



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:

ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Προφίλ εργασίας: Υβριδικό

Συγκριτική μελέτη και ψηφιοποίηση/επιμέλεια επιλεγμένων ορχηστρικών αποσπασμάτων για το κοντραμπάσο από συμφωνικά ποιήματα του Richard

Strauss:

Διαφορετικές ερμηνευτικές και εκτελεστικές προσεγγίσεις

Γράφων: Φραγκίσκος Κοκοβλής

A.M.: 22014

Θεσσαλονίκη

Φεβρουάριος 2023

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά όλους τους συγγενείς και φίλους για την υποστήριξη που μου προσέφεραν όλα αυτά τα χρόνια, όπως επίσης ευχαριστώ τον Καθηγητή μου κύριο Ευγένιο Πολίτη για την βοήθειά του και την καθοδήγησή του. Όχι μόνο σχετικά με την ολοκλήρωση της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας μου, αλλά και για όλα τα μαθήματα κοντραμπάσου ανά τα χρόνια των μουσικών σπουδών μου, τα οποία εκτίμησα βαθύτατα και θα με συνοδεύουν για πάντα.

«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάσθηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».

Λέξεις-κλειδιά

Κοντραμπάσο / Double Bass, Contrebasse, Kontrabass, Συγκριτική μελέτη / Comparative Study, Ριχάρδος Στράους / Richard Strauss, Ορχηστρικά αποσπάσματα / Orchestral excerpts, Ακρόαση / Audition, Συμφωνικά ποιήματα / Symphonic poems, Τονικά ποιήματα / Tone poems, *Till Eulenspiegel's lustige Streiche, Ein Heldenleben*

Copyright © Φραγκίσκος Κοκοβλής. 2023.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση αυτής της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής, του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Περίληψη

Στην παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία πραγματοποιείται συγκριτική μελέτη εκδοχών ορχηστρικών αποσπασμάτων για το κοντραμπάσο από τα συμφωνικά/τονικά ποιήματα *Ein Heldenleben* (1898) και *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (1895) του Richard Strauss.

Στο 1^ο κεφάλαιο καταγράφονται οι πηγές που ερευνήθηκαν και τα ανάλογα στοιχεία που αυτές προσέδωσαν, τα οποία συνέβαλαν στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Στο 2^ο κεφάλαιο καταγράφεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή που αφορά στις αλλαγές χαρακτηριστικών στο σύστημα κουρδίσματος που υπέστη το κοντραμπάσο ανά τα χρόνια και στα τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν μέχρι και σήμερα λόγω αυτών των αλλαγών. Επιπρόσθετα καταγράφονται προτάσεις του γράφοντα που αφορούν στη σωστή προετοιμασία ορχηστρικών αποσπασμάτων για μία ακρόαση. Στο 3^ο κεφάλαιο καταγράφονται ιστορικά στοιχεία που αφορούν στη ζωή και στη μουσική του R. Strauss, όπως και πληροφορίες που αφορούν στα έργα *Ein Heldenleben* και *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*. Στο 4^ο κεφάλαιο καταγράφονται τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν στην εκτέλεση/ερμηνεία, όπως και οι αναλύσεις και τα αποτελέσματα της συγκριτικής μελέτης εκδοχών των ορχηστρικών αποσπασμάτων που απασχόλησαν την παρούσα εργασία.

Abstract

In the present Master's Thesis a comparative study of versions of orchestral excerpts for the double bass from the symphonic/tone poems *Ein Heldenleben* (1898) and *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (1895) by Richard Strauss is carried out.

Chapter 1 lists the sources that were researched and the corresponding data they provided, which contributed to the development of this thesis. Chapter 2 lists a brief historical background that relates to the changes of features on the tuning system that the double bass has undergone over the years and the technical issues that still arise today due to these changes. In addition, the author's suggestions regarding the proper preparation of orchestral excerpts for an audition are listed. Chapter 3 lists historical facts concerning the life and music of R. Strauss, as well as information concerning the works *Ein Heldenleben* and *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*. Chapter 4 lists technical issues that arise in performance/interpretation, as well as the analyses and results of the comparative study of versions of the orchestral excerpts that were the subject of this paper.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα εικόνων	1
Εισαγωγή	3
Σκοπός της εργασίας	4
1. Έρευνα - Πηγές	5
1.1 Ολοκληρωμένες παρτιτούρες (full score) και ηχογραφήσεις	5
1.2 Εκδόσεις ορχηστρικών αποσπασμάτων για το κοντραμπάσο	6
1.3 Διδακτορικές διατριβές	6
1.4 Άρθρα από τα περιοδικά <i>International Society of Bassists</i> και <i>Bass World</i>	7
1.5 Έρευνες – Ερωτηματολόγια	8
1.6 Συμπεράσματα	11
2. Μια σύντομη ιστορική αναδρομή.....	12
2.1 Στο σήμερα.....	15
2.1.1 Προετοιμασία ορχηστρικών αποσπασμάτων για ακρόαση.....	16
3. Ο Richard Strauss, η προγραμματική μουσική και τα τονικά ποιήματα.....	19
3.1 <i>Ein Heldenleben</i>	21
3.2 <i>Till Eulenspiegel's lustige Streiche</i>	24
4. Συγκριτική μελέτη	27
4.1 Βασικά τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν στην εκτέλεση ορχηστρικών αποσπασμάτων	27
4.1.1 Δοξάρι.....	27
4.1.2 Άρθρωση (Articulation).....	28
4.1.3 Κούρδισμα (Intonation).....	30
4.1.4 Εναλλαγή χορδών (string crossing) και μετατοπίσεις (shifting).....	30
4.1.5 Διαφορετικά συστήματα κουρδίσματος του κοντραμπάσου.....	31
4.1.6 Επιλογές δακτύλων (fingerings)	32
4.2 Εκδοχές του ορχηστρικού αποσπάσματος <i>Ein Heldenleben</i>	33
4.2.1 Ανάλυση των εκδοχών (<i>Ein Heldenleben</i>)	42
4.2.2 Συμπεράσματα	44
4.3 Εκδοχές του ορχηστρικού αποσπάσματος <i>Till Eulenspiegel's lustige Streiche</i>	46
4.3.1 Ανάλυση των εκδοχών (<i>Till Eulenspiegel</i>)	50

4.3.2 Συμπεράσματα	50
4.4 Παρουσίαση και βιντεοσκόπηση ορχηστρικών αποσπασμάτων	52
4.5 Περαιτέρω έρευνα	52
Βιβλιογραφία	54

Περιεχόμενα εικόνων

Σελίδα

Εικόνα 1: Ein Heldenleben, θέμα του ήρωα.....	22
Εικόνα 2: Till Eulenspiegel, πρώτο μοτίβο (βιολιά).	25
Εικόνα 3: Till Eulenspiegel, δεύτερο μοτίβο (πνευστά).....	25
Εικόνα 4: Till Eulenspiegel, τρίτο μοτίβο (κλαρινέτο).	25
Εικόνα 5: 1η εκδοχή του Ein Heldenleben (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Harold Robinson, συγγραφέας του άρθρου «Different Strokes» (International Society of Bassists) και κοντραμπασίστας.	35
Εικόνα 6: 2η εκδοχή του Ein Heldenleben (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Henry Loew, κοντραμπασίστας (που παρουσιάζει την εκδοχή του στο άρθρο του Harold Robinson).....	36
Εικόνα 7: 3η εκδοχή του Ein Heldenleben (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Klaus Stoll, κοντραμπασίστας (που παρουσιάζει την εκδοχή του στο άρθρο του Harold Robinson).....	37
Εικόνα 8: 4η εκδοχή του Ein Heldenleben (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Tom Martin, κοντραμπασίστας (που παρουσιάζει την εκδοχή του στο άρθρο του Harold Robinson).....	38
Εικόνα 9: 5η εκδοχή του Ein Heldenleben, Alex Hanna συγγραφέας του άρθρου «Different Strokes» (Bass World) και κοντραμπασίστας.....	39
Εικόνα 10: 5η εκδοχή (συν.), Alex Hanna.....	39
Εικόνα 11: 6η εκδοχή του Ein Heldenleben, Eduard Madensky, εκδότης και επιμελητής.....	40
Εικόνα 12: 6η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.....	40

Εικόνα 13: 7η εκδοχή του Ein Heldenleben, Oscar G. Zimmerman, εκδότης και επιμελητής.....	41
Εικόνα 14: 7η (συν.), Oscar G. Zimmerman.	41
Εικόνα 15: Ορχηστρικό απόσπασμα Ein Heldenleben, εκδοχή του γράφοντα.	45
Εικόνα 16: 1η εκδοχή του Till Eulenspiegel, Eduard Madensky.	47
Εικόνα 17: 1η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.....	47
Εικόνα 18: 1η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.....	47
Εικόνα 19: 1η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.....	48
Εικόνα 20: 2η εκδοχή του Till Eulenspiegel, Oscar G. Zimmerman.	48
Εικόνα 21: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.....	48
Εικόνα 22: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.....	48
Εικόνα 23: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.....	49
Εικόνα 24: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.....	49
Εικόνα 25: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.....	49
Εικόνα 26: Ορχηστρικό απόσπασμα Till Eulenspiegel's lustige Streiche, εκδοχή του γράφοντα.....	51

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία, έπειτα από έρευνα και συλλογή πληροφοριών και δεδομένων από άρθρα εξειδικευμένων επιστημονικών περιοδικών που αφορούν στο κοντραμπάσο, βιβλία που αφορούν στην βελτίωση και ανάπτυξη της τεχνικής ικανότητας, βιβλία-συλλογές διαφορετικών εκδόσεων που περιέχουν παρτιτούρες ορχηστρικών αποσπασμάτων και διδακτορικές διατριβές που αναλύουν τεχνικά ζητήματα του οργάνου, εξετάζονται τα ορχηστρικά αποσπάσματα για το κοντραμπάσο από τα συμφωνικά ποιήματα *Ein Heldenleben* (*Η ζωή ενός Ηρώα*) (1898) και *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (εν συντομία *Till Eulenspiegel*, μτφρ.: *Οι αστείες φάρσες του Till Eulenspiegel*) (1895) του R. Strauss (1864-1949).¹ Συγκεκριμένα τα μέτρα που εξετάζονται βάσει της ολοκληρωμένης παρτιτούρας (full score) του κάθε έργου:

Ein Heldenleben:²

- Από τον αριθμό 9, για δεκατρία μέτρα.
- Από τον αριθμό 77, για οκτώ μέτρα.

Till Eulenspiegel:³

- Ξεκινάει στο τρίτο μέτρο του αριθμού 2, για δύο μέτρα.
- Από τον αριθμό 3, για τρία μέτρα.
- Ξεκινάει στο τρίτο μέτρο του αριθμού 5, μέχρι και τον αριθμό 6 (εννιά μέτρα).
- Ξεκινάει στο ένατο μέτρο του αριθμού 9, για τρία μέτρα.
- Ξεκινάει στο τρίτο μέτρο του αριθμού 10, για τρία μέτρα.
- Ξεκινάει στο ένατο μέτρο του αριθμού 17, για έξι μέτρα.
- Ξεκινάει στο έβδομο μέτρο του αριθμού 18, για έντεκα μέτρα.
- Ξεκινάει ένα μέτρο πριν τον αριθμό 21, για επτά μέτρα.

Τα μέτρα που εξετάζονται στο σύνολό τους για το *Ein Heldenleben* είναι 21 (είκοσι-ένα) και για το *Till Eulenspiegel* είναι 44 (σαράντα-τέσσερα).

Ο R. Strauss θεωρείται ένας από τους συνθέτες που έγραψαν με πιο απαιτητικό τρόπο για το ορχηστρικό κοντραμπάσο και οι κοντραμπασίστες έχουν να αντιμετωπίσουν ιδιαίτερα τεχνικά ζητήματα στα έργα του, επομένως για τους λόγους αυτούς η εργασία εστιάζει σε αυτόν τον συνθέτη. Πολλά ορχηστρικά αποσπάσματα

¹ Michael Kennedy, "Richard Strauss.", Encyclopedia Britannica, January 30, 2023.

<https://www.britannica.com/biography/Richard-Strauss>.

² Richard Strauss, *Ein Heldenleben, op.40* (Leipzig: F.E.C. Leuckart), 1899.

[https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_(Strauss,_Richard)).

³ Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op.28* (Munich: Joseph Aibl), 1896.

[https://imslp.org/wiki/Till_Eulenspiegels_lustige_Streiche,_Op.28_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Till_Eulenspiegels_lustige_Streiche,_Op.28_(Strauss,_Richard))

από τα έργα του R. Strauss ζητούνται συχνά σε ακροάσεις για την πλήρωση θέσης κοντραμπάσου σε ορχήστρα, όπως το *Ein Heldenleben* και το *Till Eulenspiegel*,⁴ τα οποία εξετάζονται στην παρούσα εργασία επειδή παρουσιάζουν ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες (διαφορετικές το κάθε απόσπασμα).

Σκοπός της εργασίας

Πραγματοποιείται συγκριτική μελέτη και ανάλυση εκδοχών των αποσπασμάτων όσον αφορά στις διαφορετικές επιλογές δακτύλων και δοξαριών που περιέχει η κάθε εκδοχή, λαμβάνοντας υπόψιν τις ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες του κάθε αποσπάσματος και τα τεχνικά ζητήματα του κοντραμπάσου. Στόχος είναι η επιμέλεια και η καταγραφή μιας τελικής μορφής του κάθε αποσπάσματος, με πληροφορίες για προτεινόμενα δάκτυλα, δοξάρια, δυναμικές κ.α., αφήνοντας ανοιχτό το περιθώριο περαιτέρω έρευνας. Ένα μέρος της εξεταστικής διαδικασίας της παρούσας εργασίας αποτελεί η παρουσίαση και εκτέλεση των τελικών εκδοχών των ορχηστρικών αποσπασμάτων. Επιπλέον αναπόσπαστο μέρος της εργασίας αποτελεί η βιντεοσκοπημένη εκτέλεσή τους.

Εκτός από τη συγκριτική μελέτη και την επιμέλεια/καταγραφή των τελικών εκδοχών των ορχηστρικών αποσπασμάτων που είναι ο απώτερος στόχος της εργασίας, επιπλέον στόχος είναι η μετάδοση μιας συνολικής εικόνας σε δυνητικούς ερμηνευτές και αναγνώστες, ενσωματώνοντας στην εργασία θεωρητικές και ιστορικές πληροφορίες που αφορούν το κοντραμπάσο, τον συνθέτη (R. Strauss), τη μουσική του και τα έργα του (*Ein Heldenleben* και *Till Eulenspiegel*). Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η δυνατότητα (ως έναν βαθμό) του συνδυασμού θεωρίας και πράξης που είναι απαραίτητο στοιχείο για μια επιτυχημένη ερμηνεία ορχηστρικών αποσπασμάτων, ειδικά στα πλαίσια μιας ακρόασης.

Σημειώνεται πως στην παρούσα εργασία για την επιμέλεια και την καταγραφή της τελικής μορφής των ορχηστρικών αποσπασμάτων (εκδοχές του γράφοντα) χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Finale.

⁴ Π.χ. το *Ein Heldenleben* ζητήθηκε σε ακρόαση από την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης (Κ.Ο.Θ.) το 2016, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (Κ.Ο.Α.) το 2018 και από την Mediterranean Youth Orchestra (Μ.Υ.Ο.) το 2019. Το *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* ζητήθηκε σε ακρόαση από την Κ.Ο.Θ. το 2021.

1. Έρευνα - Πηγές

1.1 Ολοκληρωμένες παρτιτούρες (full score) και ηχογραφήσεις

Συμπεριλαμβάνονται στη βιβλιογραφία οι πρώτες εκδόσεις των έργων (σε full score) *Ein Heldenleben* (1899)⁵ και *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (1896)⁶ του R. Strauss. Υπάρχουν και άλλες εκδόσεις (όπως π.χ.: Richard Strauss, *Tone poems series II*, published by Dover Publications, New York, 1979) αλλά στην παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκαν οι πρώτες εκδόσεις των έργων επειδή η πρόσβαση σε αυτές είναι ανοιχτή μέσω της ιστοσελίδας IMSLP.⁷ Όσον αφορά το *Ein Heldenleben*, εντοπίστηκε η πρώτη ηχογράφιση (1926)⁸ (που είναι προσβάσιμη στην ιστοσελίδα Youtube) με την ορχήστρα Berlin Staatskapelle (Berlin State Opera) υπό την διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη, Richard Strauss.⁹ Όσον αφορά το *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*, εντοπίστηκε η πρώτη ηχογράφιση (1917)¹⁰ επίσης με την ορχήστρα Berlin State Opera και υπό την διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη.¹¹ Υπάρχει μια δεύτερη ηχογράφιση (1929)^{12 13} σε καλύτερη ανάλυση ήχου και ίσως θεωρείται πιο έγκυρη πηγή. Όπως γράφει ο Raymond Holden σε σχετικό του άρθρο, η εκδοχή της ηχογράφησης του 1917 είναι διαφορούμενη, αφού ο George Szell (βοηθός του R. Strauss και υπεύθυνος της ηχογράφησης) ανέλαβε την ευθύνη για την επεξεργασία του *Till Eulenspiegel* ώστε να χωρέσει στις τέσσερις πλευρές (sides) ενός σετ γραμμοφώνου 78 στροφών (rpm – rounds per minute). Ωστόσο φαίνεται απίθανο το γεγονός ότι ο R. Strauss επέτρεψε στον τότε εικοσάχρονο βοηθό του να αναλάβει αυτήν τη διαδικασία. Καθώς ήταν η

⁵ Richard Strauss, *Ein Heldenleben*, op.40 (Leipzig: F.E.C. Leuckart), 1899.

[https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_(Strauss,_Richard)).

⁶ Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Op.28 (Munich: Joseph Aibl), 1896.

[https://imslp.org/wiki/Till_Eulenspiegels_lustige_Streiche,_Op.28_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Till_Eulenspiegels_lustige_Streiche,_Op.28_(Strauss,_Richard))

⁷ <https://imslp.org/>

⁸ “Strauss: *Ein Heldenleben* & Tod Und Verklarung-Strauss & Berlin State Opera Or.1926”, Youtube video, 1:03:08. Unedited direct playback from 78s with side-breaks.

<https://www.youtube.com/watch?v=8CIVZKLRhKw>

⁹ Raymond Holden, "Richard Strauss: The Don Juan Recordings". *Performance Practice Review* 10, nr. 1 (Spring 1997): 19.

¹⁰ “Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, op. 28 (first recording, Strauss conducting, 1917)”, Youtube video, 14:47. Recorded in 1917.

https://www.youtube.com/watch?v=J_Ha0vWWgqo&ab_channel=MusicLover

¹¹ Raymond Holden, "Richard Strauss: The Don Juan Recordings". *Performance Practice Review* 10, nr. 1 (Spring 1997): 15.

¹² Ο. π., 18.

¹³ “Strauss Conducts: Don Juan & *Till Eulenspiegels*...Berlin State Opera Or.1929”, Youtube video, 30:50. Unedited Direct Playback From 78's With Side-Breaks.

https://www.youtube.com/watch?v=J0G17U8OPYY&t=975s&ab_channel=DonaldHerbertHolmes

πρώτη ευκαιρία που είχε ο Szell να καταγράψει το έργο αυτό σε ηχογραφημένο ήχο, οι όποιες περικοπές και τροποποιήσεις θα ήταν ευθύνη του συνθέτη.¹⁴

1.2 Εκδόσεις ορχηστρικών αποσπασμάτων για το κοντραμπάσο

Ακολούθησε έρευνα σε βιβλία (συλλογές) διαφορετικών εκδόσεων τα οποία περιέχουν παρτιτούρες ορχηστρικών αποσπασμάτων για το κοντραμπάσο. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούνται και συγκρίνονται αυτά που συμπεριλαμβάνουν αποσπάσματα από τα έργα του R. Strauss. Συγκεκριμένα πραγματοποιήθηκε ψηφιοποίηση του “The Complete Double Bass Parts, Strauss Tone Poems” που επιμελήθηκε και δημοσίευσε ο Oscar G. Zimmerman και το “Orchesterstudien aus den symphonischen Werken für Kontrabass” που επιμελήθηκε ο Eduard Madensky, όπου η κάθε έκδοση περιέχει διαφορετικές πληροφορίες για δάκτυλα και δοξάρια. Επίσης εντοπίστηκε η έκδοση του Fritz Massman με τίτλο “Orchester-Probispiel Kontrabass”, η οποία όμως δεν περιέχει πληροφορίες για δάκτυλα και δοξάρια, επομένως δεν χρησιμοποιήθηκε για τη συγκριτική μελέτη της παρούσας εργασίας. Στις εκδόσεις του Zimmerman και του Madensky καταγράφονται εκτενώς τα αποσπάσματα συμπεριλαμβάνοντας μέρη και περάσματα που δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες και δεν απαιτούνται συνήθως σε ακροάσεις, επομένως ακολούθησε ψηφιακή επεξεργασία ώστε να αποτυπωθούν τα μέτρα (αναφέρονται συγκεκριμένα στην «Εισαγωγή») που εξετάζονται στην παρούσα εργασία.

1.3 Διδακτορικές διατριβές

Στη συνέχεια, την έρευνα απασχόλησαν κάποιες χρήσιμες διδακτορικές διατριβές οι οποίες σχετίζονται με τα θέματα που πραγματεύεται η παρούσα εργασία. Μία από αυτές είναι της Claudia Silva do Amaral (2018), με τίτλο “Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts”, η οποία εντοπίζει τεχνικές δυσκολίες που υπάρχουν σε μερικά από τα πιο απαιτητικά ορχηστρικά αποσπάσματα για το κοντραμπάσο και που απαιτούνται συνήθως στις ακροάσεις, προσφέροντας επίσης τεχνικές ασκήσεις από την βιβλιογραφία του οργάνου που μπορούν να βοηθήσουν στη βελτίωση της απαιτούμενης τεχνικής. Χρησιμοποιεί συγκεκριμένες ασκήσεις από τις δημοφιλέστερες μεθόδους για κοντραμπάσο με σκοπό

¹⁴ Raymond Holden, "Richard Strauss: The Don Juan Recordings". *Performance Practice Review* 10, nr. 1 (Spring 1997): 16.

την μελέτη συγκεκριμένων σημείων ορχηστρικών αποσπασμάτων για την βελτίωση των τεχνικών δεξιοτήτων του ερμηνευτή.

Η διατριβή του Eric Hilgenstieler (2014), “The Application of Contemporary Double Bass Left Hand Techniques Applied in the Orchestra Repertoire”, πραγματεύεται τη χρήση σύγχρονων προσεγγίσεων της παιδαγωγικής του κοντραμπάσου, ιδιαίτερα αυτής που χρησιμοποίησε ο François Rabbath. Ουσιαστικά εστιάζει την έρευνά του μόνο στην τεχνική που αφορά το αριστερό χέρι και όχι το δεξί.

Χρήσιμη θεωρήθηκε και η διατριβή του Christopher Rose (2011), “An Orchestra Audition Preparation Handbook for Bass Players”, η οποία ουσιαστικά αποτελεί ένα εγχειρίδιο για τους κοντραμπασίστες που θέλουν να προετοιμαστούν ψυχολογικά και φυσικά για μια ακρόαση ορχήστρας. Αναλύει κάποιες τεχνικές των συνηθέστερων απαιτούμενων αποσπασμάτων σε ακροάσεις αλλά κυρίως εστιάζει στο θεωρητικό κομμάτι της όλης διαδικασίας της προετοιμασίας.

Μία άλλη διατριβή είναι του Wen Ling-Shih (2017), με τίτλο “Simplification and Octavation in Double Bass Performance: An Overview of Historical and Contemporary Practices”, η οποία αναλύει δύο ερμηνευτικές πρακτικές που απασχολούν τους κοντραμπασίστες στα πλαίσια του τμήματος μιας ορχήστρας, κυρίως όσον αφορά την ομοιομορφία του ήχου. Αυτές τις πρακτικές τις αναφέρει ως “simplification” και “octavation”.

Τέλος, μία ακόμη διατριβή είναι του Jack Andrew Unzicker (2011), με τίτλο “Orchestral Etudes: Repertoire – Specific Exercises for Double Bass”, η οποία εντοπίζει τις τεχνικές δυσκολίες που υπάρχουν στα ορχηστρικά αποσπάσματα που απαιτούνται συνήθως σε ακροάσεις, και δημιουργεί ο ίδιος δικές του ασκήσεις προς μελέτη οι οποίες απευθύνονται σε αυτές τις δυσκολίες για την βελτίωση της τεχνικής.

1.4 Άρθρα από τα περιοδικά *International Society of Bassists* και *Bass World*

Στη συνέχεια η έρευνα οδηγήθηκε στο αρχείο και στον κατάλογο της ψηφιακής βιβλιοθήκης George Vance Online Research Library που βρίσκεται στην ιστοσελίδα International Society of Bassists¹⁵. Αντλήθηκαν πολύ χρήσιμα άρθρα από τα περιοδικά

¹⁵ <https://library.isbworldoffice.com/event-data>

International Society of Bassists και *Bass World*, όπως του Harold Robinson (1985)¹⁶ που γράφτηκε όταν ήταν κορυφαίος κοντραμπασίστας στην National Symphony Orchestra of Washington D.C. (και σήμερα είναι κορυφαίος στην ορχήστρα της Philadelphia), στο οποίο περιλαμβάνεται η γνώμη κορυφαίων κοντραμπασιστών από ορχήστρες από όλο τον κόσμο για τα τεχνικά ζητήματα που αφορούν στο ορχηστρικό απόσπασμα *Ein Heldenleben*. Το άρθρο παρουσιάζει τέσσερις διαφορετικές οπτικές και τρόπους εκτέλεσης του αποσπάσματος. Η πρώτη εκδοχή είναι του Harold Robinson (συγγραφέας του άρθρου), η δεύτερη είναι του Henry Loew, τότε κορυφαίου κοντραμπασίστα της συμφωνικής ορχήστρας του St. Louis, η τρίτη είναι του Klaus Stoll, τότε κορυφαίου κοντραμπασίστα της Berliner Philharmoniker, και η τέταρτη είναι του Thomas Martin, τότε κορυφαίου κοντραμπασίστα της English Chamber Orchestra. Επίσης εντοπίστηκε ένα πιο πρόσφατο άρθρο, του Alex Hanna (2014),¹⁷ ο οποίος είναι κορυφαίος κοντραμπασίστας της Chicago Symphony Orchestra. Στο άρθρο του παρουσιάζει την εκδοχή του όσον αφορά στις επιλογές δακτύλων και δοξαριών του αποσπάσματος *Ein Heldenleben*, αποτυπώνοντας τις ανάλογες πληροφορίες πολύ διεξοδικά.

1.5 Έρευνες – Ερωτηματολόγια

Η Claudia Silva do Amaral παραθέτει στη διδακτορική διατριβή της μια έρευνα/ερωτηματολόγιο με τίτλο «Ανάλυση της τεχνικής βιβλιογραφίας για το κοντραμπάσο που εφαρμόζεται σε αποσπάσματα ορχήστρας». Οι 56 συμμετέχοντες είναι καθηγητές, επαγγελματίες κοντραμπασίστες ορχήστρας και σπουδαστές, κυρίως από τις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Βραζιλία, αν και συμμετείχαν και μερικοί κοντραμπασίστες από την Ευρώπη, την Αργεντινή και την Κόστα Ρίκα.¹⁸ Οι ερωτήσεις που ενδιαφέρουν την παρούσα εργασία είναι οι υπ' αριθ. 10, 11 και 12.

Ερώτηση 10: «Κατά την εμπειρία σας, ποια είναι τα πιο δύσκολα ορχηστρικά αποσπάσματα για κοντραμπάσο που απαιτούνται στις ακροάσεις ορχήστρας;» Τα αποτελέσματα αυτής της ερώτησης είναι οργανωμένα κατά σειρά από τα πιο συχνά έως τα λιγότερο συχνά αναφερόμενα. Οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες είπαν

¹⁶ Harold Robinson, "Different Strokes" *International Society of Bassists* 11, no. 3 (Spring 1985): 22-24.

¹⁷ Alex Hanna, "Different Strokes" *Bass World* 37, no.3 (2014): 7-10.

¹⁸ Claudia Silva do Amaral, "Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts" (PhD diss., University of Georgia, 2018), 7.

απλώς το όνομα του συνθέτη, χωρίς να περιγράψουν ένα κομμάτι.¹⁹ Δέκα συμμετέχοντες (17,8%) δήλωσαν μόνο "Συμφωνικά Ποιήματα" (Tone Poems).

Ωστόσο, μεταξύ άλλων, αναφέρθηκαν τα ακόλουθα:

- *Ein Heldenleben*: Αναφέρθηκε από 19 άτομα (33,9%).
- *Don Juan*: αναφέρθηκε από 8 άτομα (14,2%)
- *Death and Transfiguration*: αναφέρθηκε από 2 άτομα (3,5%)
- *Till Eulenspiegel*: αναφέρθηκε από 1 άτομο (1,7%)
- *Also Sprach Zarathustra*: αναφέρθηκε από 1 άτομο (1,7%)

Ερώτηση 11: «Για τα αποσπάσματα που αναφέρατε παραπάνω, ποια είναι κατά τη γνώμη σας τα κύρια τεχνικά ζητήματα για το δεξί χέρι;» Οι απαντήσεις δεν εστιάζουν σε ένα μεμονωμένο έργο, αλλά στα γενικά προβλήματα που εντοπίζονται στη «μουσική γλώσσα» (musical language) του κάθε συνθέτη.²⁰ Τα ζητήματα που σχετίζονται με τον R. Strauss:

- String crossing / Lack of patterns: Αναφέρθηκαν από 17 άτομα (30,3%).
- Articulation: Αναφέρθηκαν από 12 άτομα (21,4%)
- Tone quality / Clearness / Phrasing: Αναφέρθηκαν από 10 άτομα (17,8%)
- Slurs / Legato: Αναφέρθηκαν από 8 άτομα (14,2%)
- Resistance / Power / Volume: Αναφέρθηκαν από 7 άτομα (12,5%)

Υπήρξαν λιγότερες περιπτώσεις απαντήσεων άλλων τεχνικών προβλημάτων, όπως η ταχύτητα, το εύρος της δυναμικής, η ρυθμική ακρίβεια, το ύφος και η κατανομή του δοξαριού.

Ερώτηση 12: «Για τα αποσπάσματα που αναφέρατε παραπάνω, ποια είναι κατά τη γνώμη σας τα κύρια τεχνικά ζητήματα για το αριστερό χέρι;»²¹ Τα ζητήματα που σχετίζονται με τον R. Strauss:

- Shifting / Fingering / Slurs on fourths / Irregular patterns / Extension / Pivot: Αναφέρθηκαν από 30 άτομα (53,5%)
- Intonation / Precision: Αναφέρθηκαν από 13 άτομα (23,2%)
- Agility / Speed: Αναφέρθηκαν από 3 άτομα (5,3%)
- Articulation / Clearness: Αναφέρθηκαν από 3 άτομα (5,3%)

Υπήρξαν λιγότερες περιπτώσεις απαντήσεων άλλων τεχνικών προβλημάτων, όπως η αντοχή, το βιμπράτο, το σχήμα του χεριού, οι συζεύξεις και το λεγκάτο.

¹⁹ Ο. π., 15.

²⁰ Ο. π., 17.

²¹ Ο. π., 18.

Με βάση τις απαντήσεις, η έρευνα της Amaral καταλήγει πως οι τρεις συνθέτες με την πιο απαιτητική μουσική γλώσσα ήταν οι Mozart, R. Strauss και Beethoven. Τα αποσπάσματα που αναφέρθηκαν συχνότερα για κάθε συνθέτη ήταν:

- Mozart: Συμφωνία αριθ. 40, Συμφωνία αριθ. 35, και Συμφωνία αριθ. 39
- Strauss: *Ein Heldenleben* και *Don Juan*
- Beethoven: Συμφωνία αριθ. 5 και Συμφωνία αριθ. 9

Οι συμμετέχοντες αντιμετώπισαν παρόμοιες τεχνικές δυσκολίες στα έργα των τριών συνθετών. Για το δεξί χέρι, τα ζητήματα που αναφέρθηκαν περισσότερο ήταν η άρθρωση (articulation), η αλλαγή των χορδών (string crossing) και η σαφήνεια του ήχου (clearness). Για το αριστερό χέρι, τα ζητήματα που αναφέρθηκαν περισσότερο ήταν η μετατόπιση (shifting), το κούρδισμα (intonation) και η ευελιξία (agility).

Μία ακόμη έρευνα που ενσωματώνει ερωτηματολόγιο είναι του Jack Andrew Unzicker που παραθέτει ο ίδιος στην διδακτορική διατριβή του.²² Σκοπός της είναι να καταγραφεί η σημασία τεσσάρων ορχηστρικών αποσπασμάτων που κατατάσσονται στην υψηλότερη θέση σύμφωνα με την έρευνα του David M. Sickle στην International Society of Bassists, τα οποία απαιτούνται συχνά στις ακροάσεις για θέση κοντραμπάσου, προσδιορίζοντας τις ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες τους. Απευθύνεται σε επαγγελματίες κοντραμπασίστες που είναι ή υπήρξαν μέλη επαγγελματικών ορχηστρών, καθώς και σε καθηγητές πανεπιστημίων και ωδείων.

Οι ερωτήσεις που ενδιαφέρουν την παρούσα εργασία είναι οι εξής:

1) «Σε πόσες ακροάσεις ορχήστρας κοντραμπάσου έχετε συμμετάσχει, ως εκτελεστής και ως μέλος της επιτροπής;»

2) «Σε πόσες ακροάσεις στις οποίες έχετε συμμετάσχει, είτε ως εκτελεστής είτε ως μέλος επιτροπής, έχουν συμπεριληφθεί καθένα από τα ακόλουθα αποσπάσματα;»

1. L.v. Beethoven: *Συμφωνία αριθ. 9*, Recitatives, Mvt. IV
2. L.v. Beethoven: *Συμφωνία αριθ. 5*, Trio, Mvt. III
3. R. Strauss: *Ein Heldenleben*
4. W.A. Mozart: *Συμφωνία αριθ. 40*, Mvt. I

3) «Στα προαναφερθέντα αποσπάσματα, ποιες είναι οι κύριες δυσκολίες με τις οποίες έρχεται κανείς αντιμέτωπος και ποιες οι δευτερεύουσες;»²³

²² Jack Andrew Unzicker, “Orchestral Etudes: Repertoire – Specific Exercises for Double Bass” (PhD diss., University of North Texas, 2011), 6.

²³ Ο. π., 7.

Οι απαντήσεις ήταν οι εξής:

1) Οι ερωτηθέντες της έρευνας έχουν συνολικά λάβει μέρος σε 302 ακροάσεις, είτε ως υποψήφιοι για θέσεις είτε ως μέλη της επιτροπής.

2) Από αυτές τις 302 ακροάσεις, το 91,7% έχει συμπεριλάβει την *Συμφωνία αριθ. 9* του Beethoven, το 93,6% έχει συμπεριλάβει τη *Συμφωνία αριθ. 5* του Beethoven, το 87,7% έχει συμπεριλάβει το *Ein Heldenleben* του R. Strauss, και το 70% έχει συμπεριλάβει τη *Συμφωνία αριθ. 40* του Mozart. Τα στοιχεία αυτά αντιστοιχούν στα πορίσματα του Sickel, που δημοσιεύτηκαν πριν από είκοσι χρόνια. Τα ίδια αποσπάσματα εξακολουθούν να είναι τα πιο συχνά ζητούμενα.²⁴

3) Οι ερωτηθέντες στην έρευνα κλήθηκαν να προσδιορίσουν τις κύριες και δευτερεύουσες τεχνικές δυσκολίες που υπάρχουν στο κάθε απόσπασμα. Συγκεκριμένα για το *Ein Heldenleben* του R. Strauss και όχι για τα άλλα τρία αποσπάσματα, σύμφωνα με τις απαντήσεις, οι δυσκολίες που αφορούν το αριστερό χέρι ξεπερνούν τις δυσκολίες για το δεξί χέρι. Οι μετατοπίσεις (shifting), το κούρδισμα (intonation) και τα αρπίσματα (arpeggios) προσδιορίστηκαν ως οι κύριες δυσκολίες που συναντά το αριστερό χέρι σε αυτό το απόσπασμα.

1.6 Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα των παραπάνω ερευνών/ερωτηματολογίων δείχνουν πως το ορχηστρικό απόσπασμα *Ein Heldenleben* από το τονικό ποίημα του R. Strauss ζητείται συχνά σε ακροάσεις για θέση κοντραμπάσου σε ορχήστρα και παρουσιάζει αρκετές τεχνικές δυσκολίες που αφορούν κυρίως το αριστερό χέρι. Όσον αφορά το απόσπασμα *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*, οι μόνες πηγές που βρέθηκαν για να πραγματοποιηθεί συγκριτική μελέτη στην παρούσα εργασία είναι από τη συλλογή “The Complete Double Bass Parts, Strauss Tone Poems” που επιμελήθηκε και δημοσίευσε ο Oscar G. Zimmerman, και από τη συλλογή “Orchesterstudien aus den Symphonischen Werken für Kontrabas” που επιμελήθηκε ο Eduard Madensky.

²⁴ Ο. π., 9.

2. Μια σύντομη ιστορική αναδρομή

Παρόλο που υπάρχουν συνθέσεις σόλο ρεπερτορίου για το κοντραμπάσο, ο κύριος ρόλος του στην κλασική μουσική ήταν και ακόμα είναι να εξυπηρετεί την ορχηστρική και συμφωνική μουσική ή ακόμα και μικρότερα μουσικά σύνολα, λόγω του έμφυτου συνοδευτικού χαρακτήρα του οργάνου. Μέσα σε αυτό το μουσικό περιβάλλον (του μουσικού συνόλου) αναδεικνύεται έντονα η φύση και ο σκοπός του οργάνου. Μέχρι και σήμερα, όσον αφορά το σχήμα, το μέγεθος και το κούρδισμά του, το όργανο έχει υποστεί πολλές τροποποιήσεις. Τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του και τα συστήματα κουρδίσματός του έχουν διαμορφωθεί ανά τα χρόνια ώστε να προσαρμόζονται στις τεχνικές απαιτήσεις που προκύπτουν με την εξέλιξη του ορχηστρικού συνόλου και του ρεπερτορίου.

Όπως γράφει ο Eric Hilgenstielier στη διδακτορική διατριβή του, η φύση και ο σκοπός του οργάνου ίσως είναι ο λόγος που η ορχηστρική λογοτεχνία έχει αποκτήσει μεγάλη σημασία για το κοντραμπάσο, ειδικότερα το ρεπερτόριο του 18ου, του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Κατά τον 18ο και 19ο αιώνα στην Ευρώπη, η ενόργανη μουσική άρχισε να διαδίδεται και οι συμφωνικές συνθέσεις αυξήθηκαν σημαντικά, μαζί και οι τεχνικές τους απαιτήσεις. Οι κοντραμπασίσστες αντιμετώπιζαν προβλήματα κατά την εκτέλεση ορχηστρικών έργων επειδή μόλις στα τέλη του 19ου αιώνα το όργανο άρχισε να έχει τη δική του τυπική παιδαγωγική και τα πειράματα στο σύστημα κουρδίσματος άρχισαν να μειώνονται.²⁵ Σύμφωνα με τον Paul Brun, πριν από τη δημιουργία ενός οργανωμένου εκπαιδευτικού συστήματος μουσικής, το κοντραμπάσο διδάσκονταν ως επί το πλείστον κακώς και παιζόταν κακώς.²⁶ Η Claudia Silva do Amaral γράφει πως σημαντική βελτίωση των τεχνικών ικανοτήτων των κοντραμπασιστών σημειώθηκε μετά την ίδρυση μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, συνεπώς οι μαέστροι άρχισαν να απαιτούν ικανούς κοντραμπασίσστες στα πλαίσια της ορχήστρας και οι συνθέτες άρχισαν να γράφουν απαιτητικά μέρη για το κοντραμπάσο.²⁷

²⁵ Eric Hilgenstielier, “The Application of Contemporary Double Bass Left Hand Techniques Applied in the Orchestra Repertoire” (PhD diss., University of Southern Mississippi, 2014), ii, 1.

²⁶ Paul Brun, *A New History of the Double Bass* (Villeneuve d’Ascq, France: Paul Brun Productions, 2000), 90.

²⁷ Claudia Silva do Amaral, “Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts”, 100.

Η έλλειψη ομοιομορφίας στο σύστημα κουρδίσματος ήταν ένας από τους λόγους που καθυστέρησε η ανάπτυξη τεχνικών δεξιοτήτων στο κοντραμπάσο. Αυτό πραγματικά εμπόδιζε τους κοντραμπασίστες κατά την εκτέλεση και την ερμηνεία.²⁸ Ο Wenzeslas Hause έγραψε ένα βιβλίο οδηγιών ειδικά για το τετράχορδο κοντραμπάσο κουρδισμένο σε τέταρτες 'Μι¹-Λα¹-Ρε²-Σολ² / E-A-d-g', που εκείνη την εποχή ήταν το «γερμανικό» σύστημα κουρδίσματος.²⁹ Η δημοσίευση του Hause έπαιξε καθοριστικό ρόλο γιατί με τον τρόπο αυτό διαδόθηκε το σύστημα αυτό στην Πράγα (όπου δίδασκε σε ωδείο ως κοντραμπασίστας) και στη συνέχεια και ευρύτερα, που τελικά το οδήγησε να γίνει «πρότυπο» στο ευρωπαϊκό ορχηστρικό παίξιμο από τα μέσα του 19ου αιώνα, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως τα πειράματα στο κούρδισμα σταμάτησαν εντελώς, εφόσον στα τέλη του 19^{ου} αιώνα γράφτηκαν έργα που απαιτούσαν το κοντραμπάσο να φτάνει χαμηλότερες νότες από την Μι¹ (χαμηλότερη νότα του ορχηστρικού κοντραμπάσου).

Ο Hause παραπονέθηκε ότι οι κοντραμπασίστες στα μέσα του 19ου αιώνα σπάνια έμπαιναν στον κόπο να αναπτύξουν σχολαστικά την τεχνική τους και βασιζόντουσαν απλά στη μουσική τους κρίση για να τους καθοδηγήσει παίζοντας.³⁰ Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το επίπεδο όσον αφορά την εκτέλεση και την ερμηνεία ήταν γενικά χαμηλό. Λόγω έλλειψης μελέτης οι κοντραμπασίστες συχνά αναγκάζονταν να τροποποιήσουν ή να απλοποιήσουν τα μέρη τους στην ορχήστρα ανάλογα με το σύστημα κουρδίσματος των οργάνων τους αλλά και σε σχέση με τις δικές τους περιορισμένες δεξιοτεχνικές ικανότητες. Η αναγκαιότητα επανεκτίμησης των εκτελεστικών προτύπων ήταν αναπόφευκτη καθώς τα ρεπερτόρια γίνονταν όλο και πιο περίπλοκα, από άποψη σύνθεσης και τεχνικών απαιτήσεων.³¹

Οι πιο ακριβείς απαιτήσεις των όψιμων ρομαντικών συνθετών, μαζί και του R. Strauss, οδήγησαν στην ανάγκη για ένα όργανο ικανό να φτάνει την χαμηλή νότα Ντο¹, που ηχεί μια οκτάβα κάτω από τη χαμηλότερη νότα του βιολοντσέλου (Ντο²), όχι μόνο για νέα εφέ, αλλά και για να ικανοποιήσει την έκταση πολλών αποσπασμάτων στο

²⁸ Wen-Ling Shih, "Simplification and Octavation in Double Bass Performance: An Overview of Historical and Contemporary Practices" (PhD diss., University of North Texas, 2017), 4.

²⁹ Paul Brun, *A New History of the Double Bass*, 89. Ο Hause ήταν ο πρώτος καθηγητής κοντραμπάσου στο Ωδείο της Πράγας. Το βιβλίο οδηγιών του εκδόθηκε σε τρία τεύχη, το 1809.

³⁰ Ο. π., 126-127.

³¹ Wen-Ling Shih, "Simplification and Octavation in Double Bass Performance: An Overview of Historical and Contemporary Practices", 4.

ορχηστρικό ρεπερτόριο που φτάνουν κάτω από την νότα Mi^1 .³² Σύμφωνα με τον Halfpenny, είναι αμφισβητήσιμο εάν αυτοί οι πολύ χαμηλοί ήχοι είναι πραγματικά απαραίτητοι ή δικαιολογούν τον κόπο που απαιτείται για να αποκτηθούν. Ακόμα κι αν περιστασιακά υπάρχει υποχρέωση να ντουμπλάρουν (double) τα βιολοντσέλα από κοινού (unison), τα κοντραμπάσα εξακολουθούν να προσθέτουν στο σύνολο μια ποιότητα και βάρος που δεν έχουν καμία σχέση με το πραγματικό ύψος των ήχων.³³

Ο Brun γράφει πως περίπου το 1870 βελτιώθηκε η κατασκευή χορδών όταν άρχισε να χρησιμοποιείται και να εφαρμόζεται το μεταλλικό περιτύλιγμα, μια καινοτομία που επέτρεψε την αύξηση του ειδικού βάρους των χορδών χωρίς της υπερβολική αύξηση της διαμέτρου τους κι έτσι έγινε ευκολότερη η πρόσβαση σε χαμηλότερους τόνους στο όργανο. Συνεπώς οι κοντραμπασίστες δεν είχαν άλλη επιλογή από το να προσαρμόσουν τα όργανά τους στις απαιτήσεις των συνθετών.³⁴ Ορισμένες από τις προσφερόμενες δυνατότητες ήταν:

- 1) Η εκ νέου εισαγωγή του συστήματος κουρδίσματος σε πέμπτες, δηλαδή όπως το βιολοντσέλο αλλά μια οκτάβα χαμηλότερα (Nto^1 - Σol^1 - Pe^2 - Λa^2 / C-G-d-a).
- 2) Η σκορντατούρα (scordatura) των κάτω χορδών σε χαμηλότερους τόνους.
- 3) Το κούρδισμα της βαθύτερης χορδής του οργάνου μία τέταρτη χαμηλότερα, με αποτέλεσμα να γίνει ' Σi^0 - Mi^1 - Λa^1 - Pe^2 / B-E-A-d', όπως πρότεινε ο Hause στη μέθοδό του.³⁵
- 4) Η εισαγωγή του πεντάχορδου ορχηστρικού κοντραμπάσου, που το πιο συνηθισμένο κούρδισμα ήταν ' Nto^1 - Mi^1 - Λa^1 - Pe^2 - Σol^2 / C-E-A-d-g', με την δυνατότητα και μερικών άλλων συνδυασμών.
- 5) Η επέκταση στη χαμηλή νότα Nto^1 ή και μερικές φορές στη χαμηλή νότα Σi^0 , όπου το όργανο θα ήταν εξοπλισμένο με ειδικό μηχανισμό επέκτασης εγκατεστημένο στη βαθύτερη χορδή (extension – χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα στα τετράχορδα κοντραμπάσα ώστε να φτάνουν χαμηλότερες νότες) για να τις φτάσει.^{36 37}

Οι Γερμανοί συνθέτες γνώριζαν τους περιορισμούς που υπήρχαν στο κοντραμπάσο κατά τον 19^ο αιώνα αλλά δεν δίστασαν να ξεπεράσουν τα όρια του οργάνου. Ο R. Strauss στις συνθέσεις του ξεπέρασε αυτά τα όρια όχι μόνο σε σχέση με

³² Ο. π., 14.

³³ Eric Halfpenny, "The Double Bass" *The Bass Soundpost* 9, no. 6 (1968-1969): 14.

³⁴ Paul Brun, *A New History of the Double Bass*, 149-150.

³⁵ Ο. π., 155.

³⁶ Ο. π., 150.

³⁷ Claudia Silva do Amaral, "Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts", 102.

τις εκτάσεις των χαμηλότερων νοτών του κοντραμπάσου, αλλά κυρίως σε σχέση με τον σχεδόν σολιστικό χαρακτήρα που του απευθύνεται.³⁸

2.1 Στο σήμερα

Στο πλαίσιο λειτουργίας της ορχήστρας, το κούρδισμα των κοντραμπάσων έχει πλέον καθιερωθεί (ξεκινώντας από την βαθύτερη χορδή: $M_1^1 - \Lambda_1^1 - P_1^2 - \Sigma_1^2 / E - A - d - g$) ως το επονομαζόμενο ορχηστρικό ή φυσικό κούρδισμα. Στις ακροάσεις όμως για την εισαγωγή σε ορχήστρα, εκτός από τα ορχηστρικά αποσπάσματα, απαιτούνται και ερμηνείες κοντσέρτων από το τυπικό σολιστικό ρεπερτόριο του κοντραμπάσου, συνήθως των K. D. von Dittersdorf, D. Dragonetti, S. Koussevitzky, G. Bottesini, η εκτέλεση των οποίων απαιτεί όργανο προσαρμοσμένο στο επονομαζόμενο «σόλο κούρδισμα ($F_{\#}^1 - \Sigma_1^1 - M_1^2 - \Lambda_1^2 / F_{\#} - B - e - a$)» το οποίο επιτυγχάνεται μόνο με πέρασμα άλλου σετ χορδών (ονομάζονται σόλο) που κουρδίζονται ένα τόνο υψηλότερα του φυσικού/ορχηστρικού κούρδισματος, προσδίδοντας έτσι στο όργανο πιο ευθύ και λαμπερό ήχο. Καθώς δεν είθισται ένας κοντραμπασίστας να κατέχει δύο όργανα και επομένως ως υποψήφιος δεν δύναται να προσέλθει σε ακρόαση με δύο διαφορετικά όργανα με διαφορετικό κούρδισμα το καθένα ή να αλλάξει το κούρδισμα του οργάνου που χρησιμοποιεί κατά τη διάρκεια της ακρόασης (αφού έτσι θα διαταραχθεί η τονική σχέση μεταξύ των χορδών του και η ανταπόκρισή τους), τα ορχηστρικά αποσπάσματα που είναι γραμμένα εκ φύσεως για να εκτελεστούν στο φυσικό/ορχηστρικό κούρδισμα εκτελούνται στο σόλο και ακούγονται ένα τόνο υψηλότερα. Συνεπώς, κατά την εκτέλεση ορχηστρικών αποσπασμάτων διαφοροποιείται τόσο η αίσθηση του υποψήφιου όσον αφορά τον ήχο και τον τόνο που παράγει το όργανο, όσο και το ακουστικό αποτέλεσμα που μεταφέρεται και προσλαμβάνουν τα μέλη της επιτροπής ακρόασης.

Πολλοί μαθητές και δυνητικά επαγγελματίες κοντραμπασίστες επιλέγουν να εξειδικευτούν στην εκτελεστική και ερμηνευτική πρακτική των απαιτητικών έργων που έχει να αναδείξει η ορχηστρική μουσική. Το τυπικό όμως πρόγραμμα σπουδών του κοντραμπάσου δίνει κυρίως έμφαση στο σολιστικό ρεπερτόριο του οργάνου, καθιστώντας δευτερεύουσα την εκμάθηση που προσανατολίζει τους μαθητές στο ορχηστρικό παίξιμο/ρεπερτόριο, είτε ερασιτεχνικά ή επαγγελματικά. Η διαδικασία της ακρόασης για πρόσληψη σε για μια επαγγελματική ορχήστρα είναι πολύ απαιτητική

³⁸ Claudia Silva do Amaral, “Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts”, 103-104.

για έναν κοντραμπασίστα, επειδή, πέρα από το σολιστικό ρεπερτόριο, είναι σημαντική η σχολαστική μελέτη και προετοιμασία τεχνικά απαιτητικών ορχηστρικών αποσπασμάτων.

2.1.1 Προετοιμασία ορχηστρικών αποσπασμάτων για ακρόαση

Η ορχήστρα απαιτεί ομαδικό παίξιμο, ενώ οι ακροάσεις είναι ατομικές. Αυτό σημαίνει ότι ορισμένες επιλογές σχετικές με τα δοξάρια, τα δάκτυλα, το τέμπο και ίσως άλλους παράγοντες, μπορεί να διαφέρουν από την ερμηνεία του κομματιού στο πλαίσιο του παιξίματος ως μέλος μιας ορχήστρας. Επίσης είναι ιδιαίτερα δύσκολη η ερμηνεία των ορχηστρικών αποσπασμάτων επειδή η διάρκειά τους είναι πολύ σύντομη, ως μεμονωμένα κομμάτια είναι ατελή, δεν ακούγονται όμορφα από μόνα τους, δεν είναι διασκεδαστικά στην εξάσκηση/μελέτη και παρουσιάζουν κάθε είδους τεχνικές δυσκολίες. Όμως κύριο στοιχείο για την εκμάθηση ενός αποσπάσματος είναι να έχει ο μουσικός στο μυαλό του τη μεγάλη εικόνα, κάτι το οποίο η παρούσα εργασία επιχειρεί να μεταδώσει. Συγκεκριμένα:

- Η γνώση που αφορά στη ζωή του συνθέτη και τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα του, καθώς και στο μουσικό ύφος που χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του σύμφωνα με δεδομένα της εποχής (βλ. Κεφ. 2 & 3), είναι ένα πολύ σημαντικό βήμα για την σωστή προετοιμασία/εξάσκηση ορχηστρικών αποσπασμάτων και την ανάπτυξη του μουσικού χαρακτήρα του ερμηνευτή.
- Οι ηχογραφήσεις και οι ολοκληρωμένες παρτιτούρες (full scores) (βλ. υποενότητα 1.1) μπορούν να βοηθήσουν έναν μουσικό να εντοπίσει και να εξετάσει τα υφολογικά στοιχεία οποιουδήποτε (αποσπάσματος) έργου και να τα εφαρμόσει ανάλογα στην ερμηνεία του.
- Η αναζήτηση διαφορετικών εκδοχών ορχηστρικών αποσπασμάτων (βλ. υποεν. 1.2 και 1.4) και έπειτα η αντιμετώπιση των ιδιαίτερων τεχνικών δυσκολιών τους και η ανάλυση των επιλογών δακτύλων και δοξαριών (βλ. Κεφ. 4) είναι το τελευταίο και ίσως το κυριότερο βήμα για μια επιτυχημένη ερμηνεία σε μια ακρόαση.

Επί παραδείγματι: θα πρέπει να δίνεται προσοχή στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται οι δυναμικές, καθώς οι συνθέτες τις χρησιμοποιούσαν σε σχέση με τα δεδομένα της εποχής που ζήσανε και ως εκ τούτου πρέπει να προσεγγίζονται και να

ερμηνεύονται ανάλογα. Επιπλέον παράδειγμα: διαβάζοντας τις ολοκληρωμένες παρτιτούρες ενός έργου, ο μουσικός βλέπει εάν το τμήμα του κοντραμπάσου βρίσκεται σε ομοφωνία (unisono) με τα τσέλα ή εάν έχει μια συγκεκριμένη σόλο γραμμή, ακόμα και αν υπάρχει ντουμπλάρισμα (doubling) με τα πνευστά, όπως η τούμπα ή το φαγκότο. Αυτή η συνειδητοποίηση μπορεί να βοηθήσει στον καθορισμό δυναμικής, της διατήρησής της και της διάρκειας μιας νότας. Ακόμη ένα παράδειγμα: ακούγοντας ηχογραφήσεις γίνεται αντιληπτός ο ρυθμός και το τέμπο του έργου, τα οποία στοιχεία είναι απαραίτητα για να ερμηνεύσει ο μουσικός με ακρίβεια. Συγκεκριμένα στην αρχή του αποσπάσματος *Ein Heldenleben* αναγράφεται «Lebhaft bewegt» που σημαίνει «ζωηρή κίνηση» (ή «κινούμενο ζωηρά») στο δε *Till Eulenspiegel* αναγράφεται «Sehr lebhaft» που σημαίνει «πολύ ζωηρά». Δεν ωφελεί, συνεπώς, τον υποψήφιο μουσικό αν εκτελέσει το απόσπασμα με μεγάλη αυτοπεποίθηση στα πλαίσια μιας ακρόασης σε ένα τέμπο που τον βολεύει, αγνοώντας πως το έργο στα πλαίσια μιας ορχήστρας συνήθως ερμηνεύεται σε πιο γρήγορη (ή και αργή) ταχύτητα.³⁹

Ωστόσο, στα πλαίσια μιας ακρόασης δεν υπάρχει «επίσημο» τέμπο (χωρίς όμως να αποκλίνει κατά πολύ από το τέμπο που ενδείκνυται για κάθε έργο) και «επίσημα» δάκτυλα ή δοξάρια που πρέπει οπωσδήποτε να επιλέξει ο μουσικός για να ερμηνεύσει κάθε απόσπασμα. Κάθε επιτροπή επιθυμεί να ακούσει έναν μουσικό με έγκυρες, εκλεπτυσμένες μουσικές ιδέες καθώς και τα τεχνικά μέσα έκφρασής του. Επομένως, για έναν υποψήφιο, είναι σημαντική η μουσική κατανόηση του κάθε ορχηστρικού αποσπάσματος εις βάθος ώστε να μπορέσει να αναπτύξει έναν πρωτότυπο μουσικό χαρακτήρα. Αυτή η ανάπτυξη δεν μπορεί να διδαχθεί, πρέπει να αφομοιωθεί, όχι μόνο μέσω της μελέτης αλλά και μέσω της έρευνας που αφορά στα ανάλογα ορχηστρικά αποσπάσματα με τα οποία θέλει να ασχοληθεί ο κάθε μουσικός. Κατά την εκτέλεση σε μια ακρόαση είναι απαραίτητη η τεχνική ακρίβεια, το άψογο κούρδισμα (intonation), ο σωστός ρυθμός, ο ισχυρός ήχος και η προσοχή στη λεπτομέρεια, αλλά αυτά δεν έχουν σημασία αν ο μουσικός δεν διαθέτει προσωπικότητα στον ήχο του.

Καλοί ερμηνευτές είναι εκείνοι που έχουν λάβει υπόψη τις ιδιαιτερότητες του κάθε συνθέτη και του κάθε έργου ώστε να αναπτύξουν τον δικό τους μοναδικό μουσικό χαρακτήρα. Ενώ, ακόμα καλύτεροι ερμηνευτές, είναι εκείνοι που εκτός από τον μοναδικό μουσικό τους χαρακτήρα, κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης μεταδίδουν στον

³⁹ Christopher Rose, “An Orchestra Audition Preparation Handbook for Bass Players” (PhD diss., Arizona State University, 2011), 17.

ακροατή την αίσθηση ότι μπορούν να ακούσουν την υπόλοιπη ορχήστρα γύρω τους. Αυτή είναι η πραγματική μεγάλη εικόνα την οποία δεν πρέπει ποτέ κανείς να παραβλέπει.

3. Ο Richard Strauss, η προγραμματική μουσική και τα τονικά ποιήματα

Ο Richard Strauss γεννήθηκε στο Μόναχο το 1864 όπου και σπούδασε, και πέθανε το 1949 στο Garmisch-Partenkirchen. Στη Βαϊμάρη, τον Νοέμβριο του 1889, διηύθυνε σε πρώτη εκτέλεση το συμφωνικό του ποίημα *Don Juan*. Η θριαμβευτική υποδοχή αυτού του έργου οδήγησε στην ανακήρυξη του Strauss ως διαδόχου του R. Wagner (1813-1883)⁴⁰ και σηματοδότησε την έναρξη της επιτυχημένης συνθετικής του καριέρας. Σε νεαρή ηλικία λοιπόν, ο R. Strauss έγινε διάσημος ως ο κορυφαίος Γερμανός συνθέτης της νέας γενιάς.

Κατά την ρομαντική περίοδο, η μουσική των συμφωνικών ποιημάτων είχε σκοπό να οδηγήσει τους ακροατές στο να φανταστούν ή να σκεφτούν σκηνές, εικόνες, συγκεκριμένες ιδέες ή διαθέσεις και όχι απαραίτητα να επικεντρωθούν στην παρακολούθηση της τήρησης «παραδοσιακών» μοτίβων που ακολουθεί μια μουσική φόρμα (όπως π.χ. η φόρμα σονάτας). Τα συμφωνικά ποιήματα συνήθως αποτελούνται από ένα (συνεχόμενο) μέρος και η δομή της μουσικής τους προσπαθεί να ακολουθήσει ένα εξωμουσικό περιεχόμενο (ποίημα, λογοτεχνικό έργο, τοπίο, ζωγραφικός πίνακας) το οποίο συνήθως υποδηλώνεται στον τίτλο του έργου. Ο R. Strauss πήρε το συμφωνικό ποίημα (το οποίο αργότερα ονόμασε «τονικό ποίημα») και το οδήγησε σε νέα ύψη τόλμης, φαντασίας και ορχηστρικής δεξιοτεχνίας.

Έφερε επίσης στο αποκορύφωμά της τη μακρά ιστορία της προγραμματικής μουσικής (program music), στην οποία η μουσική συνδέεται, ρητά ή άρρητα, με μια αφήγηση.⁴¹ Ένα είδος προγραμματικής μουσικής είναι και το συμφωνικό ποίημα, το οποίο ακολουθεί μια αφηγηματική δομή, χωρίς όμως τη χρήση χορωδίας και τραγουδιού. Ο προσδιορισμός της αφήγησης στα συμφωνικά ποιήματα είναι παρόμοιος με την ανάλυση της αφήγησης στις όπερες. Όπως στις όπερες το λιμπρέτο (libretto) παρέχει την αφήγηση, στα συμφωνικά ποιήματα συνήθως παρέχεται η αφήγηση—εφόσον υπάρχει γραμμένη κατά γράμμα—μέσω ενός εκτυπωμένου προγράμματος.⁴²

⁴⁰ Deryck V. Cooke, “Richard Wagner.”, Encyclopedia Britannica, February 24, 2023.

<https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>

⁴¹ Robert Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music* (New Haven, CT: Yale University Press, 2018), 758.

⁴² Joseph L. Arno, “Zarathustra as superman: Reading the Nietzschean narrative in *Also Sprach Zarathustra*” (PhD diss., University of North Carolina, Greensboro, 2014), 7.

Τον 19ο αιώνα φαίνεται να υπάρχει ένα χάσμα μεταξύ της προγραμματικής μουσικής (program music) και της απόλυτης μουσικής (absolute music). Οι συνθέτες αμφισβητούσαν τον βαθμό στον οποίο θα πρέπει να χρησιμοποιείται ένα σαφές πρόγραμμα κατά τη σύνθεση έργων μεγάλης κλίμακας.⁴³ Ωστόσο, πολλοί επιχειρήσαν να γράψουν συμφωνικά ποιήματα και έτσι άνθισε αυτό το νέο είδος ορχηστρικών έργων που γράφτηκαν σκόπιμα για την έκφραση ενός προγράμματος ή μιας ιστορίας. Ένα έργο που αναγνωρίζεται ευρέως ως ένα από τα πρώτα από αυτά είναι η *Symphonie Fantastique* (1830) του Hector Berlioz.⁴⁴

Ο Berlioz μπορεί να ήταν καινοτόμος στη σύνθεση μουσικής που ακολουθούσε αυστηρά ένα πρόγραμμα, αλλά ο Franz Liszt άσκησε μεγαλύτερη επιρροή στην ανάπτυξη του συμφωνικού τονικού ποιήματος (symphonic tone poem) ως είδος. Ο Liszt ήταν ο πρώτος που χαρακτήρισε κάποια από τα έργα του (π.χ. *Orpheus*, 1854) ως «symphonische dichtung» (συμφωνικό ποίημα), συνδέοντας τη μουσική με το πρόγραμμα. Πολλοί συνθέτες ξεκίνησαν να συνθέτουν συμφωνικά ποιήματα μετά την επιτυχία των έργων του Liszt. Ο Bedřich Smetana συνέθεσε μια σειρά πατριωτικών συμφωνικών ποιημάτων με τίτλο *Ma Vlast (Η πατρίδα μου)* (1874-79). Συμφωνικά ποιήματα έγραψαν επίσης και Ρώσοι συνθέτες όπως ο Modest Mussorgsky (π.χ. *Night on the Bald Mountain*, 1867) και ο Pyotr Ilyich Tchaikovsky (π.χ. *Hamlet*, 1888).⁴⁵

Όλοι οι προαναφερόμενοι συνθέτες επηρέασαν τον R. Strauss στο να συνθέσει τα δέκα τονικά ποιήματά του: *Aus Italien (Από την Ιταλία)* (1886), *Don Juan* (1888), *Macbeth* (1888), *Tod und Verklärung (Θάνατος και Μεταμόρφωση)* (1889), *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (1895), *Also sprach Zarathustra (Τάδε έφη Ζαρατούστρας)*, *Don Quixote* (1897), *Ein Heldenleben* (1898), *Symphonia Domestica* (1903), *Ein Alpensinfonie (Μια Αλπική συμφωνία)* (1915). Η χρονολογική σειρά της καλλιτεχνικής ζωής του R. Strauss—στο σύνολό της, όχι μόνο σε σχέση με τα τονικά ποιήματά του—οργανώνεται σχεδόν αδιαμφισβήτητα σε τρεις περιόδους: Μουσική, προγραμματική μουσική και μουσικό δράμα.⁴⁶

Ο R. Strauss επέλεξε να ονομάσει κάθε από τα προαναφερθέντα έργα του ως «tondichtung» (τονικό ποίημα) αντί για «symphonische dichtung» (συμφωνικό

⁴³ Ο. π., 8.

⁴⁴ Ο. π., 9.

⁴⁵ Ο. π., 10.

⁴⁶ Daniel Gregory Mason, “A Study of Strauss.” *The Musical Quarterly* 2, no. 2 (Apr., 1916), 171.

ποίημα). Αυτή η αλλαγή υποδηλώνει μια υπέρβαση της μουσικής πέρα από ένα απλό συμφωνικό έργο. Τα έργα του R. Strauss στέκονται μόνα τους ανάμεσα στα έργα άλλων συνθετών εκείνης της περιόδου ως απεικόνιση της φιλοσοφίας και ως εκ τούτου, ο ίδιος αντιμετώπισε μοναδικές προκλήσεις κατά τη σύνθεσή του.⁴⁷

3.1 *Ein Heldenleben*

Είναι σύνηθες για τα προγραμματικά έργα να έχουν μια αφήγηση βασισμένη στη φύση ή μια ιστορία, αλλά είναι λιγότερο συνηθισμένο το πρόγραμμα να έχει να κάνει με ιδέες. Ο R. Strauss ήταν εξαιρετικά διαβασμένος σε φιλοσοφικά θέματα. Ο τρόπος ζωής του θα μπορούσε να παραπέμπει σε μια αστική νοοτροπία που δεν διέφερε από εκείνη ενός μεσοαστού τραπεζίτη της εποχής, αλλά τα γραπτά του και οι συζητήσεις του με άλλους αποκαλύπτουν μια ανώτερη διάνοηση. Ο R. Strauss διάβαζε τα έργα πολλών φιλοσόφων και κάθε έργο του μπορεί (σχεδόν) να εξακριβωθεί από το ποιον φιλόσοφο διάβαζε και επηρεαζόταν την εκάστοτε χρονική περίοδο. Στην πραγματικότητα, ο R. Strauss συνέθεσε μουσική με συγκεκριμένη πρόθεση να εκφράσει φιλοσοφία. Για παράδειγμα, ο Nietzsche όσο και ο Schopenhauer θεωρούσαν ότι η μουσική απεικονίζει ένα μέρος της ουσίας του σύμπαντος, μια ουσία που ο R. Strauss προσπάθησε να βιώσει.⁴⁸ Όπως το θέτει ο Charles Youmans, η βασική καινοτομία που ενσάρκωσε ο R. Strauss αποτελούνταν από έναν νέο τρόπο σύνδεσης της μουσικής με εξωμουσικά πεδία εμπειρίας. Παρόλο που συνέθετε για ένα κοινό που εκτιμούσε την ορχηστρική μουσική ως μεταφυσική τέχνη, μια μοναδική οδό προς το ιδεώδες, ο R. Strauss απολάμβανε την επιφανειακότητα επιλέγοντας να εγκαταλείψει τον εαυτό του στην απόλυτη εξωτερικευση.⁴⁹

Το ηρωικό τονικό ποίημα *Ein Heldenleben* (*Η ζωή ενός Ήρωα*), που συνέθεσε το 1898, αν και χωρίς άμεση αναφορά στον Nietzsche, εμπίπτει στο «νιτσεικό» πλαίσιο στο οποίο ο ήρωας μάχεται ενάντια στους αντιπάλους του, την αντιπαράθεση μεταξύ του ατόμου και του εξωτερικού κόσμου. Τα άκρως δυσαρμονικά αποσπάσματα του τονικού ποιήματος παραπέμπουν στη μάχη του ήρωα, η οποία στην ουσία είναι ένας αγώνας μέσα από τις καθημερινές συναναστροφές. Ο ηρωισμός του τονικού ποιήματος επικεντρώνεται στην πανανθρώπινη ζωή μας, σε αντίθεση με την υπερβατική

⁴⁷ Joseph L. Arno, “Zarathustra as superman: Reading the Nietzschean narrative in Also Sprach Zarathustra”, 11.

⁴⁸ Ο. π., 20.

⁴⁹ Charles Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005), 4.

θηρσκευτικότητα της ύστερης ρομαντικής περιόδου.⁵⁰ Τα τονικά ποιήματα που συνέθεσε μετά το 1894 φανερώνουν την επιθυμία του να αποτυπώσει περισσότερο τη φυσική, καθημερινή εμπειρία σε αντίθεση με τη μεταφυσική δύναμη της μουσικής που θα χρησίμευε για αποθέωση.

Ο ήρωας στο *Ein Heldenleben* γνωρίζει καλά ότι θα αντιμετωπίσει συνεχώς εμπόδια χωρίς όμως να παραδοθεί. Ο R. Strauss κάποτε τιτλοφόρησε το έργο ως *Held und Welt* (Ήρωας και Κόσμος) για να αντικατοπτρίσει έναν ήρωα (ένα άτομο) σε αντιπαράθεση με τον υπόλοιπο κόσμο. Ο R. Strauss υποστήριξε ότι το έργο *Ein Heldenleben* ήταν το γενικό και ελεύθερο ιδανικό του σπουδαίου και ανδροπρεπούς ηρωισμού.⁵¹

Ο R. Strauss εισάγει το θέμα του Ήρωα (εικ. 1) σε Μι_β μείζονα στην αρχή του έργου. Το θέμα αυτό διατρέχει και επαναλαμβάνεται σε ολόκληρη την πορεία του τονικού ποιήματος, είτε με διαφορετικές νότες είτε τοποθετημένο σε διαφορετικά πλαίσια για να αντικατοπτρίζει τον ήρωα σε διάφορες περιστάσεις. Αυτό το μοτίβο τρίηχων θυμίζει εκείνο της συμφωνίας *Eroica* του Beethoven, στο οποίο αναφέρεται ο R. Strauss, δηλώνοντας:

Συνέθεσα αυτό το έργο επειδή η *Eroica* του Beethoven είναι λιγότερο αγαπητή από τους μαέστρους μας και για το λόγο αυτό παρουσιάζεται πλέον πολύ σπάνια. Για να ικανοποιήσω μια πιεστική ανάγκη, συνθέτω ένα μεγάλο τονικό ποίημα με τίτλο *Ein Heldenleben*, ομολογουμένως χωρίς νεκρώσιμο εμβατήριο, αλλά ωστόσο σε Μι_β και με πολλά πνευστά, τα οποία είναι πάντα ένα δείγμα ηρωισμού.⁵²



Εικόνα 1: *Ein Heldenleben*, θέμα του ήρωα.⁵³

⁵⁰ Ampai Buranaprapuk, "A Hero's Life and Nietzschean Struggle in Richard Strauss's *Ein Heldenleben*", *Manusya: Journal of Humanities* 22, no. 2 (2019), 117

⁵¹ Ο. π., 121.

⁵² Ο. π., 122.

⁵³ Ο. π., 122.

Σε ολόκληρο το τονικό ποίημα ο R. Strauss επιχειρεί να ενσωματώσει φιλοσοφικές έννοιες και στοιχεία όπως ο χαρακτηρισμός ενός ατόμου ως ήρωα, η μάχη ή τα εμπόδια που συναντά κανείς και μέσα από τα οποία αγωνίζεται, η εναλλαγή των αντιθέσεων και η αιώνια επανάληψη. Ο ήρωας που περιγράφει ο R. Strauss δεν είναι η τελική κατάσταση για έναν άνθρωπο και η ζωή του είναι ένα ταξίδι προς την αυτοκατάκτηση. Ο ήρωας στο *Ein Heldenleben* αποδεικνύει την προσωπική του ισχύ, την προσπάθειά του με επιμονή, την αυταπάρνησή του και τη θέλησή του για δύναμη.⁵⁴ Όλα τα παραπάνω, όπως και η έκταση και το ύφος του έργου υποδηλώνουν μεγάλη συγγένεια με το *Also sprach Zarathustra* (το οποίο συνέθεσε δύο χρόνια πριν το *Ein Heldenleben*) και ως έργο το *Ein Heldenleben* δεν συνδέεται ρητά με τον Nietzsche, αλλά η φιγούρα του ήρωα είναι αναπόφευκτα «νιτσεϊκή».⁵⁵

Ο Strauss αφιέρωσε το *Ein Heldenleben* στον μαέστρο Willem Mengelberg και στην Concertgebouw Orchestra του Άμστερνταμ. Ο Mengelberg, σε ηλικία είκοσι επτά ετών, το 1898 (όπου γράφτηκε και του αφιερώθηκε το *Ein Heldenleben*), είχε ήδη μετατρέψει μέσα σε τρία χρόνια την Concertgebouw σε μια ορχήστρα εξαιρετικής δεξιοτεχνίας, ικανή να αποδώσει με ακρίβεια ακόμη και τις άκρως απαιτητικές παρτιτούρες του R. Strauss.⁵⁶ Αφού ο R. Strauss διηύθυνε μια παράσταση στο Βερολίνο, έπειτα έγραψε στον πατέρα του:

Ορισμένοι από τους κριτικούς ήταν καλοπροαίρετοι, αλλά οι υπόλοιποι εκτοξεύουν χολή και δηλητήριο, κυρίως επειδή διάβασαν την ανάλυση ...ότι οι φρικτά απεικονιζόμενοι «υπαίτιοι και αντίπαλοι» υποτίθεται ότι είναι οι ίδιοι και ο Ήρωας εγώ, πράγμα που είναι μόνο εν μέρει αληθινό.

Ο φίλος του R. Strauss, συγγραφέας Romain Rolland, έγραφε σε επιστολή του προς τον ίδιο το 1905:

Στο *Ein Heldenleben*, με ή χωρίς πρόγραμμα, η αφετηρία είναι ένα αίσθημα θέρμης και ηρωικής χαράς (ανεξάρτητα από το ποιος μπορεί να είναι το πρόσωπο από το οποίο μπορεί να αναβλύζουν αυτά τα πάθη).⁵⁷

⁵⁴ Ο. π., 132.

⁵⁵ Robert Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music* (New Haven, CT: Yale University Press, 2018), 767.

⁵⁶ Ο. π., 767.

⁵⁷ Ο. π., 767.

3.2 *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*

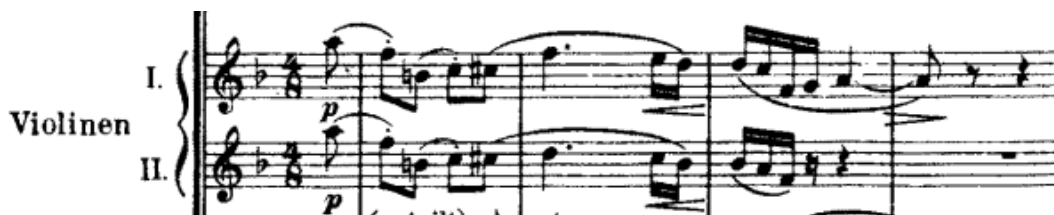
Ο Till Eulenspiegel ήταν μια ανατρεπτική φιγούρα της μεσαιωνικής γερμανικής λαογραφίας (folklore), του οποίου οι φάρσες έθιγαν τη μεγαλοπρέπεια και την υποκρισία όλων, από τους τσαγκάρηδες μέχρι τους ιερείς. Ως οντότητα ο Till Eulenspiegel παραμένει ένα μυστήριο, καθώς δεν γνωρίζουμε αν όντως έζησε ποτέ. Η τελευταία από τις ιστορίες λέει ότι πέθανε το 1350 και ο θρύλος αποδίδει τον θάνατό του στην πανούκλα. Ωστόσο ορισμένες αναφορές στα διηγήματα παραμένουν αδύνατο να επαληθευτούν, συνεπώς ο χαρακτήρας μάλλον είχε ελάχιστη σχέση με οποιονδήποτε άνθρωπο με σάρκα και οστά που μπορεί να έζησε αιώνες πριν.⁵⁸

Ο R. Strauss σχεδίαζε να γράψει μια όπερα για την ιστορία αυτή αλλά τελικά κατέληξε στο *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*, το οποίο συνέθεσε το 1894-95 ως ένα από τα τονικά του ποιήματα. Παρόλο που είναι γραμμένο για μεγάλη ορχήστρα που συνήθως χρησιμοποιεί ο R. Strauss, για την εκτέλεση αυτού του έργου το σύνολο της ορχήστρας πρέπει να λειτουργήσει επιδέξια και να είναι συνεχώς σε εγρήγορση. Πρόκειται για ένα έργο με συχνά δεξιοτεχνικά γρήγορα περάσματα, είναι ρυθμικά πολύπλοκο και εξαιρετικά δύσκολο στον συντονισμό.

Η μουσική είναι γραμμένη σε μορφή ροντό, στο οποίο τα επεισόδια διαδέχονται το ένα το άλλο, και τα δύο μοτίβα που ακούγονται στην αρχή επαναλαμβάνονται με διαφορετικές παραλλαγές. Το πρώτο μοτίβο (εικ. 2) ανοίγει το έργο, παίζοντας τα βιολιά που παρουσιάζονται ως γλυκά και κομψά. Το δεύτερο μοτίβο (εικ. 3) είναι ένα σόλο πνευστών, που ανεβαίνει σε τρεις φράσεις και αργότερα πέφτει σταδιακά. Ακολουθεί μια ανάπτυξη, γεμάτη από ξαφνικές εκρήξεις ενέργειας, μετά την οποία ένα κλαρινέτο εισάγει ένα τρίτο στοιχείο (εικ. 4), μια μικρή θρασύτατη φράση η οποία γρήγορα γκρεμίζεται. Αλλά αυτό δεν είναι στην πραγματικότητα ένα νέο θέμα, είναι το γλυκύτερο εναρκτήριο μοτίβο σε πιο γρήγορη ταχύτητα (με νότες μικρότερης αξίας). Αυτού του είδους η μετατροπή ήταν ένα αγαπημένο μέσο των Liszt και Wagner – εδώ ο R. Strauss το χρησιμοποιεί έξυπνα για να υποδηλώσει τον Till ως δεξιοτέχνη της μεταμφίεσης.⁵⁹

⁵⁸ Paul Thomason, Strauss, R.: *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, Opus 28., January 2018. <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/R-Strauss-Till-Eulenspiegels-Merry-Pranks>.

⁵⁹ Robert Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 773.



Εικόνα 2: *Till Eulenspiegel*, πρώτο μοτίβο (βιολιά).⁶⁰

Εικόνα 3: *Till Eulenspiegel*, δεύτερο μοτίβο (πνευστά).⁶¹

Εικόνα 4: *Till Eulenspiegel*, τρίτο μοτίβο (κλαρινέτο).⁶²

Η ιστορία ενός τέτοιου χαρακτήρα μπορεί να φαίνεται ασυνήθιστα επιπόλαια ιδέα για τη σύνθεση ενός μεγάλου ορχηστρικού έργου, αλλά ήταν ακριβώς αυτή η έλλειψη σοβαρότητας που άρεσε στον R. Strauss. Στη μετά-Βαγκνερική εποχή, πολλοί μουσικοί κριτικοί άρχισαν να αποδίδουν μεγαλειώδεις πνευματικές ή φιλοσοφικές ιδιότητες στη μουσική, και οι συνθέτες συχνά προσπαθούσαν να «σκαρφαλώσουν στα ύψη» και να «ανιχνεύσουν τα βάθη» της ανθρώπινης εμπειρίας με σοβαρά, συναισθηματικά έντονα έργα. Αντιθέτως, το *Till Eulenspiegel* είναι η εξέγερση του R. Strauss ενάντια σε αυτές τις προσδοκίες. Πράγματι, πολλά χρόνια αργότερα όταν ρωτήθηκε αν ήθελε να προβάλλει «μεταφυσικές» διαθέσεις με το *Till Eulenspiegel*, ο R. Strauss απάντησε:

⁶⁰ Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Op.28 (Munich: Joseph Aibl), 1896.

⁶¹ Ο. π.

⁶² Ο. π.

Ω, όχι - ήθελα απλώς να κάνω τους ανθρώπους στην αίθουσα συναυλιών μια φορά να ξεκαρδιστούν.⁶³

Πριν από την πρεμιέρα του *Till Eulenspiegel* στην Κολωνία το 1895, ο μαέστρος Franz Wüllner έγραψε στον R. Strauss ζητώντας ένα γραπτό πρόγραμμα. Αυτό ήταν πολύ πριν από τη «μουσική του κινηματογράφου», φυσικά, αλλά ο R. Strauss ήταν επιφυλακτικός στο να ενθαρρύνει μια κατά γράμμα οπτική του τονικού ποιήματός του, παρόλο που επρόκειτο για προγραμματική μουσική. Ο R. Strauss απάντησε:

Μου είναι αδύνατο να δώσω ένα πρόγραμμα στο *Till Eulenspiegel*. Αυτό που είχα στο μυαλό μου όταν έγραφα τα διάφορα τμήματα, αν μπορούσα να το διατυπώσω με λόγια θα φαινόταν ιδιόμορφο και ενδεχομένως θα προκαλούσε ακόμη και προσβολή. Ας αφήσουμε λοιπόν αυτή τη φορά το κοινό να λύσει τους γρίφους που του έχει ετοιμάσει ο απατεώνας. Το μόνο που είναι απαραίτητο για την κατανόηση του έργου είναι να επισημανθούν τα δύο θέματα του *Eulenspiegel* από την αρχή, τα οποία διατρέχουν το έργο με όλες τις μεταμφιέσεις, τις διαθέσεις και τις καταστάσεις.⁶⁴

Αργότερα, ο R. Strauss ενέκρινε ένα πρόγραμμα βασισμένο σε σημειώσεις που είχε γράψει στην παρτιτούρα του. Είναι ενδιαφέρον το πόσο δύσκολο είναι να συνδέσει κανείς τα επεισόδια του τονικού ποιήματος *Till Eulenspiegel* με συγκεκριμένες λογοτεχνικές πηγές, επειδή όταν είναι δυνατές τέτοιες συνδέσεις, ο R. Strauss συχνά αποκλίνει από την καθιερωμένη αφήγηση και εισάγει τις δικές του ανατροπές στην πλοκή. Τελικά, η εκδοχή του R. Strauss φαίνεται να επικεντρώνεται στη σύγκρουση μεταξύ των καταπιεστικών αρχών και του εύθυμου, ζωηρού πνεύματος της ελευθερίας και της ασέβειας που θα εξέθετε την παρανομία τους.⁶⁵

⁶³ Paul Thomason, Strauss, R.: *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, Opus 28., January 2018.

⁶⁴ Ο. π.

⁶⁵ Ο. π.

4. Συγκριτική μελέτη

4.1 Βασικά τεχνικά ζητήματα που προκύπτουν στην εκτέλεση ορχηστρικών αποσπασμάτων

Είναι σημαντική η αναγνώριση ότι κάθε εκτελεστής ανταποκρίνεται με διαφορετικό τρόπο σε ότι αφορά παρόμοιες τεχνικές πτυχές. Υπάρχουν διάφοροι λόγοι γι' αυτό, όπως το μέγεθος των χεριών και των δακτύλων, η μυϊκή αντοχή, οι κινητικές ικανότητες και ο συντονισμός των αρθρώσεων, το μέγεθος και η ποιότητα του οργάνου και των χορδών, η ανταπόκριση του δοξαριού (λόγω καμπυλότητας) και η ποιότητα των τριχών, κλιματολογικά ζητήματα (θερμοκρασία χώρου, περιοχής κλπ.) και άλλα. Ο πιο προφανής λόγος είναι ότι κάθε ερμηνευτής είναι διαφορετικός. Έτσι, οι προτάσεις που διατυπώνονται στην παρούσα εργασία, οι οποίες προέρχονται κυρίως από τη βιβλιογραφία που αναφέρεται στην έρευνα, ενδέχεται να μην ισχύουν σε κάθε περίπτωση και μόνο ο αναγνώστης μπορεί να κρίνει αν οι συστάσεις αυτές ισχύουν για τη δική του/της συγκεκριμένη περίπτωση. Τα ζητήματα που αναφέρονται παρακάτω (τα περισσότερα αναφέρονται και στα ερωτηματολόγια τις υποεν. 1.5) κυρίως αφορούν στα ορχηστρικά αποσπάσματα *Ein Heldenleben* και *Till Eulenspiegel*.

4.1.1 Δοξάρι

Όσον αφορά το δεξί χέρι, το είδος και ο χειρισμός του δοξαριού είναι ένα λεπτό ζήτημα. Το γερμανικό και το γαλλικό δοξάρι έχουν τις μοναδικές τους ιδιαιτερότητες και πολλές διαφορετικές αντιλήψεις συνδέονται με το κάθε είδος δοξαριού, όσον αφορά το κράτημα και τις κινήσεις του δεξιού χεριού. Σύμφωνα με τον Bradetich υπάρχουν τρεις παράγοντες που επηρεάζουν την κίνηση οποιουδήποτε δοξαριού: η τοποθέτηση, το βάρος και η ταχύτητα.⁶⁶ Ο Bradetich ισχυρίζεται ότι η ταχύτητα είναι το αποτέλεσμα των αποφάσεων που λαμβάνονται σχετικά με την τοποθέτηση και το βάρος, αλλά και οι τρεις παράγοντες είναι ασταθείς και η διαπραγμάτευση μεταξύ τους για την εύρεση του καλύτερου αποτελέσματος είναι απαραίτητη. Η σύνοψη των γενικών κανόνων για την ταχύτητα του δοξαριού του Bradetich είναι η εξής:

- Μεγαλύτερη ταχύτητα δοξαριού = ελαφρύτερος ή πιο ασαφής ήχος
- Χαμηλότερη ταχύτητα δοξαριού = καθαρότερος ή πιο εστιασμένος ήχος
- Υπερβολική ταχύτητα δοξαριού = υπέρτοννοι και τριξίματα που εξαλείφουν τον καθαρό τόνο
- Πολύ αργή ταχύτητα δοξαριού = ασφυκτικός ήχος, τρίξιμο του ήχου

⁶⁶ Jeff Bradetich, *Double Bass: The Ultimate Challenge*, Moscow (ID: Music for All to Hear, Inc., 2009), 25.

- Δοξάρι πιο κοντά στη γέφυρα (καβαλάρης) = απαιτείται χαμηλότερη ταχύτητα
- Δοξάρι πιο κοντά στην ταστιέρα = απαιτείται μεγαλύτερη ταχύτητα
- Εφαρμογή περισσότερου βάρους = απαιτείται μικρότερη ταχύτητα (μεταβλητή ανάλογα με τον επιθυμητό τόνο)
- Εφαρμογή λιγότερου βάρους = απαιτείται μεγαλύτερη ταχύτητα (μεταβλητή ανάλογα με τον επιθυμητό τόνο)
- Υψηλότερα τονικά ύψη = απαιτείται μεγαλύτερη ταχύτητα
- Χαμηλότερα τονικά ύψη = απαιτείται χαμηλότερη ταχύτητα⁶⁷

Όσον αφορά το *Ein Heldenleben* (βλ. υποεν. 4.2), το τέμπο είναι γρήγορο και η δυναμική φτάνει από fortissimo (*ff*) μέχρι fortississimo (*fff*). Τα δύσκολα περάσματα (φράσεις) είναι ανοδικά και σε μορφή τριήχων, με μεγάλα διαστήματα μεταξύ των νοτών (τρίτης, τέταρτης, ή ακόμα και έκτης) και απαιτούν λεγκάτο (*legato*) παίξιμο. Συνεπώς προτείνεται στην αρχή του κάθε περάσματος η εφαρμογή περισσότερου βάρους και μικρότερης ταχύτητας του δοξαριού, ενώ στη συνέχεια όσο «ανεβαίνουν» οι νότες να εφαρμόζεται τόσο λιγότερο βάρος και μεγαλύτερη ταχύτητα. Επίσης προτείνεται το δοξάρι να μην τοποθετείται ούτε πολύ κοντά στον καβαλάρη ούτε πολύ κοντά στην ταστιέρα, αλλά κάπου ενδιάμεσα καθώς η μεγάλη ή απότομη (και κάθετη) μετακίνηση του δοξαριού θα αποσαφηνίσει τον ήχο σε τέτοιου είδους γρήγορα περάσματα.

Όσον αφορά το *Till Eulenspiegel* (βλ. υποεν. 4.3), το τέμπο είναι γρήγορο και η δυναμική φτάνει από mezzo forte (*mf*) μέχρι forte (*f*) και fortissimo (*ff*) και περιέχει ένα σημείο που είναι piano (*p*). Τα περισσότερα περάσματα απαιτούν ελαφρύ παίξιμο, δηλαδή την εφαρμογή λιγότερου βάρους και την τοποθέτηση του δοξαριού (σχετικά) κοντά στην ταστιέρα, δίνοντας όμως προσοχή στην ταχύτητα να μην είναι μεγάλη καθώς οι περισσότερες νότες είναι στακάτο (*staccato*). Στα περάσματα που οι νότες δεν είναι στακάτο προτείνεται η εφαρμογή περισσότερου βάρους και η τοποθέτηση του δοξαριού ανάμεσα στην ταστιέρα και τον καβαλάρη, δίνοντας επίσης προσοχή στην ταχύτητα ώστε να μην είναι υπερβολικά μικρή διότι το τέμπο είναι γρήγορο.

4.1.2 Άρθρωση (Articulation)

Το ζήτημα της άρθρωσης και κυρίως ο συντονισμός της χορδής (με το δοξάρι και το δάκτυλο του αριστερού που πατάει την ίδια στιγμή) στην αρχή κάθε νότας είναι μια σημαντική πτυχή για την προετοιμασία ενός ορχηστρικού αποσπάσματος. Ακόμα και σε ένα λεγκάτο πέραςμα, πρέπει απαραίτητα να υπάρχει μια σύντομη «επίθεση» ή

⁶⁷ Claudia Silva do Amaral, “Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts”, 23.

«ατάκα» (attack) που προέρχεται από το δοξάρι στη χορδή για να εξασφαλιστεί μια καλή δόνηση από την αρχή κάθε νότας. Σχετικά με αυτό, ο Guettler γράφει πως η ατάκα αρχίζει με την τοποθέτηση του δοξαριού στη χορδή εφαρμόζοντας το κατάλληλο βάρος. Στη συνέχεια, αφήνεται το δοξάρι τραβώντας τη χορδή πολύ ελαφρά προς το πλάι (όπως ακριβώς το δάχτυλο στο pizzicato) χωρίς καμία αλλαγή βάρους.⁶⁸

Όσον αφορά το στακάτο (staccato), σύμφωνα με τον Bradetich, ο στόχος του στακάτο είναι να δημιουργήσει σαφήνεια μέσω της άρθρωσης. Χρησιμοποιείται κυρίως σε ταχύτερα περάσματα, όπου μια σύντομη ατάκα δίνει ένα ορισμένο «δάγκωμα» στην αρχή της νότας η οποία δεν συνδέεται ομαλά με την επόμενη νότα.⁶⁹ Όσον αφορά το σπικάτο (spiccato), δηλαδή τις ελεγχόμενες σύντομες και γρήγορες «δοξαριές» ή «κτυπήματα» (strokes), ο Guettler αναφέρει ότι το σημείο του δοξαριού (πιο κοντά στην άκρη ή στη βάση του) όπου το σπικάτο λειτουργεί καλύτερα εξαρτάται από το τέμπο και τη δυναμική. Σε πολύ γρήγορο τέμπο το σπικάτο λειτουργεί καλύτερα στη μέση του δοξαριού. Σε πιο αργές ταχύτητες, ένα σημείο πιο κοντά στη βάση (frog) θα δώσει καλύτερα αποτελέσματα, ιδιαίτερα όταν η δυναμική είναι forte ή fortissimo.⁷⁰ Επίσης, ο Grodner γράφει πως η αναπήδηση για το spiccato δεν πρέπει ποτέ να είναι υπερβολική με το να βρίσκεται το δοξάρι πολύ ψηλά (δηλ. εκτός χορδής) ή να χρησιμοποιούνται πλατιές κινήσεις. Μια πολύ πλατιά αναπήδηση έχει ως αποτέλεσμα μια πιο «τραχιά» επαφή με τη χορδή. Η πολύ υψηλή αναπήδηση έχει ως αποτέλεσμα το λιγότερο έλεγχο τόσο της παραγωγής ήχου όσο και της μετρονομικής ακρίβειας.⁷¹

Σε ένα ορχηστρικό απόσπασμα του R. Strauss, οι απαιτούμενες ατάκες και «δοξαριές» είναι βαρύτερες απαιτώντας μια πιο «οριζόντια» άρθρωση του δοξαριού και πιο κοντά στη βάση του,⁷² όπως και το σπικάτο στη μουσική του είναι συνήθως πιο επιθετικό. Αυτό συμβαίνει επειδή το ύφος της μουσικής του είναι γενικώς πιο «βαρύ» και χρησιμοποιούνται μεγάλες δυναμικές σε γρήγορα περάσματα που περιέχουν νότες χαμηλού τονικού ύψους (π.χ. σε αντίθεση με τη μουσική και τα ορχηστρικά αποσπάσματα για κοντραμπάσο του Mozart). Η χρήση του δεξιού χεριού και του δοξαριού είναι πολύ παρόμοια με τις κινήσεις που χρησιμοποιούνται στη

⁶⁸ Knut Guettler, *A Guide to Advanced Modern Double Bass Technique* (London: Yorke Edition, 1992), 44.

⁶⁹ Jeff Bradetich, *Double Bass: The Ultimate Challenge*, 93.

⁷⁰ Knut Guettler, *A Guide to Advanced Modern Double Bass Technique*, 32.

⁷¹ Murray Grodner, *A Double Bassist's Guide to Refining Performance Practices* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 38.

⁷² Jeff Bradetich, *Double Bass: The Ultimate Challenge*, 102.

μουσική του Beethoven, αλλά έχει μια σκληρότερη ατάκα ή «δάγκωμα» στη χορδή η οποία είναι πιο ξεκάθαρα διακριτή στην απελευθέρωση.⁷³

4.1.3 Κούρδισμα (Intonation)

Το σωστό κούρδισμα (intonation) είναι ένα από τα πιο δύσκολα ζητήματα για ένα όργανο μεγάλων διαστάσεων όπως το κοντραμπάσο. Εφόσον η ταστιέρα του είναι πολύ μεγαλύτερη από αυτή του βιολιού ή του βιολοντσέλου, αντίστοιχα είναι πολύ μεγαλύτερα τα διαστήματα ημιτονίων και τόνων που το αριστερό χέρι οφείλει να θέτει. Η παραμικρή τοποθέτηση οποιουδήποτε δακτύλου ελάχιστα πιο ψηλά ή χαμηλά από το σημείο που ιδανικά θα πρέπει να «πατάει» για να ακουστεί τονικά σωστά η νότα, οδηγεί σε φάλτσο ηχητικό αποτέλεσμα.

Υπάρχουν αρκετές λανθασμένες αντιλήψεις σχετικά με την παραγωγή ήχου που μπορούν να βλάψουν τον τρόπο με τον οποίο αντιδρά ο εκτελεστής στην απόκριση του οργάνου, προκαλώντας την αίσθηση ότι βρίσκεται εκτός κουρδίσματος. Μία από αυτές είναι πως αν ο εκτελεστής νιώθει ότι είναι εκτός κουρδίσματος—σε μια ομάδα κοντραμπάσου στα πλαίσια ορχήστρας, για παράδειγμα—τότε πρέπει να παίζει πιο απαλά. Το δοξάρι, στην πραγματικότητα, έχει σημαντικό ρόλο στη διαδικασία του κουρδίσματος. Όπως εξηγεί ο Bradetich, στον πυρήνα του κουρδίσματος βρίσκεται η διαδικασία παραγωγής και βελτιστοποίησης της έμφυτης αντήχησης του οργάνου σε κάθε νότα. Βάσει αυτής της χαρακτηριστικής πτυχής του κουρδίσματος πρέπει να δίνεται έμφαση και προσοχή στο δοξάρι. Είναι ζωτικής σημασίας να γίνει αισθητή από τον μουσικό η απόκριση του οργάνου όσον αφορά το δοξάρι και να ελέγχεται ανάλογα. Αν ο τόνος που παράγεται είναι αδύναμος επειδή η διαμόρφωση της τοποθέτησης του δοξαριού, του βάρους και της ταχύτητας δεν είναι σωστή, τότε το τονικό ύψος θα είναι χαμηλό. Αν η ταχύτητα του δοξαριού είναι πολύ γρήγορη για το συνοδευτικό βάρος και την τοποθέτηση, τότε το τονικό ύψος θα είναι υψηλό.⁷⁴

4.1.4 Εναλλαγή χορδών (string crossing) και μετατοπίσεις (shifting)

Σε ένα μεγάλο όργανο κουρδισμένο σε τέταρτες, το περισσότερο μέρος της «δουλειάς» του εκτελεστή αποτελείται από διασχίσεις χορδών και μετατοπίσεις δακτύλων. Ο συνδυασμός τους, ειδικά όταν η μετατόπιση και η εναλλαγή χορδής πάνω από μια ανενεργή χορδή γίνεται ταυτόχρονα, αποτελεί πρόκληση για το κούρδισμα

⁷³ Ο. π., 94.

⁷⁴ Ο. π., 87.

(intonation) και τα λεγκάνο περάσματα. Όπως γράφει ο Bradetich, το παίξιμο διαστήματος καθαρών τέταρτων σε ένα μπάσο, το οποίο είναι κουρδισμένο σε τέταρτες, παρουσιάζει ένα ιδιαίτερα δυσάρεστο πρόβλημα.⁷⁵ Το *Ein Heldenleben* και το *Till Eulenspiegel* παρουσιάζουν αρκετές καθαρές τέταρτες, κάποιες φορές ίσως και δύο στη σειρά.

4.1.5 Διαφορετικά συστήματα κουρδίσματος του κοντραμπάσου

Όσον αφορά την μουσική της ρομαντικής εποχής και έπειτα, σε αντίθεση με τα ορχηστρικά έργα της μπαρόκ και της κλασικής εποχής, αναμένεται από τους κοντραμπασίστες να παίζουν κάθε (χαμηλή) νότα όπως είναι γραμμένη, αφού συνθέτες της όψιμης ρομαντικής περιόδου γράψανε έργα με πολύ χαμηλά τονικά ύψη για το κοντραμπάσο. Όμως η απλοποίηση στα περάσματα που περιέχουν χαμηλές νότες και η μετατροπή των νοτών σε ψηλότερη οκτάβα δεν αποτελεί πλέον λύση. Αυτό έχει οδηγήσει στη κατασκευή και τη χρήση του τετράχορδου κοντραμπάσου που είναι εξοπλισμένο με ειδικό μηχανισμό επέκτασης εγκατεστημένο στη βαθύτερη χορδή («extension», αναφέρεται και στο Κεφ. 2) ώστε να φτάνει την χαμηλή νότα Ντο¹ ή ακόμα και Σι⁰, όπως και στη χρήση του πεντάχορδου ορχηστρικού κοντραμπάσου (Ντο¹-Μι¹-Λα¹-Ρε²-Σολ² / C-E-A-d-g) το οποίο επίσης φτάνει χαμηλότερες νότες. Το πιο συνηθισμένο σενάριο διαμόρφωσης της ομάδας κοντραμπάσων στην ορχήστρα από την ρομαντική εποχή μέχρι και σήμερα είναι μικτό, δηλαδή περιέχει το κανονικό τετράχορδο κοντραμπάσο σε φυσικό κούρδισμα (Μι¹-Λα¹-Ρε²-Σολ² / E-A-d-g) όπως και τα προαναφερθέντα κοντραμπάσα (με extension και πεντάχορδα). Τα κανονικά τετράχορδα κοντραμπάσα είναι υπεύθυνα για την παροχή διαύγειας (παίζοντας πάντα στην κατάλληλη οκτάβα για την ομάδα), ενώ τα κοντραμπάσα με τον μηχανισμό επέκτασης (extension) και τα πεντάχορδα έχουν την ευθύνη να έχουν πρόσβαση σε όλες τις χαμηλές νότες όπως ακριβώς είναι γραμμένες.⁷⁶

Ο R. Strauss έγραφε στα έργα του πολλές νότες (κυρίως Ντο¹ και Μι¹) κάτω από την Μι¹, η οποία είναι η χαμηλότερη νότα που φτάνει το τετράχορδο ορχηστρικό κοντραμπάσο. Πολλά κοντραμπάσα που κατασκευάζονται στην Αμερική είναι προσαρμοσμένα με τον μηχανισμό επέκτασης (extension), αλλά σε άλλες χώρες τα περισσότερα κοντραμπάσα δεν είναι εξοπλισμένα με τέτοιου είδους παρελκόμενα,

⁷⁵ Ο. π., 59.

⁷⁶ Wen-Ling Shih, “Simplification and Octavation in Double Bass Performance: An Overview of Historical and Contemporary Practices”, 33.

αναγκάζοντας έτσι τους εκτελεστές (κυρίως στα πλαίσια ακρόασης, αφού ο υποψήφιος προσέρχεται συνήθως με όργανο σε σόλο κούρδισμα, βλ. υποεν. 2.1) να μετατρέπουν και να παίζουν τις χαμηλές νότες των ορχηστρικών αποσπασμάτων μία οκτάβα ψηλότερα.⁷⁷

4.1.6 Επιλογές δακτύλων (fingerings)

Οι διάφορες αντιλήψεις που αφορούν στη χρήση των δακτύλων και είναι τόσο διαφορετικές όσο και οι ίδιοι οι ερμηνευτές μεταξύ τους, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της εκτέλεσης στα έγχορδα όργανα. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις δεν είναι μόνο αποτέλεσμα συστηματικής εξάσκησης, αλλά και αποτέλεσμα τεχνικής διερεύνησης για την εξεύρεση ενός μέσου έκφρασης της προσωπικής φωνής του κάθε ερμηνευτή. Παρά τις οργανικές και καλλιτεχνικές διαφορές, η εκτέλεση στα έγχορδα διέπεται από ένα βασικό σύνολο αρχών και αντιλήψεων σχετικά με τη δακτυλοθεσία. Στο κοντραμπάσο, οι δυσκολίες στην εκτέλεση μεγεθύνονται ιδιαίτερα λόγω του μεγέθους και του μήκους των χορδών (και της ταστιέρας) του οργάνου.

Σύμφωνα με τον Bradetich, για να καταλήξει ο ερμηνευτής στην επιλογή δακτύλων για ένα κομμάτι θα πρέπει πρώτα να περάσει από δύο στάδια ανάλυσης:

Πρώτον, πρέπει να καθοριστεί η χρονική περίοδος και το ύφος της μουσικής, καθώς και να προσδιοριστούν τα εγγενή χαρακτηριστικά της μουσικής. Π.χ. μπαρόκ, κλασική, ρομαντική, με τα χαρακτηριστικά: λυρική, ευκρινής, ρέουσα, δεξιοτεχνική κ.ά. Δεύτερον, αφού γίνουν κατανοητές οι βασικές ιδέες της μουσικής, τότε είναι σημαντικό να καθοριστούν τα δοξάρια που θα χρησιμοποιηθούν για να παραχθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το ύφος, ο χαρακτήρας και ο ήχος της μουσικής. Π.χ. λεγκάτο παίξιμο, ξεχωριστά, πάνω στη χορδή, εκτός χορδής κ.ά. Η επιλογή δακτύλων θα πρέπει να βασίζεται και τελικά να εξαρτάται από τα κριτήρια που αναφέρθηκαν παραπάνω. Κάθε μία από τις αποφάσεις που λαμβάνονται με βάση τη μουσική και σχετικά με τα δοξάρια έχουν άμεση σχέση με το ποια δάκτυλα θα λειτουργήσουν καλύτερα σε ένα συγκεκριμένο πέρασμα. Μόλις εξεταστούν οι επιλογές, τότε μπορούν να καθοριστούν και να εφαρμοστούν λογικά και αποτελεσματικά δάκτυλα.⁷⁸

⁷⁷ Claudia Silva do Amaral, “Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts”, 105.

⁷⁸ Jeff Bradetich, *Double Bass: The Ultimate Challenge*, 54.

Το πρώτο πράγμα που σκέφτεται ο ερμηνευτής είναι να επιλέξει δάκτυλα τα οποία θα τον εξυπηρετούν και θα είναι πιο «εύκολα» για τον ίδιο. Όμως αυτό δεν σημαίνει πως αυτή η επιλογή θα εξυπηρετεί και την ίδια την μουσική, καθώς το κάθε δάκτυλο έχει διαφορετικό αντίκτυπο στις μετατοπίσεις (shifting) και στην παραγωγή ήχου, συνεπώς μια «δύσκολη» επιλογή ίσως ωφελήσει το επιδιωκόμενο ύφος. Ωστόσο, σε τελική ανάλυση εξαρτάται από τον ίδιο τον ερμηνευτή εφόσον ο καθένας έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά και διαφορετικές δυνατότητες, αλλά δεν πρέπει να υπάρχει η επανάπαυση του «εύκολου» τρόπου ούτε η μανιακή επιδίωξη του «δύσκολου» τρόπου. Επομένως, για μια επιτυχημένη ερμηνεία σε ακρόαση, είναι υψίστης σημασίας για τον υποψήφιο κοντραμπασίστα να κατανοήσει τόσο τεχνικά όσο και διανοητικά τις βασικές έννοιες των δακτύλων που είναι απαραίτητες για να ερμηνεύσει πληρέστερα, όπως και να επεκτείνει την (θεωρητική και πρακτική) γνώση του σχετικά με την εργογραφία και το ορχηστρικό ρεπερτόριο του κοντραμπάσου.

Συγκεκριμένα για την μουσική του R. Strauss, η κρίσιμη αντίληψη που πρέπει να έχει ένας κοντραμπασίστας για την εκτέλεση έργων του, είναι να καταλάβει ότι οι «αμέτρητες» νότες σε ορισμένα περάσματα του κάθε έργου βρίσκονται εκεί κυρίως για να εξυπηρετήσουν ένα εφέ και όχι απαραίτητα επειδή πρέπει να ακουστεί ξεκάθαρα η κάθε νότα μέσα στο σύνολο της μουσικής. Αντί να καταβάλλεται μεγάλη προσπάθεια λοιπόν για να παιχτεί η κάθε νότα με ευκρίνεια (χωρίς όμως να απλοποιούνται περάσματα και να μετατρέπονται σε ψηλότερες οκτάβες οι χαμηλές νότες), θα πρέπει ο κύριος στόχος να είναι η δημιουργία του μουσικού εφέ στο σύνολο της ορχήστρας, καθώς αυτό σκόπευε να προβάλλει μέσω της μουσικής του ο συνθέτης.⁷⁹

4.2 Εκδοχές του ορχηστρικού αποσπάσματος *Ein Heldenleben*

Ακολουθεί η παρουσίαση των εκδοχών του ορχηστρικού αποσπάσματος *Ein Heldenleben* που εντοπίστηκαν κατά την έρευνα της παρούσας εργασίας. Οι πρώτες τέσσερις εκδοχές που παρουσιάζονται από άρθρο του Harold Robinson που εντοπίστηκε στο περιοδικό *International Society of Bassists* (βλ. υποεν. 1.4) και η κάθε εκδοχή περιλαμβάνει τα πρώτα 13 από τα 21 μέτρα του αποσπάσματος που αναλύονται συνολικά στην παρούσα εργασία. Τα μέτρα που αναγράφονται και αναφέρονται παρακάτω εξυπηρετούν την ανάγνωση του ορχηστρικού αποσπάσματος και δεν αντανακλούν ομοιότητα με τα μέτρα της ολοκληρωμένης παρτιτούρας (full score).

⁷⁹ Wen-Ling Shih, “Simplification and Octavation in Double Bass Performance: An Overview of Historical and Contemporary Practices”, 38.

Έπειτα παρουσιάζεται η εκδοχή από άρθρο του Alex Hanna που εντοπίστηκε στο περιοδικό *Bass World* και τέλος οι εκδοχές από τις εκδόσεις με ορχηστρικά αποσπάσματα των Eduard Madensky και Oscar G. Zimmerman (βλ. υποεν. 1.2).

Musical score for Harold Robinson's *Ein Heldenleben* (first 13 measures). The score is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a complex rhythmic pattern with slurs, accents, and dynamic markings like *ff* and *Sim.* Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord diagrams for EADG and ADG are provided. The name **Harold Robinson** is printed in a bold, italicized font.

Εικόνα 5: 1η εκδοχή του *Ein Heldenleben* (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Harold Robinson, συγγραφέας του άρθρου «Different Strokes» (*International Society of Bassists*) και κοντραμπασίστας.⁸⁰

⁸⁰ Harold Robinson, “Different Strokes” *International Society of Bassists* 11, no. 3 (Spring 1985): 22.

Henry Loew

Εικόνα 6: 2η εκδοχή του *Ein Heldenleben* (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Henry Loew, κοντραμπασίστας (που παρουσιάζει την εκδοχή του στο άρθρο του Harold Robinson).⁸¹

⁸¹ Ο. π., 23.

Musical score for Klaus Stoll's *Ein Heldenleben* (3rd edition), measures 9-13. The score is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/2 time signature. It features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *sfz* and *sf*. The score is divided into two systems, with measure 10 starting in the second system. A small fragment of the next system is shown at the bottom left.

Klaus Stoll

Εικόνα 7: 3η εκδοχή του *Ein Heldenleben* (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Klaus Stoll, κοντραμπασίστας (που παρουσιάζει την εκδοχή του στο άρθρο του Harold Robinson).⁸²

⁸² Ο. π., 24.

9 *ff* 4 11 0 2 3 4 2 1 0 2 2 1 4 1 2 2 2 1 4 3 4
 G D G D A D G D A D G D

10 *fff* 4 2 2 2 1 4 3 4 1 4 1 4 2 1 1 2 1 2 3 + 3 2 1 + 4 2 1 4 1
 A D G D G

geteilt
 4 2 4

Tom Martin

Εικόνα 8: 4η εκδοχή του *Ein Heldenleben* (πρώτα 13 μέτρα του αποσπάσματος), Tom Martin, κοντραμπασίστας (που παρουσιάζει την εκδοχή του στο άρθρο του Harold Robinson).⁸³

⁸³ Ο. π., 24.

Musical score for bass guitar, 5th edition of *Ein Heldenleben* by Alex Hanna. The score is in 3/4 time and features complex fingering and dynamics. It includes measures 7 and 12, with a "geteilt" (divided) section. Dynamics range from *ff* to *fff*.

Εικόνα 9: 5η εκδοχή του *Ein Heldenleben*, Alex Hanna συγγραφέας του άρθρου «Different Strokes» (*Bass World*) και κοντραμπασίστας.⁸⁴

Musical score for bass guitar, 5th edition (syn.), Alex Hanna. The score is in 4/4 time and features complex fingering and dynamics. It includes measure 5, with a dynamic of *ff*.

Εικόνα 10: 5η εκδοχή (συν.), Alex Hanna.⁸⁵

⁸⁴ Alex Hanna, "Different Strokes" *Bass World* 37, no.3 (2014): 7.

⁸⁵ Ο. π., 10.



Εικόνα 11: 6η εκδοχή του *Ein Heldenleben*, Eduard Madensky, εκδότης και επιμελητής.⁸⁶



Εικόνα 12: 6η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.⁸⁷

⁸⁶ Richard Strauss, *Orchesterstudien aus den symphonischen Werken für Kontrabass*, edited by Eduard Madensky, Leipzig: Peters, 1910, 20.

⁸⁷ Ο. π., 24.

Εικόνα 13: 7η εκδοχή του *Ein Heldenleben*, Oscar G. Zimmerman, εκδότης και επιμελητής.⁸⁸

Εικόνα 14: 7η (συν.), Oscar G. Zimmerman.⁸⁹

⁸⁸ Richard Strauss, *The Complete Double Bass Parts, Strauss Tone Poems*, edited and published by Oscar G. Zimmerman, Rochester, NY, 1972, 38-48.

⁸⁹ Ο. π., 38-48.

4.2.1 Ανάλυση των εκδοχών (*Ein Heldenleben*)

Η 1^η εκδοχή (εικ.2) του Harold Robinson δείχνει να διατηρείται η ίδια θέση στην ανάβαση της καθαρής τέταρτης στο 1^ο μέτρο από το Σι₁¹ στο Μι₁² με το 2^ο δάκτυλο. Στο 3^ο μέτρο αρχίζει το Λα₁¹ με ανοικτή χορδή (0 δάκτυλο, χορδή 'Α') η οποία είναι ασφαλής επιλογή, συνεχίζοντας με την τακτική διατήρησης της ίδιας θέσης στην ανάβαση της καθαρής τέταρτης (από το Ντο² στο Φα²). Στο 5^ο μέτρο ξεκινάει το Ντο² από την 'Ε' χορδή, συνεχίζοντας με την τακτική διατήρησης της ίδιας θέσης (από το Μι₁² στο Λα₁²). Στο 6^ο μέτρο καταλήγει στο Σι₁² με 1^ο δάκτυλο στην 'Α' χορδή, προερχόμενο από το Ντο⁴ (5^ο μέτρο) στην 'g' χορδή, διατηρώντας έτσι την ίδια θέση. Αυτή η επιλογή από την μια πλευρά μπορεί να θεωρηθεί ασφαλής καθώς διατηρείται η θέση, αλλά έχει κινδύνους όσον αφορά στην ποιότητα του ήχου καθώς ανάμεσα στην 'g' και 'Α' χορδή βρίσκεται η 'd' και είναι δύσκολη η εναλλαγή αυτή (sting crossing) στο δοξάρι. Στον τρίτο παλμό του 10^{ου} μέτρου, είναι αξιόλογη η επιλογή αλλαγής δακτύλου στο Σολ³ από 3^ο δάκτυλο σε αντίχειρα, καθώς εξυπηρετεί το καθοδικό πέρασμα νοτών που ακολουθεί στο 11^ο μέτρο. Η επιλογή στο 11^ο μέτρο με 1^ο δάκτυλο από το Λα₁³ στο Σολ³ διατηρώντας το ίδιο δάκτυλο είναι κάπως παράδοξη, επειδή θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί πάλι ο αντίχειρας, ή ακόμα και αν έγινε η επιλογή αυτή για εκφραστικούς λόγους (βιμπράτο) τότε θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί το 2^ο ή το 3^ο δάκτυλο.

Η 2^η εκδοχή (εικ. 3) του Henry Loew διαφέρει αρκετά από την 1^η σχετικά με τις θέσεις που χρησιμοποιούνται. Εδώ δεν αναφέρονται τα δάκτυλα στις πρώτες τρεις νότες (τέσσερις, το Σολ εμφανίζεται δύο φορές αλλά έχει σύζευξη). Στη συνέχεια παρατηρείται πως χρησιμοποιεί ανοικτή χορδή (0 δάκτυλο, 'g') στο Σολ², αμέσως μετά 1^ο δάκτυλο στο Σι₁² αλλά στην 'd' χορδή, αμέσως μετά 3^ο δάκτυλο στο Σολ³ στην 'g' χορδή και καταλήγει στην αρχή του 2^{ου} μέτρου με 1^ο δάκτυλο στο Σι₁² στη 'd' χορδή. Αυτή η εναλλαγή χορδών ανά συνεχόμενες νότες σε γρήγορο τέμπο θεωρείται συνήθως προβληματική τεχνική όσον αφορά στην ποιότητα του ήχου που παράγεται και ιδιαίτερα δύσκολη στον έλεγχο του δοξαριού, όχι όμως τελείως απίθανο να επιτευχθεί. Στο 3^ο μέτρο χρησιμοποιείται το 4^ο δάκτυλο για τρεις συνεχόμενες νότες (Ντο², Φα² και Λα₁²), κάτι που είναι αρκετά παράδοξο καθώς είναι ξεκάθαρα εφικτή και η επιλογή άλλων δακτύλων. Γενικώς παρατηρείται πως στο 4^ο, 6^ο και 8^ο μέτρο οι νότες καταλήγουν στην 'g' χορδή και στα ανοδικά περάσματα που προηγούνται

χρησιμοποιούνται δάκτυλα για να παιχτούν κυρίως στην ίδια χορδή και όχι στην ίδια θέση.

Στην 3^η εκδοχή (εικ. 4) του Klauss Stoll χρησιμοποιείται κυρίως η τακτική της ίδιας θέσης όπως στην 1^η εκδοχή αλλά με διαφορετικές επιλογές δακτύλων. Σε αντίθεση με την 1^η εκδοχή που αρχίζουν τα ανοδικά περάσματα στο 3^ο, 5^ο και 7^ο μέτρο από την 'Ε' χορδή, στην 3^η εκδοχή αρχίζουν από την 'Α' χορδή ισορροπώντας έτσι ανάμεσα στην διατήρηση της ίδιας θέσης και στην διατήρηση του παιξίματος στην ίδια χορδή.

Η 4^η εκδοχή (εικ. 5) του Tom Martin όσον αφορά στη εναλλαγή χορδών στο 1^ο μέτρο είναι όμοια με εκείνη της 2^η εκδοχής, χρησιμοποιώντας όμως κάποια διαφορετικά δάκτυλα. Είναι η μόνη εκδοχή σε σχέση με τις προηγούμενες που στο 6^ο μέτρο καταλήγει στο Σι² με 4^ο δάκτυλο στη 'd' χορδή.

Η 5^η εκδοχή (εικ. 6 και 7) του Alex Hanna είναι η πιο λεπτομερώς γραμμένη ανάμεσα σε όλες τις εκδοχές που παρουσιάζονται. Χαρακτηριστικό αυτής της εκδοχής είναι πως στο 3^ο μέτρο στην τελευταία νότα Λα³ χρησιμοποιείται το 1^ο δάκτυλο με αρμονικό ώστε να διατηρηθεί η θέση σε ολόκληρο το μέτρο μέχρι και το Ρε³ στο επόμενο μέτρο (4^ο), ελαχιστοποιώντας με αυτόν τον τρόπο τις πολλές μετατοπίσεις (shiftings). Στο πέμπτο μέτρο χρησιμοποιείται ο αντίχειρας στο Μι³ στην 'd' χορδή ώστε να βρίσκεται στην ίδια θέση με την επόμενη νότα Ντο⁴ με 3^ο δάκτυλο στη 'g' χορδή. Στη συνέχεια αυτής της εκδοχής (εικ. 7) στο 3^ο μέτρο (16^ο συνολικού αποσπάματος) χρησιμοποιείται στο Φα³ ο αντίχειρας αντί στο Σολ³ που χρησιμοποιείται συνήθως, ίσως για να βοηθήσει στη διατήρηση της θέσης. Στο 4^ο μέτρο (17^ο συνολικού αποσπάματος) καταλήγει στο Σολ² με 1^ο δάκτυλο ενώ θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η ανοικτή χορδή ('g'). Αυτό επιλέχθηκε ίσως για εκφραστικούς λόγους (βιμπράτο) καθώς είναι μια νότα μεγαλύτερης διάρκειας και αποτελεί κατάληξη μιας φράσης. Ωστόσο, στα πλαίσια μιας ορχήστρας θα ήταν προτιμότερη η επιλογή της ανοιχτής χορδής καθώς δεν θα υπήρχε ο κίνδυνος διαφορετικού κουρδίσματος (intonation) ανάμεσα στα μέλη της ομάδας κοντραμπάσου.

Στην 6^η εκδοχή (εικ. 8 και 9) του Eduard Madensky δεν αναγράφονται πολλά στοιχεία σχετικά με την επιλογή δακτύλων. Επίσης, είναι η μόνη εκδοχή που δεν αναγράφονται τα δοξάρια. Χαρακτηριστικό είναι πως στο 6^ο και 8^ο μέτρο (Σι² και Φα³

αντίστοιχα) χρησιμοποιεί 4^ο δάκτυλο αναγκάζοντας σε μετατόπιση και όχι στη χρήση ίδιας θέσης, ίσως για να διατηρηθεί η ομοιογένεια του ήχου χρησιμοποιώντας την ίδια χορδή. Στη συνέχεια αυτής της εκδοχής (εικ. 9) στο 3^ο μέτρο (16^ο συνολικού αποσπάσματος) χρησιμοποιείται ο αντίχειρας στο Σολ³, σε αντίθεση με την 5^η εκδοχή που χρησιμοποιείται στο Φα³ όπως προαναφέρθηκε.

Στην 7^η εκδοχή (εικ. 10 και 11) του Oscar G. Zimmerman παραλείπονται μερικά σημεία όσον αφορά στην επιλογή δακτύλων. Αυτή και η 4^η εκδοχή είναι οι μόνες που στην αρχή του 2^{ου} μέτρου στο Ντο³ χρησιμοποιείται το 4^ο δάκτυλο ώστε να διατηρηθεί η ίδια θέση σε ολόκληρο το μέτρο. Στη συνέχεια αυτής της εκδοχής (εικ. 11) στο 2^ο μέτρο (15^ο του συνολικού αποσπάσματος) στο Ντο³ χρησιμοποιείται επίσης το 4^ο δάκτυλο, σε αντίθεση με την 5^η εκδοχή στην οποία χρησιμοποιείται το 1^ο δάκτυλο για να διατηρηθεί η θέση σε σχέση με την προηγούμενη (Σολ³) και όχι την επόμενη νότα (Μι³).

Όσον αφορά στην επιλογή δοξαριών ανάμεσα στις εκδοχές, είναι πανομοιότυπες η 1^η, 2^η, 4^η, 5^η και 6^η, σε αντίθεση με την 3^η και 7^η οι οποίες χρησιμοποιούν διαφορετικές επιλογές στα μέτρα 9 και 10 (αλλά τις ίδιες μεταξύ τους).

4.2.2 Συμπεράσματα

Οι τεχνικές δυσκολίες που παρουσιάζονται στο ορχηστρικό απόσπασμα *Ein Heldenleben* είναι κυρίως η εναλλαγή χορδών με λεγκάτο παίξιμο στο δεξί χέρι (καθώς αναγράφονται συζεύξεις στα ανοδικά περάσματα) και οι μετατοπίσεις μεγάλων αποστάσεων στο αριστερό χέρι. Οι δυσκολίες αυτές επιτείνονται από το γρήγορο τέμπο του κομματιού, το οποίο κυμαίνεται κατά μέσο όρο ανάμεσα στους 117 με 120 παλμούς (τέταρτα) ανά λεπτό.⁹⁰ Μία άλλη δυσκολία η οποία παρουσιάζεται στο κοντραμπάσο λόγω της τονικότητας που επέλεξε ο Strauss να συνθέσει το κομμάτι, είναι ότι οι επιλογές για τη χρήση ανοιχτής χορδής είναι πολύ περιορισμένες και αυτό δυσκολεύει τον χειρισμό του σωστού κουρδίσματος (intonation). Στις προαναφερόμενες δυσκολίες προστίθεται το ότι η δυναμική καθ' όλη τη διάρκεια του αποσπάσματος είναι φορτίσιμο (*ff*) και φτάνει μέχρι φορτισίσιμο (*fff*), συνεπώς χρειάζεται αντοχή και δύναμη τόσο στο δεξί όσο και στο αριστερό χέρι για να παραχθεί σταθερός και ισχυρός ήχος.

⁹⁰ Jeff Larson, "How Fast Does It Go?." *International Society of Bassists* 20, no. 1 (Winter 1995): 28.

Λαμβάνοντας υπόψιν το ύφος της μουσικής, τις τεχνικές δυσκολίες που παρουσιάζονται στο απόσπασμα καθώς και τις επιλογές δακτύλων και δοξαριών των εκδοχών που αναλύονται στην υποενότητα 3.2.1, παρακάτω παρατίθεται η εκδοχή του γράφοντα:

Ein Heldenleben

♩ = 117 - 120 Lebhaft bewegt

8 *ff* E A D G D A E A D G

5 E A D G D E A D G D *fff* A D G

10 *geteilt*

14 *ff* A E A D G D G D G D

19 G

Εικόνα 15: Ορχηστρικό απόσπασμα *Ein Heldenleben*, εκδοχή του γράφοντα.

Οι επιλογές δακτύλων παρουσιάζουν ομοιότητες κυρίως με την 1^η και 5^η εκδοχή και δευτερευόντως με την 6^η και 7^η. Οι επιλογές στα δοξάρια είναι ίδιες με αυτές της 3^{ης} και 7^{ης} εκδοχής. Το χαρακτηριστικό αυτής της εκδοχής είναι η χρήση αρμονικού με αντίχειρα στο Ρε³ του 18^{ου} μέτρου, ώστε να διατηρηθεί η θέση με την επόμενη νότα (Ντο⁴ με 3^ο δάκτυλο) στο επόμενο μέτρο. Αυτό ίσως αποτρέπει την χρήση του βιμπράτο στη νότα, αλλά διευκολύνει τη διαχείριση του κουρδίσματος (intonation). Χρησιμοποιείται στο 3^ο μέτρο ο αρμονικός με 1^ο δάκτυλο στο Λα^{ξ3} και στο 7^ο μέτρο ο αντίχειρας στο Μι^{β3}, όπως προτείνει η 5^η εκδοχή. Στο 11^ο μέτρο στο Σολ³ χρησιμοποιείται το 3^ο δάκτυλο ώστε να υπάρχει η επιλογή του βιμπράτο καθώς και η διευκόλυνση στη διατήρηση των θέσεων στις ακόλουθες νότες του μέτρου.

4.3 Εκδοχές του ορχηστρικού αποσπάσματος *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*

Ακολουθεί η παρουσίαση δύο εκδοχών του ορχηστρικού αποσπάσματος *Till Eulenspiegel*, η 1^η από την έκδοση του Eduard Madensky και η 2^η από την έκδοση του Oscar G. Zimmerman.

Σημειώνεται πως προστέθηκαν από τον γράφοντα οι αριθμοί των μέτρων στις εκδοχές που παρουσιάζονται στην υποενότητα 3.3 για τη διευκόλυνση του αναγνώστη. Τα μέτρα αυτά εξυπηρετούν την ανάγνωση του ορχηστρικού αποσπάσματος και δεν αντιστοιχούν στα μέτρα της ολοκληρωμένης παρτιτούρας (full score).



Εικόνα 16: 1η εκδοχή του *Till Eulenspiegel*, Eduard Madensky.⁹¹



Εικόνα 17: 1η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.⁹²



Εικόνα 18: 1η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.⁹³

⁹¹ Richard Strauss, *Orchesterstudien aus den symphonischen Werken für Kontrabass*, edited by Eduard Madensky, 12-13.

⁹² Ο. π., 12.

⁹³ Ο. π., 12.



Εικόνα 19: 1η εκδοχή (συν.), Eduard Madensky.⁹⁴



Εικόνα 20: 2η εκδοχή του *Till Eulenspiegel*, Oscar G. Zimmerman.⁹⁵



Εικόνα 21: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.⁹⁶



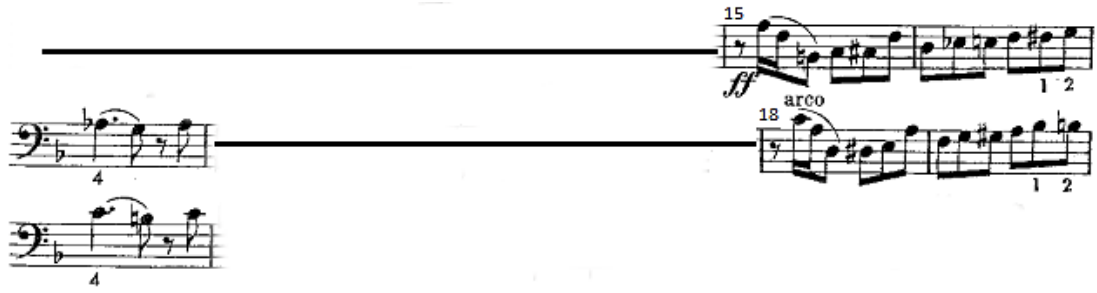
Εικόνα 22: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.⁹⁷

⁹⁴ Ο. π., 13.

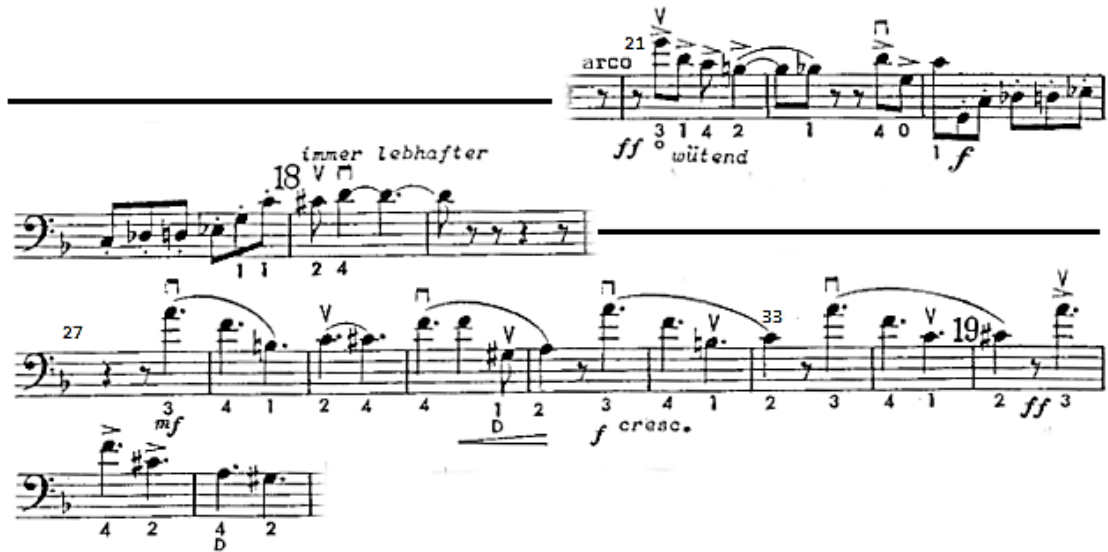
⁹⁵ Richard Strauss, *The Complete Double Bass Parts, Strauss Tone Poems*, edited and published by Oscar G. Zimmerman, 17.

⁹⁶ Ο. π., 17.

⁹⁷ Ο. π., 17.



Εικόνα 23: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.⁹⁸



Εικόνα 24: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.⁹⁹



Εικόνα 25: 2η εκδοχή (συν.), Oscar G. Zimmerman.¹⁰⁰

⁹⁸ Ο. π., 17.

⁹⁹ Ο. π., 18.

¹⁰⁰ Ο. π., 19.

4.3.1 Ανάλυση των εκδοχών (*Till Eulenspiegel*)

Παρατηρείται πως και στις δύο εκδοχές (1^η εκδ.: εικ. 13, 14, 15 και 16, 2^η εκδ.: εικ. 17, 18, 19, 20, 21 και 22) οι επιλογές δακτύλων είναι πανομοιότυπες (σχετικά με όσες πληροφορίες αναγράφονται στην κάθε μία) και η μόνη διαφορά βρίσκεται στο 21^ο μέτρο (εικ. 15 και 21 αντίστοιχα). Η 1^η εκδοχή χρησιμοποιεί 4^ο δάκτυλο στο Ρε³, 1^ο στο Ντο³ και 4^ο στο Σι², ενώ η 2^η εκδοχή χρησιμοποιεί 1^ο δάκτυλο στο Ρε³, 4^ο στο Ντο³ και 2^ο στο Σι². Ίσως η επιλογή της 2^{ης} εκδοχής είναι προτιμότερη επειδή μειώνει τις μετατοπίσεις (από τρεις σε δύο) διατηρώντας την θέση (από το Ντο³ στο 21^ο μέτρο μέχρι το Σι² στο 22^ο μέτρο). Επίσης η επιλογή 2^{ου} δακτύλου στο Σι² (2^η εκδοχή) είναι προτιμότερη καθώς η δυναμική είναι φορτίσιμο (*ff*) και το 2^ο δάκτυλο (αντί για 4^ο της 1^{ης} εκδοχής) είναι φυσικά πιο δυνατό και εξυπηρετεί καλύτερα την παραγωγή ήχου και ισχυρού βιμπράτο. Όσον αφορά στην επιλογή δοξαριών, στην 1^η εκδοχή δεν αναγράφονται πληροφορίες. Το χαρακτηριστικό της 2^{ης} εκδοχής βρίσκεται στο 7^ο μέτρο (εικ. 19) όπου χρησιμοποιείται δύο συνεχόμενες φορές πουσέ (*up bow*) στο Λα² και στο Σολ² ώστε να καταλήξει με τιρέ (*down bow*) στο Φα² στο 8^ο μέτρο.

4.3.2 Συμπεράσματα

Το ορχηστρικό απόσπασμα *Till Eulenspiegel* απαιτεί ένα πιο «ελαφρύ» παίξιμο σε σχέση με το *Ein Heldenleben*, γιατί περιέχει πολλές στακάτο νότες και οι δυναμικές είναι γενικώς πιο χαμηλές. Ωστόσο περιέχει και λεγκάτο περάσματα (π.χ. μέτρα 27-35) που χρειάζονται πιο ομαλή κίνηση του δοξαριού καθώς και πολλά *crescendi* (πληθυντικός του «κρεσέντο») ή και ξαφνικές αλλαγές δυναμικής που χρειάζονται προσοχή. Δευτερευόντως παρουσιάζονται δυσκολίες σχετικά με τις ιδιαίτερες ρυθμικές αξίες και το κούρδισμα (*intonation*) στα χρωματικά περάσματα (π.χ. μέτρα 16-17 και 19-20). Συνεπώς τα κύρια ζητήματα αυτού του αποσπάσματος είναι η άρθρωση για να εξυπηρετηθεί το ύφος της μουσικής και η διαχείριση του δοξαριού για την σωστή απόδοση των δυναμικών. Το προτεινόμενο τέμπο είναι 108-112 παλμοί (παρεστιγμένα τέταρτα) ανά λεπτό. Οι ενδείξεις που αναγράφονται στα Γερμανικά είναι «*Sehr lebhaft*» (αρχή του αποσπάσματος, αναφέρεται στην υποενότητα 2.3 σελ. 22) που σημαίνει «πολύ ζωνηρά», «*wütend*» (21^ο μέτρο) που σημαίνει «οργισμένος» ή «θυμωμένος», «*immer lebhafter*» (25^ο μέτρο) που σημαίνει «όλο και πιο ζωνηρά», «*geteilt*» που σημαίνει «διαιρεμένος» (υποδηλώνοντας ότι χωρίζεται το μέρος του κοντραμπάσου σε δύο φωνές).

Λαμβάνοντας υπόψη το ύφος της μουσικής, τις τεχνικές δυσκολίες που παρουσιάζονται στο απόσπασμα καθώς και τις επιλογές δακτύλων και δοξαριών των εκδοχών που αναλύονται στην υποενότητα 3.3.1, παρακάτω παρατίθεται η εκδοχή του γράφοντα (σημειώνεται πως στα μέτρα 38 - 44 υπάρχει διαχωρισμός (divisi) των φωνών. Στην παρακάτω εκδοχή αναγράφεται μόνο η πάνω φωνή η οποία συνήθως ζητείται στις ακροάσεις):

Till Eulenspiegel's lustige Streiche

Sehr lebhaft $\text{♩} = 108 - 112$

6 *mf* *ff* *dim.* *p* *ff* *ff* *wütend* *immer lebhafter* *mf* *f cresc.* *ff* *mf* *geteilt* *mf*

12 18 23 29 36 42

Εικόνα 26: Ορχηστρικό απόσπασμα *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*, εκδοχή του γράφοντα.

Η κύρια διαφορά της εκδοχής του γράφοντα όσον αφορά στην επιλογή δακτύλων σε σχέση με την 1^η και 2^η εκδοχή, βρίσκεται στο 21^ο μέτρο που αναλύθηκε προηγουμένως (υποεν. 3.2.1). Επιλέχθηκε η χρήση του 3^{ου} δακτύλου στο Ρε³ με αρμονικό ώστε να ακολουθήσει μετατόπιση στη ‘d’ χορδή στο Ντο³ με 4^ο δάκτυλο και να διατηρηθεί η θέση. Όσον αφορά στην επιλογή δοξαριών, στο 7^ο μέτρο (που αναλύθηκε προηγουμένως στην υποεν. 3.2.1) χρησιμοποιείται στην πρώτη νότα του μέτρου (Σολ¹) τιρέ και αμέσως μετά (Σι²) πουσέ ώστε να καταλήξει με τιρέ στην αρχή του 8^{ου} μέτρου (Φα²). Στο 27^ο μέτρο χρησιμοποιείται πουσέ, όπως και στο 41^ο μέτρο στο Μι² επίσης πουσέ σε αντίθεση με την 2^η εκδοχή.

4.4 Παρουσίαση και βιντεοσκόπηση ορχηστρικών αποσπασμάτων

Στην κατακλείδα της εξεταστικής διαδικασίας της παρούσας εργασίας που έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας (κτήριο ΚΖ, αίθουσα 414) στις 17 Φεβρουαρίου 2023, παρουσιάστηκαν και ερμηνεύτηκαν από τον γράφοντα οι τελικές προτεινόμενες εκδοχές των ορχηστρικών αποσπασμάτων *Ein Heldenleben* (υποεν. 4.2.2: εικ. 15) και *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (υποεν. 4.3.2: εικ. 26). Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε βιντεοσκόπηση της εκτέλεσης των ίδιων αποσπασμάτων από τον γράφοντα σε δύο διαφορετικά αρχεία μορφής mp4, τα οποία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της εργασίας.

4.5 Περαιτέρω έρευνα

Όπως έχει προαναφερθεί, ο κάθε ερμηνευτής έχει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και προσαρμόζει ανάλογα τις εκτελεστικές του ικανότητες. Είναι σημαντικό όμως να έχει μία (όσο το δυνατόν γίνεται) ολοκληρωμένη άποψη και μία επαρκή εμπειριστατωμένη γνώση όσον αφορά στην μουσική που πρόκειται να ερμηνεύσει. Στην παρούσα εργασία έγινε η προσπάθεια μέσω της έρευνας και της ανάλυσης να παρασχεθούν ορισμένες πρακτικές επιλογές αλλά κι εκείνες οι πληροφορίες που αφορούν στο θεωρητικό μέρος των δεδομένων οι οποίες κρίθηκαν σημαντικές, εστιάζοντας στην επιτυχημένη εκτέλεση των ορχηστρικών αποσπασμάτων *Ein Heldenleben* και *Till Eulenspiegel's lustige Streiche* στα πλαίσια μιας ακρόασης. Οι προτάσεις και οι πληροφορίες που παρέχει η παρούσα εργασία μπορούν να εξυπηρετήσουν οποιονδήποτε ανάλογα, είτε στην ερμηνεία είτε στο απλό αναγνωστικό ενδιαφέρον, αφήνοντας ανοιχτό το περιθώριο περαιτέρω έρευνας.

Τα στοιχεία που ανακύπτουν κατά τη διάρκεια της έρευνας είναι πάρα πολλά καθώς το πεδίο αναζήτησης πλέον είναι πραγματικά ογκώδες και ο καθένας εκλαμβάνει τον πλούτο απόψεων και πληροφοριών διαφορετικά. Σαφώς υπάρχουν πολλά ακόμα στοιχεία για τον R. Strauss που θα εξυπηρετούσαν ανάλογα τον καθένα όσον αφορά στην εκτέλεση των ορχηστρικών αποσπασμάτων *Ein Heldenleben* και *Till Eulenspiegel*. Θεωρείται πολύ χρήσιμη και βοηθητική η άποψη από καταξιωμένους κοντραμπασίστες σχετική με τις επιλογές δακτύλων και δοξαριών στα αποσπάσματα συνδυάζοντας τη θεωρία (ύφος της μουσικής του συνθέτη, της εποχής κλπ.) με την πράξη και κυρίως με το πώς να χρησιμοποιηθούν οι πληροφορίες αυτές στα πλαίσια μιας ακρόασης. Συνεπώς, ενθαρρύνεται και προτείνεται η περαιτέρω έρευνα που αφορά στα ορχηστρικά αποσπάσματα *Ein Heldenleben* και *Till Eulenspiegel* του R. Strauss, όπως και η έρευνα άλλων ορχηστρικών αποσπασμάτων του συνθέτη (π.χ. *Don Juan*, *Also sprach Zarathustra* κλπ.) ή ακόμα και άλλων συνθετών καταγράφοντας και ενσωματώνοντας τις ανάλογες πληροφορίες και επιλογές (δακτύλων και δοξαριών), ιδανικά ακολουθώντας την δομή που επιχείρησε να διατηρήσει η παρούσα εργασία (θεωρητικά και ιστορικά στοιχεία, ανάλυση τεχνικών ζητημάτων, καταγραφή επιλογών). Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η επιλογή διεξοδικότερης συγκριτικής μελέτης ορχηστρικών αποσπασμάτων η οποία δυνητικά θα ωφελήσει κοντραμπασίστες που επιθυμούν να εξειδικευτούν στο ορχηστρικό ρεπερτόριο του κοντραμπάσου και να ενταχθούν σε μια επαγγελματική ορχήστρα.

Βιβλιογραφία

- Amaral, Claudia Silva do. "Analysis of the Technical Literature for Double Bass applied to Orchestral Excerpts". PhD diss., University of Georgia, 2018.
- Arno, Joseph L. "Zarathustra as superman: Reading the Nietzschean narrative in Also Sprach Zarathustra". PhD diss., University of North Carolina, Greensboro, 2014.
- Bradetich, Jeff. *Double Bass: The Ultimate Challenge*. Moscow, ID: Music for All to Hear, Inc., 2009.
- Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Villeneuve d'Ascq, France: Paul Brun Productions, 2000.
- Buranaprapuk, Ampai. "A Hero's Life and Nietzschean Struggle in Richard Strauss's *Ein Heldenleben*", *Manusya: Journal of Humanities* 22, no. 2 (2019): 115-133. <https://doi.org/10.1163/26659077-02202001> (πρόσβαση: Νοέμ. 16, 2022)
- Cooke, D.. "Richard Wagner." Encyclopedia Britannica, February 24, 2023. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer> (πρόσβαση: Μάρτ. 2, 2023)
- Grodner, Murray. *A Double Bassist's Guide to Refining Performance Practices*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Guettler, Knut. *A Guide to Advanced Modern Double Bass Technique*. London: Yorke Edition, 1992.
- Halfpenny, Eric. "The Double Bass" *The Bass Soundpost* 9, no. 6 (1968-1969): 8-14.
- Hanna, Alex. "Different Strokes" *Bass World* 37, no.3 (2014): 7-10
- Hilgenstieler, Eric. "The Application of Contemporary Double Bass Left Hand Techniques Applied in the Orchestra Repertoire" PhD diss., University of Southern Mississippi, 2014.
- Kennedy, M.. "Richard Strauss." Encyclopedia Britannica, January 30, 2023. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Strauss> (πρόσβαση: Μάρτ. 2, 2023)
- Larson, Jeff. "How Fast Does It Go?." *International Society of Bassists* 20, no. 1 (Winter 1995): 26-28, 31-32.
- Mason, Daniel Gregory. "A Study of Strauss." *The Musical Quarterly* 2, no. 2 (Apr., 1916): 171-190. <http://www.jstor.org/stable/737951> (πρόσβαση: Οκτ. 12, 2022)

- Philip, Robert. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 2018.
- Robinson, Harold. "Different Strokes" *International Society of Bassists* 11, no. 3 (Spring 1985): 22-24
- Rose, Christopher. "An Orchestra Audition Preparation Handbook for Bass Players". PhD diss., Arizona State University, 2011.
- Shih, Wen-Ling. "Simplification and Octavation in Double Bass Performance: An Overview of Historical and Contemporary Practices". PhD diss., University of North Texas, 2017.
- Strauss, Richard. *The Complete Double Bass Parts, Strauss Tone Poems*. Edited and published by Oscar G. Zimmerman, 17-21, 38-48. Rochester, NY, 1972.
- Strauss, Richard. *Ein Heldenleben, op.40*. Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1899.
[https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_(Strauss,_Richard))
 (πρόσβαση: Δεκ. 07, 2021)
- Strauss, Richard. *Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op.28*. Munich: Joseph Aibl, 1896.
[https://imslp.org/wiki/Till_Eulenspiegels_lustige_Streiche,_Op.28_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Till_Eulenspiegels_lustige_Streiche,_Op.28_(Strauss,_Richard))
 (πρόσβαση: Φεβ. 22, 2022)
- Strauss, Richard. *Orchesterstudien aus den symphonischen Werken für Kontrabass*. Edited by Eduard Madensky, 12-13, 20-24. Leipzig: Peters, 1910.
- Thomason, Paul. Strauss, R.: *Till Eulenspiegel's Merry Pranks, Opus 28.*, January 2018.
- Unzicker, Jack Andrew. "Orchestral Etudes: Repertoire – Specific Exercises for Double Bass". PhD diss., University of North Texas, 2011.
- Youmans, Charles. *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.

Βίντεο – Ηχογραφήσεις

“Strauss Conducts: Don Juan & *Till Eulenspiegels*... Berlin State Opera Or. 1929”. Youtube video, 30:50. Unedited Direct Playback From 78's With Side-Breaks. https://www.youtube.com/watch?v=J0G17U8OPYY&t=975s&ab_channel=DonaldHerbertHolmes (πρόσβαση: Μαρτ. 21, 2022)

“Strauss: *Ein Heldenleben* & Tod Und Verklarung- Strauss & Berlin State Opera Or. 1926”. Youtube video, 1:03:08. Unedited direct playback from 78s with side-breaks. <https://www.youtube.com/watch?v=8C1VZKLRhKw> (πρόσβαση: Ιανουάρ. 16, 2022)

“Strauss, *Till Eulenspiegels* lustige Streiche, op. 28 (first recording, Strauss conducting, 1917)”. Youtube video, 14:47. Recorded in 1917. https://www.youtube.com/watch?v=J_Ha0vWWgqo&ab_channel=MusicLover (πρόσβαση: Μαρτ. 21, 2022)