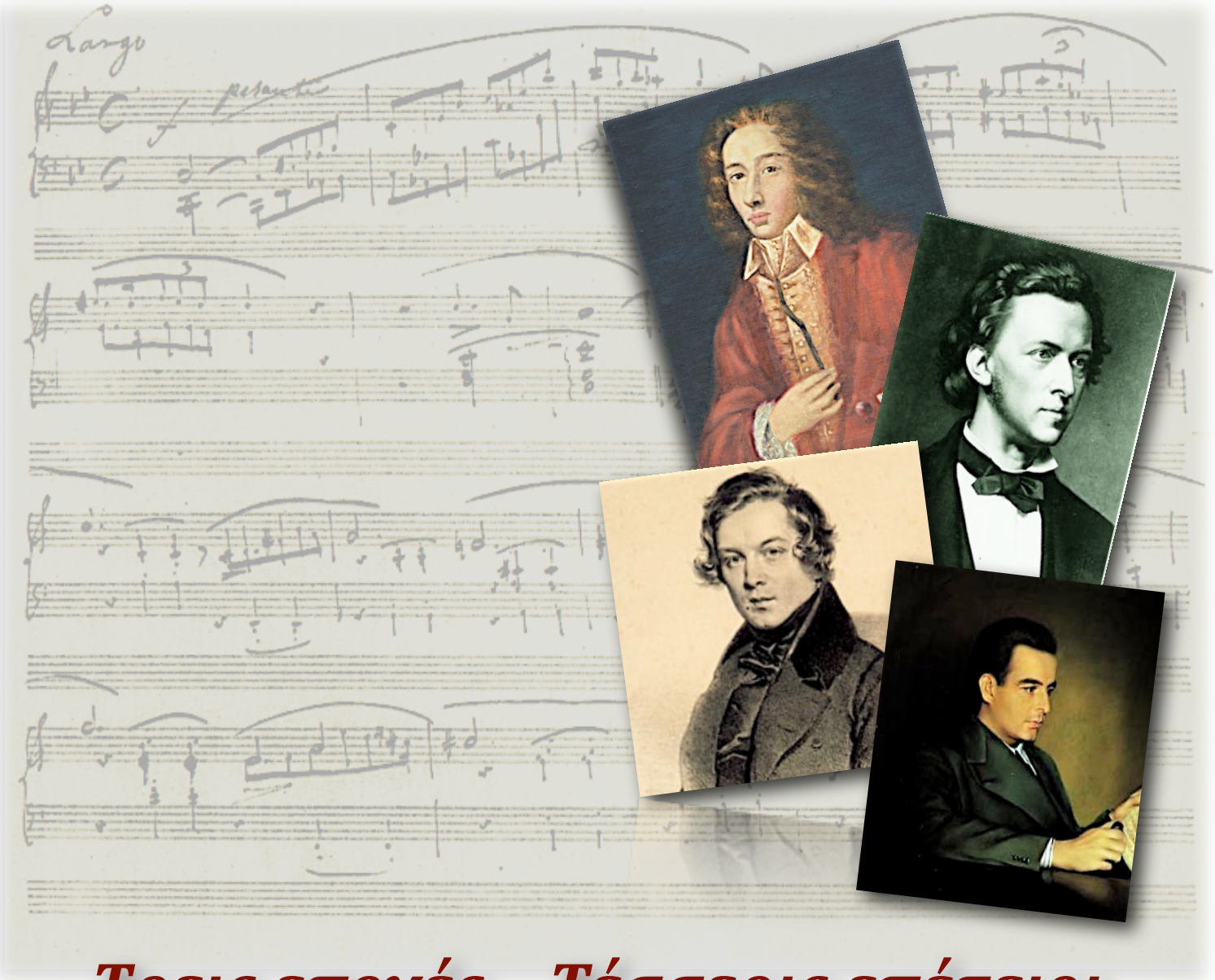
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι

Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber

Πρακτικά Συνεδρίου

Θεσσαλονίκη, 26 & 27 Νοεμβρίου 2010

Επιμέλεια: Γιώργος Σακαλλιέρος – Ιωάννης Φούλιας

Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ – ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΠΕΤΕΙΟΙ
PERGOLESI, CHOPIN, SCHUMANN, BARBER

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Θεσσαλονίκη, 26 & 27 Νοεμβρίου 2010

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας

Οργανωτική επιτροπή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Νίκος Μαλιάρας, Γιώργος Φιτσιώρης, Ιωάννης Φούλιας

Οργανωτική επιτροπή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, Γιώργος Σακαλλιέρος

ΑΘΗΝΑ 2011

Γιώργος Σακαλλιέρος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber* (Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 26 & 27 Νοεμβρίου 2010), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011.

Πρώτη έκδοση: Δεκέμβριος 2011

Σχεδιασμός εξωφύλλου: Γιώργος Σακαλλιέρος

ISBN 978-960-466-103-9

© ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ Ε.Κ.Π.Α.
http://www.music.uoa.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 7

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ
Τζοβάννι Μπαττίστα Περγκολέζι (1710-1736): η κρίση του είδους της ιταλικής κωμικής όπερας και οι μουσικοαισθητικές προεκτάσεις της 11

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ
Τα κωμικά intermezzi του Giovanni Battista Pergolesi:
La serva padrona (1733) και *Livietta e Tracollo* (1734) 20

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ
Η σαγήνη του ονόματος Pergolesi:
αμφιβολίες αυθεντικότητας των κοντσέρτων για φλάουτο 39

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ
Chopin, Delacroix και *Άμλετ* 55

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ
Πιανιστικά Άπαντα του Fryderyk Chopin. Σχόλια εκ των παραλειπομένων 66

ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ
Chopin, Beethoven και η αγωνία της επίδρασης 74

ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ
Frédéric Chopin, *Πρελούδια για πιάνο*, έργο 28.
Ένας "νεοκλασικισμός" του 19ου αιώνα ή μια ματιά στο μέλλον; 94

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ
Διαδρομές στα μονοπάτια του Τονικού Φθογγικού Χώρου:
Αρμονική και μελωδική δομή στα πρελούδια για πιάνο αρ. 1 και 2
από το op. 28 του Frédéric Chopin 100

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ
Απόδραση από το "αναπόφευκτο";
Frédéric Chopin, *Πρελούδιο σε μι ελάσσονα*, opus 28 αρ. 4 117

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
Μια συγκριτική μελέτη μεταξύ της πρώτης (opus 23) και της
δεύτερης (opus 38) μπαλάντας για πιάνο του Chopin 126

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Ο Chopin και η μορφή σονάτας:
συνολική αποτίμηση μιας περιορισμένης αλλά και πολύπλευρης σχέσης 138

ΝΙΚΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ
Η μορφή σονάτας στο έργο του Chopin. *Σονάτα για πιάνο αρ. 3* και *Βαρκαρόλλα* 155

ΜΑΡΚΟΣ ΛΕΚΚΑΣ
Από το Rococo στον Ρομαντισμό, Robert Schumann 180

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ
Οργανικότητα και κυκλικότητα στην αναλυτική πρόσληψη του Schumann 203

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ
Ο Robert Schumann και το κίνημα Davidsbund: ο σκοπός και οι αρχές της κίνησης, τα μέσα προώθησής της και οι αναφορές της στο συνθετικό έργο για πιάνο του γερμανού ρομαντικού κατά τη δεκαετία του 1830 215

ΕΡΙΦΥΛΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ-ΜΑΡΙΝΗ
Η συλλογή πιανιστικών κομματιών *Λεύκωμα για τη Νεότητα – Album für die Jugend*, op. 68, ως έκφραση των μουσικοπαιδαγωγικών ιδεών του Robert Schumann για τη διδασκαλία του πιάνου 228

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΖΛΑΤΚΟΥ
Schumann, *Κοντσέρτο για πιάνο*, op. 54: ο ρόλος του στην εξέλιξη του κοντσέρτου κατά τον 19ο αιώνα και η σχέση του με τις αρχές της μορφής σονάτας, μέσω της ανάλυσης του πρώτου μέρους 237

ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ
Nikolaus Joseph von Schumann: Τρεις Ρομαντικοί 252

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
Liederkreis op. 39: *Zwielicht* (Κύκλος τραγουδιών, έργο 39: *Στο λυκόφως*) 260

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ
Το πρόβλημα της δημοτικότητας στην έντεχνη μουσική. Δύο σπουδές 271

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Η *Σονάτα* για πιάνο op. 26 (1949) του Samuel Barber και η θέση της στην αμερικανική πιανιστική φιλολογία 280

ΣΠΥΡΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Βανέσα: η πρώτη μεγάλη αμερικανική όπερα του ύστερου ρομαντισμού 297

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 303

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Είναι με ιδιαίτερη χαρά, ικανοποίηση, αλλά και ανακούφιση που, ως πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, βρίσκομαι σήμερα στη θέση να καταθέσω το προλογικό σημείωμα για τον τόμο των πρακτικών του δεύτερου κατά σειρά επιστημονικού-μουσικολογικού συνεδρίου που διοργανώθηκε σε συνεργασία μεταξύ του Τμήματός μας και του αντίστοιχου Τμήματος του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Χαρά και ικανοποίηση, διότι μία ακόμη έκδοση, που περιέχει σημαντικά επιστημονικά κείμενα, καθίσταται διαθέσιμη στην μουσική, την μουσικολογική, αλλά και την ευρύτερη επιστημονική και καλλιτεχνική κοινότητα. Αλλά και ανακούφιση, διότι η έκδοση του τόμου πρακτικών του δεύτερου συνεδρίου ήδη πιστοποιεί ότι η πρώτη προσπάθεια, του 2009, δεν έμεινε χωρίς συνέχεια και ότι ευοδώνεται και σταθεροποιείται μια σημαντική επιστημονική συνεργασία μεταξύ των δύο σημαντικότερων πανεπιστημιακών μουσικολογικών Τμημάτων της πατρίδας μας. Πόσο μάλλον όταν, τις μέρες που σύρονται οι γραμμές αυτές, βρισκόμαστε στις τελευταίες λεπτομέρειες της διοργάνωσης και του τρίτου στη σειρά συνεδρίου, αυτή τη φορά αφιερωμένου στη μνήμη του αγαπητού μας συναδέλφου Ίωνος Ζώτου, που χάθηκε τόσο αδόκητα πριν ένα χρόνο.

Το δεύτερο συνέδριο έγινε στη Θεσσαλονίκη, με φιλοξενία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, στους εξαιρετικά λειτουργικούς χώρους του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών, στις 26 και 27 Νοεμβρίου 2010. Το θέμα του ήταν και πάλι επετειακό, με σκοπό να μελετήσει ιστορικές, θεωρητικές, αναλυτικές, αισθητικές και άλλες παραμέτρους του έργου και της προσωπικότητας τεσσάρων συνθετών που ετιμώντο διεθνώς το 2010. Οι τέσσερις συνθέτες ήταν ο Gian Battista Pergolesi, ο Frederic Chopin, ο Robert Schumann και ο Samuel Barber.

Στη σημαντική μορφή του ιταλού συνθέτη Giovanni Battista Pergolesi, του εξαιρετικά ταλαντούχου δημιουργού που πέθανε σε ηλικία μόλις 26 ετών και, παρόλα αυτά, μας κληροδότησε μερικά αριστουργήματα του ρεπερτορίου, ενώ ταυτόχρονα θεωρείται πρωτοπόρος της μετάβασης από το ύφος του ύστερου Μπαρόκ στις νέες αισθητικές και φιλοσοφικές-αισθητικές αντιλήψεις του Διαφωτισμού και της κλασικής περιόδου, ήταν αφιερωμένες τρεις εισηγήσεις. Η πρώτη, της Εύης Νίκα-Σαμψών, εστιάζει ακριβώς στη μεταβατική θέση του συνθέτη στο είδος της κωμικής όπερας, που κατ' εξοχήν καλλιέργησε, στο μεταίχμιο δύο εποχών. Η εισήγηση επιχειρεί να ανιχνεύσει τα αίτια της διαμάχης που αναπτύχθηκε στα μέσα του 18ου αιώνα στον τομέα της όπερας και που εκδηλώθηκε σε λογοτεχνικό, φιλοσοφικό, γλωσσικό, αλλά και πολιτικό επίπεδο ως προς το περιεχόμενο, το ύφος, τις γλωσσικές ιδιότητες και τη δραματουργία της ιταλικής και της γαλλικής όπερας, και να εστιάσει στις ιδιαιτερότητες και στη δραματουργία της ιταλικής κωμικής όπερας που βρέθηκαν στο επίκεντρο αυτής της διαμάχης· κατ' ουσίαν, μιας κρίσης, που εξασφάλισε φήμη και καταξίωση μετά θάνατον στον δημιουργό του έργου, το οποίο έμελλε να επηρεάσει την υφή και τη δραματουργία της κωμικής όπερας του 18ου αιώνα. Η εισήγηση της Μαριάννας Σιδερή επικεντρώνεται στη λεπτομερειακή εξέταση δύο σημαντικών κωμικών οπερών του συνθέτη, της εμβληματικής *La serva padrona* (1733) και του μεταγενέστερου *Livietta e Tracollo* (1734), δίνοντας έμφαση στις ιδιαιτερότητές τους, και προσπαθεί να αιτιολογήσει το μέγεθος της δημοτικότητάς τους στην Ευρώπη στα μέσα του 18ου αιώνα, οπότε ανέβαιναν συστηματικά για τα επόμενα

30 χρόνια στις θεατρικές σκηνές της Ευρώπης, χαρίζοντάς στον Pergolesi μια παγκόσμια μεταθανάτια φήμη χωρίς προηγούμενο στην ιστορία της μουσικής. Στην ανεπανάληπτη αυτή φήμη και δημοφιλία του συνθέτη, που τον καθιερώνει ως εμβληματική και σχεδόν μυθική μορφή της μουσικής του 18ου αιώνα μετά τον πρόωρο θάνατό του, και έχει ως αποτέλεσμα να του αποδίδονται και έργα που δεν του ανήκουν, είναι αφιερωμένη η εισήγηση του Θεόδωρου Κίτσου, που εξετάζει δύο αμφίβολης πατρότητας κοντσέρτα για φλάουτο και ορχήστρα που αποδίδονται στον Pergolesi, αλλά ήταν, τελικά, έργα άλλων γνωστών συνθετών.

Η προσωπικότητα και το έργο του Frederic Chopin, ως κεντρικής προσωπικότητας στη μουσική του 19ου αιώνα, απασχόλησε μεγάλο αριθμό εισηγήσεων του συνεδρίου, που φώτισαν το έργο του από ποικίλες πλευρές και ανέδειξαν διαφορετικές παραμέτρους του. Η Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά λαμβάνει αφορμή τη *Nocturne* op. 15 αρ. 3 του Chopin και τη σύνδεσή της με ένα συγκεκριμένο έργο, μια παράσταση του *Άμλετ*, για να αναφερθεί στις αλληλεπιδράσεις που αναπτύσσονται εκείνη την εποχή και πάντοτε μεταξύ διαφορετικών μορφών τέχνης. Στην εισήγησή της αναλύει την επίδραση του σαιξπηρικού αυτού έργου και των παραστάσεών του στο Παρίσι στη δεκαετία του 1830, όχι μόνον στη μουσική αλλά και στη ζωγραφική. Εξετάζεται επίσης η σχέση του Chopin με τον Delacroix, και ιδιαίτερα η εντύπωση που μπορεί να προκάλεσε στον πρώτο η σειρά χαρακτικών και άλλων έργων του σημαντικού αυτού ζωγράφου με θέμα σκηνές από τον *Άμλετ*.

Ο Θανάσης Τρικούπης συνεισφέρει με την εισήγησή του, και υπό την ιδιότητά του και ως πιανίστα, στην εξέταση ζητημάτων του πιανιστικού ρεπερτορίου του Chopin, τα οποία κινδυνεύουν να μείνουν στο ημίφως, αν αντιμετωπιστούν μονόπλευρα, αποκλειστικά από την μουσικολογική ή μόνο από την καλλιτεχνική έποψη, οδηγώντας σε άστοχες αναλύσεις ή ατυχείς καλλιτεχνικές ερμηνείες. Συγκεκριμένα, επιχειρείται μια συνολική αποτίμηση της χρήσης του ισοκράτη και, κατ' επέκταση, της σταθερά επαναλαμβανόμενης μορφής (ostinato), καθώς και της ομορρυθμικής συγχορδιακής υφής (choral), αλλά και η εξέταση του βαθμού πιστότητας ή ελευθερίας με τον οποίο προσεγγίζονται τα έργα του συνθέτη από καταξιωμένους ερμηνευτές. Η εισήγηση του Πέτρου Βούβαρη ξανανοίγει τη συζήτηση για τις πιθανές επιδράσεις του συνθετικού έργου του Μπετόβεν στην πιανιστική παραγωγή του Chopin, ένα ζήτημα που έχει απαντηθεί πρόχειρα και επιφανειακά στο παρελθόν. Ο εισηγητής επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει το ρόλο της επίδρασης του Μπετόβεν στη διαμόρφωση του μουσικού ιδιώματος του Σοπέν, διερευνώντας όχι μόνο τις δομικές παραμέτρους που τη στοιχειοθετούν, αλλά και τις διεργασίες που καταμαρτυρούν την υπέρβασή της.

Ένα έργο κεντρικό στη δημιουργία του Σοπέν αλλά και στο πιανιστικό ρεπερτόριο του 19ου αιώνα, όπως τα *Πρελούδια*, ήταν επόμενο να αποτελέσει θέμα αρκετών εισηγήσεων του συμποσίου. Ο Νίκος Μαλιάρας επιχειρεί την ανίχνευση της σχέσης του κύκλου των πρελουδίων τόσο προς τον Μπαχ όσο και προς τον ίδιο τον όρο "πρελούδιο", την προέλευση, τη σημασία και την ιστορία του. Τίθενται ζητήματα ιστορισμού και νεωτερικότητας, λαμβάνοντας υπ' όψιν τόσο το μουσικό και εξωμουσικό περιεχόμενο των έργων, όσο και τις λέξεις, τους όρους που σχετίζονται με αυτά, αλλά και την ιστορική τους αναφορά στην εξέλιξη της μουσικής αισθητικής. Ο Κώστας Τσούγκρας προσεγγίζει το ζήτημα από την πλευρά της μουσικής θεωρίας, λόγω της ιδιαίτερα ενδιαφέρουσας αρμονικής, μελωδικής και μορφολογικής δομής τους. Η εισήγησή του επικεντρώνεται στα δύο πρώτα κομμάτια του κύκλου και εξερευνά κυρίως την αλληλεπίδραση της μελωδικής και της αρμονικής δομής μέσα από τις παράλληλες ή διασταυρούμενες διαδρομές τους στον Τονικό Φθογγικό Χώρο, δίνοντας έμφαση στην εξήγηση της αρμονικής δομής του "αινιγματικού" δεύτερου πρελουδίου σε λα ελάσσονα. Ο Γιώργος Φιτσιώρης επιχειρεί μια αυστηρά μουσικοθεωρητική, μετα-σενκεριανή προσέγγιση του πρελουδίου σε μι

ελάσσονα, στοχεύοντας στην ανακάλυψη ενός εξωμουσικού ερεθίσματος που να αντιστοιχεί στη μουσική δομή, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι τα ίδια τα στοιχεία της δομής του πρελουδίου καθιστούν σχεδόν αδύνατη την απόδοση μίας και μοναδικής κατηγορηματικής ερμηνείας, καταδεικνύοντας ότι το συγκεκριμένο έργο είναι ανοιχτό σε πολλαπλές και αλληλο-αναιρούμενες αναγνώσεις.

Ο Γιώργος Ζερβός ανοίγει το κεφάλαιο των υπόλοιπων πιανιστικών έργων του Σοπέν, και μάλιστα σε σχέση με τις μουσικοκριτικές διατυπώσεις ενός άλλου τιμώμενου συνθέτη, του Robert Schumann. Οι κριτικές και αξιολογικές διατυπώσεις του Σούμαν για τις δύο πρώτες *Μπαλάντες* του Σοπέν αλλά και η μεταξύ τους σύγκριση υποκινούν τον εισηγητή να επιχειρήσει μια δική του σύγκριση των δύο έργων, επικεντρωνόμενος στο χαρακτήρα των θεμάτων, τη θεματική διάρθρωση, τη μορφή και την αφηγηματικότητά τους. Το θέμα της μορφής σονάτας στο έργο του Σοπέν, ζήτημα ακόμη και σήμερα αμφιλεγόμενο, προσεγγίζεται κριτικά στην εισήγηση του Ιωάννη Φούλια. Η εισήγηση πραγματεύεται τους ανορθόδοξους τονικούς σχεδιασμούς όλων των πρώιμων μορφών σονάτας του Chopin, καθώς και την μορφή σονάτας κοντσέρτου στον Chopin με βάση την θεωρία για το κλασικό κοντσέρτο, που αποδεικνύεται εξόχως κατάλληλη και για το αντίστοιχο ρεπερτόριο του πρώιμου ρομαντισμού. Ο εισηγητής πετυχαίνει να επαναξιολογήσει συνολικά και να αναδείξει την "προβληματική" αλλά και πρωτότυπη σχέση του Chopin προς την μορφή σονάτας. Τέλος, ο Νίκος Χριστοδούλου επανέρχεται στις μορφές σονάτας της ύστερης σοπενικής περιόδου και προβαίνει σε παρατηρήσεις και διαπιστώσεις ιδιαιτεροτήτων και συμβάσεων, εξετάζοντας την εφαρμογή της στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 3*, αλλά και σε ένα έργο που δεν φέρει τον τίτλο της σονάτας, την *Βαρκαρόλλα*, έργο 60.

Ο τρίτος των τιμωμένων συνθετών είναι ο Robert Schumann, που εκπροσωπεί μια ομάδα συνθετών που συμμετείχαν στη διαμόρφωση του πνεύματος της εποχής τους, λαμβάνοντας μέρος όχι μόνο στις συνθετικές αλλά και στις γενικότερες διεργασίες. Η πολυσχιδής και διαρκώς μεταβαλλόμενη, μέχρι διχασμού, προσωπικότητά του σε μια περίοδο συνολικά μεταβατική στο πλαίσιο της διαμόρφωσης ενός αμιγώς ρομαντικού ύφους και της συνύπαρξης με κοινωνικές σταθερές του προηγούμενου αιώνα, του Διαφωτισμού, που εκπροσωπεί τις συντηρητικότερες μερίδες της κοινωνίας, παρουσιάζεται με το γλαφυρό ύφος του Μάρκου Λέκκα. Η εισήγηση του Κώστα Χάρδα λειτουργεί στο ίδιο ουσιαστικά μοτίβο, της πολλαπλότητας του συνθέτη, μέσα από την εξέταση της κυκλικής επανάληψης, ενός εκ των σημαντικότερων χαρακτηριστικών του συνθετικού του ύφους. Η επιχειρηματολογία του συγγραφέα μάς οδηγεί, μέσα από τη διαπίστωση της αδυναμίας να αναλυθεί η μουσική του με τις καθιερωμένες αναλυτικές μεθόδους, σε μια συνοπτική κριτική αποτίμηση της αναλυτικής πρόσληψης της μουσικής του Schumann και προτείνει την διακειμενική / πολυδιάστατη αναλυτική προσέγγιση ως τον πιο παραγωγικό τρόπο κατανόησης της πάλης μεταξύ αποσπασματικότητας και ολότητας στη μουσική του.

Η μελέτη του Απόστολου Παληού συνεχίζει την εξέταση της πολυσχιδούς προσωπικότητας του Σούμαν, τη φορά αυτή μέσα από την ίδρυση και τη δραστηριότητα της Λέσχης του Δαυίδ (Davidsbund), στα τέλη του 1833, και του μουσικού περιοδικού *Neue Zeitschrift für Musik* το επόμενο έτος. Οι κινήσεις αυτές στόχευαν αφενός στην άσκηση δημιουργικής κριτικής στην συντηρητική ελίτ των γερμανών διανοουμένων και αφετέρου στην προώθηση μιας ρομαντικής αισθητικής ανανέωσης στη γερμανική μουσική. Σε μία ακόμη, παραμελημένη αυτή τη φορά, δραστηριότητα του συνθέτη, αυτή του μουσικοπαιδαγωγού, επικεντρώνεται η εργασία της Εριφύλης Δαμιανού-Μαρίνη. Ακολουθώντας έναν από τους βασικούς άξονες της σκέψης και του προβληματισμού του, ο Σούμαν δημιούργησε τη συλλογή *Λεύκωμα για τη Νεότητα*, η μελέτη της οποίας αναδεικνύει την ύπαρξη μιας προσεκτικά σχεδιασμένης διδακτικής μεθοδολογίας με

στόχο την εξέλιξη της πιανιστικής τεχνικής και την καλλιέργεια του μουσικού αισθητηρίου των παιδιών.

Με ένα κεντρικό έργο της πιανιστικής φιλολογίας του 19ου αιώνα, το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* του Σούμαν, καταπιάνεται η εργασία της Βασιλικής Ζλάτκου, η οποία επιχειρεί μια αναλυτική προσέγγιση που λαμβάνει υπόψη της τόσο την ιστορία της μορφής όσο και τον σύγχρονο του Σούμαν προβληματισμό, που οδηγεί στη συγκεκριμένη αναδιατύπωσή της στην οποία προχωρεί ο συνθέτης και την εντάσσει στο πλαίσιο των αισθητικών αλλαγών που συντελούνταν κατά την περίοδο της σύνθεσης του έργου.

Το ρομαντικό ιδεώδες, που πραγματώνεται σε συγκεκριμένα τραγούδια του Σούμαν σε ποίηση των γερμανών λυρικών ποιητών Joseph von Eichendorff και Nikolaus Lenau, είναι το θέμα της εισήγησης του Πάνου Βλαγκόπουλου. Τον συγγραφέα ενδιαφέρει, μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων τραγουδιών και της προβληματικής που το καθένα από αυτά αναδεικνύει, να ανιχνεύσει τον βαθμό δημιουργικότητας της κριτικής ερμηνείας τέτοιων έργων, στο βαθμό που αυτή έχει προβλεφθεί ως οιονεί συνέχιση της ρομαντικής δημιουργικής διαδικασίας. Σε ανάλογη θεματολογία κινείται και η εργασία της Σταματίας Γεροθανάση, που μελετά το τραγούδι «Στο λυκόφως» (“Im Zwielicht”), σε ποίηση επίσης του Joseph von Eichendorff. Η ανακοίνωση, μετά από μια επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, εστιάζει στη μελέτη της σχέσης μουσικής – ποιητικού λόγου και στην τροπή προς την ασυμμετρία. Επίσης, γίνεται αναφορά στις επιρροές που δέχτηκε ο Schumann από το σχετικό μυθιστόρημα του Joseph von Eichendorff για τη σύνθεση του συγκεκριμένου Lied και εξετάζεται η *γεωγραφική* θέση του Lied στο πλαίσιο του κύκλου op. 39, στον οποίο ανήκει.

Τον κύκλο των ανακοινώσεων έκλεισαν οι μελέτες για τον τέταρτο από τους τιμώμενους συνθέτες, τον Samuel Barber. Ο Μάρκος Τσέτσος εξετάζει το γνωστότερο και δημοφιλέστερο έργο του Μπάρμπερ, το *Adagio για έγχορδα*, και αναστοχάζεται ακριβώς για τις αιτίες της δημοφιλίας του, εξετάζοντάς το ως καλό παράδειγμα του μεταμοντέρνου σχετικιστικού εκείνου επιχειρήματος, που θέλει την καλλιτεχνική αξία απλή κοινωνικο-οικονομική κατασκευή. Ενάντια σε αυτή την αντίληψη, ο συντάκτης καταδεικνύει ότι στις περιπτώσεις έργων έντεχνης μουσικής η καλλιτεχνική αξία αποτελεί προϋπόθεση και όχι αποτέλεσμα της εμπορικής εκμετάλλευσής τους, ισχυρισμός που θεμελιώνεται σε μια αισθητικο-τεχνική ανάλυση του *Adagio*, που ανατρέχει σε έναν κριτικό αντικειμενισμό της αξίας. Στην ίδια μελέτη περιλαμβάνεται επίσης ένα συναφούς προβληματικής δοκίμιο για την θεώρηση του Σοπέν από τον Αντόρνο. Ο Γιώργος Σακαλλιέρος καταπιάνεται με την *Σονάτα για πιάνο* op. 26 του Barber. Ο συγγραφέας αναφέρεται στις τονικές δομές που χαρακτηρίζουν τη γραφή του συνθέτη και εκτείνουν το ρομαντικό ιδεώδες ενσωματώνοντάς το σε μια καθαρά προσωπική μουσική ταυτότητα. Η εξέταση του συγκεκριμένου έργου οδηγεί σε μια σύγκριση με προγενέστερα αντίστοιχα συνθετικά δείγματα σημαντικών αμερικανών συνθετών και επιχειρεί να καταδείξει ιδιαιτερότητες γραφής και ταυτότητας της αμερικάνικης πιανιστικής μουσικής δημιουργίας. Τέλος, ο Σπύρος Δεληγιαννόπουλος θέτει στο επίκεντρο της έρευνας την *Vanessa*, ως την πρώτη μεγάλη όπερα του αμερικάνικου ύστερου ρομαντισμού, η πρώτη εκτέλεση της οποίας έγινε από τον Δημήτρη Μητρόπουλο. Ο συντάκτης αναζητεί τις αιτίες της δημιουργίας και τις πηγές της υπόθεσης, και ασχολείται ιδιαίτερα με την πρόσληψη του έργου στην Ευρώπη αλλά και την “ειδική” μεταχείριση που είχε το έργο από την “μοντέρνα” ευρωπαϊκή μουσικοκριτική, με επίκεντρο τον αυστριακό τύπο, που διατύπωσε τις κρίσεις του όχι για αυτό που ήταν αλλά για αυτό που *όφειλε να είναι* το έργο, σύμφωνα με τις τότε κυρίαρχες ευρωπαϊκές ιδέες.

Νίκος Μαλιάρας

Τζοβάννι Μπαττίστα Περγκολέζι (1710-1736): η κρίση του είδους της ιταλικής κωμικής όπερας και οι μουσικοαισθητικές προεκτάσεις της

Εύη Νίκα-Σαμψών

Στην πορεία ανέλιξης της ιταλικής κωμικής όπερας[1] κατά τον 18ο αιώνα παρατηρήθηκαν διάφορα μεταβατικά στάδια, κατά τα οποία οι επιμέρους ειδολογικές κατηγορίες της υπέστησαν ανανεωτικές αλλαγές ή δημιούργησαν πολεμικό κλίμα, που οφείλονταν, ως επί το πλείστον, σε δύο παράγοντες: αφενός στην ανάπτυξη της λογοτεχνικής κριτικής της όπερας και αφετέρου στην ύπαρξη ορισμένων ειδικών ιστορικών προϋποθέσεων που παρατηρήθηκαν στα διάφορα κέντρα καλλιέργειάς της. Ως προς τον παράγοντα της λογοτεχνικής κριτικής, δεν πρέπει να αγνοήσει κανείς το γεγονός ότι η όπερα βρέθηκε εξ υπαρχής στο επίκεντρο έντονων αντιπαραθέσεων,[2] περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος σύνθεσης, τουλάχιστον κατά τον 17ο ή τον 18ο αιώνα, καθώς η διασύνδεση θεάτρου, ποίησης και μουσικής με τις εκάστοτε ιστορικές εκφάνσεις της θεωρήθηκε πρόκληση για κάθε λόγιο ή λογοτέχνη, ο οποίος διαπίστωνε άλλοτε συγκεχυμένη και περίπλοκη δραματουργία και άλλοτε αφύσικη γλωσσική εκφορά ή προβλήματα στην προσωδία, ίσως επειδή κανένα από τα είδη της δεν ανταποκρινόταν πάντοτε στα αρχαιοελληνικά πρότυπα.

Η commedia per musica ως αρχικό είδος της ιταλικής κωμικής όπερας, με τρίπρακτη ως επί το πλείστον δομή, δημιουργήθηκε στη Νεάπολη και μάλιστα, τηρώντας με ακρίβεια την ορολογία, υιοθέτησε αρχικά την τοπική ονομασία "commedeja pe' mmuseca",[3] για να προσαρμοστεί με την πάροδο του χρόνου στη λόγια εκδοχή που κυριάρχησε και στην υπόλοιπη Ιταλία και στην Ευρώπη καθ' όλο τον 18ο αιώνα· ως ανεξάρτητο είδος στην πορεία ανέλιξής της, η κωμική όπερα ταυτίστηκε άλλοτε με το "dramma giocoso" και άλλοτε με την "opera buffa". Η ναπολιτάνικη "commedeja pe' mmuseca" αφομοίωσε στη δομή της τα λογοτεχνικά στοιχεία και γλωσσικά ιδιώματα της περιοχής, αναπτύσσοντας έναν ιδιαίτερο τύπο του μουσικού θεάτρου, μεγάλο μέρος του οποίου λανθάνει, καθώς έχει διασωθεί μόνο το μέρος του λιμπρέτου.

Ακόμη και έως τις αρχές του 18ου αιώνα, έως δηλαδή τη μεταρρύθμιση στη δραματουργία της όπερας που επιχείρησε αρχικά ο Απόστολο Τσένο (1668-1750) και αργότερα ο Πιέτρο Μεταστάζιο (1698-1782), το δραματουργικό πρότυπο της όπερας στηρίχτηκε στην υφολογική μείξη δραματικών και κωμικών στοιχείων. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και στην opera seria μπορούσαν να παρουσιαστούν οι ηρωϊκοί σοβαροί χαρακτήρες μαζί με τις κωμικές φιγούρες που ως επί το πλείστον

[1] Piero Weiss και Julian Budden, "Opera buffa", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004644 (2 Νοεμβρίου 2010).

[2] Βλ. Silke Leopold και Michael Zimmermann, "Opernfehden und Opernreformen", στο: Irene Brandenburg (επιμ.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2010, σ. 39-46.

[3] Βλ. Daniel Brandenburg, "Die komische italienische Oper", κεφ. IV, στο: Herbert Schneider και Reinhard Wiesend (επιμ.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 12), Laaber 2001, σ. 98.

περιοριζόντουσαν στους χαρακτήρες των υπηρετών στις καταληκτικές σκηνές των μεμονωμένων πράξεων. Λόγω της μικρής διάρκειας, η θεματολογία αυτών των κωμικών σκηνών, των scene buffe, ήταν συμπυκνωμένη στους κωμικούς διαλόγους, η τυποποίηση των οποίων πρόβαλλε συχνά τα συναισθήματα ενός παράταιρου ζευγαριού με τα συνακόλουθά τους.

Σε μια σημαντική συλλογή παρόμοιων κωμικών σκηνών που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σαξονίας στη Δρέσδη[4] και περιέχει, μεταξύ άλλων, μελοποιημένες κωμικές σκηνές του Αλεσσάντρο Σκαρλάττι (1660-1725), του Τζοβάννι-Μαρία Μπονοντσίνι (1670-1747) και του Φραντσέσκο Γκασπαρίνι (1668-1727), μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι η εμβόλιμη παράθεση ανάλογων κωμικών σκηνών ή επεισοδίων στην κύρια δράση της όπερας ήταν τόσο ασύνδετη, ώστε θα μπορούσε να τις αποδεσμεύσει κανείς από αυτήν την εμβόλιμη κωμική λειτουργία τους. Επιπλέον, κοινά στοιχεία των μελοποιημένων κωμικών σκηνών αποτελούν ο χώρος προέλευσης και ο ερμηνευτής, καθώς προέρχονται από όπερες που γράφτηκαν ειδικά για τα θέατρα της Νεάπολης γύρω στα 1700 και ερμηνεύτηκαν από τον μπάσο Giovanni Battista Cavana (1684-1732),[5] ο οποίος με τις ερμηνείες του συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό στην επιτυχία τους και, κατά συνέπεια, στην καθιέρωση και διάδοση του είδους στις διάφορες πόλεις της Ιταλίας· με τον Cavana, ο ρόλος του ηθοποιού-τραγουδιστή ταυτίστηκε με την ίδια την υπόσταση και τη δομή του intermezzo.

Η αποσύνδεση των κωμικών σκηνών από τις παραστάσεις της opera seria και η ανεξαρτητοποίησή τους απαίτησαν και μια ειδολογική διαφοροποίηση, η οποία γίνεται εμφανής στον ανώνυμο "Πρόλογο" του λιμπρέτου για την νέα παρουσίαση της *Παρθενόπης* του Silvio Stampiglia (1664-1725)[6] στη Βενετία. Εκεί, διευκρινίζεται, μεταξύ άλλων, ότι η τροποποίηση του λιμπρέτου για την πρώτη παράσταση του έργου στη Νεάπολη, το 1699, έγινε με βάση «τις διαγραφές των εμβόλιμων κωμικών σκηνών, των "Intramezzi" ή των ξένων σωμάτων» στην κατά τα άλλα σοβαρή πλοκή του έργου, αναγνωρίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο και την αναγκαιότητα της δραματουργικής, υφολογικής και μουσικής ανεξαρτητοποίησης του intermezzo. Αναγκαιότητα που σηματοδότησε και την απαρχή των εκδόσεων των κωμικών σκηνών ή intermezzi ανεξάρτητα από τα κύρια έργα και τεκμηριώνεται για πρώτη φορά στην ξεχωριστή έκδοση των λιμπρέτων των *Nuovi Intermedii per musica*[7] για το θέατρο Sant' Angelo της Βενετίας, το φθινόπωρο του 1706. Έκτοτε επεκράτησε η συνήθεια της ξεχωριστής έκδοσης των λιμπρέτων για τα δράματα, δηλαδή τις σοβαρές όπερες, και για τα intermezzi. Το ίδιο συνέβη και με τις παρτιτούρες αλλά και με την ανεξάρτητη καθιέρωση των έργων τόσο εντός Ιταλίας όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Έως το 1710 το νέο είδος είχε καθιερωθεί στα περισσότερα θέατρα της Βενετίας, κυρίως όμως στο θέατρο του San Cassiano, αλλά σταδιακά και στα περισσότερα θέατρα της Ιταλίας και της Ευρώπης, όταν ενσωμάτωσαν στο ρεπερτόριό τους το intermezzo αρχικά η Βιέννη (το 1714), η Δρέσδη (το 1717) και λίγο αργότερα το Μόναχο και το Αμβούργο. Για τα θέατρα της Βενετίας, οι συνθέτες Τομμάζο Αλμπινόνι (1671-1750), Αντόνιο Λότι (1667-1740) και Φραντσέσκο Γκασπαρίνι (1668-1727), σε συνεργασία με τον ποιητή Pietro Pariati, δημιούργησαν κατά το διάστημα 1706-1710 μια σειρά από intermezzi που οδήγησαν το είδος σε ιδιαίτερη άνθηση χάρη στις ερμηνείες του Giovanni Battista

[4] Βλ. Brandenburg, ό.π., σ. 107.

[5] Franco Piperno, "Cavana, Giovanni Battista", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40867 (15 Νοεμβρίου 2010).

[6] Lowell Lindgren, "Stampiglia, Silvio", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26537 (15 Νοεμβρίου 2010).

[7] Brandenburg, ό.π., σ. 108.

Cavana. Το 1709 ο Cavana παρουσίασε στη Νεάπολη διάφορα έργα και συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό στην εξέλιξη των κωμικών σκηνών και στην άμβλυνση της έντονης τοπικής παράδοσης των ναπολιτάνικων scene buffe. Εκεί τον διαδέχτηκε η συμπρωταγωνίστρια Santa Marchesini, η οποία εκπαίδευσε τη νέα γενιά ερμηνευτών, μεταξύ αυτών, τους Filippo Laschi, Pietro Petrici και Antonio Ristorini.[8]

Αξίζει να σημειωθεί ότι το intermezzo, ως ανεξάρτητο πλέον είδος, εντάχτηκε ως ιδανική λύση στο ρεπερτόριο των περιοδευόντων θιάσων εξαιτίας της λιτής σκηνικής παρουσίασης και του μικρού αριθμού συντελεστών, συμβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο στην άμεση διάδοσή του, αλλά κυρίως στη διάπλαση των ιδιαίτερων γνωρισμάτων της κωμικής όπερας. Γύρω στο 1720, η Νεάπολη είχε διαπλάσει τα χαρακτηριστικά ιδιώματα του ναπολιτάνικου intermezzo, το οποίο μετατράπηκε σε εξαγώγιμο πολιτιστικό είδος διεθνούς φήμης, με πρώτο χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της παράδοσης το intermezzo *Brunetta e Burlotto* του Domenico Sarro (1679-1744),[9] το οποίο παρουσιάστηκε αρχικά ως εμβόλιμο intermezzo στην πρεμιέρα της opera seria *Ginevra, principessa di Scozia* στο θέατρο San Bartolomeo το 1720. Έργο αναφοράς στη βιβλιογραφία του είδους, το intermezzo *L' impresario delle Canarie* παρουσιάστηκε το 1724 επίσης ως εμβόλιμη κωμική παρένθεση ανάμεσα στις πράξεις της σοβαρής όπεράς του *Didone abbandonata*, ανεξαρτητοποιήθηκε και σύντομα γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία και εκτός των ιταλικών συνόρων.

Ειδικά για τη Νεάπολη, ο γερμανός συνθέτης Johann Adolph Hasse[10] έγραψε κατά το διάστημα 1726-1730 τουλάχιστον επτά intermezzi για τα διάφορα θέατρά της. Αρκετά νωρίς ο Francesco Saverio Quadrio (1695-1756) επιχείρησε να προσδιορίσει σε θεωρητικό επίπεδο τις ιδιαιτερότητες του είδους στον τρίτο τόμο της επτάτομης μελέτης του *Della storia e della ragione di ogni poesia* (Bologna, 1739–1752). Με τελείως διαφορετικό τρόπο και ύφος, ωστόσο, το 1720 ο Benedetto Marcello[11] κατέγραψε τα νέα επιτεύγματα της όπερας στο δοκίμιό του για το θέατρο της εποχής *Il Teatro alla moda*, δίνοντας, μεταξύ άλλων, συμβουλές προς τους κωμικούς τραγουδιστές των ιντερμέτζων, με σατιρικό τόνο:

> Οι κωμικοί τραγουδιστές θα απαιτούν την ίδια αμοιβή με τους πρωταγωνιστές της opera seria και κάτι παραπάνω, αν διανθίζουν το τραγούδι τους με φιοριτούρες, τρίλιες, καντέντσες και άλλα συναφή. Θα κουβαλάνε πάντα τα σύνεργά τους: μουστάκια, κουδούνια, ταμπούρλα και, γενικώς, όλο τον επαγγελματικό εξοπλισμό, για να μην φορτώνουν με περιττά έξοδα – πέραν της παχυλής αμοιβής τους – την καμπούρα του θεατρώνη. Θα επαινούν εκ βάθους καρδίας τους τραγουδιστές: τη μουσική, το λιμπρέτο, τους κομπάρσους, τα σκηνικά, την αρκούδα, τους σεισμούς κ.λπ., φροντίζοντας όμως να αποδίδουν αποκλειστικά εις εαυτούς την επιτυχία του θεάματος. Όπου και να βρίσκονται, θα παίζουν πάντα τα ίδια ιντερμέδια και θα απαιτούν (δικαίως άλλωστε) να χορδίζονται τα τσέμπαλα κατά τα γούστα τους και όπως τους εξυπηρετεί. Αν κάποιο από τα ιντερμέδιά τους δεν τύχει θερμής ανταπόκρισης, δεν θα χάσουν καιρό και θα τα βάλουν με το ντόπιο κοινό, που δεν καταλαβαίνει την τύφλα του. Θα επιταχύνουν ή θα επιβραδύνουν τον ρυθμό, ιδιαίτερα στα duetti (διαφωνίες), με την

[8] Ό.π.

[9] Michael F. Robinson και Dale E. Monson, "Sarro, Domenico Natale", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O904590 (18 Νοεμβρίου 2010).

[10] David J. Nichols και Sven Hansell, "Hasse", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232pg3 (18 Νοεμβρίου 2010).

[11] Eleanor Selfridge-Field, "Marcello, Benedetto Giacomo", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17716 (18 Νοεμβρίου 2010).

> πρόθεση να τα κάνουν ακόμη πιο διασκεδαστικά· αν τύχει δε και να προκύψουν κάποιες παραφωνίες, θα χαμογελάσουν με νόημα και θα τα φορτώσουν όλα στην αναρχία που κυβερνά την ορχήστρα.[12]

Επομένως, όταν το 1733 ο Giovanni Battista Pergolesi[13] ολοκλήρωσε το πλέον δημοφιλές έργο του είδους, τη *Serva padrona* (την *Υπηρέτρια κυρά*) – που παρουσιάστηκε αρχικά ως ενδιάμεσο κωμικό μέρος στην όπερά του *Il prigioner superbo* (*Ο υπέροχος φυλακισμένος / αιχμάλωτος*) στο θέατρο San Bartolomeo στη Νεάπολη – είχαν ήδη διαμορφωθεί τα υφολογικά, δραματουργικά και δομικά γνωρίσματά του, ενώ το είδος είχε καταχωρηθεί ποικιλοτρόπως και στα θεωρητικά συγγράμματα της εποχής του. Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά επ' ευκαιρία του εορτασμού των γενεθλίων της αυτοκράτειρας Ελισάβετ της Αυστρίας στις 28 Αυγούστου 1733, έτος που σηματοδότησε και τη λήξη της αυστριακής κυριαρχίας για τη Νεάπολη.

Οι δύο χαρακτήρες του έργου, με τους ταξικούς συμβολισμούς και τις αντιστοιχίες στην κοινωνική διαστρωμάτωση της πλοκής, συχνά θεωρήθηκαν σύμβολα μιας αστικής χειραφέτησης ή ακόμη και μιας "φεμινιστικής" κίνησης: η νεαρή υπηρέτρια Serpina, θέλοντας να ανέλθει κοινωνικά και οικονομικά, με εύστοχες αλλά και αυταρχικές κινήσεις καταφέρνει να παντρευτεί τον πλούσιο αριστοκράτη, πλην όμως ηλικιωμένο Uberto. Τους δύο κωμικούς ρόλους πλαισιώνει ο βωβός ρόλος του υπηρέτη Vespone, που συμβάλλει στην κορύφωση του κωμικού στοιχείου ειδικά στο 2ο intermezzo.

Ως προς τη δομή του, ο Pergolesi υιοθέτησε το πρότυπο της εποχής με τη διμερή διάρθρωση, όπου τα μέρη ονομάζονταν αντίστοιχα intermezzi και αποτελούνταν από μια ακολουθία άριας και ρετσιτατίβου· κάθε μέρος έπρεπε να προσφέρει στους πρωταγωνιστές μία άρια. Αξίζει να επισημανθεί ότι από άποψη δομής, η άρια στα intermezzi υιοθέτησε τα δεδομένα πρότυπα της opera seria: στα ρετσιτατίβα εντοπίστηκαν ως επί το πλείστον επτασύλλαβοι ή ενδεκασύλλαβοι στίχοι (settenari και endecasillabi), αλλά όχι απαραιτήτως ελεύθεροι στίχοι δίχως ομοιοκαταληξία (versi sciolti), ενώ οι άριες υιοθέτησαν τον οκτασύλλαβο στίχο (ottonatio) με διμερή διάρθρωση, κατάλληλη ωστόσο για μελοποίηση μιας εκτενέστερης da capo δομής. Συχνά οι άριες στα intermezzi – τουλάχιστον ως προς το ποιητικό κείμενο – είχαν μεγαλύτερη έκταση από τις άριες της opera seria, κυρίως επειδή είχαν κατά κύριο λόγο συλλαβική μελοποίηση και η επιθυμητή διάρκεια γινόταν εφικτή μέσω περισσότερων στίχων και όχι χάρη σε εκτεταμένες κολορατούρες. Εκτός τούτου, η λόγια και επιτηδευμένη γλωσσική τυποποίηση της αυλικής opera seria παραχώρησε εδώ τη θέση της στην απλούστευση και τη φυσικότητα του καθημερινού διαλόγου, που προτιμούσε όμως γρήγορους ρυθμούς απαγγελίας. Οπωσδήποτε, οι διάλογοι των ρετσιτατίβων δημιούργησαν συχνά την εντύπωση μιας λεκτικής αυτοσχέδιας ανταλλαγής στίχων, που είχε τις ρίζες της στην αυτοσχέδια κωμωδία, δηλαδή στην παράδοση της commedia dell' arte.[14] Ο λιμπρετίστας της *Serva padrona*, Gennaro Antonio Federico, ήταν γνωστός και από τις επεξεργασίες ποιητικών κειμένων των drammi per musica και τον εμπλουτισμό τους με κωμικές σκηνές ή intermezzi, αλλά και ως δημιουργός αρκετών λιμπρέτων ποιητικών κειμένων για κωμικές όπερες, για commedie per musica.

[12] Benedetto Marcello, *Θέατρο εποχών μοντέρνων*, μετάφραση Μάρθας Πανάκη, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2007, σ. 119-120.

[13] Helmut Hucke και Dale E. Monson, "Pergolesi, Giovanni Battista", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21325 (14 Φεβρουαρίου 2010). Πρβλ. Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1979, σ. 113-140.

[14] Brandenburg, ό.π., σ. 110.

Από πλευράς περιεχομένου, πρότυπο έμπνευσης μπορεί να θεωρηθεί η ομώνυμη κωμωδία του Pier Jacopo Nelli (1732). Ως προς τη δραματουργία και την πλοκή, ο Federico στηρίχτηκε προφανώς στην παράδοση των λιμπρέτων του Pietro Pariati (1665-1733), του Antonio Salvi (1664-1724) και του Bernardo Saddumene,[15] που του εξασφάλισαν την εμπειρία μιας ευφάνταστης μουσικής δραματουργίας, η οποία – στηριζόμενη σε στερεότυπους κανόνες ως προς τη θεματολογία και τα κωμικά μοτίβα – κατάφερε να αναδείξει – σε επίπεδο θεατρικής δράσης πλέον – τις ιδιαιτερότητες μιας κωμωδίας χαρακτήρων. Για την ιδιαίτερη υποδοχή του έργου δεν πρέπει να αγνοήσουμε το γεγονός ότι τα κωμικά δραματουργικά μοτίβα – που προέκυπταν από τη σχέση του ηλικιωμένου ευκατάστατου ερωτευμένου και της φιλόδοξης υπηρέτριας ή οι σκηνές μεταμφίεσης με τις συνακόλουθες παρεξηγήσεις – ήταν κοινός τόπος στην κωμική όπερα του 18ου αιώνα και διατηρήθηκαν στο περιεχόμενό της σε αρκετές παραλλαγμένες εκδοχές καθ' όλη τη διάρκειά του.

Όπως έχει ήδη επισημάνει και στην ειδική βιβλιογραφία ο Horst Weber,[16] η καινοτομία στη *Serva padrona* εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στην αλλαγή των ρόλων που επιχειρήθηκαν στο πλαίσιο της νέας δραματουργίας του intermezzo. Στη θέση της κωμικής ηλικιωμένης, την οποία ερμήνευε συνήθως ένας τενόρος, εμφανίστηκε ο κωμικός χαρακτήρας της νέας υπηρέτριας, που παρέπεμπε σε φιγούρες της commedia dell' arte, με στοιχεία αυτοσχέδιας κωμωδίας, και απαιτούσε ένα νέο τύπο φωνητικής ερμηνείας (Soubrette) και σκηνικής δράσης. Από πλευράς δραματουργίας, οι διάφορες εκφάνσεις του κωμικού στοιχείου στη *Serva padrona* διαμορφώνονται μέσα από τη διαστρωμάτωση της πλοκής στα εξής σημεία: καταρχάς το καθαυτό κωμικό ιδίωμα των χαρακτήρων, το κωμικό στοιχείο της θεατρικής δράσης με τον συχνά αυτοσχέδιο χαρακτήρα των "lazzi", των μορφασμών και κινήσεων των ερμηνευτών και, τέλος, από το ίδιο το κωμικό περιεχόμενο της πλοκής, του intreccio.

Ο Pergolesi αναδεικνύει αυτά τα επιμέρους κωμικά σημεία που αναφέρθηκαν μέσω μιας νεωτερικής μελοποίησης, η οποία απασχόλησε ορισμένους μελετητές, όταν προσπάθησαν να ερμηνεύσουν το φαινόμενο της δημοτικότητας του Pergolesi και της διαχρονικότητας της *Serva padrona*. Στη μελέτη του για το μουσικό θέατρο του Μότσαρτ ("Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters", 1950), ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης[17] επεσήμανε τις ρυθμικομελωδικές ιδιαιτερότητες στη μελοποίηση της *Serva padrona*, διακρίνοντας κατά την ανάλυση της πρώτης άριας του Uberto, "Aspettare e non venire", έναν πρωτότυπο για την εποχή ερμηνευτικό προσδιορισμό του απαγγελτικού ρυθμού, του γλωσσικού μορφώματος μέσω της μουσικής, που υπογράμμιζε την πρόθεση του Pergolesi να σκιαγραφήσει δρώντα πρόσωπα, με άλλα λόγια θεατρικούς χαρακτήρες, και όχι κωμικές φιγούρες που ανταποκρίνονταν στα πρότυπα της "διδασκαλίας των συγκινήσεων", της Affektenlehre της εποχής του. Κατά τον Γεωργιάδη, η απεικόνιση της θεατρικής δράσης στη συγκεκριμένη άρια πραγματώθηκε μέσω μιας ακανόνιστης ρυθμικής διευθέτησης των ποιητικών φράσεων, που συμβόλιζε κατά κάποιο τρόπο την "προλεταριακή στάση" μιας νέας κοινωνικής κατάστασης και ανταποκρινόταν στο λαϊκότροπο τόνο της αυτοσχέδιας έκφρασης από την παράδοση της commedia dell' arte.

[15] Ο λιμπρετίστας αυτός έδρασε κατά το διάστημα 1721-1734 κυρίως στη Νεάπολη και θεωρείται τυπικός εκπρόσωπος της κωμικής όπερας· βλ. Graham Hardie, "Saddumene, Bernardo", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007159 (21 Νοεμβρίου 2010).

[16] Horst Weber, "Der Serva-padrona-Topos in der Oper. Komik als Spiel mit musikalischen und sozialen Normen", *Archiv für Musikwissenschaft* 45/2, 1988, σ. 87-110.

[17] Thrasybulos Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950), *Kleine Schriften*, Tutzing Verlag (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 26), Tutzing 1977, σ. 10-13.

Συγχρόνως, η *Serva padrona* συνδέθηκε με την α-συνεχή διάρθρωση της Κλασικής Σχολής της Βιέννης. Στην ακανόνιστη ρυθμική διευθέτηση των ποιητικών φράσεων, που συντελείται «μέσω μιας ελεύθερης αυθόρμητης παρεμβολής αυτόνομων ρυθμικών ωθήσεων», οφείλεται, κατά τον Γεωργιάδη, και η αμεσότητα της μουσικής του Pergolesi, ο οποίος καθιέρωσε στις διάφορες άριες της *Serva padrona* ένα νέο απαγγελτικό-ρυθμικό μοντέλο· σύμφωνα με τις νεώτερες έρευνες, αυτός ο νέος απαγγελτικός τύπος[18] εντοπίζεται και σε μεταγενέστερους συνθέτες που ασχολήθηκαν με το είδος της κωμικής όπερας ή του intermezzo. Η εναλλαγή στο νέο απαγγελτικό-ρυθμικό μοντέλο ανέλαβε να απεικονίσει και τις διακυμάνσεις στη μεταβλητότητα της κωμικής σκηνής.

Προπαντός, ο τύπος της επίμονης και φιλόδοξης υπηρέτριας με το σατιρικό πνεύμα της επανήλθε σε διάφορα έργα μεταγενέστερων συνθετών, όπως ο ρόλος της Lesbina με τις δολοπλοκίες της στην κωμική όπερα *Il filosofo di campagna* (1754) του Baldassare Galuppi (1706-1785),[19] σε ποιητικό κείμενο του Carlo Goldoni (1707-1793), ή ο ρόλος της υπηρέτριας Paoluccia στην κωμική όπερα *La Cecchina, ossia La buona figliuola* (1760) του Niccolò Piccinni (1728-1800),[20] επίσης σε ποιητικό κείμενο του Carlo Goldoni, οι άριες της οποίας – κατά παράδοξο τρόπο – αναστάτωσαν το κοινό του Παρισιού, δημιουργώντας εκ νέου μία μουσικοαισθητική αλλά και κοινωνικοπολιτική σύρραξη ανάμεσα στους οπαδούς της ιταλικής και της γαλλικής όπερας.

Ο απόηχος της μουσικής του Pergolesi και του Piccini αντανακλάται και στα κωμικά έργα του Mozart, στο dramma giocoso *La finta giardiniera* (1775, άρια του Nardo, αρ. 5) και στο dramma giocoso *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti* (1790), κυρίως στα υφολογικά γνωρίσματα της άριας της έμπειρης αλλά ηλικιωμένης υπηρέτριας Despina "Una donna a quindici anni",[21] που υιοθετούν με παρόμοιο επινοητικό τρόπο μια ακανόνιστη ρυθμική διευθέτηση των ποιητικών φράσεων και μια διαρκή ανανέωση του απαγγελτικού-ρυθμικού μοντέλου[22] που προβάλλει κατά τα πρότυπα της Serpina του Pergolesi.

Ως προς την ιστορία της πρόσληψης και της υποδοχής του έργου, η *Serva padrona* αποτελεί μία σπάνια περίπτωση στην ιστορία της όπερας, καθώς κατέλαβε εξαρχής τα πρωτεία στο ρεπερτόριο των ευρωπαϊκών σκηνών και αποτέλεσε εν γένει το πλέον χαρακτηριστικό δείγμα του είδους. Η φήμη και η δημοφιλία του οφείλονται εν μέρει στις ιστορικές προϋποθέσεις και στις συνθήκες παρουσίασής του: στον πρόωρο θάνατο του συνθέτη το 1736, στην επίδραση της μουσικής του στις μετέπειτα γενιές συνθετών, αλλά και στις ιστορικές περιστάσεις που επεκράτησαν στο Παρίσι το 1752, όταν, είκοσι περίπου χρόνια μετά την πρώτη παρουσίασή του, αναβίωσε υπό το κλίμα έντονων πολιτικών αντιπαραθέσεων, οι οποίες εστίαζαν περισσότερο σε κοινωνικό-πολιτικά ζητήματα παρά στις διαφορές ανάμεσα στην ιταλική και γαλλική προσωδία ή ακόμη στις ιδιαιτερότητες της εύκαμπτης ιταλικής μελωδίας.

Ως γνωστόν, η παρουσίαση του intermezzo *La serva padrona* του Περγκολέζι[23] στο Παρίσι την 1η Αυγούστου του 1752 ήταν και η αφορμή της διαμάχης των μπουφόνων

[18] Weber, ό.π., σ. 93.

[19] Dale E. Monson, "Galuppi, Baldassare", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50020 (24 Νοεμβρίου 2010).

[20] Mary Hunter κ.ά., "Piccinni", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42863pg1 (24 Νοεμβρίου 2010).

[21] Weber, ό.π., σ. 105.

[22] Με τη «διαρκή ανανέωση του απαγγελτικού-ρυθμικού μοντέλου» παραπέμπω στην έννοια της πολυμετρίας και της πολυρρυθμίας (Polymetrik, Polyrhythmik), όπως αυτές αναπτύχτηκαν στη μελέτη του Θρασύβουλου Γεωργιάδη για το μουσικό θέατρο του Μότσαρτ (βλ. Georgiades, ό.π., σ. 22-25).

[23] Πρβλ. Strohm, ό.π., σ. 129-130.

(Guerre des Buffons),[24] που εκδηλώθηκε σε λογοτεχνικό, φιλοσοφικό και πολιτικό επίπεδο, και διασώθηκε σε διάφορα θεωρητικά δοκίμια και επιστολές της εποχής. Η διένεξη αυτή δίχασε στην κυριολεξία το παρισινό κοινό σε δύο παρατάξεις: στους οπαδούς της γαλλικής παράδοσης με εκπρόσωπο τον Ραμώ και προστάτη τον Βασιλιά Λουδοβίκο ΙΕ΄ και στους οπαδούς της ιταλικής opera buffa, στους "μπουφόνους", οι οποίοι κατά περίεργο τρόπο δεν υποστήριζαν το είδος της αμιγώς ιταλικής opera buffa – που δεν πρέπει να το συγχέουμε με τη γαλλική κωμική όπερα, την opéra comique – αλλά τις ευέλικτες μελωδικές φράσεις, τη λιτότητα και τη φυσικότητα της ιταλικής προσωδίας, που γνώριζαν ως επί το πλείστον μέσα από τις άριες του intermezzo του Περγκολέζι.

Κατά παράδοξο επίσης τρόπο, τις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις υποστήριξαν διανοούμενοι, λόγιοι, φιλόσοφοι της εποχής, οι οποίοι τάχθηκαν με μαχητικό τόνο υπέρ του ενός ή άλλου είδους, όπως τεκμηριώνεται και στο παρακάτω απόσπασμα από τις *Εξομολογήσεις*[25] του Jean-Jacques Rousseau (1712-1778):

> […] Οι μπουφόνοι δημιούργησαν φανατικούς οπαδούς της ιταλικής μουσικής. Το Παρίσι ολόκληρο διχάστηκε σε δυο παρατάξεις, που δεν θα ήταν τόσο εμπαθείς, αν επρόκειτο για κάποιο πολιτικό ή θρησκευτικό ζήτημα. Η μία παράταξη, πιο ισχυρή και πιο πολυάριθμη, που την αποτελούσαν οι μεγάλοι, οι πλούσιοι και οι γυναίκες, υποστήριζε τη γαλλική μουσική· η άλλη, πιο ζωηρή, πιο περήφανη και πιο ενθουσιώδης, συγκέντρωνε τους αληθινούς γνώστες, τους προικισμένους, τους ιδιοφυείς. Η μικρή της ομάδα συναζόταν στην Όπερα, κάτω από το θεωρείο της βασίλισσας. Η άλλη παράταξη γέμιζε όλο το υπόλοιπο της πλατείας και της αίθουσας· η κυρίως έδρα της ήταν όμως κάτω από το θεωρείο του βασιλιά. Έτσι προέκυψαν οι ονομασίες των δύο περίφημων παρατάξεων εκείνης της εποχής: "Γωνιά του Βασιλιά" και "Γωνιά της Βασίλισσας". Η διαμάχη καθώς άναβε, γεννούσε λιβέλους. Η Γωνιά του Βασιλιά θέλησε να αστειευτεί· έγινε καταγέλαστη με τον *Μικρό προφήτη*. Θέλησε να αναπτύξει επιχειρήματα· καταποντίστηκε από την *Επιστολή για τη γαλλική μουσική*. Αυτά τα δύο κείμενα, το ένα του Γκριμ, το άλλο δικό μου, είναι τα μόνα που επέζησαν από αυτή τη διαμάχη· όλα τα άλλα είναι ήδη νεκρά […].

Ο Ζαν-Ζακ Ρουσσώ[26] θέλησε να τεκμηριώσει τις θεωρίες του υπέρ της ιταλικής όπερας, στηριζόμενος στους κανόνες της φύσης, η οποία επιβάλλει την απλότητα και τη λιτότητα στη μελωδική σχεδίαση, και κατακρίνοντας τα πολύπλοκα πλέγματα του Ραμώ,[27] που προκαλούσαν περισσότερη «σύγχυση και θόρυβο». Τις απόψεις του για τη γαλλική και την ιταλική μουσική τις ανάπτυξε στην *Επιστολή για τη γαλλική μουσική* αλλά και σε ειδικά άρθρα της γαλλικής *Εγκυκλοπαιδείας*. Όπως τεκμηριώνεται και στην ειδική βιβλιογραφία – περισσότερο των φιλοσόφων και λιγότερο των μουσικολόγων – ο Ρουσσώ έδωσε στη διένεξη μια νέα ώθηση, όταν ενισχύθηκαν οι θέσεις του μέσω της ιδεολογικής σύμπραξης του βαυαρού ποιητή και κριτικού Friedrich Melchior Grimm (1723-1807)[28] και του

[24] Elisabeth Cook, "Querelle des Bouffons", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Onlin*e, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50010 (24 Νοεμβρίου 2010).

[25] Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, *Οι εξομολογήσεις*, απόσπασμα από τη μετάφραση της Μαριλίζας Μητσού στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Μουσική και Διαφωτισμός*, έκδοση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Οκτώβριος 1993, σ. 33.

[26] Catherine Kintzler, "Rousseau, Jean-Jacques", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23968 (18 Νοεμβρίου 2010).

[27] Πρβλ. Παύλος Καϊμάκης, "Ρουσσώ – Ραμώ, Νίτσε – Βάγκνερ. Βίοι παράλληλοι;", *Τα μουσικά* 6, Ιούνιος 2002, σ. 77-86.

[28] Eberhard Otto, "Eine Oberpfälzer in Paris, am 26. Dezember vor 260 Jahren wurde Friedrich Melchior Grimm geboren", στο: *Musik in Bayern* 27 (Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte), 1983, σ. 75-79. Επίσης: Daniel Heartz, "Grimm, Friedrich Melchior, Baron von", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11787 (24 Νοεμβρίου 2010).

γερμανού φιλόσοφου Heinrich Paul Holbach (1723-1789),[29] που ανήκαν στους εκπροσώπους της νέας ιδεολογίας· ο πρώτος με το έργο του *Ο μικρός προφήτης από τη Βοημία* (*Der kleine Prophet aus Böhmisch-Broda*) και ο δεύτερος με την *Επιστολή προς μία κυρία κάποιας ηλικίας* (*Lettre à une dame d'un certain âge*, 1752), συνέβαλαν με τον σατιρικό τόνο τους και την έντονη επικριτική τους διάθεση στην ενδυνάμωση των αξιώσεων του Ρουσσώ υπέρ της ιταλικής κωμικής όπερας, κοντολογίς στην απαίτηση μιας μουσικοαισθητικής αλλαγής στον χώρο της όπερας και μιας κοινωνικοπολιτικής ανακατάταξης, στηριγμένης στα ιδεώδη των εκπροσώπων του Διαφωτισμού.

Με αφορμή τις ιδιαιτερότητες και την αμεσότητα της μουσικής του Περγολέζι, ο Ρουσσώ εστίαζε στις επικρίσεις του κατά της γαλλικής μουσικής σε δύο καίρια επιχειρήματα: αφενός στη διαπίστωση ότι οι περιορισμένες δυνατότητες της γαλλικής γλώσσας δεν προσέφεραν τις κατάλληλες βάσεις μιας μελοποίησης, μιας σύνθεσης, εφόσον οι δημιουργοί έπρεπε να αντιμετωπίσουν άφωνα ή πολύ ένρινα φωνήεντα, μη κανονική προσωδία, ασαφείς και συγκεχυμένους μετρικούς τονισμούς στους στίχους, μετριασμένη ευελιξία της δομής, και αφετέρου στην υπερβολική έμφαση στις τεχνικές και στην υφή της μουσικής σύνθεσης εις βάρος της φωνητικής μελωδίας, είτε μέσω μιας πολύπλοκης ενορχήστρωσης, είτε μέσω μιας πολυδαίδαλης πολυφωνίας. Από την άλλη πλευρά, η εξιδανικευμένη περιγραφή της εύηχης και εύπλαστης ιταλικής μελωδίας του Ρουσσώ, με τον ευπροσάρμοστο στίχο που συνέτεινε στη συνοχή της μελωδίας, υπαγόρευαν συγκαλυμμένα ένα παλαιό αξίωμα που απαντά κανείς σε διάφορα θεωρητικά δοκίμια για την όπερα: τη διέγερση των συναισθημάτων, την έμφαση της συναισθηματικής έκφρασης, την κατά τον Carl Dahlhaus προβολή του «ηχούντος συναισθήματος»[30] του Διαφωτισμού.

Κατά τα πρότυπα του Pergolesi, ο Ρουσσώ συνέθεσε το ιντερμέδιο *Ο μάντης του χωριού* (1752),[31] που παρουσιάστηκε στις 18 Οκτωβρίου 1752 στο Fontainebleau, σημειώνοντας ιδιαίτερη επιτυχία τόσο στην αυλική παρουσίασή του όσο και στις μετέπειτα δημόσιες παραστάσεις. Ουσιαστικά, ο Ρουσσώ επιχείρησε να συνδυάσει τη ρευστότητα του ιταλικού ποιητικού μέτρου και, κατ' επέκταση, του ρετσιτατίβου με τα μετρικά ιδιώματα της γαλλικής γλώσσας, δίχως να αποφύγει ωστόσο τα παραδοσιακά Divertissements, με τις σύντομες σκηνές μπαλέτου στις καταληκτικές σκηνές του ιντερμεδίου.

Εν κατακλείδι, με τη διατύπωση «η κρίση του είδους της κωμικής όπερας» στον τίτλο της εισήγησής μου υπονοείται καταρχάς αυτή η αντίφαση στην ιστορία υποδοχής του έργου στα μέσα του 18ου αιώνα, όταν είχαν πλέον αποκρυσταλλωθεί τα υφολογικά και μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα τόσο της opera buffa όσο και του intermezzo. Με αφορμή την αμεσότητα της μουσικής του Περγκολέζι, έτσι όπως αποτυπώθηκε στη *Serva padrona*,[32] εκδηλώθηκε η σύγκρουση ανάμεσα στην ιταλική και τη γαλλική όπερα, περισσότερο ως αποτέλεσμα της λογοτεχνικής κριτικής της όπερας του 18ου αιώνα· κατ' ουσίαν, μιας κρίσης που εξασφάλισε φήμη και καταξίωση μετά θάνατον στον δημιουργό του έργου, το οποίο έμελλε να επηρεάσει την υφή και τη δραματουργία της γαλλικής κωμικής όπερας, της opéra comique, του 18ου αιώνα.

[29] Eeva-Taina Forsius, *Der "Goût Français" in den Darstellungen des Coin du Roi. Versuch zur Rekonstruktion einer "Laienästhetik" während des Pariser Buffonistensteites, 1752-1754*, Hans Schneider (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft), Tutzing 1985, σ. 84-92.

[30] Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1985, σ. 8-13.

[31] Philip E. J. Robinson, "Devin du village, Le", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004634 (18 Νοεμβρίου 2010).

[32] Strohm, ό.π., σ. 136-137.

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)[33]

Τίτλος	Είδος, πράξεις	Λιμπρέτο	Πρώτη παρουσίαση
Salustia	opera seria, 3	? S. Morelli, after A. Zeno: *Alessandro Severo*	Νεάπολη, San Bartolomeo, Ιαν. 1732
[*Nibbio e Nerina*]	intermezzo, 2	? D. Caracajus	Νεάπολη, San Bartolomeo, Ιαν. 1732
Lo frate 'nnamorato	commedia musicale, 3	Gennaro Antonio Federico	Νεάπολη, Fiorentini, 27 Σεπτ. 1732· αναθ. Νεάπολη 1734
[*Capetà Cola, Spaviento e Giulietta*]	introduction, balli	Παρουσίαση μαζί με *Lo frate 'nnamorato*· η μουσική δεν έχει διασωθεί	Νεάπολη, Fiorentini, 27 Σεπτ. 1732
Il prigioniero superbo	opera seria, 3	Στα πρότυπα του F. Silvani: *La fede tradita e vendicata*	Νεάπολη, San Bartolomeo, Σεπτ. 1733
La serva padrona	intermezzo, 2	Gennaro Antonio Federico	Νεάπολη, San Bartolomeo, 5 Σεπτ. 1733
Adriano in Siria	opera seria, 3	Pietro Metastasio	Νεάπολη, San Bartolomeo, 25 Οκτ. 1734
[*Livietta e Tracollo / La contadina astuta*]	intermezzo, 2	T. Mariani	Νεάπολη, San Bartolomeo, 25 Οκτ. 1734
L'olimpiade	opera seria, 3	Pietro Metastasio	Ρώμη, Ιαν. 1735
Il Flaminio	commedia musicale, 3	Gennaro Antonio Federico	Νεάπολη, Teatro Nuovo, φθινόπωρο 1735

[33] Βλ. Hucke και Monson, ό.π.

Τα κωμικά intermezzi του Giovanni Battista Pergolesi: *La serva padrona* (1733) και *Livietta e Tracollo* (1734)

Μαριάννα Σιδερή

Λίγοι είναι οι συνθέτες που κέρδισαν τη συμπάθεια των φίλων της μουσικής με τον τρόπο του Pergolesi. Μικρός σε ανάστημα και ασθενικός, γεννήθηκε στις 4 Ιανουαρίου του 1710 στο Jesi, μία μικρή πόλη της Ιταλίας κοντά στην Ancona. Πέθανε από φυματίωση στα 26 του μόλις χρόνια. Στα ελάχιστα χρόνια δραστηριοποίησής του, μετά βίας 5 χρόνια συνθετικής δημιουργίας, ο Pergolesi συνέθεσε αριστουργήματα σε διαφορετικά είδη της μουσικής. Για αρκετά χρόνια, στις βιβλιοθήκες του κόσμου χρεωνόταν στο όνομα του Pergolesi ένας μεγάλος αριθμός έργων, στην πλειονότητά τους λανθασμένων αποδόσεων, ο οποίος δυσκόλευε την αποτίμηση του συνθετικού ύφους αλλά και του πραγματικού μεγέθους της μουσικής προσωπικότητάς του.[1]

Η αιτία του μεγάλου ποσοστού πλαστών έργων κάτω από το όνομα του Pergolesi, το μεγαλύτερο ίσως ποσοστό λανθασμένων αποδόσεων στην ιστορία της δυτικής μουσικής, οφείλεται στην εκπληκτική μεταθανάτια φήμη του, η οποία υπήρξε τόσο μεγάλη, κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, ώστε η απαίτηση έργων με το όνομα του συνθέτη να ήταν αδύνατο να αντιμετωπιστεί με τιμιότητα. Στα μέσα του 18ου αιώνα, στο αποκορύφωμα της μουσικής πειρατείας, αδίστακτοι αντιγραφείς και εκδότες έβαζαν το όνομα του Pergolesi σε αρκετές παρτιτούρες άλλων συνθετών, με απώτερο σκοπό το κέρδος μέσα από την πώλησή τους. Οι ειρωνικές υποδείξεις του Benedetto Marcello προς τους αντιγραφείς παρτιτουρών στο σατιρικό εγχειρίδιό του *Il teatro alla moda* (Βενετία, 1720) είναι ενδεικτικές του κλίματος που επικρατούσε στην Ιταλία ήδη από την δεύτερη δεκαετία του 18ου αιώνα: «Θα πωλούν σε όσους άσχετους (εκτός θεάτρου) τους ζητήσουν να αγοράσουν *παλιές άριες* και *παρτιτούρες* που *υπογράφουν* οι επιφανέστεροι των καλλιτεχνών».[2]

Σήμερα, μόνο 9 μουσικό-θεατρικά έργα, το 1/3 από εκείνα που αρχικά είχαν χρεωθεί στον Pergolesi, αναγνωρίζονται από μελετητές μουσικολόγους ως αυθεντικές συνθέσεις του.[3]

Τίτλος έργου	**Είδος, αριθμός πράξεων**	**Ποιητής**	**Ημερομηνία πρεμιέρας**	**Τόπος παράστασης**
La conversione di San Guglielmo	Dramma sacro		Καλοκαίρι 1731	Νάπολη: t. S. Angello

[1] Μεγάλη ευθύνη για το παραπάνω φαινόμενο φέρει η έκδοση του Fr. Cafarelli, *Opera Omnia di Giovanni Battista Pergolesi*, Gli Amici della Musica da Camera, Roma 1941. Μόνο το 1/5 των έργων που περιλαμβάνονται στην παραπάνω έκδοση αναγνωρίζονται σήμερα ως αυθεντικά έργα του Pergolesi. Βλ. Fr. Walker, "Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions", *Music & Letters* 30, 1949, σ. 297-320.

[2] Benedetto Marcello, *Θέατρο Εποχών Μοντέρνων*, μτφρ. Μαρία Γυπαράκη, Μίλητος, Αθήνα 2007, σ. 129.

[3] Βλ. B. S. Brook, "Pergolesi: Research, Publication and Performance: A Perspective on their Present Status (November 1983)", στο: *Studi Pergolesiani* 1, Scandicci, Florence 1986, σ. 6, και M. Paymer, "Pergolesi Authenticity: An Interim Report", στο ίδιο, σ. 196-217.

Τίτλος έργου	Είδος, αριθμός πράξεων	Ποιητής	Ημερομηνία πρεμιέρας	Τόπος παράστασης
La Salustia	Opera seria, 3	S. Morelli	Ιανουάριος 1732	Νάπολη: t. S. Bartolomeo
Lo frate 'nnamorato	Commedia musicale, 3	G. A. Federico	27.09.1732	Νάπολη: t. Fiorentini
Il prigionier superbo	Opera seria, 3	Fr. Silvani	28.08.1733	Νάπολη: t. S. Bartolomeo
La serva padrona	Intermezzo, 2	G. A. Federico	28.08.1733	Νάπολη: t. S. Bartolomeo
Adriano in Siria	Opera seria, 3	P. Metastasio	25.10.1734	Νάπολη: t. S. Bartolomeo
Livietta e Tracollo	Intermezzo, 2	T. Mariani	25.10.1734	Νάπολη: t. S. Bartolomeo
L'Olimpiade	Opera seria, 3	P. Metastasio	02.01.1735	Ρώμη: t. Tordinona
Il Flaminio	Commedia musicale, 3	G. A. Federico	Φθινόπωρο 1735	Νάπολη: t. Nuovo

Πίνακας 1: Κατάλογος εργογραφίας των μουσικό-θεατρικών έργων του Giovanni Battista Pergolesi

Από τις σοβαρές όπερες της εργογραφίας του Pergolesi, οι όπερες *La Salustia*,[4] *Il prigioner superbo*[5] και *Adriano in Siria*[6] δεν γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία, παρά τις αξιόλογες προσπάθειες του συνθέτη να δημιουργήσει δυνατά θεατρικά έργα. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η σοβαρή όπερα *L'Olimpiade*, η οποία, παρά την αρχικά αρνητική υποδοχή της από το θεατρικό κοινό κατά την πρεμιέρα της,[7] διατηρήθηκε και στη

[4] Ο Pergolesi στήριξε μουσικά το μεγαλύτερο μέρος του έργου γύρω από τον castrato Nicolini, στο ρόλο του primo uomo. Η ξαφνική, ωστόσο, αδιαθεσία του τραγουδιστή, η οποία αποδείχτηκε μοιραία (πέθανε την 01.01.1732), και η άμεση αντικατάστασή του από τον νεαρό castrato Gioacchino Conti από τη Ρώμη, γνωστό ως Ghizziello, με χαμηλότερη σε έκταση φωνή και πιθανόν διαφορετικές φωνητικές δεξιότητες, είχαν ως αποτέλεσμα την αποτυχημένη έκβαση της όπερας. Η όπερα *La Salustia*, σε επεξεργασία κειμένου του S. Morelli, μετά τη σοβαρή όπερα *Alessandro Severo* του Apostolo Zeno, αντικαταστάθηκε σε σύντομο χρονικό διάστημα μετά την πρεμιέρα της (μέσα Ιανουαρίου 1732) από μία δεύτερη σοβαρή όπερα, *Alessandro nell'Indie* του Mancini, στις 2 Φεβρουαρίου. Βλ. D. Libby, "The Singers of Pergolesi's *Salustia*", στο: *Studi Pergolesiani* 3, Scandicci, Florence 1999, σ. 173-181.

[5] Η συγκεκριμένη όπερα, βασισμένη στο έργο του Fr. Silvani *La fede tradita e vendicata*, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά μυστικά και σε στενό κύκλο ακροατών, με αφορμή τον εορτασμό των γενεθλίων της αυτοκράτειρας (28.08.1733). Η μυστική και κλειστή παράσταση της όπερας αποδίδεται στη σχετική διάταξη των αρχών της πόλης να παραμείνουν τα θέατρα της Νάπολης κλειστά, προκειμένου η πόλη να εξιλεωθεί από το κακό των καταστροφικών σεισμών που την είχε πλήξει στα τέλη του Νοεμβρίου και στις αρχές του Δεκεμβρίου του προηγούμενου χρόνου (1732). Βλ. M. Armellini, "*Il prigionier superbo* di Pergolesi e le sue fonti librettistiche", στο: *Studi Pergolesiani* 4, Fondazione Pergolesi – Spontini, Jesi 2000, σ. 253-272.

[6] Ο Pergolesi κατέβαλε σημαντικές προσπάθειες, προκειμένου να δημιουργήσει ένα δυνατό έργο και να επιδείξει τις φωνητικές ικανότητες των τραγουδιστών που είχε στη διάθεσή του (Turcotti και Caffarelli), απαιτώντας σημαντικές αλλαγές στο κείμενο του Metastasio. Μόνο 10 από τις 27 αυθεντικές άριες του Metastasio διατηρήθηκαν στην εκδοχή του έργου του Pergolesi, ενώ 10 ολοκαίνουργιες άριες προστέθηκαν μαζί με ένα νέο ντουέτο. Βλ. D. Heartz, *Music in European Capitals, The Galant Style, 1720-1780*, Norton, New York 2003, σ. 103-125, και D. E. Monson (επιμ.), *Giovanni Battista Pergolesi: Adriano in Siria*, Pergolesi Complete Works 1, New York 1986.

[7] Σύμφωνα με αναφορά του Grétry, η οποία στηρίζεται σε μαρτυρίες του συνθέτη Egidio Duni, η όπερα *L'Olimpiade* βρέθηκε αντιμέτωπη με την εχθρότητα του θεατρικού κοινού στην πρώτη της παράσταση.

συνέχεια εντάχθηκε στο ρεπερτόριο των θεάτρων.[8] Από την άλλη πλευρά, πετυχημένες θεωρούνται οι κωμικές όπερες *Lo frate 'nnamorato*[9] και *Il Flaminio*,[10] καθώς επαναλήφθηκαν αρκετές φορές στη σκηνή και χειροκροτήθηκαν θερμά από το θεατρικό κοινό της Νάπολης. Παρά την επιτυχία τους, οι δύο παραπάνω κωμικές όπερες δεν κατάφεραν να περάσουν τα σύνορα της πόλης και να διαδοθούν στην υπόλοιπη Ιταλία, εξαιτίας κυρίως του ναπολιτάνικου λεξιλογίου τους και του έντονου τοπικιστικού τους χαρακτήρα.[11]

Στην θεατρική εργογραφία του Pergolesi ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του ιερού δράματος *Guglielmo d'Aquitania* ή *La conversione di San Guglielmo*, το οποίο γνώρισε σχετική επιτυχία,[12] εξαιτίας των ενσωματωμένων στο κυρίως δράμα κωμικών σκηνών (*scene buffe*), στις οποίες η φιγούρα του Capitano[13] κυριαρχεί, επιτρέποντας τη δημιουργία μιας μουσικής που ευνοεί τη θεατρική δράση. Στην τελευταία άρια του Capitano, η μουσική μιμείται τους χτύπους της καμπάνας της εκκλησίας και τους ήχους του μαστιγώματος, προσδιορίζοντας μουσικά τον τρόπο με τον οποίο ο ηθοποιός έπρεπε να κινηθεί στη σκηνή.[14] Η ύπαρξη μιας μουσικής, η οποία υποστηρίζει την ηθοποιία και υπαινίσσεται τη σκηνική δράση, αποκαλύπτει την παρουσία του ιδιαίτερου χαρίσματος της θεατρικής συνείδησης και αποτελεσματικότητας, με το οποίο ο νεαρός Pergolesi ήταν προικισμένος.

Τα θεατρικά έργα που χάρισαν στον Pergolesi το πιο θερμό χειροκρότημα και τα οποία έμελλαν να ταυτιστούν με το όνομά του, αποτελώντας τα καλύτερα δείγματα κωμικής ιταλικής θεατρικής μουσικής, είναι τα δύο κωμικά intermezzi, *La serva padrona* και *Livietta e Tracollo*. Τα δύο αυτά έργα συγκαταλέγονται μεταξύ των δημοφιλέστερων intermezzi του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα που ανέβηκαν στις σκηνές όχι μόνο της

Συγκεκριμένα, ένα πορτοκάλι βρήκε τον Pergolesi στο κεφάλι, ενόσω εκείνος καθόταν στο τσέμπαλο, σύμφωνα με την συνήθεια της εποχής. Βλ. Heartz, *Music in European Capitals*, ό.π., σ. 115.

[8] Ο Donald Grout χαρακτηρίζει την όπερα *L'Olimpiade* του Pergolesi ως «μία από τις καλύτερες σοβαρές όπερες στις αρχές του 18ου αιώνα». Βλ. D. J. Grout, *A Short History of Opera*, New York 1965, σ. 205.

[9] Οι παραστάσεις του έργου συνεχίστηκαν για όλο το 1732 μέχρι και το 1733. Μάλιστα, για την περίοδο του Καρναβαλιού του 1734, ο Pergolesi διασκεύασε το έργο για τις ανάγκες ενός νέου θιάσου. Το 1748 το έργο ανέβηκε ξανά στο θέατρο Nuovo της Νάπολης και λέγεται ότι η επιτυχία του ήταν τόσο μεγάλη, ώστε άριες της όπερας τραγουδιόντουσαν ελεύθερα στους δρόμους της πόλης για τα επόμενα 20 χρόνια. Βλ. G. Lazarevich, "*Lo frate 'nnamorato*", στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2, Oxford University Press, Oxford 1997, σ. 290, και B. D. Mackenzie, "Neapolitan Comic Opera in Naples and in Rome: Pergolesi's *Lo frate 'nnamorato* and Latilla's *La finta camariera*", στο: *Studi Pergolesiani* 3, Scandicci, Florence 1999, σ. 183-199.

[10] Η όπερα γνώρισε επιτυχία, καθώς επαναλήφθηκε στη θεατρική σκηνή της Νάπολης για αρκετά χρόνια μετά το θάνατο του συνθέτη (1737 και 1749). Περισσότερο από όλα τα μουσικά κομμάτια του έργου, το τελικό ντουέτο "Per te ho io nel core" (III, 10) είναι εκείνο το οποίο διαδόθηκε και έζησε μέχρι σήμερα, κυρίως μέσα από την παρτιτούρα της *La serva padrona*. Βλ. G. Lazarevich, "*Flaminio*", στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2, ό.π., σ. 223-224, και D. E. Monson, "Evidence for Pergolesi's compositional method for the stage: the *Flaminio* autograph", στο: *Studi Pergolesiani* 2, Scandicci, Florence 1988, σ. 49-66.

[11] Βλ. C. Jori, "Plurilinguismo e parodia nella commedia per musica napoletana (1730-1750): G. A. Federico e P. Trinchera", στο: *Studi Pergolesiani* 5, Fondazione Pergolesi – Spontini, Milano – Jesi 2006, σ. 55-69, και Mackenzie, "Neapolitan Comic Opera in Naples and in Rome", ό.π., σ. 183-187.

[12] Το έργο εκτελέστηκε από τους μαθητές του Conservatorio dei Poveri της Νάπολης, στην αυλή του μοναστηριού του San Angello, στο πλαίσιο συναυλιών και παραστάσεων έργων των «επί πτυχίω» μαθητών του Ωδείου, οι οποίες κατά συνήθεια διεξάγονταν κατά το μήνα Αύγουστο. Η δημόσια καριέρα του L. Leo ξεκίνησε με τον ίδιο τρόπο, όπως επίσης και η καριέρα του Fr. Durante. Βλ. Heartz, *Music in European Capitals*, ό.π., σ. 104.

[13] Παραδοσιακός κωμικός χαρακτήρας, άμεσα αποσπασμένος από την *commedia dell'arte*.

[14] Βλ. Hl. Hucke, "Pergolesi in der Musikgeschichte", στο: *Studi Pergolesiani* 2, Scandicci, Florence 1988, σ. 7-19.

Ιταλίας, αλλά και της υπόλοιπης Ευρώπης.[15] Τα κωμικά intermezzi του Pergolesi ακολούθησαν μια πορεία διαφορετική από τα υπόλοιπα έργα του, μια πορεία *διεθνή*. Σε μεγάλο βαθμό, η επιτυχία τους οφείλεται σε δύο σημαντικές συγκυρίες στην ιστορία της όπερας, με τις οποίες συνέπεσε η κυκλοφορία τους: α) τη χρυσή εποχή παραγωγικότητας του intermezzo και (β) την αλλαγή του επαγγελματικού καθεστώτος των τραγουδιστών.

Ιστορικά, η παραγωγικότητα του ναπολιτάνικου, κυρίως, intermezzo χωρίζεται σε τρεις μεγάλες χρονικές περιόδους:[16] α) την *διαπλαστική* περίοδο, η οποία αφορά την παρουσία εμβόλιμων κωμικών σκηνών (*scene buffe*) στο σώμα της σοβαρής όπερας: 1685-1710· β) την *κλασική* περίοδο, κατά την οποία οι κωμικές σκηνές αποδεσμεύονται από το σώμα του σοβαρού δράματος, συστήνοντας ένα νέο (ανεξάρτητο) έργο, το οποίο εξακολουθεί να παρεμβάλλεται στα διαλείμματα των πράξεων της σοβαρής όπερας: 1710-1750·[17] και γ) την *όψιμη* περίοδο, η οποία παρατηρεί τη συνέχεια των παραστάσεων των έργων της κλασικής περιόδου σε πόλεις μακριά από τη Νάπολη και σε χώρες εκτός Ιταλίας: 1750-1790.

Η σπουδαιότητα της παρουσίας των έργων του Pergolesi κατά την κλασική και όψιμη περίοδο παραγωγικότητας του ναπολιτάνικου intermezzo (1730 και έπειτα) υπογραμμίζεται συχνά από τους μελετητές, δίνοντας βαρύτητα όχι τόσο στα υφολογικά και μουσικά χαρακτηριστικά των έργων, αλλά περισσότερο στις απαιτήσεις της αγοράς και τον τρόπο διάδοσης των κωμικών intermezzi μέσα από την καινούργια επαγγελματική δραστηριοποίηση των ενεργών κωμικών τραγουδιστών στα μέσα του 18ου αιώνα στην Ιταλία και την Ευρώπη γενικότερα.[18] Στα τέλη της δεκαετίας του 1730, οι τραγουδιστές της ιταλικής όπερας παύουν να θεωρούνται απλοί θεματοφύλακες μιας εκπληκτικής τραγουδιστικής δεξιότητας και αρχίζουν να αντιμετωπίζονται ως σημαντικά μέρη ενός πολύπλοκου μηχανισμού του σύνθετου λυρικού θεάματος, έχοντας τη δυνατότητα όχι απλώς να καθορίσουν την επιτυχία ή αποτυχία μιας όπερας, αλλά πολύ περισσότερο την κυκλοφορία, τη διάδοση και τη διατήρησή της στο ρεπερτόριο των θεάτρων.

Η υψίφωνος Laura Monti και ο μπάσος Gioacchino Corrado, οι πρώτοι ερμηνευτές των πρωταγωνιστικών ρόλων των δύο intermezzi του Pergolesi, ανήκουν στην κατηγορία των μόνιμων ζευγαριών, αυστηρά δεσμευμένων στο τοπικό θέατρο του San

[15] Στα δημοφιλέστερα intermezzi του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα (σύμφωνα με τη συχνότητα των παραστάσεών τους) συγκαταλέγονται τα δύο έργα του Pergolesi, *La serva padrona* και *Livietta e Tracollo*, το έργο του Giuseppe Sellitti *Drusilla e Strabone* (ή αλλιώς *La vedova ingegnosa*) και τα δύο πετυχημένα έργα του Adolf Hasse *La contadina* (ή αλλιώς *La serva scaltra*) και *Il tutore*. Βλ. R. Mellace, "Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto", στο: *Studi Pergolesiani* 5, Fondazione Pergolesi – Spontini, Milano – Jesi 2006, σ. 187-210.

[16] Βλ. G. Lazarevich, "The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom", *Musical Quarterly* 57, 1971, σ. 294-313, και G. Lazarevich, *The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of musical style (1685-1735)*, Διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1970, σ. 73-74.

[17] Κατά την κλασική του περίοδο, το intermezzo αναπτυσσόταν ανάμεσα σε δύο τραγουδιστικούς χαρακτήρες, πλαισιωμένους από ένα βουβό χαρακτήρα, ηθοποιό σε δράση παντομίμας και όχι κομπάρσο. Δομικά χωριζόταν σε 2 ή 3 μέρη, ανάλογα με την περιοχή ανάπτυξής του, και ποτέ σε πράξεις. Κάθε μέρος περιλάμβανε μία άρια για κάθε έναν από τους δύο χαρακτήρες, οι οποίες συνδέονταν μεταξύ τους με recitativi secchi, κατά κύριο λόγο, και, σπανιότερα, με recitativi accompagnati, και ολοκληρωνόταν με ένα ντουέτο (κατά κανόνα, ένα recitativo accompagnato συναντάται σε ολόκληρο το έργο). Βλ. C. E. Troy, *The Comic Intermezzo: A Study in the History of 18th Century Italian Opera*, Ann Arbor 1979, και J. Pulver, "The intermezzi of Opera", *Proceedings of the Musical Association*, 1916-1917, σ. 149-150.

[18] Βλ. Fr. Piperno, "Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione de *La serva padrona*", στο: *Studi Pergolesiani* 1, Scandicci, Florence 1986, σ. 166-177.

Bartolomeo.[19] Οι επαγγελματικές υποχρεώσεις του παραπάνω ζευγαριού τούς απαγόρευαν ρητά: α) να εμφανίζονται σε άλλα ιταλικά θέατρα, πέρα από το θέατρο του San Bartolomeo και β) να επαναλαμβάνουν τα ίδια κομμάτια στο ρεπερτόριό τους, υποχρεώνοντάς τους να πειραματίζονται συνεχώς σε νέους ρόλους και έργα.[20] Από τα παραπάνω είναι προφανές ότι το μόνιμο ζευγάρι τραγουδιστών Monti – Corrado δεν μπορούσε να εγγυηθεί την διάδοση των intermezzi του Pergolesi το 1733 και 1734 σε εθνικό επίπεδο, πολύ δε περισσότερο σε διεθνές, εξαιτίας των αυστηρών δεσμευτικών επαγγελματικών του υποχρεώσεων. Η κυκλοφορία και διάδοση των παραπάνω intermezzi σημειώθηκε μετά το θάνατο του συνθέτη, όπως προκύπτει από τις εκτυπώσεις των λιμπρέτων τους, ξεκινώντας από το 1738, έτος κατά το οποίο η επαγγελματική συνθήκη των τραγουδιστών αλλάζει οριστικά.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1730, ο τραγουδιστής είχε τη δυνατότητα να είναι ελεύθερος επαγγελματίας, με την έννοια του περιπλανώμενου τραγουδιστή, ειδικευμένου σε ένα διευρυμένο και όχι τυποποιημένο ρεπερτόριο, το οποίο του παρείχε τη δυνατότητα να συνεργάζεται ελεύθερα με άλλους τραγουδιστές όμοιας επαγγελματικής συνθήκης, αφιερωμένους σε ένα συμπληρωματικό και παρεμφερές ρεπερτόριο. Η αντικατάσταση των μόνιμων ζευγαριών από "ανοικτά" ζευγάρια, τα οποία μπορούσαν να παρουσιαστούν ελεύθερα σε διάφορα θέατρα της Ευρώπης, συνέβαλε σημαντικά στη διάδοση του ρεπερτορίου,[21] η οποία σε κάθε περίπτωση πρέπει να αντιμετωπιστεί συνδυαστικά με την αντίστοιχη ζήτηση κωμικών intermezzi από την πλευρά του θεατρικού κοινού, η οποία γινόταν ολοένα και περισσότερο επιτακτική από το 1730 και μετά.

Δεδομένων των αλλαγών και τροποποιήσεων που πραγματοποιούνταν στα έργα της εποχής από τους τραγουδιστές, κατά την όψιμη κυρίως περίοδο του intermezzo, προκειμένου το περιεχόμενο και η μουσική των έργων να ανταποκρίνονται στις εκάστοτε απαιτήσεις του θεατρικού κοινού αλλά και στις ερμηνευτικές δεξιότητες του θιάσου, προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι το κείμενο και η μουσική της *La serva padrona* διατηρήθηκαν – κατ' εξαίρεση – σχεδόν απαράλλαχτα σε βάθος χρόνου, διατηρώντας το αυθεντικό τους ύφος σε εποχές και περιοχές απομακρυσμένες από την πρώτη παράσταση του έργου, σε αντίθεση με το intermezzo *Livietta e Tracollo*, το οποίο επέζησε μέσα από διάφορες μορφές pasticcio και παρωδίας, αποτελώντας μέρος του ευρύτερου κανόνα διάδοσης του αντίστοιχου ρεπερτορίου. Η μόνη σημαντική διαφοροποίηση που

[19] Βλ. Fr. Piperno, "Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe e d'intermezzi", *Rivista di Musicologia* 28, 1982, σ. 264-267.

[20] Με ελάχιστες εξαιρέσεις, το ρεπερτόριο του Corrado και των παρτενέρ του ήταν διαφορετικό κάθε χρονιά και σε κάθε θεατρική περίοδο. Βλ. Fr. Piperno, "L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse", στο: *Studi Pergolesiani* 3, Scandicci, Florence 1999, σ. 157-165.

[21] Σημαντικό ρόλο στη διάδοση του intermezzo *La serva padrona* έπαιξαν ο μπάσος Domenico Cricchi και η υψίφωνος Francesca Fabiani, οι οποίοι, έχοντας στην κατοχή τους την παρτιτούρα της *La serva padrona*, πρότειναν την παρουσίασή της σε θέατρα της Πάρμας και του Μιλάνου για την θεατρική περίοδο του Καρναβαλιού του 1738, εγκαινιάζοντας μία περίοδο πετυχημένων παραστάσεων του έργου μακριά από τα σύνορα της Νάπολης. Η επαγγελματική δραστηριοποίηση των συγκεκριμένων ερμηνευτών είναι ενδεικτική της νέας επαγγελματικής συνθήκης των τραγουδιστών: ο Cricchi δεν περιορίστηκε σε μια αποκλειστική συνεργασία με την Fabiani· αντίθετα, σε μια χρονική περίοδο δύο ετών παρουσιάστηκε στη σκηνή στο ρόλο του Uberto, δίπλα στις υψιφώνους Anna Castelli και Giverna Magagnoli στο ρόλο της Serpina. Ομοίως, και οι παραπάνω τραγουδίστριες πειραματίστηκαν με διαφορετικούς Uberti: η Fabiani έπαιξε δίπλα στον Antonio Lottini (Lucca, 1740), η Castelli στο πλευρό του Costantino Compassi (Βενετία, 1748) και του Matteo Bevilacqua (Livorno, 1751), ενώ η Magagnoli είχε ως παρτενέρ της τον Alessandro Catani (Αμβούργο, 1743 και 1744). Βλ. Fr. Piperno, "Gli interpreti buffi di Pergolesi", ό.π., σ. 166-171.

εντοπίζεται στη δομή της *La serva padrona* σε βάθος χρόνου αφορά την αντικατάσταση του αυθεντικού καταληκτικού ντουέτου συμφιλίωσης "Contento tu sarai" με το ντουέτο "Per te ho io nel core"[22] από την όπερα *Il Flaminio* (III, 10), και πάλι του Pergolesi.

Σε κάθε περίπτωση, είτε με την αυθεντική τους δομή, είτε σημαντικά τροποποιημένα, αμφότερα τα intermezzi του Pergolesi συγκαταλέγονται μεταξύ των 14 ιταλικών έργων που παρουσιάστηκαν στο Παρίσι την περίοδο των 18 μηνών της γνωστής *Διαμάχης των Μπουφόνων* (1752-1754).

01.08.1752	***La serva padrona***[23]
22.08.1752	*Il giocatore*
19.09.1752	*Il maestro di musica*
30.11.1752	*La finta cameriera*
19.12.1752	*La donna superba*
01.03.1753	*Il geloso schernito* (*Le jaloux corrigé*)
23.03.1753	*La scaltra governatrice*
01.05.1753	***Tracollo, medico ignorante***[24]
19.06.1753	*Il cinese rimpartito*
19.06.1753	*La zingara*
23.09.1753	*Gli artigiani arricchiti*
23.09.1753	*Il paratajo*
09.11.1753	*Bertoldo in corte*
12.02.1754	*I viaggiatori*

Πίνακας 2: Κατάλογος ιταλικών έργων που παρουσιάστηκαν στο Παρίσι από τον θίασο τραγουδιστών του Bambini, την περίοδο 1752-1754

Εκτός από τα δύο έργα του Pergolesi, άλλα τέσσερα (4) έργα "εμπλουτίστηκαν" με τη μουσική του συνθέτη από το θίασο τραγουδιστών του Bambini, προκειμένου να εξασφαλιστεί η επιτυχία και η αποδοχή τους από το γαλλικό κοινό.[25] Πρόκειται για τα έργα *Il giocatore*, *Il maestro di musica*, *La finta cameriera* και *Il geloso schernito*. Σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις, η μεταθανάτια φήμη του Pergolesi είχε γιγαντωθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε, προκειμένου να γίνουν περισσότερο "ελκυστικές" οι ιταλικές συνθέσεις στο γαλλικό κοινό, εκείνες είτε αποδίδονταν καταχρηστικά απευθείας στον Pergolesi, είτε εμπλουτίζονταν – με την τεχνική του pasticcio – με μουσικά κομμάτια

[22] Η παραπάνω αντικατάσταση του καταληκτικού ντουέτου συμφιλίωσης εντοπίζεται για πρώτη φορά στο λιμπρέτο της παράστασης του Μιλάνου (1738). Βλ. Fr. Piperno, "Gli interpreti buffi di Pergolesi", ό.π., σ. 170.

[23] Στην παράσταση του 1752 στο Παρίσι, το έργο *La serva padrona* παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της σοβαρής όπερας του Lully *Acis et Galatée*, με το καταληκτικό ντουέτο "Per te ho io nel core". Το παριζιάνικο θεατρικό κοινό ήταν ήδη εξοικειωμένο με το έργο *La serva padrona*, όταν έξι χρόνια πρωτύτερα ο Charles de Brosses είχε φέρει στο Παρίσι ένα αντίγραφο του χειρογράφου. Μολονότι το 1746 ο ρόλος του Uberto ερμηνεύτηκε από τον διάσημο μπάσο Riccoboni, το intermezzo δεν γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία, καθώς δεν κέρδισε τον ενθουσιασμό του θεατρικού κοινού. Βλ. G. Lazarevich, "Pergolesi and the *Guerre des Bouffons*", στο: *Studi Pergolesiani* 2, Scandicci, Florence 1988, σ. 196.

[24] Το έργο *Tracollo, medico ignorante* αποτελεί ουσιαστικά μία διεύρυνση του αυθεντικού έργου *Livietta e Tracollo*, καθώς αναπτύσσεται μεταξύ τριών τραγουδιστικών χαρακτήρων και περιλαμβάνει επιπλέον έξι νέα μουσικά νούμερα. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα pasticcio, καθώς η υπόθεση δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια συγχώνευση δύο διαφορετικών ιστοριών του λιμπρετίστα Mariani: α) της αυθεντικής ομώνυμης ιστορίας του *Livietta e Tracollo* (Pergolesi: Νάπολη 1734), μαζί με στοιχεία β) από το έργο *Drusilla e Strabone* (Sellitti: Νάπολη 1735). Βλ. Lazarevich, "Pergolesi and the *Guerre des Bouffons*", ό.π., σ. 199.

[25] Βλ. Lazarevich, "Pergolesi and the *Guerre des Bouffons*", ό.π., σ. 200.

προερχόμενα από διαφορετικές πηγές της εργογραφίας του.[26]

Η μοναδικότητα του κειμένου της *La serva padrona*

Η επιτυχία και διάρκεια του intermezzo *La serva padrona* δε βρίσκεται σίγουρα στην πρωτοτυπία της θεματολογίας. Το θέμα της πονηρής υπηρέτριας, η οποία υφαίνει μια δολοπλοκία σε βάρος του αφεντικού της, δεν είναι ούτε νέο, ούτε πρωτότυπο. Πριν την εμφάνιση της *La serva padrona* του G. A. Federico, ο Jacopo Angelo Nelli[27] εκδίδει το 1731 στη Lucca το ομώνυμο έργο του σε πρόζα. Το έργο του Nelli, σε 3 πράξεις, αναπτύσσεται μεταξύ 11 θεατρικών χαρακτήρων, παραδοσιακούς τύπους της *commedia dell'arte*, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται η μοχθηρή και ηλικιωμένη[28] υπηρέτρια Pasquina (pasquinata = λίβελος, σάτιρα), η οποία έχει ξελογιάσει το αφεντικό της Arnolfo Sciapiti (sciapo = άνοστο), προκειμένου να αποσπάσει σημαντικό μέρος της περιουσίας του και στη συνέχεια να το σκάσει με έναν αρκετά μικρότερό της σε ηλικία άντρα. Στο τέλος του έργου αποκαλύπτεται η απάτη της Pasquina και εκείνη αποχωρεί ατιμασμένη. Στο έργο του Nelli, η υπηρέτρια είναι ηλικιωμένη, μοχθηρή και ψεύτρα, ολότελα διαφορετική από τη νεαρή Serpina του Federico.

Πέρα από το παραπάνω έργο σε πρόζα, ο φιλόδοξος χαρακτήρας της πονηρής και νεαρής υπηρέτριας συναντάται στις αρχές του 18ου αιώνα σε τρία επιπλέον, δημοφιλή κωμικά intermezzi: α) στο intermezzo σε τρία μέρη *Vespetta e Pimpinone* ή διαφορετικά *La serva astuta*, σε κείμενο του P. Pariati και μουσική του T. Albinoni (1708)·[29] β) στο intermezzo *La finta tedesca* ή διαφορετικά *Carlotta e Pantaleone*, σε μουσική του J. A.

[26] Τη δεκαετία του 1750, η μεταθανάτια φήμη του Pergolesi γιγαντώθηκε στο Παρίσι. Στο ύψιστο σημείο των πολεμικών αντιπαραθέσεων του Παρισιού, η μουσική του Pergolesi υπήρξε συνώνυμη της καλύτερης ιταλικής μουσικής. Οι υποστηρικτές της ιταλικής μουσικής θεωρούσαν τον Pergolesi *θεϊκό* (F. W. Grimm, *Le petit prophète de Boemischbroda*: "Et tu (Manelli) leur porteras la musique de mon serviteur Pergolèse, qu'on appelle divin jusqu'à ce jour"), ενώ το ταλέντο του υπήρξε σημείο αναφοράς και σύγκρισης με το ταλέντο άλλων συνθετών: ο Orlandini θεωρείτο *σχεδόν θεϊκός*, ο δε Hasse αναγνωριζόταν ως ένας συνθέτης μεγάλης αξίας, ταλέντου και θαυμάσιας παραγωγικότητας, μολονότι *μακρινής* για θεωρηθεί *ισάξια* της αντίστοιχης παραγωγικής φλέβας του Pergolesi (επιστολή προς τον Grimm, η οποία αποδίδεται στον Rousseau: "réallement a beaucoup de mérit, de talent, et une fecondité prodigieuse, quoique très éloigné […] d'être l'égal de Pergolèse"). Παραθέματα αποσπασμένα από: D. Launay, *La Querelle des Bouffons*, 1, Geneva 1973, σ. 365.

[27] Για τον Jacopo Angelo Nelli γνωρίζουμε ελάχιστα, όπως ότι γεννήθηκε στη Siena, πιθανόν το 1673, εργάστηκε ως δάσκαλος στο σπίτι των Strozzi, ενώ παράλληλα υπήρξε μέλος της δημοφιλούς Accademia dei Rozzi στη Siena. Έζησε αρκετά χρόνια στη Ρώμη στις αρχές του 18ου αιώνα, όπου συναναστράφηκε με τα μέλη της Αρκαδικής Ακαδημίας. Επέστρεψε στην Τοσκάνη και πέθανε στη Siena περίπου το 1767, σε προχωρημένη ηλικία. Έγραψε αρκετά έργα, όλα σε πρόζα, 15 από τα οποία εκτυπώθηκαν σε 5 διαφορετικούς τόμους μεταξύ των ετών 1731-1758. Τα έργα του πρέπει να είχαν απήχηση στο κοινό, εάν κρίνουμε από το γεγονός ότι το 1762 άλλη μία έκδοση των 5 παραπάνω τόμων εμφανίστηκε στο Μιλάνο. Στα θεατρικά του έργα, ο Nelli προσπάθησε να αποδεσμευτεί από τα πρότυπα του θεάτρου της *commedia dell'arte*, δίνοντας έμφαση στη μελέτη των χαρακτήρων και των τρόπων συμπεριφοράς της κοινωνίας της εποχής του, καθαρά επηρεασμένος από τον Μολιέρο. Οι σκοποί του ήταν κλασικοί: να διαπαιδαγωγήσει μέσα από την κωμωδία τους θεατές. Βλ. B. Toscani, "*La serva padrona*: variations on a theme", στο: *Studi Pergolesiani* 2, Scandicci, Florence 1988, σ. 185.

[28] Ο χαρακτήρας της ηλικιωμένης γυναίκας που τρέχει πίσω από νεαρούς άντρες παραπέμπει σε χαρακτήρες της χοντροκομμένης κωμωδίας του 17ου αιώνα που ήταν ιδιαίτερα αγαπητοί στη Νάπολη. Βλ. Lazarevich, *The role of the Neapolitan intermezzo*, ό.π., σ. 120-137.

[29] Στο συγκεκριμένο έργο, η νεαρή υπηρέτρια Vespetta καταφέρνει να παντρευτεί με δόλο και ψέματα το ανόητο και ηλικιωμένο αφεντικό της Pimpinone, επιτρέποντας στο θεατρικό κοινό να παρακολουθήσει την προοδευτική εξέλιξή της από μια λαϊκή κοπέλα σε μια αριστοκράτισσα. Στο τρίτο μέρος του intermezzo, μετά το γάμο, η Vespetta αποδεικνύεται ανάξια και ακατάλληλη σύζυγος. Βλ. M. Talbot (επιμ.), *T. Albinoni: Pimpinone, intermezzi comici musicali*, Madison 1983, και Toscani, "*La serva padrona*: variations on a theme", ό.π., σ. 190-191.

Hasse και κείμενο του B. Saddumene (Νάπολη, San Bartolomeo – Μάιος 1728)·[30] και γ) στο intermezzo *Il vedovo* ή αλλιώς *Sempronio e Arrighetta*, σε μουσική του Fr. Feo (Νάπολη, San Bartolomeo – φθινόπωρο 1729).[31]

Το κωμικό intermezzo *La serva padrona* του Federico, μολονότι έχει κοινά σημεία με τα τρία παραπάνω κωμικά intermezzi, παρουσιάζει μία σημαντική διαφορά με αυτά σε ό,τι αφορά τη σχέση ανάμεσα στην υπηρέτρια και το αφεντικό της, η οποία προσδίδει στο έργο μια μοναδικότητα για την εποχή του. Η αρχική κατάσταση της Serpina είναι αρκετά διαφορετική από την αντίστοιχη κατάσταση των άλλων υπηρετριών-κυράδων, καθιστώντας τη Serpina μοναδική στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο.[32] Σε αντίθεση με τις άλλες υπηρέτριες (Vespetta, Carlotta και Arrighetta), η Serpina έχει μεγαλώσει στο σπίτι του Uberto σαν κόρη του, αναπτύσσοντας μια ιδιαίτερη σχέση οικειότητας μαζί του. Όταν η αυλαία της *La serva padrona* ανοίγει, η Serpina βρίσκεται ήδη στο σπίτι του Uberto «εδώ και πολλά χρόνια», έχοντας μεγαλώσει στο συγκεκριμένο περιβάλλον σαν κόρη του ιδιοκτήτη.

Η σχέση της Serpina με τον Uberto, αυτή η ιδιαίτερη οικειότητα ανάμεσά τους, είναι ένα σημαντικό στοιχείο και δε θα πρέπει να περάσει απαρατήρητο. Η ιδιαίτερη σχέση των πρωταγωνιστών διαφοροποιεί το έργο του Federico από τα υπόλοιπα έργα που καταγίνονται με το ίδιο θέμα, δικαιολογώντας, από τη μία πλευρά, την εκκεντρική και προκλητική συμπεριφορά της Serpina ως Κυρίας του σπιτιού (υπηρέτριας-κυράς) και, από την άλλη πλευρά, τα αισθήματα τρυφερότητας και ενδιαφέροντος του Uberto προς το πρόσωπό της.

Το intermezzo *La serva padrona* είναι περισσότερο αληθοφανές, επιτρέποντας στους ήρωές του να εκφράσουν βαθύτερα συναισθήματα σε σχέση με τους ήρωες των θεματολογικά αντίστοιχων intermezzi της εποχής του. Συγκεκριμένα, ο Uberto, σε αντίθεση με τους αντρικούς ήρωες των άλλων intermezzi (Pimpinone, Pantaleone και Sempronio), εκφράζει συναισθήματα, τα οποία δεν περιορίζονται στην απλή αντρική ζηλοτυπία. Έχοντας μεγαλώσει τη Serpina σαν κόρη του, δε συναινεί στο γάμο της με ένα βίαιο στρατιωτικό, από τον οποίο κινδυνεύει μελλοντικά να κακοποιηθεί. Στη δημοφιλή του άρια “Son imbrogliato già”, ο Uberto δεν είναι σίγουρος εάν η καρδιά του είναι γεμάτη από έρωτα ή οίκτο για τη μικρή του προστατευόμενη. Εκείνο που είναι βέβαιο είναι ότι νιώθει κοντά στη Serpina, με έναν ιδιαίτερο τρόπο που του δημιουργεί ταραχή.[33]

[30] Σε αυτή την περίπτωση, η νεαρή Carlotta από τη Bologna προσποιείται τη γερμανίδα υπηρέτρια, προκειμένου να έχει νόμιμη πρόσβαση στο σπίτι του Pantaleone. Στη συνέχεια, με κολακείες και τεχνάσματα (μεταμφίεση), η Carlotta εγείρει αισθήματα ζήλιας στον Pantaleone, προσκαλώντας στο σπίτι έναν Ουρσάρο, τον υποτιθέμενο εραστή της, ο οποίος τρομοκρατεί και απειλεί τον Pantaleone. Προκειμένου να γλιτώσει το θάνατο, ο Pantaleone ζητά από την Carlotta να τον παντρευτεί. Το έργο ολοκληρώνεται με τους δύο χαρακτήρες να ανταλλάσσουν όρκους αγάπης. Βλ. M. Scherillo, *L’opera buffa napoletana durante il ’700*, Napoli 1916, σ. 172-173.

[31] Στη σύνθεση του Feo, η υπηρέτρια Arrighetta καταφέρνει και πάλι, όπως και στην περίπτωση του έργου του Hasse, μέσα από μια πλεκτάνη (μεταμφίεση), να αναγκάσει το αφεντικό της, Sempronio, να την παντρευτεί, εγείροντας την αντρική ζηλοτυπία. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες υπηρέτριες του ρεπερτορίου, η ίδια η Arrighetta μεταμφιέζεται σε νεαρό άντρα, τον υποτιθέμενο εραστή της, δίνοντας στον Sempronio ένα ψεύτικο γράμμα για εκείνη. Όταν αργότερα επιστρέφει στη σκηνή ως Arrighetta (χωρίς μεταμφίεση), αντιλαμβάνεται με ευχαρίστηση ότι ο σκοπός της έχει επιτευχθεί. Βλ. Lazarevich, *The role of the Neapolitan intermezzo*, ό.π., σ. 228.

[32] Βλ. Toscani, “*La serva padrona*: variations on a theme”, ό.π., σ. 185-194.

[33] Ο Pergolesi έχει αντιληφθεί την σπουδαιότητα της ιδιαίτερης σχέσης των ηρώων του και την υπογραμμίζει μουσικά στην παρτιτούρα του. Ο Uberto είναι ένας κωμικός χαρακτήρας, ευέξαπτος και γκρινιάρης, ο οποίος έχει αδυναμία στην υπηρέτριά του, Serpina, αδυνατώντας να της μιλήσει αυστηρά και να την βάλει στη θέση της. Σε όλο το έργο, είναι προφανές ότι η Serpina είναι εκείνη που έχει τον έλεγχο της κατάστασης και τον τελευταίο λόγο (βλ. παρακάτω, την “αλληλεπίδραση τονικοτήτων”).

Σημαντικές τροποποιήσεις στο κείμενο του intermezzo *Livietta e Tracollo*

Η δημοτικότητα του intermezzo *Livietta e Tracollo* μαρτυρείται κυρίως από το μεγάλο αριθμό παραστάσεων του έργου σε μια χρονική περίοδο 23 ετών μετά την πρεμιέρα του. Οι εν λόγω παραστάσεις δεν αφορούν, βέβαια, απλές επαναλήψεις της αυθεντικής μουσικής δομής του έργου του Pergolesi (Νάπολη, 1734), αλλά παραστάσεις έργων που υπακούουν στην τεχνική σύνθεσης του pasticcio.[34] Οι σημαντικές τροποποιήσεις της αυθεντικής μουσικής δομής αλλά και του κειμένου του έργου είναι σύμφωνες με τις συνήθειες της εποχής.[35]

Κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας της κυκλοφορίας του, το intermezzo *Livietta e Tracollo* υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές στην Ιταλία: ανέβηκε στη σκηνή της Νάπολης, της Ρώμης, του Μιλάνου, της Βενετίας, της Γένοβας, της Φλωρεντίας και της Bologna. Από το 1744 και μετά, η γεωγραφική περιφέρεια των παραστάσεων της *Livietta e Tracollo* επεκτάθηκε σε πόλεις της Βόρειας Ευρώπης, όπως την Πράγα, τη Βιέννη, το Αμβούργο, τη Λειψία, τη Δρέσδη, την Κοπεγχάγη και το Παρίσι. Κατά τη διάρκεια του μουσικού του ταξιδιού, το intermezzo παρουσιάστηκε σε πολλές εκδοχές, με διαφορετικούς τίτλους, διατηρώντας, ωστόσο, τα ονόματα των πρωταγωνιστών (Livietta και Tracollo). Μεταξύ άλλων, οι δημοφιλέστεροι τίτλοι με τους οποίους εμφανίζεται το έργο είναι: *La contadina astuta* (Βενετία, 1744), *Il ladro finto pazzo*, *Il Tracollo* (Bologna, 1746), *La finta polacca* (Ρώμη, 1748), *Il ladro convertito per amore* (Βενετία, 1750), *Tracollo medico ignorante, Intermezzo del Tracollo* και *Le charlattan*.[36]

Σε αντίθεση με το έργο *La serva padrona*, το intermezzo *Livietta e Tracollo* επιβίωσε μέσα από μια σειρά διαφορετικών εκδοχών pasticcio. Κάθε μία από αυτές τις εκδοχές διατήρησε ένα ποσοστό της αυθεντικής ναπολιτάνικης μουσικής και του αυθεντικού κειμένου του 1734, στο οποίο νέα υλικά προστέθηκαν από άλλους συνθέτες και λιμπρετίστες στο πέρασμα του χρόνου.[37] Στον λιμπρετίστα Tommaso Mariani[38] αποδίδεται η κυριότητα του κειμένου του intermezzo του 1734. Η ιστορία του έργου είναι συμβατή με την παραδοσιακή δομή ενός intermezzo των αρχών του 18ου αιώνα, όπου οι απάτες και τα χοντροκομμένα αστεία (lazzi) βρίσκουν τις καταβολές τους στην παράδοση της *commedia dell'arte*.[39] Σε αντίθεση με το κείμενο της *La serva padrona*, η

[34] Για τις τροποποιήσεις στο μουσικό περιεχόμενο του intermezzo, βλ. τους αντίστοιχους πίνακες στη μελέτη της G. Lazarevich, "From Naples to Paris: Transformations of Pergolesi's intermezzo *Livietta e Tracollo* by contemporary buffo singers", στο: *Studi Pergolesiani* 1, Scandicci, Florence 1986, σ. 149-165.

[35] Η ιστορία της κωμικής όπερας των αρχών του 18ου αιώνα και των intermezzi της ίδιας περιόδου είναι σε μεγάλο βαθμό ταυτόσημη με την ιστορία της τεχνικής του pasticcio. Βλ. Lazarevich, *The role of the Neapolitan intermezzo*, ό.π., σ. 103 και 228-230.

[36] Βλ. Walker, "Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions", ό.π., σ. 297-320.

[37] Βλ. G. Lazarevich (επιμ.), *Giovanni Battista Pergolesi: Livietta e Tracollo (La Contadina astuta)*, Opere complete 6, Ricordi, Milano 1991, σ. ix-xii.

[38] Την απόδοση της κυριότητας του κειμένου της *Livietta e Tracollo* στον Mariani υποστηρίζουν ο Fr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorii*, 4, Napoli 1880-1882, σ. 25 και 112, και ο M. Scherillo, *L'opera buffa napoletana, durante il settecento: storia letteraria*, Milano 1917, σ. 198. Η συνεισφορά του Mariani στην ιστορία του ναπολιτάνικου intermezzo περιορίζεται σε 4 έργα, που παρουσιάστηκαν την περίοδο 1734-1735 στο θέατρο San Bartolomeo: *Nerina e Don Chisciote* (Fr. Feo, 1734), *La franchenza delle donne* ή, διαφορετικά, *Lesbina e Don Sempronio* (G. Sellitti, 1734), *La contadina astuta* ή *Livietta e Tracollo* (Pergolesi, 1734) και *La vedova ingegnosa* ή, διαφορετικά, *Drusilla e Strabone* (G. Sellitti, 1734). Τα κείμενα των τεσσάρων παραπάνω intermezzi είναι αμφίβολης ποιότητας ποιητικά, αποτελώντας απλά *potpourris* δημοφιλών θεμάτων, τα οποία εν μέρει επιβλήθηκαν από το γούστο του θεατρικού κοινού. Βλ. Lazarevich, "From Naples to Paris", ό.π., σ. 149-151.

[39] Ο θίασος συγκροτείται από δύο τραγουδιστικούς χαρακτήρες, τη Livietta και τον Tracollo, και τους δύο υπηρέτες τους, τη Fulvia και τον Facenda, ηθοποιούς σε δράση παντομίμας. Μέρος Α΄: Η Livietta, μεταμφιεσμένη σε Γάλλο, σχεδιάζει να εκδικηθεί τον Tracollo, ένα ληστή, ο οποίος είναι

διάλεκτος και η ποιητική γλώσσα του κειμένου της *Livietta e Tracollo* είναι ακατέργαστη και σε ορισμένα μάλιστα σημεία χυδαία, δικαιολογώντας εν μέρει τις σημαντικές αλλαγές στις οποίες το κείμενο υποβλήθηκε.

Σε μεγάλο βαθμό, οι τροποποιήσεις στο κείμενο της *Livietta e Tracollo*, στα πρώτα τουλάχιστον χρόνια κυκλοφορίας του έργου, αποδίδονται στην αυστηρότητα των ιταλικών εκκλησιαστικών αρχών των κλειστών και συντηρητικών κοινωνιών της ιταλικής περιφέρειας. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το λιμπρέτο της παράστασης *Livietta e Tracollo* για λογαριασμό θεάτρου της Bologna (1746). Οι αλλαγές στο αυθεντικό κείμενο του Mariani είναι ενδεικτικές της λογοκρισίας, στην οποία υποβάλλονταν τα λιμπρέτα των μουσικό-θεατρικών έργων από ανώτερους κυβερνητικούς παράγοντες και τις εκκλησιαστικές αρχές, στη συγκεκριμένη περίπτωση την παπική εκκλησία.

Σύμφωνα με την Gordana Lazarevich,[40] το λιμπρέτο της *Livietta e Tracollo* για τη Bologna εκτυπώθηκε υπό την επίβλεψη των τοπικών εκκλησιαστικών αρχών, γεγονός που εξηγεί την "παράλειψη" συγκεκριμένων καυστικών ποιητικών στίχων, όπως οι αναφορές στην τιμή και την παρθενιά της εγκυμονούσας γυναίκας από την Πολωνία. Στο αυθεντικό κείμενο του 1734, ο ήρωας Tracollo εμφανίζεται στη σκηνή μεταμφιεσμένος σε εγκυμονούσα γυναίκα από την Πολωνία, στο πλαίσιο μίας εξαιρετικά κωμικής, σύνθετης μουσικής σκηνής (βλ. Πίνακα 4: αρ. 2). Ο αυθεντικός στίχος του 1734 «Μην επιτρέψετε να ατιμαστεί από τα αδιάκριτα χέρια αυτών των χωρικών η παρθενιά μου» ("non permettete che sia contaminata dalle mani d'indiscreti villani la mia virginità") αφαιρέθηκε ολοκληρωτικά από την παράσταση της Bologna.[41] Μάλιστα, η παρέμβαση στο λιμπρέτο έφτασε σε τέτοιο σημείο, ώστε να απορριφθεί εξ ολοκλήρου η μεταμφίεση του Tracollo σε εγκυμονούσα γυναίκα, θεωρώντας αυτήν προκλητική και χυδαία, με αποτέλεσμα εκείνος να μεταμφιεστεί απλώς σε ένα πολωνό χωρικό.

Συγκριτική μελέτη της μουσικής των intermezzi *La serva padrona* και *Livietta e Tracollo*

Η συγκριτική μελέτη της παρτιτούρας της αυθεντικής δομής των intermezzi *La serva padrona* και *Livietta e Tracollo* είναι σε κάθε περίπτωση ενδιαφέρουσα, καθώς αποκαλύπτει το ιδιαίτερο μουσικό ταλέντο και τη θεατρική συνείδηση με την οποία ο νεαρός Pergolesi ήταν προικισμένος, επιτρέποντάς του να λειτουργεί θεατρικά και όχι απλώς μουσικά, υπηρετώντας το δράμα μέσα από τη μουσική του. Ο Pergolesi χρησιμοποιεί τα μουσικά μέσα που έχει στη διάθεσή του – τη μελωδία, το ρυθμό, την τονικότητα, την ενορχήστρωση, τη δυναμική και τη μουσική μορφή – προκειμένου να εκφραστεί θεατρικά, να προσδιορίσει δηλαδή την κίνηση του ηθοποιού στη σκηνή και να σκιαγραφήσει μουσικά την προσωπικότητά του.

Οι ομοιότητες του μουσικού ύφους στα δύο έργα είναι έντονες, γεγονός που δικαιολογείται από το χρονικό διάστημα σύνθεσής τους, το οποίο δεν ξεπερνά τους 12 με

μεταμφιεσμένος σε εγκυμονούσα γυναίκα από την Πολωνία. Η Livietta, που τον τσακώνει την στιγμή που προσπαθεί να κλέψει τα κοσμήματα της υποτιθέμενης αδελφής της (Fulvia), καλεί τους χωρικούς να πιάσουν και να γρονθοκοπήσουν τον παραβάτη. Προκειμένου να καταλαγιάσει το θυμό της Livietta, ο Tracollo υπόσχεται να την παντρευτεί. Μέρος Β΄: Αν και ο γάμος αποτελεί τον τελικό σκοπό της Livietta, εκείνη απορρίπτει την πρόταση του Tracollo, θέλοντας να τον συνετίσει. Κατά τη διάρκεια μιας σειράς παρεξηγήσεων, που βασίζονται σε μεταμφιέσεις, η Livietta προσποιείται ότι πεθαίνει, για να τιμωρήσει τη δεύτερη μεταμφίεση του Tracollo. Τρομοκρατημένος μπροστά στο ενδεχόμενο να τη χάσει για πάντα, ο Tracollo παραδέχεται το τέχνασμά του, οδηγώντας στη συμφιλίωση των ηρώων.

[40] Βλ. Lazarevich, *Giovanni Battista Pergolesi: Livietta e Tracollo*, ό.π., σ. ix-xii.

[41] Ο συγκεκριμένος στίχος αποτελούσε αναμφίβολα πηγή χυδαίου και χοντροκομμένου χιούμορ, εάν μάλιστα αναλογιστεί κανείς τη θεατρική πραγματικότητα: ερμηνεύθηκε από τον μεταμφιεσμένο σε εγκυμονούσα γυναίκα Tracollo (basso buffo).

14 μήνες. Παρόλα αυτά, ορισμένες παρατηρήσεις αναφορικά με τη δομή των έργων, την αντιμετώπιση της παράδοσης και τη χρήση του προϋπάρχοντος υλικού, αποκαλύπτουν μια εξέλιξη και ωρίμανση της θεατρικής αντίληψης του Pergolesi. Ώστε, εάν το intermezzo *La serva padrona* χαρακτηριζόταν παραδοσιακό, σύμφωνο και πιστό στην τεχνοτροπία και τη δομή του κλασικού intermezzo του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, τότε το intermezzo *Livietta e Tracollo* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί προοδευτικό.

Σε ό,τι αφορά τη βασική τους δομή, αμφότερα τα έργα ακολουθούν τη δομή του intermezzo της κλασικής περιόδου, καθώς η υπόθεσή τους χτίζεται σε δύο τραγουδιστικούς χαρακτήρες, πλαισιωμένους από έναν, τουλάχιστον, βουβό χαρακτήρα, ηθοποιό σε δράση παντομίμας. Πιο προοδευτικό, το έργο *Livietta e Tracollo* περιλαμβάνει δύο, αντί του ενός, βουβούς χαρακτήρες (έναν δίπλα σε κάθε πρωταγωνιστή), οι οποίοι συμμετέχουν ενεργά στη δράση μέσα από την τεχνική της παντομίμας – μεταμφίεσης.

	La serva padrona	***Livietta e Tracollo***
Χαρακτήρες:	Serpina, νεαρή υπηρέτρια στο σπίτι του Uberto	Livietta, νεαρή κοπέλα
	Uberto, ηλικιωμένος άντρας	Tracollo, νεαρός απατεώνας
	Vespone, υπηρέτης στο σπίτι του Uberto	Fulvia, συνοδός της Livietta
		Facendo, υπηρέτης του Tracollo

Τα έργα διατηρούν επίσης το βασικό δομικό περίγραμμα του intermezzo της κλασικής περιόδου: μία άρια για κάθε χαρακτήρα και ένα καταληκτικό ντουέτο σε κάθε μέρος. Και τα δύο intermezzi ξεκινούν παραδοσιακά, με μία σύντομη εισαγωγική αριέτα, σε απλή μουσική μορφή. Στην περίπτωση της *Livietta e Tracollo*, ο Pergolesi ενισχύει το έργο του με πρόσθετα μουσικά μέρη. Τη στιγμή λοιπόν που το έργο *La serva padrona* αριθμεί επτά (7) μουσικά κομμάτια, όπως και τα περισσότερα κωμικά intermezzi της κλασικής περιόδου, το έργο *Livietta e Tracollo* αριθμεί εννέα (9), καθώς περιλαμβάνει στη δομή του δύο επιπρόσθετες, σύνθετες σκηνές (*scene*), μία στο α΄ μέρος και μία στο β΄ μέρος του έργου. Το παραπάνω γεγονός είναι ενδεικτικό της διάθεσης του συνθέτη να διευρύνει την προϋπάρχουσα δομή του κλασικού intermezzo με επιπλέον ενεργητικά μουσικά μέρη.

Α/Α	**Μουσικό νούμερο**	**Τονικότητα**	**Μουσικά μέτρα**	**Ρυθμός**	**Κείμενο**	**Χαρακτήρας**
1.	Arietta	Σι♭ μείζονα	48	Allegro 4/4	Aspettar e non venir	Uberto
2.	Aria da capo	Φα μείζονα	112	Allegro assai 4/4	Sempre in contrasti	Uberto
3.	Aria da capo	Λα μείζονα	205	Allegro 2/4	Stizzoso mio	Serpina
4.	Duetto	Σολ μείζονα	115	Allegro 4/4	Lo conosco	a 2
5.	Aria	Σι♭ μείζονα	76	Largo 4/4	A Serpina penserete	Serpina
6α.	Recitativo accompagnato		24	4/4	A poveretta	Uberto
6β.	Aria da capo	Μι♭ μείζονα	171	Allegro 4/4	Son imbrogliato già	Uberto
7.	Duetto	Λα μείζονα	204	Allegro spiritoso 4/4	Contento tu sarai	a 2

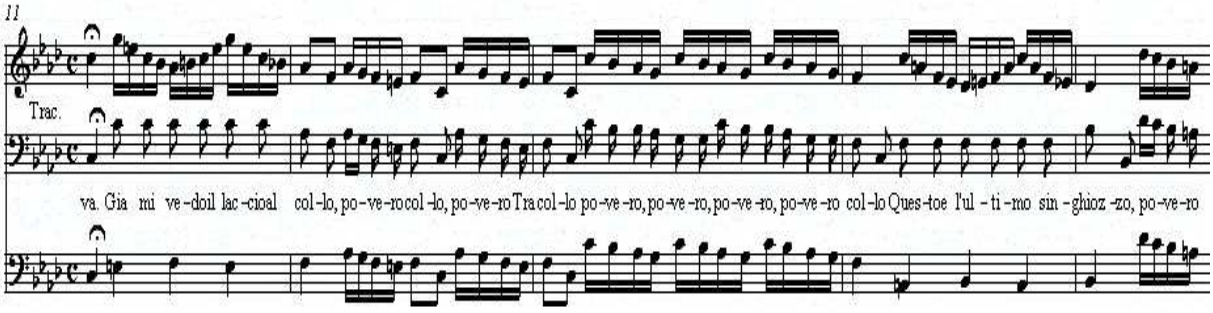
Πίνακας 3: Περίγραμμα της δομής του intermezzo *La serva padrona*

Α/Α	Μουσικό νούμερο	Τονικότητα	Μουσικά μέτρα	Ρυθμός	Κείμενο	Χαρακτήρας
1.	Arietta	Σι♭ μείζονα	28	Allegro 4/4	Vi sto ben	Livietta
2.	***Scena***	σολ ελάσσονα	136	Larghetto 3/8	A una povera polacca	Tracollo
3.	Aria da capo	Ντο μείζονα	87	Allegro 4/4	E voi perchè venite	Livietta
4α.	Recitativo accompagnato		22	4/4	Misero! A chi mi volgerò?	Tracollo
4β.	Aria da capo	φα ελάσσονα	67	Sostenuto 4/4	Ecco il povero Tracollo	Tracollo
5.	Duetto	Σολ μείζονα	64	Allegro 4/4	Vado, vado	a 2
6.	Aria	Σολ μείζονα	38	Andante 4/4	Vedo l'aria che s'imbruna	Tracollo
7.	Aria da capo	σολ ελάσσονα	129	Andante 2/4	Caro perdonami	Livietta
8.	***Scena***	Σολ μείζονα	73	Larghetto 4/4 Allegro 3/8	La credo	Tracollo
9.	Duetto	Λα μείζονα	222	Presto 3/8	Sempre attorno	a 2

Πίνακας 4: Περίγραμμα δομής του intermezzo *Livietta e Tracollo*

Η προσθήκη των δύο παραπάνω σύνθετων σκηνών (αρ. 2 και αρ. 8), όπου το καθαρά απαγγελτικό μέρος (ρετσιτατίβο) εναλλάσσεται ελεύθερα με το καθαρά μουσικό μέρος (άρια) και την παντομίμα (ορχηστρικά μέρη που υπαινίσσονται τη σκηνική δράση, παρέχοντας στον τραγουδιστή μοναδικές ευκαιρίες να επιδείξει τις ικανότητές του στην ηθοποιία), εντάσσεται στο πλαίσιο της ωρίμανσης της θεατρικής αντίληψης του Pergolesi. Στη δομή της *La serva padrona* δεν συναντάται καμία σύνθετη σκηνή, ενώ αντίθετα η διαφοροποίηση ανάμεσα στα καθαρά τραγουδιστικά και απαγγελτικά μέρη είναι ευδιάκριτη.

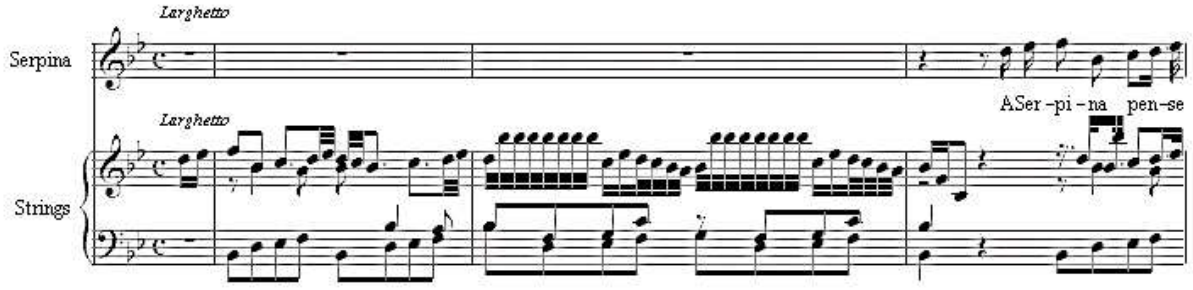
Σε αμφότερα τα έργα του, ο Pergolesi αποδίδει μουσικά την κωμικότητα των χαρακτήρων α) με το συλλαβικό και φλύαρο τραγούδι, βασισμένο σε επαναλήψεις ολόκληρου του ποιητικού κειμένου ή μεμονωμένων λέξεων κλειδιών, β) με τα μεγάλα πηδήματα, κυρίως 7ης ελαττωμένης και 8ης, στη φωνητική γραμμή, γ) με τις υπερβολικές παύσεις που κατακερματίζουν το κείμενο και τη μουσική, δ) με τα επαναλαμβανόμενα πτωτικά σχήματα, ε) με τον παρεστιγμένο ρυθμό και ς) με τα *κουτσά* ρυθμικά μοτίβα (τονισμός στην άρση του μέτρου), τα οποία εντείνουν την κωμικότητα, δίνοντας την εντύπωση ότι ο ήρωας πνίγεται ή τρέμει από το φόβο του.



Μουσικό παράδειγμα 1: Δείγμα συλλαβικού και φλύαρου τραγουδιού από την άρια του Tracollo "Ecco il povero Tracollo"

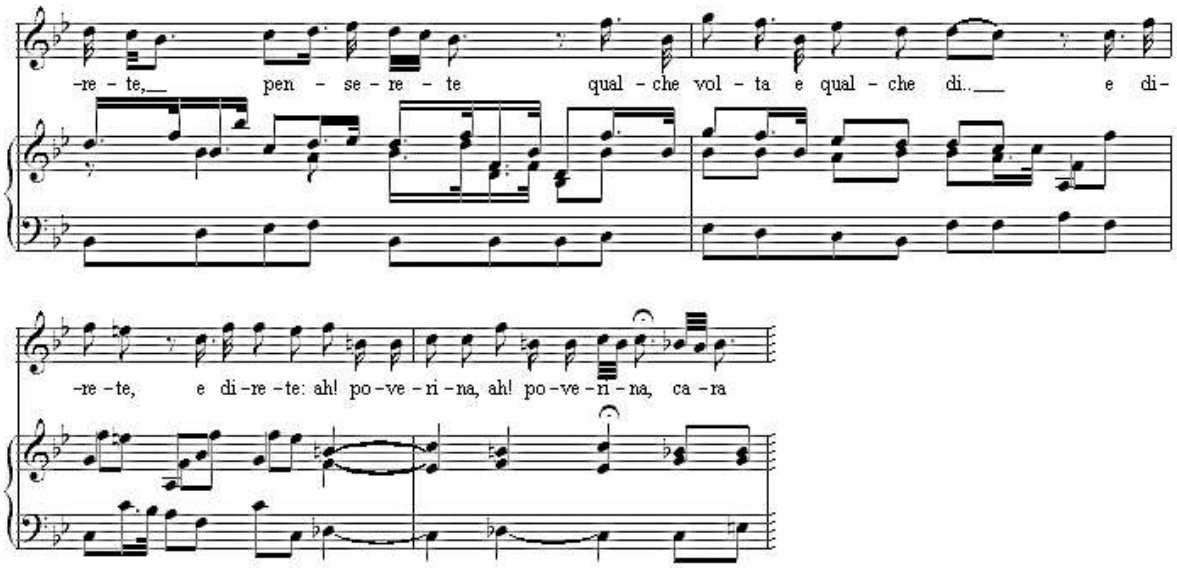
Για το σχηματισμό των αριών ο Pergolesi χρησιμοποιεί παραδοσιακές μουσικές μορφές (την τριμερή, τη διμερή και την άρια da capo), τις οποίες διευρύνει μέσα από την επεξεργασία του μουσικού υλικού. Η χρήση της πενταμερούς άριας da capo από τον Pergolesi, την οποία οι συνθέτες Hasse και Vinci είχαν οδηγήσει την ίδια εποχή στην κορύφωσή της στο πλαίσιο της σοβαρής όπερας,[42] είναι ενδιαφέρουσα και ενδεικτική της προτίμησης του συνθέτη για τις μεγάλες μορφές. Μολονότι ο Pergolesi χρησιμοποιεί μια εξαιρετικά διευρυμένη μορφή, η οποία ταιριάζει περισσότερο στο ηρωικό και εκτεταμένο ύφος της σοβαρής όπερας, οι άριές του δεν κινδυνεύουν να θεωρηθούν στάσιμες, παρά την αναγκαστική επανάληψη του μουσικού υλικού. Η χρήση γρήγορων ρυθμών, η έντονη υφολογική διαφοροποίηση του μέρους Β από τα μέρη της επανάληψης, το κυρίαρχο κωμικό ιδίωμα της μουσικής, σε συνδυασμό με την έντονη δραστηριοποίηση του ηθοποιού στη σκηνή, προστατεύουν την άρια από τον κίνδυνο της στασιμότητας.

Στο πλαίσιο της ποικιλίας των μουσικών μορφών, αλλά και της παράλληλης θεατρικής τους λειτουργικότητας, ενδιαφέρουσα είναι η χρήση της στροφικής άριας στην περίπτωση της *La serva padrona* (αρ. 5, "A Serpina penserete"), όπου η περιοδική επανάληψη του μελωδικού υλικού ανταποκρίνεται μουσικά στη μεθοδικότητα της ηρωίδας, η οποία με ηρεμία θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο αποπλάνησης του Uberto. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Pergolesi συνθέτει το πρώτο και μοναδικό αργό μουσικό κομμάτι στο έργο, δημιουργώντας μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, η οποία ενισχύεται από ανιούσες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή πάνω στη λέξη "penserete". Στο πλαίσιο της Σι♭ μείζονος, η μετατροπία στη Φα μείζονα επιτυγχάνεται με ένα μι♮ πάνω στη λέξη "direte", οδηγώντας σε μία εκφραστική παύση (ένα θεατρικό κόμπιασμα στη φωνή, το οποίο ανταποκρίνεται σε ένα βαθύ και εκφραστικό αναστεναγμό). Στη συνέχεια, η εκφραστική δραματικότητα στη μελωδική γραμμή εντείνεται με ένα κατιόν πήδημα 5ης ελαττωμένης στη λέξη "ah poverina", στο πλαίσιο της εκφραστικής αρμονίας μιας 6ης αυξημένης από την ορχήστρα[43] (βλ. Μουσικό παράδειγμα 2).



[42] Η πενταμερής άρια da capo αποτελεί ουσιαστικά μια διεύρυνση της παραδοσιακής τριμερούς μορφής της da capo άριας, ακολουθώντας τη δομή Α Α΄ Β Α Α΄ αντί της απλούστερης δομής Α Β Α΄. Συχνά, μεταξύ των πέντε μερών παρεμβάλλονταν ορχηστρικά αποσπάσματα (ritornelli), διευρύνοντας ακόμα περισσότερο τη δομή της άριας: R A R A΄ R B R A R A΄ R. Σε γενικές γραμμές, το μέρος Β ερχόταν σε υφολογική αντιπαράθεση (μουσική και ποιητική) με τα μέρη Α και Α΄, ενώ ήταν αρκετά πιο σύντομο σε έκταση. Δεξιοτεχνικά περάσματα μπορούσαν επίσης να προστεθούν στο τέλος κάθε μέρους. Ενδεικτικό παράδειγμα πενταμερούς άριας da capo του ρεπερτορίου της σοβαρής όπερας αποτελεί η άρια "L'onda dal mar" από την όπερα *Artaserse* σε μουσική του Vinci (1730). Βλ. M. McClymonds, "*Aria: 18th century*", στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, 1, ό.π., σ. 171-173.

[43] Σύμφωνα με το μουσικολόγο Daniel Heartz, η ίδια μελωδική πτώση, με την ίδια αρμονική ακολουθία, θα ακουστεί στο στόμα των πιο απελπισμένων γυναικών κατά την εξέλιξη του 18ου αιώνα, με το δημοφιλέστερο, ίσως, στόμα να είναι εκείνο της Barbarina, η οποία ολοκληρώνει το παράπονό της (στο ξεκίνημα της τελευταίας πράξης των *Γάμων του Φίγκαρο*) με την ίδια φρύγια πτώση. Σε αντίθεση, ωστόσο, με την Barbarina, η Serpina δεν είναι τόσο δραματική φιγούρα, αλλά ολοκληρώνει τη φράση της με μία πτώση στη δεσπόζουσα της Φα μείζονος. Βλ. D. Heartz, *Music in European Capitals*, ό.π., σ. 111.



Μουσικό παράδειγμα 2: Άρια της Serpina, "A Serpina penserete"

Στην άριά της, η Serpina επιθυμεί να ξυπνήσει αισθήματα τρυφερότητας στην καρδιά του Uberto μέσα από ένα μελωδικό τραγούδι. Το κείμενό της είναι ενδιαφέρον, καθώς βασίζεται στην ιδιαίτερη σχέση των δύο ηρώων: η Serpina "κρούει τον κώδωνα του κινδύνου" στον Uberto, υπογραμμίζοντάς του ότι εάν εκείνος δε δράσει σήμερα αποφασιστικά, τότε "κινδυνεύει" να τη χάσει για πάντα. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, ο μόνος κίνδυνος που ελλοχεύει για τον Uberto είναι να πέσει στην παγίδα και τα "δίκτυα" της νεαρής υπηρέτριάς του, γεγονός το οποίο ο συνθέτης αποτυπώνει μουσικά στην παρτιτούρα του μέσα από την – πρωτότυπη για την εποχή – αρμονική ακολουθία της άριας. Η άρια της Serpina ξεκινά στην τονικότητα της Σι♭ μείζονος και ολοκληρώνεται στη σχετική ελάσσονα (σολ ελάσσονα), μία ακολουθία αρκετά σπάνια για τα intermezzi του πρώιμου 18ου αιώνα (βλ. Πίνακα 5). Η συγκεκριμένη επιλογή του Pergolesi είναι σημαντική: ο συνθέτης απομακρύνεται από την παράδοση, προκειμένου να δώσει έμφαση στη δραματική κατάσταση, λειτουργώντας θεατρικά.

Α/Α	Rit.	Α	Β	Rit.	Α΄	Β΄	Rit.	Α΄΄	Β΄΄
Μέτρα	1-4	4-11	12-26	26-31	31-37	38-53	53-61	61-68	69-78
Τονικότητα	Σι♭ μείζονα		Φα μείζονα		Σι♭ μείζονα			σολ ελάσσονα	
Ρυθμός	Larghetto 4/4		Allegro 3/8		Larghetto 4/4	Allegro 3/8		Larghetto 4/4	Allegro 3/8
Κείμενο		Α	Β		Α	Β		Γ	Δ
Αρμονικό σχήμα	I		V		I			vi	

Πίνακας 5: Περίγραμμα δομής της άριας "A Serpina penserete"

Στα intermezzi των αρχών του 18ου αιώνα, οι ελάσσονες τονικότητες χρησιμοποιούνται κυρίως για λόγους έμφασης, προκειμένου ο συνθέτης να υπογραμμίσει ένα δραματικό γεγονός και να αποκαλύψει τα κίνητρα της συμπεριφοράς του ήρωα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η Serpina ψεύδεται: δεν έχει μετανιώσει για την εκκεντρική

συμπεριφορά της· αντίθετα, επιθυμεί να παραπλανήσει τον Uberto. Ο ήχος της ελάσσονος τονικότητας στο πλαίσιο του κειμένου «Εάν υπήρξα υπεροπτική, συγχωρέστε με» υπογραμμίζει την απατηλότητα της μεταμέλειας της Serpina. Παράλληλα, η ολοκλήρωση της άριας στη σολ ελάσσονα, στο πλαίσιο του κειμένου «Πράγματι, η υπόθεση δε θα μπορούσε να εξελιχθεί καλύτερα», μας αποκαλύπτει τον αντίκτυπο των λόγων της νεαρής υπηρέτριας στον ηλικιωμένο άντρα: ο Uberto έχει συγκινηθεί.

Η στροφική άρια της Serpina οδηγεί ομαλά στο επίσης μοναδικό recitativo accompagnato του έργου, του οποίου η δραματική λειτουργικότητα υπακούει στην παράδοση του κλασικού intermezzo, έχοντας διπλή σημασιολογία: α) υπογραμμίζει μία στιγμή δραματικής έντασης (ο Uberto βρίσκεται σε δίλημμα) και β) παρωδεί έμμεσα τεχνικές της σοβαρής όπερας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Pergolesi προσδίδει δραματική λειτουργικότητα στα "γεμίσματα" της ορχήστρας, προσωποποιώντας τις επικίνδυνες σκέψεις με τις οποίες φλερτάρει ο Uberto («εάν παντρευόμουν τη Serpina, δε θα ήμουν σίγουρα ο πρώτος»[44]) και δημιουργώντας ένα θεατρικό διάλογο ανάμεσα στη φωνή και την ορχηστρική συνοδεία. Ο συνθέτης, με παραστατικό τρόπο, μας παρουσιάζει τον πόλεμο που αναπτύσσεται στο μυαλό του ήρωα, τη στιγμή που ο Uberto παρασύρεται από τις σκέψεις του, εκείνες τον κυριεύουν και στη συνέχεια σχεδόν ανεμπόδιστες κατακλύζουν την παρτιτούρα και οδηγούν ορμητικά στην άρια "Son imbrogliato già", μια άμεση παρωδία των "σκηνών τρόμου" της σοβαρής όπερας, όπου ο ήρωας, αδύναμος, υποτάσσεται στη μοίρα του.[45]

Στην περίπτωση του έργου *Livietta e Tracollo*, ο Pergolesi χρησιμοποιεί δύο φορές την τεχνική του recitativo accompagnato, προκειμένου να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στο δραματικό περιεχόμενο της σκηνής και να εντείνει το κωμικό αποτέλεσμα μέσα από τη σάτιρα του περιεχομένου της σοβαρής όπερας. Το recitativo accompagnato του α΄ μέρους του intermezzo, "Misero! A chi mi volgerò?" (αρ. 4α), εντείνει την κωμικότητα της σκηνής μέσα από την καθαρή παρωδία του recitativo accompagnato της τελευταίας σκηνής της δημοφιλούς σοβαρής όπερας του πρώτου μισού του 18ου αιώνα *Didone abbandonata* του Vinci (1726). Από την άλλη πλευρά, το δεύτερο recitativo accompagnato (αρ. 8) του έργου εντάσσεται στο πλαίσιο μιας απολαυστικής και γρήγορης, κωμικής σύνθετης σκηνής, όπου το απαγγελτικό μέρος εναλλάσσεται ελεύθερα και χωρίς διακοπή με το τραγουδιστικό μέρος, αυξάνοντας με αυτό τον τρόπο το αίσθημα της προσμονής και εντείνοντας την αναγκαιότητα της επίλυσης του δράματος, οδηγώντας ομαλά στο φινάλε.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι επίσης η δραματική αντίληψη της αλληλεπίδρασης των τονικοτήτων από τον Pergolesi, στην προσπάθειά του να αποκωδικοποιήσει τη συμπεριφορά και να αποκαλύψει τα κίνητρα των πράξεων των θεατρικών χαρακτήρων. Στην περίπτωση της *La serva padrona*, ο Pergolesi δραματοποιεί τη σχέση ανάμεσα στις τονικότητες με υφέσεις και στις τονικότητες με διέσεις. Ο συνθέτης, ακολουθώντας τις τάσεις της εποχής του, αποφεύγει να συνθέσει ένα ολόκληρο μουσικό κομμάτι σε ελάσσονα τονικότητα,[46] χρησιμοποιώντας ως βασικό υλικό του τις μείζονες. Στο έργο, οι τονικότητες με υφέσεις αποτελούν στοιχείο της μουσικής γλώσσας του Uberto, ενώ

[44] Πράγματι, στο ρεπερτόριο των ναπολιτάνικων κωμικών intermezzi προηγούνται τουλάχιστον τρεις άντρες που έχουν παντρευτεί τις υπηρέτριές τους: ο Pimpinone, ο Pantaleone και ο Sempronio.

[45] Το μέγεθος της παρωδίας αυξάνεται, εάν κανείς αναλογιστεί ότι η 3η πράξη της όπερας *Il prigioner superbo* ξεκινά με μία σκηνή τρόμου (*scena d'ombra*) στη M♭ μείζονα, την τονικότητα στην οποία είναι γραμμένη η άρια του Uberto.

[46] Σε κάθε περίπτωση, τα περάσματα στη σχετική ή στην ομώνυμη ελάσσονα, στο πλαίσιο μιας άριας ή ενός ντουέτου, είναι συνηθισμένα, προκειμένου να δοθεί δραματική έμφαση στο παράδοξο της υπόθεσης, στην απατηλότητα του χαρακτήρα, και να υπογραμμιστεί η υφολογική διαφοροποίηση του κειμένου.

οι μείζονες τονικότητες με διέσεις συνιστούν, αντίστοιχα, στοιχείο της μουσικής διαλέκτου της Serpina.

Οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι ήρωες τραγουδούν στη μουσική γλώσσα του συμπρωταγωνιστή τους είναι αποκαλυπτικές και σύμφωνες της δραματικής κατάστασης (βλ. Πίνακα 3). Συγκεκριμένα, η Serpina τραγουδά στη Σι♭ μείζονα κατά την παραπλανητική της άρια "A Serpina penserete", στην προσπάθειά της να εξαπατήσει τον Uberto, μιλώντας στη γλώσσα που καταλαβαίνει. Ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση, ο συνθέτης αποκαλύπτει την απατηλότητα της ηρωίδας του, ολοκληρώνοντας την άρια στη σχετική ελάσσονα (μοναδική περίπτωση στο συγκεκριμένο έργο). Από την άλλη πλευρά, ο Uberto τραγουδά σε μείζονες τονικότητες με διέσεις μόνο κατά τη διάρκεια των δύο ντουέτων, όπου ουσιαστικά υποκύπτει στο δυναμισμό της νεαρής υπηρέτριάς του:

α) Στο ντουέτο του α΄ μέρους, "Lo conosco" (αρ. 4), η Serpina στοιχηματίζει στον επικείμενο γάμο της με τον Uberto, κάτι το οποίο ο τελευταίος αρνείται κατηγορηματικά. Η επικράτηση της Σολ μείζονος υπαινίσσεται την αντίστοιχη νίκη της Serpina στο τέλος του έργου: η Serpina θα παντρευτεί τον Uberto.

β) Το αυθεντικό ντουέτο συμφιλίωσης, "Contento tu sarai" (αρ. 7), είναι γραμμένο στη Λα μείζονα. Η επιλογή της συγκεκριμένης τονικότητας δεν είναι σίγουρα τυχαία, καθώς παραπέμπει στην τονικότητα στην οποία η Serpina τραγούδησε την άριά της "Stizzoso mio, stizzoso" (αρ. 3) στο α΄ μέρος του intermezzo, αρθρώνοντας με βεβαιότητα την πεποίθησή της ότι, παρά τις αντιρρήσεις του Uberto, σύντομα η ίδια θα γίνει η Πρώτη και Απόλυτη Κυρία του σπιτιού (Arcipadrona). Ο Pergolesi επιλέγει την τονικότητα της Λα μείζονος για να υπογραμμίσει τη μεθοδικότητα της ηρωίδας και την επικείμενη επιτυχία του σχεδίου της. Η αντικατάσταση του παραπάνω ντουέτου από το ντουέτο "Per te ho io nel core", γραμμένο στη Ρε μείζονα (1738 και μετά), στερεί από το έργο τον έμμεσο υπαινιγμό του συνθέτη αναφορικά με την πονηριά της νεαρής υπηρέτριας και την πετυχημένη έκβαση του σχεδίου της.

Σε αντίθεση με τη *La serva padrona*, στο έργο *Livietta e Tracollo* οι ελάσσονες τονικότητες χρησιμοποιούνται εκτεταμένα και παίζουν καθοριστικό ρόλο στη σκιαγράφηση της προσωπικότητας των ηρώων. Ο Pergolesi δε διστάζει να συνθέσει άριες εξ ολοκλήρου στην ελάσσονα, δραματοποιώντας την αλληλεπίδραση της μείζονος και της ελάσσονος τονικότητας. Στο συγκεκριμένο έργο, η μείζονα τονικότητα παραπέμπει στο δίκαιο, ειλικρινές και αληθινό στοιχείο, στη Livietta, ενώ η ελάσσονα τονικότητα στο άδικο, το απατηλό και ψευδές στοιχείο, στον Tracollo (βλ. Πίνακα 4). Και σε αυτή την περίπτωση, οι στιγμές όπου οι ήρωες τραγουδούν στη μουσική γλώσσα του συμπρωταγωνιστή τους είναι ενδεικτικές και αποκαλυπτικές της δραματικής κατάστασης.

Συγκεκριμένα, ο Tracollo τραγουδά, εκτός από την περίπτωση των ντουέτων, άλλες δύο φορές σε μείζονες τονικότητες: α) στην άρια "Vedo l'aria che s'imbruna" (αρ. 6) και β) στη σύνθετη σκηνή "La credo o non la credo" (αρ. 8). Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η χρήση της τονικότητας της Σολ μείζονος δεν είναι τυχαία, όπως επίσης δεν είναι καθόλου τυχαία η χρήση της τονικότητας της σολ ελάσσονος από την πλευρά της Livietta στην άριά της "Caro perdonami" (αρ. 7), η οποία παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο παραπάνω μουσικών σκηνών του Tracollo. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η αρμονική ακολουθία Σολ μείζονα – σολ ελάσσονα – Σολ μείζονα, στο πλαίσιο των τριών μουσικών νούμερων 6, 7 και 8, είναι ενδεικτική αφ' ενός της θεατρικής συνείδησης του Pergolesi και αφ' ετέρου της προοδευτικής διάθεσης του συνθέτη να προσδώσει αρμονική συνοχή σε αυτό το μικρών διαστάσεων και χαμηλών δραματουργικών απαιτήσεων έργο.

Σε αντίθεση με το α΄ μέρος του intermezzo, στο β΄ μέρος αυτού, η Livietta είναι εκείνη που προσποιείται με επιτυχία και όχι ο Tracollo. Μεταμφιεσμένος σε παρανοϊκό αστρολόγο, στην άριά του "Vedo l'aria che s'imbruna", ο Tracollo προσπαθεί να συγκινήσει τη Livietta, προκειμένου να αποφύγει την τιμωρία του. Η μουσική, ωστόσο, που τον πλαισιώνει είναι ολότελα ανάρμοστη του περιεχομένου του ποιητικού του κειμένου και δεν τον υποστηρίζει – αντίθετα, τον διαψεύδει. Η μουσική της άριας του Tracollo είναι από κάθε άποψη ήρεμη και γαλήνια, σχεδόν ειδυλλιακή,[47] ενώ κάθε προσπάθεια δημιουργίας έντασης ή απειλής από την πλευρά του ήρωα μοιάζει να αναιρείται από το συνθέτη. Οι αλλεπάλληλες ψευδείς πτώσεις στα καταληκτικά σημεία των φράσεων στη φωνητική γραμμή του Tracollo, ενόσω εκείνος προσποιείται τον τρελό, αναιρούνται από τέλειες πτώσεις που συμπληρώνονται από την ορχηστρική συνοδεία. Ο Tracollo δεν καταφέρνει να πείσει ούτε το θεατρικό κοινό, αλλά ούτε τη Livietta, ότι έχει τρελαθεί. Η νεαρή κοπέλα είναι αρκετά έξυπνη, ώστε να αντιληφθεί εγκαίρως το νέο ψέμα και την νέα απάτη του συμπρωταγωνιστή της.

Η συνέχεια, ωστόσο, του έργου είναι ακόμα πιο ενδιαφέρουσα, καθώς η νεαρή Livietta αποφασίζει να αντιμετωπίσει την απάτη του Tracollo με απάτη, θεωρώντας ότι αυτός είναι ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο μπορεί να τον συμμορφώσει. Ο Pergolesi μοιάζει να συμφωνεί μαζί της. Στο πλαίσιο της ομώνυμης ελάσσονος, η Livietta τραγουδά την εκπληκτική και συναισθηματική άρια "Caro perdonami" (αρ. 7),[48] ένα από τα πιο μελωδικά μουσικά κομμάτια του έργου. Προσποιούμενη την ετοιμοθάνατη, η Livietta ζητά συγχώρεση από τον Tracollo. Ο Pergolesi υποστηρίζει και ενισχύει το θεατρικό της παιχνίδι: ο παρεστιγμένος ρυθμός, οι σύντομες μουσικές φράσεις και οι υπερβολικές παύσεις, που κατακλύζουν τη φωνητική γραμμή, ανταποκρίνονται στη δυσκολία της ηρωίδας να μιλήσει, να αρθρώσει την παραμικρή λέξη, λίγο πριν το θάνατό της.

Το παραπλανητικό τραγούδι της Livietta οδηγεί ομαλά και με επιτυχία στη σύνθετη σκηνή του Tracollo (αρ. 8) που ακολουθεί. Η συναισθηματική ταραχή και αγωνία του ήρωα δε θα μπορούσε να αποδοθεί καλύτερα, μουσικά και θεατρικά, παρά μόνο μέσα από μια μουσική σκηνή δράσης (*scena*). Μολονότι αρμονικά η συγκεκριμένη σκηνή είναι ιδιαίτερα δραστήρια (οι συνεχείς μετατροπίες ανταποκρίνονται στην ταραχή του ήρωα), αυτή ξεκινά και ολοκληρώνεται στην Σολ μείζονα, γεγονός που υπαινίσσεται την ειλικρινή μεταμέλεια και συμμόρφωση του ήρωα. Η Livietta έχει πλέον πειστεί ότι ο Tracollo την αγαπά και έτσι μπορεί να τον συγχωρήσει, οδηγώντας ομαλά σε μια ευτυχισμένη κατάληξη.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τα duetti, ο Pergolesi ακολουθεί την παραδοσιακή δομή των καταληκτικών ντουέτων της εποχής του (ένα απαγγελτικό μέρος Α, ένα διαλεκτικό μέρος Β και ένα μέρος Γ με ταυτόχρονο τραγούδι), την οποία διευρύνει και αναπτύσσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε δημιουργεί μεγάλες και εκτεταμένες μορφές, που θυμίζουν

[47] Μάλιστα, προκειμένου ο Pergolesi να ενισχύσει το αίσθημα της ηρεμίας και να δημιουργήσει μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, χρησιμοποιεί για πρώτη φορά στην παρτιτούρα του το όμποε και την tromba da caccia.

[48] Ουσιαστικά, πρόκειται για μια παρωδία της *aria d'affetto*, αγαπημένου εμβλήματος της σοβαρής όπερας του 18ου αιώνα, η οποία ερμηνευόταν από την πρωταγωνίστρια του έργου. Μουσικά χαρακτηριζόταν από αργό ρυθμό και ήταν γραμμένη συνήθως σε ελάσσονα τονικότητα, με αρκετές κατιούσες χρωματικές γραμμές, τόσο στη συνοδεία όσο και στη φωνητική γραμμή. Το κείμενο της άριας εξέφραζε αισθήματα απελπισίας και απογοήτευσης. Στις κωμικές όπερες του 18ου αιώνα, η *aria d'affetto* χρησιμοποιείται με υπαινικτικό και σατιρικό τρόπο, προκειμένου η ερμηνεύτρια να αναγκάσει τον συμπρωταγωνιστή της να υποκύψει στις απαιτήσεις της, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη συγκεκριμένη περίπτωση.

υβριδικά ensembles της ιταλικής κωμικής όπερας του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα. Εξαιρετικά εκτενή για τα δεδομένα της εποχής τους είναι τα δύο καταληκτικά ντουέτα των έργων, "Contento tu sarai" και "Sempre attorno", γραμμένα αμφότερα στη Λα μείζονα, σε γρήγορους μουσικούς ρυθμούς, τα οποία εκτείνονται σε 204 και 222 μουσικά μέτρα, αντίστοιχα.

Α/Α	Rit.	Α απαγγελτικό		Β διαλεκτικό				Γ ταυτόχρονο τραγούδι	Rit.
Μέτρα	1-21	22-34	35-53	54-62	63-68	69-76	77-88	89-104	104-108
Τονικότητα	Λα μείζονα		Μι μείζονα	Σι μείζονα		Μι μείζονα	Λα μείζονα	Μι μείζονα	
Κείμενο		Α1	Α2	Β1	Β2	Β2	Β3	Β4	

Α/Α	Επεξεργασία Α		Επεξεργασία Β		Επεξεργασία Α		Επεξεργασία Β	Επεξεργασία Γ	Rit.
Μέτρα	109-120		121-131	132-142	143-155		156-175	176-192	192-204
Τονικότητα	Λα μείζονα		Ρε μείζονα	Λα μείζονα					
Κείμενο	Α΄1	Α΄2	Β1	Β2	Α΄1	Α΄2	Β3	Β4	

Πίνακας 6: Περίγραμμα δομής του καταληκτικού ντουέτου συμφιλίωσης "Contento tu sarai"

Εκτιμώντας τα στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη του κειμένου, της ιστορίας και την εξέταση των παρτιτουρών, το έργο *La serva padrona* μένει πιστό στην παράδοση του κλασικού intermezzo του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, παρέχοντας μια παρτιτούρα πλούσια σε καθαρές λυρικές μελωδίες και απλούς αρμονικούς συσχετισμούς, η οποία δίκαια διεκδικεί και τελικά κατέχει τον τίτλο του διασημότερου και πλέον αντιπροσωπευτικού κλασικού intermezzo του 18ου αιώνα. Μεταξύ των ετών 1733-1752, η *La serva padrona* γνώρισε περισσότερες από 61 παραστάσεις στις μεγαλύτερες θεατρικές σκηνές της Ευρώπης.[49] Η επιμέλεια που επιδεικνύεται προς την αυθεντική δομή του έργου υπαινίσσεται την απουσία αξιόλογων και ισχυρών κινήτρων από την πλευρά των τραγουδιστών να προχωρήσουν σε σημαντικές τροποποιήσεις και αντικαταστάσεις του αυθεντικού υλικού (μουσικού και ποιητικού), όπως συνέβαινε στην πλειονότητα των περιπτώσεων. Προφανώς, το έργο λειτουργούσε καλά, αποφέροντας τα αναμενόμενα οικονομικά οφέλη στους συντελεστές της παράστασης, με την αυθεντική του δομή. Αναμφίβολα, σημαντικό ρόλο έπαιξε το εκλεπτυσμένο και απαλλαγμένο από έντονους τοπικούς ιδιωματισμούς και χοντροκομμένα αστεία κείμενο του Gennaro Antonio Federico. Η διατήρηση της αυθεντικής μουσικής και δομής της *La serva padrona* είναι το στοιχείο εκείνο που καθιστά το έργο μοναδικό στην ιστορία του intermezzo και το οποίο οφείλουμε να υπογραμμίσουμε.

[49] Μεταξύ άλλων, παρουσιάστηκε στο Μόναχο (1740), στη Δρέσδη (1740 και 1747), στο Αμβούργο (1743), στην Πράγα (1744), στο Παρίσι (1746 και 1752), στη Βιέννη (1746), στη Λειψία (1748), στην Κοπεγχάγη (1749 και 1752), στο Λονδίνο (1750), στη Βαρκελώνη (1750), στο Μάνχαϊμ (1752) και στο Βερολίνο (1752). Σύμφωνα με την Evans Owens, η *Υπηρέτρια κυρά* συγκαταλέγεται ανάμεσα στα πιο εκτιμώμενα μουσικό-θεατρικά έργα του 18ου αιώνα στο Λονδίνο. Βλ. E. Owens, "*La serva padrona* in London, 1750-1783", στο: *Studi Pergolesiani* 2, Scandicci, Florence 1988, σ. 204-221.

Από την άλλη πλευρά, το intermezzo *Livietta e Tracollo* είναι αρκετά προοδευτικό για την εποχή του (1734), καθώς δε μένει απόλυτα πιστό και προσκολλημένο στη μουσική παράδοση – την οποία βέβαια δεν απαρνιέται, αλλά μάλλον εμπλουτίζει και διευρύνει. Η ρευστότητα της δομής της *Livietta e Tracollo*, με τις σύνθετες σκηνές, τα σατιρικά recitativi accompagnati και την αρμονική συνοχή των μουσικών σκηνών, αποτελούν σίγουρα θετικά στοιχεία του έργου, δικαιολογώντας την προσάρτησή του στο ρεπερτόριο των περιπλανώμενων θιάσων. Από την άλλη πλευρά, σημαντική ευθύνη για την τροποποίηση της αυθεντικής δομής του έργου[50] φέρει το κείμενο του Tommaso Mariani, του οποίου το προκλητικό και χοντροκομμένο χιούμορ επέβαλλε σχεδόν την ολοκληρωτική αφαίρεση των "προβληματικών" σκηνών σε κλειστές και συντηρητικές κοινωνίες της Ιταλίας ήδη από τα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του έργου, προκειμένου αυτό να επιβιώσει και να διαδοθεί.

Αν και τα δύο κωμικά intermezzi του Pergolesi συγκροτούν ένα μικρό δείγμα του μουσικό-θεατρικού του έργου, είναι ενδεικτικά της δραματικής του αντίληψης και του μουσικού του ταλέντου, αποκαλύπτοντας πτυχές ενός χαρισματικού και προοδευτικού συνθέτη στο χώρο της κωμικής όπερας και συγκεκριμένα του intermezzo. Στο σύντομο χρονικό διάστημα που μεσολάβησε ανάμεσα στη σύνθεση των δύο έργων, ο Pergolesi παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα και αξιοσημείωτη διάθεση επεξεργασίας και διεύρυνσης του προϋπάρχοντος μουσικού υλικού του intermezzo της κλασικής περιόδου, η οποία ανταποκρίνεται στην ωριμότητα της θεατρικής του αντίληψης.

[50] Οι τροποποιήσεις εντάσσονται στις συνήθειες της εποχής.

Η σαγήνη του ονόματος Pergolesi: αμφιβολίες αυθεντικότητας των κοντσέρτων για φλάουτο

Θεόδωρος Κίτσος

Έξι χρόνια μουσικής δημιουργίας ήταν αρκετά για τον Giovanni Battista Pergolesi να αφήσει έντονο το στίγμα του στην ιστορία της δυτικής μουσικής. Αν και στο σύντομο διάστημα που έζησε (1710-1736) πρόλαβε να αναδειχθεί ως ένας από τους σχετικά επιτυχημένους και αναγνωρίσιμους συνθέτες της γενιάς του στην Ιταλία, σίγουρα δεν μπορούσε ποτέ να φανταστεί ότι, μετά το θάνατό του, το όνομά του θα γινόταν πασίγνωστο σε όλη την Ευρώπη και τα έργα του περιζήτητα. Τόσο λόγω του χαρακτήρα, της ζωής και της μουσικής του, όσο και, κυρίως, λόγω των ιστορικών συγκυριών, το όνομα του Pergolesi τυλίχθηκε σε μια ιδιαίτερη σαγήνη, την οποία πολλοί αντιγραφείς, εκδότες και πιθανότατα συνθέτες προσπάθησαν να εκμεταλλευτούν. Εξ αιτίας τούτου, ένας μεγάλος αριθμός έργων που παρουσιάζουν μια περίεργη στυλιστική ποικιλομορφία, από το όψιμο μπαρόκ έως και τον ώριμο κλασικισμό, φέρει το όνομα του Pergolesi και αποδιδόταν, μέχρι σχετικά πρόσφατα, σε αυτόν. Και έτσι, η σαγήνη αυτή οδήγησε στη σύγχυση, θύμα της οποίας έπεσε και ο Igor Stravinsky, γράφοντας το μπαλλέτο *Pulcinella* βασιζόμενος σε έργα που θεωρούσε ότι είχαν γραφτεί από το χέρι του Pergolesi.[1] Και η σύγχυση, με τη σειρά της, εξελίχθηκε σε ένα μυστήριο για τους σύγχρονους μελετητές του έργου του Pergolesi, στους οποίους έπεσε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το βάρος της αποσαφήνισης της αυθεντικότητας των έργων που φέρουν το όνομά του. Το μυστήριο αυτό, ακόμα και στις μέρες μας, αφήνει πολλά αναπάντητα ερωτήματα, όπως θα δείξει και η μελέτη της περίπτωσης των κοντσέρτων για φλάουτο, που πρόκειται να ακολουθήσει.

[1] Το 1919 ο μαέστρος Ernest Ansermet προέτρεψε τον Stravinsky να δουλέψει πάνω σε μια ιδέα του ιμπρεσάριου Sergey Pavlovich Dyagilev για ένα μπαλέτο βασισμένο σε ένα λιμπρέττο των αρχών του 18ου αιώνα και μουσική του Pergolesi. Αν και ο Stravinsky δεν βρήκε ελκυστική την ιδέα αρχικά, όταν μελέτησε τις παρτιτούρες που ο Dyagilev είχε βρει σε βιβλιοθήκες της Νάπολης και του Λονδίνου, άλλαξε γνώμη. Οι παρτιτούρες αυτές περιείχαν μουσική που αποδιδόταν, εκείνη την εποχή, στον Pergolesi· η σύγχρονη έρευνα έχει όμως καταδείξει πως ο Pergolesi ελάχιστη από αυτή τη μουσική είχε γράψει· βλ. Barry S. Brook, «Stravinsky's "Pulcinella": the "Pergolesi" Sources», στο: Joël-Marie Fauquet (επιμ.), *Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure* (Γενεύη: Minkoff, 1988), σ. 41-66.



Εικόνα 1: Η Ιταλία του 18ου αιώνα

Ο Giovanni Battista Pergolesi γεννήθηκε στο Jesi της Ιταλίας στις 4 Ιανουαρίου 1710 (εικόνα 1). Το οικογενειακό του όνομα ήταν Draghi, αλλά η οικογένεια ήταν γνωστή ως «Pergolesi» λόγω της πόλης Pergola που ήταν η γενέτειρα του παππού του.[2] Η ζωή του Giovanni Battista ήταν από νωρίς γεμάτη δυσκολίες και απογοητεύσεις. Έχασε την μητέρα του το 1727, τον πατέρα του το 1732, ενώ τα τρία αδέλφια του είχαν αποβιώσει νωρίτερα, σε βρεφική ηλικία. Από μικρός ήταν φιλάσθενος και είχε μια μόνιμη αναπηρία (πιθανότατα λόγω πολιομυελίτιδας) στο αριστερό του πόδι, η οποία μάλιστα είναι εμφανής στην καρικατούρα του συνθέτη που σχεδίασε ο Pier Leone Ghezzi (εικόνα 2).[3]

[2] Helmut Hucke & Dale E. Monson, «Pergolesi, Giovanni Battista», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τομ. 19 (Λονδίνο: Macmillan Publishers Limited, 2001), σ. 389-397: 389-390. Η πλέον ολοκληρωμένη – αλλά όχι πάντα αξιόπιστη – βιογραφία του Pergolesi είναι: Giuseppe Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi: vita, opere ed influenza su l'arte* (Ρώμη: Edizione «Musica», 1910· 2η αναθεωρημένη έκδοση, Μιλάνο: Treves, 1935).

[3] Οι δύο άνδρες είχαν γνωριστεί στη Ρώμη το 1734. Τότε, ο Ghezzi είχε σκαριφήσει μόνο την κατατομή του προσώπου αλλά μετά τον θάνατο του συνθέτη έκανε το σκίτσο του ολόσωμο.



Εικόνα 2: Καρικατούρα του Pergolesi από τον Pier Leone Ghezzi (περ. 1734) (Αποστολική Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Cod. Otto lat. 3116, φ. 139v)

Αφού έλαβε τις πρώτες μουσικές του γνώσεις στο Jesi, ο Pergolesi μετέβη το 1722 ή το 1723 στη Νάπολη, για να σπουδάσει στο Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Δάσκαλοί του στη σύνθεση υπήρξαν γνωστές προσωπικότητες, όπως οι Gaetano Greco, Leonardo Vinci και Francesco Durante. Φεύγοντας από το κονσερβατόριο το 1731, δέχθηκε την πρώτη του παραγγελία για σύνθεση όπερας: ήταν η *Salustia*, η οποία έκανε πρεμιέρα τον επόμενο χρόνο χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Στα χρόνια που ακολούθησαν, έργα του ανέβηκαν σε διάφορα θέατρα – άλλα με περισσότερη και άλλα με λιγότερη επιτυχία – και ανέδειξαν το όνομά του στον ιταλικό χώρο. Το 1736, βαριά άρρωστος πλέον, αποσύρθηκε στο μοναστήρι San Luigi di Palazzo στο Puzzuoli, όπου, λίγο πριν πεθάνει από φυματίωση στις 16 Μαρτίου 1736, συνέθεσε το, γνωστό σε όλους, αριστουργηματικό *Stabat mater*.

Ο θάνατος βρήκε τον Pergolesi σίγουρα απογοητευμένο από την πορεία της καριέρας του. Ένα χρόνο πριν πεθάνει, η παρουσίαση στη Ρώμη της τελευταίας από τις όπερές του *L' Olimpiade* είχε αποτύχει παταγωδώς. Εικάζεται μάλιστα ότι ο συνθέτης, καθισμένος στο τσέμπαλό του, είχε δεχθεί ένα πορτοκάλι από το κοινό που τον αποδοκίμαζε. Τότε είχε εξομολογηθεί στον φίλο και συνάδελφο Egidio Duni (του οποίου το ανέβασμα της όπερας *Nerone* είχε στεφθεί από επιτυχία) ότι είχε ζήσει ανάλογες δυσάρεστες καταστάσεις στο παρελθόν και ότι, με εξαίρεση κάποια μικρότερα έργα του [τα κωμικά intermezzi], καμία από τις όπερές του δεν είχε τύχει ιδιαίτερης αποδοχής από το κοινό.[4]

Η μοίρα όμως τα έφερε έτσι ώστε, ό,τι δεν είχε καταφέρει ο Pergolesi εν ζωή με τις όπερές του (τις οποίες θεωρούσε ανώτερες από οτιδήποτε άλλο είχε γράψει), να το καταφέρει μετά θάνατον με τα κωμικά του intermezzi και συγκεκριμένα με την *Serva padrona*. Όταν η *Serva padrona* ανέβηκε στο Παρίσι το 1752, κατάφερε να μαγέψει ένα ιδιότροπο κοινό, συνηθισμένο σε σοβαρές και μεγαλοπρεπείς παραγωγές, όπως αυτές

[4] Pascal Boyé, «Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolèse», *Mercure de France* (Ιούλιος 1772), σ. 185-192· παράθεση από το Frank Walker, «Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions», *Music & Letters* 30 (1949), σ. 297-320: 297. Ο Boyer είχε αυτή την πληροφόρηση από τον ίδιο τον Duni.

των Jean-Philippe Rameau και Jean-Baptiste Lully, και στάθηκε η αφορμή για την περιβόητη «διαμάχη των μπουφόνων».[5] Ο Pergolesi έγινε το ίνδαλμα των υποστηρικτών της ιταλικής μουσικής και το όνομά του έγινε γνωστό σε ολόκληρη την Ευρώπη. Έως τον Ιανουάριο του 1755, η *Serva padrona* απαριθμούσε περίπου 100 παραστάσεις στην Opéra και 96 στην Comédie-Italienne, ενώ, την ίδια περίοδο, το *Stabat mater* άρχισε να γίνεται πολύ δημοφιλές.[6] Επιπλέον, ο τραγικός θάνατος του συνθέτη σε πολύ νεαρή ηλικία, καθώς και η «συγκινητική σεμνότητα και ευαισθησία» του χαρακτήρα του, συνεισέφεραν στη δημιουργία του μύθου ενός «μεγαλοπρεπούς και δυστυχισμένου» μουσικού.[7] Αυτή η απροσδόκητη μεταθανάτια αναγνώρισή του δημιούργησε μια αυξημένη ζήτηση για μουσική του, η οποία ήταν αδύνατο να ικανοποιηθεί. Καθώς ελάχιστα έργα του ήταν διαθέσιμα, αντιγραφείς και εκδότες δεν δίστασαν να αποδώσουν στον Pergolesi έργα άλλων συνθετών, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις ανάγκες της αγοράς και να έχουν κέρδος. Τέτοιου είδους κλεψιτυπίες, άλλωστε, ήταν αρκετά συνηθισμένες για τον 18ο αιώνα.

Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά σε ένα πρόβλημα – διόλου ασυνήθιστο για την μουσική ιστοριογραφία – που έχει να κάνει με την πληθώρα έργων που έχουν αποδοθεί σε έναν γνωστό συνθέτη. Ένα επιπλέον πρόβλημα για την περίπτωση του Pergolesi αποτελεί το γεγονός ότι τα έργα αυτά παρουσιάζουν έντονες στυλιστικές διαφοροποιήσεις. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι ο ίδιος άνθρωπος μπόρεσε να συνθέσει έναν τόσο μεγάλο αριθμό έργων και μάλιστα σε τόσο διαφορετικό ύφος, «εκτός αν έζησε πάρα πολλά χρόνια, και το ένα πράγμα για το οποίο είμαστε σίγουροι για την περίπτωση του Pergolesi είναι ότι πέθανε νέος».[8]

Η αμφισβήτηση της αυθεντικότητας πολλών από τα έργα που αποδίδονταν στον Pergolesi διατυπώθηκε ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι ενστάσεις του John Hawkins, που αναφέρει ότι «έχουν εκδοθεί δώδεκα σονάτες για [δύο] βιολιά οι οποίες φέρουν το όνομά του, αλλά τα στοιχεία για την αυθεντικότητά τους είναι ανεπαρκή»,[9] και του Charles Burney, ο οποίος δηλώνει (αναφερόμενος στα ίδια έργα) ότι για την γνησιότητά τους «υπάρχουν πολλοί ενδοιασμοί».[10] Παραδόξως, αν και ο προβληματισμός για την αυθεντικότητα των έργων που αποδίδονται στον Pergolesi αναδείχθηκε από τόσο νωρίς, για τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα δεν τέθηκε ιδιαίτερο θέμα αμφισβήτησης της γνησιότητας των πηγών. Αρκετοί μελετητές, ορισμένοι μάλιστα πολύ σημαντικοί, παραπλανήθηκαν από ψευδεπίγραφα έργα και οδηγήθηκαν σε εσφαλμένα συμπεράσματα, φτάνοντας στο σημείο να θεωρήσουν τον Pergolesi προάγγελο της πρώτης Σχολής της Βιέννης.[11]

Το έναυσμα για την εμπεριστατωμένη έρευνα γύρω από το θέμα της πατρότητας έργων που αποδίδονταν στον Pergolesi δόθηκε μετά την πρώτη έκδοση των απάντων

[5] Οι παραστάσεις του 1752 δεν ήταν οι πρώτες της *Serva padrona* στο Παρίσι, καθώς είχε πρωτοπαρουσιαστεί, χωρίς να δημιουργηθούν ανάλογες καταστάσεις, το 1746.

[6] Walker, «Two Centuries», ό.π., σ. 298.

[7] Francesco Degrada, «Le messe di Giovanni Battista Pergolesi: Problemi di cronologia e d'attribuzione», *Analecta Musicologica* 3 (1965), σ. 65-79: 65-66.

[8] C[harles]. L. Cudworth, «Notes on the Instrumental Works Attributed to Pergolesi», *Music & Letters* 30 (1949), σ. 321-328: 328.

[9] John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, τομ. 5 (Λονδίνο: T. Payne, 1776), σ. 375.

[10] Charles Burney, *A General History of Music*, τομ. 4 (Λονδίνο, 1789), σ. 557.

[11] Βλ., μεταξύ άλλων, Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, τομ. 2, μέρος 3 (Λειψία: Breitkopf & Härtel, 1920-1922), φ. 120· Georges de Saint-Foix, «Pergolesi (1710-36)», *Rivista Musicale Italiana* 41 (1937), σ. 24-30· Alfred Einstein, *A Short History of Music* (Νέα Υόρκη: Knopf, 1937), σ. 151.

του.[12] Και αυτό, γιατί ο επιμελητής (ή, πιο σωστά, ο εμπνευστής) της έκδοσης, Δούκας Filippo Caffarelli, στο εισαγωγικό του σημείωμα του τόμου, που περιέχει μοτέτα, αναγνωρίζει ότι η πρώτη αυτή έκδοση έχει πολλά προβλήματα και ότι δεν έχει γίνει κριτική εξέταση των πηγών. Ερευνητές, όπως οι Frank Walker, Charles Cudworth, Helmut Hucke και Helmut Hell, έβαλαν τις βάσεις για μια αναθεώρηση του έργου του Pergolesi, μελετώντας το ύφος του και τις πηγές, αμφισβητώντας και απορρίπτοντας μεγάλο αριθμό έργων που είχαν συμπεριληφθεί στην έκδοση του Caffarelli, ενώ ταυτόχρονα υπέδειξαν ορισμένα τα οποία είχαν αγνοηθεί.[13] Επιπλέον, προετοίμασαν το έδαφος για την πρωτοποριακή, για την εποχή της, μελέτη του Marvin Paymer, αναφορικά με τα οργανικά έργα που αποδίδονται στον Pergolesi, τα συμπεράσματα της οποίας θεωρούνται αποδεκτά έως και σήμερα.[14]

Επί συνόλου 52 οργανικών έργων που συμπεριλαμβάνονται στα άπαντα του Caffarelli, μόλις δεκατέσσερα αξιολογούνται από τον Paymer ως αυθεντικά ή ενδεχομένως αυθεντικά (27%). Επιπρόσθετα, ο Paymer εξετάζει άλλα 27 έργα που έχουν παραληφθεί από τον Caffarelli, από τα οποία αποκλείει τα 14. Σε σύνολο 79 έργων, λοιπόν, υποστηρίζει ότι μόλις 27 θα μπορούσαν να αποδοθούν στον Pergolesi. Από αυτά τα 27, μόνο τα επτά δεν σχετίζονται με όπερες και ορατόρια.[15] Από τα 79 έργα που μελετά ο Paymer, μόνο τα δύο κοντσέρτα για φλάουτο με κωδικούς P33 και P34 πρόκειται να εξεταστούν εδώ.[16] Επιπλέον, πρόκειται να εξεταστεί ένα ακόμα κοντσέρτο για φλάουτο (P/H εφεξής), το οποίο, αν και θεωρείται έργο του Johann Adolf Hasse, σε κάποιες πηγές αναφέρεται ως έργο του Pergolesi. Στο κοντσέρτο αυτό δεν γίνεται καμία μνεία, τόσο από τον Caffarelli, όσο και από τον Paymer.

Το *Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε σολ μείζονα* (P33 – παράδειγμα 1) είναι από τα πλέον εκδεδομένα και ηχογραφημένα οργανικά έργα που έχουν συσχετιστεί με τον Pergolesi. Σώζεται σε ένα χειρόγραφο που χρονολογείται πριν από το 1768 και φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη της Βασιλικής Μουσικής Ακαδημίας της Στοκχόλμης. Έχει τρία μέρη (Spiritoso – Adagio – Allegro Spiritoso) και είναι ενορχηστρωμένο για σόλο φλάουτο, δύο βιολιά και μπάσσο. Πέρα από την αναφορά του ονόματος του Pergolesi στον τίτλο (*Concerto per il Flauto* […] *da Pergolese*), δεν υπάρχει καμία άλλη σύνδεση με το όνομα κάποιου άλλου συνθέτη. Στον θεματικό κατάλογο του Breitkopf για τα έτη 1762-1787,[17] είναι καταχωρημένο ένα κοντσέρτο για φλάουτο σε σολ μείζονα αλλά δεν ταυτίζεται με το P33. Οι Cherbuliez και Stover, σε σχετικά σύντομες περιγραφές του έργου, συμπεραίνουν ότι έχει τα τυπικά χαρακτηριστικά ενός μπαρόκ κοντσέρτου,

[12] Filippo Caffarelli (επιμ.), *Giovanni Battista Pergolesi: Opera omnia*, 26 τόμοι (Ρώμη: Gli amici della musica da camera, 1940-1942).

[13] Βλ., μεταξύ άλλων, Walker, «Two Centuries», ό.π.· του ιδίου, «Pergolesiana», *Music & Letters* 32 (1951), σ. 295-296· Cudworth, «Instumental», ό.π.· Helmut Hucke, «Pergolesi», στο: Friedrich Blume (επιμ.), *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, τομ. 10 (Kassel: Bärenreiter, 1962), σ. 1047-1063· του ιδίου, «Pergolesi: Probleme eines Werkverzeichnisses», *Acta Musicologica* 52 (1980), σ. 195-225· Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora, L. Vinci, G. B. Pergolesi, L. Leo, N. Jommelli* (Tutzing: Hans Schneider, 1971).

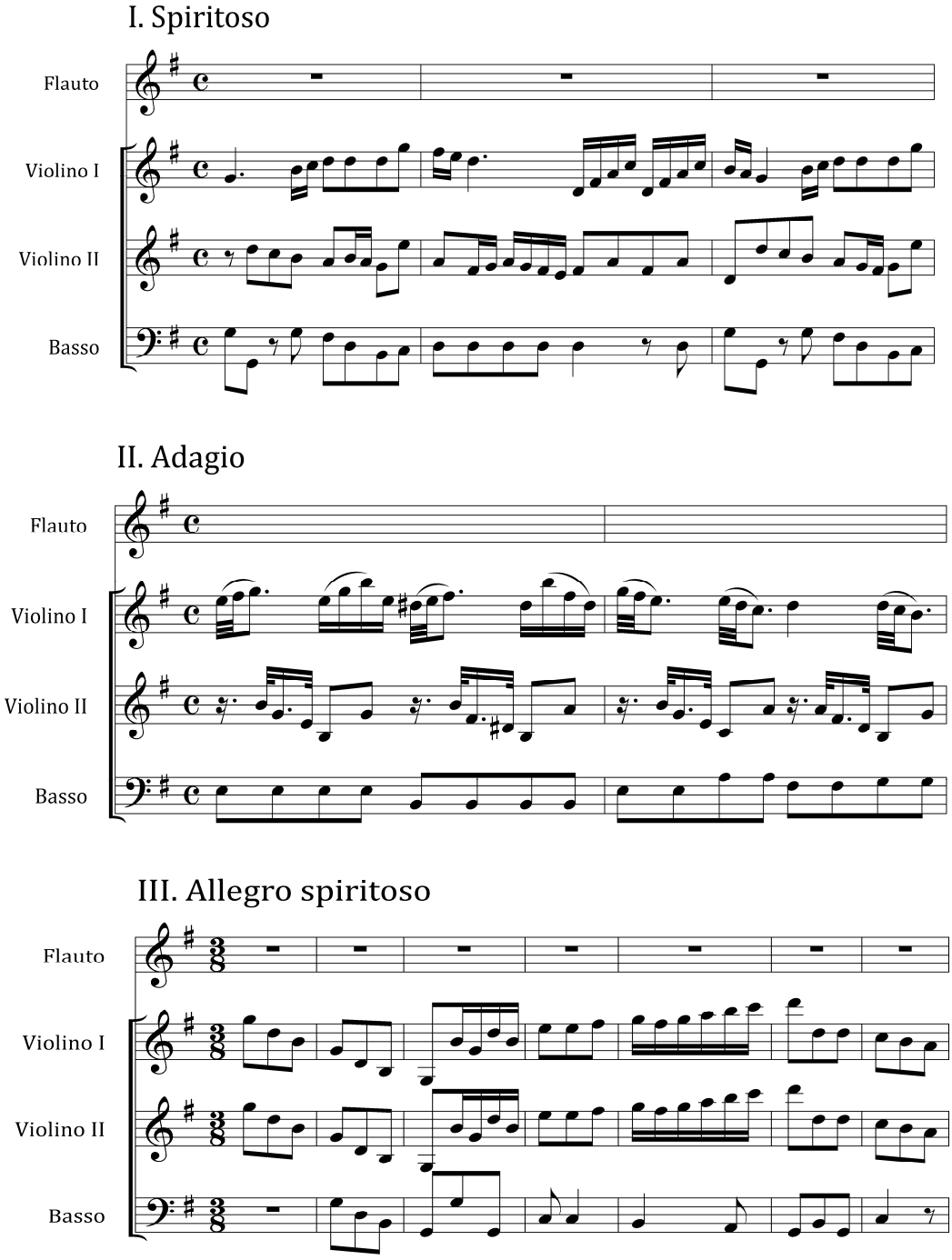
[14] Marvin E. Paymer, *The Instrumental Music Attributed to Giovanni Battista Pergolesi: A Study in Authenticity* (διδακτορική διατριβή, The City University of New York, 1977).

[15] Στη νέα έκδοση απάντων του Pergolesi, ο τόμος με τα οργανικά έργα περιλαμβάνει μόνο τα πέντε, για τα οποία δεν τίθεται θέμα αμφισβήτησης· Marvin E. Paymer (επιμ.), *G. B. Pergolesi: The Complete Works / Instrumental Music* (Νέα Υόρκη: Pendragon Press, 1993).

[16] Οι κωδικοί αυτοί είναι που χρησιμοποιούνται στο: Marvin E. Paymer, *Giovanni Battista Pergolesi: A Thematic Catalogue of the* Opera omnia *with an Appendix Listing Omitted Compositions* (Νέα Υόρκη: Pendragon Press, 1977).

[17] Barry S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-87* (Νέα Υόρκη: Dover, 1966), μέρος III (1763) σ. 100.

αποδεχόμενοι *a priori* την αυθεντικότητά του.[18] Ο Hucke είναι ο πρώτος, ο οποίος αμφισβητεί την αυθεντικότητά του, διατυπώνοντας την άποψη ότι είναι ενδεχομένως ψευδεπίγραφο,[19] μια άποψη που συμμερίζεται και ο Paymer μετά την εξέτασή του, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω.

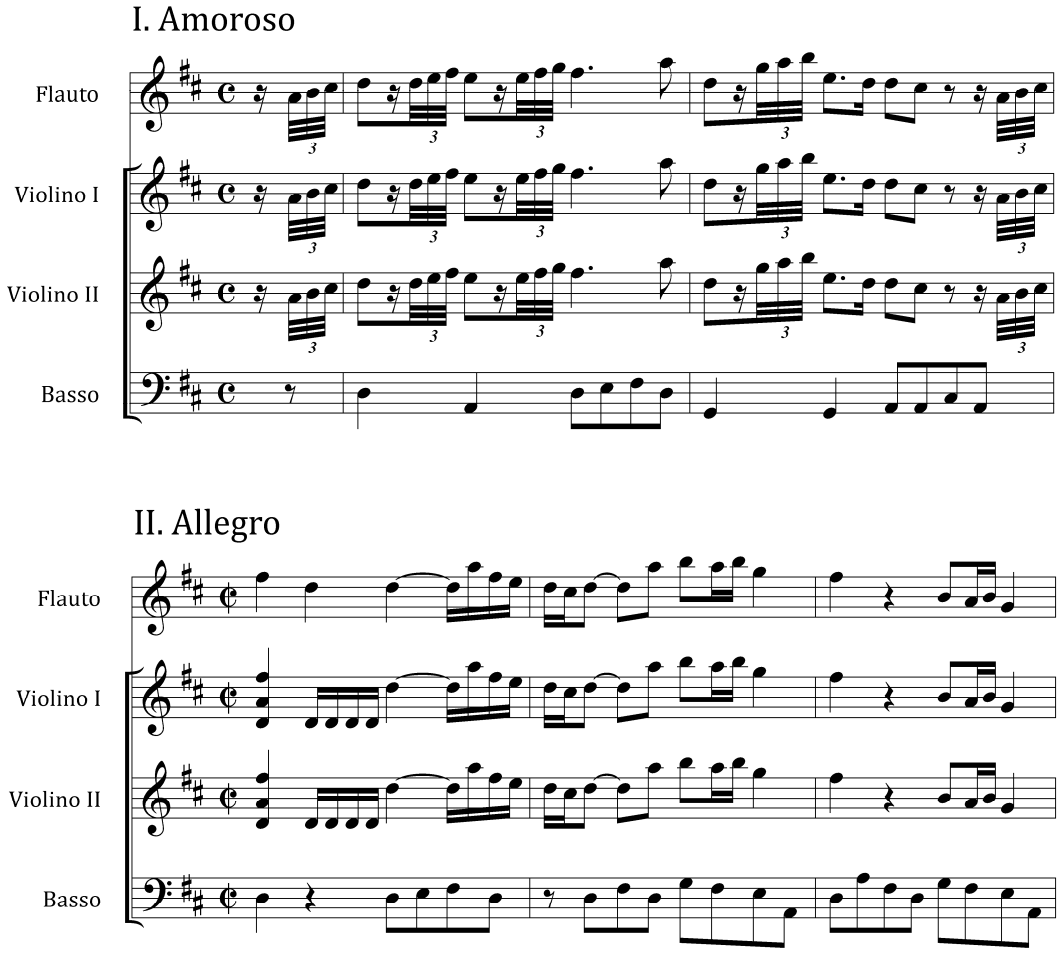


Παράδειγμα 1: ***Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε σολ μείζονα*** **(P33)**

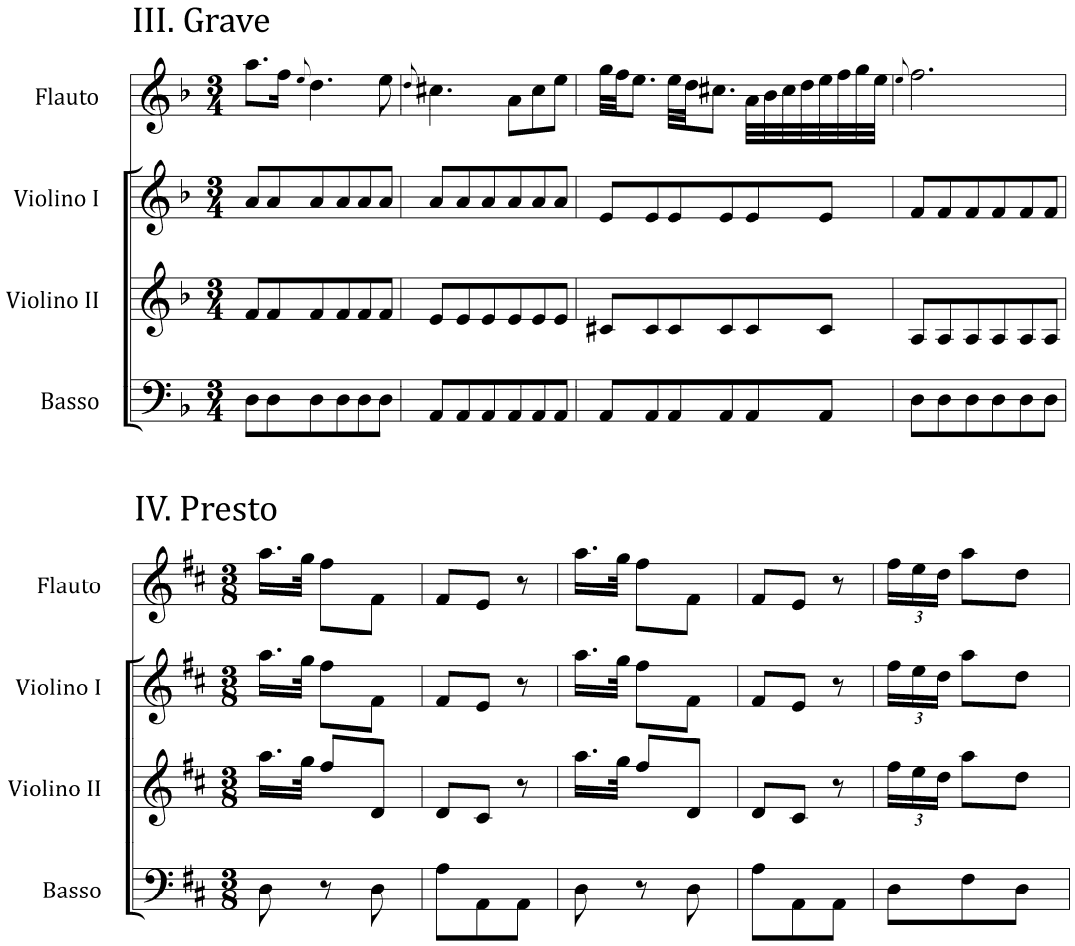
[18] Giuseppe Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi: Leben und Werke*, αναθ. από Antoine Cherbuliez (Ζυρίχη: Pan Verlag, 1954)· Edwin L. Stover, *The Instrumental Chamber Music of Giovanni Battista Pergolesi* (διδακτορική διατριβή, Florida State University, 1964).

[19] Hucke, «Pergolesi», ό.π., σ. 1058.

Οι απόψεις αυτές ισχύουν και για το *Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε ρε μείζονα* (P34 – παράδειγμα 2). Παρόλο που το κοντσέρτο αυτό σώζεται σε τρία χειρόγραφα (όλα στη Βιβλιοθήκη της Βασιλικής Μουσικής Ακαδημίας της Στοκχόλμης), είναι σχεδόν άγνωστο, πιθανότατα λόγω της απλοϊκότητάς του, της αδύναμης υφής και του γεγονότος ότι σπάνια υπάρχουν περισσότερες από τρεις φωνές, ενώ πολύ συχνά είναι μόνο δύο. Από τα τρία αυτά χειρόγραφα (τα οποία όλα φέρουν το όνομα του Pergolesi), το ένα είναι σε μορφή παρτιτούρας, ενώ τα άλλα δύο σε χωριστές πάρτες (από το ένα σετ λείπει το μέρος του φλάουτου). Όλα χρονολογούνται από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Έχει τέσσερα μέρη (Amoroso – Allegro – Grave – Presto) και είναι ενορχηστρωμένο για σόλο φλάουτο, δύο βιολιά και μπάσσο. Στην μοναδική σύγχρονη έκδοση που υπάρχει (πέρα από αυτή του Caffarelli), ο επιμελητής Herbert Kölbel δηλώνει πεπεισμένος ότι πρόκειται για έργο του Pergolesi, υποστηρίζοντας ότι αναφέρεται «σε έναν παλαιό κατάλογο που εκδόθηκε από τον [οίκο] Breitkopf & Härtel».[20] Δυστυχώς, δεν δίνει περισσότερα στοιχεία και το μόνο που μπορούμε να υποθέσουμε είναι ότι αναφέρεται επιπόλαια στον προαναφερθέντα κατάλογο του Breitkopf, του οποίου η καταχώρηση του κοντσέρτου σε σολ μείζονα δεν συμπίπτει με το κοντσέρτο σε ρε μείζονα.



[20] Giovanni Battista Pergolesi, *Concerto per il flauto solo, 2 violini e basso continuo (D-dur)* (Wilhelmshaven: Peters, 1975).

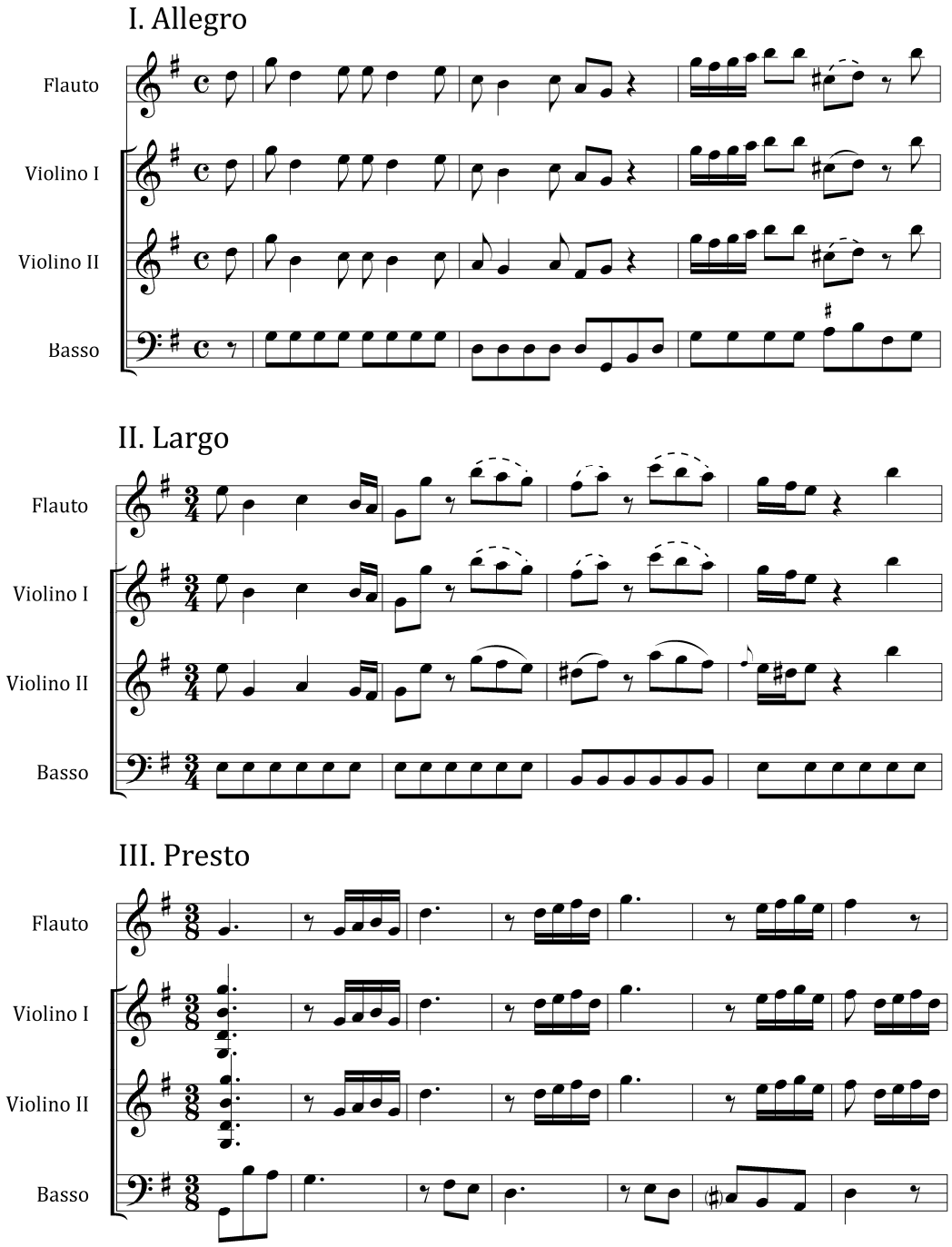


Παράδειγμα 2: ***Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε ρε μείζονα*** **(P34)**

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το *Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε σολ μείζονα* (P/H – παράδειγμα 3) και αυτό γιατί η πατρότητά του έχει αποδοθεί στον Hasse. Καθώς δεν υπάρχει καμία σύγχρονη έκδοσή του υπό το όνομα του Hasse (τουλάχιστον ως κοντσέρτο για φλάουτο), η έκδοσή του από τους Maurizio Machella και Mario Puerini ως έργο του Pergolesi βρήκε πρόσφορο έδαφος στο ευρύ κοινό.[21] Η έκδοση αυτή είναι βασισμένη σε χειρόγραφο που φυλάσσεται στην Δημόσια Βιβλιοθήκη του Βερολίνου. Επιπλέον, η ψηφιοποίηση και ανάρτηση στο διαδίκτυο ενός ακόμα χειρογράφου του ίδιου κοντσέρτου υπό το όνομα του Pergolesi, που βρίσκεται στην Βασιλική Βιβλιοθήκη της Κοπεγχάγης (εικόνα 3), ήρθε να ενισχύσει την εντύπωση ότι πρόκειται για έργο του Pergolesi. Αν και στην καταχώρηση της βιβλιοθήκης γίνεται σαφές ότι το συγκεκριμένο έργο αποδίδεται και στον Hasse, στο International Music Score Library Project (IMSLP)[22] και, κατά συνέπεια, στις ιστοσελίδες που φιλοξενούν το χειρόγραφο σε ψηφιακή μορφή, δεν γίνεται καμία τέτοια αναφορά. Και στα δύο αυτά χειρόγραφα, το κοντσέρτο έχει τρία μέρη [Allegro – Largo – Allegro (στου Βερολίνου) / Presto (στης Κοπεγχάγης)], είναι ενορχηστρωμένο για σόλο φλάουτο, δύο βιολιά και μπάσσο και οι διαφορές (πέρα από τα προφανή λάθη του αντιγραφέα) που υπάρχουν δεν είναι ιδιαίτερα σημαντικές.

[21] Giovanni Battista Pergolesi, *Concerto per flauto in Sol maggiore, con due violini e basso continuo* (Πάδοβα: Armelin Musica, 2001).

[22] http://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_G_major_(Pergolesi,_Giovanni_Battista) (25 Νοεμβρίου 2010).



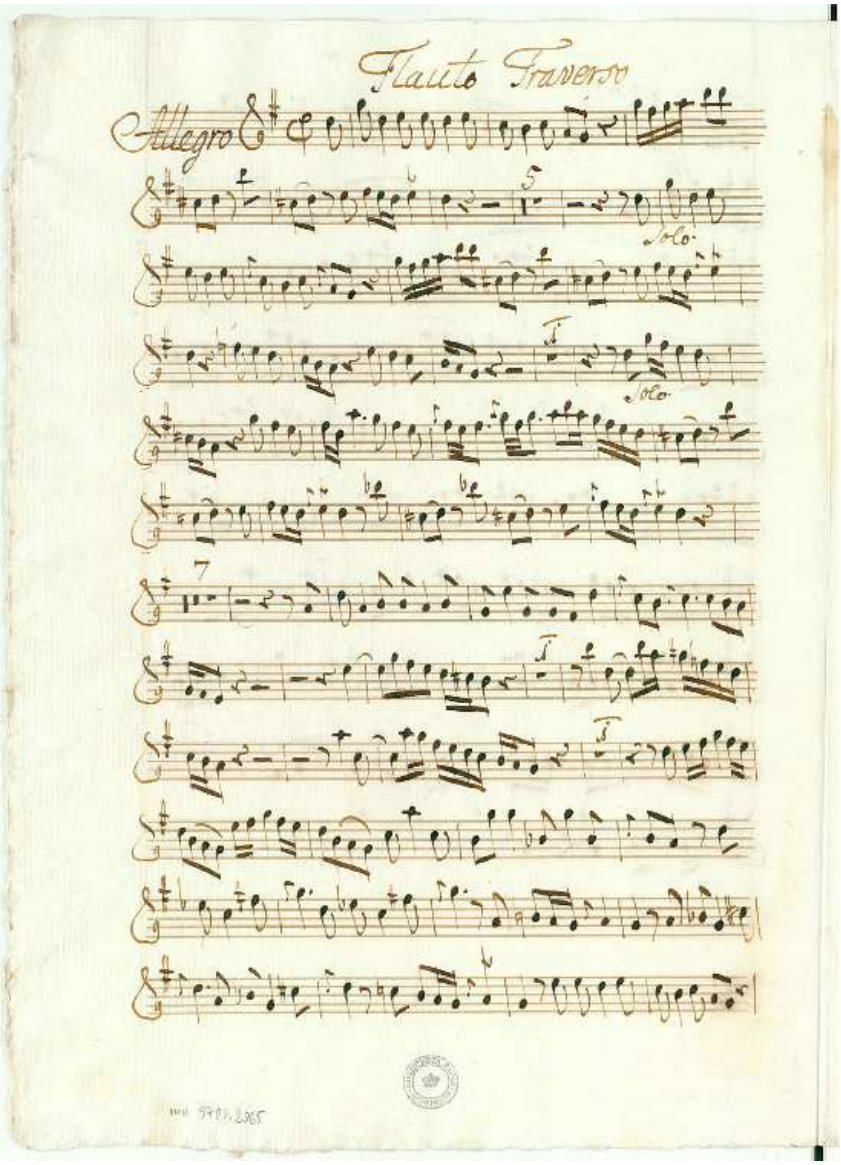
Παράδειγμα 3: ***Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε σολ μείζονα*** **(Η/Ρ)**
[Εκδοχή της Βασιλική Βιβλιοθήκη της Κοπεγχάγης]

Για το ίδιο έργο υπάρχουν δύο πηγές που υποδεικνύουν τον Hasse ως συνθέτη. Η πρώτη είναι μια αγγλική έκδοση του 1741 με δώδεκα κοντσέρτα για φλάουτο, με το εν λόγω να είναι το ενδέκατο.[23] Στην έκδοση αυτή έχει προστεθεί και μέρος βιόλας, η οποία παίζει κατά βάση το μέρος του τσέλου μία οκτάβα πιο ψηλά, αντικατοπτρίζοντας μια ναπολιτάνικη συνήθεια, η οποία ήταν συνήθως άγραφη.[24] Η δεύτερη πηγή είναι ένα

[23] Johann Adolf Hasse, *Twelve Concertos in Six Parts for the German Flute, Two Violins, a Tenor, with a Thorough Bass for the Harpsichord*, Op. 3 (Λονδίνο: John Walsh, 1741).

[24] Pippa Drummond, «The Concertos of Johann Adolf Hasse», *Proceedings of the Royal Musical Association* 99 (1972-1973), σ. 91-103: 93.

χειρόγραφο της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Βερολίνου, όπου το έργο φέρει τον τίτλο *Concerto con Mandolino obligato. Del Sig. Sassone* (το «il Sassone» ήταν υποκοριστικό όνομα για τον Hasse). Στην εκδοχή αυτή για μαντολίνο δεν υπάρχει μέρος βιόλας και το δεύτερο μέρος είναι διαφορετικό.



Εικόνα 3: Η πρώτη σελίδα του μέρους του φλάουτου από το *Κοντσέρτο για φλάουτο και έγχορδα σε σολ μείζονα* (Η/Ρ) (Βασιλική Βιβλιοθήκη της Κοπεγχάγης Aalholm-samlingen I, 5 AccNr. mu9709.2965)

Τα πράγματα περιπλέκονται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι το κοντσέρτο αυτό ταυτίζεται με εκείνο σε σολ μείζονα που συμπεριλαμβάνεται ως έργο του Pergolesi στον θεματικό κατάλογο των ετών 1762-1787 του Breitkopf. Αυτή η σημαντική λεπτομέρεια έχει διαφύγει από τους μελετητές του έργου του Pergolesi, ενώ η Pippa Drummond, που την έχει επισημάνει, θεωρεί ότι έχει γίνει λάθος στον κατάλογο του Breitkopf.[25] Μολονότι ο Paymer στην έρευνά του δεν έχει ασχοληθεί με το συγκεκριμένο

[25] Pippa Drummond, *The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies* (Οξφόρδη: Clarendon Press, 1980) σ. 251.

έργο, η διαδικασία αξιολόγησης αυθεντικότητας που χρησιμοποιεί ίσως μπορεί να φανεί χρήσιμη για την μελέτη της συγκεκριμένης περίπτωσης.

Όσον αφορά τη διαδικασία που ακολουθεί ο Paymer, προκύπτουν ορισμένοι προβληματισμοί σχετικά με την πατρότητα των κοντσέρτων για φλάουτο. Με βάση αυτούς τους προβληματισμούς, πρόκειται να αντιπαραβληθεί στη συνέχεια μια εναλλακτική θεώρηση για τα δύο κοντσέρτα για φλάουτο που ο Paymer εξετάζει.

Σημείο αναφοράς στην προσπάθεια καθορισμού του ύφους του Pergolesi θεωρούνται από τον Paymer οι έξι *sinfonie* από τις όπερες, οι οποίες είναι οι μόνες οργανικές συνθέσεις που μπορούν να θεωρηθούν αυθεντικές. Εμπλέκοντας δύο ομάδες ελέγχου (control groups) με έργα άλλων συνθετών, σύγχρονων και μεταγενέστερων του Pergolesi, και μέρη από τα φωνητικά του έργα, καθορίζει υφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία ταξινομεί σε τρεις διαφορετικές λίστες:

- Λίστα Α: συνήθη χαρακτηριστικά
  (εμφανίζονται στο 50-100% των έργων του Pergolesi που θεωρούνται πρότυπα)
- Λίστα Β: σπάνια χαρακτηριστικά
  (εμφανίζονται στο 1-25% των έργων του Pergolesi που θεωρούνται πρότυπα)
- Λίστα Γ: ανύπαρκτα χαρακτηριστικά
  (δεν εμφανίζονται στα έργα του Pergolesi που θεωρούνται πρότυπα)

Στη συνέχεια, χρησιμοποιεί τροποποιημένη τη λειτουργική μέθοδο συσχετισμού (corellation method) δραστηριότητας αναμεταξύ τονικού ύψους, ρυθμού και αρμονίας του Jan LaRue, ώστε να αναδείξει τον «μουσικό μεταβολισμό»[26] του συνθέτη και να έχει ένα επιπλέον δεδομένο για σύγκριση. Τέλος, ακολουθεί μια γενικότερη θεώρηση του ύφους του Pergolesi ως σύνθεση στοιχείων. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες, διαμορφώνονται πέντε υφολογικά κριτήρια, μέσω των οποίων συνιστά πέντε βαθμίδες αυθεντικότητας:

- Α: αυθεντικά έργα (πληρούν και τα πέντε κριτήρια)
- Β: ενδεχομένως αυθεντικά έργα (πληρούν τρία ή τέσσερα κριτήρια)
- C: αμφισβητήσιμα έργα (πληρούν ένα ή δύο κριτήρια)
- D: ενδεχομένως ψευδεπίγραφα έργα (εκλείπουν και τα πέντε κριτήρια)
- Χ: ψευδεπίγραφα έργα (εκλείπουν τρία ή περισσότερα κριτήρια και απορρίπτονται κυρίως λόγω άλλων παραγόντων)

Δυστυχώς, το γεγονός ότι το δείγμα πάνω στο οποίο στηρίζει τη συγκριτική ανάλυσή του ο Paymer είναι, πρώτον, πολύ μικρό (έξι έργα) και, δεύτερον, αντιπροσωπεύει ένα συγκεκριμένο είδος (sinfonia), αποδυναμώνει την στατιστική ισχύ και δημιουργεί το ερώτημα κατά πόσο μπορεί να έχει ικανοποιητική εφαρμογή σε ένα άλλο είδος (όπως το κοντσέρτο, στη συγκεκριμένη περίπτωση). Ο τρόπος με τον οποίο διαβάζει τα δεδομένα της έρευνάς του ο Paymer δείχνει ότι ο προβληματισμός αυτός δεν τον έχει απασχολήσει αρκετά. Επιπλέον, ύστερα από επανεξέταση των δεδομένων του Paymer, εντοπίστηκαν κάποιες αβλεψίες, οι οποίες, αν και δεν αλλοιώνουν δραματικά τα αποτελέσματα της έρευνας, μπορούν να οδηγήσουν σε διαφορετικά συμπεράσματα. Στους πίνακες που ακολουθούν παρουσιάζονται τα δεδομένα του Paymer (*Κοντσέρτα* P33 και P34), παράλληλα με μια αναθεωρημένη εκδοχή τους, ενώ ταυτόχρονα εξετάζεται και το P/H.

[26] Jan LaRue, «Mozart or Dittersdorf», *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, σ. 40-49.

Εξετάζοντας την πρώτη λίστα υφολογικών χαρακτηριστικών (συνήθη χαρακτηριστικά – πίνακας 1), εντοπίζονται δύο προβλήματα όσον αφορά τα δεδομένα του Paymer. Όσον αφορά το P33, ύστερα από εξέταση των πηγών εντοπίστηκαν πτώσεις με κίνηση σε μία ή περισσότερες φωνές· και όσον αφορά το P34, όπως είναι εμφανές στο παράδειγμα 2, το αργό μέρος είναι στην ομώνυμη ελάσσονα (i) και επομένως έχει αυτό το χαρακτηριστικό. Αν και για την περίπτωση του P34 δεν επηρεάζεται το ποσοστό συνήθων χαρακτηριστικών σε τέτοιο βαθμό ώστε να πληροί το συγκεκριμένο κριτήριο (από 55% γίνεται 57%, με όριο το 75%), για την περίπτωση του P33 τα πράγματα είναι διαφορετικά: το ποσοστό από 72% γίνεται 76% και επομένως μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το κοντσέρτο αυτό πληροί τουλάχιστον ένα από τα κριτήρια και από ενδεχομένως ψευδεπίγραφο έργο (D) μπορεί να θεωρηθεί αμφισβητήσιμο (C). Στο P/H εμφανίζονται 22 από τα 29 χαρακτηριστικά (76%) και επομένως πληροί το κριτήριο αυτό.

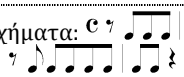
	Λίστα Α (Paymer) (συνήθη χαρακτηριστικά: εμφανίζονται στο 50-100% των έργων του Pergolesi που εξετάστηκαν)	Concerto G major P33-D (Paymer)	Concerto G major P33 (αναθ.)	Concerto D major P34-D (Paymer)	Concerto D major P34 (αναθ.)	Concerto G major H/P
1	Οπλισμός μεταξύ 4ων υφέσεων και 4ων διέσεων για τις μείζονες τονικότητες και μεταξύ 4ων υφέσεων και 3ων διέσεων για τις ελάσσονες	√	√	√	√	√
2	Ψηλότερη νότα για το βιολί το μι′′′ και για τη βιόλα το φα′	√	√	√	√	√
3	Φράσεις α α ή α α′ σε λιγότερο από το 50% της συνολικής έκτασης	√	√	√	√	√
4	Περιοχή δεύτερης τονικότητας στη δεσπόζουσα στα μέρη που είναι σε μείζονα τρόπο	√	√	×	×	√
5	Αναλογία περιοχής δεύτερης τονικότητας 10-45% της συνολικής έκτασης	√	√	×	×	√
6	Ατελείς και απατηλές πτώσεις ή με συνεχή κίνηση σε μία ή περισσότερες φωνές	×	√	×	×	×
7	Μέση έκταση πρώτου μέρους:[27] 36-74 μέτρα	×	×	√	√	√
8	Συγκριτικές τονικότητες δεύτερου μέρους των έργων σε μείζονα τρόπο: ii, iv, IV, i, ♭vii, V, VI, ♭VI, bvii	×	×	×	√	√
9	Συγκριτικές τονικότητες δεύτερου μέρους των έργων σε ελάσσονα τρόπο: ii, IV, I, v, III, VII, VI	—	—	—	—	—
10	Μέση έκταση δεύτερου μέρους: 6-36 μέτρα	√	√	√	√	√
11	**C** στο δεύτερο μέρος	√	√	×	×	√
12	Πυκνός αρμονικός ρυθμός στο δεύτερο μέρος	√	√	×	×	√
13	Χρήση ελάσσονος τρόπου στο δεύτερο μέρος	√	√	√	√	√

[27] Στην τυπική μορφή του κοντσέρτου έχουμε τρία μέρη (γρήγορο – αργό – γρήγορο). Ακόμα και στην περίπτωση που προηγείται ένα αργό (όπως αυτή του P34), ως πρώτο εξακολουθεί να θεωρείται το γρήγορο και, κατά συνέπεια, ως δεύτερο το αργό ανάμεσα στα δύο γρήγορα.

14	Μέση έκταση τρίτου μέρους: 34-99 μέτρα	×	×	√	√	×
15	Μέτρο 3/8 ή 2/4 στο τρίτο μέρος	√	√	√	√	√
16	Διμερής μορφή, με ή χωρίς επαναλήψεις στο τρίτο μέρος	√	√	√	√	√
17	Φραστική ιεραρχία στο τρίτο μέρος	√	√	√	√	√
18	Εμφάνιση του πρώτου θέματος στην περιοχή δεύτερης τονικότητας	√	√	×	×	√
19	Ρυθμικό σχήμα  ή  στον πρώτο ή τον τρίτο χρόνο	√	√	√	√	√
20	Ελεύθερη μίμηση σε κυρίαρχη ομοφωνική υφή	√	√	×	×	×
21	Τριμερείς εναρκτήριες φράσεις	×	×	√	√	×
22	Χρήση ελάσσονος τρόπου σε μέρη μείζονος τρόπου	√	√	×	×	√
23	Νέο θεματικό υλικό στην περιοχή δεύτερης τονικότητας	√	√	√	√	√
24	Επίμονη επανάληψη ενός ρυθμικού μοτίβου στο δεύτερο μέρος	√	√	√	√	×
25	Ρυθμικό σχήμα  ή 	√	√	×	×	×
26	Επανεμφάνιση δευτερεύοντος υλικού στην τονική	×	×	×	×	×
27	Συνοδεία από τα έγχορδα	√	√	√	√	√
28	Τελειώματα φράσεων στον 2ο ή 4ο χρόνο με σχήματα όπως ,  ή 	√	√	×	×	√
29	Απόλυτα αρμονικά καθορισμένη δομή I-V-I με εμφάνιση του πρώτου θέματος σε κάθε τμήμα	×	×	×	×	√
30	Αλυσίδες με διαδοχικές δεσπόζουσες	√	√	√	√	√
	Αναλογία (ποσοστό)	21/29 (72%)	22/29 (76%)	16/29 (55%)	17/29 (57%)	22/29 (76%)
	Επίτευξη στόχου (75-100%)	Όχι	Ναι	Όχι	Όχι	Ναι

Πίνακας 1: Συνήθη χαρακτηριστικά (κριτήριο 1)

Στην λίστα με τα σπάνια χαρακτηριστικά που καθορίζουν το δεύτερο κριτήριο (πίνακας 2), από την πρώτη ματιά γίνεται εμφανές το πρόβλημα διαφορετικού είδους δείγματος και αντικειμένου μελέτης: το χαρακτηριστικό αρ. 13 (υφολογικές αντιθέσεις ανάμεσα σε μικρές και μεγάλες ομάδες οργάνων), ενώ για την περίπτωση του δείγματος (sinfonia) μπορεί να αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, για την περίπτωση του κοντσέρτου θεωρείται ως αυτονόητο. Επομένως, θα ήταν πιο σωστό το χαρακτηριστικό αυτό να αποκλειστεί από τη λίστα. Επιπλέον, εντοπίστηκαν αρκετές αβλεψίες, καθώς δεν βρέθηκαν μπάσσα του Alberti (τόσο στην περίπτωση του P33 όσο και του P34), συνηχήσεις στο μέρος των βιολιών, καθώς και unisono στην έναρξη (βλ. παράδειγμα 1) για την περίπτωση του P33. Με αυτά τα δεδομένα, το ποσοστό γίνεται 27% (και για τα τρία κοντσέρτα), οριακά μεγαλύτερο από το όριο (25%) που έχει θέσει ο Paymer.

	Λίστα Β (Paymer) (σπάνια χαρακτηριστικά: εμφανίζονται στο 1-25% των έργων του Pergolesi που εξετάστηκαν)	Concerto G major P33-D (Paymer)	Concerto G major P33 (αναθ.)	Concerto D major P34-D (Paymer)	Concerto D major P34 (αναθ.)	Concerto G major H/P
1	Μέρη με μορφή φούγκας	×	×	×	×	×
2	Κίνηση με οκτάβες στο μπάσσο	×	×	×	×	×
3	α α ή α α′ μετά την τελική πτώση της περιοχής δεύτερης τονικότητας	×	×	×	×	×
4	Μπάσσα του Alberti ή κάτι παρεμφερές	√	×	√	×	×
5	Χρήση κόρνων στα αργά μέρη	—	—	—	—	—
6	Αλυσίδες με συγκοπές	×	×	×	×	×
7	Εκτεταμένες μιμήσεις	×	×	×	×	×
8	Παρεστιγμένοι ρυθμοί	√	√	√	√	×
9	Συνηχήσεις στο μέρος των βιολιών	√	×	×	×	√
10	Ανεξαρτητοποιημένα δεύτερα από πρώτα βιολιά	√	√	×	×	×
11	Ανεξάρτητες βιόλες	—	—	—	—	—
12	Unisono στην έναρξη	√	×	√	√	√
13	Υφολογικές αντιθέσεις ανάμεσα σε μικρές και μεγάλες ομάδες οργάνων	√	—	√	—	—
14	Κρατημένη αρμονία στην έναρξη	×	×	×	×	×
15	Ρυθμικά σχήματα:  ή	×	×	×	×	√
16	Τρίηχα ή εξάηχα	×	×	√	√	√
17	Δεύτερο θεματικό υλικό χωρίς τη συνύπαρξη του πρώτου στην περιοχή δεύτερης τονικότητας	√	√	√	√	×
18	Έναρξη με α α ή α α′	√	√	×	×	×
	Αναλογία (ποσοστό)	8/16 (50%)	4/15 (27%)	6/16 (38%)	4/15 (27%)	4/15 (27%)
	Επίτευξη στόχου (0-25%)	Όχι	Όχι	Όχι	Όχι	Όχι

Πίνακας 2: Σπάνια χαρακτηριστικά (κριτήριο 2)

Ακόμα πιο εμφανές είναι το πρόβλημα διαφορετικού είδους δείγματος και αντικειμένου μελέτης στην τρίτη λίστα με τα απόντα χαρακτηριστικά (πίνακας 3), καθώς δεν μπορεί να αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό το ανεξαρτητοποιημένο φλάουτο σε ένα κοντσέρτο για φλάουτο! Πάντως, το μόνο κοντσέρτο που πληροί το τρίτο αυτό κριτήριο είναι το P/H. Όσον αφορά τους συσχετισμούς δραστηριότητας τονικού ύψους, ρυθμού και αρμονίας, από τον πίνακα 4 είναι εμφανές ότι μόνο το P/H βρίσκεται μέσα στα ποσοστά του Pergolesi. Πρέπει πάντως να αναφερθεί ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Paymer αποκωδικοποιεί τα δεδομένα του είναι αρκετά χαλαρός και, σε ορισμένες περιπτώσεις, θα μπορούσε να υπάρξει απόκλιση ±10 ποσοστιαίων μονάδων από τα ποσοστά τα οποία παρουσιάζει. Εξίσου χαλαρός και επιπλέον υποκειμενικός και χωρίς επαρκή τεκμηρίωση είναι και τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει το πέμπτο κριτήριο (σύνθεση στοιχείων) και γι' αυτό το λόγο δεν θα γίνει περαιτέρω συζήτηση.

	Λίστα Γ (Paymer) (απόντα χαρακτηριστικά: δεν εμφανίζονται στα έργα του Pergolesi που εξετάστηκαν)	Concerto G major P33-D (Paymer)	Concerto G major P33 (αναθ.)	Concerto D major P34-D (Paymer)	Concerto D major P34 (αναθ.)	Concerto G major H/P
1	Ανεξάρτητα όμποε ή φλάουτα	√	—	√	—	—
2	Ανεξάρτητες ομάδες ξύλινων ή χάλκινων πνευστών	—	—	—	—	—
3	Αντιστικτική επεξεργασία με δευτερεύον υλικό	√	√	×	×	×
4	Μοτίβα α α ή α α΄ στο 75% της συνολικής έκτασης	×	×	×	×	×
5	Κρατημένη τελική αρμονία στο τέλος της έκθεσης	×	×	×	×	×
6	Συγκοπές	×	×	×	×	×
7	Caesuras μεγαλύτερες από μισό	×	×	×	×	×
8	Επανάληψη της τελικής συγχορδίας του πρώτου τμήματος ενός μέρους	×	×	×	×	×
9	Νέο υλικό στην αρχή του δεύτερου τμήματος ενός μέρους	√	√	√	√	×
10	Μέτρο 2/4 ή 3/8 στο δεύτερο μέρος	×	×	×	×	×
11	**C** ή **¢** στο τρίτο μέρος	×	×	×	×	×
12	Τριμερής μορφή, ρόντο ή παραλλαγές στο τρίτο μέρος	×	×	×	×	×
	Αναλογία (ποσοστό)	3/11 (27%)	2/10 (20%)	2/11 (18%)	2/10 (20%)	0/10 (0%)
	Επίτευξη στόχου (0%)	Όχι	Όχι	Όχι	Όχι	Ναι

Πίνακας 3: Απόντα χαρακτηριστικά (κριτήριο 3)

Concerto G major P33-D (Paymer)	Concerto D major P34-D (Paymer)	Concerto G major H/P
I: 11% (+11)	I: 20% (+20)	I: 50% (+27, -23)
II: 20 (-20)	II: 32% (+16, -16)	II: 40% (+20, -20)
III: 32% (+16, -16)	III: 0	III: 45% (+27, -18)
	IV: 71% (+43, -28)	
Εκτός	Εκτός	Εντός

Πίνακας 4: Συσχετισμοί δραστηριότητας τονικού ύψους, ρυθμού και αρμονίας. Ποσοστά Pergolesi 37-62% (κριτήριο 4)

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα:

- το P33 περνάει στην κατηγορία C (αμφισβητήσιμα έργα), καθώς πληροί ένα κριτήριο·
- το P34 παραμένει στην κατηγορία D (ενδεχομένως ψευδεπίγραφο έργο)·
- έκπληξη αποτελεί ότι το H/P αποτυγχάνει σε ένα μόνο κριτήριο, και μάλιστα οριακά, και κατατάσσεται στην κατηγορία B (ενδεχομένως αυθεντικό έργο).

Χωρίς καμία αμφιβολία, η διερεύνηση των έργων που αποδίδονται στον Pergolesi δεν αποτελεί εύκολη υπόθεση και σίγουρα μια καινούργια προσέγγιση, η οποία θα εκμεταλλεύεται τα νέα επιτεύγματα της μουσικολογικής έρευνας, της ανάλυσης και της στατιστικής, θα οδηγούσε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα. Πάντως, όσον αφορά τα κοντσέρτα για φλάουτο που εξετάστηκαν, θα μπορούσαν να ειπωθούν τα ακόλουθα:

Το *Κοντσέρτο σε σολ μείζονα* (P/H) αποτελεί μια δύσκολη περίπτωση. Το γεγονός ότι τυπώθηκε με το όνομα του Hasse δεν είναι από μόνο του αρκετό για να μας πείσει, πέρα κάθε αμφιβολίας, ότι είναι δικό του. Δεν είναι άλλωστε λίγες οι περιπτώσεις στην ιστορία της μουσικής που ο αναγραφόμενος συνθέτης σε μια έκδοση δεν ταυτίζεται με τον δημιουργό. Το γεγονός όμως ότι η έκδοση αυτή έγινε στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα δίνει στον Hasse ένα σημαντικό χρονικό πλεονέκτημα (μιας εικοσαετίας τουλάχιστον), το οποίο είναι δύσκολο να αντικρούσει κανείς. Από την άλλη, τα δύο χειρόγραφα με το όνομα του Pergolesi, στα οποία δεν είχε δοθεί αρκετή προσοχή, σε συνδυασμό με την καταχώρηση του Breitkopf και τα αναπάντεχα αποτελέσματα της στυλιστικής εξέτασης, δεν μπορούν να περάσουν απαρατήρητα. Ίσως μια συγκριτική στυλιστική μελέτη του έργου της ίδια εποχής των δύο συνθετών θα μπορούσε να ρίξει περισσότερο φως στη υπόθεση, καθώς υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις που τα ονόματα των δύο αυτών συνθετών έχουν συνδεθεί με κάποιο έργο.

Όσον αφορά το *Κοντσέρτο σε ρε μείζονα* (P34), τα πράγματα είναι πιο απλά: η μόνη περίπτωση να έχει γραφτεί από τον Pergolesi είναι να το έγραψε όντας μαθητής στο κονσερβατόριο, πριν αρχίσει να εξελίσσει την τεχνική της σύνθεσης. Είναι όμως ένα πολύ συμπαθητικό έργο για μαθητές και ερασιτέχνες μουσικούς, που θα μπορούσε κάλλιστα να συνοδεύεται από μια ωραία ιστορία για την μαγεία του Pergolesi που το άγγιξε.

Τέλος, το *Κοντσέρτο σε σολ μείζονα* (P33) είναι κρίμα να περάσει στα «αζήτητα» (αν ποτέ γίνει αυτό), όπως και τόσα άλλα όμορφα έργα, μόνο και μόνο επειδή δεν μπορεί να αναγνωριστεί η πατρότητά τους. Ίσως η αντιμετώπιση της περίπτωσης του δημιουργού κατά τα πρότυπα της κλασικής φιλολογίας, με την χρήση του χαρακτηρισμού ψευδο-Pergolesi, να αποτελεί την πιο έντιμη και αξιοπρεπή λύση. Έτσι, όχι μόνο αποτίουμε φόρο τιμής στο μεγάλο συνθέτη, που κατά τη σύντομη διάρκεια της ζωής του δεν γνώρισε την δέουσα αναγνώριση, αλλά ταυτόχρονα αφήνουμε τη σαγήνη του ονόματός του να αγκαλιάσει ένα όμορφο έργο, που είχε διαδρομή παρόμοια με αυτή του συνθέτη.

Chopin, Delacroix και *Άμλετ*

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

Αφορμή για την παρούσα μελέτη αποτέλεσε το άρθρο του Κωνσταντίνου Φλώρου "Poetisches bei Chopin", που ασχολείται με τις αφετηρίες έμπνευσης του Chopin και την «προγραμματική» μουσική στις αρχές του 19ου αιώνα.[1] Στο πλαίσιο του ρομαντισμού, ποίηση και μουσική θεωρούνται απόλυτα συγγενικές τέχνες, που μπορεί να ενώνονται ή και να συγχωνεύονται, άποψη που υποστήριζαν οι Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt και Richard Wagner. Κατά τον Schumann, ο Chopin είναι ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της ποιητικής μουσικής, ενώ ο Heinrich Heine τον θεωρούσε ποιητή στην ψυχή που εκφραζόταν με ήχους. Ωστόσο, ο Chopin (εικ. 1) δεν δέχεται τη σύνδεση της μουσικής με συγκεκριμένα λογοτεχνικά κείμενα και αποφεύγει να δίνει ποιητικούς τίτλους στα έργα του. Θεωρεί τον εαυτό του συνθέτη της «απόλυτης» μουσικής, της μουσικής χωρίς συγκεκριμένο θέμα, και αναγνωρίζει ως πνευματικό του δάσκαλο στην κατεύθυνση αυτή τον J. S. Bach. Είναι χαρακτηριστικό ότι δυσαρεστήθηκε πολύ με τον εκδότη Christian Wessel στο Λονδίνο, όταν εξέδωσε έργα του προσθέτοντας αυθαίρετα τίτλους «για τις απαιτήσεις του κοινού και την προώθηση των πωλήσεων».[2]



Εικόνα 1. Πορτρέτο του Chopin από τον Ary Scheffer, 1847.
Αντίγραφο του Stanislaw Stattler, 1858 (online)

Ο Φλώρος προσπαθεί να διεισδύσει στις πηγές της ποιητικής έκφρασης του Chopin. Οι πολωνέζες, μαζί με κάποιες μαζούρκες και σπουδές, σχετίζονται με τα έντονα πατριωτικά αισθήματα του συνθέτη. Κατά τον Schumann, ο ίδιος ο Chopin ομολόγησε

[1] Constantin Floros, "Poetisches bei Chopin", *Das Orchester*, Heft 5, 2001, σ. 16-20.

[2] Γεώργιος Ν. Δρόσος, *Φρειδερίκος Σοπέν. Η ζωή, το έργο, η εποχή του*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1999, σ. 229· Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Schott, Mainz ³2008 (α΄ εκδ. 1993, στα πολωνικά), σ. 442.

ότι εμπνεύστηκε κάποιες μπαλάντες για πιάνο από ποιήματα του πολωνού ποιητή Adam Mickiewicz.[3]

Το κατεξοχήν πιανιστικό είδος που συνδέθηκε με τον Chopin είναι οι nocturnes, τα νυχτερινά. Ελεγειακές ωδές, εκφράζουν απόλυτα την αγάπη των ρομαντικών για τη νύχτα, το όνειρο, μαγικούς χώρους ανάμεσα σε γη και ουρανό, ακολουθώντας κείμενα με θρησκευτική μυστικιστική ποίηση και θεωρίες για τον θάνατο, όπως του James Macpherson (*Ossian-Gesänge*, 1760) και του Novalis (*Hymnen an die Nacht*, 1797), που αποτέλεσαν πρότυπα για πολλούς ποιητές του 19ου αιώνα. Είναι γνωστό ότι τα νυχτερινά, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος, πλησιάζουν τη φωνητική μουσική, ιδιαίτερα τις άριες αποχαιρετισμού σε όπερες της μόδας της εποχής, όπως και τα Lieder. Η μελωδική τους γραμμή έχει φωνητική σύλληψη, με σύντομες φράσεις και αναπνοές κατάλληλες για τραγουδιστές ή τραγουδίστριες (βλ. την ένδειξη *sotto voce* στις παρτιτούρες). Θα μπορούσαν να θεωρηθούν κάτι ανάλογο με τα *Τραγούδια χωρίς λόγια* (*Lieder ohne Worte*) του Felix Mendelssohn-Bartholdy, παρόλο που ο Chopin, αν και εκτιμούσε πολύ τον Mendelssohn, δεν συντάσσεται με τη συνήθεια ποιητικών τίτλων στη μουσική και αποκρούει συνειδητά κάθε σχέση της μουσικής του με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική ή εξωτερικές πηγές.[4]

Ωστόσο, ένας συνθέτης με την ευαισθησία του Chopin θα ήταν δύσκολο να μείνει ασυγκίνητος μπροστά σε υψηλά επίπεδα καλλιτεχνικής έκφρασης σε άλλα είδη τέχνης. Μια τέτοια στιγμή του μας θυμίζει ο Φλώρος, αναλύοντας τη *Nocturne σε σολ ελάσσονα*, op. 15 αρ. 3 (NB 2), που δημοσιεύτηκε το 1833.[5]

Η μορφολογική ανάλυση του Φλώρου αναδεικνύει τον ξεχωριστό χαρακτήρα αυτής της πρώιμης, ιδιόρρυθμης nocturne (εικ. 2). Χωρίς ιδιαίτερα ποικίλματα και βιρτουοζισμούς, όπως σε άλλα έργα της εποχής, μοιάζει απλή στην πρώτη ματιά, αποκαλύπτεται όμως ριζοσπαστική και πρωτοποριακή στη συνέχεια. Μορφολογικά είναι μοναδική. Ο Hugo Leichtentritt, όπως και άλλοι, θεωρούσε ότι είχε τη διμερή μορφή ενός Lied, χωρίς την επανάληψη του τρίτου μέρους.[6] Ο Φλώρος πετυχημένα της αναγνωρίζει μια τετραμερή μορφή, που ξεκινάει με το Α μέρος (μ. 1-50) με την ένδειξη Lento, languido (= θαμπό) e rubato. Ακολουθεί το Β μέρος (μ. 51-88), που μοιάζει με λαβύρινθο – κατά τον Φλώρο, μία προϋπόθεση στο βαγκνερικό στιλ του *Τριστάνου*. Το C (μ. 89-120), με την ένδειξη religioso, έχει τη δομή ενός τετράφωνου choral και το D (μ. 121-152), σαν επίλογος, στο τέλος, κλείνει μια λανθάνουσα ορχηστρική σύλληψη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον κερδίζει η ιδιόμορφη αυτή nocturne με την πληροφορία ότι στο χαμένο αυτόγραφο του έργου ο Chopin είχε σημειώσει «ύστερα από μια παράσταση του *Άμλετ*». Αργότερα, φαίνεται ότι μετάνιωσε που αποκάλυψε την πηγή του και έσβησε τη σημείωση.[7] Το ελεγειακό Α μπορεί λοιπόν να αποδίδει τη δύσθυμη και μελαγχολική διάθεση του ήρωα, το αναποφάσιστο, το Β τη βασανιστική περιπλάνηση στην αμφισβήτηση, το C τις υπαρξιακές αγωνίες του συνθέτη μέσω του Σέξπιρ.[8]

[3] Floros, ό.π., σ. 17, σημ. 10 (= Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, επιμ. V. Martin Kreisig, Leipzig [5]1914, Bd. II, σ. 32).

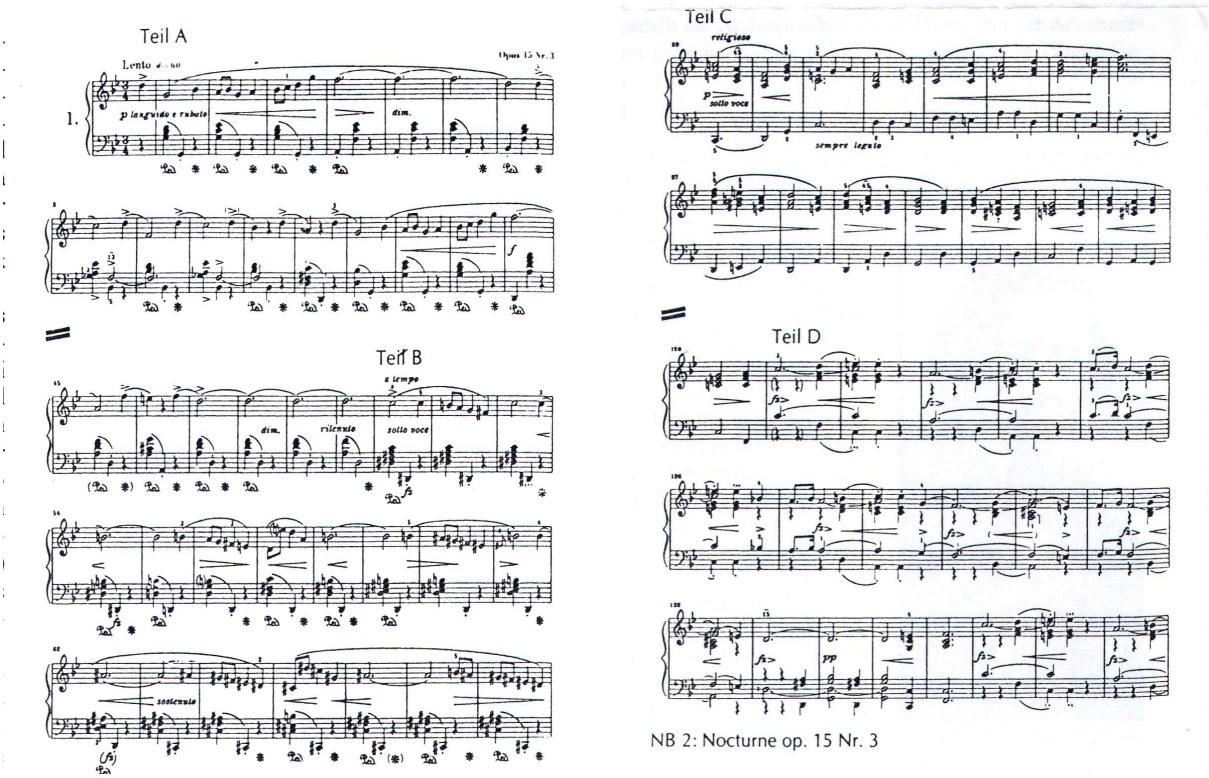
[4] Matthias Corvin, (Solistenkonzert Kissin), *Salzburger Festspiele*, 2.8.2010· Δρόσος, ό.π., σ. 617-618.

[5] Zieliński, ό.π., σ. 408, 894.

[6] Floros, ό.π., σ. 18, σημ. 17 (= Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Berlin 1921/1922, Bd. I, σ. 15-19).

[7] Floros, ό.π., σ. 20, σημ. 19 (= Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1979, σ. 35).

[8] Στα 1830, στη Γαλλία, στο κλίμα του ρομαντισμού, είναι της μόδας θρησκευτικοί προβληματισμοί, όπως εκφράζονται στο έργο του Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et réligieuses*, που επηρέασαν χαρακτηριστικά τον Franz Liszt. Floros, ό.π., σ. 19.



Εικόνα 2. Παρτιτούρα της *Nocturne* op. 15 αρ. 3[9]

Ο Zieliński, που επιμένει στη διμερή μορφή της nocturne (το κύριο θέμα δεν επιστρέφει, αλλά τελειώνει μελαγχολικά στο β΄ μέρος), θεωρεί ότι το πρώτο μέρος μοιάζει με την παράξενη, ανήσυχη ωδή της Οφηλίας (Τ 69), ενώ στο β΄ μέρος το ελεγειακό choral, με το αρχαϊκό χρώμα του, αφήνει την εντύπωση μιας γκριμάτσας φαντάσματος – τραγική και σαρκαστική μαζί (προφανώς, γνωρίζει για τη σημείωση περί *Άμλετ*). Παρατηρεί και αυτός την εξαιρετική λιτότητα και τον ασυνήθιστα μυστικοπαθή χαρακτήρα του έργου.[10] Ο πρώτος που αναγνώρισε την πρωτοτυπία του και τον προοδευτικό του χαρακτήρα ήταν ο Schumann, ενώ ο σχεδόν μόνιμα πολέμιος κριτικός του Chopin, Ludwig Rellstab, στο περιοδικό *Iris*, του αναγνωρίζει «μιαν ακατάληπτη πρωτοτυπία».[11]

Ο ίδιος ο Chopin φαίνεται ότι αργότερα, το 1837-1838, πάνω στο σχέδιο αυτής της *Nocturne σε σολ ελάσσονα* έγραψε άλλη μία στην ίδια τονικότητα, τη *Nocturne* op. 37 αρ. 1,[12] που δημοσίευσε τον Ιούνιο του 1840. Τη συγγένεια των δύο έργων επεσήμανε ήδη ο James Huneker, αλλά και άλλοι μελετητές.[13] Ωστόσο, υπάρχει ουσιαστική διαφορά μεταξύ τους. Το δεύτερο έργο είναι λιγότερο τολμηρό από το πρώτο. Τριμερές, με δύο ελεγειακά, πλούσια σε ποικίλματα μέρη, να περικλείουν ένα μεσαίο σε μορφή choral, χωρίς ιδιαίτερο, αρμονικά, ενδιαφέρον.

[9] Floros, ό.π.

[10] Zieliński, ό.π., σ. 408.

[11] Δρόσος, ό.π., σ. 230-232· Floros, ό.π., σ. 20, σημ. 23.

[12] Zieliński, ό.π., σ. 622, 894· Floros, ό.π., σ. 20.

[13] James Huneker, *Chopin. The Man and his Music*, New York ²1966, σ. 144: «This nocturne contains in solution all that Chopin developed later in a nocturne of the same key» (= Floros, ό.π., σ. 20, σημ. 24). Βλ. και Maurice J. E. Brown & Kenneth L. Hamilton, "Nocturne", στο *Grove Music Online*.

Αλλά ας μεταφερθούμε στο Παρίσι των αρχών του 19ου αιώνα, όπου έφτασε ο Chopin το 1831. Είναι μια τεράστια πόλη, ενός εκατομμυρίου κατοίκων περίπου, με θέατρα που χτίζονταν κοντά στις μεγάλες λεωφόρους, μεγάλη όπερα, το Ιταλικό Θέατρο, την Αίθουσα Πλεγιέλ κ.ά. Η Μονμάρτη είναι ένα κάπως μακρινό προάστιο για καλλιτέχνες και περιθωριακούς. Ο Chopin γράφει: «Το Παρίσι διαθέτει ό,τι μπορεί κανείς να επιθυμήσει…», για την έντονη καλλιτεχνική μουσική και θεατρική του κίνηση.[14]

Ο Chopin, πολύ γρήγορα μετά την εγκατάστασή του στο Παρίσι το 1831, γνώρισε επιτυχία και αναγνώριση και ως εξαιρετικός πιανίστας, ιδιαίτερα των σαλονιών, και ως ξεχωριστός συνθέτης. Μπήκε στον χώρο των διανοούμενων της εποχής και απέκτησε πολλούς φίλους και θαυμαστές, πρώτα για την ξεχωριστή τεχνική του και ακόμη για την προσωπικότητά του, σαν ένας λεπτός, κάπως φιλάσθενος, ταλαντούχος νέος, με αριστοκρατική συμπεριφορά και – χάρη στα Σαλόν – και με πρόσθετη την ικανότητα να μιμείται με εξαιρετική επιτυχία και να διασκεδάζει τους συνομιλητές.[15]

Αυτή την εποχή, το 1832, προφανώς μετά από μια παράσταση του *Άμλετ*, συνέθεσε τη *Nocturne σε σολ ελάσσονα*, op. 15 αρ. 3, η οποία δημοσιεύτηκε μαζί με άλλες δύο στο ίδιο opus τον Δεκέμβριο του 1833, με αφιέρωση στον πιανίστα και συνθέτη Ferdinand Hiller. Παραστάσεις του *Άμλετ* στο Παρίσι της δεκαετίας του 1830 πρέπει να υπήρξαν πολλές: κάποια από αυτές είδε το 1832 ο Chopin. Ένα είναι βέβαιο: πολλοί συνθέτες της εποχής εμπνέονται ιδιαίτερα από τον Σέξπιρ.[16]

Η παράσταση, ωστόσο, του *Άμλετ* που άφησε εποχή στη γαλλική πρωτεύουσα ήταν εκείνη του 1827, λίγα χρόνια πριν έρθει ο Chopin στο Παρίσι. Στις 11 Σεπτεμβρίου του 1827, ο John Philip Kemble, ηθοποιός από οικογένεια με παράδοση στον Σέξπιρ, με τον θίασό του, ανέβασαν στο Θέατρο Odéon τον *Άμλετ* και λίγες μέρες μετά, στις 15 Σεπτεμβρίου του 1827, το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σέξπιρ.[17] Τους ρόλους της Οφηλίας και της Ιουλιέτας έπαιξε η Harriet Smithson, μια ηθοποιός που εντυπωσίασε κυρίως στην σκηνή της τρέλας της Οφηλίας (εικ. 3). Στο κοινό της παράστασης ήταν, μεταξύ άλλων, οι Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Préault, Louis Boulanger, οι αδελφοί Devéria, οι Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Victor Hugo κ.ά. Ο Alexandre Dumas δήλωσε ότι πρώτη φορά είδε στο θέατρο άνδρες και γυναίκες με σάρκα και οστά να συγκλονίζονται από αληθινά πάθη. Οι ηθοποιοί έπαιζαν τόσο φυσικά, σαν να ξεχνούσαν ότι υπήρχε κοινό, τονίζοντας με φυσικές χειρονομίες τις ιδέες του έργου.[18] Οι αδελφοί Devéria και ο Delacroix συγκινήθηκαν τόσο, που αποτύπωσαν την παράσταση σε χαρακτικά, σε ένα αναμνηστικό πρόγραμμα με τίτλο *Souvenir du Théâtre Anglais à Paris*. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Delacroix θα μεταφέρει τρεις από τις λιθογραφίες του σε λάδια (βλ. πιο κάτω).[19] Λίγο αργότερα, επίσης, ο Gautier θα γράψει το λιμπρέτο της *Giselle*, ενός μπαλέτου που απηχεί τον *Άμλετ*. Ο Hugo θα γράψει τον *Cromwell* και ο Alexandre Dumas την *Christine*, χρησιμοποιώντας ως πηγές έργα του

[14] Δρόσος, ό.π., σ. 198-199· Zieliński, ό.π., σ. 350.

[15] Jim Samson & Kornel Michałowski, "Chopin, Fryderyk Franciszek", στο *Grove Music Online*· Δρόσος, ό.π., σ. 208· Zieliński, ό.π., σ. 430-432.

[16] Berlioz: *La Tempête* (Fantasie), 1830· *Lélio* (Symphonie), 1831· *Romeo et Juliette* (Symphonie), 1839. Mendelssohn, *Sommernachtstraum*, 1826/1831 κ.ά.

[17] Alan R. Young, *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*, University of Delaware Press, Newark (NJ) 2002· online: leoyan.com/global-language.com/ENFOLDED/YOUNG/Index.html.

[18] Katharine Lochnan, "Delacroix in scena", στο: Guy Cogeval & Beatrice Avanzi (επιμ.), *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell' Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, κατάλογος έκθεσης στο Rovereto, Skira, Γενεύη 2010, σ. 178-185: 182.

[19] Το 1835 τη σκηνή του Νεκροταφείου, μια άλλη εκδοχή της το 1839, την Οφηλία το 1838 και μια παραλλαγή της το 1853. Βλ. επίσης πιο κάτω, υποσημ. 31 και 45.

Σέξπιρ.[20] Πώς ήταν αυτή η καταπληκτική παράσταση που εντυπωσίασε τόσο βαθιά τόσο σημαντικούς συγγραφείς και καλλιτέχνες; Μια ιδέα μας δίνει η ακουαρέλα του Daniel Maclise (1806-1870, ζωγράφου με φήμη για τα ιστορικά θέματα),[21] ακριβές αντίγραφο μιας ελαιογραφίας του με τη σκηνή θεάτρου από τον *Άμλετ* (Tate Gallery), που εξέθεσε ο Maclise το 1842 στη Royal Academy (εικ. 4).[22] Η σύνθεσή του είναι κοντά σε έναν πίνακα που περιλαμβάνεται στο *Λεύκωμα λιθογραφιών* του Eugène Devéria (1805-1865) και του Louis Boulanger (1806-1867), που έγινε μετά τις παραστάσεις του θιάσου του Charles Kemble στο Παρίσι το 1827.[23]



Εικόνα 3. Η Harriet Smithson σαν Οφηλία στον *Άμλετ* του 1827. Χαρακτικό αγνώστου (online)

[20] Young, ό.π., online.

[21] Βρίσκεται στη *Forbes Magazine Collection*. Ο Charles Dickens (*Letters*, 1938, vol. I, σ. 469) και ο William Makepeace Thackeray (*The Paris Sketchbook and Art Criticisms, The Oxford Thackeray*, vol. II, σ. 576) μιλούν με μεγάλο θαυμασμό για το έργο αυτό, ως ένα από τα σημαντικότερα της βρετανικής τέχνης. Η σύνθεσή του βασίζεται στο *Gallerie zu Shakespeare'schen Werken, 1828 (Outlines to Shakespeare)* του γερμανού καλλιτέχνη Moritz Retzsch (1779-1857) (George P. Landow).

[22] Christopher Forbes, "The Royal Academy Revisited, 1837-1901", *Forbes Magazine*, New York 1975, no. 43· Frank Nicolas Clary, Maclise και Macready, "Collaborating Illustrators of Hamlet", *Shakespeare Bulletin*, March 22, 2007.

[23] Young, ό.π., online.



Εικόνα 4. Daniel Maclise, *Άμλετ*. Ακουαρέλα, 1842. Λονδίνο, Royal Academy (online)

Ανάμεσα στο διάσημο κοινό που παρακολούθησε αυτές τις δύο παραστάσεις του Σέξπιρ το 1827 στο Παρίσι, βρισκόταν ένας νέος μουσικός που συγκινήθηκε, ίσως περισσότερο από όλους, από την καταπληκτική αυτή παράσταση – το όνομά του: Hector Berlioz.[24] Το κεφάλι του εκείνο το βράδυ πλημμύρισαν δύο μορφές: ο Σέξπιρ και η Harriet Smithson σαν Οφηλία (εικ. 5) και δύο μέρες μετά σαν Ιουλιέτα. Ο Berlioz ταυτίστηκε με τον Άμλετ και ερωτεύτηκε με πάθος τη Smithson. Το πάθος αυτό το διοχέτευσε στη *Φανταστική συμφωνία*, που τελείωσε τον Απρίλιο του 1830. Στις 5 Δεκεμβρίου του 1830 έγινε η πρώτη εκτέλεσή της στο Παρίσι, στην αίθουσα του Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonière, με διευθυντή ορχήστρας τον Habeneck.[25] Το έργο αντιμετωπίστηκε με αντιφατικά σχόλια. Την επόμενη χρονιά, ο Berlioz βρέθηκε στη Ρώμη, όπου κέρδισε το σημαντικό πρώτο «Βραβείο της Ρώμης». Το 1831, γυρίζοντας από τη Ρώμη στο Παρίσι, είχε στη βαλίτσα του δύο πιστόλια, δύο δηλητήρια και μία στολή μεταμφίεσης. Πρόθεσή του, όπως διηγείται ο ίδιος στα *Memoires* του, ήταν να διεισδύσει, μεταμφιεσμένος σε καμαριέρα, στο μέγαρο του εραστή της, να τον σκοτώσει μαζί με την άπιστη φίλη του Camille Moke, με αναπόφευκτη συνέπεια και τον δικό του θάνατο. Τελικά, αποφάσισε να εγκαταλείψει το σχέδιο και να ζήσει. Η ιταλική περιπέτεια τον οδήγησε στη σύνθεση του *Lélio ou le Retour à la vie*.[26] Τη συμφωνία αυτή, που περιλαμβάνει ένα μέρος εμπνευσμένο από τον *Άμλετ*, από τον περίφημο μονόλογο του ήρωα, την παρουσίασε για πρώτη φορά επίσης στην αίθουσα του Conservatoire τον Νοέμβριο του 1832, με διευθυντή ορχήστρας και πάλι τον Habeneck.[27] Την παράσταση παρακολούθησαν, μεταξύ άλλων, ο Chopin, αλλά και οι Liszt, Hiller, Hugo Heine, Paganini, Georges Sand, ένας ή δύο Dumas, Théophile Gautier και η αφρόκρεμα του γαλλικού τύπου. Στο κοινό ήταν αυτή τη φορά και η Harriet Smithson που συγκινήθηκε βαθύτατα. Δύο μέρες αργότερα, δέχθηκε την επίσκεψη του

[24] Jörg Handstein, (Orchesterkonzert, *Lélio*), *Salzburger Festspiele*, 15.8.2007, σ. 6-11.
[25] Δρόσος, ό.π., σ. 196-197.
[26] Herbert Glass, «Scenes and more Scenes from the Life of an Artist» (Orchesterkonzert, *Lélio*), *Salzburger Festspiele*, 15.8.2007, σ. 14-17.
[27] Zieliński, ό.π., σ. 427.

Berlioz. Το 1833 είχαν ήδη παντρευτεί.[28]



Εικόνα 5. Πορτρέτο της Harriet Smithson του Ed. Dubufé, 19ος αιώνας (online)

Ανάμεσα στα 1831 και 1840 αναφέρονται 65 παραστάσεις του *Άμλετ* στο Παρίσι.[29] Ο Chopin πρέπει να είδε κάποια το 1832, πιθανότατα με τη Smithson, της οποίας το ειδύλλιο με τον Berlioz έκανε αίσθηση, ιδιαίτερα μετά την εκτέλεση του *Lélio* το 1832. Εδώ φαίνεται να παίρνει τη θέση της η *Nocturne σε σολ ελάσσονα*, op. 15 αρ. 3 («μετά από μια παράσταση του *Άμλετ*»). Τον Μάρτιο του 1833, η Smithson σπάει το πόδι της και αποσύρεται από τη σκηνή. Ο Chopin, στις 2 Απριλίου της ίδιας χρονιάς, συμμετέχει σε μια συναυλία στο Ιταλικό Θέατρο, που θα ενισχύσει το ζευγάρι (Smithson και Berlioz).[30] Στο πρώτο μέρος παίχθηκαν έργα του Berlioz. Στο δεύτερο μέρος, ο Liszt και ο Chopin έπαιξαν τη *Σονάτα σε φα ελάσσονα για τέσσερα χέρια* του George Onslow. Τους αποθέωσαν. Χάρη στον Berlioz, ο Chopin απέκτησε φιλίες σε φιλολογικούς κύκλους, ιδίως με τον Alfred de Vigny. Στις 15 Δεκεμβρίου του 1833, ο Chopin μαζί με τους Liszt και Hiller (βλ. αφιέρωση της *Nocturne σε σολ ελάσσονα*) παρουσίασαν στο Conservatoire στο Παρίσι το *Κοντσέρτο για τρία πιάνα σε ρε ελάσσονα* του J. S. Bach. Η προσπάθεια σχετίζεται με την προώθηση της άποψης των Chopin και Hiller για την «απόλυτη» μουσική του Bach. Το κοινό ενθουσιάστηκε, όχι όμως οι κριτικοί και ο Berlioz.[31]

Το φθινόπωρο του 1836, ο Chopin συνάντησε για πρώτη φορά την Aurore Dudevant, γνωστή με το ψευδώνυμο George Sand, χωρίς να του κάνει ιδιαίτερα καλή εντύπωση. Το 1838 ήταν πλέον εραστές. Είναι τότε που γνώρισε και τον Delacroix, με

[28] Δρόσος, ό.π., σ. 244-245· Zieliński, ό.π., σ. 427, 440.
[29] Young, ό.π., online.
[30] Zieliński, ό.π., σ. 427-428· Δρόσος, ό.π., σ. 246.
[31] Δρόσος, ό.π., σ. 241-242.

τον οποίο θα συνδεθούν με στενή φιλία.[32] Το 1835, ο Delacroix είχε ήδη παρουσιάσει στο Σαλόν το πρώτο λάδι με τη σκηνή του Άμλετ (και του Οράτιου) στο νεκροταφείο, έργο που απορρίφθηκε (εικ. 6).[33] Πρέπει να είχε στο νου του την παράσταση του 1827, καθώς εικονίζει τον Άμλετ και τον Οράτιο σαν τροβαδούρους σε ένα ρηχό βάθος σκηνής, χωρίς φυσικό φωτισμό, μια ιδέα που θυμίζει το έργο μέσα στο έργο στον *Άμλετ*. Στο θέμα θα επανέλθει αργότερα, το 1839.[34] Ο *Άμλετ* είχε επηρεάσει τον Delacroix ήδη από πολύ νωρίτερα. Στην *Αυτοπροσωπογραφία* του 1821, με μαύρο θεατρικό κοστούμι και θεατρικό φωτισμό, εμφανίζεται πιθανότατα ο ίδιος σαν Άμλετ (εικ. 7).[35] Το 1825, όταν επικρατούσε στη Γαλλία η μόδα της Αγγλομανίας, ο Delacroix είχε ταξιδέψει στο Λονδίνο, όπου είδε τον *Άμλετ* με πρωταγωνιστή τον Charles Kean, που τον εντυπωσίασε ιδιαίτερα.[36] Αυτή η παράσταση και, κυρίως, εκείνη που αναφέρθηκε, του 1827 στο Παρίσι, άφησαν ανεξίτηλες μνήμες στον καλλιτέχνη και έγιναν αφορμή για πολλά έργα του, σχέδια, λάδια, λιθογραφίες.[37]



Εικόνα 6. E. Delacroix, *Άμλετ, σκηνή νεκροταφείου*. Λάδι, 1835. Φραγκφούρτη, Städelgallerie[38]

[32] Zieliński, ό.π., σ. 535, 552· Δρόσος, ό.π., σ. 289, 298-299.

[33] Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1816-1831*, 6 vols., Clarendon Press, Oxford 1981, vol. III, σ. 71-72, αρ. 258, πίνακας 73· Lochnan, ό.π., σ. 184. Βρίσκεται στη Φραγκφούρτη, στη Städelgallerie.

[34] Johnson, ό.π., vol. III, σ. 87-88, αρ. 277, πίνακας 85. Το έργο βρίσκεται στο Λούβρο.

[35] Άλλη εκδοχή είναι ότι ταυτίζεται με τον Ravenswood της Λουτσία ντι Λαμερμούρ· βλ. Sir Walter Scott, *La Sposa di Lamermoor*, που δημοσιεύτηκε στα αγγλικά το 1819 και μεταφράστηκε στα γαλλικά το 1823. Lochnan, ό.π., σ. 179.

[36] Ο Delacroix ανακάλυψε τον Σέξπιρ το 1825 σε ένα ταξίδι στο Λονδίνο, όταν ο Edmund Kean έπαιζε τον Ριχάρδο τον ΙΙΙ. Βλ. Johnson, ό.π., vol. III, σ. 64· επίσης: Lochnan, ό.π., σ. 182-184.

[37] Με τον Άμλετ σχετίζονται 4-5 ελαιογραφίες (είδαμε ήδη αυτή του 1835), 16 λιθογραφίες (1834-1843) και πολλά σχέδια έως το τέλος της ζωής του. Lochnan, ό.π., σ. 184· βλ. και υποσημ. 45.

[38] Cogeval & Avanzi (επιμ.), *Dalla scena al dipinto*, ό.π., σ. 192.



Εικόνα 7. E. Delacroix, *Αυτοπροσωπογραφία* σαν Άμλετ. Λάδι του 1821. Παρίσι Λούβρο[39]

Στον Delacroix άρεσε να ακούει τον Chopin να παίζει τις συνθέσεις του στο πιάνο, αν και προτιμούσε τον Mozart. Ο Chopin, πάλι, δεν ήταν ενθουσιώδης για την ζωγραφική του Delacroix· προτιμούσε τον Ingres. Όμως εκτιμούσε πολύ ο ένας τον άλλο, αναγνωρίζοντας ότι ο καθένας με τον τρόπο του ήταν καινοτόμος στον τομέα του.[40] Το 1837, ο Chopin συναντιέται στο Παρίσι με τον Berlioz και την Harriet Smithson (*Άμλετ* και πάλι).[41] Ο χειμώνας του 1837-1838 είναι μια εποχή με σημαντικές συναυλίες για τον Chopin στο Παρίσι. Από τις αρχές του 1838 ζει μαζί με τη Σάνδη, ενώ στο τέλος της χρονιάς ταξιδεύουν στην Ισπανία. Το 1838 είναι η χρονιά που ο Delacroix ζωγράφισε τα πορτρέτα του Chopin και της Σάνδη (αρχικά μαζί, μετά τα έκοψαν και τα χώρισαν· βλ. εικ. 8), καθώς και την *Αυτοπροσωπογραφία* του.[42] Το 1839 αρχίζουν τα καλοκαίρια στον πύργο της Σάνδη στη Nohant.[43] Τους επισκέπτεται ο Delacroix, που έχει ετοιμάσει μια δεύτερη εκδοχή σε λάδι της περίφημης σκηνής στο νεκροταφείο με τον Άμλετ και τον Οράτιο, η οποία πλέον γίνεται αποδεκτή από το Σαλόν το 1839 (εικ. 9).[44] Τότε τοποθετεί ο Zieliński τη σύνθεση της δεύτερης *Nocturne σε σολ ελάσσονα*, op. 37 αρ. 1,

[39] Cogeval & Avanzi (επιμ.), *Dalla scena al dipinto*, ό.π., σ. 188.

[40] Zieliński, ό.π., σ. 658.

[41] Η συνάντηση έγινε στον πύργο του Coustine, λίγο έξω από το Παρίσι. Δρόσος, ό.π., σ. 316· Zieliński, ό.π., σ. 531.

[42] Τα δύο πορτρέτα ήταν μέρος ενός πίνακα του Delacroix. Το έργο πέρασε στην οικογένεια Dutilleux και το 1873 χωρίστηκε σε δύο μέρη, τα οποία πουλήθηκαν χωριστά. Το πορτρέτο του Chopin βρίσκεται στο Λούβρο, ενώ το πορτρέτο της Σάνδη στην Κοπεγχάγη, στο Μουσείο Ordrupgaard. Johnson, ό.π., vol. III, σ. 49-53, 64, αρ. 232, 233, 293 και 298.

[43] Δρόσος, ό.π., σ. 417-421· Zieliński, ό.π., σ. 561, 619.

[44] Johnson, ό.π., vol. III, σ. 87-88, αρ. 267, πίνακας 85. Στο ίδιο έργο θα επανέλθει με λιθογραφία το 1843. Όπως είδαμε, το 1838 είχε ζωγραφίσει ήδη την πρώτη εκδοχή για τον θάνατο της Οφηλίας.

με πιθανότερη εκδοχή την περίοδο που ο Chopin βρίσκεται στο Παρίσι το 1839. Το έργο εξεδόθη το 1840.[45] Η φυματίωση ταλαιπωρεί τον Chopin και το καλοκαίρι του 1840 τον επισκέπτεται στη Nohant ο Delacroix, σε μια ενδιαφέρουσα συνάντηση με περιπάτους στην εξοχή και μαρτυρίες για τις επιδόσεις του ζωγράφου με τη μουσική.[46] Ότι στις συζητήσεις τους πρέπει να μπλέκεται ο *Άμλετ* φαίνεται ίσως από τη σειρά 16 λιθογραφιών, στις οποίες επανέρχεται πιο συστηματικά ο Delacroix από το 1834 και θα τις ολοκληρώσει το 1843. Τις τύπωσε ο ίδιος σε 80 αντίτυπα, ενώ μετά τον θάνατό του (το 1875) ο Paul Meurice (1820-1905) τις δημοσίευσε σε 200 (έργα των ετών 1834, 1835, 1838 και 1843).[47] Από τις λιθογραφίες αυτές προέρχονται κάποια λάδια αργότερα, όπως το λάδι με τον *Άμλετ μπροστά στο πτώμα του Πολόνιου* του 1854-1856 από μια λιθογραφία του 1835 (εικ. 10). Σε αυτή την εκδοχή, μάλιστα, προσθέτει στο βάθος την Οφηλία – τιμητική αναφορά στη Harriet Smithson. Επίσης, το λάδι *Ο Άμλετ και η μητέρα του* (χ.χρ.) σχετίζεται με τη λιθογραφία που παριστάνει τη δολοφονία του Πολόνιου (χ.χρ.). Τέλος, το λάδι *Ο θάνατος της Οφηλίας* του 1853 σχετίζεται με τη λιθογραφία του 1843, η οποία με τη σειρά της είναι κοντά σε μια παλιότερη εκδοχή του 1838.[48]



Εικόνα 8. Συνένωση, ηλεκτρονικά, των δύο μισών του έργου του Delacroix, *Chopin και G. Sand*

Η φιλία των Delacroix και Chopin συνεχίστηκε έως τον θάνατο του τελευταίου. Ο ζωγράφος ήταν ένας από αυτούς που σήκωναν το φέρετρο.[49] Ο *Άμλετ* και η σκηνή του νεκροταφείου απασχόλησε και τους δύο στο έργο τους.

[45] Zieliński, ό.π., σ. 622, 658, 894.

[46] Δρόσος, ό.π., σ. 419-421, 441, 448, 486· Zieliński, ό.π., σ. 704-705.

[47] Johnson, ό.π., vol. III, σ. 380· Eugène Delacroix, *Σελίδες ημερολογίου*, Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ. 20· Anne Sérullaz & Yves Bonnefoy, *Delacroix & Hamlet*, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993· Young, ό.π., online· Alan R. Young, "Visual Representations of the Graveyard Scene in Hamlet", στο: Hardin L. Aasand (επιμ.), *Stage Directions in "Hamlet"*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2003, σ. 189-213.

[48] Lochnan, ό.π., σ. 184, 191.

[49] Δρόσος, ό.π., σ. 623· Zieliński, ό.π., σ. 860.



Εικόνα 9. [αριστερά] E. Delacroix, *Άμλετ, σκηνή νεκροταφείου*. Λάδι, 1939. Παρίσι, Λούβρο. [δεξιά] Το ίδιο θέμα σε λιθογραφία[50]



Εικόνα 10. [αριστερά] E. Delacroix, *Ο Άμλετ μπροστά στο πτώμα του Πολόνιου*, λάδι 1854-1856, Reims, Musée des Beaux-Arts. [δεξιά] Από λιθογραφία με το ίδιο θέμα του 1835[51]

[50] Sérullaz & Bonnefoy, *Delacroix & Hamlet*, ό.π.

[51] Cogeval & Avanzi (επιμ.), *Dalla scena al dipinto*, ό.π., σ. 190, και Sérullaz & Bonnefoy, *Delacroix & Hamlet*, ό.π.

Πιανιστικά Άπαντα του Fryderyk Chopin.
Σχόλια εκ των παραλειπομένων

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

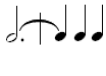
Λόγω της πιανιστικής μου ιδιότητας αλλά και των προσωπικών μου αισθητικών προτιμήσεων, ο χρόνος της ενασχόλησής μου με το πιανιστικό έργο του Chopin εκτιμάται ότι ανέρχεται σε διψήφιο ποσοστό επί τοις εκατό στο σύνολο του βιολογικού μου χρόνου. Η πρώτη μνημονικά καταγεγραμμένη επαφή μου με αυτό, μέσω ραδιοφώνου, πραγματοποιήθηκε στην ηλικία των πέντε ετών, όταν σε κάποια μετάδοση του *Δεύτερου κοντσέρτου για πιάνο* από τουρκικό ραδιοσταθμό, αναγνώρισα στον λόγο του σχολιαστή δύο λέξεις που ηχούσαν ξενικά για το γλωσσικό ιδίωμα της γείτονος χώρας: Chopin και Rubinstein. Σημειωτέον ότι μέχρι και σήμερα η λήψη του Τρίτου Προγράμματος της Εθνικής Ραδιοφωνίας δεν κατάφερε να επιτευχθεί στην ακριτική πόλη της Αλεξανδρούπολης, όπου μεγάλωσα. Βέβαια, αρκετά χρόνια αργότερα κατάφερα να ταυτοποιήσω το έργο που είχα ακούσει τότε (βάσει των μελωδιών που καταγράφηκαν στη μνήμη του μικρού παιδιού, το οποίο έκπληκτο παρατηρούσε ακουστικά κάτι τόσο διαφορετικό από τα άλλα καθημερινά ακούσματα που δεχόταν, κάτι τόσο ανώτερο ως αίσθηση, που παρέμεινε μέσα του για πολύ καιρό ως ένα ακατανόητο μυστήριο και ταυτόχρονα κύριο και συνεχές ερέθισμα για την κατοπινή ενασχόλησή του με τη μουσική και κυρίως με το πιάνο και το έργο του συγκεκριμένου συνθέτη).

Για να μην μακρηγορούμε, εν τέλει, μέχρι σήμερα τα κείμενα των πιανιστικών έργων του Chopin έχουν αναγνωσθεί επανειλημμένως, τόσο σε επίπεδο πιανιστικής, όσο και ακουστικής μελέτης από ηχογραφήσεις διαφόρων πιανιστών, ποικίλων αισθητικών προσεγγίσεων, από τις αρχές του 20ού αιώνα έως και σήμερα. Ο πρόλογος αυτός δε γίνεται βέβαια με σκοπό την περιαυτολογία, αλλά προκειμένου να αιτιολογήσει την ποικιλομορφία της ανακοίνωσης, η οποία αποτελείται από μία συρραφή ανεξαρτήτων μεταξύ τους θεμάτων. Πιθανώς, το κάθε ένα από αυτά θα μπορούσε σε διεξοδική καταγραφή να αποτελέσει το αντικείμενο μιας ξεχωριστής εισήγησης. Ωστόσο, λόγω του περιορισμένου χρόνου και επειδή δεν μπορώ να γνωρίζω την κατάσταση στην οποία θα βρίσκομαι στην ηλικία των 80 χρόνων, το 2049, όταν δηλαδή θα διοργανωθεί το επόμενο επετειακό συνέδριο για τον Chopin, για τα 200 χρόνια από τον θάνατό του, προτίμησα να αναφερθώ, έστω εν τάχει, σε όλα αυτά τα κατά την άποψή μου ενδιαφέροντα θέματα, που η διατύπωσή τους έχει ως απαραίτητη προϋπόθεση την μακροχρόνια επαφή με το σύνολο του έργου του συνθέτη.

Περί του Ισοκράτη και του Ostinato

Ο ισοκράτης στην πιο αμιγή του μορφή στο έργο του Chopin περιορίζεται αποκλειστικά στις μαζούρκες (op. 6 αρ. 2 και αρ. 3, op. 7 αρ. 1 και αρ. 2a, op. 17 αρ. 4, op. 56 αρ. 2, op. 67 αρ. 1, op. 68 αρ. 3).[1] Χρησιμοποιείται πάντα τουλάχιστον διπλός, σχηματίζοντας γυμνές διαδοχικές πέμπτες μεταξύ τονικής και δεσπόζουσας που

[1] Εμφανίζεται και σε άλλες, με πιο περιορισμένη έκταση και λειτουργικό ρόλο (π.χ. op. 41 αρ. 2).

εκτελούνται από το αριστερό χέρι, κυρίως σε αξίες τετάρτων, οι οποίες ενίοτε συνοδεύονται από τους χαρακτηριστικούς τονισμούς του εν λόγω τρίσημου πολωνικού λαϊκού χορού στο δεύτερο ή τρίτο τέταρτο,[2] ενώ μόνο σε δύο περιπτώσεις (op. 6 αρ. 2 και op. 56 αρ. 2) ακολουθούνται διαφορετικοί ρυθμικοί σχηματισμοί ( και  αντίστοιχα).

Επίσης, μόνο σε δύο μαζούρκες παρατηρείται τριπλός ισοκράτης, στη μία με διπλασιασμό της τονικής στην εξωτερική φωνή του δεξιού χεριού (op. 6 αρ. 2) και στην άλλη με διπλασιασμό της πέμπτης στην εσωτερική φωνή του δεξιού χεριού (op. 7 αρ. 2a). Ο σταθερά παρατηρούμενος διπλός ισοκράτης του αριστερού χεριού αντιπροσωπεύει πάντα την χαμηλότερη φωνή, εκτός από μία περίπτωση (op. 6 αρ. 3), όπου το δεξί χέρι με διασταύρωση εκτελεί την χαμηλότερη φωνή.

Όλες οι βιβλιογραφικές πηγές συμφωνούν σ' αυτό, ότι ο ισοκράτης στις μαζούρκες του Chopin προέρχεται από τη μίμηση του πολωνέζικου άσκαυλου που συμμετείχε στην οργανική συνοδεία του συγκεκριμένου χορού, εκτελώντας τον διπλό ισοκράτη της τονικής και της δεσπόζουσας.[3] Ο Chopin είχε την ευκαιρία να γνωρίσει την εκτελεστική πρακτική της μαζούρκας, λαϊκού χορού της περιοχής της Mazovia, αφού στην ίδια περιοχή γεννήθηκε και πέρασε τα παιδικά του χρόνια. Σημειωτέον ότι ο όρος «Duda», δηλαδή η πολωνική ονομασία για τον τύπο του άσκαυλου που συνόδευε την μαζούρκα, καταγράφεται στην αρχή της οκτάμετρης εισαγωγής της μαζούρκας op. 7 αρ. 2a, που χρονολογείται από το 1829, είναι η πρωιμότερη μαζούρκα του Chopin και ανακαλύφθηκε από τον μαθητή του, Ferdinand Hoesick, το 1901, σε ένα άλμπουμ της κόρης του καθηγητή μουσικής του Chopin, Josef Elsner. Ο Hoesick εξέδωσε τη συγκεκριμένη μαζούρκα στη Βαρσοβία το 1902, μαζί με άλλα ανέκδοτα έργα του συνθέτη, τα οποία επίσης όλα μαζί εκδόθηκαν σαν συμπλήρωμα στην έκδοση απάντων του συνθέτη του γερμανικού οίκου Breitkopf & Härtel το ίδιο έτος.[4] Η εν λόγω εισαγωγή, που εν τέλει παραλείφθηκε από τον συνθέτη στην τελική εκδοχή του έργου και η οποία χρονολογείται 1 έως 2 χρόνια αργότερα,[5] δομείται από τριπλό ισοκράτη στις τρεις χαμηλότερες φωνές (τονική στο βάσιμο και δύο δεσπόζουσες σε απόσταση οκτάβας στις μεσαίες φωνές) και μία κύρια μελωδική γραμμή περιορισμένου εύρους (πέντε φθόγγων από την τονική έως τη δεσπόζουσα) στο λύδιο τρόπο στην πάνω φωνή, υφολογικά χαρακτηριστικά που συνάδουν με τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου οργάνου και της λαϊκής πολωνικής μουσικής.[6] Επίσης, η διατήρηση για 12 ολόκληρα μέτρα, δηλαδή για όσο διατηρείται το διπλό ισοκράτημα, ενός ενιαίου pedal στη *Μαζούρκα* op. 68 αρ. 3 του 1829 υποδηλώνει την προσπάθεια του νεαρού

[2] Stephen Downes, «Mazurka», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 18193, 16/9/2010.

[3] 1) Stephen Downes, «Mazurka», ό.π. 2) Peter J. Burkholder και Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, Vol. 2: *Classic to Twentieth Century*, W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη [5]2006, σ. 338. 3) Jim Samson, *The Music of Chopin*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1994, σ. 110, 113-114. 4) Roy Howat, «Chopin's influence on the fin de siècle and beyond», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 264-265. 5) Kornel Michałowski και Jim Samson, «Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François], 6. Formative influences», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 51099, 16/9/2010.

[4] Βλ. Maurice J. E. Brown, «The Posthumous Publication of Chopin's Songs», *The Musical Quarterly*, Vol. 42, No. 1, Oxford University Press, 1/1956, σ. 62-63, και Frédéric Chopin, *Mazurken*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Duisburg 1975, σ. 168, 184, όπου αναφέρεται το 1900 ως έτος της έκδοσης του Hoesick.

[5] Chopin, *Mazurken*, ό.π., σ. 16.

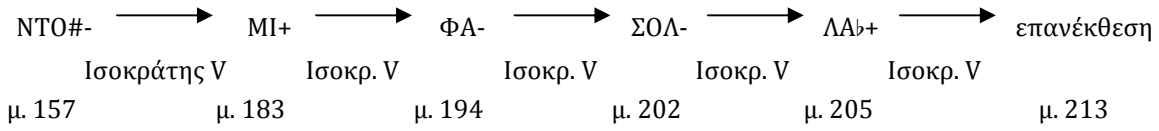
[6] Jan Stęszewski, «Poland [Polish Republic], II. Traditional music, 5. Instruments», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 22001, 16/9/2010, και Stephen Downes, «Mazurka», ό.π., καθώς και Samson, *The music of Chopin*, ό.π., σ. 113: «The Lydian mode is by far the most common in Polish folk music…».

συνθέτη για μίμηση του συνεχούς ήχου του άσκαυλου αλλά και την ακριβή μεταφορά ορισμένων χαρακτηριστικών της παραδοσιακής πολωνικής μουσικής στο πιάνο, ενέργεια που αμβλύνεται με το πέρασμα του χρόνου.[7]

Γενικά, το ισοκράτημα στις μαζούρκες του Chopin χρησιμοποιείται είτε για τη δόμηση μίας 4μετρης ή 8μετρης εισαγωγής πριν την είσοδο του κύριου θέματος (π.χ. op. 6 αρ. 2 και αρ. 3, op. 7 αρ. 2a, op. 67 αρ. 1 και op. 56 αρ. 2, στην οποία ο ισοκράτης διατηρείται και κατά την έκθεση του κύριου θέματος), είτε για τη δόμηση του μεσαίου τμήματος σε περιπτώσεις τριμερούς μορφής (op. 7 αρ. 1, op. 17 αρ. 4, op. 68 αρ. 1). Ισοκράτες πιο περίτεχνης μορφής, οι οποίοι μπορούν να χαρακτηρισθούν και ως bassi ostinati στοιχειώδους μορφής, που κάνουν χρήση του διαστήματος της οκτάβας, ξένων φθόγγων και σχημάτων αρπισμών που ηχούν με τη βοήθεια του pedal, παρατηρούνται σε άλλα έργα, από την ωριμότερη περίοδο του συνθέτη, όπως το *Νυχτερινό* op. 27 αρ. 1 (μ. 1-3)[8] και η τρίτη *Μπαλάντα* op. 47 (μ. 165-172, 183-188, 194-196 και 202-208).[9]

Μάλιστα, στα προαναφερθέντα έργα, τα εν λόγω σχήματα γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας. Στο *Νυχτερινό*, από το αρχικό ισοκρατικό άρπισμα θα αναπτυχθεί το σταθερό συνοδευτικό συγχορδιακό σχήμα των εξωτερικών μερών της τριμερούς μορφής, ενώ και ο συνοδευτικός σχηματισμός του μεσαίου μέρους προκύπτει από αυτό, αφού αναπτύσσεται πάνω στη λογική του ισοκρατήματος. Πέραν τούτου, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός της οριζόντιας επεξεργασίας του σχήματος. Με τη σύμπραξη του pedal, ο συνθέτης δημιουργεί τέσσερεις ταυτόχρονα κινούμενες φωνές που αναπτύσσουν μία ενδιαφέρουσα αντίστιξη, τόσο μεταξύ τους, όσο και σε συνδυασμό με την κύρια φωνή του δεξιού χεριού.

Στην τρίτη *Μπαλάντα*, τα συνοδευτικά ostinati παίζουν έναν σημαντικότατο ρόλο στο τμήμα της κεντρικής ανάπτυξης του έργου (μ. 157-212), διεκπεραιώνοντας τις μετατροπικές μεταφορές των δεσποζουσών των κυριότερων τονικοτήτων από τις οποίες γίνεται η μετάβαση στην αρχική τονικότητα της Λα♭ μείζονος (Σχήμα 1). Αντίστοιχες μορφές επεξεργασίας και συνεχούς ανάπτυξης επαναλαμβανόμενων συνοδευτικών σχημάτων παρατηρούνται και στην *Barcarolle* op. 60 (1845-1846), η οποία χτίζεται πάνω σε συγκεκριμένα ρυθμικά ostinati, τα οποία ξεκινούν ως σταθερά επαναλαμβανόμενες μελωδικές μορφές και στη συνέχεια αναπτύσσονται (εξελίσσονται) αρμονικά και μελωδικά, διατηρώντας τον ρυθμικό τους σχηματισμό.[10]



Σχήμα 1: Χρήση ισοκρατών στο μετατροπικό τμήμα (μ. 157-212) της τρίτης *Μπαλάντας* op. 47

Ένας άλλος λειτουργικός ρόλος είναι αυτός της απεντατικοποίησης που αναλαμβάνει το επί 10 φορές επαναλαμβανόμενο σχήμα πάνω στη δεσπόζουσα της Λα♭ ελάσσονος στο δεύτερο τμήμα της δεύτερης *Μπαλάντας* op. 38 (1836-1839). Αμέσως μετά τη δυναμική κορύφωση του τμήματος και χωρίς να έχει εγκαθιδρυθεί η

[7] Πρβλ. Burkholder κ.ά., *Norton Anthology of Western Music*, ό.π., σ. 339.

[8] Γραμμένο το 1835. Βλ. Frédéric Chopin, *Nocturnes*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Μόναχο 1980, σ. 36.

[9] Γραμμένη το 1841. Βλ. Frédéric Chopin, *Balladen*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Μόναχο 1976, σ. 30, 39-40. Επίσης πρβλ. Roy Howat, ό.π., σ. 259-264.

[10] Βλ. Frédéric Chopin, *Klavierstücke*, επιμ. Ernst Herttrich, G. Henle Verlag, Μόναχο 1978, σ. 86-97.

συγκεκριμένη τονικότητα, ξεκινά το ostinato πάνω στην V (μ. 70) μαζί με ένα διαρκές diminuendo και σταδιακή πτώση του τονικού ύψους της κύριας μελωδικής γραμμής. Τελικά, το σχήμα μεταφέρεται στην πάνω φωνή (μ. 78) και μέσω μιας σύντομης αλυσίδας οδηγεί στην αρχική τονικότητα της Φα μείζονος.[11]

Ένα από τα γνωστότερα ostinati στο έργο του Chopin απαντάται στην αρχή του δεύτερου επεισοδίου της *Πολωνέζας* op. 53 (1842), στο οποίο το χαρακτηριστικό σχήμα της κατιούσας βηματικής πορείας τεσσάρων 16ων από την τονική προς τη δεσπόζουσα επαναλαμβάνεται 42 φορές, μέχρι να μετατοπισθεί κατά ημιτόνιο προς τα κάτω και να επιτελέσει μετατροπία από τη Μι μείζονα στην Ρε δίεση μείζονα.[12]

Την τεχνική των παραλλαγών ostinato[13] χρησιμοποιεί ο Chopin για τη δόμηση της *Berceuse* op. 57 (1843), όπου σε κάθε μέτρο του έργου επαναλαμβάνεται στο αριστερό χέρι ένας σταθερός ρυθμικομελωδικός σχηματισμός, που αποδίδει την παλίνδρομη κίνηση για την οποία προδιαθέτει ο τίτλος του έργου, έναντι του οποίου αναπτύσσονται συνεχώς οι διαδοχικές παραλλαγές της αρχικής τετράμετρης φράσης του δεξιού χεριού.[14] Αξίζει να σημειωθεί ότι στο τέλος του έργου ο Chopin ενοποιεί την κύρια μελωδική γραμμή και το ostinato σε μία κοινή γραμμή, όταν, για πρώτη φορά στο μ. 66 (πέντε μέτρα πριν το τέλος), η κύρια φωνή του δεξιού χεριού προσεγγίζει ταυτόχρονα με το αριστερό χέρι τον ίδιο φθόγγο, τον οποίο ο συνθέτης «τονίζει» δίνοντάς του μεγαλύτερη χρονική αξία από την αναμενόμενη. Δυστυχώς, ακόμα και οι εκδόσεις Urtext έχουν σήμερα αποποιηθεί την γραφή του αυτογράφου, στο οποίο ο Chopin γράφει στο πάνω πεντάγραμμο για μοναδική φορά τα διαδοχικά αρμονικά διαστήματα Ρε♭ – Φα του ostinato στο μ. 68, διακόπτοντας έτσι την κοινή μελωδική γραμμή Φα (μ. 68) – Μι♭ (μ. 69) – Ρε♭ (μ. 70) που επινόησε ο συνθέτης για το τέλος του έργου.[15]

Περί της Ομόρρυθμης Συγχορδιακής Υφής (Choral)

Η χρήση της ομορρυθμικής συγχορδιακής υφής στο έργο του Chopin είναι αρκετά περιορισμένη. Η πρώτη φορά που παρατηρείται είναι στη δόμηση του δεύτερου θέματος στο τέταρτο μέρος – που είναι γραμμένο σε μορφή Rondo-Sonata – της πρώτης *Σονάτας* op. 4 (1827-1828, μ. 84-95). Η υφή choral χρησιμοποιείται μόνο στην πρώτη εμφάνιση του θέματος, ενώ η επόμενη διανθίζεται αντιστικτικά (μ. 293-304). Παρόμοια δόμηση έχει και το δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους της δεύτερης *Σονάτας* op. 35 (1839), τόσο στην έκθεση (μ. 41-56) όσο και στην επανέκθεση (μ. 169-184).[16] Το ίδιο έτος, μία ακόμα εμφάνιση της υφής choral, στο τρίτο *Scherzo* op. 39 (μ. 156-183),[17] συμπληρώνει τις περιπτώσεις της συγκεκριμένης λειτουργικής χρήσης στο έργο του Chopin: δηλαδή της δόμησης ενός δεύτερου θέματος, του οποίου η στατικότητα λειτουργεί ως εξισορροπητικός αντίποδας της κινητικής ενέργειας του πρώτου θέματος.[18]

[11] Πρβλ. Jonathan D. Bellman, *Chopin's Polish Ballade Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2010, σ. 86, και Edgar Stillman Kelley, *Chopin the composer*, Cooper Square Publishers, Inc., Νέα Υόρκη 1969, σ. 137.

[12] Πρβλ. Samson, *The music of Chopin*, ό.π., σ. 109.

[13] Βλ. Laure Schnapper, "Ostinato. 2. Ostinato variations". Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com, 20547, 16/9/2010.

[14] Πρβλ. Willi Kahl, «IV. Romantic Piano Music: 1830-1850», στο: Gerald Abraham (επιμ.), *The New Oxford History of Music*, Vol. IX: *Romanticism, 1830-1890*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2006, σ. 250.

[15] Βλ. Jonas Oswald, «On the study of Chopin's Manuscripts», στο: Franz Zagiba (επιμ.), *Chopin: Jahrbuch 1956*, Internationale Chopin-Gesellschaft, Amalthea, Wien 1956, σ. 147, 154.

[16] Βλ. Frédéric Chopin, *Complete Works, VI. Sonatas*, επιμ. Ignacy J. Paderewski, The Fryderyk Chopin Institute, Polish Music Publications, Κρακοβία 1991, σ. 32, 41-42, 47-48 και 53.

[17] Frédéric Chopin, *Scherzi*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Μόναχο 1973, σ. 49-50.

[18] Πρβλ. Michałowski κ.ά., «Chopin Fryderyk Franziszek, 7. Piano writing», *Grove Music Online*, ό.π.

Δόμηση δευτέρου θέματος με υφή choral παρατηρείται και σε τρία νυχτερινά. Εδώ, όμως, η αντίθεση με το πρώτο θέμα δεν βασίζεται τόσο στο ενεργειακό δυναμικό των ηχητικών παραμέτρων, αφού και τα δύο θέματα αναπτύσσονται σε ήπιους τόνους, τόσο ρυθμικά όσο και δυναμικά. Το δεύτερο θέμα ενέχει εδώ έναν λυτρωτικό χαρακτήρα, ο οποίος εκφράζεται περισσότερο μέσα από την αντίθεση μείζονος και ελάσσονος τρόπου και, σε ένα βαθμό, από την περαιτέρω ανάπτυξη των δύο θεμάτων. Στο *Νυχτερινό* op. 15 αρ. 3 (1833), το πρώτο θέμα βρίσκεται στην Σολ ελάσσονα, σε χρονική και δυναμική ένδειξη *Lento* και *piano* αντίστοιχα. Μετά από μία έντονη ανάπτυξή (μ. 69-76: *cresc.*, *accel.*, προσέγγιση ψηλών τονικών περιοχών, διπλασιασμός σε οκτάβα του βάσιμου, έντονες μετατροπίες με χρωματικές οξύνσεις φθόγγων), εμφανίζεται το δεύτερο θέμα με τα χαρακτηριστικά του πρώτου (*a tempo*, *piano*, ίδιο εύρος μελωδικής γραμμής εντός του πενταγράμμου στο κλειδί του Σολ), αλλά στον χώρο της Φα μείζονος και με την ένδειξη *religioso*. Η ίδια λογική ισχύει και στο *Νυχτερινό* op. 37 αρ. 1 (1838), όπου στην αμιγώς τριμερή δομή του το κύριο θέμα αναπτύσσεται στροφικά στην Σολ ελάσσονα, ενώ το δεύτερο με την υφή choral (μ. 41-48) στην Μι♭ μείζονα. Με αρκετά διαφορετικό τρόπο από τα δύο προηγούμενα νυχτερινά, αποδίδεται ο λυτρωτικός χαρακτήρας του δεύτερου θέματος στην τριμερή δομή του *Νυχτερινού* op. 48 αρ. 1 (1841), όπου το μεσαίο μέρος (μ. 25-48) εξελίσσεται χωρίς να εγκαταλείπει την υφή choral, χρησιμοποιώντας εμβόλιμες χρωματικές κινήσεις ή και αρπισμούς διπλών οκτάβων που αποδεσμεύονται από κάθε περιορισμό σε κίνηση, ένταση και τονική περιοχή.

Κατά τα άλλα, οι ελάχιστες εμφανίσεις της συγχορδιακής ομορρυθμικής υφής στο έργο του Chopin είναι αποσπασματικές και ενέχουν δευτερεύοντα ρόλο, δομώντας περάσματα εισαγωγικού, καταληκτικού και γενικότερα μεταβατικού χαρακτήρα. Έτσι, στην *Πολωνέζα-Φαντασία* op. 61 (1846), η είσοδος στο μεσαίο τμήμα του έργου γίνεται με μία 4μετρη φράση σε υφή choral (μ. 148-151), η οποία λειτουργεί ως προετοιμασία στην έκθεση του τρίτου θέματος που ακολουθεί.[19] Στην τέταρτη *Μπαλάντα* op. 52 (1842), μία οκτάμετρη φράση εν είδει choral (μ. 203-210) λειτουργεί ως μια τελευταία αναπνοή, διασπώντας κατά περίεργο τρόπο, όσο και πρωτότυπο, την απολύτως ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα της ολικής κορύφωσης του έργου που προηγήθηκε και του καταληκτικού τμήματος που έπεται.[20] Τέλος, στο πρώτο *Impromptu* op. 29 (1837), αλλά και στο τρίτο, op. 51 (1842), μία δίμετρη φράση, σε υφή choral, χρησιμοποιείται ως αντίλογος στην αντιστοίχου μεγέθους φράση με θεματικά χαρακτηριστικά για τη διάρθρωση του καταληκτικού τμήματος και, εν τέλει, της τελικής πτώσης.[21]

Κλείνοντας τα περί χορικής υφής, θέλω ν' αναφέρω ότι κατάφερα να επισημάνω μόνο μία περίπτωση μνείας του ίδιου του συνθέτη σχετικά με συμβολισμό χορωδιακής μουσικής. Ο Wilhelm von Lenz,[22] μαθητής του Liszt, καταγράφει ότι ο Chopin τούς δίδαξε τα μ. 53-60 της *Μαζούρκας* op. 24 αρ. 4 (1834-1835) ως μία μικτή χορωδία. Το πρώτο 4μετρο που δομείται unisono είναι οι γυναικείες φωνές της χορωδίας, στις οποίες απαντά στο δεύτερο 4μετρο σε υφή choral το σύνολο της χορωδίας.[23]

[19] Frédéric Chopin, *Polacche*, επιμ. Guido Agosti, Edizioni Curci, Μιλάνο 1951, σ. 107 και 119.
[20] Frédéric Chopin, *Balladen*, ό.π., σ. 57.
[21] Frédéric Chopin, *Ballades, Impromptus*, επιμ. Raoul Pugno, Universal Edition, Βιέννη 1966, σ. 59, 75.
[22] Βλ. Elliot Forbes και Edward Garden, «Lenz, Wilhelm von», *Grove Music Online*, ό.π., 16413, 16/9/2010.
[23] Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, μτφρ. Naomi Shohet – Krysia Osostowicz – Roy Howat, Cambrigde University Press, Cambridge 1986, σ. 74-75.

Περί της ερμηνευτικής αξιοπιστίας

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη αξίζει ν' αναφερθούμε στον ιδιάζοντα τρόπο με τον οποίο σημαντικοί ερμηνευτές προσέγγισαν το έργο του Chopin. Πιανίστες για τους οποίους κανείς δε μπορεί να υποστηρίξει ότι δεν αντιλήφθηκαν τι είναι γραμμένο στην παρτιτούρα, αλλά οι ίδιοι συνειδητά επέλεξαν κάτι το διαφορετικό. Είναι σίγουρα λεπτή η ισορροπία μεταξύ ιδιοφυϊών. Και βέβαια, όταν ο ίδιος ο ερμηνευτής είναι και συνθέτης που αποδέχεται τον αυτοσχεδιασμό στο δικό του έργο,[24] ποια αρχή θα τον αποτρέψει από τον αυτοσχεδιασμό στο έργο τρίτου; Ο λόγος για τον Rachmaninoff, ο οποίος στην εκτέλεση του τέταρτου μέρους της δεύτερης *Σονάτας* op. 35 επαναλαμβάνει το μ. 72 τρεις φορές πριν φτάσει στην πρώτη παύση που προβλέπει ο συνθέτης, πιθανώς λόγω κεκτημένης ταχύτητας, και στη συνέχεια εφαρμόζει ένα υπερβολικό *rallentando* στο δίμετρο πριν το καταληκτικό μέτρο, ενώ απουσιάζει κάθε σχετική ένδειξη από τον Chopin.[25] Ο ίδιος ερμηνευτής προσεγγίζει το κύριο θεματικό μοτίβο του τρίτου *Σκέρτσου* op. 39 δημιουργώντας την προσωπική του παραλλαγή, στην οποία μένει συνεπής σε όλες τις επανεμφανίσεις του μοτίβου.[26]

Μεταφερόμενοι στο τελευταίο μέρος της τρίτης *Σονάτας* του συνθέτη, παρατηρούμε την διάθεση του Glenn Gould να μετατρέψει την ομοφωνική υφή της έκθεσης του πρώτου θέματος σε μία αντιστικτική υφή εν είδει τρίφωνης Invention.[27] Και κλείνοντας με τον Horowitz, μπορούμε να αναφέρουμε ότι στο καταληκτικό δίμετρο της *Πολωνέζας* op. 53 ξεχνά τις ενδείξεις του Chopin για *staccato* και παύσεις και παίζει ενοποιημένες όλες τις συγχορδίες μέσω του pedal στην ζωντανή εκτέλεση της Ιαπωνίας το 1983, ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1987, στη αίθουσα της Musikverein της Βιέννης αποφασίζει να είναι πιο συντηρητικός, διατηρώντας την άρθρωση του συνθέτη στις συγχορδίες της Ντο μείζονος και αποδίδοντας με τη δική του ερμηνευτική πρακτική μόνο την τελική σχέση V – I, όπως ακριβώς και στην ηχογράφηση.[28] Όπως φαίνεται, δύσκολα θα μπορούσε κάποιος να στερήσει το δικαίωμα της συνδημιουργίας από την ιδιοφυΐα.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία παρουσίασε εν τάχει διάφορα θέματα σχετικά με το έργο του Chopin, τα οποία δεν έχουν αναπτυχθεί επαρκώς μέχρι σήμερα στη διεθνή βιβλιογραφία. Ο ισοκράτης και κατ' επέκταση το ostinato αποδείχθηκαν ισχυρά δομικά συστατικά, τα οποία φέρουν πάντα και έναν μακροδομικό λειτουργικό ρόλο. Το ίδιο ισχύει και για την ομορρυθμική συγχορδιακή υφή (choral), που, ακριβώς λόγω των μεμονωμένων εμφανίσεών της στο έργο του συνθέτη, αποκτά ακόμα περισσότερο πρωτεύοντα ρόλο.

Τέλος, η μελέτη αναφέρθηκε στη σχετική ελευθερία με την οποία προσεγγίζουν κορυφαίοι ερμηνευτές το έργο του συνθέτη, η οποία πιθανώς να πηγάζει από την αχαλιναγώγητη ανάγκη της ιδιοφυΐας για συνδημιουργία και αυτοεπίδειξη αλλά ίσως και από την ανάγκη ανανέωσης που καθίσταται απαραίτητη μετά από εκατοντάδες επανερμηνείες του ίδιου έργου.

[24] Βλ. Απόστολος Κώστιος (επιλογή – σχόλια), *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1997, σ. 178.

[25] *Sergei Rachmaninoff. The Complete Recordings*, RCA Victor Gold Seal, CD 6 09026 61265 2, Γερμανία 1992.

[26] Ό.π., CD 9.

[27] *The Glenn Gould Edition*, Sony Classical, CD 1 01-052622-10, SM2K 52622, Αυστρία 1995.

[28] *Vladimir Horowitz: Favorite Encores*, CBS Inc., CD MK 42305, Αυστρία 1986.

Βιβλιογραφία

Α. Μουσικά κείμενα

Chopin, Frédéric, *Polacche*, επιμ. Guido Agosti, Edizioni Curci, Μιλάνο 1951.

Chopin, Frédéric, *Ballades, Impromptus*, επιμ. Raoul Pugno, Universal Edition, Βιέννη 1966.

Chopin, Frédéric, *Scherzi*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Μόναχο 1973.

Chopin, Frédéric, *Mazurken*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Duisburg 1975.

Chopin, Frédéric, *Balladen*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Μόναχο 1976.

Chopin, Frédéric, *Klavierstücke*, επιμ. Ernst Herttrich, G. Henle Verlag, Μόναχο 1978.

Chopin, Frédéric, *Nocturnes*, επιμ. Ewald Zimmermann, G. Henle Verlag, Μόναχο 1980.

Chopin, Frédéric, *Complete Works, VI. Sonatas*, επιμ. Ignacy J. Paderewski, The Fryderyk Chopin Institute, Polish Music Publications, Κρακοβία 1991.

Β. Ειδικές μελέτες – Άρθρα – Μονογραφίες

Bellman, Jonathan D., *Chopin's Polish Ballade Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2010.

Brown, Maurice J. E., «The Posthumous Publication of Chopin's Songs», *The Musical Quarterly*, Vol. 42, No. 1, Oxford University Press, 1/1956, σ. 51-65.

Burkholder, J. Peter και Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, Vol. 2: *Classic to Twentieth Century*, W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη [5]2006.

Downes, Stephen, «Mazurka», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 18193, 16/9/2010.

Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, μτφρ. Naomi Shohet – Krysia Osostowicz – Roy Howat, Cambrigde University Press, Cambridge 1986.

Forbes, Elliot και Edward Garden, «Lenz, Wilhelm von», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 16413, 16/9/2010.

Howat, Roy, «Chopin's influence on the fin de siècle and beyond», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 246-283.

Kahl, Willi, «IV. Romantic Piano Music: 1830-1850», στο: Gerald Abraham (επιμ.), *The New Oxford History of Music*, Vol. IX: *Romanticism, 1830-1890*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2006, σ. 237-256.

Kelley, Edgar Stillman, *Chopin the composer*, Cooper Square Publishers, Inc., Νέα Υόρκη 1969.

Michałowski, Kornel και Jim Samson, «Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 51099, 16/9/2010.

Oswald, Jonas, «On the study of Chopin's Manuscripts», στο: Franz Zagiba (επιμ.), *Chopin: Jahrbuch 1956*, Internationale Chopin-Gesellschaft, Amalthea, Wien 1956, σ. 142-155.

Samson, Jim, *The Music of Chopin*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1994.

Schnapper, Laure, "Ostinato. 2. Ostinato variations". *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 20547, 16/9/2010.

Stęszewski, Jan, «Poland [Polish Republic], II. Traditional music, 5. Instruments», *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 22001, 16/9/2010.

Κώστιος, Απόστολος (επιλογή – σχόλια), *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1997.

Δισκογραφία

The Glenn Gould Edition, Sony Classical, CD 1 01-052622-10, SM2K 52622, Αυστρία 1995.

Sergei Rachmaninoff. The Complete Recordings, RCA Victor Gold Seal, CDs 09026 61265 2, Γερμανία 1992.

Vladimir Horowitz: Favorite Encores, CBS Inc., CD MK 42305, Αυστρία 1986.

Chopin, Beethoven και η αγωνία της επίδρασης

Πέτρος Βούβαρης

I

Τα ζητήματα επίδρασης συνιστούν για το μουσικολογικό χώρο ένα ερευνητικό πεδίο δύσκολο να χαρτογραφηθεί. Η δυσκολία αυτή έγκειται αφενός στην ποικιλία των μορφών με τις οποίες μπορεί να αποτυπωθεί η επίδραση ενός ή περισσοτέρων συνθετών στη μουσική ενός άλλου – από σαφείς μοτιβικές παραπομπές έως αόριστες στιλιστικές αναφορές – αφετέρου στο γεγονός ότι οι συστημικοί περιορισμοί της τονικής μουσικής θέτουν φραγμούς στον αριθμό των διαθέσιμων μοτιβικών, αρμονικών και μορφολογικών δομών· ως εκ τούτου, δομικές ομοιότητες μεταξύ έργων διαφορετικών συνθετών είναι έως ένα βαθμό αναπόφευκτες (Rosen 1980). Σύμφωνα με τον Charles Rosen, «είναι πολύ εύκολο να παράγει κανείς ασήμαντες κοινοτοπίες, εντοπίζοντας όμοια ή ταυτόσημα μοτίβα σε ασυσχέτιστα μεταξύ τους μουσικά αποσπάσματα, ιδίως στην τονική μουσική […] του δεκάτου ογδόου και του μεγαλύτερου μέρους του δεκάτου ενάτου αιώνα […], [στην οποία] σχεδόν κάθε θέμα υποτυπώνει ή υπαινίσσεται την κεντρική συγχορδία της τονικής, και υπάρχουν μόνο τρεις νότες σε μία συγχορδία» (Rosen 1994: 92). Οι δυσκολίες ερευνητικής διαχείρισης των ζητημάτων επίδρασης εντείνονται, αν συνυπολογίσει κανείς και την προβληματική που συνοδεύει τη μουσικοποιητική πρόθεση, η οποία είναι όχι μόνο δύσκολο να αποδειχθεί, αλλά και συχνά «θεαματικά άχρηστη στην παροχή [τεκμηρίων] αναλυτικής διαίσθησης» (Knapp 1997: 134). Συνέπεια των παραπάνω είναι τα πορίσματα τόσο της συγκριτικής ανάλυσης της δομής των μουσικών έργων, όσο και της ιστορικής έρευνας των σχετικών πηγών, να αποτελούν συχνά όχι αποδείξεις, αλλά απλές ενδείξεις της επίδρασης της μουσικής ενός ή περισσοτέρων συνθετών στη μουσική ενός άλλου. Μολονότι οι ενδείξεις αυτές δεν είναι ικανές να τεκμηριώσουν την εγκυρότητα μιας τέτοιας επίδρασης, μπορούν ωστόσο να στοιχειοθετήσουν το ενδεχόμενό της. Το ενδεχόμενο αυτό νηματοδοτεί το ρευστό και μη ενικό σημασιολογικό φορτίο ενός μουσικού έργου, ιδωμένο όχι τόσο από τη δύσκολα ανακτήσιμη ιστορική προοπτική ενός ιδεατού ακροατή του παρελθόντος, όσο σε σχέση με ένα αναφορικό σύστημα σε ενεστώτα χρόνο. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, το μουσικό έργο ως κείμενο – ως «ιστός ιχνών που αναφέρεται αέναα σε κάτι άλλο, πέρα από τον εαυτό του» (Derrida 1979: 83-84) – εντάσσεται σε ένα ευρύτερο δίκτυο διακειμενικών σχέσεων, που συμπλέκει ανιστορικά και με περισσότερο ή λιγότερο εκλεκτικό τρόπο διαφορετικά μουσικά, και όχι μόνο, κείμενα.[1] Στη διερεύνηση των σημασιολογικών συνεπειών μιας τέτοιας θεώρησης της μουσικής του Frédéric Chopin αποσκοπεί η παρούσα εργασία, εξετάζοντας αφετηριακά το ενδεχόμενο της επίδρασης της μουσικής του Ludwig van Beethoven.

Η πλειονότητα των ερευνών που αφορούν σε ζητήματα επίδρασης στη μουσική του Chopin εξαιρούν τον Beethoven από τη λίστα των συνθετών που επηρέασαν τη διαμόρφωση του ιδιαίτερου μουσικού του ύφους.[2] Η τεκμηρίωση της εξαίρεσης αυτής

[1] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις προϋποθέσεις και τις δυνατότητες μιας τέτοιας διακειμενικής προσέγγισης, βλ. Klein (2005).

[2] Οι τίτλοι των λιγοστών ερευνών που αφορούν σε ζητήματα επίδρασης του Beethoven στη μουσική του Chopin παρατίθενται στον κατάλογο βιβλιογραφικών αναφορών της παρούσας εργασίας.

βασίζεται τόσο σε ανεκδοτολογικές μαρτυρίες μαθητών του Chopin, που τον θέλουν να στέκεται επικριτικά απέναντι στη μουσική του Beethoven,[3] όσο και σε επιφανειακές παρατηρήσεις που εστιάζουν στον εντοπισμό στιλιστικών ομοιοτήτων και συνεχειών.[4] Ωστόσο, η προσήλωση σε μια θεώρηση της επίδρασης με όρους συνέχειας παραβλέπει τη δυναμική της εναλλακτικής της ερμηνείας με όρους «α-συνεχών σχέσεων μεταξύ παρελθόντων και παρόντων κειμένων» (Renza 1989: 187). Αν η επίδραση δεν αποτυπώνεται στη μουσική μόνο ως μίμηση αλλά και ως υπέρβαση, τότε κάθε προσέγγιση που ορίζει το μεθοδολογικό της υπόβαθρο στο παράδοξο εννοιολογικό σύμπλεγμα παρουσίας / απουσίας, ως εγγενές χαρακτηριστικό της ίδιας της έννοιας της επίδρασης, μπορεί να αναδείξει λιγότερο προφανείς εκφάνσεις της.

Μια τέτοια προσέγγιση ακολουθεί και η παρούσα εργασία, μέσα από την περιπτωσιολογική μελέτη της συγκριτικής ανάλυσης του *Νυχτερινού σε ντο δίεση ελάσσονα*, op. 27 αρ. 1, του Chopin και του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο σε ντο δίεση ελάσσονα*, op. 27 αρ. 2, του Beethoven.[5] Με μια πρώτη ματιά, τα δύο έργα φαίνεται να μην έχουν τίποτα κοινό, πέρα από την ταύτιση τονικοτήτων και αριθμών opus.[6] Η πλέον καταφανής από τις μεταξύ τους διαφορές αφορά στη μορφολογική τους δομή (Πίνακας 1 και 2): το πρώτο μέρος της σονάτας του Beethoven αποκλίνει από τον αναμενόμενο μορφολογικό τύπο, ακολουθώντας, κατά τον Timothy Jones (1999), μία διμερή μορφολογική δομή,[7] ενώ το νυχτερινό του Chopin βασίζεται σε ένα τριμερές μορφολογικό πλάνο ΑΒΑ΄, με την ενότητα Α να ακολουθεί μία ανάλογη τριμερή μορφή αβα΄. Η συγκριτική ανάλυση των δύο έργων, που ακολουθεί, αντιπαρέρχεται διαφορές όπως η παραπάνω, εστιάζοντας όχι μόνο στις παραμετρικές ομοιότητες που στοιχειοθετούν το ενδεχόμενο της επίδρασης της μουσικής του Beethoven στη μουσική του Chopin, αλλά και στις διαφοροποιήσεις που καταμαρτυρούν την υπέρβασή της. Το μεθοδολογικό μοντέλο που υιοθετείται βασίζεται στη θεωρία της «αγωνίας της επίδρασης» (anxiety of influence) του Harold Bloom για την ποίηση (Bloom 1975· 1976· 1977· 1982a· 1982b· 1983· 1997), μία θεωρία η οποία, ερμηνεύοντας αφενός τις

[3] Ενδεικτικά, βλ. Petty (1999: 282-283).

[4] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο του Gerald Abraham (1939), στο οποίο επισημαίνεται η επίδραση των Bach, Bellini, Elsner, Field, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Mozart, Rossini, Schubert, Spohr και Weber, ενώ απορρίπτεται το ενδεχόμενο της επίδρασης του Beethoven στη μουσική του Chopin. Έμφαση στο ρόλο της επίδρασης των Bach και Mozart στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας του Chopin δίνουν και πολλοί άλλοι ερευνητές, όπως οι Samson (1996), Rosen (1995) και Michałowski.

[5] Ο Anatole Leikin (2003) διερευνά επίσης τη σχέση μεταξύ των δύο έργων, προσεγγίζοντας ωστόσο το ζήτημα από διαφορετική οπτική.

[6] Ο μη συμπτωματικός χαρακτήρας της ταύτισης αυτής προϋποθέτει ότι ο ίδιος ο Chopin ήταν αυτός που καθόριζε τους αριθμούς opus των έργων του και όχι ο κατά καιρούς και κατά τόπους εκδότης τους. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται τόσο από τις ιδιότυπες συνήθειες του συνθέτη αναφορικά με τον τρόπο έκδοσης των έργων του (Kallberg 1996c), όσο και από τη σχετική επιστολογραφία του (ενδεικτικά, βλ. Chopin 1931: 196, 253, 263-265, 313, 331). Αξίζει να επισημανθεί ότι η χρήση του αριθμού opus ως ένδειξη της υπαινικτικής σχέσης ενός έργου με ένα άλλο προγενέστερό του ήταν προσφιλής συνήθεια πολλών συνθετών κατά το δέκατο ένατο αιώνα (Reynolds 2003: 144-145).

[7] Ο Jones (1999: 80-81) απορρίπτει την μορφολογική ερμηνεία του συγκεκριμένου μέρους στο πρότυπο της μορφής σονάτας (μ. 1-23: έκθεση, μ. 23-41: ανάπτυξη, μ. 42-60: επανέκθεση, μ. 60-69: coda) στη βάση της απουσίας της θεματοποιημένης τονικής αντίθεσης που χαρακτηρίζει ιδιωματικά το σχετικό μορφολογικό τύπο. Απορρίπτει επίσης και τη στροφική ερμηνεία του από τον Peter Benary (1987) ως πρωτολειακό «τραγούδι χωρίς λόγια» (μ. 1-5: εισαγωγή, μ. 6-27: πρώτη στροφή, μ. 28-42: κεντρικό τμήμα / ισοκράτης, μ. 43-60: δεύτερη στροφή, μ. 60-69: coda), καθώς μια τέτοια ερμηνεία παραβλέπει πλήρως τους μορφολογικούς υπαινιγμούς μορφής σονάτας που αυτό εμπεριέχει. Το κυκλικό διμερές πλάνο που προτείνει ο Jones διατηρεί τους υπαινιγμούς αυτούς, χωρίς ωστόσο να εξουδετερώνει τις σαφείς αρμονικές και θεματικές αποκλίσεις από το σχετικό μορφολογικό τύπο.

νοηματικές ομοιότητες μεταξύ δύο ποιημάτων ως ένδειξη της παρουσίας του προγενέστερου ποιήματος στο μεταγενέστερο και αφετέρου τις μεταξύ τους διαφορές ως ένδειξη της απουσίας του, επικεντρώνεται τόσο στο τι είναι παρόν σε ένα ποίημα, όσο και στο «τι λείπει από αυτό, γιατί έπρεπε να εξαιρεθεί» (Korsyn 1991: 13).

	Ενότητα 1						***Ενότητα 2***			
	Εισαγ.	*Φράση 1*	*Φράση 2*	*Φράση 3*	*Φράση 4*	*Ισοκρ. V*	*Φράση 1*	*Φράση 2*	*Φράση 3*	*Coda*
μ.	1-5[3]	5[4]-10[3]	10[4]-15[3]	15[4]-23	23-28[1]	28-41	42-46[3]	46[4]-51[3]	51[4]-60[1]	60-69
Αρ. μέτρων	5	5	5	8	5	14	5	5	8	10
Τονικ.	c♯	c♯-E-e	e-b	B(=V/e)-f♯	f♯-V/c♯	V/c♯	c♯-E	E-c♯	C♯-c♯	c♯

Πίνακας 1: Μορφολογική δομή του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven (Jones 1999: 82-84)

	A				***B***			***A′***		
	Εισαγ.	*α*	*β*	*α′*	*γ¹*	*γ² (Ισοκρ. V)*	*γ³*	*Εισαγ.*	*α/α′*	*Coda*
μ.	1-2	3-10	11-18	19-28	29-52	52-64	65-83	84-85	86-94	94-101
Αρ. μέτρων	2	8	8	10	23	13	19	2	8	8
Τονικ.	c♯	c♯-E-c♯	c♯	c♯-E-c♯	c♯-E-A♭	A♭(=V/D♭)	D♭	c♯	c♯-E-c♯	C♯

Πίνακας 2: Μορφολογική δομή του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin

Σύμφωνα με τη θεωρία του Bloom, τα ποιήματα δεν είναι αυτοτελείς οντότητες αλλά συσχετιστικά γεγονότα που δηλώνουν την παρουσία τους όχι απλά ως κείμενα αλλά ως «δια-κείμενα» (Bloom 1976: 3). Κατά τον Bloom, «τα ποιήματα πολεμούν για επιβίωση σε έναν ποιητικό χώρο, ο οποίος ήταν, είναι και θα είναι φρικτά πυκνοκατοικημένος. Το πρωταρχικό πρόβλημα κάθε ποιήματος είναι να κάνει τόπο για τον εαυτό του – πρέπει να αναγκάσει τα προηγούμενα ποιήματα να παραμερίσουν και έτσι να αφήσουν χώρο για το ίδιο» (Bloom 1983: 121). Για τον Bloom, η σχέση μεταξύ ενός ποιητή και των προκατόχων του μοιάζει με οιδιπόδεια σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιου. Η μάχη αυτή παίρνει τη μορφή αναθεωρητικής «παρανάγνωσης» (misreading) ή «παρατύπωσης» (misprision) προγενέστερων ποιημάτων, «μια ισχυρή μορφή ερμηνείας, κατά την οποία οι μεταγενέστεροι ποιητές διατρανώνουν την καλλιτεχνική τους ελευθερία από την κυριαρχία του προδρόμου μέσα από τη χρήση του έργου του για τους δικούς τους καλλιτεχνικούς σκοπούς» (Straus 1990: 14).[8] Ο Bloom ταυτοποιεί έξι «αναθεωρητικές σταθερές» (revisionary ratios), έξι μηχανισμούς παρανάγνωσης του ποιητικού νοήματος (Πίνακας 3). Κάθε μία από αυτές τις σταθερές φέρει έναν αινιγματικό τίτλο και σχετίζεται με ένα «ρητορικό τρόπο» (rhetorical trope) και μία φροϋδική «ψυχική άμυνα» (psychic defense).[9] Παρατυπώνοντας το νόημα ενός προγενέστερου ποιήματος μέσω των αναθεωρητικών σταθερών, το μεταγενέστερο ποίημα αποτυπώνει την ικανότητα του δημιουργού του να διαχειριστεί υπερβατικά την αγωνία της επίδρασης του προδρόμου, μια ικανότητα που αποτελεί για τον Bloom το κατεξοχήν μέτρο αξιολόγησης της ποιητικής του δύναμης.

[8] Η απόδοση των όρων της θεωρίας του Bloom (1997) στα ελληνικά βασίζεται στη δημοσιευμένη ελληνόγλωσση μετάφρασή του (1989).

[9] Ο Bloom δανείζεται τους αινιγματικούς τίτλους των αναθεωρητικών του σταθερών από αρχαιοελληνικές, βιβλικές και αποκρυφιστικές βιβλιογραφικές πηγές (Bloom 1997: 14-16).

Αναθεωρητική σταθερά	***Ρητορικός τρόπος***	***Ψυχική άμυνα***
Κλίναμεν	*Ειρωνεία*	*Διαμόρφωση της αντίδρασης*
Τέσσερα	*Συνεκδοχή*	*Αντιστροφή*
Κένωση	*Μετωνυμία*	*Ανατροπή, απομόνωση, οπισθοδρόμηση*
Δαιμονοποίηση	*Υπερβολή*	*Απώθηση*
Άσκηση	*Μεταφορά*	*Εξιδανίκευση*
Αποφράδες	*Μετάληψη*	*Προβολή, ενδοπροβολή*

Πίνακας 3: Οι αναθεωρητικές σταθερές του Bloom (1975: 84)

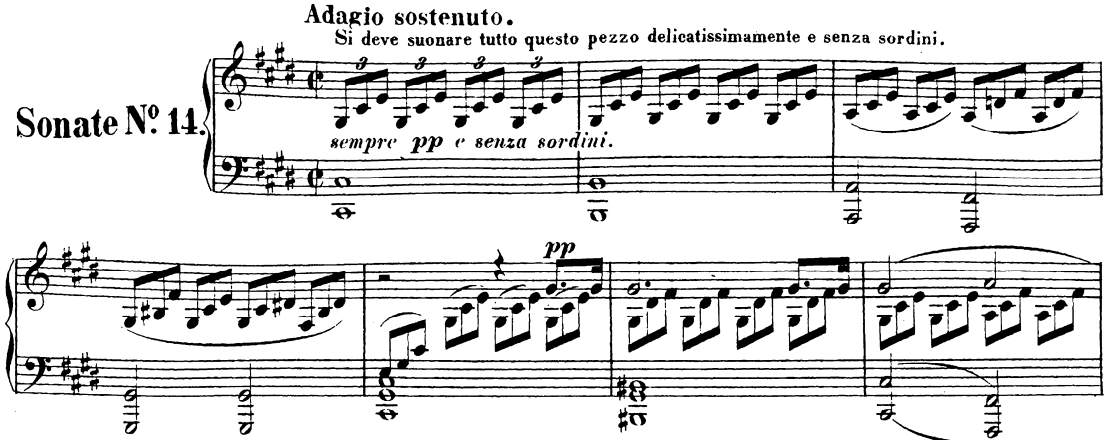
Η βία που χαρακτηρίζει ιδιωματικά το φροϋδικό ψυχολογισμό της θεωρίας του Bloom και ο ελιτισμός της διάκρισης μεταξύ δυνατών και αδύναμων ποιητών αποτέλεσαν τα κυριότερα σημεία αιχμής για την κριτική που ασκήθηκε κατά καιρούς τόσο στη θεωρία του (de Man 1983· Δημηρούλης 1989) όσο και στον τρόπο εφαρμογής της στη μουσικολογική έρευνα (Taruskin 1993· Scherzinger 1994· Whitesell 1994· Reynolds 2003· Klein 2005). Αποποιούμενη κάθε αιτίαση ανασύστασης της μουσικοσυνθετικής πρόθεσης ή αξιολογικής κρίσης των εξεταζόμενων έργων, η παρούσα εργασία κρατάει αποστάσεις από το ιδεοψυχολογικό φορτίο της θεωρίας.[10] Η παραμετροποίηση των έξι αναθεωρητικών σταθερών στο συστημικό πλαίσιο της συγκριτικής ανάλυσης της δομής των υπό εξέταση έργων μετατοπίζει το εστιακό σημείο της θεωρίας από το ποιητικό νόημα ως περιεχόμενο στη μουσική δομή ως σημασία και, ως εκ τούτου, συνιστά, κατά ειρωνικό τρόπο, στρουκτουραλιστική παρατύπωση της θεωρίας, παρόμοια με αυτήν πρότερων μουσικολογικών ερευνών (Hollander 1988· Straus 1990· Korsyn 1991· 1993· 1996). Σκοπός αυτής της αναγωγής της θεωρίας σε μεθοδολογικό εργαλείο δομικής ανάλυσης είναι η συστηματική και με σωρευτικά επιχειρήματα στοιχειοθέτηση του ενδεχόμενου της επίδρασης του Beethoven στη μουσική του Chopin χωρίς τον κίνδυνο της μονόπλευρης ερμηνείας της με όρους αναθεωρητικής βίας που θα περιόριζε ασφυκτικά το σημασιολογικό της ορίζοντα. Ως αντίδραση στον κίνδυνο αυτό, οι επικριτές της θεωρίας του Bloom έφτασαν να αμφισβητούν το ίδιο το επιστημονικό κύρος του εγχειρήματος της διερεύνησης ζητημάτων επίδρασης στη βάση της αδυναμίας συλλογής αποδείξεων που θα μπορούσαν να την τεκμηριώσουν, απαλείφοντας εντούτοις με τον τρόπο αυτό το σημασιολογικό φορτίο της ευαπόδεικτης ενδεχομενικότητάς της. Απενοχοποιώντας την πιθανότητα της επίδρασης της μουσικής του Beethoven στην ποιητική του Chopin, η συζήτηση που έπεται της συγκριτικής ανάλυσης των δύο έργων εντάσσει το σημασιολογικό αντίκτυπο της πιθανότητας αυτής στον πληθωριστικό νοηματικό ορίζοντα ενός εντροπικού δικτύου διακειμενικών σχέσεων.

II

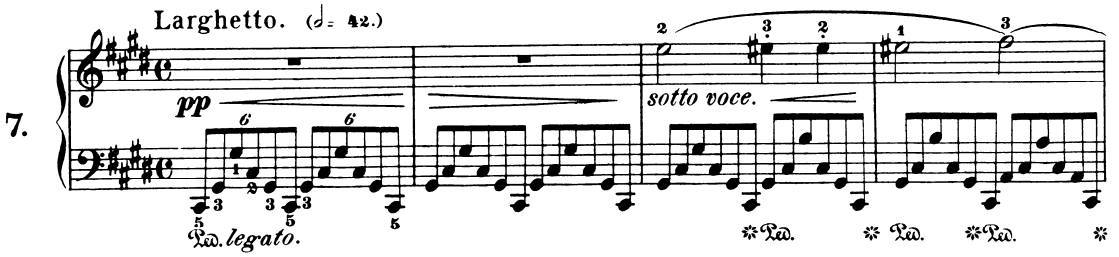
Το «κλίναμεν», η πρώτη αναθεωρητική σταθερά του Bloom, αφορά στην αρχική παρέκκλιση του μεταγενέστερου ποιήματος από τον πρόδρομό του και υπαινίσσεται ότι το ποίημα του τελευταίου «έφτασε με ακρίβεια έως ένα ορισμένο σημείο, αλλά θα έπρεπε ακολούθως να είχε παρεκκλίνει ακριβώς προς την κατεύθυνση προς την οποία κινείται το καινούριο ποίημα» (Bloom 1997: 14). Συγκρίνοντας τις εισαγωγικές ενότητες των δύο υπό εξέταση έργων (Παράδειγμα 1, μ. 1-5, και Παράδειγμα 2, μ. 1-2),

[10] Στο πλαίσιο αυτό, η μεθοδολογική προσέγγιση της ανάλυσης στην παρούσα εργασία βασίζεται στην προσαρμογή των αναθεωρητικών σταθερών και των αντίστοιχων ρητορικών τρόπων της θεωρίας του Bloom στις ανάγκες της μουσικολογικής έρευνας, ενώ κρατάει αποστάσεις από τις σχετικές φροϋδικές ψυχικές άμυνες που επιτείνουν την αναθεωρητική της βία.

θα μπορούσε κανείς να εκλάβει τις προφανείς μετρικές και υφολογικές τους διαφορές σε σχέση με τις ρυθμικές τους ομοιότητες ως «κλίναμεν», ως αρχική παρέκκλιση του νυχτερινού από τη σονάτα.[11]

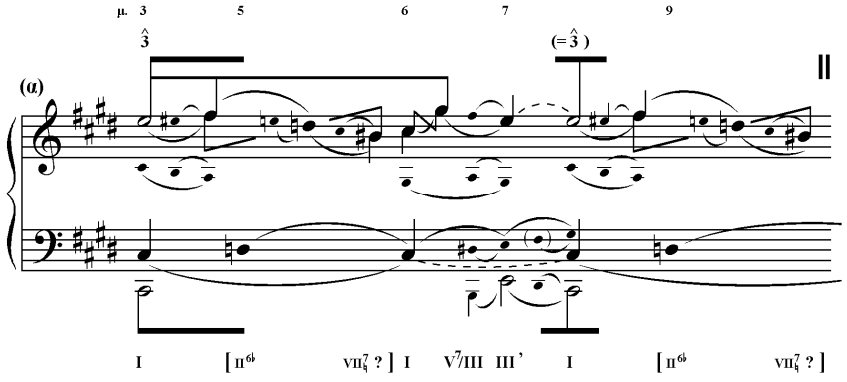


Παράδειγμα 1: Έναρξη του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, μ. 1-7 (Beethoven 1862-90c: 15)



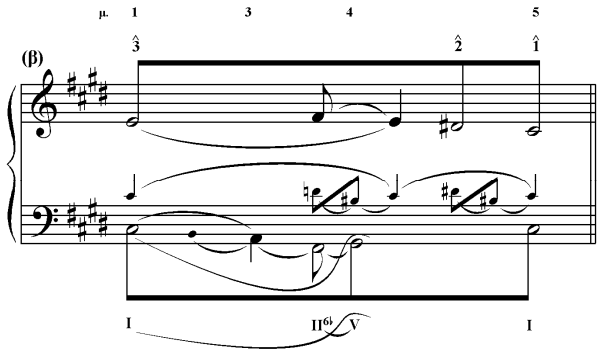
Παράδειγμα 2: Έναρξη του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 1-4 (Chopin 1894: 32)

Πέρα από την επιφανειακή αυτή παρατήρηση, επισημαίνεται η δομική συνάφεια του περιγράμματος της εναρκτήριας μελωδικής φράσης του νυχτερινού (Παράδειγμα 3α, μ. 3-6) με αυτό της μελωδικής μακροδομής της εισαγωγικής ενότητας της σονάτας (Παράδειγμα 3β). Το ίδιο περίγραμμα χαρακτηρίζει και τη συνακόλουθη μελωδική φράση της σονάτας που ξεκινάει αυτή τη φορά από σολ♯ (Παράδειγμα 4). Επιπλέον, η φράση αυτή κλείνει με παροδική τονικοποίηση της III, δηλαδή, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο διαφεύγει η εναρκτήρια φράση του νυχτερινού την πτώση στην I στο μέτρο 6.[12]

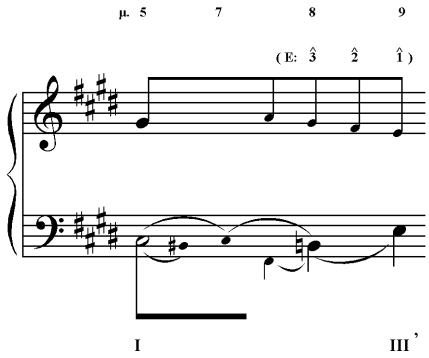


[11] Για λόγους συντομίας, ο όρος «σονάτα» θα αναφέρεται εφεξής στο πρώτο μέρος της *Σονάτας* op. 27 αρ. 2.

[12] Σχετικά με την έννοια της «πτωτικής διαφυγής» (evaded cadence), βλ. Caplin (1998: 254). Η δομική αμφισημία του ίδιου αποσπάσματος συζητείται και από τον Edward T. Cone (1994: 150-151).

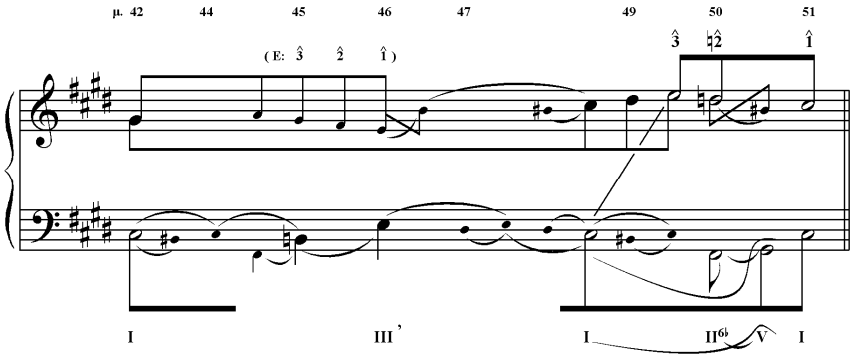


Παράδειγμα 3: (α) Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) της υποενότητας α της ενότητας *Α* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 3-10 – (β) Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης της εισαγωγικής ενότητας του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, μ. 1-5



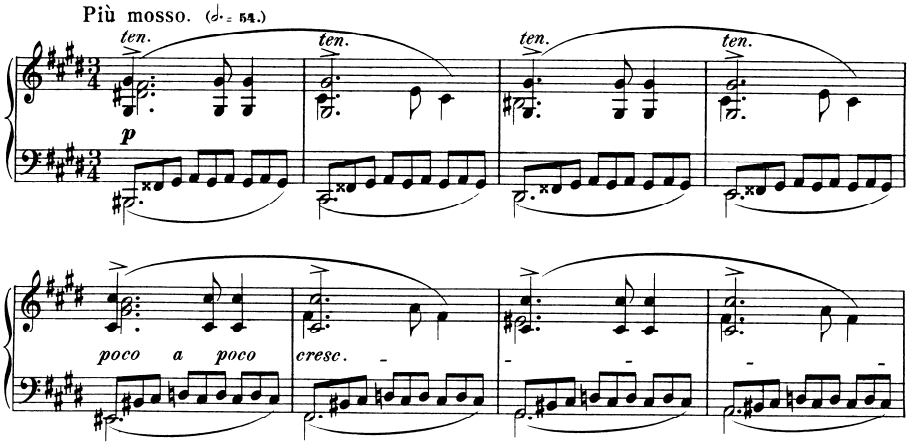
Παράδειγμα 4: Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) της φράσης 1 της πρώτης ενότητας του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, μ. 5-9

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η ομοιότητα της συνολικής εναρκτήριας φράσης *α* του νυχτερινού (Παράδειγμα 3α) με την επανεμφάνιση-επανέκθεση της εναρκτήριας φράσης της σονάτας στο δεύτερο μέρος της, στο πλαίσιο μιας εκτεταμένης ψευδο-περιοδικής δομής στα μέτρα 42 έως 51 (Παράδειγμα 5). Η μι μείζονα, στην οποία κατέληγε πτωτικά η αρχική φράση της σονάτας (Παράδειγμα 4, μ. 9), διατηρείται στην επανεμφάνιση-επανέκθεση της εναρκτήριας φράσης της για δύο μέτρα πριν μεταβεί άμεσα στη ντο♯ ελάσσονα, κατά τρόπο παρόμοιο με αυτόν της φράσης *α* του νυχτερινού (Παράδειγμα 5, μ. 46-8). Η τέλεια αυθεντική πτώση που κλείνει αυτήν την ενότητα της σονάτας παραμένει στην εναρκτήρια φράση του νυχτερινού ημιτελής, με το σι♯ μετέωρο πάνω από τον ισοκράτη της τονικής και τον αρπισμό της βαρυμένης δεύτερης, μιας συγχορδίας που εμφανίζεται συχνά ως προδεσπόζουσα και στις πτωτικές καταλήξεις της σονάτας (μ. 3, 21, 39 και 50). Έτσι, πέρα από τη μοτιβική συνάφεια των εναρκτήριων μελωδικών μακροδομών των δύο έργων, η δομή της θεματικής φράσης *α* του νυχτερινού εμπεριέχει αναφορές σε ενότητες της σονάτας με μορφοδομικές λειτουργίες ετερώνυμες ως προς την αντίστοιχη λειτουργία της ίδιας: «λέει» εναρκτήρια θεματική φράση, αλλά «εννοεί» εισαγωγή ή επανεμφάνιση-επανέκθεση. Καθώς, σύμφωνα με τη θεωρία του Bloom, το «κλίναμεν» ενός ποιήματος αποκρύπτει τη σχέση του με το πρόδρομο ποίημα ενεργοποιώντας το ρητορικό τρόπο της ειρωνείας, με το να λέει το αντίθετο από αυτό που εννοεί, η δομή της εναρκτήριας θεματικής φράσης *α* μπορεί να θεωρηθεί ότι υποστασιοποιεί την αρχική παρέκκλιση του νυχτερινού από τη σονάτα.



Παράδειγμα 5: Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) των φράσεων 1 και 2 της δεύτερης ενότητας του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, μ. 42-51

Πέρα από την ειρωνική ρητορική της δομής της εναρκτήριας φράσης του νυχτερινού, ο τρόπος κατά τον οποίο αυτή διαφοροποιείται από τη δομή των ενοτήτων της σονάτας στις οποίες αναφέρεται μπορεί να ερμηνευθεί ως έκφραση των μαξιμαλιστικών του τάσεων για διανθισμό των συγκριτικά περισσότερο λιτών δομών της σονάτας. Στο πλαίσιο των τάσεων αυτών και βάσει της θεωρίας του Bloom, η εναρκτήρια φράση του νυχτερινού φαίνεται να συμπληρώνει τις σχετικές ενότητες της σονάτας, ολοκληρώνοντας αντιθετικά τη δομή τους ως πραγμάτωση της αναθεωρητικής σταθεράς του «τέσσερα». Κατά τον Bloom, «στο στάδιο του τέσσερα, ο μεταγενέστερος ποιητής προσφέρει ό,τι η φαντασία του τού λέει πως θα ολοκληρώσει το κατά τα άλλα "ακρωτηριασμένο" ποίημα του προδρόμου» (Bloom 1997: 14).

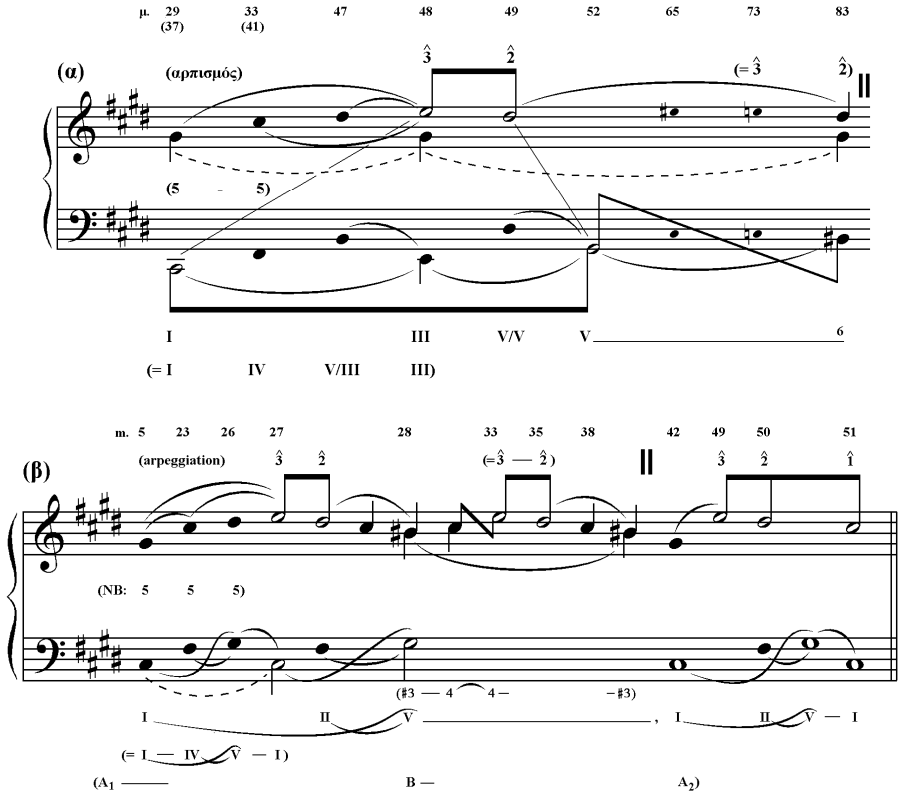


Παράδειγμα 6: Έναρξη της ενότητας *B* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 29-36 (Chopin 1894: 33)

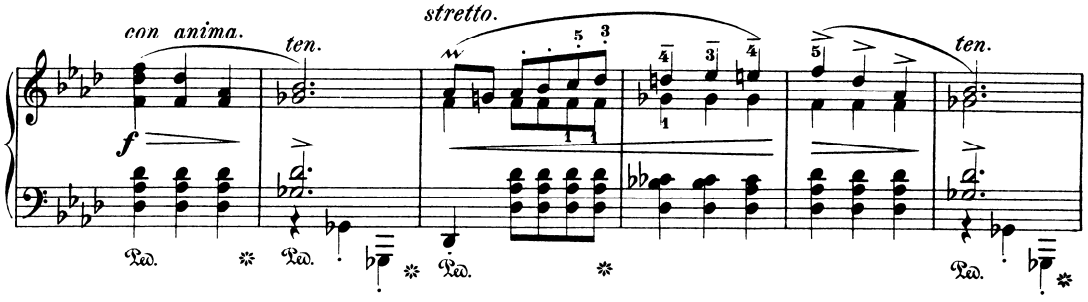
Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση «τέσσερα» αφορά στο μεσαίο μέρος *B* του νυχτερινού (Παράδειγμα 6), που ξεκινάει με τον ιδιωματικά ορμητικό χαρακτήρα σπουδής των μεσαίων μερών πολλών νυχτερινών του Chopin (Kallberg 1996b: 52).[13] Συγκρίνοντας τη δομή του *B* (Παράδειγμα 7α) με τη δομή ολόκληρης της πρώτης από τις δύο ενότητες της σονάτας (Παράδειγμα 7β, μ. 5-41), θα μπορούσε κανείς να περιγράψει τη μεταξύ τους σχέση με όρους αντιθετικής ολοκλήρωσης. Έτσι, η μεσαία ενότητα *B* του νυχτερινού φαίνεται να εντείνει την αρμονική αστάθεια του εναρκτήριου

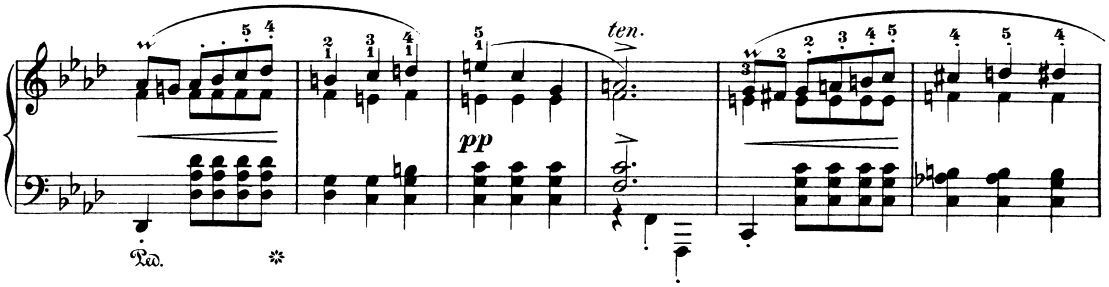
[13] Αξίζει να επισημανθεί η μοτιβική συνάφεια μεταξύ του εναρκτήριου μοτίβου της μεσαίας αυτής ενότητας του νυχτερινού και του αντίστοιχου που ανοίγει τη μελωδία του πρώτου μέρους της σονάτας.

μακροδομικού αρπισμού της σονάτας στην επάνω φωνή, στηρίζοντάς τον αντιστικτικά, όχι με ανάλογο αρπισμό στο μπάσο, όπως δείχνει για τη σονάτα ο Heinrich Schenker στη σχετική ανάλυση (Παράδειγμα 7β, μ. 5-26), αλλά με μία κίνηση κατά τον κύκλο των πεμπτών που οδηγεί στη οικεία, πλέον, τονικοποίηση της III (Παράδειγμα 7α, μ. 29-48). Από την άλλη μεριά, η μακροδομική επέκταση της δεσπόζουσας στο νυχτερινό δεν γίνεται απλά με αυτό που ο William Caplin θα ονόμαζε «στάση στη δεσπόζουσα» (standing on the dominant – Caplin 1998: 257), όπως συμβαίνει στο τέλος της πρώτης ενότητας της σονάτας (Παράδειγμα 7β, μ. 28-41), αλλά εντείνεται με την παροδική τονικοποίηση της ομώνυμης μείζονος (Ντο♯/Ρε♭ μείζονα) και της μείζονος οξυμένης έβδομης (Σι♯/Ντο♮ μείζονα – Παράδειγμα 7α, μ. 52-83). Οι παροδικές αυτές τονικοποιήσεις δεν επιβεβαιώνονται πτωτικά, αλλά δραματοποιούνται, αποκτώντας στην υποενότητα γ^3 διακριτό μοτιβικό, υφολογικό και υπερμετρικό ένδυμα (Παράδειγμα 8), με αναφορές στο στιλιστικό ορίζοντα του βαλς και της πολωνέζας (Samson 1996: 162).



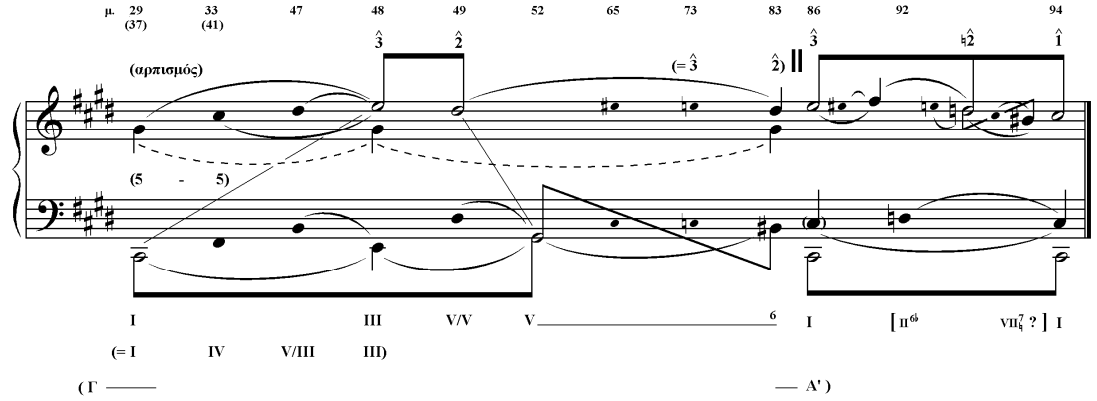
Παράδειγμα 7: (α) Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) της μεσαίας ενότητας *Β* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 29-83 – (β) Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven (Schenker 1979: Fig. 7a)





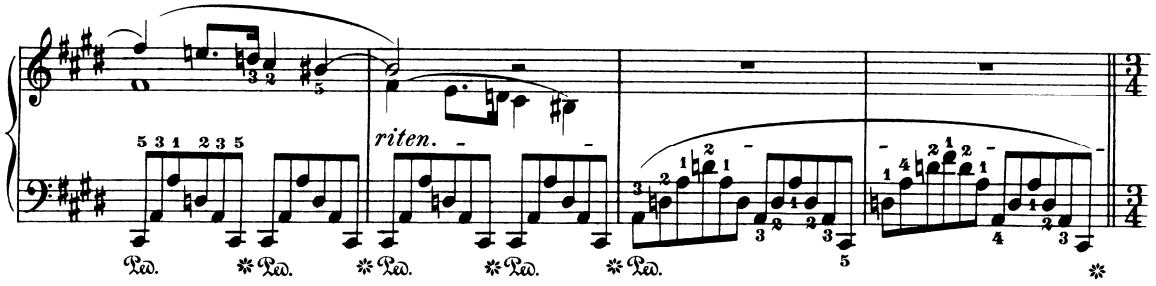
Παράδειγμα 8: Έναρξη της υποενότητας *γ*³ της ενότητας *B* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 65-76 (Chopin 1894: 35)

Το «τέσσερα» του νυχτερινού σε σχέση με τη σονάτα μπορεί να εντοπιστεί όχι μόνο στον τρόπο κατά τον οποίο φαίνεται να την ολοκληρώνει αντιθετικά, αλλά κυρίως στον τρόπο κατά τον οποίο μπορεί να θεωρηθεί ότι την ανάγει συνεκδοχικά σε μέρος της δικής του ολότητας. Σύμφωνα με τη θεωρία του Bloom, ο ρόλος της συνεκδοχής, ως αντιπροσωπευτικός ρητορικός τρόπος του «τέσσερα», είναι να μας πείσει ότι η επίδραση είναι «μέρος αυτού του οποίου η αυτο-αναθεώρηση αποτελεί το όλον» (Bloom 1975: 72). Συγκρίνοντας το Παράδειγμα 9 με το Παράδειγμα 7β, θα μπορούσε κανείς να προτείνει ότι το σύνολο της σονάτας αναθεωρείται συνεκδοχικά σε μέρος της ολότητας του νυχτερινού, παίρνοντας τη μορφή του μεσαίου και καταληκτικού του μέρους (*B* και *A΄*).

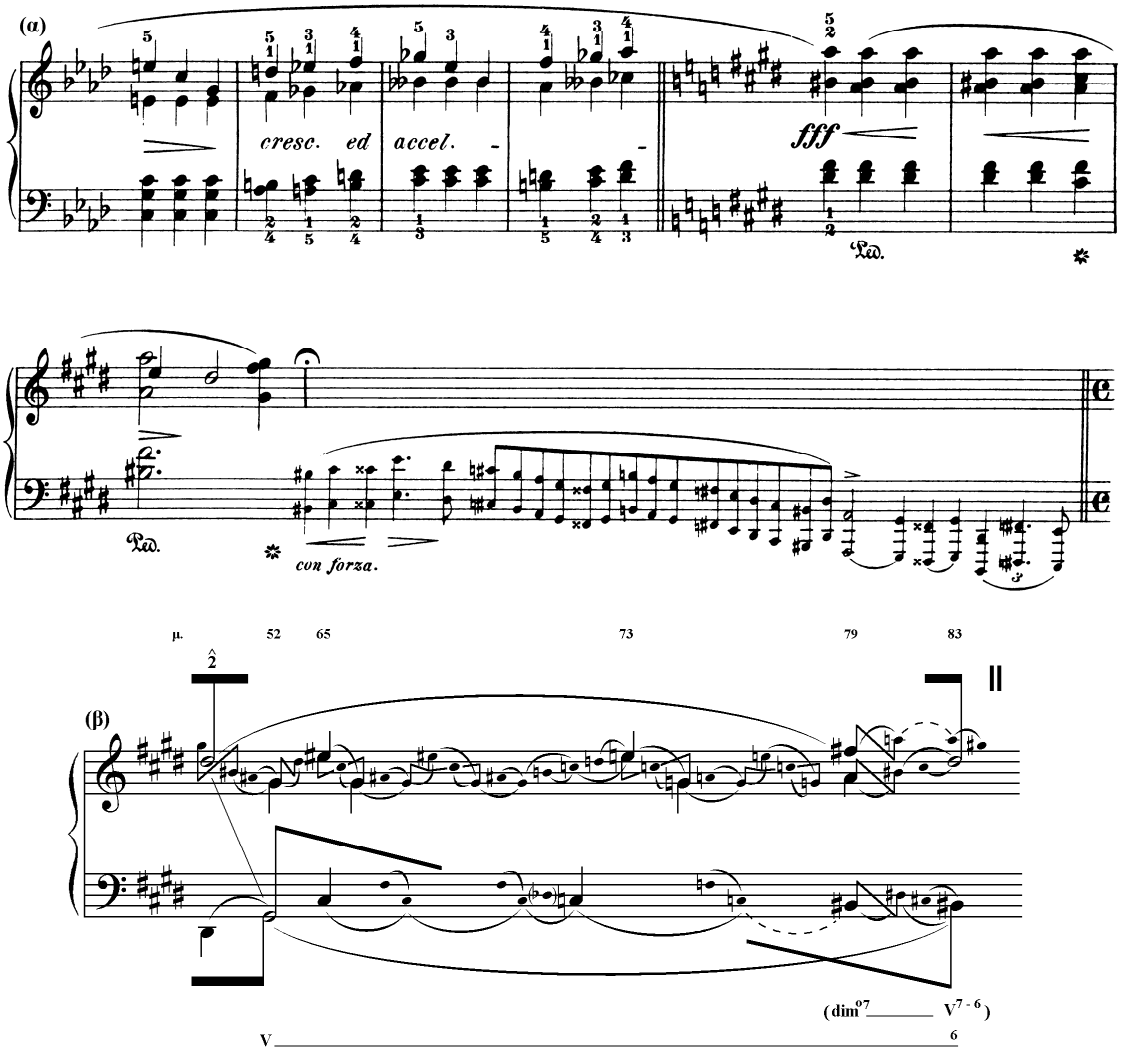


Παράδειγμα 9: Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) των ενοτήτων *B* (μ. 29-83) και *A΄* (μ. 84-101) του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 29-101

Κατά την «κένωση», την τρίτη αναθεωρητική σταθερά του Bloom, «ο μεταγενέστερος ποιητής, εκκενώνοντας προφανώς τον εαυτό του από την ίδια του την έμπνευση, τη φαντασιακή θεϊκότητά του, φαίνεται να αυτοταπεινώνεται σαν να μην είναι πια ποιητής. […] Η υπαναχώρηση αυτή πραγματοποιείται κατά τέτοιο τρόπο σε σχέση με το ποίημα του προδρόμου, ώστε και αυτός να εκκενώνεται» (Bloom 1997: 14-15). Ως ενδεικτικό παράδειγμα «κένωσης» μπορεί να εκληφθεί ο πανομοιότυπος τρόπος κατά τον οποίο οι φράσεις *α* και *α΄* της ενότητας *A* διακόπτονται απότομα και παραμένουν τονικά ανοιχτές, με το μετέωρο σι♯ πάνω από τον ισοκράτη της τονικής και τον αρπισμό της βαρυμένης δεύτερης (Παράδειγμα 10).



Παράδειγμα 10: Κατάληξη της ενότητας *A* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 25-28 (Chopin 1894: 33)

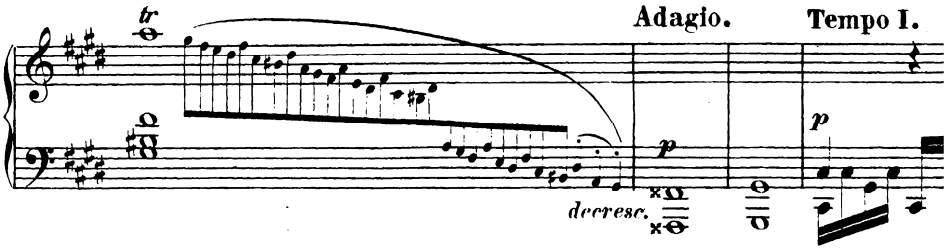


Παράδειγμα 11: (α) Κατάληξη της ενότητας *B* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 77-83 (Chopin 1894: 35) – (β) Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) των υποενοτήτων *γ²* (μ. 52- 64) και *γ³* (μ. 65-83) της ενότητας *B* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 29-101

Ο Kevin Korsyn εντοπίζει αναλογία της σταθεράς της «κένωσης» με τη διεργασία που ο Schoenberg ονομάζει «ρευστοποίηση» (liquidation): ρευστοποιώντας τις μοτιβικές υποχρεώσεις του μουσικού υλικού μέσα από την αναγωγή των χαρακτηριστικών του δομών σε κοινοτοπικούς ρυθμικομελωδικούς σχηματισμούς, το

μεταγενέστερο έργο εξουδετερώνει το πρόδρομο έργο, εξουδετερώνοντας έτσι ταυτοχρόνως και τον ίδιο του τον εαυτό (Korsyn 1991: 49). Η πλέον δραστική ρευστοποίηση στο νυχτερινό εντοπίζεται στον τρόπο κατά τον οποίο η μεσαία του ενότητα *B* καταλήγει με διάσπαση των τετράμετρων φράσεων της υποενότητας γ^3, ταυτόχρονη επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού και ολοένα αυξανόμενη χρωματικότητα στο πλαίσιο της εκδίπλωσης του μπάσου από ντο♮ / Σι♯ σε ρε♯ (Παράδειγμα 11).

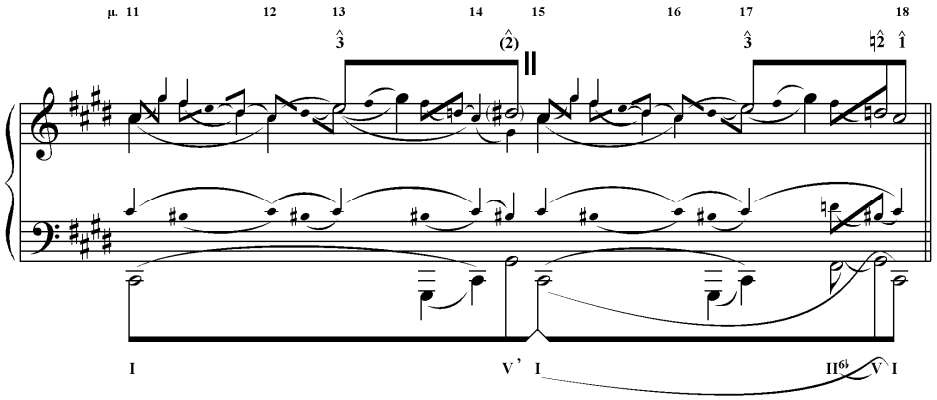
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σαφής αναφορά της cadenza, με την οποία κλείνει η μεσαία αυτή ενότητα του νυχτερινού (Παράδειγμα 11α), με την cadenza που σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της coda στο τρίτο μέρος (*Presto agitato*) της ίδιας σονάτας του Beethoven (Παράδειγμα 12). Η ειρωνική αυτή παρέκκλιση του νυχτερινού από το πρώτο μέρος προς την κατεύθυνση του τρίτου μέρους της σονάτας και ο συνεκδοχικός τρόπος κατά τον οποίο η cadenza του νυχτερινού φαίνεται να ολοκληρώνει αντιθετικά την cadenza της σονάτας μπορεί να θεωρηθεί ότι ενεργοποιούν σε ένα δεύτερο επίπεδο τις σταθερές του «κλίναμεν» και του «τέσσερα» στο πλαίσιο της ευρύτερης αναθεωρητικής παρατύπωσης του πρόδρομου έργου.



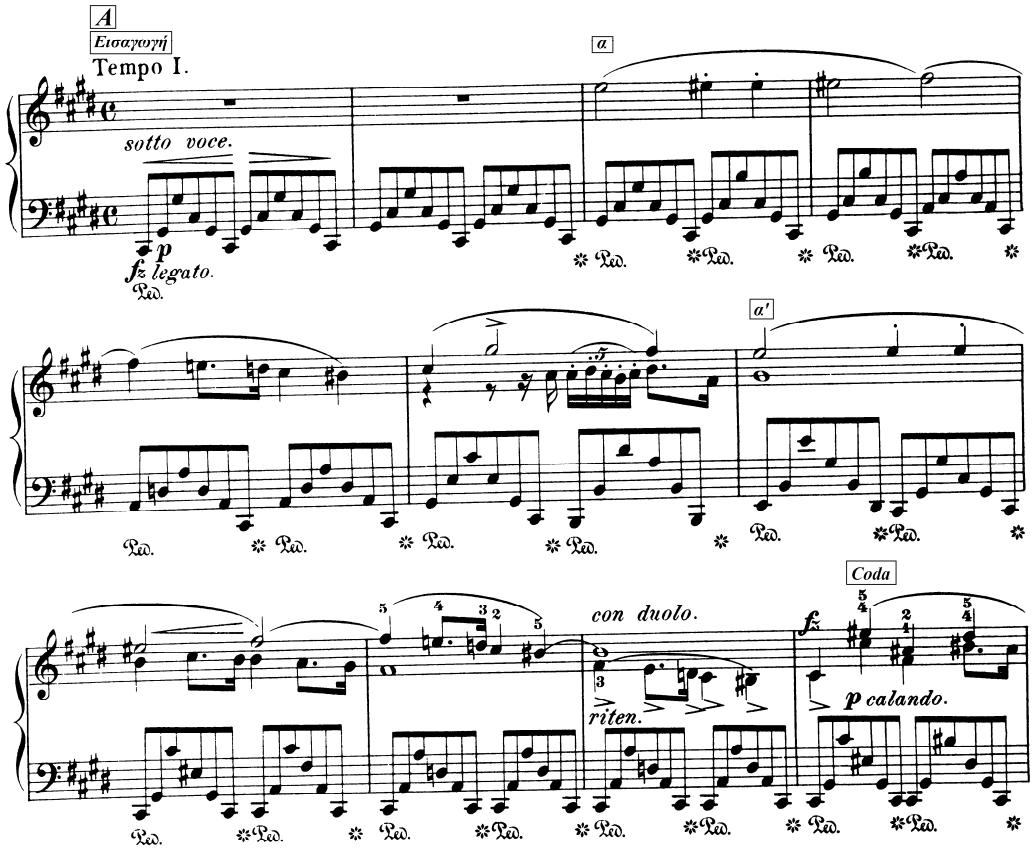
Παράδειγμα 12: Κατάληξη της επανέκθεσης του τρίτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, μ. 187-190 (Beethoven 1862-90c: 28)

Σύμφωνα με τον Bloom, η «κένωση» ακολουθείται από τη «δαιμονοποίηση», την τέταρτη αναθεωρητική σταθερά, κατά την οποία «ο μεταγενέστερος ποιητής ανοίγεται σε αυτό που πιστεύει ότι αποτελεί για το πατρικό ποίημα μία δύναμη που δεν ανήκει στον γνήσιο πατέρα, αλλά σε ένα ον πέρα από αυτόν» (Bloom 1997: 15). Ο Korsyn ερμηνεύει διαλεκτικά το συσχετισμό που προτάσσει ο Bloom μεταξύ του αντιπροσωπευτικού ρητορικού τρόπου της υπερβολής και της ψυχικής άμυνας της απώθησης (repression): η υπερβολή επιφέρει αποκορύφωση μέσω κλιμάκωσης, ενώ η απώθηση καθιστά μια τέτοια αποκορύφωση εφικτή μέσα από την υποσυνείδητα σκόπιμη λησμονή προγενέστερων κειμένων (Korsyn 1991: 50). Με άλλα λόγια, ο Bloom ρωτάει: «Τι απωθείται εκ νέου; Τι είναι αυτό που έχει ξεχαστεί σκόπιμα προκειμένου να κάνει εφικτή αυτήν την αιφνίδια ανώθηση στα ύψη;» (Bloom 1976: 236). Εξετάζοντας την επιστροφή της τριμερούς ενότητας *A* ως *A΄* στο νυχτερινό, διαπιστώνει κανείς ότι εκείνο που φαίνεται να έχει «ξεχαστεί» είναι η μεσαία υποενότητα *β* που πλαισιώνεται από τις υποενότητες *α* και *α΄*. Εκείνο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η υποενότητα *β*, με τη συμμετρική, τονικά κλειστή περιοδική της δομή, είναι δομικά η πλέον σταθερή ενότητα του έργου (Παράδειγμα 13).[14] Επιπλέον, στη βάση της ομοιότητας της δομής του *β* με τη συνολική δομή της σονάτας (σύγκρινε Παράδειγμα 13 και Παράδειγμα 7β), θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει την πρώτη ομαλοποιημένη εκδοχή της δεύτερης. Αν η ενότητα *A* προτάσσει την «εξιδανικευμένη» δομική εικόνα της σονάτας, η ενότητα *A΄* την «απωθεί», απαλείφοντας ολοκληρωτικά τη σχετική υποενότητα που την αναπαριστά (Παράδειγμα 14).

[14] Η ίδια υποενότητα είναι και αρμονικά συνεπής στο διατονικό της χαρακτήρα – πλην των σημείων πτωτικής άρθρωσης, όπου η χρωματικότητα εντείνει τις λειτουργίες της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας και ισχυροποιεί την αίσθηση της πτωτικής περάτωσης.



Παράδειγμα 13: Διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομικής φωνοδήγησης (voice-leading) της υποενότητας *β* της ενότητας *Α* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 11-18

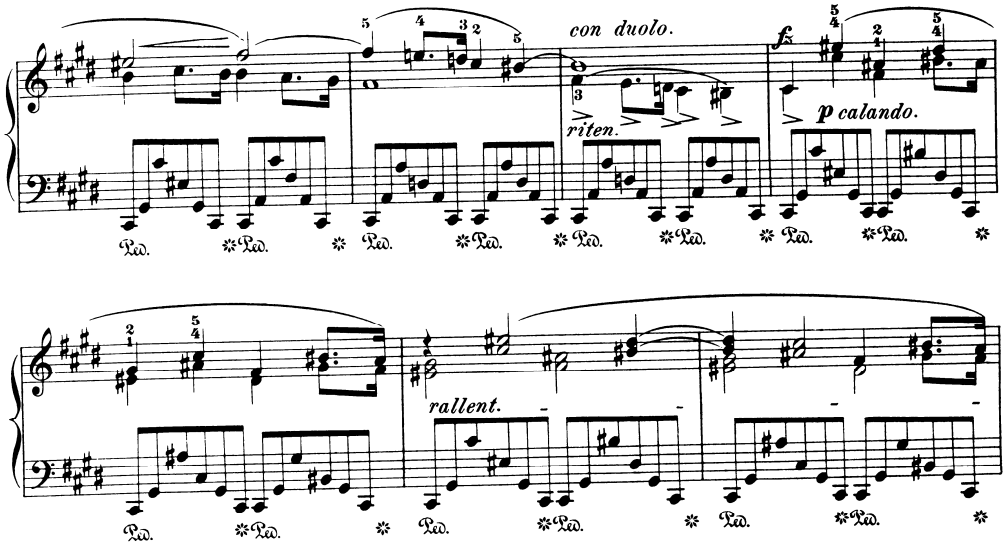


Παράδειγμα 14: Έναρξη της καταληκτικής ενότητας *Α΄* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 84-94 (Chopin 1894: 36)

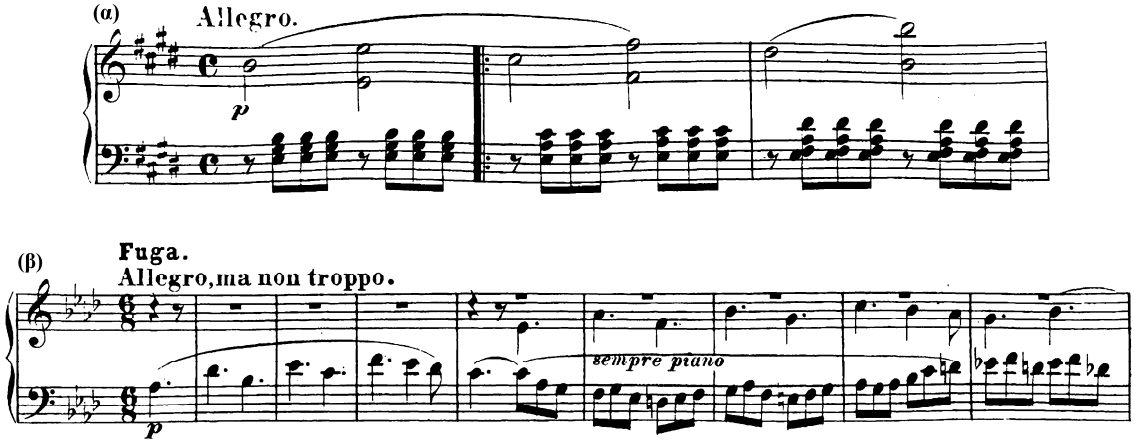
Αποτέλεσμα αυτής της «απώθησης» είναι ο δομικός συγκερασμός των υποενοτήτων *α* και *α΄*, που καταλήγει με την εκπλήρωση των μελωδικών προσδοκιών που είχαν εδραιώσει οι ατελέσφορες καταλήξεις των ίδιων υποενοτήτων στην ενότητα *Α*: το σι♯, που στην ενότητα *Α* έμενε μετέωρο πάνω από τον ισοκράτη της τονικής και τον αρπισμό της βαρυμένης δεύτερης, «λύνεται» τώρα μελωδικά στο ντο♯. Η ισχυρή αίσθηση περάτωσης φαίνεται να επιτυγχάνεται αυτή τη φορά όχι μέσω των λειτουργικών κινήσεων μίας τέλειας αυθεντικής πτώσης – ο ισοκράτης και η λειτουργικά αμφίσημη καταληκτική συγχορδία στη θέση της δεσπόζουσας παραμένει –

αλλά μέσω της εκπλήρωσης των μελωδικών προσδοκιών που εδραίωσε το ίδιο το έργο. Με άλλα λόγια, και για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους του Bloom, το νυχτερινό φέρεται να προτάσσει ως αντίδραση στο «ύψιστον» (sublime) της σονάτας το δικό του «αντι-ύψιστον» (counter-sublime), προσφέροντας μία κατάληξη που δεν αρθρώνεται δομικά μέσω συμβατικών αρμονικών λειτουργιών, αλλά επιβάλλει *con duolo* την αναντίρρητη τελεσφόρησή της.

Η coda που ακολουθεί βασίζεται σε μία διαδοχή κατιόντων μελωδικών διαστημάτων πέμπτης (Παράδειγμα 15, μ. 94-101). Δύσκολα μπορεί να αντισταθεί κανείς στον πειρασμό να επισημάνει τη σχέση αναστροφής που συνδέει αυτήν τη διαδοχή και την αντίστοιχη, ανιόντων διαστημάτων τέταρτης, που αποτελεί μοτιβικό τόπο για τον Beethoven (ενδεικτικά, βλ. Παράδειγμα 16).



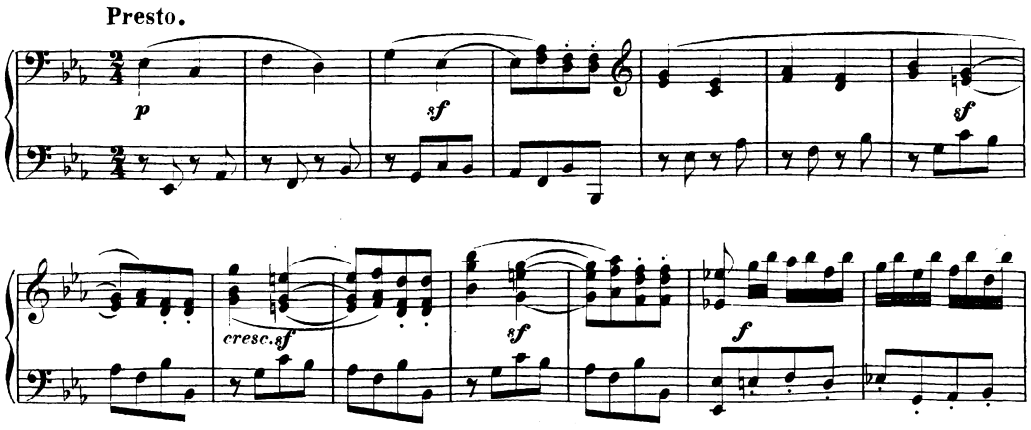
Παράδειγμα 15: Μετάβαση στην coda (μ. 87-τέλος) του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 του Chopin, μ. 91-97 (Chopin 1894: 36)



Παράδειγμα 16: (α) Έναρξη της *Σονάτας για πιάνο* op. 14 αρ. 1 του Beethoven (Beethoven 1862-90a: 137) – (β) Έναρξη της φούγκας από τη *Σονάτα για πιάνο* op. 110 του Beethoven (Beethoven 1862-90d: 123)

Ακόμη πιο σημαντική για τους σκοπούς της παρούσας ανάλυσης είναι η ανάδυση του μοτιβικού αυτού τόπου, και μάλιστα στο παρεμφερές υφολογικό πλαίσιο των αρμονικών διαστημάτων τρίτης, στην κατάληξη της *Σονάτας* op. 27 αρ. 1, της άλλης σονάτας *quasi una fantasia* του Beethoven, που αποτελεί ζευγάρι με την υπό εξέταση op.

27 αρ. 2 (Παράδειγμα 17). Στο πλαίσιο της θεωρίας του Bloom, αυτή η μοτιβική ομοιότητα μπορεί να εκληφθεί ως έκφραση της αναθεωρητικής σταθεράς που ο ίδιος ονομάζει «αποφράδες», κατά την οποία ο μεταγενέστερος ποιητής «κρατά το δικό του ποίημα και πάλι ανοιχτό στο έργο του προδρόμου, σε τέτοιο βαθμό ώστε στην αρχή μπορεί να πιστέψουμε ότι ο κύκλος έχει κλείσει και ότι είμαστε πίσω στη ναυαγισμένη μαθητεία του μεταγενέστερου ποιητή, πριν η δύναμή του αρχίσει να διατρανώνεται μέσω των αναθεωρητικών σταθερών… Το αλλόκοτο αποτέλεσμα είναι ότι το επίτευγμα του νέου ποιήματος κάνει [το μεταγενέστερο ποίημα] να φαίνεται στα μάτια μας όχι σαν να γράφτηκε από τον πρόδρομο, αλλά σαν ο ίδιος ο μεταγενέστερος ποιητής να έγραψε το έργο του προδρόμου» (Bloom 1997: 15-16).



Παράδειγμα 17: Έναρξη της coda της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 1 του Beethoven, μ. 266-279 (Beethoven, 1862-90b: 123)

Σύμφωνα με τη θεωρία του Bloom, οι «αποφράδες» ακολουθούν την αναθεωρητική σταθερά της «άσκησης», η οποία «στοχεύει στη διασφάλιση μιας κατάστασης μόνωσης, κατά την οποία [ο μεταγενέστερος ποιητής] παραχωρεί μέρος του δικού του ανθρώπινου και δημιουργικού χαρίσματος, κατά τέτοιο τρόπο ώστε να διαχωρίζει τον εαυτό του από τους άλλους, συμπεριλαμβανομένου και του προδρόμου» (Bloom 1997: 15). Ο Korsyn συνδέει την άσκηση ως χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης με τον ιστορικισμό που συχνά τη διακρίνει. Κατά τον Hans-Georg Gadamer, η ιστορική συνείδηση δεν αφορά μόνο στη σχέση μας με το παρελθόν, αλλά και στην παραδοχή της ετερότητάς του σε σχέση με το παρόν (Gadamer 1979: xxiii). Καθώς η τέχνη αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη επίγνωση της ιστορίας της, έρχεται αντιμέτωπη με αυτήν την ετερότητα ως απόσταση από το παρελθόν. Αντί να αγνοήσει την απόσταση αυτή, η μοντέρνα τέχνη την αποδέχεται ως «άσκηση», ως αυτεπίγνωτη αποξένωση από την πρόδρομη τέχνη. Αυτή η αυτεπίγνωση εκφράζεται ως ρητορικότητα, και ειδικά για την ποίηση, κατά τον Bloom, ως «αυτο-αμφισβήτηση της θέσης του ποιήματος στη λογοτεχνική γλώσσα, δηλαδή [ως] αυτο-υπονόμευση της ίδιας του της περατότητας, της απατηλής του υπόστασης ως ανεξάρτητου ποιήματος» (Bloom 1977: 386).

Στην περίπτωση του Chopin, η ρητορικότητα αυτή φαίνεται να ευθυγραμμίζεται με αυτό που ο Jeffrey Kallberg αποκαλεί «ρητορική του είδους» (Kallberg 1996a). Ο Kallberg ορίζει την έννοια του είδους βάσει της ρητορικής του θεώρησης ως μία μορφή συμβολαίου μεταξύ συνθέτη και ακροατή: ο συνθέτης συμφωνεί να χρησιμοποιήσει στο κομμάτι κάποιες από τις στιλιστικές συμβάσεις του είδους, ενώ ο ακροατής συναινεί στην ερμηνεία ορισμένων απόψεων του κομματιού βάσει των όσων επιτάσσει το επικαλούμενο είδος (Kallberg 1990: 775). Εξετάζοντας σε ένα ευρύτερο ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο το *Νυχτερινό* op. 15 αρ. 3 του Chopin – χρονολογικά το

αμέσως προηγούμενο από το υπό εξέταση, op. 27 αρ. 1 – ο Kallberg τεκμηριώνει τον τρόπο κατά τον οποίο ο Chopin «σπάει» το μέχρι τότε εδραιωμένο συμβόλαιο του νυχτερινού ως είδους, αφομοιώνοντας κι άλλα μουσικά είδη σε αυτό – όπως αυτό της μαζούρκας ή του χορικού – προκειμένου να αυξήσει το εκφραστικό και σημασιολογικό του εύρος. Κατ' αναλογία, ο τρόπος κατά τον οποίο το op. 27 αρ. 1 προβάλλει ως στιλιστικά ασυνεχές λόγω του συνδυασμού του είδους του νυχτερινού με τα ετερόδοξα είδη της σπουδής, του βαλς και της πολωνέζας, επιβεβαιώνει την ρητορικότητά του ως εκδήλωση της ασκητικής του διάθεσης. Με άλλα λόγια, ο Chopin μοιάζει να θέτει τον εαυτό του εκτός της παράδοσης στην οποία φέρεται να ανήκει, προκειμένου να τη χειριστεί για να φτιάξει, όπως λέει ο ίδιος σε μία επιστολή του 1831, «έναν καινούριο κόσμο για τον εαυτό του».[15]

III

Η παραπάνω ανάλυση δεν εντοπίζει μόνο τις δομικές ομοιότητες μεταξύ του νυχτερινού του Chopin και της σονάτας του Beethoven – τα μικροδομικά και μακροδομικά στοιχεία που ο Christopher A. Reynolds (2003) αποκαλεί «μοτίβα υπαινιγμών» (motives for allusion) – αλλά και τις μεταξύ τους διαφορές, που εκ των πραγμάτων αναδύονται ως αποκλίσεις στο πλαίσιο της διερεύνησης του βαθμού ομοιότητας των σχετικών δομικών στοιχείων. Ωστόσο, η ανάλυση δεν στέκεται μόνο στον εντοπισμό αυτών των ομοιοτήτων και διαφορών, αλλά προχωράει και στην ένταξή τους εντός του πλαισίου της θεωρίας του Bloom, ερμηνεύοντας τις μεν ομοιότητες ως δομικές ενδείξεις της παρουσίας της σονάτας στο νυχτερινό με τη μορφή μίμησης, τις δε διαφορές ως ενδείξεις της απουσίας της με τη μορφή υπέρβασης.[16] Με τον τρόπο αυτό, η παραπάνω ανάλυση στοιχειοθετεί μέσα από τη δική της αφήγηση το ενδεχόμενο της επίδρασης του Beethoven στη μουσική του Chopin και οδηγεί στη συμπερασματική συναγωγή ορισμένων εικασιών αναφορικά με την ποιητική του. Η υπόθεση ότι η σύνθεση του νυχτερινού μπορεί να συνδέεται κατά κάποιο τρόπο με τη συγκεκριμένη σονάτα του Beethoven δεν μπορεί, φυσικά, να τεκμηριωθεί πλήρως, ελλείψει σχετικών στοιχειών από προσχέδια σύνθεσης ή προσωπικές μαρτυρίες του ίδιου του συνθέτη. Θα μπορούσε, ωστόσο, κανείς να ορίσει μια τέτοια υπόθεση επαγωγικά, πλαισιώνοντάς την με υποστηρικτικές ιστορικές ενδείξεις.

Σύμφωνα με τη χρονολόγηση του Jim Samson (1996), τα δύο νυχτερινά του op. 27 ολοκληρώθηκαν το 1835, την ίδια χρονιά που ο Jeffrey Kallberg τοποθετεί τη σύνθεση του marche, που έμελλε τέσσερα χρόνια αργότερα να αποτελέσει το τρίτο μέρος της *Σονάτας σε σι♭ ελάσσονα*, op. 35, γνωστού και ως *Marche Funèbre* (Kallberg 2001).[17] Η τεκμηρίωση της σύνδεσης του πρώτου μέρους της *Σονάτας* op. 27 αρ. 2 του Beethoven με μία μακρά παράδοση *Trauermusik* (Jones 1999: 78-79)[18] ενδυναμώνει το σημασιολογικό συσχετισμό του marche με την υπό εξέταση σονάτα του Beethoven.[19]

[15] Επιστολή της 14ης Δεκεμβρίου 1831 προς τον Josef Elsner (Sydow 1955).

[16] Ο Reynolds θα τις ονόμαζε «αφομοιωτικούς υπαινιγμούς» (assimilative allusions) και «αντιθετικούς υπαινιγμούς» (contrastive allusions), αντίστοιχα (Reynolds 2003: 44-67, 68-87).

[17] Επισημαίνονται οι υπαινιγμοί των Jim Samson (1996: 210) και Wilhelm von Lenz (1983: 47-48) ότι η συνολική τετραμερής μορφή της *Σονάτας* op. 35 πιθανόν να ακολουθεί την αντίστοιχη της *Σονάτας* op. 26 του Beethoven, η οποία όχι μόνο εμπεριέχει επίσης ένα πένθιμο εμβατήριο, αλλά ήταν και ένα από τα έργα που ο Chopin δίδασκε και έπαιζε συχνά.

[18] Ο Jones συσχετίζει, μεταξύ άλλων, και το εναρκτήριο μελωδικό σχήμα του έργου (βλ. Παράδειγμα 4) με τον πρώτο ψαλμωδικό τόνο (lamentatio) και τον tonus peregrinus, παραπέμποντας ακολούθως σε έργα των Haydn και Mozart με πένθιμο χαρακτήρα που στηρίζονται σε αυτούς (Jones 1999: 78-79, 137 n. 10).

[19] Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος κατά τον οποίο ο Petty (1999) συσχετίζει την op. 35 του Chopin με την op. 111 του Beethoven.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι το 1834, μία χρονιά πριν τη σύνθεση των νυχτερινών op. 27, ο Chopin συνθέτει την *Fantaisie-Impromptu*, op. posth. 66, ένα έργο, η ομοιότητα της δομής του οποίου με αυτήν του τρίτου μέρους της op. 27 αρ. 2 του Beethoven έχει τεκμηριωθεί από τον Ernst Oster (1983).[20] Αν οι παραπάνω ενδείξεις υπαινίσσονται την ενασχόληση του Chopin με τη συγκεκριμένη σονάτα κατά την περίοδο 1834-1835,[21] τότε ο λόγος για τον οποίο το εν λόγω έργο τράβηξε την προσοχή του συνθέτη ίσως σχετίζεται με την άποψη του Samson, ότι κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, μετά την ολοκλήρωση των *Σπουδών* op. 10 και των πρώτων *Νυχτερινών*, op. 9 και op. 15, ο Chopin εστίασε τις προσπάθειές του στο «να βρει ικανοποιητικά μέσα πραγμάτευσης των μεγάλων του ιδεών» (Samson 1996: 150) και μάλιστα ως αντίλογο στα παραδοσιακά μακροδομικά πρότυπα της σονάτας (Samson 1996: 238-240). Στο πλαίσιο αυτών των προσπαθειών, ο Chopin συνθέτει το πρώτο *Σκέρτσο* και την πρώτη *Μπαλάντα* την ίδια ακριβώς χρονιά που συνθέτει και τα νυχτερινά του op. 27. Αν λοιπόν κατά την περίοδο 1834-1835 ο Chopin διερευνά μοντέλα για την εδραίωση εναλλακτικών τρόπων μακροδομικής οργάνωσης που να υπερβαίνουν τα μορφοδομικά πρότυπα της κλασικής σονάτας, τότε πιθανόν να στρέφεται σε μία σονάτα που υπερβαίνει τις φορμαλιστικές προσδοκίες του σχετικού είδους με τόσο προκλητικό τρόπο, όσο και τα δικά του νυχτερινά, μία σονάτα τόσο δημοφιλή κατά τον 19ο αιώνα, όσο η επονομαζόμενη – χάρη στον Ludwig Rellstab – *Σονάτα «υπό το σεληνόφως»*.[22]

Πέρα από τις όποιες εικασίες σχετικά με την ποιητική του Chopin, το ενδεχόμενο της επίδρασης του Beethoven ενθαρρύνει την ανάδειξη λιγότερο προφανών σημασιολογικών πτυχών των δύο έργων, στη βάση της υπόθεσης ότι η συνάφεια του συντακτικού τους περιεχομένου μπορεί να σηματοδοτεί αναλογικά συνάφεια και του σημασιολογικού τους περιεχομένου.[23] Έτσι, αν τα ήσυχα νερά της *Σονάτας* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, στα οποία πλέει υπό το σεληνόφως η λέμβος του Rellstab, μοιάζουν με αυτά της Αχερουσίας λίμνης (Jones 1999: 44),[24] τότε πιθανόν το νυχτερινό να αποτυπώνει μια προσπάθεια απώθησης της ιδέας του θανάτου. Σε σχέση με ένα ενεστώς σύστημα αναφοράς, που κάνει διαθέσιμο στον παρόντα ακροατή το μέλλον και των δύο έργων ως δικό του παρελθόν, αυτού του είδους η σημασιολογική ώσμωση θα μπορούσε να λειτουργεί και αμφίδρομα: αν το νυχτερινό ως είδος σχετίζεται με την παράδοση της φωνητικής *nocturne* πάνω σε κείμενα ερωτικού περιεχομένου (Kallberg

[20] Ο Oster εικάζει επίσης ότι λόγω της ομοιότητας αυτής ο Chopin δεν θεωρούσε το έργο πρωτότυπο και για αυτόν το λόγο δεν ήθελε να το εκδώσει. Το έργο εκδόθηκε τελικά το 1855 από τον φίλο και συνεργάτη του, Julian Fontana, μετά το θάνατο του συνθέτη το 1849 και παρά τις ρητές επιθανάτιες οδηγίες του να μην εκδοθεί κανένα από τα χειρόγραφά του (Oster 1983: 189). Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας αξίζει να επισημανθεί η μοτιβική ομοιότητα μεταξύ των μ. 7-8 της *Fantaisie-Impromptu*, της cadenza στο τέλος της ενότητας *B* του *Νυχτερινού* op. 27 αρ. 1 (Παράδειγμα 11) και της cadenza στην επανέκθεση του τρίτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* op. 27 αρ. 2 του Beethoven (Παράδειγμα 12).

[21] Για περισσότερες μαρτυρίες που επιβεβαιώνουν ότι ο Chopin γνώριζε και εκτιμούσε τη *Σονάτα* op. 27 αρ. 2 του Beethoven, βλ. Oster (1983: 203).

[22] Σύμφωνα με τον Lenz, η σονάτα πήρε τον τίτλο «Υπό το σεληνόφως» περίπου το 1830, όταν ο γερμανόφωνος χώρος υιοθέτησε την περιγραφή του μουσικοκριτικού Ludwig Rellstab για το πρώτο μέρος της: «Μία λέμβος που επισκέπτεται τα άγρια μέρη της λίμνης Λουκέρνης υπό το σεληνόφως» (Lenz 1852: 225). Σχετικά με την εν γένει πρόσληψη της σονάτας κατά το 19ο αιώνα, βλ. Jones (1999: 18-65) και Samson (1994).

[23] Η υπόθεση αυτή απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις του Roland Barthes για την ιδιότυπη διάδραση σημαινόντων και σημαινομένων στη μουσική ως «ισολογική γλώσσα» (Barthes 1967: 45-46).

[24] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους στόχους της παρούσας εργασίας παρουσιάζει ο διαδεδομένος νοηματικός συσχετισμός του σεληνόφωτος με το θάνατο και το πένθος κατά τον πρώιμο δέκατο ένατο αιώνα (Jones 1999: 132 n. 60).

1990· 1996b· Parakilas 2004), τότε οι πένθιμοι τόνοι της σονάτας του Beethoven μοιάζουν να εξωραΐζονται, καθώς διηθούνται μέσα από τους ερωτικούς συνειρμούς του νυχτερινού του Chopin. Σε μια κίνηση αποκατάστασης της θέσης των έργων στην ιστορία, θα ήταν πολύ δελεαστικό να πλαισιώσει κανείς τα σημασιολογικά αυτά ενδεχόμενα με στοιχεία από τη βιογραφία του Chopin, επισημαίνοντας όχι μόνο την καταγεγραμμένη ισόβια εμμονή του με την ιδέα του θανάτου (Kallberg 2001: 22) αλλά και τον ισχυρό κλονισμό της υγείας του το φθινόπωρο του 1935 στη Χαϊδελβέργη λόγω μίας αιφνίδιας βρογχικής κρίσης, τόσο σοβαρής, ώστε φήμες του θανάτου του να κυκλοφορήσουν σε όλη την Ευρώπη (Samson 1996: 131). Ο νοηματικός πληθωρισμός αυξάνει πολλαπλασιαστικά, αν τοποθετήσει κανείς τον εντός και εκτός ιστορίας διάλογο μεταξύ των δύο έργων σε ένα ευρύτερο δίκτυο διακειμενικών σχέσεων γύρω από το νυχτερινό, ένα δίκτυο που να εμπλέκει κι άλλα κείμενα, όπως τα υπόλοιπα μουσικά έργα που αναφέρονται στην παραπάνω ανάλυση, την κριτική θεωρία του Bloom, ακόμη και τη βιογραφία του Chopin ως κείμενο. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, το έργο δείχνει να υπερβαίνει τα όρια που επιτάσσουν οι τελετουργίες της συντακτικής του κλειστότητας και παραμένει ανοιχτό σε μια πληθώρα νοημάτων που υπονομεύει την επιφαινόμενη αυτονομία του.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Α. Ελληνόγλωσσες

Bloom, Harold. 1989. *Η αγωνία της επίδρασης: Μία θεωρία για την ποίηση*. Εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις του Δημήτρη Δημηρούλη. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Δημηρούλης, Δημήτρης. 1989. Εισαγωγή στο: *Η αγωνία της επίδρασης: Μία θεωρία για την ποίηση*, του Harold Bloom. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Β. Ξενόγλωσσες

Abraham, Gerald. 1968. *Chopin's musical style*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Barthes, Roland. 1967. *Elements of semiology*. Translated by Annette Lavers and Colin Smith. Boston: Beacon Press.

Beethoven, Ludwig van. 1862-90a. *Sonate für das Pianoforte, Op. 14, No. 1. Ludwig van Beethovens Werke*, ser. 16, vol. 1, no. 132. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

_____. 1862-90b. *Sonate für das Pianoforte, Op. 27, No. 1. Ludwig van Beethovens Werke*, ser. 16, vol. 2, no. 136. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

_____. 1862-90c. *Sonate (Sonata quasi una Fantasia) für das Pianoforte, Op. 27, No. 2. Ludwig van Beethovens Werke*, ser. 16, vol. 2, no. 137. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

_____. 1862-90d. *Sonate für das Pianoforte, Op. 110. Ludwig van Beethovens Werke*, ser. 16, vol. 3, no. 154. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Benary, Peter. 1987. "*Sonata quasi una Fantasia*: Zu Beethovens Op. 27". *Musiktheorie* 2: 129-136. Παρατίθεται στο: Timothy Jones, *Beethoven: The 'moonlight' and other sonatas, op. 27 and op. 31*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999, 80-81.

Bloom, Harold. 1975. *A map of misreading*. Oxford and New York: Oxford University Press.

_____. 1976. *Poetry and repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven and London: Yale University Press.

_____. 1977. *Wallace Stevens: The poems of our climate*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press.

_____. 1982a. *Agon: Towards a theory of revisionism*. Oxford and New York: Oxford University Press.

_____. 1982b. *The breaking of the vessels*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. 1983. *Kabbalah and criticism*. New York: Continuum. Original edition, New York: Seabury Press, 1975.

_____. 1997. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. 2nd ed. Oxford and New York: Oxford University Press. Original edition, London: Oxford University Press, 1973.

Caplin, William. 1998. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Chopin, Frédéric. 1894. *Nocturne, op. 27, no. 1. Complete works for piano*, vol. 4, no. 8. Edited by Carl Mikuli. New York: G. Schirmer.

_____. 1931. *Chopin's Letters*. Compiled by Henryk Opienski. Translated by E. L. Voynich. New York: Alfred A. Knopf.

Cone, Edward T. 1994. "Ambiguity and reinterpretation in Chopin". Στο: *Chopin Studies 2*, επιμ. John Rink και Jim Samson, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 140-160.

Derrida, Jacques. 1979. "Living on/ *border lines*". Translated by James Hulbert. Στο: *Deconstruction and criticism*, επιμ. Harold Bloom κ.ά., New York: Seabury Press, 75-176. Παρατίθεται στο: Robert Samuels, "Music as text: Mahler, Schumann and issues in analysis", στο: *Theory, analysis, and meaning in music*, επιμ. Anthony Pople, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1994, 152-163: 153.

Gadamer, Hans-Georg. 1979. *Truth and method*. New York: Longman. Παρατίθεται στο: Kevin Korsyn, "Towards a new poetics of musical influence", *Music Analysis* 10, nos. 1-2, 1991, 3-72: 53.

Hollander, John. 1988. Introduction to *Poetics of influence*, by Harold Bloom. New Haven: Henry R. Schwab.

Jones, Timothy. 1999. *Beethoven: The 'moonlight' and other sonatas, op. 27 and op. 31*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Kallberg, Jeffrey. 1990. "Understanding genre: A reinterpretation of the early piano nocturne". Στο: *Transmissione e recezione delle forme di cultura musicale: Atti del XIV congresso della società internazionale de musicologia, Bologna, August 27- September 1, 1987*, edited by Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, and F. Albert Gallo, Torino: EDT, 775-779.

_____. 1996a. "The rhetoric of genre: Chopin's nocturne in g minor". Στο: *Chopin at the boundaries: Sex, history, and musical genre*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 3-29.

_____. 1996b. "The harmony of the tea table: Gender and ideology in the piano nocturne". Στο: *Chopin at the boundaries: Sex, history, and musical genre*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 30-61.

_____. 1996c. "Chopin in the marketplace". Στο: *Chopin at the boundaries: Sex, history, and musical genre*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 161-214.

_____. 2001. "Chopin's march, Chopin's death". *19th-Century Music* 25, no. 1, 3-26.

Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in western art music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Knapp, Raymond. 1997. *Brahms and the challenge of the symphony*. Stuyvestant, NY: Pendragon Press. Παρατίθεται στο: Christopher A. Reynolds, *Motives for allusion: Context and content in nineteenth-century music*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2003, 6.

Korsyn, Kevin. 1991. "Towards a new poetics of musical influence". *Music Analysis* 10, nos. 1-2, 3-72.

_____. 1993. "Brahms research and aesthetic ideology". *Music Analysis* 12, no. 1, 89-103.

_____. 1996. "Directional tonality and intertextuality: Brahms's quintet op. 88 and Chopin's ballade op. 38". Στο: *The second practice of nineteenth-century tonality*, επιμ. William Kinderman και Harald Krebs. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 45-83.

Leikin, Anatole. 2003. "Genre connotations, thematic allusions, and formal implications in Chopin's nocturne op. 27 no. 1". Στο: *Chopin and his Work in the Context of Culture* (Second International Musicological Congress, Warsaw, October 10-17, 1999), edited by Irena Poniatowska. Kraków: Polska Akademia Chopinowska, 232-242.

Lenz, Wilhelm von. 1852. *Beethoven et ses trois styles, analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*. Saint Petersburg: Bernard. Παρατίθεται στο: Timothy Jones, *Beethoven: The 'moonlight' and other sonatas, op. 27 and op. 31*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999, 132 n. 59.

_____. 1983. *The great piano virtuosos of our time*. Edited by Philip Reder. London: Kahn & Averill in association with Kensington Chimes Music.

de Man, Paul. 1983. Review of *The anxiety of influence: A theory of poetry*, by Harold Bloom. Στο: *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Michałowski, Kornel και Jim Samson. "Chopin, Fryderyk Franciszek". In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099 (πρόσβαση: January 31, 2011).

Oster, Ernst. 1983. "The *Fantaisie-Impromptu*: A tribute to Beethoven". Στο: *Aspects of schenkerian theory*, επιμ. David Beach. New Haven and London: Yale University Press, 189-208.

Parakilas, James. 2004. "'Nuit plus belle qu'un jour': Poetry, song, and the voice in the piano nocturne". Στο: *The age of Chopin: Interdisciplinary inquiries*, επιμ. Halina Goldberg. Bloomington, IN: Indiana University Press, 203-223.

Petty, Wayne C. 1999. "Chopin and the ghost of Beethoven". *19th-Century Music* 22, no. 3, 281-299.

Reynolds, Christopher A. 2003. *Motives for allusion: Context and content in nineteenth-century music*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

Renza, Louis A. 1989. "Influence". Στο: *Critical terms for literary studies*, επιμ. Frank Lenticchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press. Παρατίθεται στο: Kevin Korsyn, "Towards a new poetics of musical influence", *Music Analysis* 10, nos. 1-2, 1991, 3-72: 8.

Rosen, Charles. 1980. "Influence: Plagiarism and inspiration". *19th-Century Music* 4, no. 2, 87-100. Παρατίθεται στο: Christopher A. Reynolds, *Motives for allusion: Context*

and content in nineteenth-century music, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2003, 5.

_____. 1994. *The frontiers of meaning: Three informal lectures on music*. New York: Hill & Wang.

_____. 1995. *The romantic generation*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

Samson, Jim. 1994. "Chopin reception: Theory, history, analysis". Στο: *Chopin studies 2*, επιμ. John Rink και Jim Samson, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1-17.

_____. 1996. *Chopin*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Schenker, Heinrich. 1979. *Free composition (Der freie Satz). Supplement: Musical examples*. Translated and edited by Ernst Oster. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Scherzinger, Martin. 1994. "The 'new poetics' of musical influence: A response to Kevin Korsyn". *Music Analysis* 13, nos. 2-3, 298-309.

Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Sydow, Bronisław Edward (επιμ.). 1955. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Vol. 1. Warsaw: Państw. Inst. Wyd. Παρατίθεται στο: Jeffrey Kallberg, "The rhetoric of genre: Chopin's nocturne in g minor, 28", στο: *Chopin at the boundaries: Sex, history, and musical genre*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1996, 3-29.

Taruskin, Richard. 1993. "Revising revision". *Journal of the American Musicological Society* 46, no. 1, 114-138.

Whitesell, Lloyd. 1994. "Men with a past: Music and the 'anxiety of influence'". *19th-Century Music* 18, no. 2, 152-167.

Frédéric Chopin, *Πρελούδια για πιάνο*, έργο 28. Ένας "νεοκλασικισμός" του 19ου αιώνα ή μια ματιά στο μέλλον;

Νίκος Μαλιάρας

Τα *24 πρελούδια*, έργο 28, του Σοπέν είναι ένα από τα κεντρικά δημιουργήματα της πιανιστικής φιλολογίας της πρώτης ρομαντικής περιόδου. Αποτελούν έναν κύκλο χαρακτηριστικών κομματιών, που μέσα στην πολυμορφία και την πολυποικιλότητά τους, συνδέονται μεταξύ τους μέσω της διάταξής τους σε όλες τις τονικότητες. Το πρελούδιο είναι, ως γνωστόν, ένα από τα παλαιότερα είδη οργανικής και ειδικότερα (και συχνότερα) μουσικής για πληκτροφόρο όργανο. Η ιστορία του όρου ξεκινάει από την Αναγέννηση, ωστόσο οι περιπτώσεις κύκλων πρελουδίων γραμμένων σε όλες τις τονικότητες δεν είναι πολλές. Το πιο γνωστό σχετικό έργο είναι φυσικά οι δύο σειρές του *Καλοσυγκερασμένου πληκτροφόρου* του Μπαχ (*Das Wohltemperierte Klavier*).[1] Μεταξύ αυτού και του κύκλου του Σοπέν μεσολαβεί μόνον ένας ακόμη κύκλος πολύ σύντομων και όχι ιδιαίτερα σημαντικών πρελουδίων, σε όλες τις τονικότητες, του Γιόχαν Νέπομουκ Χούμελ, που εκδόθηκε περί το 1814-1815 στη Βιέννη.[2] Στην εποχή του Σοπέν και οι δύο αυτοί κύκλοι πρέπει να ήταν πολύ γνωστοί: ο πρώτος, του Μπαχ, αποτελούσε ακόμη τότε το μόνο ίσως οικείο στο ευρύτερο κοινό έργο του Κάντορα της Λειψίας, ενώ είχε ήδη εισέλθει σε μεγάλο βαθμό και στο πρόγραμμα των σπουδαστών μουσικής της εποχής.[3] Ο δε Hummel εθεωρείτο στην εποχή του ένας από τους καλύτερους πιανίστες και συνθέτες μουσικής για πιάνο. Τα υπόλοιπα έργα του Μπαχ, και κυρίως τα ορχηστρικά και τα χορωδιακά, είναι την εποχή αυτή σχεδόν ξεχασμένα ή γνωστά σε πολύ στενούς κύκλους, αφού η περίφημη αναβίωση των *Παθών κατά Ματθαίον* από τον Μέντελσον στο Βερολίνο το 1829 (που οδήγησε στην ανακάλυψη του Μπαχ στον 19ο αιώνα) έγινε ελάχιστα χρόνια πριν την έκδοση των *Πρελουδίων* του Σοπέν.[4]

[1] Το πρώτο τεύχος γράφτηκε στα 1722 και το δεύτερο στα 1740-1742. Βλ. Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs (Bach Werke Verzeichnis)*, Leipzig 1950, αρ. 846-893 (σ. 499-512).

[2] Τα *24 πρελούδια*, έργο 67, του Hummel απευθύνονται ρητά στους μαθητές του πιάνου. Εκδόθηκαν το 1814 και συμπεριελήφθησαν σε μια σειρά τευχών που εξέδιδε ο συνθέτης από το 1810 «για κυρίες» ("Répertoire de musique pour les dames, ouvrage périodique et progressif composée par Jean Nep. Hummel"). Γενικά, η συνθετική του παραγωγή συμπεριλαμβάνει κατά κύριο λόγο κομμάτια για πιάνο στα είδη του χορού, των παραλλαγών, της φαντασίας, της σονάτας και των απλών συνθέσεων μουσικής δωματίου. Με λίγα λόγια, αυτό που θα ονομάζαμε "μουσική του σαλονιού". Τα πρελούδια του Hummel ξεκινούν από τη Ντο μείζονα και είναι διατεταγμένα κατά τον κύκλο των πεμπτών, με τη σχετική ελάσσονα να ακολουθεί τη μείζονα (δηλαδή Ντο, λα, Σολ, μι κ.λπ.). Βλ. σχετικά στον κατάλογο των έργων του: Dieter Zimmerschied, T*hematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim am Taunus 1971, σ. 102 κ.εξ.

[3] Βλ. Hans-Joachim Hinrichsen, "»Urvater der Harmonie«? Die Bach-Rezeption", στο: Konrad Küster (επιμ.), *Bach-Handbuch*, Kassel 1999, σ. 33-34.

[4] Η χρονολογία της πρώτης έκδοσης των *Πρελουδίων* του Chopin είναι το έτος 1839. Πιο συγκεκριμένα, εκδόθηκαν αυτό το έτος στη Λειψία (Breitkopf und Härtel), στο Παρίσι (Adolfe Catelin) και – σχεδόν ταυτόχρονα – και στο Λονδίνο (Brown 1839 και Wessel 1840). Εξ αυτού συνάγεται ότι η πιθανότερη χρονολογία σύνθεσής τους είναι το 1838 ή λίγο νωρίτερα. Υπάρχει πάντως και η άποψη ότι κομμάτια της συλλογής άρχισαν να συντίθενται ήδη από το 1831. Βλ. σχετικά στους δύο καταλόγους των έργων

Είναι σαφές, νομίζω, ότι δύο είναι οι κινητήριες δυνάμεις δημιουργίας των δύο σειρών του *Καλοσυγκερασμένου πληκτροφόρου* από τον Μπαχ. Αφ' ενός, η προσπάθειά του να θεμελιώσει το σύστημα του τονικού συγκερασμού για τα πληκτροφόρα όργανα και, αφ' ετέρου, η ιδέα της τονικότητας, σε αντιδιαστολή με εκείνη της τροπικότητας, που ενυπάρχει σε σειρά άλλων έργων του, αλλά και σε αντιδιαστολή με οποιοδήποτε άλλο σύστημα συγκερασμού βρισκόταν σε εφαρμογή στην εποχή του.[5]

Η αναφορά και η σύνδεση του κύκλου πρελουδίων του Σοπέν προς τον κύκλο του Μπαχ κατά τη διαδικασία δημιουργίας των *Πρελουδίων* πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη. Έχουμε και στο έργο του γαλλοπολωνού συνθέτη μια περίπτωση, όπου η ιδέα της τονικότητας είναι και εδώ μια από τις κεντρικές παραμέτρους, αφού έχουμε μια σειρά 24 σύντομων κομματιών γραμμένων σε όλες τις δυνατές ελάσσονες και μείζονες τονικότητες. Η ίδια αυτή ιδέα, όμως, στην περίπτωση του Σοπέν γίνεται το αντικείμενο μιας αναζήτησης, που ξεκινάει από τη σειρά με την οποία διατάσσει τις τονικότητες ο γαλλοπολωνός συνθέτης. Θα παρακαλέσω τον αναγνώστη να ακολουθήσει για λίγο τη σκέψη μου, διότι η σειρά αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία, ούτε και ασήμαντη.

Οι δυνατές και λογικές διαδοχές στις τονικότητες, αν θελήσει κάποιος να διατάξει μια τέτοια σειρά κομματιών, μπορεί να είναι διάφορες. Π.χ., μπορεί να έχουμε τις μείζονες όλες πρώτα και μετά όλες τις ελάσσονες, διατεταγμένες κατά τη χρωματική σειρά· ή οι μείζονες μπορεί να διατάσσονται σύμφωνα με τη διαδοχή του κύκλου των πεμπτών και μετά να ακολουθούν οι ελάσσονες κατά την ανάλογη σειρά· ή, αλλιώς, οι μείζονες να ακολουθούν τη χρωματική σειρά και μετά από κάθε μείζονα να ακολουθεί η ομώνυμη ελάσσονα· ή μπορεί να ακολουθεί η σχετική ελάσσονα ή οποιοσδήποτε άλλος συνδυασμός αυτών των δυνατοτήτων.

Ας θυμηθούμε πως ο Μπαχ, στο *Καλοσυγκερασμένο πληκτροφόρο*, κατατάσσει τις μείζονες τονικότητες κατά τη χρωματική διάταξη και τοποθετεί μετά από την κάθε μείζονα την ομώνυμη ελάσσονα, δηλαδή: Ντο μείζονα, ντο ελάσσονα, Ντο-δίεση μείζονα, ντο-δίεση ελάσσονα κ.ο.κ. Ο Σοπέν, λοιπόν, συνθέτοντας τα πρελούδια, πρέπει να αποφασίσει με ποια από όλες αυτές τις πιθανές σειρές θα τα κατατάξει. Θα είναι η ίδια η σειρά του Μπαχ ή κάποια άλλη; Αντιλαμβάνεται κανείς εύκολα πως, όποια κι αν είναι η σειρά, δεν θα είναι το πρώτο από τα πρελούδια που θα την καθορίσει. Γιατί αυτό, αναγκαστικά, αν κάνουμε την αυτονόητη παραδοχή ότι κινούμαστε μέσα στην εγκαθιδρυμένη παράδοση της δυτικοευρωπαϊκής τονικότητας, θα είναι στην απλούστερη από τις τονικότητες, σε εκείνη που διατάσσεται εξολοκλήρου διατονικά και χωρίς καμιά αλλοίωση, δηλαδή στην Ντο μείζονα. Επομένως, δεν θα είναι το πρώτο αλλά το δεύτερο πρελούδιο εκείνο που θα μας δώσει πολύ περισσότερες από τις πληροφορίες που χρειαζόμαστε για τη σειρά των τονικοτήτων που θα ακολουθηθεί. Θα είναι στην ομώνυμη ελάσσονα, τη ντο, ώστε να ακολουθηθεί η σειρά του Μπαχ, ή θα είναι στη σχετική, τη λα ελάσσονα, οπότε θα ακολουθηθεί ο κύκλος των πεμπτών; Ή, μήπως, θα είναι στη Σολ μείζονα, οπότε θα έχουμε τον κύκλο των πεμπτών, αλλά με

του Chopin: αφ' ενός, Jósef Michał Chomiński – Teresa Dalila Turło, *Katalog Dzieł Fryderyka Chopina – A catalogue of works of Frederick Chopin*, Krakow – Warsaw 1990 (σ. 178-186 και ιδίως 183 για τη χρονολόγηση), και αφ' ετέρου, Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin, Thematisch bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1979 (σ. 58-73 και ιδίως σ. 60 για τη χρονολόγηση).

5 Για μια σύντομη συζήτηση γύρω από τα συστήματα συγκερασμού από το 1600 περίπου μέχρι και την εποχή του Μπαχ, βλ. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel κ.α. 1998 / ²2000, σ. 59-66. Τα διάφορα συστήματα της εποχής δεν έδιναν οριστική και αποδεκτή λύση στο πρόβλημα. Πιστεύουμε ότι το *Καλοσυγκερασμένο πληκτροφόρο* του Μπαχ ήταν, εκτός των άλλων, μια έμπρακτη πρόταση ενός νέου συστήματος συγκερασμού. Τη γνώμη αυτή έχουμε διατυπώσει και αλλού: βλ. Νίκος Μαλιάρας, "J. S. Bach, *Η Τέχνη της Φούγκας*", *Πολυφωνία* 6, Άνοιξη 2005, σ. 63 (υποσημ. 17).

όλες τις μείζονες τονικότητες πρώτα; Εμείς σήμερα γνωρίζουμε την απάντηση. Ας φανταστούμε όμως τον εαυτό μας πως ανήκει στο πρώτο εκείνο ακροατήριο που σχημάτιζε η φιλική συντροφιά που πρωτάκουσε να παίζονται τα *Πρελούδια*, από τα χέρια του συνθέτη. Έχοντας ακούσει το πρώτο πρελούδιο στη Ντο μείζονα, περιμένουμε με αγωνία να ακούσουμε την τονικότητα του δεύτερου.

Εκείνο όμως που ακούμε στην αρχή δεν είναι παρά μια ασαφής διατύπωση της τονικότητας της μι ελάσσονος, που ασφαλώς δεν είναι αυτό που περιμένουμε.[6] Εκτός αυτού, όμως, η διατύπωση αυτή, αντί να αποσαφηνίζεται, σταδιακά γίνεται ολοένα και πιο θολή, πράγμα που υλοποιείται κυρίως στη συνοδεία του αριστερού χεριού, που χωρίζεται σε δύο επίπεδα. Το ένα επίπεδο, με το πρώτο, τρίτο και τέταρτο όγδοο από κάθε τετράδα ογδόων, είναι πιο συγκεκριμένο, αλλά το δεύτερο όγδοο κάθε τετράδας δημιουργεί ακριβώς αυτή τη διαφωνία που προκαλεί σύγχυση. Οι διάφωνες συνηχήσεις που διατυπώνονται στη θέση αυτή, του δεύτερου ογδόου, είναι ενίοτε πολύ σκληρές (βλ. π.χ. τις ελαττωμένες οκτάβες σολ-δίεση – σολ στο μ. 5), ενώ κάθε προσπάθεια να ερμηνευτούν με την παραδοσιακή αρμονία είναι βέβαια εφικτή, αλλά μάλλον άσκοπη. Και ενώ θα περιμέναμε η διάφωνη συνήχηση σιγά-σιγά να εξομαλύνεται σε σύμφωνες διαδοχές, εντούτοις αυτή επεκτείνεται αρχικά στο τέταρτο όγδοο κάθε τετράδας και κατόπιν και στο πρώτο και στο τρίτο όγδοο, καθιστώντας τελικά ολόκληρη την τετράδα μια σειρά διάφωνων συνηχήσεων (μ. 11).

Μέσα σε αυτό το συνοδευτικό πλαίσιο δείχνει να προσπαθεί να ενταχθεί η μελωδία, που ξεκινάει κι αυτή από μια περιοχή της μι ελάσσονος, στο μ. 3. Η δεύτερη είσοδος, με πιο σύντομη την πρώτη της νότα, στο μ. 8, στέκει σε πιο σαθρά τονικά θεμέλια, εξαιτίας της κατάστασης στο αριστερό χέρι, ενώ η τρίτη προσπάθεια εισόδου της μελωδίας οδηγεί σε αδιέξοδο, αφού η συνοδεία δείχνει να εγκαταλείπει την προσπάθεια και να σταματά, σαν αποκαμωμένη, πνέοντας τα λοίσθια, στα μ. 17 και 18. Ίσως δεν υπάρχει εκφραστικότερος τρόπος μουσικής υλοποίησης της έντονης μελαγχολίας και παραίτησης που αποπνέει το κομμάτι αυτό.

Στα τέσσερα τελευταία μέτρα, το στοιχείο των ογδόων του αριστερού χεριού εγκαταλείπεται οριστικά, για να παραμείνει μόνη η μελωδία, η οποία οδηγεί και στην πτώση – αλλά σε ποια τονικότητα; Στη Μι μείζονα (μ. 22, αρχή). Και στο σημείο αυτό, σαν ο συνθέτης να μας κλείνει κοροϊδευτικά το μάτι, το μι μετατρέπεται απρόσμενα σε μια δεσπόζουσα (μεθ' εβδόμης) για να καταλήξει στη λα ελάσσονα, στο τελευταίο μόλις μέτρο, που είναι, όπως μόλις τώρα διαπιστώνουμε, η τονική του κομματιού – και, επομένως, αποκαλύπτει και τη σειρά των τονικοτήτων που θα ακολουθηθεί. Αν κάνει κανείς τον κόπο να ψάξει λίγο, θα βεβαιωθεί ότι στο σημείο αυτό, στην τελευταία νότα, είναι και η μοναδική φορά σε ολόκληρο το κομμάτι που ακούμε την πλήρη συγχορδία της τονικής. Έχουμε λοιπόν μια αναζήτηση της τονικής σε ένα ασαφές τονικά περιβάλλον, μέσα στην ομίχλη, και μάλιστα σε ένα κύκλο κομματιών, που η ιδέα της τονικότητας βρίσκεται στο επίκεντρο και η τονική σαφήνεια θα έπρεπε να θεωρείται δεδομένη. Μια έντονα εκφραστική μουσική, που εκφράζει με καθαρά και αποκλειστικά μουσικά μέσα μουσικά γεγονότα, μουσικά πραγματικά περιστατικά, πέραν των όποιων εξωμουσικών ερεθισμάτων για συναισθηματική έκφραση μπορεί ο καθένας να εξαγάγει, που κι αυτά λειτουργούν εξίσου εύγλωττα. Ποιο είναι το μήνυμα που θέλει να μας δώσει ο Σοπέν; Έχει να κάνει με το δεύτερο πρελούδιο μόνο ή διατρέχει ολόκληρη τη συλλογή;

Ας έλθουμε όμως στον όρο που χρησιμοποιείται ως επιγραφή της σειράς αυτής των κομματιών: τον όρο "πρελούδιο" ή "προανάκρουσμα", αν θέλετε, στην πλησιέστερη

[6] Η ανάλυση που ακολουθεί βασίζεται στην έκδοση: Fryderyk Chopin, *Complete Works I: Preludes for piano* (editorial committee: I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński), Krakow 1986, σ. 8.

ελληνική εκδοχή του. Πρόκειται για έναν από τους μουσικούς όρους με τη μακρότερη παρουσία στην ιστορία της μουσικής. Τον συναντάμε ήδη στα μέσα του 15ου αιώνα, ως "praeludium" ή ως "praeambulum". Και έκτοτε έχει αδιάλειπτη παρουσία στις πηγές και στα έργα των δημιουργών ώς και στις μέρες μας. Συνδέεται κατά το πλείστον, στο μεγαλύτερο μέρος της παλαιότερης ιστορίας του, με πληκτροφόρα όργανα, αν και όχι αποκλειστικά: συχνά θα τον δούμε να συνδέεται και με τη φιλολογία του λαούτου, αλλά και με την ορχηστρική μουσική. Στη σειρά των εκπροσώπων του είδους θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, πριν τον Μπαχ, παραδειγματικά και μόνο, το βιβλίο για εκκλησιαστικό όργανο του Buxheim του 15ου αιώνα,[7] τα έργα για λαούτο του Hans Neusidler του 16ου,[8] τα πρελούδια του Jan Pieterszoon Sweelinck και των μαθητών του,[9] καθώς και τον Louis Couperin[10] από τον 17ο και τον Dietrich Buxtehude[11] από τον πρώιμο 18ο αιώνα.

Η σημασία του πρελουδίου είναι πάντοτε συνδεδεμένη με τον εισαγωγικό του χαρακτήρα. Αυτός μπορεί να υλοποιείται ως σύντομο προανάκρουσμα ενός λειτουργικού μέλους στην εκκλησία από το εκκλησιαστικό όργανο, όπως συμβαίνει στους πρώτους αιώνες, αλλά και μέχρι τον Buxtehude και τον Bach, ως το πρώτο μέρος μια σειράς χορευτικών κομματιών, το προανάκρουσμα πριν από μια φούγκα, ή ακόμη και πριν από μια ολόκληρη όπερα ή μια πράξη όπερας. Εκτός από τη θεμελιώδη αυτή σημασία, το πρελούδιο συνδέεται πολύ συχνά με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα ή, σε παρόμοιες περιπτώσεις, με ελεύθερη μορφή. Δεν υπάρχει, δηλαδή, μια κατ' εξοχήν μορφή πρελουδίου και ο όρος δεν μπορεί και να χρησιμοποιηθεί, ούτε εν μέρει, ως μορφολογικός όρος, αλλά μόνον ως όρος που εκφράζει ένα μουσικό είδος (γερμ. Gattung), και πάλι με πολλές αοριστίες και ασάφειες. Συχνά με τον όρο "πρελούδιο" συνδέεται ο δεξιοτεχνικός χαρακτήρας αλλά και η ελεύθερη ρυθμική δομή, αφού πολλά από τα πρελούδια του γαλλικού κυρίως μπαρόκ είναι σημειωμένα απλώς ως άρρυθμη διαδοχή συγχορδιών, που υλοποιούνται εντελώς ελεύθερα ως αρπισμοί, σε αργό ή γρήγορο ή κυμαινόμενο τέμπο, με λιγότερο ή περισσότερο δεξιοτεχνικά περάσματα από τον τσεμπαλίστα κ.ο.κ. Ένα ακόμη, παλαιόθεν ερχόμενο, παραδοσιακό χαρακτηριστικό

[7] Μεγάλη συλλογή με ταμπουλατούρες για πληκτροφόρο, περίπου από το 1470. Συλλογέας, αλλά και συνθέτης αρκετών από τα έργα είναι ο Conrad Paumann. Περιέχει ποικίλες συνθέσεις και μερικά "ελεύθερα" praeambel (βλ. Arnfried Edler, λήμμα "Präludium", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, νέα έκδοση, Sachteil / τομ. 7, σ. 1792-1793).

[8] Κεντρική μορφή της γερμανικής φιλολογίας για λαούτο του 16ου αιώνα. Μεταξύ των έργων του κατατάσσονται μεταγραφές πολυφωνικής μουσικής σε ταμπουλατούρα, αλλά και πολλά πρελούδια ελεύθερης μορφής για λαούτο.

[9] Φέρουν συνήθως τον τίτλο "πρελούδια-τοκκάτες". Τα έργα του Sweelinck έχουν γνωρίσει δύο συνολικές εκδόσεις, μία στα τέλη του 19ου αιώνα και μία στον 20ό. Αναφέρουμε τους τόμους που περιλαμβάνουν τα έργα του για πληκτροφόρο από τη 2η έκδοση: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia* […], *Vol. 1 (1-2): The Instrumental Works* (επιμ. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn, Frits Noske), Amsterdam 1967. Περιλαμβάνουν κυρίως φαντασίες και τοκκάτες, καθώς και παραλλαγές σε εκκλησιαστικά χορικά (ο 2ος τόμος).

[10] Εκπρόσωπος ενός ειδικού τύπου "μη μετρημένου πρελουδίου", το οποίο σημειώνεται συνοπτικά, σχεδόν στενογραφικά, μόνον ως αρμονικός σκελετός, χωρίς μετρικές και ρυθμικές λεπτομέρειες, και εκτελείται αυτοσχεδιαστικά. Το είδος του "prélude non mesuré" εμφανίζεται περί το 1630 στη μουσική για λαούτο, για να περάσει στη μουσική για τσέμπαλο από τον Couperin. Βλ. Marcel Benoit, *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1992, σ. 572.

[11] Θεωρείται από τους κύριους εκπροσώπους του μεγάλου χορικού πρελουδίου για εκκλησιαστικό όργανο pedaliter (δηλαδή με χρήση και pedal, που γράφεται σε τρία πεντάγραμμα), είδους που βασίζεται στο προτεσταντικό χορικό. Τα έργα του για εκκλησιαστικό όργανο περιλαμβάνουν πρελούδια (αρ. καταλόγου 136-153, 162, 163), μαζί με ένα praeambulum (αρ. καταλόγου 158), καθώς και πρελούδια βασισμένα σε χορικά (αρ. καταλόγου 177-224). Βλ. Georg Karstädt, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*, Wiesbaden ^{2}1985.

της σημασίας του πρελουδίου είναι ο χαρακτήρας της τονοδότησης (γι' αυτό και συχνά τέτοια έργα ονομάζονται και "Intonazioni"). Είτε όμως παίζει τον απλούστερο ρόλο του προανακρούσματος σε ένα εκκλησιαστικό μέλος, είτε οποιονδήποτε άλλο, το πρελούδιο προετοιμάζει ουσιαστικά τον ακροατή όχι μόνο γι' αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει αλλά και για την τονική (τροπική, για τους παλαιότερους αιώνες) περιοχή στην οποία εκείνο βρίσκεται, ώστε να διευκολύνει την ασφαλέστερη τονικά έναρξή του.

Μιλάμε συχνά για τον ιστορισμό του 19ου αιώνα. Την τάση, δηλαδή, που υπήρχε για την συντήρηση ή την αναβίωση της μουσικής παλαιότερων εποχών, ώστε να εκτελείται ισότιμα με τη σύγχρονη μουσική της εποχής. Μιλάμε, επίσης, αναφερόμενοι στον 20ό αιώνα, για την τάση του "νεοκλασικισμού". Πρόκειται για μια έννοια πολυδιάστατη, φυσικά, που συνίσταται όμως εν γένει στην επιστροφή στις παλαιότερες (κλασικές και μπαρόκ) μορφές και πρότυπα, και στη χρήση τους ως δοχείων ή καλουπιών, μέσα στα οποία χύνεται λιγότερο ή περισσότερο νέα μουσική. Έχουμε, στην περίπτωση του Σοπέν, που χρησιμοποιεί ένα μουσικό είδος με τόσο παλαιά ιστορία, μια τάση ιστορισμού ή μια πρώιμη εκδοχή του "νεοκλασικισμού", που εκδηλώνεται ήδη στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα;

Ας δούμε ποια από τα χαρακτηριστικά του είδους του πρελουδίου που προαναφέραμε υλοποιούνται μέσα στη σειρά των πρελουδίων του Σοπέν. Σίγουρα, υπάρχουν πρελούδια με δεξιοτεχνικό χαρακτήρα και άλλα που παίζονται με πολλές ελευθερίες στο τέμπο. Επίσης, υπάρχουν πρελούδια γεμάτα δεξιοτεχνικούς αρπισμούς, που στηρίζονται σε απλές σχετικά αρμονικές δομές (όπως π.χ. το *Πρελούδιο αρ. 24*, σε ρε ελάσσονα). Η μορφή των πρελουδίων του Σοπέν είναι επίσης κάθε φορά διαφορετική, υλοποιώντας και το χαρακτηριστικό της μη ύπαρξης μιας συγκεκριμένης μορφής. Ο τονοδοτικός ή, γενικότερα, ο τονικός χαρακτήρας επίσης υλοποιείται, με την κατάταξη σε τονικότητες που σχολιάσαμε παραπάνω. Είναι λοιπόν τα πρελούδια του Σοπέν ένας ακόμη σταθμός στη μακραίωνη παράδοση αυτού του μουσικού είδους;

Θα μπορούσαμε εύκολα να απαντήσουμε θετικά, αν ξεχνούσαμε ότι υπάρχει ένα από όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που δεν υλοποιείται. Και αυτό είναι το σημαντικότερο, εκείνο που καθορίζει το μουσικό είδος και εισάγεται και από την ίδια την ονομασία: ο *εισαγωγικός χαρακτήρας*. Έχουμε εδώ, δηλαδή, πρελούδια που δεν εισάγουν τίποτε. Στέκουν μόνα τους, ανεξάρτητα, χωρίς αναφορά σε οτιδήποτε άλλο. Δεν υπάρχει ούτε εκκλησιαστικό χορικό, καθολικό ή προτεσταντικό, που να ακολουθεί, ούτε χοροί της σουίτας, ούτε φούγκα, ούτε όπερα, ούτε οτιδήποτε. Το κάθε πρελούδιο ακολουθείται μόνο από το επόμενό του πρελούδιο. Τότε, όμως, γιατί να ονομάζονται πρελούδια;

Εδώ είναι πλέον που θα πρέπει να ερμηνεύσουμε τη συλλογή αυτή όχι με όρους μουσικής δομής ή δομικής θέσης του μέρους μέσα στο όλο, αλλά με όρους φαντασίας και υποκειμενικού συναισθήματος, δηλαδή με κριτήρια ρομαντισμού. Αν το πρελούδιο σημαίνει εισαγωγή σε κάτι άλλο, τότε αυτό το κάτι άλλο είναι το σημαντικότερο, το βαρύτερο, το οριστικό, ενώ το ίδιο το πρελούδιο, επομένως, είναι το λιγότερο σημαντικό, το δευτερεύον. Αν αφήσουμε ελεύθερη τη φαντασία μας, ξεκινώντας από τις λέξεις αυτές, να περάσει συνειρμικά σε άλλες, τότε ίσως μας έλθουν στο νου έννοιες όπως το περαστικό, το προσωρινό, το στιγμιαίο, το ασταθές, το ασαφές, το αόριστο, το απροσδιόριστο, το φευγαλέο. Ίσως μας έλθουν στη σκέψη εκείνα τα ανώνυμα, ευαίσθητα αγριολούλουδα της εξοχής, που μαραίνονται αμέσως μόλις τα αγγίξει ανθρώπινο χέρι. Αν την έννοια του εισαγωγικού την επεκτείνουμε συνειρμικά στις λέξεις που προανέφερα, τότε δεν θα δυσκολευτούμε να απαντήσουμε θετικά, ότι ναι, τα έργα του Σοπέν, κι ακόμη περισσότερο αυτό για το οποίο γίνεται λόγος, είναι πράγματι πρελούδια.

Ο Σοπέν χρησιμοποιεί λοιπόν εδώ ενσυνείδητα τον γεμάτο από ιστορική φόρτιση αυτόν όρο, αλλά μεταθέτει την έννοια και τη σημασία του σε ένα εντελώς διαφορετικό επίπεδο. Και το παράδειγμα του δεύτερου πρελουδίου, που σχολιάσαμε στην αρχή, υλοποιεί αυτή τη νέα σημασία, όχι μόνο από την πλευρά της τονικότητας, αλλά και από την πλευρά του ύφους και της ατμόσφαιρας που αποπνέει. Ναι, λοιπόν, έχουμε πράγματι εδώ ένα νεοκλασικιστικό φαινόμενο, αλλά μόνο με τους όρους που το υλοποιεί π.χ. ο Στραβίνσκυ της μέσης περιόδου. Μια ματιά στο παρελθόν, αλλά μόνον ως αφορμή για το στήσιμο κάτι νέου, που ανήκει ολοκληρωτικά στη δική του εποχή και όχι στο παρελθόν.[12] Για να προλάβω εύλογες ενστάσεις, σημειώνω ότι χρησιμοποιώ εδώ τον όρο του "νεοκλασικισμού" εντελώς σχηματικά και συμβατικά, χωρίς να παραγνωρίζω τις αισθητικές του προεκτάσεις και προϋποθέσεις, που τον καθιστούν ένα μεταγενέστερο κίνημα, του πρώιμου εικοστού αιώνα.

Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι η συλλογή αυτή του Σοπέν στην πραγματικότητα δεν ακολουθεί το μουσικό είδος του παρελθόντος, αλλά δημιουργεί ένα νέο αυθύπαρκτο μουσικό είδος, αυτό του μη προγραμματικού χαρακτηριστικού κομματιού, χωρίς εισαγωγικό χαρακτήρα. Δεν θα περιμένουμε, ακούγοντας ένα τέτοιο κομμάτι, να μας περιγράφεται με ήχους μια εικόνα, ένα επεισόδιο ή ένα συγκεκριμένο συναίσθημα, όπως θα περιμέναμε π.χ. στον Σούμαν, αλλά μάλλον να μας μεταδίδεται μια ατμόσφαιρα, μια γενική διάθεση, μια συναισθηματική πνοή. Με άλλα λόγια, ο Σοπέν έχει δώσει στον όρο "πρελούδιο" ένα εντελώς νέο περιεχόμενο· περιεχόμενο πειστικό, μια και το παράδειγμα του Σοπέν θα ακολουθήσουν, υπηρετώντας το νέο είδος, του πρελουδίου για πιάνο, συνθέτες όπως ο Cui,[13] ο Busoni[14] και ο Skryabin,[15] αλλά και οι Szymanowski,[16] Rachmaninoff, [17] Debussy, [18] Kabalevsky, [19] Gershwin, [20] Messiaen, [21] Ginastera [22] και Martinů.[23] Και έτσι, η σειρά πρελουδίων του Σοπέν γίνεται ένα άλλο πρότυπο, διαφορετικό από του Μπαχ.

Επομένως, το έργο 28 του Σοπέν είναι πρωταρχικά και κύρια μια ματιά στο μέλλον. Δημιουργεί ένα νέο μουσικό είδος, όχι επειδή τα πρελούδια είναι στιγμιαίες μουσικές εντυπώσεις ή φευγαλέες αναμνήσεις, αλλά επειδή, χωρίς να παύουν να είναι μουσικά αυθύπαρκτα αριστουργήματα, απόλυτα ενταγμένα στην εποχή τους, προαναγγέλλουν ταυτόχρονα, τόσο από πλευράς ύφους όσο και από πλευράς χειρισμού της τονικότητας, τον Στραβίνσκυ και τον νεοκλασικισμό όχι λιγότερο από τον ιμπρεσιονισμό του Ντεμπυσί ή τον μεταφυσικό συμβολισμό του Σκριάμπιν. Πρόκειται, συμπερασματικά, για μια σειρά σύντομων κομματιών, κεντρικών για το μήνυμα του ρομαντισμού και για την ιστορία της μουσικής στον 19ο αιώνα.

[12] Βλ. π.χ. Martha M. Hyde, "Stravinsky's Neoclassicism", στο: Jonathan Cross (επιμ.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, London 2003, σ. 98 κ.εξ.
[13] *25 πρελούδια*, opus 64.
[14] *24 πρελούδια*, opus 37.
[15] Συνολικά 89 πρελούδια: 24 στο opus 11, και επίσης στα opera 13, 15, 16, 17, 31, 33, 35, 37, 39, 48, 49, 56, 59, 67 και 74.
[16] Π.χ. τα *9 πρελούδια*, opus 1, των ετών 1899-1900.
[17] *10 πρελούδια*, opus 23, και *13 πρελούδια*, opus 32.
[18] *Πρελούδια*, βιβλίο 1 (1910) και βιβλίο 2 (1913).
[19] *24 πρελούδια*, opus 38.
[20] 8 διάσπαρτα πρελούδια.
[21] 8 πρελούδια με προγραμματικούς τίτλους.
[22] *12 preludios americanos* (1944).
[23] Π.χ. *8 préludes*, opus 181 (1929).

Διαδρομές στα μονοπάτια του Τονικού Φθογγικού Χώρου: Αρμονική και μελωδική δομή στα πρελούδια για πιάνο αρ. 1 και 2 από το op. 28 του Frédéric Chopin

Κώστας Τσούγκρας

Εισαγωγή

Το έργο αρ. 28 του Frédéric Chopin (*24 πρελούδια για πιάνο*, opus 28, 1838-1839)[1] απαρτίζουν 24 μικρά πιανιστικά κομμάτια (πρελούδια)[2] σε όλες τις τονικότητες του τονικού συστήματος, διατεταγμένα όχι σύμφωνα με την ανιούσα χρωματική κλίμακα (όπως π.χ. τα πρελούδια του J. S. Bach από το *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο*), αλλά ως προς τον δεξιόστροφο κύκλο των πεμπτών σε ζεύγη μείζονος και σχετικής ελάσσονος τονικότητας (δηλαδή ως προς τον οπλισμό: 0, 1♯, 2♯, 3♯, 4♯, 5♯, 6♯, 5♭, 4♭, 3♭, 2♭, 1♭). Η έκτασή τους κυμαίνεται από μισή ώς τέσσερις σελίδες, ενώ το πιο μικρό (αρ. 20, σε Ντο ελάσσονα) είναι μόλις 12 μέτρα.

Τα πρελούδια αυτά αποτέλεσαν από πολύ νωρίς αντικείμενο μελέτης εκτελεστών, μουσικοκριτικών, θεωρητικών και μουσικολόγων, τόσο λόγω της ιστορικής σημασίας τους στην εξέλιξη της μουσικής του 19ου αιώνα, όσο και λόγω της ιδιαίτερα ενδιαφέρουσας αρμονικής, μελωδικής και μορφολογικής δομής τους. Είναι χαρακτηριστικό, όμως, ότι το ενδιαφέρον για το έργο συνυπήρχε πάντα με μια ελλιπή αποδοχή και κατανόηση της ιδιαίτερης φύσης του. Το πιο γνωστό, ίσως, πρώιμο δείγμα αυτής της αμφίσημης αποδοχής είναι η κριτική του έργου από τον Robert Schumann στο *Neue Zeitschrift für Musik* (22 Δεκεμβρίου 1837): «Θα περιέγραφα τα Πρελούδια ως ιδιαίτερα και παράξενα [merkwürdig]. Ομολογώ ότι τα είχα φανταστεί διαφορετικά, σχεδιασμένα σε πιο μεγαλειώδες ύφος, όπως οι σπουδές. Ακριβώς το αντίθετο: είναι σκίτσα, ξεκινήματα από σπουδές, ή, ούτως ειπείν, ερείπια, αετίσια πτερύγια, όλο αταξία και άγρια σύγχυση».[3] Από την ιδιαίτερα πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με το opus 28, θα ήταν καλό να αναφερθούν συγκεκριμένες μελέτες, που αφορούν άμεσα το θέμα της παρούσης εργασίας:

Οι Jean-Jacques Eigeldinger (1988) και Jeffrey Kallberg (1992) μελετούν τη θέση και το ρόλο των 24 πρελουδίων στην εργογραφία του Chopin και διερευνούν τον τρόπο εκτέλεσής τους, είτε ως έναν ενιαίο, αδιάσπαστο κύκλο, είτε ως μεμονωμένες μινιατούρες που συνδέουν άλλα, μεγαλύτερα έργα σε προγράμματα συναυλιών. Ο Kofi

[1] Βλ. λήμμα "Chopin, Fryderyk Franciszek", στο *Grove Music Online*.

[2] Όπως αναφέρεται στο λήμμα "Prelude" στο *Grove Music Online*, ο όρος "πρελούδιο" δήλωνε αρχικά (μέχρι και τον 18ο αιώνα) ένα σύντομο, συχνά αυτοσχεδιαστικό, εισαγωγικό κομμάτι σε ένα μεγαλύτερο έργο. Όμως στον 19ο και τον 20ό αιώνα το πρελούδιο αυτονομήθηκε και εξελίχθηκε σε μη-προγραμματικό "κομμάτι χαρακτήρα", ενώ αρκετοί συνθέτες έγραψαν πλήρεις συλλογές πρελουδίων. Το opus 28 του Chopin είναι ένα από τα πρώτα δείγματα του νέου αυτού είδους (πιθανότατα η πρώτη συλλογή είναι το op. 67 του Hummel, το οποίο γράφτηκε περίπου 20 χρόνια πριν από τη συλλογή του Chopin).

[3] Η αναφορά στην κριτική του Schumann προέρχεται από άρθρο του Kallberg (1992: 133). Η ελληνική απόδοση έγινε από το συντάκτη της παρούσης εργασίας.

Agawu (1987) επιχειρεί την ερμηνεία του φαινομένου της κατάληξης (closure) στα πρελούδια και μελετά συγκεκριμένα πρελούδια (ανάμεσα στα οποία και τα υπ' αρ. 1 και 2) ως προς αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Η εργασία του Michael Rogers (1981) αναφέρεται στη μορφολογική και μοτιβική δομή του πρελουδίου αρ. 2, καθώς και στις μαθηματικές αναλογίες που αυτές εμπεριέχουν. Στο άρθρο του Lawrence Kramer (1985) γίνεται μια ερμηνευτική ανάλυση στο δεύτερο πρελούδιο, καθώς επιχειρείται η σύνδεση της αρμονικής δομής με ρομαντικά αισθητικά ιδεώδη και εξωμουσικές ποιητικές αφετηρίες. Αντίθετα, οι Justin London & Ronald Rodman (1998) μελετούν αντιπροσωπευτικά πρελούδια του κύκλου μέσα σε μια σενκεριανή προοπτική. Κάνουν μια πλήρη ανάλυση του πρελουδίου αρ. 4, ενώ παράλληλα σχολιάζουν κριτικά και την ανάλυση του πρελουδίου αρ. 2 από τον Heinrich Schenker (στο *Der Freie Satz*, βλ. και αναφορά στην ανάλυση του πρελουδίου μέσα στην παρούσα εργασία). Ο Felix Salzer (1962) παρουσιάζει την ανάλυση του πρελουδίου αρ. 1 ως δείγμα *διακοπτόμενης δομής* (interrupted structure) στο πλαίσιο μιας μονομερούς προεκτασιακής μορφής, άποψη με την οποία συμφωνούν και οι Allen Forte & Steven Gilbert (1982) στην ρυθμική αναγωγή και σενκεριανή ανάλυση του πρελουδίου αρ. 1. Ο Fred Lerdahl (2001, κεφ. 3) μελετά τα πρελούδια αρ. 4 και 9 σε σχέση με το ταξίδι που γίνεται μέσα στον *Τονικό Χώρο* (*Tonal Pitch Space*) και με χρήση της *Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*, ενώ τέλος ο Michael Spitzer (2003) επεκτείνει τα συμπεράσματα του Lerdahl σε σχέση με το πρελούδιο αρ. 9 και τα συνδέει με τις νεο-ριμανικές μετασχηματιστικές θεωρίες και την έννοια του *μεταφορικού χώρου* (*metaphorical space*).[4]

Στο πλαίσιο αυτό, η παρούσα εργασία επιχειρεί να προσεγγίσει αναλυτικά το πρώτο ζεύγος πρελουδίων, δηλαδή το αρ. 1, σε Ντο μείζονα, και το αρ. 2, σε Λα ελάσσονα, έτσι ώστε, εκτός από μια συνδυασμένη ανακεφαλαίωση των υπαρχόντων αναλύσεων-προσεγγίσεων, να προταθούν και νέοι τρόποι κατανόησης και πρόσληψης των έργων. Η ανάλυση εξερευνά κυρίως την αλληλεπίδραση της μελωδικής και της αρμονικής δομής μέσα από τις παράλληλες ή διασταυρούμενες διαδρομές τους στον τονικό χώρο, και επιχειρεί μια πιθανή αποσαφήνιση της ιδιαίτερης φύσης και λειτουργίας των κομματιών αυτών.

Αναλυτικό πλαίσιο – Βασικές αρχές

Όπως αποκαλύπτεται από την μελέτη του συνόλου του op. 28, αλλά και όπως υποστηρίζεται από την προαναφερθείσα βιβλιογραφία, τα βασικά γενικά χαρακτηριστικά των πρελουδίων του Chopin (αλλά και αυτά άλλων συνθετών, παλαιοτέρων ή συγχρόνων του Chopin) είναι τα εξής:

– Η μονομοτιβικότητα, δηλαδή η ύπαρξη ενός μόνο μοτιβικού κυττάρου, το οποίο με ρυθμικούς ή διαστηματικούς μετασχηματισμούς αποδίδει το σύνολο του ρυθμικού υλικού.

– Η μονοθεματικότητα ή αθεματικότητα, δηλαδή η ύπαρξη ενός μόνο μελωδικού στοιχείου με τη μορφή ολοκληρωμένης μελωδικής φράσης ή και η απουσία κάποιου τέτοιου συγκεκριμένου στοιχείου.

– Η μονομερής μορφή, δηλαδή η ύπαρξη μίας μόνο ισχυρής αρμονικής πτώσης στο τέλος του κομματιού.

[4] Φυσικά υπάρχουν και άλλες αξιόλογες εργασίες για τα *Πρελούδια* op. 28, οι οποίες όμως δεν κάνουν σαφείς αναφορές στα πρελούδια αρ. 1 και 2, τα οποία είναι το αναλυτικό αντικείμενο της παρούσης εργασίας. Ενδεικτικά, αναφέρονται οι εργασίες των Agawu (1989), Parks (1976) και Schachter (1987 και 1995).

– Η ατελής ή ιδιόμορφη αρμονική δομή ή / και κατάληξη (closure), δηλαδή η συχνή απόκλιση από τις ολοκληρωμένες ή καθιερωμένες βαθύτερες αρμονικές-αναγωγικές δομές. Το χαρακτηριστικό αυτό υποδηλώνει ότι τα πρελούδια δεν έχουν υποχρεωτικά το status αυτόνομων ολοκληρωμένων έργων, αλλά μπορούν να λειτουργήσουν ή να γίνουν αντιληπτά ως εισαγωγές μεγαλύτερων έργων ή ως συνδετικά μέρη μεταξύ άλλων έργων σε ένα πρόγραμμα συναυλίας.

Ο Kofi Agawu (1987: 8), μάλιστα, προτείνει ένα γενικό μορφολογικό μοντέλο για τα *Πρελούδια* op. 28 του Chopin (βλ. εικ. 1), το οποίο περιλαμβάνει τρία μορφολογικά τμήματα-φράσεις, εκ των οποίων το μεσαίο μπορεί να επιμεριστεί σε περισσότερα.

Table 1. Basic Formal Model of Chopin's Preludes, Opus 28

	Phrases		
	Phrase 1	2 . . . n−1	Phrase n
Formal function	Statement	Restatement with extension leading to high point	Closing area
Melodic function	$\hat{3} - \hat{2}$	$\hat{3} - \hat{2}$	$\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$
Harmonic function	I – V	I – V (or X)	I – V – I
Formal proportion	Y	1.5Y to 3Y	⩽ Y

Εικόνα 1. Μορφολογικό μοντέλο του Kofi Agawu (1987: 8)

Στο μοντέλο αυτό, το οποίο θα υιοθετηθεί στην παρούσα εργασία για τη μελέτη της μορφής, η πρώτη φράση περιέχει την δήλωση του μοτιβικού ή / και θεματικού υλικού και τελειώνει με τη δεσπόζουσα ή με άλλη ατελή πτώση, η δεύτερη (ή η ομάδα των μεσαίων τμημάτων) την επεκτεταμένη επαναδιατύπωση του υλικού που οδηγεί σε κορύφωση και ατελή κατάληξη, ενώ η τελευταία τη μοναδική συνολική κατάληξη στην τονική. Επίσης, συνήθως το μεσαίο τμήμα είναι 1,5 ώς 3 φορές μεγαλύτερο από το πρώτο, ενώ το τελευταίο είναι ίσο ή (συνηθέστερα) μεγαλύτερο από το πρώτο.

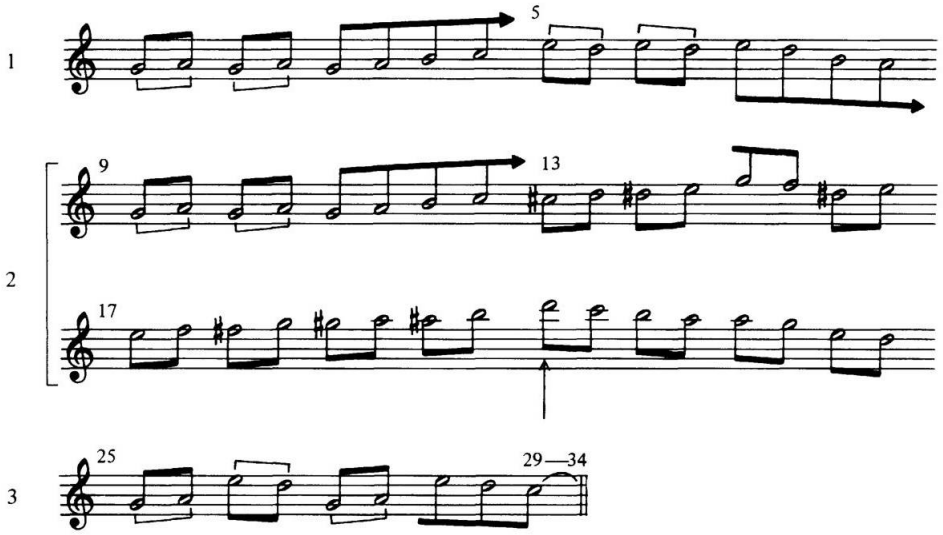
Η μεγαλύτερη διαφοροποίηση μεταξύ των πρελουδίων του op. 28 αφορά τον τύπο, την ένταση και το βαθμό ολοκλήρωσης της τελικής κατάληξης (closure), και αποτελεί ίσως το σημαντικότερο δομικό χαρακτηριστικό αυτών των σύντομων κομματιών. Ας δούμε στη συνέχεια τα επιμέρους χαρακτηριστικά του πρώτου ζεύγους της συλλογής, δηλαδή των πρελουδίων με μηδενικό τονικό οπλισμό (σε Ντο μείζονα και Λα ελάσσονα).

Ανάλυση των πρελουδίων αρ. 1 και 2

Πρελούδιο αρ. 1 σε Ντο μείζονα

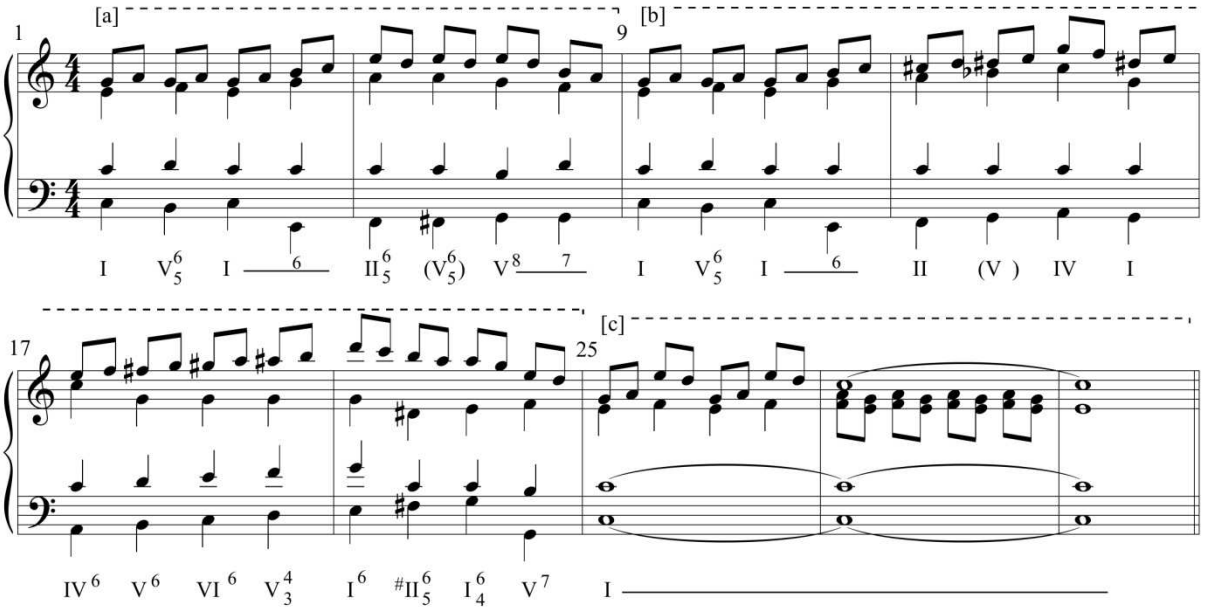
Στο πλαίσιο εφαρμογής του μορφολογικού μοντέλου του Agawu, το πρώτο πρελούδιο χωρίζεται σε τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα a (μ. 1-8) παρουσιάζει το βασικό μοτίβο του κομματιού και καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα. Το δεύτερο τμήμα b (μ. 9-24) εξελίσσει το μοτίβο οδηγώντας τη μελωδία σε κορύφωση και τελειώνει επίσης στη δεσπόζουσα, με τη διαφορά όμως ότι τώρα η συγχορδία δεν

δημιουργεί μισή πτώση, αλλά ανήκει στην υπό εξέλιξη τέλεια πτώση, η οποία και ολοκληρώνεται στο τρίτο και τελευταίο τμήμα c (μ. 25-34). Συνολικά, δηλαδή, υπάρχουν **τρία** τμήματα ως προς τη μοτιβική εξέλιξη, αλλά **δύο** φράσεις ως προς την ύπαρξη αρμονικών πτώσεων: 1η φράση (εισαγωγική) = τμήμα a, 2η φράση (απαντητική) = τμήματα b+c. Οι δύο αυτές φράσεις δημιουργούν συνολικά μια εκτεταμένη παράλληλη περίοδο, δηλαδή μια απλή μονομερή μορφή τύπου A – A΄ (A = μ. 1-8, A΄ = μ. 9-34). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομοιομορφία και συνέπεια στην χρήση της ανιούσας ή κατιούσας μορφής του βασικού μοτίβου, όπως φαίνεται και στην εικ. 2 (Agawu 1987: 9), το οποίο αποδίδει έτσι με γλαφυρότητα τις κορυφώσεις και εκτονώσεις της μελωδίας. Είναι αξιοσημείωτο, επίσης, ότι δεν υπάρχει καμιά απόκλιση ως προς το εσωτερικό διάστημα του μοτίβου, το οποίο παραμένει πάντα ανιούσα ή κατιούσα 2η. Κάτι άλλο που θα πρέπει να αναφερθεί είναι οι αριθμητικές αναλογίες της χρυσής τομής που υπάρχουν στο έργο, οι οποίες είναι πιθανότατα συνειδητές επιλογές του συνθέτη: η κορύφωση του κομματιού έρχεται στο μ. 21 σε σύνολο 34 μέτρων, ενώ το ξεκίνημα της πορείας προς αυτήν γίνεται στο μ. 13, και το πρώτο τμήμα είναι 8 μέτρα (ως γνωστόν, η χρυσή τομή συνδέεται ως αναλογία με τα ζεύγη γειτονικών αριθμών στην ακολουθία των αριθμών Fibonacci: 1 – 2 – 3 – 5 – 8 – 13 – 21 – 34 – …).



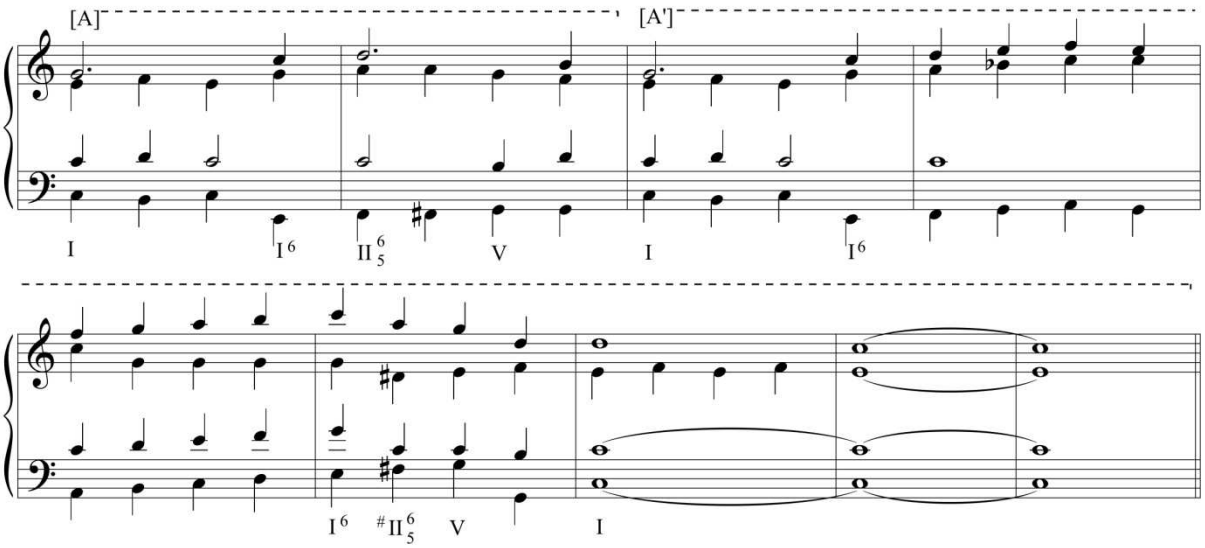
Εικόνα 2. Βασικό μοτίβο του πρελουδίου και πορεία εξέλιξής του (Agawu 1987: 9)

Η ρυθμική αναγωγή του κομματιού γίνεται σε δύο επίπεδα (ογδόων και τετάρτων) και επιλέγεται γι' αυτήν το μέτρο των 4/4, καθώς αποκαλύπτει καθαρότερα τη μορφολογική δομή. Η αναγωγή σε όγδοα (εικ. 3) περιλαμβάνει το βασικό μοτίβο, τα τρία τμήματα του κομματιού και την πλήρη αρμονική ανάλυση όλων των κάθετων συνηχήσεων στο πλαίσιο της ισχύουσας τονικότητας (Ντο μείζονα), η οποία δεν διαφοροποιείται μέσω μετατροπίας ή ισχυρής τονικής απόκλισης. Παρατηρείται ότι κάποιες συγχορδίες έχουν ποικιλματικό ρόλο (όπως η V^6_5 των μ. 1 και 3) και κάποιες άλλες διαβατικό ρόλο (όπως η παρενθετική δεσπόζουσα του μ. 2). Μια πιο προσεκτική παρατήρηση αποκαλύπτει ότι η πρώτη με τη δεύτερη φράση ουσιαστικά διαφοροποιούνται σε ένα σημείο: στο ότι η δεύτερη φράση προεκτείνει την I^6 του πρώτου μέτρου μέσω της μεταφοράς της κατά μία οκτάβα ψηλότερα με παράλληλες συνηχήσεις τύπου $^6_3$· επίσης, ότι το τμήμα c ουσιαστικά περιλαμβάνει μόνο την τονική και τις αποτζιατούρες των φθόγγων της.



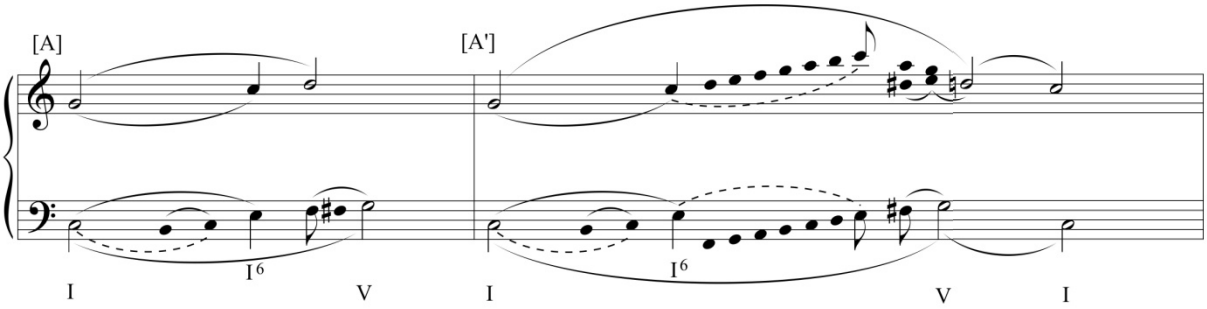
Εικόνα 3. Ρυθμική αναγωγή του πρελουδίου αρ. 1, επίπεδο ογδόων

Αυτές οι παρατηρήσεις μεταφέρονται στην ρυθμική αναγωγή τετάρτων (εικ. 4), στην οποία έχουν παραμείνει μόνο οι βασικές αρμονικές βαθμίδες και η μορφή παρουσιάζεται ως διτμηματική μονομερής, ενώ οι παράλληλες συνηχήσεις $^6_3$ των μ. 12-21 και η αποτζιατούρα των μ. 25-28 αποκαλύπτονται με μεγαλύτερη σαφήνεια.



Εικόνα 4. Ρυθμική αναγωγή του πρελουδίου αρ. 1, επίπεδο τετάρτων

Με αφετηρία τις παραπάνω ρυθμικές αναγωγές προκύπτει η προεκτασιακή αναγωγή της εικ. 5, στην οποία αναδεικνύεται η παραλληλία των δύο φράσεων σε δομικό επίπεδο και η λογική της επέκτασης της δεύτερης φράσης, καθώς και η διακοπτόμενη δομή που προκύπτει από τη μισή πτώση του μ. 8 και την επανεμφάνιση της μελωδικής εξέλιξης στο μ. 9.



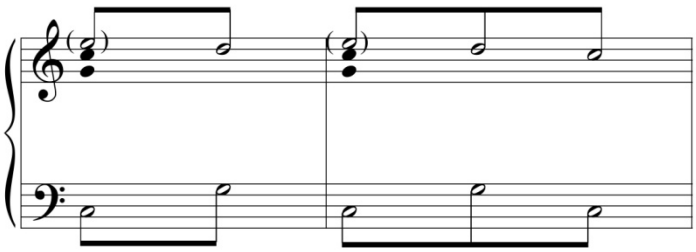
Εικόνα 5. Αναγωγική-προεκτασιακή δομή του πρελουδίου αρ. 1

Στην προτεινόμενη προεκτασιακή ανάλυση δεν προκύπτει το δομικό σχήμα του Ursatz, το οποίο θα απέδιδε μια πιο "ορθόδοξη" σενκεριανή ανάλυση του κομματιού, κάτι που συμβαίνει σε άλλες αντίστοιχες αναλύσεις του έργου από τους Forte & Gilbert (1971: 193-194, βλ. εικ. 7 και 8) και Salzer (1962: 279, βλ. εικ. 9). Οι λόγοι για τους οποίους δεν προτείνεται κάτι τέτοιο στην παρούσα ανάλυση είναι δύο:

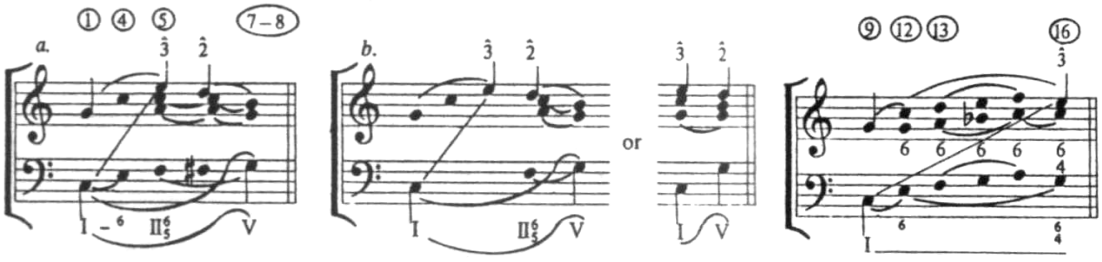
(i) το $\hat{3}$ της Urlinie θα έπρεπε να υπονοηθεί για να προκύψει η βηματική κάθοδος (εικ. 6), τη στιγμή που η μουσική επιφάνεια δεν το περιλαμβάνει ως φθόγγο της τονικής συγχορδίας στην πρώτη φράση του κομματιού (οι Forte & Gilbert και ο Salzer θεωρούν την αποτζιατούρα των μ. 5 και 6 δομικό φθόγγο και αρχή της Urlinie, βλ. εικ. 7), και

(ii) μια τέτοια επιλογή θα υποβάθμιζε το δομικό ρόλο που παίζει στη μορφολογία του κομματιού η προέκταση της I^6 μέσω των παράλληλων συνηχήσεων $^6_3$ στη φράση Α΄.

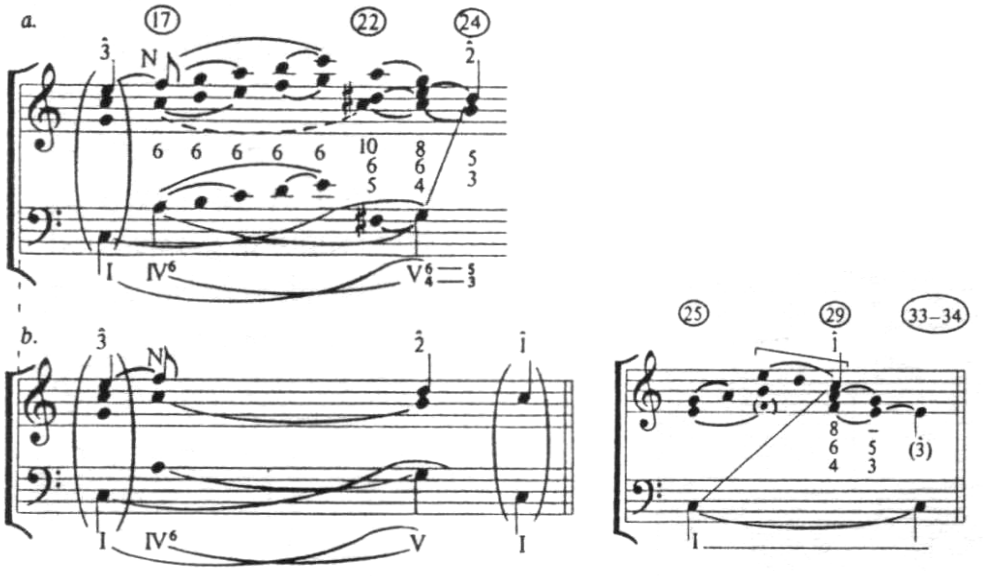
Στην παρούσα ανάλυση, η επιβεβαίωση του Ursatz δεν αποτελεί προϋπόθεση και υποστηρίζεται ότι η ενίσχυση της σημασίας της παραλληλίας των δύο φράσεων είναι σημαντικότερο δομικό χαρακτηριστικό για την κατανόηση της συνθετικής ιδιαιτερότητας του έργου.



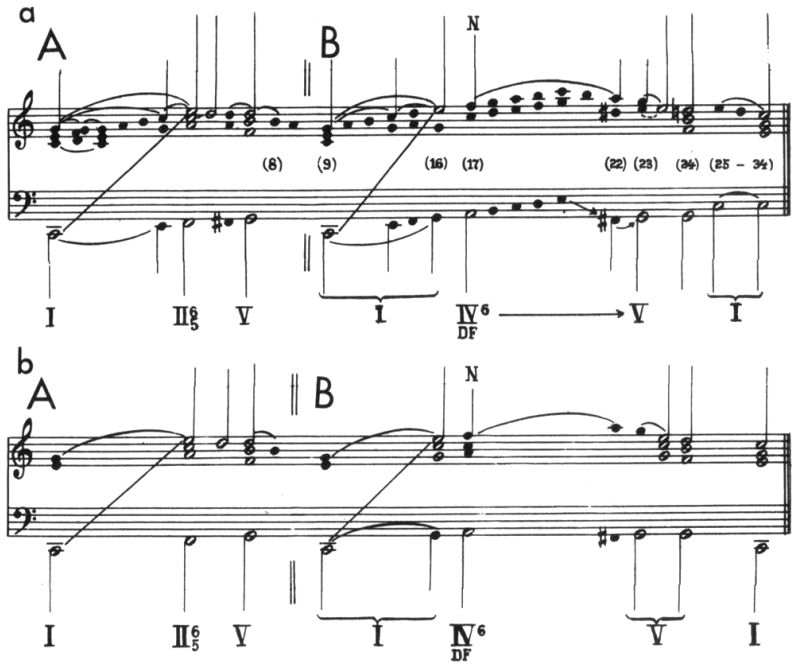
Εικόνα 6. Υπαινισσόμενη προεκτασιακή δομή του πρελουδίου αρ. 1



Εικόνα 7. Σενκεριανή ανάλυση της αρχής των φράσεων του πρελουδίου αρ. 1 από τους Forte & Gilbert (1982: 193)



Εικόνα 8. Σενκεριανή ανάλυση της κατάληξης των φράσεων του πρελουδίου αρ. 1 από τους Forte & Gilbert (1982: 194)



Εικόνα 9. Αναγωγική ανάλυση του πρελουδίου αρ. 1 από τον Felix Salzer (1962: 279)

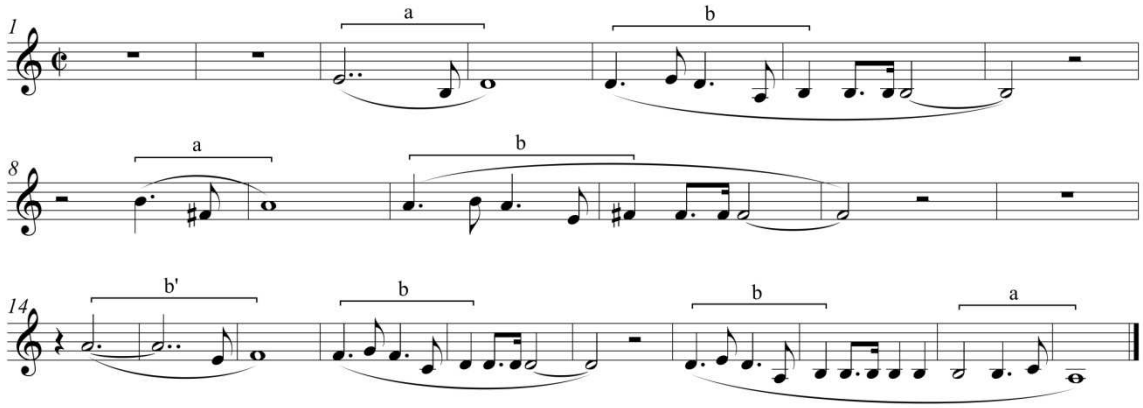
Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι το πρελούδιο αυτό παραμένει ουσιαστικά στον ίδιο τονικό χώρο (Ντο μείζονα) χωρίς δραματικές μεταβολές και μετακινήσεις, ενώ η χρωματικότητα του έργου αφορά μόνο τη χρήση χρωματικών ξένων φθόγγων και σύντομων παρενθετικών δεσποζουσών ποικιλματικού χαρακτήρα. Η αρμονική και μελωδική εξέλιξη βρίσκονται σε παράλληλες τροχιές και οδηγούν με φυσιολογικό και αναμενόμενο τρόπο στη δομική κατάληξη.

Πρελούδιο αρ. 2 σε Λα ελάσσονα

Το μορφολογικό μοντέλο του Agawu περιγράφει με σχετική επιτυχία και αυτό το πρελούδιο, προτείνοντας τη διαίρεσή του σε τρία τμήματα: το πρώτο τμήμα a (μ. 1-7)

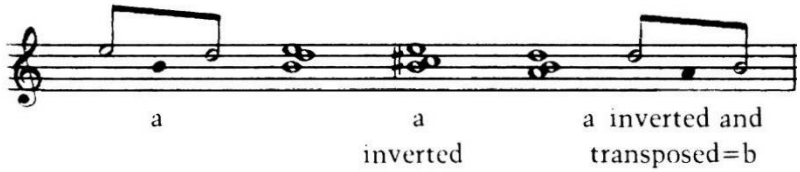
εισάγει το βασικό μελωδικό υλικό, το δεύτερο τμήμα b (μ. 8-13) το μεταφέρει σε άλλο τονικό χώρο και το τρίτο τμήμα c (μ. 14-23) το ολοκληρώνει με πτώση στο τονικό κέντρο. Η μορφολογική δομή παρουσιάζεται στην εικ. 10, χωρίς την αρμονική συνοδεία, η οποία θα εξεταστεί ξεχωριστά στη συνέχεια.

Οι φράσεις των τμημάτων αυτών αποτελούνται από δύο υποφράσεις, εκτός από την τελευταία που περιλαμβάνει τρεις. Οι αρχικές υποφράσεις περιλαμβάνουν τρεις φθόγγους, ένα παρεστιγμένο φθογγόσημο μεταβλητής διάρκειας, ένα όγδοο και ένα ολόκληρο. Οι τελικές υποφράσεις (εκ των οποίων η τρίτη φράση έχει δύο) περιλαμβάνει μικρότερες ρυθμικές αξίες, αλλά σε βαθύτερο επίπεδο είναι συγγενείς με τις πρώτες υποφράσεις. Επίσης, παρατηρείται ότι οι τρεις αρχικές υποφράσεις αρχίζουν σε άλλο μέρος του μέτρου, ενώ οι τέσσερις τελικές υποφράσεις αρχίζουν πάντα στον πρώτο ισχυρό κτύπο.



Εικόνα 10. Μελωδική-μοτιβική εξέλιξη του πρελουδίου αρ. 2

Η μοτιβική συγγένεια των δύο τύπων υποφράσεων αποκαλύπτεται στο βαθύτερο αναγωγικό επίπεδο, όπου διαφαίνεται ότι αυτές κατηγοριοποιούνται σε δύο τύπους με κριτήριο όχι το ρυθμικό αλλά το διαστηματικό τους περιεχόμενο: το δομικό μοτίβο a περιλαμβάνει κατιόν διάστημα μεγάλης 2ης και το δομικό μοτίβο b κατιόν διάστημα μικρής 3ης. Μαζί με τον ενδιάμεσο φθόγγο, και οι δύο τύποι ανάγονται μέσω αναστροφής και μεταφοράς (βλ. εικ. 11) στο ίδιο τρίχορδο, δηλαδή στο διατονικό φθογγικό σύνολο [0 2 5].

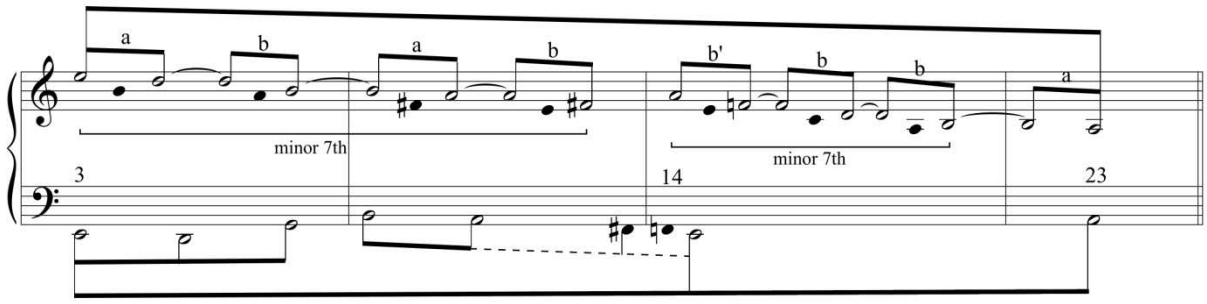


Εικόνα 11. Βασικά μοτίβα a και b (από Rogers 1981: 247)

Μια πλήρη μοτιβική αναγωγή του κομματιού αποδίδει το διάγραμμα της εικ. 12, στο οποίο έχει συμπληρωθεί και η βασική γραμμή του αριστερού χεριού. Τα δύο δομικά μοτίβα χρησιμοποιούνται σε όλες τις φράσεις, με χαρακτηριστική εξαίρεση την αρχή της τρίτης φράσης (μ. 14), όπου το κατιόν διάστημα 3ης είναι μεγάλο (σημειώνεται ως b′ στο διάγραμμα).[5] Τα κατιόντα δομικά μοτίβα συνδέονται με κοινούς φθόγγους,

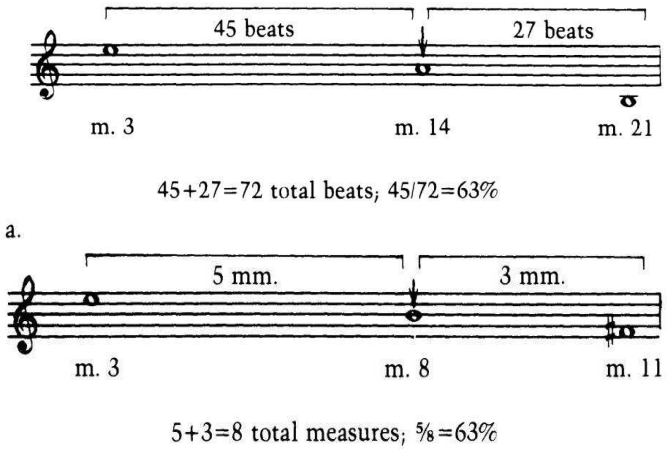
[5] Όπως αποκαλύπτει η μελέτη του χειρογράφου του έργου (βλ. Παράρτημα της εργασίας), αρχικά ο Chopin δοκίμασε κάποιο άλλο φθόγγο αντί του φα στην αρχή του μ. 16, πιθανότατα το σολ (κρίνοντας

δημιουργώντας δύο ομάδες με συνολική έκταση εβδόμης μικρής, ενώ οι δύο ομάδες διαχωρίζονται μεταξύ τους στο μ. 14. Επίσης, παρατηρείται ότι η τελευταία φράση αναστρέφει τη χρήση των μοτίβων (b′ – b – b – a) σε σχέση με τις δύο προηγούμενες (a – b). Συνολικά, αποκαλύπτεται μια εντυπωσιακή συνάφεια στη μοτιβική οργάνωση, τόσο στη μουσική επιφάνεια, όσο και στη βαθύτερη μουσική δομή.

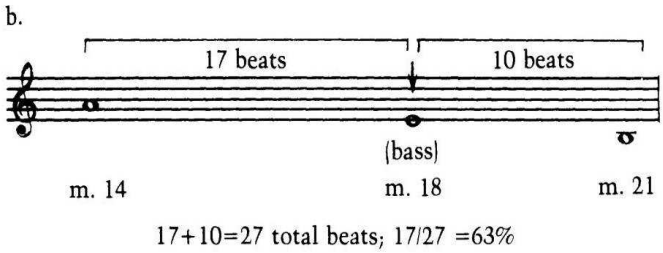


Εικόνα 12. Μοτιβική ανάλυση του πρελουδίου αρ. 2 (προσαρμογή από Rogers 1981: 247)

Αυτό που επιπλέον κάνει εντύπωση στο έργο είναι η επιμέλεια και προσοχή του συνθέτη στο σχεδιασμό του κομματιού και στον έλεγχο όλων των λεπτομερειών της συνολικής μουσικής υφής, με σκοπό την επίτευξη ισορροπίας και την καλύτερη τεχνική ολοκλήρωση του αισθητικού του στόχου. Παρατηρείται λοιπόν μια εμμονή στη μουσική οικονομία του έργου σε σχέση με τα χρησιμοποιούμενα μελωδικά διαστήματα, με μόνη εξαίρεση στα κατιόντα διαστήματα τόνου και μικρής 3ης να είναι η μεγάλη 3η του μ. 16 (για την οποία μάλιστα αμφιταλαντεύτηκε, όπως φανερώνει και το χειρόγραφο του κομματιού, βλ. υποσημ. 5), ενώ η απόκλιση αυτή παίζει σημαντικό ρόλο στην προετοιμασία της καταληκτικής αρμονικής πτώσης. Επίσης, παρατηρείται η χρήση της αναλογίας της χρυσής τομής στη συμμετρική οργάνωση της μορφής και της μελωδικής εξέλιξης, όπως αποκαλύπτει και η εργασία του Rogers (1981: 247-248), της οποίας τα συμπεράσματα παρουσιάζονται σχηματικά στην εικ. 13. Ο Rogers επισημαίνει την εμφάνιση της αναλογίας σε τρία επίπεδα: (i) στο σύνολο του κομματιού (μ. 3-21), με τομή το λα του μ. 14 (αρχή τρίτης φράσης), (ii) στο μελωδικό τμήμα από το πρώτο φθόγγο μι ώς το φα♯ του τέλους της δεύτερης φράσης (μ. 3-11), με τομή το σι του μ. 8, και (iii) στην τρίτη, καταληκτική φράση (μ. 14-21), με τομή το μι του μπάσου (μ. 18).

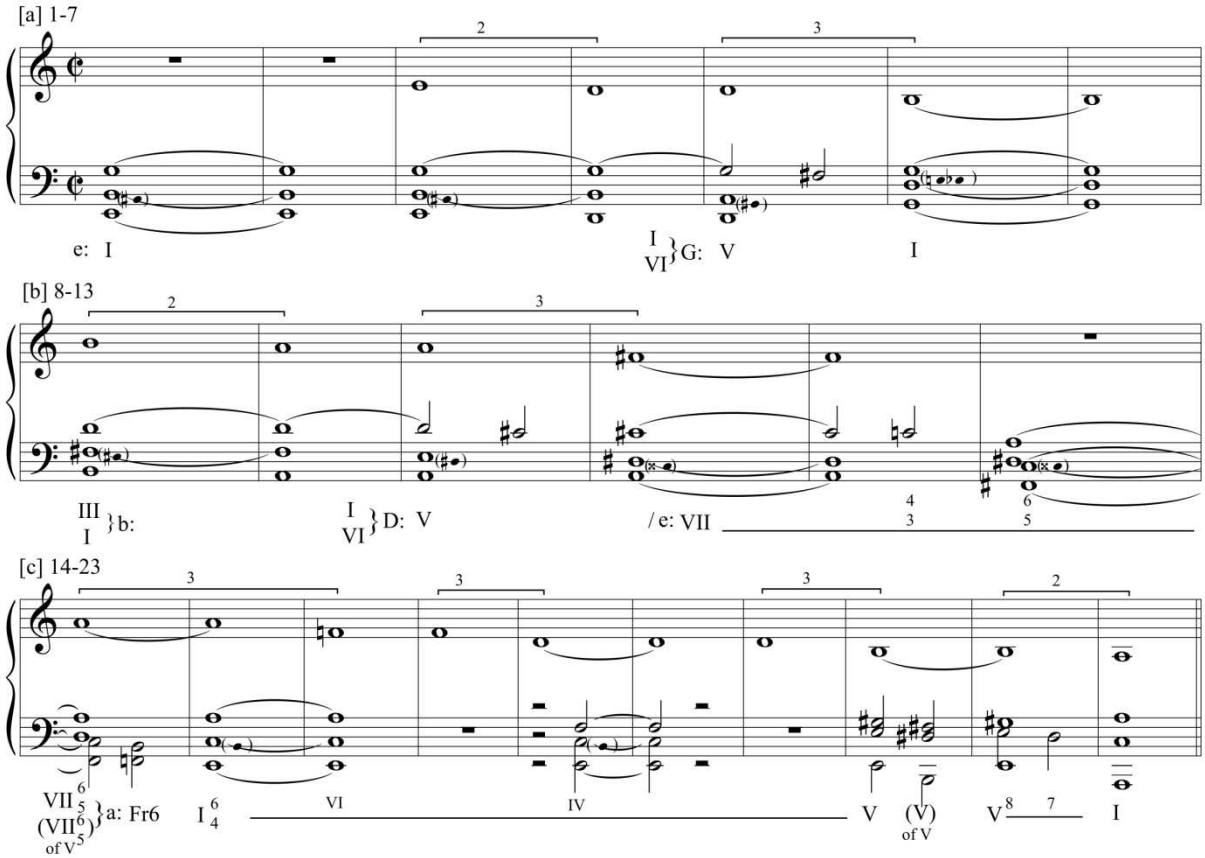


από τη θέση της μουντζούρας πάνω στο πεντάγραμμο), για να μην διαταράξει την ομαλή συνέχεια της μελωδικής διαστηματικής διεργασίας, αλλά η τελική του επιλογή ήταν το φα αναίρεση (βλ. και αρμονική ανάλυση για πιθανή ερμηνεία της επιλογής).



Εικόνα 13. Αριθμητικές αναλογίες "χρυσής τομής" (από Rogers 1981: 247)

Η αναφερθείσα όμως λογική εξέλιξη του έργου – ως προς τη μοτιβική και μορφολογική δομή – τίθεται υπό αμφισβήτηση μόλις γίνει η ρυθμική αναγωγή του κομματιού (βλ. εικ. 14), η οποία περιλαμβάνει και την αρμονική συνοδεία της μελωδίας. Η εναρμόνιση εμφανίζει μια ασυνήθιστη χρωματικότητα, όχι μόνο στο δομικό επίπεδο της αναγωγής, αλλά και στο επίπεδο της μουσικής επιφάνειας, όπου υπάρχουν χρωματικά ποικίλματα στους φθόγγους όλων των συγχορδιών (είναι σημειωμένα με παρενθέσεις στην αναγωγή), οι οποίες εμφανίζονται πάντα με μορφή αρπισμών με όγδοα. Επίσης, χαρακτηρίζεται από απροσδόκητες μετακινήσεις στον τονικό χώρο, οι οποίες θα εξεταστούν στη συνέχεια.

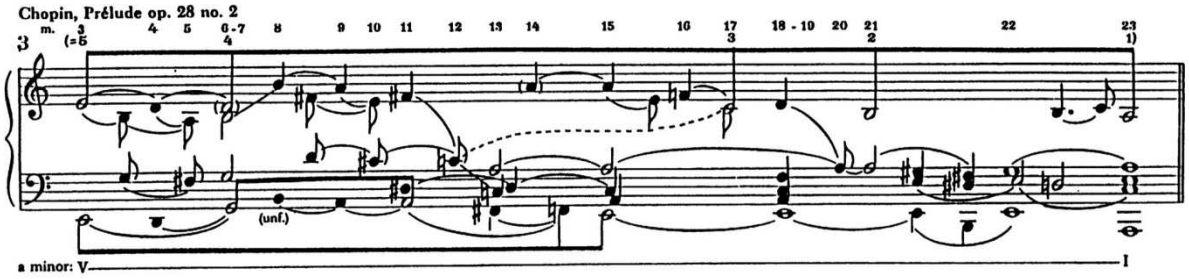


Εικόνα 14. Ρυθμική αναγωγή του πρελουδίου αρ. 2, επίπεδο μισών

Με μια τέτοια αφετηρία θα μπορούσε ίσως να γίνει και μια προεκτασιακή αναγωγή του πρελουδίου σε μορφή σενκεριανού γραφήματος, εργασία που έκανε ο ίδιος ο H. Schenker και που δημοσιεύτηκε στο μεταθανάτιο magnum opus του, το *Der Freie Satz*.[6]

[6] Η αναφορά στην ανάλυση του Schenker προέρχεται από το άρθρο των London & Rodman (1998: 113-114).

Χωρίς να μπορεί να αμφισβητήσει την τεχνική και σημειογραφική ολοκλήρωση της προεκτασιακής αυτής ανάλυσης, παρατηρώντας κανείς προσεκτικά τις επιλογές του Schenker, είναι αναμενόμενο να έχει σοβαρές αντιρρήσεις ως προς το αν καταφέρνει να προσφέρει στον μελετητή μια πλήρη κατανόηση της ιδιαίτερης φύσης του έργου. Η συγκεκριμένη ανάλυση προβάλλει μια χρωματική μονοτονική δομή, δηλαδή προτείνει ότι όλο το έργο είναι μία πορεία από τη δεσπόζουσα προς την τονική και μία βηματική μελωδική κάθοδος τύπου $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, και συνοδεύεται από το συμπέρασμα ότι το έργο είναι ένα «πραγματικό πρελούδιο», ακριβώς διότι δεν εμπεριέχει πλήρη βαθιά δομή (απουσιάζει η αρχική τονική από το μπάσο). Κατά τη γνώμη του γράφοντος, όμως, αυτό που έχει σημασία στην ανάλυση αυτού του έργου δεν είναι τόσο η επιβεβαίωση της ύπαρξης των στοιχείων του Ursatz, αλλά ενδεχομένως η απόκλιση από αυτό. Άλλωστε, όπως φαίνεται στην εικ. 15, ο σχηματισμός της Urlinie στο γράφημα είναι προβληματικός, καθώς ο δομικός μελωδικός φθόγγος $\hat{4}$ (ρε, μ. 6-7) υπονοείται, και επίσης ως δομικός φθόγγος $\hat{3}$ θεωρείται το ντο του μ. 17, το οποίο είναι ξένος φθόγγος (αποτζιατούρα) του ρε στο μ. 18. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία έχει η ανάδειξη όχι της μονοτονικότητας του έργου, αλλά – αντιθέτως – της ασάφειας ως προς το τονικό κέντρο και της σημασίας του μεταφορικού ταξιδιού που επιτελείται μέσα στα μονοπάτια του τονικού χώρου.



Εικόνα 15. Σενκεριανή ανάλυση του πρελουδίου από τον Heinrich Schenker (*Free Composition*, Figure 110/3)

Μια εναλλακτική, λοιπόν, οπτική γωνία εξέτασης του έργου προσφέρει το πρίσμα που πρότεινε αρχικά ο Leonard Meyer (1965) και αργότερα ο David Huron (2006), δηλαδή η *Αρχή της καλής συνέχειας* (*Principle of Good Continuation*, Meyer 1965, κεφ. 3)[7] και η επιβεβαίωση ή μη της αντίληψης του έμπειρου ακροατή σχετικά με την εξέλιξη του έργου (*προσμονή – anticipation*, Huron 2006, κεφ. 15).[8]

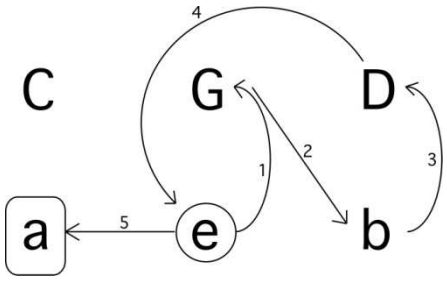
Το έργο (βλ. ρυθμική αναγωγή στην εικ. 14) δίνει την εντύπωση ότι αρχίζει από τον τονικό χώρο της **Μι** ελάσσονος, καθώς ξεκινά με δύο μέτρα αυτής της συγχορδίας και

[7] Ο Meyer διατυπώνει το νόμο ως εξής: «A shape or pattern will, other things being equal, tend to be continued in its initial mode of operation» («Ένα σχήμα ή μορφή τείνει, όταν οι άλλες παράμετροι παραμένουν σταθερές, να συνεχίζεται μέσα στον αρχικό τρόπο λειτουργίας του», Meyer 1965: 92). Ο Meyer εννοεί ότι η ομαλή εξέλιξη μιας διεργασίας αποτελεί το φυσιολογικό πρότυπο μιας μουσικής εξέλιξης, και ότι τυχόν διαταραχές σε αυτήν αποτελούν σημεία απόκλισης. Επίσης, υποστηρίζει ότι οι διαταραχές αυτές έχουν άμεση σχέση με την απόδοση νοήματος στη μουσική και τη δημιουργία συναισθημάτων στον ακροατή της. Ως παράδειγμα καθιέρωσης, συνέχειας, διαταραχής και επαναφοράς μιας μελωδικής διεργασίας ο Meyer παρουσιάζει το πρελούδιο αρ. 2 από το op. 28 του Chopin (Meyer 1965: 94-97).

[8] Ο Huron συνεχίζει στη μελέτη του τις αναζητήσεις του Meyer πάνω στη σύνδεση της προσμονής-έκπληξης με τη δημιουργία νοήματος και συναισθημάτων, και προτείνει ένα ολοκληρωμένο μοντέλο κατανόησης του φαινομένου.

το φθόγγο μι στη μελωδία. Κατόπιν, στο τέλος της πρώτης φράσης γίνεται πτώση στο χώρο της **Σολ** μείζονος. Η αρχή της δεύτερης φράσης δίνει την εντύπωση της **Σι** ελάσσονος τονικότητας, λόγω της παραλληλίας της με την αρχή της πρώτης φράσης. Ακολούθως, και ενώ ο ακροατής αναμένει πλέον μια προετοιμαζόμενη τέλεια πτώση στη **Ρε** μείζονα, το μπάσο παραμένει στο λα και στο επόμενο μέτρο σχηματίζεται μετά από χρωματική καθυστέρηση η ελαττωμένη έβδομη ρε♯ – φα♯ – λα – ντο, η οποία παραπέμπει στον αρχικό τονικό χώρο της **Μι** ελάσσονος. Στο μέτρο 14, όμως, εμφανίζεται η γαλλική συγχορδία αυξημένης 6ης από το χώρο της **Λα** ελάσσονος και ακολουθεί η πτωτική $^{6}_{4}$ συγχορδία αυτού του χώρου. Κατόπιν, και ενώ αναμένεται η δεσπόζουσα της Λα ελάσσονος, η μελωδία ακολουθεί το μελωδικό μοτίβο που έχει καθιερωθεί ανεξάρτητα από την υποκείμενη αρμονία, δημιουργώντας διάφωνες συνηχήσεις. Μόνο στα τρία τελευταία μέτρα εμφανίζεται η δεσπόζουσα της τελικής τονικότητας, η οποία αρχικά επιβεβαιώνεται μέσω της παρενθετικής δεσπόζουσάς της και κατόπιν λύνεται στην τονική, στο τελευταίο μέτρο.

Συνολικά, δίνεται η εντύπωση ότι ο συνθέτης προσπαθεί συνειδητά να δώσει στον ακροατή το αντίθετο από αυτό που προσδοκά να ακούσει σε όλη τη διάρκεια του κομματιού, εκτός από το τέλος. Μέσα δε σε αυτό το πλαίσιο κατανόησης του έργου, μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερα στάδια εξέλιξης της σχέσης μελωδίας και αρμονίας (Agawu 1987: 15): *συγχρονισμός* στη πρώτη φράση (μ. 5-7), *μετατόπιση* στη δεύτερη φράση (μ. 11), *ανεξαρτησία* στη διάρκεια της τρίτης φράσης (μ. 12-21) και *συμβιβασμός* στο τέλος του κομματιού (μ. 21-23). Στη διάρκεια αυτών των φάσεων, οι υπαινισσόμενοι τονικοί χώροι ανεβαίνουν ανά τρίτες,[9] από τη Μι ελάσσονα στη Ρε μείζονα μέσω της Σολ μείζονος και της Σι ελάσσονος, πριν εμφανιστεί με αμφίσημο, αρχικά, και με εντελώς σαφή, τελικά, τρόπο η Λα ελάσσονα. Το ταξίδι αυτό περιγράφεται σχηματικά στην εικ. 16.



Εικόνα 16. Διαδρομή στον Τονικό Φθογγικό Χώρο του πρελουδίου αρ. 2

Συνολικά, το πρελούδιο αυτό δίνει ενδεχομένως την εντύπωση ότι επιχειρεί να περιγράψει μουσικά μια νεφελώδη, μυστηριώδη ατμόσφαιρα, που στο τέλος γίνεται διαυγής, ή μια ασύμβατη, αινιγματική κατάσταση, η οποία στο τέλος ξεκαθαρίζει. Σπάνια συναντά κανείς ένα έργο με τόσο έντονα στοιχεία πιθανής εξωμουσικής ερμηνείας.[10] Υπό αυτή την έννοια, το πρελούδιο αυτό είναι ίσως η πεμπτουσία του ρομαντισμού και έρχεται σε πλήρη αντίθεση ακόμη και με το αμέσως προηγούμενο πρελούδιο της συλλογής, το υπ' αρ. 1 σε Ντο μείζονα, που αναλύθηκε προηγουμένως.

[9] Η έμφαση στις αρμονικές σχέσεις τριτών αποτελεί ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αρμονίας του 19ου αιώνα.

[10] Αξίζει, στο σημείο αυτό, να αναφερθεί το γεγονός ότι ο βραβευμένος σουηδός σκηνοθέτης και κινηματογραφιστής Ingmar Bergmann χρησιμοποίησε το πρελούδιο αρ. 2 του Chopin ως βασικό μουσικό θέμα στην ταινία του *Φθινοπωρινή σονάτα* (*Höstsonaten*, 1978), η οποία πραγματεύεται την ασυμβίβαστη σχέση μιας μητέρας με την κόρη της και την δραματική και επώδυνη αποκάλυψή της.

Ενδεχομένως, δε, ο συνθέτης να τα έβαλε σκόπιμα σε αυτή τη σειρά, προκειμένου να δείξει την αντίθεσή τους, για να αντιπαραθέσει εμφατικά την αντικειμενική τάξη και ισορροπία με την υποκειμενική αταξία, δραματικότητα και καινοτομία.

Συμπέρασμα

Η ανάλυση των δύο πρώτων πρελουδίων από το op. 28 αναδεικνύει την ιδιαιτερότητά τους ως έργα και αποκαλύπτει τον εξαιρετικό πλούτο συνθετικής και ποιητικής σκέψης που έχει ενσωματωθεί στη δημιουργία τους. Επίσης, αποτελεί ένα βήμα προς μια ολιστική εξέταση της μουσικής, στην οποία λαμβάνονται υπόψη όχι μόνο τα αρχιτεκτονικά ή κατασκευαστικά στοιχεία της, αλλά και αυτά που αφορούν την πρόσληψή της από τους έμπειρους ακροατές, τόσο σε δομικό-τεχνικό επίπεδο, όσο και σε νοηματικό-ερμηνευτικό.

Η αναλυτική αντιπαράθεση των δύο πρώτων πρελουδίων φανερώνει επίσης τον τρόπο εξέλιξης της συνθετικής αντίληψης και πρακτικής στα μέσα του 19ου αιώνα και κυρίως τη σύγκρουση της κλασικής (συμμετρικής, ισορροπημένης) και της ρομαντικής (υποκειμενικής, ποιητικής) αντίληψης για τη μουσική δημιουργία. Η ομοιότητα των δύο κομματιών, ως προς την μορφή και τη μοτιβική-μελωδική οργάνωση, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη διαφορετικότητά τους ως προς την αρμονική δομή. Το πρελούδιο αρ. 1 παραμένει στην ίδια τονικότητα μέχρι το τέλος και έχει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά της τονικής αρμονίας του πρώιμου 19ου αιώνα, καθώς το ταξίδι στον τονικό φθογγικό χώρο είναι περιορισμένο στο διατονικό χώρο και η χρωματικότητα αφορά τοπικές τονικές αποκλίσεις. Αντίθετα, στο πρελούδιο αρ. 2, η μελωδική και αρμονική δομή δείχνουν να ανεξαρτητοποιούνται, ενώ το ταξίδι στον τονικό φθογγικό χώρο περιλαμβάνει απροσδόκητους τονικούς χώρους και περιοχές. Στο πρελούδιο αρ. 1, ο ρομαντικός νεωτερισμός βρίσκεται στη μουσική επιφάνεια, ενώ, στο πρελούδιο αρ. 2, στη μουσική δομή. Παράλληλα, το δεύτερο πρελούδιο ενσωματώνει και τις δύο αυτές ροπές, την κλασική και την ρομαντική, μέσα από την αντιπαράθεση της συναφούς ρυθμικής-μοτιβικής εξέλιξης και της αναπάντεχης-δραματικής αρμονικής εξέλιξης. Όπως εύστοχα διαπιστώνει και ο Lawrence Kramer (1985: 148), ο Chopin αναδεικνύει με γλαφυρότητα στο πρελούδιο αρ. 2 τη σύγκρουση μεταξύ της «κλασικής αυθεντίας» (Classical Authority) και της «ρομαντικής καινοτομίας» (Romantic Innovation), μέσω της αντιπαράθεσης της συμμετρικής κλασικής μελωδικής δομής και της, απροσδόκητα εξελισσόμενης, αντι-κλασικής αρμονικής δομής.

Επίσης, και τα δύο αυτά πρελούδια εμφανίζουν ιδιομορφίες ως προς την ολοκλήρωση της μουσικής δομής, συγκριτικά με άλλα, παλιότερα ή σύγχρονά τους, μεγαλύτερα έργα, γεγονός που τονίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους και ενδεχομένως και τη λειτουργία τους. Όπως έχει αναφερθεί (Kallberg 1992: 136-137), ο ίδιος ο Chopin χρησιμοποιούσε επιλογές από αυτά τα πρελούδια ή αυτοσχεδίαζε άλλα στα ρεσιτάλ του. Η αυτονόμηση λοιπόν των κομματιών από τον πλήρη κύκλο θεωρείται πλέον πραγματοποιήσιμη και σύμφωνη με τη μουσική πρακτική της εποχής του συνθέτη. Επιπλέον δε, η ποιητική φύση ή αφετηρία των πρελουδίων του op. 28 τα κάνει να μην έχουν μόνο εισαγωγική-συνδετική λειτουργία, αλλά να είναι απλά μια συλλογή από σύντομα, αυτόνομα κομμάτια που εξερευνούν διαφορετικές ποιητικές διαθέσεις. Αυτές οι παρατηρήσεις οδηγούν λοιπόν στη χειραφέτηση της μικρής αυτής μουσικής μορφής, τη δομική και λειτουργική αυτονόμησή της και την αισθητική απόλαυση της ποιητικής ιδιαιτερότητάς της.

Βιβλιογραφικές παραπομπές

Agawu, Kofi (1987). "Concepts of Closure and Chopin's Opus 28". *Music Theory Spectrum*, Vol. 9, σ. 1-17.

Agawu, Kofi (1989). "Schenkerian Notation in Theory and Practice". *Music Analysis*, Vol. 8, No. 3, σ. 275-301.

Eigeldinger, Jean-Jacques (1988). "Twenty-four Preludes, op. 28: Genre, Structure, Significance". Στο: J. Samson (επιμ.), *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 167-194.

Forte, Allen & Steven Gilbert (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton.

Huron, David (2006). *Sweet Anticipation – Music and the Psychology of Expectation.* Cambridge, Massachussets: MIT Press.

Kallberg, Jeffrey (1992). "Small 'forms': in defense of the prelude". Στο: J. Samson (επιμ.), *Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 124-144.

Kramer, Lawrence (1985). "Romantic Meaning in Chopin's Prelude in A Minor". *19th-Century Music*, Vol. 9, No. 2, σ. 145-155.

Lerdahl, Fred (2001). *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.

Meyer, Leonard (1965). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Ledbetter, David & Howard Ferguson. "Prelude". Στο: *Grove Music Online* [πρόσβαση στις 19-11-2010].

London, Justin & Ronald Rodman (1998). "Musical Genre and Schenkerian Analysis". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 1, σ. 101-124.

Michałowski, Kornel & Jim Samson. "Chopin, Fryderyk Franciszek". Στο: *Grove Music Online* [πρόσβαση στις 19-11-2010].

Parks, Richard (1976). "Voice Leading and Chromatic Harmony in the Music of Chopin". *Journal of Music Theory*, Vol. 20, No. 2, σ. 189-214.

Rogers, Michael (1981). "Chopin, Prelude in A Minor, Op. 28, No. 2". *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3, σ. 244-250.

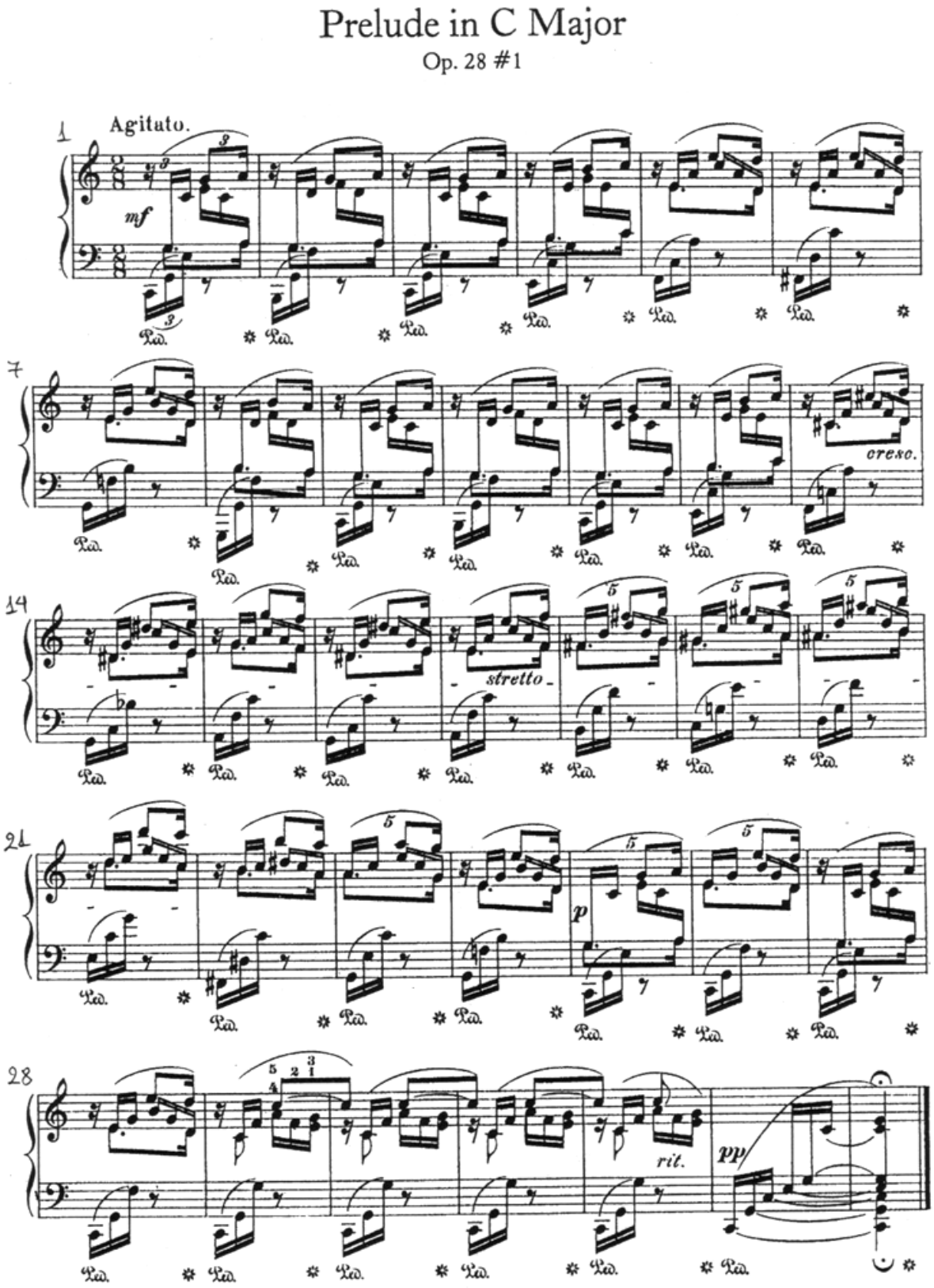
Schachter, Carl (1987). "Analysis by Key: Another Look at Modulation". *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3, σ. 289-318.

Schachter, Carl (1995). "The Triad as Place and Action". *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 2, σ. 149-169.

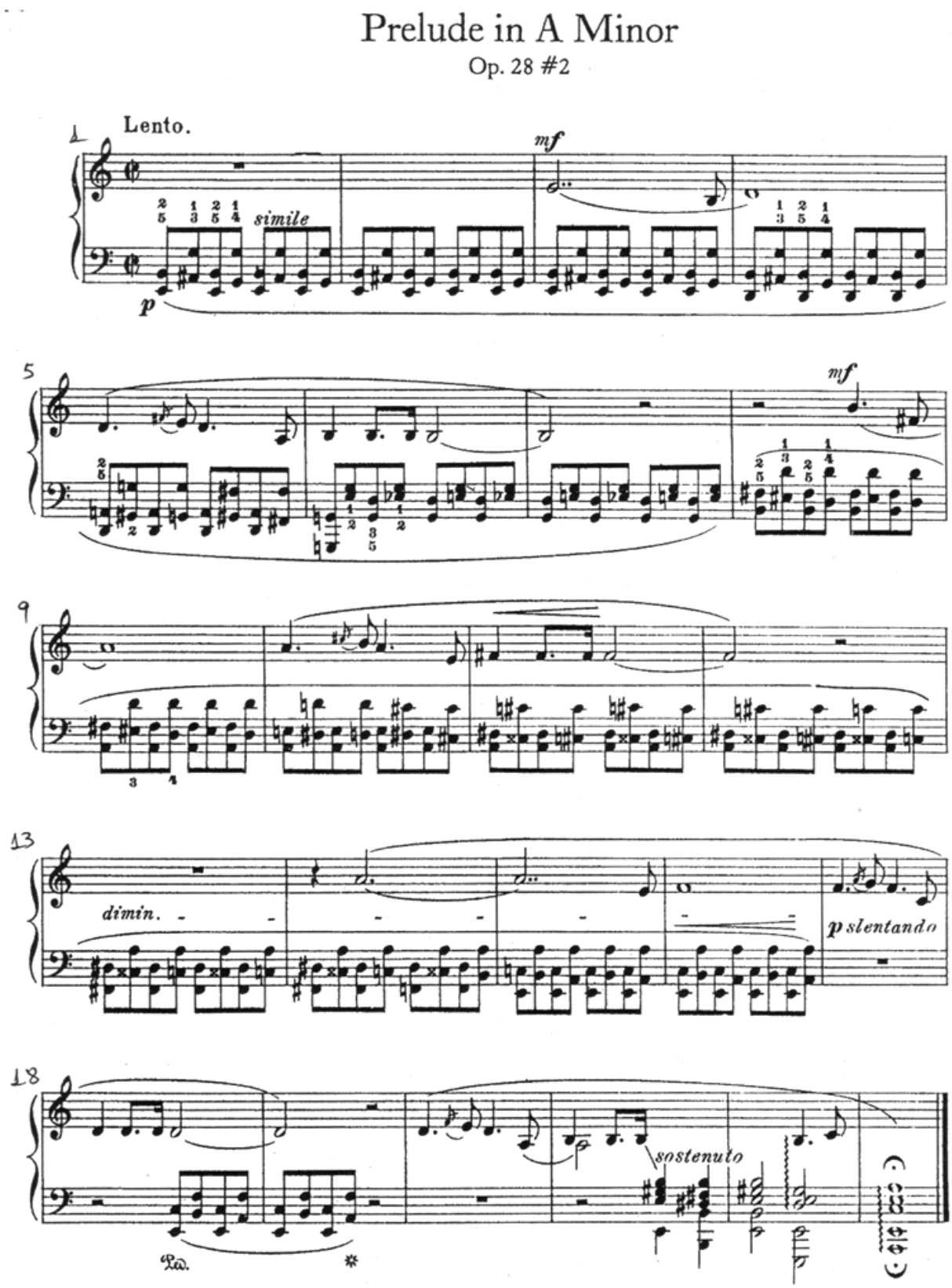
Salzer, Felix (1962). *Structural Hearing*. New York: Dover.

Spitzer, Michael (2003). "The metaphor of musical space". *Musicae Scientiae*, Vol. 7, σ. 101-120.

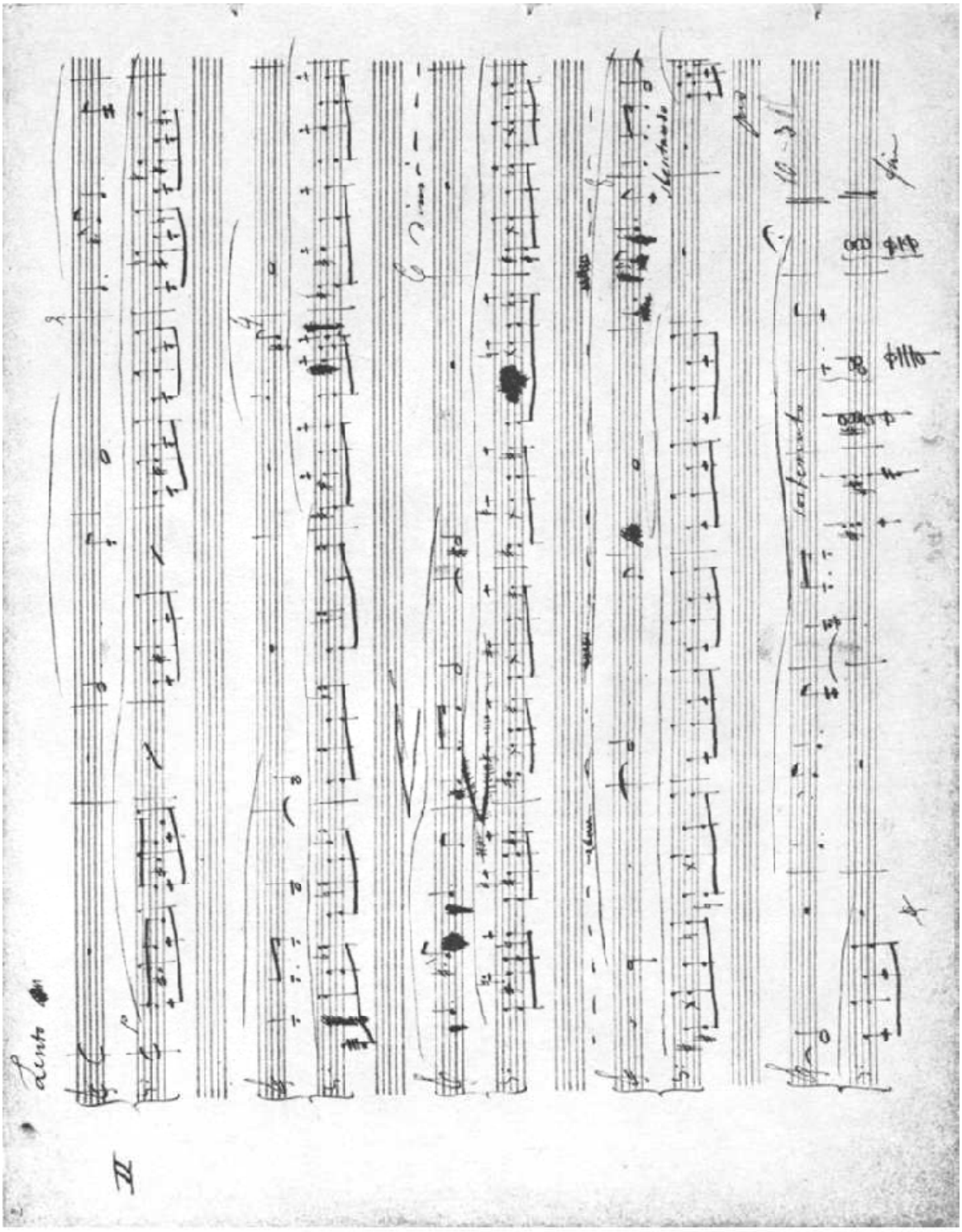
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (παρτιτούρες)[11]



[11] Οι παρτιτούρες προέρχονται από τη συλλογή "Chopin: Complete Works for Solo Piano" της CD Sheet Music (CDSM).


Prelude in A Minor
Op. 28 #2
Lento.
mf
simile
p
5
mf
9
13
dimin.
p slentando
18
sostenuto

Χειρόγραφο του πρελουδίου αρ. 2[12]



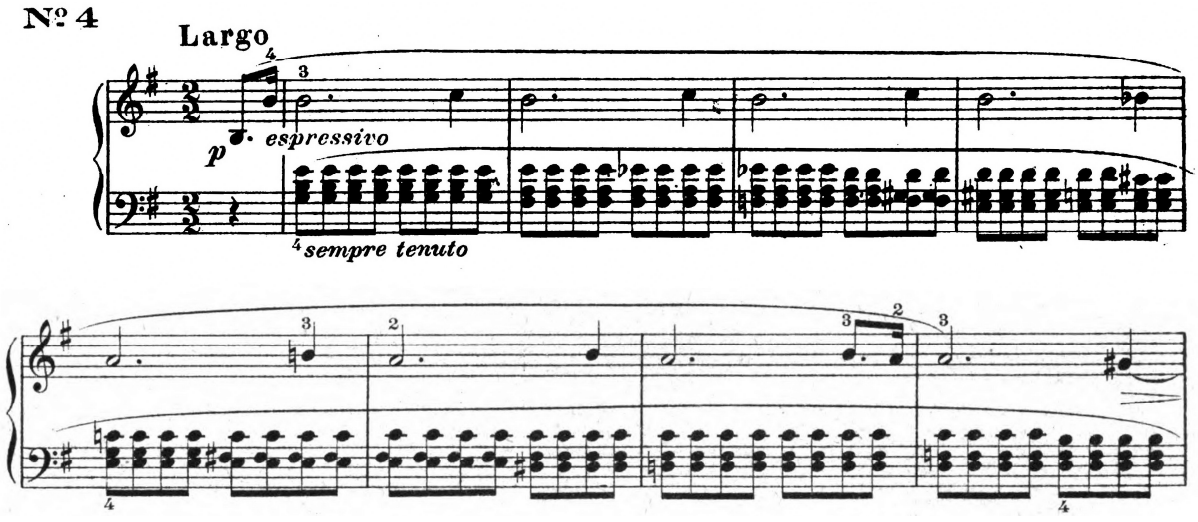
[12] Το χειρόγραφο του έργου βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βαρσοβίας. Το πανομοιότυπό του προέρχεται από την εργασία του Rogers (1981: 244), η οποία περιέχει αναδημοσίευση της έκδοσης του W. Hordynski (Krakow, 1951).

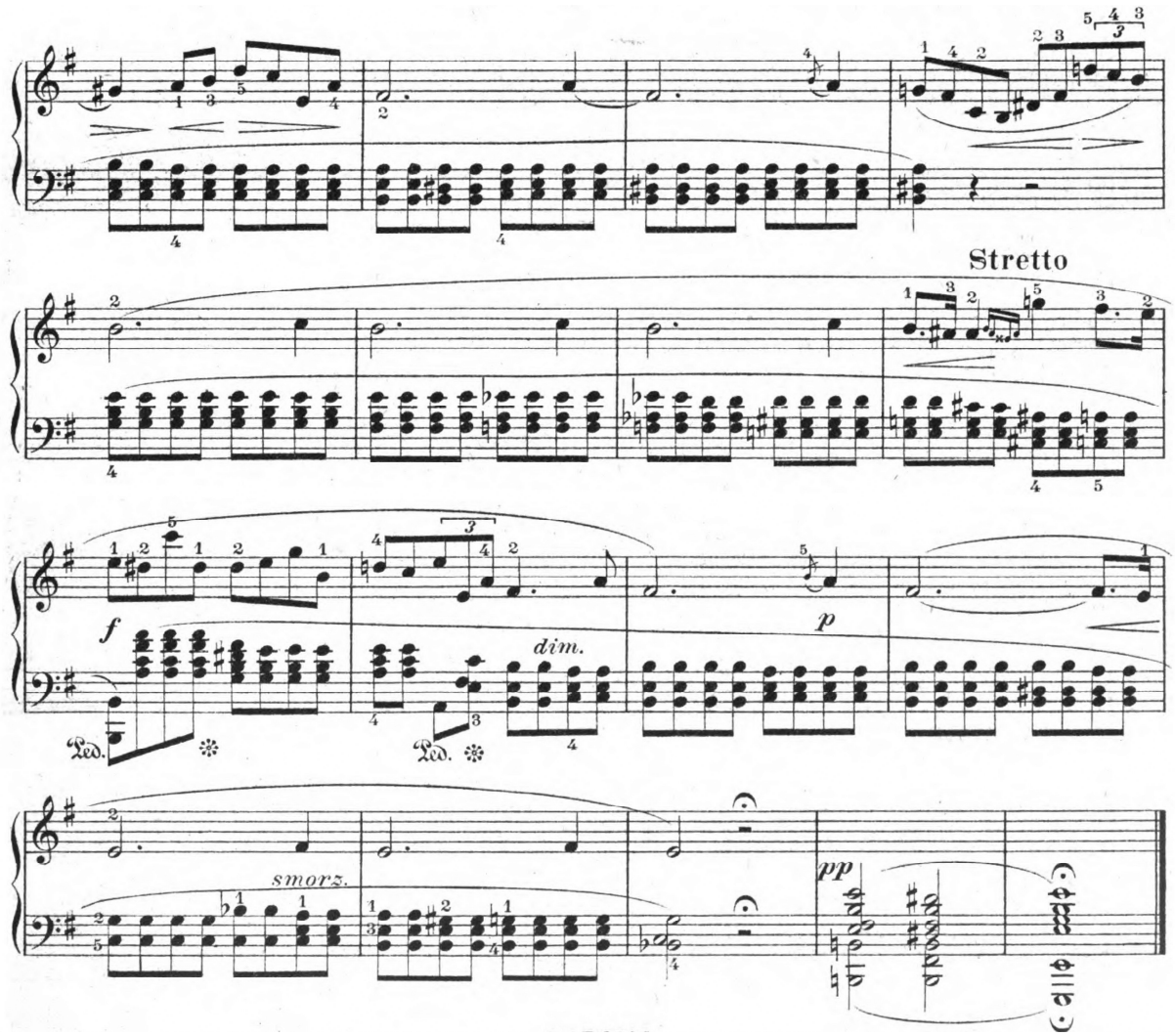
Απόδραση από το “αναπόφευκτο”;
Frédéric Chopin, *Πρελούδιο σε μι ελάσσονα*, opus 28 αρ. 4

Γιώργος Φιτσιώρης

Μία από τις πλέον σημαντικές έννοιες που εισήγε και καθιέρωσε ο Heinrich Schenker είναι η έννοια της *Urlinie*. Η Θεμελιώδης Μελωδική Γραμμή φέρεται, κατά κάποιον τρόπο, να συμπυκνώνει τη μελωδία της ψηλότερης φωνής κάθε τονικού έργου. Η *Urlinie* συνίσταται πάντα σε μία κατιούσα κίνηση που αρχίζει από την 3η, την 5η ή την 8η της τονικότητας του έργου για να κατευθυνθεί *βηματικά* προς το θεμέλιο φθόγγο, προς μία κατάσταση ιδανικής και αμετάκλητης ισορροπίας. Θεωρείται, λοιπόν, ότι η μελωδία μιας οποιασδήποτε τονικής σύνθεσης ανάγεται τελικά σε μία από τις τρεις θεμελιώδεις (όσο και στοιχειώδεις) βηματικές μελωδικές πορείες: $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ ή $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ ή $\hat{8} - \hat{7} - \hat{6} - \hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. Αυτή η, φαινομενικά ανατριχιαστική, ομοιομορφία που, κατά τον Schenker, χαρακτηρίζει τα τονικά έργα δεν θα πρέπει να απωθεί. Στόχος της ανάλυσης οφείλει να είναι, ακριβώς, το να καταδείξει τη διαλεκτική σχέση αλλά και τη σύγκρουση ανάμεσα σε ένα άκαμπτο και ιδεατό background, που λαχταρά να υλοποιηθεί αυτούσιο, και στις αντιστάσεις που προβάλλει η μουσική πραγματικότητα, αρνούμενη να πραγματώσει το εκ των προτέρων δεδομένο background αβασάνιστα και επιδιώκοντας να το επαναδιαπραγματευτεί, δίνοντάς του κάθε φορά μία νέα και εντελώς πρωτότυπη διάσταση. Να εντοπίσει, δηλαδή, τις κατά περίπτωσιν μεθόδους επεξεργασίας που μετατρέπουν, εξελίσσουν, μεταμορφώνουν, ούτως ειπείν, ένα απρόσωπο και “άψυχο” background σε ζωντανή και παλλόμενη μουσική πραγματικότητα.

Το σύντομο και ιδιαίτερα εκφραστικό *Πρελούδιο σε μι ελάσσονα*, opus 28 αρ. 4, του Σοπέν δείχνει να είναι μία απλή και ιδιαίτερα συνηθισμένη δομή: μία περίοδος, το *ηγούμενο* της οποίας καταλήγει στη δεσπόζουσα, ενώ το (ελάχιστα μεγαλύτερο αλλά πολύ πιο “δραματικό”) *επόμενο* ολοκληρώνεται στην τονική. Εύκολα εντοπίζει κανείς ότι η *Urlinie* του μοιάζει να αποτελεί μία διακοπτόμενη γραμμική διαδοχή 5ης: στο *ηγούμενο* αρχίζει από το $σι_4$ για να κατευθυνθεί προς το $μι_4$, αλλά η κάθοδος διακόπτεται στο $φα♯_4$· στο *επόμενο* αρχίζει και πάλι από το ίδιο $σι_4$, για να καταλήξει (μετά από πολλές περιπέτειες στη μουσική επιφάνεια) στο προσδοκώμενο $μι_4$. Ή μήπως όχι;



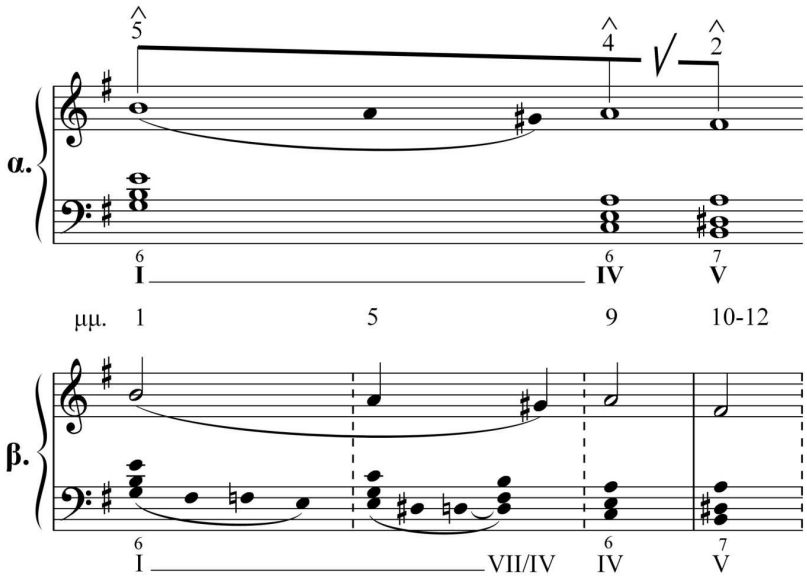


Σοπέν, *Πρελούδιο* opus 28 αρ. 4 (παρτιτούρα)

Είναι έντονη η εντύπωση της αδράνειας έως και παραίτησης που αποπνέει το *ηγούμενο*, εγκαθιστώντας μια σχεδόν πνιγηρή, μελαγχολική ατμόσφαιρα καταναγκασμού και δίνοντας την αίσθηση ενός "βωβού", όσο και ελεγχόμενου πάθους. Το αριστερό χέρι ακούγεται ενεργητικό, σχεδόν νευρικό, σαν ένα αδυσώπητο ρολόι που δεν σταματά να μετρά το χρόνο αδιάκοπα, δίνοντας την εντύπωση του αναπόφευκτου, καθώς βιώνει κανείς πως τα πράγματα οδηγούνται – αργά μεν, βασανιστικά σταθερά δε – προς ένα προκαθορισμένο τέλος: η χαμηλότερη φωνή αρχίζει από το σολ της συγχορδίας της τονικής και κατεβαίνει χρωματικά μέχρι το καταληκτικό σι των μ. 10-12, το θεμέλιο της δεσπόζουσας, που ολοκληρώνει το *ηγούμενο*. Η αμείλικτα σταθερή πορεία του αριστερού χεριού προς το τελικό σι αλλά και η "υπεροχή" που του χαρίζει ο όγκος του φαίνεται να υποβάλλουν, σχεδόν να εξαναγκάζουν, τη μοναχική μελωδία να το ακολουθήσει στην καθοδική του πορεία. Στατική και ιδιαίτερα διστακτική, η μελωδία του δεξιού χεριού ακούγεται να υποφέρει, "σέρνοντας απρόθυμα τα βήματά της" στην (καταναγκαστική;) πορεία της από το $σι_4$ προς το $φα♯_4$, με το "μοτίβο του αναστεναγμού" να επαναλαμβάνεται σε κάθε της βήμα, δημιουργώντας μια διάχυτη αίσθηση γλυκιάς μελαγχολίας.

Στην *Αρμονία* του (1906), ο ίδιος ο Heinrich Schenker θεωρεί ότι τα μ. 1-4 επεκτείνουν την αρχική συγχορδία της τονικής, τα μ. 5-9 αποτελούν την επέκταση της

προδεσπόζουσας και, τέλος, τα μ. 10-12 εγκαθίστανται στη δεσπόζουσα.[1] Ένας από τους επιφανέστερους αμερικανούς Σενκεριστές, ο Carl Schachter, προτείνει ωστόσο μία διαφορετική ερμηνεία που, όσο και αν αρχικά μου φαινόταν εξεζητημένη, τείνω τελικά να υιοθετήσω. Σύμφωνα με αυτήν, η αρχική τονική επεκτείνεται μέχρι και το μ. 8, με την προδεσπόζουσα να καταλαμβάνει μόνον το μ. 9, όπως δείχνουν τα δύο διαγράμματα που ακολουθούν:[2]



***Ηγούμενο*: διαγράμματα μέσου και βαθύτερου επιπέδου**

Τη στιγμή, ακριβώς, που το αριστερό χέρι φαίνεται να εγκαταλείπει οριστικά την αρχική συγχορδία της τονικής για να προχωρήσει στο ντο$_3$ του μ. 9 που εναρμονίζεται με τη συγχορδία της IV – ένα βήμα, δηλαδή, πριν από την καταληκτική δεσπόζουσα, από όπου η διαφυγή από μια "έξωθεν προκαθορισμένη" πορεία θα ήταν σχεδόν αδύνατη – η μελωδία αποφασίζει να αντιδράσει: αρχικά αρνείται να "λύσει" το σολ♯ στο λα$_4$ και, στη συνέχεια, επιχειρεί να αποδράσει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Το ξέσπασμα του μ. 9 είναι το μοναδικό σημείο σε όλο το *ηγούμενο* κατά το οποίο η εντύπωση της παραίτησης που μας δημιουργεί η συμπεριφορά της μελωδίας αναιρείται προς στιγμήν. Εν τούτοις, το αριστερό χέρι αγρυπνά. Χωρίς να χάσει το "σφυγμό" του, επιμένει επιτακτικά στην πλέον σύμφωνη συνήχηση από το μ. 1 και μετά, μια IV^6, κρατώντας το μελωδικό σκίρτημα υπό πλήρη έλεγχο: η μελωδία δεν διαγράφει παρά, ουσιαστικά, έναν αρπισμό της υποδεσπόζουσας, για να υποχωρήσει και πάλι στο λα$_4$· υποταγμένη πλέον, καταλήγει στο φα♯$_4$, όταν το μπάσο φτάνει στο σι της δεσπόζουσας. Ακόμα και τότε (στα μ. 10-11), η μελωδία προσπαθεί για τελευταία φορά να ξεφύγει, ταλαντευόμενη για λίγο ανάμεσα στο φα♯$_4$ και το λα$_4$, λες και αρνείται να υποταχθεί, αλλά τελικά αποδέχεται το πεπρωμένο της.

Όπως φαίνεται και από τα προηγούμενα διαγράμματα, εν τούτοις, η μάλλον πεντατονική μελωδία του *ηγούμενου* είναι αδύνατον να ενταχθεί απρόσκοπτα στο

[1] Βλ. Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, τόμος 1 του *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (Stuttgart, 1906), επιμέλεια – σχολιασμός: Osvald Jonas, μετάφραση: Elisabeth Mann Borgese, ως *Harmony*, The University of Chicago Press, Chicago 1954, σ. 148.

[2] Η σύζευξη που συνδέει τα πρώτα 8 μέτρα στο δεξί χέρι ισχυροποιεί αυτή την ερμηνεία. Για τη λεπτομερή ανάλυση του Carl Schachter, βλ. "The Prelude in E minor Op. 28 No. 4: autograph sources and interpretation", στο: Jim Samson και John Rink (επιμ.), *Chopin Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 161-182.

παραδειγματικό σχήμα μιας διακοπτόμενης σενκεριανής *Urlinie* ($\hat{5}$ – $\hat{4}$ – $\hat{3}$ – $\hat{2}$). Το $\hat{3}$ (σολ$_4$) απουσιάζει *επιδεικτικά* από το δεξί χέρι, κάτι που θα ήταν δυνατόν να θεωρηθεί ως μία ισχυρότατη ένδειξη της απροθυμίας, έως και της (κατά στιγμές) δυναμικής άρνησης της συγκεκριμένης μελωδίας να διανύσει μία τυπικά αναμενόμενη γραμμική διαδοχή 5ης, η οποία θα οδηγούσε τελικά σε μια κατάσταση ιδανικής και αμετάκλητης ισορροπίας – υπό μίαν έννοια, στην αναίρεση της όποιας δυνατότητας για ζωή, κίνηση, δράση, δηλαδή στην απόλυτη ηρεμία που, εδώ, μπορεί να ταυτίζεται με το θάνατο. Σημειωτέον δε ότι, καθώς φαίνεται στην παρτιτούρα, στα μ. 11-12 του *ηγούμενου* η μελωδία, αρχίζοντας από το μικρό εκτός χρόνου φθόγγο σι$_4$, κατεβαίνει *βηματικά* μέχρι το φα♯$_4$, δίνοντας μια *φευγαλέα εντύπωση* τόσο ενός σολ$_4$ (όσο και αν αυτό λειτουργεί σαφώς ως *appoggiatura* στο φα♯ του μ. 12), όσο και μιας βηματικής κατιούσας διαδοχής του τύπου $\hat{5}$ – $\hat{4}$ – $\hat{3}$ – $\hat{2}$. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, όμως, στο *επόμενο* που θα ακολουθήσει δεν θα ακουστεί ούτε καν αυτή η ανεπαίσθητη αναφορά στο σολ$_4$.

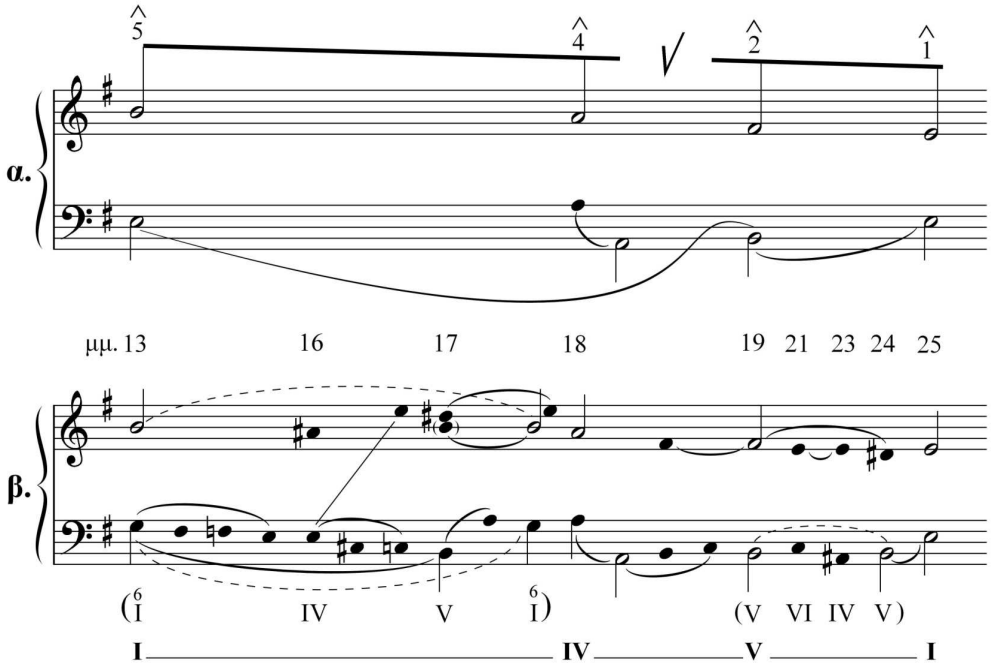
Το *επόμενο* αρχίζει από την ίδια ακριβώς θέση που ξεκίνησε και το *ηγούμενο*, έχοντας ήδη διδαχθεί από την εμπειρία των όσων συνέβησαν ήδη. Το αριστερό χέρι ακούγεται πολύ πιο ανυπόμονο και αποφασιστικό, αλλάζοντας συγχορδίες με ταχύτερο ρυθμό. Η πρόθεσή του να "σύρει" τη μελωδία προς τα κάτω είναι πλέον πολύ πιο εμφανής: τώρα γνωρίζει τι πρέπει να κάνει, πώς να το κάνει πιο αποτελεσματικά και πώς να αντιμετωπίσει την όποια διάθεση αντίστασης. Ή, τουλάχιστον, έτσι πιστεύει.

Η μελωδία διαισθάνεται τον κίνδυνο και αποφασίζει να αντιδράσει στον καταναγκασμό πολύ νωρίτερα – μόλις στο τέταρτο μέτρο από την αρχή του *επόμενου*. Αυτή τη φορά, όμως, δεν πρόκειται για ένα απλό και ελεγχόμενο ξέσπασμα αλλά, μάλλον, για μία πλήρη άγχους κραυγή αγωνίας, μία πραγματική "εξέγερση" που διαρκεί σχεδόν τρία μέτρα: η εμφατική επανάληψη του διάφωνου φθόγγου λα♯ και το γεμάτο άγχος *gruppetto* που στριφογυρίζει γύρω από αυτόν, οι αγωνιώδεις παρεστιγμένοι ρυθμοί, οι επερείσεις, το *crescendo* και το *forte* του μ. 17, το *stretto* που φανερώνει ένα πρωτόγνωρο "νεύρο", τα διάφωνα ανιόντα πηδήματα ελαττωμένης 7ης, όλα αυτά αποτυπώνουν μια πρωτοφανή έκρηξη πάθους, μια πραγματική διάθεση απόδρασης από την καταναγκαστική πορεία προς το μι$_4$: τώρα, η μελωδία "γυρίζει την πλάτη" στο χαμηλό μι και στρέφεται προς το ψηλό μι (μι$_5$), παραμένοντας γύρω από αυτό για περίπου δύο μέτρα.

Η βίαιη αντίδραση της μελωδίας και, κυρίως, το γεγονός ότι συμβαίνει τόσο γρήγορα, λίγο μετά την αρχή του *επόμενου*, δημιουργεί πρόβλημα στο αριστερό χέρι, που αποδεικνύεται απροετοίμαστο να αντιμετωπίσει την κατάσταση, παρά το γεγονός ότι ήταν ήδη "εν εγρηγόρσει": χάνοντας κάπως την ψυχραιμία της (αλλά όχι και το "σφυγμό" της), η χαμηλότερη φωνή εγκαταλείπει για πρώτη φορά τη βηματική κίνηση και από το μι$_3$ γκρεμίζεται στο ντο♯$_3$ και, αμέσως μετά, στο ντο$_3$ – όλα αυτά μέσα σε ένα μόλις μέτρο. Μπροστά στον κίνδυνο να χάσει τον έλεγχο, το μπάσο βιάζεται να καταλήξει στο στόχο του (σι$_2$), το θεμέλιο της δεσπόζουσας που θα εξασφάλιζε (υποτίθεται) την επικείμενη λύση σε μία καταληκτική τονική που θα εκτόνωνε τις εντάσεις. Το αριστερό χέρι κατόρθωσε να διανύσει – βεβιασμένα, είναι αλήθεια – μόλις σε τέσσερα μέτρα και έναν ισχυρό χρόνο, μία απόσταση που στο *ηγούμενο* απαίτησε εννέα μέτρα και έναν ισχυρό χρόνο για να καλυφθεί. Και καταλήγει σε ένα *forte* σι, που αισθάνεται την ανάγκη να τονίσει ιδιαίτερα, με διπλασιασμό οκτάβας και με πεντάλ – κάτι που συμβαίνει για πρώτη φορά στο κομμάτι – το οποίο ακολουθείται (και πάλι για πρώτη φορά) από τετράφωνες συνηχήσεις που αποκαλύπτουν τη συσσωρευμένη ένταση και προσπάθεια.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, τόσο ακουστικά όσο και οπτικά, το ισχυρό του μ. 17 είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτό ως ένα αποκορύφωμα, ένα σημείο αιχμής, γύρω από

το οποίο οργανώνεται το *επόμενο*, αν όχι και όλο το πρελούδιο. Εν τούτοις, αμέσως μετά (λες και η οκτάβα σι – σι δεν περικλείει ούτε το ελάχιστο από το "ειδικό βάρος" που φαίνεται να έχει) το αριστερό χέρι τινάζεται και αυτό μία 7η πάνω, στην 7η της δεσπόζουσας, $λα_3$, σαν μία αόρατη δύναμη να το επαναφέρει και πάλι σχεδόν εκεί από όπου ξεκίνησε. Μετά το $λα_3$ ακολουθεί μία ασταθής τονική σε πρώτη αναστροφή, με ακριβώς ίδια διάταξη φωνών, όπως και αυτή με την οποία ξεκίνησε το *επόμενο* – και ολόκληρο το πρελούδιο. Στο ισχυρό του μ. 18, δε, ακολουθεί μία υποδεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση – είναι η πρώτη τρίφωνη συγχορδία σε ευθεία κατάσταση που ακούγεται στο κομμάτι. Εκεί ακριβώς, η μελωδία, εξαντλημένη από την υπερπροσπάθεια, αρχίζει να δείχνει σημεία παραίτησης (το ρε♮ του μ. 18 απομακρύνει τη μελωδία από το ψηλό μι, οδηγώντας την και πάλι προς τα κάτω), ενώ το μπάσο ανακτά τη θέση του στο χαμηλό ρετζίστρο, τονίζοντας το γεγονός με χρήση του πεντάλ, όπως ακριβώς και στο ισχυρό του μ. 17. Με ένα μελωδικό σχήμα που θυμίζει έντονα αυτό στο δεύτερο μισό του μ. 9, το δεξί χέρι υποχωρεί, καταλήγοντας τελικά στο $φα♯_4$ που με τόση ένταση προσπάθησε να αποφύγει.[3] Το *stretto* σταματά και ένα *diminuendo* ηρεμεί την κατάσταση. Φαίνεται πως όλα έχουν πλέον τελειώσει… Τα ακόλουθα διαγράμματα αποτυπώνουν αυτή την ερμηνεία – φυσικά, από την *Urlinie* λείπει και πάλι το $σολ_4$.



***Επόμενο*, πρώτη ερμηνεία: διαγράμματα μέσου και βαθύτερου επιπέδου**

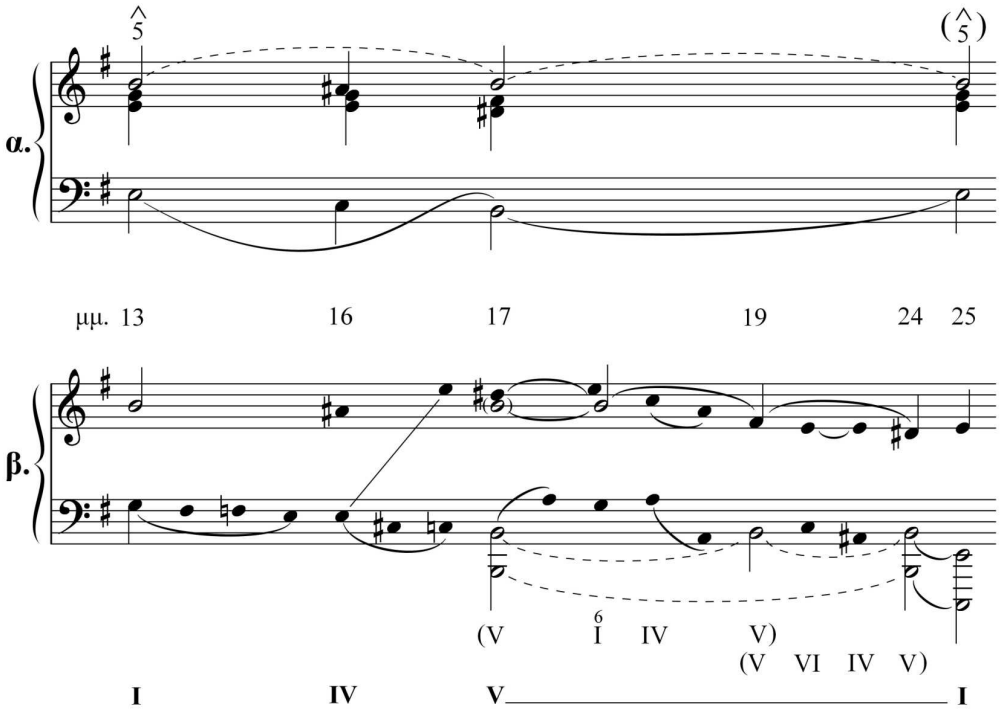
Κατά την ερμηνεία αυτήν, τα πέντε πρώτα μέτρα του *επόμενου* γίνονται αντιληπτά ως μία ιδιαίτερα ταραχώδης επέκταση της αρχικής τονικής (σε πρώτη αναστροφή). Στο μ. 18 έρχεται η υποδεσπόζουσα και ακολουθεί η δεσπόζουσα στο μ. 19, η οποία εκτείνεται μέχρι και το προτελευταίο, μ. 24. Βέβαια, η μουσική ακούγεται να φτάνει στη δεσπόζουσα ήδη από το δεύτερο μισό του μ. 18, όμως αλλαγή δομικής λειτουργίας στα μέσα ενός μέτρου κάθε άλλο παρά ως πειστική βιώνεται. Είναι αλήθεια πως ο τρόπος με

[3] Το μελωδικό σχήμα του μ. 18 διαφέρει από αυτό του μ. 9 μόνο κατά ένα $μι_5$ που προστίθεται μετά το $ντο_5$. Φαίνεται πως, εξουθενωμένο από την εξαντλητική προσπάθεια, το δεξί χέρι ανακαλεί για μία τελευταία φορά το φθόγγο στον οποίο κατέφυγε και γύρω από τον οποίον παρέμεινε για σχεδόν δύο ολόκληρα μέτρα, πριν "παραδοθεί" ολοκληρωτικά.

τον οποίο το *επόμενο* "κατρακυλά" κυριολεκτικά στη δεσπόζουσα του μ. 18, λες και παραδίδεται άνευ όρων, φαίνεται ιδιαίτερα πρωτόγονος και καθόλου εκλεπτυσμένος. Θεωρώ ότι αυτή η *naïf* χειρονομία είναι, ίσως, αποτέλεσμα της συναισθηματικής φόρτισης, της ταραχής που έχει βιώσει το κομμάτι συνολικά, και η οποία φέρνει πρόωρα, λόγω κεκτημένης ταχύτητας, τόσο το $σι_2$ του μπάσου όσο και το $φα♯_4$ της μελωδίας. Θα όφειλε, λοιπόν, να αντιληφθεί κανείς τη στιγμιαία (και διαβατική) εμφάνιση της δεσπόζουσας στο μ. 18 ως ένα προανάκρουσμα της δομικής δεσπόζουσας, που δεν λειτουργεί παρά από το μ. 19 και μετά. Έχοντας, μάλιστα, φτάσει οριστικά στο στόχο του ($σι_2$), έχοντας δηλαδή κερδίσει πλέον το παιχνίδι, το μπάσο αισθάνεται πως έχει την πολυτέλεια να καθυστερήσει την τελική λύση στην τονική: καθώς η μελωδία καταλήγει απρόθυμα στο $μι_4$ στο μ. 21, μη σταματώντας να "αναστενάζει", το μπάσο οδηγείται στο ντο, κάνοντας έτσι το $μι_4$ των μ. 21-23 να βιώνεται ως ένας διαβατικός φθόγγος ανάμεσα στο φα♯ (μ. 19) και το ρε♯ (μ. 24) της δεσπόζουσας.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν στοιχεία της δομής του *επόμενου* που καθιστούν αδύνατη την πλήρη αποδοχή μίας και μοναδικής, κατηγορηματικής ερμηνείας, στοιχεία που αφήνουν το έργο ανοιχτό σε πολλαπλές και αντιφατικές αναγνώσεις.

Θα ήταν δυνατόν, λόγου χάριν, να αντιληφθεί κανείς την πολλαπλώς τονισμένη δεσπόζουσα του μ. 17 ως ένα κομβικό γεγονός, ως αρχή μιας δομικής δεσπόζουσας, η οποία επιβεβαιώνεται και πάλι στα μ. 19-20 και, ουσιαστικά, διαρκεί μέχρι και το μ. 24, δηλαδή εκεί όπου, όπως δείχνουν και τα επόμενα διαγράμματα, το αριστερό χέρι ακούγεται ακριβώς όπως και στο μ. 17, με το σι διπλασιασμένο:

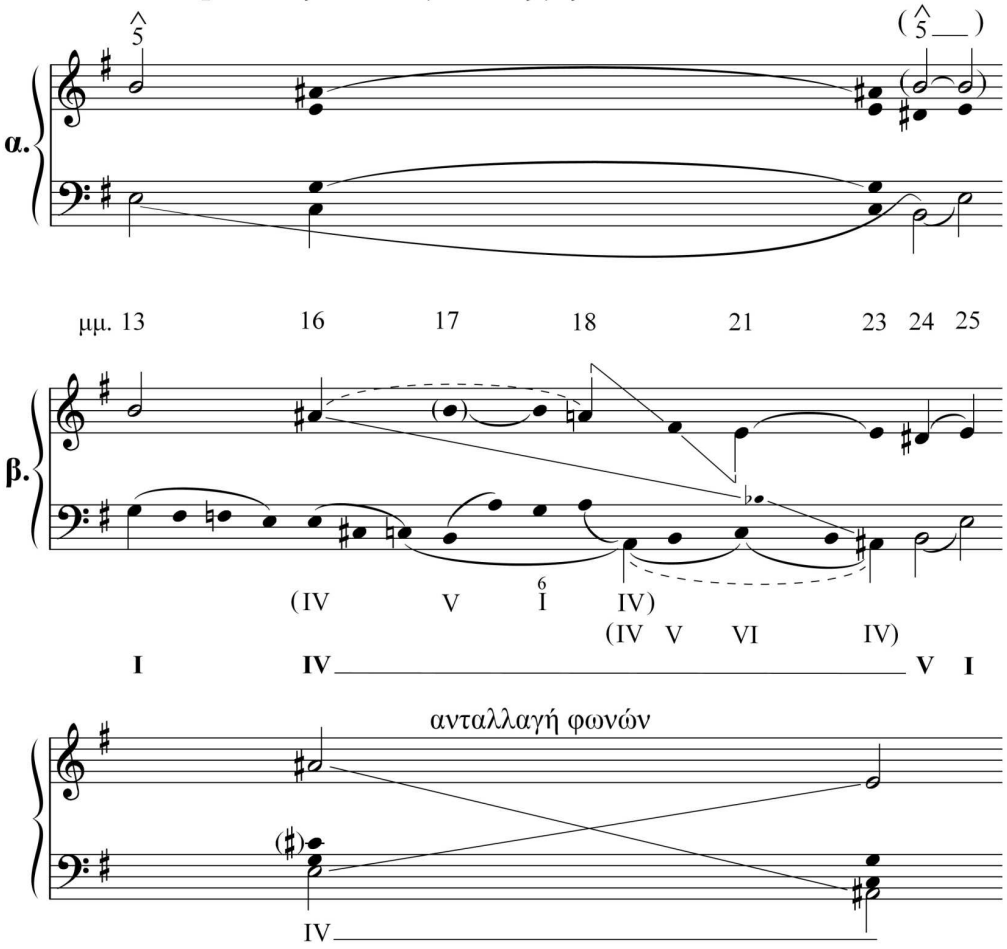


***Επόμενο*, δεύτερη ερμηνεία: διαγράμματα μέσου και βαθύτερου επιπέδου**

Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, το *επόμενο* φθάνει στη δεσπόζουσα όταν η μελωδία βρίσκεται ακόμα στο ψηλό ρετζίστρο και *επιμένει σε αυτήν*, καθώς η μελωδία, εξουθενωμένη πλέον, υποχωρεί στο $φα♯_4$ (μ. 19) και μετά στο $ρε♯_4$ (μ. 24). Οι δύο μοναδικές συνηχήσεις, στις οποίες θα ήταν δυνατόν να αποδοθεί λειτουργία τονικής (η I^6 στο ίδιο το μ. 17 και η VI του μ. 21), κατά κανέναν τρόπο δεν αποφορτίζουν τη συσσωρευμένη ένταση που εκλύεται από την υποβλητική δεσπόζουσα του μ. 17. Κατά

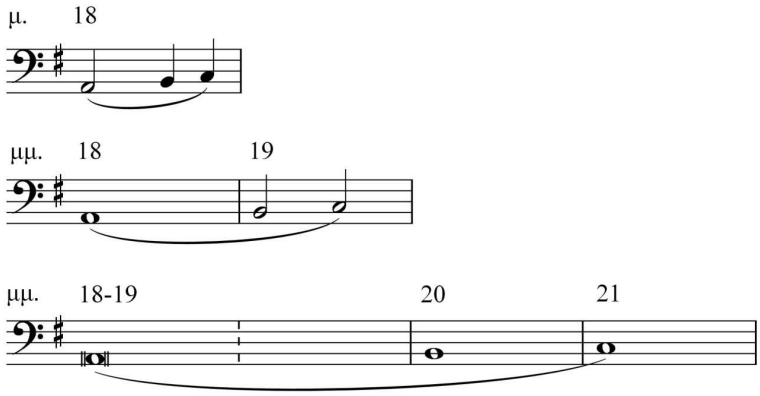
την ερμηνεία αυτή, λοιπόν, η συνολική κάθοδος της μελωδίας, από το σι$_4$ στο φα♯$_4$ και, τελικά, στο ρε♯$_4$, λαμβάνει χώραν μέσα στα πλαίσια μίας και μόνης κατακόρυφης συνήχησης. Δεν αποτελεί, δηλαδή, παρά μία κίνηση από τον ψηλότερο προς τους εσωτερικούς φθόγγους της μοναδικής συγχορδίας που κυριαρχεί στο απόσπασμα των μ. 17-24, δηλαδή της δεσπόζουσας – έτσι γίνεται κατανοητή και η παντελής απουσία του φθόγγου σολ$_4$ στο *επόμενο*, του $\hat{3}$ μιας τυπικής σενκεριανής *Urlinie*. Εάν επιλέξει κανείς να ακούσει το πρελούδιο κατ’ αυτόν τον τρόπο, συνειδητοποιεί, λοιπόν, ότι το αρχικό σι$_4$ διαρκεί, παραμένοντας στη μνήμη καθ’ όλη τη διάρκεια του *επόμενου*, και ότι η καταληκτική τονική θα έπρεπε να γίνεται, ουσιαστικά, αντιληπτή “σε θέση 5ης”, με ένα σι$_4$ να ηχεί ακόμα ως η (απούσα στο επίπεδο της επιφάνειας, αλλά όχι και στο εσωτερικό αυτί) ψηλότερη φωνή, όπως υποδεικνύει το διάγραμμα βαθύτερου επιπέδου.

Εάν, μάλιστα, παρατηρήσει κανείς προσεκτικά τη συμπεριφορά του μπάσου στην παρτιτούρα, θα ήταν δυνατόν να οδηγηθεί και σε μία τρίτη, διαφορετική ερμηνεία. Να θεωρήσει, δηλαδή, πως η υποδεσπόζουσα εμφανίζεται ήδη στο μ. 16 – όπως υποστηρίζει και η προηγούμενη ανάγνωση του *επόμενου*· αλλά και πως αυτή η δομική αρμονία διαρκεί, ουσιαστικά, μέχρι και το μ. 23, και δεν είναι παρά στο μ. 24 που αντικαθίσταται από τη δομική δεσπόζουσα – το γεγονός ότι η αδιάκοπη κίνηση ογδόων στο μπάσο διακόπτεται στο μ. 23 για να ακολουθήσει μία εκτεταμένη παύση δημιουργεί έντονα την προδιάθεση να ακούσει κανείς μια αλλαγή λειτουργίας σε εκείνο ακριβώς το σημείο. Τα ακόλουθα διαγράμματα αποτυπώνουν την εκδοχή αυτή.



***Επόμενο*, τρίτη ερμηνεία: διαγράμματα μέσου και βαθύτερου επιπέδου**

Η ερμηνεία αυτή υποστηρίζει ότι, αρχίζοντας από το ντο$_3$ του μ. 16, το μπάσο κατεβαίνει βηματικά, με στόχο όχι το σι$_2$ του μ. 17, αλλά το λα$_2$ του μ. 18 (δηλαδή το χαμηλότερο φθόγγο του *επόμενου*, εάν δεν λάβει κανείς υπ' όψιν του το διπλασιασμό οκτάβας στο μ. 17): ντο$_3$ – σι$_2$ – λα$_2$, από την 3η μέχρι το θεμέλιο μιας υποδεσπόζουσας. Στο μ. 18, ακριβώς εκεί όπου η μελωδία αρχίζει να υποχωρεί εξαντλημένη, το μπάσο διατρέχει την ίδια διαδρομή κατά την αντίθετη, ανιούσα φορά, από το λα προς το ντο, με το σι (θεμέλιο της δεσπόζουσας) να μπορεί να θεωρηθεί ως ένας διαβατικός φθόγγος ανάμεσα σε λα και ντο. Δεν είναι δύσκολο, δε, να αντιληφθεί κανείς ότι το ρυθμικό σχήμα που παίζει το μπάσο στο μ. 18, δηλαδή λα$_2$ – (σι$_2$ – ντο$_3$), όπου το αρχικό λα διαρκεί όσο και η βηματική διαδοχή σι – ντο, υλοποιείται σε μεγέθυνση άλλες δύο φορές μέχρι και το μ. 21, όπως δείχνει το ακόλουθο σχεδίασμα:



***Επόμενο*: σχεδίασμα μ. 18-21**

Εάν επισημάνει κανείς αυτό το ρυθμό εναλλαγής, καταλαβαίνει ότι το μπάσο κινείται υπό τύπον ενός ακανόνιστα αιωρούμενου εκκρεμούς, δίνοντας την εντύπωση ότι το απόσπασμα παίρνει όλο και μεγαλύτερη φόρα για να φτάσει σε ένα στόχο. Συνειδητοποιεί, δε, ότι το μπάσο *αναμένεται* να παίξει το ντο$_3$ στο μ. 21 και, άρα, να εντάξει το μι$_4$, στο οποίο φθάνει η μελωδία, στο πλαίσιο μιας προδεσπόζουσας συγχορδίας που κυριαρχεί σε όλο το απόσπασμα, ακόμα και σε μία περιοχή που (υποτίθεται πως) διεκδικείται έντονα από τη δεσπόζουσα σε πρώτο επίπεδο (μ. 19-20). Εάν, μάλιστα, επιλέξει κανείς να ακούει την προδεσπόζουσα να επιμένει, είναι δυνατόν να κατανοήσει και την απροθυμία της δεσπόζουσας των μ. 18-20 να δηλώσει με σαφήνεια την ταυτότητά της, καθυστερώντας τον προσαγωγέα ρε♯ μέχρι και το δεύτερο μισό του μ. 20.

Όπως δείχνει το σκαρίφημα κάτω από το διάγραμμα επιφανείας της τρίτης ερμηνείας, η αλλοιωμένη υποδεσπόζουσα λα♯ – ντο(♯) – μι – σολ εμφανίζεται αρχικά στο μ. 16 με το λα♯ στην ψηλότερη φωνή και το μι στο μπάσο, για να καταλήξει στο μ. 23 με το μι στην ψηλότερη φωνή και το λα♯ (σι♭) στο μπάσο (η ανταλλαγή φωνών σημειώνεται στο σκαρίφημα).[4] Ο τόσο χαρακτηριστικός, αλλοιωμένος φθόγγος λα♯ περνά διαδοχικά σε όλα τα ρετζίστρα (μ. 16 στη "σοπράνο", μ. 21 στον "τενόρο", μ. 23 στο μπάσο) και η επιμονή στην υπενθύμισή του ενοποιεί το απόσπασμα των μ. 16-23 στο πλαίσιο μιας κυρίαρχης προδεσπόζουσας λειτουργίας. Και εδώ, λοιπόν, είναι δυνατόν να θεωρεί κανείς ότι η κάθοδος του δεξιού χεριού λαμβάνει χώραν "εντός" αυτής της μοναδικής αρμονικής λειτουργίας. Καθώς φαίνεται στο διάγραμμα

[4] Αρκετές εκδόσεις, μεταξύ των οποίων και η πασίγνωστη "έκδοση Paderewski", εμφανίζουν λα♯ αντί για σι♭ στη χαμηλότερη φωνή του μ. 23. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η συγχορδία του μ. 23 να φαίνεται, εκτός του ότι αναμφίβολα ακούγεται, ως υποδεσπόζουσα.

βαθύτερου επιπέδου, μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι το λα♯$_4$ του μ. 16 διατηρείται στη μνήμη μέχρι και το μ. 23 και, κατ' ουσίαν, οδηγείται και πάλι σε ένα ιδεατό σι$_4$ στα μ. 24-25· με άλλα λόγια, η καταληκτική κίνηση ρε♯ – μι υλοποιείται από μία εσωτερική φωνή, με την τελική συγχορδία της τονικής να παραμένει και πάλι "σε θέση 5ης" σε βαθύτερο επίπεδο.

Σύμφωνα με τις δύο τελευταίες ερμηνείες του *επόμενου*, η κάθοδος της μελωδίας στο μι$_4$ δεν είναι παρά φαινομενική. Η *Urlinie* έχει συρρικνωθεί σε ένα σι$_4$ που παραμένει στη θέση του, αμετακίνητο, αρνούμενο να υποταχθεί σε αυτό που φαινόταν – και περιγράφεται από τη σενκεριανή θεωρία ως – αναπόφευκτο. Θα μπορούσε, μάλιστα, να υποστηρίξει κανείς ότι το αριστερό χέρι, χωρίς ποτέ να χάσει το σφρίγος του, έχει επηρεαστεί από την απεγνωσμένη αντίδραση της μελωδίας και, ούτως ειπείν, συμπάσχει με αυτήν, αν όχι και τη συνδράμει στην προσπάθειά της να αποφύγει την κατάληξή της στο μι$_4$, να ξεφύγει από τη μοίρα της, να "εξαπατήσει" το πεπρωμένο της· ότι είναι αυτό που δίνει ένα διαφορετικό νόημα στη φαινομενική κάθοδο της μελωδίας, ότι την αποδραματικοποιεί, κάνοντάς την να βιώνεται ως μία δευτερευούσης σημασίας *εσωτερική διαδικασία*, μία δραστηριότητα εντός του πλαισίου μίας και μοναδικής αρμονικής λειτουργίας – της δεσπόζουσας ή της προδεσπόζουσας – και όχι ως μία μελωδική πορεία, τα βήματα της οποίας υποστηρίζονται από μια αμείλικτη διαδοχή αρμονικών λειτουργιών και η οποία θα οδηγούσε τα πράγματα προς ένα αναπότρεπτο, όσο και οριστικό τέλος.

Υιοθετώντας αυτές τις θεωρήσεις του *επόμενου*, σύμφωνα με τις οποίες η μελωδία παραμένει, υπό μίαν έννοια, "ζωντανή", αρνούμενη να υποκύψει στις επιταγές μιας έξωθεν προδιαγεγραμμένης για όλα τα τονικά έργα πορείας, μπορεί κανείς να υποθέσει πως δεν ήταν ίσως τυχαίο το ότι το συγκεκριμένο *Πρελούδιο* εκτελέστηκε στην κηδεία του δημιουργού του. Πέραν από την έντονη συναισθηματική φόρτιση αλλά και την αναμφισβήτητη αίσθηση μελαγχολίας που αποπνέει, θα μπορούσε και να συμβολίζει την ισχυρότατη πεποίθηση των πλέον οικείων του εκλιπόντος ότι, αν και το (γήινο) σώμα του Σοπέν ετάφη, το (άυλο) πνεύμα και η μουσική του θα παρέμεναν ζωντανά για πάντα.

Μια συγκριτική μελέτη μεταξύ της πρώτης (opus 23) και της δεύτερης (opus 38) μπαλάντας για πιάνο του Chopin

Γιώργος Ζερβός

Τα τελευταία είκοσι χρόνια φαίνεται να αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον των θεωρητικών και των μουσικολόγων για το έργο του Chopin και κυρίως για τις τέσσερις μπαλάντες για πιάνο. Το ενδιαφέρον αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στον αγγλοσαξωνικό χώρο και αντικατοπτρίζεται στην αντίστοιχη βιβλιογραφία. Σε βιβλία, όπως το *Ballads without words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade* του James Parakilas (1992),[1] το *The four Ballades* του Jim Samson (1992)[2] και, τέλος, *το Chopin's Polish Ballade*, με υπότιτλο *Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, του Jonathan Bellman (2010),[3] διερευνώνται οι χρησιμοποιούμενες μορφές των έργων αυτών, η ιστορική τους καταγωγή ως μουσικών ειδών, η σχέση τους με τις οπερατικές και ποιητικές μπαλάντες, καθώς και οι πτυχές του αφηγηματικού τους χαρακτήρα. Παράλληλα, οι πρόσφατες θεωρίες περί μορφής σονάτας, καθώς και οι σύγχρονες τάσεις της μουσικολογίας, άνοιξαν νέους δρόμους στην έρευνα, ωθώντας τους μελετητές αφενός σε αμιγώς θεωρητικές αναλύσεις, αφετέρου σε διεπιστημονικού τύπου προσεγγίσεις. Έτσι, πέρα από τα προαναφερθέντα βιβλία – τα οποία είναι και αποκλειστικά αφιερωμένα στις μπαλάντες – ορισμένα κεφάλαια από *το The Romantic Generation* του Charles Rosen (1995),[4] το *Music in Chopin's Warsaw* (2008) της Halina Goldberg,[5] ή μεμονωμένα άρθρα, όπως το «The Form of Chopin's Ballade op. 23» του Karol Berger[6] και το «Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective» του John Rink[7] – για να αναφέρουμε ένα μικρό μόνο μέρος των γραφομένων για το έργο του Chopin – επικεντρώνονται στα έργα αυτά, φωτίζοντάς τα ποικιλοτρόπως.

Αφορμή για τη συγγραφή αυτού του κειμένου υπήρξε η κριτική που έγραψε ο Schumann το 1841 για τα δύο *Νυκτερινά*, σε Σολ μείζονα και σολ ελάσσονα, opus 37, την *Μπαλάντα σε Φα μείζονα*, opus 38, και το *Βαλς σε Λα ύφεση μείζονα*, opus 42. Στην κριτική αυτή, ο Schumann γράφει: «Πρέπει να προσέξουμε πολύ την μπαλάντα, ως ένα σημαντικό είδος. Ο Chopin έχει γράψει ήδη ένα έργο με αυτόν τον τίτλο, μία από τις πλέον τολμηρές και χαρακτηριστικές συνθέσεις του. Η νέα [μπαλάντα] είναι τελείως διαφορετική, κατώτερη από την προηγούμενη ως έργο τέχνης, αλλά εξίσου ευφάνταστη και ευρηματική. Τα ενδιάμεσα επεισόδια φαίνεται να γράφτηκαν αργότερα. Θυμάμαι πολύ καλά ότι, όταν ο Chopin την έπαιξε εδώ παλιότερα, τελείωνε σε Φα μείζονα· τώρα

1 James Parakilas, *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Amadeus Press, Portland (OR), 1992.

2 Jim Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

3 Jonathan D. Bellman, *Chopin's Polish Ballade, op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, New York, 2010.

4 Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1995.

5 Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, New York, 2008.

6 Karol Berger, «The Form of Chopin's Ballade op. 23», *Nineteenth-Century Music* 20/1 (Summer 1996), σ. 46-71.

7 John S. Rink, «Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective», *Music Analysis* 13/1 (March 1994), σ. 99-115.

τελείωσε σε λα ελάσσονα. Μας είπε επίσης πόσο παρακινήθηκε από ορισμένα ποιήματα του Mickiewicz για να γράψει αυτές τις μπαλάντες».[8] Το ότι το απόσπασμα αυτό είναι ένα από τα πλέον παρατιθέμενα – όπως πολύ ορθά επισημαίνει ο Bellman στο προαναφερθέν βιβλίο του[9] – δεν είναι καθόλου τυχαίο, αφού τίθενται μια σειρά από σημαντικά προβλήματα, όπως ότι: α) υπήρχαν δύο διαφορετικές εκδοχές της δεύτερης μπαλάντας, με τα ενδιάμεσα επεισόδια να γράφονται αργότερα, κατά τον Schumann· β) η πρώτη εκδοχή (1836) τελείωνε σε Φα μείζονα, ενώ η τελευταία (1841) σε λα ελάσσονα· γ) και οι δύο μπαλάντες είχαν ως πηγή έμπνευσης την ποίηση του εθνικού ποιητή της Πολωνίας Mickiewicz· δ) η δεύτερη μπαλάντα εθεωρείτο από τον Schumann κατώτερη ως έργο τέχνης από την πρώτη. Για τις τρεις πρώτες από τις τέσσερις προτάσεις έχει χυθεί πολύ μελάνι και δικαιολογημένα, αφού μέσω του κειμένου του Schumann τίθενται, άμεσα ή έμμεσα, προβλήματα α) θεωρίας της τονικής μουσικής (πώς, για παράδειγμα, ερμηνεύεται το γεγονός ότι η μπαλάντα άρχιζε σε Φα μείζονα, αλλά τελείωνε σε λα ελάσσονα), β) αφηγηματολογίας (η ύπαρξη, δηλαδή, ενός εξωμουσικού σεναρίου, βασισμένου στην ποίηση του Mickiewicz, στη βάση του οποίου μπορεί να ερμηνευτεί η μουσική πλοκή του έργου, ακόμη και η αιφνιδιαστική κατάληξη στη λα ελάσσονα), γ) αποσπασματικότητας του έργου, αφού η μία από τις δύο εκδοχές του θέλει να παίζονται μόνο τα πρώτα 45 μέτρα, δηλαδή ουσιαστικά μόνο το αρχικό θέμα,[10] με αποτέλεσμα, σε αυτήν την περίπτωση, η μπαλάντα να λειτουργεί και ως ανεξάρτητο, χαρακτηριστικό κομμάτι για πιάνο.

Αντίθετα με τις τρεις σχολιασθείσες προτάσεις, η τέταρτη, που αφορά στην αξιολόγηση της δεύτερης μπαλάντας ως κατώτερης – από καλλιτεχνικής άποψης – από την πρώτη, φαίνεται να μην έχει απασχολήσει τους μελετητές του έργου του Chopin και αυτό από μια άποψη δεν φαντάζει και πολύ περίεργο: η αξιολογική κρίση ενός συνθέτη (στη συγκεκριμένη περίπτωση του Schumann) για ένα συγκεκριμένο έργο ενός άλλου συνθέτη (δηλαδή του Chopin) δεν έχει αντικειμενική ισχύ, αλλά αποτελεί μια καθαρά υποκειμενική απόφανση που, σε τελευταία ανάλυση, δεν μπορεί να τεκμηριωθεί. Επιπλέον, ακριβώς επειδή πρόκειται για καλλιτέχνες και έργα τέχνης, η ιστορία έχει δείξει ότι τόσο οι κριτικοί όσο και οι καλλιτέχνες έχουν κατά καιρούς «αδικήσει» με την κρίση τους σημαντικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα και, ως εκ τούτου, και η συγκεκριμένη κρίση του Schumann περιλαμβάνεται στη σφαίρα του καθαρά υποκειμενικού. Στην περίπτωση όμως του μεγάλου γερμανού συνθέτη, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη μια σειρά από παράγοντες, οι οποίοι καθιστούν την κριτική αυτή άξια προσοχής: α) ο Schumann έχει ταυτόχρονα τη διπλή ιδιότητα του επαγγελματία συνθέτη αλλά και του κριτικού· β) ζει σε ένα μουσικό περιβάλλον πολύ υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου, μέσω του οποίου έχει διαμορφωθεί μία συγκεκριμένη αισθητική – η αισθητική του ρομαντισμού – και ισχυρά κριτήρια αξιολόγησης των έργων (λόγω ακριβώς της κοινής μουσικής γλώσσας, διαμέσου της οποίας εκφράζονται οι συνθέτες και η οποία επιτρέπει τη σύγκριση μεταξύ διαφορετικών έργων και, ως εκ τούτου, τη δημιουργία ισχυρών κριτηρίων αξιολόγησής τους)· γ) από μεθοδολογική άποψη, ο Schumann διαχωρίζει την κριτική (μολονότι όχι πάντοτε) σε τρία στάδια: στο ποιητικό (που αφορά «στην ποιητικότητα, τη γοητεία και το πνεύμα του έργου»), το θεωρητικό (που αφορά στη θεωρητική πλευρά, όπως, για παράδειγμα, «τη σχέση της μελωδίας με την αρμονία, τη μορφή και τη δομή της περιόδου κτλ.») και το μηχανικό

[8] Robert Schumann, *Schumann on Music*, Translated and edited by Henry Pleasants, Dover Publications, Inc., New York, 1965, σ. 178-179.

[9] Bellman, ό.π., σ. 3.

[10] Βλ. Frédéric Chopin, *Balladen*, G. Henle Verlag, München, σ. 20-21.

(που αφορά στο δεξιοτεχνικό και παιδαγωγικό μέρος του έργου),[11] δ) η δεύτερη μπαλάντα δεν είναι ένα κακό ή μέτριο έργο, αλλά είναι εξίσου ευφάνταστη και ευρηματική με την πρώτη.

Αρχίζοντας από την τελευταία πρόταση, το ερώτημα που άμεσα τίθεται είναι: ποιες είναι εκείνες οι ιδιότητες που κάνουν τη δεύτερη μπαλάντα κατώτερη ως έργο τέχνης από την πρώτη, μολονότι είναι κι αυτή εξίσου ευφάνταστη και ευρηματική; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα βρίσκεται στο περιεχόμενο της πρότασης "γ", δηλαδή στη διάκριση μεταξύ μηχανικού, θεωρητικού και ποιητικού μέρους της κριτικής, και ιδιαίτερα στη διερεύνηση του ποιητικού παράγοντα, αφού το μεν θεωρητικό μέρος υποτίθεται ότι ικανοποιείται πλήρως από έναν συνθέτη του διαμετρήματος του Chopin, το δε μηχανικό ουσιαστικά δεν υφίσταται, λόγω του ότι το είδος αυτό των έργων δεν στοχεύει σε δεξιοτεχνικούς εντυπωσιασμούς και δεν προορίζεται για παιδαγωγική κατάρτιση.

Πώς όμως μπορούν να «τεκμηριωθούν» η ποιητικότητα, η γοητεία και το πνεύμα ενός έργου; Και εάν τα στοιχεία αυτά υπάρχουν, δεν θα πρέπει να εκφράζονται, σε τελευταία ανάλυση, μέσω της μελωδίας, της αρμονίας και της μορφής, αλλά και του τρόπου αλληλοδιαπλοκής τους; Αλλά, εάν συμβαίνει αυτό, τότε ποια είναι η διαφορά μεταξύ ποιητικού και θεωρητικού, στην περίπτωση, δηλαδή, που το θεωρητικό μέρος καλύπτεται κατά τον ιδανικότερο τρόπο, μέσω της τελειότητας των επί μέρους μουσικών συνιστωσών και της αλληλοδιαπλοκής τους;

Ο Schumann, στην κριτική του για τις *Études*, opus 15, του Ferdinand Hiller, πιθανώς να δίνει με έμμεσο τρόπο την απάντηση, όταν γράφει: «[…] ο Hiller θα πρέπει να στοχαστεί πάνω στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και στις *Εβρίδες*, όπου το ρομαντικό πνεύμα ανέρχεται με τέτοια έξαρση, έτσι ώστε να ξεχνούμε την υλική τους υπόσταση και τα εργαλεία τα οποία ο συνθέτης έχει χρησιμοποιήσει».[12] Διαφορετικά διατυπωμένο: εάν ένα οποιοδήποτε μουσικό έργο είναι έτσι φτιαγμένο, ώστε, απογειώνοντάς μας από πνευματική και αισθητική άποψη, να ξεχνάμε το σύνολο των μουσικών του συνιστωσών (αρμονία, αντίστιξη, μορφή κτλ.), τότε πρόκειται περί σημαντικού έργου τέχνης. Όμως η προαναφερθείσα κριτική αφορά στη σύγκριση μεταξύ δύο συνθετών διαφορετικού αναστήματος, όπως είναι ο Mendelssohn και ο Hiller, και όχι μεταξύ δύο έργων του ίδιου συνθέτη και μάλιστα του μεγέθους του Chopin. Εάν στην πρώτη περίπτωση η κριτική είναι ευκολότερη (μολονότι ακόμη και εκεί μη απόλυτα επαληθεύσιμη), στη δεύτερη περίπτωση φαίνεται να καθίσταται αδύνατη. Θεωρώντας έγκυρο το προαναφερθέν κριτήριο, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε τι είναι αυτό που μας κάνει να ξεχνούμε την υλική υπόσταση της πρώτης μπαλάντας περισσότερο από εκείνη της δεύτερης, υψώνοντάς την τελικά σε ανώτερα ποιητικά και πνευματικά επίπεδα; Σε τελευταία ανάλυση, ποια ήταν τα κριτήρια εκείνα που ώθησαν τον Schumann στη διατύπωση αυτής της κριτικής και μάλιστα κατά έναν αφοριστικό τρόπο, του τύπου «[…] η νέα μπαλάντα είναι τελείως διαφορετική, κατώτερη από την προηγούμενη ως έργο τέχνης, αλλά εξίσου ευφάνταστη και ευρηματική;».

Ο μόνος τρόπος για να προσεγγίσουμε ένα τέτοιο πρόβλημα – και όχι βέβαια να το λύσουμε με τη μαθηματική έννοια του όρου – είναι να συγκρίνουμε τα δύο αυτά έργα και μέσα από αυτή τη σύγκριση να βρούμε τα στοιχεία εκείνα, τα οποία πιθανώς να ώθησαν τον Schumann σε αυτή την αξιολόγηση. Επανερχόμενοι στην κριτική, θα επικεντρωθούμε στα εξής τρία βασικά σημεία:

[11] Γιώργος Ζερβός, «Κριτήρια αξιολόγησης της μουσικής του 20ού αιώνα», στο: *Η αξία της μουσικής σήμερα*, εκδόσεις Ορφέως / περιοδικό *Μουσικολογία*, Αθήνα, 2003, σ. 115.

[12] Schumann, ό.π., σ. 37.

Α. Οι μπαλάντες ήταν το αποτέλεσμα της επαφής του Chopin με την ποίηση του Mickiewicz.

Β. Η δεύτερη μπαλάντα είναι τελείως διαφορετική από την πρώτη, αλλά εξίσου ευφάνταστη και ευρηματική,

Γ. μολονότι κατώτερη από την πρώτη ως έργο τέχνης.

Α. Όπως φαίνεται και από τους τίτλους των βιβλίων των John Parakilas και Jonathan Bellman, οι συγγραφείς ασχολούνται με θέματα όπως τη σχέση μεταξύ της ποιητικής ballad με τη μουσική ballade,[13] τη διάκριση μεταξύ της αφηγηματικής, της λυρικής και της λαϊκής μπαλάντας (ballade) για πιάνο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα,[14] το είδος της οπερατικής μπαλάντας μέχρι το 1831 και, βέβαια, τη σχέση μεταξύ των ποιητικών έργων *Konrad Wallenrod* (1828) και *Pan Tadeusz* (1834) του εθνικού βάρδου της Πολωνίας Mickiewicz και των opus 23 και opus 38 του Chopin. Παρά την εκτεταμένη έρευνα και των δύο συγγραφέων, δεν είναι δυνατό να αποδειχθεί ότι οι δύο υπό σύγκριση μπαλάντες είναι το αποτέλεσμα μιας πιστής, κατά το μάλλον ή ήττον, μεταφοράς της ποιητικής σκέψης του Mickiewicz σε μουσική. Το γεγονός αυτό το παραδέχεται και ο ίδιος ο Bellman, γράφοντας ότι «η δήλωση του Schumann – ότι, δηλαδή, πηγή έμπνευσης του Chopin ήταν ορισμένα ποιήματα του Mickiewicz – καθίσταται προβληματική, μόνο εάν θεωρήσουμε ότι κάθε μπαλάντα αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο ποίημα».[15] Μολονότι ο συγγραφέας παραθέτει συγκεκριμένα παραδείγματα, μέσω των οποίων «αποδεικνύεται», κατά κάποιον τρόπο, η σχέση μεταξύ ορισμένων αποσπασμάτων των δύο προαναφερθέντων ποιημάτων και αντίστοιχων τμημάτων του μουσικού κειμένου των δύο μπαλαντών του Chopin, πολλά από τα οποία φαίνονται πειστικά, εντούτοις ομολογεί ότι η μεταξύ τους σύνδεση καθίσταται προφανέστερη, εάν ληφθεί υπόψη ότι και οι δύο «συνδέονταν με τους πολωνούς συντρόφους τους στο Παρίσι και τη Βαρσοβία, η αισθητική και των δύο περιελάμβανε τόσο τις μινιατούρες όσο και τα έργα επικής ροής και, τέλος, ότι το έργο και των δύο χαρακτηρίζεται από εθνικό φρόνημα και επώδυνη νοσταλγία».[16] Εδώ, προφανώς, ο συγγραφέας αναφέρεται στην αγάπη και των δύο προς το πολωνικό έθνος, καθώς και στη νοσταλγία τους για την προ ρωσικής κατοχής περίοδο της ελεύθερης Πολωνίας. Επιπλέον, με το παράθεμα αυτό, ο Bellman δείχνει ότι ο αφηγηματικός χαρακτήρας των μπαλαντών δεν χρειάζεται να είναι πάντοτε το αποτέλεσμα συγκεκριμένων αφηγημάτων, τα οποία μεταφράζονται σε μουσική, αλλά μπορεί να επικρατεί μια εν γένει περισσότερο αφηρημένη μορφή αφηγηματικότητας της μουσικής, εθνικού, ιστορικού ή λογοτεχνικού τύπου, ή και συνδυασμού όλων αυτών, χωρίς αυτή (η αφηγηματικότητα) να περιορίζεται στην έκφραση ενός τύπου αφήγησης. Λέγοντας, εξάλλου, στο τέλος του κεφαλαίου που αφιερώνεται στην opus 23, ότι «οι χιλιάδες εκτελέσεις αυτού του έργου αποδεικνύουν ότι το κομμάτι αυτό επικοινωνεί με τους ακροατές χωρίς καμία a priori γνώση του ποιήματος του Mickiewicz ή οποιασδήποτε άλλης ιστορίας»,[17] αναγνωρίζει ότι η επικοινωνία επιτυγχάνεται, σε τελευταία ανάλυση, με καθαρά μουσικά μέσα: εάν η αφήγηση γίνει σωστά, χρησιμοποιώντας δηλαδή ο συνθέτης τις κατάλληλες εσωμουσικές διαδικασίες σύνθεσης, τότε ο κόσμος προφανώς και επικοινωνεί με το έργο. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να τονίσουμε το γεγονός ότι ο Chopin ήταν επιφυλακτικός ως προς τις επικρατούσες τάσεις της προγραμματικής και περιγραφικής

[13] Bellman, ό.π., σ. 56.
[14] Parakilas, ό.π., κεφάλαια 4-6.
[15] Bellman, ό.π., σ. 172.
[16] Ό.π.
[17] Ό.π., σ. 84.

μουσικής της εποχής του, και το γεγονός αυτό επισημαίνεται από πολλούς συγγραφείς, όπως, για παράδειγμα, τον Charles Rosen, ο οποίος, στο περίφημο βιβλίο του *The Romantic Generation*, επισημαίνει ότι «οι μπαλάντες ακολουθούν αφηγηματική μορφή, αλλά χωρίς κανένα πρόγραμμα. Ο σκοπός μιας μπαλάντας είναι να "διηγηθεί" μια ιστορία (μια παλιά ιστορία σε στίχους, με ένα ρεφραίν), χωρίς όμως να υπάρχουν συγκεκριμένα γεγονότα αλλά μόνο μια ελεγειακή έκφραση. Αυτή ήταν η λύση που πρότεινε ο Chopin στο ψευδο-πρόβλημα που ετίθετο κατά την εποχή εκείνη από τους Schumann, Liszt και Berlioz».[18] Βέβαια, η περίπτωση του Schumann δεν είναι απόλυτα ταυτόσημη με εκείνες των Liszt και Berlioz, αφού τα έργα του δεν είναι στον ίδιο βαθμό προγραμματικά ή δεν είναι τόσο περιγραφικά όπως, για παράδειγμα, ορισμένα έργα των δύο συναδέλφων του: «Στα *Papillons*, *Davidsbündlertänze* και *Humoresk* δεν υπάρχει κανένα συγκεκριμένο αφηγηματικό πρόγραμμα, αλλά μια νύξη [ένας υπαινιγμός] ενός προγράμματος, μια υπονοούμενη αφηγηματικότητα, η οποία δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια, αλλά γίνεται όχημα της μουσικής, βοηθώντας ταυτόχρονα στη συνεκτικότητα του έργου»,[19] γράφει ο Rosen στο προαναφερθέν βιβλίο του, με αφορμή τον ισχυρισμό του, ότι στα πρελούδια του Chopin η ενότητα δεν εξαρτάται από τις θεματικές συγγένειες και ότι «το συνολικό σχήμα του έργου που δένει τα επί μέρους πρελούδια μεταξύ τους είναι καθαρά προσθετικό».[20]

Θεωρήσαμε υποχρέωσή μας να αναφερθούμε – έστω και πολύ συνοπτικά – στη φιλολογία περί αφηγηματικότητας των μπαλαντών του Chopin, αφενός για ιστορικούς λόγους (δεδομένου ότι και μόνο ο τίτλος των έργων αυτών παραπέμπει σε αφηγηματικές διαδικασίες), αφετέρου για μεθοδολογικούς λόγους που αφορούν στην παρούσα έρευνα. Διαφορετικά διατυπωμένο: λαμβάνεται υπόψη από τον Schumann η ύπαρξη ή η μη ύπαρξη αφηγηματικότητας στα έργα αυτά για τη διατύπωση της τελικής κριτικής του; Γνωρίζοντας τη ζωή, το έργο και το σύνολο των κριτικών που έγραψε κατά τη διάρκεια της ζωής του και λαμβάνοντας υπόψη τα προαναφερθέντα περί αφηγηματολογίας, η απάντηση δεν μπορεί να είναι παρά αρνητική. Η υποτιθέμενη υπεροχή της πρώτης μπαλάντας ως προς τη δεύτερη είναι το αποτέλεσμα καθαρά εσωμουσικών διαδικασιών σύνθεσης, είτε υπάρχει, είτε δεν υπάρχει συγκεκριμένη αφήγηση οποιουδήποτε τύπου.

Β. Μία και μόνο προσεκτική ακρόαση πιθανώς να αρκεί, ακόμη και για έναν μέσο ακροατή, για να δικαιώσει την άποψη του Schumann ότι η δεύτερη μπαλάντα είναι τελείως διαφορετική από την πρώτη. Το γεγονός αυτό της διαφορετικότητας, που ισχύει εξάλλου και για τις τέσσερις μπαλάντες, υπήρξε ένα από τα ισχυρότερα κίνητρα των μουσικολόγων και θεωρητικών της μουσικής να στραφούν προς την ανάλυση αυτών των έργων, αφού είχαν να αντιμετωπίσουν τη μουσικολογική πρόκληση στο ίδιο είδος (δηλαδή της μπαλάντας) να αντιστοιχούν διαφορετικά μορφολογικά πρότυπα, πρότυπα τα οποία, αν και έχουν κάποια στοιχεία της μορφής σονάτας, αποκλίνουν από αυτή σε πολύ μεγάλο βαθμό. Η έλλειψη ενός συγκεκριμένου προτύπου σε αυτές, αλλά και η μεγάλη τους πρωτοτυπία, δικαιολογούν την ύπαρξη τόσο διαφορετικών μεταξύ τους ερμηνειών ως προς τη μορφολογική τους σύσταση, και το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα έντονο στην περίπτωση της πρώτης μπαλάντας.

Παραθέτουμε συνοπτικά τις δύο σημαντικότατες μορφολογικές αναλύσεις της *Πρώτης μπαλάντας, σε σολ ελάσσονα*, opus 23 (1835), από τους Jim Samson[21] και

[18] Rosen, ό.π., σ. 322.
[19] Ό.π., σ. 87.
[20] Ό.π.
[21] Samson, ό.π., σ. 45-50.

Charles Rosen,[22] αντίστοιχα, που υπάρχουν στα δύο προαναφερθέντα βιβλία τους, καθώς και την περίφημη ανάλυση του Karol Berger (1996), από το άρθρο του με τίτλο «The Form of Chopin's *Ballade* op. 23».[23]

Εισαγωγή	Έκθεση		Ανάπτυξη		
	I	II	I′	II′	III
IIN – V →	σολ ελάσσονα	Μι♭ μείζονα	λα ελάσσονα	Λα μείζονα	Μι♭ μείζονα

Επανέκθεση		Coda
II	I′	IV
Μι♭ μείζονα	σολ ελάσσονα	σολ ελάσσονα

Παράδειγμα 1 – Jim Samson

Εισαγωγή	(IA, IB)	μετάβαση + ανάπτυξη	(IIA, IIB)	IA ρεφραίν
	σολ ελάσσονα		Μι♭ μείζονα	λα ελάσσονα

IIA μετάβαση	Παραλλαγμένο IB μετάβαση + ανάπτυξη	(IIA, IIB)	IA ρεφραίν	Πτώση
Λα μείζονα	Μι♭ μείζονα	Μι♭ μείζονα	σολ ελάσσονα	σολ ελάσσονα

Παράδειγμα 2 – Charles Rosen

Έκθεση				
Εισαγωγή	Πρώτη περίοδος			
	πρώτη φράση, I	μετάβαση	δεύτερη φράση, II	μετάβαση
	σολ ελάσσονα		Μι♭ μείζονα	

	Επανέκθεση		Coda
Επεισόδιο	Τελευταία περίοδος		
III	II	I (μετάβαση)	
Μι♭ μείζονα	Μι♭ μείζονα	σολ ελάσσονα	σολ ελάσσονα

Παράδειγμα 3 – Karol Berger

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι μία από τις πρώτες συστηματικές και σοβαρές αναλύσεις που έγιναν ιστορικά (στον αγγλοσαξωνικό χώρο) είναι εκείνη του Neil David Witten, στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο *The Chopin «Ballades»: An Analytical Study*,[24] την οποία δεν παραθέτουμε λόγω της – σε μεγάλο βαθμό – ταύτισής της με την αντίστοιχη του Jim Samson.

[22] Rosen, ό.π., σ. 326-327.
[23] Berger, ό.π., σ. 51-53.
[24] Neil Witten, *The Chopin «Ballades»: An Analytical Study*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Βοστώνης, 1974, σ. 344-346.

Οι αντίστοιχες μορφολογικές προσεγγίσεις των Samson,[25] Rosen[26] και Witten[27] για τη *Δεύτερη μπαλάντα, σε Φα μείζονα*, opus 38 (1836-1839), απεικονίζονται σχηματικά ως εξής:

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανέκθεση	Coda
I	II	I′	II′ I′ (μπάσο)	(αναφορές σε II και I)
(1-46)	(47-82)	(83-140)	(141-168)	(169-204)
Φα μείζονα	λα ελάσσονα	Φα μείζονα → Ρε♭ μείζονα → Σολ♭ μείζονα → Μι μείζονα → Ντο μείζονα	λα ελάσσονα	λα ελάσσονα

Παράδειγμα 4 – Jim Samson

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανέκθεση	Coda
I	II	I′	II′ (απορροφά το I)	

Παράδειγμα 5 – Charles Rosen

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανέκθεση	Coda
I	II	I′	II′ I′	Αναφορές σε II
Φα μείζονα	λα ελάσσονα	Φα μείζονα → Ρε♭ μείζονα → Σολ♭ μείζονα → Μι μείζονα → Ντο μείζονα	λα ελάσσονα	λα ελάσσονα

Παράδειγμα 6 – Neil Witten

Εάν παρατηρήσουμε προσεκτικά τα έξι αυτά παραδείγματα – μολονότι δεν απεικονίζουν παρά μόνο σχηματικά και κατά κάποιον τρόπο, θα λέγαμε, επιφανειακά τις εσωτερικές δομικές λειτουργίες της μορφής – θα διαπιστώσουμε ότι στην περίπτωση της πρώτης μπαλάντας αντιστοιχούν τρεις, σε αρκετά μεγάλο βαθμό, διαφορετικές προσεγγίσεις, ενώ για τη δεύτερη μπαλάντα οι γνώμες των τριών συγγραφέων φαίνεται να συμπίπτουν. Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, ότι η μορφή της opus 38 είναι προφανής σε σχέση με την πρώτη· απλώς, η εμφανιζόμενη – σε επιφανειακό τουλάχιστον επίπεδο – παρατακτικότητα της δεύτερης (θα μπορούσε να αποδοθεί ως Α – Β – ανάπτυξη [ή Γ] – Β – coda) δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός εύκολου προβλήματος προς λύση. Υπενθυμίζουμε το πολύ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που παρουσιάζει αυτή η μπαλάντα – το οποίο, εξάλλου, αναφέρει και ο Schumann: η τελική τονικότητα (λα ελάσσονα) είναι διαφορετική από την αρχική (Φα μείζονα). Αλλά, επιπλέον, υπάρχει και ένα άλλο στοιχείο που δημιουργεί προβλήματα (και που δεν φαίνεται στα παραδείγματα 4, 5 και 6): πρόκειται για την επανεμφάνιση ενός (μικρού, έστω) μέρους του πρώτου θέματος (στη Φα μείζονα) μετά την παράθεση του δεύτερου θέματος στη λα ελάσσονα, γεγονός που μας αποπροσανατολίζει προς στιγμή, εάν θέλουμε να της προσαρμόσουμε ένα μορφολογικό πρότυπο που να προσεγγίζει το πρότυπο της μορφής σονάτας. Γενικότερα, στην προσπάθειά μας να τυποποιήσουμε ή να προσαρμόσουμε τις τέσσερις μπαλάντες, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, προς τα πρότυπα της μορφής σονάτας, υπάρχει πάντοτε ο κίνδυνος να παραμεληθούν βασικές

[25] Samson, ό.π., σ. 51-56.
[26] Rosen, ό.π., σ. 328-335.
[27] Witten, ό.π., σ. 344-346.

δομικές λειτουργίες, οι οποίες αναδεικνύουν τις δημιουργικές ικανότητες του συνθέτη, άρα και την αξία της καθεμιάς. Όλοι οι μελετητές συμφωνούν πως υπάρχουν κοινά στοιχεία αλλά και πολλές μεταξύ τους διαφορές, διαφορές που όμως εξαφανίζονται, αν επικεντρωθούμε μόνο σε αναγωγικές μεθόδους ή προσπαθήσουμε να τις προσαρμόσουμε σε συγκεκριμένα μοντέλα. Βασικά κοινά χαρακτηριστικά που συναντούμε σε όλες τις μπαλάντες είναι: α) η αποφυγή της δεσπόζουσας ως μέσο διάρθρωσης μεγάλων ενοτήτων·[28] β) η καθυστέρηση έλευσης της δεσπόζουσας, η οποία προετοιμάζεται από την VI βαθμίδα, δεν προηγείται αλλά έπεται της επανέκθεσης των θεμάτων της έκθεσης, και αναδεικνύεται σε όλο της το μεγαλείο λίγο πριν το τέλος κάθε μπαλάντας· γ) δύο θεματικές ομάδες σε αντιτιθέμενες τονικότητες, που παρουσιάζονται ξεχωριστά, ως διαδοχικά στάδια μιας αφήγησης·[29] δ) σε ό,τι ακολουθεί, οι δύο θεματικές ομάδες δεν παραμένουν ανεξάρτητες, αλλά η μία είτε εισχωρεί, είτε συνυπάρχει, σε ορισμένες περιπτώσεις, με την άλλη· ε) το αρχικό υλικό, ιδιαίτερα της δεύτερης θεματικής ομάδας, επανεμφανίζεται με μεγαλύτερη ένταση και λαμπρότητα και είναι συχνά συντομευμένο· ς) η επανέκθεση δεν λειτουργεί ως λύση των προηγούμενων εντάσεων, αλλά τις προεκτείνει, δημιουργώντας έτσι περαιτέρω διέγερση.[30]

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω έξι χαρακτηριστικά ως θεμελιώδη για την κατανόηση των μηχανισμών λειτουργίας τους, δεν χρειάζεται να επιμείνουμε τόσο στο γεγονός της ύπαρξης πολλών διαφορετικών ερμηνειών για τη μορφή μιας συγκεκριμένης μπαλάντας, αφού το είδος αυτό εξ ορισμού είναι πολύ ανοικτό σε διαφορετικές προσεγγίσεις.

Επανερχόμενοι στη συγκριτική μελέτη μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης μπαλάντας και συγκρίνοντας ταυτόχρονα τις προτεινόμενες αναλύσεις του Jim Samson (βλ. παραδείγματα 1 και 4), θα διαπιστώσουμε ότι, με εξαίρεση την ύπαρξη του μεσαίου τμήματος (scherzando) της πρώτης, οι δύο μπαλάντες, σχηματικά, δεν παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές, κάτι που στην πραγματικότητα, βέβαια, δεν συμβαίνει. Οι διαφορές αυτές εντοπίζονται στα εξής σημεία: 1) στον τρόπο διαμόρφωσης των θεμάτων και ιδιαίτερα του πρώτου θέματος, 2) στη μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη θεματική ομάδα, και 3) στον τρόπο εισχώρησης του ενός θέματος στο άλλο.

Ως προς τη δεύτερη μπαλάντα, έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

1) Το πρώτο θέμα της δεύτερης μπαλάντας είναι το πλέον «τετραγωνισμένο» και μεγαλύτερο σε έκταση θέμα από όλες τις υπόλοιπες μπαλάντες. Πρόκειται για μια συμπαγή θεματική ενότητα, του τύπου A A B A + coda (8 + 8 + 8 + 8 + 12 μέτρα),[31] τελείως αυτάρκη ως προς τη θεματική της υπόσταση, με τέλεια πτώση στο τέλος και χωρίς ο ακροατής – σε επίπεδο πρόσληψης – να έχει ανάγκη για μία περαιτέρω συνέχεια. Η μορφολογική του διάρθρωση είναι τέτοια, που θα μπορούσε κάλλιστα να ήταν ένα θέμα που θα υφίστατο παραλλαγές. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του, και συγκεκριμένα στο υποκεφάλαιο με τίτλο «Δύο εκδοχές», ο Jonathan Bellman υποστηρίζει την άποψη ότι η πρώτη από τις δύο εκδοχές της μπαλάντας περιελάμβανε μόνο το πρώτο θέμα. Παραθέτοντας διάφορες μαρτυρίες, προσπαθεί να δείξει ότι ο Chopin παρουσίαζε τα πρώτα 45 μέτρα ως ένα ανεξάρτητο, χαρακτηριστικό, θα λέγαμε, κομμάτι για πιάνο.[32] Η ύπαρξη μιας αγγλικής έκδοσης

[28] Samson, ό.π., σ. 78, και Witten, ό.π., σ. VII.
[29] Rosen, ό.π., σ. 335.
[30] Ό.π.
[31] Chopin, *Balladen*, ό.π., σ. 20-21.
[32] Bellman, ό.π., σ. 6-14.

του πρώτου μέρους της μπαλάντας, δηλαδή μόνο του πρώτου θέματος, του 1876, που φέρει τον τίτλο *Balladine*, opus 38, ενισχύει αυτήν την άποψη, χωρίς όμως και να την τεκμηριώνει απόλυτα. Η μαρτυρία του Schumann ότι «τα ενδιάμεσα επεισόδια φαίνεται να γράφτηκαν αργότερα» δεν σημαίνει, βέβαια, ότι η πρώτη εκδοχή της opus 38, που άκουσε και η οποία τελείωνε σε Φα μείζονα, ήταν αυτή που αποτελείτο μόνο από την έκθεση του πρώτου θέματος. Ο Anatoly Leikin, στην περίφημη διδακτορική του διατριβή με τίτλο *The Dissolution of Sonata Structure in Romantic Piano Music (1820-1850)*,[33] ισχυρίζεται ότι, πιθανώς, η πρώτη εκδοχή της μπαλάντας (που τελείωνε σε Φα μείζονα) είχε γραφεί σε τριμερή μορφή Α Β Α, ενώ αργότερα, θεωρώντας (ουσιαστικά, αναθεωρώντας) το Β ως δεύτερη θεματική ομάδα, ο συνθέτης το επανέφερε μετά το Α, καταλήγοντας στην δεύτερη εκδοχή, πενταμερούς διάρθρωσης, του τύπου Α Β Α Β + coda, αλλά με μία διαφορά: ότι η επαναφορά του Α αφενός δεν είναι πλήρης (εμφανίζονται μόνο 6 + 6 μέτρα), αφετέρου αυτό συνοδεύεται ταυτόχρονα από το τμήμα της ανάπτυξης, μαζί με το οποίο δημιουργεί την τρίτη ενότητα του έργου, μετατρέποντας έτσι την τελική εκδομένη μορφή σε: Α – Β – (Α ανάπτυξη) – Β – coda.[34] Το δεύτερο θέμα (ουσιαστικά πρόκειται για ένα σύμπλεγμα αρπισμών), μολονότι αντιθετικού περιεχομένου από το πρώτο (Presto con fuoco, σε αντίθεση με το Andantino, sotto voce του πρώτου), ακολουθεί και αυτό μια τετραγωνισμένη μορφή, του τύπου (α + α΄) + β + γ (2+2 + 2 + 2 μέτρα) + (α + α΄) + β + γ (2+2 + 2 + 2 μέτρα· σύνολο: 16 μέτρα), με αρμονικό υπόβαθρο του πυρήνα του θέματος I – V – I – V στη λα ελάσσονα, για την πρώτη ενότητα, και ξανά I – V – I – V στη σολ ελάσσονα, για τη δεύτερη ενότητα.

2) Σε σχέση με την πρώτη μπαλάντα, η μετάβαση εδώ γίνεται τελείως αιφνιδιαστικά, αφού στο αμέσως επόμενο μέτρο, μετά το τέλος της ήρεμης siciliano μελωδίας, ακολουθεί δεύτερη θυελλώδης θεματική ενότητα σε λα ελάσσονα, με την ένδειξη Presto con fuoco και με δυναμική *ff*. Θα πρέπει όμως να τονίσουμε ότι, στην πραγματικότητα, δεν γίνεται και τόσο αιφνιδιαστικά, όπως πολύ εύστοχα έχει παρατηρήσει ο Rosen στο *Romantic Generation*.
3) Η έλλειψη έντονης θεματικής υπόστασης της δεύτερης ενότητας Β (η οποία ακούγεται περισσότερο σαν μετάβαση παρά σαν ένα θέμα με προσωπικό μελωδικό χαρακτήρα) δημιουργεί την ανάγκη περαιτέρω θεματοποίησής της και αυτό αντισταθμίζεται από την επανεμφάνιση της ρυθμικής συνιστώσας της μελωδίας του πρώτου θέματος στα μ. 62-67 της δεύτερης ενότητας, στο μεγαλύτερο τμήμα της ανάπτυξης, καθώς και στο δεύτερο μισό του τμήματος της επανέκθεσης του Β, υπό μορφή δεσπόζουσας της λα ελάσσονος (βλ. μπάσο, μ. 156-163).[35]

Ως προς την πρώτη μπαλάντα, επισημαίνουμε ότι:

1) Σε αντίθεση με το θέμα της δεύτερης μπαλάντας, το οποίο όχι μόνο ολοκληρώνεται πλήρως στο τέλος με κανονική πτώση, αλλά επιπλέον έχουμε άλλες τρεις ενδιάμεσες τέλειες πτώσεις ανά 8 μέτρα, δύο φορές στην τονική (μ. 9 και μ. 17) και μία στη δεσπόζουσα της Φα (μ. 25), το πρώτο θέμα της πρώτης μπαλάντας παρουσιάζει το πολύ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό να προεκτείνει και να αναβάλλει συνεχώς την πτώση, δημιουργώντας μια παρατεταμένη αγωνία για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Η διαδικασία αυτή προαναγγέλλεται, ουσιαστικά, από τα πρώτα 7

[33] Anatoly Leikin, *The Dissolution of Sonata Structure in Romantic Piano Music (1820-1850)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Καλιφόρνιας, Los Angeles, 1986.
[34] Ό.π., σ. 270-271.
[35] Chopin, *Balladen*, ό.π., σ. 21-27.

μέτρα της αργής εισαγωγής, η οποία έχει ως αφετηρία έναν αρπισμό που εκτυλίσσει τους φθόγγους της ναπολιτάνικης συγχορδίας της σολ ελάσσονος, για να ακολουθήσει μια διαδοχή συγχορδιών IV, I^{6}_{4}, V και I στο μ. 9.[36] Η αρχή του θέματος (μ. 8-9) θα μπορούσε να είναι το τέλος ενός θέματος, αφού οι φθόγγοι που αποτελούν το πρώτο μοτίβο του θέματος, ντο – ρε – φα♯ – σι♭ – λα (το άλλο μοτίβο είναι το ρε – ντο, στα μ. 9, 10), με εξαίρεση το σι♭, είναι φθόγγοι της δεσπόζουσας της σολ και η όλη πορεία τους προδιαγράφει το τέλος μιας μελωδίας. Εάν παρακολουθήσουμε την πορεία του θέματος (το οποίο διαμορφώνεται εσωτερικά ως 8 + 20 μέτρα), θα παρατηρήσουμε ότι όχι μόνο θα μπορούσε αυτό να ολοκληρωθεί στο μ. 31, αλλά επιπλέον επεκτείνεται ακολουθούμενο από τρεις μικρές ενότητες, οι οποίες καθυστερούν περαιτέρω την πτώση στην τονική (μ. 36-44, 45-48 και 49-56).[37] Το ίδιο συμβαίνει – μολονότι σε μικρότερο βαθμό – και στην περίπτωση του δεύτερου θέματος (8 + 7 μέτρα) στη Μι♭ μείζονα. Η πτώση του γίνεται ουσιαστικά στο μ. 82 και συνοδεύεται και αυτό από ένα συμπλήρωμα (μ. 82-90· το IIB, κατά Rosen), το οποίο, κατά την άποψή μου, έχει μεγαλύτερη θεματική υπόσταση και βαρύτητα, υπό την έννοια, αν μη τι άλλο, της απομνημόνευσής του, από το πρώτο τμήμα του θέματος (δηλαδή το IIA, μ. 68-82).[38] Το ενδιαφέρον αυτού του συμπληρώματος ή του δεύτερου μέρους του θέματος (IIB) είναι ότι, μόλις αρχίζει να εξελίσσεται (μ. 90-91), σταματά, για να μετατραπεί τελικά σε συνδετικό κρίκο μεταξύ του δεύτερου θέματος και της επανεμφάνισης του πρώτου θέματος, αυτή τη φορά στην τονικότητα της λα ελάσσονος και μάλιστα σε δεύτερη αναστροφή (μ. 94-105). Επιπλέον, το συμπλήρωμα αυτό δεν καταλήγει στη Μι♭, αλλά στην τρίτη, σολ, γεγονός που πολύ εύστοχα σημειώνει ο Karol Berger στο προαναφερθέν άρθρο του, γράφοντας και ενισχύοντας την άποψή μας, ότι «το ότι η μελωδική γραμμή κατέρχεται στο $\hat{3}$ και όχι στο $\hat{1}$ αποδυναμώνει την αίσθηση του τέλους και, ως εκ τούτου, ενισχύει τη συνέχεια. Υπό αυτήν την έννοια, το συμπλήρωμα του δεύτερου θέματος συμπεριφέρεται όπως το αντίστοιχο του πρώτου».[39]

2) Στην περίπτωση της πρώτης μπαλάντας, η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο θέμα γίνεται ομαλά, μέσω δηλαδή ενός συνδετικού περάσματος (μ. 56-67),[40] το οποίο θα οδηγήσει στη δεσπόζουσα της Μι♭ μείζονος. Συνδετικό πέρασμα εντοπίζουμε, εξάλλου, και μεταξύ του τέλους του επανεμφανιζόμενου δεύτερου θέματος στη Λα μείζονα και του πρωτοεμφανιζόμενου επεισοδίου στη Μι♭ μείζονα, στο μ. 138.[41]
3) Η αρχική σύλληψη των θεμάτων και η εσωτερική τους διάρθρωση στην πρώτη μπαλάντα δημιουργούν μια τέτοια συνεχή ροή μουσικών συμβάντων (με το καθένα να αποτελεί το άμεσο αποτέλεσμα του προηγούμενου), ώστε να ελαχιστοποιείται κάθε είδος παρατακτικότητας μεταξύ μικρότερων ή μεγαλύτερων δομικών ενοτήτων. Αντίθετα, στη δεύτερη, λόγω ακριβώς της έλλειψης συνέχειας μεταξύ του Α και του Β, λόγω της φύσης τους ως θεμάτων, αλλά και λόγω της μεταξύ τους διαφορετικότητας, για να υπάρξει ανάπτυξη, ο μόνος τρόπος είναι η αλληλοδιαπλοκή τους, όπως εξάλλου διαπιστώσαμε και προηγουμένως. Στην περίπτωση της πρώτης μπαλάντας, ουσιαστικά η θεματική ανάπτυξη αντικαθίσταται περισσότερο από ένα είδος μοτιβικής ανάπτυξης, όπως πολύ ορθά επισημαίνει ο Karol Berger, που «εκτείνεται

[36] Ό.π., σ. 5.
[37] Ό.π., σ. 6-7.
[38] Ό.π., σ. 8-10.
[39] Berger, ό.π., σ. 60.
[40] Chopin, *Balladen*, ό.π., σ. 7-8.
[41] Ό.π., σ. 12.

από το πρώτο μέχρι το τελευταίο μέτρο και δεν περιορίζεται μόνο στο τμήμα της ανάπτυξης»[42] (το οποίο, κατά τον Berger, δεν υπάρχει). Εάν στη δεύτερη μπαλάντα η ανάμειξη και αλληλοδιαπλοκή των θεμάτων αποτελεί αναγκαιότητα (ουσιαστικά πραγματοποιείται σε δύο στάδια) για την καλλιτεχνική αναβάθμιση του έργου, μέσα από συγκεκριμένες συνθετικές διαδικασίες, στην πρώτη, η οποία ουσιαστικά στερείται του τμήματος της ανάπτυξης, απλώς υπάρχουν ορισμένες περιπτώσεις που τα δύο θέματα απλώς συνυπάρχουν: αναφέρουμε ως παράδειγμα το μ. 106, όπου συνυπάρχουν η κεφαλή του δεύτερου θέματος, στο δεξί χέρι, με το βασικό μοτίβο του πρώτου, στο αριστερό χέρι.[43]

Γ. Συμπερασματικά: τι είναι αυτό που μπορεί να ώθησε τον Schumann στην θεώρηση της πρώτης μπαλάντας ως ανώτερου έργου τέχνης από την δεύτερη; Εάν θεωρήσουμε, σύμφωνα με όσα ελέχθησαν στις προηγούμενες σελίδες, ως ασφαλές κριτήριο την ποιητικότητα και το πνεύμα του έργου, στοιχεία που αντανακλώνται, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, αφενός στα χρησιμοποιούμενα θέματα, αφετέρου στις χρησιμοποιούμενες συνθετικές διαδικασίες, μέσω των οποίων φθάνουμε στην τελική μορφοποίηση των δύο έργων, τότε για να απαντήσουμε στο κρίσιμο – και αιώνιο, κατά την άποψή μας – ερώτημα για την αξιολόγηση των έργων τέχνης, θα πρέπει να καταλήξουμε στο (παράλογο) συμπέρασμα ότι τόσο τα χρησιμοποιούμενα θέματα, όσο και η τελική συνολική μορφή της πρώτης μπαλάντας, υπερτερούν των αντιστοίχων της δεύτερης. Τα χρησιμοποιούμενα όμως αρχικά, τουλάχιστον, θέματα στις δύο μπαλάντες είναι τόσο διαφορετικά, αλλά ταυτόχρονα και τόσο εξίσου ωραία και γοητευτικά, το καθένα βέβαια με τον τρόπο του, ο δε τρόπος χειρισμού του συνολικού μουσικού υλικού τόσο ευφάνταστος και ευρηματικός, όπως θα έλεγε και ο ίδιος ο Schumann, που οποιαδήποτε απάντηση και, πολύ περισσότερο, οποιαδήποτε τεκμηρίωση καθίσταται αδύνατη.

Αναλογιζόμενοι και γνωρίζοντας το ρομαντικό υπόβαθρο και την πνευματικότητα της εποχής, αλλά και τον καλλιτεχνικό κύκλο που τον περιέβαλλε, καθώς και τη ζωή και το προσωπικό μουσικό ιδίωμα και γούστο του ως συνθέτη και κριτικού, μπορούμε μόνο να πιθανολογήσουμε. Εάν θεωρήσουμε τον Schumann ως τον καλύτερο εκπρόσωπο της αισθητικής του μουσικού αποσπάσματος (fragment), του οποίου τα βασικά χαρακτηριστικά, όπως ορθά, κατά την άποψή μας, επισημαίνει ο Rosen, συνοψίζονται στο ότι πρόκειται «για ένα κομμάτι που αρχίζει στη μέση ή που δεν τελειώνει»,[44] είτε «για ένα κομμάτι που υπονοεί ένα παρελθόν προτού αυτό αρχίσει, αλλά και ένα μέλλον μετά την τελική συγχορδία»,[45] τότε σχετικά ανάλογα χαρακτηριστικά μπορούμε να εντοπίσουμε και στις δύο μπαλάντες. Ο ίδιος ο συγγραφέας, με αφορμή τη διατύπωση του αρχικού θέματος της δεύτερης μπαλάντας, σημειώνει ότι «αρχίζει από τη μέση, λες και είχε ξεκινήσει πιο πριν, και αποτελεί περισσότερο μια εξιδανικευμένη μνήμη ενός λαϊκού τραγουδιού, παρά ένα πραγματικό λαϊκό τραγούδι»,[46] γεγονός που, εάν ισχύει – και, κατά την άποψή μας, πραγματικά ισχύει – τότε η έναρξη, τουλάχιστον, του θέματος φαίνεται να είναι περισσότερο κοντά στην αισθητική του αποσπάσματος, άρα και πλησιέστερα στα γούστα του Schumann. Όμως, την ίδια αποσπασματικότητα συναντάμε – και μάλιστα, κατά την άποψή μας, σε μεγαλύτερο βαθμό – και στην πρώτη μπαλάντα, μολονότι τελείως διαφορετικά διατυπωμένη: από τα πρώτα μέτρα της

[42] Berger, ό.π., σ. 56.
[43] Chopin, *Balladen*, ό.π., σ. 10.
[44] Rosen, ό.π., σ. 79.
[45] Ό.π., σ. 51.
[46] Ό.π., σ. 329.

εισαγωγής αρχίζει μια μουσική περιπέτεια που χαρακτηρίζεται, όπως εξάλλου διαπιστώσαμε στις προηγούμενες σελίδες, από συνεχείς, αποσπασματικού τύπου εμπνεύσεις, ισχυρού συγκινησιακού περιεχομένου και μεγάλης εσωτερικής έντασης, της οποίας η λύση όλο και αναβάλλεται για το μέλλον. Ταυτόχρονα, ξεπηδούνε ιδέες από το πουθενά, με εντονότερα θεματικά χαρακτηριστικά από τα αντίστοιχα αρχικά θέματα που τις γέννησαν (σύγκρινε το IIB με το IIA, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται το III του κεντρικού επεισοδίου στη Μι♭ μείζονα), ενώ η επανεμφάνιση του πυρήνα του αρχικού θέματος άλλες δύο φορές, υπό τη μορφή I^{6}_{4} ως ρεφραίν, λειτουργεί τελικά ως μετάβαση για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας, αυξάνοντας περισσότερο την ένταση. Και όλα αυτά δεν είναι παρά το άμεσο αποτέλεσμα του δεσπόζοντος φθόγγου ντο, της προς τα κάτω μετάβασής του στο σι♭, της φιγούρας του αναστεναγμού ρε – ντο, και της επανειλημμένα εμφανιζόμενης φιγούρας σι♭ – λα – σολ.[47]

Εάν στη δεύτερη μπαλάντα ο συνθέτης έχει να συνδυάσει ένα θέμα ρομαντικό και αποσπασματικό ως προς το πνεύμα και κλασικό ως προς τη μορφή, με διαδικασίες σύνθεσης που παραπέμπουν στον κλασικισμό, στην πρώτη, τόσο τα θέματα όσο και οι χρησιμοποιούμενες διαδικασίες υπακούουν πλήρως στα ιδεώδη του ρομαντισμού. Μήπως λοιπόν η προτίμηση του Schumann οφείλεται στο ότι θέμα και ανάπτυξη ή, διαφορετικά διατυπωμένο, περιεχόμενο και μορφή παρουσίαζαν μεγαλύτερη συμβατότητα στην περίπτωση της πρώτης μπαλάντας από ό,τι στη δεύτερη; Μήπως οι συνθετικές διαδικασίες τού φαίνονταν πιο ασυνείδητες, πιο αυθόρμητες κι αθώες από τις αντίστοιχες της δεύτερης; Αλλά, από την άλλη μεριά, μήπως στερούνται αθωότητας ο μεγαλοφυής τρόπος μετάβασης από τη Φα μείζονα του αρχικού θέματος στη λα ελάσσονα του δευτέρου θέματος, καθώς και η αποσπασματική επαναφορά στα τελευταία μέτρα της siciliano μελωδίας, «εξουθενωμένης και παθητικής, αυτή τη φορά στη λα ελάσσονα, σε λάθος τονικότητα, στην τονικότητα των ρώσων κατακτητών, μια τονικότητα από την οποία δεν μπορεί να υπάρξει διαφυγή»,[48] όπως γράφει ο Bellman, επιμένοντας σε μια αφηγηματολογικού τύπου ερμηνεία του έργου;

Σε κάθε περίπτωση, και όπως ήδη έχουμε αναφέρει στην αρχή του κειμένου, ουδέποτε είχαμε την ψευδαίσθηση ότι θα αποδείξουμε την υπεροχή της πρώτης μπαλάντας ως προς τη δεύτερη. Αντίθετα, έχοντας ως αφετηρία τη συγκεκριμένη κριτική, είναι δυνατόν να οδηγηθούμε σε μια περαιτέρω διερεύνηση και εμβάθυνση των χρησιμοποιουμένων διαδικασιών σύνθεσης στα δύο αυτά έργα. Αξιολογικές κρίσεις σημαντικών συνθετών, όπως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, του Schumann, μπορούν να φωτίσουν πτυχές των έργων, των οποίων την ύπαρξη και λειτουργία πιθανώς να αγνοούσαμε, εάν περιοριζόμασταν μόνο στην πιστή εφαρμογή συγκεκριμένων θεωρητικών μοντέλων ανάλυσης, όπου συνήθως τα ερωτήματα, τα οποία τίθενται, βρίσκονται πάντοτε σε σχέση με τις δυνατότητες και τους στόχους αυτών των μοντέλων, αποκλείοντας άλλα ερωτήματα, όπως, για παράδειγμα, εκείνα τα οποία θέσαμε στις τελευταίες παραγράφους του κειμένου μας.

[47] Χαριτολογώντας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, ίσως για πρώτη φορά, η αναγωγική θεωρία του Heinrich Schenker απεικονίζεται εδώ κατά τον καλύτερο τρόπο, αφού αυτό που συνεχώς ακούγεται καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού είναι η συνεχής προς τα κάτω πορεία των φθόγγων ρε – ντο – σι♭ – λα – σολ. Βλέπε επίσης: Berger, ό.π., σ. 60-66.

[48] Bellman, ό.π., σ. 165.

Ο Chopin και η μορφή σονάτας: συνολική αποτίμηση μιας περιορισμένης αλλά και πολύπλευρης σχέσης

Ιωάννης Φούλιας

Ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα της μετάβασης από την κλασσική στην ρομαντική μουσική τεχνοτροπία κατά την δεύτερη και την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνος υπήρξε αναμφίβολα η δραματική υποχώρηση του ενδιαφέροντος των συνθετών και του κοινού για τα – καθιερωμένα μέχρι τότε – πολυμερή είδη ενόργανης μουσικής: η παρακμάζουσα συμφωνία έδωσε σταδιακά την θέση της στην συναυλιακή εισαγωγή για ορχήστρα· το κοντσέρτο, έχοντας μετεξελιχθεί σε έναν σολιστικό μονόλογο με υποτυπώδη ορχηστρική συνοδεία, είχε επιπλέον να ανταγωνισθεί πολυάριθμα αυτοτελή κομμάτια "της μόδας" για σόλο όργανο και ορχήστρα· περίοπτα είδη μουσικής δωματίου, όπως το κουαρτέττο εγχόρδων και το τρίο με πιάνο, τέθηκαν στο περιθώριο της μουσικής ζωής, ενώ και η σονάτα για πιάνο γνώρισε παρόμοια τύχη υπό το βάρος των δημοφιλών φαντασιών, παραλλαγών, χορών και ποικίλων άλλων κομματιών χαρακτήρος που κατέκλισαν την μουσική αγορά της εποχής, ανταποκρινόμενα στο γούστο και τις τεχνικές ικανότητες τόσο των ερασιτεχνών όσο και των λαμπρών δεξιοτεχνών του οργάνου.[1] Η παράλληλη κάμψη του συνθετικού ενδιαφέροντος για την μορφή σονάτας συνιστά παράπλευρη απώλεια των προαναφερόμενων εξελίξεων που έλαβαν χώραν κατά την περίοδο ανάδυσης του ρομαντισμού στην μουσική: έτσι, το θεμελιωδέστερο δομικό πρότυπο για την ενόργανη μουσική του κλασσικισμού δεν εκτοπίσθηκε ως συλλήβδην ασύμβατο προς τις επιταγές και τις ανάγκες του νέου μουσικού ύφους (όπως συνέβη παλαιότερα με την φούγκα και τον υφολογικό της περίγυρο κατά τα μέσα του 18ου αιώνος και την μετάβαση από το ύστερο μπαρόκ στον πρώιμο κλασσικισμό), αλλά ακολούθησε την μοίρα των ενόργανων μουσικών ειδών που κληροδοτήθηκαν από τον κλασσικισμό στον ρομαντισμό, καθ' ότι – τόσο στην συνθετική πράξη, όσο και στην μουσική θεωρία της εποχής – ήταν πλέον άρρηκτα συνδεδεμένο με την διαμόρφωση τουλάχιστον του εναρκτήριου μέρους μιας συμφωνίας, μιας σονάτας (για οποιοδήποτε όργανο ή ευρύτερο σύνολο μουσικής δωματίου) ή και ενός κοντσέρτου ακόμη.

Ενδεικτικό των παραπάνω τάσεων είναι το έργο του Fryderyk Chopin, ενός από τους πλέον αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες του μουσικού ρομαντισμού. Ο πολωνός πιανίστας και συνθέτης καταπιάνεται με την μορφή της σονάτας σχεδόν αποκλειστικά αλλά και κατά τρόπον ολότελα δεσμευτικό στις ολιγάριθμες τριμερείς και τετραμερείς κυκλικές συνθέσεις του, οι οποίες κατανέμονται σε δύο τελείως διακριτές φάσεις της

[1] Πρβλ. την σχετική τοποθέτηση του Joachim Kaiser, όσον αφορά την αντιμετώπιση του είδους της σονάτας για πιάνο από τους ρομαντικούς συνθέτες, στην μελέτη του "Chopin und die Sonate", *Musik Konzepte* 45 (Fryderyk Chopin), 1985, σ. 11. Η Ursula Dammeier-Kirpal, πάντως, ξεκινά την μελέτη της *Der Sonatensatz bei Frédéric Chopin*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1973, σ. 1, θέτοντας εύστοχα το ακόλουθο, ουσιώδες – και εν πολλοίς ρητορικό – ερώτημα: η σαφής ποσοτική υπεροχή των μικρών κομματιών για πιάνο στην συνολική εργογραφία του Chopin συνεπάγεται άραγε και την *ποιοτική* υπεροχή τους έναντι των ευάριθμων συνθέσεων του ιδίου που ανήκουν στην μορφή (στο είδος) της σονάτας και που στην πλειονότητά τους έχουν παλαιόθεν καθιερωθεί στο ρεπερτόριο των μεγάλων ερμηνευτών του οργάνου;

δημιουργίας του. Στις νεανικές συμβολές της περιόδου της Βαρσοβίας ανήκουν η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε ντο-ελάσσονα*, opus 4, των ετών 1827-1828, το *Τρίο με πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, opus 8, των ετών 1828-1829, και τα δύο *Κοντσέρτα για πιάνο* (το *υπ' αρ. 2, σε φα-ελάσσονα*, opus 21, και το *υπ' αρ. 1, σε μι-ελάσσονα*, opus 11) που γράφηκαν το 1829 και το 1830, αντίστοιχα (αλλά δημοσιεύθηκαν με διαφορετική σειρά), ενώ στις ώριμες συνθέσεις της παρισινής περιόδου συγκαταλέγονται η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2, σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, opus 35, του 1839, η *Σονάτα για πιάνο αρ. 3, σε σι-ελάσσονα*, opus 58, του 1844, καθώς και το τελευταίο μείζον έργο του Chopin, η αριστουργηματική του *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, opus 65, των ετών 1845-1846. Σε αυτά τα επτά έργα έρχεται να προστεθεί μονάχα το αινιγματικό *Allegro de concert*, σε Λα-μείζονα, opus 46, το οποίο, ναι μεν, εκδόθηκε το 1841, αλλά, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, συνιστά κατάλοιπο του εναρκτήριου μέρους ενός τρίτου κοντσέρτου για πιάνο που ο Chopin σχεδίαζε κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1830.[2] Υπό συζήτηση, τέλος, τίθεται η δυνατότητα ένταξης ορισμένων τελικών μερών από τα παραπάνω έργα στο σύνθετο δομικό πρότυπο της σονάτας-ρόντο.[3]

Παρά τον μικρό τους αριθμό, τα οκτώ μέρη σε μορφή σονάτας που ανιχνεύονται στην συνολική δημιουργία του Chopin παρουσιάζουν αξιοπρόσεκτες διαφοροποιήσεις ως προς τον δομικό και αρμονικό τους σχεδιασμό, ενώ παράλληλα μαρτυρούν την συνεχή ωρίμανση και εκλέπτυνση του συνθετικού ύφους του ρομαντικού δημιουργού κατά την ενασχόλησή του με αυτό το κατ' εξοχήν κλασσικό μορφολογικό πρότυπο. Από μακροδομικής πλευράς, τα οκτώ υπό διερεύνηση μέρη κατατάσσονται σε όχι λιγότερους από τρεις διαφορετικούς τύπους σονάτας: οι δύο πρώτες απόπειρες προσέγγισης της μορφής σονάτας από μέρους του Chopin, ήτοι τα εναρκτήρια μέρη της πρώτης του *Σονάτας για πιάνο* και του *Τρίο με πιάνο*, υπάγονται σαφώς στον κανονιστικό τριμερή τύπο σονάτας· οι δύο επόμενες εφαρμογές, που αφορούν τα πρώτα μέρη των κοντσέρτων του για πιάνο, ανήκουν στην μεικτή μορφή της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου, ενώ δομικά χαρακτηριστικά σονάτας κοντσέρτου διέπουν και το – ημιτελές κατά τα λοιπά – *Allegro de concert*· τουναντίον, τα εναρκτήρια μέρη των δύο τελευταίων *Σονατών για πιάνο* καθώς και της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο* συνιστούν υλοποιήσεις του διμερούς τύπου σονάτας, όπως θα καταδειχθεί στην συνέχεια.

Σε ό,τι αφορά τον τονικό σχεδιασμό των μερών αυτών, την προσοχή των μελετητών έχει σχεδόν μονοπωλήσει η ιδιάζουσα διάρθρωση του πρώτου μέρους του *Κοντσέρτου αρ. 1, σε μι-ελάσσονα*, όπου το πλάγιο θέμα εκτίθεται στην ομώνυμη Μι-μείζονα και επανεκτίθεται στην σχετική Σολ-μείζονα, με αποτέλεσμα η έκθεση να δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας επανεκθέσεως και η επανέκθεση με την σειρά της να συμπεριφέρεται αρμονικά σαν να ήταν έκθεση![4] Όσο παράδοξο όμως και αν φαίνεται

[2] Η πλέον πρόσφατη και τεκμηριωμένη σκιαγράφηση του ιστορικού της δημιουργίας του έργου περιλαμβάνεται στην μονογραφία του John Rink, *Chopin: The Piano Concertos*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 89-92.

[3] Τουναντίον, στην παρούσα μελέτη δεν εξετάζονται περιπτώσεις έργων, όπως οι *Μπαλλάντες* ή η *Βαρκαρόλλα* για πιάνο του Chopin, όπου τεχνικές προερχόμενες από την μορφή σονάτας εφαρμόζονται επιλεκτικά στο πλαίσιο άλλων μορφολογικών κατηγοριών, παράγοντας πρωτότυπες "υβριδικές" μουσικές μορφές. Για μιαν ανάλογη περίπτωση κατά την κλασσική περίοδο, βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις", στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σ. 168-202 και ειδικότερα σ. 180-197.

[4] Βλ. ενδεικτικά: Edgar Stillman Kelley, *Chopin the Composer: His Structural Art and its Influence on Contemporaneous Music*, Schirmer, New York 1913, σ. 111· Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 56 και 58· Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 392· Jim

αυτό, γεγονός είναι ότι η συγκεκριμένη περίπτωση κάθε άλλο παρά εξαίρεση αποτελεί μεταξύ των σονατών της πρώτης συνθετικής περιόδου του Chopin.[5] Η έκθεση του εναρκτήριου μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* παραμένει καθ' όλην την διάρκειά της στην ντο-ελάσσονα, καθιστώντας έτσι δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στο κύριο θέμα (μ. 1-16), το πλάγιο θέμα (μ. 17-42) και την καταληκτική περιοχή (μ. 43-89), δεδομένης άλλωστε και της στενής μοτιβικής συνάφειας των βασικών θεματικών ιδεών.[6] Από την πλευρά της, η ακόλουθη ενότητα της επεξεργασίας (μ. 90-178) αναπτύσσει διεξοδικά και με ακατάπαυστη μετατροπική ορμή κύριο και πλάγιο θεματικό υλικό, ενώ το βασισμένο σε πλάγια και καταληκτικά θεματικά μορφώματα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (μ. 159-178) εδραιώνεται απρόσμενα στην δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος.[7] Σε αυτήν την τόσο απομακρυσμένη περιοχή (την διπλή υποδεσπόζουσα, ουσιαστικά) επανεκτίθεται κατόπιν το κύριο θέμα (στα μ. 179-194), το οποίο διαδέχεται μια συνοπτική επαναφορά του πλαγίου θέματος στην σολ-ελάσσονα (πρβλ. τα μ. 195-206 με τα μ. 17-20 & 35-42)· έτσι, η ντο-ελάσσονα αποκαθίσταται μόνο κατά την ανακατασκευή των καταληκτικών περιεχομένων της εκθέσεως (στα μ. 207-236) και εδραιώνεται περαιτέρω στην σύντομη coda του μέρους (στα μ. 237-248). Εν ολίγοις, σε μια σχεδόν ολότελα στατική έκθεση αντιπαρατίθεται μια εξαιρετικά περιπετειώδης από τονικής επόψεως επανέκθεση, στην οποία μάλιστα ούτε το κύριο, ούτε το πλάγιο θέμα "επιλύεται" στην βασική τονικότητα.[8]

Samson, *The Music of Chopin*, Clarendon Press, Oxford 1985, σ. 55· Jim Samson, *Chopin*, Oxford University Press (The Master Musicians Series), Oxford 1996, σ. 49· Rink, ό.π., σ. 63 και 64· Zofia Helman, "Norms and Individuation in Chopin's Sonatas", *Polish Music Journal* 3/1, 2000 (http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/helman.html), § II. Η εναλλακτική δυνατότητα αντιμετώπισης της βασικής ελάσσονος τονικότητος και της μείζονος σχετικής της ως «της ιδίας, κατά το μάλλον ή ήττον, τονικότητος», που προτείνεται από τον Rosen (ό.π., σ. 368-369) για την ερμηνεία μεταγενέστερων έργων του Chopin, πέραν του ότι αντιμετωπίζεται με εύλογο σκεπτικισμό και από τον Samson (*Chopin*, ό.π., σ. 180), είναι βέβαιο πως δεν θα μπορούσε να χρησιμεύσει προς αιτιολόγηση των τονικών επιλογών στις νεανικές μορφές σονάτας του Chopin.

5 Πρβλ. ιδίως Anatole Leikin, "The Sonatas", στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 166· περαιτέρω: Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 56) και Helman (ό.π., § I).

6 Η "μονοτονική" και έκδηλα "μονοθεματική" φύση της συγκεκριμένης εκθέσεως επισημαίνεται επίσης από τους Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 23), Rudolf Klein ("Chopins Sonatentechnik", *Österreichische Musikzeitschrift* 22/7, 1967, σ. 392 και 393), Kaiser (ό.π., σ. 10), Rosen (ό.π., σ. 392), Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 38, και *Chopin*, ό.π., σ. 46) και Helman (ό.π., § II). Ο Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 38-39), μάλιστα, ερμηνεύει – με κάποια δόση υπερβολής – τα χαρακτηριστικά αυτά της εκθέσεως, όπως και την αδιάλειπτη μουσική ροή, την μιμητική γραφή και την αλυσιδωτή αρμονική πορεία της μετέπειτα επεξεργασίας, ως αναδρομές σε συνθετικές διαδικασίες της μπαροκικής περιόδου. Από την άλλη πλευρά, οι αναλύσεις που προτείνουν τόσο η Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 20-23) – με κύριο θέμα (μ. 1-8), σπονδυλωτό "επεισόδιο" (μ. 9-55) και κατακλείδα (μ. 56-90) – όσο και η Helman (ό.π., § II) – με εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-16), πρώτη και δεύτερη κύρια ιδέα (στα μ. 17-24 και 25-30, αντίστοιχα) που επαναλαμβάνονται ελαφρώς παρηλλαγμένες και στα μ. 31-43, μετάβαση (μ. 43-58), πλάγιο θέμα "μεταβατικού χαρακτήρος" (στα μ. 59 κ.εξ.) και "επίλογο" (δεν προσδιορίζεται το σημείο έναρξής του) – στερούνται αμφότερες "σονατοειδούς" λογικής και ως εκ τούτου δεν μπορούν καν να σχολιασθούν εδώ περαιτέρω!

7 Πρβλ. εν πολλοίς Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 23-24.

8 Πρβλ. εν μέρει Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 24), αλλά και Klein (ό.π., σ. 393), ο οποίος μάλιστα παρατηρεί ότι η συνολική μορφή του μέρους δίνει κατ' ουσίαν περισσότερο την εντύπωση μιας τριμερούς μορφής παρά μιας μορφής σονάτας. Ο Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 38 και 40), εξ άλλου, φαίνεται πως αντιμετωπίζει το πλάγιο θέμα ως μεταβατικό τμήμα, γι' αυτό και στην επανέκθεση αγνοεί παντελώς την σαφή εδραίωση της σολ-ελάσσονος, στο πλαίσιο μιας μακροδομικής ενότητος που υποδιαιρείται σε τρεις (και όχι μόνο σε δύο) τονικές-θεματικές περιοχές.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της επανεκθέσεως αυτής είναι η εξάλειψη όλων των τονικών είτε τροπικών παρεκκλίσεων μετά την αποκατάσταση της ντο-ελάσσονος στην καταληκτική περιοχή (που

Αρκετά παρεμφερής είναι και ο τονικός σχεδιασμός του πρώτου μέρους του *Τρίο με πιάνο*, όπου και πάλι η έκθεση ουδέποτε εκφεύγει της βασικής τονικότητος της σολ-ελάσσονος, αφού η μη-μετατροπική μετάβαση (μ. 29-42) επιτρέπει στο πλάγιο θέμα (μ. 43-52) και στην ακόλουθη καταληκτική περιοχή (μ. 53-78) να μην εγκαταλείψουν ποτέ πραγματικά την αρχική τονικότητα.[9] Απεναντίας, η μετατροπική ανάπτυξη του κυρίου και του μεταβατικού θεματικού υλικού (στα μ. 79-134) διέρχεται από πληθώρα τονικών κέντρων,[10] έως ότου παγιωθεί επί μακρόν η δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος (στα μ. 117-130), δηλαδή και πάλι της διπλής υποδεσπόζουσας ως προς την τονικότητα αναφοράς. Παρ' όλα αυτά, ο Chopin προσθέτει την τελευταία στιγμή (στα μ. 131-134) έναν ακόμη κρίκο στην ανιούσα αρμονική αλυσίδα του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση, επιτρέποντας έτσι στην τρίτη μακροδομική ενότητα να ξεκινήσει με το κύριο θέμα στην τονική (μ. 135-162). Ούτε αυτό, πάντως, φαίνεται να αποτελεί εγγύηση για μια "φυσιολογική" επανέκθεση στην συνέχεια: η μετάβαση (μ. 163-180), από κοινού με μια σύντομη και αμυδρή υπόμνηση του πλαγίου θέματος (στα μ. 181-184), στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα, από την οποίαν εκκινεί κατόπιν η καταληκτική περιοχή της επανεκθέσεως (πρβλ. τα μ. 185-198 με τα μ. 53-66), προτού μια εμβόλιμη "δευτερεύουσα ανάπτυξη" (στα μ. 199-210) αποκαταστήσει εκ νέου την σολ-ελάσσονα (πρβλ. περαιτέρω τα μ. 211-214 με τα μ. 67-70) και μια εκτενής coda (στα μ. 215-246, με νέα – ως επί το πλείστον – θεματικά περιεχόμενα) την εδραιώσει περαιτέρω.[11]

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τις δύο προαναφερόμενες περιπτώσεις, το γεγονός ότι το πλάγιο θέμα στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου για πιάνο αρ. 2, σε φα-ελάσσονα*, τίθεται στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα τόσο στην έκθεση όσο και στην επανέκθεση δεν προκαλεί πλέον καμμία ιδιαίτερη εντύπωση, ιδίως μάλιστα από την στιγμή που η καταληκτική περιοχή εκτίθεται στην ντο-ελάσσονα (την ελάσσονα δεσπόζουσα) και αργότερα επανεκτίθεται – κατά τα αναμενόμενα – στην φα-ελάσσονα![12] Εντούτοις, είναι σαφές ότι και οι τέσσερεις εφαρμογές της μορφής σονάτας στο πρώιμο έργο του

πραγματοποιείται με την "επιλεκτική" αυτούσια επαναφορά του μετατροπικού περάσματος των μ. 47-58 στα μ. 207-218): το περιεχόμενο των μ. 69-74 περικόπτεται, αναδομείται και επεκτείνεται στα μ. 229-236, προκειμένου να αποφευχθεί μία ακόμη αποφασιστική στροφή προς την σολ-ελάσσονα, ενώ τα μ. 75-89 (τα οποία ξεκινούσαν από την ομώνυμη Ντο-μείζονα και κατέληγαν σε ένα "ανοικτό" συνδετικό πέρασμα) αντικαθίστανται πλέον καθ' ολοκληρίαν από την – απόλυτα προσηλωμένη στην βασική τονικότητα – coda του μέρους.

[9] Παρά την παρατεταμένη τονικοποίηση της περιοχής της VI στα μ. 61-66 της καταληκτικής περιοχής, που προβάλλεται και μέσω της ευκρινέστατης αναδρομής των εγχόρδων στο κύριο θεματικό υλικό (πρβλ. μ. 9 κ.εξ.).

Για την "χαλαρή" παρατακτική δομική οργάνωση της εκθέσεως αυτής συνολικά, πρβλ. επίσης τις αρκετά έγκυρες και εύστοχες παρατηρήσεις της Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 26-30.

[10] Βλ. αναλυτικότερα: Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 30-33 (αφήνοντας πάντως κατά μέρος τις υπερβολικά αρνητικές αισθητικές αποτιμήσεις της συγγραφέως).

[11] Πρβλ. πρωτίστως τις αναλυτικές παρατηρήσεις της Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 33-35) για την επανέκθεση και την σχέση της προς την έκθεση. Κατά τρόπον απλουστευτικό, απεναντίας, οι Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 40, και *Chopin*, ό.π., σ. 47) και Helman (ό.π., § II) ορίζουν ως πλάγιο θέμα την εμφανώς καταληκτική ιδέα των μ. 53 / 57 κ.εξ. Όμως η νέα ιδέα των μ. 43-52 στην έκθεση δεν μπορεί να αποτελέσει μέρος της μεταβατικής διαδικασίας που έχει προηγηθεί και περατωθεί με μια σφοδρή και καλά αρθρωμένη μισή πτώση, ακόμη και αν η απρόσμενη αφομοίωση του υλικού της στο μεταβατικό τμήμα της επανεκθέσεως δίνει ίσως αναδρομικά μια τέτοια εντύπωση (για την αιτιολόγηση του σπάνιου και αποδομητικού αυτού φαινομένου δύναται κανείς να επικαλεσθεί πρωτίστως τον αβέβαιο ρόλο που καλείται να επιτελέσει ένα πλάγιο θέμα στο εσωτερικό μιας παράδοξα "μονοτονικής" εκθέσεως αλλά και μιας καταχρηστικά μετατροπικής επανεκθέσεως στην συνέχεια).

[12] Πρβλ. σχετικά: Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 58), Rosen (ό.π., σ. 392), Helman (ό.π., § II) και ιδίως Rink (ό.π., σ. 46 και 47).

Chopin παρεκκλίνουν κατά το μάλλον ή ήττον από τις τυπικές αρμονικές προδιαγραφές που ισχύουν γι' αυτήν, εν αντιθέσει με τις απόλυτα εναρμονισμένες προς την παράδοση τονικές επιλογές του συνθέτη στις ισάριθμες περιπτώσεις σονάτας που ακολούθησαν μετά το 1830:[13] στο *Allegro de concert* σε Λα-μείζονα, συγκεκριμένα, το πλάγιο θέμα εκτίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας και επανεκτίθεται στην τονική (έστω και αν ξεκινά από την ομώνυμη λα-ελάσσονα)· στα εναρκτήρια μέρη των δύο τελευταίων *Σονατών για πιάνο*, σε σι-ύφεση- και σι-ελάσσονα, αντίστοιχα, πλάγια και καταληκτικά θεματικά στοιχεία εκτίθενται στην εκάστοτε σχετική μείζονα και επανεκτίθενται στην εκάστοτε ομώνυμη μείζονα τονικότητα· κατά τρόπον δε ακόμη πιο δραστικό, στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, το πλάγιο θέμα εκτίθεται στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα και επανεκτίθεται στην ομώνυμη Σολ-μείζονα, ενώ η καταληκτική περιοχή μεταφέρεται από την ρε-ελάσσονα (την ελάσσονα δεσπόζουσα) στην αρχική τονικότητα, αποκαθιστώντας εν τέλει και τον ελάσσονα τρόπο.

Η αιτιολόγηση των άκρως παράδοξων τονικών επιλογών στις νεανικές μορφές σονάτας του Chopin φαντάζει – και όντως είναι – εξαιρετικά δύσκολη υπόθεση. Ο Edgar Stillman Kelley, για παράδειγμα, ισχυρίζεται ότι ο συνθέτης προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να προσδώσει σταθερότητα στον τονικό σχεδιασμό των έργων του, τιθασεύοντας την έντονα φυγόκεντρη αρμονική τάση των θεμάτων του·[14] ωστόσο, αν πράγματι ίσχυε κάτι τέτοιο, δεν θα έπρεπε να εφαρμόζεται πρωτίστως στις επανεκθέσεις των σονατών και δευτερευόντως ή καθόλου στις εκθέσεις; Είναι προφανές ότι η απολογητική αυτή θέση δεν πείθει – όπως άλλωστε και το περιπτωσιολογικό επιχείρημα του John Rink, ότι η επιλογή της σχετικής αντί της ομώνυμης μείζονος για την επανέκθεση του πλαγίου θέματος στο *Κοντσέρτο αρ. 1* οφείλεται στην βούληση του συνθέτη να καταλήξει αμέσως μετά στην πιο "τραγική" μι-ελάσσονα παρά στην ομώνυμη Μι-μείζονα·[15] στην μουσική φιλολογία, εντούτοις, υπάρχει πληθώρα μορφών σονάτας σε ελάσσονα τρόπο (συμπεριλαμβανομένου και του πρώτου μέρους της ώριμης *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο* του ιδίου του Chopin), όπου το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην ομώνυμη μείζονα, δίχως πάντως αυτό να παρεμποδίζει την καταληκτική περιοχή να αποκαταστήσει αμέσως μετά την "τραγική" βασική τονικότητα. Συνεπώς, είναι προτιμότερο – και τίμιο συνάμα – να παραδεχθεί κανείς ότι οι τονικές προδιαγραφές των νεανικών σονατών του Chopin είναι όντως "ανορθόδοξες" και "εκκεντρικές", όπως τις χαρακτηρίζει επανειλημμένως ο Jim Samson,[16] και να τις αποδώσει στην συνθετική του απειρία, στην αδυναμία του να αφομοιώσει τις εμπνευσμένες επιμέρους μουσικές ιδέες του σε ένα συνεκτικό όλον,[17] είτε ακόμη στην ελλιπή γνώση περί της μορφής σονάτας που του μετέδωσε ο δάσκαλός του στην σύνθεση, Joseph Xavier Elsner, όπως τουλάχιστον υπαινίσσεται ο Charles Rosen,[18] εισπράττοντας την οργισμένη (αλλά βασισμένη σε μια μάλλον φτωχή και τετριμμένη

[13] Στην καίρια αυτή παρατήρηση προβαίνει και ο Rosen, ό.π., σ. 392· πρβλ. επίσης Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 68, 72, 102 και εν μέρει 109 & 113) και Helman (ό.π., § III).

[14] Kelley, ό.π., σ. 111.

[15] Rink, ό.π., σ. 63 και 73.

[16] Βλ. Samson, *The Music of Chopin* (ό.π., σ. 40 και 55) και *Chopin* (ό.π., σ. 46, 47 και 49).

[17] Πρβλ. Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 40, 55 και εν μέρει 136. Αρκετά παρεμφερής είναι επίσης η άποψη της Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 24-25 και 35), η οποία, με αφορμή ειδικά το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1*, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μορφή σονάτας συνιστούσε ένα δύσκολο εμπόδιο για τον νεαρό Chopin.

[18] Rosen, ό.π., σ. 392· πρβλ. επίσης Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 40, και *Chopin*, ό.π., σ. 46 και 47) και Helman (ό.π., § II).

επιχειρηματολογία) αντίδραση του Anatole Leikin.[19] Σε τελική ανάλυση, οι νεανικοί αυτοί πειραματισμοί του Chopin προς την κατεύθυνση της μεταβίβασης της έντονης τονικής δραστηριότητος από μια πρώιμη σε μιαν ύστερη φάση εξέλιξης της συνολικής μορφής δεν καρποφόρησαν,[20] όπως αποδεικνύει η πλήρης μεταστροφή – αν όχι "μεταμέλεια" – του ιδίου επί του συγκεκριμένου ζητήματος στα ώριμα έργα του.

Ένα ζήτημα που δεν έχει μέχρι στιγμής ερμηνευθεί με τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία αφορά την δομή της σονάτας κοντσέρτου στον Chopin. Τα κοντσέρτα του για πιάνο βασίζονται κατά κύριον λόγο στις μορφολογικές προδιαγραφές του κλασσικού κοντσέρτου, όπως αυτές αφομοιώθηκαν από την γενιά των δεξιοτεχνών του πιάνου (και άλλων οργάνων) μετά τον Beethoven. Συνεπώς, η συνήθης θεώρηση ιδίως του εναρκτήριου ορχηστρικού τμήματος ως "πρελουδίου" ή ως "πρώτης εκθέσεως", που ακολουθείται από μία σολιστική δεύτερη,[21] αποτυγχάνει να αποσαφηνίσει πολλά κρίσιμα σημεία στο εσωτερικό καθενός μέρους υπό μορφήν κοντσέρτου και δεν επιτρέπει διόλου την σκιαγράφηση της εξέλιξης της συνθετικής σκέψης του Chopin σε αυτόν τον ξεχωριστό τομέα.

[19] Ο Leikin (ό.π., σ. 166-167) υπερασπίζεται τον Elsner τόσο ως συνθέτη όσο και ως "ανοικτόμυαλο" δάσκαλο, ο οποίος δεν θέλησε να θέσει "φραγμούς" στον ταλαντούχο μαθητή του (προφανώς, ως "φραγμός" κατανοείται εδώ από τον Leikin ο αυτονόητα *μετατροπικός* σχεδιασμός της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας, μεταξύ άλλων). Επιπλέον, ο συγγραφέας επικαλείται την εν γένει θετικότατη υποδοχή που επεφύλαξαν στον Chopin το κοινό και οι κριτικοί της Βιέννης το 1829 (αποφεύγοντας όμως εντέχνως να αναφέρει ότι η επιτυχία αυτή οφειλόταν στις ιδιότητες του Chopin ως δεξιοτέχνη πιανίστα και συνθέτη κομματιών "της μόδας", όπως οι *Παραλλαγές για πιάνο και ορχήστρα*, opus 2) και επιχειρεί έναν τελείως άστοχο και (σκοπίμως) γενικόλογο παραλληλισμό των πειραματισμών του Chopin επί της μορφής σονάτας με εκείνους που βρίσκουν εφαρμογή στις σονάτες άλλων ρομαντικών συνθετών, όπως του Schubert και του Schumann (οι οποίοι, βέβαια, ουδέποτε έγραψαν μια σονάτα με έκθεση που παραμένει καθ' όλην την διάρκειά της στην αρχική τονικότητα, για παράδειγμα). Για μια πολύ πιο πειστική και εμπεριστατωμένη επιχειρηματολογία κατά της θέσεως του Rosen, βλ. Helman, ό.π., § II· παρ' όλα αυτά, και οι δικές της τοποθετήσεις, υπέρ της βούλησης του νεαρού Chopin να καταστρατηγήσει τους "κανόνες" ή να αντιμετωπίσει την επανέκθεση ως συνέχιση της επεξεργασίας (δυνατότητα που απορρέει από μια τελείως αυθαίρετη παρερμηνεία της γνωστής θεωρήσεως του Antonín Reicha για την μορφή σονάτας υπό το πρίσμα μιας κατ' αρχήν "διμερούς" μακροδομής – βλ. σχετικά: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνος [Α΄]", *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 91-109), είναι ολότελα έωλες.

[20] Πρβλ. πρωτίστως Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 55, και *Chopin*, ό.π., σ. 49) και δευτερευόντως Klein (ό.π., σ. 391), Rink (ό.π., σ. 63) και Helman (ό.π., § VI).

[21] Οι δύο αυτές προοπτικές τίθενται στην βάση της εξέτασης των κοντσέρτων του Chopin από μέρους τόσο του Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 50-57, και *Chopin*, ό.π., σ. 47-49 και 94) όσο και του Rink (ό.π., σ. 46-52, 63-71 & 73 και 95-98), οι οποίοι σε γενικές γραμμές θεωρούν ότι ο τύπος του "λαμπρού" κοντσέρτου της πρώιμης ρομαντικής περιόδου μεταβάλλει τις δομικές προδιαγραφές που ισχύουν για τα ορχηστρικά τμήματα και τις σολιστικές ενότητες στα κοντσέρτα του Mozart και του ώριμου κλασσικισμού. Στην πραγματικότητα, βέβαια, και οι δύο ερευνητές αγνοούν τις βασικές αρχές διαμόρφωσης της κλασσικής μορφής της σονάτας κοντσέρτου, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν κατά τρόπον απλουστευτικό τόσο τα κοντσέρτα του Mozart, όσο και τα κοντσέρτα του Chopin. Η ακόλουθη διερεύνηση βασίζεται στο – κατάλληλο για την περίσταση – θεωρητικό υπόβαθρο του όψιμου 18ου αιώνος και σε σημαντικές θεωρητικές συμβολές από τα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνος αναφορικά με την υλοποίηση της μορφής σονάτας στο κλασσικό κοντσέρτο. Βλ. συγκεκριμένα: James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 430-602· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", *Πολυφωνία* 18, Κουλτούρα, Αθήνα 2011, σ. 86-124· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 20ού αιώνος και στην εποχή μας", *Πολυφωνία* 19, Κουλτούρα, Αθήνα 2011, σ. 7-49.

Ας εξετάσουμε πρώτα τα εναρκτήρια ritornelli των τριών εφαρμογών της μορφής αυτής από μέρους του Chopin. Και τα τρία κατανέμονται σε τέσσερεις περιοχές, με "ρητορικά" χαρακτηριστικά κυρίου θέματος, μεταβάσεως, πλαγίου θέματος και καταληκτικής περιοχής είτε συνδετικού περάσματος, αντίστοιχα.[22] Στα *Κοντσέρτα αρ. 2* και *αρ. 1*, η μετάβαση διακρίνεται με σαφήνεια από το κύριο θέμα (ξεκινώντας από το μ. 9 και το μ. 25, αντίστοιχα), ενώ στο μεταγενέστερο *Allegro de concert* τα δύο αυτά πρώτα τμήματα συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους (με την μετάβαση να κάνει αισθητή την παρουσία της σε θεματικό επίπεδο από το μ. 23 και έπειτα, αν και η αρμονική της πορεία έχει ήδη ξεκινήσει από το ύστερο τμήμα του κυρίου θέματος, στα μ. 15-22). Από την άλλη πλευρά, η αναπάντεχη παρουσίαση του πλαγίου θέματος στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα στο εναρκτήριο ritornello του *Κοντσέρτου αρ. 2* (μ. 37-58) "εξομαλύνεται" μέσω της επιλογής της ομώνυμης Μι-μείζονος στο αντίστοιχο τμήμα του *Κοντσέρτου αρ. 1* (μ. 61-98) προς την κατεύθυνση της διατήρησης της αρχικής τονικότητος σε ολόκληρο το εναρκτήριο ritornello του μεταγενέστερου *Allegro de concert* (συμπεριλαμβανομένου, δηλαδή, και του πλαγίου θέματος στα μ. 41-64). Αυτή η σταδιακή εξέλιξη από ένα μετατροπικό προς ένα μη-μετατροπικό εναρκτήριο ritornello συνοψίζει – κατά διαβολική σύμπτωση – τον αντίστοιχο μετασχηματισμό που έλαβε χώραν στο εσωτερικό του ορχηστρικού αυτού τμήματος στην μορφή κοντσέρτου των μέσων του 18ου αιώνος![23] Σε κάθε περίπτωση, το καταληκτικό τμήμα που ακολουθεί επανέρχεται στην εναρκτήρια τονικότητα και καταλήγει σε αυτήν συνήθως με μια "πρώιμη" είσοδο του σολίστα, η οποία ιδίως στο *Allegro de concert* δραματοποιείται έντονα, καθώς συνδυάζεται με μιαν εμφαντική τονική παρέκκλιση.[24]

Η σχέση του θεματικού υλικού των υπόλοιπων (τριών ή μόνο δύο) ritornelli της ορχήστρας προς το εναρκτήριο καθώς και ο λειτουργικός τους ρόλος στο πλαίσιο της συνολικής μορφής φανερώνουν επίσης την αδιάκοπη προσπάθεια του συνθέτη να

[22] Για τις προδιαγραφές των περιοχών αυτών στο πλαίσιο του εναρκτήριου ritornello, βλ. γενικότερα: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 475-494. Η θεώρηση αυτή αποκαλύπτει πολύ περισσότερα στοιχεία για την οργάνωση του εναρκτήριου ritornello μιας μορφής σονάτας κοντσέρτου σε σχέση με την εμφανώς ελλειμματική προσέγγιση του Rink, ό.π., σ. 46 & 48, 64 & 65 και 95-96. Πρβλ. επίσης εν μέρει τις αναλυτικές παρατηρήσεις της Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 41-42 & 51, 51-53 & 57 και 64-66 & 67.

[23] Πρβλ., ειδικότερα, τους τρεις τρόπους υλοποίησης του εναρκτήριου ritornello που επισημαίνει στα τέλη του 18ου αιώνος ο Heinrich Christoph Koch, στο: Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σ. 102-104.

[24] Στο *Κοντσέρτο αρ. 1*, η ορχηστρική καταληκτική περιοχή των μ. 99-138 αποκαθιστά απλώς τον ελάσσονα τρόπο και επικυρώνει την βασική τονικότητα με μια σειρά από τέλειες πτώσεις, η τελευταία εκ των οποίων επικαλύπτεται με την είσοδο του σολιστικού οργάνου. Στο *Κοντσέρτο αρ. 2*, αντιθέτως, το καταληκτικό τμήμα του εναρκτήριου ritornello στρέφεται μεν με σαφήνεια προς την αρχική φα-ελάσσονα (στα μ. 59-70), αλλά η βασική αυτή τονικότητα μοιάζει ανήμπορη να επικυρωθεί πτωτικά δίχως την δυναμική παρέμβαση (και πρώτη είσοδο) του πιάνου στην απόληξη του ιδίου τμήματος (στα μ. 71-74). Στο *Allegro de concert*, τέλος, το καταληκτικό τμήμα του εναρκτήριου ritornello (μ. 65-76) ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, παρά την ξαφνική τονική παρέκκλιση και την εξόχως ασαφή αρμονική πορεία των μ. 73-74· αυτή η ιδιαιτέρως εκφραστική "παρένθεση" μπορεί να μην έχει άμεσες αρμονικές συνέπειες, ωστόσο προεξοφλεί την μετέπειτα παρατεταμένη αρμονική στάση επί της δεσπόζουσας της ναπολιτάνικης περιοχής στο "ορχηστρικό" συνδετικό πέρασμα των μ. 77-88 και καθιστά άκρως εντυπωσιακή την επικαλυπτόμενη με αυτό είσοδο του "σολίστα" στα μ. 87-91 και την αποφασιστική τελική μεταστροφή προς την αρχική τονικότητα (δια της εναρμόνιας επανερμηνείας της V/II^N σε διπλή δεσπόζουσα της Λα-μείζονος).

Ο Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 52 και 54, και *Chopin*, ό.π., σ. 48 και 49) συσχετίζει το "αναπόφευκτο" της εισόδου του σολίστα στο *Κοντσέρτο αρ. 2* με την μοτιβική συνάφεια και την γενικότερη ισορροπία που διέπει τις διαφορετικές θεματικές ιδέες του εναρκτήριου ritornello, σε αντιδιαστολή προς την αυτοτέλεια των – περισσότερο φιλόδοξων και εκτεταμένων – επιμέρους τμημάτων του εναρκτήριου ritornello του *Κοντσέρτου αρ. 1*, την οποία μάλιστα αποτιμά και ως λιγότερο πειστική και επιτυχημένη από συνθετικής πλευράς. Πρβλ. περαιτέρω Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 43.

τιθασεύσει τον νεανικό του αυθορμητισμό στις παραδοσιακές δομικές προδιαγραφές της σονάτας κοντσέρτου. Το δεύτερο ritornello έρχεται κάθε φορά να επιστεγάσει την ευρύτερη ενότητα της εκθέσεως, δίνοντας προοδευτικά μεγαλύτερη έμφαση αλλά και έκταση στην αρμονική προετοιμασία της ακόλουθης σολιστικής ενότητος: εντούτοις, έπειτα από την τελείως ελεύθερη ανάπλαση του διαθέσιμου μοτιβικού υλικού στο *Κοντσέρτο αρ. 2* (μ. 181-204), ο Chopin συνδυάζει στο *Κοντσέρτο αρ. 1* (μ. 333-384) την τεχνική αυτή με την περιορισμένη ανάκληση αποσπασμάτων από το εναρκτήριο ritornello (πρβλ. ιδίως τα μ. 356-359 με τα μ. 13-15 / 17-19, καθώς και τα μ. 377-384 με τα μ. 131-138) και τελικά, στο *Allegro de concert*, αξιοποιεί πλέον με συνέπεια το καταληκτικό και το μεταβατικό "ορχηστρικό" υλικό του πρώτου ritornello για την διαμόρφωση του δεύτερου (πρβλ. τα μ. 183-186 με τα ταυτόσημα μ. 65-68, τα μ. 187-192 με τα ανάλογα μ. 23-28 και τα μ. 193-200 με τα αντίστοιχα μ. 33-40).[25] Το τρίτο ritornello στο *Κοντσέρτο αρ. 2* (μ. 257-268) επέχει ρόλο συνδετικού περάσματος από την επεξεργασία στην επανέκθεση και βασίζεται και πάλι σε μιαν ελεύθερη ανάπλαση του δεδομένου μοτιβικού υλικού· τουναντίον, το τρίτο ritornello στο *Κοντσέρτο αρ. 1* αφομοιώνεται πλήρως στην ευρύτερη επανέκθεση, επαναφέροντας στο προσκήνιο αυτούσιο το ορχηστρικό κύριο θέμα του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. τα μ. 486-509 με τα μ. 1-24).[26] Τέλος, το καταληκτικό ritornello διαμορφώνει και στις τρεις υπό εξέταση περιπτώσεις την ορχηστρική κατακλείδα της ευρύτερης επανεκθέσεως και μάλιστα με ολοένα και πιο εξελιγμένα τεχνικά μέσα: έτσι, ενώ στο *Κοντσέρτο αρ. 2* λαμβάνει χώραν για άλλη μια φορά μία σύντομη καινοφανής ανάπλαση του δεδομένου μοτιβικού υλικού (στα μ. 337-348), στο *Κοντσέρτο αρ. 1* συνοψίζονται εδώ (μ. 671-689) τα καταληκτικά θεματικά περιεχόμενα του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. τα μ. 671-682 με τα μ. 111-122 και τα μ. 683-686 με τα μ. 131-134) και στο *Allegro de concert*, ακολούθως, η πάγια καταληκτική "ορχηστρική" ιδέα (πρβλ. τα μ. 269-272 με τα μ. 65-68 / 183-186) συνδυάζεται με μιαν επιπρόσθετη coda (μ. 273-280), όπου ο "σολίστας" φαίνεται να συμπράττει εκ νέου με την "ορχήστρα".[27] Ως αποτέλεσμα όλων αυτών, τα ορχηστρικά ritornelli ενσωματώνονται όλο και περισσότερο σε μια συνεκτική μακροδομική κατασκευή και, παράλληλα, το δυναμικό του θεματικού αποθέματος του εναρκτήριου ritornello αναδεικνύεται και επικυρώνεται με ολοένα και μεγαλύτερη ενάργεια.

Αλληλένδετη με την παραπάνω διαδικασία είναι ασφαλώς και η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα ορχηστρικά τμήματα και στις σολιστικές ενότητες. Στο *Κοντσέρτο αρ. 2*, η σχέση αυτή περιορίζεται ουσιαστικά στην σολιστική αναπροσαρμογή των δύο βασικών ορχηστρικών θεμάτων (πρβλ. τα μ. 75-82 με τα μ. 1-8 και τα μ. 125-136 με τα μ. 37-48),[28] αφού – κατά τα λοιπά – έκθεση, επεξεργασία και επανέκθεση λειτουργούν και εξελίσσονται με τους δικούς τους όρους, ανεξάρτητα από τα ορχηστρικά ritornelli που απλώς μεσολαβούν ανάμεσά τους. Η μετάβαση ανοίγει (στα μ. 83-104) με ένα νέο, "ελεύθερο" θέμα (το οποίο, όπως συμβαίνει και σε πολλά κοντσέρτα της κλασσικής περιόδου, ουδέποτε επανεκτίθεται)[29] και συνεχίζεται με

[25] Πρβλ. σε γενικές γραμμές και τις επισημάνσεις τόσο της Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 46, 54 και 67 & 68), όσο και του Rink (ό.π., σ. 51, 69 και 97).

[26] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 50 και 56) και εν μέρει Rink (ό.π., σ. 51 και 70).

[27] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 50, 57 και 67 & 68) και Rink (ό.π., σ. 52, σ. 71, 73 & 125, και σ. 98).

[28] Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 53) και ιδίως Rink (ό.π., σ. 48 και 49-50). Το πλάγιο θέμα εξελίσσεται πάντως κατά τρόπον διαφορετικό στην σολιστική του διατύπωση (στα μ. 137-142), ακολουθούμενο και από ένα μετατροπικό συνδετικό πέρασμα (στα μ. 143-150) προς την ακόλουθη σολιστική καταληκτική περιοχή της εκθέσεως (πρβλ. σχετικά και Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 46 και 51).

[29] Για το "ελεύθερο θέμα" και τον ρόλο του στην σολιστική έκθεση μιας σονάτας κοντσέρτου, βλ. γενικότερα: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 525-529. Σε αντίθεση με τον Samson (*The Music of Chopin*, ό.π.,

δεξιοτεχνικά περάσματα (στα μ. 105-124), τα οποία δεσπόζουν επίσης στην καταληκτική περιοχή της σολιστικής εκθέσεως (μ. 151-180) καθώς και στην ενότητα της επεξεργασίας.[30] Αξιοπρόσεκτη, εξ άλλου, είναι η δραστική περικοπή του κυρίου θέματος στην έναρξη της επανεκθέσεως (πρβλ. τα μ. 269-272 με τα μ. 75-78), η οποία θα σχολιασθεί και θα αποτιμηθεί αργότερα, ενώ τα πλάγια και καταληκτικά θεματικά περιεχόμενα επανεκτίθενται αμέσως μετά με επουσιώδεις τροποποιήσεις (στα μ. 273-300 και 301-336).[31]

Στο *Κοντσέρτο αρ. 1*, απεναντίας, οι σολιστικές ενότητες έρχονται σε διάλογο και σε δυναμικότερο συσχετισμό προς το υλικό των ritornelli της ορχήστρας. Χαρακτηριστική, κατ' αρχάς, είναι η ριζική σολιστική επανερμηνεία των δύο πρώτων ορχηστρικών ιδεών: από την περιοδική πρώτη παρατίθεται μόνο το εναρκτήριο μοτίβο των δύο επιμέρους φράσεων (πρβλ. τα μ. 139-140 & 147-148 με τα μ. 1-2 & 9-10), λειτουργώντας ουσιαστικά ως εφαλτήριο για την διαμόρφωση ενός ελεύθερου περάσματος (στα μ. 141-146 & 149-154) και συνολικά μιας εμφανώς εισαγωγικού ("προλογικού") χαρακτήρος ιδέας προς το κατ' εξοχήν σολιστικό κύριο θέμα, το οποίο αναδιατυπώνει και εξελίσσει περαιτέρω το μεταβατικό θέμα του πρώτου ritornello (πρβλ. τα μ. 155-163 με τα μ. 25-33), προσδίδοντάς του πλέον δομική (αν και αμφίσημα προτασιακή είτε τριμερή) αυτοτέλεια και αρμονική κλειστότητα (με την συνέχισή του στα μ. 164-170 και 171-179a).[32] Η αμοιβαία μεταβολή του δομικού ρόλου των δύο

σ. 53), ο Rink (ό.π., σ. 47, 48-49 και 51-52) αντιμετωπίζει άστοχα το "νέο" αυτό θέμα ως δεύτερο κύριο θέμα της σολιστικής εκθέσεως και ερμηνεύει την παράλειψή του από την επανέκθεση ως το αποτέλεσμα της υποκατάστασής του από το πλάγιο θέμα, με το οποίο συγγενεύει και σε μοτιβικό επίπεδο· στην πραγματικότητα, βέβαια, ο βαθμός συγγένειας του "ελεύθερου" μεταβατικού θέματος με το πλάγιο είναι πολύ περιορισμένος για να στηρίξει μιαν – ούτως ή άλλως – αισθητά παρακινδυνευμένη και εν τέλει ανυπόστατη (για την θεωρία της σονάτας) ερμηνεία. Κατά παρόμοιον τρόπο, οι Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 43 και 51) και Helman (ό.π., § II) υποστηρίζουν παραδόξως ότι το "νέο" αυτό θέμα συνιστά την κατ' εξοχήν "κύρια θεματική ιδέα", υποβαθμίζοντας παράλληλα την αμέσως προηγούμενη σε δήθεν "εισαγωγικού χαρακτήρος"!

[30] Αυτά τα δεξιοτεχνικά περάσματα που αντιπαρατίθενται πολλάκις προς τις – κατ' εξοχήν μελωδικές-λυρικές – βασικές θεματικές ιδέες συνιστούν, σύμφωνα με τον Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 53, και *Chopin*, ό.π., σ. 47-48), την πεμπτουσία του "λαμπρού" κοντσέρτου της εποχής του πρώιμου ρομαντισμού – σε αντιδιαστολή με το κοντσέρτο της κλασσικής περιόδου, όπου παρόμοια χαρακτηριστικά περιορίζονται συνήθως μόνο στην σολιστική κατακλείδα της εκθέσεως και της επανεκθέσεως, στο πλαίσιο του επιλεγόμενου "δεξιοτεχνικού επεισοδίου" (βλ. σχετικά: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 542-548). Πρβλ. περαιτέρω Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 43-45, 46, 47 και 48-50) και Rink (ό.π., σ. 49, 50 και 51).

[31] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 50 και 51), Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 53), Rink (ό.π., σ. 51-52) και Helman (ό.π., § II). Η αντικατάσταση των μ. 143-150 από ένα νέο μετατροπικό συνδετικό πέρασμα στα μ. 291-300 προς την σολιστική καταληκτική περιοχή της επανεκθέσεως δικαιολογείται από την διαφοροποίηση του τονικού σχεδιασμού στις δύο εξωτερικές σολιστικές ενότητες. Η καταληκτική περιοχή της επανεκθέσεως, εξ άλλου, ναι μεν, διατηρεί αναλλοίωτη ακόμη και την αρμονική παρέκκλιση προς την περιοχή της VI που χαρακτήριζε το αντίστοιχο τμήμα της σολιστικής εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 301-310 & 311-321 με τα μ. 151-160 & 161-171), αλλά στην συνέχεια διευρύνει και δραματοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό την πορεία προς την τελική πτωτική επικύρωση της φα-ελάσσονος, καθιστώντας παράλληλα ακόμη πιο εντυπωσιακά τα σολιστικά περάσματα που την υλοποιούν.

[32] Οι Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 51-52, 53-54 και 57) και Rink (ό.π., σ. 65-66 & 124), αντιλαμβανόμενοι ορθά ότι τα μ. 139-154 συνιστούν ένα "εισαγωγικό" ή "προεξαγγελτικό" θέμα πριν από το "κύριο" των μ. 155-179a στην σολιστική έκθεση, αντιμετωπίζουν δυστυχώς αναδρομικά τις θεματικές αυτές ιδέες με τους ίδιους λειτουργικούς όρους ήδη από την πρώτη τους εμφάνιση στο πλαίσιο του εναρκτήριου ritornello (στα μ. 1-24 και 25-60, αντίστοιχα), παραβλέποντας έτσι το γεγονός ότι στα συγκεκριμένα τουλάχιστον συμφραζόμενα οι ιδέες αυτές ενέχουν εμφανώς διαφορετικές "ρητορικές" και αρμονικές λειτουργίες και αποτυγχάνοντας συνεπώς να προσδιορίσουν αυτήν την πολύ ενδιαφέρουσα δυνατότητα – που ενυπάρχει γενικότερα στις μορφές σονάτας κοντσέρτου – μεταβολής είτε

αυτών θεμάτων καθιστά αναγκαία στην συνέχεια την προσθήκη νέου μεταβατικού υλικού στην σολιστική έκθεση (στα μ. 179-221), ενώ η σολιστική αναδιατύπωση του πλαγίου θέματος που ακολουθεί (πρβλ. τα μ. 222-253 με τα μ. 61-92) γνωρίζει με την σειρά της σημαντική επέκταση (στα μ. 254-283a), προτού παραχωρήσει την θέση της στα αρμόζοντα καταληκτικά δεξιοτεχνικά περάσματα (των μ. 283-332).[33] Η ενότητα της επεξεργασίας, αφού σταθεί αρχικά στην αλυσιδοποίηση παραλλαγμάτων του σολιστικού κυρίου θέματος (στα μ. 385-407), επικεντρώνεται τελικά στην διεξοδική ανάπτυξη αντιπροσωπευτικών μοτίβων του ορχηστρικού κυρίου θέματος και της σολιστικής μεταβάσεως από κοινού (στα μ. 408-473 και 474-485).[34] Αλλά και η επανέκθεση, κατόπιν, παρατάσσοντας το ορχηστρικό (πρβλ. τα μ. 486-509 με τα μ. 1-24) και το σολιστικό κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 510-534a με τα μ. 155-179a) σε μιαν ευρύτερη θεματική ομάδα, συνδέει λειτουργικά το τρίτο ritornello με την έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητος και αίρει διαλεκτικά τις εναρκτήριες αντιπαραθέσεις της ορχήστρας και του σολίστα επί του ιδίου θεματικού υλικού. Ό,τι ακολουθεί από εκεί και ύστερα αντιστοιχεί σε πολύ μεγάλο βαθμό στα μεταβατικά (πρβλ. τα μ. 534-557 με τα μ. 179-202 και τα μ. 562-572 με τα μ. 211-221) και πλάγια θεματικά περιεχόμενα της σολιστικής εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 573-600 με τα μ. 222-249), ενώ η καταληκτική περιοχή της σολιστικής επανεκθέσεως (στα μ. 621-670) βασίζεται σε νέο δεξιοτεχνικό υλικό.[35]

Παρά την φαινομενική του πληρότητα, το *Allegro de concert* συνιστά μιαν ημιτελή μορφή σονάτας κοντσέρτου,[36] γεγονός που καθιστά αδύνατη την πλήρη αποτίμησή του στο πλαίσιο της παρούσας διερεύνησης. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η "σολιστική" έκθεση ούτε διασκευάζει, ούτε εξελίσσει, ούτε αναδιατυπώνει το "ορχηστρικό" κύριο θέμα (του εναρκτήριου ritornello), αλλά ούτε επίσης αντιπαραθέτει σε αυτό ένα νέο κύριο θέμα: στην πραγματικότητα, η πρώτη "σολιστική" ιδέα (που κάνει την εμφάνισή της στα μ. 92-99, έπειτα από το συνδετικό πέρασμα που ολοκληρώνεται με την "πρώιμη" είσοδο του "σολίστα") είναι τονικά ασταθής και ο χαρακτήρας της παραπέμπει ουσιαστικά στην έναρξη μιας μετάβασης (με "ελεύθερο" θέμα, όπως δηλαδή και στην περίπτωση του *Κοντσέρτου αρ. 2*), η οποία πράγματι συνεχίζεται με την αναμενόμενη δεξιοτεχνική επίταση (στα ακόλουθα μ. 100-105 και 106-124).[37] Τουναντίον, το "ορχηστρικό" πλάγιο θέμα αναδιατυπώνεται σολιστικά

μετάπτωσης του δομικού ρόλου μιας δεδομένης θεματικής ιδέας κατά την αξιοποίησή της στα ορχηστρικά τμήματα και στις σολιστικές ενότητες της συνολικής μορφής. Από την πλευρά της, η Helman (ό.π., § II) εκλαμβάνει και τις δύο αυτές θεματικές ιδέες ως εξίσου σημαντικές – πράγμα όμως παράδοξο, αν αντιπαραβάλει κανείς την τοποθέτηση της ιδίας και επί των εναρκτήριων θεματικών ιδεών του *Κοντσέρτου αρ. 2* (βλ. την υποσημείωση υπ' αρ. 29 του παρόντος κειμένου). Σε ό,τι αφορά, τέλος, γενικότερα την έναρξη της σολιστικής εκθέσεως με μια θεματική οντότητα εν είδει προλόγου, η οποία μάλιστα δεν επανεμφανίζεται πουθενά αλλού στην εξέλιξη ενός μέρους σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 518-519.

[33] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 54 και 57) και Rink (ό.π., σ. 66-68).

[34] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 54-56), Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 54 και 55, και *Chopin*, ό.π., σ. 49) και Rink (ό.π., σ. 69-70).

[35] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 56-57) και Rink (ό.π., σ. 70-71).

[36] Οι αναφορές του James Gibbons Huneker (*Chopin: The Man and his Music*, Charles Scribner's Sons, New York 1900, σ. 313, και "The Classic Chopin", *The Musical Quarterly* 1/4, 1915, σ. 525) σε ένα «περικεκομμένο κοντσέρτο» δεν είναι σαφές αν ανταποκρίνονται στα δομικά χαρακτηριστικά του έργου ή στο γεγονός ότι αυτό αποτελείται από ένα μόνο μέρος. Ωστόσο, οι προσθήκες που θεώρησε αναγκαίες ο Jean Louis Nicodé, όταν κατά την δεκαετία του 1880 διασκεύασε το έργο του Chopin για πιάνο και ορχήστρα καθώς και για δύο πιάνα (βλ. σχετικά: Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 63, και ιδίως Rink, ό.π., σ. 94 και 95), μαρτυρούν ότι ήδη στα τέλη του 19ου αιώνος η προβληματική φύση της μορφής του *Allegro de concert* δεν περνούσε απαρατήρητη.

[37] Πρβλ. Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 66 και 67. Ο λυρικός χαρακτήρας του νέου αυτού θέματος (τον οποίον

(πρβλ. τα μ. 125-146 με τα μ. 41-62), διαφοροποιώντας από δομικής πλευράς μόνο την πτωτική του κατάληξη (στα μ. 147-151a) και ακολουθούμενο από εκτενή και εντυπωσιακά καταληκτικά περάσματα (στα μ. 151-182).[38] Η επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος στην έναρξη της δεύτερης "σολιστικής" ενότητος από την λα-ελάσσονα (στα μ. 201 κ.εξ.) δίνει κατόπιν προς στιγμήν την εντύπωση πως πρόκειται να χρησιμεύσει ως αφορμή για περαιτέρω θεματική ανάπτυξη· καθώς όμως το πλάγιο θέμα συνεχίζει απρόσκοπτα από εκεί και ύστερα την πορεία του, αποκαθιστώντας σύντομα και τον μείζονα τρόπο (στα μ. 206-229a), δεν αργεί να συνειδητοποιήσει κανείς ότι εδώ βρίσκεται ήδη σε εξέλιξη το δεύτερο "ήμισυ" της επανεκθέσεως, που όντως περατώνεται με νέα φανταχτερά καταληκτικά περιεχόμενα στα μ. 229-268 (όπως δηλαδή είχε συμβεί και στην περίπτωση του αμέσως προηγούμενου *Κοντσέρτου αρ. 1* του συνθέτη).[39] Συνεπώς, στο μυστηριώδες αυτό μέρος δεν απουσιάζουν μόνον η κεντρική επεξεργασία και το πρώτο "ήμισυ" της επανεκθέσεως (ή, έστω, ένα "σολιστικό" αναπτυξιακό τμήμα, σε περίπτωση που η συνολική μορφή επρόκειτο να οργανωθεί κατά τις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας) αλλά και ένα θεματικό μόρφωμα που θα είχε την δυνατότητα να αποτελέσει το "σολιστικό" κύριο θέμα (ακόμη και αν αυτό παρουσιαζόταν άπαξ, στην έναρξη της σολιστικής εκθέσεως και μόνον)![40] Κατά τρόπον συμβολικό, η σύνθεση που ο Chopin επιθυμούσε να πρωτοερμηνεύσει δημοσίως αφ' ότου επέστρεφε στην πατρίδα του, «σε μιαν ελεύθερη Βαρσοβία», σύμφωνα με τα λόγια του ιδίου,[41] πόρρω απείχε από το να θεωρηθεί αποπερατωμένη – όπως άλλωστε και η εκπλήρωση του εθνικού οράματος του δημιουργού της.

Από τα τρία ώριμα έργα του Chopin που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, το ενδιαφέρον των μελετητών έχει αναμφίβολα μονοπωλήσει η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2* και μάλιστα για δύο βασικούς λόγους: για την – έντονα αμφισβητούμενη, ιδίως κατά τον 19ο αιώνα – *μοτιβική* ενότητα που διέπει τα τέσσερα μέρη της αλλά και τα επιμέρους τμήματα του εναρκτήριου εξ αυτών μεταξύ τους,[42] καθώς και για την "ιδιαιτερότητα" της μακροδομικής οργάνωσης του πρώτου της μέρους, που στερείται μιας "πλήρους" επανεκθέσεως κατά το κανονιστικό πρότυπο της μορφής σονάτας. Δεδομένου όμως του ότι το πρώτο από αυτά τα ζητήματα δεν έχει απλώς εξαντληθεί αλλά και οδηγήσει στην "αποκάλυψη" πληθώρας μοτιβικών συναφειών σε μιαν οιονεί υποδειγματική κυκλική σύνθεση που θα την ζήλευε ακόμη και ένας Liszt, ένας Frank ή ένας d'Indy,[43] κρίνω σκόπιμο να περιορισθώ σε αυτό το σημείο σε μια συγκριτική εξέταση των εναρκτήριων

επισημαίνει επίσης ο Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 57) δεν το καθιστά αυτομάτως, ούτε απαραιτήτως, *κύριο θέμα*, όπως εσφαλμένα το αντιμετωπίζει ο Rink (ό.π., σ. 96) – παρ' όλο μάλιστα που ο ίδιος το συσχετίζει εύστοχα από εκεί και πέρα με το "ελεύθερο" σολιστικό θέμα της εκθέσεως του *Κοντσέρτου αρ. 2*!

[38] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 66-67), εν μέρει δε Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 57) και Rink (ό.π., σ. 96-97).

[39] Πρβλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 67 και 68), εν μέρει δε Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 57) και Rink (ό.π., σ. 97-98).

[40] Πρβλ. εν πολλοίς και τις αντίστοιχες επισημάνσεις της Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 68.

[41] Βλ. Rink, ό.π., σ. 92. Πρβλ. επίσης τις ιδιαίτερα εύστοχες παρατηρήσεις του ιδίου (ό.π., σ. 99 & 130) όσον αφορά τον ηρωικό χαρακτήρα του εν λόγω έργου του Chopin και την στενή υφολογική του συνάφεια με την περίφημη *Πολωνέζα σε Λα-μείζονα*, opus 40 αρ. 1.

[42] Για μιαν επαρκή επισκόπηση της εν λόγω προβληματικής, βλ. Jonathan Isaac Oshry, *Shifting Modes of Reception: Chopin's Piano Sonata in B Flat Minor, opus 35*, Διπλωματική εργασία, University of Manchester, Manchester 2000, σ. 9-74.

[43] Προς τιμήν της, και η Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 85-86) εμφανίζεται αρκετά επιφυλακτική απέναντι σε αυτήν την γενικότερη τάση θεώρησης των σονατών του Chopin υπό το πρίσμα της μεταγενέστερης "κυκλικής αρχής".

μερών των δύο τελευταίων *Σονατών για πιάνο* καθώς και της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο* του Chopin, λαμβάνοντας ως δεδομένη – κατά το μάλλον ή ήττον – την μοτιβική τους συνοχή και εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίον οργανώνονται και αλληλεπιδρούν τα εκάστοτε θεματικά περιεχόμενα στην ενότητα της εκθέσεως.

Το κύριο θέμα της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* συνίσταται σε μιαν απλή δεκαεξάμετρη ανοικτή πρόταση (μ. 9-24), που προετοιμάζεται από δύο τετράμετρα εισαγωγικά τμήματα: ένα αργό (στα μ. 1-4) και ένα γρήγορο (στα μ. 5-8).[44] Η μεταβατική λειτουργία εκπληρώνεται στην συνέχεια με μια τόσο παρεμφερή δεκαεξάμετρη πρόταση (στα μ. 25-40), που αρχικά σαφώς και γίνεται αντιληπτή ως το δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος (υπό το πρίσμα της συγκρότησης μιας ευρύτερης περιόδου), αλλά αναδρομικά εκλαμβάνεται ως μεταβατικό τμήμα, καθ' ότι προετοιμάζει σε τονικό-αρμονικό, ρυθμικό και υφολογικό επίπεδο την είσοδο του πλαγίου θέματος.[45] Στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 3*, το κύριο θέμα εκτείνεται και πάλι σε 16 μέτρα, τα οποία όμως διαμορφώνονται εν είδει περιόδου και αναπτύσσουν σε επάλληλες τετράμετρες φράσεις το αρχικό μοτιβικό υλικό κατά τρόπον σχεδόν εξαντλητικό. Σε αυτήν την περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με μιαν εμφανώς πολύ πιο φιλόδοξη συνθετική προοπτική, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ακόλουθη – εκτενή αλλά και ιδιαιτέρως περιπετειώδη από αρμονικής πλευράς – μετάβαση (μ. 17-40), η οποία συνάμα παραλλάσσει και αναπτύσσει περαιτέρω το μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος.[46] Ωστόσο, η συνθετική πρόθεση υπονομεύεται εν προκειμένω από την αδυναμία του Chopin να προσδώσει υφολογική ενότητα στα επιμέρους τμήματα αυτής της μεταβάσεως, που εξελίσσεται σπασμωδικά, δίνοντας εν τέλει την εντύπωση ενός μωσαϊκού ετερόκλητων τεχνικών σπουδών.[47] Απεναντίας, στην επόμενη – και τελευταία – εφαρμογή της μορφής σονάτας στο έργο του, ο Chopin επιτυγχάνει να επιλύσει κατά τρόπον αριστοτεχνικό τα προβλήματα που δημιουργεί η επιδιωκόμενη οργανική διεύρυνση του πρώτου "ημίσεως" της εκθέσεως. Έτσι, στην *Σονάτα για τσέλλο και πιάνο*, το κύριο θέμα (μ. 1-23) προσλαμβάνει τα δομικά χαρακτηριστικά μιας ασύμμετρης και ολοένα και πληθωρικότερης περιοδικής κατασκευής, ενώ η μετάβαση ανοίγει με ένα νέο ελεγειακό θέμα (στα μ. 24 κ.εξ.), το οποίο εξυφαίνεται αβίαστα και, όταν πλέον το υλικό του μοιάζει να έχει εξαντληθεί, συνδυάζεται ευφυώς (από το μ. 44 κ.εξ.) με ανακλήσεις διακριτών μοτίβων του κυρίου θέματος, που ανανεώνουν άρδην το ενδιαφέρον της μακράς αυτής αναπτυξιακής-

[44] Πρβλ. σχετικά: Huneker, "The Classic Chopin", ό.π., σ. 523· Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 70-73 και 76· Klein, ό.π., σ. 393-394 και 395· Charles Rosen, "The First Movement of Chopin's Sonata in B*b* Minor, Op. 35", *19th-Century Music* 14/1, 1990, σ. 61-62· Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 132· Leikin, ό.π., σ. 162-163· Wayne C. Petty, "Chopin and the Ghost of Beethoven", *19th-Century Music* 22/3, 1999, σ. 287-290.

[45] Πρβλ. ειδικά ως προς αυτό τις παρεμφερείς επισημάνσεις των Leikin (ό.π., σ. 167) και Petty (ό.π., σ. 290).

[46] Βλ. σχετικά: Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 91-93· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 390 και 392· Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 134-135· Leikin, ό.π., σ. 176 και 177· Helman, ό.π., § III.

[47] Σε αντίθεση τόσο με την Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 92), η οποία υπερασπίζεται με πάθος την δομική χαλαρότητα της συγκεκριμένης μεταβάσεως, επικαλούμενη γενικόλογα και δίχως ιδιαίτερη πειστικότητα το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, την μοτσάρτια θεματική πολλαπλότητα και, τέλος, την ανάγκη για επανειλημμένες ακροάσεις καλών ερμηνειών του έργου, όσο και με τον Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 133 και 136, και *Chopin*, ό.π., σ. 224) που, "θαμπωμένος" από την εφαρμογή της πρωτοποριακής τεχνικής της "αναπτυξιακής παραλλαγής", παραβλέπει συνειδητά την αδεξιότητα του τελικού αποτελέσματος στο μεταβατικό αυτό τμήμα και εξυμνεί συνολικά την *Σονάτα για πιάνο αρ. 3* σε σχέση με την – λιγότερο επιτυχημένη κατ' αυτόν – *Σονάτα για πιάνο αρ. 2* του Chopin, οι Kaiser (ό.π., σ. 16) και Leikin (ό.π., σ. 175) επισημαίνουν με ευθυκρισία την υπέρμετρη παρατακτικότητα που διέπει το εν λόγω μέρος και καθιστούν φανερή την προτίμησή τους για την εξελικτικότερη και συνεκτικότερη κατασκευή του αντίστοιχου εναρκτήριου μέρους της προηγούμενης σονάτας για πιάνο του συνθέτη.

εξελικτικής διαδικασίας μέχρι την προαναγγελία του πλαγίου θέματος (στα μ. 61-68).[48]

Ανάλογες εξελίξεις διέπουν και την διαμόρφωση του δευτέρου "ημίσεως" της πρώτης μακροδομικής ενότητος στις τρεις αυτές σονάτες. Η απλούστερη εφαρμογή συναντάται και πάλι στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 2*, όπου το – λυρικό και απέριττο στην περιοδική δομή του – πλάγιο θέμα στην σχετική μείζονα (στα μ. 41-81a) ακολουθείται άμεσα από ένα ταραχώδες καταληκτικό θέμα στην ίδια τονικότητα (στα μ. 81-104).[49] Παρόμοια χαρακτηριστικά συναντώνται επίσης στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 3*, με την διαφορά όμως ότι η επικεφαλής πλάγια ιδέα (μ. 41-56) αποτυγχάνει εδώ να επικυρώσει πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα και έτσι η περιοχή αυτή διευρύνεται με επιπρόσθετα πλάγια θεματικά μορφώματα (στα μ. 57-60 και 61-76a), τα οποία διαδέχονται και ορισμένα καταληκτικά, κατά τρόπον έκδηλα παρατακτικό (στα μ. 76-83, 84-87 και 88-91).[50] Τουναντίον, η μετατροπική στροφή του πλαγίου θέματος της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο* από την σχετική μείζονα προς την ελάσσονα δεσπόζουσα (στα μ. 69-92a) έχει μόνιμο χαρακτήρα, όπως μαρτυρεί η εδραίωση της τελευταίας στην καταληκτική περιοχή (μ. 92-113) μιας εκθέσεως, η οποία εξακολουθεί να επεκτείνεται κατά τρόπον καθ' όλα οργανικό, καθιστώντας απολύτως αναγκαία την εμφάνιση του εκάστοτε επόμενου δομικού της μέλους.[51]

Η απουσία επανεκθέσεως του κυρίου θέματος και στις τρεις αυτές σονάτες αντιμετωπίσθηκε στο παρελθόν με ιδιαίτερο σκεπτικισμό από πολλούς θεωρητικούς, οι οποίοι αγνοούσαν ή παρέβλεπαν την επιβίωση του διμερούς τύπου σονάτας σε έναν αριθμό έργων του 19ου αιώνος.[52] Για αρκετές δεκαετίες στον 20ό αιώνα επικρατούσε μάλιστα η αντίληψη ότι ο Chopin παρέλειπε το κύριο θέμα από την επανέκθεση, εξαιτίας του ότι είχε μεταχειρισθεί σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα και μέχρι εξαντλήσεως το μοτιβικό του υλικό στην ενότητα της επεξεργασίας.[53] Πιο πρόσφατα, εξ άλλου, ο Samson προσπάθησε να αναγάγει το φαινόμενο αυτό στην διαφοροποίηση της δυναμικής της μορφής σονάτας στον Chopin από την αντίστοιχη του κλασσικού προτύπου, διατεινόμενος ότι τα δύο βασικά θέματα δεν διαμορφώνουν πλέον μια σχέση τονικής "πόλωσης" στην έκθεση, η οποία και θα απαιτούσε μια τελική "επίλυση" ή "σύνθεση" με την επανέκθεση αμφοτέρων στην αρχική τονικότητα, αλλά αποστασιοποιούνται σε ακραίο βαθμό και με αμιγώς θεματικούς όρους το ένα από το άλλο, ακολουθώντας – τόσο στην έκθεση, όσο και στην επεξεργασία από κοινού με την περικεκομμένη επανέκθεση – μια πορεία δραματικής όξυνσης και λυρικής αποκλιμάκωσης-αποθέωσης.[54] Και οι δύο αυτές ερμηνείες είναι εξίσου απορριπτέες,

[48] Πρβλ. – αν και με σοβαρές επιφυλάξεις ως προς επιμέρους ζητήματα – τις σχετικές παρατηρήσεις της Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 103-107), του Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 138 και 139-140, και *Chopin*, ό.π., σ. 270) και της Helman (ό.π., § IV).

[49] Πρβλ. σχετικά: Kelley, ό.π., σ. 109· Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 73-76· Klein, ό.π., σ. 394 και 396· Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 132· Leikin, ό.π., σ. 164-169.

[50] Πρβλ. επίσης Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 93-96), Klein (ό.π., σ. 397-398), Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 135), Leikin (ό.π., σ. 176-179), καθώς και την υποσημείωση υπ' αρ. 47 του παρόντος κειμένου.

[51] Πρβλ. κυρίως Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 107-109), εν μέρει δε Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 138) και Helman (ό.π., § IV).

[52] Για μιαν έγκυρη και διαφωτιστική τοποθέτηση επί του εν λόγω ζητήματος, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 364.

[53] Βλ. ενδεικτικά: Kelley, ό.π., σ. 110· Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915, σ. 214· Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 154· Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 79. Το θεωρητικό υπόβαθρο για την εδραίωση της εν λόγω αντιλήψεως είχε βέβαια διαμορφωθεί ήδη από τον 19ο αιώνα και την ευρέως διαδεδομένη θεωρία του Reicha για την μορφή σονάτας (βλ. συγκεκριμένα: Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 19ου αιώνος [Α΄]", ό.π., σ. 97 και 107).

[54] Βλ. Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 40, 55 και ιδίως 132-133· επίσης: Samson, *Chopin*, ό.π., σ. 49 και

διότι, με αφετηρία την αποκοπή του κυρίου θέματος από την επανέκθεση και τις συνέπειές της, οδηγούνται σε τελείως αστήρικτες γενικεύσεις. Και δεν είναι διόλου απαραίτητο να καταφύγει κανείς στο κλασσικό ρεπερτόριο για να βρει μορφές σονάτας, στις οποίες η επεξεργασία, ναι μεν, βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στο κύριο θέμα, αλλά τούτο επανεκτίθεται κανονικότατα στην συνέχεια:[55] το ίδιο συμβαίνει τόσο στο *Τρίο με πιάνο*, όσο και στο *Κοντσέρτο αρ. 1* του ιδίου του Chopin! Επιπροσθέτως, η άποψη ότι οι επεξεργασίες των όψιμων σονατών του βασίζονται σχεδόν αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό δεν ανταποκρίνεται πάντοτε στην αλήθεια: στην περίπτωση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3*, συγκεκριμένα, η επεξεργασία παραχωρεί την ίδια περίπου έκταση για την ανάπτυξη κυρίου (στα μ. 91bis-114) αλλά και πλαγίου θεματικού υλικού (στα μ. 115-134), ενώ με την συνοπτική ανάκληση των θεματικών περιεχομένων της μεταβάσεως (πρβλ. τα μ. 135-138 με τα μ. 17-20 και τα μ. 140-148 με τα μ. 31-35 & 37-40) διαμορφώνεται στην συνέχεια ένα συνδετικό πέρασμα προς την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας και της καταληκτικής θεματικής ομάδος.[56]

Από την άλλη πλευρά, η σαφής προτίμηση του Chopin κατά την ωριμότητά του για τον διμερή τύπο σονάτας έναντι του τριμερούς δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπίζεται ως αναδρομή σε συνθετικά πρότυπα της προκλασσικής και δη της μπαροκικής

210. Πολύ παρεμφερής είναι και η θεώρηση της Helman (ό.π., § III), ενώ αρκετά συναφής αποδεικνύεται ακόμη η παλαιότερη άποψη του Antoine Élisée Adolphe Cherbuliez (*Fryderyk Chopin: Leben und Werk*, Albert Müller Verlag [Meister der Musik im 19. und 20. Jahrhundert], Rüschlikon – Zürich 1948, σ. 170), ότι η "ιδιότυπη" έναρξη της επανεκθέσεως με το πλάγιο θέμα στις ώριμες υλοποιήσεις της σονάτας στον Chopin δηλώνει την μετατόπιση του μουσικού κέντρου βάρους προς το λυρικό-ασματικό στοιχείο της μορφής. Η ιδέα της κορύφωσης ενυπάρχει επίσης στην ερμηνεία του Kaiser (ό.π., σ. 15) για το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2*, αλλά διατρέχει όλα τα επιμέρους τμήματα της μορφής και βρίσκει το τελικό της επιστέγασμα στην coda του μέρους. Από την άλλη πλευρά, ο Leikin (ό.π., σ. 170 και 179) καταφεύγει εν προκειμένω σε μιαν αυθαίρετη, τελείως παρωχημένη και καταγέλαστη ερμηνευτική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποίαν η τονική σύγκρουση της εκθέσεως μένει άλυτη στην επανέκθεση λόγω της εξαφάνισης του κυρίου θέματος από κοινού με την βασική τονικότητα, που αποδίδεται αφ' ενός μεν στον "θάνατο του ήρωα" (ήτοι του κυρίου θέματος – εξ ου και το πένθιμο εμβατήριο που ακολουθεί ως τρίτο μέρος στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 2*) και αφ' ετέρου στην λιγότερο τραγική "παραίτηση" ή "αυτόβουλη αποχώρησή" του (στην περίπτωση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3*).

55 Όπως άλλωστε υποδεικνύουν με σαφή και κατηγορηματικό τρόπο τόσο ο Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 132), όσο και ο Leikin (ό.π., σ. 170 και εν μέρει σ. 179).

56 Είναι εντυπωσιακή η εναγώνια προσπάθεια του Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 135-136) να υποβαθμίσει την παρουσία του πλαγίου θεματικού υλικού στην προκειμένη περίπτωση, όπως και η από μέρους του αποτίμηση της "πρόωρης" αυτής θεματικής αναδρομής (πριν την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας και καταληκτικής θεματικής περιοχής στα μ. 149 κ.εξ.) ως του «μόνου μειονεκτήματος» που παρουσιάζει η κατασκευή του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Chopin – ούτε λίγο, ούτε πολύ, ο συγγραφέας φανερώνει εδώ την ενόχλησή του για το γεγονός ότι ο συνθέτης δεν επικυρώνει με το έργο του την θεωρία που ο ίδιος θέλει να υποστηρίξει επ' αυτού! Για μια πιο αντικειμενική και ψύχραιμη περιγραφή και αποτίμηση του επίμαχου δομικού τμήματος, βλ. Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 100-101), Leikin (ό.π., σ. 179) και Helman (ό.π., § III). Παράλληλα, πολλοί είναι εκείνοι οι θεωρητικοί (Kelley, ό.π., σ. 110· Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 78· Rosen, "The First Movement…", ό.π., σ. 64-65· Leikin, ό.π., σ. 169 – ακόμη και ο ίδιος ο Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 132) που επισημαίνουν – με μεγαλύτερη ή μικρότερη έμφαση ο καθένας – τις λιγότερο άμεσες αναφορές στο "λυρικό" πλάγιο θέμα που εμπεριέχονται και στην επεξεργασία της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2*. Έτσι, μόνο στην περίπτωση της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο* το υλικό της επεξεργασίας περιορίζεται αποκλειστικά στο μελωδικό-μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος (βλ. τα μ. 114-148 και 165-174) και της μεταβάσεως της εκθέσεως (βλ. τα μ. 149-164 και 175-182), δίχως την παραμικρή αναδρομή σε πλάγια και καταληκτικά θεματικά στοιχεία πριν την καθολική τονική επαναφορά τους στα μ. 183-205 και 206-227, αντίστοιχα – πρβλ. σε γενικές γραμμές τις αναλυτικές παρατηρήσεις της Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 110-112) και εν μέρει τις αποσπασματικές συναφείς επισημάνσεις του Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 138-139), του Leikin (ό.π., σ. 184) και της Helman (ό.π., § IV).

περιόδου, όπως άστοχα και δίχως καμμία περαιτέρω τεκμηρίωση υποστηρίζει, φέρ' ειπείν, ο Leikin.[57] Στην πραγματικότητα, η μεταστροφή του Chopin από την τριμερή στην διμερή μορφή σονάτας θα πρέπει να αποδοθεί πρωτίστως στην έγνοιά του να συντομεύσει την συνολική έκταση των πρώτων μερών που, ακόμη και έτσι, εξακολουθούν να παραμένουν σημαντικά εκτενέστερα έναντι όλων των υπολοίπων στις τελευταίες σονάτες του. Αυτός, άλλωστε, φέρεται πλέον να είναι και ο μοναδικός (σχεδόν) λόγος ύπαρξης της διμερούς μορφής σονάτας κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνος, σύμφωνα με μείζονες θεωρητικούς της εποχής, όπως οι Heinrich Christoph Koch, Francesco Galeazzi και Heinrich Birnbach.[58] Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι ο Chopin έφθασε σε αυτό το δομικό αποτέλεσμα σταδιακά, έχοντας προηγουμένως δοκιμάσει προς την ίδια κατεύθυνση μια "μέση λύση", περικόπτοντας κατά το ήμισυ το κύριο θέμα και ολόκληρη την μετάβαση στην επανέκθεση του πρώτου μέρους του *Κοντσέρτου αρ. 2*[59] (τουναντίον, η πλήρης επανέκθεση του *Κοντσέρτου αρ. 1* απέφερε, μεταξύ των άλλων, ένα εξαιρετικά μακροσκελές πρώτο μέρος, που δεν αποκλείεται να απετέλεσε έκτοτε ένα παράδειγμα προς αποφυγήν για τον συνθέτη). Παράλληλα, η συστηματική απαλοιφή της επανέκθεσης του κυρίου θέματος στις ώριμες σονάτες του Chopin ευνόησε την συγκρότηση αξιοπρόσεκτα ισορροπημένων διμερών μακροδομών, καθ' ότι το αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητος τείνει πλέον να προσλάβει έκταση ανάλογη του πρώτου "ημίσεως" της εκθέσεως, το επανεκθεσιακό δεύτερο τμήμα της δεύτερης ενότητος ταυτίζεται σχεδόν απόλυτα με το αντίστοιχο δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως,[60] ενώ η coda που προστίθεται στο τέλος (με έμμεσες πλην σαφείς μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα) είναι σε όλες τις περιπτώσεις εξαιρετικά σύντομη (βλ. τα μ. 229-241 στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 2*, τα μ. 196-202 στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 3*, και τα μ. 228-234 στην *Σονάτα για τσέλλο και πιάνο*, αντίστοιχα),[61] ως είθισται στις εφαρμογές του διμερούς τύπου σονάτας εν γένει.

Στα τελικά μέρη των πολυμερών έργων του, καθώς και σε μια σειρά από ανεξάρτητα κομμάτια που φέρουν τον διακριτικό τίτλο του "ρόντο", ο Chopin εφαρμόζει κατά κανόνα μορφές ρόντο που συχνά ενσωματώνουν – σε διαφορετικό βαθμό, κατά περίπτωση – και ορισμένα χαρακτηριστικά σονάτας, όπως είναι η επαναφορά των θεματικών περιεχομένων του πρώτου επεισοδίου στο δεύτερο (εν είδει πλαγίου θέματος) και η προσθήκη μεταβάσεων και συνδετικών περασμάτων (ενίοτε αναπτυξιακού τύπου) ανάμεσα στις βασικές θεματικές ιδέες της μακροδομής.[62] Αυτές οι

[57] Βλ. Leikin, ό.π., σ. 170. Πρβλ. περαιτέρω Rosen ("The First Movement…", ό.π., σ. 62-63) αλλά και Otto Klauwell (*Geschichte der Sonate*, Köln 1899, όπως παρατίθεται από την Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 4).

[58] Βλ. συγκεκριμένα: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 71-72 και 85 (Koch)· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 42 και 57 (Galeazzi)· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 19ου αιώνος (Α΄)", ό.π., σ. 116 και 117 (Birnbach). Εναλλακτικά, ο Reicha ερμηνεύει το ίδιο φαινόμενο από την σκοπιά της εξάντλησης του υλικού του κυρίου θέματος στην επεξεργασία (βλ. την υποσημείωση υπ' αρ. 53 του παρόντος κειμένου) ή της αδυναμίας του να μεταφερθεί από τον ελάσσονα τρόπο στον μείζονα (βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 19ου αιώνος [Α΄]", ό.π., σ. 98 και 107).

[59] Πρβλ. εδώ εν μέρει την σχετική επισήμανση της Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 50 και 79), καθώς και τον ανάλογο υπαινιγμό του Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 55).

[60] Πρβλ. σχετικά Samson (*The Music of Chopin*, ό.π., σ. 132, και *Chopin*, ό.π., σ. 210), εν μέρει δε Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 79, 101 και 113) και Helman (ό.π., § I, III και VI).

[61] Πρβλ. επίσης Dammeier-Kirpal (ό.π., σ. 79 & 81, 101 και 113) και Helman (ό.π., § III, IV και VI).

[62] Για μια σαφή οριοθέτηση των διακριτών δομικών κατηγοριών του *ρόντο-σονάτας* και της *σονάτας-ρόντο*, βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος

μορφές ρόντο-σονάτας βασίζουν την επενέργειά τους πρωτίστως στην αντιπαράθεση του κυρίου θέματος, που παρουσιάζεται τρεις ή δύο μόνο φορές στην βασική τονικότητα, με ένα πλάγιο θέμα, το οποίο εισάγεται πάντοτε σε διαφορετικά τονικά κέντρα (συνήθως στην δεσπόζουσα και στην υποδεσπόζουσα ή το αντίστροφο, είτε ακόμη στην σχετική και στην σχετική της υποδεσπόζουσας ή της δεσπόζουσας).[63] Επομένως, ακόμη και στην περίπτωση μιας τετραμερούς μακροδομής, επί τη βάσει μιας διπλής διαδοχής κυρίου και πλαγίου θέματος που, από θεματικής τουλάχιστον πλευράς, μοιάζει να βρίσκεται εγγύτερα στην μορφή σονάτας (χωρίς επεξεργασία) παρά σε αυτήν του πενταμερούς ρόντο (ελλείψει τρίτης εμφάνισης του κυρίου θέματος), οι τονικές επιλογές του Chopin είναι τέτοιες που αποδυναμώνουν αισθητά τις σονατοειδείς επόψεις του σύνθετου αυτού δομικού τύπου και ενισχύουν, αντίθετα, την ροντοειδή παρατακτική συνθετική λογική.[64]

Ως εκ τούτου, μάταια θα αναζητούσε κανείς μία γνήσια μορφή σονάτας-ρόντο στο συνολικό έργο του Chopin. Το πλησιέστερο σε αυτήν δείγμα γραφής είναι το τελικό μέρος του *Τρίο με πιάνο*: η έκθεση αποτελείται από κύριο θέμα στην σολ-ελάσσονα (μ. 1-35), μετάβαση (αναπτυξιακής υφής, στα μ. 36-60), πλάγιο θέμα στην ρε-ελάσσονα (μ. 61-92) και συνδετικό πέρασμα (επίσης αναπτυξιακής υφής, στα μ. 93-116) προς την κεντρική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (μ. 117-151)· η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά κατόπιν κατ' αναλογίαν προς το μεταβατικό τμήμα (στα μ. 152-170), αλλά δεν αργεί να επικεντρωθεί στην από κοινού ανάπτυξή του με το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος (στα μ. 171-214), ενώ στην επανέκθεση το πλάγιο θέμα εισάγεται πρώτο, στην ντο-ελάσσονα (μ. 215-242), και μέσω ενός αναπτυξιακού συνδετικού περάσματος (με αναφορές τόσο στο πλάγιο όσο και στο κύριο θεματικό υλικό, στα μ. 243-270) οδηγεί στην τελική συνοπτική επαναφορά του κυρίου θέματος (στα μ. 271-281a) και σε μια coda στην αρχική τονικότητα (μ. 281-303). Η συγκεκριμένη υλοποίηση της μορφής σονάτας-ρόντο με "αντικατοπτρική επανέκθεση"[65] διαφοροποιείται από το κλασσικό – και, ειδικότερα, *μοτσάρτιο* – πρότυπό της κυρίως ως προς το ότι το πλάγιο θέμα εκτίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα και επανεκτίθεται στην (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα, υπογραμμίζοντας

σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 96-131. Σε σχέση με το έργο του Chopin, ειδικότερα, η αντιμετώπιση του εν λόγω ζητήματος έχει τεθεί σε ορθή βάση πρωτίστως από τον Kaiser (ό.π., σ. 4-5) και δευτερευόντως από τον Rink (ό.π., σ. 79 και 125) και την Helman (ό.π., § II και V), εν αντιθέσει με τους Samson (*Chopin*, ό.π., σ. 270) και Leikin (ό.π., σ. 186-187), οι οποίοι δίνουν αναιτιολόγητα μεγαλύτερη βαρύτητα στις σονατοειδείς επόψεις των μεικτών αυτών μορφών (πρβλ. και την υποσημείωση υπ' αρ. 64 του παρόντος κειμένου).

[63] Το πενταμερές μακροδομικό πρότυπο (A B A′ B′ A′′ – coda) εφαρμόζεται στο *Rondo à la mazur*, σε Φα-μείζονα, opus 5 (1826-1827), στο τέταρτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1, σε ντο-ελάσσονα*, opus 4 (1827-1828), στην αυτοτελή σύνθεση *Εισαγωγή και Ρόντο*, σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 16 (1832-1833), στο τέταρτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3, σε σι-ελάσσονα*, opus 58 (1844), καθώς και στο τέταρτο μέρος της *Σονάτας για βιολοντσέλλο και πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, opus 65 (1845-1846). Τετραμερής (A B A′ B′ – coda), από την άλλη πλευρά, είναι η διάρθρωση του *Rondo à la krakowiak*, σε Φα-μείζονα, opus 14 (1828), του *Ρόντο σε Ντο-μείζονα*, για δύο πιάνα, opus 73 (1828) και του τρίτου μέρους του *Κοντσέρτου για πιάνο αρ. 1, σε μι-ελάσσονα*, opus 11 (1830), ενώ στην περίπτωση του τρίτου μέρους του *Κοντσέρτου για πιάνο αρ. 2, σε φα-ελάσσονα*, opus 21 (1829) απομένει μονάχα ένας τριμερής μακροδομικός σχεδιασμός (A B A′ – coda) που εξακολουθεί, παρ' όλα αυτά, να ενσωματώνει και σονατοειδή χαρακτηριστικά.

[64] Τέτοιες τονικές επιλογές δεν μπορούν ασφαλώς να εκληφθούν ως πειραματισμοί στο πλαίσιο της συνθετικής πρακτικής της σονάτας, όπως απεναντίας διατείνεται ο Leikin (ό.π., σ. 186-187), με αφορμή το τελικό μέρος της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο* του Chopin.

[65] Ο Samson (*Chopin*, ό.π., σ. 52) αναφέρει γενικότερα ότι η τεχνική της "αντικατοπτρικής επανεκθέσεως" ήταν πολύ δημοφιλής και διαδεδομένη μεταξύ των πολωνών συνθετών την εποχή που ο Chopin έγραφε το *Τρίο* του.

έτσι τα ροντοειδή χαρακτηριστικά σε έναν σύνθετο μορφολογικό τύπο, όπου, παρ' όλα αυτά, φαίνεται να επικρατεί η σονατοειδής προοπτική. Αντιθέτως, στα τελικά μέρη έργων, όπως η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1* και η *Σονάτα για τσέλλο και πιάνο*, ο παρεμφερής πενταμερής μακροδομικός σχεδιασμός εδράζεται κατ' αρχήν στην μορφοπλαστική αρχή του ρόντο, καθ' ότι η (ενίοτε αναπτυξιακά) αναδομημένη μετάβαση προς την επαναφορά του πλαγίου θέματος δεν μετουσιώνεται σε κεντρική ενότητα επεξεργασίας (τύπου σονάτας), στον βαθμό που αρκείται στο δεδομένο μεταβατικό μοτιβικό υλικό, δίχως να ανατρέχει σε επιπρόσθετα κύρια είτε πλάγια θεματικά στοιχεία (πρβλ. τα μ. 199-292 με τα μ. 16-83 του τελικού μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1*, και τα μ. 98-113 με τα μ. 19-34 του τελικού μέρους της *Σονάτας για τσέλλο και πιάνο*, αντίστοιχα). Φυσικά, οι λεπτές αυτές διαφορές καταδεικνύουν ότι το τελικό μορφολογικό αποτέλεσμα, που από συστηματικής αναλυτικής σκοπιάς βρίσκεται άλλοτε πιο κοντά στο πρότυπο της σονάτας-ρόντο και άλλοτε πάλι προσεγγίζει περισσότερο τις προδιαγραφές ενός ρόντο-σονάτας, έχει μάλλον μικρότερη σημασία από την διαφαινόμενη πρόθεση του συνθέτη να ολοκληρώσει τα κυκλικά αυτά έργα του με μέρη υπό μορφήν ρόντο, κατ' αρχήν, τα οποία ωστόσο ενσωματώνουν – σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό – και διακριτά χαρακτηριστικά σονάτας.[66]

Με βάση τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η περιορισμένη σε εύρος συμβολή του Fryderyk Chopin στην εξέλιξη της μορφής σονάτας κατά την ρομαντική περίοδο υπήρξε αξιόλογη για την μη-επιγονική της σχέση προς το κλασσικό παρελθόν, όπως μαρτυρεί η συνεπής πορεία από τους αδόκιμους νεανικούς πειραματισμούς του συνθέτη μέχρι την πλήρη αφομοίωση των τεχνικών προδιαγραφών της σονάτας στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του προσωπικού του ύφους και την τελειοποίησή τους στο ώριμο και όψιμο έργο του.[67] Αυτή η δυναμική διάσταση στην επαφή του Chopin με την μορφή σονάτας οφείλει – κατά την γνώμη μου – να υποκαταστήσει την γενικότερα επιφυλακτική άποψη που επικρατεί ακόμα επί του συγκεκριμένου ζητήματος.[68] Σε τελική ανάλυση, η σχέση του Chopin προς την μορφή σονάτας δεν είναι λιγότερο "προβληματική" από εκείνη κάμποσων άλλων σημαντικών συνθετών, του Haydn και του Beethoven, του Schubert και του Brahms συμπεριλαμβανομένων, οι οποίοι διαρκώς επιδιώκουν – και τελικώς επιτυγχάνουν – να προσαρμόσουν την κοινή συνθετική πρακτική της εποχής τους στις ατομικές τους ανάγκες, κληροδοτώντας μας έργα που διακρίνονται για την πρωτοτυπία και την αντοχή τους στον χρόνο.

[66] Την ίδια άποψη υποστηρίζει ουσιαστικά και η Helman (ό.π., § II και V), στον βαθμό που εκλαμβάνει ως περίπου ταυτόσημες τις δομικές περιπτώσεις των τελικών μερών της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* και του *Τρίο με πιάνο*.

[67] Πρβλ. και τα πολύ παρεμφερή συμπεράσματα του Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 136-137, και *Chopin*, ό.π., σ. 46.

[68] Παρόμοιο αίτημα έχει βεβαίως εκφρασθεί και στο παρελθόν από την Dammeier-Kirpal, ό.π., σ. 119.

Η μορφή σονάτας στο έργο του Chopin.
Σονάτα για πιάνο αρ. 3 και *Βαρκαρόλλα*

Νίκος Χριστοδούλου

Η σχέση του Chopin με τη μορφή σονάτας είναι ουσιώδες θέμα για την προσέγγιση του συνολικού του έργου, όπως και της συνθετικής του εξέλιξης. Είναι επίσης σχέση αινιγματική, καθώς κανένα από τα έργα του στην κατηγορία σονάτας δεν έχει "ορθόδοξη" μορφή σονάτας. Τα έργα του με μορφή σονάτας είναι λίγα· όμως τα πιο πολλά από αυτά είναι ανάμεσα στα πιο σημαντικά του: τα δύο κοντσέρτα για πιάνο, οι δύο ώριμες σονάτες για πιάνο, η σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο. Οκτώ έργα αναφέρονται γενικά στην κατηγορία των έργων του με μορφή σονάτας· τέσσερα από αυτά έχουν τον τίτλο *Σονάτα*. Μπορούν να διακριθούν χρονολογικά σε δύο ομάδες, πρώιμα – *Σονάτα για πιάνο αρ. 1*, έργο 4 (1827-1828), *Τρίο με πιάνο*, έργο 8 (1828-1829), *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2*, έργο 21 (1829),[1] *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1*, έργο 11 (1830) – και "ώριμα" – *Σονάτα για πιάνο αρ. 2*, έργο 35 (1839), *Allegro de Concert*, έργο 46 (1841), *Σονάτα για πιάνο αρ. 3*, έργο 58 (1844), *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο*, έργο 65 (1845-1846).

Στην κατηγορία των έργων του Chopin με μορφή σονάτας και στην εξέτασή της πρέπει, θεωρώ, να προστεθεί και η *Βαρκαρόλλα*, έργο 60 (1845-1846), ένα από τα κορυφαία του έργα για πιάνο. Όπως θα εξηγηθεί, η *Βαρκαρόλλα* έχει μορφή με βασικά χαρακτηριστικά σονάτας· η σονάτα νοηματοδοτεί την υπόσταση της ιδιαίτερης μορφής του έργου.

Γενικό ερώτημα, που έχει ιδιαίτερα απασχολήσει, είναι γιατί ο Chopin δεν έγραψε "κανονικές" σονάτες. Για το ερώτημα αυτό, καθώς και για επί μέρους μορφολογικά ερωτήματα που δημιουργεί κάθε ένα από τα έργα του αυτά, έχουν διατυπωθεί πολλές προσεγγίσεις και απόψεις. Συχνά, οι ιδιόμορφες μορφές σονάτας του Chopin θεωρήθηκαν προβληματικές, ακόμη και ελαττωματικές. Πριν δούμε την τελειότερη εμφάνιση της σονάτας στην ώριμη φάση του, εξετάζοντας την *Σονάτα αρ. 3* και τη *Βαρκαρόλλα*, θα δούμε πλευρές της αινιγματικότητας στις σονάτες του και επίσης στοιχεία της συνθετικής του τέχνης σημαντικά για την εξέταση της σονάτας στη δημιουργία του, όπως εμφανίζονται σε πρωιμότερα έργα του με μορφή σονάτας καθώς και σε άλλα του έργα.

Ένα πολύ απλό ερώτημα προκύπτει στα πρώιμα δύο κοντσέρτα για πιάνο: για ποιο λόγο, αν και από πολλούς έχουν θεωρηθεί προβληματικά στη μορφή τους, βρίσκονται ωστόσο πάντα σε περίοπτη θέση στο ρεπερτόριο και συγκινούν διαχρονικά ως εξαίρετα έργα τέχνης; Οι επικρίσεις για τη μορφή των δύο κοντσέρτων αφορούν βασικά τα πρώτα τους μέρη και ιδίως την τονική οργάνωση της μορφής. Η έκθεση των δύο θεμάτων στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου αρ. 1* παραμένει αξιοπερίεργα στην τονική, με το α΄ θέμα στη μι ελάσσονα και το β΄ στη Μι μείζονα, ενώ στην επανέκθεση το β΄ θέμα εμφανίζεται στη σχετική Σολ μείζονα (άρα η σχέση των τονικοτήτων μεταξύ έκθεσης και επανέκθεσης είναι αντεστραμμένη σε σχέση με το ορθόδοξο σχήμα!)· στο

[1] Παρά την αρίθμησή του, γράφτηκε πριν από το *Κοντσέρτο αρ. 2*.

πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου αρ. 2*, το β΄ θέμα εμφανίζεται πάντοτε, σε έκθεση και επανέκθεση, στην σχετική μείζονα και ποτέ στην τονική φα ελάσσονα.

Ο Donald Francis Tovey υποστηρίζει ότι «το πρώτο μέρος του κοντσέρτου [αρ. 1] σε μι ελάσσονα είναι χτισμένο με σχέδιο αυτοκτονικό».[2] Ο Charles Rosen, σχολιάζοντας την ανορθόδοξη τονική υπόσταση των δεύτερων θεματικών ομάδων στα πρώτα μέρη των δύο κοντσέρτων, γράφει ότι «οι τονικές σχέσεις στην μορφή σονάτας του Chopin, ωστόσο, ήταν πιο ορθόδοξες αφ' ότου έφυγε από την Πολωνία».[3] Και με αφορμή την νεανική *Σονάτα για πιάνο αρ. 1* προσθέτει: «Η έκθεση στη *Σονάτα σε ντο ελάσσονα*, έργο 4 […], δεν φεύγει ποτέ από την τονική. Ο Chopin ήταν μόνον δεκαέξι[4] χρονών όταν την έγραψε, αλλά είναι το είδος του λάθους που ο Mozart δεν θα έκανε ούτε όταν ήταν έξι. Προφανώς, εκεί πέρα στη Βαρσοβία δεν είχαν πολύ ξεκάθαρη ιδέα περί σονάτας».[5] Παρόμοιες απόψεις έχουν εκφράσει πολλοί, οι οποίοι αποδίδουν στον νέο Chopin έλλειψη γνώσης ή κατανόησης της μορφής σονάτας, ή επίσης απειρία· η φράση του Tovey, π.χ., ανακαλείται ώς σήμερα σε προγράμματα συναυλιών διεθνώς.

Είναι πράγματι έτσι; Κατ' αρχάς, ο κύριος καθηγητής του Chopin, ο συνθέτης Józef Elsner, Διευθυντής στο Ωδείο και αργότερα στην Ανώτατη Μουσική Σχολή της Βαρσοβίας, είχε απόλυτη γνώση της κλασικής σονάτας· επίσης θαύμαζε και δίδασκε τον Mozart. Οι αποκλίσεις του Chopin στη μορφή σονάτας – οι οποίες, άλλωστε, επρόκειτο να συνεχιστούν, με άλλους τρόπους, ώς το τέλος της δημιουργίας του – δεν φαίνεται να οφείλονται σε ανεπαρκή διδασκαλία ή άγνοια στο καλλιτεχνικό και διδακτικό περιβάλλον του στη Βαρσοβία. Και βέβαια, δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο συνθέτης των *Παραλλαγών στο "Là ci darem la mano"* (παραλλαγές για πιάνο και ορχήστρα πάνω στην άρια του Mozart, γραμμένες το 1827, όταν ο Chopin ήταν δευτεροετής σπουδαστής, έργο που συνέβαλε στην πρώιμη φήμη του και προκάλεσε την γνωστή υμνητική κριτική του Schumann),[6] ο ίδιος δεξιοτέχνης πιανίστας, δεν γνώριζε ότι ο Mozart και οι κλασικοί πάντοτε κάνουν μετατροπία στο β΄ θέμα στην έκθεση και το επαναφέρουν στην τονική στην επανέκθεση. Η Zofia Helman παραθέτει ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από γράμμα του Chopin στον επιστήθιο φίλο του Tytus Wojciechowski για το *Κοντσέρτο αρ. 1*, έργο πιο ανορθόδοξο τονικά στο πρώτο μέρος από το προγενέστερο *Κοντσέρτο αρ. 2*· το γράμμα αφορά την ενορχήστρωση, αλλά, καθώς ορθά παρατηρεί η Helman, έχει σχέση με τη γενικότερη στάση του Chopin απέναντι στους παραδεδεγμένους κανόνες της σύνθεσης: «Ίσως να είναι λάθος· αλλά γιατί κανείς θα πρέπει να ντρέπεται να γράψει λανθασμένα, παρά τη γνώση που κατέχει – μόνον το αποτέλεσμα θα δείξει αν ήταν, ή όχι, λάθος. Σ' αυτό προφανώς μπορείς να αντιληφθείς την τάση μου να ενεργώ λανθασμένα παρά τη θέλησή μου».[7]

Είναι αλήθεια ότι αργότερα, από το 1839, χρονιά όπου συνέθεσε τη *Σονάτα αρ. 2* για πιάνο, ο Chopin δείχνει μεν να κατασταλάζει σε ένα γενικό σχήμα σονάτας με ορθόδοξες

[2] Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, *III – Concerts*, Λονδίνο 1936, σ. 103-106 (άρθρο για το *Κοντσέρτο αρ. 2* του Chopin).

[3] Charles Rosen, *Sonata Forms (Revised Edition)*, W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1988, σ. 392.

[4] Ο Chopin ξεκίνησε να γράφει τη σονάτα δεκαεπτά ετών, το 1827, και την τελείωσε τον επόμενο χρόνο.

[5] Rosen, ό.π., σ. 392 (σε υποσημείωση).

[6] «Αποκαλυφθείτε, κύριοι· μια μεγαλοφυΐα» ("Hut ab, ihr Herren, ein Genie")· η κριτική του Schumann για το έργο, ύστερα από συναυλία στη Βιέννη με σολίστ τον Chopin, δημοσιεύτηκε στην *Allgemeine Musikalische Zeitung* στις 7 Δεκεμβρίου 1831 (η πρώτη κριτική του Schumann, όπου εμφανίζονται για πρώτη φορά τα "πρόσωπα" του Ευσέβιου και του Φλορεστάν).

[7] Zofia Helman, "Norms and individuation in Chopin's Sonatas", μτφρ. στα αγγλικά: Radosław Materka και Maja Trochimczyk, *Polish Music Journal* 3/1, καλοκαίρι 2000. Το άρθρο είναι διαθέσιμο διαδικτυακά στην ιστοσελίδα www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/helman.html.

σχέσεις τονικοτήτων στα θέματα σε έκθεση και επανέκθεση, ωστόσο γεγονός είναι ότι ποτέ δεν ακολουθεί ένα καθιερωμένο, ορθόδοξο πρότυπο: η μορφή σονάτας του υπήρξε πάντοτε χαρακτηριστικά αποκλίνουσα και ιδιόμορφη. Οι αποκλίσεις του, λοιπόν, στα πρώτα του νεανικά έργα δεν οφείλονται σε άγνοια ή απειρία, αλλά τουναντίον στην συνεχή διάθεση προσωπικής δημιουργίας, εξερεύνησης, διαφοροποίησης και αδιαφορίας για την ακαδημαϊκή ορθότητα (τέτοιες τάσεις, επίσης, χαρακτηρίζουν γενικότερα το ρομαντικό κίνημα, μέσα στο οποίο μεγάλωσε και δημιούργησε ο Chopin).

Η νεανικότητα φαίνεται στα δυο κοντσέρτα και στις μορφές τους. Όμως οι μορφές σονάτας στα πρώτα τους μέρη, αν και εν μέρει εκτός κανόνων, είναι, με τους δικούς τους όρους, πειστικές, ισορροπημένες, δραματικά ολοκληρωμένες και συναρπαστικές· μάλιστα, η επιτυχία υπογραμμίζεται από το ότι και τα δύο μέρη έχουν μεγάλες διαστάσεις. Μονοτονικές εκθέσεις υπάρχουν, εκτός από το *Κοντσέρτο αρ. 1*, στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 1* και στο *Τρίο* (έργο όπου επίσης αντιστρέφεται η σχέση τονικοτήτων μεταξύ έκθεσης και επανέκθεσης). Σε τρία από τα πρώιμα έργα του σονάτας, ο Chopin επιμένει στην μονοτονική έκθεση, την οποία εγκαταλείπει μόνον στο *Κοντσέρτο αρ. 2* για να την επαναφέρει όμως, σε μεγαλύτερο μάλιστα βαθμό, στο επόμενο κοντσέρτο, όπου η έκθεση, ως έκθεση σονάτας κοντσέρτου, είναι διπλή. Δεν χρειάζεται ξεχωριστή ευφυΐα ή γνώση για να σκεφθεί ένας συνθέτης ότι σε μια διθεματική έκθεση χρειάζονται, ή έστω είναι αυτονόητη συνήθεια, δύο τονικότητες, αλλιώς η μονοτονική έκθεση, και μάλιστα διπλή, εμπεριέχει κίνδυνο μονοτονίας και επίσης αδυναμίας μουσικού επιχειρήματος για να δημιουργηθεί αιτιότητα μορφολογικής εξέλιξης. Η μονοτονική έκθεση είναι απόλυτα συνειδητή επιλογή· ο Chopin ενδιαφέρεται φανερά να κινήσει τονικά την μορφή μετά την έκθεση, από την ανάπτυξη και στην επανέκθεση, τονίζοντας επίσης επανεκθετικά τη συνάφεια της σχετικής μείζονος προς την ελάσσονα τονική. Το πώς κρατά το ενδιαφέρον στην διπλή μονοτονική έκθεση και, στη συνέχεια, στην εξέλιξη της μορφής στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου αρ. 1* δείχνει το μέγεθος της συνθετικής του ικανότητας. Ως πείραμα, θα μπορούσαμε να δούμε πώς άραγε θα ήταν το πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου αρ. 1*, αν επανασυντεθεί με αντιστροφή στη σχέση των τονικοτήτων μεταξύ έκθεσης και επανέκθεσης, ώστε η μορφή να γίνει τονικά ορθόδοξη. Θεωρητικά, το μέρος θα έπρεπε έτσι να στέκεται, ίσως δε να γίνεται ισχυρότερο μορφολογικά. Αντιθέτως, η μορφολογική του εκλογίκευση, με αναδιάταξη των ιδεών τονικά, αδυνατίζει την εσωτερική εξέλιξη και νομοτέλεια της μορφής και επίσης αποδυναμώνει πολύ το μέρος από δραματική άποψη (ο Chopin, βέβαια, επέλεξε το ιδιόμορφο σχήμα των τονικοτήτων για λόγο ουσιαστικά δομικό, ο οποίος εμπεριέχει την δραματική διάσταση).

Στα δύο κοντσέρτα βλέπουμε χαρακτηριστικά μια ιδιότητα που υπάρχει σε όλο το έργο του Chopin: πρόκειται για το ότι η "ωραιότητα" δεν χαρακτηρίζει μόνο τις βασικές θεματικές ιδέες και ό,τι συνδέεται πρωτογενώς μαζί τους ως ανάπτυξη, αλλά χαρακτηρίζει επίσης και όλο τον ιστό του έργου, που περιλαμβάνει δευτερεύουσες ιδέες, μεταβάσεις, επεκτάσεις, δεξιοτεχνικά πιανιστικά περάσματα. Σ' αυτό, ο Chopin είναι χαρισματικός. Στα χέρια άλλων συνθετών τα δευτερεύοντα αυτά στοιχεία μπορεί να είναι συμβατικά, ενώ στον Chopin χαρακτηρίζονται από εξαίρετη ομορφιά, που κάποιες φορές μπορεί να αγγίζει την έκσταση. Ένα από τα πολλά χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η νέα, δευτερεύουσα ιδέα, με την οποία εισάγεται το εκτεταμένο τμήμα που συνδέει το α΄ με το β΄ θέμα στην δεύτερη, σολιστική έκθεση στο πρώτο μέρος, Allegro maestoso, του *Κοντσέρτου αρ. 1* (μ. 179-221). Στο πέρασμα που συνιστά την ιδέα αυτή (μ. 179-195) δεν υπάρχει κάποια έντονη εκδήλωση μελωδικής, μοτιβικής, αρμονικής πρωτοτυπίας· η μαγεία αυτού του σημείου είναι δύσκολο να εντοπισθεί επακριβώς και έχει σχέση με την απόλυτη εσωτερική ισορροπία και αρμονική σχέση

των στοιχείων που απαρτίζουν την δομή και την υφή του, καθώς και με την ευρύτερη διαδοχή των ιδεών στην έκθεση (μόνον προς το τέλος του μεταβατικού τμήματος υπάρχει στο πιάνο ένα σχετικά πρωτότυπο αρμονικά, χρωματικό, καθοδικό κατά ημιτόνια σχήμα συνεχών συγχορδιών εβδόμης πάνω σε ισοκράτη δεσπόζουσας στην ορχήστρα – βλ. μ. 211-214).

Βασικό χαρακτηριστικό του Chopin, φανερό στα κοντσέρτα, είναι η "συνέχεια" στη φραστική δομή, που προεκτείνεται στις ευρύτερες παραγράφους και, εν τέλει, στην συνολική μορφή. Η μορφή στα κοντσέρτα του δεν είναι πολυσύνθετη, όμως, μέσα σε πλαίσια μεγάλης χρονικής διάρκειας, η ροή και η συνέχεια της μουσικής είναι απαράμιλλη – συνέχεια που αποτελεί επίσης προϋπόθεση για τη δραματική κλιμάκωση. Αυτό συμβαίνει, βέβαια, εξ ίσου στα πολυπλοκότερα έργα, όπως στις ώριμες σονάτες, και γενικά σε όλα του τα έργα. Η συνέχεια στην φραστική δομή και στην πρόοδο της μορφής είναι κορυφαία συνθετική ικανότητα του Chopin. Όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν τις φράσεις και τις ευρύτερες παραγράφους – στοιχεία μοτιβικά, μελωδικά, αρμονικά – συνδέονται συνεχώς μεταξύ τους, με μεγάλη τέχνη, ως συνεχής πρόοδος, ως σύστημα "άρσεων – θέσεων", ώστε η ροή της μουσικής να είναι αδιάσπαστη καθώς προχωρεί.

Η συνέχεια και η φραστική δομή

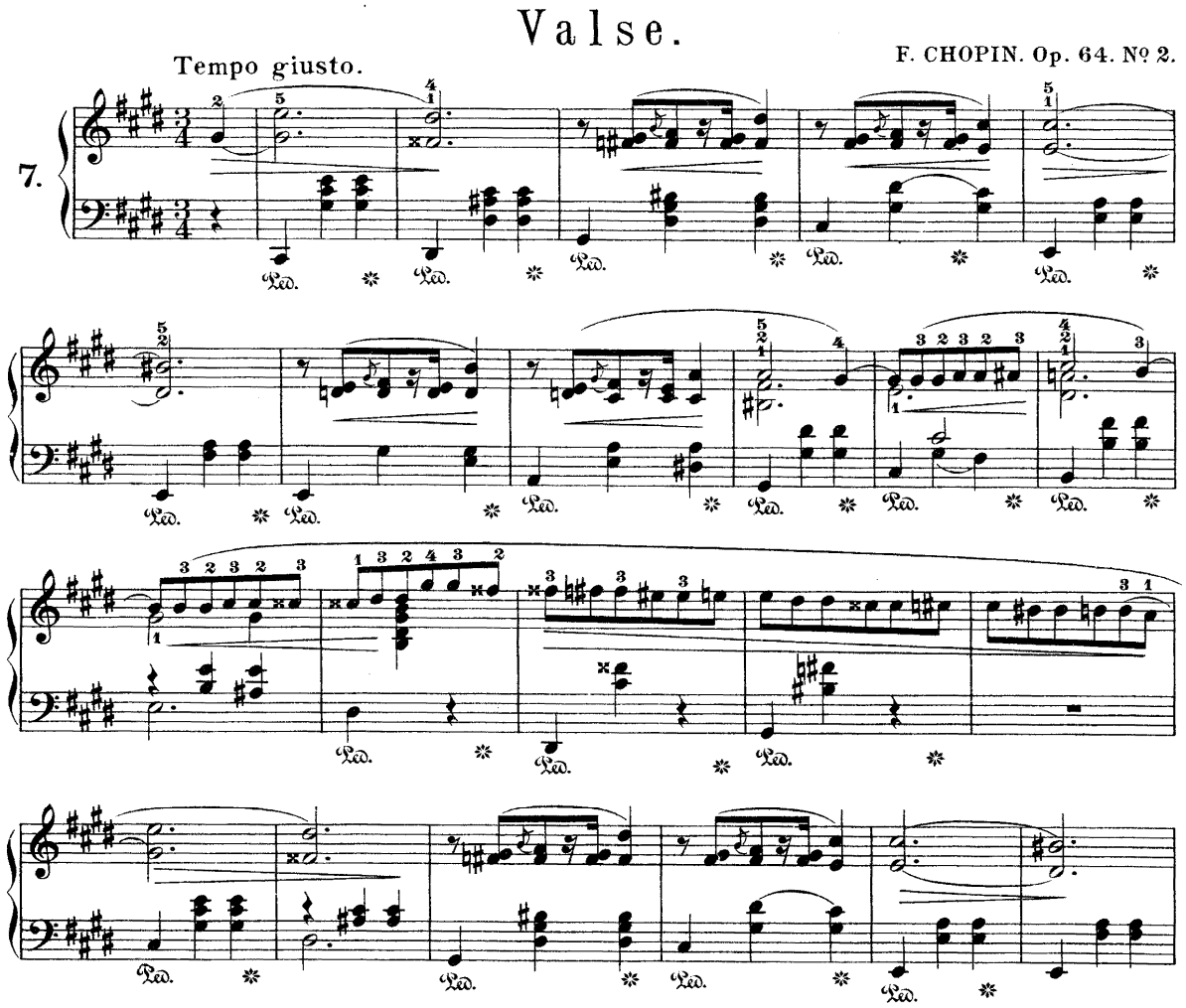
Η έννοια της συνέχειας είναι πολύ σημαντική για την εξέταση του Chopin γενικά και αφορά με ιδιαίτερο τρόπο τις μεγαλύτερες μορφές του, όπως τις μορφές σονάτας. Γι' αυτό θα δούμε διεξοδικότερα το θέμα της συνέχειας και την συνθετική του τεχνική, με ορισμένα παραδείγματα από έργα με μικρότερες και μεγάλες μορφές. Ο Rosen σχολιάζει ενδεικτικά αυτή την εξαίρετη φραστική τέχνη με ένα φαινομενικά πολύ απλό παράδειγμα από την αρχή του *Νυχτερινού*, έργου 37 αρ. 1. Ο Chopin συνδέει δύο τετράμετρες φράσεις, που συγκροτούν μια περίοδο, προεκτείνοντας την πρώτη φράση ώς τον πρώτο χρόνο του μέτρου 5. Στον πρώτο αυτό χρόνο του μέτρου 5, καθώς εν τω μεταξύ από την σολ ελάσσονα της αρχής η μουσική έχει μετακινηθεί στη Σι ύφεση μείζονα, νομίζει κανείς ότι θα επακολουθήσει νέα μουσική ιδέα. Όμως ο δεύτερος και ο τρίτος χρόνος επαναφέρουν σταδιακά το μοτίβο και την αρμονία του μ. 1, καθώς τα μ. 5-6, ως "επόμενο τμήμα" (consequent) περιόδου, επαναλαμβάνουν τα μ. 1-2. Στην αρχή του μ. 5, η τελευταία νότα της πρώτης φράσης συναιρείται με την πρώτη νότα της δεύτερης. Η τεχνική φαίνεται απλή, αλλά δεν είναι. Όπως λέει ο Rosen, η «νέα δύναμη [στα μ. 5-6] προέρχεται εν μέρει από την ικανότητα του Chopin να συγχωνεύσει τις δύο εκφορές του θέματος σε μία, να κάνει το μέτρο 5 να είναι και μια ολοκλήρωση-λύση και μαζί μια νέα αρχή».[8] Εδώ έγκειται μια σημαντική πλευρά της τέχνης του Chopin, που έχει σχέση με την "αλληλοεπικάλυψη", την "αλληλοδιείσδυση" των φράσεων σε ευρύτερες φραστικές ενότητες. Στη συνέχεια του *Νυχτερινού*, ίδια συναίρεση, όχι όμως με λογική περιόδου, συμβαίνει και στον πρώτο χρόνο του μ. 9, όπου ταυτόχρονα τελειώνει η φράση της αρχικής περιόδου και αρχίζει η επόμενη ιδέα, καθώς και στην αρχή του μ. 13 (η όλη θεματική ιδέα διαρκεί 17 μέτρα)· η μουσική έτσι δεν διακόπτεται, παρ' ότι τα πάντα είναι επακριβώς διαρθρωμένα. Η συνδετική τέχνη του Chopin δεν περιορίζεται στο φαινόμενο της μελωδικής συναίρεσης, αλλά αφορά το πώς γίνεται η συναίρεση μέσα σε όλες τις δομικές παραμέτρους.

Η συνέχεια, μικροδομική και μακροδομική, είναι βασικό αίτημα της σύνθεσης. Η τέχνη της συνέχειας είναι διάσταση μοναδικότητας του Chopin.[9] Ευρύτερο και πιο

[8] Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harper Collins Publishers, Λονδίνο 1996, σ. 271-272.

[9] Ο Rosen παρατηρεί σχετικά: «Χάρισμα τέτοιας τέχνης δεν δόθηκε στον Schumann» (γι' αυτό ο Schumann, εξηγεί στη συνέχεια, χρησιμοποιεί άλλους τρόπους και τεχνικές φραστικής δομής)· ό.π., σ. 274.

σύνθετο παράδειγμα της τέχνης και της τεχνικής της συνέχειας προσφέρει το ιδιοφυές θέμα στο ύστερο *Βαλς σε ντο δίεση ελάσσονα*, έργο 64 αρ. 2.



Παράδειγμα 1: *Βαλς σε ντο δίεση ελάσσονα*, έργο 64 αρ. 2, μ. 1-22

Πίσω από την απλότητα του *Βαλς* υπάρχει περίτεχνη φραστική και αρμονική δομή με χαρακτηριστική συνέχεια. Το θέμα αποτελείται από δύο δεκαεξάμετρες παραγράφους ("προηγούμενη" – "επόμενη"), που λειτουργούν ως μεγάλη περίοδος 32 μέτρων. Οι τρόποι με τους οποίους επιτυγχάνεται η συνέχεια και η ενότητα βρίσκονται σε τέσσερα επίπεδα.

1. *Μοτιβικός σκελετός*

Όλη η θεματική ιδέα παράγεται από ένα μοτίβο κατιούσας δεύτερης (μι – ρε♯, ρε♯ – ντο♯, ντο♯ – σι♯, σι – λα κ.ο.κ.).

2. *Φραστική διαίρεση*

Το "προηγούμενο" δεκαεξάμετρο, που απαρτίζεται από μία οκτάμετρη περίοδο και μία οκτάμετρη πρόταση, αποτελείται από επαναλαμβανόμενες φραστικές-μοτιβικές "μονάδες", οι οποίες έχουν προοδευτικά μικρότερη διάρκεια· σχηματικά, ανά τετράμετρο: 4 | + 4 | 2+2 | 1+1+1+1 (στα τελευταία τρία μέτρα, το μοτίβο επαναλαμβάνεται ανά χρόνο του μέτρου: ⅓+⅓+⅓). Περίπου ίδιο σχήμα ακολουθεί το "επόμενο" δεκαεξάμετρο. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται εσωτερική φραστική εξελικτική κίνηση.

Τέτοιες τεχνικές υπάρχουν, βέβαια, με διάφορους τρόπους, σε πολλά μουσικά έργα, αλλά στην περίπτωση του Chopin είναι πολύ καλοδουλεμένες και πρωτότυπες. Για

παράδειγμα, το παραπάνω σχήμα της φραστικής διαίρεσης είναι έμμεσα αμφίσημο, αφού είναι μεν προφανώς εξελικτικό, αλλά, παράλληλα, και συμμετρικό: το πρώτο τετράμετρο αποτελείται από δύο επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα ενός μέτρου ("ημι-μοτίβο" α, μοτίβο β: α1-α2, β-β), άρα η φραστική εξέλιξη επαναφέρει στο τέλος της τις επαναλαμβανόμενες μοτιβικές μονάδες ενός μέτρου. Επίσης, πρωταρχικός παράγοντας της συνολικής ενότητας του *Βαλς*, το οποίο έχει μορφή Α – Β – Γ – Β – Α – Β, είναι ότι και οι τρεις θεματικές ιδέες του, Α, Β, Γ, παρά την έντονη αντίθεσή τους, παράγονται όλες από τον μοτιβικό σκελετό με μοτίβα κατιούσας δεύτερης.[10]

Εκείνα που ξαφνιάζουν ακόμη περισσότερο ως παράγοντες συνέχειας στο θέμα αυτό είναι τα ακόλουθα δύο επίπεδα:

3. *Η σύνδεση των οκταμέτρων (μ. 8-9)*

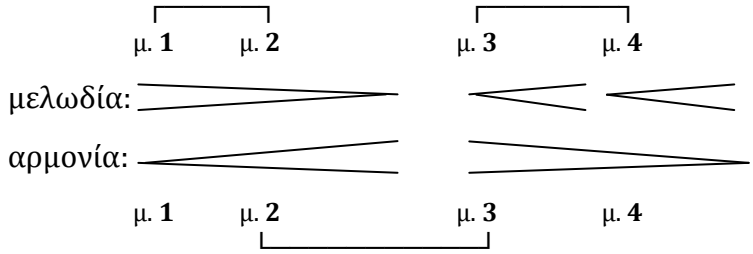
Κατ' αρχάς, σε κάθε δεκαεξάμετρο, η τελευταία μελωδική νότα των τριών πρώτων τετραμέτρων είναι ίδια με την πρώτη νότα του μέτρου που ακολουθεί, άρα λειτουργεί έμμεσα και ως ανάκρουση (χωρίς συναίρεση). Εκεί όπου η σύνδεση γίνεται με ιδιοφυή τρόπο, με μια σπάνια έμπνευση που δείχνει όλο το μέτρο της τέχνης του Chopin, είναι η σύνδεση από το μ. 8 προς το μ. 9, όπου αρχίζει το δεύτερο οκτάμετρο. Στο σημείο αυτό γίνεται μια απροσδόκητη συναίρεση, όχι στον πρώτο χρόνο του πρώτου μέτρου του οκταμέτρου, όπως στο *Νυχτερινό*, αλλά στον τρίτο χρόνο του μ. 8: η σαφής καταληκτική μελωδική νότα μιας κανονικής οκτάμετρης περιόδου γίνεται, αιφνιδιαστικά, ταυτοχρόνως ανάκρουση της πρώτης νότας της επακόλουθης περιόδου και συμμετέχει και στα δύο οκτάμετρα. Αυτό δεν γίνεται με μελωδική-αρμονική συναίρεση, όπως στο *Νυχτερινό*, αλλά με μια αιφνιδιαστική αλλαγή της υποκείμενης αρμονίας: η συγχορδία της μείζονος έκτης (η οποία αναμένεται να συνεχιστεί ως φυσιολογική εναρμόνιση), με γλίστρημα καθοδικού ημιτονίου, με αλλαγή μιας νότας στο αριστερό χέρι, γίνεται συγχορδία ελαττωμένης δεύτερης με έβδομη, η οποία οδηγεί – και λύνεται – στην (διάφωνη) δεσπόζουσα με έβδομη και ένατη στο επόμενο μ. 9. Στον τρίτο χρόνο του μ. 8 συμβαίνει στιγμιαία το εξής παράδοξο: το μελωδικό λα στον τρίτο χρόνο γίνεται αντιληπτό απολύτως ως η αναπόφευκτη λύση-κατάληξη στην τονική μιας οκτάμετρης μελωδικής περιόδου, ενώ η υποκείμενη συγχορδία που το εναρμονίζει, και το περιλαμβάνει, γίνεται αισθητή ως ανάκρουση που ανήκει φραστικά στην νέα επακόλουθη φράση. Η συναίρεση εδώ είναι πιο σύνθετη απ' ό,τι στο *Νυχτερινό* και περισσότερο αμφίσημη, αφού ο αρμονικός ρυθμός αντιτίθεται προς την μελωδική φράση. Ο τρόπος που επιτυγχάνεται η συνέχεια φαίνεται ταυτόχρονα απλός και απροσδόκητος: στο μ. 8, η μελωδία τελειώνει και αρθρώνεται, ενώ η αντίστοιχη αρμονία όχι, και αυτή αναλαμβάνει να "τραβήξει" τη μουσική προς την εξέλιξή της. Η σύνδεση προσδίδει ενότητα και ώθηση· αν και συνδέει οκτάμετρα, είναι, αναπάντεχα, εντονότερη απ' ό,τι οι συνδέσεις των τετραμέτρων που συγκροτούν τα οκτάμετρα.

4. *Αντιθέσεις μεταξύ μελωδίας και αρμονίας σε δυναμική και άρθρωση*

Ανάλογα εντυπωσιακός είναι ο τρόπος με τον οποίο δημιουργείται ενότητα και εξέλιξη στα δύο αρχικά τετράμετρα. Στα πρώτα δύο μέτρα του *Βαλς* υπάρχει μια εσωτερική δυναμική αντίθεση μεταξύ μελωδίας και αρμονίας, η οποία είναι και θεματική "σφραγίδα" του κομματιού. Η κατιούσα δεύτερη, μι – ρε♯, της μελωδίας εμπεριέχει νομοτελειακά ένα φυσικό diminuendo, το οποίο αντιστοιχεί επίσης στο ότι το πρώτο μέτρο (μι) του τετραμέτρου είναι ισχυρό, ενώ το δεύτερο (ρε♯) ασθενές. Αντίθετα, στην εναρμόνιση του Chopin, ύστερα από την τονική του πρώτου μέτρου

[10] Η παρατήρηση για τον σκελετό με καθοδικές δεύτερες στις τρεις θεματικές ιδέες του *Βαλς* αυτού αναφέρεται και στο: Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, τόμος Α΄, M. Hesse, Βερολίνο 1921, σ. 73-74.

έρχεται στο δεύτερο αναπάντεχα (αντί, π.χ., μιας φυσιολογικής δεσπόζουσας) η δεσπόζουσα της δεσπόζουσας (Ρε♯ μείζων) με έβδομη, άρα αρμονικά το δεύτερο μέτρο δεν είναι ασθενές, αλλά ισχυρό, και μάλιστα ισχυρότερο του πρώτου, πρέπει δε να λυθεί προς το τρίτο μέτρο. Σχηματικά, ενώ η μελωδία έχει diminuendo (σημειωμένο στην παρτιτούρα), η αρμονία έχει εσωτερική δυναμική αύξηση, σαν crescendo. Η αρμονία συνδέει τα μ. 2 και 3, συνεπώς η άρθρωση της αρμονίας είναι αντίθετη από την άρθρωση της μελωδίας με τα δίμετρα 1-2 και 2-3. Ο Chopin συνεχίζει να υπογραμμίζει την εσωτερική δυναμική αντίθεση μεταξύ μελωδίας και αρμονίας, σημειώνοντας δύο μικρά crescendi στη μελωδία, στα μ. 3 και 4, ενώ ταυτόχρονα η υποκείμενη αρμονία πέφτει δυναμικά, καθώς σταδιακά λύνεται προς την τονική. Σχηματικά:

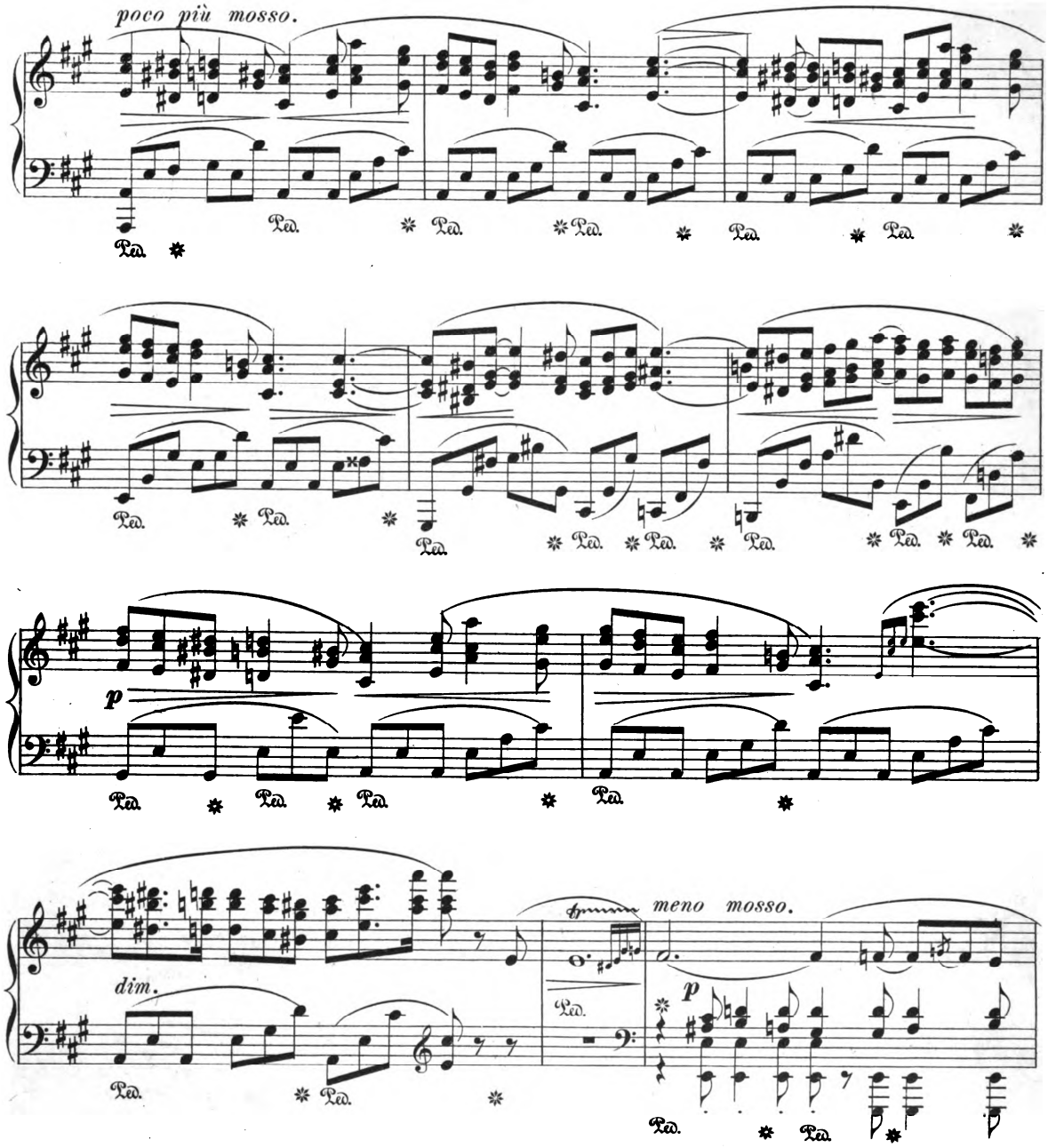


Το ίδιο συμβαίνει, αντίστοιχα, στο δεύτερο τετράμετρο. Με την αμφίσημη αυτή δυναμική "διαφορά φάσης" μεταξύ μελωδίας και αρμονίας, ο Chopin πλέκει εσωτερικά την αδιάσπαστη συνέχεια και ώθηση της μουσικής: η διαφορά φάσης όχι μόνον αντιστρατεύεται την μηχανιστική, μονότονη διαίρεση σε δίμετρα και τετράμετρα, αλλά δημιουργεί εσωτερικές "δομικές εντάσεις" (είτε φανερές, είτε λανθάνουσες), οι οποίες, για να λυθούν, δημιουργούν αναγκαιότητα συνέχειας και αιτιότητα στην διαδοχή των δομικών και φραστικών στοιχείων.

Η φραστικά "ισχυρή" αρμονία τοποθετείται στο ασθενές μ. 2, τέσσερα μέτρα αργότερα στο αντίστοιχό του μ. 6 και, επιπλέον, δύο μέτρα αργότερα στο μ. 8, με την απροσδόκητη αυτή εμφάνιση της συγχορδίας ελαττωμένης δεύτερης με έβδομη, και μάλιστα στον τρίτο και ασθενέστερο χρόνο του ασθενέστερου μέτρου, που συνάμα είναι και ο ασθενέστερος χρόνος της τετράμετρης φράσης και όλης της οκτάμετρης περιόδου. Έτσι δημιουργείται λανθάνουσα αύξηση στην ένταση της αρμονικής εξέλιξης, ενώ το φαινόμενο στο μ. 8 προκύπτει και ως συνέπεια αυτής της εξέλιξης από τα μ. 2 και 6. Το μ. 8 ως προς την αλλαγή αρμονικού ρυθμού – αφού ώς το μ. 8 η αρμονία αλλάζει γενικά ανά μέτρο – συνδέεται στροφικά και με την μικρότερη αρμονική διαφοροποίηση του μ. 4, η οποία, όπως και στο μ. 8, επιτυγχάνεται με την αλλαγή μίας νότας με διάστημα δεύτερης, δηλαδή με μια εσωτερική ηχώ του βασικού θεματικού μοτίβου της κατιούσας δεύτερης.

Τέτοιου τύπου αμφίσημες συναιρέσεις και συνέχεια υπάρχουν σε όλη την *Βαρκαρόλλα*, π.χ. στο ευρύτερο α΄ θέμα, στην πορεία από την αρχική έκθεση του θέματος, από το μ. 4, σε δυναμική piano, την επακόλουθη ενδιάμεση εκθετική ανάπτυξη (η έναρξή της γίνεται, με την αδιόρατη αυτή τεχνική του Chopin, κάπου ανάμεσα στα μ. 16 και 17), ώς την δυναμική επανεμφάνιση του θέματος, σε forte, στο μ. 24· μια πορεία ενιαία όσο και αρθρωμένη, χωρίς "ραφές", όπου οι φράσεις σμιλεύονται σχεδόν η μία προς και μέσα στην άλλη.

Στη *Βαρκαρόλλα*, όμως, βλέπουμε ευρύτερες συναιρέσεις και αμφισημίες, που δεν αφορούν φραστικά στοιχεία σε ένα χρόνο του μέτρου (όπως στο *Νυχτερινό* και στο *Βαλς*), αλλά αφορούν ολόκληρα μέτρα. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η τρίλια μίας μόνο νότας, του $\mu\iota_4$, που χωρίς εναρμόνιση εμφανίζεται απροσδόκητα και διαρκεί ένα πλήρες μέτρο, στο μ. 71. Πρόκειται για κάτι απατηλά απλό, που μόνο στα χέρια ενός σπουδαίου συνθέτη φαίνεται στιγμή όχι αμήχανη, αλλά εμπνευσμένη.

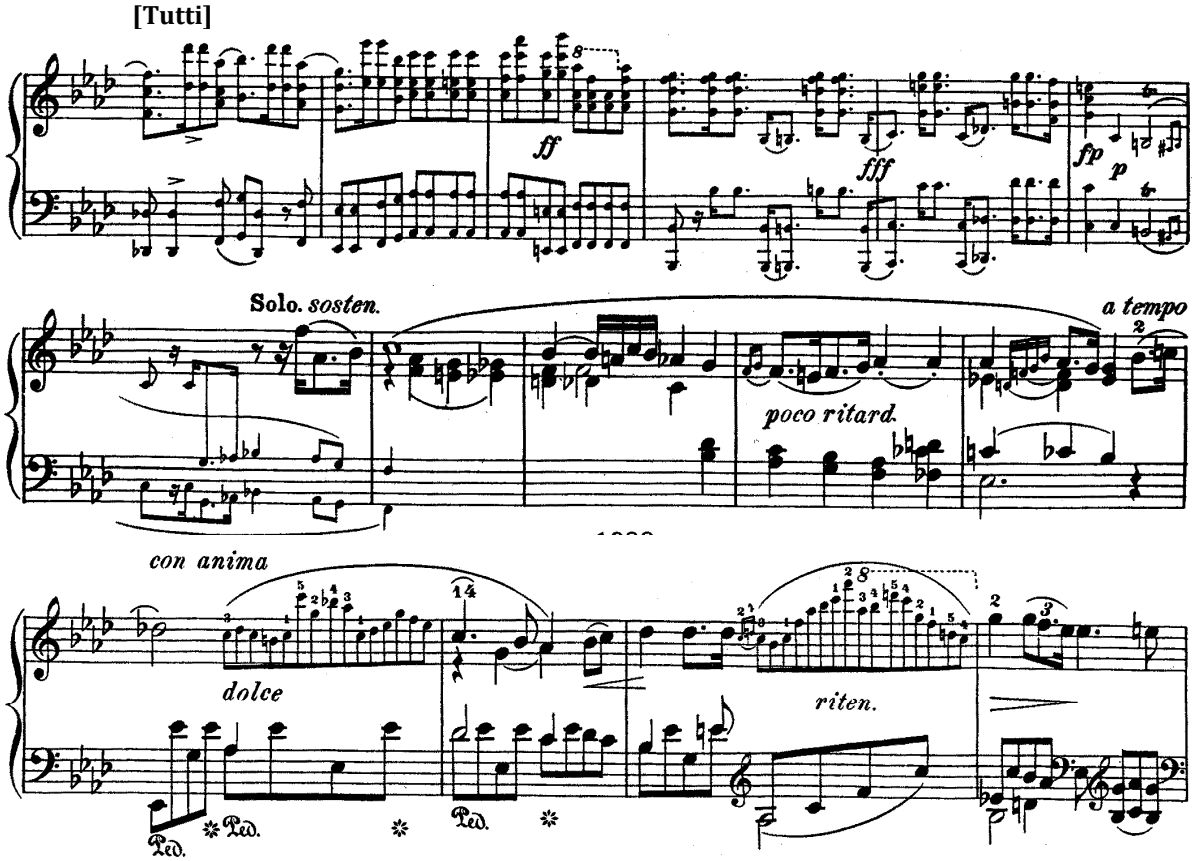


Παράδειγμα 2: ***Βαρκαρόλλα σε Φα δίεση μείζονα*****, έργο 60, μ. 62-72**

Θεωρητικά, υπολογίζοντας τετράμετρες και δίμετρες φράσεις από το μ. 62, όπου ξεκινά η δεύτερη ιδέα του β΄ θέματος, το μ. 71 είναι το τελευταίο μέτρο ενός τετραμέτρου. Ήδη ο Chopin έχει, σχεδόν αδιόρατα, διαταράξει την αναμενόμενη ομοιομορφία τετράμετρης διάρθρωσης στην δεκάμετρη αυτή δεύτερη ιδέα (μ. 62-71), όταν στο μ. 68 – όχι από την αρχή του, αλλά κάπου μεταξύ πρώτου και τρίτου χρόνου (ακόμη μια λεπτοφυής σύντηξη φράσεων) – επαναφέρει το βασικό μοτίβο της ιδέας, υποχρεώνοντας τα μ. 66 και 67 να λειτουργήσουν ως δίμετρη (και όχι τετράμετρη) φράση. Όμως το "σταμάτημα" της μουσικής στο μ. 70 και η εξέλιξη από το μ. 71 προς το μ. 72 και καθεξής κάνουν το μ. 71 να ανήκει και στην επόμενη φράση, η οποία φαίνεται να αρχίζει από αυτό το μέτρο και όχι από το μ. 72. Η αμφίσημη σύνδεση υπογραμμίζεται επίσης από τις συζεύξεις από το μ. 70 ώς το μ. 72, καθώς και από το πεντάλ που σημειώνει ο Chopin. Το μ. 71 είναι φραστικά περιστρεφόμενο, "αξονικό" (pivotal), και

δείχνει τη φραστική δεξιοτεχνία του Chopin. Αυτό το μεμονωμένο $μι_4$ αποτελεί μακροσκοπικά "άξονα" οριζόντιο και επιπλέον κάθετο, καθώς συνδέεται, δομικά και ακουστικά, με α) δύο μελωδικά μι σε άλλες περιοχές, το μελωδικό $μι_5$, γύρω από το οποίο πλέκεται η δεύτερη ιδέα από το μ. 62, και το $μι_6$, το οποίο στο μ. 69 αντικαθιστά το $μι_5$, που αποφεύγεται στο μ. 68, και οδηγεί στο κορύφωμα της φράσης, και β) με τα επίμονα αρμονικά $μι_1$, $μι_2$ και $μι_3$ στο μπάσο, στο τετράμετρο των μ. 72-75.

Ένα ωραιότατο, αν και σπάνιο, παράδειγμα της συνδετικής τέχνης του Chopin, με συναίρεση όχι σε ένα χρόνο ή ένα μέτρο, αλλά ευρύτερη συναίρεση φραστικών ενοτήτων, είναι η αρχή της επανέκθεσης στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου αρ. 2*, στα μ. 269-273, όπου υπάρχει συναίρεση δύο θεμάτων.



Παράδειγμα 3: ***Κοντσέρτο αρ. 2, σε φα ελάσσονα*****, έργο 21, μ. 262-276**

Προηγουμένως, με τη διαδικασία των μ. 255-256 και την προσθήκη ενός τρέμολο στα τύμπανα, το τελείωμα της ανάπτυξης με τον σολίστα εκβάλλει με εξαίρετη τέχνη στο σύντομο ορχηστρικό ritornello (μ. 257-268), με το οποίο ολοκληρώνεται η ανάπτυξη και η μορφή οδηγείται στην επανέκθεση. Το ritornello, γεμάτο ορμή και πάθος, προετοιμάζει σταδιακά, με βαθμιαία αύξηση εμφανίσεων ενός παρεστιγμένου μοτίβου, την επανεμφάνιση του α΄ θέματος, το οποίο εισάγεται με παρεστιγμένο μοτίβο. Η κορύφωση του ritornello στα μ. 265-266 γίνεται με όλη την ορχήστρα να τονίζει δραματικά, σε fortissimo, με αντιφωνήσεις πνευστών και εγχόρδων, το παρεστιγμένο μοτίβο. Στο μέτρο 267 η δυναμική πέφτει απροειδοποίητα σε piano· στο μ. 268, με το παρεστιγμένο μοτίβο σε διάλογο μεταξύ των εγχόρδων και του solo πιάνου που επανεμφανίζεται, η μουσική "γλιστρά" προς την επανέκθεση του πρώτου θέματος από το πιάνο στην τονική φα ελάσσονα. Όμως, εντελώς ασυνήθιστα, δεν ακούμε παρά μόνο το πρώτο τετράμετρο του α΄ θέματος, ούτε καν την πρώτη του οκτάμετρη περίοδο: στο

μ. 272 (το τελευταίο του τετραμέτρου μ. 269-272), η μουσική τρέπεται αναπάντεχα στην Μι ύφεση μείζονα, δεσπόζουσα της Λα ύφεση μείζονος – η αίσθηση είναι σαν ένα μουσικό "ερωτηματικό" σημείο στίξης· τότε ξαφνικά, αλλά πολύ μαλακά, το τετράμετρο του α΄ θέματος δεν απαντάται φραστικά με τη συνέχειά του, αλλά με το β΄ θέμα στη Λα ύφεση μείζονα, το οποίο εισάγεται στο μ. 273 και επανεκτίθεται ολόκληρο. Η ενορχήστρωση, με την είσοδο ενός κόρνου στο μ. 272 με ισοκράτη της δεσπόζουσας νότας μι♭, που προεκτείνεται επί τέσσερα μέτρα, υπογραμμίζει την σύνδεση.

Η σύντηξη των δύο θεμάτων ως αρχή επανέκθεσης είναι μοναδική στο ρεπερτόριο και είναι συνθετική ενέργεια που απαιτεί ιδιαίτερη τέχνη και φαντασία. Η σύνδεση δημιουργεί πολύ ιδιαίτερη έκφραση, καθώς για μία μόνον φορά τα θέματα εμφανίζονται αντικριστά, σε φραστικό διάλογο. Το σημείο αυτό, όπως και το όλο τμήμα από το τέλος της ανάπτυξης ώς την επανέκθεση του β΄ θέματος, δείχνει το εύρος της συνδετικής τέχνης του Chopin. Φανερώνει επίσης κάτι προς την κατεύθυνση μιας θεμελιώδους προσωπικής αντίληψης του Chopin για τη μορφή σονάτας και την επανέκθεση, η οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, επρόκειτο να λάβει το οριστικό της σχήμα στα ώριμα έργα του. Ο λόγος για το ότι το α΄ θέμα εμφανίζεται περικομμένο στην επανέκθεση οφείλεται στο ότι το θέμα αυτό, και το βασικό του εναρκτήριο μοτίβο, μονοπωλεί το αναπτυξιακό τμήμα· για λόγους ευρύτερης ισορροπίας, ο Chopin αισθάνεται την ανάγκη να μειώσει οριακά την έκθεση του θέματος στην επανέκθεση. Έτσι, επίσης, το μοτίβο του α΄ θέματος διατηρεί τη δύναμή του για να εμφανιστεί καταληκτικά με αποφασιστικό τρόπο στη σύντομη coda.

Το όλο τμήμα είναι δείγμα του ότι, παρά τις διάφορες επικρίσεις, το κοντσέρτο αυτό, όπως και το επόμενο, έχει μορφή ιδιαίτερη μεν, αλλά ολοκληρωμένη και πρωτότυπη· είναι και τα δύο άρτια, με τους δικούς τους όρους, και μοναδικά έργα στην ιστορία και το ρεπερτόριο. Οι μορφές σονάτας των κοντσέρτων δεν είναι περίπλοκες και είναι πιο παρατακτικές σε σύγκριση με σονάτες άλλων μεγάλων συνθετών, όμως ο Chopin προσδίδει στις μορφές αυτές οργανική ενότητα, συνέχεια, κλιμάκωση, ενώ κινείται με την άνεση μεγάλου συνθέτη σε μεγάλες μορφολογικές διαστάσεις.

Περαιτέρω όψεις της συνέχειας, σε ακόμη μεγαλύτερη κλίμακα, υπάρχουν στη *Σονάτα αρ. 3*. Ύστερα από το 1839, ο Chopin έγινε – ακόμη – σοφότερος συνθέτης. Οι μορφές σονάτας του από τότε είναι κατασταλαγμένες, σαφώς περισσότερο εξελικτικές και σφιχτοδεμένες. Ωστόσο, συνεχίζουν να έχουν παράλληλα διακριτικά χαρακτηριστικά με τις μορφές των κοντσέρτων – μορφολογική ιδιοτυπία, ισορροπία, συνέχεια, κλιμάκωση.

Σονάτα για πιάνο αρ. 3: Allegro maestoso

Το πρώτο μέρος, Allegro maestoso, της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* είναι η πιο πολυσύνθετη μορφή σονάτας του Chopin. Σ' αυτό μπορούμε να δούμε σε όλη της την έκταση την ώριμη μορφή σονάτας του.[11] Το ότι το Allegro maestoso της *Σονάτας αρ. 3*

[11] Το *Allegro de Concert*, δημοσιευμένο ανάμεσα στις *Σονάτες αρ. 2* και *3*, διαφέρει ριζικά από τις τρεις ώριμες σονάτες του Chopin. Προέρχεται από ένα προγενέστερο, ατελείωτο κοντσέρτο για πιάνο και έχει εξεταστεί ως ιδιόρρυθμη μορφή σονάτας, π.χ. από τους Jim Samson, John Rink και Ιωάννη Φούλια, οι οποίοι περιγράφουν, γενικά, την μορφή του ως είδος ελλειπτικής σονάτας χωρίς α΄ θέμα και χωρίς κεντρική ανάπτυξη (Jim Samson, *The Music of Chopin*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1985, σ. 56-57· John Rink, *Chopin: The Piano Concertos*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1998· Ιωάννης Φούλιας, «Ο Chopin και η μορφή σονάτας: συνολική αποτίμηση μιας περιορισμένης αλλά και πολύπλευρης σχέσης», στον παρόντα τόμο πρακτικών). Παρά τις προφανείς αναφορές του σε πρώτο μέρος κοντσέρτου, με εναλλαγές "ορχηστρικών" ritornelli και soli, και παρ' ότι έχει τονικό σχήμα τονικής – δεσπόζουσας – τονικής, το *Allegro de Concert* έχει μια εντελώς ιδιαίτερη μορφή, η οποία οριακά θα μπορούσε να εξεταστεί ως μονοθεματική σονάτα.

είναι πιο σύνθετο απ' ό,τι το αντίστοιχο πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 2* οφείλεται, κατ' αρχήν, στην ποικιλία των ιδεών που συγκροτούν τις δύο θεματικές του ομάδες. Στη *Σονάτα αρ. 2*, το α΄ θέμα αποτελείται από μία μόνον ιδέα, η οποία, χωρίς μεταβατικό τμήμα, οδηγεί κατευθείαν στην δεύτερη θεματική ομάδα, η οποία έχει δύο ιδέες, το λυρικό βασικό β΄ θέμα και την προωθητική ιδέα της εκθετικής καταληκτικής περιοχής. Αντίθετα, στη *Σονάτα αρ. 3*, η πρώτη θεματική ομάδα έχει τέσσερις ιδέες – μία κύρια και τρεις δευτερεύουσες μεταβατικές – ενώ η δεύτερη θεματική ομάδα έχει πέντε ιδέες – δύο διαδοχικές κύριες, μία μεταβατική, δύο καταληκτικές. Συνεπώς, είναι εύλογο το ότι μια μορφή με εννέα ιδέες στις δύο θεματικές της ομάδες είναι περισσότερο σύνθετη από μιαν άλλη με τρεις.

Κοινό μορφολογικό χαρακτηριστικό στα πρώτα μέρη των *Σονατών για πιάνο αρ. 2* και *3*, καθώς και της *Σονάτας για βιολοντσέλλο και πιάνο*, είναι ότι το α΄ θέμα παραλείπεται στην επανέκθεση. Το γεγονός αυτό, που κάνει τη μορφή ανορθόδοξη, θεωρείται το πιο διακριτικό γνώρισμα της ιδιαίτερης μορφής σονάτας του Chopin. Έχει πάρα πολύ συζητηθεί και έχει προκαλέσει απορίες και διάφορες ερμηνείες.

Σε σχέση με τις άλλες δύο ώριμες σονάτες, η παράλειψη του α΄ θέματος στην επανέκθεση του Allegro maestoso στη *Σονάτα αρ. 3* γίνεται διαφορετικά. Στη *Σονάτα αρ. 2* και στη *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο*, η πρώτη θεματική ομάδα παραλείπεται ολότελα στην επανέκθεση του πρώτου μέρους και η επανέκθεση αρχίζει με το β΄ θέμα. Όμως στην επανέκθεση του Allegro maestoso στη *Σονάτα αρ. 3* παραλείπεται ουσιαστικά μόνον το κύριο, εναρκτήριο α΄ θέμα της πρώτης θεματικής ομάδας, ενώ, καθώς ολοκληρώνεται η ανάπτυξη, επανεμφανίζεται το μεταβατικό τμήμα της πρώτης θεματικής ομάδας, με δύο από τις τρεις ιδέες του, το οποίο, όπως και στην έκθεση, οδηγεί και πάλι στο β΄ θέμα. Μάλιστα, η επανεμφάνιση του μεταβατικού τμήματος της πρώτης θεματικής ομάδας γίνεται στην τονική, στην οποία οδηγεί η – έντονα μετατροπική τονικά – προηγούμενη ανάπτυξη. Το γεγονός αυτό δημιουργεί ένα ερώτημα: πού αρχίζει πραγματικά η επανέκθεση, στο μ. 135, με το μεταβατικό τμήμα της πρώτης θεματικής ομάδας, ή στο μ. 149, με το β΄ θέμα; Η συνήθης θεώρηση είναι ότι η επανέκθεση αρχίζει με το β΄ θέμα. Επιχείρημα υπέρ του ότι η πραγματική επανέκθεση αρχίζει με το β΄ θέμα αποτέλεσε το ότι το ίδιο συμβαίνει στις άλλες δύο ώριμες σονάτες,[12] όπως και το ότι αίσθηση μορφολογικής διαίρεσης δημιουργείται με την επανέκθεση του β΄ θέματος και όχι με την επανεμφάνιση του προηγούμενου τμήματος της πρώτης θεματικής ομάδας, το οποίο εμφανίζεται ενσωματωμένο στην εξέλιξη της ανάπτυξης.[13] Όμως, από την άλλη πλευρά, αυτό το επανεκτιθέμενο τμήμα της πρώτης θεματικής ομάδας εμφανίζεται πλήρως στην τονική· συνεπώς, αν και δεν διαχωρίζεται σαφώς από την προηγούμενη ανάπτυξη, έχει απολύτως ιδιότητα επανέκθεσης, και από θεματική και από τονική άποψη.[14]

Για να κατανοηθεί το τι – και γιατί – κάνει στο σημείο αυτό ο Chopin, πρέπει να συγκριθεί το τμήμα αυτό στην επανέκθεση με την έκθεσή του. Στην έκθεση, με το μεταβατικό αυτό τμήμα γίνεται η μετατροπία από την τονική σι ελάσσονα στην σχετική Ρε μείζονα της δεύτερης θεματικής ομάδας. Το μεταβατικό τμήμα έχει 24 μέτρα (μ. 17-40) και είναι μεγαλύτερο από το κύριο εναρκτήριο θέμα που έχει 16. Ο Rosen θεωρεί ότι ο Chopin έχει στην έκθεση αυτή πρότυπο την φημισμένη τότε *Σονάτα αρ. 5, σε φα δίεση ελάσσονα*, έργο 81, του Hummel. Επισημαίνει ότι, στην εποχή του Chopin, η έκθεση σονάτας δεν δημιουργεί πλέον "πολικότητα" (polarization) μεταξύ των δύο

[12] Βλ. Helman, ό.π.

[13] Helman, ό.π.

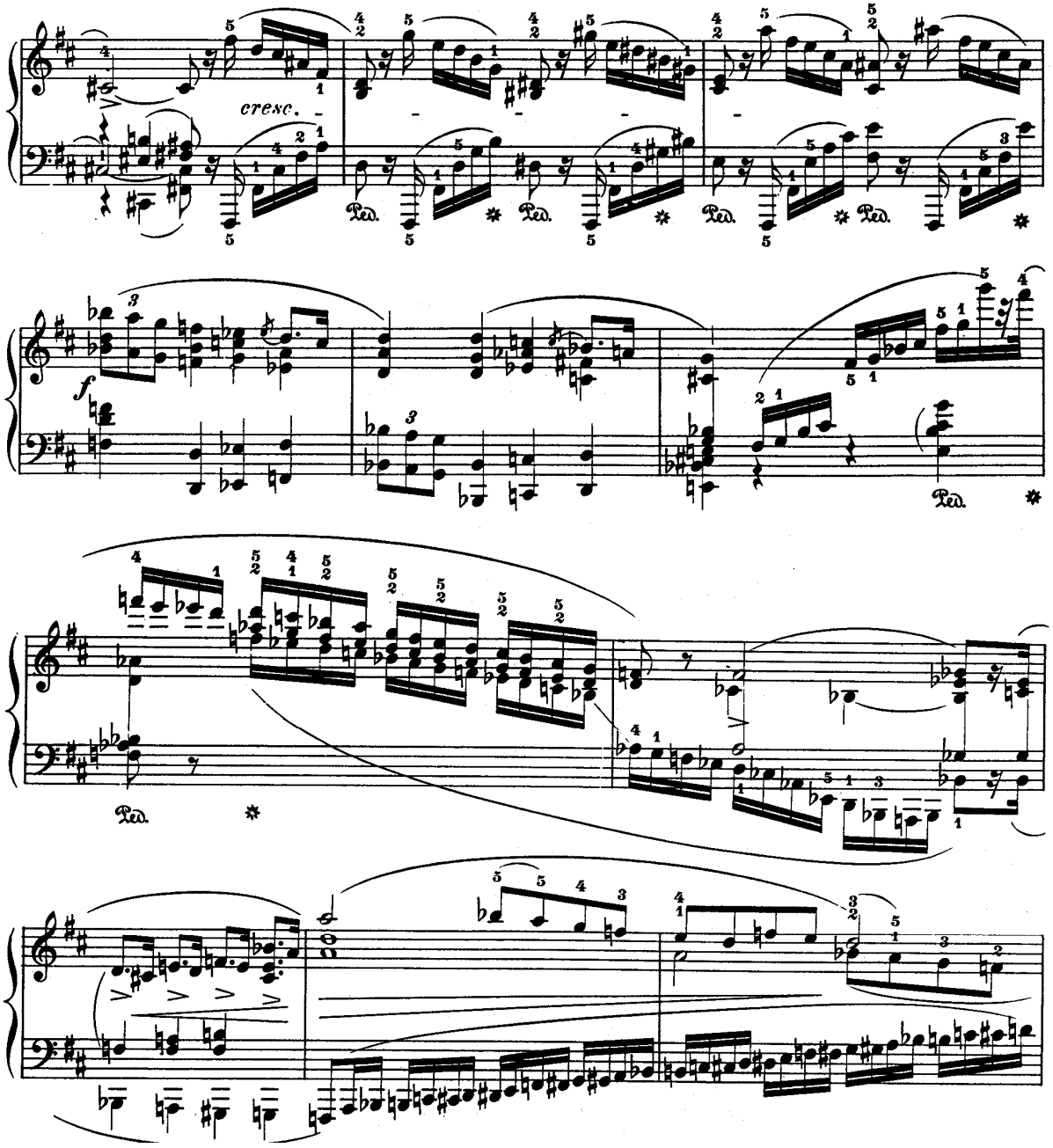
[14] Ο Józef Chomiński θεωρεί ότι η επανέκθεση αρχίζει στο μ. 135, με μια συντετμημένη μορφή του α΄ θέματος (Chomiński, *Sonaty Chopina*, Κρακοβία 1960, σ. 212-213)· βλ. Helman, ό.π.

τονικοτήτων της, όπως συμβαίνει στην κλασική σονάτα, αλλά μόνο αίσθηση τονικής απόστασης, και συνεχίζει: «Για να φτάσει από τη φα δίεση ελάσσονα στην Λα μείζονα, ο Hummel πηγαίνει μέσω της Ντο μείζονος και μέσω αρκετών χρωματικών πιανιστικών περασμάτων, ώστε να θολωθεί η αρμονική αίσθηση και να προστεθεί δραματική διάσταση σε κάτι το οποίο ο συνθέτης προφανώς θεωρούσε ως άνευρη εξόρμηση. Ο Chopin, παρόμοια, κινείται από την σι ελάσσονα στην Ρε μείζονα μέσω της Σι ύφεση μείζονος, αγγίζοντας για λίγο την μι ύφεση ελάσσονα. Ούτε η Σι ύφεση μείζων, ούτε η μι ύφεση ελάσσων καθιερώνονται έστω και αμυδρά· η μουσική στριφογυρίζει γρήγορα ανάμεσά τους [...]».[15] Ο Rosen δεν έχει δίκιο για το πώς γίνεται η μετατροπία στον Chopin, όπως και για το αν ο τρόπος του έχει σχέση με τον Hummel. Επισημαίνει σωστά την πρόθεση του Hummel να θολώσει χρωματικά την αρμονική πορεία, αλλά παραλείπει να αναφέρει ότι, πριν τα χρωματικά περάσματα και την Ντο μείζονα, ο Hummel έχει ήδη εν μέρει καθιερώσει την σκοπούμενη Λα μείζονα.

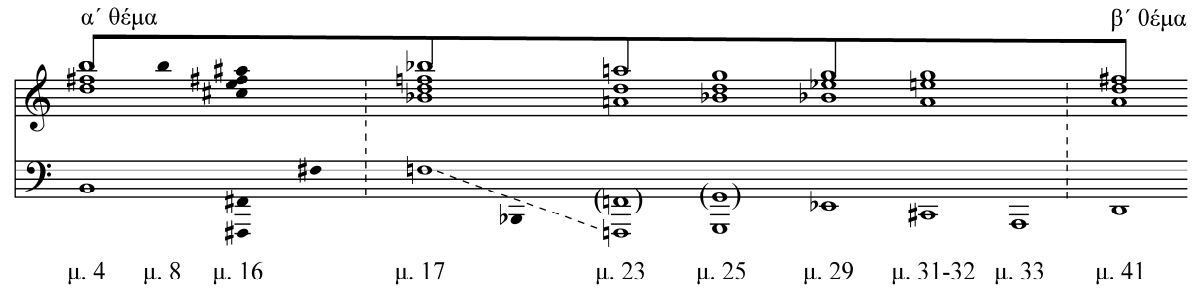
Ο Chopin, όμως, κινείται εντελώς διαφορετικά από τον Hummel: στο εκτεταμένο μετατροπικό του τμήμα υπάρχουν χρωματικές σχέσεις, αλλά το όλο τμήμα έχει υποκείμενο, σφιχτοδεμένο αρμονικό και μοτιβικό σκελετό. Το κύριο θέμα καθιερώνει την τονική σι ελάσσονα και μετακινείται επαναλαμβανόμενο, στη συνέχεια, προς τις ελάσσονες δεσπόζουσα και υποδεσπόζουσα (μ. 1-12). Στα μ. 13-16 προεκτείνεται με μοτιβική κατάτμηση-πύκνωση και με μια σειρά έντονα χρωματικών μετατροπιών, που δημιουργούν απροσδόκητη, και αυξανόμενη, συσσώρευση αρμονικής έντασης· η προέκταση φτάνει αρχικά στην μείζονα δεσπόζουσα και με ισοκράτη το φα♯ κινείται χρωματικά με πέντε συγχορδίες, που ανεβαίνουν ανά ημιτόνιο, για να προσεγγιστεί και πάλι στο τέλος του μ. 16 η δεσπόζουσα με έβδομη. Εκεί που θα αναμενόταν στο επόμενο μέτρο η τονική, το όλο πέρασμα αιφνιδιαστικά, με εναρμόνια προέκταση του λα♯ σε σι♭, οδηγεί στην συγχορδία Σι ύφεση μείζονα σε β΄ αναστροφή στην αρχή του μ. 17. Η εξάμετρη πρώτη μεταβατική ιδέα κινείται σε μια διευρυμένη τονική περιοχή γύρω από την Σι ύφεση μείζονα και αγγίζει όντως την μείζονα και ύστερα την ελάσσονα υποδεσπόζουσα, μι ύφεση· αυτή οδηγεί και πάλι στη Σι ύφεση μείζονα, η οποία τότε φέρνει τον ουσιαστικό της στόχο, την ρε ελάσσονα, στο μ. 23, η οποία με την σειρά της αποσκοπεί στην δεσπόζουσά της Λα μείζονος. Η Λα μείζων ως δεσπόζουσα εμφανίζεται στα μ. 31-32 και με ισοκράτη λα στο μπάσο καταλαμβάνει τα οκτώ μέτρα 33-40, οδηγώντας στον τελικό σκοπό όλου του μεταβατικού συμπλόκου των τριών ιδεών, τη Ρε μείζονα του β΄ θέματος. Μάλιστα, τα μ. 29-30 καταλαμβάνει με απροσδόκητη έμφαση η συγχορδία Μι ύφεση μείζων, ως ναπολιτάνικη δεύτερη βαθμίδα της ρε ελάσσονος, η οποία, με μια θαυμάσια έμπνευση του Chopin, λειτουργεί ως μακροσκοπική, διασαφητική σύνδεση-εξισορρόπηση προς την ασταθή Μι ύφεση μείζονα-ελάσσονα των μ. 20-21 και, βεβαίως, ως σαφής ενισχυτική προετοιμασία της επακόλουθης δεσπόζουσας. Έτσι σχηματίζεται ένα μακροδομικό πτωτικό σχήμα δεκαοκτώ μέτρων: ρε ελάσσων (μ. 23-24), σολ ελάσσων (ως υποδεσπόζουσα, μ. 25-26, 27-28), Μι ύφεση μείζων (ναπολιτάνικη, μ. 29-30), Λα μείζων (δεσπόζουσα, μ. 31-32, 33-34), Ρε μείζων (μ. 41). Προφανώς, η μετάβαση του Chopin, παρά τα χρωματικά περάσματα, δεν έχει καμμία σχέση με εκείνη του Hummel.[16]

[15] Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 390-392.

[16] Ο Anatole Leikin υποστήριξε ότι η τονική οργάνωση της έκθεσης στην *Σονάτα αρ. 3* γίνεται μέσω "μονοτριτικών" ("monotertial") σχέσεων των τονικοτήτων (Anatole Leikin, "The Sonatas", στο: Jim Samson [επιμ.], *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1991, σ. 178-179). Η ερμηνεία αυτή δεν είναι ορθή: η οργάνωση των τονικοτήτων εμφανίζεται συγκεχυμένη και χωρίς την προφανή λειτουργική ενότητα και στόχο που υπάρχει στην μακροδομική μετατροπία του Chopin από το α΄ στο β΄ θέμα.



Παράδειγμα 4: *Σονάτα αρ. 3, σε σι ελάσσονα*, έργο 58, μ. 14-24

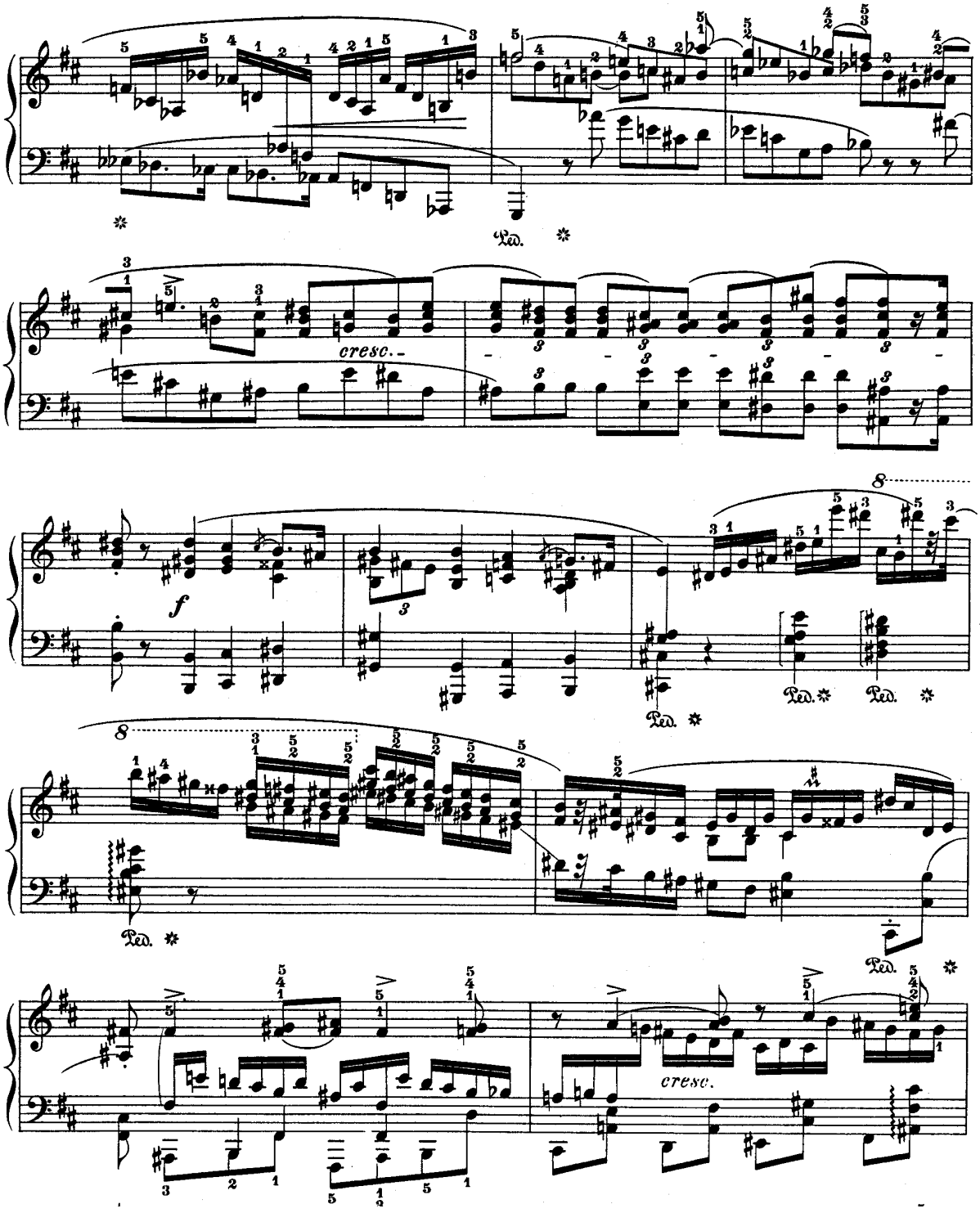


Παράδειγμα 5: *Σονάτα αρ. 3, σε σι ελάσσονα*, έργο 58, έκθεση α΄ θεματικής ομάδας: αρμονικός και "μελωδικός" σκελετός

Η τέχνη της συνέχειας, επιπλέον, εδώ περιλαμβάνει πολλές μοτιβικές και φραστικές τεχνικές (π.χ. τη συναίρεση στην αρχή του μ. 9). Όχι μόνον, λοιπόν, σε αντίθεση με τον σκόπιμα χρωματικά "θολό" Hummel, στον Chopin υπάρχει σαφής κατευθυντήριος αρμονικός σκελετός, αλλά επιπλέον η όλη πορεία και αρμονική σύνδεση από το α΄ στο β΄ θέμα στηρίζεται μακροσκοπικά και σε ένα κρυφό μελωδικό σκελετό: σι – σι♭ – λα – σολ – φα♯, νότες με τις οποίες αρχίζουν οι διαδοχικές ιδέες από το α΄ στο β΄ θέμα. Το σι$_5$ εμφανίζεται ως περιστασιακή αρχή της επαναλαμβανόμενης πρώτης ιδέας στο μ. 4, αλλά με ένα αιφνίδιο sforzando τονίζεται μεμονωμένο στο μ. 8. Η πρώτη μεταβατική ιδέα ξεκινά με έμφαση, με το σι♭$_5$: η δύναμη του απροσδόκητου σι♭$_5$ προέρχεται σε σημαντικό βαθμό από την λανθάνουσα σχέση του με το σι$_5$ του μ. 8. Η δεύτερη μεταβατική ιδέα ξεκινά με το λα$_5$, που φέρνει την τονικότητα ρε και τη δεσπόζουσά της, ενώ οδηγεί στη συνέχεια στο σολ$_5$ στο μ. 19 (ναπολιτάνικη). Η ουσιαστική "λύση" αυτού του σολ$_5$ γίνεται στο μ. 41 με το φα♯$_5$, με το οποίο αρχίζει η μελωδία του β΄ θέματος. Εδώ, μέσα στην ευρύτερη διθεματική λογική της σονάτας και σε μια μεγάλης έκτασης μετατροπία, η συνέχεια πραγματοποιείται όχι μόνον με διαδοχικές συνδέσεις φραστικών στοιχείων, αλλά και με μακροδομικά μέσα, όπως ο μακροσκοπικός αρμονικός σκελετός, η ανταπόκριση των παρεμβαλλομένων αρμονικά μέτρων 20-21 και 29-30 στην Μι ύφεση μείζονα-ελάσσονα, ο μακροσκοπικός μελωδικός σκελετός. Επίσης, αξιοσημείωτη είναι η σύνδεση και η σταδιακή κάθοδος του φα$_3$ στο μπάσο στην αρχή του μ. 17, στην συγχορδία Σι ύφεση μείζονα σε β΄ αναστροφή, ώς τον στόχο του, το φα$_1$, δύο οκτάβες χαμηλότερα, στην αρχή του μ. 23 στην δεύτερη ιδέα (η ρε ελάσσων σε α΄ αναστροφή, εδώ, είναι η μακροδομική λύση της Σι ύφεση μείζονος σε β΄ αναστροφή στο μ. 17). Έχει επίσης σχολιαστεί ότι οι κύριες και δευτερεύουσες ιδέες στην πρώτη και δεύτερη θεματική ομάδα συνδέονται με κοινούς μοτιβικούς πυρήνες και μοτιβική εξέλιξη.[17] Σ' αυτό ας προστεθεί και μια ακόμη λανθάνουσα συνάφεια του α΄ και του β΄ θέματος: και τα δύο διαγράφονται πάνω σε σκελετό μιας οκτάβας φα♯$_4$ – φα♯$_5$ (με το φα♯$_4$ αρχίζει το μ. 1 και πάνω στην ίδια αυτή νότα τελειώνει η έκθεση, στα μ. 88-89).

Η θαυμαστή ανάπτυξη, συνεχώς και έντονα μετατροπική, έχει δύο στάδια: στο πρώτο αναπτύσσεται το επιλογικό μοτίβο της καταληκτικής εκθετικής περιοχής και κυρίως τα μοτίβα του α΄ θέματος· στο δεύτερο στάδιο αναπτύσσεται η δεύτερη ιδέα του β΄ θέματος και, τελικά, το αρχικό της μοτίβο, με μίμηση σε σφιχτό κανόνα, οδηγεί στην επανεμφάνιση της μεταβατικής ομάδας του πρώτου θέματος. Εδώ, ύστερα από τις συνεχείς μετατροπίες της ανάπτυξης, το μεταβατικό αυτό τμήμα λειτουργεί διαφορετικά απ' ό,τι στην έκθεση: α) δεν είναι μεταβατικό και μετατροπικό αρμονικά, αλλά μόνον θεματικά μεταβατικό· β) εμφανίζεται πλήρως στην τονική· γ) είναι συντομευμένο, καθώς δεν είναι πλέον φορέας εκτεταμένης μετατροπίας, κατά την δεύτερη ιδέα του (η πρώτη ιδέα, που εισάγει το τμήμα χαρακτηριστικά, και η τρίτη, με τον ισοκράτη δεσπόζουσας που οδηγεί στο β΄ θέμα, είναι οπωσδήποτε απαραίτητες· η παράλειψη της δεύτερης ίσως σχετίζεται και με το ότι η ιδέα αυτή έχει μοτιβική σχέση, ως μακρινή προήχηση, με το β΄ θέμα).

[17] Βλ. π.χ. Samson, ό.π., σ. 133-135· Leikin, ό.π., σ. 177-178· Helman, ό.π. Οι διεξοδικοί πίνακες μοτιβικών σχέσεων και διασυνδέσεων των θεματικών ιδεών από τους Samson και Leikin (οι οποίοι δεν συμπίπτουν) έχουν στοιχεία υπερβολής. Πάντως, το ότι ο Chopin στη *Σονάτα αρ. 3* και στις άλλες δύο ώριμες σονάτες έχει συστηματική εξελικτική μοτιβική σκέψη που συνδέει τις ιδέες στα πρώτα μέρη είναι αναμφίβολο.



Παράδειγμα 6: *Σονάτα αρ. 3, σε σι ελάσσονα*, έργο 58, μ. 130-141

Το τμήμα αυτό είναι αμφίσημο: η έναρξή του, χωρίς τομή από την προηγούμενη ανάπτυξη, ως εξέλιξη έντονων μετατροπιών, δεν μας ειδοποιεί σαφώς ότι πρόκειται για την τονική· η τονική αρχίζει να γίνεται αντιληπτή με την τρίτη ιδέα, με τον ισοκράτη στη δεσπόζουσα που δημιουργεί τομή, και επικυρώνεται με την ακόλουθη άνετη επανεμφάνιση του β΄ θέματος. Το τμήμα θεματικά και αρμονικά ανήκει στην επανέκθεση, όμως φραστικά είναι προσαρτημένο στην ενότητα της ανάπτυξης, άρα έχει διπλή λειτουργία, μετέχοντας και στις δύο ενότητες. Η συνθετική τεχνική, εδώ, του Chopin είναι πολύ λεπτοφυής. Με τον τρόπο αυτό γίνεται συναίρεση μεταξύ ανάπτυξης και

επανέκθεσης, ενώ η επανέκθεση φαίνεται σαν να αρχίζει δύο φορές, καθώς ο ισοκράτης της δεσπόζουσας και η εμφανής αρχή της επανεμφάνισης του β΄ θέματος σε τονικότητα ήδη καθιερωμένη ειδοποιούν αναδρομικά ότι η επανέκθεση έχει, εν μέρει ίσως, αρχίσει από προηγουμένως. Το ερώτημα πού ακριβώς αρχίζει η επανέκθεση δεν επιδέχεται μονοσήμαντο εντοπισμό του σημείου της έναρξης. Η επανέκθεση εκβάλλει από την ανάπτυξη και στη συνέχεια αρθρώνεται μορφολογικά με τρόπο τόσο ευφάνταστο, όσο και λογικό. Με τη σύνδεση αυτή ανάπτυξης – επανέκθεσης υπογραμμίζεται η γνωστή κατάταξη της ώριμης μορφής σονάτας του Chopin στο λεγόμενο "διμερή τύπο" σονάτας – I: έκθεση, II: ανάπτυξη και επανέκθεση – έναντι του τριμερούς (έκθεση – ανάπτυξη – επανέκθεση) στα πρώιμα έργα.

Βέβαια, το εμφανέστερο στοιχείο ιδιοτυπίας, ή παραδόξου, στη μορφή είναι η παράλειψη του α΄ θέματος στην επανέκθεση. Για το όντως αινιγματικό αυτό φαινόμενο στις τρεις ώριμες σονάτες έχει δοθεί συχνά η εξήγηση ότι συμβαίνει επειδή η ανάπτυξη κυριαρχείται από το α΄ θέμα, συνεπώς, για λόγους ισορροπίας, η εμφάνισή του και πάλι στην επακόλουθη αρχή της επανέκθεσης θα ήταν περιττή και άστοχη. Η εξήγηση αυτή, αν και όντως ήδη από το *Κοντσέρτο αρ. 2* διαφαίνεται τέτοια τάση, δεν είναι πλήρης, ούτε πειστική· σε αρκετές σονάτες με κανονική επανέκθεση συμβαίνει να αξιοποιείται το πρώτο θέμα στην ανάπτυξη, ενώ άλλωστε στην προκείμενη *Σονάτα αρ. 3*, στην ανάπτυξη η δεύτερη θεματική ομάδα παίζει ουσιώδη ρόλο.

Ο Samson υποστήριξε ότι ο Chopin δεν συλλαμβάνει την έκθεση σονάτας με τους όρους της τονικής διαλεκτικής και αντίθεσης στην κλασική σονάτα, αλλά ως έντονη αντίθεση θεμάτων με διαφορετικό χαρακτήρα, και έτσι έγκειται στο λυρικό δεύτερο θέμα να "λύσει" τις εντάσεις του πρώτου στην έκθεση· γι' αυτό το λόγο, η ανάπτυξη επιτείνει τη δραματικότητα του πρώτου θέματος, ενώ η επανέκθεση αυξάνει τη σταθερότητα και τη γαλήνη του δευτέρου μέσω της επαναφοράς του στην τονική.[18] Η Helman έχει θεώρηση παρόμοια με του Samson, η οποία στηρίζεται στον χαρακτήρα των θεμάτων, και υποστηρίζει ότι η ιδιότυπη επανέκθεση οφείλεται στην "δραματουργία" της μορφής, όπου η σταθεροποιητική δύναμη του δεύτερου θέματος στην επανέκθεση απομακρύνει τις εντάσεις της ανάπτυξης, ενώ η επανέκθεση του πρώτου θέματος θα επέφερε προέκταση και όχι τη λύση αυτών των εντάσεων.[19] Ο Leikin αντιμετωπίζει το θέμα με μουσικο-ψυχολογικούς όρους· θεωρεί ότι η παράλειψη του εναρκτήριου πρώτου θέματος στο πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 3* δεν έχει τον "τραγικό απόηχο" της *Σονάτας αρ. 2* και ότι «η εξαφάνιση του κυρίου θέματος είναι περισσότερο μια παραίτηση, μια εκούσια απόσυρση του ήρωα».[20] Οι James Hepokoski και Warren Darcy κατατάσσουν απλώς τις *Σονάτες αρ. 2* και *3* του Chopin στον αποκαλούμενο "τύπο 2" σονάτας, δηλαδή σε ιστορικό τύπο διμερούς σονάτας, όπου η επανεμφάνιση του α΄ θέματος δεν γίνεται στην τονική και η επανέκθεση ξεκινά με (ακριβώς ή περίπου) το δεύτερο θέμα (τύπος που βρίσκεται στους Scarlatti, C. P. E. Bach, J. C. Bach κ.ά.).[21] Ο Ιωάννης Φούλιας αποδίδει την μεταστροφή στις ώριμες σονάτες από την τριμερή στην διμερή μορφή με επανέκθεση χωρίς το α΄ θέμα στο ότι ο Chopin ενδιαφέρεται «να συντομεύσει τη συνολική έκταση των πρώτων μερών» και να συγκροτήσει ισορροπημένες διμερείς μακροδομές (ως προς την έκταση των δύο ενοτήτων τους).[22]

[18] Samson, *The Music of Chopin*, ό.π., σ. 132-133· *Chopin*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1996, σ. 210.
[19] Helman, ό.π.
[20] Leikin, ό.π., σ. 179.
[21] James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2006, σ. 364. Οι Hepokoski και Darcy περιέργως παραλείπουν να κατατάξουν στον "τύπο 2" και τη *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο*.
[22] Φούλιας, ό.π.

Οι διαφορετικές αυτές ερμηνείες στηρίζονται σε ορισμένες σωστές επισημάνσεις, όπως π.χ. για τον λυρικό χαρακτήρα του β΄ θέματος και την εκφραστική ταυτότητα που προσδίδει ως πρώτο και κύριο συστατικό επανέκθεσης, ή για τις ποσοτικές αναλογίες μεταξύ των ενοτήτων της διμερούς μορφής. Όμως καμμία δεν δίνει ολοκληρωμένη, ουσιαστική απάντηση στο ερώτημα. Λόγου χάρη, είναι το αιτούμενο η ποσοτική εξισορρόπηση των δύο ενοτήτων της μορφής, άρα θυσιάζεται το α΄ θέμα στην επανέκθεση, ή, αντιθέτως, ο Chopin έχει αποφασίσει για κάποιο πρωταρχικό συνθετικό λόγο να αποφύγει την κανονική επανέκθεση του α΄ θέματος και έτσι το τελικό σχήμα, όπως και οι αναλογίες της μορφής, διαμορφώνονται ως συνέπεια;

Ο λόγος για τον οποίο ο Chopin αποφεύγει το α΄ θέμα στην επανέκθεση σονάτας είναι βαθύτερα δομικός, αφορά την υπόσταση της μορφής και όχι τις ποσοτικές και εκφραστικές αναλογίες της. Το μυστήριο στη μορφή σονάτας του Chopin φαίνεται απλούστερο, αν αυτές εξεταστούν όχι μόνο σε σχέση με παραδεδεγμένα πρότυπα ή με άλλους συνθέτες, αλλά σε σχέση με τις άλλες μεγάλες μορφές στα έργα του. Άλλωστε, στις μορφές του, ιδιαίτερα στις μεγάλες, είτε σονάτες, είτε όχι, ο Chopin δεν δείχνει να ενδιαφέρεται να ακολουθήσει πρότυπα, όσο να δημιουργήσει πρωτότυπες, προσωπικές μορφές. Το γεγονός είναι ότι στις μεγάλες του μορφές ο Chopin αποφεύγει γενικά την αυτούσια, μηχανιστική επανεκθετική επανάληψη θεμάτων στην ίδια τονικότητα. Αυτή η εξελικτική συνθετική αρχή φαίνεται χαρακτηριστικά ήδη στη *Μπαλλάντα αρ. 1* (1835) και στη συνέχεια στις *Μπαλλάντες αρ. 2* και *3*, και στη *Φαντασία*, έργο 49. Όταν ένα θέμα επαναληφθεί, θα επαναληφθεί τροποποιημένο, παραλλαγμένο, περικομμένο, ή σε άλλη τονικότητα. Αν ο Chopin πρέπει σε μια εκτεταμένη μορφή να επαναφέρει οπωσδήποτε ένα πρώτο θέμα σε επανέκθεση στη τονική, τότε η εμφάνιση του θέματος είναι εξαιρετικά τροποποιημένη σε υφή και εκφραστικό χαρακτήρα, όπως συμβαίνει στην *Μπαλλάντα αρ. 3* και στην *Πολωνέζα-Φαντασία*, έργο 61. Και σε μικρότερες μορφές, όπως *Νυχτερινά*, *Μαζούρκες*, *Πρελούδια*, βλέπουμε συχνά την τάση του Chopin να συντομεύει και να τροποποιεί δραστικά την επανέκθεση των εναρκτήριων πρώτων θεμάτων.[23]

Σε μια συνήθη σονάτα, στην επανέκθεση το α΄ θέμα επανέρχεται, σε γενικές γραμμές, αυτούσιο στην αρχική τονικότητα. Η ομοιότητα της έκθεσης και της επανέκθεσης του α΄ θέματος μπορεί να είναι τόση, ώστε, π.χ., στο πρώτο μέρος της *Σονάτας*, έργο 90, του Beethoven η επανέκθεση σημειώνεται στο χειρόγραφο με ομοιωματικά. Μορφές σονάτας με όμοιες επανεκθέσεις πρώτων θεμάτων αφθονούν, βεβαίως, και σε μεταγενέστερα έργα (π.χ. στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου για πιάνο αρ. 3* του Προκόφιεφ). Η κανονική αυτή επανέκθεση δίνει κατά την πορεία της μορφής και μια αίσθηση "επανεκκίνησης". Αυτό ακριβώς ο Chopin το αποφεύγει συστηματικά. Επανεκθέτει μεν πλήρεις τις δεύτερες θεματικές ομάδες, αλλά σε άλλη τονικότητα (αφού επιστρέφουν επανεκθετικά στην τονική). Μάλιστα, η *Σονάτα αρ. 3* φανερώνει την αντίληψη αυτή του Chopin απόλυτα και ξεκάθαρα: επαναλαμβάνεται επανεκθετικά στην τονική ακριβώς το τμήμα εκείνο της πρώτης θεματικής ομάδας, το οποίο στην έκθεση δεν βρίσκεται στην τονική (στη *Σονάτα αρ. 2* αυτό δεν θα μπορούσε βέβαια να συμβεί, αφού από την μοναδική ιδέα του α΄ θέματος ακολουθεί απευθείας, χωρίς μετάβαση, το β΄ θέμα)· ό,τι βρίσκεται στην τονική δεν επιστρέφει εκεί.

Συνεπώς, βασική συνθετική αρχή του Chopin στις ώριμες σονάτες του είναι η ακόλουθη: η μορφή, έχοντας ξεκινήσει από την αφετηρία του πρώτου θέματος, ακολουθεί, ώς την ολοκλήρωσή της, *εξελικτική πορεία, η οποία συνειδητά δεν ξαναπερνά από την ίδια αφετηρία ή το ίδιο σημείο*. Ως συνέπεια της αρχής αυτής και της εφαρμογής

[23] Βλ., για παράδειγμα, σχετικά τις αναλύσεις και παρατηρήσεις του Rosen για το *Νυχτερινό*, έργο 62 αρ. 2, τη *Μαζούρκα*, έργο 50 αρ. 2, το *Πρελούδιο αρ. 21* (*The Romantic Generation*, ό.π., σ. 458-460, 453 και 464-466).

της, ο Chopin τροποποιεί τη γνωστή μορφή κατά την επανέκθεση, όπου δεν επαναφέρει το κύριο α΄ θέμα στην τονική για δεύτερη φορά, και δημιουργεί την πρωτότυπη, προσωπική του μορφή σονάτας.

Στην coda του Allegro maestoso, όπως και στα πρώτα μέρη στις άλλες δύο ώριμες σονάτες, γίνεται, ως λογική μορφολογική εξισορρόπηση (και έμμεση επανεκθετική αναπλήρωση), επανεμφάνιση, πολύ τροποποιημένη και εξελικτική, του βασικού εναρκτήριου μοτίβου του α΄ θέματος.

Η *Βαρκαρόλλα*

Ενώ στις ώριμες σονάτες φαίνεται να έχει κατασταλάξει σε επανέκθεση σταθερά ελλειπτική, χωρίς το α΄ θέμα, ο Chopin, πάντοτε εξερευνητικός στις εκτεταμένες του μορφές, φέρνει παράλληλα στην ύστερη *Βαρκαρόλλα*, για πρώτη και μόνη φορά στο έργο του, μια πλήρη επανέκθεση σονάτας, με τις δύο θεματικές ομάδες και όλες τις ιδέες τους στην τονική. Η *Βαρκαρόλλα σε Φα δίεση μείζονα* γράφτηκε περίπου ταυτόχρονα με τη *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο*.[24] Μια από τις κορυφαίες δημιουργίες του Chopin, είναι έργο με εκστατική ωραιότητα, ενώ επίσης έχει μεγάλο μορφολογικό ενδιαφέρον. Θαυμάστηκε και αγαπήθηκε έντονα, όχι μόνον από μουσικούς, αλλά και από συγγραφείς, όπως οι Debussy, Ravel, Nietzsche, Gide (οι τρεις τελευταίοι έχουν γράψει για το έργο).[25] Όπως όλα τα μεγάλα έργα του Chopin, η *Βαρκαρόλλα* έχει ιδιαίτερη, δική της μορφή – μορφή που δεν φαίνεται ίσως με την πρώτη ματιά πολυσύνθετη, αλλά, στην πραγματικότητα, είναι πολύ δεξιοτεχνική και λεπτοδουλεμένη.

Η μορφή της *Βαρκαρόλλας*[26] στη φιλολογία αναφέρεται σταθερά ως διμερής ή, σπανιότερα, τριμερής. Ως διμερής παρουσιάζεται, πολύ γενικά, με το ακόλουθο σχήμα: μία εκθετική ενότητα με δύο τμήματα, το πρώτο με το α΄ θέμα στη Φα δίεση μείζονα και το δεύτερο με δύο διαδοχικές θεματικές ιδέες στη Λα μείζονα, και μία επανεκθετική ενότητα με τα θέματα στην τονική· αυτή τη διαίρεση ακολουθούν οι Rosen[27] και Samson.[28] Ορισμένοι, με βάση την ισόρροπη έκταση των τμημάτων στη Φα δίεση μείζονα, Λα μείζονα, Φα δίεση μείζονα, και τις συνδετικές τομές μεταξύ τους, θεώρησαν την μορφή τριμερή (ο Rink υπαινίσσεται μάλλον την τριμερή διάρθρωση, στην "Μορφολογική σύνοψη" που παραθέτει πριν την ανάλυσή του).[29]

Στην πραγματικότητα, η ιδιαίτερη μορφή της *Βαρκαρόλλας* είναι, ουσιαστικά, σε μεγάλο βαθμό μια ιδιότυπη μορφή σονάτας, του τύπου "σονάτα χωρίς ανάπτυξη". Η επανεκθετική ενότητα της *Βαρκαρόλλας*, όπως θα δούμε, είναι μια ολοκληρωμένη και πολύ ενδιαφέρουσα επανέκθεση σονάτας, με χαρακτηριστική μορφολογική λειτουργία όλου του θεματικού υλικού. Καθώς το έργο, όπως γενικά τα εκτεταμένα έργα του

[24] Αυτό αναφέρεται σε επιστολή του Chopin προς την οικογένειά του, τον Δεκέμβριο του 1845. Βλ. Jeffrey Kallberg, "Chopin's Last Style", *Journal of the American Musicological Society* 38/2, 1985, σ. 264.

[25] Maurice Ravel, "Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle", *Le Courier Musical*, 1 Ιανουαρίου 1910, σ. 31-32, επίσης στο: Arbie Orenstein (επιμ.), *A Ravel Reader*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1990, σ. 336· Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (*Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο*)· André Gide, *Notes sur Chopin*, L'Arche, Παρίσι 1949.

[26] Σε αντίθεση με άλλα μεγάλα έργα του Chopin, δεν υπάρχουν πολλές ειδικές αναλυτικές προσεγγίσεις της Βαρκαρόλλας· υπάρχει η ανάλυση του Hugo Leichtentritt, στο *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, τόμος Β΄, ό.π., σ. 274-279, και το άρθρο του John Rink, "The *Barcarolle*: *Auskomponierung* and apotheosis", στο: Jim Samson (επιμ.), *Chopin Studies*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1988, σ. 195-219. Αρκετοί έχουν αναφερθεί και σχολιάσει το έργο στο πλαίσιο άλλων κειμένων.

[27] Rosen, *The Romantic Generation*, ό.π., σ. 453.

[28] Ο Samson αποκαλεί τις δύο ενότητες "Statement" και "Reprise" (*The music of Chopin*, ό.π., σ. 96-97).

[29] Rink, "The *Barcarolle*: *Auskomponierung* and apotheosis", ό.π., σ. 197.

Chopin, έχει πορεία με τελική κορύφωση,[30] η επανέκθεση αυτή και ο τρόπος που γίνεται συνδέεται με την κορύφωση και αποτελεί μακρόπνοο μορφολογικό σκοπό. Η σονάτα χαρακτηρίζει την όλη μορφή του έργου, ενώ επιπλέον εισδύει και με ένα δεύτερο, επάλληλο τρόπο στο α΄ θέμα. Αν και το έργο δεν έχει την ονομασία "σονάτα", μας δίνει μιαν άλλη, συμπληρωματική και πολύτιμη, όψη της σχέσης του Chopin με τη μορφή αυτή.[31]

Το σχηματικό διάγραμμα της μορφής της *Βαρκαρόλλας* είναι:

Έκθεση:

Ελεύθερο τμήμα – Πρόλογος	Ε1	μ. 1-3	Φα δίεση μείζων	Allegretto
Α΄ Θέμα	Αα, Αβ	μ. 4-34	»	
Ελεύθερο τμήμα – Μετάβαση	Ε2	μ. 35-38	(φα δίεση ελάσσων)	poco più mosso
Β΄ Θέμα, πρώτη ιδέα	Β1	μ. 39-61	Λα μείζων	
Β΄ Θέμα, δεύτερη ιδέα	Β2	μ. 62-77	» (→ φα δίεση ελ.)	poco più mosso – meno mosso
Ελεύθερο τμήμα – Μετάβαση	Ε3	μ. 78-83	(Ντο δίεση μείζων)	

Επανέκθεση:

Α΄ Θέμα	Αα	μ. 84-92	Φα δίεση μείζων	tempo primo
Β΄ Θέμα, δεύτερη ιδέα	Β2	μ. 93-102	»	più mosso
Β΄ Θέμα, πρώτη ιδέα	Β1	μ. 103-110	»	tempo primo
Α΄ Θέμα (καταληκτική ιδέα)	Αβ	μ. 111-112	»	calando
Ελεύθερο τμήμα – Επίλογος	Ε4	μ. 113-116	»	

Χαρακτηριστική ιδιοτυπία και πρωτοτυπία της μορφής της *Βαρκαρόλλας* αποτελεί η παρουσία τεσσάρων μικρών ελευθέρων τμημάτων, τα οποία λειτουργούν ως πρόλογος, μετάβαση, μεταβατικό ιντερλούδιο και επίλογος. Τα ελεύθερα αυτά τμήματα είναι ανεξάρτητα από το θεματικό υλικό της *Βαρκαρόλλας*, είναι διαφορετικά μεταξύ τους και έχουν εν μέρει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Μέρος της συνθετικής δεξιοτεχνίας και πρωτοτυπίας του Chopin είναι η άνεση, με την οποία συνδυάζει και παρεμβάλλει μέσα σε μια σαφή θεματικά μορφή θεματικά άσχετο υλικό, το οποίο περικυκλώνει τα θεματικά τμήματα. Όχι μόνον δεν διαταράσσεται η ενότητα, αλλά η μορφή επεκτείνεται, "φωτίζεται" και αποκτά ευλυγισία και ιδιαίτερο χαρακτήρα, καθώς το ελεύθερο υλικό διαλέγεται με τον βασικό κορμό του έργου.

Τα δύο εσωτερικά ελεύθερα τμήματα, Ε2 και Ε3, λειτουργούν ως μεταβάσεις αλλά και ως οριοθετικές περιοχές. Οι παρεμβολές των ελευθέρων τμημάτων στην μορφή και η αντίστοιχη οριοθέτηση ενοτήτων, ως προς την έκταση και τα τονικά κέντρα, δημιουργεί αμφισημία για το αν η μορφή είναι διμερής ή τριμερής. Τα τέσσερα ελεύθερα τμήματα οριοθετούν μια καθαρά τριμερή, συμμετρική διαίρεση, με τρεις διαχωρισμένες ενότητες: πρώτη στη Φα δίεση μείζονα (α΄ θεματική ομάδα, 38 μέτρα) – δεύτερη στη Λα

[30] Ο Edward T. Cone και, στη συνέχεια, οι Samson και Rink, αποκαλούν την τελική αυτή κορύφωση στις εκτεταμένες μορφές του Chopin "αποθέωση". Βλ. Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1968, σ. 84.

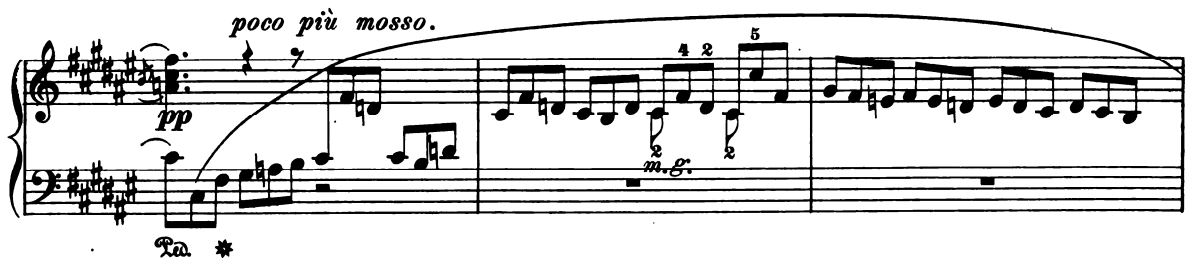
[31] Οι Cone και Samson έχουν θίξει τη σχέση της σονάτας με τη μορφή της *Βαρκαρόλλας*, χωρίς να θεωρήσουν τη μορφή βαθύτερα ως σονάτα ή να αναλύσουν το θέμα διεξοδικά. Ο Cone γράφει γενικά: «Δεν αναφέρομαι μόνον στην *Φαντασία* και τις τελευταίες δύο *Μπαλλάντες*, όλες ανοιχτά βασισμένες σε τροποποιημένα σχήματα σονάτας, αλλά και στην *Πολωνέζα-Φαντασία* και επίσης την *Βαρκαρόλλα*, που εφαρμόζουν την αρχή της σονάτας σε μορφές που προέρχονται από αλλού» (ό.π., σ. 83). Ο Samson αναφέρει ότι «υπάρχει ακόμη και ένα στοιχείο διαλεκτικής της σονάτας στην επανέκθεση» (*The music of Chopin*, ό.π., σ. 96).

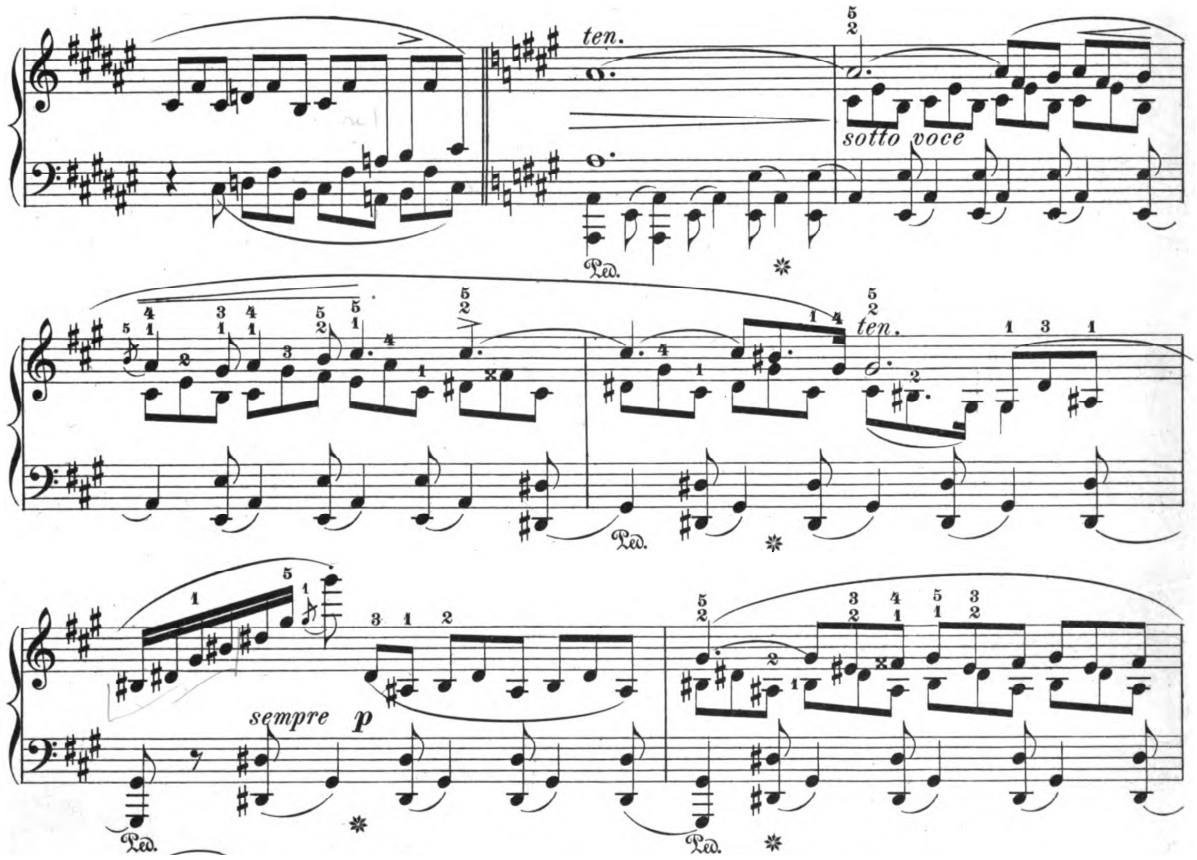
μείζονα (β΄ θεματική ομάδα, 45 μέτρα) – τρίτη στη Φα δίεση μείζονα (επανέκθεση των θεμάτων, 33 μέτρα). Αντίθετα, από θεματική-δομική άποψη η μορφή είναι καθαρά διμερής: έκθεση – επανέκθεση. Οι δύο διαιρέσεις, διμερής και τριμερής, συνυπάρχουν αμφίσημα στην μορφή. Το διμερές σχήμα έκθεση – επανέκθεση αποτελεί θεμελιώδη υπόσταση της μορφής, ωστόσο η τριμερής διαίρεση, την οποία διαγράφει ο Chopin, είναι προφανής και διαλέγεται αμφίσημα με την διμερή.

Το μέγεθος της κορύφωσης στην επανέκθεση είναι τέτοιο, ώστε τα 33 μέτρα της να αντισταθμίζουν μορφολογικά και ψυχολογικά τα 83 προηγούμενα· η αμφίσημη παραλληλία της πρωτογενούς τριμερούς διαίρεσης συντελεί στην μορφολογική εξισορρόπηση. Η θαυμαστή μορφολογική ισορροπία στη *Βαρκαρόλλα* βασίζεται στην έξοχη, λανθάνουσα εν μέρει, συνολική μορφολογική αμφισημία: την αινιγματική συνύπαρξη του διμερούς και του τριμερούς σχήματος, καθώς και την επίσης αινιγματική συνύπαρξη των θεματικών και των μικρών ελευθέρων τμημάτων, τα οποία είναι τα ίδια αμφίσημα, καθώς λειτουργούν συνδετικά και διαχωριστικά. Εκτός από την ισορροπία, οι αμφισημίες δημιουργούν εξέλιξη και ροή. Η μορφή της *Βαρκαρόλλας* ξεπερνά κάθε δεδομένο μορφολογικό τύπο και φανερώνει την απαράμιλλη συνθετική δεξιοτεχνία του Chopin.

Επιπλέον, η μορφή βαθύτερα είναι μια ιδιότυπη σονάτα. Η αποκάλυψη και ολοκλήρωση της σονάτας, που νοηματοδοτεί τη μορφή, συντελείται στην επανέκθεση. Όμως η σονάτα, πολύ ασυνήθιστα, έχει ήδη διεισδύσει με λανθάνοντα τρόπο στο πρώτο τμήμα του έργου, ως "μορφή εντεθειμένη σε (ευρύτερη) μορφή": το πρώτο θέμα, Α, που εκτείνεται σε 31 μέτρα (μ. 3-34), είναι μόνο του μια μικρογραφία πλήρους σονάτας: 1) έκθεση, με εισαγωγική αυλαία (μ. 4-5), πρώτη ιδέα, Αα, στη τονική (Φα δίεση μείζων) και μεταβατική μετατροπία (μ. 6-9, 10-13), επακόλουθη δεύτερη ιδέα, Αβ, στη δεσπόζουσα (Ντο δίεση μείζων, μ. 14-16 [ή 17])· 2) ανάπτυξη με το μοτίβο του Αβ και βηματικά καθοδικές μετατροπίες που καταλήγουν στη μείζονα μέση βαθμίδα (ντο δίεση ελάσσων → Σι μείζων → Λα δίεση μείζων, μ. 17 [ή 18]-23)· 3) επανέκθεση, με το Αα (μ. 24-32) και το Αβ στην τονική (μ. 34-35).

Η κλειστή μορφή του θέματος Α και ο τρόπος της παραθετικής σύνδεσης των θεμάτων Α και Β δεν δίνουν αρχικά εντύπωση σονάτας. Η μορφή φαίνεται παρατακτική, αλλά στη συνέχεια αποκαλύπτεται η συνολική της υπόσταση. Η σχέση της τονικής με την τονικότητα της δεύτερης θεματικής ομάδας, Β, τη Λα μείζονα, τη μείζονα μέση, δεν παραπέμπει επίσης άμεσα σε σονάτα, αν και στην περίοδο του ρομαντισμού υπάρχουν παραδείγματα με ασυνήθιστες τονικές σχέσεις σονάτας. Άλλωστε και καμμία από τις τυπικές μορφές σονάτας του Chopin δεν είναι ορθόδοξη. Ωστόσο, στη συνέχεια ο Chopin θα εκμεταλλευτεί απόλυτα τις τονικές και εκφραστικές ιδιότητες και αντιθέσεις όλων των θεματικών ιδεών για να χτίσει μια σφιχτοδεμένη και κορυφωτική επανέκθεση σονάτας.





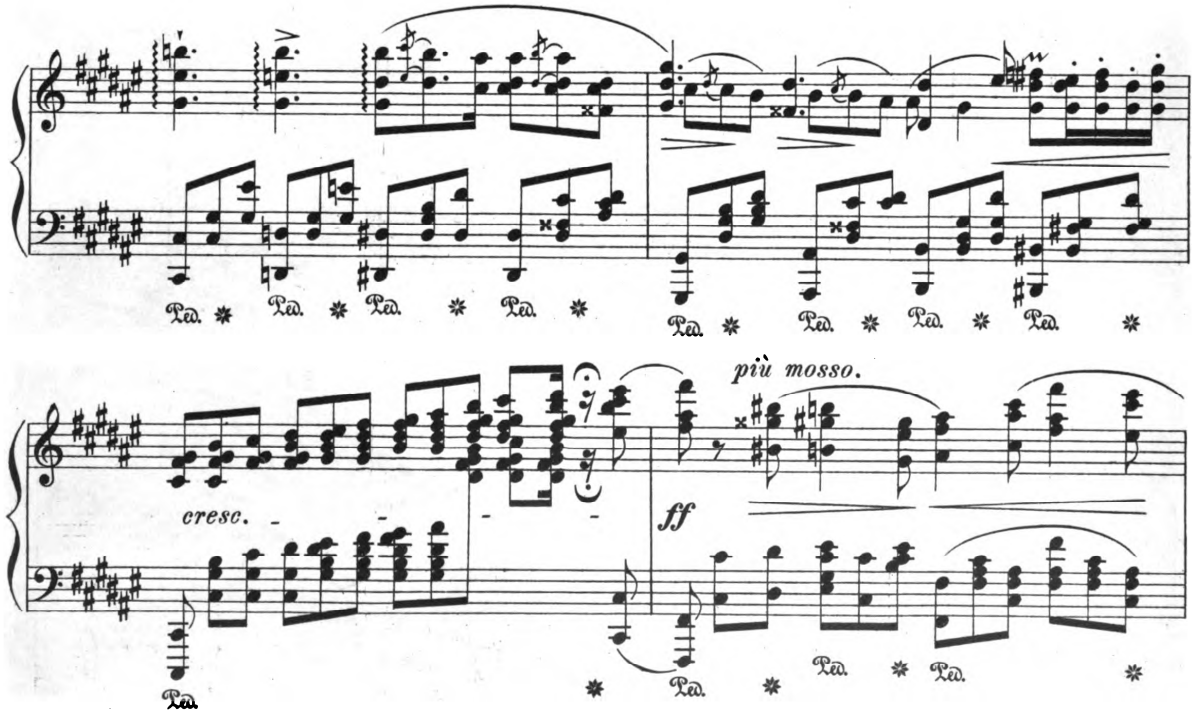
Παράδειγμα 7: ***Βαρκαρόλλα σε Φα δίεση μείζονα*****, έργο 60, μ. 35-44**

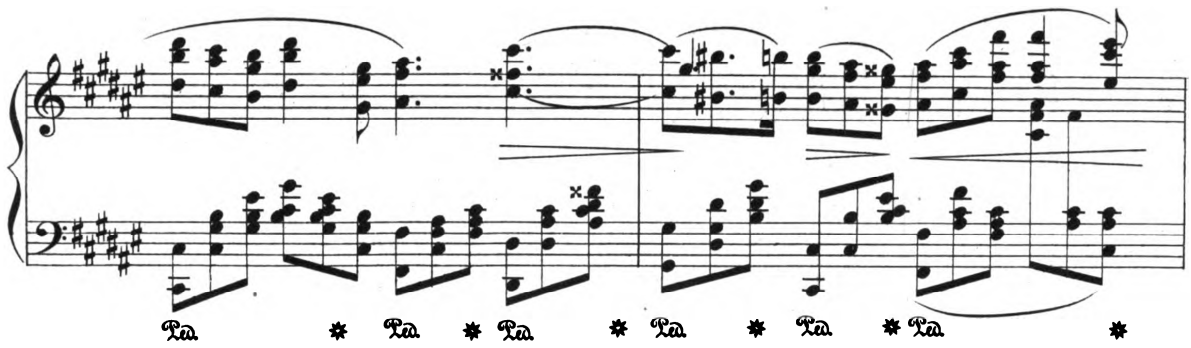
Το Α συνδέεται με το ακόλουθο ελεύθερο τμήμα, Ε2, όπως η πρώτη έκθεσή του Αα συνδέεται με την εσωτερική του ανάπτυξη, με την αλλαγή μιας μείζονος συγχορδίας σε ελάσσονα. Η φα δίεση ελάσσων στο μονοφωνικό Ε2 (μ. 35-38) οδηγεί στη Λα μείζονα, με μελωδική, βηματική κάθοδο, περίπου χωρίς μετατροπία και χωρίς την χρήση της δεσπόζουσας της Λα (τέτοιου τύπου συνδέσεις δείχνουν απλές, αλλά μόνον μεγάλοι συνθέτες μπορούν να τις πραγματοποιήσουν έτσι). Η πρώτη θεματική ιδέα της β΄ θεματικής ομάδας, Β1 (μ. 39-50), με την αδιάκοπη ταλάντευση του ρυθμικού μοτίβου ♩ ♪ ♩ ♪, συνεχίζει σε piano τη σταδιακή βηματική κάθοδο, τώρα ως την φα δίεση ελάσσονα (Λα μείζων → Σολ δίεση μείζων → σολ δίεση ελάσσων → Φα δίεση μείζων → φα δίεση ελάσσων), και δείχνει να ταλαντεύεται τονικά ανάμεσα στην τονική Λα μείζονα και την φα δίεση ελάσσονα (η απουσία της δεσπόζουσας και του προσαγωγέα σολ♯ στο μ. 38, και η ηθελημένα άτονη, διαβατική τους νύξη στην αρχή του Β1, στα μ. 39-41, τονίζουν την αιφνίδια βηματική κάθοδο, στο μ. 42, στο σολ♯, το οποίο τότε εναρμονίζεται ως νέα τονική με την μέση της δεσπόζουσας). Η βηματική μελωδική-αρμονική κάθοδος συνδέεται μακροσκοπικά με το αντίστοιχο σημείο του ευρύτερου α΄ θέματος στην κεντρική εσωτερική του ανάπτυξη. Το Β1 επαναλαμβάνεται ολόκληρο σε forte, με δυναμικό χαρακτήρα, στην παραπάνω οκτάβα, υπογραμμίζοντας τη μετατροπική μερική τονική του αστάθεια. Η λυρική δεύτερη ιδέα του β΄ θέματος, Β2, είναι τονικά σταθερή. Με την τρίλια του μ. 71, ενώνεται με την επακόλουθη μετατροπική εξάμετρη φράση, η οποία στηρίζεται στο ρυθμικό μοτίβο του Β1. Το τρίτο ελεύθερο τμήμα, Ε3, με την ένδειξη dolce και sfogato (σπανιότατη ένδειξη, που σημαίνει περίπου "αδέσμευτο"), σαν αυτοσχεδιαστικό μικρό ιντερλούδιο, λειτουργεί αρμονικά ως εκτεταμένη δεσπόζουσα, Ντο δίεση μείζων, που προετοιμάζει την τονική. Η πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του Ε3 προετοιμάζει την καταλυτική δύναμη της επανεκθετικής εξέλιξης.

Η μορφολογική δεξιοτεχνία του Chopin είναι φανερή στην επανέκθεση, η οποία

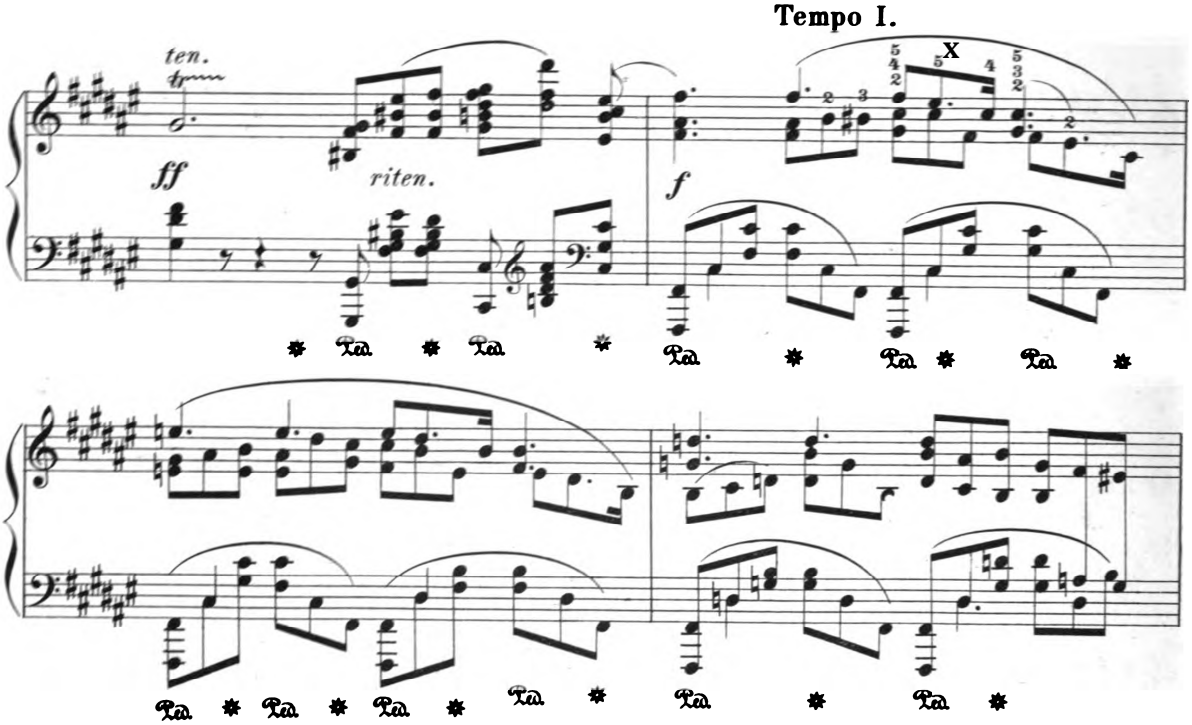
κορυφώνει το έργο. Μια καθαρή θεματική-τονική επανέκθεση σονάτας, έχει τα ακόλουθα διακριτικά από θεματική άποψη: α) το θέμα Α εμφανίζεται συντομευμένο (χωρίς το Αβ και την εσωτερική του ανάπτυξη)· β) δεν υπάρχει διαχωριστική μετάβαση προς το Β, το οποίο συνδέεται απευθείας με το Α· γ) στην επανέκθεση του θέματος Β, ο Chopin αντιστρέφει χαρακτηριστικά τη σειρά των δύο θεματικών ιδεών, ξεκινώντας με το θέμα Β2· δ) η καταληκτική ιδέα Αβ του θέματος Α ολοκληρώνει την επανέκθεση (το όλο θεματικό σχήμα είναι Αα – Β2 – Β1 – Αβ).

Η αντιστροφή των θεματικών ιδεών Β2 – Β1 είναι κεντρικό γεγονός στην επανέκθεση. Αναφέρεται στις περιγραφές και τις αναλύσεις του έργου από τους Samson, Rink, Rosen, χωρίς όμως εξήγηση για ποιό λόγο γίνεται. Στις μορφές του Chopin τίποτα, ούτε η παραμικρή λεπτομέρεια, δεν είναι τυχαίο ή, έστω, διαδικαστικό. Η επανεκθετική αντιστροφή των δύο θεμάτων Β έχει κρίσιμη σημασία για την όλη μορφή του έργου. Στην έκθεση, το τελευταίο μέτρο του δεύτερου Αα, το χαρακτηριστικό πτωτικό μ. 32, σε diminuendo, με ανοδική βηματική κίνηση συγχορδιών, οδηγεί στο Αβ. Στην επανέκθεση, το κύριο Αα, με διπλασιασμό οκτάβας στο μπάσο, επανέρχεται σε forte, λαμπερά και δυναμικά, και το αντίστοιχο πτωτικό μ. 92 έχει τώρα crescendo και οδηγεί όχι στο Αβ, αλλά στο Β2 στην τονική. Εδώ φαίνεται η στρατηγική και η σοφία του Chopin. Ο λόγος της απροσδόκητης αντιστροφής των θεματικών ιδεών είναι τόσο λογικός, όσο και εμπνευσμένος. Το Β1 στην έκθεση είναι, όπως είδαμε, τονικά ασταθές και μετατροπικό, ενώ το Β2 είναι τονικά σταθερό: γι' αυτό, ο Chopin επιλέγει το Β2 για να ξεκινήσει, με θριαμβευτική έξαρση, την επανέκθεση του Β, ώστε α) η σκοπούμενη τονικά λύση της επανέκθεσης να πραγματοποιηθεί με τον εντονότερο και βαθύτερο μορφολογικό τρόπο και β) η διαδικασία της κορύφωσης, που έχει ξεκινήσει από την επανέκθεση του Α, να προχωρήσει ενιαία και αυξανόμενη με την επανέκθεση του Β2 σε fortissimo. Αν αντί του Β2 ήταν το Β1 στην επανεκθετική αρχή του Β, τότε η τονική υπόσταση της μορφής και η δραματική κλιμάκωση δεν θα μπορούσαν να επιτευχθούν. Γι' αυτό, βέβαια, αποφεύγεται και η οριοθετική μετάβαση μεταξύ του Α και του Β που υπήρχε στην έκθεση. Η υπόσταση της σονάτας στην μορφή οφείλεται στην επανέκθεση των δύο θεματικών ομάδων στην τονική, αλλά γίνεται ακόμα εντονότερη από το ότι ο Chopin διερευνά και αξιοποιεί επανεκθετικά τα διαφορετικά τονικά χαρακτηριστικά του Β1 και του Β2.





Παράδειγμα 8: ***Βαρκαρόλλα σε Φα δίεση μείζονα*****, έργο 60, μ. 90-95**



Παράδειγμα 9: ***Βαρκαρόλλα σε Φα δίεση μείζονα*****, έργο 60, μ. 102-105**

Η επανέκθεση του Β1 από το μ. 103, το πώς ενσωματώνεται στην τονική λύση και πώς δημιουργεί άλλης ποιότητας δεύτερη κορύφωση, δείχνει περαιτέρω την τέχνη του Chopin. Καθώς είναι ασταθές τονικά και καθοδικά μετατροπικό, το Β1 τροποποιημένο και συμπυκνωμένο, με το διακριτικό του μοτίβο x, επανεκτίθεται πάνω σε αδιάκοπο ισοκράτη της τονικής, φα♯ στο μπάσο. Ο ισοκράτης παρέχει με εμμονή την αναγκαία επανεκθετική τονική λύση και σταθερότητα, την οποία δεν μπορεί να ακυρώσει η μετατροπική τονική αστάθεια του Β1. Από την άλλη πλευρά, η αρμονική πορεία του Β1 συγκρούεται με τον ισοκράτη με αυξανόμενη ένταση: το τροποποιημένο Β1 επαναλαμβάνεται δύο φορές, στα μ. 103-106 και, ξεκινώντας ένα τόνο ψηλότερα, στα μ. 107-110· η αρμονική σύγκρουση, ολοένα πυκνότερη και μεγαλύτερη, ιδίως στην επανάληψη του Β1, οδηγεί σταδιακά σε μια δεύτερη κορύφωση, με απροσδόκητο δραματικό, πικρό χαρακτήρα, φτάνοντας σε ένα τελικό, διάφωνο αρμονικά, δεξιοτεχνικό πέρασμα, που στο μ. 110 εκτοξεύεται ως την ψηλότερη περιοχή του πιάνου, με την ισχυρότερη διαφωνία της συνήχησης μι♯, σολ και φα♯ (ισοκράτης). Η λύση στη διάφωνη κορύφωση έρχεται με το καταληκτικό Αβ, που απομακρύνει αμέσως τις εντάσεις, με τρυφερότητα και στοχασμό, χωρίς καμμιά αίσθηση θριάμβου. Ο

ονειρικός ελεύθερος επίλογος, Ε4, κλείνει συμμετρικά το έργο. Στη συνολική αυτή επανέκθεση σονάτας, ο Chopin αξιοποιεί συνολικά και προεκτείνει τα τονικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά όλων των θεματικών ιδεών, για αυτό και τις αναδιατάσσει στο σχήμα Αα – Β2 – Β1 – Αβ. Παρά τη σαφήνεια του επανεκθετικού σχήματος με την επιλογική ολοκλήρωση του Ε4, οι Rosen και Rink θεωρούν περιέργως ως coda το επανεκθετικό Β1 – Αβ από το μ. 103, μάλλον λόγω του ισοκράτη της τονικής, ενώ ο Samson θεωρεί ότι η coda αρχίζει με το Αβ, στο μ. 111. Πρόκειται για παρανόηση της μορφής, καθώς Β1 και Αβ λειτουργούν σαφώς επανεκθετικά από τονική και θεματική άποψη, ενώ, επιπλέον, το ανεξάρτητο Ε4, ούτως ή άλλως, λειτουργεί ως μικρή coda.

Στη *Βαρκαρόλλα* υπάρχουν επίσης μακροδομικές μορφολογικές διαρθρώσεις στο ρυθμό και στη δυναμική. Τα θέματα Α, Β1, Β2 διαρθρώνονται ρυθμικά με κλιμακωτή μικρή αύξηση της ταχύτητας: allegretto, poco più mosso, poco più mosso, αντίστοιχα. Καθώς η σειρά των θεμάτων αντιστρέφεται στην επανέκθεση, Β2 – Β1 – Αβ, ο ρυθμός αντίστοιχα επιβραδύνεται συμμετρικά (più mosso, tempo primo, calando). Αντίθετα, η μακροδομική δυναμική πορεία της *Βαρκαρόλλας*, με αρκετές διακυμάνσεις, είναι αυξητική ώς το τέλος: ύστερα από τον πρόλογο, το Α ξεκινά σιγανά και στην πορεία του έργου κάθε δυναμικό κορύφωμα είναι σχεδιασμένο να φθάνει λίγο ψηλότερα από το προηγούμενο· το fortissimo εμφανίζεται για πρώτη φορά στην επανέκθεση του Β2, στην κορύφωση, ενώ το δυνατότερο μέτρο είναι το τελευταίο, fortissimo marcato, ύστερα από crescendo στην καθοδική, μονοφωνική κίνηση σε όλη σχεδόν την έκταση του πιάνου, στο προτελευταίο μέτρο.

Υπάρχουν επίσης λανθάνουσες σχέσεις ανάμεσα στα ελεύθερα τμήματα, όπως και μεταξύ θεματικών και ελευθέρων τμημάτων. Η αιθέρια, με τριακοστά-δεύτερα, φιγούρα στα μ. 113-115, στο Ε4, είναι δομική ανταπόκριση προς το πέρασμα στο μ. 110 και απάντηση-λύση προς το πάθος και την έντασή του (ο Rink παρατηρεί ότι φθάνει στην ψηλότερη νότα όλου του κομματιού, το φα♯$_7$).[32] Το Ε1 ξεκινά με μια εμφατική, σκέτη βαθιά οκτάβα, ντο♯$_1$ – ντο♯$_2$, στο μπάσο. Με ισοκράτη αυτό το ντο♯, ως δεσπόζουσα, προστίθεται πάνω του η υπερτονική συγχορδία, σολ δίεση ελάσσων· το ρε♯ στη συγχορδία της υπερτονικής, διάφωνο προς το ντο♯, έχει δύο τάσεις προς λύση: ανοδικά προς το μι♯ της δεσπόζουσας και καθοδικά προς το ντο♯ της τονικής. Η προλογική αυτή συνήχηση, η συνέχειά της και τα μοτίβα του Ε1 έχουν ορισμένες λανθάνουσες σχέσεις με το Α. Η αρχή της *Βαρκαρόλλας*, με θεμέλιο δεσπόζουσας και συγχορδία υπερτονικής, έκανε φαίνεται τόση εντύπωση στον Debussy, ώστε να την αναπαράγει με παρόμοιο τρόπο στην αρχή της *Suite Bergamasque* (με περίπου ίδιες νότες, χωρίς μόνο τις διέσεις, στη Φα μείζονα). Η παρουσία και η νύξη συγχορδιών και νοτών από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, όπως η υπερτονική, σε συνδυασμό με τη δεσπόζουσα, που είναι η βασική αρμονία και ισοκράτης, δίνουν στο Ε1 ιδιαίτερο αρμονικό χρώμα. Μακρινή, έμμεση ανταπόκριση στην αρμονική ιδιοσυστασία του Ε1 είναι η αντίστοιχη του επιλογικού Ε4, όπου και πάλι νότες της υποδεσπόζουσας και της συγγενούς υπερτονικής χρωματίζουν πλέον την περιοχή της τονικής· μάλιστα, η δεσπόζουσα στο Ε4 δεν κάνει παρά μόνον μια συντομότατη, σκιώδη εμφάνιση στο τελευταίο και πιο αδύνατο όγδοο του μ. 114. Η φιγούρα του Ε4 έχει λανθάνουσα σχέση με μοτιβικούς πυρήνες του θέματος Αα.[33] Εκεί που το Ε4 ανταποκρίνεται απόλυτα στο Ε1 είναι το τελευταίο μέτρο: οι γυμνές fortissimo οκτάβες ντο♯ και φα♯ αντιστοιχούν και απαντούν μακροδομικά στην εναρκτήρια σκέτη οκτάβα ντο♯ στο μπάσο, η οποία φαίνεται να λύνεται ολοκληρωτικά μόνον στο τέλος του κομματιού· έτσι, δημιουργείται μια απόλυτη, μακρινή συμμετρία ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία νότα του έργου.

[32] Rink, "The *Barcarolle*: *Auskomponierung* and apotheosis", ό.π., σ. 212.
[33] Rink, "The *Barcarolle*: *Auskomponierung* and apotheosis", ό.π., σ. 217.

Η συνολική μορφή της *Βαρκαρόλλας* αναπτύσσεται αρχικά ως παρατακτική και στην πορεία γίνεται – και αποκαλύπτεται ως – "οργανική". Η σχέση, ο διάλογος της παρατακτικής με την "οργανική" διάσταση της συνολικής μορφής γίνεται τουλάχιστον σε δύο επίπεδα: α) στο "αφηγηματικό" επίπεδο, με την εξέλιξη των ελευθέρων Ε1, Ε2, Ε3, Ε4 σε διάλογο με τα επανερχόμενα θεματικά Α και Β, β) στο δομικό επίπεδο, με το διάλογο των επιφανειακών μορφών, τριμερούς και διμερούς, και της ουσιαστικής σονάτας.

Η *Βαρκαρόλλα* συμπληρώνει το συναρπαστικό κεφάλαιο της σονάτας στη δημιουργία του Chopin. Οι μορφές σονάτας του Chopin είναι διαφορετικές από κάθε άλλου συνθέτη του ρομαντισμού. Τα ερωτήματα που έχει δημιουργήσει η μοναδική ιστορικά ιδιομορφία τους δεν αφορούν τόσο την εξέλιξη της μορφής και των διαφόρων τύπων της, όσο την ουσία της και την δημιουργική εξερεύνηση του Chopin, από την οποία προήλθαν έργα με μοναδική πρωτοτυπία και τελειότητα. Τα έργα αυτά είναι μια εντελώς προσωπική κατάκτηση και καινοτομία, όπως και μια πολύ ιδιαίτερη και σημαντική περιοχή στη συνολική ιστορία της μορφής.

Από το Rococo στον Ρομαντισμό, Robert Schumann

Μάρκος Λέκκας

Το πλαίσιο

Πολύ πριν ο Bonaparte, με 150.000 στρατιώτες, προελάσει από το Zwickau, επιστρέφοντας ηττημένος μερικούς μήνες αργότερα, η πολιορκητική μηχανή του Rococo, κάνοντας την ίδια διαδρομή, είχε μετακομίσει στα σαλόνια της Γερμανίας, μεταμορφώνοντας με το μαγικό ραβδί της ό,τι άγγιζε. Έτσι, ο Johann Paul Friedrich Richter μεταλλάχτηκε σε Jean-Paul, το *Flegeljahre* σε *Papillons*, ενώ η γερμανική γλώσσα, όπως είχε επισημάνει ο Friedrich της Πρωσίας, ήταν χρήσιμη σε δύο περιστάσεις. Η Ευρώπη της βιομηχανικής επανάστασης, κατασκευάζοντας τη δική της μυθολογία, έπινε αχόρταγα από το ελιξίριο του Rococo, ελπίζοντας να μεταμορφωθεί σε κάτι άλλο, έστω και για λίγο. Έτσι, η Αντουανέττα μεταμορφώθηκε σε χωρική, η Josephine σε αυτοκράτειρα, η Clara σε Chiarina, ο Robert σε Florestan, σε Eusebius, σε Raro…

Ο βασικός χαρακτήρας της εποχής ήταν ο Doppelgänger, ο σωσίας, ο άλλος εαυτός, διατρέχοντας τη Γερμανία από το *Schwanengesang* του Schubert και τις ιστορίες του E.T.A. Hoffmann μέχρι το ημερολόγιο και τη ζωή του Robert και της Clara.

Στο μεταξύ, μέσα από τα σκοτεινά νερά του Ρήνου, οι κόρες του ποταμού περίμεναν υπομονετικά να αρχίσει να ξετυλίγεται ο χρησμός. Ο Robert έτρεξε στο κάλεσμα τον Φεβρουάριο του 1854, αλλά η μοίρα είχε ορίσει αλλιώς. Τρεις μήνες αργότερα, ο Wagner έβαλε σε λειτουργία τον πραγματιστή Alberich να αναζητήσει τον χρυσό –το εθνικό ελιξίριο της Γερμανίας– που καταστρέφει τους θεούς και τους ήρωες, μεταμορφώνοντας τις κόρες Βαλκυρίες σε κυρίες στα σαλόνια του Leipzig, να εξαγοράζουν εφήμερη ευδαιμονία μέσα σε ένα τεράστιο "Carnaval χωρίς σύνορα", το μεγαλειώδες opus 9 της Ευρώπης, όπου όλοι είχαν την ευκαιρία να προσθέσουν λίγο εικονικό δράμα στη ζωή τους, να ξεφύγουν από τον εαυτό τους, να νιώσουν άλλοι.

Και στο τέλος, μόνο η λέξη –με τη βαριά γερμανική προφορά, Doppelgänger– έμεινε να περιγράφει την εικόνα, καθώς όλα έσβηναν, αφήνοντας πίσω ένα συλλογικό συναισθηματικό hangover, μέσα στο οποίο ο Robert έπρεπε να αφήσει πίσω το ονειροπαρμένο αλαζονικό επαρχιωτόπουλο από το Zwickau και να γίνει ο Robert Schumann.

Η πρώτη μεταμόρφωση

Τη νύχτα της 14ης Ιουλίου του 1789, στο Παρίσι, τα αγάλματα από τα βάθρα τους είδαν το εξαγριωμένο πλήθος να διασχίζει την πόλη με φωτιά στο μυαλό και στα χέρια, περιφέροντας την αδιάκοπη βοή της εκδίκησης και στήνοντας τις λαιμητόμους της επόμενης μέρας στις κεντρικές πλατείες. Η οργή, διατρέχοντας τους δρόμους, πέρασε σαν ριπή αέρα ανάμεσα από τα αγάλματα, κάνοντας να θροΐσουν τα μαρμάρινα πέπλα και να ανεμίσουν τα μαρμάρινα μαλλιά των νυμφών και των σατύρων, χωρίς όμως να τους ταράξει την αιωνιότητα.

Ύστερα, δρασκελίζοντας τις βαριές πόρτες, μπήκε στα παλάτια και εκεί κάτι παράξενο συνέβη. Οι πρόωρα ρυτιδωμένοι ήρωες του Victor Hugo και του Charles

Dickens, με τα αξύριστα πρόσωπα και μοναδική τους περιουσία το βιβλιάριο καταθέσεων στην τράπεζα της αιωνιότητας του Κυρίου, στάθηκαν αμήχανα μπροστά στα πορσελάνινα σερβίτσια και τις καρέκλες που είχαν σκαλισμένα πόδια λιονταριών και δρύινους κύκνους για χέρια. Τα απαστράπτοντα ψιμύθια του Rococo τούς άφησαν εκστατικούς και, καθώς τους έτρωγε η περιέργεια και η λαχτάρα, άρχισαν να τα περιεργάζονται με δέος, παίρνοντας έτσι μια προκαταβολή πρόσκαιρης ευδαιμονίας.

Μπροστά τους ήσαν όλα εκείνα που έβλεπαν μόνο από την κλειδαρότρυπα της φαντασίας· το καλά φυλαγμένο ελιξίριο που κατοικούσε ώς εκείνη τη στιγμή μέσα στα δώματα της Marie Antoinette, το φθινόπωρο του 1789 έπεσε στα χέρια τους. Αφού το περιεργάστηκαν και γέλασαν μαζί του στην αρχή, άρχισαν σιγά-σιγά να το προσφέρουν ο ένας στον άλλο, χωρίς να γνωρίζουν τον χρησμό, ότι όποιος το αγγίξει έστω και μια φορά δεν μπορεί να το αποχωριστεί ποτέ, αυτός και τα παιδιά του και τα παιδιά των παιδιών του.

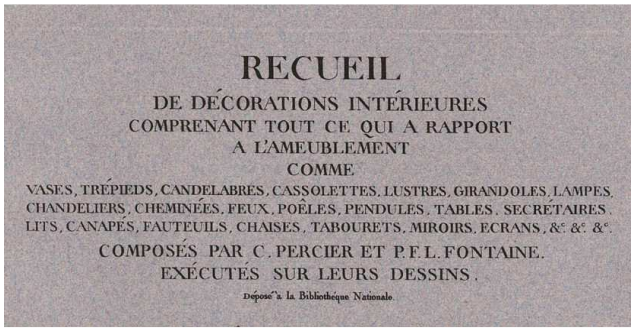
Ο άπιαστος φαντασιακός κόσμος του Rococo, διαπερνώντας τις πύλες της αντίστασης, διαπότισε τα αισθητήρια όργανά τους και, ρέοντας μέσα στις φλέβες, έφτασε μέχρι την ψυχή τους. Το Rococo πρόσφερε την ματαιόδοξη πλην όμως εξαργυρώσιμη αξία, να ονειρεύεται κάποιος που δεν έχει, την ειδωλοποιημένη εκδοχή της πραγματικότητας, η οποία είναι εύπλαστη και ευπροσάρμοστη, κατοικεί στην φαντασία και ανήκει για πάντα στον κάτοχό της.

Έτσι, το μαγικό ελιξίριο αυτού του αληθινού παραμυθιού, αλλάζοντας διαρκώς χέρια, θάμπωσε και υπνώτισε με τις λαμπυρίζουσες ανταύγειές του τους ανθρώπους που δεν είχαν μέλλον και τους μεταμόρφωσε σε μια κοινωνία που χωρίς να ξέρει το γιατί, στο εξής θα ασχολείτο με το λεπτό, το κομψό και το όμορφο.

Το lifestyle είχε εγκατασταθεί στα όνειρά τους και η φωτιά εκείνης της νύχτας ξεχάστηκε, αφήνοντας ανέπαφα τα αγάλματα του Potsdam και του Drottningholm, τα εργοστάσια πορσελάνης στο Limoges και στο Saint Petersburg, τις σονάτες του Duport και τα ψηλά τακούνια στο βάθος της ντουλάπας. Η φωτιά άφησε πίσω της όσα δεν καίγονται: τα σχήματα, την περιέργεια και την επιθυμία, τα υλικά, δηλαδή, με τα οποία φτιάχνονται τα πορσελάνινα όνειρα των ανθρώπων, τα οποία –όπως και το υλικό– είναι γυαλιστερά και απολύτως εύθραυστα.

Η δεύτερη μεταμόρφωση, μεταβίβαση περιουσιακών στοιχείων

Στο γράμμα, το Rococo είχε πνιγεί στο αίμα, όμως η Josephine, η οποία έκανε την απόσταση από το ικρίωμα στο θρόνο σε λιγότερα από δέκα χρόνια, έχοντας κατοχυρώσει 10.000 για αγαθοεργίες και 50.000 για προσωπικά έξοδα, αγόρασε το πανάκριβο παλάτι του Malmaison, στο οποίο στέγασε τόσο τους εραστές όσο και τα Rococo όνειρα της. Καταδικασμένη ισόβια, από μια αίσθηση αβίαστης υπεροχής και μια έλξη για το κομψό, να περιποιείται χιλιάδες ρόδα, κατόρθωσε –δώδεκα χρόνια μετά τη ληξιαρχική εκπνοή του Rococo– να εισαγάγει τον όρο *Decoracion interieur*, χρεώνοντας το προσωπικό της όνειρο στον λογαριασμό της Ευρώπης, η οποία καταδίκασε μεν τον ταμία Bonaparte, κράτησε όμως το προϊόν,


RECUEIL
DE DÉCORATIONS INTÉRIEURES
COMPRENANT TOUT CE QUI A RAPPORT
A L'AMEUBLEMENT
COMME
VASES, TRÉPIEDS, CANDELABRES, CASSOLETTES, LUSTRES, GIRANDOLES, LAMPES,
CHANDELIERS, CHEMINÉES, FEUX, POÊLES, PENDULES, TABLES, SECRÉTAIRES,
LITS, CANAPÉS, FAUTEUILS, CHAISES, TABOURETS, MIROIRS, ECRANS, &c. &c. &c.
COMPOSÉS PAR C. PERCIER ET P.F.L. FONTAINE.
EXÉCUTÉS SUR LEURS DESSINS.
Déposé à la Bibliothèque Nationale

***Recueil des Decorations Interieures*,**
το εξώφυλλο από την έκδοση του 1812

το οποίο εγκατέστησε στα σπίτια της έκτοτε.[1]

Έτσι, η γαλλική επανάσταση, αφού υποχρέωσε την Αντουανέττα να σκύψει το κεφάλι τόσο που η λεπίδα να διασχίσει την κάθετη διαδρομή λειτουργικά ανενόχλητη, κράτησε όλες τις εκλεπτυσμένες συνήθειες του Rococo, τις οποίες μοίρασε απλόχερα στις πεινασμένες συνειδήσεις της Ευρώπης, η οποία είχε υποκύψει γλυκά στον πειρασμό και μεταμορφωνόταν σιγά-σιγά σε πολιτιστική αποικία της Γαλλίας.

Το savoir vivre, το πρώτο σε εξαγωγή προϊόν της Γαλλίας, δεν ήταν σύνολο κανόνων και απαγορεύσεων, ούτε καλβινιστικό πρότυπο· ήταν προτροπή προς τις απολαύσεις, ήταν εντολή να μην πεθάνει κανείς χωρίς να γευτεί την μοναδική απόλαυση της φαντασιακής ονειροπόλησης, χωρίς να νιώσει κάποιος άλλος, χωρίς δηλαδή να μεταμορφωθεί. Έτσι, άρχισε το πρώτο κύμα μετανάστευσης με κατεύθυνση προς τα μέσα, στους τέσσερις τοίχους του μυαλού, εκεί όπου όλα είναι δυνατά, αρκεί κανείς να το πιστέψει ή να το φανταστεί.

Το "Rococo για όλους" ήταν πια γεγονός.

Στο μεταξύ, τον Απρίλιο του 1812 ο Ναπολέοντας, πιστός στο ραντεβού του με τον Mikhail Kutuzov, πέρασε με 150.000 στρατιώτες μπροστά από το βιβλιοπωλείο του πατέρα Schumann στο Zwickau, όπου τον καλωσόρισαν σαν ελευθερωτή. Στην επιστροφή τον Δεκέμβριο, όσοι από τους στρατιώτες του είχαν απομείνει σκόρπισαν τον τύφο στην περιοχή· ο Robert δεν ήξερε τίποτα ακόμα, ήταν μόλις δύο χρονών.[2]

Στο πανδαιμόνιο αυτό, ο Beethoven αναθεώρησε την αφιέρωση της *Τρίτης συμφωνίας*, ενώ ο Ναπολέοντας, χωρίς καμιά συντριβή για το γεγονός, παντρεύτηκε την εγγονή της Antoinette, Marie Louise. Όπως είναι εμφανές, οι αλλαγές όλες γίνονταν αποκλειστικά στο επίπεδο του προσωπικού, το Rococo υπόβαθρο παρέμενε ανέπαφο, σκυταλοδρομώντας στο μέλλον το οξύμωρο της ύπαρξής του.

Πίσω στο Zwickau, είχε έρθει η ώρα για τον Robert να αρχίσει τη σχέση του με την εικονική πραγματικότητα των παιδικών του χρόνων, φτιάχνοντας την ομάδα των λογίων συμμαθητών του, οι οποίοι είχαν τις συναντήσεις τους στο επίσης εικονικό Sans Souci της επαρχιακής κωμόπολης, κατά φαντασιακή αντιγραφή του παλατιού του Potsdam.[3] Εκεί, ανάμεσα στα άλλα, συνήθιζε να ζωγραφίζει στο πιάνο τους χαρακτήρες των φίλων του, μια συνήθεια που μετέφερε αργότερα και στην πρωτεύουσα Leipzig· ένα Leipzig που ζούσε γερμανικά, αλλά ονειρευόταν γαλλικά.

Το θνησιγενές της ύπαρξής τους...

Μέσα σε μια Ευρώπη συνεπαρμένη από το φιλοσοφικό τμήμα παραγωγής της βιομηχανικής επανάστασης, όσοι ακόμα πίστευαν στο αιώνιο, πίστευαν επίσης ότι το γενικό αρχείο με τα τεκταινόμενα το κρατούσε ο Θεός αυτοπροσώπως και όλοι οι λογαριασμοί εξοφλούνταν ενώπιόν του. Αυτό περιείχε όχι μόνο δεδομένη γραμματειακή υποστήριξη του βίου τους, αλλά και ασφαλή κατοχύρωση για την ύπαρξη της αιώνιας ζωής. Για τους υπόλοιπους ίσχυε η αδυσώπητη αναγνώριση του πεπερασμένου της ανθρώπινης ύπαρξης στο απολύτως γήινο, καθώς το τελεσίδικο του θανάτου –ανάμεσα σε ξένους, μέσα σε αφιλόξενες πόλεις– ήταν πλέον αναπόφευκτα ορατό. Βλέποντας το

[1] Το 1801, οι δύο διακοσμητές αρχιτέκτονες, Charles Percier και Pierre Fontaine, που διακόσμησαν το Malmaison στο πρότυπο του Rococo, έγραψαν το πρώτο σχετικό βιβλίο, *Recueil des Decorations Interieures*, εισάγοντας για πρώτη φορά τον όρο "Decoration interieur".

[2] «Τα πορτραίτα του πατέρα μου, του Jean Paul και του Ναπολέοντα κρέμονται πάνω από το γραφείο μου, σε χρυσά κάδρα» (γράμμα στην μητέρα του, Ιούνιος 1829· βλ. *Early Letters*, 1888: 27).

[3] Zwickau, 1823.

τέλος του χρόνου να έρχεται με ιλιγγιώδη ταχύτητα καταπάνω τους, σε μια Ευρώπη που κληρονόμησε κατά λάθος το Rococo, γεύονταν λαίμαργα εμπειρίες και απολαύσεις, σκαλίζοντας πάνω στο δέντρο του προσωρινού και του εφήμερου την ανεξίτηλη ρήση «ήμουν κι εγώ εκεί»· ήταν ο μοναδικός τρόπος να υπάρξουν, να αφήσουν πίσω το στίγμα τους, καθώς οι περισσότεροι πέθαιναν πριν φτάσουν σαράντα χρονών.

Αναγκαστικά, επομένως, η σύνδεσή τους με το αιώνιο γινόταν μέσα από την καταγραφή της ζωής τους στο προσωπικό ημερολόγιο και την αλληλογραφία, τα οποία ήσαν μπουκάλια με μηνύματα που θα ρίχνονταν στη θάλασσα του μέλλοντος. Οδηγημένοι από μια βαθιά πεποίθηση –ή μια βαθιά απελπισία– χρειάζονταν να καταδείξουν το πέρασμά τους, δίνοντας μια αίσθηση ανεξίτηλου στο προσωπικό ίχνος. Γοητευμένοι από την πρόσφατη ανακάλυψη της Πομπηίας (1747), προετοίμαζαν την δική τους φαντασιακή μετεμψύχωση, την υπαρξιακή τους δευτέρα παρουσία, παίρνοντας την πόζα στην οποία επιθυμούσαν να τους βρουν. Η Rococo ανάγνωση της ανασκαφής της Πομπηίας τούς έκανε να νιώσουν μοναδικοί αναγνώστες του αρχαίου ρωμαϊκού μπουκαλιού, που είχε και αυτό ριχτεί στη θάλασσα του μέλλοντος. Είχε έρθει η ώρα να προετοιμάσουν το δικό τους μπουκάλι…



Η Marie Antoinette στο φαντασιακό της όραμα, ντυμένη σαν χωρική

Κάτω από αυτές τις συνθήκες γεννήθηκε το όργανο του εφήμερου, το ανεξίτηλο όργανο του Rococo, το χαρτί, το μέσο με το οποίο η ύπαρξή τους επρόκειτο να διανύσει το μέλλον.

Στα κείμενα, οι πιο συχνοί επισκέπτες ήσαν ο Δίας, ο Άδωνις, ο Έρως, η Ψυχή, η Αφροδίτη. Ταυτόχρονα εμφανίστηκαν τα πορτραίτα νεαρών δεσποινίδων, οι οποίες παρουσιάζονταν με τη μορφή της Αρτέμιδος ή της μούσας, ενώ οι πιο ταπεινές ανάμεσά τους, όπως η Marie Antoinette, παρουσιάζονταν σαν απλές χωρικές.

Το ημερολόγιο και η αλληλογραφία ζωγράφιζαν σε ζωντανό χρόνο την εικόνα του εαυτού τους που ήθελαν να φαίνεται, εμπλουτισμένη με εντυπώσεις και εξομολογήσεις, έτσι που να μην περάσει ούτε μία σκέψη χωρίς να καταγραφεί, ούτε ένα δάκρυ χωρίς να καταχωριστεί. Ο Robert γράφει στη μητέρα του:

> Η φύση είναι το μεγάλο μαντίλι του Θεού απλωμένο μπροστά μας, κεντημένο με το αιώνιο όνομά του, που πάνω του ο άνθρωπος μπορεί να στεγνώσει όλα του τα δάκρυα της οδύνης και της χαράς, όπου κάθε δάκρυ πέφτει σε μια έκσταση από δάκρυα και η καρδιά εναρμονίζεται σιωπηλά και ήρεμα στην αφοσίωση.[4]

Ο απαράμιλλα εύστοχος Robert Schauffler παρατηρεί ότι «κατά τη διάρκεια αυτής της lacrymose περιόδου, η ποσότητα των δακρύων που χύθηκαν στην Κεντρική Ευρώπη θα μπορούσε να κάνει ένα στόλο να επιπλεύσει».[5]

Ο Robert, βουτώντας την πένα στο φαντασιακό του μελανοδοχείο, ξαναγράφει στη μητέρα του από τα χωριά του Frankurt:

[4] Γράμμα στη μητέρα του, Αύγουστος 1828 (*Early Letters*, 1888: 20).
[5] Schauffler, 1945: 20.

> Στη δυτική όχθη του Ρήνου, οι κοπέλες έχουν πολύ λεπτά χαρακτηριστικά, αλλά εκφράζουν περισσότερο βαθύ αίσθημα απ' ό,τι νοητική ικανότητα. Οι μύτες κυρίως ελληνικού τύπου, πρόσωπα οβάλ και κλασικά χαρακτηριστικά [...] με έκφραση περισσότερο μελαγχολική παρά αισιόδοξη.[6]

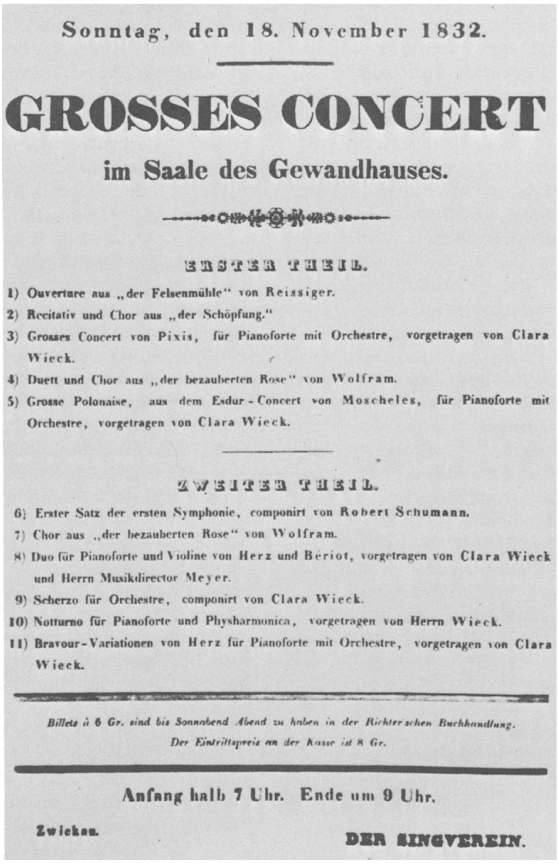
Ο Robert βρίσκεται δυο μέρες δρόμο από το Leipzig, όσο και τα καλοκαιρινά μπάνια της οικογένειας στο Karlsbad, όμως ο περιηγητής μέσα στους τέσσερις τοίχους του μυαλού του έχει φτάσει στην άκρη της γης, στην άλλη όχθη του Ρήνου, και έτσι περιγράφει τις φυλές που συναντά.

Στην άλλη όχθη του Ρήνου...

Το 1831 ο Robert, που είναι 21 χρονών, φορώντας πότε τη μάσκα του Florestan και πότε του Eusebius, γράφει το *Papillons*, καθώς επίσης δύο πρώτα μέρη και δύο finale για μια συμφωνία σε σολ ελάσσονα. Δεν γράφει έργα, γράφει μέρη, ύστερα θα τα βάλει σε σειρά – αν δεν ταιριάζουν εδώ, θα ταιριάζουν κάπου αλλού· η συνθετική του συνταγή ήταν διατυπωμένη ευδιάκριτα: «τα έργα αυτά γράφτηκαν ασυνείδητα, από μόνα τους, χωρίς κόπο...»,[7] θα πει για τα περισσότερα έργα του.

Η μέθοδος δεν κάνει τα μέρη χειρότερα, ίσως το αντίθετο, όμως τα έργα δεν είναι κάτι άλλο;

Την επόμενη χρονιά, τον Νοέμβριο του 1832, ο Robert, που είναι 22 χρονών, καταφεύγει στον G. D. Müller, βιολιστή στο Gewandhaus, δύο εβδομάδες πριν την συναυλία στο Zwickau, για να ζητήσει «καθοδήγηση στην ενορχήστρωση, καθώς δεν εμπιστεύεται το ορχηστρικό του ταλέντο»[8] για την περίφημη *Συμφωνία σε σολ ελάσσονα*, της οποίας έγραψε μόνο ένα μέρος. Τέσσερις μέρες αργότερα (στις 6 Νοεμβρίου), γράφει στη μητέρα του ζητώντας χρήματα –50 Thalern– τα οποία, όπως εξηγεί, χρωστά και αδυνατεί να εξοφλήσει, χρήματα που ενδεχομένως συμπεριλαμβάνουν και την αμοιβή του Müller.[9] Είναι εμφανές ότι ο Robert δεν γνωρίζει τα όργανα –ένα χαρακτηριστικό που τον συνοδεύει στην υπόλοιπη ζωή του– και ότι δύο εβδομάδες νωρίτερα το έργο δεν έχει γραφτεί ακόμα, δημιουργώντας ερωτηματικά για το στίγμα



Sonntag, den 18. November 1832.

GROSSES CONCERT

im Saale des Gewandhauses.

ERSTER THEIL.

1) Ouverture aus „der Felsenmühle" von Reissiger.
2) Recitativ und Chor aus „der Schöpfung."
3) Grosses Concert von Pixis, für Pianoforte mit Orchestre, vorgetragen von Clara Wieck.
4) Duett und Chor aus „der bezauberten Rose" von Wolfram.
5) Grosse Polonaise, aus dem Esdur-Concert von Moscheles, für Pianoforte mit Orchestre, vorgetragen von Clara Wieck.

ZWEITER THEIL.

6) Erster Satz der ersten Symphonie, componirt von Robert Schumann.
7) Chor aus „der bezauberten Rose" von Wolfram.
8) Duo für Pianoforte und Violine von Herz und Bériot, vorgetragen von Clara Wieck und Herrn Musikdirector Meyer.
9) Scherzo für Orchestre, componirt von Clara Wieck.
10) Notturno für Pianoforte und Physharmonica, vorgetragen von Herrn Wieck.
11) Bravour-Variationen von Herz für Pianoforte mit Orchestre, vorgetragen von Clara Wieck.

Billets à 6 Gr. sind bis Sonnabend Abend zu haben in der Richter'schen Buchhandlung.
Der Eintrittspreis an der Kasse ist 8 Gr.

Anfang halb 7 Uhr. Ende um 9 Uhr.

Zwickau. DER SINGVEREIN.

Η αφίσα από την συναυλία στο Zwickau. Περιλαμβάνει το μέρος από τη *Συμφωνία* του Schumann, καθώς και τις *Παραλλαγές bravura* του Herz παιγμένες από την Clara

[6] Γράμμα στη μητέρα του, Μάιος 1829 (*Early Letters*, 1888: 50).

[7] *Σπουδές για πιάνο*, opus 56· *Έξι φούγκες στο όνομα του Bach*, opus 60· *Τέσσερις φούγκες*, opus 72 (1845).

[8] Γράμμα στον Müller, Νοέμβριος 1832 (*Early Letters*, 1888: 184).

[9] Γράμμα στην μητέρα του, 1838 (*Early Letters*, 1888: 185). Ένα Thaler περιέχει 30 Groschen και, όπως φαίνεται στην αφίσα, η τιμή της εισόδου είναι 6 Groschen.

αυτών των συναυλιών. Στο υπόλοιπο πρόγραμμα της συναυλίας του Zwickau υπάρχουν κομμάτια του Moscheles, του Pixis, του Bériot και της δεκατριάχρονης Clara.

Αν δεν είναι η αρτιότητα της μουσικής και της εκτέλεσης που έλκει το κοινό, τότε τί είναι;

Στη δυτική όχθη του Ρήνου, αν πρόσεχε λίγο καλύτερα, ο Robert θα μπορούσε να διακρίνει ότι οι κοπέλες είναι ίδιες όπως και στο Leipzig κι ότι στην απέναντι όχθη βρίσκονται οι φαντασίες του μάγιστρου της bravura, Henri Herz, και οι φαντασμαγορικές παραλλαγές του Rossini και του Meyerbeer παιγμένες από παιδιά-θαύματα, που σαρώνουν τις επαρχίες και τις πρωτεύουσες της Ευρώπης, εκστασιάζοντας το κοινό.

Τον Ιούνιο του 1831, ο Robert έγραφε στο ημερολόγιό του:[10]

> Ο Wieck μεροληπτεί εναντίον μου, λέει ότι παίζω τις παραλλαγές του Herz σαν σκύλος, για την μικρή Clara αυτά τα πράγματα συμβαίνουν αβίαστα… Μουσική, πώς με αηδιάζεις και με απωθείς…

Αυτό που ίσως δεν γνωρίζει ακόμα ο Robert είναι ότι είναι ακριβώς αυτή η αδυναμία του στην bravura εκτέλεση που τον σπρώχνει στη σύνθεση. Αξίζει να αναρωτηθεί κανείς ποιος ίσως θα γινόταν αν ήταν αυτός και όχι η Clara που έπαιζε αβίαστα τις παραλλαγές του Herz…

Η Βιέννη θα αποφασίζει…

Στο μεταξύ, η Clara, που είναι 12 χρονών, κάνει περιοδείες και στις δύο όχθες του Ρήνου, παίζοντας κυρίως κομμάτια του Herz, του Pixis και δικά της. Από τις συναυλίες της λείπουν σταθερά ο Beethoven, ο Bach, ο Mozart… Η συνταγή της επιτυχίας δεν τους περιέχει, η Clara αναρωτιέται αργότερα όταν το κοινό δείχνει δυσαρέσκεια για τη μουσική του Brahms, του Bach, του Beethoven… Θα της πάρει την υπόλοιπη ζωή της να το διορθώσει αυτό, όμως τώρα είναι μικρή και δεν ξέρει. Τώρα τρέχει από πόλη σε πόλη, πριν την προλάβουν οι ανταγωνιστές.

Και μόνον ο νεαρός Felix Mendelssohn γράφει στην αδελφή του από το Παρίσι, το 1825:[11]

> Ήλπιζα να βρω εδώ το φυσικό σπίτι της μουσικής, των μουσικών και του μουσικού γούστου, αλλά δεν είναι καθόλου έτσι. Τα σαλόνια, όχι ότι περίμενα περισσότερα, είναι αφόρητα πληκτικά, οι άνθρωποι νοιάζονται μόνο για την ασήμαντη επιδεικτική μουσική και δεν θα παίξουν ποτέ κάτι στέρεο και σοβαρό.

Ο Felix είναι μόλις 16 χρονών.

Μερικά χρόνια αργότερα, στη Βιέννη, ο κριτικός Bäuerle γράφει απτόητος για τις συναυλίες της δεκαοκτάχρονης Clara: «Η Βιέννη θα αποφασίζει αν αυτή η σεμνή καλλιτέχνιδα, που στην Γερμανία θεωρείται δίπλα στον Liszt και τον Chopin, μπορεί να αναφερθεί με μια αναπνοή δίπλα στον Thalberg»,[12] ενώ η Clara, ανύποπτη, γράφει στον Robert την επόμενη μέρα:[13]

[10] Ημερολόγιο, Ιούνιος 1831 (*Tagebücher*, 1831: 336).
[11] Mendelssohn, γράμμα στην αδελφή του Fanny, 1825 (Mendelssohn 1872: 45).
[12] Litzmann, I: 129. Ο Thalberg ήταν διάσημος πιανίστας και συνθέτης, που θεοποιήθηκε για τη δεξιοτεχνία του ως το αντίπαλο δέος του Liszt.
[13] Γράμμα στον Robert, 21 Δεκεμβρίου 1837 (Litzmann, I: 131).

> Πόσα χρειάζεται να κάνει κάποιος για να πάρει μερικά Thalern από μια πόλη. Όταν εσύ κάθεσαι με τον Poppe στις 10 το βράδυ ή πηγαίνεις προς το σπίτι, εγώ η φτωχή φτάνω σε μια γιορτή, όπου πρέπει να παίξω στους ανθρώπους για μερικά καλά λόγια και ένα ποτήρι ζεστό νερό, γυρνώντας στο σπίτι κατάκοπη στις 11 ή στις 12, πίνω μια γουλιά νερό, ξαπλώνω και σκέφτομαι: είναι ο καλλιτέχνης κάτι παραπάνω από έναν ζητιάνο;

Τέσσερις μήνες αργότερα, στην ίδια πόλη, ο Franz Liszt δίνει την φρικιαστική εικόνα των μονομάχων της δεξιοτεχνίας στην αρένα του Laissez-faire, ύστερα από ένα ρεσιτάλ τον Απρίλιο του 1838.[14]

> Τρομακτική επιτυχία, με ξανάφεραν στη σκηνή 15 με 18 φορές σε μια γεμάτη αίθουσα. Καθολική κατάπληξη. Ο Thalberg είναι σχεδόν ανύπαρκτος τώρα στη μνήμη των Βιεννέζων.

Στο μεταξύ, καθώς ο οξυδερκής Robert Schauffler κάνει την από καιρό οφειλόμενη παρατήρηση ότι «η Βιέννη έχει επί μακρόν θεωρηθεί ο μουσικός ομφαλός του κόσμου. Γιατί; Επειδή οι ίδιοι οι Βιεννέζοι το δηλώνουν!»,[15] έχει έρθει ο καιρός η δοκιμιογραφία να αρχίσει να καταγράφει τις συνειδήσεις να ανεβοκατεβαίνουν αδυσώπητα στο χρηματιστήριο της δόξας και να την πιάνει σύγκρυο.

Από τη γωνία κοιτάζει αμίλητη η Lola Montez με τα χίλια πρόσωπα, ξέρει πως είναι η ώρα να ανεβεί στη σκηνή. Η Ευρώπη της ανήκει…

Ο χειρισμός της ιστορίας και το μαγαζί του κυρίου Wieck

Ακολουθώντας το πρότυπο της βιομηχανικής επανάστασης, η Clara Wieck μπήκε στην παιδική εργασία νωρίς, έτσι το 1828, σε ηλικία εννέα ετών, ύστερα από δύο χρόνια στα σαλόνια, έκανε την πρώτη της δημόσια εμφάνιση στο Gewandhaus του Leipzig. Δύο χρόνια αργότερα, σε ηλικία έντεκα ετών, ο πατέρας Wieck φρόντισε να εκδοθεί το πρώτο της έργο, opus 1, *Τέσσερις polonaises για πιάνο*, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται ως σολίστ στο Gewandhaus. Τα πόδια της με δυσκολία φτάνουν στο πάτωμα, αλλά αυτό προσμετράται θετικά, καθώς συμμετέχει σε μια τέχνη που περιλαμβάνει τόσο την ακρόαση όσο και τη θέαση. Την επόμενη χρονιά (1832), ύστερα από μια περιοδεία στο Παρίσι, μεταφέρει στη Γερμανία τη νέα φαντασμαγορική μόδα να παίζει τα κομμάτια χωρίς την παρτιτούρα, επιδεικνύοντας έτσι –εκτός από την δεξιοτεχνία των δακτύλων– την μοναδική μνημονική της ικανότητα, ρίχνοντας στην αρένα των σαλονιών κάθε τι που θα μπορούσε να μαγνητίσει την προσοχή του κοινού.

Το θέαμα συναρπάζει το κοινό, το οποίο σπεύδει να την δει, ενώ σχεδόν κάθε φορά παίζει τις *Παραλλαγές bravura*, opus 20, του Henri Herz,[16] ένα κομμάτι που ξεσηκώνει με αλάνθαστη ακρίβεια το κοινό σε κάθε πόλη.[17] Ο κύριος Wieck, όπως πάντα, βρίσκεται στην είσοδο μετρώντας τα εισιτήρια.

Ο πατέρας Wieck, εκτός από τη διδασκαλία, ενοικιάζει πιάνα και παρτιτούρες και εμπορεύεται κάθε είδους μουσικό εργαλείο, από άηχα πληκτρολόγια μέχρι μηχανισμούς για εξάσκηση των δακτύλων (όπως αυτόν που κόστισε τον τραυματισμό του νεαρού Robert) και γενικά όλη τη γκάμα πιανιστικών αναβολικών της εποχής, τα οποία εγγυούνταν την γρήγορη επιτυχία στην αρένα της Rococo δεξιοτεχνίας, με κάποιες

[14] Γράμμα στην Marie d'Agoult, 18 Απριλίου 1838.
[15] Schauffler 1945: 120.
[16] Γεννημένος ως Heinrich Herz στη Βιέννη, το 1803.
[17] Το κομμάτι αυτό αποσύρεται από το ρεπερτόριο της Clara Wieck στην ώριμη περίοδό της, όπως και από το ρεπερτόριο του πιάνου μέχρι σήμερα.

παράπλευρες απώλειες εδώ κι εκεί, άλλοτε στα χέρια κι άλλοτε στην ψυχή. Ανάμεσά τους, ένα μικρό πληκτροφόρο με το όνομα Physharmonika,[18] φτιαγμένο το 1818, για το οποίο η δωδεκάχρονη Clara έγραψε το τρίτο της έργο,[19] το οποίο ο πατέρας Wieck φρόντισε να μεταφέρει μαζί με την Clara στο Gewandhaus το 1833 – το Gewandhaus, που ήταν στο μυαλό του εκθεσιακή προέκταση του καταστήματος, ο χώρος για να διαφημίσει τα αγαθά του, είτε έμψυχα, είτε άψυχα. Καθώς συνδέεται με μια ιδιότυπη σχέση με το εφήμερο, δεν αντιλαμβάνεται ότι άθελά του επεμβαίνει και ενδεχομένως με αυτό τον τρόπο διαμορφώνει την ιστορία, δεν το εννοεί έτσι, απλώς ως ευσυνείδητος πωλητής ονειρεύεται ένα Physharmonika σε κάθε σπίτι.

Πιάνο και γαλλικά

Στο μεταξύ, η Clara έχει ήδη εκδώσει το opus 2 ταυτόχρονα στο Leipzig και στο Παρίσι, *Caprices en forme de Valse, pour le Piano* (ο τίτλος είναι στα γαλλικά, καθώς και η απαραίτητη αφιέρωση), ενώ το opus 3 ενσωματώνει το νέο όργανο (Physharmonika) και είναι αφιερωμένο στον Robert. Όλα είναι και πάλι γραμμένα στα γαλλικά.[20]

Τον Φεβρουάριο του 1843 φτάνει στο Leipzig ο Berlioz· ο Robert βρίσκει μια ειλικρίνεια στο γέλιο του, όμως «δεν μιλάει γερμανικά και έτσι δεν μπορούν να συνομιλήσουν». Είναι εμφανές, επομένως, ότι ο Robert και η Clara αντλούν τους τίτλους και τις αφιερώσεις από μια γλώσσα που οι ίδιοι δεν γνωρίζουν καλά, ακολουθώντας απλώς την μόδα της εποχής. Όπως είχε πει και ο Friedrich της Πρωσίας, του οποίου η περιφρόνηση για την μητρική του γλώσσα έναντι της γλώσσας της επιλογής του έγινε πασίγνωστη, «τα γερμανικά είναι για να μιλάει κανείς στους στρατιώτες και τα άλογα», χωρίς να είναι δυστυχώς γνωστό σε ποια γλώσσα το διατύπωσε.

Θα πάρει ώς το 1841 για να εκδώσει τότε η Clara το opus 12 με γερμανικό, για πρώτη φορά, τίτλο, προτού ξαναγυρίσει στη γαλλική νομενκλατούρα μερικές ακόμα φορές και ξανά πίσω στα γερμανικά μετά το 1845.[21]

Ο χειρισμός της αιωνιότητας

Το opus 12 εκδίδεται με μια δόση σκόπιμου μυστηρίου:[22] *Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von Robert und Clara Schumann*, όπως ήταν η διατυπωμένη στο ημερολόγιο επιθυμία του Robert, ο οποίος είχε δηλώσει:[23]

> Θα εκδώσουμε έργα που θα έχουν και τα δύο ονόματα, έτσι που η αιωνιότητα θα μας θεωρεί μία καρδιά και μία ψυχή, χωρίς να μπορεί να ξεχωρίζει ποιο είναι γραμμένο από εσένα και ποιο από εμένα. Πόσο είμαι ευτυχισμένος…

Η αιωνιότητα –την οποία προσπαθεί να προσεταιρισθεί ο Robert– έχει τους δικούς της κανόνες και έτσι μπορεί να διακρίνει –αν όχι ποιος πραγματικά έγραψε τα κομμάτια– ότι η Clara είναι ακόμα το όργανο, το οποίο κάνει πραγματικότητα τα όνειρα των άλλων, μια μηχανή που παράγει imperium.

Η Clara ήταν εξαρχής προορισμένη να λειτουργήσει σαν εργαλείο, σύμφωνα με όλες

[18] Ένα είδος αρμονίου, που επέτρεπε την διατήρηση του ήχου όσο το δάκτυλο παρέμενε στο πλήκτρο.
[19] *Romanze für Physharmonika mit Pianoforte*.
[20] Εκδόθηκαν στο Leipzig από τον οίκο Hoffmeister, ο οποίος αργότερα μετονομάστηκε σε Peters (1882).
[21] Ο Beethoven ήδη από το 1818 (*Sonate für das Hammerklavier*) χρησιμοποιεί αποκλειστικά τη γερμανική γλώσσα σε όλα τα επίπεδα της παρτιτούρας.
[22] Το opus 12 είναι το πρώτο έργο που υπογράφει ως Clara Schumann και όχι ως Clara Wieck.
[23] Perrey, 2007: 23.

τις προδιαγραφές του πρωτοκόλλου του Rococo, είτε ως πιανίστρια, είτε ως συνθέτρια, αλλά κυρίως –αθέλητα ή ηθελημένα– ως εκπρόσωπος του Rococo ύφους, το οποίο –και αθέλητα και ηθελημένα– έπραξε χωρίς να σταματήσει να δανείζει τον γραφικό της χαρακτήρα στον χειρισμό της ιστορίας, διατυπώνοντας την εκδοχή που επιθυμούσε αρχικά ο πατέρας Wieck και ύστερα ο Robert.

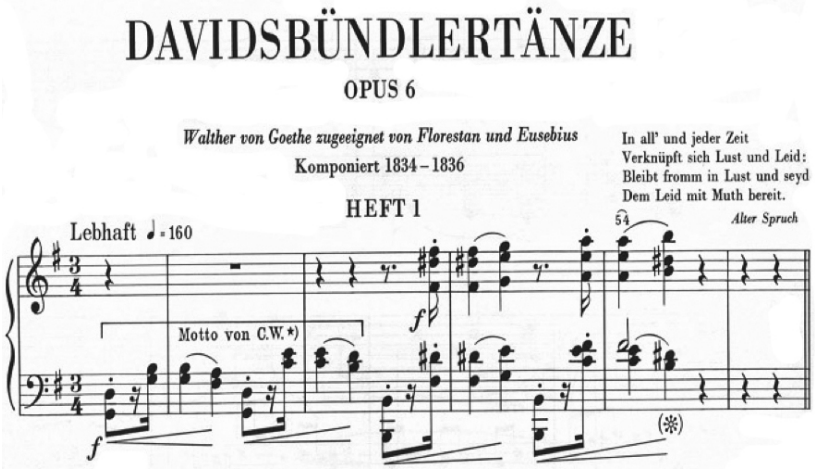
Και μόνον όταν η δυστυχία χτύπησε την πόρτα της αμετάκλητα, σταμάτησε την real time έκθεση της ζωής της και απόσυρε τα ημερολόγια, επιδεικνύοντας αξιοζήλευτο ηθικό ανάστημα.

Ο χειρισμός του παρόντος και το μυστηριώδες

Ο Robert, μεγαλωμένος μέσα στο επαρχιακό style Galant του Zwickau από τα μικρά του χρόνια, χρησιμοποίησε τα όργανα της αιωνιότητας, το ημερολόγιο και την αλληλογραφία, γράφοντας όχι αυτά που παρατηρούσε τριγύρω του αλλά αυτά που έκανε και κυρίως αυτά που αισθανόταν ο ίδιος, ακολουθώντας την επιταγή του καιρού του, ότι όλα πρέπει να ξεχειλίζουν από συναίσθημα που δηλώνεται επί τη εμφανίσει, που εξωτερικεύεται και πρέπει να μοιραστεί με όλους. Χτίζοντας έτσι, σιγά-σιγά, την ελεγχόμενη εκμυστήρευση μέσα από μια σειρά σπουδαγμένες ενδόμυχες εξομολογήσεις, γέμισε τις σελίδες με μικρά μυστικά και υπαινιγμούς, αφήνοντας πίσω του περισσότερα αινίγματα και γρίφους για το ενδεχόμενο νόημα πίσω από το έργο παρά πληροφορίες για αυτό.

Έτσι, το *Davidsbündlertänze*, opus 6 [*Χοροί των Δαβιδιστών*], είναι αφιερωμένο από τον Florestan και τον Eusebius στον γιο του Goethe –ο Goethe είχε πεθάνει μόλις δύο χρόνια νωρίτερα– και αρχίζει με ένα μοτίβο παρμένο από το *Soirées Musicales*, opus 6, που έγραψε η δεκαεξάχρονη Clara την ίδια χρονιά (1836). Επιπλέον, στην αρχή του παρατίθεται ένα τετράστιχο διδακτικό ρητό στο ύφος του Jean Paul, προφανώς δικής του επινόησης, που όμως έχει την προσποιητή επικυρωτική ένδειξη «αρχαίο ρητό»:[24]

Πάντοτε έρχονται μαζί
τα δεινά και η επιθυμία:
στάσου ευλαβικά μπρος στην επιθυμία
και με υπομονή στα δεινά.


DAVIDSBÜNDLERTÄNZE
OPUS 6
Walther von Goethe zugeeignet von Florestan und Eusebius
Komponiert 1834 – 1836
HEFT 1
In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seyd
Dem Leid mit Muth bereit.
Alter Spruch
Lebhaft ♩ = 160
Motto von C.W.*)

Παράδειγμα 1. *Davidsbündlertänze*, opus 6: η πρώτη σελίδα της αρχικής έκδοσης

[24] Αυτό το ρητό έχει μεταφραστεί εσφαλμένα στα αγγλικά, έτσι το «Lust und Leid» του πρωτοτύπου φέρεται σαν «joy and woe» (όπου η επιθυμία έχει μετατραπεί σε χαρά), περνώντας από το ένα δοκίμιο στο άλλο, σκυταλοδρομώντας με αυτόν τον τρόπο στον α-νοηματικό λόγο. Το αρχικό σφάλμα οφείλεται, ενδεχομένως, στον δανεισμό της φράσης του William Blake, «Man was made for joy and woe» (*Auguries of Innocence*).

Όπως είναι εμφανές, ο Robert κατόρθωσε να συγκεντρώσει κάθε τεκμήριο προσοχής προς το έργο, όλοι είναι εκεί: η Clara, ο Eusebius, ο Florestan, οι Δαβιδιστές, η αναφορά στο όνομα του Goethe,[25] το παλιό ρητό με το βαθυστόχαστο περιεχόμενο, ακόμα και η αριθμητική σχέση,[26] κάνοντας την Clara να αναφωνήσει:[27]

> Άκουσε Robert, δεν μπορείς και εσύ μια φορά να γράψεις κάτι καλό, εύκολα κατανοητό, κάτι χωρίς τίτλους, που να είναι ολοκληρωμένο και να μην είναι πολύ μικρό, ούτε πολύ μεγάλο; Θα ήθελα πολύ να παίξω κάτι δικό σου στις συναυλίες, που να είναι γραμμένο για το κοινό.

Ο Robert δεν είναι ιδιαίτερα επιδεκτικός στην πρόσκληση. Ζώντας μέσα στους τέσσερις τοίχους του μυαλού του ή στους τέσσερις τοίχους του ημερολογίου του, μεταμορφώνεται πότε σε Florestan και πότε σε Eusebius, χτίζοντας την εικονική του πραγματικότητα με μασκοφόρους, κατά φαντασία ή κατά πρόθεση εκδικητές, απέναντι από εικονικούς Φιλισταίους, οι οποίοι επίσης θεωρούν τον εαυτό τους David, έχοντας απέναντί τους Φιλισταίους με την ίδια αίσθηση κατήχησης και ορθοδοξίας που διακατέχει τον Robert.

Παρόν, το εργαλείο του μέλλοντος…

Ο Robert γράφει με τρόπο που νομίζει κανείς ότι αιθεροβατεί, όμως αυτό είναι το πλαίσιο που φτιάχνει για τον αναγνώστη του μέλλοντος, το ιδεαλιστικό υλικό της τέχνης του. Στη ζωή του ένας άλλος Doppelgänger[28] φροντίζει το διαχειριστικό μέρος του βίου του. Έτσι, ενώ η Clara διαμαρτύρεται αθώα: «Έλα Robert, μόνη μου θα κρατάω το ημερολόγιο…»,[29] ο Robert, με πλήρη επίγνωση των ρόλων και των μέσων, σημειώνει: «Μετά από πέντε εβδομάδες σιωπής, τώρα σου ξαναγράφω, αγαπητέ αναγνώστη…»,[30] ενώ τον Ιούνιο του 1831 έχει γράψει ένα γράμμα στον εαυτό του, το οποίο και καταχωρίζει επίσης στο ημερολόγιο…[31]

Και αλλού πάλι: «Γιορτάσαμε την επέτειο του γάμου μας πολύ ήσυχα, με ένα ποτήρι κρασί. Πέρασαν δυο ευτυχισμένα χρόνια, ας έρθουν κι άλλα τέτοια…», γράφει η Clara στο ημερολόγιο, τον Σεπτέμβριο του 1842.

«Ένα πράγμα έχω να αναφέρω για τον Σεπτέμβριο», γράφει ο Robert, «ο David[32] έπαιξε το κουαρτέτο μου για τον Mendelssohn που περνούσε από εδώ. Φεύγοντας μου είπε ότι ήταν αδύνατο να περιγράψει τη χαρά που του έδωσε η μουσική μου. Ήμουν ιδιαίτερα ικανοποιημένος να τον ακούσω, γιατί ο Mendelssohn αξίζει για μένα όσο όλοι οι κριτικοί μαζί…».

Και ενώ η Clara θεωρεί το ημερολόγιο κομμάτι του βίου τους, ο Robert το χρησιμοποιεί σαν καθρέφτη της τέχνης του· δεν είναι παράθυρο προς τους άλλους, βλέπει μόνο το είδωλό του μέσα σε αυτό.[33]

[25] Ο Walther Goethe ζούσε στο Weimar και ήταν μόλις 16 χρονών, όταν ο Schumann άρχισε το έργο, και 18, όταν το δημοσίευσε το 1836, ώστε η αφιέρωση να αναφερόταν σε αυτόν προσωπικά.

[26] Το μοτίβο της Clara προέρχεται από το *Soirées Musicales*, το οποίο είχε επίσης εκδοθεί ως opus 6.

[27] Γράμμα από το Παρίσι, 4 Απριλίου 1839 (Litzmann, I: 215).

[28] Σωσίας.

[29] Ημερολόγιο, 6 Ιουνίου 1841.

[30] Ημερολόγιο, 6 Φεβρουαρίου 1841.

[31] *Tagebücher*, 343.

[32] Ferdinand David: βιολιστής στο Gewandhaus του Leipzig, έπαιξε πρώτος το *Κοντσέρτο για βιολί* του Mendelssohn.

[33] Γράμμα στην Clara, 1838 (*Early Letters*, 1888: 263).

> Σκέφτομαι ότι θα μπορούσες να παίξεις το *Traumeswirren* και το *Des Abends* σε συναυλία κάποια μέρα. Υποθέτω ότι το *In der Nacht* είναι πολύ μεγάλο. Και πες μου τι υποδοχή είχαν τα *Etudes* μου στη Βιέννη. Με ακούς; Δεν έχω κανέναν τώρα που να μπορώ να μιλήσω για τέχνη. Μόνο εσύ μου έχεις μείνει.

Είναι εμφανές ότι δεν μιλάει για τέχνη ο Robert, ούτε καν για τη δική του τέχνη: είναι η διάδοση και η αποδοχή των κομματιών του που καταλαμβάνει την ύπαρξή του. Συνεπαρμένος από τον δικό του κόσμο, δεν αντιλαμβάνεται τον κόσμο των άλλων, τόσο που στο τέλος τους μεταχειρίζεται –και συμπεριφέρονται– σαν όργανά του. Έτσι, στην τρομερή ερώτηση που της κάνουν στη Βιέννη το 1837, «ποιος είναι αυτός ο Schumann, πού ζει, παίζει πιάνο;», θέλει να τους πει (όπως και αυτός):

> Είναι κάποιος με τον οποίο δεν έχετε τίποτα κοινό, κάποιος που στέκεται πάνω από σας, και είσαστε ανίκανοι να τον καταλάβετε και ο οποίος δεν περιγράφεται με λέξεις…[34]

Ακροβατώντας ανάμεσα στο βαθιά προσωπικό και το δημόσιο, ο Robert ψάχνει διαρκώς να εξηγήσει τι είναι αυτό που κάνει και τι σημαίνει για αυτόν. Στην πραγματικότητα, εξηγεί τι πρέπει να σημαίνει για τους άλλους, κοιτάζοντας τον εαυτό του σαν να είναι κάποιος άλλος, εξηγώντας τη σημασία του έργου του, χωρίς να λέει ούτε μια λέξη για αυτό.

> Τα καλύτερα [κομμάτια] εδώ δεν είναι ισάξια με τις πρώτες μουσικές μου προσπάθειες. Το δικό τους μπορεί να είναι λουλούδι, αλλά το δικό μου είναι ποίημα, και απείρως πιο πνευματικό, το δικό τους μια φυσική ορμή, το δικό μου αποτέλεσμα ποιητικής συναίσθησης.[35]

Στο τέλος, δύσκολα κάποιος γνωρίζει περισσότερα για το έργο του ως αποτέλεσμα της εξήγησης που δίνει, μαθαίνει όμως τα λόγια του και κάποιες φορές τα επαναλαμβάνει. Με αυτό τον τρόπο γίνεται ο ίδιος αυτός που υπαγορεύει στους μελλοντικούς ερευνητές την ζωή και το έργο του, καθώς τους παρασύρει να μιλάνε με το δικό του στόμα και να λένε τα δικά του λόγια.

Έτσι, ο ερευνητής του Schumann έχει πρόσβαση σε όλες απολύτως τις πληροφορίες αλλά δεν υπάρχει, ο ερευνητής του Schumann είναι ο ίδιος ο Schumann που έχει γράψει ήδη την εκδοχή της ιστορίας που αυτός αντιλαμβάνεται ή που επιθυμεί, έχει ορίσει την ιστορία, την έχει δηλαδή χειριστεί. Ο ερευνητής είναι, στην πραγματικότητα, μία ακόμα μάσκα στο καρναβάλι, ένας Florestan που προσποιείται τον Eusebius, μία μάσκα που παριστάνει μια άλλη μάσκα.

Η τρίτη μεταμόρφωση

Το 1837 η Clara λείπει σε περιοδεία και ο Robert περνά τον χειμώνα μελετώντας το *Kunst der Fuge* και το *Wohltemperiertes Klavier* του Johann Sebastian Bach. Παρατηρεί ότι οι περισσότερες φούγκες είναι, στην πραγματικότητα, κομμάτια χαρακτήρος [Characterstücke] – φυσικά κάνει λάθος, γιατί μπροστά του έχει το *Kunst der Fuge*, το οποίο πιστοποιεί το αντίθετο, αλλά μεγαλωμένος μέσα στις ασκήσεις του Rococo, τις φαντασίες και τις παραλλαγές του Herz, όπως οι περισσότεροι συνθέτες και εκτελεστές του καιρού του, δεν βλέπει τα μεγαλύτερα σχήματα.

Έτσι, την επόμενη χρονιά (1838) διαλέγει 13 μινιατούρες και τις ονομάζει

[34] Γράμμα στον Robert από την Βιέννη, Δεκέμβριος 1837 (Litzmann, I: 128).
[35] Γράμμα στην Clara, Απρίλιος 1838 (*Early Letters*, 1888: 271).

Kinderszenen. Το κάθε κομμάτι χωριστά παρουσιάζει ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτα στοιχεία, αλλά όλα μαζί δεν φτιάχνουν ένα έργο. Είναι όλα σε τριμερή μορφή, τη γνωστή μορφή των μενουέτων, και θα μπορούσαν σχεδόν να μπουν σε οποιαδήποτε σειρά χωρίς να επηρεάζεται η δομική σύσταση του όλου, καθώς τα κομμάτια αυτά δεν αποτελούν κύκλο αλλά συλλογή. Ο Robert φροντίζει ώστε το τελευταίο να τελειώνει εκεί που άρχισε το πρώτο, ενώ το τέταρτο τελειώνει με μισή πτώση, αφήνοντας χώρο για το νόημα πίσω από το νόημα, το υπαινικτικό σημαίνον που τόσο αγαπά ο Schumann.[36]

> Κάθισα και έγραψα περίπου τριάντα μικρά κομματάκια, από τα οποία διάλεξα δώδεκα και τα ονόμασα *Kinderszenen*. Θα σε διασκεδάσουν, αλλά πρέπει να ξεχάσεις ότι είσαι πιανίστρια. Έχουν τίτλους όπως *Fürchtenmachen*, *Am Kamin*, *Haschemann*, *Bittendes Kind*, *Ritter vom Steckenpferd*, *Von fremden Ländern*, *Curiose Geschichte* κ.λπ.

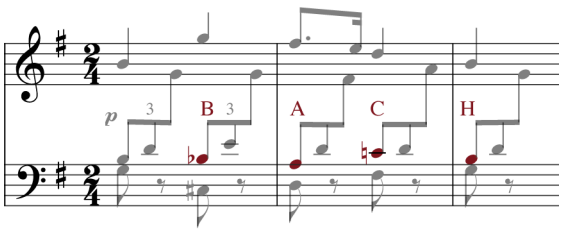
Αξίζει να σημειωθεί ότι η σειρά που δίνει ο Robert στην Clara (αρ. 11, 8, 3, 4, 9, 1, 2) είναι διαφορετική από την έκδοση, κάτι που δεν υποδηλώνει μέρη ενός έργου, καθώς θα έπρεπε να συνδέονται και να οδηγούν το ένα στο άλλο, τόσο νοηματικά όσο και αρμονικά. Υποθέτοντας ότι δεν έχει ιδιαίτερη σημασία η σειρά στο γράμμα, μπορεί να βγει ακριβώς αυτό το συμπέρασμα και για την έκδοση, καθώς και στη μία και στην άλλη εκδοχή η αρμονική διαδοχή των μερών είναι ανακόλουθη, όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα.[37]

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Σολ	Ρε	σι	Ρε	Ρε	Λα	Φα	Φα	Ντο	σολ♯	Σολ	μι	Σολ
I	I	i	V	I	I	I	I	I	i	I	iv	I

Πίνακας 1. *Kinderszenen*, opus 15: τονικότητα και τελική πτώση κάθε μέρους

Αυτό που είναι περίεργο είναι η αρμονική κατάληξη του *Bittendes Kind* (αρ. 4) με μισή πτώση, η οποία είναι περιττή σε αυτό το σημείο, ενώ είναι περισσότερο λειτουργική στο προτελευταίο κομμάτι, ώστε να κατοχυρώσει την επαναφορά στην τονική, αφήνοντας μια υπόνοια ότι το *Bittendes Kind* ήταν σε κάποια στιγμή της συνθετικής διαδικασίας στη θέση 12. Το πιθανότερο είναι ότι αυτά τα μέρη έχουν χρησιμοποιηθεί αυτόνομα, ως ανεξάρτητες "μουσικές χειρονομίες", χωρίς να αποτελούν δομικά στοιχεία μιας μεγαλύτερης σύνθεσης (εξ ου και η εσφαλμένη πρόσληψη του *Kunst der Fuge* από τον Schumann όχι ως ενός έργου αλλά σαν μιας σειράς από *Characterstücke*).

Στο πρώτο κομμάτι, *Von fremden Ländern*, υπάρχει μια ενδιαφέρουσα προσθήκη από το *Kunst der Fuge*, το οποίο μελετούσε ο Robert τον προηγούμενο χειμώνα:

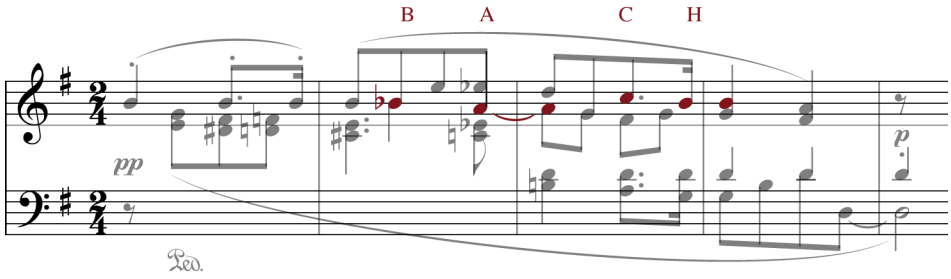


Παράδειγμα 2α. *Kinderszenen*, opus 15, αρ. 1 (*Von fremden Ländern und Menschen*): μοτίβο B-A-C-H

[36] Γράμμα στην Clara, 1838 (*Early Letters*, 1888: 264).

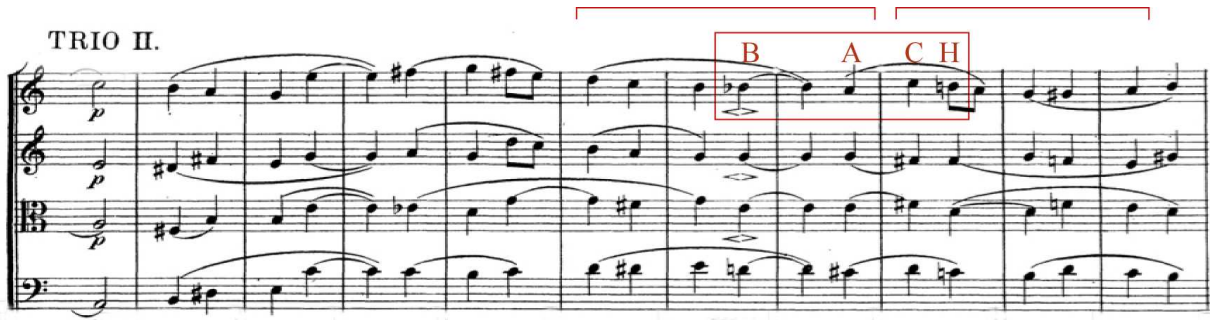
[37] Τα δύο πρώτα (11 και 8), με τίτλους *Τρομακτική ιστορία* και *Στο τζάκι*, συνδέονται νοηματικά, καθώς ήταν εκεί όπου ο νεαρός Robert έλεγε τις τρομακτικές ιστορίες του στη μικρή Clara, όταν αυτή ήταν παιδί.

Το αντίθεμα που χρησιμοποίησε ο Johann Sebastian Bach *υπογράφοντας* το *Kunst der Fuge* εμφανίζεται επίσης στο *Fürchtenmachen* (αρ. 11), όπου, όπως και στο προηγούμενο, διαφεύγει και εκεί της προσοχής των εκτελεστών.[38]



Παράδειγμα 2β. *Kinderszenen*, opus 15, αρ. 11 (*Fürchtenmachen*): μοτίβο B-A-C-H

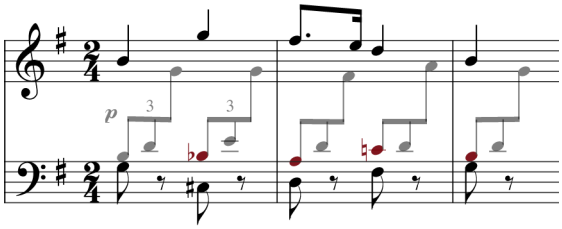
Μία ακόμα αναφορά στο ίδιο αντίθεμα έχει παρατηρηθεί και στο scherzo της *Δεύτερης συμφωνίας*, opus 61, η οποία όμως είναι χωρίς υπόσταση, καθώς ανήκει σε δύο διαφορετικές φράσεις, όπως διαφαίνεται παρακάτω, συνιστώντας οπτική, μόνο, και όχι ακουστική οντότητα.



Παράδειγμα 2γ. *Συμφωνία αρ. 2*, opus 61 (scherzo): μοτίβο B-A-C-H

Αυθαιρετώντας με τις καλύτερες προθέσεις

Παρατηρώντας το *Von fremden Ländern und Menschen*, διαφαίνεται ότι, εκτός από το αντίθεμα του Bach, οι εξωτερικές φωνές είναι αναστροφή η μία της άλλης.



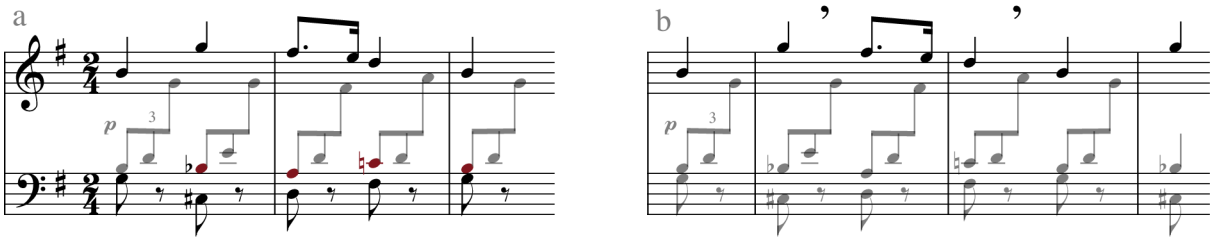
Παράδειγμα 3. *Kinderszenen*, opus 15, αρ. 1 (*Von fremden Ländern und Menschen*): αναστροφή

Περιέργως, αυτή η ιδιαιτερότητα, που κατοικεί στο DNA του κομματιού, σχεδόν

[38] Σε μία από τις εκτελέσεις (H Mundi 901989, βλ. Δισκογραφία), αν και γίνεται λεκτική αναφορά στο ένθετο σημείωμα για την παρουσία του αντιθέματος (μόνο στο *Von fremden Ländern*), δεν είναι δυνατό να εντοπιστεί ακουστικά, δημιουργώντας ερωτηματικά ως προς το νόημα της αναφοράς, καθώς η ύπαρξη του αντιθέματος είναι ακουστικό χαρακτηριστικό της σύνθεσης και όχι οπτικό της παρτιτούρας.

σπάνια εμφανίζεται στις σύγχρονες εκτελέσεις, οι οποίες προσανατολίζονται προς μια αόριστα ρομαντική προσέγγιση, όπου πρώτιστο μέλημα είναι η ανάδειξη των "εκφραστικών" χαρακτηριστικών, τα οποία είναι επίσης αόριστα, ενώ η αναστροφή ακραιφνώς ορισμένη.

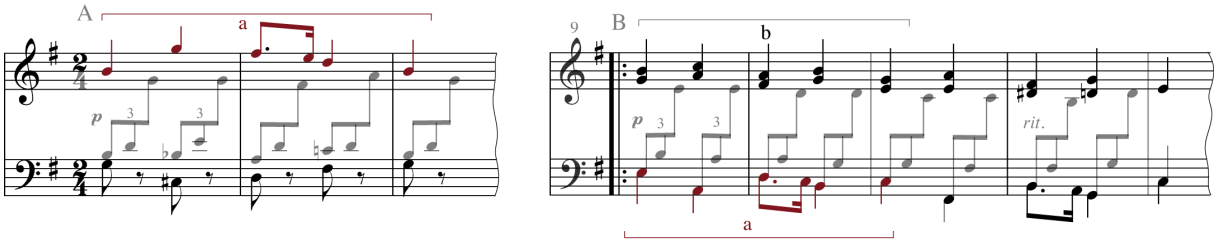
Επιπροσθέτως, πολλές φορές παρατονίζεται το ασθενές, μεταθέτοντας την γραμμή του μέτρου κατά ένα τέταρτο, όπως φαίνεται παρακάτω:



Παράδειγμα 4. *Kinderszenen*, opus 15, αρ. 1 (*Von fremden Ländern und Menschen*): παρατονισμός

Έτσι, αντί για την ανάδειξη των τριών στοιχείων του κομματιού (a), στις περισσότερες εκτελέσεις το μέτρο ακούγεται ελλιπές και η φράση χωρίζεται στα δύο (b), επιφέροντας με αυτό τον τρόπο σύγχυση στην αντίληψη της δομής του κομματιού.[39]

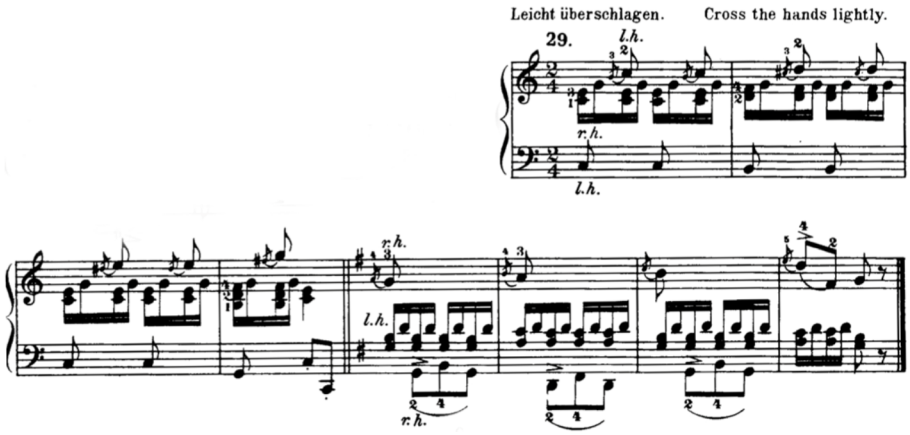
Το ίδιο συμβαίνει και στην αρχή του B (μ. 9), όπου το θέμα εμφανίζεται στην κάτω φωνή με την κεφαλή του σε αναστροφή, κάτι που επίσης διαφεύγει από κάποιους εκτελεστές, οι οποίοι εκλαμβάνουν την πάνω φωνή ως θέμα,[40] ενώ άλλοι πάλι –καθώς υπάρχει επανάληψη– παίζουν και τα δύο μέρη ως θέμα εναλλάξ, την πρώτη φορά το ένα και την δεύτερη το άλλο…[41]



Παράδειγμα 5. *Kinderszenen*, opus 15, αρ. 1 (*Von fremden Ländern und Menschen*): εκτέλεση

Θα μπορούσε εύκολα κανείς να αναζητήσει τη βάση της εκτελεστικής αυτής προσέγγισης στις μεθόδους του Rococo, οι οποίες προικοδότησαν τις επόμενες γενεές με μηχανικές ασκήσεις για τα δάκτυλα και με μια ταυτόχρονη αμηχανία για το τι να κάνουν με τις νότες, καθώς και με μια βαθιά πεποίθηση ότι οι φράσεις χωρίζονται στην γραμμή του μέτρου, όπως στο παρακάτω παράδειγμα από τη μέθοδο του πατέρα Wieck.

[39] Υπάρχουν δεκαέξι τέτοιες εκτελέσεις (βλ. Δισκογραφία).
[40] Υπάρχουν εννέα τέτοιες εκτελέσεις (βλ. Δισκογραφία).
[41] Υπάρχουν δέκα τέτοιες εκτελέσεις (βλ. Δισκογραφία). Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν δύο (των Ashkenazy και Barenboim), ενώ ο Brendel συγκεντρώνει τα καλύτερα στοιχεία, μαζί με μια ακριβή τοποθέτηση των τρίηχων, τα οποία υποφέρουν σε περίπου οκτώ εκτελέσεις.

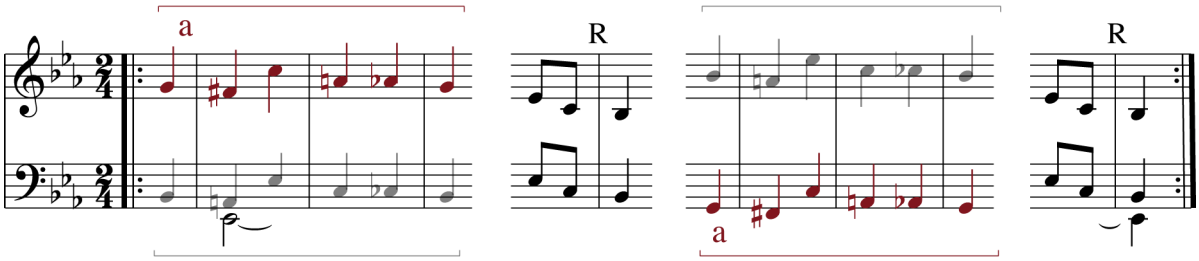


Παράδειγμα 6. Friedrich Wieck, *Μέθοδος για πιάνο*

Όπως φαίνεται, τόσο η αρμονική ακολουθία (όπου η απλή μετάβαση στην δεσπόζουσα εκλαμβάνεται σαν τονική μετακίνηση, στην οποία [δεσπόζουσα] γίνεται και η τελική πτώση, προκαλώντας ακουστική σύγχυση και δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο δύο τονικές), όσο και η μη φραστική ρυθμική διάταξη με πτώσεις από το ισχυρό στο ασθενές, κυριαρχούν και περιέχουν όλη την ασυναρτησία της περιόδου, με την οποία γαλουχήθηκαν οι εκτελεστές της εποχής, ανάμεσά τους και η Clara.

Η τελευταία μεταμόρφωση, από τον David στον Robert Schumann

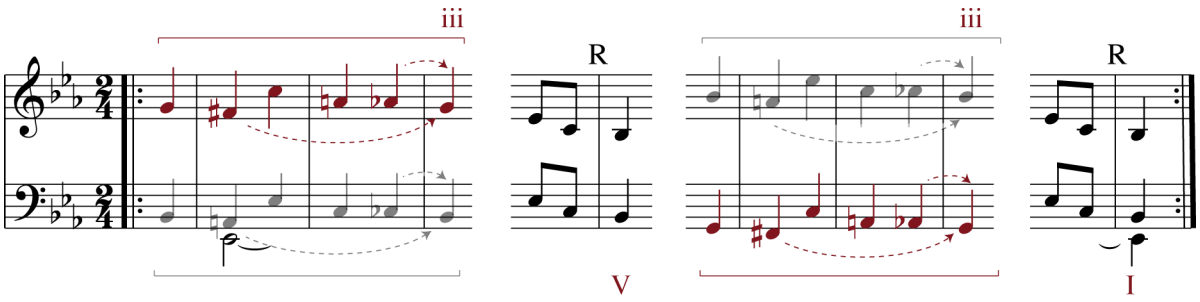
Το 1835 ο Robert συνθέτει το *Carnaval*, opus 9. Στο *Pierrot* (αρ. 2) ακολουθεί, όπως και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του, την μορφή των μενουέτων. Η πρώτη περίοδος αποτελείται από δύο φράσεις σε αναστρεφόμενη αντίστιξη μεταξύ τους, χωρισμένες από ένα επίμονο ritornello (R), με το οποίο ο Robert σκιτσάρει τον χαρακτήρα του Pierrot.



Παράδειγμα 7α. *Carnaval*, opus 9, αρ. 2 (*Pierrot*): φράσεις και ritornello

Είναι αλήθεια ότι το ritornello είναι ιδιαίτερα επίμονο, δημιουργώντας μια αίσθηση rondo, όμως τον Robert δεν τον απασχολούν οι διπλές μορφές· αρκείται στην μικρή τριμερή (||: A :||: B A :||), χτίζοντας ιδιωματικές φράσεις και δοκιμάζοντας την ανθεκτικότητα της αρμονίας, καθώς και οι δύο φράσεις οδηγούν στην μέση (iii), ενώ η περίοδος καταλήγει στην τονική, με τον ισοκράτη επί της τονικής να τα κρατά όλα στη θέση τους. Η συνθετική διαδικασία είναι ακόμα διάφανη, επιτρέποντας να φαίνονται οι ραφές στη δομή, τις οποίες δεν μπορεί να κρύψει η προγραμματική πτυχή του έργου – το λογοπαίγνιο προεξέχει.

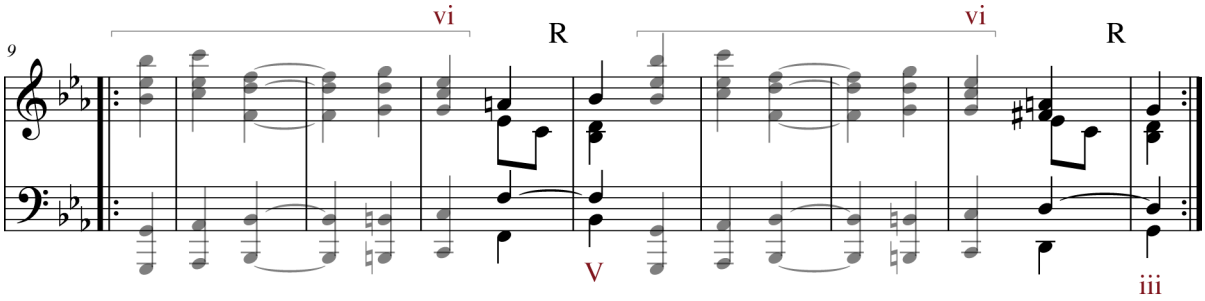
Το σημαντικότερο στοιχείο αυτής της φράσης είναι η ίδια της η σύσταση, καθώς περιέχει δύο φωνές και διπλό προσαγωγέα (ανοδικό και καθοδικό) στην καθεμιά, όπως φαίνεται παρακάτω.



Παράδειγμα 7β. *Carnaval*, opus 9, αρ. 2 (*Pierrot*): προσαγωγική κίνηση και voice leading

Σε μια εποχή κατά την οποία η Rococo αρμονία του Rameau κυριαρχεί στην Ευρώπη για παραπάνω από έναν αιώνα, ο νεαρός Robert, οδηγημένος ίσως από ένστικτο, χαρτογραφεί τις φράσεις του με οδηγό το voice leading, το οποίο δεν υπάρχει ούτε ως όρος ούτε ως έννοια στη γλώσσα του.

Στην επόμενη περίοδο, ακολουθώντας το ίδιο περίπου πρότυπο, το ritornello μετατρέπεται σε πτωτικό εργαλείο, προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα (V) και την μέση (iii), ενώ οι δύο φράσεις καταλήγουν στην σχετική (vi), δημιουργώντας δύο ταυτόχρονα επίπεδα κίνησης, ένα για τις φράσεις και άλλο ένα για το ritornello.



Παράδειγμα 7γ. *Carnaval*, opus 9, αρ. 2 (*Pierrot*): φράσεις και πτώσεις

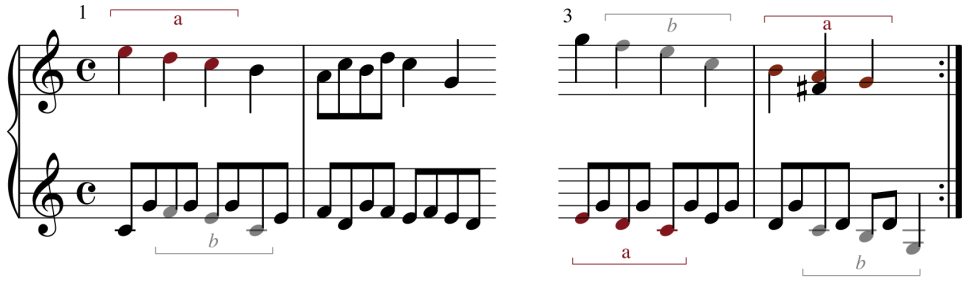
Και στα δύο παραδείγματα αξίζει να παρατηρηθεί η αντίληψη και χρήση της μέσης (iii) και της υπομέσης (vi) –οι οποίες λειτουργούν ως βαθμιδικοί αντίποδες η μία της άλλης– στηριγμένη στην εναντιομορφία της τονικότητας. Αυτό ο Robert δεν θα μπορούσε να το είχε διδαχθεί, καθώς η έννοια δεν υπήρχε και –ακόμα περισσότερο– η τονική θεωρία του Rococo ήταν απολύτως ανοδική, ακολουθώντας τη μονόδρομη ρωμαϊκή αρίθμηση.

Δεκατρία χρόνια αργότερα, το 1848, ενώ η εξέγερση –των ανθρώπων που πληρώνονται λιγότερα από 100 Thalern για τη δουλειά που κάνουν– απλώνεται σε όλη την Ευρώπη, ο Robert, έχοντας συνταξιοδοτήσει αμετάκλητα τόσο τον Florestan όσο και τον Eusebius,[42] γράφει το *Album für die Jugend*, opus 68, για παιδιά. Πρόκειται πλέον για έναν άλλο Schumann, αυτόν που στο μεταξύ έχει συνθέσει τα απαράμιλλα opera 44 και 47, σε Μι ύφεση μείζονα,[43] καθώς και τα τρία *Κουαρτέτα για έγχορδα*, opus 41.

Υπάρχουν και εδώ δύο φράσεις, οι οποίες είναι σε αναστρεφόμενη αντίστιξη μεταξύ τους: αυτή η διαδικασία δεν είναι καινούργια, η σχέση ανάμεσα στις φωνές ήταν μέρος της συνθετικής του ταυτότητας εξαρχής. Στο πρώτο κομμάτι, *Melodie*, πίσω από το φαινομενικά παιδικό ύφος, υπάρχει μια σειρά από σχέσεις που φανερώνουν ένα

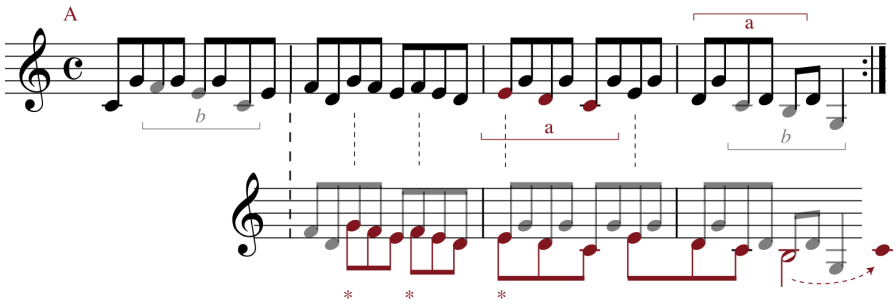
[42] Τελευταίος εμφανίζεται ο Florestan, τον Μάιο του 1842 (Jensen, 112).
[43] Συγκεκριμένα, το *Κουιντέτο με πιάνο*, opus 44, και το *Κουαρτέτο με πιάνο*, opus 47.

βαθύτερο συνθετικό πλέγμα. Το μοτίβο a εμφανίζεται με το αντίθεμά του b σε αναστρεφόμενη αντίστιξη (μ. 1 και 3), ενώ στο μέτρο 4 εμφανίζονται πάλι μαζί, διατηρώντας την ίδια διαστηματική σχέση.



Παράδειγμα 8α. *Album für die Jugend*, opus 68, αρ. 1 (*Melodie*): μοτιβική σύσταση

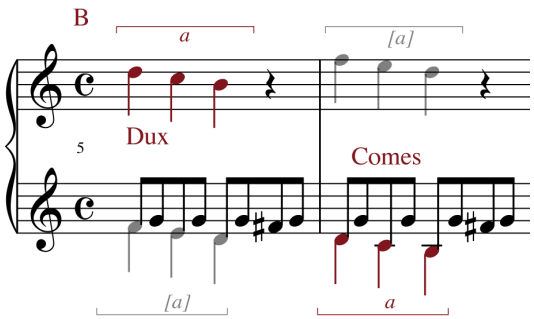
Το μοτίβο a, εκτός από την παρουσία του ως χαρακτηριστικό στοιχείο του κομματιού, εμφανίζεται επίσης υφασμένο μέσα στην κάτω φωνή σε συνεχή διαστολή, μέσα από τους φθόγγους μιας φαινομενικής συνοδείας τύπου Alberti, όπως φαίνεται παρακάτω:[44]



Παράδειγμα 8β. *Album für die Jugend*, opus 68, αρ. 1 (*Melodie*): οργανική σύσταση

Το τέλος της συνεχούς διαστολής οδηγεί πίσω στον αρχικό φθόγγο (ντο) μέσω του προσαγωγέα, χρησιμοποιώντας την επανάληψη (:||), ενώ την δεύτερη φορά περνά στο Β μέρος χρησιμοποιώντας το μοτίβο a, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω. Εκτός από την διαστολή, η καθοδική διαδοχή δημιουργεί μία επιπλέον έκθεση του μοτίβου σε μεγέθυνση (σολ – φα – μι, σημειωμένη με αστερίσκο).

Στο Β μέρος ακολουθείται η γνωστή διαδικασία της αναστρεφόμενης αντίστιξης, μόνο που τώρα γίνεται σε ρυθμική απόσταση τέτοια που το αυτί μπορεί να αντιληφθεί την μιμητική διάταξη των φωνών.

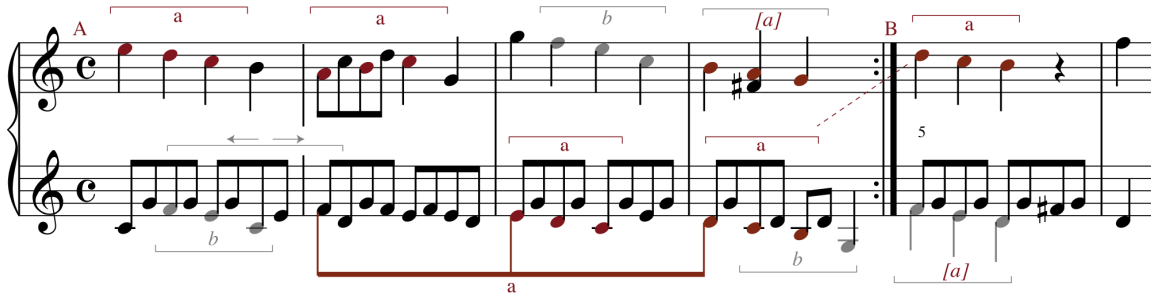


Παράδειγμα 8γ. *Album für die Jugend*, opus 68, αρ. 1 (*Melodie*): μοτιβική πλοκή

[44] Από όγδοα, σε τέταρτα και σε μισό, αρχίζοντας κάθε φορά από διαφορετικό σημείο τονισμού.

Ταυτόχρονα, ενυπάρχει η αντίθετη κίνηση ανάμεσα στις φωνές από το ένα μοτίβο στο άλλο, κάνοντας το κομμάτι να χρειάζεται κάτι περισσότερο από μια γραμμική ανάγνωση των φθόγγων, πράγμα το οποίο απουσιάζει από τις περισσότερες εκτελέσεις, όπου το *Melodie* έχει εκληφθεί σαν σπουδή για τα δάκτυλα από το παιδικό ασκησιολόγιο και όχι ως κομμάτι ενός από τους βασικούς συνθέτες της πιανιστικής κληρονομιάς.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο το πρώτο μέρος (Α) συνδέεται με το επόμενο (Β), χρησιμοποιώντας το μοτίβο ως ενοποιό υλικό.



Παράδειγμα 8δ. *Album für die Jugend*, opus 68, αρ. 1 (*Melodie*): οργανική συνάφεια

Όπως διαφαίνεται, το μοτίβο a του μέτρου 4 (ρε – ντο – σι) μεταφέρεται στο επόμενο μέτρο στην επάνω φωνή, προσδίδοντας στο κομμάτι δομική στερεότητα και συντείνοντας, έτσι, στην συνολική οργανική του συνοχή.

Μία ακόμα σχέση άξια παρατήρησης ανάμεσα στα δύο μέρη είναι η μεγέθυνση του μοτίβου a (μ. 2-4) και η επαναφορά του στο μέτρο 5 στην κάτω φωνή, που προετοιμάζει με αυτό τον τρόπο τις δύο φωνές του Β μέρους, οι οποίες προέρχονται από το Α.

Το λυκόφως και το λυκαυγές

Η ατίθαση νεανική τάση του Schumann να προκαλεί, κρυμμένος πίσω από τη μάσκα του David, έχει εμφανώς παρέλθει. Τα κομμάτια της ύστερης περιόδου χαρακτηρίζονται από μια πολυσχιδή σχέση ανάμεσα στα μέρη που τα αποτελούν και περιέχουν οργανική συνάφεια και συνοχή. Η ευκολία με την οποία γλιστρούσαν τα δάκτυλα πάνω στα πλήκτρα και οι αυτοσχεδιαστικές εκλάμψεις με την ανυπάκουη αρμονική διαδοχή, που με τόση ευκολία έβγαιναν από το δακτυλικό του οπλοστάσιο, δίνουν τη θέση τους σε οργανωμένα συνεκτικά μέρη, όπου το μοτίβο και η φράση έχουν τον πρωταρχικό λόγο και τα έργα του γράφονται με το μυαλό και όχι με τα δάκτυλα – το πιάνο ξαναγίνεται όργανο. Ο David δίνει τη θέση του στον Robert Schumann, ο οποίος έχει διαφορετική σχέση με την αιωνιότητα: δεν της ζητάει, αλλά της χρωστάει και έτσι, έμπλεος του χρέους, γράφει ασταμάτητα πριν τελειώσει η μέρα, καθώς από καιρό γνωρίζει ότι η ζωή του διαδραματίζεται εξαρχής στο λυκόφως και πρέπει να προλάβει.

Το opus 9 της Ευρώπης και ο πολίτης Schumann

Το 1831 ο Schumann, επηρεασμένος από τον Jean Paul,[45] συνθέτει το *Carnaval*, opus 9. Το καρναβάλι, το υπαινικτικό ντεκολτέ του Rococo, είχε υπηρετήσει τις κρυμμένες επιθυμίες της επινοημένης κοινωνίας των Doppelgänger για περισσότερο από έναν αιώνα, επιτρέποντας σε όποιον φορούσε τη μάσκα να καλπάσει στα λιβάδια της

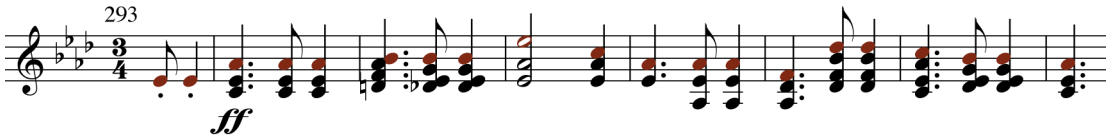
[45] Συγγραφικό ψευδώνυμο του Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825).

μαζικής εικονικής μεταρσίωσης κοινή συναινέσει, χωρίς να χρειάζεται να δίνει εξηγήσεις, χωρίς να λογοδοτεί. Η μάσκα δεν ήταν εκεί για να κρύβει, ήταν για να μεταμορφώνει, να δίνει στη ζωή τους δράμα, να υπαινίσσεται ένα αόριστο βαθύτερο νόημα, έτσι όπως βρίσκονταν σκεπασμένοι προστατευτικά από το αραχνοΰφαντο, κατά φαντασία παντοτινό, πέπλο του Sans Souci. Το *Carnaval* του Schumann, χωρίς ο ίδιος να το ξέρει, γίνεται το soundtrack αυτού του γλυκού ξεστρατίσματος· ο νεαρός Robert, συνεπαρμένος από την φιλοσοφική αμφίφαση του Jean-Paul, μπαίνει με πάταγο στο δικό τους πάνθεο.[46]

> Ας αφήσουμε το θαυμαστό να πετάξει, όχι όπως ένα πουλί την ημέρα, ούτε σαν ένα πουλί τη νύχτα, μα σαν πεταλούδα στο λυκόφως.

Γοητευμένος από την αμφισημία, ο Robert, σαν ανεμοδείκτης μαγνητισμένος να παρασύρεται από τους ανέμους, συμμετέχει και ταυτόχρονα ζει στο δικό του λυκόφως, φτιάχνοντας το τεράστιο ειδωλικό opus 9 της ύπαρξής του, ώσπου ένα χέρι τον πιάνει και σιγά-σιγά τον οδηγεί στο ποτάμι, στην τελευταία μεταμόρφωση – το τελευταίο πρόσωπο του καρναβαλιού, η Rusalka. Είναι Φεβρουάριος του 1854: στο εξής, ο Doppelgänger τον εγκαταλείπει οριστικά, από εδώ και εμπρός θα είναι σκέτα ο Robert.

Στο μεταξύ, ο ένας από τους δύο Robert, το 1839, ύστερα από έξι μήνες στη Βιέννη του Metternich, ενθέτει το απαγορευμένο *Marseillaise*[47] στο πρώτο μέρος από το *Faschingsschwank aus Wien*, opus 26,[48] μετατρέποντάς το σε ρυθμό βαλς (χαρακτηριστικό της Βιέννης), ενδεχομένως περιπαικτικά:



Παράδειγμα 9. *Faschingsschwank aus Wien*, opus 26, αρ. 1: το θέμα από το *Marseillaise*

Τρία χρόνια αργότερα, τον Αύγουστο του 1842, ένας άλλος Robert, ιδιαίτερα επιλήσμων, αποζητά να συναντήσει τον Metternich, χρησιμοποιώντας την αίγλη της Clara, αφού ο ίδιος ακόμα χρειάζεται να συστηθεί στα περισσότερα μέρη ως ο σύζυγός της. Είναι ένας Robert που συμφωνεί με τον Metternich, κουνώντας το κεφάλι σε όλα, αυτός που τον Μάιο του 1831 γίνεται καθρέφτης της Laissez-faire κοινωνίας του:[49]

> Όλοι με συμβουλεύουν να μην πάω στον Hummel στο Weimar, καθώς, όπως λέγεται, είναι δέκα χρόνια πίσω. Αλλά θα πάω, πρώτα για την αλλαγή, που φέρνει νέες ιδέες, και ύστερα επειδή είναι καλή πολιτική, καθώς πρέπει να πάω στη Βιέννη, έτσι κι αλλιώς, και εκεί το όνομα του Hummel είναι ακόμα σπουδαίο.

Το 1848 η Ευρώπη δείχνει να αιφνιδιάζεται, καθώς η εξέγερση της εργατικής τάξης, προϊόν της βιομηχανικής επανάστασης, εξαπλώνεται από τη μια πόλη στην άλλη,

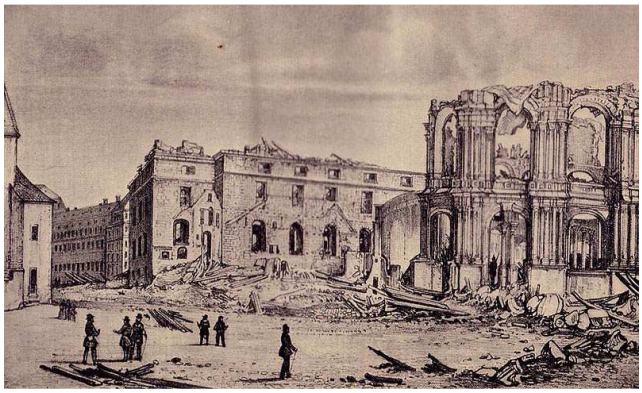
[46] Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, 1804.

[47] Επαναστατικό τραγούδι της Γαλλικής Επανάστασης (1792), μετέπειτα εθνικός ύμνος της Γαλλίας. Ήταν απαγορευμένο στην αυστριακή αυτοκρατορία με εντολή του Metternich, ύστερα από τις αλλεπάλληλες ήττες των αυστριακών από τον Ναπολέοντα.

[48] *Σκηνές καρναβαλιού της Βιέννης*. Προέρχεται από λεξιπλασία του Robert: Fasching και Schwank (καρναβάλι και φάρσα).

[49] Γράμμα στη μητέρα του, Μάιος 1831 (*Early Letters*, 1888: 169).

καταργώντας για πρώτη φορά τα σύνορα. Τον Μάιο του 1849 έχει φτάσει στο Dresden: ακούγονται πυροβολισμοί σε όλη την πόλη, «έφτασε η επανάσταση», σημειώνει ο Robert στο ημερολόγιο. Οι επόμενες ημέρες είναι τραγικές για την πόλη: ο Wagner, ύστερα από την ανάμειξή του στην εξέγερση με τον Mikhail Bakunin και τους επαναστάτες, δραπετεύει νύχτα και καταλήγει εξόριστος στη Ζυρίχη, αφήνοντας το πόστο του στο Hoftheater, ενώ δεκάδες πληγωμένοι πετιούνται από τα παράθυρα των κτηρίων στους δρόμους. Την άλλη μέρα, η Clara βλέπει με δέος τα πτώματα των επαναστατών, παραταγμένα επιδεικτικά.[50]



Το κατεστραμμένο κτήριο της παλιάς Όπερας στο Dresden, τον Μάιο του 1849

> Καθώς περπατούσαμε στην πόλη, είδαμε την τρομερή εικόνα από 14 πτώματα, άνδρες που είχαν σκοτωθεί την προηγούμενη μέρα και τώρα ήσαν σε μια φρικιαστική παράταξη στην αυλή του νοσοκομείου, θέαμα για τους ανθρώπους. Δεν μπορούσα να ξεχάσω αυτή τη σκηνή για πολύ καιρό, και μόνο η αναταραχή που ερχόταν μπόρεσε να σβήσει την τρομερή αυτή εντύπωση.

Ο Robert δίπλα της δεν κατορθώνει να τα δει, θυμάται μόνο ότι αυτή την περίοδο «διάβαζε πιο πολύ εφημερίδες παρά βιβλία»· σε λίγες μέρες έχει τελειώσει τα *29 τραγούδια*, opus 79, ενώ η Clara προσπαθεί να τον καταλάβει, καθώς τον βλέπει να γράφει ασταμάτητα το ένα έργο ύστερα από το άλλο.[51]

> Μου φαίνεται παράξενο πώς τα τρομερά πράγματα που συμβαίνουν στον κόσμο ξυπνούν με τόσο παράδοξο τρόπο τα εσώτερα ποιητικά του συναισθήματα. Σε όλα αυτά τα τραγούδια υπάρχει μια ανάσα απόλυτης ηρεμίας. Κάθε τι σε αυτά φαίνεται σαν άνοιξη, σαν να γελά όπως τα μπουμπούκια.

Από τις 5 ώς τις 9 Μαΐου ο πρωσικός στρατός, που έχει μπει στην πόλη, αφήνει πίσω περίπου 250 πτώματα. Η Clara, που είναι επτά μηνών έγκυος, αφού φυγαδεύει τον Robert στην επαρχία για να γλιτώσει την επιστράτευση από τους επαναστάτες, επιστρέφει νύχτα πίσω για να μαζέψει τα υπόλοιπα παιδιά της από την πόλη, που έχει γεμίσει οδοφράγματα και πτώματα.

Η δοκιμιογραφία –κατά κανόνα διαπρεπής στον γλαφυρό λόγο και διαχρονικά γενναιόδωρη στα επίθετα, όσο και εξασκημένη στο σημαίνον– εξισώνοντας το ρήμα *προστατεύω* με το ρήμα *σκέφτομαι*, παρατηρεί φειδωλά ότι την ημέρα της φυγής (5 Μαΐου) ο Robert, ενώ αναφέρει πόσα χρήματα είχε μαζί του, δεν έχει σημειώσει στο ημερολόγιο κάτι για τα τρία παιδιά που άφησαν πίσω.

Ο Robert αλλάζει δυο φορές γνώμη, ζητώντας να πάνε σε ένα πιο ήσυχο μέρος (από το Maxen στο Kreischa) και τρεις εβδομάδες αργότερα να γυρίσουν πίσω στο Dresden, όπου συνεχίζει να συνθέτει ασταμάτητα. Τον επόμενο μήνα γράφει πέντε ακόμα έργα,[52] ενώ ταυτόχρονα βρίσκεται σε συνεννοήσεις για να πάρει την θέση του Wagner που έχει

[50] Clara, στο ημερολόγιο, Μάιος 1849 (Litzmann, I: 450).
[51] Clara, στο Ημερολόγιο, Μάιος 1849 (Litzmann, I: 454).
[52] Τα opera 69, 91, 93, 101 και 137.

μείνει κενή…[53]

Στο μεταξύ, η κόρη του Friedrich Wieck –με τη σκέψη της να πλησιάζει επικίνδυνα τον σχεδόν συνομήλικό της από το Trier– αναρωτιέται με τη μνήμη γεμάτη πτώματα:[54]

> Ώστε αυτό είναι το αντίτιμο που πρέπει να πληρώσουν οι άνθρωποι για να κερδίσουν λίγη ελευθερία, πότε θα έρθει ο καιρός όπου οι άνθρωποι θα έχουν τα ίδια δικαιώματα; Πώς είναι δυνατό να έχει ριζώσει τόσο βαθιά ανάμεσα στους αριστοκράτες η πεποίθηση ότι είναι ένα είδος διαφορετικό από τους πολίτες![55]

Το Rococo που δεν τελειώνει…

Τον Νοέμβριο του 1855, σε ηλικία 36 χρονών, με καριέρα 27 χρόνων πίσω της και συναυλίες σε όλη την Ευρώπη, από το Παρίσι μέχρι το Kopenhagen, το Λονδίνο και το Saint Petersburg, η Clara παίζει για πρώτη φορά στο Leipzig την *Σονάτα* opus 106 του Beethoven, την οποία αναλύουν για χάρη της (ενδεχομένως και για δική τους χάρη) και την βοηθούν να την καταλάβει οι καλοί της φίλοι Joseph Joachim και Johannes Brahms. Αν η κατ' εξοχήν πιανίστρια της Γερμανίας χρειάζεται βοήθεια για να κατανοήσει το ρεπερτόριό της, τότε τί χρειάζονται οι υπόλοιποι πιανίστες και πώς ακούγονται τα κομμάτια στις αίθουσες συναυλιών της Ευρώπης; Και αν η Clara δεν είναι σε θέση να κατανοήσει τη σονάτα του Beethoven στα 36 της, τότε πώς είναι σε θέση να συνθέσει στα 12;

Η Clara, που μεγάλωσε στα σαλόνια, προσφέροντας θέαμα στα λαίμαργα μάτια του όψιμου Rococo, το κοριτσάκι που άρχισε την καριέρα του παίζοντας Henri Herz και Clara Wieck, την τελείωσε παίζοντας (εκτός από Schumann) Bach, Mendelssohn, Chopin, Mozart και Brahms, αρνούμενη σταθερά να παίξει Liszt. Περνώντας ανάμεσα στα εκτελεστικά τέρατα της δεξιοτεχνίας και της bravura –Hummel, Moschelles, Herz, Pixis, Thalberg, Henselt και Liszt– έγινε η πρώτη πιανίστρια που, γεννημένη μέσα στο Rococo και προορισμένη να το υπηρετήσει, σταμάτησε με δική της θέληση να το παίζει, ανοίγοντας το δρόμο για τη ρομαντική εκτέλεση.

Στο μεταξύ, το Rococo αντιστέκεται, τα πορσελάνινα όνειρα θαμπώνουν ακόμα τις αίθουσες συναυλιών, όμως η Clara είναι πλέον απρόσβλητη, το ένστικτό της την οδηγεί να αφήσει πίσω τα κομμάτια της bravura, με τα οποία αιχμαλώτιζε το κοινό, και να παίξει Bach και Beethoven στη Βιέννη κιόλας στα 18 της, κάνοντας τον πατέρα Wieck να σημειώσει υπερήφανα στο ημερολόγιο: «το να παιχτεί μια φούγκα του Bach δύο φορές σε μία συναυλία στη Βιέννη είναι ανήκουστο…».[56]

Η Clara, που γλιστράει έξω από το Rococo απαρατήρητη, χωρίς να το αντιληφθεί κανείς, γράφει στον πατέρα της, τον Φεβρουάριο του 1844, από το Dorpat:[57]

[53] Ο Wagner, που στο μεταξύ ήταν εξόριστος στη Ζυρίχη, μετακόμισε στο σπίτι της Matthilde Wesendonck, όταν αυτή αγόρασε τη διπλανή βίλα για να μην την μετατρέψει ο ψυχίατρος Ludwig Binswanger σε κλινική. Ο Wagner ονόμασε το σπίτι "Άσυλο στον πράσινο λόφο" και έζησε εκεί μέχρι τον Ιούλιο του 1858. Ο Robert μπήκε στο άσυλο τον Φεβρουάριο του 1854, όπου έμεινε ώς το θάνατό του, τον Ιούλιο του 1856.

[54] Ημερολόγιο, Μάιος 1859 (Litzmann I: 452).

[55] Η λέξη bourgeois που χρησιμοποιεί έχει την έννοια του 1840 ("άνθρωποι της πόλης"), παρμένη από την Γαλλική Επανάσταση.

[56] Δεύτερη συναυλία στη Βιέννη, Δεκέμβριος 1837 (Litzmann, I: 131).

[57] Dorpat, σημερινό Tartu, στη νότια Εσθονία: ένα από τα θύματα της βόρειας σταυροφορίας του 1193 "ενάντια στους παγανιστές της Βαλτικής", από τα σπουδαιότερα κέντρα για τις τέχνες από το ύστερο μπαρόκ μέχρι τον λεγόμενο ρομαντικό εθνικισμό του 19ου αιώνα. Γράμμα της Clara στον πατέρα της, Φεβρουάριος 1844 (Litzmann I: 357).

> Υπάρχουν πολλοί λύκοι στα δάση εδώ, συχνά εμφανίζονται στην άκρη του δρόμου και κοιτάζουν ήσυχα τους ταξιδιώτες να περνούν. Ακόμα δεν έχουμε δει κανέναν, αλλά όλοι όσοι ταξιδεύουν από εδώ προς το Saint Petersburg τους συναντούν και ανυπομονώ να τους δω και εγώ.

Είναι η ίδια Clara που τον χειμώνα του 1837 γράφει από την Βιέννη στον Robert: «Μόλις γύρισα από την Αυτοκράτειρα, τρώω μια σούπα και κάθομαι να τελειώσω το γράμμα…», χωρίς να θαμπωθεί από την προσοχή που τραβάει, χωρίς να ξεγελαστεί από τα ψιμύθια της τέχνης της· και στα 22 της χρόνια, τον Ιούλιο του 1841, χωρίς επιγράμματα, χωρίς στόμφο, καταθέτει αθόρυβα το προσωπικό της μανιφέστο:

> Το απόγευμα της Κυριακής έπαιξα μερικές σονάτες του Beethoven, αλλά ούτε ο Becker, ούτε ο Kragen τις χάρηκαν όπως εμείς. Έχουν διδαχθεί να σκέφτονται περισσότερο τη δεξιοτεχνία από την αληθινή μουσική. Μια φούγκα του Bach τούς βαραίνει, δεν είναι σε θέση να ανακαλύψουν την ομορφιά που υπάρχει καθώς τα μέρη παίρνουν το θέμα, δεν μπορούν να το ακολουθήσουν…
>
> Όσο λιγότερο παίζω δημόσια, τόσο απεχθάνομαι την καθαρή τεχνική. Συναυλιακά κομμάτια, όπως οι σπουδές του Henselt και οι φαντασίες του Thalberg και του Liszt κ.λπ., έχω φτάσει να τα αντιπαθώ… Κανένα τους δεν περιέχει ευχαρίστηση που να διαρκεί.

Περνάει καιρός, γίνεται η επανέκδοση του Schumann, από τα έργα του λείπουν πλέον τα επιγράμματα, οι φίλοι βοηθούν την Clara να μην συμπεριλάβει τις *Σονάτες για βιολοντσέλο* στην έκδοση και αυτή ακούει διαρκώς και μαθαίνει, μέχρι το τέλος.

Οι επαναστάσεις διαδέχονται η μία την άλλη, η Ευρώπη αιφνιδιάζεται για μία ακόμα φορά, δεν αναγνωρίζει πια τα παιδιά της. Εκεί που άλλοτε η *Liberté* του Delacroix οδηγούσε τους ανθρώπους, τώρα τριγυρίζει σαν σκιά η Lola Montez, διατρέχοντας τον αιώνα της σαν ξωτικό, είναι όμως αληθινή…

Στο μεταξύ, το Quadrille, η τελευταία εισαγωγή lifestyle από το Παρίσι, ξετρελαίνει τους Βιεννέζους, ο νεαρός Johann Strauss II περνά από την εφηβεία στην ενηλικίωση, καθώς ο Γαλάζιος Δούναβης αρχίζει να κυλά αργά μέσα στις παρυφές του μυαλού του, ποτίζοντας όλα τα κύτταρα και κάνοντας να φυτρώσουν βαλς σε όλες τις πεδιάδες που άλλοτε πότιζε ο “μεγάλος πατέρας” Ρήνος και φύτρωναν οι Βαλκυρίες και οι κόρες του Ρήνου…

Βιβλιογραφία

Daverio, John: *Robert Schumann* (Oxford UP, 1997).

Finck, Terrey: “Schumann, as Mirrored in his Letters”, στο: *Chopin and Other Essays* (Scribners, 1910).

Jensen, Eric Frederick: *Schumann* (Oxford UP, 2001).

Lipman, Edward A.: “Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics”, *JAMS* 17/3: 310-345 (1964).

Litzmann, Berthold: *Clara Schumann, An Artist’s Life* (1913).

Mendelssohn-Bartholdy, Karl: *Goethe and Mendelssohn* (London, 1872).

Ostwald, Peter F.: “Florestan, Eusebius, Clara, and Schumann’s Right Hand”, *19th-Century Music* 4/1: 17-31 (1980).

Perrey, Beate (επιμ.): *Companion to Schumann* (Cambridge UP, 2008).

Pettler, Susskind Pamela: “Clara Schumann’s Recitals, 1832-50”, *19th-Century Music* 4/1: 70-76 (1980).

Polansky, Robert: “The Rejected ‘Kinderscenen’ of Robert Schumann’s Opus 15”, *JAMS* 31/1: 126-131 (1978).

Rosen, Charles: *The Romantic Generation* (Harvard UP, 1995).

Schauffler, Robert Haven: *Florestan. The Life and Work of Robert Schumann* (Dover, 1945).

Schumann, Clara: *Early Letters of Robert Schumann* (Bell, 1888).

Schumann, Ferdinand & Mayer, Jacques: “Brahms and Clara Schumann”, *Musical Quarterly* 2/4: 507-515 (1916).

Schumann, Eugene & Pidcock, G. D. H.: “The Diary of Robert and Clara Schumann”, *Music & Letters* 15/4: 287-300 (1934).

Schumann, Eugene & Pidcock, G. D. H.: “The Diary of Robert and Clara Schumann”, *Music & Letters* 16/1: 40-49 (1935).

Storck, Karl: *The Letters of Robert Schumann* (London: Murray, 1907).

Todd, Larry R.: *Nineteenth-century Piano Music* (Routledge, 2004).

Δισκογραφία (οι χρονολογίες αναφέρονται στην ηχογράφηση)

Album für die Jugend, opus 68

Brownridge, Angela	1989	Hyperion
Demus, Jörg	~1975	Nuova Era
Weissenberg, Alexis	1973	Emi

Kinderszenen, opus 15

Argerich, Martha	1984	DG
Argerich, Martha	2007	Emi
Arrau, Claudio	1973	Philips
Ashkenazy, Vladimir	2002	Decca
Barenboim, Daniel	1979	DG
Brendel, Alfred	1980	Philips
Demus, Jörg	~1975	Nuova Era
Eschenbach, Christopf	1966	DG
Firkusny, Rudolf	1959	Emi
Fischer, Annie	1986	BBC
Freire, Nelson	2002	Decca
Grinberg, Maria	1951	Denon
Haebler, Ingrid	1999	Decca
Haskil, Clara	1959	Philips
Horowitz, Vladimir	~1965	RCA
Horowitz, Vladimir	1991	DG
Jandó, Jenő	1987	Naxos
Katsaris, Cyprien	1986	Teldec
Kempf, Wilhelm	1967	DG
Lupu, Radu	1995	Decca
Matsuev, Denis	2007	RCA
Moravec, Ivan	1977	Supraphon
Nacamichi, Ikuyo	1999	RCA
Schnabel, Artur	1947	Emi
Staier, Andreas	2007	H Mundi

Οργανικότητα και κυκλικότητα στην αναλυτική πρόσληψη του Schumann

Κώστας Χάρδας

Όταν, ως νεαρός πιανίστας, ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με τη μουσική του Schumann, ένιωσα ότι ενώ μπορούσα εύκολα να κατανοήσω την πορεία της στο επίπεδο της φράσης, μου ήταν πολύ δύσκολο να νιώσω τη συνέχεια στο επίπεδο του συνολικού έργου, παρά τις πρόδηλες και εκτεταμένες επαναλήψεις του μουσικού υλικού. Αργότερα, όταν άρχισα να βαδίζω στα μονοπάτια της μουσικής ανάλυσης, συνειδητοποίησα ότι η πάλη αυτή, μεταξύ μιας ισορροπημένης και λογικής (σε μοτιβικό και αρμονικό επίπεδο) μικροδομής και μιας φαινομενικά ενοποιημένης, αλλά ουσιαστικά έντονα αποσπασματικής, συνολικής μορφής, καταγράφεται ως κοινή διαπίστωση αλλά και κοινό σημείο προβληματισμού στην αναλυτική πρόσληψη του Schumann.[1] Στο παρόν άρθρο, αρχικά θα επιχειρήσω μια κριτική αποτίμηση των προβληματισμών αλλά και των προτάσεων που έχουν αναπτυχθεί στο πλαίσιο της αναλυτικής προσέγγισης στη μουσική του Schumann από τις αρχές του εικοστού αιώνα. Φυσικά, είναι αδύνατη μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο η αναφορά στο σύνολο των υπαρχουσών προσεγγίσεων. Ωστόσο, η αποτίμηση περιλαμβάνει τις πιο χαρακτηριστικές, κατά τη γνώμη μου, μεθοδολογίες, ενώ στο επίκεντρό της βρίσκεται η πρόσληψη της σχέσης μεταξύ μικροδομής και μακροδομής, λαμβάνοντας υπόψη τις έννοιες της κυκλικότητας και της οργανικότητας.

Οι έννοιες της κυκλικότητας και της οργανικότητας παίζουν σημαντικό ρόλο στη ρομαντική αισθητική, καθώς και στην καθιέρωση της αναλυτικής κριτικής του μουσικού έργου κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Η κυκλικότητα αναφέρεται όχι μόνο στην επανάληψη του αρχικού μοτίβου, θέματος ή φράσης στο τέλος κάποιου έργου, αλλά και στην επανάληψη, παραλλαγμένη ή μη, μελωδικού / θεματικού υλικού μεταξύ των μερών που απαρτίζουν ένα έργο με πολλά μέρη (στην αγγλική ορολογία, η επανάληψη αυτή ονομάζεται cross reference). Η κυκλικότητα στον Schumann εντάσσεται στη γενικότερη προσπάθεια θεώρησης, κατά τη διάρκεια του ρομαντισμού, του μουσικού έργου ως ενός οργανισμού, του οποίου τα επιμέρους στοιχεία στοχεύουν στην ενοποίηση του όλου. Ενώ η αφετηρία αυτής της οργανικής σκέψης βρίσκεται στο φιλοσοφικό και αισθητικό στοχασμό του δεύτερου μισού του δέκατου όγδοου αιώνα και των αρχών του δέκατου ένατου (στα γραπτά των Herder, Hegel, Goethe κ.ά.),[2] στη μουσική καταγράφεται μέσω των διαφόρων τεχνικών θεματικής ενοποίησης, οι οποίες αναπτύχθηκαν σε όλη τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα. Συνοπτικά, μπορούν να αναφερθούν η idée fixe του Berlioz, η θεματική μεταμόρφωση στα συμφωνικά ποιήματα του Liszt και άλλων, το Leitmotiv στον Wagner, καθώς και η αποθέωση της μοτιβικής σκέψης από τον Brahms, μέσω της τεχνικής που ονομάστηκε μέθοδος της

[1] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: ο προβληματισμός αυτός καταγράφεται με σαφήνεια και διατρέχει την αναλυτική αποτίμηση της μουσικής του Schumann στο λήμμα για τον συνθέτη στην τελευταία έκδοση του λεξικού *New Grove* (Daverio 2001).

[2] Βλ. Σιώψη 2005: 56-59.

«αναπτυσσόμενης παραλλαγής» (developing variation).[3]

Συγκεκριμένα για τον Schumann, ο Leon Plantiga, στο βιβλίο του *Schumann as Critic* (*Ο Schumann ως κριτικός*), υποστηρίζει ότι δεν είχε άμεση σχέση με τις αισθητικές θεωρίες περί μουσικής, παρά την προσπάθειά του, ως έφηβος, να καταγράψει τις αισθητικές απόψεις του για την μουσική με τη μορφή βιβλίου (Plantiga 1967: 114). Ο Plantiga υποστηρίζει ότι η σχέση του Schumann με τις φιλοσοφικές και αισθητικές ιδέες της εποχής του διαμορφώνονται μέσω της σχέσης του με τη λογοτεχνία, και, κυρίως, μέσω της σχέσης του με τον E.T.A. Hoffmann (Plantiga 1967: 114). Ο Abigail Chantler, στο άρθρο του "Revisiting E.T.A. Hoffmann's Musical Hermeneutics" ("Επανεξετάζοντας την μουσική ερμηνευτική του E.T.A. Hoffmann"), υπογραμμίζει ότι ο Hoffmann θεωρούσε, όπως και άλλοι σύγχρονοί του, την έννοια της «οργανικής ενότητας ως πρωταρχικής αξίας για τη δημιουργία και την ερμηνεία της λογοτεχνίας και της τέχνης» (Chantler 2002: 5). Η οργανική συνέχεια ως κριτήριο αποτίμησης του μουσικού έργου διαφαίνεται και σε αρκετά από τα κριτικά σημειώματα του ιδίου του Schumann. Για παράδειγμα, στο κριτικό του σημείωμα για τις *Impromptus* op. 142 του Schubert, ο Schumann τις εξετάζει ως ένα συνολικό έργο (ως έναν τύπο σονάτας), λαμβάνοντας υπόψη του και την τονικότητα των μερών του έργου.[4]

Σε επίπεδο μουσικής γραφής, η προσπάθεια ενοποίησης της συνολικής μορφής καταγράφεται με έκδηλο τρόπο ήδη στους πρώτους κύκλους πιανιστικών έργων του Schumann, κυρίως μέσω των μοτιβικών σχέσεων μεταξύ των μερών. Οι σχέσεις αυτές προέρχονται τόσο από τη χρήση των κρυπτογραφικού χαρακτήρα φθογγικών πυρήνων, όπως π.χ. στο *Καρναβάλι* op. 9 και στο έργο *Παραλλαγές Abegg* op. 1, όσο και από την επανάληψη αυτόνομων μοτίβων. Για παράδειγμα, στον Πίνακα 1 καταγράφονται οι επαναλήψεις τμημάτων ανάμεσα στα διαφορετικά μέρη του κύκλου για πιάνο *Papillons*. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η papillon, η πεταλούδα, όπως αναφέρει ο Edward A. Lippman στο βιβλίο του *The Philosophy and Aesthetics of Music*, αποτελεί «σημαντικό σύμβολο της ρομαντικής εποχής», με «πολύπλοκη σημασία, η οποία εμπεριέχει την έννοια της μεταμόρφωσης» (Lippman 1999: 146). Η μελωδική έκταση, εξάλλου, της πεταλούδας κατά μία έβδομη μικρή ενέχει την έννοια της αρμονικής ασάφειας και αστάθειας, ένα χαρακτηριστικό που την καθιστά ικανή να υποστεί μεταμορφώσεις στο συγκεκριμένο έργο, αλλά να εμφανιστεί και ως παραπομπή σε άλλα έργα του Schumann.[5]

Πηγή	**Αυτούσια ή παραλλαγμένη επανάληψη σε ύστερο μέρος**
Αρχή της εισαγωγής του έργου	μ. 41 του αρ. 10
μ. 7-14 του αρ. 6	μ. 1-8 του αρ. 8
μ. 7-14 του αρ. 6	μ. 17-24 του αρ. 10
μ. 10-13 του αρ. 9	μ. 8-10 του αρ. 10
μ. 1-8 του αρ. 1	μ. 21-τέλος του αρ. 12

Πίνακας 1. Μοτιβικές σχέσεις μεταξύ των τμημάτων στο έργο *Papillons*

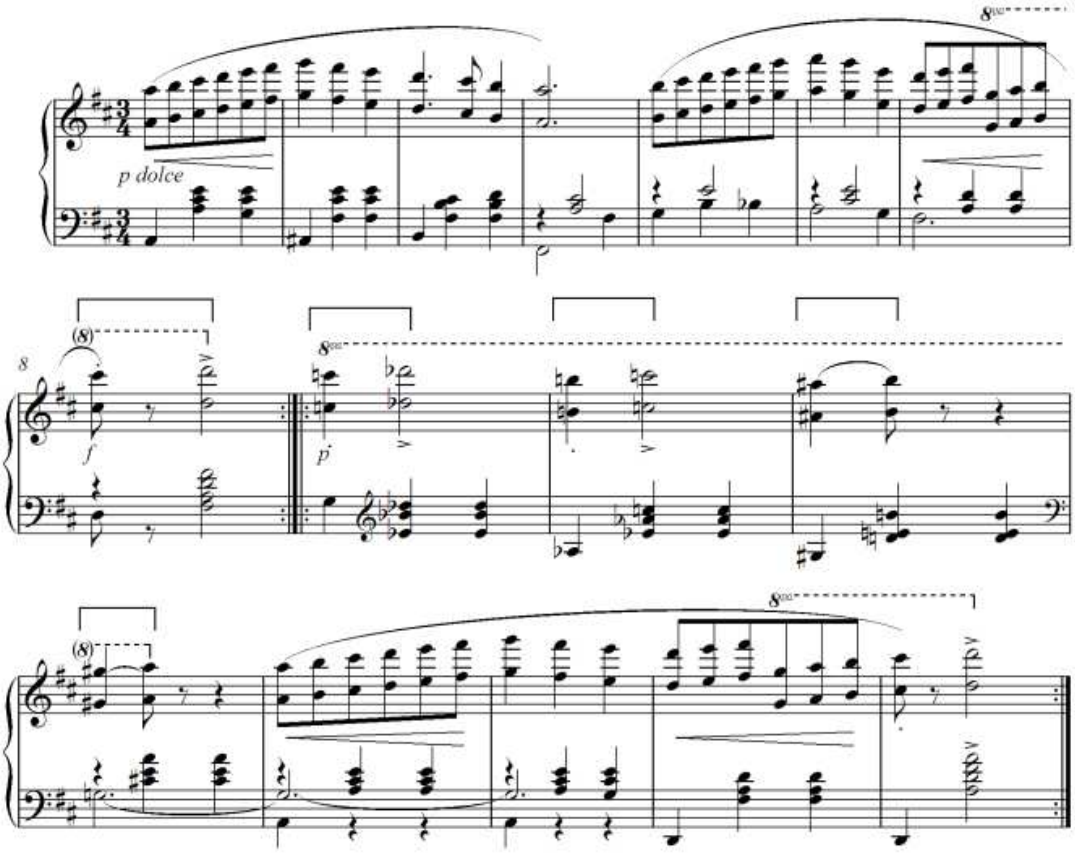
[3] Οι τεχνικές θεματικής ενοποίησης των Berlioz, Liszt και Wagner αναφέρονται σε όλες τις πηγές, εξειδικευμένες ή όχι, για τη μουσική του δέκατου ένατου αιώνα. Για την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής στον Brahms, βλ. Frisch 1990.

[4] Η κριτική αναπαράγεται στο Plantiga 1967: 224.

[5] Η πεταλούδα εμφανίζεται, π.χ., στα μ. 19-22 του μέρους με τίτλο "Florestan" του έργου *Καρναβάλι*.

Στη μουσική του Schumann, η προσπάθεια θεματικής ενοποίησης παρατηρείται ακόμη και στις περιπτώσεις, όπου οι ιστορικές συνδηλώσεις της χρησιμοποιούμενης υφής είναι διαφορετικές, όπως στο έργο *Τέσσερις φούγκες* op. 72, στο οποίο υπάρχουν μοτιβικές συγγένειες μεταξύ των θεμάτων των τεσσάρων φουγκών.

Μία δεύτερη ένδειξη προσπάθειας ενοποίησης της συνολικής μορφής βρίσκεται στη συχνή χρήση αυτού που ο Heinrich Schenker ονόμασε *Knüpftechnik* για τη μοτιβική εξέλιξη στη μουσική του Brahms (Schenker 1954: 11–12 και υποσημείωση 10). Η συγκεκριμένη τεχνική συνίσταται στο ότι ένα μοτίβο, που ακούγεται στο τέλος κάποιου τμήματος, αποτελεί το κύριο μοτιβικό υλικό του αμέσως επομένου τμήματος, προσφέροντας έτσι μια αίσθηση άμεσης συνέχειας μεταξύ των τμημάτων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της τεχνικής αυτής βρίσκεται στο πέρασμα από το πρώτο στο δεύτερο τμήμα του πρώτου μέρους του κύκλου *Papillons* (βλ. Παρ. 1).



Παράδειγμα 1. Schumann, *Papillons*, αρ. 1: η *Knüpftechnik* από το πρώτο στο δεύτερο τμήμα

Στο επίπεδο της εξέλιξης των μερών συναντάται μια παρόμοια τεχνική στις *Τέσσερις φούγκες* op. 72: το τέλος της πρώτης φούγκας επικεντρώνεται στο μοτίβο που θα παίξει σημαντικό ρόλο (στο ίδιο τονικό ύψος) στο θέμα της δεύτερης φούγκας. Οι *Τέσσερις φούγκες*, ωστόσο, δεν ενοποιούνται σε επίπεδο αρμονίας, καθώς η πρώτη κινείται στη Ρε ελάσσονα και η τελευταία στη Φα μείζονα.

Γενικότερα στη μουσική του Schumann, πολλές φορές επικρατεί τονική ασάφεια και αβεβαιότητα σε επίπεδο δομής, μέρους αλλά και συνολικού έργου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για την πρώτη περίπτωση δίνεται από το δεύτερο από τα *Φανταστικά κομμάτια* op. 12. Στο κομμάτι αυτό, η Φα ελάσσονα υπονοείται στην αρχή ως ο κύριος τονικός χώρος, αλλά δεν εγκαθιδρύεται παρά μόνο με την παραλλαγμένη εμφάνιση της αρχικής φράσης στο τέλος (μέχρι εκεί, οι πτώσεις στην αρχική φράση και στις

επαναλήψεις της γίνονται στην σχετική μείζονα). Σε επίπεδο έργου, παρά την ονομασία τους ως κύκλοι, το έργο *Kreisleriana* op. 16 και ο κύκλος τραγουδιών *Dichterliebe* op. 48 τελειώνουν σε διαφορετική τονικότητα από αυτή που άρχισαν. Επομένως, η έννοια της κυκλικότητας στα συγκεκριμένα έργα αναφέρεται περισσότερο στη μοτιβική σχέση που έχουν μεταξύ τους συγκεκριμένα τμήματα της μορφής και όχι απαραίτητα στη συνολική τους ενοποίηση μέσω της τονικής υφής. Η συγκεκριμένη παρατήρηση, καθώς και η ύπαρξη αυτόνομων μοτιβικά και αρμονικά τμημάτων στα διαφορετικά είδη μουσικής σύνθεσης που καλλιέργησε ο Schumann (όχι μόνο στους κύκλους πιάνου ή με τραγούδι, αλλά και στις σονάτες, τις συμφωνίες και τα κοντσέρτα του), βρίσκονται στον πυρήνα της αποτίμησης της μουσικής του στις υπάρχουσες αναλυτικές προσεγγίσεις. Έχοντας ιχνηλατήσει, λοιπόν, μέσα από δικά μας παραδείγματα, την προβληματική σχέση μεταξύ κυκλικότητας και οργανικότητας, στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε στην αποτίμηση της αναλυτικής πρόσληψης της μουσικής του.

Όπως αναφέρει συνοψίζοντας ο David Neumeyer, στο άρθρο του "Organic structure and the song cycle: Another look at Schumann's *Dichterliebe*" ("Οργανική δομή και ο κύκλος τραγουδιών: Μία άλλη ματιά στο έργο *Dichterliebe* του Schumann"), η οργανική θεώρηση του μουσικού έργου αναπτύχθηκε στη θεωρητική και αναλυτική προσέγγιση της μουσικής στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, αρχικά μέσα από το έργο του Moritz Hauptmann (Neumeyer 1982: 92). Η οργανική αυτή θεώρηση αναδείχτηκε και επιβεβαιώθηκε μέσα από τις μοτιβικές ή / και αρμονικές μεθοδολογίες που αναπτύχθηκαν τον εικοστό αιώνα, ενώ τέθηκε ουσιαστικά υπό αμφισβήτηση την τελευταία τριακονταετία.[6] Είναι ακριβώς αυτή η επικρατούσα στον χώρο της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης οργανική θέαση της μορφής που κάνει, κατά τη γνώμη μου, τη μουσική του Schumann προβληματική ως προς την αναλυτική αποτίμησή της. Ενώ οι περισσότερες αναλυτικές προσεγγίσεις καταγράφουν και περιγράφουν την κυκλικότητα στη μουσική του Schumann, συγχρόνως δεν αναγνωρίζουν την κυκλική αυτή ιδιότητα ως ικανό όχημα ανάδειξης μιας οργανικής συνολικής θεώρησης του έργου. Για το λόγο αυτό, πολλές αναλυτικές προσεγγίσεις έχουν ουσιαστικά χαρακτήρα αρνητικό, αφού επικεντρώνονται στην αδυναμία αναγνώρισης των στοιχείων που συντελούν στη μορφολογική ολότητα.

Χαρακτηριστική είναι η αμηχανία που καταγράφεται στην πρώτη κατηγορία αναλυτικών πηγών, στην οποία θα αναφερθούμε. Η κατηγορία αυτή αφορά την αναλυτική προσέγγιση σε έργα του Schumann σε κλασικούς μορφικούς τύπους. Ο Vincent d'Indy, στο εγχειρίδιό του για τη σύνθεση, κάνει αναφορά στις συμφωνίες και στα κοντσέρτα του Schumann, υπογραμμίζοντας την έλλειψη λειτουργικής σχέσης μεταξύ μορφής και περιεχομένου, σε σύγκριση με τη δομή και το περιεχόμενο των συμφωνιών και των κοντσέρτων του Beethoven (d'Indy 1901: 93-94, 149-155). Με παρόμοιο τρόπο, ο Mosco Carner σχολιάζει, το 1935, την επαναδιατύπωση της μορφής σονάτας στα έργα του Schumann, αναφέροντας ότι «ο συνθέτης αναμφισβήτητα παρουσιάζει την τάση να θέτει τα περιεχόμενα πάνω από την μορφή» (Carner 1935: 885). Μάλιστα, ο Carner προσπαθεί να εξηγήσει την έλλειψη δυναμικής λειτουργίας

[6] Όπως αναφέρουν οι Ian Bent και Anthony Pople, στο λήμμα "Analysis" του *Grove Music Online*, το άρθρο "How we Got into Analysis, and How to Get Out" του Joseph Kerman, το οποίο δημοσιεύθηκε το 1980, υπήρξε καθοριστικό για την κριτική θεώρηση της δομικής ανάλυσης του μουσικού έργου. Άλλα χαρακτηριστικά μεταγενέστερα άρθρα, στα οποία κυριαρχεί η κριτική αποτίμηση της έννοιας της οργανικότητας ως ικανού κριτηρίου αποτίμησης του μουσικού έργου, είναι τα εξής: Solie 1980 και Montgomery 1992. Στο ίδιο άρθρο του *Grove Music Online*, αναφέρονται οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους εκφράστηκε η έννοια της οργανικότητας στη μουσική θεωρία και ανάλυση, κυρίως από τον δέκατο ένατο αιώνα και ύστερα.

προς τα εμπρός πολλών τμημάτων ανάπτυξης στις μορφές σονάτας του Schumann, εστιάζοντας στη σχέση του συνθέτη με την ασματική μορφή, η οποία θεωρεί ότι χαρακτηρίζεται από διάθεση ενατένισης και όχι ανάπτυξης προς κάποιο στόχο (Carner 1935: 885). Σε ένα αρκετά πιο πρόσφατο άρθρο, ο Joel Lester καταγράφει την αρνητική στάση της κριτικής απέναντι στις μορφές σονάτας του Schumann – μεταξύ άλλων, από τους Schoenberg και Charles Rosen (Lester 1992: 189-190). Συγχρόνως, ο Lester καταγράφει με ακρίβεια τα σημεία σύγκλισης και παρέκκλισης των μορφών σονάτας του Schumann σε σχέση με τα κλασικά πρότυπα, προτείνοντας μια τυπολογία χαρακτηριστικών που θέτει τις μορφές σονάτας του Schumann μέσα στο πλαίσιο του στιλ σύνθεσής του (Lester 1992: 190-210), χωρίς πάντως να προσφέρει έναν τρόπο κατανόησης της λειτουργίας των διαφορετικών τμημάτων στην εξέλιξη των έργων που εξετάζει. Παρόμοια είναι η προσέγγιση της Linda Corel Roesner, όσον αφορά το κίνητρό της να προσφέρει μια αναλυτική ανάγνωση έργων του Schumann χωρίς να ανατρέξει σε εξωμουσικές αναφορές. Απηχώντας το αίτημα για συστηματοποίηση, το οποίο ενδυναμώθηκε με τη ραγδαία εξάπλωση του κλάδου της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, η Roesner προτείνει το μοντέλο της «παράλληλης μορφής» (parallel form) για την κατανόηση πολλών από τις μορφές σονάτας του Schumann. Σύμφωνα με αυτό το μοντέλο, η επανέκθεση δεν περιλαμβάνει μόνο την επανάληψη της έκθεσης αλλά και ολόκληρη την ανάπτυξη ή τμήμα της (Roesner 1991).

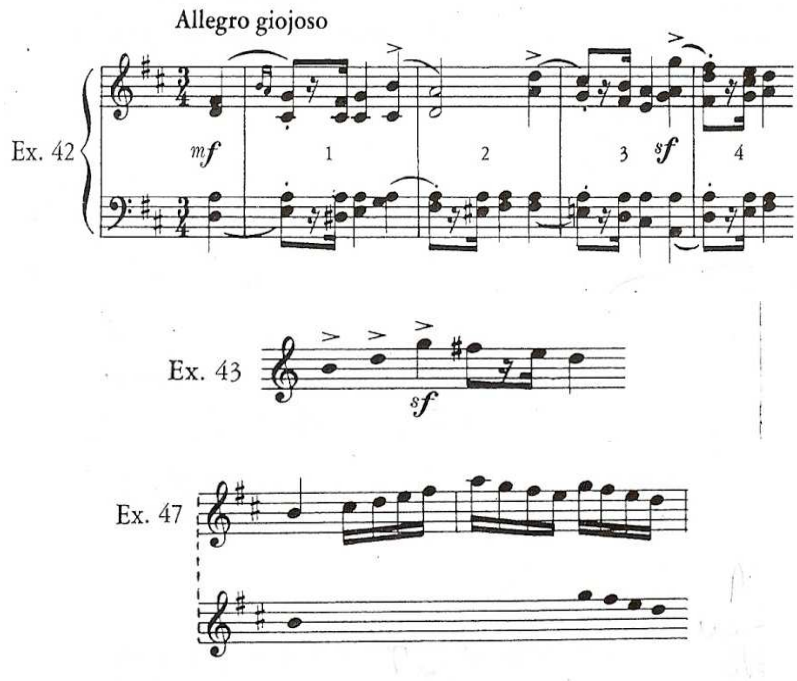
Στη δεύτερη κατηγορία αναλυτικών προσεγγίσεων έχω συμπεριλάβει αυτές που στηρίζονται στους δύο πιο σημαντικούς τρόπους ανάδειξης της οργανικής φύσης του μουσικού έργου: την τονική αρμονία και τη μοτιβική εξέλιξη. Αρκεί, αρχικά, να παρατηρήσουμε ότι οι δύο κυριότεροι εκπρόσωποι της αρμονικής και της μοτιβικής σκέψης, αντίστοιχα, ο Schenker και ο Rudolph Reti, έχουν μια εκ διαμέτρου αντίθετη στάση προς τη μουσική του Schumann με ποσοτικούς όρους, οι οποίοι, φυσικά, σχετίζονται με ποιοτικούς. Πιο συγκεκριμένα, ο Schenker, στο έργο του *Das Meisterwerk in der Musik*, το οποίο έχει στόχο την ανάδειξη των αριστουργημάτων της δυτικής μουσικής παράδοσης, αναφέρεται ελάχιστα στον Schumann (εστιάζει περισσότερο στις απόψεις του για τη μουσική παρά στην ίδια του τη μουσική), ενώ στο βιβλίο του *Free Composition* γίνεται επίσης εξαιρετικά μικρή αναφορά στο μουσικό έργο του συνθέτη.[7] Αντίθετα, ο Reti, πιθανόν εμπνεόμενος από την κυκλικότητα στη μουσική του Schumann, συμπεριλαμβάνει στο βιβλίο του *The Thematic Process in Music* τρεις εκτεταμένες μοτιβικές αναλύσεις έργων του.[8] Ωστόσο, και ο δύο αναλυτικές προσεγγίσεις παρουσιάζουν προβλήματα. Πιο συγκεκριμένα, ο Schenker αναφέρεται αρκετές φορές, στο *Free Composition*, στο δεύτερο τραγούδι από τον κύκλο *Dichterliebe*, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα διακοπτόμενης μελωδικής κατάβασης στη βασική μελωδική γραμμή ως εξής: $\hat{3} - \hat{2} \mid \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (Schenker 1979: 44, 72, 75 και 132). Το τραγούδι χωρίζεται σε 4 φράσεις, εκ των οποίων οι δύο πρώτες και η τελευταία είναι σχεδόν ίδιες. Και στις τρεις αυτές φράσεις, η ασματική γραμμή τελειώνει πάνω στη δεύτερη βαθμίδα της Λα μείζονος κλίμακας (Σι), ενώ αμέσως ακολουθεί τέλεια αρμονική και μελωδική πτώση από το μέρος του πιάνου. Η ανάλυση του Schenker είναι, πιστεύω, αρκετά επιλεκτική, αφού στηρίζεται στο γεγονός ότι λαμβάνει υπόψη την ισχυρή πτώση στο μέρος του πιάνου μόνο στην τελευταία επανάληψη της αρχικής φράσης (βλ. την

[7] Στο συγκεκριμένο έργο του Schenker, ο Schumann είναι ένας από τους λιγότερο αναφερόμενους από τους γνωστούς συνθέτες της κλασικορομαντικής εποχής.

[8] Η επίδραση της σκέψης του Schumann, καθώς και της οργανικής σκέψης γενικότερα στην αναλυτική προσέγγιση του Reti, εκφράζεται απτά από τις παραπομπές σε γραπτά του Schumann και του φιλοσόφου οργανικής προσέγγισης Alfred North Whitehead, τις οποίες κάνει ο Reti στο εσώφυλλο του βιβλίου του.

Εικόνα 22b στο Schenker 1979). Η επιλεκτικότητα αυτή αντικατοπτρίζει, κατά τη γνώμη μου, με απτό τρόπο την αμηχανία του Schenker απέναντι στην εμμονή του Schumann για μικρά μορφικά τμήματα πλήρως καθορισμένα (μέσω πτώσεων), τα οποία θέτουν ουσιαστικά σε αμφισβήτηση της έννοια της πορείας προς τα εμπρός, κάτι που αποτελεί το κυριότερο στοιχείο της τελεολογικής άποψης του μουσικού έργου από τον Schenker.

Επιλεκτική είναι, πιστεύω, και η προσέγγιση του Reti. Για παράδειγμα, στην ανάλυση των *Παιδικών σκηνών*, προτείνει μια σειρά από μοτιβικές σχέσεις μεταξύ των μερών, σε μια προσπάθεια να δείξει ότι η αρχική μελωδία του έργου παράγει όλο το μοτιβικό του υλικό (Reti 1951: 31-55). Η επιλεκτικότητα στη συγκεκριμένη προσέγγιση εντοπίζεται στα διαφορετικά κριτήρια με τα οποία επιλέγονται κάθε φορά οι φθόγγοι σε μελωδίες των επόμενων μερών για να δειχτεί η σχέση τους με την αρχική. Π.χ. για το δεύτερο κομμάτι επιλέγει, όπως φαίνεται από τα παραδείγματα 42 και 43 του βιβλίου του, τις τονισμένες νότες, ένα κριτήριο που δεν ακολουθεί στο παράδειγμα 47 για το τρίτο κομμάτι (τα παραπάνω παραδείγματα έχουν αναπαραχθεί στο Παρ. 2).[9]



Παράδειγμα 2. Αποσπάσματα της ανάλυσης του Reti στις *Παιδικές σκηνές* του Schumann (Reti 1951: 36, 37)

Μια τρίτη κατηγορία προσεγγίσεων είναι αυτή που περιλαμβάνει άρθρα και μελέτες, οι οποίες, έχοντας ως αφετηρία την οργανική θεώρηση του μουσικού έργου, εισήγαγαν εξωμουσικές έννοιες και όρους, που θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν σε δομικό επίπεδο μια τέτοια θεώρηση της μουσικής του Schumann. Ένας όρος τέτοιου τύπου είναι αυτός της «τονικής αναλογίας» (tonal analogue), τον οποίο εισήγαγε ο Eric Sams (1970). Με τον όρο αυτό, ο Sams συνδέει συγκεκριμένα μουσικά φαινόμενα με εξωμουσικές καταστάσεις – ένα τονικό ανάλογο είναι, για παράδειγμα, στα τραγούδια του Schumann, η σύνδεση «της ποιητικής αναφοράς στον ουρανό και στον παράδεισο με μια τάση προς την υποδεσπόζουσα» (Sams 1970: 116). Με παρόμοιο τρόπο, αλλά χωρίς να τιτλοφορούν κάποια συγκεκριμένη έννοια, τόσο ο Neumeyer (1982) όσο και ο Peter Kaminsky (1989) προσφέρουν εξηγήσεις της ολότητας της μορφής των έργων

[9] Για άλλες προσεγγίσεις με παρόμοια οργανική θεώρηση της ανάπτυξης της μορφής, βλ. Epstein 1987 και Burkhart 1990.

που εξετάζουν, τονίζοντας το ρόλο που πρέπει να έχει η θεώρηση των εξωμουσικών αναφορών σε μια τέτοια προσπάθεια. Σε ένα πολύ πρόσφατο άρθρο, ο Pál Richter προτείνει την έννοια του déjà vu ως ένα δομικό στοιχείο στην κατανόηση της μορφής των έργων του Schumann. Παρ' ότι ο Richter (2003) θεωρεί το στοιχείο αυτό ως δομικής σημασίας, κάτι τέτοιο φαίνεται αρκετά αμφισβητήσιμο, καθώς στηρίζει τον ορισμό του στην έννοια της «αμφιβολίας» (ambiguity), χωρίς να δίνει περαιτέρω εξηγήσεις για αυτό (Richter 2003: 306). Εξάλλου, η έννοια του déjà vu παρουσιάζεται χωρίς να φέρει κάποια ιστορική συνδήλωση ή κάποια δομική λειτουργικότητα μέσα σε ένα μη μουσικό πλαίσιο. Πιστεύω ότι όλες οι προσεγγίσεις της συγκεκριμένης κατηγορίας προβληματίζουν, καθ' ότι καταφεύγουν επιλεκτικά σε μουσικές ή εξωμουσικές θεωρήσεις με στόχο την οργανική θεώρηση του έργου. Με τον τρόπο αυτό, αναδεικνύονται, πιστεύω, περισσότερο οι αρχές σύνθεσης του Schumann, παρά ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν και γίνονται ακουστικά αντιληπτά τα επιμέρους τμήματα του κάθε έργου στο ξετύλιγμα της συνολικής του μορφής.

Μεγαλύτερη μεθοδολογική εκλέπτυνση παρουσιάζουν, πιστεύω, οι προσεγγίσεις της τέταρτης και τελευταίας κατηγορίας. Πρόκειται για προσεγγίσεις, οι οποίες αντικατοπτρίζουν τη διακειμενική διάσταση που πήρε ο κλάδος της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης, κυρίως τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, και οι οποίες δεν θέτουν ως προαπαιτούμενο κριτικής αποτίμησης τη λειτουργία του μουσικού έργου ως ενός ενιαίου και οργανικής φύσεως συνόλου. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στο βιβλίο της Beate Perrey για τον κύκλο *Dichterliebe*, προτείνεται όχι μόνο η αποδοχή της αποσπασματικής φύσης της μορφής του έργου, αλλά και η ανάδειξή της μέσα από τη σχέση της μουσικής με ιδέες που εκφράζουν την «αποσπασματικότητα της επιθυμίας» (fragmentation of desire) των πρώιμων ρομαντικών (Perrey 2002). Με λιγότερο πειστικό τρόπο, πιστεύω, ο Anthony Newcomb (1987) προσπαθεί να μεταφέρει τις δομικές αφηγηματικές αρχές της ρομαντικής λογοτεχνίας στην κατανόηση της μορφής στον Schumann. Πιο συγκεκριμένα, ενώ στο θεωρητικό μέρος του άρθρου του, ο Newcomb καθιστά σαφή τη σχέση της πορείας της αφήγησης στη μουσική του Schumann με αυτή στο λογοτεχνικό έργο του Jean Paul, κάτι τέτοιο δεν γίνεται απτό στο αναλυτικό παράδειγμα, το οποίο αναπτύσσει (Newcomb 1987: 169-174). Στην ίδια κατηγορία ανήκουν τα άρθρα του John Daverio (2007) και του Robert Samuels (1994), τα οποία έχουν κοινές μεθοδολογικές καταβολές στο έργο του γάλλου δομιστή φιλοσόφου Rolland Barthes για τον Schumann. Ο μεν Samuels προτάσσει μια «σωματική» ερμηνεία της μουσικής του Schumann, υπό το πρίσμα της σκέψης του Barthes ότι «το σώμα είναι ουσιαστικά μέσα στη μουσική, χτυπώντας όπως η καρδιά, αφήνοντας τη μουσική να χτυπά μέσα του όπως η επιθυμία» (παρατίθεται στο Samuels 1994: 161). Ενώ στο κείμενο του Samuels η μεθοδολογική αυτή βάση δοκιμάζεται μόνο σε ένα μικρό απόσπασμα από την *Kreisleriana*, ο Daverio εξετάζει το συνολικό έργο για πιάνο του Schumann μέσα από την άποψη του Barthes ότι τα έργα του Schumann ανήκουν ουσιαστικά στο είδος του Intermezzo, καθώς δημιουργούν ένα φανταστικό κόσμο, στον οποίο «τίποτε δεν διαρκεί για πολύ» και «κάθε μέρος ουσιαστικά διακόπτει το επόμενο» (παρατίθεται στο Daverio 2007: 70).

Η αποδοχή της δυνατότητας μιας μη γραμμικής ανάγνωσης καθώς και η ερμηνεία της μουσικής μέσω εξωμουσικών αισθητικών δομών που χαρακτηρίζουν τις προσεγγίσεις της τέταρτης κατηγορίας, πιστεύω ότι είναι ιδιαίτερα αποδοτικές, ειδικά στην περίπτωση της μουσικής του Schumann, η οποία, όπως είδαμε, θέτει ερωτήματα σχετικά με την σχέση του όλου με τα αυτοκαθοριζόμενα επί μέρους τμήματά του.

Ως μια προσπάθεια σύνοψης των προβληματισμών που αναπτύχθηκαν στην παρούσα ανακοίνωση, στη συνέχεια θα επιχειρηθεί μια συνοπτική αναλυτική

προσέγγιση στον κύκλο για πιάνο *Humoreske*, ο οποίος εγείρει ζητήματα κυκλικής συνέχειας, οργανικής ανάπτυξης αλλά και μορφικής ασυνέχειας. Όπως θα δειχθεί στη συνέχεια, η λύση στα προβλήματα που εμφανίζονται κατά την αναλυτική πρόσληψη του κύκλου *Humoreske* ως ένα αυτόνομο μουσικό έργο φαίνεται να βρίσκεται, τουλάχιστον μερικώς, στην κατανόηση του έργου λαμβάνοντας υπόψη το χιούμορ του τίτλου ως αισθητική κατηγορία.

Παρά την φαινομενική αποσπασματικότητα του έργου, απόρροια των μικρών μοτιβικά και αρμονικά αυτοκαθοριζόμενων τμημάτων, τα οποία ακούγονται χωρίς διακοπή, μπορεί κανείς να διακρίνει μια αίσθηση οργανικής εξέλιξης, κυρίως σε μοτιβικό / θεματικό επίπεδο. Η αίσθηση αυτή παράγεται από τα δύο μοτίβα που ακούγονται στην πρώτη μελωδία του έργου και εμφανίζονται με διαφορετικούς αλλά διακριτούς τρόπους στο μοτιβικό υλικό των επόμενων τμημάτων. Πρόκειται για την ανιούσα κίνηση ημιτονίου (φα#^{2} – σολ^2) και καθαρής τετάρτης (ντο^2 – φα^2), δύο μοτιβικοί πυρήνες που εμφανίζονται και στα επόμενα μέρη και τμήματα του έργου.[10] Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί, ότι η επιλεκτικότητα της συγκεκριμένης αναλυτικής παρατήρησης δεν επιτρέπει την κατανόηση του συνολικού έργου ως απόρροια των συγκεκριμένων δύο μοτιβικών πυρήνων. Η αίσθηση μακροδομικής συνέχειας ενδυναμώνεται, ωστόσο, από τις επαναλήψεις κυκλικού χαρακτήρα, οι οποίες συμβάλλουν τόσο στον χωρισμό του έργου σε πέντε μέρη (I: μ. 1-250, II: μ. 251-513, III: μ. 514-642, IV: μ. 643-692, V: μ. 693-963),[11] όσο και στην αίσθηση συνέχειας μεταξύ των μερών: για παράδειγμα, η επανάληψη της μελωδίας της αρχής του έργου στα μ. 239-250 δίνει μια αίσθηση κυκλικής ολοκλήρωσης ενός πρώτου μέρους, ενώ η εμφάνιση τμημάτων παρόμοιας υφής και χαρακτήρα στα επόμενα μέρη δημιουργεί μια αίσθηση μακροδομικής συνοχής (π.χ. το τμήμα όπου το δεξί χέρι φέρει την ένδειξη *Wie ausser Tempo* στο II προέρχεται από το μ. 37 του I, ενώ η υφή χορικού και το μοτιβικό υλικό του τμήματος που ξεκινά 36 μέτρα πριν το τμήμα με την ένδειξη *Wie vorher* στο II προέρχεται από το πρώτο τμήμα του πρώτου μέρους του έργου, όπως και το τμήμα που αρχίζει 10 μέτρα πριν το τμήμα με την ένδειξη *Sehr lebhaft* στο V). Αυτή η αίσθηση μακροδομικής συνέχειας ενδυναμώνεται και από τον αρμονικό τομέα, περισσότερο, ωστόσο, με ποσοτικούς όρους παρά με ποιοτικούς. Πιο συγκεκριμένα, ο τονικός χώρος της Σι♭ μείζονος κυριαρχεί στην αρχή και στο τέλος του έργου, και πολλών άλλων τμημάτων του, χωρίς να στηρίζεται μακροδομικά από τη δεσπόζουσα, καθώς η σχετική ελάσσονα (Σολ) προβάλλει ως ο κύριος εναλλακτικός πόλος έλξης σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Η διαρκής έμφαση στη σχετική ελάσσονα και η αμφισημία, πολλές φορές, της πρωτοκαθεδρίας του τονικού χώρου μεταξύ Σι♭ μείζονος και Σολ ελάσσονος αποτελεί το πρώτο από τα δομικά στοιχεία του έργου που μπορούν να εξηγηθούν, αν ληφθεί υπόψη η έννοια του χιούμορ, δηλαδή μία έννοια πέρα από μια "μουσικά αυτόνομη" αναλυτική ερμηνεία. Όπως υποστηρίζει η Rossana Dalmonte (1995: 172), η πιο βασική έκφραση του χιούμορ είναι η διάψευση των προσδοκιών του ακροατή / αναλυτή, που έχουν δημιουργηθεί από το ότι ένα μουσικό κομμάτι έχει ακολουθήσει μέχρι ενός σημείου συγκεκριμένους, ευρύτερα γνωστούς κανόνες, τους οποίους αψηφά στη

[10] Βλ., π.χ., το μοτίβο του δεύτερου τμήματος του I, το οποίο περικλείεται στην τέταρτη φα^1 – σι^1 (μ. 37), την καθαρή τέταρτη (Ρε – Σολ) στο μεσαίο τμήμα του δεύτερου τμήματος του I (με την ένδειξη *Noch rascher*), το ημιτόνιο στο επαναλαμβανόμενο μοτίβο της αρχής του II (π.χ. ντο#^{2} – ρε^2 στο αρχικό) και τις καθαρές τέταρτες (Σολ – ντο – φα) του αμέσως επόμενου τμήματος, το αρχικό μοτίβο λα^1 – σι^1 στην αρχή του III, την ανιούσα καθαρή τέταρτη στην αρχή του IV (φα^1 – σι♭^{1}) κ.ο.κ.

[11] Μια εναλλακτική μορφολογική ανάλυση προκύπτει αν δούμε το τελευταίο μέρος του προτεινόμενου σχήματος ως δύο μέρη (V: μ. 693-832 και VI: μ. 833-963).

συνέχεια. Όσον αφορά την αρμονία, η τέλεια πτώση στο τέλος της πρώτης φράσης (μ. 4) δημιουργεί το στιβαρό πλαίσιο αναφοράς στην τονική μουσική παράδοση, πάνω στο οποίο υφαίνεται, στη συνέχεια, η διάψευση των προσδοκιών που αυτή δημιουργεί. Η έκφραση της διάψευσης στην αρμονία βρίσκεται τόσο στην ιδιαίτερη σημασία που δίνεται στη σχετική ελάσσονα, ως τον πιο σημαντικό δευτερεύοντα πόλο τονικής έλξης (ένας ρόλος που στις μεγάλες μορφές του κλασικισμού αποδίδεται με λειτουργικό τρόπο από τη δεσπόζουσα), αλλά και στην διάψευση της αρμονικής σταθερότητας στο τέλος πολλών τμημάτων και, στο τέλος, του έργου μέσω της χρήσης αναπάντεχων συνηχήσεων και αρμονικών συνδέσεων. Πιο συγκεκριμένα, η τονική Σι♭ μείζονα στο τέλος του Ι προσεγγίζεται από μία συγχορδία αυξημένης έκτης πάνω στην χαμηλωμένη επιτονική – μ. 248-249 – ενώ στο τέλος του έργου προσεγγίζεται από τη μεθ' εβδόμης συγχορδία πάνω στην χαμηλωμένη έβδομη (Λα♭) – μ. 958-963 – δημιουργώντας έτσι, και στις δύο περιπτώσεις, μια έντονη αίσθηση αποσταθεροποίησης της προηγούμενης τονικής σταθερότητας, καθώς μέσα από τις συγκεκριμένες συνδέσεις η τονική Σι♭ είναι ευκολότερο να γίνει ακουστικά αντιληπτή ως δεσπόζουσα (η οποία, ωστόσο, μένει άλυτη).

Παρόμοια διάψευση προσδοκιών παρατηρούμε και στη μορφολογική εξέλιξη του έργου αλλά και στη ρυθμική / μετρική του δομή. Για τη μορφολογική εξέλιξη θα κάνω δύο χαρακτηριστικές, κατά τη γνώμη μου, παρατηρήσεις: μία μικροδομικού και μία μακροδομικού χαρακτήρα. Η μικροδομική εξέλιξη του δεύτερου τμήματος του πρώτου μέρους χαρακτηρίζεται από μία απροσδόκητη επανάληψη: το μέτρο 37 επαναλαμβάνεται σε *f* στο μέτρο 40. Λόγω του μοτιβικού παραλληλισμού δημιουργείται η προσδοκία μιας παραδοσιακού τύπου περιόδου 3+3 μέτρων. Η απ' ευθείας επανάληψη του ιδίου μέτρου σε *p* (στο μ. 41) δίνει μια άλλη, αναπάντεχη τροπή σε αυτήν την προσδοκία, δημιουργώντας, συγχρόνως, μια νέα προσδοκία μοτιβικού παραλληλισμού, η οποία και επιβεβαιώνεται στην συνέχεια μέσω μιας καθαρής φραστικής δομής 4+4 μέτρων. Με άλλα λόγια, το μ. 40, σύμφωνα με την παραδοσιακή φραστική, ακούγεται αρχικά ως μια νέα αρχή, ενώ, στην ουσία, αποτελεί το, ομολογουμένως αναπάντεχο, τέλος της πρώτης φράσης.[12] Όσον αφορά τη μακροδομική εξέλιξη, στο τέταρτο μέρος, η πυκνότητα της φραστικής δομής και η συντομία της συνολικής δομής (η οποία συμπυκνώνεται σε 49 μέτρα) αποτελούν "δυσαρμονία" σε σχέση με τις προσεκτικά κυκλικές εκτεταμένες μορφές των μερών που έχουν προηγηθεί. Σε επίπεδο ρυθμικής γραφής, η χιουμοριστική διάθεση αποτυπώνεται πιο πρόδηλα στις μετρικές ασυμφωνίες (βλ. π.χ. τα *sf* στις άρσεις, στην αρχή του *Intermezzo* του τρίτου μέρους, και τη συνύπαρξη δύο αντιμαχόμενων μέτρων μετά το μ. 289).[13]

Ο Wolfgang Boetticher, στον πρόλογο της έκδοσης του έργου *Humoreske* από τις εκδόσεις G. Henle Verlag, χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένα σημεία της παρτιτούρας, ερμηνεύει την επιλογή τίτλου από τον Schumann ως έκφραση της διάθεσης του συνθέτη για ελευθερίες που δεν θα μπορούσαν να του δώσουν οι καθιερωμένοι κλασικοί μορφικοί τύποι.[14] Τόσο το γενικού χαρακτήρα αυτό σχόλιο του

[12] Στη δεύτερη τετράμετρη φράση (μ. 195-198), το στοιχείο του αναπάντεχου τονίζεται στο τέταρτο μέτρο από το απότομο πέρασμα στην υποδεσπόζουσα Μι♭ (μ. 198), η οποία ακούγεται ως παρέκκλιση λόγω της αρμονικής πορείας προς τη Ντο ελάσσονα στα μέτρα που προηγούνται (μ. 196-197).

[13] Η μετρική μετατόπιση της πάνω φωνής στο δεύτερο παράδειγμα, την οποία τονίζει και με λόγια στην παρτιτούρα ο ίδιος ο Schumann, έχει ερμηνευτεί ως ένα από τα χαρακτηριστικά χιουμοριστικά σημεία του έργου από προηγούμενους μελετητές του (βλ. Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Βερολίνο 1941, σ. 515· παρατίθεται στο Dill 1989: 190).

[14] «Ο τίτλος, *Humoreske*, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής στο op. 20 του Schumann, αν και ήταν διαδεδομένος στη λογοτεχνία της εποχής ως το όνομα ενός είδους γραφής. Αντλώντας από την αισθητική του E.T.A. Hoffmann και του Jean Paul, ο Schumann χρησιμοποιεί

Boetticher, όσο και οι προηγούμενες δικές μου παρατηρήσεις, δεν ανάδειξαν, ωστόσο, την πιο πρόδηλη διάψευση προσδοκιών στο έργο: ενώ ο τίτλος προδιαθέτει για κάτι ανάλαφρο, το έργο ξεκινά με ένα χαρακτήρα μελαγχολικό, λυρικό και εσωστρεφή, ο οποίος σύντομα δίνει στη θέση του σε κάτι πιο χαρούμενο και πνευματώδες, χωρίς ωστόσο να εγκαθιδρύεται ένας από τους δύο χαρακτήρες (αντίθετα, το πέρασμα από τη μία διάθεση στην άλλη είναι συνήθως απότομο).[15] Για να κατανοήσουμε την πολυδιάστατη αυτή έκφραση του χιουμοριστικού, αλλά και για να δώσουμε μια πιθανή ερμηνεία για τα αναπάντεχα αρμονικά τελειώματα συγκεκριμένων τμημάτων και ολόκληρου του έργου, προτείνω μια διακειμενική προσέγγιση, στο χαρακτήρα των προσεγγίσεων της τέταρτης κατηγορίας αναλύσεων, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, το δισυπόστατο στο χαρακτήρα του έργου, το οποίο βρίσκει το ανάλογό του και, πολλές φορές, τονίζεται από την αμφιταλάντευση μεταξύ Σι♭ μείζονος και Σολ ελάσσονος, φαίνεται να εκφράζει το «αποσπασματικό εγώ» (fragmentary I), το οποίο, όπως έχει αναδείξει με λεπτομέρεια η Perrey, αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο της αισθητικής των πρώιμων ρομαντικών (Perrey 2002: 26-32). Έτσι, τα αποσπασματικού και αντιθετικού χαρακτήρα τμήματα του κύκλου *Humoreske*, αντί απαραίτητα να πρέπει να τα δούμε ως τμήματα που συνθέτουν ένα οργανικής φύσης όλον, είναι καλύτερα να τα κατανοήσουμε ως μουσική έκφραση του ρητού του Novalis ότι «ο πλουραλισμός αποτελεί την εσωτερική μας φύση» (παρατίθεται στο Perrey 2002: 29). Αυτή η πολυδιάστατη φύση βρίσκεται και στην αισθητική κατηγορία της ρομαντικής ειρωνείας, η οποία θέτει ένα πιο στενό πλαίσιο ερμηνείας για τον κύκλο *Humoreske*. Αν και δεν υπάρχει σύμπνοια στις καταγεγραμμένες απόψεις σχετικά με τη σχέση ρομαντικής ειρωνείας και χιούμορ,[16] η έννοια της ρομαντικής ειρωνείας δίνει μια πιο εκλεπτυσμένη ερμηνευτική οπτική από αυτή του χιούμορ για τα απροσδόκητα τέλη, στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Όπως αναφέρει η Perrey, η «ρομαντική ειρωνεία αρνείται την ιδέα του τέλους» (Perrey 2002: 33). Αντίθετα, «η ρομαντική ειρωνεία ανέχεται την συνύπαρξη του επιχειρήματος και του αντεπιχειρήματος» (Perrey 2002: 33). Κάτι τέτοιο μπορούμε να παρατηρήσουμε στην αρμονία του τέλους του έργου. Η μεθ' εβδόμης συγχορδία πάνω στο Λα♭, αν ιδωθεί ως μία συγχορδία αυξημένης έβδομης (αν θεωρήσουμε το Σολ♭ ως Φα#) που θα λυνόταν στη Σολ, μπορεί να ερμηνευτεί ως «συνύπαρξη» των αντιθετικού χαρακτήρα τονικών περιοχών που έπαιξαν σημαντικό ρόλο κατά τη διάρκεια του έργου: της Σι♭ μείζονος (η συγχορδία Λα♭ είναι η IV της IV) και της Σολ ελάσσονος. Ωστόσο, την συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά και όλες τις άλλες περιπτώσεις απροσδόκητου τέλους σε προηγούμενα τμήματα, μπορούμε να τις δούμε εναλλακτικά και ως έκφραση της ρομαντικής ειρωνείας στην ποίηση, συγκεκριμένα του Heine, η οποία ενέχει και ένα χιουμοριστικό χαρακτήρα. Στην ποίηση του Heine, πολύ

παρόμοια τον όρο, για να δώσει συγκεκριμένες συνθετικές ελευθερίες στον εαυτό του: ένα μυστικό παιχνίδι από απαλές μεταβάσεις και άγριες αντιθέσεις, οι οποίες, κάτω από την σημαία του χιούμορ, δεν εξαρτώνται, πλέον, από τους παραδοσιακούς μορφολογικούς κανόνες» (Boetticher, στο Schumann 1989: iv).

[15] Ο ίδιος ο Schumann αναφέρεται, σε γράμματά του προς την Clara Schumann, στην αμφιταλάντευση αυτή στη διάθεσή του, γράφοντας το συγκεκριμένο έργο. Σε γράμμα με ημερομηνία 7 Αυγούστου 1839 αναφέρεται στο έργο ως, πιθανώς, την «πιο μελαγχολική του σύνθεση», και σε γράμμα με ημερομηνία 11 Μαρτίου 1839 σημειώνει ότι καθώς το έγραφε «γελούσε και έκλαιγε» ταυτόχρονα (βλ. Jensen 2001: 171).

[16] Ο Dill κάνει αναφορά σε κείμενα του Novalis και άλλων για να αναδείξει τη στενή σχέση που έχουν στη ρομαντική αισθητική το χιούμορ, το «πνεύμα» (wit) και η ειρωνεία (Dill 1989: 189-190). Αντίθετα, η Perrey υποστηρίζει ότι η ειρωνεία στους πρώιμους ρομαντικούς δεν χαρακτηρίζεται από την έννοια του χιούμορ (Perrey 2002: 32).

συχνά το τέλος έχει αντιθετικό χαρακτήρα και, εν μέρει, αντικρούει ό,τι έχει προηγηθεί.[17] Αυτό συμβαίνει και με τα εν λόγω τελειώματα στον κύκλο *Humoreske*, τα οποία θέτουν σε αμφισβήτηση την τονικότητα που φαίνεται να κυριαρχεί (είναι χαρακτηριστικό ότι η αμφισβήτηση αυτή έρχεται συνήθως μετά από δομικές τονικές πτώσεις).

Συμπερασματικά, στην αναλυτική πρόσληψη της μουσικής του Schumann τέθηκαν αρκετά νωρίς προβληματισμοί που βρέθηκαν στο επίκεντρο της πολυφωνικής / διακειμενικής προσέγγισης του μουσικού έργου, η οποία έχει αναπτυχθεί κυρίως τις τελευταίες δεκαετίες. Η έννοια του κύκλου, προβληματική από μόνη της στον Schumann λόγω των διαφορετικών της πραγματώσεων, αλλά και η επαναδιατύπωση κλασικών μορφικών προτύπων από αυτόν, έθεσαν ερωτήματα που δεν μπορούσε να απαντήσει η οργανική θεώρηση του μουσικού έργου. Και δεν φαίνεται τυχαίο ότι η μουσική του Schumann κατέχει μια πολύ πιο σημαντική θέση στο πλαίσιο της ανάπτυξης των σύγχρονων πολυδιάστατων αναλυτικών προσεγγίσεων (παρά στη μουσική θεωρία και ανάλυση του παρελθόντος), καθώς και στο επίπεδο μιας μετα-αναλυτικής προσέγγισης μέσω της επιρροής της σε σύγχρονους συνθέτες. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα για το τελευταίο αποτελεί η μουσική του γερμανού συνθέτη Wolfgang Rihm. Τα παρακάτω λόγια του Rihm για τη μουσική του Schumann συνοψίζουν, πιστεύω, απτά τη φύση της, η οποία οδήγησε τον ίδιο στο να την έχει ως πρότυπο, και η οποία, όπως αναπτύχθηκε στην παρούσα ανακοίνωση, οδήγησε στη δυσκολία της αναλυτικής της πρόσληψης μέσα από το δόγμα της οργανικότητας: «Η μουσική του Schumann είναι διαφορετική από τη μουσική στην οποία μπορούμε να ακολουθήσουμε μια ξεκάθαρη πορεία προς έναν στόχο και ένα σκοπό. Είναι δύσκολο να την τοποθετήσεις ή να την κατατάξεις όσον αφορά την εξέλιξή της στο χρόνο» (παρατίθεται στο Hiekel 2007: 256). Και θα συμπληρώσω ότι είναι ακριβώς ο ανοιχτός αυτός χαρακτήρας της μουσικής του Schumann, ο οποίος προκαλεί την ανάπτυξη νέων ερμηνευτικών μεθοδολογιών στο μέλλον.

Βιβλιογραφία

Bent, Ian, και Anthony Pople (2001), "Analysis", στο: *Grove Music Online* (πρόσβαση: 10/1/2009).

Burkhart, Charles (1990), "Departures from the norm in two songs from Schumann's *Liederkreis*", στο: *Schenker Studies* (επιμ. Hedi Siegel), Cambridge, New York: Cambridge University Press, 146-164.

Carner, Mosco (1935), "Some Observations on Schumann Sonata Form", *The Musical Times*, Οκτώβριος, 884-886.

Chantler, Abigail (2002), "Revisiting E.T.A. Hoffmann's Musical Hermeneutics", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 33, No. 1, Ιούνιος, 3-30.

Dalmonte, Rossana (1995), "Towards a Semiology of Humour in Music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, No. 2, Δεκέμβριος, 167-187.

Daverio, John (2001), "Schumann", στο: *Grove Music Online* (πρόσβαση: 1/10/2010).

Daverio, John (2007), "Piano Works I: A World of Images", στο: *The Cambridge Companion to Schumann* (επιμ. Beate Perrey), New York, Cambridge: Cambridge University Press, 65-84.

Dill, Heinz J. (1989), "Romantic Irony in the Works of Robert Schumann", *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 2, 172-195.

[17] Βλ. Dill 1989: 173-174.

d'Indy, Vincent (1901), *Cours de composition musicale, Deuxième Livre, Seconde Partie*, Paris: Durand Editeurs.

Epstein, David (1987), *Beyond Orpheus, Studies In Musical Structure*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Frisch, Walter (1990), *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

Hiekel, Jörn Peter (2007), "The Compositional Reception of Schumann's Music Since 1950", στο: *The Cambridge Companion to Schumann* (επιμ. Beate Perrey), New York, Cambridge: Cambridge University Press, 252-267.

Jensen, Eric Frederick (2001), *Schumann,* Oxford, New York: Oxford University Press.

Kaminsky, Peter (1989), "Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles", *Music Theory Spectrum*, Vol. 11, No. 2, 207-225.

Lester, Joel (1995), "Robert Schumann and Sonata Forms", *19th-Century Music*, Vol. 18, No. 3, 189-210.

Lippman, Edward A. (1999), *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Montgomery, David L. (1992), "The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art", *The Musical Quarterly* Vol. 76, No. 1, 17-66.

Neumeyer, David (1982), "Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's 'Dichterliebe'", *Music Theory Spectrum*, Vol. 4, 92-105.

Newcomb, Anthony (1987), "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies", *19th-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (Φθινόπωρο), 164-174.

Perrey, Beate (2002), *Schumann's Dichterliebe and early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Plantiga, Leon B. (1967), *Schumann as Critic*, New Heaven and London: Yale University Press.

Reti, Rudolph (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: Macmillan, 1951.

Richter, Pál (2003), "The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 44, No. 3/4, 305-320.

Roesner, Linda Correll (1991), "Schumann's 'Parallel' Forms", *19th-Century Music*, Vol. 14, No. 3 (Άνοιξη), 265-278.

Samuels, Robert (1994), "Music as text: Mahler, Schumann and issues in analysis", στο: *Theory, Analysis and Meaning in Music* (επιμ. Anthony Pople), New York, Cambridge: Cambridge University Press, 152-163.

Sams, Eric (1969-1970), "The Tonal Analogue in Schumann's Music", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 96, 103-117.

Schenker, Heinrich (1954), *Harmony*, edited and annotated by Oswald Jonas, trans. by Elisabeth Mann Borgese, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Schenker, Heinrich (1979), *Free Composition, Vol. III of New Musical Theories and Fantasies* (μτφρ. & επιμ. Ernst Oster), New York: Longman.

Schumann, Robert (1989), *Humoreske*, G. Henle Verlag Editions.

Solie, Ruth A. (1980), "The Living Work: Organicism and Musical Analysis", *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 2, 147-156.

Σιώψη, Αναστασία (2005), *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα: Τυπωθήτω.

Ο Robert Schumann και το κίνημα Davidsbund: ο σκοπός και οι αρχές της κίνησης, τα μέσα προώθησής της και οι αναφορές της στο συνθετικό έργο για πιάνο του γερμανού ρομαντικού κατά τη δεκαετία του 1830

Απόστολος Παληός

1. Το κίνημα *Davidsbund*

Ο Robert Schumann (1810-1856), παρά τη φαινομενικά ευαίσθητη ιδιοσυγκρασία του, δε δίστασε κατά τη διάρκεια του πολυτάραχου βίου του να προβεί σε συγκρούσεις και ρήξεις με το κατεστημένο, με απώτερο στόχο την εκπλήρωση των καλλιτεχνικών οραμάτων του και τη διαμόρφωση μιας νέας, πιο δίκαιης πραγματικότητας στα μουσικά δρώμενα της δεκαετίας του 1830. Ισχυρά δείγματα της επαναστατικής φύσης, που χαρακτήριζε το ρομαντικό συνθέτη, υπήρξαν αφενός η εγκατάλειψη των σπουδών του στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Λειψίας το 1830, προκειμένου να αφιερωθεί στη μουσική σύνθεση και στα μαθήματα πιάνου, που λάμβανε από το σημαντικό δάσκαλο Friedrich Wieck (1785-1873), και είχε ως αποτέλεσμα να έλθει σε έντονη σύγκρουση με τη μητέρα του, η οποία ήταν αντίθετη στη συγκεκριμένη επιλογή, που δε συνέπιπτε με την αστική νοοτροπία της εποχής· αφετέρου, παρόμοια τόλμη επέδειξε και σε ζητήματα καρδιάς: δε δίστασε να νυμφευτεί τελικά το 1840, έπειτα από πλήθος αντιξοοτήτων, την κόρη του καθηγητή του, Clara Wieck (1819-1896), παρά την ακραία αντίδραση του πατέρα της.

Το απόγειο της επαναστατικότητας του Schumann σηματοδότησε η ίδρυση της *Λέσχης Δαυίδ* (*Davidsbund*) και του περιοδικού *Neue Zeitschrift für Musik* (*NZfM*). Από τα μέσα του 1833 – έτος κατά το οποίο βίωσε τις τραγικές απώλειες του αδερφού του Julius και της κουνιάδας του Rosalie, καθώς και δυσάρεστες ψυχικές διαταραχές – ο Schumann συνήθιζε να συχνάζει σε διάφορα σημεία της Λειψίας, αρχικά στο μουσικό κατάστημα του Friedrich Hofmeister και έπειτα, σε εβδομαδιαία συχνότητα, στο ιστορικό καφέ *Kaffeebaum*,[1] με έναν κύκλο ως επί το πλείστον νεαρών προοδευτικών μουσικών, ποιητών και ζωγράφων, αλλά και μεγαλύτερων σε ηλικία καλλιτεχνών. Ανάμεσά τους ήταν ο συνομήλικος και επιστήθιος φίλος του Schumann, γερμανός πιανίστας Ludwig Schunke (1810-1834), που κατείχε εξέχουσα θέση στο *Davidsbund* και στον οποίο ο Schumann αφιέρωσε την *Τοκκάτα* του σε Ντο μείζονα,[2] ο επίσης γερμανός πιανίστας και συνιδρυτής της *NZfM* Julius Knorr (1807-1861), ο συγγραφέας και ζωγράφος Johann Peter Lyser (1804-1870) και αρχικά – έως το 1836 και την έντονη ρήξη τους λόγω της μη αποδεκτής σχέσης του Schumann με την Clara – ο πρώην

[1] Ιδρυμένο το 1695, φιλοξένησε ανάμεσα στους θαμώνες του διαχρονικά πολλές σημαντικές προσωπικότητες από το χώρο του πνεύματος και της τέχνης (Gellert, Goethe, Gottsched, Lessing, Liszt, Wagner).

[2] Schumann, *Toccata C-Dur, opus 7*, hrsg. von Hans Joachim Köhler, Nachwort: H. J. Köhler, Leipzig 1978, Urtext, Edition C. F. Peters, σ. 18.

Μάλιστα, ο Schumann αναφέρει πως με την *Τοκκάτα* νιώθει να επιθυμεί να δώσει «ένα μικρό δείγμα […] της καθολικής μαεστρίας» του Schunke. Βλ. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, Wigand, Leipzig 1854, σ. 193.

καθηγητής του στο πιάνο, Friedrich Wieck.[3] Κύριο αντικείμενο των συνευρέσεών τους αποτελούσε η έκθεση και ανταλλαγή απόψεων για τα πολιτιστικά δρώμενα, καθώς και η άσκηση δημιουργικής κριτικής στη συντηρητική ελίτ των γερμανών «διανοουμένων», η οποία είχε επιβάλει τη μετριότητα στη δημόσια μουσική ζωή· σε μια μουσική ζωή, στην οποία δέσποζαν η «κούφια γαλλική δεξιοτεχνία» στις συναυλιακές αίθουσες και η «επιπόλαιη ελαφρότητα» της ιταλικής όπερας στις οπερατικές σκηνές, εις βάρος της γερμανικής μουσικής. Ο Bach και ο Beethoven, ο Schubert και ο Weber είχαν ξεχαστεί, οι Chopin και Mendelssohn διέθεταν ελάχιστη απήχηση και στα συναυλιακά προγράμματα συναντούσε κανείς μονίμως τα ονόματα των πιανιστών Herz και Hünten, των συνθετών Thalberg και Hummel.[4] «Συκοφάντες της ομορφιάς, στενόμυαλοι και φθονεροί άνθρωποι»,[5] χωρίς πραγματική ποιότητα και καλαισθησία, ήλεγχαν τα πολιτιστικά πράγματα, τους εκδοτικούς οίκους, τις θέσεις των διευθυντών ορχήστρας. Το ταλέντο και η πραγματική ευφυΐα γίνονταν αντικείμενα υποτίμησης, χλευασμού, παρέμεναν στην αφάνεια· και αναζητούσαν ένα «πολιορκητικό κριό» για να αντιδράσουν, να υψώσουν το καλλιτεχνικό τους ανάστημα απέναντι στην καθεστηκυία τάξη. Δημιουργήθηκε με αυτό τον τρόπο μια άτυπη Λέσχη, ένας σύνδεσμος κοινής ιδεολογικής συστράτευσης ανήσυχων πνευμάτων, που λειτουργούσε ως μυστική «καλλιτεχνική αδελφότητα», αλλά ταυτόχρονα θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηριστεί ως μια «παρέα φίλων», που συνδιαλεγόταν με χαλαρή «μποέμικη» διάθεση.[6] Κυρίαρχη επιδίωξή τους αποτελούσε η διαμόρφωση μιας «πολεμικής» κριτικής ενάντια στην εμπορευματοποίηση της μουσικής, στην επιβολή μιας αμφιβόλου ποιότητος «μουσικής» μόδας και στη νοθεία του γερμανικού ρομαντικού συνθετικού ύφους.[7]

Η προϊστορία των αισθητικών αρχών των *Davidsbündler* μπορεί να αναζητηθεί στους μεγάλους θεμελιωτές του ρομαντικού κινήματος στην Κεντρική Ευρώπη: στον Novalis[8] (1772-1801), συγγραφέα και φιλόσοφο του πρώιμου ρομαντισμού, στους Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) και Johann Ludwig Tieck (1773-1853), συνιδρυτές του Γερμανικού Ρομαντισμού, και στους αδελφούς Schlegel, τον Karl Wilhelm Friedrich (1772-1829) και τον August Wilhelm (1767-1845), ηγέτες του γερμανικού ρομαντικού κινήματος στο πεδίο της κριτικής. Όλοι αυτοί συντηρούσαν ένα φιλικό κύκλο ομοίως σκεπτόμενων πνευμάτων και με κύριο μοχλό το λογοτεχνικό περιοδικό *Athenäum*,[9] το οποίο λειτουργούσε κατά κάποιο τρόπο ως «εγχειρίδιο των ρομαντικών αρχών» που επιθυμούσαν να προωθήσουν στη γερμανική κουλτούρα, έδειξαν το δρόμο σε οραματιστές και προοδευτικούς συνθέτες, όπως ήταν ο Schumann. Ο Friedrich Schlegel προέτρεπε χαρακτηριστικά: «Όπως οι έμποροι στον Μεσαίωνα, έτσι και οι καλλιτέχνες σήμερα οφείλουν να ενωθούν, προκειμένου να προστατευθούν με κάποιο τρόπο από τους Φιλισταίους».[10] Και αυτή ακριβώς η φράση εμπεριέχει την

[3] Ως *Davidsbündler* λογίζονται ακόμα ο ποιητής Ernst Ortlepp (1800-1864), οι πιανίστες Louis Rakemann και Stephen Heller (1813-1888), οι συνθέτες Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803-1869), J. A. Wendt (1783-1836), Ferdinand Stegmayer (1803-1863) και Carl Banck (1809-1889), ο δόκτορας Moritz Emil Reuter και ο παιδικός φίλος του Schumann από το Zwickau, Moritz Rascher. Βλ. F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler: Aus Robert Schumanns Sturm und Drangperiode*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1883, σ. 42.

[4] Karl H. Wörner, *Robert Schumann*, Atlantis Verlag, Zürich 1949, σ. 40-41.

[5] Ό.π.

[6] Jansen, ό.π., σ. 42.

[7] Ό.π., σ. 49.

[8] Ψευδώνυμο του Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg.

[9] Ξεκίνησε να εκδίδεται από τους αδελφούς Schlegel το 1798.

[10] Marion Janzin και Joachim Güntner, *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*, 3. Auflage, Schlütersche Verlag, Hannover 2007, σ. 451.

ουσία του ιδεολογικού υποβάθρου της Λέσχης *Davidsbund*. Προβάλλει το ισχυρό αίτημα της εποχής για ρηξικέλευθη ανανέωση στο ρομαντικό κίνημα μέσω μιας διαδικασίας συγκρουσιακής: την αμφισβήτηση του αποστειρωμένου, ολοκληρωτικά συμβατικού και άτολμου ακαδημαϊσμού από τους ριζοσπαστικούς, γεμάτους φλογερό ενθουσιασμό, νεαρούς ταλαντούχους καλλιτέχνες. Όπως κάποτε ο θρυλικός βιβλικός βασιλιάς Δαυίδ,[11] ένας από τους πρώτους εμπνευσμένους μουσικούς και ποιητές της ιστορίας, συγκέντρωσε και αντέταξε ομοϊδεατικά πνεύματα απέναντι στις αντιδραστικές, υποκριτικές και αντικαλλιτεχνικές δυνάμεις των Φιλισταίων.[12] Η επιλογή του βιβλικού ονόματος *Δαυίδ* για την ονομασία της λέσχης *Davidsbund* δεν είναι τυχαία: επεδίωκε να προσδώσει ένα μυθικό χαρακτήρα στο κίνημα και δημιουργούσε συμβολικούς συνειρμούς με τις ιδεολογικές «μάχες», που είχαν δοθεί διαχρονικά σε διάφορες φάσεις της ιστορίας.

Παραλληλισμοί της κίνησης *Davidsbund* με άλλα παρόμοια κινήματα της εποχής μπορούν να γίνουν με το *Harmonischer Verein* (*Αρμονικός Σύνδεσμος*) του Carl Maria von Weber, το βερολινέζικο *Tunnel über der Spree* (*Σήραγγα πάνω από τον Σπρέε*), το βιεννέζικο *Ludlamshöhle* (*Η σπηλιά του Λούντλαμ*) και το *Tunnel über der Pleiße* (*Σήραγγα πάνω από τον Πλάισε*) στη Λειψία.[13] Χαρακτηριστική είναι η χρησιμοποίηση ονομάτων ποταμών (Spree, Pleiße) στις ονομασίες κάποιων κοινοτήτων, τα οποία από τη μία δηλώνουν τα μέρη, όπου αυτές έδρασαν, ενώ από την άλλη συμβολίζουν σε επίπεδο σημειολογικό την ελεύθερη, ορμητική και αέναη διακίνηση των ιδεών. Ωστόσο, από τις παραπάνω συναθροίσεις ήδη ολοκληρωμένων ή εκκολαπτόμενων προσωπικοτήτων, οι τρεις πρώτες είχαν ένα χαρακτήρα περισσότερο «biedermeierlich»[14] και μόνον ο

[11] Ο Δαυίδ αναφέρεται στη *Βίβλο* ως δημιουργός ορισμένων από τους πλέον αγαπημένους ψαλμούς του εβραϊκού λαού και εγκαθιδρυτής της ψαλμωδίας μέσα στο ναό. 73 από τους 150 ψαλμούς της *Βίβλου* αποδίδονται σε αυτόν. Βλ. Kenneth Barker, Donald Burdick, John Stek, Walter Wessel, Ronald Youngblood (επιμ.), *Introduction to Psalms, NIV Study Bible*, Zondervan, Grand Rapids (MI, USA) 1995, σ. 1013.

[12] Ο όρος *Philistinism* (*Φιλισταϊσμός*) χρησιμοποιείται ως μειωτικός όρος για να περιγράψει ένα συγκεκριμένο σύστημα αξιών. Στους επονομαζόμενους ως *Φιλισταίους* αποδίδεται η απαξίωση της τέχνης, του κάλλους, των πνευματικών αξιών και η αποθέωση του ματεριαλισμού. Στις πολιτισμικές συγκρούσεις του 19ου αιώνα οι *Φιλισταίοι* ενσάρκωσαν μια συντηρητική πλειοψηφία, που λειτουργούσε ως τροχοπέδη για την ιδεολογική πρόοδο και αναγνώριση των πραγματικών αξιών.

[13] Ο σύνδεσμος *Harmonischer Verein* ιδρύθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1810 στο Darmstadt από τον Carl Maria von Weber ως μυστική κοινότητα διανοούμενων μουσικών, με σκοπό την αμοιβαία προώθηση των έργων τους μέσω δημοσιεύσεων και μουσικών κριτικών, αλλά διαλύθηκε μόλις τρία χρόνια αργότερα. Ο αντίστοιχος σύνδεσμος *Tunnel über der Spree* ιδρύθηκε το 1827 στο Βερολίνο από το συγγραφέα Moritz Gottlieb Saphir, σε συνεργασία με τους αυλικούς ηθοποιούς Friedrich Wilhelm Lemm und Ludwig Schneider, αρχικά ως φιλολογικός σύλλογος και αργότερα εξελίχθηκε κατά κύριο λόγο σε μια ποιητική κοινότητα. Για 70 χρόνια (έως το 1898) επηρέασε σημαντικά την πνευματική ζωή του Βερολίνου. Αντίστοιχη κοινότητα στη Λειψία υπήρξε αυτή του *Tunnel über der Pleiße*, μέλη της οποίας υπήρξαν οι «Davidsbündler» F. Wieck, J. P. Lyser, ο συνθέτης C. F. Zöllner και οι ποιητές J. R. Benedix και A. Böttger, οι οποίοι συνήθιζαν να συνευρίσκονται στο εστιατόριο *Zills Tunnel* για να σχολιάσουν τα λογοτεχνικά και μουσικά γεγονότα της σαξωνικής πόλης. Αρκετά σύντομη διάρκεια ζωής είχε η καλλιτεχνική κοινότητα *Ludlamshöhle* της Βιέννης, ιδρυμένη από τους Ignaz Franz Castelli και August von Gymnich το 1819, η οποία διαλύθηκε το 1826 και έλαβε το όνομά της από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Adam Oehlenschläger.

Βλ. Karin Bruns κ.ά., "Forschungsprojekt Literarisch-kulturelle Vereine, Gruppen und Bünde im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Entwicklung, Aspekte, Schwerpunkte", *Zeitschrift für Germanistik* 3, Lang, Berlin 1994, σ. 493-505.

[14] Ο όρος ουσιαστικά χαρακτηρίζει την πραγματικότητα της «εποχής της ανανέωσης» (Restaurationszeit), όπως αυτή διαμορφώθηκε στην αστική κουλτούρα μετά το τέλος της Ναπολεόντειας περιόδου, από το 1815 έως το 1848 και την έναρξη της αστικής επανάστασης. Αφορούσε την πολιτική, τις καλές τέχνες, την αρχιτεκτονική, τη λογοτεχνία, την κουλτούρα και τον

σύνδεσμος *Tunnel über der Pleisse* στη Λειψία έχει κοινές συνισταμένες με τους *Davidsbündler*, όσον αφορά τους στόχους της προώθησης μιας ρομαντικής αισθητικής ανανέωσης στη γερμανική μουσική και της αντίδρασης στην κοινωνική και πολιτιστική απομόνωση των πιο προοδευτικών μουσικών.

2. Η *Neue Zeitschrift für Musik* (*NZfM*)

Προκειμένου να επιτευχθεί η προβολή της προοδευτικής κίνησης των *Davidsbündler* και η προώθηση των απόψεων και των θέσεών της απαιτείτο ένα έντυπο μέσο. Η πρώτη γραπτή αναφορά σχετικά με τη *Λέσχη Δαυίδ* στο ευρύτερο κοινό έγινε στα τέλη του 1833 και στις αρχές του 1834 στο περιοδικό *Der Komet*, με το άρθρο του Schumann "Der Davidsbündler". Ως φυσική συνέχεια της επίσημης εμφάνισης της Λέσχης, ο Schumann προχώρησε το 1834 στην ίδρυση της *Neue Zeitschrift für Musik* (*NZfM – Νέα Μουσική Επιθεώρηση*), την οποία ουσιαστικά διηύθυνε και επιμελήθηκε ο ίδιος για μία δεκαετία, έως τον Ιούνιο του 1844, συγγράφοντας με συνέπεια έναν ιδιαίτερα μεγάλο αριθμό κειμένων.[15]

Η συγγραφική πράξη ως σημαντική ενασχόληση, παράλληλα με τη συνθετική δραστηριότητα, δεν αποτελούσε για τον Schumann «αναγκαίο κακό» αλλά περισσότερο «ανάγκη έκφρασης» της καλλιτεχνικής του υπόστασης. Η στενή σχέση που ανέπτυξε με τη λογοτεχνία ανάγεται στο οικογενειακό του περιβάλλον και την εφηβική του ηλικία. Ο πατέρας του Αύγουστος (1773-1826) διατηρούσε βιβλιοπωλείο και εκδοτικό οίκο, ενώ υπήρξε συγγραφέας και λεξικογράφος.[16] Μεγαλώνοντας μέσα σε ένα κόσμο γεμάτο γραπτά ερεθίσματα, ο Schumann επιδόθηκε από τα πρώτα χρόνια της εφηβείας του σε λογοτεχνικούς πειραματισμούς, που εκφράστηκαν με τη συγγραφή ποιημάτων, προσχεδίων μυθιστορημάτων και βιογραφικών σκίτσων γνωστών συνθετών, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο *Skülander*,[17] κατά το πρότυπο του πατέρα του.[18] Το φθινόπωρο του 1825 σχημάτισε μαζί με μερικούς συμμαθητές του μία φιλολογική εταιρεία, με αντικείμενο στις συναντήσεις τους τη μελέτη και το σχολιασμό των σημαντικότερων λογοτεχνικών μνημείων των μεγάλων γερμανών φιλοσόφων και δημιουργών. Στην πορεία προς την ενηλικίωσή του γαλουχήθηκε με τα θεατρικά έργα του Schiller, τον Goethe, τα δοκίμια του Herder και του Friedrich Schlegel, την ελληνική τραγωδία και την ποίηση του Byron, ενώ δοκίμασε τις συγγραφικές του δυνατότητες εκ νέου, επιδιδόμενος σε μετρικές μεταφράσεις ελληνικών και λατινικών στίχων, συνθέτοντας λυρικά ποιήματα, θεατρικά αποσπάσματα, νουβέλες[19] και συγγράφοντας τις πρώτες του κριτικές σχετικά με αισθητικά ζητήματα. «Ό,τι γνωρίζω, δεν το γνωρίζω

γενικότερο τρόπο ζωής των αστών. Ειδικότερα στη μουσική, δόθηκε έμφαση στο είδος της μουσικής δωματίου, στην πραγματοποίηση συναυλιών «εν οίκω» (Hausmusik), στην εξέλιξη ειδών όπως το βαλς, το μπαλέτο και «ελαφρών» διασκεδαστικών κομματιών στα πλέον λαοφιλή, ενώ σύνηθες φαινόμενο ήταν οι συναθροίσεις σε σπίτια και σε καφέ ανθρώπων καθήμενων στα λεγόμενα Stammtische, δηλαδή σε «στρογγυλά τραπέζια», προκειμένου να συνδιαλεχθούν.

Βλ. περισσότερα: Renate Krüger, *Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848*, Wien 1979, και Helmut Bock, *Aufbruch in die Bürgerwelt. Lebensbilder aus Vormärz und Biedermeier*, Münster 1994.

[15] Η *NZfM* αποτελεί το μακροβιότερο μουσικό περιοδικό και εκδίδεται μέχρι σήμερα υπό την επιμέλεια των εκδόσεων Schott Musik, έχοντας πλέον διευρύνει το φάσμα της θεματολογίας της και σε άλλα, πιο σύγχρονα μουσικά ρεύματα, πέραν αυτού της κλασικής μουσικής.

[16] Το γνωστότερο έργο του ήταν το 18τομο *Λεξικό της Σαξωνίας*, που ολοκληρώθηκε μετά το θάνατό του από τον Albert Schiffner.

[17] Τα γραπτά του αυτά ενσωματώθηκαν στο ποιητικό τετράδιο *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue*.

[18] Ο οποίος συνήθιζε να χρησιμοποιεί το συγγραφικό ψευδώνυμο *Legaillard*.

[19] Τα γραπτά του *Juniusabende und Julitage*, που ολοκληρώθηκε το 1826, και *Selene* έχουν έντονη την επίδραση του λογοτεχνικού προτύπου του Schumann, του Jean Paul.

ακόμη με σαφήνεια. Φαντασία νομίζω ότι έχω […]. Ασφαλώς δεν είμαι στοχαστής, δεν κατορθώνω ποτέ να ακολουθήσω με τη λογική το νήμα μιας σωστής σκέψης. Εάν είμαι ή όχι ποιητής (να γίνω είναι πραγματικά αδύνατο), θα το κρίνουν οι επόμενες γενιές», γράφει το 1828 στο ημερολόγιό του,[20] με πρόδηλη σεμνότητα και εμφανή ανασφάλεια για τις λογοτεχνικές του δυνατότητες.

Όμως τα πλέον καθοριστικά ερεθίσματα, που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση του μουσικοκριτικού του ύφους, έλαβε ο Schumann από τα δύο μεγάλα λογοτεχνικά του πρότυπα: τον E. T. A. Hoffmann (1776-1822) και τον Jean Paul[21] (1763-1825). Η επιρροή που άσκησε ο Hoffmann στο μουσικό ρομαντικό κίνημα υπήρξε διττή: στο χώρο της συνθετικής δημιουργίας ενέπνευσε τον Τσαϊκόφσκι στο μπαλέτο *Καρυοθραύστης*,[22] τον Léo Delibes στο κωμικό μπαλέτο *Copelia*,[23] τον Schumann στη σύνθεση της πιανιστικής σουίτας *Kreisleriana*,[24] ενώ σε τρεις ιστορίες του[25] βασίστηκε ο J. Offenbach για τη σύλληψη της όπερας *Τα παραμύθια του Hoffmann*. Στο πεδίο της μουσικής κριτικής,[26] η κριτική του για την *5η συμφωνία σε ντο ελάσσονα* του Beethoven έθεσε νέα φιλολογικά όρια, θεμελίωσε τη μουσική αισθητική του ρομαντισμού και ενεθάρρυνε μεταγενέστερους συγγραφείς να θεωρήσουν τη μουσική ως «την πλέον ρομαντική από όλες τις τέχνες».[27] Η καλλιτεχνική του ευρυμάθεια, μέσω της χρησιμοποίησης της σάτιρας, προσέδωσε στις κριτικές του πολιτικές προεκτάσεις. Το χιούμορ στον λογοτεχνικό τρόπο γραφής αποτελούσε διακριτικό γνώρισμα και του Jean Paul. Με την προβολή του αιτήματος της προσέγγισης της φύσης και του κάλλους που ενυπάρχει σε αυτή, την αναζήτηση του αόρατου, μη προφανούς πίσω από το ορατό και πραγματικό, τη ρομαντική διάθεση εξύψωσης της αλήθειας, τη χρήση υπερβολών, μεταφορών και φανταστικών παρεκβάσεων,[28] ο γερμανός συγγραφέας επηρέασε καταλυτικά τον Schumann, αρχικά στις πρώιμες λογοτεχνικές του απόπειρες και έπειτα στην πιο ώριμη ενασχόλησή του με τη μουσική κριτική. Στο ρομαντικό ποιητή ο Schumann συναντούσε την ιδεολογική «αδελφή ψυχή» του. «Ο Jean Paul φαίνεται να είναι συνυφασμένος με την εσωτερική μου ύπαρξη. Είναι σαν να τον προαισθάνομαι», σημειώνει χαρακτηριστικά στο ημερολόγιό του.[29]

Κοινή παράμετρος στο έργο των δύο σπουδαίων λογοτεχνών του ρομαντικού κινήματος, του Hoffmann και του Paul, είναι η δημιουργία αντιθετικών αλληλοσυμπληρούμενων χαρακτήρων. Ο Paul, στο ημιτελές έργο του *Flegeljahre* (1804),[30] συνθέτει τους δίδυμους αλλά διαφορετικούς μεταξύ τους αδερφούς Vult και Walt Harnisch: ο μεν πρώτος αντισυμβατικός, ασυμβίβαστος, ανεξάρτητος και επιθετικός, ο δε δεύτερος ήπιος, συνεσταλμένος και προσγειωμένος. Ο Hoffmann, από

[20] *Οι μεγάλοι κλασσικοί συνθέτες – Η ζωή και το έργο τους: Σούμαν*, δεκαπενθήμερο περιοδικό, τεύχος 5, DeAgostini Hellas, Αθήνα 2001.

[21] Jean Paul ήταν το λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Johann Paul Friedrich Richter.

[22] Με την ιστορία του *Ο Καρυοθραύστης και ο βασιλιάς ποντικός*.

[23] Με τα διηγήματα *Der Sandmann* και *Die Puppe*.

[24] Με το ομώνυμο διήγημα του 1813, που συμπεριλήφθηκε το επόμενο έτος στη συλλογή διηγημάτων *Fantasiestücke in Callots Manier*.

[25] Πρόκειται για τα διηγήματα *Der Sandmann* (1816), *Rat Krespel* (1818) και *Das verlorene Spiegelbild* από τη συλλογή *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (1814).

[26] Οι κριτικές του Hoffmann πρωτοδημοσιεύθηκαν συγκεντρωμένες στη συλλογή *E. T. A. Hoffmann: Schriften zur Musik; Nachlese* του 1963 από τον F. Schnapp.

[27] Fausto Cercignani, *Das Land der Sehnsucht. E. T. A. Hoffmann und Italien*, Heidelberg 2002, σ. 191-201.

[28] John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'*, Oxford University Press, USA 1997, σ. 36-39.

[29] Ό.π.

[30] Το μυθιστόρημα αυτό του Jean Paul, μαζί με το *Titan* (1800-1803), αποτελούσαν κατά την περίοδο αυτή τα «ευαγγέλια» του Schumann.

την άλλη, σε τρεις ιστορίες του[31] ενσωματώνει διαμετρικά αντίθετα στοιχεία συμπεριφοράς στο ίδιο πρόσωπο, συστήνοντάς μας τον ιδιοφυή μουσικό Johannes Kreisler με την επικίνδυνα διχασμένη προσωπικότητα.[32] Οι δισυπόστατοι χαρακτήρες των αδερφών Harnisch και του Kreisler αποτέλεσαν για τον Schumann το κύριο πρότυπο τόσο για τον τρόπο παρουσίασης των *Davidsbündler* στο ευρύτερο κοινό με τη χρήση καλλιτεχνικών ψευδωνύμων, όσο και για τη γέννηση ενός *alter ego* του συνθέτη, που εκφράστηκε με τη δημιουργία ενός νέου διττού χαρακτήρα: του Florestan και του Eusebius.[33] «Νέα πρόσωπα εισέρχονται από σήμερα στο ημερολόγιό μου – δύο από τους καλύτερους φίλους μου, τους οποίους δεν έχω δει ποτέ – ο Φλορεστάν και ο Ευσέβιος», αναφέρει την 1η Ιούλη 1831.[34] Το όνομα του Φλορεστάνου συναντούμε αρχικά στο μυθιστόρημα του Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), ως του ιταλού ποιητή Rudolf Florestan, στη δε όπερα του Beethoven *Fidelio*[35] ως πολιτικού κρατούμενου ιδεαλιστή.[36] Εξωστρεφής, δυναμικός, επαναστατικός, ασυγκράτητος, ο Florestan επιλέγεται από τον Schumann σε άρθρα περισσότερο καυστικά και επικριτικά.[37] Από την άλλη, ο Eusebius – εσωστρεφής, στοχαστικός, ευαίσθητος και εύθραυστος – περιγράφει τον αντίθετο πόλο της ιδιοσυγκρασίας του συνθέτη.[38] Ο Schumann χρησιμοποίησε ουσιαστικά το όνομα του αγίου Πάπα Ευσέβιου,[39] ο οποίος πέθανε εξόριστος ως μάρτυρας σε μια περίοδο έντονων ανωμαλιών και αναταραχών στους κόλπους της Εκκλησίας. Το άδοξο τέλος του συγκίνησε τον ευαίσθητο Schumann, που έκρινε πως το όνομα αυτό θα μπορούσε να εκφράσει μια ολόκληρη στάση ζωής, ενώ υποδεικνύει και μια μαζοχιστική τάση, που χαρακτήριζε εν γένει την ψυχοσύνθεσή του.[40] Ο Ευσέβιος διέπεται από μια ποιητική αύρα, ο Φλορεστάν λατρεύει να σατιρίζει. Οι δυο τους αλληλοσυμπληρώνονται αρμονικά και, παρότι αποτελούν αποκυήματα της φαντασίας του Schumann, εντάσσονται στους *Davidsbündler* και λογίζονται ως υπαρκτά πρόσωπα. Είναι οι αντανακλάσεις της πληθωρικής του προσωπικότητας και οι αντιθετικές εκφάνσεις του ψυχικού του σύμπαντος. Ο εξωστρεφής και ο εσωστρεφής

[31] Ο χαρακτήρας του Kreisler εμφανίζεται στα διηγήματα *Kreisleriana* (1813), *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden* (1815) και *Lebensansichten des Katers Murr nebst Fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in Zufälligen Makulaturblättern* (1822).

[32] Οι «διπλές» προσωπικότητες συναντώνται συχνά σε λογοτεχνικά δημιουργήματα του 19ου αιώνα (Φ. Ντοστογιέφσκι, *Ο σωσίας*, του 1846, R. L. Stevenson, *Δόκτωρ Τζέκυλ και Μίστερ Χάιντ*, του 1886), αποτελώντας πηγή άντλησης έμπνευσης και πρόκληση για βαθύτερη εισχώρηση στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης. Βλ. Peter Ostwald, *The inner voices of a musical genius*, Northeastern University Press, Boston 1985, σ. 26.

[33] Οι δύο χαρακτήρες αρχικά προορίζονταν από τον Schumann για τη συγγραφή ενός μυθιστορήματος στο λογοτεχνικό ύφος του Hoffmann, με τίτλο *Wunderkinder* (*Παιδιά-θαύματα*).

[34] Robert Schumann, *Tagebücher – Band I, 1827-1838*, επιμ. Georg Eismann, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1971, σ. 344.

[35] Η πρώτη εκδοχή του έργου παρουσιάστηκε το 1805 στη Βιέννη, ενώ η οριστική αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας ανέβηκε το 1814, επίσης στη Βιέννη.

[36] Ο ρόλος του Florestan αποτελεί μέχρι σήμερα «ρόλο αναφοράς» για την κατηγορία των ηρωικών τενόρων (Heldentenor).

[37] Στην "Εισαγωγή" από το βιβλίο, που εξέδωσε το 1854 με μια σειρά επιλεγμένων κριτικών άρθρων του (Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ό.π.), ο Schumann αναλύει πως «προκειμένου να εκφράσω διαφορετικές οπτικές προσεγγίσεις πάνω σε καλλιτεχνικά ζητήματα, μου φάνηκε κατάλληλο να επινοήσω καλλιτεχνικούς αντιθετικούς χαρακτήρες, εκ των οποίων ο Φλορεστάν και ο Ευσέβιος είναι οι πιο σημαντικοί, με τον Μάστερ Ράρο να κατέχει μια ενδιάμεση θέση».

[38] Το όνομα Eusebius μάς παραπέμπει στην ελληνική λέξη ευσεβής, που εμπεριέχει τα στοιχεία της πίστης, της ηπιότητας και της νηφαλιότητας.

[39] Διετέλεσε Πάπας για 4 μήνες κατά τα έτη 309-310.

[40] Ταυτόχρονα δεν περνά απαρατήρητη η ημερομηνία της ονομαστικής εορτής του Ευσέβιου (14 Αυγούστου) σε συνάρτηση με την πολύ κοντινή αντίστοιχη της Clara Wieck (12 Αυγούστου). Βλ. Ostwald, ό.π., σ. 79.

εαυτός του, το αρσενικό και το θηλυκό στοιχείο της ύπαρξης.[41] Η διαφορετικότητα των χαρακτηριστικών τους ακολουθεί μια σκόπιμη δραματουργία: εκθέτει ποικίλες απόψεις για το ίδιο ζήτημα και διαφορετικές κριτικές προσεγγίσεις. «Ο Florestan και ο Eusebius αποτελούν την διπλή μου φύση», γράφει στον πρώην καθηγητή του στην αντίστιξη, μαέστρο και συνθέτη Heinrich Dorn,[42] στις 14 Σεπτέμβρη του 1836.[43]

Στα 1831, ενήλικος πια και ενώ έχει αποφασίσει οριστικά να αφιερωθεί στη μουσική, ξεκινά να αρθρογραφεί για το μουσικό περιοδικό *Allgemeine Musikalische Zeitung*.[44] Ένα ενθουσιώδες άρθρο του[45] για τον νεαρό Fr. Chopin – αναφορικά με το έργο αυτού *Παραλλαγές πάνω στο Là ci darem la mano από τον Don Giovanni*, έργο 2[46] – το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό στις 7 Δεκεμβρίου 1831, ύστερα από έντονες διαφωνίες με τον τότε επιμελητή του εντύπου, Gottfried Wilhelm Fink,[47] και ξεκινούσε με την προκλητική για τους συντηρητικούς κύκλους φράση «Βγάλτε τα καπέλα, κύριοι, εδώ είναι μια ιδιοφυΐα!»,[48] προκάλεσε τη δυσφορία των εκδοτών και κατέληξε σε βαθιά ρήξη και διακοπή της συνεργασίας του Schumann με το περιοδικό. Στάθηκε δε ταυτόχρονα η αφορμή, ώστε να προχωρήσει το 1834 – και αφού είχαν ήδη γεννηθεί οι *Davidsbündler* – στην ίδρυση της *Neue Zeitschrift für Musik*, ενός μουσικού εντύπου, στο οποίο θα είχε την πλήρη ελευθερία να επιλέξει χωρίς περιορισμούς και παρεμβάσεις από τρίτους την ιδεολογική κατεύθυνση που επιθυμούσε. Δεν πρέπει να υποτιμηθεί και να παραβλεφθεί το γεγονός πως κατά την τελευταία 15ετία είχε αρχίσει να ωριμάζει η κρίση του κοινού, επομένως επρόκειτο για «την κατάλληλη ώρα και τις ευνοϊκότερες συνθήκες» για την ευόδωση ενός τέτοιου φιλόδοξου εγχειρήματος.[49]

Στις 3 Απρίλη 1834 κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος του περιοδικού,[50] αρχικά από το μικρό εκδοτικό οίκο Hartmann,[51] «εκδοθέν από ένα σύνδεσμο καλλιτεχνών και φιλότεχνων», όπως αναγραφόταν στο εξώφυλλο.[52] Ως συνιδρυτές του περιοδικού, δίπλα στον Schumann, θεωρούνται οι πιανίστες Wieck, Schunke και Knorr. Σύντομα, ωστόσο, ο Schumann βρέθηκε να αναλαμβάνει μόνος το κύριο βάρος της επιμέλειας του εντύπου, της σύνταξης κειμένων και της αναζήτησης οικονομικών πόρων, χωρίς να το επιδιώξει, καθώς ο Wieck έλειπε συχνά σε καλλιτεχνικά ταξίδια, ο Schunke δεν διέθετε την απαιτούμενη ανθεκτικότητα για να αντεπεξέλθει σε ένα τόσο υπεύθυνο πρότζεκτ και ο Knorr αρρώστησε σοβαρά. Το περιοδικό, εμποτισμένο αρχικά από το πνεύμα του

[41] Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, W.W. Norton, New York 1997, σ. 177.

[42] Ο Dorn αποτελούσε ενεργό μέλος της *NZfM*, συγγράφοντας άρθρα με το ψευδώνυμο *Musikdirektor*.

[43] *The Letters of Robert Schumann*, first published: London 1907, reprint edition by Arno Press Inc. 1979, σ. 58.

[44] Το γερμανικό μουσικό περιοδικό *Allgemeine Musikalische Zeitung* εκδιδόταν στη Λειψία, σε εβδομαδιαία βάση, από το 1798 έως το 1848 και από το 1866 μέχρι το 1882.

[45] Το οποίο υπέγραψε με το ψευδώνυμο Julius.

[46] Σύνθεση του 1827 από τον δεκαεπτάχρονο τότε Chopin.

[47] Ο Fink, πικραμένος από την αποχώρηση του Schumann, επέλεξε να μην αναφερθεί ποτέ πια μέσα από το περιοδικό στα έργα του Schumann. Παρόμοια γραμμή ακολούθησε ο συντηρητικός κριτικός Ludwig Rellstab, ο οποίος μέσα από την εφημερίδα *Iris im Gebiete der Tonkunst* (*Η Ίριδα στον τόπο της τέχνης των ήχων*) ασκούσε δριμεία κριτική στους νεορομαντικούς συνθέτες. Βλ. Jansen, ό.π., σ. 44.

[48] «Hut ab, Ihr Herren, ein Genie!». Βλ. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49, Breitkopf und Härtel, Leipzig, December 1831.

[49] Jansen, ό.π., σ. 44.

[50] Gerald Abraham, λήμμα "Schumann, Robert", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London 1980, τόμος 16, σ. 835.

[51] Ακολούθησε, στις αρχές του 1835, η συνεργασία με τον εκδότη Johann Barth και, το 1837, με τον Robert Friese, ενώ μετά την αποχώρηση του Schumann από τη διεύθυνση του περιοδικού, λόγω των αυξημένων υποχρεώσεών του, ανέλαβε υπεύθυνος, επισήμως από το Νοέμβρη του 1844, ο Franz Brendel.

[52] *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* 1, Hartmann, Leipzig, April 1834.

πρώιμου ρομαντισμού, εξελίχθηκε σύντομα σε ένα σημαντικό όργανο για την άσκηση μουσικής κριτικής από τους προοδευτικούς αστούς, αποτελώντας το κύριο όπλο στη σταυροφορία ενάντια στον μουσικό «φιλισταϊσμό». Αναφορές μουσικών γεγονότων, αξιολόγηση συναυλιών, κριτικές παρατηρήσεις και αναλύσεις κυρίως νεοεμφανιζόμενων έργων, έκθεση ενυπόγραφων απόψεων για την αισθητική αναθεώρηση του ρομαντικού κινήματος, φανταστικά γράμματα, αφηγηματική γραφή, σατιρική και αφοριστική διάθεση – που παραπέμπουν στον Jean Paul – συμπεριλαμβάνονταν στις σελίδες του περιοδικού και στόχευαν να υπερασπιστούν τα ιδανικά μιας «νέας ποιητικής εποχής» απέναντι στην ισοπεδωτική επίδειξη δεξιοτεχνίας, αλλά και να σταθούν αρωγοί στην ανάδειξη νέων ταλαντούχων προοδευτικών συνθετών. Οδηγό προς την κατεύθυνση της μουσικοποιητικής προόδου αποτελούσε, για τον Schumann, ο σεβασμός στις ανώτερες καλλιτεχνικές επιδόσεις των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος (J. S. Bach, W. A. Mozart, L. v. Beethoven), η κατάκτηση της ιστορικής συνείδησης. «Το μέλλον πρέπει να αποτελεί την ανώτερη ηχώ του παρελθόντος», σημειώνει.[53] Συνοδοιπόρους στις αισθητικές πεποιθήσεις του θεωρούσε τους Chopin και Berlioz,[54] τον Burgmüller και τον Heller, ενώ αργότερα αναγόρευσε τον νεαρό συνθέτη Johannes Brahms σε μελλοντική ηγετική μορφή του ρομαντικού κινήματος.[55] Με το πέρασμα του χρόνου και τη διάδοση του περιοδικού, επεκτάθηκε το φάσμα της θεματολογίας και αυξήθηκαν οι αρθρογράφοι και οι συνεργαζόμενοι. Κατά το παράδειγμα του «Florestan ή Eusebius» Schumann, κάθε ένας από τους *Davidsbündler* αναφερόταν από τον Schumann ή υπέγραφε ο ίδιος, εφόσον συνεργαζόταν με το περιοδικό, με ευφάνταστα ψευδώνυμα: ο Mendelssohn ως *Felix Meritis*, ο Hummel ως *Idealer Techniker*, ο Schunke ως *Jonathan*, ο Friedrich Wieck ως *Meister Raro*,[56] ο Dorn ήταν ο *Musikdirektor* και ο Heller ο μυστηριώδης Παριζιάνος της εφημερίδας *Jeanquirit*, ενώ ο για πολλά χρόνια παιδικός φίλος του Schumann Emil Flechsig[57] ο *Jüngling Echomein*.[58] Ο Louis Rakemann αναφερόταν ως *Walt*, ο Carl Banck ως *Serpentinus*, οι J. P. Lyser και Willibald von der Lühe ως *Fritz Friedrich* και *Juvenalis*, αντίστοιχα, ο Anton von Zuccalmaglio ως *St. Diamond*.[59] Από τις σελίδες του περιοδικού δεν λείπουν και οι Μούσες του, κάποιες από τις γυναίκες που σημάδεψαν τη ζωή του Schumann: η μετέπειτα σύζυγός του, Clara Wieck, παρουσιάζεται ως *Chiara* ή *Zilia* ή *Chiarina*, η Ernestine von Fricken – μαθήτρια του F. Wieck, την οποία ο Schumann αρραβωνιάστηκε το 1834 – ως *Estrella*, η Christel – πιθανότατα υπηρέτρια στην οικία του

[53] Schumann, *Tagebücher – Band I, 1827-1838*, ό.π., σ. 304.

[54] Ο Schumann χαιρέτησε με ιδιαιτέρως θετικά σχόλια την *Φανταστική συμφωνία* του γάλλου συνθέτη σε κείμενό του στην *NZfM* (*NZfM* 3, 1835, σ. 1-2, 33-35, 37-38, 41-48, 49-51).

[55] Στο τελευταίο του κριτικό άρθρο στο περιοδικό (μετά από δεκαετή παύση), στις 3 Οκτώβρη 1853, με τίτλο "Neue Bahnen" ("Νέοι δρόμοι"). Βλ. Nancy B. Reich, *Clara Schumann: the artist and the woman*, revised edition, Cornell University Press, New York 2001, σ. 118.

[56] Ο Schumann δανείζεται σε κάποια κείμενά του το ψευδώνυμο *Meister Raro* του Wieck. Το συγκεκριμένο ψευδώνυμο δεν είναι τίποτα άλλο από ένα ευφυές λογοπαίγνιο: το *Raro* αφορά τη συνένωση της τελευταίας συλλαβής του μικρού ονόματος της Clara Wieck με την αρχική συλλαβή του αντίστοιχου του Robert Schumann, κατά συμβολική αντιστοιχία της πνευματικής και συναισθηματικής συνένωσης των δύο.

[57] Ο θεολόγος E. Flechsig (1808-1878) πραγματοποίησε τη μετάφραση του έπους *Lalla Rookh* του Thomas Moore, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως λιμπρέτο για το ορατόριο *Das Paradies und die Peri* (έργο 50) του Schumann. Βλ. Hans Joachim Köhler, *Robert Schumann: Sein Leben und Wirken in den Leipziger Jahren*, Leipzig 1986, σ. 75.

[58] Η επιλογή του ονόματος δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο αισθανόταν ο Flechsig για τον Schumann: τον θεωρούσε την «νεανική ηχώ της ύπαρξής του» (*Jüngling Echomein*). Ταυτόχρονα, οι αναμνήσεις που μας παρέδωσε αποτελούν μία από τις πιο έγκυρες μαρτυρίες για την νεανική περίοδο της ζωής του συνθέτη. Βλ. Udo Rauchfleisch, *Robert Schumann. Eine phychoanalytische Annäherung*, Vandenhock Ruprecht, Göttingen 2004, σ. 23.

[59] Daverio, *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'*, ό.π., σ. 115.

Wieck και σύντομο φλερτ του Schumann – ως *Charitas*, η φίλη της Clara Sophie Kaskel είναι η *Sara*, ενώ η *Livia* δεν είναι άλλη από την Henriette Voigt.[60]

Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο «συγγραφέας-κριτικός» Schumann δεν υφίσταται ως μοναχικός «Δον Κιχώτης», αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο νεωτεριστικό πλαίσιο: ο συνθέτης που αρθρογραφεί αποτελεί μια καινοτομία του 19ου αιώνα. Ασφαλώς και κατά το παρελθόν υπήρξαν συνθέτες που συνέγραφαν, κυρίως θεωρητικές πραγματείες και φιλοσοφικά εγχειρίδια, αλλά – με λίγες εξαιρέσεις[61] – ούτε μεγάλου βεληνεκούς ήταν, ούτε το μουσικό έργο αυτό καθεαυτό βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους. Ο ερχομός του ρομαντικού κινήματος τον 19ο αιώνα, όπου η ποίηση, η μουσική και η εσωτερική τους σύνδεση διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο, επιφέρει αλλαγές. Οι συνθέτες γράφουν πια για τη μουσική, για τους εαυτούς τους και για άλλους συνθέτες. Προκύπτει με αυτό τον τρόπο μια συνθετική κριτική και μια μουσικοκριτική συναυλιών, θεσμός που ισχύει μέχρι σήμερα. Το ταλέντο κρίνει το ταλέντο, η ευφυΐα σχολιάζει τα πεπραγμένα της ευφυΐας. Παράλληλα με την άσκηση γραπτής κριτικής στη γερμανική μουσική σκηνή από τον Schumann και τους ομοϊδεάτες του, ο Hector Berlioz[62] και ο Franz Liszt αρθρογραφούν συστηματικά στη Γαλλία για λογαριασμό κυρίως της *La Gazette Musicale de Paris*,[63] διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στη μουσική κριτική και προωθώντας τα ρομαντικά αιτήματα. Πρέπει να επισημάνουμε πως ανάμεσα στον τελευταίο και τον Schumann υπάρχει ένα κοινό ουσιαστικό σημείο: τα γραπτά τους δεν προασπίζονται απλά τα έργα τους, αλλά εκθέτουν και αισθητικές μουσικοπολιτικές αντιλήψεις. Ο Liszt σημειώνει πως «ο Schumann έφερε την λογοτεχνία και τη μουσική πιο κοντά» και απέδειξε πως «είναι δυνατόν κάποιος να είναι ταυτόχρονα σημαντικός μουσικός και συγγραφέας».[64]

Συμπεραίνουμε τελικά πως η *Λέσχη Davidsbund* και η *NZfM* ανέπτυξαν μια σχέση αμφίδρομη: το περιοδικό λειτούργησε ως το πλέον αποτελεσματικό μέσο έκθεσης και διακίνησης των βασικών αρχών της κίνησης, ενώ παράλληλα οι *Davidsbündler* προσέδωσαν μια μυσταγωγική, σχεδόν μυθική διάσταση στα γραφόμενα του εντύπου. Υπό αυτό το πρίσμα, το ένα (εξ)υπηρέτησε και ωφέλησε το άλλο. Το 1854 παρουσιάστηκε από τον ίδιο τον Schumann σε 4 τόμους μια αντιπροσωπευτική επιλογή κριτικών άρθρων του, τιτλοφορημένη ως *Ανθολογία γραπτών για τη μουσική και τους μουσικούς*.[65] Στην "Εισαγωγή", ο συνθέτης συμπυκνώνει σε μία φράση την ουσιαστική

[60] Πιανίστα (1809-1839), η οποία αποτέλεσε σημαντική μορφή στη μουσική ζωή της Λειψίας με τις συναντήσεις καλλιτεχνών που διοργάνωνε στην οικία της, μαζί με τον φιλότεχνο σύζυγό της, Karl, ασπαζόμενη τους *Davidsbündler*. Σε αυτή αφιέρωσε ο Schumann τη *Σονάτα για πιάνο σε σολ ελάσσονα*, έργο 22. «Όλοι σχεδόν οι αξιόλογοι καλλιτέχνες που ταξίδευαν στη Λειψία ήταν, με ή χωρίς γραπτή σύσταση από άλλους καλλιτέχνες, φιλοξενούμενοι εκεί». Βλ. Friedrich Schmidt, *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815-1848)*, *Musikalisches Magazin* 47, Langensalza 1912, σ. 188.

[61] Ως τέτοιες λογίζονται τα παιδαγωγικά έργα του C. Ph. E. Bach για τα πληκτροφόρα όργανα (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), του Rameau για την αρμονία (*Traité de l'harmonie*) και τα αντίστοιχα του Quantz για το φλάουτο και του Λεοπόλδου Mozart για το βιολί.

[62] Ο Berlioz συνέγραψε πλήθος κριτικών άρθρων για τα έντυπα *Rénovateur*, *Journal des débats*, *Monde dramatique* και *Gazette musicale*, στην τελευταία κυρίως στα μέσα της δεκαετίας του 1830. Βλ. David Adam Cairns, *Berlioz: Servitude and Greatness 1832-1869*, Gollancz, UK 1969, σ. 95-96.

[63] Ιδρυμένη από τον εκδότη Maurice Schlesinger, μετονομάστηκε το 1835, ύστερα από συγχώνευση με την εφημερίδα *Revue musicale* του Joseph Fétis, σε *Revue et Gazette musicale de Paris* και συνέχισε να εκδίδεται σε εβδομαδιαία βάση έως το 1880.

[64] Franz Liszt, *Robert Schumann (1855)*, μτφρ. John Michael Cooper, Christopher Anderson και R. Larry Todd, στο: R. Larry Todd (επιμ.), *Schumann and His World*, Princeton University Press, Princeton 1994, σ. 338-361.

[65] Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ό.π.

σύνδεση των *Davidsbund* και *NZfM*: «Το *Davidsbund* διατρέχει το περιοδικό μου σαν κόκκινο νήμα, ενώνοντας την ποίηση και την αλήθεια με ένα χιουμοριστικό τρόπο».

3. Η θέση των *Davidsbündler* στο πιανιστικό έργο του Schumann κατά τη δεκαετία του 1830

Την προσπάθειά του να μυήσει το φιλόμουσο κοινό στα ιδεώδη της κίνησης Δαυίδ μετέφερε ο Schumann και στη συνθετική πράξη, όπως αυτή εκφράστηκε με τη δημιουργία αξιόλογων πιανιστικών έργων – ως επί το πλείστον κύκλων κομματιών προγραμματικού χαρακτήρα – κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1830, της πλέον γόνιμης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη. Τα έργα αυτά κάλλιστα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως συνθέσεις-*Davidsbündler*, καθώς άλλοτε υποβόσκουν και άλλοτε είναι έκδηλες οι αναφορές της Λέσχης σε αυτά.

Το δισυπόστατο στοιχείο της ύπαρξης βρίσκει για πρώτη φορά εφαρμογή στον Schumann στη σύνθεσή του *Papillons* (*Πεταλούδες*), έργο 2, γραμμένη τα έτη 1829-1831.[66] Πρόκειται για μια δημιουργία του γερμανού συνθέτη βασισμένη στο τελευταίο κεφάλαιο (63) του μυθιστορήματος *Flegeljahre* του λογοτεχνικού προτύπου του, Jean Paul.[67] Το κεφάλαιο με τίτλο "Larventanz" ("Ο χορός των μασκών") πραγματεύεται την προσπάθεια των «προγόνων» του Florestan και του Eusebius, των διαφορετικών μεταξύ τους αδελφών Walt και Vult να κερδίσουν την καρδιά της ίδιας γυναίκας κατά τη διάρκεια ενός χορού μεταμφιεσμένων. Σε ένα γράμμα προς τους οικείους του, τον Απρίλη του 1832, ο Schumann δηλώνει ξεκάθαρα τον τρόπο που προσέγγισε το έργο και την καθοριστική σημασία του βιβλίου για τη σύνθεσή του: προτρέπει τον καθένα να διαβάσει την τελευταία σκηνή του μυθιστορήματος «το συντομότερο, γιατί οι *Papillons* έχουν την πρόθεση να αναπαραστήσουν μουσικά αυτό το χορό μασκαρέματος».[68] Μάλιστα, ο Schumann υπογράμμισε συγκεκριμένα αποσπάσματα από το έργο του Jean Paul, τα οποία επεχείρησε να αποδώσει με ήχους. Και αναφέρει στον βερολινέζο μουσικοκριτικό Ludwig Rellstab πως «το τέλος [του *Flegeljahre*] μοιάζει σε μένα μια νέα αρχή – σχεδόν ασυναίσθητα ήμουν στο πιάνο και η μία *Papillon* μετά την άλλη ήρθε στη ζωή».[69]

Με τη σουίτα κομματιών *Carnaval* (*Καρναβάλι*), έργο 9, του 1833-1835, γραμμένη κατά την περίοδο της ίδρυσης της *NZfM*, ο Schumann προχωρά ένα βήμα παραπέρα και όχι μόνο συνθετικά. Οι υπαινιγμοί των *Papillons* λαμβάνουν πια συγκεκριμένη μορφή και έκφραση. Οι *Davidsbündler* πλέον υφίστανται, οι Florestan και Eusebius αντικαθιστούν τα αδέλφια Harnisch. Ο Schumann πλάθει τη δική του ιστορία, διατηρώντας ωστόσο το μοτίβο του χορού μασκαρεμένων του Jean Paul. Το έργο[70] είναι μια μουσική απόδοση μεταμφιεσμένων χαρακτήρων ενός φανταστικού καρναβαλιού.[71] Στη σύνθεση αναγράφεται ο υπότιτλος *Scènes mignonnes sur quatre notes* (*Μικρές σκηνές πάνω σε τέσσερις νότες*), που λειτουργεί διευκρινιστικά, κάνοντας εύληπτη αφενός τη θεματική κεντρική ιδέα του έργου και αφετέρου το μοτιβικό συνθετικό πυρήνα του: πρόκειται για μία διαδοχή τεσσάρων φθόγγων πάνω στο ASCH[72] (A = Λα, S =

[66] Εκδόθηκε το 1831 από τον F. Kistner στη Λειψία. Βλ. Schumann, *Papillons, opus 2*, Vorwort: Wolfgang Bötticher, Urtext, G. Henle Verlag München, Göttingen 1976.

[67] Daverio, *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'*, ό.π., σ. 493.

[68] Barbara Siemens, "Program Notes" για το ρεσιτάλ του Emanuel Ax στις 19.2.2008, Vancouver Recital Society – © Barbara Siemens 2007.

[69] Frederick Niecks, *Robert Schumann*, επιμ. Christina Niecks, Dutton, New York 1925, σ. 193.

[70] Αφιερωμένο στον πολωνό βιρτουόζο βιολονίστα και συνθέτη Karol Józef Lipiński (1790-1861), τον οποίο ο Schumann γνώρισε το 1835 στη Λειψία κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας του.

[71] Eric Frederick Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, New York 2004, σ. 150.

[72] Κάτι ανάλογο πράττει και το 1839 στο έργο *Faschingschwank*, έργο 26, όπου χρησιμοποιεί ως μελωδικό υλικό τις φθογγικές ακολουθίες A-S-C-H και S-C-H-A, προερχόμενες από τον τίτλο F**asch**ing**sch**w**a**nk.

Es = Μι ύφεση, C = Ντο, H = Σι, και εναλλακτικά As = Λα ύφεση, C = Ντο και H = Σι), οι οποίοι λειτουργούν ως μουσικό κρυπτόγραμμα. Το Asch επιλέγεται από τον Schumann ως κωδικοποιημένο πάζλ, μια χιουμοριστική πρόκληση για τον εκτελεστή και τον ακροατή. «Το να αποκρυπτογραφήσετε το καρναβάλι μου θα είναι ένα πραγματικό παιχνίδι για σας», προβλέπει.[73] Η συγκεκριμένη λέξη δηλώνει την πόλη Asch της Βοημίας και νυν Δημοκρατίας της Τσεχίας, τον τόπο γέννησης της τότε αρραβωνιαστικιάς του συνθέτη, Ernestine von Fricken. Ταυτόχρονα, όμως, είναι κρυμμένα «φθογγικά» γράμματα στο όνομα του Schumann.[74] Σχεδόν το σύνολο της σουίτας βασίζεται σε αυτή τη διαδοχή φθόγγων και στις παραλλαγές της (S-C-H-A).

Ο Schumann, μέσα από την αριστουργηματική αυτή σύνθεση, επιθυμεί να «ζωντανέψει» μουσικά – όπως φανερώνουν οι τίτλοι των 21 επεισοδίων[75] της σουίτας – τον δισυπόστατο εαυτό του (αρ. 5: *Eusebius*, αρ. 6: *Florestan*), φιλικά προσκείμενα σε αυτόν πρόσωπα (αρ. 11: *Chiarina* – Clara Wieck, αρ. 13: *Estrella* – Ernestine von Fricken), συνθέτες της αποδοχής και της εκτίμησής του (αρ. 12: *Chopin*,[76] Ιντερμέτζο: *Paganini*), χαρακτήρες από την *commedia dell'arte*[77] (*Pierrot*, *Arlequin, Pantalon et Colombine*) – τονίζοντας ιδιαιτέρως τον χιουμοριστικό χαρακτήρα του έργου – κάνει μια αναφορά στην προηγούμενη σύνθεσή του (αρ. 9: *Papillons*)[78] και ολοκληρώνει την μουσική του περιήγηση με το ιδεολογικό μανιφέστο του *Davidsbund* στην τελική σκηνή *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* (*Εμβατήριο των Davidsbündler ενάντια στους Φιλισταίους*). Στο σημείο αυτό, ο Schumann αποφασίζει με πάσα επισημότητα να διακηρύξει με μουσικό τρόπο αυτό που ήδη είχε ξεκινήσει να πράττει γραπτώς μέσω του περιοδικού: τη συνειδητή απόφαση για αντεπίθεση στον καλλιτεχνικό συντηρητισμό. Επιλέγει για το σκοπό αυτόν έναν *Grossvater Tanz*,[79] που ταυτοποιεί στο χειρόγραφο ως ένα «θέμα του 17ου αιώνα» (*Thème du XVIIème siècle*) και αντιπροσωπεύει τους παρωχημένους, ξεπερασμένους, «κουρασμένους» Φιλισταίους,[80] για να ολοκληρώσει το *Καρναβάλι* επιτηδευμένα, με ολοένα επιταχυνόμενη χρονική αγωγή, σε ένα φρενήρη ρυθμό και με πανηγυρικό τόνο: το μέλλον δεν ανακόπτεται, η εξέλιξη και η πρόοδος συμπαρασύρει το συντηρητισμό με χειμαρρώδη ορμή και οι νέες ιδέες καθαιρούν τη

[73] Beate Julia Perrey (επιμ.), *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 72.

[74] Η φθογγική διαδοχή A-S-C-H περιέχεται στην αρχή του μεσαίου ονόματος και επωνύμου του συνθέτη (Robert **A**lexander **Sch**umann), ενώ η παραλλαγή της S-C-H-A στο επίθετο (**Sch**uma**n**n). Επιπλέον, κρύβει ακόμη δύο αναφορές: υποδηλώνει το θέμα του έργου, που είναι το καρναβάλι (εμπεριέχεται στη γερμανική λέξη για το καρναβάλι *F**asch**ing*), ενώ προσδιορίζει και τη χρονική στιγμή διεξαγωγής του καρναβαλιού (*Asch* είναι η γερμανική εκδοχή της αγγλικής λέξης *Ash*, που αναφέρεται στην *Ash Wednesday*, πρώτη μέρα της Σαρακοστής στο δυτικό χριστιανικό ημερολόγιο). Βλ. Heinz J. Dill, *Romantic Irony in the Works of Robert Schumann*, *The Musical Quarterly* 73/2, 1989, σ. 172-195.

[75] Αριθμημένα είναι τα 20 από τα 21 κομμάτια, καθώς στην 16η σκηνή παρεμβάλλεται ένα ιντερμέτζο με τίτλο *Paganini*. Βλ. Schumann, *Klavierwerke Band III – Carnaval, op. 9*, επιμ. W. Bötticher – H. M. Theopold, Urtext, G. Henle Verlag München.

[76] Ο Chopin δεν ενθουσιάστηκε με την ιδέα του Schumann να μιμηθεί τη μουσική του σε αυτή την πιανιστική σελίδα και έλεγε χαρακτηριστικά πως δεν θεωρεί το *Καρναβάλι* μουσική δημιουργία. Βλ. Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, vol. 2, BiblioLife, 2008, σ. 147.

[77] Η *commedia dell'arte*, το είδος θεάτρου που γεννήθηκε και άκμασε στην Ιταλία των μέσων του 16ου αιώνα και αποτελείτο από μασκοφόρους χαρακτήρες, οι οποίοι επιδίδονταν σε αυτοσχεδιαστικά σκετς, βρίσκει πολύ εύλογα θέση στο συγκεκριμένο έργο του Schumann, καθώς οι θίασοι των ηθοποιών της περιόδευαν και εμφανίζονταν πολύ συχνά σε διάφορους τόπους σε εποχές διεξαγωγής καρναβαλιού.

[78] Η αναφορά στο συγκεκριμένο κομμάτι γίνεται απλά σε επίπεδο τίτλου και δεν περιέχει μοτιβικές ή μελωδικές ανακλήσεις από τις *Papillons*.

[79] Πρόκειται για έναν παραδοσιακό γερμανικό χορευτικό σκοπό του 17ου αιώνα, άλλοτε σε δίσημο και άλλοτε σε τρίσημο ρυθμό.

[80] Jensen, ό.π., σ. 151.

στασιμότητα οριστικά. Το συγκεκριμένο θέμα χρησιμοποιείται κατ' αναλογία και στις *Papillons*, επίσης στο *Finale* του έργου, μόνο που στο *Καρναβάλι* ο συνθέτης μεταμορφώνει πια τον αρχικό υπαινιγμό σε ευθεία αποκάλυψη των προθέσεών του.[81]

Στα επόμενα έργα του Schumann, ο *Florestan* και ο *Eusebius* αποκτούν όλο και πιο αναβαθμισμένο ρόλο. Γίνονται οι ίδιοι δημιουργοί, φανταστικοί συνθέτες. Στο έργο του για πιάνο *Συμφωνικές σπουδές* (*Études Symphoniques*), έργο 13[82] (1834-1837), ο αρχικός τίτλος προοριζόταν να είναι *Παθητικές παραλλαγές και σπουδές με ορχηστρικό χαρακτήρα από τον Φλορεστάν και τον Ευσέβιο* (*Variations pathétiques und Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*). Ο δισυπόστατος «*Davidsbündler*» Schumann είναι παρών: μια εναλλαγή λυρικών, μελαγχολικών και εσωστρεφών πιανιστικών σελίδων (Eusebius) με μουσικές παρεμβολές μιας δυναμικής, ενθουσιώδους φύσης (Florestan) οδηγεί στην τελική συμβολική υπερίσχυση του Florestan. Ομοίως, στη *Μεγάλη σονάτα*, έργο 11, σε φα δίεση ελάσσονα (1832-1835),[83] ο Schumann υπογράφει στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης ως *Davidsbündler*: «Στην Clara αφιερωμένο από τον Florestan και τον Eusebius».[84]

Ανάλογη αφιέρωση πραγματοποιεί στον πιανιστικό κύκλο *Davidsbündlertänze* (*Χοροί των Davidsbündler*), έργο 6, του 1837, αυτή τη φορά προς το νεαρό εγγονό του Goethe, τον συνθέτη Walter (Wolfgang) von Goethe (1818-1885).[85] Παρότι το έργο αποτελεί ουσιαστικά έκφραση γαμήλιων σκέψεων και προθέσεων, καθότι συνετέθη το δίμηνο που ακολούθησε τον αρραβώνα του με την Clara Wieck τον Αύγουστο του 1837, εντούτοις, με την επιλογή του συγκεκριμένου τίτλου για τον κύκλο αυτό, ο Schumann αποκαλύπτει πλήρως αυτό που ξεκίνησε στις *Papillons* και συνέχισε στο *Carnaval*: καταλήγει πλέον ένα ολόκληρο έργο να φέρει τον τίτλο του επαναστατικού κινήματος του ιδρυτού του. Στην πρώτη έκδοση σε δύο τεύχη από τον A. R. Friese στη Λειψία, τον Ιανουάριο του 1838, στο τέλος καθενός από τα 18 κομμάτια του κύκλου, ο Schumann παραθέτει τα αρχικά γράμματα F. ή E. ή και τα δύο, ανάλογα με το ύφος και το περιεχόμενο του αποσπάσματος.[86] Ουσιαστικά, το έργο δεν απαρτίζεται από χορούς (Tänze) αλλά από χαρακτηριστικά κομμάτια (Charakterstücke) – μουσικούς διαλόγους του Florestan και του Eusebius. Όπως και στην *Πρώτη σονάτα*, ο Schumann χρησιμοποιεί στην αρχή της σύνθεσης το αρχικό μοτίβο από ένα πρόσφατο έργο (του 1836) της Clara Wieck, την *Μαζούρκα σε Σολ μείζονα*, έργο 6 αρ. 5, καθιστώντας σαφέστατη την ιδεολογική και συναισθηματική σύνδεσή της μαζί του και με το *Davidsbund*. Δεν περιορίζεται, ωστόσο, μόνο σε ένα μοτιβικό σύνθημα, αλλά παραθέτει και τρία ποιητικά. Στην έναρξη του κύκλου, στίχοι μιας παλαιάς ρήσης έρχονται να «χρωματίσουν» την ψυχική επιβάρυνση που υπέστη από τις δυσκολίες πραγμάτωσης του έρωτά του για την Clara αλλά ταυτόχρονα και την αισιοδοξία του για την τελική της κατάκτηση: «Παντού και πάντα / συνδέονται η χαρά και η θλίψη. / Μείνετε ευσεβείς

[81] Διακρίνουμε στο *Carnaval* μία ακόμα μοτιβική-μελωδική αναφορά προερχόμενη από τις *Papillons*: το κύριο θέμα του βαλς του πρώτου μέρους των *Papillons* εμφανίζεται στο κομμάτι *Florestan* του *Καρναβαλιού*.

[82] Η σύνθεση είναι αφιερωμένη στον άγγλο φίλο του Schumann, πιανίστα και συνθέτη, Sir William Sterndale Bennett (1816-1875), ο οποίος και συνήθιζε να παρουσιάζει το έργο στο νησί.

[83] Το έργο αυτό αποτελεί έκφραση της εσωτερικής επικοινωνίας που είχαν αναπτύξει ο Robert και η Clara Schumann. Στο πρώτο μέρος, ο συνθέτης ενσωματώνει μοτίβα από το έργο 5 της Clara, *Quatre pièces caractéristiques* (*Τέσσερα χαρακτηριστικά κομμάτια*), που γράφτηκαν επίσης το 1835.

[84] Schumann, *Pianoforte-Sonate, Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius, op. 11*, Kistner, Leipzig 1837.

[85] «Walther von Goethe zugeeignet von Florestan und Eusebius».

[86] Schumann, *Davidsbündlertänze, op. 6*, επιμ. W. Bötticher – H. M. Theopold, Vorwort: Wolfgang Bötticher, Urtext, G. Henle Verlag München, Göttingen 1976.

στη χαρά και να είστε / έτοιμοι με κουράγιο στη λύπη».[87] Τα δύο τεύχη του έργου σφραγίζονται στο τέλος με την παρουσία και το χαρακτήρα των δύο φανταστικών συντρόφων του συνθέτη. Στο τελευταίο κομμάτι του πρώτου τεύχους (αρ. 9), ο Schumann σημειώνει: «Στο σημείο αυτό, ο Florestan σταμάτησε και τα χείλη του τρεμούλιασαν γεμάτα πόνο».[88] Και καταλήγει, στο αντίστοιχο τελευταίο μέρος του δεύτερου τεύχους του κύκλου, με τη ρήση: «Σχεδόν περιττά ο Eusebius πρόσθεσε ακόμη το εξής: μα πολλή μακαριότητα μίλησε μέσα από τα μάτια του».[89]

Επιπλέον, στην πιανιστική δημιουργία *Kreisleriana*,[90] που συνέθεσε τον επόμενο χρόνο (1838) και αποτελούσε, κατά τον Schumann, το σημαντικότερο έργο του για το πιάνο,[91] ο ίδιος υποκαθιστά τον «Florestan – Eusebius» εαυτό του με τον – επίσης διχασμένο ήρωα του αγαπημένου του συγγραφέα, E. T. A. Hoffmann – Johannes Kreisler, που προέρχεται από το ομώνυμο διήγημα.[92] Στις οκτώ *Φαντασίες* του έργου, οι συναισθηματικές διαθέσεις και συγκινησιακές διακυμάνσεις εναλλάσσονται «κατ' εικόνα» του διττού χαρακτήρα του ιδιοφυούς μουσικού Kreisler. Άλλωστε, στο πρόσωπό του ο Schumann διέκρινε στοιχεία της δικής του πολύπλοκης ψυχοσύνθεσης, όπως βεβαιώνει ο ίδιος: «Θα σας προσφέρουν [οι *Φαντασίες*] μια εικόνα του χαρακτήρα μου και των επιδιώξεών μου».[93]

Ως μία συνολική αποτίμηση, συμπεραίνουμε πως οι εξαιρετικές αυτές συνθέσεις του Schumann που αναφέρθηκαν παραπάνω χαρακτηρίζονται από την τολμηρή, δυναμική κίνηση των μουσικών και ποιητικών τους ιδεών, τη φρεσκάδα και πρωτοτυπία του θεματικού τους υλικού, την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και εξελιγμένη πιανιστική τους γραφή, και τον αρμονικά ισορροπημένο συνδυασμό των αντιθετικών τους χαρακτήρων και ψυχικών διαθέσεων, που τίθενται πάντοτε στο πλαίσιο και στην υπηρεσία μιας υψηλής ρομαντικής αισθητικής.

[87] «In all und jeder Zeit / Verknüpft sich Lust und Leid. / Bleibt fromm in Lust und seid / Dem Leid mit Mut bereit». Βλ. Schumann, *Davidsbündlertänze*, 1. Auflage, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887, σ. 2.

[88] «Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen». Βλ. Schumann, *Davidsbündlertänze, op. 6*, επιμ. W. Bötticher – H. M. Theopold, ό.π., σ. 21.

[89] «Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes: dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen». Βλ. Schumann, *Davidsbündlertänze, op. 6*, επιμ. W. Bötticher – H. M. Theopold, ό.π., σ. 39.

[90] Η σύνθεση είναι αφιερωμένη στον Fr. Chopin. Αρχικά προοριζόταν για την Clara, όμως η ιδέα εγκαταλείφθηκε, έπειτα από τη σφοδρή σύγκρουση του συνθέτη με τον πατέρα της, Friedrich Wieck. Βλ. Eva-Maria Adam-Schmidtmeier, "Kreisleriana, Phantasien für Klavier Op. 16", στο: Helmut Loos (επιμ.), *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, Laaber Verlag, Laaber 2005, σ. 93.

[91] Adam-Schmidtmeier, ό.π., σ. 92.

[92] Βλ. τις υποσημειώσεις 24 και 31 του παρόντος κειμένου.

[93] Adam-Schmidtmeier, ό.π., σ. 93.

Η συλλογή πιανιστικών κομματιών *Λεύκωμα για τη Νεότητα – Album für die Jugend*, op. 68, ως έκφραση των μουσικοπαιδαγωγικών ιδεών του Robert Schumann για τη διδασκαλία του πιάνου

Εριφύλη Δαμιανού-Μαρίνη

Τον Οκτώβριο του 1848 ο Σούμαν ολοκλήρωσε τη συλλογή *Λεύκωμα για τη Νεότητα* (*Album für die Jugend*, op. 68) που αποτελείται από 43 κομμάτια για πιάνο προορισμένα για παιδιά. Το έργο αυτό είναι το πρώτο μιας σειράς έργων του συνθέτη με στόχο την ποιοτική αναβάθμιση της διδασκαλίας του πιάνου (Νίκα-Σαμψών, 2007).

Αρχικά, ο Σούμαν προόριζε τα κομμάτια αυτά για τα παιδιά του. Όταν η μεγαλύτερη κόρη του, Μαρί, έκλεισε τα επτά της χρόνια, την 1η Σεπτεμβρίου 1848, ο Σούμαν τής έδωσε για τα γενέθλιά της ένα χειρόγραφο τετράδιο με 14 μικρά κομμάτια για πιάνο με τίτλο *Κομματάκια για πιάνο, για τα έβδομα γενέθλια της μικρής Μαρίας την 1η Σεπτεμβρίου 1848, φτιαγμένα από τον μπαμπά…*[1] Ο ίδιος ο Σούμαν αναφέρει στις 31 Αυγούστου στο *Οικιακό ημερολόγιο* (*Haushaltbuch*), «Ιδέα για παιδική συλλογή. Κομματάκια για την Μαρί»,[2] ενώ η Κλάρα Σούμαν αναφέρει σχετικά στο δικό της ημερολόγιο, «[…] τα έργα τα οποία μαθαίνουν τα μικρά παιδιά την ώρα του μαθήματος πιάνου είναι τόσο άσχημα, που ο Ρόμπερτ είχε την ιδέα να γράψει και να εκδώσει μία συλλογή με κομμάτια για παιδιά. Έχει ήδη γράψει μία σειρά από λαμπερά μικρά κομματάκια».[3]

Το χειρόγραφο *Λεύκωμα γενεθλίων για την Μαρί* ήταν μόνον η αφορμή. Αμέσως μετά τα γενέθλια της κόρης του, ο Σούμαν ξεκίνησε την υλοποίηση της ιδέας για ένα βιβλίο πιάνου για παιδιά. Στο *Οικιακό ημερολόγιο* στις 3, 4 και 5 Σεπτεμβρίου, αναφέρεται σε «[…] πολλά μικρά κομμάτια για παιδιά».[4] Ήδη στις 9 Σεπτεμβρίου αναφέρει ότι «[…] η συλλογή σχεδόν τελείωσε»,[5] αλλά στις 10, 11 και 12 Σεπτεμβρίου αναφέρεται σε «[…] καινούρια κομματάκια» και στις 19 σε «[…] ακόμα 4 μικρά κομμάτια για παιδιά». Στις 17 Σεπτεμβρίου του 1848, ο Σούμαν στέλνει ένα προσχέδιο της συλλογής στον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel. Όπως αναφέρεται από μελετητές του έργου του Σούμαν (Anderson 2001, Herttricht 2007), στο ειδικό τετράδιο όπου ο συνθέτης κρατούσε αντίγραφα της αλληλογραφίας του (*Briefbuch*) φαίνεται ότι το προσχέδιο συνοδευόταν από επιστολή, στην οποία ανέφερε τις οικονομικές απαιτήσεις του και διατύπωνε την επιθυμία του για πλήρη εικονογράφηση της έκδοσης.

Ο τίτλος της συλλογής που ο συνθέτης πρότεινε στους εκδότες ήταν *Χριστουγεννιάτικο λεύκωμα για παιδιά* (*Weichnachtsalbum für Kinder*) και η προτεινόμενη ημερομηνία κυκλοφορίας της νέας έκδοσης ήταν τα Χριστούγεννα της

[1] *Stückchen für's Clavier / Zu Marie'chens 7tem Geburtstag / den 1sten September 1848 / gemacht vom Papa* (όπως αναφέρεται στο: Herttrich 2007: V).

[2] «Idee des Kinderalbum's – Stückchen für Marie» (Herttrich 2007: ό.π.).

[3] «Die Stücke, die die Kinder gewöhnlich in den Klavierstunden lernen, sind so schlecht, daß Robert auf den Gedanken kam, ein Heft lauter Kinderstückchen zu komponieren und heraus zugeben. Bereits hat er schon eine menge reizender Stückchen gemacht» (Herttrich 2007: ό.π.).

[4] «[…] viele Kinderstückchen» (Herttrich 2007: ό.π.).

[5] «Das Album ziemlich beendigt […]» (Herttrich 2007: ό.π.).

ίδιας χρονιάς. Οι εκδότες διαμαρτυρήθηκαν για το υψηλό κόστος της έκδοσης και την υψηλή αμοιβή του συνθέτη, ο οποίος τελικά δέχθηκε να μειώσει την αμοιβή του και να συμβιβαστεί με την εικονογράφηση μόνο του εξωφύλλου. Παρ' όλα αυτά, οι εκδότες τελικά αποφάσισαν να μην εκδώσουν το έργο.

Ο Σούμαν αποφάσισε να στραφεί στον εκδοτικό οίκο Julius Schuberth με έδρα το Αμβούργο και ζήτησε τη μεσολάβηση και βοήθεια του φίλου του πιανίστα και συνθέτη Καρλ Ράινεκε. Στην αλληλογραφία του με τον Ράινεκε (όπως αναφέρεται στο Palmer 2001: 2) ο Σούμαν, μιλώντας για το έργο, επισημαίνει: «[…] δεν θυμάμαι να ήμουν ποτέ σε καλύτερη μουσική διάθεση όπως όταν έγραφα αυτά τα κομμάτια. […] αυτά τα κομμάτια είναι ιδιαίτερα αγαπητά στην ψυχή μου και είναι εμπνευσμένα άμεσα από την οικογενειακή ζωή. Έγραψα τα πρώτα κομμάτια της συλλογής για τα γενέθλια της μεγάλης μας κόρης και τα υπόλοιπα απλά προέκυψαν το ένα μετά το άλλο. Νοιώθω σα να ξεκίνησα να συνθέτω από την αρχή. Θα νοιώσεις μάλιστα ότι μέσα σε αυτά ξαναβρίσκω το χιούμορ και την παλιά σκωπτική μου διάθεση».

Ο εκδότης απάντησε θετικά στις 13 Οκτωβρίου, προσφέροντας στον Σούμαν ικανοποιητική αμοιβή, επισημαίνοντας όμως ότι δεν προλάβαινε να το εκδώσει για τα Χριστούγεννα. Σε γράμμα του προς τον Σούμαν στις 17 Οκτωβρίου πρότεινε την αλλαγή του τίτλου, έτσι ώστε η συλλογή να μπορεί να πουληθεί «[…] πάντα και καθημερινά» («ewig und täglich»). Η χάραξη στις πρώτες τυπογραφικές πλακέτες έγινε στη Λειψία και η έκδοση ξεκίνησε άμεσα (Herttrich 2007).

Ο Σούμαν τόνισε ιδιαίτερα στον νέο εκδότη την επιθυμία του για ένα ωραίο εξώφυλλο, το οποίο τελικά ανατέθηκε στον γνωστό εικονογράφο παιδικών βιβλίων Ludwig Richter. Οι τέσσερεις βινιέτες στις γωνίες δείχνουν τις τέσσερεις εποχές του χρόνου, ενώ ταυτόχρονα περιέχουν την εικονογράφηση για τα κομμάτια της συλλογής που σχετίζονται άμεσα με τον ενιαύσιο κύκλο, όπως *Το Τραγούδι της άνοιξης* (*Frühlingsgesang*, αρ. 15), *Το τραγούδι του θερισμού* (*Ernteliedchen*, αρ. 24), *Το τραγούδι του τρύγου* (*Weinlesezeit*, αρ. 33), καθώς και το κομμάτι με τον τίτλο *Χειμώνας Ι* (*Winterzeit*, αρ. 38). Οι τρεις μικρότερες βινιέτες στην αριστερή πλευρά αναφέρονται στα κομμάτια *Στροφικό τραγουδάκι* (*Rundgesang*, αρ. 22), *Εύθυμος γεωργός* (*Fröhlicher Landmann*, αρ. 10), *Η πρώτη απώλεια* (*Erster Verlust*, αρ. 16), ενώ οι βινιέτες της δεξιάς στήλης στα κομματάκια *Μινιόν*[6] (*Mignon*, αρ. 35), *Knecht Ruprecht* (αρ. 12) και *Άγριος καβαλάρης* (*Wilder Reiter*, αρ. 8).

Στα *Απομνημονεύματα* (*Lebenserinnerungen*) του Ludwig Richter,[7] που εκδόθηκαν από τον γιό του, αναφέρεται ότι ο ζωγράφος, προκειμένου να αποδώσει σωστά αυτό που ήθελε ο συνθέτης, επισκέφθηκε το σπίτι των Σούμαν και άκουσε από την Κλάρα να παίζει στο πιάνο τα κομματάκια αυτά που επρόκειτο να εικονογραφήσει. Παρά το γεγονός ότι στο εξώφυλλο αναφέρονται 40 κομματάκια, η πρώτη έκδοση περιείχε και τα 43 κομματάκια που περιέχουν και οι σημερινές εκδόσεις. Η λιθογραφία του Ρίχτερ τελικά χρησιμοποιήθηκε στο εσώφυλλο της λιτής δερματόδετης αρχικής έκδοσης.

Το χειρόγραφο του έργου βρίσκεται στο μουσείο Σούμαν στο Zwickau της Σαξονίας. Το χειρόγραφο είναι σε πολύ καλή κατάσταση και υπάρχει ολόκληρο με εξαίρεση το *Ländliches Lied* (*Αγροτικό τραγούδι*) και το *Ernteliedchen* (*Τραγούδι του θερισμού*), που

[6] Ο αρχικός τίτλος ήταν *Κοριτσάκι που χορεύει σε τεντωμένο σχοινί* (*Seiltänzermädchen*) και αναφέρεται στην Μινιόν, ηρωίδα από το έργο του Γκαίτε *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), για την οποία υπάρχει και αντίστοιχο ποίημα που μελοποιήθηκε από τον Σούμπερτ. Αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή πρότυπα ηρωίδας στη λογοτεχνία του ρομαντισμού: αθώο, εύπιστο, αγνό κοριτσάκι που πέφτει θύμα εκμετάλλευσης και εκτίθεται σε κινδύνους.

[7] Όπως αναφέρεται στο Herttrich 2007: VI.

κάποιος τα έσκισε και τα αφαίρεσε από το πρωτότυπο. Στη θέση τους μπήκαν αντίγραφα που έφτιαξε ένας από τους εγγονούς του Σούμαν, ο Ferdinand Schumann. Φωτογραφικό ανάτυπο της Συλλογής έχει εκδοθεί από τις εκδόσεις Peters.

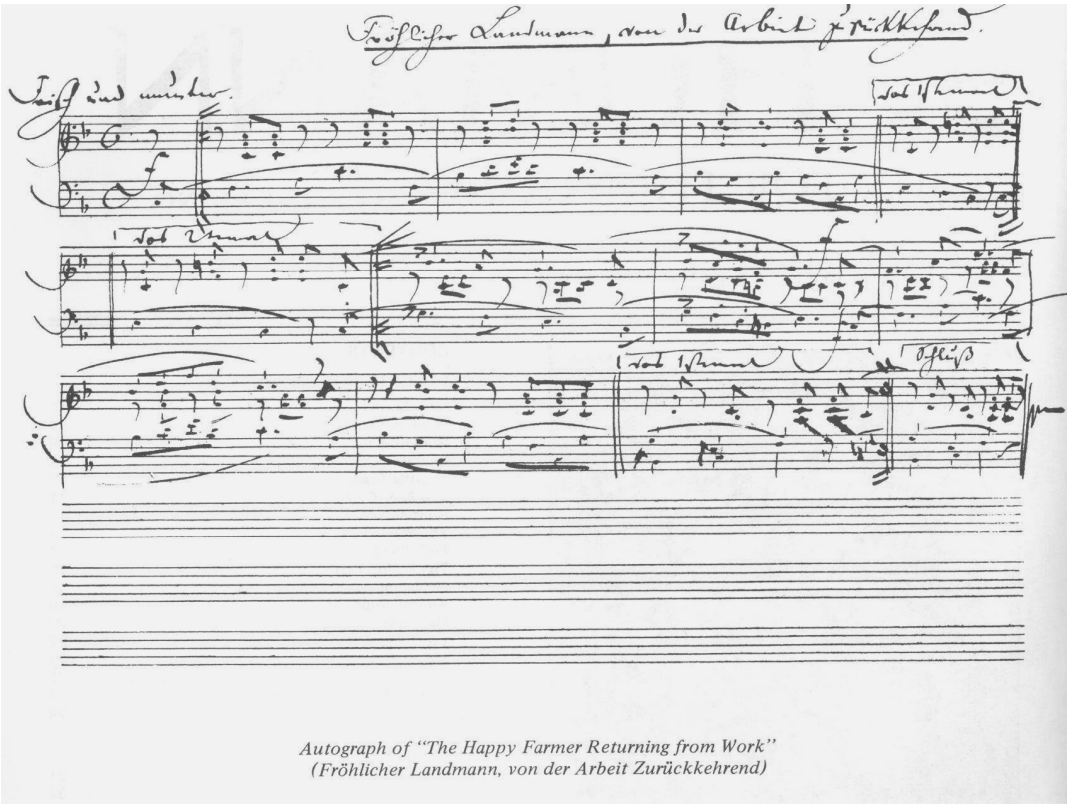


Εικόνα 1: Η λιθογραφία για το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης, φιλοτεχνημένη από τον Ludwig Richter (Zwickau, Robert Schumann Haus, Archivnummer 4501 / Bd. 10 – D1/A4).

Σε κριτική παρουσίαση της έκδοσης στην *Neue Zeitschrift für Musik* (26 Φεβρουαρίου 1849) από τον Alfred Dörffel – κριτική που ο Σούμαν φύλαξε προσεκτικά μαζί με άλλα αποκόμματα εφημερίδων που περιείχαν κριτικές για έργα του – αναφέρεται: «[…] τα μικρά αυτά κομμάτια μάς αφυπνίζουν με την απλότητα και την φυσικότητα που υπάρχει μέσα τους. Είναι για παιδιά, επειδή ο τρόπος προσέγγισης

επηρεάζεται και τροφοδοτείται από τα παιδιά. Η αγνή παιδική χαρά καθώς και η ιδιόμορφη θλίψη των μικρών παιδιών γίνονται ένα με τους ήχους αυτούς. […] Όλος ο μικρός τους κόσμος περιέχεται μέσα στα κομμάτια αυτά […] και οι ενήλικες αναζωογονούνται από αυτά τα ποιήματα όπως και οι μικροί, εισπνέοντας τη φρεσκάδα τους νοιώθουν ξανά παιδιά. Ό,τι στις "Παιδικές σκηνές" φαινόταν να είναι μακρινό, να ανήκει στο παρελθόν, τώρα είναι κοντινό, η ζωή στο παρόν. Οι αναμνήσεις γίνονται άμεσα ζωντανές εμπειρίες».[8]

Η σύγκριση του *Λευκώματος για τη Νεότητα* με το προγενέστερο έργο *Kinderszenen*, op. 15 (*Παιδικές σκηνές*, 1839) δεν γίνεται για πρώτη φορά από τον Dörffel. Ο ίδιος ο Σούμαν διαφοροποιεί τα δύο έργα, αναφέροντας σε γράμμα του στον Ράινεκε στις 6 Οκτωβρίου του 1848: «[…] είναι διαφορετικά από τις "Παιδικές σκηνές" […] εκείνα είναι η ματιά των ενηλίκων στο παρελθόν και απευθύνονται σε ενήλικες. Σε αντίθεση με την "Χριστουγεννιάτικη συλλογή" [αρχικός τίτλος του *Λευκώματος για τη Νεότητα*] που περιέχει ονειροπολήσεις, προαισθήματα, μελλοντικές εμπειρίες της παιδικής ύπαρξης».[9]



Εικόνα 2: Χειρόγραφο του κομματιού *Εύθυμος γεωργός, καθώς επιστρέφει από την δουλειά* (Zwickau, Robert Schumann Haus)

[8] «[…] die kleinen Stücke thun ganz unmittelbare Wirkung und treffen sicher durch ihre Einfachheit, sicher zugleich durch die Naturkraft, die in ihnen waltet. Sie sind für die Jugend, denn das Verständniß derselben reicht an sie heran, erhält durch sie Nahrung. Die reine kindliche Freunde, […] die eigene Betrübniß der Kleinen trifft mit diesen Tönen zusammen […] ihre ganze kleine Welt ist in ihnen niedergelegt. Und der Erwachsene verjüngt sich an diesen Dichtungen wie an der Jugend selbst, er athmet die Frische derselben ein, durchlebt unter deren unmittelbarem Einflusse eine neue Jugend. Was in der "Kinderszenen" ihm weit entrückte Ferne, Vergangenheit, ist ihm hier Nähe, gegenwärtiges Leben […] die Erinnerungen sind ihm hier zugleich Selbsterlebnisse» (όπως αναφέρεται στο Herttrich 2007: VII).

[9] «[…] von den "Kinderszenen" unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines älteren und für ältere, während das "Weihnachtsalbum" mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält […]» (Herttrich 2007: ό.π.).

Το *Λεύκωμα για τη Νεότητα* σημείωσε από την αρχή πολύ μεγάλη επιτυχία. Ο Σούμαν έγραψε και άλλα έργα για παιδιά,[10] στα οποία – με εξαίρεση μόνο μία συλλογή – συνέχισε τη συνεργασία του με τον οίκο Schuberth. Κανένα όμως από τα επόμενα έργα δεν σημείωσε την εκδοτική επιτυχία του *Λευκώματος για τη Νεότητα*.

Μία πρώτη προσέγγιση μουσικών χαρακτηριστικών, όπως αυτά εμφανίζονται στα κομμάτια της συλλογής, έγινε με τη βοήθεια ενός συγκριτικού πίνακα, όπου καταγράφηκαν για κάθε ένα από τα κομμάτια μουσικά χαρακτηριστικά, όπως κλίμακα, μέτρο, ιδιαίτερα ρυθμικά και μελωδικά σχήματα, tempo, μορφή, αρμονική δομή, στοιχεία δυναμικής, οδηγίες ύφους εκτέλεσης, δακτυλισμοί, καθώς και κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και παρατηρήσεις που αφορούν το κάθε κομμάτι. Η συγκριτική μελέτη των παραμέτρων αυτών αναδεικνύει την ύπαρξη προσεκτικά σχεδιασμένης μεθοδολογίας με στόχο την εξέλιξη της πιανιστικής τεχνικής και τη καλλιέργεια του μουσικού γούστου των παιδιών.

Οι κλίμακες που χρησιμοποιεί ο Σούμαν είναι κυρίως οι: Ντο μείζονα – Λα ελάσσονα, Σολ μείζονα – Μι ελάσσονα, Φα μείζονα – Ρε ελάσσονα. Λιγότερες φορές εμφανίζονται κομμάτια στις Λα μείζονα και Μι μείζονα, όχι όμως στις σχετικές τους ελάσσονες. Υπάρχει ένα και μόνο κομμάτι σε Μι ύφεση μείζονα (*Mignon*), δύο σε Σολ ελάσσονα και δύο σε Ντο ελάσσονα (*Winterzeit I* & *II*). Η επιλογή των συγκεκριμένων τονικοτήτων είναι πιθανόν να σχετίζεται με τις απόψεις που επικρατούσαν την εποχή εκείνη σχετικά με το ιδιαίτερο «χρώμα» της κάθε κλίμακας.[11] Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στις κλίμακες που απαιτούν χρήση περισσότερων «μαύρων πλήκτρων» του πιάνου, τα ρυθμικομελωδικά σχήματα που χρησιμοποιούνται εξασκούν σε όσο το δυνατόν περισσότερες θέσεις τη χρήση του 4ου δακτύλου σε σχέση με το 3ο.

Τα μέτρα που χρησιμοποιεί ο Σούμαν είναι μέτρα απλών δομών, 2/4, 4/4 και 6/8, και αρκετά συχνά χρησιμοποιεί την εναλλαγή 2/4 και 6/8 που δίνει στο κομμάτι «μία γοητευτική αμφισημία». Είναι αξιοσημείωτο ότι δεν υπάρχει ούτε ένα κομμάτι σε 3/4. Τα ρυθμικομελωδικά σχήματα είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις, ευκρινή ως αναγνωρίσιμα μορφώματα στη μονάδα του χρόνου, γεγονός που βοηθάει την εκ πρώτης όψεως ανάγνωση από το ίδιο το παιδί. Στα πιο προχωρημένα κομμάτια υπάρχουν όμως κάποιες δυσκολίες λόγω της συνύπαρξης περισσότερων φωνών (3 ή 4), που ακολουθούν μια πρωτογενή αντιστικτική πορεία. Αρκετά συχνά, μάλιστα, ο συνθέτης τοποθετεί τη βασική μελωδία του κομματιού στο αριστερό χέρι ή στις μεσαίες φωνές. Χρησιμοποιεί επίσης την τεχνική της κρυμμένης μελωδίας μέσα στη συνοδεία της – που πρέπει να ξεχωρίσει με ιδιαίτερο τονισμό – τεχνική που προϋποθέτει πολύ καλό έλεγχο του κάθε δακτύλου χωριστά. Οι μορφές είναι απλές, διμερείς ή τριμερείς. Η αρμονική πλοκή στα αρχικά κομμάτια είναι απλή, στα πιο προχωρημένα εμφανίζει περισσότερο ενδιαφέρον, αλλά κινείται πάντα μέσα στο πλαίσιο της αρχικής τονικότητας, χωρίς ακραίες εκπλήξεις. Στα στοιχεία δυναμικής, ο Σούμαν ακολουθεί μια ομαλή πορεία, με λίγες εξαιρέσεις έντονων αντιθέσεων.

Ο τρόπος γραφής του Σούμαν, όμως – ακόμα και στα σημεία που δείχνει απλός – είναι πολυεπίπεδος, γεγονός που καθιστά τα κομμάτια της συλλογής ιδιαίτερα ενδιαφέροντα ως υλικό για σύγχρονες προσεγγίσεις μουσικής ανάλυσης. Ο

[10] Έργα του Robert Schumann προορισμένα για παιδιά: *Album für die Jugend*, op. 68 (1848)· *Liederalbum für die Jugend*, op. 79 (1849) [Breitkopf & Härtel]· *Zwölf vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder*, op. 85 (1850)· *Ballszenen*, op. 109 (1853)· *Drei Klaviersonaten für die Jugend*, op. 118 (1853)· *Kinderball* [για 4 χέρια], op. 130 (1854).

[11] Ενδιαφέρουσες απόψεις του Σούμαν σχετικά με το θέμα αυτό αναφέρονται σε γραπτά του που δημοσιεύτηκαν στην *Neue Zeitschrift für Musik* και παρουσιάζονται στην έκδοση: *Schumann on music. A selection from the writings* (μτφρ. και επιμ. Henry Pleasants), Dover, New York 1965).

πολυεπίπεδος τρόπος γραφής είναι και ο βασικός λόγος που τα κομμάτια αυτά χρησιμοποιούνται εδώ και πολλά χρόνια ως υλικό ασκήσεων για το μάθημα της ενορχήστρωσης. Η πιο γνωστή, ίσως, ενορχήστρωση κομματιών της συλλογής είναι αυτή που έγινε από τον Theodor Adorno (1903-1969), ο οποίος κάτω από τον τίτλο *Kinderjahr* (1941), ενορχήστρωσε έξι από τα κομμάτια του Σούμαν και τα ταξινόμησε μέσα στον ενιαύσιο κύκλο με βάση τη σειρά των θεμάτων που πραγματεύονται (Βαγενά 2007).[12]

Η μεγάλη επιτυχία της έκδοσης είχε ως αποτέλεσμα να ακολουθήσει και μία δεύτερη έκδοση της συλλογής, τον Δεκέμβριο του 1850. Στη νέα αυτή έκδοση, πέρα από τις μικρές μουσικές διορθώσεις που έγιναν σε σχέση με την αρχική έκδοση, προστέθηκε και το πολύ γνωστό κείμενο *Μουσικοί κανόνες του οίκου και του βίου* (*Musicalischen Haus- und Lebensregeln*). Οι παραινέσεις και νουθεσίες των κανόνων αυτών εμφανίζονται ήδη σε πρωταρχική μορφή σε προγενέστερα γραπτά του Σούμαν, ομαδοποιούνται όμως σε μορφή συλλογής μόλις το Φθινόπωρο του 1849 και εκδίδονται ως συμπληρωματικό έντυπο της *Neue Zeitschrift für Musik* μαζί με το τεύχος 36 (28 Ιουνίου 1850). Οι *Μουσικοί κανόνες* περιλαμβάνονται επίσης στην έκδοση της συλλογής κειμένων του συνθέτη με τίτλο *Gesammelte Schriften* (1854-1855), καθώς και σε έκδοση του 1859, μέσω της οποίας έγιναν γνωστοί πανευρωπαϊκά. Η έκδοση αυτή (1859) περιελάμβανε το *Λεύκωμα για τη Νεότητα* (*Album für die Jugend*, op. 68), τις *Τρεις σονάτες για τους νέους* (*Drei Sonaten für die Jugend*, op. 118), καθώς και το κείμενο *Μουσικοί κανόνες*, σε γερμανική, αγγλική και γαλλική γλώσσα (με μεταφραστές, αντίστοιχα, τους Hugo Pierson και Franz Liszt).

Οι *Μουσικοί κανόνες του οίκου και του βίου*[13] είναι συνολικά 69 και θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σε τρεις μεγάλες κατηγορίες.

Η πρώτη κατηγορία αφορά κανόνες σχετικούς με την καλλιέργεια της προσωπικότητας και του ήθους του νέου ανθρώπου. Είναι φανερή η επίδραση των παιδαγωγικών αρχών του διαφωτισμού, όπως αυτές έγιναν γνωστές στον Σούμαν μέσα από την μελέτη λογοτεχνικών και φιλοσοφικών έργων. Ενδεικτικά αναφέρονται:

- *Οι νόμοι της ηθικής είναι και νόμοι της τέχνης.*
- *Θα προοδεύεις πάντα εάν έχεις επιμέλεια και υπομονή.*
- *Όπως η τροφή για το σώμα έτσι και η τροφή για το πνεύμα πρέπει να είναι απλή και δυνατή.*
- *Να είσαι σεμνός.*
- *Από τους συντρόφους σου να διαλέγεις αυτούς που ξέρουν περισσότερα από σένα.*
- *Δεν υπάρχει τέλος στη μάθηση.*

Ο Σούμαν εμπνέεται από το ιδεώδες της πολύπλευρης αναγεννησιακής προσωπικότητας και αναφέρει χαρακτηριστικά:

- *Να παρατηρείς γύρω σου προσεκτικά στη ζωή, καθώς και τις άλλες τέχνες και επιστήμες.*
- *Να ξεκουράζεσαι από τη μελέτη της μουσικής διαβάζοντας επιμελώς ποίηση. Να κάνεις συχνά περιπάτους στην ύπαιθρο.*

[12] Το έργο αυτό παρουσιάστηκε στο πλαίσιο των εκδηλώσεων με τίτλο «Κύκλος Σούμαν», στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, τον Μάρτιο του 2007.

[13] Η μετάφραση των κανόνων που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία είναι της Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη, όπως παρουσιάστηκε στο περιοδικό *Μουσικολογία* (έτος 2ο, τεύχος 1, Αθήνα, Μάιος 1986).

Η δεύτερη κατηγορία κανόνων αναφέρεται στη μουσική καλλιέργεια του μαθητευόμενου μουσικού και στην ανάγκη η καλλιέργεια αυτή να είναι πολύπλευρη. Ο ίδιος ο Σούμαν αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση. Είναι γνωστή η ευρυμάθεια και η λογοτεχνική του δεινότητα, όπως επίσης και η διαρκής επαφή που είχε με την μουσική ζωή και τη γενικότερη καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής του ως εκδότης της *Neue Zeitschrift für Musik*.

- *Πρέπει να γνωρίσεις τα σπουδαιότερα έργα των σπουδαιότερων μουσουργών στο σύνολό τους.*
- *Να συναναστρέφεσαι ζωντανό και πολύπλευρο μουσικό περιβάλλον κυρίως με το να συχνάζεις πολύ στη χορωδία και την ορχήστρα.*
- *Μην παραλείπεις ποτέ να ακούς καλές όπερες.*

Ο Σούμαν θεωρούσε σημαντικότερη την εσωτερική καλλιέργεια του εκπαιδευόμενου μουσικού σε σχέση με την εντυπωσιακή ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του, χωρίς όμως να παραβλέπει και την αναγκαιότητα βελτίωσης της τεχνικής. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

- *Με τον χρόνο αλλάζουν η τεχνική και τα passages. Αυτά έχουν αξία μόνον όταν η δεξιοτεχνία εξυπηρετεί υψηλότερους σκοπούς.*
- *Τα δάκτυλα πρέπει να κάνουν ό,τι θέλει το κεφάλι. Όχι το αντίστροφο.*
- *Να παίζεις επιμελώς κλίμακες και άλλες ασκήσεις για τα δάκτυλα. Υπάρχει όμως πολύς κόσμος που νομίζει ότι μ' αυτό κατορθώνει τα πάντα και περνά καθημερινά ώς τα γεράματά του πολλές ώρες με μηχανικές ασκήσεις. Είναι περίπου το ίδιο σα να προσπαθούσε κάποιος καθημερινά να προφέρει την αλφαβήτα όσο το δυνατό γρήγορα και όλο και πιο γρήγορα. Να χρησιμοποιείς το χρόνο σου καλύτερα.*

Η τρίτη κατηγορία αφορά πρακτικούς κανόνες για τη βελτίωση της μουσικής δεξιοτεχνίας και απόδοσης. Παρά το γεγονός ότι στην κατηγορία αυτή ανήκει ο μικρότερος αριθμός κανόνων, οι συμβουλές του Σούμαν είναι ιδιαίτερα εύστοχες και εξειδικευμένες για διάφορους τομείς ανάπτυξης της μουσικής ικανότητας. Η καλλιέργεια της ακοής θεωρείται ως η βασικότερη και πιο αναγκαία επιδίωξη για τον νέο μουσικό.

- *Το σπουδαιότερο είναι η διαμόρφωση της ακοής. Προσπάθησε από νωρίς να αναγνωρίζεις την κλίμακα και τον φθόγγο. Η καμπάνα, το τζάμι του παραθύρου, ο κούκος… Να ψάχνεις να βρεις ποιες νότες δίνουν.*
- *Να επιμένεις να έχεις πάντοτε ένα καλοκουρδισμένο όργανο.*
- *Πρέπει να προοδεύσεις τόσο ώστε να καταλαβαίνεις μια μουσική που είναι γραμμένη στο χαρτί* [σ.σ. καλλιέργεια εσωτερικής ακοής (inner hearing)].
- *Πρόσεχε τον ήχο και τον χαρακτήρα των διαφόρων οργάνων. Προσπάθησε να εντυπώσεις στο αυτί σου το ιδιότυπό τους ηχόχρωμα.*

Η καλλιέργεια της φωνής θεωρείται απαραίτητη για τη σωστή προσέγγιση του μουσικού κειμένου. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

- *Να συμμετέχεις τραγουδώντας στη χορωδία επιμελώς, κυρίως στις μεσαίες φωνές. Έτσι αποκτάς μουσικότητα.*

Ο Σούμαν αντιπαθούσε τους βιρτουόζους χωρίς περιεχόμενο, που έστηναν την καριέρα τους πάνω στις τεχνικές τους δυνατότητες παίζοντας αποκλειστικά και μόνον

εντυπωσιακά ηχηρά κομμάτια χωρίς ουσία (bravura). Αναφέρεται μάλιστα ότι στην κατηγορία αυτή πιθανότατα ανήκε και η Κλάρα Σούμαν στα πρώτα χρόνια της καριέρας της (Palmer 2001: 3). Η Κλάρα γράφει στο ημερολόγιό της ότι με την καθοδήγηση του συζύγου της βελτίωσε την θεωρητική της κατάρτιση και εμπλούτισε τη μελέτη της με έργα όπως το *Καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Μπαχ και τις σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, που μέχρι τότε της ήταν άγνωστα.

- *Μη φοβάσαι τις λέξεις Θεωρία, Συνεχές μπάσο, Αντίστιξη. Θα σε πλησιάσουν φιλικά αν κάνεις και εσύ το ίδιο.*
- *Μάθε νωρίς τους βασικούς νόμους της Αρμονίας.*
- *Μόνο αν πρώτα σου γίνει τελείως σαφής η μορφή, θα καταλάβεις το πνεύμα.*

Ο Σούμαν επισημαίνει επίσης την ανάγκη για ακριβή ρυθμική απόδοση.

- *Παίζε με το σωστό ρυθμό! Το παίξιμο μερικών βιρτουόζων μοιάζει με το περπάτημα του μεθυσμένου. Μην παίρνεις τέτοια πρότυπα!*
- *Εξίσου μεγάλα λάθη είναι και το να καθυστερείς και το να παίζεις βιαστικά.*

Η εργασία που παρουσιάστηκε εστίασε στον τρόπο με τον οποίο οι απόψεις του Σούμαν για την παιδαγωγική του πιάνου υλοποιούνται στο έργο του *Λεύκωμα για την Νεότητα*, op. 68. Η μελέτη του συγκεκριμένου έργου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για πολλούς μελετητές και επαγγελματίες του μουσικού χώρου. Για όσους ασχολούνται με την Φιλοσοφία της Μουσικής και την Αισθητική, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνονται πιανιστικά οι στοχασμοί και οι αναζητήσεις του Σούμαν σε σχέση με το φιλοσοφικό-λογοτεχνικό περιβάλλον της εποχής του, ενώ για όσους ασχολούνται με την Ιστορική Μουσικολογία, το έργο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως εξέλιξη του είδους «κομμάτια για παιδιά». Για τους βιρτουόζους πιανίστες, τα κομμάτια που περιλαμβάνονται στη συλλογή είναι μικρά αριστουργήματα που μπορούν να συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριό τους, ενώ οι δάσκαλοι πιάνου μπορούν να διδάξουν στοιχεία μορφής και δομής καθώς και να βελτιώσουν την τεχνική των μαθητών τους.

Όσοι ασχολούνται με την Συστηματική Μουσικολογία και ειδικότερα με την Θεωρητική Ανάλυση μπορούν να βρουν ιδιαίτερα ενδιαφέρον μουσικό υλικό που προσφέρεται για πολυεπίπεδη ανάλυση, ενώ για όσους ασχολούνται με την Παιδαγωγική και την Μουσική Παιδαγωγική, οι *Μουσικοί κανόνες του οίκου και του βίου* μπορούν να αποτελέσουν υλικό για γόνιμο στοχασμό και αποτελεσματική καθοδήγηση των μαθητών τους.

Βιβλιογραφία

Anderson, K. (2001), Μουσικολογικά σχόλια στο εσώφυλλο της ηχογράφησης με τίτλο: *Schumann, Album für die Jugend, op. 68* – Rico Gulda, piano. NAXOS, DDD - 8.555711.

Herttricht, E. (2007), Μουσικολογικά σχόλια στο εσώφυλλο της έκδοσης: *Schumann Robert: Album für die Jungend, op. 68*, Urtext Edition, G. Henle Verlag.

Palmer, W. (επιμ.) (2001), *Schumann: Album for the Young, opus 68* for the piano, Alfred Publishing Co., U.S.A.

Loos, Helmut (επιμ.) (2005), *Robert Schumann – Interpretationen seiner Werke*, 2 τόμοι, Laaber Verlag.

Pleasants, Henry (επιμ.) (1965), *Schumann on music. A selection from the writings*, Dover, New York.

Schumann, Robert, *Album für die Jungend, op. 68· Kinderszenen, op. 15* – Neue Ausgabe von Emil von Sauer, Ed. Peters, Leipzig.

Βαγενά, Ι. (2007), «Ρόμπερτ Σούμαν: Kinderjahr [Μεταγραφή: Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969)]. Έξι κομμάτια από το έργο του Ρόμπερτ Σούμαν σε μεταγραφή για μικρή ορχήστρα», στο: *Κύκλος Σούμαν – Συμφωνίες, Μουσική Δωματίου, Κοντσέρτα.* Πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, 2006-2007.

Σαμψών-Νίκα, Ε. (2007), «Ρόμπερτ Σούμαν – Η Μουσική ως ποιητική έκφραση των συναισθημάτων και δομική μετάπλαση των "μουσικών ρήσεων"», στο: *Κύκλος Σούμαν – Συμφωνίες, Μουσική Δωματίου, Κοντσέρτα.* Πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, 2006-2007.

Σούμαν, Ρόμπερτ (1986), «Μουσικοί κανόνες του οίκου και του βίου» (μτφρ. Ολ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη), *Μουσικολογία*, έτος 2ο, τεύχος 1.

Schumann, *Κοντσέρτο για πιάνο*, op. 54: ο ρόλος του στην εξέλιξη του κοντσέρτου κατά τον 19ο αιώνα και η σχέση του με τις αρχές της μορφής σονάτας, μέσω της ανάλυσης του πρώτου μέρους

Βασιλική Ζλάτκου

Εισαγωγή

Αρχές και μέσα του 19ου αιώνα: αισθητικό περιβάλλον

Στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, παράλληλα με τη Βιομηχανική Επανάσταση και την άνοδο των μεσαίων αστικών τάξεων σε ολόκληρη την Ευρώπη, νέες αισθητικές αλλαγές άρχισαν να κυριαρχούν στις τέχνες και ειδικότερα στις μουσικές εκδηλώσεις της περιόδου αυτής. Πιο έντονη υπήρξε η διάδοση των βιρτουόζων ερμηνευτών, οι οποίοι κατείχαν σημαντική θέση στις μουσικές σκηνές των μεγάλων πολιτιστικών κέντρων της Ευρώπης, όπως το Παρίσι, αλλά και η λατρεία που δημιουργήθηκε γύρω από το όνομά τους και τις φαντασμαγορικές ερμηνευτικές τους δεξιότητες ("cult of the virtuoso") [Samson 2002: 67-69].

Ως εκδότης του περιοδικού *Neue Zeitschrift für Musik*, ο Schumann ασχολήθηκε σε μεγάλο βαθμό με τη μελέτη, την ανάλυση και την άσκηση κριτικής στα περισσότερα κοντσέρτα, τα οποία είχαν συντεθεί στο πλαίσιο της περιόδου αυτής (αρχές 19ου αιώνα) από τους δεξιοτέχνες ερμηνευτές-συνθέτες, τους επονομαζόμενους "βιρτουόζους" (Chopin, Hummel, Herz, Moscheles κ.ο.κ.) [Lindeman 1999: 141]. Στα κοντσέρτα αυτών των συνθετών, χαρακτηριστική είναι η απόλυτα πρωταγωνιστική θέση που κατέχει ο σολίστ μέσω της δεξιοτεχνίας, ενώ η ορχήστρα αναλαμβάνει έναν πιο συνοδευτικό ρόλο [Lindeman 1999: 146].

Από την άλλη πλευρά, προχωρώντας προς τα μέσα του 19ου αιώνα, καθοριστική επιρροή στο συνθετικό ύφος του Schumann, και γενικότερα των συνθετών της περιόδου, έπαιξε η προσπάθεια αναβίωσης της μουσικής του παρελθόντος. Η γενικότερη αυτή τάση οδήγησε στην πιο συστηματική μελέτη και ανάλυση των έργων των συνθετών του μπαρόκ και της κλασικής περιόδου [Dahlhaus 1989: 26-35], συμβάλλοντας σημαντικά και στην εξελικτική πορεία της μορφής σονάτας, η οποία αυτή την περίοδο εμφανίζεται ως όρος από τον Marx, αποκτώντας ένα πιο σταθερό περιεχόμενο [Samson 2002: 425-427].

Παράλληλα με το αισθητικό γίγνεσθαι της εποχής, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η ίδια η άποψη του Schumann για τη σύνθεση κοντσέρτου. Το έτος 1839, σε ένα γράμμα προς τη σύζυγό του Clara Wieck, γράφει σχετικά: «Όσον αφορά τα κοντσέρτα […] αυτά είναι υβρίδια της συμφωνίας, του κοντσέρτου και της μεγάλης σονάτας» [Steinberg 1998: 415]. Μέσα από τη συγκεκριμένη φράση διαφαίνεται ότι ο συνθέτης αναγνωρίζει τη σχέση του κοντσέρτου με τη σονάτα, αλλά και τη "συμφωνική" διάσταση του μουσικού αυτού είδους. Η ορχήστρα, για τον Schumann, κατέχει σημαντικό ρόλο στη σύνθεση του κοντσέρτου και αυτό τονίζεται ιδιαίτερα και στο "στεντόρειο κάλεσμα" του συνθέτη προς την «ιδιοφυΐα, η οποία θα μας υποδείξει ένα φαεινό τρόπο συνδυασμού της ορχήστρας και του πιάνου, έτσι ώστε ο άρχων του πληκτροφόρου να

έχει την ευχέρεια να αποκαλύπτει τον πλούτο του μουσικού οργάνου και της τέχνης του, καθώς η ορχήστρα, περισσότερο από έναν παθητικό θεατή, μέσω των πολλών εκφραστικών της δυνατοτήτων θα συμπληρώνει το καλλιτεχνικό σύνολο» [Keefe 2005: 9]. Τη σπουδαιότητα της σχέσης του σόλο με την ορχήστρα τόνιζε επίσης ο Schumann στις κριτικές του για τα κοντσέρτα των βιρτουόζων (κοντσέρτα των αρχών του 19ου αιώνα) [Keefe 2005: 9].

Κοντσέρτο για πιάνο, op. 54 – Πρώτο μέρος

Το πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου* op. 54 του Schumann – το οποίο αποτελεί αναθεώρηση της *Φαντασίας* του *για πιάνο και ορχήστρα* (1841) – εσωκλείει σε ολόκληρο το εύρος του το αισθητικό περιβάλλον κυρίως του πρώτου μισού της ρομαντικής περιόδου, καθώς και τις ίδιες τις απόψεις του συνθέτη· χαρακτηριστικά, τα οποία διαφαίνονται αλλά και επηρεάζουν την οργάνωση του ίδιου του μουσικού υλικού. Το κοντσέρτο ολοκληρώθηκε το έτος 1845 [Lindeman 1999: 142].

Εκτός από την άρρηκτη σύνδεση του πρώτου μέρους με τη μορφή σονάτας, όπως διαφαίνεται και από την ανάλυση του κομματιού, χαρακτηριστική επίσης είναι η εναλλαγή του τέμπο στα διαφορετικά τμήματα – μαρτυρία της αρχικής μορφής του έργου (φαντασία) – ένα γνώρισμα, το οποίο προσδίδει την αίσθηση ότι το συγκεκριμένο μέρος θα μπορούσε να αποτελεί και «μικρογραφία ενός ολόκληρου κοντσέρτου» [Macdonald 2005: 229]. Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά τη δεξιοτεχνία, στη συγκεκριμένη σύνθεση αυτή αποκτά έναν ιδιαίτερο ρόλο: το ρόλο της συνοδείας, καθώς ο σολίστ δεν είναι πια μόνο πρωταγωνιστής αλλά και δεξιοτέχνης συνοδός, ενισχύοντας τη γενικότερη μουσική υφή, μέσω της σύμπραξης του σόλο με την ορχήστρα.

Η ανάλυση του πρώτου μέρους τους κοντσέρτου του Schumann, η οποία καταλαμβάνει τον κύριο κορμό του παρόντος κειμένου, επικεντρώθηκε σε τρεις παραμέτρους: την προβολή του σολίστ μέσω της δεξιοτεχνίας, το ρόλο της ορχήστρας κατά τη διαχείριση του θεματικού υλικού και τη σχέση του έργου με τη μορφή σονάτας. Μέσω αυτών των παραμέτρων, οι οποίες αποτελούν και τις κατευθυντήριες γραμμές της γενικότερης μελέτης, στόχος της ανάλυσης του μουσικού κειμένου γίνεται από τη μία πλευρά η σκιαγράφηση του δομικού, τονικού και μοτιβικού σχεδιασμού του έργου, και από την άλλη η ένταξή του στο πλαίσιο των αισθητικών αλλαγών που συντελέστηκαν κατά την περίοδο της σύνθεσής του (μέσα του 19ου αιώνα), καθώς και η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αυτές οι αλλαγές αντικατοπτρίζονται στο ίδιο το μουσικό υλικό και την οργάνωσή του.

Κύριο μέρος

Μορφολογική ανάλυση του op. 54 – Πρώτο μέρος

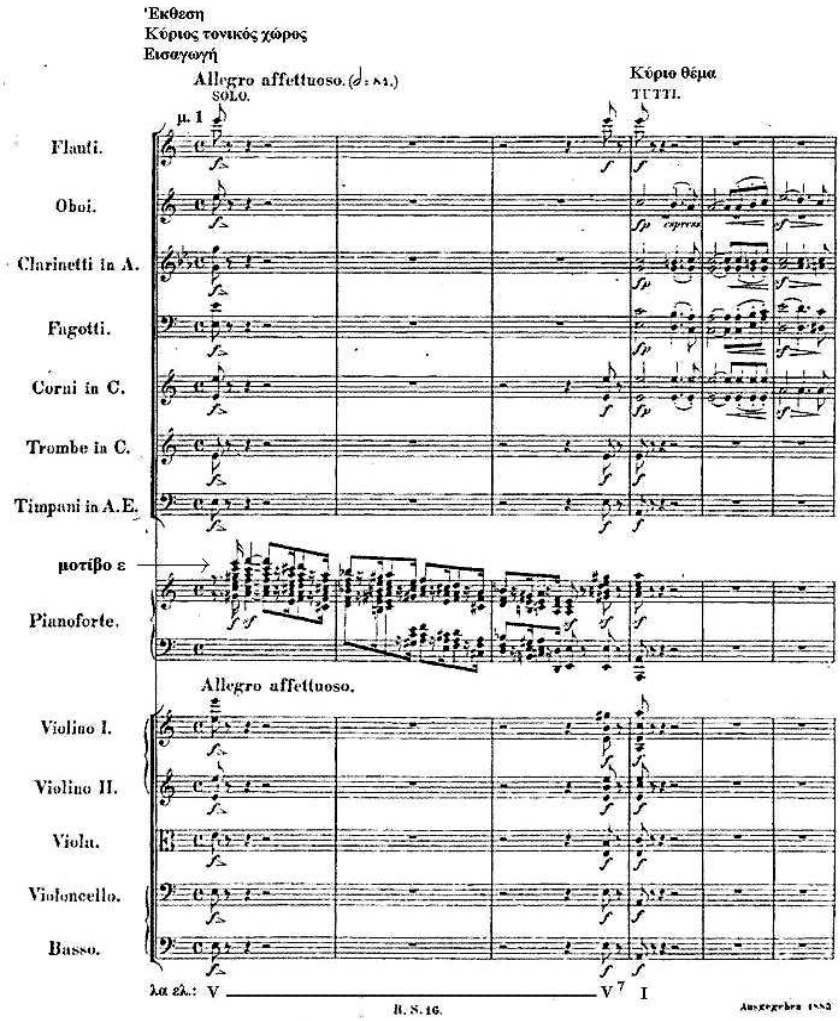
Έκθεση (1ο ριτορνέλο και 1ο σόλο)

Η έννοια της διπλής έκθεσης, δηλαδή της ξεχωριστής παρουσίασης του θεματικού υλικού αρχικά από την ορχήστρα (1ο ριτορνέλο) και έπειτα από το σόλο όργανο (1ο σόλο) – η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της δομής του κοντσέρτου – δεν εμφανίζεται στη συγκεκριμένη σύνθεση. Το 1ο ριτορνέλο και το 1ο σόλο συνυπάρχουν σε μία ενιαία ενότητα (σε μία έκθεση), με στόχο τη συνεργασία και το διάλογο μεταξύ πιάνου και ορχήστρας από τα πρώτα μέτρα του κομματιού.

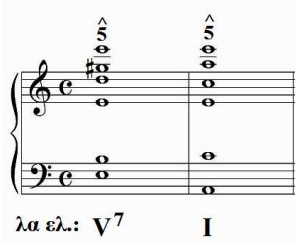
Κύριος τονικός χώρος (λα ελάσσονα)

Εισαγωγή

Το κοντσέρτο ξεκινά με μία τετράμετρη εισαγωγική φράση, η οποία οδηγεί μέσω ενός δεξιοτεχνικού περάσματος από το πιάνο (μοτίβο ε) σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, τη λα ελάσσονα, και στην είσοδο του κύριου θέματος. Ανάλογου χαρακτήρα φράση συναντάται συνήθως στα κοντσέρτα έπειτα από την ολοκλήρωση του 1ου ριτορνέλο και πριν την εισαγωγή του κύριου θέματος από το σόλο όργανο (1ο σόλο), έχοντας ως στόχο την παρουσίαση του σολίστ μέσω της δεξιοτεχνίας και την προετοιμασία για την επανεισαγωγή του κύριου θέματος. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, όπου το 1ο ριτορνέλο και το 1ο σόλο εμφανίζονται σε μία έκθεση, η φράση αυτή τίθεται στην αρχή του κομματιού, παρουσιάζοντας τον σολίστ και εδραιώνοντας την κύρια τονικότητα με τέλεια πτώση (Απόσπασμα 1).



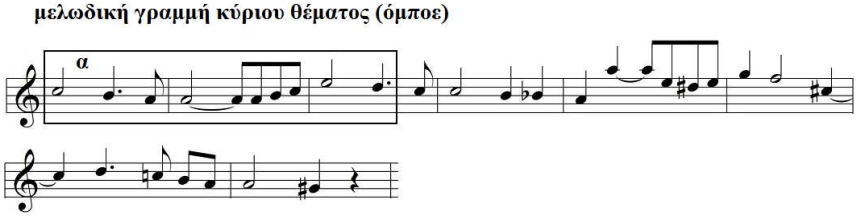
Αρμονική αναγωγή:



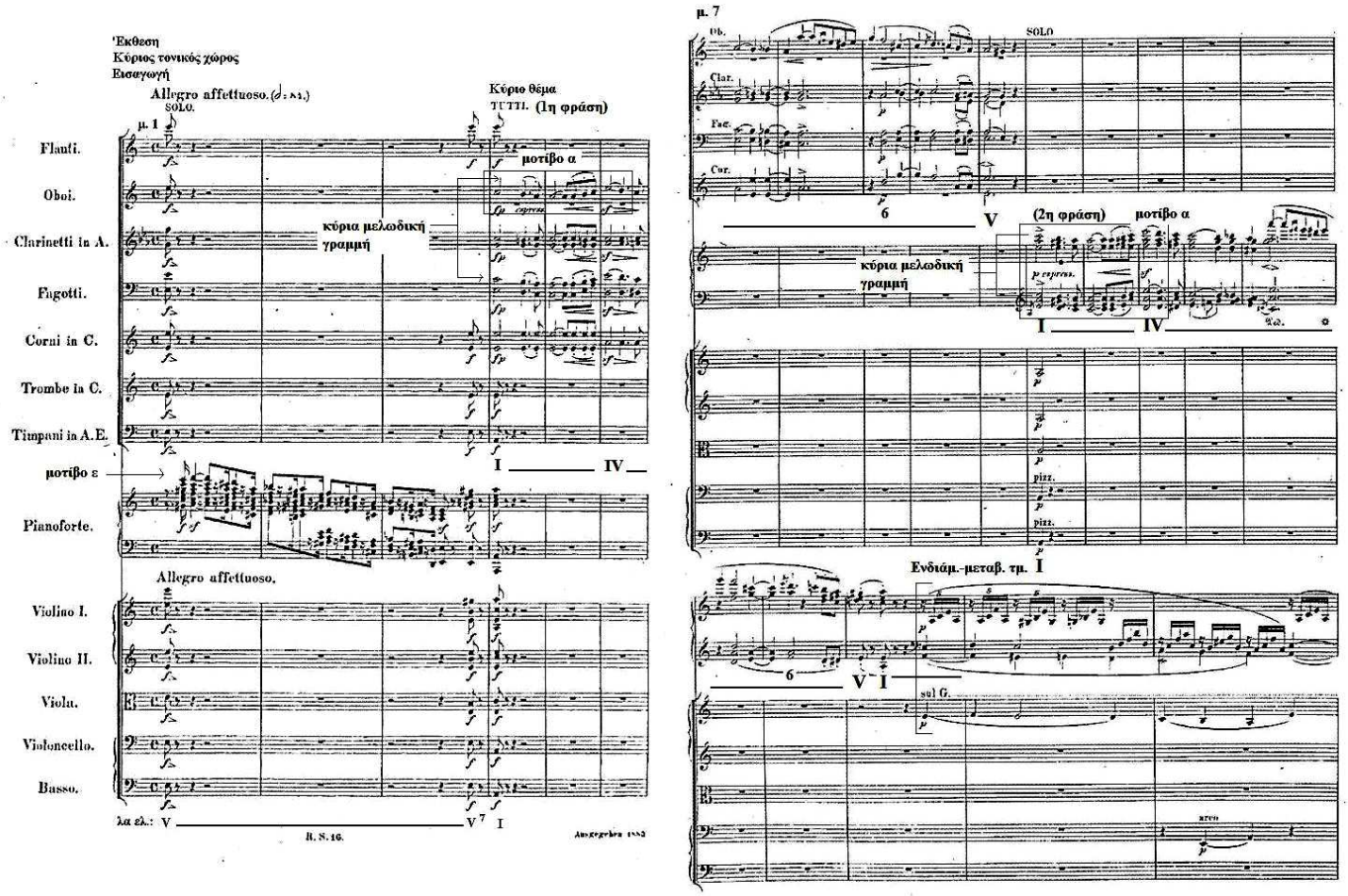
Απόσπασμα 1: μ. 1-4, εισαγωγική φράση (*International Music Score Library Project*)

Κύριο θέμα

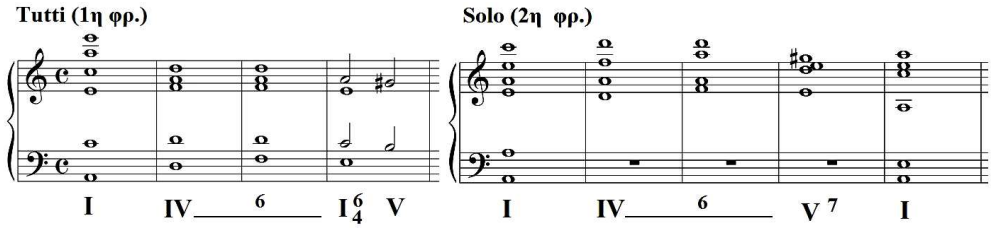
Το κύριο θέμα εισάγεται αρχικά από τα πνευστά της ορχήστρας (Απόσπασμα 2, μοτίβο α) και αμέσως μετά από το πιάνο. Χαρακτηριστικό του θέματος αυτού είναι το ομοφωνικό στυλ γραφής, το οποίο ομοιάζει με τα χορικά του Bach και ενισχύει την κύρια μελωδική γραμμή κάθετα, με τη χρήση συγχορδιών. Η ομοφωνική αυτή γραφή διατηρείται από την αρχή του κομματιού (διαδοχικές συγχορδίες στα δύο χέρια του πιάνου – μοτίβο ε) έως και την έκταση της κύριας θεματικής ομάδας (ορχήστρα και πιάνο), προσδίδοντας μ' αυτό τον τρόπο ομοιογένεια και ισοδυναμία στην εναλλαγή σόλο οργάνου και ορχήστρας, αλλά και δημιουργώντας αντίθεση με το ενδιάμεσο-μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί. Το πιάνο, ως πολυφωνικό όργανο, συνεχίζει κατά την εισαγωγή της θεματικής φράσης την υφή της ορχήστρας, ένα στοιχείο το οποίο ενισχύει και τη δεξιοτεχνική δυσκολία του σολιστικού μέρους (Απόσπασμα 3).



Απόσπασμα 2: μ. 4-11, μελωδική γραμμή του κύριου θέματος, όπως εμφανίζεται στη γραμμή του όμποε



Αρμονική αναγωγή:



Απόσπασμα 3: μ. 4-11 και 12-19, οι δύο φράσεις του κύριου θέματος

Ενδιάμεσο-μεταβατικό τμήμα και Δευτερεύων τονικός χώρος (κύριο θέμα)

Το κύριο θέμα του κομματιού αποτελεί και το βασικό θεματικό υλικό της σύνθεσης. Ωστόσο, στο πλαίσιο του ενδιάμεσου-μεταβατικού τμήματος εισάγεται ένα αντιθετικό ως προς το κύριο θέμα μοτίβο, το μοτίβο β, το οποίο συναντάται και καθ' όλη την έκταση της σύνθεσης, διατηρώντας αυτή του την αντιθετική ιδιότητα [MacDonald 2005: 232]. Αυτό το χαρακτηριστικό εμφανίζεται επίσης και σε έργα του Haydn και, πιο συγκεκριμένα, στο *Κουαρτέτο* του, opus 33 αρ. 1, όπου το δευτερεύον θεματικό μοτίβο εισάγεται κατά το ενδιάμεσο τμήμα του κομματιού.

Με την έναρξη του δευτερεύοντα τονικού χώρου επανεισάγεται το κύριο θέμα στη δευτερεύουσα τονικότητα, σε συνδυασμό και με το αντιθετικό μοτίβο του μεταβατικού τμήματος. Ο Lester, στο άρθρο του "Robert Schumann and sonata forms", αναφέρει ότι κατά το έτος 1842 επιβεβαιώνεται από το ημερολόγιο του συνθέτη ότι μελετούσε κατά τη συγκεκριμένη περίοδο τα κουαρτέτα εγχόρδων των Haydn, Mozart και Beethoven [Lester 1995: 191] – μία χρονολογία που προσεγγίζει αρκετά το 1845, όπου ολοκληρώθηκε το *Κοντσέρτο για πιάνο* του Schumann. Μία προσπάθεια ακριβούς ταυτοποίησης του συγκεκριμένου έργου του Haydn με τη δομή και το περιεχόμενο της έκθεσης του κοντσέρτου του Schumann θα ήταν αμφίβολη, διότι το πρώτο μέρος του κοντσέρτου αποτελεί αναθεώρηση της *Φαντασίας*, η οποία αρχικά συντέθηκε το έτος 1841. Ωστόσο, δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί και τελείως η επιρροή της μελέτης των τεχνικών του Haydn κατά την τελική ολοκλήρωση του μέρους αυτού από τον Schumann.

Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά τη δεξιοτεχνία του πιάνου, η οποία προβάλλεται ιδιαίτερα κατά τα μεταβατικά τμήματα των κοντσέρτων – λόγω της πιο ελεύθερης οργάνωσης αλλά και του μεταβατικού χαρακτήρα τους – αυτή ενισχύεται με δύο τρόπους: μέσω της δεξιοτεχνικής επεξεργασίας του μοτίβου β, με τα μοτίβα β΄, β1 και β2 (Απόσπασμα 4), αλλά και μέσω της συνοδείας. Το πιάνο κατά την αρχή του ενδιάμεσου-μεταβατικού τμήματος εμφανίζει ένα σταθερό συνοδευτικό μοτίβο, το μοτίβο σ (Απόσπασμα 4), το οποίο, επίσης, καθορίζει και την αντίθεση μεταξύ της θεματικής ομάδας και του ενδιάμεσου τμήματος (συγχορδίες: ομοφωνικό στυλ και αρπισμοί: μοτίβο σ). Αυτού του είδους τη συνοδεία αναλαμβάνει το πιάνο και σε όλα τα ενδιάμεσα και καταληκτικά τμήματα του κομματιού, όπως και κατά το τμήμα της ανάπτυξης αλλά και στο τελικό ριτορνέλο. Μ' αυτό τον τρόπο, το ενδιάμεσο τμήμα αποκτά ιδιαίτερη σπουδαιότητα (επεξεργασία αντιθετικού θεματικού υλικού) και δεν αποτελεί μόνο τμήμα αυτοσχεδιαστικού και δεξιοτεχνικού χαρακτήρα, όπως συνηθίζεται στα κοντσέρτα των βιρτουόζων συνθετών-ερμηνευτών (αρχές 19ου αιώνα).

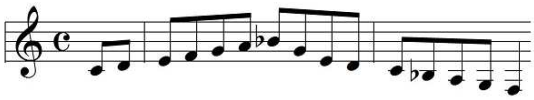
Δευτερεύον θεματικό υλικό (μοτίβο β)



Μοτίβο β΄



Μοτίβο β1



Μοτίβο β2

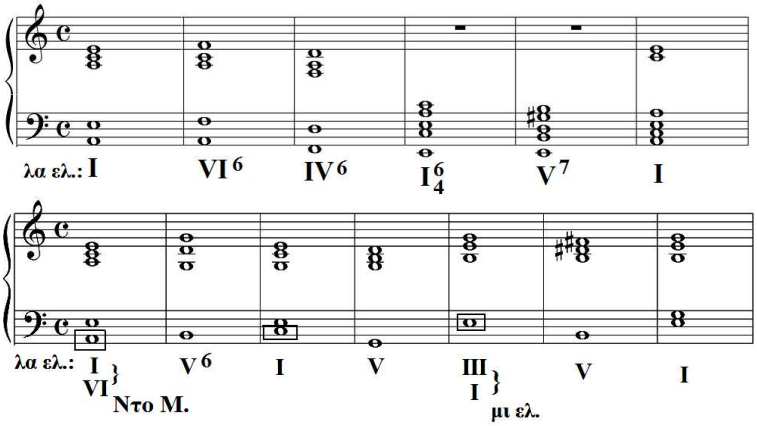


Συνοδευτικό μοτίβο σ (πεντάηχα)

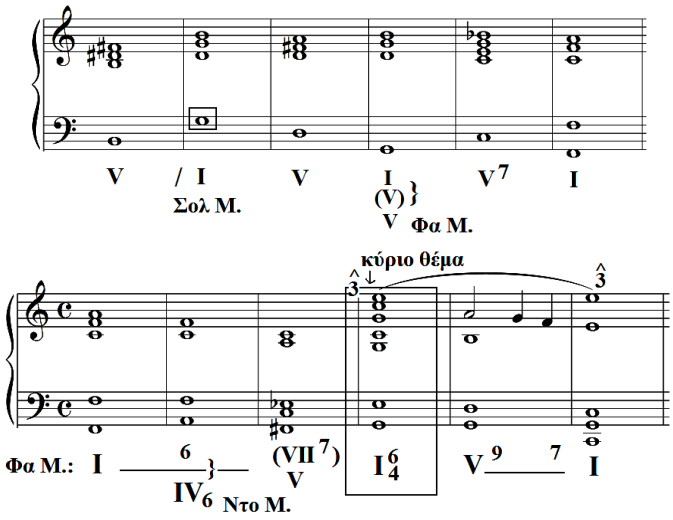


Απόσπασμα 4: Μοτίβα β, β΄, β1, β2 και μοτίβο σ (ενδιάμεσο-μεταβατικό τμήμα)[1]

Από αρμονικής άποψης, το μεταβατικό τμήμα ξεκινά όπως συμβαίνει και στο αντίστοιχο τμήμα της μορφής σονάτας, προεκτείνοντας δηλαδή την κατάληξη του κύριου θέματος. Στη συνέχεια, αρχίζει η διαδικασία της μετάβασης, μέσω εναλλαγής τονικοτήτων με συγγένεια ανιούσας τρίτης: λα ελάσσονα – Ντο μείζονα – μι ελάσσονα – Σολ μείζονα. Ακολούθως, εισάγεται η Φα μείζονα (μοτίβο β1), η οποία προεκτείνεται έως και το τέλος του τμήματος αυτού, όπου μέσω της υποδεσπόζουσας της Ντο μείζονος πραγματοποιείται η μετατροπία στη δευτερεύουσα τονική περιοχή. Αντίθετα με τη μορφή σονάτας, δεν πραγματοποιείται σταθερή κατάληξη στη δευτερεύουσα τονικότητα (Ντο μείζονα) κατά το τέλος του μεταβατικού αυτού τμήματος. Έπειτα από ρυθμική επιβράδυνση, επανεμφανίζεται το κύριο θέμα του κομματιού (τεχνική του Haydn) με το φθόγγο σολ στη γραμμή του μπάσσου (τονική της Ντο μείζονος σε δεύτερη αναστροφή) και η τέλεια πτώση και εδραίωση του δευτερεύοντος τονικού χώρου καθυστερείται έως και την έναρξη του καταληκτικού τμήματος (Απόσπασμα 5).



[1] Η ονομασία των παράγωγων του δευτερεύοντος μοτίβου έγινε με βάση την μοτιβική ανάλυση της MacDonald [2005: 230-231].



Απόσπασμα 5: Αρμονική αναγωγή του ενδιάμεσου-μεταβατικού τμήματος και της επανεμφάνισης του κύριου θέματος της έκθεσης

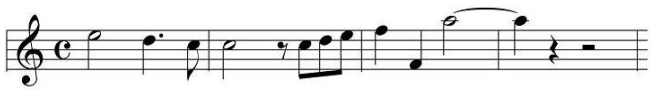
Καταληκτικό τμήμα

Το καταληκτικό τμήμα ξεκινά με την ένδειξη *Animato* και το σταθερό συνοδευτικό μοτίβο σ στο πιάνο, το οποίο σ' αυτό το σημείο αποτελείται από τρίηχα. Το τμήμα αυτό εμφανίζεται αρκετά εκτεταμένο, όπως και όλα τα ανάλογου χαρακτήρα τμήματα του κοντσέρτου (ενδιάμεσα και καταληκτικά τμήματα και προετοιμασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας στην ανάπτυξη), σύμφωνα και με προηγούμενη αναφορά, τα οποία εξαιτίας της δραματικής τους ιδιότητας αποτελούν ιδανικά σημεία για προβολή του σολίστ και ενίσχυση της δραματικότητας και της δεξιοτεχνικής δυσκολίας στο σολιστικό όργανο.[2]

Ταυτόχρονα με το μοτίβο σ στο πιάνο και την τέλεια, μη δομική πτώση στη Ντο μείζονα (φθόγγος μι στο κλαρινέτο), η ορχήστρα εισάγει μία παραλλαγή του κύριου θέματος (μοτίβο α1 – Απόσπασμα 6). Επίσης, στο πλαίσιο του συγκεκριμένου τμήματος εμφανίζεται και το δευτερεύον μοτίβο β. Χαρακτηριστική, όπως και κατά το μεταβατικό τμήμα, είναι εδώ η εναλλαγή της ορχήστρας με το πιάνο κατά την επανάληψη ίδιων μελωδικών φράσεων. Η συνδιάλεξη αυτή πραγματοποιείται με το δεξί χέρι του πιάνου, ενώ η συνοδεία συνεχίζεται (μοτίβο σ) με τη συμμετοχή και ενός από τα ξύλινα πνευστά της ορχήστρας (κλαρινέτο και όμποε), με τέτοιο τρόπο, ώστε σε ορισμένα σημεία ο παραγόμενος ήχος να θυμίζει έργο μουσικής δωματίου για πιάνο και πνευστό όργανο.

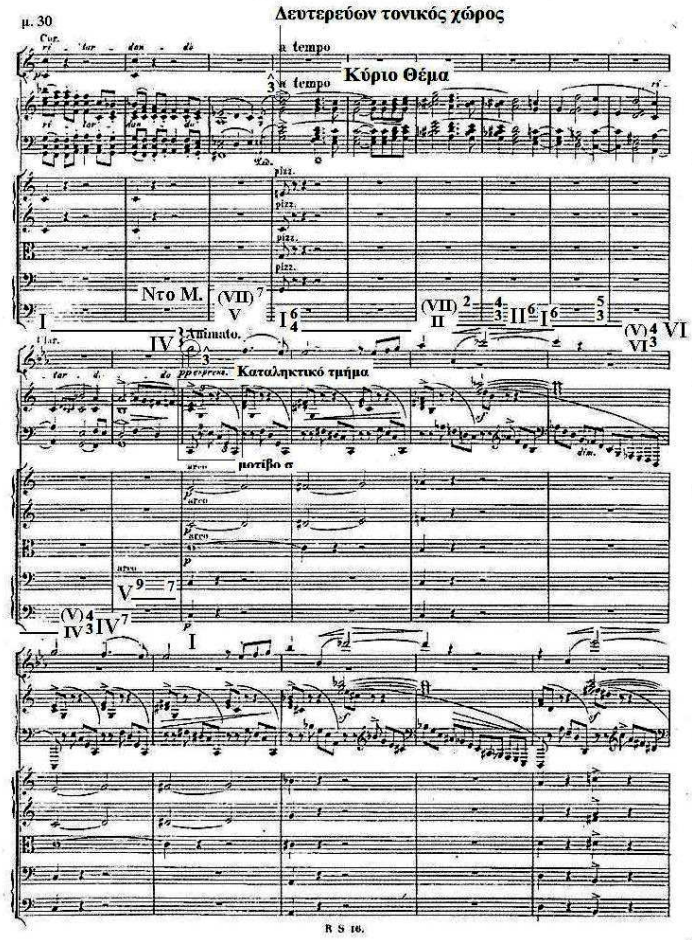
Το καταληκτικό τμήμα, σε αντίθεση με το αντίστοιχο σημείο στη μορφή σονάτας (τέλεια δομική πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα), καταλήγει σε τέλεια, μη δομική πτώση στη Ντο μείζονα, με το φθόγγο μι στα φλάουτα και στο δεξί χέρι του πιάνου κατά δύο οκτάβες ψηλότερα, καθώς η ορχήστρα εισάγεται, χωρίς προηγούμενη διακοπή, με το δεύτερο ριτορνέλο, προσδίδοντας την εντύπωση της συνεχούς κίνησης (Απόσπασμα 7).

[2] Συγκεκριμένα, στη μορφή σονάτας, το καταληκτικό τμήμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τμήμα πιο δραματικού χαρακτήρα, εξαιτίας της μετάβασης προς την τέλεια δομική πτώση και την καθιέρωση της δευτερεύουσας τονικότητας πριν τη λήξη ολόκληρου του πρώτου μέρους της μορφής (έκθεση). Ο δραματικός χαρακτήρας έγκειται στην κορύφωση που δημιουργείται από την κατάληξη του δευτερεύοντος θέματος έως και την τελική κατάληξη της έκθεσης, η οποία κορύφωση συνήθως εκδηλώνεται μέσω πύκνωσης της υφής, εισαγωγής χρωματικών φθόγγων στο αρμονικό υπόβαθρο, επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού είτε και εμφάνισης μοτίβων με πιο μεταβατικό χαρακτήρα – ιδανικών στοιχείων που θα μπορούσαν να ενισχύσουν τη δεξιοτεχνική ανάδειξη του σολίστ και κατά τη σύνθεση ενός κοντσέρτου.

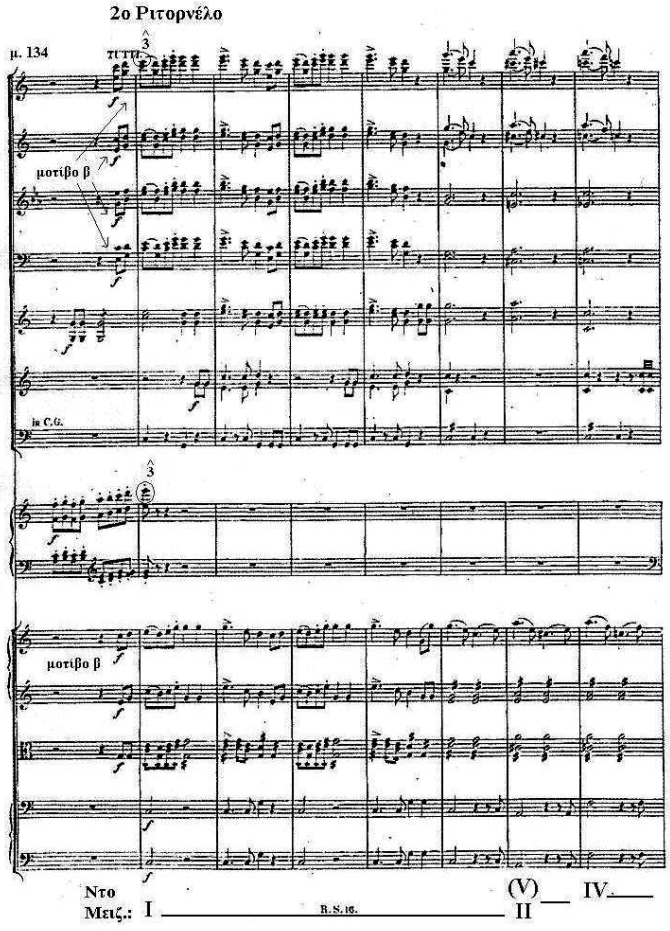


Απόσπασμα 6: Το μοτίβο α1 της αρχής του καταληκτικού τμήματος, από το κλαρινέτο

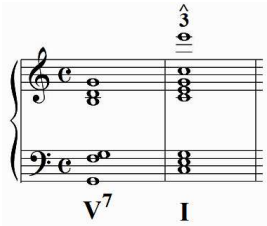
Αρχή καταληκτικού τμήματος



Τέλος καταληκτικού τμήματος



Αρμονική αναγωγή της κατάληξης του καταληκτικού τμήματος:

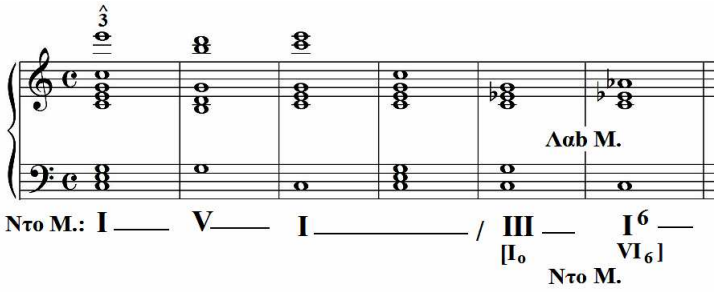


Απόσπασμα 7: Η αρχή και το τέλος του καταληκτικού τμήματος. Στο απόσπασμα διακρίνεται η μελωδική γραμμή στο κλαρινέτο και το μοτίβο σ στο πιάνο, καθώς επίσης η κατάληξη του τμήματος με την τέλεια, μη δομική πτώση στο πιάνο

2ο ριτορνέλο

Έπειτα από την ολοκλήρωση του καταληκτικού τμήματος, εισάγεται το 2ο ριτορνέλο, το οποίο είναι ένα αποκλειστικά ορχηστρικό τμήμα, παρά τη συνεχή συνύπαρξη του πιάνου με την ορχήστρα καθ' όλη την έκταση της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, το 2ο ριτορνέλο, με το μοτίβο β, αναλαμβάνει αρχικά ρόλο coda, προεκτείνοντας την τέλεια πτώση στην τονική της Ντο μείζονος. Στη συνέχεια, οδηγεί σε μετάβαση στη Λα♭ μείζονα, η τονική της οποίας θα μπορούσε να εκληφθεί και ως η ελάσσονα έκτη βαθμίδα της Ντο

μείζονος, και στην έναρξη του 2ου σόλο (Απόσπασμα 8). Η μετάβαση αυτή ουσιαστικά δεν πραγματοποιείται μέσω ολοκληρωμένης μετατροπίας, αλλά μέσω χρωματικής διαβατικής κίνησης (μι – μι♭) – ένα χαρακτηριστικό, το οποίο συναντάται συχνά σε έργα του Schumann [Layton 1996: 154]. Γενικότερα, το τμήμα αυτό διατηρεί την ίδια δομή με τα κοντσέρτα των αρχών του 19ου αιώνα (2ο ριτορνέλο με ρόλο coda και μετάβαση στην έκτη βαθμίδα), στα οποία τα τμήματα ριτορνέλο παραμένουν διαχωρισμένα από τα αντίστοιχα σόλο μέρη.



Απόσπασμα 8: Αρμονική αναγωγή του 2ου ριτορνέλο
(τέλεια πτώση στη Ντο μείζονα και μετάβαση στη Λα♭ μείζονα)

Ανάπτυξη

2ο σόλο

Με το δεύτερο σόλο ξεκινά η ανάπτυξη του κομματιού, ταυτόχρονα με την εισαγωγή της φράσης του κύριου θέματος, που συνοδεύεται από το σταθερό μοτίβο σ του πιάνου. Το τμήμα αυτό, το οποίο βασίζεται στην επεξεργασία της κύριας θεματικής φράσης, καθώς αυτή παρουσιάζεται εναλλάξ από το πιάνο στην ορχήστρα, εμφανίζει διαφορετικό και πιο αργό τέμπο (Andante) αλλά και διαφορετικό μέτρο (έξι τέταρτα) από το υπόλοιπο κομμάτι, ομοιάζοντας με δεύτερο μέρος κοντσέρτου. Το 2ο σόλο εκτυλίσσεται σε μία σταθερή τονική περιοχή, τη Λα♭ μείζονα, με μια ενδιάμεση αναφορά στη σι♭ ελάσσονα, και καταλήγει με τέλεια δομική πτώση στην τονική της Λα♭ μείζονος.

Στη μορφή σονάτας, και συγκεκριμένα στο πλαίσιο της ανάπτυξης, υπάρχει περίπτωση να παρεμβάλλεται ένα ανάλογο τμήμα τονικής σταθερότητας, παρά τον γενικό τονικό αποπροσανατολισμό, στο οποίο τμήμα θα μπορούσε επίσης να εμφανιστεί και νέο θεματικό υλικό. Μ' αυτό τον τρόπο, ανακόπτεται προσωρινά η δραματική κλιμάκωση, που δημιουργείται από τις τονικές περιπλανήσεις και το διαχωρισμό και την επεξεργασία του μοτιβικού υλικού. Στα κοντσέρτα των βιρτουόζων, καθώς τα ριτορνέλο είναι διαχωρισμένα από τα σόλο τμήματα, το τμήμα της ανάπτυξης εμφανίζει αυτό το τμήμα τονικής σταθερότητας κατά τη διάρκεια του 2ου σόλο, καθώς η δραματική κορύφωση εισάγεται απότομα και συχνά χωρίς προηγούμενη κλιμάκωση κατά την έναρξη του τμήματος της προετοιμασίας επαναφοράς της κύριας τονικότητας, όπου η δεξιοτεχνία του πιάνου αγγίζει τα δυσκολότερα όριά της. Η ίδια δομή ακολουθείται και στο συγκεκριμένο κοντσέρτο, όπου, έπειτα από ρυθμική επιβράδυνση, η ένταση του ήχου αυξάνεται απότομα με την εμφάνιση του αρχικού εισαγωγικού μοτίβου του κομματιού (μοτίβο ε) και την έναρξη της προετοιμασίας επαναφοράς της κύριας τονικότητας (Απόσπασμα 9).

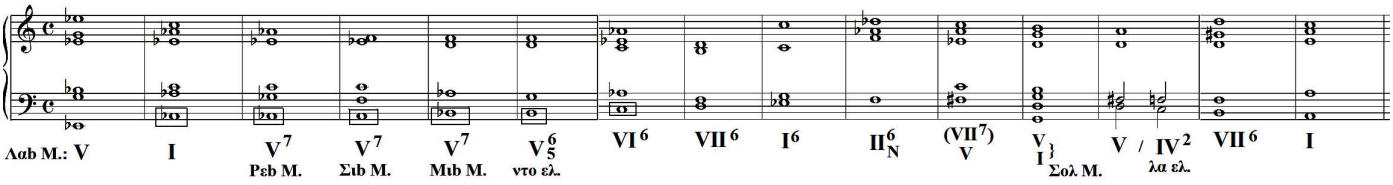
Προετοιμασία επαναφοράς της κύριας τονικής περιοχής

Η προετοιμασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας σηματοδοτείται, όπως προαναφέρθηκε, από την εισαγωγή του μοτίβου ε, του εισαγωγικού μοτίβου του κομματιού, καθώς το αρχικό τέμπο και το αρχικό μέτρο (Allegro και τέσσερα τέταρτα)

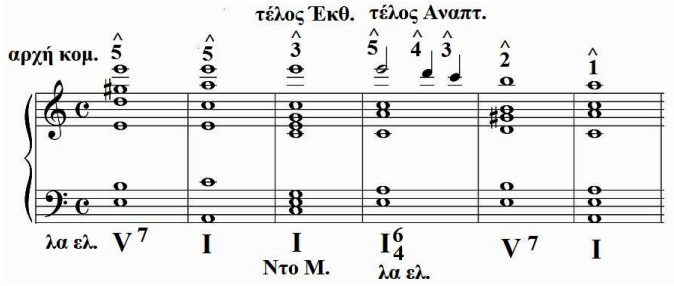
επιστρέφουν σε μία απότομη κορύφωση. Σ' αυτή του τη δεύτερη εμφάνιση, το εισαγωγικό μοτίβο ερμηνεύεται κατ' εναλλαγή από το πιάνο και την ορχήστρα, αποτελούμενο από διαδοχικές οκτάβες και όχι από συγχορδίες.

Η διαδικασία επαναφοράς του κύριου τονικού χώρου πραγματοποιείται σε δύο φάσεις, ο διαχωρισμός των οποίων είναι εμφανής και στο μουσικό κείμενο. Στην πρώτη φάση κυριαρχεί το εισαγωγικό μοτίβο ε, το οποίο οδηγεί από τη Λα♭ μείζονα στη ντο ελάσσονα μέσω ανιούσας χρωματικής κίνησης στα κοντραμπάσα και το αριστερό χέρι του πιάνου (λα♭ – λα – σι♭ – σι – ντο) (Απόσπασμα 9). Η δεύτερη φάση (με την ένδειξη *Più animato*) ξεκινά από τη Σολ μείζονα, έπειτα από διατονική μετατροπία και, μέσω τονικής περιπλάνησης στους τονικούς χώρους της σι, της μι και της ρε ελάσσονος, οδηγεί στη λα ελάσσονα και σε ισοκράτη επί της δεσπόζουσας αυτής. Η δεύτερη φάση της διαδικασίας επαναφοράς εισάγει το κύριο θέμα, όπως αυτό είχε εμφανιστεί κατά το καταληκτικό τμήμα της έκθεσης (μοτίβο α1), αλλά και το σταθερό συνοδευτικό μοτίβο σ στο πιάνο, δηλώνοντας την πορεία προς την κατάληξη της ανάπτυξης. Όσον αφορά τη συνεργασία πιάνου και ορχήστρας, σ' αυτό το τμήμα το πιάνο επεξεργάζεται ταυτόχρονα με την ορχήστρα το μοτιβικό υλικό και όχι κατ' εναλλαγή. Όπως αναφέρεται και σε ένδειξη του κειμένου (*Passionato*), η δραματικότητα κατά τη δεύτερη αυτή υποενότητα κορυφώνεται (μέσω χρωματικών κινήσεων στη μελωδική γραμμή)· συγκεκριμένα, σ' αυτά τα τελευταία μέτρα της ανάπτυξης εμφανίζεται πλήρως και η ομοιότητα αυτού του τμήματος με την ανάπτυξη της μορφής σονάτας (διάτμηση και επεξεργασία μοτιβικού υλικού μέσω τονικού αποπροσανατολισμού).

Τέλος, κατά την κατάληξη της ανάπτυξης (στα πέντε τελευταία μέτρα) και ενώ κυριαρχεί ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας, εμφανίζεται στην ορχήστρα, στα φλάουτα, ο φθόγγος μι επάνω από το πεντάγραμμο. Με το συγκεκριμένο μι είχε επίσης ξεκινήσει το κομμάτι, όπου αυτός ο φθόγγος αποτελούσε την 5η μελωδική βαθμίδα της λα ελάσσονος. Κατά την ολοκλήρωση του καταληκτικού τμήματος συναντάται επίσης το μι στην ίδια οκτάβα, κατά την τέλεια, μη δομική πτώση στη Ντο μείζονα, αποτελώντας την τρίτη μελωδική βαθμίδα της Ντο. Σ' αυτό το σημείο, δηλαδή κατά το τέλος της ανάπτυξης, το μι γίνεται και πάλι 5η μελωδική βαθμίδα της λα ελάσσονος και οδηγεί μέσω κατιούσας διαβατικής κίνησης σε τέλεια δομική πτώση στην τονικότητα αυτή (μι – ρε – ντο – σι – λα) και στη διπλή επαναφορά: εισαγωγή του κύριου θέματος στην κύρια τονικότητα του κομματιού (Απόσπασμα 10).



Απόσπασμα 9: Αρμονική αναγωγή από το τέλος του 2ου σόλο και την αρχή του τμήματος προετοιμασίας της κύριας τονικής περιοχής έως και την έναρξη της 2ης φάσης (Σολ μείζονα και επιστροφή της λα ελάσσονος)

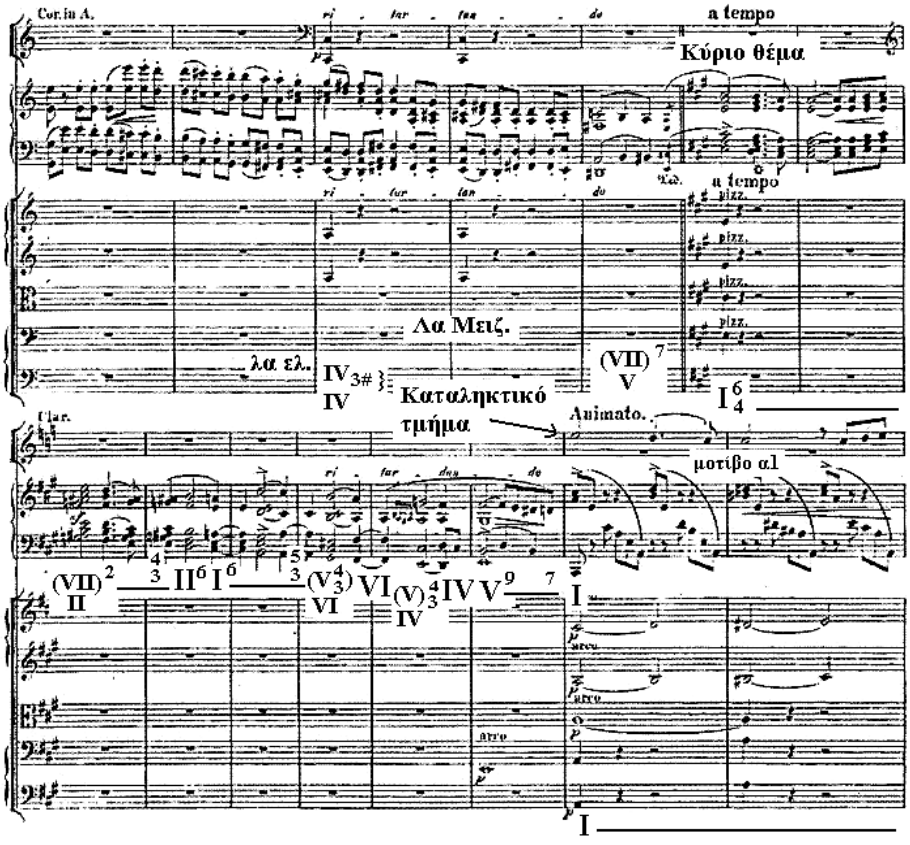


Απόσπασμα 10:
Σχεδιάγραμμα της προέκτασης του φθόγγου μι από την αρχή του κομματιού έως και το τέλος της ανάπτυξης, με την ολοκλήρωση της κατιούσας διαβατικής πορείας μι – ρε – ντο – σι – λα, στην 1η μελωδική βαθμίδα της λα ελάσσονος

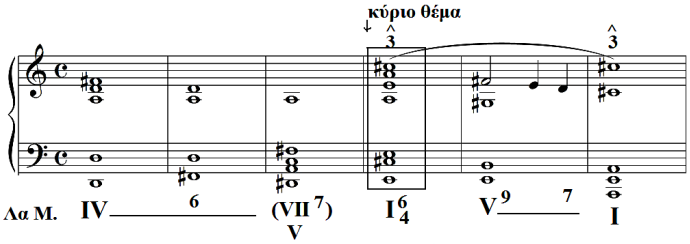
Επανέκθεση (3ο ριτορνέλο / 3ο σόλο, τελικό ριτορνέλο και *solo cadenza*)

Η επανέκθεση του κομματιού ακολουθεί κατά βάση την αρχή της μορφής σονάτας, κατά την οποία ολόκληρο το θεματικό υλικό της σύνθεσης θα πρέπει να επανεισαχθεί στην κύρια τονικότητα πριν την ολοκλήρωση του μέρους. Επομένως, από αυτό το σημείο και έπειτα διατηρείται η ίδια διάταξη και το μοτιβικό περιεχόμενο των τμημάτων της έκθεσης, με τη διαφορά ότι το ενδιάμεσο-μεταβατικό τμήμα δεν παρατίθεται τονικά μεταφερμένο, ώστε να παραμείνει η κύρια τονικότητα, αλλά οδηγεί στην ομώνυμη μείζονα τονική περιοχή, δηλαδή στη Λα μείζονα. Αυτό το χαρακτηριστικό συναντάται επίσης σε μέρη υπό μορφή σονάτας, σε περιπτώσεις με αρχική ελάσσονα τονικότητα. Πιο συγκεκριμένα, το κύριο θέμα έπειτα από το μεταβατικό τμήμα εισάγεται από το πιάνο ομοφωνικά, στην τονική της Λα μείζονος σε δεύτερη αναστροφή, όπως είχε συμβεί και στο αντίστοιχο σημείο της έκθεσης. Η τέλεια πτώση στη Λα μείζονα καθυστερείται και πάλι και πραγματοποιείται κατά την αρχή του καταληκτικού τμήματος, όπου εισάγεται το μοτίβο α1 από το κλαρινέτο και το συνοδευτικό μοτίβο σ στο πιάνο (Απόσπασμα 11).

Θεματικό υλικό δευτερεύοντα τονικού χώρου



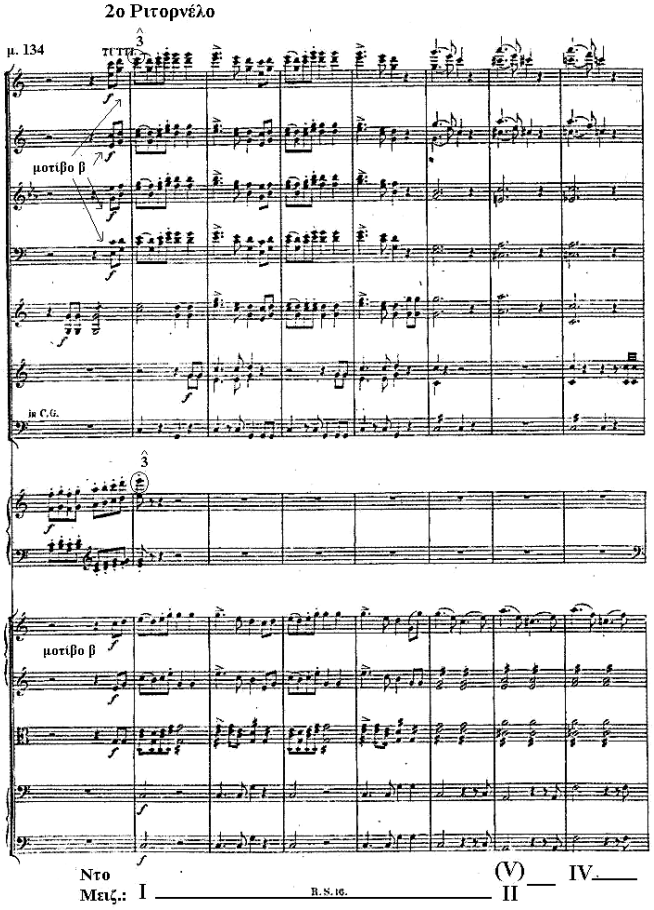
Αρμονική αναγωγή:



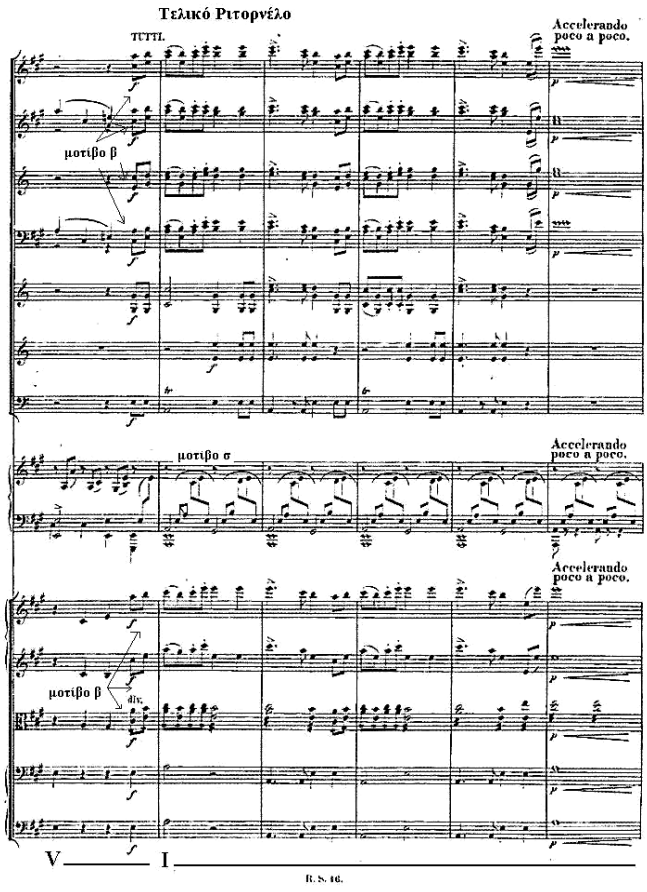
Απόσπασμα 11:
Τέλος του μεταβατικού τμήματος της επανέκθεσης, εισαγωγή του κύριου θέματος στη Λα μείζονα και αρχή του καταληκτικού τμήματος με την τέλεια πτώση στην ομώνυμη μείζονα τονική περιοχή

Μία δεύτερη διαφορά της επανέκθεσης από την έκθεση έγκειται στο τέλος του καταληκτικού τμήματος, το οποίο από τη μία πλευρά εμφανίζει την τέλεια πτώση στη Λα μείζονα, αλλά από την άλλη οδηγεί και σε απευθείας εισαγωγή του τελικού ριτορνέλο με το μοτίβο β στην ορχήστρα, χωρίς όμως να έχει προηγηθεί από το πιάνο το μοτίβο με τις συνεχόμενες οκτάβες, το οποίο προετοίμαζε την εισαγωγή της ορχήστρας (Απόσπασμα 12). Το πιάνο κατά την εισαγωγή του μοτίβου β από την ορχήστρα δεν διακόπτει την πορεία του, σε αντίθεση με το τέλος του καταληκτικού τμήματος της έκθεσης, αλλά, συνοδεύοντας την ορχήστρα με το μοτίβο σ, προεκτείνει την τέλεια πτώση στη Λα μείζονα και προετοιμάζει την έναρξη της *solo cadenza* μέσω της γερμανικής συγχορδίας (φα – λα – ντο – ρε♯), η οποία είναι κοινή για τη Λα μείζονα και τη λα ελάσσονα (Απόσπασμα 13).

Αρχή 2ου ριτορνέλο



Αρχή τελικού ριτορνέλο



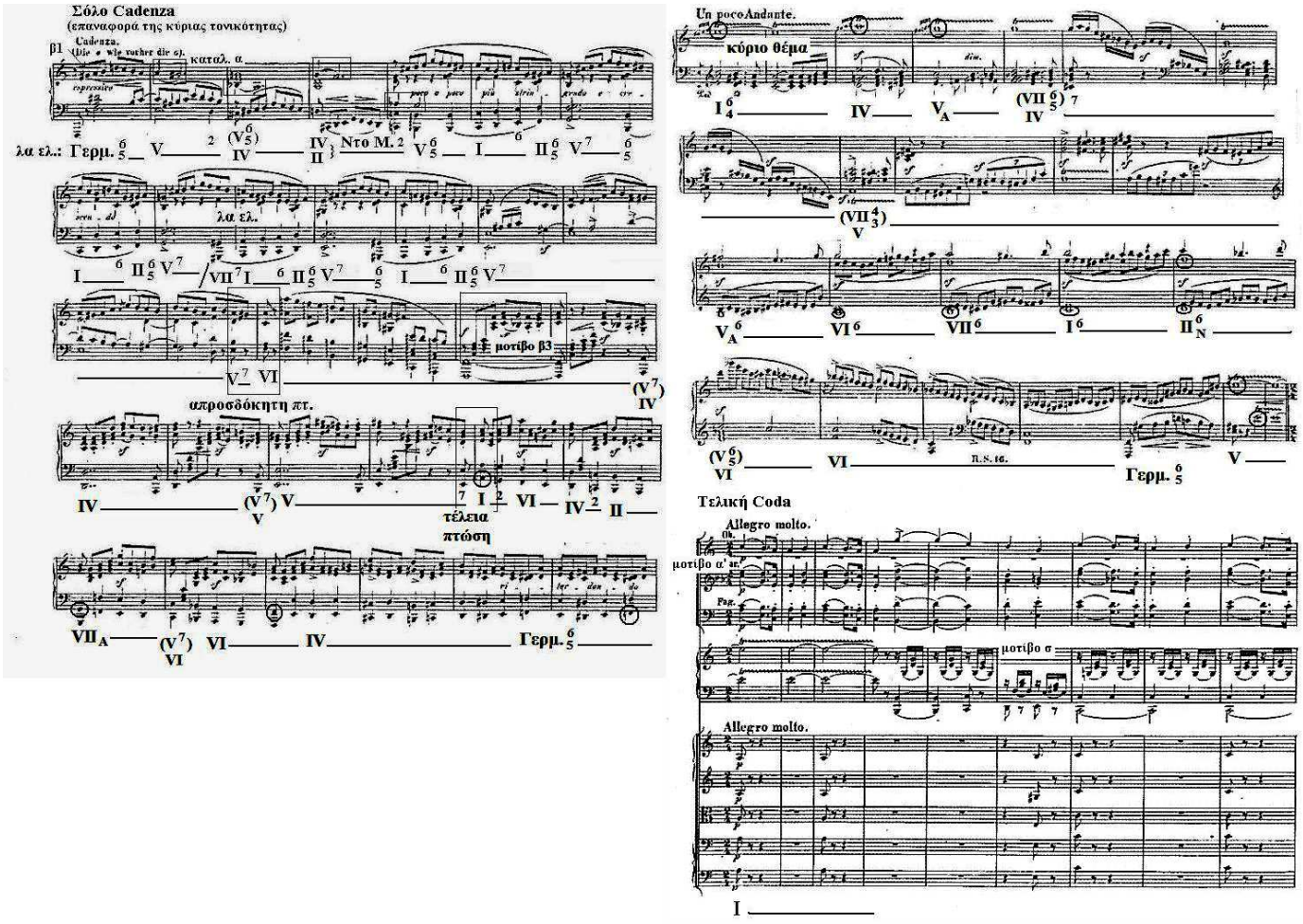
Απόσπασμα 12: Η αρχή του 2ου και του τελικού ριτορνέλο, όπου διαφαίνονται η εισαγωγή του μοτίβου β από την ορχήστρα και η τέλεια πτώση στη Ντο και τη Λα μείζονα, αντίστοιχα

Solo cadenza

Σημαντική επιρροή της μελέτης των έργων των κλασικών συνθετών αποτελεί, στο κοντσέρτο του Schumann, η επανεμφάνιση της *solo cadenza* [Lindeman 1999: 167], η οποία απουσιάζει από τα κοντσέρτα των βιρτουόζων των αρχών του 19ου αιώνα. Η καντέντσα που εμφανίζεται στο κοντσέρτο του Schumann περιλαμβάνει κοινά χαρακτηριστικά με τα αντίστοιχα τμήματα των κοντσέρτων των κλασικών συνθετών: επεξεργασία του θεματικού υλικού του κομματιού μέσω εναλλαγής τονικοτήτων από το σόλο όργανο, χωρίς την παρουσία της ορχήστρας και πριν την ολοκλήρωση του πρώτου μέρους του κοντσέρτου. Ωστόσο, στα κοντσέρτα των κλασικών συνθετών εμφανίζονται

καντέντσες συντεθειμένες όχι μόνο από τους ίδιους τους συνθέτες των αντίστοιχων έργων αλλά και από τους εκάστοτε ερμηνευτές. Στο κοντσέρτο του Schumann, αντίθετα, η καντέντσα αποτελεί αδιαχώριστο τμήμα της οργάνωσης του κομματιού [Gould – Keaton 2000: 144-145] και είναι συντεθειμένη από τον ίδιο τον συνθέτη.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η καντέντσα ξεκινά με τη συγχορδία της γερμανικής αυξημένης έκτης, μέσω της οποίας επανέρχεται και η κύρια τονικότητα του κομματιού (λα ελάσσονα). Έπειτα από προέκταση της δεσπόζουσας της λα ελάσσονος, πραγματοποιείται πρώτα μία απροσδόκητη πτώση στην τονικότητα αυτή και έπειτα μία τέλεια πτώση. Στη συνέχεια, και μέσω της κατιούσας μελωδικής λα ελάσσονος (λα – σολ – φα – μι), εισάγεται το κύριο θέμα του κομματιού στην τονική της λα ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή, κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο είχε παρατεθεί στην αρχή του δευτερεύοντος τονικού χώρου της έκθεσης αλλά και στη Λα μείζονα κατά την επανέκθεση (Απόσπασμα 13). Μ' αυτό τον τρόπο, ολοκληρώνεται η επίλυση του θεματικού υλικού στην κύρια τονική περιοχή της σύνθεσης, προσδίδοντας στην *solo cadenza* τη λειτουργία δευτερεύουσας ανάπτυξης – ένα τμήμα, το οποίο συναντάται σε συνθέσεις του Beethoven και έχει ως στόχο τη γενικότερη προέκταση της μορφής.



Απόσπασμα 13: Η *solo cadenza* και η αρχή της τελικής *coda* του κομματιού

Επομένως, μέσω αυτού του τμήματος διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης διαχειρίζεται μία από τις πιο καθοριστικές αρχές της μορφής σονάτας (ολοκλήρωση της επίλυσης του θεματικού υλικού στην κύρια τονική περιοχή), με στόχο αφ' ενός την προέκταση του συγκεκριμένου κομματιού και αφ' ετέρου την ενσωμάτωση της *solo*

cadenza. Καθ' όλη την έκταση του κομματιού, κυριαρχούσε ο διάλογος του πιάνου με την ορχήστρα, οπότε σ' αυτό το τμήμα δίνεται η ευκαιρία για απόλυτη προβολή του σολίστ. Όμως, η καντέντσα του κομματιού αυτού δεν αποτελεί απλά ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα (με οκτάβες, αρπισμούς κ.ο.κ.), αντίστοιχο της ερμηνείας των βιρτουόζων, αλλά έχει συγκεκριμένη δομή και περιεχόμενο: μέσω της αντιστικτικής επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού του κομματιού (μπαρόκ), οδηγεί σε αύξηση της δραματικής έντασης και στην επανεμφάνιση του κύριου θέματος στην αρχική τονικότητα. Αυτό δεν σημαίνει ότι μειώνεται η δεξιοτεχνική δυσκολία της *solo cadenza*. Αντιθέτως, ο ερμηνευτής καθοδηγείται από το συνθέτη, έχοντας να αποδώσει μέσω της ερμηνείας του τη λειτουργία (δευτερεύουσα ανάπτυξη) και το χαρακτήρα (*cadenza*) του συγκεκριμένου τμήματος του κομματιού.

Τελική *coda*

Έπειτα από την ολοκλήρωση της *solo cadenza*, το τελικό ριτορνέλο συνεχίζεται αποτελώντας την τελική *coda*, όπου η ορχήστρα με το μοτίβο του κύριου θέματος, το οποίο αποκτά έναν πιο καταληκτικό χαρακτήρα (ρυθμική σμίκρυνση και μετατροπή της κατάληξης), συνοδευόμενη από το πιάνο, οδηγεί στην ολοκλήρωση του πρώτου μέρους του κοντσέρτου, μέσω προέκτασης της τέλειας πτώσης στην κύρια τονικότητα του κομματιού, τη λα ελάσσονα.

Επίλογος

Τελικά συμπεράσματα

Το *Κοντσέρτο* op. 54 του Schumann θα μπορούσε να θεωρηθεί ως καθοριστικό έργο στην εξελικτική πορεία του κοντσέρτου, κυρίως επειδή επαναφέρει σημαντικά χαρακτηριστικά, τα οποία συναντώνται στα κοντσέρτα των συνθετών της κλασικής εποχής και κυρίως στα κοντσέρτα των Mozart και Beethoven, προσαρμόζοντάς τα στο γενικότερο αισθητικό περιβάλλον του 19ου αιώνα αλλά και στο συνθετικό ύφος του ίδιου του συνθέτη. Το πιο ουσιαστικό από αυτά είναι ο διάλογος μεταξύ πιάνου και ορχήστρας, ο οποίος επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη δομή και κυρίως το περιεχόμενο των τμημάτων του πρώτου μέρους, σε αντίθεση με τα κοντσέρτα των βιρτουόζων συνθετών (αρχές 19ου αιώνα).

Ωστόσο, το κοντσέρτο του Schumann είναι δύσκολο να μη θεωρηθεί δεξιοτεχνικό κοντσέρτο. Από την ίδια τη μουσική ανάλυση του πρώτου μέρους του έργου παρατηρείται ο τρόπος με τον οποίο η ισοδυναμία του σόλο οργάνου με την ορχήστρα συμβάλλει ουσιαστικά στην αύξηση και την ενίσχυση των δεξιοτεχνικών απαιτήσεων της σύνθεσης. Καθοριστικός είναι ο συνοδευτικός ρόλος που αναλαμβάνει ο σολίστ, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή του παρόντος κειμένου, ένα γνώρισμα, το οποίο συναντάται και στα τελευταία κοντσέρτα του Beethoven. Η επεξεργασία του μοτίβου σ, το οποίο βασίζεται σε έναν μη διμερή διαχωρισμό της μονάδας του χρόνου, όπως τρίηχα, πεντάηχα και επτάηχα, ήδη απαιτεί δεξιοτεχνική ευχέρεια από τον ερμηνευτή, ο οποίος θα πρέπει να διαμοιράσει τις αρμοδιότητές του, συνοδεύοντας τη μελωδία από τη μία πλευρά, αλλά και εναλλάσσοντας την ίδια μελωδική γραμμή με τα όργανα της ορχήστρας από την άλλη. Επίσης, η εναλλαγή αυτή μεταξύ πιάνου και ορχήστρας συναντάται και στα καίρια σημεία του κομματιού (κύριο θέμα, ενδιάμεσο-μεταβατικό τμήμα, προετοιμασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας), όπου το πιάνο καλείται να διατηρήσει την ορχηστρική υφή (ομοφωνία), δημιουργώντας ομοιογένεια από τη μία φράση στην επόμενη. Η διαφορά με τα κοντσέρτα των βιρτουόζων έγκειται στο γεγονός ότι η δεξιοτεχνία στο κοντσέρτο του Schumann αποκτά λειτουργικότητα και η

προβολή του σολίστ επιτυγχάνεται όχι μόνο μέσω των δεξιοτεχνικών του ικανοτήτων αλλά και ολόκληρης της μουσικής του αντίληψης και ερμηνευτικής του ωριμότητας.

Επίσης, αξιοπρόσεκτη είναι και η προσαρμογή της μορφής σονάτας και η χρήση των αρχών της – αντίθεση μεταξύ των θεματικών και των ενδιάμεσων τμημάτων, επανέκθεση του θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα (*solo cadenza*), δραματική κορύφωση κ.ο.κ. – με στόχο την προβολή του σολίστ και την εγκαθίδρυση της ισοδυναμίας του σόλο και της ορχήστρας.

Το κοντσέρτο του Schumann αποτελεί σημαντική επιρροή για τα κοντσέρτα πολλών συνθετών προς τα τέλη του 19ου αιώνα. Το *Κοντσέρτο για πιάνο* του Grieg εμφανίζει αρκετά σημεία ομοιότητας με τη συγκεκριμένη σύνθεση, ειδικά όσον αφορά τη φημισμένη εισαγωγική φράση του πιάνου στην αρχή του κομματιού αλλά και τον τρόπο δομής του κύριου θέματος και τη *solo cadenza* στο τέλος του πρώτου μέρους. Η κοινή έκθεση, επίσης, εμφανίζεται σε αρκετά κοντσέρτα της περιόδου αυτής, ενώ το συνοδευτικό μοτίβο στο πιάνο μετατρέπεται πλέον στη συνεχώς εναλλασσόμενη αρμονική βάση επάνω στην οποία επαναλαμβάνεται μια εθνικού χαρακτήρα μελωδία, όσον αφορά τα κοντσέρτα των συνθετών των Εθνικών Σχολών. Τέλος, η *solo cadenza* αποτελεί και πάλι το σημείο κορύφωσης της δεξιοτεχνίας του σολίστ, αποκτώντας όμως συγκεκριμένη λειτουργικότητα (δευτερεύουσα ανάπτυξη) και αυτούσιο τμήμα του κομματιού.

Οι απόψεις διίστανται σχετικά με την κατάταξη του κοντσέρτου του Schumann, αν δηλαδή είναι ένα δεξιοτεχνικό ή ένα συμφωνικό κοντσέρτο. Ο ίδιος ο συνθέτης δίνει την απάντηση μέσω του μουσικού κειμένου του έργου αυτού. Το op. 54 είναι ένα αμάλγαμα συμφωνίας, κοντσέρτου και σονάτας, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης [Steinberg 1998: 415], με κεντρικό ήρωα τον ίδιο τον σολίστ, ο οποίος δεν αρκεί να είναι μόνο ένας άριστος βιρτουόζος αλλά και ένας ολοκληρωμένος μουσικός, ώστε μέσω της ερμηνείας να έχει την ικανότητα να κατανοήσει αλλά και να αναδείξει τον περίτεχνο διάκοσμο, ο οποίος μελετημένα περικλείεται σε όλη την έκταση της σύνθεσης αυτής.

Βιβλιογραφία

Dahlhaus, Carl: *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, 1989.

Gould, Carol S. – Keaton, Kenneth: "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/2 (Improvisation in the Arts), 2000, σ. 143-148.

Keefe, Simon P. (επιμ.): *The Cambridge Companion to the Concerto*, Cambridge University Press, 2005.

Lester, Joel: "Robert Schumann and Sonata Forms", *19th-Century Music* 18/3, 1995, σ. 189-210.

Lindeman, Stephan D.: *Structural novelty and tradition in the early romantic piano concerto*, Pendragon Press, 1999.

Macdonald, Claudia: *Robert Schumann and the Piano Concerto*, Taylor & Francis Group, 2005.

Rosen, Charles: *Sonata Forms*, Norton, 1980.

Samson, Jim (επιμ.): *The Cambridge history of 19th century music*, Cambridge University Press, 2002.

Steinberg, Michael: *The concerto: a listener's guide*, Oxford University Press, 1998.

Stevens, Jane R.: "Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society* 27/1, 1974, σ. 25-60.

Nikolaus Joseph von Schumann: Τρεις Ρομαντικοί

Πάνος Βλαγκόπουλος

1. Τα Lieder του Robert Schumann σε ποίηση του Joseph von Eichendorff και του Nikolaus Lenau πραγματώνουν ένα ρομαντικό ιδεώδες για την τέχνη, το τραγούδι, τη ζωή. Η κριτική ερμηνεία τέτοιων έργων είναι ρομαντική, στο βαθμό που είναι δημιουργική· δηλαδή, στο βαθμό που αυτή έχει προβλεφθεί – ως οιονεί συνέχιση της δημιουργικής διαδικασίας – από τα ίδια τα έργα. Εννοώ τη ρομαντική έννοια της *κριτικής*, η οποία, μέσω της διεπαφής του κριτικού στοχασμού, αποτελεί για τους Ρομαντικούς συνεχές με την – υπό στενότερη έννοια – ποιητική δημιουργία. Κατά τον Friedrich Schlegel, αυτό που διακρίνει τα κλασικά από τα "σύγχρονα", ρομαντικά έργα είναι, ούτε λίγο ούτε πολύ, ότι τα τελευταία, εμπεριέχοντας την κίνηση του στοχασμού (Reflexion), περιέχουν ταυτόχρονα την κριτική τους («sich selbst beurteilen»)· ευκολύνοντας έτσι τη ζωή του κριτικού-με-την-αρνητική-έννοια: «den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben», όπως προσθέτει, μάλλον ειρωνικά, ο Schlegel.[1] Λίγα χρόνια πιο πριν, ο Christian Gottfried Körner διατύπωνε τη σκέψη ότι το καλλιτεχνικό έργο πρέπει να κρίνεται «όχι από ό,τι φαίνεται, αλλά σύμφωνα με τη σκέψη που πρέπει να προκαλεί», με άλλα λόγια, σύμφωνα με τη *στοχαστική* διαδικασία που απαιτεί το συγκεκριμένο έργο. Για τον Körner και τους άλλους ιδεαλιστές, η χαρά της τέχνης αποτελούσε "δραστηριότητα" και δεν συνίστατο σε "νωχελική πρόσληψη".

Η ερμηνεία μου προϋποθέτει δύο είδη συνέχειας: το πρώτο αφορά τη συνέχεια της κριτικής με τη δημιουργία, στην οποία ήδη αναφέρθηκα· το δεύτερο, εκείνο το ιδιαίτερο είδος ενότητας που χαρακτηρίζει το οντολογικό status του ολοκληρωμένου Lied ως ενότητα φωνής, κειμένου, και μουσικής, η οποία προκύπτει με το *ξανα*-γράψιμο (του ψιλού λόγου) του ποιήματος ως του μουσικού λόγου του Lied, από τη διευρυμένη, μουσικο-ποιητική πλέον, προσωπικότητα του Schumann ως συνθέτη-ποιητή-τραγουδιστή.

2. Κλασικά σημαντικά *ρομαντικά* θέματα, σε όλες τις μορφές τέχνης, αποτελούν η *ποίηση*, η *ειρωνεία*, η *arabesque*, το *απόσπασμα*, η *κριτική* κ.ά.[2] Στην παρούσα ανακοίνωση θα επικεντρωθώ σε κάποια θέματα, όπως αυτά αναδεικνύονται στα έργα τέχνης που είναι τα Lieder του Schumann. Συγκεκριμένα, τα θέματα στα οποία θα αναφερθώ, περιλαμβάνουν τη διαλεκτική Υποκειμένου – Φύσης (στο "Mondnacht", opus 39 αρ. 5), την ιστοριστική χρήση του παρελθόντος (στο "Auf einer Burg", opus 39 αρ. 7) και τη χρήση της οντολογικής, σημασιολογικής και μουσικής αμφισημίας (στο "Kommen und Scheiden", opus 90 αρ. 3).

Μεταφυσικό τακτ ("Kommen und Scheiden")

Σε επετειακό κείμενό του για τον Eichendorff, ο Adorno τού αποδίδει το χαρακτηριστικό του "μεταφυσικού τακτ". Από τα συμφραζόμενα είναι σαφές ότι ο

[1] Βλ. Friedrich Schlegel, "Über Goethes *Meister*" [1798], στο: Andreas Huyssen (επιμ.), *Friedrich Schlegel: Kritische und theoretische Schriften*, Reclam, 1978, σ. 151 (όλες οι μεταφράσεις δικές μου).

[2] Βλ. Niklas Luhmann, *Schriften zur Kunst* (επιμέλεια και επίμετρο: Niels Werber), Φραγκφούρτη 2008, σ. 363.

Adorno αναφέρεται στη χρήση από μεριάς του ποιητή της παρομοίωσης, που στα γερμανικά σημαίνεται με τη χρησιμοποίηση συνδέσμων, όπως το "als", το "wie", το "als ob", και της υποτακτικής εγκλίσεως (Konjunktiv). Το φαινόμενο της παρομοίωσης αφθονεί στα ποιητικά κείμενα – και όχι μόνον του Eichendorff – που μελοποίησε ο Schumann. Το εξαιρετικά ενδιαφέρον για μας είναι ο μουσικός τρόπος, με τον οποίο ο Schumann αντιδρά κάθε φορά: π.χ. ρήξη της αρμονικής συνέχειας με μια "παράξενη" [unheimlich] – οπτικά και ακουστικά – αρμονία (η αντιστοιχία τού «*wie* im ersten Grün im Wald» με τη συγχορδία *σι*𝄫 [= λα] – *φα*♭ [= μι] – *σολ* – *ντο*).[3] Παρακάτω, στο μ. 17, η νότα *σι* της φωνής αποτελεί το σημείο τομής, τη "ραφή" των δύο μουσικών κόσμων που συνυπάρχουν στο Lied: του κόσμου της *Σολ*♭ μείζονος και αυτού της *Φα*♯ μείζονος. Οι κόσμοι αυτοί δεν διαφέρουν παρά μόνον οπτικά· το άκουσμά τους, με άλλα λόγια: η παρουσία τους, είναι ίδια· όμοια με τη σχέση μεταξύ του λυρικού Εγώ και της μορφής της αγαπημένης (της «Gestalt»), των οποίων η παρουσία είναι το ίδιο αληθινή και διαφέρουν μόνον ως προς την εικόνα, το οντολογικό τους status. Στο σημείο αυτό του τραγουδιού, συναντούμε πάλι μία παρομοίωση: «als Lebwohl»· για την ακρίβεια, το συνδετικό των δύο κόσμων *σι* τραγουδά τη λέξη *als*.[4]

Υποκείμενο και Φύση ("Mondnacht")

Το "Mondnacht" ξεκινά στην πρώτη στροφή με μια παρομοίωση («Es war *als*…») και με λυρικές περιγραφές της νυχτερινής φύσης (του ουρανού και της γης). Στη δεύτερη στροφή συνεχίζεται με περιγραφές του δάσους και του ανέμου. Στην τρίτη και τελευταία στροφή, όμως, κάνει την είσοδό της η ψυχή, ήτοι το λυρικό υποκείμενο. Η μελοποίηση ξαναγράφει το ποίημα και φτιάχνει το ακριβές μουσικό του αντίστοιχο, προς το οποίο το πρώτο σχετίζεται όπως ένα δισδιάστατο αντικείμενο προς την τρισδιάστατη εκδοχή του: ίδια διαλεκτική ανάμεσα, στο μεν κείμενο, στη φύση και το άτομο· στη δε μουσική, στο Α και το Β της μορφής· ίδια μετάθεση του βάρους από το *είναι* στο *γίγνεσθαι*, με μορφικά μέσα (δύο στροφές / φύση – μία στροφή / ψυχή: η μουσική μορφή Α *Α* Β).

Το λυρικό υποκείμενο δεν αποτελεί μόνον το στόχο της μουσικο-ποιητικής *διαδικασίας*, αλλά σκηνοθετείται ως η στιγμή της οντολογικής κορύφωσης, μ' ένα μουσικό τέχνασμα, που τώρα, αφού έχει στηθεί προσεκτικά όλο το σκηνικό του ρομαντικού κόσμου, μοιάζει αυτονόητο, σχεδόν απλό: η φωνή τραγουδά την «ψυχή» που φτάνει στο «σπίτι της», την ίδια στιγμή που η μουσική φτάνει στο μουσικό της "σπίτι", την *Μι*, θεμέλιο της *Μι* μείζονος του τραγουδιού.

Στο πλαίσιο της αντικατάστασης της *μίας* ελεγκτικής αρχής ("Θεός" του Μεσαίωνα – "Λόγος" του Διαφωτισμού) από τη σχέση-με-μεταβλητό-όριο μεταξύ Υποκειμένου και Φύσης (Luhmann), γενικεύεται η χρήση ανθρωπομορφικών παρομοιώσεων κατά την αναφορά στη φύση («geküsst» κ.λπ.), αμβλύνονται τα όρια πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, και το διώνυμο Υποκείμενο – Φύση είναι ικανό να εξαντλεί την έννοια του κόσμου, δίχως την εξομαλυντική παρεμβολή της διϋποκειμενικότητας, των πολλών, της κοινωνίας.

[3] Το *ντο* είναι ανιούσα επέρειση στο ρε♭· μέρος του εφέ είναι η μεγαλύτερη διάρκεια της επέρεισης από αυτή της νότας της συγχορδίας, μιας και έτσι αποκτά – φευγαλέα, έστω – υπόσταση η "τυχαία" συγχορδία τύπου ελάσσονος μεθ' εβδόμης, η οποία προκύπτει ως ηθελημένο υποπροϊόν των χειρισμών στο σημείο αυτό.

[4] Άλλο παράδειγμα μελοποίησης της παρομοίωσης: στο μ. 59 του "Mondnacht", η χρήση του I^6 (η αντιστοιχία του «als *flöge* sie nach Haus» του κειμένου με το σολ♯ στο αριστερό χέρι) μεταφέρει τη λογική διαφορά της υποτακτικής από την οριστική έγκλιση ως διαφορά του I^6 από την ευθεία θέση.

Ιστορισμός ("Auf einer Burg")

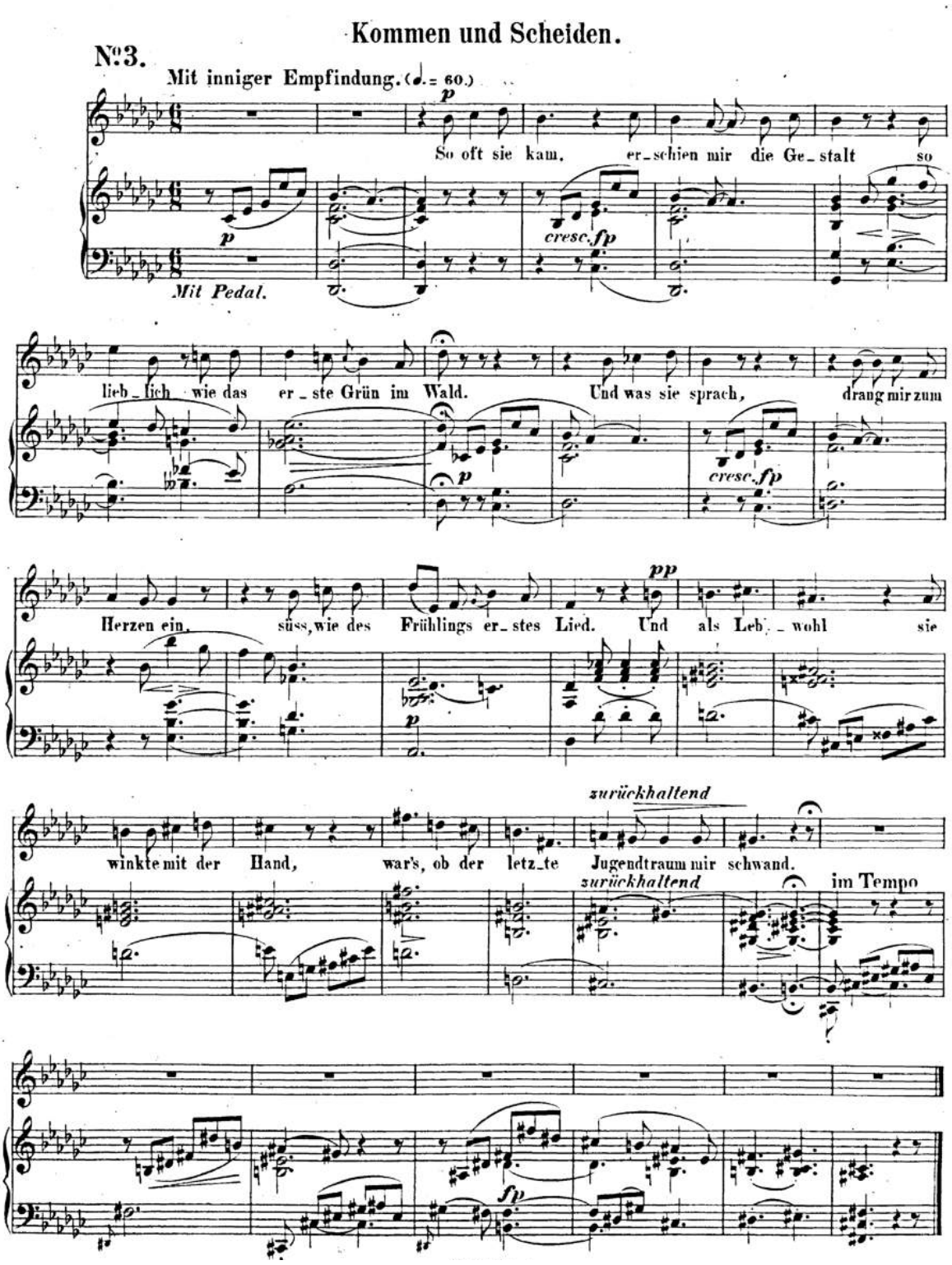
Το παράθεμα που ακολουθεί προέρχεται από το ίδιο κείμενο του Luhmann και αναφέρεται στην έννοια του χρόνου των Ρομαντικών: «Ο χρόνος συνεχίζεται να θεωρείται κίνηση, σύμφωνα με την παράδοση, και εξ αυτού σιωπηλά να σχετίζεται με τις αντιληπτικές ικανότητες της συνειδητής πρόσληψης. Το παρόν, όμως, βιώνεται ως ασταθές, ως τομή, ως "διαφορικό της παροντικής και της μελλοντικής λειτουργίας" [Novalis]».[5]

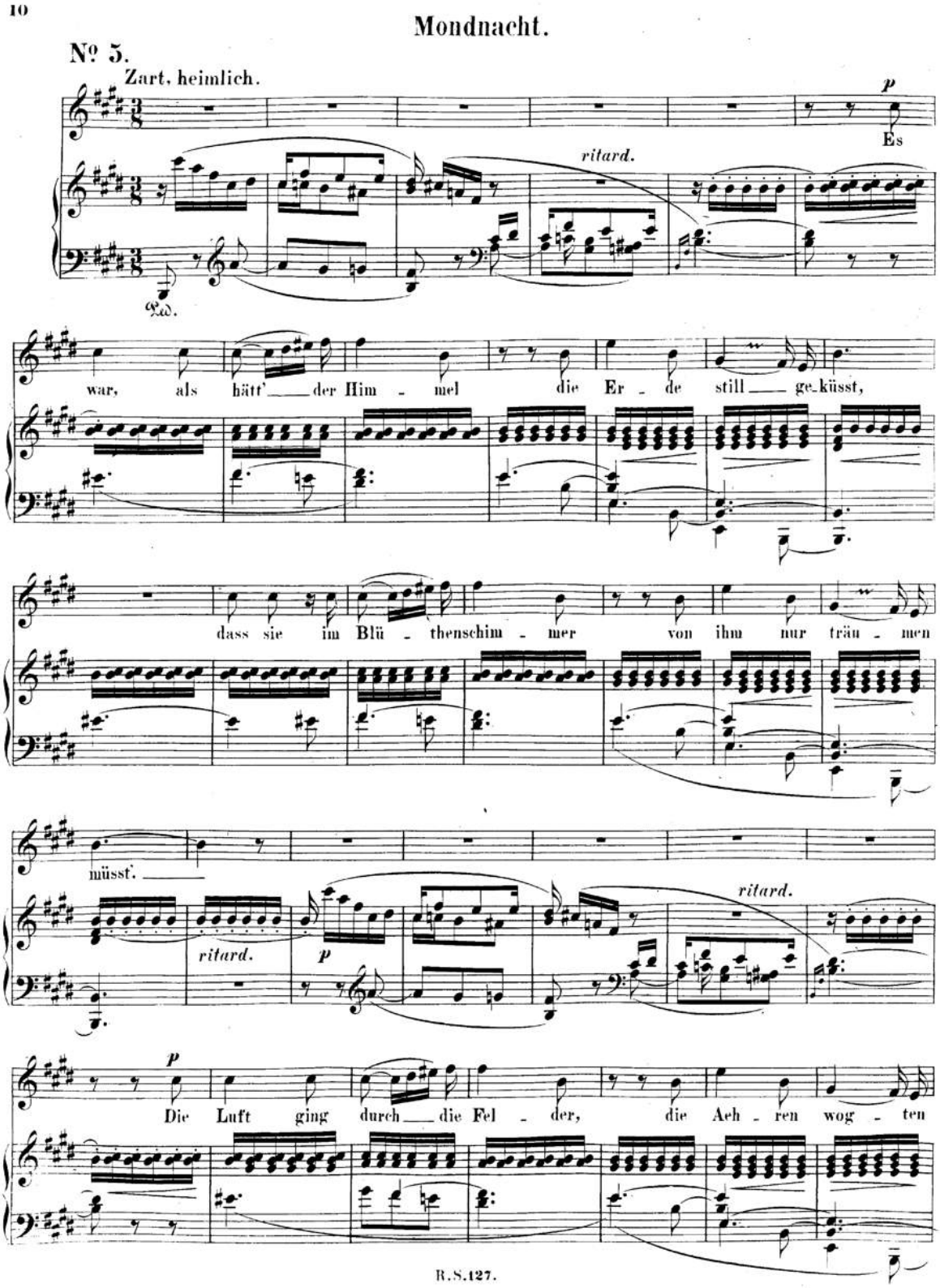
Ίσως την εναργέστερη φανέρωση προβληματισμών που αφορούν τη ρομαντική έννοια του χρόνου τη συναντάμε σ' ένα από τα πιο αινιγματικά τραγούδια του Schumann, το "Auf einer Burg" από τον *Liederkreis* opus 39, πάνω στο εξ ίσου αινιγματικό, ομώνυμο ποίημα του Joseph von Eichendorff. Οι δύο πρώτες στροφές του ποιήματος αναφέρονται στον μυθικό ιππότη ενός καιρού περασμένου (τον Barbarossa;), ενώ οι δύο τελευταίες σε ένα σύγχρονο, καθημερινό γεγονός· σύγχρονο με την ποιητική διατύπωση: πρόκειται για ένα γάμο, ο οποίος λαμβάνει χώρα στο συμβολικό τοπίο του Ρήνου. Την απορία για τη σχέση των δύο μισών του ποιήματος έρχεται να κορυφώσει ο τελευταίος στίχος: «Und die schöne Braut, die weinet» (κάτι σαν το punch-line ενός αστείου που αδυνατούμε να καταλάβουμε). Και εδώ, παρ' όλη την απορία, έχουμε την αίσθηση ότι ο Schumann "ξαναγράφει" από την αρχή το ποίημα του Eichendorff: οι δύο κόσμοι του κειμένου, ο παλιός και ο σύγχρονος, αντιστοιχούν στο Α και στο Β της μορφής, διαφορά που αναπαράγεται και στο επίπεδο της σχέσης των δύο-προς-δύο στροφών (AB*AB*). Η ιστορική, ή ακριβέστερα, ιστοριστική όψη του Lied σχετίζεται μουσικά με τους παρεστιγμένους ρυθμούς και τις μιμητικές εισόδους του Α (*A*)· με την υφή χορικού (Β και *B*) και με την ποικιλμένη πτώση του τέλους· με την αμφισημία, στο επίπεδο όλου του τραγουδιού, μεταξύ της *λα* ελάσσονος και του φρύγιου τρόπου από *μι*. Όμως, η βίωση της δυναμικής ποιότητος ενός παρελθόντος λανθάνοντος εν εγρηγόρσει («auf der Lauer») – σε συνδυασμό με ένα αδύνατο, οντολογικά, παρόν (πρβλ. το σχετικό απόσπασμα του Luhmann) – είναι υπεύθυνη, νομίζω, για τα χρονικά ασύμπτωτα που διαταράσσουν την ομαλή ροή της αρμονικής-ρυθμικής επιφάνειας: το σοκ του τελευταίου στίχου αντιστοιχεί στη σόλοικη κατασκευή της πτώσης που βρίσκεται, εκτοπισμένη (displaced), στο τέλος του πρώτου μισού του τραγουδιού (το *λα* στο αριστερό χέρι του μ. 17 έρχεται ένα ήμισυ νωρίτερα, δημιουργώντας τη διαφωνία *λα* – *σολ*♯). Το κρισιμότερο, όμως, ασύμπτωτο αφορά τη σχέση πιάνου – φωνής ή τραγουδιού – συνοδείας στο Β (*B*): ό,τι θα ήταν μια κοινότοπη, σχεδόν "μαθητική" άσκηση στο ύφος και την υφή του χορικού, μετατρέπεται, μέσα από μια απρόβλεπτη κίνηση ελευθερίας του συνθέτη, σε μια πρωτάκουστη παρωδία Choral, με εντελώς "α-νόητες" διαφωνίες (δεν μπορώ να μην σκεφτώ εδώ τον ορισμό του Ωραίου από τον Schiller, ως "ελευθερία στον κόσμο των φαινομένων"): η κίνηση ελευθερίας – αυθαιρεσίας (που ο Schlegel ανάγει σε ιερό δικαίωμα του καλλιτέχνη); – του Schumann, για την οποία μιλώ, είναι ο ακρωτηριασμός της ρυθμικής ταυτότητας του μπάσου κατά ένα ήμισυ. Συγκεκριμένα, εάν μεταθέσουμε το *μι* του αριστερού χεριού στο μ. 9 κατά ένα ήμισυ αργότερα και διορθώσουμε στη θέση όλου του μ. 9 με *ντο* (ήμισυ) και *ρε* (ήμισυ), θα έχουμε την κοινότοπη εκδοχή, από την οποία ξεκίνησε ο Schumann και την οποία "πείραξε" για να καταλήξει στην εκδοχή των μ. 9 κ.εξ. Ανεξάρτητα από το ενδεχόμενο ιδεολογικό μήνυμα, το Lied πραγματώνει, με τη συνέργεια του κειμένου, της φωνής και του πιάνου, αυτό που ο σύγχρονος γερμανός ιστορικός Reinhart Koselleck ονομάζει "συγχρονία του ασύγχρονου" ("Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen"), κρίσιμη έννοια του ιστορικού στοχασμού *μετά* την ιστοριστική εμπειρία.

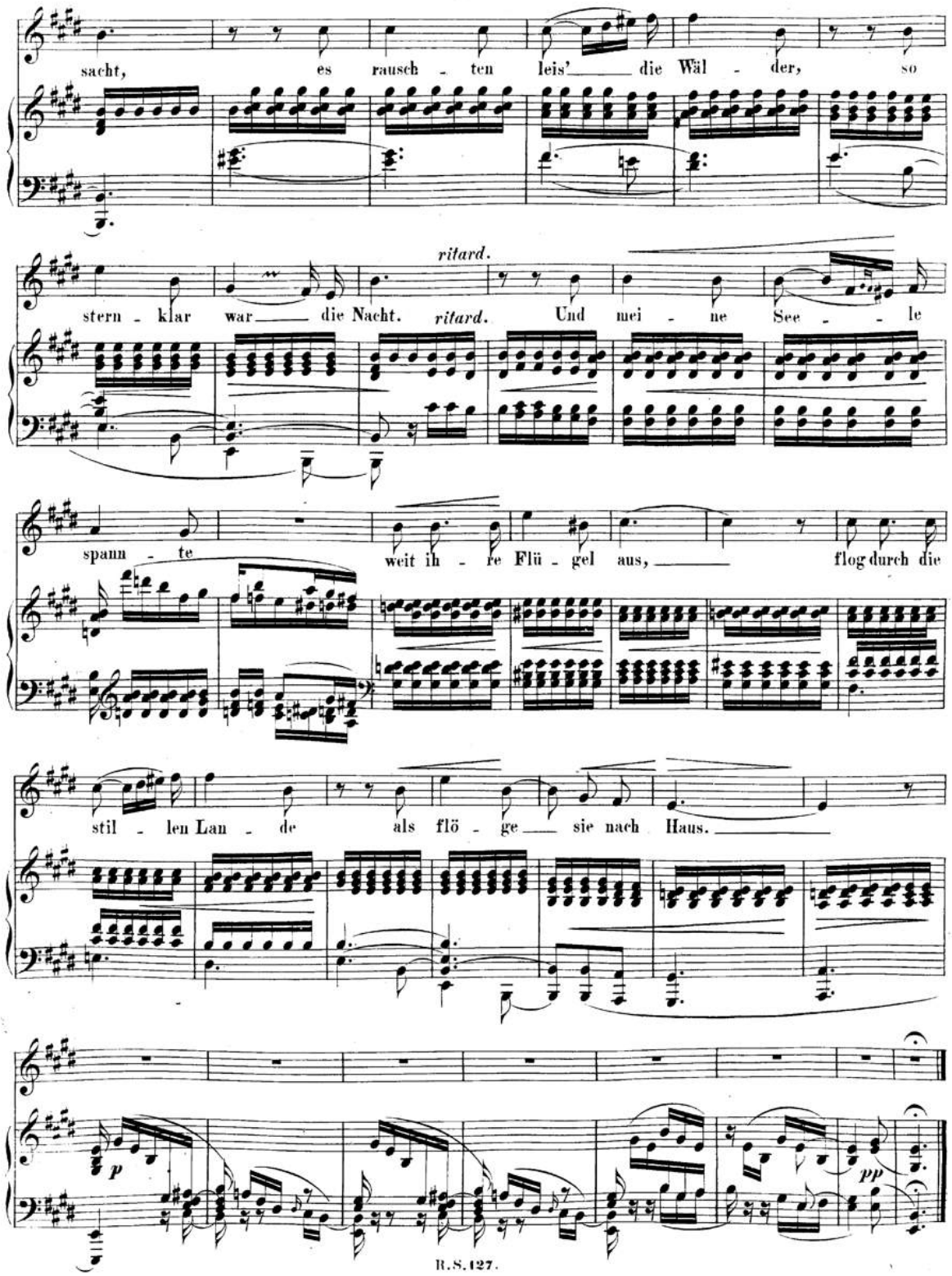
[5] Luhmann, ό.π., σ. 370.

Στη μαρτυρία του "Auf einer Burg", ο ιστορικός χρόνος δεν είναι το αντικείμενο ανέφελου στοχασμού ή ψύχραιμης μελέτης και άντλησης διδαγμάτων (η *historia magistra vitae* του Κικέρωνα)· αντίθετα, προκαλεί, με το απρόβλεπτο μαγνητικό του βάρος, διαταραχές στο ασταθές παρόν, αυξάνοντας δραματικά την αδυναμία πρόβλεψης για το μέλλον, αλλά και τη δυσκολία κατανοήσεως του ιδίου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

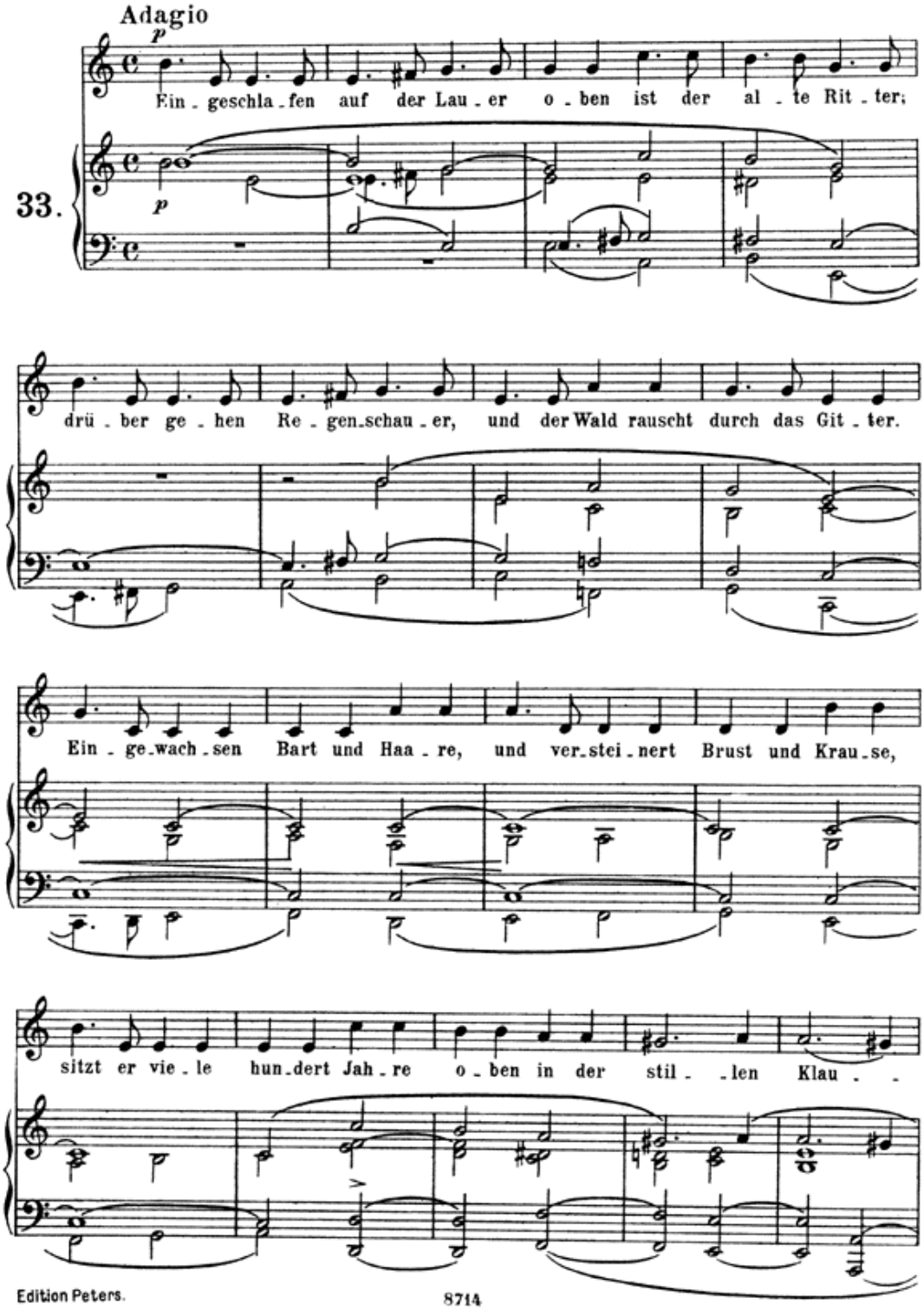


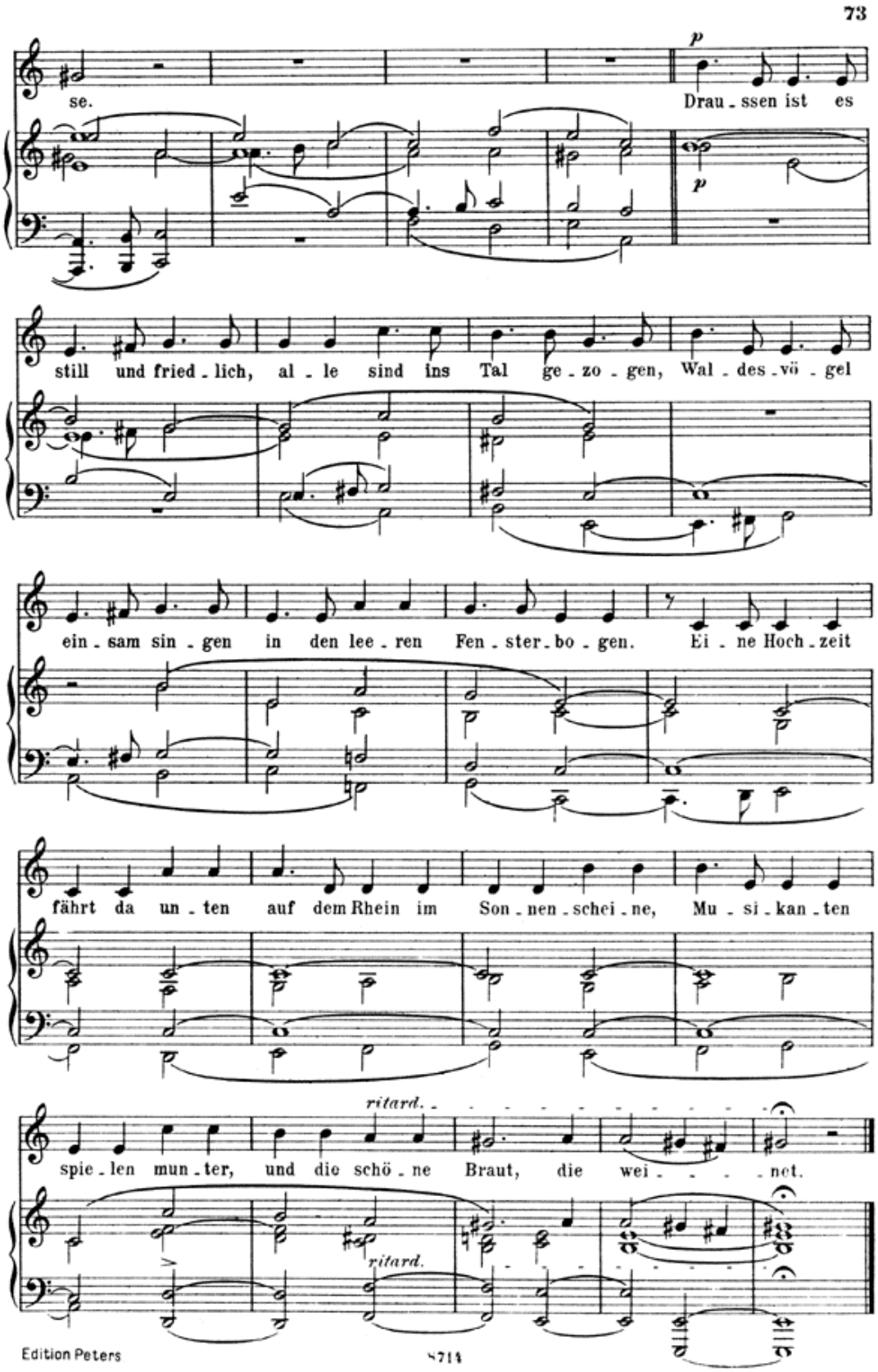

10
Mondnacht.
№ 5.
Zart, heimlich.
p
Es
ritard.
war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge-küsst,
dass sie im Blü - thenschim - mer von ihm nur träu - men
müsst'.
ritard.
p
ritard.
p
Die Luft ging durch die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten
R.S.127.


sacht, es rausch - ten leis' die Wäl - der, so
ritard.
stern - klar war die Nacht. ritard. Und mei - ne See - le
spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die
stil - len Lan - de als flö - ge sie nach Haus.
p
pp
R.S.127.

VII.

Auf einer Burg




73
p
se.
Drau - ssen ist es
p
still und fried - lich, al - le sind ins Tal ge - zo - gen, Wal - des - vö - gel
ein - sam sin - gen in den lee - ren Fen - ster - bo - gen. Ei - ne Hoch - zeit
fährt da un - ten auf dem Rhein im Son - nen - schei - ne, Mu - si - kan - ten
ritard.
spie - len mun - ter, und die schö - ne Braut, die wei - - - - net.
ritard.
Edition Peters
5714

Liederkreis op. 39: *Zwielicht*
(Κύκλος τραγουδιών, έργο 39: *Στο λυκόφως*)

Σταματία Γεροθανάση

Ο Schumann θεωρούσε την εξέλιξη του Lied ως μουσικού είδους (Gattung) συνυφασμένη με το νέο πνεύμα στη γερμανική ποίηση των αρχών του 19ου αιώνα.[1] Η νέα γενιά ποιητών,[2] στην οποία ανήκε ο Eichendorff, τόλμησε μία θεώρηση του κόσμου που μέσω της μουσικής, ως γλώσσας ελεύθερης από τους περιορισμούς που επέβαλλαν οι ιδέες και οι έννοιες της ομιλούμενης γλώσσας, έβρισκε το καλύτερο μέσο έκφρασης.[3] Συνολικά, ο Schumann συνέθεσε δεκαέξι Lieder και έξι χορωδιακά κομμάτια πάνω σε κείμενα του Eichendorff.[4] Το έργο που έτυχε ιδιαίτερης υποδοχής (μέχρι και τις μέρες μας) είναι το έργο 39, το οποίο αποτελεί σημείο αναφοράς στην τέχνη του Lied του γερμανικού ρομαντισμού.

Ο σκοπός της εργασίας αυτής είναι διττός. Το πρώτο μέρος σκοπό έχει να παρουσιάσει μια κριτική θεώρηση της μέχρι τώρα βιβλιογραφίας, η οποία εστιάζει το ενδιαφέρον της στη μελέτη του Κύκλου τραγουδιών του έργου 39 του R. Schumann, δίνοντας έμφαση στη μουσικοποιητική ανάλυση του Lied με τίτλο *Zwielicht*. Η θεώρηση αυτή θα αποτυπώσει και τη συνολική εικόνα προσέγγισης στο επίπεδο της μουσικοποιητικής ανάλυσης του συγκεκριμένου Lied.

Συγκεκριμένα, θα παρουσιαστούν μελέτες με θέμα τα Lieder του Schumann, στις οποίες περιέχονται και αποσπασματικές αναλύσεις του έργου 39.[5]

Επίκεντρο της μελέτης του Gerstmeier (1982) είναι η σχέση του Schumann με το ποιητικό κείμενο. Από τον Κύκλο τραγουδιών, έργο 39, ο Gerstmeier επικεντρώνεται κυρίως στην ανάλυση του Lied αρ. 5 με τον τίτλο *Mondnacht* και σε μικρότερο βαθμό στο Lied *Zwielicht*, με σκοπό να δείξει ότι ο Schumann δεν αρκείται στην δομική μελοποίηση του ποιητικού κειμένου αλλά στη μελοποίηση της ποιητικής πρόθεσης.

[1] «Die Entwicklung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff wurden komponiert. So entstand jede kunstvollere und tiefsinnige Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte» (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, επιμ. Martin Kreisig, Leipzig 1914· νέα έκδοση: Gregg 1969, Bd. II, σ. 147). Φυσικά, δεν μπορεί να παραλειφθεί το γεγονός ότι η γενιά του Schumann επωφελείται της τεχνολογικής εξέλιξης του πιάνου ως μουσικού οργάνου και της συνθετικής εξέλιξης της μουσικής για πιάνο· βλ. σχετικά: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8, σ. 31.

[2] «Schumann sah sich von der neuen Dichtergeneration wie von Freunden und Gesinnungsgenossen bestätigt. Der Grund, weshalb er überwiegend romantische Dichter wie Heine, Eichendorff, Rückert, Kerner, Lenau, und Byron vertonte, ist darin zu suchen, dass in der Lyrik dieser Dichter eine Welt zu Sprache kommt, die alles Begrenzte zu übersteigen trachtet und nach Einheit strebt» (Gerstmeier 1982: 13).

[3] Βλ. Dahlhaus (1980: 74) και E. T. A. Hoffmann (1978: 34).

[4] Lieder: 1840 (έργο 39/1-12, έργο 45/1-2, έργο 77/1) και 1850 (έργο 83/3). Χορωδιακά: 1847 (έργο 62/1), 1849 (έργο 69/1-2 & 5, έργο 75/2-3).

[5] Στη βιβλιογραφία που προσφέρει μια γενική θεώρηση των Lieder του Schumann περιλαμβάνονται τίτλοι έργων, οι οποίοι λειτουργούν ως εισαγωγή στο έργο και τη ζωή του Schumann, ως οδηγοί ακρόασης κ.ά. Το έργο του Dieskau (1981) προσφέρει μια «γραπτή» ερμηνεία του έργου 39.

Ο Cooper (1952) εστιάζει την έρευνά του κυρίως στη μελέτη των κοινών γνωρισμάτων της φόρμας των Lieder.

Ο Eric Sams (1975) δίνει πληροφορίες σχετικά με τις χρονολογίες των έργων, αλλαγές που έκανε ο Schumann στο ποιητικό κείμενο, τις τονικές σχέσεις των Lieder, τη σχέση μοτίβων και αρμονικών σχέσεων με κώδικες και βιογραφικά δεδομένα και, τέλος, με ηχητικά εφέ. Αποσπασματικά παραπέμπει σε μουσικά παραδείγματα.

Επιπλέον, θα παρουσιαστούν μελέτες με θέμα τα Lieder των Schumann – Eichendorff.

Ο Busse (1975) ασχολείται με το έργο 39 των Eichendorff – Schumann κυρίως από τη σκοπιά της γερμανικής φιλολογίας. Οι αναλύσεις του εστιάζουν στη μελέτη της ποιητικής δομής, των ποιητικών μοτίβων και συμβόλων και πώς αυτά μεταφράζονται μουσικά.

Ο Adorno (1974) αναφέρεται στη μουσική φόρμα των τραγουδιών και στο τονικό πλάνο του κύκλου. Εστιάζει σε συγκεκριμένες μουσικοποιητικές πτυχές του κάθε τραγουδιού, με στόχο να τονίσει ότι η εσωτερική μορφή και ενότητα του συνόλου βασίζεται σε επαναλαμβανόμενα αρμονικά, μελωδικά και μοτιβικά στοιχεία και στις αρμονικές αναλογίες μεταξύ των τραγουδιών.

Τέλος, θα παρουσιαστούν μελέτες με θέμα αποκλειστικά το έργο 39.

Ο Knaus (1974) ασχολείται με τις αλλαγές που έκανε ο Schumann στο πρωτότυπο κείμενο και κυρίως με τη μελέτη της υφής και του περιεχομένου του κάθε Lied. Στόχος της έρευνάς του είναι να αναδείξει την αμοιβαία σχέση μεταξύ μουσικής και ποιητικής πρόθεσης.

Ο Brinkmann (1997) αποτελεί σημείο αναφοράς της παρούσας έρευνας. Η μελέτη του εστιάζεται κυρίως στο Lied *Mondnacht*. Για το Lied *Zwielicht* προσφέρει παρατηρήσεις, οι οποίες καλύπτουν τις σημαντικότερες πτυχές της σχέσης γλώσσας και μουσικής (Wort-Ton-Verhältnis) και οι οποίες επιδέχονται περαιτέρω έρευνα στο πεδίο της μουσικοποιητικής ανάλυσης.

Η παρουσίαση του Andraschke (1995) παρέχει πληροφορίες για το βαθμό και τον τρόπο της υποδοχής του έργου στην εποχή του αλλά και μέχρι σήμερα.

Ο Mosley (1990) υπερασπίζεται την άποψη ότι η εκφραστική ποιότητα της ποίησης του Eichendorff μπορεί να γίνει αντιληπτή μέσω μουσικών αναλογιών. Οι ποιητικές εικόνες και ο ποιητικός τόνος αντικατοπτρίζονται στο αρμονικό πλαίσιο και στις τονικές σχέσεις. Σε γενικές γραμμές, ο Mosley επιχειρεί μια διεπιστημονική προσέγγιση της σχέσης ποιητικού λόγου και μουσικής του έργου 39.

Ο Wißkirchen (2002), από παιδαγωγικής πλευράς, εστιάζει στην ανάλυση του ποιητικού κειμένου, βασιζόμενος στο έργο του Oskar Seidlin (1965), για να προχωρήσει σε μουσικοποιητικά σχόλια που είναι κυρίως αποσπασματικά.

Ο Schumann συνέθεσε τον *Κύκλο τραγουδιών του Joseph Freiherr von Eichendorff με συνοδεία πιανοφόρτε, έργο 39* κατά τους μήνες Μάιο και Ιούνιο του 1840. Τα έξι από τα δώδεκα ποιήματα του Κύκλου δημοσίευσε ο Eichendorff αρχικά στα έργα *Ahnung und Gegenwart*, *Dichter und Ihre Gesellen* και *Viel Lärmen um Nichts*. Τα υπόλοιπα ποιήματα δημοσιεύονται ως μεμονωμένα έργα.[6] Η επιλογή και η διάταξη των Lieder έγινε από τον Schumann και δε βασίζεται σε μία ιστορία, δράση ή σε μία πλοκή, αλλά αποτελεί διαδοχή από αυτοδύναμες σκηνές μιας εποχής και ώρας της ημέρας. Σύμφωνα με τους

[6] Βλ. Busse (1975: 15).

Busse[7] και Huber,[8] ο Schumann, επέλεξε τα συγκεκριμένα ποιήματα ενδεχομένως γιατί το κοινό χαρακτηριστικό τους είναι η ικανότητα να προκαλούν στον αναγνώστη μια ψυχική διάθεση (Stimmung).[9] Συνεπώς, σημασία για τον Schumann δεν έχει τόσο η πλοκή του μυθιστορήματος ή του διηγήματος από το οποίο προέρχεται το εκάστοτε Lied, όσο η διάθεση που προκαλεί η σκηνή από την οποία προκύπτει το Lied, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει ενδεχόμενες επιρροές. Η παρεμβολή ποιημάτων στο μυθιστόρημα από τον Eichendorff, έχει σκοπό να υπογραμμίσει τη διάθεση και τα συναισθήματα των χαρακτήρων.

Το τονικό πλάνο του Κύκλου είναι διμερές και η διαδοχή-θέση του κάθε Lied καθορίζεται σύμφωνα με τον χαρακτήρα των μεμονωμένων στοιχείων και τη συνολική διάθεση, καθώς και την αμοιβαία σχέση μεταξύ μορφής και υφής.[10]

Τονικό πλάνο του κύκλου:
fis—A—E—G—E—H / e—a—E—e—A—Fis
↓
***Zwielicht* (αρ. 10)**

Παράδειγμα 1

Χαρακτηριστική είναι η καρκινική σχέση μεταξύ των τονικοτήτων των Lieder αρ. 1 έως 3 και αρ. 10 έως 12. Η μελαγχολική διάθεση στην αρχή του Κύκλου (αρ. 1 σε φα δίεση ελάσσονα) καταλήγει στην εκστατική διάθεση του τελευταίου Lied (αρ. 12 σε φα δίεση μείζονα).

καρκινική σχέση
fis—A—E—G—E—H / e—a—E—e—A—Fis
↓
***Zwielicht* (αρ. 10)**

Παράδειγμα 2

Στην περίπτωση του Lied *Zwielicht*:

Σύμφωνα με τον Seidlin,[11] στο λυκόφως ο ορατός κόσμος δεν έχει συγκεκριμένη μορφή, σε αντίθεση με το φως της ημέρας ή με το απόλυτο σκοτάδι. Η μερική έλλειψη φωτός επιτρέπει στα αντικείμενα να έχουν περισσότερες από μία προσδιορίσιμες

[7] «Wir sprechen von einer Stimmungslyrik im engeren Sinn, von einer musikalischen Lyrik, wenn der Gegenstand als representativer Gehalt für die Wirkung sehr sekundärer Natur ist, wenn es mehr Schale ist, in der die Stimmung uns geboten» (Huber 1954: 244).

[8] Busse (1975: 12).

[9] Για τον Eichendorff, η ψυχική διάθεση προκύπτει μέσω της θεώρησης ενός μεγάλου φυσικού χώρου. Το *εγώ* προβάλλει τη διάθεσή του στην απεραντοσύνη της φύσης. Τα ηχητικά σύμβολα της ποίησης του Eichendorff (πουλιά του δάσους, κόρνο, κ.ά.) σκοπό έχουν να ζωγραφίσουν ακουστικά το φυσικό χώρο και ενδεχομένως να αποτελέσουν ένα ακόμη έναυσμα ώστε να μελοποιήσει ο Schumann τα συγκεκριμένα Lieder.

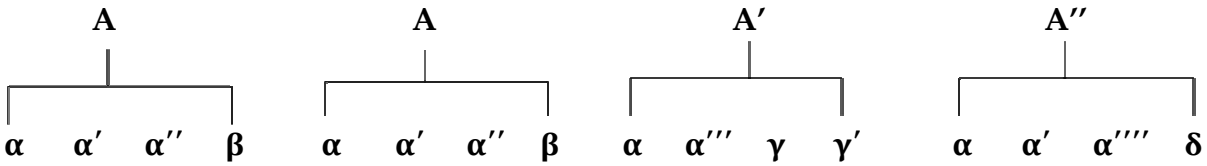
[10] Βλ. *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8, σ. 65.

[11] «Das Licht, das Medium, in dem und durch das alle Gestalten erscheinen, hat sich ent-zweit, in ihm kann sich nichts mehr als das erklären, was es ist; noch sind die Dinge nicht in das allumfassende Dunkel der Nacht eingetreten, aber sie stehen auch nicht mehr, ihre Kontur zusammenhaltend, im Tage, sondern sind Doppelgänger ihrer selbst, sie und auch ein anderes» (Seidlin 1965: 241).

μορφές, οι οποίες μεταβάλλονται σύμφωνα με τη φαντασία του εκάστοτε παρατηρητή. Το Lied *Zwielicht* εκδίδεται για πρώτη φορά στο μέσο του 17ου κεφαλαίου του μυθιστορήματος *Ahnung und Gegenwart* (1815) ως κείμενο ενός τραγουδιού.[12] Ο πρωταγωνιστής βρίσκεται μόνος στο δάσος, το σούρουπο. Οι μορφές και οι ήχοι του δάσους προσλαμβάνονται σύμφωνα με τη διάθεση και τα συναισθήματα του ήρωα: τρομακτική και απειλητική διάθεση, φόβος. Ο Friedrich ακούει από μακριά μια άγνωστη φωνή να τραγουδά. Σύμφωνα με τις καταστάσεις του μυθιστορήματος, η φωνή του τραγουδιού είναι πιθανόν η φωνή της κόμισσας Romana.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, με αφετηρία τη μελέτη της σχέσης μουσικής-ποιητικού λόγου, θα επισημανθεί η τάση προς την ασυμμετρία. Για μεθοδολογικούς λόγους, όσο παράδοξο και αν φαίνεται λόγω της συνθετότητας μιας τέτοιας συνύπαρξης, γίνεται διάκριση μεταξύ της μουσικής διαμόρφωσης του τραγουδιστικού μέρους, στο οποίο αρθρώνεται το ποιητικό κείμενο, και του πιανιστικού μέρους που, στην περίπτωση του Schumann, δεν αποτελεί απαραίτητα συνοδευτικό στοιχείο του τραγουδιστικού μέρους. Σκοπός είναι να φανεί η πρόθεση του Schumann, ο οποίος, μελοποιώντας την τραγουδιστική γραμμή συμμετρικά, καταφέρνει, μέσω του πιανιστικού μέρους, να ταράξει τη συμμετρία, αποδίδοντας μουσικά μια νέα διάσταση του ποιήματος.[13]

Το ποίημα αποτελείται από 4 στροφές των τεσσάρων στίχων. Το μέτρο των στίχων είναι τροχαϊκό (τονισμένη – άτονη συλλαβή) με θηλυκές καταλήξεις και το αντίστοιχο μουσικό μέτρο είναι 4/4. Η κάθε ποιητική πρόταση (στίχος) αντιστοιχεί σε μία δίμετρη μουσική περίοδο. Μορφολογικά, η γραμμή του τραγουδιού μπορεί να παρασταθεί ως εξής:[14]



Παράδειγμα 3

Στροφή πρώτη

Το περιεχόμενο της πρώτης στροφής χαρακτηρίζεται από συνεχή κίνηση και ροή: η δύση απλώνει τα φτερά της, τα δέντρα και τα σύννεφα βρίσκονται σε διαρκή κίνηση, η οποία καθρεφτίζεται στη δομή των στίχων: το υποκείμενο αλλάζει θέση εναλλάξ (στον πρώτο στίχο βρίσκεται στην πρώτη θέση της πρότασης, στο δεύτερο στίχο στην τελευταία θέση και στον τρίτο στίχο πάλι στην πρώτη θέση).

[12] Το ποίημα του Eichendorff παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα *Ahnung und Gegenwart* χωρίς τίτλο. Με τον τίτλο *Zwielicht* εκδίδεται στα *Wanderlieder* της πρώτης έκδοσης της ποιητικής συλλογής του 1837. Ο Schumann μελοποίησε το ποίημα βασιζόμενος στην αντιγραφή της Clara Wieck από την ποιητική συλλογή του 1837. Βλ. Brinkmann (1997: 49).

[13] Ως βάση της ανάλυσης χρησιμοποιείται το μουσικό κείμενο των εκδόσεων Peters από τον Max Frieländer, *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung – Originalausgabe (hohe Stimme)*, Leipzig, Bd. I, σ. 78-79.

[14] «Formal entspricht es dem Typus der Volksliedstrophe in vierfüßigen Trohäen mit geschlossenen Reimen und durchgehend wieblichem Ausgang» (Knaus 1974: 77).

Dämmrung will die Flügel spreiten,

Schaurig rühren sich die Bäume,

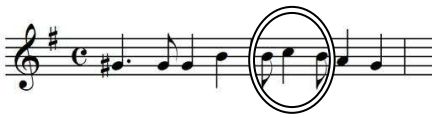
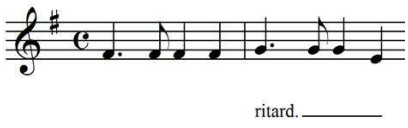
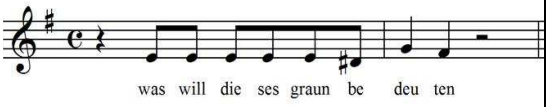
Wolken ziehn wie schwere Träume –

Was will dieses Graun bedeuten?

Παράδειγμα 4

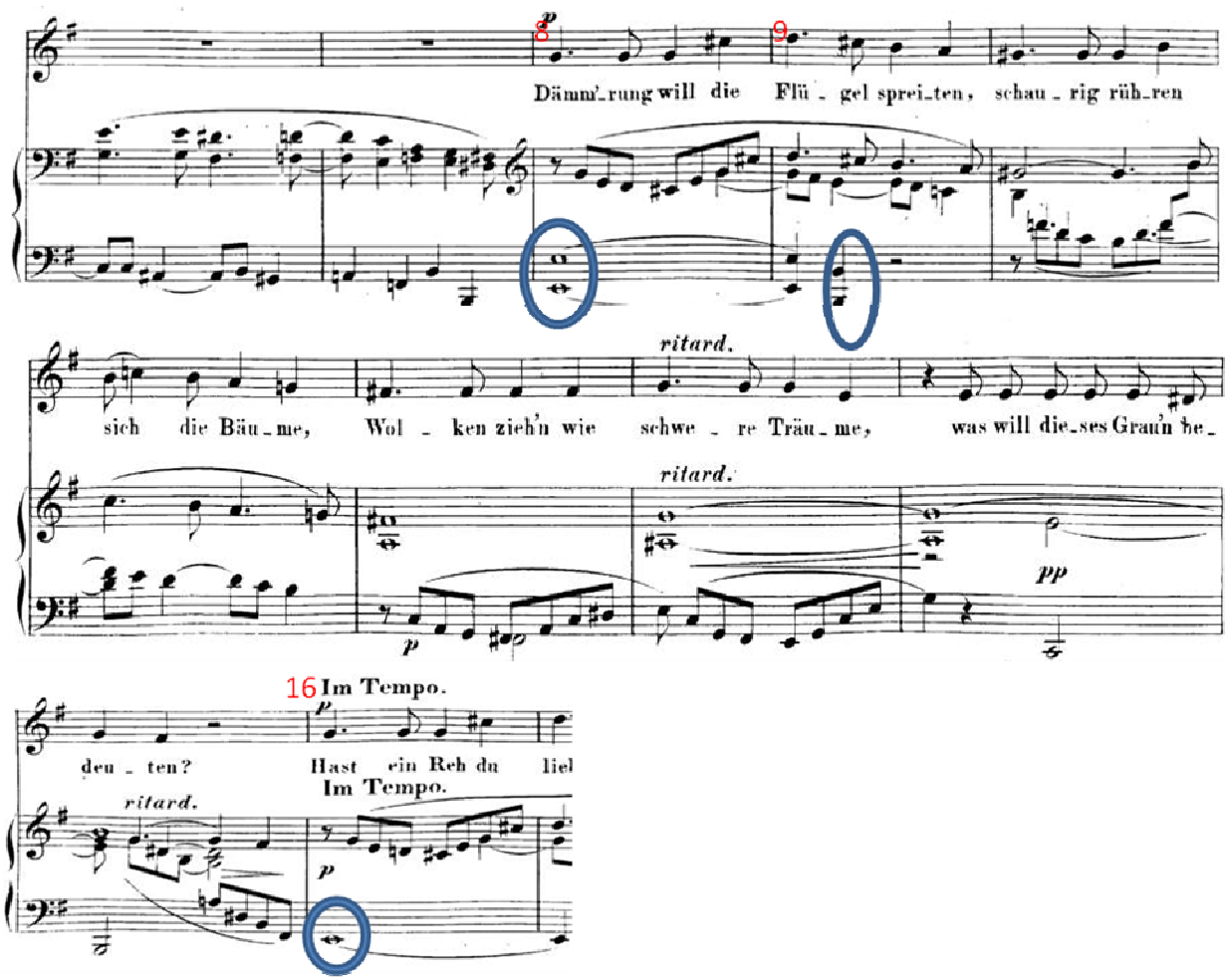
Οι τρεις πρώτοι στίχοι της στροφής παρουσιάζουν το δάσος την ώρα της δύσης. Η απειλητική κατάσταση οδηγεί το ποιητικό *εγώ* να αναρωτηθεί στον τέταρτο στίχο: *was will dieses Graun bedeuten?* Η ερώτηση διαφοροποιείται μουσικά από τον Schumann: η τραγουδιστική γραμμή είναι ένα ρετσιτατίβο.

Η χρήση συμβολισμών (η δύση απλώνει τα φτερά της), ψυχολογικών εννοιών (schaurig: τρομακτικά, Graun: τρόμος) οδηγούν σε μία μείξη πραγματικότητας και ονείρου-φαντασίας (*Wolken ziehn wie schwere Träume*): ο εσωτερικός και ο εξωτερικός κόσμος είναι ένα και το αυτό, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στη διαμόρφωση της τραγουδιστικής γραμμής.

Στίχοι	**Μελωδική γραμμή**	**Wort-Ton-Verhältnis**
Στίχος 1	g^1---------cis^2--d^2---------a^1 	Η δύση απλώνει τα φτερά της: ο ποιητικός συμβολισμός αντικατοπτρίζεται στην καμπύλη της μελωδίας. Χαρακτηριστική είναι η εμφάνιση του διαστήματος του τριτόνου
Στίχος 2	gis^1------h^1----c^2 	Die Bäume rühren sich: η κίνηση των δέντρων αποτυπώνεται μουσικά μέσω της συγκοπής στο μ. 11
Στίχος 3	fis^1----------g^1--------e 	Η αργή, βαριά κίνηση των σύννεφων αποτυπώνεται στη μελωδική γραμμή που περιορίζεται στο διάστημα μίας τρίτης μικρής σε συνδυασμό με το ritardando
Στίχος 4		Ρετσιτατίβο

Παράδειγμα 5

Το πιανιστικό μέρος συνεχίζει με την αντιστικτική υφή του πρελουδίου. Η τονική δεν εμφανίζεται στον πρώτο στίχο σε ολοκληρωμένη μορφή. Στο μ. 8 εμφανίζεται μόνο η βάση της σε οκτάβα, ενώ στο μ. 9 η βάση της δεσπόζουσας εμφανίζεται με καθυστέρηση στο δεύτερο μέρος του μέτρου, γεγονός που προκαλεί διαταραχή της αίσθησης ισχυρού – ασθενούς. Στο μ. 16, η δεσπόζουσα λύνεται στη βάση της τονικής (η ηχώ της ερώτησης του τελευταίου στίχου στο πιανιστικό μέρος επιδέχεται διάφορες ερμηνείες, οι οποίες δεν θα περιληφθούν στην παρούσα εργασία).



Παράδειγμα 6

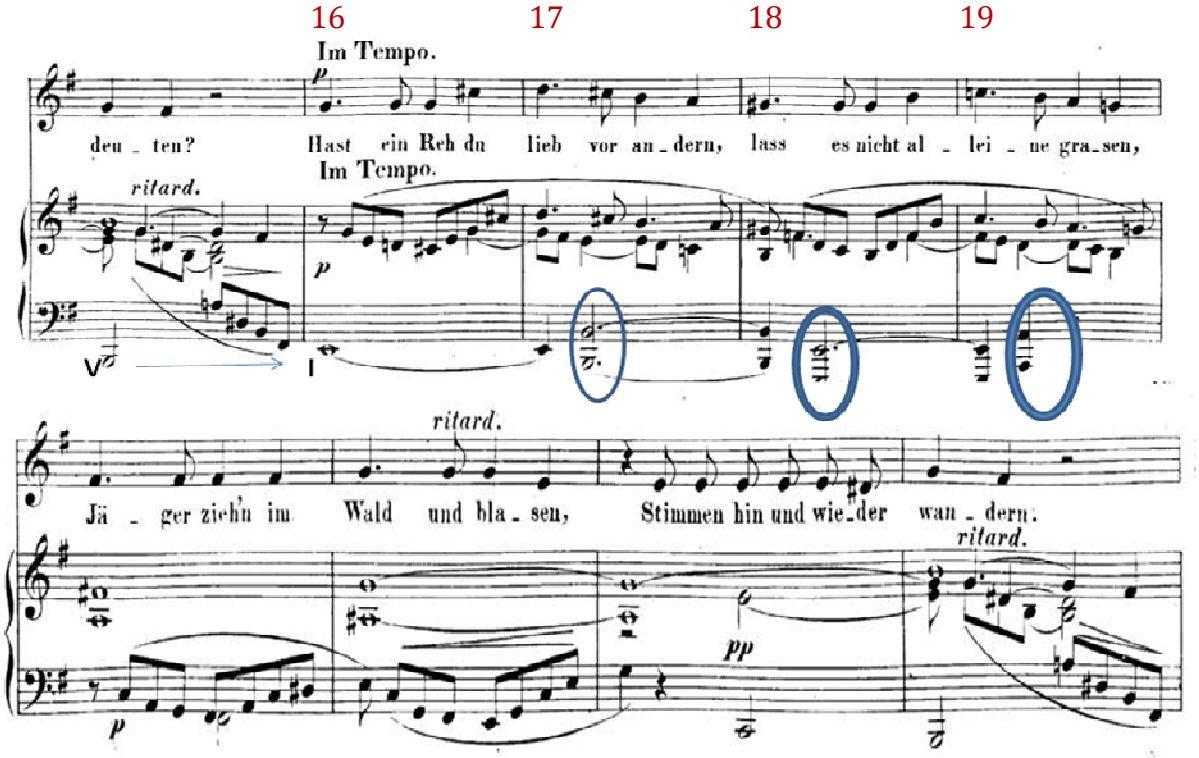
Στροφή δεύτερη

Οι δύο πρώτοι στίχοι συνδέονται μουσικά[15] αλλά και ποιητικά[16] με την ερώτηση του τελευταίου στίχου της πρώτης στροφής. Τα δύο ποιητικά σύμβολα που κυριαρχούν είναι ο κυνηγός (κίνδυνος – απειλή) και το ελάφι (αγάπη) και παραπέμπουν στο γεγονός πως ο Friedrich βλέπει την αγαπημένη του Rosa στη μορφή ενός ελαφιού. Ο ήχος του κυνηγετικού κόρνου, ως ποιητικό και μουσικό μοτίβο ολόκληρου του Κύκλου (βλ. π.χ. Lied αρ. 3), μεταμορφώνεται στον τέταρτο στίχο από το ποιητικό *εγώ* σε φωνές που περιπλανώνται. Το πιανιστικό μέρος της δεύτερης στροφής χαρακτηρίζεται από συνεχόμενες καθυστερήσεις: στο μ. 16, όπως αναφέρθηκε, παρουσιάζεται η βάση

[15] α) μ. 15 – τέλος του τέταρτου στίχου στη δεσπόζουσα και β) μ. 16 – αρχή του πρώτου στίχου της δεύτερης στροφή στην τονική.

[16] Αναφορά των δύο πρώτων στίχων της δεύτερης στροφής επίσης στο ποιητικό *εγώ*: *"wenn du ein Reh hast, lass es nicht allein"*.

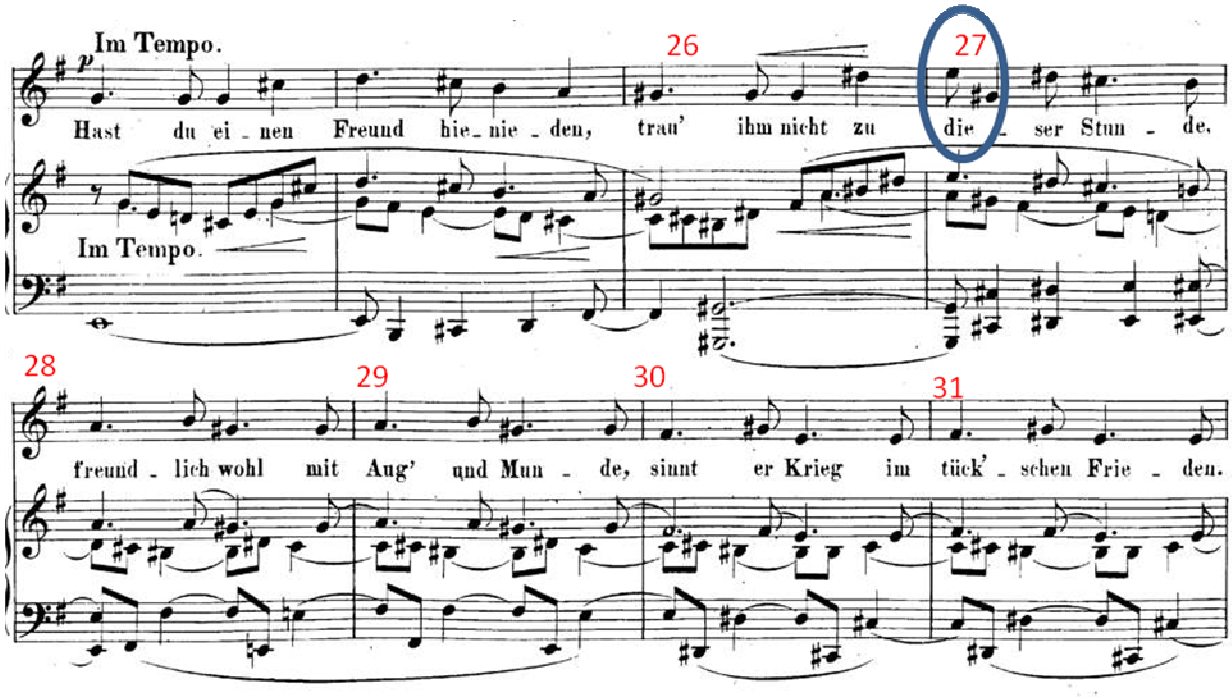
της τονικής, όχι όμως σε οκτάβα. Η βάση της δεσπόζουσας εμφανίζεται στο δεύτερο χτύπο του μ. 17 με την αξία ολόκληρου, προκαλώντας την καθυστέρηση της εμφάνισης της μι μείζονας (στην ουσία της βάσης της συγχορδίας) στο μ. 18, η οποία με τη σειρά της ως ολόκληρο προκαλεί την καθυστέρηση της βάσης της λα ελάσσονας στο μ. 19 (στο μ. 18 εμφανίζεται η χαμηλότερη νότα ολόκληρου του τραγουδιού).



Παράδειγμα 7

Στροφή τρίτη

Θέμα της στροφής είναι η φιλία ως υπαρξιακή ανθρώπινη εμπειρία και συνδέεται, για το λόγο αυτό, με τη δεύτερη στροφή, θέμα της οποίας είναι η αγάπη. Σύμφωνα με τις καταστάσεις του μυθιστορήματος, η τρίτη στροφή πιθανόν να παραπέμπει στη ρήξη της φιλίας μεταξύ Friedrich και Leontin. Η τρίτη στροφή διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες, τόσο στο μέρος του τραγουδιού όσο και του πιάνου. Τα μ. 26 και 27 αποτελούν μουσικά, αλλά και ποιητικά, κορύφωση του Lied. Συγκεκριμένα, στο μέρος του τραγουδιού εμφανίζεται για πρώτη και μοναδική φορά η ένδειξη crescendo, η μελωδία αγγίζει το υψηλότερο σημείο της και χαρακτηριστική είναι η μελωδική διαμόρφωση του μ. 27, λόγω του διαστήματος της έκτης μικρής με συγκοπή. Στο μέρος του πιάνου, από το μ. 25 στο αριστερό χέρι, εμφανίζεται σε αντίστιξη με τις υπόλοιπες φωνές, με συγκοπές, μία μελωδική κίνηση σε crescendo, η οποία στο μ. 27 ισχυροποιείται μέσω της εμφάνισής της σε οκτάβα. Στο μ. 28, η ίδια κίνηση παραλλάσσεται. Η τρίτη στροφή δεν καταλήγει στον τέταρτο στίχο σε ένα ρετσιτατίβο. Η συμμετρία σπάει, αφού τα μ. 28-31 (τρίτος και τέταρτος στίχος) αποτελούν μία αλυσίδα, στην οποία η τραγουδιστική και η πιανιστική γραμμή βρίσκονται σε "διαρκή αντιπαλότητα".

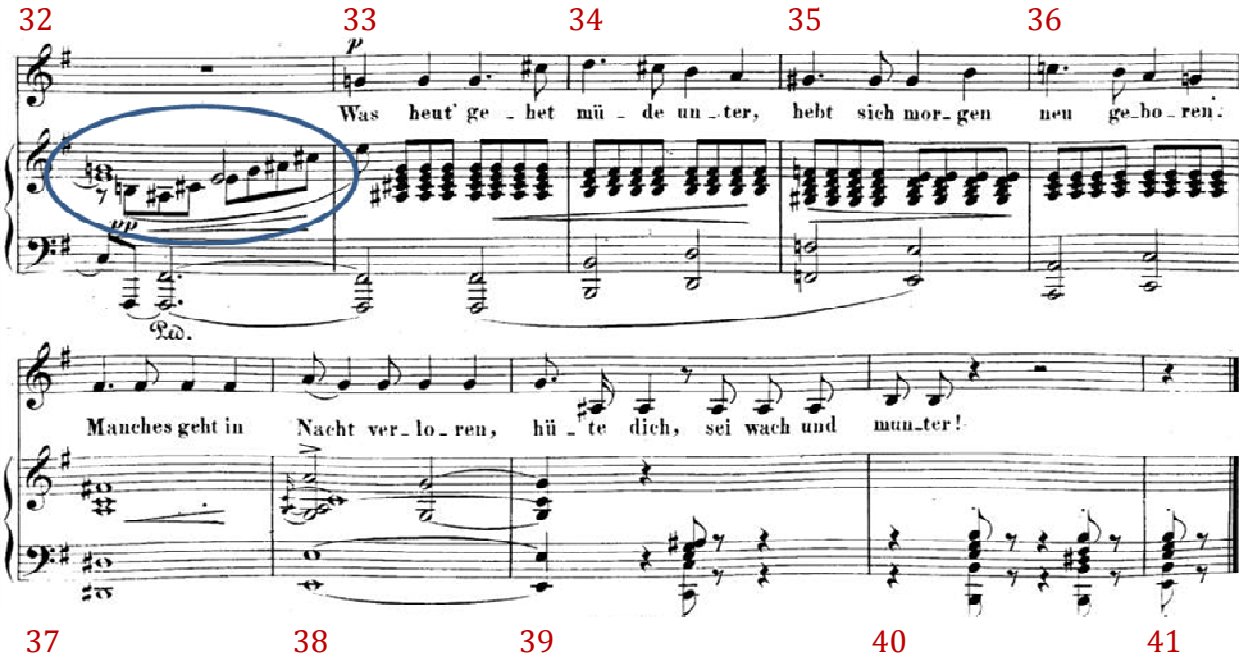


Παράδειγμα 8

Στροφή τέταρτη

Ανάμεσα στην πρώτη, δεύτερη και τρίτη στροφή, στο μέρος του τραγουδιού, παρεμβάλλεται παύση μισού. Το ίδιο δεν ισχύει για την τέταρτη στροφή. Το μ. 32, ως μεταβατικό μέτρο, φέρει στην τραγουδιστική γραμμή παύση ολόκληρου και διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα μεταβατικά μέτρα ως προς την εμφάνιση μιας ανοδικής μελωδικής κίνησης στο δεξί χέρι (βλ. σε αντιδιαστολή το μ. 15 και το μ. 23). Η τέταρτη στροφή συνδέεται με την πρώτη στροφή από την άποψη του περιεχομένου (η πρώτη στροφή περιγράφει την αρχή της δύσης, ενώ η τέταρτη το πέρασμα από τη νύχτα στη μέρα). Επίσης, ενδέχεται να συνδέεται με τη σκηνή του ονείρου της αρχής του μυθιστορήματος αλλά και με τη γενικότερη πολιτική κατάσταση της πλοκής. Ο Schumann συνθέτει το πιανιστικό μέρος περισσότερο ομοφωνικά, παραπέμποντας ίσως σε μια περισσότερο παραδοσιακή μορφή συνοδείας. Η συγχορδιακή επανάληψη σε αξία ογδόου σταματάει στο μ. 37 με την εμφάνιση συγχορδίας σε ολόκληρο. Η ρήξη της επαναληπτικότητας τονίζεται και από την τραγουδιστική γραμμή, αφού θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για ένα ρετσιτατίβο ήδη από τον τρίτο στίχο της στροφής. Ο Schumann σχολιάζει μουσικά το γεγονός ότι ο κύκλος μέρας και νύχτας δεν αφορά όλους, αφού *μερικοί χάνονται τη νύχτα* (*Manches geht in Nacht verloren*). Στο μ. 38, η λέξη *νύχτα* τονίζεται μέσω αποτζιατούρας και της διάφωνης συγχορδίας. Στα μ. 39-40, το ρετζίστρο του τραγουδιστικού μέρους είναι αυτό της ομιλίας.

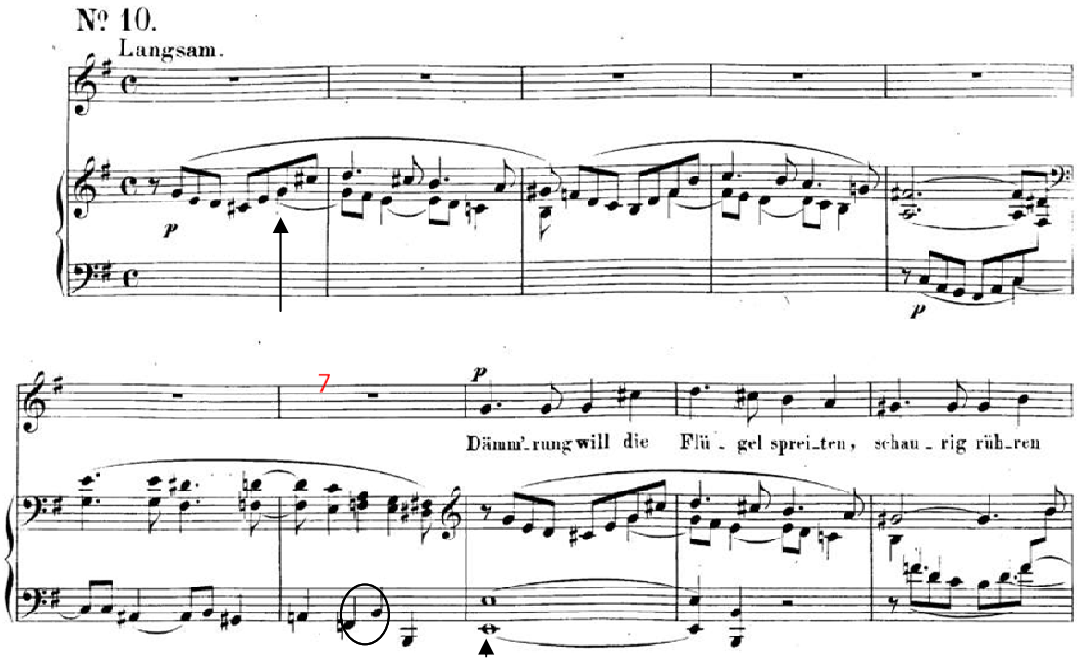
Σε όλο το Lied δεν απαντάται καμία ολοκληρωμένη πτώση, παρά μόνο στα μ. 40-41, με άλλα λόγια στο τέλος του Lied.



Παράδειγμα 9

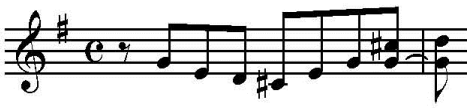
Το πρελούδιο (επτάμετρη περίοδος) είναι ρυθμικά και αρμονικά απροσδιόριστο. Η παύση ογδόου στον πρώτο χτύπο του μ. 1 σε συνδυασμό με την συνεχή ροή ογδόων και την επιλογή του μέτρου 4/4 συμβάλλουν στο να μη γίνεται αντιληπτό το ισχυρό μέρος των μέτρων. Τα φραστικά τόξα ταράσσουν τη συμμετρία της αλυσίδας στα μ. 1-4.

Μέσω της αντιστικτικής υφής, ο Schumann περιγράφει μουσικά τον τέταρτο στίχο της τρίτης στροφής, δηλαδή τις φωνές που περιπλανώνται χωρίς να προσδιορίζεται ο πομπός τους. Η δεύτερη φωνή δεν είναι εύκολα προσδιορίσιμη από τον ακροατή (ξεκινά στον τέταρτο χτύπο του μ. 1 ως unisono στη νότα σολ[1]).



Παράδειγμα 10

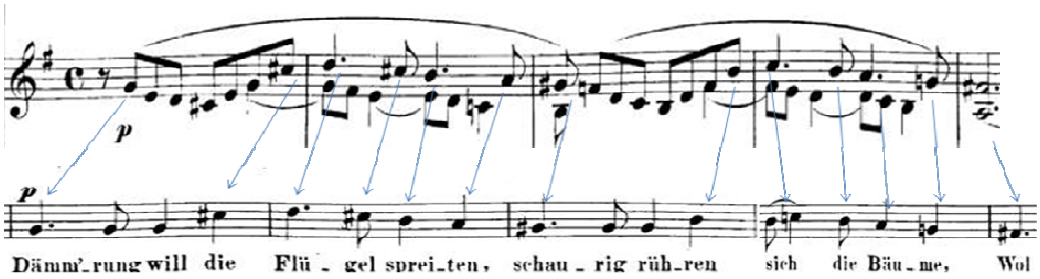
Ενδεχομένως εάν η δεύτερη φωνή ξεκινούσε ως όγδοο (μετά από παύση ογδόου) στον τέταρτο χτύπο του μ. 1 να γινόταν περισσότερο αντιληπτή η αρχή της.



Παράδειγμα 11

Αρμονικά, το πρελούδιο ξεδιαλύνει προς στιγμήν στο μ. 7, όπου εμφανίζεται η δεσπόζουσα της τονικής, παρά την εμφάνιση της ναπολιτάνικης συγχορδίας στο δεύτερο χτύπο του ίδιου μέτρου. Στον πρώτο χτύπο του μ. 8 εμφανίζεται η βάση της τονικής σε οκτάβα (για πρώτη φορά προσδιορίζεται το τονικό κέντρο του Lied, παρά το γεγονός ότι μόνο η βάση της τονικής εμφανίζεται). Το διάστημα του τριτόνου (χαρακτηριστικό μουσικό στοιχείο του συγκεκριμένου τραγουδιού) συμβάλλει στην αρμονική απροσδιοριστία, αφού οδηγεί σε συνεχόμενες ψευδοπτώσεις.

Η γραμμή του τραγουδιού των μ. 8 έως μ. 11 (α και α') βρίσκεται κρυμμένη στην αντιστικτική δομή των μ. 1 έως 4 του πρελουδίου:



Παράδειγμα 12

Σύμφωνα με τον Adorno, ο Κύκλος τραγουδιών, έργο 39, είναι αποτέλεσμα της ιδιοφυΐας του Schumann και του Eichendorff, διότι η μουσική του Schumann απελευθερώνει μια δυνατότητα η οποία ενυπάρχει στο ποίημα και την οποία οι λέξεις δεν μπορούν να αποδώσουν.[17] Στο Lied *Zwielicht*, η μελέτη της τάσης προς την ασυμμετρία, ως χαρακτηριστικό συνθετικό στοιχείο, προσφέρει ένα *δείγμα* της συνθετικής τεχνικής και της τέχνης του Robert Schumann.

Βιβλιογραφία

Adorno, T. W. (1974), «Zum Gedächtnis Eichendorffs», *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a. M.

Andraschke, P. (1995), «Schumann und Eichendorff. Zur Rezeption von Schumanns Liederkreis op. 39», στο: *Schumann Forschungen 4*, B. Mainz: Schott's Söhne.

Brinkmann, R. (1997), «Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39», στο: *Musik-Konzepte* 95, München.

Busse, E. (1975), *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied. Versuch einer Typologie anhand von Kompositionen Schumanns, Wolf und Pfitzners*, Würzburg.

[17] «Mit Grund nennt man die Lieder kongenial. Das heißt aber nicht, daß sie den lyrischen Gehalt ihres Vorwurfs bloß wiederholten; dann wären sie, nach höchster künstlerischer Ökonomie, überflüssig. Sondern sie bringen ein Potential der Gedichte heraus, jene Transzendenz zum Gesang, die entspringt in der Bewegung über alles bildhaft und begrifflich Bestimmte hinweg, im Rauschen des Wortgefälles» (Adorno 1974).

Cooper, M. (1952), «The Songs», στο: *Schumann. A Symposium*, London.

Dahlhaus, C. (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, Wiesbaden.

Fischer-Dieskau, D. (1981), *Robert Schumann*, *Wort und Musik: das Vokalwerk*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gerstmeier, A. (1982), *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing.

Hoffmann, E. T. A. (1978), *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, Darmstadt: Hg. v. Friedrich Schnapp.

Knaus, H. (1974), «Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns Liederkreis. Mit dem faksimile des Autographs», στο: *Schriften zur Musik*, Bd. 27, München – Salzburg.

Mosley, D. L. (1990), *Gesture, sign, and song: an interdisciplinary approach to Schumann's Liederkreis opus 39*, New York: Lang.

Sams, E. (1975), *The Songs of Robert Schumann*, London.

Seidlin, O. (1965), *Versuche über Eichendorff*, Göttingen.

Schnitzler, G. (επιμ.) (1979), *Dichtung und Musik*, Stuttgart: Klett-Cotta.

Wiora, W. (1971), *Das Deutsche Lied*, Wolfenbüttel: Möseler Verlag.

Wißkirchen, H. (2002), «Wort-Ton-Analyse», στο: *Musikpraxis in der Schule*, Bd. 8, Kassel: Gustav Bosse Verlag.

Το πρόβλημα της δημοτικότητας στην έντεχνη μουσική. Δύο σπουδές

Μάρκος Τσέτσος

I. Γιατί το *Adagio* του Barber είναι τόσο δημοφιλές;

Μία από τις δυσχέρειες της μουσικολογίας ως ανθρωπιστικής επιστήμης είναι ότι αποφεύγει να θέσει απλά αλλά καίρια ερωτήματα σχετικά με την τύχη των έργων που εξετάζει στα σύγχρονα ακροατήρια. Από μιαν άποψη, μια τέτοια στάση είναι μεθοδολογικά ορθή, στο βαθμό που διαχωρίζει καθαρά τα ζητήματα που αφορούν τη δομή και την αισθητική των έργων από αυτά που αφορούν την πρόσληψή τους και έτσι αποφεύγει προβληματικές μεταβάσεις από τη μία περιοχή της έρευνας στην άλλη. Η διαπίστωση ισχύει όχι μόνο για την παραδοσιακή, αλλά και για τη λεγόμενη «νέα» μουσικολογία, που εστιάζει προνομιακά στην πρόσληψη της μουσικής. Ένας τέτοιος αυστηρός μεθοδολογικός διαχωρισμός επόμενο είναι, κατά κανόνα, να αποφεύγει ζητήματα που αφορούν μια *διαλεκτική* αλληλαναφορά έργου και πρόσληψης ή, πιο αφηρημένα, μουσικού αντικειμένου και υποκειμένου. Στο φαινομενικά απλοϊκό ερώτημα, γιατί ένα έργο σαν το *Adagio* του Barber είναι τόσο δημοφιλές, σε αντίθεση με την πλειονότητα των έργων της μουσικής του 20ού αιώνα, η «νέα» μουσικολογία θα παρέπεμπε στους μηχανισμούς προβολής και διαχείρισης της μουσικής σε συνθήκες ύστερης νεωτερικότητας, η δε παραδοσιακή, στην καλύτερη περίπτωση, στο προσβάσιμο στις μάζες τονικό ιδίωμα του έργου. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, το ζήτημα της αισθητικής και καλλιτεχνικής αξίας του μάλλον θα παρακαμπτόταν ως παράγοντας μεθοδολογικής δυσχέρειας. Στην περίπτωση, ωστόσο, που τίθετο πιεστικά το ερώτημα περί της αξίας, η «νέα» μουσικολογία θα την αντιμετώπιζε ως κοινωνικο-οικονομική κατασκευή, μάλλον, παρά ως αντικειμενική ιδιότητα, η δε παραδοσιακή θα ομολογούσε αμήχανα ότι το ζήτημα αυτό είναι ένα από εκείνα που ακόμα δεν έχει ξεκαθαρίσει. Κατά τη γνώμη μας, ακριβώς επειδή δεν έχει ακόμα ξεκαθαρίσει για τον εαυτό της το ζήτημα της αξίας, η παραδοσιακή μουσικολογία αφήνει «πεδίον δόξης λαμπρό» στους επιστημολογικούς αντιπάλους της, για τους οποίους οι όποιες αξιολογικές διαφορές στο εσωτερικό του καθολικά εμπορευματοποιημένου πια μουσικού χώρου δεν αποτελούν παρά ζήτημα διαχείρισης σχέσεων κοινωνικής ισχύος.[1]

Το ζήτημα το έχει θέσει με σαφήνεια η φιλοσοφική αξιολογία: η αξία ενός πράγματος θεμελιώνει την προτίμηση, ή η προτίμηση την αξία του;[2] Για τη «νέα» μουσικολογία, η απάντηση είναι βέβαιη και ακλόνητη: φυσικά η προτίμηση. Η μετατόπιση του προνομιακού αντικειμένου έρευνας από την έντεχνη στη δημοφιλή μουσική κατ' ουσίαν επικαλείται ως νομιμοποιητικό επιχείρημα το απλό γεγονός ότι στην περίπτωση της δημοφιλούς μουσικής η προτίμηση, από ποσοτική άποψη, είναι σαφώς με το μέρος της. Και δεδομένης της ακυρότητας των αντικειμενικών κριτηρίων, το μόνο έγκυρο – και, κατά τα φαινόμενα τουλάχιστον, «δημοκρατικό» – κριτήριο παραμένει αυτό της

[1] Για το ζήτημα, βλ. M. Tsetsos, «Postmodern Musicology and the Subjectivity of Value», στο: Martha Grabocz, Makis Solomos (επιμ.), *New Musicology. Perspectives critiques* / *Filigrane. Musique, esthétique, sciences société* 11 (2010), σ. 141-163.

[2] Βλ. R. Frondizi, *What is Value?*, La Salle (Illinois) ²1971, σ. 19.

υποκειμενικής επιλογής, ανεξαρτήτως του πώς αυτή διαμορφώνεται. Το *Adagio* του Barber αξίζει στο βαθμό που επιλέγεται από μια μεγάλη μάζα ακροατών-καταναλωτών και για όσο διάστημα επιλέγεται. Κάθε άλλη απάντηση δεν θα ήταν παρά δογματικός αντικειμενισμός. Και αυτόν ακριβώς είναι που φοβάται η παραδοσιακή μουσικολογία, με το να αποφεύγει να θέτει ευθέως ζητήματα αντικειμενικής θεμελίωσης της αξίας στη μουσική.[3]

Στις αναπτύξεις που ακολουθούν, θα προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε ευθέως και χωρίς αναστολές τις αισθητικοτεχνικές εκείνες ιδιότητες του *Adagio* του Barber που το καθιστούν δυνάμει δημοφιλές και η ύπαρξη των οποίων είναι εγγυημένη και ανεξάρτητη από τις τυχόν μεταβολές της πρόσληψης και τις συγκυρίες της αγοράς. Η επίκληση του τονικού ιδιώματος είναι εξόχως φορμαλιστική και ως εκ τούτου εξηγητικά ανεπαρκής, στο βαθμό που το τονικό ιδίωμα, αποσπασμένο από την ιδιοσυστασία του έργου, δεν αποτελεί παρά γενική και μόνο συνθήκη. Είναι δε μία από τις παραμέτρους αυτού που ο Schönberg αποκαλούσε «ύφος» (style) και η προσκόλληση στο οποίο παρεμποδίζει την πρόσβαση στο ουσιαστικότερο, την «ιδέα» του έργου, τουτέστιν τη σύνθεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η μουσική του Brahms, η οποία εμφανιζόταν ακαδημαϊκή, όσο προβαλλόταν η υφολογική της επιφάνεια, αποδείχτηκε όμως εξόχως προοδευτική, μόλις αναδείχτηκε ο πλούσιος συνθετικός της προβληματισμός. Η επίγνωση ουδόλως ζημίωσε τη δημοτικότητά της στα μαζικά ακροατήρια, απλά κατέστησε εναργείς τους λόγους του κύρους της στους ίδιους τους ειδικούς.

Τηρουμένων των αναλογιών, ο Barber αποτελεί μια τέτοια περίπτωση, ιδιαίτερα όσον αφορά έργα σαν το *Adagio*, αργό μέρος του *Πρώτου κουαρτέτου εγχόρδων*, επεξεργασμένο από το συνθέτη για ορχήστρα εγχόρδων. Το εύληπτο του διατονικού ιδιώματος, η φαινομενική απλότητα και ο συγκινησιακά φορτισμένος λυρισμός του συναντούν την άμεση θετική ανταπόκριση των εθισμένων στο κλασικο-ρομαντικό ρεπερτόριο μεγάλων ακροατηρίων. Αξιοποιήσιμο από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τα δίκτυα πληροφόρησης ως υπόκρουση σε κάθε είδους εικόνες που αποσκοπούν στη βιωματική διέγερση, το *Adagio* μετατρέπεται απρόσκοπτα σε κλασική «επιλογή» των καταναλωτικών μαζών. Το συναίσθημα πνίγει τη σύνθεση, μετασχηματίζοντας το μουσικό έργο σε «αγαπημένο κομμάτι», στο οποίο μυριάδες ανώνυμοι επενδύουν τις προσωπικές τους εμπειρίες.[4] Μέτρο, ωστόσο, του πόσα αντιλαμβάνονται τα μαζικά ακροατήρια από ένα έργο έντεχνης μουσικής είναι αμφίβολο αν μπορεί να αποτελέσει αποκλειστικά και μόνο το πόσα είναι σε θέση να εκφράσουν γλωσσικά· ή, αντίστροφα, το γεγονός ότι δεν διαθέτουν εννοιολογικά εργαλεία για την σαφή περιγραφή της μουσικής τους εμπειρίας δεν σημαίνει, κατ' ανάγκη, ότι η εμπειρία τους αυτή είναι ρηχή.[5] Αν κάτι τέτοιο συνέβαινε, η ακρόαση της έντεχνης μουσικής, η επαφή με την τέχνη εν γένει, δεν θα είχε σίγουρα καμία παιδαγωγική αξία, αφού θα συντελείτο στο εσωτερικό μιας αδιέξοδης ταυτολογίας. Από την άλλη, ενσυνείδητη αναλυτική ακρόαση δεν σημαίνει σε κάθε περίπτωση και αυτόχρημα κατάλληλη ακρόαση, στο βαθμό που η αποκλειστική εστίαση στη μουσική δομή συσκοτίζει ή εξαφανίζει τα αισθητικά περιεχόμενα των έργων.

[3] Κλασική από αυτή την άποψη παραμένει η προσπάθεια του Dahlhaus (βλ. *Analysis and Value Judgment*, μτφρ. S. Levarie, New York 1983)· βλ. Μ. Τσέτσος, «Ανάλυση και αξιολογική κρίση: Κριτικές προσεγγίσεις σε ένα σημαντικό κείμενο του Καρλ Ντάλχαους», στο: Κ. Τσούγκρας (επιμ.), *Μουσική θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και πράξη*, Πρακτικά συμποσίου, Θεσσαλονίκη, 29 Σεπτεμβρίου – 1 Οκτωβρίου 2006, σ. 14-18.

[4] Βλ. ενδεικτικά, L. Howard, «The Popular Reception of Samuel Barber's "Adagio for Strings"», *American Music* 25/1 (2007), σ. 50-80.

[5] Για την προβληματική αυτή, βλ. λ.χ. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford (New York) 1997, σ. 211 κ.εξ.

Αν μπορούσαμε να περιγράψουμε με τη μέγιστη δυνατή συντομία τη συνθετική «ιδέα» του *Adagio*, θα λέγαμε ότι αποτελεί υπόδειγμα απλότητας στη συνθετότητα και ποικιλίας στην ενότητα. Όλο το έργο χτίζεται πάνω σε μία και μόνο μελωδία, η οποία κάνει τρεις συνολικά, ολοκληρωμένες εμφανίσεις μέχρι την κορύφωση, στα πρώτα βιολιά, τις βιόλες και τα τσέλα, τρεις ακόμα, συντομευμένες, πριν από την κορύφωση, στα πρώτα βιολιά, τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, και μία συντομευμένη στην coda. Η δεύτερη, ωστόσο, εμφάνιση δεν διαρθρώνεται διαδοχικά σε σχέση με την πρώτη αλλά σε αντιστικτική παραλληλία: στον αριθμό [1] της παρτιτούρας, οι βιόλες εισάγουν διακριτικά τη μελωδία από τον φθόγγο μι ύφεση, σε διαφορετικό αρμονικό περιβάλλον, με διαφορετική δομική λειτουργία και αρκετά προτού η κυρίως μελωδία ολοκληρωθεί στον αριθμό [2]. Αν θέλαμε να χρησιμοποιήσουμε μια μεταφορά, θα λέγαμε ότι ο λυρικός πρωταγωνιστής κρύβεται μασκαρεμένος πίσω από τον ίδιο του τον εαυτό ή κοιτάζει τον μασκαρεμένο του εαυτό στον καθρέφτη. Στο ίδιο τέχνασμα τύπου κανόνα καταφεύγει ο συνθέτης στο δεύτερο μέτρο του αριθμού [4], κλιμακώνοντας κατόπιν την κίνηση με ένα δυναμικό και συναισθηματικά φορτισμένο stretto. Μια τέτοια αντιστικτική μεταχείριση ενός σχεδόν απλοϊκού διατονικού μελωδικού υλικού προσδίδει στην απλότητα ποικιλία και πολυφωνικό δυναμισμό σε μια μορφή που εύκολα θα μπορούσε να καταντήσει στατική.

Η συγκρότηση της μελωδικής κίνησης, με τη σειρά της, δείχνει να συνενώνει διαλεκτικά δύο ιστορικά διαφορετικές παραδόσεις: την απελευθερωμένη από μετρικές δεσμεύσεις και προσεκτικά βηματική μελωδική γραφή της αναγεννησιακής πολυφωνίας, αφενός, και την στέρεα σύνταξη της κλασικο-ρομαντικής μελωδικής δομής, αφετέρου. Πράγματι, τα δεκαεννέα μέτρα της πρώτης διατύπωσης της μελωδίας διαρθρώνονται σε μορφή περιόδου, του τύπου α-β-α-γ. Η μελωδική κίνηση, από τη μεριά της, δείχνει να αψηφά την ένδειξη μέτρου, καθώς σε μια πρώτη ακρόαση δίνεται η εντύπωση μιας διάταξης από τρία μέτρα των τεσσάρων χρόνων, πέντε μέτρα των τριών χρόνων και οκτώ μέτρα των τεσσάρων χρόνων για το πρώτο μισό της εναρκτήριας περιόδου, δηλαδή μια αίσθηση μη κανονικότητας μέσα στην κανονικότητα. Την κατάσταση, προσέτι, υπογραμμίζει ο ελαφρώς μη κανονικός χαρακτήρας του αρμονικού ρυθμού, αλλά και το γεγονός ότι πουθενά στο κομμάτι δεν θεματοποιείται θετικά η συγχορδία της τονικής, αλλά μάλλον αυτή της δεσπόζουσας, σε μια διακριτική χειρονομία αναίρεσης των τονικών προσδοκιών.[6]

Θα μπορούσε κανείς, ωστόσο, να αντιτείνει ότι όλες οι παραπάνω τεχνικές και υφολογικές παρατηρήσεις μένουν εγκλωβισμένες στην σφαίρα του τετριμμένου, αφού θα μπορούσαν κάλλιστα να περιγράφουν μιαν απλή επίδειξη πολυφωνικής δεξιότητας εκ μέρους ενός νεαρού συνθέτη. Πράγματι, για μία ψιλή αναλυτική δομική ακρόαση, το *Adagio* του Barber παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον. Προφανώς, η όποια αξία του δεν μπορεί να αναζητηθεί αποκλειστικά στο αφηρημένο στοιχείο της κατασκευής, αλλά στη σχέση του με το έτερο της έκφρασης, για να χρησιμοποιήσουμε ένα γνωστό διαλεκτικό ζεύγος που θεματοποιήθηκε όσο κανένα άλλο από τον Adorno.[7] Το ότι η σχέση

[6] Πρβλ. N. Broder, «The Music of Samuel Barber», *The Musical Quarterly* 34/3 (1948), σ. 326: «Ακόμα και στα πιο πρώιμα έργα, καθένα από τα οποία βασίζεται σε ένα μοναδικό τονικό κέντρο, υπάρχει μια μόνιμη ταλάντωση μεταξύ του μείζονα και του ελάσσονα. Μερικές φορές, η ίδια η ταυτότητα του τονικού κέντρου καλύπτεται έξυπνα από τις μετακινούμενες αρμονίες […]».

[7] Βλ. Th. W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα 2000, σ. 84-87. «Η διαλεκτική αυτών των δύο στοιχείων μοιάζει εδώ με τη λογική διαλεκτική, ότι μόνο στο ένα πραγματοποιείται το άλλο και όχι ανάμεσά τους. Η κατασκευή δεν είναι ένας διορθωτικός παράγων ή μια αντικειμενοποιητική διασφάλιση της έκφρασης, αλλά πρέπει τρόπον τινά να συναρμόζεται από τις μιμητικές παρορμήσεις χωρίς σχεδιασμό» (σ. 85).

κατασκευής και έκφρασης είναι διαλεκτική δεν είναι, ωστόσο, προφανές. Για την θετικιστική σκέψη, τόσο τη θεωρητική όσο και τη μουσικο-συνθετική, οι δύο αυτές περιοχές παραμένουν αυστηρά οριοθετημένες: η υπεροχή της μίας συνεπάγεται αυτόχρημα και αναγκαία την υποχώρηση της άλλης. Αν η έκφραση εκφράζει το υποκείμενο και η κατασκευή κάτι το αντικειμενικό, τότε η επιδίωξη της μέγιστης δυνατής αντικειμενικότητας στο εσωτερικό της νέας μουσικής δεν μπορεί παρά να έχει ως προϋπόθεση και τίμημα τη θυσία του εκφραστικού υποκειμένου, την άνευ όρων παράδοσή του στην αναγκαιότητα του υλικού και των μεθόδων. Αντιστρόφως, κάθε εντρύφηση στο συγκινησιακά εκφραστικό έχει ως προϋπόθεση και τίμημα τη θυσία του κατασκευαστικού Λόγου, την άνευ όρων παράδοση του δημιουργικού υποκειμένου στις επιταγές ενός συναισθηματικού ανορθολογισμού. Και αυτό, γιατί βασική προκείμενη της θετικιστικά προσανατολισμένης σκέψης, ανεξαρτήτως αν αυτή αυτοσυνειδητοποιείται ως τέτοια, είναι ότι η αντικειμενικότητα κατακτάται ερήμην του υποκειμένου, με συνειδητή, δηλαδή, αφαίρεση από τις γνωσιακές ή πρακτικές του παρεμβάσεις. Μια κριτική προσέγγιση στο ζήτημα, ωστόσο, αποκαλύπτει, ήδη από την εποχή του Kant, το εσφαλμένο της προκείμενης: κανένα αντικείμενο δεν έχει ύπαρξη και συγκρότηση χωρίς υποκείμενο και κανένα υποκείμενο υπόσταση χωρίς μια κάποιας μορφής αντικειμενικότητα. Η κατάσταση είναι ιδιαίτερα προφανής στην τέχνη, όπου ακόμα και η θυσία της υποκειμενικότητας αποτελεί απόφαση του δημιουργικού υποκειμένου και ως απόφαση, κατ' ανάγκη, έκφρασή του. Για ένα διαλεκτικό στοχαστή, όπως ο Adorno, η καθαρή κατασκευή δεν είναι παρά έκφραση που προσπαθεί να αρνηθεί τον εαυτό της και η καθαρή έκφραση προϊόν αυτο-απεμπόλησης του στοιχείου κατασκευής που αναγκαία διαμεσολαβεί την εξαντικειμενίκευση μιας εκφραστικής πρόθεσης. Και τα δύο άκρα, αυτό της καθαρής έκφρασης και αυτό της καθαρής κατασκευής, στο βαθμό που προσπαθούν να διαψεύσουν το διαλεκτικό τους ταίρι, είναι ως εκ τούτου αναληθή. Τούτο συνιστά τον πυρήνα της αντορνικής κριτικής, τόσο στους κατασκευαστικούς πειραματισμούς της μεταπολεμικής πρωτοπορίας, όσο και στις κίβδηλες εκφραστικές χειρονομίες ενός συναισθηματοκρατικού ρομαντισμού, τύπου Τσαϊκόφσκι και Ραχμάνινοφ.

Το εύλογο ερώτημα που τίθεται, συνεπώς, είναι πώς θα έβλεπε ο Adorno ένα έργο σαν το *Adagio* του Barber. Μην έχουμε ψευδαισθήσεις· θα το απέρριπτε, κυρίως για λόγους που έχουν να κάνουν με το πρόταγμα ιστορικής συνέπειας (Stimmigkeit)[8] του υλικού και των μορφών. Η επίκληση της τονικότητας, και μάλιστα της διατονικής, σε ένα περιβάλλον ατονικής απελευθέρωσης είναι για τον Adorno εξ ορισμού ύποπτη ιδεολογικής παλινδρόμησης. Αν ωστόσο επιχειρούσαμε – βεβιασμένα, είναι η αλήθεια – να αποδεσμευτούμε από το πρόταγμα της ιστορικής συνεκτικότητας, θα μπορούσαμε να δούμε στο *Adagio* του Barber ένα μικρό υπόδειγμα μουσικής διαλεκτικής. Το *Adagio* δεν είναι *μόνο* έκφραση, ούτε όμως *μόνο* κατασκευή. Η σχέση των δύο στοιχείων είναι σύνθετη. Και είναι σύνθετη, στο βαθμό που κανένα από τα δύο δεν παραμένει καθαρό και αδιαμεσολάβητο από το άλλο. Η τεχνική χειρονομία τύπου κανόνα, που είδαμε στον αριθμό [1] της παρτιτούρας και σε αντίστοιχα σημεία, δεν προβάλλεται ως χειρονομία τεχνική αλλά εκφραστική, ως κρυμμένος αναστοχασμός της μελωδίας πάνω στον εαυτό της. Το αντίθετο, δηλαδή, από αυτό που με οξυδέρκεια παρατήρησε ο Adorno για την

[8] Βλ. Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge (New York) 1993, σ. 89: «(i) "συνέπεια" σημαίνει την πλήρη υλοποίηση στη δομή του έργου της κινητήριάς του "ιδέας" ή έννοιας· (ii) εντούτοις, όλα τα "αυθεντικά" έργα είναι η συγκεκριμένη εκδήλωση μιας επαρκούς ανταπόκρισης στις ιστορικές απαιτήσεις του υλικού, με τη δομική ιδέα του έργου να αποτελεί, κατ' ανάγκη, μια αχώριστη πτυχή αυτής της ανταπόκρισης· (iii) το να ανταποκρίνεται κάτι επαρκώς στις ιστορικές απαιτήσεις του υλικού σημαίνει να είναι προοδευτικό· (iv) έτσι, κάθε έργο που επιδιώκει την επίτευξη συνέπειας στην ανταπόκρισή του στις ιστορικές απαιτήσεις του υλικού εμφανίζεται ως προοδευτικό».

πολυφωνική μεταχείριση των θεμάτων στην εισαγωγή από τους *Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* του Wagner, όπου ο συνθέτης δείχνει να λέει: «κοιτάτε τι μπορώ να κάνω», επιδεικνύοντας στα πλήθη τη δεξιοτεχνία του.[9] Η αντίστιξη του Barber είναι εσωτερικευμένη, διακριτική, σχεδόν αφανής, σε κάποια δε σημεία, όπως το χτίσιμο της κλιμάκωσης, τίθεται απολύτως στην υπηρεσία της έκφρασης. Η έκφραση, με τη σειρά της, δεν απεμπολεί τον συνθετικό αναστοχασμό, όπως συμβαίνει σε συγκινησιακά φορτισμένες μελωδίες σαν αυτή του πρώτου μέρους από το *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο* του Ραχμάνινοφ, της οποίας την τεράστια έκταση και κλειστότητα ο συνθέτης δεν ξέρει στη συνέχεια πώς να διαχειριστεί. Από την άλλη, το ίδιο το τροπικά χρωματισμένο διατονικό ιδίωμα συγκρατεί την έκφραση σε μια βαθειά και ειλικρινή αυστηρότητα.

Το λυρικό υποκείμενο του Barber δεν είναι αυτό του 19ου αιώνα, παρότι η μουσική γλώσσα με την οποία εκφράζεται παραπέμπει αρχικά σε κάτι τέτοιο. Το ρομαντικό λυρικό υποκείμενο συγκροτείται ως άτομο απέναντι σε μια φυσική και ιστορική πραγματικότητα, την οποία υπερβαίνει ή επιδιώκει να υπερβεί.[10] Και την υπερβαίνει είτε με την καταβύθιση σε έναν αυστηρά προσωπικό βιωματικό κόσμο, είτε με την έξοδο προς ένα μυστικιστικό υπερβατικό. Σύμβολο ή μέσο έκφρασης τόσο της ενδοσκόπησης όσο και της υπέρβασης υπήρξε για τους ρομαντικούς, όχι μόνο του 19ου αλλά και του 20ού αιώνα, η χρωματικότητα, μια ρευστή τονική κατάσταση, άμεσα ανταποκρινόμενη στις παθητικές εκφραστικές χειρονομίες ενός υπερτροφικού εγώ. Δεν είναι ως εκ τούτου τυχαίο που η αλλεργία απέναντι στο ρομαντικό συναισθηματισμό εκφράστηκε κυρίως με την καταφυγή στην τροπικότητα και τη μη λειτουργική τονικότητα. Το πρόβλημα, εντούτοις, με αυτή τη στροφή στον αντικειμενισμό υπήρξε η διάψευση του λυρικού υποκειμένου συνολικά, με το πρόσχημα ότι είναι και δεν μπορεί παρά να είναι ψευδές. Δεν χρειάζεται εδώ να αναφερθούμε στην κριτική του Adorno στους εκπροσώπους του μουσικού αισθητικού αντικειμενισμού, με κορυφαίο παράδειγμα, φυσικά, τον Στραβίνσκι. Για το ζήτημα που μας απασχολεί, χρήσιμο είναι να επισημάνουμε ότι η άρνηση του ρομαντικού λυρισμού άφησε ανοικτό το αίτημα ενός νέου λυρισμού, που να ανταποκρίνεται με αλήθεια στην κοσμοαντίληψη μιας νέας εποχής, διαποτισμένης από την εμπειρία και την αγωνία της παγκόσμιας καταστροφής. Σε αυτήν, το άτομο δεν στέκει εκτός της κοινωνίας, αλλά γίνεται κριτικός εκφραστής της. Και μια τέτοια κοσμοαντίληψη μπορεί στη μουσική λυρική σφαίρα να εκφραστεί είτε με τα μέσα της εξπρεσιονιστικής ατονικότητας, είτε με αυτά μιας τονικότητας γονιμοποιημένης από τις πλαστικές δυνατότητες της τροπικότητας. Εκτός από τον Barber, εκπροσώπους αυτού του νέου λυρισμού θα μπορούσε κανείς να δει σε περιπτώσεις όπως του Σοστακόβιτς και του Προκόφιεφ, του Poulenc, ακόμα και του ύστερου Bartók.

Επιστρέφοντας στο ερώτημα «γιατί το *Adagio* του Barber είναι τόσο δημοφιλές;», είμαστε πλέον σε θέση να δώσουμε την εξής απάντηση: το έργο αυτό αξίζει όχι επειδή προτιμάται, αλλά προτιμάται επειδή αξίζει, ασχέτως αν οι λόγοι της προτίμησης δεν είναι πάντοτε συνειδητοί και γλωσσικά διατυπώσιμοι. Και οι λόγοι αυτοί δεν είναι υποκειμενικοί αλλά αντικειμενικοί, αφορούν δε τις ιδιότητες εκείνες του έργου που το καθιστούν δυνάμει δημοφιλές. Και στις ιδιότητες αυτές μπορούν να περιληφθούν η συνθετότητα στην απλότητα και η ποικιλία στην ενότητα, όσον αφορά τη μορφή, η

[9] Βλ. Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Φρανκφούρτη ²1994, σ. 24.

[10] Βλ. Τσ. Λαρμόρ, *Η ρομαντική κληρονομιά*, μτφρ. Στ. Ροζάνης, Αθήνα 1998, σ. 108: «Η αξία της κοινότητας διαμορφώνει ένα κεντρικό στοιχείο της ρομαντικής κληρονομιάς μας. Ωστόσο, διατηρεί μια τεταμένη σχέση με κάποια άλλη ρομαντική σύλληψη που έχει τις ίδιες συνέπειες. Η σύλληψη αυτή είναι η εξύψωση της έννοιας της ατομικότητας – αυτού που είναι ένα άτομο, διακεκριμένο από την κοινότητά του και αληθινό μέσα στην εαυτότητά του – μια έννοια, την οποία αναπόφευκτα συνδέουμε με τον Ρομαντισμό».

διαμεσολάβηση της έκφρασης από την τεχνική και της τεχνικής από την έκφραση, όσον αφορά το αισθητικό περιεχόμενο, τέλος δε η *αλήθεια* αυτής της έκφρασης, που ανταποκρίνεται στις βιωματικές ανάγκες του συλλογικού λυρικού εγώ της νέας εποχής. Αυτήν την εκφραστική αλήθεια διέκριναν στο *Adagio* του Barber και εκμεταλλεύτηκαν οι σύγχρονοι διαχειριστές της μαζικής συγκίνησης. Και το γεγονός δεν προσθέτει, ούτε αφαιρεί τίποτε από την αξία του.

II. Ο Chopin του Adorno

Ο Chopin μοιράζεται την τύχη μεγάλων συνθετών όπως ο Bach και ο Beethoven: είναι εξαιρετικά δημοφιλής, για λάθος όμως λόγους ή για λόγους εν μέρει μόνο σωστούς. Εξηγούμαστε. Η μουσικολογική έρευνα είχε όλο το χρόνο να καταδείξει ότι πίσω από τις εν πολλοίς εύληπτες και χαρακτηριστικές μελωδίες, πίσω από την συναισθηματική επιφάνεια της μουσικής συνθετών όπως οι παραπάνω, επιφάνεια στην οποία εύκολα ανταποκρίνεται το απαίδευτο μουσικό γούστο του σύγχρονου μεγάλου ακροατηρίου, κρύβεται μια δύσκολα προσβάσιμη, σύνθετη δομική πραγματικότητα. Η ανακάλυψή της από τους επαγγελματίες μουσικούς και μουσικολόγους οδήγησε μεν στη συγκρότηση μιας τεράστιας εξειδικευμένης βιβλιογραφίας, διεύρυνε όμως την απόσταση του πεπαιδευμένου ακροατηρίου από το απαίδευτο, το οποίο, στην περίπτωση του Chopin, που μας ενδιαφέρει, εξακολουθεί να λικνίζεται ονειροπόλα στους ρυθμούς από τα βαλς και τις μαζούρκες του, σε πλήρη άγνοια για τα πολλά εκείνα αρμονικά και μορφολογικά φαινόμενα που εκστασιάζουν τους μουσικολόγους. Παρόλα αυτά, θα ήταν εσφαλμένο να αγνοήσει κανείς στοιχεία αλήθειας στην πρόσληψη του Chopin από τις μάζες: αφορούν όχι μόνο τα εκφραστικά περιεχόμενα της μουσικής του, αλλά και τον αισθητικά διαμεσολαβημένο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα της, ήτοι τον αριστοκρατικό και εθνικό της τόνο. Τούτη τη διάσταση της αισθητικής ποιότητας είναι που πολλές φορές καταπνίγει η εξειδικευμένη μουσικολογική έρευνα, πνιγμένη η ίδια μέσα σε έναν ωκεανό από δομικές λεπτομέρειες. Ζητούμενο μιας διαλεκτικής σκέψης, σαν αυτή του Adorno, είναι ακριβώς η αποκατάσταση της σχέσης μεταξύ ηχητικής δομής και αισθητικού, κοινωνικού, ιδεολογικού περιεχομένου της μουσικής. Τη σχέση αυτή ο Adorno δεν την αναζητά σε μια μηχανιστική συνάρτηση των δύο σφαιρών, αλλά στην ανάγνωση του αισθητικού, κοινωνικού και ιδεολογικού στοιχείου μέσα στην ίδια τη μουσική δομή.

Ο Adorno δεν έγραψε κάποιο βιβλίο για τον Chopin, ούτε του αφιέρωσε κάποιο ξεχωριστό κείμενο. Αναφορές στον Chopin βρίσκονται, ωστόσο, διάσπαρτες στο έργο του και το ζητούμενο είναι, φυσικά, η συστηματοποίησή τους. Μια πρώτη τέτοια απόπειρα θα επιχειρήσουμε στα παρακάτω. Εστιάζει στα εξής σημεία: α) στο κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής του Chopin, β) στη σχέση του με αισθητικές κατηγορίες, γ) στη σχέση του με μορφολογικές κατηγορίες και δ) σε αμιγώς τεχνικο-αισθητικά ζητήματα. Επισημαίνουμε, εντούτοις, ότι τα παραπάνω σημεία σπάνια εξετάζονται από τον Adorno μεμονωμένα· η διαμεσολάβησή τους αποτελεί, άλλωστε, μεθοδολογικό του πρόταγμα. Όσον αφορά το πρώτο σημείο, τουτέστιν το κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής του Chopin, ο Adorno παραπέμπει ρητά στον αριστοκρατικό της τόνο: «Αν μπορεί κανείς να μιλά όχι αυθαίρετα περί κοινωνικής χειρονομίας μιας μουσικής, τότε η κοινωνική χειρονομία της μουσικής του Chopin είναι αριστοκρατική: με το πάθος που περιφρονεί τη νηφαλιότητα της πρόζας, με ένα είδος πολυτέλειας του πόνου, ακόμα και με την αυτονόητη προϋπόθεση ενός ομοιογενούς κύκλου ακροατών με υποχρεωτικούς τρόπους συμπεριφοράς. Την ερωτική διαφοροποίηση του Chopin μπορεί κανείς να τη φανταστεί μόνο στην αποστροφή από την υλική πράξη, όπως επίσης στον επιλεκτικό φόβο μπροστά στο τετριμμένο, εν μέσω μιας παραδοσιοκρατίας που ουδέποτε θίγεται αισθητά. Χαμηλών τόνων, τέλος, είναι η συμπεριφορά μιας πλησμονής που χαρίζεται

χωρίς προσδοκία ανταμοιβής. Στα χρόνια του Chopin, σε όλα αυτά ανταποκρινόταν ο κοινωνικός τόπος της δράσης του, το σαλόνι. Άλλωστε, και ως πιανίστας ελάχιστα εμφανιζόταν στη δημόσια συναυλιακή ζωή απ' ό,τι στις εσπερίδες της μεγάλης κοινωνίας. Αυτή η ως προς την προέλευση και στάση αποκλειστική μουσική, όμως, έγινε μέσα σε εκατό χρόνια εξαιρετικά δημοφιλής και τελικά, μέσα από μία ή δύο αμερικανικές κινηματογραφικές επιτυχίες, κατάντησε προϊόν μαζικής κατανάλωσης. Ακριβώς το αριστοκρατικό στοιχείο στον Chopin δελέαζε σε κοινωνικότητα. Τα αμέτρητα πλήθη που αθροίζουν τη μελωδία της *Πολωνέζας σε Λα ύφεση μείζονα* ή κουδουνίζουν κάνα-δυο λιγότερο απαιτητικά πρελούδια ή νυκτερινά, αόριστα λογίζονται στους εκλεπτυσμένους, επειδή παίζοντας καμώνονται εκείνη τη χειρονομία του εξεζητημένου. Ο Chopin, ένας σημαντικός συνθέτης μεγάλης πρωτοτυπίας και απαραγνώριστου τόνου, έλαβε στη μουσική οικονομία των μαζών ρόλο παρόμοιο με εκείνον του van Dyck ή του Gainsborough στα εικαστικά […]. Τόσο πολύ μπορεί να αποκλίνει η κοινωνική λειτουργία μιας μουσικής, και μάλιστα ακριβώς αναφορικά με την ταξική σχέση, από το κοινωνικό νόημα που η ίδια ενσαρκώνει, κι ας ήταν τόσο ξεκάθαρο, όπως του Chopin. Η μουσική του Chopin, χωρίς την οποιαδήποτε εξωτερική σε αυτήν αναφορά σε προέλευση ή συνάφεια επίδρασης, δηλώνει τον κοινωνικό της ορίζοντα».[11] Είναι σαφές ότι ο Adorno επιχειρεί εδώ τη διάσωση του Chopin, ενός «σημαντικού συνθέτη μεγάλης πρωτοτυπίας και απαραγνώριστου τόνου», από τον εμπορευματικό του εκχυδαϊσμό και την παρανόηση του κοινωνικού νοήματος της μουσικής του. Οι συγκεκριμένες διατυπώσεις του Adorno εγγράφονται, φυσικά, σε ένα ευρύτερο επιχείρημα κριτικής «κάθαρσης» της μεγάλης ευρωπαϊκής μουσικής από τις στρεβλώσεις της αστικής πρόσληψης. Το συμπέρασμα που βγαίνει από προσεγγίσεις σαν την παραπάνω είναι ότι δεν υπάρχει μονοσήμαντη και αναγκαία μετάβαση από τη δημοτικότητα ενός μουσικού έργου στην καλλιτεχνική αξία του. Η προβληματική της αξίας στη μουσική αφορά την αναζήτηση ορθών κριτηρίων· και η επικράτεια αυτών των κριτηρίων, τουλάχιστον όσον αφορά τον Adorno, δεν είναι αυτή των υποκειμενικών (ατομικών ή συλλογικών) προτιμήσεων, αλλά των ίδιων των έργων ως καλλιτεχνικών αντικειμένων.

Το ζητούμενο, λοιπόν, είναι πώς υποστηρίζεται ο αριστοκρατικός τόνος της μουσικής του Chopin από τη μορφή ή πώς θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε το κοινωνικό περιεχόμενο της συγκεκριμένης μουσικής με τεχνικούς όρους. Σε κάποιο σημείο, ο Adorno γράφει σχετικά: «Η μορφή του Chopin δεν είναι ούτε η μορφή της ανάπτυξης του όλου μέσα από ελάχιστες μεταβάσεις, ούτε η μορφή της παρουσίασης του θεματικά μεμονωμένου που θα μπορούσε να σταθεί από μόνο του. Στέκει τόσο μακριά από τη δυναμική ορμή του Wagner, όσο και από τα τοπία του Schubert. Την ίδια στιγμή, όμως, φέρει εντός της την κυρίαρχη κατά το 19ο αιώνα αντίφαση μεταξύ της συγκεκριμενοποίησης των μερών και της αφηρημένης, υποκειμενικά τεθειμένης ολότητάς τους. Ο Chopin διαχειρίζεται αυτή την αντίφαση, αποσπώντας τρόπον τινά τον εαυτό του από τη μουσικοσυνθετική ροή και καθοδηγώντας την από τα έξω. Δεν πλάθει τη μορφή αυτοκυρίαρχα, ούτε την αφήνει να καταστραφεί από την επίθεση των θεμάτων, αλλά καθοδηγεί τα θέματα μέσα από το χρόνο. Περισσότερο από τον ψυχολογικό τόνο, η αριστοκρατική ουσία της μουσικής του έχει το θεμέλιό της στη βαρύθυμη ιπποσύνη της μορφοπλασίας, όπου η υποκειμενικότητα αρνείται να επιβάλλει πλήρως τη δυναμική της. Με κλειστά μάτια, σαν μια νύφη, το αντικειμενικό θέμα οδηγείται με ασφάλεια μέσα από το σκοτεινό δάσος του εαυτού, μέσα από το ρεύμα των αναδευομένων συναισθημάτων. Πουθενά πιο όμορφα απ' ό,τι στην *Μπαλάντα σε Λα ύφεση μείζονα*, όπου η μουσική ιδέα, αφού κάνει την εμφάνισή της σαν μια μελωδία του

[11] Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* [*GS*], Φρανκφούρτη 1985, τ. 14, σ. 245.

Schubert, αποκτά με το χέρι του συνθέτη-καθοδηγητή μια δεύτερη επιβεβαιωτική εμφάνιση στην απεριόριστη προοπτική της εσωτερικότητας πάνω από αβύσσους εκφραστικής αρμονίας. Στον Chopin, η παράφραση, και μάλιστα κάθε παιγνιώδης δεξιοτεχνία, αποτελεί δήλωση παραίτησης από το ιστορικό τακτ».[12] Ο Adorno υπήρξε από τους θεωρητικούς εκείνους της νεοτερικότητας που άσκησαν κριτική στην προσήλωση των ιστορικών, αλλά και ορισμένων συνθετών, στην κατηγορία του ύφους, υποστηρίζοντας ως προς την αξία των έργων το πρωτείο βαθύτερων μορφοποιητικών διαδικασιών· δεν επικαλείται άλλωστε τυχαία τη διάκριση του Schönberg μεταξύ ύφους και ιδέας. Το ύφος δεν αποτελεί παρά το στοιχείο του γενικού στα έργα, τη στιγμή που το ζητούμενο είναι η επιτυχία της συγκεκριμένης μορφοποίησης εκάστου από αυτά, τουτέστιν η «ιδέα» του. Σε αυτή την κατεύθυνση, προσέτι, κινείται και η αναζήτηση της ειδοποιούς διαφοράς του συνολικού έργου των συνθετών.[13] Στα μάτια του Adorno, η «ιδέα» της μουσικής του Chopin είναι ότι καταλαμβάνει μιαν ενδιάμεση θέση μεταξύ της μπετοβενικής παράδοσης της οργανικής ανάπτυξης της μορφής, από τη μία,[14] και της επιδέξιας παράθεσης μουσικών θεματικών επιφανειών τύπου Schubert, από την άλλη, όπου το όλον την μορφής προκύπτει οιονεί αθροιστικά, χωρίς βία. Ο Chopin αρνείται και αυτός τη βίαιη κυριαρχία επί του υλικού, σύμβολο της αστικής νεοτερικότητας και του δυναμισμού της, αρκούμενος σε μια αριστοκρατικά αδέσμευτη καθοδήγηση των μελωδιών μέσα από τα σκοτεινά μονοπάτια της εσωτερικότητας και πάνω από τις εκφραστικές αβύσσους της αρμονίας.[15] Και αυτήν ακριβώς την αισθητική «ιδέα» του σοπενικού έργου ο Adorno θεωρεί χρέος του να αναδείξει και να υπερασπιστεί απέναντι στις εμπορευματοποιήσιμες στρεβλώσεις της μαζικής πρόσληψης του καιρού μας.

Στο πλαίσιο αυτό, ο Adorno εξετάζει και ορισμένες ακόμα, τεχνικές παραμέτρους της μουσικής του Chopin. Μία από αυτές είναι η τονικότητα. Ο Chopin, ως γνωστόν, διεύρυνε τον κύκλο των χρησιμοποιούμενων τονικοτήτων, καθιστώντας τες ουσιαστικό παράγοντα έκφρασης. Ο Adorno, σε γενικές γραμμές, τοποθετείται κριτικά απέναντι σε θεωρίες που υποστηρίζουν τον δήθεν απόλυτο εκφραστικό χαρακτήρα κάθε τονικότητας και με την έννοια αυτή θα μπορούσε να υποβαθμίσει τον αισθητικό ρόλο της επιλογής τονικοτήτων στον Chopin. Εντούτοις, για μία ακόμη φορά τον διασώζει, επικαλούμενος την ιστορική σημασία του γεγονότος, η οποία ήδη από μόνη της έχει και αισθητικές προεκτάσεις: «Ο Schönberg συνήθιζε να λέει ότι ο Chopin την είχε καλά, αφού αρκούσε απλά να χρησιμοποιήσει την τότε αχρησιμοποίητη τονικότητα της Φα δίεση μείζονος για να έχει στο χέρι του την ομορφιά. Με την ιστορικοφιλοσοφική διαφορά, όμως, ότι στον πρώιμο μουσικό ρομαντισμό, πράγματι, υλικά, όπως οι απομακρυσμένες τονικότητες του Chopin, ακτινοβολούσαν κάτι από τη δύναμη του απάτητου […]».[16] Και κάπου αλλού προσθέτει: «Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η επιλογή "απομακρυσμένων" τονικοτήτων στον Chopin, τονικοτήτων με περισσότερα από πέντε σημεία αλλοίωσης, ανήκει στο ύφος και έχει σημασία ανάλογη των εξεζητημένων ονομάτων στην ποίηση του fin du siècle».[17]

[12] Adorno, *GS*, τ. 16, σ. 266-267.

[13] Για μια υφολογική προσέγγιση της μουσικής του Chopin, βλ. M. Tomaszewski, «Le style de Chopin et ses transformations. Entre les inspirations contemporaines et lamotivation intérieure», *Revue de Musicologie* 75/2 (1989), σ. 191-200.

[14] Για τις επιρροές του Beethoven στον Chopin, βλ. W. C. Petty, «Chopin and the Ghost of Beethoven», *19th-Century Music* 22/3 (1999), σ. 281-299.

[15] Για μια επισκόπηση της νεότερης συζήτησης γύρω από ζητήματα της μουσικής ανάλυσης στο έργο του Chopin, βλ. J. Rink, «Chopin's Ballads and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective», *Music Analysis* 13/1 (1994), σ. 99-115.

[16] Adorno, *GS*, τ. 7, σ. 31-32.

[17] Adorno, *GS*, τ. 18, σ. 31.

Ένα τελευταίο σημείο διάσωσης του Chopin από τον Adorno αφορά το στοιχείο του εθνικού στη μουσική του. Ο Adorno υποστηρίζει την άποψη ότι το εθνικό στοιχείο είναι και πρέπει να αποτελεί αναπόσπαστο συστατικό της νεοτερικής μουσικής δημιουργίας και πρόσληψης. Συνδέεται δε με την ανάδυση της εθνικής ιδεολογίας στη νεοτερικότητα και την πολιτική χειραφέτηση των εθνικών αστικών στρωμάτων. Προβληματικός, ωστόσο, αποδεικνύεται ο μουσικός εθνικισμός, στο βαθμό που ανατρέχει για τους σκοπούς του στη λαϊκή μουσική παράδοση. Η επιστροφή στην προ-αστική αμεσότητα, καθώς πλέον δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά με όρους τεχνικής νεοτερικότητας, απωθεί τη διαμεσολάβηση και, προσποιούμενη το αυθεντικό, διολισθαίνει τελικά σε ιδεολογία.[18] Αυτό που διαφοροποιεί τον Chopin από τους εκπροσώπους των λεγόμενων «εθνικών σχολών»,[19] οι οποίοι αντιμετωπίζονται από τον Adorno ως επί το πλείστον πολεμικά, είναι η καλλιτεχνική ποιότητα της μουσικής του. Ο Adorno γράφει με το χαρακτηριστικό γλαφυρό του ύφος: «Πρέπει κανείς να κλείσει τα αυτιά του για να μην ακούσει την σοπενική *Φαντασία σε φα ελάσσονα* ως ένα είδος τραγικά διακοσμητικής μουσικής θριάμβου, ότι η Πολωνία δεν χάθηκε και, με τη γλώσσα του εθνικισμού, μια μέρα θα αναστηθεί. Επί του θριάμβου αυτού, όμως, θριαμβεύει μια απόλυτα μουσική ποιότητα, που δεν εγκλωβίζεται, ούτε φυλακίζεται σε κρατικά όρια. Κατακαίει την εθνική στιγμή στην οποία αναφλέγεται, ωσάν να ήταν το εμβατήριο, η κατακλείδα του παρόμοιου με πίνακα του Ντελακρουά, μεγαλόπνοου κομματιού, η μουσική κατακλείδα μιας απελευθερωμένης ανθρωπότητας […]. Το σοπενικό έργο της ύστερης περιόδου είναι σίγουρα το τελευταίο ενός εθνικισμού που εναντιώνεται στους καταπιεστές, χωρίς το ίδιο να γιορτάζει την καταπίεση. Κάθε μεταγενέστερο εθνικό της μουσικής είναι δηλητηριασμένο, τόσο κοινωνικά όσο και αισθητικά».[20] Γίνεται προφανές ότι η «απόλυτη μουσική ποιότητα», που απαλλάσσει τη μουσική του Chopin από την ιδεολογία, είναι εκείνη ακριβώς η «ιδέα» ενός Schönberg, η «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό» ενός Kant, το «μουσικά-ωραίο» ενός Hanslick – με άλλα λόγια, η καλλιτεχνική αυτονομία της μεγάλης μουσικής. Αποτελεί το αληθινό γενικό της τέχνης, αυτό που την καθιστά διαχρονική. Και η μουσική του Chopin, με αυτή την έννοια και μόνο, είναι διαχρονική.

[18] Βλ. Adorno, *GS*, τ. 14, σ. 349-375 («Nation»).

[19] Στη νεότερη έρευνα, η κατηγοριοποίηση του Chopin στους «εθνικούς» συνθέτες έχει αμφισβητηθεί· βλ. λ.χ. J. T. Pekacz, «Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49», *19th-Century Music* 24/2 (2000), σ. 161-172, και B. Milewski, «Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk», *19th-Century Music* 23/2 (1999), σ. 113-135.

[20] Adorno, *GS*, τ. 14, σ. 360.

Η *Σονάτα* για πιάνο op. 26 (1949) του Samuel Barber και η θέση της στην αμερικανική πιανιστική φιλολογία

Γιώργος Σακαλλιέρος

Η προσωπικότητα και το έργο του Samuel Barber (1910-1981) κατέχουν σημαντική θέση στη νεότερη αμερικάνικη μουσική ιστορία, αντιπροσωπεύοντας μία περισσότερο εναλλακτική, παραδοσιακή ή νεο-ρομαντική κατεύθυνση απέναντι στις όψεις μοντερνισμού του 20ού αιώνα, είτε με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, είτε διαμέσου της πρόσληψής των στην αμερικάνικη ήπειρο από συνθέτες της ίδιας γενιάς, κυρίως. Σε ώριμη ηλικία, ο ίδιος ο Barber φαίνεται να κατανοεί ζητήματα υποδοχής και κριτικής πρόσληψης του έργου του, διατηρώντας, ωστόσο, ακέραιο το καλλιτεχνικό και αισθητικό του ήθος. Από συνέντευξή του στους *New York Times* (1971), μεταφράζουμε:

> Όσον αφορά στη μουσική μου, δεν έγραψα ποτέ κάποιο βιβλίο γι' αυτήν. Δεν λειτουργώ ως παιδαγωγός… Γράφοντας μια σονάτα για πιάνο ή ένα κοντσέρτο, γράφω ό,τι αισθάνομαι […] Λένε ότι δεν έχω καθόλου μουσικό στυλ, αλλά αυτό δεν έχει σημασία. Κάνω, όπως λένε, "τα δικά μου". Και πιστεύω ότι χρειάζεται να 'χεις κότσια για κάτι τέτοιο…[1]

Οι επιρροές του Samuel Barber προέρχονται, αρχικά, από δύο προσωπικότητες που απηχούν και εκτείνουν το ρομαντικό ιδεώδες του ευρωπαϊκού 19ου αιώνα στην αμερικάνικη μουσική του 20ού. Ο Sidney Homer (1864-1953), επιτυχημένος συνθέτης τραγουδιών, κυρίως, υπήρξε θείος και μέντορας του Barber στα πρώτα χρόνια των σπουδών του και θαυμαστής των Beethoven και Brahms. Ο συνθέτης ανέτρεχε στη γνώμη του, μέχρι και την ώριμή του ηλικία. Ο Rosario Scalero (1870-1954) ήταν ο αυστηρός καθηγητής σύνθεσης του Barber στο Ινστιτούτο Curtis της Φιλαδέλφεια από το 1924 ώς το 1933. Ο ιταλός Scalero υπήρξε μαθητής του Eusebius Mandyczewski, συνεργάτη και φίλου του Johannes Brahms.[2] Ο ίδιος ο Scalero έτρεφε λατρεία για τον μεγάλο γερμανό συνθέτη, τον οποίο είχε γνωρίσει και προσωπικά, και προφανώς την μετέδωσε και στο νεαρό μαθητή του. Υπήρξε, επίσης, και καθηγητής των Gian Carlo Menotti, Nino Rota, Lukas Foss και George Rochberg, ενώ οι απόψεις του ήταν αρκετά συντηρητικές, φτάνοντας στο σημείο να θεωρεί ότι ο τελευταίος μεγάλος συνθέτης του 20ού αιώνα ήταν… ο Sibelius. Βέβαια, κάτι τέτοιο σχετίζεται άμεσα με την ασυνήθιστα μεγάλη πρόσληψη του έργου του φινλανδού συνθέτη στις αγγλόφωνες χώρες κατά την πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα και την ιδιαίτερη προβολή συμφωνικών του, κυρίως, έργων από τους περισσότερους μαέστρους που διηύθηναν αμερικάνικες ορχήστρες εκείνη την περίοδο (Toscanini, Stokowski, Koussevitzky, Walter, Rodzinski).[3]

Ο ίδιος ο Barber έλαβε το θάρρος και έστειλε στον Sibelius τις ηχογραφήσεις δύο

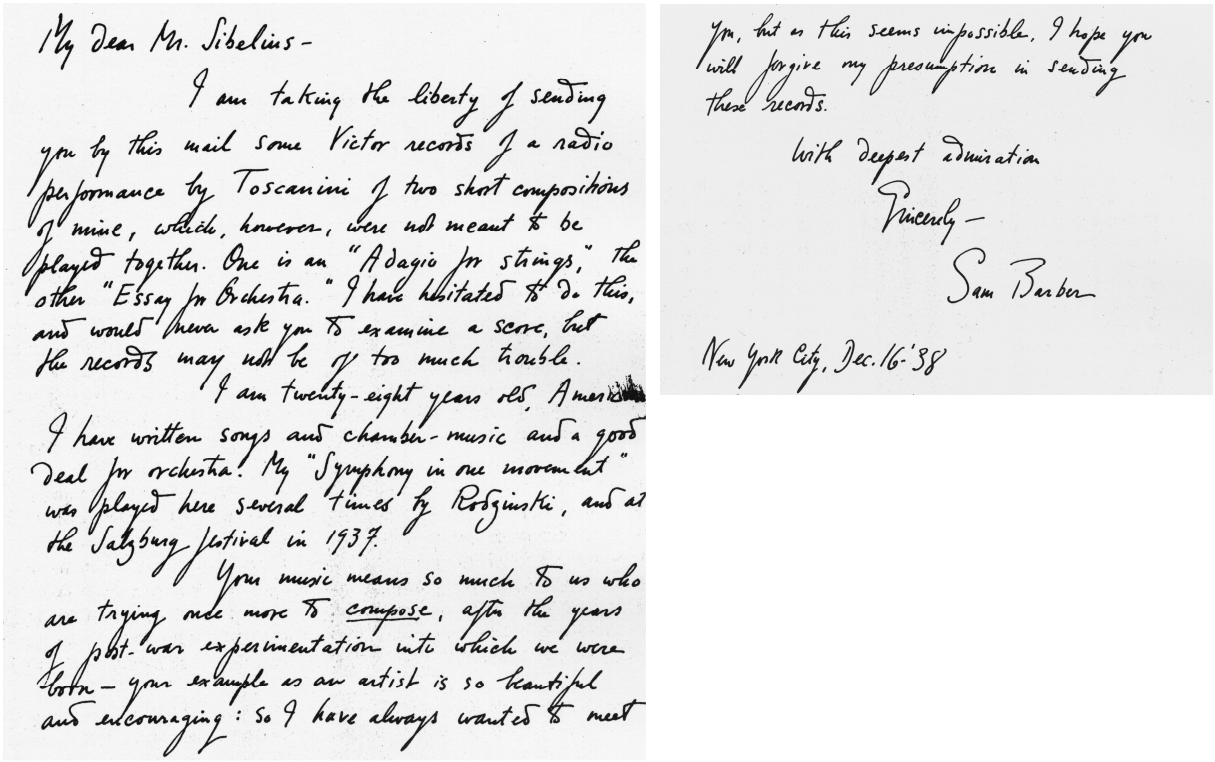
[1] Συνέντευξη του Samuel Barber στον κριτικό John Gruen (*New York Times*, 3.10.1971). Διαδικτυακή ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου των Η.Π.Α. (http://memory.loc.gov). Προσπελάστηκε στις 15 Νοεμβρίου 2010 (μτφ. Γ. Σακαλλιέρος).

[2] Howard Pollack, «Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic», *The Musical Quarterly* vol. 84, no. 2 (2000): 175-205. Η παρατήρηση στη σελ. 176.

[3] Ό.π., 179-181.

έργων του, υπό τη διεύθυνση του Toscanini (του περίφημου *Adagio* για έγχορδα και της *First Essay* για ορχήστρα), μαζί με ένα γράμμα, με ημερομηνία 16 Δεκεμβρίου 1938. Στο γράμμα αυτό, ο 28χρονος συνθέτης διατυπώνει με σαφήνεια την αισθητική του κατεύθυνση, λέγοντας:

> Η μουσική σας σημαίνει τόσα πολλά για εμάς τους νεώτερους που προσπαθούμε ξανά να συνθέσουμε, έπειτα από τα χρόνια των μεταπολεμικών πειραματισμών εντός των οποίων γεννηθήκαμε – το παράδειγμά σας ως καλλιτέχνη είναι τόσο όμορφο και ενθαρρυντικό: θα ήθελα πολύ να σας συναντήσω αλλά καθώς αυτό φαίνεται αδύνατο, συγχωρήστε μου την προπέτεια να σας αποστείλω αυτούς τους δίσκους.
>
> Με βαθύτατο θαυμασμό,
> Ειλικρινώς
> Samuel Barber[4]



My dear Mr. Sibelius –

I am taking the liberty of sending you by this mail some Victor records of a radio performance by Toscanini of two short compositions of mine, which, however, were not meant to be played together. One is an "Adagio for strings," the other "Essay for Orchestra." I have hesitated to do this, and would never ask you to examine a score, but the records may not be of too much trouble.

I am twenty-eight years old, American. I have written songs and chamber-music and a good deal for orchestra. My "Symphony in one movement" was played here several times by Rodzinski, and at the Salzburg festival in 1937.

Your music means so much to us who are trying more to compose, after the years of post-war experimentation into which we were born – your example as an artist is so beautiful and encouraging: so I have always wanted to meet you, but as this seems impossible, I hope you will forgive my presumption in sending these records.

With deepest admiration

Sincerely –

Sam Barber

New York City, Dec. 16-'38

Το ιδιόχειρο γράμμα του Barber προς τον Sibelius με ημερομηνία 16.12.1938 (Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου του Ελσίνκι)

Εδώ πρέπει να προστεθεί και κάτι ακόμα: σύμφωνα με τους αμερικανούς κριτικούς, ο ήπιος μοντερνισμός του ώριμου Sibelius, όπως τον αντιλαμβάνονταν κυρίως στις τελευταίες του συμφωνίες, ήταν μία εναλλακτική λύση για το αμερικάνικο κοινό σε σχέση με την κυρίαρχη, στον ευρωπαϊκό χώρο, γαλλο-ρωσική μοντερνιστική παράδοση των Debussy και Stravinsky ή την αντίστοιχη αυστρο-γερμανική των R. Strauss και Schoenberg.[5] Αυτό σχετίζεται και με ζητήματα αναθεώρησης του κοινωνικού ρόλου της

[4] Ό.π., 188-189 (μτφ. Γ. Σακαλλιέρος, όπως και των υπόλοιπων παραθεμάτων στην αγγλική γλώσσα).

[5] Ο ισχυρός αμερικανός μουσικοκριτικός (στους *New York Times*) και ραδιοφωνικός παραγωγός Olin Downes αποτέλεσε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα υποστηρικτή του φινλανδού συνθέτη που διευκόλυνε – διαμέσου της χρήσης των Μ.Μ.Ε. – την πρόσληψη του έργου του τελευταίου στο αμερικάνικο κοινό, κατά τις δεκαετίες του ’20 και ’30 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Glenda Dawn Goss, *Jean Sibelius and Olin Downes: Music, Friendship, Critisicm*, Northeastern University Press, Βοστώνη 1995).

μουσικής στις Η.Π.Α., ειδικά κατά την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ύφεσης (δεκαετία του ’30) και τις συνακόλουθες προσπάθειες για τη δημιουργία ενός ευρύτερου κοινού συναυλιών, όπως θα δούμε και παρακάτω.

Ο Barber δεν ήταν μόνο θαυμαστής των Brahms και Sibelius. Σε γράμματά του υπάρχουν πολλές αναφορές για τους Schubert και Schumann, ενώ πολύ δυνατές ήταν οι εντυπώσεις που αποκόμισε βλέποντας τον Furtwängler να διευθύνει Wagner στο Bayreuth το 1936.[6] Σταδιακά, μέσω και των ταξιδιών του στην Ευρώπη, προσέγγισε τη μουσική των Debussy, Ravel, Strauss και Scriabin,[7] ενώ εντονότερη είναι η αλλαγή στο ύφος του από τα τέλη της δεκαετίας του 1930, για παράδειγμα στο 3ο μέρος από το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*, op. 14, το οποίο ολοκληρώνεται τον Σεπτέμβριο του 1939, ακριβώς μετά την εισβολή των Γερμανών στην Πολωνία. Από το 1940 και μετά, ο Barber ανακαλύπτει εκ νέου τους, εγκατεστημένους πλέον στις Η.Π.Α., Stravinsky, Schoenberg και Bartók. Κατά τις δεκαετίες του ’40 και του ’50, εμφανίζονται, στο έργο του, περιστασιακοί πειραματισμοί με στοιχεία πολυτονικότητας (*Συμφωνία αρ. 2*, 1944), ατονικότητας [*Μήδεια* (1946), *Prayers of Kierkegaard* (1954)], δωδεκαφθογγικών τεχνικών [*Σονάτα για πιάνο* (1949), *Nocturne* (1959)], jazz μουσικής [*Excursions* (1944), *Hand of Bridge* (1959), *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1962)], καθώς και συνδυασμών χρήσης διαφωνίας και συγκοπικών ρυθμών που θυμίζουν Stravinsky [*Capricorn Concerto* (1944), *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα* (1945)].

Η *Σονάτα* για πιάνο αποτέλεσε ανάθεση των αμερικανών συνθετών ελαφράς μουσικής και μιούζικαλ Irving Berlin (1888-1989) και Richard Rodgers (1902-1979), προς τιμήν της επετείου των 25 χρόνων του *Συνδέσμου Συνθετών* (*League of Composers*), δηλ. του αμερικάνικου κλάδου της *Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής* (ISCM). Ο Barber ξεκίνησε να τη γράφει στα 1947 και την ολοκλήρωσε, ύστερα από διάφορες διακοπές για ολοκληρώσεις άλλων παραγγελιών και προετοιμασίες εκτελέσεων έργων του, δύο χρόνια αργότερα, στα 1949. Το έργο συνδέθηκε άμεσα με έναν από τους θρύλους του πιάνου του 20ού αιώνα, τον μεγάλο ρώσο Vladimir Horowitz, ο οποίος είχε εγκατασταθεί στις Η.Π.Α. από το 1939, λαμβάνοντας την αμερικάνικη υπηκοότητα το 1944. Η *Σονάτα* του Barber αποτέλεσε την πρώτη αμερικάνικη σονάτα που εκτελέστηκε από έναν πιανίστα διεθνούς διαμετρήματος, γεγονός που έπαιξε σαφώς ρόλο στην υποδοχή και μετέπειτα διάδοσή της στο ρεπερτόριο των αμερικανών, κυρίως, πιανιστών, αλλά και όχι μόνο. Ήδη από τη δεκαετία του 1930, ο Horowitz, περισσότερο γνωστός ως εκτελεστής των μεγάλων ρομαντικών του 19ου αιώνα, έψαχνε για ένα έργο αμερικανού συνθέτη, σκεπτόμενος εκ νέου μία προσέγγιση στη μουσική του 20ού αιώνα. Στο τότε ρεπερτόριό του, δείγματα «μοντερνισμού» αποτελούσαν μόνο οι εκτελέσεις έργων Prokofiev και Kabalevsky που πραγματοποιούσε, σποραδικά, στα ρεσιτάλ του.[8]

Ωστόσο, φαίνεται πως η προσέγγιση μεταξύ Barber και Horowitz ήλθε και ως αποτέλεσμα των επίσης συντηρητικών θέσεων του ρώσου πιανίστα απέναντι στα πρωτοποριακά ιδιώματα της εποχής. Σε συνέντευξή του, μιλώντας για τη *Σονάτα*, αναφέρει:

[6] Barbara Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1992, 60.

[7] Pollack, «Samuel Barber, Jean Sibelius…», ό.π., 178.

[8] Βέβαια, για να είμαστε απόλυτα ακριβείς, ο Horowitz εκδήλωσε την πρόθεση αυτή προφανώς και λόγω του Τύπου. Μεταξύ άλλων, ο κριτικός Howard Taubman έγραψε πως ο ρώσος βιρτουόζος θα μπορούσε άνετα να βάλει στο πρόγραμμά του έργα των Stravinsky, Prokofiev και Copland χωρίς κανένα πρόβλημα, μιας και το κοινό γέμιζε ασφυκτικά τις αίθουσες συναυλιών για να παρακολουθήσει τα ρεσιτάλ του, πρακτικά αδιαφορώντας για το τι παίζει (*New York Times*, 18.1.1949).

> Είναι ρομαντική, με προσωπική ταυτότητα, αλλά και γραμμένη σε μοντέρνο ιδίωμα. Το πρώτο μέρος είναι ίσως δύσκολο να το καταλάβει κανείς. Αλλά ο Barber έχει βάλει θέρμη και καρδιά μέσα στο έργο, στοιχεία που λείπουν από τα υπερβολικά μοντερνιστικά έργα με τα μηχανιστικά τους εφέ. Για παράδειγμα, δεν παίζω Bartók, επειδή δεν μου αρέσει το ότι χρησιμοποιεί το πιάνο ως κρουστό. Ο Barber είναι έξοχος και πολύ διαφορετικός…[9]



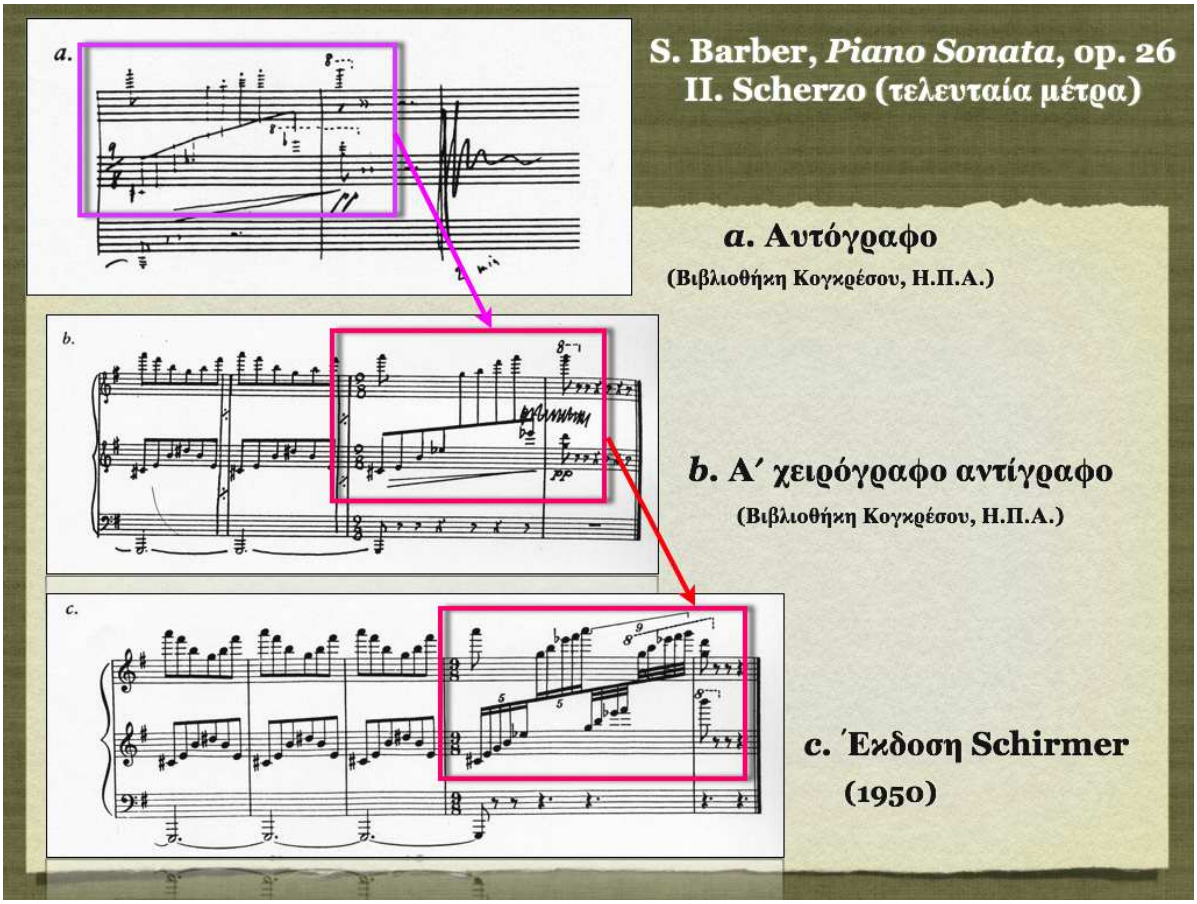
Vladimir Horowitz και Samuel Barber, σε φωτογραφία του 1950 (Αρχείο Gian Carlo Menotti)

Ο Barber είχε σχεδιάσει τη σονάτα με τρία μέρη. Όταν όμως την έδειξε στον Horowitz, ο τελευταίος πρότεινε να προστεθεί και ένα 4ο μέρος ως φινάλε. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Horowitz:

> Είδα τα τρία μέρη και του είπα ότι η σονάτα θα ακουγόταν πολύ καλύτερα αν περιείχε και ένα ακόμα μέρος, λαμπερό και δεξιοτεχνικό, αλλά και με περιεχόμενο. Κι έτσι ο Barber έγραψε αυτήν τη φούγκα, που είναι ίσως το καλύτερο μέρος της σονάτας.[10]

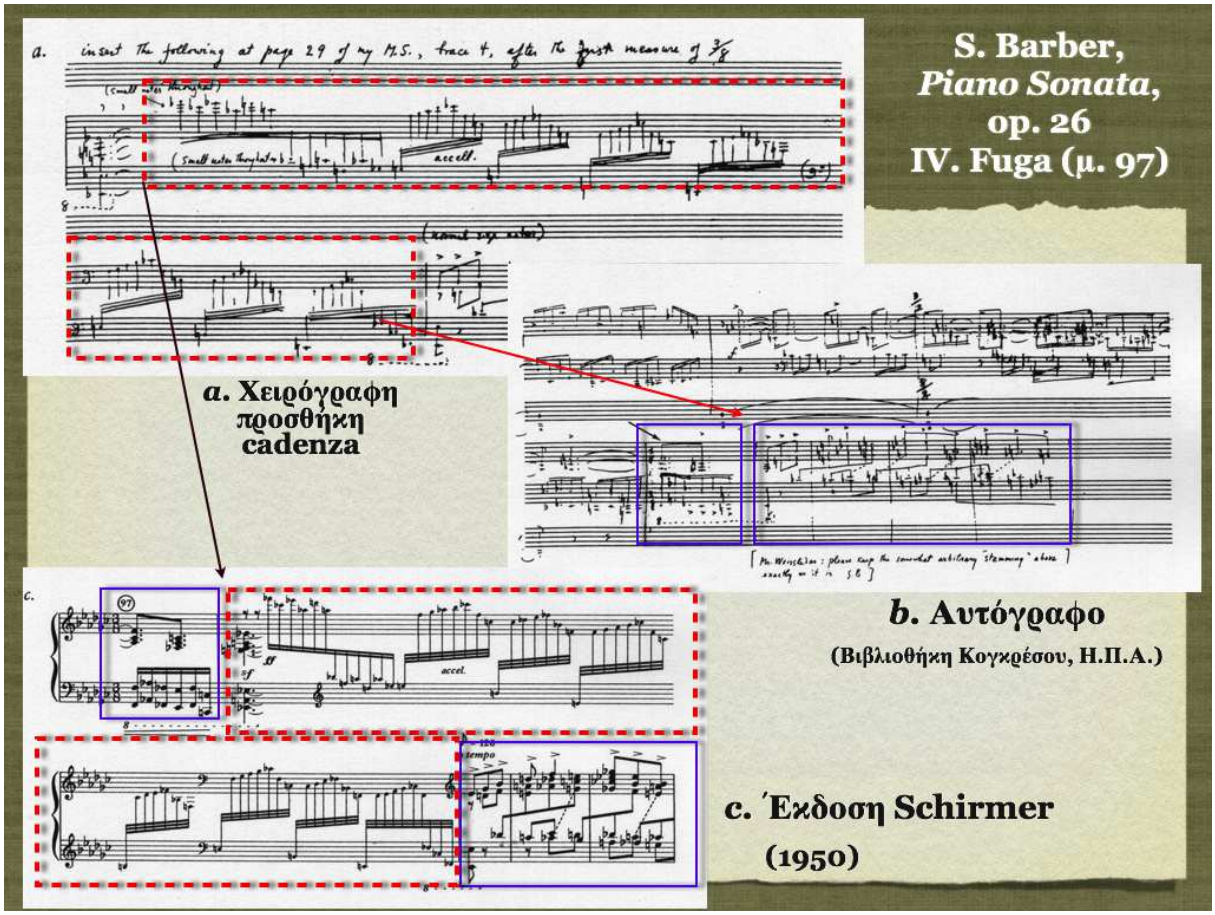
Είναι προφανές ότι ο Barber, δουλεύοντας και στα πλαίσια μίας ανάθεσης, δεν θα μπορούσε να μη λάβει υπόψη τις απαιτήσεις για δεξιοτεχνική γραφή του μεγαλύτερου βιρτουόζου εκείνης της εποχής. Κι απ' ό,τι φαίνεται, η πρόσθεση της, ομολογουμένως πολύ επιτυχημένης, φούγκας στο φινάλε της σονάτας, δεν ήταν η μόνη ανάμιξη του Horowitz στη διαδικασία ολοκλήρωσης του έργου. Για παράδειγμα, το 2ο μέρος (Scherzo) τελειώνει με ένα ανιόν άρπισμα ογδόων σε μέτρο 9/8, όπως φαίνεται τόσο στο αυτόγραφο όσο και στο πρώτο χειρόγραφο αντίγραφο. Στην τελική όμως έκδοση (G. Schirmer, 1950), το προτελευταίο μέτρο έχει διαμορφωθεί σε ένα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό πέρασμα 16ων και 32ων, μάλλον όχι τυχαία.

[9] Από συνέντευξη του Horowitz στην εφημερίδα *Cleveland Plain Dealer*, 7.1.1950.
[10] Glenn Plaskin, *Horowitz,* William Morrow (επιμ.), Νέα Υόρκη 1983, 229.

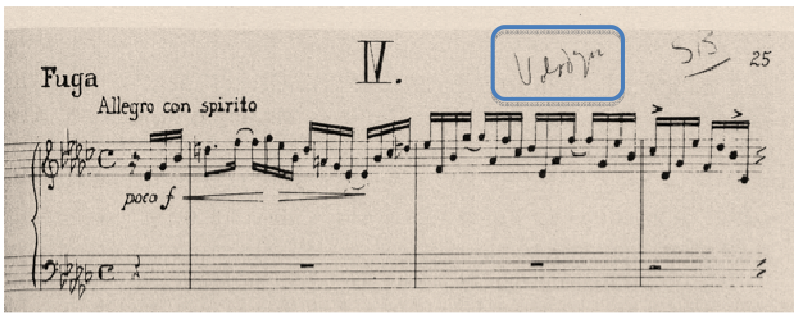


Μουσικό Παράδειγμα 1

Το ίδιο προφανώς συμβαίνει και με την προσθήκη της αρπισματικής cadenza (a) που ο Barber έστειλε στον αντιγραφέα του Weissleder με την εντολή να την προσθέσει στο μ. 97 του ήδη ολοκληρωμένου χειρογράφου της φούγκας. Όπως βλέπουμε στο αυτόγραφο (b) η cadenza δεν υπάρχει. Στην έκδοση Schirmer, όμως (c), έχει πλέον προστεθεί κανονικά.



Μουσικό παράδειγμα 2



Γνωρίζουμε μάλιστα ότι ο Horowitz είχε δικό του αντίγραφο της φούγκας από τον αντιγραφέα Weissleder, το οποίο μελετούσε από το 1949, με γραμμένο στο άνω άκρο της σελίδας, μάλλον από το χέρι του Barber, το παρατσούκλι του: «Volodya».

Η επίσημη πρεμιέρα του έργου δόθηκε στην Ουάσιγκτον στις 11 Ιανουαρίου 1950. Είχαν προηγηθεί η ανεπίσημη πρώτη εκτέλεση του έργου στην Αβάνα της Κούβας, σε ρεσιτάλ του Horowitz στις 9 Δεκεμβρίου 1949, καθώς και μια ιδιωτική εκτέλεση στις 4 Ιανουαρίου 1950, σε αίθουσα του εκδοτικού οίκου Schirmer, την οποία παρακολούθησαν σημαντικοί αμερικάνοι συνθέτες, όπως οι Aaron Copland, Virgil Thomson, William Schuman, Lukas Foss και Gian Carlo Menotti. Όπως ειπώθηκε αργότερα, ο Barber με τη *Σονάτα* του κέρδισε νέους φίλους, όπως ο Copland, και έχασε παλιούς, όπως ο Scalero. Η πρεμιέρα είχε μεγάλη επιτυχία, και ακόμα μεγαλύτερη η εκτέλεση στη Νέα Υόρκη στις 23 Ιανουαρίου 1950, για την οποία γράφτηκε και μεγάλος αριθμός κριτικών.[11] Ο Horowitz περιόδευσε σε πολλές πολιτείες των Η.Π.Α.

[11] Ο σημαντικότερος, ίσως, αμερικανός κριτικός της εποχής, Olin Downes, έγραψε σχετικά: «Την θεωρούμε την πρώτη σονάτα που "ενηλικιώνει" το είδος, από έναν αμερικανό συνθέτη αυτής της περιόδου. Διαθέτει συναισθηματική ένταση, ισχυρή δομή και διανοητική ωριμότητα. Τίθεται με

παρουσιάζοντας το έργο, ενώ τον Απρίλιο του 1950 πραγματοποίησε την ηχογράφηση για τη δισκογραφική εταιρία RCA Victor.[12] Η *Σονάτα* παίχτηκε από τουλάχιστον 14 διαφορετικούς πιανίστες στη δεκαετία του 1950. Η φήμη της έφτασε και στην Ευρώπη, μέχρι και την τότε Σοβιετική Ένωση όπου εκδόθηκε το 1960, ενώ το 4ο μέρος (φούγκα) ενορχηστρώθηκε.[13] Τέλος, η *Σονάτα* δημιούργησε εντονότατο μουσικολογικό ενδιαφέρον, με αποτέλεσμα μεγάλο αριθμό δημοσιεύσεων, ήδη από τις αρχές τις δεκαετίας του 1950,[14] αλλά και ακαδημαϊκών μελετών σε αμερικάνικα πανεπιστήμια, για τουλάχιστον τρεις ακόμα δεκαετίες.[15]

Στη *Σονάτα* του Barber, η σαρωτική κυριαρχία των μελωδικών ιδεών, η χρωματική αρμονική υφή, το ζωηρό ρυθμικό ύφος και η φρέσκια ματιά επάνω σε παραδοσιακές δομικές αρχές και τεχνικές, αποτελούν στοιχεία που φανερώνουν τον εκλεκτικισμό της μουσικής γλώσσας του δημιουργού της και προσδίδουν στη δυναμική του συγκεκριμένου έργου. Η όψιμη χρήση παλαιότερων μοντερνιστικών εφαρμογών, όπως οι 12φθογγες σειρές, συμβάλλει περισσότερο σε μια διεύρυνση του τονικού κλίματος, παρά στη διασάλευσή του. Οι σειρές δεν αποτελούν στοιχεία δομικής διάρθρωσης, αλλά

φυσικότητα και πειστικότητα στο πλαίσιο της μοντέρνας μουσικής γλώσσας» [Olin Downes, "Horowitz offers Barber's *Sonata*", κριτική στους *New York Times*, 25.1.1950].

[12] Ο Barber θεώρησε μεγάλη του τιμή ότι, στην άλλη πλευρά του δίσκου βινυλίου, ο Horowitz ηχογράφησε τη *Σονάτα αρ. 2* σε σι ύφεση ελάσσονα, έργο 35, του Fr. Chopin.

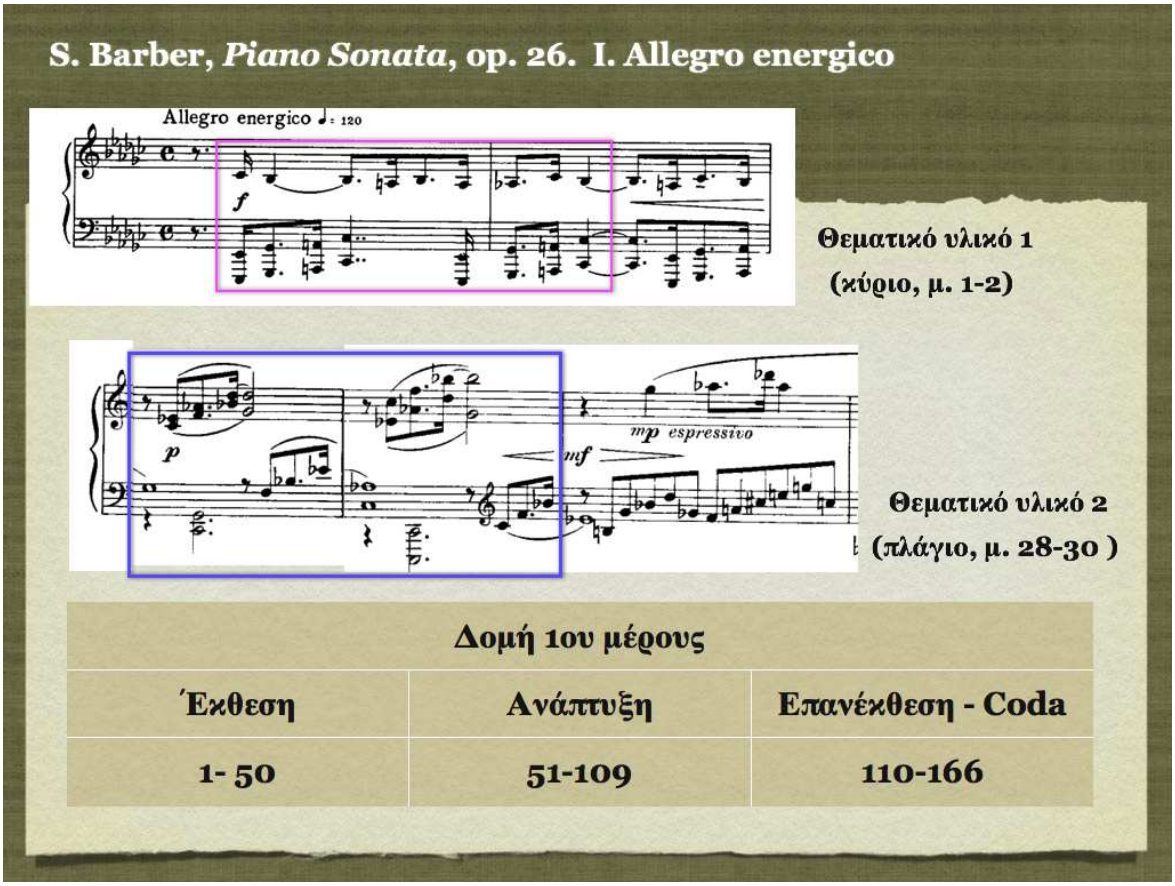
[13] Το έργο απέσπασε ευνοϊκές κριτικές ακόμη και από αναγνωρισμένους συνθέτες. Χαρακτηριστική η περίπτωση του Francis Poulenc, ο οποίος ακούγοντας τον Horowitz να ερμηνεύει τη Σονάτα στις 5.2.1950, έγραψε στο προσωπικό του ημερολόγιο: «[…] Με ευχαριστεί [σ.σ. η *Σονάτα*] ανεπιφύλακτα. Είναι ένα έργο άξιο προσοχής, τόσο συνθετικά όσο και από την πλευρά της γραφής για το όργανο. Άλλοτε τραγικό, άλλοτε χαρούμενο και τραγουδιστικό, τελειώνει με μία φούγκα απίστευτης δυσκολίας. Απέχει, δε, πολύ από τις θλιμμένες και σχολαστικές φούγκες των μαθητών του Hindemith (επαναλαμβάνω, των μαθητών!). Φλεγόμενο από ενέργεια, το φινάλε σε αφήνει άφωνο, σε λιγότερο από πέντε λεπτά!». Το απόσπασμα αυτό του Poulenc δημοσιεύτηκε στην παρισινή εφημερίδα *La Table ronde* (Ιούνιος 1950) και μεταφράστηκε από τον Barber για την εφημερίδα *West Chester Daily Local News* [η πληροφορία προέρχεται από την εξαίρετη μονογραφία της B. Heyman, *Samuel Barber*…, ό.π., 309 και 549 (υποσημ. 123)].

[14] Βλ. χαρακτηριστικά: Nathan Broder, "Current Chronicle", *Musical Quarterly* 36 (1950): 276-279· Hans Tischler, "Barber's Piano Sonata Op. 26", *Music and Letters* 33 (1952): 352-354· του ιδίου: "Some remarks on the use of twelve-tone and fugue techniques in Samuel Barber's *Piano Sonata*", *Journal of the American Musicological Society* 5, no. 2 (1952): 145-146 (ένα εκτεταμένο abstract, μόνο)· James P. Fairleigh, "Serialism in Barber's solo piano works", *Piano Quarterly* 72 (1970): 13-17· Donald R. Chittum, "The synthesis of materials and devices in non-serial counterpoint", *Music Review* 31 (1970): 122-135· και πιο πρόσφατα: Douglas R. Heist, "Harmonic Organization and Sonata Form: The First Movement of Barber's Piano Sonata Op. 26", *Journal of The American Liszt Society* 27 (1990): 25-31.

[15] Στο πλαίσιο μεταπτυχιακών εργασιών και διδακτορικών διατριβών, αδημοσίευτων στο μεγαλύτερο μέρος τους, αναφέρονται οι παρακάτω: Robert Dwayne Van Meter, *Fugue within the Sonata: a Study of Fugal Techniques in the Final Movements of the Sonata for Piano op. 26 by Samuel Barber (1949) and the Third Piano Sonata (1936) by Paul Hindemith*. M.M. thesis, Indiana University, 1962· Allen Regueiro, *A Linear Analysis of Barber's "Piano Sonata op. 26"*. M.M. thesis, Indiana University, 1976· Michele A. Mathias, *Samuel Barber's "Piano Sonata op. 26"*. M.M. thesis, Bowling Green State University, 1977· Michael Haberkorn, *A Study and Performance of the Piano Sonatas of Samuel Barber, Elliott Carter and Aaron Copland*. PhD diss., Columbia University, 1979· Thomas K. Foster, *A Formal and Stylistic Analysis of Barber's "Piano Sonata op. 26"*, M.M. thesis, Ball State University, 1987· Lauri L. Young, *The Solo Piano Music of Samuel Barber*. D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1989· Benjamin Woods, *The North American Piano Sonata in Transition from Tonal to Atonal Styles*, D.M.A. diss., University of South Carolina, 1991 (οι πληροφορίες για τις παραπάνω εργασίες προέρχονται από τη μελέτη: Wayne C. Wentzel, *Samuel Barber. A Guide to Research*, Routledge, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 2001, 166-170). Η Heyman, απ' την άλλη πλευρά, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη διατριβή του James Sifferman, *Samuel Barber's Works for Solo Piano*, D.M.A. diss., University of Texas at Austin, 1982 (βλ. Heyman, *Samuel Barber…*, ό.π., 308).

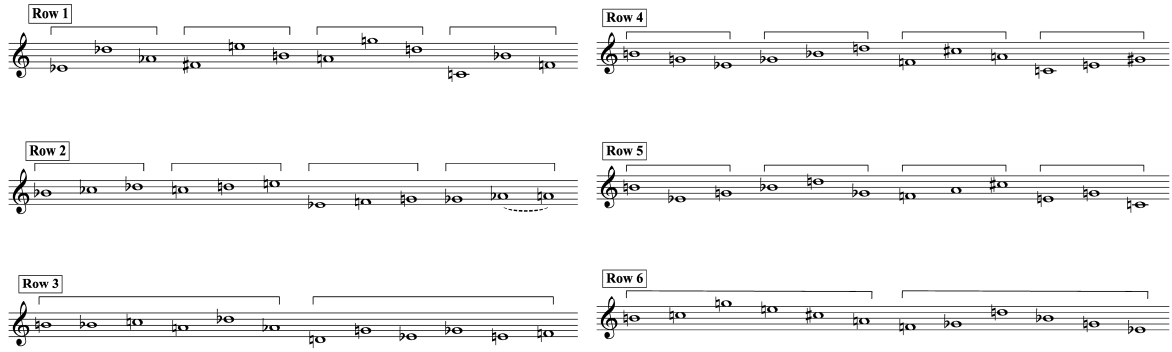
λειτουργούν συμπληρωματικά, σχεδόν διακοσμητικά, προς τις βασικές τονικές σχέσεις που διέπουν τόσο τη μελωδική υφή όσο και τις επιμέρους αρμονικές κατασκευές.

Το πρώτο μέρος του έργου αποτελεί μία αρκετά παραδοσιακή μορφή σονάτας με έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση και coda. Η έκταση και το περιεχόμενο του εκτεταμένου θεματικού υλικού επιτρέπει μέχρι και το διαχωρισμό του σε «κύριο» και «πλάγιο». Ο αυστηρός, επίσημος χαρακτήρας της «κύριας» θεματικής ενότητας, γωνιώδης και επιτακτικός με συνεχή διαστήματα 2ης σε μι ύφεση ελάσσονα, αντιπαρατίθεται στον ήπιο, λυρικό χαρακτήρα της «πλάγιας» θεματικής ενότητας από το μ. 28, που εκτείνεται – αρμονικά – στη ντο ελάσσονα, με παράλληλες 3ες και 6ες πάνω σε ισοκράτη τονικής, και – μελωδικά – κατά συνεχόμενες 4ες.



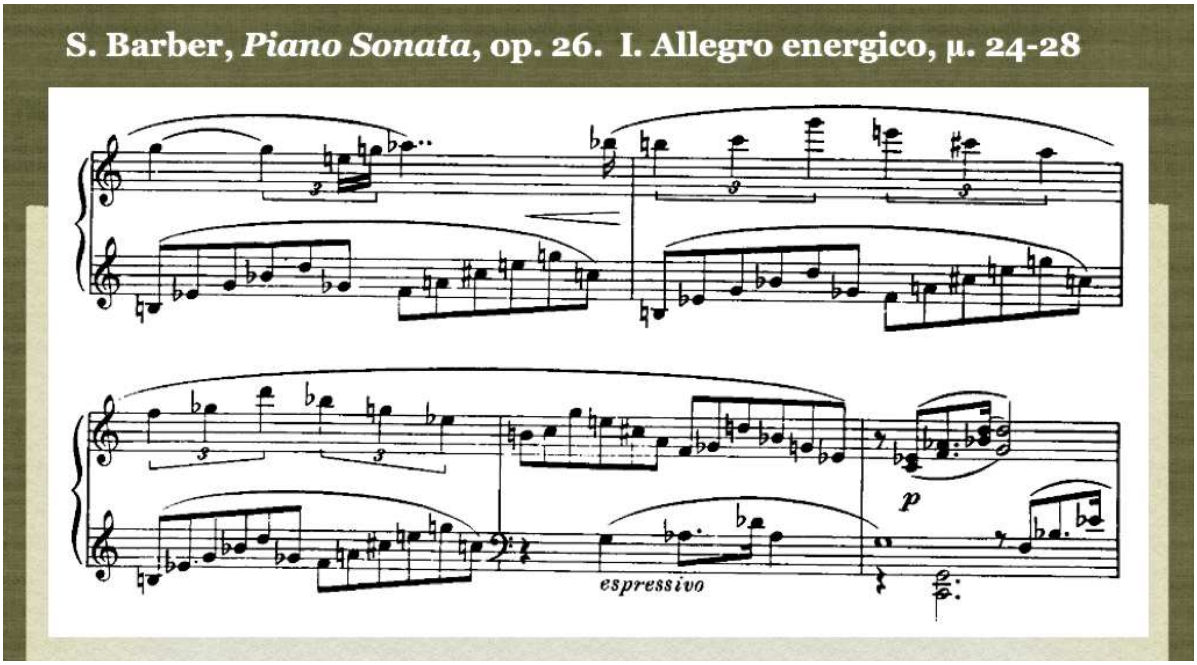
Μουσικό παράδειγμα 3 – Διάγραμμα δομής 1

Στη συνέχεια, και στο επόμενο παράδειγμα, βλέπουμε τις έξι 12φθογγες σειρές που χρησιμοποιεί ο Barber στο 1ο μέρος της *Σονάτας*. Πέραν της προφανούς διαστηματικής τους συμμετρικότητας, ανά 3 ή ανά 6 νότες, οι σειρές σχηματίζουν τριαδικές συγχορδιακές σχέσεις (ιδίως οι αρ. 4, 5 και 6), γεγονός που **δεν** αποτελεί και τον μόνο λόγο που η χρήση τους αφήνει μάλλον ανεπηρέαστη τη συνολική τονική συγκρότηση. Εδώ μάλιστα πρέπει να αναφερθεί πως κάποιες από αυτές τις σειρές συμπίπτουν με συγκεκριμένα παραδείγματα από το βιβλίο του Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (Νέα Υόρκη, 1947).



Μουσικό Παράδειγμα 4

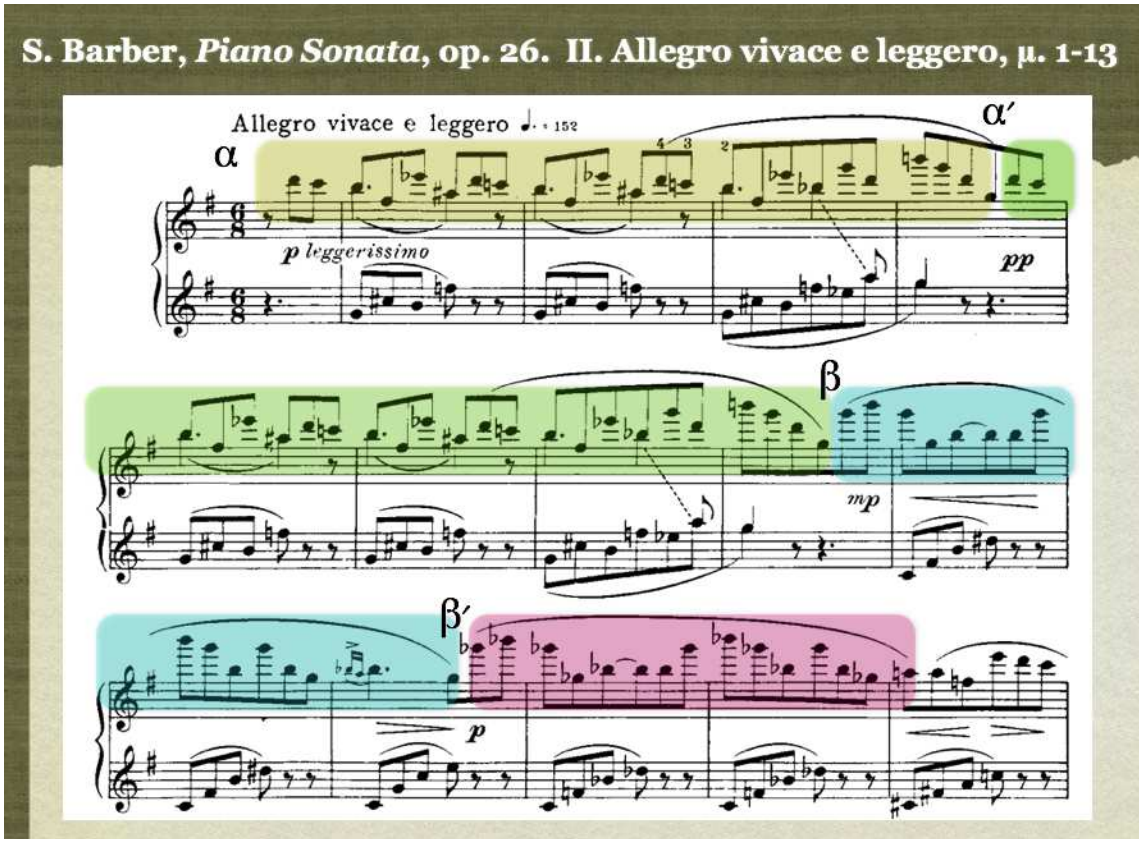
Στο παράδειγμα των μ. 24-28, η ταυτόχρονη οριζόντια παράθεση των σειρών 5 και 6 (κάτω και άνω πεντάγραμμο, από μ. 24 και 25 αντίστοιχα), λειτουργεί μεταβατικά, ως γέφυρα, μεταξύ του «κύριου» και του «πλάγιου» θεματικού υλικού στην έκθεση του 1ου μέρους. Η εμφάνιση της μελωδικής sequenza στο άνω πεντάγραμμο συνοδευόμενη από ένα ostinato σχήμα στο κάτω, και τα δύο *εκτός* θεματικού υλικού, εκφυλίζουν την όποια διαρθρωτική σημασία του 12φθογγου αυτού παραθέματος, καθιστώντας το ως δευτερεύον διακοσμητικό στοιχείο της συνολικής γραφής.



Μουσικό Παράδειγμα 5

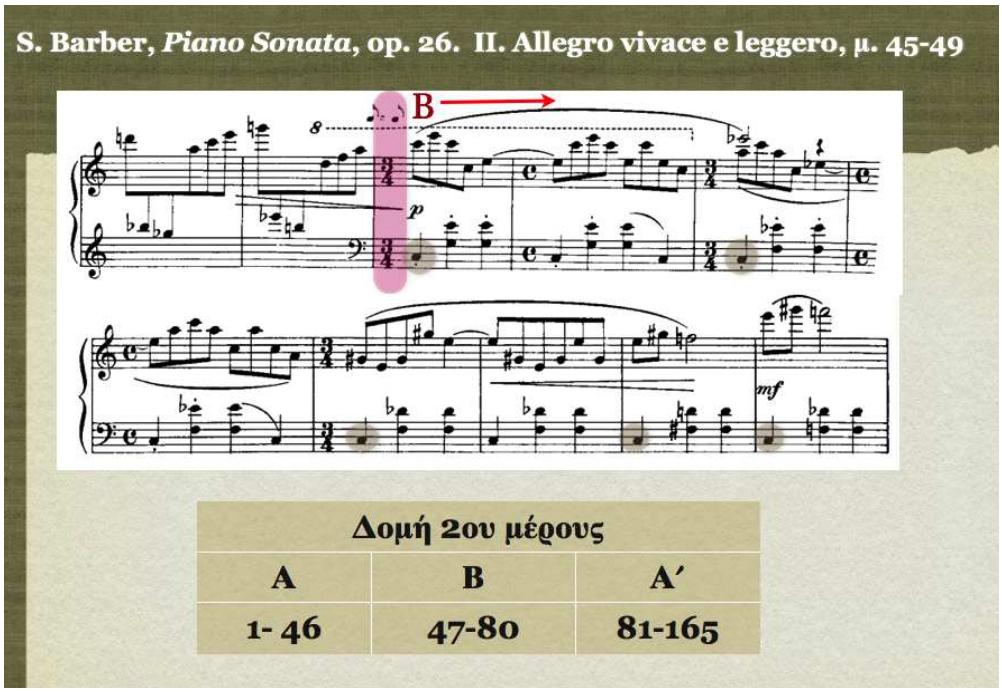
Αφαιρετικό, ελαφρύ, στην ψηλή περιοχή του πιάνου και σε δίφωνη υφή, εκτυλίσσεται το σύντομο και γρήγορο δεύτερο μέρος της σονάτας, που αποτελεί το scherzo. Η περιοδικότητα των φράσεων, η χρήση αλυσίδων και ο χορευτικός ρυθμός των 6/8 διεμβολίζονται, κατά την εξέλιξή τους, από ασύμμετρους και απότομους τονισμούς, υπέρβαση στη χρήση χρωματικών φθόγγων, αλλαγή άρθρωσης και παροδική πύκνωση της υφής, ιδίως προς τη χαμηλή περιοχή του πιάνου. Ο απόηχος των *Visions fugitives* ή της *7ης Σονάτας* για πιάνο του Prokofiev είναι έκδηλος, εδώ, και δεν μπορούμε να μη λάβουμε υπόψη ότι ο Barber ήταν παρών στην αμερικάνικη πρεμιέρα της *7ης Σονάτας* από τον Horowitz, στη Νέα Υόρκη, στις 13 Ιανουαρίου 1944. Στο

παρακάτω παράδειγμα, η αρχική 4μετρη περίοδος στη σολ μείζονα ακολουθείται από την πιστή της 4μετρη επανάληψη (α+α΄). Η 8μετρη απαντητική περίοδος, όμως, που περιμένουμε, έρχεται τελικά ως 6μετρη (3+3 μέτρα, β+β΄), με τα 3 πρώτα μέτρα στη μι ελάσσονα και τα τρία επόμενα στη μι ύφεση ελάσσονα. Σημειώνεται ότι οι τονικές σχέσεις ομώνυμων κλιμάκων σε απόσταση 2ης μ, χαρακτηρίζουν και το πρώτο μέρος του έργου.



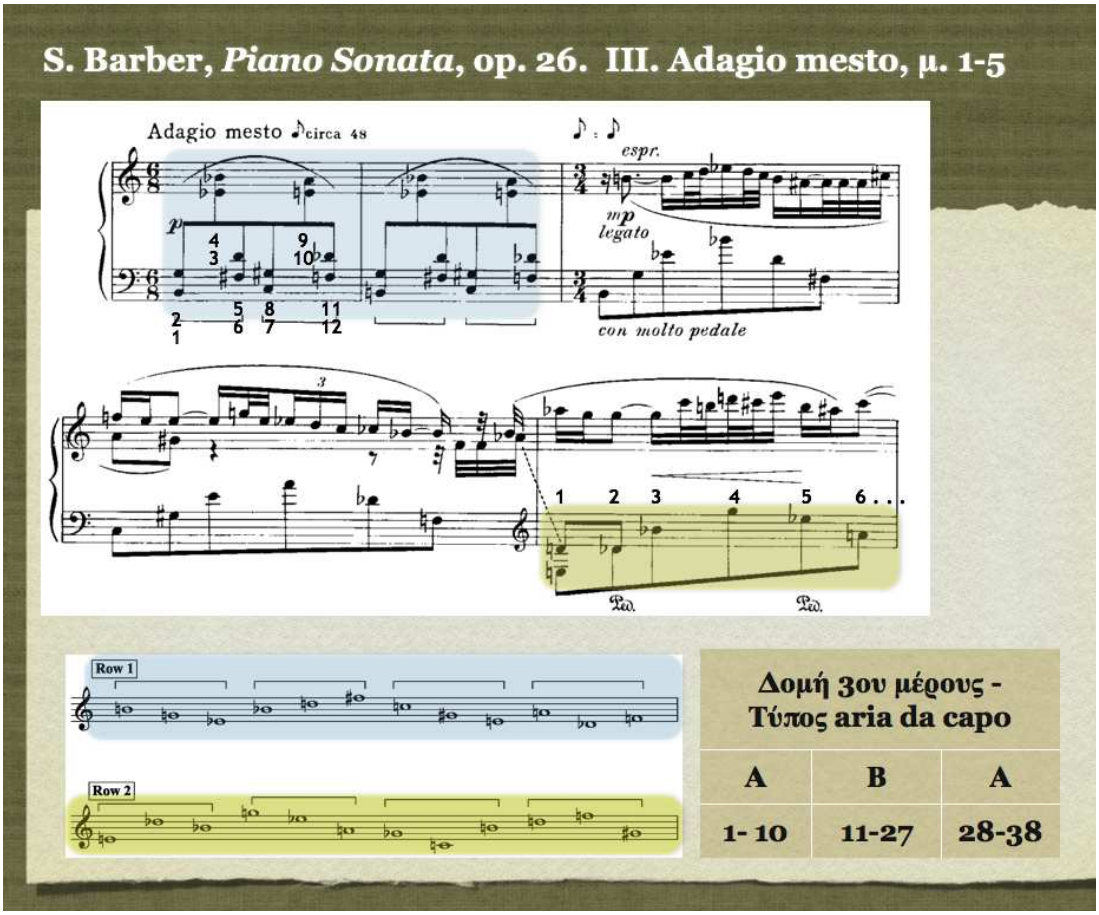
Μουσικό Παράδειγμα 6

Η ενότητα Β προσπαθεί μέσα από μετρικές ολισθήσεις να καθορίσει ένα σταθερό μοντέλο συνοδείας ενός παρωδιακού βαλς, το οποίο τονικά μετακινείται επίσης σε απόσταση 2ης μ, από την ντο μείζονα στην ντο♯ ελάσσονα. Η διατήρηση του ντο φυσικό χαμηλά, σαν ισοκράτη, συνδυάζεται με την χρωματική κίνηση της αρμονικής συνοδείας, ενώ το ύφος παραμένει στα πλαίσια μιας burlesque. Η χορευτική δομή που εναλλάσσεται μεταξύ του scherzo σε 6/8 και του βαλς (ως τρίο του scherzo) σε – ενίοτε – 3/4, προσδίδει εύκολη τμηματοποίηση ενοτήτων στο δεύτερο μέρος της σονάτας με την επιλογή της τριμερούς μορφής Α-Β-Α΄, όπου το Α΄ έχει πιο εκτεταμένα επεισόδια (από το αρχικό Α), ειδικά τύπου «αλυσίδας», που ολοκληρώνονται με την εντυπωσιακή αρπισματική coda (μουσικό παράδειγμα 1), ως προσθήκη για τον Horowitz.



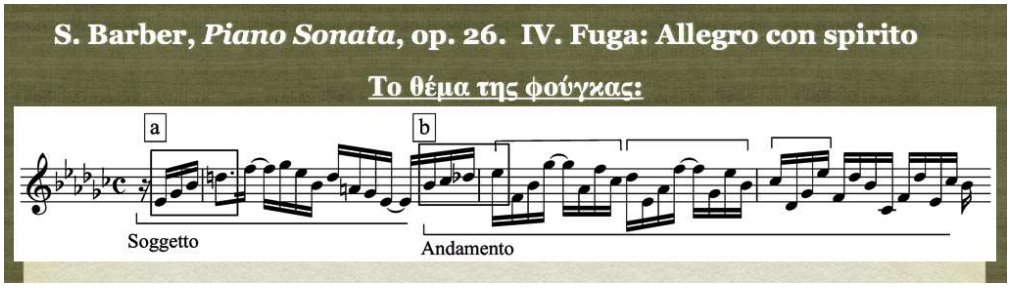
Μουσικό Παράδειγμα 7 – Διάγραμμα δομής 2

Τρυφερό και σκοτεινό ταυτόχρονα, το αργό τρίτο μέρος της σονάτας επαναφέρει τις 12φθογγες σειρές, μόλις δύο αυτή τη φορά. Η πρώτη σειρά, κατασκευασμένη με συμμετρικές τριαδικές σχέσεις 5ης αυξημένης, λειτουργεί σαν ένα ostinato σχήμα συνοδείας απέναντι στην μελισματική μελωδία· η τελευταία αναπτύσσεται στο ύφος μιας cantilena. Από το μ. 5 εισάγεται και η δεύτερη σειρά, με αραιότερες εμφανίσεις από την πρώτη, συνεχίζοντας το μοντέλο της ostinato συνοδείας, ενώ ποτέ οι δύο σειρές δεν ακούγονται μαζί. Η ένταση σταδιακά μεγαλώνει από το μ. 11 φτάνοντας στο μέσον περίπου του μέρους σε πολύ υψηλά επίπεδα δυναμικής (μ. 22-25), πυκνή συγχορδιακή υφή, αναλυμένη σε τρία πεντάγραμμα ανάγνωσης για τον εκτελεστή, διπλές και τριπλές οκτάβες στα μελωδικά σχήματα και, φυσικά, πυκνή χρήση χρωματικών φθόγγων. Η επαναφορά του αρχικού τμήματος από το μ. 28, επακριβώς, με την τμηματική προσθήκη μόνον μιας ελαφρά μιμητικής γραφής στην ψηλότερη περιοχή σε συνδυασμό με τον φωνητικό χαρακτήρα της μελισματικής μελωδικής αφηγηματικότητας, προκρίνουν, εδώ, ως δομικό τύπο την aria da capo.



Μουσικό Παράδειγμα 8 – Χρήση 12φθογγων σειρών – Διάγραμμα δομής 3

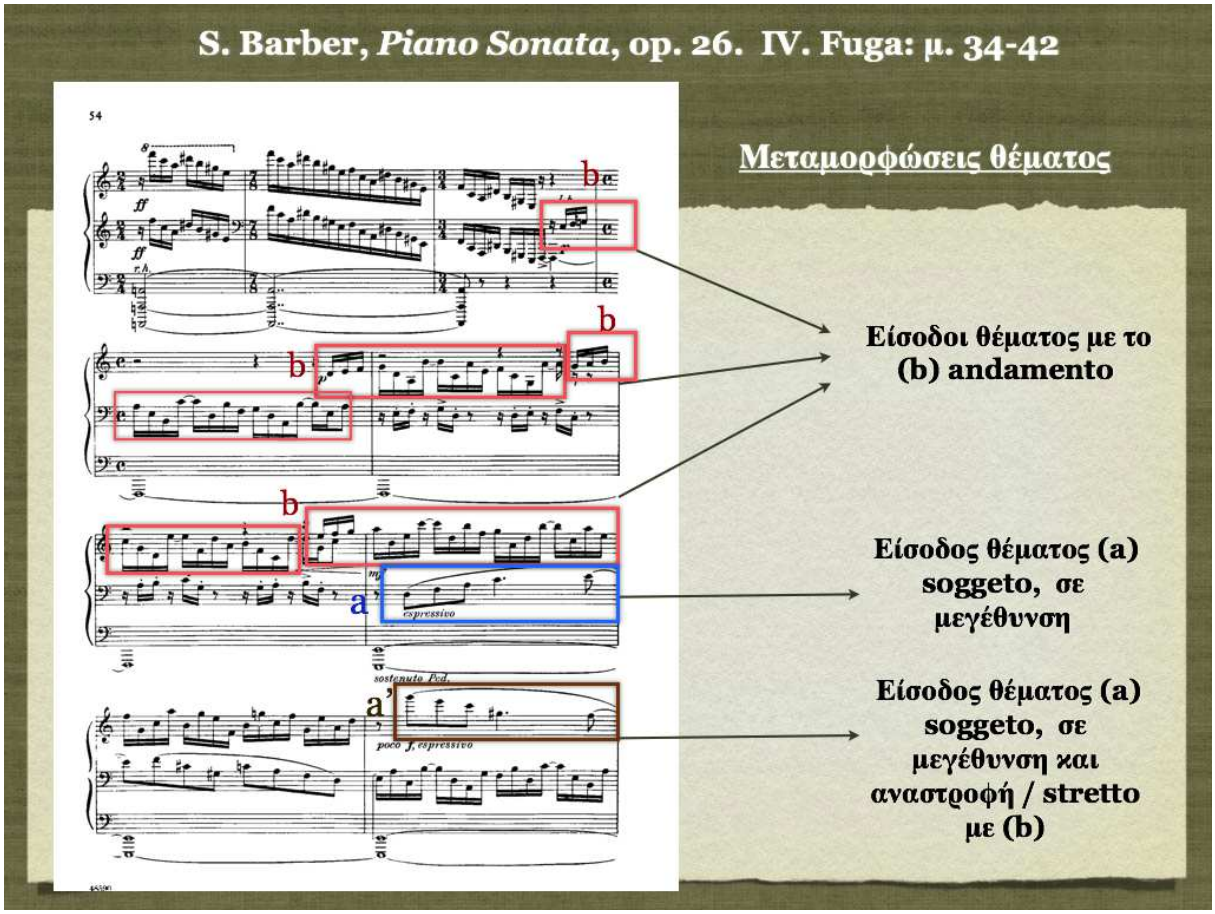
Η φούγκα που ολοκληρώνει, ως 4ο μέρος, τη *Σονάτα*, είναι ένα λαμπρό δείγμα του είδους για τη μουσική του 20ού αιώνα, συνολικότερα, και για την πιανιστική φιλολογία, ειδικότερα. Ο Barber παρουσιάζει ένα εκτεταμένο θέμα 3 μέτρων, με συνεχή κίνηση 16ων, το οποίο χωρίζεται σε δύο τμήματα, το **a** (1 μ.) και το **b** (2 μ.) Το τμήμα a αποτελεί το κυρίως θεματικό υλικό και το b την επέκταση, η οποία εκφέρεται με μελωδική αλυσίδα και θυμίζει τον τύπο του andamento που ακολουθεί το κυρίως soggetto.



Μουσικό Παράδειγμα 9

Η γραφή είναι διατονική (σε μι ύφεση ελάσσονα) και ο αρπισματικός χαρακτήρας του θέματος αποδίδει το αρμονικό περιεχόμενο γραμμικά, με αρκετή σαφήνεια. Η δε ασυμμετρική ρυθμική υφή 16ων με χρήση συγκοπών, θυμίζει την τεχνική του *off-beat* (δηλ. τη χρονική μετατόπιση τονισμών του μέτρου) και αποτελεί πλάγια αναφορά του Barber στη μουσική jazz που επίσης χαρακτηρίζει το φινάλε.

Ένα άλλο βασικό στοιχείο του θέματος αποτελεί, για τη συνέχεια της φούγκας, η αυτονόμηση των τμημάτων a και b, τα οποία αρχίζουν να χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα (ολόκληρα ή στοιχεία τους) σε επερχόμενες ενότητες με εισόδους θέματος, δίνοντας την αίσθηση μίας φούγκας με δύο θέματα (ενώ, παράλληλα, υπάρχει και σταθερό αντίθεμα). Στο απόσπασμα που ακολουθεί έχουμε τέσσερις τέτοιες εισόδους του τμήματος b (andamento), σε συνδυασμό με μεταμορφώσεις του βασικού θέματος (a) σε μεγέθυνση και μεγεθυμένη αναστροφή, πάνω σε ισοκράτη και με stretto.



Μουσικό Παράδειγμα 10

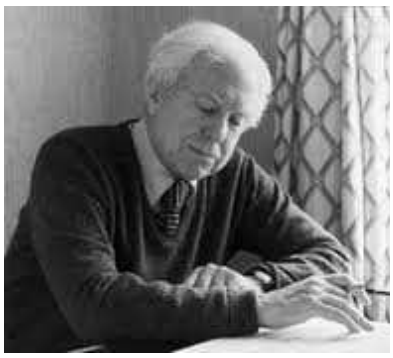
Το τονικό ύφος συνδυάζει έντονη χρωματικότητα, αλλά και στοιχεία jazz αρμονίας (blue notes), σε μία πνευματώδη και δεξιοτεχνική πιανιστική γραφή. Τα επεισόδια χρησιμοποιούν υλικό του θέματος και του αντιθέματος, ενώ οι επερχόμενες είσοδοι παραλλάσσουν το αρχικό θεματικό υλικό. Έτσι οι επιμέρους ενότητες δεν είναι πάντα εύκολα διακριτές. Η ρυθμική πύκνωση είναι συνεχής, ενώ συχνές είναι και οι αλλαγές μέτρου.

Η βασική μπαρόκ αντίληψη για τη φούγκα, από τον Barber, επιβεβαιώνεται με ένα έργο που πατάει γερά στην αντιστικτική παράδοση του 17ου αιώνα, ταυτόχρονα όμως ανανεώνεται και με στοιχεία μίας σύγχρονης μουσικής γλώσσας (και όχι απαραίτητα, ή αποκλειστικά, «λόγιας» κατεύθυνσης). Ένα συνοπτικό διάγραμμα του έργου μάς δίνει την μακροδομική εικόνα, ως έκθεση, επεισόδια, επερχόμενες εισόδους, επεξεργασία, επανέκθεση και Coda, με τον αντίστοιχο σχολιασμό για την υφή.

S. Barber, *Piano Sonata*, op. 26. IV. Fuga: Δομή	
Μέτρα	**Ενότητες**
1-12	Έκθεση (4φωνη)
13-16	Επεισόδιο I (υλικό από αντίθεμα)
17-26	3 νέες είσοδοι (οι 2 με stretto) – διαχωρισμός α και β τμήματος του θέματος (μ. 23)
27-36	Επεισόδιο II (υλικό από αντίθεμα και θέμα, πύκνωση υλικού)
37-51	Είσοδοι με stretti τμήματος β, είσοδοι με μεγέθυνση τμήματος α (σε κανονική κίνηση και αναστροφή), ισοκράτης, είσοδοι με οκτάβες (μ. 48, εφέ orgel)
52-63	Επεισόδιο III (επεξεργασμένο υλικό αντιθέματος)
64-80	Είσοδοι με αρκετά παραλλαγμένο θέμα, σε τμηματοποίηση α και β και φθογγική πύκνωση με έντονη χρωματικότητα (μετατροπικό πέρασμα)
81-89	Επεισόδιο IV
90-98	Επανέκθεση: είσοδοι με stretti στην αρχική τονικότητα, ισοκράτης δεσπόζουσας – μετάβαση προς Coda με ελεύθερη cadenza σε στυλ τοκάτας
99-146	Coda: Ρυθμική και φθογγική συμπύκνωση, τελική (παραλλαγμένη) είσοδος θέματος, κορύφωση.

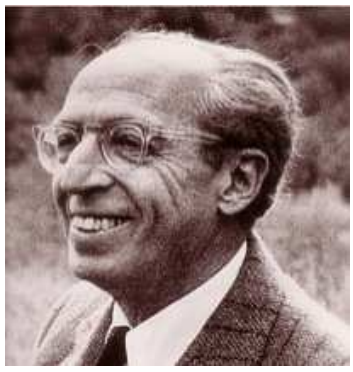
Διάγραμμα δομής 4

Μία συνεξέταση του συγκεκριμένου έργου, τόσο ως προς την εποχή του, όσο και συγκριτικά με προγενέστερα αντίστοιχα συνθετικά δείγματα σημαντικών αμερικανών συνθετών, όπως των Charles Ives, Aaron Copland και Elliott Carter, αναδεικνύει ιδιαιτερότητες γραφής και ταυτότητας της αμερικάνικης πιανιστικής φιλολογίας, τόσο ως προς γενικότερα ζητήματα εξέλιξης του ύφους της αμερικάνικης μουσικής στο α΄ μισό του 20ού αιώνα, όσο και πιθανών όψεων ιστορικής ασυνέχειας μεταξύ παράδοσης και πρωτοπορίας, όπως τις γνωρίζουμε στην Ευρώπη.

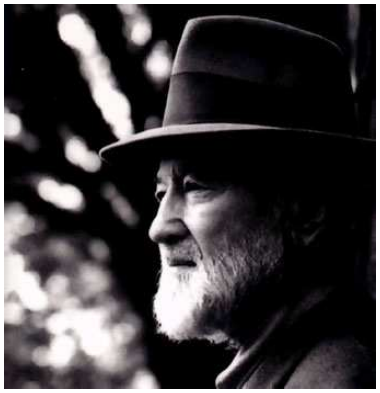


Ξεκινώντας χρονικά αντίστροφα, συναντάμε τη *Σονάτα* για πιάνο του, σχεδόν συνομήλικου του Barber, Elliott Carter (γεν. 1908), γραμμένη στα 1945-46. Στο έργο αυτό, η εκμετάλλευση των εκτελεστικών δυνατοτήτων του οργάνου και, ειδικότερα, των εσωτερικών σχέσεων παραγόμενου ηχοχρώματος μέσω ανάδειξης των αρμονικών υπερτόνων, αποτελεί τη βάση της συνθετικής σύλληψης. Ιεραρχικά επάλληλοι σχηματισμοί από 8ες, 5ες, 4ες και 3ες στην αρμονική και μελωδική δομή συνδυάζονται μεταξύ τους στην παραγωγή των υπερτόνων. Η θεμελιώδης συνήχηση 5ων, Σι – Φα♯ – Ντο♯ – Σολ♯ – Ρε♯ – Λα♯ αποτελεί τη βάση για την εξέλιξη του υλικού, ενώ οι αποστάσεις 2ης μ (κυρίως μεταξύ Σι – Λα♯ ή, εναρμόνια, Σι♭) δημιουργούν μακροδομικά πρότυπα τονικών αρμονικών σχέσεων που συναντώνται και στη *Σονάτα* του Barber. Ο Carter εμφανίζει επίσης μία επεξεργασία φούγκας στο δεύτερο μέρος της σονάτας του, τελείως διαφορετικής δομικής σύλληψης, ωστόσο, από την αντίστοιχη του Barber. Με κυρίαρχα τα στοιχεία της ρυθμικής παραλλαγής και της αρχικής διαστηματικής συγκρότησης, η

φούγκα του Carter εντάσσεται ως ένθετη σε ένα, διαφορετικού τύπου, μέρος, που ανοίγει και κλείνει με την αυστηρά ομοφωνική, τριμερή διάταξη μιας, ανανεωμένης υφογλωσσικά, sarabande.[16]



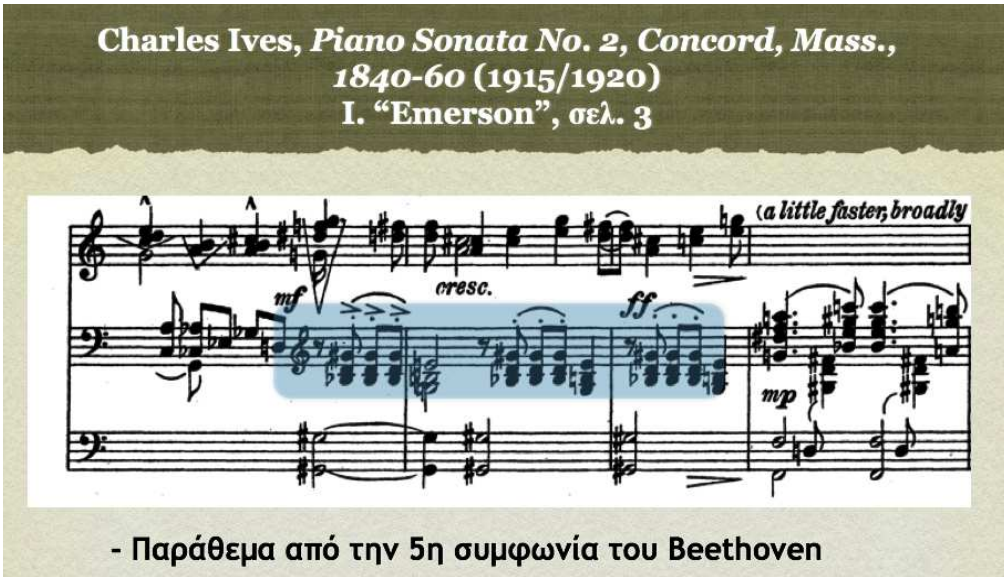
Το λυρικό στοιχείο δεν λείπει από τη γραφή του Carter, κάτι που δεν φαίνεται να συμβαίνει στην τριμερή *Σονάτα* για πιάνο (1939-1941) του Aaron Copland (1900-1990), ένα από τα όχι και τόσο δημοφιλή έργα του διάσημου αμερικανού συνθέτη. Ο σκληρός, γωνιώδης χαρακτήρας μιας σχεδόν «κρουστής» (percussive) αντίληψης για το πιανιστικό ηχόχρωμα, οι ευέλικτοι ρυθμικοί σχηματισμοί στο scherzo του δεύτερου μέρους που συνδυάζουν επιδράσεις της jazz με όψεις των ρυθμικών ostinati του Stravinsky και η στατική, μετέωρη σχεδόν γραφή των βαθιά διαπεραστικών συγχορδιακών σχηματισμών του 3ου μέρους, σαν θρηνητικές καμπάνες, προσδίδουν έναν κλειστό, πολύ εσωτερικό, και ενδεχομένως αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, σε ένα έργο ακροαματικά πιο δυσπρόσιτο από τις σονάτες των Carter και Barber, που και ο ίδιος ο συνθέτης του απέφευγε να το περιγράφει λεκτικά.[17]



Και τι θα μπορούσε να πρωτοπεί κανείς για την περίφημη *Piano Sonata No. 2, Concord, Mass., 1840–60,* περισσότερο γνωστή ως *Concord Sonata*, του Charles Ives (1874-1954), προγενέστερη όλων και μακράν η πρωτοποριακότερη των παρατιθέμενων. Η αντίληψη του Ives για το μουσικό έργο ως μια «ανοιχτού τύπου» μορφή, στην οποία μπορούν να ενταχθούν, οργανικά, πολλοί και εντελώς διαφορετικοί τύποι μουσικής, τεχνικών γραφής και εκτέλεσης, βρίσκει μία χαρακτηριστική εφαρμογή εδώ. Ως επί το πλείστον το έργο είναι γραμμένο ελεύθερα ρυθμικά, χωρίς μετρικές διαστολές, με πυκνή, διάφωνη αρμονική και μελωδική υφή, χρήση clusters που παράγονται πιέζοντας τα πλήκτρα με ένα κομμάτι ξύλου, ενώ υπάρχουν και σύντομα συμπληρωματικά μέρη για συμμετοχή και άλλων οργάνων (βιόλα στο τέλος του 1ου μέρους και φλάουτο στο 4ο). Όσον αφορά την αγάπη του Ives για τον μουσικό δανεισμό, εδώ συναντάμε τα εισαγωγικά μέτρα από την 5η συμφωνία του Beethoven, αλλά και λιγότερο προφανείς αναφορές από τη *Σονάτα* op. 106 (*Hammerklavier*) για πιάνο του ιδίου συνθέτη.

[16] Βλ. σχετικά: David Schiff, *The Music of Elliott Carter*, Cornell University Press, Ithaca-Νέα Υόρκη ²1998, 201-224. Επίσης: William T. Doering, *Elliott Carter: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, Conn. 1993. Πληροφορίες για το συγκεκριμένο έργο και μία εξαιρετική ηχογράφηση μπορεί κάποιος να βρει διαδικτυακά στην ιστοσελίδα *Art of the States* μαζί με πολλά ακόμα ενδιαφέροντα δείγματα νεώτερης αμερικάνικης μουσικής (http://artofthestates.org/cgi-bin/piece.pl?pid=371).

[17] Howard Pollack, *Aaron Copland-The Life and Work of an Uncommon Man*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2000, 336-356.



Μουσικό Παράδειγμα 11

Το έργο αναπαριστά μορφές του αμερικάνικου λογοτεχνικού κινήματος του "υπερβατισμού" (γνωστό ως *American transcendentalism*) που αναπτύχθηκε στη Νέα Αγγλία των Η.Π.Α. στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Ives περιγράφει, σύμφωνα με τα λεγόμενα στο γραπτό του δοκίμιο *Essays before a Sonata*, τις λογοτεχνικές μορφές των Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Amos Bronson Alcott, Louisa May Alcott και του Henry David Thoreau, που έδρασαν στην πόλη Concord της Μασαχουσέτης και των οποίων τα ονόματα αποτυπώνονται στα 4 μέρη της σονάτας.[18]

Συνεπώς, από πλευράς εξέλιξης του μουσικού ύφους της αμερικάνικης πιανιστικής φιλολογίας, φαίνεται να συναντούμε στάδια χρονολογικής ασυνέχειας ως προς εκφάνσεις μουσικού μοντερνισμού, πράγμα που αποτελεί και ευρύτερο χαρακτηριστικό της αμερικάνικης μουσικής στο α΄ μισό του 20ού αιώνα. Την γενιά των καθαρόαιμων αμερικανών ρομαντικών του 19ου αιώνα, Edward McDowell και Horatio Parker, διαδέχονται οι μοναχικοί, μα επιδραστικοί, πειραματιστές Charles Ives, Henry Cowell, Harry Partch, και ο γαλλικής καταγωγής Edgard Varése. Από τη δεκαετία του 1920, η επιδραστική διδασκαλία μίας σημαντικής γαλλίδας συνθέτριας και παιδαγωγού, της Nadia Boulanger, σε μια ολόκληρη γενιά αμερικανών συνθετών (Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thomson, Marc Blitzstein, Walter Piston και Elliott Carter, μεταξύ άλλων), επιτρέπει τη σταδιακή είσδυση του ύφους και των ιδεών των γάλλων νεοκλασικιστών, του Stravinsky (κυρίως), αλλά και των Schoenberg και Bartók στις Η.Π.Α., πριν τη μετανάστευση και των τριών, εκεί.

[18] Charles Ives, *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings*, H. Boatwright, (επιμ.), W.W. Norton and Co., Νέα Υόρκη 1961. Ελεύθερη διαδικτυακή πρόσβαση στο κείμενο του Ives στο *Project Gutenberg* (ηλεκτρονική διεύθυνση www.gutenberg.org/ebooks/3673). Επίσης: James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*, Yale University Press, New Haven – Λονδίνο 1999, με λεπτομερέστατες πληροφορίες θεματικού καταλόγου και αρχειακής έρευνας για τις σονάτες για πιάνο του Ives (ειδικότερα στις σελίδες 186-197).



Αμερικανοί μαθητές της τάξης της N. Boulanger στο Παρίσι, κατά τη δεκαετία του 1920. Από αριστερά προς τα δεξιά: V. Thomson, W. Piston, H. Elwell και A. Copland

Η αφομοίωση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στις Η.Π.Α. φαίνεται να διακόπτεται τη δεκαετία του 1930, λόγω της μεγάλης οικονομικής ύφεσης έπειτα από το «κραχ» του 1929, καθώς και των κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών που ακολουθούν. Οι εφαρμογές ιδεών "μουσικής για χρήση" (ως αμερικάνικη εκδοχή της *Gebrauchsmusik*) με κριτήρια παιδαγωγικής αντίληψης για τους νέους, σε συνδυασμό με προσπάθειες προσέλκυσης ευρύτερων ακροατηρίων στις αίθουσες συναυλιών, στρέφουν τους αμερικανούς συνθέτες προς τη μητρική λαϊκή μουσική γλώσσα, την jazz και τη σύνθεση μουσικής για μπαλέτο, θέατρο, κινηματογράφο, ή και ερασιτεχνικά μουσικά σύνολα.[19] Η τάση αυτή εγκαταλείπεται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την άμεση ανάδυση των πρώτων μεταπολεμικών σκληρών avant-garde κινημάτων, στα οποία η Αμερική όχι μόνο συμπορεύεται πλέον με την Ευρώπη, αλλά και τα υποστηρίζει οικονομικά και θεσμικά για λόγους εξωτερικής πολιτικής.

Ο Barber μέσα σε όλο αυτό το κλίμα φαίνεται να αποτελεί μία αυτόνομη μοναχική φιγούρα. Μη-νεωτεριστής, συμβατικός, παραδοσιακός, νεο-ρομαντικός, είναι μερικές από τις ιδιότητες που του έχουν προσάψει συνάδελφοί του συνθέτες, μουσικοκριτικοί, μελετητές και ερμηνευτές, συχνά και με μία αρνητική χροιά. Ωστόσο, η μουσική του Barber εμπεριέχει αναμφίβολα το στοιχείο μιας αυτόνομης μουσικής προσωπικότητας με ισχυρή καλλιτεχνική ταυτότητα. Στα έργα του ενσωματώνονται η λογική και στέρεη δομική συγκρότηση, ο λυρισμός και το δραματικό στοιχείο, η διάχυτη, ρευστή μελωδικότητα (που συχνά λοξοκοιτάει προς την αμερικάνικη λαϊκή μουσική ή τη jazz), ενώ εμβόλιμες θεωρούνται οι πινελιές μιας τολμηρότερης αρμονικής υφής και μεμονωμένων όψιμων χρήσεων πιο μοντερνιστικών τεχνικών. Η επιτυχία πολλών έργων του Barber, όπως η *Σονάτα* για πιάνο, το *Adagio* για έγχορδα, το *Knoxville: Summer of 1915* (για φωνή και ορχήστρα), το μπαλέτο *Μήδεια,* τα κοντσέρτα, η *1η συμφωνία*, και η παραμονή τους στο ρεπερτόριο εκτελεστών ή συνόλων και εκτός Η.Π.Α., δεν αφορά μόνο στο προφανές, δηλ. στο ακροαματικά ελκυστικότερον του ιδιώματος ή την προσιτότητα, αλλά και στην ειλικρίνεια και αμεσότητα μιας προσωπικής έκφρασης, της οποίας η μουσική και υφολογική ανεξιγλωσσία συνεχίζει ακόμη και σήμερα να βρίσκει αποδέκτες.

[19] Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, W.W. Norton & Co., Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1991, 283-314.

Βανέσα: η πρώτη μεγάλη αμερικανική όπερα του ύστερου ρομαντισμού

Σπύρος Δεληγιαννόπουλος

1. Το ιστορικό της όπερας: οι προσπάθειες αναζήτησης του «κατάλληλου» λιμπρέτου, οι ζυμώσεις και οι πειραματισμοί μέχρι την τελική μορφή του έργου

Η ιστορία της *Βανέσα* συνδέεται άρρηκτα με την επί σχεδόν δύο δεκαετίες αναζήτηση του κατάλληλου λιμπρέτου από τον Barber. Μια αναζήτηση, μέσα από την οποία αποτυπώνεται εύληπτα η αγωνία του να παρουσιάσει ένα έργο άρτιο και συνεπές με τις υφολογικές καταβολές του, οι οποίες κινούνταν στην αισθητική του ύστερου ρομαντισμού. Η αναζήτηση αυτή ξεκινάει το 1934. Σε ένα γράμμα εκείνης της χρονιάς προς το μέντορα και καθηγητή του στα ανώτερα θεωρητικά, Rosario Scalero (1870-1954), ο συνθέτης αναφέρει κατηγορηματικά ότι αισθάνεται σχεδόν ανυπόμονος στο να συνθέσει μια «αμερικανική όπερα». Οκτώ χρόνια αργότερα, το 1942, ο Barber δέχεται δύο αναθέσεις για σύνθεση όπερας. Η πρώτη προέρχεται από τη Metropolitan Opera. Ο Barber απέρριψε αυτή την πρόταση, θεωρώντας ότι το λιμπρέτο, πάνω στο οποίο θα καλείτο να δουλέψει, δεν είχε τη δύναμη ώστε να τον εμπνεύσει. Ο Sergei Koussevitzky, από την άλλη, του ζήτησε να γράψει μια όπερα δωματίου για το φεστιβάλ του Berkshire, χωρίς κανένα περιορισμό στο λιμπρέτο ή την υπόθεση. Εκείνη την εποχή, η ποιήτρια και κριτικός τέχνης Edith Sitwell (1887-1964) φέρνει τον Barber σε επαφή με τον διάσημο ουαλό ποιητή και συγγραφέα Dylan Thomas. Οι δύο άνδρες συζήτησαν, εκτενώς, υφολογικές και δομικές παραμέτρους που θα καθόριζαν τη μέθοδο με την οποία θα μπορούσαν να συνεργαστούν. Το ξέσπασμα, ωστόσο, του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου απομακρύνει τους δύο άντρες και η μεταξύ τους επικοινωνία καθίσταται σχεδόν αδύνατη.[1]

Μετά τον πόλεμο, η σοπράνο Eleanor Steber (1914-1990) του ζητάει να γράψει κάτι για φωνή και ορχήστρα. Η απάντηση του συνθέτη είναι η εξής: «η σύνθεση μιας όπερας θα ήταν κάτι το τέλειο, αλλά κάτι τέτοιο θα αργήσει ακόμα. Ωστόσο, εργάζομαι πάνω σε ένα λιμπρέτο αυτό τον καιρό». Όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του συνθέτη με τον εκδότη Hans Heinsheimer, ο Barber συνομιλούσε με το συγγραφέα θεατρικών έργων Thornton Wilder (1897-1975) σχετικά με ένα έμμετρο κείμενο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως λιμπρέτο. Κατά διαστήματα, ο Barber συνομιλούσε και με τον άγγλο ποιητή και συγγραφέα Stephen Spender (1909-1995) για το ενδεχόμενο να συνεργαστούν πάνω σε μια όπερα, αλλά τελικά δεν προέκυψε κανένα λιμπρέτο από όλες αυτές τις συνομιλίες.[2]

Την άνοιξη του 1952, ο Barber γράφει στο θείο του, μέντορά του και συνθέτη Sidney Homer ένα γράμμα που αποδείχτηκε προφητικό: «Θυμάσαι τη συζήτησή μας σχετικά με την καταλληλότητα κάποιου έργου του Τολστόι ως λιμπρέτου για όπερα; Λοιπόν, διάβασα στους *Times* ότι ο Martinu, ο τσέχος συνθέτης, θα το επιχειρήσει. Να σου πω

[1] Barbara B. Heyman, "Barber, Samuel", στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01994 [2 Οκτ. 2010].

[2] Barbara Heyman, *Samuel Barber: The Composer and his Music*, Oxford University Press, New York 1992, σ. 374-377.

και τη συνέχεια; Ο Gian Carlo Menotti θα μου γράψει ένα παρόμοιας υφής λιμπρέτο. Θα μου στείλει αποσπάσματα να δω αν μου αρέσουν. Στη συνέχεια, θα συζητήσουμε την πλοκή μαζί. Σε κάθε περίπτωση, η γνώση του για τις ιδιαιτερότητες της σκηνικής μουσικής είναι μοναδική, οπότε – ποιος ξέρει; – ίσως τα καταφέρουμε!».

Barber και Menotti άρχισαν να εξετάζουν διάφορα σενάρια μέχρι να καταλήξουν σε μια ιστορία της Isak Dinesen, γνωστής σήμερα για το μυθιστόρημά της *Πέρα από την Αφρική*, το οποίο έγινε τεράστια κινηματογραφική επιτυχία. Συγκεκριμένα, κατέληξαν σε μια από τις *Επτά γοτθικές ιστορίες*, την πρώτη συλλογή της συγγραφέως που κυκλοφόρησε στην Αμερική, το 1934. Μετά από διάφορες διακυμάνσεις στη σχέση Barber και Menotti, καθώς ο πρώτος πίεζε τον δεύτερο να ολοκληρώσει το λιμπρέτο, αυτό τελικά ολοκληρώνεται το χειμώνα του 1956 και ο Barber δουλεύει πλέον τη μελοποίησή του στο σύνολό του, οπότε και ολοκληρώνει τη σύνθεση της όπερας.[3]

Το 1964, ο Barber αναθεώρησε τη *Βανέσα*, ενδεχομένως παρακινούμενος από τις κριτικές ότι η όπερα εξελισσόταν σχετικά αργά στην αρχή, σε σχέση με το μέγεθος της πρώτης πράξης, ενώ κάποια εξαιρετικά απαιτητικά μέρη στο ρόλο της Βανέσα έγιναν πιο προσιτά για την εκάστοτε ερμηνεύτρια στη νέα μορφή του έργου.

Η εξέλιξη τοποθετείται κάπου στο βορρά και η διάρθρωση του έργου έχει ως εξής:

Πράξη πρώτη: Η Βανέσα περιμένει εδώ και είκοσι χρόνια τη μοναδική της αγάπη, τον Ανατόλ. Στο ίδιο σπίτι με τη Βανέσα μένει και η νεαρή ανιψιά της, Έρικα, καθώς και η μητέρα της Βανέσα, η σοφή Βαρόνη. Κάποια στιγμή, αντί του Ανατόλ, καταφτάνει ο υιός του, ένας τυχοδιώκτης, ο οποίος υποδύεται τον πατέρα του. Ο πραγματικός Ανατόλ έχει στο μεταξύ πεθάνει. Η Βανέσα, θεωρώντας ότι ο αγαπητικός της έχει επιστρέψει, τον ρωτάει αν ακόμα την αγαπά.

Πράξη δεύτερη: Η Έρικα αποκαλύπτει στη Βαρόνη ότι είναι ερωτευμένη με τον «Ανατόλ». Ο τελευταίος τής έχει κάνει πρόταση γάμου, αλλά εκείνη αρνήθηκε, καθώς αμφιβάλλει για την ειλικρίνεια και την τιμιότητά του. Η Βανέσα αποκαλύπτει στην ανιψιά της ότι είναι ερωτευμένη με τον Ανατόλ και δεν δίνει σημασία στην προειδοποίηση της ανιψιάς της ότι δεν πρόκειται για τον ίδιο άντρα που αγαπούσε πριν 20 χρόνια. Η Βαρόνη προειδοποιεί την Έρικα ότι ο Ανατόλ δεν είναι άξιος για να γίνει ο αγαπητικός της.

Πράξη τρίτη: Στο ρεβεγιόν του καινούργιου χρόνου, ο Ανατόλ και η Βανέσα λένε το «σ' αγαπώ» και ο οικογενειακός γιατρός, σε κατάσταση μέθης, αναγγέλλει τους αρραβώνες τους. Η Έρικα, ωστόσο, περιμένει το παιδί του Ανατόλ. Στην αναγγελία του γεγονότος αποχωρεί για να ρίξει το έμβρυο που κυοφορεί. Η Βανέσα, μη ξέροντας που οφείλεται η αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά της ανιψιάς της, παντρεύεται τον Ανατόλ. Καθώς το ζεύγος προετοιμάζεται να φύγει για το Παρίσι, συναντώνται και πάλι όλοι οι πρωταγωνιστές μαζί, σε ένα κουιντέτο («to leave, to break, to find, to keep»). Στη συνέχεια, η Έρικα απαρνείται τα εγκόσμια και κλείνεται στον εαυτό της, τραγουδώντας την περίφημη πλέον άρια «Now, it is my turn to wait».[4]

Το Μάρτη του 1957, η διεύθυνση της Metropolitan Opera ανακοίνωσε ότι την όπερα του Barber θα διευθύνει ο Δημήτρης Μητρόπουλος.

[3] Bruce Archibald και Jennifer Barnes, "Menotti, Gian Carlo", στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18410 [2 Οκτ. 2010].

[4] Barbara B. Heyman, "Vanessa", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0905419 [2 Οκτ. 2010].

Ξεκινώντας την προσπάθεια να καταλήξει στους πρωταγωνιστές της όπεράς του, ο Barber προσκαλεί τη Μαρία Κάλλας, στην οποία και παρουσιάζει το μεγαλύτερο μέρος της όπερας στην πρόβα, αλλά εκείνη απορρίπτει την πρόταση. Εκτιμήσεις καταλήγουν στο ότι ο σημαντικότερος λόγος ήταν πως ποτέ δεν είχε ερμηνεύσει λιμπρέτο γραμμένο στην αγγλική γλώσσα. Σύμφωνα με τον Barber, ένας άλλος λόγος ήταν ότι αν ερμήνευε το ρόλο της Βανέσα, ενδεχομένως θα έπρεπε να μείνει στη σκιά της πρωταγωνίστριας που θα ερμήνευε την Έρικα.[5]

Τον επόμενο μήνα, Απρίλιο του 1957, ο Barber γράφει στο Ρώσο μαέστρο Nikolai Malko (1883-1961): «[…] η μουσική έχει τελειώσει, το casting επίσης, και αυτό που μου έμεινε είναι να γεμίσω μερικές χιλιάδες άδειες σελίδες πενταγράμμου με την ενορχήστρωση της όπερας». Περνώντας το καλοκαίρι του ’57 στη Ρώμη, ο Barber ολοκλήρωσε την ενορχήστρωση της δεύτερης πράξης. Ταυτόχρονα, συμπληρώθηκε και το casting της όπερας. Η Rosalind Elias ως mezzo-soprano θα ερμήνευε την Έρικα, η Regina Resnik θα ερμήνευε τη Βαρόνη και ο Giorgio Tozzi τον ιατρό. Παράλληλα, ο Barber συμβουλευόταν τον Δημήτρη Μητρόπουλο πάνω σε τεχνικά θέματα της ενορχήστρωσης. Ο Μητρόπουλος, σε δημοσίευμα της εποχής, παρατηρεί: «Είναι θαύμα το ότι ένας συνθέτης της σημερινής εποχής έχει το θάρρος να γράψει σε αυτό το στυλ. Δεν πειραματίστηκε καθόλου με διάφορα στυλ αβάντ-γκαρντ μουσικής. Από την αρχή, η υφή του ήταν ξεκάθαρη, προσηλωμένη στην υπηρεσία της δραματουργίας του έργου. Επιτέλους, έχουμε μια μεγάλη αμερικανική όπερα!».

Κι ενώ όλα δούλευαν ρολόι για την παγκόσμια πρεμιέρα, η πρωταγωνίστρια Sena Jurinac αποσύρεται από την παραγωγή, επικαλούμενη λόγους υγείας. Ακολουθεί αναστάτωση και η πρεμιέρα βρίσκεται προ των πυλών της ακύρωσης, όταν ο Bing τηλεφωνεί στον Barber και του προτείνει να ανατεθεί ο ρόλος στην Eleanor Steber. Τριάντα χρόνια αργότερα, η Steber, αναπολώντας την πρώτη της επαφή με την παρτιτούρα, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το μέρος της Βανέσα μού ταίριαζε γάντι, λες και είχε γραφεί εξαρχής για μένα». Έμαθε το ρόλο της μέσα σε έξι εβδομάδες. Πιθανότατα, σημαντικό ρόλο έπαιξε το γεγονός ότι το στυλ γραφής του Barber τής ήταν οικείο, αφού είχε τραγουδήσει στα έργα *Knoxville* και *Nuvoletta*.[6] Ο Barber, ιδιαίτερα ευτυχής, τόσο για την τελική επιλογή της πρωταγωνίστριας, όσο και για τον επαγγελματισμό με τον οποίο αντιμετώπισε το μουσικό του κείμενο, δήλωσε πως το ανέβασμα της *Βανέσα* κατέληξε σε μια «συνάντηση παλιών και γνώριμων φίλων».

2. Η παγκόσμια πρεμιέρα και η υποδοχή της *Βανέσα* από το αμερικανικό κοινό

Η πρεμιέρα της *Βανέσα*, στις 15 Ιανουαρίου 1958, ήταν ένα από τα σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα της χρονιάς εκείνης για την Αμερική. Η πρώτη παράσταση ήταν sold out πολλές εβδομάδες πριν. Πλήθος celebrities παρέστησαν εκείνο το βράδυ. Μετά το τέλος της παράστασης, οι συντελεστές ανέβασαν τον Barber στη σκηνή και το κοινό από κάτω παραληρούσε σε ένα ντελίριο ενθουσιασμού. Η *New York Journal American* στάθηκε αρκετά στην ερμηνεία της Steber, αναγνωρίζοντάς της ότι έμαθε το ρόλο σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Ο μουσικοκριτικός Paul Henry Lang έγραψε ότι δυσκολεύεται να πιστέψει πως αυτή είναι μόλις η πρώτη όπερα του συνθέτη. Ο μουσικοκριτικός Winthrop Sargeant, γράφοντας για λογαριασμό του περιοδικού *New Yorker Magazine*, χαιρετίζει τη *Βανέσα* ως την «καλύτερη και πιο πλήρη όπερα που έχει γραφτεί ποτέ από αμερικανό συνθέτη», για να καταλήξει ότι «ο κ. Barber απέδειξε ότι

[5] Heyman, *Samuel Barber: The Composer and his Music*, ό.π., σ. 382-384.

[6] Martin Bernheimer και Alan Blyth, “Steber, Eleanor”, στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26585 [2 Οκτ. 2010].

ένας αμερικανός συνθέτης με επαρκή γνώση και αίσθηση της διεθνούς οπερατικής παράδοσης μπορεί να δώσει ένα αριστούργημα του είδους, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα που μπορεί να του χορηγήσει μια οπερατική σκηνή σαν τη Metropolitan Opera».[7]

Η συνεργασία των Barber και Menotti είχε αποδειχτεί τόσο επιτυχημένη, που συνεργάστηκαν και την επόμενη χρονιά στη μονόπρακτη όπερα δωματίου *A Hand of Bridge*, όπου και πάλι ο Menotti έγραψε το λιμπρέτο. Ο Menotti ήταν επίσης ο άνθρωπος αυτός που το 1975 αναδιαμόρφωσε το λιμπρέτο του Franco Zeffirelli για την άλλη μεγάλη όπερα του Barber, *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, ύστερα από την αποτυχία της, το 1966.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να επισημανθεί ότι μέχρι την περίοδο της πρεμιέρας της *Βανέσα*, η Αμερική είχε ήδη δώσει τις μεγάλες της όπερες και, γενικότερα, έργα για φωνητική μουσική και ορχήστρα στους τομείς της τζαζ και του musical, δύο κατεξοχήν αμερικανικά είδη μουσικής δημιουργίας. Ήδη από το 1922 είχαν γραφεί τα δύο έργα του Gershwin, *135th Street* και *Blue Monday*, για να ακολουθήσει το 1935 η όπερα *Porgy and Bess*, ενώ είχαν ήδη παρουσιαστεί τα έργα του Leonard Bernstein *On the Town* (1944), *Wonderful Town* (1953), *Candide* (1956) και, βέβαια, το *West Side Story* (1957). Είχε, επίσης, παρουσιαστεί και η όπερα του Aaron Copland *The Tender Land* (1955), καθώς και οι περισσότερες όπερες του Menotti και του Roger Sessions.[8] Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι, μέσα σε ένα τέτοιο πλουραλιστικό περιβάλλον, μια όπερα της οποίας τα υφολογικά χαρακτηριστικά στη μουσική σύνθεση, την ενορχήστρωση, τη δραματουργία και τη δομή παραπέμπουν στην αισθητική του ύστερου ρομαντισμού, όπως η *Βανέσα* του Barber, κινδύνευε να αποδοκιμαστεί ή κατ' ελάχιστον να περάσει απαρατήρητη. Κάτι τέτοιο δε συνέβη, βέβαια, και έτσι, μετά την παγκόσμια πρεμιέρα στη Metropolitan Opera, άρχισαν οι προετοιμασίες για την ευρωπαϊκή της πρεμιέρα, στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ.

3. Η υποδοχή της *Βανέσα* στην Ευρώπη. Η ανάδειξη της «διαφορετικότητας» ανάμεσα στις δύο ηπείρους

Το καλοκαίρι του 1958, το ανέβασμα της *Βανέσα* στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ συνοδεύτηκε από κάποιες «πρωτιές»: η Metropolitan Opera είχε να εκπροσωπηθεί στην Ευρώπη από το 1910, όπου υπήρξε συμμετοχή της στην Όπερα του Παρισιού. Η *Βανέσα* θα ήταν η πρώτη αμερικανική όπερα που θα παρουσιαζόταν στο Σάλτσμπουργκ και θα ήταν επίσης η πρώτη φορά στην ιστορία του θεσμού που μια όπερα θα παρουσιαζόταν με αγγλικό λιμπρέτο. Σε σχέση με την αμερικανική πρεμιέρα, υπήρχαν οι εξής αλλαγές: ορχήστρα θα ήταν η Φιλαρμονική της Βιέννης, ενώ η χορωδία και το μπαλέτο ήταν της Κρατικής Όπερας της Βιέννης.[9]

Παρ' όλο που η *Βανέσα* στην ευρωπαϊκή της πρεμιέρα στο Σάλτσμπουργκ έτυχε θερμής αποδοχής από το κοινό, οι αυστριακοί κριτικοί έγραψαν ότι αυτό οφειλόταν σε μια συγκυρία, η οποία έφερε στο ακροατήριο πληθώρα τουριστών, μη ειδημόνων, από διάφορες χώρες, κυρίως δε Αμερικανών, οι οποίοι χειροκρότησαν το έργο θερμά για πατριωτικούς λόγους. Ο συγγραφέας και συνθέτης Everett Helm υποστήριξε ότι η αντίδραση του ευρωπαϊκού τύπου απέναντι στη *Βανέσα* αντικατοπτρίζει τις διαφορές μεταξύ Αμερικής και Ευρώπης πάνω στο συγκεκριμένο είδος σύνθεσης. Η όπερα δεν κατηγορήθηκε για αυτό που ήταν, αλλά για αυτό που θα όφειλε να είναι και δεν ήταν,

[7] Patrick J. Smith, "Sargeant, Winthrop", στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47676 [2 Οκτ. 2010].

[8] Andrea Olmstead, "Sessions, Roger", στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25507 [2 Οκτ. 2010].

[9] Heyman, *Samuel Barber: The Composer and his Music*, ό.π., σ. 394-397.

στο πλαίσιο των αισθητικών αναζητήσεων του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, όπως αυτός είχε αποτυπωθεί μέχρι εκείνη τη στιγμή μέσα από τις όπερες των Stravinsky, Berg, Shostakovich, Schoenberg, Britten, Prokofiev και πολλών άλλων ακόμα.[10]

Το λιμπρέτο δέχτηκε δριμεία κριτική. Στις καλύτερες των περιστάσεων περιγράφηκε σαν «παλιομοδίτικο», ενώ στις χειρότερες των περιστάσεων εισέπραξε εκφράσεις όπως: «αηδιαστικό, θορυβώδες, αρκετό για να κάνει κάποιον να βάλει τα κλάματα».

Σε αντίθεση με το λιμπρέτο, η μουσική έτυχε αξιοπρεπούς υποδοχής. Μερικές μόνο εφημερίδες του Σάλτσμπουργκ έγραψαν ότι η μουσική του Barber ήταν ένας «υπερχρωματισμένος Πουτσίνι, με μερικές πινελιές από Βάγκνερ, Στράους, Τσαϊκόφσκι και λίγο από Ντεμπισσί».[11]

Οι περισσότεροι, πάντως, συμφώνησαν ότι η μουσική ήταν καλή. Ο Henri Kralik, στην ανταπόκρισή του για τη βιεννέζικη *Presse*, παρ' όλο που χρεώνει στον Barber ότι έγραψε μια λαϊκή όπερα και όχι μια όπερα για ειδήμονες, του αναγνωρίζει το ότι «έμεινε συνειδητά στο "ασφαλές" πλαίσιο της "παλαιάς" αρμονίας, προκειμένου να δημιουργήσει ευχάριστες μελωδικές γραμμές, οι οποίες διέπονται ωστόσο από αξιοπρόσεκτη δεξιοτεχνία και έκφραση». Στο ίδιο δημοσίευμα, αναφέρεται ακόμα πως «ό,τι φτιάχνει ο Barber, μπορεί να μην είναι χρυσός, είναι όμως καμωμένο με γούστο και ευρηματικότητα». Ο Hans Hauptmann, γνωστός μπάσος της εποχής, ο οποίος βρήκε το λιμπρέτο του Menotti όχι ιδιαίτερα καλό, σχολίασε για τη μουσική του Barber: «Ο Samuel Barber αντιπροσωπεύει σήμερα την αμερικανική μουσική δημιουργία. Είναι ένας μετρ του είδους, που ξέρει να φτιάχνει αριστοτεχνικές σελίδες μουσικής και έχει πρωτότυπες ιδέες. Η μουσική του, πλούσια και με ενδιαφέροντα ακούσματα, γίνεται κατανοητή στους περισσότερους των ακροατών του».

Γράφτηκε επίσης ότι η Steber τραγούδησε αναγκαστικά (!) στα αγγλικά, γιατί δεν είχε χρόνο να μελετήσει μια ενδεχόμενη μετατροπή του λιμπρέτου στη γερμανική ή την ιταλική γλώσσα, γεγονός απολύτως αναληθές, αφού, όπως έγραψε σε σχετικό άρθρο η *New York Times* στις 24 Αυγούστου 1958, ήταν προσωπική απόφαση του Δημήτρη Μητρόπουλου η *Βανέσα* να ταξιδέψει για την ευρωπαϊκή της πρεμιέρα με το αυθεντικό της λιμπρέτο.

4. Συμπεράσματα. Γιατί (και από ποιους) η *Βανέσα* θεωρήθηκε η πρώτη μεγάλη αμερικανική όπερα του ύστερου ρομαντισμού. Η αποτίμησή της και η τοποθέτησή της στο σημερινό μουσικό παγκόσμιο γίγνεσθαι

Σήμερα, μισό αιώνα μετά τις δύο πρεμιέρες της *Βανέσα* σε Αμερική και Ευρώπη, η όπερα έχει καθιερωθεί ως μία εκ των δημοφιλέστερων της αμερικανικής σχετικής εργογραφίας, όπως άλλωστε προκύπτει και τεκμηριώνεται από τις εκτελέσεις της ανά την υφήλιο. Η επιτυχία της *Βανέσα* δεν έγκειται στο ότι ο Barber εξερευνά μια νέα μουσική γλώσσα, αλλά στο ότι παρουσιάζει ένα έργο, το οποίο είναι το απαύγασμα της μέχρι τότε υφολογικής και ευρύτερης μουσικής του περιπλάνησης.[12] Η υφή και η πλοκή του λιμπρέτου τού δίνει την ευκαιρία να συνθέσει το είδος όπερας που αποκαλείται "grand opéra" και το κάνει στη μητρική του γλώσσα, την αγγλική, απευθυνόμενος, αρχικά, στο αμερικανικό κοινό, και έχοντας την τεχνική υποστήριξη του μεγαλύτερου

[10] Leon Botstein, "Modernism", στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusic online.com/subscriber/article/grove/music/40625 [2 Οκτ. 2010].

[11] K. P. Ruppel, "Salzburger Plüsch, Europäische Erstaufführung von Barbers „Vanessa" bei den Festspielen", *Süddeutsche Zeitung* [2 Οκτ. 2010].

[12] Heyman, *Samuel Barber: The Composer and his music*, ό.π., σ. 391.

φορέα παραγωγής και εκτέλεσης όπερας στην Αμερική, της Metropolitan Opera.[13] Ήταν το πρώτο μεγάλο έργο, γραμμένο από αμερικανό συνθέτη, το οποίο ανέβηκε από τη Metropolitan Opera, μετά το *The Warrior* του Bernard Rogers, στις 11 Ιανουαρίου του 1947.[14]

Για τη *Βανέσα*, ο Barber εισέπραξε πληθώρα βραβείων μεγάλου κύρους εντός της Αμερικής, τη στιγμή που η Ευρώπη αδιαφορούσε για το ίδιο έργο: η *Βανέσα* απέφερε στον Barber το βραβείο Pulitzer για το 1958· το Μάη του ιδίου έτους, του απονέμεται το βραβείο Henry Hadley, ένα βραβείο που απένειμε στη μνήμη του συνθέτη και μαέστρου Henry Kimball Hadley (1871-1937) η Ένωση Αμερικανών Συνθετών και Μαέστρων (National Association for American Composers and Conductors) σε εξαιρετικές περιπτώσεις·[15] το Νοέμβρη του ιδίου έτους, ο Barber εκλέχτηκε μέλος της Αμερικανικής Ακαδημίας Γραμμάτων και Τεχνών – η υποψηφιότητά του στηρίχθηκε από τον συνθέτη Douglas Moore, τον ποιητή Archibald MacLeish, τον Walter Piston και τον συνθέτη και μουσικοκριτικό Deems Taylor.

Η *Βανέσα* ήταν μόλις η 20ή όπερα, γραμμένη από αμερικανό συνθέτη, που παρουσιάστηκε από την ίδρυση της Metropolitan Opera (το 1883), γεγονός που καταδεικνύει ότι υπήρχε ένα κενό στις αναθέσεις τέτοιων έργων προς αμερικανούς συνθέτες.[16]

Άλλη μία παράμετρος που χαρακτηρίζει τη *Βανέσα* ως αμερικανική όπερα είναι, βέβαια, το ότι η μοίρα της, στις πρώτες σαιζόν, είχε ως κεντρικό άξονα το… δολάριο, σε αντίθεση με τον ανθρωποκεντρισμό που εξακολουθούσε να προτάσσει η Ευρώπη.

Μια σειρά δημοσιευμάτων από έγκριτους μουσικοκριτικούς σε έγκυρες στήλες και περιοδικά της Αμερικής αποδεικνύει ότι οι αμερικανοί μουσικολόγοι αγκάλιασαν τη *Βανέσα* σαν ένα δημιούργημα του δικού τους πολιτισμού.[17]

Μετά την πρεμιέρα του Σάλτσμπουργκ, ο Thomas Ernst έγραψε: «παρά τις ευρωπαϊκές καταβολές, αυτή η όπερα είναι πραγματικά αμερικανική»,[18] ενώ ο μουσικοκριτικός Guido Gatti έγραψε στο περιοδικό *Rassegna Musicale* τα εξής: «Σχετικά με το ερώτημα αν έχει δημιουργηθεί αμερικανική όπερα… Δεν είναι εύκολο να πει κανείς με σιγουριά. Για μισό αιώνα, οι αμερικανοί μουσικολόγοι και μουσικοί περιμένουν να ανακοινώσουν τη γέννησή της, αλλά όλες οι προσπάθειες, από τον Taylor στον Hanson, από τον Cadman στον Gruenberg, από τον Virgil Thomson στον Antheil, όλες έχουν – άλλες περισσότερο, άλλες λιγότερο – επηρεαστεί από τα γνωστά ευρωπαϊκά στυλ, και ως εκ τούτου απέτυχαν να παράγουν μια αμερικανική όπερα».

Η κριτική αυτή είναι αρκετά σημαντική, όχι γιατί προέρχεται από έναν εκ των κορυφαίων μουσικοκριτικών της Ιταλίας εκείνης της εποχής, αλλά γιατί δεν βάζει στην ίδια μοίρα την όπερα του Barber με τις προγενέστερες όπερες των συνθετών που αναφέρει στο κείμενό του, καταλήγοντας έτσι, έστω και με έμμεσο τρόπο, στο ότι η *Βανέσα* είναι η πρώτη μεγάλη αμερικανική όπερα του ύστερου ρομαντισμού.

[13] Καίτη Ρωμανού, *Σκηνική μουσική του εικοστού αιώνα*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2003.

[14] Heyman, "Vanessa", στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π.

[15] Richard Jackson, "Hadley, Henry", στο: *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12138 [2 Οκτ. 2010].

[16] George Whitney Martin, *The Opera Companion to the Twentieth Century Opera*, Dodd, Mead, and Company, New York 1979, 2η έκδοση ως *Twentieth Century Opera: A Guide*, Limelight Editions, New York 1999.

[17] Ethan Mordden, *Opera in the Twentieth Century: Sacred, Profane, Godot*, Oxford University Press, New York 1978.

[18] *Neue Zeitschrift für Musik*, Οκτώβριος 1958, σ. 589-591.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Πάνος Βλαγκόπουλος: Γεννήθηκε το 1961. Έπειτα από σπουδές Νομικής (Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης), παρακολούθησε Μουσικολογία στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας (Ελβετία) και ολοκλήρωσε το διδακτορικό του στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, με επιβλέπουσα την Ίρμγκαρντ Λερχ-Καλαβρυτινού, πάνω στη μουσική της Ars nova. Έχει δημοσιεύσει άρθρα στον καθημερινό και επιστημονικό / περιοδικό τύπο και έχει δώσει διαλέξεις πάνω σε θέματα μεσαιωνικής, ρομαντικής και νεώτερης ελληνικής ιστορίας της μουσικής, και φιλοσοφίας, σε συνέδρια στην Ελλάδα (Αθήνα, Θεσσαλονίκη) και στο εξωτερικό (Βιέννη, Οξφόρδη). Έχει συγγράψει το λήμμα για τη ζωή και το έργο του Γιάννη Χρήστου στο έγκυρο γερμανικό λεξικό *Komponisten der Gegenwart*. Είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, όπου διδάσκει Μουσική Ανάλυση και Ιστορία της Μουσικής. Είναι διευθυντής της έγκριτης μουσικολογικής επιθεώρησης *Μουσικός Λόγος* που εκδίδεται από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Πέτρος Βούβαρης: Κάτοχος διδακτορικού διπλώματος στην Εκτέλεση και Παιδαγωγική του Πιάνου με δεύτερο κλάδο ειδίκευσης τη Θεωρία της Μουσικής από το University of Wisconsin-Madison των ΗΠΑ. Εισηγήσεις του έχουν παρουσιαστεί σε συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ άρθρα του έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και ξένα περιοδικά. Η ενεργή καλλιτεχνική του δράση περιλαμβάνει ρεσιτάλ μουσικής για σόλο πιάνο και ρεσιτάλ μουσικής δωματίου τόσο στην Ελλάδα όσο και στις ΗΠΑ. Είναι Λέκτορας στη Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Σταματία Γεροθανάση: Σπούδασε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (2005). Έλαβε πτυχία Αρμονίας, Αντίστιξης, Φούγκας, Πιάνου και Δίπλωμα Μονωδίας. Υποψήφια διδάκτωρ από το 2006 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (τίτλος διατριβής: *Αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις της δραματουργίας και των τεχνικών σύνθεσης στο ρεπερτόριο των διαφόρων σχολών όπερας*, με επιβλέπουσα την αναπληρώτρια καθηγήτρια Εύη Νίκα-Σαμψών). Συνέχισε τις σπουδές της στο λυρικό τραγούδι από το χειμερινό εξάμηνο του 2008 με τον Kammersänger Prof. Jan-Hendrik Rootering στην Folkwang Universität der Künste και πραγματοποίησε το ντεμπούτο της με το ρόλο της Fiordiligi στην παραγωγή *Cosi fan tutte* (Δεκέμβριος 2009). Σολίστ σε παραγωγές της όπερας του Düsseldorf και του Duisburg (2008-2009). Ενεργή συμμετοχή σε Masterclasses με τους Olaf Bär, Kurt Equiluz, Brigitte Fassbaender, Marjana Lipovsek, Edith Mathis, Άρη Χριστοφέλη και άλλους. Υπότροφος του Ι.Κ.Υ. από το 2008. Υπότροφος της Folkwang Universität der Künste (Exzellenzstipendium) από το 2010. Έλαβε το βραβείο DAAD-Preis für ausländische Studierende, 2010-2011.

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, σπούδασε αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο ΑΠΘ. Διδάκτορας του πανεπιστημίου της Βόνης. Δίδαξε ιστορία τέχνης στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του ΑΠΘ. Διδάσκει μουσική εικονογραφία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, επίσης ιστορία τέχνης και πολιτισμού σε άλλα τμήματα της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Δημιούργησε το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας στο ΑΠΘ. Διετέλεσε Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών (1999-2003) και Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ (2003-2007). Μέλος του ICTM και του IMS. Τομείς δραστηριότητάς της, εκτός της Μουσικής Εικονογραφίας, είναι η νεοελληνική τέχνη, η

νεοελληνική γλυπτική, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά, τα εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής στο Αιγαίο κ.ά. Από το 1985 συμμετέχει σε ερευνητικά προγράμματα και Study Groups που αφορούν τη Μουσική Εικονογραφία. Οργάνωσε εκθέσεις στον τομέα της Εικονογραφίας στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (συνεργασίες με τους Φίλους του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη, με το ΥΠΠΟ, το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης και Αθηνών). Στα πλαίσια του προγράμματος Culture 2000 οργάνωσε εικονικές εκθέσεις και εκπαιδευτικά θέματα Μουσικής Εικονογραφίας για το Διαδίκτυο (*Ο Ρυθμός στη Μουσική και τον Χορό*).

Από το 1996 είναι Γενική Γραμματέας του Δ.Σ. του Τελλογλείου Ιδρύματος του ΑΠΘ και έχει την ευθύνη οργάνωσης και υλοποίησης των προγραμμάτων του. Επιστημονική υπεύθυνη ερευνητικών προγραμμάτων στους τομείς των δραστηριοτήτων της, επιβλέπει διδακτορικές διατριβές και συμμετέχει σε επιστημονικές επιτροπές άλλων συναφών κλάδων. Έχει πολλές δημοσιεύσεις, βιβλία και άρθρα σε τομείς των δραστηριοτήτων της.

Εριφύλη Δαμιανού-Μαρίνη: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτη του τμήματος Μουσικών σπουδών Α.Π.Θ. και της Σχολής Νηπιαγωγών Θεσσαλονίκης. Είναι επίσης Διπλωματούχος Πιάνου (τάξη Γ. Θυμή) και Πτυχιούχος Θεωρητικών (τάξη Α. Μπαλτά) του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, καθώς και Διπλωματούχος του Μουσικοπαιδαγωγικού Ινστιτούτου Zoltan Kodaly της Ουγγαρίας. Συμμετείχε στον μεταπτυχιακό κύκλο μαθημάτων Μουσικής Ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο του Sheffield στην Αγγλία. Συμμετείχε ενεργά σε διεθνή σεμινάρια και συνέδρια σχετικά με σύγχρονα Μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα (Kodaly, Orff, Dalcroze, Martenot). Έχει διδάξει σε πολλά μουσικοπαιδαγωγικά σεμινάρια στην Ελλάδα καθώς και στο Διεθνές Θερινό Σεμινάριο Kodaly στο Kesckemet της Ουγγαρίας, ως προσκεκλημένη καθηγήτρια. Διακρίθηκε ως μαέστρος της χορωδίας κοριτσιών Παναγούδας Θεσσαλονίκης σε συναυλίες, ηχογραφήσεις και μαγνητοσκοπήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ως μουσικολόγος, έχει συνεργαστεί με το Μέγαρο Μουσικής και την Όπερα Θεσσαλονίκης. Έχει διδάξει στην Σχολή Νηπιαγωγών Θεσσαλονίκης καθώς και στην επιμόρφωση νηπιαγωγών στο πλαίσιο των ΣΕΛΔΕ και ΠΕΚ Νομού Θεσσαλονίκης. Είναι διορισμένη ως καθηγήτρια μουσικής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση και συνεργάζεται με το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο ως επιμορφώτρια των εκπαιδευτικών στα νέα διδακτικά βιβλία για το μάθημα της Μουσικής στο Δημοτικό Σχολείο. Είναι επίσης μέλος της επιτροπής αξιολόγησης του νέου διδακτικού βιβλίου για την Μουσική στην Α΄ Γυμνασίου. Είναι μέλος Διεθνών οργανώσεων για την Μουσική Ψυχολογία και Εκπαίδευση (SEMPRE, MENC, ISME, ESCOM), ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Ένωσης για την Μουσική Εκπαίδευση (ΕΕΜΕ), καθώς και μέλος της επιστημονικής επιτροπής του περιοδικού *Μουσικοπαιδαγωγικά*. Διδάσκει ως Ειδική Επιστήμων στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., εκπονώντας παράλληλα τη διδακτορική της διατριβή.

Σπύρος Δεληγιαννόπουλος: Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο. Σπούδασε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Παράλληλα πραγματοποίησε σπουδές στο Σύγχρονο και στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (πτυχία πιάνου, αρμονίας, αντίστιξης, φούγκας και δίπλωμα πιάνου με Α΄ βραβείο εξαιρετικής επίδοσης). Ακολούθησαν μεταπτυχιακές σπουδές σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (Goldsmiths, University of London) υπό την επίβλεψη του Roger Redgate και στη συνέχεια σπουδές διδακτορικού επιπέδου στη σύνθεση στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου υπό την επίβλεψη του Μιχάλη Λαπιδάκη (αναγόρευση σε διδάκτορα του τμήματος, 2011). Ως συνθέτης έχει παρουσιάσει έργα του στους σημαντικότερους συναυλιακούς χώρους Αθήνας και Θεσσαλονίκης καθώς και σε πόλεις της Γερμανίας, της Αγγλίας, της Ρωσίας και των Ηνωμένων Πολιτειών. Το 2003 απέσπασε το Α΄ βραβείο στον Πανελλήνιο διαγωνισμό σύνθεσης «Γ. Α. Παπαϊωάννου» υπό την αιγίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Ως πιανίστας έχει πραγματοποιήσει πάνω από 500 εμφανίσεις, οι οποίες περιλαμβάνουν ατομικά ρεσιτάλ, συμπράξεις με ορχήστρες και

σύνολα μουσικής δωματίου στην Ελλάδα και σε ευρωπαϊκές πόλεις. Ως μουσικολόγος έχει συγγράψει πάνω από 300 κείμενα προγράμματος για το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, ενώ έχει επίσης συνεργαστεί με το Φεστιβάλ Αθηνών και την Εθνική Λυρική Σκηνή στη συγγραφή αντίστοιχων κειμένων. Διδάσκει μουσική στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

Γιώργος Ζερβός: Γεννήθηκε στο Κάιρο της Αιγύπτου. Σπούδασε ανώτερα θεωρητικά και πιάνο στο Ελληνικό Ωδείο και στο Ορφείο, και σύνθεση με τον Γιάννη Ιωαννίδη. Το 1981 πήγε στο Παρίσι για μεταπτυχιακές σπουδές (Paris I, Panthéon-Sorbonne). Εκεί παρακολούθησε μουσικολογία και αισθητική της μουσικής με τους Michel Guiomar και Daniel Charles, και σύνθεση με τον Ιάννη Ξενάκη. Το 1982 απέκτησε το μεταπτυχιακό τίτλο D.E.A., με τίτλο εργασίας *Μαθηματικές διαδικασίες στο έργο του Μπάρτοκ και του Ξενάκη*, ενώ το 1995 ανακηρύχθηκε διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υποβάλλοντας διατριβή με θέμα: *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης: Schönberg, Berg, Webern*. Έργα του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα καθώς και σε Ιταλία, Βουλγαρία, Κύπρο, Γαλλία, Αμερική, έχουν εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκα, ενώ έχουν κυκλοφορήσει και δύο CD με μουσική του (*Έρως και Ψυχή*, 1999, και *Σπουδή για Κουαρτέτο Εγχόρδων*, 2000). Παράλληλα με τη σύνθεση, ασχολείται και με τη μουσικολογική έρευνα. Έχει γράψει άρθρα για τη μουσική του 20ού αιώνα καθώς και δύο βιβλία (*Schönberg, Berg, Webern: Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών* και *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*), έχει δώσει διαλέξεις και συμμετάσχει σε συνέδρια. Είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει «Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής», «Μουσική του 20ού αιώνα» και «Μουσική Δημιουργία – Σύνθεση», μεταξύ άλλων. Είναι επίσης μέλος της Επιστημονικής και Συμβουλευτικής Επιτροπής καθώς και της Γραμματείας Σύνταξης του περιοδικού *Μουσικολογία*.

Βασιλική Ζλάτκου: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, το 1981. Έλαβε τα πρώτα μαθήματα μουσικής στο Σύγχρονο Ωδείο, στην τάξη πιάνου της καθηγήτριας Φ. Βουλγαροπούλου. Το 1995 εισήχθη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, στην τάξη πιάνου του καθηγητή Νίκου Τασόπουλου. Το 2001 πήρε πτυχίο Αρμονίας από το Κρατικό Ωδείο με βαθμό Άριστα, με τον καθηγητή Κ. Τσούγκρα. Το 2002 κέρδισε τρίτο βραβείο στον διαγωνισμό μουσικής δωματίου της Helexpo. Είναι αριστούχος απόφοιτος του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης. Επίσης, είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, έχοντας εκπονήσει στο πλαίσιο των σπουδών της διπλωματική εργασία με τίτλο «Ιστορική αναδρομή της Μορφής Σονάτας από τη γένεσή της έως και τον 19ο αιώνα, μέσω της ανάλυσης αντιπροσωπευτικών αποσπασμάτων» υπό την εποπτεία του καθηγητή Κ. Τσούγκρα. Το 2005 πήρε πτυχίο πιάνου με βαθμό Άριστα. Από το Σεπτέμβριο του 2010 βρίσκεται στην τάξη διπλώματος στο πιάνο, της καθηγήτριας Φ. Καραγιάννη, στο ωδείο Φίλιππος Νάκας.

Από το φθινόπωρο του 2009 εκπονεί το μεταπτυχιακό της στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, με τον τίτλο *Μουσικολογία*, έχοντας ολοκληρώσει τα βασικά μαθήματα του προγράμματός της επιτυχώς. Τον Αύγουστο του 2010 ολοκλήρωσε τη διπλωματική της εργασία στο πλαίσιο του ίδιου μεταπτυχιακού, με τίτλο: «Το κοντσέρτο για πιάνο στο 19ο αιώνα: οι τρεις τύποι και η σχέση τους με τη μορφή σονάτας και τη δεξιοτεχνία». Από το φθινόπωρο του 2010 εκπονεί το διδακτορικό της στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., υπό την επίβλεψη του επίκουρου καθηγητή Κ. Τσούγκρα.

Θεόδωρος Κίτσος: Φοίτησε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου σπουδάζοντας παράλληλα κιθάρα (πτυχίο και δίπλωμα με τους Π. Ιωάννου και Κ. Γρηγορέα αντίστοιχα). Στη συνέχεια μετέβη στην Αγγλία για να ειδικευτεί στην ερμηνεία παλαιάς

μουσικής μελετώντας ιστορικά νυκτά έγχορδα (λαούτο, θεόρβη, μπαρόκ κιθάρα) με την E. Kenny. Ως υπότροφος του Ιδρύματος Μιχελή απέκτησε μεταπτυχιακή ειδίκευση από το Πανεπιστήμιο του York. Συνέχισε τις σπουδές του με υποτροφίες από το Ίδρυμα Ωνάση και το Πανεπιστήμιο του York και αναγορεύθηκε διδάκτορας το 2005. Δίνει τακτικά διαλέξεις και ομιλίες ενώ εργασίες του έχουν δημοσιευτεί στα επιστημονικά περιοδικά *The Lute, Χρονικά Αισθητικής* και *Μουσικός Λόγος*. Έχει συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις δίσκων και συναυλίες στην Ελλάδα, το Ηνωμένο Βασίλειο, την Ισπανία, την Ιταλία, τη Γερμανία, την Ελβετία και τη Βουλγαρία με διάφορα σύνολα (Yorkshire Baroque Soloists, Latinitas nostra, Καμεράτα, Réjouissance, ΚΟΘ, ΚΟΑ, Ex silentio κ.ά.) και σολίστ όπως οι Romina Basso, James Bowman, Lynne Dawson, Robin Blaze, και Simon Jones. Είναι λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου.

Μάρκος Λέκκας: Λέκτορας Μουσικής Θεωρίας και Ανάλυσης στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου. Σπούδασε σύνθεση στο Πανεπιστήμιο του York και στο Πανεπιστήμιο του Toronto. Ασχολήθηκε επίσης με ανάλυση, συμβατική και σενκεριανή.

Νίκος Μαλιάρας: Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορικής Μουσικολογίας και Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και πιάνο στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Στη συνέχεια πραγματοποίησε σπουδές Μουσικολογίας και Μουσικοπαιδαγωγικών στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, τις οποίες ολοκλήρωσε με τη λήψη πτυχίου Magister Artium (M.A.) το 1988 και διδακτορικού διπλώματος «μετά μεγάλου επαίνου» το 1990.

Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, υπηρέτησε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και από το 1995 ως μέλος Δ.Ε.Π. του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει δημοσιεύσει τέσσερα βιβλία, πολλά άρθρα και κείμενα σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό και είναι συνεργάτης και επιμελητής εκδόσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου έχει δημοσιεύσει πολλές μελέτες του.

Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην αναλυτική μελέτη της μουσικής του Μανώλη Καλομοίρη και άλλων εκπροσώπων της Εθνικής Σχολής, καθώς και στην εξερεύνηση του πεδίου της βυζαντινής κοσμικής μουσικής και των μουσικών οργάνων μέσα από τις ιστορικές, φιλολογικές, αρχαιολογικές και εικονογραφικές πηγές. Έχει μελετήσει επίσης ιδιαίτερα το έργο του Μπαχ και του Μπραμς και έχει δημοσιεύσει σχετικές μελέτες.

Είναι διευθυντής της Μικτής Χορωδίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, με την οποία έχει εμφανιστεί στην Ελλάδα, την Κύπρο, τη Γερμανία, την Αυστρία και την Ιταλία, καθώς και της Παιδικής Χορωδίας «Μανώλης Καλομοίρης», η οποία έχει μόνιμη συνεργασία με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Φεστιβάλ Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Είναι Πρόεδρος του Δ.Σ. της Αθηναϊκής Συμφωνικής Ορχήστρας Νέων (Α.Σ.Ο.Ν.), Γενικός Γραμματέας του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» και μέλος του Συλλόγου των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής Βιβλιοθήκης.

Εύη Νίκα-Σαμψών: Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε μουσική στο Εθνικό Ωδείο. Ακολούθησαν σπουδές Μουσικολογίας, Θεατρολογίας και Νεώτερης Γερμανικής Φιλολογίας στο Ludwig-Maximilians-Universität του Μονάχου (Magister Artium και Dr. phil.). Δίδαξε μαθήματα Ιστορικής Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

Έχει συνεργαστεί με την Εθνική Λυρική Σκηνή, την Εκδοτική Αθηνών, το Γ΄ Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α. Έχει δημοσιεύσει άρθρα της στο επιστημονικό περιοδικό *Μουσικολογία.* Από τον Σεπτέμβριο του 1991 έχει τακτική συνεργασία με τον Τομέα Εκδόσεων του Μεγάρου

Μουσικής Αθηνών, όπου έχει αναλάβει την επιμέλεια πολλών εκδόσεων του ΟΜΜΑ, στις οποίες έχει δημοσιεύσει πολυάριθμα εξειδικευμένα μουσικολογικά κείμενα.

Ερευνητικά πεδία: Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής του 18ου και 19ου αιώνα, Όπερα και είδη του Μουσικού Θεάτρου, Συνθετική Δημιουργία της Κλασικής Εποχής και του Ρομαντισμού και Νεοελληνική Μουσική.

Είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Πρόεδρος του Τμήματος. Είναι επίσης Μέλος της Διεθνούς Εταιρείας Μουσικολογίας (International Musicological Society – IMS).

Απόστολος Παληός: Γεννημένος στην Καρδίτσα το 1979. Απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποψήφιος διδάκτορας μουσικολογίας στο ίδιο τμήμα, με αντικείμενο διατριβής τη ζωή και το έργο του έλληνα πιανίστα, παιδαγωγού και συνθέτη Λώρη Μαργαρίτη. Απόφοιτος των Ανώτατων Μουσικών Ακαδημιών Βερολίνου και Λειψίας με σολιστικό δίπλωμα πιάνου. Υπότροφος πολλών ιδρυμάτων σε Ελλάδα (Ι.Κ.Υ., Ίδρυμα Κωστόπουλου) και εξωτερικό. Βραβεία και διακρίσεις σε Γερμανία, Ιταλία, Ισπανία και Ελλάδα, μεταξύ άλλων από την Ένωση Ελλήνων Κριτικών Θεάτρου και Μουσικής και την Ακαδημία Αθηνών. Έντονη διεθνής καλλιτεχνική δραστηριότητα, με εμφανίσεις ως σολίστ σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών (Konzerthaus Βιέννης, Philharmonie Βερολίνου, Carnegie Hall Νέας Υόρκης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών). Ανάδειξη της ελληνικής συνθετικής δημιουργίας με την πρόσφατη δισκογράφηση έργων για πιάνο των Λ. Μαργαρίτη και F. Petyrek για τη σειρά *Greek Classics* της δισκογραφικής εταιρείας Naxos και την πραγματοποίηση συναυλίας-αφιερώματος στον Δ. Μητρόπουλο για τα 50 χρόνια από το θάνατό του στη Νέα Υόρκη (Μάρτιος 2010). Εμφάνιση τον Ιανουάριο του 2010 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με επετειακό ρεσιτάλ για τα 200 χρόνια από τη γέννηση των F. Chopin και R. Schumann. Μέλος του πιανιστικού κουαρτέτου Aurora της Γερμανίας και του ελληνικού συγκροτήματος σύγχρονης μουσικής Ergon Ensemble. Διδάσκει πιάνο στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Γιώργος Σακαλλιέρος: Γεννήθηκε στο Tübingen της Γερμανίας (1972). Είναι λέκτορας ιστορικής μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με έμφαση στη μελέτη της νεοελληνικής μουσικής (19ος-20ος αι.). Διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2005) και αριστούχος απόφοιτος του αντίστοιχου Τμήματος του Α.Π.Θ. (1996). Επίσης, είναι διπλωματούχος σύνθεσης, ανωτέρων θεωρητικών (τάξη Α. Μπαλτά) και κιθάρας από το Ωδείο Μουσικό Κολλέγιο Θεσσαλονίκης. Έχει πραγματοποιήσει επιστημονικές ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια μουσικολογίας και ελληνικής φιλολογίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει δημοσιεύσει ελληνικά και ξενόγλωσσα επιστημονικά μουσικολογικά άρθρα. Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010). Ως συνθέτης, έχει γράψει έργα για ορχήστρα, ορχήστρα και χορωδία, σύνολα μουσικής δωματίου, φωνητικά σύνολα αλλά και για σόλο όργανα. Έχει κερδίσει το Α΄ βραβείο στον 1ο Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης «στη μνήμη Δ. Δραγατάκη» της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (2004) και έργα του έχουν παιχθεί σε Αθήνα (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών) και Θεσσαλονίκη. Είναι τακτικό μέλος της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρίας (International Musicological Society – IMS) και της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

Μαριάννα Σιδερή: Διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Θέμα διδακτορικής διατριβής: *Ο καλλιτέχνης, ως θεατρικός χαρακτήρας, στην ιταλική κωμική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα*, 2008), από

όπου και αποφοίτησε το 2000. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Ιστορικής Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου του Leeds, στο Ηνωμένο Βασίλειο (Master of Music in Historical Musicology, 2001). Δίδαξε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., ως ειδική επιστήμονας, το μάθημα «Ιστορία της ιταλικής όπερας τον 18ο αιώνα» (κατά το εαρινό εξάμηνο των ακαδημαϊκών περιόδων 2008-2009 και 2009-2010). Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγεται η μελέτη της ιταλικής όπερας κατά τον 18ο και 19ο αιώνα.

Αθανάσιος Τρικούπης: Γεννήθηκε στην Αλεξανδρούπολη. Σπούδασε στην Αθήνα μουσική (Δίπλωμα Πιάνου με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο με καθηγητή τον Δημήτρη Τουφεξή, Δίπλωμα Σύνθεσης με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο με καθηγητή τον Γιάννη Ιωαννίδη, Δίπλωμα Τσέμπαλου με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο με καθηγητή τον Θωμά Καραχάλιο) και μηχανολογία (απόφοιτος του τμήματος Μηχανολόγων – Μηχανικών του Ε.Μ.Π.). Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Πιάνο στο Conservatoire Européen de Musique de Paris, δίπλα στην Chantal Stigliani, και τις σπουδές Σύνθεσης στο Μουσικό Πανεπιστήμιο του Graz, με τους Beat Furrer και George Friedrich Haas (Magister der Künste με διάκριση). Ακολούθως πραγματοποίησε διδακτορικές σπουδές στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με επιβλέπουσα καθηγήτρια την Εύη Νίκα-Σαμψών και αναγορεύτηκε διδάκτορας της Μουσικολογίας-Μουσικοπαιδαγωγικής με βαθμό Άριστα. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο (ως διευθυντής χορωδίας, ορχήστρας και μουσικών συνόλων, ως σολίστ πιάνου, τσέμπαλου, εκκλησιαστικού οργάνου και ως συνθέτης), έχει συνεργαστεί με πολλούς καλλιτεχνικούς φορείς, όπως: Ακαδημαϊκές Συμφωνικές Ορχήστρες του Πανεπιστημίου Θράκης της Αδριανούπολης και του Ε.Μ.Π., με το Πανεπιστήμιο του Bielefeld, το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής, το Ensemble Neuer Musik του Μουσικού Πανεπιστημίου του Graz, το Musikforum και Hörfest της πόλης του Graz, με τον Σύνδεσμο Ελλήνων Ακαδημαϊκών του Βερολίνου, την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, τον Οργανισμό του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, την Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, τον Γαλλοελληνικό Σύνδεσμο Αθηνών, το Ινστιτούτο Goethe, το Αμερικανικό Κολλέγιο, καθώς και με διάφορους γερμανοελληνικούς συλλόγους κ.ά. Διδάσκει στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

Μάρκος Τσέτσος (γεν. 1968): Αναπληρωτής Καθηγητής Αισθητικής της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι μέλος της γραμματείας σύνταξης του περιοδικού *Μουσικολογία*, επιστημονικός συνεργάτης του περιοδικού *Αξιολογικά* και υπήρξε συνεργάτης της έγκυρης μουσικής εγκυκλοπαίδειας *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*MGG*), όπου, μεταξύ άλλων, υπογράφει το λήμμα για τον Ν. Σκαλκώτα. Έχει συμμετάσχει σε πάνω από σαράντα ελληνικά και διεθνή συνέδρια μουσικολογίας και φιλοσοφίας και έχει δημοσιεύσει πολυάριθμες μελέτες σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων. Βιβλία: *Βούληση και ήχος. Η μεταφυσική της μουσικής στη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ* (Αθήνα 2004) και *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο* (υπό έκδοση). Έχει δημοσιεύσει τις πρώτες σχολιασμένες ελληνικές μεταφράσεις των κλασικών κειμένων *Η αισθητική της μουσικής* του Χέγκελ (Αθήνα 2002) και *Για το ωραίο στη μουσική* του Χάνσλικ (Αθήνα 2003). Ως αρχιμουσικός, αριστούχος απόφοιτος του Κρατικού Ωδείου της Αγίας Πετρούπολης Ρωσίας, έχει συνεργαστεί με τις κυριότερες ορχήστρες των Αθηνών.

Κώστας Τσούγκρας: Συνθέτης και μουσικολόγος. Γεννήθηκε στο Βόλο το 1966. Σπούδασε πιάνο, ακορντεόν και θεωρητικά στο Ελληνικό Ωδείο Βόλου. Συνέχισε τις μουσικές σπουδές του στη Θεσσαλονίκη (πτυχίο αντίστιξης, φούγκας και δίπλωμα σύνθεσης στην τάξη του Χρήστου Σαμαρά). Είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, στο οποίο και ολοκλήρωσε υπό την επίβλεψη του Δ. Γιάννου τη διδακτορική του διατριβή πάνω στα *44 παιδικά κομμάτια για πιάνο* του Γ. Κωνσταντινίδη. Είναι επίκουρος καθηγητής συστηματικής μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, μέλος της

Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της ESCOM και της Society for Music Theory, και διευθυντής σύνταξης του περιοδικού της ΕΕΜΕ *Μουσικοπαιδαγωγικά*.

Γιώργος Φιτσιώρης: Διδάκτωρ μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, κάτοχος Master of Arts στη θεωρία της μουσικής από το Washington University in St. Louis και διπλωματούχος αρχιτέκτονας-μηχανικός του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Είναι Επίκουρος Καθηγητής της Θεωρίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου διδάσκει τα μαθήματα «Θεωρία και Πράξη της Τονικής Μουσικής», «Θεωρία και Πράξη της Αναγεννησιακής Μουσικής», «Μέθοδοι Ερμηνείας Μουσικών Έργων», και διευθύνει σεμινάρια θεωρητικής, αναλυτικής και ιστορικής κατεύθυνσης. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, σενκεριανή θεωρία και ανάλυση, αναγεννησιακή θεωρία της μουσικής, καθώς επίσης φαινομενολογικές, σημειολογικές και, κυρίως, αφηγηματικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Είναι μέλος της Επιστημονικής & Συμβουλευτικής Επιτροπής και της Γραμματείας Σύνταξης του επιστημονικού περιοδικού *Μουσικολογία*, πολυάριθμα άρθρα του έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους, και έχουν εκδοθεί δύο βιβλία του: το *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, από τις εκδόσεις Νεφέλη (2004), και το *Τα Χορικά του Μπαχ, Ενταγμένα σε μία Ευρύτερη Ιστορική Περίοδο Συνθετικών και Θεωρητικών Αναζητήσεων (15ος-18ος αιώνας)*, από τις εκδόσεις Panas Music (Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2010).

Ιωάννης Φούλιας: Λέκτορας «Συστηματικής Μουσικολογίας. Θεωρίας της Μουσικής (18ου-19ου αιώνος)» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (προσωπική ιστοσελίδα: http://users.uoa.gr/~foulias).

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1976. Μαθήματα μουσικής ξεκίνησε το 1989 στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας, απ' όπου έλαβε τα πτυχία Αρμονίας (1994), Αντιστίξεως (1996), Φούγκας (1998) και Πιάνου (1998). Το 1994 εισήχθη στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, από το οποίο απεφοίτησε ως αριστούχος το 1999 και στο οποίο υποστήριξε επιτυχώς την διδακτορική του διατριβή στην μουσικολογία το 2005 (*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven*).

Είναι μέλος της Συντακτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του περιοδικού *Πολυφωνία* καθώς και των αντίστοιχων επιτροπών του περιοδικού *Μουσικολογία*. Έχει επίσης συμμετάσχει στο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale / Retrospective Index to Music Periodicals, 1800-1950), σε επιστημονικές ημερίδες και διεθνή συνέδρια, έχει δημοσιεύσει πρωτότυπα άρθρα και μεταφράσεις σε μουσικολογικά και μουσικά περιοδικά καθώς και σε άλλες επιστημονικές εκδόσεις, και έχει συνεργασθεί επί σειρά ετών με τον Τομέα Εκδόσεων του Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών και την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ως συντάκτης σημειωμάτων σε προγράμματα συναυλιών. Έπειτα από την κυκλοφορία δύο βιβλίων σε δική του μετάφραση στα ελληνικά (Nicholas Cook, *Μουσική: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, Ελληνικά Γράμματα – *Το Βήμα*, Αθήνα 2007, και Κωνσταντίνος Φλώρος, *Gustav Mahler – Οραματιστής και δυνάστης. Προσωπογραφία μιας προσωπικότητας*, Νεφέλη, Αθήνα 2010), η πρωτότυπη μελέτη του με τίτλο *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής* δημοσιεύθηκε το 2011 από τον εκδοτικό οίκο «Παπαγρηγορίου – Νάκας».

Στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται τα ακόλουθα πεδία: θεωρία των μουσικών μορφών (από τον 18ο έως τον 21ο αιώνα), εξελικτική θεώρηση ειδών και μορφών της ενόργανης μουσικής στο μπαρόκ, τον κλασσικισμό και τον ρομαντισμό, μορφολογία και μουσική ανάλυση.

Κώστας Χάρδας: Σπούδασε πιάνο και ανώτερα θεωρητικά στο Αθηναϊκό Ωδείο και συνέχισε τις σπουδές του στην Αγγλία με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών. Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., κάτοχος του τίτλου Master in Performance and Related Studies από το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (1997), ενώ το 2006 ολοκλήρωσε τη διδακτορική του διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Surrey. Έχει κάνει ανακοινώσεις σε συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, πολλές εκ των οποίων έχουν εκδοθεί, με πεδία έρευνας την ανάλυση και θεωρία της μουσικής, τη νεοελληνική μουσική και τη μουσική του εικοστού αιώνα. Επιμελήθηκε την έκθεση «Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, ο Συνθέτης, ο Δάσκαλος: Αναζήτηση και Πρωτοπορία» για το Μουσείο Μπενάκη και συμμετείχε στη συλλογική έκδοση που κυκλοφόρησε με αφορμή την έκθεση. Εργάζεται για τις κριτικές εκδόσεις έργων του Παπαϊωάννου για τον εκδοτικό οίκο Φίλιππος Νάκας. Από τον ίδιο εκδοτικό οίκο σύντομα θα κυκλοφορήσει η μονογραφία του *Το έργο για πιάνο του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου έως το 1960*, η οποία έχει ήδη κυκλοφορήσει στην αγγλική γλώσσα από τον εκδοτικό οίκο Lambert Academic Publishing. Τον Μάιο του 2008 εκλέχθηκε λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. στον τομέα της Συστηματικής Μουσικολογίας, με έμφαση στη μουσική θεωρία και ανάλυση. Ως πιανίστας εμφανίστηκε σε ρεσιτάλ και συναυλίες μουσικής δωματίου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Αγγλία: Steinway Hall, St Martin in the Fields κ.α., Τσεχία: Palfy Palace) και είναι μέλος του συνόλου Piandemonium. Έχει συνθέσει μουσική για θεατρικές παραγωγές.

Νίκος Χριστοδούλου: Διευθυντής ορχήστρας και συνθέτης. Σπούδασε σύνθεση με τον Γ.Α. Παπαϊωάννου και πιάνο (Δίπλωμα) με τον Γ. Πλάτωνα. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη σύνθεση στη Hochschule του Μονάχου και στη διεύθυνση ορχήστρας στο Royal College του Λονδίνου. Σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Συνθέτης (*Εδώ Λιλιπούπολη*) και συνεργάτης στο Γ΄ Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Τ. την περίοδο 1977-1981. Έχει συνθέσει έργα για ορχήστρα, μουσική δωματίου, χορωδιακά, τραγούδια, σκηνική μουσική, πολλά με αναθέσεις.

Συνεργάζεται ως μαέστρος με τις ελληνικές ορχήστρες και με ευρωπαϊκές, όπως οι: Συμφωνική Ορχήστρα του BBC, Ορχήστρα της Ακαδημίας του Αγίου Μαρτίνου των Αγρών, Συμφωνική του Βερολίνου, του Μάλμε, της Ισλανδίας, της Ρουμανικής Ραδιοφωνίας, Φιλαρμονική της Αρμενίας, Ορχήστρα της Όπερας Μπολσόι κ.ά. Έχει διατελέσει διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας της Ε.Ρ.Τ., της Συμφωνικής Ορχήστρας και των Συνόλων του Δήμου Αθηναίων, και της πανευρωπαϊκής Euro Youth Philharmonic.

Δισκογραφεί τα συμφωνικά έργα του Σκαλκώτα, σε συνεργασία με ευρωπαϊκές ορχήστρες, για την εταιρεία BIS. Η δισκογραφία του έχει λάβει πολλές διεθνείς διακρίσεις σε Ευρώπη και Αμερική (επιλογές στους "Καλύτερους δίσκους του έτους", βράβευση από την Ένωση Κριτικών Μουσικής της Γερμανίας κ.ά.).

Έδωσε τις πρώτες εκτελέσεις έργων, όπως η *Συμφωνία* του Lars Graugaard στο Φεστιβάλ του Odense και η όπερα *Οι Δαιμονισμένοι* του Χάρη Βρόντου στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Επιμελήθηκε το "Αφιέρωμα στον Δημήτρη Μητρόπουλο" το 1996 (100 χρόνια από τη γέννησή του – συναυλίες, συνέδριο, εκδόσεις) στον Δήμο Αθηναίων. Ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ και Διεθνούς Συνεδρίου "Nikos Skalkottas Tage" στο Konzerthaus του Βερολίνου το 2000 και του διεθνούς αφιερώματος για το "Έτος Chopin 2010" (συναυλίες, συμπόσιο) στον Δήμο Κορυδαλλού. Είναι επίσης μέλος της Τιμητικής Επιτροπής της Πρεσβείας της Πολωνίας για το "Έτος Chopin 2010".