu*) G#7 b maj 4-27

(*enveloppé, halo sonore, comme une résonance de cloche*)

**Merle bleu**

34 *Un peu vif* (♩ = 120) *Très modéré* (♩ = 80) *più f* *p*

ΑΝΤΗΧΗΣΗ αυτοΐσια επανάληψη (31-32) 5-35

*mf* *Red.* *Red.* *P* *f* *pp*

(*m.g. dessus*) 3-5 3-5 3-5 3-5 3-5 3-5

A.L. 22.939



Un peu vif (♩ = 126) MERLE BLEU Très modéré (♩ = 80) 4-22

37 (m.d. dessous) 4-16 5/4 (m.d. dessous) 4-11 5/4

*mf* *f* *p* *pp* \*

Red. 4-Z15 Red. 4-23 (m.g. dessus) 3-11 G#min

40 Vif (♩ = 138) Un peu lent (♩ = 76)

*mf* *ff* *ff* \*

Red. (C) (B b) (B b) (D b) (G b) (B b) (E) (D b)

chord of resonance (B b)

42 Merle bleu Très modéré (♩ = 80)

5-35 *più f* *mf* *mf* *p*

(m.g. dessus) *f* *p* *p* *pp* \*

43 Vif (♩ = 138) Un peu lent (♩ = 76)

*mf* *ff* *ff* \*

45 MERLE BLEU Très modéré (♩ = 80) 4-22 Un peu vif (♩ = 126)

(m.d. dessous) (m.d. dessous)

*f* *mf* \*

(m.g. dessus) 4-22 (μ. 37-38)

Merle bleu  
Très modéré (♩ = 80)

5-35

48

(μ. 31-32)

*mf* (*m. g. dessus*)

Un peu vif (♩ = 126)

MERLE BLEU  
Très modéré (♩ = 80)

5-35

51

(μ. 31-32)

*mf* (*m. g. dessus*)

ΝΕΡΟ/ΚΥΜΑΤΑ

ΠΑΦΛΑΣΜΟΣ

Vif (♩ = 152)

54

*ff*

*mf*

*pp*

*f*

(F)

(F#)

(clapotis de l'eau)

ΡΕΦΡΑΙΝ

ΓΑΛΑΖΙΑ ΘΑΛΑΣΣΑ

Très lent (♩ = 46) (*doux, harmonieux et contemplatif*)  
(*la mer bleue*)

58

*pp*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

3-5

3-9

*Red.*

C maj με 6η

F#(5!) maj

61

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

(*pouce couché*)

*Red.*

*8<sup>a</sup> bassa*

C7 min με 6η

C maj με 6η και 4+

A maj με 6η



81 **vif** (♩=144)

*mf* *f* *mf* *f* *mf* *dr.* *3-5*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

84 **Merle bleu**  
**Un peu vif** (♩=132)

*mf* *mf* *mf* *mf* *p*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*3-5* *συγχορδία 5ον (F#)* *5-35* *5-35* *5-35*

85 **Très vif** (♩=160)

*mf* *p* *f* *p*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*3-5* *5-35* *(les vagues)*

88 **Vif** (♩=144)

*mf* *f* *p* *pp* *pp*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

92 **KYMATA**  
**Très vif** (♩=160) **Vif** (♩=144)

*p* *f* *mf* *dr.*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*1C* *1C* *1C* *1C* *1C* *1C*

*3-5*

### Merle bleu

Un peu vif (♩ = 132)

5-35

5-35

5-35

95 4-22

mf p Red. Red. Red.

### Très vif (♩ = 160) (les vagues)

συγχορδία 5ων (G)

97

ff mf Red. Red. \*

100

ff dim. mf Red. \*

### Vif (♩ = 144)

ΑΝΤΗΧΗΣΗ ΒΡΑΧΩΝ

(résonance des parois rocheuses)

101

ff Red. \*

### Merle bleu

Un peu vif (♩ = 132)

5-35

104

mf p Red. \*

συγχορδία 5ων (D)

# Goéland argenté

108 **Modéré** (♩ = 100)

*mf* (aboiement hurlé) *dim.* *mf*

*Péd.* 3-7 (Péd. sempre)

## REFRAIN

109 **Très lent** (♩ = 46)  
(la mer bleue)

*mf* *p* *mf* *p*

*Red.* *Red.*

*Red.*

*A7 maj* με 6η ————— *E b min* με 4+

112 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

*Red.* *Red.* *Red.*

*A7 min* με 6+ ————— *A7 maj* με 6η και 4+

115 **Vif** (♩ = 138)  
(clair, perlé)

*p* *Red.* *Red.* \*

*μ.64-67*

\* petites notes: lourdes.

10 1<sup>er</sup> Cochevis de Thékla

Vif (♩ = 138)  
(grésillement rapide et mélodique)

119

2<sup>e</sup> Cochevis de Thékla

122

126

129

131

\* Cri d'appel, perçant, très marqué.





146

Merle bleu

Παλινδρομος ρυθμός

149

Cochevis de Thékla

152

3-5  
συγχορδία 5ων (B)

154

Merle bleu

Cochevis de Thékla

157

159 *Merle bleu* 4-24 4-24

*mf* *f* *f* *mf* *f*

*Red.* *Red.* *Red.* \*

\*3-5 συγχροδία 4ων (E b) 3-5 συγχροδία 4ων (B)

162 *Cochevis de Thékla*

*mf* *p* *sec* *mf*

*Red.* \*

164 *Merle bleu* 5-35 4 1

*f* *f* *mf*

*Red.* \*

167 5-35 5-35

*mf* *Red.* *Red.* *f* *Red.* \*

172 *Cochevis de Thékla* *Merle bleu* 4-24

*mf* *f* *Red.* \*

\*3-5 συγχροδία 5ων (B)



189 **Très vif** (♩=160)

*ff* (les vagues) *ff* *ff* *f* *p*

Red. Red. Red. Red. \*

190 **Vif** (♩=144)

**Merle bleu** **Très modéré** (♩=80)

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

(m.g. dessus) Red. Red. \* (m.g. dessus) Red. 5-35 (écho des rochers, résonance tournoyante) 5-35

192 **Goélands argentés** **Vif** (♩=138)

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

(féroce) Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

**Modéré** (♩=100)

συγχορδία Σον (G)

196 **Vif** (♩=138)

*ff* *ff* *ff* *f* *mf*

Red. \* Red. \*

199 **Merle bleu** **Très modéré** (♩=80)

*mf* *f* *mf* *f* *mf*

Red. (m.g. dessus) Red. (écho des rochers, résonance tournoyante) 5-35 5-35

Très vif (♩ = 160)

200 (les vagues)

1<sup>er</sup> Cochevis de Thékla

vif (♩ = 138)

mf (grésillement rapide et mélodique)

2<sup>e</sup> Cochevis de Thékla

\* Cri d'appel, perçant, très marqué.

206

*mf* *f* *f*

*mf* *f* *f*

*Red.*

209

*mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

*mf* *f* *p*

*Red.* *Red.*

212

*mf* *pp* *mf*

*mf* *pp* *mf*

*Red.*

215

*mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

*mf* *f* *p*

*Red.* *Red.*

218

*mf* *p* *mf* *p*

*mf* *p*

*Red.*

220

223

Goéland argenté

Modéré (♩ = 100)

226

REFRAIN

Très lent (♩ = 46)  
(la mer bleue)

227

\* petites notes: lourdes.

F#(7!) maj

C maj µe 4η

230

*mf* *p* *mf* *p*

F#(7) min F#7 b maj (5!)

232

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

E b maj με 6η και 4+ A7 maj με 6η A7 min με 6η

235

*mf* *p* *mf* *p* *p* (*clair, perlé*)

(*pouce couché*) Vir (♩ = 188) μ.63-64

F#7 maj με 6η

238

*mf* *mf* \*

(μ.65-67)

4ο ΚΟΥΡΙΑΣ

Un peu vif (♩ = 126)  
 (enveloppé, halo sonore, comme  
 une résonance de cloche)

Merle bleu  
 Très modéré (♩ = 80)

241

*mf* *mf* *p* (*m.g. dessus*) *p*

(μ.31-32) 5-35

(*lumineux, irisé, auréolé de bleu*)



244 **Un peu vif** (♩ = 126) **Merle bleu** **Très modéré** (♩ = 80) 5-35

*mf* (μ.31-32) *mf* *p* (m.g. dessus) *p*

247 **Un peu vif** (♩ = 126) **Merle bleu** **Très modéré** (♩ = 80) 5-35

*mf* (μ.37-38) *mf* (m.g. dessus) \*

250 **Vif** (♩ = 138) **Un peu lent** (♩ = 76)

*mf* (μ.40) *ff* (μ.41) *ff*

252 **Merle bleu** **Très modéré** (♩ = 80) 5-35

*p* (m.g. dessus) *mf* \*

253 **Vif** (♩ = 138) **Un peu lent** (♩ = 76)

*mf* (μ.40) *ff* (μ.41) *ff*

MERLE BLEU

256 **Très modéré** (♩ = 80) 5-35

*p* 2 1 2 3 4 5 1 *mf* 3 5 2 1 2 4 \*

(m. g. dessus)

257 **Vif** (♩ = 138) **Un peu lent** (♩ = 76)

*mf* (μ. 40) *ff* (μ. 253) *ff*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

260 **Merle bleu**  
**Très modéré** (♩ = 80) 5-35

*ff* (μ. 41) *mf* (m. g. dessus)

Red. Red.

262 **Un peu vif** (♩ = 126) (μ. 37-38) (μ. 31-32)

*mf*

Red. Red. Red. Red.

266 **MERLE BLEU**  
**Très modéré** (♩ = 80) 5-35 **Un peu vif** (♩ = 126)

*mf* (m. g. dessus) *mf* (μ. 31-32)

Red. Red.

# Merle bleu

5-35

269 **Très modéré** (♩ = 80)

*mf* (*m.g. dessus*)

**Vif** (♩ = 144) **Un peu vif** (♩ = 126) (*trépidant*)

*mf* (*Péd. sempre*) *pp* *f* (*les vagues*) *fff* (*comme un tam-tam*) *f non legato* (*μ. 76*) (*sans péd.*)

272 **Vif** (♩ = 144) **Très vif** (♩ = 160)

*f* (*μ. 82-83*) *fff* *d. 3* *fff* (*NEPO/KYMATA*) *συχχορδία 5ων (F#)*

## ANTHXHΣH BPAΧΩN

276 **Vif** (♩ = 144)

*f* (*m.d. dessus*) *fff* (*résonance des parois rocheuses*) (*Péd. sempre*) *fff* (*dr.: sib*) (*Péd. sempre*)

*f* *fff* (*Péd. sempre*) \*

278 **Très lent** (♩ = 46)  
*(la mer bleue)*  
*mf p*  
*(doux, harmonieux et contemplatif)*  
*Red.*

Detailed description: This musical system covers measures 278 to 280. It features a piano accompaniment with a slow tempo of 46 quarter notes per minute. The music is characterized by a soft, contemplative mood. The right hand plays a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The piece concludes with a 'Red.' (Reduction) symbol.

281 **Modéré** (♩ = 116) **SIMHAVIKRAMA** **GAJALILA**  
*ff (les falaises)*  
*(rude)*  
*Red.*

Detailed description: This system covers measures 281 to 286. The tempo is moderate at 116 quarter notes per minute. The mood is more forceful and 'rude' (rude), as indicated by the 'ff' dynamic. The music is divided into two sections: 'SIMHAVIKRAMA' (measures 281-285) and 'GAJALILA' (measures 286-288). The right hand features a more active melodic line with accents and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment. The piece ends with a 'Red.' symbol.

283 **Vif** (♩ = 152) **NEPO** **Un peu vif** (♩ = 126)  
*ppp (l'eau)*  
*mf*  
*Red.*

Detailed description: This system covers measures 283 to 290. It contains two pieces: 'Vif' (l'eau) at 152 quarter notes per minute and 'Un peu vif' at 126 quarter notes per minute. The 'Vif' section is marked 'ppp' (pianissimo) and features a very active, flowing accompaniment in the left hand. The 'Un peu vif' section is marked 'mf' and has a more melodic character. Both sections conclude with a 'Red.' symbol.

287 **Très vif** (♩ = 160) **NEPO** **ΜΑΤΑΦΟΝΙΑ** **Modéré** (♩ = 120) **Merle bleu** (μ. 10) **Bien modéré** (♩ = 92)  
*f pp mf f p*  
*Red.*

Detailed description: This system covers measures 287 to 292. It includes three pieces: 'Très vif' (160 quarter notes per minute) marked 'f', 'Modéré' (120 quarter notes per minute) marked 'pp', and 'Merle bleu' (10 measures, 92 quarter notes per minute) marked 'mf' and 'f'. The 'Très vif' section is highly rhythmic and energetic. The 'Modéré' section is more delicate. The 'Merle bleu' section is a short, well-tempered piece. The system ends with a 'Red.' symbol.

290 **Vif** (♩ = 152) **Merle bleu** (μ. 23) **Presque lent** (♩ = 63)  
*(l'eau)*  
*mf p f*  
*Red.*

Detailed description: This system covers measures 290 to 295. It features two pieces: 'Vif' (l'eau) at 152 quarter notes per minute marked 'mf', and 'Merle bleu' (23 measures, 63 quarter notes per minute) marked 'p' and 'f'. The 'Vif' section continues with a lively accompaniment. The 'Merle bleu' section is a slow, almost 'presque lent' piece with a more melodic focus. The system concludes with a 'Red.' symbol.

24  
293

**Modéré** (♩ = 116)

*(les falaises)*  
**ff** *(rude)*

MALLIKAMOÛÂ

295

*(m.d. dessus)*

**Martinets noirs**

297

**mf** > **mf** > **mf** > **mf** > **mf** >

**ff** *(strident)*

*(Péd. sempre)* 5-15 5-30 \*

**MERLE BLEU** **Très lent** (♩ = 50) **ΠΑΦΛΑΣΜΟΣ** **Vif** (♩ = 144)

300

**p** *(souvenir du Merle bleu)* **pp** *(clapotis de l'eau)* **ppp**

*(Péd. à chaque accord)*  
*(très pur, comme un chœur de voix de femmes au loin)*  
F#7 min µε 4η

MERLE BLEU 5-35

302

**p** *(souvenir du Merle bleu)*

*(Péd. à chaque accord)*

interval vector	Forte count	prime code	inverted form
Sets of 0 pitch classes, 0 intervals (1 vector, 1 quality, 1 total)			
<000000>	(1)	()	{silence}

Sets of 1 pitch classes, 0 intervals (1 vector, 1 quality, 12 total)			
<000000>	(12)	(0)	{single-note}

Sets of 2 pitch classes, 1 intervals (6 vectors, 6 qualities, 66 total)			
<100000>	(12)	(0,1)	{half-step}
<010000>	(12)	(0,2)	{whole-step}
<001000>	(12)	(0,3)	{minor-third}
<000100>	(12)	(0,4)	{major-third}
<000010>	(12)	(0,5)	{perfect}
<000001>	(6)	(0,6)	{tritone}

Sets of 3 pitch classes, 3 intvls (12 vectors, 19 qualities, 220 total)			
<210000>	(12)	3-1:	(0,1,2)
<111000>	(24)	3-2:	(0,1,3) [0,2,3]
<101100>	(24)	3-3:	(0,1,4) [0,3,4]
<100110>	(24)	3-4:	(0,1,5) [0,4,5]
<100011>	(24)	3-5:	(0,1,6) [0,5,6]
<020100>	(12)	3-6:	(0,2,4)
<011010>	(24)	3-7:	(0,2,5) [0,3,5]
<010101>	(24)	3-8:	(0,2,6){It.} [0,4,6]
<010020>	(12)	3-9:	(0,2,7){quar-3}
<002001>	(12)	3-10:	(0,3,6){dim}
<001110>	(24)	3-11:	(0,3,7){min} [0,4,7]{maj}
<000300>	(4)	3-12:	(0,4,8){aug}

Sets of 4 pitch classes, 6 intvls (28 vectors, 43 qualities, 495 total)			
<321000>	(12)	4-1:	(0,1,2,3)
<221100>	(24)	4-2:	(0,1,2,4) [0,2,3,4]
<212100>	(12)	4-3:	(0,1,3,4)
<211110>	(24)	4-4:	(0,1,2,5) [0,3,4,5]
<210111>	(24)	4-5:	(0,1,2,6) [0,4,5,6]
<210021>	(12)	4-6:	(0,1,2,7)
<201210>	(12)	4-7:	(0,1,4,5)
<200121>	(12)	4-8:	(0,1,5,6)
<200022>	(6)	4-9:	(0,1,6,7)
<122010>	(12)	4-10:	(0,2,3,5)
<121110>	(24)	4-11:	(0,1,3,5) [0,2,4,5]
<112101>	(24)	4-12:	(0,2,3,6) [0,3,4,6]
<112011>	(24)	4-13:	(0,1,3,6) [0,3,5,6]
<111120>	(24)	4-14:	(0,2,3,7) [0,4,5,7]
<111111>	(48)	4-Z15:	(0,1,4,6) [0,2,5,6]
		4-Z29:	(0,1,3,7) [0,4,6,7]
<110121>	(24)	4-16:	(0,1,5,7) [0,2,6,7]
<102210>	(12)	4-17:	(0,3,4,7)
<102111>	(24)	4-18:	(0,1,4,7) [0,3,6,7]
<101310>	(24)	4-19:	(0,1,4,8){mM7} [0,3,4,8]
<101220>	(12)	4-20:	(0,1,5,8){maj7}
<030201>	(12)	4-21:	(0,2,4,6)
<021120>	(24)	4-22:	(0,2,4,7) [0,3,5,7]
<021030>	(12)	4-23:	(0,2,5,7){quar-4}
<020301>	(12)	4-24:	(0,2,4,8){7+5}
<020202>	(6)	4-25:	(0,2,6,8){fr.,7-5}
<012120>	(12)	4-26:	(0,3,5,8){min7,maj6}
<012111>	(24)	4-27:	(0,2,5,8){hd7} [0,3,6,8]{dom7}
<004002>	(3)	4-28:	(0,3,6,9){dd7}

interval vector	Forte count	prime code	inverted form
Sets of 12 pitch classes, 66 intervals (1 vector, 1 quality, 1 total)			
<CCCCC6>	(1)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A,B)	{chromatic}

Sets of 11 pitch classes, 55 intervals (1 vector, 1 quality, 12 total)			
<AAAAA5>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A)	

Sets of 10 pitch classes, 45 intervals (6 vectors, 6 qualities, 66 total)			
<988884>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9)	
<898884>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,A)	
<889884>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,9,A)	
<888984>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,8,9,A)	
<888894>	(12)	(0,1,2,3,4,5,7,8,9,A)	
<888885>	(6)	(0,1,2,3,4,6,7,8,9,A)	

Sets of 9 pitch classes, 36 intvls (12 vectors, 19 qualities, 220 total)			
<876663>	(12)	9-1:	(0,1,2,3,4,5,6,7,8)
<777663>	(24)	9-2:	(0,1,2,3,4,5,6,7,9) [0,2,3,4,5,6,7,8,9]
<767763>	(24)	9-3:	(0,1,2,3,4,5,6,8,9) [0,1,3,4,5,6,7,8,9]
<766773>	(24)	9-4:	(0,1,2,3,4,5,7,8,9) [0,1,2,4,5,6,7,8,9]
<766674>	(24)	9-5:	(0,1,2,3,4,6,7,8,9) [0,1,2,3,5,6,7,8,9]
<686763>	(12)	9-6:	(0,1,2,3,4,5,6,8,A)
<677673>	(24)	9-7:	(0,1,2,3,4,5,7,8,A) [0,1,3,4,5,6,7,8,A]
<676764>	(24)	9-8:	(0,1,2,3,4,6,7,8,A) [0,1,2,4,5,6,7,8,A]
<676683>	(12)	9-9:	(0,1,2,3,5,6,7,8,A)
<668664>	(12)	9-10:	(0,1,2,3,4,6,7,9,A)
<667773>	(24)	9-11:	(0,1,2,3,5,6,7,9,A) [0,1,2,4,5,6,7,9,A]
<666963>	(4)	9-12:	(0,1,2,4,5,6,8,9,A)

Sets of 8 pitch classes, 28 intvls (28 vectors, 43 qualities, 495 total)			
<765442>	(12)	8-1:	(0,1,2,3,4,5,6,7)
<665542>	(24)	8-2:	(0,1,2,3,4,5,6,8) [0,2,3,4,5,6,7,8]
<656542>	(12)	8-3:	(0,1,2,3,4,5,6,9)
<655552>	(24)	8-4:	(0,1,2,3,4,5,7,8) [0,1,3,4,5,6,7,8]
<654553>	(24)	8-5:	(0,1,2,3,4,6,7,8) [0,1,2,4,5,6,7,8]
<654463>	(12)	8-6:	(0,1,2,3,5,6,7,8)
<645652>	(12)	8-7:	(0,1,2,3,4,5,8,9)
<644563>	(12)	8-8:	(0,1,2,3,4,7,8,9)
<644464>	(6)	8-9:	(0,1,2,3,6,7,8,9)
<566452>	(12)	8-10:	(0,2,3,4,5,6,7,9)
<565552>	(24)	8-11:	(0,1,2,3,4,5,7,9) [0,2,4,5,6,7,8,9]
<556543>	(24)	8-12:	(0,1,3,4,5,6,7,9) [0,2,3,4,5,6,8,9]
<556453>	(24)	8-13:	(0,1,2,3,4,6,7,9) [0,2,3,5,6,7,8,9]
<555562>	(24)	8-14:	(0,1,2,4,5,6,7,9) [0,2,3,4,5,7,8,9]
<555553>	(48)	8-Z15:	(0,1,2,3,4,6,8,9) [0,1,3,5,6,7,8,9]
		8-Z29:	(0,1,2,3,5,6,7,9) [0,2,3,4,6,7,8,9]
<554563>	(24)	8-16:	(0,1,2,3,5,7,8,9) [0,1,2,4,6,7,8,9]
<546652>	(12)	8-17:	(0,1,3,4,5,6,8,9)
<546553>	(24)	8-18:	(0,1,2,3,5,6,8,9) [0,1,3,4,6,7,8,9]
<545752>	(24)	8-19:	(0,1,2,4,5,6,8,9) [0,1,3,4,5,7,8,9]
<545662>	(12)	8-20:	(0,1,2,4,5,7,8,9)
<474643>	(12)	8-21:	(0,1,2,3,4,6,8,A)
<465562>	(24)	8-22:	(0,1,2,3,5,6,8,A) [0,1,3,4,5,6,8,A]
<465472>	(12)	8-23:	(0,1,2,3,5,7,8,A)
<464743>	(12)	8-24:	(0,1,2,4,5,6,8,A)
<464644>	(6)	8-25:	(0,1,2,4,6,7,8,A)
<456562>	(12)	8-26:	(0,1,2,4,5,7,9,A)
<456553>	(24)	8-27:	(0,1,2,4,5,7,8,A) [0,1,3,4,6,7,8,A]
<448444>	(3)	8-28:	(0,1,3,4,6,7,9,A){octatonic}

interval vector	Forte count	prime code	inverted form	interval vector	Forte count	prime code	inverted form
Sets of 5 pitch classes, 10 intvls (35 vectors, 66 qualities, 792 total)				Sets of 7 pitch classes, 21 intvls (35 vectors, 66 qualities, 792 total)			
<432100>	(12)	5-1:	(0,1,2,3,4)	<654321>	(12)	7-1:	(0,1,2,3,4,5,6)
<332110>	(24)	5-2:	(0,1,2,3,5)	<554331>	(24)	7-2:	(0,1,2,3,4,5,7)
<322210>	(24)	5-3:	(0,1,2,4,5)	<544431>	(24)	7-3:	(0,1,2,3,4,5,8)
<322111>	(24)	5-4:	(0,1,2,3,6)	<544332>	(24)	7-4:	(0,1,2,3,4,6,7)
<321121>	(24)	5-5:	(0,1,2,3,7)	<543342>	(24)	7-5:	(0,1,2,3,5,6,7)
<311221>	(24)	5-6:	(0,1,2,5,6)	<533442>	(24)	7-6:	(0,1,2,3,4,7,8)
<310132>	(24)	5-7:	(0,1,2,6,7)	<532353>	(24)	7-7:	(0,1,2,3,6,7,8)
<232201>	(12)	5-8:	(0,2,3,4,6)	<454422>	(12)	7-8:	(0,2,3,4,5,6,8)
<231211>	(24)	5-9:	(0,1,2,4,6)	<453432>	(24)	7-9:	(0,1,2,3,4,6,8)
<223111>	(24)	5-10:	(0,1,3,4,6)	<445332>	(24)	7-10:	(0,1,2,3,4,6,9)
<222220>	(24)	5-11:	(0,2,3,4,7)	<444441>	(24)	7-11:	(0,1,3,4,5,6,8)
<222121>	(36)	5-Z12:	(0,1,3,5,6)	<444342>	(36)	7-Z12:	(0,1,2,3,4,7,9)
		5-Z36:	(0,1,2,4,7)			7-Z36:	(0,1,2,3,5,6,8)
<221311>	(24)	5-13:	(0,1,2,4,8)	<443532>	(24)	7-13:	(0,1,2,4,5,6,8)
<221131>	(24)	5-14:	(0,1,2,5,7)	<443352>	(24)	7-14:	(0,1,2,3,5,7,8)
<220222>	(12)	5-15:	(0,1,2,6,8)	<442443>	(12)	7-15:	(0,1,2,4,6,7,8)
<213211>	(24)	5-16:	(0,1,3,4,7)	<435432>	(24)	7-16:	(0,1,2,3,5,6,9)
<212320>	(24)	5-Z17:	(0,1,3,4,8)	<434541>	(24)	7-Z17:	(0,1,2,4,5,6,9)
		5-Z37:	(0,3,4,5,8)			7-Z37:	(0,1,3,4,5,7,8)
<212221>	(48)	5-Z18:	(0,1,4,5,7)	<434442>	(48)	7-Z18:	(0,1,4,5,6,7,9)
		5-Z38:	(0,1,2,5,8)			7-Z38:	(0,1,2,4,5,7,8)
<212122>	(24)	5-19:	(0,1,3,6,7)	<434343>	(24)	7-19:	(0,1,2,3,6,7,9)
<211231>	(24)	5-20:	(0,1,3,7,8)	<433452>	(24)	7-20:	(0,1,2,4,7,8,9)
<202420>	(24)	5-21:	(0,1,4,5,8)	<424641>	(24)	7-21:	(0,1,2,4,5,8,9)
<202321>	(12)	5-22:	(0,1,4,7,8)	<424542>	(12)	7-22:	(0,1,2,5,6,8,9){hungar-min}
<132130>	(24)	5-23:	(0,2,3,5,7)	<354351>	(24)	7-23:	(0,2,3,4,5,7,9)
<131221>	(24)	5-24:	(0,1,3,5,7)	<353442>	(24)	7-24:	(0,1,2,3,5,7,9)
<123121>	(24)	5-25:	(0,2,3,5,8)	<345342>	(24)	7-25:	(0,2,3,4,6,7,9)
<122311>	(24)	5-26:	(0,2,4,5,8)	<344532>	(24)	7-26:	(0,1,3,4,5,7,9)
<122230>	(24)	5-27:	(0,1,3,5,8)	<344451>	(24)	7-27:	(0,1,2,4,5,7,9)
<122212>	(24)	5-28:	(0,2,3,6,8)	<344433>	(24)	7-28:	(0,1,3,5,6,7,9)
<122131>	(24)	5-29:	(0,1,3,6,8)	<344352>	(24)	7-29:	(0,1,2,4,6,7,9)
<121321>	(24)	5-30:	(0,1,4,6,8)	<343542>	(24)	7-30:	(0,1,2,4,6,8,9)
<114112>	(24)	5-31:	(0,1,3,6,9)	<336333>	(24)	7-31:	(0,1,3,4,6,7,9)
<113221>	(24)	5-32:	(0,1,4,6,9)	<335442>	(24)	7-32:	(0,1,3,4,6,8,9){harm-min}
<040402>	(12)	5-33:	(0,2,4,6,8){9+5,9-5}	<262623>	(12)	7-33:	(0,1,2,4,6,8,A)
<032221>	(12)	5-34:	(0,2,4,6,9){dom9}	<254442>	(12)	7-34:	(0,1,3,4,6,8,A)
<032140>	(12)	5-35:	(0,2,4,7,9){pentatonic,Quar-5}	<254361>	(12)	7-35:	(0,1,3,5,6,8,A){diatonic}
Sets of 6 pitch classes, 15 intervals (35 vectors, 80 qualities, 924 total)							
<543210>	(12)	6-1:	(0,1,2,3,4,5)	<322242>	(24)	6-18:	(0,1,2,5,7,8)
<443211>	(24)	6-2:	(0,1,2,3,4,6)	<313431>	(48)	6-Z19:	(0,1,3,4,7,8)
<433221>	(48)	6-Z3:	(0,1,2,3,5,6)			6-Z44:	(0,1,2,5,6,9)
		6-Z36:	(0,1,2,3,4,7)	<303630>	(4)	6-20:	(0,1,4,5,8,9)
<432321>	(24)	6-Z4:	(0,1,2,4,5,6)	<242412>	(24)	6-21:	(0,2,3,4,6,8)
		6-Z37:	(0,1,2,3,4,8)	<241422>	(24)	6-22:	(0,1,2,4,6,8)
<422232>	(24)	6-5:	(0,1,2,3,6,7)	<234222>	(24)	6-Z23:	(0,2,3,5,6,8)
<421242>	(24)	6-Z6:	(0,1,2,5,6,7)			6-Z45:	(0,2,3,4,6,9)
		6-Z38:	(0,1,2,3,7,8)	<233331>	(48)	6-Z24:	(0,1,3,4,6,8)
<420243>	(6)	6-7:	(0,1,2,6,7,8)			6-Z46:	(0,1,2,4,6,9)
<343230>	(12)	6-8:	(0,2,3,4,5,7)	<233241>	(48)	6-Z25:	(0,1,3,5,6,8)
<342231>	(24)	6-9:	(0,1,2,3,5,7)			6-Z47:	(0,1,2,4,7,9)
<333321>	(48)	6-Z10:	(0,1,3,4,5,7)	<232341>	(24)	6-Z26:	(0,1,3,5,7,8)
		6-Z39:	(0,2,3,4,5,8)			6-Z48:	(0,1,2,5,7,9)
<333231>	(48)	6-Z11:	(0,1,2,4,5,7)	<225222>	(24)	6-27:	(0,1,3,4,6,9)
		6-Z40:	(0,1,2,3,5,8)	<224322>	(24)	6-Z28:	(0,1,3,5,6,9)
<332232>	(48)	6-Z12:	(0,1,2,4,6,7)			6-Z49:	(0,1,3,4,7,9)
		6-Z41:	(0,1,2,3,6,8)	<224232>	(24)	6-Z29:	(0,1,3,6,8,9)
<324222>	(24)	6-Z13:	(0,1,3,4,6,7)			6-Z50:	(0,1,4,6,7,9)
		6-Z42:	(0,1,2,3,6,9)	<224223>	(12)	6-30:	(0,1,3,6,7,9)
<323430>	(24)	6-14:	(0,1,3,4,5,8)	<223431>	(24)	6-31:	(0,1,3,5,8,9)
<323421>	(24)	6-15:	(0,1,2,4,5,8)	<143250>	(12)	6-32:	(0,2,4,5,7,9){min11}
<322431>	(24)	6-16:	(0,1,4,5,6,8)	<143241>	(24)	6-33:	(0,2,3,5,7,9)
<322332>	(48)	6-Z17:	(0,1,2,4,7,8)	<142422>	(24)	6-34:	(0,1,3,5,7,9)
		6-Z43:	(0,1,2,5,6,8)	<060603>	(2)	6-35:	(0,2,4,6,8,A){wholetone}
Totals:	Total unique interval vectors:	200					
	Total prime forms:	208		(according to the Forte designations, does not include 0, 1, 2, 10, 11, 12 element PC sets)			
	Total unique qualities:	351		(the prime forms plus inversions of all PC sets shown above)			
	Total pitch collections:	4095		(all of the transpositions and inversions of all PC sets shown above)			