

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ
ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΜΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ariettes oubliées του Claude Debussy

μια ερμηνευτική προσέγγιση 3 τραγουδιών από τη συλλογή του
συνθέτη μέσω συγκριτικής μελέτης 4 σύγχρονων ηχογραφήσεων

Ariettes oubliées του Claude Debussy

an interpretation approach of 3 songs of the composer's songs
compilation through a comparative study of 4 recordings of nowadays

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΗΣ

ΝΑΤΑΛΙΑΣ ΓΙΑΝΝΑΚΗ

Υπό την επίβλεψη του Ιωάννη Ζγούρα (επίκουρου καθηγητή)

Θεσσαλονίκη Ιούλιος 2023

***Ariettes oubliées* του Claude Debussy**

μια ερμηνευτική προσέγγιση 3 τραγουδιών από τη συλλογή του
συνθέτη μέσω συγκριτικής μελέτης 4 σύγχρονων ηχογραφήσεων

***Ariettes oubliées* του Claude Debussy**

an interpretation approach of 3 songs of the composer's songs
compilation through a comparative study of 4 recordings of nowadays

Γιαννάκη Ναταλία, sam23001, Πτυχίο ειδίκευσης Πιάνου, ΠαΜακ, 2022

Διπλωματική Εργασία

υποβαλλόμενη για την εκπλήρωση των απαιτήσεων του

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΤΙΤΛΟΥ ΣΠΟΥΔΩΝ «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής»

Επιβλέπων Καθηγητής

Ιωάννης Ζγούρας

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η συλλογή τραγουδιών *Ariettes oubliées* του Claude Debussy για φωνή και πιάνο, έτσι ώστε να προταθούν μερικές ερμηνευτικές επιλογές στον τραγουδιστή και το συνοδό πιανίστα. Αρχικά, παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο του γαλλικού τραγουδιού (που ανήκει και αυτό το έργο) όπως και το ιστορικό πλαίσιο του έργου και παρατίθενται οι επικρατέστερες αρχές ερμηνείας του ιμπρεσιονιστικού γαλλικού τραγουδιού από μαρτυρίες του ίδιου του συνθέτη και από μονωδούς της εποχής του. Έπειτα μεταφράζεται το κείμενο των τραγουδιών *C'est l'extase langoureuse, Il pleure dans ton cœur* και *Chevaux des bois* της συλλογής για τη σωστότερη απόδοση του λεκτικού νοήματος και το μουσικό του αντίκτυπο και κατόπιν, μέσω της μεθόδου της σύγκρισης, θα εντοπιστούν διαφορές και ομοιότητες μεταξύ 4 σύγχρονων ηχογραφήσεων. Συμπερασματικά, θα αναδειχθεί, αν υπάρχει, η ερμηνευτικά πλησιέστερη στις αρχές του γαλλικού τραγουδιού σύγχρονη ηχογράφηση και πώς πρέπει να είναι τελικά μια πλήρης και σωστή ερμηνεία γαλλικού τραγουδιού .

Λέξεις κλειδιά

Claude Debussy, Ariettes oubliées, φωνή, πιάνο, μονωδός, μελέτη, ηχογραφήσεις, σύγκριση, ερμηνευτικές παράμετροι, γαλλικό τραγούδι, mélodie, ιμπρεσιονισμός

Abstract

This study examines the songs' compilation of Claude Debussy *Ariettes Oubliées* for voice and piano in order to present some interpretational suggestions for the singer and the piano accompanist. First, the historical frame of French song (in which this compilation is integrated) is introduced as well as the historical frame of this work and then, the most predominant interpretational parameters of the impressionistic French song are presented from testimonies of Claude Debussy and his contemporaries. Moreover, the lyrics of the songs *C'est l'extase langoureuse*, *Il pleure dans mon cœur* and *Chevaux des bois* are translated in order to clarify the meaning of the poem and its musical impact. Additionally, through a comparative study, I will detect similarities and differences between 4 contemporary recordings of these songs. To conclude, I will discover whether there is any recording closest to French song's interpretation elements and how a complete interpretation of a French song should be.

Key words

Claude Debussy, *Ariettes Oubliées*, voice, piano, singer (soprano), study, recordings, comparison, interpretational approach, French song, mélodie, impressionism

Πρόλογος

Η ιδέα για την εργασία αυτή γεννήθηκε από την μεγάλη αγάπη που έχω για τον Γάλλο συνθέτη Claude Debussy και τα ποικίλα «χρώματα» που έχει η μουσική του σε όλες τις συνθέσεις του. Σκέφτηκα λοιπόν ότι θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η εκπόνηση διπλωματικής εργασίας πάνω σε κύκλο τραγουδιών του αφού σε αυτή τη περίπτωση συνδυάζονται πιάνο και τραγούδι ως μουσική δωματίου και το πιάνο δεν είναι απλή συνοδεία της φωνής. Μέσω αυτής της εργασίας μύηθηκα και σε φωνητικά (κυρίως ερμηνευτικά) ζητήματα που δεν είχα ξανασχοληθεί στο παρελθόν όντας πιανίστα. Θα ήθελα λοιπόν να ευχαριστήσω σε αυτό το σημείο τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Ιωάννη Ζγούρα για την καθοδήγηση του όπως και τον προηγούμενο καθηγητή μου στο πιάνο κύριο Ούβε Μάτσκε που με βοήθησαν στην γενικότερη ανέλιξή μου ως πιανίστα. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Αγγελική Καθαρίου που συνέδραμε με τις γνώσεις της στο γαλλικό τραγούδι ως μονωδός στην συγγραφή της εργασίας. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ αξίζει στους γονείς μου που συνέβαλλαν στην γενικότερη μουσική μου πορεία υλικά και ψυχολογικά καθώς και τους φίλους και συμφοιτητές μου που με ενθάρρυναν για την συγκεκριμένη διπλωματική και που διάβασαν το κείμενο αυτό.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	9
2. Μεθοδολογία	10
3. Βιβλιογραφική επισκόπηση	
3.1 Ιστορικό πλαίσιο του γαλλικού τραγουδιού (<i>mélodie</i>) και κατ'επέκταση της συλλογής τραγουδιών <i>Ariettes oubliées</i> –γενικές αρχές ερμηνείας που διέπουν τη μουσική του Debussy	11
3.2 Σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο των στίχων των ποιημάτων του Paul Verlaine – μετάφραση του γαλλικού κειμένου- συσχετισμός με τη μουσική του Debussy	15
3.3 Ερμηνευτικές παράμετροι της συλλογής – σύγκριση (ομοιότητες και διαφορές) 4 ηχογραφήσεων	20
4. Επίλογος- συμπεράσματα	
4.1 Συμπεράσματα	39
4.2 όρια –περιορισμοί έρευνας	40
Βιβλιογραφία	42

1.Εισαγωγή

Το εν λόγω έργο του Claude Debussy αποτελεί ίσως ένα από τα πιο ενδιαφέροντα του έργα που ανταμείβει τόσο τον εκτελεστή όσο και τον ακροατή. Το ερευνητικό πεδίο “*performance practice*” που βασίζεται η εργασία είναι αυτό της ανάδειξης του τρόπου ερμηνείας που διέπεται από τις καθιερωμένες αρχές του ιμπρεσιονισμού στα συγκεκριμένα τραγούδια. Η έρευνα αυτή κρίνεται αναγκαία για την καλλιτεχνική ολοκλήρωση τόσο του τραγουδιστή, συγκεκριμένα για την αρτιότερη γνώση του στυλ του γαλλικού τραγουδιού της εποχής και την ευθύνη απέναντι του, όσο και του συνοδού πιανίστα. Επιπλέον, η αναγκαιότητα έγκειται στην αύξηση των παρουσιάσεων της μουσικής του Debussy στο ευρύτερο κοινό για να ασχοληθούν όλο και περισσότεροι με τη μουσική του (Schuyler Fox 1974, 6). Σκοπός, δηλαδή, αυτής της εργασίας δεν είναι να δια φωτίσει το έργο από αρμονική ή μορφολογική άποψη. Αυτές οι πτυχές χρίζουν περαιτέρω έρευνας σε καινούρια εργασία. Αντίθετα, προσβλέπει στην παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου της σύνθεσης και εν γένει των μουσικών ερμηνευτικών τάσεων του γαλλικού τραγουδιού, σε μία σύντομη παρουσίαση και μετάφραση των μελοποιημένων από τον Debussy στίχων της συλλογής ποιημάτων του διάσημου Γάλλου ποιητή Paul Verlaine , για επιπρόσθετες ερμηνευτικές προτάσεις, και πρωτίστως επιχειρεί να εμβαθύνει σε ζητήματα εκτέλεσης μέσω σύγκρισης 4 σύγχρονων ηχογραφήσεων του έργου, από τις οποίες θα φανεί κατά πόσο τηρούνται οι αρχές του ιμπρεσιονισμού που θεμελιώθηκαν και πώς επιδρούν σε αυτά τα 3 τραγούδια καθώς και πόσο επεμβαίνει η προσωπική άποψη του κάθε ερμηνευτή. Το τελευταίο αποτελεί το πλέον καινοτόμο κομμάτι της έρευνας, που στοχεύει να καλύψει το ερευνητικό κενό στην ερμηνεία των τραγουδιών του Debussy, και να καθοδηγήσει τους εκτελεστές. Ευελπιστώ να ενσωματώσω όσο περισσότερα στοιχεία είναι δυνατόν για την ερμηνεία των εν λόγω τραγουδιών και να σας παρουσιάσω όσο το δυνατόν πληρέστερα την συγκεκριμένη ερευνητική προσπάθεια, καθώς και η εργασία αυτή να δώσει το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα στο τομέα της ερμηνείας του γαλλικού τραγουδιού του 19^{ου} αιώνα και την εξέλιξη του μέχρι σήμερα.

2.Μεθοδολογία

Για τη μουσική του Debussy ο όγκος πληροφοριών είναι αρκετά μεγάλος και εύκολα προσβάσιμος. Για την εργασία λοιπόν που εκπονήθηκε, χρησιμοποιούνται τεκμήρια (μονογραφίες, κεφάλαια από συλλογικούς τόμους, άρθρα, λήμματα από εγκυκλοπαίδειες) από τη βιβλιοθήκη του τμήματος και από ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων, διδακτορικές διατριβές από φοιτητές πανεπιστημίων του εξωτερικού, ηχογραφήσεις από το YouTube συνοδευόμενες με το μουσικό κείμενο της συλλογής και επιπρόσθετα, πραγματοποιήθηκε συνέντευξη της αναπληρώτριας καθηγήτριας μονωδίας του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Αγγελικής Καθαρίου για πιο άμεση επαφή με το γαλλικό τραγούδι .

Όσον αφορά λοιπόν τη βιβλιογραφία, η έρευνα οργανώνεται στα ακόλουθα υποκεφάλαια. Το πρώτο αφορά το ιστορικό πλαίσιο της συλλογής τραγουδιών *Ariettes oubliées* και τις γενικές αρχές ερμηνείας που διέπουν τον ιμπρεσιονισμό και το γαλλικό τραγούδι. Για αυτό το κεφάλαιο ως εναρκτήριο υλικό ενσωματώνεται στην έρευνα κυρίως η διατριβή του μουσικολόγου Lori Seitz Rider και του Franks Panell. Για το πιο θεωρητικό υπόβαθρο και τη σύνδεση της ποίησης με τη μουσική χρησιμοποιείται η διατριβή της πιανίστας Emily Eyestone, που ενέχει στοιχεία από το βιβλίο του Lawrence Kramer για τη μουσική και την ποίηση “ *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*”. Πιο ειδικά για τις αρχές του γαλλικού τραγουδιού-ιμπρεσιονισμού όπως παγιώθηκαν από την εποχή του Debussy μέχρι σήμερα αναφέρεται το κεφάλαιο “*Thoughts on the history of (re)interpreting Debussy’s songs*” του Brooks Toliver από το συλλογικό τόμο “*Debussy in Performance*” του James Briscoe καθώς και τα ίδια τα λόγια του Debussy που μεταφέρονται άμεσα στο καλλιτεχνικό κοινό από το βιβλίο του μουσικολόγου Leon Vallas *The Theories of Claude Debussy: musicien francais*. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά μια σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο των στίχων των ποιημάτων του Paul Verlaine, τη μετάφραση του γαλλικού κειμένου και το συσχετισμό με τη μουσική του Debussy που έχει ως απότοκο ερμηνευτικές συστάσεις. Για το περιεχόμενο των στίχων και την συσχέτιση της μουσικής με εικόνες της φύσης χρησιμοποιείται το βιβλίο του Edwin J.Stringham *Listening to music creatively*. Για ερμηνευτικές συστάσεις συμβουλευτήκα τη διατριβή της Louise Chambers Turner, καθώς και για το περιεχόμενο των στίχων του Verlaine. Για τη μουσική του Debussy, τις επιρροές του και για τη ζωή του πολύτιμη ήταν η βοήθεια του μουσικολόγου Eric Frederick Jensen μέσω του βιβλίου του *Debussy*. Το τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί το κύριο μέρος της εργασίας και την πρωτοτυπία της, απαρτίζονται οι εκτελεστικές παράμετροι της συλλογής που προκύπτουν από τη σύγκριση (ομοιότητες και διαφορές) των 4 ηχογραφήσεων, οι οποίες αφορούν το tempo, τη χρήση rubato, τη προσωδία, την εκφορά του γαλλικού κειμένου, το φραζάρισμα, τις δυναμικές, την ερμηνεία φωνής και πιάνου και τέλος το πεντάλ. Για το tempo και το rubato συγκεντρώθηκαν πληροφορίες κυρίως από τον Richard Langham Smith (*Debussy on Performance: sound and unsound ideals* υποκεφάλαιο από το συλλογικό τόμο “*Debussy in Performance*” του Briscoe). Όσον αφορά την προσωδία και την εκφορά του γαλλικού λόγου χρησιμοποιείται συμπληρωματικά εκτός από τις ηχογραφήσεις και το βιβλίο του Pierre Bernac *The Interpretation of French Song* καθώς και η μετάφραση του βιβλίου της Jane Bathori που περιλαμβάνεται στη διατριβή της καθηγήτριας Kathryn

Haggans. Και όσον αφορά το φραζάρισμα και την ερμηνεία στο σύνολό της χρησιμοποιούνται στοιχεία κυρίως από τη διατριβή της καθηγήτριας και μαέστρου Jo Poston, το άρθρο του πιανίστα Maurice Dumesnil “New insights to the mastery of Debussy” καθώς και τη διατριβή του Frederick Schuyler Fox. Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο θα συγκροτούν τα συμπεράσματα -ευρήματα της έρευνας σύμφωνα με τα παραπάνω.

Οι ηχογραφήσεις που χρησιμοποιούνται από το YouTube είναι οι εξής: πρώτον, soprano Dawn Upshaw, πιανίστας James Levine (2005-> ηλικία Upshaw 45 χρονών), δεύτερον, soprano Chloé Briot, πιανίστα Elsa Lambert (2016-> ηλικία Briot 29 χρονών), τρίτον άλτο Nathalie Stutzmann, πιανίστα Catherine Collard (2006-> ηλικία Stutzmann 41 χρονών) και τέλος soprano Sarah Shafer, πιανίστα Zhenni Li (2017-> ηλικία Shafer 28 χρονών). Στη βιβλιογραφία παρατίθενται τα αντίστοιχα links από τις εκτελέσεις τους. Το μουσικό κείμενων της συλλογής που υιοθετείται είναι αυτό των Γαλλικών εκδόσεων E.Fromont (Παρίσι). Οι στίχοι των ποιημάτων του Verlaine μεταφράστηκαν με βάση την αγγλική μετάφραση της ιστοσελίδας Oxford Lieder.

3. Βιβλιογραφική επισκόπηση

3.1 Ιστορικό πλαίσιο του γαλλικού τραγουδιού (*mélodie*) και κατ'επέκταση της συλλογής τραγουδιών *Ariettes oubliées* –γενικές αρχές ερμηνείας που διέπουν τη μουσική του Debussy

Το γαλλικό τραγούδι πλαισιώνεται από τρεις εμβληματικές φυσιογνωμίες του Ιμπρεσιονισμού. Είναι ο Claude Debussy, ο Maurice Ravel και ο Gabriel Fauré. Το κοινό σημείο τους είναι η αναζήτηση ενός νέου δρόμου στην μουσική και η επιθυμία να ξεπεραστεί το στυλ *belcanto*. Θεμιτό είναι, λοιπόν, να γίνει μια σύγκριση μεταξύ του στυλ *belcanto* και του στυλ της γαλλικής *mélodie* για να αναδειχθούν οι διαφορές τους. Τα στοιχεία για τη σύγκριση συλλέχθηκαν από συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε στις 14 Μαΐου 2023 στην κυρία Αγγελική Καθαρίου.

Στις άριες του *belcanto* επιδιώκεται η ανάδειξη της φωνητικής δεξιοτεχνίας με δύο μορφές. Πρώτον, με τη δημιουργία μεγάλων φράσεων άρα και εκπνοών και δεύτερον με την εκτενή χρήση στολιδιών, ποικιλιμάτων, κολορατούρων και άλλα όπως οι άριες του Bellini, Donizetti και Rossini. Το γαλλικό τραγούδι είναι διαμετρικά αντίθετο ως προς αυτές τις παραμέτρους καθώς δεν αποσκοπεί στη δεξιοτεχνία και τη φωνητική επίδειξη. Πρόκειται για πιο λιτές μελωδίες χωρίς επιπλέον καλλωπισμούς. Μάλιστα, κυρίως ο Debussy, κάνει μια στροφή σε παλαιότερη εποχή, αυτή του Monteverdi, με το λεγόμενο *Recitar Cantando*, δηλαδή τον αφηγηματικό τρόπο ερμηνείας της φωνής. Αυτό το ύφος, αυτή η τραγουδιστή ομιλία, είναι ιδιαίτερα έκδηλη στην όπερα του *Pelleas et Mélisande* όποτε άμεσα συμπεραίνουμε το συσχετισμό στυλιστικά της όπερας του με τα τραγούδια

του. Επειδή λοιπόν γίνεται λόγος για μουσική απαγγελία είναι πολύ σημαντική η καθαρή εκφορά του λόγου και η λεκτική άρθρωση, κάτι που δεν είναι τόσο εμφανές στο *belcanto*. Άλλη μία ουσιαστική διαφορά με το *belcanto* είναι ότι οι γαλλικές *mélodies* δεν έχουν τόσο έντονη, εξωστρεφή συναισθηματική φόρτιση όπως οι άριες του *belcanto* και οι *romanze da camera*, ένα είδος *lied*, οπότε γι' αυτό δεν είναι τόσο έντονη η χρήση *portamento* που χρησιμοποιείται κυρίως για συναισθηματική ένταση. Ίσως μια τελευταία διαφορά των δυο στυλ είναι ότι στο *belcanto* η πιανιστική συνοδεία είναι πιο απλοϊκή χωρίς κάτι το δεξιολογικό ενώ στο γαλλικό στυλ τα τραγούδια αντιμετωπίζονται ως μουσική δωματίου, με το πιάνο να έχει ενεργό ρόλο σε μελωδικές γραμμές και να συμπράττει με τη φωνή.

Επίσης, κρίνεται απαραίτητη μια όχι ενδελεχής, αλλά περιεκτική αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο της σύνθεσης. Η συλλογή τραγουδιών *Ariettes oubliées* του Claude Debussy γράφτηκε την περίοδο 1885-1888 (Rider 1962, 243). Αποτελείται από τα εξής τραγούδια : *C'est l'extase*, *Il pleure dans mon cœur*, *L'ombre des arbres*, *Chevaux des bois*, *Green* και *Spleen* (Franks Panell 1960, 14). Οι στίχοι των τραγουδιών *C'est l'extase* και *Il pleure dans mon cœur*, ανήκουν στο ποίημα *Romances sans paroles* ενώ, το *Chevaux des bois* ανήκει στο ποίημα *Paysages belges* (Franks Panell 1960, 14). Ο Debussy αφιέρωσε το έργο στη τραγουδίστρια Mary Garden, "inoubliable Mélisande" όπως ο ίδιος ο συνθέτης τη χαρακτηρίζει πάνω στην παρτιτούρα του για την ερμηνεία της στην όπερα «Πελλέας και Μελισσάνθη» (Chambers Turner 1960, 44). Με αυτό το τρόπο αποδεικνύεται έμμεσα πάλι ότι υπάρχει μια σύνδεση της τεχνοτροπίας στην όπερα του Debussy με αυτή στα τραγούδια του.

A) Tempo- ρυθμός- χρήση rubato

Αξιόλογο εισαγωγικό στοιχείο για την έρευνα είναι τα ίδια τα λόγια του Debussy που αφορούν τη χρήση των μετρονομικών ενδείξεων: «Ξέρεις τι πιστεύω για τις μετρονομικές ενδείξεις: είναι σωστές για ένα μέτρο, σαν αυτά τα τριαντάφυλλα που διαρκούν μόνο για ένα πρωινό» (Bannerman 1989, 38-39). Γενικό χαρακτηριστικό του ιμπρεσιονισμού άρα, που διέπει και τα τραγούδια του Debussy, εν προκειμένω, είναι η ρυθμική ελευθερία και όχι η εμμονή με την οριοθέτηση ανά μέτρο των φράσεων (Chambers Turner 1960, 19). Από αυτό μπορεί άμεσα να συμπεράνει κανείς ότι τα τραγούδια του ενέχουν αυτοσχεδιαστική χροιά. Με την άποψη της Chambers Turner φαίνεται να συντάσσεται και ο Franks Panell, που επισημαίνει ότι ειδικά στο *Il pleure dans mon cœur* το πιο αργό τμήμα (με την ένδειξη *Plus lent* και *ad libitum*) προσφέρεται ως *ρετσιτατίβο* της φωνής, η οποία δύναται να κινηθεί πιο ελεύθερα, και αποτελεί ένα επεισόδιο μεταξύ του προηγούμενου τμήματος και των επόμενων τελευταίων μέτρων που προσομοιάζουν τα αρχικά (Franks Panell 1960, 34), και νοηματικά εκφράζει τον αιφνιδιασμό με το "Quoi" (Rider 1962, 268). Και η μαέστρος και καθηγήτρια Poston συμμερίζεται την ίδια άποψη (Poston 1976, 67). Για αυτή τη ρυθμική ελευθερία, το ονομαζόμενο *rubato*, έχουμε άμεση μαρτυρία από τα λόγια της γαλλίδας πιανίστας Marguerite Long, η οποία υποστηρίζει ένα συσχετισμό μεταξύ του *rubato* του Chopin με αυτό του Debussy: «Το *rubato*[...] είναι τόσο ένα μέρος του Debussy όσο και του Chopin. Αυτό το ντελικάτο *rubato* είναι δύσκολο να αποκτηθεί και στο Chopin και στο Debussy. Προσδιορίζεται από αυστηρή ακρίβεια, σχεδόν όπως ένα ρεύμα είναι αιχμάλωτο στις όχθες του. *Rubato* δε σημαίνει εναλλαγή χρόνου ή μέτρου, αλλά χρώματος ή ορμής»

(Long, 1960 όπως αναφέρεται στο Langham Smith 1999, 25). Δηλαδή, συμπερασματικά, γίνεται αρκετή χρήση *rubato* αλλά τηρώντας το πλαίσιο της σύνθεσης.

Β) Φραζάρισμα- δυναμικές- ερμηνεία φωνής και πιάνου- πεντάλ

Στις επιρροές του Debussy εντάσσεται ο Palestrina με τη «μελωδία του ως *arabesque*», η οποία, όπως και η μουσική του Bach, για τον Debussy απέδιδαν το πραγματικό νόημα της μουσικής (Jensen 2014, 6). Η *arabesque* χαρακτηρίζονταν ως «ελεύθερη, με χάρη, κυματιστή γραμμή-και μαραίνεται και (είναι) δυναμική» συμπληρώνει ο μουσικολόγος Jensen (Jensen 2014, 5). Προκύπτει επομένως το συμπέρασμα ότι πολλές μελωδίες του ακολουθούν αυτή την καμπύλη και είναι αρκετά μεγάλες, αλλά όχι σαν αυτές του *belcanto*. Παρόλα αυτά, πολύ εύστοχα παρατηρεί η Poston ότι στη φράση “Par terre et sur les toits” είναι η μόνη φορά στο μουσικό κείμενο που ο Debussy διαλέγει το *staccato* ως άρθρωση για την απόδοση των σταγόνων της βροχής (Poston 1976, 72), μικραίνοντας συνεπώς τη φράση και αψηφώντας την προτίμηση του για *legato* ήχο.

Υπάρχουν μαρτυρίες του ίδιου του Debussy για τον τρόπο ερμηνείας της μουσικής του και εν γένει τις αντιλήψεις του. Ιδιαίτερη αναφορά, θεμιτό είναι να γίνει, στο γεγονός ότι ο Debussy αντιμετώπιζε τη μουσική «σαν μια προσωποποιημένη γυναίκα» όπως σημειώνει η Chambers-Turner ως γενική αλήθεια (Chambers Turner 1960, 20)! Αυτό το στοιχείο είναι πολύτιμο για την καθοδήγηση της ερμηνείας, αφού μπορούμε να υποθέσουμε ότι και γι’αυτό η μουσική του εκτελείται λεπτεπίλεπτα, ατμοσφαιρικά και μυστηριωδώς. Τεχνικά, για το πιο πετυχημένο pp ο Gerig υποστηρίζει την «κίνηση του χεριού με φλατ δάχτυλα και καρπό που υποχωρεί» (Gerig 2007, 324). Ειδική μέριμνα, επομένως, πρέπει να δοθεί από τη πλευρά των πιανιστών στο θέμα του «τουσέ», συγκεκριμένα τα δάχτυλα να χαϊδεύουν το κλαβιέ (Schuyler Fox 1974, 194) και να χρωματίζουν έτσι το παίξιμο τους. Πολύ ωφέλιμα ειδικά για τους νεαρότερους πιανίστες είναι τα λόγια του Γάλλου πιανίστα Dumesnil για το παίξιμο του Debussy στο πιάνο: «Έπαιζε με το καπάκι του πιάνου με ουρά κλειστό [...] Το έκανε όχι μόνο για να διατηρήσει την ένταση του ήχου χαμηλωμένη αλλά επίσης για να κάνει τον ήχο πιο μαλακό, πιο υγρό, πιο πνιγμένο.» (Dumesnil 1940 όπως αναφέρεται στο Schuyler Fox 1974, 155). Από αυτή τη δήλωση μπορούμε να συμπεράνουμε την προτίμηση του Debussy για τη χρήση του αριστερού πεντάλ για την αλλαγή ηχοχρώματος στις διάφορες μουσικές φράσεις.

Όσον αφορά το πεντάλ, για τη γενικότερη χρήση, είναι απαραίτητη, όμως εξαρτάται από το πόσο αυτό είναι πατημένο. Στην προκειμένη περίπτωση που το πιάνο συνοδεύει φωνή ενδείκνυται να μην είναι εξολοκλήρου πατημένο αλλά συνήθως στο μισό, ταυτόχρονα με τη σουρντίνα (Schuyler Fox 1974, 167).

Στα τραγούδια, επιπλέον, δεν πρέπει να εκδηλώνεται συναισθηματική έξαρση, αντίθετα να χαρακτηρίζονται από απλότητα και ευαισθησία γιατί ο τραγουδιστής εξιστορεί τα γεγονότα με την ομορφιά τους, δε βιάζεται να τα εξιστορήσει αλλά τα παραθέτει σαν «φωτογραφίες στο χρόνο» (Chambers Turner 1960, 46). Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα

λόγια του ίδιου του Debussy για πιο συγκρατημένες και «ονειρικές» εκτελέσεις των έργων του:

«Μπορώ να φανταστώ μια μουσική ειδικά σχεδιασμένη για ανοιχτό χώρο, όλα σε μεγάλες γραμμές, με τολμηρά ορχηστρικά και φωνητικά εφέ που θα επιδεικνύονταν τέλεια εκεί και (η μουσική) θα αιωρείται χαρούμενα στις κορυφές των δέντρων.[...] Συνεπώς η τέχνη ίσως βρει αναγέννηση και μάθει το όμορφο μάθημα της ελευθερίας από την άνθηση των δέντρων.[...] Κανένας δε πρέπει να βαρύνει τις αντηχήσεις με την επανάληψη των υπερβολικών ήχων. Αλλά θα πρέπει αντ'αυτού να τις χρησιμοποιεί για να επεκτείνει το ήρεμο όνειρο. Έτσι, ο αέρας, η κίνηση των φύλλων, και το άρωμα των λουλουδιών θα δουλέψουν μαζί σε μια μυστηριώδη ένωση με τη μουσική που θα φέρει συνεπώς όλα τα στοιχεία σε μια τέτοια φυσική αρμονία [...]» (Vallas 1929 όπως αναφέρεται στο Franks Panell 1960, 9-10).

Από αυτά τα λόγια, προκύπτει ο καίριος ρόλος που έχουν οι εικόνες της φύσης για τη μουσική του Γάλλου συνθέτη, τις οποίες οφείλουν οι εκτελεστές να ανακαλούν στη μνήμη για την υποβοήθηση της ερμηνείας τους. Κάθε μουσική φράση σχεδόν συσχετίζεται λεκτικά με μια όμορφη, ηχητική εικόνα όπως για παράδειγμα «η εικόνα της χορωδίας των μικρών φωνών ανάμεσα στα γκρίζα κλαδιά», η οποία καθοδηγεί την εκτέλεση σε συνάρτηση με τις ενδείξεις του Debussy “molto rit.”, “pp” και την έμφαση με τις παύλες σε κάθε νότα ρε. Οι ηχητικές εικόνες που μας προσφέρει ο Debussy καθοδηγούν την εκτέλεση, συγκεκριμένα στο “C’est l’extase” οι «ψίθυροι του δάσους», το «ευαίσθητο μουρμουρητό», η «γλυκιά φωνή», ο «πνιγμένος ήχος των χαλικιών», ο «ταπεινός ύμνος που εκπνέει», όλα επιμένουν στο πολύ γλυκό ήχο του πιάνου και την ήρεμη φωνή. Άλλη τέτοια αντιστοιχία βλέπουμε στο δεύτερο τραγούδι της συλλογής στα μέτρα 23-27 που «ακούμε τον ήχο της βροχής στη Γή και τις σκεπές».

Παρόλα αυτά, όταν η μελωδία ενέχει μεγαλύτερα άλματα, αυτά υποδηλώνουν ένα παραπάνω συναισθηματικό βάρος (Franks Panell 1960, 34). Συμφωνώντας μαζί του η Rider προτείνει ότι στο πρώτο τραγούδι, ταυτόχρονα με την ένδειξη *roco a roco animato* η φωνή διανύει το μεγάλο διάστημα οκτάβας (μέτρα 23-24) η οποία υπονοεί και εντείνει το θρήνο (Seitz Rider 2002, 251).

Ο μουσικολόγος Jensen μας μεταφέρει νοερά στη συζήτηση του Ernest Guiraud με τον Debussy και σε αυτό τον πολύτιμο διάλογο ανακαλύπτουμε τη σημασία που δίνει ο Debussy στη δημιουργία μουσικών χρωμάτων- “nuances” που αιωρούνται στο χρόνο (Jensen 2014, 144).

3.2 Σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο των στίχων των ποιημάτων του Paul Verlaine – μετάφραση του γαλλικού κειμένου- συσχετισμός με τη μουσική του Debussy

Αρχικά, σύμφωνα με τον Lawrence Kramer, η πρωτοπορία του 19^{ου} αιώνα έγκειται στο γεγονός ότι η μουσική αποκτά ξεχωριστό πλέον ρόλο και ανεξαρτητοποιείται από το κείμενο, συνεπώς αποτελεί ζητούμενο η απόδοση και μετάδοση του μουσικού περιεχομένου με κάτι παραπάνω από λεκτικές, κυριολεκτικές φράσεις (Kramer 1984 όπως αναφέρεται στο Eyestone 2014, 11-12). Συγκεκριμένα, υπάρχει πληθώρα μεταφορών, αλληγοριών και ειρωνειών στα ποιήματα του 19^{ου} αιώνα (Eyestone 2014, 12). Αυτό είναι απότοκο του κινήματος του συμβολισμού, το οποίο έδωσε έναυσμα στο Debussy για πληθώρα μελοποιήσεων έργων του Verlaine (Franks Panell 1960, 6) και στο οποίο ανήκε ο Verlaine (Franks Panell 1960, 4), ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές της εποχής. Ο Debussy γνωρίζει την ευθύνη και δέσμευση που φέρει με την μελοποίηση έργων αυτού του ποιητή καθώς εξέφραζε καλύτερα τη μουσική του με το λόγιο λόγο του (Καθαρίου).

Αυτό είναι πρόδηλο ήδη από το πρώτο τραγούδι της συλλογής (η φράση “*c’est tous les frissons des bois parmi les étrennes des brises*”). Γενικά, στο πρώτο τραγούδι απουσιάζει το υποκείμενο μέχρι την τελευταία στροφή που εμφανίζεται η λέξη *nôtre* (η δική μας), αντ’αυτού χρησιμοποιείται το απρόσωπο *c’est* (Eyestone 2014, 23). Ανάλογα τοποθετείται και η μουσικολόγος Seitz Rider, επισημαίνοντας ότι αρχικά δεν υπάρχουν σαφείς πληροφορίες για το πρόσωπο που πραγματεύεται το κείμενο και προσθέτοντας ότι ούτε το φύλο του είναι γνωστό (Seitz Rider 2002, 94-95). Αυτή η ασάφεια, το μυστήριο περιγράφουν την ίδια τη μουσική του Debussy και αυτό είναι φανερό από την πρώτη φράση του πιάνου και αντίστοιχα της φωνής που προσομοιάζουν την «απαλή, μαραμμένη εκπνοή που ακολουθεί μια στιγμή τεταμένου κλίματος, που υποθέτουμε ότι προηγήθηκε αυτής» (Eyestone 2014, 26). Το τραγούδι αποτίει φόρο τιμής στη φύση και τον έρωτα. Φωνή και πιάνο βρίσκονται σε συνεχή διάλογο είτε ετεροχρονισμένα (μέτρα 1-5) είτε παράλληλα με χρωματικές ανόδους και καθόδους αντίστοιχα σαν το πιάνο να αντανakλά τη φωνή (μέτρα 24-27), οπότε η ερμηνεία των δύο εκτελεστών οφείλει να συμβαδίζει.

Poco a poco animato

Εικόνα 3.1 : πρώτο τραγούδι μέτρα 24-27

Εικόνα 3.1 : πρώτο τραγούδι μέτρα 24-27

Αυτό φαίνεται και από τους ίδιους τους στίχους “*c’est la nôtre, n’est ce pas?*” που υπονοούν διάλογο -σε μορφή ρητορικής ερώτησης- για να υποδείξουν την «οικειότητα» κατά την Chambers Turner (Chambers Turner 1960, 35) αλλά και τη «ψυχή που πενθεί» (“*Cette âme qui se lamente*”). Σε αυτό το στίχο συντελείται η κορύφωση της μουσικής (“*animato e crescendo*”).

Όλο το δεύτερο τραγούδι πραγματεύεται την εσωτερική θλίψη της καρδιάς που παρομοιάζεται με τη βροχή [ρήματα *pleurer* (κλαίω) –*pleuvoir* (βρέχει)], δηλαδή τη «διαλεκτική σχέση του έσω με το έξω» όπως αναφέρει πολύ εύστοχα η πιανίστα Eyestone (Eyestone 2014, 37). Συμφωνεί ξεκάθαρα μαζί της και η μουσικολόγος Seitz Rider σημειώνοντας ότι οπτικοποιείται έτσι η βροχή ταυτόχρονα με τα δάκρυα (Seitz Rider 2002, 96). Αυτή η θλίψη όμως δεν έχει κάποια αφορμή ύπαρξης και μάλλον προέρχεται από ανία (Seitz Rider 1962, 97). Τα εισαγωγικά δέκατα έκτα ρε δίσηση σι ως οστινάτο προσφέρονται για το μονότονο μοτίβο του ήχου της βροχής (Eyestone 2014, 44). Είναι ούτως ή άλλως γνωστή η τάση του Debussy να συνδέει τη μουσική του με στοιχεία της φύσης που

μπλέκονται με τη φαντασία (Stringham 1943 όπως αναφέρεται στο Chambers Turner 1960, 46). Ο διάλογος της φωνής και του πιάνου είναι και εδώ υπαρκτός, οι φωνές αλληλοσυμπληρώνονται (Chambers Turner 1960, 51).

Όσον αφορά το τέταρτο τραγούδι της συλλογής *Chevaux des bois*, διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα γιατί κυριαρχεί διάχυτη χαρούμενη διάθεση μέχρι αυτή να μετατραπεί σε μακρινή αναπόληση (Chambers Turner 1960, 56-57). Το ποίημα πιθανότατα αναφέρεται σε πάρκο αναψυχής όπου παιδιά παίζουν στο «καρουζέλ» εξού και ο τίτλος «ξύλινα άλογα» (Rider 1962, 102), με τη γρήγορη συνοδεία στο δεξί χέρι να υποδηλώνει τον συνεχή καλπασμό των αλόγων (Rider 1962, 302) που θα συμβαίνει για πάντα σαν φαύλος κύκλος (“*tournez*”). Αυτή η μακρινή θύμηση που αναφέρει η Chambers Turner, προσδίδει μια ρομαντική και μελαγχολική χροιά στο κατά τα άλλα πιο φαινομενικά εύθυμο ποίημα κατά την Seitz Rider (Rider 2002, 103). Συνεπώς, η αντίθεση των δύο υφών θα αναδειχθεί με ανάλογη διαφορετική ερμηνεία, συγκεκριμένα πιο κοφτή, ενεργητική φωνή και ανάλογη πιανιστική υπόκρουση στη μία περίπτωση ενώ στην άλλη περισσότερη λυρικότητα και πιο σκοτεινό ηχόχρωμα και μοιάζει να είναι «ηχώ των ξύλινων αλόγων» (Bathori 1953 όπως αναφέρεται στο Haggans 1993, 57).

E. 1422 F. (4)

Εικόνα 3.2: εισαγωγικά τριακοστά δεύτερα, 4^ο τραγούδι

Πολύ σημαντική για την ερμηνεία είναι η κατανόηση του λεκτικού νοήματος, οπότε παραθέτω τους στίχους και τη μετάφραση των τραγουδιών, η οποία είναι βασισμένη στην ιστοσελίδα <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2810> (μετάφραση από το αγγλικό κείμενο).

C'est l'extase langoureuse

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Είναι η μαραμένη έκσταση

Είναι η μαραμένη έκσταση,
Είναι η ερωτική κούραση,
Είναι οι ψίθυροι του δάσους
Ανάμεσα στον «εναγκαλισμό» του αέρα,
Είναι, ανάμεσα στα γκρίζα κλαδιά,
Η χορωδία των μικρών φωνών.

Ô le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire ...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?

Il pleure dans mon cœur

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le bruit de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écoeure.
Quoi! nulle trahison? ...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

Chevaux des bois

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
Tandis qu'autour de tous vos tournois

Ω το ευαίσθητο και φρέσκο μουρμουρητό!
Αυτό κελαηδάει και ψιθυρίζει,
Μοιάζει με τη γλυκιά φωνή
που το ανήσυχο γρασίδι εκφράζει...
Θα έλεγες (ότι είναι), κάτω από το νερό που στροβιλιίζει,
Ο πνιγμένος ήχος των χαλκικών.

Αυτή η ψυχή που πενθεί,
σε αυτό το κοιμισμένο παράπονο
Είναι η δική μας, δεν είναι;
Η δική μου, πες, και η δική σου,
Στην οποία ο ταπεινός ύμνος εκπνέει
Σε αυτή τη θερμή νύχτα, χαμηλόφωνα;

Κλαίει η καρδιά μου

Κλαίει η καρδιά μου
όπως βρέχει στην πόλη.
Ποια είναι αυτή η νάρκη
Που διαπερνά την καρδιά μου;

Ω γλυκέ «θόρυβε» της βροχής
Στη γη και τις σκεπές!
Για μια καρδιά που βαριέται
Ω «θόρυβε» της βροχής!

Κλαίει χωρίς λόγο
Σε αυτή την καρδιά που αποστρέφεται.
Τι! Καμία προδοσία;...
Αυτό το πένθος είναι χωρίς λόγο.

Είναι όντως ο χειρότερος πόνος
να μη ξέρεις γιατί
χωρίς αγάπη και χωρίς μίσος,
Η καρδιά μου έχει τόσο πόνο.

Ξύλινα άλογα

Γυρνάτε, γυρνάτε, καλά ξύλινα άλογα,
γυρνάτε εκατό φορές, γυρνάτε χίλιες φορές,
γυρνάτε συχνά και γυρνάτε πάντα,
γυρνάτε, γυρνάτε στον ήχο των όμποε.

Το παιδί κατακόκκινο και η μητέρα χλωμή,
Το αγόρι στα μαύρα και το κορίτσι στα ροζ,
ο ένας προσγειωμένος και ο άλλος να επιδεικνύεται
Καθένας πληρώνει μια δεκάρα της Κυριακής.

Γυρνάτε, γυρνάτε, άλογα της καρδιάς τους,
ενώ γύρω από τις στροφές σας

Clignote l'œil du filou sournois,
Tournez au son du piston vainqueur!

C'est étonnant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête:
Rien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.

Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons
Pour commander à vos galops ronds
Tournez, tournez, sans espoir de foin.

Et dépêchez, chevaux de leur âme,
Déjà voici que sonne à la soupe
La nuit qui tombe et chasse à la troupe
De gais buveurs que leur soif affame.

Tournez, tournez! Le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours!

κλείνει το μάτι ο ύπουλος κλέφτης,
Γυρνάτε στον ήχο του νικητήριου κορνέτου!

Είναι εκπληκτικό πώς αυτό σας μεθάει
να πηγαίνετε έτσι σε αυτό το γελοίο τσίρκο:
Τίποτα στο στομάχι και με πονοκέφαλο,
Εσύ (νιώθεις) άβολα στις μάζες και τα πλήθη!

Γυρνάτε, αλογάκια, χωρίς να χρειάζεται
να χρησιμοποιήσετε ποτέ καμία οπλή
για να διατάξετε τους κυκλικούς καλπασμούς σας
Γυρνάτε, γυρνάτε, χωρίς ελπίδα για σανό.

Και βιαστείτε, άλογα της ψυχής τους
ήδη ορίστε ηχεί (το κάλεσμα) για το δείπνο
Η νύχτα που πέφτει και κυνηγάει το πλήθος
από χαρούμενους πότες που διψούν πολύ.

Γυρνάτε, γυρνάτε! Ο βελούδινος ουρανός
με χρυσά αστέρια καλύπτεται αργά.
Η καμπάνα της εκκλησίας χτυπάει λυπητερά.
Γυρνάτε στο χαρούμενο ήχο των ταμπούρων!

(από <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2810>)

3.3 Ερμηνευτικές παράμετροι της συλλογής – σύγκριση (ομοιότητες και διαφορές) 4 ηχογραφήσεων

A) Tempo/ρυθμός- χρήση *rubato*

1^ο κομμάτι

Αρχικά, το tempo που επιλέγει η Urshaw με τον Levine είναι το τέταρτο στο 56, ένα αρκετά πιο αργό tempo σε σχέση με των Briot και Lambert, που το τέταρτο αντιστοιχεί σε 66(10 bpm πιο γρήγορο!). Στα ίδια επίπεδα με τις Briot-Lambert κυμαίνεται και η ηχογράφιση των Stutzmann-Collard (τέταρτο στο 65) αλλά και των Shafer-Li (τέταρτο στο 63). Από την ένδειξη του Debussy *Lent et caressant* που επιζητά δηλαδή ένα πιο αργό και ονειρικό κλίμα (Seitz Rider 2002, 248), ίσως το πιο επιθυμητό αποτέλεσμα να το έχει η ηχογράφιση των Shafer-Li. Στο *un poco mosso* οι Urshaw-Levine ανεβάζουν το τέταρτο στο 60, οι Briot-Lambert το επιταχύνουν στο 73 (αρκετά μεγάλη διαφορά χάνοντας ίσως έτσι την ατμόσφαιρα), οι Stutzmann-Collard στο 71 και οι Shafer-Li στο 69 με πάλι την ηχογράφιση των τελευταίων να είναι πιο συμβατή με την ένδειξη του κομματιού.

Από την δεύτερη κιόλας φράση της φωνής είναι έκδηλη η χρήση *rubato* σε ένα ήδη αργό τέμπο από την Urshaw , γεγονός που προκαλεί μια μικρή στατικότητα στη μελωδική γραμμή σε αντίθεση με τη Stutzmann που κάνει μια πιο μετριασμένη χρήση και επιτυγχάνει καλύτερο αποτέλεσμα. Παράδοξο είναι το γεγονός ότι στην ηχογράφιση των Shafer-Li το *rubato* γίνεται κυρίως από το πιάνο αντί για τη φωνή. Γενικά η χρήση *rubato* ενδείκνυται σε σημεία με φωνητική «δυσκολία» (μεγάλα διαστήματα όχι βηματικές κινήσεις της μελωδίας) όπως στα μέτρα 7-9 που «οδηγεί» πολύ κομψά η Urshaw και η Briot η καθεμία με το δικό της τρόπο, ή σε καταλήξεις φράσεων όπως στο μέτρο 17-18 (που γράφει και ο ίδιος ο συνθέτης “*molto rit.*”) που εκτελεί πολύ όμορφα η Shafer με την κατάληξη “*voix*” να είναι πραγματικά αέρινη, αλλά και η Stutzmann που δίνει έμφαση σε κάθε συλλαβή με παυλίτσα από το συνθέτη επιβραδύνοντας έτσι το ρυθμό και αναδεικνύοντας τη κυματοειδή μορφή των φράσεων.

2

molto rit. *a Tempo*

-ma-res gri - ses, Le chœur des pe - ti - tes voix.
ti - ny voic - es, ti - mid - ly sings in the trees.

Εικόνα 3.3 : πρώτο τραγούδι, ένδειξη του Debussy “*molto rit.*”

2^ο κομμάτι

Στο δεύτερο τραγούδι η μελαγχολική διάθεση συνεχίζεται και η ένδειξη του Debussy “modérément animé (triste et monotone)” μας το επιβεβαιώνει και μουσικά (μέτρια ζωηρό (λυπητερό και μονότονο)). Ο Debussy επιζητά ένα όχι πολύ γρήγορο τέμπο αφού αποσκοπεί να αναδείξει την μονοτονία της βροχής “στη γη και στις σκεπές-par terre et sur les toits”. Η Urshaw επιλέγει το τέταρτο στο 105 που είναι ένα ταιριαστό με τις προτιμήσεις του Debussy tempo. Η Shafer είναι κατά 5 bpm πιο γρήγορη, ενώ η Briot και Stutzmann προτιμούν ένα αρκετά πιο γρήγορο ρυθμό με 120 και 130 bpm το τέταρτο.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η Stutzmann δε κάνει σχεδόν καθόλου *rubato* (πέραν του *plus lent* που το επιβάλλει ο συνθέτης και της τελευταίας λέξης “reine”) σε ένα ήδη γρήγορο τέμπο, αλλά παράλληλα είναι λογική αυτή η επιλογή καθώς αποσκοπεί να δείξει την ομοιογένεια του ύφους σε όλο το τραγούδι. Ιδιαίτερα καλόγουστο θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς το *rubato* που κάνει η Li στο μέτρο 3-4 που παρουσιάζει για πρώτη φορά το «μοτίβο» του τραγουδιού που θα το εμφανίσει ύστερα η φωνή στο μέτρο 23. Γενικά και οι 4 ηχογραφήσεις κάνουν έμμετρο *rubato* στο συγκεκριμένο τραγούδι λόγω του επαναλαμβανόμενου μοτίβου της βροχής που είναι γραμμένο στο πιάνο και που διακόπτεται μόνο στο *plus lent*, αναδεικνύοντας την ίδια συναισθηματική κατάσταση που διαχέει το κομμάτι, αυτή της ανεξήγητης μελαγχολίας-πλήξης.

4^ο κομμάτι

Στο τέταρτο τραγούδι η επιγραφή του Debussy “allegro ma non tanto” επιδεικνύει στους εκτελεστές την επιλογή ενός πιο μέτρια γρήγορου tempo (Schuyler Fox 1974, 108), και άμεσα δύναται κανείς να υποθέσει ότι στόχος του τραγουδιού δεν είναι η επίδειξη δεξιοτεχνίας, αλλά η δημιουργία ενός ευχάριστου τόνου ανάμεσα σε όλα τα υπόλοιπα λυπητερά τραγούδια της συλλογής. Το τέταρτο στο 90 που επιλέγει η Urshaw με το Levine είναι όσο ενεργητικό χρειάζεται όπως και το τέταρτο στο 87 που επιλέγουν οι Shafer-Li για να αποδώσει τη χαρά, σε σχέση με το τέταρτο στο 95 που επιλέγουν οι Briot-Lambert Stutzmann-Collard που είναι πιο βιρτουοζικό. Συγκεκριμένα το τέμπο αυτό δε δείχνει να βοηθάει την Briot που έχει λίγο σκληρότητα στις ψηλές νότες και είναι λίγο πιο ψηλά η τονική ακρίβεια κάποιες φορές.

Το συγκεκριμένο τραγούδι δε χρειάζεται σχεδόν καθόλου *rubato*, εκτός από τα σημεία που υποδεικνύει ο Debussy (tempo *ritenuto poco a poco* μέτρο 59 και εξής, μέτρα 76-78, μέτρα 89-90, μέτρα 96 μέχρι τέλος). Στο μέτρο 59 και εξής η Urshaw και η Briot κάνουν πιο βαθμιαία το *ritenuto* σε σχέση με τις άλλες δύο τραγουδίστριες όπως αποσκοπεί ο συνθέτης μεταβαίνοντας πιο «ονειρικά» έτσι και με την παράλληλη «ελάφρυνση» της φωνής στο *le double plus lent*. Παρόλα αυτά η Stutzmann σβήνει πολύ όμορφα την κατάληξη “soure” με μία επιπλέον καθυστέρηση εκεί που δίνει ενδιαφέρον στο κομμάτι. Στο τελευταίο οι Urshaw και Shafer επιλέγουν το τέταρτο στο 50, ενώ η Stutzmann βάζει το τέταρτο 2 bpm ενώ η Briot 5 παραπάνω. Όλες τηρούν το *encore plus lent* εκτός από τη Briot. Για τα τελευταία μέτρα του κομματιού που είναι σόλο πιάνο, επισημαίνω ότι η Lambert

πολύ σωστά παίζει τις νότες φα δίεση φα δίεση ντο με το αριστερό χέρι έτσι ώστε το δεξί να κρατήσει τη συγχορδία της μι μείζονας αλλά το τέμπο δεν είναι το επιθυμητό, είναι αρκετά γρήγορο για *Lent*. Το πιο ατμοσφαιρικό είναι αυτό της Collard.

a Tempo (le double plus lent)

Tour - nez, tour - nez! Le ciel en ve - leurs D'astres en - nez, O - tour - nez! In the cel - est, stars al - ready

E. 1422 F. (4)

Εικόνα 3.4 : τέταρτο τραγούδι “Le double plus lent”

Encore plus lent

or se vêt len - te - ment LE - gli - se
 glim - mers man - y a - star. Hark, in the

rall.

tinte un glas tris - te - ment.
 wind a dirge from a - far...

molto dim. ppp ppp

sf ppp rall. sf

Εικόνα 3.5 : τέταρτο τραγούδι “encore plus lent”

B) Προσωδία- εκφορά του γαλλικού κειμένου- λεκτική και μουσική άρθρωση

Όπως επισημαίνει η Chambers- Turner (Chambers Turner 1960, 18), είναι ύψιστης σημασίας η καλή γνώση της προφοράς της γαλλικής γλώσσας λόγω των ποικίλων, διαφορετικών ήχων των φωνηέντων της, συνεπώς εφιστά την διαρκή προσοχή του τραγουδιστή σε αυτό το τομέα. Την προσοχή στη γαλλική γλώσσα εφιστά και ο Schuyler Fox (Schuyler Fox 1974, 173-176). Αυτό επιτυγχάνεται με τη σωστή χρήση της γλώσσας που πρέπει να είναι σε επιφυλακή άμεσα για κάθε αλλαγή, όσο γρήγορη και αν είναι αυτή για παράδειγμα το τραγούδι *Chevaux des bois* (Chambers Turner 1960, 18). Άλλη μια

ιδιομορφία της γαλλικής γλώσσας είναι η ένρινη προφορά και το ρ, το οποίο συνιστάται να τραγουδιέται έτσι και όχι ως «γ» δηλαδή όπως κάνει η Briot. Το πλέον γνωστό χαρακτηριστικό της γαλλικής γλώσσας αποτελούν οι περίφημες *liaisons*, δηλαδή η ένωση ορισμένων λέξεων για πιο εύηχο αποτέλεσμα όπως για παράδειγμα οι λέξεις (*sans amour, sans espoir, nuls éperons, tournez au son*) που δίνουν το ευχάριστο, τραγουδιστικό, *legato* τόνο στη γλώσσα αυτή. Συγκεκριμένα ο Bernac συσχετίζει τη γαλλική γλώσσα με τη μουσική λέγοντας: «στα γαλλικά, περισσότερο από κάθε άλλη γλώσσα, για να αποκτήσεις μια σωστή γραμμή, ένα σωστό *legato*, πρέπει κανείς να γεμίζει όλη τη διάρκεια κάθε νότας με τον ήχο του φωνήεντος», όπως και οι τραγουδιστές «να χρησιμοποιούν τα χείλια και τις γλώσσες τους» (Bernac 1970 όπως αναφέρεται στο Schuyler Fox 1974, 175-176).

Βαρύνουσα σημασία έχει η καθαρή εκφορά γενικά όλων των συμφώνων για την επίτευξη κυρίως των ψηλότερων νοτών όπως για παράδειγμα στη λέξη *tinte* που χρειάζεται να τονιστεί ιδιαίτερα το T (Bathori 1953 όπως αναφέρεται στο Haggans 1993, 57). Αντίστοιχα, στη φράση “*c’est l’extase*” έμφαση πρέπει να δοθεί στο “ta” όπως γράφει στο κείμενο του ο Debussy (Schuyler Fox 1974, 89) το οποίο προσεγγίζουν καλύτερα οι Urshaw και Stutzmann αφού οι άλλες δύο σοπράνο (οι οποίες είναι λαϊβ εμφανίσεις και βλέπουμε τη σκηνική τους παρουσία) η μία (Briot) ανοίγει στο α από το τα το στόμα και δίνει έμφαση στο φωνήεν πιο πολύ από το σύμφωνο ενώ η άλλη (Shafer) το έχει πολύ κλειστό. Κατά την Poston (Poston 1976, 47) η φράση “*c’est tous les frissons des bois parmi les étirements des brises*” θα εκτελεστεί με έμφαση σε κάθε συλλαβή σε «*στυλ ρετσιτατίβο*» (όπως επιδεικνύει και ο Debussy στο μουσικό κείμενο) μέσα σε ένα «*μουσικιστικό*» πλαίσιο και κλίμα. Με αυτή την άποψη συντάσσεται απόλυτα και ο Schuyler Fox (Schuyler Fox 1974, 89). Αύτη την άποψη φαίνεται να αναδεικνύουν πιο πειστικά οι Stutzmann και Collard με τον «τονισμό» σε κάθε σύμφωνο κάθε λέξης, γεγονός που συντελεί συνεπώς και στην ευκολότερη επίτευξη της ψηλότερης κάθε φορά νότας αφού υπάρχει έτσι διαφραγματική στήριξη. Για το τέταρτο τραγούδι, υποστηρίζει η Bathori, τη καθαρή *staccato* άρθρωση και τις «ξαφνικές αντιθέσεις στις δυναμικές» (Bathori 1953 όπως αναφέρεται στο Haggans 1993, 55).

Όσον αφορά το *portamento*, γενικά καμία τραγουδίστρια ορθώς δεν κάνει εκτενή χρήση γιατί αυτή η τεχνική σχεδόν εκλείπει στις μέρες μας και οι τραγουδιστές, σε αντίθεση με τις παλαιότερες ηχογραφήσεις, τείνουν να αποκτούν «εκφραστική εκφορά (του λόγου)» και περισσότερη «ομοιογένεια» στο ύφος (Toliver 1999, 149-150). Η χρήση του περιορίζεται μόνο σε συγκεκριμένα σημεία για να πετύχει κάποιο ιδιαίτερο σκοπό δηλαδή είτε για «δημηγορία (σύνδεση ή παράταση ήχων), συναίσθημα (αναστεναγμός), ή χαρακτήρα (μετάδοση χάρης ή κομψότητας)» (Toliver 1999, 138). Συνήθης είναι η χρήση του σε κομμάτια που εκφράζουν θλίψη. Για παράδειγμα, η μονωδός Stutzmann στο πρώτο τραγούδι στο μέτρο 16 και 39 κάνει ένα μικρό *portamento* ίσως λόγω του *dim.* που σημειώνει ως εκφραστικό μέσο ο συνθέτης στις συλλαβές *mu-res, gri-ses* και *ma-nte*, και λόγω της καθοδικής πορείας της μουσικής. Στη συλλαβή *ma-nte* κάνει και η Urshaw αλλά και στη συλλαβή *mien-ne* για να εντείνει τη συναισθηματική φόρτιση, ενώ οι άλλες 2 μονωδοί δεν κάνουν. Στο δεύτερο τραγούδι όλες οι τραγουδίστριες εκτός από τη Briot επιλέγουν να κάνουν στη λέξη “*reine*”, στην τελευταία λέξη της φωνής που διανύει το μεγάλο διάστημα ντο δίεση –ρε δίεση (7^η προς τα κάτω) για να τονίσουν τον πόνο που βιώνει ο ομιλητής. Και τέλος στο τέταρτο, η Urshaw επιθυμεί να κάνει μια μικρή, κομψή καμπύλη προς τα κάτω στο μέτρο 80 και προς τα πάνω στα μέτρα 85 και 88 πιθανόν για να

συνδέσει πιο όμορφα αυτές τις νότες ειδικά στο μέτρο 85 που εισάγεται καινούριο πιο αργό τέμπο. Στο μέτρο 88 κάνει την ίδια καμπύλη και η Shafer τονίζοντας ιδιαίτερα το τ, και κάνει και στο μέτρο 71 προς τα κάτω, ενώ η Briot δε κάνει πουθενά. Η Stutzmann στο μέτρο 88 δε κάνει αλλά παίρνει λίγο χρόνο για το “tinte” και προτιμά και αυτή σαν τη Shafer στο μέτρο 71 αλλά και στο “tournez” που εισάγει το *le double plus lent* γιατί εισάγεται καινούριο τέμπο.

Γ) Φραζάρισμα- δυναμικές- ερμηνεία φωνής και πιάνου- πεντάλ

Σε γενικό πλαίσιο, η φωνή της Urshaw φαίνεται να έχει την πιο επιθυμητή χροιά και τον πιο ελαφρύ και ονειρικό χαρακτήρα (πρώτη ένδειξη του Debussy “*rêveusement*”= ονειρικά) που συμπερασματικά απορρέει από τις παραπάνω συνολικές αρχές του ιμπρεσιονιστικού κινήματος, σε αντίθεση με τη Stutzmann η οποία είναι άλλο και για τις ανάγκες της φωνής της έχει μεταγραφεί το κείμενο του Debussy. Αυτή η πρωτοβουλία ίσως βαραίνει σε μικρό βαθμό το ύφος του έργου επειδή η φωνητική έκταση είναι πιο χαμηλή και επειδή ταυτόχρονα το ηχόχρωμα της Stutzmann είναι πιο κατάλληλο για άλλου είδους τραγούδια ή οπερατικά απόσπασμα που απαιτούν μια πιο δραματική φωνή.

Μια συχνή εκφραστική παράμετρος που χρησιμοποιούν οι μονωδοί είναι το *vibrato*, αντίστοιχο χαρακτηριστικό και των εγχόρδων οργάνων, το οποίο συμβάλλει στην «χαλάρωση» της φωνής καθώς και στην ελεγχόμενη εκπνοή. Μετριασμένη χρήση κάνει η Urshaw που είναι πιο πετυχημένη από της Shafer ή της Briot που μοιάζουν να ερμηνεύουν οπερατικό απόσπασμα παρά ένα πιο λιτό και «ελαφρύ» τραγούδι.

1^ο κομμάτι

Το σημαντικότερο σε αυτά τα τραγούδια για να αναδειχθεί η ομορφιά τους είναι το σωστό φραζάρισμα ανάλογα τη μελωδική καμπύλη. Η Urshaw εκτελεί πολύ όμορφα τις φράσεις με σιγανά κλεισίματα και με *crescendo* που δεν φτάνει το *mf* αλλά όντως το *p* (μέτρα 7-8) που επιθυμεί ο συνθέτης, ενώ η Briot παρόλο που κλείνει όμορφα τις φράσεις τα *crescendi* της κορυφώνουν τη μελωδία και η φωνή γίνεται αρκετά δυνατή σε επίπεδο *mf*, εκτός του πλαισίου του Debussy. Στη πρώτη και δεύτερη σελίδα του κομματιού (μέτρα 1-32) οι μόνες ενδείξεις δυναμικών είναι *p/pp*. Στη τρίτη σελίδα εμφανίζεται το πρώτο *sf* στο μέτρο 36 και γενικά το επίπεδο έντασης φτάνει μόλις το *mf*. Ο Debussy αποσκοπεί οι διακυμάνσεις λοιπόν της έντασης να αφορούν το φάσμα *pp-mf* την οποία παρατήρηση διαχειρίζονται συνολικά καλύτερα οι Urshaw-Levine και Shafer-Li λόγω και του πιο «ήπιου» ηχοχρώματος τους και της ευπλαστότητας της φωνής τους.

sourd des caï - loux. C'ette à - me qui se la -
 wave of the brook. You faint la - ment ev - er
 - men - te En cet - te plain - te dor - man - te C'est la nô - tre, n'est - ce pas? La
 ring - ing, you doleful soul soft - ly sing - ing through the dark - ness, it is ours: 'tis
 - scen - - do - - do *mf* *dim.* *pp* murmuré
 mien - ne, dis, et la tien - - ne Dont s'ex - ha - le l'humble an - tien - ne Par ce
 thine - mine, ev - er float - - ing, humb - ly pray - ing, fond - ly gloat - ing on the
 - scen - - do
 tiè - de soir tout bas. *ppp* *m.g.* *m.g.* *m.g.* *m.d.*
 love - ly eve - ning hours.

E. 1422 F. (1)

Εικόνα 3.6 : πρώτο τραγούδι, δυναμικές μέχρι *mf*, εμφάνιση πρώτου *sf*

Η ανάσα που παίρνει η Urshaw μετά τη λέξη “c'est” (μέτρο 15) ταιριάζει ιδιαίτερα με το μουσική και το κείμενο αφού η λέξη αυτή έχει και τονισμό και ακολουθεί μια παύση δεκάτου έκτου και κόμμα στο κείμενο όποτε η παύση αυτή νοείται ως ρητορική. Την ίδια ανάσα παίρνει και η Stutzmann εύστοχα. Η Shafer είναι η μοναδική που παίρνει ανάσα στο μέτρο 12 μετά το *bois* η οποία, παρόλο που από τη μουσική επιφάνεια διακόπτεται το *legato*, φαίνεται σαν να διακόπτει τη λεκτική ροή της φράσης. Στο μέτρο 17 η Stutzmann εκτελεί υπερβολικά αργά τα ρε και χρησιμοποιεί πολύ το διάφραγμα της οριακά χωρίζοντας κάθε συλλαβή η οποία απόφαση δημιουργεί ίσως μια αίσθηση στατικότητας

στη λεκτική και μουσική ροή, και τελειώνει παράλληλα πιο εύκολα ο «αέρας» για τη φωνή. Στο ίδιο σημείο η Urshaw δεν τονίζει τόσο κάθε συλλαβή και κοιτάει περισσότερο την ολότητα της φράσης κάνοντας επιβράδυνση στις 2 προτελευταίες νότες και θεωρώντας *levare* (ώθηση) την τελευταία για το ρε δίεση, που δείχνει συνολική συνοχή όπως αντίστοιχα και η Shafer κάνει βαθμιαία επιβράδυνση μακραίνοντας εμφανώς τη τελευταία νότα πριν το ρε δίεση ενώ η Briot κάνει ανεπαίσθητα σχεδόν *ritenuto*.



Εικόνα 3.7: πρώτο τραγούδι μέτρα 17-18

Επιπλέον, στη φράση “cela ressemble... expire” αντίστοιχα η Stutzmann είναι η μοναδική που δε παίρνει στη μέση της φράσης (“doux”) ανάσα και αποδίδεται έτσι το νόημα του στίχου.

Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει να παρατηρήσει κανείς πώς γίνεται από κάθε μονωδό η μετάβαση σε μεγάλο διάστημα του μελωδικού περιγράμματος. Για παράδειγμα στο μέτρο 23-24 το διάστημα οκτάβας σολ δίεση –σολ δίεση επιτυγχάνεται με το τονισμό του συμφώνου “I” (La) , με ένα μικρό *rubato* και με τη συχνή τεχνική *messa di voce* (δηλαδή την εκφορά της νότας με σιγανή φωνή μετά τη δυνάμωση της και ξανά τη σίγαση της) , τεχνική που χρησιμοποιείται κατά κόρον και έχει τις ρίζες της στο μπαρόκ (συγκεκριμένα χρησιμοποιούνταν στα έγχορδα της εποχής) και την οποία ο Debussy ενστερνίζεται. Αυτό το διάστημα οκτάβας, λοιπόν φαίνεται να το επιτυγχάνει καλύτερα η Shafer και η Urshaw σε αντίθεση με τη Briot που ζορίζει αρκετά τη φωνή της επιλέγοντας ένα πολύ γρήγορο τέμπο με αποτέλεσμα το σολ δίεση να ακουστεί πιο ψηλά από ότι είναι, αφού δεν παίρνει τον απαραίτητο χρόνο από το ένα σολ στο άλλο.

Poco a poco animato

-semble - au cri doux Que l'herba-gi-tée ex-pi-re / dark-ness is call-ing, plaint of pet-als slow-ly fal-ling

di-mi-nu-en-do *molto*

Εικόνα 3.8: πρώτο τραγούδι μέτρα 23-24

Όσον αφορά το πιανιστικό κομμάτι των τραγουδιών, πολύ σημαντικό τεχνικά είναι το θέμα του «τουσέ» και του πεντάλ, όπως αναφέρθηκε πριν. Συγκεκριμένα σημεία που απαιτούν ένα πολύ μαλακό τουσέ και φλατ δάχτυλα με μικρές κινήσεις για *legato* αποτελούν τα εισαγωγικά μέτρα (μέτρα 1-10) που είναι ενδεδειγμένη η χρήση του πεντάλ κατά το 1 τέταρτο περίπου για τη αποφυγή μίξεων αρμονιών με συχνές αλλαγές και της σουρντίνας για την δημιουργία του πιο σιγανού ήχου (Schuyler Fox 1974, 88-89). Αυτό εκτελεί πιο πειστικά η πιανίστα Collard που δείχνει πολύ όμορφα και βαθμιαία τη μείωση της έντασης από την καθοδική μελωδική πορεία, σε αντίθεση με τη πιανίστα Li που, παρόλο που χρησιμοποιεί τον καρπό της για υποβοήθηση, χρησιμοποιεί μόνο το πεντάλ για το *legato* και είναι φανερό από το βίντεο ότι δεν εναλλάσσει το 4^ο και 5^ο δάχτυλο για να το πετύχει και δαχτυλικά. Στο *un poco mosso* την πραγματικά οριζόντια σκέψη αυτών των συγχορδιών που εναρμονίζουν τη φωνή την αντιλαμβάνεται η Li εκτελώντας και το *messa di voce* του Debussy στο μέτρο 14-15.

A Miss Mary GARDEN, inoubliable Mélisande
cette musique (déjà un peu vieille) en affectueux et reconnaissant hommage

ariettes oubliées

Claude DEBUSSY

Paul VERLAINE
English words by M.-D. Calvocoressi

I

*Le vent dans la plaine
Suspend son haleine*
(Favart)

CHANT

Lent et caressant

trêcement

pp

C'est l'ex - ta - se lan-gou - reu - se
Lon - quid rapt - ure, bliss of dream - ing,

PIANO

pp

p

C'est la fa - tigue a - mou - reu - se
When pal - lid moon - rays are stream - - - ing.

pp

Un poco mosso

pp

C'est tous les fris - sons des bois Par - mi le trein - te des bri - ses C'est, vers les ra -
Loce is wear - y; now the for - est gent - ly waves in the breeze. _____ Hark, a choir of

pp

Copyright by E. Fromont 1913.
Editions Jean JOBERT, 44, Rue du Colisée, Paris

E. 1492 F. (1)

Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et
d'arrangements réservés pour tous pays y compris
la Suède, la Norvège et le Danemark.

Εικόνα 3.9: πρώτο τραγούδι πρώτη σελίδα

Στο σημείο όπου φωνή και πιάνο αντικατοπτρίζονται (μέτρα 24-27) το αναδεικνύει καλύτερα και πάλι η Collard ενισχύοντας ουσιαστικά τη φωνή και βλέποντας πιο οριζόντια το μελωδικό περίγραμμα σχηματίζοντας έτσι μεγαλύτερη φράση. Το διαφορετικό στοιχείο που έχει η Li από τους άλλους πιανίστες είναι η μικρή επιτάχυνση με crescendo στο μέτρο 35 που φαίνεται να αντιλαμβάνεται αυτή ως levare για την επόμενη φράση και όχι ως

κατάληξη της προηγούμενης. Επιπλέον είναι πολύ ωφέλιμη για τη φωνή η επιτάχυνση στα μέτρα 43-45 (στα πλαίσια του *roco a roco animato e cresc.*) για να μη τελειώσει η ανάσα της μονωδού σε μια τόσο ψηλή τεσσιτούρα και να γίνει έτσι μεγαλύτερη και *legato* η φράση.

Σημαντικό το *sempre dolcissimo* δηλαδή να παραμείνει «ελαφριά» η φωνή στο μέτρο 29, στοιχείο πολύτιμο για όλες τις κορυφώσεις της μουσικής. Εκεί απαιτείται σωματική ηρεμία και από τη πιανίστα και από τη μονωδό που από το βίντεο των Briot-Lambert φαίνεται αντιθέτως ένταση σωματικά. Επίσης, στο μέτρο 36 η Stutzmann επιλέγει να πει το “cette” ως όγδοο και όχι ως δέκατο έκτο όπως δείχνει η πάρτα που θεωρώ ότι είναι καλόγουστο και μέσα στο πλαίσιο της «έντασης» του σημείου.

Ακόμα ένα άξιο αναφοράς στοιχείο της ηχογράφησης Urshaw-Levine είναι το γεγονός ότι στη φράση “n'est-ce pas” (μέτρο 41) οι νότες που τραγουδάει είναι λα-ρε –ντο αντί λα-ντο-ντο που αποτελεί πρακτική παλαιότερης εποχής (χρονολογείται από το μπαρόκ) να τραγουδιέται δηλαδή η πρώτη νότα ως αποτζιατούρα για τη δεύτερη. Και οι 4 τραγουδίστριες επιπρόσθετα, κορυφώνουν πολύ σωστά την συναισθηματικά φορτισμένη λέξη “tienne” (δική σου) που αποτελεί και τη ψηλότερη και δυνατότερη νότα όλου του κομματιού (λα).

The image shows a musical score for a song, likely from a French opera. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in French and English. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *p*, *poco a poco animato*, *mf*, *dim.*, *pp*, *ppp*, and *molto rit. e morendo*. The piano part features complex textures with arpeggiated figures and sustained chords. The vocal line is melodic and expressive, with some passages marked *pp* and *murmuré*. The score ends with a double bar line and the number 3 in the top right corner.

Εικόνα 3.10: πρώτο τραγούδι τελευταία σελίδα

2^ο κομμάτι

Στο δεύτερο τραγούδι, στη πρώτη φράση της φωνής η Urshaw παραλλάσσει λίγο το μουσικό κείμενο και τη συλλαβή “la” (“sur la ville”) τη τραγουδάει ως όγδοο και όχι ως τέταρτο σαν το άρθρο να οδηγεί όντως στη λέξη “ville”, η οποία παραλλαγή δικαιολογείται νοηματικά αλλά θα είχε περισσότερο νόημα να γίνει τουλάχιστον ακόμα μια φορά για παράδειγμα στο μέτρο 36-37 που έχει την ίδια «λειτουργία». Στην ίδια φράση το “messa di voce” στο “il pleure” είναι εξαιρετικό γιατί γίνεται βαθμιαία, και την εκτελεί με μία ανάσα όπως και η Stutzmann.

Αν η μεγάλη φράση “Quelle est cette langueur qui répète mon cœur” μπορεί να τραγουδηθεί με μία ανάσα, είναι καλύτερο (αλλά όχι αναγκαίο) και ευκολότερο να πάρει μια όμορφη καμπύλη και να κορυφωθεί στο σολ» κατά τον Bernac (Bernac 1970 όπως αναφέρεται στο Schuyler Fox 1974, 95), η οποία άποψη όμως δεν πρέπει να αποτελεί επιλογή κατά κόρον γιατί η χρήση *portamento* για την επίτευξη ψηλών νότες τείνει συνεχώς να μειώνεται. Σε αυτή τη φράση η Urshaw αλλάζει πολύ εύστοχα το χρώμα της φωνής της και όντως τη τραγουδάει με μία ανάσα όπως και η Stutzmann και έτσι δε κομματιάζουν τη φράση ούτε διακόπτουν τη λεκτική ροή. Στη κορύφωση λοιπόν της φράσης η φωνή για να βγει αβίαστα είναι καλό να δοθεί έμφαση στο σύμφωνο “q” (να θεωρηθεί ως *levare* δηλαδή σαν ώθηση για το φωνήεν «ι»). Αυτό δεν φαίνεται να εκτελείται εύστοχα από τη Briot που δε προφέρει καθόλου το σύμφωνο και δυσκολεύει την επίτευξη της ψηλής νότας.

5

-gueur Qui pé - nè -
 -part gloom and grief

- tre mon cœur
 to my heart.

p *p* *piu p*

Εικόνα 3.11: δεύτερο τραγούδι, φράση “Quelle est cette langueur qui rénète mon cœur”

Πολύ ενδιαφέρον έχει η σύγκριση των ηχογραφήσεων όσον αφορά το *plus lent* καθώς έχουν αρκετά μεγάλη απόκλιση γιατί το εκάστοτε ντουέτο ξεδιπλώνει διαφορετικά τη δημιουργικότητα του σύμφωνα με την ένδειξη *ad libitum*. Η Urshaw προφέρει τους στίχους με πολύ σιγανή φωνή σχεδόν ψιθυριστά και τη λέξη “Quoi!” με απορία, με αυτοσχεδιαστικό- ονειρικό χαρακτήρα και η αναμετάβαση γίνεται σταδιακά και ομαλά από το πιάνο ενώ η Briot επιλέγει ένα πιο γρήγορο τέμπο και είναι πιο δυνατή η ένταση της φωνής της με παράλληλα την αναμετάβαση από το πιάνο να γίνεται κατευθείαν και απότομα. Πιο γρήγορο τέμπο και πιο δυνατή φωνή υιοθετεί και η Shafer και ερμηνεύει τη λέξη “Quoi!” με πιο «θυμωμένο» ύφος, μάλλον λόγω της φράσης “nulle trahison” που ακολουθεί. Η Stutzmann, τέλος, έχει πιο «απαγγελτικό» ύφος σαν να ερμηνεύει ρετσιτατίβο σε όπερα, και η αναμετάβαση από το πιάνο και πάλι γίνεται απότομα. Προτιμότερο είναι η μετάβαση να γίνει πιο ομαλά καθώς ο συνθέτης βάζει το “revenez au 1er mouvement” 4 μέτρα πριν το 1er tempo.

Ο συνθέτης στο μέτρο 65-66 απαιτεί μια μεγάλη επιβράδυνση (“molto rallentando”) για νοηματικούς λόγους και αμέσως μετά το αρχικό τεμπο έτσι ώστε η φωνή να αντέξει για 6 μέτρα με μία ανάσα. Τη μεγαλύτερη επιτάχυνση για τη τραγουδίστρια τη κάνει η Li ενώ πιο αργή εκδοχή αυτών των μέτρων είναι από την Urshaw.

9

F. 1422 F. (2)

Εικόνα 3.12: δεύτερο τραγούδι, τελευταία σελίδα

Όσον αφορά το πιανιστικό κομμάτι, στην ηχογράφηση των Shafer-Li το πιάνο ελέγχει συνολικά την πολυφωνία πιο πλήρως από τις άλλες παρακολουθώντας κάθε επιμέρους φράση οριζόντια παρόλη τη δυσκολία του κειμένου, για παράδειγμα η Li δίνει τη δέουσα σημασία στη πορεία της μεγάλης μελωδικής γραμμής στα μέτρα 11-18 και συμπληρώνει εξαιρετικά τη φωνή όπως και στα μέτρα 39-46 που η γραφή είναι αρκετά δεξιοτεχνική για

το πιάνο. Στην ηχογράφιση των Urshaw-Levine θεμιτό θα ήταν ο πιανίστας να αναδεικνυε λίγο περισσότερο τις διαφοροποιήσεις στο *p-crescendo-p* τονίζοντας τη «κυματοειδή γραμμή» της μουσικής του πιάνου όπως εκτελεί πολύ όμορφα στη φωνή η Urshaw. Στην ηχογράφιση των Briot-Lambert, η τελευταία αντιμετωπίζει το κείμενο πολύ δεξιοτεχνικά και παίζει αρκετά δυνατά καλύπτοντας κάποιες φορές τη φωνή ειδικά στο τέλος του κομματιού που το πιάνο είναι σόλο και δεν τηρεί τα *diminuendo* που επιθυμεί ο Debussy (μέτρα 7-10, 27-30, 76-80). Επίσης οι κινήσεις της Lambert και δαχτυλικά και σωματικά εν γένει είναι μεγάλες και δε βοηθούν στην επίτευξη του *pp* και της μαγείας στον ήχο. Το πεντάλ είναι αρκετό σε ποσότητα, σε αντίθεση με της Stutzmann που η πιανίστα βάζει ελάχιστο πεντάλ και το αποτέλεσμα συνεπώς βγαίνει πολύ ξερό γιατί αυτό το κομμάτι επιζητά το πεντάλ για να συνδέσει τις αρμονίες (το *legato* δεν τηρείται, οι μεγάλες φράσεις κομματιάζονται, δεν είναι πλέον ενιαίες και δεν προσομοιάζει το κομμάτι τόσο μονοτονία της βροχής). Το “*un peu en dehors*” και οι 4 πιανίστες το αναδεικνύουν εξαιρετικά δείχνοντας τη σημασία που δίνουν στην άρτα.

4^ο κομμάτι

Βασικό είναι το θέμα της μουσικής άρθρωσης στο εν λόγω τραγούδι για την απαιτούμενη ενέργεια στην εκτέλεση που δημιουργείται διαμέσου της *staccato* άρθρωσης. Στα μέτρα 11-12, 15-16 ο Debussy δε γράφει *staccato* άρθρωση όποτε πολύ σωστά η Urshaw δίνει σε κάθε συλλαβή λίγο περισσότερη διάρκεια σαν *portato*. Και στο μέτρο 20 που επιζητείται το *legato* διαμορφώνει τη φωνή της πιο λυρικά, όπως και στο μέτρο 41. Αναλόγως κινείται και η Stutzmann. Η Briot δεν εναλλάσσει σχεδόν καθόλου την άρθρωση ενώ η Shafer τραγουδάει *legato* βγαίνοντας εκτός ύφους σε κάποια σημεία. Από το *tempo ritenuto* εμφανίζονται μεγαλύτερες λεγκατούρες σε αντιστοιχία με τα προηγούμενα τραγούδια που και οι 4 εκτελούν εύστοχα.

Έμφαση πρέπει να δοθεί στη διαφορά δυναμικής από *forte* σε *mezzo piano* στο “*Tournez tournez bons chevaux des bois*” την οποία πιθανόν εκτελεί καλύτερα η Shafer, διότι οι υπόλοιπες έχουν σχεδόν ίδια αντιμετώπιση στα 2 μέτρα. Στο μέτρο με την ένδειξη *discrètement* η εκτέλεση της Urshaw ίσως είναι η ιδανική γιατί έχει και παιχνιδιάρικο χαρακτήρα (που υποδηλώνεται έμμεσα από το στίχο -> κλείνει το μάτι) και είναι όντως «διακριτική» με σιγανότερο ήχο από προηγουμένως, σε αντίθεση με τη Shafer που δε κάνει ιδιαίτερη διαφοροποίηση. Η Stutzmann χρησιμοποιεί περισσότερο το διάφραγμα της για να πετύχει το χαρακτήρα αυτό.

The image shows the first system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in French and English. The first line of music includes the lyrics: "Tour - nez, tour nez, O whirl and twirl, tour nez, and twirl, f léger". The second line includes: "bons chevaux de bois Tour - nez cent tours tour - nez mil - le tours Tour - gay mer - ry - go - round thy wood - en chary - ers, whirl - er bound? O". The third line includes: "- nez sou - vent et tournez toujours Tour - nez tour - nez au rond a - gain, whirl and twirl in vain, give joy and pride to". Dynamic markings include *f*, *sf*, *f léger*, *mp*, *p*, *ff*, and *mf*.

E. 1422 F. (4)

Εικόνα 3.13: τέταρτο τραγούδι πρώτη σελ, εναλλαγές σε δυναμικές και άρθρωση

Στο μέτρο 39 οι σίχοι διακατέχονται από μια ειρωνεία και αυτό είναι έκδηλο και στην απόδοση της Shafer που πολύ θεατρικά με τις κινήσεις και το πρόσωπο της το τονίζει. Και η Briot είναι θεατρική αλλά δείχνει περισσότερο θυμό παρά σαρκαστικό χαρακτήρα, ενώ η Stutzmann χρησιμοποιεί και πάλι το διάφραγμα για να τονίσει τις συλλαβές με τονισμό (nant- sou-be-ve –te- ma-fou) και να δείξει έτσι το επιθυμητό ύφος. Στο μέτρο 59 και εξής πολύ ανάλαφρη χροιά έχει η Briot και η Urshaw, με τη Briot στο μέτρο 84 και 85 να μη προφέρει καθαρά τα σύμφωνα για χάριν της αέρινης εκφοράς των συλλαβών που θεωρώ ότι ταιριάζει στο συγκεκριμένο σημείο για το φραζάρισμα, πράγμα που η Urshaw δε συμμερίζεται, ενώ οι άλλες δύο μονωδοί έχουν πιο δραματικό ύφος με αρκετό *vibrato* που ταιριάζει περισσότερο σε όπερες. Πάντως σε αυτό το λυρικό τμήμα και οι 4 μονωδοί προσέχουν τις μεγάλες ενιαίες φράσεις που σχηματίζουν τον ονειρικό χαρακτήρα και που δεν χρησιμοποιεί τόσο συχνά ο Debussy αφού δεν αποσκοπεί στη φωνητική δεξιοτεχνία και αντοχή.

Εικόνα 3.14: τέταρτο τραγουδι μέτρα 39-42

Το πιάνο ξεκινάει ενεργητικά από την αρχή με μία τεράστια τρίλια στο αριστερό σε *ff* δυναμική, και δεξιοτεχνικά πετάγματα στο δεξί στα μέτρα 7 με 8, που απαιτούν μικρή οριζόντια κίνηση προσέχοντας το κέντρο βάρους του χεριού να είναι το σημείο κάτω από τον αγκώνα, που είναι ιδιαίτερα πετυχημένα από τον Levine. Στη ζωντανή ηχογράφηση των Briot-Lambert είναι δυνατό να διακρίνει κανείς τα χέρια της Lambert που απλοποιεί τα μέτρα 6-8 παίζοντας τη μπάσα νότα σι που θα έπαιζε το δεξί με το αριστερό αρκετά εμφανώς χάνοντας έτσι σε ενέργεια και στόμφο όμως. Οι υπόλοιποι 3 πιανίστες πετυχαίνουν τον όγκο ήχου και την άνεση που χρειάζεται σε αυτό το σημείο. Στο μέτρο 9 ο Debussy υποδεικνύει την ένδειξη “*leger*” (ελαφρύ) που είναι προτιμότερο να είναι στο νου των εκτελεστών σε όλο το κομμάτι ειδικά στο πιανίστα γιατί είναι πολύ εύκολο να βαρύνει λόγω των πολλών νοτών και της δεξιοτεχνικής γραφής. Όλο πρέπει να είναι αέρινο κατά το Debussy, που το πετυχαίνει πραγματικά ο Levine γιατί η Lambert το ερμηνεύει αρκετά

βαριά όπως και η Collard ενώ εκ δια μέτρου αντίθετη ερμηνεία ανήκει στη Li που μετά βίας ακούγεται! Ως πιανίστα σε αυτά τα σημεία προτείνω τη κίνηση αμιγώς του καρπού και όχι των δαχτύλων διότι όλοι οι φθόγγοι είναι συγχορδιακοί και συνεπώς συνίσταται μια ενιαία κίνηση στα γκρουπ των 8 νοτών (μέτρο 9 και εξής). Ακόμα και τα όμοια ρυθμικά σχήματα δίνουν έμφαση στην ομοιογένεια που επιζητά ο Debussy στο ύφος.

Όσον αφορά το πεντάλ, από το μέτρο 17 μέχρι το 26 η Collard τα εκτελεί πιο *secco* δίνοντας έμφαση στις *staccato* συγχορδίες του μπάσου ειδικά στα μέτρα 25-26 ενώ οι άλλες 3 εκτελέσεις δεν έχουν τόσο ξερό αποτέλεσμα όπως για παράδειγμα της Lambert που φαίνεται από το βίντεο ότι βάζει «σταγόνες» πεντάλ στις μπάσες συγχορδίες και υποστηρίζει και με τα δάχτυλα. Γενικά σε αυτό το κομμάτι συστήνεται η επιφυλακτική χρήση του πεντάλ ως μέσο υποστήριξης ήχου και όχι ως συνδετικός κρίκος αρμονιών εκτός από το τελευταίο μέρος, το *le double plus lent*. Σε αυτό στα *tremoli* τα δάχτυλα επιθυμητό είναι ίσα να κουνιούνται και να μη σηκώνονται καν από το πληκτρολόγιο πάλι με κίνηση του καρπού για να πετύχει ο πιο σιγανός μαγικός ήχος. Ενδείκνυται σε αυτό το τελευταίο μέρος του κομματιού, αυτό της αναπόλησης, η χρήση σουρντίνας για την αλλαγή ηχοχρώματος, που φαίνεται από τα πόδια της Li στο βίντεο.

The image shows a musical score for the song "le double plus lent" by Debussy. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The tempo is marked "a Tempo (le double plus lent)". The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line includes the following lyrics: "Où - - - n'ait-il, tout - tout! Le ciel en vo - leurs D'actes en". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, creating a shimmering, tremolo-like effect. The score is numbered "E. 1422 F. (4)" at the bottom.

Εικόνα 3.15 : τέταρτο τραγούδι "le double plus lent "

4.Επίλογος-Συμπεράσματα έρευνας

4.1 Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε να παρουσιαστούν ερμηνευτικές προτάσεις των τραγουδιών *Ariettes oubliées* μέσω συγκριτικής μελέτης 4 σύγχρονων ηχογραφήσεων, που αποσκοπούν να φανούν χρήσιμες για τους νεαρότερους ερμηνευτές, ώστε να μνηθούν στο ιμπρεσιονιστικό στυλ και να αρχίζουν σταδιακά να αποκτούν εμπειρία στο συγκεκριμένο πεδίο. Αποκαλύφθηκαν ποικίλες διαφορές αλλά και ομοιότητες στο ύφος, το tempo, την άρθρωση και το φραζάρισμα των εκτελεστών τόσο στη φωνή όσο και στο πιάνο. Σύμφωνα με τις παραπάνω παραμέτρους, δεν υπάρχει μία μοναδική, απόλυτη εκτέλεση που να συνδυάζει τα πάντα επαρκώς γιατί η καθεμία υπερτερεί σε διαφορετικά σημεία και παραμέτρους. Είναι δεδομένο ότι για την επιλογή μίας επεμβαίνει το προσωπικό γούστο του κάθε ακροατή. Η καλή ερμηνεία ενέχει ένα γόνιμο συγκερασμό των στοιχείων από όλες τις ηχογραφήσεις. Είναι καθήκον του κάθε εκτελεστή να αντιμετωπίζει όμως τις ερμηνευτικές προτάσεις που προσφέρουν οι ηχογραφήσεις με κριτική σκέψη και σε αναλογία με το μουσικό κείμενο.

Συγκεφαλαιωτικά λοιπόν, είναι θεμιτό η φωνή να είναι «ανάλαφρη» με εύπλαστες κορυφώσεις, οι δε κορυφώσεις να είναι πιο έντονες σε αναλογία με τη συναισθηματική φόρτιση του κειμένου παρόλα αυτά να υπάρχει εσωτερικότητα στην ερμηνεία. Σημαντικό είναι να υπάρχει σωματική και ψυχική ηρεμία και από τους 2 εκτελεστές όπως και ομοιογένεια στο ύφος, να χρησιμοποιείται *rubato* αλλά έμμετρο δίχως να χαλάει τη συνοχή της μουσικής και με σκοπό την αλλαγή χρώματος ανάλογα την εικόνα που περιγράφεται από το κείμενο και οι φράσεις να είναι αυτοσχεδιαστικές, κυματοειδείς και *legato* ως επί το πλείστον αλλά όχι ιδιαίτερα μεγάλες. Όσον αφορά την λεκτική άρθρωση, να είναι πολύ καθαρή ιδιαίτερα τα σύμφωνα και οι παύσεις του κειμένου να λαμβάνονται υπόψη για την ερμηνεία ως ρητορικές. *Portamenti* να χρησιμοποιούνται με φειδώ με σκοπό να ελεγχθεί καλύτερα η τονική ακρίβεια σε σύνδεση μεγαλύτερων διαστημάτων ή ως καλλωπιστικό στοιχείο ή ως εκφραστικό μέσο για συναισθηματική ένταση.

Στο πιανιστικό τομέα, το πεντάλ να είναι αρκετό και να συνδέει τις αρμονίες τη μια μέσα στην άλλη, αλλά όχι μέχρι το τέλος του πατημένου, όπως και το αριστερό πεντάλ να χρησιμοποιείται σε μεγάλο ποσοστό κυρίως για την αλλαγή χρώματος. Τα δάχτυλα να κάνουν μικρές κινήσεις σαν να χαϊδεύουν το πληκτρολόγιο ή ακόμα και να μη σηκώνονται καθόλου από τα πλήκτρα και να χρησιμοποιείται περισσότερο ο καρπός για την διαμόρφωση των φράσεων σε πιο ενιαίες κινήσεις και να περιστρέφεται σε ορισμένες περιπτώσεις όπως για παράδειγμα στο ρυθμικό σχήμα δεκάτων έκτων «της βροχής» στο δεύτερο τραγούδι και στο ρυθμικό σχήμα τριακοστών δευτέρων στο τέταρτο τραγούδι.

Συνοψίζοντας, και στο πιάνο και στη φωνή που αλληλεπιδρούν συνεχώς όντας μουσική δωματίου, η ερμηνεία να είναι λιτή και απέριτη και με ακρίβεια (ειδικά ρυθμική) στο μουσικό κείμενο χωρίς στολίδια και τάση για δεξιοτεχνία.

4.2. Όρια -Περιορισμοί έρευνας

Μία έλλειψη της παρούσας εργασίας είναι ότι αρκετές από τις διατριβές που χρησιμοποιήθηκαν παραπέμπουν στο βιβλίο της Jane Bathori και της Leon Vallas τα οποία δυστυχώς δε μπόρεσα να βρω λόγω του γεγονότος ότι είναι πολύ παλιά και δεν ήταν κάπου διαθέσιμα, οπότε οι αναφορές που γίνονται σε αυτά είναι αναγκαστικά δευτερογενείς, αλλά το καλό με το βιβλίο της Bathori είναι ότι η διδακτορική διατριβή της καθηγήτριας Haggans ενέχει την ακριβή μετάφραση του από τα γαλλικά στα αγγλικά. Επίσης η παρούσα εργασία ασχολείται μόνο με σύγχρονες ηχογραφήσεις όχι με ηχογραφήσεις της εποχής του Debussy, οι οποίες πιθανό να μην είναι τόσο αξιόπιστες καθώς το ύφος παλαιότερα ήταν πολύ διαφορετικό από το τώρα. Η εργασία απευθύνεται σε ένα πιο καλλιεργημένο, μουσικό κοινό, με γνώσεις πάνω στο τομέα και κυρίως στο γαλλικό τραγούδι και έχει σκοπό να αναλύσει ερμηνευτικά 3 από τα 6 τραγούδια της συλλογής. Επιλέχθηκαν 3 από αυτά γιατί από τη μία πλευρά το όριο λέξεων δεν επέτρεπε την εξονυχιστική ανάλυση όλων και επειδή από την άλλη, αυτά τα 3 αντιπροσωπεύουν και τα 6 της συλλογής δίνοντας μια πλήρη εικόνα της μεταχείρισης του μουσικού υλικού από το συνθέτη. Συγκεκριμένα, το πρώτο αποτελεί το «προοίμιο-πρελούδιο» όλων, καθώς παρουσιάζει το ατμοσφαιρικό «κλίμα» που θα επικρατήσει. Το τέταρτο επιλέχθηκε γιατί ενέχει πιο δεξιοτεχνικό χαρακτήρα και ενέργεια από τα άλλα και είναι γραμμένο σε πιο γρήγορο τέμπο και το δεύτερο ακριβώς για να εντείνει την αντίθεση με το τέταρτο αφού είναι πιο στατικό και ήρεμο.

-----*

Ανοικτό παραμένει το ερώτημα: ποια από τις 4 ηχογραφήσεις θα επέλεγε ο ίδιος ο Debussy ως την πιο «ικανοποιητική» για το δικό του στυλ; Ποτέ δεν θα μάθουμε! Θα ήθελα να κλείσω την παρούσα εργασία με τα εξαιρετικά λόγια του για την τελειότητα των εκτελέσεων των καλλιτεχνών και τη στάση του ενδεχομένως απέναντι στη ζωή εν γένει: «[...] Ας είμαστε ικανοποιημένοι με ερμηνείες που είναι (οι) πιο παρηγορητικές χάρις την αθάνατη ομορφιά τους.» (Vallas 1929 όπως αναφέρεται στο Schuyler Fox 1974, 160).

Κατάλογος αναφορών (Βιβλιογραφία)

“Ariettes oubliées|Song Texts, Lyrics & Translation”. *Oxford Lieder*. Προσπελάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2022. <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2809>

“Astral Artists \ Debussy "Ariettes oubliées"”. Προσπελάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2022. <https://youtu.be/zlccbGjGfY>

Bernac, Pierre. 1970. *The Interpretation of French Song*. New York: Praeger Publishers Inc.

Bannerman, Betty, ed. 1989. *The Singer as Interpreter: Claire Croiza's Masterclasses*. London: Gollancz.

Bathori, Jane. 1953. *Sur l'interprétation des melodies de Claude Debussy*. Paris: Les Editions ouvrières.

Chambers Turner, Louise. 1960. “Acquiring the essences of the “Ariettes oubliées” by Claude Debussy”. Thesis, Ohio State University.

“Claude Debussy - Ariettes oubliées (1887)”. Προσπελάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2022. <https://youtu.be/3YdMUVTyDwk>

“Claude Debussy : Ariettes oubliées (Chloé Briot / Elsa Lambert)”. Προσπελάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2022. <https://youtu.be/gickD6wtVJQ>

“CLAUDE DEBUSSY & MARY GARDEN (historical recordings, 1904)”. Προσπελάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2022. https://youtu.be/Y-c_uYp0qI

Debussy, Claude. 1913. *Ariettes oubliées*. Paris: E.Fromont.

Dumesnil, Maurice. 1940. “New insights to the mastery of Debussy.” *Etude* 58, (May): 344.

Eyestone, Emily. 2014. “Blurred Lines: Exploring Poetic and Musical Subjectivity in Verlaine and Debussy's *Romances sans paroles*”. Thesis, College of William and Mary.

Gerig, Reginald. R. 2007. *Famous Pianists and Their Technique*. Bloomington: Indiana University Press.

Haggans, Kathryn C. T. 1993. “A study of the performance style of Jane Bathori and other early interpreters of the solo vocal music of Debussy and Ravel”. Dissertation, University of Arizona.

Jensen, Eric. F. 2014. *Debussy*. United States: Oxford University Press.

Kramer, Lawrence. 1984. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press.

Langham Smith, Richard. 1999. "Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideals". Στο *Debussy in Performance*, επιμέλεια του James Briscoe, 135-151. New Haven: Yale University Press.

Long, Marguerite. 1960. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Julliard.

"Nathalie Stutzmann, Ariettes oubliées, Claude Debussy". Προσπελάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2022. <https://youtu.be/6xsZU4AFsA0>

Pannels Franks, Frankie. 1960. "Ariettes oubliées and Fêtes galantes (Series I and II) by Claude Debussy". Thesis, North Texas State College.

Poston, Jo Ann. D. 1976. "The union of poetry and music: three Paul Verlaine poems as set by Claude Debussy and Gabriel Fauré". Thesis, University of North Carolina.

Rider Seitz, Lori. 2002. "Lyrical Movements of the Soul: Poetry and Persona in the Cinq poems de Baudelaire and Ariettes Oubliées of Claude Debussy". Dissertation, Florida State University.

Schuyler Fox, Frederick. 1974. "A descriptive analysis and study of some technical and interpretive problems in selected melodies of Debussy". Dissertation, University of Oklahoma.

Stringham, Edwin John. 1946. *Listening to music creatively*. New York: Prentice-Hall, Inc.

Thompson, Oscar. 1937. *Debussy, Man and Artist*. New York: Dodd, Mead and Company.

Toliver, Brooks. 1999. "Thoughts on the history of (re)interpreting Debussy's songs". Στο *Debussy in Performance*, επιμέλεια του James Briscoe, 135-151. New Haven: Yale University Press.

Vallas, Léon. 1929. *The Theories of Claude Debussy: musicien francais*. London: Oxford University Press.