



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**Εισαγωγή στην ανάγνωση και εκτέλεση της πιανιστικής μεταγραφής της όπερας  
*Παράθεση προτάσεων για τη βελτίωση της χρηστικότητας του spartito και την ενίσχυση  
της βοήθειας των τραγουδιστών, μέσα από παραδείγματα δύο οπερών του Richard Strauß:  
Salome και Elektra***

Τσάμη Ελπίδα, sam22007

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Ζγούρας, Επίκουρος καθηγητής

Θεσσαλονίκη, 2022

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον επιβλέποντα μου, Επίκουρο Καθηγητή, Ιωάννη Ζγούρα, για την στήριξη, την καθοδήγηση και την γόνιμη συνεργασία κατά την διάρκεια των σπουδών μου.

Ακόμη, ευχαριστώ ιδιαίτερα την Επίκουρη Καθηγήτρια και θεία μου, Μαρία-Έμμα Μελιγκοπούλου, η οποία βρισκόταν δίπλα μου σε κάθε μου βήμα κατά την διάρκεια των σπουδών μου και με συμβούλευε κατάλληλα σε κάθε δυσκολία.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένεια μου και τους κοντινούς μου ανθρώπους που με στήριξαν με κάθε τρόπο και με ενθάρρυναν σε κάθε νέα μου αρχή.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες	σελ. 2
Περιεχόμενα	3
Περίληψη	5
Εισαγωγή	6
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup> - Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗ</b>	
1.1 Ο μουσικός προετοιμαστής – συνοδός πιανίστας	8
1.2 Η πιανιστική μεταγραφή ( <i>spartito</i> ) μίας όπερας	9
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup> - Ο RICHARD STRAUß ΚΑΙ ΟΙ ΟΠΕΡΕΣ ΤΟΥ <i>Salome</i> ΚΑΙ <i>Elektra</i></b>	
2.1 Richard Strauß (1864-1949) – Σύντομη βιογραφική αναφορά	12
2.2 Η όπερα Σαλώμη– Σύντομη παρουσίαση της υπόθεσης	12
2.3 Η όπερα Ηλέκτρα– Σύντομη παρουσίαση της υπόθεσης	15
2.4 Συγκριτική παρατήρηση ανάμεσα στην <i>Salome</i> και την <i>Elektra</i>	16
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> - ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ <i>ELEKTRA</i>: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΩΝ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΩΝ ΖΗΤΗΜΑΤΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ <i>SPARTITO</i>.</b>	
3.1 Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 0 – 3 του <i>spartito</i>	18
3.2 Πιανιστικά ζητήματα στο σημείο 27 του <i>spartito</i>	30
3.3 Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 42 – 47 του <i>spartito</i>	34
3.4 Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 216 - 217, 230 - 238 και 247 – 260 του <i>spartito</i>	37
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4<sup>ο</sup> - ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ <i>SALOME</i>: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΩΝ ΖΗΤΗΜΑΤΩΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΒΟΗΘΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ</b>	
4.1 Πρακτικές οδηγίες για την υποβοήθηση της μελέτης των τραγουδιστών μέσα από το <i>Judenquintet</i> , σημεία 195 – 201 του <i>spartito</i> .	40
4.2. Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 195 – 201 του <i>spartito</i>	40
4.3. Υποβοήθηση της μελέτης των τραγουδιστών του <i>Judenquintet</i>	43
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5<sup>ο</sup> - ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΑ ΕΚΤΕΝΗ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΩΝ ΔΥΟ ΟΠΕΡΩΝ</b>	55

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6<sup>ο</sup> - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ**

6.1	Συμπεράσματα	56
6.2	Προτάσεις για μελλοντική έρευνα	57
	<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>59</b>

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα ερευνητική εργασία αποτελεί μια προσπάθεια εντοπισμού προβληματικών σημείων και παράθεσης προτάσεων για τη λειτουργικότερη χρήση της πιανιστικής παριρτούρας (*spartito*) συμφωνικών έργων και ιδίως οπερών, με απώτερο στόχο τη διευκόλυνση του μουσικού προετοιμαστή (*Korrepetitor*) και του λυρικού τραγουδιστή κατά τη μουσική του προετοιμασία για μία όπερα. Τα έργα που επιλέχθηκαν ως υποδειγματικά είναι δύο όπερες του Richard Strauß, *Salome* και *Elektra*, καθώς κρίθηκε ότι αποτελούν ιδιαίτερα πρόσφορα παραδείγματα: Πρόκειται για έργα της μετα-ρομαντικής περιόδου και τα *sprtiti* τους παρουσιάζουν πιανιστικές και μουσικές ιδιαιτερότητες που εξυπηρετούν βέλτιστα στην παρούσα έρευνα.

Η εργασία περιλαμβάνει μια συνοπτική παρουσίαση της ιδιότητας και του έργου του μουσικού προετοιμαστή (*Korrepetitor*). Ακολουθεί μια σύντομη παρουσίαση του βιογραφικού του Strauß και της υπόθεσης των δύο υπό μελέτη λυρικών του δραμάτων *Salome* και *Elektra*, για την καλύτερη κατανόηση των ειδικότερων παραδειγμάτων και προτάσεων που ακολουθούν αναφορικά με την τροποποίηση εκτέλεσης του *spartito* και τη μουσική καθοδήγηση των τραγουδιστών.

Τα επόμενα δύο κεφάλαια (3<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup>) περιλαμβάνουν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα τροποποίησης του *spartito*, επεξηγούνται οι λόγοι για τους οποίους γίνονται και παρατίθενται παραδείγματα με την τροποποιημένη μορφή του *spartito*.

Στο 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη αναφορά στα εκτενή ορχηστρικά σημεία της όπερας και του τρόπου διαχείρισής τους από το μουσικό προετοιμαστή.

Τέλος, στο 6<sup>ο</sup> κεφάλαιο γίνεται παράθεση των συμπερασμάτων που προέκυψαν από το πόνημα και καταγράφονται ορισμένες προτάσεις για μελλοντική έρευνα που θα μπορούσε να συμβάλλει θετικά στη διευθέτηση πρακτικών ζητημάτων κατά την εκτέλεση του *spartito* από τους μουσικούς προετοιμαστές, αλλά και στη βοήθεια των τραγουδιστών κατά τη μουσική τους προετοιμασία.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι η διερεύνηση των δυσκολιών που ενδέχεται να προκύψουν κατά την εκτέλεση της πιανιστικής μεταγραφής μιας όπερας, (*spartito*) και να παρατεθούν ιδέες και πρακτικά παραδείγματα με τρόπους αντιμετώπισής τους, ώστε από τη μια, να παραμείνει ακέραιο το συνολικό ακουστικό αποτύπωμα της αυθεντικής ορχηστρικής αρμονίας και από την άλλη να υποβοηθείται αποτελεσματικά ο τραγουδιστής κατά τη μουσική του προετοιμασία.

Οι δύο όπερες του Γερμανού μετα-ρομαντικού συνθέτη Richard Strauß (1864 - 1949), *Salome* και *Elektra*, παρουσιάζουν ιδιαίτερες δεξιοτεχνικές δυσκολίες κατά την εκτέλεσή τους από το *spartito*, αλλά είναι και ιδιαίτερα απαιτητικές για την απόδοσή τους από τους τραγουδιστές, διότι περιλαμβάνουν αρκετά ατονικά στοιχεία, ενώ και η ενορχήστρωση δεν τους υποστηρίζει συστηματικά.

Αφού επιλέχθηκαν τα κατάλληλα αποσπάσματα, τα οποία προσφέρονται ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα για την επίλυση των υπό έρευνα πιανιστικών προβλημάτων, διενεργήθηκε καταρχήν η πιανιστική τους μελέτη από την ερευνήτρια και κατόπιν δοκιμάστηκαν λύσεις που θα μπορούσαν να είναι λειτουργικές, χωρίς να διαταράζεται ο ορχηστρικός αρμονικός ιστός ή να παραλείπονται μελωδικά – αρμονικά στοιχεία που έχει ανάγκη ο τραγουδιστής κατά τη μουσική του προετοιμασία.

Στα σημεία που το ζήτημα ήταν δεξιοτεχνικό, έπειτα από τη δοκιμή διάφορων πιανιστικών εκδοχών, επιλέχθηκε και καταγράφηκε η πιο πρακτική και αντιπροσωπευτική του ορχηστρικού ακούσματος.

Σε άλλα, πιο σύνθετα αρμονικά ή μελωδικά σημεία χρειάστηκε αναδρομή σε όλη την όπερα για τον εντοπισμό ρυθμο-μελωδικών μοτίβων που αντιπροσωπεύουν μία κατάσταση ή έναν χαρακτήρα (*Leitmotiv*) και είναι σημαντικό να τα γνωρίζει ο τραγουδιστής και να διακρίνει πότε πρέπει να βασίζεται σε αυτά.

Χρειάστηκε ακόμα, περεταίρω αρμονική ανάλυση σε σημεία που αφορούν τη μελωδική γραμμή του τραγουδιστή, με φαινόμενα όπως η διτονικότητα (*bitonality*). Επιπλέον, στο φωνητικό κουιντέτο *Judenquintet*, από τη *Salome* παρατίθενται ορισμένες ιδέες για την κατάλληλη μουσική προετοιμασία και διευκόλυνση των πέντε σολιστών τραγουδιστών, ιδίως κατά τις εισόδους των φωνών τους.

Τέλος, γίνεται μια σύντομη αναφορά στα εκτενή ορχηστρικά σημεία του *spartito*, τα οποία δεν αφορούν άμεσα τους τραγουδιστές, αλλά απαιτούν ιδιαίτερη πιανιστική δεξιοτεχνία και ο μουσικός προετοιμαστής πρέπει να τα αντιμετωπίσει κατάλληλα.

Όλα τα υπό έρευνα και μελέτη αποσπάσματα μελετήθηκαν από το *spartito* με παράλληλη αναφορά στην ορχηστρική παρτιτούρα. Είναι απαραίτητο ο προετοιμαστής να έχει πάντοτε υπόψιν του το ορχηστρικό κείμενο, καθώς ο κύριος στόχος του είναι η κατά το δυνατόν πιστότερη ακουστική του απόδοση.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗ

#### 1.1 Μουσικός προετοιμαστής – συνοδός πιανίστας

Ο μουσικός προετοιμαστής έχει μια πολύπλευρη εργασία να φέρει εις πέρας. Μελετά και γνωρίζει σε άριστο επίπεδο τα εξής το μουσικό κείμενο και της ορχήστρας και των τραγουδιστών

- το περιεχόμενο του λιμπρέτου και την κατάλληλη ερμηνεία του ανάλογα με το ύφος του (δραματικό, κωμικό κ.λπ.)
- την ορθή προφορά της γλώσσας
- το σκηνοθετικό πλαίσιο που θα χρησιμοποιηθεί ανά περίπτωση και την αντίστοιχη σκηνική δράση των ερμηνευτών – τραγουδιστών.
- το ιστορικό και στυλιστικό υπόβαθρο της κάθε όπερας και την ιστορικά τεκμηριωμένη μουσική της ερμηνεία.
- την τυχόν παράδοση που έχει διαμορφωθεί σχετικά με τον τρόπο μουσικής και στυλιστικής εκτέλεσης της όπερας.
- τα τυχόν ερμηνευτικά στοιχεία που σημειώνονται στο μουσικό κείμενο από το συνθέτη.

Ο συνοδός-προετοιμαστής, διεκπεραιώνει το διπλό ρόλο της ορχήστρας και του μαέστρου κατά την διαδικασία της μουσικής προετοιμασίας των τραγουδιστών. Αυτή η πρακτική, καθιερώθηκε, για την διευκόλυνση τόσο της ορχήστρας όσο και των τραγουδιστών, διότι αποφεύγονται, πολύωρες πρόβες και άσκοπη απασχόληση των μουσικών της ορχήστρας και του μαέστρου. Επομένως, ο συνοδός – προετοιμαστής έχει ως κύριο έργο του να μεταδώσει στους τραγουδιστές μια ακουστική εικόνα του έργου όσο το δυνατόν πλησιέστερη με αυτήν που θα εισπράξουν αργότερα από την ορχήστρα.

Σήμερα υπάρχουν διάφορες μεταγραφές ορχηστρικών έργων σε μορφή *spartito* από πολλούς μουσικούς εκδοτικούς οίκους, Ο κάθε συνοδός – προετοιμαστής μπορεί να επιλέξει τη μεταγραφή που ο ίδιος θεωρεί προσφορότερη, αλλά επιπλέον, μπορεί στην πράξη να την προσαρμόσει και ανάλογα με τις δικές του πιανιστικές δεξιότητες ή τις ανάγκες των τραγουδιστών κατά τη διαδικασία της μουσικής τους προετοιμασίας



Ένα πολύ σημαντικό προσόν του του μουσικού προετοιμαστή είναι η ικανότητα για πολύ καλή ανάγνωση εκ πρώτης όψεως (*prima vista*). Στα καθήκοντά του ανήκει η ερμηνεία εκτενών οπερατικών αποσπασμάτων είτε ολόκληρης της όπερας. Επομένως, η καλή εκ πρώτης όψεως μουσική ανάγνωση, αποτελεί μια βασική δεξιότητα που τον διευκολύνει κατά την προετοιμασία του, επιτρέποντάς του περισσότερο χρόνο για την προετοιμασία της ερμηνευτικής απόδοσης του έργου.

## 1.2 Η πιανιστική μεταγραφή (*spartito*) μιας όπερας

Η πιανιστική μεταγραφή της όπερας και οποιουδήποτε άλλου συμφωνικού έργου, συνίσταται στη μετατροπή της ορχηστρικής παρτιτούρας σε πιανιστική με προσαρμογές που αποδίδουν το κεντρικό ρυθμο-μελωδικό και αρμονικό ιστό του έργου σε πιανιστική μορφή. Κάποιες φορές απαντώνται ορχηστρικά αποσπάσματα που δεν είναι εφικτό να αποδοθούν πιανιστικά. Τέτοιες περιπτώσεις είναι για παράδειγμα, ένα πολύ γρήγορο και δεξιοτεχνικό πέρασμα, το οποίο ενώ είναι σχετικά απλό για το βιολί ή το φλάουτο, είναι εξαιρετικά δύσκολο ή και αδύνατο να αποδοθεί στο πιάνο. Μια άλλη περίπτωση αποτελεί το συχνό φαινόμενο της μελωδικής γραμμής σε οκτάβες ανάμεσα σε όργανα, με πιο κοινό παράδειγμα ανάμεσα στα τσέλα και τα μπάσα, συχνά μάλιστα και σε γρήγορο *tempo*. Ο συνοδός έχει την ελευθερία να προσαρμόσει την μεταγραφή με τρόπο που να μπορεί να αποδοθεί αποτελεσματικά κατά τη διάρκεια της μουσικής προετοιμασίας των τραγουδιστών. Το *spartito* αποτελεί μια πρόταση ενδεικτικής μεταγραφής του εκάστοτε μεταγραφέα και όχι αυθεντική σύνθεση που προϋποθέτει την ακριβή της μουσική – στυλιστική εκτέλεση. Η προσαρμογή αυτή παρόλα αυτά, είναι αναγκαίο να ακολουθεί ορισμένους βασικούς κανόνες, οι οποίοι ποικίλουν ανάλογα με την εποχή, το είδος της ενορχήστρωσης, τις ορχηστρικές τεχνικές και το τελικό επιθυμητό ακουστικό αποτέλεσμα. Οι γενικοί κανόνες που ισχύουν σε κάθε περίπτωση, σύμφωνα με το Ζγούρα<sup>1</sup> είναι οι εξής:

- Οι τυχόν αλλαγές ή παραλήψεις μουσικών φθόγγων γίνονται με τρόπο που δεν αλλοιώνεται η αρμονική δομή του αυθεντικού έργου. Οι συγχορδίες δηλαδή, που αποδίδονται πιανιστικά μεταγράφονται με την ίδια μορφή που απαντώνται

---

<sup>1</sup> Ζγούρας, Ι. (2019). *Η μουσική προετοιμασία της Όπερας*. Doctoral dissertation. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών. Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 17.

και στην ενορχήστρωση. Π.χ. σε 1<sup>η</sup> αναστροφή ή μεθ 7<sup>ης</sup> κ.ο.κ., ανεξαρτήτως εάν παραλείπονται ορισμένοι εσωτερικοί τους φθόγγοι.

- Τα βασικά ρυθμικά και μελωδικά σχήματα τα οποία πρέπει να ακούσει ο τραγουδιστής πριν από την είσοδό του ή κατά τη διάρκεια της άριας διατηρούνται αυτούσια στην πιανιστική μεταγραφή.
- Οι δυναμικές διακυμάνσεις μεταγράφονται αναλλοίωτες. Είναι αυτονόητο, ότι μια ορχήστρα έχει σημαντικά μεγαλύτερο όγκο και ένταση από το πιάνο, στοιχείο που συνεπάγεται ότι οι δυναμικές διακυμάνσεις του συνοδού –θα προσαρμόζονται στην ανάγκη του τραγουδιστή να παράγει αντίστοιχης έντασης και όγκου φωνητικό ήχο με αυτήν που θα χρειαστεί στη μουσική παράσταση.
- Είναι απαραίτητο να επιτυγχάνεται από την πιανιστική μεταγραφή ένα πλούσιο ηχόχρωμα που θα προσμοιάζει με αυτό της ορχήστρας. Βασικός σύμμαχος σε αυτήν την προσπάθεια είναι το *pedal* του πιάνου, καθώς και η ερμηνευτική τεχνική του πιανίστα μέσα από το κατάλληλο άγγιγμα των πλήκτρων (*touché*), το οποίο προσαρμόζεται ανάλογα στο αυθεντικό ύφος της σύνθεσης.

Πρωταρχικό μέλημα του συνοδού είναι να αφαιρεί ό,τι κρίνει περιττό, διατηρώντας το ακουστικό αποτέλεσμα όσο το δυνατόν πιο πιστό με το αντίστοιχο ορχηστρικό. Μπορεί να αφαιρεί ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία τα οποία δεν αλλοιώνουν την τελική ακουστική αποτύπωση του έργου. Ρυθμο-μελωδικά μοτίβα, τα οποία υποδεικνύουν το *tempo*, τονοδοτούν τον τραγουδιστή και τον βοηθούν να βρει την είσοδο του δεν αφαιρούνται ποτέ, όπως προαναφέρθηκε. Μπορούν όμως, κατά την κρίση του πιανίστα να απλοποιηθούν κατάλληλα.

Κατά την διαδικασία των μεμονωμένων δοκιμών με τους τραγουδιστές, σε σημεία που η είσοδός τους γίνεται σε ατονικό ή τονικά ασαφές περιβάλλον, ο προετοιμαστής εντοπίζει το/τα μελωδικά μοτίβα που βοηθούν τον τραγουδιστή να υιοθετήσει τον τόνο της ατάκας του ή και ολόκληρη τη μελωδική του γραμμή και αν χρειαστεί επαναλαμβάνει το συγκεκριμένο τμήμα έως ότου ο τραγουδιστής είναι πλέον ρυθμο-μελωδικά βέβαιος. Με αυτόν τον τρόπο, ο τραγουδιστής θα βρει την είσοδο του στη γενική δοκιμή με την ορχήστρα, καθώς θα έχει μια αποσαφηνισμένη ακουστική εικόνα αυτών των δύσκολων περασμάτων.

Στα επόμενα κεφάλαια θα επικεντρωθούμε σε ειδικότερα παραδείγματα που αφορούν πρακτικές δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο προετοιμαστής με το *spartito* και ο

τραγουδιστής με τη μελωδική του γραμμή και θα παρατεθούν προτάσεις για την αποτελεσματική τους αντιμετώπιση. Τα παραδείγματα θα επιλεγθούν από τις δύο όπερες του Strauß, *Salome* και *Elektra*, καθώς όπως προαναφέρθηκε προσφέρουν ικανό υλικό για αντιπροσωπευτικά παραδείγματα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Ο RICHARD STRAUß ΚΑΙ ΟΙ ΟΠΕΡΕΣ ΤΟΥ *Salome* ΚΑΙ *Elektra*

#### 2.1 Richard Strauß (1864-1949) – Σύντομη βιογραφική αναφορά

Ο Richard Strauß είναι Γερμανός συνθέτης, μαέστρος, πιανίστας και βιολονίστας της ύστερης ρομαντικής περιόδου και γεννήθηκε στο Μόναχο. Ήδη κατά τα νεανικά του χρόνια ήταν ήδη συνθέτης αρκετών γερμανικών *Lieder*<sup>2</sup> νεαρή καθώς και ορισμένων ορχηστρικών έργων και μουσικής δωματίου. Είναι γνωστός για τα συμφωνικά του ποιήματά<sup>3</sup> όπως τα *Also sprach Zarathustra* και *Don Juan*.

Συνεργάζεται για πρώτη φορά με το λιμπρετίστα Hugo von Hofmannsthal για το λιμπρέτο της *Elektra* και ακολουθούν άλλες πέντε συνεργασίες σε αντίστοιχες όπερές του. Η μουσική του ασχολείται περισσότερο με τα συναισθήματα των ανθρώπων και την καθημερινή ζωή, παρά με το συναισθηματικό μαρτύριο και τον θάνατο, σε αντίθεση με τον σύγχρονο του, Gustav Mahler. Η εμμονή του για πολυπληθή ορχηστρικά σχήματα μετριάζεται από την αρμονική αστάθεια που τις συνοδεύει: ενώ συνθέτει για εξαιρετικά διευρυμένη διανομή ορχήστρας, οι αρμονικές υφές που επιτυγχάνει παραπέμπουν σε μουσική δωματίου. Δέχεται σημαντικές επιρροές από τον *Richard Wagner* παρόλη τη σθεναρή αντίδραση του συντηρητικού πατέρα του, Franz.

Οι δύο υπό μελέτη όπερες *Elektra* και *Salome* αποτελούν ένα δείγμα από τα πιο ατονικά έργα του. Ο ίδιος, έπειτα από την *Elektra* δεν τόλμησε να κινηθεί σε πιο διευρυμένα όρια της ατονικής μουσικής. Αντίθετα, επέστρεψε στην πιο κλασική δομή της ρομαντικής όπερας.

#### 2.2 Η όπερα *Salome* – Σύντομη παρουσίαση της υπόθεσης

Η όπερα *Salome* είναι μονόπρακτη. Το λιμπρέτο είναι του συνθέτη, και βασίζεται στη γερμανική μετάφραση του γαλλικού θεατρικού έργου του Oscar, Wilde *Salomé* από τον Hedwig Lachmann. Ο Strauß έχει αφήσει και γαλλική εκδοχή της όπερας (1907), η οποία χρησιμοποιήθηκε κυρίως από τη λυρική τραγουδίστρια Mary Garden. Επικράτησε, όμως, αυτή με το γερμανικό λιμπρέτο, το οποίο είναι μεταφρασμένο και

---

<sup>2</sup> *Lieder*: πρόκειται για μελοποιημένη γερμανική ποίηση για φωνή με συνοδεία πιάνου, που άνθισε τον 19ο αιώνα, την περίοδο του Ρομαντισμού

<sup>3</sup> Το συμφωνικό ποίημα<sup>3</sup> είναι μια εκτενής σύνθεση για συμφωνική ορχήστρα που προσπαθεί να αποδώσει με μουσικά μέσα εξω-μουσικό περιεχόμενο, για παράδειγμα ανθρώπινα συναισθήματα, τοπία λογοτεχνικά κείμενα κ.α. <https://www.britannica.com/art/symphonic-poem>. (12/9/2022).

στα αγγλικά από τον Tom Hammond. Η πρεμιέρα της όπερας έγινε στις 9 Δεκεμβρίου του 1905, στην Semperoper, στην Δρέσδη.

Οι χαρακτήρες της όπερας είναι οι εξής:

- ο Ηρώδης, τετράρχης της Γαλιλαίας και της Περσίας,
- η Ηρωδιάδα, γυναίκα του Ηρώδη και πρώην γυναίκα του αδερφού του,
- η Σαλώμη, κόρη της Ηρωδιάδας, θετή κόρη και ανιψιά του Ηρώδη,
- ο Ιωάννης ο Βαπτιστής,
- ο Ναρραβόθ, αρχηγός της φρουράς,
- η ακόλουθος της Ηρωδιάδας,
- πέντε Ιουδαίοι, δύο Ναζαρηνοί, δύο στρατιώτες, ένας σκλάβος και διάφοροι επισκέπτες, υπηρέτες και στρατιώτες που δεν έχουν κάποιο τραγουδιστικό ρόλο.

Ο Strauß χρησιμοποιεί, κατά το πρότυπο του Wagner, καθοδηγητικά μοτίβα (*Leitmotiv*<sup>4</sup>) για κάθε έναν από τους χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες έχουν, δηλαδή, ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό, μελωδικό ή ρυθμο-μελωδικό μοτίβο που τους ακολουθεί κατά τη σκηνική τους δράση. Το μοτίβο μπορεί να εμφανιστεί σε παραλλαγές ή από διαφορετικό κάθε φορά μουσικό όργανο καθώς και σε συνδυασμό με άλλα μοτίβα.

Η όπερα δεν έχει ουβερτούρα και ξεκινάει κατευθείαν με ένα θέμα που είναι συσχετισμένο με την Σαλώμη.



Εικόνα 2.1. Η αρχική φράση της όπερας, με το *Leitmotiv* της Σαλώμης.

<sup>4</sup> *Leitmotiv*: ένα σύντομο χαρακτηριστικό μουσικό θέμα, που εμφανίζεται κατά την διάρκεια της όπερας, συσχετισμένο με ένα πρόσωπο ή μία κατάσταση

English Horn.

(hervortretend.)

2 A-Clarinetten.

Bassclarinette.(B)

**Εικόνα 2.2.** Η έναρξη του έργου, με το *Leimotiv* της Σαλώμης, στην ορχηστρική του μορφή

Η υπόθεση της όπερας είναι παρμένη από το από το Κατά Μάρκον και το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (Κατά Μάρκον 6:17-29, Κατά Ματθαίον 14:3-11), την οποία μετατρέπει σε θεατρικό έργο ο Oscar Wilde και στην συνέχεια σε λιμπρέτο ο Hedwig Lachmann. Ο τετράρχης Ηρώδης γιορτάζει τα γενέθλια του στο παλάτι με πολλούς καλεσμένους και μουσικοχορευτικά δρώμενα. Ο Ναρραβόθ, ο οποίος είναι ερωτευμένος με την Σαλώμη, την παρακολουθεί από μία ταρατσα έξω από το παλάτι και εκφράζει το πάθος του για αυτήν. Αφού η Σαλώμη φύγει από το συμπόσιο, ακούει την φωνή του Ιωάννη του Βαπτιστή να αναγγέλλει τον Μεσσία και της κινεί το ενδιαφέρον να μάθει για αυτόν. Δημιουργείται μια εμμονή από την πλευρά της προς το πρόσωπο του Ιωάννη, τον οποίο απεχθάνεται η μητέρα της, Ηρωδιάδα. Του ζητάει έντονα ένα μόνο φιλί, το οποίο αρνείται ο προφήτης. Ο Ναρραβόθ το μαθαίνει και αυτοκτονεί από την στεναχώρια του. Η Ηρωδιάδα ζητάει να εκτελεστεί ο Ιωάννης, καθώς ελέγχει συνεχώς τις αμαρτωλές πράξεις της, αλλά, ο Ηρώδης, θετός πατέρας της Σαλώμης και θείος της, τρέφει ιδιαίτερο σεβασμό για τον Ιωάννη και το αρνείται. Ο Ηρώδης, όμως, ποθεί την Σαλώμη, γεγονός το οποίο προκαλεί τη ζήλια της Ηρωδιάδας. Όταν στη συνέχεια ο Ηρώδης ζητάει από τη Σαλώμη να χορέψει για αυτόν, με αντάλλαγμα ό,τι εκείνη του ζητήσει έως το μισό του βασιλείου, η Σαλώμη σε συνεννόηση με την μητέρα της, ζητάει το κεφάλι του Βαπτιστή σε ένα πιάτο. Όταν ο δήμιος της φέρνει το κεφάλι του Ιωάννη, η Σαλώμη το φιλάει. Βλέποντάς το θέαμα αυτό ο Ηρώδης διατάζει από την ταραχή και την αηδία του να την εκτελέσουν.

Λόγω των ακραίων ερωτικών και εγκληματικών σκηνών, αλλά και των αντίστοιχων συναισθημάτων που προκάλεσε η όπερα, μετά τις πρώτες της εκτελέσεις απαγορεύτηκε για αρκετά χρόνια στην Αγγλία.

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει μουσικούς εκτελεστές σε διανομή για 68 έγχορδα, 3 πληκτροφόρα (τσελέστα, όργανο και αρμόνιο), 9 κρουστά, 15 χάλκινα

πνευστά και 18 ξύλινα. Μαζί με τους τραγουδιστές και τους λοιπούς χαρακτήρες, ο αριθμός των συντελεστών ανεβαίνει στους περισσότερους από 110, στοιχείο που καθιστά την όπερα μια από τις πιο μεγάλες παραγωγές σε αριθμό έμφυχου υλικού.

### 2.3 Η όπερα *Elektra* –Σύντομη παρουσίαση της υπόθεσης

Η όπερα *Elektra* είναι επίσης μονόπρακτη. Βασίζεται στην ομώνυμη τραγωδία του τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και αποτελεί μια *Literaturoper*. Πρόκειται, δηλαδή, για όπερα, το λιμπρέτο της οποίας βασίζεται σε λογοτεχνικό έργο. Η αυθεντική ατμόσφαιρα της αρχαίας τραγωδίας καταφέρνει να κυριαρχεί σε όλο την όπερα, παρά το γεγονός ότι το κείμενο είναι γερμανικό λιμπρέτο του Hugo von Hofmannsthal<sup>5</sup>. Η όπερα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 25 Ιανουαρίου του 1909, στο *Königliches Opernhaus*, στην Δρέσδη.

Μαζί με τη *Salome*, η *Elektra* ανήκει στις μοντερνιστικές όπερες του Strauß: περιλαμβάνει ατονικά αρμονικά στοιχεία και μελωδικά μοτίβα, κάνοντας άμεσα αισθητή την απουσία της συμβατικής αρμονίας.

Οι χαρακτήρες της όπερας είναι οι εξής:

- η Ηλέκτρα, κόρη του Αγαμέμνονα,
- η Χρυσοθέμις, αδερφή της Ηλέκτρας,
- η Κλυταιμνήστρα, μητέρα τους και ένας από τους δολοφόνους του Αγαμέμνονα
- ο Ορέστης, αδερφός της Ηλέκτρας,
- ο Αίγισθος, εραστής της Κλυταιμνήστρας,
- διάφορα πρόσωπα από το υπηρετικό προσωπικό.

Η υπόθεση του έργου ξεκινά αμέσως μετά τη θυσία της Ιφιγένειας από τον πατέρα της Αγαμέμνονα, ακολουθώντας το χρησμό πριν αναχωρήσει για τον πόλεμο εναντίον των Τρώων. Η μητέρα της Ιφιγένειας, η Κλυταιμνήστρα, μισεί τον άντρα της, Αγαμέμνονα. Μετά την επιστροφή του από τον πόλεμο, με τη βοήθεια του Αίγισθου, τον δολοφονεί. Πλέον φοβάται ότι τα υπόλοιπα παιδιά της, η Ηλέκτρα, η Χρυσοθέμις και ο εξορισμένος αδελφός τους, Ορέστης, θα θελήσουν να πάρουν εκδίκηση. Η

---

<sup>5</sup> Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal: αυστριακός συγγραφέας ποιημάτων, μυθιστορημάτων, λιμπρέτων, εκθέσεων και δραμάτων. Συναντήθηκε με τον Ρίχαρντ Στράους το 1900 και έγραψε το λιμπρέτο για έξι από τις όπερες του όπως *Ariadne auf Naxos* και *Die ägyptische Helena*.

Ηλέκτρα καταφέρνει να στείλει τον αδερφό της μακριά, ενώ η ίδια μένει πίσω για να κρατήσει ζωντανή τη μνήμη του πατέρα της. Όλο αυτό το διάστημα, δέχεται την απόλυτη περιφρόνηση τόσο από την μητέρα της όσο και από ολόκληρη τη βασιλική αυλή.

Η πλοκή της όπερας επικεντρώνεται στην εμμονή της Ηλέκτρας να πάρει εκδίκηση για το θάνατο του πατέρα της, Αγαμέμνονα. Σε αντίθεση με την αρχαία τραγωδία, στην όπερα παρουσιάζεται ωμή βία και δίψα για αίμα και εκδίκηση. Όλη η όπερα περιστρέφεται γύρω από τα συναισθήματα της Ηλέκτρας και τα συναισθήματα που προκύπτουν από την συναναστροφή της με κάθε έναν από τους χαρακτήρες.

Και από την όπερα *Elektra* απουσιάζει η ουβερούρα. Η όπερα ξεκινάει με ένα κουιντέτο μεταξύ των υπηρετριών της Ηλέκτρας, οι οποίες την κοροϊδεύουν, εκτός από μία που την σέβεται και την λυπάται ως κόρη του βασιλιά Αγαμέμνονα. Όταν πλέον η αυλή αδειάζει η Ηλέκτρα ζητάει από το δολοφονημένο της πατέρα να εμφανιστεί, υποσχόμενη πως θα τον τιμήσουν με όλες τις ανάλογες τελετές μόλις εκδικηθούν για τον θάνατό του.

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει περίπου 110 μουσικούς εκτελεστές. Πρόκειται για μία διανομή με 20 ξύλινα πνευστά, 20 χάλκινα πνευστά, 10 κρουστά και 64 έγχορδα. Στο τέλος της όπερας χρησιμοποιείται και χορωδία, ανεβάζοντας επιπλέον το συνολικό αριθμό των εκτελεστών.

Ο Strauß έγραψε την *Elektra* σε ηλικία 44 ετών (1908), και η όπερα αυτή σηματοδότησε την κορύφωση της καριέρας του, τόσο ως συνθέτη όσο και ως μαέστρο.

#### **2.4 Συγκριτική παρατήρηση ανάμεσα στην *Salome* και την *Elektra***

Οι όπερες *Salome* και την *Elektra* παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, καθώς υπάρχουν μεταξύ τους αρκετοί παραλληλισμοί. Τα χαρακτηριστικά αυτά αναφέρονται κυρίως στην εκφραστικότητα της ενορχήστρωσης και τις προσωπικότητες των χαρακτήρων των δύο οπερών. Οι αντίστοιχοι βασικοί χαρακτήρες της Ηλέκτρας και της Σαλώμης, Κλυταιμνήστρα/Βασίλισσα και Αίγισθος/Ηρώδης είναι αδελφές ψυχές, και αυτό εκφράζεται διττά: α) ως προς το χαρακτήρα τους και β) τη μουσική που τους συνοδεύει ενώ και η πλοκή των δύο λιμπρέτων παρουσιάζει έντονους παραλληλισμούς, όπως η ανάλυση της ψυχολογίας των χαρακτήρων.

Ο Strauß ήταν επιφυλακτικός σχετικά με αυτή την κοινή προσέγγιση σε σχέση με τη *Salome*, όταν ο Hugo von Hofmannsthal παρουσίασε την *Elektra* ως θέμα για τη



νέα του όπερα. Παρ' όλα αυτά, γοητεύτηκε από την ιστορία και του ζήτησε να ολοκληρώσει το λιμπρέτο της. Μετά τη *Salome* ο κίνδυνος μιας παρεμφερούς εκδοχής της όπερας φαινόταν πολύ μεγάλος για αυτόν. Τελικά, ο Strauß αναγνώρισε ότι το νέο θεματικό υλικό του προσέφερε σκηνές που ταίριαζαν ακριβώς στο μουσικό υλικό που συνέθετε εκείνη την περίοδο.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3**  
**ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ *ELEKTRA*: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ**  
**ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΩΝ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΩΝ ΖΗΤΗΜΑΤΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΚΤΕΛΕΣΗ**  
**ΤΟΥ *SPARTITO*.**

**3.1 Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 0 – 3 του *spartito***

Υπάρχουν δύο- εκδοχές της πιανιστικής μεταγραφής της όπερας: α) του Otto Singer (1863-1931) και β) του Carl Besl (fl.ca.1912). Θα χρησιμοποιηθεί αυτή του Otto Singer. Κρίθηκε πιο κατάλληλη καθώς έχει γίνει πιο πιστή μεταφορά του ορχηστρικού κειμένου στο πιανιστικό και συμπεριλαμβάνονται περισσότερα στοιχεία και φωνές από το αρχικό κείμενο.

Στο πρώτο υπό μελέτη απόσπασμα (με αριθμητική ένδειξη 0 έως 3 στο *spartito*) που αναλύεται στην παρούσα ερευνητική εργασία, συμμετέχει η Ηλέκτρα (*soprano*), πέντε υπηρέτριες (1. *Contralto*, 2. *Soprano*, 3. *Mezzo-soprano*, 4-5. *Soprano*) και ένας επόπτης (*soprano*).

Οι πέντε υπηρέτες προσπαθούν να καθαρίσουν την αυλή του παλατιού στις Μυκήνες. Ενώ κάνουν τη δουλειά τους, αναρωτιούνται πού μπορεί να είναι η Ηλέκτρα. Η Ηλέκτρα εμφανίζεται μέσα από τις σκιές με ένα άγριο βλέμμα στο πρόσωπό της. Οι υπηρέτριες συνεχίζουν να σχολιάζουν την κακή της κατάσταση και δέχονται συνεχώς προσβολές από αυτήν. Μόνο μία υπηρέτρια δείχνει να την συμπονάει, αλλά εκείνη την ώρα την παραλαμβάνει ο επόπτης για να μαστιγωθεί.

Παρ' όλο που εκ πρώτης όψεως σχηματίζεται η ακουστική εντύπωση ότι η ορχήστρα και οι τραγουδιστές δεν έχουν κοινά τονικά κέντρα Strauß καταφέρνει να υποστηρίξει τις εισόδους των τραγουδιστών με την ορχήστρα. Παρατηρείται πάντοτε ένα μουσικό όργανο, το οποίο είτε προηγεί, είτε εκτελεί ταυτόχρονα το φθόγγο της εισόδου του τραγουδιστή.

Οι μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών προσομοιάζουν με το φυσικό τόνο της ομιλίας, είναι δηλαδή γραμμένες σε χαμηλή *tessitura* και η μελωδική γραμμή ακολουθεί τον τονισμό των λέξεων. Παρατηρείται, όπως και στις όπερες του Wagner η αίσθηση της ατέρμονης μελωδίας<sup>6</sup>. Ο συνθέτης το πετυχαίνει αυτό δημιουργώντας

---

<sup>6</sup> *Unendliche Melodie*: Η ατέρμονη μελωδία είναι η έκφραση μιας αίσθησης συνέχειας, μίας μελωδίας χωρίς τέλος  
Hsu, D. M. (1966). Ernst Kurth and his concept of music as motion. *Journal of Music Theory*, 10(1), 10.

μια μελωδική σκυταλοδρομία όπου οι μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών ενώνονται σε μία ατέρμονη μελωδική γραμμή.

Η μελωδική υφή τω φωνητικών μερών είναι πυκνή: παρατηρείται συλλαβική άρθρωση σε ύφος μελωδικού *recitativo*, ενώ απουσιάζουν οι μακροσκελείς μελισματικές φράσεις και κάθε περιθώριο αυτοσχεδιασμού από τον τραγουδιστή. Έτσι ο Strauß καταφέρνει να δημιουργήσει την αίσθηση ενός έντονου, συνεχούς και αγωνιώδους διαλόγου ανάμεσα στους χαρακτήρες της όπερας.

Επομένως, κατά την διάρκεια της μουσικής προετοιμασίας των τραγουδιστών, ο μουσικός προετοιμαστής, οφείλει να αποδίδει φωνητικά τους απαραίτητους διαλόγους με αυτούς, με την αντίστοιχη αγωνιώδη ατμόσφαιρα.



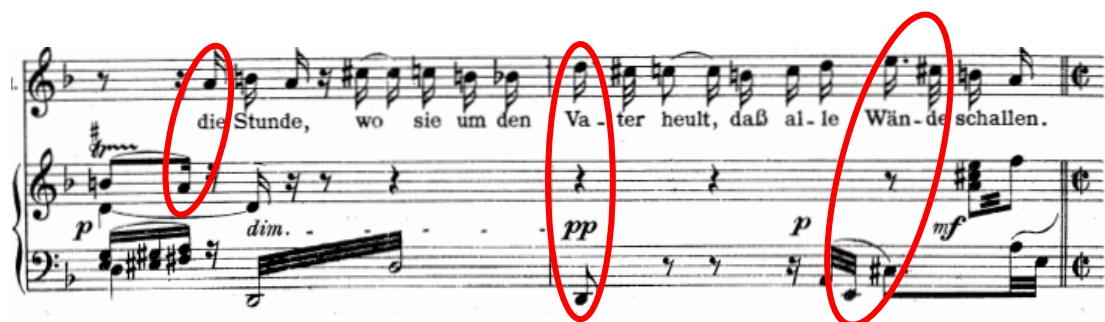
**Εικόνα 3.1.:** Παρατηρούμε τη συλλαβική άρθρωση, σε μορφή μελωδικού *recitativo*

Ο τραγουδιστής πρέπει να γνωρίζει τα ρυθμο-μελωδικά σχήματα που πρόκειται να ακούσει από την ορχήστρα κατά τις γενικές δοκιμές, καθώς και τις σχέσεις της δικής του μελωδικής γραμμής με τους λοιπούς τραγουδιστές (ή και της χορωδίας). Όλα τα παραπάνω εντοπίζονται ήδη από τα πρώτα μέτρα της όπερας. Η ορχήστρα βρίσκεται στην τονικότητα της ρε ελάσσονας, σε δυναμική ένταση *ff*, η οποία σταδιακά φθίνει σε *p*, σημείο στο οποίο γίνεται η είσοδος της πρώτης υπηρέτριας με τους φθόγγους λα-ρε. Ακριβώς στη συνέχεια, απαντάει η δεύτερη υπηρέτρια σε συνέχεια της μελωδίας της πρώτης με ανοδική πορεία από το φθόγγο μι.



**Εικόνα 3.2.:** Ο διάλογος ανάμεσα στις δύο υπηρέτριες, ο οποίος έχει τη μορφή μιας συνεχιζόμενης ανάμεσα στις δύο φωνές μελωδικής γραμμής.

Η μελωδική γραμμή της δεύτερης υπηρέτριας στην συνέχεια, χαρακτηρίζεται από χρωματικές κινήσεις με φθόγγους μικρής αξίας, που ενισχύουν την εντύπωση περισσότερο της ομιλίας παρά του τραγουδιού. Παρατηρούμε εδώ και τις ανεπαίσθητες τονικές συσχετίσεις μεταξύ της ορχήστρας και των τραγουδιστών, οι οποίες λειτουργούν ως τονικές πυξίδες, όπως προαναφέρθηκε.



**Εικόνα 3.3** Ανεπαίσθητες τονικές συσχετίσεις μεταξύ της ορχήστρας και των τραγουδιστών, που λειτουργούν ως τονικές πυξίδες των δεύτερων.

Παρατηρώντας την ενορχήστρωση, διαπιστώνουμε ότι η ορχήστρα ξεκινά *tutti* σε δυναμική *ff*, με τα πνευστά να παραμένουν στη συγχορδία της ρε ελάσσονας για δύο μέτρα. Η συγχορδία κλείνει με *pizzicato* από τα έγχορδα σε δυναμική *ff*. Ακολουθεί ένα *tremolo* στο φθόγγο ρε από τη *grand casa* και το μπάσο κλαρινέτο, το οποίο φθίνει σταδιακά.

Mäßig langsam. M. ♩ = 80.  
Moderato assai.

2 große Flöten. a<sup>2</sup>

2 Hoboen. ff

Englisch Horn. ff

Heckelphon. ff

2 B-Clarinetten. a<sup>2</sup> ff

2 Bassethörner. ff

Baßclarinette. (B) a<sup>3</sup> ff

3 Fagotte. ff

Contrafagott. ff

I. II. 4 Hörner (F) a<sup>2</sup> ff

III. IV. ff

I. II. (F) 3 Trompeten a<sup>2</sup> ff

III. (D) ff

Baßtrompete. (D) ff

3 Posaunen. a<sup>3</sup> ff

Contrabaß-  
posaune. ff

Contrabaß-  
tuba. ff

Pauke. (mit Paukenschlägeln) dim. p

Große  
Trommel. ff dim. p (ihr Wassergefäß)

I. Magd. (Vorhang auf.) Wo bleibt E.

II. Magd.

Mäßig langsam. M. ♩ = 80.  
Moderato assai.

Alle Violinen. (24) pizz. arco

Alle Bratschen. (14) pizz. arco

Alle Celli (12) pizz. arco

Contrabässe. (8) pizz. arco

Εικόνα 3.4. Παρατηρούμε την *ff* συγχροδία με ελάσσονα και το *tremolo* που ακολουθεί από τη *grand casa*

Στην πιανιστική μεταγραφή το *tremolo* της *grand casa* αποδίδεται ως *tremolo* από το αριστερό χέρι.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melody and the left hand with a tremolo. The second system continues the piece, with a red bracket highlighting a section in the left hand. The score includes dynamic markings such as *ff*, *dim.*, *pp*, *p*, and *mf*. A red bracket is placed over the left hand's music in the second system, spanning from the beginning of the system to the end of the first measure of the next system.

Εικόνα 3.5.: Παράδειγμα μεταφοράς του παραπάνω (εικόνα 3.4.) μέρους κρουστών οργάνων σε πιανιστική μορφή.

Το *tremolo* διακόπτεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου 8. Δε θα αποδοθεί όμως με αυστηρή ρυθμική αγωγή όπως στην εποχή του Κλασικισμού. Αυτό συμβαίνει διότι μέχρι τον πρώιμο Ρομαντισμό δεν υπήρχε το *tremolo*, αλλά η αντίστοιχη κρουστή ρυθμική υποβολή ήταν πάντοτε καταγεγραμμένη σε συγκεκριμένες μετρικές μονάδες. Στο συγκεκριμένο σημείο, η περιοχή του πιάνου στην οποία έχει μεταγραφεί η *grand casa* είναι χαμηλή, οπότε δε θα μπορέσει να αποδοθεί ιδιαίτερα εκφραστικά το έντονο *diminuendo*. Επομένως, ο πιανίστας θα ξεκινήσει με το *tremolo* και στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσει το *pedal*, ώστε να πετύχει μια πιο ρεαλιστική ακουστική εικόνα με αυτήν της *grand casa*. Ιδανικά θα χρησιμοποιήσει το *sostenuto pedal*<sup>7</sup>, έτσι ώστε να μην αλλοιωθεί, αλλά να διατηρηθεί ο τόνος της τρίλιας στο μέτρο 7.

Εφόσον ο φθόγγος ρε διατηρείται με την υποβοήθηση του *pedal*, δεν θα επαναληφθεί στο μέτρο 7. Εάν συμβεί κάτι τέτοιο, θα χαθεί η αίσθηση της συνεχούς διάρκειας του φθόγγου, αλλά και η επανάληψη του νέου φθόγγου θα είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθεί σε δυναμική *pp*.

Στο μέτρο 7 επιπλέον, γίνεται η είσοδος των ξύλινων πνευστών με τρίλια και μελωδική γραμμή με φθόγγους μικρής αξίας (δέκατα έκτα). Από τα διαστήματα τρίτης στο αριστερό χέρι του πιάνου μπορεί να παραληφθεί η κάτω φωνή, ενώ η τρίλια στο

<sup>7</sup> *sostenuto pedal*: με τη χρήση αυτού του *pedal*, το οποίο βρίσκεται στα αριστερά, ο εκτελεστής μπορεί να διατηρήσει τον ήχο από συγκεκριμένους μόνο φθόγγους



2

III. gr. Fl.

2 Hob.

oagl Horn.

Heckelphon.

Es-Clar.

2 B-Clar.

2 Basseth.

I. II. Fag.

I. II. Hörner (F)

III. IV.

I. II. (F)

3 Tromp. III. (D)

I. Magd.

alle Viol.

I. arco

Br. II. arco

III. arco

alle Celli.

C-B.

*molto espr.*

*dim.*

*pp*

*ff*

*mf*

*sf*

*sfz*

*ppizz.*

*dim.*

*2*

Εικόνα 3.6: Η ορχηστρική παρτιτούρα του σημείου 1



**Schnell.** ( $d = \text{♩ des } \frac{3}{4}$ )  
*Vivo.*

*cresc.* *ff*

(Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.)

1

*sfz* *ff* *sfz* *sfz*

*ff* *molto espressivo*

2 **Erste Magd.**  
 Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?

*f* *p* *sfz*

Εικόνα 3.7.: Η πιανιστική μεταγραφή του ορχηστρικού αποσπάσματος της εικόνας 3.6.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε ότι αλλάζει το μέτρο από  $\frac{3}{4}$  και  $\frac{4}{4}$ , ενώ και το *tempo* αυξάνεται στο διπλάσιο, καθώς το ήμισυ έχει πλέον την ταχύτητα του μισού. Στα δύο πρώτα μέτρα υπάρχει μια συνεχής ανοδική μελωδική πορεία. Από το αριστερό χέρι δεν χρειάζεται να παραληφθεί κάτι. Το αρμονικό πλέγμα που δίνει ο συνθέτης διαμορφώνεται κυρίως από την οκτάβα του ντο# (κόκκινο πλαίσιο, εικόνα 3.7.) στον τρίτο χρόνο του μέτρου, σε συνδυασμό με την κίνηση παράλληλων διαστημάτων 3Μ&3μ του αριστερού χεριού. Επομένως, από το δεξί χέρι μπορούμε να παραλείψουμε την τελευταία τετράδα δέκατων έκτων στον τέταρτο χρόνο του μέτρου, καθώς το *tempo* είναι γρήγορο και η απλοποίηση περνά απαρατήρητη.

Από το συνολικό άκουσμα της ορχήστρας είναι ακουστικά πιο διακριτά τα ακραία ως προς την *tessitura* τους όργανα της ορχήστρας (ψηλότερη -χαμηλότερη φωνή-αρμονική βάση). Έτσι, στο δεύτερο μέτρο θα κρατήσουμε τα δέκατα έκτα των βιολιών και των φλάουτων στην ψηλή οκτάβα. Έπειτα, ως δευτερεύουσα προτεραιότητα, θα επιλέξουμε αν θα παίξουμε την τελευταία ομάδα δέκατων έκτων στο ίδιο μέτρο.

Στο παρακάτω απόσπασμα, είναι πολύ σημαντικό το *sfz*, διότι εκτελείται από τα χάλκινα πνευστά και ακολουθούν τα έγχορδα σε δυναμική *ff* (Εικόνα 3.6). Επομένως, μπορούμε να κρατήσουμε από τα δέκατα έκτα του δεξιού χεριού μόνο την πάνω φωνή και να παραλείψουμε εντελώς το φθόγγο σολ σε δέκατο έκτο του αριστερού χεριού.



Εικόνα 3.8. Οι φθόγγοι που βρίσκονται στα κόκκινα πλαίσια μπορούν να παραληφθούν



Εικόνα 3.9. Ενδεικτική απλοποίηση του αποσπάσματος της εικόνας 3.8.

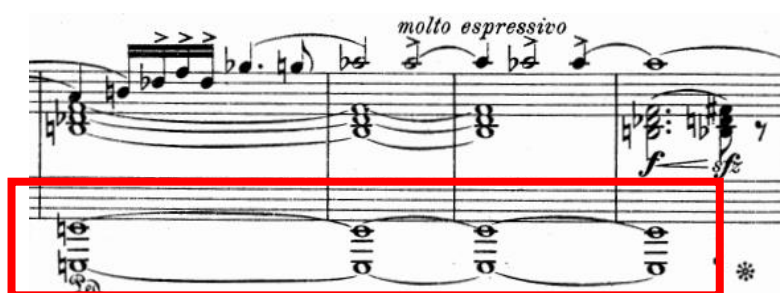
Στο επόμενο παράδειγμα, επαναλαμβάνεται τρεις φορές το ίδιο μελωδικό μοτίβο, με την τρίτη κατάληξη μεταφερμένη μία οκτάβα ψηλότερα. Η κρατημένη συγχορδία (σι ελάσσονα), πριν την τρίτη επανάληψη στην επάνω οκτάβα, αποδίδεται

από τα χάλκινα πνευστά με έντονο *crescendo* καταλήγοντας σε μια *sfz* συγχορδία στη φα ελάσσονα με *pizzicato* υφή από τα έγχορδα. Στο πιάνο δεν είναι εφικτό να πραγματοποιηθεί *crescendo* σε κρατημένους φθόγγους. Επομένως, για να επιτευχθεί ένα συγγενικό ακουστικό αποτέλεσμα, ο πιανίστας μπορεί να εκτελέσει τη συγχορδία της σι ελάσσονας με *tremolo* που θα οδηγήσει στο *sfz*.

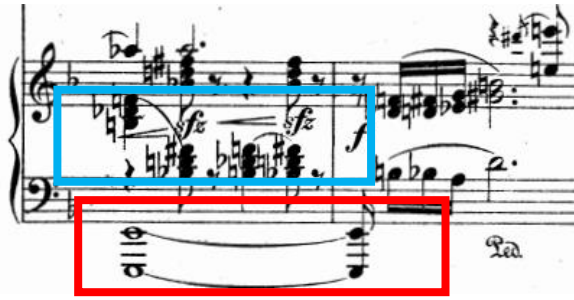


**Εικόνα 3.10.:** Παρατηρούμε το ανέφικτο *crescendo* σε κρατημένους φθόγγους στο πιάνο

Στα επόμενα πέντε μέτρα έχουμε έναν ισοκράτη στο φθόγγο μι, ο οποίος εκτελείται για 4 μέτρα από τις βιόλες και συνεχίζει διαδοχικά για ένα μέτρο ακόμη από τα κοντραμπάσα και το φαγκότο. Στην ορχηστρική παρτιτούρα δεν επαναλαμβάνεται, όπως συμβαίνει στην πιανιστική μεταγραφή. Συνεπώς, μπορούμε να κρατήσουμε το φθόγγο μι με το *sostenuto pedal*. Με αυτόν τον τρόπο ελευθερώνεται το αριστερό χέρι και ακούγονται καθαρά οι μελωδίες του δεξιού χεριού, χωρίς να θολώνει η ακουστική τους εικόνα από το *pedal*.



**Εικόνα 3.11.:** Εντός του κόκκινου πλαισίου οι φθόγγοι που θα διατηρηθούν από το *sostenuto pedal*.



**Εικόνα 3.12.:** Εντός του κόκκινου πλαισίου οι φθόγγοι που θα διατηρηθούν από το *sostenuto pedal* και εντός του γαλάζιου αυτοί που θα παιχτούν από το αριστερό χέρι.

Στον πρώτο χρόνο του μέτρου θα παιχτεί μόνο ο φθόγγος μι, ενώ η συγχορδία σι-ρεβ-φα θα παιχτεί στο επόμενο μέτρο μαζί με το ρεβ, ώστε να μην κρατηθεί από το *pedal*. Εφόσον το αριστερό χέρι είναι αποδεσμευμένο, μπορεί να παίξει τις συγχορδίες που βρίσκονται στο δεξί και στη συνέχεια αυτές που βρίσκονται στο αριστερό κανονικά.

Η συγχορδία στο παρακάτω κόκκινο πλαίσιο μπορεί να παραληφθεί, καθώς πρόκειται για έναν *riszicato* από τις βιόλες, το οποίο δεν προέχει ακουστικά. Προλαβαίνουμε, έτσι, να αλλάξουμε θέση για το επόμενο μελωδικό μοτίβο (με τα δέκατα έκτα). Όπως και σε προηγούμενα μελωδικά μοτίβα με φθόγγους μικρής αξίας σε διάστημα τρίτης στο επάνω άκρο της έκτασης της ορχήστρας, μπορούμε να παραλείψουμε την κάτω φωνή.



**Εικόνα 3.13.** Η συγχορδία στο κόκκινο πλαίσιο μπορεί να παραληφθεί

Στην συνέχεια, γίνεται η είσοδος του τραγουδιστή, ο οποίος ακούει τον εναρκτήριο φθόγγο του (σι) από το δεξί χέρι του πιανίστα, όπως φαίνεται στην

παρακάτω εικόνα (3.14.). Είναι σημαντικό, όπως τονίστηκε, να μην παραλείπονται ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα που υποβοηθούν τις εισόδους του τραγουδιστή.

The image shows a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The first part is for the 'Erste Magd.' (First Maid) with the lyrics 'Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?'. The second part is for the 'Zweite Magd.' (Second Maid) with the lyrics 'Giftig, wie eine wilde Kat-ze.'. Red circles highlight specific rhythmic and melodic motifs in the vocal lines and piano accompaniment, which are discussed in the accompanying text.

**Εικόνα 3.14.:** Ανεπαίσθητες τονικές συσχετίσεις μεταξύ της ορχήστρας (και του πιάνου) και των σολιστών

Οι διαβατικοί φθόγγοι σε μικρές ρυθμικές αξίες εκτελούνται στο επόμενο παράδειγμα από τα φλάουτα και τα κλαρινέτα και δεν είναι ουσιαστικά διακριτοί. Αυτό που προέχει ακουστικά είναι το διάστημα τρίτης στους φθόγγους σολ#-σι και το διάστημα έκτης ανάμεσα στους φθόγγους σι-σολ#. Επομένως, η μελωδική γραμμή των ξύλινων πνευστών μπορεί να παραληφθεί ή να αποδοθεί μόνο η επάνω φωνή της.

The image shows a musical score for the 'Erste Magd.' with the lyrics 'Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?'. Red boxes highlight specific motifs in the flute and clarinet parts, which are discussed in the accompanying text.

**Εικόνα 3.15.:** Στα κόκκινα πλαίσια τα μοτίβα των φλάουτων και των κλαρινέτων που μπορούν να παραληφθούν

Ακολουθεί το ίδιο ρυθμο-μελωδικό μοτίβο, δύο φορές με διαφορετική ρυθμική αγωγή (Εικόνα 3.16). Στο αριστερό χέρι μπορεί να παραληφθεί η επάνω φωνή από τη συνήχηση της τρίτης (σιb - reb), ενώ στο δεξί χέρι, μπορεί να αποδοθεί μόνο το *tremolo* στην πάνω φωνή. Ουσιαστικά θα ακουστούν δύο παράλληλες τρίλιες ντο#-ρε και μι-φα#, οι οποίες καταλήγουν σε μια *sfz* συγχορδία. Ο φθόγγος reb που παραλείπεται από

το αριστερό χέρι, μπορεί να παιχτεί από το δεξί, ώστε να μη διαταραχθεί ο αρμονικός ιστός που είναι συγχορδία μεθ' εβδομής.



**Εικόνα 3.16.:** Εντός των κόκκινων πλαισίων οι φθόγγοι που θα αποδοθούν στο πιάνο

Το επόμενο παράδειγμα (εικόνα 3.17) παραπέμπει στην αντίστοιχη περίπτωση των εικόνων 3.8 και 3.9. Επομένως, και εδώ, από τις δίφωνες συνηχήσεις σε δέκατα έκτα κρατάμε την πάνω φωνή στο δεξί χέρι και την κάτω στο αριστερό. Για να πραγματοποιηθεί το *crescendo* στην συγχορδία σι ελάσσονα αξιοποιούμε ξανά την τεχνική του *tremolo*.



**Εικόνα 3.17.:** Αντίστοιχο απόσπασμα με αυτό του σημείου 1 (εικόνες 3.8 και 3.9)

### 3.2 Πιανιστικά ζητήματα στο σημείο 27 του *spartito*

Προχωρώντας παρακάτω συναντάμε ένα διάλογο μεταξύ των υπηρετριών (σημείο 27 του *spartito*), όπου συζητάει η πρώτη με την τρίτη υπηρέτρια. Στην ορχήστρα παρατηρείται το φαινόμενο της διτονικότητας (*bitonality*)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> *Bitonality*: Η διτονικότητα αποτελεί μία μορφή πολυτονικότητας, όπου χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα δύο διαφορετικές τονικότητες, φαινόμενο που συναντάμε σε σύγχρονους συνθέτες, όπως ο Igor Stravinsky και ο Bela Bartok.

27

ge Blut des Mor - - des von der Die - le ab - - spü - len .

„und die

27

ff sfz p

pp (mit Dämpfern)

pp (mit Dämpfern)

pp (mit Dämpfern)

Εικόνα 3.18: Το φαινόμενο της διτονικότητας στα έγχορδα, στην ορχηστρική του μορφή

1

Blut des Mor - - - des von der

ff sfz

pp

1

Die - le ab - - - spü - len

Dritte Magd.

1

„Und die

Εικόνα 3.19: Το φαινόμενο της διτονικότητας όπως μεταφέρεται στο *spartito*

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα και τα δύο χέρια του πιανίστα κινούνται με παράλληλες καθοδικές χρωματικές πολυφωνικές κινήσεις. Στην ορχηστρική μορφή του έργου, το μέτρο αποδίδεται από τα βιολιά και τις βιόλες, ενώ στο δεύτερο μέτρο τη σκυτάλη παίρνουν τα τσέλα και το φαγκότο. Κατά την πλοκή των μελωδικών τους γραμμών δημιουργείται συνήχιση των φθόγγων ντοb-ρε-μιb-σολb-λα.

Σε αυτό το σημείο, ο πιανίστας ενημερώνει τον τραγουδιστή για αυτό το ιδιαίτερο αρμονικό φαινόμενο (*bitonality*), ώστε να προσανατολιστεί σχετικά με τις τονικές του πυξίδες και να εκτελέσει σωστά την μελωδική του γραμμή. Ο τραγουδιστής, ουσιαστικά ακολουθεί μελωδικά τη γραμμή των βιολιών. Τραγουδάει μιb, ντοb και σολb, αρπίζοντας την μείζονα του δεξιού χεριού. Η χαμηλότερη γραμμή που θα ακούει από την ορχήστρα, όμως, σχηματίζει διάφωνα διαστήματα με την γραμμή του. Επομένως, κατά τη διάρκεια της μελέτης του, ο προετοιμασμένος πιανίστας μπορεί να του παίζει μόνο το αριστερό χέρι και με βάση αυτό να εκτελεί ο τραγουδιστής την μελωδική του γραμμή, έως ότου εξοικειωθεί με αυτήν και είναι σε θέση να την αποδίδει ορθά, ακούγοντας το πλήρες αρμονικό πλέγμα αυτής της περιόδου.

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα το *tempo* έχει μετρική μονάδα το ήμισυ σε μετρονομική ένδειξη 96. Άρα, τα δέκατα έκτα είναι γρήγορα και όχι αρκετά ευδιάκριτα. Στα έγχορδα η γραμμή αποδίδεται ως ένα μελωδικό «γλίστρημα». Επομένως, στην πιανιστική απόδοση δεν είναι αναγκαίο να εκτελεστούν οι τρεις φωνές του δεξιού χεριού και οι δύο του αριστερού. Σημαντικό είναι να ακουστεί καθαρά η αρχική συνήχιση και η κατάληξη του περάσματος δύο οκτάβες χαμηλότερα. Στο ενδιάμεσο μέρος, ο πιανίστας μπορεί να παίζει από το αριστερό χέρι μόνο την χαμηλότερη φωνή και από το δεξί χέρι σίγουρα την ψηλότερη. Στη συνέχεια, στο δεξί χέρι μπορεί να προσθέσει φθόγγους της συγχορδίας στους πιο ισχυρούς χρόνους, είτε μία τρίτη είτε ολόκληρη τη συγχορδία. Το ίδιο μπορεί να εφαρμοστεί και στο αριστερό χέρι με το δεύτερο φθόγγο κάθε συνήχισης.



The image shows a musical score for a vocal piece. The vocal line is at the top, with lyrics: "Blut des Mor - - - des von der Die - le ab - - - - spü - len Dritte Magd. „Und die". Below the vocal line is a piano accompaniment. Two red boxes highlight specific passages in the piano accompaniment: one on the left side and one on the right side, both encompassing the piano and bass staves.

*Εικόνα 3.20.:* Εντός των κόκκινων πλαισίων τα σημεία βαρύτητας του αποσπάσματος, τα οποία δεν παραλείπονται

The image shows a musical score for a vocal piece. The vocal line is at the top, with lyrics: "Blut des Mor - - - des von der". Below the vocal line is a piano accompaniment. Several red boxes highlight specific passages in the piano accompaniment, primarily focusing on the piano staff.

*Εικόνα 3.21.:* Εντός το κόκκινου πλαισίου οι φθόγγοι που αποδίδονται πιανιστικά και εκτός αυτοί που μπορούν να παραληφθούν.

The image shows a musical score for a piano accompaniment passage. It consists of two staves, treble and bass, with a 4/4 time signature and a key signature of two flats. The music features a series of chords and melodic lines.

*Εικόνα 3.22.:* Μια ακόμη απλοποιημένη εκδοχή του αποσπάσματος, όπως προκύπτει από τις αφαιρέσεις της εικόνας 3.18.

Παρόμοια σημεία διτονικότητας συναντάμε και στη συνέχεια της όπερας, τα οποία θα αντιμετωπιστούν με τον ίδιο τρόπο

Das gan-ze Haus ist auf.

*cresc.*

Εικόνα 3.23.: Παράδειγμα σημείου διτονικότητας στη συνέχεια της όπερας (σημείο 116)

### 3.3 Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 42 – 47 του *spartito*

Από το νούμερο 42 μέχρι το 47 εντοπίζουμε ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο στον ίδιο φθόγγο, κάτω από τη μελωδική γραμμή της Ηλέκτρας, Σε αυτό το σημείο συνομιλεί με το φάντασμα του πατέρα της, Αγαμέμνονα.

Το χαρακτηριστικό αυτό μοτίβο που έχει τη μορφή ενός ισοκράτη, εμφανίζεται από το νούμερο 42 μέχρι το 44 σε πολλά όργανα: στα φαγκότα, τις τρομπέτες, τα τρομπόνια, καθώς και στα βαθύφωνα έγχορδα, (τσέλα και κοντραμπάσα). Στο νούμερο 44, το μοτίβο επεκτείνεται σε όλη την ορχήστρα σε έντονες δυναμικές *f* και *ff*. Στο 45, το μοτίβο επαναλαμβάνεται μόνο δύο φορές από το φαγκότο και το κόρνο, σε δυναμική *pp*. Τέλος, στο νούμερο 46 δημιουργείται μια δυναμική κλιμάκωση από *p* μέχρι *f*, καθώς το μοτίβο περνά διαδοχικά από όλες τις ομάδες των οργάνων.

festes Zeitmaß (mäßig bewegt.) M. J. 80  
*a tempo moderato.*

42 43

I. II. 3 gr. Fl.  
III.  
2 Hob.  
engl. Horn.  
Heckelphon.  
Es-Clar.  
2 B-Clar.  
2 A-Clar.  
2 Basseth.  
3 Fag.  
II Tromp. (F)  
Baßtromp. (D)  
III Posaune  
Elektra.

Defin Au - ge, das star - re, off - ne, sah herein ins Haus. So kommst du wie - der, set - zest Fuß vor Fuß und stehst auf ein - mal

Εικόνα 3.24.: Το ρυθμικό μοτίβο του ισοκράτη στα φαγκότα, τρομπέτες και τρομπόνια

**14** *mäßig langsam. M. d. 60*  
*moderato assai.*

I. II.  
 3 gr. Fl.  
 III.  
 2 Hob.  
 engl Horn.  
 Heckelphon.  
 Es-Clar.  
 2 B-Clar.  
 2 A-Clar.  
 2 Basseth.  
 I. II.  
 3 Fag.  
 III.  
 I. II.  
 1 Hörner (F)  
 III. IV.  
 I. II. (F)  
 3 Tromp.  
 III. (D)  
 Baßtromp. (D)  
 I. II.  
 3 Posaunen  
 III.  
 Contrabaß-  
 posaune.  
 Pauken.  
**44**  
 Elektra.  
 ser Wun - de.

*mäßig langsam. M. d. 60*  
*moderato assai.*

I. II.  
 Viol.  
 III.  
 I. II.  
 Br.  
 III.  
 Celli.  
 C.-B.

Εικόνα 3.25.: Το ίδιο ρυθμικό μοτίβο του ισοκράτη εκτεταμένο σε όλη την ορχήστρα

Οι γρήγοροι, επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι, αποδίδονται αρκετά εύκολα από τα πνευστά και τα έγχορδα. Πρόκειται για την τεχνική *spiccato* (αναπήδηση του δοξαριού στις χορδές) στα έγχορδα, και αντίστοιχα του διπλού *staccato* (εκφορά των συμφώνων «τ» και «κ» για γρηγορότερη ροή του αέρα) στα πνευστά. Εδώ έχουμε ένα παράδειγμα, σχετικά με τη μετατροπή τέτοιων μοτίβων σε πιανιστική μορφή.

Εικόνα 3.26.: Η απόδοση του μοτίβου στην πιανιστική μεταγραφή

Στόχος του πιανίστα είναι να αποδώσει όσο το δυνατόν λιγότερο αλλοιωμένα τα ρυθμικά στοιχεία αυτής της περιόδου. Το ακουστικό αποτύπωμα των οργάνων είναι η συνήχιση γρήγορων και κοφτών δέκατων έκτων σε διαφορετικές οκτάβες. Όταν κάτι τέτοιο εκτελεστεί πιανιστικά παρ' όλα αυτά, το αποτέλεσμα είναι θολό, αλλά και ο ήχος του πιάνου δε μπορεί να έχει την ελαφρότητα της υφής των παραπάνω οργάνων στις χαμηλές του οκτάβες. Καθώς ο βασικός στόχος είναι να αποδοθεί η αρμονία και το ρυθμικό μοτίβο για να επιτευχθεί ένας πιο ελαφρύ ήχος, χωρίς να μειωθεί το *tempo*, η συνήχιση της οκτάβας θα σπάσει σε μελωδική αντί της συνηχητικής απόδοση του διαστήματος, όπως υποδεικνύεται εντός το πλαισίου στις παρακάτω εικόνες 3.27 – 3.28.

Elek. Wun - - - de.

A. 5654 F.

Εικόνες 3.27. – 3.28.: Η πιανιστική γραφή του σημείου αριθμός 44 και από κάτω η πραγματική του πιανιστική απόδοση.

### 3.4 Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 216 - 217, 230 - 238 και 247 – 260 του *spartito*

Σε αρκετά απότερο σημείο του έργου εντοπίζουμε ένα παρόμοιο ρυθμικό μοτίβο, με ανοδική κίνηση διαστήματος τρίτης: μία φορά στο νούμερο 216 από το φαγκότο και μία στο νούμερο 217 από την τρίτη τρομπέτα, στο τέλος των φράσεων της Ηλέκτρας, που μιλάει για τον αδερφό της, Ορέστη.

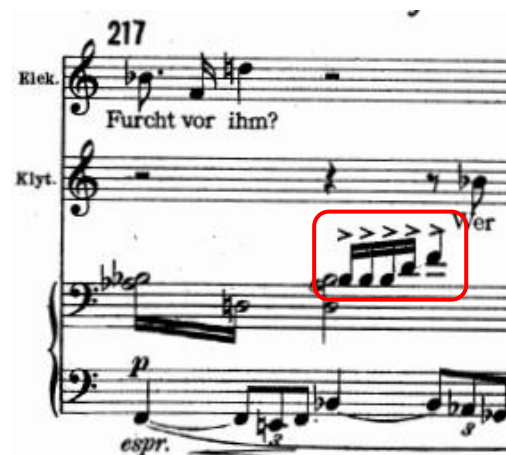
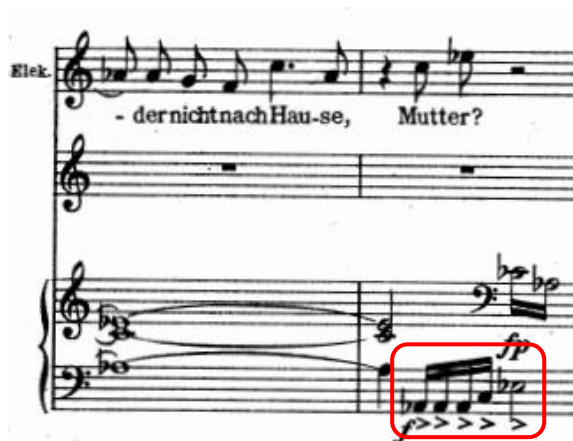
3 Fag. a3

I.

2 Hörner (F)

III.

III. Tromp. (B) p



Εικόνες 3.29. – 3.30. – 3.31.: Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο όπως φαίνεται στην ορχηστρική παρτιτούρα και όπως μεταφέρεται στο *spartito*

Το μοτίβο επανεμφανίζεται ανά διαστήματα, ανάμεσα στα σημεία 230 – 248.. Προηγουμένως, τραγουδάει η Κλυταιμνήστρα, ακολουθεί το εν λόγω ρυθμικό μοτίβο και κατόπιν τραγουδά η Ηλέκτρα πληροφορώντας την Κλυταιμνήστρα για το φάντασμα του πατέρα της. Το μοτίβο αυτό, μέχρι το σημείο 237 το αποδίδουν μόνο οι τρομπέτες και τα τρομπόνια στον ισχυρό πρώτο χρόνο του μέτρου, ενώ στα σημεία 237 και 238 το μοτίβο επεκτείνεται σε όλες σχεδόν τις ομάδες οργάνων, σε διάφορα μέρη του μέτρου, σαν ένα είδος διαλόγου μεταξύ των οργάνων.

Η τελευταία εμφάνιση του μοτίβου παρατηρείται στα σημεία 247-260. Στο απόσπασμα αυτό ακούμε πάλι την Ηλέκτρα σε έναν μονόλογο, καθώς βρίσκεται σε λεκτική διαμάχη με την Κλυταιμνήστρα. Το μοτίβο εμφανίζεται στις τρομπέτες, ενώ την τελευταία φορά ακούγεται και από τα τρομπόνια.

Τα δύο μελωδικά θέματα του ρυθμικού μοτίβου (Εικόνες 3.32, 3.33) επανέρχονται αργότερα στην όπερα (σημεία 41a, 113a, 136a) και για τελευταία φορά εμφανίζονται στο σημείο 192a. Όλα τα παραπάνω συνδέονται με την παρουσία της Ηλέκτρας: είτε την ακούμε να τραγουδάει, είτε αφορούν σημεία που έχει κάποια σκηνική δράση (π.χ. σκάβει για να ξεθάψει το όπλο του Αγαμέμνονα με σκοπό την εκδίκηση, λίγο πριν μιλήσει για πρώτη φορά με τον Ορέστη). Επομένως, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε αυτά τα δύο ρυθμο-μελωδικά μοτίβα ως το *Leitmotiv* που συνοδεύει την Ηλέκτρα.



**Εικόνες 3.32 – 3.33.:** Τα *Leitmotiv* της Ηλέκτρας

Είναι σημαντικό ο μουσικός προετοιμαστής να ενημερώσει τον τραγουδιστή και ιδιαίτερα το σολίστ που αποδίδει το ρόλο της Ηλέκτρας, σχετικά με το *Leitmotiv* που τον συνοδεύει μελωδικά και να αποσαφηνιστούν όλες οι είσοδοί του στα σημεία που αυτό εμπλέκεται με αυτές.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ *SALOME*: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΩΝ ΖΗΤΗΜΑΤΩΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΒΟΗΘΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ

#### 4.1 Πρακτικές οδηγίες για την υποβοήθηση της μελέτης των τραγουδιστών μέσα από το *Judenquintet*, σημεία 195 – 201 του *spartito*.

Για τη μελέτη των αποσπασμάτων της όπερας *Salome* θα χρησιμοποιηθεί η πιανιστική μεταγραφή Otto Singer διότι κρίθηκε πιο λειτουργική για την εκπόνηση της παρούσας ερευνητικής εργασίας. Στο κεφάλαιο 3, παρουσιάστηκαν επιλεγμένα σημεία του έργου στα οποία παρουσιάστηκαν πιανιστικά ζητήματα του *spartito*, συνοδευόμενα από προτάσεις που τα αποσαφηνίζουν ή τα απλοποιούν προς όφελος της ομαλής ροής της μουσικής προετοιμασίας των τραγουδιστών και την ευκολία του πιανίστα.

Στο παρόν, 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο, θα γίνει μια παρουσίαση της μεθοδολογίας του μουσικού προετοιμαστή αναφορικά με την υποβοήθηση των τραγουδιστών κατά τη μουσική τους προετοιμασία και ειδικότερα σε τρόπους που μπορούν να εντοπίζουν τις τονικές τους πυξίδες και να εισάγονται με τονική ασφάλεια. Θα προηγηθεί μια μικρή εισαγωγική ενότητα με τα πιανιστικά ζητήματα και ακολουθεί αναλυτικά η στρατηγική για τη διασφάλιση των τονικών πυξίδων των τραγουδιστών.

Το υπό μελέτη απόσπασμα που επιλέχθηκε είναι το κουιντέτο των πέντε Ιουδαίων *Judenquintet*, σε διανομή (TTTB), διότι προσφέρεται για την παρουσίαση οδηγιών και παραδειγμάτων μέσα από ένα μικρό απόσπασμα της όπερας. Αρχικά, τραγουδά ένας Ιουδαίος και σταδιακά εισάγονται και οι άλλες 4 φωνές.

#### 4.2. Πιανιστικά ζητήματα στα σημεία 195 – 201 του *spartito*

Παρατηρούμε στο δεξί χέρι του πιάνου ένα επαναλαμβανόμενο μελωδικό μοτίβο σε διάφορα τονικά ύψη το οποίο αποτελείται από συνήχηση δύο παράλληλων διαστημάτων τρίτης ή τέταρτης σε αξία δεκάτου έκτου, ακολουθούμενα από άλλη μια συνήχηση τρίτης σε αξία τετάρτου (εικόνα 4.3.), το οποίο έχει τη μορφή ενός μελωδικού *ostinato*. Ο ρυθμός είναι 6/8 ενώ το *tempo* έχει μετρονομική ένδειξη στο 120 (*allegro*). Επομένως, τα δέκατα έκτα είναι πολύ γρήγορα και πρακτικά αδύνατο ή εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθούν πιανιστικά και οι δύο φθόγγοι του διαστήματος της τρίτης σε αξία δεκάτου έκτου.



1. Jude. *mf*  
An - ge-sicht ge-schaut. In un - - sern Ta - gen zeigt sich Gott nicht. Gott ver-  
*who saw God our Lord. In these days God doth not show Him-self God*

2. Jude.

3. Jude. *p*  
Zeit ver - bor - - - - gen. Er  
*time hid - - - - den. He*

4. Jude. (zum dritten)  
4th Jew (to the third) *ff* Du soll - test das nicht sa - - gen -  
*This is a dang'-rous doc - - trine.*

*marc.*

Εικόνα 4.1.: Εντός των αγκυλών το γρήγορο μελωδικό μοτίβο στο δεξί χέρι του πιάνο

1.2. gr. Fl.  
2 Hob.  
engl. Horn.  
Heckelphon.  
Es-Clar.  
2 A-Clar.  
2 B-Clar.

Εικόνα 4.2.: Η αντίστοιχη ορχηστρική γραφή του παραπάνω μοτίβου της εικόνας 4.1.

Στην ορχηστρική εκδοχή αυτά τα ρυθμο-μελωδικά μοτίβα αποδίδονται από τα πνευστά, από τα οποία είναι εφικτή αυτή η ταχύτητα. Για να κρατηθεί ο ψηλότερος τονικά φθόγγος στο ισχυρό μέρος του μέτρου, ο πιανίστας μπορεί να αποδώσει το αρμονικό διάστημα στη μελωδική του μορφή, εκτελώντας μόνο τον ψηλότερο τονικά φθόγγο από την πρώτη συνήχηση και τον χαμηλότερο.



Εικόνες 4.3 – 4.4.: Η πιανιστική γραφή του σημείου αριθμός 198 και από κάτω η πραγματική του πιανιστική απόδοση

Στο παράδειγμα της εικόνας 4.3. παρατηρούμε μια μελωδική γραμμή με δέκατα έκτα στο αριστερό χέρι, η οποία συνολικά διανύει ένα διάστημα τρίτονου. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται πολύ συχνά, είτε ανοδικά είτε καθοδικά, μεταξύ των φθόγγων ντο - φα# (και αντίστροφα), καθώς και ρε - σολ#, σι - μι# κ.ο.κ.

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is for the voice, with lyrics in German and English. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: "Wahrheit weiss nie - mand, ob E - li - as in der Tat" and "ve - ri - ty, no man doth know if E - li - as".



Εικόνες 4.5.- 4.6 – 4.7.: Το μοτίβο που διανύει διάστημα τρίτονου στο αριστερό χέρι

### 4.3. Υποβοήθηση της μελέτης των τραγουδιστών του *Judenquintet*

Ο προετοιμαστής ενημερώνει τους τραγουδιστές για τα ρυθμο-μελωδικά αυτά μοτίβα και τους επισημαίνει σε ποια σημεία λειτουργούν ως τονικές πυξίδες και σε ποια σχηματίζουν διάφωνα ή ατονικά ακούσματα που δεν τους υποστηρίζουν τονικά.. Επίσης, σημαντικό είναι να γνωρίζουν οι τραγουδιστές από ποια όργανα ακούγονται αυτά τα μοτίβα, ώστε να έχουν υπόψιν τους το ηχόχρωμα που θα ακούσουν αλλά και το τονικό τους ύψος. Εάν για παράδειγμα, η οκτάβα που παίζει το όργανο απέχει δύο οκτάβες από τον τόνο που χρειάζεται ο τραγουδιστής, ενδέχεται να μην είναι διακριτή από αυτόν. Ενώ, εάν η οκτάβα συμπίπτει, αλλά το μουσικό όργανο τραγουδά ένα κοντινό διάφωνο διάστημα π.χ. ντο# τη στιγμή που ο τραγουδιστής τραγουδά ρε είναι σημαντικό να το γνωρίζει ώστε να αποφευχθεί κάποιο λάθος.

Στο σημείο 200, όπου πλέον τραγουδούν και οι πέντε Ιουδαίοι, παρατηρείται αλλαγή στη συνοδεία της ορχήστρας, καθώς εμφανίζεται ένα χρωματικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές με τις ίδιες ρυθμικές αξίες που είχε και το προηγούμενο, (δύο δεκαταέκτα και τέταρτο), και στη συνέχεια ακολουθούν όγδοα σε *staccato* υφή (εικόνα 4.8). Αυτό το μελωδικό μοτίβο εμφανίζεται ως η επάνω φωνή της ενορχήστρωσης, ενώ από κάτω ακούγονται κρατημένοι φθόγγοι μεγάλης αξίας. Το μελωδικό αυτό μοτίβο είναι δίμετρο και εμφανίζεται τέσσερις φορές. Μετά από τις δύο πρώτες επαναλήψεις του ακολουθεί ένα γρήγορο πέρασμα με ανοδική μελωδική πορεία το οποίο κατά την πιανιστική εκδοχή εκτελείται από το δεξί χέρι.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows a melodic motif in the woodwinds, highlighted with a red box. The second system shows two such motifs, also highlighted with red boxes. The third system shows two motifs, again highlighted with red boxes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics like *fp*, *f*, and *ff*. There are also some performance markings like *8va* and *8*.

Εικόνα 4.8.: Εντός των κόκκινων πλαισίων το μελωδικό μοτίβο των πνευστών

Οι παραπάνω χρωματικές κινήσεις (εικόνα 4.8.) αντιστοιχούν στο μέρος των πνευστών ενώ οι κρατημένοι φθόγγοι και τα τέταρτα στα έγχορδα, τα κόρνα και τα τρομπόνια.

Το παραπάνω μοτίβο, μαζί με την ανοδική γέφυρα απαντάται δύο φορές σχηματίζοντας δύο τρίμετρες φράσεις A – A', οι οποίες απέχουν μεταξύ τους κατά έναν τόνο, ενώ η ανοδική γέφυρα είναι τονικά ταυτόσημη και στις δύο. Κύριο ρόλο διαδραματίζει στο σημείο αυτό η οικογένεια των ξύλινων πνευστών εκτός από το όμποε και το αγγλικό κόρνο.

Στα επόμενα πέντε μέτρα του σημείου 200 εμφανίζονται τα ίδια μοτίβα σε παραλλαγή και με διαφορετική διανομή οργάνων. Μαζί με τις προηγούμενες ομάδες πνευστών εισάγονται τώρα και τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά (όμποε και αγγλικό κόρνο). Παρατηρείται μια συνεχής δυναμική κλιμάκωση από *mf* - *f* - *ff* - *fff*, η οποία ακούγεται ακόμη πιο δραματική λόγω της ενορχήστρωσης.

Όλη η παραπάνω οργανική υφή είναι αναγκαίο να επεξηγηθεί στους τραγουδιστές που εμπλέκονται σε αυτό το σημείο, ώστε να σχηματίσουν μια ακουστική εικόνα για τις πραγματικές συνθήκες απόδοσης του μέρους της φωνής τους.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: kl. Flöte, 1. gr. Fl., 3 gr. Fl. (2. 3.), 2 Hob., engl. Horn, Heckelphon., Es.-Clar., 2 A.-Clar., 2 B.-Clar., 1. 2. Fag., 1. Horn (F), 3. 4. Horn (F), 1. 2. Tromp. (C), and kl. Trommel. The score is annotated with several vertical lines and boxes: a red vertical line on the far left, a yellow vertical line, a blue vertical line, and a green vertical line on the far right. Several musical motifs are circled in purple, and some are enclosed in blue boxes. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'ff'.

*Εικόνα 4.9.:* Το απόσπασμα της εικόνας 4.8. στην ορχηστρική του γραφή. Σημειωμένα τα διάφορα χαρακτηριστικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται στο σημείο 200.

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 199 and 200. The score is written for various instruments: Flute (kl. Flöte), Clarinets (Es-Clar., 2 A-Clar., 2 B-Clar.), Bassoon (Basscl.(B), 3 Fag., 2. S.), Horns (1. Horn(F), 3.4. Horn(F)), Trumpets (1.2. Tromp.(C)), and Drums (kl. Trommel). The score is annotated with red and yellow brackets highlighting specific motifs in the woodwind parts. A purple box highlights a passage in the Bassoon part. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Εικόνες 4.9. – 4.10.: Το απόσπασμα της εικόνας 4.8. στην ορχηστρική του γραφή. Σημειωμένα τα διάφορα χαρακτηριστικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται στο σημείο 200.

Μετά τη διαδοχική είσοδο των πέντε Ιουδαίων, ακολουθεί μια περίοδος κατά την οποία τραγουδούν *tutti* οι πέντε τραγουδιστές, με συλλαβικό κείμενο, το οποίο είναι αρκετά πυκνό καθώς οι μουσικοί φθόγγοι των συλλαβών έχουν αξία όγδοου. Επιπλέον, η μελωδικές τους γραμμές κινούνται στην ψηλότερη *tessitura* των φωνών τους.

Το σημείο αυτό βρίσκεται στο σημείο της υπόθεσης όπου λίγο πριν την είσοδο των Ιουδαίων, ο Ηρώδης αναγγέλλει ότι δεν πρόκειται να παραδώσει τον Ιωάννη τον

Βαπτιστή στα χέρια των Ιουδαίων, όπως επιθυμεί η Ηρωδιάδα, διότι είναι ένας άνθρωπος που έχει δει τον Θεό.

Στο εν λόγω κουιντέτο ο κάθε Ιουδαίος έχει το δικό του κείμενο:

- Πρώτος Ιουδαίος: *«Δεν μπορεί να συμβαίνει αυτό. Δεν υπάρχει άλλος άνθρωπος που να έχει δει τον Θεό εκτός από τον προφήτη Ηλία. Είναι ο τελευταίος άνθρωπος που είδε τον Θεό. Αυτές τις μέρες ο Θεός δεν δείχνει τον εαυτό του. Έχει κρύψει τον εαυτό του. Για αυτό έχουν έρθει μεγάλες συμφορές σε αυτή την γη».*
- Δεύτερος Ιουδαίος: *«Αλήθεια, κανείς δεν γνωρίζει αν ο προφήτης Ηλίας είδε πράγματι τον Θεό. Κατά τύχη μπορεί να είδε την σκιά του Θεού.»*
- Τρίτος Ιουδαίος: *«Ο Θεός δεν είναι ποτέ κρυμμένος. Εμφανίστηκε όλους τους καιρούς και σε όλες τις περιπτώσεις. Ο Θεός είναι μέσα σε ό,τι είναι κακό, όπως και σε ό,τι είναι καλό».*
- Τέταρτος Ιουδαίος: *«Αυτό δεν πρέπει να λέγεται. Είναι ένα πολύ επικίνδυνο δόγμα. Είναι ένα δόγμα που προέρχεται από τις σχολές της Αλεξάνδρειας, όπου οι άνδρες διδάσκουν τη φιλοσοφία των Ελλήνων. Και οι Έλληνες είναι εθνικοί (ειδωλολάτρες), δεν έχουν κάνει καν περιτομή».*
- Πέμπτος Ιουδαίος: *«Κανείς δε μπορεί να πει πώς λειτουργεί ο Θεός. Οι τρόποι του είναι πολύ μυστήριοι. Μπορεί αυτά που εμείς αποκαλούμε κακά να είναι καλά, και αυτά που αποκαλούμε καλά να είναι κακά. Δεν υπάρχει γνώση για τίποτα. Πρέπει να υποταχθούμε σε ό,τι συμβαίνει, γιατί ο Θεός είναι πολύ δυνατός. Μπορεί να σπάσει κάθε δυνατό μαζί με τον αδύναμο, γιατί δεν βλέπει κανένα άνθρωπο.»*

Τα παραπάνω κείμενα παρατίθενται για να καταστεί σαφής η περιπλοκότητα των κειμένων όταν αποδίδονται ταυτόχρονα, σε τόσο πυκνή και συλλαβική άρθρωση. Επιπλέον, οι πέντε αυτοί ταυτόχρονοι μονόλογοι, οι οποίοι εκφράζουν διαφορετικές απόψεις και συναισθήματα, δημιουργούν μια συναισθηματική ένταση που υποστηρίζεται από την πυκνότητα του ορχηστρικού μέρους.

Οι τραγουδιστές, επομένως, είναι απαραίτητο να έχουν υπόψιν τους αυτά τα δύο ιδιαίτερα στοιχεία αυτής της περιόδου: α) ότι αποδίδουν ταυτόχρονα σε πυκνό κείμενο διαφορετικούς στίχους και συναισθήματα και β) η ενορχήστρωση είναι επίσης πυκνή και δημιουργεί επιπλέον συναισθηματική αλλά και δυναμική ένταση.

Μέσω του *spartito* ο μουσικός προετοιμαστής, δε μπορεί να αποδώσει κοντινή ακουστική εικόνα της ορχήστρας, καθώς όλα αποδίδονται στις ίδιες οκτάβες, με το ίδιο ηχόχρωμα. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι κατά τη διάρκεια του *Judenquintet* εμφανίζεται τρεις φορές ένα ρυθμο-μελωδικό μοτίβο: Η πρώτη εμφάνιση γίνεται στο σημείο 191, στο σημείο που τραγουδάει ο δεύτερος Ιουδαίος, η δεύτερη στο σημείο 199, στο σημείο που τραγουδούν οι τέσσερις από τους πέντε Ιουδαίους και η τρίτη στο σημείο 201, όπου τραγουδούν και οι πέντε. Θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν το *Letimotiv* των Ιουδαίων.

191

Mög-li - cher-wei - se war es nur der Schat - ten  
 Per - ad - ven - ture it was but the sha - dow of

*pp*

Detailed description: This musical score block shows measure 191. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has two lines of lyrics: 'Mög-li - cher-wei - se' and 'Per - ad - ven - ture' on the first line, and 'war es nur der Schat - ten' and 'it was but the sha - dow of' on the second line. The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

199

1. Jude. birgt sich. Gott ver -  
 hi - - - - - ðeth Himself. God is

2. Jude. Mög - li - cher-wei - - se war es nur der Schat - ten,  
 Per - ad - ven - ture it was but the sha - dow,

3. Jude. zeigt sich zu al - - - - - len Zei - - - - - ten  
 show - ðih Him - self at all times.

4. Jude. Es ist ei - ne sehr ge - fähr - li - che  
 'Tis a dang' - rous doc - trine that comes from the

*f marc.* *dim.*

Detailed description: This musical score block shows measure 199. It features four vocal parts (1. Jude., 2. Jude., 3. Jude., 4. Jude.) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in German and English. The piano accompaniment starts with a *f marc.* dynamic and includes a *dim.* marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



106 201

1. Jude. *letz - - - - - te, der Gott von An - ge - sicht zu*  
*last - - - - - one of all the pro - phets who did*

2. Jude. *se - hen hat.*  
*saw the Lord.*

3. Jude. *Gott ist zu kei - - ner Zeit ver -*  
*God is at no time*

4. Jude. *Nie - mand kann*  
*No man can*

5. Jude. *Nie - - mand kann sa - - - gen, wie Gott wirkt*  
*No one can tell us how God work - - eth*

*cresc.*

Εικόνα 4.11. – 4.12 – 4.13: Τα σημεία 191, 199 και 201 στα οποία εμφανίζεται το *Leitmotiv* των Ιουδαίων

Όπως παρατηρούμε, το *Leitmotiv* απαντάται στην ίδια τονικότητα τις δύο πρώτες φορές, ενώ την τρίτη, (σημείο 201), είναι κατά ένα ημιτόνιο ανεβασμένο, ενώ διαφέρει και η ενορχήστρωση.

106 201

1. Jude. *letz - - - - - te, der Gott von An - ge - sicht zu*  
*last - - - - - one of all the pro - phets who did*

2. Jude. *se - hen hat.*  
*saw the Lord.*

3. Jude. *Gott ist zu kei - - ner Zeit ver -*  
*God is at no time*

4. Jude. *Nie - mand kann*  
*No man can*

5. Jude. *Nie - - mand kann sa - - - gen, wie Gott wirkt*  
*No one can tell us how God work - - eth*

*cresc.*

Εικόνα 4.14.: Εντός του κόκκινου πλαισίου το *Leitmotiv* ανεβασμένο ένα ημιτόνιο

Όλες οι εμφανίσεις του *Leitmotiv* αποδίδονται πιανιστικά με συνολική διαφορά δύο οκτάβων και σε ταυτοφωνία. Στην ορχηστρική εκδοχή όμως, το ηχόχρωμα είναι εντελώς διαφορετικό, καθώς οι οκτάβες εκτελούνται από διαφορετικά όργανα με διαφορετική ηχητική χροιά, ποιότητα και ένταση. Επομένως, ο προετοιμαστής θα ενημερώσει τους τραγουδιστές, καταρχήν για τη μεγάλη απόκλιση της πιανιστικής ακουστικής αποτύπωσης από την ορχηστρική και θα τους επισημάνει τα σημεία στα οποία μπορούν στηριχθούν φωνητικά, καθώς δεν είναι όλα σε κοντινές με τη φωνή τους οκτάβες και η χροιά των μουσικών οργάνων δε λειτουργεί ως τονική πυξίδα στο βαθμό που λειτουργεί το πιάνο.

Όπως και η *Elektra*, η όπερα *Salome* παρουσιάζει εκτενή ατονικά στοιχεία. Παρόλα αυτά, ο Strauß στη *Salome* φροντίζει να υποβοηθή τονικά τους τραγουδιστές. Αυτό γίνεται με αρκετά διακριτικό τρόπο: ενώ η συνολική ακουστική εικόνα του έργου είναι ατονική, ο συνθέτης τοποθετεί πάντα στη φωνή κάποιου οργάνου τονικές πυξίδες με τους εισαγωγικούς φθόγγους των τραγουδιστών. Τυπικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής είναι το παραπάνω *Judenquintet*. Ο μουσικός προετοιμαστής ενημερώνει τους τραγουδιστές για αυτές τις τονικές πυξίδες και τα όργανα που τις αποδίδουν.

Ειδικότερα, ο πρώτος Ιουδαίος τραγουδάει το χαρακτηριστικό μοτίβο ρε-ντο#-λα σε όγδοα, ενώ ο προηγούμενος τραγουδιστής μόλις έχει καταλήξει τη φράση του στο φθόγγο ρε και η ορχήστρα τον υποστηρίζει με μια πλήρη συγχορδία της ρε μείζονας (Εικόνα 4.14).

The image shows a musical score for the first Jew (1. Jude) in Richard Strauss's *Salome*. It consists of four staves. The top staff is the vocal line for the 1st Jew, with the lyrics "Du sagst die Thou speak-est". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are also piano accompaniment. A red bracket highlights a specific interval in the piano accompaniment, which is the tonic reference for the singer's line. The score includes dynamic markings such as *stark.*, *strong.*, *f.*, and *p.* and fingering numbers (4, 5, 3, 1) for the piano part.

Εικόνα 4.15.: Παράδειγμα τονικής πυξίδας κατά την είσοδο της φωνής του πρώτου Ιουδαίου

Ο δεύτερος Ιουδαίος κάνει είσοδο με τους φθόγγους λα-φα, ενώ ο πρώτος έχει τραγουδήσει ακριβώς πριν τους φθόγγους λα-ρε στην ίδια οκτάβα και η ορχήστρα αποδίδει στο δεύτερο ισχυρό χτύπο τη συγχορδία της ρε ελάσσονας (εικόνα 4.15).

197

Gott ge - sehn. the Lord.

In Wahr - heit In - deed, no

**Εικόνα 4.16.:** Παράδειγμα τονικής πυξίδας κατά την είσοδο της φωνής του δεύτερου Ιουδαίου

Ο τρίτος Ιουδαίος ξεκινάει με το γνωστό μελωδικό μοτίβο ρε-ντο#-λα και υποστηρίζεται από το αγγλικό κόρνο, το χεκέλφωνο<sup>9</sup>, τα βιολιά και τις βιόλες που εκτελούν σε ταυτοφωνία τη μελωδική του γραμμή. Στο προηγούμενο μέτρο τα τσέλα και το φαγκότο αποδίδουν το άρπισμα μιας ρε ελάσσονας, ενώ και ο πρώτος Ιουδαίος τραγουδάει τους φθόγγους φα-ρε στην ίδια οκτάβα που απαντάει ο τρίτος Ιουδαίος (εικόνα 4.17).

<sup>9</sup> Heckelphone: Πνευστό όργανο που κατασκευάστηκε από την οικογένεια Heckel το 1879 και ανήκει στην ομάδα των όμποε.

198

1. Jude. - - - - - te, der Gott von  
man, E - li - as

2. Jude. se - hen hat. 3<sup>rd</sup> Jew. Gott ge  
see the Lord. 3. Jude. God was

Gott ist zu  
God is at

marc.

Εικόνα 4.17. Παράδειγμα τονικής πυξίδας κατά την είσοδο της φωνής του τρίτου Ιουδαίου

Παρ' όλα αυτά απαιτείται ιδιαίτερη προσοχή από τους τραγουδιστές, καθώς, εκτός από την έντονη αίσθηση της ρε ελάσσονας, ο πρώτος με τον δεύτερο Ιουδαίο τραγουδούν ταυτόχρονα για δυόμιση χρόνους το διάφωνο διάστημα της έβδομης μεγάλης.

Συνεχίζοντας στην είσοδο του τέταρτου Ιουδαίου, αλλάζει το φθογγικό υλικό και συναντάμε το νέο φθόγγο μιb. Ο φθόγγος μιb αποδίδεται στο προηγούμενο μέτρο από τον πρώτο Ιουδαίο, καθώς και από τη φωνή του φλάουτου και του όμποε, στο γνωστό μελωδικό μοτίβο (δύο δέκατα έκτα και ένα τέταρτο). Επιπλέον, στον δεύτερο χρόνο του μέτρου ο τέταρτος Ιουδαίος έχει ταυτοφωνία με τον πρώτο στο μιb. (Εικόνα 4.18)

1. Jude. An - ge - sicht ge - schaut. In an - sern  
who saw God our Lord. In these days

2. Jude.

3. Jude. Zeit ver - bor -  
time hid -

4. Jude. (zum dritten)  
4<sup>th</sup> Jew (to the third) Du soll - test  
This is a

marc.

Εικόνα 4.18.: Παράδειγμα τονικής πυξίδας κατά την είσοδο της φωνής του τέταρτου Ιουδαίου

Τέλος, στην είσοδο του πέμπτου Ιουδαίου έχει αλλάξει εντελώς το φθογγικό υλικό και συναντάμε αρκετές αλλοιώσεις. Στο σημείο της εισόδου του σχηματίζεται μία συγχορδία σιb μείζονας, με έβδομη μικρή (σιb-λαb) και ένατη μικρή (σιb-ντοb). Το λαb που τραγουδάει ο πέμπτος Ιουδαίος αντιστοιχεί στο *tenuto* για δύο μέτρα λαb, που αποδίδουν ταυτόχρονα οι βιόλες και τρίτος Ιουδαίος. Στο προηγούμενο μέτρο ακούγεται το γνωστό μοτίβο των τριών τετάρτων ρε-ντο#-λα από τα έγχορδα και ορισμένα πνευστά. Με τονική πυξίδα το φθόγγο λα και τη μελωδική γραμμή του τρίτου Ιουδαίου (λα-λαb) εξασφαλίζεται και η είσοδος του πέμπτου Ιουδαίου, που τραγουδά στη φωνή του μπάσου (εικόνα 4.18).

200

1. Jude. ü-ber das Land ge - kom - men.  
have come up - on the coun - try.

2. Jude. Got - tes, was er sah.  
God — that he saw.

3. Jude. Er zeigt sich an  
He show - eth Him -

4. Jude. Hei - - - den. Sie  
Gen - - - tles. They

5. Jude. Nie - mand kann  
5th Jew. No one can

παι

Εικόνα 4.19.: Παράδειγμα τονικής πυξίδας κατά την είσοδο της φωνής του πέμπτου Ιουδαίου

Κατά την διαδικασία της μουσικής προετοιμασίας των τραγουδιστών, ο προετοιμαστής πιανίστας, συνήθως μελετά αρχικά με τον κάθε τραγουδιστή χωριστά και έχει την ευκαιρία να επισημάνει στον καθένα τα ιδιαίτερα στοιχεία που πρέπει να λάβει υπόψιν του για την ενορχήστρωση, τις επιμέρους εισόδους της φωνής του και τις

ατομικές του τονικές πυξίδες. Έτσι, όταν ακολουθεί η ομαδική καθοδήγηση των τραγουδιστών στα σημεία που έχουν μελωδικούς διαλόγους, ντουέτα, κουϊντέτα κ.λπ. είναι μουσικά προετοιμασμένοι και τονικά ασφαλείς για τη σύμπραξη. Σε αυτές τις ομαδικές δοκιμές, ο μουσικός προετοιμαστής ενημερώνει τους τραγουδιστές για τον ατομικό τους ρόλο στο *ensemble* και επισημαίνει στον καθένα τα σημεία που έχει τυχόν πρωταγωνιστικό ή συνοδευτικό ρόλο. Με αυτό τον τρόπο συντελείται μια πλήρης μουσική προετοιμασία που φέρνει τους τραγουδιστές πολύ κοντά στο ακουστικό τοπίο της τελικής μουσικής παράστασης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΑ ΕΚΤΕΝΗ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΩΝ ΔΥΟ ΟΠΕΡΩΝ

Τόσο στη *Salome* όσο και στην *Elektra* παρεμβάλλονται και εκτενή ορχηστρικά αποσπάσματα, τα οποία είτε συνοδεύουν τη σκηνική δράση, είτε προάγουν νοερά την υπόθεση.

Ειδικότερα, στη *Salome*, απαντάται ένας εκτενής ορχηστρικό χορός, με τίτλο *Tanz der Sieben Scheier* (χορός των επτά πέπλων). Πρόκειται για έναν χορό διάρκειας επτά λεπτών, στο σημείο που η Σαλώμη σαγηνεύει τον Ηρώδη με τα λικνίσματά της. Τις περισσότερες φορές ο χορός αυτός, που απαιτεί αρκετή χορευτική δεξιοτεχνία, αποδίδεται από επαγγελματία χορευτή στο ρόλο του σωσία της Σαλώμης

Στην *Elektra*, από την άλλη, δεν παρατηρούνται τόσο εκτενή ορχηστρικά περάσματα. Υπάρχουν ωστόσο, αρκετά σημεία με ιδιαίτερα πυκνή ενορχηστρωτική δομή, που αυξάνουν τη δραματικότητα του έργου. Τα ορχηστρικά αυτά μέρη αυτά είναι συνήθως αρκετά δεξιοτεχνικά, καθώς ο πρωταγωνιστής δεν είναι πλέον ο σολίστας αλλά η ίδια η ορχήστρα. Η πυκνή και χρωματική γραφή του Strauß αποτυπώνεται στην ορχήστρα με γρήγορα περάσματα, μεγάλη διανομή οργάνων, πλούσια ηχοχρώματα, αλλαγές στο *tempo* και ποικίλες ενορχηστρωτικές και συνθετικές τεχνικές.

Αποσπάσματα όπως τα παραπάνω δεν είναι αναγκαίο να εκτελούνται, ούτε αυτούσια, ούτε στην πλήρη τους μορφή. Αρκεί να προσδίδουν στον τραγουδιστή μια γενική ακουστική εικόνα για το τι παρεμβάλλεται μέχρι την επόμενη είσοδό τους. Όταν, όμως, το απόσπασμα πλησιάζει στην είσοδο του τραγουδιστή, ο προετοιμαστής αποδίδει με τη μεγαλύτερη δυνατή λεπτομέρεια το ορχηστρικό μέρος και κυρίως τηρεί όλα όσα προαναφέρθηκαν για την εκτέλεση του *spartito* στα προηγούμενα κεφάλαια.

Κατά την διάρκεια της εκμάθησης των επιμέρους φωνητικών σημείων των τραγουδιστών, τα μέρη αυτά παραλείπονται και εισάγονται στο τελικό στάδιο μελέτης, όταν οι τραγουδιστές έχουν προετοιμάσει όλο το μέρος της φωνής τους και εκτελούνται πλήρη περάσματα του έργου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

#### 6.1 Συμπεράσματα

Με την ολοκλήρωση της παρούσας ερευνητικής μελέτης και την παράθεση αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων για τη βελτίωση της χρηστικότητας του *spartito* και την ενίσχυση της βοήθειας των τραγουδιστών, μέσα από παραδείγματα δύο οπερών του Richard Strauss: *Salome* και *Elektra*, μπορούν να εξαχθούν ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα:

- Καθίσταται σαφής ο σημαντικός ρόλος του μουσικού προετοιμαστή στη μουσική μελέτη και προετοιμασία των τραγουδιστών.
- Γίνεται σαφές ότι οι πιανιστικές μεταγραφές της όπερας (*spartito*) δεν είναι πάντοτε χρηστικές, καθώς στις υπάρχουσες εκδόσεις παρατηρείται η τακτική να αποδίδεται ο πλήρης αρμονικός και μελωδικός ιστός της ορχηστρικής γραφής σε πιανιστική εκδοχή, χωρίς να λαμβάνεται πάντοτε υπόψιν εάν ο τρόπος της πιανιστικής μεταφοράς είναι χρηστικός, αλλά και πρακτικά εφικτός από έναν πιανίστα.
- Εντοπίζεται η αναγκαιότητα, με βάση τα παραπάνω δεδομένα, να τροποποιούνται πιανιστικά, καίρια σημεία του *spartito*, τα οποία είναι απαραίτητα για τον τραγουδιστή, αλλά ιδιαίτερα περίπλοκα ή και πρακτικά ανέφικτα για τον μουσικό προετοιμαστή.
- Οι παρεμβάσεις αυτές πρέπει να γίνονται με τρόπο που να μην αλλοιώνεται ο αρμονικός ιστός του έργου, ούτε να αποδυναμώνονται οι τονικές πυξίδες του τραγουδιστή.
- Μερικά τυπικά στοιχεία που μπορούν να τροποποιηθούν προς διευκόλυνση του πιανίστα – μουσικού προετοιμαστή συνοψίζονται στα εξής:
  1. Φθόγγοι μικρής αξίας απλοποιούνται με τη διατήρηση μόνο αυτού που βρίσκεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου ή και με την πλήρη παράλειψή τους, εφόσον αυτή δεν αποδυναμώνει δραστικά το ακουστικό αποτύπωμα της ορχήστρας.
  2. Στην περίπτωση πολυφωνικών συγχορδιών, μπορούν να παραλείπονται κάποιες από τις εσωτερικές φωνές και ιδίως αυτές που δεν αποχαρακτηρίζουν



τη συγχορδία ή δεν αποτελούν τονική πυξίδα για τον τραγουδιστή, Παρόλα αυτά, η θέση της συγχορδίας πρέπει να παραμένει αναλλοίωτη (π.χ. 1<sup>η</sup> αναστροφή, μεθ' 7<sup>ης</sup> κ.λπ).

3. Είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική η εφαρμογή πρακτικών της πιανιστικής τεχνικής και της γενικότερης πιανιστικής ικανότητας και θεωρητικής κατάρτισης του προετοιμαστή.
4. Η εμπειριστατωμένη αρμονική και μορφολογική μελέτη του έργου, βοηθά στην καλύτερη κατανόηση του αρμονικού και μορφολογικού ιστού του έργου και επιταχύνει την πιανιστική του εκμάθηση. Όταν υπάρχει επαρκής υιοθέτησή τους, αποφεύγεται η επιπλέον δαπάνη χρόνου για την πιανιστική προετοιμασία.
5. Στην περίπτωση απλοποίησης της πιανιστικής απόδοσης, τα κριτήρια αναφορικά με την προτεραιότητα του ρυθμικού, μελωδικού ή αρμονικού στοιχείου που πρόκειται να παραλειφθούν ή τροποποιηθούν, καθορίζονται από το συνολικό ορχηστρικό ακουστικό αποτύπωμα.
6. Η άριστη μελέτη και γνώση του *spartito* καθιστά το μουσικό προετοιμαστή ικανό να συμβουλευεί κατάλληλα τους τραγουδιστές αναφορικά με το ρόλο της δικής τους φωνής, τις τονικές τους πυξίδες και τα δύσκολα σημεία.
7. Εν κατακλείδι, ο σημαντικότερος στόχος του μουσικού προετοιμαστή είναι η απόδοση του συνολικού ακουστικού αποτυπώματος της ορχήστρας, ανεμπόδιο από τυχόν εξαιρετικής δυσκολίας ή πλήρους αδυναμίας σημεία, τα οποία με όλους τους παραπάνω τρόπους μπορούν να εξαλειφθούν, προς όφελος του συνολικού τελικού ακουστικού αποτελέσματος.

## 6.2 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Υπάρχει ευρύ περιθώριο έρευνας τόσο για τη στυλιστικά εμπειριστατωμένη απόδοση της πιανιστικής μεταγραφής, όσο και στην προσαρμογή της στις ανάγκες της εκάστοτε προετοιμασίας μίας όπερας. Όσο πιο πίσω μεταφερθούμε χρονικά, τόσο πιο προσιτό είναι το μεταφερμένο μουσικό κείμενο της ορχήστρας (*spartito*). Με το πέρασμα στον Ρομαντισμό και τη σύγχρονη εποχή, λόγω της μεγαλύτερης ορχηστρικής διανομής, του μεγάλου όγκου της ορχήστρας, του αρμονικού και γενικότερου συνθετικού πειραματισμού, εμφανίζονται μεγαλύτερες δυσκολίες στην ακριβή μεταφορά της ορχηστρικής εκδοχής σε πιανιστικής παρτιτούρα και επομένως μεγαλύτερη ανάγκη για τη μουσική της ανάλυση και αποσαφήνιση.

Ορισμένες προτάσεις που ενδέχεται να συμβάλλουν στη βελτίωση της παρούσας κατάστασης είναι οι εξής:

- Έκδοση νέων *spartito*, από αξιόπιστους μουσικούς εκδοτικούς οίκους, η οποία θα εκπονηθεί όχι από συνθέτες ή θεωρητικούς, αλλά από μια συλλογική ομάδα συνθετών, πιανιστών και τραγουδιστών, που θα μελετούν από κοινού τον τρόπο μορφοποίησης του *spartito*, ώστε να είναι μουσικά λειτουργικό και εκτελεστικά εφικτό χωρίς υπέρμετρη δυσκολία.
- Δημιουργία *spartito* με προσημειωμένα όλα τα ειδικότερα σημεία προσοχής του κάθε λυρικού τραγουδιστή, προς διευκόλυνση και επιτάχυνση της μελέτης του. Οι εκδόσεις αυτές θα μπορούν να έχουν ψηφιακή μορφή, ώστε ο κάθε τραγουδιστής να μπορεί να προμηθεύεται την εκδοχή που περιλαμβάνει τις ειδικότερες οδηγίες για τη δική του φωνή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adams, N. R. (1989). *Elektra as opera and drama*. Doctoral dissertation, University of Pennsylvania.
- Αντωνοπούλου, Α. (2010). *Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας: Η συνεργασία των Ούγκο φον Χόφμανσταλ-Ρίχαρντ Στράους*. Σύγκριση, 21, 34-52.
- Baranello, M. K. (2011). «Richard Strauss: Salome». *The Opera Quarterly*, 27(2-3), 331-337.
- Bakogianni, A. (2007). *An eighteenth-century jealous woman and a twentieth-century hysterical diva: the case of Mozart's Idomeneo (1781) and Strauss' Elektra (1909)*. *New voices in classical reception studies*, 2, 1-32.
- Chiu, S. C., Shan, M. K., & Huang, J. L. (2009, December). «Automatic system for the arrangement of piano reductions». *In 2009 11th IEEE International Symposium on Multimedia* (pp. 459-464). IEEE.
- Engelbrecht, L. C. (2008). *The operatic piano reduction as an art form: a critical evaluation*.
- Ewans, M. (1984). *Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss*. *Ramus*, 13(2), 135-154.
- Φάκαρος, Χ. (2017). *Το κοινωνικό φύλο στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*. Doctoral dissertation. Παναπιστήμιο Αγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών.
- Fisher, B. D. (2001). *Richard Strauss' Salome*. Opera Journeys Publishing.
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge University Press.
- Kaplan, R. A. (1985). *The musical language of Elektra: a study in chromatic harmony* (Strauss, Richard). Doctoral dissertation, University of Michigan.
- Lington, V. D. (2002). *The piano as an orchestra: The accompanist and the twentieth-century orchestral reduction*. University of North Texas.
- McDonald, L. F. (1976). *Compositional Procedures in Richard Strauss Elektra*. University of Michigan.
- Νίκα-Σαμψών, Ε. (2016). *Διακαλλιτεχνικότητα και μοντερνισμός στην Ηλέκτρα του Ρίχαρντ Στράους* (No. IKEECONFAN-2020-089). Aristotle University of Thessaloniki.
- Seshadri, A. M. L. (1998). *Richard Strauss, "Salome" and the "Jewish Question"*. University of Maryland, College Park.

- Skaggs, C. T. (2002). *Modernity's revision of the dancing daughter: the Salome narrative of wilde and strauss*. *College Literature*, 29(3), 124-139.
- Strauss, R. (1989). *Richard Strauss: Elektra*. CUP Archive.
- Strauss, R. (2018). *Salome/Elektra*. Alma Books.
- Strauss, R. G. (1989). *Richard Strauss: Salome*. Cambridge University Press.
- Wikshååland, S. (2007). *Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss*. *19th-century Music*, 31(2), 164-174.
- Ζγούρας, Ι. (2019). *Η μουσική προετοιμασία της Όπερας*. Doctoral dissertation. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών. Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

## WEBGRAPHY

- [https://archive.org/stream/elektratragedyin00strauoft/elektratragedyin00strauoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/elektratragedyin00strauoft/elektratragedyin00strauoft_djvu.txt) (12.09.2022).
- [https://archive.org/stream/salometragedyino00wilduoft/salometragedyino00wilduoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/salometragedyino00wilduoft/salometragedyino00wilduoft_djvu.txt) (11.09.2022).
- Gilman, Lawrence. "Richard Strauss's 'Salome.'" *The North American Review* 184, no. 607 (1907): 180–85. <http://www.jstor.org/stable/25105764>. (13.09.2022).
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "symphonic poem." *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/symphonic-poem>. (12.09.2022)