

Α.Τ.Ε.Ι. ΚΡΗΤΗΣ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΡΕΘΥΜΝΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

«ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»
(ΜΕΛΕΤΗ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΠΟΛΥΜΕΣΙΚΗΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ)



ΕΚΠΟΝΗΤΗΣ: ΧΡΗΣΤΟΣ ΙΓΝΑΤΙΑΔΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ: ΧΟΥΣΙΔΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ

Ρέθυμνο 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ (ABSTRACT)	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Εισαγωγή - Γενικές Έννοιες	5
1.1 Οι πρόδρομοι του πιάνου.....	5
1.2 Η ανακάλυψη του πιάνου	6
1.3 Περαιτέρω βελτιώσεις – Τα πιάνο του Haydn, του Mozart και του Beethoven	8
1.4 Το σύγχρονο πιάνο	11
1.5 Το Προετοιμασμένο πιάνο.....	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΜΠΑΡΟΚ	17
2.1 Εισαγωγή	17
2.2 Domenico Scarlatti (1685 – 1757).....	19
2.3 Francois Couperin (1668 – 1733).....	20
2.4 Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	27
3.1 Εισαγωγή	27
3.2 Josef Haydn (1732 – 1809).....	30
3.3 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).....	32
3.4 Muzio Clementi (1752 – 1832).....	39
3.5 Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	47
4.1 Εισαγωγή	47
4.2 Franz Schubert (1797 – 1828)	49
4.3 Robert Schumann (1810 – 1856).....	53
4.4 Frederic Chopin (1810 – 1849).....	56
4.5 Mendelssohn Felix (1809 – 1847)	61
4.6 Franz Liszt (1811 – 1886).....	65
4.7 Johannes Brahms (1833 – 1897).....	69
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ	74
5.1 Εισαγωγή	74
5.2 Claude Debussy (1862 – 1918).....	74
5.3 Maurice Ravel (1875 – 1937).....	78

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	ΡΩΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ	82
6.1	Εισαγωγή	82
6.2	Piotr Ilyitch Tchaikovski (1840 – 1893)	83
6.3	Modest Mussorgsky (1839 – 1881)	87
6.4	Alexander Scriabine (1872 – 1915)	90
6.5	Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943)	93
6.6	Sergej Prokoviev (1891 – 1953)	95
6.7	Dimitri Schostakovitch (1906 – 1975)	99
6.8	Igor Stravinsky (1882 – 1971)	102
6.9	Bela Bartok (1881 – 1945)	106
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7	ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΙΣΜΟΣ	110
7.1	Εισαγωγή	110
7.2	Arnold Schonberg (1874 – 1951)	112
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8	ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΘΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ	117
8.1	Εισαγωγή	117
8.2	Νίκος Σκαλκώτας (1904 - 1949)	118
8.3	Μανώλης Καλομοίρης (1883 - 1962)	121
8.4	Ιάννης Ξενάκης (1922 - 2001)	123
ΟΡΟΛΟΓΙΑ		127
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		129

ΠΕΡΙΛΗΨΗ (ABSTRACT)

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αφορά την μελέτη της πιανιστικής τέχνης (τεχνικές προδιαγραφές πιάνου, ερμηνευτές / συνθέτες, βασική εργογραφία) παρουσιασμένη με τις σύγχρονες μεθόδους επιμόρφωσης και εκπαίδευσης μέσω της πολυμεσικής εφαρμογής. Στόχος είναι να αποτελέσει ένα εύχρηστο και ελκυστικό εργαλείο για οποιονδήποτε μελετητή επιθυμεί να ασχοληθεί με την κατανόηση της πιανιστικής τέχνης.

Η εργασία διαρθρώνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί το θεωρητικό κομμάτι της εργασίας. Σε αυτό παρουσιάζεται η ιστορική εξέλιξη του οργάνου. Ακολουθεί η παρουσίαση με χρονολογική σειρά της βιογραφίας καθώς και γενικότερα του μουσικού ύφους των σπουδαιότερων συνθετών και ερμηνευτών της κάθε μιας μουσικής εποχής. Επιπροσθέτως παρουσιάζεται η σημαντικότερη εργογραφία του κάθε συνθέτη για το όργανο του πιάνου.

Το δεύτερο μέρος αποτελείται από την πολυμεσική εφαρμογή στην οποία παρουσιάζεται με σύγχρονο τρόπο όλο το υλικό του θεωρητικού μέρους.

Η εφαρμογή απαρτίζεται από διάφορα μενού και υπομενού τα οποία έχουν κάθετη είτε παράλληλη δομή. Σε κάθε ξεχωριστό μενού ο χρήστης έχει την ευκαιρία να ακούσει ηχητικά αποσπάσματα, να διαβάσει την βιογραφία και την εργογραφία του κάθε συνθέτη αλλά και να περιηγηθεί στις εικόνες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Εισαγωγή - Γενικές Έννοιες

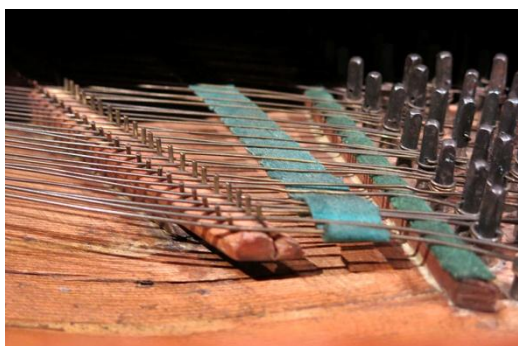
1.1 Οι πρόδρομοι του πιάνου

Η οικογένεια των πληκτροφόρων εγχόρδων οργάνων αναπτύσσεται σταδιακά στην Ευρώπη από τον 14^ο αι. Τα λογιστικά βιβλία του βασιλιά Ιωάννη Β' της Γαλλίας αναφέρουν το 1388 το «eschiquier» που σύμφωνα με αυτήν τη μαρτυρία είναι μία «απομίμηση του εκκλησιαστικού οργάνου που ηχεί μέσω χορδών».



1 Κλαβίνοοδο

Από το μεσαιωνικό (και αρχαίο) μονόχορδο αναπτύσσεται το «κλαβίχορδο», που είναι ικανό να παράγει διαβαθμίσεις του ήχου, αλλά παρόλα αυτά, ακόμη και ο δυνατότερός του ήχος είναι πολύ λεπτός. Έχει μηχανισμό επαφής που παράγει ήχο,



όταν με το πάτημα του πλήκτρου η μεταλλική επαπτόμενη (σαν μία πινέζα) ακουμπά στη χορδή.

2 Χορδές Κλαβίχορδου



3 Μηχανισμός επαφής κλαβίχορδου

Λόγω του αδύναμου ήχου του, το κλαβίχορδο δεν είναι κατάλληλο για μουσικά σύνολα, αλλά η εσωστρέφειά του γοητεύει ακόμα και τους συνθέτες της εποχής Ροκοκό. Ο γιος του Johann Sebastian Bach, ο Carl Philipp Emanuel Bach συνθέτει πολλά από τα σπουδαιότερα έργα του για το κλαβίχορδο, και ο ίδιος είχε ένα μεγάλο κλαβίχορδο ειδικά κατασκευασμένο για να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της μουσικής του.

Τα νυκτά πληκτροφόρα όργανα –το τσέμπαλο, το βιρτζινάλ και το σπινέττο- είναι παράλληλα με το εκκλησιαστικό όργανο τα πιο σημαντικά πληκτροφόρα όργανα του 16^{ου} – 18^{ου} αιώνα. Τα μεγάλα τσέμπαλα μάλιστα έχουν πολύ πιο δυνατό ήχο σε σχέση με τα πρώτα πιάνο, αλλά δεν μπορούν να αποδίδουν σταδιακές διακυμάνσεις της έντασης του ήχου.

1.2 Η ανακάλυψη του πιάνου

Η ιστορία του πιάνου αρχίζει γύρω στα 1700 στη Ιταλία. Σύμφωνα με τις γραπτές πηγές εκείνης της εποχής, ο κατασκευαστής πληκτροφόρων οργάνων ο Bartolomeo di Francesco Cristofori (1665 – 1731) πειραματίζεται ήδη το 1698 με ένα «τσέμπαλο με σφυράκια». Ο αρχικός σκοπός του Cristofori ήταν να επινοήσει ένα εκφραστικό τσέμπαλο.

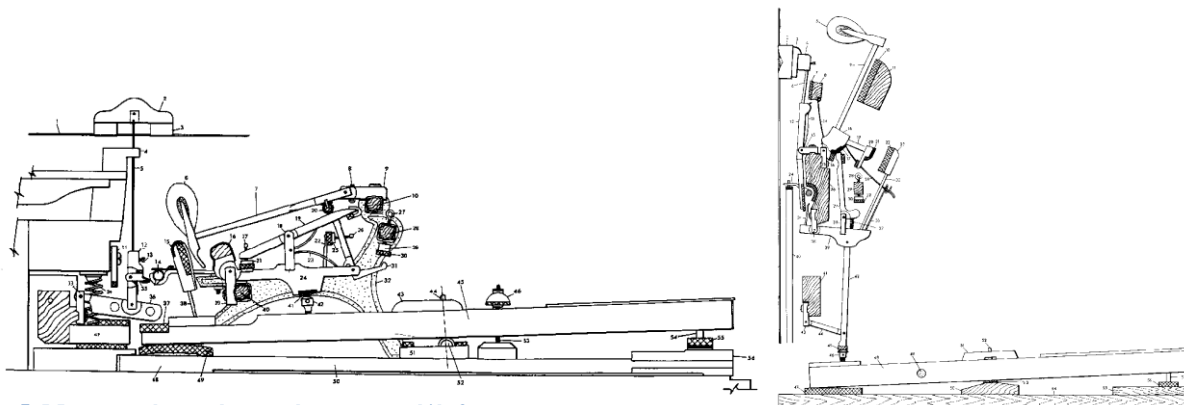


4 Μηχανισμός πιάνου

Έτσι το πιάνο στη συνέχεια κληρονόμησε το σχήμα του τσέμπαλου.

Ως το έτος 1799 η επιφανής φλωρεντινή οικογένεια των Μεδίκων έχει προμηθευτεί από τον Cristofori πολλά πληκτροφόρα όργανα, ανάμεσά τους και ένα από τα παράξενα καινούργια τσέμπαλα. Σε αυτό το όργανο ο ήχος δεν παράγεται με το μηχανισμό νύξης, τραβώντας τη χορδή όπως στο κανονικό τσέμπαλο, αλλά με σφυράκια που μέσω του περίπλοκου μηχανισμού συνδέονται με τα πλήκτρα και χτυπούν πάνω στις χορδές. Το πιο σημαντικό από όλα όμως είναι ότι στο «τσέμπαλο»

αυτό η ένταση του ήχου έχει διαβαθμίσεις όπως σε όλα τα υπόλοιπα μουσικά όργανα. Δεν παίζει μόνο δυνατά ή μαλακά ανάλογα με το «ρεγκίστρο», δηλαδή τη σειρά χορδών, όπως στο αληθινό τσέμπαλο, αλλά ο κάθε ξεχωριστός φθόγγος έχει τη δική του δυναμική, ανάλογα με τη δύναμη με την οποία πατιούνται τα πλήκτρα.



5 Μηχανισμός κρούσης πιάνου με ουρά/όρθιου

Η επίσημη παρουσίαση αυτού του νέου τύπου πληκτροφόρου οργάνου γίνεται το



6 Πιάνο του Cristofori

1709 στη Φλωρεντία. Το όργανο ονομάζεται «Gravicambalo col piano e forte», δηλαδή «τσέμπαλο με μαλακό και δυνατό ήχο». Για συντομία το όνομα αυτό μεταβάλλεται σε «pianoforte» (piano + forte/ απαλά-δυνατά) και στη συνέχεια σε σκέτο «piano». Το παλαιότερο «πιανοφόρτε» που σώζεται από το εργαστήριο του Cristofori –από το 1720- εκτίθεται σήμερα στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης.

Τα βασικά χαρακτηριστικά του πιάνου του Cristofori μοιάζουν πάρα πολύ με τα αντίστοιχα του σύγχρονου πιάνου –φυσικά υπάρχουν και πολλές διαφορές. Το πιο σπουδαίο τεχνικό εύρημα του Cristofori ήταν ο μηχανισμός «επαναφοράς» ή «απομάκρυνσης» των σφυριών, που απομάκρυνε το σφυράκι από τη χορδή αμέσως μετά την κρούση, ακόμα και όταν ο πιανίστας κρατούσε το πλήκτρο πατημένο κάτω. Επίσης ο μηχανισμός αυτός διέθετε σιγαστήρες (τοποθετημένους πάνω στις χορδές)

οι οποίοι σταματούσαν τον ήχο όταν ο πιανίστας άφηνε το πλήκτρο. Η τονική έκσταση του πιάνου του Cristofori ήταν λίγο πάνω από τέσσερις οκτάβες.

Δυστυχώς όμως η Ιταλία δεν έδειξε κανένα πρακτικό ενδιαφέρον για το νέο όργανο του Cristofori διότι την ίδια εποχή κυριαρχούσε το βιολί ως όργανο με τον διασημότερο ίσως κατασκευαστή του, τον Antonio Stradivari (1644-1737). Έτσι, μετά το θάνατό του Cristofori, την εξέλιξη του pianoforte την ανέλαβαν οι Γερμανοί. Ο Gottfried Silbermann (1683-1753), σπουδαίος γερμανός κατασκευαστής εκκλησιαστικών οργάνων και φίλος του Johann Sebastian Bach (1685-1750), ονειρευόταν να κατασκευάσει ένα πληκτροφόρο όργανο με ευρεία κλίμακα ηχητικής έντασης. Βρίσκοντας, για καλή του τύχη, σχέδια των μηχανισμών του Cristofori



7 Πιάνο Silbermann

άρχισε αμέσως να υλοποιεί το όνειρό του. Όταν ο μεγάλος κάντορας της μουσικής, ο Johann Sebastian Bach, δοκίμασε ένα από τα πρώτα πληκτροφόρα του Silbermann δεν ενθουσιάστηκε καθόλου με το νέο αυτό όργανο. Ακόμη και ο Βολταίρος (1694-1778) όταν πρωτοάκουσε το πιάνο διαμαρτυρήθηκε λέγοντας

εμφατικά, "Αυτό το νεόφερτο όργανο, δε θα καταφέρει ποτέ να εκθρονίσει το μεγαλειώδες τσέμπαλο!". Όταν ο Bach επισκέφθηκε τον αυτοκράτορα Φρειδερίκο τον Μέγα τη δεκαετία του 1740, δοκίμασε για δεύτερη φορά τα βελτιωμένα πλέον πιάνο του Silbermann και με χαρά αποδέχθηκε την τελειότητά του.

1.3 Περαιτέρω βελτιώσεις – Τα πιάνο του Haydn, του Mozart και του Beethoven

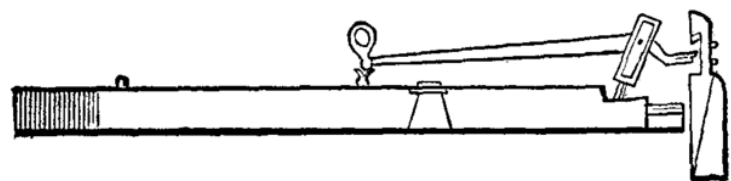
Στα πρώτα 60 – 70 χρόνια του, το πιάνο κέρδιζε αργά έδαφος στη κοσμική μουσική ζωή, αλλά δεν ήταν τόσο δημοφιλές, όσο το τσέμπαλο. Βέβαια, το κόστος του ήταν αρκετά υψηλό, για αυτόν το λόγο μερικοί κατασκευαστές προσπάθησαν (και τα κατάφεραν) να επινοήσουν απλούστερους και πιο φθηνούς μηχανισμούς κρούσης, με αποτέλεσμα να αυξήσουν τις πωλήσεις των πιάνων τους.

Ωστόσο οι καλύτεροι τεχνίτες εξακολουθούσαν να βελτιώνουν τις εκφραστικές δυνατότητες των πιάνων τους. Τα πεντάλ εμφανίστηκαν ήδη στα μέσα του 18^{ου} αιώνα (και το πιάνο του Cristofori είχε πεντάλ «una corda» - δηλαδή με το πάτημά του τα σφυράκια χτυπούσαν σε μία χορδή, αντί για δύο, με αποτέλεσμα να παραχθεί πολύ λεπτός ήχος).

Το δεξιό πεντάλ τόσο των παλαιών πιάνων όσο και των σημερινών κρατάει τους σιγαστήρες μακριά από τις χορδές, αφήνοντας αυτές να πάλλονται ελεύθερα, με αποτέλεσμα να παραχθεί πλούσιος, γεμάτος με αρμονικούς φθόγγους, ήχος. Βασικά ο ρόλος του πεντάλ ήταν ο ίδιος και στα παλαιά πιάνια – όμως τα πιάνια του 18^{ου} αιώνα είχαν ξεχωριστά πεντάλ για τις ψηλές και χαμηλές τονικές περιοχές του πιάνου. Μερικές φορές αυτά τα πεντάλ λειτουργούσαν με μοχλούς, που ενεργοποιούσε ο πιανίστας χρησιμοποιώντας και το γόνατό του.

Η ευρηματικότητα των κατασκευαστών δεν υστερούσε, αλλά ξεπερνούσε τα σύγχρονα τυποποιημένα προϊόντα – μερικά μοντέλα πιάνων διέθεταν ως και πέντε ή έξι πεντάλ, από τα οποία ορισμένα ενεργοποιούσαν κουδουνάκια ή άλλες ειδικές ηχητικές αποχρώσεις, όπως τρίξιμο «alla turca», παρόμοιο με τον ήχο του ταμπούρου με χορδές.

Ο Johann Andreas Stein, του οποίου η κόρη ήταν μαθήτρια πιάνου του Mozart, τελειοποίησε



τον «βιεννέζικο» μηχανισμό κρούσης, που χρησιμοποιήθηκε

ευρέως από τους κατασκευαστές πιάνων στις γερμανικές χώρες ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ο ήχος των πιάνων του Stein ήταν πολύ γλυκός και ιδανικός σε συνδυασμό με τα έγχορδα με δοξάρι. Τα πλήκτρα ήταν πολύ ελαφρά (περίπου ¼ του βάρους, που χρειάζεται για να πατηθεί το πλήκτρο του σύγχρονου πιάνου) και η αντίδρασή τους πολύ γρήγορη,



9 Πιάνο Stein

προσφέροντας μεγάλη ευκολία στο γρήγορο παίξιμο.

Οι μεγάλοι βιεννέζοι συνθέτες (Mozart, Beethoven, Haydn) χρησιμοποιούσαν αυτά τα πιάνα. Βέβαια οι συνθέσεις τους ακούγονταν πολύ διαφορετικά σε αυτά τα όργανα. Η ισορροπία της μουσικής τους αλλάζει, με τη μελωδία να τονίζεται περισσότερο. Οι πραγματικές προθέσεις των συνθετών μπορούν πραγματικά να κατανοηθούν μόνο με τη χρήση αυτών των οργάνων.



10 Αγγλικό πιάνο

Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, αρκετοί κατασκευαστές πιάνων μετακόμισαν από τις γερμανικές χώρες στο Λονδίνο, που είχε γίνει το πιο σημαντικό κέντρο και της μουσικής. Οι αγγλικές εταιρίες ανέπτυξαν καινούργιο μηχανισμό κρούσης, που εξασφάλιζε δυνατότερο ήχο, αλλά ταυτόχρονα επέφερε πιο βαριά και βαθιά αντίδραση των πλήκτρων. Το

1817 το αγγλικό εργοστάσιο πιάνων παρουσίασε ένα από τα περίφημα όργανά του στον Beethoven, και ο δυνατός βαθύς ήχος του άρεσε πολύ στο μεγάλο συνθέτη.

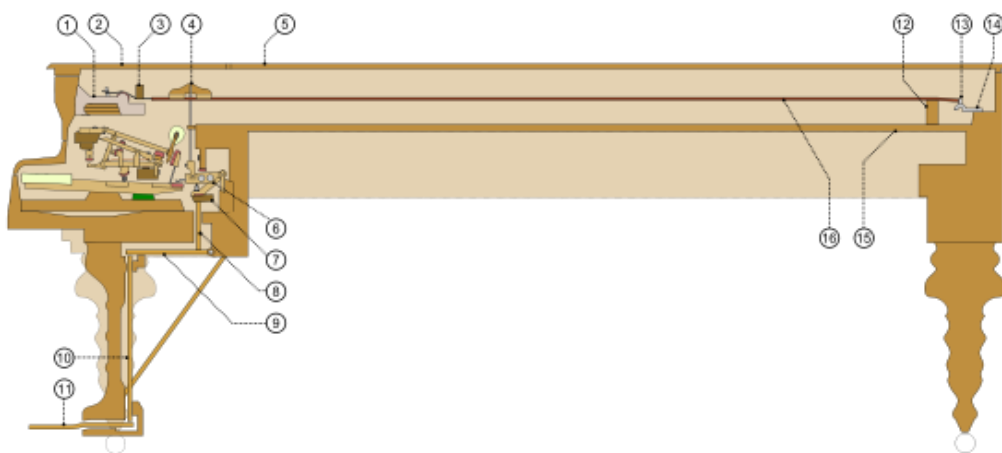
Νέα ώθηση στη κατασκευή των πιάνων θα δοθεί στην Αγγλία από τους Τσούμπε (Zumpe) και Γ.Κρ.Μπαχ και στη Βιέννη από τους Streicher- Stein οι οποίοι θα δώσουν μεγαλύτερη σημασία όχι τόσο στη δυναμική όσο στη ποιοτική προβολή του ήχου. Παρ' όλες όμως τις βελτιώσεις, οι εκτελεστές δεν μένουν ακόμα ικανοποιημένοι. Η έλλειψη μηχανισμού γρήγορης επανάκρουσης της χορδής παραμένει το βασικό μειονέκτημα. Σε αυτή την αδυναμία του μηχανισμού, ο Εράρ (Erard) στη Γαλλία θα προτείνει το μηχανισμό του διπλού χτυπήματος τον οποίο θα ολοκληρώσει το 1823 και με τον οποίο θα γίνει δυνατό το γρήγορο παίξιμο που οδήγησε στη δεξιοτεχνική εκτέλεση του πιάνου του 19ου και 20ου αιώνα.

Στα μέσα του 19ου αιώνα κατασκευάζονται 3 τύποι οργάνων: Το τραπεζοειδές για μικρούς χώρους και τα πιάνα με οριζόντιο (πιάνα με «ουρά») και κάθετο (όρθια

πιάνο) χορδικό σύστημα. Το όρθιο πιάνο εξελίχθηκε από τον Γ. Χόουκινς στη Φιλαδέλφεια (1800) και τον Ρ. Ουόρνεμ τον νεότερο στο Λονδίνο (1811, τελειοποιήθηκε το 1829). Το μοντέλο που υπάρχει σήμερα είναι ως επί το πλείστον βασισμένο σε εκείνο του Ουόρνεμ. Ο Χόουκινς εισήγαγε επίσης το σιδερένιο σκελετό, το πλεονέκτημα του οποίου ήταν η δυνατότητα χρήσης χορδών μεγαλύτερης τάσης (τεντώματος) από ότι επέτρεπε ο ξύλινος σκελετός και έτσι γινόταν δυνατή η χρήση πιο χοντρού σύρματος που παράγει πλουσιότερο ήχο.

Μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα έχει πια βελτιωθεί ριζικά η κατασκευή πιάνων τόσο σε επίπεδο υλικών όσο και στο επίπεδο του μηχανισμού. Σε αυτό συνέβαλε επίσης και η συνεργασία των κατασκευαστών με τους συνθέτες και εκτελεστές για τη δημιουργία οργάνων που θα ήταν σύμφωνα με τις συνθετικές και ερμηνευτικές ανάγκες τους. Κατά τη περίοδο αυτή εμφανίστηκαν μερικοί από τους σημαντικότερους κατασκευαστές πιάνων σε παγκόσμιο επίπεδο ακόμα και σήμερα: ο Bösendorfer στη Βιέννη, ο Bechstein στο Βερολίνο, ο Steinway στη Νέα Υόρκη και προς το τέλος του 19ου αιώνα η Yamaha στην Ιαπωνία.

1.4 Το σύγχρονο πιάνο



11 Πιάνο με ουρά

Σήμερα το σύγχρονο πιάνο έχει σιδερένιο σκελετό και είναι είτε όρθιο είτε με ουρά. Η έκτασή του είναι $7 \frac{1}{3}$ οκτάβες με 88 πλήκτρα αν και ορισμένα μοντέλα Bösendorfer έχουν έκταση 8 οκτάβες. Και οι 2 τύποι πιάνου αποτελούνται από ηχείο, σώμα υποστήριξης, πλαίσιο, χορδές, πληκτρολόγιο, πεντάλ και βασικό μηχανισμό.

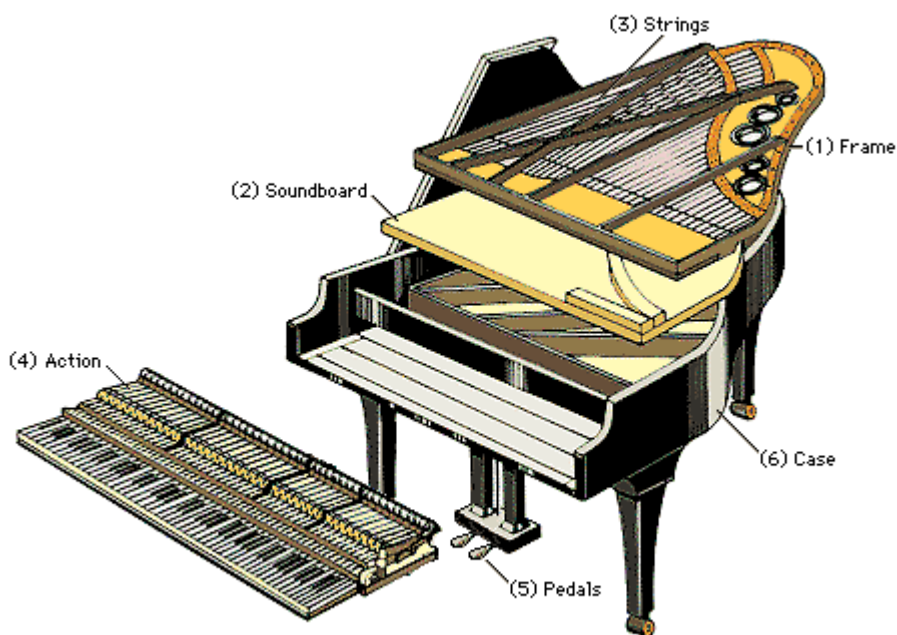


12 Διασταύρωση χορδών

Πάνω στο πλαίσιο ακουμπά το ηχείο κατασκευασμένο από ξύλο ελάτου και μαντέμι. Το σύγχρονο πιάνο έχει μια χορδή για μερικές από τις χαμηλές νότες, δύο για το μεσαίο τμήμα, και τρεις για το υψηλότερο. Οι χαμηλότερες χορδές περιβάλλονται από χάλκινο σπείρωμα που αυξάνει

τον όγκο τους δίχως να μειώνει πολύ την ευελιξία τους. Οι χορδές είναι φτιαγμένες από ατσάλινο σύρμα και η ποικιλοβαρής πίεση του διαφορετικού μεγέθους των χορδών μοιράζεται ως επί το πλείστον με διασταύρωση χορδών (Overstringing), δηλ. με το να περνά μια ομάδα χορδών σχεδόν διαγώνια πάνω από μια άλλη.

Σε ένα πιάνο υπάρχουν συνήθως 52 λευκά πλήκτρα (από ελεφαντόδοντο ή άσπρο πλαστικό υλικό) και 36 μαύρα πλήκτρα (είτε από έβανο είτε από μαύρο πλαστικό υλικό). Τα πλήκτρα όταν πιεστούν, σηκώνουν τα ξύλινα σφυράκια που είναι ντυμένα με μαλακό κετσέ («πνιγέας») και τα οποία στηρίζονται στη χορδή. Η χορδή έτσι μπορεί και ταλαντώνεται ελεύθερα παράγοντας ήχο, ώσπου το πλήκτρο, επιστρέφοντας στην αρχική του θέση, ξαναρίχνει τον πνιγέα.



13 Μέρη πιάνου

Το αντηχείο του πιάνου (sound-board) – που βρίσκεται πίσω από τις χορδές στο όρθιο πιάνο και κάτω από αυτές στο μεγάλο- εκπληρώνει την ίδια αποστολή με το σώμα ενός βιολιού: δίχως αυτό ο ήχος θα ήταν πολύ λεπτός και ασθενικός. Επίσης, ιδίως στο πιάνο με ουρά, το καπάκι που βρίσκεται πάνω από το ηχείο όταν ανοιχθεί (ή ανάλογα με το ύψος που θα ανοιχθεί) μετατρέπεται σε ζωτικής σημασίας ηχητικό μεταδότη.

Τα πεντάλ του πιάνου είναι τα εξής: α) Το πεντάλ «διαρκείας» (Sustaining Pedal), παρατείνει τον ήχο όσο το πατάμε, απομακρύνοντας όλη τη σειρά των σιγαστήρων («πνιγέων») από τις χορδές. Με αυτό τον τρόπο όποιος φθόγγος ή συγχορδία παιχτεί

αποκτά μεγαλύτερη διάρκεια, ακόμα και αν τα δάκτυλα δεν πατούν πια τα πλήκτρα.

Επίσης οι αρμονικοί της χορδής εμπλουτίζονται από τη «συμπαθητική» αντήγηση αυτών που προέρχονται από άλλες ελεύθερα δονούμενες χορδές, με αποτέλεσμα έναν πιο πλούσιο ήχο. β) Το

πεντάλ Sostenuto, το οποίο δίνει τη



Soft Pedal

Sostenuto Pedal

Damper Pedal (Sustain)

14 Πεντάλ πιάνου

δυνατότητα στον εκτελεστή να επιλέξει τους φθόγγους που θέλει να κρατηθούν. Το εισήγαγε η εταιρεία Steinway και τελειοποιήθηκε το 1874. γ) Πεντάλ una corda ή σουρντίνα. Στα πιάνα με ουρά μετακινεί το πληκτρολόγιο καθώς και μια σειρά σφυριών προς τα δεξιά ώστε να κρούεται μια μόνο χορδή (una corda) αντί για τρεις, ενώ στα όρθια πιάνα μετακινεί ολόκληρη τη σειρά των σφυριών προς τις χορδές, μειώνοντας έτσι τη διαδρομή τους και κατά συνέπεια τη κρουστική δύναμή τους.

Το πιάνο χορδίζεται σύμφωνα με το συγκερασμένο σύστημα, δηλ. την διαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα ημιτόνια πράγμα που κατέστησε δυνατή την αντιστοιχία τους σε 12 πλήκτρα (ωστόσο να σημειωθεί εδώ ότι το χόρδισμα της ισοσυγκερασμένης οκτάβας, γίνεται με μια σειρά από λίγο «μικρότερες» πέμπτες και λίγο «μεγαλύτερες» τέταρτες από τις φυσικές).

1.5 Το Προετοιμασμένο πιάνο



15 Προετοιμασμένο πιάνο

Το προετοιμασμένο πιάνο είναι ένα πιάνο που έχει αλλοιωμένους ήχους από αντικείμενα που έχουν τοποθετηθεί ανάμεσα στις χορδές του(προετοιμασία). Ο πρώτος συνθέτης που το χρησιμοποίησε εκτεταμένα ήταν ο John Cage, ο οποίος θεωρείται και ο εφευρέτης του οργάνου. Ο Cage είχε πει ότι είχε επηρεαστεί από τα

πειράματα του Henry Cowell με το λεγόμενο “πιάνο χορδής” (string piano), όπου ο εκτελεστής παίζει χτυπώντας τις χορδές με τα χέρια του ή με αντικείμενα. Πολλοί άλλοι έκτοτε έχουν γράψει για το προετοιμασμένο πιάνο.

Ο Henry Cowell (1897-1965) ήταν ένας αμερικανός συνθέτης και δάσκαλος. Το 1919 έγραψε το βιβλίο *New Musical Resources* αναλύοντας τις τεχνικές που χρησιμοποιούσε στην μουσική του. Το *Aelian Harp* (1923) είναι ένα από τα πρώτα κομμάτια που χρησιμοποίησε το “πιάνο χορδής”. Ο Cowell υπήρξε δάσκαλος του Cage για αυτό και τον επιρέασε βαθύτατα.

Ο John Cage (1919-1992) ήταν ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους αμερικάνους συνθέτες. Δημιούργησε πρωτοποριακή μουσική καθώς δεν χρησιμοποιούσε τα όργανα με το συμβατικό τρόπο, αλλά πειραματιζόταν με πολλούς



16 Προετοιμασμένο πιάνο

νέους τρόπους σύνθεσης. Επίσης ήταν ποιητής, δάσκαλος και συγγραφέας. Η ανάγκη για την δημιουργία του προετοιμασμένου πιάνου προέκυψε όταν του ζητήθηκε να γράψει ένα κομμάτι για τη συνοδία χορού της χορεύτριας Syvilla Fort. Ήθελε να γράψει ένα κρουστό κομμάτι αλλά χρησιμοποιώντας το πιάνο. Έτσι

μετά από διάφορους πειραματισμούς δημιούργησε το προετοιμασμένο πιάνο και το πρώτο κομμάτι που γράφτηκε για αυτό το *Bacchanale* (1940).

Ο Cage συνέθεσε περίπου 35 κομμάτια για προετοιμασμένο πιάνο μεταξύ 1940 και 1954. Αυτά είναι δουλειές γραμμένες κυρίως για χορό. Στα πρώτα κομμάτια η προετοιμασία δεν είναι τόσο εκτεταμένη. Επίσης σε άλλα κομμάτια όπως το *In The Name Of The Holocaust* (1942) ο Cage απαιτεί ειδικές τεχνικές παιξίματος εκτός από την προετοιμασία-χτύπημα στις χορδές με το χέρι ή ταυτόχρονο πάτημα πολλών πλήκτρων. Τα δύο κομμάτια για προετοιμασμένο πιάνο, *A Book Of Music* (1944) και *Three Dances* (1945), μπορούν να θεωρηθούν ως αποφασιστικά γεγονότα για την σύνθεση του Cage. Και οι δύο δουλειές είναι γραμμένες για επαγγελματίες πιανίστες, τους Robert Fizdale και Arthur Gold. Μέχρι εκείνη την εποχή ο Cage συνήθως έπαιζε τα πιανιστικά του έργα-βέβαια έπαιζε πιάνο καλά αλλά δεν θεωρούνταν και βιρτουόζος. Έτσι οι πρώτες του δουλειές δεν είναι πολύ δύσκολες στο παίξιμο. Καθώς ο Cage αναγνωρίζεται ως συνθέτης την μουσική του παίζουν πιο συχνά επαγγελματίες και έτσι οι συνθέσεις γίνονται πλέον πιο σύνθετες. Η μεγαλύτερη και πιο σημαντική δουλειά του Cage για το προετοιμασμένο πιάνο είναι το *Sonatas & Interludes* (γράφτηκε μεταξύ 1946 και 1948). Σε αυτό το έργο ο Cage αποκαλύπτει τις Ινδικές του επιρροές. “Αποφάσισα να επιχειρήσω να εκφράσω μέσα

από τη μουσική τα 'μόνιμα συναισθήματα' της Ινδικής παράδοσης: το ηρωικό, το ερωτικό, τη λύπη, το φόβο και το θυμό". Έτσι ο Cage διευρύνει τον ορίζοντα του μουσικού του κόσμου.

Στην περίπτωση του Cage οι προετοιμασίες είναι παξιμάδια βίδας, μπουλόνια και κομμάτια λάστιχο που σφινόνονται ανάμεσα ή τυλίγονται γύρω από τις χορδές. Κάποιες προετοιμασίες κάνουν έναν πιο μουντό, πιο κρουστό ήχο από συνήθως, ενώ άλλες δημιουργούν ηχηρούς ήχους σαν καμπάνας. Επιπλέον τα ξεχωριστά κομμάτια της προετοιμασίας, όπως ένα ξεβιδωμένο παξιμάδι, πάλονται προσθέτοντας τον δικό τους μοναδικό ήχο. Αν και μπορεί να γίνει προετοιμασία και σε όρθιο πιάνο, μέχρι ενός βαθμού, είναι πολύ πιο εύκολο και διαδεδομένο στο πιάνο με ουρά.

Κάποια άλλα είδη προετοιμασμένου πιάνου είναι αυτό του Lou Harrison, ο οποίος χρησιμοποίησε μικρά καρφιά κολλημένα στα σφυριά του πιάνου για έναν πιο κρουστό ήχο ή του Conlon Nancarrow ο οποίος με παρόμοιο τρόπο τοποθέτησε μέταλλο και δέρμα.

2.1 Εισαγωγή

Όρος με τον οποίο εκφράζεται κοινά μια ειδική καλλιτεχνική και λογοτεχνική τάση του ΙΖ' και ΙΗ' αιώνα. Στον τομέα της μουσικής, οι μουσικολόγοι κάθε άλλο παρά πρόθυμα δέχονται αυτό τον όρο λόγω της πολύπλοκης και ευρύτατης διαφοροποίησης των μουσικών στυλ της εποχής. Παρ' όλα αυτά είναι δυνατό να εντοπιστούν μερικά κοινά στοιχεία που επιτρέπουν έναν, αν και κατά προσέγγιση, προσδιορισμό της περιόδου μπαρόκ της μουσικής.

Το βασικό γεγονός συνέβη μεταξύ του τέλους του 1500 και της αρχής του 1600, κυρίως στο ιταλικό πνευματικό περιβάλλον: πρόκειται για την επικράτηση της μονωδίας σε σχέση με την πολυφωνία, της αρμονίας σε σχέση με τον αναγεννησιακό μονταλισμό. Αυτή η επανάσταση της τεχνοτροπίας υπαγορεύεται κατά κύριο λόγο από την ανάγκη εκφραστικότητας και από την επιθυμία απεικόνισης έντονων συναισθημάτων, πάθους, πόνου, έκστασης. Αυτό πραγματοποιείται ελευθερώνοντας την οξύτερη φωνή από την ανωνυμία του κοντραπούντο, πλάθοντάς την αποκλειστικά πάνω στο μεταβαλλόμενο υπόστρωμα μιας αρμονίας που είναι ικανή να ακολουθήσει όλες τις συγκινησιακές αποχρώσεις. Αυτή η “νέα πρακτική”, όπως χαρακτηρίστηκε στην εποχή, είναι η δημιουργία νέων μορφών και κυρίως της όπερας, του ορατόριου, της καντάτας ενώ συγχρόνως οι τυπικές μορφές της Αναγέννησης, όπως το μαδριγάλι, το μοτέτο και η λειτουργία τείνουν στην αφάνεια ή στην ριζική μεταλλαγή. Η διάδοση της μονωδίας και της αρμονίας είναι το εμφανέστερο αλλά όχι το μοναδικό φαινόμενο της μουσικής αυτής της περιόδου. Με τη δύση των τυπικών μορφών της Αναγέννησης, σβήνει και η βασική της ενότητα στην τεχνοτροπία και στην κουλτούρα, που αγκάλιαζε όχι μόνο διαφορετικής εθνότητας συνθέτες αλλά έδινε και έναν ενιαίο χαρακτήρα στη μουσική, θρησκευτική και μη, φωνητική ή ενόργανη. Τώρα στην αρχή του μπαρόκ κάθε πολιτιστικό κέντρο έχει τη δικιά του σφραγίδα (βενετσιάνικη σχολή, ρωμαϊκή σχολή, ναπολιτάνικη σχολή). Αργότερα και κάθε σύνθεση θα έχει, όλο και περισσότερο, το προσωπικό της ύφος: αρχίζει ο διαχωρισμός των διαφόρων ειδών της μουσικής. Η χρήση των οργάνων, μέχρι τώρα υποταγμένη στους κανόνες της φωνητικότητας, παίρνει δύναμη και τοποθετείται στο

ίδιο επίπεδο με τη φωνητική μουσική. Κατά συνέπεια παρατηρείται μια γρήγορη εξέλιξη της τεχνικής των οργάνων (κατασκευαστική ή εκτελεστική) και γεννιέται μια πραγματική συνείδηση για τη χρήση τους. Κάθε μουσική προορίζεται για ένα συγκεκριμένο όργανο και όχι για άλλα, σε αντίθεση με την Αναγέννηση όταν, το πολύ πολύ, ξεχώρισαν τη μουσική για τραγούδι από τη μουσική για όργανο, χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις για ποιο όργανο έπρεπε να χρησιμοποιηθεί. Η αναζήτηση εκφραστικότητας και πρωτοτυπίας οδηγεί σ' ένα άλλο τυπικό χαρακτηριστικό της μουσικής μπαρόκ, που την ξεχωρίζει βαθιά από τον εικαστικό κλάδο, η τάση προς το φορμαλισμό. Αφού ανακάλυψε την ικανότητά της να εκφράσει ιδέες και αισθήματα (ένα προνόμιο που δε γνώρισε η αντικειμενικότητα της αναγεννησιακής περιόδου), η μουσική δημιουργεί δικούς της και αυτόνομους κανόνες, χωρίς το ζυγό της λειτουργίας και της ποίησης. Η έκφραση των συγκινήσεων βρίσκει τον δικό της κώδικα, με στέρεους πυρήνες από ευδιάκριτα θέματα και σαφείς αρμονίες. Στον τομέα της όπερας για παράδειγμα, η απομάκρυνση από την αισθητική της Αναγέννησης ήρθε με τη γέννηση της άριας, στην οποία η συγκίνηση αποκρυσταλλώνεται στα πλαίσια μιας συγκεκριμένης τυπικής δομής. Είναι η θεωρία των συναισθημάτων, που από τον τομέα της όπερας και της φωνητικής μουσικής, κατακτάει τον τομέα της ενόργανης μουσικής και σχηματίζει διάφορες δομικές μορφές, τυπικές της εποχής του μπαρόκ. Αργότερα θα είναι η βάση, εκτός της σονάτας, όλης της ενόργανης μουσικής της κλασικής και της ρομαντικής εποχής: κοντσέρτο, σουίτα, πρελούντιο, φούγκα, παραλλαγές κλπ. Αυτή η προοδευτική διαδικασία από το σύνθετο στο απλό, από την ελευθερία στην τάξη, ολοκληρώνεται μέχρι το 1750 στα έργα τεσσάρων μεγάλων συνομήλικων συνθετών: Γ. Σ. Μπαχ, Γ. Χέντελ, Φ. Κουπέρν και Ντ. Σκαρλάτι. Σ' όλους αυτούς οι διάφορες εθνικές τεχνοτροπίες και οι διαφοροποιήσεις των μουσικών ειδών βρίσκουν μια δυνατή αλλά συγχρόνως προσωρινή συμφιλίωση. Μετά από αυτούς η μουσική θα βαδίσει προς νέους δρόμους (κλασικισμό και ρομαντισμό) και η περίοδος του μπαρόκ θα πάρει τέλος. Το συμπέρασμα: ένας αιώνας και μισός (1590 – 1750) γεμάτος από καινοτομίες και αναζητήσεις, η γέφυρα περάσματος από την Αναγέννηση στον κλασικισμό και στο ρομαντισμό, που συμβατικά ονομάζουμε εποχή μπαρόκ.

2.2 Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

Οι συνθέσεις του Scarlatti χαρακτηρίζονται από τρομερή φαντασία, η οποία είναι ανεξάντλητη σε τεχνικούς συνδυασμούς και παραστάσεις. Εκείνο που είναι εκπληκτικό είναι η τεράστια ποικιλία των χαρακτηριστικών του θεμάτων. Τα μελωδικά σχήματα είναι πάντοτε εντυπωσιακά με χορευτικούς ρυθμούς συνήθως σε 3/8. Ο ίδιος είναι ένας δεινός βιρτουόζος και οι συνθέσεις του στηρίζονται στις προσωπικές δεξιότητες παρά στην παράδοση. Γι' αυτό και τα έργα του είναι πάντοτε μικρά, κομψά και παιχνιδιάρικα αριστουργήματα.

Είναι ο πρώτος που ανακαλύπτει καινούργιες δεξιότητες ιδέες: το παίξιμο από «ψηλά», τα μακριά «πετάγματα», το σταύρωμα (*croiser*) των χεριών, δεξιότητες περάσματα που αναδεικνύουν την τελειότητα στις τρίλιες, στις οκτάβες, στις διπλές νότες, το «πέραςμα» του αντίχειρα στις γρήγορες κλίμακες, ενώ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο παίξιμο του *staccato* και του *legato*. Τα χέρια ελευθερώνονται από τη διαρκή επαφή των δαχτύλων με τα πλήκτρα, ενώ επιφέρει μια νέα ηχητική λαμπρότητα στον περιορισμένο ήχο του *clavicin*.

Το πνεύμα του είναι συχνά σατιρικό και καμιά περιγραφικό, διατηρεί όμως πάντοτε την αισιόδοξη και ευχάριστη χροιά και ποτέ δεν γίνεται φλύαρο ή κουραστικό. Παρά το φαινομενικά ανάλαφρο και ελεύθερο γράψιμο, η εμπειριστατωμένη ανάλυση των συνθέσεών του μας αποδεικνύει ότι τόσο η δομή όσο και η τεχνική ακολουθούν αυστηρούς κανόνες, με προοπτική την επίτευξη πνευματικού περιεχομένου και έκφρασης. Παρ' όλο που πρόκειται για έργα στα οποία δεν συναντάμε πάθη και έντονα συναισθήματα, τα μουσικά προβλήματα διαδέχονται με λογική σειρά το ένα το άλλο. Γι' αυτό και διαπιστώνονται οι σοφά τοποθετημένες ερωταποκρίσεις και η ιδιαίτερη τεχνική επιδεξιότητα των δαχτύλων, μία ομοιογένεια «κρούσης» με απόλυτη και συνειδητή γνώση του τρόπου διαφοροποίησης των ήχων. Πρόκειται για ιδιοφυείς «προτάσεις» που πρόσφεραν πολλές λύσεις πάνω σε τεχνικά προβλήματα ενώ ανακάλυψαν καινούρια ηχητικά χρώματα.

Ο Scarlatti μας «συμβουλεύει», μέσα από την τεχνοτροπία της μουσικής του, ότι πρέπει να αποφεύγεται η απευθείας χρήση του βάρους από τον βραχίονα γιατί αλλοιώνει την ανάλαφρη χροιά του ήχου, αλλά να ενεργούν οι έμμεσες μικρές δυνάμεις των δαχτύλων. Στους κλαβεσινιστές και ειδικότερα στον Scarlatti χρειάζεται φροντισμένη αντιμετώπιση του πεντάλ με λογική και σύνεση. Επιβάλλεται να το χρησιμοποιούμε, αλλά με μεγάλη φειδώ και μόνο για την ελαφρά ενίσχυση του ήχου.

2.3 Francois Couperin (1668 – 1733)

Ήταν ο πιο διακεκριμένος από την οικογένειά του, γι' αυτό και πήρε την προσωνυμία ο Μέγας («Le Grand»). Συνθέτης και κορυφαίος τσεμπαλίστας, εργάστηκε στο βασιλικό παρεκκλήσιο ως οργανίστας του Λουδοβίκου ΙΔ'. Το 1716 δημοσίευσε την άκρως περιεκτική μελέτη για τα πληκτροφόρα με τίτλο L' Art de toucher le Clavecin που ήταν μια σημαντική έρευνα γύρω από τους δακτυλισμούς και τη μέθοδο του παιχνιδιού. Ήταν τόσο σημαντική αυτή η προσφορά, που επηρεάστηκε και ο ίδιος ο Bach. Έγραψε 4 ογκώδεις τόμους με 230 κομμάτια για το clavecin που μέσα σ' αυτά ανακαλύπτουμε όχι μόνο τον ευφυή συνθέτη, αλλά και τον δεξιότεχνη.

- Pieces de Clavecin, 1^ο βιβλίο (1er-5er Ordres)
- Pieces de Clavecin, 2^ο βιβλίο (6er-12er Ordres)
- Pieces de Clavecin, 3^ο βιβλίο (13er-19er Ordres)
- Pieces de Clavecin, 4^ο βιβλίο (20er-27er Ordres)
- Preludes de «L' Art de toucher le clavecin»

2.4 Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Γερμανός συνθέτης. Τελευταίος από οκτώ παιδιά, μεταξύ του 1694 και του 1695 έχασε αμφότερους τους γονείς του και ο μεγαλύτερος αδελφός του, οργανίστας, τον φιλοξένησε στο σπίτι του στο Όρντροφ. Εδώ ο Μπαχ συνέχισε κάτω από την καθοδήγηση του αδελφού του τη μουσική του εκπαίδευση. Το 1700 μετακόμισε στην πόλη Λίνεμπουργκ, όταν μπήκε σαν μαθητής της σχολής του Αγίου Μιχαήλ. Εδώ

καλλιεργούσαν εντατικά τη γερμανική πολυφωνική παράδοση, με την ελαφριά νόθευση της γαλλικής επιρροής. Το 1703 ο Μπαχ δέχτηκε μια θέση βιολιστή στη Βαϊμάρη, όπου εμβάθυνε την πολυφωνική τεχνική του οργάνου. Την ίδια χρονιά έγινε οργανίστας στο Άρνσταντ. Το 1707 άφησε το Άρνσταντ για να προτιμήσει μια θέση οργανίστα στην εκκλησία Αγίου Μπιάτζιου της πόλης Μιχλχάουζεν. Ανέλαβε την υποχρέωση να μεριμνήσει για τη διεύθυνση της κανονικής θρησκευτικής μουσικής, δηλαδή κανονικών εκτελέσεων καντάτων. Ανάγονται σ' αυτή την περίοδο, εκτός από μια σειρά συνθέσεις για όργανο, και οι πρώτες καντάτες του Μπαχ. Στην πόλη αυτή, παντρεύτηκε την ξαδέλφη του Μαρία Βαρβάρα. Ήδη όμως από το 1708 το πιεστικό περιβάλλον του είχε συμπεριφερθεί εχθρικά και αποφάσισε να αφήσει το γραφείο του για να γυρίσει στη Βαϊμάρη σαν αυλικός οργανίστας και μουσικός δωματίου.

Ο Μπαχ επιμελούνταν, εκτός από τη μουσική δεξιώσεων (σερενάτες, μη θρησκευτικές καντάτες) και την εκκλησιαστική μουσική, ειδικά μετά το 1714 όταν κέρδισε τον τίτλο του κοντζερτμπίστερ. Διαφωνίες διαφόρων ειδών προκάλεσαν το 1717 την απόλυση του Μπαχ και την πρόσληψή του στην αυλή του πρίγκιπα Λεόπολντ του Κόθεν. Σε αυτή την αυλή η θρησκευτική μουσική κατείχε δευτερεύουσα θέση σε σχέση με την ενόργανη. Γι' αυτόν το λόγο, η περίοδος αυτή ώθησε τον Μπαχ στην παραγωγή του μεγαλύτερου μέρους των ενόργανων έργων του. Κατά τα τέλη της παραμονής του στο Κόθεν, πυκνώνουν τα έργα για κλαβιτσέμπαλο, μόνο που τα επινόησε κυρίως για διδακτικούς λόγους.

Το 1720 η Μαρία Βαρβάρα πέθανε, αφήνοντας στον Μπαχ τέσσερα από τα επτά παιδιά τους. Τον επόμενο χρόνο ο Μπαχ παντρεύτηκε την Μαρία Μαγδαληνή Βίλκε, από την οποία απέκτησε άλλα δεκατρία παιδιά, πολλά από τα οποία ωστόσο πέθαναν στα πρώτα χρόνια της ζωής τους. Το 1723 ο Μπαχ δέχτηκε τη θέση του κάντορ στην εκκλησία του Αγίου Θωμά στη Λειψία, διατηρώντας ωστόσο τον τίτλο του αρχιμουσικού στο παρεκκλήσι της αυλής του Κόθεν. Ο συνθέτης έμεινε στη Λειψία μέχρι το θάνατό του και ασχολήθηκε κυρίως με τη σύνθεση θρησκευτικών μουσικών. Το 1729 ανέλαβε και τη διεύθυνση του Μουσικού κολεγίου που είχε ιδρύσει ο Γζ. Τέλεμαν, για τον οποίο έγραψε μερικές μη θρησκευτικές καντάτες και κοντσέρτα για κλαβιτσέμπαλο. Πολλά από τα έργα που εμφανίστηκαν κατά τη δεκαετία 1730-1740 είναι επεξεργασίες προηγούμενων έργων (όπως το μεγαλύτερο μέρος των χορωδιών

για όργανο και των πρελούδιων και φούγκες του δεύτερου μέρους του *Καλά συγκερασμένου κλαβιτσέμπαλου*.

Τα ύστατα χρόνια στη ζωή του Μπαχ χαρακτηρίζονται από μια προοδευτική αποξένωση από τη σύγχρονή του πραγματικότητα. Αυτή την επιλογή τη προκάλεσαν είτε εξωτερικοί παράγοντες, όπως οι όλο και συχνότερες διαφωνίες με τις θρησκευτικές και λαϊκές αρχές της Λειψίας, είτε, και ακόμα περισσότερο, η στάση του σαν συνθέτη, αποφασιστικά πια αντιδραστική σε σχέση με την εξέλιξη των προτιμήσεων. Το τελευταίο του ημιτελές έργο *Η τέχνη της φούγκας* μας προσφέρει μια ακόμα μαρτυρία για το όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον του για την αγνή αναζήτηση, για ένα είδος αλχημείας των κοντραπουντίστικων συνδυασμών.¹

Ο βαθμός του ορθολογισμού στο τονικό σύστημα του Μπαχ είναι πάρα πολύ ψηλός: τα μορφολογικά στοιχεία της βάσης, παρά την πληθώρα και την ευαισθησία σε αμέτρητες παραλλαγές, είναι πάντοτε μονόπλευρης ακουστικής και εκτελεστικής απόδοσης και σ' αυτά αναφέρεται, σε τελευταία ανάλυση, η φυσιολογικότητά τους. Το μουσικό κύτταρο του Μπαχ εγκαθιστά μια άριστη σχέση με τις ψυχοφυσικές συνθήκες λήψης και συνεπώς και ηχητικής αναδημιουργίας που χαρακτηρίζουν το δυτικό άνθρωπο.

Όσον αφορά το θέμα της φωνητικότητας στα έργα του Μπαχ μερικοί υποστηρίζουν ότι είναι επηρεασμένη από την ενόργανη γραφή, ενώ άλλοι τη βρίσκουν ποτισμένη με μια αγωνιώδη εκφραστική σκοπιμότητα, τόσο που να αποτελεί το πρότυπο της γερμανικής φωνητικότητας. Πρέπει να επισημανθεί ότι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φωνητικής γραφής του Μπαχ συμμετέχουν στην κατ' εξοχήν κλειστή φύση του συνθετικού του συστήματος.

Το σύνολο του έργου του Μπαχ έχει τέτοια απεραντοσύνη, που σήμερα το λιγότερο μας φαίνεται συντριπτική. Αν όμως το συγκρίνουμε με τα κριτήρια της εποχής του, τότε δε θα μας φανεί τόσο μοναδικό. Ο Τέλεμαν για παράδειγμα υπήρξε πολύ περισσότερο παραγωγικός. Αντίθετα, αυτό που αποτελεί εξαίρεση είναι το σταθερό και υψηλότατο επίπεδο της παραγωγής του. Η μουσική τέχνη του μπαρόκ δεν του προσφέρει παρά μόνο τα στοιχειώδη μέσα εργασίας, ενώ την ανεβάζει στα όρια της

¹ Εγκυκλοπαίδεια παγκόσμιας μουσικής – Πητ Κωνσταντέας (1993)

τελειότητας. Καλύτερα μπορούμε να πούμε ότι το μπαρόκ αποτελεί το γλωσσικό σχήμα ικανό να αποδέχεται και να δίνει νόημα στην αιώνια καινοτομία της νότας του Μπαχ. Αυτή η καινοτομία όμως δεν εκδηλώνεται σαν βίαιη επίθεση στο γλωσσικό παραδοσιακό σύστημα, αλλά σαν μια σειρά αλλαγών στο εσωτερικό του. Ο Μπαχ δεν αμφισβητεί την αξία του συστήματος.

Στα μάτια των σύγχρονών του ο Μπαχ φάνηκε μάλλον σαν ένας μεγάλος αντιδραστικός, αν όχι κιόλας σαν οπισθοδρομικός. Προτιμούσαν τον Χέντελ ή τον Τέλεμαν, που ήταν και οι δύο πιο υποταγμένοι στο τονικό σύστημα του μπαρόκ. Πράγματι, η πολυφωνία του Μπαχ βασίζεται σε μια σύνθεση ανάμεικτη με κοντραπούντο και αρμονία, που από μόνη της αποτελεί ένα θεωρητικό σταθμό που κανείς δεν έφθασε. Ο ανώτατος ρυθμιστής του λόγου είναι η αρμονία ενώ παραδόξως το κοντραπούντο την ολοκληρώνει. Δεξιοτεχνίες στο κοντραπούντο συναντάμε στις φούγκες του έργου *Η Τέχνη της Φούγκας*.

Η φωνητική παραγωγή του Μπαχ πηγάζει από την ανεξάντλητη φλέβα των θρησκευτικών ύμνων, που είναι στενά συνδεδεμένοι με τις ασχολίες του, πρώτα σαν μαέστρος για κοντσέρτα στη Βαϊμάρη, έπειτα σαν κάντορ στη Λειψία. Αυτός είναι ο τομέας που ο Μπαχ πειραματίζεται με τις διάφορες φωνητικές μορφές, σολιστικές ή ομαδικές, που η παράδοση του διαθέτει. Όλες οι πολυφωνικές τεχνικές εξερευνούνται στο βάθος με μια εξελικτική διαδικασία που κορυφώνεται στις μεγάλες καντάτες της Λειψίας, πλατιά επηρεασμένες από το μελοδραματικό στυλ της εποχής.

Όπως η φωνητική, έτσι και η ενόργανη παραγωγή του Μπαχ είναι εξαιρετικά πολύπλοκη και ποικίλη και αγγίζει τη σολιστική και ομαδική λογοτεχνία των εγχόρδων, πνευστών και πληκτροφόρων οργάνων. Για τα πληκτροφόρα, κύριο έργο είναι το *Καλά συγκερασμένο κλαβιτσέμπαλο*. Το έργο αυτό αποτελείται από 48 φούγκες και ισάριθμα πρελούδια, που ο Μπαχ είχε τοποθετήσει σε δύο σειρές με χρωματική διάταξη και με φανερούς διδακτικούς στόχους. Ο συγκερασμός εκδηλώνεται εδώ σαν στυλοβάτης όλης της μελλοντικής εξέλιξης της αρμονικής μας γλώσσας. Το έργο αξιοποιήθηκε αμέσως από τη διδασκαλία του κλαβιτσέμπαλου και αργότερα του πιάνου και από την ακαδημαϊκή σύνθεση σε μια προσπάθεια θεωρητικής κωδικοποίησης.

Ανάμεσα στις συνθέσεις για κλαβιτσέμπαλο του Μπαχ είναι ακόμα: *Χρωματική φαντασία και φούγκα, Τοκάτε, Γαλλικές και Ιταλικές σουίτες, Παρτίτες και οι Παραλλαγές Γκόλντμπεργκ*. Αν πάντως η παραγωγή του Μπαχ για κλαβιτσέμπαλο δέχεται κάποια σύγκριση με εκείνη των άλλων μεγάλων συνθετών της εποχής, τα έργα του για όργανο δεσπάζουν πάνω σ' όλη την υπόλοιπη παραγωγή μπαρόκ.

Στα τελευταία έργα του Μπαχ παρ' όλη τη μεγάλη λαχτάρα για το αφηρημένο, η τέχνη του παραμένει τέλεια προσκολλημένη στην υποκειμενική στιγμή της ακρόασης.

Σήμερα ο Bach κατέχει ένα θρόνο που δεν αξιώθηκε να γνωρίσει στην εποχή του και είναι ένας από τους λίγους συνθέτες που η μουσική του κατευθύνει τα συναισθήματα, τις ηθικές έννοιες και τα παγκόσμια αξιώματα. Μια ενιαία διάθεση στατικού μεγαλείου παρατηρείται σχεδόν σε ολόκληρο το έργο του.

Τον αληθινό Bach και τη μεγαλοφυΐα του ποτέ πράγματι δεν κατόρθωσε να τον νιώσει η εποχή του. Σεβάστηκε το δεξιότέχνη του οργάνου και του αυτοσχεδιασμού, τον ασύγκριτο θεωρητικό της Φούγκας, το σοφό συνθέτη, όμως την ουσία της τέχνης του δεν μπόρεσε να την κατανοήσει.

Το έργο του εμφανίζεται σε μια περίοδο μεταβατική, καθώς από το μεγαλειώδες Μπαρόκ προχωρούμε προς την εποχή του αστείου Ροκοκό. Το αιωνόβιο ιδεώδες της πολυφωνίας στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, σύμφωνα με το οποίο η μουσική αντιπροσωπεύει μια κοινωνική και κοινωφελή αξία, αρχίζει να χάνει έδαφος. Ο σεβασμός πολιτισμός της πολυφωνίας εκθρονίζεται, περιφρονείται και παραμερίζεται. Η προσήλωση στην παλαιά παράδοση παρακίνησε τους σύγχρονους του Bach να αντιμετωπίσουν τα έργα του με κάποια περιφρόνηση και να τα χαρακτηρίσουν «απαρχαιωμένα». Δεν αντιλήφθηκαν ποτέ ότι η μεγαλοφυΐα του Bach τον οδήγησε να δημιουργήσει μια πρωτοφανή ενότητα, ένα από τα μεγαλύτερα μνημεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού που έκλεινε μέσα του παρελθόν, παρόν και μέλλον.

Τα έργα του Bach για τα πληκτροφόρα και ειδικά για το clavessin γράφτηκαν, απ' ότι ο ίδιος ισχυριζόταν, για διαφόρους λόγους. Είναι γνωστό ότι όλα αυτά τα χρόνια ο Bach κατά καιρούς διόρθωνε, συμπλήρωνε και πολλές φορές τροποποιούσε αρκετά σημεία από αυτές του τις συνθέσεις, με σκοπό την έκδοσή τους, κάτι όμως που δεν

έγινε παρά αρκετά χρόνια μετά το θάνατό του. Οι συνθέσεις του δεν είχαν ποτέ τη φιλοδοξία της μάταιης προβολής, γι' αυτό και δεν υπερέβαιναν τα όρια της πόλης όπου κατοικούσε. Κάθε εβδομάδα συνέθετε έργα που χρειαζόταν στη δουλειά του και, όταν το έργο το εκτελούσε δημόσια, το έβαζε στο ντουλάπι της λήθης χωρίς να τον ενδιαφέρει η έκδοσή του.

Ποτέ τόσα αριστουργήματα, πραγματικά μνημεία τέχνης, δεν αντιμετωπίστηκαν με τόση λιτότητα και ευπιστία. Η απλότητα και η μετριοφροσύνη του χαρακτήρα του δεν τον άφηναν να αντιληφθεί το μέγεθος της μεγαλοφυΐας του! Ήταν τόσο ταπεινός, που αντέγραφε τις νύχτες με το φως του σπαρμασέτου τα έργα των συνθετών εκείνης της εποχής, με το σκεπτικό μιας συνεχούς αναζήτησης και μιας μελέτης γύρω από την αντίστιξη και τη σύνθεση. Το τίμημα αυτής της επίμονης έρευνας και της μεγάλης καλλιτεχνικής ανησυχίας πληρώθηκε με τραγικό τρόπο. Έχασε το φως του και πέθανε τυφλός σε μια στιγμή εγκατάλειψης και λησμονιάς.

- Η παιδική συλλογή της Anna Magdalena Bach (BWV 902a-937)
- Petites Preludes et Fuguettes (BWV 895-999)
- 15 δίφωνες Inventions (BWV 772-786)
- 15 τρίφωνες Inventions (BWV 787-801)
- 6 Αγγλικές Σουίτες (BWV 806-811)
- 6 Γαλλικές Σουίτες (BWV 812-817)
- 6 Παρτίτες (BWV 825-830)
- Παρτίτα στη Σι ελ. (BWV 831)
- Φαντασία και Φούγκα στη Λα ελ. (BWV 894)
- 48 Πρελούδια και Φούγκες (1^ο και 2^ο βιβλίο – Le Clavecin bien tempere – BWV 846-893)
- Χρωματική Φαντασία και Φούγκα στη Ρε ελ. (BWV 903)
- Φαντασία και Φούγκα στη Λα ελ. (BWV 904)
- Φαντασία στη Ντο ελ. (BWV 906)
- 7 Τοκκάτες (BWV 910-916)
- Φαντασία στη Λα ελ. (BWV 922)
- 9 Πρελούδια για τον W.F.Bach (BWV 924-932)
- 6 Πρελούδια (BWV 933-938)

- Φαντασία και Φούγκα στη Λα ελ. (BWV 944)
- Φούγκα στη Ντο μείζ. (BWV 952)
- Ιταλικό Κοντσέρτο (BWV 971)
- Goldberg Variations (BWV 988)
- Παραλλαγές σε ιταλικό στυλ (BWV 989)
- Capriccio στη Σι ύφ. μείζ. (BWV 992)
- 6 Πρελούδια και Φούγκες σε διασκευή Liszt
- Φαντασία και Φούγκα στη Σολ ελ. (BWV 542) σε διασκευή Liszt
- 2 μεγάλες Τοκκάτες στη Ντο μείζ. (BWV 564) και Ρε ελ. (BWV 538) σε διασκευή Busoni

3.1 Εισαγωγή

Με τον όρο κλασική εποχή της μουσικής αναφερόμαστε στην κλασική περίοδο της Δυτικής μουσικής, η οποία ξεκίνησε περίπου το 1750 και τερματίστηκε μεταξύ του 1810 και 1830. Η κλασική εποχή ακολούθησε την Μπαρόκ περίοδο και προηγήθηκε του ρομαντισμού. Αποτέλεσε την περίοδο κατά την οποία ξεχώρισαν οι μορφές πολύ σημαντικών συνθετών, όπως του Ιωσήφ Χάυντν, του Μότσαρτ και του Μπετόβεν. Επιπλέον μπορεί να ενταχθεί σε μια γενικότερη πολιτιστική αλλαγή που συντελέστηκε από τα μέσα του 18ου αιώνα, έχοντας ως σημαντική επιρροή τις ιδέες του Διαφωτισμού, με αποτέλεσμα την δημιουργία εξαιρετικών μουσικών επιτευγμάτων. Η περίοδος του Μπαρόκ συνδέθηκε με την άνοδο του απολυταρχισμού στην Ευρώπη αλλά και με μια σταδιακή αναθεώρηση των παραδοσιακών ιδεών και αξιών. Ήδη από τον 17ο αιώνα οικοδομήθηκε μια νέα κοσμοαντίληψη περισσότερο ορθολογική και μηχανιστική, που θεμελιώθηκε από τον Καρτέσιο, τον Λοκ και τον Νεύτωνα. Η πνευματική αυτή επανάσταση αποτέλεσε και την βάση του πολιτιστικού κλίματος μέσα στο οποίο γεννήθηκε και ο Διαφωτισμός. Όπως ο Διαφωτισμός έτσι και ολόκληρη η καλλιτεχνική παραγωγή του 17ου και 18ου αιώνα αντανακλά ένα θαυμασμό για τον κλασικό κόσμο και οι δημιουργοί μιμούνται τα κλασικά πρότυπα. Στο γεγονός αυτό, σημαντική συμβολή έχουν και οι αρχαιολογικές αποστολές που πολλαπλασιάζονται και οδηγούν σε σημαντικές ανακαλύψεις στην Ελλάδα, την Ιταλία και την Αίγυπτο. Την περίοδο του κλασικισμού, το Λονδίνο και το Παρίσι αποτελούν σημαντικά αστικά κέντρα με έντονο καλλιτεχνικό στοιχείο. Στην Γερμανία και την Ιταλία υπάρχουν αρκετές μικρότερες πόλεις με αξιοσημείωτη καλλιτεχνική δραστηριότητα ενώ στην Αυστρία, η Βιέννη μετατρέπεται σε τόπο συγκέντρωσης ευγενών και καλλιτεχνών από ολόκληρη την Ευρώπη. Στη Βιέννη πραγματοποιήθηκε η ανάμειξη όλων των διαφορετικών εθνικών χαρακτηριστικών στην τέχνη. Στα μέσα του 18ου αιώνα, έχει διαμορφωθεί πλήρως ένα νέο ρεύμα στην αρχιτεκτονική, τη μουσική και γενικά τις τέχνες. Η διαύγεια και καθαρότητα είναι βασικά γνωρίσματα του νέου αυτού ύφους. Η απλότητα, η ευθύτητα και η συνοχή, αποτελούν βασικές αρχές της νέας αισθητικής, η οποία αξιώνει την κατάργηση περιττών διακοσμητικών στοιχείων επιζητώντας μια περισσότερη φυσική και άμεση

έκφραση.

Η κλασική μουσική χαρακτηρίζεται γενικά από μια ομοφωνική μουσική γραφή κατά την οποία κυριαρχεί μια βασική μελωδία ενώ τα υπόλοιπα συνοδευτικά μέρη υποστηρίζουν την μελωδία αυτή. Το ύφος αυτό ήταν σε πλήρη αντίθεση με την πολυφωνική και αντιστικτική δομή της προκλασικής ή μπαρόκ μουσικής. Επιπλέον το κλασικό ύφος εισάγει μια μελωδική και αρμονική περιοδικότητα. Το μουσικό κείμενο χωρίζεται τις περισσότερες φορές σε σύντομες περιόδους ή φράσεις ενώ οι αρμονίες εναλλάσσονται με βραδύτερο ρυθμό. Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της κλασικής μουσικής είναι η εναλλαγή συναισθημάτων και διάθεσης, κάτι που δεν παρατηρείται στην μπαρόκ μουσική όπου ένα μουσικό κομμάτι εκφράζει από την αρχή ως το τέλος του μια συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση.

Η ακμή της όπερας και ειδικότερα της αποκαλούμενης κωμικής όπερας είναι βασικό γνώρισμα της κλασικής περιόδου στη μουσική. Το είδος αυτό εμφανίστηκε ως opera buffa στην Ιταλία, opera comique στη Γαλλία, opera ballad στην Αγγλία ή ακόμα ως Singspiel, παρεμφερές είδος που αναπτύχθηκε στη Γερμανία. Η παράδοση της "σοβαρής" όπερας συνεχίστηκε κυρίως στην Ιταλία και την Γαλλία (opera seria ή tragedie lyrique αντίστοιχα). Το ιταλικό μουσικό θέατρο ήταν γενικότερα χώρος μουσικών καινοτομιών και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του κλασικού ύφους. Τα έργα διέθεταν συνήθως ηθικοπλαστικό χαρακτήρα ενώ αντιπροσωπευτικός συνθέτης ήταν ο Alessandro Scarlatti. Η γαλλική κωμική όπερα αποτέλεσε ουσιαστικά μείξη της ιταλικής opera buffa με το παραδοσιακό γαλλικό είδος vaudeville, λαϊκοί σκοποί που παίζονταν σε παρισινές γιορτές. Οι σκοποί αυτοί αντικαταστήθηκαν από άριες (ariettes). Μια από τις πιο γνωστές κωμικές όπερες με σημαντική επιτυχία ήταν η Le devin du village (ελλ. μφ. Ο μάντης του χωριού) του Ρουσσώ. Αντίστοιχα με ότι συνέβαινε στην ηπειρωτική Ευρώπη, στην Αγγλία αναπτύχθηκε το είδος της opera ballad που περιλάμβανε γνωστούς λαϊκούς σκοπούς (ballads δηλαδή μπαλάντες). Ένα από τα πιο δημοφιλή δείγματα αυτού του είδους ήταν η Όπερα του Ζητιάνου του Christopher Pepusch. Στον χώρο της όπερας, σημαντική μορφή αποτέλεσε και ο συνθέτης Christoph Willibald Gluck, ο οποίος καθιέρωσε ένα νέο τύπο όπερας, συνδέοντας τα χαρακτηριστικά της ιταλικής και της γαλλικής. Ο Gluck απλοποίησε σε μεγάλο βαθμό την μουσική δομή της όπερας ενώ

εξάλειψε και την κατάχρηση των φωνητικών καλλωπισμών, οι οποίοι χαρακτήριζαν τις άριες τις εποχής με βασικό σκοπό η μουσική να υπηρετεί την ποίηση της όπερας. Σημαντικότερο ίσως έργο του Gluck αποτέλεσε η όπερα Ιφιγένεια εν Ταύροις (1779).

Η οργανική μουσική της κλασικής περιόδου ξεχωρίζει για την εμφάνιση της αισθητικής του *Empfindsamer Stil*, που σημαίνει Ευαίσθητο ύφος. Το "είδος" αυτό χαρακτηρίζεται από έντονο συναισθηματισμό και εκπροσωπείται κατά κύριο λόγο από τους Carl Philipp Emanuel Bach και Wilhelm Friedemann Bach (γιοί του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ). Η μουσική γραφή αυτής της αισθητικής είναι περισσότερη εκκεντρική με εκπλήξεις στην ανάπτυξη του μουσικού κειμένου και ασύμμετρες μουσικές φράσεις. Το *Empfindsamer Stil* έφτασε στην ακμή του περίπου τη δεκαετία του 1760.

Τα βασικά όργανα που κυριαρχούν στην μουσική της κλασικής περιόδου είναι:

- το πιάνο (*pianoforte*), που σταδιακά αντικαθιστά το προγενέστερο κλειδοκύμβαλο
- το βαρύτονο (*baryton*), μπάσο έγχορδο όργανο που παιζόταν με δοξάρι
- το κλαρινέτο, που βρίσκει θέση μέσα στην ορχήστρα και αποκτά αξιόλογο ρεπερτόριο
- το φυσικό κόρνο, χάλκινο πνευστό

Αρκετά όργανα υπέστησαν τροποποιήσεις κατά την κλασική περίοδο. Για παράδειγμα, το "κλασικό" κόρνο διέφερε σημαντικά από το μπαρόκ κόρνο καθώς ενσωμάτωνε και τη δυνατότητα αλλαγής τονικότητας, χάρη σε επινόηση του κατασκευαστή Michael Leichnamshneider. Επιπλέον στο κλαρινέτο, διάφορες παραλλαγές του έκαναν την εμφάνισή τους, όπως το βαρύτερο τονικά κόρνο *di bassetto*, από τα αγαπημένα όργανα του Μότσαρτ. Αξίζει να σημειωθεί ακόμα ότι η κλασική περίοδος χαρακτηρίστηκε και από την εμφάνιση της αποκαλούμενης *Harmonie*, ενός συνόλου πνευστών οργάνων που περιλάμβανε μέχρι δώδεκα όργανα, κυρίως χάλκινα πνευστά αλλά και κλαρινέτα, όμποε ή φαγκότα. Αρκετοί συνθέτες αξιοποίησαν τέτοιου είδους σύνολα, τα οποία ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή. Στην κλασική μουσική εμφανίστηκαν αλλαγές στα όργανα που χρησιμοποιούνταν, γεγονός που οδήγησε και σε αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο αυτά συνδυάζονταν.

Στις ορχήστρες της κλασικής περιόδου παύει η κυριαρχία των βιολιών ενώ καθιερώνονται και επιμέρους ομάδες τους (πρώτα ή δεύτερα βιολιά). Διευρύνεται η χρήση των πνευστών μέσα στις ορχήστρες, κυρίως σε ότι αφορά τα όμποε και τα κόρνα, χωρίς να αποκλείεται όμως και η χρήση κλαρινέτων και χάλκινων γενικά πνευστών. Σπανιότερα, οι κλασικοί συνθέτες εμπλούτιζαν την ορχήστρα με όργανα όπως τα κύμβαλα, το τρίγωνο ή η γκραν κάσα. Στο σύνολο της η κλασική ορχήστρα διακρίνεται από περισσότερα όργανα, είναι πιο ευέλικτη με εναλλαγές οργάνων ενώ διαθέτει και δυνατότερο ήχο γεγονός που συνδυάζεται και με την εμφάνιση δημόσιων συναυλιών σε μεγαλύτερους χώρους.

3.2 Josef Haydn (1732 – 1809)

Ο «πατέρας της Συμφωνίας και του Κουαρτέτου εγχόρδων», όπως αποκαλείται ο Haydn, υπήρξε ένα απίστευτος μουσικός και ένας αγνός αρχιτέκτων, στοιχεία που μαρτυρούν μια θαυμάσια ικανότητα στην τέχνη της ανάπτυξης και μια πολύ λεπτή αίσθηση της αναλογίας και της συμμετρίας. Κανένας μουσικός πριν απ' αυτόν δεν είχε τη δικιά του αξιολύπη της κατασκευής της κλασικής φόρμας. Δούλευε με πάθος τα έργα του και εύκολα αντιλαμβανόμαστε πως θέματα και αναπτύξεις, τα περισσότερα κατασκευάστηκαν μέτρο-μέτρο. Οι μελωδίες του έχουν τη σφραγίδα μιας απέραντης πρωτοτυπίας. Είναι φράσεις πανέμορφες, ευχάριστες και εύκολες, όπου πολλές φορές ανακαλύπτουμε διάσπαρτες λαϊκές μελωδίες, δουλεμένες όμως από το χέρι ενός μεγάλου τεχνίτη.

Γενικά το πνεύμα του Haydn είναι λαϊκό, γι' αυτό η τέχνη του δεν παρουσιάζει ποτέ εκπλήξεις. Είναι ο πρώτος που εισάγει χιουμοριστικά στοιχεία στις μουσικές του συνθέσεις. Διασκεδάζει με την «επιφάνεια» των πραγμάτων, γιατί η μουσική είναι γι' αυτόν μια ψυχαγωγία. Για την εποχή του ήταν νεωτεριστής, αλλά έθεσε τις βάσεις μιας μεγάλης μελλοντικής διδαχής στη διαμόρφωση της κλασικής Σονάτας και της Συμφωνίας.

Το πιανιστικό του έργο, που είχε μεγάλη σημασία για την εξέλιξη του οργάνου, ήταν ασφαλώς οι 62 Σονάτες και τα Κοντσέρτα για πιάνο. Στις Σονάτες, αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο είναι η μορφή, το διάγραμμα. Το περιεχόμενο που βάζει ο

Haydn μέσα σ' αυτό το διάγραμμα δεν είναι πάντα πολύ σπουδαίο. Είναι φορτωμένο με ποικίλματα, τρίλιες και άλλα στολίδια, που αναπλήρωναν εκείνα τα χρόνια τις ατέλειες του ήχου του «κλειδοκύμβαλου». Το διάγραμμα όμως αυτό, τόσο αρμονικό και στέρεο, το ξαναβρίσκουμε αργότερα πλουτισμένο εσωτερικά με τις θείες μελωδικές γραμμές του Mozart και τις τιτανικές εμπνεύσεις του Beethoven. Ο Haydn συχνά στα έργα του προτείνει δυναμικές ενδείξεις και άκρως ενδιαφέροντα ποικίλματα, προσδιορισμένα πεντάλ, διακοσμητικά διαστήματα από τρίτες και έκτες και γενικά τα μουσικά στοιχεία που ανακαλύπτουμε στη γραφή του μας φανερώνουν έναν δημιουργό πολύπειρο γνώστη της τεχνικής του κλαβιέ. Οι Σονάτες του Haydn πρωτοπαίχτηκαν σε πιανοφόρτε, παρ' όλο που ο συνθέτης υποδείκνυε σε κάποιες από αυτές και το *clavessin*.

- 62 Σονάτες (1761-1794)
- 20 Variations στη Σολ μείζ., Hob XVII 2
- Capriccio στη Σολ μείζ., Hob XVII 1 (1765)
- Fantasia στη Ντο μείζ., Hob XVII 4 (1789)
- Sonatines, HOB XVI 8,11,7,9,10,4
- Andante με 4 Variations στη Σι μείζ., Hob XVII 12
- Adagio στη Φα μείζ., Hob XVII 9 (1786)
- 24 Minuets, Hob IX 8
- 6 Variations στην Ντο μείζ., Hob XVII 5
- 12 Minuets
- Il mio primo Haydn (διάφορες μικρές και εύκολες συνθέσεις)
- Andante con Variazioni στη Φα ελ., Hob XVII 6 (1793)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ρε μείζ., Hob XVIII 11 (1782)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ντο μείζ., Hob XIV 12 (1760)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Σολ μείζ., Hob XVIII 4 (1782)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Φα μείζ., Hob XVIII 3 (1765)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ντο μείζ., Hob XIV 2 (1761)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Φα μείζ., Hob XVIII 2 (1760)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ντο μείζ., Hob XVIII 5 (1763)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Σολ μείζ., Hob XIV 13 (1761)

- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Σολ μείζ., Hob XVIII 9 (1767)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ντο μείζ., Hob XVIII 10 (1760)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ντο μείζ., Hob XIV 4 (1764)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Φα μείζ., Hob XVIII 7 (1766)

3.3 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Αυστριακός συνθέτης. Γιος του Λέοπολντ που ανέλαβε προσωπικά τη μουσική, φιλολογική και θρησκευτική του παιδεία. Στις πρώτες του, αρκετά πρώιμες συνθέσεις δείχνει μια πλειάδα από ερεθίσματα, επηρεασμένος από το γαλλικό και ιταλικό ευγενικό στυλ και, γενικότερα, στον απόηχο της μπαρόκ πολυφωνίας.

Το 1762 άρχισαν τα χρόνια περιπλάνησης, μια δεκαετία στην οποία ο Λέοπολντ έκανε όλη την Ευρώπη να θαυμάσει τα εξαιρετικά χαρίσματα και τις ασυνήθιστες ικανότητες του Βόλφγκανγκ στους αυτοσχεδιασμούς. Μετά τα πρώτα ταξίδια στο Μόναχο και στη Βιέννη, το 1763 οι Μότσαρτ πήγαν στο Παρίσι, το Λονδίνο, το Άμστερνταμ και τη Χάγη, όπου ανάμεσα στ' άλλα ο νεαρός συνθέτης πλούτισε τις τεχνικές του γνώσεις και τις στιλιστικές εμπειρίες (ιδιαίτερα σημαντική ήταν η γνωριμία με το έργο του Γ.Σ. Μπαχ). Ο συνθέτης στο μεταξύ έγραφε συμφωνίες και σονάτες για βιολί και πιάνο, τις οποίες ακολούθησαν τα πρώτα θεατρικά έργα (*Η απλή ψεύτικη* 1768, *Βαστριανός και Βαστιανή* 1768) και οι πρώτες θρησκευτικές συνθέσεις.

Ύστερα από μια σύντομη παρένθεση τα ταξίδια ξανάρχισαν με προορισμό την Ιταλία, όπου ήρθαν οι επιτυχίες με τη θριαμβευτική παράσταση του *Μιθριδάτη, βασιλιά του Πόντου* στο Μιλάνο και με το διορισμό του – κάτι σπάνιο, εξαιτίας της ηλικίας του– σε μέλος της φιλαρμονικής Ακαδημίας της Μπολόνια. Σπουδαίας υποδοχής έτυχε ακόμα στο Μιλάνο το 1771 το έργο *Ασκάνιος στην Άλμπα* αλλά μετέπειτα ήρθε το τέρμα της καριέρας Μότσαρτ στην Ιταλία. Για μια περίπου δεκαετία η ζωή του νεαρού μουσικού έμεινε συνδεδεμένη με την μάλλον περιορισμένη αυλή του Σάλτσμπουργκ.

Το 1769 ο Μότσαρτ πήρε τον τίτλο του Μαέστρου Κοντσέρτου. Στις αρχές του 1775 παρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία στο Μόναχο *Η ψεύτικη κηπουρός*. Το 1777 ο Μότσαρτ απολύθηκε και αρχικά πήγε στο Μόναχο ύστερα στο Μανχάιμ και τέλος στο Παρίσι, όπου οι επιτυχίες δεν ήταν παρά σποραδικές και μερικές. Απογοητευμένος αλλά με σπουδαία προσωπικότητα ο Μότσαρτ επιστρέφει στο Σάλτσμπουργκ όπου και διορίστηκε οργανίστας του μητροπολιτικού ναού.

Έπειτα ο Μότσαρτ κλήθηκε στη Βιέννη όπου και συνήψε σχέσεις με την αριστοκρατία της αυστριακής πρωτεύουσας και πολύ σύντομα υποστηρίχθηκε αρκετά για να ρισκάρει την οριστική του απόλυση. Ο Μότσαρτ κατέφυγε αρχικά στην οικογένεια Βέμπερ και ύστερα έπιασε δικό του σπίτι. Το 1782 παντρεύτηκε την Κονστάντσε Βέμπερ με την οποία απέκτησε έξι παιδιά – από τα οποία όμως έζησαν μόνο τα δύο. Στη Βιέννη ο Μότσαρτ είχε μια κάποια ικανοποιητική οικονομική άνεση: οι επιτυχίες του σαν πιανίστα και σαν συνθέτη του είχαν επίσης ανοίξει το δρόμο για τους μουσικούς εκδοτικούς οίκους και του είχαν εξασφαλίσει μια σημαντική διδασκαλική δραστηριότητα. Ωστόσο πολύ σύντομα η κοινωνία άρχισε να δυσπιστεί απέναντι σε μια ιδιοφυΐα που φαινόταν να ακολουθεί επικίνδυνα μουσικά ανοίγματα (όπως τα *Κουαρτέτα*, τα αφιερωμένα στο Χάιντν) και έργα πολιτικού περιεχομένου (*Οι γάμοι του Φίγκαρο*). Παρά τον ολοένα και αυξανόμενο θαυμασμό των μουσουργών (ανάμεσά τους πρώτος ο Χάιντν) και την υποστήριξη των Μασόνων (στους οποίους ο Μότσαρτ ανήκε από το 1785), ο Μότσαρτ πέρασε τα τελευταία του χρόνια σε μια ολοένα και μεγαλύτερη απομόνωση, έστω και αν αυτή φωτιζόταν από λαμπρές επιτυχίες: ιδιαίτερα η παρουσίαση στην Πάρμα των *Γάμων του Φίγκαρο* (1786) αρχικά και του *Δον Τζοβάνι* στη συνέχεια (1787) σημείωσαν αληθινό θρίαμβο.

Και ενώ, με το *Μαγικό αυλό* που σύντομα έγινε η πιο επιτυχημένη όπερα του Μότσαρτ, η τύχη φαινόταν να στρέφεται με το μέρος του τον βρήκε ο θάνατος κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του *Ρέκβιεμ* (που έμεινε ημιτελές και το τελείωσε ο μαθητής του Φ. Σίμσερ). Η σορός του Μότσαρτ τάφηκε σε έναν κοινό λάκκο και δε βρέθηκε ποτέ. Η πρώτη έκδοση των έργων του Μότσαρτ τυπώθηκε στη Λειψία στα χρόνια 1877-1905, στη βάση του χρονολογικού καταλόγου που έφτιαξε το 1862 ο

μουσικολόγος Λ. Κέχελ (απ' όπου και το γράμμα Κ που εμφανίζεται σε όλου τους τίτλους των συνθέσεων του Μότσαρτ).²

Για να καταλάβουμε σε όλη του τη μοναδικότητα το φαινόμενο του Μότσαρτ θα πρέπει πρώτα να αφήσουμε το μύθο περί παιδιού θαύματος που τον περιβάλλει. Παρά την ιδιοφυΐα που διαφαίνεται και στο έργο του έφηβου Μότσαρτ, δε γνωρίζουμε γι' αυτόν εκδηλώσεις πρώιμης ωριμότητας που θα μπορούν να συγκριθούν με την ωριμότητα, για παράδειγμα. Του Σοπέν. Ο Μότσαρτ πράγματι προχωρεί με όλη τη φυσικότητα της τεχνικής παράδοσης, από το επάγγελμα που κατακτήθηκε στα πρώτα παιδικά του χρόνια και διευρύνθηκε στη συνέχεια, και τέλος πέρασε στην πλήρη απελευθέρωση μιας νέας ατομικότητας, ανεπηρέαστης από τους προηγούμενους συνθέτες. Ο εκλεκτισμός είναι από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της μουσικής του Μότσαρτ. Αποτέλεσμα είναι η έξοχη τεχνική και στιλιστική του ικανότητα, η χωρίς προκαταλήψεις μουσική των ώριμων έργων του, απίστευτα συμβιβασμένη με μια σταθερότητα και συνοχή που κάνουν τον εκλεκτισμό του μια πρωταρχική εκδήλωση μιας ζωής σε τέλεια ισορροπία με το περιβάλλον της.

Ενώ στα έργα του πρώτου Μότσαρτ αναγνωρίζεται η συνύπαρξη ή εναπόθεση διαφορετικών πολιτιστικών στιγμών, αργότερα το συσσωρευμένο αυτό επιβλητικό υλικό, που εδραιώνεται στη συνείδηση του συνθέτη, παράγει εκείνη την πολυμορφία τεχνικών και στυλ που κάνει τόσο ανθρώπινα αληθινή τη μουσική του *Δον Τζοβάνι* ή του *Μαγικού αυλού*. Η γρηγοράδα του Μότσαρτ στο να περνά από μια τυποποιημένη γραφή του 18^{ου} αι. σε γλωσσικούς τρόπους αδοκίμαστους ως τότε, είναι ένα σχεδόν μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία της μουσικής.

Πολλοί αναγνωρίζουν στο θέατρο το πρωταρχικό περιβάλλον της επινοητικότητας του Μότσαρτ: η μουσική του είναι στην πράξη στα ίχνη του ανθρώπινου, όχι ακόμα κλεισμένου στη ρομαντική φυλακή του εγώ. Έγραψε αριστουργήματα τόσο για την σοβαρή όπερα (*Ιδομενέας*, η *Επιείκεια του Τίτου*) όσο και για την όπερα μπούφα (*Δον Τζοβάνι*).

² Korff Malte - Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (Η ζωή, το έργο, η επίδραση) (2008)

Στον συμφωνητικό τομέα τα μέσα και η σύνταξη που χρησιμοποιεί μπορούν πάντοτε να αναχθούν σε στέρεες ιστορικά οντότητες. Σημαντική υπήρξε η εκπληκτική σειρά κοντσέρτων για πιάνο και ορχήστρα (15 γραμμένα στα χρόνια από το 1782 ως το 1786, συν τα δύο τελευταία 1788, 1791), που αγγίζουν όλη τη συναισθηματική κλίμακα του Μότσαρτ, από την απόλαυση των σαλονιών ως τις μέγιστες εκφραστικές συγκεντρώσεις των κοντσέρτων σε ρε μινόρε και ντο μινόρε. Και η ομάδα από σονάτες για πιάνο περιλαμβάνει ορισμένα αριστουργήματα: τη *Σονάτα σε λα μινόρε* K 310, τη *Σονάτα σε λα ματζόρε* K331 αλλά προπάντων τις τελευταίες σονάτες σε φα ματζόρε, σε ντο μινόρε και σε ρε ματζόρε. Ακόμα πιο σημαντικές είναι ίσως οι συνθέσεις για πιάνο για τέσσερα χέρια, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν οι μεταγραφές από το μηχανικό όργανο, ενός *Αντάτζιο και αλέγκρο* (1790) και μιας *Φαντασίας* (1791).

Τεράστια είναι η παραγωγή μουσικής δωματίου, συχνά γραμμένη για αστική και αριστοκρατική κατανάλωση. Πρόκειται για συνθέσεις που γράφτηκαν σχεδόν πάντοτε κατά παραγγελία και που αντιπροσωπεύουν τη στιλιστική εξέλιξη της παλιάς σουίτας. Πλουσιότατη, τέλος, είναι η θρησκευτική παραγωγή, κατά μεγάλο μέρος συνδεδεμένη με τη λειτουργία του Σάλτσμπουργκ.

Το θαύμα του Μότσαρτ είναι ότι το μεγαλείο του δεν έχει όμοιο στην ιστορία. Σε κανένα σημείο ο Μότσαρτ δεν αντιτίθεται σε εκείνο που προηγείται, αλλά το εκμεταλλεύεται στο έπακρο ώσπου το κάνει να εκραγεί σε κάτι καινούργιο. Ο Μότσαρτ είναι ίσως ο τελευταίος συνθέτης που συνέδεσε την αρμονία με τον κόσμο, ο τελευταίος για τον οποίο ούτε η λογική ούτε η καρδιά χρειάστηκαν να δικαιολογήσουν τα αίτιά τους.

Ο Mozart είναι ίσως σήμερα ο πιο ζωντανός μουσικός στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα. Η μουσική του είναι ένα από τα πιο υψηλά παραδείγματα στην ιστορία όλων των τεχνών.

- Σονάτα Αρ. 1 στην Ντο μείζ., K279 (1774)
- Σονάτα Αρ. 2 στη Φα μείζ., K280 (1774)
- Σονάτα Αρ. 3 στη Σι ύφ. μείζ., K281 (1774)

- Σονάτα Αρ. 4 στη Μι ύφ. μείζ., K282 (1774)
- Σονάτα Αρ. 5 στη Σολ μείζ., K283 (1774)
- Σονάτα Αρ. 6 στη Ρε μείζ., K284 (1775)
- Σονάτα Αρ. 7 στη Ντο μείζ., K309 (1777)
- Σονάτα Αρ. 8 στη Λα ελ., K310 (1778)
- Σονάτα Αρ. 9 στη Ρε μείζ., K311 (1778)
- Σονάτα Αρ. 10 στην Ντο μείζ., K330 (1778)
- Σονάτα Αρ. 11 στη Λα μείζ., K331 (1778)
- Σονάτα Αρ. 12 στη Φα μείζ., K332 (1778)
- Σονάτα Αρ. 13 στη Σι ύφ. μείζ., K333 (1778)
- Σονάτα Αρ. 14 στη Ντο ελ., K457 (1784)
- Σονάτα Αρ. 15 στη Φα μείζ., K533 (1788)
- Σονάτα Αρ. 16 στην Ντο μείζ., K545 (1788)
- Σονάτα Αρ. 17 στη Φα μείζ., K547
- Σονάτα Αρ. 18 στη Σι ύφ. μείζ., K570 (1789)
- Σονάτα Αρ. 19 στη Ρε μείζ., K576 (1789)
- Σονάτα Αρ. 20 στη Σι ύφ. μείζ., K280 (1791)
- Σονάτα Αρ. 21 στη Σι ύφ. Μείζ., K8 (1763)
- Σονάτα Αρ. 22 στη Σολ μείζ., K9 (1763)
- Σονάτα για 4 χέρια στη Ρε μείζ., K381
- Σονάτα για 4 χέρια στη Σι ύφ. μείζ., K358
- Σονάτα για 4 χέρια στη Φα μείζ., K497
- Σονάτα για 4 χέρια στη Ντο μείζ., K521
- Σονάτα για 2 πιάνο στη Ρε μείζ., K448
- Σονάτα για 2 πιάνο στη Ντο ελ., K426
- Κοντσέρτο για δύο πιάνο Αρ. 10 στη Μι ύφ. Μείζ., K365
- 8 Παραλλαγές «Ας χαρούμε» πάνω σε μια ολλανδική μελωδία του Σ. Ε. Γκράφ στη Σολ μείζ., K24 (1766)
- 7 Παραλλαγές πάνω στο τραγούδι με τίτλο «Ο Γουλιέλμος του Νασάου», K25 (1766)
- 12 Παραλλαγές στην Ντο πάνω σ' ένα Μενουέτο του Φίσερ, K179 (1774)

- 9 Παραλλαγές πάνω στην άρια με τίτλο «Η Λιζόν κοιμόταν» του Ντεζέντ, K264 (1778)
- 12 Παραλλαγές «Αχ, να σας πω μητέρα!», K265 (1778)
- 8 Παραλλαγές πάνω σ' ένα εμβατήριο από τους Σαμνιτικούς γάμους του Γκρετρύ, K352 (1781)
- 12 Παραλλαγές πάνω στο θέμα «Η ωραία Φρανσουάζ, K353 (1778)
- 12 Παραλλαγές πάνω στο θέμα «Είμαι ο Λιντόρο», από τον Κουρέα της Σεβίλλης του Μπωμαρσαί, K354 (1778)
- 6 Παραλλαγές πάνω στην άρια «Σώσε Εαυτόν Κύριε», από την όπερα του Παϊζιέλο Κατά φαντασιάν φιλόσοφος, K398 (1783)
- 10 Παραλλαγές «Ο αγροίκος όχλος μας έχει τη γνώμη» από το έργο Οι προσκυνητές της Μέκκας του Γκλουκ, K455 (1784)
- 12 Παραλλαγές πάνω σ' ένα Allegretto στη Σι ύφ. Μείζ., K500 (1786)
- 9 Παραλλαγές σ' ένα Μενουέτο του Ντυπόρ, K573 (1789)
- 8 Παραλλαγές πάνω στο θέμα «Το θηλυκό είναι το πιο εξαίσιο πράγμα» του Βενέδικτου Σακ, K613 (1791)
- Adagio στην Ντο μείζ., K356
- Adagio στη Σι ελ., K540 (1788)
- Allegro et Allegretto στη Φα μείζ., K547
- Allegro στη Σι ύφ. μείζ.
- Andantino στη Μι ύφ. Μείζ., K236 (1790)
- Capriccio στην Ντο μείζ., K395 (1778)
- Eine kleine Gigue στη Σολ μείζ., K574 (1789)
- Marche στην Ντο μείζ., K408
- Menuet et Trio στη Σολ μείζ.
- Menuet στη Ρε μείζ., K355 (1786)
- Menuet στη Φα μείζ., K1-5 (1761)
- Rondo στη Λα ελ., K511 (1787)
- Rondo στη Ρε μείζ., K485 (1786)
- Rondo στη Φα μείζ., K494 (1786)
- Suite στην Ντο μείζ., K399 (1782)
- Φαντασία και Φούγκα στην Ντο μείζ., K394 (1782)

- Φαντασία στην Ντο ελ, K475 (1785)
- Φαντασία στη Ρε ελ., K397 (1782)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 1 στη Φα μείζ., K37 (1767)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 2 στη Σι ύφ. μείζ., K39 (1767)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 3 στη Ρε μείζ., K40 (1767)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 4 στη Σολ μείζ., K41 (1767)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 5 στη Ρε μείζ., K175 (1773)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 6 στη Σι ύφ. μείζ., K238 (1776)
- Κοντσέρτο για τρία πιάνο Αρ. 7 στη Φα μείζ., K242 (1776)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 8 στην Ντο μείζ., K246 (1776)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 9 στη Μι ύφ. μείζ., K271 (1777)
- Κοντσέρτο για δύο πιάνο Αρ. 10 στη Μι ύφ. μείζ., K365 (1779)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 11 στη Φα μείζ., K413 (1782)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 12 στη Λα μείζ., K414 (1782)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 13 στην Ντο μείζ., K415 (1782)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 14 στη Μι ύφ. μείζ., K449 (1784)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 15 στη Σι ύφ. μείζ., K450 (1784)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 16 στη Ρε μείζ., K451 (1784)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 17 στη Σολ μείζ., K453 (1784)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 18 στη Σι ύφ. μείζ., K456 (1784)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 19 στη Φα μείζ., K459 (1784)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 20 στη Ρε ελ., K466 (1785)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 21 στην Ντο μείζ., K467 (1785)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 22 στη Μι ύφ. μείζ., K482 (1785)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 23 στη Λα μείζ., K488 (1786)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 24 στην Ντο ελ., K491 (1786)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 25 στην Ντο μείζ., K503 (1786)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 26 στη Ρε μείζ., K537 (1788)
- Κοντσέρτο για πιάνο Αρ. 27 στη Σι ύφ. μείζ., K595 (1791)

3.4 Muzio Clementi (1752 – 1832)

Ιταλός πιανίστας και συνθέτης. Στα δώδεκά του χρόνια συνέθεσε ένα ορατόριο *Το μαρτύριο των ένδοξων αγίων Ιουλιανού και Τσέλσου* και το 1766 ήταν ήδη σε θέση ν' αναλαμβάνει χρέη οργανίστα στην εκκλησία. Την ίδια χρονιά ένας ευγενής που τον άκουσε να παίζει το κλαβιτσέμπαλο, του προσφέρει οικονομική βοήθεια για να σπουδάσει στην Μεγάλη Βρετανία, όπου και σπούδασε για επτά χρόνια. Στα είκοσι ένα του χρόνια πήγε στο Λονδίνο όπου και γίνεται δάσκαλος του τσέμπαλου στο Βασιλικό Θέατρο. Δημοσιεύει τις πρώτες συλλογές με σονάτες και δίνει συναυλίες. Τα επόμενα χρόνια πραγματοποιεί περιοδικές στο Παρίσι, στο Μόναχο, στη Λιόν, στη Ζυρίχη και στη Βιέννη όπου μάλιστα γνωρίζεται και με τον Μότσαρτ. Ένας έντονος δημιουργικός πυρετός χαρακτηρίζει την τελευταία εικοσαετία της ζωής του.

Ο Κλεμέντι ανήκει στην εποχή του Τζ. Ροσίνι και του Λ. Βαν Μπετόβεν, στα μέσα του κλασικισμού. Σε σύγκριση με τον Μπετόβεν, η τελειότητα των θεμάτων του και η αφθονία των καλλωπισμών, τον κάνουν να μοιάζει μοιραία με το παλιό καθεστώς. Όμως απέναντι στους Χάιντν και Μότσαρτ, για την πληρότητα της γραφής διαγράφει έναν εκφραστικό ορίζοντα που είναι αυτός του νέου κόσμου. Εκτός παροδικών εξαιρέσεων, μπορούμε να πούμε ότι όλη του η παραγωγή στριφογυρίζει γύρω από το πιάνο. Ωστόσο δεν μπορούμε να μιλάμε για δεξιοτεχνία του Κλεμέντι. Στον Κλεμέντι δεσπόζει ακόμα ο σεβασμός της μορφής, της αναλογίας. Γι' αυτόν το λόγο ο Κλεμέντι είναι ακριβώς ο ενδιαμέσος καλλιτέχνης μιας εποχής που ζει μια βαθιά και γρήγορη μεταμόρφωση.

Σημαντική υπήρξε και η συνεισφορά του στη σύνθεση διδακτικών έργων κυρίως λόγω των 100 ασκήσεων του έργου *Γκράντους αντ Παρνάσουμ*, πολλές σελίδες του οποίου, από καλλιτεχνική δύναμη, βρίσκονται στο επίπεδο των καλύτερων σονατών.

- Caprice στη Σι ύφ. μείζ., έργο 17
- 2 Caprices, έργο 34
- Σπουδές Gradus ad Parnassum, έργο 44
- 2 Caprices, έργο 47
- 3 Sonates, έργο 2
- 3 Sonates, έργο 7

- 3 Sonates, έργο 8
- 3 Sonates, έργο 9
- 3 Sonates, έργο 10
- Sonata και Toccata, έργο 11
- 4 Sonates, έργο 12
- 3 Sonates, έργο 13
- Sonate στη Ρε μείζ., έργο 16
- Sonate στην Ντο μείζ., έργο 20
- 3 Sonates, έργο 23
- 2 Sonates, έργο 24
- 6 Sonates, έργο 25
- Sonate στη Φα μείζ., έργο 26
- 3 Sonates, έργο 33
- 2 Sonates, έργο 34
- 3 Sonates, έργο 37
- 3 Sonates, έργο 40
- Sonate στη Μι ύφ., έργο 41
- Sonate στη Σι ύφ., έργο 46
- 3 Sonates, έργο 50
- Sonatines, έργο 36 και 38

3.5 Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Γερμανός συνθέτης. Γεννήθηκε από μια οικογένεια μουσικών φλαμανδικής καταγωγής. Έλαβε τις πρώτες του μουσικές γνώσεις από τον πατέρα του ο οποίος ήταν τενόρος και από κάποιους μουσικούς της περιοχής. Σαν παιδί θαύμα έκανε μερικά ταξίδια στην Κολωνία και στην Ολλανδία. Το 1789 γράφτηκε στο πανεπιστήμιο της Βόννης που είχε ιδρυθεί δύο χρόνια πριν. Εδώ συνάντησε ένα πνευματικό κλίμα που θα αφήσει ανεξίτηλα ίχνη στον ψυχικό κόσμο του συνθέτη. Απ' αυτή τη στιγμή θα εμπλουτίσει τη μόρφωσή του με την ανάγνωση ποιητών και φιλοσόφων, όπως και με την επαφή του με ανθρώπους του πνεύματος.

Αυτή η πλευρά της προσωπικότητας του συνθέτη σημαδεύει μια στροφή της κοινωνικής θέσης του, σε μια Ευρώπη που ταλαντεύεται ανάμεσα στην επανάσταση και την παλινόρθωση: δύνει για πάντα η παλιά μορφή του αρχιμουσικού εκκλησίας στην υπηρεσία κάποιου αφέντη και εμφανίζεται στην ιστορία εκείνη του σύγχρονου καλλιτέχνη, που είναι ελεύθερος και γνώστης της δικιάς του πνευματικής αποστολής και που προτίθεται να την εξυψώνει ενάντια στα εμπόδια που προβάλλονται από επαγγελματικούς περιορισμούς.. Πράγματι ο ίδιος ο Μπετόβεν βάζει κατά κάποιο τρόπο στη δική του υπηρεσία την καλλιεργημένη και φιλότεχνη αριστοκρατία, η οποία θα προωθήσει τον ίδιο προς την επιτυχία, θα του ανοίξει τις πόρτες των παλατιών της, θα του δώσει τις πρώτες του συναυλίες και θα υπογράψει τις εκδόσεις των πρώτων έργων του.

Στη Βιέννη ο Μπετόβεν πήρε μαθήματα από τους Γ. Φ. Χάιντν και Α. Σαλιέρι. Σ' αυτά τα χρόνια εκμάθησης γεννήθηκαν και κάποια έργα για πιάνο: *op. 12 για βιολί και πιάνο*, τα πρώτα δύο κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα, το *κουιντέτο op. 16 για πιάνο και πνευστά*. Σ' όλα αυτά τα έργα ξεσπάει η δημιουργική άνοιξη του Μπετόβεν. Εφάρμοσε τις μορφές που κληρονόμησε από τους δύο βασικούς προγενέστερους αστέρες, τους Φ. Γ. Χάιντν και Β. Α. Μότσαρτ, εμπλουτίζοντας τες με μια πληθώρα εφευρετικών επινοήσεων, που εξογκώνει τις δομές τους και συγχρόνως ευνοεί διαδικασίες συσσωρευτικού χαρακτήρα με μεγάλη υπεραφθονία μοτίβων εντός άνετων σχηματικών πλαισίων. Η πείρα στον τομέα των συνθέσεων για πιάνο θα καταλήξει αργότερα στον τομέα των κουαρτέτων και της συμφωνίας.

Η πρώτη φάση του Μπετόβεν χαρακτηρίζεται από μια προσκόλληση στον κλασικισμό στα πρότυπα των Χάιντν και Μότσαρτ, που απέδωσε με ανεπανάληπτη επινοητική έμφαση. Αφήνει όμως τη θέση της σε μια νέα συνειδητοποίηση της δύναμης, έμφυτης διαδικασίας της θεματικής επεξεργασίας. Αυτή η τελευταία γίνεται τώρα το κλειδί για τη μεταβολή της τεχνοτροπίας του Μπετόβεν στις σονάτες, που υποβάλλεται σε μια συμπύκνωση που ουσιαστικοποιεί κάθε δομή της κάτω από της πίεση της δυναμικής έντασης. Μέσα στις δομές των σονατών τα αρμονικά πεδία και οι σχέσεις τους αμοιβαίας αλληλεπίδρασης ενισχύονται και εκλεπτύνονται καταληκτικά. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Χάιντν η τονική κυριαρχούσα

πολικότητα εμπλουτίζεται και ξεθωριάζει συγχρόνως μέσω της εντατικοποίησης της σχέσης της τρίτης, που ανοίγει στη συνάτα έναν ευρύτερο και λεπτότερο ορίζοντα δυνατοτήτων. Σ' αυτή τη χρυσή εποχή της συνάτας ο συνθέτης δοκιμάζει παράλληλα τη μοναχική και προβληματική εμπειρία στον τομέα του μελοδράματος με το *Φιντέλιο* (1805). Η πληρότητα και η ωριμότητα της τεχνοτροπίας συμπίπτουν με τη φοβερή τραγωδία της κώφωσης, που την αντιμετώπισε ο Μπετόβεν παλεύοντας ανάμεσα στον ενδόμυχο σπαραγμό και την πραγματικά ηρωική αποδοχή μιας ανίατης αρρώστιας.

Η έκρηξη της συμφωνικής δημιουργίας θα διαρκέσει όλη την πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα, παραμερίζοντας αρκετά την παραγωγή για πιάνο. Η έμπνευση της *Τρίτης Συμφωνίας* ήταν η ηρωική μορφή του Ναπολέοντα, που θεωρήθηκε ο αγγελιοφόρος του μηνύματος της διακήρυξης των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Θα ακολουθήσουν οι αντίθετες *Τέταρτη* (1806) και *Πέμπτη* συμφωνία (1804-08), η μια γαλήνια και δροσερή και η άλλη τεταμένη. Παράδειγμα της διαλεκτικής αγωνιστικότητας του Μπετόβεν, η *Πέμπτη* αγγίζει και παραθέτει τα δύο αντίθετα άκρα. Η *Έκτη* συμφωνία (1807-08) περιέχει περισσότερο διδακτικά μηνύματα έκφρασης συναισθημάτων παρά απεικόνιση της ψυχής. Σχεδόν ταυτόχρονα συνθέτει την *Έβδομη* και την *Ογδόη* συμφωνία (1811-12) οι οποίες κρύβουν κάθε εκφραστική χειρονομία έστω και εντονότατη.

Αντίθετα με το *Τέταρτο* Κοντσέρτο (1806) για πιάνο εμποτισμένο με διάχυτο λυρισμό και λαμπρή χάρη και το *Πέμπτο* Κοντσέρτο για πιάνο (1809) δυνατό και μνημειώδες, ο Μπετόβεν προφέρει τον πιο ψηλό του λόγο στον τομέα του σολιστικού κοντσέρτου. Με τα τρία νέα *Κουαρτέτα*, op. 59 (1806), που αφιέρωσε στον πρίγκιπα Ραμουζόβσκι, ο συνθέτης απελευθερώνει τελειωτικά και αυτό το είδος δωματίου από κάθε υπολείμματα του 1700, περιβάλλοντας το με τα νέα στοιχεία που ήδη εφάρμοζε στη Συμφωνία και στο πιάνο. Το ίδιο ισχύει και για τα θαυμάσια δύο *Τρίο*, op.70 για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο (1808), που μαζί με τις *Σονάτες*, op.57, *Απασιονάτα* (1805) και op.81, *Αντίο* (1809) αποτελούν ό,τι καλύτερο έχει να παρουσιάσει η μουσική δωματίου του Μπετόβεν σ' αυτή τη μεταβατική περίοδο, με την κυριαρχία της συμφωνικής παραγωγής.

Το συνέδριο της Βιέννης προσφέρει στο μεταξύ αρκετές ευκαιρίες στον Μπετόβεν να αυξήσει την ήδη μεγάλη φήμη που χαίρει σ' όλη την Ευρώπη. Χειροκροτείται θερμά σε πολλά κοντσέρτα. Στη διάρκεια των οποίων ο μουσικός τιμάται από όλα τα στέμματα που είχαν συγκεντρωθεί στη Βιέννη.

Από το 1815 μέχρι το 1820 ο Μπετόβεν περνάει την τελευταία οδυνηρή υπαρξιακή κρίση του εξαιτίας του ανιψιού του Καρλ, του οποίου αναλαμβάνει την επιμέλεια ύστερα από μια εξουθενωτική και δαπανηρή δικαστική διένεξη. Αυτή η περίοδος καθημερινών ενοχλήσεων και εμπορικών εργασιών (έκανε διασκευές δημοτικών τραγουδιών κυρίως για τον εκδότη Θόμσον) ήταν φαινομενικά δημιουργικά στάσιμη, στην πραγματικότητα όμως ο Μπετόβεν ολοκλήρωνε μέσα στην ψυχή του μια βαθιά αναγέννηση και ως προς το περιεχόμενο και ως προς την τεχνοτροπία. Οι πρώτοι καρποί της διαφαίνονται στις δύο Σονάτες op. 102 για βιολοντσέλο και πιάνο (1815) και στη Σονάτα op. 101 για πιάνο (1816).

Οι δομές στις σονάτες του συνθέτη είχαν φθάσει σε αφόρητη ένταση, βασιζόμενες στην όλο και περισσότερο ριζοσπαστική αρχή της θεματικής επεξεργασίας. Η τεχνική της παραλλαγής ενός θέματος ξαφνικά ξεχειλίζει πέρα από κάθε τυπικό σχήμα και μακροχρόνια καλύπτει κάθε παράμετρο της μουσικής του Μπετόβεν και αναστατώνει στο βάθος τις δομές της. Συνεπώς όλα τείνουν να γίνουν μια παραλλαγή στη μουσική του όψιμου Μπετόβεν, και το σχήμα στις σονάτες και το ροντό και η φούγκα. Η σύνθετη και πολυσθενής φύση αυτού του ανώτατου ηχητικού κόσμου του Μπετόβεν συνεπάγεται τη ματαίωση εκείνων των δυναμικών φορέων, των εκφραστικών αντιθέσεων που χαρακτήρισαν τόσο έντονα τα προηγούμενα στάδια της τεχνοτροπίας του συνθέτη.

Αποκλεισμένος πια και σωματικά από τον γύρω κόσμο εξαιτίας μιας απόλυτης κώφωσης που τον υποχρεώνει να επικοινωνήσει με τον πλησίον του μέσω του γραπτού λόγου με τα διάσημα τετράδια συνομιλίας, ο Μπετόβεν αφοσιώνεται στην επεξεργασία των καλύτερων του έργων. Μετά από μια μακροχρόνια μελέτη τελειώνει το 1824 την *Ενάτη Συμφωνία* που αντιμετωπίζει το πρόβλημα της υποστατικής ενότητας μεταξύ ήχου και λόγου, που τόσο απασχόλησε τον τελευταίο Μπετόβεν και που βρίσκει έμμεση ανταπόκριση στον πολλαπλασιασμό των ενόργανων απαγγελιών

στις σονάτες για πιάνο, στα κουαρτέτα όπως και στην ίδια τη συμφωνία. Το πιάνο επανέρχεται τώρα στο κέντρο των δημιουργικών ενδιαφερόντων του Μπετόβεν, για να παραμεριστεί ύστερα τελείως και να αφήσει τη θέση του στο κουαρτέτο για έγχορδα, ύστατο σταθμό της τεχνοτροπίας του συνθέτη.

Κολοσσός που συγκρίνεται άνετα με την Ενάτη Συμφωνία, είναι η Σονάτα op. 106 για πιάνο (1817-19), που κορυφώνεται σε μια από τις πιο υπερβατικές αργές κινήσεις του συνθέτη και καταλήγει σε μια φούγκα. Συγκεντρώνει τα πιο παράτολμα και ουτοπιστικά στοιχεία του κοντραπούντο σε βασανιστική τριβή με τις εντάσεις της σονάτας. Στις άλλες τρεις μεγάλες Σονάτες op. 109, 110 και 11 (1820–22) αυτά τα σπασμωδικά οράματα καταλαγιάζουν σε γαλήνιους ορίζοντες με ηχοχρωματικές εξερευνήσεις στα άδυτα του πιάνου. Κυριαρχεί η καθαρή, μελωδική διάχυση και η παραλλαγή θέματος πετυχαίνοντας μερικά από τα καλύτερα αποτελέσματα του όψιμου Μπετόβεν.

Ταυτόχρονα ο Μπετόβεν τελειώνει και ένα άλλο κυκλώπειο σχέδιο: την *Επίσημη Λειτουργία* (1918-23). Πρόκειται για τη μεγαλύτερη προσπάθεια του να αξιοποιήσει το υλικό προερχόμενο από τη μουσική κληρονομιά των περασμένων αιώνων (Χέντελ και Παλεστρίνα), διασκευάζοντάς το μέσα σ' ένα πλαίσιο φορτωμένο με συμφωνικές εντάσεις. Το αποτέλεσμα είναι μια αντίθεση ανάμεσα σε μια αίσθηση αρχαϊσμού και βίαιης προοδευτικής τάσης, που αντιπροσωπεύει ό,τι πιο εντυπωσιακό μας έδωσε η μουσική του συνθέτη.

Τα τελευταία του έργα του Μπετόβεν εκθειάζουν το δημιουργικό του κληροδότημα, που αγνοήθηκε από σύγχρονους του αλλά η αξία του θα αναγνωρισθεί έναν αιώνα αργότερα. Πεθαίνει ξεχασμένος από κίρρωση του ήπατος στις 26 Μαρτίου 1827.³

- Σονάτα αρ. 1 στη Φα ελ., έργο 2, αρ. 1 (1795) (αφιερωμένη στον Josef Haydn)
- Σονάτα αρ. 2 στη Λα μείζ., έργο 2, αρ. 1 (1795) (αφιερωμένη στον Josef Haydn)

³ Γεώργιος Ν. Δρόσος – Λ. Β. Μπετόβεν (1991)

- Σονάτα αρ. 3 στην Ντο μείζ., έργο 2, αρ. 3 (1795) (αφιερωμένη στον Josef Haydn)
- Σονάτα αρ. 4 στη Μι ύφ. μείζ., έργο 7 (1796) (αφιερωμένη στην κόμισσα Babette von Keglevics)
- Σονάτα αρ. 5 στην Ντο ελ., έργο 10, αρ. 1 (1798) (αφιερωμένη στην κόμισσα Anna Mergarete von Browne)
- Σονάτα αρ. 6 στη Φα μείζ., έργο 10, αρ. 2 (1798) (αφιερωμένη στην κόμισσα Anna Mergarete von Browne)
- Σονάτα αρ. 7 στη Ρε μείζ., έργο 10, αρ. 3 (1798) (αφιερωμένη στην κόμισσα Anna Mergarete von Browne)
- Σονάτα αρ. 8 στην Ντο ελ., έργο 13, Pathetique (1799) (αφιερωμένη στον πρίγκιπα Carl von Lichnowsky)
- Σονάτα αρ. 9 στη Μι μείζ., έργο 14, αρ. 1 (1799) (αφιερωμένη στη βαρόνη Josefa von Braun)
- Σονάτα αρ. 10 στη Σολ μείζ., έργο 14, αρ. 2 (1799) (αφιερωμένη στη βαρόνη Josefa von Braun)
- Σονάτα αρ. 11 στη Σι ύφ. μείζ., έργο 22 (1800) (αφιερωμένη στον κόμη Johann Georg von Browne)
- Σονάτα αρ. 12 στη Λα ύφ. μείζ., έργο 26, Marche funebre (1801) (αφιερωμένη στον πρίγκιπα Carl von Lichnowsky)
- Σονάτα αρ. 13 στη Μι ύφ. μείζ., έργο 27, αρ. 1, Quasi una fantasia (1801) (αφιερωμένη στην πριγκίπισσα Josephine von Liechtenstein)
- Σονάτα αρ. 14 στην Ντο# ελ., έργο 27, αρ. 2, Clair de lune (1801) (αφιερωμένη στην κόμισσα Julietta Guicciardi)
- Σονάτα αρ. 15 στη Ρε μείζ., έργο 28, Pastorale (Ποιμενική) (1801) (αφιερωμένη στον Josef Edlen von Sonnenfelds)
- Σονάτα αρ. 16 στη Σολ μείζ., έργο 31, αρ. 1 (1802)
- Σονάτα αρ. 17 στη Ρε ελ., έργο 31, αρ. 2 (1802), La Tempete (Η Τρικυμία)
- Σονάτα αρ. 18 στη Μι ύφ. μείζ., έργο 31, αρ. 3 (1802)
- Σονάτα αρ. 19 στη Σολ ελ., έργο 49, αρ. 1 (1795)
- Σονάτα αρ. 20 στη Σολ μείζ., έργο 49, αρ. 2 (1795)
- Σονάτα αρ. 21 στην Ντο μείζ., έργο 53, Aurore (Αυγή)

- Σονάτα αρ. 22 στη Φα μείζ., έργο 54 (1804)
- Σονάτα αρ. 23 στη Φα ελ., έργο 57, Appassionata (1804) (αφιερωμένη στον κόμη Franz von Bruswick)
- Σονάτα αρ. 24 στη Φα# μείζ., έργο 78 (1809)
- Σονάτα αρ. 25 στη Σολ μείζ., έργο 79 (1809)
- Σονάτα αρ. 26 στη Μι ύφ. μείζ., έργο 81, Les Adieux (Του Αποχαιρετισμού) (1810)
- Σονάτα αρ. 27 στη Μι ελ., έργο 90 (1814)
- Σονάτα αρ. 28 στη Λα μείζ., έργο 101 (1816)
- Σονάτα αρ. 29 στη Σι ύφ. μείζ., έργο 106, Hammerklavier (1818)
- Σονάτα αρ. 30 στη Μι μείζ., έργο 109 (1820)
- Σονάτα αρ. 31 στη Λα ύφ. μείζ., έργο 110 (1821)
- Σονάτα αρ. 32 στην Ντο ελ., έργο 111 (1822)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

4.1 Εισαγωγή

Ο 19ος αιώνας θεωρείται στην ιστορία της μουσικής ως ο αιώνας του Ρομαντισμού. Πολλά ρομαντικά στοιχεία διαφαίνονται ήδη στο έργο του Μπετόβεν, ο οποίος παραμένει για όλον το 19ο αιώνα ένα εξέχον πρότυπο. Εξ άλλου ο Ρομαντισμός εμφανίζεται ως αδιάρρηκτη συνέχεια της μουσικής γλώσσας και των μορφών του κλασικισμού σε τέτοιο βαθμό, ώστε σε πολλά σημεία να αιτιολογείται η ενιαία θεώρηση των δύο εποχών. Παρ' όλα αυτά εισάγεται στη μουσική ένα νέο ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, που μεταβάλλει την ισορροπία μεταξύ ιδέας και φαινομένου, νόησης και συναισθήματος. Η εγωκεντρική έκφραση, ο υποκειμενισμός και το συναίσθημα κυριαρχούν, ενώ μία δυναμική αρχή, που συσχετίζεται με το θετικιστικό πνεύμα του 19ου αιώνα, οδηγεί στην ανάπτυξη όλων των μέσων: δομές, μορφές, τεχνικές εκτέλεσης, ήχος.

Στη λογοτεχνία του 17ου/18ου αιώνα η λέξη ρομαντισμός έχει την έννοια του μυθιστορηματικού, του παραμυθένιου και του φανταστικού, ενώ στο Διαφωτισμό, της αντίθεσης στο ορθολογικό, δηλαδή του συναισθηματικού, του αισθαντικού και του ονειρικού. Ρομαντισμός ονομάστηκε αργότερα και η λογοτεχνική κίνηση στη Γερμανία από το 1800 μέχρι το 1830. Από το 1810 και ύστερα το επίθετο ρομαντικός χρησιμοποιείται και στη μουσική, εκφράζοντας αρχικά περισσότερο ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα παρά μια εποχή. Αργότερα, σε σχέση με την κλασική περίοδο, χαρακτηρίζει όλο τον 19ο αιώνα, ενώ κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής επικρατούν άλλοτε περισσότερο οι ρομαντικές και άλλοτε οι κλασικιστικές τάσεις. Η μουσική τείνει όμως, σε εμφανή αντίθεση προς το ρεαλιστικό, υλιστικό πνεύμα της εποχής, προς μια ρομαντική στάση, κάτι που ανταποκρίνεται αναμφίβολα στην εσωτερική φύση της.

Ο 19ος αιώνας είναι στις εκδηλώσεις και τάσεις του εξαιρετικά πολύμορφος, συχνά γεμάτος αντιθέσεις. Μετά την παλινόρθωση του 1814 ακολουθούν οι επαναστάσεις του 1830 και 1848 και η γενική εκδημοκρατικοποίηση. Οικονομικά και κοινωνικά είναι ο αιώνας της βιομηχανοποίησης, της μαζικοποίησης και της αυξανόμενης αθλιότητας, της απομόνωσης και απώλειας του ατόμου μέσα σε μια μαζική κοινωνία.

Η τέχνη και η μουσική καλλιεργούνται από τη λεγόμενη αστική τάξη με πολλές και διαφορετικές απαιτήσεις. Οι δυνατότητες βιομηχανικής αναπαραγωγής και η κατανάλωση διαδίδουν όργανα όπως το πιάνο και παρτιτούρες όσο ποτέ άλλοτε. Εκτός από τα σπίτια η μουσική παίζεται στα σαλόνια (μουσική σαλονιού) στις μεγάλες αίθουσες συναυλιών, τη όπερα και τις εκκλησίες. Το τεχνολογικό πνεύμα της εποχής καθρεφτίζεται μουσικά στην αναπτυσσόμενη τεχνική των οργάνων (Παγκανίνι, Λιστ) και στον ισοπεδωτικό δεξιοτεχνισμό.

Η ρομαντική μουσική υιοθετεί όλα τα είδη της κλασικής μουσικής, μεταβάλλοντας τα όμως και επεκτείνοντάς τα. Νέα είδη είναι:

- το ποιητικό, σύντομο κομμάτι για πιάνο
- το έντεχνο τραγούδι του Σούμπερτ
- το συμφωνικό ποίημα του Λιστ
- το μουσικό δράμα του Βάγκνερ.

Την εποχή του ρομαντισμού, παρά την κλίση προς την ποίηση, ο λόγος και η ιδέα στην καθαρή οργανική μουσική υπερθεματίζονται και μετουσιώνονται σε ήχο. Συνθέτες όπως ο Σούμπερτ χρησιμοποιούν μελωδίες τραγουδιών στην οργανική μουσική. Η ρομαντική αρμονία διευρύνει την κλασική, με χρωματικές αλλοιώσεις, εναρμόνιους φθόγγους, φτάνοντας ως τα όρια της ατονικότητας (τονική ασάφεια). Η τεχνική της αλυσίδας, οι διαδοχικές πτώσεις, οι συνδέσεις συγχορδιών με σχέση 3ης μεταξύ τους, προσδίδουν στην αρμονία μια διαρκώς ανανεούμενη λάμψη. Οι ανιούσες και κατιούσες χρωματικές γραμμές οδηγούν σε συχνά απομακρυσμένες τονικά συγχορδίες, που είναι σε θέση να αποδίδουν ιδιαίτερες ψυχικές καταστάσεις. Όπως και κατά την κλασική περίοδο, η μελωδία έχει κυρίαρχο ρόλο. Η μελωδία είναι λιγότερο μια γραμμή σχεδιασμένη με βάση αισθητικούς κανόνες και νόμους και περισσότερο μια δεξαμενή ψυχικών εκφράσεων. Όσον αφορά το ρυθμό, βάση παραμένει το μέτρο της κλασικής περιόδου, με την ιεράρχιση τονισμών και τη ζωντάνια του, εμπλουτισμένο ποιητικά και ψυχολογικά, π.χ. με τρίχα απέναντι σε δίχηλα, παρεστιγμένα και συγκοπές. Ηχοχρωματικά ο ρομαντισμός, που βίωσε τη μουσική ως εσώτατη ουσία του σύμπαντος και της φύσης, προτιμά ήχους συγγενείς με τους φυσικούς π.χ. κνηγήγι, πύργος, ιπποσύνη). Η οικουμενικότητα καθώς και ο υλισμός του 19ου αιώνα καθρεπτίζονται μουσικά στους μεγάλους ηχητικούς όγκους (μεγάλη ορχήστρα, μεγάλες χορωδίες). Η ιστορική

συνείδηση οδηγεί στην επινόηση νέων “αρχαϊκών” οργάνων (Μπερλιόζ: cymbales antiques), ενώ η θρησκευτική και πανηγυρική έκφραση ευνοεί τους εορταστικούς ήχους των χάλκινων (τούμπες, τρομπόνια).

Ο 19ος αιώνας συνδέεται με τις παλαιότερες παραδόσεις, αναπλάθοντας όμως την έννοιά τους, ενσωματώνοντάς τους το ποιητικό πνεύμα και μεταβάλλοντας τις δομές τους. Η παλαιότερη μουσική δεν αντιμετωπίζεται μέσα από την οπτική της εποχής της, αλλά υποκειμενικά και δημιουργικά (π.χ. οι μεταγραφές Μπαχ από τον Λιστ). Η εξέλιξη της μουσικής γλώσσας της κλασικής-ρομαντικής εποχής οδηγεί στις αρχές του 20ου αιώνα σε οριακά σημεία σε όλες τις παραμέτρους ως έκφραση μιας αντίστοιχης ψυχοπνευματικής οριακότητας. Η μεταβολή ολοκληρώθηκε στη σύγχρονη εποχή, ενώ μέσω μιας αναγωγής στο παρελθόν παρουσιάζεται τον 20ο αιώνα ένας νέος κλασικισμός.

4.2 Franz Schubert (1797 – 1828)

Αυστριακός συνθέτης. Τέταρτος στη σειρά γιος ενός δασκάλου, δέχτηκε τα πρώτα μαθήματα μουσικής από τον πατέρα του και τον οργανίστα της εκκλησίας της πόλης του. Χάρη σε μια υποτροφία πηγαίνει το 1808 στη Βιέννη, ως επίδοξος χορωδός του παλατιού. Μαθήτευσε για πέντε χρόνια δίπλα στον Α. Σαλιέρι και μπόρεσε έτσι να διευθύνει τη μαθητική ορχήστρα για την οποία έγραψε και τις πρώτες συμφωνικές συνθέσεις του. Το 1814 προσλαμβάνεται στο σχολείο του πατέρα του ως δάσκαλος. Στο μεταξύ η συνθετική του δραστηριότητα γίνεται όλο και πιο έντονη.

Το 1814 είναι η χρονιά του λιντ *Η Μαργαρίτα στο Ροδάκι* από το Faust του Β. Γκέτε, όπου σημαδεύει την πρώτη συνάντηση της ποίησης με τη μουσική. Τον επόμενο χρόνο βλέπουν το φως 145 Lieder καθώς και μια σειρά θρησκευτικών συνθέσεων. Το 1819 συνέθεσε το *Κουιντέτο της Πέστροφας*. Το 1820 είναι η χρονιά ενός από τα αριστουργήματά του, το Quartettsatz, που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του. Το 1822 γράφει τη *Φαντασία του Οδοιπόρου* καθώς και την *Ημιτελή Συμφωνία*. Η οικονομική του κατάσταση, μονίμως στα όρια της χρεοκοπίας, του επιβάλλει να δουλέψει στην υπηρεσία των Εστερχάτσι, στην κατοικία των οποίων συνέθεσε

διάφορα έργα για πιάνο για τέσσερα χέρια, μεταξύ των οποίων και το *Ουγγρικό ντιβερντιμέντο*.

Σ' αυτό το διάστημα η κατάσταση της υγείας του χειροτερεύει και αυτό τον αναγκάζει να αποσυρθεί από την κοινωνική ζωή. Το Μάρτιο του 1827 πεθαίνει ο Μπετόβεν. Στη κηδεία του ο Σούμπερτ μεταφέρει τους επικήδειους πυρσούς. Εκείνη τη χρονιά ο Σούμπερτ συνθέτει το δεύτερο κύκλο των Lieder πάνω σε ποίηση του Β. Μίλερ, το *Χειμωνιάτικο ταξίδι*. Μέσα στο 1828 είδαν το φως το ένα μετά το άλλο, τα ύστατα αριστουργήματά του: *Η Φαντασία* σε Φα μείζονα για πιάνο για τέσσερα χέρια, η *Συμφωνία* σε Ντο μείζονα (η Μεγάλη), τα δεκατέσσερα Lieder (Το κύκνειο άσμα), οι τελευταίες τρεις σονάτες για πιάνο και το *Κουιντέτο* σε Ντο μείζονα με δύο βιολοντσέλα. Ο θάνατος επήλθε στις 19 Νοεμβρίου λόγω τυφοειδή πυρετού.

Τα έργα του Σούμπερτ για πιάνο χαρακτηρίζονται από μια αισθαντική μουσικότητα, αλλά και από μια πρωτότυπη τεχνική. Στις μικρές και απλές του κατασκευές (πχ στα τραγούδια του) είναι σπουδαίος και ικανότερος απ' ότι είναι στια μεγάλες φόρμες (πχ στις Συμφωνίες του). Αυτό θεωρείται φυσικό στις δημιουργίες του Σούμπερτ και διαπιστώνει κανείς την κατασκευαστική αδυναμία στα καλούπια εκείνα που στερούνται μιας γερής, λειτουργικής και στιβαρής φόρμας, την οποία αποδιοργανώνουν οι πλατειασμοί. Παρ' όλα αυτά, ο Σούμπερτ ανήκει στην κατηγορία των σπουδαίων συνθετών, εκείνων που γνωρίζουν πως στην αρχιτεκτονική της μουσικής, αξία δεν έχουν οι ίδιοι οι ήχοι παρά οι σχέσεις μεταξύ τους και πως αυτές οι σχέσεις είναι το ωφέλιμο μέρος της μουσικής σύνθεσης, δηλαδή η ίδια η μουσική ιδέα. Οι εκλεπτισμένες προθέσεις και σκέψεις του συνθέτη του δημιουργούν βαθιά τρυφερούς, βαθιά λυρικούς, βαθιά τραγικούς αλλά και υψηλόφρονους συνάμα τόνους.

Πάντως ο Σούμπερτ δεν επιβλήθηκε ενόσω ζούσε σαν συνθέτης της ενόργανης μουσικής. Ίσως να συνετέλεσαν μερικοί λόγοι όπως το παρουσιαστικό του που δεν ήταν ελκυστικό και έδινε την εντύπωση ενός ανθρώπου που του έλειπε η αυτοπεποίθηση, επισκιάζοντας τα σημάδια της μεγαλοφυίας του. Ακόμη δεν ήταν ο βιρτουόζος του πιάνου που θα γοήτευε το κοινό, ούτε ένας δάσκαλος με μαθητές που θα άφηνε πίσω του μια Σχολή και μια παράδοση ερμηνείας. Ένας επίσης πολύ σημαντικός λόγος ήταν ότι όλα τα έργα του σχεδόν εκδόθηκαν μετά το θάνατό του,

καθώς το κοινό παρέμενε πεισματικά στα κλασσικά πλαίσια αρνούμενο να δεχθεί καθετί το προοδευτικό που του πρότεινε δειλά ο νεοεμφανιζόμενος Ρομαντισμός.

- Σονάτα αρ. 1 στη Μι μείζ., D 157 (1815)
- Σονάτα αρ. 2 στη Ντο μείζ., D 279 (1815)
- Σονάτα αρ. 3 στη Μι μείζ., D 459 (1816)
- Σονάτα αρ. 4 στη Λα ελ., D 537 (1817)
- Σονάτα αρ. 5 στη Λα ύφ. μείζ., D 557 (1817)
- Σονάτα αρ. 6 στη Μι ελ., D 566 (1817)
- Σονάτα αρ. 7 στη Ρε ύφ. μείζ., D 567 (1817)
- Σονάτα αρ. 8 στη Μι ύφ. μείζ., D 568 (1817)
- Σονάτα αρ. 9 στη Φα# ελ., D 571 (1817)
- Σονάτα αρ. 10 στη Σι μείζ., D 575 (1817)
- Σονάτα αρ. 11 στη Ντο μείζ., D 613 (1818)
- Σονάτα αρ. 12 στη Φα ελ., D 625 (1818)
- Σονάτα αρ. 13 στη Λα μείζ., D 664 (1819)
- Σονάτα αρ. 14 στη Λα ελ., D 784 (1823)
- Σονάτα αρ. 15 στη Ντο μείζ., D 840 (1825)
- Σονάτα αρ. 16 στη Λα ελ., D 845 (1825)
- Σονάτα αρ. 17 στη Ρε μείζ., D 850 (1825)
- Σονάτα αρ. 18 στη Σολ μείζ., D 894 (1826)
- Σονάτα αρ. 19 στη Ντο ελ., D 958 (1828)
- Σονάτα αρ. 20 στη Λα μείζ., D 959 (1828)
- Σονάτα αρ. 21 στη Σι ύφ. μείζ., D 960 (1828)
- 4 Improptus, D 899 (1827)
- 4 Improptus, D 935 (1828)
- 6 Moments musicaux, D 780 (1827)
- Andante στη Ντο μείζ., D 29 (1812)
- Adagio στη Σολ μείζ., D 178 (1815)
- Andante στη Λα μείζ., D 604 (1817)
- 2 Scherzi, D 593 (1817)
- Marche στη Μι μείζ., D 606 (1818)

- Melodie hongroise στη Σι ελ., D 817 (1824)
- Allegretto στην Ντο ελ. D 915 (1827)
- Allegro στη Λα ελ., D 947 (1828)
- 10 Παραλλαγές στη Φα μείζ., D 156 (1815)
- 13 Παραλλαγές σ' ένα θέμα του Anselm Huttenbrenner, D 576 (1817)
- 12 Landler, D 790 (1823)
- Klavierstück στη Λα μείζ., D 604 (1818)
- Valses, D 365 (1818-1819)
- Valses nobles, D 969 (1818-1823)
- Galop et 8 Ecossaises, D735 (1822)
- Valses sentimentales, D 779 (1823)
- Landler et 2 Ecossaises, D 734 (1822)
- Valses nobles, D 969 (1827)
- Valses de Graz, D 924 (1824)
- Wanderer Fantaisie, D 760 (1816)
 - Έργα για 4 χέρια
 - Σονάτα στη Σι ύφ. μείζ., D 617 (1818)
 - Σονάτα στην Ντο μείζ., D 812 (1824)
 - Φαντασία στη Φα ελ., D 940 (1824)
 - Divertissement a la Hongroise στη Σολ ε., D 818 (1824)
 - Εισαγωγή και Παραλλαγές, D 603 (1818)
 - 8 Παραλλαγές πάνω σ' ένα γαλλικό τραγούδι στη Μι ελ., D 624 (1818)
 - 8 Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Herold στην Ντο μείζ., D 908 (1826)
 - Rondo στη Ρε μείζ., D 608 (1818)
 - Grand Rondo στη Λα μείζ., D 951 (1828)
 - Ouverture-Εισαγωγή στη Σολ ελ., D 668
 - 3 Marches, D 602 (1818)
 - 3 Marches militaries, D 733 (1822)
 - 6 Grandes Marches et Trios, D 819
 - 2 Marches caracteristiques στη Ντο μείζ., D 886 (1826)
 - 4 Πολωνέζες, D 599

- ο 6 Πολωνέζες, D 824 (1825)

4.3 Robert Schumann (1810 – 1856)

Γερμανός συνθέτης. Πέμπτο στη σειρά παιδί έλαβε τα πρώτα μαθήματα μουσικής στην εκκλησία της πόλης του. Η απόφαση όμως να αφιερωθεί σοβαρά στη μουσική ωρίμασε μέσα του όταν, εννιάχρονο αγόρι, έτυχε να ακούσει το μεγάλο πιανίστα Ι. Μόσλες. Από το 1826 ως το 1828, ο νεαρός Σούμαν ηγείται ενός φιλολογικού συλλόγου, γράφει ποιήματα και προχωρεί σε σχεδιάσματα μυθιστορημάτων όμως η τέχνη των λέξεων τον αφήνει ανικανοποίητο. Έπειτα στη ζωή του γνωρίζεται με τον Φ. Σούμπερτ καθώς και με τον ποιητή Χ. Χάινε. Μετά το γυμνάσιο γράφεται στη νομική σχολή της Λειψίας, όμως το 1830 έπειτα από τη βαθιά εντύπωση που του προκαλεί η δεξιοτεχνία του Ν. Παγκανίνι, αποφασίζει να εγκαταλείψει τις σπουδές του και να αφιερωθεί οριστικά στη μουσική. Αρχίζει να μελετά πυρετωδώς πιάνο και σύνθεση αλλά παράλληλα αφιερώνεται και στη μουσικοκριτική όπου και ιδρύει το 1833 ένα σύλλογο ενάντια στην αστική και ακαδημαϊκή επισημότητα. Το 1835 φθάνει στη Λειψία ο Φ. Μέντελσον και ανάμεσα στους δύο μουσικούς γεννιέται μια μακρόχρονη φιλία βασισμένη στην τρυφερότητα και την αμοιβαία εκτίμηση. Το 1840 το Πανεπιστήμιο της Ιένα του προσφέρει πτυχίο τιμής ένεκεν. Το Νοέμβριο του ίδιου χρόνου παντρεύεται την Κλάρα Βικ.

Το 1840 στάθηκε για το συνθέτη η χρονιά των λίντερ που διαδέχονταν το ένα το άλλο μέσα σε μια απίστευτη δημιουργική ευτυχία. Το 1841 το ενδιαφέρον στρέφεται προς την ορχηστρική μουσική (*Συμφωνία της Άνοιξης, Τέταρτη Συμφωνία*). Το 1842 είναι η σειρά της μουσικής δωματίου (*Τρία Κουαρτέτα αρ. 41, Κουαρτέτο με πιάνο*) ενώ το 1843 είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στη σύνθεση του ορατορίου *Ο Παράδεισος και η Περσί*, η εκτέλεση του οποίου παγίωσε επιτέλους τη φήμη του ως συνθέτη. Μια σειρά από νευρικές κρίσεις και ευκρινή δείγματα κόπωσης τον οδηγούν να εγκαταλείψει τη Λειψία και να μεταφερθεί στη Δρέσδη, όπου γνωρίστηκε με τον Ρ. Βάγκνερ χωρίς όμως να πλησιασθούν ποτέ με εγκάρδια σχέση. Το 1846, μετά από μια περίοδο ψυχικής πίεσης και έλλειψης εμπιστοσύνης στις ικανότητές του, ο Σούμαν ολοκληρώνει τη *Δεύτερη Συμφωνία* του. Ο ξαφνικός θάνατος του Μέντελσον (4 Νοεμβρίου 1847) του προκαλεί νέα κρίση. Το 1850 μεταφέρεται στο Ντίσελντορφ

ως διευθυντής συναυλιών. Τον επόμενο χρόνο διευθύνει την πρεμιέρα της Symphonia Renana και το 1852 γράφει τη *Λειτουργία* και το *Ρέκβιεμ*. Αλλά η κατάσταση της υγείας του χειροτερεύει αισθητά: υπεισέρχονται παραισθητικές καταστάσεις και διαταραχή του λόγου. Έγκλειστος σε θεραπευτήριο μετά από μια απόπειρα αυτοκτονίας, μένει εκεί μέχρι το θάνατό του.

Στο τεχνικό επίπεδο η μοναδικότητα του Σούμαν εκδηλώνεται με την αποκρυστάλλωση σε έναν πυρήνα της λεπτομέρειας προς την οποία συγκλίνουν λειτουργίες σε ήρεμους τόνους και κατά συνέπεια μια πολυφωνία εννοιών, μερικές από τις οποίες σχετίζονται μόνο εξωτερικά με το μουσικό γεγονός αυτό καθεαυτό. Το πιάνο είναι το πιο κατάλληλο όργανο για να εκφράσει αυτόν τον αληθινό ποιητή του ήχου.

Ο Schumann άφησε ένα έργο εξαιρετικά πρωτότυπο σε έμπνευση και τεχνοτροπία και αρκετά σημαντικό σε αριθμό, αν μάλιστα σκεφτούμε τον πρόωρο θάνατό του και τα ψυχικά νοσήματα που τόσες φορές τον βασάνιζαν. Εκείνο που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τον άνθρωπο Schumann ήταν η αγνότητα του χαρακτήρα του, η απέραντη καλοσύνη που τον έκανε αγαπητό στους γύρω του και η απόλυτη τιμιότητα που εκδηλωνόταν όχι μόνο σε όλες τις περιστάσεις της ζωής, αλλά και στη μουσική του δημιουργία. Όλα του τα έργα χαρακτηρίζονται από ποιητική διάθεση, είναι γεμάτα ειλικρίνεια και καθρεφτίζουν πάντα την ψυχική του κατάσταση που ποτέ δεν μπορεί να παραξενέψει τον ακροατή. Οι ιδέες του στο πιάνο είναι μια τέχνη εκλεπτυσμένη και λεπτολόγα, που φανερώνει μια καταθλιπτική δύναμη με ύφος σαφέστατο, ακρίβεια και φράσεις σύντομες και δεμένες. Η έκφρασή του είναι απόλυτα εσωτερική και γι' αυτό δεν του αρέσει να περιγράφει τη φύση και το υπερφυσικό. Στον Schumann όλα μετουσιώνονται σε καθαρό αίσθημα. Δεν υπάρχει περιττός διάκοσμος στα έργα του, γι' αυτό και η μουσική του δεν υπήρξε ποτέ θεατρική και φλύαρη. Μοίρασε την ποίηση απλόχερα πάνω στις χορδές του πιάνου και έτσι ξεπήδησαν φωνές ικανές να εκφράσουν όλη τη συγκίνηση που πλημμυρίζουν την καρδιά και τη φλογερή του σκέψη. Μας παρουσιάζει έναν κόσμο γεμάτο φαντασία και ιδιοτροπίες που μέχρι τότε δεν είχαν ιδιαίτερη θέση στη φιλολογία του πιάνου. Η πλούσια μελωδική φλέβα είναι τόσο διάχυτη στη μουσική του, που φαίνεται ιδιαίτερα στα πλέον από 240 περίφημα Lieder, αφιερωμένα τα περισσότερα στη γυναίκα του, με

κύκλους σαν την *Αγάπη του Ποιητή*, τα *Τραγούδια της Νεότητας*, τις *Μυρτιές* και ακόμη την *Αγάπη και τη ζωή μιας γυναίκας* που αναδεικνύουν τον μέγιστο 'λιντερίστα' με τραγούδια που μπορούν να συγκριθούν μ' αυτά του Schubert.

- Variations ABEGG, έργ. 1(1829)
- Papillons (Πεταλούδες), έργ. 2(1830)
- 6 Intermezzi, έργ. 4(1832)
- Αυτοσχεδιασμός σε ένα θέμα της Κλάρας Βικ, έργ. 5(1833)
- Allegro στη Σι ελ, έργ. 8
- Παιδικές σκηνές, έργ/ 15 (1838)
- Arabesque, έργ. 18(1839)
- Blumenstück, έργ. 19 (1839)
- 8 Novelettes, έργ. 21 (1838)
- 3 Romancew, έργ. 28 (1839)
- Album fur die Jugend, έργ. 68 (1848)
- 3 Σονάτες (Pour la jeunesse-Για τη νεότητα), έργ. 118 (1853)
- 6 Σπουδές, έργ. 56
- Variationen uber ein eigenes Thema (1831)
- 12 δεξιοτεχνικές σπουδές με θέματα από τα Caprices του Paganini σε 2 τεύχη: έργ. 3 και 10(1832)
- Οι χοροί των οπαδών του Δαβίδ, έργ. 6(1837)
- Toccata, έργ. 7(1833)
- Καρναβάλι, έργ. 9(1834)
- Μεγάλη Σονάτα αρ. 1στη Φα# ελ., έργ. 11 (1835)
- Φανταστικά κομμάτια, έργ. 12 (1837)
- Συμφωνικές Σπουδές, έργ. 13 (1834-1837)
- Σονάτα αρ. 3 στη Φα ελ., έργ. 14 (Concert sans orchestre) (1835)
- Kreisleriana, έργ. 16 (1838)
- Φαντασία, έργ. 17 (1836)
- Grande Humoreske, έργ. 20 (1839)
- 4 Νυχτερινά, έργ. 23 (1839)
- Μεγάλη Σονάτα αρ. 1 στη Φα# ελ., έργ. 11 (1835)

- Σονάτα αρ. 2 στη Σολ ελ., έργ. 22 (1838)
- Καρναβάλι της Βιέννης, έργ. 26 (1839)
- 4 Klavierstücke, έργ. 32 (1839)
- Andante et Variations στη Σι ύφ. Μείζ., έργ. 46
- 4 Fugues, έργ. 72 (1845)
- 4 Εμβατήρια, έργ. 76 (1849)
- Σκηνές του Δάσους, έργ. 82 (1848)
- Bunteblätter (Ποικίλα φύλλα), έργ. 99 (1852)
- 3 Φανταστικά κομμάτια, έργ. 111 (1851)
- Albumblätter, έργ. 124 (1832-1845)
- 7 piano pieces in the form of Fugues, έργ. 126 (1853)
- Concerto στη Λα ελ., έργ. 54 για πιάνο και ορχήστρα

4.4 Frederic Chopin (1810 – 1849)

Πολωνός συνθέτης και πιανίστας. Ο πατέρας του, γαλλικής καταγωγής, ήταν καθηγητής γλώσσας και γαλλικής λογοτεχνίας στο λύκειο της Βαρσοβίας. Η μητέρα του παρέδιδε μαθήματα πιάνου σε αρχάριους. Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον ο νέος Σοπέν έλαβε μια άριστη διαπαιδαγώγηση λογοτεχνική και μουσική. Στην ηλικία μόλις των τεσσάρων χρόνων πήρε τα πρώτα μαθήματα πιάνου από τη μεγαλύτερη αδερφή του. Πολύ γρήγορα ο Σοπέν, που το 1817 είχε ήδη δημοσιεύσει την πρώτη του Πολωνέζ έδινε συχνές συναυλίες πιάνου και αυτοσχεδιασμού στα σπίτια της πολωνέζικης αριστοκρατίας, όπου ήταν περιζήτητος όχι μόνο λόγω της ικανότητάς του αλλά και για τους κομψούς και φινετσάτους τρόπους. Το 1821 ολοκλήρωσε τις σπουδές του πιάνου και άρχισε μια σειρά συναυλιών και εκτός Βαρσοβίας. Την επόμενη χρονιά μπήκε στο Ωδείο της Βαρσοβίας σαν μαθητής σύνθεσης του διευθυντή της σχολής. Η απόκτηση της τεχνικής δεξιοτεχνίας φάνηκε ήδη καθαρά από τις συνθέσεις αυτής της περιόδου: η *Σονάτα, op. 4* (1828) και *Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Δον Τζιοβάνι του Μότσαρτ, για πιάνο και ορχήστρα, op. 2* (1827) και *Κρακόβιακ, op. 14* (1828), θεαματικής δεξιοτεχνίας. Ολοκλήρωσε τις σπουδές μουσικής στο Ωδείο της Βαρσοβίας και το 1828 ο Σοπέν έδωσε μια σειρά συναυλιών όχι μόνο στην Πολωνία αλλά και στη Βιέννη, όπου εκτιμήθηκε η εξαιρετική του

μουσικότητα, όχι όμως η τεχνική του στο πιάνο, που ταίριαζε περισσότερο στους κλειστούς κύκλους παρά στις μεγάλες αίθουσες των συναυλιών.

Μετά το 1830 άφησε την Πολωνία, που δεν θα ξανάβλεπε ποτέ και ξεκίνησε ένα μακρύ ταξίδι εκπαίδευσης. Ο Σοπέν σταθμεύει μακρόχρονα στη Βιέννη όπου κατάφερε να δώσει χωρίς μεγάλη επιτυχία, ένα μοναδικό κοντσέρτο. Ύστερα έφτασε στο Παρίσι, που εκείνα τα χρόνια ζούσε τις λαμπρότερες μουσικές στιγμές του και αποφάσισε να εγκατασταθεί μόνιμα. Τα πρώτα χρόνια (1832-35) έδωσε κάποιες συναυλίες κυρίως μπροστά σ' ένα κοινό από προσκεκλημένους και ειδικούς επιβεβαιώνοντας οριστικά την ανικανότητά του να επικρατήσει σαν δεξιοτέχνης του πιάνου, κυρίως τη στιγμή που δρούσαν πιανίστες σαν τους Φ. Λιστ και Φ. Κλακμπρένερ. Αλλά η φιλία του με το βαρόνο Ζ. Ντε Ρότσιλντ του άνοιξε τις πόρτες στη νέα γαλλική κοινωνία, που συναγωνιζόταν ποια οικογένεια θα τον φιλοξενούσε στα σαλόνια της και ποια θα τον είχε δάσκαλο στα παιδιά της. Ήταν η ευκαιρία για να εγκαταλείψει τη δραστηριότητα του πιανίστα. Πράγματι, μετά το 1835 ο Σοπέν έπαιξε μόνο σε κάποιο κοντσέρτο για φιλανθρωπικούς σκοπούς. Αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στη σύνθεση, πόσο μάλλον τότε που η μουσική του άρχισε να ζητείται από τους μεγαλύτερους εκδότες της εποχής. Οι πρώτες εκδόσεις συγκέντρωσαν συνθέσεις που ανήκαν στην τελευταία χρονιά της Πολωνίας (1830): είναι οι *Μαζούρκες*, op. 6 & op. 7, τα *Νοτούρνι*, op. 8 (1828-30), όμως ο σημαντικότερος σταθμός αυτών των χρόνων είναι η συλλογή *Μελέτες*, op. 10 (1829), όπου σε σχήματα συχνά συντομώτατα, πειραματίζονται οι δυνατότητες του πιάνου, που τότε ήταν σε ταχεία εξέλιξη.

Ανάμεσα στο 1834 και το 1836 ο Σοπέν ταξίδεψε επανειλημμένα στη Γερμανία και στη Βοημία όπου συνάντησε κάμποσες φορές τον Φ. Μέντελσον και ήρθε σε επαφή με τον Ρ. Σούμαν. Στα αμέσως επόμενα χρόνια αρχίζει η σχέση του Σοπέν με τη γνωστή συγγραφέα Ζορζ Σαντ, που υπήρξε σύντροφός του μέχρι το 1847. Το χειμώνα του 1839 τελείωσε μια σημαντικότερη σειρά συνθέσεων: την *Δεύτερη Μπαλάντα*, op. 38 τις *Μαζούρκες*, op. 33 και op. 41, τα *Νοτούρνι*, op. 37, τις *Πολονέζ*, op. 40, το *Σκέρτσο*, op. 39, τη *Σονάτα*, op. 35 και τη συλλογή των *Είκοσι τεσσάρων πρελούδιων*, op. 28. Εν τω μεταξύ η υγεία του Σοπέν άρχισε να κλονίζεται εξαιτίας μιας υποτιθέμενης φυματιώδους παθήσεως, που τελικά μάλλον ήταν μια ασθματική

μορφή. Ο Σοπέν αναγκάστηκε όχι μόνο να μειώσει τη δραστηριότητα του εκπαιδευτή, αλλά και εκείνη του συνθέτη, που υπέστη από τότε μια φανερή στροφή. Η ανήσυχη ονειροπόληση των παλιών καιρών άφησε τη θέση της σε μια αναζήτηση πιο πολύπλοκων δομών, με πιο σύνθετη άρθρωση, συχνά μιας δυνατής δραματικότητας, ενώ συγχρόνως κάποιες κλασικές μορφές όπως η σονάτα ή το σκέρτσο μεταμορφώθηκαν με μεγάλη ευφυΐα και ολοκληρωτικά. Είναι η εποχή της *Τρίτης* (1841) και *Τέταρτης μπαλάντας* (1842), των *Μαζούρκων*, op. 50 (1841), των *Νοτούρνι*, op. 48(1842), των τελευταίων τριών *Πολονέζ*, op. 44, op. 53 και op. 61 (1840-46), του διάφανου *Σκέρτσου*, op. 54(1843), της μνημειώδους *Σονάτας*, op. 58 (1844), της *Φαντασίας* σε φα ελλάσσονα, op. 49 (1841), και της *Μπερσέζ* op. 57 (1843).

Αφού εγκατέλειψε τη Σαντ, ο Σοπέν κάτω από την πίεση της οικονομικής ανάγκης, οργάνωσε το πρώτο του κοντσέρτο του Παρισιού στις 16.2.1848. Αμέσως μετά, δέχτηκε να κάνει μια περιοδεία στη Μεγάλη Βρετανία και στη Σκωτία. Εδώ, μπροστά σ' ένα πολύ αφοσιωμένο κοινό και παρ' όλη την κρίσιμη κατάσταση της υγείας του, μέσα σε επτά μήνες έδωσε καμιά δεκαριά συναυλίες, τόσες όσες είχε δώσει στο Παρίσι μέσα σε δέκα χρόνια. Γύρισε στο Παρίσι το Δεκέμβρη του 1848, είχε μια πτώση και πέθανε τον Οκτώβριο της επόμενης χρονιάς.

Η παραγωγή του Σοπέν είναι αφιερωμένη σχεδόν αποκλειστικά στο πιάνο. Όλο του το έργο αποτελεί μια από τις μεγάλες στιγμές του μουσικού ρομαντισμού. Εντελώς απελευθερωμένος από κάθε μορφή υποταγής απέναντι στα πρότυπα του παρελθόντος, και κυρίως από τις ευρύτατες αρχιτεκτονικές του Μπετόβεν, ο Σοπέν εφαρμόζει ένα εντελώς προσωπικό στυλ στο πιάνο και, εκμεταλλευόμενος τα ακόμα ανέκδοτα ηχοχρωματικά και φωτοσκιαστικά χαρίσματα του οργάνου του, ρίχνει μέσα του τις πιο λεπτές και ξεθωριασμένες κινήσεις του εσωτερικού του κόσμου. Αυτή η ενδόμυχη έκφραση όμως υλοποιείται μέσω μιας υψηλής τυπικής τεχνοτροπίας, της οποίας οι συντεταγμένες είναι, από τη μία πλευρά, η ακραία συνοπτικότητα και η μεγάλη δύναμη επικοινωνίας και από την άλλη πλευρά μια σχεδόν ανεπαίσθητη αλλά ουσιαστική πολυσύνθεση της σκέψης. Στον Σοπέν υπάρχει και κάποιο εθνικό στοιχείο που εντοπίζεται στο ρυθμό (μαζούρκες, πόλκες), στα μέλη και σε κάποιες εντυπώσεις της χροιάς. Δεν μπορούμε όμως να μιλάμε για τον Σοπέν ως εθνικό

μουσικό επειδή η γλώσσα ξεπερνάει τα όρια του έθνους. Πράγματι περιλαμβάνει και αυστριακά στοιχεία, όπως τα βαλς και ιταλικά, όπως οι δομές σε στυλ μπελκάντο της μελωδίας και η αξία του καλύπτει όλη την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική. Τέλος, πάνω στο τομέα της τεχνικής του πιάνου, το έργο του Σοπέν τοποθετείται, όπως και εκείνο του Λιστ αλλά τελείως διαφορετικά, στη βάση του σύγχρονου πιάνου.⁴

- 12 Etudes, έργο 10 (1829-1832), αφιερωμένες στον Franz Liszt
- 12 Etudes, έργο 25 (1832-1836), αφιερωμένες στην κόμισσα Marie d'Agoult
- Ballade αρ. 1 στη Σολ ελ., έργο 23 (1831-1835)
- Ballade αρ. 2 στη Φα μείζ., έργο 38 (1838-1839)
- Ballade αρ. 3 στη Λα ύφ. μείζ., έργο 47 (1840-1841)
- Ballade αρ. 4 στη Φα ελ., έργο 52 (1842)
- Scherzo αρ. 1 στη Σι ελ., έργο 20 (1831-1832)
- Scherzo αρ. 2 στη Σι ύφ. μείζ., έργο 31 (1837)
- Scherzo αρ. 3 στη Ντο# ελ., έργο 39 (1839)
- Scherzo αρ. 4 στη Μι μείζ., έργο 54 (1842)
- Improptu αρ. 1 στη Λα ύφ. Μείζ., έργο 29(1837)
- Improptu αρ. 2 στη Φα# Μείζ., έργο 36(1839)
- Improptu αρ. 3 στη Σολ ύφ. Μείζ., έργο 51(1842)
- Fantaisie Improptu στην Ντο# ελ., έργο 66
- 3 Νυχτερινά, έργο 9 (1830-1831)
- 3 Νυχτερινά, έργο 15 (1830-1833)
- 2 Νυχτερινά, έργο 27 (1835)
- 2 Νυχτερινά, έργο 32 (1836-1837)
- 2 Νυχτερινά, έργο 37 (1838-1839)
- 2 Νυχτερινά, έργο 48 (1841)
- 2 Νυχτερινά, έργο 55 (1843)
- 2 Νυχτερινά, έργο 62 (1846)
- 2 Νυχτερινά, έργο 72 (1827)

4 Ιστορία της κλασικής μουσικής: Chopin, Schumann, Liszt (2011)

- 5 μικρά Βαλς, αρ. 10-14
- Βαλς στη Μι ύφ. Μείζ., έργο 18 (1829-1830)
- Βαλς στη Μι ελ. (1830)
- 3 Βαλς, έργο 34 (1831-1838)
- Βαλς στη Λα ύφ. Μείζ., έργο 42 (1840)
- 3 Βαλς, έργο 64 (1846-1847)
- 2 Βαλς, έργο 69 (1835)
- 3 Βαλς, έργο 70 (1829-1841)
- 4 Μαζούρκες, έργο 6 (1830)
- 5 Μαζούρκες, έργο 7 (1831)
- 4 Μαζούρκες, έργο 17 (1834)
- 4 Μαζούρκες, έργο 24 (1835)
- 4 Μαζούρκες, έργο 30 (1836)
- 4 Μαζούρκες, έργο 33 (1837)
- 4 Μαζούρκες, έργο 41 (1838)
- 3 Μαζούρκες, έργο 50 (1842)
- 3 Μαζούρκες, έργο 56 (1843)
- 3 Μαζούρκες, έργο 59 (1845)
- 3 Μαζούρκες, έργο 63 (1846)
- 4 Μαζούρκες, έργο 67 (1849)
- 4 Μαζούρκες, έργο 68 (1849)
- 1 Πολωνέζα στη Μι ύφ. Μείζ., έργο 22 (1832)
- 2 Πολωνέζες, έργο 26 (1834)
- 2 Πολωνέζες, έργο 40 (1838)
- 1 Πολωνέζα στη Φα# ελ., έργο 44 (1840)
- 1 Πολωνέζα στη Λα ύφ. Μείζ., έργο 53 (Ηρωική ή Μεγάλη) (1842)
- 3 Πολωνέζες, έργο 71 (1828)
- Πολωνέζα – Φαντασία στη Λα ύφ. Μείζ., έργο 61 (1845)
- 24 Preludes, έργο 28 (1836-1839)
- Σονάτα αρ. 1 στην Ντο ελ., έργο 4 (1828)
- Σονάτα αρ. 2 στη Σι ύφ. ελ., έργο 35 (1839)
- Σονάτα αρ. 3 στη Σι ελ., έργο 58 (1844)

- Rondo στην Ντο ελ., έργο 1
- Rondo στη Φα μείζ., έργο 5
- Rondo στη Μι ύφ. Μείζ., έργο 16
- Rondo για 2 πιάνο στην Ντο μείζ., έργο 73
- Variations Brillantes στη Σι ύφ. Μείζ., έργο 12 (1833)
- Bolero, έργο 19 (1833)
- Tarantella στη Λα ύφ. Μείζ., έργο 43 (1841)
- Allegro de Concert, έργο 46 (1831)
- Fantaisie στη Φα ελ., έργο 49 (1841)
- Berceuse στη Ρε ύφ. Μείζ., έργο 57 (1843)
- Marche Funebre στην Ντο ελ., έργο 72 (1827)
- Concerto αρ. 1 στη Μι ελ., έργο 11 (1830)
- Concerto αρ. 2 στη Φα ελ., έργο 21 (1830)

4.5 Mendelssohn Felix (1809 – 1847)

Γερμανός συνθέτης. Οι γονείς του Αβραάμ και Λέα Σάλομον, ήταν καλλιεργημένοι και εύποροι και του έδωσαν τα πρώτα ερεθίσματα που επηρέασαν την ιδιόρρυθμη καλλιτεχνική του φύση, που δεν έδειχνε ενδιαφέρον μόνο για τη μουσική. Και οι δύο ασχολούνταν σχεδόν επαγγελματικά με τη μουσική και είχαν κλαστική μόρφωση. Το 1811 η οικογένεια εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο.

Ο μικρός Felix ανακάλυψε πρόωρα την εξαιρετική του μουσική ευαισθησία. Η εκπαίδευσή του –ουμανιστική κι καλλιτεχνική– ήταν πλούσια: έμαθε πολύ νωρίς να ζωγραφίζει και μάλιστα κατά τρόπο επαγγελματικό. Έζησε επίσης μερικούς μήνες στο Παρίσι παρακολουθώντας τα μαθήματα διάσημων ερμηνευτών του Μότσαρτ, αλλά τελειοποίησε τις μουσικές του γνώσεις στο Βερολίνο. Παράλληλα παρακολουθούσε και μαθήματα φιλολογίας. Τη μεγαλύτερη ωστόσο επίδραση στο νεαρό μουσικό άσκησε η επαφή του με τους μουσικούς κύκλους του Βερολίνου, που την εποχή εκείνη κυριαρχούνταν από πνεύμα ζωντανίας και πρόσφεραν πολλά ερεθίσματα. Το 1820 άρχισε να ασχολείται σοβαρά με τη σύνθεση με μια πρώτη σειρά από σονάτες για βιολί και πιάνο. Το 1821 γνώρισε προσωπικά τον Βέμπερ, ενώ τον παρουσίασαν και στον Γκέτε, ο οποίος έγινε αμέσως θαυμαστής του και

πολύτιμος φίλος του. Την εποχή εκείνη έγραψε τις πρώτες μονόπρακτες όπερές του και ολοκλήρωσε τον κύκλο των κουαρτέτων για πιάνο (1823-25). Ταυτόχρονα άρχισε να κάνει περιοδείες, δίνοντας συναυλίες στην Ελβετία και το Παρίσι όπου γνώρισε τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της εποχής, αλλά ένωσε παράλληλα μεγάλη αηδία για το γεγονός ότι ο κόσμος έτρεφε ελάχιστη εκτίμηση για τον Μπαχ και τον Μπετόβεν. Η επιστροφή του στο Βερολίνο συνέπεσε με μια ιδιαίτερα έντονη συνθετική περίοδο, κατά την οποία γράφτηκε μεταξύ άλλων και η μαγευτική εισαγωγή του *Ein Sommernachtstraum* (1826), ενός από τα καλύτερα και ενδεικτικότερα ορχηστικά έργα της μουσικής ευαισθησίας του Μέντελσον. Το 1827 γράφτηκε στο πανεπιστήμιο του Βερολίνου και παρακολούθησε μαθήματα ιστορίας και φιλοσοφίας.

Η δεύτερη αποφασιστική φάση στη ζωή του Μέντελσον χαρακτηρίστηκε από την εκτέλεση του έργου *Τα κατά Ματθαίον πάθη* του Μπαχ, μετά από μια περίοδο δοκιμών που διήρκεσε σχεδόν δύο χρόνια. Η επιτυχία αυτής της παρουσίασης ήταν πολύ μεγάλη και είχε πολλές και διάφορες επιπτώσεις: για τον Μέντελσον σήμανε την αρχή μιας πετυχημένης διευθυντικής σταδιοδρομίας, αλλά ταυτόχρονα αποτέλεσε και το ερέθισμα για την επανακάλυψη του Μπαχ και γενικά όλου του μπαρόκ. Τον ίδιο χρόνο, ο Μέντελσον πραγματοποίησε τον πρώτο του ταξίδι στη Μ. Βρετανία, την οποία αργότερα θεωρούσε σαν δεύτερη πατρίδα του. Μετά από μια σύντομη παραμονή του στο Βερολίνο, άρχισε πάλι τα ταξίδια του- στο μεταξύ αρνήθηκε να δεχτεί την έδρα μουσικής που του προσφέρθηκε στο πανεπιστήμιο, για να συνεχίσει απερίσπαστος τις καλλιτεχνικές περιοδείες του. Πήγε στη Βαϊμάρη για να συναντήσει τον Γκέτε και κατόπιν ταξίδεψε στην Ιταλία και επισκέφθηκε τη Βενετία, τη Φλωρεντία, τη Ρώμη και τη Νάπολη. Η ακούραστη διάθεσή του για ταξίδια τον οδήγησε κατόπιν στο Παρίσι και το Λονδίνο. Το 1832-34 ήταν μουσικός διευθυντής στο Ντίσελντορφ και από το 1835 ως το θάνατό του ανέλαβε τη μουσική διεύθυνση της Λειψίας. Εγκαταστάθηκε οριστικά στην πόλη αυτή και άρχισε να εργάζεται πυρετωδώς, μοιράζοντας τις ασχολίες του ανάμεσα στη μουσική διεύθυνση, τη σύνθεση, την οργάνωση (το 1843 ίδρυσε το Ωδείο της Λειψίας, που σε ελάχιστο χρόνο έγινε κέντρο σπουδών με πανευρωπαϊκή φήμη) και τη μουσική διεύθυνση του βασιλικού παρεκκλησίου του Βερολίνου.

Είναι πρακτικά αδύνατο να παρουσιάσει κανείς την πλήρη εικόνα του Μέντελσον, ανθρώπου που, με μία πρωιμότητα και γονιμότητα εφάμιλλες εκείνων του Μότσαρτ, ασχολήθηκε με όλα τα είδη μουσικής. Έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο συμφωνικό ρεπερτόριο, για το οποίο βρήκε τον τρόπο να ξεπεράσει το γραφικό στάδιο των συμφωνιών αριθμό 4 (1833) και αριθμό 3 (1842) και στο αυστηρό και στοχαστικό κλίμα των συμφωνιών αριθμό 5 (1830) και αριθμό 2 (1840). Ο Μέντελσον ασχολήθηκε με ιδιαίτερη προσοχή με την εκκλησιαστική μουσική και ειδικότερα με τα ορατόρια πχ το *Paulus* (1836) στο οποίο διακρίνονται καθαρά στοιχεία από τον Μπαχ και τον Χέντελ. Ο Μέντελσον έγραψε επίσης μοτέτα, ύμνους, ψαλμούς, θρησκευτικά *Lieder*, καντάτες και πολλές μη θρησκευτικές χορωδιακές συνθέσεις. Το ορχηστρικό έργο περιλαμβάνει, εκτός από τις 12 νεανικές του συμφωνίες (1820 – 24), πολλές εισαγωγές για ορχήστρα, στις οποίες η μουσική επινόηση στηρίζεται σε μια λογοτεχνική εικόνα. Τα έργα του για πιάνο περιλαμβάνουν οκτώ συλλογές με *Lieder Ohne Worter* (1829 – 45) που αποτελούν ένα είδος μεταγραφής για πιάνο του κλασσικού *Lied*, με τα οποία διαφυλάσσεται η μελωδικότητα, η στροφική υποδιαίρεση της μελωδίας και το κλίμα αυτοσχδιασμού. Πάντως ο Μέντελσον έγραψε και πολλά *Lieder* για φωνή και πιάνο. Τα πρότυπα του Μπαχ είναι εμφανέστατα στις οργανικές συνθέσεις του. Επίσης ο Μέντελσον έγραψε πολλή μουσική δωματίου και συγκεκριμένα τρία έργα για βιολί και πιάνο, τρία για βιολοντσέλο και πιάνο, επτά κουαρτέτα και δύο κουιντέτα.

Ο Μέντελσον που ήταν πολύ ευαίσθητος στα ρεύματα και τις τάσεις του ρομαντισμού, αλλά ανίκανος να τον δεχτεί με το πάθος του Σοπέν και του Σούμαν, υπήρξε τελικά ένα αρμονικός και ισορροπημένος μουσικός. Τον προσείλκυαν ο λυρισμός και η μουσική αφθονία και δεν ένιωθε την ανάγκη δημιουργίας μεγαλύτερων αντιθέσεων. Στο έργο του αντανακλάται το αισιόδοξο πνεύμα της πλούσιας και καλλιεργημένης αστικής τάξης που βρισκόταν σε άνοδο, και η οποία εκπροσωπούσε την οπτική ενός προσεκτικά φιλελεύθερου μεταρρυθμιστικού ρεύματος, καινοτόμου αλλά και συνετού, με τεχνική και πολιτιστική υπεροχή. Ο χαρακτηρισμός του Μέντελσον ως ρομαντικού κλασσικού, είναι λοιπόν ο πιο κατάλληλος για να συνοψίσει το χαρακτήρα ενός συνθέτη, που αναζήτησε στο

παρελθόν τα σχήματα και τις αξίες που χρειαζόταν για να εκφράσει τη λυρική του έμπνευση.⁵

- Capriccio στη Φα# ελ., έργο 5 (1836)
- 3 Caprices, έργο 33 (1838)
- Rondo Capriccioso, έργο 14 (1838)
- Scherzo a capriccio στη Φα# ελ. (1839)
- Capriccio έργο 118 (1840)
- Capriccio στη Μι ύφ. ελ. (1863)
- Pieces caracteristiques (Χαρακτηριστικά κομμάτια) έργο 7 (1841)

- Romances sans Paroles σε 8 τεύχη (1847) (Τραγούδια χωρίς όνομα)
 - Βιβλίο I, έργο 19 (1849)
 - Βιβλίο II, έργο 30 (1850)
 - Βιβλίο III, έργο 38 (1851)
 - Βιβλίο IV, έργο 53 (1852)
 - Βιβλίο V, έργο 62 (1853)
 - Βιβλίο VI, έργο 67 (1854)
 - Βιβλίο VII, έργο 85 (1854)
 - Βιβλίο VIII, έργο 102 (1855)
- Σονάτα στη Μι μείζ., αρ. 1, έργο 6 (1857)
- Σονάτα στη Σολ ελ., αρ. 2, έργο 105 (1856)
- Σονάτα στη Σι ύφ. μείζ., αρ. 3, έργο 106 (1858)
- Σονάτα στη Σι ύφ ελ. (1857)
- 3 Σπουδές, έργο 104, αρ. 2 (1841)
- 3 Πρελούδια, έργο 104, αρ. 1 (1847)
- Σπουδή για τη Methode des Methodes (1840)
- Φαντασία πάνω σε ένα ιρλανδικό τραγούδι, έργο 15 (1840)
- Φαντασία στη Φα# ελ., έργο 28 (1838) (Σκοτσέζικη Σονάτα σε 3 μέρη)

⁵ Μικρός οδηγός στη μεγάλη μουσική - Σούμπερτ, Σούμαν, Μέντελσον, Σοπέν (1997)

- 3 Φαντασίες και Καπρίτσια, έργο 16 (1837)
- Variations Serieuses (Σοβαρές Παραλλαγές) στη Ρε ελ., έργο 54 (1853)
- Andante και Παραλλαγές, έργο 82 (1861)
- Variations, έργο 83 (1861)
- Theme et Variations στη Ρε μείζ. (1863)
- Πρελούδιο και Φούγκα στη Μι ελ.
- 6 Πρελούδια και Φούγκες, έργο 35
- Pieces enfantines, έργο 72 (1843)
- Albumblatt, έργο 117 (1862)
- Perpetuum Mobile, έργο 119 (1862)
- Gondellied στη Λα μείζ., έργο (1847)
- 2 Klavierstucke (1863)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1 στη Σολ ελ., έργο 25 (1832)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2 στη Ρε ελ., έργο 40 (1837)
- Capriccio brilliant στη Σι ελ., έργο 22 για πιάνο και ορχήστρα (1832)
- Rondo brilliant στη Μι ύφ. Μείζ., έργο 29 για πιάνο και ορχήστρα (1834)
- Serenata και Allegro giocoso, έργο 43 για πιάνο και ορχήστρα (1838)

4.6 Franz Liszt (1811 – 1886)

Ούγγρος συνθέτης, πιανίστας και διευθυντής ορχήστρας. Αφού πήρε τα πρώτα του μουσικά μαθήματα από τον πατέρα του, σε ηλικία εννέα χρονών, έδωσε τα πρώτα του κοντσέρτα, προκαλώντας τον το θαυμασμό μερικών Ούγγρων ευγενών που του πρόσφεραν τα απαραίτητα για να σπουδάσει στη Βιέννη. Εδώ ο Λιστ ήταν μαθητής του Τσέρνι στο πιάνο και του Σαλιέρι στη σύνθεση. Το 1823 πήγε στο Παρίσι, όπου συνέχισε τις θεωρητικές του σπουδές με τον Α. Ρέισα και τον Φ. Παέρ, ο οποίος τον βοήθησε ασφαλώς στην παρουσίαση του μοναδικού θεατρικού του έργου *Δον Σάντσε* ή *Ο πύργος της αγάπης*, που παρουσιάστηκε το 1825 στην Όπερα των Παρισίων, αλλά ξεχάστηκε πολύ γρήγορα. Αντίθετα, η φήμη του σαν πιανίστας μεγάλωνε συνεχώς:

Γαλλία και Μεγάλη Βρετανία τον διεκδικούσαν και ο Λιστ άρχισε να συχνάζει στα φιλολογικά σαλόνια του Παρισιού. Αυτά, αν από τη μια μεριά ευνόησαν την τάση του στην εξωστρέφεια, από την άλλη ενίσχυσαν την κουλτούρα του μέσω της επαφής με τις μεγαλύτερες προσωπικότητες της εποχής, από τον Β. Ουγκό ως τον Α. Ντε Λαμαρτέν, από τον Φ. Σοπέν και τον Ν. Παγκανίνι, ως τον Α. Μπερλιόζ και τον Ρ. Βάγκνερ. Λάτρης των κλασικών, από τον Όμηρο ως τον Γκέτε, και των φιλοσόφων καθώς και των επαναστατικών ιδεών.

Το 1827 πεθαίνει ο πατέρας του και το 1833 αρχίζει μια σχέση διαρκείας με την κόμισσα Μαρία ντε Φλαβινί, με την οποία θα κάνει τρία παιδιά. Εγκαταλείποντας το Παρίσι, ο Λιστ πηγαίνει αρχικά στην Ελβετία και ύστερα στην Ιταλία. Στα χρόνια μεταξύ 1839 και 1847 ανήκουν οι μεγαλύτεροι θρίαμβοί του σαν πιανίστα: όλη η Ευρώπη βλέπει σ' αυτόν, όπως ήδη στον Ν. Παγκανίνι, την ενσάρκωση μιας διαβολικής δύναμης που προκαλεί το δέος και την κατάπληξη. Ακολούθησαν χρόνια γόνιμης δημιουργικότητας στη Βαϊμάρη, όπου η ανάληψη της διεύθυνσης της ορχήστρας του θεάτρου της αυλής του επέτρεπε να ασκεί μια σημαντική δραστηριότητα προς όφελος της μουσικής κουλτούρας: παράλληλα με εκτελέσεις εξαιρετικής σπουδαιότητας (Μότσαρτ, Μπετόβεν), παρουσιάζονται οι πιο πολυσυζητημένες όπερες της εποχής, από τον *Μπενβενούτο Τσελίνι* ως την *Γενοβέφα* του Σούμαν. Η αντίδραση των ωδείων κατέληξε ωστόσο να επικρατήσει στο πνεύμα του Λιστ και με την αποτυχία του *Κουρέα της Βαγδάτης* του Π. Κορνέλιους τερματίστηκε η ευτυχισμένη εποχή της Βαϊμάρης.

Το 1861 ο Λιστ πήγε στη Ρώμη, όπου το 1865 πήρε από τον πάπα Πίο Θ' τον τίτλο του αβά. Έδωσε μαθήματα ερμηνείας στη Βουδαπέστη και στη Βαϊμάρη. Τα τελευταία χρόνια βλέπουν τη δραστηριότητα του Λιστ να επικεντρώνεται σε τρία κέντρα: Ρώμη, Βουδαπέστη και Βαϊμάρη. Στη Βουδαπέστη διορίζεται πρόεδρος της εθνικής Ακαδημίας μουσικής, στη Βαϊμάρη το ορατόριό του *Χριστός* γίνεται δεκτό με μεγάλη επιτυχία. Αρχίζει επίσης σποραδικά να δίνει κοντσέρτα πιάνου. Συνθέτει ακόμα και παρευρίσκεται στον εκπληκτικό θρίαμβο του Βάγκνερ στο Μπαϊρόιτ, όπου τον βρήκε ο θάνατος, λίγες μέρες αφ' ότου είχε παρακολουθήσει μια παράσταση του *Τριστάνου*.

Ο Λιστ χάρη στη μεγάλη του δεξιοτεχνία γνώρισε από τα εφηβικά του κιόλας χρόνια απίστευτη καταξίωση σε ολόκληρη την Ευρώπη. Είχε γίνει θρύλος με το μαγνητισμό και την αρρενωπή του ομορφιά, με την κοσμική και φανταχτερή ζωή που ζούσε, τις αριστοκρατικές του σχέσεις και κυρίως με την ακατανίκητη πιανιστική του ακτινοβολία. Ατυχώς, όσοι τον θαύμαζαν, πιανίστες και άλλοι μουσικοί, θαμπώθηκαν από το 'ανάστημά' του και μοιραία δεν μπόρεσαν να νιώσουν ότι μέσα στο πνεύμα του υπήρχε κάτι πιο βαθύ και ακατάλυτο. Τον θαύμασαν, βέβαια, για το ασύγκριτο παίξιμο και για τις ανώτερης πνοής ερμηνείες του. Αλλά εκτός από μερικές Ραψωδίες και κάποιες διασκευές και παραφράσεις, τα περισσότερα έργα του δεν εκτιμήθηκαν όπως τους έπρεπε.

Μέχρι το τέλος της ζωής του, κανένας πιανίστας δεν μπορούσε να συγκριθεί μαζί του. Υπήρξε αναμφισβήτητα ο μεγαλύτερος βιρτουόζος-φαινόμενο, που τον χειροκρότησε και τον θαύμασε ολόκληρη η Ευρώπη, ακόμη και οι πιο αντιφρονούντες μουσικοκριτικοί. Το συνθετικό του έργο, και όχι μόνο το πιανιστικό, σηματοδότησε το βαρυσήμαντο μήνυμα μιας νέας συνθετικής δημιουργίας. Οι καινοτομίες του στον τομέα της αρμονίας ήταν τόσο σημαντικές, που προκάλεσαν όχι μόνο τους ιμπρεσιονιστές της Ρωσικής Σχολής, αλλά και τους συνθέτες της εποχής του Ντεμπισί. Όταν έφυγε από τη ζωή βρήκε τη δικαίωση που του άξιζε και, πίσω από τον απaráμιλλο βιρτουόζο, πρόβαλε ένας από τους πιο δυνατούς δημιουργούς του 19ου αιώνα.

Εκτός από το μεγαλειώδες σε έκταση μουσικό του έργο, δημιούργησε τη μεγάλη πιανιστική παράδοση με πολλούς μαθητές: D' Albert, Anserge, Barth, Lamond και άλλους. Τον Λιστ απασχολούσαν πάντα μεγαλεπήβολα σχέδια και ένιωθε μεγάλη ικανοποίηση όταν πραγματοποιούσε ένα από αυτά: οργάνωσε το περίφημο Θέατρο της Βαϊμάρης και ανέβασε με δικά του έξοδα τις 'νωπές' όπερες του Βάγκνερ, ο οποίος ήταν τότε άσημος και πάμφτωχος.

Ερευνητής- καλλιτέχνης, με μεγαλοφυείς ιδέες και αισθήματα, ανανέωσε ολόκληρο το σύστημα και το χαρακτήρα της ηχητικότητας του πιάνου, μετατρέποντάς το σε ολόκληρη ορχήστρα. Η πλούσια φαντασία του τον οδήγησε να συνδέσει τη 'χρωματική' δυνατότητα του πιάνου με το μέγεθος της ορχήστρας. Στα χέρια του

Λιστ απελευθερώνεται από τους κλασικιστικούς περιορισμούς και υπηρετεί επιθυμίες που εκφράζουν μουσικά ολόκληρη την γκάμα των χρωμάτων, της δυναμικής και των αποχρώσεων. Πολλές από τις πιανιστικές του συνθέσεις έχουν τη σφραγίδα του νεωτερισμού και της πρωτοτυπίας. Υπήρξε και παραμένει ένα ρομαντικό μουσικό αίνιγμα, που πήρε το πιάνο και το πήγε μπροστά από την εποχή του, προσφέροντας στην τεχνική και στο ύφος πρωτόφαντους νεωτερισμούς: απομίμηση της δοξαριάς του βιολιού, τη συχνή χρήση του tremolo, κλίμακες σε οκτάβες μοιρασμένες με τα δύο χέρια, πηδήματα σε μεγάλα διαστήματα, επινοήσεις του glissando, εκφραστικό τραγούδι του αντίχειρα σε εσωτερικές φωνές, πλούσιες τρίλιες και γρήγορα αστραπιαία περάσματα σε ολόκληρο το μήκος του clavier.

Ο Λιστ έδινε ιδιαίτερη προσοχή στα χέρια του πιανίστα και στον καταμερσμό του ηχητικού όγκου. Χρησιμοποίησε όλα τα 'ρεζίστρα' του πιάνου, τα βάθος του ήχου των μπάσων, τη βελούδινη μελωδικότητα της μεσαίας περιοχής και το διάφανο τραγουδιστό ήχο στα prima του clavier. Δημιούργησε, έτσι οξύτητες ήχων σε σημεία δραματικά ή δυναμικά, χρησιμοποιώντας τις ορχηστρικές εντυπώσεις. Όλες αυτές τις δυνατότητες που του παρέιχαν τα πιάνο εκείνης της εποχής τις αξιοποίησε στα έργα του και μιμήθηκε την 'παλέτα' των χρωμάτων της ορχήστρας, που μιμούνταν τότε τα χάλκινα και τα ξύλινα πνευστά, τότε τα έγχορδα και τότε τους κεραυνούς από τα κρουστά. Ο Λιστ συνέγραψε τη μεστή από θαυμασμό βιογραφία του Σοπέν και ακόμα μελέτες πάνω σε μουσικά και φιλολογικά θέματα και αναρίθμητα άρθρα. Από την προσωπική του αλληλογραφία με σημαντικούς μουσικούς και προσωπικότητες της εποχής του, διαπιστώνουμε το εύρος της καλλιτεχνικής του σκέψης.

Τα πιο προσιτά και παιδαγωγικά έργα του Λιστ για την Ανωτέρα είναι οι 12 πανέμορφες νεανικές *Σπουδές* έργ. 1 (1826) επηρεασμένες από το δάσκαλό του Τσέρνι. Για τη σχολή δεξιοτεχνίας μια επιλογή από τις *Paganini*, οι *Etudes de Concert* (1851) και τέλος οι 12 *Etudes d' Execution Transcendante* (12 *Σπουδές Υπερβατικής Δεξιοτεχνίας*).⁶

- 12 Etudes d' Execution Transcendante (1851)
- 6 Σπουδές Paganini (1851)

⁶ Ιστορία της κλασικής μουσικής: Chopin, Schumann, Liszt (2011)

- 3 Ποιητικά Καπρίτσια (1848)
- 2 Σπουδές (1862-1863)
- 2 Ποιητικές 'Legendes' του Αγίου Φραγκίσκου (1863)
- 3 Σονέτα του Πετράρχη (1839-1846)
- 'Βενετία και Νάπολη' (1840)
- Grand Konzert Solo (1849)
- Ποιητικές και Θρησκευτικές Αρμονίες (10 κομμάτια, 1845-1852)
- Annes de Pelerinage (Τα χρόνια του προσκυνήματος)
- 6 Consolations (1849-1850)
- 3 Liebestraume (Όνειρα αγάπης- Νυχτερινά) (1850)
- 4 Valses Oubliees (4 Ξεχασμένα Βαλς) (1881-1885)
- 2 Ballades: αρ. 1 στη Ρε ύφ.(1845) Και αρ. 2 στη Σι μείζ. (1853)
- 2 Polonaises:αρ. 1 στην Ντο μείζ. Και αρ. 2 στη Μι μείζ. (1851)
- Berceuse
- 4 Mephisto Valses
- Ισπανική Ραψωδία
- Φαντασία και Φούγκα πάνω στο όνομα του BACH (1871)
- Improptu (1877)
- Hexameron (Εξάμερον) (1837)
- 19 Ουγγρικές Ραψωδίες
- Grande Sonate στη Σι ελ. (1852-1853)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Μι ύφ. μείζ., αρ. 1 (1849)
- Κοντσέρτο σε Λα μείζ., αρ. 2 (1850)
- Παθητικό Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα (Pathetique, 1850)
- Ουγγρική Φαντασία για πιάνο και ορχήστρα
- Totentanz για πιάνο και ορχήστρα (1849)

4.7 Johannes Brahms (1833 – 1897)

Γερμανός συνθέτης (γεννήθηκε στο Αμβούργο το 1833 και πέθανε στη Βιέννη το 1897). Γιος του Γιόχαν Τζάκομπ, κοντραμπασίστα στην ορχήστρα του Αμβούργου,

μαθήτευσε πριν στον πατέρα του και ύστερα στον Ε. Μάρξεν. Αφοσιώθηκε στην αρχή αποκλειστικά στο πιάνο και ειδικά γι' αυτό το όργανο έγραψε τις πρώτες του συνθέσεις. Παρ' όλο που δεν είναι τόσο αναγκαίο να υπογραμμίζουμε κάποια διαφορά ανάμεσα στις διάφορες φάσεις της μουσικής του Μπραμς, μπορούμε ωστόσο να επισημάνουμε ότι το 1876 σημαίνει το τέλος μιας περιόδου, με τη σύνθεση της *Πρώτης Συμφωνίας*, και την αρχή μιας δεύτερης. Στο Αμβούργο, ο Μπραμς πέραγε μέρος της ημέρας του διαβάζοντας τους ποιητές της εποχής του και τους κλασικούς, γεγονός που εξηγεί την ευαισθησία με την οποία ήξερε να διαλέγει τα λογοτεχνικά κείμενα για τα αμέτρητά του λίντερ.

Το 1853 άρχισε μια περιοδεία για κοντσέρτα με τον Ούγγρο βιολίστη Ε. Ρέμενι, ενώ στο Αννόβερο γνώρισε το μεγάλο βιολιστή Γ. Γιοακίμ, με τον οποίο ανέπτυξε μια μακροχρόνια φιλία. Αντίθετα η συνάντηση με τον Φ. Λιστ στην Βεϊμάρη το 1853, παρ' όλο το ευγενικό κλίμα, δεν αποτέλεσε μια καθοριστική ημερομηνία. Πολύ πιο σημαντική υπήρξε η συνάντηση στην πόλη Ντίσελντορφ την ίδια χρονιά με τον Ρ. Σούμαν. Ο Σούμαν εξάλλου, έγραψε ένα άρθρο γεμάτο ενθουσιασμό και επαίνους για τον νέο Μπραμς στο περιοδικό του *Νέο περιοδικό της μουσικής*. Αυτό έδωσε στον Μπραμς τη δυνατότητα να δημοσιευθούν αμέσως οι πρώτες του συνθέσεις μέσω του εκδότη Μπρέιτκοφ της Λειψίας. Απ' αυτές αξιόλογες είναι: οι πρώτες *Σονάτες* (*op.1*, *op.2* και *op.5*) και το *Σκέρτσο σε μι ύφεση*, *op.4*. Αργότερα ο Μπραμς εξελίχθηκε σε αναμφισβήτητο μαέστρο σ' αυτό το τελευταίο είδος σύνθεσης, φανερώνοντας μια ζωηρή ευαισθησία για τις ανάγκες του καιρού. Αντίθετα δεν έγραψε πια σονάτες για πιάνο, παρ' όλη την ιδιόρρυθμή του πίστη ως προς αυτή τη σύνθεση.

Μετά από την απόπειρα αυτοκτονίας του Σούμαν (1854) ο Μπραμς συμπαραστάθηκε ουσιαστικά στην οικογένεια του συνθέτη. Στην περίοδο 1857-59 ο Μπραμς πήγε και στην πόλη Ντέλμολντ σαν πιανίστας και μαέστρος χορωδίας, αποκτώντας έτσι μια βαθιά πείρα στην φωνητική και ενόργανη τεχνική. Πράγματι ανέρχονται σ' αυτή τη φάση οι διάφορες φωνητικές όπερες και οι πρώτες ενόργανες: οι *Σερενάτες*, *op.11* και *op.16*, που ήδη φέρνουν τα σημάδια εκείνου του ύφους γαλήνιας μελαγχολίας που θα είναι τυπικό του Μπραμς. Το 1859, μετά από πολλές επεξεργασίες, ο Μπραμς παρουσίασε το πρώτο του *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα σε ρε ελάσσονα* (*op.15*). Στη Λειψία συνάντησε την κατακραυγή του κοινού αλλά αμέσως μετά θριάμβευσε

στο Αμβούργο. Το 1862 ο Μπραμς πήγε στη Βιέννη, όπου ήλπιζε ότι θα τον διόριζαν διευθυντή της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της γενέτειράς του, αλλά προτίμησαν τον Στοκχάουζεν. Στη Βιέννη πάντως του ανατέθηκε η διεύθυνση το 1863 της βιεννέζικης Μουσικής Ακαδημίας. Ο Μπραμς όμως ένιωθε όλο και πιο έντονα, την επιθυμία να ασχοληθεί ολοκληρωτικά με τη δημιουργία της μουσικής και, ήδη από το 1864, παραιτήθηκε από το αξίωμα. Από την πρώτη επίσκεψη στη Βιέννη, η αυστριακή πρωτεύουσα του φάνηκε η καταλληλότερη πόλη για την περισυλλογική του εργασία, απόδειξη ότι εδώ είχε βρει γνωστούς και φίλους οι οποίοι τον καταλάβαιναν και τον εκτιμούσαν.

Το 1865, στη διάρκεια μιας σύντομης επίσκεψης στο Αμβούργο για το θάνατο της μητέρας του, ο Μπραμς επινόησε το *Γερμανικό Ρέκβιεμ* (op.45) σαν φόρο τιμής στη μνήμη της μητέρας του. Το έργο εκτελέστηκε το 1868. Ο Μπραμς εργάστηκε μακροχρόνια πάνω στην *Πρώτη Συμφωνία*, που παίχτηκε με επιτυχία το 1876 στην πόλη Κάρλσρουχ. Παρ' όλο που η προσωπικότητά του δεν είχε ακόμα απελευθερωθεί τελείως από την επιρροή του Μπετόβεν, απ' αυτή τη χρονιά μπορούμε να προσδιορίσουμε έναν πιο αποφασιστικό προσανατολισμό προς τη συμφωνική επεξεργασία και στη μουσική δωματίου. Επίσης παρατηρείται ένα όλο και πιο ζωηρό ενδιαφέρον για το λιντ, όπως επίσης και για τις πιο ελεύθερες μορφές, κοντά στον αυτοσχεδιασμό, στις συνθέσεις για πιάνο. Εδώ εξαφανίζονται οριστικά οι σονάτες για ν' αφήσουν τη θέση τους στις ραψωδίες, στα ιντερμέτζα και στις μπαλάντες, όπου μπορούσε πιο ελεύθερα να εκφράσει τον οίστρο του.

Καλλιτεχνικά σημαντική υπήρξε η συνάντηση με τον κλαρινετίστα Μούλφελντ που ώθησε τον Μπραμς, γέρο πια, να συνθέσει μια νέα σειρά μουσικής δωματίου:γεννιούνται έτσι το *Τρίο για πιάνο, κλαρινέτο και βιολοντσέλο* (op.114) και το *Κουιντέτο για κλαρινέτο, δύο βιολιά, βιόλα και βιολοντσέλο*, όπως επίσης και δύο *Σονάτες για κλαρινέτο και πιάνο* (op.120), όλα μέσα σε τρία χρόνια. Αποτελούν τις τελευταίες μεγάλες ενόργανες συνθέσεις του Μπραμς και τις διαπερνά όλες εκείνος ο τόνος μαζεμένης μελαγχολίας που με το πέρασμα του χρόνου γίνεται όλο και πιο έντονος, ανθρώπινος και βαθύς.

Ενώ κάποτε ο Μπραμς θεωρήθηκε σαν ένας επίγονος, σήμερα θεωρείται ένας μεγάλος δάσκαλος της μορφής, εμπλουτισμένης με μια βαθιά πνευματικότητα. Στα

πολυάριθμα λίντερ αποδεικνύεται πιο κοντά στον Σούμπερτ παρά στον Σούμαν και τους συνομήλικούς του. Παρ' όλο που η στροφική μορφή του ταιριάζει περισσότερο για να εκφράσει το συναίσθημα του λογοτεχνικού κειμένου, ο Μπραμς δεν περιορίζεται σε μία απλή επανάληψη, ακολουθεί μάλιστα με το τραγούδι και τη συνοδεία όλες τις μετατροπές μιας ξεχωριστής λυρικής, δημιουργώντας έτσι αυθεντικά αριστουργήματα. Ο κατάλογος των αριθμημένων συνθέσεων του Μπραμς είναι αρκετά εκτεταμένος (122), αλλά υπάρχουν πολλές που δεν έχουν αριθμό. Αξίζει να κάνουμε μια ξεχωριστή αναφορά για τις τέσσερις του συμφωνίες. Η *Πρώτη* είναι ακόμα επηρεασμένη από τον Μπετόβεν, η *Δεύτερη* έχει ήδη το δικό της ύφος. Στην *Τρίτη* η προσωπικότητα του Μπραμς προβάλλεται με μεγαλύτερη σιγουριά και στην *Τέταρτη* φτάνει την καλύτερη έκφραση, ιδίως για εκείνη την τελική πασακάλια, που κέρδισε για την καινοτομία της το θαυμασμό όλων των μοντέρνων. Η εξαιρετική του σύνθεση επιβεβαιώνεται, πέρα από τις συμφωνίες και από άλλες συνθέσεις όπως *Οι παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Χάιντν*, που γράφτηκαν πρώτα για δύο πιάνα και ύστερα για ορχήστρα (op.56). Η *τραγική οβερτούρα* (op.81), τα *δύο Κοντσέρτα για πιάνο* (op.15 και op.83) και *εκείνο για βιολί* (op.77). Και στα πλαίσια της μουσικής δωματίου, η ποσότητα των αριστουργημάτων είναι σημαντική. *Οι τρεις σονάτες για βιολί και πιάνο* (op.78,100,108), *οι δύο σονάτες για βιολοντσέλο* (op.38,99), *οι σονάτες για κλαρινέτο* (op.120), συνοδεύονται από τρίο, κουαρτέτα, κουιντέτα και σεξτέτα σπάνιας τελειότητας.

- Σονάτα Αρ. 1 στην Ντο μείζ., έργ. 1 (1852-1853)
- Σονάτα Αρ. 2 στην Φα# ελ., έργ. 2 (1852)
- Σονάτα Αρ. 3 στην Φα ελ., έργ. 5 (1853)
- Σκέρτσο στη Μι ύφ. μείζ., έργ. 4
- 6 Παραλλαγές στη Φα# ελ., έργ. 9, σε θέμα του Σούμαν (1854)
- Ballades, έργο 19
- 13 Παραλλαγές στη Ρε μείζ., έργ. 21, αρ. 1, πάνω σε πρωτότυπο θέμα (1861)
- 11 Παραλλαγές στη Ρε μείζ., έργ. 21, αρ. 2, πάνω σε ένα ουγγαρέζικο τραγούδι
- 25 Παραλλαγές και Φούγκα στη Σι ύφ. μείζ., έργ. 24 σε ένα θέμα του Χέντελ (1864)
- 28 Παραλλαγές – Paganini στη Λα ελ., έργ. 35 (1862-1863), σε 2 τεύχη
- Valses, έργ. 39 για σόλο και 4 χέρια

- 8 Klavierstucke, έργ. 76
- 2 Ραψωδίες, έργ. 79, αρ. 1 στη Σι ελ. Και αρ. 2 στη Σολ ελ.
- 7 Fantasies, έργ. 116
- 3 Intermezzi, έργ. 117
- 6 Klavierstucke, έργ. 118
- 4 Klavierstucke, έργ. 119
- Ραψωδία αρ. 4, έργ. 119
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1 στη Ρε ελ., έργ. 15 (1859)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2 στη Σι ύφ. μείζ., έργ. 83 (1881)
- Παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα του Σούμαν για 4 χέρια, έργ. 23
- Liebes lieder walzer για 2 πιάνο και χορωδία, έργ. 52A
- Παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα του Χάιντν για δύο πιάνο, έργ. 52B
- Σονάτα – διασκευή του Κουιντέτου, έργ. 34 στη Φα ελ. για δύο πιάνο
- Gavotte στη Λα μείζ. πάνω σε ένα θέμα από τη Ιφιγένεια εν Αυλίδι του Γκουκ (1871)
- Exercises: 51 ασκήσεις σε μορφή μικρών σπουδών (1893)
- Σπουδή – διασκευή της Improptu έργ. 90, αρ. 2 του Σούμπερτ για το αριστερό χέρι solo (εκδόθηκε το 1927)
- Rondo – διασκευή πάνω στο Perpetuum mobile του Βέμπερ για το αριστερό χέρι σόλο (1869)
- Σπουδή – διασκευή σε διαστήματα έκτης της σπουδής στη Φα ελ., έργ. 25 αρ. 2 του Σοπέν (1869)
- Δύο διασκευές για τα δύο χέρια, πάνω σε ένα presto του Μπαχ (1879)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

5.1 Εισαγωγή

Ο Ιμπρεσιονισμός, που πήρε το όνομά του από τον πίνακα Impression, soleil levant του Μονέ, αντιπαραθέτει στην τέχνη του ατελιέ, τη ζωγραφική της υπαίθρου, με το παιχνίδισμα φωτός και σκιάς, τις χρωματικές διαβαθμίσεις αντί των καθαρών περιγραμμάτων και με την απόδοση της εντύπωσης (impression) συγκεκριμένων διαθέσεων ή ατμόσφαιρας. Έτσι το συναισθηματικό χρώμα (αντί της ξεκάθαρης γραμμής και μορφής) του Ντεμπισί χαρακτηρίστηκε το 1887 ως ασαφής Ιμπρεσιονισμός. Η μουσική μετουσιώνει διαρκώς τις εξωτερικές εντυπώσεις σε εσωτερική έκφραση. Ο ίδιος ο Ντεμπισί αισθανόταν λιγότερο ως ιμπρεσιονιστής και περισσότερο ως μουσικός ή ακόμα ως συμβολιστής, όπως οι λογοτέχνες που αντιπαρέθεταν στον ορθολογικό νατουραλισμό το ατμοσφαιρικό και φανταστικό στοιχείο. Εξ' άλλου, αν και η μουσική χρησιμοποιεί, μπορεί και χωρίς αυτά να εκφράσει το ατμοσφαιρικό ως άμεση μουσική πραγματικότητα. Η προτίμηση στην ατμόσφαιρα και τις χρωματικές διαβαθμίσεις εμφανίζεται και νωρίτερα (πρώιμος ρομαντισμός, Λιστ), όμως ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός αντιπροσωπεύτηκε κυρίως από τον Ντεμπισί και τον Ραβέλ.

5.2 Claude Debussy (1862 – 1918)

Γάλλος συνθέτης (γεννήθηκε στο Σεντ – Ζερμέν το 1862 και πέθανε στο Παρίσι το 1918). Γιος ενός μικρού εμπόρου μαγιόλικων, γράφτηκε πολύ νέος (1872) στο Ωδείο του Παρισιού. Εξαιρετικά προικισμένος αλλά αντίθετος προς τους κανόνες της παραδοσιακής διδακτικής, Ο Ντεμπισί μπήκε στις τάξεις για τη σύνθεση των Ε. Ντουράντ και Ε. Γκιρόντ. Αντιπαράθεσε μια επίμονη άρνηση στους κανόνες της σχολικής αρμονίας, αποκαλύπτοντας ήδη από την αρχή τάσεις που τα αποβούν ιδιαίτερα ξεχωριστές του έργου του.

Οι σπουδές του Ντεμπισί διακόπηκαν το 1880 όταν η Ναντίν φον Μεκ, η διάσημη προστάτιδα του Τσαϊκόφσκι, τον προσέλαβε σαν πιανίστα, δίνοντάς του μ' αυτό τον

τρόπο την ευκαιρία να επισκεφθεί την Ελβετία, την Βενετία, τη Φλωρεντία και να ακούσει στη Βιέννη τον *Τριστάνο και Ιζόλδη* του Ρ. Βάγκνερ. Δύο χρόνια αργότερα ο Ντεμπισί πήγε στη Μόσχα, πάλι φιλοξενούμενος της φον Μεκ. Το 1884 αφού γύρισε στο Παρίσι, κέρδισε με την καντάτα *Ο άσωτος υιός* το βραβείο της Ρώμης. Όπως ήταν υποχρεωτικό, στη διάρκεια της παραμονής στη Ρώμη έστειλε στο Παρίσι δύο συμφωνικές συνθέσεις: τη *Σουλέιμα* (1887) και *Άνοιξη* (1887), που εμπνεύστηκε από το διάσημο πίνακα του Μποτιτσέλι. Αυτά τα δύο έργα όμως δεν άρεσαν στους κριτικούς του Παρισιού, που εκνευρίστηκαν ειδικά με το δεύτερο, όπου περισσότερο εκδηλώνόταν η έντονη και αντικοφορμιστική προσωπικότητα του συνθέτη. Πάντα στη Ρώμη, ο Ντεμπισί έγραψε το τρίτο υποχρεωτικό κομμάτι: *Η εκλεγμένη δεσποινίς* (1888), πάνω σε κείμενα του Ροσέτι. Επηρεασμένο ακόμα από τους Τσαϊκόφσκι και Βάγκνερ, το κομμάτι αφήνει ήδη να διαφαίνεται η μουσική ατμόσφαιρα, τυπική του Ντεμπισί, που εκδηλώθηκε τελείως στην πρώτη από τις *Ξεχασμένες αριέτες* (1888). Όταν γύρισε στο Παρίσι το 1887, απ' όπου στη συνέχεια ο Ντεμπισί απομακρύνθηκε μόνο κατά πολύ αραιά διαστήματα και για σύντομο χρόνο, μπόρεσε ν' ασχοληθεί ελεύθερα με τη μουσική. Τότε πλησίασε τους συμβολικούς ποιητές, τις συνθέσεις των Ε. Σατί και Μ. Ραβέλ. Ανακάλυψε το γρηγοριανό μέλος, όπως επίσης τον εξωτισμό των τραγουδιών της Ιάβας και της Αφρικής (με την ευκαιρία της Έκθεσης του Παρισιού το 1889). Το 1889 όταν παντρεύτηκε την τη Ροζαλί Τεξιέ, ο Ντεμπισί βρέθηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ του Βάγκνερ στη Βυρηττό. Το 1893 γράφει ένα κουαρτέτο για έγχορδα με τον ομώνυμο τίτλο. Λίγο αργότερα συνθέτει το πρώτο του αριστούργημα, *Πρελούντιο στο απόγευμα ενός φαύνου*, όπου η αρχική μελωδία του φλάουτου θυμίζει τη μαγική και αρχαία ελληνική ατμόσφαιρα.

Εν τω μεταξύ ο Ντεμπισί είχε αφοσιωθεί όλο και πιο τακτικά στη σύνθεση για πιάνο. Γεννήθηκε έτσι μια σειρά από κατώτερα έργα: *Τσιγγάνικος χορός* (1880), *Δύο αραμπέσκ* (1888). Με τη *Σουίτα από την Μπέργκαμο* (1890-95), άρχισε η μεγαλειώδης παραγωγή για πιάνο του Ντεμπισί, που αντιπροσώπευε μια καθαρή απομάκρυνση από το παρελθόν και ένα νέο τρόπο αντιμετώπισης του οργάνου. Την ίδια εποχή ο Ντεμπισί, μουσικός που έτεινε από τη φύση του προς το τραγούδι, αποφάσισε να ασχοληθεί με το μουσικό θέατρο. Γεννήθηκε έτσι το έργο *Πελέας και Μελισσάνθη* που παρουσιάστηκε το 1902, ξεσηκώνοντας ζωντανό ενδιαφέρον αλλά και ατέλειωτες κριτικές. Το 1905 ο Ντεμπισί χώρισε από τη γυναίκα του για να ενωθεί με

τη χωρισμένη Έμα Μόιζε, η υψηλή οικονομική θέση της οποίας του επέτρεψε μια ήσυχη δραστηριότητα. Οι πιο ενδιαφέρουσες συνθέσεις για πιάνο αυτής της περιόδου είναι: *Για το πιάνο (1901)*, *Έντυπα (1903)*, *Μάσκες (1904)*, *Το χαρούμενο νησί (1904)* και *Εικόνες (1905)*. Ο Ντεμπισί καταπιάστηκε αργότερα με μερικές συμφωνικές συνθέσεις που είναι γνωστές με το τίτλο *Εικόνες για ορχήστρα (1906-12)*. Το 1911 γεννήθηκε από τη συνεργασία του Ντεμπισί με τον Ντ' Ανούτσιο το *Μαρτύριο του Σαν Σεμπασιάνο*, σκηνική μουσική που γράφτηκε σε διάστημα τριών μηνών- ένα πραγματικά σημαντικό γεγονός για ένα συνθέτη που συνήθως μελετούσε μακρόχρονα τα έργα του. Σ' αυτή την περίοδο ανήκουν και οι δύο συλλογές των *Πρελουδιών (1910 και 1913)* για πιάνο, που θεωρούνται τα καλύτερα έργα για πιάνο του Ντεμπισί και χαρακτηρίζονται, όπως όλες οι καλύτερες συνθέσεις του για πιάνο, από μια αυστηρή αναζήτηση της χροιάς και της αρμονίας και από μια εξαιρετική φυσική ευαισθησία. Εν τω μεταξύ μια ανίατη αρρώστια, ο καρκίνος των εντέρων, απειλούσε ήδη τη ζωή του. Μετά από μια γαλήνια παρένθεση με το παιδικό μπαλέτο *Το κουτί με τα παιχνίδια (1913)*, ο Ντεμπισί ξανάρχισε την παραγωγή του με ανανεωμένο σφρίγος: *Ασπρόμαυρο (1914)* για δύο πιάνο, οι δώδεκα *Μελέτες για πιάνο (1915)*, μεγαλοφυέστατης και αναρρυθμιστικής γραφής, οι δύο σονάτες για βιολοντσέλο και πιάνο (1915) και τέλος η σονάτα για βιολί και πιάνο που υπήρξε η τελευταία σύνθεση του Ντεμπισί.

Ο Ντεμπισί αντιπροσωπεύει στην ιστορία της μουσικής, από τη μια μεριά την ακραία κατάληξη της γαλλικής μουσικής παράδοσης του Ραμό και του Κουπερίν, που εκφράζει κυρίως μια αστραφτερή εικόνα της μουσικής υφής, σε μια κομψότητα της μουσικής πρότασης. Από την άλλη μεριά ο Ντεμπισί οδηγεί στην ολοκλήρωση της ολικής απελευθέρωσης των ακαδημαϊκών τύπων, εγκαινιάζοντας μια αρμονική έννοια που δεν προέρχεται από σχολικές προκαταλήψεις, αλλά άμεσα από την ευαισθησία του συνθέτη. Μ' αυτή την έννοια το έργο του μπορεί να συγκριθεί με τον κόσμο των ιμπρεσιονιστών που δεν θέλησαν να είναι πια σκλάβοι ενός προκαθορισμένου σχεδίου, σχεδόν μιας φυλακής για το χρώμα και το φως. Αυτή η

διαδικασία, παρ' όλο που δεν γεννήθηκε με τον Ντεμπισί, μόνο με αυτόν έφθασε σε τόσο υψηλά αποτελέσματα.⁷

- Dance Bohemienne (1880)
- Deux Arabesques αρ. 1 και 2 (1888-1891)
- Suite Bergamasque (1890)
- Ballade (1890)
- Reverie (1890)
- Valse romantique (1890)
- Le petit Negre (1890)
- Mazurka (1891)
- Nocturne (1892)
- Images inedites (Ανέκδοτες ιδέες) (1894)
- Pour le piano, σε 3 μέρη (1894 – 1896)
- Dance (Tarantelle styrienne) (1903)
- Estampes (Λιθογραφίες) (1903)
- D' un cahier d' esquisses (1903)
- Morceau de Concours (1904)
- L' isle Joyeuse (Το χαρούμενο νησί) (1904)
- Masques (Προσωπεία) (1904)
- Images, Serie I (1905)
- Images, Serie II (1907)
- Children's corner (Παιδική γωνιά) (1908)
- Homage a Haydn (1909)
- 12 Preludes I (1910)
- 12 Preludes II (1910-1913)

⁷ Ρότζερ Νίκολς - Η ζωή ενός συνθέτη: Ντεμπυσσύ (2004)

- La plus que lente – Valse (Πιο πολύ και από αργό) (1910)
- La Boite a Joujoux (1913)
- Berceuse Heroique (1914)
- 12 Etudes (1915,σε 2 βιβλία)
- Page d' Album (1915)
- Elergie (1915)
- Marche Ecossaise για τέσσερα χέρια (1891)
- 6 Epigraphes Antiques (1900)
- Lindaraja (1901)
- La Mer (1903-1905)
- 2 Dances (1905) για δύο πιάνο
- En blanc et noir (1915) για δύο πιάνο
- Prelude a l' apres-midi d' un faune (1892-1894) για δύο πιάνο
- Petite Suite (1888)
- Fantaisie pour piano et orchestre (1889-1890)

5.3 Maurice Ravel (1875 – 1937)

Γάλλος συνθέτης (Σιμπούρ 1875 – Παρίσι 1937). Γιος μηχανικού και από Βάσκα μητέρα, σε ηλικία τριών μηνών μεταφέρθηκε στο Παρίσι όπου στα επτά του χρόνια άρχισε να σπουδάζει πιάνο με τον Γκις και στη συνέχεια, αρμονία με τον Ρενέ. Μπαίνοντας στο ωδείο παρακολούθησε μαθήματα πιάνου, αρμονία, αντίστιξη και σύνθεση. Στα χρόνια των σπουδών του ανάγονται μερικά κομμάτια στα οποία ξεχωρίζουν ήδη τα χαρακτηριστικά του στυλ του: *Αρχαίο μινουέτο* (1895) για πιάνο, *Προφορικές θέσεις* (1895-96), σουίτες για δύο πιάνο στις οποίες περιλαμβάνεται η *Χαμπανέρα*, που περιελήφθη στη συνέχεια στην *Ισπανική ραψωδία* (1907), *Παβάνα για μια νεκρή πριγκιποπούλα* (1899). Το 1901 πήρε μέρος στο Βραβείο της Ρώμης,

κερδίζοντας το δεύτερο βραβείο με την καντάτα Μίρα. Ξαναεμφανίστηκε το 1902 και το 1903 αλλά δεν έγινε καν δεκτός.

Μεταξύ 1905 και 1908 αρχίζει η μεγάλη συνθετική δραστηριότητα του Ραβέλ, που περιλαμβάνει τα πέντε επαναστατικά κομμάτια για πιάνο με τέσσερα χέρια *Ma Mere L' Oue* (*Η μαμά μου η χήνα* 1909), οι *Φυσικές ιστορίες* (1906) για φωνή και πιάνο, η *Ισπανική ραψωδία*, τρία κομμάτια για ορχήστρα και η κωμωδία μιας πράξης *Η Ισπανική ώρα* (1907). Με τα δύο τελευταία αυτά έργα, καθώς και το τέταρτο από τα πέντε κομμάτια που απετέλεσαν τους *Καθρέφτες*, τίθενται οι βάσεις για τον ισπανισμό του Ραβέλ, που έφτασε στο αποκορύφωμά του στη σύνθεση του περίφημου *Μπολερό* (1928). Το 1909 μαζί με άλλους συνθέτες και λογοτέχνες, ο Ραβέλ ίδρυσε την ανεξάρτητη Μουσική εταιρεία για να διαδώσει τη σύγχρονη μουσική και ήρθε σε σύγκρουση με το συντηρητισμό της εθνικής Εταιρείας. Η παραγωγή του Ραβέλ πλουτίστηκε σημαντικά στα χρόνια πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, που τον είδαν να ασχολείται και με την μουσική κριτική, συνεργαζόμενος σε εφημερίδες και περιοδικά. Σ' αυτή την περίοδο ανήκουν το μπαλέτο *Δάφνις και Χλόη* (1909), *Τα αριστοκρατικά και συναισθηματικά βαλς* (1911) γραμμένα αρχικά για πιάνο, τα *Τρία ποιήματα του Μαλαρμέ* (1913) και το *Τρίο* (1914) με πιάνο. Όταν ξέσπασε ο πόλεμος ο Ραβέλ ζήτησε και πέτυχε να καταταγεί σαν εθελοντής και στάλθηκε στο μέτωπο σαν οδηγός τεθωρακισμένων, αλλά πολύ σύντομα ανακλήθηκε για λόγους υγείας. Σ' ανάμνηση των διαφόρων στρατιωτών που έπεσαν στις μάχες αφιέρωσε το *Τομπό ντε Κουπερέν* (*Τάφος του Κουπερέν* 1917), σουίτα για πιάνο. Με το θάνατο του Ντεμπισί το 1918, ο Ραβέλ θεωρείται πια ο μεγαλύτερος Γάλλος συνθέτης. Η διεθνής επιτυχία τον οδήγησε να πραγματοποιήσει μια σειρά από τουρνέ, κατά τη διάρκεια των οποίων παρουσίαζε τα έργα του τόσο με την ιδιότητα του πιανίστα όσο και με τη ιδιότητα του διευθυντή. Το 1922-23 πήγε στο Λονδίνο, στο Άμστερνταμ και στη Βενετία, το 1926 στη Σκανδιναβία, την Αγγλία και τη Σκοτία, το 1927 στον Καναδά και τις Ηνωμένες Πολιτείες, μια τουρνέ που έγινε αληθινός θρίαμβος. Το 1925 συνθέτει τα *Chansons Madecasses* (*Τραγούδια της Μαδαγασκάρης*) που τοποθετούνται στη γραμμή των *Τριών ποιημάτων*, στους κόλπους μιας ακόμα πιο στεγνής οργανικής ουσιαστικότητας: τη φωνή συνοδεύουν πράγματι ένα φλάουτο, ένα βιολοντσέλο και ένα πιάνο. Στην προοδευτική αραίωση της παραγωγής, ξεχωρίζουν ακόμα το *Μπολερό* (1928) και γραμμένα τον ίδιο χρόνο αλλά

με αντίθετη μουσική αντίληψη τα δυο *Κοντσέρτα* του 1931. Το πρώτο σε σολ ματζόρε, στο πιο χαρακτηριστικό ραβελιστικό στυλ πιάνου και το δεύτερο σε ρε ματζόρε μόνο για το αριστερό χέρι, γεννημένο από μια παραγγελία ενός πιανίστα που είχε χάσει το δεξί του χέρι στον πόλεμο. Το 1932 ο Ραβέλ είχε ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα που σημάδεψε σοβαρά την υγεία του. Αφού υπεβλήθη σε μια χειρουργική επέμβαση στον εγκέφαλο, έχασε τη μάχη με τη ζωή ύστερα από εννέα μόλις μέρες.

Στο έργο του Ραβέλ βάρυνε για πολύ καιρό η προσέγγιση σαν επιγόνου ή η αντίθεση στον Ντεμπισί, που ήταν κατά δεκατρία χρόνια μεγαλύτερος. Στην πραγματικότητα οι στιγμές επαφής ανάμεσα στους δύο συνθέτες (πχ σε έναν ορισμένο τύπο πιανισμού) φαίνονται να προέρχονται από ένα ίδιο εκφραστικό κλίμα μάλλον παρά από άμεσες σχέσεις. Χαρακτηριστική του Ραβέλ είναι πάντως η αρχιτεκτονική ανάγκη που τον οδήγησε μερικές φορές να προτιμήσει μορφές χορού στους οποίους η μεταμορφωμένη επίκληση του παρελθόντος ενώνεται με τη στιγμή της τυπικής αποσαφήνισης. Το φαινόμενο γίνεται αντιληπτό από τη γραμμικότητα της μελωδίας, πιο δομημένης συμμετρικά στα κλασσικά πρότυπα των Γάλλων παικτών του κλαβεσέν. Η αρμονία πλουτίζεται με χρωματισμούς, με αποτζιατούρες, καθυστερήσεις, επιπλέον νότες, αλλά με τάση προσδιορισμού μιας καινούριας σύνταξης και όχι χρησιμοποίηση του διαφώνου σε αυτόνομη συνάρτηση. Και αυτό για να διατηρήσει εκείνη τη ρυθμική συνέχεια που αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της μουσικής του. Ένα σημείο επαφής με τον Ντεμπισί μπορεί να είναι ο λαμπρός ηχητικός χρωματισμός που αναδύεται από τις ορχηστρικές παρτιτούρες και των δύο, που ωστόσο στον Ραβέλ τείνει μερικές φορές να αναλύεται στην κατεύθυνση σχεδόν της μελέτης ενορχήστρωσης, όπως γίνεται για παράδειγμα στο Μπολερό και όπως μαρτυρούν οι διασκευές των κομματιών που αρχικά είχαν γραφτεί για πιάνο και που ο αριθμός τους στην παραγωγή του ξεπερνά τον αριθμό εκείνων που γράφτηκαν αρχικά για ορχήστρα. Στην γραμμή αυτή θα πρέπει επίσης να τοποθετηθεί η περίφημη διασκευή των *Πινάκων μια έκθεσης (1922)* του Μουσόργκσκι.

- Menuet antique (1895)
- Sonatine (1903)
- Miroirs (Καθρέπτες 1905)

- Valses noblew et sentimentales (Ευγενικά και Αισθηματικά Βαλς 1911)
- Menuet sur le nom de Haydn (1909)
- Pavane pour une infante defunte (Παβάνα για μια νεκρή πριγκιποπούλα 1899)
- Jeux d' eau (Ανταύγειες στο νερό 1901)
- Le Tombeau de Couperin (1917)
- Gaspard de la Nuit (Ο Γκασπάρ της νύχτας 1908)
- A la maniere de Borodine et Chabrier (1913)
- La Valse (1919)
- Sites auriculaires (Αυτήκοα τοπία 1897) έργο για 4 χέρια
- Ma mere l' oue (Η μητέρα μου η χήνα 1908) έργο για 4 χέρια
- Frontispice (Πρόσοψη 1918) έργο για 4 χέρια
- Το Κοντσέρτο στη Σολ μείζονα για πιάνο και ορχήστρα
- Το Κοντσέρτο σε Ρε μείζονα για πιάνο και ορχήστρα για το αριστερό χέρι (solo)

6.1 Εισαγωγή

Η Ρωσία έχει μια ιστορία καινοτομίας στην κλασική μουσική. Τον 18ο αιώνα, ο Τσάρος Πέτρος έφερε μεταρρυθμίσεις με τη θέσπιση της δυτικής μόδας στη ρώσικη μουσική. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας των μετέπειτα αυτοκράτειρων Ελισάβετ και η Αικατερίνης, η ρωσική αυτοκρατορική αυλή προσέλκυσε πολλούς εξέχοντες μουσικούς, κυρίως από την Ιταλία. Έφεραν μαζί τους την ιταλική παράδοση της όπερας και κλασικής μουσικής γενικότερα, εμπνέοντας τις μελλοντικές γενιές των Ρώσων συνθετών. Ένας αριθμός συνθετών εκπαιδεύτηκε στην Ιταλία και συνέθεσε φωνητικά και οργανικά έργα με βάση την ιταλική κλασική παράδοση, η οποία ήταν δημοφιλής την εποχή. Σε αυτούς περιλαμβάνονται οι συνθέτες: Dmitri Bortniansky, Maksim Berezovsky και Artem Vedel, οι οποίοι δεν δημιούργησαν μόνο αριστουργήματα χορωδιακής μουσικής, αλλά επίσης όπερες, έργα μουσικής δωματίου και συμφωνικά έργα.

Ο πρώτος μεγάλος Ρώσος συνθέτης που εκμεταλλεύτηκε τις τοπικές μουσικές παραδόσεις στο χώρο της κοσμικής μουσικής ήταν ο Μιχαήλ Γκλίνκα (1804-1857), ο οποίος συνέθεσε τις όπερες *Ivan Susanin* και *Ruslan and Lyudmila*. Δεν ήταν ούτε οι πρώτες όπερες στη ρωσική γλώσσα ούτε οι πρώτες από Ρώσο συνθέτη, αλλά κέρδισαν αναγνώριση λόγω του ότι στηρίχθηκαν σε καθαρά ρωσικές μελωδίες και θέματα.

Η Ρωσική φολκλόρ μουσική έγινε η κύρια πηγή έμπνευσης για τη νεότερη γενιά συνθετών. Η “Ομάδα των Πέντε”, όπως αυτοαποκαλούνταν, με επικεφαλής τον Balakirev και τους Rimsky-Korsakov, Μουσόργκσκι, Μποροντίν και César Cui, διακήρυξε ως σκοπό της το να συνθέτει και να διαδίδει τις ρωσικές εθνικές παραδόσεις στην κλασική μουσική. Από τις πιο αξιοσημείωτες συνθέσεις των “Πέντε” ήταν οι όπερες *The Snow Maiden (Snegurochka)*, *Sadko*, *Μπορίς Γκοντουνόφ*, *Prince Igor*, *Khovanshchina* και η συμφωνική σουίτα *Scheherazade*. Πολλά από τα έργα του Γκλίνκα και της ομάδας των “Πέντε” βασίστηκαν στην

ρώσικη ιστορία, σε λαϊκά παραμύθια και στη λογοτεχνία, και θεωρούνται ως αριστουργήματα του ρομαντικού εθνικισμού στη μουσική.

Αυτή η περίοδος χαρακτηρίστηκε επίσης από την ίδρυση της Ρωσικής Μουσικής Εταιρείας το 1859, με επικεφαλής τον πιανίστα και συνθέτη Anton (1829-1894) και Νικολάι Ρουμπινστάιν (1835-1881). Η ομάδα των “Πέντε” παρουσιαζόταν συχνά ως ο αντίπαλος της Ρωσικής Μουσικής Εταιρείας, με τους πέντε να αγκαλιάζουν τη ρωσική εθνική τους ταυτότητα και τη Μουσική Εταιρεία να θεωρείται μουσικά πιο συντηρητική. Ωστόσο, η Μουσική Εταιρεία ίδρυσε τα πρώτα Ωδεία της Ρωσίας στην Αγία Πετρούπολη και στη Μόσχα: όπου και εκπαιδεύτηκε ο μεγάλος Ρώσος συνθέτης Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), γνωστός για τα μπαλέτα όπως η Λίμνη των Κύκνων, Ωραία Κοιμωμένη, και Ο Καρυοθραύστης. Παραμένει ως ο πιο γνωστός Ρώσος συνθέτης παγκοσμίως.. Ο πιο διάσημος διάδοχος στο ύφος του είναι Σεργκέι Ραχμάνινοφ (1873-1943), ο οποίος σπούδασε και αυτός στο Ωδείο της Μόσχας.

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα εμφανίστηκε το τρίτο κύμα της Ρωσικής κλασικής μουσικής: Ιγκόρ Στραβίνσκι (1882-1971), Αλεξάντερ Σκριάμπιν (1872-1915), Σεργκέι Προκόφιεφ (1891-1953) και Ντμίτρι Σοστακόβιτς (1906-1975). Ήταν πειραματικοί στο ύφος και στη μουσική γλώσσα. Μερικοί απ' αυτούς μετανάστευσαν μετά ρωσική επανάσταση, αν και ο Προκόφιεφ επέστρεψε τελικά και συνέβαλε στη σοβιετική μουσική.

6.2 Piotr Ilyitch Tchaikovski (1840 – 1893)

Ρώσος συνθέτης (γεννήθηκε στο Κάμσκο το 1840 και πέθανε στην Πετρούπολη το 1893). Γιος ενός μηχανικού μεταλλευμάτων, ο Τσαϊκόφσκι ήταν ο μοναδικός ανάμεσα στους μεγάλους Ρώσους συνθέτες του 1800 που δεν ανήκε στην έγγεια ή αστική αριστοκρατία. Τα πρώτα μαθήματα πιάνου τα πήρε από τη μητέρα του, κότη Γάλλων μεταναστών και από την Ελβετίδα γκουβερνάντα. Όταν η οικογένεια μετακόμισε στην Πετρούπολη το 1850, παρακολούθησε κανονικούς κύκλους μαθημάτων σε διάφορα κολέγια, για να γραφτεί ύστερα στη Νομική Σχολή. Σ' αυτό το διάστημα εξακολούθησε, μολονότι περιστασιακά, να παρακολουθεί μαθήματα μουσικής χωρίς ωστόσο ν' αποκαλύπτει ιδιαίτερα χαρίσματα. Πράγματι αφού

τελείωσε τις νομικές σπουδές το 1859, την ίδια χρονιά μπήκε στο υπουργείο Δικαιοσύνης σαν πρώτης κατηγορίας υπάλληλος. Αυτή η απασχόληση θεωρήθηκε από τον Τσαϊκόφσκι μόνο σαν μια οικονομική αναγκαιότητα και αυτό διότι τα κύρια ενδιαφέροντά του ήταν η ποίηση, η λογοτεχνία, το θέατρο και η μουσική. Ο θάνατος της μητέρας του το 1854 είχε ήδη προκαλέσει στον Τσαϊκόφσκι βαριές κρίσεις μελαγχολίας, που καμιά φορά μετατρέπονταν σε μανία καταδίωξης. Γι' αυτή την ψυχική κατάσταση ο Τσαϊκόφσκι βρήκε μοναδική παρηγοριά στη μουσική, που άρχισε να καταλαμβάνει μια θέση όλο και πιο σημαντική στη ζωή του.

Το 1861 αποφάσισε να εμβαθύνει τις σπουδές μουσικής και πήρε μαθήματα θεωρίας από τον Ν. Ζαρέμπα, που κατάλαβε πολύ γρήγορα το καταπληκτικό ταλέντο του μαθητή του και τον έπεισε να γραφτεί στο ωδείο (1862). Εκεί πήρε μαθήματα σύνθεσης και ενορχήστρωσης από τον ίδιο τον διευθυντή Α. Ρουμπινστάιν. Παραιτήθηκε από τη δημόσια υπηρεσία (1863) και συντηρήθηκε οικονομικά παραδίδοντας μαθήματα πιάνου, μέχρι που πήρε το δικό του δίπλωμα το 1865. Τότε είχε ήδη στο ενεργητικό του διάφορες συνθέσεις, μεταξύ των οποίων η καντάτα πάνω στην *Ωδή της χαράς* (1865), που είχε συνθέσει σαν τελική εργασία για το ωδείο. Οι πρώιμες συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από ζωνρή ευφυΐα, χωρίς όμως να φανερώνουν ακόμη μια ξεχωριστή προσωπικότητα. Η προσαρμογή στους τύπους της γερμανικής ενόργανης μουσικής γίνεται καμιά φορά με αμηχανία, καθώς επίσης απουσιάζει σχεδόν τελείως κάθε αναφορά στο ρωσικό εθνικό πλούτο. Το 1866 ο Τσαϊκόφσκι γίνεται καθηγητής αρμονίας στο Ωδείο της Μόσχας. Συγχρόνως εντατικοποίησε τη μουσική του δραστηριότητα με μερικές συνθέσεις. Ανάμεσά του αναδύονται: η *Πρώτη συμφωνία Χειμωνιάτικα Όνειρα* (1866) και η όπερα *Βοϊβόντα* (1867). Το 1868 ήρθε σ' επαφή με τους μουσικούς της Ομάδας των Πέντε (Μπαλακίρεφ, Κούι, Μουζόργκσκι, Ρίμσκι-Κόρσακοφ και Μπορόντιν). Παρ' όλο που δεν μπορούμε να μιλάμε για μια προσέγγιση στα ιδεολογικά και πνευματικά περιεχόμενα που ήταν η βάση του κινήματος, αυτή η συνάντηση και κυρίως η φιλία με τους Μπαλακίρεφ και Ρίμσκι-Κόρσακοφ έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής του Τσαϊκόφσκι. Ο αισθηματικός του φορμαλισμός είναι πάντως εντελώς αντίθετος σε σχέση με το ρωμαλέο αγροτικό ρεαλισμό του Μουζόργκσκι, ή με την επική αισιοδοξία του Μπορόντιν ή με το μαγικό χρωματισμό του Ρίμσκι-Κόρσακοφ. Όμως η ανακάλυψη του δημοτικού τραγουδιού, χάρη στην παρέμβαση

του μυστικιστικού Μπαλακίρεφ εμπλούτισε τη μελωδική φλέβα του Τσαϊκόφσκι, με συναισθήματα που του ήταν εντελώς άγνωστα και πρόσθεσε στη σύνθεσή του μια δύναμη μορφής που ο συνθέτης ανώφελα είχε αναζητήσει μέχρι τότε στη μίμηση των κλασικών προτύπων. Στον Τσαϊκόφσκι το δημοτικό τραγούδι γίνεται ένα είδος χαμένου παραδείσου, η συνεχής αναζήτηση της ανεπανάληπτης μαγείας της παιδικής ηλικίας, που ο σκληρός κόσμος των μεγάλων σαρώνει αλύπητα. Είναι μια σχεδόν θηλυπρεπής μελαγχολία, με συχνές αναλαμπές ενός καθαρά αρρωστημένου ναρκισσισμού που εκφράζεται καμιά φορά με ανοίγματα ασμάτων εξαιρετικής ομορφιάς. Σ' αυτή την περίοδο ο Τσαϊκόφσκι έγραψε το συμφωνικό ποίημα που γέρει το σημαντικό τίτλο *Η μοίρα* (1868), την ελκυστική ουβερτούτα - φαντασία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1869), τη δεύτερη συμφωνία *Μικρή Ρωσία* (1872), που εμπνέεται από το φολκλόρ της Ουκρανίας και την όπερα *Ο αξιωματικός φρουράς* (1874). Όμως μια από τις πιο αξιόλογες σελίδες αυτής της περιόδου είναι το *Πρώτο Κοντσέρτο* (1871), που γεννήθηκε επίσης με τη γνωριμία με την ομάδα των Πέντε. Πάντως η μεγαλύτερη φήμη χαμογέλασε στο συνθέτη με άλλες σελίδες: οι μουσικές για το μπαλέτο *Η λίμνη των κύκνων* (1877), όπου ο Τσαϊκόφσκι δείχνει τη λεπτή του ικανότητα σ' ένα είδος μουσικής όπου κατάφερε άριστα αποτελέσματα, η κοφτερή τρίτη συμφωνία *Πολωνέζα* (1875), η ορχηστρική φαντασία *Φραντσέσκα ντα Ρίμινι* (1876), το *Πρώτο κοντσέρτο* για πιάνο και ορχήστρα (1875).

Ο Τσαϊκόφσκι ύστερα από έναν αποτυχημένο γάμο πέφτει σε μια κατάσταση βαθιάς απελπισίας, που όμως κατάφερε να ξεπεράσει χάρη στη βοήθεια -κυρίως οικονομική- της πλούσιας χήρας Ναντέζντα φον Μεκ. Φανατική θαυμάστρια της μουσικής του Τσαϊκόφσκι, πρόσφερε στο μουσικό έναν πλούσιο μισθό, με μοναδικό αντάλλαγμα μια έντονη σχέση, αποκλειστικά δι' αλληλογραφίας, αφού ειδώθηκαν μόνο δύο φορές. Χάρη σ' αυτό το εισόδημα, ο Τσαϊκόφσκι κατάφερε να εγκαταλείψει την έδρα στο ωδείο της Μόσχας, να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι στην Ιταλία (1877-78) και ν' αφιερώσει το χρόνο του στη σύνθεση. Γεννήθηκαν έτσι οι πιο σημαντικές του συνθέσεις: η *Τέταρτη Συμφωνία* (1877), που αφιέρωσε στη Μεκ και χαρακτηρίζεται από ελκυστική μελωδική έμπνευση, η όπερα *Ευγένιος Ονέγκιν* (1879), όπου ο Τσαϊκόφσκι βρίσκει ιδιαίτερα πειστικούς τόνους, το κεφάλαιο και εκκεντρικό αλλά και δομικά στέρεο *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα* (1878), η λαμπρή *Ουβερτούρα 1812* (1880), το ντελικάτο και οδυνηρό *Ιταλικό καπρίτσιο* (1880). Το θέμα της μοίρας που

κυνηγάει τον άνθρωπο και τον οδηγεί στην απελπισία και στο θάνατο και του στερεί τον αμόλυντο παράδεισο της νιότης αντηχεί συχνά στις συνθέσεις των τελευταίων χρόνων: στην όπερα *Η ντάμα μαστούνι*(1890), δυνατής δραματικής έντασης, στην *Πέμπτη Συμφωνία* (1888),στην οποία επιβεβαιώνεται η ανώτερη ικανότητα ενορχήστρωσης του Τσαϊκόφσκι. Το μπαλέτο *Η ωραία κοιμωμένη του δάσους* (1890) μας θυμίζει την ειδική αξιοσύνη του σ' αυτό τον τομέα και τέλος το τελευταίο μπαλέτο *Ο καρνοθραύστης* (1892) είναι η πιο εκκεντρική και πειστική απόδειξη ότι ο Τσαϊκόφσκι είναι ένας ικανότατος χειριστής ρυθμών και οργάνων. Το φωτοστέφανο της καλλιτεχνικής του παραβολής είναι η έκτη συμφωνία με τον τίτλο *Παθητική* (1893), ένα είδος πνευματικής διαθήκης που επινοήθηκε σε μορφές μεγάλης πρωτοτυπίας. Η τραγική ειρωνεία είναι ότι ο θάνατος του Τσαϊκόφσκι επήλθε μόλις εννέα μέρες μετά τη διεύθυνση της Παθητικής στην Πετρούπολη και εξαιτίας μιας επιδημίας χολέρας.

- Σονάτα αρ. 1 στην Ντο# ελ.(1878)
- Σονάτα αρ. 2 στη Σολ μείζ., έργ. 37 (La Grande, 1878)
- Scherzo και Improptu, έργ. 1
- 3 Κομμάτια με τίτλο “Souvenir de Hapsa”, έργ. 2
- Valse Caprice, έργ. 4 (1868)
- Capriccio, έργ. 8 (1870)
- Νυχτερινό και Humoreske, έργ. 10 (1871)
- 6 Κομμάτια πάνω σε ένα θέμα, έργ. 21 (1873)
- Οι Εποχές, έργ. 37 (1875)
- Album για παιδιά – 24 Κομμάτια, έργ. 39 (1878)
- 18 Χαρακτηριστικά Κομμάτια με τίτλους, έργ. 72 (1893)
- Dumka, έργ. 59 (1886)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1 στη Σι ύφ. ελ., έργ. 23 (1875)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2 στη Σολ μείζ., έργ. 44 (1880)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 3 στη Μι μείζ., έργ. 75 (1893)

6.3 Modest Mussorgsky (1839 – 1881)

Ρώσος συνθέτης (Κάρεβο 1839 – Πετρούπολη 1881). Παρ' όλο που πέρασε τα παιδικά του χρόνια με την οικογένειά του στην ύπαιθρο, πήρε νωρίς τα πρώτα του μουσικά μαθήματα και γύρω στην ηλικία των δέκα ετών ήταν σε θέση να παίζει αρκετά καλά πιάνο. Στα δεκατρία του χρόνια, για να υπακούσει στις επιθυμίες του πατέρα του μπήκε στη στρατιωτική σχολή της Πετρούπολης. Ταυτόχρονα συνέχισε να μελετάει πιάνο και να ασχολείται με τη φιλολογία.

Περί το 1856 γνώρισε τον Α. Μποροντίν και τον Α. Νταργκομίσκι. Συνέθεσε τον κύκλο για πιάνο *Ανάμνηση των παιδικών χρόνων*, που εκτιμήθηκε πολύ από τον Μ. Μπαλακίρεφ, οποίος προσφέρθηκε να του κάνει μαθήματα σύνθεσης. Ξαφνικά ο μουσικός ορίζοντας του Μουσόργκσκι διευρύνθηκε και ήρθε σ' επαφή με τους σημαντικότερους διανοούμενους και συνθέτες της εποχής του, ανάμεσα στους οποίους ο Κ. Κούι και ο Ν. Ρίμσκι-Κόρσακοφ. Εξαιτίας επίσης της αποφασιστικής επίδρασης μερικών μελετητών της ρωσικής ιστορίας και του φολκλόρ, ο Μουσόργκσκι αποφασίσε να προσχωρήσει στο εθνικιστικό σχέδιο εκείνων των διανοούμενων που ήθελαν να απαλλάξουν τη ρωσική μουσική κουλτούρα από κάθε επίδραση της Δύσης. Η μετέπειτα περίοδος μελέτης μοιράστηκε κατά συνέπεια ανάμεσα στην ανάλυση και τη διασκευή λαϊκών τραγουδιών, ωστόσο ο Μουσόργκσκι δεν έπαψε να είναι λάτρης της μεγάλης κλασικής εποχής του Μότσαρτ και του Μπετόβεν. Καρπός του διπλού αυτού προσανατολισμού είναι οι πρώτες ορχηστρικές παρτιτούρες, το *Σκέρτσο* σε σι ύφεση ματζόρε(1858), *Μεγάλο νυχτερινό εμβατήριο* (1860), και του συμφωνικού ποιήματος *Η νύχτα του Αγίου Ιωάννου στο Φαλακρό όρος* (1860-67), χωρίς αμφιβολία το σπουδαιότερο κομμάτι του για ορχήστρα, που έμεινε άγνωστο ως το 1960 όταν η κριτική έκδοση του καταλόγου του έφερε στο φως την αρχική παρτιτούρα (το πιο περίφημο *Μια νύχτα στο Φαλακρό όρος* δεν είναι παρά μια διασκευή του 1886 που πραγματοποιήθηκε από τον Ρίμσκι-Κόρσακοφ, ο οποίος εκμεταλλεύτηκε το αρχικό θέμα του ποιήματος και άλλα σημεία από την όπερα *Το πανηγύρι του Σοροτσίνσκι*, ενορχηστρώνοντας στη συνέχεια το σύνολο). Στην περίοδο μεταξύ 1853 και 1863 ανήκει η μουσική σκηνή για τον *Οιδίποδα βασιλιά του Σοφοκλή* (1861) και η δημιουργία με άλλους συνθέτες της Ομάδας των Πέντε της Πετρούπολης, σε πλήρη

αντίθεση με τη δυτικίζουσα θέση της Μόσχας, που εκπροσωπείτο εκείνη τη στιγμή από τον Τσαϊκόφσκι. Ακολούθησε μια περίοδος μικρής παραγωγής εξαιτίας της νευρικής κατάρπτωσης που του είχε φέρει η κατάχρηση αλκοόλ: ο Μουσόργκσκι αποσύρθηκε για μερικά χρόνια στον αδελφό του στο Μινκίνο, όπου έγραψε διάφορα τραγούδια για φωνή και πιάνο και ξανάρχισε να γράφει το *Νύχτα του Αγίου Ιωάννου*. Στην επιστροφή του στην Πετρούπολη ο Μουσόργκσκι ανέλαβε μια θέση στο υπουργείο εσωτερικών και άρχισε να δουλεύει τον *Μπόρις Γκοντούνοφ* (από το δράμα του Πούσκιν). Η όπερα παρουσιάστηκε πλήρως το 1874, προκαλώντας διαφορετικές γνώμες. Οι αντιδράσεις, προπάντων των φίλων του συνθετών, οφείλονταν σε τεχνικούς λόγους: σκληρές αρμονίες, σκοτεινές χροιές, μικρή θεματική επεξεργασία. Δεν αντιλήφθηκαν αντίθετα ότι η μεγάλη πρωτοτυπία του Μουσόργκσκι βρισκόταν ακριβώς σ' αυτό. Ο μόνος που δημιούργησε τη ρωσική αυτή μουσική στην οποία είχαν καταργηθεί οι θεατρικές συμβατικότητες εισαγωγής, ο Μουσόργκσκι είχε καταφέρει επίσης να δώσει ένα διαφορετικό πρότυπο όπερας, στην οποία ο πρωταγωνιστής άφηνε τη θέση του στη χορωδία- ο μουσικός ρεαλισμός βρήκε στον *Μπόρις Γκοντούνοφ* την υποδειγματική του εδραίωση. Το 1874 ο Μουσόργκσκι συνέθεσε τον καλύτερο κύκλο των λυρικών κομματιών (*Τραγούδια και χοροί του θεάτρου*) και τη σουίτα για πιάνο *Πίνακες από μία έκθεση*, που έμελλε να γνωρίσει μεγάλη επιτυχία χάρη στον πλούτο της γραφής της (ρυθμική, περιγραφική και χροιάς) και που οδήγησε πολλούς μουσικούς να προτείνουν την ενορχήστρωσή της (περίφημη εκείνη του Ραβέλ του 1928). Το 1872 ο Μουσόργκσκι άρχισε μια δεύτερη όπερα σε 5 πράξεις σε δικό του κείμενο, την *Τσοβάνσινα*. Οκτώ χρόνια αργότερα η παρτιτούρα είχε τελειώσει, αλλά η ενορχήστρωση έγινε από τον Ρίμσκι-Κόρσακοφ για την πρώτη παρουσίαση του 1886. Το 1877 ανέλαβε το τελευταίο του θεατρικό έργο, *Το πανηγύρι του Σορτσίνσκι*, που έμεινε ατελείωτο εξαιτίας του θανάτου του από επιληπτική κρίση το Μάρτιο του 1881.

Η επαναστατική γλώσσα του Μουσόργκσκι έμεινε άγνωστη στους μελετητές για πολλά χρόνια μετά το θάνατό του επειδή ο φίλος του Ρίμσκι-Κόρσακοφ, με την καλή του πρόθεση να κάνει τις παρτιτούρες του Μουσόργκσκι λιγότερο σκληρές και στο πνεύμα της εποχής, είχε προδώσει την πρωτοτυπία τους. Η επέμβαση του Ρίμσκι-Κόρσακοφ έγινε γνωστή το 1925 όταν ο Σοβιετικό κυβερνήτης ανέθεσε στον μελετητή Π. Λαμ να φτιάξει έναν πλήρη κατάλογο των έργων του Μουσόργκσκι.

Βασισμένος σε εκείνη την πρώτη έκδοση και σε άλλες που επιμελήθηκε στα επόμενα χρόνια, έφερε στο φως πρωτότυπες παρτιτούρες. Ο όχι μεγάλος κατάλογος του Μουσόργκσκι περιλαμβάνει άλλα κομμάτια για πιάνο, χορωδιακές συνθέσεις με ορχήστρα και αρκετά λυρικά κομμάτια, πολλά σε δικό του κείμενο. Το έργο του Μουσόργκσκι επανεκτιμήθηκε μονάχα στα πρόσφατα χρόνια και μετά την έκδοση, στη δεκαετία του '60 (που έγινε στη Δύση από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης), του πλήρους έργου του. Η μελέτη των πρωτοτύπων επέτρεψε την αποκάλυψη του ιδιόρρυθμου αυτού μουσουργού που στη φανερό τεχνική ανακολουθία είχε συγκεντρώσει τα πιο πρωτότυπα κομμάτια μιας ασυνήθιστης δραματικής και απεικονιστικής ικανότητας. Και η αρμονική και οργανική φτώχεια, στην κριτική επανεξέταση, δείχνουν μια σύγχρονη γλώσσα που ήδη μερικοί συνθέτες όπως ο Ντεμπισί και ο Στραβίνσκι είχαν υπογραμμίσει. Τρόπος και αρμονία τραχείς, χροϊές καθαρές και κοντραπουντίστικη γραμμικότητα, οι ίδιες οι συγχορδίες (που αναφέρονταν σαν λάθη από τον Ρίμσκι-Κόρσακοφ κατά την επεξεργασία του *Μπόρις Γκοντούνοφ*) ήταν αντίθετα η απόδειξη μιας έλλειψης προκατάληψης στη σύνταξη, που η επίδρασή της στη μουσική του αιώνα μόνο σήμερα μπορεί να εκτιμηθεί στο σωστό της μέτρο. Στην πραγματικότητα τα αισθητικά ιδεώδη του Μουσόργκσκι διαφέρουν καθαρά από εκείνα που αποτελούν τη βάση της λεγόμενης “καθαρής μουσικής”. Η μουσική του, βασικά δραματικού χαρακτήρα, παρ' όλο που απεικονίζει τη δράση βασίζεται στο λόγο και αποκαλύπτεται πλούσια σε αναφορές και γεγονότα και πρόσωπα της ίδιας της ζωής που έσφυζε γύρω από τον Ρώσο, με τους θρύλους του, την ιστορία του, τη μουσική του, προπάντων δε τη γλώσσα του. Μια γλώσσα που ο Μουσόργκσκι ήξερε να εκφράζει πλήρως.

- Εικόνες από μια έκθεση
- *Η νύχτα του Αγίου Ιωάννου στο Φαλακρό*
- Polka (1852)
- Παιδική ανάμνηση (1858)
- Improptu passione στη Σι ελ. (1861)
- Reverie και Capriciesuse (1865)
- Gopak στη Σολ μείζ.
- Au village στη Σι ελ. (1880)
- Meditation (1880)

- Une Larme (Δάκρυ, 1880)

6.4 Alexander Scriabine (1872 – 1915)

Ρώσος συνθέτης και πιανίστας (Μόσχα 1872 – 1915). Αφού τελείωσε τις σπουδές του στο πιάνο και στη σύνθεση στο Ωδείο της Μόσχας, όπου πήρε το δίπλωμά του το 1892, άρχισε μια σειρά από τουρνέ στο εξωτερικό σαν πιανίστας. Το 1898, επιστρέφοντας στη Μόσχα, ασχολήθηκε για πέντε χρόνια με τη διδασκαλία στο Ωδείο. Το 1908, στις Βρυξέλλες, ήρθε σ' επαφή με το ευρωπαϊκό μουσικό περιβάλλον και με φιλοσοφικούς κύκλους: εδώ έμεινε δύο χρόνια για να πάει στη συνέχεια να εγκατασταθεί οριστικά στη Μόσχα.

Η προσωπικότητα και η παραγωγή του Σκριάμπιν επηρεάστηκαν πάρα πολύ από διάφορες εμπειρίες. Μοναδικός Ρώσος μουσικός που αφομοίωσε βαθιά τους επιγόνους του μεγάλου γερμανικού ρομαντισμού (από το Σοπέν ως τον Λιστ και τον Βάγκνερ), ο Σκριάμπιν χαρακτηριζόταν ανέκαθεν από μια ευαισθησία, ταραγμένη, με τάση στις πνευματικές αγωνίες, στην ερωτική – μεταφυσική έκσταση. Στο *Θείο ποίημα*, έργ. 43 που συνέθεσε το 1904, η πνευματική ένταση εκφράζεται στο ρομαντικό αγώνα του ανθρώπου ενάντια στις δυνάμεις του κακού. Ήδη τρία χρόνια αργότερα στο περιφημότερο έργο του *Το ποίημα της έκστασης* (1907), στο εσωτερικό μιας φανεράς τυπικής επεξεργασίας της συμφωνίας και της σονάτας του ρομαντισμού, συνυπάρχουν συμβολικά στοιχεία παρμένα από τις φιλοσοφίες της Ανατολής, μαζί με φιλοσοφικά στοιχεία που ανάγονται στον Κ. Μαρξ και στον Φ. Νίτσε. Στο έργο αυτό η μυστικιστική ένταση, εκφρασμένη με μία ονειροπόλα μέθη της χροιάς, γεμάτη με ηχητικά εφέ και σ' ένα ελεύθερο ανακάτεμα χρωματισμού και διατονίας, προχωρεί συχνά με εναλλαγές σε ολοένα και νέες ανακαλύψεις: σε ένα πνεύμα που σκοπεύει σε μια απόλυτη δύναμη δημιουργίας της φύσης και του κόσμου. Τα στοιχεία αυτά απαντώνται και στην παραγωγή του για πιάνο. Σε μερικές σονάτες για πιάνο ο Σκριάμπιν ακολούθησε μια ολική όσο και ουτοπική ηχητική πραγματοποίηση της ονειροπόλας δημιουργικής του τάσης, ανατρέχοντας σε διάφορες επινοήσεις, όπως για παράδειγμα αυτή που ονόμασε “μυστικιστική συγχορδία” (αποτελούμενη από έξι ήχους, με επάλληλους διάφορους τύπους

τετάρτων), ή χρησιμοποιώντας συχνά διαστήματα τρίτης και τετάρτης υπερβάλλουσας, που αποσπούν την αρμονία από τα τονικά της χαρακτηριστικά. Στα έργα του *Λευκή λειτουργία (1911)* και *Μαύρη λειτουργία (1913)*, εναλλάσσονται στιγμές βίαιης μηχανικής επίθεσης στο όργανο με άλλες εκστατικού χαϊδέματος. Η επιθυμία μιας υλικής απόδοσης των ψυχικών καταστάσεων επιστρέφει και πάλι στον Σκριάμπιν με τον *Προμηθέα ή Το ποίημα της φωτιάς (1910)* έργ. 60. Από τη μεγάλη παραγωγή για πιάνο του Σκριάμπιν αναφέρουμε εκτός από τις σονάτες, τη *Φαντασία(1888)* και το *Κοντσέρτο* έργ. 20 για πιάνο και ορχήστρα (1898), εννέα αυτοσχεδιασμούς (τους οποίους συνέθεσε μεταξύ 1886 και 1895), τέσσερα *Νυχτερινά* και είκοσι *Ποιήματα*, καθένα με έναν τίτλο γραμμένα μεταξύ 1904 και 1914.

- Allegro appassionato, έργ. 4
- Allegro de Concert, έργ. 18
- 2 Dances, έργ. 73
- 1 Σπουδή, έργ. 2, αρ. 1 (1887)
- 12 Σπουδές , έργ. 8 (1894)
- 8 Σπουδές, έργ. 42 (1903)
- 1 Σπουδή, έργ. 49, αρ.1 (1905)
- 1 Σπουδή , έργ. 56, αρ. 4 (1908)
- 3 Σπουδές , έργ. 65 (1912)
- Fantaisie, έργ. 28
- Μαζούρκες, έργ. 3,25 και 40
- Νυχτερινό, έργ. 9, αρ. 2 (για το αριστερό χέρι solo)
- 4 Pieces, έργ. 51
- 3 Pieces, έργ. 52
- 4 Pieces, έργ. 56
- 2 Pieces, έργ. 57
- 2 Pieces, έργ. 59
- 2 Poemes, έργ. 63
- 2 Poemes, έργ. 69
- 2 Poemes, έργ. 71
- Poeme Satanique, έργ. 36

- Poeme Trafique, έργ. 34
- 1 Prelude , έργ. 2, αρ. 2 (1889)
- 1 Prelude, έργ. 9, αρ. 1 (1894)(για το αριστερό χέρι solo)
- 24 Preludes, έργ. 11 (1888-1896)
- 6 Preludes, έργ. 13 (1895)
- 5 Preludes, έργ. 15 (1895-1896)
- 5 Preludes, έργ. 16 (1894-1896)
- 4 Preludes, έργ. 22 (1897)
- 2 Preludes, έργ. 27 (1900)
- 4 Preludes, έργ. 31 (1903)
- 4 Preludes, έργ. 33 (1903)
- 3 Preludes, έργ. 35 (1903)
- 4 Preludes, έργ. 37 (1903)
- 4 Preludes, έργ. 39 (1903)
- 4 Preludes, έργ. 48 (1905)
- 1 Prelude, έργ. 49, αρ. 2 (1905)
- 1 Prelude, έργ. 51, αρ. 2 (1906)
- 1 Prelude, έργ. 56, αρ. 1
- 1 Prelude, έργ. 59, αρ. 2 (1910)
- 2 Prelude, έργ. 67 (1913)
- 5 Preludes, έργ. 74 (1914)
- Σονάτα αρ. 1, έργ. 6 (1892)
- Σονάτα αρ. 2, έργ. 19 (1892)
- Σονάτα αρ. 3, έργ. 23 (1897)
- Σονάτα αρ. 4, έργ. 30 (1903)
- Σονάτα αρ. 5, έργ. 53 (1907)
- Σονάτα αρ. 6, έργ. 62 (1911)
- Σονάτα αρ. 7, έργ. 64 (1911)
- Σονάτα αρ. 8, έργ. 66 (1913)
- Σονάτα αρ. 9, έργ. 68 (1913)
- Σονάτα αρ. 10, έργ. 70 (1913)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Φα# ελ. (1896)

6.5 Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943)

Σοβιετικός συνθέτης που πήρε την αμερικανική υπηκοότητα (Νόβογκροντ 1873 – Καλιφόρνια 1943). Αφού άρχισε τις μουσικές του σπουδές υπό την καθοδήγηση του παππού του, το 1882 μπήκε στο Ωδείο της Πετρούπολης, περνώντας στη συνέχεια (1885) στο Ωδείο της Μόσχας όπου σπούδασε πιάνο και σύνθεση, παίρνοντας το δίπλωμά του το 1891.

Έκανε το ντεμπούτο του σαν πιανίστας και συνθέτης τον επόμενο χρόνο, με την εκτέλεση του *Πρελούδιου*, εργ. 3. Το 1893 συνέθεσε την όπερα *Αλέκο* (σε κείμενο παρμένο από τον Πούσκιν), που παρουσιάστηκε στη Μόσχα. Η όπερα αυτή του εξασφάλισε τον έπαινο του Τσαϊκόφσκι και μια κάποια δημοσιότητα. Το 1895 ήταν συνοδός στο πιάνο του περίφημου βιολιστή Γ. Τούα. Από εκείνη τη στιγμή άρχισε μια σειρά από ρεσιτάλ που σε σύντομο διάστημα τον έφεραν έξω από το έδαφος της πατρίδας του για μια μεγάλη τουρνέ στο εξωτερικό. Αφού διορίστηκε δεύτερος διευθυντής στην Όπερα Μαμόντοφ της Μόσχας, παρουσίασε το 1901 το *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*, που γνώρισε τεράστια επιτυχία, παταμένοντας ανάμεσα στις πιο γνωστές και πολυπαιγμένες συνθέσεις του. Μεταξύ 1904 και 1906 υπήρξε διευθυντής του Θεάτρου Μπολσόι. Μετά την Επανάσταση πήγε με την οικογένειά του στη Δρέσδη, όπου έμεινε τρία χρόνια. Το 1909 πήγε στις Ηνωμένες Πολιτείες, πραγματοποιώντας τουρνέ στα σπουδαιότερα μουσικά κέντρα και παρουσιάζοντας το *Τρίτο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1909). Αφού αρνήθηκε τη θέση του μόνιμου διευθυντή της συμφωνικής ορχήστρας της Βοστώνης, επέστρεψε στη Μόσχα όπου ασχολήθηκε με την οργάνωση της μουσικής ζωής της πόλης: υπήρξε αντιπρόεδρος της Αυτοκρατορικής ρωσικής μουσικής εταιρείας και καλλιτεχνικός διευθυντής της μοσχοβίτικης Φιλαρμονικής ως τις αρχές του 1918, όταν, με την έκρηξη της Οκτωβριανής Επανάστασης, αναγκάστηκε να καταφύγει με την οικογένειά του στην Σκανδιναβία. Από εκεί πήγε στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου εγκαταστάθηκε οριστικά, πραγματοποιώντας ταυτόχρονα πολυάριθμες τουρνέ που τον έφεραν σ' όλο τον κόσμο, αλλά αρνούμενος να εμφανιστεί σε σοβιετικό έδαφος.

Το 1943 αφού είχε εγκατασταθεί στο Μπέβερλι Χιλς, πήρε την αμερικανική υπηκοότητα.

Θεωρείται ένας από τους καλύτερους βιρτουόζους στην ιστορία της ερμηνείας του πιάνου, προικισμένος με εκπληκτική τεχνική, που μπορεί να συγκριθεί ίσως μονάχα με εκείνη του Λιστ. Γνώρισε επιτυχία όσο λίγοι συνάδελφοί του, αλλά δεν είχε την τύχη να επιβληθεί το ίδιο με το συνθετικό του ταλέντο, που για πολύ καιρό υπήρξε αντικείμενο αμφισβήτησης. Μονάχα σε πιο πρόσφατες εποχές η κριτική, επανεξετάζοντας την ορχηστρική παραγωγή του, επιχείρησε μια τοποθέτηση ανάμεσα στο μεταρομαντικό συμφωνισμό του Τσαϊκόφσκι και εκείνον του Προκόφιεφ και του Σοστακόβιτς. Στη θέση αυτή ο Ραχμάνινοφ φαίνεται να παίρνει από τον Τσαϊκόφσκι μια σταθερή αίσθηση του οργανικού διακοσμητικού στοιχείου, που ανοίγεται συχνά σε μια βιρτουόζικη ορχηστρική γραφή, υποστηριζόμενη από μια πάντοτε εύλωτη μελωδική έμπνευση, η οποία έχει τις ρίζες της στο ρωσικό φολκλόρ. Από την άλλη μεριά μερικά στοιχεία που βρίσκουμε στον Προκόφιεφ και τον Σοστακόβιτς, μπορούν να βρεθούν στην τάση του Ραχμάνινοφ να αφομοιώνει και να επεξεργάζεται πολύ διαφορετικά μουσικά υλικά, όπως μερικές επιρροές της τζαζ που υπάρχουν στα έργα του της τελευταίας περιόδου. Παραδείγματα τέτοιων επιρροών είναι τα γνωστά τέσσερα κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα (1891, 1901, 1909, 1927), αληθινά μνημεία επιδεξιότητας στην ταστιέρα, πλούσια σε δυναμικές αντιθέσεις και αντιθέσεις χροιάς συχνά πρωτότυπες. Με την ίδια δεξιοτεχνική γραφή, αλλά με πιο ειλικρινή ρομαντική έμπνευση, σε τέλεια ισορροπία ανάμεσα σε ρυθμό και μελωδία, είναι οι σπουδαιότερες συνθέσεις του για πιάνο σόλο ανάμεσα στις οποίες τα περίφημα πέντε *Κομμάτια φαντασίας*, που περιλαμβάνουν το έξοχο *Πρελούδιο σε ντο δίεση μινόρε* (1892), τα *Πρελούδια, έργ. 23* (1901-1903) και οι δύο συλλογές *Μελέτες – πλαίσια* (1911 και 1916). Πιο πετυχημένη από την ορχηστρική παραγωγή του (τα συμφωνικά ποιήματα *Μάνφρεντ, 1891, Ο πρίγκιπας Ρόστισλβ, 1891, Το νησί των νεκρών, 1908, Οι Συμφωνικοί χοροί, 1940* και η *Ραψωδία σε ένα θέμα του Παγκανίνι, 1934*), και της όπερας (που εκτός από το νεανικό *Αλέκο*, έχει να παρουσιάσει τον *Άπληστο ιππότη, 1906*) και τη *Φρατζέσκα ντα Ρίμινι* που συνέθεσε τον ίδιο χρόνο, ήταν η μουσική δωματίου του Ραχμάνινοφ, παραγωγή όχι μεγάλη αλλά πρωτότυπη. Χαρακτηριστικό δείγμα παραμένουν τα δύο περίφημα *Ελεγειακά τρίο* (1892 και 1893). Μεγάλη σπουδαιότητα έχει αντίθετα η παραγωγή σε λίντερ του Ραχμάνινοφ, που περιλαμβάνει καμιά ογδονταριά λυρικά κομμάτια έξοχης τυπικής κομψότητας,

παρμένα από τη λαϊκή ρωσική παράδοση, στα οποία η γραμμή τραγουδιού συνοδεύεται από μια πιανιστική γραφή μεγάλης εκφραστικής έντασης.

- 3 Nocturnes (Νυχτερινά) (1887, 1888, 1949)
- 4 Pieces (Κομμάτια), έργ. 1 (1887)
- 5 Κομμάτια φαντασίας, έργ. 3 (1896)
- 7 Κομμάτια σαλονιού, έργ. 10 (1893)
- 6 Κομμάτια για 4 χέρια, έργ. 11 (1893-1895)
- 6 Μουσικές στιγμές, έργ. 16 (1896)
- Variations πάνω σ' ένα θέμα του Chopin, έργ. 22 (1902)
- 10 Preludes, έργ. 23 (1903-1904)
- 13 Preludes, έργ. 32 (1910-1911)
- Etudes-tableaux (Σπουδές-πίνακες), έργ. 33 (1911-1914) και έργ. 39 (1916)
- Variations πάνω σ' ένα θέμα του Corelli (La follia), έργ. 42 (1931)
- Σονάτες: στη Ρε ελ. αρ. 1, έργ. 28 (1907) και στη Σι ύφ. ελ. αρ. 2, έργ. 36 (1913)
- Variations πάνω σ' ένα θέμα του Paganini για 2 πιάνα
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1 στη Φα# ελ., έργ. 1 (1890)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2 στη Ντο ελ., έργ. 18 (1900)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 3 στη Ρε ελ., έργ. 30 (1909)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1 στη Σολ ελ., έργ. 40 (1914)
- Ραψωδία σ' ένα θέμα του Παγκανίνι, έργ. 43 για πιάνο και ορχήστρα (1934)

6.6 Sergej Prokofiev (1891 – 1953)

Σοβιετικός συνθέτης (Εκατερινοσλάβ, Ουκρανία, 1891 – Μόσχα, 1953). Γιος αγρονόμου, πήρε από την πιανίστρια μητέρα του τα πρώτα μουσικά μαθήματα, ενώ ταυτόχρονα εξάντλησε την πλούσια βιβλιοθήκη του πατέρα του, για να αποκτήσει ανθρωπιστική μόρφωση αυτοδίδακτου. Προικισμένος με πρόωρο μουσικό ταλέντο και στραμμένος προς το θέατρο, σύντομα άρχισε να συλλαμβάνει σύνθετα έργα, των οποίων δημιουργούσε το κείμενο, τη μουσική, τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία.

Παρακολουθούσε μαθήματα σύνθεσης και διεύθυνσης ορχήστρας ενώ τελειοποιούνταν και στο πιανοφόρτε. Κατά την περίοδο των σπουδών είδαν το φως κάποια αποσπάσματα όπερας (*Οντίνμ 1904*, και *Συμπόσιο τον καιρό της πανούκλας, 1908*), οι πρώτες του ορχηστρικές συνθέσεις (*Συμφωνία σε μι ελάσσονα, 1908*) και η *Πρώτη Σονάτα* για πιανοφόρτε.

Η επίσημη εμφάνισή του στο σοβιετικό κόσμο της μουσικής ευλογήθηκε από τον Σ. Ντιαγκίλεφ, που τον προσκάλεσε στις Βραδιές Σύγχρονης Μουσικής, όπου ο νεαρός Προκόφιεφ παρουσιάστηκε ως συνθέτης και πιανίστας. Στην ομάδα των έργων αυτών των ετών ανήκουν κυρίως πιανιστικές συνθέσεις: η πρώτη γραφή της *Δεύτερης, Τρίτης και Τέταρτης Σονάτας* για πιανοφόρτε, τα *Τέσσερα Κομμάτια* για πιανοφόρτε (ορ. 3 και ορ. 4), που περιλαμβάνουν επίσης την περίφημη *Σατανική Υποβολή*, όπου ο συνθέτης, έχοντας ως σημείο αναφοράς την έξοχη ρομαντική πιανιστική τέχνη του Ρ. Σούμαν, βάζει τη σφραγίδα της ανανέωσης μέσω ενός τεχνικού ριζοσπαστισμού και μιας καινοφανούς εκφραστικής τραχύτητας. Το 1913 ο Προκόφιεφ ταξίδεψε για πρώτη φορά στη Δύση, όπου ήρθε σε επαφή με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά πειράματα και γνώρισε προσωπικά τον Ρ. Στράους και τον Μ. Ραβέλ, δημιουργούς για τους οποίους είχε ενδιαφερθεί έντονα ήδη από τα χρόνια του ωδείου. Όταν γύρισε στην πατρίδα συνέθεσε το *Δεύτερο Κοντσέρτο* για πιανοφόρτε και ορχήστρα (1913), το οποίο απερρίφθη από το κοινό, ενώ από την κριτική θεωρήθηκε φουτουριστική μουσική. Αυτή ήταν η πρώτη αντίθεση του συνθέτη με το συντηρητισμό των μοσχοβίτικων μουσικών κύκλων που είχαν ήδη αναστατωθεί με την εκτέλεση, για πρώτη φορά στη Ρωσία, μερικών πιανιστικών σελίδων του Α. Σένμπεργκ. Οπωσδήποτε η πρωτοπόρα θέση του Προκόφιεφ προκάλεσε μεγαλύτερο ενδιαφέρον εκ μέρους του Ντιαγκίλεφ. Το 1913 αφού κέρδισε το βραβείο πιάνου Α. Ρουμπινστάιν, ο Προκόφιεφ πήγε στο Λονδίνο, όπου συνέθεσε για τα Ρωσικά Μπαλέτα τη μουσική μιας ρωσικής χορογραφίας με προϊστορικό θέμα και τίτλο *Άλα και Λολί (1914)*. Η τραχιά και υπερμοντέρνα παρτιτούρα δεν έπεισε το χορογράφο και ο Προκόφιεφ αφοσιώθηκε σε άλλη σύνθεση, τον *Γελοτοποιό (1915-1920)*, ενώ επεξεργάστηκε και πάλι την αρχική μουσική του *Άλα και Λολί* και την περιέλαβε στη *Σκυθική Σουίτα*, ίσως την πρώτη γνήσια επίδειξη της ορχηστρικής πρωτοτυπίας του. Όταν το έργο αυτό παρουσιάστηκε στην Πετρούπολη το 1913, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη, γνώρισε παταγώδη αποτυχία: η ηχητική πλησμονή και οι άγριοι ρυθμοί της μυθικής γραφής του κρίθηκαν αρνητικά, ως επιστροφή στη μη μουσική.

Αφοσιωμένος στη δραστηριότητα του πιανίστα και του διευθυντή ορχήστρας, ο Προκόφιεφ τελείωσε την όπερα *Ο παίκτης Ιγκρόκ* (1915-1916) και άλλες συνθέσεις, μεταξύ των οποίων και την *Κλασική Συμφωνία* (1916-1917), μοναδικό πείραμα νεοκλασικής προσέγγισης του ύφους του Χάιντν, έργο που ήδη από την πρώτη εκτέλεση υπήρξε η λαμπρότερη σύνθεση του Προκόφιεφ και του εξασφάλισε διεθνή επιτυχία, ακόμη και στους λιγότερο προοδευτικούς κύκλους. Μετά από το διάλειμμα των ετών του πολέμου, ο Προκόφιεφ δραστηριοποιήθηκε και πάλι ως κοντσερτίστας: ταξίδεψε ακόμη και στην Ιαπωνία και την Αμερική. Στο Σικάγο συνέθεσε το *Αγάπη για τρία πορτοκάλια* (1919), πάνω σε λιμπρέτο δικό του, εμπνευσμένο από το παραμύθι του Κ. Γκότσι όπου αποδέχθηκε μεν τις θεατρικές συμβάσεις και ενήργησε σύμφωνα με αυτές, χρησιμοποίησε όμως τελείως προσωπική ενορχήστρωση και χαρακτηριστική ειρωνεία. Την ίδια εποχή συλλαμβάνεται η ιδέα για τον *Πύρινο Άγγελο* παρτιτούρα που βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του συμβολιστή Ρώσου συγγραφέα Β. Μπριούσοφ, όπου ο Προκόφιεφ τονίζει την τάση προς το θεατρικό παιχνίδι, ισορροπώντας ανάμεσα στο γκροτέσκο και το φανταστικό. Κατά τη μακρά περίοδο της παραμονής του στη Δύση (ως το 1933), ο Προκόφιεφ συνέθεσε άλλα τρία έργα για μπαλέτο και το *Τρίο Κοντσέρτο* για πιανοφόρτε και ορχήστρα (1921), το επιτυχέστερο της σειράς. Παρά την τάση για στροφή προς τις απαιτήσεις μουσικής κυρίως επικοινωνιακής, τα πρώτα έργα που παρουσιάστηκαν στην πατρίδα, όταν επέστρεψε ο Προκόφιεφ, δεν έγιναν ευμενώς δεκτά. Σ' αυτό προσετέθη η πικρία του παρεξηγημένου δημιουργού που νιώθει συρρικνωμένος στην καλλιτεχνική λειτουργία του. Στην πρώτη του σοβιετική πενταετία ο Προκόφιεφ αφοσιώθηκε και πάλι στη σύνθεση για πιάνο και μουσική δωματίου- εγκαινίασε επίσης τη συνεργασία του με το θέατρο, συνθέτοντας έργα για τη σκηνή και με τη νεαρή κινηματογραφία της χώρας του. Η μουσική για το κινηματογραφικό έργο *Ο Υπολογαγός Κίτσε* χρονολογείται το 1933, η καθοριστική όμως συνάντηση γίνεται το 1938 με τον Σ. Αϊζενστάιν, για τον οποίο ο Προκόφιεφ γράφει τη μουσική του *Αλέξανδρου Νιέφσκι*, μια από τις μεγαλοφυέστερες περιγραφικές παρτιτούρες του, περισσότερο και από θαυμαστά συντονισμένες εικόνες και το κλίμα της ταινίας. Ο Προκόφιεφ συνθέτει για τον Αϊζενστάιν, μεταξύ 1942 και 1945, τη μουσική της τριλογίας *Ιβάν ο Τρομερός*. Το 1945 παίζεται στη Μόσχα το τελευταίο έργο του, το *Πόλεμος και ειρήνη* (1941-1943), εμπνευσμένο από το μυθιστόρημα του Λ. Τολστόι. Έγινε δεκτό με αμφιλογίες και χειροκροτήθηκε κυρίως για τον τερματισμό της προπαγάνδας και της πατριωτικής

έξαρσης που θεωρήθηκε ότι αναζωπυρώνει. Βέβαια ο επικός τόνος δεν ήταν ξένος σ' αυτό το έργο, όπως άλλωστε και στις τελευταίες ορχηστρικές συνθέσεις: παράδειγμα αυτή της έννοιας αποτελεί η *Πέμπτη Συμφωνία* (1944), που ο δημιουργός της τη χαρακτήρισε “Συμφωνία του μεγαλείου του ανθρώπινου θάρρους”. Το 1948 τα μέλη της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος αξιολόγησαν τη συνθετική δραστηριότητα πολλών μουσικών, μεταξύ των οποίων και του Προκόφιεφ, ο οποίος δε συνέθεσε πια έργα γνήσιας αυθεντικότητας. Τα τελευταία του έργα απηχούν μια κατάσταση βιολογικής και ηθικής εξασθένησης και τείνουν στην καλυμμένη ενθάρρυνση της καθεστωτικής μεγαλοστομίας. Από το μακρύ κατάλογο των έργων του Προκόφιεφ θα θυμηθούμε επίσης τη μουσική για μπαλέτο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1935) και το *Παραμύθι του Πέτρινου Λουλουδιού* (1954). Διάσημο είναι το συμφωνικό παραμύθι *Ο Πέτρος και ο Λύκος* (1936), αξεπέραστο εγχείρημα καλλιτεχνικής μεταμόρφωσης εργασίας με διδακτικό και παιδικό υπόβαθρο. Ο Προκόφιεφ υπήρξε ο συνθέτης του 19ου αιώνα, που έγραψε περισσότερο για βιολί, αλλά η γλωσσική του σημασία συνδέεται κυρίως με τις *Εννέα Σονάτες* και το σύνολο της παραγωγής του για πιανοφόρτε. Η παραγωγή αυτή χάρισε στο δημιουργό (με προεκτάσεις και στο εκφραστικό μέρος του έργου του) τον τίτλο του κυβίστα της μουσικής.

- Σονάτα αρ. 1 στη Φα ελ., έργ. 1 (1909)
- Σονάτα αρ. 2 στη Ρε ελ., έργ. 14 (1912)
- Σονάτα αρ. 3 στη Λα ελ., έργ. 28 (1907-1917)
- Σονάτα αρ. 4 στη Ντο ελ., έργ. 29 (1908-1917)
- Σονάτα αρ. 5 στη Ντο μείζ., έργ. 38 (1923)
- Σονάτα αρ. 6 στη Λα ελ., έργ. 82 (1940)
- Σονάτα αρ. 7 στη Σι ύφ. μείζ., έργ. 83 (1939-1942)
- Σονάτα αρ. 8 στη Σι ύφ. μείζ., έργ. 84 (1939-1944)
- Σονάτα αρ. 9 στη Ντο μείζ., έργ. 103 (1947)
- 4 Σπουδές, έργ. 2 (1909)
- 4 Pieces, έργ. 3 (1907-1911)
- 4 Pieces, έργ. 4 (1908-1911)
- Toccata, έργ. 11 (1912)
- 10 Pieces, έργ. 12 (1906-1913)

- Sarcasms (Σαρκασμοί), έργ. 17 (1912-1914)
- Visions fugitives (Φευγαλέα Οράματα), έργ. 22 (1915-1917)
- Gavotte from the “Classical Symphony”, έργ. 25 (1916-1917)
- Τα παραμύθια της γιαγιάς, έργ. 31 (1918)
- 4 Pieces, έργ. 32
- Chose en soi, έργ. 45B (1928)
- March from “The Love Of Three Oranges”, έργ. 33 (1919)
- 6 Scherzi et Scherzini, έργ. 52 (1909-1931)
- 2 Σονατίνες, έργ. 54 (1931)
- 3 Pieces, έργ. 59 (1933)
- Κομμάτια για παιδιά, έργ. 65
- 3 Σκέψεις, έργ. 62 (1933-1934)
- 10 Pieces from “Romeo and Juliet”, έργ. 76 (1937)
- Pieces for piano, έργ. 77 (1938)
- Contradance and Mephisto Valse from the film “Lermontov”, έργ. 96 (1943)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1 στη Ρε ύφ. μείζ., έργ. 10 (1911-1912)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2 στη Σολ ελ., έργ. 16 (1912-1913)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 3 στη Ντο μείζ., έργ. 26 (1917-1921)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 4 στη Σι ύφ. μείζ., έργ. 53 για το αριστερό χέρι μόνο(1951)
- Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 5 στη Σολ μείζ., έργ. 5 (1932)

6.7 Dimitri Schostakovitch (1906 – 1975)

Σοβιετικός συνθέτης (Πετρούπολη, 1906 – Μόσχα, 1975) Αρχισε από παιδί να μελετάει πιάνο και σύνθεση. Το 1918 χάρη στο ενδιαφέρον του Α.Γκλαζούνοφ, μπήκε στο Ωδείο του Λενινγκραντ και εντάχτηκε στο πολιτικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον της επαναστατικής πρωτοπορίας. Το 1925 κέρδισε το δεύτερο βραβείο στο διεθνή διαγωνισμό πιάνου της Βαρσοβίας.

Τον επόμενο χρόνο ξεκίνησε την καριέρα του σαν συνθέτης με την εκτέλεση της *Συμφωνίας, Νο1* (1926). Από αυτή την πρώτη κιόλας δοκιμή έδειξε την εξαισία

τεχνική ικανότητα στην επεξεργασία των πιο καινούργιων δεδομένων της σύγχρονης μουσικής, ξαναδημιουργώντας ένα μουσικό λόγο αυθεντικό, χρησιμοποιώντας τις πλέον διαφορετικές μουσικές εμπειρίες: από εκείνες του Ν. Ρίμσκι-Κόρσακοφ μέχρι την παρισινή πρωτοπορία, από τις εμπειρίες του Προκόπιεφ στο λυρισμό του Τσαϊκόφσκι. Το 1927 ακολούθησαν η *Συμφωνία, Νο 2* και η *Συμφωνία, Νο 3*- και οι δύο δημιουργήθηκαν κατόπιν παραγγελίας. Η πρώτη εκτελέστηκε στο Λένινγκραντ υπό τη διεύθυνση του Ν. Μάικο και δεν έκρυβε την πρόθεση για τον εορτασμό της δεκαετίας της Επανάστασης. Η δεύτερη ήταν αφιερωμένη στη γιορτή των εργαζομένων και εκτελέστηκε στο Λένινγκραντ το 1930. Αυτό το έργο ενίσχυε ξεκάθαρα την πρόθεση για πνευματική καθοδήγηση των μαζών προς την πραγματοποίηση της κομμουνιστικής κοινωνίας. Ο μουσικός λόγος αυτών των τριών πρώτων συμφωνικών έργων είναι κατά βάση εκλεκτικός: από πειραματισμούς της τζαζ σε αναφορές λαϊκών μελωδιών, από την ατονικότητα στην πολυτονικότητα. Έτσι μορφοποιείται σε πολύπλοκες πολυφωνικές μορφές αφοπλιστικής ευγλωττίας. Δύο ετών επακόλουθο (1929) είναι το πρώτο θεατρικό πείραμα με τη μουσική σκηνής για τον *Κοριό* του Μαγιακόφσκι. Τον επόμενο χρόνο η όπερα *Η μύτη* προκαλεί το πλήρες ξέσπασμα του κλίματος της πνευματικής επανάστασης. Η σύνθεση βασίστηκε πάνω στο ξερό και σαρκαστικό κείμενο του Ν Γκόγκολ και αποτελεί έργο ανταρσίας χλευάζοντας το γραφειοκρατικό σοβιετικό μηχανισμό.

Το 1936 ξέσπασε από την πολιτική ηγεσία η πολύ σκληρή αντίδραση εναντίον τέτοιου είδους έργων και μέσων που τα εξυπηρετούσαν. Στον Σοστακόβιτς άρχισαν να φτάνουν οι πρώτες κατηγορίες για φορμαλισμό και μοντερνισμό, όπως και αυστηρές παραπομπές στην καθαγιασμένη παράδοση των καλών λαϊκών αισθημάτων. Το 1934, εμφάνιση της όπερας *Κατερίνα Ισμαήλοβα* έγινε στο Λένινγκραντ και προκάλεσε την άμεση λογοκρισία. Για 30 χρόνια η όπερα εξαφανίστηκε από τα σοβιετικά θέατρα και όταν επανεμφανίστηκε ήταν σημαντικά μεταμορφωμένη στο κείμενο και την ενορχήστρωση. Από εκείνη τη στιγμή ο Σοστακόβιτς αποσύρθηκε από το θέατρο, προσπαθώντας να προσαρμοστεί σε μία πιο απαλή ιδεολογική γραμμή, τελειοποιώντας ταυτόχρονα το μουσικό του λόγο που στα αμέσως επόμενα χρόνια έφτασε σε πλήρη ωριμότητα. Το μαρτυρούν τρεις συμφωνίες που γράφτηκαν μέσα σε λίγα χρόνια. Η Νο 4 δημιουργήθηκε το 1936 μετά τη θεωρητικοποίηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού από τον Μ. Γκόρκι. Η Νο 5 (1937)

εκτελέστηκε στο Λένινγκραντ, υπό τη διεύθυνση του Ε. Μραβίνσκι. Σ' αυτήν ο ίδιος ο Σοστακόβιτς τοποθέτησε τον προγραμματισμένο υπότιτλο *Η πρόοδος της ανθρώπινης προσωπικότητας*. Ανεξάρτητα από τον προγραμματισμό, το έργο αποτελεί ένα αριστούργημα αριστοτεχνικής επεξεργασίας ύφους και σχήματος του λόγου που μέχρι τότε είχε συγκεντρώσει ο Σοστακόβιτς στον μουσικό του λόγο. Η *Συμφωνία, Νο 6* φέρει μια αφιέρωση στον Λένιν και τη χρονολογία 1939. Στα ίδια ίχνη δημιουργικής ευτυχίας, που στηρίχτηκε σε συγκεκριμένα ιδεολογικά αίτια, τοποθετείται και η *Συμφωνία, Νο7* (1941). Ήταν εμποτισμένη από το πολιτικό αίσθημα της πάλης του σοβιετικού λαού έναντι στη ναζιστική βαρβαρότητα, όπως και μία απελπιστική αισιοδοξία στην ευοίωνη νίκη του δίκαιου επί του σκοταδισμού, της ζωής επί του θανάτου. Από μουσικής πλευράς, το έργο αναλύεται σε χτυπητές αντιθέσεις ανάμεσα σε πυρακτωμένα ηχητικά επεισόδια ανατεθειμένα στην ορχήστρα και σε εξαντλητικά λυρικά προοίμια. Η τελευταία στιγμή της ευτυχισμένης εποχής του Σοστακόβιτς συμπίπτει με την σύνθεση της *Συμφωνίας, Νο 8* (1943). Το 1945 δημιουργήθηκε η *Συμφωνία, Νο 9*. Το 1948 μετά από την αναφορά του Ζντάνοβ ο Σοστακόβιτς οδηγήθηκε σε μία δεύτερη σοβαρότερη αναθεώρηση. Αυτό το γεγονός προκάλεσε την παλινδρόμηση, στηριζόμενη όμως από μία πλήρη ωριμότητα εκφραστικών μέσων. Η παλινδρόμηση αυτή τον οδήγησε προς τον όψιμο ρομαντικό συμφωνικό μουσικό λόγο του Μάλες και του Τσαϊκόφσκι, προς την ηχώ του ρωσικού φολκλόρ και προς μία ιδεολογική προσωποποίηση του να κρύψει τον επιβαλλόμενο συμβατισμό. Πάνω σ' αυτή τη γραμμή τοποθετείται η *Συμφωνία, Νο 10* που δημιουργήθηκε το 1953. Η Νο 11 (1957) τιτλοφορήθηκε από τον Σοστακόβιτς *Έτος 1905* για να μνημονεύσει την αντιτσαρική επανάσταση που συνέβη εκείνη τη χρονιά. Παρ' όλα αυτά η εορταστική πρόθεση δεν πνίγει τη συγκινησιακή συμμετοχή στο οδυνηρό γεγονός, που αντικατοπτρίζεται σε έναν ιδιαίτερα ζωντανό και αφοπλιστικό μουσικό λόγο. Η *Συμφωνία, Νο 12* τιτλοφορήθηκε *Η Επανάσταση του Οκτώβρη* και δημιουργήθηκε το 1961 και αφιερώθηκε στη μνήμη του Λένιν. Εδώ ο Σοστακόβιτς πληρώνει το φόρο πιο απαιτητικών ηχητικών δομών σε έναν εμφατικό ακαδημαϊσμό. Η *Συμφωνία Νο13* γράφτηκε τον επόμενο χρόνο(1962) πάνω σε κείμενα του ποιητή Γ. Γεφτουσένκο και σημείωσε έναν καινούργιο προσανατολισμό προς πιο προσεγμένα ρυθμικά μέσα και νέες τεχνικές πειραματισμού. Αυτό μαρτυρείται και στις επόμενες δύο συμφωνίες, τη Νο 14 (1969) που εκτυλίσσεται σε σουρεαλιστικούς τόνους και ίσως λίγο αυτοβιογραφικούς. Η Νο 15 ολοκληρώθηκε το 1971.

Η τύχη του Σοστακόβιτς παραμένει μέχρι τώρα συνδεδεμένη με την ευρεία συμφωνική παραγωγή. Παράλληλα όμως μαρτυρεί με παραδειγματικό τρόπο τους σημαντικούς σταθμούς της πορείας του συνθέτη. Όμως άξιες λόγου είναι και οι παρτιτούρες για όργανο σολίστα και ορχήστρα. Για παράδειγμα, τα δύο κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα (1933 και 1957), όπου η τεχνική δυσκολία αφήνει χώρο σε μία εφευρετική ρυθμική και τονική φρεσκάδα και κάνει τα δύο έργα ευχάριστα και μη προβληματικά στην ακρόαση. Σημαντική είναι και η vocale παραγωγή του Σοστακόβιτς. Υπενθυμίζονται το ορατόριο *Το τραγούδι των δασών* (1949), εμπνευσμένο από επηρεασμούς του ρωσικού τοπίου. Από τα έργα του Σοστακόβιτς υπενθυμίζουμε το συμφωνικό ποίημα *Οκτώβρης* (1967), διάφορες συνθέσεις μουσικής δωματίου, όπως 12 κουαρτέτα για έγχορδα με δοξάρι, δύο με πιάνο, μια σονάτα για βιολί και πιάνο και μια για βιολοντσέλο και πιάνο.

- 8 Πρελούδια, έργ. 2 (1920)
- 3 Dances fantastiques (Φανταστικοί χοροί), έργ. 5 (1922)
- Σονάτα αρ. 1, έργ. 12 (1926)
- Aphorismes, έργ. 13 (1927)
- 24 Preludes, έργ. 34 (1933)
- Σονάτα αρ. 2, έργ. 61 (1942)
- Cahier d' enfant, έργ. 69 (1945)
- 24 Preludes et Fugues, έργ. 87 (1951)
- 7 Dances of the Dolls (Χοροί από κούκλες, 1952-1962)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1 στην Ντο ελ. για πιάνο, τρομπέτα και έγχορδα, έργ. 35 (1933)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2 στη Φα μείζ., έργ. 102 (1957)

6.8 Igor Stravinsky (1882 – 1971)

Ρώσος συνθέτης, πολιτογραφημένος Αμερικανός (Πετρούπολη, 1882 – Νέα Υόρκη, 1971). Γιος γνωστού βαρύτονου του θεάτρου στη Πετρούπολη. Αρχισε τις σπουδές για πιάνο στα εννέα του χρόνια, αλλά ενδιαφέρθηκε μεθοδικά για τη μουσική

αργότερα, μετά τη συνάντησή του με τον Ν. Ρίμσκι- Κόρσακοφ. Ο εικοσάχρονος Στραβίνσκι εγκατέλειψε προσωρινά τις νομικές σπουδές και αφιερώθηκε μαζί με τον Ρίμσκι- Κόρσακοφ στη σύνθεση, αφού έμαθε σαν αυτοδίδακτος, τα στοιχειώδη της αρμονίας και της μελοποίησης. Το 1906 πήρε το πτυχίο της Νομικής και παντρεύτηκε την ξαδέρφη του.

Στο μουσικό χώρο με το *Συμφωνικό έργο I* πραγματοποίησε την πρώτη επιμελημένη δουλειά, πάνω σε ένα μοντέλο καθαρά δυτικό μεταρομαντικό. Η καρποφόρα σχέση με το δάσκαλο διατηρήθηκε μέχρι το θάνατό του το 1908. Την ίδια χρονιά είδαν το φως τα πρώτα προσωπικά έργα: *Το φανταστικό σκέρτσο* και το *Πυροτέχνημα* για ορχήστρα, *Ποιμενικό* και 4 *Σπουδές* για πιάνο και τέλος το *Επικήδειος ύμνος*, αφιερωμένο στη μνήμη του Ρίμσκι- Κόρσακοφ. Τον επόμενο χρόνο ο Στραβίνσκι παρουσιάστηκε στο διάσημο οργανωτή και χορογράφο Ντιαγκίλεφ. Ο τελευταίος είχε ακούσει με μεγάλο ενδιαφέρον τα δύο συμφωνικά κομμάτια που είχε συνθέσει ο Στραβίνσκι τον προηγούμενο χρόνο και προαισθάνθηκε αμέσως την εξαιρετική φύση του νεαρού μουσικού. Του ανέθεσε λοιπόν την ενορχήστρωση δύο κομματιών για πιάνο του Σοπέν, για να τα ενσωματώσει στο μπαλέτο *Οι Συλφίδες* που παρουσιάστηκε στο Παρίσι το 1909. Για την επόμενη σεζόν ο Ντιαγκίλεφ τόλμησε να δεσμεύσει τον Στραβίνσκι, που στο μεταξύ είχε μεταφερθεί στο Παρίσι, σε ένα αυθεντικό μπαλέτο. Το 1910 εμφανίζεται στην Όπερα με μεγάλη επιτυχία, το *Πουλί της φωτιάς*, μια παρτιτούρα ακόμη επηρεασμένη από τον τονικό κόσμο του δασκάλου του αλλά και τελείως προσωπική στην ενόργανη μεταχείριση και στη ευθυμική ένταση. Έπειτα ο Στραβίνσκι ξανασυνεργάστηκε με το χορογράφο, γράφοντας το *Πετρούσκα* (1911), που στέφθηκε με επιτυχία φέρνοντας το συνθέτη στην πρώτη θέση ανάμεσα στους μουσικούς που δρούσαν στο Παρίσι. Σε σχέση με το προηγούμενο μπαλέτο, ο Στραβίνσκι τόνισε ένα είδος επίμονου και ρυθμικού μηχανισμού που προκάλεσε το θαυμασμό καλλιτεχνών του επιπέδου του C. Debussy. Το ρυθμικό στοιχείο φτάνει σε βαθμό παροξυσμού στο επόμενο μπαλέτο *Η γιορτή της Άνοιξης* (1912). Μόνο που λίγοι θεατές μπόρεσαν να κατανοήσουν το αίσθημα της ρήξης, χαραγμένης στην ιστορία της μουσικής του 1900 μέσα από την προκλητική παρτιτούρα, που ήταν δοσμένη σε ηχητικά και ανέκδοτα ρυθμικά μπλοκ, πολυτονικά, τραχιά και βίαια. Κάτι ανάλογο συνέβη την ίδια εποχή με το *Pierrot Lunaire* (1911) του Α. Σένπεργκ. Η λεγόμενη ρώσικη συνθετική περίοδος του Στραβίνσκι

υπογράφεται στο έργο *Το αηδόνι* που άρχισε το 1908, εμφανίστηκε το 1914 και μεταβλήθηκε σε μπαλέτο.

Το 1914 ο Στραβίνσκι εγκατέλειψε οριστικά την Πετρούπολη, για να εγκατασταθεί στην Ελβετία, όπου και παρέμεινε καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου. Η αναγκαστική απομάκρυνση από τα μεγάλα παλκοσένικα και η ακολουθία ορισμένων παραγγελιών ήταν το εξωτερικό προοίμιο για τη σύνθεση δύο ενδιαφερόντων δειγμάτων έργων μουσικής δωματίου. Με το *Renard* (1916) οι επηρεασμοί της απλότητας της λαϊκής μορφής φιλτράρονται από ένα υπόξινο γούστο για τη μουσική καρικατούρα. Με το *Η ιστορία του στρατιώτη* (1918) ο Στραβίνσκι έγραψε το αριστούργημά του για μουσική δωματίου. Επτά οργανοπαίχτες για μία μουσική, στην οποία τείνουν να συγκλίνουν διαφορετικές στυλιστικές εμπειρίες (όπως η jazz), συγκολλημένες από την πρωτότυπη ικανότητα της γεωμετρικής πλαισίωσης του συνθετικού λόγου με μία θελκτική εκφραστική ιδιότητα. Η ένωση στη σκηνή ενός αφηγητή, δύο ηθοποιών και μιας μπαλαρίνας, πραγματοποιεί ένα θέαμα ενός κώδικα τέλεια λαξευμένου, του οποίου η σφικτή οργανική ροή έδωσε έναν αφηρημένο κώδικα, που ονομάστηκε και κυβικός (cubista) με φανερές αναφορές στους στιλιστικούς κύκλους της ζωγραφικής του Πάμπλο Πικάσο. Το όνομα του μεγάλου Καταλανού ζωγράφου διασταυρώνεται και προσωπικά με την καλλιτεχνική περιπέτεια του Στραβίνσκι. Το 1919 ο Στραβίνσκι είχε την ευκαιρία να γράψει ένα μπαλέτο που έδωσε το ξεκίνημα στη νεοκλασική περίοδο του, που αντιστοιχεί με εκείνο του ζωγράφου. Ο Πικάσο συνεργάστηκε για τη σκηνογραφία της νέας δημιουργίας του Νταγκίλεφ *Πουλτινέλα*.

Η νεοκλασική καμπή του Στραβίνσκι διήρκεσε πρακτικά μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '50. Στη χυδαία εναντίωση, στις εμπειρίες της σχολής της Βιέννης, του ατοναλισμού και της δωδεκαφωνίας, ο Στραβίνσκι χάραξε μία πορεία πρωτότυπη που μέσα από την ανάκληση τρόπων συνθετικών των τεχνικών του Μπαχ και του Χέντελ, έβρισκε ένα νικηφόρο μυστικό. Εφαρμόζοντας τυπικούς κλασικούς σκελετούς στη μουσική του, που ήταν πάντα στολισμένη, ρυθμικά δηκτική, ελεύθερη αρμονικά, ο Στραβίνσκι υπέταξε το νεοκλασικισμό στις δικές του ανάγκες αμείλικτα. Ανάμεσα στις πολλές παρτιτούρες αυτής της περιόδου, υπενθυμίζουμε τη μονόπρακτη κωμική όπερα *Μάβρα* (1922), το μπαλέτο για τραγούδι και όργανα *Οι γάμοι* (1923), την όπερα *Οιδίπου βασιλεύς* (1927), το *Κοντσέρτο* (1929) για πιάνο και ορχήστρα, τη

μνημειακή *Συμφωνία των Ψαλμών* (1930), όπου συγκλίνουν μουσικά και θρησκευτικά στοιχεία από διαφορετικές ρίζες, το *Κοντσέρτο* (1938) σε μι bemolle, τη *Συμφωνία* (1940) σε ντο ματζόρε, τη *Σονάτα* (1944) για 2 πιάνο, τη *Συμφωνία* (1945) σε τρεις κινήσεις και την όπερα σε τρεις πράξεις *Η πρόοδος ενός ακόλαστου* (1951), που αποτελεί χωρίς αμφιβολία το αριστούργημα και τον επίγονο του νεοκλασικισμού του Στραβίνσκι. Σχεδόν σύγχρονα με το *Η πρόοδος ενός ακόλαστου* ο Στραβίνσκι προσέγγισε αδηφάγα τη γραμμική και δωδεκαφωνική τεχνική, μέσα από τη μελέτη της μουσικής του Μπερν. Αυτή η στροφή θεωρήθηκε κακόπιστα, μόνο σαν η τελευταία επίδειξη του ανάλωτου εκλεπτυσμού του συγγραφέα. Στην πραγματικότητα ήταν μια πεπεισμένη μεταστροφή, αν και η εκμετάλλευση της βιεννέζικης σύνταξης έγινε με ένα γούστο διακοσμητικό και εποικοδομητικό, άγνωστο στους πρώτους θεωρητικούς.

Πληθωρικός μουσικός και ικανός διαχειριστής του ιδίου του του εαυτού ο Στραβίνσκι άφησε ένα αξιοθαύμαστο κατάλογο από πρωτότυπα κομμάτια και αντιγραφές. Από τα πιο σημαντικά, που δεν αναφέρθηκαν ακόμη, είναι οι δύο *Σουίτες* (1925) για μικρή ορχήστρα, τα κοντσέρτα για βιολί (1931), τα κοντσέρτα για πιάνο *Καπρίτσιο* (1929), και *Κινήσεις* (1959), το *Ebony Concert* για ορχήστρα Jazz (1945) και *Οι συνοδοί χοροί* (142). Εκτός αυτών υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός κομματιών μουσικής δωματίου, για τραγούδι και μουσικά όργανα σόλο.

- Σονάτα στη Φα# ελ. (1903)
- 4 Σπουδές, έργ. 7 (1908)
- Petrouchka – Σουίτα για πιάνο σε 3 μέρη (1911)
- 3 Pieces faciles για 4 χέρια (1915)
- 5 Pieces faciles για 4 χέρια (1917)
- Piano Rag – Music (1919) αφιερωμένο στον Arthur Rubinstein
- Τα Πέντε Δάκτυλα (1921) (8 πολύ απλά κομμάτια σε 5 νότες)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα (1924)
- Σονάτα (1924)
- Serenade en la (1925)
- Κοντσέρτο για 2 solo πιάνα (1931)
- Tango (1940)
- Polka Circus (1942)

- Σονάτα για 2 πιάνα (1943)
- Κινήσεις για πιάνο και ορχήστρα (1959)

6.9 Bela Bartok (1881 – 1945)

Ούγγρος συνθέτης, πιανίστας και εθνομουσικολόγος. Γεννήθηκε μέσα σε οικογένεια μουσικών και πολύ γρήγορα τελείωσε τις σπουδές του πιάνου. Στα δέκα του χρόνια έκανε την πρώτη του δημόσια εμφάνιση, όπου μεταξύ άλλων, έπαιξε και ένα δικό του κομμάτι. Ανάμεσα στο 1899 και το 1903 ολοκλήρωσε την εκπαίδευσή του στη Βουδαπέστη στην Εθνική Μουσική Ακαδημία. Πεισμένος να ακολουθήσει τη διεθνή σταδιοδρομία, συμμετείχε το 1905 στο Παρίσι στο βραβείο Ρουμπινστάιν. Στην πατρίδα του η φήμη του σαν μεγάλου πιανίστα δεν του αμφισβητήθηκε ποτέ και το 1907 του ανατέθηκε η έδρα στην Ακαδημία της Βουδαπέστης, που την κράτησε ο ίδιος μέχρι το 1934.

Το 1934 εγκατέλειψε τη διδασκαλία για να αφοσιωθεί στη σύνθεση και στις εθνομουσικολογικές μελέτες. Προσπάθησε συγχρόνως να απομονωθεί πολιτικά, μπροστά στη προσκόλληση της πατρίδας του στη χιτλερική Γερμανία, γεγονός που είχε συγκλονίσει την πίστη του στα ιδανικά της δημοκρατίας. Δυστυχώς η πολιτική κατάσταση χειροτέρευσε και το 1940 ο Μπάρτοκ αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στις ΗΠΑ. Στη Νέα Υόρκη ξανάρχισε να ασχολείται με τα κοντσέρτα και συγχρόνως έδινε διαλέξεις και δίδασκε εθνομουσικολογία στο Πανεπιστήμιο της Κολομβία, χωρίς ωστόσο να καταφέρει να ξεφύγει από τη φτώχεια. Το πρώτο μέρος της καλλιτεχνικής βιογραφίας του Μπάρτοκ πλέκεται μ' εκείνη του φίλου του και συνομήλικού του Ζ. Κοντάλι. Μέχρι το 1903 και οι δύο απορρόφησαν για λογαριασμό τους την παράδοση του όψιμου ρομαντισμού, με γερμανικές ρίζες, με ιδιαίτερη ομοφωνία προς τον κόσμο του Στράους. Ύστερα ο Μπάρτοκ επηρεάστηκε από τις ιδέες και από τη μεγαλύτερη επιστημονική συστηματικότητα του Κοντάλι σχετικά με το δημοτικό τραγούδι. Με τη συνηγορία του νεογέννητου φωνογράφου, ο Μπάρτοκ καταπιάστηκε με την ερεθιστική περιπέτεια της επιτόπου εργασίας, για τη συλλογή και την καταχώρηση των τραγουδιών των αγροτών. Αμέσως αντιλήφθηκε μια απελευθερωμένη και εναλλακτική μουσική οργάνωση σε σχέση με τα πλαίσια

μείζων-ελάσσων της κλασικής αρμονίας. Η επίσημη παραγωγή του Μπάρτοκ διαμορφώνεται σαφέστατα βάσει αυτής της ανακάλυψης, ξεκινώντας από τη *Ραψωδία Νο 1* για πιάνο(1904). Εδώ επιχειρεί την πρώτη συνάντηση ανάμεσα στην καλλιεργημένη επινόηση και στην αγμή εκμετάλλευση του λαϊκού υλικού. Σ' αυτή τη φάση συνέθεσε: *Δύο προσωπογραφίες* (1907) για ορχήστρα και πιάνο, *Δεκατέσσερις μπαγκατέλε* (1908). Και στα δύο αυτά έργα φανερώνεται η έντονη τάση του Μπάρτοκ για έναν εκφραστικό κόσμο που να έχει την ικανότητα να παντρέψει τα συντακτικά προϊόντα των Ευρωπαϊών συνθετών και εκείνα που προέρχονται από μια όλο και περισσότερο επιστημονική μελέτη του λαϊκού ρεπερτορίου. Το 1911 οι δύο διαφορετικοί κόσμοι που επηρεάζουν τον Μπάρτοκ συγκλίνουν στην όπερα *Το κάστρο του πρίγκιπα Μπαρμπαμπλού*, που χαρακτηρίζεται από μία λεπτή ισορροπία ανάμεσα σε αναθεωρήσεις της ιμπρεσιονιστικής σκέψης και σε άγρια φωνητικά σκηνικά που μιμούνται το εξπρεσιονιστικό περιβάλλον. Απ' αυτό το τελευταίο, μερικά χρόνια αργότερα, θα δημιουργηθούν τα έργα: *Ο υπέροχος μανδαρίνος* (1918) και *Ο χαρούμενος βάρβαρος* (1911) για πιάνο, που μαρτυρεί την εγκατάλειψη του Λιστ και του Ντεμπισί υπέρ μιας ολοκληρωτικά πρωτότυπης αναθεώρησης της συντακτικής δύναμης των λαϊκών τρόπων. Άλλο ένα βήμα μπροστά στις συνθέσεις για πιάνο αποτελεί η *Σουίτα I* (1916). Συγχρόνως η έρευνα του Μπάρτοκ επεκτείνεται και στον τομέα του κουαρτέτου για έγχορδα. Ανοίγονται στον Μπάρτοκ οι πόρτες μιας γενικής αναγνώρισης, είτε στην πατρίδα του είτε στη Δύση, μιας αναγνώρισης που θα πολλαπλασιαστεί στα μεταπολεμικά χρόνια.

Στα επόμενα χρόνια κατηγόρησαν τον Μπάρτοκ για μπολσεβικισμό και κρατήθηκε στο περιθώριο περνώντας μια περίοδο ελάχιστης και ασήμαντης παραγωγικότητας. Το 1926 ο Μπάρτοκ ξαναβαδίζει προς τη δημιουργική του πορεία, γράφοντας: *Σονάτα για πιάνο, Στον καθαρό αέρα, Εννέα αυτόνομα κομμάτια* και το *Πρώτο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*. Ακολουθούν το *Τρίτο* και *Τέταρτο κουαρτέτο* (1927 και 1928) και άλλες παρτιτούρες που έγραψε στα διαλείμματα των συναυλιών πιάνου που φέρανε τον Μπάρτοκ στα μεγαλύτερα κέντρα της Σοβιετικής Ένωσης και των Ηνωμένων Πολιτειών. Το 1930 γράφει το έργο *Τα επτά μαγεμένα ελάφια*, μη θρησκευτική καντάτα, με κείμενο του ίδιου του Μπάρτοκ πιθανώς από ένα λαϊκό μύθο και το γρανιτένιο *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1930). Η δημιουργικότητα του Μπάρτοκ όμως στην πατρίδα του κορυφώνεται με το έργο

Μουσική για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα (1936). Σ' αυτή την παρτιτούρα η ρυθμική αναπαραγωγή και ο καθορισμός νέων ηχητικών διαστημάτων πραγματοποιούνται με πλήρη γλωσσολογική συνείδηση και ποιητική χάρη. Τον επόμενο χρόνο γεννήθηκε η *Σονάτα* για δύο πιάνο και κρουστά και, με τον έκτο τόμο, συμπληρώθηκε το μνημειώδες σχέδιο του *Μικρόκοσμο* για πιάνο, στο οποίο ο Μπάρτοκ δούλεψε για μια δεκαετία περίπου. Αυτή η μελέτη είναι μια πραγματική μέθοδος που συνοδεύει τον πιανίστα από τις πρώτες ασκήσεις μέχρι τις πιο δεξιοτεχνικές εκτελέσεις που ανακαλύπτονται μέσω της αναδημιουργίας τεχνικών περασμάτων και εκείνων που αφορούν την εκλεκτή σύνθεση.

Η ευρωπαϊκή περίοδος του Μπάρτοκ κλείνει το 1939 με το *Έκτο κουαρτέτο* ενώ η αμερικάνικη κλείνει το 1943 με το *Κοντσέρτο για ορχήστρα*. Εδώ ο Μπάρτοκ βρήκε έναν καταπληκτικής επιβλητικότητας συμβιβασμό, παρά το διχασμό ανάμεσα σ' έναν προορισμό καθαρού εντυπωσιασμού και πολύ προσωπικούς λυρικούς συλλογισμούς. Με το θάνατό του μείναν ανολοκλήρωτα: το *Τρίτο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* και το *Κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα* (1945), που αποτελείωσε ο φίλος του Τ. Σέρλι.

- 14 Bagatelles, έργ. 6 (Sz 38)
- 2 Elegies, έργ. 8B (Sz 41)
- Deux Dances Roumaines, έργ. 8A (Sz 43)
- Sept Esquises (7 Σκίτσα), έργ. 9B (Sz 44)
- Quatre Nenies (4 Αργοί πένθιμοι ύμνοι) έργ. 9A (Sz 45)
- Tois Burlesques, έργ. 8C (Sz 47)
- Six Dances Roumaines (Sz 56) (1915)
- Allegro Barbaro (Sz 49)
- Sonatine (Sz 55)
- 3 Κομμάτια για πιάνο, έργ. 13
- Σουίτα έργ. 14 (Sz 62) (1916)
- Trois Chants populaires hongrois (Sz 66)
- Quinze (15) Chants paysants hongrois (Sz 71)
- 3 Σπουδές, έργ. 18 (Sz 72) (1918)
- Improvisations sur des chants paysants hongrois, έργ. 20 (Sz 74)

- Σονάτα για πιάνο (Sz 80), (1926)
- Suite, en Plein air (Sz 81)
- Neuf Petites Pieces (Sz 82)
- Trois Rondos sur les themes populaires (Sz 84)
- Mikrokosmos (Sz 107), (1926-1939) (153 μικρά κομμάτια σε 6 τεύχη που προβάλλουν προοδευτικά παιδαγωγικά θέματα ρυθμού, μουσικής ανάγνωσης και μιας ιδιότυπης τεχνικής)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1 (1926)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2 (1930)
- Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 3 (1945)
- Ραψωδία για πιάνο και ορχήστρα, έργ. 1 (1904)
- Κοντσέρτο για 2 πιάνο (διασκευή της Σονάτας για 2 πιάνο και κρουστά, 1940)

7.1 Εισαγωγή

Ο δωδεκαφθογγισμός είναι μία μέθοδος μουσικής σύνθεσης που στοχεύει στην οργάνωση της ατονικότητας μέσω της χρήσης μίας επιλεγόμενης διαδοχής των 12 φθόγγων του δυτικού συγκερασμένου μουσικού συστήματος. Η εκάστοτε διαδοχή των φθόγγων που επιλέγεται από τον συνθέτη ονομάζεται «δωδεκάφθογγη σειρά» ή απλώς «σειρά». Η επιλογή, επεξεργασία και χρήση της σειράς έχει ως στόχο την κατάργηση των ιεραρχικών φθογγικών σχέσεων της τονικής μουσικής. Τη μέθοδο θεωρείται ότι ανέπτυξε ο Αυστριακός συνθέτης Άρνολντ Σένμπεργκ και οι μαθητές του στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ως “μέθοδο σύνθεσης με δώδεκα μόνον αναμεταξύ τους σχετιζόμενους φθόγγους”. Σε παρόμοια συστήματα οργανωμένης ατονικότητας κατέληξαν την ίδια περίπου περίοδο και λίγο πιο πριν οι επίσης Αυστριακοί συνθέτες Γιόζεφ Χάουερ και Ότμαρ Στάινμπάουερ, με διαφορετικές αφετηρίες ο καθένας και ανεξάρτητα από τον Σένμπεργκ, όμως η μέθοδος του Σένμπεργκ ήταν αυτή που επηρέασε περισσότερο τους σύγχρονούς του και τους μεταγενέστερους συνθέτες του μοντερνισμού. Ο ίδιος ο Σένμπεργκ ήταν ενάντιος στην ονομασία «δωδεκαφθογγισμός», χαρακτηρισμός που επινοήθηκε από τον Ρενέ Λάμποβιτς ως “Dodekaphonie”.

Η δωδεκάφθογγη μέθοδος χρησιμοποιήθηκε και αναπτύχθηκε κατά την περίοδο του μεσοπολέμου από τον κύκλο του Σένμπεργκ (μαθητές του και μαθητές αυτών), που αναφέρεται συχνά και ως «Δεύτερη Σχολή της Βιέννης». Οι Μπεργκ και Βέμπερν μεταχειρίστηκαν τη δωδεκάφθογγη σειρά ο καθένας με το δικό του τρόπο, ο πρώτος υπονοώντας συχνά τονικές δομές μέσα από τη σειρά και ο δεύτερος προσπαθώντας να οργανώσει τη σειρά με συμμετρικές επιμέρους δομές και διαχωρίζοντάς την από την έννοια του «θέματος». Αλλά και οι υπόλοιποι μαθητές του Σένμπεργκ, με προτροπή του ίδιου, δεν αντιμετώπιζαν τον δωδεκαφθογγισμό ως σύστημα κανόνων, αλλά ως υποδείξεις που τους βοηθούσαν να αναζητήσουν ο καθένας τον δικό του τρόπο χρήσης της σειράς, έτσι ώστε να μπορέσουν να διευκολυνθούν στην σύνθεση εκτενών έργων ατονικής μουσικής, που ήταν και ο στόχος της μεθόδου. Με την άνοδο του Χίτλερ στη Γερμανία, ο Σένμπεργκ, που ήταν Εβραίος στην καταγωγή,

μετανάστευσε στις Η.Π.Α. όπου δίδαξε την τεχνική του δωδεκαφθογγισμού στη νέα γενιά Αμερικανών συνθετών.

Στην Ευρώπη και στην Αμερική της δεκαετίας του 1950, η δωδεκάφθογγη μέθοδος υιοθετήθηκε από μεγάλη μερίδα των νέων συνθετών κάτω από την ευρύτερη έννοια του «σειραϊσμού» με κυριότερους τους Πιερ Μπουλέζ, Καρλχάιντς Στοκχάουζεν, Λουτσιάνο Μπέριο, Λουίτζι Νταλαπικόλα στην Ευρώπη και Μίλτον Μπάμπιτ, Τζωρτζ Περλ, Άλλεν Φόρτε στην Αμερική, οι οποίοι με αφετηρία σειραϊκές τεχνικές, οδηγήθηκαν στην δεκαετία του 1950 στον «καθολικό σειραϊσμό», επιβάλλοντας τον έλεγχο και άλλων μουσικών παραμέτρων εκτός του τονικού ύψους (της διάρκειας, της δυναμικής, του ηχοχρώματος) στο πλαίσιο της αρχικής σειράς. Η δωδεκάφθογγη μέθοδος καταλάμβανε μετά το 1950 σημαντικό μέρος των προγραμμάτων σπουδών στις Ακαδημίες και στα Πανεπιστημιακά τμήματα σύνθεσης, σε Ευρώπη και Αμερική. Ως αποτέλεσμα, η πλειοψηφία των συνθετών που σπούδασαν «σύγχρονη μουσική» στις δεκαετίες του 1950 και 1960, εκπαιδεύτηκαν κυρίως σε σειραϊκές τεχνικές σύνθεσης.

Παράλληλα με την εξάπλωση του δωδεκαφθογγισμού, δημιουργήθηκε η ανάγκη για συστηματοποίηση της ανάλυσης των έργων που χρησιμοποιούσαν σειραϊκές τεχνικές. Ένα σύστημα ανάλυσης που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα για ατονικά έργα (δωδεκαφθογγικά και μη) είναι αυτό του Άλλεν Φόρτε. Ο Φόρτε ανέπτυξε ένα δικό του σύστημα για την ανάλυση ατονικών έργων (δωδεκαφθογγικών η μη) το οποίο υιοθετήθηκε και αναπτύχθηκε από τους μεταγενέστερους συνθέτες και θεωρητικούς. Το αναλυτικό σύστημα του Φόρτε δανείζεται μαθηματικές έννοιες από τη θεωρία των συνόλων και προσπαθεί να ομαδοποιήσει τους φθόγγους που χρησιμοποιεί μία ατονική σύνθεση σε οριζόντιο και κάθετο επίπεδο με αριθμούς που αναφέρονται σε διαστηματικές σχέσεις ημιτονίων σε σχέση με ένα σημείο αναφοράς, αγνοώντας την οκτάβα στην οποία μπορεί να εμφανίζεται ο καθένας από τους 12 φθόγγους, καθώς και την πιθανή εναρμόνια γραφή του (“Pitch Class” ή σύντομα PC). Για παράδειγμα, αν το ΝΤΟ οριστεί ως 0, το ΝΤΟ#/PEb (που απέχει ένα ημιτόνιο από το ΝΤΟ) συμβολίζεται με τον αριθμό 1, το PE (που απέχει δύο ημιτόνια από το ΝΤΟ) συμβολίζεται με τον αριθμό 2 κ.ο.κ. μέχρι το 11 (ΣΙ). Επομένως, η συγχορδία ΝΤΟ-ΜΙ-ΣΟΛ μπορεί να περιγραφεί ως σύνολο: [0, 4, 7]. Η αναλυτική αυτή μέθοδος εξελίχθηκε αργότερα και ως συνθετική μέθοδος σειραϊκής μουσικής, αφού θεωρήθηκε από πολλούς συνθέτες ότι προσφέρεται για καλύτερη οργάνωση και

έλεγχο των σειραϊκών δομών, κάνοντας ευκολότερη τη διαδικασία για καταγραφή και συμβολισμό των σειρών, των παραγώγων τους και των επιμέρους δομών τους.

7.2 Arnold Schonberg (1874 – 1951)

Αυστριακός συνθέτης, πολιτογραφημένος στις ΗΠΑ (Βιέννη 1874 – Λος Άντζελες 1951). Έλαβε τα πρώτα του μαθήματα από την μητέρα του, μαζί με τον αδερφό του Χάινριχ. Η μοίρα του του επιφύλασσε μια άριστη καριέρα ως μπάσος στην Όπερα της Πράγας. Όμως σταμάτησε τις μουσικές του σπουδές το 1889, εξαιτίας του απρόοπτου θανάτου του πατέρα του και αναγκάστηκε να δουλέψει ως τραπεζικός υπάλληλος και να συμπληρώσει τη μουσική του προετοιμασία ως αυτοδιδασκόμενος. Ο Σένμπεργκ διδάχτηκε πολλά πράγματα από την ευφυέστατη ανάλυση των μεγάλων κλασσικών και ρομαντικών μουσικοσυνθετών. Το 1895 προσλαμβάνεται για να διευθύνει τη χορωδία των μεταλλουργών του Stakerau: μια μικρή αναγνώριση της αξίας του που όμως τον ανάγκασε να εγκαταλείψει τη δουλειά του στην τράπεζα.

Ο Σένμπεργκ είχε ήδη ασχοληθεί με το χώρο των οργάνων και του λιντ, με μια παραγωγή που κάλυπτε την πορεία των υστερορομαντικών σύγχρονων συνθετών. Το ντεμπούτο του το έκανε όμως το 1897 με ένα κουαρτέτο σε ρε ματζόρε για έγχορδα. Τον επόμενο χρόνο ακολούθησε η όπερα *Die Lieder*. Οι δυνατοί δεσμοί του με την ρομαντική μουσική λογοτεχνία εκφράστηκαν ολοκληρωτικά το 1899 με το σεξτέτο εγχόρδων *Verklarte Nacht* (Μεταμορφωμένη νύχτα) op.4, η πρώτη δουλειά της πρώτης τεχνοτροπικής περιόδου του Σένμπεργκ. Οι ακαδημαϊκοί της εποχής, αμέσως απέρριψαν την καινούργια δουλειά του Σένμπεργκ. Στις αρχές του 1900 ο Σένμπεργκ, αφού παντρεύτηκε τη Ματίλνε, μετακόμισε στο Βερολίνο όπου αποδέχτηκε τη θέση του δασκάλου στο Ωδείο, για την οποία είχε φροντίσει ο Ρ. Στράους. Αν και η αμφισβητούμενη φήμη του Σένμπεργκ όλο και μεγάλωνε, το 1903 όταν γύρισε στη Βιέννη, χάρη στη γνωριμία και στη φήμη του Μάλερ, παρουσίασε στο κοινό την *Verklarte Nacht*, που τη δέχτηκε με προσβολές. Αλλά η τεχνοτροπία του ήταν συνειδητά και τελειωτικά καθορισμένη: ο Σένμπεργκ προχωρούσε στην ατελείωτη πορεία της αποσύνθεσης της τονικότητας, πορεία που πλησιάζει στην ατονικότητα ή στην παντονικότητα, αλλά με ιδιαίτερη προσοχή στις σύγχρονες καλλιτεχνικές

πρωτοπορίες, αφού σύχναζε στους καλλιτεχνικούς κύκλους των ζωγράφων, ενισχύοντας τους δεσμούς φιλίας του με τον Καντίνσκι.

Με γραπτά και συνθέσεις ο Σένμπεργκ συνέχισε την πορεία της αμφισβήτησης της κοινής μουσικής σύνταξης. Με την *Kammersymphonie op.9 (1906, Συμφωνία δωματίου)* και τα *Tre pezzi per pianoforte op. 11 (1909, Τρία κομμάτια για πιανοφόρτε)*, η πορεία προς τη γλωσσική χειραφέτηση ολοκληρωνόταν στα αρχικά στάδια: στη βαθμιαία ανάκτηση τεχνικών μέσων προκλασικής σύνθεσης εναντιωνόταν η όλο και μεγαλύτερη σπουδαιότητα που δίνονταν στην εκφραστικότητα-μουσικότητα, σε αντίθεση με την αρμονική πορεία που δεν είναι πια συνδεδεμένη με τους χρυσούς κανόνες της τονικότητας. Αυτές οι αρχές δεν είναι θεωρητικές, αντίθετα είναι εφαρμοσμένες στη συλλογή των *Lieder op. 15 (1908)*, σε 15 λυρικές από *Daw Buch der hangenden Garten (Το βιβλίο των κρεμαστών κήπων)* για τραγούδι και πιανοφόρτε που προσφέρει στον ακροατή μια σειρά μουσικών συμπεριφορών που αναβλύζουν από την υπαρξιακή αναζήτηση του συνθέτη πάνω από τις εικόνες που του προσφέρονται από την ποίηση. Τα σύντομα *Sei piccoli pezzi per pianoforte op. 19 (έξι μικρά κομμάτια για πιανοφόρτε)*, αποτελούν την εντυπωσιακή επίδειξη μιας τέτοιας απαίτησης που προμηνύει την κατηγορηματική αναγκαιότητα να οργανώσει προσωπικά τους ήχους σύμφωνα με την καινούργια μέθοδο, “κατά την οποία οι δώδεκα ήχοι δε βρίσκονται σε σχέση μεταξύ τους”, η δωδεκαφωνία. Το 1912 παρουσιάζεται το μελόδραμα *Pierrot lunaire*, το πιο γνωστό έργο του Σένμπεργκ, ένα είδος απόδειξης του εξπρεσιονισμού στη μουσική. Είναι μελόδραμα για απαγγέλουσα φωνή και οκτώ όργανα πάνω σε 21 λυρικές όπερες του Βέλγου συμβολικού ποιητή Α. Ζιρό.

Τα γλωσσολογικά πειράματα ο Σένμπεργκ τα έκανε σε συνεργασία και με άλλους μουσικούς που ήταν συγκεντρωμένοι γύρω του σε μια μοναδική σχολή, στην οποία ανήκαν και οι Α. Μπεργκ και Α. Φον Βέμπερν, μαθητές του από το 1904. Η μουσική πρωτοπορία που παρουσίασαν οι δύο τελευταίοι καθορίζεται σε γραπτά του Σένμπεργκ, ανάμεσα στα οποία είναι το *Harmonielehre (Εγχειρίδιο για την αρμονία)* που άρχισε το 1909 και δημοσιεύτηκε δύο χρόνια αργότερα και που παρουσίασε την πιο βίαιη πράξη κατηγορίας ενάντια στην παραδοσιακή διδασκαλία της μουσικής τάξης, καθώς και στην ηθική συνείδηση του συνθέτη που έπρεπε να τον καθοδηγήσει

με ακρίβεια στην επιλογή των περιεχομένων των κειμένων που θα επενδύσει με μουσική.

Μετά από την ανάπαυλα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, το 1918, ο Σένμπεργκ ίδρυσε στη Βιέννη ένα σύνδεσμο με μουσικές ιδιωτικές ακροάσεις, με σκοπό να παρουσιάσει τη δικιά του πρωτοποριακή μουσική και αυτή των μαθητών του, αλλά ακόμα και μεταγραφές άλλων Ευρωπαίων σύγχρονων μουσικών. Στη διετία 1921-23, ο Σένμπεργκ συμπλήρωσε τη Suite per pianoforte op. 25 (Σουίτα για πιανοφόρτε), στο οποίο οι αρχές της δωδεκαφωνίας είναι για πρώτη φορά εφαρμοσμένες ολοκληρωτικά. Τον ίδιο χρόνο πέθανε και η σύζυγός του. Το 1925 γύρισε στο Βερολίνο για να πάρει την έδρα της σύνθεσης στην Κρατική Μουσική Ακαδημία. Στα πρώτα χρόνια του στο Βερολίνο τοποθετούνται τα έργα: Suite op. 29 (1925), Il terzo quartetto op. 30 (1927, Το τρίτο κουαρτέτο) και πάνω απ' όλα οι Varizioni per orchestra op. 31. (1926-28, Παραλλαγές για ορχήστρα) αληθινή συγκέντρωση παραδειγμάτων της δωδεκαφωνικής τεχνικής του Σένμπεργκ.

Η άφιξη του εθνικοσοσιαλισμού κόστισε στον Σένμπεργκ την άμεση απομάκρυνσή του από την έδρα της Ακαδημίας, και τελικά την απομάκρυνσή του από τη χώρα και την άφιξή του στις ΗΠΑ. Η αντίθεση ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία στήριξε ιδεολογικά όλη τη μεταγενέστερη παραγωγή των ΗΠΑ. Η παραγωγή της τελευταίας περιόδου εμφανίζεται λιγότερο συνδεδεμένη από την αλύγιστη συντακτική έρευνα. Εφαρμόζει τις αρχές της δωδεκαφωνικής με λιγότερο δυναμισμό και ενδιαφέρεται περισσότερο για το δυναμισμό της έκφρασης και της λέξης, ασκώντας μια πολεμική (ιδεολογική, κοινωνικής και πολιτικής απόρριψης). Εξασθενημένος από μια βαριά καρδιακή αρρώστια που τον χτύπησε το 1946, ο Σένμπεργκ συνέχισε να συνθέτει μέχρι τις τελευταίες μέρες της ζωής του, επιστρέφοντας σε έργα με χαρακτήρα ηθικοθηρησκευτικό όπως τα *Dreimal Tausend jahre* (1949, *Τρεις χιλιάδες χρόνια*) και *De profundis Salmo* (1951).

Αναμφισβήτητη μέσα από το ιστορικό πλαίσιο είναι η μουσική εμπειρία του Σένμπεργκ, που είναι ακόμα πολύ κοντά και ασκεί μεγάλη επιρροή στις πιο νέες γενιές συνθετών, έτσι ώστε δεν μπορούμε να την αξιολογήσουμε αντικειμενικά. Αυτή οριστικά πίεσε τους καιρούς σε μια συντακτική χειραφέτηση όλης της μουσικής του

'900 και δημιούργησε στενές σχέσεις με τις άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, δίνοντας πάντα απεριόριστη σπουδαιότητα στην ηθική της συνείδηση. Μα γλωσσολογικά το δωδεκαφωνικό έδειξε γρήγορα τον ήχο ακόμα και αν η εξτρεμιστική εφαρμογή του μαθητή Βέμπερν έγινε το μοντέλο της σύγχρονης μουσικής των χρόνων της δεκαετίας του '50 και του '60. Αλλά η παρουσία του Σένμπεργκ αξιολογείται για τους καρπούς που ήξερε να τους ωριμάζει πχ (Τζ. Κέιτζ). Τέλος, οι μεταγενέστερες γενιές είναι δεμένες με τη σενμπεργκιανή θεωρία της αναγνώρισης της ουσιαστικής αυτονομίας των μουσικών υλικών σε βαθμό που να μπορούν να δομηθούν σύμφωνα με τις αρχές που δεν προσεγγίζουν καθόλου εκείνες της παράδοσης.⁸

- Drei Klavierstücke (3 Κομμάτια) (1894)
- 6 Stücke (6 Κομμάτια) για 4 χέρια, (1896)
- Scherzo, (1894)
- Leicht, mit einiger Unruhe, (1900)
- Langsam, Λα μείζ., (1900-01)
- Wenig bewegt, sehr zart, Σι μείζ., (1905-06)
- 2 Stücke (2 Κομμάτια), (1909)
- Drei Klavierstücke, Op. 11 (1909)
- Stück (Gesamtausgabe fragment 6), (1909)
- Stück (Gesamtausgabe fragment 7), (1909)
- Stück (Gesamtausgabe fragment 8), (1910)
- Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19, (1911)
- Mäßig, aber sehr ausdrucksvoll (Gesamtausgabe fragment 9), (1918)
- Langsam (Gesamtausgabe fragment 10), (1920)
- Stück (Gesamtausgabe fragment 11), (1920)
- Fünf Klavierstücke, Op. 23, (1923)
- Langsame Halbe,(Gesamtausgabe fragment 12), (1925)
- Σουίτα, Op. 25, (1925)
- Klavierstück, Op. 33A, (1929)

⁸ René Leibowitz – Σένμπεργκ (2007)

- Klavierstück, Op. 33B, (1931)
- Quarter note = mm. 80 (Gesamtausgabe fragment 13), (1931)
- Sehr rasch; Adagio (Gesamtausgabe fragment 14), (1931)
- Andante (Gesamtausgabe fragment 15), (1931)
- Piece (Gesamtausgabe fragment 16), (1933)
- Moderato (Gesamtausgabe fragment 17), (1934)
- Organ Sonata (fragments), (1941)
- Κοντσέρτο για πιάνο, Op. 42, (1942)
- Die eiserne Brigade, για κουιντέτο πιάνο, (1916)
- Σονάτα για βιολί και πιάνο, (1927)
- Φαντασία για βιολί και πιάνο, Op. 47, (1949)

8.1 Εισαγωγή

Μετά την απελευθέρωση από τους Τούρκους (1829), στην Αθήνα (πρωτεύουσα από το 1834) εγκαινιάζεται το πρώτο θέατρο που επιτρέπει επαφές προπάντων με την ιταλική μουσική και εμφανίζονται οι πρώτοι Έλληνες συνθέτες, όπως ο Ν. Μάντζαρος και ο Σ. Σαμαράς. Μετά την ίδρυση του Ωδείου (1871), απ' όπου βγήκαν σπουδαίες προσωπικότητες, όπως ο διευθυντής ορχήστρας Δ. Μητρόπουλος (ο οποίος διηύθυνε κατά καιρούς τις μεγαλύτερες συμφωνικές του κόσμου) και η σοπράνο Μ. Κάλλας, η Ευρώπη ασχολείται με την αναβίωση του φολκλόρ, με τη βοήθεια των Δ. Λαυράγκα, Μ. Καλομοίρη, Μ. Βάρβογλη και Ε. Ριάδη, οι οποίοι δημιουργούν στην Αθήνα μια Εταιρεία λαϊκών κοντσέρτων. Η δράση τους, εκτός από το καθαρά δημιουργικό τους έργο, απλώνεται και σε άλλους σοβαρούς τομείς, όπως η μουσική εκπαίδευση, συλλογή μελέτη και εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών κ.ά. Στους ευρωπαϊκούς νεοτερισμούς στοχεύουν, όχι χωρίς προσοχή στο εθνικό φολκλόρ, πιο νεαροί μουσικοί όπως ο Α. Ευαγγελάτος, ο Γ. Κασασόγλου, ο Γ. Παπαϊωάννου, ο Γ. Γεωργιάδης και άλλοι.

Παράλληλα εμφανίζονται και γνωστοί εκπρόσωποι της πρωτοπορίας, όπως ο Ν. Σκαλκώτας, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Α. Σένπεργκ. Με το Νίκο Σκαλκώτα, ένα άλλο κεφάλαιο της ελληνικής μουσικής ιστορίας άνοιξε. Το έργο του μεταφέρει στην ελληνική μουσική τις σύγχρονες μουσικές τάσεις. Αν και το δημοφιλέστερό του έργο στο ελληνικό κοινό είναι οι 36 Ελληνικοί Χοροί, οι περισσότερες συνθέσεις του ακολουθούν το δωδεκάφθογγο σύστημα, αλλά με ένα ιδιότυπο προσωπικό ύφος, το οποίο δημιούργησε ένα απροσδόκητο ενδιαφέρον σε όλους τους πρωτοποριακούς μουσικούς κύκλους της Ευρώπης (και αργότερα της Ελλάδας), δυστυχώς μετά τον πρόωρο θάνατό του (1949).

Οι σημαντικότεροι Έλληνες συνθέτες σύγχρονης μουσικής μετά τον Νίκο Σκαλκώτα (χρονολογικά) ήταν οι Ιάννης Ξενάκης (1922-2001) και Γιάννης Χρήστου (1926-1970), το έργο των οποίων απέκτησε πολλούς φανατικούς θαυμαστές εντός και εκτός Ελλάδας.

Έντονη είναι και η δραστηριότητα της κρατικής συμφωνικής ορχήστρας (από το 1943) και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (από το 1939) στην Αθήνα, που διαθέτει επίσης πλούσια συλλογή παλαιών χειρογράφων και μια συλλογή λαϊκής μουσικής που δημιουργήθηκε το 1951. Αξίζει επίσης να αναφερθεί και η Κέρκυρα (όπου το 1840 ιδρύθηκε η πρώτη ελληνική φιλαρμονική εταιρεία) και η Θεσσαλονίκη με το ωδείο της, που ιδρύθηκε το 1914.

8.2 Νίκος Σκαλκώτας (1904 - 1949)

Ο Νίκος Σκαλκώτας (Χαλκίδα 8 Μαρτίου 1904, Αθήνα 19 Σεπτεμβρίου 1949), γεννήθηκε σ' ένα έντονα μουσικό περιβάλλον. Ο προπάππος του, Αλέξανδρος Σκαλκώτας ήταν γνωστός τραγουδιστής, βιολιστής και συνθέτης δημοτικής μουσικής. Ο πατέρας του, Αλέκος Σκαλκώτας, ήταν αυτοδίδακτος φλαουτίστας και ο πρώτος του δάσκαλος. Αργότερα ξεκίνησε τις σπουδές του με το θείο του Κώστα στη Χαλκίδα και συνέχισε στο Ωδείο Αθηνών όπου αποφοίτησε παίρνοντας το Πρώτο Χρυσό Βραβείο το 1920.

Το 1921, έφυγε για σπουδές στο Βερολίνο έχοντας εξασφαλίσει σειρά υποτροφιών. Από το 1921 ως το 1933 έζησε στο Βερολίνο, όπου αρχικά πήρε μαθήματα βιολιού από τον Willy Hess. Το 1923 αποφάσισε να εγκαταλείψει την καριέρα του σαν βιολονίστας και έγινε συνθέτης. Σπούδασε σύνθεση με τους Paul Kahn, Paul Juon, Κουρτ Βάιλ, Philipp Jarnach και Άρνολντ Σένμπεργκ. Το 1933, όταν ο Χίτλερ ανέβηκε στην εξουσία, ο Σκαλκώτας γύρισε στη Ελλάδα, όπου ζούσε παίζοντας σε διάφορες ορχήστρες. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο μπορεί ο Σκαλκώτας να γύρισε στην Ελλάδα εκείνη την εποχή, είναι ότι η υποτροφία που χρηματοδοτούσε τις σπουδές του έληξε. Στην Αθήνα αναζήτησε άλλους τρόπους χρηματοδότησης, που θα μπορούσε να ήταν κάποια άλλη υποτροφία ή εργασία. Πάντως γρήγορα απογοητεύτηκε από την κατάσταση στη μουσική πραγματικότητα της Αθήνας της εποχής.

Τα πρώιμα έργα του Σκαλκώτα, τα περισσότερα από τα οποία έγραψε στο Βερολίνο και μερικά από αυτά στην Αθήνα, είναι χαμένα. Τα πρωιμότερα από τα έργα του που

είναι διαθέσιμα σε μας σήμερα χρονολογούνται από το 1922-24 και είναι συνθέσεις για πιάνο καθώς και η ενορχήστρωση του έργου *Κρητική Γιορτή* του Δημήτρη Μητρόπουλου. Ανάμεσα στα τελευταία έργα που γράφτηκαν στο Βερολίνο είναι η σονάτα για σόλο βιολί, αρκετά έργα για πιάνο, μουσική δωματίου και μερικά συμφωνικά έργα. Κατά την περίοδο 1931-34 ο Σκαλκώτας δεν συνέθεσε τίποτα. Άρχισε να γράφει ξανά στην Αθήνα μέχρι το θάνατό του. Το έργο του περιλαμβάνει συμφωνικά έργα (*Ελληνικοί χοροί*, η συμφωνική εισαγωγή *Η Επιστροφή του Οδυσσέα*, το παραμυθόδραμα *Η Κόρη και ο Θάνατος*, η *Κλασική Συμφωνία* για πνευστά, μια *Συμφωνιέτα* και αρκετά κοντσέρτα), έργα μουσικής δωματίου, καθώς και φωνητικά έργα.

Ο Σκαλκώτας πέθανε απρόσμενα το 1949 στην Αθήνα, από μία κήλη που είχε παραμελήσει, οδηγήθηκε σε περισιγμένη με μοιραία κατάληξη, αφήνοντας μερικά συμφωνικά έργα με ημιτελή ενορχήστρωση. Τα περισσότερα έργα του πρωτοπαρουσιάστηκαν μετά το θάνατό του. Εκτός από το καθαρά μουσικό του έργο, ο Σκαλκώτας συνέταξε ένα σημαντικό θεωρητικό έργο, αποτελούμενο από αρκετά μουσικά άρθρα, μια πραγματεία ενορχήστρωσης, μουσικές αναλύσεις κλπ. Ο Σκαλκώτας γρήγορα διαμόρφωσε το προσωπικό του στυλ μουσικής γραφής έτσι ώστε κάθε επιρροή από τους δασκάλους του σύντομα αφομοιώθηκε δημιουργικά σε ένα τρόπο σύνθεσης που είναι απολύτως προσωπικός και αναγνωρίσιμος. Τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερες είναι οι προσπάθειες Ελλήνων και ξένων πανεπιστημιακών ερευνητών να αναλύσουν τη μουσική του γλώσσα.

Σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του ο Σκαλκώτας παρέμεινε πιστός στα νεοκλασικά ιδανικά της "Νέας Αντικειμενικότητας" (*Neue Sachlichkeit*) και της "απόλυτης μουσικής" που διακηρύχθηκαν το 1925. Όπως ο Σένμπεργκ, καλλιέργησε επίμονα κλασικές φόρμες, αλλά ο κατάλογος των έργων του χωρίζεται σε έργα ατονικά και δωδεκαφθογγικά, και σε τονικά έργα, ενώ και οι δύο κατηγορίες εκτείνονται χρονικά σε όλη τη συνθετική του καριέρα. Αυτή η φαινομενική ανομοιογένεια μπορεί να εντάθηκε από την αγάπη του για την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Παρόλα αυτά, παρέμεινε σκεπτικιστής στις προσπάθειες των Ελλήνων συγχρόνων του να την ενσωματώσουν στο σύγχρονο συμφωνικό στυλ, και μόνο σε

ένα μεγάλο έργο αντιπαρέθεσε και ανάμειξε το παραδοσιακό, το ατονικό και το δωδεκαφθογγικό στυλ: η προγραμματική μουσική στο παραμυθόδραμα του Χρήστου Ευελπίδη "*Με του Μαγίου τα μάγια*" ο Σκαλκώτας ήταν προφανώς απρόθυμος να αναπτύξει το είδος αυτό των δομικών και στυλιστικών τάσεων που θα είχε προδώσει τα ιδανικά του για ενοποίηση, τα οποία είχε κληρονομήσει από τον Σένμπεργκ. Έτσι μπορεί να ιδωθεί σαν ένας σύνδεσμος ανάμεσα στην Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, τη σχολή του Μπουζόνι και του Στραβίνσκι. Ο Σκαλκώτας ήταν ικανός να συνδέει διαφορετικά και κατά κάποιο τρόπο αντιθετικά στοιχεία και να μη συμβιβάζεται, αλλά μάλλον να εμπλουτίζει τη δική του αυθεντικότητα, ποικιλία και δύναμη έκφρασης. Παρόλα αυτά η μουσική του είχε μόνο περιορισμένη επιρροή στις μεταπολεμικές τάσεις, ακόμα και στην Ελλάδα, πιθανόν εξ' αιτίας των χωρίς συμβιβασμούς απαιτήσεων του τόσο από τον ακροατή όσο και από τον εκτελεστή, και των φαινομενικά συντηρητικών δομικών και θεματικών του προτιμήσεων.⁹

- Κονσέρτο για δύο πιάνα και ορχήστρα
- Κονσέρτο No.2 for για πιάνο και ορχήστρα (1937),
- 16 Melodies (1941)
- 15 Little Variations for Piano (1927)
- Sonatina for Piano (1927)
- Echo for Piano (1946)
- Berceuse for Piano (1941)
- Concerto No.3 for Piano and Ten Wind Instruments (1939)
- Trio for Piano, Violin and Cello (1936)
- Largo for Cello and Piano (1940)
- Bolero for Cello and Piano (1948-49)
- Sonatina for Cello and Piano (1949)

⁹ Ιστορία της κλασικής μουσικής: Νίκος Σκαλκώτας, Έλληνες δημιουργοί (2011)

- Eight Variations for Piano Trio (on a Greek Folk Tune) (1938)
- 32 Klavierstücke (1940)
- Études für Klavier (1941)
- Suite Nr.1 für Klavier (1936)
- Concerto No.1 for Piano and Orchestra, Ouvertüre Concertante (1944-45)

8.3 Μανώλης Καλομοίρης (1883 - 1962)

Κορυφαίος έλληνας μουσουργός. Θεωρείται ο δημιουργός της Εθνικής Σχολής, καθώς επιδίωξε να συνθέσει τη λόγια μουσική με την ελληνική ταυτότητα. Το δημοτικό τραγούδι και η ελληνική παράδοση, σε συνδυασμό με τις τεχνικές σύνθεσης της Δύσης, διαμόρφωσαν το ύφος του. Γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 14 Δεκεμβρίου 1883. Σπούδασε μουσική στην γενέτειρά του, την Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα και τη Βιέννη. Από το 1906 έως το 1910 έζησε στο Χάρκοβο της Ουκρανίας, όπου δίδαξε πιάνο στο Λύκειο Ομπολένσκι και γνώρισε από κοντά τη ρωσική εθνική σχολή.

Το 1908 πραγματοποιεί την πρώτη του εμφάνιση στην Αθήνα ως συνθέτης, σε μια ιστορική συναυλία στο Ωδείο Αθηνών στις 11 Ιουνίου. Το γραμμένο στη δημοτική γλώσσα πρόγραμμα της συναυλίας δημιουργεί αίσθηση και αναγνωρίζεται ως το μανιφέστο της Εθνικής Σχολής. Επηρεασμένος από το κίνημα της ρωσικής μουσικής σχολής είναι υπέρμαχος μιας εθνικής μουσικής «βασισμένης από τη μια μεριά στη μουσική των αγνών μας τραγουδιών μα και στολισμένης από την άλλη με όλα τα τεχνικά μέσα που μας χάρισεν η αδιάκοπη εργασία των προοδευμένων στη μουσική λαών και πρώτα πρώτα των Γερμανών, Γάλλων, Ρώσων και Νορβηγών». Ο Καλομοίρης συνδέθηκε με το κίνημα του δημοτικισμού, καθώς και με μεγάλες πνευματικές προσωπικότητες της εποχής του, όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο Άγγελος Σικελιανός και ο Νίκος Καζαντζάκης.

Η μουσική του Καλομοίρη ενσωματώνει πολλά βαγκνερικά στοιχεία (ατέρμονη μελωδία, εξαγγελτικά μοτίβα), αλλά και τη χρήση κλιμάκων του δημοτικού

τραγουδιού, προσαρμοσμένων πάντοτε στο συγκεκριμένο ευρωπαϊκό σύστημα. Το έργο του χαρακτηρίζεται από έντονη πληθωρικότητα και ενορχηστρωτικό όγκο. Υπήρξε πολυγραφότατος και συνέθεσε 222 έργα (ορχηστρική μουσική, όπερες, έργα για φωνή και ορχήστρα, κύκλους τραγουδιών και μουσική δωματίου). Υπήρξε εχθρικός προς την ιταλική όπερα και τους Ιόνιους συνθέτες, αλλά και στα σύγχρονα ρεύματα του εξπρεσιονισμού και της ατονικής μουσικής.

Σημαντικά έργα του θεωρούνται οι όπερες “*Ο Πρωτομάστορας*” (1915), αφιερωμένη στο “*Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδος*” Ελευθέριο Βενιζέλο και το “*Δαχτυλίδι της Μάνας*” (1917), η “*Συμφωνία της Λεβεντιάς*” (1929), με την ενσωμάτωση Βυζαντινών Ύμνων και ο κύκλος τραγουδιών “*Μαγιοβότανα*” (1912-1913) σε ποίηση Κωστή Παλαμά.

Ο Μανώλης Καλομοίρης, πέρα από το συνθετικό του έργο, σφράγισε με την παρουσία του όλους του τομείς της μουσικής. Έγραψε μουσικοπαιδαγωγικά βιβλία, ίδρυσε το Ελληνικό Ωδείο και στη συνέχεια το Εθνικό Ωδείο, δημιούργησε δικό του μελοδραματικό θίασο ελλείψει κρατικής σκηνής, υπήρξε επιθεωρητής των στρατιωτικών Μουσικών (τον απέλυσε το 1936 ο Μεταξάς, επειδή παρακολούθησε την κηδεία του Ελευθέριου Βενιζέλου), συνεισέφερε στην ίδρυση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, έγραψε κριτικές και άρθρα σε εφημερίδες και αγωνίστηκε με σθένος για τα δικαιώματα των μουσικών. Το αποκορύφωμα της τέχνης του ήταν η αναγόρευσή του σε ακαδημαϊκό στις 8 Ιουνίου 1946 και έγινε ο πρώτος μουσικός που πέρασε την πόρτα της Ακαδημίας Αθηνών.

Ο Μανώλης Καλομοίρης έφυγε από τη ζωή στις 3 Απριλίου του 1962, χωρίς να προλάβει να ακούσει το λυρικό του έργο “*Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*” (1961), η πανελλήνια πρώτη του οποίου δόθηκε στις 12 Αυγούστου 1962 στο Ηρώδειο.

- “Για τα ελληνόπουλα” 3 σειρές με συνολικά 11 κομμάτια
- “Νυχτιάτικο” (1906)
- τρεις “Μπαλάντες” (1η σε μι ελάσσονα, 2η σε λα ύφεση μείζονα, 3η σε μι ύφεση ελάσσονα) (1905 - 06)
- Πατινάδα (1907)
- Πρελούδια για πιάνο, αρ. 1-5 (1939)

- Ανατολική ζωγραφιά (1902)
- Ραψωδία αρ. 1 (1921)
- Ραψωδία αρ. 2 (1921)
- “Μαγιοβότανα” (σε ποίηση του Κ. Παλαμά 1915)
- Πρελούδιο και φούγκα για δύο πιάνο (1908)
- “Μηνάς ο Ρέμπελος, κουρσάρος στο Αιγαίο”, για δύο πιάνο (1940)
- Σονάτα για βιολί και πιάνο (1948)
- Συμφωνικό κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα (1935)

8.4 Ιάnnης Ξενάκης (1922 - 2001)

Γεννήθηκε στη Βράιλα της Ρουμανίας. Ήταν ο πρωτότοκος γιος του Κλεάρχου Ξενάκη, εμπόρου με καταγωγή από την Εύβοια, και της Φωτεινής Παύλου, η οποία καταγόταν από τη Λήμνο. Η μητέρα του πέθανε από ιλαρά όταν ο Ξενάκης ήταν πέντε ετών, αλλά πρόλαβε να του εμφυσήσει την αγάπη της για τη μουσική (η ίδια έπαιζε ερασιτεχνικά πιάνο). Πέντε χρόνια αργότερα (1932) ο πατέρας του τον έστειλε μαζί με τα αδέρφια του Ιάσονα και Κοσμά στην Αναργύρειο και Κοργιαλένιο Σχολή Σπετσών. Εκεί πήρε και τα πρώτα του μαθήματα μουσικής (Αρμονίας και πιάνου).

Το 1938 μετακόμισε στην Αθήνα, προκειμένου να προετοιμαστεί για τις εισαγωγικές εξετάσεις στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Παράλληλα έπαιρνε μαθήματα αρμονίας και αντίστιξης με τον Αριστοτέλη Κουντούρωφ, μαθητή του Αλεξάντερ Σκριάμπιν, κάνοντας και τις πρώτες συνθετικές του απόπειρες. Τότε άρχισε επίσης να μελετά τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους, κυρίως τον Πλάτωνα. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι από αυτή την ηλικία ενδιαφερόταν για τη σχέση των μαθηματικών και της μουσικής, προσπαθώντας να βρει πώς θα μπορούσαν να εφαρμοστούν μαθηματικά μοντέλα στην Τέχνη της Φούγκας του Γ. Σ. Μπαχ, έτσι ώστε οι μουσικές δομές να παρασταθούν με γραφήματα ως οπτικές αντιστοιχίες της μουσικής. Το 1940 πέτυχε την εισαγωγή του στο Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών του Ε.Μ.Π., παρόλο που δεν ήθελε να γίνει πολιτικός μηχανικός ή αρχιτέκτονας, όπως έχει δηλώσει ο ίδιος. Κατάφερε όμως με αυτή του την επιλογή να συνδυάσει σε

κάποιο βαθμό τα δικά του ενδιαφέροντά (Μουσική, Μαθηματικά, Φυσική) με τις επιθυμίες του πατέρα του, ο οποίος ήθελε να τον στείλει στην Αγγλία να σπουδάσει Ναυπηγική. Την ίδια χρονιά εντάχθηκε στο – παράνομο τότε – Κ.Κ.Ε., ενώ αργότερα (1943) έγινε γραμματέας της ΕΠ.Ο.Ν. Πολυτεχνείου και καθοδηγητής της ομάδας «Λόρδος Βύρων». Κατά τη συμμετοχή του στα Δεκεμβριανά τραυματίστηκε σοβαρά από θραύσμα αγγλικής οβίδας, με αποτέλεσμα να χάσει το αριστερό του μάτι και να παραμορφωθεί η αριστερή πλευρά του προσώπου του. Λόγω της αντιστασιακής του δράσης και των γενικότερων συνθηκών της εποχής, οι σπουδές του γίνονταν μετ' εμποδίων μέχρι και το 1947, οπότε και υποστήριξε επιτυχώς την διπλωματική του εργασία με θέμα το ενισχυμένο σκυρόδεμα. Λίγο αργότερα παρουσιάστηκε στο στρατόπεδο του Χαϊδαρίου, περιμένοντας να απαλλαγθεί από το στρατιωτικό ή να υπηρετήσει ως βοηθητικός λόγω του τραυματισμού του, αλλά κάτι τέτοιο δε συνέβη. Φοβούμενος την εξορία στη Μακρόνησο, δραπέτευσε με πλαστό διαβατήριο στην Ιταλία, οπότε και καταδικάστηκε ερήμην σε θάνατο για λιποταξία. Από την Ιταλία, με την βοήθεια Ιταλών κομμουνιστών πέρασε στη Γαλλία και έφτασε τελικά στο Παρίσι. Στο Παρίσι, με τη μεσολάβηση του Γιώργου Κανδύλη, ο Ξενάκης προσλήφθηκε από τον γνωστό αρχιτέκτονα Λε Κορμπυζιέ, για τον οποίον εργάστηκε μέχρι και το 1959. Παράλληλα αναζητούσε δασκάλους για να συνεχίσει τα μαθήματα σύνθεσης. Οι πρώτοι στους οποίους απευθύνθηκε ήταν οι Αρτύρ Ονεγκέρ και Νταριούς Μιγιά, μέλη της «ομάδας των Έξι». Ο Ξενάκης όμως δεν ήταν διατεθειμένος να διδαχθεί τους ακαδημαϊκούς κανόνες της αρμονίας και της αντίστιξης. Σύντομα συγκρούστηκε με τον Ονεγκέρ, ο οποίος δεν αποδεχόταν τις ιδέες του. Η Νάντια Μπουλανζέ, στην οποία απευθύνθηκε επίσης ο Ξενάκης, είδε μερικά έργα του και του εξέφρασε την αδυναμία της να αναθεωρήσει τις απόψεις της στην ηλικία της ή να «ξεκινήσει για χάρη του από την αρχή». Τη λύση στις μουσικές του αναζητήσεις την έδωσε τελικά ο Ολιβιέ Μεσιάν, ο οποίος ήταν ο πρώτος που κατάλαβε τις μουσικές ιδιαιτερότητες του Ξενάκη, λέγοντάς του ότι δεν χρειάζεται να μελετήσει αρμονία και αντίστιξη. Ο ίδιος ο Μεσιάν θυμάται μάλιστα ότι τον συμβούλεψε: «Είσαι σχεδόν 30 χρονών, έχεις την τύχη να είσαι Έλληνας, αρχιτέκτονας και με γνώσεις εφαρμοσμένων μαθηματικών. Εκμεταλλεύσου τα αυτά. Κάν'τα στη μουσική σου». Τα μόνα μαθήματα που του πρότεινε να παρακολουθήσει μαζί του ήταν μουσικής αισθητικής και ανάλυσης, στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού. Πράγματι, ο Ξενάκης άρχισε να παρακολουθεί το 1952 μαθήματα με τον Μεσιάν, ενώ στον λιγοστό ελεύθερό του

χρόνο συνέθετε. Εκείνη την περίοδο γνώρισε και τη Φρανσουάζ – τη γνωστή σήμερα μυθιστοριογράφο Φρανσουάζ Ξενάκη – την οποία παντρεύτηκε το 1953 και με την οποία απέκτησε μία κόρη, τη Μάχη.

Από το 1960, ο Ξενάκης αφιερώνεται ολοκληρωτικά στη σύνθεση, έχοντας ολοκληρώσει μια σειρά πρωτοποριακών αρχιτεκτονικών κατασκευών που του είχε αναθέσει ο Λε Κορμπυζιέ, με σημαντικότερο το Περίπτερο της Philips για την διεθνή έκθεση των Βρυξελλών του 1958, μία από τις πρώτες πολυμεσικές εγκαταστάσεις στον κόσμο. Είχε προηγηθεί η παρουσίαση του έργου του *Μεταστάσεις* (1955), το οποίο προκάλεσε αίσθηση, σηματοδοτώντας την αρχή της «στοχαστικής μουσικής». Παράλληλα, ο Ξενάκης δημοσίευε τα πρώτα κείμενά του σε διάφορα περιοδικά, εκφράζοντας τη φιλοσοφία του για τη μουσική, δημιουργώντας νέους όρους και μουσικές κατηγορίες, ενώ άσκησε έντονη κριτική στη σειραϊκή μουσική με το κείμενό του «Η κρίση της σειραϊκής μουσικής», μετατρέποντας με αυτόν τον τρόπο σε εχθρούς του τους Πιερ Μπουλέζ και Καρλχάιντς Στοκχάουζεν, δεσπόζουσες προσωπικότητες της πρωτοποριακής ευρωπαϊκή μουσικής σε Γαλλία και Γερμανία αντίστοιχα, οι οποίοι τον αποκάλεσαν «ηλίθιο». Παρ' όλες τις δυσκολίες όμως που αντιμετώπιζε ο Ξενάκης από τους επίσημους κύκλους της πρωτοποριακής ευρωπαϊκής μουσικής, η φήμη του άρχισε να εξαπλώνεται ραγδαία σε όλο τον κόσμο από το 1960 και εξής. Από τη δεκαετία του 1970 και μέχρι το θάνατό του έμεινε στο προσκήνιο της σύγχρονης ευρωπαϊκής μουσικής, εργαζόμενος πάντα στο πλαίσιο της σχέσης μαθηματικών, μουσικής και αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, με έναν προσωπικό, πρωτοποριακό αλλά και μοναχικό τρόπο, αφήνοντας ανεξίτηλη τη σφραγίδα του στη σύγχρονη μουσική του β' μισού του 20ού αιώνα. Ο Ξενάκης πέθανε τα ξημερώματα της 4ης Φεβρουαρίου 2001, σε ηλικία 78 ετών και μετά από μακρόχρονες περιπέτειες με την υγεία του. Η σορός του αποτεφρώθηκε στην υπόγεια κρύπτη του κοιμητηρίου Περ Λασέζ στο Παρίσι χωρίς θρησκευτική τελετή, σύμφωνα με την τελευταία του επιθυμία.

Ο Ξενάκης χρησιμοποίησε ως βάση για τις περισσότερες συνθέσεις του μαθηματικά μοντέλα, με αποτέλεσμα να χαρακτηριστεί «νεοπυθαγόρειος». Στο γενικότερο πλαίσιο της κρίσης της σύγχρονης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, επεδίωξε να ξεφύγει από το αδιέξοδο στο οποίο θεωρούσε ότι είχε οδηγήσει η σειραϊκή και μετασειραϊκή μουσική. Σε αντίθεση όμως με άλλους Ευρωπαίους και Αμερικανούς συνθέτες που απέρριψαν ολοκληρωτικά την μουσική

πρωτοπορία και στράφηκαν σε έναν μουσικό μεταμοντερνισμό, επιστρέφοντας εν μέρει ή ολοκληρωτικά στην τονικότητα, αναμιγνύοντας παλιά και νέα ύφη, «σοβαρή» και «δημοφιλή» μουσική κ.ά, ο Ξενάκης παρέμεινε ουσιαστικά πρωτοπόρος, πιστός στους στόχους που έθεσε από την αρχή. Όμως, ακόμα και οι συνθέτες που συνέχισαν να γράφουν πρωτοποριακή μουσική μετά το 1960 (με κύριο πόλο τον Πιερ Μπουλέζ στη Γαλλία) τον απομόνωσαν αρχικά, στερώντας του ακόμα και κρατικές επιχορηγήσεις. Ο Ξενάκης απέκτησε φανατικούς θαυμαστές αλλά και επικριτές, με επιχειρήματα τον φορμαλισμό και την στασιμότητα της μουσικής του μετά το 1970, αλλά και την υπερβολική δεξιοτεχνία που απαιτούσε από τους εκτελεστές.

- Έρμα (Herma), για πιάνο, 1960-61
- Μόρσιμα-Αμόρσιμα για πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο και κοντραμπάσο, 1962
- Εόντα (Eonta), για πιάνο και πέντε χάλκινα πνευστά, 1963
- Ευρυάλη (Euryali), για πιάνο, 1973
- Ερίχθων (Erikhthon), για πιάνο και 88 μουσικούς, 1974
- À r. (Hommage à Ravel), για πιάνο, 1987
- Gmeoorh, για πιάνο 1974
- Χοαί (Khoai), για πιάνο 1976
- Mists , 1981
- Νάαμα (Naama), 1984

ΟΡΟΛΟΓΙΑ

- *Πληκτροφόρο όργανο* - θεωρείται κάθε μουσικό όργανο που χρησιμοποιεί μουσικό πληκτρολόγιο, με το πιάνο να είναι το πιο γνωστό
- *Μονόχορδο* - υπήρξε αρχαίο μουσικό και επιστημονικό όργανο, το οποίο συνδέθηκε άρρηκτα με το έργο του αρχαίου φιλοσόφου και θεωρητικού της μουσικής Πυθαγόρα
- *Τσέμπαλο* - είναι πληκτρο όργανο, πρόγονος του σημερινού πιάνουφόρο.
- *Αντηχείο* - αποτελεί ακουστική διάταξη, η οποία έχει σκοπό την ενίσχυση του ήχου μέσω του συντονισμού των τοιχωμάτων του και του εσωτερικά περικλειόμενου αέρα.
- *Συγκερασμένο σύστημα* – Η υποδιαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα μέρη (ημιτόνια) για να διευκολυνθεί το κούρδισμα των πληκτροφόρων οργάνων. Κατά την ευρωπαϊκή μουσική, ο τόνος υποδιαιρείται σε 9 κόμματα.
- *Προετοιμασμένο πιάνο* -ένα πιάνο του οποίου ο ήχος μεταβάλλεται τοποθετώντας χρηστικά αντικείμενα στις χορδές του)
- *Μουσική Μπαρόκ* - η μουσική που εντάσσεται στην γενική καλλιτεχνική τεχνοτροπία που ονομάζεται Μπαρόκ και αναπτύχθηκε πρώτα στην Ιταλία κατά τον 17ο αιώνα και εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη.
- *Μονωδία* - ένα ιδιαίτερο μουσικό ύφος που άνθισε στην Ιταλία του 17ου αιώνα, τα βασικά στοιχεία του οποίου συναποτελούνται από μια μελωδική, φωνητική γραμμή και την οργανική συνοδεία
- *Καντάτα* - (ιτ. Cantata, γερμ. Kantate, από το ιταλικό cantare: τραγουδώ) - είδος μουσικής φωνητικής σύνθεσης, θρησκευτικού ή κοσμικού περιεχομένου, με οργανική ή ορχηστρική συνοδεία.
- *Κλασική εποχή της μουσικής* - αναφερόμαστε στην κλασική περίοδο της Δυτικής μουσικής, η οποία ξεκίνησε περίπου το 1750 και τερματίστηκε μεταξύ του 1810 και 1830. Η κλασική εποχή ακολούθησε την Μπαρόκ περίοδο και προηγήθηκε τουρομαντισμού.
- *Όπερα* - αποτελεί μουσικό θεατρικό είδος, είναι δηλαδή μουσική σύνθεση που περιλαμβάνει συγχρόνως και σκηνική δράση

- *Ρομαντική* - ονομάζεται η μουσική που ανήκει στο ευρύτερο πνευματικό κίνημα που εμφανίστηκε στο τέλος του 18ου αιώνα στη Γερμανία και διαδόθηκε κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου στην υπόλοιπη Ευρώπη.
- Το *λιντ ή λιντ* και συχνά απαντώμενα στον πληθυντικό *λίντερ ή λήντερ* (γερμ. *Lied - Lieder*) - όρος της μουσικολογίας, ο οποίος στα γερμανικά σημαίνει τραγούδι. Στα πλαίσια της συγκριτικής μουσικολογίας που μελετά τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, λιντ δεν νοείται οποιοδήποτε τραγούδι, αλλά συνηθέστερα το μελοποιημένο ποίημα για φωνή και συνοδεία πιάνου, που άνθισε καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα
- *Συμφωνία* - όρος της δυτικής μουσικής που χρησιμοποιείται από τις αρχές του 17ου αιώνα για να περιγράψει ορχηστρικά έργα μεταβαλλόμενης μορφής. Η επικρατέστερη σημασία του όρου σήμερα είναι αυτή της κλασικής συμφωνίας, δηλαδή ενός έργου για ορχήστρα σε τέσσερα συνήθως μέρη, που ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της κλασικής σονάτας.
- *Μουσική δωματίου* - η μουσική που είναι γραμμένη για μικρά σύνολα μουσικών οργάνων, συνήθως δυο με τέσσερα μουσικά όργανα και είναι προορισμένη να εκτελείται σε μικρούς χώρους.
- *Ιμπρεσιονισμός* - καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Αν και αρχικά καλλιεργήθηκε στο χώρο της ζωγραφικής, επηρέασε τόσο τη λογοτεχνία όσο και τη μουσική.
- *Φούγκα* - χρησιμοποιήθηκε ήδη από τον ύστερο Μεσαίωνα (14ος αι.) για να χαρακτηρίσει είδη αντιστικτικής σύνθεσης που βασίζονταν στη μίμηση, και ειδικότερα το είδος που ονομάζουμε σήμερα κανόνα. Ο κανόνας είναι ένα πολυφωνικό έργο στο οποίο όλες οι φωνές τραγουδούν την ίδια μελωδία, αρχίζουν όμως ή μία μετά την άλλη με διαφορά φάσης κάποιων μέτρων.
- *Δωδεκαφθογγισμός* - μία μέθοδος μουσικής σύνθεσης που στοχεύει στην οργάνωση της ατονικότητας μέσω της χρήσης μίας επιλεγόμενης διαδοχής των 12 φθόγγων του δυτικού συγκερασμένου μουσικού συστήματος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Πητ Κωνσταντέας – Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής
2. Korff Malte - Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (Η ζωή, το έργο, η επίδραση)
3. Γεώργιος Ν. Δρόσος – Λ. Β. Μπετόβεν
4. Συλλογικό έργο - Ιστορία της κλασικής μουσικής: Chopin, Schumann, Liszt
5. Ροντόλφο Βεντίτι - Μικρός οδηγός στη μεγάλη μουσική - Σούμπερτ, Σούμαν, Μέντελσον, Σοπέν
6. Roland De Candé - Λεξικό των συνθετών
7. Λίτσα Λεμπέση - Μουσική εργογραφία
8. Ρότζερ Νίκολς - Η ζωή ενός συνθέτη: Ντεμπυσσύ
9. Νότης Μαυρουδής - Παγκόσμιο μουσικό χρονολόγιο
10. Αγραφιώτη Έφη – Πιάνο
11. Συλλογικό έργο - Ιστορία της κλασικής μουσικής: Νίκος Σκαλκώτας, Έλληνες δημιουργοί
12. René Leibowitz – Σένπεργκ
13. Κωστής Γαϊτάνος - Η Αυτού Μεγαλειότης το πιάνο
14. Heinrich Neuhaus - Η πιανιστική τέχνη
15. Γιώργος Δασκούλης - Ψυχολογία και μουσική ανάλυση της τεχνικής του πιάνου
16. Συλλογικό έργο - Σημειώσεις για την τέχνη του πιάνου
17. Tim Ovens - The Sound collector – The Prepared Piano of John Cage - <http://european-musicology.eu/assets/Volumes/2003/20034.pdf>
18. Royal Swedish Academy of Music - Five lectures on the Acoustics of the piano https://www.speech.kth.se/music/5_lectures/introd/introd.html
19. https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Silbermann
20. <http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?la=1&id=3654>
21. http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_history_and_musical_performance
22. <https://sites.google.com/site/8dimrethartinschool/-2/kallitechnika-kinemata/klasikismos>
23. http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Russia