

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**Eugene Ysaÿe: η Δεύτερη Σονάτα για Σόλο Βιολί και η
σύνδεση με τον J.S.Bach.**



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Του Λαμπριανίδη Παναγιώτη

mma21025

Για τον κύκλο μεταπτυχιακών σπουδών

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Στην ειδίκευση:

“Μουσική Ερμηνεία και Εκτέλεση/Μουσική Δημιουργία”

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΧΑΝΔΡΑΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

UNIVERSITY OF MACEDONIA
SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES, HUMANITIES AND ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC SCIENCE & ART

**Eugene Ysaÿe: the Second Sonata for Solo Violin and the
connection with J.S.Bach**

MASTER THESIS

in Musical Arts

By LAMPRIANIDIS PANAGIOTIS

Specialization:

“Music Performance / Music Creation”

SUPERVISOR: CHANDRAKIS DIMITRIOS, PROFESSOR

THESSALONIKI, FEBRUARY 2023

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	5
2. ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΥΣΑΪΕ	11
2.1 Γάλλοι συνθέτες	11
2.2 Joseph Joachim	12
3. Ο ΥΣΑΪΕ ΚΑΙ ΤΟ ΒΙΜΠΡΑΤΟ	16
4. ΕΞΙ ΣΟΝΑΤΕΣ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΒΙΟΛΙ, Op. 27	18
4.1 Το πλαίσιο και η σύλληψη της ιδέας	18
4.2 Οι Αφιερώσεις	19
5. ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΟΝΑΤΑ	22
1 ^ο μέρος, Obsession	22
2 ^ο μέρος, Malinconia	32
3 ^ο μέρος, Danse des ombres	33
4 ^ο μέρος, Les Furies	33
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	35
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	36

Στο αγγελούδι μας,

στον Λουκά μας.

Για πάντα μαζί μας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Έχοντας επιλέξει τη δεύτερη σονάτα για σόλο βιολί του Eugene Ysaÿe ως μέρος του προγράμματος του μεταπτυχιακού ρεσιτάλ, η χαρά που ένιωσα ήταν μεγάλη. Αφενός γιατί αποτελεί το πρώτο έργο του συνθέτη που μελέτησα, αφετέρου γιατί η δεύτερη σονάτα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον Bach και κατ' επέκταση τη μουσική του Baroque για την οποία πάντα ένιωθα μια ιδιαίτερη έλξη.

Η αντιπαραβολή του Obsession, που είναι το πρώτο μέρος της σονάτας του Ysaÿe, με το Preludio από την τρίτη Partita για σόλο βιολί του Bach αποτελεί και το κύριο αντικείμενο της εργασίας. Μέσα από την σύγκριση των δύο μερών θα παρουσιαστούν όλα εκείνα τα στοιχεία που αποδεικνύουν την εμμονή του Ysaÿe για τη μουσική του Bach, όπως θα τεθεί και το καίριο ερώτημα εάν κατάφερε τελικά να ξεφύγει από την επιρροή του. Πριν απ' όλα όμως, θεωρήθηκε εξίσου σημαντικό να δοθούν όλες εκείνες οι πληροφορίες που θα βοηθήσουν στη δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας που αφορά την ζωή του Eugene Ysaÿe, αλλά και του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο εξελίχθηκε. Συνεπακόλουθα, θα αναφερθούν τα κυριότερα βιογραφικά στοιχεία του Βέλγου βιολονίστα, η πολυάριθμη δράση του, οι θεσμοί και τα σχήματα που ανέπτυξε, όπως και η συμβολή του στο ζήτημα του βιμπράτο. Τέλος θα παρουσιαστούν και οι προσωπικότητες που, μέσα από την κοινή τους πορεία, επηρέασαν αλλά και επηρεάστηκαν από τον Ysaÿe.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εκφράσω τις πιο ειλικρινείς και εγκάρδιες ευχαριστίες μου προς τους καθηγητές μου για την πολύ παραγωγική συνεργασία που είχαμε και την καθοδήγηση που μου παρείχαν. Τον κ. Δημήτρη Χανδράκη, για τις αναρίθμητες γνώσεις που μου έχει μεταδώσει, τις στιγμές έμπνευσης που μου έχει χαρίσει και κυρίως για τη διαρκή του στήριξη όλα αυτά τα χρόνια. Τον ευχαριστώ επίσης θερμά για την επίβλεψη και τη βοήθεια που μου παρείχε κατά τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Αντρέα Παπανικολάου για την αγαστή επικοινωνία που είχαμε, τις αμέτρητες πολύτιμες συμβουλές που μου έδωσε, καθώς επίσης και για το συναίσθημα της αγάπης για τη μουσική που μου μετέδιδε στα μαθήματα.

1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Eugene Ysaÿe ήταν Βέλγος βιολονίστας, συνθέτης και μαέστρος ορχήστρας. Γεννήθηκε στη Λιέγη στις 16 Ιουλίου 1858.¹ Τα πρώτα μαθήματα βιολιού τα ξεκίνησε μαζί με τον πατέρα του, Nicholas Ysaÿe², σε ηλικία τεσσάρων χρόνων. Τρία χρόνια αργότερα εισάγεται στο κονσερβατουάρ της Λιέγης και συνεχίζει τα μαθήματα υπό την καθοδήγηση του καθηγητή Desire Heynberg. Οι αποδόσεις του τα πρώτα χρόνια εκεί φαίνεται πως δεν ήταν οι καλύτερες δυνατές, αφού στις ετήσιες αξιολογήσεις της προόδου του παίρνει μέτρια σχόλια τόσο από τον Heynberg, όσο και από τον καθηγητή του στο σολφέζ, Jacques Duruis. Ο κύριος λόγος που επηρέασε τον Ysaÿe στις υποχρεώσεις του κονσερβατουάρ, ήταν πως συμμετείχε στις παραστάσεις της ορχήστρας του θεάτρου Pavillon de Flore που διηύθυνε ο πατέρας του, συνεισφέροντας με αυτόν τον τρόπο στα οικονομικά του σπιτιού από μικρή ηλικία.³ Παρά τις δυσκολίες, ο Eugene θα κερδίσει στην ηλικία των εννέα ετών το δεύτερο βραβείο με την καθοδήγηση του Heynberg. Η επιτυχία αυτή όμως, δεν στάθηκε αρκετή και δύο χρόνια αργότερα ο Ysaÿe θα εγκαταλείψει το κονσερβατουάρ εξ' αιτίας μιας διαμάχης που υπήρξε μεταξύ τους⁴ και θα συνεχίσει τα μαθήματα βιολιού μαζί με τον πατέρα του.⁵

Ύστερα από μια πραγματικά φοβερή συγκυρία, θα επανέλθει τελικά στο κονσερβατουάρ της Λιέγης το 1872, στην ηλικία των δεκατεσσάρων ετών.⁶ Ο ίδιος μελετούσε στο κελάρι του σπιτιού τους το 5^ο κονσέρτο του Vieuxtemps, όταν τυχαία πέρασε απ' έξω ο ίδιος ο συνθέτης και τον άκουσε να παίζει το έργο του. Εντυπωσιασμένος από την ερμηνεία του νεαρού, ο Vieuxtemps πρότεινε στον Ysaÿe να επιστρέψει στο κονσερβατουάρ και στην τάξη του φημισμένου τότε καθηγητή

¹ *Grove Music Online*, "Ysaÿe, Eugene(-Auguste)," (από Michel Stockhem), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30732> (ημερομηνία πρόσβασης 29 Αυγούστου 2022), σ. 1.

² Ήταν επίσης βιολονίστας και μαέστρος ερασιτεχνικών μουσικών σχημάτων. Βλέπε *Grove Music Online*, "Ysaÿe, Eugene(-Auguste)", σ. 1.

³ Antoine Ysaÿe και Bertram Ratcliffe, *YSAÿE, His Life, Work and Influence* (London, William Heinemann, 1947), σσ. 11-14.

⁴ Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing* (USA: Universal Publishers, 2001), σ. 210.

⁵ Clifford M. Goodrich, "EUGENE YSAÿE, LEGACY OF A VIOLINIST" (Master of Music thesis, California State University, Long Beach, 2012), σ. 2.

⁶ Όπως αναφέρει ο Antoine στο βιβλίο, στην ηλικία αυτή ο Eugene είχε ήδη στα χέρια του ένα σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου της εποχής, αφού μπορούσε να παίζει με ευχέρεια μεταξύ άλλων τα καπρίτσια του Paganini, του Rode και τα κονσέρτα των Bach, Beethoven, Ernst, Viotti, de Bériot, Wieniawski και Vieuxtemps. Βλέπε Antoine Ysaÿe και Bertram Ratcliffe, σ. 15.

Rodolph Massart.⁷ Με την καθοδήγηση του Massart θα κερδίσει για πρώτη φορά το χρυσό μετάλλιο και το Premier Prix το 1873 μαζί με υποτροφία.⁸

Χάριν της υποτροφίας ο Ysaÿe είχε την τύχη να συνεχίσει τις σπουδές του στο κονσερβατουάρ των Βρυξελλών, δίπλα στον Henryk Wieniawski από το 1874 έως το 1876. Ο Wieniawski πρέπει να διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην διάρκεια της κοινής τους πορείας, τόσο σε ζητήματα περί μουσικής, όσο και στην μετέπειτα εξέλιξη των σπουδών του. Όσον αφορά το βιολί, ήταν αυτός που θα επηρεάσει τον Ysaÿe, θα του μάθει και θα τον εξελίξει στο ζήτημα του βιμπράτο.⁹ Για τις σπουδές, ο ίδιος τον παρότρυνε και τον ενθάρρυνε να ταξιδέψει στο Παρίσι, να συναντηθεί και να σπουδάσει μαζί με τον Henri Vieuxtemps, τον άνθρωπο που όπως είδαμε αποκατέστησε την μουσική του πορεία και εκπαίδευση. Πράγματι ο Ysaÿe θα περάσει τα επόμενα τρία χρόνια στο Παρίσι δίπλα στον Vieuxtemps, ο οποίος εξασφάλισε κρατική υποτροφία για τον μαθητή του, δημιουργώντας έτσι ένα γόνιμο περιβάλλον στο οποίο θα μπορούσε απρόσκοπτα να εξελιχθεί.¹⁰ Στη διάρκεια της κοινής τους πορείας η βιολονιστική ταυτότητα του Ysaÿe θα διαμορφωθεί μέσα από τον δάσκαλό του. Το αίσθημα θαυμασμού του για τον Vieuxtemps μεγάλωνε συνεχώς, τον σεβόταν βαθύτατα, τον τιμούσε σε κάθε ευκαιρία και όπως χαρακτηριστικά πίστευε, τον θεωρούσε εξίσου σπουδαίο μαζί με τους Corelli και Viotti.¹¹

Η διαμονή στην Γαλλία θα αποδειχτεί ορόσημο για τη ζωή του Ysaÿe και για έναν ακόμα λόγο. Εκεί θα γνωρίσει και θα αναπτύξει σχέσεις με ανερχόμενους συνθέτες όπως οι Vincent d'Indy και Ernest Chausson,¹² αλλά και με τους σπουδαίους Γάλλους συνθέτες της εποχής όπως είναι οι Camille Saint-Saens, Claude Debussy, Gabriel Faure και Cesar Frank.¹³ Μάλιστα, θα αναπτύξει μια πολύ δυνατή φιλία με τον Frank από την πρώτη στιγμή που συναντήθηκαν οι δύο τους, σε μια από τις ανεπίσημες ιδιωτικές συναυλίες που συχνά διοργάνωνε ο Vieuxtemps στην οικία του.¹⁴

Το 1879, σε ηλικία είκοσι ενός ετών, του προσφέρεται η θέση του κορυφαίου στην Bilse orchestra του Βερολίνου (που μετέπειτα μετατρέπεται στην

⁷ Yu-Chi Wang, "A SURVEY OF THE UNACCOMPANIED VIOLIN REPERTOIRE, CENTERING ON WORKS BY J. S. BACH AND EUGENE YSAÏE" (DMA diss, University of Maryland, 2005), σ. 75.

⁸ Clifford M. Goodrich, σ. 2.

⁹ Zdenko Silvela, σ. 210. Περισσότερες λεπτομέρειες για το θέμα του βιμπράτο θα αναπτυχθούν παρακάτω.

¹⁰ Franz Farga, *VIOLINS & VIOLINISTS* (London: Camelot Press LTD, 1955), σ. 192.

¹¹ Jessika Ulrike Rittstieg, "Continuity and Change in Eugene Ysaÿe's Six Sonatas, Op. 27, for Solo Violin" (Phd thesis, The Open University, 2018), σ. 50.

¹² *Grove Music Online*, Stockhem, σ. 1.

¹³ Yu-Chi Wang, σ. 75.

¹⁴ Franz Farga, σ. 193.

Φιλαρμονική του Βερολίνου),¹⁵ θέση που θα κρατήσει έως το 1882.¹⁶ Το συμβόλαιό του προέβλεπε 500 μάρκα το μήνα, ποσό δελεαστικό για την εποχή, καθώς και τη δυνατότητα για ορισμένες συνεργασίες εκτός ορχήστρας.¹⁷ Το γεγονός αυτό θα εκμεταλλευτεί ο Ysaÿe καθώς την ίδια χρονιά (1879) κερδίζει τα πρώτα σημαντικά συμβόλαια ως σολίστας με την πολύτιμη βοήθεια και συνεργασία του Anton Rubinstein,¹⁸ πραγματοποιώντας μαζί περιοδείες που σημείωσαν τεράστια επιτυχία στην Σκανδιναβία αρχικά και στην Ρωσία τέσσερα χρόνια αργότερα.¹⁹ Με το τέλος της περιοδείας τους το 1883 θα γυρίσει ξανά στο Παρίσι, όπου θα ανανεώσει τους δεσμούς του με τους Γάλλους συνθέτες.²⁰

Ολοκληρώνοντας τον κύκλο της ‘μαθητείας’ του Βέλγου βιολονίστα, είναι ο José Quitin, φίλος του Ysaÿe, που συνοψίζει χαρακτηριστικά την επιρροή των προσωπικοτήτων που διαμόρφωσαν την μουσική του ταυτότητα, παραθέτοντας τα λόγια του:²¹

...Rodolphe Massart, Ysaÿe’s first teacher in Liege, a teacher to whom he always remained very grateful, put down the foundations of his musical and violinistic education. Wieniawski perfected his technique and gave him the fire that his passionate nature emphasized marvelously. Vieuxtemps tempered the excesses of this overly generous nature with his classical education, his style simple and noble at the same time. Finally, Rubinstein, in turn, instills in him an unwavering rhythm at the same time as a extreme concern with nuances. He, thus, has a profound influence on Ysaÿe’s temperanmet...

...Ο Rodolphe Massart, ο πρώτος δάσκαλος του Ysaÿe στη Λιέγη, ένας δάσκαλος για τον οποίο πάντα ήταν ευγνώμων, έθεσε τα θεμέλια της μουσικής και βιολονιστικής του εκπαίδευσης. Ο Wieniawski τελειοποίησε την τεχνική του και του έδωσε τη φλόγα που η φύση του γεμάτη πάθος αναδείκνυε με τον καλύτερο τρόπο. Ο Vieuxtemps μετρίασε τις υπερβολές της γενναιόδωρης φύσης του με την κλασική εκπαίδευση, με το στυλ του να είναι ευγενές και ταυτόχρονα απλό. Τέλος, ο Rubinstein, με την σειρά του, του ενοσταλάζει ένα ακλόνητο ρυθμό ταυτόχρονα με ένα έντονο ενδιαφέρον για μικρές παρεμβάσεις. Έτσι, αυτός, είχε εμφανή επιρροή στην ιδιοσυγκρασία του Ysaÿe...²²

¹⁵ Jessika Ulrike Rittstiegl, σ. 76.

¹⁶ *Grove Music Online*, Stockhem, σ. 1.

¹⁷ Antoine Ysaÿe και Bertram Ratcliffe, σ. 27.

¹⁸ Ο Rubinstein ήταν φίλος με τους Wieniawski και Vieuxtemps. Βλέπε Rittstiegl, σ. 50.

¹⁹ Zdenko Silvela, σ. 210.

²⁰ Rittstiegl, σ. 76.

²¹ Στην παρούσα διπλωματική εργασία θα υπάρξει μία μόνο παράθεση δευτερογενούς αναφοράς, για δύο λόγους. Πρώτον, η πρωτότυπη πηγή είναι γραμμένη στη Γαλλική, καθιστώντας δύσκολη τη μετάφραση στο ευρύ κοινό, όπως και στον συγγραφέα. Δεύτερον, θεωρήθηκε χρήσιμο να παρατεθεί διότι προέρχεται από στενούς οικογενειακούς φίλους του Βέλγου βιολονίστα, επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο να υπάρξει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα.

²² José Quitin, *Eugene Ysaÿe* (Brussels, 1938), σ. 8, που αναφέρεται σε Jessika Ulrike Rittstiegl, “Continuity and Change in Eugene Ysaÿe’s Six Sonatas, Op. 27, for Solo Violin” (Phd thesis, The Open University, 2018), σσ. 49-50.

Ωστόσο, μεταξύ των προαναφερθέντων, ο ίδιος ο Ysaÿe θα αναγνωρίσει και την συνεισφορά του πατέρα του στην εξέλιξή του, αφού αναφέρει σε μεγαλύτερη ηλικία πως:

“It was my father who really taught me to play the violin. Thought his manner was rough and his hand heavy, without him I should never be where I am to-day (sic). Rodolph Massart, Wieniawski, and Wieuxtemps of course opened new horizons for me in the realm of technique and interpretation, but it was my father who taught me how to make my instrument sing.”²³

“Ήταν ο πατέρας μου που πραγματικά μου δίδαξε πώς να παίζω το βιολί. Αν και ο τρόπος του ήταν σκληρός και το χέρι του βαρύ, χωρίς αυτόν ποτέ δεν θα βρισκόμουν στην θέση που βρίσκομαι σήμερα. Ο Rodolph Massart, ο Wieniawski, και ο Vieuxtemps φυσικά άνοιξαν για μένα νέους ορίζοντες στο βασίλειο της τεχνικής και της ερμηνείας, αλλά ήταν ο πατέρας μου που μου έμαθε πώς να κάνω το όργανο να τραγουδάει.”

Το 1886 θα επιστρέψει στο Βέλγιο καθώς διορίζεται καθηγητής στο κονσερβατουάρ των Βρυξελλών, θέση που κατείχε τα επόμενα δώδεκα χρόνια.²⁴ Η καλλιτεχνική δράση του μέσα σε αυτήν την δωδεκαετία, θα αποδειχτεί ιδιαίτερως πυκνή. Αρχικά, γίνεται μέλος μιας λέσχης εικαστικών καλλιτεχνών, την «Le Circle des XX».²⁵ Οι συναυλίες και τα κονσέρτα που διοργανώθηκαν από τη λέσχη δεν είχαν περίοπτη θέση αρχικώς, όμως αυτό θα αλλάξει όταν αναλαμβάνει ο d'Indy τη διοργάνωσή τους δίνοντας μια πνοή νεωτερισμού, όπως επίσης και με την ένθερμη πλέον συμμετοχή του Ysaÿe.²⁶ Επίσης, ο ίδιος θα ιδρύσει το 1888 το «Ysaÿe String Quartet» με το οποίο πραγματοποιεί τακτικές εμφανίσεις στον κύκλο των συναυλιών, προσδίδοντας στη λέσχη έντονο μουσικό ενδιαφέρον και καθιστώντας την μέρος μουσικών συναντήσεων από όλη την Ευρώπη.²⁷ Ο Eugene άλλωστε, θεωρούσε τιμητικό για τον εαυτό του που συμμετείχε σε βραδιές avant-garde μουσικής που διοργανώθηκαν στις Βρυξέλλες και το Παρίσι.

Τα νέα του καθήκοντα ως καθηγητής δεν τον περιόρισαν στο Βέλγιο, αντίθετα συνέχισε τις περιοδείες του σε ευρωπαϊκές πόλεις και στο Ηνωμένο Βασίλειο.²⁸ Έπειτα, με την καριέρα του να βρίσκεται στο απόγειό της, πραγματοποιεί το 1894 την πρώτη του περιοδεία στην Αμερική. Εκεί

²³ Antoine Ysaÿe και Bertram Ratcliffe, σ. 9.

²⁴ Zdenko Silvela, σ. 210.

²⁵ Η λέσχη δημιουργήθηκε από τον Octave Maus στο Βέλγιο και αργότερα θα μετονομαστεί ως ‘La Libre Esthetique’. Συγκέντρωσε τους πιο ανατρεπτικούς και προοδευτικούς καλλιτέχνες, συγγραφείς και μουσικούς.

²⁶ Rittstieg, σ. 78.

²⁷ Goodrich, σ. 3.

²⁸ Zdenko Silvela, σ. 210.

παρουσιάστηκε σε πολλές διάσημες αίθουσες, με το ταλέντο του να τυγχάνει καθολικής αναγνώρισης.²⁹

Ένα χρόνο αργότερα, το 1895, κι ενώ έχει γυρίσει στο Βέλγιο, εγκαθιδρύει σε συνεργασία με τους Maurice Kufferath και Guide ένα θεσμό, μια ανεξάρτητη συμφωνική ορχήστρα με την επωνυμία «Ysaÿe concerts», της οποίας ο σκοπός ήταν διπλός. Αφενός, με τον ίδιο ως αρχιμουσικό, να επικοινωνήσει στο κοινό έργα τόσο της κλασικής περιόδου όσο και σύγχρονα. Αφετέρου, η ορχήστρα αυτή να αποτελέσει διέξοδο και να προσφέρει βήμα σε νέους συνθέτες για να παρουσιάσουν έργα τους, ενώ ταυτόχρονα να προσφέρει εργασία σε νέους μουσικούς του κονσερβατουάρ, αποκτώντας έτσι έναν ενεργό ρολό στην μουσική ζωή του Βελγίου. Με την ορχήστρα συνεργάστηκαν ως σολίστες σπουδαίοι καλλιτέχνες, όπως είναι μεταξύ άλλων, οι Jacques Thibaud, Fritz Kreisler καθώς και οι Mischa Elman, Heifetz, Rachmaninoff κ.α. Ο θεσμός των «Ysaÿe concerts» θα μείνει ενεργός έως το 1914 και την έναρξη του 1^{ου} παγκοσμίου πολέμου.³⁰

Παρόλη την πολυάριθμη εκπαιδευτική και καλλιτεχνική δράση του, αλλά και τα σχήματα που ιδρύει, ο Ysaÿe θα ξεκινήσει ακόμα μια αξιοσημείωτη συνεργασία με τον πιανίστα Raoul Pugno το 1895. Η φήμη του σχήματος αυτού εξαπλώθηκε κυρίως χάρη στο πρόγραμμα των συναυλιών που είχαν επιλέξει, το οποίο καταρτιζόταν αποκλειστικά από σονάτες, ανοίγοντας έτσι νέους δρόμους στις πεπατημένες πρακτικές της εποχής, ολοκληρώνοντας με τον καλύτερο τρόπο την πυκνή δράση αυτής της περιόδου.

Στα χρόνια του 1^{ου} παγκοσμίου πολέμου και με την εισβολή των Γερμανών στο Βέλγιο το 1914, ο Ysaÿe θα διαφύγει στο Λονδίνο. Σε αυτή την ταραγμένη περίοδο πραγματοποιεί συναυλίες το 1915 στην Ισπανία και το 1916-17 για δεύτερη φορά στην Αμερική. Συνολικά και στις δύο περιόδους που πραγματοποίησε στην άλλη μεριά του ατλαντικού, ο Eugene έδωσε πάνω από 120 συναυλίες³¹, αποδεικνύοντας την μεγάλη απήχηση που είχε. Το ακόλουθο έτος, 1918, δέχεται τη θέση του αρχιμουσικού στην Cincinnati Symphonic Orchestra, θέση που θα διατηρήσει έως το 1922, δίνοντας βήμα μέσα από την συνεργασία αυτή στην σύγχρονη Γαλλική μουσική.³² Οι οικονομικές απολαβές ήταν εξαιρετικές, της τάξεως των 25.000 δολαρίων, με την δυνατότητα να μπορεί να συνάψει συνεργασίες και εκτός ορχήστρας.³³ Ήδη όμως, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα άρχισαν τα προβλήματα υγείας, που σταδιακά άρχιζαν να τον επηρεάζουν.

²⁹ Stockhem , σ. 1.

³⁰ Antoine Ysaÿe και Bertram Ratcliffe, σσ. 203-206.

³¹ Antoine Ysaÿe, σ.85.

³² Stockhem, σ. 2.

³³ Ysaÿe, σ. 131.

Τα θέματα υγείας που παρουσιάστηκαν πρέπει να έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην απόφασή του Ysaÿe να γυρίσει στο Βέλγιο το 1922. Από τα πενήντα του χρόνια περίπου, υπέφερε από τρέμουλο στο δεξί του χέρι, που είχε άμεσο αντίκτυπο στον έλεγχο του δοξαριού. Παρά τα νέα δεδομένα, ο ίδιος θα αναθερμάνει τις δραστηριότητές του στο Βέλγιο, όπου αναλαμβάνει να συνεχίσει το θεσμό των «Ysaÿe concerts». Παράλληλα, μειώνονται σταδιακά οι εμφανίσεις του σε συναυλίες ως σολίστας, δίνοντας πλέον έμφαση στην διεύθυνση ορχήστρας.³⁴ Πιθανότατα η τελευταία συναυλία που ο Eugene εμφανίζεται ως σολίστας γίνεται το 1927, όπου ερμήνευσε το κονσέρτο του Beethoven με μαέστρο τον Pablo Casals.³⁵ Πλησιάζοντας στο τέλος της ζωής του, το 1929, επιπλοκές που παρουσιάστηκαν από μια μόλυνση οδηγούν στον ακρωτηριασμό του δεξιού του ποδιού, απόρροια του διαβήτη που είχε.³⁶ Παρόλο που η υγεία του παρουσιάζει μια μικρή βελτίωση το επόμενο διάστημα μετά την επέμβαση, ο Ysaÿe τελικώς πεθαίνει στο σπίτι του στις Βρυξέλλες, στις 12 Μαΐου του 1931, σε ηλικία 73 ετών. Μάλιστα είναι γνωστό πως λίγες ώρες πριν πεθάνει, ο νεαρός Phillip Newman³⁷ έπαιζε την τέταρτη σονάτα έξω από το δωμάτιό του, όταν ο Ysaÿe ακούγοντάς τον προσεκτικά θα ψελλίσει τα τελευταία λόγια του³⁸:

“Splendid... the finale just a little too fast”.

“Λαμπρά... το τέλος ελαφρώς πιο γρήγορα”.

Όσον αφορά στην προσωπική ζωή του, ο Ysaÿe θα παντρευτεί το 1886 την Louise Bourdeau de Courtrai, κόρη δημάρχου και διοικητή της φρουράς στο Aroln, ενός προαστίου του Λουξεμβούργου. Για το γάμο τους, ο Cesar Frank ως γαμήλιο δώρο θα του αφιερώσει τη σονάτα για βιολί, όπου και θα γίνει η πρώτη εκτέλεση από τον Ysaÿe ανήμερα του γάμου.³⁹ Μαζί απέκτησαν πέντε παιδιά, τους Gabriel, Antoine, Theodore και τις Carry και Therese.⁴⁰ Το 1924 η Louise πεθαίνει και τρία χρόνια αργότερα ο Ysaÿe θα παντρευτεί μια πρώην μαθήτριά του, την Jeannette Dincin. Θα μείνουν μαζί έως τον θάνατό του.⁴¹

³⁴ Goodrich, σ. 5.

³⁵ Stockhem, σ. 2.

³⁶ Silvela, σ. 211.

³⁷ Ο Newman συνάντησε τον Ysaÿe για πρώτη φορά λίγες εβδομάδες πριν το θάνατό του στην όπερα των Βρυξελλών. Εκεί ήταν που τον προσκάλεσε ο Eugene για να τον ακούσει. Βλέπε Ysaÿe, σ. 151.

³⁸ Ysaÿe, σ. 153.

³⁹ Goodrich, σ. 3

⁴⁰ Ysaÿe, σσ. 54, 56, 62, 71, 83.

⁴¹ Goodrich, σ. 4.

2. ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΥΣΑΪΕ

2.1 Γάλλοι συνθέτες

Μέσα από τις σχέσεις του Υσαΐε με τον κύκλο των Γάλλων συνθετών και τις φιλίες που ανέπτυξε μαζί τους στην διάρκεια των χρόνων, δημιουργήθηκε ένα μουσικό περιβάλλον το οποίο εκφράστηκε στο Βέλγιο κυρίως δια μέσου της λέσχης «Le Cercle des XX». Η λέσχη αυτή αποτέλεσε έναν πραγματικό σύνδεσμο ανάμεσα σε Παρίσι και Βρυξέλλες, καθώς όποια νέα σύνθεση υπήρχε, όποια καινοτομία και εξέλιξη, παρουσιαζόταν αμφίδρομα στις δύο πόλεις. Ο ίδιος ο Eugene υποστήριξε ένθερμα την προώθηση των γαλλικών συνθέσεων μέσα από τον θεσμό, όπου μεταξύ άλλων, ερμήνευσε και διέδωσε έργα μουσικής δωματίου των Frank, d'Indy, Chausson, Faure, Debussy, Ravel κ.α.⁴² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Frank που απέκτησε φήμη σε μεγάλη ηλικία, ύστερα από την ερμηνεία της σονάτας του από τον Υσαΐε.⁴³ Πέρα από το ερμηνευτικό κομμάτι ενθάρρυνε διαρκώς τους συνθέτες για νέα έργα, όπως επίσης τους παρείχε και πρακτικές συμβουλές στις συνθέσεις έργων για βιολί, όπως συνέβη για παράδειγμα στο *Roème* του Chausson.⁴⁴

Όμως, η φιλία με τους Γάλλους συνθέτες δεν λειτούργησε μόνο προς μια κατεύθυνση, αφού και ο Υσαΐε ευεργετήθηκε από αυτήν. Η τριβή με τον κύκλο είχε ως αποτέλεσμα να στρέψει το ενδιαφέρον του και προς την σύγχρονη μουσική, αφομοιώνοντας στοιχεία, όπως ο έντονος χρωματισμός και οι μετατροπίες, που μετέπειτα θα έχουν αντίκτυπο και στις δικές του συνθέσεις.⁴⁵ Επιπρόσθετα, οι Γάλλοι συνθέτες ακολουθώντας την τάση της εποχής, επέδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για τη μουσική πριν το 1800 και το μπαρόκ, γράφοντας πολλοί από αυτούς συνθέσεις στο ύφος της εποχής, όπως για παράδειγμα το *'Prelude, choral et fugue'* του Frank και το *'Suite dans le style ancien'*, Op. 24 του d'Indy. Ο τελευταίος μάλιστα ήταν συνιδρυτής της *Schola Cantorum* στο Παρίσι, που είχε ως σκοπό να προωθήσει τη γρηγοριανή πολυφωνία και το γρηγοριανό μέλος στη δομή της Καθολικής Λειτουργίας.⁴⁶

Έχοντας στο μυαλό τη δεύτερη σονάτα για βιολί του Υσαΐε και τα στοιχεία που την συνθέτουν⁴⁷, οι παραπάνω πληροφορίες φανερώνουν κατά πάσα πιθανότητα την αλληλεπίδραση και την επιρροή που υπήρξε μεταξύ τους, την ανταλλαγή απόψεων και ιδεών στη διάρκεια της μακροχρόνιας φιλίας τους, ίσως

⁴² Υσαΐε, σ. 171.

⁴³ Υσαΐε, σσ. 39, 163.

⁴⁴ Rittstieg, σ. 3.

⁴⁵ Rittstieg, σ. 77.

⁴⁶ Rittstieg, σσ. 81-82.

⁴⁷ Θα παρουσιαστούν αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

ακόμη και την ενίσχυση της εικόνας πως ο Ysaÿe διαμορφώθηκε μουσικά μαζί τους. Αυτό επιβεβαιώνουν και τα λόγια του ίδιου, αφού αναφέρει πως⁴⁸:

“It is true that I helped forward new works that I admired and I accepted whatever credit may be due to me for this, but it should not be forgotten that the music I had the good fortune to make known provided me with aesthetic and spiritual food without which I should have remained merely a virtuoso violinist. César Frank, Saint-Saens, Fauré, Debussy, and the others showed me new beauty, and, without knowing it, educated me.”

“Είναι αλήθεια πως βοήθησα (να αναδειχτούν) νέα έργα που θαύμασα και δέχομαι οποιονδήποτε έπαινο μπορεί να μου αποδίδουν γι’ αυτό τον λόγο, όμως δεν πρέπει να ξεχαστεί πως η μουσική που είχα την καλή τύχη να κάνω γνωστή μου παρείχε μια αισθητική αλλά και πνευματική τροφή χωρίς την οποία θα έπρεπε να μείνω απλώς ένας βιρτουόζος βιολονίστας. Οι César Frank, Saint-Saens, Fauré, Debussy, και οι υπόλοιποι μου έδειξαν μια νέα ομορφιά, και, χωρίς να το ξέρουν, με μόρφωσαν.”

Η στενή σχέση με τους σύγχρονους συνθέτες επιβεβαιώνεται και από τις πολλές αφιερώσεις έργων που υπήρξαν προς τιμήν του. Ο ίδιος πίστευε πως ο λόγος των πολλών αφιερώσεων ήταν πως ποτέ δεν επιδίωξε να αναπτύξει μια εξειδίκευση γύρω από ένα στυλ ή από ένα συνθέτη, αντίθετα έπαιζε τα πάντα στο ρεπερτόριό του, από Bach μέχρι Debussy.⁴⁹ Πέρα από τη σονάτα του Frank, μεταξύ άλλων, ο Debussy του αφιέρωσε το κουαρτέτο που σύνθεσε (String Quartet Op.10), ο Fauré το κουιντέτο (Piano Quintet Op. 89), ο Chausson το Poème (Poème pour violon et orchestre, Op. 25), ο d’Indy τις παραλλαγές Istar (Istar, Variations Symphoniques, Op. 42) κ.α.⁵⁰

2.2 Joseph Joachim

Ο Joseph Joachim (1831-1907) υπήρξε ένας από τους διασημότερους βιολονίστες του 19^{ου} αιώνα, με τη φήμη του να μένει αναλλοίωτη έως και σήμερα.⁵¹ Εκπρόσωπος της Αυστρο-Γερμανικής Σχολής, άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή στα μουσικά δρώμενα της εποχής ως σολίστας, ως μαέστρος αλλά και με το κουαρτέτο του.⁵² Η καριέρα του εκτοξεύτηκε από πολύ νωρίς, όταν στην ηλικία των δώδεκα ετών έπαιξε στο Λονδίνο για πρώτη φορά το κονσέρτο του Beethoven, το 1844 υπό την διεύθυνση του Mendelssohn. Ύστερα από αυτή τη συναυλία το κονσέρτο έτυχε αποδοχής και από το ευρύτερο κοινό, καθώς έως τότε ήταν παραμελημένο, παρά

⁴⁸ Ysaÿe, σσ. 206-207.

⁴⁹ Frederick H. Martens, *Violin Mastery-Talks with Master Violinists and Teachers* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1919), σ. 6.

⁵⁰ Rittstieg, σ. 3.

⁵¹ Η βιογραφία του Joachim δεν θα έχει λεπτομερή αναφορά στην παρούσα εργασία. Θα παρουσιαστούν μόνο στοιχεία που σχετίζονται με τον Ysaÿe.

⁵² Rittstieg, σ. 71.

τις επιτυχημένες ερμηνείες που προηγήθηκαν από τους Baillot (Παρίσι 1828) και Vieuxtemps (Βιέννη 1834).⁵³ Ο Joachim έμεινε επίσης στην ιστορία για την αναβίωση των κονσέρτων του Mozart, αλλά και τα εμπνευσμένα ρεσιτάλ με τις Σονάτες και Παρτίτες του Bach.⁵⁴ Άλλωστε ο ίδιος συνέβαλε πολύ ως προς την εδραίωση και διάδοση του Bach στο βιολονιστικό ρεπερτόριο. Μάλιστα ήταν ο πρώτος που τόλμησε την ερμηνεία των έργων χωρίς συνοδεία πιάνου, όπως ήταν τότε η πρακτική της εποχής, προσδίδοντας έτσι στα έργα την πραγματική τους σολιστική υπόσταση.⁵⁵

Πολλοί μεγάλοι συνθέτες έχουν αφιερώσει τα κονσέρτα τους στον Joachim, όπως είναι οι Robert Schumann, Max Bruch, Antonin Dvorak και Johannes Brahms. Ιδιαίτερως με τον Brahms ο Joachim υπήρξε στενός φίλος, θαυμαστής της μουσικής του και ένθερμος υποστηρικτής του. Κατά τη σύνθεση του κονσέρτου του για βιολί, παρείχε στον συνθέτη αμέριστη βοήθεια και συμβουλές, πραγματοποιώντας παράλληλα και την πρεμιέρα του έργου.⁵⁶

Ο Ysaÿe συνάντησε για πρώτη φορά τον Joachim όταν ήταν 21 ετών, την εποχή που βρισκόταν στο Βερολίνο και την Bilse orchestra. Λίγες μέρες μετά την άφιξή του εκεί, του δόθηκε η ευκαιρία να παίξει στον σπουδαίο Ούγγρο βιολονίστα. Μαζί με τον πιανίστα Franz Krezma, παρουσίασε την Fantasia Impassionata του Vieuxtemps και το κονσέρτο σε ρε ελάσσονα του Wieniawski, με τον Joachim να αποκρίνεται με μεγάλο ενθουσιασμό για τις ερμηνείες που άκουσε. Όμως, πέρα από την συνάντηση αυτή δεν αναπτύχθηκαν ιδιαίτερες σχέσεις μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά, υπήρχε πάντα σεβασμός ανάμεσά τους και σε κάθε ευκαιρία τόπος συνάντησης ήταν οι συναυλίες.⁵⁷

Σε αντίθεση με τα θετικά σχόλια που αποκόμισε από τον Joachim και παρά τη φήμη του που άρχισε να εξαπλώνεται με τις περιοδείες που πραγματοποίησε, ο Ysaÿe δεν κατάφερε να κατακτήσει εξ αρχής το γερμανικό κοινό. Το βέλγικο ταμπεραμέντο σε συνδυασμό με τη γαλλική εκπαίδευσή του⁵⁸, ήταν στοιχεία αντικρουόμενα μέσα σε ένα περιβάλλον στο οποίο μεσουρανούσαν για τουλάχιστον πάνω από 15 χρόνια οι ερμηνείες του Joachim. Ιδιαίτερως οι ερμηνείες του στα έργα των Αυστρο-Γερμανών συνθετών, από τον Bach μέχρι τον Beethoven

⁵³ Zdenko, σ. 188.

⁵⁴ Farga, 206.

⁵⁵ Wang, σ. 30.

⁵⁶ Zdenko, σ. 189.

⁵⁷ Ysaÿe, σ. 29.

⁵⁸ Farga, σ. 193.

και τον Brahms, έτειναν να θεωρηθούν ως απόλυτα αυθεντικές.⁵⁹ Την ίδια άποψη φαίνεται πως συμμαριζόταν και ο ίδιος ο Ysaÿe, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά⁶⁰:

“As we associate Chopin’s Funeral March with Rubinstein so we associate the Beethoven Concerto with Joachim. It is forty years since the Hungarian master played this composition, little known before his time, and he played it so well that he now seems part of it. It was he, I may say, who showed it to the world as a masterpiece. Without his ideal interpretation the work might have been lost among those compositions which are placed on one side and forgotten.... Joachim’s interpretation was a mirror in which the power of Beethoven was reflected.”

“Όπως συσχετίζουμε το Funeral March του Chopin με τον Rubinstein έτσι συσχετίζουμε και το κονσέρτο του Beethoven με τον Joachim. Πέρασαν σαράντα χρόνια από τότε που ο Ούγγρος διδάσκαλος ερμήνευσε αυτό το έργο, ελάχιστα γνωστό έως τότε, και το ερμήνευσε τόσο καλά που τώρα φαίνεται να έγινε κομμάτι του. Ήταν αυτός, μπορώ να πω, που το ανέδειξε στον κόσμο ως αριστούργημα. Χωρίς την ιδανική του ερμηνεία το έργο ίσως χανόταν ανάμεσα σε εκείνες τις συνθέσεις που τοποθετούνται σε μια άκρη και ξεχνιούνται.... Η ερμηνεία του Joachim ήταν καθρέφτης στον οποίο αντανακλούσε η δυναμική του Beethoven.”

Άποψη του Ysaÿe ήταν πως τα μεγάλα έργα, όπως το κονσέρτο για βιολί του Beethoven, έπρεπε να αποτελούν αντικείμενο προσεκτικής μελέτης και βαθιάς πνευματικής προετοιμασίας. Αυτός ήταν πιθανότατα και ο λόγος που παρουσίασε το κονσέρτο του Beethoven δημόσια για πρώτη φορά σε μεγάλη ηλικία, όταν ήταν 32 ετών. Αν και είχε μια κατεύθυνση από την ερμηνεία του Joachim για το έργο, ο Eugene δεν προσπάθησε ποτέ να τον αντιγράψει.⁶¹ Αντίθετα, έβαλε τις δικές του αρετές στην ερμηνεία του. Είχε βαθιά πίστη στο γεγονός πως ακόμα κι αν η ερμηνεία του Joachim υπήρχε στο υπόβαθρο, τόσο το δικό του όσο και της κοινής γνώμης, η μουσική παραμένει ζωντανή και πάντα μπορεί κανείς να την εξελίξει περισσότερο απ’ το να ακολουθεί απλώς την πεπατημένη.⁶² Πράγματι η ερμηνεία του δεν κέρδισε τους Γερμανούς, όμως η ιστορία έδειξε πως πολλές από τις ιδέες που παρουσίασε άνοιξαν τον δρόμο των νεοτερισμών που σημειώθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.⁶³

Η σχέση του Ysaÿe με το γερμανικό κοινό πέρασε από πολλές διακυμάνσεις. Ύστερα από μια πολύ επιτυχημένη συναυλία στο Βερολίνο το 1899 που ερμήνευσε το κονσέρτο του Bach σε Μι μείζονα⁶⁴, σειρά είχε το 1903 στη Δρέσδη η πρώτη δημόσια ερμηνεία του κονσέρτου του Brahms, του κονσέρτου που όπως είδαμε

⁵⁹ Rittstieg, σ. 71.

⁶⁰ Ysaÿe, σ. 211.

⁶¹ Ysaÿe, σ. 212.

⁶² Ysaÿe, σ. 239.

⁶³ Farga, 193.

⁶⁴ Farga, 193.

παραπάνω είχε συνδεθεί άρρηκτα με τον Joachim. Τον αντίκτυπο της συναυλίας αυτής αναφέρει σε ένα από τα γράμματα της προς την οικογένεια του Ysaÿe η Irma Saenger-Sethe, μια πρώην μαθήτριά του⁶⁵:

“The first time that Ysaÿe played the Brahms Concerto in public was at Dresden in 1903 or 1904, and he, who as a general rule was acclaimed by the German public, hardly had any success with the Brahms. He said afterwards that it was one of the few times in his life that he had heard the sound of his own footsteps as he walked off the platform, yet he had worked on the interpretation for several years. He had an entirely different approach from that of Joachim, and even, maybe, from that of Brahms himself.

Only one person came to congratulate him after the concert: Joachim. Visibly moved, he embraced him, saying: ‘You have shown me an entirely new Concerto. If it is more the Concerto of Ysaÿe than of Brahms it is equally beautiful. You must not have any hesitation in imposing your own interpretation.’ ”

“Η πρώτη φορά που ο Ysaÿe ερμήνευσε το κονσέρτο του Brahms στο κοινό ήταν το 1903 ή 1904 στη Δρέσδη, και παρόλο που σε γενικές γραμμές είχε καταξιωθεί από το γερμανικό κοινό, μετά δυσκολίας είχε κάποια επιτυχία με την ερμηνεία του Brahms. Ο ίδιος είπε αμέσως μετά πως ήταν από τις λίγες φορές στην ζωή του που άκουσε τα βήματά του καθώς έφευγε από τη σκηνή, αν και είχε προετοιμάσει την ερμηνεία για αρκετά χρόνια. Είχε μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση από αυτή του Joachim, και ακόμα, ίσως, και από αυτή του ίδιου του Brahms.

Μόνο ένα άτομο ήρθε να τον συγχαρεί μετά τη συναυλία: ο Joachim. Εμφανώς συγκινημένος, τον αγκάλιασε, λέγοντάς του: ‘Μου έδειξες ένα εντελώς καινούργιο κονσέρτο. Αν είναι περισσότερο το κονσέρτο του Ysaÿe παρά του Brahms είναι εξίσου όμορφο. Δεν πρέπει να έχεις κανένα δισταγμό στην αποτύπωση της δικής σου ερμηνείας.’ ”

Αυτό ήταν το πλαίσιο μέσα στο οποίο έπρεπε να σταθεί ο Ysaÿe και να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις, κυρίως στην Γερμανία αλλά και σε άλλες χώρες, όπως η Αγγλία.⁶⁶ Η επιρροή και το εκτόπισμα του Joachim ήταν τόσο μεγάλο, που μοιραία οι ερμηνείες τους δεν ήταν δυνατό να αποφύγουν τη σύγκριση. Ωστόσο, όσο τα χρόνια κυλούσαν τόσο οι ανατρεπτικές προσεγγίσεις του αφομοιώθηκαν ακόμα και από το γερμανικό κοινό, αναγνωρίζοντάς τον ως έναν καλλιτέχνη με εντυπωσιακά πρωτότυπες ιδέες.⁶⁷ Απόδειξη αυτού, η αποθέωση που γνώρισε στο Βερολίνο το 1905, όταν και ερμήνευσε για δεύτερη φορά το κονσέρτο του Brahms.⁶⁸

⁶⁵ Ysaÿe, σ. 237.

⁶⁶ Rittstieg, σσ. 72-73.

⁶⁷ Farga, 193.

⁶⁸ Ysaÿe, σ. 238.

3. Ο ΥΣΑΪΕ ΚΑΙ ΤΟ ΒΙΜΠΡΑΤΟ

Για την καλύτερη κατανόηση του θέματος για το βιμπράτο, είναι χρήσιμο να αναφέρουμε τις δύο σημαντικότερες σχολές βιολιού που παρουσιάστηκαν κατά τον 19^ο αιώνα στην ευρωπαϊκή ήπειρο. Καθώς όμως οι σχολές δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης της συγκεκριμένης εργασίας, θα αναφερθούμε σε αυτές μόνο πολύ επιγραμματικά.

Οι δύο σημαντικότερες σχολές του 19^{ου} αιώνα ήταν η Γερμανική και η Φραγκο-Βέλγικη. Οι όροι αυτοί δεν είναι ξεκάθαροι διότι όσον αφορά στην πρώτη, η Γερμανία ιδρύθηκε ως κράτος μόλις το 1871. Οπότε, υπό τον όρο Γερμανική σχολή εννοούνται όλες οι γερμανόφωνες περιοχές, όπως για παράδειγμα το βασίλειο του Ανόβερου και η Αυστριακή αυτοκρατορία, που το 1867 έγινε Αυστρο-Ουγγρική αυτοκρατορία.⁶⁹ Όσον αφορά στην Φραγκο-Βέλγικη, τα πολλά κοινά στοιχεία που παρουσίασαν είχαν ως αποτέλεσμα να λογίζονται συχνά ως μία.⁷⁰ Όμως και αυτό δεν είναι απόλυτο, αφού υπήρξαν πολλοί που τις διαχώρισαν. Ανάμεσά τους και ο Ysaÿe, ο οποίος δήλωσε ξεκάθαρα σε συνέντευξή του πως ήταν διακριτές.⁷¹

Οι μεγαλύτερες διαφορές ανάμεσα στις σχολές περιστρέφονταν γύρω από τρία βασικά γνωρίσματα. Τη χρήση και την τεχνική του δοξαριού, το πορταμέντο και το βιμπράτο. Οι διαφορές αυτές μεγεθύνθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αφού η Γερμανική σχολή έμεινε προσκολλημένη στις πρακτικές των αρχών του 19^{ου} αιώνα, με το δοξάρι να δημιουργεί μεγάλες φράσεις, μένοντας πάντα στην χορδή χρησιμοποιώντας πολύ φάρδος και το βιμπράτο να υπάρχει σε πολύ περιορισμένη χρήση. Αντίθετα, η Φραγκο-Βέλγικη σχολή έστρεψε το ενδιαφέρον προς πιο προοδευτικές τεχνικές, χρήση μεγαλύτερης ποικιλίας τεχνικών δοξαριού και μια πιο συστηματική χρήση του βιμπράτο.⁷² Από τα τρία γνωρίσματα, θα επικεντρωθούμε μόνο σε αυτό του βιμπράτο.

Το βιμπράτο εμφανίστηκε όταν υπήρξε η ανάγκη για μεγαλύτερη εκφραστικότητα, αλλά και για περισσότερο όγκο ήχου επειδή αφενός οι αίθουσες συναυλιών γίνονταν σταδιακά μεγαλύτερες, αφετέρου το ρεπερτόριο πιο απαιτητικό. Την ανάγκη αυτή υπερέκρασε ο Βέλγος βιολονίστας Joseph Lambert Massart (1811-1892), που ήταν κατά πάσα πιθανότητα και ο εμπνευστής της τεχνικής που αποκαλέστηκε πρώτα ως 'γαλλικό βιμπράτο'.⁷³ Η ονομασία 'γαλλικό' δόθηκε διότι το βιμπράτο ξεκίνησε στη Γαλλία και το κονσερβατουάρ του Παρισιού,

⁶⁹ Rittstieg, σ. 57.

⁷⁰ Wang, σ. 58.

⁷¹ Frederick H. Martens, σσ. 3-4.

⁷² Rittstieg, σ.σ 57-58.

⁷³ Zdenko, σσ. 142, 158.

όπου δίδασκε ο Massart.⁷⁴ Ο πρώτος μεγάλος μαθητής του που μυήθηκε στην τεχνική αυτή, ήταν ο Henryk Wieniawski.⁷⁵

Ο Ysaÿe διδάχτηκε το βιμπράτο από τον Wieniawski στα χρόνια που πέρασε μαζί του στις Βρυξέλλες. Ο ίδιος θεωρούσε τόσο πολύτιμη την κτήση της τεχνικής του βιμπράτο, που δεν το εγκατέλειψε ούτε όταν εναντιώθηκε ο Vieuxtemps στη χρήση του την πρώτη περίοδο συνύπαρξής τους στο Παρίσι. Τελικά όμως, ο Vieuxtemps θα αναθεωρήσει την άποψη του καθώς, αν και δεν το χρησιμοποίησε ποτέ ο ίδιος, θα αλλάξει γνώμη αφού ήθελε να ακούει με βιμπράτο ακόμα και τα δικά του κονσέρτα.⁷⁶

Η διαμάχη ανάμεσα σε αυτούς που χρησιμοποιούσαν ελάχιστα το βιμπράτο ως στολίδι και σε αυτούς που το χρησιμοποιούσαν εκτενέστερα, κράτησε στην πραγματικότητα πολλά χρόνια. Το κοινό είχε πράγματι τη μοναδική εμπειρία και δυνατότητα να ακούει και τις δύο σχολές την περίοδο αυτή. Από τη μια πλευρά οι 'ρομαντικοί' όπως οι Ernst, Vieuxtemps, Sarasate, Joachim και από την άλλη οι 'μοντέρνοι' όπως οι Wieniawski, Marsick, Kreisler, Ysaÿe.⁷⁷ Η διαμάχη αυτή έλαβε οριστικά τέλος υπέρ του συνεχόμενου βιμπράτο με τη βοήθεια ενός ανθρώπινου επιτεύγματος, την εφεύρεση του γραμμοφώνου και την σταδιακή διάδοση του στον κόσμο. Ήταν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το 1912, που ο Ysaÿe αποτέλεσε τον πρώτο βιολονίστα στην ιστορία που ηχογράφησε με βιμπράτο.⁷⁸ Έκτοτε τα όποια διλήμματα για το ζήτημα αυτό σταδιακά εξαφανίστηκαν, αφού κάθε νέος καλλιτέχνης, έχοντας τις ηχογραφήσεις κατά νου, αναζητούσε τη γλυκύτητα του βιμπράτο.

Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στην Αμερική από την Columbia Company, που ήταν διατεθειμένη να καλύψει κάθε απαίτησή του. Η συμφωνία έκλεισε στα 30.000 δολάρια και 33% επί των πωλήσεων,⁷⁹ ποσό πολύ μεγάλο για την εποχή. Ενδεικτικά, ορισμένα από τα έργα που ηχογραφήθηκαν είναι το Humoresque του Dvorak, το Dance Hongroise του Brahms, το Rondino του Vieuxtemps, το Deux Mazurkas του Wieniawski, το 3^ο μέρος του κονσέρτου του Mendelssohn.⁸⁰

⁷⁴ Zdenko, σ. 148.

⁷⁵ Zdenko, σ. 192.

⁷⁶ Ibid, σ. 144.

⁷⁷ Ibid, σ. 182.

⁷⁸ Ibid, σσ. 144, 193.

⁷⁹ Ysaÿe, σ. 117.

⁸⁰ Ysaÿe, 245.

4. ΕΞΙ ΣΟΝΑΤΕΣ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΒΙΟΛΙ, Op. 27

4.1 Το πλαίσιο και η σύλληψη της ιδέας

Παραθέτοντας τις σκέψεις του στην συνέντευξη που έδωσε στον Martens, ο Ysaÿe υποστήριξε πως από την εποχή του Vieuxtemps, δεν υπήρξε σχεδόν καμία ουσιαστική ανάπτυξη και εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού. Πίστευε πως ακόμα και μεγάλοι συνθέτες όπως ο Saint-Saëns, ο Bruch και ο Lalo, αν και άφησαν ως παρακαταθήκη έργα μοναδικής αισθητικής για το βιολί, δόμησαν τα έργα τους έχοντας ως μοναδική προτεραιότητα την μουσικότητα των κομματιών. Αυτό, όπως εξηγεί στη συνέντευξή του, είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια στασιμότητα στην ανάπτυξη της τεχνικής και την επινόηση νέων πασάζ, ενώ η ύπαρξη του νέου αρμονικού πλούτου δεν αξιοποιήθηκε ή τουλάχιστον δεν ενθαρρύνθηκε αρκετά.⁸¹

Μάλιστα γίνεται αναλυτικότερος λέγοντας πως στα χρόνια του Viotti και του Rode υπήρχαν περιορισμένες δυνατότητες ως προς το αρμονικό υλικό, διότι υπήρχε ένα πιο μικρό εύρος συγχορδιών που χρησιμοποιούσαν οι συνθέτες στα έργα τους, που έφταναν μέχρι και την μεθ' ενάτης. Στις μέρες του όμως, το αρμονικό υλικό έχει εμπλουτιστεί, προκαλώντας τους συνθέτες να το εκμεταλλευτούν.⁸² Πράγματι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι συνθέτες άρχισαν να πρωτοπορούν, χρησιμοποιώντας διαστήματα όπως ταυτοφωνίες, διαστήματα δευτέρας, τετάρτης, πέμπτης, εβδόμης, ενάτης.⁸³ Συνεπακόλουθα, μπορούσε να δημιουργηθεί μια νέα τεχνική για το βιολί. Αυτή η πληροφορία, σε συνδυασμό με το γεγονός πως το ρεπερτόριο του βιολιού φαινόταν πλέον περιορισμένο στον Ysaÿe⁸⁴, ίσως δείχνει πως ήταν θέμα χρόνου η δημιουργία συνθέσεων που θα συμπλήρωναν αυτό το κενό από τον ίδιο.

Η ιδέα για να συνθέσει τις δικές του έξι σονάτες για βιολί δημιουργήθηκε όταν παραβρέθηκε το 1923 σε μια συναυλία στις Βρυξέλλες, όπου και άκουσε τον φίλο του Joseph Szigeti να παίζει μία από τις σονάτες για βιολί του Bach.⁸⁵ Η αγάπη που είχε για τη μουσική του Bach αλλά και η ερμηνεία του φίλου του, τον ενέπνευσαν τόσο, που γυρίζοντας το βράδυ στο σπίτι κλείστηκε στο δωμάτιό του και δεν εμφανίστηκε παρά την επομένη το βράδυ, όταν δήλωσε περιχαρής στους παρευρισκόμενους πως κατάφερε να σκιαγραφήσει τις βασικές ιδέες για τις έξι σονάτες. Η σύνθεσή τους ολοκληρωμένη, πρέπει πιθανότατα να υπήρξε ζήτημα ημερών.⁸⁶

⁸¹ Frederick H. Martens, σ. 9.

⁸² Martens, σ. 10.

⁸³ Wang, σ. 69.

⁸⁴ Ysaÿe, σ. 223.

⁸⁵ Rittstieg, σσ. 92-93.

⁸⁶ Ysaÿe, σ. 222.

Μέσα από τις έξι σονάτες για βιολί που συνέθεσε ο Ysaÿe το 1923, γίνεται εύκολα αντιληπτή η ανάπτυξη της τεχνικής του οργάνου. Όλη η γνώση που είχε ως βιολονίστας πέρασε μέσα στον χαρακτήρα που είχε ως συνθέτης. Όντας πλέον ώριμος, άφησε πίσω του αυτό που θεωρούσε συμβατική γραφή και αναζήτησε τις πιο ανατρεπτικές ιδέες, όπως για παράδειγμα την χρήση διαστημάτων ενός τετάρτου του τόνου. Στις σονάτες η μουσική του εξελίσσεται μέσα από την πολυφωνία, τους αρπισμούς, τις διπλές, τριπλές ακόμα και με συγχορδίες έξι φθόγγων,⁸⁷ με τον χαρακτήρα που επικρατεί να είναι αυτός της γενναιοδωρίας και του αυθορμητισμού. Όλη η αγωνία, η ενέργεια και η προσπάθεια του Eugene περιτριγυριζόταν γύρω από την θέληση του να συνδέσει την εκφραστικότητα με την τεχνική. Με διαφορετικά λόγια, ήθελε η εκφραστικότητα να έρχεται μέσα από την τεχνική, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της⁸⁸. Άλλωστε δήλωσε στη συνέντευξη του πως⁸⁹:

“.. a violinist owes it to himself to exploit the great possibilities of his own instrument. I have tried to find new technical ways and means of expression in my own compositions.”

“.. ο βιολονίστας οφείλει στον εαυτό του να εκμεταλλευτεί τις σπουδαίες δυνατότητες του οργάνου του. Εγώ προσπάθησα να βρω νέους δρόμους τεχνικής και εκφραστικών μέσων στις συνθέσεις μου.”

4.2 Οι Αφιερώσεις

Κάθε μια από τις έξι σονάτες για βιολί αφιερώθηκε από τον Ysaÿe σε προσωπικότητες που γνώριζε και ήταν φίλοι του. Κοινό σημείο γι' αυτά τα έξι άτομα αποτελεί το γεγονός πως ήταν όλοι βιολονίστες, γι' αυτό και συνέθεσε τα έργα θέλοντας να προσδώσει σε κάθε σονάτα το προσωπικό στυλ του καθενός.⁹⁰ Κατά σειρά, οι αφιερώσεις που έκανε είναι στους:

- Joseph Szigeti (1892-1973, Ούγγρος). Ο ηθικός αυτουργός της σύνθεσης των έργων, αφού ακούγοντάς τον ο Ysaÿe αποφάσισε να συνθέσει τις σονάτες. Ήταν ο πρώτος που, όπως ισχυρίστηκε ο ίδιος, κατάφερε να εντάξει όλες τις σονάτες του Bach σε μια συναυλία, αφού πρακτική της

⁸⁷ Ysaÿe, σ. 222.

⁸⁸ Rittstieg, σ. 53.

⁸⁹ Martens, σ. 9.

⁹⁰ Wang, σ. 71.

εποχής ήταν να παίζεται συνήθως ένα μέρος.⁹¹ Ο ίδιος αφιερώθηκε επίσης και στην ερμηνεία της σύγχρονης μουσικής.

- Jacques Thibaud (1880-1953, Γάλλος). Από τους πιο αναγνωρισμένους Γάλλους βιολονίστες της εποχής. Γνωστός για την πολύ καλή τεχνική στο δοξάρι και για τον γλυκό του ήχο.⁹² Είχαν κοινό πάθος με τον Eugene την μουσική του Bach. Μάλιστα, η τρίτη παρτίτα του Bach ήταν στην καθημερινή εξάσκηση του Thibaud.⁹³
- Georges Enescu (1881-1955, Ρουμάνος). Έμεινε στην ιστορία ως βιολονίστας, παιδαγωγός, πιανίστας και συνθέτης. Ο πιο φημισμένος μαθητής του ήταν ο Yehudi Menuhin.⁹⁴
- Fritz Kreisler (1875-1962, Βιεννέζος). Γνωστός για τις πολλές ηχογραφήσεις του αλλά και την σύνθεση πολλών μικρών κομματιών. Έγινε αγαπητός κυρίως μετά την αλλαγή του αιώνα. Έως τότε τον θεωρούσαν υπερβολικό και άρρυθμο, εξ αιτίας του έντονου βιμπράτο που έκανε.⁹⁵
- Mathieu Crickboom (1871-1947, Βέλγος). Ο καλύτερος μαθητής του Ysaÿe. Ακολούθησε την αισθητική και τις ερμηνευτικές ιδέες του Joachim, όμως τις εφάρμοσε κάτω από την τεχνική και τις αρχές που διδάχτηκε από τον Eugene. Μέλος του κουαρτέτου του Ysaÿe ως δεύτερο βιολί, ο ίδιος περιγράφει πως το κουαρτέτο δημιουργήθηκε ευκαιριακά στο σπίτι του δασκάλου του όπου ως συνήθως υπήρχε κόσμος, όταν του ζήτησε να καθίσει μαζί με τους Léon van Hout στην βιόλα και Joseph Jacob στο τσέλο. Αυτή ήταν και η αρχή του κουαρτέτου.⁹⁶ Ο ίδιος ήταν συνθέτης μεθόδων, ασκήσεων αλλά και κομματιών, με τον Ysaÿe να ερμηνεύει την σονάτα για βιολί και πιάνο που έγραψε. Ακόμη, ο Crickboom ήταν υπεύθυνος για την τάξη του δασκάλου του όταν αυτός έλειπε από το κονσερβατουάρ.⁹⁷
- Manuel Quiroga (1892-1961, Ισπανός). Υπήρξε μαθητής του Thibaud. Έκανε καριέρα ως σολίστας σε Ευρώπη και Αμερική. Επιδέξιος τεχνικά, χρησιμοποίησε έντονο βιμπράτο όπως ο Kreisler. Συνθέτης επίσης ασκήσεων, μεθόδων και μικρών κομματιών για το βιολί στα οποία

⁹¹ Rittstieg, σ. 94.

⁹² Rittstieg, σ. 97.

⁹³ Wang, σ. 72.

⁹⁴ Rittstieg, σ. 99.

⁹⁵ Ibid, σ. 101.

⁹⁶ Ysaÿe, σ. 231.

⁹⁷ Rittstieg, σ. 105.

υπήρχαν ισπανικές επιρροές. Πιθανότατα δεν ερμήνευσε ποτέ δημόσια την σονάτα του Υσαΐε αφού η καριέρα του σταμάτησε πρόωρα λόγω ατυχήματος.⁹⁸



Εικόνα του Eugene Ysaÿe.⁹⁹

⁹⁸ Ibid, σσ. 106-107.

⁹⁹ Η εικόνα είναι από <https://interlude.hk/eugene-ysaye-violinist-and-composer/>, (Ημερομηνία πρόσβασης 7 Ιανουαρίου 2023).

5. ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΟΝΑΤΑ

1^ο μέρος, *Obsession*

Στις σονάτες του Ysaÿe αντανακλάται η αισθητική των αρχών του 20^{ου} αιώνα, η οποία εκφράζεται κυρίως μέσα από την αρμονική πρωτοτυπία και την εξερεύνηση νέων τεχνικών.¹⁰⁰ Όσον αφορά τη δεύτερη σονάτα, οι νεοτερισμοί αυτοί αναπτύσσονται παράλληλα με την ύπαρξη ισχυρών συσχετισμών με τα αρχέτυπα του Bach. Μάλιστα κατά την σύνθεση της σονάτας ο Ysaÿe ένιωσε τόσο ισχυρή την επιρροή του Bach πάνω του, που πίστευε ότι κυριεύεται από αυτόν, σε τέτοιο βαθμό που ήταν έτοιμος να τα παρατήσει.¹⁰¹ Η λύση δόθηκε τελικά με έναν πρωτότυπο τρόπο όπως θα δούμε παρακάτω.

Όπως μαρτυρεί και ο τίτλος του 1^{ου} μέρους ‘*Obsession*’ (εμμονή), το αντικείμενο της εμμονής είναι ουσιαστικά η μουσική του Bach. Αδυνατώντας να δημιουργήσει πρωτότυπο θεματικό υλικό, ο Ysaÿe επιλέγει να ξεκινήσει την σονάτα του παραθέτοντας αυτούσια την αρχή της τρίτης παρτίτας σε Μι μείζονα, BWV 1006. Προσπαθώντας όμως να διαφοροποιηθεί από τη λαμπερή και γεμάτη ζωντάνια αρχή του Bach, προσθέτει τις ενδείξεις *p* και *leggiero* στο πρώτο μέτρο, ενώ διακόπτει ξαφνικά τη ροή στο τρίτο μέτρο, όπου στη θέση του ισχυρού βάζει παύση και κορώννα. Ύστερα από τη διαφανόμενη σιωπή, έρχεται βιαίως η εκκωφαντική απάντηση του Ysaÿe, ως μια πρώτη προσπάθεια διάσπασης της μουσικής ιδέας του Bach. Στο *p* και το *leggiero* τώρα αντιπαραβάλλει το *ff*, με τονισμούς στους επτά πρώτους φθόγγους και την ένδειξη *brutalement* (θηριωδώς), αναζητώντας με μένος τη διαφυγή. Όμως, ακόμα και σε αυτή την αγωνιώδη προσπάθεια, η χρήση των διαστημάτων θυμίζει το περίγραμμα της μελωδίας του Bach, σαν μια σύντμηση των τριών πρώτων μέτρων της παρτίτας. Το Μι-Ρε#-Μι της αρχής μετατρέπεται σε Φα-Μι-Φα στην απάντηση¹⁰², ενώ η διαμόρφωση της μελωδίας στη συνέχεια της απάντησης φαίνεται πως χτίζεται αντιστρέφοντας τα διαστήματα του τρίτου μέτρου της παρτίτας¹⁰³ (βλέπε παράδειγμα 1). Έχοντας αποτύχει στην πρώτη προσπάθεια, ο Ysaÿe επαναλαμβάνει το μοτίβο της άμεσης παράθεσης-απάντησης ακόμα μία φορά, καταλήγοντας τελικά στη λα ελάσσονα και την ανάπτυξη νέου υλικού.

¹⁰⁰ Mary Lee Greitzer, “Becoming Bach, Blaspheming Bach: Kinesthetic Knowledge and Embodied Music Theory in Ysaÿe’s “Obsession” for Solo Violin,” *Current Musicology*, No 86, (Fall 2008), σ. 65.

¹⁰¹ Ysaÿe, σ. 223.

¹⁰² Mary Lee Greitzer, σ. 67.

¹⁰³ Rittstieg, σ. 149.

Παράδειγμα 1

1α. Obsession, Ysaÿe.

Prélude. Poco vivace Opus 27 Nr. 2

p leggiero *cort* *ff (brutalelement)*

2ας 3ης 4ης 5ης

restez

p

1β. Preludio, Bach.

5ης 4ης 3ης 2ας

Με τον τρόπο αυτό η διαμάχη ανάμεσα στους δύο κόσμους αποδίδεται ξεκάθαρα από τον Ysaÿe στην αρχή της σονάτας, με τους δύο χαρακτήρες που επικρατούν να είναι διακριτοί και να δίνουν τη δυνατότητα στον ερμηνευτή να δημιουργήσει συνειρμούς και εικόνες για την απόδοσή τους.

Πέρα από την αρχή, ο συνδυασμός παράθεσης-απάντησης παρουσιάζεται επίσης και σε άλλα σημεία στην διάρκεια του πρώτου μέρους, συντηρώντας έτσι την ένταση αλλά και το στοιχείο της εμμονής που δεν εξαλείφεται. Η βασική διαφορά σε σχέση με τις πρώτες δύο άμεσες παραθέσεις βρίσκεται στο γεγονός πως θυμίζουν πάρα πολύ τα μοτίβα και τη μουσική του Bach, αλλά δεν υπάρχουν πουθενά αυτούσια στο preludio. Για παράδειγμα στο μέτρο 31 παρατίθεται το μοτίβο του Bach από τον Ysaÿe αλλά στη Ντο μείζονα, τονικότητα από την οποία δεν το πέρασε ποτέ ο Bach (παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 2

2α. Obsession, μέτρα 31-32.

Ντο μείζονα Απάντηση

pp *ff* *p*

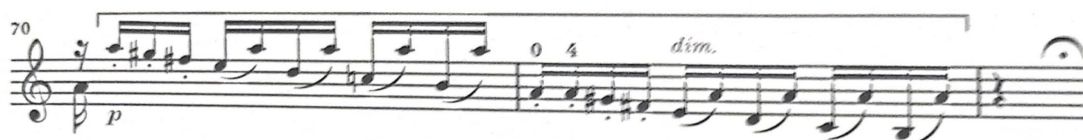
2β. Μοτίβο από preludio, μέτρα 29-30.



Ένα ακόμη παράδειγμα που συμβαίνει αυτό βρίσκεται στο μέτρο 70. Ο Ysaÿe παραθέτει το μοτίβο του Bach στη λα ελάσσονα, αντί για την Μι Μείζονα που είναι το πρωτότυπο. Μια επιπλέον διαφοροποίηση είναι πως ομαδοποιούνται τα δέκατα έκτα σε *legato* ανά δύο (παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 3

3α. Obsession, μέτρα 70-71.



3β. Μοτίβο από preludio, μέτρα 136-137.



Τα τελευταία δύο σημεία που υπάρχουν παραθέσεις, μικρότερες σε έκταση αυτή τη φορά, βρίσκονται στα μέτρα 42 και 85 αντίστοιχα. Στην πρώτη περίπτωση παρατίθεται το πρώτο μέτρο από τη partita στην ρε ελάσσονα, που ξεχωρίζει μέσα στο υπόλοιπο κείμενο από τους τονισμούς. Στη δεύτερη περίπτωση παρατίθεται το τελευταίο μέτρο από το preludio, αλλά στην τονικότητα της λα ελάσσονας.

Η συχνή χρήση των παραθέσεων που παρατηρείται σε όλη τη διάρκεια του Obsession, είτε με άμεσο τρόπο είτε με τη χρήση μοτίβων που θυμίζουν έντονα Bach, επιβεβαιώνει το μέγεθος της επιρροής που ένωθε ο Ysaÿe. Η αίσθηση πως διακατεχόταν ο ίδιος από τον Bach κατά την σύνθεση του έργου ενισχύεται σημαντικά, αν αναλογιστούμε πως η πρακτική των παραθέσεων δεν

χρησιμοποιήθηκε ευρέως σε καμία άλλη από τις έξι σονάτες, παρά μόνο στο πρώτο μέρος της δεύτερης σονάτας.

Ύστερα από τη διαμάχη των δύο χαρακτήρων στην αρχή του έργου, ο Ysaÿe θα καταφέρει να διαφοροποιηθεί από τα μουσικά θέματα του Bach. Στο τμήμα που ακολουθεί, μέσα από μια συνεχόμενη ροή δέκατων έκτων στην λα ελάσσονα, αναπτύσσει ένα νέο θεματικό υλικό που ξεκινάει από το μέτρο 11. Ακουστικά δεν θυμίζει σε τίποτα τον Bach, όμως το *legato* ανά δυο με εναλλαγή χορδών, σε συνδυασμό με την κρυφή ανιούσα μελωδία που εμφανίζεται και επαναλαμβάνεται στην V, φέρει διακριτικά την αίσθησή του (μέτρα 11-12 και 15-16).¹⁰⁴ Επιπλέον, η λειτουργία του τμήματος αυτού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια γέφυρα, αφού οδηγεί στο θέμα του *Dies irae* (ημέρα οργής), που αποτελεί δομικό μοτιβικό υλικό όχι μόνο για το πρώτο μέρος, αλλά και για ολόκληρη την σονάτα.

Το *Dies irae* (παράδειγμα 4) είναι ένα θέμα που προέρχεται από ψαλμωδίες μοναχών του μεσαίωνα,¹⁰⁵ με τον συνθέτη της μελωδίας να είναι άγνωστος.¹⁰⁶ Το κείμενό του έχει να κάνει με τον θάνατο και την ημέρα της Κρίσης και γράφτηκε από τον Thomas του Celano περί το 1250. Το ποίημα άρχισε να καθιερώνεται στις επικήδειες λειτουργίες στην Ιταλία από τον 14^ο αιώνα, διατηρήθηκε ως λειτουργία από την Σύνοδο του Τρεντό το 1543-63 και ενσωματώθηκε στην Ρωμαϊκή Καθολική Λειτουργία υπό τον Πάπα Ρίους τον πέμπτο το 1570. Στην οργανική μουσική συναντάται μετά από το 1700 ως μέρος σε Requiem. Γενικότερα, η δυτική μουσική το υιοθέτησε προσδίδοντάς του έναν δυσοίωνα συμβολισμό, που έχει να κάνει όχι μόνο με το θάνατο και το φόβο του θανάτου, αλλά και με το υπερφυσικό.¹⁰⁷

Παράδειγμα 4

Μελωδία και οι τρεις πρώτοι στίχοι του *Dies irae*.¹⁰⁸

Ex.1 LU, 18 10



Di-es i-tae, di-es il-la sol-vet sae-clum in fa-vil-la te-ste Da-vid cum sy-bil-la.

¹⁰⁴ Greitzer, σ. 69.

¹⁰⁵ Ibid, σ. 72.

¹⁰⁶ Wang, σ. 84.

¹⁰⁷ *Grove Music Online*, "Dies irae (Lat.: 'day of wrath')," (από John Caldwell και Malcolm Boyd), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40040>, (ημερομηνία πρόσβασης 25 Δεκεμβρίου 2022).

¹⁰⁸ Σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει: Η μέρα της οργής, εκείνη η ημέρα, θα διαλύσει τον κόσμο σε στάχτη, αυτό μαρτυρούν ο Δαβίδ και η Σίβυλλα.

Ο τρόπος που υφαίνει ο Ysaÿe το Dies irae στη μελωδία του είναι αριστουργηματικός σε όλη τη διάρκεια του έργου. Αρχικά, το φέρνει στο προσκήνιο μέσα από μια συνεχόμενη εναλλαγή χορδών και μια εξεζητημένη τεχνική όπως είναι αυτή του *bariolage*. Η μελωδία κυριαρχεί μέσα από τους τονισμούς που υπάρχουν σε κάθε ισχυρό, ενώ ταυτόχρονα εναλλάσσεται και με την ανοιχτή χορδή Μι που αντηχεί και λειτουργεί ως *pedal* ή *ισοκράτης*.¹⁰⁹

Παράδειγμα 5

Obsession, μέτρα 20-23.

Το ενδιαφέρον όμως είναι πως την ίδια τεχνική χρησιμοποίησε και ο Bach στα δύο ίσως πιο χαρακτηριστικά και αναγνωρίσιμα σημεία της παρτίτας (παράδειγμα 6). Είναι σύμπτωση; Σε ένα σημείο που η μουσική του Dies irae δεν θυμίζει στο μυαλό την παρτίτα, η εμμονή του Ysaÿe είναι τέτοια που ίσως να επιδίωξε να δείξει την κυριαρχία του Bach και με έναν έμμεσο τρόπο. Επιπλέον, συνυπολογίζοντας το γεγονός πως η απάντηση στην πρώτη άμεση παράθεση χτίστηκε τοποθετώντας ανάποδα τα διαστήματα του Bach (όπως εξηγήθηκε στο παράδειγμα 1), παρατηρούμε πως το ίδιο συμβαίνει και στο στήσιμο του *bariolage*. Ο Bach το εξελίσει στις χορδές Λα-Μι-Λα-Ρε, ενώ ο Ysaÿe το 'διαβάζει' ανάποδα ως Ρε-Λα-Μι-Λα. Το γεγονός αυτό ενισχύει πιθανότατα την θεωρία της παράθεσης του Bach και με έμμεσο τρόπο, πέρα από τις παραθέσεις, ως ένα επιπλέον στοιχείο εμμονής. Τα παραπάνω φαίνονται πολύ καλά στο γράφημα που παρουσιάζει στο άρθρο της η Greitzer¹¹⁰:

¹⁰⁹ Greitzer, σ. 72.

¹¹⁰ Greitzer, σ. 75.

Παράδειγμα 6

Χρήση Bariolage σε Bach και Ysaÿe.

The image displays a musical score for two pieces, 'Bach' and 'Ysaÿe', illustrating the technique of Bariolage. The 'Bach' section is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth-note patterns. The 'Ysaÿe' section is also in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a similar rhythmic pattern, characterized by frequent sixteenth-note runs. Vertical dashed lines connect the two pieces, highlighting the similarities in their rhythmic structures. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with 'B' or 'V' above them, likely indicating specific techniques or accents.

Μια ευρέως γνωστή άποψη που επικρατεί για την χρήση του Dies irae στο Obsession, λέει πως χρησιμοποιήθηκε από τον συνθέτη για να αντικρούσει και να ξεφύγει από το μουσικό μανδύα του Bach. Η δυναμική του θέματος και το δέος που προκαλεί το άκουσμά του συνηγορούν προς αυτή την κατεύθυνση. Όμως, για το πώς ο Ysaÿe επέλεξε να χρησιμοποιήσει το συγκεκριμένο θέμα στη δεύτερη σονάτα μόνο εικασίες μπορούν να γίνουν. Ίσως να ήταν πάντα εν γνώσει του, αφού αποτελεί μια γνώριμη μελωδία. Ίσως να το άκουσε και να επηρεάστηκε από τον φίλο του Camille Saint-Saens και το έργο του Dance Macabre, όπου επίσης γίνεται χρήση του θέματος. Από την στιγμή που ερμήνευε έργα του συνθέτη, πιθανών να το είχε παίξει κι όλας.¹¹¹

Το ερώτημα όμως παραμένει. Γιατί ο Ysaÿe επέλεξε το Dies irae ως κύριο δομικό υλικό, που λειτουργεί ως *idée fixe*, τόσο στο Obsession, όσο και σε ολόκληρη τη σονάτα; Τι τον οδήγησε σε αυτή την απόφαση; Μια νέα πρόταση σε αυτό το καίριο ερώτημα αποτελεί η περίπτωση πως η έμπνευση του Ysaÿe και η έλευση της ιδέας του, προέρχονται για ακόμα μια φορά από τον ίδιο τον Bach. Μέσα από μια αλληλουχία στοιχείων, θα παρουσιαστεί η τεκμηρίωσή της πρότασης αυτής.

¹¹¹ Greitzer, σ. 72.

Η πηγή της ιδέας βρίσκεται στο τέλος του preludio και συγκεκριμένα στα μέτρα 130-133. Ενώ η μουσική του Bach στην ροή της δεν προϋδεάζει σε καμία περίπτωση για την χρήση νέου μοτιβικού υλικού, στην έκταση των τεσσάρων μέτρων υπάρχει τελικά κωδικοποιημένη η μελωδία του πρώτου στίχου του *Dies irae*. Η παρουσίαση του θέματος δεν είναι ενιαία, αντίθετα γίνεται μέσα από ένα σύνθετο τρόπο. Έχοντας καταλήξει στο πρώτο χρόνο του μέτρου 130 στη Μι μείζονα, ένα καθοδικό άρπισμα της τονικής οδηγεί στο Ρε^β, που σηματοδοτεί και την αρχή του *Dies irae*. Αρχικά, φαίνεται πως σχηματίζεται ημιτελής για πρώτη φορά από τους φθόγγους Ρε^β-Ντο#-Ρε-Σι-Ντο# όπου και δείχνει να διακόπτεται απότομα εκεί. Όμως, με μία προσεκτικότερη ματιά γίνεται αντιληπτό πως το τελευταίο Ντο# διατηρείται στη μελωδία για τους επόμενους δύομιση χρόνους (μέτρο 131), λειτουργώντας κατά κάποιο τρόπο ως τενούτα που επιτρέπει τη συνέχεια της μελωδίας. Ύστερα από το *pedal* του Ντο#, ακολουθούν αμέσως οι φθόγγοι Λα και Σι, επιτρέποντας έτσι την ολοκλήρωση του *Dies irae* και την πραγμάτωση του πρώτου στίχου, στην ένωση των μέτρων 131-132. Καθ' αυτόν τον τρόπο, ακούγεται πλέον ολοκληρωμένη η μελωδία Ρε^β-Ντο#-Ρε-Σι-Ντο#-Λα-Σι (παράδειγμα 7).

Παράδειγμα 7

1^η φράση *Dies irae* στο preludio.

Κάθε φθόγγος της μελωδίας ακολουθείται σε *legato* από την ανοιχτή χορδή Μι που λειτουργεί ως *pedal*, μέσα από μια συνεχόμενη εναλλαγή χορδών. Ταυτόχρονα, σχεδόν κάθε φθόγγος της μελωδίας μαζί με το Μι αντιστοιχούν στην αξία ενός ογδούου. Μέσα σε αυτό το χρονικό πλαίσιο, πως δικαιολογείται η ξαφνική επιμήκυνση του δεύτερου Ντο#; Δεν είναι ένα στοιχείο που αντιτίθεται στην ροή του υπόλοιπου θέματος; Η απάντηση βρίσκεται στο μέτρο 131. Ενώ το Ντο# ηχεί ήδη από την αρχή του μέτρου σαν συνέχεια της φράσης, στο δεύτερο χρόνο υπάρχει μια παράλληλη είσοδος του *Dies irae* που ξεκινάει από το Ντο# και εμπλέκεται μέσα στην πρώτη. Με άλλα λόγια το τέλος της πρώτης φράσης διασταυρώνεται με την αρχή της δεύτερης. Άρα, η επιμήκυνση του Ντο# υπάρχει επειδή αποτελεί ταυτόχρονα τη δεύτερη είσοδο. Η φράση τη δεύτερη φορά

σχηματίζεται από τους φθόγγους Ντο#-Σι-Ντο#-Λα-Σι-Σολ#-Λα και λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο όπως η πρώτη. Ο φθόγγος της μελωδίας που εναλλάσσεται με την ανοιχτή Μι έχουν την αξία ενός ογδού, ενώ στη μέση της φράσης το δεύτερο Σι ηχεί στη μελωδία για δυόμιση χρόνους, όπως συμβαίνει αντίστοιχα με το Ντο# την πρώτη φορά (παράδειγμα 8).

Παράδειγμα 8

Δεύτερη είσοδος Dies irae.

Τέλος, στο μέτρο 132 και στο δεύτερο χρόνο του Σι ξεκινάει η τρίτη είσοδος του θέματος, όπου αυτή την φορά παρουσιάζεται ημιτελής με τους φθόγγους Σι-Λα-Σι-Σολ#-Λα (παράδειγμα 9).

Παράδειγμα 9

1^η (κόκκινο), 2^η (μπλε) και 3^η (κίτρινο) είσοδος.

Αν αντιστοιχήσουμε και τους στίχους στη μελωδία, τότε έχουμε στην πρώτη και τη δεύτερη περίπτωση το άκουσμα ολόκληρου του πρώτου στίχου 'Dies irae, Dies illa', ενώ στην τρίτη είσοδο αντιστοιχεί μόνο το 'Dies irae'.

Έχοντας απομονώσει τη μελωδία του Dies irae από το υπόλοιπο φθογγικό υλικό, το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι το εξής:

Παράδειγμα 10

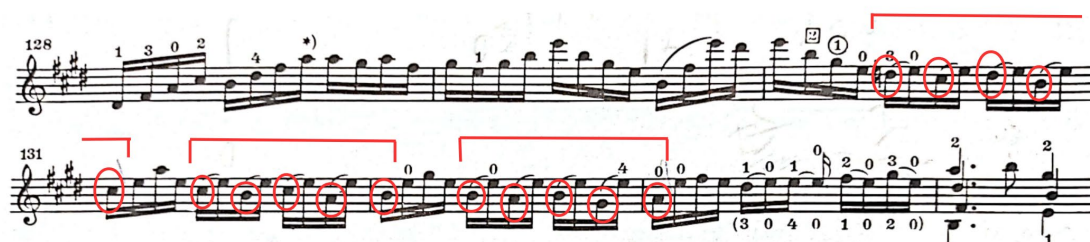
Απομόνωση μελωδίας Dies irae, μέτρα 130-133.



Ακόμα, παίζοντας τα μέτρα αυτά μια παραπλήσια ερμηνεία έρχεται στο μυαλό, ως μια παράφραση των όσων αναλύθηκαν παραπάνω. Αντί να θεωρηθούν ως δύο ολοκληρωμένες φράσεις και μια ημιτελής, στη ροή του κομματιού θα μπορούσε να ειπωθεί πως ακούγονται τρεις ημιτελείς φράσεις, σαν να επαναλαμβάνονται μόνο τα λόγια 'Dies irae'. Δηλαδή, η δεύτερη εξήγηση βασίζεται αποκλειστικά στο άκουσμα του τμήματος και θα επέτρεπε την ομαδοποίηση ως Ρε^ε-Ντο#-Ρε-Σι-Ντο#, Ντο#-Σι-Ντο#-Λα-Σι και Σι-Λα-Σι-Σολ#-Λα (παράδειγμα 11).

Παράδειγμα 11

Διαφορετική ομαδοποίηση.



Κοιτάζοντας μεμονωμένα τα παραπάνω στοιχεία μοιάζει πως έρχεται τυχαία αυτή η σειρά των φθόγγων. Ενώνοντας όμως κομμάτι κομμάτι όλα τα στοιχεία μαζί αποκαλύπτεται ξεκάθαρα η ολοκληρωμένη μελωδία του πρώτου στίχου του Dies irae. Επιπλέον, δύο ακόμα παρατηρήσεις ενισχύουν το περίγραμμα της θεωρίας. Η πρώτη παρατήρηση έχει να κάνει με το γεγονός πως η μελωδία αυτή δεν παρουσιάζεται σε κανένα άλλο μέρος του preludio, παρά μόνο στην *coda* του κομματιού με αυτή την κωδικοποιημένη λειτουργία που αναλύθηκε. Μπορεί να

ειπωθεί με σιγουριά πως ο Bach θέλησε να χρησιμοποιήσει το θέμα με αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο; Κι αν ναι, ποιος ο λόγος; Υπάρχουν πιθανότητες να είναι απλά μια απίστευτη σύμπτωση; Αυτά είναι ερωτήματα που θα απαιτούσαν ένα ξεχωριστό πεδίο έρευνας και μελέτης. Μπορεί όμως σίγουρα να ειπωθεί ως μια τελική παρατήρηση, πως θεωρείται απίθανο ο Bach να μην γνώριζε το θέμα, αφού το Dies irae χρησιμοποιήθηκε στη θρησκευτική μουσική τουλάχιστον από τον 14^ο αιώνα.

Καταλήγοντας, τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν στο Obsession φαίνεται πως επιβεβαιώνουν την σημασία του τίτλου σε όλη την διάρκεια του μέρους. Η εμμονή του Ysaÿe γίνεται έκδηλη μέσα από τα στοιχεία των άμεσων παραθέσεων, των παραθέσεων που θυμίζουν έντονα Bach (παραθέσεις σε διαφορετική τονικότητα, χρήση ίδιας τεχνικής) και τέλος μέσα από το θέμα του Dies irae όπως εξηγήθηκε παραπάνω. Το τελευταίο και ίσως σημαντικότερο στοιχείο που ενισχύει περαιτέρω αυτή τη θεωρία αποτελεί το γεγονός πως ο Ysaÿe χρησιμοποίησε το Dies irae ακριβώς όπως το χρησιμοποίησε και ο Bach στην coda, δηλαδή με παράλληλη είσοδο. Με την αντιπαραβολή των δύο τμημάτων επιβεβαιώνεται αυτό στο επόμενο παράδειγμα.

Παράδειγμα 12

Obsession, παράλληλη είσοδος Dies irae, μέτρα 64-69.

Preludio, παράλληλη είσοδος Dies irae, μέτρα 130-133.

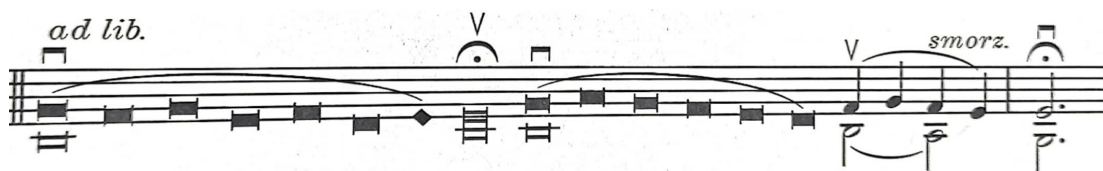
2^ο μέρος, Malinconia

Το δεύτερο μέρος της σονάτας Malinconia (μελανχολία) θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με τη Loure του Bach. Αρχικά υπάρχουν προφανείς διαφορές, όπως είναι οι τονικότητες (μι ελάσσονα Malinconia - Μι μείζονα Loure), αλλά και το διαφορετικό ύφος που αποπνέουν, αφού το πρώτο βγάζει μια γλυκιά θλίψη στο άκουσμά του ενώ το δεύτερο έναν αργό χορό. Όμως, είναι και τα δύο αργά μέρη που ως κύριο χαρακτηριστικό τους έχουν την ύπαρξη δύο φωνών που αναπτύσσονται σε όλη την διάρκειά των έργων. Έπειτα, ο ρυθμός που είναι γραμμένα τα δύο έργα μπορεί να είναι διαφορετικός (6/8 Malinconia - 6/4 Loure), όμως η ρυθμική αίσθηση που επικρατεί μέσα από την κίνηση των παρεστιγμένων και στα δύο μέρη είναι παρόμοια.¹¹²

Όσον αφορά το Dies irae, σε αυτό το μέρος δεν ακούγεται πουθενά στη ροή του κομματιού παρά μόνο στο τέλος, σαν να λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο ως μια coda.¹¹³ Μάλιστα ο Υσαΐε το έγραψε με μετρική σημειογραφία (παράδειγμα 13) και την ένδειξη *ad libitum*, θέλοντας να προσδώσει πιθανότατα μεγαλύτερη βαρύτητα στο άκουσμά του αλλά ταυτόχρονα να δώσει και κάθε ελευθερία στον εκτελεστή να το ερμηνεύσει. Τέλος, ένα ακόμα γνώρισμα του μέρους αυτού είναι πως παίζεται εξ ολοκλήρου με σουρντίνα, ενισχύοντας καθ' αυτόν τον τρόπο το μελαγχολικό στοιχείο της μουσικής του.

Παράδειγμα 13

Χρήση μετρικής σημειογραφίας.



¹¹² Rittstieg, σ. 144.

¹¹³ Και αυτό το στοιχείο θα μπορούσε να συνδυαστεί με το prelude, καθώς όπως εξηγήθηκε το Dies irae εμφανίζεται κι εκεί στην coda.

3^ο μέρος, *Danse des ombres*

Το τρίτο μέρος *Danse des ombres* (ο χορός των σκιών) έχει την μορφή θέμα και παραλλαγές. Το θέμα για ακόμα μια φορά είναι το *Dies irae* που άλλες φορές γίνεται περισσότερο αντιληπτό και άλλες λιγότερο ανάμεσα στις παραλλαγές. Αρχικά, το θέμα παρουσιάζεται μέσα από μια συγχορδιακή γραφή που ο Ysaÿe ζητάει να ερμηνευτεί με *pizzicato*. Έπειτα, στις παραλλαγές που ακολουθούν η δυσκολία είναι κλιμακούμενη, με χρήση διαφορετικών τεχνικών στην κάθε μία. Για παράδειγμα στη δεύτερη παραλλαγή υπάρχει η βασική μελωδία που εξελίσσεται σε μία χορδή σε ψηλές θέσεις, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει ισοκράτης σε όλη την διάρκεια της. Στην τέταρτη παραλλαγή υπάρχει έντονη χρωματική κίνηση στη μία φωνή, όσο παράλληλα παρουσιάζεται το θέμα σε δεύτερη φωνή, αυξάνοντας έτσι την περιπλοκότητα. Κοινό στοιχείο στις περισσότερες παραλλαγές είναι η συγχορδιακή υφή που υπάρχει σε όλες, εκτός από την πέμπτη και την έκτη, αφού εκεί παρατηρείται συνεχόμενη ροή τρίηχων δέκατων έκτων και τριακοστών δευτέρων αντίστοιχα. Το τρίτο μέρος κλείνει ακριβώς όπως άρχισε, σαν να ολοκληρώνεται ένας κύκλος, με την διαφορά πως αυτή τη φορά παίζεται κανονικά με δοξάρι (*arco*).

4^ο μέρος, *Les Furies*

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας *Les Furies* (οι Ερινύες¹¹⁴) είναι ένα εξίσου δύσκολο και απαιτητικό μέρος. Όλο το μέρος απαιτεί ένα δυναμικό και μανιώδες παίξιμο, γεγονός που φαίνεται και από την ένδειξη *Allegro furioso*. Γραμμένο στην τονικότητα της λα ελάσσονας, φαίνεται πως έχει τρεις κύριες δομικές ιδέες.¹¹⁵ Το μέρος ξεκινάει με ένα νέο μοτιβικό υλικό που δεν έχει συναντηθεί έως τώρα στη σονάτα, και εξελίσσεται πάνω στη βαθμίδα της έβδομης μεθ' εβδόμης που οδηγεί στην πρώτη. Το τμήμα αυτό (μέτρα 1-26) ολοκληρώνεται με τρόπο που θυμίζει το *Obsession*, αφού ο Ysaÿe αφήνει να 'ακουστεί' μια εκκωφαντική σιωπή, έχοντας καταλήξει σε παύση με κορώννα. Το στοιχείο αυτό φαίνεται πως δεν είναι τυχαίο, καθώς αμέσως μετά κάνει την εμφάνισή του πάλι το θέμα του *Dies irae*, που αποτελεί και το δεύτερο δομικό υλικό του μέρους. Αρχικά παρουσιάζεται με έναν τρόπο παρόμοιο με αυτόν του πρώτου μέρους, αφού

¹¹⁴ Οι Ερινύες στην ελληνική μυθολογία ήταν χθόνιες θεότητες της εκδίκησης που κυνηγούσαν όσους είχαν διαπράξει εγκλήματα κατά της ηθικής και φυσικής τάξης των πραγμάτων. Κατοικούσαν στον Άδη και θεωρούνταν η προσωποποίηση των τύψεων, γι αυτό και είχαν φρικιαστική εμφάνιση. Ο αριθμός τους δεν είναι ακριβής, όμως σίγουρα αναγνωρίζονται τρεις, η Αληκτώ, η Μέγαιρα και η Τισιφώνη. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλέπε Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, "Furies," Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Furies>, (ημερομηνία πρόσβασης 2 Ιανουαρίου 2023).

¹¹⁵ Rittstieg, σ. 146.

αναπτύσσεται μέσα από συνεχόμενη εναλλαγή χορδών ενισχυμένη με διπλές. (μέτρα 27-31).

Στην συνέχεια όμως, ο Ysaÿe χρησιμοποιεί το θέμα με ένα εντελώς πρωτοποριακό τρόπο. Μέσα στη δυναμική του *pp* ζητάει να ερμηνευτεί με *sul Ponticello*, μια τεχνική που μαζί με το κείμενο δημιουργεί ένα διαφορετικό, απόκοσμο ηχόχρωμα. Μάλιστα η χρήση της τεχνικής αυτής σε έργα για σόλο βιολί, δεν ήταν συνηθισμένη την εποχή εκείνη, αποτελώντας πιθανότατα μια συνθετική καινοτομία για το ρεπερτόριο του οργάνου.¹¹⁶ Την ηρεμία του *pp* και των ηχοχρωμάτων διακόπτει βίαια μέσα από ένα ξαφνικό *ff* το τρίτο θεματικό υλικό, που είναι τα γεμάτα διαφωνίες αρπίσματα (παράδειγμα 14). Η συνδιαλλαγή του *pp* με το *sul Ponticello* και του *ff* με τις διαφωνίες δημιουργεί μια συνθήκη ακραίων αντιθέσεων με την οποία καλύπτεται ένα μεγάλο κομμάτι το μέρους (μέτρα 41-75.) Η ολοκλήρωση του τέταρτου μέρους έρχεται με το συνδυασμό του πρώτου και δεύτερου θεματικού υλικού που μοιάζει σαν μια τελευταία διαμάχη, αφού ο Ysaÿe επαναφέρει το πρώτο θεματικό υλικό (μέτρο 79), έπειτα ακούγεται πάλι το *Dies irae* (μέτρο 92-98) αλλά τελικά καταλήγει χρησιμοποιώντας μοτίβο από το πρώτο θεματικό υλικό (μέτρο 98-99).

Παράδειγμα 14

Χρήση διαστημάτων 2ας.

The image shows a musical score for a violin part, specifically measures 51 through 56. The notes are written on a single staff in treble clef. Red circles are drawn around six specific notes: the first note of measure 51, the first note of measure 52, the first note of measure 53, the first note of measure 54, the first note of measure 55, and the first note of measure 56. These notes are all eighth notes. The score includes a forte (*ff*) dynamic marking at the beginning of measure 54. The notes are: G4 (circled), A4 (circled), B4 (circled), C5 (circled), D5 (circled), and E5 (circled). The intervals between these notes are all second intervals.

¹¹⁶ Rittstieg, σ. 153.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην πορεία της εργασίας αυτής, παρουσιάστηκαν όλα εκείνα τα στοιχεία που αναδεικνύουν τον Eugene Ysaÿe ως μια σπουδαία καλλιτεχνική προσωπικότητα που έδρασε στη μετάβαση του 19^{ου} προς τον 20^ο αιώνα. Έχοντας μαθητεύσει δίπλα σε λαμπρά ονόματα, όπως ο Wieniawski και ο Vieuxtemps, ανέπτυξε μια πλούσια καλλιτεχνική δράση γεμάτη από συναυλίες, ταξίδια και περιοδείες, στη διάρκεια των οποίων συνεργάστηκε με επιφανείς μουσικούς, ορχήστρες και συνθέτες. Ταυτόχρονα, μέσα από τους θεσμούς που συμμετείχε αλλά και ίδρυσε ο ίδιος, βοήθησε στη διάδοση νέων έργων και στην ευρύτερη αναγνώρισή τους από το κοινό. Η συναναστροφή με τους Γάλλους συνθέτες αλλά και η συνύπαρξη την ίδια περίοδο με βαρύνουσες προσωπικότητες όπως ο Joachim, έθεσαν τις συνθήκες του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο εξελίχθηκε, διαμορφώθηκε αλλά και αναπόφευκτα συγκρίθηκε. Ακόμα, όσον αφορά στο ζήτημα του βιμπράτο ο Ysaÿe ήταν ο πρώτος βιολονίστας που ηχογράφησε στο γραμμόφωνο κάνοντας εκτενή χρήση του, συμβάλλοντας υπό αυτό το πρίσμα στη μετέπειτα διάδοσή του.

Η ιδέα για τις έξι σονάτες για σόλο βιολί δημιουργήθηκε στον Ysaÿe όταν άκουσε σε συναυλία τον Szigeti να ερμηνεύει μια από τις σονάτες του Bach. Η πηγαία θέληση του Ysaÿe ήταν να εξερευνήσει τις δυνατότητες του βιολιού και να αναζητήσει νέες τεχνικές και αρμονίες που θα συμβάλουν στη διεύρυνση των εκφραστικών μέσων του οργάνου. Στη δεύτερη σονάτα, η θέλησή του αυτή αναπτύχθηκε κάτω από το μανδύα μια συνεχούς εμμονής στα αρχέτυπα του Bach. Στη σύγκριση που πραγματοποιήθηκε ανάμεσα στο Obsession και το preludio, αναλύθηκαν όλες εκείνες οι πληροφορίες που συνθέτουν και επιβεβαιώνουν τα στοιχεία της εμμονής είτε με άμεσο, είτε με έμμεσο τρόπο. Τέθηκε επίσης το ερώτημα του κατά πόσο τελικά κατάφερε ο Ysaÿe να ξεφύγει από τη μουσική του Bach. Η έως τώρα πεποίθηση που επικρατεί λέει πως ο Ysaÿe σπάσει τα δεσμά του Bach χρησιμοποιώντας το θέμα του Dies irae. Όμως, η πρόταση που παρουσιάστηκε παραπάνω αποδεικνύει ακριβώς το αντίθετο. Στην πραγματικότητα με τη χρήση του Dies irae ο Ysaÿe δεν ξεφεύγει από τον Bach, αφού το θέμα υπάρχει στο τέλος του preludio. Αντίθετα ενισχύει την παρουσία του και το στοιχείο εμμονής του προς αυτόν, αφού το θέμα χρησιμοποιείται κατά κόρον τόσο στο πρώτο μέρος, όσο και στην υπόλοιπη σονάτα, αποτελώντας το βασικό θεματικό υλικό που συνδέει όλα τα μέρη μεταξύ τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Farga, Franz. *VIOLINS & VIOLINISTS*. London: Camelot Press LTD, 1955.

Martens, Frederick H. *Violin Mastery-Talks with Master Violinists and Teachers*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1919.

Silvela, Zdenko. *A New History of Violin Playing-The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. USA: Universal Publishers, 2001.

Ysaÿe, Antoine και Bertram Ratcliffe. *YSAÿE, His Life, Work and Influence*. London: William Heinemann, 1947.

Διπλωματικές εργασίες

Goodrich, Clifford M. "EUGENE YSAÿE, LEGACY OF A VIOLINIST." Master of Music thesis, California State University, Long Beach, 2012.

Rittstieg, Jessika Ulrike. "Continuity and Change in Eugene Ysaÿe's Six Sonatas, Op.27, for Solo Violin." Phd thesis, The Open University, 2018.

Wang, Yu-Chi. "A SURVEY OF THE UNACCOMPANIED VIOLIN REPERTOIRE, CENTERING ON WORKS BY J. S. BACH AND EUGENE YSAÿE." Doctor of Musical Arts, University of Maryland, 2005.

Άρθρα

Greitze, Mary Lee. "Becoming Bach, Blaspheming Bach: Kinesthetic Knowledge and Embodied Music Theory in Ysaÿe's "Obsession" for Solo Violin." *Current Musicology*, No 86, (Fall 2008): σσ. 63-78.

Εγκυκλοπαίδειες

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, "Furies," Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Furies>, (ημερομηνία πρόσβασης 2 Ιανουαρίου 2023).

Grove Music Online, “Dies irae (Lat.: ‘day of wrath’),” από Caldwell John και Malcolm Boyd, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40040>, (ημερομηνία πρόσβασης 25 Δεκεμβρίου 2022).

Grove Music Online, “Ysaÿe, Eugene(-Auguste),” από Stockhem Michel, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30732> (ημερομηνία πρόσβασης 29 Αυγούστου 2022).

Παρτιτούρες

BACH, J.S. *6 SONATAS AND PARTITAS*. NEW YORK: INTERNATIONAL MUSIC COMPANY.

Ysaÿe, Eugene. *Sechs Sonaten für Violine solo Opus 27*. Germany: G. Henle Verlag.