



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χρώμα και ηχόχρωμα στη μουσική του 20ου αιώνα

Μυρτώ Ε. Ξηρουχάκη

Επιβλέπων: **Ιάκωβος Σταϊνχάουερ**, Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ  
ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Χρώμα και ηχόχρωμα στη μουσική του 20ου αιώνα

**Μυρτώ Ε. Ξηρουχάκη**

**A.M.: 1569201500043**

*Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Ιάκωβο Σταϊνχάουερ, για όλο το χρόνο που μου διέθεσε και την καθοδήγηση που μου προσέφερε προκειμένου να ολοκληρωθεί αυτή η Πτυχιακή εργασία.*

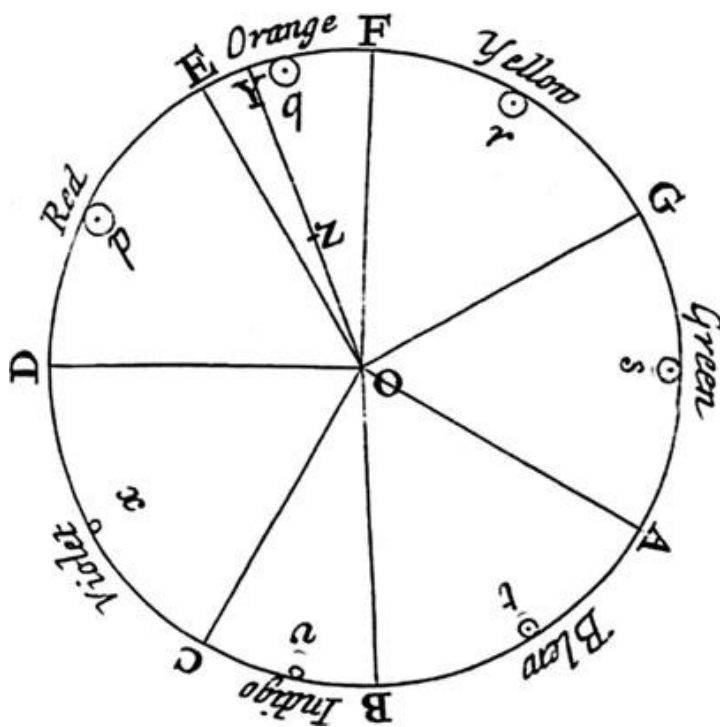
## Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....	5
1. Χρώμα και ήχος.....	8
2. Συναισθησία.....	13
2.1 Εισαγωγικά Στοιχεία.....	13
2.2 Η Συναισθησία στην τέχνη.....	16
3. Η περίπτωση του Alexander Scriabin.....	18
3.1 Βιογραφικά Στοιχεία.....	18
3.2 Η «έγχρωμη» ακοή του.....	20
4. <i>Prometheus (The Poem of Fire)</i> .....	22
4.1 Γενικές πληροφορίες.....	22
4.2 Η χρήση συναισθησίας στο έργο.....	24
5. Olivier Messiaen.....	26
5.1 Βιογραφικά στοιχεία.....	26
5.2 Ο τύπος συναισθησίας του και η αξιοποίησή της στα έργα του.....	30
6. <i>Des canyons aux étoiles</i> .....	35
6.1 Γενικές πληροφορίες.....	35
6.2 Συμβολισμός.....	39
6.3 Η χρήση συναισθησίας στο έργο.....	41
7. Ο τρόπος με τον οποίο η συναισθησία επηρεάζει τη σύνθεση.....	47
Επίλογος.....	50
Κατάλογος Εικόνων.....	52
Βιβλιογραφία.....	54

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Για αιώνες το χρώμα αποτελεί ένα στοιχείο που απασχολεί ιδιαίτερα τους επιστήμονες, τους φιλόσοφους και φυσικά τους καλλιτέχνες. Μέσα στα χρόνια μελετήθηκε με λεπτομέρεια η φύση των χρωμάτων, ο τρόπος με τον οποίον αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους και πώς επιδρούν στην ψυχολογία του ανθρώπου.

Ξεκινώντας από τη φύση του χρώματος αυτή καθαυτή, ο Νεύτωνας ήταν ο πρώτος που δημιούργησε έναν κύκλο, στον οποίο απεικονίζονταν τα επτά βασικά χρώματα του φάσματος που μπορεί να δει το ανθρώπινο μάτι, με τη σειρά που αυτά εμφανίζονται (*color wheel*)<sup>1</sup>. Έχοντας για οδηγό του αυτόν τον κύκλο, επιχείρησε αργότερα να συσχετίσει επτά νότες με αυτά τα επτά χρώματα (Εικόνα 1)<sup>2</sup>. Αυτόν τον συσχετισμό τον πραγματοποίησε αντιστοιχώντας το μήκος κύματος του χρώματος με τη συχνότητα της νότας: όσο πιο μικρό μήκος κύματος, τόσο χαμηλότερη νότα και αντίστοιχα, όσο μεγαλύτερο μήκος κύματος, τόσο υψηλότερη νότα.



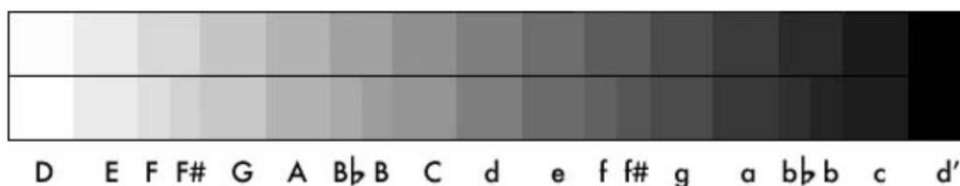
Εικόνα 1: Ο συσχετισμός χρωμάτων και νοτών του Νεύτωνα.

<sup>1</sup> Kendall, E., "Color wheel", στο: <https://www.britannica.com/science/color-wheel> (ανακτήθηκε στις 10/5/2023).

<sup>2</sup> Shamey, R., *Newton, (Sir) Isaac*, 2015, στο: [https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book\\_fig1\\_303895862](https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book_fig1_303895862) (ανακτήθηκε στις 2/6/2023).

Ο Νεύτωνας, όμως, δεν ήταν ο πρώτος που επιχειρήσει να βρει κάποια σχέση ανάμεσα στο χρώμα και τον ήχο. Ήδη από την αρχαία Ελλάδα ο Πυθαγόρας, βασισμένος στην ανακάλυψη του σχετικά με τη διαίρεση της μιας χορδής και τη σχέση των νοτών που ακούγονται στα διάφορα μήκη της, υποστήριξε πως το χρώμα θα μπορούσε και αυτό να εξελιχθεί με αντίστοιχο τρόπο και να αποτελέσει μια φυσική ιδιότητα της μουσικής, οδηγώντας τον έτσι στο συμπέρασμα πως ο ήχος και το χρώμα μπορούν – ακολουθώντας τη μαθηματική σχέση – να σχετίζονται άμεσα<sup>3</sup>.

Αιώνες αργότερα, ο ζωγράφος Giuseppe Arcimboldo τον 16ο αιώνα, προσπάθησε να δοκιμάσει αυτήν την υπόθεση, δημιουργώντας μία κλίμακα βασισμένη στις αναλογίες-διαστήματα του Πυθαγόρα. Σε αυτήν προσέθεσε αποχρώσεις του γκρι, από το πολύ ανοιχτό μέχρι το πολύ σκούρο και στη συνέχεια τις αντιστόιχησε με τα πλήκτρα ενός *gravicembalo*<sup>4</sup> (Εικόνα 2). Το πρόβλημα όμως σε αυτό του το εγχείρημα ήταν πως δεν υπήρχε άμεση ανταπόκριση και σύνδεση του χρώματος με τις νότες, κάτι που έκανε πρακτικά τη σύνδεση χρώματος και νότας δύσκολη για τον εκτελεστή.



Εικόνα 2: Η γκρι κλίμακα του Arcimboldo

Φαίνεται πως το χρώμα και ο ήχος έχουν ωθήσει πολλούς μέσα στους αιώνες να βρουν έναν τρόπο να ταυτίσουν ή να συνδέσουν αυτά τα δύο στοιχεία. Αυτή η σύνδεση δεν αποσκοπεί μόνο στη φυσική σύνδεση του χρώματος και του ήχου, αλλά επεκτείνεται και στη γενικότερη σύνδεση των τεχνών. Πώς δηλαδή θα μπορούσε να ενωθεί η ζωγραφική με τη μουσική.

Εκτός από τον πρακτικό τρόπο με τον οποίο κάτι τέτοιο θα μπορούσε να επιτευχθεί, οι συνθέτες μέσα στα χρόνια έχουν επιχειρήσει να αποδώσουν το χρώμα στη σύνθεση μέσω του ηχοχρώματος. Καθότι δεν είναι πάντα εφικτό ή επιθυμητό από τον συνθέτη να συμπεριλάβει

<sup>3</sup> Crétien van Campen, “Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia”, *Leonardo* 32, (Cambridge, 1999), σ.9, στο: <https://www.jstor.org/stable/1576620> (ανακτήθηκε στις 2/6/2023).

<sup>4</sup> Στο ίδιο.

πρακτικά το χρώμα στη μουσική του, προσπαθεί μέσα από τα διάφορα ηχοχρώματα να προσθέσει αυτό το στοιχείο, κάνοντας έτσι το ηχόχρωμα το συνδυαστικό στοιχείο μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής.

Στην συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία θα αναφερθεί το πώς οι συνθέτες του 20ου αιώνα έχουν επιλέξει να συμπεριλάβουν το ηχόχρωμα στα έργα τους προκειμένου να αποδώσουν μέσω αυτού το χρώμα. Η σύνδεση αυτή, όπως θα φανεί και παρακάτω, δεν είναι απαραίτητο να βασίζεται μόνο σε φιλοσοφικά ή αισθητικά κριτήρια. Υπάρχει και ένας άλλος παράγοντας ο οποίος μπορεί να ορίσει τον τρόπο με τον οποίο θα ενωθούν ο ήχος και το χρώμα: η συναισθησία. Ένα χαρακτηριστικό που μπορεί να «υποδείξει» στον συνθέτη ποιό χρώμα θα ταυτίσει με μια συγκεκριμένη νότα ή τονικότητα. Συγκεκριμένα, σε αυτήν την εργασία θα μελετηθεί το πώς ο Alexander Scriabin και ο Olivier Messiaen συμπεριέλαβαν τη συναισθησία τους στα έργα τους “*Prometheus*” και “*Des Canyons aux Étoiles...*” αντίστοιχα.

## 1. ΧΡΩΜΑ ΚΑΙ ΗΧΟΣ

Το χρώμα και ο ήχος αποτελούν δύο στοιχεία τα οποία απευθύνονται σε διαφορετικές αισθήσεις του ανθρώπου, το ένα στην όραση και το δεύτερο στην ακοή. Έτσι, σε μια πρώτη ανάγνωση κρίνεται δύσκολο να συνδεθούν. Παρά όμως αυτή τους τη διαφορά φαίνεται πως οι τέχνες τις οποίες αντιπροσωπεύουν, η ζωγραφική και η μουσική, έχουν κοινά μεταξύ τους, καθώς και οι δύο επεμβαίνουν άμεσα στο συναίσθημα. Αναλόγως με το τί βλέπει ή ακούει το κοινό, μπορεί αμέσως να νιώσει θλίψη, χαρά ή κάποιο άλλο συναίσθημα.

Η μουσική αποτελεί μια τέχνη του χρόνου, καθώς κάθε έργο παίζεται σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο και ιδιαίτερα στα πλαίσια μιας συναυλίας, το κοινό δεν έχει την ευκαιρία να ξανακούσει κάτι που ήδη ακούστηκε. Αντίθετα, η ζωγραφική είναι μια τέχνη του χώρου εφόσον κανείς έχει το έργο μπροστά του και του δίνεται η δυνατότητα να το επεξεργαστεί για όσο χρόνο επιθυμεί. Αυτή η σημαντική διαφορά που έχουν οι δύο αυτές τέχνες, κάνουν τη σύνδεσή τους λίγο πολύπλοκη. Ένας συνθέτης που θέλει να αποδώσει το χρώμα στο έργο του χωρίς αυτό να έχει φυσική παρουσία, θα συναντήσει δυσκολίες στην ταύτιση και τη σύνδεση των δύο αυτών στοιχείων.

Προκειμένου ο συνθέτης να μεταφέρει στη σύνθεσή του στοιχεία του χρώματος, επικεντρώνεται περισσότερο στην ποικιλία των ηχοχρωμάτων. Αυτό οδηγεί σε ένα «ανάγλυφο» αποτέλεσμα, δημιουργώντας μια σύνθεση με περισσότερες διαστάσεις.

Πριν οποιαδήποτε άλλη αναφορά στο χρώμα στις μουσικές συνθέσεις, είναι απαραίτητο να γίνει κατανοητό το τί ακριβώς σημαίνει το χρώμα στη μουσική, καθώς αυτός ο όρος συναντάται συχνά σε αυτήν την τέχνη. Έχοντας ως όρος πολλές ερμηνείες, το χρώμα στη μουσική μπορεί να αναφέρεται στο ηχόχρωμα, στην ενορχήστρωση και φυσικά χρώμα αυτό καθαυτό<sup>5</sup>. «*Το ηχόχρωμα και η ενορχήστρωση περιλαμβάνουν τη χαρακτηριστική ποιότητα του ήχου που παράγεται από ένα όργανο, καθώς μπορεί να διακριθεί από ένα άλλο όργανο που παίζει στο ίδιο τονικό ύψος. Και τα δύο βασίζονται σε μια έννοια της μη καθαρότητας του τόνου που προηγείται της ανάπτυξης των ηλεκτρονικών συνθεσάιζερ, έτσι η ενορχήστρωση και το ηχόχρωμα βασίζονται στα 'τραχιά'*

---

<sup>5</sup> Charles A. Riley, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, (U.S.A., 1995) σ. 276.



δευτερεύοντα χαρακτηριστικά των μουσικών τόνων με τα οποία μπορούν να ταξινομηθούν μεμονωμένες φωνές στην ορχήστρα»<sup>6</sup>.

Οι συνθέτες λοιπόν, έχουν τη δυνατότητα να συνδέσουν το χρώμα και τον ήχο χρησιμοποιώντας τα παραπάνω μέσα· είτε ένα από αυτά, είτε όλα μαζί. Όμως, η σύνδεση αυτή δεν είναι απαραίτητο να γίνεται μόνο μέσω της σύνθεσης, αλλά και μέσω της σκηνοθεσίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Wagner. «*Το έργο του Wagner είναι η βάση όχι μόνο για τη συνθετική χρήση του χρώματος, αλλά και για κάποιες από τις εφαρμογές του σε ό,τι αφορά τη σκηνογραφία. Εκτός από τους αυστηρούς όρους που είχε για τα σκηνικά του έργου του, στα θεωρητικά κείμενα και στα libretti των οπερών έδειξε την πίστη του στο χρώμα. Ο Wagner εξέφρασε την επιθυμία να λειτουργήσει η ενορχήστρωση 'με τέτοιο τρόπο ώστε το ίδιο το χρώμα να γίνει δράση'. Στην Τρίτη πράξη του 'Τριστάνου και Ιζόλδης' ο ήρωας τραγουδά 'Wie hor'ich das Licht (όταν έχω ακούσει το φως)'»<sup>7</sup>. Φαίνεται πως ο συνθέτης ήθελε να δημιουργήσει χρώμα και μέσω της ενορχήστρωσής του, αλλά και μέσω της σκηνοθεσίας. Πρακτικά, αυτό έγινε πιο εύκολο με το πέρασμα των χρόνων, καθώς αυξήθηκαν τα μέσα με τα οποία μπορούσε να επιτευχθεί κάτι τέτοιο. Σε μια παράσταση της όπεράς του “*Tannhäuser*”, ο σκηνοθέτης Peter Sellars προσάρμοσε το χρώμα των υπερτίτλων ανάλογα με την υπόθεση. Στα πιο πνευματικά, στοχαστικά σημεία του libretto επέλεξε να χρησιμοποιήσει το μπλε χρώμα, στα πιο αισθησιακά έβαλε το κόκκινο και στα πιο ουδέτερα σημεία έβαλε το λευκό<sup>8</sup>.*

Η ένωση του χρώματος και του ήχου με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή στο κοινό, καθώς η παρουσία του χρώματος είτε στους υπερτίτλους, είτε στα φώτα – όπως συνέβαινε σε άλλες περιπτώσεις – δεν χωράει καμία αμφιβολία ως προς την ύπαρξη και την αμεσότητά της. Αντίθετα, όταν ένας συνθέτης επιθυμεί να «περιγράψει» ή να δημιουργήσει χρώματα στη σύνθεσή του μέσω του ηχοχρώματος κινδυνεύει να συνθέσει κάτι το οποίο μπορεί να μην γίνει κατανοητό στο κοινό ή να μην είναι τόσο ξεκάθαρο με το πρώτο άκουσμα.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται χρήσιμο να εξηγηθεί το τί ακριβώς είναι το ηχώχρωμα και πώς μπορεί να το αξιοποιήσει ένας συνθέτης. «*Το ηχώχρωμα μπορεί να περιγραφεί ως ένα μείγμα συχνοτήτων συμπεριλαμβανομένου του βασικού τόνου που αποτελεί αυτό που ακούμε όταν παίζεται*

---

<sup>6</sup> Charles A. Riley, ό.π.

<sup>7</sup> Ό.π., σ. 293.

<sup>8</sup> Ό.π.

μουσική από ένα συγκεκριμένο όργανο.»<sup>9</sup> Κάθε συνθέτης επιλέγει να αξιοποιήσει το ηχόχρωμα ανάλογα με το τί θα ήθελε να ακουστεί στο κοινό, αλλά και με βάση το τί επικρατεί γενικότερα την περίοδο που συνθέτει. Διαφορετικά αντιμετώπιζε το ηχόχρωμα ένας συνθέτης της ρομαντικής περιόδου και διαφορετικά ένας του 20ου αιώνα. Στη μουσική του 20ου αιώνα οι συνθέτες φαίνεται να χρησιμοποιούν το ηχόχρωμα έχοντας ως στόχο να λειτουργήσει ως ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της σύνθεσης και σαν ένα στοιχείο που ταυτίζεται με τη δομή του έργου ανεξάρτητα με το πόσα όργανα συμμετέχουν σε αυτό<sup>10</sup>.

Ένα παράδειγμα για το πώς μπορεί ένας συνθέτης να επικεντρωθεί στα ηχοχρώματα μιας σύνθεσης είναι το έργο “*A Soldier’s Tale*” του Stravinsky. Σε αυτό, ο συνθέτης έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει ένα κλαρινέτο, ένα φαγκότο, μία τρομπέτα, ένα τρομπόνι, ένα βιολί, ένα κοντραμπάσο και μια ποικιλία κρουστών. Η επιλογή των οργάνων, καθώς και ο αριθμός τους δεν είναι καθόλου τυχαίος. Ο ίδιος αναφέρει πως σε αυτή τη σύνθεση ορχήστρας χρησιμοποιούνται οι πιο αντιπροσωπευτικοί τύποι οργάνων από κάθε ομάδα, είτε υψηλών, είτε χαμηλών συχνότητων<sup>11</sup>. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει μεγάλη αντίθεση ηχοχρωμάτων, ενώ παράλληλα δημιουργείται μία ενδιαφέρουσα αλληλεπίδραση μεταξύ των ήχων του κάθε οργάνου, αλλά και των μελωδικών ή ρυθμικών μοτίβων που αυτό έχει<sup>12</sup>.

Μία ακόμα ενδιαφέρουσα χρήση του ηχοχρώματος που αποσκοπεί στην ένωση χρώματος και μουσικής, είναι μέσω της τεχνικής «*Klangfarbenmelodie*» μια λέξη που περιέχει μέσα της τις λέξεις: ήχος (klang), χρώμα (farbe) και μελωδία (melodie). Αυτός ο όρος επινοήθηκε από τον Schoenberg το 1911 και αναφέρεται σε έναν τρόπο σύνθεσης κατά τον οποίο «*τα ηχοχρώματα των διαδοχικών ήχων αποκτούν μελωδική σημασία συγκρίσιμη με αυτή των νοτών*»<sup>13</sup>. Η σχέση, δηλαδή, των διαδοχικών ηχοχρωμάτων είναι τόσο σημαντική όσο και η σχέση των φθόγγων σε μία μελωδία. Στο βιβλίο του «*Theory of Harmony*», ο Schoenberg αναφέρει πως ένας ήχος αποτελείται από το τονικό του ύψος, την έντασή του και το ηχόχρωμά του, δηλώνοντας πως και το ηχόχρωμα

---

<sup>9</sup> Stricker, M., *The “Color” of Music: An Investigation of Musical Timbre and Color Association*, Thesis, (Nevada, 2012), σ.ι.

<sup>10</sup> Leeuw, T., “Timbre”, *Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure*, (Amsterdam, 2005), σ.97.

<sup>11</sup> Στο ίδιο, σ. 103.

<sup>12</sup> Ο.π.

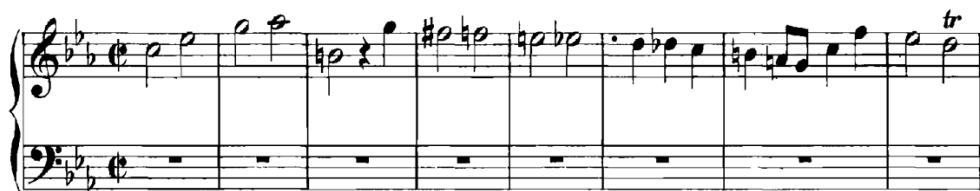
<sup>13</sup> Cramer, A., “Schoenberg’s Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No. 1, (Oxford, 2002), σ.1, στο: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2002.24.1.1> (ανακτήθηκε στις 26/6/2023).

θα έπρεπε να αποτελεί βασικό στοιχείο της δομής μιας σύνθεσης και όχι μόνο η νότα αυτή καθαυτή<sup>14</sup>.

Ένας τρόπος με τον οποίο μπορούσε να επιτευχθεί κάτι τέτοιο μέσα στη σύνθεση ήταν να χωριστούν οι νότες μιας μελωδίας σε διάφορα όργανα, αντί να ακουστεί ολόκληρη η μελωδία μόνο από ένα όργανο. Αυτό το μοίρασμα νοτών σε διαφορετικά όργανα, έχει ως αποτέλεσμα τη σταδιακή ανάπτυξη του ηχοχρώματος, κάνοντας έτσι τον ήχο κάθε οργάνου να είναι ισάξιος ή και να υπερτερεί της μελωδίας<sup>15</sup>.

Ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα χρήσης της *Klangfarbenmelodie* είναι η περίπτωση του μαθητή του Schoenberg, Webern, ο οποίος ενορχήστρωσε τη *Μουσική Προσφορά* του J.S.Bach, με τέτοιο τρόπο, ώστε η βασική μελωδία να αλλάζει όργανα, πριν όμως εκείνη ολοκληρωθεί. Στην εικόνα 3 απεικονίζεται το αρχικό θέμα του Bach και στην εικόνα 4 ο τρόπος με τον οποίο έχει μοιράσει τη μελωδία στα διάφορα όργανα. Όπως φαίνεται, έχει επιλέξει να ενορχηστρώσει με τέτοιο τρόπο το θέμα αυτό, ώστε να ακουστούν αποσπάσματα του θέματος από το κόρνο, την τρομπέτα και το τρομπόνι. Αυτή η διάσπαση, ο «θρυμματισμός» του θέματος δίνει στον ακροατή ένα αίσθημα αβεβαιότητας και αναζήτησης (“ricercare”), «το θέμα φαίνεται να αναζητά τη σωστή χροιά, ανίκανο να αποφασίσει για ένα από τα τρία όργανα»<sup>16</sup>.

## Ricercare.



Εικόνα 3: Μουσική Προσφορά (*Ricercar*), μ. 1-8.

<sup>14</sup> Ceuster, D., *The Phenomenological Space of Timbre*, Research Master, (Utrecht, 2016), σ.24.

<sup>15</sup> Στο ίδιο.

<sup>16</sup> Mazzotti, G., *Ricercar a 6: An Analysis of the fugue by J.S. Bach and its orchestration by A. Webern*, (Zürich, 2008), σ. 12.

The image shows a musical score for Webern's 'Variation 1' from 'Six Pieces for Orchestra', Op. 21. The score is for five instruments: Flute (Instr. 1), Horn (Instr. 2), Trumpet (Instr. 3), Trombone (Instr. 1), and Violin (VI). The Flute staff has a 'poco allarg.' marking and a 'tempo' marking. The Horn staff has 'mit dampfer' markings and a 'pp' dynamic. The Trumpet staff has 'mit dampfer' markings and 'p' dynamics. The Trombone staff has 'mit dampfer' markings and 'pp' dynamics. The Harp staff has a 'SUBJECT' box and 'pp' dynamics. The Violin staff has 'mit dampfer' markings and 'pp' dynamics. Red boxes highlight specific musical phrases in the Horn, Trumpet, and Trombone staves, with lines connecting them to a blue box labeled 'ANSWER' in the Flute staff. A blue box labeled 'SUBJECT' is in the Harp staff.

Εικόνα 4: Ο τρόπος ενορχήστρωσης του Webern

Η ειδική μεταχείριση του ηχοχρώματος φαίνεται να απασχολεί πολύ τους συνθέτες, καθώς μέσω των διαφορετικών ηχοχρωμάτων το μουσικό κείμενο μπορεί να αποκτήσει έναν διαφορετικό χαρακτήρα. Ενδιαφέρον όμως έχει και η φυσική παρουσία του χρώματος, όπως στην περίπτωση του Wagner, που επιτυγχάνει μια πολυδιάστατη σύνθεση συνδυάζοντας φυσικό χρώμα και μουσική. Η χρήση των χρωμάτων και των ηχοχρωμάτων, αποκτά έναν διαφορετικό χειρισμό όταν αξιοποιούν αυτά τα στοιχεία συνθέτες με συναισθησία, καθότι επεξεργάζονται τους ήχους και τα χρώματα με έναν δικό τους μοναδικό τρόπο.

## 2. ΣΥΝΑΙΣΘΗΣΙΑ

### 2.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Η συναισθησία είναι ένα νευροψυχολογικό χαρακτηριστικό, κατά το οποίο η διέγερση μιας αίσθησης προκαλεί αυτόματα τη διέγερση μιας άλλης<sup>17</sup>. Πραγματοποιείται δηλαδή, μία ταυτόχρονη ενεργοποίηση των δύο από τις πέντε των αισθήσεων, χωρίς να υπάρχει κάποιος έλεγχος ως προς το ποιές αισθήσεις θα είναι αυτές που θα έχουν άμεση σύνδεση και με ποιό τρόπο ή πόσο έντονα θα γίνει αυτή. Ως όρος η συναισθησία αναφέρθηκε και παρατηρήθηκε πρώτη φορά το 1689-90 και το 1710 από τον Άγγλο φιλόσοφο John Locke και τον γιατρό Thomas Woolhouse αντίστοιχα, ενώ επίσημα για αυτή μίλησε ο Γερμανός γιατρός Georg Tobias Ludwig Sachs το 1812<sup>18</sup>.

Μελετητές έχουν αναφέρει πως υπάρχουν πολλοί συνδυασμοί με τους οποίους μπορούν να αλληλοεπιδράσουν οι αισθήσεις, αλλά η πιο διαδεδομένη μορφή συναισθησίας είναι αυτή που συνδέει τον ήχο με το χρώμα και είναι γνωστή ως «έγχρωμη ακοή».<sup>19</sup> Ένα άτομο με αυτόν τον τύπο συναισθησίας, για παράδειγμα, έχει την ικανότητα τη στιγμή που ακούει έναν ήχο, αυτόματα να δει ένα χρώμα και αυτό θα συμβεί αναπόφευκτα, χωρίς το άτομο να έχει τη δυνατότητα να ελέγξει το τί χρώμα θα δει, το πόσο έντονα θα το δει ή να επέμβει με κάποιο τρόπο σε αυτή τη σύνδεση ήχου και χρώματος που πραγματοποιείται.

Η σύνδεση αυτή, χρώματος και ήχου είναι μόνο ένα από τα πολλά είδη συναισθησίας που υπάρχουν, καθώς οι τύποι συναισθησίας και οι διάφορες υποκατηγορίες τους ποικίλουν. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου σε κάποια άτομα συνδέεται η όσφρηση με την ακοή ή η γεύση με τον ήχο ή ο ήχος με τη μυρωδιά ή και διαφορετικοί συνδυασμοί που και αυτοί θα έχουν άλλες υποκατηγορίες και διαφοροποιήσεις από άνθρωπο σε άνθρωπο<sup>20</sup>. Φυσικά, υπάρχει η περίπτωση δύο άτομα να έχουν τον ίδιο τύπο συναισθησίας, να έχουν δηλαδή την «έγχρωμη ακοή» που αναφέρθηκε παραπάνω και να συνδέουν τον ήχο με το χρώμα. Το πιο πιθανό σε μια τέτοια περίπτωση είναι πως τα δύο αυτά άτομα παρόλο που έχουν τον ίδιο τύπο συναισθησίας δεν θα ανταποκρίνονται με όμοιο τρόπο στα δύο αυτά ερεθίσματα' είτε λόγω του ότι θα βλέπουν

---

<sup>17</sup> Laura M. Herman, *Synesthesia*, στο: <https://www.britannica.com/science/synesthesia> (ανακτήθηκε στις 2/9/2022).

<sup>18</sup> Στο ίδιο.

<sup>19</sup> Campen, C. "Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia". *Leonardo*, Vol. 32, σ.9.

<sup>20</sup> Herman, *Synesthesia*, ό.π.

διαφορετικά χρώματα στο άκουσμα του ίδιου ήχου, είτε διότι από τη φύση τους αντιδρούν σε διαφορετικά ηχοχρώματα ή τονικά ύψη.

Ένα παράδειγμα του πόσο διαφορετικά μπορεί να αντιλαμβάνονται δύο συναισθητικοί τους διάφορους ήχους, είναι το παράδειγμα του N.Rimsky-Korsakov και του A.Scriabin. Οι δύο συνθέτες μιλώντας για τον τρόπο που «βλέπουν» τη μουσική είχαν αναφέρει και οι δύο πως συνδυάζουν τον ήχο με το χρώμα. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι παρά το γεγονός πως και οι δύο είχαν ίδιο τύπο συναισθησίας, στο άκουσμα της ίδιας νότας έβλεπαν διαφορετικό χρώμα<sup>21</sup>. Συγκεκριμένα, έχει αναφερθεί πως όταν για παράδειγμα ηκούσε η ντο μείζονα ο πρώτος έβλεπε άσπρο χρώμα ενώ ο δεύτερος κόκκινο<sup>22</sup>. Αυτή η σύνδεση των χρωμάτων γινόταν αυτόματα, χωρίς να μπορούν να επιλέξουν τί χρώμα θα δούνε και αυτό τους βοήθησε να αξιοποιήσουν με ακόμη πιο μοναδικό τρόπο αυτή τους την ιδιαιτερότητα.

#### Synesthetic Perceptions of Scriabin and Rimsky-Korsakov

Major Tonality	Scriabin	Rimsky-Korsakov
C	Red	White
G	Orange	Indefinite brown–green
D	Yellow	Yellow
A	Green	Rosy
E	Light blue	Blue, with glitter
B	Whitish-blue	Dark blue, steel
F-sharp	Blue, saturated	Indefinite gray–green
D-flat	Violet	Dark brown, metallic
A-flat	Purple	Gray–violet
E-flat	Dark, steel–blue	Dark gray–blue
B-flat	Blue–gray, metallic	Dark gray–blue
F	Red, dark	Green

Εικόνα 5: Η διαφορετική οπτική του Scriabin και του Rimsky-Korsakov

Φαίνεται λοιπόν, πως η συναισθησία είναι κάτι τελείως μοναδικό και ξεχωριστό για κάθε άνθρωπο που διαθέτει αυτή την ιδιότητα. Δεν διαφοροποιούνται μόνο τα άτομα με συναισθησία από τα υπόλοιπα που δεν έχουν, αλλά αντιθέτως διαφοροποιούνται από όλους, καθώς όπως

<sup>21</sup> Kenneth Peacock, “Synesthetic Perception: Alexander Scriabin’s Color Hearing”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, (California, 1985) στο: <https://www.jstor.org/stable/40285315> (ανακτήθηκε στις 11/9/2022), σ.493-494.

<sup>22</sup> Στο ίδιο.

φάνηκε και παραπάνω, το να ταυτίζονται τα συναισθητικά άτομα στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται το ίδιο αντικείμενο είναι κάτι πολύ σπάνιο.

## 2.2 Η συναισθησία στην τέχνη

Αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, το οποίο το διαθέτει μόνο το 2 με 5 τοις εκατό (2-5%) του πληθυσμού<sup>23</sup>, μπορεί για κάποια άτομα που το διαθέτουν να θεωρηθεί πρόβλημα ή μειονέκτημα, καθώς υπάρχει η πιθανότητα να αποτελεί δυσκολία στην καθημερινότητά τους. Κάτι τέτοιο όμως δεν είναι απαραίτητο πως θα ισχύει και στην περίπτωση των ατόμων που ασχολούνται με τις τέχνες. Οι καλλιτέχνες που έχουν συναισθησία αρκετές φορές τείνουν να την αξιοποιούν και στην τέχνη τους. Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα καλλιτεχνών που είναι γνωστοί για ακριβώς αυτή τους την ιδιαιτερότητα, αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν να τη χρησιμοποιήσουν. Μέσω της δημιουργικότητάς τους τους δίνεται η ευκαιρία να μετατρέψουν και να συμπεριλάβουν αυτό το μοναδικό χαρακτηριστικό τους στην τέχνης τους. Φυσικά, δεν επιλέγουν όλοι οι καλλιτέχνες με συναισθησία να εντάξουν αυτό το χαρακτηριστικό τους στα έργα τους, αλλά αυτοί που επιλέγουν να το κάνουν καταφέρνουν να δημιουργήσουν ένα έργο τέχνης που καταφέρνει να συνδέσει δύο διαφορετικά στοιχεία με έναν μη συνηθισμένο τρόπο.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτέχνη με συναισθησία είναι η περίπτωση του Wassily Kandinsky (1866-1944) ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος είναι γνωστός μεταξύ άλλων και για την αξιοποίηση της συναισθησίας του στον κόσμο της ζωγραφικής. Συνδέοντας το χρώμα με τον ήχο, αποτύπωσε στους πίνακές του σχήματα και χρώματα βάσει των ήχων που άκουγε και των συνδυασμών που ήθελε να πραγματοποιήσει<sup>24</sup>. Η τοποθέτηση των σχημάτων και των χρωμάτων δεν ήταν καθόλου τυχαία, καθώς όπως ο ίδιος εξηγεί, ο ήχος διαφοροποιείται ανάλογα με το σχήμα, αλλά και με το πού αυτό θα τοποθετηθεί. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει πως εάν ένα σημάδι τοποθετηθεί στο κέντρο ενός τετραγώνου θα δημιουργήσει διαφορετικό ήχο από το εάν τοποθετηθεί στην άκρη. Αντίστοιχα, η ζωγραφιά μίας λεπτής γραμμής αντικατοπτρίζει για εκείνον, τον ήχο ενός βιολιού ή φλάουτου, ενώ μία πιο παχιά γραμμή μπορεί να αποτυπώνει τον ήχο μιας βιόλας ή ενός κλαρινέτου<sup>25</sup>. Φαίνεται έτσι πως στους πίνακές του κάθε σχήμα, αλλά και κάθε σημείο που έχει επιλέξει να ζωγραφίσει το συγκεκριμένο σχήμα, έχει πολύ μεγάλη σημασία, καθώς αναπαριστά έναν συγκεκριμένο ήχο.

---

<sup>23</sup> Herman, L., *Synesthesia*, στο: <https://www.britannica.com/science/synesthesia>

<sup>24</sup> Jerome Ashmore, "Sound in Kandinsky's Painting", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.35, (New Jersey, 1977), στο: <https://www.jstor.org/stable/430292> (ανακτήθηκε στις 11/9/2022), σ.329-330.

<sup>25</sup> Στο ίδιο, σ.332



Αντίστοιχα, στον κόσμο των συνθετών υπάρχει το παράδειγμα των Alexander Scriabin και Olivier Messiaen οι οποίοι ως συναισθητικοί επέλεξαν να συμπεριλάβουν στις συνθέσεις τους το χρώμα. Η ένταξη του χρώματος στη μουσική μέσω της συναισθησίας διαφέρει από την ύπαρξη του χρώματος στις συνθέσεις που αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Μπορεί και πάλι η χρήση του χρώματος να είναι έμμεση ή άμεση, όμως ο συνθέτης δρα και σκέφτεται με διαφορετικά κριτήρια, καθώς η επιλογή των μέσων που θα χρησιμοποιήσει γίνεται βάσει της συναισθησίας του. Ο τρόπος με τον οποίο οι δύο αυτοί συνθέτες επέλεξαν να αξιοποιήσουν τη συναισθησία τους διαφέρει, όπως θα φανεί και παρακάτω, παρόλο που είχαν παρόμοιο τύπο.

### 3. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ALEXANDER SCRIBIN

#### 3.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες με συναισθησία είναι ο Alexander Scriabin (1872-1915). Γεννημένος στη Ρωσία, έδειξε από νωρίς ενδιαφέρον για τη μουσική, παρακολουθώντας από μικρή ηλικία συναυλίες, κάνοντας μαθήματα πιάνου με τον Nikolai Zverev<sup>26</sup> ενώ από ηλικία μόλις 5 ετών είχε την ικανότητα να παίζει στο πιάνο μελωδίες που είχε ακούσει, αλλά και να αυτοσχεδιάζει<sup>27</sup>. Το 1888 ξεκίνησε τη φοίτησή του στο Ωδείο της Μόσχας, έχοντας για καθηγητή πιάνου τον V.I. Safonov και για καθηγητές σύνθεσης τους Sergey Taneyev και Anton Arensky<sup>28</sup>.

Στην αρχή της συνθετικής του καριέρας, ο Scriabin θαυμάζοντας πολύ τον Chopin έγραψε έργα πιάνου παρόμοιου στυλ με φόρμες επηρεασμένες από αυτόν. Έτσι, η πρώιμη περίοδος των έργων του έχει *etude* και πρελούδια επηρεασμένα από τον Chopin και ένα ίσως πιο συντηρητικό τρόπο σύνθεσης<sup>29</sup>.

Τα μαθήματα σύνθεσης που έκανε στο Ωδείο της Μόσχας τον βοήθησαν στο να εξερευνήσει διαφορετικά στυλ σύνθεσης και να ανακαλύψει ένα δικό του ξεχωριστό στυλ<sup>30</sup>. Μέχρι να αποφοιτήσει από το Ωδείο (1892), είχε συνθέσει αρκετά κομμάτια για πιάνο, συγκεκριμένα τα Op. 1, 2, 3, 5, και 7. Το 1897 παντρεύτηκε την πιανίστα Vera Isakovich, ενώ ένα χρόνο αργότερα ξεκίνησε να διδάσκει ο ίδιος στο Ωδείο της Μόσχας για τα επόμενα πέντε χρόνια<sup>31</sup>.

Μέσα στα χρόνια συνέθεσε αρκετά έργα, κυρίως για πιάνο ή για ορχήστρα και κατάφερε να πραγματοποιήσει πληθώρα συναυλιών στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Με το πέρασμα του χρόνου ο Scriabin διαφοροποίησε πολύ τον τρόπο με τον οποίο συνέθετε έργα. Προσανατολίστηκε σε ένα πιο ατονικό στυλ, χρησιμοποιώντας πολλές αλλοιώσεις και διάφωνες

---

<sup>26</sup> Στο: <https://web.archive.org/web/20050206165443/http://alexander-scriabin.biography.ms/> (ανακτήθηκε στις 18/5/23).

<sup>27</sup> Powell, J., *Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich*, 2001, στο: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25946> (ανακτήθηκε στις 5/5/2023).

<sup>28</sup> Στο ίδιο.

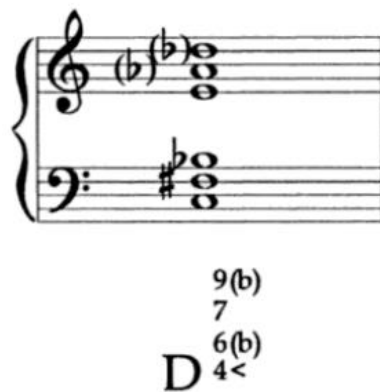
<sup>29</sup> Στο: <https://web.archive.org/web/20050206165443/http://alexander-scriabin.biography.ms/>

<sup>30</sup> Encyclopedia Britannica, *Aleksandr Scriabin*, 2023, στο: <https://www.britannica.com/biography/Aleksandr-Scriabin> (ανακτήθηκε στις 16/5/2023).

<sup>31</sup> Στο ίδιο.

συγχορδίες, συνεχίζοντας όμως να τις αντιμετωπίζει βάσει της παραδοσιακής αρμονίας<sup>32</sup>. Συνέθεσε πρωτότυπα έργα με ιδιαίτερες – και ίσως ασυνήθιστες – αρμονίες και υφές<sup>33</sup>, ενώ δημιούργησε διάφωνες συγχορδίες οι οποίες τον χαρακτήρισαν ως συνθέτη<sup>34</sup> (εικόνα 6).

Κατάφερε να γίνει γνωστός για την ατονική μουσική που έγραφε, αλλά και τον έντονο συμβολισμό που αυτή περιείχε<sup>35</sup>. Ήταν ένας συνθέτης που δεν ήθελε απλά να γράφει μουσική, αλλά ήθελε η μουσική του να έχει πολυδιάστατες όψεις και ερμηνείες. Αυτό μπορούσε να το καταφέρει εντάσσοντας διάφορα στοιχεία στις συνθέσεις του, τα οποία με την πρώτη σκέψη δεν σχετίζονται απαραίτητα άμεσα με τη μουσική. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους μπορούσε να κατορθώσει κάτι τέτοιο ήταν μέσω της χρήσης του χρώματος· ένα στοιχείο πολύ σημαντικό για εκείνον, καθώς όπως θα φανεί και παρακάτω, αποτελούσε σημαντικό ρόλο στις συνθέσεις του.



Εικόνα 6: Η χαρακτηριστική συγχορδία του Scriabin (*mystic chord*)

<sup>32</sup> Sabbagh, P., *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, (USA, 2003), σ.26-29

<sup>33</sup> Στο: <https://web.archive.org/web/20050206165443/http://alexander-scriabin.biography.ms/>

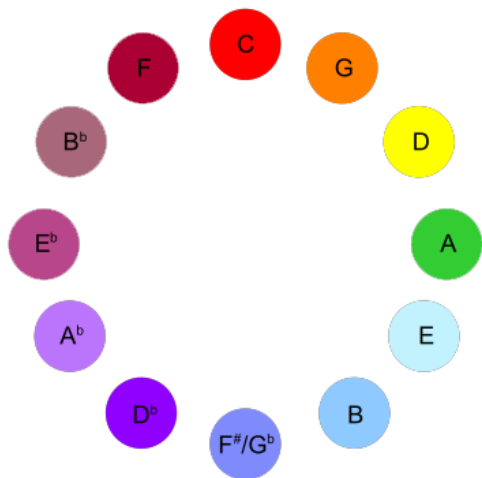
<sup>34</sup> Sabbagh, ό.π.

<sup>35</sup> Στο ίδιο

### 3.2 Η «έγχρωμη» ακοή του

Παρόλο που είναι πλέον γνωστό πως ο Scriabin είναι ένας από τους συνθέτες με συναισθησία, ο ίδιος πέρασε αρκετά χρόνια χωρίς να το γνωρίζει. Η στιγμή που συνειδητοποίησε πως έχει την ικανότητα να συνδέει τον ήχο με το χρώμα ήταν το 1907 σε μία συζήτηση που είχε με τον Nikolai Rimsky-Korsakov (επίσης συναισθητικός). Παραδέχτηκε πως όταν άκουσε την Ρε ελάσσονα στη συναυλία που παρακολουθούσαν μαζί, συνειδητοποίησε πως αυθόρμητα έβλεπε κίτρινο χρώμα<sup>36</sup>. Εκείνη η στιγμή αποτέλεσε αφετηρία για την εξερεύνηση της συσχέτισης χρώματος και ήχου.

Ως συναισθητικός, ο Scriabin συνέδεε τον ήχο με το χρώμα. Κάθε συναισθητικός όμως έχει τον δικό του ξεχωριστό τρόπο με τον οποίο πραγματοποιεί αυτή τη σύνδεση. Στην περίπτωση του Kandinsky, για παράδειγμα, φάνηκε πως συνέδεε το χρώμα με ηχοχρώματα, στην περίπτωση του Scriabin όμως το χρώμα συνδεόταν με συγχορδίες και τονικότητες. Όπως ο ίδιος έχει αναφέρει, η Φα ελάσσονα είχε μπλε χρώμα, η Ρε μείζονα χρυσό και η Φα μείζονα κόκκινο<sup>37</sup>. Στην εικόνα παρακάτω φαίνονται αναλυτικά ποιά χρώματα συνέδεε με την κάθε τονικότητα (Εικόνα 7).



Εικόνα 7: Τα χρώματα που έβλεπε ο Scriabin

<sup>36</sup> Campen, C., *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, The MIT Press, Cambridge, 2008, σ.51-52

<sup>37</sup> Berman, G., "Synesthesia and the Arts", *Leonardo*, Vol. 32, No. 1, 1999, σ.17, στο: [https://www.jstor.org/stable/1576621?seq=3#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1576621?seq=3#metadata_info_tab_contents)

Γνωρίζοντας πλέον πως έχει τη δυνατότητα αυτόματα να συνδέει τις τονικότητες με χρώματα, θέλησε να συνθέσει έργα στα οποία θα μπορούσε να κάνει το χρώμα μέρος τους. Για αυτόν η σύνδεση χρώματος και τονικότητας ήταν πολύ σημαντική. Ο ίδιος πίστευε πως ο συνδυασμός αυτός είχε τη δυνατότητα να ενισχύσει τα δύο αυτά στοιχεία, πως το χρώμα μπορούσε να κάνει την τονικότητα πιο εμφανή<sup>38</sup>.

Εκτός, όμως, από τη σύνδεση χρώματος και συγχορδίας, ο Scriabin ενδιαφερόταν να μάθει και για το τί συναίσθημα μπορούσε να προκαλέσει στον θεατή η ταυτόχρονη παρουσίαση ήχου και χρώματος. Για αυτόν το λόγο είχε συνδέσει ανεξάρτητα από τη συναισθησία, το κάθε χρώμα με κάποιο συναίσθημα. Φαίνεται όμως πως τα συναισθήματα που συνδέονταν με το κάθε χρώμα ήταν διαφορετικά για τον κάθε καλλιτέχνη, γεγονός που επιβεβαιώνει αυτό που ειπώθηκε προηγουμένως: κάθε χρώμα μπορεί να δημιουργεί διαφορετικά συναισθήματα από άτομο σε άτομο.

---

<sup>38</sup> Campen, ό.π., σ.52

## 4. PROMETHEUS: THE POEM OF FIRE

### 4.1. Γενικές πληροφορίες

Ένα τα πιο γνωστά έργα τού Scriabin είναι το “*Prometheus: the poem of fire*” το οποίο ξεκίνησε να το συνθέτει το 1908 και το ολοκλήρωσε το 1910. Πρόκειται για ένα έργο που έχει διάρκεια περίπου 20 λεπτά και είναι γραμμένο για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα, πιάνο, όργανο, χορωδία και *clavier à lumières* ένα ηλεκτροφόρο όργανο το οποίο αντί για ήχο προβάλλει χρώμα όταν πατιούνται τα πλήκτρα του και έχει σκοπό να πλημμυρίζει μια αίθουσα με φως αντί με ήχο<sup>39</sup>. Ο Scriabin ενορχήστρωσε αυτό το έργο με κάτι που ο ίδιος όρισε ως «αντίστιξη του φωτός», πιστεύοντας πως το να ενσωματώσει μέσα στο συμφωνικό του έργο το χρώμα θα λειτουργούσε ως «ισχυρό ψυχολογικό αντηχείο για τον ακροατή»<sup>40</sup>

Το έργο έκανε πρεμιέρα 15 Μαρτίου του 1911 στη Μόσχα, χωρίς όμως να υπάρχει η φυσική χρήση του φωτός μέσω του *clavier à lumières*, όπως το είχε οραματιστεί ο Scriabin, καθώς το τμήμα φωτισμού δεν λειτουργούσε, κάνοντας έτσι αδύνατη την υλοποίηση της ιδέας του στην πρεμιέρα του έργου<sup>41</sup>. Η πρώτη φορά που το έργο παίχτηκε με τη συνοδεία του χρώματος ήταν λίγα χρόνια αργότερα, 20 Μαρτίου του 1915 στο Carnegie Hall. Αναφέρεται πως μία ημέρα πριν από αυτήν την παράσταση, ο Modest Altschuler<sup>42</sup> επικοινωνήσε με τον πρόεδρο των *Electrical Testing Laboratories* προκειμένου να τον βοηθήσει να υλοποιηθεί το χρώμα στον *Prometheus*<sup>43</sup>. Στη συνέχεια, ο Preston S. Millar που ήταν ειδικός στον ηλεκτρικό φωτισμό επέβλεπε την κατασκευή αυτού του οργάνου που αργότερα ονομάστηκε *Chromola*<sup>44</sup>.

Για το όργανο αυτό που θα πρόβαλε χρώμα, κατασκευάστηκαν δύο εκδοχές σε διάστημα τριών μηνών και κόστισε χιλιάδες δολάρια για να ολοκληρωθεί το έργο. «*Ειδικοί λαμπτήρες κατασκευάστηκαν από την General Electric καθώς το όργανο πρόβαλλε 12 ξεχωριστά χρώματα. Ο χειρισμός του γινόταν από ένα ηλεκτρολόγιο με 15 πλήκτρα, τα επιπλέον πλήκτρα επαναλάμβαναν*

---

<sup>39</sup> Baker, J., *The music of Alexander Scriabin*, Yale University Press, London, 1986, σ.235.

<sup>40</sup> Flynn, Evan N., *Liberation of the Senses: An Exploration of Sound-Color Synesthesia in the Music of Alexander Scriabin and Olivier Messiaen*, Thesis, (Kansas, 2014), σ.22.

<sup>41</sup> Peacock, K., “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, Vol. 21, σ.397, στο:

<https://web.archive.org/web/20110715181545/http://rhythmiclight.com/articles/InstrumentsToPerformColor.pdf> (ανακτήθηκε στις 23/5/2023).

<sup>42</sup> Modest Altschuler (1873-1963) ήταν βιολοντσελίστας, μαέστρος και συνθέτης.

<sup>43</sup> Peacock, K., ό.π., σ.402.

<sup>44</sup> Στο ίδιο.

τα τρία πρώτα χρώματα της κλίμακας. [...] Σε αντίθεση με προηγούμενες συσκευές, αυτό το μηχανήμα δεν κατασκευάστηκε για να επιδεικνύει μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ χρώματος και ήχου· προοριζόταν αποκλειστικά για παραστάσεις του *Prometheus*»<sup>45</sup>. Αυτό το τόσο εξειδικευμένο μηχανήμα προκάλεσε κάποιες δυσκολίες στην εκτέλεση του έργου, καθώς οι ακριβής σημειώσεις που είχε κάνει ο Scriabin σχετικά με το ποιά συγκεκριμένη στιγμή έπρεπε να υπάρξει χρώμα και ποιό θα ήταν αυτό δεν είχαν ανακαλυφθεί ακόμη<sup>46</sup>. Έτσι, οι ερμηνευτές και οι συντελεστές δεν είχαν κάποια ένδειξη για το ποιά στιγμή έπρεπε να παρουσιαστεί το κάθε χρώμα κατά τη διάρκεια του κομματιού, πράγμα που οδηγούσε τα χρώματα να εμφανίζονται κάθε φορά σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και να μην έχει το αποτέλεσμα που επιθυμούσε ο συνθέτης.

Το *color organ* που δημιουργήθηκε για αυτό το έργο και γενικά η παρουσία του χρώματος παίζουν πολύ μεγάλο ρόλο στο “*Prometheus*” του Scriabin, όμως δεν είναι το μόνο στοιχείο που χαρακτηρίζει αυτό το έργο. Θέλοντας να αποτυπώσει στη μουσική του τον μύθο του Προμηθέα, τον Τιτάνα ο οποίος αφηφώντας τους Θεούς έδωσε τη φωτιά στον άνθρωπο, ο συνθέτης έχει επιχειρήσει να αναπαραστήσει μέσα από τη σύνθεσή του τον μύθο του Προμηθέα, να περάσει πολλά συμβολικά μηνύματα που και ο ίδιος ο μύθος περνάει, αλλά και να προκαλέσει πληθώρα συναισθημάτων στο κοινό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αρχή του έργου που ξεκινάει με τη μυσταγωγική συγχορδία, όπως εκείνος την ονόμαζε<sup>47</sup>. Τη συγχορδία αυτή την είχε ανακαλύψει ο ίδιος και την αποκαλούσε «η συγχορδία του πληρώματος» (the chord of the pleroma), αναφορικά με τις θεϊκές δυνάμεις<sup>48</sup>. Αποτελούνταν από έξι νότες σε διάστημα τέταρτης: Λα-Ρε#-Σολ-Ντο#-Φα#-Σι και αμέσως δημιουργεί στον ακροατή μία ένταση και κάτι το απόκοσμο.

Φαίνεται, λοιπόν, πως δεν έχει σκοπό να επικοινωνήσει στο κοινό μόνο με τα χρώματα και τη συναισθησία, αλλά και μέσω των ιδιαίτερων συνηχίσεων που χρησιμοποιεί, αποσκοπώντας πάντα στο να δημιουργήσει πληθώρα συναισθημάτων στο κοινό.

---

<sup>45</sup> Peacock, K., ό.π., σ.403

<sup>46</sup> Οι σημειώσεις του Scriabin για τον ακριβή τρόπο εκτέλεσης του έργου σε συνδυασμό με τη μουσική ανακαλύφθηκαν κάποια χρόνια αργότερα σε ένα μουσικό περιοδικό στο Λονδίνο.

<sup>47</sup> Yeung, A., *Scriabin's Prometheus and his Religious & Artistic Beliefs*, (2017), στο: <https://interlude.hk/scriabins-prometheus-religious-artistic-beliefs/> (ανακτήθηκε στις 25/5/2023)

<sup>48</sup> Στο ίδιο.

## 4.2. Η χρήση συναισθησίας στο έργο

Μέσω αυτού του *color organ*, ο Scriabin επέλεξε να αξιοποιήσει τη συναισθησία του στο συγκεκριμένο έργο και να συμπεριλάβει το χρώμα στη σύνθεσή του. Ο τρόπος όμως που θα έβαζε το χρώμα μέσα στο έργο δεν ήταν βάσει τις αλλαγές των νοτών, καθώς πίστευε πως αν άλλαζε πολύ σύντομα το χρώμα, το κοινό θα αποσυντονιζόταν<sup>49</sup>. Επέλεξε, λοιπόν, να εμφανίζεται διαφορετικό χρώμα στην αίθουσα μόνο με την αλλαγή της τονικότητας ή της βασικής συγχορδίας.

Η σύνδεση συγχορδίας με συγκεκριμένο χρώμα είναι αναπόφευκτη για τον συνθέτη, έτσι θεωρητικά το χρώμα θα άλλαζε ανάλογα με την κύρια συγχορδία. Ο Scriabin, όμως, θέλοντας να συμπεριλάβει και συμβολικά στοιχεία στο έργο του, επέλεξε να συνδυάσει τις συγχορδίες –άρα και το χρώμα– βάσει των συναισθημάτων που ήθελε να περάσει στο κοινό του.

Αρχικά, το έργο ξεκινάει με Λα ενώ ταυτόχρονα από το *color organ* προβάλλεται το πράσινο χρώμα: ένα χρώμα που για τον Scriabin δηλώνει κάτι πνευματώδες<sup>50</sup>, ένα κατάλληλο χρώμα και συναίσθημα προκειμένου να δημιουργηθεί στον χώρο η σωστή ατμόσφαιρα για να ξεκινήσει ο μύθος του Προμηθέα. Στη συνέχεια, εμφανίζεται σκούρο μπλε χρώμα που αντιπροσωπεύει το Σι και συμβολίζει το μυστήριο, ενώ λίγο αργότερα έρχεται η συγχορδία Ντο με κόκκινο χρώμα<sup>51</sup>.

Σε όλη τη διάρκεια του έργου, ο Scriabin με μεγάλη προσοχή επιλέγει τις συγχορδίες και τα χρώματα που θα χρησιμοποιήσει, προκειμένου να εξυπηρετήσει όσο το δυνατόν περισσότερο τον μύθο του Προμηθέα και να δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον. Αυτό, τελικά, το πετυχαίνει και με τις αργές εναλλαγές των χρωμάτων που αντιπροσωπεύουν το συναίσθημα που θέλει να δημιουργήσει κάθε φορά, αλλά και με τις μυσταγωγικές αρμονίες και ηχοχρώματα που χρησιμοποιεί στην ορχήστρα.

Ο Scriabin έχει αντιμετωπίσει με απόλυτο σεβασμό τον αρχαίο μύθο και καταφέρνει να περάσει στο κοινό τα μηνύματα και τον συμβολισμό που θέλει. Τα χρώματα και οι συγχορδίες

---

<sup>49</sup> Campen, ό.π., σ.53

<sup>50</sup> Galejev, B. M. και Vanechkina, I. L. “Was Scriabin a Synesthete?”, *Leonardo*, Vol. 34, No. 4, 2001, σ.358, στο: <https://www.jstor.org/stable/1577166> (ανακτήθηκε στις 20/5/23)

<sup>51</sup> Baker, ό.π., σ.239.



που χρησιμοποιεί περιγράφουν με αρκετή λεπτομέρεια τον μύθο και τα συναισθήματα που αυτός δημιουργεί.

## 5. OLIVIER MESSIAEN

### 5.1 Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Olivier Messiaen αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες του 20ου αιώνα, καθώς μέσω των ιδεών του και των έργων του, κατάφερε να επηρεάσει πληθώρα συνθετών του αιώνα του<sup>52</sup>. Γεννημένος το 1908 στην γαλλική πόλη Ανίγνον, μεγάλωσε κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου με τη μητέρα του Cecile Sauvage και τον πατέρα του Pierre Messiaen<sup>53</sup>. Απέκτησε από μικρή ηλικία επαφή με τις τέχνες, καθώς οι γονείς του ασχολούνταν με την τέχνη της ποίησης και της λογοτεχνίας, η μητέρα του ως ποιήτρια και ο πατέρας του μεταξύ άλλων, ως μεταφραστής έργων του William Shakespeare<sup>54</sup>.

Αυτό το καλλιτεχνικό και δημιουργικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε, δεν άργησε να τον οδηγήσει στη σχέση του με τη μουσική. «*Η ουσιαστική επαφή του με τη μουσική φαίνεται να πραγματοποιείται το 1916 με την Καταδίκη του Faust και τον Don Giovanni που του δόθηκε ως χριστουγεννιάτικο δώρο και αργότερα το 1918 με τον Pelleas et Melisande του Debussy που του χάρισε ο Jehan de Gibon, δάσκαλός του της Αρμονίας στη Nante. Γι' αυτό θα πει αργότερα ο ίδιος "ήταν μια πραγματική αποκάλυψη...η πιο αποφασιστική επίδραση στη ζωή μου"*», αναφέρει μεταξύ άλλων ο Δ. Αθανασιάδης στο βιβλίο του<sup>55</sup>.

Το 1919 ξεκίνησε τη φοίτησή του στο Conservatoire του Παρισιού σε ηλικία 11 χρονών και σπούδασε αντίστιξη, φούγκα, όργανο, αυτοσχεδιασμό, σύνθεση και ιστορία της μουσικής. Αποφοίτησε το 1930 και έγινε οργανίστας στην καθολική εκκλησία La Trinité στο Παρίσι, ενώ ταυτόχρονα ξεκίνησε να διδάσκει στην Ecole Normale<sup>56</sup>.

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου χρειάστηκε να καταταχθεί στο στρατό και το 1940 αιχμαλωτίστηκε και μεταφέρθηκε σε στρατόπεδο στη Σιλεσία<sup>57</sup>. Εκεί συνέθεσε το «Quatuor pour la fin du temps» (Quartet for the End of Time) ένα κουαρτέτο για πιάνο, βιολί, τσέλο και κλαρινέτο που μάλιστα παρουσιάστηκε στο στρατόπεδο. Η επιλογή σύνδεσης των

---

<sup>52</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *O.Messiaen: Οι τεχνικές σύνθεσης και το έργο του*, (Θεσσαλονίκη, 1995), σ.11.

<sup>53</sup> Greta Berman, "Synesthesia and the Arts", *Leonardo*, Vol. 32, (Cambridge, 1999) στο: <https://www.jstor.org/stable/1576621> (ανακτήθηκε στις 15/9/2022), σ.18.

<sup>54</sup> Αθανασιάδης, ό.π.

<sup>55</sup> Στο ίδιο.

<sup>56</sup> Στο ίδιο, σ.12.

<sup>57</sup> Paul Griffiths, "Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)", 2001, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18497> (ανακτήθηκε στις 15/10/2022).

συγκεκριμένων οργάνων προέκυψε από το γεγονός πως στη φυλακή βρήκε συγκρατούμενούς του οι οποίοι έπαιζαν τα συγκεκριμένα όργανα<sup>58</sup>.

Μετά την αποφυλάκισή του το 1941 δίδαξε στο Ωδείο του Παρισιού έχοντας για μαθητές του σπουδαίους συνθέτες, όπως τον Pierre Boulez, τον Karlheinz Stockhausen, τον Serge Nigg και την Yvonne Loriod, την οποία παντρεύτηκε αργότερα<sup>59</sup>.

Μέχρι περίπου το 1945 η μουσική του Messiaen αν και μοναδική, προκάλεσε διαμάχες σε διάφορες ομάδες ανθρώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του για ορχήστρα και χορωδία “*Trois Petites Liturgies de la Presence Divine*” (1945), το οποίο κατά τους avant-garde συνθέτες θεωρήθηκε επηρεασμένο από την κλασική αρμονία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ σύμφωνα με τους πιο συντηρητικούς το έργο είχε ασυνήθιστη ενορχήστρωση. Οι καθολικοί το θεώρησαν πολύ ανορθόδοξο, ενώ από την άλλη οι μη χριστιανοί βρήκαν πως υπάρχει μεγάλη εξάρτηση από το χριστιανικό δόγμα<sup>60</sup>. Όμως μετά το 1945 ο Messiaen έγινε πιο δημοφιλής συνθέτης, δημιουργώντας ένα δικό του ξεχωριστό τρόπο σύνθεσης, ξεφεύγοντας από το σειραϊσμό του Schoenberg (1874-1951) και του Berg (1885-1935)<sup>61</sup>.

Πέθανε στο Παρίσι στις 27 Απριλίου του 1992 αφήνοντας πίσω του πληθώρα έργων για πιάνο, για ορχήστρα, για όργανο, για φωνή<sup>62</sup> όλα γραμμένα με το δικό του ξεχωριστό τρόπο σύνθεσης.

Μερικά στοιχεία που οδήγησαν τον Messiaen να γίνει ένας από τους σπουδαιότερους συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εκτός από τη συναισθησία την οποία διέθετε, για την οποία θα υπάρξει εκτενέστερη αναφορά παρακάτω, είναι και η έντονη πίστη στο Θεό που κατείχε από μικρή ηλικία<sup>63</sup>. Αυτό τον οδήγησε στο να εισάγει το θρησκευτικό στοιχείο, αλλά και τον συμβολισμό στις συνθέσεις του, είτε έμμεσα είτε άμεσα. Συνέθεσε έργα τα οποία διέθεταν θρησκευτικό περιεχόμενο και αναφέρονταν άμεσα στη θρησκεία, αλλά αντίστοιχα συμπεριλάμβανε το θρησκευτικό στοιχείο στις συνθέσεις του με έμμεσο τρόπο, είτε μέσω των τίτλων του είτε μέσω

---

<sup>58</sup> Griffiths, P., “Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)”, ό.π.

<sup>59</sup> Στο ίδιο.

<sup>60</sup> Berman, *Synesthesia and the Arts*, σ.18.

<sup>61</sup> Στο ίδιο.

<sup>62</sup> Griffiths, P., “Messiaen, Olivier..”, ό.π.

<sup>63</sup> Άννα Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου, “Οι απόψεις του Olivier Messiaen για τη θρησκευτικότητα στη μουσική και η εφαρμογή τους στο έργο του”, *Olivier Messiaen (1908-1992)*, (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., (Αθήνα 2012),σ. 183.

τον τοπίων που επέλεγε να περιγράψει με τη μουσική του<sup>64</sup>. Με αυτή του τη συνέπεια στον συμβολισμό κατάφερε να μυήσει τον ακροατή στη δεύτερη σκέψη, στην αναζήτηση δηλαδή του “τί” και του “γιατί”, κάθε φορά που ακούει κάποιο έργο του. Εισάγοντας τον συμβολισμό στα περισσότερα έργα του και μένοντας πιστός σε ένα συγκεκριμένο στυλ σύνθεσης καταφέρνει μεταξύ άλλων να «εκπαιδεύσει» τους ακροατές του, να τους δημιουργήσει δηλαδή τη συνήθεια να ψάχνουν στα έργα του για τον συμβολισμό και να συνειδητοποιούν πως αυτό το οποίο συνθέτει δεν πρόκειται απλά για μία μελωδία, αλλά στην πραγματικότητα υπάρχει από πίσω ολόκληρη φιλοσοφία που συνοδεύει το μουσικό έργο.

Εκτός όμως από το θρησκευτικό και το συμβολικό στοιχείο που τον ξεχώρισε ως συνθέτη, ο ρυθμός στα έργα του είναι και αυτό ένα στοιχείο που τον χαρακτηρίζει. Έχοντας δείξει ενδιαφέρον για τους συνθέτες όλων των εποχών, από τον Monteverdi μέχρι τον Debussy, έδειξε αντίστοιχα και μεγάλο ενδιαφέρον για τα διαφορετικά ρυθμικά στοιχεία που επικρατούσαν στην Αρχαία Ελλάδα και στην Ινδία<sup>65</sup>. Αυτό του το ενδιαφέρον τον ώθησε στο να εισάγει στις συνθέσεις του αυτούς τους όχι και τόσο συνηθισμένους στο δυτικό πολιτισμό ρυθμούς<sup>66</sup>. Μάλιστα, σε συνέντευξή του έχει αναφέρει: «πιστεύω πως ήμουν από τους πρώτους που έδωσε έμφαση στο ρυθμό· για μένα η διάρκεια είναι πιο σημαντική από την ηχηρότητα»<sup>67</sup>, ενώ συνέχισε λέγοντας «Ο ρυθμός είναι θέμα ευφυΐας· όσο πιο τέλειος γίνεται ο ανθρώπινος εγκέφαλος, τόσο περισσότερο θα μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει πολύπλοκους ρυθμούς»<sup>68</sup>.

Τέλος, το μεγάλο ενδιαφέρον που είχε από μικρή ηλικία για τα πτηνά τον οδήγησε να εισάγει στις συνθέσεις του διάφορα τραγούδια πουλιών και τελικά να χαρακτηριστεί από αυτά. Συγκεκριμένα για το τραγούδι των πουλιών έχει παραδεχτεί: «Είναι ένα ενστικτώδες πάθος. Το τραγούδι των πουλιών είναι και το καταφύγιό μου. Στις δύσκολες ώρες, όταν μου αποκαλύπτεται βάνανσα η αχρηστία μου και όλες οι μουσικές γλώσσες του κόσμου μοιάζουν να είναι απλώς μια προσπάθεια υπομονετικής έρευνας, χωρίς να υπάρχει τίποτα πίσω από τις νότες που να δικαιολογεί τόση δουλειά – πηγαίνω στο δάσος, στα χωράφια, στα βουνά, δίπλα στη θάλασσα, ανάμεσα σε πουλιά... εκεί κατοικεί η μουσική για μένα· ελεύθερη, ανώνυμη μουσική, αυτοσχέδια για

---

<sup>64</sup> Ρεντζεπέρη-Τσώνου. “Οι απόψεις του Olivier Messiaen...” ό.π., σ. 183.

<sup>65</sup> Αθανασιάδης, Δ, *O.Messiaen: Οι τεχνικές σύνθεσης και το έργο του*, ό.π., σ.12-13.

<sup>66</sup> Στο ίδιο, σ.13.

<sup>67</sup> Olivier Messiaen and Bernard Gavoty, “Who Are You, Olivier Messiaen?” , (Cambridge 1961), στο: <https://www.jstor.org/stable/944251> (ανακτήθηκε στις 20/1/2023) σ.35.

<sup>68</sup> Στο ίδιο.

*ευχαρίστηση*»<sup>69</sup>. Έχει αναφέρει πως κατέγραφε τα κελαηδίσματα των πουλιών για είκοσι χρόνια και η ανάγκη του να μάθει περισσότερα για τα πουλιά τον ώθησε στο να ασχοληθεί με την ορνιθολογία<sup>70</sup>. Αυτή του η αγάπη τον ενέπνευσε να εισάγει στις συνθέσεις του τραγούδια από διάφορα είδη πουλιών, οδηγώντας τον τελικά να αφιερώσει πληθώρα κομματιών σε αρκετά πτηνά.

---

<sup>69</sup> Olivier Messiaen and Bernard Gavoty, *ό.π.*, σ.35.

<sup>70</sup> Στο ίδιο.

## 5.2 Ο τύπος συναισθησίας του και η αξιοποίησή της στα έργα του

Ο Messiaen είναι και αυτός ένας από τους καλλιτέχνες με συναισθησία, ο οποίος θέλησε να μεταφέρει στις συνθέσεις του αυτό το οποίο αντιλαμβανόταν στο άκουσμα μιας μελωδίας. Ο ίδιος έχει αναφερθεί σε αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του και έχει εξηγήσει πως στη δική του περίπτωση όταν ακούει μουσική (ή όταν διαβάζει τις νότες), βλέπει χρώματα να κινούνται μαζί της<sup>71</sup>. Μάλιστα ο ίδιος έχει παραδεχτεί: «όταν ακούω μουσική και επίσης όταν τη διαβάζω, βλέπω μέσα μου με το μυαλό μου, χρώματα που κινούνται με τη μουσική και εγώ ζωηρά αισθάνομαι αυτά τα χρώματα και μερικές φορές υποδεικνύουν επακριβώς την αντιστοιχία τους στις παρτιτούρες μου»<sup>72</sup>. Εξηγεί πως αυτό που βιώνει κατά το άκουσμα μιας μελωδίας δεν είναι κάτι που ανήκει στον κόσμο της φαντασίας· δεν φαντάζεται αυτά τα χρώματα, αλλά πραγματικά τα βλέπει να δημιουργούνται εσωτερικά<sup>73</sup>. Για αυτόν δεν είναι μια απλή σύνδεση νότας - χρώματος και απορρίπτει τα λεγόμενα άλλων συναισθητικών ανθρώπων που αναφέρουν πως συνδέουν συγκεκριμένο χρώμα με συγκεκριμένη νότα ή τονικότητα<sup>74</sup>. Πιστεύει πως η σύνδεση αυτή είναι αρκετά πιο πολύπλοκη από μια απλή σύνδεση μεμονωμένων νοτών ή μια χρήση του συμβατικού τονικού λεξιλογίου.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ένας συναισθητικός δεν επιλέγει το τί χρώμα θα συνδέσει με μια συγκεκριμένη νότα ή τονικότητα. Έτσι και στην περίπτωση του Messiaen, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως δεν υπάρχει για αυτόν κάποια λογική στον τρόπο με τον οποίο έχει ταυτίσει συγκεκριμένα χρώματα με τους διάφορους ήχους που ακούει<sup>75</sup>. Τα χρώματα που βλέπει δεν είναι απαραίτητα αυτά που θα ήθελε να βλέπει ούτε μπορεί να εξελίξει το φάσμα και την ποικιλία τους<sup>76</sup>.

Αυτή η μη επιλογή αντιστοιχίας χρώματος και ήχου μπορεί αρχικά να φαίνεται περιοριστική για έναν καλλιτέχνη, όμως ο Messiaen κατάφερε να αξιοποιήσει αυτό το στοιχείο με έναν πολύ δημιουργικό τρόπο, λειτουργώντας ο ίδιος σαν «ζωγράφος». Έχοντας ως δεδομένο την «παλέτα» που ο ίδιος διέθετε, επιχείρησε να δημιουργήσει διάφορους ηχητικούς συνδυασμούς οι

---

<sup>71</sup> Jonathan W. Bernard, (1986). "Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 4, (California 1986) στο: <https://www.jstor.org/stable/40285351> (ανάκτηση στις 10/12/2022) σ.41

<sup>72</sup> Berman, S., *Synaesthesia and the Arts*, σ.18

<sup>73</sup> Στο ίδιο.

<sup>74</sup> Jonathan W. Bernard, "Color", *The Messiaen companion*, Edited by Peter Hill, (Portland 1995), σ.204.

<sup>75</sup> Bernard, *Messiaen's Synaesthesia* ό.π., σ.44

<sup>76</sup> Στο ίδιο.

οποίοι αποσκοπούν στη δημιουργία μιας μεγάλης ποικιλίας αποχρώσεων χρωμάτων<sup>77</sup>. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε στην ουσία να ζωγραφίζει μέσω του ήχου και να μεταφέρει αυτούς τους χρωματικούς συνδυασμούς στα μουσικά του έργα. Ο ίδιος μάλιστα, αναφέρεται στα κομμάτια του σαν να ήταν πίνακες. Χαρακτηριστικά αναφέρει για το πέμπτο μέρος από το έργο του “*Sept Haïkai*” (1962) περιγράφοντας ένα συγκεκριμένο τοπίο: «*το πράσινο από τα γιαπωνέζικα πεύκα, το άσπρο και το χρυσό από το Σιντοϊστικό Ιερό, το μπλε της θάλασσας, το κόκκινο από το Τορίν... Αυτά ήθελα να μεταφέρω σχεδόν κυριολεκτικά στη μουσική μου*»<sup>78</sup>.

Για να γίνει πιο εύκολα αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο συνέδεε τους ήχους με τα χρώματα, αξίζει να αναφερθεί πως τα είδη χρωμάτων που έβλεπε ο Messiaen χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη αφορά στη μονοχρωμία, δηλαδή απλώς ένα χρώμα τη φορά, η δεύτερη στις αποχρώσεις, όπου πρόκειται για ένα χρώμα που έχει συνδυαστεί με ένα ακόμη και είτε έχει δημιουργηθεί ένα καινούριο χρώμα είτε περιπλέκονται τα δύο μεταξύ τους και υπάρχει και η τρίτη κατηγορία στην οποία μπορούν να συνδυαστούν πολλά χρώματα μαζί<sup>79</sup>. Αυτή η ποικιλία στα χρώματα και στους συνδυασμούς χρωμάτων που αντιλαμβάνεται βοηθάνε σε μεγάλο βαθμό να εκπληρώσει την επιθυμία του να δημιουργήσει πίνακες ζωγραφικής και εικόνες με τη μουσική του.

Η σχέση ήχου και χρώματος απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό τον Messiaen, καθώς ασχολήθηκε με αυτή τη σύνδεση περισσότερο από ότι με τη σχέση συμφωνίας και διαφωνίας<sup>80</sup>. Αυτό το μεγάλο του ενδιαφέρον για αυτή τη σχέση τον οδήγησε στο να συνθέτει τα έργα του βάσει των χρωμάτων και των συνδυασμών που αυτά προκαλούν και όχι βάσει της κλασσικής αρμονίας. Ο ίδιος συγκεκριμένα έχει αναφέρει σε παρτιτούρα του «*η μορφή του έργου εξαρτάται εξ ολοκλήρου από τα χρώματα. Τα μελωδικά ή τα ρυθμικά θέματα, οι συνδυασμοί των ήχων και των χροιών, αλλάζουν με τον τρόπο των χρωμάτων*»<sup>81</sup>.

Σε ηλικία περίπου είκοσι ετών δημιούργησε ένα σύνολο έξι τρόπων, οι οποίοι χαρακτηρίζονταν από συμμετρία και κάποιοι από αυτούς αντιστοιχούσαν σε χρώματα<sup>82</sup>. Λόγω αυτής της συμμετρικής τους κατασκευής, οι τρόποι αυτοί είχαν τη δυνατότητα να μεταφερθούν

---

<sup>77</sup> Bernard, J., Messiaen's Synaesthesia, σ.44

<sup>78</sup> Στο ίδιο.

<sup>79</sup> Στο ίδιο.

<sup>80</sup> Berman, Synesthesia and the Arts, σ.19

<sup>81</sup> Στο ίδιο.

<sup>82</sup> Bernard, J., “Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence...” ό.π., σ.45.

περιορισμένες φορές, κάτι που ο Messiaen αποκαλούσε «η γοητεία των αδυνάτων»<sup>83</sup>. Από τους έξι τρόπους ο πρώτος απορρίφθηκε από τον ίδιο, ενώ οι τρόποι που έχουν συσχετισμό χρωμάτων είναι ο δεύτερος, ο τρίτος, ο τέταρτος και ο έκτος<sup>84</sup>. Στον παρακάτω πίνακα (Εικόνα 8) φαίνονται αναλυτικά αυτοί οι τέσσερις τρόποι (2,3,4,6), καθώς και τα χρώματα που αυτοί αναπαριστούν.

Διαπιστώνεται πως κάθε ένας από τους τρόπους που δημιούργησε έχει το δικό του χρώμα, το οποίο όμως διαφοροποιείται όταν ο τρόπος αυτός μεταφερθεί. Τους τρόπους αυτούς τους εντάσσει στις συνθέσεις του σαν εργαλεία με σκοπό να αποτυπώσει με έναν διαφορετικό τρόπο το χρώμα που ο ίδιος αντιλαμβάνεται. Στην Εικόνα 9 φαίνεται αναλυτικά η χρήση που κάνει στα διάφορα μέρη από τα έργα του, καθώς και από τί χρώμα-χαρακτήρα αποτελείται η κάθε σύνθεση.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να διευκρινιστεί πως οι τρόποι αυτοί του Messiaen θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως συνδυασμοί διαφορετικών τονικοτήτων<sup>85</sup>. Για παράδειγμα, ο δεύτερος τρόπος στην πρώτη μεταφορά του μπορεί να θεωρηθεί ως συνδυασμός τεσσάρων τονικοτήτων της Ντο μείζονας, της Μι ύφεση μείζονα, της Φα δίεση μείζονας και της Λα μείζονας. Έτσι φαίνεται πως ένας τρόπος μπορεί να περιέχει ποικίλα χρώματα σε διάφορους συνδυασμούς<sup>86</sup>. Αυτή η αίσθηση όπου ένας τρόπος δημιουργεί πολλά χρώματα, παραπέμπει στην αντίστοιχη αίσθηση που δημιουργεί ένα βιτρό, το οποίο προβάλλει ποικιλία χρωμάτων. Αυτή την εικόνα του βιτρό είχε συχνά στο μυαλό του ο Messiaen, καθώς αποτέλεσε ένα από τα αρχικά του ερεθίσματα που τον έκανε να συνειδητοποιήσει πως μπορεί να συνδέει τον ήχο με το χρώμα. Έχοντας από μικρή ηλικία στενή σχέση με τη θρησκεία, έβλεπε συχνά τα βιτρό στις εκκλησίες. Αυτή η εικόνα τον επηρέασε σε μεγάλο βαθμό αναφέροντας: «στην εκκλησία ακούει κανείς ταυτόχρονα τη λειτουργία, βλέπει το βιτρό-το φως και τα χρώματα, και ακούει τη μουσική - όλα αυτά συνοδεύονται από έμπνευση, αποκάλυψη, πίστη, μυστικισμό, ακόμη και έκσταση»<sup>87</sup>.

Φαίνεται, λοιπόν, πως ο Messiaen έχει δημιουργήσει τα κατάλληλα εργαλεία για να έχει μία μεγάλη παλέτα χρωμάτων διαθέσιμη για να μεταφέρει στις συνθέσεις του ό,τι χρώμα θελήσει.

---

<sup>83</sup> Austbø Håkon, “Visualizing Visions, The significance of messiaen’s colours”, *Music & Practice* 2, στο: <https://www.musicandpractice.org/volume-2/visualizing-visions-the-significance-of-messiaens-colours/> (ανακτήθηκε στις 16/1/2023)

<sup>84</sup> Bernard, “Messiaen’s Synesthesia...”, ό.π., σ.45

<sup>85</sup> Håkon Austbø, ό.π.

<sup>86</sup> Στο ίδιο.

<sup>87</sup> Greta Berman, *Synesthesia and the Arts*, ό.π., σ.19.



Messiaen: modes

Mode 2, 1st transp. blue violet

2nd transp. gold and brown

3rd transp. green

Mode 3, 1st transp. orange, gold and milky white

2nd transp. grey and mauve

3rd transp. blue and green

4th transp. orange, red, with a little blue

Mode 4, 1st transp. blue, grey and gold

2nd transp. grey, pink and copper yellow reflections, black and blue, green, purple

3rd transp. yellow and violet

4th transp. dark violet, white with purple patterns

5th transp. intense violet with grey mauve zones

6th transp. carmine, violet purple, orange, grey mauve and grey pink

Mode 6, 1st transp. gold on grey background, with orange lozenges, and dark green with golden reflections

2nd transp. leather chocolate colour, reddish orange and violet zones, some pale grey and mauve bright spots

3rd transp. transparent sulphuric yellow with mauve reflections, with prussian blue and brown corners

4th transp. yellow, violet and black vertical ribbons

5th transp. gold, pale blue, violet, with brown patterns

6th transp. white and black vertical ribbons, strewn with pale blue moons

Εικόνα 8: Οι τρόποι του Messiaen

### Modally Based Coloration in Messiaen's Compositions

Mode	Composition, Movement	Color(s)
2(1)	<i>Préludes</i> , V <i>Vingt Regards</i> , V Catalogue, VII Catalogue, VII <i>Couleurs</i> (R75)	Violet-purple Blue-violet Rose and mauve Red and violet Blue-violet
2(2)	<i>Préludes</i> , I <i>Vingt Regards</i> , V <i>Vingt Regards</i> , XIII <i>Vingt Regards</i> , XVII <i>Vingt Regards</i> , XVII	Violet Blue-violet Gold and brown Gold and brown Rose and mauve
2(3)	<i>Canyons</i> , IV	Green
3(1)	<i>Vingt Regards</i> , XIII Catalogue, VII <i>Couleurs</i> (after R75) <i>Canyons</i> , VII <i>Canyons</i> , VII	Orange, gold, milky white Orange Orange, gold, milky white Orange and gold Orange, gold, milky white
3(2)	<i>Préludes</i> , I <i>Vingt Regards</i> , XIII <i>Canyons</i> , IV <i>Canyons</i> , XII	Orange Grey and mauve Grey and gold Grey and gold
3(3)	<i>Préludes</i> , V <i>Préludes</i> , VIII <i>Vingt Regards</i> , XVII Catalogue, IX <i>Canyons</i> , VIII <i>Canyons</i> , XII	Blue-orange Blue-orange Blue and green Blue-green Blue Blue and green
3(4)	<i>Préludes</i> , VIII <i>Vingt Regards</i> , XIII <i>Canyons</i> , VII	Green-orange Orange, red, with a bit of blue Orange striped with red
4(3)	<i>Canyons</i> , IV	Yellow and violet
4(4)	<i>Vingt Regards</i> , V <i>Vingt Regards</i> , XVII	Deep violet; white with violet design; purple violet Violet veined with white
4(5)	Catalogue, VII Catalogue, VII <i>Couleurs</i> (R76) <i>Canyons</i> , IV	Mauve Violet; deep violet Violet Violet
4(6)	<i>Vingt Regards</i> , VII <i>Canyons</i> , VII	Carmine red reflections; purplish blue; grey-mauve; grey-rose Carmine red; purplish blue; mauve; grey-rose
6(1)	Catalogue, VII	Golden
6(2)	<i>Canyons</i> , IV <i>Canyons</i> , VII	Brown, russet, orange, violet Brown, russet, orange, violet
6(3)	<i>Vingt Regards</i> , V	Transparent sulphur yellow with mauve reflections and little patches of Prussian blue and brown purplish-blue
6(4)	<i>Vingt Regards</i> , VII	Vertical bands: yellow, violet, black

*Εικόνα 9: Οι τρόποι στα έργα του Messiaen*

## 6. “DES CANYONS AUX ETOILES...”

### 6.1. Γενικές πληροφορίες

Το “*Des Canyons aux étoiles...*” είναι ένα έργο για πιάνο και ορχήστρα, το οποίο ανήκει στην ύστερη περίοδο των έργων του Messiaen<sup>88</sup>. Ξεκίνησε να γράφεται το 1971 και ολοκληρώθηκε το 1974, όπου και έκανε πρεμιέρα στις 20 Νοεμβρίου στη Νέα Υόρκη με την ορχήστρα Musica Aeterna<sup>89</sup>. Ένα χρόνο αργότερα παρουσιάστηκε στη Βρετανία για πρώτη φορά υπό τη διεύθυνση του Pierre Boulez. Το έργο αποτελείται από τρεις μεγάλες ενότητες και διαρκεί περίπου 100 λεπτά, γεγονός που το κάνει το μεγαλύτερο ορχηστρικό έργο του Messiaen<sup>90</sup>.

Η επίσκεψη του συνθέτη στο φαράγγι Bryce στην Utah αποτέλεσε την κύρια έμπνευση για το συγκεκριμένο έργο<sup>91</sup>. Εντυπωσιάστηκε βαθιά από το τραγούδι των πουλιών και το τοπίο και μάλιστα σε ένα σημείωμα που εκδόθηκε πριν από την πρεμιέρα, ο ίδιος ανέφερε ότι το έργο: «γράφτηκε για να δοξάσει τον Θεό για τις ομορφιές των Δημιουργιών Του: από τα χρώματα της γης και τα τραγούδια των πουλιών, στα χρώματα των αστεριών και των Αναστημένων στον Παράδεισο»<sup>92</sup>. Σύμφωνα με τον Richard Steinitz<sup>93</sup> το “*Des Canyons aux étoiles...*” αποτελεί φόρο τιμής στο μεγαλείο όλης της δημιουργίας, εκφράζοντας την ενότητα μεταξύ ουρανού και γης. Και, δεδομένου ότι ο Messiaen βλέπει τη Δημιουργία ως εκδήλωση του Θεού, επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για ένα βαθιά θρησκευτικό έργο<sup>94</sup>.

Όπως και σε άλλα ορχηστρικά του έργα η ενορχήστρωση παρουσιάζεται στην παρτιτούρα. Υπογραμμίζει έτσι το μέγιστο ενδιαφέρον του για ζητήματα ενορχήστρωσης και ήχου, τα οποία παίζουν σημαντικό ρόλο στη μεταφορά των εξωμουσικών ιδεών του συνθέτη στη μουσική. Μέσα από την εναλλαγή οργανικών συνδυασμών, δημιουργεί ηχητικές εικόνες και ενσωματώνει επίσης θορύβους και ηχητικά εφέ, προάγοντας έτσι την κατανόηση των ιδεών του στον ακροατή.

---

<sup>88</sup> Beate Carl, *Olivier Messiaens Orchesterwerk Des canyons aux étoiles : Studien zu Struktur und Konnex*, (Kassel, 1994), σ.54.

<sup>89</sup> Oliver Knussen, “Messiaen's *Des Canyons aux Etoiles...*”, *Tempo*, (Cambridge 1976) στο: <https://www.jstor.org/stable/944133> (ανακτήθηκε στις 14/1/2023) , σ.39.

<sup>90</sup> Στο ίδιο.

<sup>91</sup> Στο ίδιο.

<sup>92</sup> Στο ίδιο.

<sup>93</sup> Ο Richard Steinitz (1947) είναι συνθέτης και ομότιμος καθηγητής μουσικής στο Πανεπιστήμιο του Huddersfield.

<sup>94</sup> Richard Steinitz, “Des canyons aux etoiles”, *The Messiaen Companion*, Edited by Peter Hill, (Portland 1995), σ.461-462.

Η ενορχήστρωση αποτελείται από τέσσερα σολιστικά όργανα: πιάνο, κόρνο, xyloimba, glockenspiel και ορχήστρα: έγχορδα: 6 βιολιά, 3 βιόλες, 3 βιολοντσέλα και 1 κόντρα μπάσο, πνευστά: 2 φλάουτα, 1 άλτο φλάουτο, 1 πίκκολο, 2 όμποε, 1 αγγλικό κόρνο, 2 κλαρινέτα, 1 E-flat κλαρινέτο, 1 μπάσο κλαρινέτο, 2 φαγκότα, 1 κόντραμπάσο, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, 1 πίκκολο τρομπέτα, 3 τρομπόνια, και το ασυνήθιστα μεγάλο τμήμα κρουστών χωρισμένο για πέντε κρουστούς περιλαμβάνει: το γεώφωνο (αποτελείται από ένα τύμπανο γεμάτο με χιλιάδες μικρά μολύβδινα σφαιρίδια και παίζεται στροβιλίζοντάς το αργά, ώστε ο θόρυβος των σφαιριδίων να μοιάζει με τον ήχο της ξηρής γης που μετακινείται), γκονγκ, τρίγωνο, μαράκες, κύμβαλα, κόνγκας, γκρανκάσα, ταμ – ταμ, ντέφι, ξυλάκια, κουδουνάκια, καμπάνες, whip, γέκο – γέκο και άλλα.

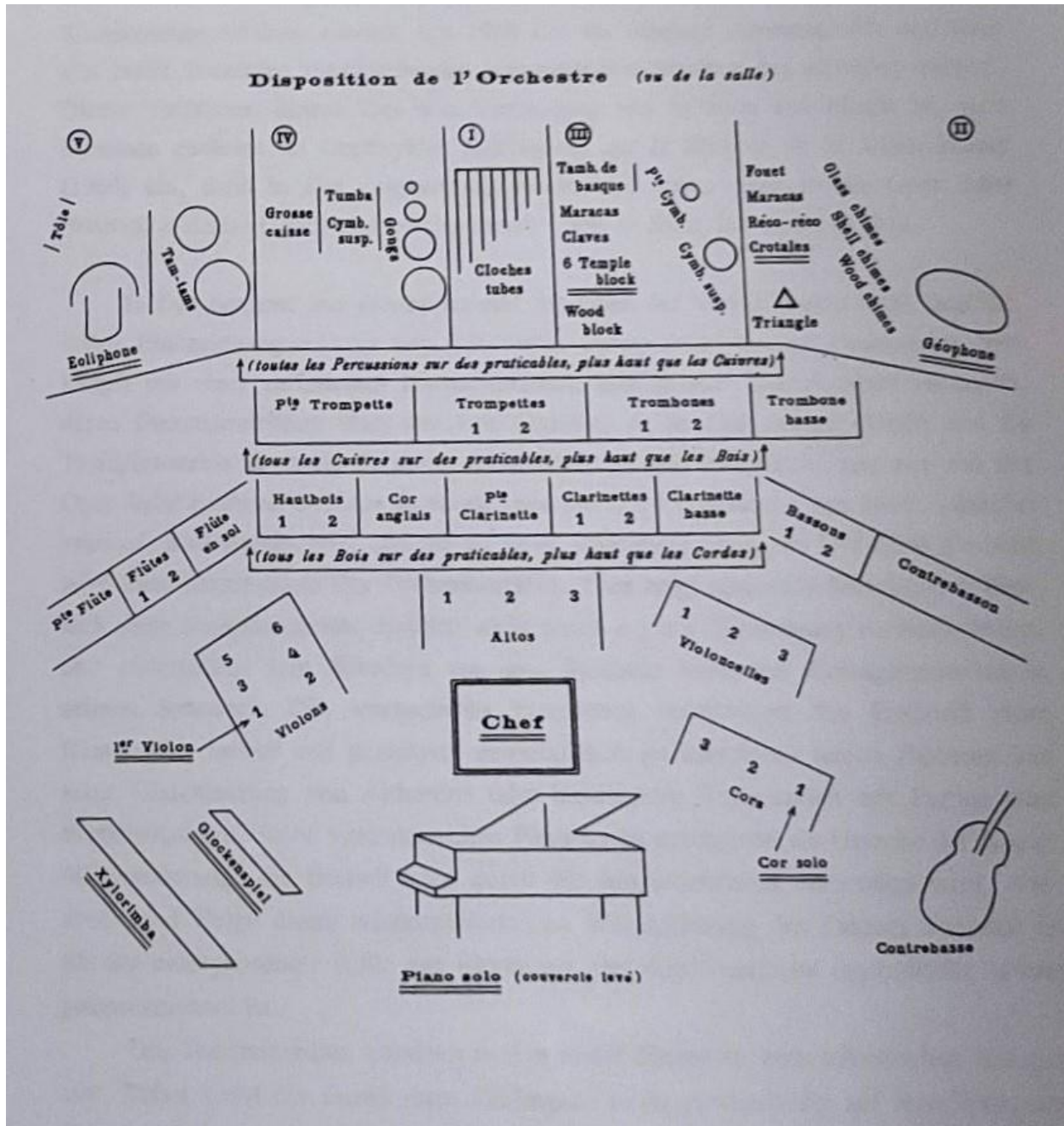
Η επιλογή τεσσάρων σολιστικών οργάνων από τρεις διαφορετικές ομάδες οργάνων, προσδίδει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στο κόρνο, το μεταλλόφωνο και το ξυλόφωνο και τελικά τα απελευθερώνει από τον κατά τα άλλα υποδεέστερο ρόλο τους, αναβαθμίζοντας τα σε μελωδικά όργανα μέσα από τεχνικά και ερμηνευτικά πολύ απαιτητικά μέρη<sup>95</sup>. Η διάταξη της ορχήστρας που πρότεινε ο Messiaen καταδεικνύει τη σημασία των επιμέρους οργάνων και ομάδων. Τα σολιστικά όργανα καθώς και το κοντραμπάσο τοποθετούνται στην πρώτη σειρά, τα έγχορδα ακριβώς από πίσω και ακολουθούν με τη σειρά τα ξύλινα πνευστά, τα χάλκινα πνευστά και τέλος η μεγάλη γκάμα των κρουστών<sup>96</sup>.

Παρακάτω απεικονίζεται ακριβώς και η θέση που έχουν στην ορχήστρα όλα τα όργανα του έργου.

---

<sup>95</sup> Carl, B., Olivier Messiaens Orchesterwerk Des canyons aux étoiles : Studien zu Struktur und Konnex, σ.83.

<sup>96</sup> Στο ίδιο.



Εικόνα 10: Η διάταξη της ορχήστρας στο “Des Canyons aux étoiles...”

Το έργο αποτελείται από 12 μέρη τα οποία ο Messiaen επέλεξε να τα μοιράσει σε τρεις ενότητες: η πρώτη ενότητα περιέχει τα μέρη 1–5, η δεύτερη τα 6 και 7 και η τρίτη τα 8–12<sup>97</sup>.

1<sup>η</sup> ενότητα:

1. "Le Désert" ("The desert")
2. "Les orioles" ("The orioles")
3. "Ce qui est écrit sur les étoiles" ("What is written in the stars")
4. "Le Cossyphe d'Heuglin" ("The white-browed robin-chat")
5. "Cedar Breaks et le don de crainte" ("Cedar Breaks and the gift of awe")

2<sup>η</sup> ενότητα:

6. "Appel interstellaire" ("Interstellar call")
7. "Bryce Canyon et les rochers rouge-orange" ("Bryce Canyon and the red-orange rocks")

3<sup>η</sup> ενότητα:

8. "Les Ressuscités et le chant de l'étoile Aldebaran" ("The resurrected and the song of the star Aldebaran")
9. "Le Moqueur polyglotte" ("The mockingbird")
10. "La Grive des bois" ("The wood thrush")
11. "Omao, leiothrix, elepaio, shama" ("‘ōma‘o, leiothrix, ‘elepaio, shama")
12. "Zion Park et la cité céleste" ("Zion Park and the celestial city")

---

<sup>97</sup> Carl, B., (1994). "Olivier Messiaens Orchesterwerk...", ό.π., σ.82.

## 6.2. Συμβολισμός

Ο τίτλος του συγκεκριμένου έργου, όπως και οι περισσότεροι τίτλοι στα έργα του Messiaen, φαίνεται να εμπεριέχει έναν θρησκευτικό χαρακτήρα<sup>98</sup>. Πιθανόν είναι επηρεασμένος από τη λατινική φράση “*per aspera ad astra*”, η οποία δηλώνει ότι «ο δρόμος για τα άστρα, για τη γνώση ή το Θεό είναι δύσβατος, γεμάτος κακουχίες»<sup>99</sup>.

Τον θρησκευτικό χαρακτήρα του έργου τον μαρτυρά και ο ίδιος ο συνθέτης στον πρόλογο του συγκεκριμένου έργου λέγοντας πως το Εθνικό πάρκο Ζάιον στο οποίο κάνει αναφορά στο μέρος 12, αλλά και το άστρο Aldebaran που υπάρχει στο 8<sup>ο</sup> μέρος, αντιπροσωπεύουν τον Παράδεισο<sup>100</sup>. Εκτός όμως από αυτά τα μνημεία που η μοναδικότητά τους τα κάνει ξεχωριστά, ο Messiaen έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει και άλλα συμβολικά στοιχεία τεράστιου μεγέθους, όπως η έρημος, τα φαράγγια και τα αστέρια<sup>101</sup>. Η επιλογή του να εντάξει σε μεγάλο βαθμό στο έργο αυτό διάφορα είδη πτηνών (μέρος 2<sup>ο</sup>, 4<sup>ο</sup>, 9<sup>ο</sup>, 10<sup>ο</sup>, 11<sup>ο</sup>) δεν οφείλεται μόνο στο έντονο ενδιαφέρον του για την ορνιθολογία. Αντιθέτως, όπως συνέβαινε και στην αρχαιότητα, τα πτηνά συμβολίζουν πνευματικά όντα και την ανθρωπίνη ψυχή<sup>102</sup>.

Οι αριθμοί αποτελούν και αυτοί ένα σημαντικό στοιχείο στο συγκεκριμένο έργο. Το γεγονός ότι ο Messiaen επέλεξε να δημιουργήσει τρεις (3) ενότητες αποτελούμενες από δώδεκα μέρη (12), λαμβάνεται ως κάτι άμεσα συμβολικό. Ο αριθμός τρία θεωρείται –κυρίως από θρησκευτικής απόψεως– άκρως συμβολικός και ιερός, καθώς έχει ταυτιστεί με τον Θεό και την Αγία Τριάδα<sup>103</sup>. Ακόμη, θεωρείται πως ο αριθμός τρία είναι τέλειος, εφόσον διαθέτει αρχή μέση και τέλος, κάτι το οποίο ο Messiaen έχει συμπεριλάβει στο έργο του χωρίζοντάς το σε ενότητες δηλώνοντας έτσι την αρχική, τη μέση και το τέλος<sup>104</sup>. Για τελευταίο μέρος στις τρεις αυτές ενότητες έχει επιλέξει –επίσης συμβολικά– να βάλει αντίστοιχα τις τρεις σημαντικές τοποθεσίες της Utah: Cedar Breaks (“*Cedar Breaks et le don de crainte*”), Bryce Canyon (“*Bryce Canyon et*

---

<sup>98</sup> Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, “Ο μουσικός χώρος της ερήμου στον Olivier Messiaen”, *Messiaen (1908-1992)*, (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., (Αθήνα 2012), σ.55.

<sup>99</sup> Στο ίδιο.

<sup>100</sup> Carl, B., (1994). “Olivier Messiaens Orchesterwerk Des canyons aux étoiles...”ό.π., σ.62.

<sup>101</sup> Στο ίδιο.

<sup>102</sup> Στο ίδιο.

<sup>103</sup> Στο ίδιο.

<sup>104</sup> Στο ίδιο, σ.63.

*les rochers rouge-orange*") και Zion Park ("*Zion Park et la cité céleste*"). Αντίστοιχα, και ο αριθμός δώδεκα έχει μεγάλη βαρύτητα ήδη από την αρχαιότητα: το έτος που χωρίζεται σε δώδεκα μήνες, η μία ημέρα που χωρίζεται ίσα σε δώδεκα ώρες νύχτας, δώδεκα ώρες μέρας, αλλά και οι δώδεκα απόστολοι του Ιησού. Ο αριθμός αυτός για αιώνες συμβολίζει την πληρότητα και κατά επέκταση ένα τέλειο, πλήρες έργο τέχνης<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Carl, B., "Olivier Messiaens Orchesterwerk...", ό.π., σ.63.



### 6.3. Η χρήση συναισθησίας στο έργο

Προκειμένου να γίνει πιο κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο ο Messiaen εντάσσει πρακτικά τη συναισθησία στο έργο, θα γίνει ανάλυση ορισμένων κομματιών του έργου (5,6,7,8,12) στα οποία η χρήση της είναι πιο έντονη και ίσως πιο εμφανή.

“Cedar Breaks et le Don de Crainte” (“Cedar Breaks and the gift of awe”)

Αυτό είναι το πέμπτο και τελευταίο μέρος της πρώτης ενότητας του έργου. Έχει διάρκεια περίπου 8 λεπτά, κάνοντας έτσι το πρώτο μέρος να διαρκεί συνολικά περίπου 30 λεπτά. Είναι το πρώτο μέρος μέχρι στιγμής που αναφέρεται σε γνωστό αξιοθέατο της Utah και σκοπίμως ο συνθέτης έχει επιλέξει να κλείσει το πρώτο του μέρος με αυτό.

Στον πρόλογο ο ίδιος αναφέρει πως το Cedar Breaks είναι ένα από τα θαύματα της Utah και παρόλο που δεν είναι τόσο εντυπωσιακό όσο το Bryce Canyon, είναι πολύ εντυπωσιακό έχοντας άγρια ομορφιά<sup>106</sup>. Περιγράφει αναλυτικά πως είναι ένα απέραντο αμφιθέατρο με κίτρινους, πορτοκαλί, καφέ και κόκκινους βράχους που είναι τοποθετημένοι σε τοίχους, κολώνες και πύργους. Εξηγεί πως το τοπίο που συνάντησε εκεί του δημιούργησε το συναίσθημα του φόβου· τον φόβο ως ένα από τα επτά δώρα του Αγίου Πνεύματος, αναφέροντας στη συνέχεια πως η Αγία Γραφή λέει «Ο Φόβος είναι η αρχή της Σοφίας».

Ο Messiaen επέλεξε να δημιουργήσει ένα αντίστοιχο περιβάλλον και στη σύνθεσή του. Προκειμένου να μεταφέρει το παραπάνω συναίσθημα στο έργο, επέλεξε να χρησιμοποιήσει μια ποικιλία όχι και τόσο όμορφων ήχων. Πρόκειται για ένα μέρος το οποίο κυριαρχείται από ηχοχρώματα· περίεργα εφέ από την τρομπέτα και τα έγχορδα, χρήση του *aeoliphone* και του *geophone*, συμβάλλουν όλα στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας<sup>107</sup>. Εκτός όμως από αυτούς τους ήχους που έχουν ως κύριο σκοπό να εκφράσουν ή να αντιπροσωπεύσουν το φόβο, υπάρχει μέσα στη σύνθεση και το αίσθημα της λατρείας που εκφράζεται από το θέμα του αμερικάνικου κοκκινολαίμη και στο κομμάτι αποτυπώνεται ως μία Μι μείζονα<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Στο ίδιο.

<sup>107</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, ό.π., σ.228.

<sup>108</sup> Στο ίδιο.

Χρησιμοποιεί και σε αυτό το μέρος το *communicable language*, δημιουργώντας λέξεις με τις νότες. Συγκεκριμένα, στον πρόλογό του αναφέρει πως δημιουργεί ελληνικές επικλήσεις όπως «Άγιος ο Θεός», «Άγιος Ισχυρός» και «Άγιος Αθάνατος». Αυτές οι επικλήσεις φαίνεται να αντιπροσωπεύουν το δεύτερο μισό του τίτλου ως δώρο του δέους<sup>109</sup>.

"Appel interstellaire" ("Interstellar call")

Το "Appel interstellaire" πρόκειται για το πρώτο κομμάτι της δεύτερης ενότητας και αποτελείται από σόλο κόρνο, έχοντας διάρκεια περίπου 5 λεπτών. Είναι το πρώτο μέρος που συνέθεσε ο Messiaen, πριν από όλα τα άλλα, όμως αρχικά δεν προοριζόταν σαν μέρος του *Des canyons aux étoiles*<sup>110</sup>. Ο μαθητής του και αργότερα συνάδελφός του, Jean-Pierre Guézec πέθανε τον Μάρτιο του 1971 και ο Messiaen για αφιέρωση στη μνήμη του συνέθεσε ένα ολιγόλεπτο κομμάτι για σόλο κόρνο, το οποίο είχε πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το συγκεκριμένο μέρος<sup>111</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο έχει γραφτεί αυτό το μέρος, δίνει την ευκαιρία στον ακροατή να ανακαλύψει όλες τις ικανότητες που έχει το κόρνο. Η μεγάλη ποικιλία στα ηχοχρώματα, τις δυναμικές και τις εκτάσεις αποτελούν την τέλεια αφορμή για να εξερευνηθεί αυτό το όργανο<sup>112</sup>. Εκτός όμως από τα παραπάνω χαρακτηριστικά, το συγκεκριμένο έργο χαρακτηρίζεται και από τις πολλές παύσεις με κορώνα που έχει, δημιουργώντας έτσι ένα διάλογο μεταξύ κόρνου και σιωπής<sup>113</sup>. Τα ιδιαίτερα ηχοχρώματα και η συχνή απουσία ήχου είναι τα δύο κυρίαρχα στοιχεία αυτού του μέρους, καθώς ο συνθέτης θέλει με αυτόν τον τρόπο να αποτυπώσει μουσικά το διαστρικό κάλεσμα<sup>114</sup>.

Το διαστρικό κάλεσμα, όμως, που αναφέρει ο Messiaen δεν είναι απαραίτητο πως αναφέρεται μόνο στο κάλεσμα μεταξύ των αστεριών, αλλά μπορεί να σημαίνει και το κάλεσμα προς το Θεό. Σε πολλές θρησκείες τα αστέρια έχουν μεταφορικό χαρακτήρα και συχνά συνδέονται με κάτι ανώτερο· το θείο<sup>115</sup>.

---

<sup>109</sup> Paul Griffiths, "Olivier Messiaen...". ό.π., σ.228.

<sup>110</sup> Στο ίδιο.

<sup>111</sup> Στο ίδιο.

<sup>112</sup> Oliver Knussen, «Messiaen's "Des canyons aux étoiles"», *Tempo*, ό.π., σ.40.

<sup>113</sup> Στο ίδιο.

<sup>114</sup> Paul Griffiths, ό.π., σ.229.

<sup>115</sup> Beate Carl, ό.π., σ.73.

"Bryce Canyon et les rochers rouge-orange" ("Bryce Canyon and the red-orange rocks")

Το μέρος αυτό είναι το δεύτερο και τελευταίο της δεύτερης ενότητας με διάρκεια περίπου 13 λεπτών, κάτι που το κάνει το μεγαλύτερο σε διάρκεια μέρος. Ο Messiaen εξηγεί πως για αυτόν, το Bryce Canyon είναι το μεγαλύτερο φυσικό θαύμα της Utah<sup>116</sup>. Το γεγονός πως αυτό το τόσο σημαντικό για εκείνον τοπίο, έχει επιλέξει να το εντάξει στην έβδομη θέση του έργου, επιβεβαιώνει τη μεγάλη σημασία που δίνει στο συμβολισμό, καθώς ο αριθμός επτά θεωρείται συμβολικός και συνδέεται με την έννοια της πληρότητας<sup>117</sup>.

Έρχεται σε αντιδιαστολή με το προηγούμενο μέρος, καθώς από αυτή την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που είχε δημιουργήσει το κόρνο και από τις μεγάλης διάρκειας παύσεις, ο ακροατής μεταφέρεται σε ένα διαφορετικό περιβάλλον όπου η ορχήστρα έχει αρκετά μέρη unison τα οποία χαρακτηρίζονται από έντονη κίνηση και πολλές συγχορδίες.

Η έντονη αυτή χρήση των συγχορδιών από τον συνθέτη έχει ως απώτερο σκοπό να εντείνει την πρόσληψη εικόνων και χρωμάτων στο μέρος αυτό. Διαβάζοντας κάποιος μόνο τον τίτλο του έργου μπορεί κατευθείαν να δημιουργήσει πολλές εικόνες και χρώματα, καθώς αναφέρεται ένα συγκεκριμένο μέρος και δύο συγκεκριμένα χρώματα. Ο Messiaen όμως, που αναζητά πάντα την επιπλέον διάσταση στα έργα του, επιλέγει να χρησιμοποιήσει συγχορδίες κατάλληλες για να ενισχύσουν τα χρώματα του τίτλου. Χρησιμοποιώντας συχνά τη Μι μείζονα εισάγει τα δύο χρώματα του τίτλου, καθώς όπως έχει αναφερθεί και προηγουμένως, στο άκουσμα της Μι βλέπει ένα πορτοκαλοκόκκινο χρώμα. Στην εικόνα παρακάτω φαίνεται πως εκτός από τη συχνή χρήση της Μι μείζονας, έχει χρησιμοποιήσει και τον τρίτο τρόπο στην πρώτη μεταφορά<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Beate Carl, ό.π., σ.74

<sup>117</sup> Στο ίδιο.

<sup>118</sup> Jonathan W. Bernard, "Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music", ό.π., σ.49.



Εικόνα 11: Ο τρίτος τρόπος στο 7<sup>ο</sup> μέρος, σ.227

"Les Ressuscités et le chant de l'étoile Aldebaran" ("The resurrected and the song of the star Aldebaran")

Το μέρος αυτό είναι η εισαγωγή της τρίτης και τελευταίας ενότητας του έργου και έχει διάρκεια περίπου 9 λεπτών. Ο συνθέτης επιλέγει και σε αυτό το μέρος να κάνει αναφορά στα αστέρια, αυτή τη φορά όμως πιο συγκεκριμένα, κάνοντας αναφορά στο συγκεκριμένο αστέρι Aldebaran. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως το συγκεκριμένο αστέρι ήταν αυτό που είχε διαλέξει για δικό του ο Messiaen. Σε συνέντευξή του αναφέρει: «Υπάρχουν μουσικοί που έχουν επιλέξει το δικό τους αστέρι` ο Γερμανός συνθέτης Karlheinz Stockhausen επέλεξε το αστέρι Sirius, προτιμά τον Sirius πάνω από όλα γιατί είναι το πιο λαμπρό. Για μένα, διάλεξα το Aldebaran, γιατί έχει ένα ωραίο όνομα, ένα πραγματικά γοητευτικό όνομα. Είναι ένα αραβικό όνομα που σημαίνει αυτός που ακολουθεί, Aldebaran, ο ακόλουθος. Επέλεξα το συγκεκριμένο αστέρι γιατί έχει μεγάλη ταχύτητα, μεγάλο φως και γιατί ακολουθεί τις Πλειάδες. Βρήκα ότι είναι μια αξιοθαύμαστη λειτουργία του ακόλουθου».<sup>119</sup>

Φαίνεται, λοιπόν, πως η αναφορά του συγκεκριμένου αστεριού σε αυτό το μέρος δεν είναι καθόλου τυχαία. Το τραγούδι του αστεριού αυτού φαίνεται στο κομμάτι από τη μεγάλη φράση που έχουν τα έγχορδα, ενώ εκτός από αυτή τη μεγάλη φράση, υπάρχουν και *glissandi* αρμονικών στα βιολιά και *col legno saltando* στα μπάσα<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> Olivier Messiaen and Harriet Watts, "Canyons, Colours and Birds: An Interview with Oliver Messiaen", *Tempo*, (Cambridge 1979), σ.6.

<sup>120</sup> Oliver Knussen, Messiaen's 'Des Canyons aux Etoiles...', ό.π., σ.40.

Για αυτό το μέρος ο Messiaen έχει επιλέξει να εντάξει μπλε χρωματισμούς και όπως εξηγεί και στον πρόλόγό του για το συγκεκριμένο μέρος, χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον τον τρίτο τρόπο που έχει δημιουργήσει και τη Λα μείζονα που δίνουν έναν μπλε ήχο· μπλε σαν ζαφείρι, σαν ορισμένους ημιδιαφανείς φθορίτες, σαν το μπλε του ουρανού<sup>121</sup>.

"Zion Park et la cité céleste" ("Zion Park and the celestial city")

Το δωδέκατο και τελευταίο μέρος του *Des canyons aux étoiles* είναι γραμμένο για *tutti* ορχήστρα και διαρκεί περίπου 11 λεπτά. Ο Messiaen αποφασίζει να τελειώσει το έργο του με το τοπίο του *Zion Park*, το εθνικό πάρκο της Utah. Ο λόγος που επιλέγει το συγκεκριμένο τοπίο για να κλείσει το έργο δεν είναι καθόλου τυχαίος, καθώς για το συγκεκριμένο μέρος αναφέρει χαρακτηριστικά «Όσοι ανακάλυψαν τους ροζ, λευκούς, μωβ, κόκκινους, μαύρους τοίχους, τα πράσινα δέντρα και τον καθαρό ποταμό του *Zion Park*, το είδαν ως σύμβολο του Παραδείσου»<sup>122</sup>. Φαίνεται, λοιπόν, πως έχει επιλέξει να κλείσει το έργο με την ανώτερη για αυτόν εικόνα, ένα μέρος που παραπέμπει στον Παράδεισο. Παρατηρείται πως τα αξιοθέατα με τα οποία επέλεξε να λήξει την κάθε ενότητα εξελίσσονται σταδιακά βάσει του πώς αντιλαμβάνεται ο ίδιος το κάθε τοπίο. Η πρώτη ενότητα τελειώνει με το *Cedar Breaks* το οποίο αναφέρει πως είναι ένα πολύ όμορφο τοπίο, αλλά όχι τόσο αξιοθαύμαστο όσο το *Bryce Canyon*. Η δεύτερη ενότητα κλείνει με το *Bryce Canyon*, που όπως εννοήθηκε από τον συνθέτη το θεωρεί «ανώτερο» αξιοθέατο και τέλος το έργο κλείνει με το *Zion Park*, το μέρος που για τον συνθέτη αντιπροσωπεύει τον Παράδεισο· ένα μέρος που στη θρησκεία θεωρείται ανώτερο όλων.

Το μέρος αυτό αποτελείται από τρία βασικά στοιχεία<sup>123</sup>. Αρχικά από το χορικό των χάλκινων πνευστών που είναι στον τρίτο τρόπο στη δεύτερη και τρίτη μεταφορά, δηλώνοντας το γκρι-χρυσό και μπλε-πράσινο αντίστοιχα, ενώ επίσης περιστρέφεται γύρω από τη Λα μείζονα που επίσης συμβολίζει το μπλε. Στη συνέχεια, το επόμενο στοιχείο είναι η χρήση του καριγιόν (*carillon*), ένα μουσικό όργανο που αποτελείται από τουλάχιστον 23 καμπάνες, οι οποίες έχουν

---

<sup>121</sup> Olivier Messiaen, *Des canyons aux étoiles*, Editions Alphonse Leduc, Paris, σ.16-17.

<sup>122</sup> Στο ίδιο.

<sup>123</sup> Ο.π., σ.18.

συγκεκριμένο κούρδισμα και το τελευταίο στοιχείο είναι το τραγούδι των πουλιών και συγκεκριμένα αυτό που άκουσε στο Zion Park.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Messiaen σε αυτό το μέρος επέλεξε να χρησιμοποιήσει τον τρίτο τρόπο στις δύο από τις τέσσερις μεταφορές του. Παρακάτω φαίνεται πρακτικά πώς έχει επιλέξει να τους εντάξει στη σύνθεσή του στα μέτρα 1-7, 47-48, 51-52<sup>124</sup>.

Εικόνα 12: Η χρήση του τρίτου τρόπου στο "Zion Park et la cité céleste". (μέτρα 1-7, 47-48, 51-52)

Η Λα μείζονα στην οποία περιστρέφεται το κομμάτι αναζητά συνεχώς τη λύση της, η οποία όμως διακόπτεται από τα κόρνα και από τα τραγούδια των πουλιών. Στο τέλος του έργου η λύση αυτή έρχεται σταδιακά από τα έγχορδα, τα κόρνα με glissandi και τα κρουστά, ενώ τελικά όλη η ορχήστρα καταλήγει στη Λα μείζονα σε fortissimo<sup>125</sup>. Για τον Messiaen η επιλογή της συγκεκριμένης ενορχήστρωσης και συγχορδίας για το τέλος, αποτελούν συμβολικό χαρακτήρα, καθώς όπως αναφέρει και ο ίδιος: «Με μία συγχορδία Λα μείζονα από τα έγχορδα (αμετάβλητη σαν την αιωνιότητα), οι καμπάνες του carillon αντηχούν με την τελική χαρά»<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> Jonathan W. Bernard, *Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music*, ό.π., σ.56.

<sup>125</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the music of time*, σ.230.

<sup>126</sup> Olivier Messiaen, *Des canyons aux étoiles*, Editions Alphonse Leduc, Paris, σ. 19.

## 7. Ο τρόπος με τον οποίο η συναισθησία επηρεάζει τη σύνθεση

Ο Messiaen, ως ένας συνθέτης με συναισθησία, επέλεξε να αξιοποιήσει αυτή την ιδιαιτερότητα που διέθετε και να την κάνει μέρος των συνθέσεών του. Ο τρόπος όμως με τον οποίο επέλεξε να το κάνει δεν είναι απαραίτητα κάτι το οποίο μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητό στους ακροατές των έργων του. Αντίθετα, ο Scriabin όπως φάνηκε παραπάνω επέλεξε να εντάξει τη συναισθησία στο έργο του *Prometheus* με έναν πιο προφανή τρόπο που θα ήταν κατανοητός σε όλους. Προβάλλοντας κατά τη διάρκεια της συναυλίας ένα συγκεκριμένο χρώμα στο άκουσμα συγκεκριμένης συγχορδίας, κάνει τον ακροατή να βλέπει το ίδιο χρώμα που έβλεπε και ο Scriabin τη στιγμή που το έβλεπε, δημιουργώντας έτσι μια κοινή εμπειρία μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Ο Messiaen, αντιθέτως, όπως φάνηκε και από τις παραπάνω αναλύσεις, επέλεξε να εντάξει το χρώμα με έναν όχι και τόσο προφανή τρόπο.

Παρά τον διαφορετικό τρόπο προσέγγισης των δύο συνθετών, ένας από τους βασικούς στόχους και των δύο είναι να αποτυπώσουν το χρώμα στη σύνθεσή τους και να δώσουν μία επιπλέον διάσταση στο έργο τους. Παίρνοντας αρχικά για παράδειγμα το *Des canyons aux etoiles*, φαίνεται πως ο Messiaen είχε στόχο μέσω της συναισθησίας του να ενισχύσει αυτή την προγραμματική μουσική, αυτήν την έντονη περιγραφικότητα που υπερισχύει στο έργο. Αξιοποιώντας με μεγάλη επιδεξιότητα τα ηχοχρώματα, καταφέρνει με μοναδικό τρόπο να δημιουργήσει μία πολύ ιδιαίτερη αίσθηση σε κάθε μέρος του έργου. Θέλοντας όμως να εισάγει επιπλέον στοιχεία στη σύνθεσή του, επιλέγει να εισάγει και το χρώμα μέσω των διάφορων συνηχήσεων. Οι συγχορδίες ή οι τρόποι που επιλέγει να χρησιμοποιήσει σε κάθε μέρος, έχουν άμεση σχέση με το τοπίο ή το πτηνό στο οποίο γίνεται η αναφορά. Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να κάνει πολυδιάστατη τη σύνθεσή του, καθώς προκειμένου να περιγράψει ένα στοιχείο αξιοποιεί τον ρυθμό, τη μελωδία, το ηχώχρωμα και το χρώμα.

Το γεγονός πως δεν χρησιμοποιεί τη συναισθησία του με τόσο προφανή τρόπο, έχει ως αποτέλεσμα τα χρώματα που εκείνος έχει στο μυαλό του να μην γίνονται απαραίτητα αντιληπτά από το κοινό, ή τουλάχιστον όχι με τόσο άμεσο τρόπο όσο γινόταν στην περίπτωση του Scriabin. Είναι όμως αναγκαίο να γίνει κατανοητό πως η χρήση των συγκεκριμένων τρόπων και συγχορδιών δεν γίνεται μόνο με σκοπό να παρουσιαστεί ένα χρώμα στη σύνθεση. Η χρήση αυτή αποσκοπεί μεταξύ άλλων και στη δημιουργία καινούριων μέσων και αλληλεπιδράσεων. Για παράδειγμα, ο

τρόπος με τον οποίο θα εισάγει έναν από τους τρόπους του, θα δημιουργήσει καινούριες συνηχήσεις και αντηχήσεις, δύο στοιχεία που συμβάλλουν στο να κάνουν ξεχωριστές τις συνθέσεις του.

Παρότι ένας ακροατής είτε είναι συναισθητικός είτε δεν είναι, δεν μπορεί να δει ό,τι βλέπει ο Messiaen όταν ακούει συγκεκριμένες συνηχήσεις, μπορεί παρόλα αυτά να φανταστεί παρόμοια πράγματα μέσω μίας καθοδήγησης και βοήθειας από τον συνθέτη. Στον πρόλογο του *Des canyons aux étoiles* ο Messiaen αναφέρει με λεπτομέρεια το τί τον οδήγησε να γράψει το κάθε μέρος, τί εικόνες του δημιουργούνται και τί χρώματα φαντάζεται όταν ακούει τις συγκεκριμένες μελωδίες. Εξηγεί με ποιόν τρόπο έχει επιλέξει να αναπαραστήσει μουσικά τις εικόνες που έχει στο μυαλό του και πώς μεταφέρονται γραπτώς τα χρώματα που βλέπει. Με αυτόν τον τρόπο προϋδεάζει τον ακροατή στο τί πρόκειται να ακούσει και τον βοηθάει ως προς το τί μπορεί να φανταστεί ακούγοντας το έργο, προκειμένου να βιώσει ο ακροατής παρόμοια εμπειρία με αυτή που βιώνει ο ίδιος ο συνθέτης.

Αυτές οι επεξηγήσεις που δίνει στον πρόλογο μπορεί να έχουν ως στόχο και την «εκπαίδευση» των ακροατών. Σε ένα πρώτο άκουσμα του έργου ένας ακροατής το πιθανότερο είναι πως θα εστιάσει στα ιδιαίτερα ηχοχρώματα και στα περίτεχνα ρυθμικά μοτίβα. Εάν ο ίδιος ο συνθέτης παραπέμπει τους ακροατές του στον πρόλογο του έργου και τους ενθαρρύνει να αναζητούν το χρώμα στις συνθέσεις του, τότε σταδιακά θα εξοικειωθούν με αυτόν τον τρόπο σύνθεσης και θα αναζητούν και οι ίδιοι περισσότερα στοιχεία στο άκουσμα του έργου. Έτσι, παρόλο που οι ίδιοι οι ακροατές αδυνατούν από τη φύση τους να δουν το ίδιο χρώμα με τον συνθέτη, μπορεί ο ίδιος ο συνθέτης να τους μυήσει σε αυτή τη διαφορετική ακουστική εμπειρία και με τον καιρό να εκλαμβάνουν παρόμοια ερεθίσματα και εικόνες με αυτόν.

Μπορεί το γεγονός ότι ο Messiaen έχει εντάξει με αυτόν τον τρόπο τη συναισθησία στις συνθέσεις του να μην φαίνεται πως τις επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό από τη στιγμή που πρακτικά δεν υπάρχει κάποιο χρώμα στη σύνθεση, όμως αντιθέτως η συναισθησία έχει πολύ μεγάλο ρόλο. Χωρίς τον παράγοντα της συναισθησίας η επιλογή των τονικοτήτων και των συνηχήσεων μπορεί να ήταν διαφορετική, καθώς δεν θα υπήρχε το χρώμα σαν παράγοντας για να «καθοδηγεί» τις επιλογές του. Επίσης, χωρίς την αξιοποίηση της συναισθησίας στη σύνθεσή του θα αφαιρούνταν ένα από τα στοιχεία που κάνουν τις συνθέσεις του πολυδιάστατες και ωθούν τον ακροατή να



αναζητήσει τα διάφορα μηνύματα που κρύβονται συνήθως πίσω από τις νότες, όπως για παράδειγμα η έντονη περιγραφικότητα και ο συμβολισμός.

Και οι δύο συνθέτες δημιουργούν ένα ερέθισμα στο κοινό τους με αυτόν τον τρόπο. Αποτυπώνουν στην παρτιτούρα τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους και αφήνουν τον ακροατή να φανταστεί αυτό το μουσικό νόημα που θέλουν να επικοινωνήσουν. Δεν προσφέρουν το νόημα έτοιμο στο κοινό, αλλά το βάζουν στη διαδικασία να επεξεργαστούν το έργο με διαφορετικό και ίσως όχι τόσο συμβατικό τρόπο. Έτσι, υπάρχει μια συνεργασία μεταξύ συνθέτη και ακροατή, η οποία είναι απαραίτητη προκειμένου να κατανοηθεί και να ολοκληρωθεί με κάποιο τρόπο το μουσικό μήνυμα του συνθέτη.

Η έλλειψη της συναισθησίας από τη σύνθεση δεν είναι κάτι το οποίο θα έκανε το έργο χειρότερο, καθώς ο Messiaen είναι ένας συνθέτης που έχει την ικανότητα να χειρίζεται τα ηχοχρώματα, το ρυθμό και την ενορχήστρωση με μεγάλη επιδεξιότητα. Παρόλα αυτά θα ήταν ένα διαφορετικό έργο. Ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο αποτυπώνει τα χρώματα στο έργο δίνει στον συνθέτη μια ταυτότητα και τον κάνει να ξεχωρίζει ακόμη περισσότερο λόγω του ιδιότυπου χειρισμού των τρόπων και των συγχορδιών στη σύνθεσή του.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η σύνδεση δύο ή παραπάνω τεχνών, δίνει τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν νέα πεδία και να αποκτήσουν επιπλέον εφόδια για να δημιουργήσουν κάτι καινούριο και ίσως πρωτοπόρο. Στην συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στη σύνδεση της ζωγραφικής και της μουσικής και ειδικά στη σύνδεση χρώματος και ήχου.

Όπως φάνηκε και παραπάνω η σύνδεση αυτή μπορεί να γίνεται κατά βούληση από τον συνθέτη, ο οποίος έχει την ελευθερία να επιλέξει με ποιόν τρόπο θα αναπαραστήσει το χρώμα στη σύνθεσή του, αλλά μπορεί στην περίπτωση ενός συναισθητικού συνθέτη να μην έχει απαραίτητα την επιλογή να διαλέξει. Όποια και αν είναι η περίπτωση, ο βασικός στόχος είναι να αποδοθεί μεταξύ άλλων και ένα καινούριο στοιχείο μέσα στη σύνθεση.

Δεν είναι απαραίτητο πως το χρώμα θα έχει φυσική παρουσία μέσα στη σύνθεση. Ο συνθέτης έχει πληθώρα τρόπων με τους οποίους μπορεί να αποδώσει το χρώμα στα έργα του είτε μέσω ηχοχρωμάτων, είτε μέσω δυναμικών, είτε μέσω της ενορχήστρωσης, είτε μέσω των συγχορδιών του. Όλα αυτά τα στοιχεία αποσκοπούν σε μία πιο «ανάγλυφη» και πολυδιάστατη μουσική σύνθεση.

Φυσικά, δεν είναι απαραίτητο πως ο ακροατής θα μπορεί να αντιληφθεί όλα αυτά τα στοιχεία μόνο από το άκουσμα της μουσικής και θα είναι ακόμα πιο δύσκολο να κατανοήσει τη σύνθεση ενός συναισθητικού, ο οποίος μπορεί να βλέπει χρώματα στο άκουσμα μιας συγχορδίας, όμως το μεγαλύτερο ποσοστό των ακροατών αδυνατεί να συμμεριστεί αυτήν την εμπειρία. Για αυτόν τον λόγο και έχουν τεθεί ερωτήματα για το πόσο πραγματικά μπορεί να αποδοθεί η συναισθησία στη μουσική και πόσο μπορεί να την επηρεάσει.

Μπορεί τα χρώματα που βλέπει ένας συναισθητικός την ώρα που ακούει τη σύνθεσή του να μην γίνονται ευρέως αντιληπτά, ή μπορεί τα ηχοχρώματα που έχει συμπεριλάβει ένας μη συναισθητικός συνθέτης να μην θεωρούνται ως απόπειρα να αποτυπωθεί στη σύνθεση το χρώμα. Παρόλα αυτά, στέκονται ως αφορμή για να καινοτομήσει ο συνθέτης και να δημιουργήσει κάτι πέρα από τα συνηθισμένα. Παρά το γεγονός δηλαδή πως είναι δύσκολο ο συνθέτης να περάσει στο κοινό του μια κοινή εμπειρία, αυτό δεν κάνει το έργο του λιγότερο σημαντικό, καθώς το

σκεπτικό του τον ώθησε στο να δημιουργήσει μία σύνθεση που αποτελεί πληθώρα ερεθισμάτων και καινοτόμων στοιχείων.

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: *Ο συσχετισμός χρωμάτων και νοτών του Νεύτωνα* (σ.5) Ανακτήθηκε από: Shamey, R., *Newton, (Sir) Isaac*, 2015, στο: [https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book\\_fig1\\_303895862](https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book_fig1_303895862)

Εικόνα 2: *Η γκρι κλίμακα του Arcimboldo* (σ.6) Ανακτήθηκε από: <http://www.colourmusic.info/arcim.htm>

Εικόνα 3: *Μουσική Προσφορά (Ricerca)*, μ.1-8 (σ.11) Ανακτήθηκε από: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches\\_Opfer,\\_BWV\\_1079\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Opfer,_BWV_1079_(Bach,_Johann_Sebastian))

Εικόνα 4: *Ο τρόπος ενορχήστρωσης του Webern* (σ.12) Ανακτήθηκε από: Mazzotti, G., *Ricerca a 6: An Analysis of the fugue by J.S. Bach and its orchestration by A. Webern*, (Zürich, 2008), σ. 12.

Εικόνα 5: *Η διαφορετική οπτική του Scriabin και του Rimsky-Korsakov* (σ.14) Ανακτήθηκε από: Peacock Kenneth, “Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, University of California Press, California 1985, σ.494.

Εικόνα 6: *Η χαρακτηριστική συγχορδία του Scriabin (mystic chord)* (σ.19) Ανακτήθηκε από: Sabbagh, P., *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publisher, U.S.A., 2003.

Εικόνα 7: *Τα χρώματα που έβλεπε ο Scriabin* (σ.20) Ανακτήθηκε από: Yeung, A., *Scriabin's Prometheus and his Religious & Artistic Beliefs*, (2017), στο: <https://interlude.hk/scriabins-prometheus-religious-artistic-beliefs/>

Εικόνα 8: *Οι τρόποι του Messiaen* (σ.33) Ανακτήθηκε από: Austbø Håkon, “Visualizing Visions, The significance of messiaen's colours”, *Music & Practice* 2, στο: <https://www.musicandpractice.org/volume-2/visualizing-visions-the-significance-of-messiaens-colours/>

Εικόνα 9: *Οι τρόποι στα έργα του Messiaen* (σ.34) Ανακτήθηκε από: Jonathan W. Bernard, “Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 4, University of California Press, California 1986, σ.47.

Εικόνα 10: *Η διάταξη της ορχήστρας στο “Des Canyons aux étoiles...”* (σ.37) Ανακτήθηκε από: Carl Beate, *Olivier Messiaens Orchesterwerk Des canyons aux étoiles : Studien zu Struktur und Konnex*, Bärenreiter, Kassel 1994, σ.91.

Εικόνα 11: *Ο τρίτος τρόπος στο 7<sup>ο</sup> μέρος, σ.227* (σ.44) Ανακτήθηκε από: Jonathan Bernard, “Messiaen's Synaesthesia...”, ό.π., σ.51

Εικόνα 12: *Η χρήση του τρίτου τρόπου στο "Zion Park et la cité céleste". (μέτρα 1-7, 47-48, 51-52)* (σ.46) Ανακτήθηκε από: Bernard J., “Messiaen's Synaesthesia...”, ό.π., σ.56.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ashmore Jerome, “Sound in Kandinsky's Painting”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.35, Wiley, New Jersey 1977, στο: <https://www.jstor.org/stable/430292> (τελευταία πρόσβαση: 11/9/2022).

Austbø Håkon, “Visualizing Visions, The significance of messiaen’s colours”, *Music & Practice* 2, στο: <https://www.musicandpractice.org/volume-2/visualizing-visions-the-significance-of-messiaens-colours/> (τελευταία πρόσβαση: 24/1/2023)

Baker, J., “The music of Alexander Scriabin”, Yale University Press, London 1986.

Berman Greta, “Synesthesia and the Arts”, *Leonardo*, Vol. 32, The MIT Press, Cambridge 1999, στο: <https://www.jstor.org/stable/1576621> (τελευταία πρόσβαση: 15/9/2022).

Bernard Jonathan, “Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 4, University of California Press, California 1986, στο: <https://www.jstor.org/stable/40285351> (τελευταία πρόσβαση:10/12/2022).

Bernard Jonathan, “Color”, *The Messiaen companion*, Edited by Peter Hill, Amadeus Press, Portland 1995.

Campen Cretien. “Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia”, *Leonardo* 32, The MIT Press, Cambridge 1999, στο: <https://www.jstor.org/stable/1576620> (τελευταία πρόσβαση: 3/6/2023).

Carl Beate, *Olivier Messiaens Orchesterwerk Des canyons aux étoiles : Studien zu Struktur und Konnex*, Bärenreiter, Kassel 1994.

Ceuster, Diederik, *The Phenomenological Space of Timbre*, Research Master, Utrecht University, Utrecht, 2016.

Color music, *GIUSEPPE ARCIMBOLDO: the musical grey scale*, στο: <http://www.colourmusic.info/arcim.htm> (τελευταία πρόσβαση: 2/6/2023).

Cramer, Alfred, “Schoenberg’s Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No. 1, Oxford University Press, Oxford 2002, στο: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2002.24.1.1> (τελευταία πρόσβαση: 26/6/2023).

Encyclopedia Britannica, “Aleksandr Scriabin”, 2023, στο: <https://www.britannica.com/biography/Aleksandr-Scriabin> (τελευταία πρόσβαση: 16/5/2023)

Flynn, Evan N., “Liberation of the Senses: An Exploration of Sound-Color Synesthesia in the Music of Alexander Scriabin and Olivier Messiaen”, Thesis, Kansas 2014.

Galeyev, B. M. και Vanechkina, I. L. “Was Scriabin a Synesthete?”, *Leonardo*, Vol. 34, No. 4, 2001, σ.358, στο: <https://www.jstor.org/stable/1577166> (τελευταία πρόσβαση: 20/5/2023)

Griffiths Paul, *Olivier Messiaen and the music of time*, Cornell University Press, New York, 1985.

Griffiths Paul, “Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)”, 2001, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18497> (τελευταία πρόσβαση: 15/10/2022).

Herman Laura, *Synesthesia*, στο: <https://www.britannica.com/science/synesthesia> (τελευταία πρόσβαση: 2/9/2022).

Kendall, Emily, “Color wheel”, στο: <https://www.britannica.com/science/color-wheel> (τελευταία πρόσβαση: 15/5/2023)

Knussen Oliver, “*Messiaen's Des Canyons aux Etoiles...*”, *Tempo*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, στο: <https://www.jstor.org/stable/944133> (τελευταία πρόσβαση: 14/1/2023).

Leeuw, Ton, “Timbre”, *Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

Mazzotti, Giulia, *Ricercar a 6: An Analysis of the fugue by J.S. Bach and its orchestration by A. Webern*, Zürich, 2008.

Messiaen Olivier, *Des canyons aux étoiles*, Editions Alphonse Leduc, Paris, 1974.

Messiaen Olivier and Bernard Gavoty, “Who Are You, Olivier Messiaen?” , *Tempo*, Cambridge, 1961, στο: <https://www.jstor.org/stable/944251> (τελευταία πρόσβαση: 20/1/2023).

Messiaen Olivier and Harriet Watts, “Canyons, Colours and Birds: An Interview with Oliver Messiaen”, *Tempo*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, στο: <https://www.jstor.org/stable/946059> (τελευταία πρόσβαση: 25/1/2023).

Peacock, Kenneth, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, Vol. 21, σ.397, στο: <https://web.archive.org/web/20110715181545/http://rhythmiclight.com/articles/InstrumentsToPerformColor.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 23/5/2023).

Peacock Kenneth, “Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, University of California Press, California 1985, στο <https://www.jstor.org/stable/40285315> (τελευταία πρόσβαση: 11/9/2022).

Powell Jonathan, “Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich”, 2001, στο: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25946> (τελευταία πρόσβαση: 5/5/2023).

Riley Charles, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, University Press of New England, U.S.A. 1995.

Sabbagh, Peter, *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publisher, U.S.A., 2003.

“Scriabin Alexander” στο: <https://web.archive.org/web/20050206165443/http://alexander-scriabin.biography.ms/> (τελευταία πρόσβαση 25/5/2023).

Shamey, Renzo, *Newton, (Sir) Isaac*, 2015, στο: [https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book\\_fig1\\_303895862](https://www.researchgate.net/figure/Colors-and-the-associated-musical-notes-in-Newtons-color-wheel-shown-in-his-book_fig1_303895862) (τελευταία πρόσβαση 2/6/2023).



Steinitz, Richard. “Des canyons aux etoiles”, *The Messiaen Companion*, Edited by Peter Hill, Amadeus Press, Portland 1995.

Stricker, M., *The “Color” of Music: An Investigation of Musical Timbre and Color Association*, Thesis, Nevada, 2012.

Yeung, A., “Scriabin’s Prometheus and his Religious & Artistic Beliefs”, (2017), στο: <https://interlude.hk/scriabins-prometheus-religious-artistic-beliefs/> (τελευταία πρόσβαση: 25/5/2023).

Αθανασιάδης Δημήτρης, *O.Messiaen: Οι τεχνικές σύνθεσης και το έργο του*, Μακεδονικό Ωδείο, Θεσσαλονίκη, 1995.

Ρεντζεπέρη-Τσώνου Άννα-Μαρία, “Οι απόψεις του Olivier Messiaen για τη θρησκευτικότητα στη μουσική και η εφαρμογή τους στο έργο του”, *Olivier Messiaen (1908-1992)*, Γιώργος Βλαστός (επιμ.), (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2012

Σταϊνχάουερ Ιάκωβος, “Ο μουσικός χώρος της ερήμου στον Olivier Messiaen”, *Messiaen (1908-1992)*, Γιώργος Βλαστός (επιμ.), (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2012.