



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ιστορία της Μουσικής

Ενότητα: Ο Ρομαντισμός – 19^{ος} αιώνας

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Περιεχόμενα

4. Ο Ρομαντισμός – 19ος αιώνας.....	3
4.1 Γενικά	3
4.1.1 Εισαγωγικά.....	3
4.1.2 Άλλα επί μέρους χαρακτηριστικά του ρομαντισμού.....	4
4.2 Τα μουσικά συστατικά στο Ρομαντισμό.....	5
4.2.1 Φραστική Δομή.....	5
4.2.2 Ο Ρυθμός	5
4.2.3 Αρμονία	6
4.2.4 Τα κυριότερα νέα είδη του ρομαντισμού	6
4.2.5 Οι Απαρχές.....	6
4.3 Περίοδοι του Ρομαντισμού.....	7
4.3.1 V.B.1. Το πρώτο μισό του 19 ^{ου} αιώνα.....	7
4.3.2 Το δεύτερο μισό του 19 ^{ου} αιώνα.....	7
4.4 Η Όπερα.....	8
4.4.1 Ιταλία	8
4.4.2 Η Γαλλική όπερα	9
4.4.3 Γερμανία.....	10
4.4.4 Η Μεταρρύθμιση του Βάγκνερ στην όπερα	10
4.5 Φωνητική Μουσική εκτός της Όπερας.....	12
4.5.1 Ορατόριο - Εκκλησιαστική Μουσική.....	12
4.5.2 Το έντεχνο Τραγούδι (Lied)	13
4.6 Οργανική Μουσική - Μουσική για Πιάνο.....	14
4.7 Μουσική για Ορχήστρα.....	16
4.7.1 Η συμφωνία.....	16
4.7.2 Κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα	18
4.8 Προγραμματική συμφωνία - Συμφωνικό ποίημα	19
4.9 Η "σημασία" της Μουσικής.....	20
4.10 Ιμπρεσιονισμός.....	21

4. Ο Ρομαντισμός – 19ος αιώνας

4.1 Γενικά

4.1.1 Εισαγωγικά

Το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ολόκληρη σχεδόν η καλλιτεχνική και ειδικότερα η μουσική δραστηριότητα από το 1800 περίπου μέχρι την καμπή του 20ου αιώνα, αλλά ουσιαστικά μέχρι τη έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (1914) είναι ο Ρομαντισμός.

Ο όρος **Ρομαντισμός** προέρχεται από την αρχαία γαλλική λέξη *romance*, που σημαίνει *Ποίηση, Διήγημα*, και θέλει να χαρακτηρίσει κατά τον 17ο και 18ο αιώνα στη λογοτεχνία το μυθικό, παραμυθένιο, το φανταστικό. Στη λογοτεχνία ο ρομαντισμός ξεκινά από το 1750 με το αίτημα για την επιστροφή στη φύση (Ρουσσώ). Ένα από τα πρώτα θεωρητικά κείμενα του λογοτεχνικού Ρομαντισμού είναι *Τα ξεσπάσματα της καρδιάς ενός φιλότεχνου μοναχού του Wackenroder* (1797). Παρόμοιες τάσεις έχουμε και στη γερμανική λογοτεχνία των αρχών του 19ου αιώνα, και από το 1810, ο όρος χρησιμοποιείται για να εκφράσει κάτι αντίστοιχο και στη Μουσική.¹ Ο Ε. Τ. Α. **Hofmann** κάνει πρώτος λόγο για ρομαντ. μουσική (αναφερόμενος στην 5η συμφωνία του Beethoven)

Στη Μουσική, το κίνημα του Ρομαντισμού επιζητεί την επικράτηση του συναισθήματος ως του σημαντικότερου κριτηρίου της Τέχνης, κατ' αντιπαράθεση προς τον ορθολογισμό της εποχής του διαφωτισμού, που παρήγαγε τον κλασικισμό. Ο κλασικισμός χαρακτηρίζεται από την απλότητα και καθαρότητα του ύφους, την επικράτηση του λογικού στοιχείου στη διαδοχή των μουσικών ιδεών, την μεγάλη οικονομία των εκφραστικών και τεχνικών μέσων. Ιδανικό του είναι να επιτευχθεί το μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα με τα λιγότερο δυνατά μέσα. Έντονη είναι η αίσθηση του μέτρου.

Στο ρομαντισμό, πολλά απ' αυτά τα πλεονεκτήματα του κλασικισμού εκλαμβάνονται ως μειονεκτήματα, και το ιδανικό της τέχνης μετατοπίζεται. Η αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας θεωρείται ως περιορισμός, στα αυστηρά πλαίσια της φόρμας, της θεωρούμενης ως απόλυτης ελευθερίας του καλλιτέχνη να εκφράσει τη δημιουργική του φαντασία, και ως φυλάκιση των έντονων συναισθημάτων που πρέπει να κατακλύζουν και να δονούν τον εκτελεστή ή τον ακροατή ενός μουσικού έργου, Γίνεται επομένως προσπάθεια, μέσα από τη λιγότερο ή περισσότερο απότομη εγκατάλειψη των ιδανικών του κλασικισμού, να δοθεί στη μουσική το νέο περιεχόμενο που της ταίριαζε, σύμφωνα με τα αισθητικά πρότυπα της εποχής.

Η λέξη "ρομαντισμός" χρησιμοποιείται συνήθως σε αντιδιαστολή προς την κλασική περίοδο, και χαρακτηρίζει συνοπτικά ή και ενδεικτικά όλον τον 19ο αι. Στην πραγματικότητα όμως η μουσική στον αιώνα αυτό έχει πολλές διαφοροποιήσεις και χαρακτηρίζεται από πολλά ρεύματα. Όλα τα ρεύματα όμως χαρακτηρίζονται από μια *ρομαντική στάση*, δηλ. ακριβώς την υπέρτερη σημασία που δίνεται στο εξωμουσικό ή συναισθηματικό ερέθισμα, που διαπνέει ολόκληρο τον 19^ο αιώνα και μεγάλο μέρος του 20ού. Στη μουσική του 19ου αιώνα εισάγεται το ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, συντελείται μια μετατόπιση της ισορροπίας μεταξύ Λόγου και Αισθήματος. Η έκφραση του Εγώ, ο Υποκειμενισμός και το Συναίσθημα του καλλιτέχνη κυριαρχούν. Το παράδοξο είναι ότι, την ίδια στιγμή που η μουσική έκφραση γίνεται πιο προσωπική, η λειτουργία της μουσικής γίνεται όλο και πιο δημόσια, πράγμα που διευκολύνει την ανάδειξη της (συχνά υπερβατικής) δεξιότητας ως απαραίτητης προϋπόθεσης της μουσικής τέχνης (ο ρομαντικός καλλιτέχνης βλέπει τον εαυτό του ως ξεχωριστό από την υπόλοιπη κοινωνία, και η δεξιότητα είναι ένας από τους τρόπους που τον κάνουν να ξεχωρίζει). Παρατηρείται

¹ Πολύ αγαπητά θεματα πάνω στα οποία θα βασιστούν μουσικές συνθέσεις (κυρίως όπερες, αλλά όχι μόνο) είναι αυτά που περιγράφουν μύθους, παραμύθια και παραδόσεις, και μάλιστα από το θαμπό ευρωπαϊκό παρελθόν του μεσαίωνα. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την πρακτική του Μπαρόκ (17ος και πρώτο μισό 18ου αιώνα) και του Κλασικισμού, όπου κατά κανόνα συνήθιζαν να χρησιμοποιούν αρχαίους ελληνικούς και ρωμαϊκούς μύθους.

έτσι μια μεγέθυνση των δομών, των μορφών, της τεχνικής παιξίματος, των ηχητικών όγκων. Η μουσική θεωρείται από τους δημιουργούς και τους ακροατές ως φορέας συναισθημάτων, μέσο έκφρασης ψυχικών διαθέσεων, χάνει επομένως ήδη στη συνείδηση του δημιουργού της τον απόλυτο χαρακτήρα της (που αποκρυσταλλώθηκε στον Κλασικισμό) και γίνεται "υπηρέτης".

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η νέα θέση του καλλιτέχνη δημιουργού απέναντι στην τέχνη του και στην κοινωνία της εποχής του. Ο καλλιτέχνης δεν εργάζεται πια στην υπηρεσία κάποιου ευγενούς, ούτε εξαρτάται πάντα και αποκλειστικά από τις ευγενικές χορηγίες των φιλότεχνων. Απευθύνεται σε ένα ευρύ αλλά και άγνωστο κοινό. Το γεγονός αυτό δημιουργεί δύο αντιτιθέμενα ρεύματα. Από τη μια μεριά, υπάρχει η τάση του συνθέτη για ατομιστική παρουσίαση του εαυτού του και της προσωπικής έμπνευσης. Από την άλλη, είναι η τάση της προσαρμογής στο εκάστοτε «γούστο της απρόσωπης αγοράς».

Η πρώτη τάση, δηλαδή ο υπερτονισμός της σημασίας του καλλιτέχνη ως ανεξάρτητης δημιουργικής προσωπικότητας δημιουργεί φαινόμενα όπως την προσπάθεια επηρεασμού του κοινού, που προχωρεί σε θέματα πέραν της μουσικής, όπως θρησκευτικά, φιλοσοφικά, βιοθεωρητικά. Φθάνουμε στον υπερυποκειμενισμό της μουσικής και στην χρήση της ως ομολογίας πίστωσης και έκφρασης του βαθύτατου προσωπικού κόσμου του καλλιτέχνη. Το φαινόμενο αυτό θα οδηγήσει σε μορφές έκφρασης που δεν γίνονται κατανοητές από το ευρύτερο κοινό, δημιουργώντας έτσι μια αντίρροπη τάση προς εκείνη που περιγράφηκε στην Προκλασική και την Κλασική περίοδο (βλ. παραπάνω).

Η δεύτερη τάση δημιουργείται από την αντίδραση στη μορφή αυτή της "αποκλειστικής" τέχνης για τους λίγους και υλοποιείται στη μαζική δημιουργία μουσικής για αποκλειστικά ψυχαγωγικούς σκοπούς («ελαφρά»), που θα απευθύνεται στους πολλούς και θα επιδιώξει να ικανοποιήσει το δικό τους (αναγκαστικά λιγότερο καλλιεργημένο) μουσικό αισθητήριο. Η ιστορία της μουσικής αυτής ως διαφορετικής από το "λόγια μουσική" οποίας αρχίζει επίσης στον 19ο αιώνα. Και οι δύο τάσεις, στις ακραίες περιπτώσεις, ενέχουν τον κίνδυνο της υπερβολής, που, όταν εμφανίζεται, αποξενώνει τη μουσική από τον πολιτιστικό και κοινωνικό της ρόλο.

4.1.2 Άλλα επί μέρους χαρακτηριστικά του ρομαντισμού

- α. Παρουσίαση ασυνήθιστων ψυχικών και πραγματικών καταστάσεων και μέσω αυτού, υπεροχή των εξωμουσικών ερεθισμάτων στην μουσική φόρμα. Βοηθητικό σ' αυτό είναι η αποκάλυψη εντελώς νέων αρμονικών, μελωδικών και ρυθμικών μέσων. (π.χ. ατομικισμός και αυτοβιογραφικά στοιχεία - *Φανταστική συμφωνία* του Μπερλιόζ). Ονειρικές εμπειρίες, Νυκτερινές εικόνες ως αντίθεση προς το κανονικό, το λογικό, την ημέρα - Νυκτερινά κλπ. Καταθλιπτικές καταστάσεις: συναισθηματικά αδιέξοδα, μοναχικότητα, απελπισία.
- β. Οι λέξεις και οι ποιητικές ιδέες μεταφέρονται και μεταμορφώνονται σε ήχους οργανικούς, χωρίς να χρειάζεται η μεσολάβηση της γλώσσας για την έκφραση αυτών των συναισθημάτων μέσω της μουσικής.
- γ. Ανακάλυψη μιας νέας σχέσης του ανθρώπου με τη φύση. Η φύση αντιμετωπίζεται ενίοτε ως απειλητικό στοιχείο αλλά και ως το πρωτόγονο, πρωταρχικό στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης, η κυρίαρχη δύναμη που καθορίζει την ανθρώπινη ύπαρξη.
- δ. Χρησιμοποίηση παλαιότερων στοιχείων - πολυφωνίας και μορφών του μπαρόκ. Αναβίωση παλιών έργων - ιδίως επανεκτίμηση του Μπαχ.
- ε. Στροφή στην λαϊκή παράδοση και μίμηση της απλότητας της λαϊκής μουσικής.
- στ. Αγάπη για εξωτικά θέματα και χρήση εξωευρωπαϊκών μουσικών ιδιωμάτων.

- ζ. Πρωτοκαθεδρία του περιεχομένου έναντι της μορφής - μουσικά κομμάτια με τίτλους (σε περιορισμένη έκταση ήδη στον Μπετόβεν).
- η. Κυριαρχία των κεντροευρωπαϊκών γερμανόφωνων κρατών - που ξεκίνησε από του κλασικούς της Βιέννης.
- θ. Η Οργανική μουσική έχει για αρκετές δεκαετίες την πρωτοκαθεδρία. Η οργανική μουσική, ως καθαρή μουσική, θεωρείται ότι ανταποκρίνεται περισσότερο στην απόλυτη συναισθηματική έκφραση και επομένως αποτελεί την ιδανική μορφή της ιδανικής τέχνης (της μουσικής). Η όπερα επανέρχεται με αξιώσεις στη διεκδίκηση της πρωτοκαθεδρίας μόλις με την εμφάνιση του Μουσικού δράματος του Wagner.
- ι. Από το 1789 (Γαλλική επανάσταση), η μουσική γίνεται εκτός των άλλων και φορέας νέων μεταρρυθμιστικών, πολιτικών και κοινωνικών ιδεών.
- ια. Τέλος, λόγω των πολιτικών εξελίξεων στον αιώνα αυτό και της τάσης του πατριωτισμού και της δημιουργίας των εθνικών κρατών, αναδείχθηκαν και τονίστηκαν τα χαρακτηριστικά των διαφόρων λαϊκών πολιτισμών της Ευρώπης και οι εθνικές παραδόσεις επέδρασαν καταλυτικά στην αισθητική και τη θεματολογία της μουσικής. Αυτό συνέβη όχι μόνο στην περίπτωση των Εθνικών Σχολών (βλ. παρακάτω), αλλά και στην περίπτωση χωρών όπως η Γερμανία και η Ιταλία, που ανέδειξαν επίσης τα εθνικά τους χαρακτηριστικά και κινητοποιήθηκαν από τον δικό τους πατριωτισμό.

4.2 Τα μουσικά συστατικά στο Ρομαντισμό

4.2.1 Φραστική Δομή²

Στον υψηλό κλασικισμό η περιοδικότητα της φράσης εκλεπτύνεται πάρα πολύ. Αντίθετα, στον ρομαντισμό οι περισσότεροι συνθέτες επιστρέφουν σε μια πολύ απλή περιοδικότητα. Τα έργα πιάνου των Weber, Schubert, Schumann, Brahms, κι ακόμη περισσότερο ο Mendelssohn, Ignaz Moscheles και Stephen Heller, ακόμη και ο Brahms. Όλοι αυτοί χρησιμοποιούν πολύ συχνά πολύ απλή περιοδικότητα, πράγμα που πρέπει να σχετίζεται με την κλίση τους προς το λαϊκό τραγούδι. Το ίδιο συμβαίνει και στη συμφωνία, τις μεγάλες σονάτες και στα κουαρτέτα. Στον ρομαντισμό λοιπόν, το βασικό δομικό στοιχείο, η 8μετρη φράση δεν αναπτύχθηκε, σε σύγκριση μάλιστα με τον Μπετόβεν, μπορούμε να πούμε ότι παρατηρείται μια οπισθοδρόμηση.

4.2.2 Ο Ρυθμός

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει με ένα άλλο θεμελιώδες στοιχείο της μουσικής, τον ρυθμό. Ο ρυθμός, στην κλασική περίοδο χαρακτηρίζεται από εξαιρετικά λεπτές αποχρώσεις και ευαισθησίες, και έτσι γίνεται ένας από τους σημαντικότερους φορείς της έκφρασης. Αντιθέτως, οι ρομαντικοί στο ρυθμικό επίπεδο συμπεριφέρονται πολύ στερεότυπα. Ο ρυθμός είναι μια αδύνατη πλευρά της μουσικής της ρομαντικής περιόδου, αλλά και του ιμπρεσιονισμού (όπως και να τον δει κανείς: είτε ως ένα ύστερο στάδιο της κλασικορομαντικής περιόδου, είτε ως μια ειδική εξέλιξη αφεαυτής).

Στην πιανιστική φιλολογία, η τάση για το λαμπερό (που την ακολουθούν σχεδόν όλοι οι συνθέτες του αιώνα), με τις δεξιοτεχνικές υπερβολές, οδηγεί συχνά σε παραμερισμό του ρυθμικού στοιχείου. Από αυτό δεν ξέφυγαν ούτε ο Chopin και ο Liszt. Σημειώνεται το εναλλασσόμενο και ιδιότροπο παιχνίδι των μικρών και των μεγάλων ρυθμών (Brahms), η έμφαση των επίσημων αργών ρυθμών και η χρησιμοποίησή τους στον ύμνο ή στο κοράλ (Wagner, Bruckner), η εκλεπτυσμένη ρυθμική απαγγελία (R. Strauss), η απόκρυψη ή το τέντωμα απλών ρυθμικών σχημάτων με πεντάχηχα, επτάχηχα κλπ. Από

² Epochen 336-37

τον πρώιμο Chopin ως τον Claude Debussy και αργότερα, η συχνή χρήση γραμμένων Ritardandi ή Accelerandi, και τέλος η καλειδοσκοπική εναλλαγή όλων αυτών των μέσων και η αυθαίρετη χρήση τους χαρακτηρίζουν κυρίως το πιο ύστερο στάδιο, το οποίο εξαφανίζει κάτω από όλες αυτές τις ρυθμικά ευρήματα την ρυθμική ευαισθησία των κλασικών, χωρίς όμως να μπορεί να αποφύγει πάντοτε το μηχανικό, το βιαστικό ή το δυσκίνητο.

Στο ρομαντισμό επομένως, τα ρυθμικά μοτίβα δεν έχουν έντονη προσωπικότητα και είναι εύκολο να υπερδευτεί το ένα με το άλλο μέσα σε μια σύνθεση. Όμως, σε ορισμένες περιπτώσεις, η τάση προς υποκειμενισμό δημιουργεί *προσωπικούς ρυθμούς*, χαρακτηριστικούς του κάθε συνθέτη, όπως οι ανώμαλοι τονισμοί και η αντιπαράθεση δίσημων και τρίσημων μέτρων στον Brahms.

Τα νέα ρυθμικά στοιχεία στο μουσική των 19ου αιώνα ήρθαν από τις εθνικές σχολές, που εισήγαγαν νέους λαϊκούς ρυθμικούς παλμούς στην ευρωπαϊκή μουσική. Modest Mussorgsky, Antonin Dvorak, Bedrich Smetana, Leos Janacek, Bela Bartok κ.α.

4.2.3 Αρμονία³

Οι αρμονικές γλώσσες του Μότσαρτ και του Μπετόβεν είναι αυτές πάνω στις οποίες κυρίως βασίστηκαν οι ρομαντικοί. Αυτό που προσέθεσαν δεν είναι νέο αρμονικό υλικό, αλλά η συχνότερη χρήση (πυκνότερη) του υπάρχοντος. Νέο υλικό εμφανίζεται και πάλι με τους εθνικούς μουσικούς.

Ωστόσο, στο 2^ο μισό του 19^{ου} αιώνα, η ρομαντική αρμονία διευρύνει την κλασική, με χρωματικές αλλοιώσεις, εναρμόνιους φθόγγους, φτάνοντας έως τα όρια της ατονικότητας (τονική *ασάφεια*). Το όριο θα υπερκεραστεί (έστω και ασυνείδητα) ήδη από μερικούς συνθέτες που κατατάσσονται στο ρεύμα το ύστερου (ή όψιμου) ρομαντισμού.

4.2.4 Τα κυριότερα νέα είδη του ρομαντισμού

1. Το σύντομο κομμάτι για πιάνο με ποιητική ή λυρική διάθεση.
2. Το έντεχνο τραγούδι κατά το πρότυπο του Σούμπερτ.
3. Το συμφωνικό ποίημα του Λιστ.
4. Το Μουσικό δράμα του Βάγκνερ.

4.2.5 Οι Απαρχές⁴

Τα γραπτά κείμενα αποδεικνύουν ότι ο μουσικός ρομαντισμός δεν ξεκίνησε περί το 1810 με 1820, όπως συχνά υποστηρίζεται, αλλά ταυτόχρονα με τον λογοτεχνικό, μία με δύο δεκαετίες πριν την αλλαγή του αιώνα. Όλες οι ιδέες που εκπροσωπεί γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν στον 18ο αιώνα και στις επόμενες δεκαετίες απλώς εμβαθύνθηκαν και διαδόθηκαν. Ο Hofmann δεν είναι αρχή, αλλά κατά μια έννοια το τέλος, αν ρίξει μια ματιά στην αρχή αυτής της περιόδου. Αλλά και η μουσική δημιουργία στο πνεύμα αυτών των ρομαντικών ιδεών άρχισε την ίδια εποχή. Ρομαντικά στοιχεία υπάρχουν ήδη στις σονάτες για πιάνο του Johann Schobert, περί το 1760! (πρβλ. Sturm und Drang). Στα έργα γερμανών αλλά και γάλλων συνθετών συναντούμε συχνά επιγραφές μερών, που κλίνουν προς το εμφανιζόμενο ρομαντικό λεξιλόγιο, όπως "με συναίσθημα", "με πάθος", "ανήσυχα" κ.τ.ο.

Πρότυπα ρομαντικής φαντασίας είναι και τα ύστερα έργα για πιάνο του Carl Philipp Emmanuel Bach ("Sonaten und freie Fantasien", 1783-1787). Περιέχουν μουσική τόσο "μη κλασική", που προκαλεί έκπληξη, με γενναίοδωρη αυτοσχεδιαστική ελευθερία της διαμόρφωσης των μερών και την έκφραση εσωτερικού συναισθήματος που ξεχειλίζει. Το να τις συγκρίνουμε με τον λογοτεχνικό Sturm und

³ Epochen 263

⁴ Epochen 310 κ.ε

Drang θα τις υποτιμούσε. Μάλλον πρέπει να τις αντιληφθούμε ως το πιο κοντινό πρόδρομο του πρώιμου Beethoven.

Ο ίδιος το C. Ph. E. Bach δεν χρησιμοποιεί τη λέξη "ρομαντικός" στο εγχειρίδιό του, το οποίο κυκλοφορεί σε δύο μέρη μεταξύ 1753 και 1762. Ο όρος αυτός, όπως και ο όρος "κλασικός" δεν ήταν συνήθης ακόμη στη μουσική. Στην εποχή του, η λ. "κλασικός" σήμαινε απλώς πρότυπος, γοητευτικός, ελκυστικός· δηλαδή σχεδόν το ίδιο με τη λ. ρομαντικός.

4.3 Περίοδοι του Ρομαντισμού

4.3.1 V.B.1. Το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα

Πρώιμος Ρομαντισμός - μέχρι το 1830. Η πρώτη περίοδος του ρομαντισμού (1800-1830) ξεκινά από το γερμανόφωνο χώρο και περιέχει μια λαϊκότεροτη αφέλεια. Ο ρομαντισμός συνυπάρχει με τον κλασικισμό.

E.T.A Hoffmann (176-1822), Louis Spohr (1794-1859), Carl Maria von Weber (1786-1826), Heinrich Marschner (1795-1861), Franz Schubert (1797-1828).

Κυρίως Ρομαντισμός - μέχρι το 1850. Η δεύτερη περίοδος (1830-1850) συνδέεται και με πολιτικά κινήματα εκδημοκρατισμού. Ο ρομαντισμός γίνεται μια πανευρωπαϊκή κίνηση, με επίκεντρο Γαλλία και Γερμανία (μεγάλοι βιρτουόζοι Παγκανίνι, Λιστ). Η μουσική γίνεται η κατ' εξοχήν ρομαντική τέχνη. Ο ρομαντισμός διατρέχει όλες τις τέχνες, από την ποίηση ως το θέατρο και την ζωγραφική. Hector Berlioz (1803-1869), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Frederic Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886). Εδώ οι κλασικιστικές τάσεις συνυπάρχουν, αλλά μόνο ως ένα ρεύμα μεταξύ άλλων, που εκπροσωπείται από τον Mendelssohn, κατά ένα μέρος από τον Schumann (πολυφωνικές συνθέσεις) και, αργότερα, από τον Brahms.

4.3.2 Το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα

Η περίοδος μετά το 1850 είναι η εποχή της εκβιομηχάνισης και μαζικοποίησης, όπου παρατηρούνται φαινόμενα κοινωνικής απομόνωσης και αποκλεισμού. Στη μουσική, τα μηνύματα και οι τεχνικές ωριμάζουν και εμφανίζονται τα **νέα ρεύματα**, ταυτόχρονα όμως και μια κίνηση **ιστορισμού**. Η μουσική μετατρέπεται σε φορέα ψευδοθρησκευτικών, βιοθεωρητικών, μυστικιστικών και φιλοσοφικών τάσεων. Παρατηρούμε αύξηση των χρησιμοποιούμενων δυνάμεων (τεράστιες ορχήστρες, μεγάλη διάρκεια των έργων, μεγάλος αριθμός μουσικών στις ορχήστρες και τις χορωδίες). Στον αντίποδα αυτής τη πληθωρικότητας καλλιεργείται επίσης το μικρό, εσωτερικό, ατομικό (μικρά κομμάτια για πιάνο, τραγούδια του Βολφ, του Μπραμς κλπ.). Παρατηρείται μια προσπάθεια για όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εμβάθυνση των συναισθημάτων. Επίσης, μηνύματα κοινωνικής κριτικής, ως αποτέλεσμα της βιομηχανικής επανάστασης και της μαζικοποίησης των κοινωνιών, εμφανίζονται (π.χ. Ρωσία - Μουσσόργκσκι, Μπιζέ, βεριστές).

Στον κεντροευρωπαϊκό χώρο, διακρίνονται δύο ρεύματα. Η **νεογερμανική σχολή** (Λιστ, Βάγκνερ - ρομαντικός ρεαλισμός) και ο **ρομαντικός κλασικισμός** (Μπραμς). Γέννηση του όρου της «*εκφραστικής μουσικής*» ως αντιπαρατιθέμενου στον όρο «*μουσική ως φόρμα*» και ως ωραίος ήχος. Αισθητική της έκφρασης. Η μουσική χρειάζεται ένα συναίσθημα ή μια εξωμουσική κατάσταση για να λειτουργήσει. Η ιταλική όπερα του 19ου αιώνα κατόρθωσε να συνενώσει τις δύο τάσεις.

Αλλαγή του αιώνα 1890-1914: Η γενιά των Puccini, Mahler, Debussy και Strauss εμφανίζεται στο προσκήνιο περί το 1890 εξωθώντας, με τα νέα της έργα, τις διάφορες τάσεις στα άκρα. Παράλληλα, κατά την αλλαγή του αιώνα, εμφανίζεται, ως νεωτεριστικό φαινόμενο του όψιμου Ρομαντισμού, ο

γαλλ. ιμπρεσιονισμός (συμβολισμός). Το τέλος του Ρομαντισμού ως εποχής είναι σε κάθε τόπο διαφορετικό. Σηματοδοτείται πάντως με τη μετάβαση του Schönberg στην ατονικότητα, αν και πολλοί συνθέτες (ακόμη και νεότεροι του Schönberg συνεχίζουν να γράφουν σε ρομαντικίζοντα ιδιώματα).

4.4 Η Όπερα

4.4.1 Ιταλία

Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα κυριαρχεί και πάλι η Ιταλία με τους Rossini (1792-1868 Κουρέας της Σεβίλλης, Τανκρέντι, Η Ιταλιάνα στο Αλγέρι, Οθέλλος, Ο Μωσής στην Αίγυπτο), Donizzetti (1797-1848 Lucia di Lammermoor, Don Pasquale), Bellini (1801-35, La Sonnambula, Norma) κλπ. επανέρχεται στο προσκήνιο με την μελωδική όπερα του μπελκάντο, που γίνεται πολύ αγαπητή στο κοινό. Σημαντικό ρόλο παίζει η όπερα μπούφα. Τα θέματα αντλούνται από τους κλασικούς της λογοτεχνίας, αλλά και από το πρόσφατο παρελθόν. Ιδίως ο πολύ ευαίσθητος Μπελλίνι θέτει ως ιδανικό του την στυλιζαρισμένη και εκφραστική ωραιότητα της μελωδίας, που ακολουθεί τα πρότυπα του Μότσαρτ.

Ο σημαντικότερος Ιταλός συνθέτης όπερας του 19ου αιώνα είναι ο Giuseppe Verdi, που συνθέτει δραματικές όπερες, με εξαιρετη περιγραφή χαρακτήρων και καταστάσεων. Ποτέ όμως δεν θα δεχτεί να υποβιβάσει τη μουσική και τη μελωδία του προς χάριν οιοδήποτε άλλου σκοπού, όπως θα κάνει αργότερα ο Βάγκνερ. Οι ψυχολογικές εντάσεις και διαφοροποιήσεις δεν εκφράζονται με την ενορχήστρωση και την θεματική επεξεργασία, αλλά με την υψηλή ποιότητα της μουσικής. Ο παλιός χωρισμός σε ρετσιτατίβα και άριες υποχωρεί και αντικαθίσταται από ολοκληρωμένες μουσικές σκηνές, μέσα στις οποίες περιέχονται πολλά τέτοια επιμέρους στοιχεία. Η ορχήστρα συνοδεύει με πολλά ηχοχρώματα που υπογραμμίζουν τις καταστάσεις και τις διαθέσεις, αλλά όχι με συμφωνικό τρόπο όπως στον Βάγκνερ.

Το έργο του Βέρντι είναι μια ιδιαίτερη εξέλιξη που αναπτύχθηκε στο έδαφος της Ιταλίας. Δέχτηκε επιδράσεις από την γαλλική κωμική όπερα, την μεγάλη όπερα, τη γερμανική ρομαντική όπερα, από τους Donizetti και Bellini, για να παραδώσει τη σκυτάλη στους βεριστές και τον Puccini. Αυτό δείχνει ότι στον 19^ο αιώνα, εκτός από το κεντρικό ρεύμα του ρομαντισμού κυρίως οι εξελίξεις επηρεάστηκαν από διάφορες εθνικές δυνάμεις, που δεν πρέπει να ταυτιστούν με αυτόν.⁵

Η μουσική και η αποτύπωση των χαρακτήρων στα έργα του Βέρντι είναι ρεαλιστική. Οι χαρακτήρες του κρατούν το ανθρώπινο μέτρο. Παραμένουν πραγματικοί και ανθρώπινοι, ακόμη και όταν βυθίζονται σε ρομαντικά πάθη και περιπέτειες. Δεν υπάρχει ούτε νότα «φιλοσοφικής μουσικής» (μια θεμελιώδης αντίθεση με τον Βάγκνερ). Δεν υπάρχουν φορείς ιδεών που τραγουδούν, αλλά πάντα και μόνο εικόνες ανθρώπων, ακόμα και όταν αγαπά να τους τοποθετεί στις άκρες της αποδεκτής ανθρώπινης κοινωνίας (πειρατές, γελωτοποιοί, σιγγάνοι κλπ - μια πρώτη εκδήλωση του κινήματος του βερισμού; -βλ. παρακάτω). Μια χαρακτηριστική του φράση είναι: "Η τέχνη, από την οποία λείπει η αμεσότητα και η φυσικότητα, δεν είναι πλέον τέχνη". Τον ενδιαφέρει να δώσει έμφαση στην ανθρώπινη φωνή και να αφήσει το μαγικό της βάρος να επηρεάσει την ορχήστρα. Στην τελευταία δίνει το ρόλο να αποδώσει ένα εκφραστικό σχόλιο στη φωνή, και μεταξύ των δύο τραβάει μια σαφή διαχωριστική γραμμή. Ωστόσο, το πραγματικά κύριο βάρος δεν υπάρχει ούτε στη φωνή ούτε στην ορχήστρα, αλλά στο δραματικό στοιχείο, που προσπαθεί να παρουσιάσει το ανθρώπινο.⁶

⁵ Epochen 369

⁶ Knaur 158 κ.ε.

Ο Βέρντι αναδεικνύεται σε σύμβολο της ιταλικής επανάστασης για την απελευθέρωση από τους Αυστριακούς, τόσο με τη μουσική του όσο και με τ' όνομά του (VERDI = Vittorio Emmanuelle, Re d' Italia).

Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα και την αρχή του 20ού, εμφανίζεται ο **Βερισμός**. Πρόκειται για ένα ιταλικό κυρίως μουσικό ρεύμα που ακολούθησε το λογοτεχνικό αντίστοιχο του νατουραλισμού, ενός λογοτεχνικού και γενικότερα καλλιτεχνικού κινήματος του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Ο κόσμος παρουσιάζεται χωρίς ρομαντικές ψευδαισθήσεις ή εξιδανικεύσεις. Η παρουσίαση των κακώς κειμένων και η κοινωνική κριτική είναι αναπόφευκτες. Η δράση είναι συχνά σκληρή και απωθητική. Αντίστοιχη σε απότομες εναλλαγές είναι και η μουσική (Mascagni, Leoncavallo). Η μουσική περνάει στην υπηρεσία της παρουσίασης εξωτερικών καταστάσεων και εσωτερικών συναισθημάτων. Θα μπορούσε να παραφραστεί ως «Τέχνη της αλήθειας». Οι βεριστές προσπαθούν να ζωγραφίσουν ένα κομμάτι ζωής. Κάποια από τα έργα (π.χ. η *Cavalleria rusticana*) βασίστηκε σε πραγματικό γεγονός που είχε συμβεί στην Ιταλία λίγα χρόνια νωρίτερα. Άλλοι συνθέτες οι Cilea, Giordano, Alfano, Catalani).

Ο σημαντικότερος συνθέτης του βερισμού είναι ο Giacomo Puccini (1858-1924, *Manon Lescaut*, *La Boheme*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*, *Turandot*). Ο Puccini δεν μπορεί να καταταγεί απόλυτα στους βεριστές, διότι είναι κυρίως ρομαντικός, έστω και της ύστερης περιόδου. Αγαπά τη μουσική των μικρών πραγμάτων και θέλει να κάνει μόνο μουσική για τα μικρά πράγματα. Ήταν ένας μεγάλος τεχνίτης στο να παριστάνει τους μικρούς ανθρώπους. Τον Πουτσίνι, όπως και τον Βέρντι, τον συγκινεί η ανθρώπινη κατάσταση και όχι η ιδεολογία και οι ιδέες. Στέκει έξω από τις εξελίξεις της νέας μουσικής, όσο και αν πολλά θέματά του (που χαρακτηρίζουν συγκεκριμένους ήρωες, π.χ. τον Σκάρπια, στην *Tosca*) ηχούν αρκετά μοντέρνα. Η άποψή του ήταν ότι δεν υπάρχει μουσική χωρίς μελωδία. Πρόκειται για μια ρήση που εκθέτει τις θέσεις του για τα μοντέρνα ρεύματα της μουσικής με τα οποία ήρθε αντιμέτωπος στο τέλος της ζωής του. Η μελωδία του είναι παρόλα ταύτα νέα. Ξεφεύγει από τη συμμετρική περιοδικότητα του Βέρντι και είναι με πιο σύντομες φράσεις, αλλά πιο ελαστική και πλάθει από όλες τις πλευρές τις λέξεις, τις ψυχικές αλλαγές και τις καταστάσεις του κειμένου. Στο έργο του επίσης παρατηρούμε ένα είδος διπλής μελωδίας, της ορχήστρας και του τραγουδιού, που είναι ισότιμες και συνεισφέρουν εξίσου στο μουσικό γίνεσθαι και στην απεικόνιση των ψυχικών καταστάσεων.⁷

4.4.2 Η Γαλλική όπερα

Η γαλλική μουσική του 19ου αιώνα έχει επηρεαστεί πολύ από την Γαλλική Επανάσταση (βλ. παραπάνω). Η ακτινοβολία της επηρεάζει και την όπερα άλλων χωρών. Το κυρίαρχο ρεύμα είναι η «Μεγάλη όπερα» (πρώτο μισό του αιώνα), διάδοχος της λυρικής τραγωδίας του 17ου-18ου αιώνα. Μεγαλοπρέπεια, μνημειακός χαρακτήρας, σκηνές με μεγάλα πλήθη επί σκηνής, χορωδίες, μπαλέτα, μεγάλη πλούσια σε ηχοχρώματα ορχήστρα κλπ. είναι τα χαρακτηριστικά της. (Auber, Rossini - *Guillaume Tell*, Meyerbeer - *Robert le Diable*- *Les Huguenottes* - *Le Prophete*, Halevy - *La Juive*). Τα θέματα είναι από τη μεσαιωνική και νεότερη ιστορία. Στον αντίποδα της «Μεγάλης όπερας» βρίσκεται η «κωμική όπερα», με καθημερινά θέματα και μικρές μορφολογικές διαφορές (*Boieldieu*, *Herold*, *Adam*, *Offenbach* και οπερέττα)

Μετά τα μέσα του αιώνα εμφανίζεται μια όπερα σε μικρότερες διαστάσεις, αλλά με καλύτερη σκιαγράφηση των χαρακτήρων: Λυρικό δράμα, συνήθως με διαλόγους αντί ρετσιτατίβων (*Bizet* - *Carmen*, *Gounod*, *Faust*).

⁷ Knaur 171 κ.ε.

4.4.3 Γερμανία

Στις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα στη Γερμανία ακουγόταν κυρίως η ιταλική όπερα του Rossini, Donizzetti, Bellini, καθώς και η γαλλική μεγάλη όπερα (*grande opera*), που είχε επηρεάσει συνθέτες σε όλη την Ευρώπη, όπως ο Spontini (Βερολίνο), αλλά και οι Mehul, Kreutzer, Catel. Υπάρχει επίσης η γαλλική επαναστατική όπερα με τον Andre-Ernest-Modeste Gretry και τους διαδόχους του. Στην γαλλική αυτή παράδοση εντάσσεται και ο *Fidelio* του Beethoven, αλλά και ο ιταλός Rossini με τον *Γουλιέλμο Τέλλο* (1829). Ακόμη, η ιταλική όπερα μπούφα με συνθέτες όπως ο Cimarosa, Paisiello, Paer. Αργότερα εμφανίζεται ο Meyerbeer με τις γαλλικές μεγάλες όπερες.

Ως αντίδραση στις πολλαπλές αυτές ξενικές επιρροές, στα πρώτα αυτά στάδια ανάπτυξης της γερμανικής ρομαντικής όπερας (αλλά και αργότερα, με τον Βάγκνερ), δεν λείπει μια τάση πατριωτισμού και μια προσπάθεια ανάδειξης της γερμανικής αισθητικής και στην όπερα (όπως είχε ήδη γίνει στη συμφωνία), σε αντιδιαστολή με τις έντονες ιταλικές και γαλλικές επιρροές. Έτσι, εμφανίζεται η κατ' εξοχήν ρομαντική όπερα στις αρχές του αιώνα, με θέματα από τους λαϊκούς θρύλους, τη φύση, τα παραμύθια και τις δαιμονικές δυνάμεις. Μορφολογικά η πρώιμη γερμανική ρομαντική όπερα στέκεται κοντά στο *Singspiel*, με τους διαλόγους, τα *finale* και τα *ensembles*. Μεγάλο ρόλο παίζει η ορχήστρα, με την εισαγωγή που προετοιμάζει για την ψυχική διάθεση της όπερας και με την υπογράμμιση των καταστάσεων μέσω των ορχηστρικών χρωμάτων. Στη λογική αυτή είναι και οι πρώτες όπερες του Βάγκνερ (Ιπτάμενος Ολλανδός, Ταννχούζερ, Λόενγκριν).

Μέχρι την αρχή του Ρομαντισμού, μόνο σε ένα έργο, τον Μαγικό Αυλό του κλασικού Μότσαρτ το όνειρο των ρομαντικών για μια γνήσια ρομαντική όπερα βρήκε μια τέλεια εκπλήρωση. Στο έργο αυτό υλοποιούνται όλες οι ρομαντικές τάσεις: η παραμυθένια υπόθεση, η λαϊκότητα των μελωδιών, τα σκηνικά ευρήματα κλπ. Η γερμανική όπερα του 19^{ου} αιώνα είναι μορφολογική και θεματολογική συνέχεια του Μαγικού Αυλού. Τα πρώτα έργα: *Undine* του E.T.A. Hoffmann (1816), *Faust* του Spohr (1816), *Ελεύθερος Σκοπευτής* του Weber (1821), *Vampyr* του Marschner. Από τα έργα αυτά σημαντικότερο ήταν ο *Ελεύθερος Σκοπευτής*, με καθαρά ρομαντικά χαρακτηριστικά (το μοτίβο της φύσης, η μαγεία του δάσους, τα κακά πνεύματα του δάσους, τα λαϊκά τραγούδια, ο αγώνας μεταξύ των ουρανίων και των δυνάμεων της κόλασης, όλα αυτά δημιούργησαν ένα ειδικό γερμανικό τύπο ρομαντικής όπερας, που πέρασε μέσω του Heinrich Marschner στον Wagner και τον "Ιπτάμενο Ολλανδό" (1843). Η ολοκληρωμένη πρόταση για τη δημιουργία της γερμανικής όπερας του ρομαντισμού ήρθε στα μέσα του αιώνα, με τον Richard Wagner.⁸

4.4.4 Η Μεταρρύθμιση του Βάγκνερ στην όπερα

Η συμβολή του Βάγκνερ στη διαμόρφωση νέων τάσεων στην όπερα του 19ου αιώνα είναι από τα σημαντικότερα, όσο και πιο αμφιλεγόμενα, μουσικοϊστορικά γεγονότα. Οι ιδέες του και ο τρόπος που θέλησε να τις εφαρμόσει του χάρισαν φανατικούς οπαδούς τόσο στο κοινό όσο και μεταξύ των συνθετών, αλλά και φανατικούς αντιπάλους. Οι επιδράσεις που άσκησε πάντως ήταν τεράστιες, μπορούν να συγκριθούν μόνο μ' εκείνες που άσκησε ο Μπετόβεν και ξεπέρασαν τον τομέα της όπερας.

Πιο συγκεκριμένα, ο Βάγκνερ καταργεί τον χωρισμό σε νούμερα από την δεύτερη σημαντική όπερά του, τον *Λόενγκριν* (η πρώτη ήταν ο *Ιπτάμενος Ολλανδός*). Μετά το 1850 διατυπώνει την θεωρία του ιδανικού του συνολικού έργου τέχνης (*Gesamtkunstwerk*). Σύμφωνα μ' αυτό, όλες οι τέχνες

⁸ Epochen 362

ενώνονται (συνυφαίνονται) κάτω από την πρωτοκαθεδρία του δράματος.⁹ Το πρώτο έργο στο οποίο ο Βάγκνερ εφαρμόζει πλήρως την θεωρία του για το Συνολικό Έργο Τέχνης είναι «Το Δαχτυλίδι του Νιμπελούγκεν». Τις ιδέες του κατόρθωσε να υλοποιήσει σε ένα ειδικά κατασκευασμένο θέατρο όπερας στο Bayreuth, που χτίσθηκε (1872-76) με τη φροντίδα του βαυαρού βασιλιά Λουδοβίκου Β'. Η ορχήστρα είναι κάτω από τη σκηνή, αθέατη, για να δημιουργεί με τη μουσική την ιδανική ατμόσφαιρα για την εξέλιξη του δράματος.

Εισάγει και υποστηρίζει το ιδανικό της «μελωδίας χωρίς τέλος» (ατέρμονης μελωδίας), που έχει ως πυρήνες τα μουσικά σύμβολα, τα Leitmotive (βλ. επόμ. παράγρ.). Θέλησε να δώσει στην ορχήστρα σημαντικότερο ρόλο από την απλή συνοδεία που είχε στην παλαιότερη όπερα, και να απαλλάξει τη μουσική από τις συνεχείς διακοπές που είχε η όπερα σε νούμερα. Έλεγε για τον *Τριστάνο*, ότι η πιο λεπτή και βαθιά τέχνη του είναι η τέχνη της μετάβασης, του περάσματος από τη μια σκηνή στην επόμενη και από τη μια κατάσταση στην άλλη χωρίς τομή και διακοπή. Αυτό ξεφεύγει εντελώς από τα όρια της κλασικής συμμετρίας, ενώ η νεωτερική αντιστικτική τεχνική μοιράζεται εξίσου μεταξύ ορχήστρας και φωνής. Η ορχήστρα γίνεται το ψυχολογικό αντηχείο, που κάνει τον ακροατή ψυχικά συμμετέχο στη διαδικασία του έργου. Επίσης, ο Βάγκνερ δίνει τεράστια σημασία στα χρώματα της ορχήστρας.

Εγκαταλείπεται ο διαχωρισμός ρετσιτατίβου άριας, αλλά και η τραγουδιστή μορφή της άριας και δίνεται ιδιαίτερη σημασία σε ένα συνδυασμό λέξης-μελωδίας, που δίνει τη δυνατότητα στο λόγο και να εκφραστεί με πληρότητα και λεπτότητα, αλλά και να ακουστεί καθαρά. Από τις πρώτες όπερες αρχίζουν να εμφανίζονται τα Leitmotive, τα οποία στις τελευταίες όπερες (π.χ. »Rheingold«, »Walküre«, »Siegfried« και »Tristan«) γίνονται αντικείμενο λεπτότατης θεματικής και συμφωνικής επεξεργασίας και αποτελούν το πραγματικό δομικό συμφωνικό υλικό των έργων. Υπομνηστικά μοτίβα χρησιμοποίησαν και άλλοι συνθέτες πριν τον Βάγκνερ, αλλά αυτά παρέμεναν αναλλοίωτα συνδεδεμένα με τις μορφές που συνόδευαν. Στον Βάγκνερ, τα μοτίβα μεταλλάσσονται μαζί με τους χαρακτήρες και επεκτείνονται και σε αντικείμενα που εκπροσωπούν ιδέες, ψυχικές καταστάσεις ή αφηρημένες έννοιες, λειτουργούν επομένως κάτω από μια στενή σχέση με την εξέλιξη του δράματος. Ο »Tristan« και το »Götterdämmerung« είναι σχεδόν μέτρο προς μέτρο φτιαγμένα μόνο με τα Leitmotive. Αυτό δείχνει μια τεράστια οικονομία μέσων, αλλά και μια ανεξάντλητη δημιουργική φαντασία.¹⁰

Η σκηνική γλώσσα είναι έντονα συναισθηματικά φορτισμένη («Sprachgesang»). Τεράστια μεγέθυνση των ορχηστρικών μέσων (ενορχήστρωση), της αρμονίας (χρωματικό στοιχείο), τεράστια ποικιλία των εκφραζόμενων συναισθημάτων. Τα κυριότερα έργα του Βάγκνερ: Ιπτάμενος Ολλανδός, Τανχώυζερ, Λόενγκριν, Τριστάνος και Ιζόλδη, Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης, Πάρσιφαλ και κυρίως η Τετραλογία "Το Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκεν" (Der Ring des Nibelungen), με τα έργα Ο Χρυσός του Ρήνου, Η Βαλκυρία, Ζίγκφριντ και Λυκόφως των Θεών.

Το δημιούργημα του Βάγκνερ μπορεί να αναχθεί σε ένα κεντρικό σημείο, έναν κοινό παρονομαστή: Η επίμονη και κυρίαρχη ιδέα. "Το ουσιαστικό κάθε δραματικής τέχνης είναι να συλλάβει και να παρουσιάσει την ουσία κάθε ανθρώπινης πράξης, την ιδέα. Μια τέτοια βασική αντίληψη είναι ανύπαρκτη σε όλους τους συνθέτες όπερας πριν τον Βάγκνερ, από τον Monteverdi προς τον Mozart μέχρι τον Meyerbeer. Οι ήρωες των έργων του Βάγκνερ είναι ενσαρκωμένες ιδέες.¹¹

⁹ Ο Βάγκνερ θέτει σε εφαρμογή τις ιδέες του Σοπενάουερ για την ισχύ της ανθρώπινης θέλησης ως δημιουργικής δύναμης. Η μουσική είναι σαν μια γυναίκα. Η παραγωγική δύναμη, με την οποία πρέπει να γονιμοποιηθεί, βρίσκεται έξω απ' αυτήν και είναι η ποίηση.

¹⁰ Knauer 134

¹¹ Knauer 130

Ο «Tristan und Isolde» ανατάραξε τα νερά στα ανοικτά πνεύματα τόσο των συγχρόνων όσο και των μεταγενέστερων όσο κανένα άλλο έργο του 19^{ου} αιώνα. Η χρήση του χρωματικού και του εναρμόνιου στοιχείου, το γλίστρημα μέσα από τις τονικότητες νομιμοποίησε την μεταγενέστερη άρση της τονικότητας και κατέστησε τον Βάγκνερ τον προπάπο της ατονικότητας. Ωστόσο δεν ήταν αυτός ο σκοπός του Βάγκνερ. Η ιδιαίτερη αρμονική γλώσσα του Τριστάνου (το πρελούδιό του είναι σε λα ελάσσονα, αλλά αυτή η συγχορδία δεν ακούγεται ούτε μία φορά μέσα σ'αυτό) δημιουργήθηκε μόνο για να ανταποκριθεί με ήχους στον εκστατικό κόσμο αυτής της υπερβατικής ερωτικής ποίησης.¹²

Το έργο του Βάγκνερ δεν σκόπευε να μεταρρυθμίσει μόνο το θέατρο και την όπερα, αλλά ολόκληρη την ανθρώπινη κοινωνία. Ο στόχος αυτός εκ πρώτης όψεως δεν επιτεύχθηκε, ωστόσο είναι αλήθεια ότι με το έργο του και με το λόγο του προκάλεσε να πάρουν θέση και να μετάρσχουν στη συζήτηση μεγάλα πνεύματα όχι μόνο από τη μουσική, αλλά από όλες τις τέχνες και επιστήμες, όπως ο Nietzsche, ο Schönberg, ο Strauss, ο Baudelaire και ο Shaw και ο Thomas Mann, αλλά και κάθε άλλος καλλιτέχνης του 19^{ου} αιώνα. Κανένας συνθέτης που γνώρισε τον «Lohengrin», τον «Tristan» και το «Ring» δεν μπόρεσε να μείνει ανέγγιχτος, και κανένας δεν μπορούσε να συνεχίσει να συνθέτει όπως μέχρι τότε.¹³

Η έμφαση που έδωσε ο Βάγκνερ στην αντίληψη της μουσικής ως οχήματος έκφρασης ενός περιεχομένου ξεπέρασε την όπερα και πέρασε και στη συμφωνική μουσική από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετά. Έτσι, ο Βάγκνερ αποτέλεσε έναν από τους δύο πυλώνες για τη δημιουργία της Νεογερμανικής Σχολής, που εκπροσωπείται από το Συμφωνικό ποίημα (ο άλλος ήταν ο Λιστ - βλ. παρακάτω). Η μεγάλη διεύρυνση των δυνατοτήτων της ορχήστρας, η εξαιρετική ανάπτυξη της τεχνικής της ενορχήστρωσης και η τάση για επινόηση νέων οργάνων και η διεύρυνση του οργανολογίου επηρέασε επίσης τις μουσικές εξελίξεις στη συμφωνική μουσική. Άλλωστε, οι περισσότεροι συνθέτες που τον ακολούθησαν δεν είναι συνθέτες όπερας, αλλά συμφωνικής μουσικής (π.χ. Μπρούκνερ, Μάλερ, βλ. παρακάτω)

Ο κυριότερος διάδοχος του Wagner στον τομέα της όπερας είναι ο **Richard Strauss**, που ζει και δρα μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Οι κυριότερες όπερες: Σαλώμη, Ηλέκτρα, Rosenkavalier (Ιππότης με το Ρόδο - απομίμηση όπερας σέρια του Μπαρόκ με φωνές καστράτων), Αριάδνη στη Νάξο, Γυναίκα δίχως σκιά, Αιγυπτία Ελένη, Αραμπέλα. Υιοθετώντας τη λογική του Νεοκλασικισμού των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα επιστρέφει σε πρότυπα μπαρόκ, μεταξύ των άλλων και με την επιλογή αρχαίων θεμάτων. Όμως η μουσική (μελωδία, ενορχήστρωση, αρμονία) είναι ακραία εκφραστική - κάτι ανάλογο με την εκφραστικότητα και το ξεχείλισμα του πάθους του Puccini. Είναι από τους συνθέτες που προκαλούν την τονικότητα μέχρι τα όριά της και δημιουργούν τις συνθήκες για την εγκατάλειψή της και το σπάσιμο της παράδοσης.

Ας σημειωθεί ακόμη ότι μεταξύ των επιγόνων του Βάγκνερ συγκαταλέγονται ορισμένοι σημαντικοί γάλλοι συνθέτες της καμπής του 19^{ου} προς τον 20^ό αιώνα, όπως οι Emm. Chabrier, Vincent d'Indy, Paul Dukas.

4.5 Φωνητική Μουσική εκτός της Όπερας

4.5.1 Ορατόριο - Εκκλησιαστική Μουσική

Η εκκλησιαστική μουσική δεν είναι δυνατόν να συμπεριληφθεί κάτω από τον όρο ρομαντικό. Αναφέρεται κυρίως στον ιστορισμό της εποχής και το πρότυπό της είναι οι παλαιοί δάσκαλοι της

¹² Knauer 137

¹³ Knauer 120

τέχνης. Η εκκλησιαστική μουσική άλλωστε πάντοτε χαρακτηριζόταν από μια τάση συντηρητισμού και είχε στραμμένη την αισθητική της προς το παρελθόν. Στον 19^ο αιώνα, η λειτουργία δημιουργεί τον τύπο της συμφωνικής λειτουργίας, που γράφεται περισσότερο για την αίθουσα συναυλιών παρά για την εκκλησία.¹⁴

Στο **ορατόριο** ακολουθείται η παράδοση του Χάιντν και του Μπετόβεν. Πάντως το ορατόριο δεν είναι από τα κεντρικά είδη του ρομαντισμού. Έργα: Mendelssohn: *Ηλίας*, *Παύλος*, Liszt *Χριστός, Ο μύθος της Αγ. Ελισάβετ*, Berlioz, *Η παιδική ηλικία του Χριστού*, κ.α. Παρατηρείται η τάση για μερική επανένωση του ορατορίου και της όπερας (σκηνικό ορατόριο) είναι κάτι που και σήμερα υπηρετείται, π.χ. με σκηνικές παραστάσεις ορατορίων

Η εκκλησιαστική μουσική επίσης περνά στο περιθώριο της μουσικής δημιουργίας. Τη μεγαλύτερη παραγωγή έχουν συνθέτες με εκδηλωμένο θρησκευτικό συναίσθημα, όπως οι Schubert (μικρές λειτουργίες κατά το κλασικό πρότυπο), Liszt (στη δύση της ζωής του, κατά το νεογερμανικό ύφος -η ορχήστρα έχει προγραμματικό ρόλο), Bruckner (μεγάλες συμφωνικές λειτουργίες, σε ρε ελάσσονα, σε φα ελάσσονα, *Te deum*). Οι συμφωνικές λειτουργίες που δημιουργούνται έχουν ύφος και τόνο επίσημο και εορταστικό, αλλά ακολουθούν το προσωπικό συνθετικό ύφος των συνθετών. Οι Ιταλοί συνθέτες (Verdi, Donizetti, Rossini), συνέθεσαν θρησκευτικά έργα με οπερατικό ύφος.

Ιδιαίτερη σημασία έχει όμως μια κίνηση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, για μια επιστροφή στην καθαρή εκκλησιαστική μουσική της Αναγέννησης, και τη σύνθεση έργων για χορωδίες a-cappella. Το κίνημα αυτό ονομάστηκε Καικιλιανισμός.¹⁵ Στον 19ο αιώνα ανήκει επίσης και η αναβίωση του (κυρίως εκκλησιαστικού) έργου του Μπαχ, που στην περίοδο του κλασικισμού είχε παραμεριστεί. Υπεύθυνος για την αναβίωση αυτή ήταν ο Mendelssohn, που εκτέλεσε στο Βερολίνο τα «Πάθη κατά Ματθαίον» το 1829 (100 χρόνια μετά τη σύνθεσή τους).¹⁶

4.5.2 Το έντεχνο Τραγούδι (Lied)

Ένα από τα χαρακτηριστικά του ρομαντισμού είναι και η εσωτερική λυρική εκφραστική διάθεση, που μπορεί να συνδυαστεί εύκολα με την αντίστοιχη διάθεσης ποίηση. Ο συνθέτης που καθιέρωσε και σφράγισε αυτό το νέο σχετικά είδος είναι ο Schubert, ο οποίος στο τραγούδι ακριβώς διαφοροποιεί τη μουσική του από τους κλασικούς και συμβάλει αποφασιστικά στη δημιουργία του ρομαντικού ύφους στη μουσική γενικότερα.

Ένα έντεχνο τραγούδι εξελίσσεται σε διπλό επίπεδο. Η μελωδία είναι συνήθως απλή και λιτή, κατά τα κλασικά πρότυπα. Η πιανιστική συνοδεία όμως είναι εκείνη που αναπαράγει τη λυρική διάθεση του ποιήματος και υπογραμμίζει τα συναισθήματα, εκείνη δηλαδή που φέρει τη μουσική ουσία της σύνθεσης. Έτσι, η σύνθεση αποκτά ενότητα, αλλά παράλληλα τονίζεται ο δυαδισμός μελωδία-συνοδεία, που δημιουργεί μια δομή αντίθετη απ' εκείνη του κλασικισμού και είναι χαρακτηριστικό του ρομαντικού ύφους. Τα 602 τραγούδια και μπαλάντες του Σούμπερτ δημιουργούν ένα εντελώς καινούριο κόσμο μουσικού λυρισμού, απλησίαστο στον πλούτο και το εύρος της μουσικής έκφρασης, αλλά και της φόρμας.

¹⁴ Epochen 309 κ.ε.

¹⁵ Το 1868 ιδρύθηκε στη Γερμανία ο Σύλλογος της Αγ. Καικιλίας, με σκοπό τη διάδοση του ιδανικού της αναγεννησιακής μουσικής του Palestrina. Βεβαίως, η στροφή αυτή έγινε με το αισθητήριο του 19ου αιώνα και όχι με απόλυτη πιστότητα στην ιστορική πραγματικότητα.

¹⁶ Ως αξιοπεριεργό ας αναφερθεί εδώ και η «Μεγάλη λειτουργία των Νεκρών» του Berlioz, όπου χρησιμοποιούνται πέντε ορχήστρες, αρκετές εκατοντάδες τραγουδιστών στη χορωδία και 8 ζεύγη τυμπάνων. Εν μέρει ως αντίδραση σ' αυτού του είδους τις υπερβολές γεννήθηκε το κίνημα του Καικιλιανισμού.

Μεταξύ των σημαντικότερων συνθετών τραγουδιού μετά τον Schubert ας αναφερθούν οι Schumann, Brahms, Mahler (ορχηστρικό τραγούδι) κλπ. Ο Hugo Wolf είναι ίσως ο σημαντικότερος επίγονος της τεχνικής και της αισθητικής του Βάγκνερ στον τομέα του τραγουδιού. Με τη μουσική γλώσσα του Βάγκνερ τον συνδέει η ευαίσθητη απαγγελία του λόγου, η μοτιβική διεξόδυση του οργανικού μέρους (πιάνου), ενώ με τις ιδέες του Βάγκνερ τον συνδέει η έμπνευση από την ποίηση. Ωστόσο, ο λόγος δεν είναι δικός του (όπως στον Βάγκνερ), αλλά προέρχεται από σημαντικούς λυρικούς ποιητές του 19^{ου} κυρίως αιώνα. Είχε μια πολύ λεπτή αίσθηση για το στίχο και την ικανότητα να τον αισθανθεί, αλλά και να τον μεταφέρει σε μια εξαιρετικά εκφραστική και ταιριαστή μουσική ατμόσφαιρα.¹⁷

4.6 Οργανική Μουσική - Μουσική για Πιάνο

Οι μεγάλες φόρμες (σονάτα, ρόντο) υποχωρούν. Η προσωπική έκφραση ευνοεί νέες, συντομότερες δομές και απλούστερες φόρμες. Τα σχήματα που χρησιμοποιούνται έχουν πιο μελωδικά θέματα από την κλασική σονάτα, αλλά είναι ακατάλληλα για θεματική επεξεργασία. Στη μουσική εισέρχονται εξωμουσικά ερεθίσματα (ποιοτικά, εικόνες κλπ.). Δημιουργείται έτσι ένας ολόκληρος καινούριος κόσμος σύντομων κομματιών με διάφορους χαρακτήρες και διαθέσεις. Η σχέση τους με το ρομαντικό λυρικό τραγούδι για φωνή και πιάνο είναι στενή (βλ. και παραπάνω). Κύριο στοιχείο αποτύπωσης συναισθημάτων και ψυχικών διαθέσεων είναι το αρμονικό, το οποίο πυκνώνει και διευρύνεται, ενώ το ρυθμικό υποχωρεί. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται επίσης στον ήχο ως χρώμα και ως ποίηση.

Στην περίοδο αυτή συνεχίζεται και ολοκληρώνεται η επικράτηση του πιάνου στο μουσικό στερέωμα. Είναι το όργανο που ευκολότερα και πληρέστερα ανταποκρίνεται στο ιδανικό της εποχής, δηλ. στην έκφραση έντονων συναισθηματικών μεταπτώσεων. Οι τεχνικές όμως απαιτήσεις των έργων για πιάνο ξεφεύγουν πια από τις δυνατότητες του ερασιτέχνη (η προσαρμογή στις δυνατότητες αυτές ήταν ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της κλασικής περιόδου), ευνοώντας το ιδανικό του βιρτουόζου, που χαρακτηρίζει όλη αυτή την περίοδο. Η μουσική για πιάνο (αλλά και γενικότερα η μουσική για ένα ή για μικρή ομάδα οργάνων) γράφεται την εποχή αυτή περισσότερο για να ακούγεται, παρά για να παίζεται.

Το αντιπροσωπευτικότερο είδος μουσικής για πιάνο στον ρομαντισμό είναι το σύντομο κομμάτι σε απλή μορφή και με έντονη λυρική διάθεση, που συνήθως ονομάζεται «Χαρακτηριστικό κομμάτι»,¹⁸ που δημιουργείται ως παράλληλο προς το έντεχνο τραγούδι (πρβλ. «τραγούδια χωρίς λόγια»)¹⁹ Τα κομμάτια αυτά εκδίδονται συχνά σε συλλογές με κοινούς τίτλους, είτε και μεμονωμένα. Οι τίτλοι επιδιώκουν να καθορίσουν το περιεχόμενο του έργου και να προϊδεάσουν τόσο τον ακροατή όσο και τον εκτελεστή καθοδηγώντας τον στην καλύτερη κατανόηση. Οι τίτλοι μπορεί να περιέχουν ένα απλό και γενικόλογό λυρικό χαρακτηρισμό (π.χ. μπαλάντα, νυκτερινό, σκέρτσο, αυτοσχεδιασμός, πρελουόδιο, φαντασία, τραγούδια χωρίς λόγια κλπ) ή να είναι πιο συγκεκριμένοι, δηλώνοντας μια εντύπωση, εικόνα ή ιστορία (π.χ. καρναβάλι, ονειροπόληση, σκηνές του δάσους, τα χρόνια της περιπλάνησης κλπ.). Φυσικά, δεν εγκαταλείπεται εντελώς η μορφή της σονάτας, αλλά καλλιεργείται αραιότερα και της δίνεται ένα μεγάλο ειδικό βάρος: Οι συνθέτες καταπιάνονται μ' αυτήν σπανιότερα και με περισσό σεβασμό προς την κεντρική φόρμα των μεγάλων κλασικών.

¹⁷ Knauer 146.

¹⁸ Τους προδρόμους βρίσκουμε στους γάλλους κλαβεσενίστες του μπαρόκ (Κουπρέν, Ραμώ κλπ.) και στους άγγλους βιργινάλιστές της ύστερης Αναγέννησης.

¹⁹ Το είδος αυτό έδωσε αριστουργήματα της πιανιστικής φιλολογίας, αλλά πολλές φορές εξετράπη στην έκφραση ευτελών και επιφανειακών συναισθημάτων («sentimental»), και εξελίχθηκε στη «μουσική σαλονιού», φαινόμενο επίσης συχνό στον 19ο αιώνα, που σχετίζεται άμεσα με την διάδοση της μουσικής σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, που είχε ως αποτέλεσμα συχνά την πτώση του αισθητηρίου και την προσαρμογή του στις προτιμήσεις των πολλών.

Οι πρώτοι εκπρόσωποι του χαρακτηριστικού κομματιού στον πρώιμο ρομαντισμό είναι οι Hummel, Field (σημαντικά είναι τα «νυκτερινά του, πρόδρομοι εκείνων του Chopin), Weber κλπ. Από τους πρώτους δημιουργούς πρέπει να θεωρηθεί ο Schubert, ο οποίος συνθέτει έργα τέτοιου είδους εκ παραλλήλου προς τα τραγούδια του (Impromptus, Moments musicaux, Φαντασία του Οδοιπόρου, αρκετές σονάτες για πιάνο). Η σχέση του Schubert προς το πιάνο δεν είναι τόσο δεξιολογική, όσο εσωτερική και εκφραστική. Οι συνθέσεις του προετοιμάζουν το έδαφος για τον Chopin και τον Schumann. Τα σημαντικότερα έργα του Mendelssohn, που ακολούθησε γενικότερα στη παραγωγή του κλασικιστικές τάσεις, είναι οι Σοβαρές παραλλαγές (op. 54) και τα Τραγούδια χωρίς λόγια (εκδόθηκαν σε πολλά τεύχη και με πολλούς αριθμούς opus).

Από τους σπουδαιότερους συνθέτες αυτού του είδους είναι ο Robert Schumann (1810-1856). Ο Schumann, που εκτός από συνθέτης ήταν και συγγραφέας, μουσικοκριτικός και ποιητής ήταν μεταξύ των πρώτων που αναγνώρισαν το μυστήριο της ιδιοφυΐας και την επίδρασή του στη μουσική της εποχής του. Οι προγραμματικές καταβολές της μουσικής του (για τον όρο βλ. παρακάτω) είναι προφανείς από τους τίτλους των έργων του. Ωστόσο, δηλώνει ότι τον ενδιαφέρει περισσότερο η διάθεση και η ατμόσφαιρα, παρά το περιεχόμενο, ενώ αναγνωρίζει ότι το κυριότερο κριτήριο είναι, αν η μουσική έχει κάποια ποιότητα χωρίς κείμενο και επεξηγήσεις. Το πιανιστικό ύφος του Schumann εμπλούτισε σε επαναστατικό βαθμό τις εκφραστικές δυνατότητες του πιάνου. Σε αντίθεση με τη δομική αυστηρότητα του Beethoven, αποδέσμευσε τον ήχο του οργάνου και δημιούργησε ένα εκφραστικό φάσμα από την πιο λεπτή τρυφερότητα ως την πιο φλογερή ορμητικότητα. Αναφέρονται εδώ τα σημαντικότερα έργα του Schumann: Papillons, Davidsbündlertänze, Carnaval, Kreisleriana, Συμφωνικές σπουδές, Σπουδές πάνω σε καπρίτσια του Παγκανίνι, Παιδικές σκηνές, Σκηνές του δάσους, Αραμπέσκ, Ιστοριούλες (Noveletten), Άλμπουμ για τους νέους, Φύλλα από ένα άλμπουμ (Albumblätter) κλπ. Ας αναφερθεί επίσης μια άλλη σημαντική δραστηριότητα του Σούμαν, αυτή του εκδότη μουσικού περιοδικού (Neue Zeitschrift für Musik, εκδ. 1834-1844) και μουσικοκριτικού, μέσω της οποίας υποστήριξε ανιδιοτελώς πολλούς νέους συνθέτες και με την εξαιρετική κριτική του διεισδυτικότητα διαμόρφωσε βαθειά το μουσικό αισθητήριο της εποχής του.

Ο Franz Liszt (1811-1886) υπήρξε ο μεγαλύτερος βιρτουόζος του πιάνου του 19ου αιώνα. Ο Λιστ είναι (μαζί με τον Παγκανίνι για το βιολί) η σημαντικότερη προσωπικότητα που εκπροσωπεί το ιδανικό του δεξιολογίας της μουσικής στον 19^ο αιώνα. Ωστόσο, η δημοφιλία του και οι πειρασμοί που την συνόδευαν δεν τον παρέσυραν σε μια εύκολη σταδιοδρομία βιρτουόζου. Δεν ήθελε να προσκολληθεί στον συνήθη και δημοφιλή ήχο του σαλονιού. Στην πραγματικότητα, συναντάμε στο πρόσωπό του μια από τις πιο ευγενείς, παράξενες και πολύπλοκες καλλιτεχνικές προσωπικότητες του ρομαντισμού. Ήταν πιο κοινότυπος εκεί που είχε τεράστια επιτυχία (στο δεξιολογικό πιάνο), ενώ ήταν πολύ πιο πρωτότυπος εκεί που απέτυχε. Ενσαρκώνει την αντίφαση της εποχής του (την αντίθεση μεταξύ σχεδίων, οραμάτων και φιλοδοξιών από τη μιά και πραγματικών δυνατοτήτων από την άλλη) πιο καθαρά από ότι ο φίλος του Berlioz και εκπροσωπεί την μουσική πρόοδο πολύ περισσότερο από ότι ο επιτυχημένος σύγχρονός του Richard Wagner. Σημαντικότερη και σήμερα εν πολλοίς ξεχασμένη είναι η τεράστια παραγωγή διασκευών συμφωνικών, ορχηστρικών και οπερατικών έργων διαφόρων συνθετών για πιάνο από τον Λιστ, πράγμα που συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του ιδιαίτερου πιανιστικού του ύφους.

Ο Λιστ, σε προχωρημένη ηλικία, αφιερώθηκε στη σπουδή της θρησκευτικής μουσικής, ανέλαβε δε και το μοναχικό σχήμα. Στα τελευταία του χρόνια συνέθετε "για το συρτάρι". Ακριβώς αυτά τα έργα του, που εκδόθηκαν μόλις στον 20^ο αιώνα, ρίχνουν εντελώς νέο φως στο συνθέτη Λιστ. Οι υπερβατικές δεξιολογικές ιδέες του κάποτε άφωνα όλη την Ευρώπη και χωρίς αμφιβολία προώθησαν απίστευτα την πιανιστική τεχνική. Όμως τα τελευταία έργα του βλέπουν περισσότερο στο μέλλον. Στο έργο του "Χριστουγεννιάτικο δέντρο" του 1876 ακούμε ήδη ιμπρεσιονιστικούς ήχους, ενώ άλλα αντίστοιχα έργα είναι το »Csardas macabre« (με τις κενές πέμπτες) και το »Unstern« του

1882 με τις συνεχείς αυξημένες συγχορδίες. Στις περιπτώσεις αυτές δεν έχουμε πια λειτουργική αρμονία, αλλά οι συγχορδίες στέκουν αυτόνομες, απλώς ως ήχοι, ακριβώς όπως στις ιμπρεσιονιστές. Οι »Nuages gris« μοιάζουν να υπερβαίνουν και τον Debussy, ενώ οι Γόνδολες του Πένθους 1 και 2 μοιάζουν να σαρκάζουν κάθε έννοια τονικότητας. Ο ύστερος Λιστ απομακρύνεται από την παράδοση και δημιουργεί έναν στεγνό, ασκητικό πιανιστικό ήχο, που ηχεί πολύ μοντέρνος κατά την έννοια του 20^{ου} αιώνα.²⁰

Από τις γνωστότερες πιανιστικές του συνθέσεις, οι περισσότερες των οποίων συγκεντρώνονται στο πρώτο μισό του αιώνα ας αναφερθούν οι εξής: Etudes d' execution transcendante, grandes Etudes d' après Paganini, Anpées de pèlerinage, Harmonies poétiques et religieuses, Μεφίστο-βαλς, Άλμπουμ ενός ταξιδιώτη, Παραλλαγές, Πρελούδια κλπ.

Στο δεύτερο μισό του αιώνα κυριαρχεί ο Johannes Brahms (1833-1897), επίσης κλασικιστικών τάσεων, που δίνει στα πιανιστικά έργα του γενικούς υφολογικούς χαρακτηρισμούς και όχι τίτλους εντυπώσεων ή εικόνων. Τα σπουδαιότερα έργα του είναι οι τρεις σονάτες, οι παραλλαγές Παγκανίνι, οι παραλλαγές Χάυδν, οι Παραλλαγές Χαίντελ, οι 4 μπαλλάντες, οι 2 ραψωδίες, οι φαντασίες, ιντερμέδια κλπ. Στο σημείο αυτό, ο Μπραμς σχετίζεται με την μεγάλη μορφή του Frederic Chopin (1810-1849), που ανήκει βέβαια στο πρώτο μισό του αιώνα. Ο Σοπέν θεωρείται ο πιο εκφραστικός ποιητής του πιάνου. Ως πολωνός, συμπεριλαμβάνει λαϊκότροπα και χορευτικά στοιχεία στη μουσική του, που τα συνδυάζει όμως με εξαιρετικά ευρηματική αρμονία (που προοιδαίνει συχνά για την έλευση των ιμπρεσιονιστών του τέλους του αιώνα) και εξαιρετικά λεπτή ύφανση του πιανιστικού λόγου. Το παραμικρό πιανιστικό στολίδι στο έργο του γίνεται ποίηση και ατμόσφαιρα και αποκτά συγκεκριμένη και εύγλωττη μορφή. Χρησιμοποιεί λεπτή ύφανση και μια τεχνική ιριδισμών που βρίσκει τη συνέχειά της μόνο στους ιμπρεσιονιστές του τέλους του αιώνα. Γενικότερα όμως σε πολλά έργα του περιέχονται σελίδες εξαιρετικά μοντέρνες, που μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι της ατονικότητας. Από τα γνωστά σε όλους έργα του Σοπέν ας αναφερθούν οι Σπουδές, τα Πρελούδια, οι σονάτες (που εξελίσσονται σε απλές διαδοχές τεσσάρων ανεξάρτητων μερών), τα νυκτερινά, τα σκέρτσα, οι μπαλλάντες, οι Impromptus, οι Μαζούρκες, οι Πολωναίζες, η βαρκαρόλα κα.

Παράλληλα με τις εξελίξεις αυτές, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα έχουμε την ανάπτυξη του ντουέτου για πιάνο, που (παρόλο που έχει και έργα ειδικά φτιαγμένα γι' αυτό) κυρίως ασχολείται με επεξεργασίες κάθε είδους: από όπερες ή συμφωνίες, που συντελούν στην ευρύτερη διάδοση του συμφωνικού ρεπερτορίου (σε μια εποχή που ούτε δίσκοι ούτε ραδιόφωνα υπάρχουν) μέχρι μεταγραφές δεξιοτεχνικών έργων για να προσεγγίσουν τις δυνατότητες των ερασιτεχνών.

4.7 Μουσική για Ορχήστρα

4.7.1 Η συμφωνία

Η συμφωνία είναι το κατεξοχήν είδος απόλυτης μουσικής, όπως εκφράστηκε και με τα έργα του Μπετόβεν. Αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την τάση για έκφραση συναισθημάτων και την εξάρτηση από εξωμουσικά θέματα που χαρακτηρίζει τον ρομαντισμό. Είναι γνωστή η ρήση του Βάγκνερ, ότι μετά τον Μπετόβεν κανείς άλλος δεν μπορούσε να γράψει συμφωνία. Η φράση αυτή είναι αληθινή, διότι με όλη την ευρηματικότητα του 19ου αιώνα, στον τομέα αυτό δεν γράφτηκε τίποτε που να ξεπερνά τον Μπετόβεν. Οι συμφωνιστές του πρώτου μισού του 19^{ου} αι. (κυρίως Schumann, Mendelssohn) προσπάθησαν να πρωτοτυπήσουν, αλλά κανείς δεν τολμούσε να γράψει κάτι σε σύνδεση με το έργο του Μπετόβεν, ώστε να συγκριθεί μαζί του ως συνεχιστής του. Ποιος θα

²⁰ Knauer 96 κ.ε

μπορούσε να το κάνει χωρίς να περιπέσει στην κατηγορία του επίγονου; Τα συμφωνικά έργα του Σούμπερτ (ορισμένα από τα οποία έθεταν προκλήσεις) έγιναν γνωστά πολύ αργότερα, το 1865, κι έτσι δεν επηρέασαν τους συνθέτες του πρώτου μισού του αιώνα. Ο Schumann στράφηκε προς τον συμφωνικό λυρισμό (σαν προέκταση του λυρισμού στο πιανιστικό του έργο;) ο Mendelssohn προς τη μορφική ισορροπία και το εθνικό χρώμα ορισμένων ευρωπαϊκών λαών (ιταλική, σκωτική συμφωνία). Γενικά, οι συμφωνικές μορφές της περιόδου (όπως άλλωστε και οι σονάτες και τα κουαρτέτα) δεν ήταν συνήθως τίποτε άλλο από πνευματώδεις και αισθαντικές επιμηκύνσεις και στολισμοί μικρών λυρικών μορφών,²¹ ενώ οι περισσότεροι συνθέτες προτιμούν της ασματικές μελωδίες, συχνά λαϊκότερες. Επίσης, ακόμη και σ' αυτούς λειτουργούν εξωμουσικά ή προγραμματικά ερεθίσματα. Αξιόλογα έργα έγραψαν εκτός των προαναφερθέντων και οι Louis Spohr, Carl Maria von Weber. Το είδος της συμφωνίας ζει μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Μετά παραμερίζεται σε μεγάλο βαθμό ή παραλλάσσεται.

Η μουσική του Μπετόβεν θαυμαζόταν χωρίς όρια σ' ολόκληρο τον 19ο αιώνα, από όλους του συνθέτες. Όμως, ο κάθε ένας, έβρισκε στο έργο του μεγάλου κλασικού τα μηνύματα που συμφωνούσαν με την δική του ιδεολογία. Έτσι, στο δεύτερο μισό του αιώνα, την συμφωνία καλλιεργούν αφενός οι κλασικιστές συνθέτες που επιδιώκουν να διατηρήσουν τις φόρμες της κλασικής περιόδου, κατά του πρότυπο του Μπετόβεν, και κυρίως ο Johannes Brahms (1833-1897), οι τέσσερις συμφωνίες του οποίου αποτελούν την τελείωση του μπετοβενικού πνεύματος στο ρεύμα του κλασικισμού της ρομαντικής περιόδου (συνέχεια και εξέλιξη των Μέντελσον και Σούμαν) και του πνεύματος τη απόλυτης (και όχι προγραμματικής) μουσικής (η 1η συμφωνία του Μπραμς ονομάστηκε από τον Hans von Bülow «η δεκάτη» του Μπετόβεν). Ομοιότητες συνθετικές και δομικές δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό αυτό. Έτσι ο Μπραμς αναδεικνύεται σε πραγματικό διάδοχο του Μπετόβεν στην περιοχή της Συμφωνίας και όχι σε επίγονο. Η απόλυτη μουσική του δεν χρειάζεται κανενός είδους πρόγραμμα, η ύπαρξή της βασίζεται στην μορφολογική τελειότητα και στην απόλυτη ορθότητα της κάθε νότας μέσα στο σύνολο. Δεν μπορούμε να αφαιρέσουμε ούτε ένα μέτρο από τη σύνθεση χωρίς να την καταστρέψουμε. Στην εποχή του, ο Μπραμς εθεωρείτο συντηρητικός, αλλά σήμερα θεωρείται πιο προοδευτικός από τους νεογερμανούς. Αυτό δείχνει ότι ήταν ένα πραγματικός κλασικός. Παρόλα αυτά, το πιο αξιόλογο μέρος του έργου του, αυτό που φαίνεται ολόκληρος ο Brahms είναι το πιανιστικό του έργο, τα σύντομα κομμάτια. Εκεί συνδέεται λιγότερο με τον Μπετόβεν και περισσότερο με τον Σούμπερτ.²²

Στη Γαλλία αναφέρουμε τους Cesar Franck (1822-1890) και Camille Saint Saens (1835-1921), που θα εντάσσονταν στο ίδιο ρεύμα του ιστορίζοντος κλασικισμού του Μπραμς. Ο Franck είναι ένα μη γαλλικό φαινόμενο. Συμφωνιστής, κατατάσσεται στη διαδοχή του Μπετόβεν και του Σούμαν. Ένωσε γαλλικά και γερμανικά στοιχεία. Το σημαντικό συμφωνικό έργο του είναι η συμφωνία σε ρε ελάσσονα, σε τρία μέρη.²³

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν οι συνθέτες που επιχειρούν να εντάξουν στη συμφωνία τις νέες τάσεις, με αποτέλεσμα να ξεφεύγουν από τα παραδεδομένα κλασικά όρια. Ο σημαντικότερος είναι ο Άντον Μπρούκνερ (1824-1896, 9 συμφωνίες), που χαρακτηρίζεται από έντονη θρησκευτικότητα και χρησιμοποιεί μέσα στις τεράστιες φόρμες του αυστριακή λαϊκή μουσική. Ο Bruckner, όσο ζούσε, ήταν ένας παραγνωρισμένος συνθέτης. Η επιτυχία του χαμογέλασε μόλις με την 7^η συμφωνία, όταν ήταν ήδη 60 ετών. Ως βαθιά θρήσκος και στο έργο του έβλεπε νόημα μόνο σε σύνδεση με το θείο. Κάθε μουσική ήταν γι' αυτόν μια θεία λειτουργία. Για το λόγο αυτό, στη μουσική του Bruckner εξαφανίζεται ο παραδοσιακός διαχωρισμός μεταξύ κοσμικής και εκκλησιαστικής μουσικής. Χρησιμοποιεί στις

²¹ Epochen 357

²² Knauer 187 κ.ε.

²³ Knauer 194.

συμφωνίες του και θέματα από τις εκκλησιαστικές του συνθέσεις, ενώ, αντίθετα, η θρησκευτική του μουσική επενδύεται μια γλώσσα του υψηλού ρομαντισμού.²⁴

Τα έργα του Bruckner έχουν τεράστιες διαστάσεις. Έχουν ονομαστεί Καθεδρικοί ναοί από ήχο. Ωστόσο, η κλασική φόρμα δεν αλλάζει, εκτός από την προσθήκη μιας τρίτης θεματικής ομάδας. Αλλά οι διαστάσεις μεγαλώνουν πάρα πολύ και η επεξεργασία προχωρεί πολύ περισσότερο από ό,τι στον Μπετόβεν.

Παρόλο που γενικά ο Bruckner θεωρείται ως βαθιά επηρεασμένος από τον Βάγκνερ, οι ομοιότητες που τους ενώνουν είναι επιφανειακές και ανάγονται κυρίως στη μεγάλη διάρκεια των έργων, στη διευρυμένη αρμονική τους γλώσσα και στα άφθονα ορχηστρικά μέσα που και οι δύο χρησιμοποιούν. Όμως, τα ορχηστρικά χρώματα που χρησιμοποιεί ο Bruckner είναι σαφώς καθορισμένα και όχι αναμεμιγμένα, όπως στον Wagner. Αυτό προέρχεται από τα ακούματά του ως οργανίστα. Αντί νευρικότητας και διαρκούς τονικής αστάθειας, εδώ τα έργα αποπνέουν σταθερότητα και επισημότητα. Αντί της ατέρμονης μελωδίας, εδώ έχουμε απόλυτα οριοθετημένο θεματικό υλικό. Αντί ερωτικής έκστασης, η μυστικιστική υπερβατική έκσταση προς το θείο.

Ο Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911) κλείνει τον κύκλο των συμφωνιστών του 19ου αιώνα με 9 συμφωνίες (και μία 10η που σώθηκε σε σκίτσα). Η μουσική του εξαρτάται από την «λέξη», το ποιητικό κείμενο και την εξωμουσική ιδέα. Mahler Χρησιμοποιεί τεράστιες συμφωνικές δυνάμεις. Δεν είναι ανατρεπτικός ως προς τις αρμονίες. Έκανε τη συμφωνία και την συμφωνική μουσική σκοπό της ζωής του. Ανέπτυξε ακόμη περισσότερο την τεχνική του Μπρούκνερ, να διευρύνει τα θέματα σε θεματικές ομάδες. Εξαιρετική λεπτοδουλειά στην ενορχήστρωση. Έδωσε μεγάλη σημασία στα ορχηστρικά χρώματα.²⁵

4.7.2 Κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα

Το πιάνο αποτέλεσε, όπως είπαμε, το κεντρικό σολιστικό όργανο του 19ου αιώνα. Το κοντσέρτο για πιάνο ακολουθεί σε γενικές γραμμές μορφολογικά το κλασικό κοντσέρτο, μπολιασμένο βέβαια με το πάθος και το ύφος του ρομαντισμού. Αναφέρουμε εδώ ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα στο είδος αυτό:

- Βέμπερ, 2 κοντσέρτα (ντο μείζονα και μι ύφεση μείζονα) και ένα «Μέρος κοντσέρτου», με προγραμματικές ιδέες.
- Μέντελσον, 2 κοντσέρτα (σολ ελάσσονα και ρε ελάσσονα), ένα κοντσέρτο για δύο πιάνο και κομμάτια για πιάνο και ορχήστρα.
- Σοπέν, 2 κοντσέρτα (φα ελάσσονα και μι ελάσσονα), Παραλλαγές πάνω σε μια έρια από τον Ντον Τζιοβάννι του Μότσαρτ, Κρακόβιακ, Μεγάλη λαμπρή Πολωναίζα
- Σούμαν, 1 κοντσέρτο (σε λα ελάσσονα) και δύο εισαγωγές και αλλέγκρο για πιάνο και ορχήστρα.
- Λιστ, 2 κοντσέρτα (λα μείζονα και μι ύφεση μείζονα) και πολλά έργα με προγραμματικό και φανταστικό περιεχόμενο (π.χ. Malediction, Grande fantaisie symphonique, Rondeau fantastique, Φαντασία πάνω σε ουγγρικές λαϊκές μελωδίες κλπ.
- Μπραμς, 2 κοντσέρτα (ρε ελάσσονα και σι ύφεση μείζονα), με συμφωνική δομή.
- Φρανκ, Συμφωνικές παραλλαγές.
- Γκρήγκ (λα ελάσσονα), Τσαϊκόφσκι (σι ύφεση ελάσσονα, σολ μείζονα, μι ύφεση μείζονα) κλπ.

²⁴ Knauer 180 κ.ε.

²⁵ Epochen 258 κ.ε.

4.8 Προγραμματική συμφωνία - Συμφωνικό ποίημα

Έτσι ονομάζεται η μουσική η οποία αφηγείται με ήχους ένα εξωμουσικό γεγονός, μια κατάσταση, μια ιστορία, η οποία συνήθως αναφέρεται και στον τίτλο. Η μουσική κατά την άποψη αυτή έχει αξία μόνον ως περιγραφική και εικονιστική τέχνη. Το φαινόμενο έχει παρουσιαστεί στην ιστορία της μουσικής και παλιότερα, κυρίως στη μουσική για πιάνο (π.χ. βιργιναλιστές και γάλλοι κλαβεσενίστες). Στην προκλασική περίοδο εμφανίζεται το φαινόμενο και στον τομέα της συμφωνίας (Λέοπολντ Μότσαρτ - στρατιωτική συμφωνία). Επίσης, στην Ποιμενική του Μπετόβεν. Ήδη αναφερθήκαμε στα «χαρακτηριστικά κομμάτια» στη μουσική για πιάνο, όπου ήδη παρατηρούμε ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της προγραμματικής μουσικής.

Κυρίως όμως, το είδος αυτό της μουσικής βρίσκει εφαρμογή στην ορχηστρική τέχνη. Έχει σωστά παρατηρηθεί ότι η εμφάνιση και η έμφαση στην προγραμματική μουσική, ιδίως από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, έρχεται ως αντίδραση προς την μεγαλειώδη επικράτηση της απόλυτης μουσικής και η απομάκρυνση από κάθε εξωμουσικό ερέθισμα, που προκάλεσαν οι κλασικοί. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι η προγραμματική μουσική δημιουργεί μια νέα σχέση της μουσικής με το λόγο, και απαντά στην ανάγκη επανασύνδεσης με το ποιητικό κείμενο, μια παράμετρο που είχε παραμεριστεί δραστικά με τους κλασικούς και την σχεδόν πλήρη επικράτηση της ενόργανης μουσικής από το 1800 και μετά.

Στην ρομαντική περίοδο την προγραμματική μουσική για ορχήστρα ξεκινά ο Μπερλιόζ με την «Φανταστική συμφωνία» (1830), όπου εμφανίζεται και η «αναλλοίωτη ή έμμονη ιδέα» (idee fixe). Άλλες προγραμματικές συμφωνίες του Μπερλιόζ (που ξεφεύγουν από κάθε έννοια φόρμας) είναι «Ο Χάρολντ στην Ιταλία», «Οκτώ σκηνές από τον Φάουστ», «Ρωμαίος και Ιουλιέττα», «Μεγάλη πένθιμη και θριαμβευτική συμφωνία». Ο Μπερλιόζ χαρακτηρίζεται από μία τάση προς το γιγαντιαίο, που από μερικούς επικρίθηκε ως μεγαλομανία. Ωστόσο, είναι γεγονός ότι εκλέπτυνε πολύ το ορχηστρικό εργαλείο και μάλιστα με επαναστατικό τρόπο και επηρέασε πολύ τους σύγχρονους και μεταγενέστερους.

Ο κυριότερος όμως εκπρόσωπος της συμφωνικής προγραμματικής μουσικής είναι ο Λιστ, κατ' αρχάς με την προγραμματική συμφωνία και στη συνέχεια με το συμφωνικό ποίημα. Η φόρμα του συμφωνικού ποιήματος, που ξεκίνησε από μια επέκταση της ουβερτούρας, στην οποία ήδη υπήρχαν συχνά προγραμματικές τάσεις, είναι ένα είδος που εκφράζει πολύ καλά τις τάσεις αυτής της κατεύθυνσης του ρομαντισμού. Η Ουβερτούρα, ως είδος με εξωμουσικό περιεχόμενο, ταιριάζει πολύ με το πνεύμα του ρομαντισμού και παίρνει μεγάλη ανάπτυξη. Ας αναφερθούν οι εισαγωγές Έγκμοντ και Κοριολανός του Μπετόβεν, Όνειρο θερινής νύκτας και Εβρίδες του Μέντελσον, ο Μάνφρεντ του Σούμαν, ο Βασιλιάς Ληρ και το Ρωμαϊκό Καρναβάλι του Μπερλιόζ, Η Ακαδημαϊκή και η Τραγική εισαγωγή του Μπραμς, Η Εισαγωγή Ρωμαίος και Ιουλιέτα του Τσαϊκόφσκυ κλπ.

Κατά την άποψη του Λιστ και των ακολούθων του (π.χ. Ρ. Στράους), η προγραμματική μουσική δεν είναι μια ρεαλιστική περιγραφή, αλλά αποτυπώνει τα συναισθήματα που προκύπτουν από την περιγραφόμενη κατάσταση. Στο νέο αυτό είδος, και στα έργα ιδίως του Λιστ, υπάρχουν τα μεγάλοπνοα θέματα, η λυρική διάθεση, η ζωγραφική με ήχους, η εντελώς νεωτερική αρμονία. Τα μέσα που χρησιμοποιούνται είναι όλο και περισσότερα. Ο Λιστ επιδίωξε το ιδανικό του συνολικού έργου τέχνης πολύ πριν από τον Βάγκνερ. Είχε επηρεαστεί βαθιά από τον Μπερλιόζ, αλλά παραμένει παρόλα αυτά πιστός στην απόλυτη μουσική. Δεν θεωρεί απαραίτητο το πρόγραμμα για την κατανόηση του έργου, και θεωρεί ότι το έργο πρέπει να στέκει και αυτόνομα ως μουσική αξία. Τα συμφωνικά του ποιήματα θέλει να γίνονται κατανοητά από μόνα τους. Περιορίζεται στη μουσική έκφραση μιας ιδέας. (Μερικοί τίτλοι συμφωνικών ποιημάτων του Λιστ είναι: Τα Πρελούδια, Ό,τι ακούει

κανείς στα βουνά, Ο Θρήνος των Ηρώων, Προμηθέας, Μαζέππα, Άμλετ, Από την κούνια ως τον τάφο, Faust, Dante).²⁶

Ειδικά για τον Ρ. Στράους (1864-1949), ισχύει ότι προσπάθησε να προσδώσει μια δόση φορμαλισμού στη μουσική του, χρησιμοποιώντας σε πολλά συμφωνικά του ποιήματα μπαρόκ ή κλασικές φόρμες. Συμφωνικά ποιήματα του Ρ. Στράους: Από την Ιταλία, Δον Ζουάν, Μάκβεθ, Θάνατος και εξαύλωση, Αγώνας και νίκη, Τιλλ Όυλενσπήγκελ, Τάδε έφη Ζαρατούστρας, Δον Κιχώτης, Η ζωή ενός ήρωα, και οι προγραμματικές συμφωνίες: Συμφωνία των Άλπεων και Οικιακή συμφωνία. Τα συμφωνικά του ποιήματα επικεντρώνονται στην αρχή της δημιουργίας του, μέχρι το 1900 περίπου (αν και υπάρχει και η *Alpensymphonie*, 1915). Μετά ασχολείται κυρίως με την όπερα.

Άλλοι σπουδαίοι δημιουργοί του συμφωνικών ποιημάτων είναι οι Hugo Wolf (1860-1903), Ferruccio Busoni (1866-1924), Hans Pfitzner (1869-1949), Max Reger (1873-1916).

Στο συμφωνικό ποίημα δεν υπάρχει η αυστηρότητα και το περίγραμμα της φόρμας. Η μουσική που συντέθηκε στην κατηγορία αυτή μπορεί να είναι οτιδήποτε μεταξύ τρυφερού λυρισμού μέχρι παθητικής εξιστόρησης, αλλά κι εσωτερικότητα μιας ψυχολογικής σπουδής. Η απομάκρυνση από την κυκλική μορφή επέτρεψε την ελεύθερη παράθεση πολλών περιγραφών μεμονωμένων εικόνων, και η φαντασία μπορούσε να κινηθεί ελεύθερα. Η έμπνευση, η ευρηματικότητα στην αρμονία και το ηχητικό εφέ ήταν σημαντικότερα από την αρχιτεκτονική και τη μορφή. Ο συνθέτης μπορούσε να χρησιμοποιήσει ως ερέθισμα λογοτεχνικά κείμενα, να εικονίσει περιεχόμενα, συμβάντα ή χαρακτήρες. Ήταν ένα πείραμα των συνθετών να ξεφύγουν από τη φόρμα και να συνθέσουν ήχο και μουσική που δεν βασιζόταν σε παλαιότερα πρότυπα.²⁷

Κατά βάση, το συμφωνικό ποίημα είναι είδος συγγενές του σύντομου λυρικού χαρακτηριστικού κομματιού και γι' αυτό ταίριαζε περισσότερο στην ιδιοσυγκρασία των περισσότερων ρομαντικών συνθετών, από ό,τι η συμφωνία ή η σονάτα. Σταδιακά επήλθε η διάλυση των παλιών μορφών και προτύπων. Μια εξέλιξη είναι και η ζωγραφική με ήχους του Ντεμπνυσύ. Το συμφωνικό ποίημα είναι η πρώτη μεγάλη και ουσιαστική καινοτομία στη συμφωνική μουσική μετά τον Μπετόβεν.

4.9 Η "σημασία" της Μουσικής

"Με την άνοδο της προγραμματικής μουσικής επανέρχεται δριμύτερο το υπαρξιακό για τη μουσική ερώτημα, για τη σημασία της. Μπορεί η απόλυτη μουσική να εκφράσει κάτι; Εκφράζει πάντοτε κάτι ή μπορεί να είναι απλώς ένα παιγνίδι των μορφών; Τι μπορεί να εκφράσει; Πότε μένει σε μια θολή έκφραση συναισθήματος και πόσο μπορεί να εκφέρει με ακρίβεια αυτό που εννοεί; Πρόκειται περί ενός απλού συμβολισμού με την κλασική έννοια, ή μπορεί η μουσική να κάνει χρήση ήχων που ζωγραφίζουν, που μιμούνται ήχους του περιβάλλοντος, έτσι ώστε να αφηγηθεί, να παρουσιάσει, να απεικονίσει; Μήπως πρέπει η οργανική μουσική να θέσει ως στόχο να γίνει νατουραλιστική;

Το ερώτημα αυτό ξεκίνησε τη διαμάχη μεταξύ απόλυτης και προγραμματικής μουσικής. Αν τα πράγματα ήταν έτσι, που η μουσική να μπορεί να εκφράσει μόνο θολά περιεχόμενα ή να συνίσταται μόνο σε παιγνίδι των μορφών, τότε δεν της επιτρεπόταν να έχει περίοπτη θέση μεταξύ των τεχνών. Αν μπορούσε να αποδώσει σαφή έκφραση ειδικών, χαρακτηριστικών και ατομικών συναισθημάτων και να γνωστοποιεί ξεκάθαρα ατομικά περιεχόμενα, τότε διέτρεχε τον κίνδυνο να γίνει αντικείμενο

²⁶ Knauer 99

²⁷ EPOCHEN 358

επίλυσης αινιγμάτων και σε μερικές περιπτώσεις ήταν καταδικασμένη να μείνει «ακατανόητη» (Richard Wagner, Oper und Drama).

(...) Συνεπεία αυτών, τα πράγματα οδηγήθηκαν ώστε άλλοτε οι συνθέτες, που επιθυμούσαν και καταστήσουν τις ιδέες τους κατανοητές, άλλοτε οι εκτελεστές και οι ακροατές, που προσπαθούσαν να αντλήσουν από τη σύνθεση ξεκάθαρα και κατανοητά περιεχόμενα, να επιδιώκουν την προγραμματική επεξήγηση, την λεγόμενη ποιητική ερμηνεία. Ή να οδηγηθούν να ασχοληθούν αποκλειστικά με την προγραμματική μουσική. Οι συνθέτες υποδήλωναν έτσι συχνά κρυμμένα περιεχόμενα στη σύνθεση (ήδη ενίοτε ο Μπετόβεν), αμύνονταν όμως ταυτόχρονα πολύ σθεναρά και με αποφασιστικότητα κατά της αντίληψης, ότι η σύνθεση δημιουργήθηκε ως προϊόν του προγράμματος.

Επίσης, οι ίδιοι οι συνθέτες προγραμματικής μουσικής δήλωναν ότι τα προγράμματα δεν πρέπει να τα παίρνει κανείς αυτολεξεί ούτε να περιμένουν από τη μουσική να έχει μια ικανότητα ακριβούς διατύπωσης. Πολλοί ερμηνευτές έργων άλλων συνθετών προμήθευαν το ακροατήριο με (αυθαίρετα) προγράμματα, για να γίνει το έργο κατανοητό στους ακροατές. Από εκεί προέκυψαν αργότερα οι Οδηγοί συναυλιών.

Άλλοι συνθέτες όμως έγραφαν μουσική, που ήθελε να αφηγηθεί και να παρουσιάσει, όπως τα συμφωνικά ποιήματα του Λιστ και του Μπερλιόζ, που δεν απέφυγαν κανένα νατουραλισμό. Όμως και αυτή η ελεύθερα απεικονιστική μουσική αντιμετώπισε το πρόβλημα, ότι για να είναι πειστική, έπρεπε να βρει τη φόρμα της.²⁸

4.10 Ιμπρεσιονισμός

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του εικοστού, η μουσική έχει εξελιχθεί σε μια πολύ εκλεπτυσμένη τέχνη. Η μελωδική, ενορχηστρωτική και κυρίως η αρμονική γλώσσα αναδίδει μια εσωτερικότητα, μια πολύ εκλεπτυσμένη αίσθηση της μουσικής, μια τέχνη του τέλους του αιώνα (fin de siècle), με λεπτά χρώματα και μυστικιστικές ιδέες, που ενίοτε ερμηνεύεται ως κορεσμός από τις υπερβολές των νεωτεριστών συνθετών που ακολούθησαν το παράδειγμα του Βάγκνερ και των Νεογερμανών. Από την "κουρασμένη" τέχνη του τέλους του αιώνα ξεπήδησε ένα κίνημα που εξελίχθηκε σε κήρυκα της νέας μουσικής, ο Ιμπρεσιονισμός.²⁹

Ο όρος προέρχεται από την ζωγραφική (πρωτοχρησιμοποιήθηκε το 1874) και εννοεί μια τέχνη που παρουσιάζει κατά κανόνα εξωτερικούς χώρους, όπου το παιχνίδι του φωτός, της σκιάς και των χρωμάτων χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο για να δοθεί μια εντύπωση, μια ατμόσφαιρα, μια διάθεση. Στη μουσική πρωτοακούστηκε το 1887, με αφορμή έργα του Ντεμπυσσύ που τόνιζαν την ατμόσφαιρα και το συναίσθημα αντί της καθαρότητας της φόρμας. Σωστότερος θα ήταν ο χαρακτηρισμός του «συμβολιστή», ως κάποιου που ξεπερνά τον λογοκρατικό νατουραλισμό για χάρη του εξωλογικού, του ατμοσφαιρικού, του φανταστικού. Πάντως, ο όρος Ιμπρεσιονισμός εφαρμόζεται στη μουσική με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στη ζωγραφική, διότι αποσκοπεί περισσότερο στη δημιουργία ατμόσφαιρας και όχι εντύπωσης, ενώ το μόνο ίσως κοινό σημείο είναι η προσπάθεια για σύλληψη της φευγαλέας στιγμής μέσα στο χρονικό άπειρο.

Δημιουργείται μια νέα αρμονία που έδινε περισσότερο γεύση και χρώμα στις συνθέσεις. Ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός δεν έψαχνε εικόνες της πραγματικότητας, αλλά προσπαθούσε να απεικονίσει την ψυχική υπερπραγματικότητα των εντυπώσεων από τη φύση που διαισθανόμαστε με ευαισθησία. Δεν

²⁸ Epochen 380 κ.ε. (αποσπ.)

²⁹ Knauer 241 κ.ε.

ήθελε να έχει σχέση με την αφηγηματική ή απεικονιστική μουσική των νεογερμανών. Ο Ντεμπυσσύ, ο «ιδρυτής» της τάσης αυτής δεν είναι αφηγητής, ακόμη κι αν στα έργα του έχει τίτλους. Οι περιγραφικοί τίτλοι στα έργα του εναλλάσσονται συχνά με αφηρημένους. Ο Ντεμπυσσύ επισκέφτηκε το Μπαυρόιτ και εξελίχθηκε σε αντίπαλο της αισθητικής του Βάγκνερ. 1892. Το έργο *Το Απόγευμα ενός Φαύνου* αποτέλεσε την Ουβερτούρα του μουσικού ιμπρεσιονισμού. Το 1902 ολοκληρώνεται η όπερά του *Πελλέας και Μελισσάνδη*. Προσπάθησε να απορρίψει τον ιδεοκρατικό κόσμο του ρομαντισμού και να ζητήσει μεγαλύτερη αμεσότητα στην έκφραση. Μεταξύ άλλων συνθετών, εκτός του Σοπέν και του Βάγκνερ, επιδράσεις δέχεται από τον Μουσσόργκι και του γάλλους κλαβεσενίστες του Μπαρόκ. Ασχολήθηκε με τους τομείς της όπερας (Πελλέας και Μελισσάνδη), το πιάνο (Εικόνες 1 και 2, Πρελούδια) και την ορχήστρα (Πρελούδιο στο απόγευμα ενός φαύνου, Η θάλασσα, Σφραγίδες. Εικόνες για ορχήστρα) κλπ.

Στη Γαλλία, δεν παρατηρούμε την εξέλιξη με τις εθνικές σχολές, που παρατηρείται σε άλλες χώρες (βλ. παρακάτω). Ωστόσο, ο γαλλικός ιμπρεσιονισμός θα έλεγε κανείς ότι σχηματίζεται από μια άποψη κάτι αντίστοιχο προς τις άλλες εθνικές σχολές της Ευρώπης. Και αυτό φαίνεται ακόμη περισσότερο και από το ότι ο ιμπρεσιονισμός, όσο κι αν άσκησε επιδράσεις στην μουσική άλλων συνθετών, ωστόσο παρέμεινε μέχρι το τέλος γαλλική υπόθεση. Έτσι θα μπορούσαμε ίσως να τον δούμε σαν μια ειδικά γαλλική υστερορομαντική εξέλιξη.³⁰

Κυριότερος εκπρόσωπος του Ιμπρεσιονισμού, που αποτέλεσε μεταξύ άλλων την απάντηση της γαλλικής τέχνης στις υπερβολές του ρομαντισμού, εκτός του Ντεμπυσσύ είναι κυρίως ο Ραβέλ. Η μουσική του χωρίζεται σε ένα πρώιμο ιμπρεσιονιστικό κύκλο και ένα όψιμο (μετά τον 1^ο πόλεμο) νεοκλασικό. Απέναντι στον Ντεμπυσσύ μοιάζει πιο συντηρητικός, λιγότερο αισθηματικός και πιο δεμένος με την παράδοση. Ο Ραβέλ έδωσε περισσότερη φαντασία και λεπτότητα στον Ιμπρεσιονισμό (Ο Γκασπάρ της νύχτας, Ισπανική ραψωδία, *Valses nobles et sentimentales*, Δάφνις και Χλόη, Ο Τάφος του Κουπρέν).³¹

Ο Ντεμπυσσύ και οι ιμπρεσιονιστές απελευθέρωσαν τους ήχους από τους κανόνες της αρμονίας και από τα πτωτικά σχήματα. Οι συγχορδίες ξεφεύγουν από το ρόλο τους ως βαθμίδων και από τη σημασία τους στην πτώση. Οι συνηγήσεις στον ώριμο Ντεμπυσσύ δεν έχουν πια τη λειτουργία που τους καθορίζει η διαδικασία της πτώσης, αλλά μια εντελώς ηχητική λειτουργία, που ελέγχεται μόνο από το αυτί του συνθέτη. Πρόκειται για μια αντιμετώπιση του ήχου καθ' εαυτόν και όχι μέσα σε πλαίσια και συσχετισμούς με άλλους ήχους. Η αντιμετώπιση αυτή υπάρχει σε όλα τα ρεύματα των αρχών του 20ού αιώνα, τόσο στον ιμπρεσιονισμό όσο και στον ατοναλισμό. Η τονικότητα του μείζονα και του ελάσσονα θεωρήθηκε από όλους του συνθέτες της περιόδου αυτής ως δεσμευτική, αλλά κάθε ένα ρεύμα προσπάθησε με το δικό του τρόπο να αποδεσμευτεί από τα δεσμά αυτά.³²

Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός έχει επηρεαστεί από τις πιο ελεύθερες αρμονίες και τη φτωχή σε προσαγωγείς μουσική του Γκαβριέλ Φωρέ, που θεωρείται και ο πρόδρομός του.

Από τους μη Γάλλους συνθέτες που σχετίζονταν με τον Ιμπρεσιονισμό, ας αναφερθεί ο Ρεσπίγκι και ο Σκριάμπιν. Χωρίς να εντάσσεται στο κλίμα των ιμπρεσιονιστών, ο Ρώσος Αλέξανδρος Σκριάμπιν Εκπροσωπεί την κορύφωση του ατομισμού της τέχνης στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. *Fin de siècle*. Ξεκίνησε υπό την επίδραση του Σοπέν και του Λιστ, γι' αυτό έγραψε πολλά έργα για πιάνο σε μικρές φόρμες. Θαύμαζε τον Βάγκνερ και ειρωνευόταν τους γάλλους ιμπρεσιονιστές. Ακολούθησε μια μυστικιστική θεοσοφία που εμφανίστηκε στα μετά το 1900 έργα του. Ξεπέρασε τον εκφραστικό κόσμο του ύστερου ρομαντισμού και σχημάτισε συνηγήσεις που δεν εξηγούνται πια από την παραδοσιακή

³⁰ EPOCHEN 373

³¹ Knauer 251

³² Knauer 247 κ.ε.

αρμονία. 1903 *Σατανικό Ποίημα*, 1908 *Ποίημα της Έκστασης*, 1910, *Συμφωνία-Προμηθέας*. Επινόησε την λεγόμενη Μυστικιστική συγχορδία, φτιαγμένη από τέταρτες αντί για τρίτες. Στα ύστερα έργα του, εκτός από τους ήχους, στην παρτιτούρα προέβλεπε και φωτεινά χρώματα και αρωματικές οσμές.³³

Με τον όρο κλασικός εννοούμε την ιστορία της μουσικής της εποχής των τριών μεγάλων συνθετών της Βιέννης, Haydn, Mozart, Beethoven. Ο όρος καθιερώθηκε μετά το τέλος της εποχής, όπως γίνεται συνήθως, για να χαρακτηρίσει την πληρότητα και τελειότητα της μουσικής αυτών των συνθετών, και κυρίως του Μότσαρτ.

Κλασικό γενικότερα σημαίνει:

- πρότυπο τελειότητας, αλήθειας, ωραιότητας, αυτό που αντιστοιχεί στο μέτρο, την ισορροπία και την αρμονία,
- και ταυτοχρόνως:
- απλό, ευνόητο, εκείνο στο οποίο υπάρχει μορφολογική πειθαρχία και ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου.

³³ Knauer 255

Σημειώματα

Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0

Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Νικόλαος Μαλιάρας, 2015. Νικόλαος Μαλιάρας. «Συνοπτική Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Ο Ρομαντισμός». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC100/>

Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

Διατήρηση Σημειωμάτων

- Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:
- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων

Το Έργο αυτό δεν κάνει χρήση των ακόλουθων έργων

Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.

