



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών  
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Η μουσική ως έκφραση στην ελεύθερη ατονικότητα:  
Τα George-Lieder του Schönberg**

**Άγγελος - Α - Θεοδωράκης**

**Επιβλέπων: Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Επίκουρος Καθηγητής**

**ΑΘΗΝΑ  
ΙΟΥΝΙΟΣ 2021**

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Η μουσική ως έκφραση στην ελεύθερη ατονικότητα:  
Τα George-Lieder του Schönberg

**Άγγελος Α. Θεοδωράκης**

**A.M.: 1569201500085**

**Τριμελής Επιτροπή:** **Παύλος Σεργίου**, Αναπληρωτής Καθηγητής  
**Μάρκος Τσέτσος**, Καθηγητής  
**Νικόλαος Μαλιάρας**, Καθηγητής

Σημείωμα του/της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούνιο του 2021. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1	ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
2	ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ.....	3
2.1	Η Ατονικότητα ως αναγκαιότητα.....	3
2.2	Φόρμα και ελεύθερη ατονικότητα.....	5
2.3	Σχέση κειμένου και μουσικής στην ελεύθερη ατονικότητα.....	6
2.4	Η έκφραση στην (α)τονική μουσική.....	9
3	ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ.....	12
3.1	Χαρακτηριστικά του Εξπρεσιονισμού.....	12
3.2	Εξπρεσιονισμός στη μουσική.....	13
4	ARNOLD SCHÖNBERG ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ.....	16
4.1	Βιογραφικά στοιχεία.....	16
4.2	Schönberg και ποίηση του George.....	17
4.3	Schönberg και Ζωγραφική.....	19
4.4	Υποσυνείδητο και «Εσωτερική Αναγκαιότητα».....	22
5	GEORGE LIEDER - Das Buch der hängenden Gärten.....	23
5.1	Ιστορικά στοιχεία.....	23
5.2	Ανάλυση.....	25
5.2.1	Κείμενα.....	25
5.2.2	Φθογγική οργάνωση και συνοχή.....	29
5.2.3	Μουσική ανάλυση.....	30
5.2.4	Φόρμα.....	42
6	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	44
7	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	46
8	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	55



## 1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία προσπάθησα να αναδείξω ορισμένα ζητήματα μουσικής έκφρασης, στο πρώιμο ατονικό έργο του Arnold Schönberg. Αφορμή για την έρευνα αυτή στάθηκε η ενασχόληση μου με στοιχεία ανάλυσης, φιλοσοφίας και αισθητικής της μουσικής, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αθήνας, τα οποία μου κέντρισαν το ενδιαφέρον και με ώθησαν να ασχοληθώ σε μεγαλύτερο βάθος.

Η εργασία αυτή, με έκανε να αμφισβητήσω κάποιες πεποιθήσεις και προκαταλήψεις που είχα όσον αφορά την «ατονική» μουσική (όρος που δεν συμφωνούσε ο Schönberg για να περιγράψει τη μουσική του). Συνειδητοποίησα ότι ο όρος αυτός περιγράφει μια μόνο πτυχή της μουσικής αυτής σε σχέση με την προηγούμενη («τονική» μουσική) και η χρήση του, προδιαθέτει τον ακροατή να επικεντρωθεί μόνο στο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της. Επομένως, είναι πολύ δελεαστικό για κάποιον ακροατή να κατηγοριοποιήσει όλα τα έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ως «ατονικά» και να μη δώσει σημασία στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της μουσικής αυτής. Ίσως, όπως αναφέρει και ο Adorno, ο όρος να ήθελε να «προσφέρει ενός είδους βοήθεια στο αυτί, το οποίο στην αρχή παράδερνε απελπισμένο, μέσα σε εκείνον τον ωκεανό νέων ήχων»<sup>1</sup>. Όμως στην πραγματικότητα η έλλειψη τονικού κέντρου είναι απλά ένα χαρακτηριστικό της μουσικής αυτής, το οποίο δεν πρέπει να μονοπωλεί το ενδιαφέρον.

Η εργασία αυτή, η οποία αποτέλεσε προϊόν βιβλιογραφικής έρευνας, είναι χωρισμένη σε τέσσερα κεφάλαια. Αρχικά, γίνεται εκτενής αναφορά στην προέλευση και τα χαρακτηριστικά της ατονικότητας και τον τρόπο με τον οποίο υλοποιήθηκε η ανάγκη για έκφραση του εσωτερικού κόσμου του Schönberg, χωρίς τους περιορισμούς της παραδοσιακής φόρμας. Στη συνέχεια, τονίζεται η επιρροή του εξπρεσιονισμού στη μουσική και στο έργο του Schönberg και στο επόμενο κεφάλαιο περιγράφονται πολλές πτυχές της ζωής και αντίληψης του συνθέτη. Τέλος, γίνεται ανάλυση του έργου «Das Buch der hängenden Gärten» (γνωστό και ως George-Lieder) του Schönberg, από τη σκοπιά του κειμένου, της οργάνωσης, της μουσικής, και της φόρμας.

Φιλοδοξία αυτής της εργασίας είναι τόσο να βοηθήσει τον αναγνώστη να έρθει σε επαφή με το συγκεκριμένο έργο του Schönberg, αλλά και να τον κινητοποιήσει να σκεφτεί ενδεχομένως

---

<sup>1</sup> Adorno, όπως αναφέρεται στο Adorno, 1997, σελ.79

διαφορετικά για τη μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Να γίνει μια αφορμή, για την εξερεύνηση του «ωκεανού» των ήχων που περιέχονται σε αυτή.

## 2 ΑΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

### 2.1 Η Ατονικότητα ως αναγκαιότητα

Με τον όρο ατονικότητα αναφερόμαστε στην έλλειψη ενός καθορισμένου τονικού κέντρου σε ένα μουσικό έργο. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, για να περιγράψει τη μουσική αυτή σε αντιδιαστολή με την τονική δυτική μουσική.

Η υιοθέτηση της ατονικότητας συνέβη σταδιακά και δεν εμφανίστηκε ξαφνικά ολοκληρωμένη. Υπήρξε μια εκτεταμένη περίοδος, στην οποία πολλά από τα χαρακτηριστικά της τονικής μουσικής άρχιζαν σταδιακά να εξαφανίζονται και να αντικαθίστανται από μη-τονικές διαδικασίες (Haimo, 1997).

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η υιοθέτηση της νέας αυτής ατονικής μουσικής ήταν το αποτέλεσμα μιας γενικότερης ιστορικής εξέλιξης, που περιλάμβανε πολλούς συνθέτες παγκοσμίως. Ήδη από την περίοδο του Ρομαντισμού, τα όρια του τονικού μουσικού συστήματος είχαν διευρυνθεί, καθώς και αργότερα, στο πλαίσιο του μουσικού Ιμπρεσιονισμού (με κύριο εκπρόσωπο τον Claude Debussy), εγκαταλείφθηκαν αρκετοί κανόνες της παραδοσιακής τονικής αρμονίας. Ο Richard Strauss στις όπερές του «Σαλώμη» και «Ηλέκτρα», ο Sibelius στην «Τέταρτη συμφωνία», ο Aleksandr Scriabin στον «Προμηθέα», ο Bela Bartok στις «Δεκατέσσερις Μπαγκατέλες» καθώς άλλοι συνθέτες, έφθασαν περίπου την ίδια περίοδο στο χείλος της ατονικότητας.

Παρόλα αυτά, τα πρώτα ατονικά έργα στην ιστορία της Δυτικής μουσικής, ήταν συνθέσεις του Arnold Schönberg. Ο συνθέτης χρησιμοποίησε δύο ποιήματα του ποιητή Stefan George για τα τελευταία μέρη του «Δεύτερου Κουαρτέτου Εγχόρδων», καθώς και άλλα από το έργο του ίδιου ποιητή «Το Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων», για τον ομώνυμο κύκλο των δεκαπέντε τραγουδιών του (Simms, 2000).

Ο Schönberg είχε δηλώσει *«Από την αρχή, αυτές οι συνθέσεις διέφεραν από όλη την προηγούμενη μουσική, όχι μόνο αρμονικά αλλά επίσης μελωδικά, θεματικά, και μοτιβικά.»* Γεγονός είναι ότι είχε αντιταχθεί στη χρήση της λέξης «ατονικότητα», ως ακατάλληλη για να περιγράψει τη μουσική του. Το να πει κανείς απλώς τι δεν είναι κάτι, απέχει πολύ από το να πει τι τελικά

είναι. Ο ίδιος προτιμούσε τη χρήση του όρου «παντονική»<sup>2</sup>, προτείνοντας μια ενιαία, περιεκτική τονικότητα και όχι την απλή αποφυγή της. Παρόλα αυτά ο όρος αυτός που προτάθηκε από τον Schönberg δεν κατάφερε να επικρατήσει (Taruskin, 2005). Στο κεφάλαιο «Η έκφραση στην (α)τονική μουσική», που παρουσιάζεται στη συνέχεια, αναφερόμαστε αναλυτικότερα στους λόγους που καθιστούν αδόκιμο τον παραπάνω όρο για την κατανόηση και την πρόσληψη της μουσικής αυτής.

Ενδιαφέρον είναι ότι ο Ethan Haimo αναφέρει στο βιβλίο του «Schoenberg's Transformation of Musical Language», ότι οι όροι «παντονική» ή «πολυτονική» που πρότεινε ο συνθέτης, υποδηλώνουν μια επέκταση ή εξέλιξη των διαδικασιών του παρελθόντος και όχι την πλήρη κατάργησή τους (Sohee, 2010). Αλλά και ο ίδιος ο συνθέτης ερμήνευε τις δημιουργίες του σαν ένα λογικό αποτέλεσμα μιας ιστορικής διαδικασίας. Η μουσική ήταν προϊόν μιας «αναγκαιότητας». Αντί να διαχωρίσει τον εαυτό του από τους συνθέτες του παρελθόντος όπως Bach, Mozart, Beethoven, παρουσιαζόταν ως ο κληρονόμος τους και συχνά ανέφερε τοι πολλά από τα αριστουργήματα είχαν προκαλέσει αντιδράσεις όταν παρουσιάστηκαν σε κοινό για πρώτη φορά. Επίσης χρησιμοποιούσε τον όρο «χειραφέτηση της διαφωνίας», και αργότερα παρομοίωσε τον εαυτό του με εξερευνητή του Βόρειου Πόλου.

Οι λόγοι που οδήγησαν τον Schönberg στην υιοθέτηση της ατονικότητας ήταν πιθανόν ένα μείγμα πολλών παραγόντων, όπως ιστορικοί, τεχνικοί αλλά και προσωπικοί. Σύμφωνα με τον ίδιο, η μετάβαση αυτή δεν ήταν σκόπιμη, σχεδιασμένη εκ των προτέρων, αλλά το αποτέλεσμα μιας υποσυνείδητης ή ενστικτώδους διαδικασίας. «Υπακούω σε μια εσωτερική παρόρμηση, η οποία είναι ισχυρότερη από οποιαδήποτε ανατροφή- υπακούω στη διαμορφωτική διαδικασία, η οποία, όντας η φυσική μου, είναι ισχυρότερη από την καλλιτεχνική μου παιδεία», έγραψε το 1910.

Συγκεκριμένα, κάποιοι προσωπικοί λόγοι που ενδεχομένως έπαιξαν ρόλο για την αποδέσμευση από το τονικό σύστημα ήταν όταν το 1908, η γυναίκα του τον εγκατέλειψε για να ζήσει με τον κοινό τους φίλο, τον εξπρεσιονιστή ζωγράφο Richard Gersstl. Τα συναισθήματα της εγκατάλειψης, του άγχους, της απογοήτευσης και της θλίψης, είναι πιθανόν να επηρέασαν σε ένα βαθμό τη μετάβαση του στο νέο αυτό ύφος.

---

<sup>2</sup> Taruskin, όπως αναφέρεται στο *The Oxford history of Western music*



Ο Schönberg με τα πρώτα αυτά ατονικά του έργα, φανερώνει ότι η πλήρης εγκατάλειψη της παραδοσιακής αρμονίας δεν πραγματοποιήθηκε υπό ένα πρίσμα ενθουσιασμού για κάτι καινούριο που ανακαλύφθηκε, αλλά υπό το βάρος της δυσκολίας και της συναίσθησης της απώλειας αυτού που εγκαταλείπεται (Griffiths, 1993). Ακόμα και αν ο ίδιος δεν επιθυμούσε να προχωρήσει στη νέα αυτή κατεύθυνση, αισθάνθηκε χρέος να το κάνει, υποχρέωση να προχωρήσει. Χωρίς την έντονη αυτή εσωτερική παρόρμηση που περιγράφει ο συνθέτης, θα ήταν αδύνατο να προχωρήσει στη δημιουργία της νέας αυτής ατονικής μουσικής. Επομένως θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η εξέλιξη αυτή αποτελούσε μια ιστορική αναγκαιότητα, η οποία αν και έγινε αισθητή από πολλούς συνθέτες εκείνης της περιόδου, τελικά ολοκληρώθηκε στο πρόσωπο του Arnold Schönberg.

## 2.2 Φόρμα και ελεύθερη ατονικότητα

Σε ένα κείμενο του 1941 που φέρει τον τίτλο «Η σύνθεση με τους δώδεκα φθόγγους», περιγράφεται με μεγάλη σαφήνεια από τον Schönberg η περίοδος μετάβασης από την τονικότητα στην ατονικότητα, την κατάργηση δηλαδή του τονικού κέντρου. Στο κείμενο αυτό αναφέρει ότι ήταν το 1908 η χρονολογία που άρχισε να γράφει γύρω από το καινούριο αυτό στυλ, για να τον ακολουθήσουν στη συνέχεια οι μαθητές του A. Webern και A. Berg. Αναφέρει ότι χαρακτηριστικό όλων των πρώιμων αυτών έργων ήταν η μεγάλη εκφραστική τους δύναμη, καθώς και η εξαιρετική τους σύντομια. Αρχικά δεν γνώριζαν τα αίτια της ιδιαιτερότητας αυτής, όμως στη συνέχεια κατάλαβαν ότι το ένστικτό τους για τη φόρμα ήταν ο λόγος ύπαρξης αυτών των χαρακτηριστικών. Οι συνθέτες υποσυνείδητα υποχρεώθηκαν να αντισταθμίσουν την ισχυρή ένταση του συγκινησιακού περιεχομένου των έργων τους, με μία πολύ σύντομη χρονική διάρκεια.

Όπως εξηγεί στη συνέχεια, υπέστησαν ασυνείδητα τις συνέπειες ενός νεωτερισμού ο οποίος, όπως και κάθε νεωτερισμός, δημιουργεί κάτι καινούριο αλλά καταστρέφει ταυτόχρονα κάτι άλλο. Έτσι και εδώ λοιπόν, δημιουργήθηκε μια νέα αρμονία πλούσια σε ηχοχρώματα, όμως υπήρχαν ταυτόχρονα και μεγάλες απώλειες. Προηγουμένως, (πριν την ατονική περίοδο) ο σκοπός της αρμονίας ήταν όχι μόνο να εξυπηρετήσει την ομορφιά, αλλά και κάτι εξίσου σημαντικό: Επέτρεπε τη διαφοροποίηση των διάφορων μορφικών στοιχείων. Για παράδειγμα, ένα έργο δεν θα μπορούσε παρά να τελειώσει σε μια τονική συγχορδία, οι εισαγωγές απαιτούσαν διαφορετικές διαδοχές συγχορδιών από τα ντιβερτιμέντι κτλ. Επομένως ο συνθέτης καταλήγει ότι ήταν πολύ δύσκολο να ικανοποιήσουν όλες αυτές τις απαιτήσεις, χρησιμοποιώντας συγχορδίες των οποίων η λειτουργική

αξία δεν είχε ακόμα διαφωτιστεί πλήρως, και ως αποτέλεσμα να συνθέσουν έργα πολύπλοκης δομής και μεγάλης διάρκειας (Ζερβός, 2001).

Στα ίδια συμπεράσματα καταλήγουμε, αν λάβουμε υπ' όψη μία από τις ομιλίες του Webern, μαθητή του Schönberg, στις 26 Φεβρουαρίου 1932. Ο Webern ανέφερε:

*«Όλα τα έργα που γράφτηκαν την περίοδο μεταξύ της κατάργησης της τονικότητας και της διατύπωσης του νόμου με τους δώδεκα φθόγγους, ήταν εξαιρετικά μικρής διάρκειας. Τα έργα εκείνης της εποχής τα οποία είχαν μεγαλύτερες διαστάσεις χρησιμοποιούσαν κείμενο («Erwartung» και «Die glückliche Hand» του Schönberg και «Wozzeck» του Berg), δηλαδή στηρίζονταν σε κάτι εξωμουσικό. Αποποιούμενοι την τονικότητα, χάσαμε το πιο σπουδαίο μέσο που είχαμε μέχρι σήμερα για να συνθέτουμε έργα μεγάλης διάρκειας και πνοής. Διότι η τονικότητα μας παρείχε ένα μορφικό σύνολο...Είχαμε την εντύπωση ότι έσβησε κάποιο φώς...Μόνο όταν ο Schönberg διατύπωσε το νόμο<sup>3</sup> έγινε δυνατή η κατασκευή μεγάλης φόρμας»<sup>4</sup>*

Επομένως στην προσπάθειά τους οι συνθέτες της πρώιμης ατονικής περιόδου να προσδώσουν μια συνοχή και μια δομή στα έργα τους, χρησιμοποίησαν κείμενο, περισσότερο όμως σαν μια προσωρινή λύση, μέχρι ο Schönberg να διατυπώσει και να χρησιμοποιήσει τον δωδεκαφθογγισμό.

Η σύνθεση έργων μικρής διάρκειας είχε να κάνει και με την αφαιρετικότητα, στοιχείο που χαρακτήριζε τη φιλοσοφία του Schönberg, προκειμένου να καταφέρει να εκφράσει την αλήθεια στα έργα του. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, το έργο του Schönberg «Das Buch der hängenden Gärten» χαρακτηρίζεται από αυτά τα χαρακτηριστικά της αφαιρετικότητας, καθώς και της χρήσης του κειμένου για την απόδοση μορφολογικής συνοχής και ενότητας.

### 2.3 Σχέση κειμένου και μουσικής στην ελεύθερη ατονικότητα

Είναι αξιοσημείωτο ότι ένας μεγάλος αριθμός των πρώιμων μουσικών ατονικών έργων, στα οποία ο Schönberg και οι μαθητές του εφάρμοσαν τη νέα αυτή τεχνική, ήταν Lieder (τραγούδια). Στην πραγματικότητα, το είδος των Lieder ήταν σχεδόν η αποκλειστική ενασχόληση του Schönberg την περίοδο της πρώιμης «ατονικής» καλλιτεχνικής δημιουργίας του (1907-1909). Η απόρριψη της παραδοσιακής αρμονίας και ενός γενικότερου τονικού πλαισίου, αφαίρεσε όπως

<sup>3</sup> Δωδεκαφθογγικό σύστημα

<sup>4</sup> Webern, όπως αναφέρεται στο Ζερβός, 2001, σελ.15-16

είδαμε, τα παραδοσιακά μέσα οργάνωσης της φόρμας, τα οποία στηρίζονταν στην ύπαρξη τονικού κέντρου και αρμονικών σχέσεων. Επομένως η ποίηση φαίνεται ότι παρείχε την απαραίτητη εξωμουσική δομή, προκειμένου να προσδώσει τάξη και συνοχή σε ένα σύστημα που είχε αποδομήσει τις συμβατικές έννοιες μουσικής αντίληψης. Υπήρξε δηλαδή ένα μέσο, στο οποίο ο συνθέτης έπρεπε να στραφεί, για να μπορέσει να διαμορφώσει ένα κομμάτι. Η ατονική μουσική στο πρώιμο αυτό στάδιο, αναφέρεται συχνά ως «ελεύθερη ατονικότητα» (Cyran, 2006).

Η ποίηση του Stefan George είναι οργανωμένη και κατασκευασμένη με αυστηρή δομή. Η δύναμη της φόρμας γίνεται προφανής ακόμα και στο λιγότερα σημαντικά σημεία του έργου. Ίσως εν όψη της νέας αυτής ανεξερεύνητης γλώσσας της ατονικότητας, στην οποία ο Schönberg έψαχνε ένα τρόπο να οργανώσει το σύστημά του της υποσυνείδητης λογικής, ήταν φυσικό να πλησιάσει κάποιον με παρόμοιες φιλοσοφικές φιλοδοξίες, που θα του πρόσφερε ένα σύστημα στήριξης για τη μουσική του. Παρ' όλα αυτά, στα γραπτά του συνθέτη υπάρχουν αντιφάσεις όσον αφορά τη λειτουργία του κειμένου, ως καθοριστικού παράγοντα της μορφής.

Για παράδειγμα σε ένα δοκίμιο του Schönberg με τίτλο «Σύνθεση με δώδεκα τόνους», φαίνεται να υποστηρίζει αυτόν τον ισχυρισμό, υποστηρίζοντας ότι η μουσική συνοχή είναι στενά συνδεδεμένη με την ποίηση:

*«Λίγο αργότερα ανακάλυψα πώς να κατασκευάζω μεγαλύτερες φόρμες ακολουθώντας ένα κείμενο ή ποίημα. Οι διαφορές στο μέγεθος και το σχήμα των μερών του και οι αλλαγές του χαρακτήρα και της διάθεσης αντικατοπτρίζονταν στο σχήμα και το μέγεθος του σύνθεσης, στις δυναμικές και το tempo της, στην παραστατικότητα και την έμφαση, στην ενορχήστρωση και την ενορχήστρωση. Έτσι, τα μέρη διαφοροποιήθηκαν το ίδιο σαφώς όπως και προηγουμένως, από τις τονικές και δομικές λειτουργίες την αρμονίας.»<sup>5</sup>*

Είναι προφανές από το παραπάνω δοκίμιο ότι ο συνθέτης πράγματι στράφηκε στο κείμενο σαν το πιο κατάλληλο μέσο, προκειμένου να οργανώσει τη φόρμα στο καινούριο στυλ της ατονικότητας. Σε αντίθεση όμως με τον ισχυρισμό αυτό όπως φανερώνει ο Schönberg στο δοκίμιο του «Das Verhältnis zum Text»<sup>6</sup>, δεν είχε καμία απολύτως ιδέα για το τι συνέβαινε σε ορισμένα ποιήματα, πάνω στα οποία βασίζονταν κάποια τραγούδια του Schubert. Προς μεγάλη του έκπληξη όμως, αφού διάβασε τα ποιήματα αυτά, συνειδητοποίησε ότι δεν είχε αποκομίσει απολύτως τίποτα

<sup>5</sup> Schoenberg, όπως αναφέρεται στο Cyran, 2006, σελ.240

<sup>6</sup> (μετ.) «Η σχέση με το κείμενο»

καινούριο όσον αφορά την κατανόηση των τραγουδιών. Η ανάγνωση των ποιημάτων δεν τον έκανε να αλλάξει την αντίληψή του για τα τραγούδια στο παραμικρό. Επομένως, συμπέρανε ότι χωρίς να γνωρίζει τα ποιήματα είχε κατανοήσει το πραγματικό περιεχόμενο, ίσως ακόμα περισσότερο από ότι αν είχε προσκολληθεί στις λέξεις. Ο συνθέτης εδώ εννοεί την αντίληψη του υποσυνείδητου, η τελειότητα της οποίας δεν μπορεί να επιτευχθεί από το συνειδητό.

Καθοριστικής σημασίας για τον ίδιο, ήταν το γεγονός ότι είχε συνθέσει πολλά από τα τραγούδια του εμπνευσμένος από τον ήχο των πρώτων λέξεων του κειμένου, χωρίς να τον απασχολεί περαιτέρω η συνέχειά τους και ολοκληρώνοντας τη μουσική μέχρι το τέλος, κάτω από αυτή την «έκσταση» της συνθετικής διαδικασίας, όπως περιγράφει ο ίδιος. Στη συνέχεια, όταν ύστερα από ημέρες ο συνθέτης επέστρεφε στο ποίημα για να καταλάβει ποιο ακριβώς ήταν το περιεχόμενο του, συνειδητοποιούσε ότι πράγματι η πρώτη αυτή άμεση επαφή με τον ήχο της αρχής, ήταν αρκετή για να τον κάνει να μαντέψει όλα όσα έπρεπε να ακολουθήσουν τον ήχο αυτό.

Στο ίδιο δοκίμιο υποστηρίζει ότι η τέχνη είναι σαν ένας ζωντανός οργανισμός και η ουσία της σύνθεσης μπορεί να γίνει κατανοητή ακόμα και από την πιο μικρή λεπτομέρεια. Από τη στιγμή που κάποιος ακούσει μία φράση από ένα ποίημα, ή αντίστοιχα στη μουσική ένα μέτρο από ένα έργο, είναι ικανός να κατανοήσει το σύνολο.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Schönberg είχε απορρίψει τον συμβατικό παραλληλισμό μεταξύ ποίησης και μουσικής, κατά τον οποίο η δυναμική ή ο ρυθμός ενός τμήματος του κειμένου, πρέπει να αντανακλάται με κάποιο τρόπο στη μουσική (Dill, 2019).

Φαίνεται αρχικά ότι οι δύο αυτές δηλώσεις έρχονται σε αντιπαράθεση μεταξύ τους, όμως ο Schönberg θέλει να δώσει έμφαση όχι στις καθαρά τεχνικές ομοιότητες μεταξύ ποίησης και μουσικής, αλλά στην κατάλληλη μουσική εξωτερίκευση της ουσίας του ποιητικού κειμένου. Το ποίημα κρύβει λανθάνουσες αλήθειες που μπορούμε να τις συλλάβουμε μόνο από τον ήχο, και γίνονται η πηγή έμπνευσης για τη μουσική μεταφορά τους μέσω μιας ενστικτώδους σύνθεσης, στην οποία η μουσική ιδέα είναι ο σπόρος τόσο της ουσίας, όσο και της μορφής του (Dill, 2019). Η μουσική δεν αντικατοπτρίζει απαραίτητα τα ποιητικά γεγονότα, αλλά εξελίσσεται σε μια υποσυνείδητη λογική, που είναι ταυτόχρονα ιδέα και φόρμα, νόημα και οργάνωση. Σε κάθε περίπτωση είναι η μουσική εκδήλωση μιας λανθάνουσας αλήθειας που περιέχεται στην ποίηση.

Υπό αυτό το πρίσμα η ασυμφωνία μεταξύ της αναγκαιότητας ενός κειμένου προκειμένου να κατασκευαστούν εκτενέστερες μορφές, και μιας μη-αναγκαιότητας της εξέλιξης των ποιητικών γεγονότων για να επιτευχθεί αυτή η κατασκευή, μπορεί να γίνει κατανοητή.

## 2.4 Η έκφραση στην (α)τονική μουσική

Σε ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο του Βέλγου μουσικολόγου Jan L. Broeckx<sup>7</sup>, τίθεται το εξής ερώτημα: Αν υποθέσουμε ότι πάντα κάποιο σύστημα σύνθεσης είναι απαραίτητο μέσο για τη μουσική έκφραση, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι κάποια συστήματα είναι πιο «ικανά» από άλλα, για να αποδώσουν την ένταση της έκφρασης;

Για να απαντήσει στο ερώτημα, αναλύει την έννοια της έκφρασης σε δύο συνιστώσες. Τη δυναμική, που συνίσταται στην δυνατότητα παραγωγής συναισθηματικής ανταπόκρισης βέλτιστης έντασης και την ονομάζει «Αποτελεσματικότητα της νοηματοδότησης» (Efficiency of signification) και τη δομική πτυχή, η οποία είναι υπεύθυνη για τη συγκεκριμένες ιδιότητες της συναισθηματικής διαδικασίας και την ονομάζει «εκφραστικότητα» (expressiveness). Επομένως μετασχηματίζει την αρχική του ερώτηση ως εξής: Κατά πόσο συγκεκριμένα συστήματα σύνθεσης, όπως η ατονικότητα, μπορούν να θεωρηθούν ότι καθορίζουν σε έναν ικανό ακροατή την ετοιμότητα να ανταποκριθεί με έναν έντονα συναισθηματικό τρόπο, και να ορίσουν το εύρος των συναισθηματικών αποτελεσμάτων που προκαλούνται;

Καταλήγει ότι οι σχέσεις μεταξύ των συνθετικών συστημάτων και της μουσικής έκφρασης, καθορίζονται από δύο γεγονότα: Ένα που αφορά την δομή κάθε ξεχωριστού συστήματος, το οποίο φαίνεται να συνδέεται με τυπικό τρόπο με τη δομή της έκφρασης, την ποιοτική της πτυχή, που επισημαίνεται με τον όρο «εκφραστικότητα». Το άλλο έχει να κάνει με το εύρος των πιθανών εμφανίσεων συγκεκριμένων συνδυασμών εντός του συστήματος, ένα εύρος δυνατοτήτων, που προσφέρεται από κάθε συνθετικό σύστημα και συνδέεται κατά γενικό τρόπο με τη δυναμική της έκφρασης-την ένταση- που περιγράφεται από τον όρο «Αποτελεσματικότητα της νοηματοδότησης».

Στη συνέχεια ο Jan L. Broeckx, αποδεικνύει μέσα από λογικά και πειστικά επιχειρήματα, ότι ο περιοριστικός χαρακτήρας της παραδοσιακής τονικότητας είναι πολύ πιο ισχυρός από αυτόν της ελεύθερης ατονικότητας. Ως αποτέλεσμα, η εκφραστικότητα των συνθέσεων που βασίζονται

---

<sup>7</sup> Broeckx, 2008

στο τονικό συνθετικό σύστημα, διαμορφώνεται με πολύ πιο αυστηρό τρόπο απ' ό τι η εκφραστικότητα της ατονικής μουσικής. Στην τονική μουσική τα χαρακτηριστικά του ύφους που καθορίζονται a priori είναι περισσότερα, και με μεγαλύτερο αντίτυπο στη δομή της έκφρασης απ' ό τι στην ατονική μουσική. Ενδεικτικά, ο Jan L. Broeckx αναφέρει κάποιους περιορισμούς που αφορούν τα μελωδικά και αρμονικά μέσα της τονικής μουσικής (όπως την ακραία περιοριστική επιλογή επτά επιτρεπόμενων και πέντε απαγορευμένων τόνων σε κάθε τονική ακολουθία), καθώς και τον περιοριστικό χαρακτήρα του δυϊσμού της συμφωνίας και διαφωνίας που υπάρχει στο τονικό σύστημα (όπως την περιοριστική επιλογή προτίμησης διαστημάτων τρίτης και έκτης για χρήση σε άμεση διαδοχή, έναντι άλλων σύμφωνων διαστημάτων, όπως οκτάβες, πέμπτες και τέταρτες).

Το συμπέρασμα αυτό έρχεται σε αντίθεση με την ευρέως διαδεδομένη άποψη της απόλυτης ελευθερίας και ποικιλίας της έκφρασης στην τονική μουσική, σε αντίθεση με τη «στερεότυπη» έκφραση της ατονικής μουσικής. Η πεποίθηση αυτή, σύμφωνα ξανά με τον Jan L. Broeckx, αποδίδεται σε δύο παράγοντες. Αρχικά στη σπανιότητα των εκτελέσεων της ατονικής μουσικής, κάτι το οποίο προκαλεί την παραπλανητική εντύπωση μιας εκφραστικής ομοιότητας μεταξύ των ατονικών συνθέσεων. Αυτή η εντύπωση όμως, στην ουσία προκαλείται από τη συγκέντρωση των ακροατών σε ένα μόνο χαρακτηριστικό: τον κοινό βαθμό αντίθεσης όλων των συνθέσεων αυτών, με την τονικότητα. Η ποικιλία λοιπόν μεταξύ των διάφορων ατονικών συνθέσεων, συγκαλύπτεται από την κοινή αντιθετική τους σχέση με τα τονικά στερεότυπα. Ο δεύτερος παράγοντας, έχει να κάνει με το γεγονός ότι ο υποχρεωτικός χαρακτήρας της τονικής μουσικής που περιγράψαμε παραπάνω, περνά σχεδόν απαρατήρητος λόγω της τεράστιας πληθώρας των εκτελέσεων τονικών έργων. Κάτι τέτοιο έχει ως επακόλουθο να θεωρηθεί το τονικό σύστημα ένα «φυσικό» και όχι τεχνητό σύστημα, ουδέτερο ως προς την προκαθορισμένη εκφραστικότητα, και απεριόριστης εκφραστικής ελευθερίας για το συνθέτη. Κάτι τέτοιο στην πραγματικότητα δεν είναι αληθές, αφού όπως είδαμε υπάρχουν πολύ περισσότερες περιοριστικές επιλογές και συμβάσεις στην παραδοσιακή τονικότητα, απ' ό τι στην ελεύθερη ατονικότητα.

Για να κατανοήσουμε πληρέστερα το περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκε η ελεύθερη ατονικότητα ως ένα καινούριο μέσο έκφρασης στη μουσική, είναι αναγκαίο να αναφερθούμε στον εξπρεσιονισμό ως έννοια. Και αυτό διότι ο Schönberg συνέθεσε και δημιούργησε τα έργα του υπό

το πρίσμα και τις αρχές του εξπρεσιονισμού, που όπως θα δούμε παρακάτω δεν απασχόλησε μόνο τη μουσική, αλλά σχεδόν όλες τις τέχνες.

### 3 ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

#### 3.1 Χαρακτηριστικά του Εξπρεσιονισμού

Ο εξπρεσιονισμός περιλαμβάνεται στο κίνημα του μοντερνισμού και τον συναντάμε αρχικά στην ποίηση και τη ζωγραφική. Ξεκίνησε από τη Γερμανία στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι η παρουσίαση του κόσμου από μια υποκειμενική σκοπιά, παραμορφώνοντάς τον ριζικά για να προκαλέσει διαθέσεις ή ιδέες. Η ατομική, υποκειμενική, ανθρώπινη εμπειρία ήταν το επίκεντρό του, καθώς και το ακραίο συναισθηματικό του περιεχόμενο.

Μέχρι περίπου το 1912, ο όρος χρησιμοποιούνταν γενικά για να περιγράψει την προοδευτική τέχνη στην Ευρώπη, κυρίως στη Γαλλία, που διέφερε σαφώς από τον ιμπρεσιονισμό, ή που φαινόταν ακόμη και «αντι-ιμπρεσιονιστική». Αργότερα, απέκτησε ευρεία διάδοση σε όλες τις τέχνες στη Γερμανία και την Αυστρία. Αρχικά εφαρμόστηκε στη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη χαρακτική και λίγο αργότερα στη λογοτεχνία, το θέατρο και το χορό. Έχει υποστηριχθεί ότι ενώ η επίδραση του εξπρεσιονισμού στις εικαστικές τέχνες ήταν η πιο επιτυχημένη, η επίδρασή του στη μουσική ήταν η πιο ριζοσπαστική, περιλαμβάνοντας στοιχεία όπως η διαφωνία και η ατονικότητα, σε έργα συνθετών κυρίως στη Βιέννη.

Σύμφωνα με τον Arnold Schering, έναν από τους σημαντικότερους ιστορικούς που ασχολήθηκαν με τον εξπρεσιονισμό στη μουσική, όλα τα είδη της μουσικής συνδέονται στενά με τα προσωπικά συναισθήματα του συνθέτη, αντιπροσωπεύοντας τον εσωτερικό τους κόσμο. Στον εξπρεσιονισμό, τα αντικρουόμενα συναισθήματα της έκστασης, του άγχους, του φόβου και οραματικού μυστικισμού δημιουργούνται από μια καταιγίδα και οδηγούν σε μια ταραχώδη δημιουργία. (Sohee, 2010)

Αντί για τις ασαφείς εντυπώσεις της φυσικής ομορφιάς, ο εξπρεσιονισμός κοιτάζει προς τα μέσα, στην αγωνία και το φόβο που κρύβονται στο υποσυνείδητο. Οι εξπρεσιονιστές προσπάθησαν να εκφράσουν οδυνηρές εσωτερικές καταστάσεις, όπως το άγχος, ο φόβος, η αγωνία και η ασχήμια και πετυχαίνουν τους καλλιτεχνικούς τους στόχους μέσω της απεικόνισης βίας, παραμόρφωσης και υπερβολής. Ο εξπρεσιονισμός στη μουσική δεν αποτελεί εξαίρεση και



επικεντρώνεται στο ασυνείδητο. Όπως δήλωσε ο Adorno, «Όλη η ομορφιά βρίσκεται στην άρνηση της επίπλαστης ομορφιάς».<sup>8</sup>

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές πτυχές του εξπρεσιονισμού, είναι η καταστροφή των καλλιτεχνικών ορίων μεταξύ των διαφόρων ειδών τέχνης. Ο καλλιτεχνικός διαχωρισμός και η εξειδίκευση, είναι αποτέλεσμα του υλισμού του 19ου αιώνα και έρχονται σε αντίθεση με την πνευματική αναμόρφωση που επιδιώκουν οι εξπρεσιονιστές. Για ορισμένους εξπρεσιονιστές, η χρήση ενός μόνο είδους τέχνης δεν είναι αρκετή για να εκφράσει ιδανικά το εσωτερικό τους όραμα. Οι εξπρεσιονιστές προσεγγίζουν την ενιαία καλλιτεχνική οντότητα με σκοπό να επηρεάσουν το ανθρώπινο υποσυνείδητο (Sohee, 2010). Έτσι εξηγείται και η σχέση του Schönberg με τη ζωγραφική, στην οποία θα αναφερθούμε με περισσότερη λεπτομέρεια στη συνέχεια.

Παρόλο που ο εξπρεσιονισμός μπορεί να θεωρηθεί ως μια ακραία μορφή του ρομαντισμού λόγω της έμφασης που δίνει στο έντονο συναίσθημα, στην πραγματικότητα διαφέρει από τον ρομαντισμό. Αυτό συμβαίνει επειδή οι εξπρεσιονιστές θέλουν να απεικονίσουν ακόμη και την άσχημη πλευρά της ζωής όσο πιο αληθινά γίνεται, ενώ οι ρομαντικοί δίνουν έμφαση μόνο στις όμορφες πτυχές της εσωτερικής ζωής. Επίσης, ο κόσμος των συναισθημάτων τους εκφράζεται με τη χρήση ακραίων μέσων. Ένα χαρακτηριστικό αυτού είναι και η αποδέσμευση από την τονικότητα. Ο ρομαντικός καλλιτέχνης εκφράζεται με τη χρήση παραδοσιακών μορφών, όπως αυτές παραδόθηκαν από την ιστορία, ενώ στον εξπρεσιονισμό έχουμε τη ρήξη αυτών των δεσμών με την παράδοση.

Ίσως αυτή η υπεραφθονία της εσωτερικής έντασης των εξπρεσιονιστών, καθώς και τα ακραία μέσα που χρησιμοποίησαν για να την εκφράσουν, να ήταν αυτή που τους οδήγησε σε μια απομόνωση, η οποία ουσιαστικά δεν έχει ξεπεραστεί μέχρι σήμερα (Cherlin, 2007).

### 3.2 Εξπρεσιονισμός στη μουσική

Υπό μια γενική έννοια, θα μπορούσαμε να οριοθετήσουμε τον εξπρεσιονισμό στη μουσική, την περίοδο που ακολούθησε την εποχή της τονικής μουσικής και προηγήθηκε της υιοθέτησης του δωδεκαφθογγισμού, στη μουσική του Schönberg. Μερικές φορές η περίοδος αυτή αναφέρεται

---

<sup>8</sup> Adorno, όπως αναφέρεται στο Sohee, 2010, σ.145

και ως «Ελεύθερη Ατονική» και χρονολογείται περίπου από το 1908 έως το 1921. Ο κύριος εκπρόσωπος του μουσικού εξπρεσιονισμού υπήρξε ο Arnold Schönberg. Υπάρχουν επίσης και κάποια έργα των μαθητών του, Alban Berg και Anton Webern, τα οποία μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία αυτή και πολλές φορές ο όρος χρησιμοποιείται ευρύτερα προκειμένου να συμπεριλάβει άλλη μουσική της ίδιας περιόδου με κοινά χαρακτηριστικά. Στην κατηγορία αυτή της ελεύθερης ατονικότητας, εντάσσονται τα πρώιμα ατονικά έργα που συνέθεσε ο Schönberg («Τρία κομμάτια για πιάνο», «Πέντε ορχηστρικά κομμάτια» και «Βιβλίο των κρεμαστών κήπων»). Χαρακτηριστικό είναι ότι συνέθεσε τα παραπάνω έργα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα.

Ο Schönberg πίστευε ότι η κατανόηση της ανώτερης πραγματικότητας, πέρα από αυτή που είναι αντιληπτή στον υλικό κόσμο, μπορεί να πραγματοποιηθεί διαισθητικά μέσω ενός καλλιτεχνικού μέσου, στο οποίο οι ιδέες αποτελούν την ουσία της αλήθειας. Μεγάλης σημασίας είναι η αντίληψη του συνθέτη ότι η αλήθεια θα μπορούσε να βρεθεί μέσω της βαθιάς εξερεύνησης του εσωτερικού κόσμου του ατόμου. Ο συνθέτης δημιούργησε μια νέα μουσική γλώσσα, προκειμένου να εκφράσει με πιο άμεσο και αποτελεσματικό τρόπο τα βαθύτερα ένστικτα του (Cyran, 2006). Σύμφωνα με τον Adorno «Τα πρώτα ατονικά έργα ήταν ένα είδος ψυχαναλυτικών πρωτοκόλλων ονείρων.»<sup>9</sup>

Αυτή η θέληση για αμεσότητα της έκφρασης των βαθύτερων ενστίκτων, φαίνεται και σε ένα γράμμα προς τον Ιταλό συνθέτη Ferruccio Busoni, το 1909: «*Να μην τοποθετήσω τίποτα ανασταλτικό στη ροή του ασυνείδητου μου. Να μην επιτρέψω να διεισδύσει τίποτα που μπορεί να κληθεί είτε από τη νοημοσύνη είτε από τη συνείδηση*<sup>10</sup>». Επίσης, το ιδανικό του Schönberg για άμεση έκφραση, δείχνει και την επιρροή του Γερμανού φιλόσοφου Arthur Schopenhauer (1788-1860), σύμφωνα με τον οποίον ο καλλιτέχνης είναι εκείνος που επιτυγχάνει την ένωση με τη μεταφυσική «βούληση» του σύμπαντος και τη μεταφέρει στους ανθρώπους, με όσο το δυνατόν λιγότερη διαμεσολάβηση.

Ο Schönberg αισθανόταν ότι η μουσική του πλησίαζε τα ιδανικά της σύγχρονης ζωγραφικής εκείνης της εποχής. Ήταν σύμφωνος σε μεγάλο βαθμό με τις ιδέες και τις σκέψεις του εξπρεσιονιστή ζωγράφου Wassily Kandinsky, σχετικά με τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής και

<sup>9</sup> Adorno, 1975, σ.76

<sup>10</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Ginger, 2012, σ.39

είχε αναπτυχθεί ένας αμοιβαίος σεβασμός μεταξύ των δύο καλλιτεχνών. Όπως έγραψε σε γράμμα του προς αυτόν:

*«Είμαι βέβαιος ότι το έργο μας έχει πολλά κοινά - και μάλιστα στα πιο σημαντικά σημεία: Σε αυτό που εσείς ονομάζετε «μη λογικό» (Unlogische) και εγώ ονομάζω «εξάλειψη της συνειδητής βούλησης στην τέχνη»... Αλλά η τέχνη ανήκει στο ασυνείδητο! Πρέπει κανείς να εκφράζεται! Να εκφράζεται άμεσα. Όχι το γούστο ή η ανατροφή, η ευφυΐα, η γνώση ή η ικανότητα κάποιου. Όχι όλα αυτά τα επίκτητα χαρακτηριστικά, αλλά αυτό που είναι έμφυτο, ενστικτώδες.»<sup>11</sup>*

Μπορούμε από τα παραπάνω να συμπεράνουμε ότι ο Schönberg συνθέτοντας την περίοδο αυτή με φρενήρη ταχύτητα, κάτω από την επίδραση πολύ ισχυρών συναισθημάτων, είχε καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η μουσική θα μπορούσε να γίνει το μέσο, η πύλη για το υποσυνείδητο και ήταν αποστολή του να αποδώσει επιτυχώς τον εσωτερικό του κόσμο. Όσο πιο παράλογη και ενστικτώδης ήταν η σύνθεση, τόσο πιο πιστή, άμεση και αληθινή θα ήταν (Mac Donald, 2008).

Αυτή η αλλαγή λειτουργίας της μουσικής έκφρασης ήταν το χαρακτηριστικό της μουσικής του Schönberg. Πλέον δεν υπάρχουν επίπλαστα πάθη της ψυχής, αλλά επισημαίνονται απροσποίητες κινήσεις του υποσυνείδητου, τραύματα και ψυχικοί κλονισμοί. Οι μορφολογικοί κανόνες και συμβιβασμοί δεν έχουν θέση, διότι επιβάλουν στις κινήσεις αυτές τη λογοκρισία τους με το να τις εκλογικεύουν. Οι καινοτομίες στη μουσική μορφή του Schönberg, υπηρετούσαν το φαινόμενο της πραγματικότητας της έκφρασης (Adorno, 1975).

Συμπερασματικά, η επιθυμία του Schönberg για την αλήθεια, η εξάρτηση του από την διαίσθηση και το ένστικτο, και η ανάγκη για σαφή και άμεση επικοινωνία, συνιστούν τις κύριες προθέσεις του και οδήγησαν το συνθέτη να κάνει το καθοριστικό βήμα έξω από το τονικό σύστημα. Επομένως, γίνεται κατανοητή από τα παραπάνω, η σημασία των αρχών του εξπρεσιονισμού στο έργο του Schönberg. Παρόλα αυτά, ενώ η ατονικότητα ήταν όπως είδαμε αποτέλεσμα μιας ιστορικής εξέλιξης και έκφραση των αρχών του εξπρεσιονισμού, δεν παύει να δημιουργήθηκε από έναν συνθέτη. Είναι επομένως σκόπιμο να εξετάσουμε κάποια στοιχεία που αφορούν τη ζωή, τις εμπειρίες και τα βιώματα του Schönberg, προκειμένου να έχουμε μια

---

<sup>11</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Sohee, 2010, σ.32

πληρέστερη εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο οδηγήθηκε τελικά στη δημιουργία της ατονικής μουσικής.

## 4 ARNOLD SCHÖNBERG ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

### 4.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Arnold Schönberg γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Βιέννη το 1874 (Πέθανε στο Λός Άντζελες το 1951). Ο πατέρας του, Samuel Schönberg είχε Εβραϊκή καταγωγή και εγκαταστάθηκε στη Βιέννη για να εργαστεί ως καταστηματάρχης. Η οικονομική κατάσταση της οικογένειας ήταν μέτρια, επομένως δεν υπήρχε πιάνο στο σπίτι. Ο Schönberg έμαθε ένα μεγάλο μέρος του κλασικού ρεπερτορίου από μια στρατιωτική μπάντα της περιοχής και ήταν κατά κύριο λόγο αυτοδίδακτος στη μουσική. Έκανε κάποια μαθήματα με τον συνθέτη Alexander Zemlinsky, και παντρεύτηκε την αδερφή του Mathilde το 1901. Η σχέση του με τη γυναίκα αυτή, θα ήταν λίγα χρόνια αργότερα ένας από τους κύριους λόγους για τη συναισθηματική κρίση του Schönberg.

Το Δεκέμβριο του 1901 μετακόμισε στο Βερολίνο, όπου υπηρέτησε ως μαέστρος του Bunte Theater για ένα σύντομο χρονικό διάστημα και το 1903 επέστρεψε στη Βιέννη, όπου απέκτησε γρήγορα μια φήμη ενός πολύ αξιόλογου δασκάλου. Οι δύο από τους πιο γνωστούς μαθητές του ήταν ο Anton Webern και ο Alban Berg. Το 1910 του επιτράπη να παραδίδει μαθήματα σύνθεσης στην αυτοκρατορική-βασιλική Ακαδημία Μουσικής και Αναπαραστατικών Τεχνών στη Βιέννη ως έκτακτος διδάσκων. Το φθινόπωρο του 1911 μετακόμισε και πάλι στο Βερολίνο.

Ο νεαρός Schönberg αντιμετώπισε τη δυσπιστία, αλλά ταυτόχρονα και την ενθάρρυνση από τους μουσικούς κύκλους της εποχής. Για παράδειγμα ο Mahler, τον προσκαλούσε συχνά στο διαμέρισμά τους και έβρισκε τη μουσική του ενδιαφέρουσα. Ακόμα ένας συνθέτης που υποστήριζε τη μουσική και αναγνώριζε το ταλέντο του Schönberg, ήταν ο Strauss. Οι δύο συνθέτες είχαν γνωριστεί κατά τη διάρκεια της πρώτης επίσκεψης του Schönberg στο Βερολίνο και ο Strauss τον βοήθησε να έχει κάποιες επιπλέον πηγές εισοδήματος (Ross, 2007).

Αφετηρία του Schönberg ήταν ο Wagner, και οι συνθέτες που τον επηρέασαν ήταν ο Μπαχ, ο Μπετόβεν και ο Μπράμς. Πίστευε ότι η μουσική είναι μέρος μιας εξελικτικής πορείας και ότι υπάρχουν καθολικές και αναγκαίες αρχές που καθορίζουν την ιστορία. Το 1933 μετά την άνοδο του Χίτλερ, ο Schönberg υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει τη Γερμανία. Την ίδια χρονιά

εγκαταστάθηκε στην Αμερική, όπου και παρέμεινε μέχρι το θάνατό του (Κυρίως στην Καλιφόρνια, όπου δίδαξε στο Πανεπιστήμιο του Λος Άντζελες).

Τα σημαντικότερα πρώιμα ατονικά έργα του ήταν τα κομμάτια για πιάνο έργο 11, ο κύκλος τραγουδιών από το «Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων» του George (περίπου το 1907), οι όπερες Erwartung (Προσμονή) και Die Glückliche Hand (Το Τυχερό Χέρι) του 1909 και 1913 αντίστοιχα, τα 6 μικρά κομμάτια για πιάνο (έργο 19 του 1911), το Herzwächse (έργο 20 του 1911), το έργο Pierrot lunaire (έργο 21 του 1912) και τα τέσσερα ορχηστρικά τραγούδια (έργο 22, του 1913-1916). Στα έργα αυτά εγκαταλείπεται η τονικότητα και κυριαρχούν οι χρωματικές κινήσεις, όχι όμως κάτω από τον έλεγχο της τονικότητας.

Τα παραπάνω κομμάτια θα μπορούσαν να ενταχθούν σε μια κατηγορία, τόσο από την άποψη της χρήσης μοτίβων με τη θεματική έννοια, όσο και από την άποψη που παίζουν οι διακριτοί συνδυασμοί των υψών, δίνοντας με τον τρόπο αυτό χαρακτηριστικό ήχο και σχήμα στο έργο. Μια πολύ σημαντική παρατήρηση είναι ότι αν και οι ρυθμικές και φραστικές δομές των έργων έχουν «καταγωγή» από τα τονικά κομμάτια, αυτές οι δομές δεν κινούνται μέσω της τονικότητας, αλλά οι ίδιες δίνουν κίνηση στη μουσική (Salzman, 1983).

## 4.2 Schönberg και ποίηση του George

Ο Stefan George αρχικά τράβηξε την προσοχή με τρεις ποιητικές συλλογές: «Hymnen, Pilgerfahrten», και «Algabal». Σύντομα ακολούθησαν και άλλες συλλογές όπως «Das Buch der hangenden Garten» (1895), «Das Jahr der Seek» (1897), «Der Teppich des Lebens» (1899), και «Der siebente Ring» (1907). Στα έργα αυτά δημιούργησε έναν μυθικό κόσμο, στον οποίο ο ποιητής συχνά υιοθετούσε την προσωπικότητα ενός μοναχικού προσκυνητή, αποξενωμένου από την αληθινή πατρίδα του πνεύματος (Simms, 2000).

Αξιοσημείωτο είναι ότι αρχικά η ποίηση του George είχε μικρή επίδραση στους Γερμανούς συνθέτες. Δεν υπήρχε κάποιος Γερμανός μουσικός που να είχε χρησιμοποιήσει την ποίηση του, πριν από τον Schönberg. Ένας πιθανός λόγος της απόστασης αυτής μεταξύ των μουσικών και του ποιητή, ήταν και η αντίθεση του τελευταίου να χρησιμοποιήσει τους στίχους του ως μουσικό κείμενο. Ακόμα ένας λόγος ήταν ο απόκρυφος και εξαιρετικά συμπεσιμένος λόγος που χρησιμοποιούσε ο ποιητής, ο οποίος δεν άφηνε τον απαιτούμενο χώρο στην μουσική να επεκταθεί και να ενισχυθεί.

Για τον Schönberg παρ' όλα αυτά, ο ήχος ενός ποιήματος ήταν το αρχικό ερέθισμα, η έμπνευση για να προχωρήσει με το έργο. Ο ήχος των στίχων ήταν για τον ίδιο εξαιρετικής σημασίας, επομένως τα παραπάνω ήταν μη υπολογίσιμα εμπόδια για να τον αποτρέψουν να χρησιμοποιήσει την ποίηση του George στη μουσική του. Αξιοσημείωτο είναι ότι η ανακάλυψη της μουσικής αυτής διέγερσης που ενυπάρχει στην ποίηση του George, έθεσε τέλος σε μια περίοδο σιωπής και στασιμότητας του Schönberg, όσον αφορά τη σύνθεση μουσικής. Ήδη από το 1905 η έμπνευση του συνθέτη για τη δημιουργία Lieder είχε ατονήσει και πολλές απόπειρες για νέα τραγούδια είχαν εγκαταλειφθεί.

Στην προσπάθειά του να βρει ένα συγγραφέα που θα μπορούσε να τον εμπνεύσει, πέρασε από διάφορους μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα. Κάποιοι από αυτούς ήταν οι Goethe, Heinrich Ammann, Victor Klemperer, Hermann Lons, Gottfried Keller, Theodore von Rommel, Conrad Ferdinand Meyer. Η αναζήτηση αυτή έγινε ακόμα πιο επιτακτική τους τελευταίους μήνες του 1907, όπου ο ίδιος αντιμετώπισε μια συναισθηματική κρίση που προκλήθηκε από προσωπικές, οικονομικές και επαγγελματικές δυσκολίες. Επίσης, η εγκατάσταση του Gustav Mahler στη Νέα Υόρκη και η αποχώρησή του από τη Βιέννη, ήταν κάτι που συνέτριψε τον Schönberg, αφού εξανεμίστηκαν οι ελπίδες του για την αποδοχή του ως συνθέτη. Ο Mahler υπήρξε ένας από τους λίγους υποστηρικτές του Schönberg και είχε εναποθέσει πάνω του τις (όποιες) ελπίδες του για μελλοντική επιτυχία.

Μετά την αποχώρησή του Mahler από τη Βιέννη, ο Schönberg ανακάλυψε το πρώτο ποίημα του George με τίτλο «Ich darf nicht dankend». Το ποίημα αυτό κατά πάσα πιθανότητα ήταν που έστρεψε την προσοχή του συνθέτη στον George, χρησιμοποιώντας το ως πηγή έμπνευσης και ως μια ευκαιρία προκειμένου να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο.

Ο ενθουσιασμός και η ενασχόληση του Schönberg με τον George, αν και πολύ έντονα, τελικά είχαν μικρή διάρκεια και κράτησαν λιγότερο από ένα χρόνο. Ο συνθέτης μετά το 1909, δεν χρησιμοποίησε ξανά την ποίηση του George στα έργα του και όπως ο ίδιος έγραψε το 1932 «Μετά από ένα σημείο δεν μου άρεσε πιά». Ένας πιθανός λόγος για την απόφασή του αυτή, ίσως υπήρξε και ο ανταγωνισμός που ένοιωθε για τους μαθητές του, ειδικά με τον Webern, ο οποίος είχε υιοθετήσει και ο ίδιος την ποίηση του George το 1908, λίγο αργότερα από τον Schönberg. Αργότερα, ο Schönberg παραπονέθηκε για την προσπάθεια των μαθητών του να «ξεπεράσουν

αυτό που προσφέρω, κάτι το οποίο με βάζει σε κίνδυνο να γίνω ο μιμητής τους»<sup>12</sup>. Επομένως, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Schönberg αντί να ανταγωνίζεται τους μαθητές του πάνω στην ποίηση του George, προτίμησε να στραφεί στην οργανική σύνθεση, διατηρώντας ταυτόχρονα το νέο ατονικό ύφος που ο ίδιος δημιούργησε και προέκυψε από τα George Lieder op.15.

### 4.3 Schönberg και Ζωγραφική



Arnold Schoenberg's "Red Gaze", May 1910. Municipal Gallery in the Lenbachhaus, Munich.

Ο Schönberg ξεκίνησε την ενασχόληση με τη ζωγραφική ήδη από το 1907, την περίοδο που ξεκίνησε και η φιλία του με τον Richard Gerstl, έναν ταλαντούχο ζωγράφο με εξπρεσιονιστικές τάσεις στη ζωγραφική του. Αν και η ενασχόλησή του αυτή συνεχίστηκε σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, ήταν η περίοδος από το 1910 έως το 1912 όπου η ζωγραφική έγινε ένα κεντρικό κομμάτι της δημιουργικής του έκφρασης και μάλιστα σκεφτόταν σοβαρά να το ακολουθήσει ως δεύτερη καριέρα. Αν και δεν είχε λάβει ακαδημαϊκή εκπαίδευση ως ζωγράφος, αυτό δημιούργησε ένα είδος αυθορμητισμού στα έργα του. Το έργο του «Der rote Blick», στο οποίο ένα πρόσωπο κοιτάζει με κατακόκκινα μάτια, έχει αναγνωριστεί ως ένα μικρό αριστούργημα της περιόδου αυτής.

Οι λόγοι οι οποίοι τον οδήγησαν στην έκφρασή του μέσω μιας τέχνης εκτός της μουσικής ήταν πολλοί. Ένας από αυτούς ήταν η οικονομική κατάσταση του συνθέτη. Σε ένα γράμμα του το 1910 προς τον μουσικό εκδότη Emil Hertzka (1869–1932), ζητούσε εργασία κάνοντας μάλιστα την πρόταση να εντοπίσει ο Hertzka πελάτες που θα ήταν πρόθυμοι να παραγγείλουν τα έργα του Schönberg. Μάλιστα αναφέρει χαρακτηριστικά:

*«...και πάνω απ' όλα ότι είναι πολύ πιο ενδιαφέρον να έχει κανείς το πορτρέτο του ή να έχει στην κατοχή του έναν πίνακα ζωγραφικής από έναν μουσικό της δικής μου φήμης, από το να ζωγραφιστεί από κάποιον απλό επαγγελματία της ζωγραφικής του οποίου το όνομα θα έχει ξεχαστεί σε 20 χρόνια, ενώ ακόμη και τώρα, το όνομά μου ήδη ανήκει στην ιστορία της μουσικής.»<sup>13</sup>*

<sup>12</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Simms, 2000, σ.32

<sup>13</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Auner, 2003, σ.79

Την περίοδο ανάμεσα στο 1910 και 1912 που αναφέραμε παραπάνω, ο συνθέτης διοργάνωσε διάφορες εκθέσεις των έργων του. Μόνο το 1910 εξέθεσε πάνω από 40 πίνακές του στη Βιέννη. Η αντίδραση των κριτικών ήταν μάλλον ψυχρή, όπως και η αντίδραση των μουσικοκριτικών απέναντι στη νέα του μουσική.

Συνολικά ο κατάλογος των έργων ζωγραφικής περιλαμβάνει περίπου 260 έργα, τα οποία χωρίζονται σε κατηγορίες. Η μεγαλύτερη από αυτές ήταν οι «αυτοπροσωπογραφίες», υπήρχε επίσης η κατηγορία «οράματα» και «βλέμματα», διάφορα πορτρέτα, καρικατούρες, τοπία, σκηνικά και νεκρές φύσεις. Συγκεκριμένα για τα βλέμματα, ο συνθέτης είχε δηλώσει:

*«Ποτέ δεν είδα πρόσωπα, αλλά, επειδή κοιτάζα στα μάτια των ανθρώπων, μόνο τα "βλέμματά" τους. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο μπορώ να μιμηθώ το βλέμμα ενός ανθρώπου. Ένας ζωγράφος, ωστόσο, συλλαμβάνει με ένα βλέμμα ολόκληρο το πρόσωπο - εγώ, μόνο την ψυχή του.»<sup>14</sup>*

Ο Schönberg, καταφεύγει στη ζωγραφική προκειμένου να εκφράσει τα ερεθίσματα της ψυχής του, τα οποία δεν μπορούν να εκφραστούν με καμία μουσική μορφή. Ζωγραφίζει όχι για να δημιουργήσει κάτι όμορφο, αλλά χωρίς καν να σκέφτεται την ίδια την εικόνα. Ο στόχος του είναι να προβάλλει μόνο τα υποκειμενικά του συναισθήματα, αρνούμενος το αντικειμενικό αποτέλεσμα, χρησιμοποιώντας μόνο τα μέσα που θεωρεί απολύτως απαραίτητα εκείνη τη στιγμή.

Την εποχή εκείνη, κατεχόταν από το όραμα που απαιτούσε να βρει την έκφρασή του υπό οποιαδήποτε μορφή. Εκείνο που είχε προτεραιότητα δεν ήταν η μορφή αλλά το όραμα, δεν ήταν η τεχνική αλλά η αλήθεια. Επομένως είχε την ανάγκη να δημιουργήσει, μέσω μιας διαφορετικής από τη μουσική εκφραστικής οδού (Griffiths, 1993).

Αναφερόμενοι στη σχέση αυτή του Schönberg με τη ζωγραφική, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη σχέση του με τον ζωγράφο Wassily Kandinsky. Και οι δύο καλλιτέχνες εξελίχθηκαν καλλιτεχνικά την ίδια περίοδο, αγωνιζόμενοι να βρουν τη δική τους φωνή, δηλαδή την εσωτερική τους αναγκαιότητα, μέσα σε ένα αδιάφορο κοινωνικό περιβάλλον. Προσπάθησαν και οι δύο να προσεγγίσουν την ανθρώπινη συνείδηση, προκειμένου να βρουν τα οράματά τους από τον εσωτερικό τους κόσμο.

---

<sup>14</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Auner, 2003, σ.79



Οι δύο καλλιτέχνες είχαν μια παράλληλη διαδρομή, ο ένας μακριά από την αναπαραστατική και ο άλλος από την τονική μουσική γλώσσα. Όπως αναφέρει και ο I. Σταϊνχάουερ για την αισθητική αναλογία μεταξύ των έργων για πιάνο του Schönberg και των αφηρημένων μορφών του Kandinsky:

*«Όπως οι αντικειμενικές μορφές εγκαταλείπονται στη ζωγραφική υπέρ της δυναμικής του χρώματος και της επιφάνειας, έτσι στη μουσική χάνονται η γραμματική έννοια του μοτίβου και του θέματος. Και στις δύο τέχνες αυτό συμβαίνει για να επιτευχθεί μια εσωτερική ενότητα της μορφής και του περιεχομένου που δεν υπόκειται σε τυπικούς περιορισμούς και συστημικούς κανόνες (προοπτική, ομοιότητα μεταξύ της εικόνας και του αντικειμένου, περιοδικότητα, κανόνες της λειτουργικής αρμονίας.»<sup>15</sup>*

Όπως επισημαίνει ο Kandinsky, η ζωγραφική προκύπτει από μια εσωτερική δραστηριότητα του χρώματος και της μορφής από το ασυνείδητο. Υποστηρίζει ότι η πραγματική καλλιτεχνική γλώσσα, πρέπει να αποτελείται από «ένα εσωτερικό νόημα, καθαρό και ανεμπόδιστο». Οι δύο καλλιτέχνες είχαν συχνή αλληλογραφία και εκφράζαν τον θαυμασμό τους ο ένας για τον άλλον. Ο Kandinsky αναγνώριζε κάποιες ενδιαφέρουσες ομοιότητες μεταξύ της μουσικής του Schönberg και των δικών του πινάκων, που επιδίωκαν την καθαρή έκφραση. Η έννοια της «εσωτερικής αναγκαιότητας» είναι κοινή και για τους δύο καλλιτέχνες, παρέχοντάς τους την κινητήρια δύναμη για τις δημιουργίες τους.

Ενδιαφέρον είναι ότι το 1923 σε μια επιστολή του προς τον Schönberg το 1923, ο Kandinsky πρότεινε στον Schönberg να γίνει νέος διευθυντής της μουσικής σχολής του Βερολίνου. Ήταν πρόθυμος να δημιουργήσει τη θέση αυτή αν αυτός το επιθυμούσε. Παρ' όλα αυτά εξαιτίας των αντισημιτικών τάσεων του Kandinsky ο Schönberg αρνήθηκε την προσφορά του και ανέφερε για πρώτη φορά στην επιστολή που περιείχε την απάντησή του, ότι ήταν Εβραίος.

*«Έχω ακούσει ότι ακόμη και ένας Kandinsky βλέπει μόνο κακό στις πράξεις των Εβραίων και στον στις κακές τους πράξεις μόνο το ότι είναι Εβραίοι, και σε αυτό το σημείο εγκαταλείπει την ελπίδα να φτάσω σε οποιαδήποτε κατανόηση. Ήταν ένα όνειρο. Είμαστε δύο είδη ανθρώπων. Οριστικά.»<sup>16</sup>*

<sup>15</sup> Σταϊνχάουερ, 2012, σ.27

<sup>16</sup> Auner, 2003, σελ.168

Φαίνεται πάντως ότι τελικά κατάφεραν να αποκαταστήσουν τη μεταξύ τους σχέση. Αδιαμφισβήτητα όμως η ανταλλαγή αυτή αλληλογραφίας αποτελεί απόδειξη ότι μοιράζονταν τις ιδέες τους, επεδίωκαν τους ίδιους καλλιτεχνικούς στόχους και επιτεύγματα και εκτιμούσαν ιδιαίτερος ο ένας τον άλλον ως καλλιτέχνες αλλά και ως καλοί φίλοι (Sohee, 2010).

#### 4.4 Υποσυνείδητο και «Εσωτερική Αναγκαιότητα»

Όπως είδαμε και προηγουμένως, ο Schönberg κάνει λόγο για μια «εσωτερική αναγκαιότητα», η οποία τον ώθησε να συνθέσει σύμφωνα με το νέο αυτό στυλ της ατονικότητας. Θα εξετάσουμε παρακάτω τον τρόπο με τον οποίο αυτή η εσωτερική αναγκαιότητα ήταν το κύριο συστατικό για τη σύνθεση σε επίπεδο φόρμας.

Ακόμα και αν η τονικότητα είχε πλέον εξαφανιστεί, αυτή η απολύτως επιτακτική ανάγκη, εξακολουθεί να «επιβλέπει» το νέο αυτό αρμονικό στυλ. Πιο συγκεκριμένα ο Schönberg στο θεωρητικό του βιβλίο «Harmonielehre» αναφέρει ότι όταν συνθέτει, λαμβάνει αποφάσεις μόνο σύμφωνα με το συναίσθημα για τη φόρμα. Θεωρεί ότι αυτό είναι αρκετό για να τον κάνει να αποφασίσει τί ακριβώς πρέπει να γράψει (Webern, 1999, σελ.224). Κάθε συγχορδία ανταποκρίνεται σε μια αναγκαιότητα της παρόρμησης για έκφραση, καθώς και σε μια αναγκαιότητα υποσυνείδητης λογικής στην αρμονική δομή. Ο συνθέτης είναι απόλυτα πεπεισμένος ότι η λογική εξακολουθεί να υπάρχει και εδώ, στον ίδιο βαθμό που υπάρχει και στην παραδοσιακή αρμονία. Σαν απόδειξη του παραπάνω ισχυρισμού, ο Schönberg αναφέρει το γεγονός ότι οι διορθώσεις της έμπνευσης, της ιδέας (Einfall), υπό τη θεώρηση της εξωτερικής φόρμας, (στην οποία το συνειδητό έχει τον κύριο λόγο) έχουν ως αποτέλεσμα την αλλοίωση και την καταστροφή της ιδέας. Αυτό αποδεικνύει ότι πράγματι η ιδέα είχε αναγκαιότητα και ότι οι αρμονίες που περιέχει είναι αναπόσπαστα συστατικά της, στα οποία κανείς δεν μπορεί να παρέμβει (Webern, 1999).

Παρατηρούμε πολλές ομοιότητες με τη θεώρηση του συνθέτη για την κατανόηση του κειμένου που είδαμε προηγουμένως. Εκεί απλά από έναν αρχικό ήχο, θα μπορούσε κάποιος να κατανοήσει την ιδέα, την εσωτερική λογική στην ολότητά της. Αν κάποιος εστίαζε στο νόημα των λέξεων, δεν θα είχε τη δυνατότητα να κατανοήσει το έργο στον ίδιο βαθμό. Έτσι και εδώ, φαίνεται η εμπιστοσύνη του Schönberg στο υποσυνείδητο, με τη θεώρηση ότι η αρμονία που προκύπτει από την αναγκαιότητα αυτή έχει τη δική της εσωτερική λογική. Αν επιχειρήσουμε να «διορθώσουμε» τη φόρμα με βάση το συνειδητό, θα καταστρέψουμε την ιδέα του έργου.

## 5 GEORGE LIEDER - Das Buch der hängenden Gärten

### 5.1 Ιστορικά στοιχεία

Το «Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων» (“Das Buch der hängenden Gärten”), έργο 15, γράφτηκε μεταξύ των ετών 1907 και 1909. Το έργο έκανε πρεμιέρα στις 14 Ιανουαρίου 1910 στη Βιέννη, από την αυστριακή τραγουδίστρια Martha Winternitz-Dorda και την πιανίστα Etta Werndorf. Πρόκειται για μια συλλογή από 15 μελοποιημένα ποιήματα, επιλεγμένα από μια ευρύτερη συλλογή του Γερμανού ποιητή Stefan George. Η ποιητική συλλογή αυτή χωρίζεται σε 3 ενότητες, “Die Bücher der Hirten - und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten” και εκδόθηκε το έτος 1895. Ο Schönberg προτίμησε να μελοποιήσει ένα μέρος της τρίτης ενότητας, το «Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων». Το έργο αναφέρεται συχνά και ως «George Lieder» και σηματοδοτεί μια ρήξη με την παραδοσιακή αρμονία, καθώς και την κλασική αντιμετώπιση της διαφωνίας. Μαζί με το άλλο έργο του συνθέτη, τα «Τρία Κομμάτια για Πιάνο, έργο 11», σηματοδοτεί επίσης την αρχή της πρώιμης ατονικής περιόδου του Schönberg.

Σύμφωνα με τον Milton Babbitt<sup>17</sup>, στην ιστορία της μουσικής, το «Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων» θα πρέπει να έχει μια εξέχουσα θέση μαζί με τον κύκλο τραγουδιών του Beethoven, Schubert, και Schumann, ως ένα από τα κυριότερα έργα γραμμένα για το είδος αυτό<sup>18</sup>. (Lieder) Στο σύνολό τους υπάρχουν στην ενότητα αυτή τριάντα ένα ποιήματα τα οποία αφηγούνται τη σεξουαλική αφύπνιση ενός νεαρού πρίγκηπα σε ένα παραδεισένιο κήπο. Το γενικό θέμα του ποιήματος έχει να κάνει με τη μεταμόρφωση.

*«Εμπνεύστηκα από τα ποιήματα του Stefan George, του Γερμανού ποιητή, για να συνθέσω μουσική σε μερικά από τα ποιήματά του και, παραδόξως, χωρίς καμία προσδοκία από μέρους μου, αυτά τα τραγούδια παρουσίαζαν ένα ύφος αρκετά διαφορετικό από ό,τι είχα γράψει στο παρελθόν. . . Δημιουργήθηκαν νέοι ήχοι, εμφανίστηκε ένα νέο είδος μελωδίας, ανακαλύφθηκε μια νέα προσέγγιση στην έκφραση των διαθέσεων και των χαρακτήρων.»<sup>19</sup>*

Το βιβλίο των κρεμαστών κήπων, διαδραματίζεται σε ένα Βαβυλωνιακό Παράδεισο, όπου ο Stefan George δημιουργεί μια συμβολική, αν και σαφώς αυτοβιογραφική αφήγηση σχετικά με τη

<sup>17</sup> Milton Byron Babbitt (1916–2011) Αμερικάνος συνθέτης, θεωρητικός της μουσικής, μαθηματικός, και δάσκαλος. Είναι ιδιαίτερα γνωστός για τη σειριακή και την ηλεκτρονική μουσική του.

<sup>18</sup> Babbitt 1972, Three essays on Schoenberg: Das buch der hängenden gärten opus 15 for voice and piano.

<sup>19</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Simms, 2000, σ.29.

δική του εφηβεία και τις δυσκολίες που αντιμετώπισε για να εδραιώσει τη θέση του ως καλλιτέχνης σε μια υλιστική κοινωνία (Simms, 2000).

Όσον αφορά την υπόθεση των δεκαπέντε ποιημάτων που μελοποίησε ο Schönberg, αυτή είναι η εξής: Ένας νεαρός πρίγκιπας εισέρχεται σε ένα πανέμορφο κήπο και μαγεύεται από την αγαπημένη του, με την οποία ερωτεύεται για πρώτη φορά. Φωνάζει απεγνωσμένα ότι πρέπει οπωσδήποτε να αγγίξει το κορμί της, διαφορετικά η ψυχή του θα καταρρεύσει. Ικανοποιεί την επιθυμία του με την ερωμένη του σε ένα κρεβάτι από λουλούδια, στη συνέχεια όμως θυμάται τον κίνδυνο που εγκυμονούν οι εχθροί έξω από τον κήπο και βλέπει τερατώδεις σκιές στους τοίχους. Η αγαπημένη του πρέπει να φύγει από κοντά του και τελικά ο κήπος υποδηλώνει πλέον τον κίνδυνο και την καταστροφή. Ο πρίγκιπας μένει πίσω, παγιδευμένος σε ένα κήπο που έχει μετατραπεί σε μια απειλητική ερημιά, αλλά και σε έναν απειλητικό κόσμο έξω από αυτόν.

Η επιλογή του συνθέτη να μελοποιήσει δεκαπέντε ποιήματα – σχεδόν τα μισά από το σύνολο των ποιημάτων της ενότητας αυτής - δείχνει ότι επιθυμούσε να δημιουργήσει ένα πιο συνεκτικό αφήγημα του ευρύτερου κύκλου του Stefan George. Επιπλέον, η τάση αυτή προς τη συνοπτικότητα γίνεται εμφανής και από το γεγονός ότι περισσότερα από τα μισά από τα συνολικά δεκαπέντε τραγούδια διαρκούν λιγότερο από δύο λεπτά στην εκτέλεση. Αυτό το στοιχείο επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη ευαισθησία του συνθέτη για αφαιρετικότητα και αφοριστική έκφραση.

Το έργο αυτό υπήρξε ιδιαίτερα πρωτοποριακό. Για ορισμένο διάστημα μάλιστα, ο συνθέτης δεν ήταν σίγουρος αν έπρεπε να δημοσιεύσει τη νέα του σύνθεση (Boehmer, 1997). Όταν τελικά αποφάσισε να παρουσιάσει το έργο του στο κοινό, σχολίασε το εξής στις σημειώσεις του προγράμματος στην πρεμιέρα του έργου.

*«Με τα George Lieder κατόρθωσα για πρώτη φορά να προσεγγίσω ένα ιδεώδες της έκφρασης και της μορφής που είχα στο μυαλό μου εδώ και χρόνια. Μέχρι τώρα δεν είχα τη δύναμη και την αυτοπεποίθηση να το κάνω πραγματικότητα. Τώρα όμως που ξεκίνησα τελικά αυτόν τον δρόμο, έχω συνειδητοποιήσει ότι έσπασα τα δεσμά μιας περασμένης αισθητικής - και, παρόλο που προσπαθώ προς ένα στόχο που μου φαίνεται σίγουρος, προβλέπω την αντίσταση που θα πρέπει να αντιμετωπίσω - αισθάνομαι τη θερμότητα ακόμη και από τον λιγότερο*

*ιδιοσυγκρασιακό, και φοβάμαι ότι κάποιιοι που πίστευαν μέχρι τώρα σε μένα, δεν θα παραδεχτούν την αναγκαιότητα αυτής της εξέλιξης.»<sup>20</sup>*

Τα «George Lieder» αποτελούν ένα μουσικό ορόσημο. Όπως ανέφερε και ο Milton Babbitt στο άρθρο του για το έργο, «είναι βέβαιο ότι θα αποτελέσουν πηγή ανακάλυψης και συζήτησης για τουλάχιστον μισό αιώνα ακόμη.»<sup>21</sup>

## 5.2 Ανάλυση

### 5.2.1 Κείμενα

Ο Stefan George χρησιμοποίησε ένα είδος τυπογραφίας που χρησιμοποιεί πεζά γράμματα, εκτός από την αρχή των γραμμών, ειδικά σημεία στίξης, ακόμα και ορισμένες γραμματοσειρές που έγιναν γνωστές ως *Georgeschrift* (Γραμματοσειρά του George). Σε όλα τα ποιήματα του κύκλου χρησιμοποιεί κανονικό μετρικό σχήμα και υπάρχει επίσης ένα ευδιάκριτο μοτίβο ομοιοκαταληξίας.

Τα κείμενα των δύο πρώτων τραγουδιών, «Unterm Schutz» και «Hain in diesen Paradiesen», αποτελούν εισαγωγή στον κύκλο των τραγουδιών, καθώς συνθέτουν μια περιγραφή του κήπου σε ένα ποιητικό μωσαϊκό. Ο κήπος παρουσιάζεται σαν ένας φανταστικός τόπος όπου τα αστέρια πέφτουν σαν χιόνι, κάθε γωνιά είναι γεμάτη από ψιθύρους και απαλές φωνές, και όλα καλύπτονται από μια βαθιά καταπραϋντική μελαγχολία (Simms, 2000). Το δεύτερο τραγούδι, ενώ στην αρχή μοιάζει με μια ενθουσιώδη περιγραφή της φύσης του παραδεισένιου κήπου, αποκαλύπτει τελικά στην τελευταία του γραμμή, ότι μπροστά στη λαχτάρα του εραστή, όλη αυτή η ομορφιά δεν σημαίνει τίποτα για εκείνον.

Τα επόμενα δύο ποιήματα, «Als Neuling trat ich ein in dein Gehege» και «Da meine Lippen» συνδέονται μεταξύ τους, εδώ με αναφορές στην πορεία του αφηγητή προς την περιοχή που βρίσκεται η αγαπημένη του. Στη χώρα αυτή, ο ομιλητής παρασύρεται και στη συνέχεια αιχμαλωτίζεται από το μακρινό της βλέμμα. Το ύφος αυτών των δύο ποιημάτων είναι διαφορετικό από το εναρκτήριο ζεύγος, πιο συμβατικά και η ξαφνική αλλαγή του στυλ στην αρχή του τρίτου τραγουδιού προσδίδει το γεγονός ότι τα δύο πρώτα τραγούδια προστέθηκαν αρκετά αργότερα

<sup>20</sup> Schönberg, όπως αναφέρεται στο Dümling, 1997, σελ.134

<sup>21</sup> Babbitt, 1972, σελ. 52

στον κύκλο από τα 3 και 4. Εδώ το πιάνο υποχωρεί σε συνοδευτικό ρόλο, καθώς το συναισθηματικό βάρος των λέξεων επωμίζεται πλήρως η φωνή (Simms, 2000).

Τα επόμενα τραγούδια (No.5-No.8) αποτελούν μια τρίτη ομάδα, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα σταθερά αυξανόμενο crescendo στην ανταπόκριση του αφηγητή προς την αγαπημένη του. Στο πέμπτο τραγούδι, «Saget mir», θα την κατακλύσει με δώρα, στο έκτο τραγούδι «Jedem Werke bin ich fürder tot," κλαίει καθώς τα νυχτερινά του οράματα, που αφορούν την αγαπημένη του, φεύγουν με το πρωινό φως. Στο επόμενο τραγούδι, «Angst und Hoffen» φωνάζει από αγωνία και προσμονή και τέλος, στο όγδοο τραγούδι «Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre», η αγωνία του φτάνει στο αποκορύφωμά της, καθώς η επιθυμία του για το σώμα της είναι πλέον ασυγκράτητη. Η μουσική επεξεργασία των τεσσάρων ποιημάτων που περιγράψαμε από τον Schönberg, τονίζει την κλιμάκωση αυτή των συναισθημάτων, καθώς ο ρυθμός κινείται προοδευτικά πιο γρήγορα, από etwas langsam (κάπως αργά) σε rasch (γρήγορα) (Simms, 2000).

Πιο αναλυτικά, το πέμπτο τραγούδι του κύκλου «Saget mir» είναι λυρικό και συγκρατημένο, η φωνή δεν ξεπερνά το φα στην κορυφή του πενταγράμμου και η μουσική εξελίσσεται ομαλά και χαμηλά σε απλές ρυθμικές αξίες. Η αυτοσυγκράτησή αυτή διαρκεί μέχρι την αρχή του επόμενου τραγουδιού «Jedem Werke bin ich fürder tot», το οποίο ανοίγει με ένα οξύθυμο ξέσπασμα, (forte) και το λυρικό στοιχείο εξελίσσεται σταδιακά σε μια πιο παθιασμένη μελωδία της φωνής, με απότομες εναλλαγές δυναμικών. Το επόμενο κομμάτι έχει ακόμα πιο διεγερτικό χαρακτήρα και οι αναστεναγμοί της αγαπημένης του μεταφράζονται ηχητικά στη συνοδεία του πιάνου, αφού ακούγεται εξολοκλήρου στην ψηλή περιοχή και παίζεται αποκλειστικά από το δεξί χέρι του πιανίστα. Το όγδοο κομμάτι παίζεται σε δυναμική gedämpftes (muted) Forte αποτελεί την κορύφωση της κλιμάκωσης που είχε αρχίσει από το πέμπτο τραγούδι. Η φωνή τώρα ωθείται στο υψηλό Λα (Simms, 2000).

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι ενώ ο Schönberg επαναλαμβάνει την τελευταία νότα (ή περισσότερες) από το τέλος ενός τραγουδιού στην αρχή του επόμενου, σε όλη τη διάρκεια του κύκλου, προκειμένου να προσδώσει μια συνέχεια και μια σύνδεση μεταξύ τους, αυτό δεν ισχύει μόνο σε μια περίπτωση: Μεταξύ των τραγουδιών 7 και 8. Αυτό συμβαίνει διότι όπως αναφέραμε και παραπάνω, το όγδοο τραγούδι είναι το σημείο της μεγαλύτερης αντίθεσης ανάμεσα σε όλα τα τραγούδια του κύκλου. Μάλιστα είναι ένα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό κομμάτι, τόσο όσον αφορά το μέρος του πιάνου αλλά και της φωνής, όσο και της μεταξύ τους

σύνδεσης (Babbit, 1972). Επομένως, ο συνθέτης σκόπιμα δεν χρησιμοποιεί υλικό από το προηγούμενο κομμάτι, προκειμένου να προσδώσει αυτή την αίσθηση της αντίθεσης και της αποκοπής από τα προηγούμενα τραγούδια του κύκλου.

Στο επόμενο τραγούδι με αριθμό 9, «Streng ist uns das Glück und spröde» φαίνεται η αρχή ενός καινούριου κύκλου, οπού απομακρύνεται η κλιμάκωση της έντασης που υπήρχε στα προηγούμενα οχτώ τραγούδια. Το τραγούδι είναι αργό και μελαγχολικό, ακριβώς όπως το πρώτο. Τόσο στην εισαγωγή, όσο και στο τέλος χρησιμοποιείται το πιάνο μόνο του και η μελωδική γραμμή είναι κι εδώ απαγγελτική, ακολουθώντας τις λέξεις χωρίς να υποκαθιστά τη μελωδία τους. Στο τέλος του τραγουδιού ο αφηγητής διακηρύσσει ότι το πάθος του «Vor neuen gluten springt» (ξεσπά με ανανεωμένη θέρμη). Παρόλα αυτά το πιάνο υποστηρίζει μουσικά την πρόταση αυτή κάνοντας όμως το ακριβώς αντίθετο, και χαρακτηριστικά στο τελευταίο μέτρο κατευθύνεται στην χαμηλή περιοχή του πιάνου, με επιβράδυνση και σταδιακό χαμήλωμα της έντασης μέχρι *pianissimo*.

Στο επόμενο τραγούδι του κύκλου με αριθμό 10, «Das schöne Beet», ο αφηγητής κοιτάζει επίμονα και με προσδοκία τα λουλούδια του κήπου, τα οποία συμβολίζουν το σώμα της αγαπημένης του. Τα περιγράφει λοιπόν με καθαρά ερωτικές εικόνες. Το σημείο αυτό είναι σημαντικό όσον αφορά τη μουσική, διότι ο Schönberg, πραγματοποιεί μια επιστροφή στο ύστερο-ρομαντικό ύφος. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό λοιπόν στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι οι έντονες τονικές αναφορές του, που πιθανότατα έχουν να κάνουν με τον έντονο ερωτισμό του ποιήματος, κάτι που σπανίως συναντάει κανείς στα ποιήματα του George (Simms, 2000).

Η ατμόσφαιρα αυτή του ερωτισμού και του πάθους διαλύεται στο ενδέκατο τραγούδι του κύκλου, «Als wir hinter dem beblühten Tore» και αντικαθίσταται από την καταθλιπτική ατμόσφαιρα που είχε προηγηθεί, στο τέλος του ένατου τραγουδιού. Ο αφηγητής δεν είναι σίγουρος για την εκστατική συνάντησή του με την ερωμένη του, και δυσκολεύεται να ανακαλέσει το γεγονός στη μνήμη του. Αυτό φαίνεται και από την ρητορική ερώτησή του «Warden uns erdachte seligkeiten?». Η μουσική γίνεται πολύ αργή και το πιάνο παίζει στη χαμηλή περιοχή, με πολλά χαρακτηριστικά σημεία όπου η μελωδία στο μπάσο έχει μια συνεχή καθοδική κίνηση, όπως για παράδειγμα στα δύο εναρκτήρια μέτρα. Ο ρόλος του πιάνου είναι πιο διακριτικός και περιορίζεται σε κάποια αποσπασματικά «σχόλια» σε στίχους του τραγουδιού.

Η διάθεση αυτή εντείνεται στα επόμενα δύο τραγούδια, «Wenn sich bei heilger Ruh» και «Du lehnst wider eine Silberweide» (αριθμοί δώδεκα και δεκατρία αντίστοιχα). Τώρα η προσοχή του αφηγητή στρέφεται στον κόσμο έξω από τους τοίχους των κήπων, όπου «der weisse sand Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen» (Η λευκή άμμος έξω από την πόλη είναι έτοιμη να πιει το ζεστό αίμα μας). Επιβιβάζεται σε μια βάρκα για να δραπετεύσει, όμως η αγαπημένη του αρνείται να τον ακολουθήσει και ο ίδιος αποχωρεί περιγράφοντας τη σκηνή και το τοπίο λεπτομερώς στο δέκατο-τρίτο τραγούδι: «Die weiden seh ich, die sich tiefer neigen Und blumen, die verstreut im wasser fahren.». Όσον αφορά το λυρικό χαρακτήρα της φωνής που υπήρχε στο πρώτο μισό του κύκλου, εδώ απουσιάζει. Ο χαρακτήρας εδώ είναι περισσότερο απαγγελτικός και μελαγχολικός και περιστασιακά μόνο «ζωντανεύει» με τα σχόλια του πιάνου (Simms, 2000).

Όπως παρατηρήσαμε, στο πρώτο μισό του κύκλου υπήρξε σταδιακή κλιμάκωση της έντασης, η οποία έφτασε στο απόγειό της στο όγδοο τραγούδι του κύκλου. Από το σημείο αυτό και μετά θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι υπάρχει μια σταδιακή αποκλιμάκωση της έντασης, η οποία ολοκληρώνεται στο τραγούδι με αριθμό 14 «Sprich nicht». Το κομμάτι αυτό είναι ένα από τα τελευταία που γράφτηκαν σε σχέση με τα υπόλοιπα του κύκλου, τον Φεβρουάριο του 1909 (Brandenburg, 2011). Η δομή του ποιήματος αυτού είναι πολύ χαρακτηριστική, αφού αποτελείται από δεκατέσσερις αποσπασματικές γραμμές, καθεμία από τις οποίες δεν ξεπερνά τις τρεις λέξεις. Αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ταιριάζει με τη μουσική που συνέθεσε ο Schönberg για το ποίημα αυτό, αφού είναι εξαιρετικά περιορισμένη σε μόλις έντεκα μέτρα. Αυτή η ανάγκη για αφοριστική έκφραση απασχόλησε το συνθέτη και στο μέλλον, ιδιαίτερα το 1910. Ο Adorno θεωρούσε το συγκεκριμένο κομμάτι του κύκλου ιδιαίτερα σημαντικό, όσον αφορά την επιρροή που είχε στους μελλοντικούς συνθέτες.

*«Είναι το πιο τολμηρό και το πιο προχωρημένο από όλα, εντελώς αποκομμένο από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, πολύ συντομευμένο, απλοποιημένο στη σύνθεση. Οι συνέπειές του για το μέλλον είναι πολύ σημαντικές: Όλος ο Webern προέρχεται από αυτό.»<sup>22</sup>*

Ο Ehrenforth φαίνεται να συμφωνεί με τον παραπάνω ισχυρισμό, αφού θεωρεί και αυτός το συγκεκριμένο τραγούδι το πιο τολμηρό, «που γειτνιάζει άμεσα με την τονική γλώσσα του Webern»<sup>23</sup> Η μελωδική γραμμή της φωνής είναι εντελώς αποκομμένη από αυτή του πιάνου. Δεν

<sup>22</sup> Adorno, όπως αναφέρεται στο Simms, 2000, σ.52

<sup>23</sup> Ehrenforth, όπως αναφέρεται στο Brandenburg, 2011, σ.30

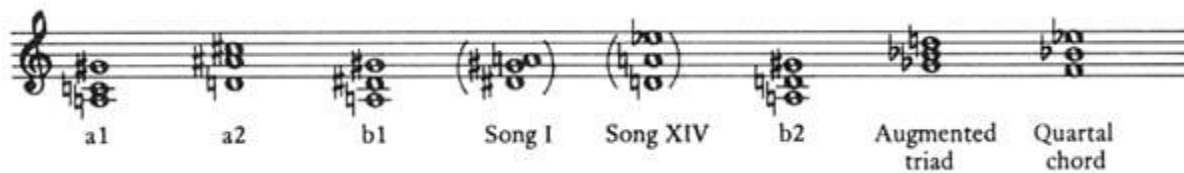


υπάρχει λυρικός χαρακτήρας αλλά απαγγελία, και υπάρχουν κάποια χαρακτηριστικά μοτίβα στο πιάνο, τα οποία εκτείνονται σε πολύ μικρή έκταση.

Στο τελευταίο τραγούδι του κύκλου «Wir bevölkerten» πραγματοποιείται η κατάληξη της τραγωδίας της χαμένης αγάπης. Ο αφηγητής εξηγεί πως η αγαπημένη του τελικά τον εγκαταλείπει στο έλεος ενός κήπου που έχει μετατραπεί σε εφιάλτης, τρυπώντας τον με τα αιχμηρά αγκάθια του. Το ποίημα τελειώνει με τη φράση «Die nacht ist überwölkt und schwül.» (Η νύχτα είναι συννεφιασμένη και αποπνικτική).

### 5.2.2 Φθογγική οργάνωση και συνοχή

Σε ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο του Richard Domek, «Some Aspects of Organization in Schoenberg's Book of the Hanging Gardens, Opus 15», περιγράφεται το αρμονικό λεξιλόγιο που χρησιμοποίησε ο Schönberg για το έργο «Das Buch der hängenden Gärten». Ειδικότερα, κάποιες αρμονικές κατασκευές παρατηρούνται πολλές φορές κατά τη διάρκεια του έργου και διακρίνονται παρακάτω:



Καθεμία από αυτές τις αρμονικές κατασκευές εμφανίζεται τουλάχιστον μια φορά σε πέντε διαφορετικά τραγούδια του έργου. Μάλιστα σε ορισμένα τραγούδια, κάποιες από αυτές κυριαρχούν είτε σε ολόκληρο το τραγούδι, είτε σε ορισμένα τμήματα του. Για παράδειγμα, οι νότες της συγχορδίας a2 χρησιμοποιούνται επανειλημμένα σε διαφορετικές τονικές περιοχές του δωδέκατου τραγουδιού. Η χρήση αυτών των έξι συγχορδιών συμβάλει στην αρμονική συνοχή και ενότητα του έργου. Επίσης, το γεγονός ότι είναι τρίφωνες συγχορδίες είναι κάτι που συμβάλλει στην ομοιογένεια του ήχου.

Κάποιες άλλες παρατηρήσεις που αφορούν τις παραπάνω συγχορδίες, είναι ότι οι δύο πρώτες (a1 και a2) είναι αντιστροφές η μία της άλλης όσον αφορά τα διαστήματά τους, όπως επίσης και οι συγχορδίες b1 και b2. Από την άλλη, η αυξημένη συγχορδία Augmented triad δεν μπορεί να αντιστραφεί αφού θα ακούγεται το ίδιο λόγω της κατασκευής των διαστημάτων της (Τρίτες Μεγάλης). Καταλήγουμε ότι αυτή η ομοιότητα του διαστηματικού περιεχομένου και η

παρουσία της κατοπτρικής αντιστροφής στις παραπάνω συγχορδίες, έχει ως αποτέλεσμα την ακουστική εντύπωση μιας αρμονικής συγγένειας. Επομένως, η αρμονική ενότητα δεν εξυπηρετείται μόνο από την απλή και επαναλαμβανόμενη χρήση των παραπάνω συγχορδιών, αλλά και από την πιο περίπλοκη και σύνθετη διαδικασία του σχεδιασμού τεσσάρων εξ' αυτών, ώστε να λειτουργήσουν ως δύο στενά συνδεδεμένα ζευγάρια.

Στο ίδιο άρθρο τονίζεται η σημασία της προτίμησης του Schönberg στη χρήση του διαστήματος της τρίτης (τόσο της μείζονος όσο και της ελάσσονος), ως διακριτής αρμονικής οντότητας στα τραγούδια αυτά. Αυτό γίνεται αντιληπτό και από τις συγχορδίες που περιγράψαμε παραπάνω, αφού οι τρίτες αποτελούν συστατικά των  $a_1$ ,  $a_2$  και της αυξημένης. Αλλά και η παρουσίαση των διαστημάτων ως αυτόνομων μονάδων (και όχι στα πλαίσια μιας συγχορδίας) σε διάφορα σημεία του έργου, κάνει τα διαστήματα αυτά να μετατρέπονται σε ακόμα έναν αρμονικό ενοποιητικό παράγοντα.

Τέλος, γίνεται φανερό ότι τα περισσότερα από τα τραγούδια έχουν κάποιου είδους επαναφορά του εισαγωγικού υλικού στο τέλος τους (ή κοντά σε αυτό). Ορισμένες φορές η επαναφορά αυτή είναι ακριβής και άλλες φορές το υλικό επανέρχεται με διαφορετική σειρά, ή ελαφρώς παραλλαγμένο. Η επαναδιατύπωση του υλικού δεν είναι τόσο εμφανής σε κάποια σημεία, αλλά υπάρχει σε όλα τα τραγούδια του κύκλου και δεν είναι συστηματοποιημένη με κάποιο τρόπο. Αυτή η επαναδιατύπωση είναι πολύ σημαντική για την αρχικά αμυδρή (και όμως διαισθητικά αντιληπτή) αίσθηση της οργάνωσης της φόρμας, του έργου αυτού.

### 5.2.3 Μουσική ανάλυση

Παρακάτω εξετάζονται για τα περισσότερα τραγούδια του κύκλου, ορισμένα ζητήματα που αφορούν τη μορφή τους, τη μουσική, καθώς και τη σχέση της μουσικής με το ποιητικό κείμενο.

#### Lied 1

Στο πρώτο τραγούδι του κύκλου, «Unterm Schutz von dichten Blättergründen», γίνεται κατανοητό από την αρχή στον ακροατή, ότι ο Schönberg ξεφεύγει από την τονική γλώσσα. Η εναρκτήρια μελωδική γραμμή του πιάνου δεν ακολουθεί καμία διατονική κλίμακα, και έτσι δεν υπάρχει ισχυρή αίσθηση κατεύθυνσης, κάτι που συνεισφέρει στο να δημιουργήσει μια «ονειρική» ατμόσφαιρα στο κομμάτι.

Οι πέντε πρώτες νότες του πιάνου, παιγμένες από το αριστερό χέρι, εγκαθιδρύουν ένα μοτίβο που αποτελείται από τέταρτα, η ροή του οποίου διακόπτεται μετά το Φα#. Επίσης το Φα# έχει ακόμα ένα ρόλο, να διακόψει την κίνηση που ενδεχομένως θα είχε οδηγήσει την προηγούμενη νότα Μι, στη νότα Ρε, δημιουργώντας μια τονικότητα στη Ρε μείζονα ή ελάσσονα. Η διακοπή αυτή της αρχικής ρυθμικής ροής, τονίζεται και από το γεγονός ότι στο σημείο αυτό διογκώνεται και ο χώρος, καθώς το πιάνο στο δεύτερο μέτρο παίζει τις νότες σολ# και σολ στην ψηλή περιοχή του πενταγράμμου. Το μοτίβο συνεχίζεται ξανά στο επόμενο μέτρο και αυτή τη φορά η διακοπή γίνεται νωρίτερα, αλλά και ο χώρος διογκώνεται ακόμα περισσότερο και φθάνει στο ψηλό ντο#. Στη συνέχεια επανακτάται το αρχικό ρυθμικό μοτίβο των τετάρτων, αυτή τη φορά όμως με διαφορετικές νότες, μέχρι το μέτρο 6. Στο τέλος του εναρκτήριου αυτού μέρους, το αρχικό μοτίβο φα# - ρε - φα ακούγεται ακόμα μια φορά, με διπλάσια όμως διάρκεια (μισά) και μουσικά ενισχυμένο με διπλασιασμό στην οκτάβα (Cherlin, 2007).

Το ποίημα του πρώτου τραγουδιού ανακαλεί μια ανάμνηση του κήπου, τις απαλές φωνές που ψιθυρίζουν στο σκοτάδι, τον ήχο των σιντριβανιών. Στις τελευταίες δύο γραμμές πραγματοποιείται η κορύφωση του ποιήματος με τους στίχους «Kamen kerzen das gesträuch entzünden, Weisse formen das gewässer teilen». Στο σημείο αυτό η εικόνα της καταστροφής συνδέεται με την τελική μεταμόρφωση του εναρκτήριου μοτίβου. Στην εκφορά της λέξης «Kerzen» (κεριά) ακούγεται ένα χαρακτηριστικό διάστημα τρίτης (Σολ# - Μι#), το οποίο είχε ακουστεί και νωρίτερα, όταν η φωνή απαγγέλει τις λέξεις «Leiden kunden» (διακηρύσσουν τη θλίψη τους). Το μοτίβο αυτό που όπως είδαμε αποτελείται από δύο μόλις νότες, ακούγεται πολλές φορές από το πιάνο στα επόμενα τρία μέτρα. Όταν η φωνή απαγγέλει τους τελικούς στίχους «weisse formen das gewässer teilen», το αριστερό χέρι επανεισάγει το εναρκτήριο μοτίβο. Στο σημείο όμως που είχε γίνει η διακοπή της ρυθμικής ροής του μοτίβου για πρώτη φορά στο εναρκτήριο τμήμα, τώρα ακούγεται το χαρακτηριστικό διάστημα τρίτης (Σολ# - Μι#), το οποίο στη συνέχεια μεταφέρεται μια οκτάβα πιο χαμηλά. Το πρώτο τραγούδι του κύκλου κλείνει με δύο «αινιγματικές» συγχορδίες στο πιάνο, παιγμένες από το δεξί χέρι.

Γενικά η μουσική του πιάνου μπαίνει σε διάλογο με την απαγγελτική μελωδία, χωρίς να υποβιβάζεται στο ρόλο απλής συνοδείας. Δεν μοιράζεται μελωδικό υλικό με τη μελωδία της φωνής, αλλά είναι εξαιρετικά εκφραστική στην απεικόνιση των αποχρώσεων που μεταφέρουν οι λέξεις (Simms, 2000).

Επιπλέον, οι συγχορδίες έχουν εδώ διαφορετικό ρόλο από ότι στην τονική μουσική και ο Schönberg τις χρησιμοποιεί πλέον περισσότερο σαν ηχοχρώματα, ή απλές συνηγήσεις, οι οποίες μπορούν να «σταθούν» μόνες τους. Για παράδειγμα, με την αρμονία στο μέτρο 17, το πιάνο και η φωνή ηχούν έξι από τους επτά τόνους της κλίμακας Ντο μείζονα, με αποτέλεσμα ένα σύμπλεγμα (cluster) τόνων.

Θα μπορούσαμε σε αυτό το σημείο να χρησιμοποιήσουμε ένα απόσπασμα από το πολύ γνωστό βιβλίο του Christopher Small «Μουσική, Κοινωνία, Εκπαίδευση» που αφορά το αποτέλεσμα της νέας λειτουργίας της αρμονίας. Στο απόσπασμα αυτό βέβαια ο συγγραφέας αναφέρεται στη μουσική του Debussy, θεωρώ όμως ότι ταιριάζει απόλυτα και στη μουσική του Schönberg, αλλά και γενικότερα σε ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου της μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

*«Αποτέλεσμα αυτού του νέου ενδιαφέροντος για τον ήχο αυτό καθαυτό είναι πως εξαφανίζεται η τάση για εξέλιξη που δημιουργεί η αρμονία. Η μουσική δεν γεννά πλέον αναμονές, δεν μας σπρώχνει μπροστά προς το μέλλον, παραμένει σταθερά στο παρόν που το ζούμε στιγμή με στιγμή.»<sup>24</sup>*

Έτσι λοιπόν, στερούμενη κάθε αρμονικού στόχου, η σχέση μεταξύ του τρόπου με τον οποίο αρχίζει και τελειώνει το κομμάτι είναι μοτιβική. Στην τελευταία φράση της φωνής, παρατηρήσαμε ότι στο μέρος του πιάνου, το κύριο μοτίβο επαναφέρεται στο χαμηλότερο σημείο, με παραλλαγές. Αυτή η επαναφορά του αρχικού υλικού, είναι ένα χαρακτηριστικό που όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Schönberg χρησιμοποιεί σχεδόν σε όλα τα τραγούδια του κύκλου (Stratford, 2021).

## Lied 2

Η εναρκτήρια μελωδική γραμμή παρουσιάζεται σε ένα στυλ που μοιάζει με ρετσιτατίβο, πάνω σε μια κρατημένη συγχορδία. Παρόλο που η αρχική συγχορδία μας θυμίζει τη συγχορδία της Ρε ελλάσονος, (μια αγαπημένη συγχορδία και τονικότητα του Schönberg στα τονικά του έργα), η πρόσθετη νότα Ντο# την μετατρέπει σε μια συνήχηση που ο Brian Simms έχει ονομάσει «τριαδικό τετραχόρδο», ο οποίος κάνει την παρατήρηση ότι εμφανίζεται συχνά στις συνθέσεις του Schönberg και μάλιστα στα θεωρητικά του γραπτά.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Small, 1983, σελ.158

<sup>25</sup> Βλ. B. Simms, The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923

Στη συνέχεια και συγκεκριμένα στο τέλος του δεύτερου μέτρου, η συγχορδία αλλάζει χαρακτήρα, αφού στο μπάσο πλέον ακούγεται Μι ύφεση, και θα λέγαμε ότι υπαινίσσεται μια ακόμα ταυτότητα που βασίζεται σε τόνους. Παρατηρούμε ακόμα ότι υπάρχουν και κάποια τονικά στοιχεία, ίσως θα μπορούσαμε να τα περιγράψουμε σαν κατάλοιπα ή απομεινάρια του παρελθόντος (της τονικής μουσικής), χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι μπορούμε να περιγράψουμε και να αναλύσουμε τη μουσική αυτή με τονικούς όρους. Για παράδειγμα στην αρχή του πέμπτου μέτρου παρατηρούμε ότι υπάρχει μια τονική συγχορδία της Σι Μείζονας, όπου μάλιστα ο φθόγγος Λα# λύνεται με *arroggiatura* στη νότα Σι (Frisch, 2010). Τέτοιες τονικές αναφορές χρησιμοποιούνται από το συνθέτη σε πολλά τραγούδια του κύκλου.

### Lied 3

Στο τρίτο τραγούδι, οι αρχικές συγχορδίες, ελαφρώς παραλλαγμένες, χρησιμοποιούνται και εδώ στο τέλος του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, το μέτρο 13 χρησιμοποιεί τις συγχορδίες που υπήρχαν και στο μέτρο 5, το μέτρο 14 είναι σχεδόν το ίδιο με το μέτρο 6, μεταφερόμενο όμως μια έκτη μεγάλη ψηλότερα και το μέτρο 16 είναι μια μερική επαναφορά του τέταρτου μέτρου. Επίσης γίνεται χρήση των συγχορδιών a2, b1, και b2 που περιγράψαμε παραπάνω. Επιπρόσθετα, γίνεται η χρήση με γραμμικό (οριζόντιο) όμως τρόπο, των συγχορδιών b2 και b1 στα μέτρα 14 και 15 αντίστοιχα. Γενικότερα, σε πολλά τμήματα αυτού του τραγουδιού υπάρχει η αίσθηση μιας γραμμικής ή αντιστικτικής εξέλιξης, όπου η κίνηση των φωνών διέπεται από ένα συγκεκριμένο μοτίβο (όπως για παράδειγμα στα μέτρα 14-15) (Domek, 1979).

Στα αρχικά μέτρα 1-3, το μπάσο επαναλαμβάνει την ακολουθία Ρε-Σολ-Ντο-Σολ, η οποία υποδηλώνει μια κίνηση κύκλου πεμπτών, καθώς και μια πιθανή ακολουθία V-I από το Ρε στο Σολ. Η εναρκτήρια νότα Ρε στο μπάσο υποδηλώνει μια τονική, κάτι το οποίο επιβεβαιώνεται και ενισχύεται από τις ελάσσονες συγχορδίες στο τρίτο beat των μέτρων 1,2, και 3. Επίσης υπάρχει ένα άκουσμα της Ντο ελάσσονας συγχορδίας στο στην τελευταία νότα (δέκατο-έκτο) του τρίτου beat. Όλα τα παραπάνω μας επιβεβαιώνουν ότι υπάρχουν κάποιες τονικές αναφορές στο έργο του Schönberg, χωρίς βέβαια η μουσική να χαρακτηρίζεται ως τέτοια (Ginger, 2012).

### Lied 4

Στο τέταρτο τραγούδι γίνεται αναφορά στη μια και μοναδική (μη λεκτική) ανταπόκριση της νεαρής γυναίκας σε ολόκληρο τον κύκλο. Μια ματιά, ένα βλέμμα μέσα από τα κάγκελα,

αναζητώντας τον νεαρό άνδρα και δίνοντάς του ενδεχομένως ένα ενθαρρυντικό σημάδι. Αυτή η ανάταση και η ενθάρρυνση του νεαρού πρωταγωνιστή αποτυπώνονται στη μουσική, και ειδικότερα στο μέτρο 18. Εκεί, με την απαγγελία της πρότασης « vor dem ich ohne lass gekniet» της έκτης γραμμής του κειμένου, παρατηρούμε ότι στη μελωδική γραμμή της φωνής επανέρχονται οι νότες του πρώτου μέτρου του τραγουδιού. Αυτή τη φορά όμως είναι διογκωμένες ρυθμικά – ακούγονται στη διπλάσια αξία τους – αλλά και μετατοπισμένες μια οκτάβα υψηλότερα. Υπάρχει δηλαδή μια γενικότερη τάση για διεύρυνση στη μουσική, επομένως με τον τρόπο αυτό αποτυπώνεται η ανταπόκριση και η ανάταση του αφηγητή, που οφείλεται στη ματιά της αγαπημένης του. Το χαρακτηριστικό αυτό μας δείχνει ότι σε αρκετά σημεία του κύκλου, υπάρχει μια εμφανής αλληλεπίδραση κειμένου και μουσικής.

### Lied 5

Στο πέμπτο τραγούδι ο αφηγητής ενθαρρυσμένος από το βλέμμα της αγαπημένης του, επιδιώκει να μάθει από ποιο μονοπάτι αυτή θα περπατήσει. Η μουσική σε ολόκληρο το κομμάτι είναι γεμάτη αναστεναγμούς, που αποτυπώνονται με την βηματική κίνηση ημιτονίων. Η κίνηση αυτή γίνεται αντιληπτή κυρίως στην αρχή κάθε μέτρου, όπου η πρώτη νότα έχει προέλθει τις περισσότερες φορές από σύζευξη με το προηγούμενο μέτρο. Τέλος, στις γραμμές 3, 4, και 6 του ποιήματος, ο Schönberg τονίζει και ισχυροποιεί τις προθέσεις του νεαρού αφηγητή, μέσω της επανάληψης και επαναφοράς του μουσικού υλικού από το πιάνο.

### Lied 6

Στο έκτο τραγούδι του κύκλου είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε μια στενή σχέση της μουσικής με το κείμενο. Αυτό βέβαια είναι κάτι το οποίο αναλύσαμε και προηγουμένως και παρατηρήσαμε πως η πρόθεση του συνθέτη ήταν να δώσει μια διαισθητική μουσική απάντηση στις πρώτες λέξεις του κειμένου, από τις οποίες είχε τη δυνατότητα να κατανοήσει το σύνολο του έργου. Το τραγούδι έχει κατασκευαστεί βασισμένο στη σχέση δύο σύντομων μοτίβων, η συγχώνευση των οποίων προσεγγίζεται σταδιακά μέσω διάφορων σχηματισμών της φωνητικής γραμμής και τελικά γίνεται αντιληπτή στα τελευταία μέτρα του τραγουδιού (Cyran, 2006). Το πρώτο μοτίβο που χρησιμοποιείται είναι το (φα# - φα - μι) και το δεύτερο μοτίβο είναι το (μι - ρε# - ρε). Η συγχώνευσή τους πραγματοποιείται στα δυο τελευταία μέτρα (μ.18 και μ.19). Ο τρόπος με τον οποίο αυτό επιτυγχάνεται, είναι με το να παραλλάσει αρχικά ο συνθέτης μια νότα από διαφορετικό κάθε φορά μοτίβο. Από τη στιγμή που έχουν ακουστεί και ενσωματωθεί τα δύο

μοτίβα, ξεκινώντας από τη νότα φα# του πρώτου και καταλήγοντας με καθοδική χρωματική κίνηση στη νότα ρε του δεύτερου, ακούγεται ξανά το δεύτερο μοτίβο. Αυτή τη φορά όμως η μόνη νότα που παρεμβάλλεται είναι η ντο#, λίγο πριν ακουστεί η τελευταία νότα του μοτίβου (αλλά και του τραγουδιού στο σύνολό του). Η νότα Μι είναι κοινή στα δύο μοτίβα, επομένως ο συνθέτης τη χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει μια καθοδική χρωματική κίνηση που ξεκινάει από το φα# και καταλήγει στο ρε.

Στην εναρκτήρια μελωδική φωνητική γραμμή παρουσιάζονται όλα τα στοιχεία αυτά, που κατά τη διάρκεια του τραγουδιού θα ανακατασκευαστούν και θα παραλλαχθούν, προκειμένου να φτάσουν στην τελική μορφή τους στα δύο τελευταία μέτρα. Αρχικά παρουσιάζεται με διαφορετική σειρά και σε διαφορετική οκτάβα το δεύτερο μοτίβο, ακολουθούμενο από ντο# - ρε και στη συνέχεια από το πρώτο μοτίβο σε ελλιπή όμως μορφή, χωρίς το φα#. Παρατηρούμε δηλαδή ότι ναι μεν υπάρχουν οι νότες που συνθέτουν τα μοτίβα, όμως τοποθετημένες σε λάθος θέση σε σχέση με την τελική μορφή που θέλει να πετύχει ο συνθέτης. Οι επόμενες φωνητικές φράσεις επιτυγχάνουν μια σταδιακή εξέλιξη και διαμόρφωση προς τον τελικό στόχο. Για παράδειγμα, στο τέλος της δεύτερης γραμμής του κειμένου, (μέτρα 5-6) ακούγονται οι νότες (φα – μι – ρε), οι οποίες είναι ένας συνδυασμός στοιχείων και από τα δύο μοτίβα. Συγκεκριμένα το φα-μι του πρώτου και το μι-ρε του δεύτερου μοτίβου συνενώνονται στην κοινή τους νότα. Με τον τρόπο αυτό εισάγεται η ένωση των δύο μοτίβων για πρώτη φορά από την αρχή του κομματιού, απουσιάζουν όμως οι νότες φα# του πρώτου και ρε# του δεύτερου μοτίβου. Επίσης λείπει η νότα ντο# και η περιοχή που χρησιμοποιείται βρίσκεται μια οκτάβα ψηλότερα από τον τελικό στόχο.

Η προσέγγιση του τελικού στόχου συνεχίζεται με ακόμα ένα χαρακτηριστικό σημείο στα μέτρα 8-9. Εκεί ολοκληρώνεται η τρίτη γραμμή του κειμένου και αρχίζει η τέταρτη. Ο Schönberg χρησιμοποιεί την τελευταία νότα του πρώτου μοτίβου ξανά, για να ξεκινήσει με αυτή το δεύτερο μοτίβο, το οποίο μάλιστα τώρα ακούγεται ολοκληρωμένο με την προσθήκη της νότας ρε#, που δεν υπήρχε προηγουμένως. Με τον τρόπο αυτό η φράση έχει έρθει ένα ακόμα βήμα πιο κοντά στην ολοκλήρωσή της. Αυτό που λείπει είναι η νότα φα# στο πρώτο μοτίβο, καθώς και το ντο# που παρεμβάλλεται.

Στη συνέχεια στα μέτρα 11-12 ακούγεται για πρώτη φορά η νότα φα#, η οποία έλειπε προηγουμένως, αλλά γίνεται και για πρώτη φορά η ενσωμάτωση των μοτίβων και δεν ακούγονται ξεχωριστά το ένα μετά το άλλο. Επίσης ακούγεται για πρώτη φορά στη σωστή περιοχή το ντο# -

ρε, αλλά τα δύο μοτίβα εξακολουθούν να ακούγονται μια οκτάβα υψηλότερα από τον τελικό στόχο.

Στην έβδομη γραμμή του κειμένου, που αντιστοιχεί στα μέτρα 15-16, παρατηρούμε μια κάθετη χρωματική κίνηση των μοτίβων αλλά αυτή τη φορά στη σωστή περιοχή του πενταγράμμου. Παρόλα αυτά το φα# εξακολουθεί να λείπει από το πρώτο μοτίβο, και το ντο# είναι τοποθετημένο σε λάθος σειρά. Θα περιμέναμε να βρίσκεται ανάμεσα στα δύο Ρε, όμως βρίσκεται τοποθετημένο μετά από αυτά. Μέχρι το σημείο αυτό, η χρωματική καθοδική κίνηση και το ντο# - ρε έχουν εμφανιστεί στη σωστή τοποθεσία. Επίσης έχει κάνει την εμφάνισή της η ενσωμάτωση των δύο μοτίβων, αλλά όμως μια οκτάβα υψηλότερα από τον τελικό στόχο.

Στην τελευταία γραμμή του ποιητικού κειμένου, γίνεται η ενσωμάτωση των δύο μοτίβων στη σωστή περιοχή, καθώς και η οριζόντια σύζευξή τους και η παρουσία του χαμηλού ντο# στη σωστή περιοχή. Παρατηρήσαμε ότι σε καθεμία από τις οχτώ γραμμές του κειμένου – με την εξαίρεση της έκτης γραμμής – προσεγγίζεται σταδιακά ο μουσικός στόχος, και αποκαλύπτεται μια ολοένα και πιο στενή αντιστοιχία με την τελική εκδοχή. Σύμφωνα με την Cygan (2006), είναι πιθανόν να μπορεί να γίνει μια συσχέτιση αυτής της λογικής με το ποιητικό περιεχόμενο. Θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε την άφιξη του τελικού μουσικού στόχου με τον ερχομό του «κρύου, καθαρού φωτός της ημέρας». Η ίδια αναφέρει παρόλα αυτά λίγο αργότερα, ότι η συσχέτιση αυτή είναι άνευ σημασίας, μιας και τόσο η ποιητική όσο και η μουσική ιδέα περιέχουν την ουσία του αληθινού νοήματος.

## Lied 7

Στο τραγούδι αυτό παρατηρούμε ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της μοτιβικής οργάνωσης του συνθέτη, το οποίο είναι η συνέπειά του στην έκθεση των μοτίβων τόσο κάθετα, ως συγχορδίες, όσο και οριζόντια, ως μελωδικές γραμμές. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στα μέτρα 9-11. Όπως αναφέρει και ο Richard Domek σε άρθρο του<sup>26</sup>, είναι πιθανόν η τεχνική αυτή του Schönberg να παρουσιάζει ορισμένα μοτίβα τόσο κάθετα όσο και οριζόντια, να αποτελεί έναν «οιονό» της μεταγενέστερης χρήσης από τον συνθέτη της δωδεκάφθογγης σειράς, οπού η σειρά ή το σύνολο των τόνων, είναι ικανό να παράγει τόσο αρμονικές όσο και μελωδικές κατασκευές (Domek, 1979).

---

<sup>26</sup> Some Aspects of Organization in Schoenberg's Book of the Hanging Gardens, Opus 15



Η επανάληψη και η επαναφορά είναι σημαντικά στοιχεία της δομής της φόρμας στο συγκεκριμένο τραγούδι. Η επανάληψη γίνεται εμφανής στη συνοδεία, στα μέτρα 2-3 και 3-4, στα μέτρα 13-14 και 14-16, και ρυθμικά στα μέτρα 7 και 8. Επίσης παρατηρούμε επαναδιατυπώσεις των μοτίβων, ελαφρώς παραλλαγμένες από τη φωνητική μελωδική γραμμή, όπως για παράδειγμα στο έκτο μέτρο, το οποίο φαίνεται να συνοψίζει τη μελωδική δραστηριότητα και κίνηση των δύο πρώτων μέτρων. Ακόμα ένα παράδειγμα είναι το μέτρο 7, το οποίο αναπτύσσει το είδος της κίνησης που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στο μέτρο 3. Επίσης στα μέτρα 9 και 10. Επίσης υπάρχουν ορισμένα στοιχεία χρήσης αντιθέσεων, όσον αφορά το μέρος της φωνής. Η κίνηση στα δύο πρώτα μέτρα έρχεται σε αντίθεση με το συνδυασμό της βηματικής και «αλματώδους» κίνησης που παρατηρούμε στο τρίτο και τέταρτο μέτρο.

Η παραλλαγή και η ανάπτυξη είναι επίσης στοιχεία που συναντάμε στο τραγούδι αυτό, όπως για παράδειγμα το μέρος της συνοδείας από το δεύτερο μισό του τρίτου μέτρου μέχρι και το μέτρο 16, είναι κατά μία έννοια ανάπτυξη αυτού που προηγήθηκε στο πρώτο ενάμιση μέτρο του τραγουδιού. Μεγάλης σημασίας είναι ότι τόσο οι αρμονικές όσο και οι μελωδικές ιδέες των πρώτων δυόμισι μέτρων της συνοδείας, επαναλαμβάνονται στα τελευταία έξι περίπου μέτρα. Επιπλέον οι τέσσερις τελευταίες συγχορδίες είναι επαναδιατυπώσεις (και μάλιστα ακριβώς στο ίδιο τονικό ύψος) των συγχορδιών που ακούστηκαν αρχικά στα μέτρα 1 και 3. Με το χαρακτηριστικό αυτό, επιτυγχάνεται ένας ακόμα μεγαλύτερος βαθμός μορφολογικής ενότητας και συνοχής της σύνθεσης (Domek, 1979).

Τέλος, ακόμα ένα ενοποιητικό χαρακτηριστικό είναι η χρήση των Ρε και Μ1b. Η έμφαση στα δύο τονικά αυτά ύψη καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, γίνεται εμφανής στο πρώτο μέτρο τόσο στο πιάνο όσο και στη φωνή, με την κίνηση του Ρε στο Μ1b. Επίσης στα μέτρα 6, 7 και 9 στο μέρος της φωνής, στο μέτρο 16 μεταξύ πιάνου και φωνής και στα μέτρα 18-19 μόνο στο μέρος του πιάνου. Πολύ σημαντικό είναι και το γεγονός ότι η εναρκτήρια φράση της μελωδικής φωνητικής γραμμή ξεκινάει από τη νότα Ρε και καταλήγει στο Μ1b (Angst und Hoffen wechselnd mich beklemmen), όπως ακριβώς και η μελωδία της φωνής συνολικά (καταλήγει στο μέτρο 16).

### Lied 8

Στο όγδοο τραγούδι του κύκλου, υπάρχει μια έντονη συσχέτιση μεταξύ της οργάνωσης του κειμένου και της μουσικής. Το σχήμα ομοιοκαταληξίας το οποίο είναι της μορφής αβγ/δδ/αβγ, υποδηλώνει μια τριμερή οργάνωση σε τρία τμήματα όπου το καθένα αποτελείται από τρεις, δύο

και (ξανά) τρεις γραμμές αντίστοιχα. Ο Schönberg παραλλάσει αυτό το σχέδιο στη μουσική του σε μία τριμερή διάταξη, αλλά αυτή τη φορά από τμήματα που ομαδοποιούνται σε τέσσερις, δύο και δύο γραμμές. Αυτό φαίνεται καθαρά στη διαφορετική μουσική άρθρωση που έχει το κάθε τμήμα, ως αποτέλεσμα της ενσωμάτωσης σε αυτά διαφορετικών μουσικών στοιχείων. Μέσω του συνδυασμού ποικίλων στοιχείων όπως για παράδειγμα τονικά ύψη, ρυθμικές ενδείξεις και κατεύθυνση των μοτίβων, ο συνθέτης καταφέρνει να περιγράψει μουσικά το ποιητικό κείμενο σε τρεις διακριτές ενότητες.

Συγκεκριμένα, ένα στοιχείο που παίζει μεγάλο ρόλο στο διαχωρισμό που περιγράψαμε προηγουμένως, είναι η χρήση της τριάδας Ντο# - Φα – Λα, η οποία χρησιμοποιείται πολύ συχνά στις τέσσερις πρώτες γραμμές (που καθιστούν το πρώτο τμήμα), τόσο στη μελωδική γραμμή της φωνής, όσο και του πιάνου. Επίσης η τριάδα αυτή χρησιμοποιείται τόσο στην κάθετη διάσταση όσο και στην οριζόντια. Αυτό γίνεται εμφανές ήδη από την αρχή του τραγουδιού, αφού τόσο στο δεξί χέρι του πιάνου, όσο και στη μελωδία της φωνής ακούγονται οι νότες σε οριζόντια διάσταση, και στο αριστερό χέρι του πιάνου ακούγονται κάθετα. Η τριάδα αυτή εμφανίζεται σε ευθεία αλλά και ανεστραμμένη κατάσταση σε κάθε μέτρο, μέχρι και το όγδοο μέτρο. Στη συνέχεια εξαφανίζεται για τα επόμενα τέσσερα μέτρα, μέχρι την επανεμφάνισή της στο δωδέκατο μέτρο (Cyrus, 2006).

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, το ποιητικό κείμενο χωρίζεται σε τρεις διακριτές ενότητες από την χρήση και παρουσία της τριάδας που περιγράψαμε, σε αντίθεση με το σχήμα ομοιοκαταληξίας του ποιήματος, στο οποίο ο διαχωρισμός ξεκινά μια γραμμή νωρίτερα. Εξετάζοντας τί συμβαίνει στο σημείο αυτό (μεταξύ των γραμμών τρία και τέσσερα) στη μουσική, εκ πρώτης όψεως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο διαχωρισμός ξεκινά αμέσως μετά την τρίτη γραμμή, κυρίως λόγω της παύσης τετάρτου, η οποία είναι η πρώτη φορά που καταγράφεται από την έναρξη του τραγουδιού, αλλά και από την απουσία της τριάδας από το μέτρο αυτό. Παρόλα αυτά, η μίμηση της εναρκτήριας φωνητικής γραμμής από το αριστερό χέρι του πιάνου (μ.4 και μ.5), μέχρι την αρχή της τέταρτης γραμμής του κειμένου (**Lie**-be), όπως και η παρουσία της τριάδας Ντο# - Φα – Λα στο αριστερό χέρι του πιάνου, στα μέτρα 6-8, επιμηκύνουν την πρώτη μουσική ενότητα, έτσι ώστε να συμπεριλάβει και ολόκληρη την τέταρτη γραμμή του κειμένου.

Όσον αφορά τις επόμενες μουσικές ενότητες, αυτές χωρίζονται στις ποιητικές γραμμές 5,6 και 7,8 αντίστοιχα. Η συνεχής επιβράδυνση στο μέτρο 9, σε συνδυασμό με τη σταδιακή

εξασθένιση της έντασης και η ακολουθία από τρίτες σε κάθε μέτρο στη γραμμή του μπάσου, μέχρι το μέτρο 14, κάνει τον ακροατή να ακούσει την ολότητα αυτής της φράσης σαν μια διακριτή ενότητα, η οποία αρχίζει από την Πέμπτη γραμμή του κειμένου και αντιστοιχεί στο μέτρο 8 και καταλήγει στο μέτρο 14 με το τέλος της έκτης γραμμής του ποιητικού κειμένου.

Στη συνέχεια η μεγάλη παύση της μελωδικής φωνητικής γραμμής που διαρκεί τρία τέταρτα και είναι η μεγαλύτερη σε διάρκεια παύση από την έναρξη του τραγουδιού, η επιστροφή στο αρχικό tempo, αλλά και η γραμμή του μπάσου στην οποία ακούγεται ξανά η τριάδα Ντο# - Φα – Λα, υποδηλώνουν ξεκάθαρα την έναρξη ενός καινούριου τμήματος το οποίο εκτείνεται στα μέτρα 14-22.

Με τον μουσικό διαχωρισμό του κειμένου μετά την τέταρτη γραμμή αντί της τρίτης γραμμής, το συναισθηματικό επίπεδο του στίχου «mir, der leidet» εντείνεται, αφού διαχωρίζεται από την προηγούμενη φράση με του εξής τρόπους: μουσικά (με την απουσία της τριάδας Ντο# - Φα – Λα), ρυθμικά με μια παύση ογδού και χωρικά με ένα ψηλό άλμα στο ρε# και αργότερα στο λα, την υψηλότερη νότα του τραγουδιού. Ενδιαφέρον είναι ότι η φράση αυτή οριοθετείται μουσικά από τη νότα σολ#, τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της, κάτι το οποίο την ξεχωρίζει από το μουσικό περιβάλλον της. Η επόμενη φράση «ob mir solche Qual gebühre» με την αλλαγή του ρυθμού αλλά και την παύση ογδού μετά τη λέξη «Richte», μετατρέπεται σε ερώτηση. Η αγωνία του αφηγητή απαλύνεται στο σημείο αυτό και εντείνεται ξανά στις επόμενες δύο τελευταίες γραμμές του κειμένου. Η αντίθεση αυτή δεν θα ήταν δυνατή αν ο συνθέτης οργάνωνε μουσικά το κείμενο σύμφωνα με το ομοιοκαταληκτικό του σχήμα.

### Lied 9

Το ενδιαφέρον στο ένατο τραγούδι του κύκλου, είναι ο τρόπος με τον οποίο διαχωρίζονται η μελωδία και ο ρυθμός ως μοτιβικά στοιχεία. Με την εισαγωγή της φωνής στο έβδομο μέτρο, έχουμε επανάληψη της φράσης που εισάγει το πιάνο στην αρχή του τραγουδιού, αυτή τη φορά όμως με ρυθμική διαφοροποίηση. Αυτή η ρυθμική διαφοροποίηση μπορεί ενδεχομένως να εξηγηθεί από το κείμενο, το οποίο δεν θα μπορούσε να αποδοθεί ρυθμικά σύμφωνα με τον ρυθμό των εναρκτήριων μέτρων του πιάνου. Η ρυθμική διαφοροποίηση στα μέτρα 9-11 συνεχίζεται στη μελωδική γραμμή της φωνής. Εδώ υπάρχει επίσης επανάληψη της μελωδίας των μέτρων 3-4 και ταυτόχρονα ακριβής επανάληψη του ρυθμού των δύο πρώτων μέτρων, με την παρεμβολή του ρυθμικού σχήματος της λέξης «kurzer». Τέλος, τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται θεματικά σε

όλη τη διάρκεια του τραγουδιού είναι η πρώτη συγχορδία που ακολουθείται από το διάστημα της καθοδικής τρίτης μεγάλης, καθώς και το σχήμα των δέκατων-έκτων με το χαρακτηριστικό διάστημα της καθοδικής ένατης, που στη συνέχεια ανεβαίνει χρωματικά (Brandenburg, 2011).

### Lied 10

Στην αρχή του τραγουδιού ακούγεται μια αρκετά μεγάλη και συναισθηματικά φορτισμένη μελωδία το πιάνου στις τονικότητες της Ρε μείζονας και Ρε ελάσσονας, με ελεύθερες γραμμικές κινήσεις σε πολλά μέρη. Η εισαγωγή ολοκληρώνεται στα μέτρα 9-10, με μια συγχορδία δεσπόζουσας στην τονικότητα αυτή. Στη συνέχεια εισέρχεται η φωνή, επαναλαμβάνοντας την εναρκτήρια μελωδία του πιάνου, όμως στη συνέχεια επιστρέφει ξανά στο ατονικό στυλ.

Δεδομένου ότι η λειτουργική αρμονία εγκαταλείπεται σε αυτά τα έργα, ο Schönberg έπρεπε να στραφεί σε ένα εναλλακτικό μέσο μέσω του οποίου θα μπορούσε να διαμορφώσει ένα κομμάτι. Όπως σε μεγάλο μέρος του έργου του, η "αναπτυσσόμενη παραλλαγή" του μοτίβου ή του θεματικού περιεχομένου είναι ο τρόπος με τον οποίο οργανώνει τις μουσικές δομές. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με το Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων, και το "Das schöne Beet", αρ. 10, είναι ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα. Σε διάφορες ανταλλαγές μεταξύ φωνής και πιάνου, σχεδόν κάθε μουσική δήλωση προέρχεται από ένα μοτίβο Σολ#-Α-Δ. Εμφανιζόμενο τόσο σε οριζόντια όσο και σε κάθετη μορφή στο πρώτο μέτρο, το μοτίβο αυτό στη συνέχεια αντιστρέφεται, μετατίθεται και αναδιατάσσεται καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Εδώ, ο Schönberg αντλεί από τις συνθετικές τεχνικές του Johannes Brahms και το ύφος του, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνει την επανεκτέλεση του υλικού: η ακριβής επανάληψη εγκαταλείπεται υπέρ των συνεχώς διαφοροποιούμενων μοτίβων και φράσεων (Stratford, 2021).

Παρόλο που το τραγούδι 10 προσφέρει μεγαλύτερο αριθμό τονικών αναφορών σε σχέση με τα υπόλοιπα τραγούδια του κύκλου, οι ήχοι αυτοί εξαφανίζονται αμέσως μόλις εμφανιστούν, δημιουργώντας την αίσθηση ότι «ο αφηγητής θυμάται κάτι και το ξεχνάει αμέσως μετά.» (Ginger, 2012, σ.98).

### Lied 11

Το τραγούδι αρχίζει και πάλι με μια μακρά εισαγωγή στο πιάνο. Συγκεκριμένα, ακούγεται στο δεξί χέρι ένα μικρό θέμα αποτελούμενο από τρεις νότες (σιb - ρεb - φα) το οποίο συνοδεύεται από μια καθοδική χρωματική κίνηση του αριστερού χεριού. Στο μ.13, η μελωδία του θέματος

κάνει την εμφάνισή της ξανά και αντιστοιχεί στις λέξεις: «Ich erinnere» (θυμάμαι), κάτι το οποίο ίσως συνδέεται με τις τονικές αναμνήσεις του συνθέτη. Είναι το πιο ήρεμο και απαλό τραγούδι ολόκληρου του κύκλου, και μετά την ένταση των προηγούμενων τραγουδιών η αντίθεση αυτή γίνεται έντονα αισθητή στον ακροατή.

### Lied 12

Στη διάρκεια του συγκεκριμένου τραγουδιού, οι νότες της συγχορδίας a2 που περιγράψαμε παραπάνω (κεφάλαιο 5.2.2) χρησιμοποιούνται επανειλημμένα σε διαφορετικές τονικές περιοχές, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 12,14 και 15. Η εισαγωγή του πιάνου ξεκινά όπως και στο ένατο τραγούδι - στην αρχή της σχέσης των δύο εραστών - με δύο αντιθετικές φράσεις, διάρκειας δύο μέτρων.

### Lied 13

Ένα χαρακτηριστικό του τραγουδιού αυτού, είναι η εναλλαγή αρμονικών τρίτων, που κινούνται βηματικά κατά ένα ημιτόνιο,. Πιο συγκεκριμένα, η διαδοχή ή εναλλαγή των συγκεκριμένων τρίτων Σολ-Σι, Σολb-Σιb και Σολ-Σι, Λαb-Ντο είναι σημαντική και λειτουργεί ως κανόνας της αρμονικής κίνησης. Παρατηρούμε τέλος, τη χρήση των συγχορδιών b1 και a1 (βλ. κεφάλαιο 5.2.2) στο μέτρο 11.

### Lied 14

Το προτελευταίο τραγούδι του κύκλου είναι σαφώς δομημένο από άποψη μοτίβων και θεμάτων και συνδέονται μεταξύ τους σε όλη τη διάρκεια του. Θα δώσουμε στη συνέχεια κάποια παραδείγματα των σημαντικότερων αυτών συνδέσεων. Η πρώτη γραμμή του φωνητικού μέρους, στο δεύτερο μέτρο, προέρχεται από το πρώτο μοτίβο του πιάνου και στο τρίτο μέτρο το μέρος του πιάνου είναι μια επαναφορά του πρώτου μοτίβου, με τον ρυθμό και τα διαστήματα όμως να μετατοπίζονται. Το τέταρτο μέτρο στο πιάνο είναι μια πιο μακρινή παραλλαγή του μέτρου 1 και επαναλαμβάνεται μετατοπισμένο διαστηματικά μέχρι το πέμπτο μέτρο. Το σημείο με την καθοδική βηματική κίνηση των τριακοστών – δευτέρων στο πέμπτο μέτρο, αποσπάται στη συνέχεια και συνεχίζει σε μια ακολουθία από διαστήματα ένατης, το οποίο πιθανόν να απεικονίζει γιγαντιαία βήματα («Von den tritten»). Στο μέτρο 6 το εναρκτήριο μοτίβο επανεμφανίζεται, αρχικά στην υψηλότερη φωνή του πιάνου, ρυθμικά ακριβές αλλά διαστηματικά αλλοιωμένο, και στη συνέχεια ως μίμηση στη χαμηλότερη φωνή, διαστηματικά πιστό (ακούγεται απλά

μετατοπισμένο), αλλά ρυθμικά μετατοπισμένο. Το μοτίβο των μέτρων 7-8 στο πιάνο, αποτελεί επίσης μια παραλλαγή του πρώτου, που συνδέεται όμως και με το διάστημα της αυξημένης τρίτης, από τη φωνητική γραμμή του μέτρου 3.

Τα τρία τελευταία μέτρα λειτουργούν ως ανακεφαλαίωση. Στο μέτρο 10 υπάρχει μια μετατοπισμένη επανάληψη του δεύτερου μέτρου στη μελωδία της φωνής, στο μέτρο 11 μια μεταφορά του τρίτου μέτρου. Το έργο ολοκληρώνεται με μια επαναφορά του πρώτου μοτίβου, αυτή τη φορά εκτελεσμένη στο πιάνο (Brandenburg, 2011).

### Lied 15

Στο τελευταίο τραγούδι του κύκλου ο Schönberg εγκαθιδρύει μια αίσθηση επιλόγου, χρησιμοποιώντας μια λυρική εισαγωγή, στο οποίο παραθέτει αρκετό υλικό από πολλά άλλα τραγούδια του κύκλου, όπως για παράδειγμα τον ρυθμό της μελωδίας του τρίτου τραγουδιού. Άλλα χαρακτηριστικά είναι επίσης η πολύ συχνή χρήση διαστημάτων τρίτης και συγχορδιών, την οποία θα μπορούσαμε να περιγράψουμε σαν μια «απροθυμία» του συνθέτη να εγκαταλείψει την ασφάλεια της τονικής γλώσσας. Τα συναισθήματα της θλίψης και της απώλειας που βιώνουν τόσο ο αφηγητής όσο και ο Schönberg είναι αισθητά. Είναι τέλος ενδιαφέρον, ότι ο Simms αναφέρει πως η εισαγωγική γραμμή του πιάνου, θα μπορούσε να λάβει τον τίτλο «Der Dichter spricht» (Ο ποιητής μιλάει)<sup>27</sup>. Αναφέρει ότι ο συνθέτης κατάφερε στο κομμάτι αυτό να συνενώσει τα πιο οικεία προσωπικά συναισθήματα και στοχασμούς με μια μεγαλοπρέπεια έκφρασης, ώστε ο Adorno το παρομοίασε εύστοχα με ένα μεγάλο «συμφωνικό φινάλε» (Ginger, 2012).

#### 5.2.4 Φόρμα

Όλα τα τραγούδια του κύκλου έχουν τριμερή μορφή (ABA ή ABA') αφού όπως είδαμε ο Schönberg ανακαλεί υλικό από την αρχή κάθε τραγουδιού στο τέλος του. Στην τονική μουσική η φόρμα ABA συνεπάγεται την απομάκρυνση από την «τάξη» και την επιστροφή σε αυτή, με μια επαναφορά του τονικού και μουσικού υλικού στο τέλος. Ο Schönberg βέβαια δεν επιστρέφει σε κάποια τονικότητα, όμως η δομή εξαρτάται από την εσωτερική αντίθεση και την επιστροφή του αρχικού θεματικού υλικού στο αρχικό τονικό ύψος, κάτι που είναι στενά συνδεδεμένο με προηγούμενα τονικά ιδιώματα. Επομένως το έργο θα μπορούσε να περιγραφεί με τη μορφή ABA, κυρίως λόγω της θεματικής και τονικής του αντίθεσης. Η «αναπτυξιακή τριμερής» μορφή, όπως

---

<sup>27</sup> Simms, 2000, σελ.52

αναφέρει και ο Simms, περιγράφεται ως εξής: Κάθε ένα από τα τρία μεγάλα τμήματα περιέχει την ανάπτυξη μιας κοινής ομάδας μοτίβων, τα οποία έχουν ακουστεί στην αρχή κάθε τραγουδιού. Ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα δημιουργείται από την εμφάνιση θεμάτων που έχουν μόνο απομακρυσμένη σχέση με τα βασικά μοτίβα και η αντίθεση συνήθως υλοποιείται με μια αλλαγή στο ρυθμό. Καθένα από τα τρία μέρη συνήθως σχετίζεται με μια θεματική ενότητα του κειμένου.<sup>28</sup> Ο Lessem, Alan Philip στο βιβλίο του «Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922» ταξινομεί περαιτέρω τα τραγούδια σε τρεις κατηγορίες. Αυτά με μια παραδοσιακή μορφή ABA (τραγούδια 5, 6, 9, 10 και 15), εκείνα με μια «συντομευμένη επιστροφή του αρχικού θέματος» (τραγούδια 2, 3, 4, 8 και 14), εκείνα που «επιστρέφουν σε ένα τονικό κέντρο που υπαινίσσεται η έναρξη» (τραγούδια 1, 6 και 11)- και, τέλος, εκείνα που «επαναφέρουν μόνο τις δύο εναρκτήριοι συγχορδίες» (τραγούδια 7 και 13).<sup>29</sup>

Αξιοσημείωτο είναι τέλος το γεγονός ότι σε κάθε περίπτωση, τουλάχιστον ένα μέρος από το αρχικό υλικό που επιστρέφει στο A, βρίσκεται στον αρχικό τόνο, ενισχύοντας τη σύνδεση μεταξύ της έναρξης και του τέλους σε κάθε τραγούδι (Ginger, 2012).

---

<sup>28</sup> Simms, 2000, σελ.52-53

<sup>29</sup> Lessem, όπως αναφέρεται στο Ginger, 2012, σ.131

## 6 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα εργασία, έγινε μια προσπάθεια να διερευνηθούν πτυχές της μουσικής έκφρασης στην ελεύθερη ατονικότητα. Για το σκοπό αυτό, αναφερθήκαμε στη σημασία του εξπρεσιονισμού, το αντίκτυπο που είχε στο έργο του Schönberg, και προχωρήσαμε σε ανάλυση του πρώιμου ελεύθερου ατονικού έργου του «Das Buch der hängenden Gärten». Παρατηρήσαμε ότι αν και το ατονικό στυλ υιοθετήθηκε και υλοποιήθηκε από τον Schönberg, στην πραγματικότητα το έδαφος είχαν προετοιμάσει προηγούμενοι συνθέτες, των οποίων τα έργα βρίσκονταν στο χείλος της ατονικότητας. Πολλές φορές, η ιστορία της μουσικής παρουσιάζεται με αυστηρά χρονικά όρια προς διευκόλυνσή μας, αλλά η πραγματικότητα είναι ότι τα όρια μεταξύ των διάφορων μουσικών περιόδων είναι δυσδιάκριτα και συνεχή. Γεγονός είναι ότι το έργο του Schönberg κατέχει μια σημαντική θέση στην ιστορία της μουσικής και η ανάλυση του έργου του είναι ακόμα υπό εξέλιξη.

Μεγάλη σημασία για την προσέγγιση της ανάλυσης του έργου του Schönberg, διαδραμάτισε η μελέτη των κειμένων του. Τα κείμενα του Schönberg είναι ανεκτίμητης αξίας για να κατανοήσει κανείς τη μουσική του. Παρόλα αυτά πολλές φορές είναι απαραίτητο να τα ερμηνεύσουμε κριτικά, διότι είναι προϊόν μια αχαλίνωτης φαντασίας, που παρήγαγε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο και πολλές φορές αντικρουόμενο σύνολο ιδεών. Κάτι τέτοιο έγινε ιδιαίτερα εμφανές για παράδειγμα στη σχέση της μουσικής με το κείμενο, την οποία και αναλύσαμε λεπτομερώς. Επίσης, η εξέταση του περιβάλλοντος στο οποίο έζησε ο συνθέτης αλλά και των λόγων που τον οδήγησαν στην υιοθέτηση του νέου αυτού στυλ, ήταν εξίσου βοηθητική, για να αναλύσουμε σε μεγαλύτερο βάθος και με μεγαλύτερη ακρίβεια το έργο του.

Σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι η αλλαγή λειτουργίας της μουσικής έκφρασης, η οποία στη μουσική αυτή σχετίζεται με το υποσυνείδητο και όχι με «επίπλαστα πάθη της ψυχής» (όπως αναφέρει και ο Adorno), είναι το ουσιαστικά ανατρεπτικό στοιχείο στον Schönberg. Ως αποτέλεσμα, δημιουργήθηκαν και οι νέες μορφολογικές καινοτομίες, προκειμένου να εξυπηρετήσουν την υλοποίηση της έκφρασης αυτής. Επομένως θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η έκφραση είναι η κινητήρια δύναμη για τη μουσική του Schönberg, μέσω της οποίας προκύπτουν τα επιμέρους στοιχεία της.

Έγινε επίσης μια προσπάθεια μουσικής ανάλυσης στα τραγούδια του κύκλου. Από την ανάλυση των τραγουδιών δεν μπορούμε να οδηγηθούμε σε κάποιο γενικό και καθολικό



συμπέρασμα, όσον αφορά τη μορφή τους ως σύνολο. Κάθε τραγούδι είναι διαφορετικό, αποκαλύπτοντας ποικίλους τρόπους συσχέτισης μεταξύ μουσικής και κειμένου. Παρόλα αυτά οδηγηθήκαμε σε ορισμένες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις όπως για παράδειγμα τη χρήση του διαστήματος της τρίτης από το συνθέτη, ως διακριτής αρμονικής οντότητας, αλλά και ως αρμονικού ενοποιητικού παράγοντα. Παρατηρήσαμε επίσης τη συχνή επαναφορά του εισαγωγικού υλικού στο τέλος των τραγουδιών και συμπεράναμε ότι είναι πολύ σημαντική για την αίσθηση της οργάνωσης της φόρμας του έργου. Διαπιστώσαμε ακόμα ότι υπάρχουν ορισμένες τονικές αναφορές στο έργο του Schönberg, χωρίς βέβαια η μουσική στο σύνολό της να χαρακτηρίζεται ως τέτοια.

Όπως έδειξε η ιστορία, η ατονική μουσική του Schönberg κατάφερε να οδηγήσει σε μια από τις μεγαλύτερες ανατροπές στην ιστορία της δυτικής μουσικής. Είμαστε πλέον σε θέση να μπορούμε να μελετήσουμε το μεταβατικό αυτό στάδιο, αφού έχει περάσει ήδη σχεδόν ένας αιώνας από την περίοδο εκείνη. Τα πρώτα έργα της ατονικότητας - όπως το παρόν που εξετάσαμε – δίνουν ένα πολύ γόνιμο έδαφος για ανάλυση και έχουμε τη δυνατότητα να τα αναλύσουμε με διαφορετικούς τρόπους. Μπορούμε για παράδειγμα να δούμε τη μουσική αυτή είτε σαν ένα «προπύργιο» του 12φθογγισμού (θα λέγαμε ως εξέλιξη), είτε ως το τέλος της τονικότητας. Είναι επιλογή του αναλυτή ο τρόπος με τον οποίον θα προσεγγίσει τη μουσική αυτή. Η ανάλυση είναι κάτι πολύ σχετικό ανάλογα με την οπτική που θα την εξετάσουμε, υπάρχει ένας υποκειμενικός προσανατολισμός και όχι μια αντικειμενική αναλυτική ματιά. Θέτουμε ερωτήματα και οι απαντήσεις που παίρνουμε προκύπτουν από τα ερωτήματα που έχουμε οι ίδιοι δημιουργήσει. Με τη λογική αυτή, κάθε αναλυτική προσπάθεια είναι ημιτελής και αυτό δημιουργεί ανάγκη για περαιτέρω αναλύσεις. Θα έχει ενδιαφέρον να δούμε πόσα ακόμα χρόνια θα μας απασχολήσει η μελέτη και η ανάλυση του έργου του Schönberg, καθώς και τα συμπεράσματα που θα προκύψουν από αυτήν.

## 7 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

**Fünfzehn Gedichte aus "Das Buch der hängenden Gärten" von Stefan George<sup>30,31</sup>****1. Unterm Schutz von dichten Blättergründen**

Unterm schutz von dichten  
blättergründen,  
Wo von sternen feine flocken  
schneien,  
Sachte stimmen ihre leiden künden,  
Fabeltiere aus den braunen schlünden  
Strahlen in die marmorbecken speien,  
Draus die kleinen bäche klagend eilen:  
Kamen kerzen das gesträuch  
entzünden,  
Weisse formen das gewässer teilen.

**1. Under the protection of dense clusters of leaves**

Under the protection of dense clusters  
of leaves  
where delicate flakes snowdown from  
stars,  
gentle voices proclaim their sorrows,  
fabulous animals spew streams from  
their brown maws into the marble  
basins,  
from which the little brooks hasten  
away lamentingly:  
there came tapers to ignite the bushes,  
white forms to part the waters.

**2. Hain in diesen Paradiesen**

Hain in diesen paradiesen  
Wechselt ab mit blütenwiesen,  
Hallen, buntbemalten fliesen,  
Schlanker störche schnäbel kräuseln  
Teiche, die von fischen schillern,  
Vögel-reihen matten scheines  
Auf den schiefen firsten trillern  
Und die goldnen binsen säuseln -  
Doch mein traum verfolgt nur eines.

**2. Groves in these paradises**

Grove in these paradises  
alternates with flowery meadows,  
pavilions, brightly painted flagstones.  
Slender storks' bills ripple ponds that  
gleam with fish,  
rows of birds in a dull glow trill on the  
oblique roof ridges  
and the golden sedges rustle-  
but my dream pursues only one thing.

<sup>30</sup> Δεκαπέντε ποιήματα από το "Βιβλίο των κρεμαστών κήπων" του Stefan George.

<sup>31</sup> Μετάφραση από τα γερμανικά (Deutsch) στα αγγλικά Copyright © 2017 από τον Sharon Krebs.

### **3. Als Neuling trat ich ein in dein Gehege**

Als neuling trat ich ein in dein gehege;  
Kein staunen war vorher in meinen  
mienen,  
Kein wunsch in mir, eh ich dich  
blickte, rege.  
Der jungen hände faltung sieh mit  
huld,  
Erwähle mich zu denen, die dir dienen  
Und schon mit erbarmender geduld  
Den, der noch strauchelt auf so  
fremdem stege.

### **3. As a newcomer I entered your close**

As a newcomer I entered your close;  
Before, no amazement was in my  
mien,  
No wish astir in me, until I looked on  
you.  
Gaze with benevolence upon the clasp  
of my young hands,  
Elect me to those who serve you  
And, with merciful patience, spare  
Him, who still staggers upon this  
unfamiliar path

#### **4. Da meine Lippen reglos sind und brennen**

Da meine lippen reglos sind und  
brennen,

Beacht ich erst, wohin mein fuss  
geriet:

In andrer herren prächtiges gebiet.

Noch war vielleicht mir möglich, mich  
zu trennen;

Da schien es, daß durch hohe  
gitterstäbe

Der blick, vor dem ich ohne lass  
geknielt,

Mich fragend suchte oder zeichen  
gäbe.

#### **5. Saget mir, auf welchem Pfade**

Saget mir, auf welchem pfade

Heute sie vorüberschreite -

Daß ich aus der reichsten lade

Zarte seidenweben hole,

Rose pflücke und viole,

Daß ich meine wange breite,

Schemel unter ihrer sohle.

#### **4. Now that my lips are motionless and burn**

Now that my lips are motionless and  
burn,

I first notice whither my feet have  
taken me:

Into the splendid realm of other lords.

It was still perhaps possible for me to  
tear myself away;

Then it seemed as if, through the lofty,  
cage-like bars,

The gaze before which I had kneeled  
unceasingly

Was questioningly seeking me or  
giving me signs.

#### **5. Tell me upon which pathway**

Tell me upon which pathway

She shall walk past today -

So that from the richest chest

I may draw forth delicate silk fabrics,

[So that I may] pick roses and violets,

So that I may place my cheek

To be a footstool beneath her sole.

## **6. Jedem Werke bin ich fürder tot**

Jedem werke bin ich fürder tot.  
Dich mir nahzurufen mit den sinnen,  
Neue reden mit dir auszuspinnen,  
Dienst und lohn, gewährung und  
verbot,  
Von allen dingen ist nur dieses not  
Und weinen, daß die bilder immer  
fliehen,  
Die in schöner finsternis gediehen -  
Wann der kalte klare morgen droht.

## **7. Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen**

Angst und hoffen wechselnd mich  
beklemmen,  
Meine worte sich in seufzer dehnen,  
Mich bedrängt so ungestümes sehnen,  
Daß ich mich an rast und schlaf nicht kehre,  
Daß mein lager tränen schwemmen,  
Daß ich jede freude von mir wehre,  
Daß ich keines freundes trost begehre.

## **6. I am henceforth dead to every deed**

I am henceforth dead to every deed.  
To call you near to me with my senses,  
To weave new conversations with you,  
Service and recompense, permission  
and forbiddance,  
Of all things only this is necessary,  
And weeping that the images ever flit  
away,  
[The images] that flourished in  
beautiful darkness -  
When the cold, clear morning  
threatens.

## **7. Fear and hope oppress me alternately**

Fear and hope oppress me alternately,  
My words stretch themselves out into sighs,  
I am beset by such tumultuous yearning  
That I do not care about rest and sleep,  
That my bed is flooded with tears,  
That I thrust every happiness from me,  
That I do not desire the comfort of any friend.

### 8. Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre

Wenn ich heut nicht deinen leib berühre,

Wird der faden meiner seele reissen

Wie zu sehr gespannte sehne.

Liebe zeichen seien trauerflöre

Mir, der leidet, seit ich dir gehöre.

Richte, ob mir solche qual gebühre,

Kühlung spreng mir, dem fieberheissen,

Der ich wankend draussen lehne.

### 9. Streng ist uns das glück und spröde

Streng ist uns das glück und spröde,

Was vermocht ein kurzer kuss?

Eines regentropfens guss

Auf gesengter bleicher öde,

Die ihn ungenossen schlingt,

Neue labung missen muss

Und vor neuen gluten springt.

### 8. If I do not touch your body today

If I do not touch your body today

The thread of my soul shall tear

Like an over-tautened sinew.

Crape is a cherished symbol for

Me, who suffers since I belong to you.

Judge whether such suffering is due me;

Sprinkle cooling drops upon me, the fever-hot one,

Who leans, swaying, outside [of your door].

### 9. Happiness is severe with us and aloof

Happiness is severe with us and aloof;

What can a short kiss achieve?

[It is] the shower of a single raindrop

Upon a singed, pale, desolate expanse,

Which devours it untasted,

Which must forego new refreshing

And bursts with new fires.

**10. Das schöne beet betracht ich mir im harren**

Das schöne beet betracht ich mir im harren,  
 Es ist umzäunt mit purpurn-schwarzem  
 dorne,  
 Drin ragen kelche mit geflecktem sporne  
 Und sammtgefiederte, geneigte farren  
 Und flockenbüschel, wassergrün und rund  
 Und in der mitte glocken, weiss und mild -  
 Von einem odem ist ihr feuchter mund  
 Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.

**11. Als wir hinter dem beblünten tore**

Als wir hinter dem beblünten tore  
 Endlich nur das eigne hauchen spürten,  
 Warden uns erdachte seligkeiten?  
 Ich erinnere, daß wie schwache rohre  
 Beide stumm zu beben wir begannen  
 Wenn wir leis nur an uns rührten  
 Und daß unsre augen rannen -  
 So verbliebest du mir lang zu seiten.

**10. I gaze upon the lovely flowerbed while waiting**

I gaze upon the lovely flowerbed while  
 waiting,  
 It is fenced about with crimson-black  
 thornbushes,  
 Within stand high calyces with speckled  
 spurs  
 And velvet-feathered, bowed ferns  
 And spotted tufts, water-green and round  
 And in the middle bell-like flowers, white  
 and gentle –  
 Their moist mouths emit a breath  
 That is like sweet fruit from the heavenly  
 meadows.

**11. As we, behind the flowery gate**

As we, behind the flowery gate,  
 Finally perceived nothing but our own breathing,  
 Did we experience imagined bliss?  
 I remember that like fragile reeds  
 We both began to tremble mutely  
 When we brushed against one another only softly  
 And that our eyes flowed with tears -  
 Thus you long remained at my side.

**12. Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten**

Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten

Um unsre schläfen unsre hände  
schmiegen,

Verehrung lindert unsrer glieder brand:

So denke nicht der ungestalten schatten,

Die an der wand sich auf und unter  
wiegen,

Der wächter nicht, die rasch uns scheiden  
dürfen

Und nicht, daß vor der stadt der weisse  
sand

Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen.

**13. Du lehnst wider eine silberweide**

Du lehnst wider eine silberweide

Am ufer, mit des fächers starren spitzen

Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzen

Und rollst, als ob du spieltest dein  
geschmeide.

Ich bin im boot, das laubgewölbe wahren,

In das ich dich vergeblich lud zu steigen...

Die weiden seh ich, die sich tiefer neigen

Und blumen, die verstreut im wasser fahren.

**12. When during holy rest in deep meadows**

When during holy rest in deep meadows

Our hands lie caressingly about each  
other's brows,

[When] veneration cools the burning in  
our limbs:

Then think not of the shapeless shadows,

Which rise and fall upon the wall,

[Think] not of the watchmen, who are  
permitted to part us abruptly

And [think] not that the white sand  
outside the city

Is ready to drink our warm blood.

**13. You lean against a silver willow**

You lean against a silver willow

At the shore, with the sharp points of the fan

You shield your head as if with bolts of lightning

And, as if you were playing, you twirl your  
jewelry.

I am in the boat that is protected by leafy vaults,

[The boat] into which I vainly invited you to step

I see the willows that bow down lower,

And flowers that float, scattered, upon the water.



**14. Sprich nicht immer**

Sprich nicht immer

Von dem laub,

Windes raub;

Vom zerschellen

Reifer quitten,

Von den tritten

Der vernichter

Spät im jahr.

Von dem zittern

Der libellen

In gewittern,

Und der lichter,

Deren flimmer

Wandelbar.

**14. Do not always speak**

Do not always speak

Of the foliage,

Booty of the wind;

Of the shattering

Of ripe quinces,

Of the footsteps

Of the destroyers

Late in the year.

Of the trembling

Of dragonflies

In thunderstorms,

And of the lights

Whose flickering

Is changeable.

## 15. Wir bevölkerten die abend-düstern

Wir bevölkerten die abend-düstern  
Lauben, lichten tempel, pfad und beet  
Freudig - sie mit lächeln, ich mit  
flüstern -  
Nun ist wahr, daß sie für immer geht.  
Hohe blumen blassen oder brechen,  
Es erblasst und bricht der weiher glas  
Und ich trete fehl im morschen gras,  
Palmen mit den spitzen fingern  
stechen.  
Mürber blätter zischendes gewühl  
Jagen ruckweis unsichtbare hände  
Draußen um des edens fahle wände.  
Die nacht ist überwölkt und schwül.

## 15. We inhabited the evening-dimmed

We inhabited the evening-dimmed  
Arbours, lighted temple, pathway and  
flowerbed  
Joyfully - she with smiles, I with  
whispering -  
Now it is true that she is leaving  
forever.  
Tall flowers pale or breach,  
The glassy surface of the ponds pales  
and breaks  
And I miss my step in the boggy grass,  
Palms stab me with their pointy fingers.  
The sibilant mass of friable leaves  
Is whirled about erratically by unseen  
hands  
Outside about the dull walls of Eden.  
The night is clouded and sultry.

## 8 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλία

Adorno T. (2012), *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής (Γνώμονες 7)*. (Τ. Σιέτη & Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Μτφρ.). (επιμ. Γ. Κουζέλης, Ο. Ψυχοπαίδη) Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.

Adorno T. (1997), *Η Κοινωνιολογία της μουσικής (Μουσική)*. (Θ. Λουπασάκης, Γ. Σαγκριώτης, Φ. Τερζάκης, Μτφρ.). (επιμ. Φ. Τερζάκης) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Auner, J. (2003), *A Schoenberg reader Documents of a life*. New Haven & London: Yale University Press.

Babbitt, M. (1972), *Three essays on Schoenberg: Das buch der hängenden gärten opus 15 for voice and piano* στο B. Boretz & E. Cone, *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. New York: W.W. Norton.

Bassie, A. (2008), *Expressionism*. New York: Parkstone International.

Boehmer, K. (1997), *Expressionism and rationality* στο K. Boehmer, (επιμ.) *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. New York and London: Routledge.

Brown, J. (2014), *Schoenberg and Redemption (New Perspectives in Music History and Criticism)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cherlin, M. (2007), *Schoenberg's Musical Imagination (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dudeque, N. (2005), *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)* (1st ed.). New York and Oxford: Routledge.

Dümling A. (1997), *Public Loneliness: Atonality and the Crisis of Subjectivity in Schönberg's opus 15* στο K. Boehmer, (επιμ.) *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. New York and London: Routledge.

Forte, A. (1973), *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.

Frisch, W. (2005), *German Modernism. Music and the arts*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

Frisch, W. (2010), *Schoenberg's lieder* στο J. Shaw & J. Auner, (επιμ.). *The Cambridge Companion to Schoenberg (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Furness, R.S. (2018), *Expressionism*. New York and Oxford: Routledge.
- Griffiths P. (1993), Μοντέρνα μουσική (Μουσική 8). Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Haimo, E. (1997), Schoenberg and the Origins of Atonality στο J. Brand, & C. Hailey (επιμ.) *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Mac Donald, M. (2008), *The Master Musicians. Schoenberg*. New York: Oxford University Press.
- Rieckmann, J. (2005), *A companion to the works of Stefan George*. New York: Camden House.
- Ross A. (2007), *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. London, New York, Toronto, Sydney and New Delhi: Harper Perennial.
- Salzman, E. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. (Γ. Ζερβός, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Schoenberg, A., & Stein, L. (1975). *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*. New York: St. Martins Press.
- Schoenberg, A., στο Haimo, E., & In Feisst, S. (2016). *Schoenberg's early correspondence: 1891-May 1907*. New York and Oxford: Oxford University Press
- Schorske, Carl E. (1980), *Fin-de-Siècle Vienna: politics and culture*. New York: Knopf.
- Simms, R.B. (2000), *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. New York: Oxford University Press.
- Small, C. (1983). *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. (Μ. Γρηγορίου, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Stein, D. & Spillman, R. (1996), *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2005), *The Oxford history of Western music*. Oxford: Oxford University Press.

Ton De Leeuw. (2005), *Music of the Twentieth Century. A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Webern A. (1999), Schoenberg's Music στο W. Frisch, (επιμ.) *Schoenberg And His World*. New Jersey: Princeton University Press.

Ζερβός Γ. (2001), *Schönberg, Berg, Webern: Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*. Αθήνα: Μουσικός εκδοτικός οίκος Κ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας.

### Άρθρα

Adorno, T., & Gillespie, S. (1993). Music, Language, and Composition. *The Musical Quarterly*, 77(3), 401-414. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/742388>

Boucquet, K. (2007), Recensie: Schoenberg's transformation of musical language/Haimo, Ethan (Cambridge, 2006). *Tijdschrift Voor Muziektheorie*.

Broeckx, J. (2008), Arnold Schoenberg: Interrelations between compositional systems and musical expression. *Journal of New Music Research*. 5:4, 189-206, DOI: 10.1080/09298217608570224

Cyran, K.M. (2006), Intuition and formal structure in Schoenberg's George Lieder. *Recerca musicologica* (VI-VII), 235-257. Ανακτήθηκε από: <https://www.semanticscholar.org/paper/Intuition-and-formal-structure-in-Schoenberg-%27-s-George-Lieder/1ab29433d8d100d4aa9da5cfedcd4ea3860955e1>

Dill, H. J. (2019), Schoenberg's "George-Lieder:" The Relationship between Text and Music in Light of Some Expressionist Tendencies. *Current Musicology*, (17), 91-95. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i17.4347>

Domek, R. (1979), Some Aspects of Organization in Schoenberg's "Book of the Hanging Gardens", Opus 15. *College Music Symposium*, 19(2), 111-128. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/40374023>

Serravezza A. (1982), A phenomenological interpretation of the works of Arnold Schoenberg, *Journal of Musicological Research*, 4:1-2, 1-19, DOI: 10.1080/01411898208574522

### Ιστοσελίδες

Charles Stratford, 2021, ©Arnold Schönberg Center  
<https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/15-gedichte-aus-rdas-buch-der-haengenden-gaertenl-op-15-1908-1909>

### Διδακτορικές Διατριβές

Brandenburg, N. (2011), Methodische Ansätze zur Analyse früher Atonalität bei Schönberg am Beispiel der George-Lieder op.15. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: [http://www.norabrandenburg.de/diplomarbeit\\_hh.html](http://www.norabrandenburg.de/diplomarbeit_hh.html)

Ginger, K. (2012). *Modernism and Misogyny in Arnold Schoenberg's Das Buch der hängenden gärten, opus 15*. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: <https://repository.asu.edu/items/15943>

Sohee, K. (2010). *The study of the relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg's Expressionist Period* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1269203770&disposition=attachment](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1269203770&disposition=attachment)

### Πρακτικά Συνεδρίου

Σταϊνχάουερ, Ι. (2012). *Σχέσεις μουσικής και εικόνας στη μουσική αισθητική του Ανέστη Λογοθέτη*. Στο Αφιέρωμα στον συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη – Ηχητικές εικόνες/Εικαστικοί ήχοι , 8-9 Ιουνίου 2012: Πρακτικά (σ. 18-27).