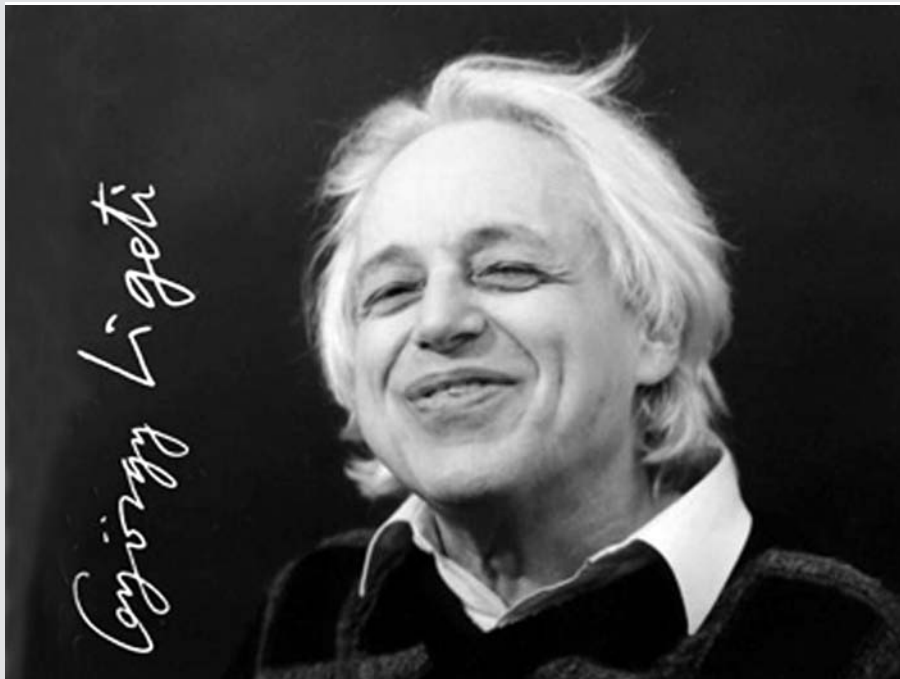


**Zehn Stücke
für
Bläserquintett
(1968)
Κομμάτι αρ. 3
«Lento»**



Τα Δέκα Κομμάτια για Κουϊντέτο Πνευστών, σχεδιάστηκαν ως ακολουθία «μικροκοντσέρτων» κατά σειρά, για κλαρινέτο, φλάουτο, όμποε, κόρνο, και φαγκότο, πλαισιωμένων από κομμάτια συνόλου (ensemble). Μπορεί το τελικό αποτέλεσμα να μη μεταφράζει την αρχική σύλληψη του συνθέτη, προσφέρει ωστόσο στοιχεία για την αντίχρευσή της. Είναι εμφανές για παράδειγμα, ότι το τρίτο κομμάτι («Lento») ανήκει στην κατηγορία του συνόλου, τόσο υφολογικά (απουσία μελωδικής ανεξαρτησίας) όσο και ενορχηστρωτικά (συμμετέχουν όλα τα όργανα).

Το «Lento» συνιστά μια ευδιάκριτη διμερή φόρμα (μμ. 1-9, 9-16) και πειραματίζεται, στη βάση της εξειδίκευσης που χαρακτηρίζει όλο το έργο, με την ελαστικότητα του χρόνου αλλά και - σε λιγότερο ίσως βαθμό - την κίνηση ηχητικών μαζών. Τούτη η διαδικασία είναι και οπτικά εμφανής στα δύο μέρη της παρτιτούρας (βλ. παράδειγμα).

Το πρώτο μέρος ξεκινά σε στάση, με ολόκληρα φθογγόσημα σε τρία από τα πέντε όργανα (φλάουτο, κλαρινέτο, και φαγκότο). Το ηχητικό τοπίο εμπλουτίζεται στα επόμενα μέτρα με την προσθήκη των υπόλοιπων δύο πνευστών. Οι ατάκες πυκνώνουν δημιουργώντας ένα ηχητικό καλειδοσκόπιο, ή καλύτερα μια ψευδαισθητική επιφάνεια, η σταθερότητα της οποίας εξασφαλίζεται με παλινδρομική κίνηση σε στενό τονικό διάστημα.

Η δραστηριότητα αυτή γίνεται εντονότερη στο πέμπτο και έκτο μέτρο, όπου το φλάουτο επεκτείνει την ηχητική στήλη προς τα πάνω. Η επακόλουθη τονική συστολή (μ. 7) καταλήγει στο στροβιλισμό των μέτρων 8-9. Τα φθογγόσημα εδώ εμφανίζονται να ακολουθούν μια πτωτική πορεία, σα να υπόκεινται σε βαρυτική πίεση (βλέπε τον αυξανόμενο αριθμό ατάκων ανά μέτρο στο κλαρινέτο). Με την άφιξη στον πυρήνα της δίνης (μ. 9), η ενέργεια αυτή απελευθερώνεται, ή με όρους φυσικής, η κινητική ενέργεια μετατρέπεται σε δυναμική στη μορφή μιας τρίλλιας. Τούτη η μετατροπή καθιερώνει ένα νέο άξονα για το δεύτερο μέρος του κομματιού.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το κομβικό σημείο που δημιουργούν το κλαρινέτο και το κόρνο χρησιμοποιεί το pitch class set [0,1,2], που έχει μισή αξία από το αντίστοιχο στην πρώτη συνήχηση του κομματιού [0,2,4]. Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η σύγκριση του κλαρινέτου στις δύο περιπτώσεις: το σετ [0,1,2] εμφανίζεται στα μέτρα 1-3 ως μελωδική γραμμή, ενώ στο μέτρο 9 και έπειτα ως περίγραμμα της τρίλλιας. Οι παρατηρήσεις αυτές στοιχειοθετούν εύλογο σκεπτικισμό για το αν η αρχή του δεύτερου μέρους ορίζεται από τη μελωδία σε διπλή οκτάβα (μ. 10), όπως προτείνει ο Charles Morrison (στη βάση της μαθηματικής σχέσης χρυσής τομής που δημιουργεί με τον συνολικό αριθμό χτύπων στο κομμάτι).

Όπως και στο πρώτο μέρος, έτσι και στο δεύτερο συναντάμε τη διερεύνηση των ιδιοτήτων της συστολής και διαστολής. Αν όμως πριν υπήρχε υφολογική ομοιογένεια, τώρα βρίσκουμε αντίθεση. Το κλαρινέτο και το κόρνο δημιουργούν μια βάση ισοκράτη για την σολιστική γραμμή, η οποία ωστόσο εκτελείται από όλα τα υπόλοιπα όργανα. Τα τρία μέτρα που φιλοξενούν το γεγονός αυτό προσφέρουν μια συνοπτική εκδοχή του σχήματος «συστολή-διαστολή». Το αρχικό τρίηχο (μ. 10) οδηγείται σ' ένα σημείο ανάπαυσης ύστερα από δύο ανοδικά πηδήματα. Ακολουθεί επιτάχυνση (7 και 6 νότες ανά χτύπο) και εκτασιακό άνοιγμα. Ρυθμικά η συστολή αρχίζει ήδη στον τρίτο χτύπο του μέτρου 11 αλλά η επόμενη στιγμή ανάπαυσης (Φα) διακόπτει την κανονική της κατάληξη. Στο τρίτο στάδιο, ωστόσο, η επιβράδυνση είναι οριστική. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα τρία σετ [0,3,6] σε κάθε ένα από τα αντίστοιχα στάδια (Σολ-Ντο#-Μι, Σολ#-Σι-Φα, Ντο-Μιb-Λα), τα οποία φαίνεται να επιβεβαιώνουν την τριμερή εξέλιξη του γεγονότος.

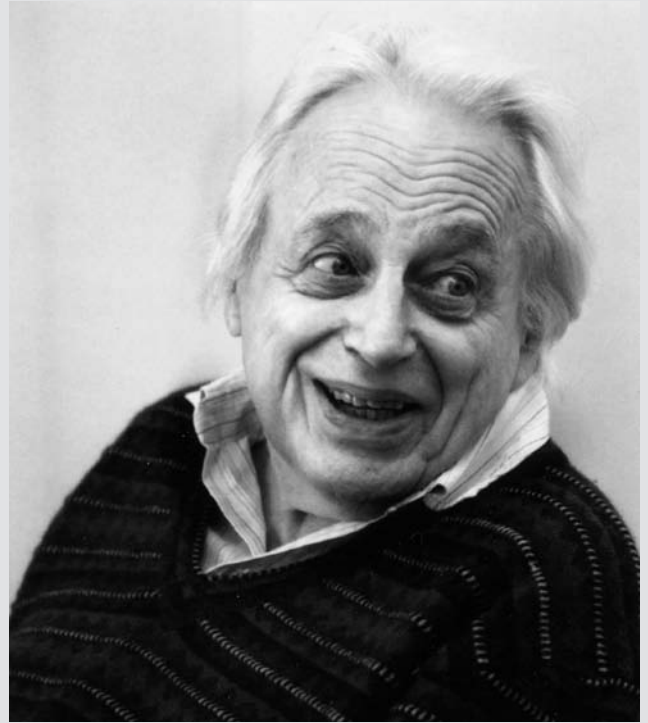
Καθώς το πρώτο αυτό γεγονός εξαντλείται στο μέτρο 13, ο Ligeti το κλείνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που άρχισε το δεύτερο μέρος, την τρίλλια. Δεν θα πρέπει να υποτιμήσουμε την απόφασή του να εξερευνήσει δομικά μια παραδοσιακή διακοσμητική φιγούρα. Στη μουσική

γραμματική της κλασικής περιόδου η τρίλλια - ιδιαίτερα η εκτενής - προετοιμάζει μια δομική κατάληξη (π.χ. το κλείσιμο μιας σολιστικής καντέντσας στην φόρμα του κοντσέρτου). Εδώ, αντιθέτως, η ίδια η τρίλλια γίνεται το τέλος, αφού δεν παραπέμπει σε τίποτε. Η κατάληξη ολοκλήρου του κομματιού έρχεται κυριολεκτικά με φυσικό τρόπο, εξαντλώντας την ίδια ενέργεια που το διατηρούσε μέχρι τότε. Πρόκειται δηλαδή για μια περίπτωση εντροπίας.

Τούτο γίνεται δυνατό με την λειτουργική αλλαγή της τρίλλιας. Σύμφωνα με τον καθιερωμένο της ορισμό, η τρίλλια είναι μελωδική φιγούρα που συναντάται ως γρήγορη και ισόχρονη εναλλαγή δύο φθόγγων. Η ταξινομική της συμπεριληψη στα μελωδικά φαινόμενα είναι, ωστόσο, τεχνητή. Γιατί στην πραγματικότητα είναι ο ρυθμός, η κίνηση που δημιουργεί το τρεμοπαίξιμό της. Και ο Ligeti όχι μόνον εκμεταλλεύεται αλλά κυριολεκτικά εξαντλεί αυτό το στοιχείο. Σαν αίμα που κυλάει έξω από το φυσικό του χώρο, τα αγγεία, η τρίλλια εδώ είναι εκτεθειμένη στον ανοιχτό αέρα της δομικής σημασίας, αντί να επιδεικνύει την ιστορική της λειτουργία ως στολίδι, άρα επιφανόμενο. Το τίμημα που πληρώνει είναι η απώλεια της ζωτικότητάς της, καθώς συμπυκνώνεται σε θανατηφόρο βαθμό (*morendo al niente*).

Η σημασία που αποδίδεται στην τρίλλια ίσως εξηγεί και την αντιθετική κίνηση μεταξύ κλαρινέτου και κόρνου, αρχίζοντας από το μέτρο 12. Ο λόγος για αυτήν την προκαταληκτική δραστηριότητα είναι ίσως πολλαπλός. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το κλαρινέτο και το κόρνο συστήνουν τον άξονα σταθερότητας στο δεύτερο μέρος του κομματιού. Αν όμως ο Ligeti ήθελε να κλείσει το κομμάτι ως κυριολεκτικό θάνατο του ήχου, με το πήξιμο της τρίλλιας, τότε το κόρνο είναι λιγότερο κατάλληλο όργανο σε σχέση με τις εκτελεστικές δυνατότητες του φλάουτου και του κλαρινέτου. Αν πάλι το φλάουτο συμμετείχε στο τελευταίο γεγονός, θα έπρεπε να το κάνει μέσα στα εκτασιακά του όρια κάτι που θα ωθούσε το κλαρινέτο σε ανοδική κίνηση στην περιοχή γύρω από το Λα.

Το κόρνο λοιπόν αποσύρεται στο μέτρο 14 και, μάλιστα, με ένα φθογγόσημο δομικής σημασίας: η τελευταία του νότα Σι δημιουργεί μαζί με το Λα και το Σι ύφεση στις υπόλοιπες φωνές το σετ [0,1,2], το οποίο οριοθετεί το δεύτερο μέρος του κομματιού (μμ. 9 και 15-16). Και είναι πάνω σ'ένα άλλο Σι που το κλαρινέτο θα αποθέσει τελικά την τελευταία του πνοή, παραδίνοντας το πνεύμα του στην άβυσσο της σιωπής (μμ. 15-16), σαν μητέρα που, έ-



χοντας προστατεύσει το παιδί της με τα χέρια της (το Φα του κόρνου εν μέσω Mi-Φα#) για τόσο πολύ χρόνο (περισσότερο από δύο μέτρα), το βλέπει να την εγκαταλείπει και να πεθαίνει μοναχό στην εξορία μιας κατιούσας εβδόμης. Τη δε στιγμή του δικού της θανάτου η σκέψη της συντονίζεται με την τελευταία του στιγμή (Σι).

Η παρομοίωση του κλαρινέτου με μητρική φιγούρα, ίσως να μην είναι υπερβολική. Αποτελεί όντως τη σπονδυλική στήλη όλου του συνόλου, εκτελώντας σχεδόν αδιάκοπα (εξ ου και η οδηγία «atmen» στο μ. 11). Από την άλλη πλευρά, το όμποε ντ' αμόρε συγκεντρώνει τη λιγότερη προσοχή ανάμεσα στα όργανα, μια συνθετική επιλογή που ίσως αντανάκλα την ιστορική περιθωριοποίηση του οργάνου.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, στο τρίτο από τα Δέκα Κομμάτια για Κουϊντέτο Πνευστών, ο Ligeti εξερευνά το φαινόμενο του χρόνου και τις παραμέτρους του μέσα από τη χρήση ύψους και ρυθμού. Ο υποτονικός χαρακτήρας του κομματιού, ως αποτέλεσμα της ομαδικής υψής και του περιορισμού της δυναμικής σε επίπεδα *piano*, δεν θα πρέπει ν' αποκρύψει τις αρετές του.



1. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το έργο, βλ. Ove Nordwall, *György Ligeti: Eine Monographie* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971), σ. 217.

2. Paul Griffiths, *György Ligeti* (London: Robson Books, 1983), σ. 73.

3. Η σειρά των κομματιών, για παράδειγμα, βασίζεται στην αρχή της αντίθεσης: Monika Lichtenfeld, «Zehn Stücke für Bläserquintett von György Ligeti», *Melos* 39 (1972), σ. 330.

4. Griffiths, Ligeti, σ. 74. Αυτό όμως δεν αποκλείει διασυσχετισμούς μεταξύ των κομματιών, όπως στην περίπτωση του πρώτου και του τρίτου: Charles D. Morrison, «Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti's Ten Pieces for Wind Quintet», *Perspectives of New Music* 24 (1985), σσ. 179-80.

5. Ο ίδιος ο Ligeti επιβεβαίωσε την «καλειδοσκοπική φύση» ολόκληρου του έργου: Griffiths, Ligeti, σ. 91.

6. Η τρίλλια αποτελεί έξοχο παράδειγμα συγκερασμού στάσης και κίνησης λόγω της γοργής (μετρικά ανεπαίσθητης) εναλλαγής φθόγγων σε διαστηματική συμπίεση.

7. Morrison, «Stepwise Continuity», σ. 182.

8. Ας σημειωθεί ότι το όμποε αποσιάζει στο τέταρτο και το πέμπτο κομμάτι, επιστρέφοντας με δραματικό τρόπο στο έκτο: Griffiths, Ligeti, σ. 74.