



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

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Επιστήμες και Τέχνες της  
Μουσικής

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**Δομική και μουσική ερμηνεία του έργου *Sept Papillons* (2000)  
για σόλο τσέλο της Kaija Saariaho**

Χαλουλάκου Ευστρατία  
(sam22016)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ

Επιτροπή:

Ζέρβας Αθανάσιος

Πάτρας Δημήτριος

Θεσσαλονίκη  
2023

*«Μπορούμε να αναλύσουμε ένα ολοκληρωμένο κομμάτι μουσικής, όμως θα υπάρχει κάτι στη μουσική που θα διαφεύγει της ανάλυσης μας. Αν η μουσική είναι κάτι που μας συγκινεί, το μυστήριο είναι ακόμα πιο βαθύ».*

Toru Takemitsu (1930-1996)

# Περίληψη

Η Kaija Saariaho (1952–2023) ήταν μια παγκοσμίου επιπέδου αναγνωρισμένη συνθέτρια του 21ου αιώνα. Το 2019 μάλιστα, σε έρευνα του BBC Music Magazine, ψηφίστηκε ως η καλύτερη συνθέτρια από 174 κορυφαίους εν ζωή συνθέτες. Παρ' όλα αυτά, και μολονότι το συνολικό της έργο περιλαμβάνει μεγάλη ποικιλία από έργα για σόλο όργανα, όπερες, διάφορα σύνολα και ηλεκτρονική μουσική, παραμένει εν πολλοίς άγνωστη στο ελληνικό κοινό.

Σκοπός της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας είναι να εστιάσει στο έργο της Saariaho με τίτλο *Sept Papillons* (επτά πεταλούδες, 2000) για σόλο βιολοντσέλο, μια σύνθεση που αποτελείται από 7 μινιατούρες συνολικής διάρκειας 11 λεπτών, η καθεμία εκ των οποίων εξερευνά την κίνηση της πεταλούδας που «δεν έχει αρχή ούτε τέλος». Η εργασία θα επιχειρήσει να βάλει σε διάλογο τη δομική με τη μουσική ερμηνεία του έργου, αποσκοπώντας στον αμοιβαίο εμπλουτισμό και των δύο. Με αυτόν τον τρόπο, η εργασία αφενός θα προτείνει έναν πυκνό τρόπο κατανόησης του έργου με όρους τόσο διεργασιακής όσο και δηλωτικής γνώσης, αφετέρου θα επιχειρήσει να συνεισφέρει μεθοδολογικά στην ενίσχυση του διαλόγου μεταξύ μουσικής ανάλυσης και μουσικής ερμηνείας.

Λέξεις κλειδιά: τσέλο, ηχόχρωμα, Kaija Saariaho, Sept Papillons, εκτεταμένες τεχνικές.

# Abstract

Kaija Saariaho (1952–2023) was a world class recognized composer of the 21st century. In 2019 she was in fact voted as the best living composer, according to a BBC Music Magazine research that was made between 174 top living composers. Nevertheless, and besides the fact that her work consists of a big variety of music from solo pieces to operas and electronic compositions, she has remained quite unknown to the Greek audience.

The purpose of this thesis is to focus on Saariaho's *Sept Papillons* (2000) for solo cello, a composition consisting of 7 miniatures totaling 11 minutes, each of which explores the movement of the butterfly that "has no beginning and no end". The work will attempt to bring into dialogue the structural and the musical interpretation of the composition, aiming at the mutual enrichment of both. In this way, the paper will on the one hand propose a dense way of understanding the work in terms of both procedural and declarative knowledge, and on the other hand will attempt to contribute methodologically to the strengthening of the dialogue between musical analysis and musical interpretation.

Keywords: cello, timbre, Kaija Saariaho, Sept papillons, extended techniques.

# Περιεχόμενα

<b>1. Πρόλογος - Εισαγωγή</b>	<b>5</b>
<b>2. Βιογραφικό, στιλιστικό και αισθητικό υπόβαθρο</b>	<b>6</b>
2.1 Η ζωή και το έργο της Kaija Saariaho	6
2.2 Αισθητικός προσανατολισμός και στιλιστικές επιδράσεις	10
2.3 Πηγές έμπνευσης	13
2.4 Sept Papillons	16
<b>3. Μεθοδολογικό πλαίσιο</b>	<b>21</b>
3.1 Εκτέλεση και ανάλυση	21
3.2 Εννοιολογικό πλαίσιο και μεθοδολογία της ανάλυσης	24
<b>4. Ανάλυση</b>	<b>25</b>
4.1 Papillon I	25
4.2 Papillon II	27
4.3 Papillon III	29
4.4 Papillon IV	32
4.5 Papillon V	34
4.7 Papillon VII	36
<b>5. Συμπεράσματα</b>	<b>38</b>
<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>40</b>

# 1. Πρόλογος - Εισαγωγή

Ήταν 26 Μαρτίου 2021 όταν άκουσα για πρώτη φορά το *Sept Papillons* (2000) της Kaija Saariaho (1952–2023) για σόλο τσέλο, από τον Jakob Koranyi (γ. 1983) κατά τη διάρκεια μιας διαδικτυακής συναυλίας. Από τότε το κομμάτι έμεινε στο μυαλό μου και έψαχνα την καλύτερη ευκαιρία να το μελετήσω και να το ερμηνεύσω. Αλλά τι ήταν μοναδικό σε αυτό το κομμάτι; Γενικά, εντυπωσιάστηκα από τη χρήση εκτεταμένων τεχνικών (extended techniques) και τις τεχνικές προκλήσεις που απαιτούν, ενώ ταυτόχρονα υπήρχε μια αίσθηση ηρεμίας σε όλο το κομμάτι. Αυτή η αντίθεση ήταν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της σκηνικής παρουσίας και του ίδιου του ερμηνευτή. Η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του κομματιού, όμως, ήταν η ποικιλία των νέων ήχων και των ηχοχρωμάτων που έδωσε η συνθέτρια στο όργανο. Οι λεπτομέρειες φαίνεται να βρίσκονται στο επίκεντρο του *Sept Papillons* και, εκτός από τη μεγάλη ποικιλία στην ποιότητα και την ένταση του ήχου, αντιλαμβάνεται κανείς μια αίσθηση ισορροπίας και συνεκτικότητας να διατρέχει το σύνολο των δέκα μινιατούρων. Με αυτόν τον τρόπο, ενθαρρύνονται οι ακροατές να δημιουργήσουν την εικόνα της πεταλούδας στο μυαλό τους, ξυπνώντας την άηχη «μουσική» που μπορούν να παράγουν οι κινήσεις των φτερών της.

Ψάχνοντας περισσότερο για το έργο και την ίδια τη συνθέτρια, το ενδιαφέρον μου μεγάλωνε όλο και περισσότερο από αυτά που συναντούσα. Η Saariaho έβλεπε το ηχόχρωμα (timbre) — την υπόσταση του ήχου — ως το κέντρο της σύνθεσής της και από αυτό αναπτύσσεται η μορφή του κομματιού. Όταν άρχισα να παίζω το *Sept Papillons*, δυσκολεύτηκα να το έχω αυτό υπ' όψιν, καθώς τα χέρια μου έπρεπε να εξερευνήσουν νέες κινήσεις με νέα ακουστικά αποτελέσματα. Αυτό με ώθησε να σκεφτώ αντισυμβατικά και να αντλήσω έμπνευση/ιδέες από εξωμουσικές πηγές για να μπορέσω να ανταποκριθώ στις ερμηνευτικές ανάγκες αυτού του έργου, τόσο τεχνικά όσο και μουσικά. Για την κατανόηση της μορφής των κομματιών, διαπίστωνα ότι έπρεπε να υιοθετήσω μια «διπλή» οπτική: την οπτική του ερμηνευτή και την οπτική του αναλυτή – ακροατή/θεατή. Αυτή η «διπλή» προσέγγιση μου επέτρεψε να εξισορροπήσω την αποστασιοποιημένη οπτική ενός μελετητή της παρτιτούρας του έργου με την ενσώματη επαφή ενός εκτελεστή με το έργο αυτό, δεδομένου ότι αυτές οι διαστάσεις του έργου (από τη μία η οπτική διάσταση που σχετίζεται με τη μελέτη της παρτιτούρας και από την άλλη η ακουστική/κιναισθητική που σχετίζεται με τη

μελέτη και εκτέλεση του έργου) φαίνεται συχνά να μην ευθυγραμμίζονται. Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία αποτελεί το αποτέλεσμα της συστηματικής εφαρμογής μιας τέτοιας υβριδικής μεθοδολογικής προσέγγισης, με απώτερο στόχο τον αμοιβαίο εμπλουτισμό των διαφορετικών τρόπων κατανόησης του έργου μέσω της διασταύρωσης της ανάλυσης και της εκτέλεσής του.

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία οργανώνεται σε τρία τμήματα. Στο πρώτο κεφάλαιο συγκεντρώνονται πληροφορίες γύρω από τη Saariaho: τη ζωή και το έργο της, τον αισθητικό της προσανατολισμό, τις πηγές έμπνευσης που επηρέασαν το συνθετικό της στυλ και τέλος πώς συναντώνται αυτά στο *Sept Papillons*. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τη μεθοδολογία γύρω από το θέμα της εργασίας, την εκτέλεση και ανάλυση, και το εννοιολογικό πλαίσιο που χρειαζόμαστε για την κατανόηση των *Sept Papillons*, τα οποία αναλύονται στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας.

## 2. Βιογραφικό, στιλιστικό και αισθητικό υπόβαθρο

### 2.1 Η ζωή και το έργο της Kaija Saariaho

Η Kaija Saariaho (Laakkonen) αποτελεί σημαντική μορφή της σύνθεσης του 21ου αιώνα. Γεννημένη στο Ελσίνκι το 1952, από μικρή ηλικία είχε στενή επαφή με τις τέχνες και τη φύση.

Το σύγγραμμα της Pirkko Moisala με τίτλο *Kaija Saariaho*, βιογραφία της συνθέτριας, η οποία περιέχεται σε συλλογή βιογραφιών με τίτλο *Women Composers* (2009), αποτελεί –μεταξύ άλλων– σπουδαία πηγή πληροφοριών για τη ζωή και το έργο της Saariaho. Η Moisala ακολούθησε τη συνθέτρια και μέσα από προσωπική έρευνα, συνεντεύξεις της ίδιας αλλά και συνεργατών της σε διάστημα πολλών ετών (1988–2007) έχει σκιαγραφήσει εις βάθος το πορτρέτο της Saariaho με τον πιο αξιόπιστο τρόπο.

Η αρχική επαφή της Saariaho με τη μουσική ήταν το βιολί, το οποίο αντικαταστάθηκε αργότερα από το πιάνο και την κιθάρα. Είχε στενή επαφή με τη φύση από μικρή ηλικία, καθώς πέρασε πολύ χρόνο στο Särkisalmi, χωριό της ανατολικής Φινλανδίας.

Μαζί με τα μαθήματα μουσικής αφιέρωνε πολύ χρόνο και στις εικαστικές τέχνες, τόσο στον ελεύθερό της χρόνο όσο και σε αρκετό από το σχολικό της χρόνο.<sup>1</sup> Η συμπάθειά της για τις εικαστικές τέχνες την ώθησε να σπουδάσει γραφιστική στο Institute of Industrial Arts and Crafts<sup>2</sup> από το 1972 που τελείωσε το σχολείο, ενώ παράλληλα ξεκίνησε να φοιτά και στο Ωδείο Μουσικής του Ελσίνκι (Helsinki Conservatory) μέχρι το 1976. Εκεί σπούδαζε πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο και τα υποχρεωτικά μαθήματα της θεωρίας και ιστορίας της μουσικής, ενώ παράλληλα παρακολουθούσε μαθήματα μουσικολογίας, ιστορίας της τέχνης και λογοτεχνίας και στο Πανεπιστήμιο του Ελσίνκι (Helsinki University). Παρά τις σπουδές που ήδη έκανε, ήξερε ότι η σύνθεση ήταν αυτό με το οποίο ήθελε να ασχοληθεί εξ ολοκλήρου. Έτσι από το 1976, που έγινε δεκτή στην τάξη του Heininen (1938–2022) στην Ακαδημία Sibelius (1976–1980), αποφάσισε ότι οι υπόλοιπες σπουδές ήταν πια αχρείαστες. Ο ίδιος ο Heininen ανήκε στον μετασειριακό κύκλο και αποτέλεσε εξαίρεση στο στυλ της εποχής που επικρατούσε στη Φινλανδία τη δεκαετία του 1970.

Αυτό ήταν μία από τις αιτίες που ώθησε τη Saariaho και αρκετούς συναδέλφους της να ιδρύσουν ένα σύλλογο το 1977 με σκοπό να ξεφύγουν «από τη κλειστή νεορομαντική τάση» των μουσικών δράσεων εκείνης της εποχής στη Φινλανδία.<sup>3</sup> Η Saariaho περιγράφει πως «όλοι ήταν δραστήριοι και ενθουσιώδεις. Εάν κάποιος έβρισκε έναν ενδιαφέροντα δίσκο, θα τον ακούμε όλοι».<sup>4</sup> Αυτός ο σύλλογος Korvat auki! («Αυτιά ανοιχτά!» ή «Άνοιξε τα αυτιά σου»)<sup>5</sup> ήταν η ανάγκη έκφρασης της γενιάς της Saariaho, που έβλεπε τη μουσική που γραφόταν να αγνοείται από την καλλιτεχνική δραστηριότητα της χώρας, η οποία παρέμενε προσκολλημένη στη μεταρομαντική μουσική. «Στην πραγματικότητα ήμασταν ενοχλημένοι από το γεγονός ότι υπήρχαν κάποιοι καθιερωμένοι συνθέτες [...] και είχαμε την αίσθηση ότι δεν

---

<sup>1</sup> Ήταν μαθήτρια του Helsinki Rudolf Steiner School, όπου η επαφή με τις τέχνες -και ειδικά με τη ζωγραφική- ήταν πολύ σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της εκπαίδευσης των παιδιών.

<sup>2</sup> Το 1973 μετονομάστηκε σε «University of Industrial Arts Helsinki».

<sup>3</sup> Jackson Harmeyer, "Liminal aesthetics: perspectives on harmony and timbre in the music of Olivier Messiaen, Tristan Murail, and Kaija Saariaho," (Master Thesis, University of Louisville, 2019,) 79.

<sup>4</sup> Kimmo Korhonen, "New music of Finland," *New Music of the Nordic Countries* (2002): 121-286, Harvard, 228.

<sup>5</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το σύλλογο, βλ. <https://korvatauki.net/>.



υπήρχε θέση για εμάς. Όχι μόνο για εμάς, αλλά και για πραγματικά “μοντέρνα” μουσική που δεν ερμηνευόταν στη Φινλανδία – οπότε γι’ αυτό ξεκινήσαμε». Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη, εκτός της Saariaho, συναντάμε ονόματα όπως ο συνθέτης Magnus Lindberg (γ. 1958), και μαέστρους όπως ο Jukka–Pekka Saraste (γ. 1956) και ο Esa–Pekka Salonen (γ. 1958). Ο Salonen περιγράφει τη βασική ιδέα των δράσεών τους ως εξής: «Πιστεύαμε ότι οι άνθρωποι χρειάζονταν μετασειριακή μουσική, η οποία είχε παραμεληθεί για πολύ καιρό στη Φινλανδία. Η ιδέα μας ήταν να τη φέρουμε σε όλο τον κόσμο». <sup>6</sup> Η ανοιχτή αυτή κοινότητα, η οποία εκτός από συνθέτες αποτελούνταν και από μαέστρους, μουσικούς και μουσικολόγους, αντλούσε έμπνευση από την *avant–garde* σκηνή της κεντρικής Ευρώπης και διοργάνωνε συναυλίες, σεμινάρια και συζητήσεις γύρω από τη σύγχρονη μουσική.

Μόλις ολοκλήρωσε τις σπουδές της στην Ακαδημία Sibelius, το 1980, παρακολούθησε για πρώτη φορά τη θερινή ακαδημία σύγχρονης μουσικής στο Darmstadt της Γερμανίας. «Προερχόμουν από την μετα-σειριακή αισθητική, που απαγορεύει τις τονικές εξερευνήσεις, και έφτασα στη χώρα των νέων αρμονιών, που θυμίζουν απόμακρα τη μουσική των Ravel και Debussy». <sup>7</sup> Εκεί ήρθε πρώτη φορά σε επαφή με τη φασματική μουσική των Γάλλων συνθετών Gérard Grisey (1946–98) και Tristan Murail (γ. 1947). Από εκεί ακολούθησε τον Brian Ferneyhough (γ. 1943) στο Πανεπιστήμιο Μουσικής του Φράιμπουργκ (Freiburg Musikhochschule), όπου συνέχισε τις σπουδές της μέχρι το 1983 με τον ίδιο και τον Klaus Huber (1924–2017).

Στη Γερμανία, τα δικά της αναδυόμενα συνθετικά χαρακτηριστικά δεν εναρμονίζονταν με τη μετασειριακή τους αισθητική και δεν ένιωθε άνετα μέσα σε αυτή την κουλτούρα ορθολογισμού. <sup>8</sup> Την ενοχλούσε η έμφαση που δινόταν στη λογική, «σαν να ήταν πιο σημαντική από άλλες εμπειρίες, εκφράσεις και τρόπους ζωής». <sup>9</sup> Σε αντίθεση με τις μη ακουστικές και περίπλοκες τεχνικά ιδέες που παρουσίαζαν οι συμφοιτητές της, η ίδια συνειδητοποίησε ότι ήθελε να δημιουργήσει επικοινωνιακές, ηχητικές μουσικές φόρμες.

---

<sup>6</sup> Pirkko Moisala, *Kaija Saariaho* (University of Illinois Press, 2010), 7.

<sup>7</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 9.

<sup>8</sup> Harmeyer, *Liminal aesthetics*, 76.

<sup>9</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 9.

Μετά το Φράιμπουργκ πήγε στο Παρίσι, όπου γνώρισε μία άλλη ελευθερία, που ταίριαζε καλύτερα στις ανάγκες της. Στο Παρίσι παρακολούθησε μαθήματα στο Ινστιτούτο Έρευνας και Συντονισμού Ακουστικής/Μουσικής (Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music–IRCAM) από το 1982 έως το 1990, όπου μέσω της τεχνολογίας και της φασματικής μουσικής μπόρεσε να εξερευνήσει εις βάθος τον ήχο και τις δυνατότητές του. «Με ενδιέφερε πολύ ο ήχος και αυτό ακριβώς που ήθελα να κατανοήσω ήταν το ακουστικό φαινόμενο [...] Οπότε ήταν κάτι πολύ διαφορετικό όταν ξεκίνησα να δουλεύω, αλλά πολύ συναρπαστικό γιατί στο IRCAM εκείνη την εποχή υπήρχαν πολλοί προγραμματιστές, ειδικοί της ακουστικής και ψυχοακουστικής, οπότε γινόντουσαν πραγματικά ενδιαφέρουσες συνεργασίες. Και αυτό ακριβώς προσέφερε πολλά στην ενορχήστρωσή μου».<sup>10</sup>

Από το 1986 και μετά άρχισε να αναγνωρίζεται διεθνώς το ταλέντο της με πολλές αναθέσεις έργων και παγκόσμια βραβεία. Το 2012 της ανατέθηκε έργο από την Royal Concertgebouw Orchestra, την Boston Symphony Orchestra, την Gothenburg Symphony Orchestra, την Orchestre National de France, την Royal Scottish National Orchestra και την Stavanger Symphony Orchestra, του οποίου η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στην Royal Concertgebouw Orchestra του Άμστερνταμ. Μεταξύ άλλων, έχει κερδίσει το Wihuri Sibelius Prize (2009), το Sonning Music Prize (2011), το βραβείο Nemmers (2013), το Polar Music Prize (2013) κ.α. Το 2015 ήταν η κριτής του Toru Takemitsu Composition Award και ήταν μέντορας του Rolex Mentor and Protégés τις χρονιές 2014–15.<sup>11</sup> Το 2019 επίσης, σε έρευνα του BBC Music Magazine, ψηφίστηκε ως η καλύτερη συνθέτρια από 174 κορυφαίους εν ζωή συνθέτες.<sup>12</sup>

Πέθανε στις 2 Ιουνίου του 2023.

---

<sup>10</sup> Απόσπασμα είναι αναρτημένο στο YouTube, βλ. Opera Vision, “Kaija Saariaho in conversation at the Royal Swedish Opera ‘As a child, I always imagined music’,” 16 Ιανουαρίου 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=JqI3ka7-AaE>, (Προσπελάστηκε στις 16 Νοεμβρίου 2022), 13:23.

<sup>11</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη Saariaho, βλ. <https://saariaho.org/>.

<sup>12</sup> Freya Parr, “The Best Living Composers,” *Classical Music*, 10 Νοεμβρίου 2021, <https://www.classical-music.com/composers/the-best-living-composers/>.

## 2.2 Αισθητικός προσανατολισμός και στιλιστικές επιδράσεις

Η νέα γενιά συνθετών της Γαλλίας που πειραματιζόταν με τις τεχνικές του φασματισμού (spectralism) βοηθήθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό από τις τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής.<sup>13</sup> Οι εξελίξεις αυτές επέτρεψαν στους συνθέτες να εξερευνήσουν σε βάθος τις ηχητικές διαστάσεις που ήθελαν και, σε συνεργασία με ερευνητές ψυχοακουστικής που απασχολούνταν εκείνη την περίοδο στο IRCAM,<sup>14</sup> συνεισέφεραν στο να εγκαινιάσουν νέα ερευνητικά πεδία για το ηχόχρωμα και τη σημασία του στη μουσική σύνθεση που υπό άλλες συνθήκες δεν θα μπορούσαν να διερευνηθούν.<sup>15</sup> Η Saariaho, μέσα σε αυτό το κλίμα δημιουργικότητας και αναζήτησης, μπόρεσε να αναπτύξει όλα αυτά τα –επίκτητα και μη– χαρακτηριστικά που την ξεχωρίζουν ανάμεσα σε σύγχρονους της συνθέτες μέχρι και σήμερα.

Πιο συγκεκριμένα, χάρη στην τεχνολογία και στα προγράμματα επεξεργασίας ήχου, η Saariaho μπόρεσε να εξερευνήσει τις παραμέτρους του ηχοχρώματος εις βάθος. Αυτές τις νέες παραμέτρους προσπάθησε να συμπεριλάβει στις συνθέσεις της, συνδυάζοντας και εμπλουτίζοντάς τις με τον φυσικό ήχο. Επιπρόσθετα, μολονότι το ηχόχρωμα συναρτάται με την αρμονία, η Saariaho αντιλαμβάνεται τις δύο αυτές δομικές παραμέτρους ως διακριτές, η κάθε μία με διαφορετικές λειτουργίες, αν και συχνά με σημεία επαφής.<sup>16</sup> Ξεπερνά την παραδοσιακή αντίληψη, κατά την οποία η «αρμονία ωθεί την κίνηση, ενώ το ηχόχρωμα αποτελεί την ουσία αυτής της κίνησης», και προσθέτει ότι η αρμονία μπορεί να αντικατασταθεί από το ηχόχρωμα ως μορφοδομικός παράγοντας. Με αυτόν τον τρόπο, το ηχόχρωμα δεν αποτελεί μια από τις παράπλευρες παραμέτρους της σύνθεσης, αλλά τη βασική παράμετρο της δομικής της οργάνωσης.<sup>17</sup>

Με αυτό τον τρόπο, η Saariaho αποσκοπεί στη δημιουργία μιας μουσικής μορφής, η οποία δεν έχει τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά. Ενστερνίζεται την άποψη του

---

<sup>13</sup> Σχετικά με τους Γάλλους φασματιστές, βλ. Αθανάσιος Κ. Κουμεντέρης, «Παρουσίαση των Συνθετών Φασματικής Μουσικής “Δεύτερης Γενιάς” και της Σύνθεσης Έργων με σαφείς Αναφορές στη “Φασματική Μουσική”» (Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2007).

<sup>14</sup> Opera Vision, Kaija Saariaho in conversation at the Royal Swedish Opera,” 13:17.

<sup>15</sup> Damien Pousset, Joshua Fineberg, and Ronan Hyacinthe, "The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie: Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo," *Contemporary Music Review* 19, no. 3 (2000): 67-110, DOI:10.1080/07494460000640371.

<sup>16</sup> Kaija Saariaho, "Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures," *Contemporary Music Review* 2, no. 1 (1987), 124.

<sup>17</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 94.

Kandinsky (1866–1944), κατά τον οποίο η μορφή αποτελεί την «εξωτερική εκδήλωση του εσωτερικού νοήματος».<sup>18</sup> Με τη βοήθεια, επομένως, της τεχνολογίας, η δομική οργάνωση του μουσικού υλικού δεν διαχωρίζεται από το ίδιο το υλικό, αλλά αλληλοδιαπλέκονται στη βάση του ηχοχρώματος: «Η σύλληψη της συνολικής μορφής μπορεί να αντλήσει έμπνευση και από τα μικροφαινόμενα. Βλέπω πάνω από όλα τη δυνατότητα μιας κοινής δημιουργικής σκέψης που υπονοεί το σύνολο διαφορετικών επιπέδων, με στόχο τη δημιουργία, για παράδειγμα, δομών που αποτελούνται από διαφορετικές αλληλοσυμπλεκόμενες συμμετρικές μορφές».<sup>19</sup>

Για τη Φινλανδή συνθέτρια, το ηχοχρώμα μπορεί να οριστεί από δύο χαρακτηριστικά: την καθαρότητα του ήχου (purity of sound) και την υφή του (texture of sound). Αυτό την οδήγησε στην επαγωγή ενός άξονα ήχου/θορύβου (sound/noise axis) για τη δημιουργία φράσεων και εσωτερικών εντάσεων (tension) στη μουσική, ο οποίος, υπό το πρίσμα ενός αφηρημένου τονικού πλαισίου, θα μπορούσε να αντιστοιχιστεί με έναν άξονα συμφωνίας/διαφωνίας (consonance/dissonance). Για τη Saariaho, ο καθαρός ήχος αντιστοιχεί, για παράδειγμα, στον ήχο μιας καμπάνας ή μιας ανθρώπινης τραγουδιστικής φωνής, ενώ ο θόρυβος, που έχει περισσότερα ποιοτικά χαρακτηριστικά, αντιστοιχεί, για παράδειγμα, στον ήχο της αναπνοής, ενός φλάουτου σε χαμηλό ρετζίστρο, στον ήχο ενός εγχόρδου που παίζει sul ponticello. Με αυτό τον άξονα ήχου/θορύβου, η συνθέτρια εμπλουτίζει τα έργα της και μπορεί έτσι «να δημιουργήσει την εντύπωση της πολυφωνίας σε πολλά επίπεδα σε ένα σόλο όργανο, διευρύνοντας τη μελωδική γραμμή με κάποιον τρόπο».<sup>20</sup>

Η Saariaho παραπέμπει στη *Θεωρία των Χρωμάτων* (1810) του Goethe, ο οποίος κάνει λόγο για τη γέννηση των χρωμάτων, όπως αυτή συμβαίνει μέσα στα όρια του φωτός και της σκιάς. Αυτή η άποψη –την οποία θαύμαζε από μικρή– και η σχέση της με τις εικαστικές τέχνες την οδήγησαν να συλλάβει τους μεταβατικούς χώρους (transitional spaces) στη μουσική:<sup>21</sup>

Διαβάζω στη *Θεωρία των Χρωμάτων* (1810) του Goethe για την οριακή κατάσταση ανάμεσα στο φως και τη σκιά. Η σκέψη της επιβράδυνσης στο έπακρο ή η αλλαγή από ένα φωνήεν σε ένα

<sup>18</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Dover Publications, 1977), 46.

<sup>19</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 130.

<sup>20</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 97.

<sup>21</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 97.

σύμφωνο είναι κάτι παρόμοιο. Η διαχωριστική γραμμή είναι συνήθως τόσο μικρή που περνάει απαρατήρητη. Υπάρχει [όμως] κάτι σπουδαίο σε αυτή.<sup>22</sup>

Όπως αναφέρει στο άρθρο της “Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures” (1987), μετά από κάποια εδραίωση μιας –γνώριμης ή αναγνωρίσιμης από τον ακροατή– κατάστασης, οποιαδήποτε αλλαγή αυτής της κατάστασης έχει έντονο χαρακτήρα κίνησης και εσωτερικής έντασης (tension): «Οι εντάσεις (tensions) που δημιουργούνται στους μεταβατικούς χώρους με γοήτευσαν περισσότερο από όλες τις άλλες παραμέτρους με τις οποίες μπορεί να δημιουργηθεί μια μουσική φόρμα.<sup>23</sup>

Αυτή η «μικροσκοπική» προσέγγιση την οδήγησε στην πρώτη της σύνθεση με υπολογιστή. Το έργο *Vers le Blanc* (Προς το Λευκό, 1982) βασίζεται εξ ολοκλήρου στο φαινόμενο της επιβράδυνσης της πορείας της μουσικής στο έπακρο – πράγμα που μπορούσε να γίνει μόνο μέσω του υπολογιστή. Ουσιαστικά το έργο ήταν μία δεκαπεντάλεπτη μετάβαση μιας τρίφωνης συγχορδίας σε μιαν άλλη. Τελικά, η Saariaho κατάφερε αφενός να δημιουργήσει ένα έργο, η μορφή και το περιεχόμενο του οποίου δεν γίνονται αντιληπτά ως αμοιβαία ανεξάρτητες μορφοδομικές παράμετροι, και αφετέρου να δημιουργήσει ηχοχρωματικές μεταμορφώσεις χάρη στη χρήση ηλεκτρονικών μέσων.

Παρά τον θαυμασμό της Saariaho για τη μουσική των Γάλλων φασματιστών, τα προσωπικά της ενδιαφέροντα την ώθησαν να αναπτύξει μια δική της αισθητική, έχοντας δανειστεί από αυτούς τον τρόπο σκέψης της μουσικής με τη βοήθεια των ηλεκτρονικών μέσων.<sup>24</sup> Η προσωπική της διαίσθηση την έχουν ξεχωρίσει ανάμεσα στους συνθέτες της γενιάς της. Όπως αναφέρει και η Moisala, «η μουσική της παρέχει μια αφήγηση του εικοστού πρώτου αιώνα και μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε ότι, παρά τις μεγάλες ανακαλύψεις του παρελθόντος και τις ιδεολογίες του δυτικού μας πολιτισμού, πρέπει ακόμα να βρούμε νέα μονοπάτια».<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Moisala, *Kajja Saariaho*, 59.

<sup>23</sup> Saariaho, “Timbre and Harmony,” 107.

<sup>24</sup> Harmeyer, “Liminal Aesthetics,” 78.

<sup>25</sup> Moisala, *Kajja Saariaho*, 107.

## 2.3 Πηγές έμπνευσης

Από την αρχή της καριέρας της η Saariaho είχε πολλά εξωμουσικά ερεθίσματα και ενδιαφέροντα. Δυσκολεύτηκε, όμως, να βρει πρότυπα συνθετριών με τα οποία μπορούσε να ταυτιστεί. Γι' αυτόν τον λόγο, γυναίκες συγγραφείς, ποιήτριες και φιλόσοφοι αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης της καλλιτεχνικής της δημιουργίας. Μάλιστα, το πρώτο έργο της που παρουσιάστηκε δημόσια, *Bruden* (Νύφη, 1977), ήταν μια σειρά μελοποιημένων ποιημάτων της ποιήτριας Edith Södergran (1892–1923). Επίσης, εμβληματικές γυναικείες προσωπικότητες αποτέλεσαν για τη Saariaho πηγή έμπνευσης μεγαλύτερων έργων και ιδεών, όπως για παράδειγμα η Simone Weil (1909–1943), της οποίας βιβλίο συντροφεύει τη συνθέτρια από τα 15 της χρόνια, το έργο της οποίας είναι η πηγή έμπνευσης για το ορατόριο *La Passion de Simone* (το πάθος της Σιμόν, 2006).<sup>26</sup>

Εκτός της λογοτεχνίας, η επαφή και το ενδιαφέρον της για τις εικαστικές τέχνες την επηρέασαν στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη μουσική. Εκτιμά ιδιαίτερα και ταυτίζεται με τον Kandinsky, οποίος –όντας συναισθητικός– αναφέρει τους πίνακές του ως «συνθέσεις» ή «αυτοσχεδιασμούς» και τα χρώματα ως «συνεχώς κινούμενα φαινόμενα». Κατ' αντιστοιχία, η Saariaho αντιλαμβάνεται τη μουσική ως «φως» και «ζωντανό ήχο». Ο καθένας με τον τρόπο του εξερευνούσε τη σχέση ανάμεσα στον ήχο και στα χρώματα μέσα σε ένα πλαίσιο αφηρημένης μορφής.

Επιρροές, επίσης, από τα έργα του και τη φιλοσοφία των Paul Klee και Johann Wolfgang von Goethe είναι εμφανείς τόσο στα έργα της όσο και στη συνθετική της σκέψη. Συγκεκριμένα, ο Klee στόχευσε να ερμηνεύσει τις μορφές και τις κινήσεις (regularities of movement) που υπάρχουν στη φύση, αναζητώντας «σχέσεις ανάμεσα στην εσωτερική κατάσταση και την εξωτερική επιφάνεια».<sup>27</sup> Η πνευματικότητα μιας διανοητικής μορφής, σύμφωνα με τον ίδιο, εξαρτάται από την αρμονία ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό της κόσμο. Το ίδιο παρατηρούμε να συμβαίνει και στα έργα της Saariaho, μέσω των στοιχείων που επιλέγει για τη μουσική δομή των έργων και τον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβάνεται.

---

<sup>26</sup> Opera Vision, "Kaija Saariaho in conversation at the Royal Swedish Opera," 22:03.

<sup>27</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 59.

Σύμφωνα με την Moisala, βιογράφο της Kaija Saariaho, η Φινλανδή συνθέτρια έχει συχνά εμπνευστεί από τη φύση. Περνώντας μεγάλο μέρος των παιδικών της χρόνων στο Särkisalmi, το χωριό καταγωγής της μητέρας της στην ανατολική Φινλανδία, δημιούργησε έναν ιδιαίτερο δεσμό με τη φύση που συχνά αντικατοπτρίζεται στη μουσική της. Αυτή η σχέση που αφορά τη μουσική και τη φύση στα έργα της «είναι κάτι πολύ περίπλοκο», αναφέρει η συνθέτρια, και συχνά κάποια στοιχεία της φύσης αποτελούν πηγή έμπνευσης για εκείνη καθώς «προσπαθεί να τα περιγράψει στη μουσική [της]». <sup>28</sup> Πολλά από τα έργα της, όπως τα *Neiges* (χιόνια, 1998), *Petals* (πέταλα, 1988), *Sept Papillons* (2000), *Nymphéa* (νούφαρα, 1987), σχετίζονται με τη φύση. Αυτή η επιρροή «είναι κάποιου είδους αφετηρία για τη σύνθεση», όπως περιγράφει η ίδια, και συνήθως υπάρχουν «διαφορετικά στοιχεία που στη συνέχεια χρησιμοποιούνται και μετασχηματίζονται σε συνθετικές ιδέες». <sup>29</sup> Ελκύεται από την ποικιλία των δομών που υπάρχουν στη φύση, «ιδιαίτερα από τη συμμετρία των φύλλων και των λουλουδιών», που στοχεύει να «μεταμορφώσει σε μουσικά μοτίβα. Υπάρχουν σχήματα μέσα στη φύση και χρώματα ή μουσικές χροιές μέσα στις οποίες βρίσκονται αυτά τα μοτίβα». <sup>30</sup> Αυτές οι ιδέες, όμως, δεν είναι στατικές στη μουσική της. Αντίθετα, προσπαθεί να τις αλλάξει και να τις επηρεάσει όπως θα γινόταν στην πραγματικότητα. Παράγοντες που διαταράσσουν τη φυσική συμμετρία εμφανίζονται και στις συνθέσεις της, όπως η ιδέα του ανέμου ή του νερού, και έτσι «αυτό γίνεται μια μεταφορά, από [την ιδέα του] πώς να μεταμορφώσεις ένα συγκεκριμένο μουσικό υλικό». <sup>31</sup>

Η Saariaho είναι μία από τους λίγους καλλιτέχνες που «πάσχουν» από συναισθησία. Για την αντίληψη κάποιου ερεθίσματος, συμμετέχουν όλες της οι αισθήσεις. Αυτού του είδους η πολυαισθητηριακή αντίληψη έχει αναφερθεί σε σχέση με το έργο πολλών συνθετών, όπως του György Ligeti (1923–2006), Messiaen (1908–1992), του Sibelius (1865–1957), Scriabin (1872–1915) και άλλων καλλιτεχνών, όπως του Wassily Kandinsky (1866–1944), Vladimir Nabokov (1899–1977) <sup>32</sup>, κ.α. Στο μυαλό της Saariaho, οι ήχοι σχετίζονται με υφές, χρώματα και μυρωδιές: «Ήχοι, γεγονότα,

<sup>28</sup> Αποσπάσματα είναι αναρτημένα στο YouTube, βλ. Carnegie Hall, “Kaija Saariaho on the Role of Nature in Her Work,” 17 Φεβρουαρίου 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=pEmSVqegTi4>, (προσπελάστηκε στις 16 Νοεμβρίου, 2022), 00:16.

<sup>29</sup> Carnegie Hall, “Kaija Saariaho on the Role of Nature in Her Work,” 00:26.

<sup>30</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 53.

<sup>31</sup> Carnegie Hall, “Kaija Saariaho on the Role of Nature in Her Work,” 00:46.

<sup>32</sup> Stacy Conrardt, “Vladimir Nabokov Talks Synesthesia,” *Mental Floss*, 19 Μαρτίου 2012, <https://www.mentalfloss.com/article/49442/vladimir-nabokov-talks-synesthesia>.

μυρωδιές, χρώματα και όνειρα μπλέκουν το ένα μέσα στο άλλο – ο κόσμος μου είναι έτσι από τότε που θυμάμαι». <sup>33</sup> Αυτό το χαρακτηριστικό όχι μόνο επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο συνθέτει η Saariaho, αλλά αποτελεί και σημαντική πηγή έμπνευσης. Για παράδειγμα, για το έργο της *Verblendungen* (αυταπάτες, 1982–1984) εμπνεύστηκε από την αίσθηση της ζεστασιάς του ήλιου στο δέρμα της, μια ανάμνηση της παιδικής της ηλικίας.

Οι αισθήσεις, λοιπόν, είναι οι πρωταγωνιστές της σύλληψης των έργων της και, πιο συγκεκριμένα, τα οπτικά ερεθίσματα αποτελούν κύριο έναυσμα των έργων της: <sup>34</sup> «Το πιο σημαντικό σημείο της αντίληψής μου είναι ότι ο οπτικός και μουσικός κόσμος είναι ένας για μένα». <sup>35</sup> Η ιδέα πολλών έργων ξεκινά από ένα σκίτσο και στη συνέχεια προχωράει στις τεχνικές διεργασίες μορφοποίησης της μουσικής. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι το έργο *Verblendungen*, το οποίο ουσιαστικά ξεκίνησε ως το αποτύπωμα μιας πινελιάς. Η ίδια έχει πολλές φορές ονομαστεί ως «οπτικός συνθέτης» (visual composer) και τα έργα της ως σκηνική μουσική (scenic music), <sup>36</sup> και αυτό γιατί, κατά την διάρκεια πολλών –αν όχι όλων των– έργων της, το αποτέλεσμα δεν ξυπνά στον ακροατή μόνο ακουστικές αλλά και οπτικές νοητικές αναπαραστάσεις. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, οι τίτλοι των έργων της είναι βαρυσήμαντοι. Αντανακλώνται σε αυτούς οι πηγές –είτε αισθητικές, είτε καλλιτεχνικές– που την που αποτέλεσαν την αφετηρία των αντίστοιχων έργων. Παρ' όλο που η σύνδεση του μουσικού περιεχομένου με τον τίτλο έχουν περισσότερο μια μεταφορική παρά δηλωτική σημασία, επηρεάζεται αναπόφευκτα η ακουστική εμπειρία. Για τη Saariaho, λοιπόν, ο τίτλος λειτουργεί ως σημείο εστίασης ή ακόμα και ως κλειδί για την κατανόηση του έργου, τόσο για τον ακροατή όσο για τον ερμηνευτή, και γι' αυτό δεν παραλείπει συχνά να αναφέρει στις προγραμματικές σημειώσεις της εκτέλεσης ή ηχογράφησης ενός έργου αυτό που την οδήγησε στη συγκεκριμένη σύνθεση. <sup>37</sup> Σύμφωνα με τη Moisala, ο τίτλος μπορεί να ενθαρρύνει τον ακροατή να απολαύσει την ίδια «πνευματική ουσία» στο αρχικό έργο τέχνης, σε άλλη μορφή τέχνης, ή στη φύση. <sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 56.

<sup>34</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 53.

<sup>35</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 55.

<sup>36</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 53.

<sup>37</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 53-54.

<sup>38</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 60.



Η Saariaho, παρά το γεγονός ότι δεν προέρχεται από κάποιο δυνατό οργανικό υπόβαθρο, το καθαρό της ενδιαφέρον για την κατανόηση και εξερεύνηση του ήχου την ώθησε να κατανοήσει εις βάθος τα όργανα για τα οποία γράφει κάθε φορά και να δημιουργήσει μια δική της μουσική γλώσσα. Όταν ο τσελίστας Anssi Karttunen (γ. 1960) επιχείρησε να εξηγήσει τη μουσική της Saariaho, κατέληξε στο ότι «η μουσική της Kaija δεν είναι για την ακρίβεια μουσική. Είναι αγνό συναίσθημα το οποίο παίρνει τη μορφή μουσικής. Η Kaija είναι αυτή που γράφει, αλλά αισθάνεται κανείς ότι αυτά τα έργα υπήρχαν πάντα».<sup>39</sup>

## 2.4 *Sept Papillons*

### 2.4.1 Ζητήματα μουσικοσυνθετικής πρακτικής

Το έργο *Sept Papillons* (2000) για σόλο βιολοντσέλο ανατέθηκε από τη Rudolf Steiner Foundation και αφιερώθηκε στον Anssi Karttunen, ο οποίος έκανε την πρεμιέρα του έργου τον Σεπτέμβριο του 2000 στο Ελσίνκι. Είναι μια σύνθεση που αποτελείται από 7 μινιατούρες, συνολικής διάρκειας 11', η καθεμία εκ των οποίων εξερευνά την κίνηση της πεταλούδας που «δεν έχει αρχή ούτε τέλος».<sup>40</sup> Ήταν το πρώτο έργο που γράφτηκε μετά την πρώτη της όπερα *L' Amour de Loin* (αγάπη από μακριά, 2000), μέρος του οποίου γράφτηκε κατά τη διάρκεια προβών της πρεμιέρας της όπερας στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ.

Ο Anssi Karttunen είναι στενός συνεργάτης της συνθέτριας για δεκαετίες και, εξηγώντας το εν γένει έργο της, αναφέρει ότι «κάθε έργο αποτελείται από προτάσεις που με κάποιον τρόπο σχετίζονται μεταξύ τους και τελικά αφηγούνται μια ιστορία. Αυτή η ιστορία δεν έχει συμπαγές νόημα, αλλά είναι ένα είδος αφήγησης με τη δική της λογική».<sup>41</sup> Στο συγκεκριμένο έργο, είναι εμφανή πολλά από τα συνθετικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά της Saariaho που αναφέραμε στις προηγούμενες ενότητες. Ξεκινώντας από τον τίτλο, το έργο έχει ως έναυσμα ένα στοιχείο της φύσης, με χαρακτηριστικά αντιληπτά από τον καθένα, το οποίο επιχειρεί με κάποιον τρόπο να ενσωματώσει στο μουσικό αποτέλεσμα. Όπως ο Klee, έτσι και η Saariaho ερμηνεύει

---

<sup>39</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 75.

<sup>40</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου βλ. <https://saariaho.org/works/sept-papillons/>.

<sup>41</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 60.

μουσικά τη μορφή και την κίνηση της πεταλούδας, βρίσκοντας την αρμονία ανάμεσα στην «εσωτερική κατάσταση και την εξωτερική επιφάνεια» της συγκεκριμένης μορφής.<sup>42</sup>

Ο τίτλος του έργου ενθαρρύνει την προγραμματική σύνδεση της οπτικής εικόνας με το ακουστικό ερέθισμα τόσο στον ακροατή όσο και στον ερμηνευτή. Μολονότι η προϋδέαση του ακροατή για το ακουστικό αποτέλεσμα είναι δεδομένη λόγω του προγραμματικού τίτλου, η Saariaho πηγαίνει ακόμα παραπέρα. Από την αρχή του έργου, ο εκτελεστής αναγκάζεται να αντιμετωπίσει τέτοια τεχνικά ζητήματα, η ερμηνεία των οποίων αποτελεί μίμηση της ίδιας της κίνησης της πεταλούδας. Το ακουστικό, λοιπόν, αποτέλεσμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το οπτικό ερέθισμα του ακροατή και το κινητικό του ερμηνευτή. Αυτό ονομάζει ο Victorio ως υπερ-χειρονομία (*hypergesture*), εξηγώντας την επιβεβλημένη κίνηση του ερμηνευτή που παραπέμπει στην κίνηση της πεταλούδας.<sup>43</sup>

Σε σχέση με τέτοια ζητήματα τεχνικής, η σύνθεση της Saariaho δεν αφήνει περιθώρια παρέμβασης από τη μεριά του μουσικού. Αυτό αποδεικνύει ότι η συνθέτρια γνωρίζει άριστα τις κατασκευαστικές αλλά και τις ηχοχρωματικές δυνατότητες του οργάνου για το οποίο συνθέτει: «Όταν κάποιος συνθέτει για όργανα», αναφέρει η Saariaho, «οφείλει να δίνει συμβουλές στους μουσικούς για το τι ακριβώς πρέπει να κάνουν κάθε στιγμή. Για να μπορέσει να το κάνει αυτό, [ο συνθέτης] πρέπει πρώτα να γνωρίζει τα όργανα, για να μην αναφέρω τις σημειογραφικές παραδόσεις, την ιστορία και, κυριότερα, τις τεχνικές σύνθεσης».<sup>44</sup> Δικαίως, λοιπόν, χαρακτηρίζεται η Saariaho ως «οπτική συνθέτρια» (*visual composer*),<sup>45</sup> ενώ η συγκεκριμένη σύνθεση σίγουρα μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτική αυτής της διάστασης της μουσικοσυνθετικής της πρακτικής. Ο μουσικοκριτικός Justin Davidson αναφέρει πως η Saariaho γράφει για το όργανο «λες και ένα μικρόφωνο σχηματίζει τα φτερά της πεταλούδας με κρουστικές τρίλιες, τα δάχτυλα του αριστερού χεριού χτυπούν δυνατά πάνω στη ταστιέρα του οργάνου, ενώ οι δεμένες με το δοξάρι νότες ακούγονται σαν να μεγεθύνουν το φαινόμενο».<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 59.

<sup>43</sup> Frederico Arantes Nable, "Sept Papillons de Kaija Saariaho: uma análise dos elementos técnico-interpretativos," (Master's thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015).

<sup>44</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 53-54.

<sup>45</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 53.

<sup>46</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 47-48.

Παρατηρώντας το μουσικό κείμενο, είναι εμφανές ότι το κεντρικό στοιχείο του έργου είναι το ηχόχρωμα. Η Saariaho, χρησιμοποιώντας εκτεταμένες τεχνικές (extended techniques), ωθεί την ηχοχρωματική γκάμα του οργάνου στα άκρα, χρησιμοποιώντας το ηχόχρωμα ως τον κύριο μορφοδομικό παράγοντα στη θέση της αρμονίας.<sup>47</sup> Επίσης, σχηματίζει μουσικές φράσεις σύμφωνα με τον άξονα ήχου–θορύβου, εμπλουτίζοντας έτσι την επιφάνεια του έργου και τη μουσική υφή. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται πολλοί μεταβατικοί χώροι που χαρακτηρίζονται από εσωτερική ένταση και σχηματίζεται μια μουσική μορφή, η οποία διαμορφώνεται κατά την πορεία της μουσικής. Κατά την άποψη του Karttunen, η Saariaho «παράγει ήχους από το βιολοντσέλο [και άλλα όργανα] που δεν ήταν αποδεκτοί προηγουμένως. Μας εκπλήσσει, μεταμορφώνοντας τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τους συγκεκριμένους ήχους. Αναζητά την ομορφιά απολύτως στα πάντα».<sup>48</sup>

Από τη δεκαετία του 1990, η Saariaho άρχισε να συνθέτει με τρόπο που έβαλε στο προσκήνιο τους εύθραυστους ήχους και προκαλεί το κοινό να ακούσει προσεκτικά την κάθε λεπτομέρεια. Το *Sept Papillons* είναι άψογο παράδειγμα της προσέγγισης αυτής, πράγμα που, κατά την ίδια, είναι «μια μεταφορά της γραμμής ζωής κάποιου που τόσο εύκολα σπάει».<sup>49</sup> Συνέθεσε, έτσι, ένα έργο για το βιολοντσέλο, με το οποίο προκαλεί τεχνικά κάθε τσελίστα, διευρύνοντας τα ηχοχρωματικά όρια και τις κατασκευαστικές δυνατότητες του οργάνου.

#### 2.4.2 Ζητήματα εκτέλεσης και μουσικής ερμηνείας

Το διάστημα που ήταν συνθέτης in residence στο Carnegie Hall το 2011–2012, η Kaija Saariaho και ο τσελίστας Anssi Karttunen οργάνωσαν ορισμένα εργαστήρια και σεμινάρια για νέους μουσικούς.<sup>50</sup> Σε αυτά βοηθούσαν μαθητές, νέους επαγγελματίες μουσικούς και συνθέτες να ερμηνεύσουν και να κατανοήσουν τα σύγχρονα κομμάτια και τη σημειογραφία τους. Η Saariaho μιλούσε για τη σημασία της προσωπικής συνεισφοράς του ερμηνευτή σε κάθε κομμάτι, την ίδια στιγμή που ο Karttunen βοηθούσε νέους τσελίστες στην ερμηνεία του *Sept Papillons*. Επιπλέον, και οι δύο

<sup>47</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 97.

<sup>48</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 76.

<sup>49</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 48.

<sup>50</sup> Αποσπάσματα είναι αναρτημένα στο YouTube, βλ. Carnegie Hall, "Expressing Personality in New Works: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop," <https://www.youtube.com/watch?v=FRp5nAP5P1s&t=220s>, (προσπελάστηκε στις 16 Νοεμβρίου, 2022).

μοιράζονταν τις σκέψεις τους για το πως μπορεί ένας ερμηνευτής να σχηματίσει ιδέες σύμφωνα με τις ενδείξεις του συνθέτη, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα και τα προσωπικά του χαρακτηριστικά ως μουσικός.

Στα σεμινάρια αυτά, ο Karttunen ακούει την ερμηνεία του *Sept Papillons* από νέους τσελίστες και στη συνέχεια δίνει συμβουλές για την ερμηνεία του έργου, δείχνοντας, μεταξύ άλλων, εναλλακτικές εκτελεστικές επιλογές. Σε ένα από αυτά τα σεμινάρια, τον βλέπουμε να εστιάζει στα δύο τελευταία μέτρα του *Papillon V* και στη σύνδεσή τους με την επόμενη μινιατούρα, και ασχολείται επίσης με δέκα μέτρα (12–21) από το *Papillon IV*. Σύμφωνα με τον Karttunen, αυτό το τμήμα του *Papillon IV* μπορεί να εκτελεστεί με δύο τρόπους: είτε στατικά, με σταθερό ρυθμικό παλμό και με ομαδοποίηση του υλικού σε τμήματα, είτε ελεύθερα, χωρίς μετρονομική αίσθηση: «Στην πραγματικότητα, αυτού του είδους η προσέγγιση «πιθανότατα είναι περισσότερο μέσα στη λογική της “papillon”, γιατί τώρα έχεις [την εικόνα] μιας μεγάλης πεταλούδας και λίγου αέρα, που βγάζει [την papillon] εκτός πορείας, κάθε τόσο, αλλά συνεχίζει [την πορεία της]». <sup>51</sup> Ο μουσικός θα πρέπει να επιλέξει μία από αυτές τις δύο προσεγγίσεις για να εκτελέσει αυτό το τμήμα αυστηρά, «δεν υπάρχει ενδιάμεσο μεταξύ αυτών των δύο: είτε είναι μετρονομικό είτε καθόλου», <sup>52</sup> συνεχίζει, επειδή η συνέπεια είναι βασική παράμετρος για να επικοινωνήσει κανείς αυτήν την ιδέα στο κοινό με αποτελεσματικό τρόπο. «Είναι ένα πέρασμα που χρειάζεται λίγο χρόνο για να φτάσει στον προορισμό του και ο τρόπος που ο ερμηνευτής επιλέγει να το παρουσιάσει πρέπει να έχει συνέπεια για να μεταφέρει το μήνυμα στο κοινό». <sup>53</sup>

Όταν ασχολείται με τα δύο τελευταία μέτρα του *Papillon V*, ο Karttunen προτείνει στον τσελίστα να «επηρεαστεί από αυτό που κάνει το όργανο», δηλαδή, να αντιδρά και να προσαρμόζει την εκτέλεση με βάση αυτό που απαιτεί και θέλει να κάνει το όργανο «και όχι αυτό που νομίζει ότι πρέπει να κάνει». <sup>54</sup> Επιμένει, επίσης, να μην προσπαθεί ο τσελίστας να ελέγξει τα πάντα για να είναι «σωστό» το παίξιμό του, γιατί αυτό δεν φέρνει πάντα το καλύτερο αποτέλεσμα, αφού, «αν προσπαθήσεις να πολεμήσεις» αυτό που κάνει το όργανο, «στην πραγματικότητα το κάνεις να ακούγεται σαν κάτι να μην λειτουργεί [...] ενώ αν αφήσεις να συμβεί από μόνο του,

---

<sup>51</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 02:18.

<sup>52</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 03:04.

<sup>53</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 03:11.

<sup>54</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 04:54.

ακούγεται σαν να έχεις παίξει κάτι φανταστικά καλά».<sup>55</sup> Σε αυτά τα τελευταία μέτρα του *Papillon V*, ο τσελίστας παίζει μια τρίλια στην ανοιχτή χορδή Λα, γλιστρώντας πάνω στην ταστιέρα στο διάστημα 9ης (A–Bb), εναλλάσσοντας την ανοιχτή χορδή με πατημένες νότες, και αλλάζοντας ταυτόχρονα το δοξάρι από *sul ponticello* σε *sul tasto*. Τα δύο χέρια, εδώ, κινούνται σε αντίθετες κατευθύνσεις (δεξί χέρι προς τα πάνω, αριστερό χέρι προς τα κάτω), κάτι που κατά κανόνα αποφεύγεται στο παίξιμο του τσέλου. Αυτή η αντιθετική κίνηση παράγει μια νέα χροιά και αναγκάζει το δοξάρι να πηδήξει στη χορδή: «Δεν θα προσπαθούσα να αποφύγω αυτό που προσπαθεί να κάνει το όργανο όταν έχεις αυτό το είδος τρίλιας. Θέλει το δοξάρι να αναπηδήσει –είτε το σχεδίασε [η Saariaho] είτε όχι– [...] αυτό προσπαθεί να κάνει το όργανο».<sup>56</sup> Σύμφωνα με τον Karttunen, η κατάληξη του *Papillon V* λειτουργεί, τόσο οπτικά όσο και ακουστικά, ως σύνδεσμος με την επόμενη μινιατούρα, το *Papillon VI*, «την πιο μαγική [...] και η πιο κρίσιμη [μινιατούρα] από άποψη εκτέλεσης».<sup>57</sup> Απευθυνόμενος στον εκτελεστή, ο Karttunen τον προτρέπει να μην «χάσει το κοινό σε αυτά τα δύο μέτρα»: «Πρέπει να δημιουργήσεις μια ατμόσφαιρα όπου [με τον τρόπο που συμπεριφέρεσαι] λες στο κοινό ότι όχι, δεν σε αφήνω να φύγεις».<sup>58</sup>

Συνολικά, μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε ότι η συμβολή του ερμηνευτή είναι καθοριστική για την απόδοση αυτού του κομματιού. Είτε με όρους ιδεών, είτε τεχνικών δεξιοτήτων, είτε γλώσσας του σώματος, ο εκτελεστής πρέπει να επιστρατεύσει όλα τα διαθέσιμα εργαλεία και να τα χρησιμοποιήσει ισόρροπα προκειμένου να επικοινωνήσει αποτελεσματικά με το κοινό. Όπως αναφέρει ο Karttunen, «πρέπει να προσθέσουμε την προσωπικότητά μας σε ένα μουσικό κομμάτι –όποιο κομμάτι κι αν είναι– αλλά στην πραγματικότητα πιστεύω ότι η προσωπικότητά μας είναι κάτι που [βρίσκεται πάντα εκεί]. Δεν μπορώ ποτέ να παίξω μια νότα χωρίς η προσωπικότητά μου να είναι σε αυτή τη νότα».<sup>59</sup> Η Saariaho συμφωνεί ότι σε πολλές περιπτώσεις «κάποιος παίζει πραγματικά με τέτοιο τρόπο που [η μουσική] γίνεται αναπόσπαστο μέρος του παιχνιδιού του», στο οποίο ο Karttunen απαντά ότι, όταν παίζει με αυτόν τον τρόπο, ο μουσικός στην πραγματικότητα λέει τη δική του ιστορία στο κοινό και όχι την ιστορία του συνθέτη.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 04:17.

<sup>56</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 03:54.

<sup>57</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 05:01.

<sup>58</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 05:11.

<sup>59</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 05:53.

<sup>60</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality,” 03:36.

Αυτή η ιδέα ίσως είναι μια καίρια οδηγία για την ερμηνεία των *Sept Papillons*: πέρα από οποιαδήποτε έρευνα και προσπάθεια κατανόησης των δομικών στοιχείων του έργου, των ιδεών και της αισθητικής της Saariaho, η μουσική διαίσθηση είναι το τελευταίο –και ίσως το πιο κρίσιμο– προαπαιτούμενο για την ερμηνεία και εκτέλεση του κομματιού.

### 3. Μεθοδολογικό πλαίσιο

#### 3.1 Εκτέλεση και ανάλυση

Η μουσική ερμηνεία είναι ένα πεδίο που έχει απασχολήσει με διαφορετικό τρόπο τους αναλυτές και τους εκτελεστές. Από τη μεριά των εκτελεστών, είναι μια διαρκής διαδικασία, αναπόσπαστη της καθημερινής δουλειάς τους. Για τους αναλυτές, έχει μόλις τις τελευταίες δεκαετίες βρεθεί στο επίκεντρο της προσοχής τους, αναζητώντας τους λόγους και τους όρους με τους οποίους μπορούν να διασταυρωθεί το πεδίο της ανάλυσης με το πεδίο της εκτέλεσης.<sup>61</sup>

Η μέχρι στιγμής βιβλιογραφία σχετικά με τη σχέση ανάλυσης και εκτέλεσης περιλαμβάνει, ως επί των πλείστον, δημοσιεύσεις από ερευνητές που δραστηριοποιούνται στο χώρο της ανάλυσης για εκτελεστές (analysis for performers), της ανάλυσης της εκτέλεσης (analysis of performance), και της ανάλυσης του εκτελεστή (performer's analysis). Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, ορισμένοι μελετητές που εστίασαν στην αναγκαιότητα και στη χρησιμότητα της ανάλυσης για τους εκτελεστές, στράφηκαν κριτικά απέναντι στη μέχρι τότε ηγεμονική θεώρηση της προτεραιότητας της ανάλυσης έναντι της εκτέλεσης: ο αναλυτής μελετά τη δομική οργάνωση του έργου και ο εκτελεστής οφείλει να ακολουθήσει τα συμπεράσματα του αναλυτή σχετικά με την πλέον δόκιμη εκτέλεση του έργου.<sup>62</sup> Η διαπίστωση αυτή πυροδότησε το αίτημα για αναθεώρηση της ηγεμονικής αυτής στάσης της ανάλυσης έναντι της εκτέλεσης και για αναζήτηση τρόπων αναθεώρησης

---

<sup>61</sup> Το ενδιαφέρον αυτό αποτυπώνεται στην ίδρυση σχετικής ομάδας εργασίας εντός των κόλπων της Society for Music Theory, βλ. <https://societymusictheory.org/interest-groups/performanceanalysis> (προσπελάστηκε στις 24 Αυγούστου 2023).

<sup>62</sup> Joel Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation," in *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, ed John Rink, 197-216 (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197.

της σχέσης ανάλυσης–εκτέλεσης με έναν τρόπο που δεν θα υπονομεύει και απαξιώνει τον ρόλο και τη συνεισφορά του εκτελεστή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της Janet Schmalfeldt, η οποία, σε δημοσίευση του 2011,<sup>63</sup> παραδέχεται αναστοχαστικά ότι, στην πρώτη της απόπειρα συσχετισμού ανάλυσης και εκτέλεσης,<sup>64</sup> παρουσίασε έναν φανταστικό διάλογο μεταξύ αναλυτή και εκτελεστή με επίκεντρο τις *Bagatelles*, Op. 126 του Beethoven, στον οποίο, ωστόσο, οι απόψεις του αναλυτή υπερίσχυαν εις βάρος αυτών του ερμηνευτή. Η Schmalfeldt προχωράει στο να επαναπροσανατολίσει την εστίαση της συζήτησης, τονίζοντας ότι σκοπός δεν είναι να «αναλύσει ο εκτελεστής και να εκτελέσει ο αναλυτής»,<sup>65</sup> αλλά να υπάρξει μια ισοβαρής και ισόρροπη σχέση και συνεισφορά μεταξύ των δύο πεδίων με αμοιβαία οφέλη και για τα δύο. Για να συμβεί κάτι τέτοιο, απαραίτητη προϋπόθεση, κατά τη Schmalfeldt, είναι η αναθεώρηση του εννοιολογικού και μεθοδολογικού πλαισίου προκειμένου να υπάρχει «κοινό έδαφος» για τον ουσιαστικό και ισόρροπο διάλογο αναλυτή και εκτελεστή, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της δομής με όρους δομικής αφήγησης. Από την άλλη μεριά, ο Lester θέτει ως προϋπόθεση την παραδοχή ότι δεν αφορούν όλες οι δομικές παράμετροι ενός έργου στον ίδιο βαθμό έναν εκτελεστή και έναν αναλυτή, οπότε, απαραίτητη προϋπόθεση για έναν ουσιαστικό διάλογο μεταξύ των δύο είναι να εσιτιάσουν και οι δύο σε κοινές παραμέτρους (με την σημαντικότερη ίσως από αυτές να είναι η ομαδοποιητική δομή, ή αυτό που ο εκτελεστής ονομάζει «φράσεις»<sup>66</sup>). Τέλος, ο Fred Everett Maus αποδομεί το επιχείρημα ότι η εκτέλεση οφείλει να αναδεικνύει κρυφές δομικές πτυχές ενός έργου (π.χ. μοτιβικούς παραλληλισμούς) τις οποίες φέρνει στην επιφάνεια η ανάλυση, καθώς αυτή η προσέγγιση παραβλέπει το γεγονός ότι μέρος της αισθητικής πρότασης του έργου ενδέχεται να είναι το να μείνουν τέτοιου είδους δομικά χαρακτηριστικά κρυφά ή/και αμφίσημα, όσο ενδιαφέροντα και να είναι (ειδάλλως η εκτέλεση κινδυνεύει να γίνει τετριμμένη και βεβιασμένη, και να χάσει τον αισθητικό και συναισθηματικό της

---

<sup>63</sup> Janet Schmalfeldt, "On Performance, Analysis, and Schubert," in *In the Process of Becoming, Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, (New York: Oxford University Press, 2011), 113.

<sup>64</sup> Janet Schmalfeldt, "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's 'Bagatelles' Op. 126, Nos. 2 and 5," in *Journal of Music Theory*, 1985: 1-31.

<sup>65</sup> Schmalfeldt, "On Performance, Analysis, and Schubert," 114.

<sup>66</sup> Lester, "Performance and Analysis."

αντίκτυπο).<sup>67</sup> Εξάλλου, όπως υποστηρίζει και ο William Rothstein, οι ακροατές δεν πηγαίνουν σε συναυλίες για να ακούσουν αναλύσεις έργων, αλλά για μια πολύ πιο πλούσια και πολύπλευρη εμπειρία.<sup>68</sup>

Φωνή στον εκτελεστή αναφορικά με ζητήματα δομικής αντίληψης έδωσαν οι ερευνητές που επένδυσαν στο πεδίο της ανάλυσης της εκτέλεσης (analysis of performance), οι οποίοι εστίασαν στη συγκριτική ανάλυση ηχογραφήσεων είτε από εμπειρική είτε από θεωρητική (speculative) μεθοδολογική οπτική, βασιζόμενοι στην ιδέα ότι κάθε εκτέλεση αποτελεί ένα είδος δομικής ερμηνείας.<sup>69</sup> Στην ίδια ιδέα βασίστηκε και ο John Rink για να εδραιώσει έναν νέο ερευνητικό πεδίο που φέρνει την ανάλυση και την εκτέλεση σε ουσιαστικό διάλογο, αυτό της ανάλυσης του εκτελεστή (performer's analysis).<sup>70</sup> Σύμφωνα με τον Rink, ο εκτελεστής εμπλέκεται αναπόφευκτα σε κάποιο είδος αναλυτικής διαχείρισης της μουσικής δομής κατά την προετοιμασία της εκτέλεσής του, απλά με άλλους όρους. Η προσέγγισή του δεν είναι περιγραφική (descriptive) αλλά κανονιστική (prescriptive), αναγνωρίζοντας τη σημασία και τον τρόπο με τον οποίο ένας εκτελεστής μπορεί να επικοινωνήσει τη δική του δομική αντίληψη της μουσικής, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται έναν περιορισμένο αριθμό παραμέτρων κατά την προετοιμασία μιας εκτέλεσης (μορφολογικές οριοθετήσεις και τονική δομή, tempo, δυναμική, μελωδικά σχήματα και μοτίβα, ρυθμική και μετρική δομή). Η δουλειά του Rink είχε σημαντικό αντίκτυπο στη σταδιακή εδραίωση του ευρύτερου χώρου της λεγόμενης καλλιτεχνικής έρευνας, η οποία φιλοδοξεί να επαγάγει ερευνητικά συμπεράσματα από την ίδια την καλλιτεχνική πράξη.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Fred Everett Maus, "Musical Performance as Analytical Communication," in *Performance and Authenticity in the Arts*, ed. Salim Kemal and Ivan Gaskell, 129-153 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

<sup>68</sup> William Rothstein, "Analysis and the Act of Performance," in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 202.

<sup>69</sup> Ενδεικτικά, βλ. Daniel G. Barolsky, "The Performer as Analyst," *Music Theory Online* 13, no. 1 (March 2007) και Eric F. Clarke, "Empirical Methods in the Study of Performance," in *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, ed. Eric Clarke and Nicholas Cook, 77-102 (Oxford: Oxford University Press, 2004).

<sup>70</sup> John Rink, "Analysis and (or?) Performance," in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, 35-58 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002); John Rink, "The (F)utility of Performance Analysis," in *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. by Mine Doğantan-Dack, 127-147 (Farnham, UK: Ashgate, 2015).

<sup>71</sup> Ενδεικτικά, βλ. Mine Doğantan-Dack (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (Farnham: Ashgate, 2015).



## 3.2 Εννοιολογικό πλαίσιο και μεθοδολογία της ανάλυσης

Στην παρούσα εργασία υιοθετείται μια εκλεκτική μεθοδολογική προσέγγιση, υιοθετώντας στοιχεία από τις θεωρητικές και μεθοδολογικές οπτικές που συζητήθηκαν παραπάνω. Επιπλέον, υιοθετείται ένα εννοιολογικό πλαίσιο που ευθυγραμμίζεται με τις εκπεφρασμένες απόψεις της Saariaho σχετικά με ζητήματα δομικής οργάνωσης. Το πλαίσιο αυτό παρουσιάζεται συνοπτικά ακολούθως.

Η συνθέτρια ενστερνίζεται την άποψη του Kandinsky ότι η μορφή (form) είναι «η εξωτερική εκδήλωση του εσωτερικού νοήματος».<sup>72</sup> Η ίδια συμπληρώνει πως η μορφή είναι μια διαρκώς εξελισσόμενη κατάσταση, η οποία δεν προϋπάρχει, αλλά, αντιθέτως, διαμορφώνεται από το υλικό που η ίδια εμπεριέχει. Για ζητήματα μορφοδομικής οργάνωσης, λοιπόν, η Saariaho δίνει πολύ μεγάλη σημασία στις φάσεις «δυναμισμού και στάσης» (dynamism and stasis). Όπως αναφέρει και η ίδια, «η κατασκευή της μουσικής μορφής χρησιμοποιούσε πάντα αυτή την αρχή των αντιθέσεων».<sup>73</sup>

Η έννοια της «στάσης» χρησιμοποιείται από τη Saariaho για να αναφερθεί σε κάθε γνώριμη και αναγνωρίσιμη κατάσταση, ενώ ο «δυναμισμός» σε κάθε αλλαγή αυτής της γνώριμης κατάστασης. Αυτή η φάση της αλλαγής γίνεται με μεταβολές διαφόρων υλικών της μουσικής (ηχόχρωμα, ηχοχρωματικές χειρονομίες, ένταση, κ.ά.) ενώ, παραδόξως, η αρμονία συχνά παραμένει το πιο σταθερό στοιχείο της μορφής. Αυτοί οι «μεταβατικοί χώροι» (transitional spaces) είναι οι πιο βαρύνουσες παράμετροι για τη διαμόρφωση της μορφής, σύμφωνα με τη συνθέτρια, καθώς, κατά τη διάρκεια αυτού του φαινομένου, η μουσική χαρακτηρίζεται από μια ισχυρή αίσθηση κίνησης, η οποία μπορεί να ενισχυθεί με τη διαχείριση και άλλων δομικών παραμέτρων.

Μέσα στη μουσική μορφή, οι βασικές παράμετροι που συνεισφέρουν στη διαμόρφωση των φάσεων «δυναμισμού» και «στάσης» είναι το ηχόχρωμα και η αρμονία. Για τη Saariaho, η αρμονία έχει «οριζόντια» λειτουργία, καθώς είναι το στοιχείο που ωθεί τη μουσική σε κίνηση, ενώ το ηχόχρωμα είναι ουσιαστικά το περιεχόμενο αυτής της κίνησης και έχει, γι' αυτόν τον λόγο, «κάθετη» λειτουργία. Σε πολλές περιπτώσεις, βέβαια, το ηχόχρωμα μπορεί να αντικαταστήσει την αρμονία,

---

<sup>72</sup> Kandinsky: *The Spiritual in Art*, 1977.

<sup>73</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 109.

όταν χρησιμοποιείται ως το προοδευτικό στοιχείο της μουσικής για τη δημιουργία της μορφής (όπως στις μεταβατικές φάσεις). Γι' αυτόν τον λόγο, η Saariaho επιμένει στο μη διαχωρισμό μεταξύ του τρόπου οργάνωσης και του οργανωμένου υλικού στη μουσική, «κάτι που ισοδυναμεί με τη συγχώνευση της αρμονίας και του ηχοχρώματος».<sup>74</sup>

## 4. Ανάλυση

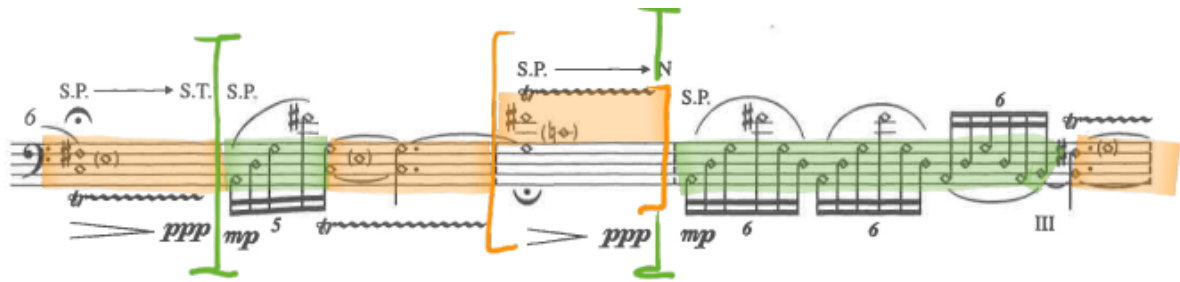
### 4.1 *Papillon I*

Όπως σε κάθε συλλογή, έτσι και στην περίπτωση των *Sept Papillons* δημιουργείται η προσδοκία ότι τα κομμάτια που συνιστούν το έργο θα είναι οργανωμένα σε κύκλο, δηλαδή, θα επιδεικνύουν μεταξύ τους στοιχεία δομικής συνοχής λόγω περισσότερο ή λιγότερο σαφών δομικών συσχετισμών. Ως εκ τούτου, αναμένεται ότι υλικό που παρουσιάζεται στην πρώτη μινιατούρα θα συναντάται και στα επόμενα μέρη της συλλογής, δημιουργώντας ένα ρυθμιστικό πλαίσιο αναφοράς για τις επόμενες μινιατούρες. Πράγματι, η *Papillon I* εκθέτει όχι μόνο το ρυθμομελωδικό και ηχοχρωματικό «λεξιλόγιο» που θα αποτελέσει αντικείμενο δημιουργικής διαχείρισης των ακόλουθων κομματιών, αλλά και τη δεξαμενή εκτελεστικών χειρονομιών για τη διαχείριση αυτή. Έτσι, η πρώτη μινιατούρα προϊδεάζει για το τι θα ακολουθήσει στη συνέχεια, παρουσιάζοντας τη εκτεταμένη ηχοχρωματική παλέτα και τις χειρονομίες που θα συναντήσουμε αργότερα ως κεντρικά στοιχεία άλλων μινιατούρων.

Στο *Papillon I* αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, δύο βασικές ηχοχρωματικές/ρυθμομελωδικές χειρονομίες: α) την τρίλια των αρμονικών και β) τις σταδιακά επιταχυνόμενες ρυθμομελωδικές χειρονομίες (τετράηχα–πεντάηχα–εξάηχα–οκτάηχα). Φαίνεται, έτσι, η δομική αφήγηση του κομματιού να βασίζεται στην αντιπαράθεση δύο διακριτών καταστάσεων (με πράσινο και πορτοκαλί στο Παράδειγμα 1). Η αντιπαράθεση αυτή είναι προσδιοριστική κάθε μίας από τις ενότητες που προσδιορίζουν την ομαδοποιητική δομή του κομματιού βάσει αγωγικής άρθρωσης (κορώνες): εισαγωγή (μ. 1–2), ενότητα Α (μ. 3–6), Β (μ. 7–8), Γ (μ. 9–11), και Δ (12–15).

---

<sup>74</sup> Saariaho, "Timbre and Harmony," 124.



Παράδειγμα 1. Απόσπασμα του *Papillon I*. (μ. 6–9)

Η τρίλια των αρμονικών που βλέπουμε από το πρώτο κιάλας μέτρο αποκτά θεματικό χαρακτήρα, καθώς επανεμφανίζεται παραλλαγμένη πολλές φορές κατά τη διάρκεια του έργου (μ. 1–2, 3, 6, 7, 8, 10–11, 13). Η Saariaho, ουσιαστικά, διαχειρίζεται θεματικά μια ηχοχρωματική χειρονομία καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Ανά διαστήματα, βλέπουμε ρυθμομελωδικές χειρονομίες να διακόπτουν την πορεία αυτής της διεργασίας θεματικής επεξεργασίας (μ. 3, 7, 9, 12), λειτουργώντας ως διανθισμός επιβεβαίωσης της βασικής χειρονομίας, δηλαδή, σαν άρπισμα της τρίλιας των αρμονικών. Οι χειρονομίες αυτές κάθε φορά εμφανίζονται όλο και πιο εμπλουτισμένες (τετράηχα–πεντάηχα–εξάηχα–οκτάηχα) μέχρι το σημείο στο οποίο το ηχόχρωμα φτάσει στα όριά του (μ. 13–14) και μετασχηματιστεί σε *scratch tone*. Στη βάση αυτή, η ομαδοποιητική δομή θα μπορούσε να αναθεωρηθεί ώστε να περιλαμβάνει τρεις ουσιαστικά ενότητες. Στην αρχή κάθε ενότητας, υπάρχει μια «δήλωση» με το βασικό υλικό και, κάθε φορά, το τέλος κάθε ενότητας (η χειρονομία της τρίλιας αρμονικών) αποτελεί ταυτόχρονα και την αρχή της επόμενης ενότητας. Η πρώτη ενότητα, λοιπόν, εκτείνεται μέχρι το 8ο μέτρο, η δεύτερη ενότητα ξεκινάει από το 8ο μέτρο και φτάνει μέχρι και το 11ο, και παρομοίως η τρίτη και τελευταία ενότητα αρχίζει από το 11ο μέτρο. Το φαινόμενο αυτό της αλληλοεπικάλυψης συνεισφέρει στην αίσθηση ότι η μορφή του κομματιού αναδύεται στα ίχνη μιας δομικής αφήγησης που βασίζεται στη σταδιακή διαμόρφωση του υλικού. Υπό αυτήν την έννοια, αποτελεί παραδειγματική περίπτωση της θεωρίας της συνθέτριας για τη μουσική μορφή, η οποία διαμορφώνεται από το ίδιο το υλικό και την εξέλιξή του, όντας, έτσι η εξωτερική εμφάνιση ενός βαθύτερου νοήματος.

Το κομμάτι αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντιπαράθεσης «στάσης» και «δυναμισμού», όπως εξηγεί η ίδια η Saariaho. Γενικά, υπάρχει η αίσθηση μετωρισμού ενός αιθέριου, σχεδόν εξωπραγματικού ήχου στις

κρατημένες τρίλιες, σε αντίθεση με την αίσθηση αποσταθεροποίησης και κίνησης στα σημεία που εντείνεται η ρυθμική δραστηριότητα. Αυτά τα σημεία δυναμισμού δημιουργούνται από μικροκινήσεις που αλλοιώνουν μια γνωστή κατάσταση (τρίλια), χωρίς στην πραγματικότητα να την αλλάζουν δραματικά. Συγκεκριμένα, μετά από τις επιβεβαιώσεις της βασικής χειρονομίας (π.χ. μ. 3) έχουμε μια μεταβατική περιοχή (transitional space) που παρωθεί δυναμικά την κίνηση (μ. 4–5). Αυτό προκύπτει από το glissando που ωθεί τη συγχορδία αρμονικών σε αστάθεια. Αυτή η συγχορδία εκφράζεται από εσωτερική ένταση, καθώς γίνεται ουσιαστικά μια μεταβαλλόμενη κατάσταση χωρίς κανένα σημείο σταθερότητας. Κορύφωση αυτού του φαινομένου αποτελεί το 13ο μέτρο, όπου: α) το ηχόχρωμα της τρίλιας αρμονικών φτάνει στα άκρα του με το scratch tone, β) ο δυναμισμός είναι πιο έντονος από ποτέ λόγω του glissando σε συνδυασμό με την τρίλια στο ψηλότερο φθόγγο, γ) όλο αυτό το φαινόμενο γίνεται με τις πρώτες φυσικές νότες σε όλο το έργο (μέχρι τότε έχουμε μόνο αρμονικούς), και δ) έχουμε την υψηλότερη δυναμική σε όλο το κομμάτι (mf).

## 4.2 Papillon II

Το δεύτερο κομμάτι της συλλογής, *Papillon II*, φαίνεται να οργανώνει δομικά τη μορφή του με γνώμονα τις χειρονομίες του εκτελεστή και το συνακόλουθο ηχοχρωματικό αποτέλεσμα, καθώς απουσιάζει κάθε είδους ρυθμομελωδική διαφοροποίηση της επιφάνειας λόγω της αδιατάρακτης ροής 32<sup>uv</sup> (Παράδειγμα 2).

The image shows a musical score for the first six measures of 'Papillon II'. The notation is in bass clef and consists of a continuous stream of 32nd notes. Above the staff, there are various markings: 'S.T.' (Scratch Tone) with an arrow pointing to 'S.P.' (Scratch Point), 'φ 1', and '4 1'. Below the staff, there are dynamic markings like 'mp' and 'repeat ad lib.' along with fingerings such as 'I II', 'I II III', and 'I II III IV'. The score is divided into two systems of three measures each.

Παράδειγμα 2. Απόσπασμα του *Papillon II*. (μ. 1–6)

Με βασικό κριτήριο τις εκτελεστικές χειρονομίες, η ομαδοποιητική δομή συνίσταται σε τέσσερις ενότητες. Η πρώτη εκτείνεται μέχρι το 5ο μέτρο, από όπου και ξεκινάει η

δεύτερη ενότητα, η οποία ολοκληρώνεται στο 9ο. Η τρίτη εκτείνεται μέχρι το 15ο μέτρο και η τελευταία ενότητα ξεκινάει από το 16ο μέτρο.

Μια δομική παράμετρος του έργου που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφορά στη μετρική δομή και, πιο συγκεκριμένα, στο γεγονός ότι η αντίληψη της μετρικής οργάνωσης, από μεριάς του ακροατή, εξαρτάται και επηρεάζεται εξ' ολοκλήρου από το δεξί χέρι του ερμηνευτή, δηλαδή, από το δοξάρι και τον ιδιαίτερο τρόπο χρήσης του. Ο παλμός, δηλαδή, και η μετρική οργάνωση επάγονται από τα σημεία αλλαγής δοξαριού κάθε φορά. Μολονότι η μετρική οργάνωση είναι γενικά σταθερή στο ξεκίνημα του έργου, από το 3<sup>ο</sup> μέτρο και μετά ενθαρρύνεται η διαφοροποίηση της ομαδοποίησης των φθόγγων, γεγονός που προκαλεί αίσθηση μετρικής αστάθειας. Η μετρική σταθερότητα επανέρχεται στο 6ο μέτρο και εδραιώνεται εκ νέου χάρη στην επαναληψιμότητα του ρυθμομελωδικού σχήματος. Για άλλη μια φορά, όμως, παρατηρείται αστάθεια στα μέτρα 13 και 14, τα οποία προετοιμάζουν την επανάληψη του πρώτου τμήματος του κομματιού. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε, σε αυτό το σημείο, ότι υπάρχει ανταπόκριση μεταξύ του 1ου και του 15ου μέτρου: αποτελούνται από το ίδιο φθογγικό υλικό (Λα) και επιτελούν λειτουργία εισαγωγική γι' αυτό που ακολουθεί. Η σημαντικότερη μετρική αστάθεια έρχεται στο τέλος του έργου: από το 16ο μέτρο μέχρι το τέλος εντείνεται και κορυφώνεται η μετρική αστάθεια, καθώς ο διαρκώς διαφορετικός τρόπος ομαδοποίησης των φθόγγων κάτω από μία κάθε φορά κίνηση του δοξαριού δημιουργεί την αίσθηση μεταβλητής διάρκειας του μετρικού παλμού (6+10+6+6+4 τριακοστά δεύτερα). Στα 3 τελευταία μέτρα το φθογγικό υλικό ομαδοποιείται σε τμήματα ημιόλων, τα οποία μάλιστα επαναλαμβάνονται από τον ερμηνευτή *ad libitum*.

Παρ' ότι το έργο είναι γραμμένο με μετρικό οπλισμό 2/4, ο ερμηνευτής το αντιλαμβάνεται τη μετρική δομή στη βάση της υποδιαίρεσης ογδών (8/8–3/8–5/8, βλ. Παράδειγμα 2). Χάρη σε αυτή την υποδιαίρεση, γίνονται πιο εύκολα και αυθόρμητα αντιληπτές και πετυχημένες οι ομαδοποιητικές αλλαγές στα σημεία μετρικής αστάθειας. Συγκεκριμένα, με αυτήν την υποδιαίρεση, στα μέτρα 3–5, επάγεται αυθόρμητα η μετρική οργάνωση σε 5/8 και 3/8 με τις αντίστοιχες εναλλαγές τους. Επίσης, τα 3 τελευταία μέτρα του κομματιού (μ. 17–19) μπορούν να οργανωθούν σε μέτρα των 3/8 και, με αυτόν τον τρόπο, φαίνεται και στο μουσικό

κείμενο ο φθόγγος ο οποίος γίνεται αντιληπτός ως ισχυρός. Αυτή η θεώρηση βοηθάει τον ερμηνευτή να οργανώσει πιο αποτελεσματικά και συστηματικά την εκτέλεση.

Στα τρία τελευταία μέτρα, η μουσική δημιουργεί στον ακροατή μια αίσθηση μετρικής αμφισημίας την οποία ο ερμηνευτής πρέπει να σεβαστεί και να βρει τρόπο να αποδώσει. Ένας τρόπος είναι να αντισταθεί στις συνθήκες που αλλάζουν τη μετρική ομαδοποίηση της μουσικής και να διατηρήσει την αίσθηση των 8/8. Παρόλα αυτά δεν μπορεί στόχος του να είναι το να δείξει τη συγκεκριμένη μετρική οργάνωση (8/8), ούτε και να δείξει την ημιολική ομαδοποίηση των φθόγγων, αλλά να ενθαρρύνει την αίσθηση της μετρικής αμφισημίας που η μετρική δομή υπαινίσσεται.

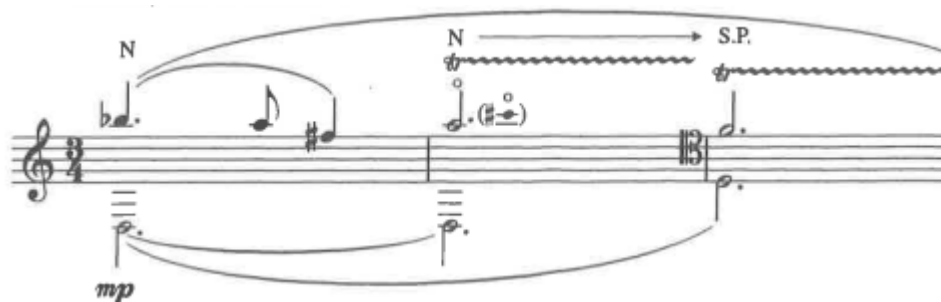
Ηχοχρωματικά υπάρχουν έντονες αλλαγές στην ποιότητα και στην οργάνωση του ήχου. Κατά πρώτο λόγο, έχουμε δύο εναλασσόμενες ηχητικές διαστάσεις: στα εννέα πρώτα μέτρα και στα τελευταία πέντε βρισκόμαστε σε μια «αιθέρια» ηχητική διάσταση χάρη στη χρήση τεχνικών *sul tasto* (S.T.) και *sul ponticello* (S.P.), ενώ στα μέτρα 10–14 η ήχος είναι περισσότερο «γειωμένος» καθώς η εκτέλεση πραγματοποιείται με τεχνική *normal* (N). Επίσης, η ποιότητα του ηχητικού περιβάλλοντος ενισχύεται και από το φθογγικό υλικό που επιλέγει να χρησιμοποιήσει η Saariaho. Επιλέγει φυσικούς αρμονικούς σε σχετικά υψηλές τονικές συχνότητες στις «αιθέριες» διαστάσεις, ενώ φυσικές νότες ευρύτερης τονικής γκάμας στις «γειωμένες» διαστάσεις. Επιβεβαίωση της κάθε ηχητικής διάστασης φέρνουν και οι ηχοχρωματικές μεταβάσεις στην έναρξη ή και στο κλείσιμο κάθε ενότητας. Το κομμάτι εισάγεται από τη μετάβαση ST→SP, η οποία ενισχύεται από τη δυναμική του κομματιού (*crescendo* έως *mp*) που εξυπηρετεί τη συγκεκριμένη συνθήκη («αιθέριο» περιβάλλον). Για την είσοδο της «γειωμένης» ενότητας, έχουμε το πέρασμα SP→N (μ. 9) και την αντίθετη πορεία (N→SP) στο μ. 15, οδηγώντας πάλι στο «αιθέριο» περιβάλλον, το οποίο μάλιστα εντείνεται καθώς καταλήγει σε *al niente* στο κλείσιμο του κομματιού.

### 4.3 *Papillon III*

Η τρίτη μινιατούρα της συλλογής εισάγει για πρώτη φορά μια σαφή και διακριτή μελωδική γραμμή. Το φθογγικό σύνολο αναφοράς είναι η εξατονική συλλογή HEX

[0,1], η οποία, μάλιστα, παρουσιάζεται ολόκληρη μέσω διάφορων ρυθμομελωδικών σχημάτων κατά τη διάρκεια του έργου.<sup>75</sup>

Η μορφή του έργου προσδιορίζεται με σαφήνεια βάσει των σημείων εμφάνισης της μελωδικής γραμμής σε συνδυασμό με τις αγωγικές ενδείξεις της παρτιτούρας (*a tempo*). Χωρίζεται, λοιπόν, σε τρεις βασικές ενότητες: η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται στο πέμπτο μέτρο και η δεύτερη στο δέκατο (1<sup>η</sup> ενότητα: μ. 1–5, 2<sup>η</sup> ενότητα: μ. 6–10, 3<sup>η</sup> ενότητα: μ. 11–16). Η κάθε ενότητα ξεκινά με τη μελωδική γραμμή, στο ίδιο τονικό ύψος και με την ίδια συνοδεία στη δεύτερη φωνή (Παράδειγμα 3). Μόνη εξαίρεση αποτελεί η έναρξη της τρίτης ενότητας (μ. 11), στην οποία η μελωδική γραμμή επεξεργάζεται ηχοχρωματικά μέσω της χρήσης του τρέμολο.



Παράδειγμα 3. Απόσπασμα του *Papillon III*. (μ. 1–3)

Η εσωτερική οργάνωση της κάθε ενότητας υποδεικνύεται πάλι αρκετά ξεκάθαρα από τα *legati* της παρτιτούρας. Η πρώτη ενότητα χωρίζεται σε δύο υποενότητες: A (μ. 1–3) και A' (μ. 4–5). Η υποενότητα A' αποτελεί ρυθμική διαστολή της A, με προσθήκη συνοδείας σε διάστημα έκτης στη δεύτερη φωνή, αλλά παραμένει ημιτελής. Συνολικά, το ηχοχρωματικό χαρακτηριστικό όλης αυτής της ενότητας είναι οι τεχνική της τρίλιας. Η δεύτερη ενότητα έρχεται να ολοκληρώσει την ημιτελή κατάληξη της προηγούμενης ενότητας με την πρώτη της υποενότητα A''<sup>1</sup> (μ. 6–7). Είναι ο συνδυασμός των A και A' υποενότητων της πρώτης ενότητας και εμφανίζεται η ηχοχρωματική τεχνική του τρέμολο, βασική τεχνική για το υπόλοιπο έργο. Ακολουθεί η υποενότητα της A''<sup>2</sup> (μ. 8–10), η οποία θυμίζει την υποενότητα A''<sup>1</sup> σε συνδυασμό με την χαρακτηριστική τεχνική της A. Το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης υποενότητας είναι η παραλλαγή της μελωδικής γραμμής στο 8<sup>ο</sup> μέτρο ως καθρέφτης στον άξονα

<sup>75</sup> Σχετικά με την εξατονική συλλογή, βλ. Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4th ed. (New York: W.W. Norton, 2016), 257–260.

F/F# πάνω στην αρχική μελωδία. Η τρίτη ενότητα χωρίζεται πάλι σε δύο υποενότητες: A<sup>'''1</sup> (μ. 11–12) και A<sup>'''2</sup> (μ. 13–16). Έχει πλέον εδραιωθεί το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του τρέμολο (A'') και οι τελευταίες αυτές υποενότητες αντλούν το συνοδευτικό τους υλικό από τις υποενότητες A και A' αντίστοιχα.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι το υλικό με το οποίο εισάγεται το έργο επανέρχεται ξανά και ξανά, ποτέ όμως το ίδιο. Κάθε ρυθμομελωδικό σχήμα επηρεάζεται από το προηγούμενό του και συνεχίζει να επεξεργάζεται το υλικό. Με αυτόν τον τρόπο, η δομική αφήγηση του έργου αναδύεται από το ίδιο το υλικό του μέσω μιας προσθετικής (accumulative) και σπειροειδούς διαδικασίας.

Η μελωδική γραμμή με την οποία ξεκινάει το έργο αποτελεί μια γνώριμη κατάσταση για τον ακροατή και το άκουσμά της εισάγει κάθε ενότητα. Αυτό το ρυθμομελωδικό σχήμα αποτελεί μια κατάσταση «στάσης», σύμφωνα με τον τρόπο σκέψης της Saariaho. Κάθε αλλαγή αυτής της κατάστασης, με ηχοχρωματικές χειρονομίες και παραλλαγές της μελωδικής γραμμής, προκαλεί αίσθηση κίνησης της μουσικής και εσωτερική ένταση. Στο συγκεκριμένο έργο, λοιπόν, η συνθέτρια αντικαθιστά το ηχόχρωμα με την αρμονία, η οποία γίνεται η βασική ρυθμιστική παράμετρος της μουσικής δομής. Το ηχόχρωμα, με τη σειρά του, γίνεται το στοιχείο εκείνο που ωθεί τις φάσεις «στάσης» προς την κατεύθυνση του «δυναμισμού». Ο Donaldson, μιλώντας για τη φύση της μελωδίας στο συγκεκριμένο κομμάτι, κατέληξε στην ονομασία των περιοχών της ρυθμομελωδικής χειρονομίας ως «καθαρή μελωδία» (clear melody), ενώ τις περιοχές «δυναμισμού» ως «οριακή μελωδία» (liminal melody).<sup>76</sup>

Τα όρια αυτού του άξονα στάσης/δυναμισμού είναι πολλές φορές θολά λόγω της προσθετικής οργάνωσης του υλικού. Οι περιοχές «δυναμισμού», που ακολουθούν γενικά τη ρυθμομελωδική χειρονομία της HEX [0,1], ωθούν τη μουσική σε νέες καταστάσεις «στάσης», διαφορετικές από τις προηγούμενες. Το ίδιο φαινόμενο σχολιάζει η Saariaho για το έργο της *Sah den Vogeln* (1981), στο οποίο, «κάθε μεμονωμένη παράμετρος είναι μερικές φορές στατική, μερικές φορές εξελίσσεται από ένα σημείο ακραίας αδράνειας σε ακραία μεταβλητότητα [...] Μετά το σημείο

---

<sup>76</sup> James Donaldson, "Melody on the Threshold in Spectral Music," *Music Theory Online* 27, no. 2 (2021).



κορύφωσης, κάθε παράμετρος επιστρέφει προοδευτικά προς μια νέα κατάσταση σταθερότητας».77

Οι φάσεις «στάσης», λοιπόν, στο έργο εντοπίζονται στα μέτρα 1, 4, 6, ενώ στο 7ο, 11ο και στο 13ο, παρ' ότι η ακροατής έχει την αίσθηση ότι βρίσκεται σε ένα γνώριμο και πάλι περιβάλλον, η μουσική περνάει από την κατάσταση της «στάσης» στην κατάσταση του «δυναμισμού». Από την άλλη, ο δυναμισμός συναντάται πιο συχνά στο έργο, συγκεκριμένα στα μέτρα 2–3, 5, 7<sup>2</sup>–10, 11<sup>2</sup>–12 και 13<sup>2</sup>–16. Παρατηρούμε, επομένως, ότι η μουσική βρίσκεται γενικά σε διαρκή κίνηση και το υλικό εξελίσσεται συνεχώς χωρίς να παρουσιάζεται ποτέ με τον ίδιο τρόπο.

#### 4.4 *Papillon IV*

Με κριτήριο τις εκτελεστικές χειρονομίες, το ηχόχρωμα, το φθογγικό και ρυθμομελωδικό υλικό, αλλά και την αγωγική παράμετρο, η μορφολογική δομή του έργου μπορεί να γίνει άμεσα αντιληπτή στη βάση τριών ενοτήτων (μ. 1–11, 12–21) και 22–27).

Παράδειγμα 4. Απόσπασμα του *Papillon IV*. (μ. 7–14)

Το κομμάτι ξεκινάει παρουσιάζοντας ένα νέο ηχοχρωματικό περιβάλλον, τα όρια του οποίου η Saariaho φαίνεται να εξερευνά μέσα από συνεχόμενους μεταβατικούς χώρους (transitional spaces). Η πρώτη ενότητα του έργου εκφράζεται από μια αίσθηση ρευστότητας (εξ ου και η ένδειξη “libero”), αφού δεν υπάρχει κάποια χαρακτηριστική ηχοχρωματική χειρονομία ή ρυθμομελωδική δομή που να

<sup>77</sup> Saariaho, *Timbre & Harmony*, 104.

εδραιώνεται ως βασική δομή αναφοράς για ολόκληρο το κομμάτι. Το πλέον χαρακτηριστικό στοιχείο της πρώτης ενότητας είναι η μεταβλητότητα του ηχοχρώματος, καθώς, μέσω της αλλαγής θέσης του δοξαριού (ST→SP), του *glissando* και της αλλαγή πίεσης στο δοξάρι, αναδύονται περιοχές «δυναμισμού» (Παράδειγμα 4). Ο ήχος βρίσκεται συνεχώς υπό μεταβολή και κάθε γνώριμη κατάσταση (αρμονικός φθόγγος στη Ρε χορδή) υπόκειται άμεσα σε αλλαγή. Όλη αυτή η ενότητα θυμίζει το έργο *Vers le Blanc* (1982), το οποίο η Saariaho συνέθεσε ως επίδειξη της εκμετάλλευσης του φαινομένου των μεταβατικών περιοχών (*transitional spaces*). Όπως και σε εκείνο το έργο, έτσι και εδώ τα ηχοχρωματικά επίπεδα συμπλέκονται με αποτέλεσμα να δημιουργείται η εντύπωση ενός διαρκούς περάσματος από τον «αιθέριο» στον «γειωμένο» ήχο. Θεμελιώδους σημασίας για την εκτέλεση είναι ο εκτελεστής να διαχειρίζεται με ακρίβεια την χρονικότητα της χρήσης των αντίστοιχων τεχνικών προκειμένου να μην μοιάζουν οι τεχνικές αυτές με «ατύχημα» της στιγμής, αλλά να γίνονται κατανοητές ως στοχευμένο και εμπρόθετο αποτέλεσμα.

Σε αντίθεση με την πρώτη ενότητα, στη δεύτερη ενότητα υπάρχει ξεκάθαρος μετρικός παλμός, γεγονός που καθιστά σαφή τη δομή και σταθερότητα των ρυθμομετρικών σχημάτων των δεκατων έκτων. Την ίδια στιγμή, οι παραμβελλόμενοι αρμονικοί φθόγγοι προσδίδουν μια αίσθηση αυθόρμητα ελεύθερης κίνησης. Όπως αναφέρει και ο Karttunen, σε αυτό το σημείο, είναι πολύ σημαντική η στάση του ερμηνευτή. Επιμένει πως το τμήμα αυτό μπορεί να εκτελεστεί με δύο τρόπους: είτε στατικά, είτε ελεύθερα, χωρίς μετρονομική αίσθηση, λαμβάνοντας, όμως, υπόψη την αγωγική ένδειξη στην παρτιτούρα: «Στην πραγματικότητα, [αυτού του είδους η προσέγγιση] πιθανότατα είναι περισσότερο μέσα στη λογική της “papillon”, γιατί τώρα έχεις [την εικόνα] μιας μεγάλης πεταλούδας και λίγου αέρα, που βγάζει [την πεταλούδα] εκτός πορείας, κάθε τόσο, αλλά συνεχίζει [την πορεία της]». <sup>78</sup> Τέλος, στην τρίτη ενότητα (μ. 22–27) επανέρχεται σταδιακά το ηχοχρωματικό περιβάλλον της πρώτης ενότητας, αφού δοκιμαστούν πρώτα τα ηχοχρωματικά όρια του συγκεκριμένου τμήματος (μ. 24).

Ίσως το χαρακτηριστικό της *Papillon IV* είναι οι μεταβατικοί χώροι (*transitional spaces*). Στην πρώτη και τρίτη ενότητα, αυτή η μετάβαση γίνεται μέσω των τεχνικών

---

<sup>78</sup> Carnegie Hall, “Expressing Personality in New Works,” 03:34.

αλλαγής του ηχοχρώματος και της ποιότητας του ήχου. Στη δεύτερη ενότητα, αυτούς τους μεταβατικούς χώρους μπορούμε να τους εντοπίσουμε στο σωματικό/χειρονομιακό επίπεδο, και πιο συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο οι ακαθόριστες αλλαγές χορδών στο δεξί χέρι του ερμηνευτή, σε συνδυασμό με τις εναλλαγές φυσικών και αρμονικών φθόγγων, δημιουργούν μια αίσθηση ρευστότητας και ελευθερίας.

#### 4.5 *Papillon V*

Η *Papillon V* δεν φαίνεται να εισαγάγει καινούριο υλικό, αλλά να ανακυκλώνει υλικό από τις προηγούμενες μινιατούρες. Έτσι, από το 3ο έως το 6ο μέτρο, ο ακροατής επιστρέφει στο περιβάλλον του *Papillon III*, στο 7ο και 8ο μέτρο «θυμάται» τη δεύτερη μινιατούρα και, τέλος, στο 11ο μέτρο στρέφεται προς την *Papillon I*. Αξίζει να επισημανθεί, ωστόσο, ότι το ανακυκλωμένο αυτό υλικό παρουσιάζεται σε ένα νέο χειρονομιακό και ηχοχρωματικό πλαίσιο, δημιουργώντας την αίσθηση του ανοίγειου σε δομές που θα μπορούσαν διαφορετικά να είναι πιο άμεσα ανγνωρίσιμες από τον ακροατή.

The image shows a musical score for the first eight measures of *Papillon V*. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *Lento, misterioso* and *N* (Nervoso) and *S.P.* (Sotto Pedale). The score is annotated with handwritten labels: *P.III* in orange, *P.I* in green, and *P.II* in blue. The score shows a sequence of chords and melodic lines with various articulations and slurs.

Παράδειγμα 5. Απόσπασμα του *Papillon V*. (μ. 1-8)

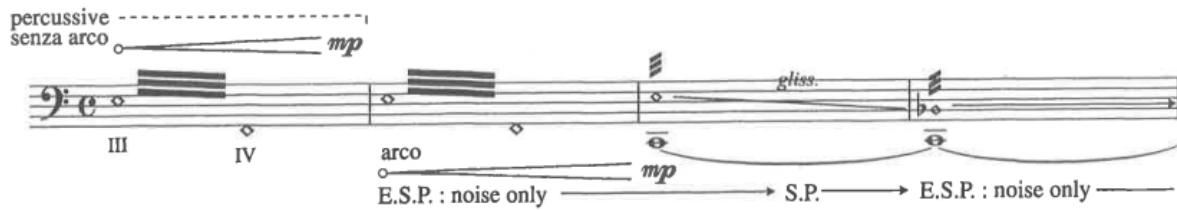
Στο ξεκίνημά της, η *Papillon V* κάνει προσπάθειες να επαναφέρει την εξατονική μελωδική γραμμή της *Papillon III*, σαν να κάνει ατελέσφορες προσπάθειες επανεκκίνησης (Παράδειγμα 5). Παρουσιάζει, έτσι, τη μελωδική γραμμή, κρυμμένη με τεχνικούς αρμονικούς σε τρέμολο και σε ένα κάπως ελεύθερο ρυθμικό πλαίσιο. Κάθε φορά που προσπαθεί να εμφανίσει την μελωδία, κάνει και κάτι επιπλέον: την

πρώτη φορά (μ. 3) υπάρχουν μόνο οι δύο πρώτοι φθόγγοι, την δεύτερη φορά (μ.5–6) εμφανίζονται όλοι οι φθόγγοι, ενώ την τρίτη φορά (μ. 9–10) αλλοιώνει τον ρυθμό και προσθέτει έναν φθόγγο. Εντέλει, η μελωδία καταφέρνει να αναδυθεί στο 16ο μέτρο. Είναι σε αυτό το σημείο όπου για πρώτη φορά το ρυθμομελωδικό υλικό οργανώνεται στα πρότυπα μιας συμβατικής και αναγνωρίσιμης μελωδίας, καθώς χάνει πλέον τη ρυθμική της ουδετερότητα, αποκτά σαφές μελωδικό περίγραμμα και τίθεται σε ένα οικείο δίφωνο αντιστικτικό πλαίσιο.

Σχετικά με τη μορφολογική οργάνωση του κομματιού, αντιλαμβανόμαστε ότι οργανώνεται σε τρεις ενότητες βάσει αγωγικής, ρυθμομελωδικής και χειρονομιακής/ηχοχρωματικής άρθρωσης της δομής: Α) *Lento–misterioso*, Β) *Piu mosso–riu passionato*, και Γ) *Lento–misterioso*. Παρά την πολυπλοκότητα της χειρονομιακής και ρυθμομελωδικής δομής αυτού του κομματιού, το πιο ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό υλικό έρχεται στα δυο τελευταία μέτρα, όπου παρουσιάζεται μια ηχοχρωματική χειρονομία που δεν εμφανίζεται σε κανένα άλλο μέρος της συλλογής. Για τον λόγο αυτό, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το σημείο αυτό ως την κορύφωση της διαδικασίας επεξεργασίας του υλικού και του ηχοχρώματος, καθώς συνδυάζει πολλές τεχνικές λεπτομέρειες για την εκτέλεση μιας μόλις χειρονομίας.

#### 4.6 *Papillon VI*

Η *Papillon VI* φαίνεται να στηρίζεται αποκλειστικά και μόνο στις ηχοχρωματικές χειρονομίες για την άρθρωση της δομής της, δεδομένου ότι η ρυθμομελωδική διάσταση της μουσικής μοιάζει να έχει εξουδετερωθεί πλήρως (Παράδειγμα 6). Εξάλλου, οι τεχνικές εκτέλεσης που επιστρατεύονται (δοξάρι, αρμονικοί, κ.α.) αλλοιώνουν σε τέτοιον βαθμό το ηχητικό αποτέλεσμα που υπαινίσσεται η παρτιτούρα, ώστε να μην έχει πλέον νόημα η θεώρηση της δομής με όρους συμβατικής ρυθμομελωδικής οργάνωσης. Κατά την έννοια αυτή, θα μπορούσε να θεωρηθεί το αποκορύφωμα μιας διαδικασίας ρευστοποίησης οποιουδήποτε χαρακτηριστικού ρυθμομελωδικού στοιχείου είχε παρουσιαστεί μέχρι τώρα. Κατά μία άλλη έννοια, θα μπορούσε να θεωρηθεί το σημείο εκείνο εντός της συλλογής όπου η παράμετρος της αρμονίας (με την ευρεία έννοια του όρου) δίνει σχεδόν πλήρως της θέση της στην παράμετρο του ηχοχρώματος ως κύριος μορφοδομικός παράγοντας.



Παράδειγμα 6. Απόσπασμα του *Papillon VI*. (μ. 1–4)

Οι αντισυμβατικοί ηχοχρωματικοί πειραματισμοί της Saariaho δημιουργούν ένα ιδιαίτερο και ποικίλο ηχητικό περιβάλλον με έντονες διακυμάνσεις, εκπληρώνοντας παραδειγματικά τη βούληση της συνθέτριας να «βάλει στο μικρόφωνο» κάθε ηχοχρωματική λεπτομέρεια με τρόπο που σε προκαλεί να την προσέξεις.<sup>79</sup> Το κομμάτι ακροβατεί μεταξύ μουσικής και μη-μουσικής, δίνοντας την αίσθηση της εξαϋλωσης του υλικού που έχει μέχρι στιγμής παρουσιαστεί.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο ο ηχοχρωματικός παράγοντας που έλκει την προσοχή αυτού που προσλαμβάνει το κομμάτι, αλλά και οι εκτελεστικές χειρονομίες που απαιτούνται για την πραγμάτωσή του. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι, στην περίπτωση της *Papillon VI*, η ακουστική εμπειρία του κομματιού θα ήταν πιο φτωχή χωρίς την οπτική επαφή του ακροατή με την ίδια την πράξη της μουσικής εκτέλεσης. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρόκειται για ένα έργο που χρειάζεται να το βλέπει κανείς για να μπορεί να το ακούσει. Αποτελεί μια σύνθετη χειρονομία που αποτυπώνει με ήχο και εικόνα το άηχο φτερούγισμα της πεταλούδας, το οποίο, για να μπορέσεις να το ακούσεις, πρέπει και να το βλέπεις.

#### 4.7 *Papillon VII*

Το τελευταίο κομμάτι της συλλογής, *Papillon VII*, επιδεικνύει σχέση συνάφειας με το δεύτερο (*Papillon II*) βάσει και πάλι του χειρονομιακού και ηχοχρωματικού παράγοντα. Όπως ακριβώς και στο *Papillon II*, έτσι κι εδώ, το κομμάτι εξελίσσεται με μια σταθερή ρυθμική ροή 32ων. Από την άλλη μεριά, σε αντίθεση με το *Papillon II*, οι χειρονομίες δεν οργανώνονται μόνο από *legati* και αυτό δημιουργεί αίσθηση συνεχούς ροής ήχου, παρά κάποιου μελωδικά οργανωμένου υλικού. Είναι από τις

<sup>79</sup> Moisala, *Kaija Saariaho*, 68.

λίγες φορές που η συνθέτρια δίνει με τόσο απτό τρόπο την εικόνα «της κίνησης της πεταλούδας, που δεν έχει αρχή ούτε τέλος».<sup>80</sup> Επιπροσθέτως, έχουμε και ρυθμομελωδικό υλικό που παρεμβάλλεται μεταξύ των των χειρονομιών, όπως και καινούριες χειρονομίες που επιφέρουν νέα ηχοχρωματικά περιβάλλοντα (Παράδειγμα 7).

The image shows a musical score for two staves in bass clef. The top staff starts at measure 10 and ends at measure 15. It contains a series of rhythmic patterns with slurs and triplets. Above the staff, there are markings for 'Poco grave', 'S.P.', and 'N'. A dynamic marking 'f' is placed below the staff. The bottom staff starts at measure 13 and ends at measure 15. It also contains rhythmic patterns with slurs and triplets. Above the staff, there are markings for 'S.P.' and 'N'. Dynamic markings 'fff' and 'mf' are placed below the staff. Measure numbers 10, 13, and 15 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

Παράδειγμα 7. Απόσπασμα του *Papillon VII*. (μ. 10–15)

Μορφολογικά, το κομμάτι χωρίζεται σε δύο ενότητες: η πρώτη εκτείνεται μέχρι το 12ο μέτρο, ενώ η δεύτερη ξεκινάει από το 13ο μέτρο. Με βάση τον χειρονομικό/ηχοχρωματικό παράγοντα, αντιλαμβανόμαστε την πρώτη ενότητα να χωρίζεται σε τρεις υποενότητες (μ. 1–4, μ. 5–8 και μ. 9–12), από τις οποίες εξαίρεση αποτελεί η τελευταία (μ. 9–12) για δύο λόγους: αφενός είναι η μόνη από τις τρεις η οποία βρίσκεται σε «γειωμένο» ηχητικό περιβάλλον, αφετέρου είναι η μόνη που φαίνεται να κλείνει με υλικό σαφούς ρυθμομελωδικού χαρακτήρα. Το υλικό αυτό είναι ένα τρίηχο από την εξατονική συλλογή HEX [0,1], το οποίο, ακριβώς λόγω του χαρακτηριστικού και οικείου ρυθμομελωδικού του προφίλ, προσελκύει την προσοχή του ακροατή σε όλο το έργο.

<sup>80</sup> Σχετικά με τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, βλ. <https://saariaho.org/works/sept-papillons/>

Η δεύτερη ενότητα, από την άλλη, αποτελείται από τέσσερις υποενότητες: μ. 13–14, μ. 15–17, μ. 18–19 και μ. 20–21. Οι υποενότητες αυτές κινούνται βρίσκονται στο «γειωμένο» ηχοχρωματικό επίπεδο, βασίζονται σε φθογγικό υλικό από την HEX [0,1] και οριοθετούνται λόγω άρθρωσης της ρυθμικής δομής μέσω των χαρακτηριστικών τριήχων. Από αυτές τις υποενότητες, εξαίρεση αποτελεί και πάλι η τελευταία, η οποία βρίσκεται στο «αιθέριο» ηχοχρωματικό επίπεδο και αποτελείται από έναν μόνο φθόγγο (C).

Τέλος, όπως και στην περίπτωση της πέμπτης μινιατούρας, πρότερο υλικό φαίνεται κι εδώ να επιστρέφει, ενισχύοντας την κυκλικότητα της συνολικής δομής της συλλογής. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται να συνδυάζει χειρονομίες και υλικό κυρίως από το 2ο και το 3ο κομμάτι (π.χ. ομαδοποίηση του υλικού με *legati* και εμφάνιση της μελωδίας εξατονικής συλλογής HEX [0,1]).

## 5. Συμπεράσματα

Στο έργο *Sept Papillons*, η Kaija Saariaho καταφέρνει με μαεστρία να δώσει «ζωή» στην ιδέα της πεταλούδας μέσω της μουσικής. Κατανοώντας τις δυνατότητες του οργάνου, δίνει στο τσέλο νέους ήχους και εξελίσει περαιτέρω την τεχνική του και τον τρόπο σκέψης των εκτελεστών. Δομικά, το έργο επιδεικνύει στοιχεία δομικής συνοχής, τα οποία βασίζονται κατά βάσει στον χειρονομικό/ηχοχρωματικό και στον ρυθμομελωδικό παράγοντα.

Ο διάλογος ανάλυσης και εκτέλεσης, στον οποίο βασίστηκε η παρούσα εργασία, έδωσε τη δυνατότητα αμοιβαίου εμπλουτισμού των αντίστοιχων πρακτικών κάθε πεδίου. Από τη μεριά του εκτελεστή, η κατανόηση της δομικής οργάνωσης του έργου αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντική στην επιλογή εκτελεστικών πρακτικών σε σχέση με συγκεκριμένες περιοχές, όπως, επί παραδείγματι στα τμήματα που υπήρχε ιεραρχική αμφισημία του μουσικού υλικού λόγω την χειρονομιακής/σωματικής αντίληψης αυτού ή και στις μεταβατικές περιοχές (*transitional spaces*), όπου ο εκτελεστής προσάρμοσε το παίξιμο του προς την ανάδειξη του περιεχομένου αυτών. Από την άλλη μεριά, η υιοθέτηση της οπτικής του εκτελεστή για τη δομική ερμηνεία του έργου ανοίγει τον δρόμο για αναθεώρηση του μεθοδολογικού πλαισίου της ανάλυσης ώστε να συμπεριλάβει ως μορφοδομικό παράγοντα και την εκτελεστική χειρονομία. Για παράδειγμα, η κατανόηση τμημάτων που εκτείνονται στο χειρονομιακό επίπεδο

(*Papillon II & VI*) τα οποία δεν θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά από τον αναλυτή χωρίς τη συνεισφορά του εκτελεστή. Περαιτέρω, καθώς η συγκεκριμένη συλλογή αναδεικνύει τις ηχοχρωματικές δυνατότητες του τσέλου, η εκτελεστική πρακτική αποτελεί την κύρια πηγή κατανόησης του μουσικού κειμένου.

Μια πτυχή του έργου που επιδέχεται περαιτέρω έρευνα έχει να κάνει με τη «γλώσσα σώματος» του εκτελεστή. Ο τρόπος με τον οποίο το έργο έχει σημειογραφηθεί, ενθαρρύνουν τον εκτελεστή να κάνει τέτοιες κινήσεις που μπορεί να φέρουν στον νου του ακροατή/θεατή την εικόνα της πεταλούδας. Η Saariaho, δηλαδή, δίνει «ζωή» στην ιδέα της άηχης κίνησης της πεταλούδας τόσο ακουστικά όσο και οπτικά. Η συστηματική διερεύνηση αυτών των τεχνικών και η αναζήτηση των πλέον αποτελεσματικών τρόπων εφαρμογής τους μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο περαιτέρω έρευνας. Από την άλλη μεριά, η επαγωγή ενός συστηματικού μεθοδολογικού πλαισίου για την ανάλυση της δομής με όρους εκτελεστικής χειρονομίας θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ακόμη πεδίο περαιτέρω για μελέτη και έρευνα.

Παράπλευρο στόχος της εργασίας ήταν να εξοικειώσει εκτελεστές και αναλυτές με το εν πολλοίς άγνωστο αυτό έργο. Ειδικά σε σχέση με το πεδίο της εκτέλεσης, φιλοδοξεί να ενθαρρύνει τους Έλληνες τσελίστες να εντάξουν το έργο στο ρεπερτόριό τους και να αντιληφθούν την πλούσια γκάμα τεχνικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων του οργάνου που προσφέρει. Αυτό θα μπορούσε να ενθαρρύνει κι άλλους συνθέτες να επενδύσουν στις δυνατότητες αυτές του οργάνου και να τις εκμεταλλευτούν στο δικό τους έργο.



# Βιβλιογραφία

## A) Ελληνόγλωσσες πηγές

Κουμεντέρης, Αθανάσιος Κ. “Παρουσίαση των Συνθετών Φασματικής Μουσικής “Δεύτερης Γενιάς” και της Σύνθεσης Έργων με σαφείς Αναφορές στη “Φασματική Μουσική””. Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2007.

## B) Ξενόγλωσσες πηγές

Barolsky, Daniel G. "The Performer as Analyst." *Society for Music Theory*, March 1, 2007.

Besharse, Kari E. The role of texture in French spectral music. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.

Conradt, Stacy. "Vladimir Nabokov Talks Synesthesia." *Mental Floss*, 19 Μαρτίου 2012.

<https://www.mentalfloss.com/article/49442/vladimir-nabokov-talks-synesthesia>

Donaldson, James. "Melody on the Threshold in Spectral Music." *Music Theory Online* 27, no. 2 (2021).

Hall, Carnegie. "Expressing Personality in New Works: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop." Carnegie Hall, 17 Οκτωβρίου 2012. Προσπελάστηκε στις 16 Νοεμβρίου 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=FRp5nAP5P1s&t=220s>.

Hall, Carnegie. "Kaija Saariaho on the Role of Nature in Her Work." Carnegie Hall, 17 Φεβρουαρίου 2012. Προσπελάστηκε στις 16 Νοεμβρίου, 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=pEmSVqegTi4>.

Harmeyer, Jackson. "Liminal aesthetics: perspectives on harmony and timbre in the music of Olivier Messiaen, Tristan Murail, and Kaija Saariaho." Master thesis, University of Louisville, 2019. <https://doi.org/10.18297/etd/3177>.

Kandinsky, Wassily. *On the Spiritual in Art*. Dover Publications, 1977.

- Karttunen, Anssi. "Kaija Saariaho: Sept Papillons, Anssi Karttunen, cello." YouTube video: <https://www.youtube.com/watch?v=4QcMZh0eLRw&t=5s>, Προσπλάστηκε στις 16 Νοεμβρίου 2022.
- Korhonen, Kimmo. "New music of Finland." *New Music of the Nordic Countries* (2002): 121-286. Harvard.
- Lester, Joel. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation." Chap. 9 in *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, by Joel Lester, edited by John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- McAdams, Stephen, and Kaija Saariaho. "Qualities and functions of musical timbre." In *International computer music conference*, pp. 367-374. 1985.
- Moisala, Pirkko. *Kaija Saariaho*. University of Illinois Press, 2010.
- Nable, Frederico Arantes. "Sept Papillons de Kaija Saariaho: uma análise dos elementos técnico-interpretativos." Master's thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015. <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20199>.
- Parr, Freya. "The Best Living Composers," *Classical Music*, 10 Νοεμβρίου 2021, <https://www.classical-music.com/composers/the-best-living-composers/>.
- Pousset, Damien, Joshua Fineberg, and Ronan Hyacinthe. "The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie—Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo." *Contemporary music review* 19, no. 3 (2000): 67-110. DOI:[10.1080/07494460000640371](https://doi.org/10.1080/07494460000640371).
- Rink, John. "Analysis and (or?) performance." Chap. 3 in *Musical Performance, A Guide to Understanding*, by John Rink. London: Cambridge University Press, 2002.
- Rink, John. "The (F)utility of Performance Analysis." Chap. 7 in *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, Practice*, by John Rink, edited by Mine Doğantan-Dack, 127-148. Ashgate Publishing Limited, 2015.
- Saariaho, Kaija. *Sept Papillons*. Chester Music, 2000.
- Saariaho, Kaija. "Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures." *Contemporary Music Review* 2, no. 1 (1987): 93-133.
- Saariaho, Kaija. "Using the Computer in a Search for New Aspects of Timbre Organisation and Composition." Ann Arbor, MI: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 1983.

Schmalfeldt, Janet. "On Performance, Analysis, and Schubert." *In the Process of Becoming, Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*.

Schmalfeldt, Janet. "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's 'Bagatelles' Op. 126, Nos. 2 and 5." in *Journal of Music Theory*, 1985: 1-31.

Vision, Opera. "Kaija Saariaho in conversation at the Royal Swedish Opera - 'As a child, I always imagined music'." *Opera Vision*, 16 Ιανουαρίου 2021.

Προσπελάστηκε στις 16 Νοεμβρίου 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=Jql3ka7-AaE&t=13s>.