

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗΣ:

3 Πρελούδια για Πιάνο του Claude Debussy, υπό το πρίσμα
των διεπαφών τους με την ζωγραφική του Ιμπρεσιονισμού.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ

του φοιτητή

Τρύφωνα Τύπου

ΑΕΜ: 1882

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Χάρδας, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2024

Στην Κατερίνα, φυσικά.

Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ

1.1. “ <i>Ναι παρακαλώ, με ποιόν ομιλώ;</i> ”: Το έργο	10
1.2. “ <i>Χαράκι, γόμα, μολύβι και χαρτί</i> ” : Η ανάλυση	14
1.3. “ <i>Το τρίτο κουδούνι</i> ”: Ο εκτελεστής	17
1.4. “ <i>Ιντερλούδιο</i> ”: Το τρίπτυχο ενδοεπικοινωνεί	21

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΡΓΑ, ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΕΣ

2.1. “ <i>Βλέπεις ό,τι βλέπω</i> ”: Ο Ιμπρεσιονισμός	26
2.2. “ <i>Συγγνώμη τι ώρα είναι, θέλω να ζωγραφίσω κάτι</i> ”: Ο Claude Monet	33
2.3. “ <i>Τα συμπεράσματα δικά σας</i> ”: Ο Paul Cezanne	37
2.4. “ <i>Ήμουν περαστικός και είπα να καθίσω</i> ”: Ο Toulouse Lautrec	41
2.5. “ <i>Δείξε μου τους φίλους σου να σου πω ποιος είσαι</i> ”: Ο Claude Debussy	45
2.6. “ <i>Οι πότες της στρογγυλής τραπέζης</i> ”: Οι καλλιτέχνες ενδοεπικοινωνούν	56

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΝΑΛΥΣΗ

3.1. Τα πρελούδια για πιάνο του Claude Debussy	58
3.2. “ <i>Brouillards</i> ”	60
3.2.1. “ <i>Τοπίο στην ομίχλη</i> ”: Claude Monet και Claude Debussy	75
3.3. “ <i>Des pas sur la neige</i> ”	79
3.3.1. “ <i>Πατείς με, πατώ σε</i> ”: Paul Cezanne και Claude Debussy	89
3.4. “ <i>General Lavine</i> ” <i>_eccentric_</i>	93
3.4.1. “ <i>Rhythm Changes</i> ”: Toulouse Lautrec και Claude Debussy	107

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ

4.1. “ <i>Buzzer Beater</i> ”: Η εκτελεστική προσέγγιση	112
4.2. “ <i>Παίζουμε;</i> ”: Τα προλούδια	114
4.2.1. “Ομίχλες”	114
4.2.2. “Βήματα στο χιόνι”	118
4.2.3. “Ο στρατηγός Lavine”	122
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	127
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	130

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ¹

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον κ. Κώστα Χάρδα, ο οποίος μέσα από τα μαθήματα του στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, με βοήθησε να επαναπροσδιορίσω ριζικά την σχέση μου με την κλασική μουσική. Συγκεκριμένα απογεύματα, συζητήσεις και συμβουλές θα αποτελούν πάντοτε για μένα τομές που καθόρισαν τους τρόπους όπου συσχετίζομαι με το πιάνο και την μουσική εν γένει. Του είμαι ευγνώμων για την υποστήριξη του στην διάρκεια της εργασίας αλλά και για την γενικότερη στάση του απέναντι μου όλα αυτά τα χρόνια.

Ευχαριστώ επίσης την Φανή Καραγιάννη. Ερχόμενος από τον χώρο του τζαζ αυτοσχεδιασμού, ήταν ο πρώτος άνθρωπος που με συμπεριέλαβε στον κόσμο της κλασικής μουσικής, καλώντας με να σκέφτομαι συνεχώς με διαφορετικούς τρόπους για τα έργα, βοηθώντας με ταυτόχρονα να αντιληφθώ, ότι τα ερωτήματα είναι αυτά που συχνά αποτελούν ‘κλειδιά’ στις μουσικές αναζητήσεις, και ότι οι απαντήσεις και οι καταφάσεις έχουν συχνά μικρότερη σημασία.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στην οικογένεια μου αλλά και στους αγαπημένους φίλους Μήνα και Γιάννη Βακαλούδη, Ανάσταση Γούλιαρη και Μαρία Σικιαρίδη για την συνεχή και αδιαπραγμάτευτη παρουσία τους κοντά μου και σε ότι με απασχολεί. Επίσης, η στήριξη του Θεοδωρή Λώτη κατά την διάρκεια συγγραφής της εργασίας ήταν καθοριστική. Η μοναδική του ιδιότητα να μεταμορφώνει τις όποιες στιγμές απελπισίας και ματαίωσης σε δρόμους ανοιχτούς προς το φως και την ζωή, αποτέλεσαν μεγάλη πηγή δύναμης.

Τέλος, ευχαριστώ την Κατερίνα Στεμνή, για τις αμέτρητες μεταμεσονύκτιες συζητήσεις, τον διαρκή ερευνητικό διάλογο, και την αμέριστη υποστήριξη της σε ότι επιλέγω να κάνω. Χωρίς αυτήν, η εργασία δεν θα είχε σε καμία περίπτωση την παρούσα μορφή.

¹ Αν και ο συναισθηματισμός που διέπει το παρακάτω απόσπασμα, συνιστά συχνά κίνδυνο για την επιστημονική έρευνα, ο γράφων υποστηρίζει ότι αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό μιας ευχαριστίας. “Ευχαριστώ” με πολλές δευτερες σκέψεις, δεν νοείται.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κεντρικό άξονα της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτέλεσε η διερεύνηση των εν δυνάμει διαλεκτικών σχέσεων μεταξύ μουσικών έργων και άλλων καλλιτεχνικών πρακτικών, με σκοπό την εξέταση των τρόπων που οι σχέσεις αυτές επιδρούν στο πεδίο της μουσικής ερμηνείας. Το παρόν ερευνητικό ερώτημα προέκυψε από δύο βασικά σημεία. Αφενός, από την ανάγκη αναζήτησης περαιτέρω ερμηνευτικών εργαλείων που δύνανται να χρησιμοποιηθούν κατά την εκτέλεση ενός μουσικού έργου. Αφετέρου, από την εμπειρική παρατήρηση ότι ο ερμηνευτής μπορεί να διευρύνει αισθητά τις διαθέσιμες ερμηνευτικές του επιλογές, κινούμενος πέρα από τα όρια του εκάστοτε μουσικού έργου, εξετάζοντας την αισθητική τους συνάφεια με άλλα καλλιτεχνικά έργα.

Ως έργα αναφοράς επιλέχθηκαν 3 *Πρελούδια για πιάνο* του Claude Debussy (“*Brouillards*”, “*Des pas sur la neige*” και “*General Lavine*”) προκειμένου να εξεταστούν από κοινού με τη ζωγραφική γλώσσα των Claude Monet (“*Charing Cross Bridge: Brouillard sur la Tamise*”), Paul Cezanne (“*L'Estaque, Neige Fondante*”) και Toulouse Lautrec (“*Fottit et Chocolat*”), αντίστοιχα. Η διακαλλιτεχνική αυτή προσέγγιση θεωρήθηκε αρχικά πιθανή μέσω της από κοινού ένταξης των έργων στο καλλιτεχνικό ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού. Η αισθητική εγγύτητα ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική γλώσσα, η υφολογική και η θεματική συνάφεια, καθώς και το κοινό ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο ανάδυσης των έργων κατέστησαν εφικτή μια τέτοια συγκριτική θεώρηση.

Σε αυτό το πλαίσιο, αξιοποιήθηκε ένας σημαντικός αριθμός βιβλιογραφικών πηγών, προερχόμενες από διαφορετικά ερευνητικά πεδία, όπως η μουσική ανάλυση, η μουσική ερμηνεία, η φιλοσοφία και η ιστορία της μουσικής, η πολιτισμική θεωρία, η ιστορία της τέχνης κ.ά. Εφόσον απώτερος στόχος της ερευνητικής αυτής πορείας ήταν η χαρτογράφηση νέων, ευρύτερων προσεγγίσεων στην ερμηνευτική διαδικασία, το πρίσμα υπό το οποίο συγκεντρώθηκαν και νοηματοδοτήθηκαν τα θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στην εργασία, παρέμεινε σταθερό καθ’ όλη της διάρκειας αυτής της προσπάθειας και δεν ήταν άλλο από αυτό του μουσικού εκτελεστή. Τα ερμηνευτικά συμπεράσματα που προέκυψαν, αν και προϊόντα συνδυασμού πολύπλευρων και ετερόκλητων μεταξύ τους θεωρητικών αναζητήσεων, θα στερούνταν μάλλον νοήματος, αν δεν ενεργοποιούνταν πλήρως τη στιγμή της ίδιας της μουσικής πράξης. Έτσι, θα επιχειρηθεί τελικά μια εφαρμογή των ερμηνευτικών προτάσεων που εισάγονται εδώ, σε μια ζωντανή

εκτέλεση των Πρελουδίων από κοινού με μία ταυτόχρονη παρουσίαση των εικαστικών έργων, σε μία προσπάθεια, όχι μόνο να δοκιμαστεί το διακαλλιτεχνικό μοντέλο ερμηνείας που προτείνεται εδώ, αλλά και να αναδειχθεί η ίδια η μουσική ερμηνεία ως μια διαδικασία εγγενώς ανοιχτή, ρευστή, δυναμική και, ως εκ τούτου, διαρκώς μεταβαλλόμενη.

Επιχειρώντας να αποτυπωθούν στην εργασία τα ερευνητικά στάδια από τα οποία ιδανικά περνά ένας ερμηνευτής κατά την προσέγγιση ενός μουσικού κομματιού, το πρώτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην εξέταση της ταυτότητας του μουσικού έργου, και της μουσικής ανάλυσης και ερμηνείας αντίστοιχα. Υποστηρίζεται ότι το έργο, δεν αποτελεί μια παγιωμένη έννοια με σταθερά χαρακτηριστικά έξω από την διαδικασία της μουσικής ερμηνείας, αλλά αντιθέτως δύναται να επαναπροσδιορίζεται συνεχώς μέσα από την εκτελεστική πράξη. Ταυτόχρονα σημειώνεται ότι παρεμφερή ρόλο διαδραματίζει και η μουσική ανάλυση, όχι ως γραμμικό σύστημα ανάγνωσης του μουσικού κειμένου, αλλά ως πηγή διαθέσιμων εργαλείων προς μια αμφίδρομη σχέση αναλυτή και ερμηνευτή. Τέλος έχοντας διευρύνει τα όρια μεταξύ έργου, ανάλυσης και ερμηνευτή, αναλύεται η επιλογή της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης ως το κύριο μεθοδολογικό εργαλείο εξέτασης των μουσικών και ζωγραφικών έργων που επιλέχθηκαν.

Για την εκκίνηση μιας τέτοιας προσπάθειας, μελετήθηκε αρχικά το κοινό σημείο αναφοράς των έργων, που δεν ήταν άλλο το αισθητικό ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού. Προκειμένου να αναδειχθούν τα κοινά υφολογικά χαρακτηριστικά μεταξύ της μουσικής και της ζωγραφικής, έμφαση δόθηκε στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, που συνέβαλλαν στην διαμόρφωση της γλώσσας του Ιμπρεσιονισμού εν γένει. Στην συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάστηκαν οι τρόποι με τους οποίους η γλώσσα αυτή πραγματώθηκε στον καλλιτεχνικό κώδικα του κάθε δημιουργού ξεχωριστά. Έτσι, πριν την επιμέρους ανάλυση των μουσικών και ζωγραφικών κειμένων, επιχειρήθηκε μια σύντομη αποτίμηση των κοινών σημείων και θέσεων των δημιουργών ως προς το καλλιτεχνικό γίνεσθαι της εποχής.

Βασικό κορμό του τρίτου κεφαλαίου αποτέλεσε η ανάλυση του κάθε πρελουδίου, σε άμεση συσχέτιση με τους αντίστοιχους πίνακες που επιλέχθηκαν. Με σημείο αναφοράς την διακαλλιτεχνική προσέγγιση χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά αναλυτικά εργαλεία, με απώτερο στόχο να ιχνηλατηθεί ένας ενιαίος χώρος όπου η ανάλυση του μουσικού έργου, μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο ερμηνείας του πίνακα και αντίστροφα. Μετά το πέρας κάθε μουσικής ανάλυσης, κάθε πρελούδιο, εξετάστηκε διαλογικά με τον αντίστοιχο πίνακα κυρίως ως προς τα κοινά μορφολογικά, υφολογικά και θεματικά χαρακτηριστικά τους.

Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, σημειώνεται μέσα από τα αναλυτικά ευρήματα, ένας αριθμός ερμηνευτικών προτάσεων για την ζωντανή εκτέλεση των έργων. Απώτερος στόχος, άλλωστε όλης της αυτής ερευνητικής πορείας αποτέλεσε η προσπάθεια να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους ένα μουσικό έργο, ιδωμένο μέσα από το διακαλλιτεχνικό πρίσμα που περιγράφηκε παραπάνω, μπορεί να αποκτήσει χαρακτηριστικά οπτικότητας, την ίδια στιγμή που ενεργοποιεί τις ακουστικές ιδιότητες μιας οπτικής αναπαράστασης.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Έχοντας ως βασικό στόχο την αναζήτηση εναλλακτικών τρόπων προσέγγισης της ερμηνευτικής διαδικασίας, κατέστη σημαντική κατά την διάρκεια της έρευνας, η εύρεση μιας θεωρητικής δομής η οποία θα αποτελεί το βασικό πρίσμα εξέτασης των επιλεγμένων έργων. Σε αυτήν την αναζήτηση, κομβικό ρόλο έπαιξε το βιβλίο του Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice: 1800-1900*.² Η ενασχόληση του Kramer με την έννοια της μουσικής ως πολιτισμική πρακτική καθώς και η πρόσληψη του μουσικού έργου ως ανοιχτή έννοια, που αλληλεπιδρά ελεύθερα με άλλα παράγωγα του πολιτισμικού πεδίου, οδήγησε στο διακαλλιτεχνικό πρίσμα ως το βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της εργασίας. Ταυτόχρονα οι θεωρίες του Kramer για την Μουσική Ερμηνευτική και τα Ερμηνευτικά Παράθυρα, που αναλύονται εκτενέστερα στο Κεφάλαιο 1, διετέλεσαν το σημείο εκκίνησης για τις θεωρητικές και αναλυτικές προσεγγίσεις των έργων που επιλέχθηκαν, ενώ ενδεικτικά, οι τοποθετήσεις των Nicholas Cook στο βιβλίο του *Beyond the Score: Music as Performance*³ και Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the Philosophy of Music*⁴ χρησιμοποιήθηκαν με στόχο την διεύρυνση των καθιερωμένων στενών ορίων μεταξύ της έννοιας του ερμηνευτή και της ανάλυσης και του μουσικού έργου αντίστοιχα.

Η απουσία εκτενούς βιβλιογραφίας για την σύνδεση της μουσικής ερμηνείας και ανάλυσης με την ζωγραφική, οδήγησε στην αναζήτηση πηγών που αφορούσαν κυρίως τον κάθε ερευνητικό τομέα ξεχωριστά. Σκοπό αποτέλεσε η ανάδειξη ενός υβριδικού εναλλακτικού χώρου όπου τα υφολογικά χαρακτηριστικά των έργων θα εξετάζονταν διαλογικά. Σημαντική πηγή για την αισθητική γλώσσα του Ιμπρεσιονισμού, υπήρξε το βιβλίο του Arnold Hauser, *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, The Film Age*,⁵ μέσω του οποίου εξετάστηκαν οι κοινωνικοί και ιστορικοί παράγοντες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του συγκεκριμένου ρεύματος. Χρησιμοποιήθηκε επίσης ένας εκτενής αριθμός πηγών που αφορούν την ζωγραφική γλώσσα των Claude Monet, Paul Cezanne και Toulouse Lautrec, με πρόθεση την κατανόηση, όσο γίνεται σε μεγαλύτερο βαθμό, των προσωπικών

² Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900* (Berkeley: University of California Press, 1993).

³ Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (New York: Oxford University Press, 2013).

⁴ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the Philosophy of Music* (New York: Oxford University Press, 1992).

⁵ Arnold Hauser, *The Social History of Art, Vol. 4: Naturalism, Impressionism, The Film Age*, (Taylor & Francis e-Library: Routledge, 2005).

τους ζωγραφικών τεχνικών και πεποιθήσεων, ενώ τα υφολογικά χαρακτηριστικά της ιδιόμορφης μουσικής γλώσσας του Claude Debussy εξετάστηκαν πολύπλευρα και δομήθηκαν αρχικά πάνω στις πληροφορίες που αντλήθηκαν από το συλλογικό σύγγραμμα *The Cambridge Companion to Claude Debussy* σε επιμέλεια Simon Trezise ⁶. Η συγκεκριμένη προσέγγιση οδήγησε στη δημιουργία ενός κοινού ερευνητικού πλαισίου για να πραγματοποιηθεί μετέπειτα η αναλυτική διαδικασία.

Η αναλυτική προσέγγιση δομήθηκε εξαρχής πάνω στην πρόθεση εκτέλεσης των έργων και τροφοδοτούνταν καθ' όλη την διάρκεια της εργασίας από αυτήν. Η συγχρονική πρακτική μελέτη των έργων και της αναλυτικής διαδικασίας, υπό το διακαλλιτεχνικό πρίσμα, οδήγησαν στη χρήση διαφορετικών αναλυτικών εργαλείων, προσαρμοσμένων ειδικά στα επιμέρους χαρακτηριστικά κάθε έργου, με στόχο τα εργαλεία αυτά να λειτουργήσουν και ως διάλογοι επικοινωνίας με τους ζωγραφικούς πίνακες. Έτσι εφαρμόστηκε μια πλήρης μορφολογική ανάλυση σε κάθε πρελούδιο, ενώ πραγματοποιήθηκε επίσης μια ανάλυση της φραστικής δομής. Ταυτόχρονα εξετάστηκαν τα στοιχεία της διατονικότητας, τροπικότητας και χρωματικότητας του κάθε έργου, και σε συνδυασμό με την αρμονική ανάλυση -όπου αυτή θεωρήθηκε απαραίτητη και δυνατή- τοποθετήθηκαν σε έναν ανοιχτό διάλογο με τα επιμέρους χαρακτηριστικά των πινάκων. Λόγω του ότι ο Debussy, δεν αποτελεί μια περίπτωση συνθέτη που μπορεί εύκολα να εξεταστεί υπό ένα ενιαίο μεθοδολογικό αναλυτικό πρίσμα, η αναλυτική προσέγγιση βασίστηκε αρκετά στην διερεύνηση της εφαρμογής των χαρακτηριστικών της μουσικής του γλώσσας, όπως αυτή σημειώνεται στο θεωρητικό μέρος της εργασίας. Κομβικό ρόλο σε αυτήν την προσπάθεια έπαιξε η μελέτη της μουσικής για πιάνο του Debussy που πραγματοποίησε ο E. Robert Schmitz στο βιβλίο του *The Piano Works of Claude Debussy*,⁷ ενώ χρήσιμο στάθηκε και το σύγγραμμά του Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*.⁸

Είναι σημαντικό να σημειωθεί, πως η συσχέτιση των αναλυτικών ευρημάτων με τους πίνακες, πραγματοποιήθηκε με βάση την θεωρία του Kramer για την Μουσική Ερμηνευτική, και δεν αποτέλεσε μια μελέτη με αποκλειστικά ζωγραφικούς όρους. Αν και βασισμένοι σε έγκυρες θεωρίες, οι πίνακες προσεγγίστηκαν ερμηνευτικά και όχι μέσα από ένα αμιγώς ζωγραφικό πρίσμα. Κάτι τέτοιο, θα ήταν άλλωστε αδύνατο στα πλαίσια μιας μουσικολογικής

⁶ *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (New York: Cambridge University Press, 2003).

⁷ E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publication, 1966).

⁸ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973).

εργασίας. Αποτέλεσαν έτσι περισσότερο ένα πεδίο διερεύνησης και εφαρμογής της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης με σημείο εκκίνησης τη μουσική έρευνα.

Τέλος η εκτελεστική προσέγγιση, διαμορφώθηκε παράλληλα με την θεωρητική και αναλυτική έρευνα, και σε συνδυασμό με τον εμπειρικό και προσωπικό παράγοντα επιχειρήθηκε να αποτελέσει τον χώρο πραγμάτωσης των θέσεων της εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ

1.1. “*Ναι παρακαλώ, με ποιόν ομιλώ;*”: Το έργο

Παρατηρώντας τους τρόπους με τους οποίους συζητάμε και προσλαμβάνουμε τα μουσικά έργα, μπορεί κανείς να αντιληφθεί, ότι πολλές φορές, σκεφτόμαστε ιεραρχικά. Κινούμενοι συχνά, σε ένα προ-κατασκευασμένο εννοιολογικά πλαίσιο, τείνουμε να προσλαμβάνουμε, ακόμα και ερήμην μας, έννοιες όπως *συνθέτης*, *έργο* και *εκτελεστής*⁹ με συγκεκριμένους τρόπους, ταξινομώντας τις αξιολογικά σε διαφορετικές θέσεις. Εξετάζοντας αυτό το φαινόμενο, συμπεραίνει κανείς, ότι η θέση του εκτελεστή βρίσκεται συχνά στις ‘χαμηλότερες βαθμίδες’ μιας τέτοιας ιεράρχησης, ενώ η θέση του έργου δεσπόζει στο ‘αξιολογικό βάθρο’, κάτι το οποίο τέθηκε υπό έντονη αμφισβήτηση από το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα και μετά. Αποτελεί λοιπόν ένα καίριο θέμα η εξερεύνηση του πώς και γιατί μορφοποιήθηκε μια τέτοια ιδεολογία αλλά και πώς επηρεάζει την ταυτότητα του εκτελεστή.

Η Lydia Goehr συνδέει τις απαρχές της έννοιας του μουσικού έργου με τα τέλη του 18ου αιώνα παραθέτοντας τις ιδέες του E.T.A Hoffmann για την συνέπεια-πιστότητα στο έργο (“*Werktreue*”). Πιο συγκεκριμένα, ο Hoffmann υποστήριξε ότι η σύνθεση, η εκτέλεση και η πρόσληψη του έργου δεν πρέπει να καθοδηγούνται από έξω-μουσικές δραστηριότητες — παραδείγματος χάριν κοινωνικές ή πολιτικές — αλλά μόνο από τα ίδια τα μουσικά έργα.¹⁰

«ο γνήσιος καλλιτέχνης ζει μόνο για το έργο το οποίο κατανοεί ακριβώς όπως ο συνθέτης και το οποίο εκτελεί. Δεν προτάσσει με οποιοδήποτε τρόπο την προσωπικότητά του. Όλες του οι

⁹ Εδώ και σε όλη την εργασία, ο όρος “εκτελεστής” χρησιμοποιείται καταχρηστικά, λαμβάνοντας υπόψιν τους όποιους εννοιολογικούς ενδοιασμούς συνοδεύουν την χρήση του όρου. Πρόκειται για τον αγγλικό όρο “music performer” που μπορεί να μεταφραστεί και ως ερμηνευτής, κάτι που όμως αποφεύχθηκε εδώ, καθότι υποστηρίζεται ότι το πρίσμα εξέτασης ενός έργου, είναι εγγενώς ερμηνευτικό από όποιο πεδίο κι αν προέρχεται (του αναλυτή, του ιστορικού, του φιλοσόφου, κ.α.). Μια εναλλακτική και ίσως λειτουργικότερη προσέγγιση του όρου, θα ήταν επίσης ο όρος “επιτελεστής του ήχου” καθότι η ηχητική πραγμάτωση της ερμηνείας ενός εκτελεστή είναι αυτή που τον διαφοροποιεί από τις ερμηνευτικές διαστάσεις άλλων πεδίων έρευνας.

¹⁰ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 1.

σκέψεις και οι πράξεις στοχεύουν στην ανάδειξη όλων των θαυμαστών, γοητευτικών εικόνων και εντυπώσεων που ο συνθέτης έκρυσσε στο έργο του με μια μαγική δύναμη».¹¹

Αναδύεται εδώ ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στο έργο και τον δημιουργό του (τον συνθέτη) και τον εκτελεστή. Το έργο μορφοποιεί έτσι ένα υψηλό ιδανικό, στα πλαίσια του οποίου ο συνθέτης πραγματώνει τις ιδέες του, ενώ ο εκτελεστής προσδιορίζεται ως ‘πραγματικός καλλιτέχνης’ όταν μπορεί να αναδείξει το ουσιαστικό περιεχόμενο που άλλοι παρήγαγαν, παραγκωνίζοντας μάλιστα οποιαδήποτε προσωπική του ανάμειξη σε αυτήν τη διαδικασία.

Αργότερα, η πρόσληψη της έννοιας του έργου χαρακτηρίζεται εμφανώς από φορμαλιστικές προσεγγίσεις στην μουσική, ο οποίες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις ιδέες γύρω από την έννοια της ιδιοφυίας και της έμπνευσης που αναπτύχθηκαν στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα.¹² Σύμφωνα με αυτές, ο ρόλος του εκτελεστή βασίζεται σε δύο παραμέτρους: στον σεβασμό απέναντι στις προσθέσεις του συνθέτη και στην πιστότητα απέναντι στην παρτιτούρα. Ουσιαστικά, ο συνθέτης έχει ενσταλάξει το νόημα μέσα στην παρτιτούρα και το μόνο που μένει είναι ο εκτελεστής να αναπαράγει το νόημα αυτό ηχητικά.¹³

Η παρτιτούρα έτσι μετατρέπεται σε φορέα νοήματος, αποτελώντας τον βασικό οντολογικό άξονα του έργου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Heinrich Schenker:

«Βασικά, μια σύνθεση δεν απαιτεί μια εκτέλεση για να υπάρχει [...]. Αρκεί η ανάγνωση της παρτιτούρας.»¹⁴

Ο Nicholas Cook σημειώνει ότι παρατηρείται μια σύνδεση της μουσικολογίας με τις λογοτεχνικές σπουδές σχετικά με την έννοια της πρόσληψης του νοήματος. Αναφέρει ότι το νόημα προσλαμβάνεται ως κάτι εγγενές στο γραπτό κείμενο και, αντίστοιχα στην μουσική, στη σημειογραφία. Επομένως η εκτέλεση, προκύπτει ως μια διαδικασία μεταφοράς του νοήματος από την παρτιτούρα στην εκτέλεση. Ο ρόλος του εκτελεστή λοιπόν, είναι συμπληρωματικός του συνθέτη.¹⁵ Έτσι μουσικολόγοι και θεωρητικοί στην προσπάθειά τους να κάνουν τους ισχυρισμούς τους όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά επαληθεύσιμους τείνουν

¹¹ E.T.A. Hoffmann, “Beethoven’s Instrumentalmusik,” *Musikalische Novellen und Aufsätze*, i, επιμ. E. Istel (Regensburg, 1919): 69. Αναπαράγεται στο Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 1.

¹² Cook, *Beyond the Score*, 11.

¹³ Ο.π., 13-14.

¹⁴ Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, επιμ. Heribert Esser, μτφρ. Irene Schreier Scott (New York: Oxford University Press, 2000), 3. Αναπαράγεται στο Cook, *Beyond the Score*, 8.

¹⁵ Ο.π., 10.

συχνά να πλαισιώνουν το έργο «ως μια αφηρημένη οντότητα, εννοιολογικά προγενέστερη και ανεξάρτητη από τις εκτελέσεις».¹⁶ Γι' αυτόν τον λόγο πολλές φορές προτιμάται η σιγουριά που προσφέρει η 'οπτικότητα' μιας παρτιτούρας από την αβεβαιότητα που εμπεριέχει η 'ηχητικότητα' μιας εκτέλεσης.

Ποιος όμως θα μπορούσε να είναι ο αντίλογος στις παραπάνω τοποθετήσεις όσον αφορά την σύνδεση της έννοιας του έργου και της εκτέλεσης;

Εκκινώντας από τον ισχυρισμό ότι η ίδια η παρτιτούρα θα μπορούσε να είναι αυτόνομα φορέας νοήματος του έργου, οι πρώτες αντιρρήσεις διαφαίνονται ήδη σε ζητήματα πληρότητας της σημειογράφησης. Το βασικό ερώτημα είναι αν η παρτιτούρα αρκεί, σαν δομή, για να αποτυπώσει όλα όσα χρειάζεται ένας εκτελεστής ώστε ακολουθώντας την πιστά να αναδυθεί το μουσικό νόημα και οι προσθέσεις του συνθέτη. Αν δηλαδή ο υποκειμενικός παράγοντας του εκτελεστή είναι εφικτό και θεμιτό να εξαλειφθεί, στον βωμό της μορφοποίησης μιας προκαθορισμένης ιδέας και ιδανικών.

Ακόμα και αν προσπαθούσαμε να συμπλεύσουμε με μια τέτοια προσέγγιση θα βρισκόμασταν άμεσα αντιμέτωποι με μια προβληματική. Οι παρτιτούρες περιλαμβάνουν συχνά ανακρίβειες, σε όσες εκδόσεις και εκδοχές κι αν μορφοποιούνται. Υπάρχουν πάντα στοιχεία στη μορφή τους που μπορούν να αμφισβητηθούν. Χρειάζονται την ερμηνεία μας. Μια παρτιτούρα είναι εννοιολογικά ανοιχτή, χρειάζεται επεξήγηση, δεν αρκεί μια απλή ηχητική ενσωμάτωση των συμβόλων που περιλαμβάνει από έναν εκτελεστή. Ο εκτελεστής είναι άμεσα εμπλεκόμενος με αυτήν, καθώς απαιτείται η συμμετοχή του μέσα από τις δομικές και συναισθηματικές πιθανότητες που αναδύονται κατά την ανάγνωση και την ερμηνεία της. Με λίγα λόγια μια παρτιτούρα δεν χρειάζεται την ερμηνεία ενός εκτελεστή, η ίδια της η ταυτότητα την προϋποθέτει και εξαρτάται από αυτόν.¹⁷

Ο εκτελεστής λοιπόν, μπορεί να ιδωθεί όχι απλά σαν ένας μεταφραστής ή μεταφορέας του έργου και του νοήματος του, αλλά σαν πομπός και μια από τις πηγές του. Έτσι η ίδια η εκτελεστική διαδικασία αποτελεί πεδίο μεταφοράς νοήματος. Σε αυτήν την ιδέα συνέβαλε μια αισθητή αλλαγή που πραγματοποιήθηκε μετά το 1960, με την εμφάνιση των μεταμοντέρνων θεωριών Γάλλων και Αμερικάνων θεωρητικών της λογοτεχνίας όπως ο

¹⁶ Jeffrey Swinkin, *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance* (New York: University of Rochester Press, 2016), 9.

¹⁷ Η παρούσα παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Laurence Kramer, *The Thought of Music* (California: University of California Press, 2016), 173-174 και Swinkin, *Performative Analysis*, 8.

Roland Barthes και ο Stanley Fish. Ο πρώτος υποστήριξε ότι, η γέννηση του αναγνώστη συμπίπτει με τον “θάνατο του συγγραφέα” και ο δεύτερος ότι το νόημα παράγεται μέσα από διαδικασίες ερμηνείας, είτε από λογοτέχνες είτε από κριτικούς. Έτσι τα λογοτεχνικά έργα άρχισαν να είναι χώροι παραγωγής νοήματος μέσα από την ερμηνεία και η ίδια η διαδικασία της ερμηνείας, αντικείμενο μελέτης.¹⁸ Η παρατήρηση αυτή, σε συνδυασμό με τον τομέα των Θεατρικών σπουδών όπου το δραματικό κείμενο άρχισε να αποτελεί απλώς μια από της πολλές πτυχές μιας παράστασης και το νόημα άρχισε να αναδύεται επίσης και κατά την διάρκεια της πράξης,¹⁹ άνοιξε το δρόμο για την ‘κατάταξη’ της αξίας της ερμηνείας σε πιο κεντρική θέση.

Δημιουργήθηκε έτσι ο χώρος «τα ίδια τα έργα να θεωρηθούν εκτελέσεις αλλά και οι ίδιες οι εκτελέσεις έργα»²⁰ καθώς και η μουσική να εξεταστεί ως εκτέλεση συγχρονικά και όχι διαχωρίζοντας τη μουσική και την εκτέλεση της σε δύο αυτόνομες και ξεχωριστές οντότητες.²¹

¹⁸ Cook, *Beyond the Score*, 23-24.

¹⁹ Ο.π., 10.

²⁰ Kramer, *The Thought of Music*, 143.

²¹ Cook, *Beyond the Score*, 10.

1.2. “Χαράκι, γόμα, μολύβι και χαρτί”: Η ανάλυση

Κατά την καθιέρωση των ιδεών περί της έννοιας του μουσικού έργου, αναπτύχθηκε ένα πολύ σημαντικό ερευνητικό πεδίο, αυτό της μουσικής ανάλυσης. Το ενδιαφέρον στράφηκε έτσι επίσης, στον *τρόπο* με τον οποίο οι μουσικοί ήχοι συνδυάζονται λειτουργικά ώστε να δημιουργήσουν ένα μουσικό οικοδόμημα, μία μουσική δομή.²² Οι μουσικοί αναλυτές ξεκίνησαν λοιπόν να ερευνούν τα δομικά χαρακτηριστικά ενός μουσικού έργου και τις μεταξύ τους σχέσεις. Η μουσική θεωρία και ανάλυση, προσλαμβάνομενη συχνά ως επιστήμη, επηρέασε άμεσα την ταυτότητα του εκτελεστή, οριοθετώντας συχνά το πλαίσιο στο οποίο αυτός κινείται, με βάση τα εκάστοτε ευρήματά της.

Ο Jim Samson σημειώνει ότι μέσα από την ιδεαλιστική αισθητική του 19ου αιώνα το έργο τέχνης θεωρήθηκε ότι θα μπορούσε να ενσαρκώσει την ιδέα του *Αδιαίρετου και Απόλυτου*, υπονοώντας τη συμφιλίωση του υποκειμενικού και του αντικειμενικού πνεύματος στην ιδεατή πρόσληψη ενός *Όλου*. Κατ’ επέκταση, στις αρχές του 20ού αιώνα η μουσική θεωρία, στράφηκε στην προσπάθεια σχηματισμού συστηματικών κανόνων που προέρχονται από την ίδια την τέχνη, με κεντρικό όμως ενδιαφέρον την πρόθεση ανάδειξης καθολικών ιδιοτήτων των έργων, και όχι ορμώμενη από ξεχωριστές περιπτώσεις και περιστάσεις. Η ιδέα της ενότητας και του *Όλου* δημιούργησε τον χώρο πρόσληψης των έργων ως δομές, όπου σε αυτές πραγματωνόταν η αξία τους. Η ανάλυση αποτέλεσε έτσι το πεδίο ανάδειξης της ιδέας της ενότητας που χαρακτήριζε τα μουσικά έργα.²³

Αυτή η προσέγγιση όμως δημιούργησε ένα πλαίσιο στο οποίο η ανάλυση μπορούσε να εξετάζει τα έργα σαν κλειστές, στατικές οντότητες, που έχουν δημιουργηθεί «εκτός του άξονα της χρονικότητας τους, και ξαφνικά εντάχθηκαν κάποια στιγμή στην ροή της Ιστορίας».²⁴ Οι κανόνες και οι αρχές που διέπουν όμως τη θεωρία και την ανάλυση, συχνά, δεν έχουν εγκυρότητα έξω από το μέσο που τις δημιουργεί. Μοιάζουν περισσότερο, με «πολιτισμικά κατασκευασμένες δομές, και όχι με επιστημονικούς νόμους»,²⁵ όντας άμεσα επηρεαζόμενες από το υποκείμενο που τις χρησιμοποιεί, τους σκοπούς του, το έργο που

²² Joseph Dubiel, “Analysis,” στο *The Routledge Companion to Philosophy of Music*, επιμ. Theodore Gracyk & Andrew Kania (New York: Routledge, 2011), 525.

²³ Jim Samson, “Analysis in Context,” στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 39-41.

²⁴ Kevin Korsyn, “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue,” στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 55.

²⁵ Samson, “Analysis in Context,” 45.

ερευνάται, καθώς και την εποχή του. Κατ' επέκταση, η αναλυτική διαδικασία εμπεριέχει, μια καθαρά ερμηνευτική διάσταση και είναι αμφισβητήσιμο το αν τα αναλυτικά συμβάντα μπορούν να υπάρξουν αυτόνομα, ανεξάρτητα και αντικειμενικά, ενώ μια τέτοια προσέγγιση, μπορεί να 'συμβάλει' επίσης, στην συντήρηση μιας αυστηρά οριοθετημένης χρήσης μεθόδων και εργαλείων που χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία ενός έργου.

Όσον αφορά τις απολήξεις των παραπάνω ιδεών στη σχέση της ανάλυσης με την εκτέλεση, ο Nicholas Cook, ορμώμενος από τις απόψεις του Wallace Berry και του Eugene Namour, αναφέρει ότι ακόμα και κατά την αναγνώριση της “ανάλυσης και ερμηνείας” ως ένα υπαρκτά σχετιζόμενο πεδίο της μουσικής έρευνας, η ανάλυση κατέχει την πρωταρχική θέση. Για τον Berry ο εκτελεστής καλείται να εκθέσει τα ευρήματα της ανάλυσης, ενώ για τον Namour, η ανάλυση μπορεί να αποτελέσει μέχρι και αντικειμενικό παράγοντα για την ορθότητα μιας εκτέλεσης.²⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι συχνά μια εκτέλεση, σε αυτό το πλαίσιο, κρίνεται ως ‘επιτυχημένη’ όταν επικυρώνει την εγκυρότητα της ανάλυσης, ενώ αντίθετα αν η εκτέλεση αποτύχει να αναδείξει την ανάλυση, η εκτέλεση θεωρείται ανεπαρκής.²⁷

Κάτι τέτοιο όμως δηλώνει μια αποκλειστικά μονόδρομη σχέση, αυτή που ξεκινά από την ανάλυση και προχωρά προς την εκτέλεση. Δημιουργείται, δηλαδή, ένα σχήμα κατά το οποίο οι ερωτήσεις τίθενται και απαντώνται στην ανάλυση και οδηγούν στην πράξη. Θα μπορούσαμε όμως αντί να δούμε ιεραρχικά αυτήν την σχέση να την εξετάσουμε διαλογικά, «ως διαδικασία και όχι ως προϊόν»;²⁸ Να υπερνικηθεί δηλαδή ο παραπάνω υπονοούμενος δυισμός και αντί να ιδωθεί το έργο ως «μια κλειστή οντότητα, όπως μια πόλη σε ένα χάρτη, να προσληφθεί σαν ένα δίκτυο σχετιζόμενων γεγονότων»;²⁹

Ο William Rothstein είναι υπέρμαχος της στάσης που αρνείται την οριοθετημένη ανάλυση της μουσικής δομής η οποία χρησιμοποιεί αναλυτικά μέσα τα οποία περιορίζονται στην ίδια τους την ταυτότητα, και προτείνει την συσχέτιση της δομής με άλλες πτυχές της μουσικής, όπως η ιστορία και η εκτελεστική πρακτική,³⁰ ενώ ο Samson αναφέρει ότι θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε πέρα από τις διαδικασίες ταυτοποίησης της μουσικής φόρμας, σε μια πιο ‘ανοιχτή’ προσέγγιση όπου το ενδιαφέρον μπορεί να στραφεί επίσης προς τα ίδια τα μουσικά

²⁶ Nicholas Cook, “Analysing Performance and Performing Analysis,” στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 239-240.

²⁷ Joel Lester, “Performance and analysis: interaction and Interpretation,” στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197-198.

²⁸ Cook, “Analysing Performance and Performing Analysis,” 249.

²⁹ Levin Korsyn, “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue,” 56.

³⁰ William Rothstein, “Analysis and the act of performance,” στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 217.

υλικά μιας σύνθεσης σχετιζόμενα με την κοινωνικό στίγμα που αυτά φέρουν και κατ' επέκταση με τους μηχανισμούς που συνέβαλλαν στην διαμόρφωση τους.³¹

Η ανάλυση έτσι, μπορεί να διευρύνει τα ερευνητικά της εργαλεία, υιοθετώντας ευέλικτους τρόπους για να επανεξετάσει και να αναδιαρθρώσει ήδη εγκαθιδρυμένα αναλυτικά μοντέλα,³² με στόχο όχι την ανάδειξη μιας ανεξάρτητης *αλήθειας*, αποκομμένης από το περιβάλλον όπου παράγονται τα ερωτήματα της , αλλά σε συνομιλία με αυτό το περιβάλλον.

Ο αναλυτής σχετιζόμενος ενεργητικά με την έννοια της εκτέλεσης, μπορεί να λάβει υπόψιν του ότι μια αναλυτική ανάγνωση σε ένα μουσικό έργο, δεν οδηγεί απαραίτητα σε έναν τρόπο εκτέλεσης, καθώς επίσης ότι ένα θέσφατο αναλυτικό εύρημα, δεν μεταφράζεται αυτόματα σε κάτι θέσφατο στον εκτελεστικό τομέα.³³ Έτσι η αναλυτική *αλήθεια*, διαχωρίζεται από την *δραματική*, καθώς ο εκτελεστής καλείται να μεταφέρει μια ζωντανή εμπειρία, και όχι μια αναλυτική κατανόηση του έργου,³⁴ προκαλώντας, όπως αναφέρει ο Jeffrey Swinkin, την προσοχή μας όχι στα ίδια τα δομικά στοιχεία του έργου, αλλά βοηθώντας μας να ακούσουμε το έργο με συνοχή.³⁵

Η ανάλυση έτσι, μπορεί λοιπόν να εξερευνά όχι τις μόνιμες ιδιότητες ενός έργου, αλλά τις πιθανότητες του, και «δεν μας οδηγεί στο *πώς πρέπει να ακούσουμε ένα έργο, αλλά αντιθέτως στο πώς θα μπορούσαμε δυνητικά να το ακούσουμε*».³⁶

³¹ Jim Samson, “Analysis in Context,” 55.

³² Swinkin, *Performative Analysis*, 16.

³³ Ο.π., 7-8.

³⁴ William Rothstein, “Analysis and the act of performance,” 238.

³⁵ Swinkin, *Performative Analysis*, 26.

³⁶ Ο.π., 39.

1.3. “Το τρίτο κουδούνι”: Ο εκτελεστής

Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψιν τις εγγενείς ερμηνευτικές διαστάσεις στις ιδιότητες της έννοιας του έργου και της μουσικής ανάλυσης, γεννά ιδιαίτερο ενδιαφέρον η εξερεύνηση της αυτόνομης ταυτότητας και του ρόλου του εκτελεστή. Πώς δηλαδή, μπορεί να ιδωθεί ισόνομα σε σχέση με τις προαναφερθείσες έννοιες, τί τον διαφοροποιεί από αυτές, και γιατί η διερεύνηση του ρόλου του ως επίσης κεντρικού στο μουσικό γίνεσθαι μπορεί να αποτελέσει σημαντικό παράγοντα στην μουσική έρευνα.

Η ζωντανή μουσική εκτέλεση, είναι στην ουσία της μια επικοινωνιακή διαδικασία, προϋποθέτει την ύπαρξη δύο πλευρών, του εκτελεστή και του ακροατή.³⁷ Ο εκτελεστής, επιλέγει συνειδητά κάποιες από τις δομικές και εκφραστικές πιθανότητες ενός έργου και μορφοποιεί μια ερμηνευτική πρόταση στην οποία προσκαλεί και οδηγεί τον ακροατή.³⁸ Δηλαδή, ο ακροατής αποτελεί έναν κεντρικό άξονα στην εξίσωση της εκτελεστικής διαδικασίας. Αυτός, ως κεντρικός παραλήπτης, από οποιαδήποτε θέση (του αναλυτή, του άλλου εκτελεστή, του απλού θεατή) είθισται να ‘κρίνει’ το εκτελεστικό αποτέλεσμα.

Παράλληλα, σημαντικό ρόλο στην εκτέλεση, παίζει ο παράγοντας της διάστασης του χρόνου. Ο Cook σημειώνει ότι ένας συσχετιστικός διαχωρισμός ανάμεσα σε έναν αναλυτή και έναν εκτελεστή είναι αυτός του παρατηρητή και του συμμετέχοντα αντίστοιχα. Κατ’ επέκταση ο αναλυτής εντάσσεται περισσότερο στις χωρικές διαστάσεις ενός έργου ιεραρχώντας τα επιμέρους τμήματα του, σε μια περισσότερο κάθετη διαδικασία, ενώ ο εκτελεστής είναι περισσότερο μέρος μιας χρονικής ροής ξεδιπλώνοντας τις προθέσεις του από τη μια στιγμή στην άλλη, σε μια πιο οριζόντια διαδικασία.³⁹

Η εκτέλεση λοιπόν, σε πραγματικό χρόνο, εμπεριέχει στην ταυτότητα της το χαρακτηριστικό της ‘απεύθυνσης’. Στην τέχνη της μουσικής όμως, το μέσο έκφρασης είναι πολύ πιο αυθαίρετο από τις άλλες τέχνες. Οι ήχοι αδυνατούν να μορφοποιήσουν την αίσθηση ενός πιο συγκεκριμένου νοήματος σε σχέση, παραδείγματος χάριν, με τις λέξεις στην λογοτεχνία και την ποίηση, και τα στοιχεία αναπαραστατικότητας στην ζωγραφική. Ο μουσικός εκτελεστής, μοιάζει έτσι, περισσότερο με έναν αφηγητή, ο οποίος καθρεφτίζει «όσα γνωρίζει και

³⁷ Andrew Kania & Theodore Gracyk, “Performances and Recordings,” στο *Routledge Companion to Philosophy of Music*, επιμ. Theodore Gracyk & Andrew Kania (London: Routledge, 2011), 80.

³⁸ Swinkin, *Performative Analysis*, 45.

³⁹ Cook, *Beyond the Score*, 45.

αισθάνεται στην εκτέλεση και καθοδηγεί τον ακροατή να δημιουργήσει και αυτός τις δικές του αφηγήσεις»⁴⁰ κατά την διάρκεια της ακρόασης. Όντας ‘υπεύθυνος’ λοιπόν για την μουσική ‘αφήγηση’, ο εκτελεστής, επιλέγει ποια χαρακτηριστικά του έργου θα αναδειχθούν περισσότερο και ποια όχι.⁴¹ Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει συχνά τον κατακερματισμό του έργου, απομονώνοντας τμήματά του, ώστε να εξεταστούν ανάλογα με τους εκτελεστικούς στόχους. Πάντοτε όμως ο εκτελεστής καλείται να ανά-συνθέσει αυτά τα τμήματα, παρουσιάζοντας μια προσωπική και ολοκληρωμένη οπτική τού έργου, όσο πιο διαφανή γίνεται στον ακροατή.

Επιπλέον, κατά τον Joel Lester, οι εκτελέσεις αποκαλύπτουν συχνά πτυχές ενός έργου, οι οποίες είναι αδύνατον να σημειογραφηθούν –αποχρώσεις δυναμικών, διάρκειας, άρθρωσης κ.ά.⁴² Έτσι, μέσα στο πλαίσιο της υποκειμενικής ερμηνείας και πρόσληψης του εκτελεστή, οι παρτιτούρες αποτελούν πολλές φορές αφορμές για πολλά και διαφορετικά αναδυόμενα νοήματα, αποτελώντας «όχι το έργο αυτό κάθε αυτό αλλά περισσότερο έναν μουσικό χάρτη, ή μια “συνταγή” για την παραγωγή του».⁴³ Η διαδικασία λοιπόν της ερμηνείας μιας παρτιτούρας, και η όποια πιστότητα σε αυτήν, συνυπάρχει με τις *ανακαλύψεις* του εκτελεστή. Αυτός δίνει προσοχή στις οδηγίες μιας παρτιτούρας και βάζει προτεραιότητες. Επιλέγει τί θα κάνει, τί όχι και πώς, αναδύοντας λοιπόν έτσι, συνεχώς εναλλακτικούς τρόπους ‘μετάφρασης’ του έργου.⁴⁴ Ο εκτελεστής επομένως ακροβατεί ανάμεσα στην *υλική* διάσταση μιας παρτιτούρας, μελετώντας προσεκτικά τις προϋποθέσεις της για να λάβει αυτή ηχητική μορφή, και την *φαντασιακή* της διάσταση, προσπαθώντας να μεταφράσει το περιεχόμενο της μέσα από το προσωπικό του υποκειμενικό πρίσμα.

Κατά την Mine Doğantan-Dack, το επάγγελμα του εκτελεστή κλασσικής μουσικής είναι ένα από τα πιο απαιτητικά στις σύγχρονες πολιτισμικές πρακτικές. Η ανάπτυξη μιας *προσωπικής καλλιτεχνικής φωνής* σε συνδυασμό με την *εκφραστική ελευθερία*, είναι από τα πιο ζωτικά χαρακτηριστικά ενός εκτελεστή ο οποίος θέλει να επικοινωνήσει μια υψηλή καλλιτεχνική εμπειρία. Σημειώνει ότι, για να φτάσει κανείς σε ένα ικανοποιητικό αισθητικό αποτέλεσμα, μπορεί να χρησιμοποιήσει μια ευρεία γκάμα ερμηνευτικών και εκφραστικών μέσων, οι οποίοι περικλείονται σε δύο βασικούς πυλώνες: της *αισθητικής ευαισθησίας* και της *κριτικής σκέψης*. Όσον αφορά το πρώτο, η Doğantan-Dack αναφέρει ότι κομβικό ρόλο έπαιξαν στην

⁴⁰ William Rothstein, “Analysis and the Act of Performance,” 237.

⁴¹ Ο.π.

⁴² Joel Lester, “Performance and analysis: interaction and Interpretation, 199.

⁴³ Ο.π.

⁴⁴ Lawrence Kramer, *The Thought of Music*, 156.

καριέρα της οι διακαλλιτεχνικές συνδέσεις που πραγματοποιούσε στα έργα που εκτελούσε ειδικά κατά την διάρκεια των σπουδών της.⁴⁵ Γράφει χαρακτηριστικά:

«Η ενασχόληση με οξυδέρκεια και προσοχή με τις αισθητικές και δομικές πτυχές μη μουσικών έργων τέχνης προσφέρει ανεκτίμητο πλούτο ιδεών, εικόνων και νέων προοπτικών, διανθίζοντας την αισθητική ευαισθησία του κλασσικού μουσικού».⁴⁶

Όσον αφορά το δεύτερο, προσδιορίζει την κριτική σκέψη ως την διαδικασία αναρώτησης του γιατί και του πώς τα πράγματα είναι κάπως σε πολιτισμικό επίπεδο. Σημειώνει ότι η κριτική σκέψη αναδύεται όταν κατά την ερμηνεία των πραγμάτων εξερευνούμε τους τρόπους με τους οποίους τα προσλαμβάνουμε αλλά και το πώς τα μορφοποιούμε σε έννοιες και ιδέες. Σε αυτούς τους χώρους ανάμεσα στις αντιληπτικές και εννοιολογικές μας διεργασίες διευρύνεται η παλέτα των εννοιών αλλά και της ορολογίας που χρησιμοποιούμε για να ερμηνεύσουμε τα φαινόμενα που μας απασχολούν.⁴⁷

Μπορεί λοιπόν να παρατηρήσει κανείς το πολυδιάστατο πεδίο που αναδύεται από την ταυτότητα του εκτελεστή. Ως διαδραστικός πομπός της μουσικής, διαπραγματεύεται συνεχώς μια ευρεία παλέτα ζητημάτων, που σχετίζονται με τις εκτελεστικές του αποφάσεις, συνδυάζοντας την σκέψη γύρω από την έννοια και την δομή ενός έργου με τις πρακτικές του απολήξεις. Μια εκτέλεση συνεχώς *εν κινήσει* η οποία επάνεφευρίσκει νέους τρόπους έκφρασης και ιδωμένη ως *διαδικασία*, αποτελεί ένα ερευνητικό πεδίο όπου μπορεί να προσφέρει νέες προοπτικές στους τρόπους που σκεφτόμαστε, ακούμε και προσλαμβάνουμε την μουσική.

Όπως μας προτρέπει ο Lawrence Kramer:

«δεν πρέπει να φοβάμαι να ερμηνεύσω, να επαναπροσδιορίσω και να φανταστώ αλλιώς την μουσική που μου τραβάει την προσοχή. Δεν πρέπει να υποθέσω ότι η μουσική η ίδια θα με καθοδηγήσει για το τί να κάνω, πριν εγώ ο ίδιος σκεφτώ για αυτή, ή ότι η μουσική μπορεί να προσδιοριστεί από ένα συγκεκριμένο ή ιστορικό πλαίσιο. Οφείλω να εκφραστώ όχι μέσα από ένα υποθετικό πρίσμα βασισμένο σε μια εξιδεικευμένη γνώση, αλλά μέσα από ένα συνεχές

⁴⁵ Mine Doğantan- Dack, “Expressive freedom in classical performance: insights from a pianist– researcher,” στο *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, επιμέλεια John Rink, Helena Gaunt & Aaron Williamson (New York: Oxford University Press, 2017), 131.

⁴⁶ Ο.π., 132.

⁴⁷ Ο.π., 133.

εκφραστικών δράσεων ώστε εγώ και ο άλλος να διαπραγματευτούμε τον κίνδυνο και την ευχαρίστηση της εγγύτητας και της απόστασης που γεννιέται ανάμεσα μας».⁴⁸

⁴⁸ Lawrence Kramer, *The Thought of Music*, 172.

1.4. “*Ιντερλούδιο*”: Το Τρίπτυχο ενδό-επικοινωνεί

Έχοντας λοιπόν επιχειρήσει να διευρύνουμε τα όρια μεταξύ της έννοιας του έργου, της ανάλυσης και του εκτελεστή, με βασικό κοινό άξονα τον ρόλο τους στην εκτελεστική διαδικασία, πώς θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε σε μια διαλογική εξέταση ενός έργου, με τελικό στόχο την εκτέλεση του και τί θα μπορούσε να επιφέρει αυτή η διαδικασία στη μορφοποίηση της ίδιας της εκτέλεσης και στα εμμέσως εμπλεκόμενα με αυτήν μουσικά πεδία; Επιπρόσθετα, τι εκτελεστικά και αναλυτικά μέσα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας και ποιο είναι το εύρος των καλλιτεχνικών και θεωρητικών συσχετισμών που μπορούμε να εκμεταλλευτούμε με στόχο την ανάδειξη ενός έργου ως καλλιτεχνικό παράγωγο αλληλό-επηρεαζόμενων συνθηκών;

Όπως είδαμε, ο εκτελεστής, έχοντας μια αυτόνομη σχέση με το μουσικό έργο μπορεί να εξερευνά ο ίδιος τα πιθανά του νοήματα. Αποστασιοποιημένος από παγιωμένες θέσεις, επιχειρεί να ανακαλύψει τί βρίσκεται «πίσω από τις νότες»⁴⁹ ενός έργου. Από όποια θέση όμως και αν εξετάζεται ένα έργο –του αναλυτή, του ιστορικού, του φιλοσόφου της μουσικής κ.ά.– οι προθέσεις τείνουν να έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την ανάδειξη, μιας ή πολλών ‘κρυφών’ νοηματικών πτυχών του. Υπό αυτό το πρίσμα λοιπόν, μια ανά-διαπραγμάτευση των ερευνητικών εργαλείων θα μπορούσε να δημιουργήσει τον χώρο ώστε, πρακτικά, αυτός ο κοινός τόπος να γίνει πιο διακριτός, καθώς και να υποστηρίξει ένα εν δυνάμει διαλογικό πεδίο για την εκτελεστική πρακτική.

Ο Lawrence Kramer αναφέρει ότι το νόημα ενός οποιοδήποτε κείμενου δεν είναι προφανές, αλλά αντιθέτως, κρυπτικό.⁵⁰ Επηρεαζόμενος από τις αρχές του κινήματος του Μεταδομισμού όπου θεωρήθηκε ότι τα κείμενα αδυνατούν να περικλείσουν στην ίδια τους την ταυτότητα το νόημα τους, και σε κάθε προσπάθεια οριοθέτησης τους, για την ανάδειξη του, το ίδιο το νόημα, “ξεγλιστρά”, αλλά και της Κριτικής Ιστοριογραφίας, η οποία αρνούμενη την πρωτοκαθεδρία των εννοιών της προόδου και της εξέλιξης πρότεινε ότι τα κείμενα παράγονται μέσα σε ένα δίκτυο κοινωνικών, πνευματικών και υλικών συνθηκών που επηρεάζουν άμεσα την διαδικασία παραγωγής νοήματος,⁵¹ ισχυρίστηκε ότι:

⁴⁹ Αναφορά στον τίτλο του βιβλίου του Nicholas Cook, *Beyond the Score*.

⁵⁰ Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, 6.

⁵¹ Ο.π., xii.

1. Τα μουσικά έργα έχουν διαλεκτικά νοήματα.
2. Αυτά τα νοήματα είναι αρκετά συγκεκριμένα ώστε να μπορούν να δημιουργήσουν ένα πεδίο κριτικών ερμηνειών, συγκρίσιμων σε βάθος και ακρίβεια, με αντίστοιχες ερμηνείες λογοτεχνικών κειμένων και πολιτισμικών πρακτικών.
3. Αυτά τα νοήματα δεν είναι ‘έξω-μουσικά’, αλλά αντίθετα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τα δομικά και υφολογικά χαρακτηριστικά των μουσικών έργων.
4. Αυτά τα νοήματα παράγονται ως μέρος των ρυθμιστικών πρακτικών και αξιακών αρχών που καθορίζονται από τις συνεχείς μεταλλαγές του πολιτισμού.⁵²

Παρατηρείται, λοιπόν, ότι το ενδιαφέρον για την ανάδειξη του νοήματος ενός έργου, μετατοπίζεται σε μια πιο διαλογική προσέγγιση, όπου τα καλλιτεχνικά έργα μπορούν να ιδωθούν ως σχετιζόμενα αλλά και επηρεαζόμενα από ένα γενικότερο πολιτισμικό πλαίσιο. Ο ερευνητικός φακός στρέφεται έτσι και στις μεταξύ τους σχέσεις αλλά και στους εξωγενείς παράγοντες που τα διαμορφώνουν.

Πώς λοιπόν θα μπορούσε να επηρεαστεί η σκέψη και οι επιλογές ενός εκτελεστή γύρω από ένα από ένα έργο, με αφορμή τις παραπάνω προτάσεις; Πού θα μπορούσε να στραφεί ερευνητικά, λαμβάνοντας υπόψιν ότι τα καλλιτεχνικά έργα και οι δομές τους αλληλοεπιδρούν και αλληλοεπηρεάζονται; Ο Kramer σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «δεν υπάρχει, και δεν μπορεί να υπάρξει καμία θεμελιώδης διαφορά μεταξύ της ερμηνείας ενός γραπτού κειμένου και της ερμηνείας ενός μουσικού έργου ή οποιουδήποτε πολιτισμικού παράγωγου ή πρακτικής.⁵³ Κάτι τέτοιο φυσικά δεν σημαίνει ότι όλες οι ερμηνείες, ανεξαρτήτως καλλιτεχνικού αντικειμένου, πραγματοποιούνται με τον ίδιο τρόπο, ούτε ότι ξαφνικά έγινε προφανές το πώς να ερμηνεύσουμε την μουσική. Αναδύεται όμως, ένας διαθέσιμος τρόπος εξερεύνησης της μουσικής ιδωμένης σε άμεση, εν δυνάμει, συσχέτιση με όλες τις καλλιτεχνικές διαδικασίες αλλά και τα περιβάλλοντα μέσα στα οποία παράγεται. Ένας εκτελεστής έτσι, που δεν ενδιαφέρεται για μια μονοδιάστατη εκτέλεση ενός έργου αποκλειστικά μέσα από την παρτιτούρα του, όντας ‘οπλισμένος’ με κριτική σκέψη για την θέση και τα πιθανά νοήματα του, αλλά και το εύρος των αναλυτικών εργαλείων προς χρήση για την ανάδειξη της δομής του, μπορεί, σε συνδυασμό με την *αισθητική του ευαισθησία* προς άλλα καλλιτεχνικά έργα και περιβάλλοντα, να διανθίσει αισθητά τις διαθέσιμες εκτελεστικές

⁵² Ο.π., 1.

⁵³ Ο.π., 6.

του επιλογές, αντιμετωπίζοντας ουσιαστικά όλες τις παραπάνω έννοιες ως ανοιχτές και συνεχώς μεταλλασσόμενες.

Όσο όμως ιδανικό κι αν φαντάζει ένα τέτοιο ερευνητικό πεδίο, είναι εύκολο να έρθουμε αντιμέτωποι με μια βασική προβληματική. Θα μπορούσαμε λανθασμένα να υποθέσουμε ότι «αν μια έννοια δεν έχει μια πάγια ή δεσμευμένη ταυτότητα, οτιδήποτε θα μπορούσε να εμπίπτει σε αυτή».⁵⁴ Όπως όμως σημειώνει ο Roland Dworkin: «Η διακριτική ευχέρεια για συνεχείς μεταβολές των εννοιών, όπως η τρύπα στο ντόνατ, δεν υπάρχει παρά ως περιοχή ανοιχτή, περιβαλλόμενη από μια ζώνη περιορισμών».⁵⁵

Χρειαζόμαστε λοιπόν ένα πλαίσιο, μια δομή σκέψης, μέσα στην οποία όμως, θα μπορούμε να κινηθούμε όσο το δυνατόν πιο ελεύθερα. Ο Kramer έτσι προτείνει το άνοιγμα ενός *παραθύρου ερμηνείας*, από όπου μπορούν να περάσουν τα παράγωγα της σκέψης και της κατανόησης μας.⁵⁶ Πρόκειται ουσιαστικά για τον εντοπισμό σημείων ή τμημάτων στα υπό-έρευνα έργα, τα οποία μπορούν να αποτελέσουν τόπους συνάντησης και εκκίνησης συσχετισμών με άλλα καλλιτεχνικά έργα, ή αφορμές για την εξερεύνηση των σχέσεων τους με ποικίλα πολιτισμικά περιβάλλοντα. Έτσι «τα κείμενα μπορούν να αποκαλυφθούν, όχι ως ένα πλέγμα ισχυρισμών σχετικά με την έννοια του νοήματος, αλλά σαν ένα ανοιχτό πεδίο ανθρώπινων εκφραστικών δράσεων».⁵⁷ Ο εκτελεστής έτσι, μπορεί να χρησιμοποιήσει, την σκέψη για το έργο, την ανάλυση αλλά και την ίδια την εκτέλεση ως *εκφραστικά μέσα*.

Κατά τον Kramer, όσον αφορά την μουσική, υπάρχουν τουλάχιστον τρεις τύποι ερμηνευτικών παραθύρων, τα οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε ως:

1. Κειμενικές αναφορές, όπου περιλαμβάνονται μελοποιημένα κείμενα, επιγράμματα, προγράμματα, σημειώσεις στην παρτιτούρα και μερικές φορές ακόμη και οδηγίες μουσικής έκφρασης.
2. Κειμενικές συμπεριλήψεις, όπου περιλαμβάνονται τίτλοι που συνδέουν ένα μουσικό με ένα λογοτεχνικό έργο, μια εικόνα, έναν τόπο ή μια ιστορική στιγμή. Μουσικές αναφορές σε άλλες συνθέσεις, αναφορές σε κείμενα μέσω της παράθεσης σχετικής μουσικής και αναφορές στο στυλ άλλων συνθετών, ίδιων ή παλαιότερων περιόδων.

⁵⁴ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 175.

⁵⁵ Rowald M. Dworkin, “Is Law a System of Rules?,” στο *The Philosophy of Law*, επιμ. R. M. Dworkin (New York: Oxford University Press, 1977), 52. Αναπαράγεται στο Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 94.

⁵⁶ Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, 6.

⁵⁷ Ο.π.

3. Δομικές τροπικότητες, όπου περιλαμβάνονται δομικές διαδικασίες με άμεσες πρακτικές απολήξεις, οι οποίες λειτουργούν ως εκφραστικές πράξεις, παραπέμποντας ταυτόχρονα εμφανώς σε συγκεκριμένο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο.⁵⁸

Σχετικά με την τρίτη περίπτωση, ο Kramer αναφέρει ότι οι δομικές τροπικότητες δρουν ελεύθερα σε ολόκληρο το πολιτισμικό πεδίο, μακριά από καθιερωμένες πρακτικές, και υπερβαίνοντας πολλές φορές ανομοιότητες στο ύφος, χάριν ανάδειξης των κοινών τρόπων, πραγμάτωσης, αξίωσης και παρουσίασης των υπό έρευνα στοιχείων, ενώ τα ευρήματά τους, μπορεί να κυμαίνονται από την ανακάλυψη μιας μικρής πιθανής δομικής συσχέτισης, μέχρι την ανάδειξη ενός συνολικού κοινού δομικού πεδίου. Με αυτούς τους τρόπους, οι δομικές τροπικότητες εμφυσούν την ερμηνευτική διάσταση μέσα στα ίδια τα αντικείμενα ερμηνείας.⁵⁹

Ο εκτελεστής έτσι, έχει την δυνατότητα, να εντοπίσει, πιο συγκεκριμένα, σημεία στα έργα που τον ενδιαφέρουν, σχετίζοντας τα με αντίστοιχες καλλιτεχνικές πράξεις και υφολογικές αρχές, ενώ, ταυτόχρονα, μπορεί να αναδείξει μέσα από την αναλυτική διαδικασία δομικές συνάψεις μεταξύ τους, διευρύνοντας κατά πολύ το εύρος των εκτελεστικών του επιλογών. Μια τέτοια διαδικασία οδηγεί στη συνεχή αναθεώρηση των ορίων μεταξύ των – καλλιτεχνικών και μη– επιστημονικών κλάδων, «αναδιαμορφώνοντας προηγούμενες πτυχές της γνώσης μας για αυτά και διευρύνοντας τους δεσμούς που τα συνδέουν μεταξύ τους».⁶⁰ Κάτι τέτοιο, ανοίγει τον δρόμο για μια πιο διεπιστημονική και κατ' επέκταση διάκαλλιτεχνική προσέγγιση στη μουσική έρευνα.

Ο Kramer μάλιστα, σε ένα τέτοιο πλαίσιο, επιχειρώντας να καταστήσει ακόμα πιο δομικά ισχυρή την πρότασή του γύρω από την έννοια του ερμηνευτικού παραθύρου, παραθέτει έναν 'στρατηγικό χάρτη' γύρω από τους διαθέσιμους τρόπους έρευνας ενός έργου:

1. Εντοπίστε τα ερμηνευτικά παράθυρα του έργου, ξεκινώντας από τα πιο ρητά (κειμενικές αναφορές) και καταλήγοντας στα πιο ασαφή (δομικές τροπικότητες).
2. Εντοπίστε και ερμηνεύστε τις εκφραστικές πράξεις που προκύπτουν ανάμεσα στα υπό έρευνα στοιχεία μέσω της αλληλεπίδρασης τους.

⁵⁸ Ο.π., 9-10.

⁵⁹ Ο.π., 13.

⁶⁰ Samson, "Analysis in Context," 47.

3. Αναρωτηθείτε πώς οι υφολογικές και μορφολογικές ιδιότητες της μουσικής, μπορούν να διατυπωθούν, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, σχετιζόμενες με αντίστοιχες εκφραστικές πράξεις.
4. Συνδέστε τα αποτελέσματα με παρόμοιες εκφραστικές πράξεις σε όλο το εύρος του πολιτισμικού πεδίου, επιτρέποντας στα μουσικά και μη μουσικά υλικά να αλληλοεπιδρούν ελεύθερα παράγοντας πλαίσια κριτικής και επάνερμηνείας.
5. Ακολουθήστε αυτά τα βήματα με όποια σειρά θέλετε, παραλείποντας όποια δεν χρειάζεστε. Αποφύγετε να επιβαρύνετε την ίδια την ερμηνευτική διαδικασία με ετικέτες όπως ‘ερμηνευτικό παράθυρο’ και ‘εκφραστική δύναμη’, εκτός αν δεν υπάρχει άλλη επιλογή. Στην πραγματικότητα, πετάξτε αυτόν τον χάρτη πριν τον χρησιμοποιήσετε.⁶¹

Μέσα λοιπόν, σε ένα τέτοιο ερευνητικό ‘κάδρο’ αποφασίστηκε, στην παρούσα εργασία, να τεθούν υπό εξέταση τρία επιλεγμένα πρελούδια από τις δυο συλλογές για πιάνο του Claude Debussy (*Preludes, Livres I και II*), τα οποία συσχετίστηκαν με τρεις πίνακες ζωγραφικής και τους δημιουργούς τους, της ίδιας χρονολογικής περιόδου. Στόχο αποτέλεσε η εξερεύνηση των νέων πτυχών που μπορεί να αναδειξει η αλληλεπίδραση τους στην εκτελεστική διαδικασία, μέσα από ένα διαλογικό, αναλυτικό, ερμηνευτικό και διά-καλλιτεχνικό πρίσμα, σε άμεση συσχέτιση με το πολιτισμικό περιβάλλον όπου δημιουργήθηκαν.

Αξιοσημείωτο είναι, ότι μια ερμηνεία, ποτέ δεν μπορεί να κριθεί ως απολύτως ορθή, καθότι πάντοτε στον αντίποδά της έχει μια αντίθετη, εναλλακτική και εξίσου θέσφατη θεώρηση.⁶² Θα ήταν ίσως όμως προτιμότερο να μην εξεταστεί με βάσει το αυστηρά οριοθετημένο δίπολο του σωστού-λάθους, αλλά με βάση τις αφορμές που δημιουργεί για έναν ανοιχτό διάλογο μεταξύ ερευνητών και μη. Κάτι τέτοιο, δεν σημαίνει βέβαια ότι μια ερμηνεία στερείται της αξίωσης να είναι αξιόπιστη και ορθολογική. Αυτό όμως που την ισχυροποιεί είναι η αναγνώριση της ανάγκης της για συνεχή επαναπροσδιορισμό των όρων που χρησιμοποιεί, ιδωμένη τελικά, κι αυτή η ίδια, ως «εκφραστική πράξη»,⁶³ καλώντας μας ουσιαστικά να βρούμε μια ισορροπία ανάμεσα στην πρόθεση εγκυρότητας μιας ερμηνείας και στην αποφυγή του δέλεαρ του ουτοπικού αντικειμενισμού.

⁶¹ Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, 13-14.

⁶² Ο.π., 15.

⁶³ Ο.π., 16.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΡΓΑ, ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΕΣ:

“Υφολογικά πορτραίτα σε πολυπαραγοντικό κάδρο”

2.1. “Βλέπεις ό,τι βλέπω;”:

Ο Ιμπρεσιονισμός

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση των έργων, οφείλουμε να ερευνήσουμε το πλαίσιο της εποχής στην οποία εντάσσονται, καθώς και τα πρόσωπα που τα δημιούργησαν. Ο στόχος δεν είναι μια στεία αποτύπωση των ιστορικών γεγονότων και βιογραφικών στοιχείων, αλλά η ανάδειξη ενός κοινού πεδίου συνάντησης υφολογικών χαρακτηριστικών, που θα εξεταστεί μετέπειτα σε επιλεγμένα μουσικά και ζωγραφικά έργα, τα οποία ανήκουν στην περίοδο του Ιμπρεσιονισμού. Η υφολογική προσέγγιση αποτελεί, άλλωστε, ένα κομβικό ζήτημα για έναν εκτελεστή και υποστηρίζεται εδώ από τη σκέψη ότι το ύφος ενός έργου αποτελεί μια ερμηνευτική διάσταση, που προκύπτει και δεν προ-υπάρχει. Η εποχή λοιπόν, ερευνάται ως χώρος άλλο-επηρεαζόμενων συνθηκών και οι δημιουργοί ως αφορμές πραγμάτωσης μιας καλλιτεχνικής γλώσσας, σε διαλεκτική σχέση με τον χώρο αυτόν. Με τον τρόπο αυτό, τα έργα, μιας εποχής, γίνονται κατανοητά ως χώροι δημιουργίας, όπου αναδύεται ο κοινός τους καλλιτεχνικός κώδικας, και όχι ως οριοθετημένες δομές που μορφοποιούνται με διαφορετικά μέσα.

Ο όρος του Ιμπρεσιονισμού συνδέεται άρρηκτα με την αισθητική κατεύθυνση που καθιερώθηκε στην τέχνη της ζωγραφικής στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γαλλία. Χρησιμοποιήθηκε αρχικά ειρωνικά από τους κριτικούς τέχνης, με αφορμή τον πίνακα του Claude Monet, “*Impression, Soleil Levant*”, ο οποίος παρουσιάστηκε στην πρώτη από τις συνολικά οκτώ ιμπρεσιονιστικές εκθέσεις της εποχής (1874-1886), και αργότερα για να χαρακτηρίσει το έργο των Camille Pissarro, Auguste Renoir, Paul Cezanne κ.ά.⁶⁴

⁶⁴ Jann Pasler, “Impressionism,” *Grove Music Online*. Πρόσβαση 24/01/2024, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026>.

Για να αντιληφθούμε τα χαρακτηριστικά της γλώσσας του Ιμπρεσιονισμού, θα πρέπει να εξετάσουμε τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε.

Κατά τον Arnold Hauser, το Παρίσι, μετά το 1871 (τέλος Γαλλοπρωσικού πολέμου), χαρακτηρίζεται από μια ραγδαία ανάπτυξη, πρωτίστως τεχνολογική, η οποία επιδρά στις κοινωνικές δομές με ρυθμό πρωτόγνωρο σε σχέση με άλλες περιόδους της ιστορίας της τέχνης και του πολιτισμού. Κάτι τέτοιο δεν επηρεάζει και επιταχύνει μόνο τις μεταλλαγές του κυριαρχούμενου καλλιτεχνικού και μη ύφους, αλλά και τα αισθητικά κριτήρια που το περιβάλλουν. Παρατηρείται μια συνεχής παραγωγή νέων προϊόντων και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης αντικαθίστανται με μεγάλες ταχύτητες συνεχώς από νέα, μεταλλάσσοντας τη σχέση των ανθρώπων με τις υλικές διαστάσεις της ζωής. Η σύγχρονη τεχνολογία δημιουργεί έτσι μεταλλαγές στη στάση ζωής των ανθρώπων και τα χαρακτηριστικά της ταχύτητας και αλλαγής βρίσκουν χώρο καλλιτεχνικής έκφρασης στο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού.⁶⁵

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα αναπτύσσονται, επίσης, τα πρώτα πολιτιστικά κέντρα στις μεγάλες πόλεις. Ο Ιμπρεσιονισμός έτσι, μπορεί να ιδωθεί επίσης ως μια αστική τέχνη, όχι μόνο επειδή ανακαλύπτει την ποιότητα του τοπίου της πόλης, αλλά και γιατί βλέπει τον κόσμο μέσα από τα μάτια του αστού, αναδύοντας τον πάντα μεταβλητό και γεμάτο εφήμερες εντυπώσεις τρόπο ζωής. Στα πλαίσια μιας μεγαλούπολης παρατηρείται η αίσθηση της μοναξιάς και η έντονη παρατηρητικότητα από την μια πλευρά και οι εντυπώσεις που προκαλούν η θορυβώδης κίνηση και η αδιάκοπη κυκλοφορία από την άλλη. Γεννιέται έτσι μια πρόσληψη του κόσμου, όπου συνδυάζονται οι λεπτές διαθέσεις με τις πυκνές εναλλαγές του συναισθήματος. Στις θεματικές των Ιμπρεσιονιστών, άλλωστε, περιλαμβάνονται η απεικόνιση στοιχείων της φύσης, κτιρίων αλλά και ανθρώπινες μορφές με απλούστερο τρόπο σε σχέση με τις πιο επιβλητικές προσεγγίσεις των προγενέστερων ζωγράφων. Προτιμούν να ζωγραφίσουν σπίτια αντί για παλάτια, κοπέλες αντί για σπουδαίες κυρίες, ένα δέντρο αντί για ένα επιβλητικό δάσος και εργάτες αντί για ευγενείς, ενώ παρατηρείται μια συμπάθεια επίσης, απέναντι στην κατώτερη αστική και εργατική τάξη, με την οποία οι ζωγράφοι συναναστρέφονταν, και πολλοί ανήκαν σε αυτήν, καθότι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον

⁶⁵ Hauser, *The Social History of Art*, 110.

προς τις πιο ταπεινές προσωπικότητες που η στάση ζωής τους χαρακτηρίζονται από φυσικότητα και απλότητα.⁶⁶

Ο Ιμπρεσιονισμός λοιπόν χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της στιγμής έναντι της μονιμότητας. Οι τεχνικές του εκφράζουν την ιδέα «ότι η πραγματικότητα δεν είναι ένα ον αλλά ένα γίνεσθαι, δεν είναι μια κατάσταση αλλά μια διαδικασία. Οτιδήποτε σταθερό και συνεκτικό, μετατρέπεται σε ημιτελές και αποσπασματικό».⁶⁷ Σε έναν κόσμο λοιπόν σε συνεχή ροή, ο άνθρωπος και οι προσλήψεις του βρίσκεται στο κέντρο του. Η κυριαρχία της αίσθησης του στιγμιαίου, του μεταβλητού και του τυχαίου, μορφοποιεί τελικά μια ρευστή διάθεση απέναντι στο άκαμπτο οικοδόμημα των σχέσεων του ανθρώπου με τη ζωή, δημιουργώντας έτσι τον χώρο για την δημιουργία μιας ταυτότητας καλλιτέχνη συνεχώς εν κινήσει.

Όσον αφορά το καλλιτεχνικό γίνεσθαι της εποχής, σύμφωνα με τον John Rewald οι αισθητικές κατευθύνσεις μορφοποιούνταν βασικά από τις αρχές που πρότασε η Ακαδημία Καλών Τεχνών. Τα μέλη της επέλεξαν τους δασκάλους οι οποίοι θα ήταν υπεύθυνοι για την εκπαίδευση των νέων ζωγράφων, ήλεγχαν την κριτική επιτροπή η οποία ήταν υπεύθυνη για την επιλογή των έργων που θα εκθέτονταν στα διετή Σαλόνια και ασκούσαν επιρροή στις αποφάσεις σχετικά με τις αγορές πινάκων για τα μουσεία.⁶⁸ Οι ιδέες του ωραίου και του άρτιου προβάλλονταν ως ιδανικά, δημιουργώντας, ουσιαστικά, ένα πλασματικό πλαίσιο αντικειμενικής κριτικής, κυρίως μέσω της ακολουθίας των αναπαραστατικών τεχνικών στην ζωγραφική προσέγγιση. Η αποδέσμευση από αυτή την «αντικειμενικότητα» αποτέλεσε ένα από τα ιδανικά των Ιμπρεσιονιστών. «Η αξία που προσέδιδαν στην προσωπική ευαισθησία, έναντι των καθιερωμένων παραδοσιακών αρχών»⁶⁹ ήταν ουσιαστικά, αυτό που δημιούργησε τον χώρο να αναδυθεί η *υποκειμενική εντύπωση* ως πρωτογενές δημιουργικό υλικό της αισθητικής τους προσέγγισης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η θέση του ζωγράφου Auguste Renoir ότι στην τέχνη, όπως και στην φύση, η ομορφιά είναι ακανόνιστη. Όπως σημειώνει ο Lionello Venturi, ο Renoir θεωρούσε ότι, όπως τα τμήματα ενός πορτοκαλιού, το φύλλωμα ενός δέντρου, ή τα πέταλα ενός λουλουδιού δεν είναι ποτέ πανομοιότυπα, η πραγματική γοητεία κάθε περιγραφής βρίσκεται στην ποικιλία. Πίστευε έτσι λοιπόν, ότι η

⁶⁶ Η παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Hauser, *The Social History of Art*, 111, 115 και Lionello Venturi, "The Aesthetic Idea of Impressionism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1 (Spring 1941): 42. Πρόσβαση 31/08/21, <https://www.jstor.org/stable/426742>.

⁶⁷ Hauser, *The Social History of Art*, 111.

⁶⁸ Rewald, *The History of Impressionism*, 19.

⁶⁹ Venturi, "The Aesthetic Idea of Impressionism," 38.

κανονικότητα, η τάξη και η επιθυμία για τελειότητα καταστρέφουν στην πραγματικότητα την τέχνη». ⁷⁰

Επιπρόσθετα, αποστασιοποιούμενοι από τους χώρους και τις ιδεολογίες της Ακαδημίας, οι ζωγράφοι, βρήκαν στα καφέ του Παρισιού έναν εναλλακτικό τόπο συνάντησης, εντελώς αντιθετικό με τους επίσημους χώρους συνάντησης των ‘υψηλών’ καλλιτεχνικών κύκλων. Εκεί ανταλλάσσονταν απόψεις σχετικά με τις πιθανές νέες αισθητικές κατευθύνσεις της ζωγραφικής και οι παραδοσιακές αξίες τίθονταν υπό αμφισβήτηση. ⁷¹ Η Jann Pasler παρατηρεί εκεί μια τάση αναδιάρθρωσης των καθιερωμένων αξιών που οδήγησε σε απόρριψη της χρήσης των μεγάλων φορμών δημιουργίας, οι οποίες λειτουργούσαν, μέχρι τότε, ως μέσο προβολής του υψηλού και προώθησης του διανοητικού προβληματισμού και στις οποίες αντιπαραβάλλεται ένας δημιουργικός καμβάς με βασικά χαρακτηριστικά αυτά του λεπτού αισθησιασμού και της αμεσότητας. ⁷² Όσον αφορά τη σημασία των συναντήσεων των καλλιτεχνών σε αυτά τα καφέ, ο Claude Monet αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Τίποτα δεν θα μπορούσε να είναι πιο ενδιαφέρον από την διαρκή σύγκρουση των απόψεων μας. Με αυτό τον τρόπο η σκέψη μας βρισκόνταν συνεχώς σε εγρήγορση και τροφοδοτούμασταν με μεγάλο ενθουσιασμό, που για εβδομάδες ολόκληρες μας συνόδευε μέχρι την τελική διαμόρφωση μιας ιδέας. Από αυτές τις συναντήσεις βγαίναμε πάντα με πιο ισχυρή θέληση, και με τις σκέψεις μας πιο σαφείς και ξεκάθαρες». ⁷³

Όσον αφορά τις τεχνικές του Ιμπρεσιονισμού, κομβικό ρόλο έπαιξε η προσεκτική παρατήρηση του φωτός και οι επιδράσεις του. Οι ζωγράφοι άφησαν πίσω τους παραδοσιακούς τρόπους χρήσης της σκιάς και των σκοτεινών χρωμάτων μετακινώντας την προσοχή τους σε πιο λεπτές χρωματικές αποχρώσεις, δημιουργώντας έτσι μια πιο ατμοσφαιρική αίσθηση. Εφαρμόζοντας τα χρώματα με έντονες πινελιές κατάφεραν να θολώσουν τα περιγράμματα των αντικείμενων και ουσιαστικά να τα συγχωνεύσουν με το περιβάλλον τους. Έτσι δημιουργήθηκε η δυνατότητα τα χρώματα να μπλέκονται έντονα το ένα με το άλλο, χωρίς στην πραγματικότητα να χάνονται. Αυτό που κατάφεραν με τον τρόπο

⁷⁰ Ο.π., 40.

⁷¹ Rewald, *The History of Impressionism*, 29-30.

⁷² Pasler, “Impressionism,” *Grove Music Online*.

⁷³ François Thiébaud-Sisson & Claude Monet, “Claude Monet, an Interview”, *Les Temps* (27 November 1900). Αναπαράγεται στο Rewald, *The History of Impressionism*, 197.

αυτό, σε σχέση με προγενέστερους ζωγράφους, ήταν η κατασκευή μιας δημιουργικής φόρμας, πιο κοντά στην πρώτη εντύπωση της εμφάνισης των πραγμάτων.⁷⁴

Για τους Ιμπρεσιονιστές η πραγματικότητα σήμαινε μια ιδανική όψη του χώρου, προσλαμβανόμενη ουσιαστικά ως χρώμα μέσα από τις επιδράσεις του φωτός. Αντιδρώντας στην και αποφεύγοντας την δεξιοτεχνία, κατέληξαν να ζωγραφίζουν με τρόπο που δημιουργούσε την αίσθηση ότι οι πίνακες έμεναν ανολοκλήρωτοι. Έτσι, αντικατέστησαν την θεματική αναπαραστατικότητα με τη χρήση του μοτίβου, χάριν της επιβίωσης της κυριαρχίας της αισθητικότητας, ως βασικού πυλώνα του έργου τέχνης.⁷⁵ Οι εντυπώσεις δεν προσλαμβάνονταν τελεολογικά, ως ολοκληρώσιμες στον εαυτό τους διαδικασίες, αλλά αντιθέτως «ως μέσα για την εμπειρία νέων πραγματικοτήτων».⁷⁶ Μέσα από μια τέτοια αντίληψη τα χρώματα παρουσιάζονται πλέον, όχι ως συγκεκριμένες ιδιότητες συνδεδεμένες με συγκεκριμένα αντικείμενα, αλλά ως αφηρημένα και άυλα φαινόμενα. Μια μορφή έτσι αλλάζει ένα χρώμα και ένα χρώμα αλλάζει μια μορφή, δημιουργώντας μια αμφίδρομη σχέση, βασισμένη σε αυτόν που παρατηρεί.⁷⁷ Έτσι, το πώς προσλαμβάνουμε κάτι και λιγότερο το τί μετατρέπεται στο βασικό εργαλείο ερμηνείας των πραγμάτων.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Hauser:

«Η αναπαράσταση του φωτός, του αέρα και της ατμόσφαιρας, η διάλυση της ομοιόμορφα χρωματισμένης επιφάνειας σε κηλίδες χρώματος, το παιχνίδι του ανακλώμενου φωτός και των φωτισμένων σκιών, οι τρεμάμενες κουκκίδες και οι βιαστικές, χαλαρές και απότομες κινήσεις του πινέλου, όλη η αυτοσχέδια τεχνική με το γρήγορο και πρόχειρο σκίτσο της, η φευγαλέα, φαινομενικά, απρόσεκτη αντίληψη του αντικειμένου, το γρήγορο και πρόχειρο σκίτσο της και η λαμπρή ανεμελιά της εκτέλεσης εκφράζουν απλώς, σε τελική ανάλυση, την αίσθηση μιας συγκλονιστικά, δυναμικής, διαρκώς μεταβαλλόμενης πραγματικότητας».⁷⁸

Έτσι, λοιπόν, μετά την επικράτηση της λογοτεχνίας τον 17ο και 18ο αιώνα, αλλά και τον πρωταγωνιστικό ρόλο που έπαιξε η μουσική την εποχή του Ρομαντισμού, είναι η σειρά της ζωγραφικής να παίξει τον πρωταρχικό ρόλο στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, ως το πιο γόνιμο πεδίο πραγμάτωσης των νεωτεριστικών για την εποχή προσεγγίσεων. Στον ζωγραφικό

⁷⁴ Η παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Ό.π., 338 και Venturi, “The Aesthetic Idea of Impressionism,” 38.

⁷⁵ Venturi, “The Aesthetic Idea of Impressionism,” 44-45.

⁷⁶ Pasler, “Impressionism”, *Grove Music Online*.

⁷⁷ Hauser, *The Social History of Art*, 114.

⁷⁸ Ό.π., 111.

κώδικα, ανακαλύπτονται, νέες εκφραστικές τεχνικές, μέσω των ατμοσφαιρικών εντυπώσεων και τον ρόλο του φωτός και του χρώματος, από τις οποίες η ποίηση, η λογοτεχνία και η μουσική δεν μένουν ανεπηρέαστες. Έτσι, παρατηρώντας αυτήν την διαλεκτική σχέση, ο Hauser, κάνει λόγο για την ανάδειξη ενός «ζωγραφικού ύφους» ειδικά στον τομέα της μουσικής και της ποίησης της εποχής.⁷⁹

Φυσικά, μια τέτοια σημείωση, δεν υπονοεί σε καμία περίπτωση μια ταύτιση των τεχνικών μέσων όπου χρησιμοποιούνται στους εκάστοτε καλλιτεχνικούς τομείς. Η κάθε τέχνη, χρησιμοποιεί τα δικά της αυτούσια εργαλεία έκφρασης, τα οποία είναι εγγενώς οριοθετημένα ανάλογα με την καλλιτεχνική γλώσσα στην οποία υπάγεται. Με λίγα λόγια, αν κανείς επιχειρήσει να ταυτίσει, παραδείγματος χάριν, το συστατικό του χρώματος στην ζωγραφική με το συστατικό των νοτών στη μουσική, θα βρεθεί, ευτυχώς, σε αδιέξοδο. Αντιθέτως, ερευνώντας τους τρόπους χρήσης των υλικών σε σχέση με τις δημιουργικές φόρμες, καθώς και τις προσλήψεις και θέσεις των δημιουργών σε σχέση με αυτά, θα συναντήσει κοινές αναφορές και κυρίως έναν κοινό καλλιτεχνικό κώδικα, εκφρασμένο με διαφορετική γλώσσα, αλλά κοινή προοπτική.

Σύμφωνα με τον Ronald L. Byrnside, αν και ο όρος του Ιμπρεσιονισμού συσχετιζόταν με την μουσική από κριτικούς και σχολιαστές ήδη από την δεκαετία του 1870, οι συνθέσεις του Claude Debussy ήταν αυτές που κατέστησαν επιτακτική την χρήση του όρου, ως ένα εργαλείο χαρακτηρισμού της ιδιαίτερης και πρωτοφανούς αισθητικής πρότασης που περιέβαλλε τα έργα του στην αλλαγή του αιώνα. Επιπρόσθετα, ο Edward J. Dent στο άρθρο του για τον Ιμπρεσιονισμό στο *A Dictionary of Modern Music and Musicians* σημειώνει ότι πρόκειται για έναν όρο δανεισμένο από την κριτική της ζωγραφικής, ο οποίος εφαρμόστηκε χωρίς μεγάλη σαφήνεια και στην μουσική, με βασικό εκπρόσωπο του τον Claude Debussy. Ως χαρακτηριστικά του αναφέρει μια διαφορετική ιεράρχηση των υλικών, όπου όπως και στην ζωγραφική, μπορεί το χρώμα να είναι πιο σημαντικό από την γραμμή και το σχέδιο, και κατ' επέκταση στη φόρμα, κάτι που συχνά δημιουργεί την αίσθηση αποσπασματικότητας και ασάφειας.⁸⁰

Μουσικά παρατηρείται επίσης, μια στροφή ενδιαφέροντος προς την εξερεύνηση του παράγοντα του χρόνου, και πιο συγκεκριμένα της αποτύπωσης της πραγματικής ροής του, ως

⁷⁹ Ο.π., 114.

⁸⁰ Ronald L. Byrnside. "Musical Impressionism, The Early History of the Term," *Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 4 (October 1980): 525-526. Πρόσβαση 18/03/21, <http://www.jstor.com/stable/741965>.

στιγμιαίο και φευγαλέο γεγονός. Αυτό οδηγεί έτσι «στην αναθεώρηση της αξίας των φυσικών στοιχείων και φαινομένων (όπως η ομίχλη, το νερό, τα σύννεφα, η νύχτα κ.α.)»,⁸¹ τα οποία αποτελούν πλέον αφορμές δημιουργίας ως τόποι πραγμάτωσης της χρονικής διάστασης. Έτσι οι καθιερωμένες αρμονικές ακολουθίες, αντικαθίστανται από ‘αδιευκρίνιστες’ συγχορδίες, ‘διάφωνα’ διαστήματα, ενώ η αίσθηση της άυλης ροής του χρόνου αποτυπώνεται με χαρακτηριστικά τρέμολο και την χρήση ποικιλόμορφων ρυθμικών σχημάτων. Απελευθερωμένη λοιπόν από τις συχνά κλειστές δομές της λειτουργικής αρμονίας και της φόρμας και ενσωματώνοντας στο προς χρήση υλικό εκκλησιαστικούς τρόπους, ολοτονικές και πεντατονικές κλίμακες, η μουσική δημιουργεί συχνά την αίσθηση του άχρονου και του ατέρμονου.⁸²

Έτσι, σε μεγάλο μέρος της μουσικής του Claude Debussy, αλλά και στα ιμπρεσιονιστικά κομμάτια των Frederick Delius και Maurice Ravel, χρησιμοποιούνται συχνά μελωδικές και αρμονικές κινήσεις βασισμένες στις επεκτάσεις των συγχορδιών (9η, 11η, 13η) με στόχο όχι την ένταση που προκαλείται από μια διαφωνία, αλλά για χάρη της εξερεύνησης της ίδιας της συνήχησης. Το μεγάλο εύρος χρήσης των δυναμικών αλλά και των ρετζίστρων, καταλήγει έτσι να «παράγει μια νέα αίσθηση του μουσικού χώρου, δημιουργώντας μια μεγάλη γκάμα αποχρώσεων στον αισθητηριακό κόσμο του ακροατή».⁸³

Θα μπορούσαμε λοιπόν να σημειώσουμε μια αισθητική συνάφεια στους δημιουργικούς κώδικες στην μουσική και την ζωγραφική της εποχής του Ιμπρεσιονισμού. Τα έργα όμως, δημιουργούνται πρώτα από τα πρόσωπα και μετέπειτα υπάγονται σε αισθητικές αρχές. Γι’ αυτόν τον λόγο, θα προχωρήσουμε σε μια συνοπτική αποτίμηση των βασικών χαρακτηριστικών των δημιουργών των υπό εξέταση έργων, με σκοπό την ανάδειξη των κοινών τρόπων πρόσληψης και πραγμάτωσης, των αισθητικών κατευθύνσεων της εποχής.

⁸¹ Pasler, “Impressionism” *Grove Music Online*.

⁸² Ο.π., 3.

⁸³ Ο.π., 2.

2.2. “Συγγνώμη, τι ώρα είναι; Θέλω να ζωγραφίσω κάτι.”:

Ο Claude Monet

Ο ζωγράφος Claude Monet γεννήθηκε το 1840 στο Παρίσι και αποτέλεσε μια κομβική μορφή για το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού. Καθ’ όλη την διάρκεια της μακρόχρονης ζωής του, η θεματολογία του περιλάμβανε τοπία και δραστηριότητες αναψυχής του Παρισιού και των περιχώρων του, καθώς και τις ακτές της Νορμανδίας. Μέχρι τον θάνατο του το 1926 είχε ήδη συμβάλλει στις μοντερνιστικές τάσεις του 20ού αιώνα, αναπτύσσοντας ένα εντελώς προσωπικό ύφος, με βασικό άξονα την προσπάθεια του να αποτυπώσει στον καμβά τις ποικιλόμορφες πτυχές της υποκειμενικής του πρόσληψης για τον κόσμο και τη φύση.⁸⁴

Οι πρώτες καλλιτεχνικές απόπειρες του Monet αποτελούνταν από σκίτσα και καρικατούρες, κυρίως ανθρώπινων μορφών και τοπίων. Σύμφωνα με τον Michael J. Call, η καρικατούρα ως δημιουργική φόρμα διέπεται στον ύψιστο βαθμό από το στοιχείο του υποκειμενισμού και την αίσθηση της αμεσότητας, βασιζόμενη στην ικανότητα του καλλιτέχνη να παρατηρεί και στην συνέχεια να σχολιάζει τους ανθρώπους και τα γεγονότα σε παροντικό χρόνο. Η επιλογή του Monet έτσι, να ασχοληθεί σε νεαρή ηλικία, με τις καρικατούρες, υπονοεί, κατά τον Call, δυο βασικά στοιχεία, τα οποία χαρακτηρίζουν την τέχνη του σε ολόκληρη την μετέπειτα πορεία του. Το *παρόν*, ως βασικό χρονικό άξονα πραγμάτωσης της δημιουργίας, και το *υποκειμενικό πρίσμα* ως πεδίο αντιδιαστολής με τις προϋπάρχουσες παραδοσιακές αισθητικές και ακαδημαϊκές αρχές της εποχής.⁸⁵

Το φθινόπωρο του 1862 εντάχθηκε στην ακαδημία του Charles Gleyre, όπου το μοντέλο εκμάθησης βασιζόταν κυρίως στη σχεδίαση αντικειμένων και ζωντανών ανθρώπινων μοντέλων μέσα σε στούντιο ζωγραφικής. Εκεί γνώρισε τους Frederic Bazille και Auguste Renoir, με τους οποίους σύχναζε στο γνωστό καφέ της εποχής, Guerbois, όπου συνήθιζαν να συναντιούνται και με άλλους καλλιτέχνες. Ήδη όμως από το 1863 και μετά, ξεκίνησαν να περνούν όλο και περισσότερο χρόνο μακριά από την ακαδημία, προτιμώντας να ζωγραφίζουν στην ύπαιθρο, αρνούμενοι ουσιαστικά μια προδιαγεγραμμένη πορεία ως πετυχημένοι αντιγραφείς μεγάλων έργων τέχνης, διατεθειμένοι να εξερευνήσουν νέους τρόπους

⁸⁴ Aurricchio, Laura. “Claude Monet (1840-1926),” στο *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, https://www.metmuseum.org/toah/hd/cmon/hd_cmon.htm (October 2004).

⁸⁵ Michael J. Call, *Claude Monet, Free Thinker: Radical Republicanism, Darwin’s Science, and the Evolution of Impressionist Aesthetics* (New York: Peter Lang, 2015) 39, 41.

καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο Monet, ξεκινά τότε, ήδη από τους πρώτους τους πίνακες, να αντιπαραβάλλει, στους ακαδημαϊκούς κανόνες του 19ου αιώνα, που «επέβαλαν την σημασία της λεπτομέρειας και την ποιότητα του φινιρίσματος, τον αυθορμητισμό της εντύπωσης, την υποκειμενικότητα της εμπειρίας και τη ζωντάνια των χρωμάτων και του φωτός»⁸⁶, δημιουργώντας την αίσθηση στον θεατή, ότι βιώνει και ο ίδιος την απεικονιζόμενη σκηνή την ίδια στιγμή μαζί με τον καλλιτέχνη.

Η αποτύπωση της στιγμής αποτελεί μια πολύ κομβική πρόθεση του Monet κατά την δημιουργία. Ο όρος “στιγμιαίο” (“Instantaneity”), εμφανίζεται σε πολλά γράμματα του από τη δεκαετία του 1890 και μετά, ως η πιο κατάλληλη αισθητηριακή πτυχή για να εκφράσει αυτό που βιώνει ως παροντική εμπειρία. Είναι σημαντικό όμως να σημειωθεί, ότι ο όρος δεν χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια «προ-κατασκευασμένη δομή κατάλληλη για την εφαρμογή ενός καλλιτεχνικού οράματος, αλλά αντιθέτως για να αναδείξει τη σύνδεση και την αναγκαία εξάρτηση αυτού του οράματος από εξωγενείς συνθήκες, όπως η ώρα της μέρας και ο καιρός, που είναι επιρρεπείς σε πυκνές μεταβολές»,⁸⁷ και επηρεάζουν αναλόγως και την πρόσληψη του αντικειμένου που θεματοποιείται κάθε φορά. Όπως άλλωστε ισχυρίζεται ο Brian Pietre, ο Monet, ακριβώς όπως ο Paul Cezanne, προτιμούσε το πράττειν από τη θεωρία. Έτσι η ζωγραφική του, δεν χαρακτηριζόταν από ένα σύνολο θεωρητικών κανόνων, αλλά από μια και βασική αρχή, αυτή της πιστότητας και ειλικρίνειας απέναντι στο προσωπικό του όραμα και την υποκειμενική του πρόσληψη, αυτό δηλαδή που ο Zola αργότερα ονόμασε ως το σήμα κατατεθέν της αυθεντικότητας στην τέχνη.⁸⁸

Ενδιαφέρον όσον αφορά την καλλιτεχνική προσέγγιση του Monet παρουσιάζει μια παρατήρηση που σημειώνει ο Call, με αφορμή ένα από τα γράμματα του ζωγράφου προς τον Gustave Geffrey, όπου εμφανίζεται ο όρος “στιγμιαίο”. Εντοπίζει μια αμφισημία που προκύπτει μέσα από το ρήμα που χρησιμοποιεί ο Monet (eprouver, βιώνω/αισθάνομαι/νιώθω) για να πλαισιώσει τον όρο και που κατά την άποψη του αναδύει ένα θεμελιώδες δίπολο στην καλλιτεχνική του τοποθέτηση. Μέσα από αυτό το ρήμα υποδηλώνεται ουσιαστικά από την μία πλευρά μια επιθυμία καταγραφής των οπτικών φαινομένων μέσα από την ενδελεχή παρατήρηση, σχεδόν με επιστημονική χροιά, ως τέχνη απεικόνισης αυτού που βρίσκεται παροντικά μπροστά στα μάτια του καλλιτέχνη, καθρεφτίζοντας έτσι μια ριζοσπαστική και επιστημονικά καθοδηγούμενη υλιστική άποψη

⁸⁶ Ο.π., 43, 85.

⁸⁷ Brian Pietre, *Claude Monet: The First of The Impressionists* (Oxford: Phaidon Press Ltd, 1979), 56.

⁸⁸ Ο.π., 34, 47.

της σύγχρονης ζωής. Από την άλλη, όμως, αναδεικνύει το απολύτως υποκειμενικό πρίσμα της δημιουργίας, καθότι το βασικό και πρωτόλειο υλικό της είναι η προσωπική εμπειρία του υποκειμένου που δημιουργεί.⁸⁹ Η εμπειρία λοιπόν ως κεντρικός δημιουργικός άξονας, τονίζει «το εφήμερο της στιγμής, τη ρευστότητα της ατομικής αντίληψης και την εντύπωση της φευγαλέας αίσθησης, αρνούμενη ταυτόχρονα, οποιαδήποτε ύπαρξη ενός κρυμμένου και υπερβατικού νοήματος στους κόλπους του έργου».⁹⁰ Έτσι ο θεατής οδηγείται να πάρει τη θέση του ζωγράφου, δημιουργώντας ο ίδιος το νόημα ή την τάξη σε αυτό που προσλαμβάνει.

Όσον αφορά τις τεχνικές του Monet, η Laura Auricchio σημειώνει ότι ο Monet, μέσω των ασύμμετρων διατάξεων των μορφών του, εξάλειψε ουσιαστικά τη γραμμική προοπτική, τονίζοντας το δισδιάστατο των επιφανειών τους, εγκαταλείποντας έτσι την τρισδιάστατη μοντελοποίηση. Χρησιμοποιούσε ενοποιητικά τα χρώματα, προσθέτοντας μια σειρά από χρωματικούς τόνους στις σκιές τους, ενώ προετοιμάζοντας τους καμβάδες του με ανοιχτόχρωμα αστάρια, αντιτέθηκε στα σκούρα υπόβαθρα που χρησιμοποιούνταν στην παραδοσιακή ζωγραφική των τοπίων.⁹¹ Πειραματίστηκε για να βρει μια τεχνική ώστε να αποδοθεί η αίσθηση της αμεσότητας μέσω του χρώματος. Έτσι, κατέληξε σε ένα σύστημα σύντομων και πυκνών πινελιών χρώματος, προσπαθώντας να καταγράψει ουσιαστικά με φευγαλέο τρόπο το αποτέλεσμα της σκηνής που παρατηρούσε στιγμιοτυπικά, ενώ χρησιμοποίησε την μέθοδο που μετέπειτα ονομάστηκε οπτική ανάμειξη (“optical mixing”), κατά την οποία ο ζωγράφος απέφευγε να αναμείξει τα χρώματα στην παλέτα του και αντί αυτού τοποθετούσε τα συστατικά μιας απόχρωσης μεμονωμένα, το ένα δίπλα στο άλλο στον καμβά, δημιουργώντας τελικά στον θεατή την αίσθηση ότι όλα τα χρώματα είναι αναμειγμένα.⁹² Οι προσεγγίσεις αυτές, εμφανίζουν την ποικιλία της εκφραστικής τους δύναμης στις *σειρές* (Series) πινάκων του Monet, όπου ένα και μοναδικό θέμα, καταγράφεται συστηματικά με εναλλακτικούς τρόπους, σε πολλούς πίνακες, σε διαφορετικές στιγμές της ημέρας και καιρικές συνθήκες,⁹³ παράγοντες που ουσιαστικά επηρεάζουν άμεσα τις ποιότητες του φωτός. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι ακόμα και τότε, η ώρα της μέρας, που μεταμορφώνεται σε χρώμα, περισσότερο μοιάζει να «αναδύεται, παρά να απεικονίζεται, ενώ οι όποιες μορφές εμφανίζονται στους πίνακες υποδηλώνονται αντί να ορίζονται ρητά»,⁹⁴

⁸⁹ Call, *Claude Monet, Free Thinker*, 60.

⁹⁰ Ο.π., 61.

⁹¹ Laura Auricchio, “Claude Monet (1840-1926).”

⁹² Call, *Claude Monet, Free Thinker*, 85.

⁹³ Petrie, *Claude Monet*, 85.

⁹⁴ Ο.π., 85.

γεγονός που υποδεικνύει την αποστασιοποίηση από την όποια αναπαραστατικότητα στις προθέσεις του ζωγράφου.

Οι τεχνικές αυτές έφεραν αντιδράσεις στους κύκλους των ακαδημαϊκών, οι οποίοι κατηγόρησαν τον Monet ότι εξέθετε σκίτσα αντί για ολοκληρωμένους πίνακες, κάτι που ο ίδιος όμως ανέφερε ότι προέκυπτε από την πρόθεση του να ζωγραφίσει όχι τα ίδια τα αντικείμενα, αλλά την όψη τους, όπως αυτή μορφοποιείται μέσα από τις αντανακλάσεις του φωτός στις επιφάνειες τους.⁹⁵ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά σέ ένα γράμμα του στον Geoffrey:

«Ξέρω μόνο ότι κάνω ό,τι μπορώ για να αποδώσω αυτό που βιώνω μπροστά στη φύση και ότι τις περισσότερες φορές για να καταφέρω να αποδώσω αυτό που αισθάνομαι, αγνώστως τους πιο στοιχειώδεις κανόνες της ζωγραφικής, αν υπάρχουν τέτοιοι. Εν ολίγοις, επιτρέπω να φανούν πολλά λάθη προκειμένου να αποτυπώσω τις αισθήσεις που νιώθω.»⁹⁶

Ο Claude Monet έτσι, αναθεωρώντας τις ζωγραφικές τεχνικές, μακριά από τους ακαδημαϊκούς καθωσπρεπισμούς, δημιούργησε νέες προοπτικές στην καλλιτεχνική δημιουργία, προτείνοντας μια εναλλακτική προσέγγιση της τέχνης και ταυτόχρονα μορφοποιώντας πολλές από τις ποιότητες που θα χαρακτήριζαν αργότερα την ταυτότητα του μοντέρνου καλλιτέχνη. Θεωρείται μάλιστα από πολλούς κριτικούς μια πρωταρχική φιγούρα ανάμεσα στους ζωγράφους που δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τις νέες κατευθύνσεις της τέχνης προς τις πιο αφαιρετικές τεχνικές. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο William Seitz:

«Αν και δεν επέβαλε ποτέ την προσωπική του συναισθηματική εμπλοκή και δεν παρουσίασε μια γεωμετρική πρόσληψη της φύσης, η διερεύνηση της ουσίας των μοτίβων του, αναδεικνύοντας τα ως θεμελιώδεις συστατικό της εικόνας και ερμηνεύοντάς τα με ρυθμικές πινελιές και έντονο χρωματικό παλμό, συνέβαλε καθοριστικά στην καθιέρωση των σχετικιστικών και ζωτικής σημασίας αρχών της αφηρημένης ζωγραφικής, όπως την ξέρουμε σήμερα.»⁹⁷

⁹⁵ Call, *Claude Monet, Free Thinker*, 86.

⁹⁶ Αναπαράγεται στο *Ό.π.*, 61-62.

⁹⁷ William Seitz, "Monet and Abstract Painting," *College Art Journal*, Vol. 16, No. 1 (Autumn 1956): 46. Πρόσβαση 18/08/21, <https://www.jstor.org/stable/772846>.

2.3. “Τα συμπεράσματα δικά σας”:

Ο Paul Cezanne

Ο ζωγράφος Paul Cezanne γεννήθηκε το 1839 στην Aix-en-Provence, μια πόλη στα νότια της Γαλλίας και από μικρή ηλικία ανέπτυξε μια στενή σχέση με το τοπίο της υπαίθρου, θεματολογία στην οποία επέστρεφε στους πίνακες του σε όλη την διάρκεια της ζωής του. Το 1861 μετακόμισε στο Παρίσι και από τότε μοίραζε τη ζωή του ανάμεσα στις δύο περιοχές, τα ετερόκλητα χαρακτηριστικά των οποίων αποτυπώθηκαν στα έργα του. Πέθανε το 1906, έχοντας ήδη συνδεθεί με το κίνημα του μετά-Ιμπρεσιονισμού και έχοντας διευρύνει τα όρια των ζωγραφικών τεχνικών, ανοίγοντας το δρόμο για την αφαιρετική τέχνη του 20ού αιώνα, και επηρεάζοντας μια ευρεία γκάμα ζωγράφων από τον Pablo Picasso μέχρι τον Henri Matisse.⁹⁸

Είχε δεχθεί επιρροές από τους ήδη αναγνωρισμένους ζωγράφους της εποχής, όπως ο Gustave Courbet και ο Eugene Delacroix, ενώ συνήθιζε να αντιγράφει τα μεγάλα έργα που εκτίθονταν στο Λούβρο. Δεν δέχτηκε ποτέ επίσημη εκπαίδευση και έτσι δεν είχε την δυνατότητα να λάβει μαθήματα και πιο συγκεκριμένες οδηγίες και κατευθύνσεις για να αποκτήσει πρόσβαση στις μεθόδους των ζωγράφων που θαύμαζε. Έτσι ο Cezanne, όπως σημειώνει ο Roger Fry, δεν είχε κάποια συγκεκριμένη μέθοδο, αλλά ουσιαστικά διαμόρφωσε το ύφος του κυρίως ενστικτωδώς και αυτοσχεδιάζοντας.⁹⁹ Η θεματολογία των έργων του, περιελάμβανε συχνά μακρινές και άλλοτε κοντινές και λεπτομερείς απεικονίσεις φυσικών τοπίων, συνθέσεις φρούτων και μαγειρικών σκευών, πορträίτα του ίδιου και μελών της οικογενείας του, καθώς και λουόμενους ανθρώπους (μόνους ή σε ομάδες). Σε ολόκληρη την καλλιτεχνική του πορεία πειραματίστηκε έντονα με ποικίλες τεχνικές και υλικά, με βασική πρόσθεση την αποτύπωση των υποκειμενικών του αισθήσεων. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά σε ένα γράμμα στον νεότερο του ζωγράφο Emille Bernard:

⁹⁸ Paul Cézanne, letter to Émile Bernard, May 26, 1904, στο *The Letters of Paul Cézanne*, επιμ. και μτφρ. Alex Danchev (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2013), no. 235. Αναπαράγεται στο Aebi, Kiko. “Paul Cezanne.” New York: Museum of Modern Art, 2021, <https://www.moma.org/artists/1053>.

⁹⁹ Roger Fry, *Cezanne: A Study of his Development* (New York: Noonday Press, 1968), 34-35.

«Ο καλλιτέχνης οφείλει να παραθέτει την ακριβή έκφραση των αισθήσεων και προσλήψεων του, μέσω των γραμμών και του χρώματος.»¹⁰⁰

Σύμφωνα με τον Richard Shiff, το ύφος του Cezanne χαρακτηρίζεται από αυθορμητισμό και αμεσότητα. Το στοιχείο του φωτός έπαιξε κομβικό ρόλο σε αυτό. Σε ένα γράμμα του στον Emile Zola, ο Cezanne σημειώνει τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στον τεχνητό φωτισμό ενός στούντιο ζωγραφικής και το φυσικό φωτισμό του εξωτερικού χώρου, υποστηρίζοντας ότι οι πίνακες ζωγραφισμένοι με τις παραδοσιακές τεχνικές εντός των πλαισίων ενός εσωτερικού χώρου χάνουν την πρωτότυπη αίσθηση που χαρακτηρίζει τη φύση, καταλήγοντας να είναι κυρίως κατασκευάσματα,¹⁰¹ με την συντηρητική έννοια.

Αν και οι πρώτοι πίνακες του Cezanne, μοιάζουν σχεδόν δομικοί, είναι εξαρχής φανερή μια προτίμηση προς την ασυμμετρία μέσω των ελλειπτικών ρυθμών και της εναλλακτικής χρήσης του χρώματος.¹⁰² Οι παραδοσιακές ακαδημαϊκές αρχές τίθενται υπό αμφισβήτηση και μια νέα προσωπική οπτική μοιάζει να αναδύεται στον ζωγραφικό κόσμο. Αντί να εργάζεται από τις γραμμές και την τεχνική του κιαρόσκουρο προς το χρώμα, φαίνεται να αντιλαμβάνεται τους πίνακες μέσα από τις σχέσεις των χρωμάτων ήδη από τα πρώτα στάδια της δημιουργίας ενός έργου, κατασκευάζοντας ένα πεδίο αντιθέσεων πάνω στις οποίες οικοδομεί τις ιδέες του. Η ίδια η φύση, οι λειτουργίες της οποίας λειτουργούν γι' αυτόν ως πρότυπο, προσλαμβάνονται πλέον ως χώρος αντιθέσεων μέσα από τις αποχρώσεις των χρωμάτων μεταξύ τους. Έτσι λοιπόν τα επίπεδα της προοπτικής, η τεχνική του κιαρόσκουρο καθώς και γενικότερα οι εγκαθιδρυμένες αξίες της σχολής Beaux Arts μοιάζουν να υποχωρούν.¹⁰³

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο Cezanne δημιουργεί την αίσθηση ότι ζωγραφίζει τμηματικά και όχι με τη λογική ενός ολοκληρωμένου συνόλου. Μοιάζει να κινείται στους καμβάδες του από τμήμα σε τμήμα, ενοποιώντας τελικά το σύνολο κυρίως μέσω του ομοιόμορφου χρωματικού κόσμου που δημιουργεί. Το ίδιο το σχέδιο, το θεμέλιο της συνθετικής διαδικασίας, υποτάσσεται στο χρώμα που λειτουργεί συνδεδεικτά. Ζωγραφίζοντας τμηματικά, μπορούσε να αποφύγει την αίσθηση μιας προκατασκευασμένης δομικής

¹⁰⁰ Aebi, "Paul Cezanne."

¹⁰¹ Paul Cezanne, letter to Zola, October 19, 1866, στο *Paul Cezanne, correspondence*, επιμ. John Rewald (Paris, 1937), 98-99. Αναπαράγεται στο Richard Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984), 111.

¹⁰² Thomas J. Watson Library, "Cezanne and His Place in Impressionism," *Fine Arts Journal*, Vol. 35, No.5 (May 1917): 327. Πρόσβαση 18/08/21, <https://www.jstor.org/stable/25587466>.

¹⁰³ Richard Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, 123.

ιεραρχίας και έτσι η συνθετική διαδικασία να ανταποκρίνεται περισσότερο στην ίδια την αίσθηση της στιγμής. Πολλοί πίνακες έτσι, φαίνονται ελλιπείς, ενώ υπάρχουν τμήματα τους που συχνά μένουν κενά. Ο συνδυασμός της χρήσης του χρώματος όμως, ως συνδετικός κρίκος, δημιουργεί τελικά την αίσθηση ότι τα έργα είναι κατακερματισμένα και ομοιόμορφα ταυτόχρονα. Σε σχέση με αυτό το ζήτημα, ο Fry σημειώνει πως η πληρότητα και η τυπική ολοκλήρωση μιας σύνθεσης αποτελούσε ένα σημείο, όπου ο Cezanne πάντα προσέγγιζε μέσα από το έργο του, μα ταυτόχρονα μοιάζει να αποτελεί μια πραγματικότητα που ήταν αδύνατο να πραγματωθεί πλήρως. Το ίδιο το σχέδιο ήταν μια αφορμή για συνεχείς εναλλακτικές προσεγγίσεις από πολλές διαφορετικές πλευρές, στάση που υπονοεί ότι υπήρχε η σκέψη ότι ένας πρόωρος ορισμός του (σχεδίου), θα μπορούσε να του στερήσει τη ζωντάνια της εγγενούς του ποικιλομορφίας.¹⁰⁴

Ο Cezanne μοιάζει να μην πιστεύει στις απόλυτες ιδιότητες του χρώματος. Δεν προσπαθεί να ‘υποτάξει’ την απεικόνιση ενός αντικειμένου ή προσώπου σε κάποια αναλλοίωτη χρωματική αξία. «Η αίσθηση του τοπικού χρώματος προ-εξυπηρετείται, η πρόβλεψή της αναβάλλεται. Δεν οδηγείται προς ένα συμπέρασμα, είναι απορροφημένος σε μια διαδικασία, φτάνοντας διαρκώς σε διαφορετικά σημεία και ανακαλύπτοντας την απόχρωση αντί να την προσαρμόζει σε ένα προκατασκευασμένο σχήμα».¹⁰⁵ Έτσι δημιουργείται ο χώρος για πολλές και διαφορετικές αναγνώσεις ενός πίνακα. Ο θεατής μπορεί εύκολα να χάσει τον *εικαστικό του προσανατολισμό*, αίσθηση που προκύπτει από την επιλογή ουσιαστικά του Cezanne να μην ακολουθήσει τους προ-υπάρχοντες *οπτικούς κανόνες*, ενώ ταυτόχρονα, μπορεί να αναγνωρίσει ένα απεικονιζόμενο αντικείμενο, όχι μέσα από ένα τοπικό χρώμα, αλλά από μια αποδομημένη και αναδιαρθρωμένη εκδοχή του, βλέποντας το με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους.¹⁰⁶ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Maurice Dennis:

«Για όσους είχαν τα μάτια να δουν τα διαφορετικά επίπεδα και τα περιγράμματα, η μοντελοποίηση απομπλέκονταν από την παράθεση και την υπέρ-τοποθέτηση των χρωματικών πινελιών. Για τους άλλους παρέμεναν όλα μπερδεμένα σε ένα ομοιόμορφο

¹⁰⁴ Η παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Richard Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, 115-116 και Roger Fry, *Cezanne*, 3.

¹⁰⁵ Norman Turner, “Cezanne, Wagner, Modulation,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 4 (Autumn 1998): 359. Πρόσβαση 24/09/2021, <https://www.jstor.org/stable/432126>.

¹⁰⁶ Συνδυασμός πληροφοριών από τις εξής πηγές: Richard Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, 122-123 και Norman Turner, “Cezanne, Wagner, Modulation,” 359.

μείγμα χρωμάτων, ενώ για εκείνους που αντιλαμβάνονται το σχέδιο μόνο με τη μορφή μιας διάταξης σταθερών και ακριβών γραμμών, δεν σχεδίαζε καθόλου.»¹⁰⁷

Ο Cezanne, έτσι, αρνούμενος το απόλυτο χρώμα και περνώντας από απόχρωση σε απόχρωση, δημιουργεί ουσιαστικά την αίσθηση της κίνησης, προσφέρει στον θεατή μια νέα πτυχή πρόσληψης, μέσα από την αίσθηση της μετατόπισης και της μετάβασης. Οι χρωματικοί τόνοι δεν διαιρούνται, αντιθέτως οι αποχρώσεις τους λειτουργούν αθροιστικά, και «στην αναπαράσταση της μόνιμης όψης των πραγμάτων αντιπαραβάλλεται η μεταβαλλόμενη εμφάνισή τους, επηρεαζόμενη από τον παράγοντα της ζωντανής ροής του χρόνου».¹⁰⁸

Οι τεχνικές του Cezanne, αν και παράδοξες, σε σχέση με τις παραδοσιακές ζωγραφικές αρχές, εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα σε όλη την έκταση έργου του, αναδύοντας έτσι, την πλήρη συνειδητότητα των προσθέσεων του, καταλήγοντας να αποτελούν καλλιτεχνικές 'θέσεις', μοιάζοντας απολύτως φυσικές και συμβατές με τη συνολική αισθητική του πρότασης. Κάτι τέτοιο αποτελεί ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά στοιχεία της ταυτότητας του μοντέρνου καλλιτέχνη, όπως αυτή καθιερώθηκε από τις αρχές του 20ού αιώνα και μετά, αποδεικνύοντας έτσι την ιδιαίτερη σημασία της προσωπικότητας του Cezanne για το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Κάτι τέτοιο δημιούργησε τον χώρο «το προσωπικό ύφος να είναι τόσο ηχηρό, που να δεσπόζει ή ακόμα και να ξεπερνά, την τεχνική βάση της παραδοσιακής αναπαραστατικής εικονοποιίας και η εικόνα του καλλιτέχνη να καταλήξει να προσλαμβάνεται, με θετική χροιά ως ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία, ταυτότητα ή ένστικτο».¹⁰⁹

¹⁰⁷ Watson Library, "Cezanne and His Place in Impressionism," 334.

¹⁰⁸ Turner, "Cezanne, Wagner, Modulation," 359-360.

¹⁰⁹ Shiff, *Cezanne and the End of Impressionism*, 114.

2.4. “*Ημουν περαστικός και είπα να καθίσω*”:

Ο Toulouse Lautrec

Οποιοσδήποτε έρθει σε επαφή με το έργο του Toulouse Lautrec διαμορφώνει αμέσως μια αρκετά σαφή εικόνα για τον τρόπο ζωής στο Παρίσι στα τέλη του 19ου αιώνα, την περίοδο δηλαδή που έχει μείνει στην ιστορία ως *fin de siècle*. Η καλλιτεχνική του δράση, διάρκειας λίγο περισσότερο από μια δεκαετία, συμπίπτει με δυο πολύ σημαντικές εξελίξεις της εποχής: την εμφάνιση της σύγχρονης χαρακτηριστικής και την έκρηξη της κουλτούρας της νυχτερινής διασκέδασης. Μέσα από τις δημιουργίες του, οι διαφημιστικές αφίσες και λιθογραφίες της εποχής μεταμορφώθηκαν ουσιαστικά σε ‘υψηλή’ τέχνη.¹¹⁰ Αν και πέθανε σε νεαρή ηλικία, η επιρροή που άσκησε το έργο του είναι μακροχρόνια. Με αυτόν εντάχθηκαν στις παραδοσιακές θεματικές του ζωγραφικού κόσμου, οι ποικιλόμορφες αποχρώσεις της σύγχρονης ζωής και η παρακμή του αστικού τοπίου.

Γεννήθηκε το 1864 στο Albi, μια πόλη της νότιας Γαλλίας και σε ηλικία 18 ετών μετακόμισε στο Παρίσι, όπου σπούδασε στα ατελιέ δύο ‘ακαδημαϊκών’ ζωγράφων, των Leon Bonnat και Fernard Cormon. Σύντομα όμως ξεκίνησε να ζωγραφίζει έξω από το στούντιο, προτιμώντας τους ανοιχτούς χώρους (“en plein air”), όπως οι λίγα χρόνια μεγαλύτεροι του Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, ενώ επέλεγε κυρίως ανθρώπινες μορφές, όπως αυτή της γνωστής τότε ιερόδουλης με το παρατσούκλι La Casque d’ Or (Χρυσή Περικεφαλαία), που απεικονίζεται συχνά στους πρώιμους πίνακες του μέσα σε κήπους γειτόνων του στην περιοχή της Μονμάρτης όπου ζούσε. Παράλληλα, σε άλλους πίνακες του, καθρεφτίζεται η απόλαυση, η ζωντάνια και η ένταση που χαρακτηρίζει τη νυχτερινή ζωή των αστικών αλλά και κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων του Παρισιού στα καμπαρέ, στις αίθουσες χορού, στο θέατρο και στο τσίρκο. Η παρατηρητικότητα του Lautrec μοιάζει να τον οδηγεί σε μια ενστικτώδη διάθεση δημιουργίας με μια ευρεία γκάμα θεμάτων, από τη λεπτομερή αποτύπωση μιας κίνησης ενός τυχαίου ανθρώπινου σώματος και την ένταση στο πρόσωπο ενός φοβισμένου κοριτσιού που

¹¹⁰ Cora, Michael. “Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901).” Στο *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, https://www.metmuseum.org/toah/hd/laut/hd_laut.htm (May 2010).

ιπεύει ένα άλογο, μέχρι την απεικόνιση ενός ποδηλάτη και την φρενήρη έκσταση ενός ακροβάτη εν δράσει.¹¹¹

Η περίοδος δράσης του Lautrec, γνωστή και ως Belle Époque (Όμορφη Εποχή), χαρακτηρίζεται από τη σχετικά σταθερή οικονομική ευημερία του Γαλλικού κράτους, από το 1880 μέχρι την αρχή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ακόμη κι αν αυτό αποτυπώνεται με εμφανείς ανομοιογένειες στις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις της εποχής, η Riva Castelman παρατηρεί μια κοινή τάση επιδεικτικής κατανάλωσης των υλικών αγαθών και ικανοποίησης των ανθρώπινων παθών και επιθυμιών.¹¹² Σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο Lautrec αναδεικνύει μέσα από την τέχνη του αποχρώσεις των ανθρώπινων συμπεριφορών μέσα σε χώρους παράδοξους για τον ζωγραφικό κόσμο. Ενδιαφερόταν για την αποτύπωση στιγμιότυπων της απλής καθημερινής ζωής, όπως η χαλάρωση σε ένα μπαρ, η παρακολούθηση μιας παράστασης από το θεωρείο σε ένα τσίρκο και οι ανθρώπινες αντιδράσεις και εκφράσεις μέσα σε αίθουσες χορού, νυχτερινά κέντρα και οίκους ανοχής.¹¹³ Έτσι, με το έργο του να λειτουργεί ως καθρέφτης μιας ολόκληρης εποχής, ο Lautrec αναδείχθηκε ως «ένας ευφάνταστος και ευαίσθητος οργανωτής της μορφής, του χρώματος και του χώρου».¹¹⁴

Οι απαρχές του έργου του Lautrec εντοπίζονται στα πολυάριθμα, από νεαρή ηλικία, σκίτσα του με αναπαραστάσεις κυρίως ζώων και ανθρώπων. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν έγκειται κυρίως στην γλαφυρότητα που τα χαρακτηρίζει όσον αφορά την απεικόνιση της κίνησης, ιδίως στις μελέτες του για τα άλογα και τους αναβάτες τους. Πριν ακόμα λάβει επίσημα μαθήματα, η χρήση των μαύρων γραμμών στα σκίτσα του καθιστά φανερή την ευχέρεια του να περιγράφει το περίγραμμα αντικειμένων και προσώπων, να αναδύει την ενέργεια της κίνησης και να μεταφέρει την αίσθηση του χρώματος και της υφής με πολύ άμεσο τρόπο. Παιδί μιας εποχής ηχηρών εξελίξεων στα οπτικά μέσα, από την φωτογραφία μέχρι τα δημοφιλή εικονογραφημένα περιοδικά, υπονοείται ήδη από τα πρώτα στάδια της τέχνης του η κλίση του και στις γραφικές, ανερχόμενες τότε, τέχνες.¹¹⁵

¹¹¹ Η παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Cora Michael, “Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901),” και Fritz Novotny, *Toulouse Lautrec* (London: Phaidon Press Ltd., 1969), 9.

¹¹² Riva Castelman, “Introduction,” στο *Henri de Toulouse Lautrec: Images of the 1890s*, επιμ. Riva Castelman & Wolfgang Wittrock (New York: The Museum of Modern Art, 1985), 9.

¹¹³ Novotny, *Toulouse Lautrec*, 11.

¹¹⁴ Castelman, “Introduction,” 9.

¹¹⁵ Η παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Ο.π., 10 και Novotny, *Toulouse Lautrec*, 15.

Σύμφωνα με τον Fritz Novotny, κομβικό ρόλο στην τέχνη του Lautrec παίζει η αίσθηση της αυτοσχεδιαστικής υφής που διέπει τα έργα του. Αυτό γίνεται αισθητό κυρίως στις λιθογραφίες του, οι οποίες καθιερώθηκαν ουσιαστικά σαν ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος μέσα από το έργο του. Ο Lautrec ανακάλυψε τις ποικίλες δυνατότητες της λιθογραφίας μέσα από τις πρωτο-εμφανιζόμενες τεχνικές της εκτύπωσης, μέσω το οποίο κέντρισε το ενδιαφέρον πολλών ζωγράφων και χαρακτών από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και μετά, μέσα από τις πολλές και διαφορετικές χρήσεις που μπορούσε να προσφέρει το μελάνι εκτύπωσης.¹¹⁶ Η λιθογραφία, όμως, πέρα από την αυτοτέλεια που τη χαρακτηρίζει ως καλλιτεχνικό ιδίωμα, μέσα από τον Lautrec φτάνει να εντάξει αλλά και να μετεξελιξεί τα βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής και του σχεδίου. Εμφανίστηκαν νέες πτυχές του τρόπου χρήσης του χρώματος και της γραμμής οδηγώντας «σε μια εμφατική και συχνά προκλητική απλοποίηση του πρώτου και σε μια εκκωφαντική ανέλιξη της πλούσιας ποικιλομορφίας του δεύτερου».¹¹⁷

Η μετακίνηση από ένα καθαρά ζωγραφικό προς ένα γραφικό μέσο, όπως τη λιθογραφία, είναι κομβικής σημασίας. Εκφράζει μια άμεση διάθεση για απλοποίηση και συντόμευση. Στις λιθογραφίες του Lautrec αναδύεται η ικανότητα του να μορφοποιεί και ταυτόχρονα να υπερβαίνει τις ‘πλαστικές’ ιδιότητες μιας θεματικής.¹¹⁸ Ταυτόχρονα, μέσα σε ένα συγκεκριμένο περιγραφικό κάδρο, έχοντας αναφορά στις παραδοσιακές ζωγραφικές τεχνικές, δημιουργεί τελικά ένα πολυδιάστατο νεωτεριστικό μωσαϊκό. Δεν είναι έτσι τυχαίο που στον Lautrec καταλήγει να μην υπάρχει μια σαφής διαχωριστική καλλιτεχνική γραμμή, ανάμεσα σε ‘πραγματικούς’ πίνακες, ζωγραφικά σκίτσα, αφίσες και λιθογραφίες.

Ο Lautrec, λόγω της ποικιλομορφίας των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποίησε, καθώς και τον κεντρικό θεματικό άξονα του έργου του που αφορμάται από το ανθρώπινο στοιχείο και το περιβάλλον του, μοιάζει να μην μπορεί να ενταχθεί ξεκάθαρα στο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού. Επιπλέον η αποστασιοποίηση του, κυρίως από την απεικόνιση τοπίων που αποτελούσαν τη βασική θεματική των Ιμπρεσιονιστών, τον απομακρύνει τελικά από την σχετική ομοιογένεια των χαρακτηριστικών του κινήματος. Ταυτόχρονα όμως, η επιλογή της γωνίας θέασης ενός θέματος που προσέδιδαν στους πίνακες του την αίσθηση της αμεσότητας, οι τεχνικές που χρησιμοποιούσε για να αποδοθεί η αίσθηση της κίνησης αλλά και η άμεση συναισθηματική του ανταπόκριση προς τα παρατήρηση φαινόμενα, τον

¹¹⁶ Novotny, *Toulouse Lautrec*, 17-18.

¹¹⁷ Ο.π., 17-18.

¹¹⁸ Ο.π., 18.

συνδέουν με κάποιες από τις πολύ θεμελιώδεις αρχές του ιμπρεσιονιστικού ρεύματος.¹¹⁹ Επιπρόσθετα, η αρχική άποψη κοινού και κριτικών της εποχής για το έργο του Lautrec μοιάζει αρκετά κοινή με αυτή των Ιμπρεσιονιστών ζωγράφων. Οι πίνακες τους, όπως έχει προαναφερθεί, έμοιαζαν πρόχειροι και ελλειπείς, ειδικά στους συμβατικά εκπαιδευμένους παρατηρητές. Η θέση του Lautrec απέναντι σε αυτές τις κριτικές παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με αντίστοιχες τοποθετήσεις άλλων Ιμπρεσιονιστών της εποχής:

«Αυτοί οι άνθρωποι με ενοχλούν. Θέλουν να δημιουργείται στα πράγματα η αίσθηση του τέλους. Αλλά εγώ έτσι τα βλέπω και αναλόγως έτσι τα ζωγραφίζω. Κοίτα, είναι τόσο εύκολο να φανεί κάτι ‘ολοκληρωμένο’. Μπορώ εύκολα να σου ζωγραφίσω τώρα έναν Bastien-Lepage. Τίποτα δεν είναι πιο απλό από το να ολοκληρώσεις εικόνες με την επιφανειακή έννοια.»¹²⁰

Ο Toulouse Lautrec, με τις θεματικές του διαφοροποιήσεις από τον Ιμπρεσιονισμό σε συνδυασμό όμως με τις σαφείς τεχνικές του απολήξεις σε αυτόν, αλλά και την περιρρέουσα αισθητική κατεύθυνση της εποχής, συνδέθηκε υφολογικά, περισσότερο με το ρεύμα που έμεινε στην ιστορία ως Μετά-Ιμπρεσιονισμός. Στους πίνακες του, στο κάδρο βρέθηκαν οι άνθρωποι «η ζωή των οποίων αποτελούσε ουσιαστικά αναπόσπαστο κομμάτι της δικής του ζωής. Καταγράφοντας τις καθημερινές του δραστηριότητες, στα μέρη που τον συγκινούσαν, αφηγείται ουσιαστικά δύο ιστορίες: τη δική τους και τη δική του».¹²¹

¹¹⁹ Ο.π., 12, 46.

¹²⁰ Gotthard Jedlicka, *Henri de Toulouse Lautrec* (Zurich, 1943), 42. Αναπαράγεται στο Matthias Arnold, “Toulouse Lautrec and the Art of His Century,” στο *Henri de Toulouse Lautrec: Images of the 1890s*, επιμ. Riva Castelman & Wolfgang Wittrock (New York: The Museum of Modern Art, 1985), 44.

¹²¹ Castelman, “Introduction,” 19.

2.5. “Δείξε μου τους φίλους σου να σου πω ποιος είσαι”:

Ο Claude Debussy

Ο Achille-Claude Debussy γεννήθηκε στις 22 Αυγούστου του 1862 στην γαλλική πόλη Saint-Germain, κοντά στο Παρίσι. Το 1873 έγινε δεκτός στο Κονσερβατόριο του Παρισιού στην τάξη solfège του Albert Lavignac, και λίγο αργότερα στην τάξη πιάνου του Antoine Francois Marmontel. Σπούδασε επίσης σύνθεση, στην τάξη του Ernest Guiraud και το 1884 κέρδισε το πρώτο βραβείο στον διαγωνισμό σύνθεσης της Ρώμης (Prix de Rome), γεγονός που του έδωσε την δυνατότητα να συνεχίσει τις σπουδές του στην Villa Medici, στην Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης, από το 1885 έως το 1887, όταν και επέστρεψε στο Παρίσι. Στην διάρκεια των σπουδών του ήρθε πολλές φορές σε ρήξη με τους ακαδημαϊκούς κανόνες και δέχθηκε οξεία κριτική από πολλούς γνωστούς δασκάλους της εποχής.¹²² Η μουσική του γλώσσα, μέσα από τις ποικίλες διαφοροποιήσεις από τα προηγούμενα αισθητικά πρότυπα, οδήγησε στην καθιέρωση νέων και καινοτόμων μουσικών κατευθύνσεων, ανοίγοντας το δρόμο για τις μεταγενέστερες νεωτεριστικές τάσεις του 20ού αιώνα. Ο Pierre Boulez αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Debussy, απορρίπτοντας τα προφανή χαρακτηριστικά της μουσικής κληρονομιάς της εποχής του, απωθούμενος από τα προκατασκευασμένα μοντέλα που συχνά μετατρέπουν έναν συνθέτη σε αρχιτέκτονα και όντας σε μια συνεχή αναζήτηση του μη αναλύσιμου, μορφοποίησε τα έργα του με τρόπους όπου τα στοιχεία της φαντασίας και της έκπληξης διατήρησαν όλες τις διαθέσιμες πτυχές τους πιθανές. Με αυτό τον τρόπο ο Debussy στη μουσική, και αντίστοιχα ο Paul Cezanne στην ζωγραφική και ο Stephane Mallarme στην ποίηση, μπορούν να λογιστούν, κατά τον Boulez, ως οι απαρχές του καλλιτεχνικού Μοντερνισμού.¹²³

Το Παρίσι την εποχή όπου δραστηριοποιείται ο Debussy αποτελεί μια κατ’ εξοχήν κοσμοπολίτικη πόλη. Ο Christophe Charle αναφέρει πως καμία άλλη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα της εποχής δεν συγκέντρωνε παρόμοιο μέγεθος πολιτισμικού πλούτου και δομών καλλιτεχνικής υποστήριξης και δημιουργίας. Στη δεκαετία του 1880, στο τέλος ενός αιώνα επαναστάσεων και διακυβέρνησης διαδοχικών καθεστώτων, ενός αιώνα που οδήγησε στην επίπονη γέννηση της δημοκρατίας και της κοινοβουλευτικής διακυβέρνησης, η Γαλλία

¹²² E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Dover Publication, 1966), 20.

¹²³ Stephen Walsh, *Debussy: A Painter in Sound* (New York: Alfred A. Knopf, 2018), 9, 309.

χαρακτηριζόταν από ένα φιλελεύθερο και συγκρουσιακό πολιτικά κλίμα, ένα κλίμα μοναδικό στη σύγχρονη Ευρώπη αναδύμενο από τους αγώνες ενάντια σε κάθε μορφή πνευματικής, ηθικής, εκπαιδευτικής, θρησκευτικής ή πολιτικής εξουσίας. Το πνευματικό αυτό και πολιτικό κλίμα, απαλλαγμένο από τους προγενέστερους περιορισμούς, αποτέλεσε τη βάση της αξίωσης του Παρισιού να εκπροσωπεί τον χώρο έκφρασης των νέων πρωτοποριακών κατευθύνσεων και να αποτελεί το κέντρο του διεθνούς πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου.¹²⁴ Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο του Debussy μοιάζει να «μεταμορφώνει τις απολήξεις της Παρισινής κοινωνίας σε μουσική. Στις θεματολογίες των έργων του εμφανίζονται από κούκλες, κλόουν, γοργόνες και χρυσόψαρα έως ποιήματα, δοκίμια, μύθοι, παραμύθια, καρτ ποστάλ και εφημερίδες. Πίνακες ζωγραφικής, εικονογραφήσεις και γλυπτά έως μπαλαρίνες και μοντέρνοι χορευτές».¹²⁵

Όσον αφορά το μουσικό γίνεσθαι της εποχής, σύμφωνα με τον Stephen Walsh, η γαλλική μουσική το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται από τη σκιά της επίδρασης της μουσικής του Richard Wagner. Μέσα σε ένα πλαίσιο αναζήτησης μιας αυτόνομης γαλλικής μουσικής ταυτότητας των καλλιτεχνών, ο Debussy αποτέλεσε ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα Γάλλων συνθετών που κατάφεραν να μορφοποιήσουν τις επιρροές του Wagner με προσωπικό τρόπο. Χρησιμοποίησε, και τελικά μεταποίησε, τις βασικές πτυχές του συνθετικού βαγκνερικού έργου, όπως οι χρωματικές συγχορδίες και οι αυτόνομες μουσικές εικόνες, μέσα από το υποκειμενικό του πρίσμα.¹²⁶ Φυσικά κάτι τέτοιο δεν πραγματοποιήθηκε χωρίς προσπάθεια και συνειδητότητα. Ο Debussy σε ένα γράμμα του στην Marie-Blanche Vasnier αναφέρει χαρακτηριστικά την δυσκολία του να δομήσει τις ιδέες του, προσπαθώντας να δημιουργήσει κάτι νέο και διαφορετικό. Σημειώνει ότι η παλαιότερη μουσική γλώσσα και τα μοντέλα της τον οδηγούν σε αδιέξοδο και ότι μοιάζει να πρέπει να εφεύρει νέες φόρμες και τρόπους προσέγγισης του μουσικού υλικού.¹²⁷

Για κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Debussy ξεπέρασε τα δημιουργικά ‘εμπόδια’ που συνάντησε κατά την μορφοποίηση της μουσικής του γλώσσας, θα πρέπει να εξεταστεί η στάση του απέναντι στις μουσικές και καλλιτεχνικές κατευθύνσεις της εποχής. Ήταν ιδιαίτερα κριτικός απέναντι στις μεθόδους διδασκαλίας που λάμβανε από το Ωδείο του

¹²⁴ Christophe Charle, “Debussy in Fin -de-Siecle Paris,” μτφρ. Victoria Johnson, στο *Debussy and His World*, επιμ. Jane F. Fulcher (New Jersey: Princeton University Press, 2001), 272, 277-278.

¹²⁵ Catherine Kautsky, *Debussy's Paris: Piano Portraits of the Belle Époque* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017), 18.

¹²⁶ Walsh, *Debussy*, 11, 13.

¹²⁷ Barbara L. Kelly, “Debussy's Parisian affiliations,” στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (New York: Cambridge University Press, 2003), 29.

Παρισιού, ειδικά των μαθημάτων της Αρμονίας και της Σύνθεσης. Θεωρούσε ότι η διδασκαλία, αν και εξασφάλιζε στους μουσικούς τις βασικές γνώσεις, ήταν κυρίως τυποποιημένη, βασισμένη σε συγκεκριμένα μοντέλα εκμάθησης, καταλήγοντας έτσι οι μαθητές, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, να εναρμονίζονται με τον ίδιο τρόπο και να συνθέτουν με το ίδιο εγκεκριμένο ακαδημαϊκό ύφος.¹²⁸ Ο Debussy πίστευε ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να έχει ελευθερία στους τρόπους χρήσης των υλικών για να διαμορφώσει τελικά μέσα από το υποκειμενικό του πρίσμα, ένα προσωπικό και ξεχωριστό ύφος, μακριά από κανόνες και προκατασκευασμένα μοντέλα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Για κάποιους ανθρώπους, οι κανόνες είναι πρωταρχικής σημασίας [...]. Αγαπώ τη μουσική με πάθος και επειδή την αγαπώ, προσπαθώ να την απελευθερώσω από τις άγονες παραδόσεις που την πνίγουν.»¹²⁹

Επιπρόσθετα, ο Debussy, όντας απομακρυσμένος από τους ακαδημαϊκούς κύκλους, προτιμούσε να συχνάζει, συνήθως σε καφέ με ανθρώπους που ανήκαν σε διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κύκλους και κοινωνικές τάξεις. Γνωρίζονταν και αλληλοεπιδρούσε με συμβολιστές ποιητές, ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, καλλιτέχνες που εργάζονταν στα καφέ της εποχής αλλά και ανθρώπους του θεάτρου. Επιπλέον παρευρισκόταν συχνά στις βραδιές που οργάνωνε ο ποιητής Stéphane Mallarmé, γνωστές ως οι *Τρίτες του Mallarme*, συναντήσεις που αποτελούσαν περί τα μέσα του 1880, πόλο έλξης πολλών συγγραφέων, επιλεγμένων καλλιτεχνών και μουσικών της εποχής. Εκεί είχε την ευκαιρία να γνωρίσει σημαντικές καλλιτεχνικές μορφές της γαλλικής καλλιτεχνικής ζωής, όπως οι ποιητές Henri de Regnier και Paul Verlaine, ο ζωγράφος Paul Gauguin, και ο συνθέτης και πιανίστας Erik Satie.¹³⁰ Το έργο του συνδέθηκε με αυτόν τον τρόπο άμεσα με τις νέες αισθητικές κατευθύνσεις της εποχής ειδικότερα στους χώρους της ποίησης και της ζωγραφικής. Επηρεάστηκε από τους συμβολιστές ποιητές, οι οποίοι προτιμούσαν να εξερευνήσουν μέσα από τα γραπτά τους την «υποκειμενική ψυχική κατάσταση του ίδιου του συγγραφέα, σε αντίθεση με την καθιερωμένη έμφαση στην αντικειμενική περιγραφική απεικόνιση και την τεχνική αρτιότητα»¹³¹ καθώς και από τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, οι οποίοι προτιμούσαν να

¹²⁸ Gail Hilston Woldu, “Debussy, Faure, D’ indy and Conceptions of the Artist: The Institutions, the Dialogues, the Conflicts,” στο *Debussy and His World*, επιμ. Jane F. Fulcher (New Jersey: Princeton University Press, 2001), 240-241.

¹²⁹ Leon Vallas, *The Theories of Claude Debussy, musicien francais*, μτφρ. Maire O'Brien (New York: Dover Publications, 1967), 20. Αναπαράγεται στο Woldu, “Debussy, Faure, D’ indy and Conceptions of the Artist: The Institutions, the Dialogues, the Conflicts,” 248.

¹³⁰ Walsh, *Debussy*, 87-88, 136.

¹³¹ David Burge, *Twentieth Century Piano Music* (New York: Schirmer Books, 1990), 4.

μεταφράσουν στον καμβά τις «άμεσες υποκειμενικές τους εντυπώσεις, σε αντιδιαστολή με τις προγενέστερες προθέσεις για ακριβείς αναπαραστάσεις αντικειμένων και ανθρώπων».¹³² Έτσι, στην μουσική του καθρεπτίζονται και μεταμορφώνονται οι νέες αισθητικές κατευθύνσεις της εποχής, όπως η στροφή στον ελεύθερο στίχο στην ποίηση και η αναδιάρθρωση των προγενέστερων αναπαραστατικών τεχνικών στην ζωγραφική,¹³³ αναδύοντας έτσι τον δια-καλλιτεχνικό χαρακτήρα της εποχής, που προέκυψε μέσα από τον χαρακτηριστικό ανοιχτό διάλογο όλων των καλλιτεχνών.

Επιπρόσθετα, η αντιμετώπιση του Debussy σε μορφολογικά, μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά ζητήματα, καθώς και επίσης οι θεματολογίες των έργων του εμφανίζουν ένα ευρύ φάσμα επιρροών. Παρατηρούνται έτσι μετεξελιξείς της μουσικής γλώσσας προγενέστερων Γάλλων (από τον Marc-Antoine Charpentier μέχρι τον Gabriel Fauré), Ρώσων (της λεγόμενης σχολής των Πέντε και ειδικότερα τον Modest Mussorgsky) αλλά και αναγεννησιακών συνθετών (ειδικότερα του Giovanni Pierluigi da Palestrina και του Orlando di Lasso) μέχρι επιρροές από την αμερικάνικη δημοφιλή μουσική, την ιμπρεσιονιστική και μετά-ιμπρεσιονιστική ζωγραφική, τη μουσική των Παριζιάνικων νυχτερινών κέντρων της εποχής, το κίνημα της Art Nouveau, την πρόζα της ποίησης του συμβολισμού και την τροπική γλώσσα της Ασιατικής μουσικής.¹³⁴

Ο Debussy «δημιούργησε έτσι μια νέα μουσική γλώσσα, απαλλαγμένη από τους επιβαλλομένους περιορισμούς της φόρμας και τις ντετερμινιστικές απολήξεις της τονικής αρμονίας.»¹³⁵ Οι δυνατότητες αυτές προέκυψαν, αρχικά, από μια αισθητά εναλλακτική χρήση του συγχορδιακού-αρμονικού υλικού. Όπως σημειώνει ο Roland Nadeau, ο Debussy μοιάζει να αντιμετώπισε την κάθε νότα σαν μια διαθέσιμη θεμέλιο που συνδυάζοντάς την με οποιονδήποτε από τους δώδεκα διαθέσιμους χρωματικούς φθόγγους του συγκερασμένου συστήματος, δημιουργούσε ένα μεγάλο εύρος πιθανών αρμονικών συνδυασμών. Σε αυτό το πλαίσιο η επίλυση ή όχι μιας διάφωνης συγχορδίας με επεκτάσεις, μετακινήθηκε στη δική του ευχέρεια. Οι συγχορδίες, πλέον, μπορούσαν πέρα από την αρμονική τους λειτουργία να χρησιμοποιηθούν και ως χρώμα, και η μελωδική κίνηση να απελευθερωθεί από τις

¹³² Ο.π., 4.

¹³³ François Lesure and Roy Howat, "Debussy, Claude," *Grove Music Online*. Πρόσβαση 24/01/24, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353#omo-9781561592630-e-0000007353>.

¹³⁴ Η παράγραφος αποτελεί συνδυασμό πληροφοριών από τις εξής πηγές: Ο.π., και Roland Nadeau, "Debussy and the Crisis of Tonality," *Music Educators Journal*, Vol. 66, No. 1 (Sep., 1979): 71. Πρόσβαση 18/03/21, <https://www.jstor.org/stable/3395721>.

¹³⁵ Burge, *Twentieth Century Piano Music*, 5.

υποχρεωτικές πλάγιες και αντίθετες κινήσεις που επέβαλαν οι κανόνες λύσης των διαφωνιών.¹³⁶ Άξιο λόγου είναι πως οι νέες αυτές προοπτικές δεν προέκυψαν από μια επιθυμία ή προσπάθεια μιας δόμησης ενός νέου μουσικού συστήματος, αλλά περισσότερο από τη δυνατότητα που παρατήρησε ότι έχει ο Debussy, να μεταφέρεται από το ένα τονικό κέντρο στο άλλο, πιο ελεύθερα, χωρίς να χρησιμοποιεί τις συμβατικές τεχνικές μετατροπιών που διδάσκονταν στην Ακαδημία, «επιλέγοντας τολμηρές κινήσεις μεταξύ των συγχορδιών, και ουσιαστικά αποδεσμεύοντάς τες από τις παραδοσιακές τους λειτουργίες».¹³⁷ Θα ήταν πιο καίριο λοιπόν να αναλογιστούμε τις παραπάνω εξελίξεις, όχι ως μια διανοητική διαδικασία – χωρίς αυτό φυσικά να μειώνει το γνωστικό επίπεδο ή τη συνειδητότητα του συνθέτη– αλλά περισσότερο ως ένα παράγωγο συνδυασμού γνώσεων και αισθητηριακών διαδικασιών. Ο Debussy άλλωστε, ενταγμένος πλήρως στο καλλιτεχνικό πνεύμα της εποχής, αποποιείται χαρακτηριστικά την ταυτότητα του διανοούμενου, θεωρώντας σημαντικότερες τις ανθρώπινες αισθήσεις από την σκέψη. Όπως αναφέρει σε ένα γράμμα του στον συνθέτη και κριτικό Paul Dukas:

«Δεν είναι χρήσιμο για την μουσική να κάνει κάποιον να σκεφτεί. Η μουσική είναι σημαντικό να οδηγεί τους ανθρώπους να ακούνε, υπερβαίνοντας τους εαυτούς τους και τα μικρά καθημερινά τους προβλήματα.»¹³⁸

Τα ποικιλομορφία νέα στοιχεία που διέπουν τη μουσική γλώσσα του Debussy οφείλουν να εξεταστούν συσχετιστικά. Η έννοια της διαφωνίας άλλωστε, αλλά και η εκτεταμένη χρήση των επεκτάσεων των συγχορδιών που παρατηρείται πολύ συχνά στα έργα του, δεν επιφέρει μια προ-κατασκευασμένη λειτουργία στη μουσική εξέλιξη αλλά ούτε και στην ίδια τη διαδικασία ακρόασης ενός έργου. Μια διαφωνία ορίζεται ως τέτοια σε σχέση με κάτι που προηγείται αλλά και κάτι που έπεται, ο ρόλος μιας συγχορδίας διαφοροποιείται ανάλογα με τη θέση της και μια μελωδική ή αρμονική καθυστέρηση διαφοροποιείται λειτουργικά ανάλογα με την τελική της κίνηση.

¹³⁶ Roland Nadeau, “Debussy and the Crisis of Tonality,” 73.

¹³⁷ Burge, *Twentieth Century Piano Music*, 7, 10.

¹³⁸ Claude Debussy, letter to Paul Dukas (11 February 1901), στο *Debussy, Correspondance 1872–1918*, επιμ. François Lesure & Denis Herlin (Paris: Gallimard, 2005), 586. Αναπαράγεται στο Alexandra Kieffer, “The Debussyist Ear: Listening, Representation, and French Musical Modernism,” *19th Century Music*, Vol. 39, No. 1 (Summer 2015): 56. Πρόσβαση 18/03/2021, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2015.39.1.56>.

Κρίνεται έτσι σκόπιμη μια μικρή αναφορά στα βασικά χαρακτηριστικά που διέπουν την μουσική του Debussy, ώστε να δημιουργηθεί ένα πλαίσιο όπου θα ενταχθούν μετέπειτα τα υπό εξέταση έργα:¹³⁹

Διατονικότητα: Παρά την καινοτομία στη διαχείριση των αρμονικών ζητημάτων, στη μουσική του Debussy παρατηρείται επίσης εκτεταμένη χρήση του διατονικού συστήματος. Ο Debussy χρησιμοποιεί τη διατονικότητα σε ένα ευρύ φάσμα, δομώντας πολλές φορές τμήματα των έργων του από την απλή αρμονική κίνηση μεταξύ των βαθμίδων μιας διατονικής κλίμακας και τον εμπλουτισμό της μέσα από αλλοιωμένες συγχορδίες, μέχρι την διτονικότητα και την πολυτονικότητα.

Τροπικότητα: Τα έργα του Debussy παρουσιάζουν συχνά τη χρήση των μεσαιωνικών τρόπων. Αναδιαρθρώνοντας τις λειτουργίες τους και ουσιαστικά επαν-εφευρίσκοντας τις ηχητικές δυνατότητες που προσφέρει η τροπικότητα, ο Debussy καταφέρνει στα έργα του μέσα από την επικράτηση αρμονικών βαθμίδων που υπάγονται σε τροπικές κλίμακες, να κατασκευάζει μελωδίες και αρμονικές ακολουθίες που ουσιαστικά αντιστέκονται στην παραδοσιακή τονική ταξινόμηση.

Χρωματικότητα: Η μουσική του Debussy, χαρακτηρίζεται από μια εντελώς προσωπική διαχείριση της χρωματικότητας, στην οποία συνδέονται δυο διαφορετικές μεταξύ τους τεχνικές. Αυτή της λειτουργικής χρωματικότητας, η οποία χαρακτηρίζεται από τις συμβατικές τεχνικές λύσης μέσα στο πλαίσιο μιας τονικότητας, και της μη λειτουργικής χρωματικότητας, η οποία χαρακτηρίζεται από τη χρήση υλικού που δεν υπάγεται εμφανώς και δεν περιορίζεται στους λειτουργικούς κανόνες ενός τονικού κέντρου.

Πεντατονικές κλίμακες: Ο Debussy κάνει εκτεταμένη χρήση διαφόρων ειδών πεντατονικών κλιμάκων, όχι μόνο ως πρωτογενές υλικό για την κατασκευή μιας μελωδίας, αλλά και ως πρωτόλειο συστατικό για την κατασκευή συγχορδιών. Επιπλέον, οι πεντατονικές κλίμακες συνδέονται συχνά με διατονικές αρμονίες, παράγοντας μέσα από την εναλλακτική διάρθρωση των νοτών που τις αποτελούν ένα ποικιλόμορφο ηχοχρωματικό πλαίσιο προς συνθετική διαχείριση.

¹³⁹ Η παρακάτω αναφορά των βασικών χαρακτηριστικών της μουσικής του Debussy, προέκυψε από την ανάγνωση των εξής πηγών: Boyd Pomeroy, “Debussy’s tonality: a formal perspective” στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (New York: Cambridge University Press, 2003), 156-158 και Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 40-43.

Ολοτονικές κλίμακες: Ο Debussy χρησιμοποιεί εκτεταμένα και τις δυο ολοτονικές κλίμακες που υφίστανται στο συγκερασμένο σύστημα. Στα έργα του εμφανίζονται ολόκληρες ή αποσπασματικά, καθώς και συνδυαστικά ως μελωδικό και αρμονικό υλικό. Η διάρθρωση τους (τόνοι στην σειρά), προσφέρει την δυνατότητα, να αποφευχθεί η αίσθηση της σχέσης τονικής-δεσπόζουσας, και τις καθιστά ουσιαστικά ένα εξαιρετικά εύπλαστο μέσο για τη δημιουργία εναλλακτικών συσχετισμών κατά τη διάρκεια της μουσικής αφήγησης.

Συγχορδιακό υλικό: Το συγχορδιακό υλικό στη μουσική του Debussy παρουσιάζει συχνά επεκτάσεις των συγχορδιών, με στόχο περισσότερο τον χρωματισμό του αρμονικού υλικού, και λιγότερο την εξυπηρέτηση της λειτουργικότητας των τονικών κέντρων. Έτσι, εμφανίζονται συγχορδίες διανθισμένες με την 7η και την 9η τους, συχνά με παράλληλες κινήσεις, κυρίως ως χρωματικές διακοσμήσεις του βασικού κορμού των τρίφωνων συγχορδιών, οι οποίες δεν αντιμετωπίζονται ως διαφωνίες και επομένως δεν λύνονται. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα σε πολλές περιπτώσεις οι διαδοχές συγχορδιών στον Debussy να μπορούν να γίνουν περισσότερο κατανοητές ως εμπλουτισμοί της μελωδικής γραμμής και όχι ως αρμονικές ακολουθίες με την παραδοσιακή έννοια.

Όσον αφορά το ζήτημα της μουσικής φόρμας, η μουσική του Debussy συνδέεται περισσότερο με τις προϋπάρχουσες παραδοσιακές μορφές που είναι βασισμένες σε τονικά μοντέλα. Κάτι τέτοιο όμως δεν προκύπτει από τους τρόπους διαχείρισης της συνολικής τους διάρθρωσης ως προκατασκευασμένα μοντέλα, αλλά περισσότερο από τους τρόπους που «εκφράζεται η δυναμική της σχέσης των επιμέρους χαρακτηριστικών τους στην εξέλιξη της μουσικής ροής»¹⁴⁰, τους τρόπους δηλαδή που μορφοποιούνται τα εσωτερικά χαρακτηριστικά της μορφής. Όπως και στην προγενέστερη τονική μουσική, η λειτουργικότητα των μουσικών υλικών διαρθρώνεται μέσα από «θεματικές και μοτιβικές διαδικασίες, μέσα σε ένα πλαίσιο άλλοτε κλειστών και άλλοτε πιο διευρυμένων αρμονικών δομών».¹⁴¹ Με τον τρόπο αυτό η ταυτότητα της μορφής αναδύεται πάλι μέσα από τις αρμονικές εντάσεις και αντιθέσεις. Επιπρόσθετα, παρά την πρωτοφανή καινοτομία της, η μουσική του Debussy κρύβει συχνά μια υπόγεια σύνδεση με την καθαρά τονική μουσική μέσα από τους δομικούς ρόλους που παίζουν οι αρμονικές λειτουργίες και οι κινήσεις των μελωδικών γραμμών, στοιχεία τα οποία όμως πάντοτε παρουσιάζονται μέσα από τους ιδιόμορφους μετασχηματισμούς του συνθέτη.

¹⁴⁰ Pomeroy, “Debussy’s tonality: a formal perspective,” 164.

¹⁴¹ Ο.π.

Έτσι, το έργο του Claude Debussy, με βάση τους διαφορετικούς τρόπους μορφοποίησης των παραπάνω χαρακτηριστικών, εΐθισται να χωρίζεται σε 3 περιόδους:¹⁴²

1η περίοδος (1880-1892) όπου παρατηρούνται τα πρώτα βασικά χαρακτηριστικά του τρόπου που διαχειρίζεται τους τονικούς χώρους. Κυριαρχούν επιρροές από την Βαγκνερική και την ύστερη γαλλική ρομαντική πρακτική, σε συνδυασμό όμως με μια τάση για πειραματισμό στα αρμονικά ζητήματα. Στα έργα όπως το *Cinq Poèmes de Baudlaire* και *Fêtes Galantes*, εμφανίζεται η προτίμηση του για την αντιπαράθεση απομακρυσμένων τονικών κέντρων αλλά και την χρήση μη διατονικών κλιμάκων, όπως οι πεντατονικές, οι ολοτονικές και οι οκτατονικές κλίμακες.

2η περίοδος (1893-1912) όπου παρατηρείται μια αξιοσημείωτη εξέλιξη των βασικών υφολογικών χαρακτηριστικών της προηγούμενης περιόδου. Τα έργα του εμφανίζουν εδώ ιδιαίτερη συνοχή στους τρόπους διαχείρισης της διαδοχής των τονικών κέντρων, περιλαμβάνοντας στοιχεία μιας διατονικά βασισμένης μουσικής γλώσσας, σε συνδυασμό με στοιχεία χρωματικής αρμονίας, δημιουργώντας ένα πλαίσιο ενσωμάτωσης των συμμετρικών αλληλουχιών στο χρωματικό λεξιλόγιο, γενικότερα.

3η περίοδος (1913-1917) η οποία διέπεται από την συνύπαρξη δυο διαφορετικών τάσεων: από την μια, τη λεπτομερή συνέπεια στην συνοχή της αρμονικής πρακτικής, παραδείγματος χάριν στο έργο *Jeux* και σε μέρη όπως η *Serenade* στην Σονάτα του για τσέλο και πιάνο, και από την άλλη, την ανάδειξη μιας νέο-κλασικής υφής απλότητας, όπως στο πρώτο μέρος της Σονάτας για βιολί και πιάνο και σε πολλά τμήματα του έργου *Études*.

Όσον αφορά την υποδοχή της μουσικής του Debussy, το έργο του έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης από το γαλλικό κοινό αλλά και τον εγχώριο τύπο. Οι νέες αισθητικές του προτάσεις συνδέθηκαν στην πρόσληψη του κόσμου με τις νεωτεριστικές κατευθύνσεις που είχαν εμφανιστεί στην ποίηση και ιδιαίτερα στην ζωγραφική μόλις λίγα χρόνια νωρίτερα. Οφείλουμε λοιπόν να λάβουμε υπόψιν ότι το πλαίσιο μέσα στο οποίο έλαβε χώρα η καλλιτεχνική δράση του Debussy, περιλάμβανε ένα κοινό το οποίο είχε ήδη, αν και αρχικά διστακτικά, αποδεχθεί τις πρωτοποριακή γλώσσα της συμβολιστικής ποίησης και του ζωγραφικού ιμπρεσιονισμού. Οι δεκαετίες που μεσολάβησαν από την πρώτη Ιμπρεσιονιστική έκθεση (1874), μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1914), είχαν ουσιαστικά

¹⁴² Η παρακάτω περιοδολόγηση προέκυψε από την εξής πηγή: Ό.π., 156.

προετοιμάσει έναν τρόπο πρόσληψης και ακρόασης της μουσικής μέσα από τις προγενέστερες αλλαγές γενικότερα στον καλλιτεχνικό κόσμο.¹⁴³

Αντιθέτως πολεμική στάση απέναντι στην μουσική του Debussy κράτησαν κυρίως οι ακαδημαϊκοί και τα μέλη της σχολής Καλών Τεχνών. Σχολιάζοντας το έργο *Printemps* το οποίο ο Debussy συνέθεσε κατά την παραμονή του στην Ρώμη,¹⁴⁴ αναφέρουν χαρακτηριστικά:

«Η αίσθηση του για το μουσικό χρώμα είναι τόσο έντονη, που τείνει να ξεχνά την σημασία της λεπτομέρειας στους τομείς της μουσικής μελωδικής γραμμής και φόρμας. Οφείλει να είναι προσεκτικός, όσον αφορά την ασάφεια που επιφέρει ο Ιμπρεσιονισμός, που είναι ένας από τους μεγαλύτερους εχθρούς της καλλιτεχνικής αλήθειας.»¹⁴⁵

Είναι πάντως γεγονός, ανεξαρτήτως των κριτικών που έλαβε, ότι η μουσική του Debussy, διερευνήθηκε και επιχειρήθηκε να γίνει εξ αρχής κατανοητή με δια-καλλιτεχνικούς όρους. Ο Paul Dukas υποστήριξε ότι η μεγαλύτερη επιρροή του Debussy προέρχονταν από τους συγγραφείς, ενώ ο Louis Laloy σημείωσε ότι τόσο η ζωγραφική όσο και η ποίηση ήταν απαραίτητες για την κατανόηση της μουσικής του. Παράλληλα, ο Ernest Ansermet σημείωσε ότι αυτό που χαρακτήριζε περισσότερο τη μουσική του Debussy ήταν η απόρριψη μιας κατεύθυνσης με πιο νατουραλιστική υφή και η προτίμηση πιο νέο-κλασσικών αισθητικών αρχών, κάτι που τον συνέδεε περισσότερο με τους Νέο-Ιμπρεσιονιστές και τον Paul Cezanne, ενώ ο Alfredo Casella ανέφερε ότι η μουσική του χαρακτηρίζεται ως ιμπρεσιονιστική με την έννοια της οπτικής αίσθησης που δημιουργούσε.¹⁴⁶

Ο ίδιος ο Debussy, όντας κατά των αναλυτικών προσεγγίσεων, αντιπαρέθετε στο κλειστό σύστημα των ακαδημαϊκών κανόνων, την ελευθερία που παρουσιάζεται στην φύση –βασική θεματική με την οποία ασχολήθηκαν οι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι– παραλληλίζοντάς την με μια ιδεατή ελευθερία στη χρήση των υλικών της μουσικής:

«Όλα όσα μπορούν να γίνουν αντιληπτά στο φυσικό περιβάλλον από ένα εκπαιδευμένο ανθρώπινο αυτί, μπορούν να μεταμορφωθούν σε μουσική. Κάποιοι άνθρωποι προτιμούν να

¹⁴³ Leon Botstein, “Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy’s Break with Tradition,” στο *Debussy and His World*, επιμ. Jane F. Fulcher (New Jersey: Princeton University Press, 2001), 142.

¹⁴⁴ Αποτέλεσε επίσης ένα από τα έργα που στάλθηκαν στην Ακαδημία για να εξεταστεί η πρόοδος του κατά τη μαθητεία του με υποτροφία στην *Villa Medici*, στην Ρώμη.

¹⁴⁵ Leon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works*, μτφρ. M. & G. O’ Brien (London, 1933), 42-43. Αναπαράγεται στο Byrnside, “Musical Impressionism: The Early History of the Term,” 523.

¹⁴⁶ Botstein, “Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy’s Break with Tradition,” 142-145.

συμμορφώνονται με τους προκαθορισμένους κανόνες, εγώ προτιμώ να αποδίδω αυτό που ακούω.»¹⁴⁷

Κατ' επέκταση, σύμφωνα με την Caroline Potter, η μουσική για τον Debussy αποτελούσε μια ζωντανή οντότητα, η οποία υφίστανται κατά την ίδια την *εκτέλεση* της, σε παραλληλία με τον ζωντανό χρόνο της εμπειρίας του ανθρώπου με τα φυσικό περιβάλλον.¹⁴⁸

Έτσι, πέρα από τις οποιεσδήποτε συσχετίσεις, αυτό που συνδέει βαθύτερα το έργο του Debussy με το ιμπρεσιονιστικό ρεύμα είναι ο παράγοντας της χρονικής διάστασης στο καλλιτεχνικό έργο. Μέσα από τη ζωγραφική ο χρόνος παύει να είναι εγγεγραμμένος πάνω στον καμβά και επομένως απολύτως ορισμένος. Ο χρόνος διευρύνεται, δίνοντας τη δυνατότητα στον θεατή να αισθανθεί την μεταβολή του μέσα από τις απεικονιζόμενες διακυμάνσεις των χρωμάτων και του φωτός. Σε αυτό το πλαίσιο δημιουργείται ένας χώρος συσχέτισης με τους τρόπους που ο Debussy διαχειρίζεται τα ζητήματα του ρυθμού, της αρμονίας, του τονικού ύψους αλλά και των συσχετίσεων μεταξύ τους. Μέσα λοιπόν στην χρονική διάρκεια ενός κομματιού, «η αλληλουχία των ήχων υποδηλώνεται από το σταδιακό τους ξεδίπλωμα μέσα στον χρόνο, επιτρέποντας σε νέα και απροσδόκητα ηχοχρώματα να αναδυθούν».¹⁴⁹ Έτσι, όπως ισχυρίζεται ο Laloy, ο Debussy μεταφράζοντας σε ήχο την επιρροή του από τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, οι οποίοι θεωρούσαν ότι το χρώμα δεν μπορεί να γίνει φορέας ενός συγκεκριμένου νοήματος και αδυνατεί να περιγράψει τα φαινόμενα με αναπαραστατικό τρόπο, δημιούργησε μια μουσική καθαρά *ακουστική*, όπως οι ζωγράφοι δημιούργησαν μια ζωγραφική καθαρά *οπτική*.¹⁵⁰

Στη μουσική λοιπόν του Debussy –όπως άλλωστε και γενικότερα στις τέχνες τις περιόδου– οι ανθρώπινες αισθήσεις αποτέλεσαν κυρίαρχα δημιουργικά εργαλεία και για αυτό τον λόγο τα έργα του δέχθηκαν κριτική ως προς την αρτιότητα των μέσων που χρησιμοποιούσαν. Παρόλη όμως την όποια αντιμετώπιση στις προθέσεις και τις μεθόδους του, ο Debussy μοιάζει να αντιλαμβάνεται τη δημιουργική διαδικασία ως κάθε άλλο παρά ενστικτώδη και επιφανειακή:

¹⁴⁷ Interview with *Comoedia*, “La musique d’aujourd’hui et celle de demain,” (4 November 1909), reprinted in *Monsieur Croche et autres écrits*, 226. Αναπαράγεται στο Caroline Potter, “Debussy and nature,” στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (New York: Cambridge University Press, 2003), 138.

¹⁴⁸ Caroline Potter, “Debussy and nature,” 138.

¹⁴⁹ Botstein, “Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy’s Break with Tradition,” 149-150.

¹⁵⁰ Ο.π., 159.

«Όσο περισσότερο συνεχίζω να γράφω, τόσο περισσότερο απεχθάνομαι την επιτηδευμένη αταξία στα μουσικά υλικά, με στόχο απλά και μόνο να εξαπατήσει το αυτί. Το ίδιο ισχύει και για τις παράξενες και ενδιαφέρουσες αρμονίες που μοιάζουν περισσότερο με παιχνίδια του ‘σαλονιού’. Ό,τι κι αν ανακαλύψει κανείς, πρέπει να το εξερευνήσει εκ νέου βαθιά και λεπτομερώς, με στόχο να αναδυθεί το απόσταγμα του»¹⁵¹

Ο Debussy έτσι, συνδυάζοντας τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά μιας εποχής μέσα από το υποκειμενικό του πρίσμα, μορφοποίησε μια νέα μουσική γλώσσα, η οποία δημιούργησε νέους τρόπους πρόσληψης και χρήσης των μουσικών υλικών. Μετακίνησε την ταυτότητα του μουσικού έργου από την αμιγώς μουσική του διάσταση σε έναν πιο διευρυμένο χώρο αλληλεπίδρασης των τεχνών, αναδεικνύοντας την ανερχόμενη μοντέρνα εικόνα των μουσικών έργων, όχι ως οριοθετημένους τόπους, αλλά ως διάυλους επικοινωνίας μεταξύ των άλλων τεχνών και της εποχής που δημιουργήθηκαν. Για να προσεγγίσει η έρευνα το έργο του καλείται να θέσει ερωτήματα πέρα από το κλειστό σύστημα μιας παρτιτούρας, και να αναρωτηθεί τους τρόπους και τους λόγους για τους οποίους η μουσική του γλώσσα εμφανίζει αυτά τα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά. Κατ’ επέκταση, με παρόμοιους τρόπους οι εκτελεστές μπορούν να οδηγηθούν στο να αναρωτηθούν και να ερμηνεύσουν τα έργα του, με τρόπους που υπερβαίνουν την κλασική εκτελεστική πρακτική, και ενδο-επικοινωνούν ελεύθερα με τις άλλες τέχνες της εποχής στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πεδίο.

¹⁵¹ Claude Debussy, *Debussy on music: The critical writings of the great French composer Claude Debussy* (A. A. Knopf, 1977), 249-251. Αναπαράγεται στο Nigel Simeone, “Debussy and expression,” στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (New York: Cambridge University Press, 2003), 116.

2.6. Ιντερλούδι: «Οι πότες της στρογγυλής τραπέζης»¹⁵²:

Οι καλλιτέχνες ενδο-επικοινωνούν

Έχοντας αναδείξει τα βασικά υφολογικά χαρακτηριστικά των δημιουργών, πριν προχωρήσουμε στην εξέταση συγκεκριμένων έργων τους κρίνεται σκόπιμη μια μικρή αποτίμηση των κοινών τους προσλήψεων αλλά και θέσεων απέναντι στο καλλιτεχνικό γίνεσθαι της εποχής. Με αφορμή τις απόψεις του Lawrence Kramer,¹⁵³ αλλά και τις προαναφερθείσες ερευνητικές πληροφορίες, στόχο αποτελεί μια ξεκάθαρη δόμηση του διακαλλιτεχνικού χώρου μέσα στον οποίο τα έργα θα συνδιαλλαγούν αναλυτικά. Θα μπορούσαμε λοιπόν να σημειώσουμε ότι οι παραπάνω ζωγράφοι (Claude Monet, Paul Cezanne και Toulouse Lautrec) συναντώνται με τον Claude Debussy στα εξής σημεία:

1. Στο έργο τους αποτυπώνεται καθαρά η επιρροή των αισθητών κοινωνικοπολιτικών και τεχνολογικών μεταλλαγών οι οποίες λαμβάνουν χώρα στο Παρίσι κατά την διάρκεια της καλλιτεχνικής τους δράσης (από τις αρχές του 1870, έως περίπου την αρχή του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, το 1914).
2. Εναντιώθηκαν ανοιχτά στους φορμαλιστικούς ακαδημαϊκούς κανόνες της εποχής, αντιπαραβάλλοντας σε αυτούς την αξία την υποκειμενικής οπτικής στη δημιουργική διαδικασία, με στόχο την ανάδειξη μιας προσωπικής καλλιτεχνικής γλώσσας.
3. Μετακίνησαν τους χώρους δράσης και συνάντησης των καλλιτεχνών από τους επίσημους χώρους των ακαδημιών και τα σαλόνια της υψηλής κοινωνίας, στα καφέ και τα νυχτερινά κέντρα της εποχής, αναδεικνύοντας το αστικό τοπίο ως χώρο ανταλλαγής και διακίνησης νεωτεριστικών ιδεών μεταξύ των καλλιτεχνών από όλους τους τομείς της τέχνης.
4. Αναδιάρθρωσαν συθέμελα τους τρόπους χρήσης των καλλιτεχνικών εργαλείων, διεύρυναν αισθητά τη γκάμα των διαθέσιμων θεματικών επιλογών και αντιμετώπισαν με καινοτόμους και εναλλακτικούς τρόπους το ζήτημα της διαχείρισης της καλλιτεχνικής φόρμας και δομής.

¹⁵² Αναφορά στο ομώνυμο τραγούδι του Θανάση Παπακωνσταντίνου από τον δίσκο *Στην Ανδρομέδα και την γη* (Lyra, 1995).

¹⁵³ Βλ. Κεφάλαιο 1.4.

5. Κατηγορήθηκαν από ακαδημαϊκούς και κριτικούς για την απουσία τεχνικής επάρκειας στα έργα τους (ξεκάθαρης δομής, σχεδίου, μελωδικής γραμμής κ.ά.) και τη μη συμμόρφωση τους με τους καθιερωμένους καλλιτεχνικούς κανόνες.
6. Αποποιήθηκαν την έννοια του υψηλού και την σύμπλευση με μια περιρρέουσα τάση διανοουμενισμού, ιεραρχώντας ως σημαντικότερο εργαλείο για την καλλιτεχνική δημιουργία τις ανθρώπινες αισθήσεις, δημιουργώντας έτσι συχνά στα έργα τους μια αίσθηση αυτοσχεδιαστικής υφής.
7. Αναθέωρσαν την αξία της χρονικής και χωρικής διάστασης στο καλλιτεχνικό έργο, δημιουργώντας ‘χώρο’ στον θεατή/ακροατή να ερμηνεύσει τα έργα με πολλούς και συχνά διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με την γωνία θέασης/ακρόασης τους.
8. Άνοιξαν τον δρόμο προς τις επικείμενες νέες τεχνικές των αφαιρετικών τεχνών και διαμόρφωσαν πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας του μοντέρνου καλλιτέχνη.

Γίνεται έτσι σαφές ότι μέσα σε ένα τέτοιο κοινό πλαίσιο, πριμοδοτούμαστε να συνεχίσουμε στην ανάλυση των επιλεγμένων έργων διαλογικά, με στόχο την εξερεύνηση των νέων στοιχείων που μπορεί να αναδείξει μια μεταξύ τους συσχέτιση, τόσο στο κομμάτι της μουσικής ανάλυσης, αλλά και της μουσικής εκτέλεσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΝΑΛΥΣΗ

3.1. Τα προλούδια για πιάνο του Claude Debussy

Ο Claude Debussy, συνέθεσε συνολικά 24 προλούδια για πιάνο. Εκδόθηκαν σε δυο συλλογές, η πρώτη το 1910 και η δεύτερη το 1913, και αποτελούνταν από 12 προλούδια η καθεμιά.¹⁵⁴ Επιλέγοντας την συγκεκριμένη συνθετική δομή, ο Debussy, επανευφραίνει ουσιαστικά την ταυτότητα του Προλουδίου για πιάνο, εκκινώντας από το σημείο τομής που είχε οδηγηθεί μέσα από τις συνεχείς μεταμορφώσεις του από το Μπαρόκ, μέχρι τον Ρομαντισμό. Αντιμετωπίζοντας έτσι το προλούδιο σαν ένα ανεξάρτητο και αυτοτελές έργο, επέκτεινε τις ιδιότητες του, προσθέτοντας στην παλέτα των μουσικών υλικών που το συντελούν πλήθος νεωτεριστικών στοιχείων, ενώ ταυτόχρονα διατήρησε τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του όπως τη μικρή διάρκεια και την απλή μορφολογική δομή.¹⁵⁵

Σύμφωνα με τον Schmitz, τα Προλούδια, από πιανιστικής άποψης παραπέμπουν μέσα από την σαφήνεια του ύφους, τις εύκαμπτες μελωδίες, την ρυθμική ακρίβεια και την απλότητα της μορφής, στη μουσική κληρονομία προγενέστερων Γάλλων συνθετών, όπως ο Rameau και ο Couperin.¹⁵⁶ Ταυτόχρονα όμως, τα έργα αναδύουν μια έντονα ελεύθερη και αυτοσχεδιαστική υφή, η οποία τα καθιστά την ιδανικότερη φόρμα πραγμάτωσης του μπρεσσιονιστικού ύφους του Debussy. Στα Προλούδια του Debussy σημείο έναρξης δεν μοιάζει να αποτελούν οι έντονες εκφραστικές δυνάμεις του ανθρώπινου συναισθήματος, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στον Chopin,¹⁵⁷ αλλά περισσότερο η μεταμόρφωση της μορφής σε χώρο ενδεδειγμένη παρατήρησης των φαινομένων.

Έτσι, μέσα στο πνεύμα της εποχής, κάθε προλούδιο, μοιάζει να αποτελεί μια αυτόνομη εικόνα στα πλαίσια της οποίας ο Debussy δομεί μουσικά την υποκειμενική του οπτική. Αφορμή αποτελούν οι εντυπώσεις του από μια ευρεία γκάμα θεμάτων: από τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική, μέχρι φυσικά φαινόμενα, τοπία και πραγματικά πρόσωπα

¹⁵⁴ Guido M. Gatti, "The Piano Works of Claude Debussy," *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 3 (July 1921): 440. Πρόσβαση 18/03/2021, <https://www.jstor.org/stable/738116>.

¹⁵⁵ Schmitz, *Debussy Piano Works*, 148- 149.

¹⁵⁶ Ο.π.

¹⁵⁷ Mary Nan Hudgins, "A Descriptive Analysis of the Preludes of Claude Debussy," (Master Thesis, North Texas State College, 1956), 18.

ή προϊόντα της φαντασίας του. Αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό των Πρελουδίων αποτελεί το γεγονός ότι ο τίτλος τους τοποθετείται στο τέλος του κάθε έργου¹⁵⁸ μέσα σε μια παρένθεση και όχι στην αρχή, όπως συνηθιζόταν στη συνθετική πρακτική. Κάτι τέτοιο υποδηλώνει μια αποστασιοποίηση του Debussy από την προγενέστερη προγραμματική διάθεση της Ρομαντικής περιόδου και υπονοεί την διάθεση του να επιτρέψει στον αποδέκτη του έργου (ακροατή, εκτελεστή, αναλυτή κτλ.) να ερμηνεύσει και αυτός υποκειμενικά το μουσικό γεγονός. Η δημιουργική αφορμή έτσι της σύνθεσης είναι παρούσα, αλλά δεν αποτελεί επιτακτικά μια υφολογικά ερμηνευτικά οδηγία, παραπέμποντας, ταυτόχρονα, στις χωρικές διαστάσεις ενός πίνακα ζωγραφικής, όπου ο τίτλος τοποθετείται συχνά στο δεξιά κάτω μέρος της σύνθεσης.

¹⁵⁸ Συνδυασμός πληροφοριών από τις εξής πηγές: Gatti, “The Piano Works of Claude Debussy,” 440 και Schmitz, *Debussy Piano Works*, 149.

3.2. “Brouillards”

Το πρελούδιο “Brouillards” (“Ομίχλες”) αποτελεί το πρώτο πρελούδιο που εμφανίζεται στην δεύτερη συλλογή Πρελουδίων του Debussy. Ακολουθώντας την παραδοσιακή τεχνική που καθιερώθηκε από προγενέστερους συνθέτες (από τον Johan Sebastian Bach έως τον Frederic Chopin) τοποθετείται, ως πρώτο πρελούδιο της συλλογής, στον τονικό χώρο της Ντο μείζονας. Το ομιχλώδες τοπίο του έργου μοιάζει όμως να αναδύεται εξαρχής από το στοιχείο της χρωματικότητας, που προκύπτει από μια «συνεχή αντιπαράθεση ανάμεσα στα άσπρα και μαύρα πλήκτρα του πιάνου».¹⁵⁹ Η αντιπαράθεση αυτή επαφίεται σε μια διχοτόμηση που διέπει το μεγαλύτερο τμήμα της μουσικής εξέλιξης. Από τη μια πλευρά κυριαρχεί η εμφάνιση συγχορδιακού υλικού που εντάσσεται στην τονικότητα της Ντο μείζονας και από την άλλη, ο διατονικός χώρος κατακερματίζεται από την ταυτόχρονη αντιπαραβολή του με απομακρυσμένο τονικά συγχορδιακό υλικό που δημιουργεί ιδιόμορφες χρωματικές συσχετίσεις και δεν συνδέεται με το περιβάλλον της Ντο μείζονας με άμεσα λειτουργικό τρόπο. Το έργο χαρακτηρίζεται έντονα από μια συγχορδιακή υφή η οποία δομείται κυρίως στις διαστηματικές σχέσεις της 2ας μικρής,¹⁶⁰ καθώς επίσης και από την ανάδειξη των σχέσεων που γεννιούνται από το φθογγικό υλικό των οκτατονικών κλιμάκων. Παρούσα στο συγχορδιακό υλικό είναι και η διαστηματική συσχέτιση 4ης αυξημένης, η οποία εμφανίστηκε και καθιερώθηκε λίγο καιρό νωρίτερα από την δημιουργία του συγκεκριμένου Πρελουδίου, από τον Igor Stravinsky στο έργο του *Petrushka*.¹⁶¹ Ο Roy Howat ισχυρίζεται ότι υπάρχει μια σαφής σύνδεση με την επονομαζόμενη συγχορδία του *Petrushka*,¹⁶² κάτι που επιβεβαιώνεται εμφανώς στην αρμονική δομή του πρελουδίου.

Όσον αφορά την μορφολογική δομή του έργου, θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια μορφή Ροντό ABACA, με σχετικά αντίστοιχες τμηματοποιήσεις όπως εμφανίζονται παρακάτω. Προτιμήθηκε όμως μια διμερής προσέγγιση, με βάση τη συνεχή παρουσία και τους μετασχηματισμούς ενός βασικού πυρήνα ρυθμομελωδικού και αρμονικού υλικού, και με

¹⁵⁹ Pomeroy, “Debussy’s Tonality: a formal perspective,” 165-166.

¹⁶⁰ Προκύπτει εδώ η σκέψη να ιδωθεί το έργο ως διτονικό, καθότι το υλικό που αντιπαραβάλλεται στον τονικό χώρο της Ντο μείζονας, παραπέμπει έντονα στην τονικότητα της Ντοβ μείζονας. Η μη λειτουργική χρήση του υλικού όμως, με τους παραδοσιακούς τονικούς όρους, οδηγεί περισσότερο στην πρόσληψη αυτής της συσχέτισης ως χρώμα, παρά ως ένα λειτουργικό κάδρο.

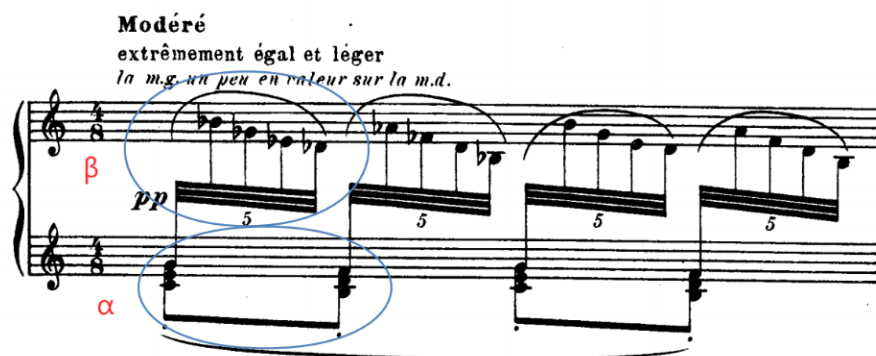
¹⁶¹ Πρόκειται για το συγχορδιακό υλικό που προκύπτει από την ταυτόχρονη συνήχηση δύο τρίφωνων συγχορδιών που βρίσκονται σε απόσταση τρίτονου μεταξύ τους.

¹⁶² Roy Howat, *The Art of French Piano Music, Debussy, Faure, Ravel, Chabrier* (London: Yale University Press, 2009), 44-45.

βασικό άξονα τις αισθητικές απολήξεις του μπρεσσιονιστικού ρεύματος, που ενσαρκώνουν τις αρχές της εξερεύνησης του ίδιου αντικειμένου από πολλές εναλλακτικές οπτικές γωνίες:

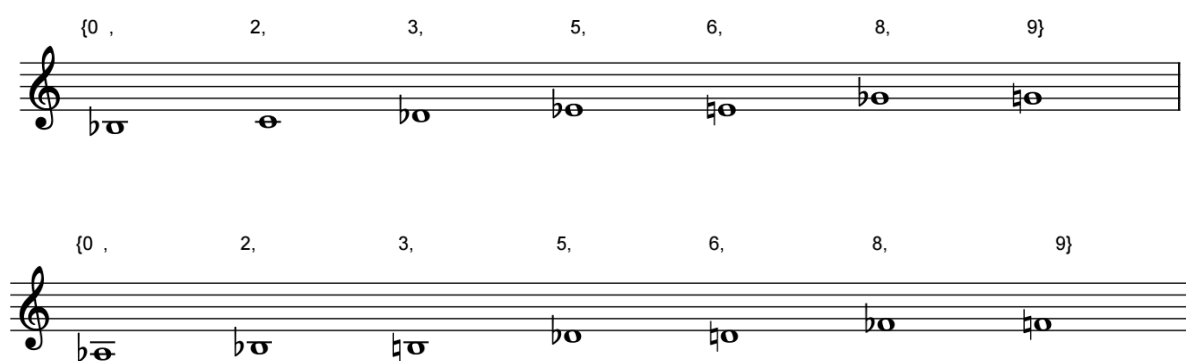
Τμήματα		Μέτρα	Φραστική Δομή	Μουσικά Υλικά
A	Aa	1-5	5	-Διατονικότητα
	Μεταβατικό	5-9	2+3	-Χρωματικότητα
	Ab	10-17	4+2+2	-Οκτατονικές κλίμακες
	Μεταβατικό	18-24	3+2+3	-Συγχορδιακό υλικό με ποικιλόμορφη χρήση
A'	A'a	24-28	5	
	Μεταβατικό	29-31	3	
	A'b	32-37	3+3	
	Μεταβατικό	38-43	2+1+3	
Coda		43-52	4+2+4	

Η πρώτη φράση του τμήματος A (μ.1-5) παρουσιάζει ήδη εξ' αρχής τα βασικά μουσικά στοιχεία που αποτελούν τον πυρήνα ολόκληρου του πρελουδίου. Αποτελείται από το μοτίβο α (μ.1) το οποίο εμφανίζεται στο αριστερό χέρι και χαρακτηρίζεται από τη βηματική κίνηση τρίφωνων συγχορδιών σε ευθεία κατάσταση στον διατονικό χώρο της ντο μείζονας (Nτο μείζονα σε Σι ελαττωμένη, σε ημιτονιακή σχέση). Η αίσθηση της διατονικότητας εγκαταλείπεται από την αρχή μέσα από την ταυτόχρονη συνήχηση του μοτίβου α με αυτή του μοτίβου β (μ.1) που εμφανίζεται στο δεξί χέρι και αποτελείται από την καθοδική μελωδική κίνηση τετράφωνων συγχορδιών μη λειτουργικών προς την τονικότητα της Nτο μείζονας. Τα δύο μοτίβα εμφανίζονται στο ίδιο ρετζίστρο και το αρμονικό και μελωδικό τους υλικό μοιάζει να προέρχεται από τονικά κέντρα που απέχουν διάστημα ημιτονίου (το α από την Nτο μείζονα και το β από την Nτοβ μείζονα) δημιουργώντας την ομιχλώδη αίσθηση στην οποία μας παραπέμπει και ο τίτλος το Πρελουδίου.



Εικόνα 3.2.1. Debussy, Brouillards, μ. 1. © Durand et Cie, 1913.

Ταυτόχρονα, ο συνδυασμός του φθογγικού υλικού, μοιάζει να παραπέμπει έντονα στην οκτατονική κλίμακα. Τοποθετώντας τους φθόγγους που εμφανίζονται στην κατάλληλη σειρά και αφορμώμενοι από τη θεωρία συνόλων τάξεων τονικών υψών (“pitch class set theory”) του Allen Forte όπως αυτή εμφανίζεται στο βιβλίο του *The Structure of Atonal Music*,¹⁶³ μοιάζουν να υπάγονται εμφανώς στο σύνολο με αριθμό καταλογογράφησης 7-31B. Το υλικό του μ.1 προέρχεται έτσι από τον ίδιο πυρήνα. Παρακάτω παρατίθενται οι μορφοποιήσεις του pitch συνόλου 7-31B όπως αναδεικνύονται από τον πρώτο και τον δεύτερο χρόνο του πρώτου μέτρου αντίστοιχα.



Εικόνα 3.2.2. Οι φθόγγοι του συνόλου 7-31B.

¹⁶³ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973), 180.

Modéré
extrêmement égal et léger
la m.g. un peu en valeur sur la m.d.

Pitch Class
Set 7-31 B

Εικόνα 3.2.3. Το φθογγικό υλικό του συνόλου 7-31B. Debussy, Brouillards, μ. 1. © Durand et Cie, 1913.

Το μέτρο 2 απορρέει από τη ρυθμική πυκνωση και ανάπτυξη του μοτίβου των τρίφωνων συγχορδιών, ενώ στο δεξί χέρι εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο γ που παρουσιάζεται σε οκτάβες και απέχει πάλι ένα διάστημα 2ας μικρής από τον τονικό χώρο της Ντο μείζονας. Στο μέτρο 3 εμφανίζεται μια καθοδική παράλληλη κίνηση τρίφωνων συγχορδιών που εμπλουτίζεται με μια αντίστοιχη παράλληλη κίνηση τετράφωνων συγχορδιών σε απόσταση 5ης ελαττωμένης και 2ας μικρής, οδηγώντας τελικά στο μέτρο 4 σε μια διαφανή εμφάνιση της συγχορδίας της σολ μείζονας. Αξιοσημείωτη είναι η καθαρότητα της σολ στα δεύτερα μισά των χρόνων 1, 2 και 3 επικυρώνοντας εδώ τον ρόλο της ως δεσπόζουσα, σε συνδυασμό με την πρωτοεμφανιζόμενη υφή στα χαμηλά ρετζίστρα, καταλήγοντας τελικά και πάλι στην Ντο μείζονα στην αρχή του μέτρου 5.

α

γ β

C — Bmb5 — Am

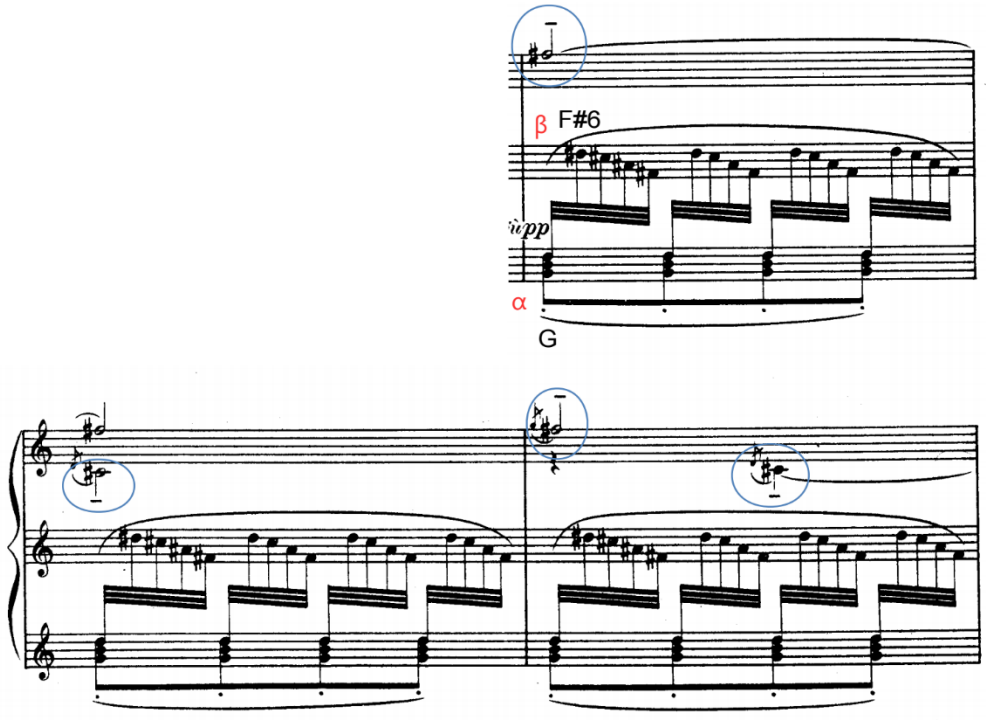
G

Εικόνα 3.2.4. Debussy, Brouillards, μ. 2-4. © Durand et Cie, 1913.

Το 1ο μεταβατικό τμήμα (μ. 5-9) αποτελείται από τον συνδυασμό των υλικών που έχουν ήδη εμφανιστεί. Στους πρώτους δύο χρόνους του μέτρου 5 εμφανίζεται ο συνδυασμός της συνήχησης μιας 5ης καθαρής σε απόσταση ημιτονίου (Ντο-Σολ και Ρεβ-Λαβ) η οποία προκύπτει από το μοτίβο γ (μ. 2) ενώ στο υπόλοιπο μέτρο εμφανίζεται αυτούσια το υλικό του μέτρου 1. Το μέτρο 6 αποτελεί επανάληψη του 5 και στο μέτρο 7 και 8 εμφανίζεται η ανάπτυξη του μοτίβου α αυτήν την φορά όχι με την βηματική κίνηση των τρίφωνων συγχορδιών, αλλά με την κίνηση σε 3ες και του μοτίβου β στο δεξί χέρι κατ' αναλογία. Στους τελευταίους δύο χρόνους του μέτρου 8 και σε ολόκληρο το μέτρο 9 παρουσιάζεται μια στατική κίνηση στην σολ μείζονα συγχορδία αντιπαραβαλλόμενη με την συγχορδία της Σολβ μεθ' έκτης στο δεξί χέρι, εγκαθιδρύοντας και προετοιμάζοντας την ημιτονιακή σχέση που επέρχεται στο τμήμα β.

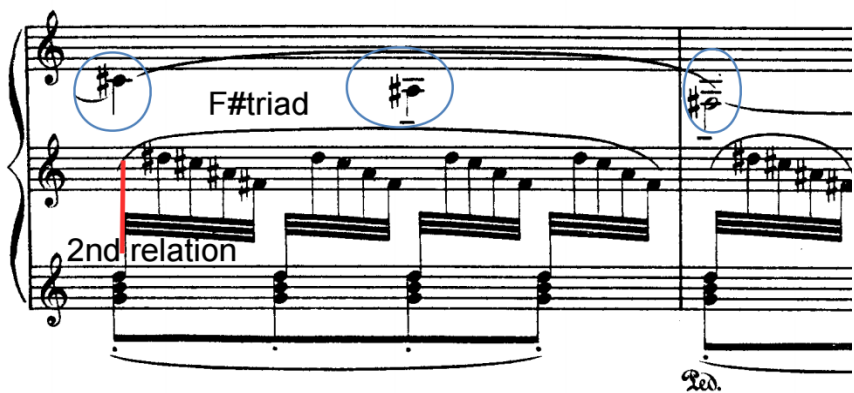
Εικόνα 3.2.5. Debussy, Brouillards, μ. 5-8. © Durand et Cie, 1913.

Στην πρώτη φράση του τμήματος Ab (μ. 10-14) τα μοτίβα α και β αποκτούν συνοδευτικό χαρακτήρα και στην επάνω φωνή εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο μια ξεκάθαρη μελωδική γραμμή που παραπέμπει στην Φα# μείζονα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κίνηση της πραγματοποιείται αρχικά στην πρώτη νότα της τονικότητας (φα#) και στην συνέχεια στην πέμπτη (ντο#).



Εικόνα 3.2.6. Debussy, Brouillards, μ. 10-12. © Durand et Cie, 1913.

Επιπρόσθετα, στα μέτρα 13 και στην αρχή του 14 περιγράφεται εμφανώς το άρπισμα μιας Φα# μείζονα συγχορδίας. Το μοτίβο α εδώ παραμένει ρυθμικά σταθερό αποκλειστικά στην σολ μείζονα συγχορδία, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι το μοτίβο β περιγράφει, μέσα από μια εναρμόνια μεταλλαγή (σε σχέση με την αμέσως προγενέστερη εμφάνιση του στο μέτρο 9) την συγχορδία της Ρε# μείζονα μεθ' έκτης. Η διαστηματική σχέση της 2ας μικρής έτσι υπηρετείται κι εδώ εμφανώς (Σολ και Φα# μείζονα).



Εικόνα 3.2.7. Debussy, Brouillards, μ. 13-14. © Durand et Cie, 1913.

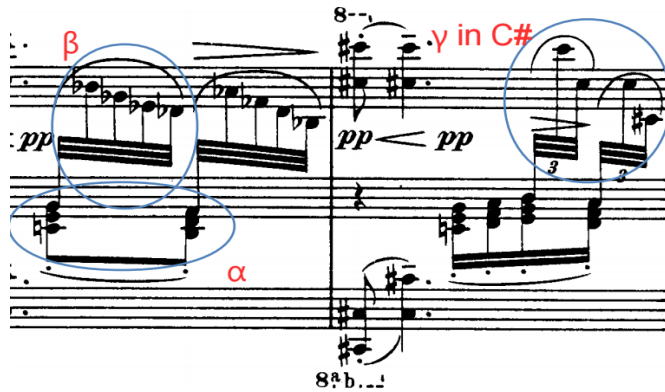
Στα μέτρα 14-18 το μοτίβο των τρίφωνων συγχορδιών κινείται διατονικά με παράλληλη κίνηση σε διαστήματα 3ης και 2ας, ενώ το μοτίβο των τετράφωνων συγχορδιών παρουσιάζεται πλέον μέσα από τις αναστροφές τις Φα# μείζονας συγχορδίας μεθ' έκτης. Στο μέτρο 16 και 17 εμφανίζεται η νότα ντο#, η οποία σε συνδυασμό με τη διαστηματική σχέση 4ης αυξημένης με την επικρατούσα συγχορδία της Σολ μείζονας στο αριστερό χέρι, προετοιμάζει τον ερχομό του επόμενου τμήματος, αποτελώντας παράλληλα τον δεσπόζοντα φθόγγο του τονικού χώρου της επίσης επικρατούσας μέχρι στιγμής Φα# μείζονας.

Εικόνα 3.2.8. Debussy, Brouillards, μ. 14-16. © Durand et Cie, 1913.

Το επόμενο μεταβατικό τμήμα, παρουσιάζει πρωτοεμφανιζόμενο υλικό για το πρελούδιο. Αποτελεί το πρώτο σημείο του έργου, όπου το μοτίβο των τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών αρχικά απουσιάζει, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο δ, σε οκτάβες (σε οκτάβες και στα δύο χέρια) στο πιο διευρυμένο ρεζίιστρο που έχει εξερευνηθεί στο πιάνο μέχρι στιγμής. Αρχικά (μ. 18-20) το μοτίβο παραπέμπει στο τονικό περιβάλλον της ντο# ελάσσονας, με έντονα παρόν το στοιχείο της χρωματικότητας. Το φθογγικό υλικό εμφανίζεται με τις διαστηματικές σχέσης της 4ης καθαρής και αυξημένης και προσεγγίζει ουσιαστικά χρωματικά, φθόγγους της ντο# ελάσσονας (υπονοείται ουσιαστικά μια κίνηση από το ρε στο ρε# και από το σολ στο σολ#), ενώ η φράση ολοκληρώνεται με ένα σαφές άρπισμα της ντο# ελάσσονας συγχορδίας.

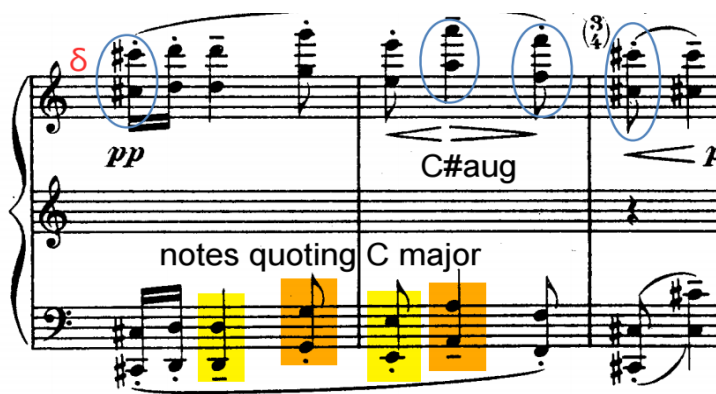
Εικόνα 3.2.9. Debussy, Brouillards, μ. 18-20. © Durand et Cie, 1913.

Στην δεύτερη φράση του τμήματος (μ. 20-21) εμφανίζεται αυτούσιο το υλικό των μέτρων 1 και 2,¹⁶⁴ ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναρμόνια μεταλλαγή του μοτίβου γ (μ. 21) σε ντο# αντί για ρεβ (μ. 2) η οποία μοιάζει να επικυρώνει την κυριαρχία της επικράτησης της ντο# ελάσσονας (σε αντίστοιχα διαστηματική σχέση 2ας μικρής σε σχέση με τον αρχικό τονικό χώρο της Ντο μείζονας).



Εικόνα 3.2.10. Debussy, Brouillards, μ. 20-21. © Durand et Cie, 1913.

Τα μέτρα 22-24 χαρακτηρίζονται από την αντίστοιχη υφή των μέτρων 18-20, με βασική όμως διαφορά ότι διατηρώντας ως κέντρο την νότα ντο# οι νότες που εμφανίζονται παραπέμπουν επίσης ταυτόχρονα στην Ντο μείζονα, προμηνύοντας έτσι τον ερχομό του τμήματος Α' και αναδύοντας και πάλι την διαστηματική σχέση της 2ας μικρής.



Εικόνα 3.2.11. Debussy, Brouillards, μ. 22-24. © Durand et Cie, 1913.

¹⁶⁴ Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την επερχόμενη εμφάνιση του τμήματος Α' οδήγησε στην πρόσληψη του συγκεκριμένου τμήματος ως μεταβατικό, παρόλο που παρατηρείται η εμφάνιση νέου ρυθμομελωδικού και αρμονικού υλικού σε διαφορετική από την μέχρι τώρα κυριαρχούμενη υφή στο έργο.

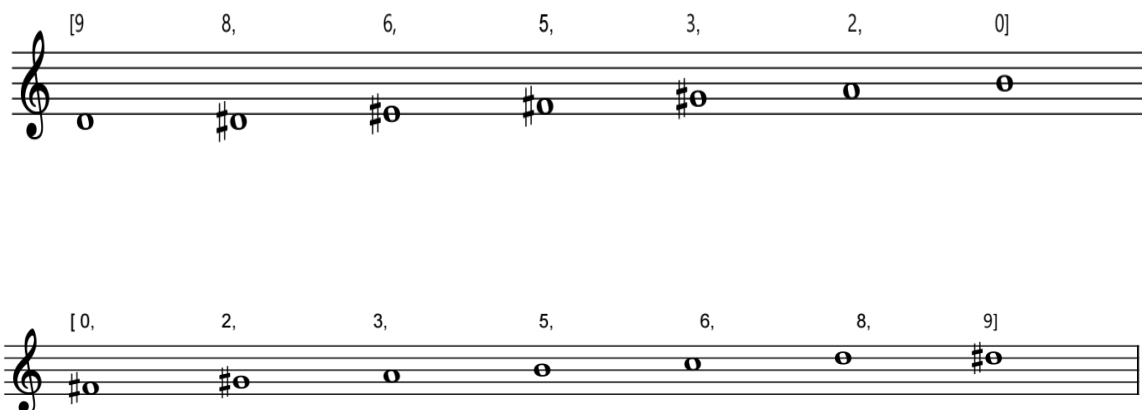
Στην υποενότητα a του τμήματος Α', στα μέτρα 24-28 εμφανίζεται αυτούσιο το υλικό των αντίστοιχων μέτρων 1-5, με μια όμως μικρή παραλλαγή στα μέτρα 27 και 28, η οποία ενδυναμώνει την αντίστοιχα πρωτύτερα εμφανιζόμενη συγχορδία της σολ μείζονας, ενώ, επίσης, προετοιμάζει (στο τέλος του μέτρου 27) το μοτιβικό υλικό που έπεται στο επόμενο τμήμα.

Το μεταβατικό τμήμα στα μέτρα 29-31 παρουσιάζει ένα νέο μοτίβο ε, αυτό των ανοδικών αρπισμάτων. Εκτεινόμενο σχεδόν σε όλο το εύρος του πιάνου, αποτελεί ουσιαστικά ένα άρπισμα της Φα# μείζονας συγχορδίας 'μπολιασμένης' με την νότα σολ, επικυρώνοντας την χαρακτηριστική διαστηματική σχέση της 2ας μικρής. Στο μέτρο 29, καταλήγει στην χαρακτηριστική συγχορδία "Petrushka" μέσα από την συνήχηση της Ντο μείζονας συγχορδίας και της Σολβ μείζονας, και στο μέτρο 30 αντίστοιχα μέσα από την συνήχηση της Ρε μείζονας συγχορδίας με αυτή της Λαβ μείζονας συγχορδίας. Η συγχορδία του μέτρου 30, λαμβάνοντας υπόψιν ως κεντρικό τονικό χώρο την Ντο μείζονα, μπορεί να ιδωθεί σαν μια V/V η οποία απομονώνεται ουσιαστικά στο μέτρο 31, προετοιμάζοντας το τονικό κέντρο της Σολ μείζονας η οποία κυριαρχεί στο επόμενο τμήμα.

Εικόνα 3.2.12. Debussy, Brouillards, μ. 29-30. © Durand et Cie, 1913.

Το τμήμα Α'β (μ. 32-37) χαρακτηρίζεται έντονα από την χρήση υλικού που ανήκει στην οκτατονική κλίμακα. Παρατηρείται επίσης μια εγκαθίδρυση της σολ μείζονας ως κεντρικός τονικός χώρος, χρωματισμένος με συγχορδιακό υλικό σε απόσταση τριτόνου, βασικό χαρακτηριστικό άλλωστε ολόκληρου του πρελουδίου. Η πρώτη φράση (μ. 32-34) παρουσιάζει αρχικά τη συγχορδία της Ρε μείζονας σε πρώτη αναστροφή, μαζί με το μοτίβο ε στις επάνω φωνές, σε απόσταση τριτόνου (Ρε μείζονα- Σολ#μείζονα) υπονοώντας για άλλη μια φορά την συγχορδία του "Petrushka". Στα μέτρα 32 και 33 η συγχορδία της Ρε μείζονας διανθίζεται, αναδεικνύοντας σε συνδυασμό με το μοτίβο ε, την οκτατονική κλίμακα που

ανήκει στο ίδιο σύνολο (7-31B) με το υλικό του μέτρου 1. Παρακάτω η μορφοποίηση του μέτρου 33 και στην συνέχεια του 34:



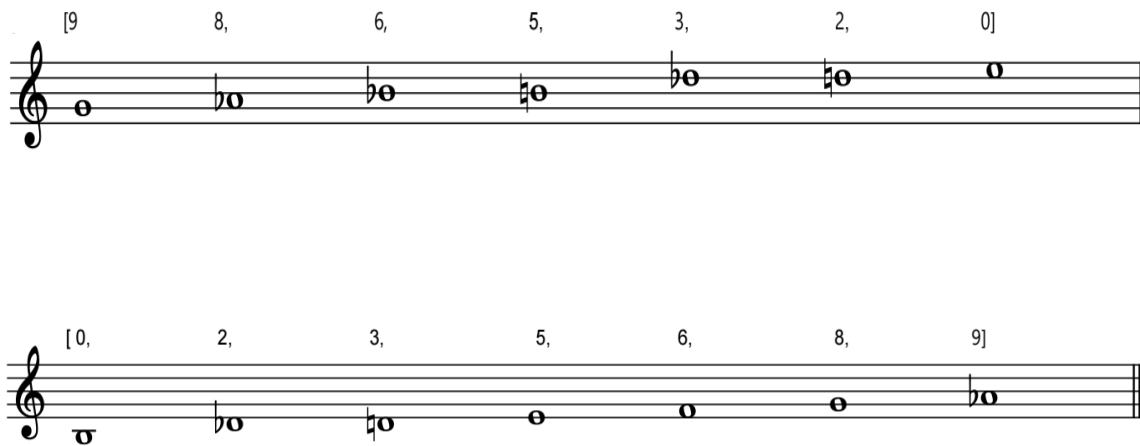
Εικόνα 3.2.13. Οι φθόγγοι του pitch class set 7-31 B, των μ. 32-34. Η πρώτη σειρά μορφοποιείται σύμφωνα με την αρχή της τεχνικής του καρκίνου.



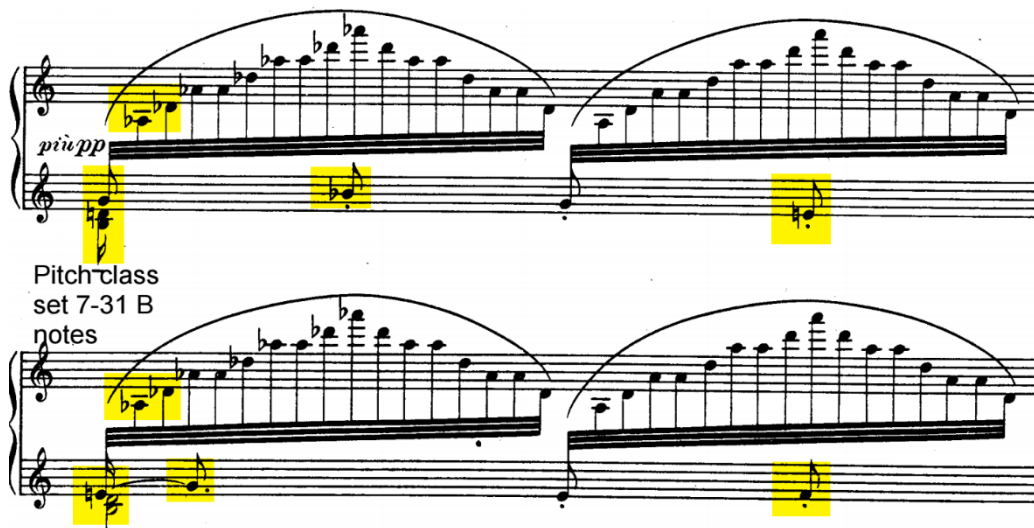
Εικόνα 3.2.14. Οι φθόγγοι που συντελούν το pitch class set 7-31 B. Debussy, Brouillards, μ. 33-34. © Durand et Cie, 1913.

Το μέτρο 35 αποτελεί μια μικρή παραλλαγή του μέτρου 32 μετακινώντας ουσιαστικά το αντίστοιχο υλικό στον δεύτερο χρόνο κατά ένα τόνο χαμηλότερα. Έτσι η συγχορδία της Ντο μείζονας εμφανίζεται τώρα στο αριστερό χέρι και αντιστοίχως το μοτίβο ε τοποθετείται στην Φα# μείζονα.

Τα μέτρα 36 και 37 αποτελούν μια αυτούσια μεταφορά των μέτρων 33 και 34 κατά ένα διάστημα 5ης καθαρής χαμηλότερα και χρησιμοποιούν ακριβώς το ίδιο οκτατονικό υλικό, υπαγόμενα κι αυτά στο ίδιο σύνολο 7-31B. Έτσι η σχέση των δύο φράσεων (μ. 32-34 και μ. 35-37) θα μπορούσε επίσης να ιδωθεί σαν μια σχέση δεσπόζουσας- τονικής στο περιβάλλον της Σολ μείζονας.

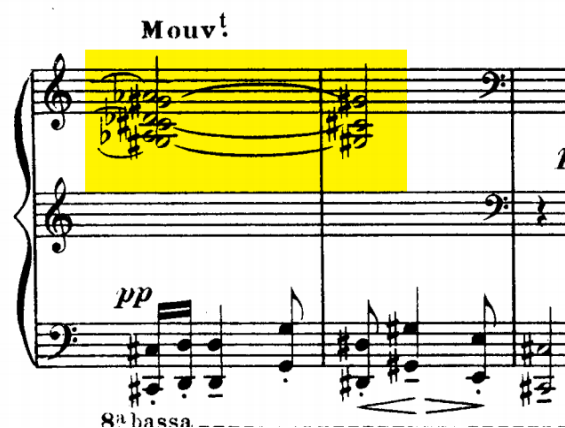


Εικόνα 3.2.15. Οι φθόγγοι του συνόλου 7-31B των μ. 36-37. Η πρώτη σειρά μορφοποιείται σύμφωνα με την αρχή της τεχνικής του καρκίνου.



Εικόνα 3.2.16. Οι φθόγγοι που συντελούν το σύνολο 7-31B. Debussy, Brouillards, μ. 36-37. © Durand et Cie, 1913.

Το μεταβατικό τμήμα στα μέτρα 38-43 παρουσιάζει παρόμοιο υλικό με το μεταβατικό τμήμα των μέτρων 18-24. Αρχικά, στα μέτρα 38-40 εμφανίζεται το αυτούσια το μοτίβο δ στο αριστερό χέρι. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγχορδία που εμφανίζεται στο μέτρο 38. Ο Debussy επιλέγει εδώ να σημειογραφήσει την ίδια συγχορδία με τους δύο πιθανούς τρόπους που έχει εμφανιστεί στο Πρελούδιο, παραπέμποντας έτσι στην κορύφωση της διαστηματικής σχέσης της 2ας μικρής από το κεντρικό τονικό χώρο της Ντο μείζονας. Έτσι συνηχούν ταυτόχρονα οι νότες σολ#-λαβ, ντο#-ρεβ και σολ#- λαβ, παραπέμποντας ταυτόχρονα και στην Ντο# μείζονα αλλά και στην Ρεβ μείζονα συγχορδία.



Εικόνα 3.2.17. Debussy, Brouillards, μ. 38-39. © Durand et Cie, 1913.

Στο μέτρο 40 εμφανίζεται μια παραλλαγή του μοτίβου ε και πάλι στην διαστηματική σχέση του τριτόνου (Ντο# μείζονα και Σολ μείζονα), ενώ το μεταβατικό τμήμα ολοκληρώνεται με μια παραλλαγή του μοτίβου δ στα μέτρα 41-42, η οποία χαρακτηρίζεται αρχικά από μια ρυθμική πύκνωση και στην συνέχεια μια ρυθμική μεγέθυνση, η οποία κατακερματίζοντας ουσιαστικά το μοτίβο και καταλήγοντας στην νότα ντο (αντί για ντο# όπως πρωτότερα) οδηγεί τελικά στην coda του πρελουδίου.

Εικόνα 3.2.18. Debussy, Brouillards, μ. 40-41. © Durand et Cie, 1913.

Η Coda (μ. 43-52) χτίζεται αρχικά πάνω στην επανάληψη του φθόγγου ντο (μ. 43-46) στο χαμηλό ρετζίστρο, επικυρώνοντας ουσιαστικά την κεντρικότητα του ντο, η οποία υπονοείται από την αρχή του πρελουδίου. Στις επάνω φωνές εμφανίζεται ταυτόχρονα αυτούσιο το υλικό των μέτρων 1 και 2, χαρακτηριζόμενο όμως με κάποια αποσπασματικότητα καθώς το κάθε μέτρο ξεκινά με μια παύση τετάρτου και τα μοτίβα (α, β, γ) εμφανίζονται πάντα στον δεύτερο χρόνο.

Εικόνα 3.2.19. Debussy, Brouillards, μ. 43-45. © Durand et Cie, 1913.

Η επόμενη φράση (μ. 47-48) αποτελεί ουσιαστικά μια μεταμόρφωση του μοτίβου δ (μ. 18-20), εμφανιζόμενη αυτήν την φορά ρυθμικά συμπυκνωμένη και στο περιβάλλον της ντο ελάσσονας (αντί για την ντο# ελάσσονα όπου πρωτοεμφανίστηκε) επικυρώνοντας έτσι και

πάλι την ημιτονιακή σχέση που διέπει τα υλικά του έργου, αλλά, δίνοντας, ταυτόχρονα, έμφαση στην εγκαθίδρυση του ντο ως συνολικού τονικού κέντρου.



Εικόνα 3.2.20. Debussy, Brouillards, μ. 47-48. © Durand et Cie, 1913.

Στα πέντε τελευταία μέτρα του πρελουδίου (48-52) εμφανίζεται το μοτίβο α με μικρές τροποποιήσεις. Ταυτόχρονα μια παραλλαγή του μοτίβου γ εμφανίζεται στο μέτρο 50, έχοντας αυτήν την φορά απορροφήσει την διαστηματική σχέση 2ας μικρής μέσα στην τονικότητα της Ντο μείζονας. Επιπρόσθετα, αναδεικνύεται έντονα η καθοδική ημιτονιακή κίνηση της αρχικής φράσης με χαρακτηριστικότερη όλων την επιλογή του Debussy το πρελούδιο να ολοκληρωθεί στην σι ελαττωμένη συγχορδία, αφήνοντας ουσιαστικά το έργο εντελώς μετέωρο, στην πιο “παράδοξη” συγχορδία του τονικού χώρου της Ντο μείζονας, και κυκλώνοντας ουσιαστικά ολόκληρο το πρελούδιο στην διαστηματική συσχέτιση της 2ας μικρής, που μοιάζει να αποτελεί ίσως τον βασικότερο δημιουργικό πυρήνα ολόκληρου του έργου.

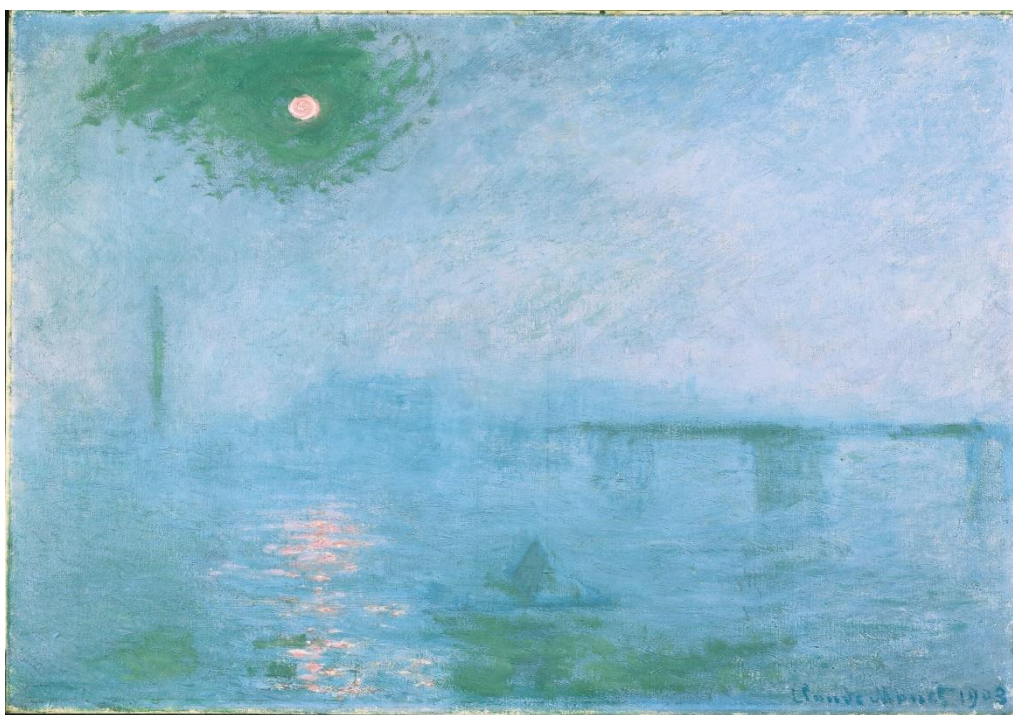


Εικόνα 3.2.21. Debussy, Brouillards, μ. 49-52. © Durand et Cie, 1913.

Συνοψίζοντας, το πρελούδιο μοιάζει μέσα από τους σχηματισμούς των μουσικών στοιχείων που το συνιστούν, να υπηρετεί πιστά την δημιουργία της αίσθησης ενός τοπίου μέσα στην ομίχλη. Η κυριαρχία της τονικότητας της Ντο μείζονας μακροδομικά συνιστά τελικά ένα σταθερό οικοδόμημα μέσα στο οποίο η χρωματικότητα και οι οκτατονικές κλίμακες λειτουργούν σαν κομβικά στοιχεία που αποδομούν το διατονικό περιβάλλον, καθιστώντας το μονίμως ασαφές, ακριβώς όπως προσλαμβάνεται από την όραση ένα γνωστό μέρος ή αντικείμενο μέσα στην ομίχλη. Ταυτόχρονα, οι πυκνές ρυθμικές αξίες των μοτίβων του Πρελουδίου, που είναι παρούσες στο μεγαλύτερο μέρος του, παραπέμπουν έμμεσα στο υγρό στοιχείο- παράγωγο του οποίου είναι η ομίχλη- και συντελούν στην αίσθηση της αβεβαιότητας και του μετεωρισμού που δημιουργεί το έργο. Επιπρόσθετα, η χαρακτηριστική διαστηματική σχέση της 2ας μικρής, που διέπει το Πρελούδιο, μπορεί εύκολα να υπονοήσει την αισθητηριακή μεταλλαγή που πραγματοποιείται στην ανθρώπινη πρόσληψη όταν ένα γνωστό αντικείμενο ή τοπίο υποστεί μικρές διαφοροποιήσεις: το τοπίο αλλάζει μορφή και ιδώνεται πολύ εναλλακτικά μέσα στο φυσικό στοιχείο της ομίχλης και τα μουσικά στοιχεία ακούγονται εντελώς διαφορετικά, μετακινούμενα απλά κατά ένα ημιτόνιο. Τέλος, το έργο από μορφολογικής άποψης, μέσα στην αίσθηση της συνεχούς μουσικής ροής που δημιουργεί, σε συνδυασμό με την μόνιμη παρουσία παρεμφερών ρυθμομελωδικών στοιχείων, μοιάζει να αποτελεί μια ζωγραφική σπουδή πάνω στο ίδιο αντικείμενο από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες.

3.2.1. “Τοπίο στην Ομίχλη”¹⁶⁵: Claude Monet και Claude Debussy

Ο παρακάτω πίνακας (Εικόνα 3.2.1.1.), αποτελεί μέρος μιας σειράς πινάκων που συνέθεσε ο Claude Monet με τίτλο “Charing Cross Bridge” κατά την διάρκεια και μετά το πέρας των ταξιδιών του στο Λονδίνο στο διάστημα 1899-1901. Πρόκειται ουσιαστικά για μια ‘σπουδή’ πάνω στις εναλλακτικές όψεις που μπορεί να λάβει ένα σταθερό και συγκεκριμένο τοπίο, μέσα από τις μεταλλαγές των καιρικών συνθηκών –και κατ’ επέκταση του φωτός–, σε διαφορετικές ώρες της μέρας. Η σειρά αυτή των πινάκων των Monet περιλαμβάνει 37 πίνακες,¹⁶⁶ οι οποίοι απεικονίζουν όλοι την ίδια γέφυρα με διαφορετικούς τρόπους, σύμφωνα με την παραπάνω αρχή. Ο συγκεκριμένος πίνακας, απεικονίζει την ομότιτλη γέφυρα του Λονδίνου, που διασχίζει τον ποταμό Τάμεση μέσα σε ένα ομιχλώδες τοπίο.



(Εικόνα 3.2.1.1.) Claude Monet, *Charing Cross Bridge: Brouillard sur la Tamise*, 1903, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Mrs. Henry Lyman.

¹⁶⁵ Αναφορά στην ομώνυμη ταινία του Θεόδωρου Αγγελόπουλου (Paradis Films, EPT & Basic Cinematografica, 1988).

¹⁶⁶ Petrie, *Claude Monet*, 68.

Η πρώτη άμεση συσχέτιση που μπορεί να πραγματοποιηθεί ανάμεσα στον πίνακα και το πρελούδιο του Debussy “Brouillards” είναι ο παρεμφερής τίτλος των έργων. Ο Debussy ονομάζει το έργο του “Ομίχλες” και ο Monet “Ομίχλη στον Τάμεση”. Πρόκειται δηλαδή για την περίπτωση που ο Kramer ονομάζει κειμενική συμπερίληψη,¹⁶⁷ κατά την οποία δημιουργείται ένα ‘ερμηνευτικό παράθυρο’ ανάμεσα στα έργα που μπορούν να παραπέμπουν το ένα στο άλλο μέσα από τους τίτλους τους και επομένως τις θεματικές τους. Μοιάζει έτσι εδώ, το φυσικό φαινόμενο της ομίχλης, να αποτελεί και για τους δυο καλλιτέχνες την βασική δημιουργική αφορμή για το έργο τους.

Ο Monet, όπως και στο μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής του πορείας, έτσι και σε αυτόν τον πίνακα, τοποθετεί στο κέντρο της δημιουργικής του πρακτικής την ανάδειξη μιας αίσθησης ότι αποτυπώνει στον καμβά ένα μεμονωμένο και φευγαλέο γεγονός που πραγματώνεται μέσα από τη φυσική ροή του χρόνου.¹⁶⁸ Η επιλογή της δημιουργίας ενός πίνακα σε εξωτερικό χώρο, σε μια συγκεκριμένη ώρα και υπό την επιρροή της ομίχλης, αποτελεί μια επικύρωση της σύνδεσής του με την αίσθηση του στιγμιαίου και αποσπασματικού. Ταυτόχρονα όμως οδηγεί εν τέλει, μέσα από την δόμηση του, στην αίσθηση της συνέχειας μέσα στο κάδρο ενός στιγμιότυπου.

Ο Debussy, αντίστοιχα, φαίνεται στο πρελούδιο “Brouillards” να αποτυπώνει την ροή της χρονικότητας μέσα από τα χαρακτηριστικά πυκνά ρυθμικά σχήματα, που διέπουν σχεδόν ολόκληρο το έργο, δίνοντας την αίσθηση μιας αέναης κίνησης. Ταυτόχρονα όμως το μοτιβικό υλικό σε συνδυασμό με το αρμονικό περιβάλλον οικοδομεί έναν χώρο αποσπασματικότητας. Η Katerina Kautsky σημειώνει πως το ρυθμικό στοιχείο των 5ηχων και 6ηχων, που παρατηρείται στο έργο, σε συνδυασμό με την ανάμειξη των απομακρυσμένων συγχορδιών με το τονικό κέντρο της Ντο μείζονας, δημιουργεί έναν ετερόκλητο χώρο μουσικών στοιχείων, που όμως λειτουργεί τελικά ενοποιητικά στο έργο προσδίδοντας συνολικά σε αυτό την αίσθηση της ομίχλης.¹⁶⁹

Ο Monet επέλεγε τις θεματικές των έργων του με μεγάλη προσοχή.¹⁷⁰ Το τοπία που διάλεγε να ‘απεικονίσει’ όφειλαν ουσιαστικά να αποτελούν ένα ανοιχτό πεδίο υποκειμενικών ερμηνειών, ώστε να δημιουργούν ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο χώρο μέσα στον οποίο ο ίδιος

¹⁶⁷ Kramer, *Music as Cultural Practice*, 9-10.

¹⁶⁸ Call, *Claude Monet, Free Thinker*, 96.

¹⁶⁹ Kautsky, *Debussy's Paris*, 170.

¹⁷⁰ David Gervais, “Unified Landscapes: Monet’s Series Paintings,” *The Cambridge Quarterly*, Vol. 20, No. 3 (1991): 211. Πρόσβαση 18/08/2021, <https://www.jstor.org/stable/42966925>.

θα επανευφραίνει κάθε φορά –μέσα κυρίως από τα μεταλλασσόμενα φυσικά φαινόμενα– το ίδιο το τοπίο. Ο πίνακας έτσι, αποτελεί ένα τμήμα ενός μεγαλύτερου έργου, το οποίο μορφοποιείται συνολικά με την ενδοεπικοινωνία όλων των πινάκων που συνιστούν την σειρά “Charing Cross Bridge”. Το ίδιο το αντικείμενο μελέτης –στην συγκεκριμένη περίπτωση η γέφυρα– συνιστά εδώ ένα υπονοούμενο *μοτίβο* ολόκληρης της ζωγραφικής σύνθεσης, ενώ οι διαφορετικοί πίνακες της σειράς μια παραλλαγή του. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Michael Call, ο Monet θέλοντας να αποδώσει μια πιο συνολική ενότητα και συνέχεια στους πίνακες των σειρών, επιθυμούσε να τους εκθέσει μαζί, τον έναν δίπλα στον άλλον ως έναν ενιαίο πίνακα. Για την διαδικασία αυτή ο ίδιος χρησιμοποιούσε τον χαρακτηριστικό όρο “εναρμόνιση”.¹⁷¹ Ταυτόχρονα, στο διάστημα 1892-1903 φαίνεται να προσέθετε τακτικά κάτω από τους τίτλους των έργων του έναν υπότιτλο,¹⁷² που μοιάζει συχνά να προσκαλεί τον θεατή να προσλάβει τον πίνακα σαν «οπτικό φαινόμενο σε αντίστιξη με μία μουσική σύνθεση».¹⁷³

Αντίστοιχα, το Πρελούδιο του Debussy μπορεί να ιδωθεί ως ένα τμήμα ενός συνολικότερου έργου, καθότι αποτελεί το πρώτο από τα 12 πρελούδια μιας ολόκληρης συλλογής. Αντίστοιχα με παρεμφερείς τρόπους μπορούν να ιδωθούν και οι λειτουργίες των μοτίβων στο συγκεκριμένο πρελούδιο, πάνω στα οποία μοιάζει ουσιαστικά να δομείται ο πυρήνας του έργου. Άλλοτε ως θεματικό υλικό και άλλοτε με συνοδευτική υφή, η σχεδόν ακατάπαυστη πυκνή ρυθμική ροή των τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών, δημιουργεί ένα συνεχές συγκεκριμένο θεματικό κάδρο, που κατά την διάρκεια της μουσικής εξέλιξης παρουσιάζεται άλλοτε αυτούσιο, παραλλάσσεται ή αποτελεί αφορμή για την ανάδειξη νέων μουσικών στοιχείων. Έτσι το πρελούδιο αναδεικνύεται σαν ένας χώρος εξερεύνησης παρεμφερούς υλικού, από διαφορετικές οπτικές γωνίες, γεγονός που επικυρώνεται και από την μορφολογική δομή (A-A'-coda) ως φορέα μιας συνεχούς ‘ανακύκλωσης’ συναφών μουσικών στοιχείων.

Το αντικείμενο έτσι της σύνθεσης –όπως και του πίνακα– παραμένει σταθερό, και αυτό που το μεταμορφώνει είναι ο τρόπος που προσλαμβάνεται και εκτίθεται από τον δημιουργό. Επιπλέον, αξιοσημείωτο είναι ότι στον πίνακα τα αντικείμενα που παρατίθενται, μέσα κυρίως από την μορφοποίηση του *χρώματος* και των τεχνικών που χρησιμοποιούνται καθίστανται *ασαφή*. Η γέφυρα, ο ήλιος μέσα στα σύννεφα και το φως του που αντανακλάται

¹⁷¹ Petrie, *Claude Monet*, 113.

¹⁷² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του “Water Lilly Pond, Symphony in Rose”, 1900.

¹⁷³ Petrie, *Claude Monet*, 113.

στο νερό, καθώς και η βάρκα που διαφαίνεται θολή στο κάτω μέρος του κάδρου, αποτελούν αντικείμενα γνωστά και σαφή στον θεατή που όμως παρουσιάζονται αβέβαια στο μάτι. Με αντίστοιχο τρόπο οι αρμονικές συσχετίσεις που επιλέγει ο Debussy, καθιστούν το μοτιβικό υλικό, σε συνδυασμό με την διαφάνεια που φέρει η τονικότητα της Ντο μείζονας, ένα αμφίσημο και ασαφές πεδίο στο αυτί.

Τα έργα έτσι, συνδιαλέγονται μέσα στο δίπολο *σαφήνειας- ασάφειας* όπου η αρμονία μεταμορφώνεται σε χρώμα, το μοτίβο σε αντικείμενο, η φόρμα σε ζωγραφικό κάδρο και αντίστροφα, αναδυόμενα έτσι ως χώροι «αποθέωσης της αίσθησης» (*apotheosis of mood*)¹⁷⁴ και οδηγώντας μας οργανικά σε ένα ανοιχτό πεδίο μιας παραγωγικής ανάδειξης ερμηνειών, σημαντικών για τις πιθανές εκτελεστικές επιλογές του πρελουδίου.

¹⁷⁴ Ο.π., 66

3.3.“Des pas sur la neige”

Το Πρελούδιο “Des pas sur la neige” (Βήματα στο χιόνι), ήδη από την πρώτη εκτελεστική οδηγία του συνθέτη, παραπέμπει στην εικόνα ενός παγωμένου και “θλιμμένου” τοπίου (“*Ce rythme doit avoir le valeur sonore d’un fond de paysage triste et glace*”). Το έργο παρουσιάζει ποικιλόμορφη χρήση των συνθετικών υλικών της μουσικής γλώσσας του Debussy (διατονικότητα, χρωματικότητα, τροπικότητα, ολοτονικές κλίμακες κ.ά.) εξυπηρετώντας έντονα την απόδοση της προαναφερθείσας αίσθησης. Ο David Burge αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η χρήση των υλικών πραγματοποιείται με τέτοιο τρόπο, ώστε ο εικονοπλαστικός χώρος του κομματιού θα ήταν διαφανής ακόμα και με την απουσία του τίτλου και των οδηγιών.¹⁷⁵ Ο συνδετικός κρίκος ολόκληρου του Πρελουδίου μοιάζει να είναι το *ostinato* που εμφανίζεται στο πρώτο μέτρο, και το οποίο χρησιμοποιείται ως το βασικό κάδρο σε ολόκληρο το έργο, έχοντας πολυδιάστατους ρόλους. Αν και στο Πρελούδιο παρουσιάζεται έντονη χρήση της χρωματικότητας, ο τονικός χώρος του έργου μοιάζει να προσδιορίζεται μέσα από το αρχικό *ostinato* ως ρε ελάσσονα. Εξετάζοντας τη μουσική εξέλιξη, τις φράσεις αλλά και τα αρμονικά φαινόμενα του Πρελουδίου, παρατηρείται ένας σημαντικός ρόλος των διαστηματικών σχέσεων της 2ας (μικρής και μεγάλης), της 3ης (μικρής και μεγάλης) και της 4ης αυξημένης, ειδικότερα ως φαινόμενα σε συσχέτιση με το τονικό κέντρο της ρε ελάσσονας. Η μορφολογική δομή του πρελουδίου μπορεί να ιδωθεί με αρκετούς τρόπους. Με βασικό άξονα την σημασία του *ostinato*, τις θεματικές φράσεις αλλά και τις οδηγίες του συνθέτη, προτείνεται εδώ η παρακάτω προσέγγιση της δομής:

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική Δομή	Μουσικά Υλικά
A	1-15	1+3+3+3+5	-Διατονικότητα Τροπικότητα
A'	16-31	4+6+3+3	-Χρωματικότητα
Coda	32-36	2+3	-Ολοτονικές κλίμακες -Συγχορδιακό υλικό

¹⁷⁵ Burge, *Twentieth Century Piano Music*, 11.

Το Α τμήμα ξεκινά με το χαρακτηριστικό ostinato (μ. 1) το οποίο με κεντρική νότα το ρε προσεγγίζει τα διαστήματα της 2ας (ρε-μι) και 3ης (ρε-φα) με συγκοπτόμενο ρυθμό, αναδύοντας τον συμβολισμό των βημάτων με διστακτικό τρόπο και παραπέμποντας στο τονικό κέντρο.

Triste et lent (♩ = 44)

pp

piu pp

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Εικόνα 3.3.1. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 1. © Durand et Cie, 1910.

Η πρώτη τρίμετρη μελωδική φράση (μ. 2-4), τοποθετείται στα ασθενή μέρη του μέτρου, ερχόμενη σε αντιδιαστολή με το ostinato και δημιουργώντας την αίσθηση του μετεωρισμού και αποτελείται από δύο μοτίβα. Το πρώτο (α) στο μέτρο 2 ξεκινά από την νότα σιβ και οδηγείται στο ρε (διάστημα 3ης), παραπέμποντας στον Σιβ λυδικό τρόπο και ταυτόχρονα με την νότα κατάληξης του στην θεμέλιο του τονικού κέντρου (ρε). Το δεύτερο (α1) στα μέτρα 3-4 με παρόμοια υφή παραπέμπει στον Λα φρυγικό τρόπο και η διάρθρωση του καταλήγει, μέσω ενός διαστήματος 3^{ης}, στο λα που αποτελεί ταυτόχρονα δεσπόζουσα νότα του τονικού κέντρου. Η τροπικότητα έτσι, σε συνδυασμό με την συσχέτιση της με το τονικό κέντρο, δημιουργεί τελικά μια αίσθηση σταθερότητας, ενώ ταυτόχρονα το ostinato παραμένει αυτούσιο με συνοδευτική υφή.

Bb Lydian

A Phrygian

p expressif et douloureux

Εικόνα 3.3.2. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 2-4. © Durand et Cie, 1910.

Η δεύτερη τρίμετρη φράση (μ. 5-7), και πάλι μορφοποιείται στα ασθενή μέρη του μέτρου και αναδύει το χρώμα του Ρε δωρικού τρόπου. Το πρώτο μοτίβο της (β) στα μέτρα 5-6 χαρακτηρίζεται από τη βηματική ανάβαση τεσσάρων φθόγγων από το λα έως το ρε και συνδυάζεται με την αντίθετη βηματική κίνηση στο μπάσο, από την νότα σολ έως το ρε. Εδώ το ostinato μετακινείται στις εσωτερικές φωνές και εμφανίζεται για πρώτη φορά μια συγχορδιακή υφή με παράλληλες κινήσεις, η οποία δίνει έντονα την αίσθηση της κίνησης. Ταυτόχρονα, τα άκρα της κίνησης του συγχορδιακού υλικού υπονοούν μια πλάγια πτώση (IV-i) από την σολ μείζονα στην ρε ελάσσονα συγχορδία. Τα δεύτερο μοτίβο στο μέτρο 7 αποτελεί ουσιαστικά μια παραλλαγή του μοτίβου α1 και διαρθρώνεται μέσα από το άρπισμα μιας ντο μείζονας συγχορδίας μεθ' έκτης, δημιουργώντας στο τέλος της φράσης την αίσθηση μιας τροπικής πτωτικής κίνησης ως προς το αρχικό τονικό κέντρο (VII φυσική-i, ως C6- dm)

Εικόνα 3.3.3. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 5-7. © Durand et Cie, 1910.

Η τρίτη φράση (μ. 8-10) αποτελεί το πρώτο πεδίο έντονης τονικής αμφισημίας στο Πρελούδιο. Χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα και κινείται κυρίως στο περιβάλλον της συγχορδίας της Ντο#/Ρεβ με μικρή έβδομη. Η μελωδική γραμμή εμφανίζεται στη χαμηλότερη φωνή, ενώ το ostinato μετακινείται στην σοπράνο, καθορίζοντας μαζί με τον τενόρο τις ποιότητες των συγχορδιών. Στα μέτρα 8-9 η συγχορδία της Ντο# προσεγγίζεται από την συγχορδία της Ντο (με την ίδια ακριβώς διάταξη φωνών), που βρίσκεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, ενώ στο μέτρο 10 με μια εναρμόνια μεταλλαγή η μελωδία εμφανίζεται με στοιχεία χρωματικότητας στο περιβάλλον της Ρεβ. Η σχέση του Ντο#/Ρεβ με το τονικό κέντρο της ρε, απέχει ένα διάστημα 2ας μικρής, και σε αυτό το απόσπασμα μπορεί να ιδωθεί σαν μια συνολική προσαγωγική συσχέτιση με την αρχική τονικότητα.

Εικόνα 3.3.4. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 8-10. © Durand et Cie, 1910.

Η τέταρτη φράση (μ. 11-15) εμφανίζεται και πάλι σε ασθενές μέρος του μέτρου και το φθογγικό της υλικό παραπέμπει αρκετά ξεκάθαρα στην Λαβ μείζονα. Ο συνδυασμός της όμως με το συγχορδιακό υλικό που εμφανίζεται στην επάνω φωνές μορφοποιεί τελικά το χρώμα ενός λαβ μισολυδικού τρόπου, υπονοώντας στα μέτρα 11-13 μια λαβ συγχορδία με μικρή έβδομη εμπλουτισμένη με τις επεκτάσεις της 9ης και της 13ης. Στο μέτρο 14, ενώ ο τελευταίος φθόγγος της φράσης παραμένει κρατημένος, εμφανίζεται το *ostinato* στις χαμηλότερες φωνές μέσω ενός διαστήματος 4ης αυξημένης (φα#-ντο), κάτι που σε συνδυασμό με την εμφανιζόμενη συγχορδία στις επάνω φωνές δημιουργεί το περιβάλλον της ολοτονικής κλίμακας του Ντο οικοδομώντας ένα περιβάλλον αρμονικού μετεωρισμού.¹⁷⁶ Το ρυθμομελωδικό υλικό κατακερματίζεται οδηγώντας στην ολοκλήρωση του Α τμήματος, ενώ ο φθόγγος λαβ στην σοπράνο, μαζί με το αρμονικό περιβάλλον του θέματος, προμηνύουν την ακολουθία του Α'. Στο μέτρο 15 η ασάφεια των δυο φθόγγων σε χρωματική σχέση σε συνδυασμό με την οδηγία του συνθέτη για *ritenuto* και την αμέσως πριν αποδόμηση του υλικού, αναδεικνύουν την αίσθηση της ολοκλήρωσης του συγκεκριμένου τμήματος.

¹⁷⁶ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία του φθόγγου ρε από την εμφάνιση της ολοτονικής κλίμακας. Το ρε, μοιάζει να επέρχεται σαν λύση της τάσης που επιφέρει η ολοτονική κλίμακα, στην πρώτη φράση του τμήματος Α', όπου εμφανίζεται και πάλι το αρχικό σχήμα του *ostinato*.

Εικόνα 3.3.5. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 12-15. © Durand et Cie, 1910.

Η πρώτη φράση του τμήματος Α' (μ.16-19) βασίζεται στην χρήση και μεταποίηση μοτίβων που έχουν εμφανιστεί στο προηγούμενο τμήμα. Εδώ το προγενέστερο περιβάλλον του λαβ μιζολυδικού τρόπου μεταποιείται σε ένα ρε λοκρικό τρόπο.¹⁷⁷ Τοποθετώντας σε τετράχορδα και στην κατάλληλη σειρά τους φθόγγους που συνιστούν την φράση μορφοποιείται η παρακάτω δομή:¹⁷⁸

D Locrian

Εικόνα 3.3.6. Ο ρε λοκρικός τρόπος, μορφοποιημένος μέσα από το φθογγικό υλικό που εμφανίζεται στα μ. 16-18.

Το μοτιβικό υλικό της φράσης μοιάζει να αντλείται αρχικά από το μοτίβο α (μ. 2) καθώς η φράση ξεκινά στο μέτρο 16 στη χαμηλότερη φωνή οδηγούμενη στο διάστημα της τρίτης (αυτή την φορά από το σολ στο σιb), ενώ ταυτόχρονα συνεχίζει να διέπει τα μέτρα 17 και 18 ως μέρος του ostinato πλέον στις χαμηλότερες φωνές. Επιπρόσθετα, στο μέτρο 17 εμφανίζονται στην σοπράνο θραύσματα από το τέλος του μοτίβου α1 (μ. 4) όπου και πάλι

¹⁷⁷ Η επιλογή να ιδωθεί το συγκεκριμένο απόσπασμα ως μέρος του ρε λοκρικού τρόπου, βασίστηκε στην αυτούσια παρουσία του αρχικού ostinato αλλά και στην ανάδειξη της διαστηματικής σχέσης της 4ης αυξημένης του περιβάλλοντος της ρε με τον χαρακτηριστικό φθόγγο του λαb που αποτελεί χαρακτηριστικό φθόγγο του αποσπάσματος.

¹⁷⁸ Στον ρε λοκρικό τρόπο εδώ παρατηρείται η όξυνση του δεύτερου κατά σειρά φθόγγου.

κυριαρχεί το διάστημα της τρίτης (ντο-λαβ), ενώ τα μέτρα 18 και 19 μοιάζουν να εμφανίζουν στοιχεία του ίδιου μοτίβου, την πρώτη φορά (μ. 18) με κατεύθυνση προς το λαβ (ως κεντρική νότα της φράσης) και την δεύτερη φορά (μ. 19) προς το λα. Αξιοσημείωτη είναι εδώ η προσαγωγική σχέση 2ας μικρής που δημιουργείται ανάμεσα στους καταληκτικούς φθόγγους του ίδιου μοτιβικού πυρήνα (στο μ. 18 λαβ και στο μ. 19 λα φυσικό) υπηρετώντας και εδώ την χαρακτηριστική σχέση 2ας που διέπει το Πρελούδιο και που παρατηρήθηκε ξανά στην δομή της φράσης των μέτρων 8-10.

Εικόνα 3.3.7. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 16-19. © Durand et Cie, 1910.

Η δεύτερη φράση διαρθρώνεται στα μέτρα 20-25 και το πρωτόλειο υλικό της αντλείται καθαρά από τα αντίστοιχα μέτρα του τμήματος Α (τοποθετείται στο τέταρτο κατά σειρά μέτρο, όπως και στο Α τμήμα) και αποτελεί ανάπτυξη του. Η κίνηση των πρώτων δύο μέτρων (20-21) παραπέμπει στο μοτίβο β (μ. 5-6) οδηγώντας τελικά στη νότα ντοβ και εμφανίζοντας ένα νέο μοτίβο (γ) στα μέτρα 21-22, το οποίο παραπέμπει στο ρεβ μιξολυδικό τρόπο, χρησιμοποιώντας έντονα την διαστηματική σχέση τρίτης. Το συγχορδιακό υλικό εμφανίζεται αντίστοιχα αρχικά αυτούσιο με παραλλαγμένη όμως την τελευταία συγχορδία – αντί για την ρε ελάσσονα, τοποθετείται μια ρεβ μείζονα με μικρή έβδομη.

♩ a Tempo **En animant surtout dans l'expression**
p expressif et tendre

pp *d.* *m.g.* *sempre pp*

Db7

Εικόνα 3.3.8. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 20-22. © Durand et Cie, 1910.

Η συγχορδία αυτή παραμένει και στο μέτρο 22 ως αρμονική βάση και στην συνέχεια οδηγεί σε μια ανοδική παράλληλη χρωματική κίνηση μείζονων συγχορδιών με μικρή έβδομη, αυξάνοντας έντονα το στοιχείο της χρωματικότητας και της τονικής αμφισημίας στην φράση. Το απόσπασμα αυτό έτσι, μπορεί να συσχετιστεί με την προηγούμενη μακροδομική έμφαση στο ρεβ/ντο# (μ. 8-10), ενισχύοντας την συσχέτιση της 2ας μικρής με την αρχική τονικότητα της ρε.

3d relation motif **Retenu - - //**

m.g. *pp*

Db7 D7#9 Eb7 E7b9

Εικόνα 3.3.9. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 23-25. © Durand et Cie, 1910.

Στην τρίτη φράση (μ. 26-28), εμφανίζεται αυτούσιο το αρχικό ostinato, ενώ στο αριστερό χέρι πραγματοποιείται μια αρχικά χρωματική κατάβαση τριών τρίφωνων συγχορδιών (Σολ ελάσσονα - Σολβ ελάσσονα - Φα ελάσσονα) η οποία διακόπτεται από μια αντίστοιχη κίνηση συγχορδιών σε τρίτες μικρές (Φα ελαττωμένη - Ρε ελάσσονα - Φα ελαττωμένη)

a Tempo

pp

m.f.

Gm Chromatic relation Gbm

Fm 3d relation Dm 3d relation Fm

Εικόνα 3.3.10. Debussy, *Des pas sur la neige*, μ. 26-28. © Durand et Cie, 1910.

Η τέταρτη φράση του τμήματος (μ. 29-31) αποτελεί μια μικρή παραλλαγή του μοτίβου β (μ. 21-24). Εμφανίζεται αρχικά αυτούσια, με παραλλαγμένο στο τέλος της το μοτίβο της διαστηματικής σχέσης των τριτών το οποίο μεταφέρεται μια 3η μικρή ψηλότερα (μ. 30-31) οδηγώντας στην τρίφωνη συγχορδία της ρεβ μείζονας (μ. 31), ενώ ταυτόχρονα το φθογγικό της υλικό υπάγεται καθαρά στον ρεβ μιζολυδικό τρόπο. Αξιοσημείωτο είναι ότι αυτά είναι τα πρώτα μέτρα του Πρελουδίου όπου απουσιάζει εντελώς το χαρακτηριστικό *ostinato*. Στη θέση του εμφανίζονται τρίφωνες συγχορδίες διαφορετικών ποιοτήτων (μείζονες-ελάσσονες και ελαττωμένες) σε παράλληλη κίνηση και όλες σε πρώτη αναστροφή εκτός των δυο τελευταίων, οι οποίες τοποθετούνται σε ευθεία θέση (μ. 31) μορφοποιώντας ταυτόχρονα μια τροπική πτώση V-I (Λαβ μείζονα/Ρεβ μείζονα). Ολόκληρη η φράση έτσι, μπορεί να ιδωθεί αντίστοιχα σε προσαγωγική σχέση με τον τονικό κέντρο της ρε ελάσσονας, ακριβώς πριν οδηγηθούμε στην *coda* του Πρελουδίου, δημιουργώντας μια αίσθηση σταθερότητας και αναδύοντας την επερχόμενη φράση ως έναν 'χώρο' όπου οδηγείται το Πρελούδιο εξ' αρχής.

p

1st inversion chords

Ab V Db I

Εικόνα 3.3.11. Debussy, *Des pas sur la neige*, μ. 30-31. © Durand et Cie, 1910.

Στην coda (μ.32-36) εμφανίζεται ξανά το αρχικό ostinato, αυτήν την φορά στο υψηλότερο ρετζίστρο που έχει εξερευνηθεί μέχρι εκείνη την στιγμή. Ο Debussy προσκαλεί τον εκτελεστή να παίζει πιο αργά οδηγούμενος προς το τέλος του έργου, ενώ στην χαμηλότερη φωνή εμφανίζεται και πάλι το μοτίβο των τριτών, αυτήν την φορά υπονοώντας το συγχορδιακό υλικό μιας Ντο# ελαττωμένης συγχορδίας με ελαττωμένη έβδομη, αναδύοντας την πιο ξεκάθαρη σχέση δεσπόζουσας- τονικής που έχει εμφανιστεί στο έργο. Η λύση όμως δεν έρχεται, παρα μόνο μέσα του κατακερμάτισμένου συγχορδιακού υλικού μιας σολ συγχορδίας χωρίς τρίτη, που οδηγεί τελικά στην ολοκλήρωση του Πρελουδίου και σε μια ρε ελάσσονα συγχορδία τοποθετημένη στα άκρα των ρετζίστρων του πιάνου, υπονοώντας και εδώ την πλάγια πτώση μιας ιν-ι (παρόμοια με αυτή των μέτρων 5-7).

Εικόνα 3.3.12. Debussy, Des pas sur la neige, μ. 33-36. © Durand et Cie, 1910.

Συνοψίζοντας, ο εικονοπλαστικός χαρακτήρας του Πρελουδίου μοιάζει να οικοδομείται πάνω σε ένα μοντέλο αστάθειας-σταθερότητας μέσω της συγκεκριμένης μορφοποίησης των μουσικών στοιχείων που το συντελούν. Το έργο βασίζεται στη χρήση του ostinato, το οποίο μοιάζει να παίζει τον ρόλο ενός συνολικού κάδρου για το πρελούδιο. Ο χαρακτηριστικός συγκοπτόμενος ρυθμός του, αλλά και η ασυμμετρία των φράσεων οι οποίες τοποθετούνται κυρίως στα ασθενή μέρη του μέτρου, μορφοποιούν τελικά πολύ γλαφυρά την αίσθηση της διστακτικότητας που συνοδεύουν τα χαρακτηριστικά 'βήματα στο χιόνι' μέσα σε ένα 'θλιμμένο και παγωμένο τοπίο'. Ταυτόχρονα, οι συνεχείς αλλαγές ανάμεσα στα τμήματα τα οποία χαρακτηρίζονται από το στοιχείο άλλοτε της διατονικότητας και της τροπικότητας και άλλοτε της χρωματικότητας, παραπέμπουν με έμμεσο τρόπο στην αστάθεια και σταθερότητα που συνοδεύουν ένα βηματισμό σε ένα αβέβαιο περιβάλλον όπως είναι ένα παγωμένο τοπίο. Επιπρόσθετα, η εξερεύνηση συγκεκριμένων κοντινών διαστηματικών σχέσεων (2ας, 3ης και 4ης αυξημένης) που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική των φράσεων αλλά και την συσχέτιση των επιμέρους ενοτήτων μακροδομικά θα μπορούσε να εξυπηρετεί, πέρα από την

ομοιογένεια στο έργο, την υπόνοια μικρών ανθρώπινων βηματισμών, ενώ η μορφολογική δομή του πρελουδίου (A-A'-coda) συνηγορεί στο σχεδιάσμα ενός χώρου 'ακινήσιας' όπου ο βηματισμός/κίνηση δεν οδηγεί πουθενά παρά μόνο στην επιστροφή στο ίδιο το σημείο εκκίνησης.

3.3.1. “Πατείς με, πατώ σε”: Paul Cezanne και Claude Debussy

Ο παρακάτω πίνακας (Εικόνα 3.3.1.1.) με τίτλο “*L’Estaque, Neige Fondante*” του Paul Cezanne, δημιουργήθηκε το 1871 και απεικονίζει ένα χιονισμένο τοπίο στο ομώνυμο μικρό χωριό που βρίσκεται στα Νότια της Γαλλίας κοντά στην Μασσαλία. Στο κάδρο παρουσιάζεται μια απόκρημη πλαγιά καλυμμένη από χιόνι, κάτω από έναν έντονα χρωματισμένο γκριζό ουρανό,¹⁷⁹ ενώ στο βάθος του πίνακα εμφανίζεται ένας μικρός οικισμός από σπίτια. Τα εμφανιζόμενα χρώματα, μέσα από τις πυκνές πινελιές, παρουσιάζουν έναν πολύ έντονα σκοτεινό χαρακτήρα και με εξαίρεση τις κόκκινες και πράσινες αποχρώσεις των σπιτιών και των δέντρων αντίστοιχα, οι τόνοι χαρακτηρίζονται ως ιδιαίτερα μονότονοι και ζοφεροί.¹⁸⁰ Ταυτόχρονα, ο πίνακας μοιάζει να υπονοεί, μέσω των αποχρώσεων του, μια έντονη συναισθηματική εμπλοκή του ζωγράφου με την απεικονιζόμενη θεματική, κάτι που σύμφωνα με τον Meyer Schapiro, τον συνδέει περισσότερο με τις καλλιτεχνικές απολήξεις των αρχών του 20ού αιώνα παρά με την πραγματική περίοδο δημιουργίας του.¹⁸¹



(Εικόνα 3.3.1.1.) Paul Cezanne, *L’Estaque, Neige Fondante*, 1871, private collection.

¹⁷⁹ Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cezanne and Provence: The Painter in his Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 111.

¹⁸⁰ Meyer Schapiro, *Paul Cezanne* (New York: Harry N. Abrams, 2004), 54.

¹⁸¹ Ο.π.

Ο πίνακας μπορεί να συσχετιστεί με το πρελούδιο του Debussy “Des pas sur la neige” αρχικά μέσα από την κοινή θεματική και τους τίτλους τους. Και τα δύο έργα, πραγματεύονται ουσιαστικά το φυσικό στοιχείο του χιονιού σε ένα φυσικό τοπίο. Τα “Βήματα στο χιόνι” οδηγούν έμμεσα στην οπτικοποίηση βημάτων πάνω σε ένα χιονισμένο τοπίο, ενώ ο πίνακας της Estaque παραπέμπει άμεσα σε ένα περιβάλλον του οποίου οι ακουστικές συνδηλώσεις πραγματώνονται μέσω του φυσικού φαινομένου που αναπαρίσταται (το χιόνι που λιώνει, τον αέρα που κινεί τα δέντρα και τον γκριζό φωτισμό). Κάτι τέτοιο τα εντάσσει στην περίπτωση που ο Kramer ονομάζει “κειμενική συμπερίληψη”,¹⁸² μέσω των κοινών στοιχείων που παρουσιάζουν στην θεματική τους. Ταυτόχρονα, οι μουσικές οδηγίες που παραθέτει ο Debussy στην αρχή του Πρελουδίου αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι η ρυθμική ερμηνεία του έργου οφείλει να αναδεικνύει την αίσθηση ενός θλιμμένου και παγωμένου τοπίου (“*ca rythme doit avoir la valeur sonore d' une fond de paysage glace et triste*”). Κάτι τέτοιο πέρα από την θεματική συσχέτιση της αναπαράστασης ενός τοπίου με τον πίνακα, συνδέεται άμεσα με αυτό που ο Kramer ονομάζει “κειμενικές αναφορές”¹⁸³ κατά τις οποίες ένα ‘ερμηνευτικό παράθυρο’ διαλεκτικής σύνδεσης ανάμεσα στα μουσικά και άλλα καλλιτεχνικά έργα μπορεί να ανοίξει μέσω της παρουσίας σημειώσεων ή μουσικών οδηγιών στην παρτιτούρα.

Το πρώτο αξιοσημείωτο στοιχείο του πίνακα είναι η θέση του παρατηρητή. Μέσα από τη γεωμετρία του πίνακα, η γωνία θέασης τοποθετείται σε έναν χώρο που ορίζεται πρωτίστως από την χιονισμένη απότομη πλαγιά στα αριστερά του κάδρου, η οποία ταυτόχρονα διαιρεί τον καμβά διαγώνια από τα αριστερά προς τα δεξιά. Η διαγώνιος του λόφου διασχίζει τον πίνακα καθοδικά και εκτείνεται μέχρι την κόκκινη σκεπή του σπιτιού που αργοφαίνεται στο κάτω δεξί μέρος του κάδρου. Ταυτόχρονα, τα σκουρόχρωμα δέντρα, πάνω στο ασταθές έδαφος, χαρακτηρίζονται από ελικοειδείς κορμούς και είναι ζωγραφισμένα σταδιακά όλο και πιο σκουρόχρωμα προς το κέντρο του πίνακα. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με το βάθος του κάδρου που τοποθετούνται τα σπίτια, καθιστά τη γωνία θέασης του πίνακα εντελώς ρευστή. Ο παρατηρητής ουσιαστικά βρίσκεται μετέωρος.

Ο οπτικός αυτός ‘απροσανατολισμός’¹⁸⁴ σχετίζεται άμεσα με το αρμονικό περιβάλλον του Πρελουδίου καθώς και την φραστική δομή του. Είναι χαρακτηριστικό ότι η χρήση της τροπικότητας και της χρωματικότητας δημιουργεί συχνά κατά την διάρκεια του έργου, μια

¹⁸² Kramer, *Music as Cultural Practice*, 9-10.

¹⁸³ Ο.π.

¹⁸⁴ Turner, “Cezanne, Wagner Modulation,” 359.

αίσθηση τονικής αμφισημίας και αβεβαιότητας. Η υπεροχή της ρε ελάσσονας σαν μακροδομικό τονικό κάδρο, συνδέεται εδώ με το ίδιο το αντικείμενο που αναπαρίσταται στον πίνακα, που σε μια εναλλακτική συνθήκη θα μπορούσε να αποτελεί μέχρι και μια αποτύπωση ενός ειδυλλιακού τοπίου. Η επιλογή όμως του Cezanne να δομηθεί η σύνθεση πάνω σε σκουρόχρωμα και πυκνά χρώματα σχετίζεται έμμεσα με τον κατακερματισμό της τονικότητας που προκύπτει στον Debussy μέσα από τον συνδυασμό της με δυναμικά στοιχεία χρωματικότητας που διέπουν το Πρελούδιο. Ταυτόχρονα, η ιδιαίτερη γεωμετρία του πίνακα δημιουργεί ένα χώρο σύνδεσης με το Πρελούδιο, το οποίο χαρακτηρίζεται από ασύμμετρη φραστική δομή (συχνά παρατηρούνται φράσεις έκτασης 3 μέτρων) καθώς και την επιλογή του Debussy να δομήσει τις μελωδικές φράσεις κυρίως στα ασθενή μέρη του μέτρου. Ο ακροατής έτσι, μπορεί αντίστοιχα να αισθανθεί αποπροσανατολισμένος και αιωρούμενος κατά την διαδικασία ακρόασης του έργου.

Σημαντικό στοιχείο στον πίνακα του Cezanne αποτελεί η μορφοποίηση της αίσθησης της *κίνησης* και της *ακινησίας*. Ο πίνακας φαινομενικά μοιάζει ως αποτύπωση ενός στιγμιότυπου, και το φαινόμενο του χιονιού προσδίδει σε αυτόν ένα παγωμένο και ακίνητο πέπλο. Ταυτόχρονα όμως η αίσθηση της κίνησης υπονοείται μέσω του τίτλου –το χιόνι που λιώνει– ενώ ταυτόχρονα οι πινελιές με τις οποίες έχουν ζωγραφιστεί τα σύννεφα αναδεικνύουν το στοιχείο του αέρα. Επιπρόσθετα, το στοιχείο της αποσπασματικότητας υπερβαίνεται στιγμιοτυπικά μέσα από τους υποβόσκοντες κοινούς σχηματισμούς των στοιχείων που αποτελούν τον πίνακα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το σχήμα του κορμού των δέντρων και του σταδιακά ανοδικού δρόμου στο δεξί μέρος του πίνακα. Συνδεδειγμένος μοιάζει να είναι και η ίδια η χρήση του χρώματος, μέσω της οποίας συναντιόνται η αίσθηση του κοντινού και μακρινού την ίδια στιγμή.

Αντίστοιχα το δίπολο της *κίνησης- ακινησίας* είναι παρόν και στο Πρελούδιο του Debussy. Το χαρακτηριστικό *ostinato* που διέπει το έργο, δημιουργεί την αίσθηση μιας συνεχούς διστακτικής κίνησης που μέσα στην ροή της μουσικής εξέλιξης διανθίζεται ποικιλοτρόπως, παραμένοντας όμως ταυτόχρονα στατική. Τα πιο πυκνά ρυθμικά στιγμιότυπα μέσω της παράλληλης κίνησης των συγχορδιών ή της παρουσίας περισσότερων ογδών, κατακερματίζονται πάντα άμεσα μέσω των αντιχρονισμών ή της διακοπής της μουσικής ροής. Η κίνηση λοιπόν παραμένει πάντα στην σφαίρα του ‘εν δυνάμει’, επικυρώνοντας την μορφολογική ανάγνωση του έργου ως A-A'-coda μέσω μιας κίνησης που συνεχώς περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό της στο χιονισμένο τοπίο. Ταυτόχρονα, το ζωγραφικό χρώμα ως συνεκτικός κρίκος του πίνακα, συνδιαλέγεται εδώ με τις χαρακτηριστικές

διαστηματικές σχέσεις που συναντιούνται στο Πρελούδιο. Το χρώμα στον πίνακα αναδύει την αίσθηση του κοντινού και μακρινού ταυτόχρονα, και οι κοντινές διαστηματικές σχέσεις της 2ας, 3ης και 4ης αυξημένης στο Πρελούδιο εξερευνούν συνάμα μακρινές ηχητικές συσχετίσεις απέναντι στην τονικότητα της ρε ελάσσονας.

Έτσι, μέσα στα δίπολο της κίνησης-ακινησίας τα έργα συνδιαλέγονται διαλεκτικά μεταμορφώνοντας την αρμονία σε χρώμα, τον ρυθμό σε ζωγραφική μορφή και τον ακροατή σε θεατή και αντίστροφα. Μας οδηγούν λοιπόν σε μια ιδεατή προβολή όπου τα ίδια τα βήματα στο χιόνι του Debussy, πραγματοποιούνται μέσα στο ίδιο τον πίνακα του Cezanne, ανοίγοντας μας ταυτόχρονα ποικιλόμορφα παράθυρα ερμηνείας για την εκτελεστική πρακτική του Πρελουδίου.

3.4. “General Lavine” *_eccentric_*

Το πρελούδιο “General Lavine” *eccentric*, αποτελεί ένα από τα πιο ιδιαίτερα Πρελούδια της 2ης συλλογής Πρελουδίων του Debussy. Αποτελεί μια μοντέρνα μουσική απεικόνιση του χαρακτηριστικά δημοφιλούς εκείνη την εποχή χορού cakewalk, ο οποίος λάμβανε χώρα κυρίως στα νυχτερινά μπαρ του Παρισιού από έγχρωμους κλόουν και χορευτές. Ο χαρακτήρας General Lavine, στον οποίον αναφέρεται το Πρελούδιο, ήταν υπαρκτό πρόσωπο, αρκετά διάσημο στην Παρισινή κοινωνία την δεκαετία του 1910, μέσα από τις εμφανίσεις του στα τσίρκο της εποχής, τα οποία αποτελούσαν χώρο ψυχαγωγίας της αστικής τάξης. Οι χοροί Cakewalk και Ragtime είχαν πολύ ισχυρή θέση στην παρισινή σκηνή της εποχής, αποτελώντας και αφορμές δημιουργίας για καλλιτέχνες όπως ο Charles Beaudlaire, ο Toulouse Lautrec και ο Pablo Picasso.¹⁸⁵ Στην εργογραφία του Debussy (*Colliwog’s Cakewalk. Minstrels, Le petit Negro*) αποτυπώνεται έντονα το ενδιαφέρον του για τα ιδιαίτερα αυτά χορευτικά φαινόμενα, καθώς και για το ‘εξωτικό’ στοιχείο που τα περιέβαλλε,¹⁸⁶ καθώς οι έγχρωμοι κλόουν και η κινησιολογία που χρησιμοποιούσαν στα νούμερα τους αποτελούσε αρχικά ξένο σώμα στην καθαρά ευρωπαϊκού τύπου ομοιομορφία του παριζιάνικου χώρου. Οι χορογραφίες των έγχρωμων χορευτών περιλάμβαναν επιτηδευμένα αφύσικες θέσεις του σώματος, πρωτογονικές χειρονομίες και γκροτέσκ κινήσεις, ενώ οι απαρχές τους προσδιορίζονται στην Αμερική όπου Αφρο-αμερικάνοι σκλάβοι συνήθιζαν να μιμούνται κοροϊδευτικά τα αφεντικά τους, πραγματοποιώντας εσωτερικούς διαγωνισμούς, με τους καλύτερους μιμητές να κερδίζουν για βραβείο ένα κομμάτι κέικ (cake).¹⁸⁷ Οι χαρακτηριστικοί αυτοί χοροί έφτασαν στο Παρίσι στην γνωστή Παγκόσμια Έκθεση που πραγματοποιήθηκε εκεί το 1900, και από μουσικής άποψης χαρακτηρίζονταν από την έντονη παρουσία του στοιχείου της άρσης στον ρυθμό (ragtime), τους συχνούς αντιχρονισμούς και τις πυκνά επαναλαμβανόμενες νότες ίδιας αξίας (κυρίως όγδοα και δέκατα έκτα). Από μελωδικής άποψης, η υφή έμοιαζε επηρεασμένη από μελωδίες δημοφιλών και πατριωτικών αμερικάνικων τραγουδιών.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Kautsky, Debussy’s Paris, 49, 54.

¹⁸⁶ Ο.π., 54.

¹⁸⁷ James Deaville, “Debussy’s Cakewalk: “Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris,” *Revue musicale OICRM*, Vol. 2, No. 1 (2014): 27. Πρόσβαση 09/02/2023, <https://doi.org/10.7202/1055844ar>.

¹⁸⁸ Συνδυασμός πληροφοριών από τις εξής πηγές: Ο.π., 28 και Kautsky, Debussy’s Paris, 72.

Το συγκεκριμένο Πρελούδιο έτσι αποτελεί ένα παράδειγμα μεταποίησης μιας καλλιτεχνικής ψυχαγωγικής δράσης της εποχής, η οποία δεν φέρει τα χαρακτηριστικά της υψηλής τέχνης (με βάση τις ακαδημαϊκές αρχές) σε ένα έργο ποτισμένο από το μοντερνιστικό πρίσμα του Debussy. Ο Debussy συνδυάζει εδώ τα βασικά χαρακτηριστικά του χορού του Cake walk με αυτά της δικής του μουσικής γλώσσας, δημιουργώντας ουσιαστικά μια υβριδική μουσική δράση, όπου συνδυάζονται ετερόκλητα μουσικά συστατικά μεταμορφώνοντας ουσιαστικά «μια λαϊκή και σχεδόν απλοϊκή και ψυχαγωγική μουσική υφή σε εκλεπτυσμένη σάτιρα».¹⁸⁹ Το έργο χαρακτηρίζεται έντονα από την χρήση πεντατονικών κλιμάκων η οποία υποστηρίζεται κυρίως από μια διατονική υφή στον αρμονικό κορμό τους, ερχόμενη όμως συχνά σε αντιδιαστολή με τμήματα συγχορδιακής υφής με αυξημένο το στοιχείο της χρωματικότητας. Αυτός ο συνδυασμός στα μουσικά υλικά αναδύει τη μοντερνιστική διάσταση στο συγκεκριμένο Πρελούδιο, αναμιγνύοντας αρμονικά περιβάλλοντα με καθαρά τονικές αναφορές και πολλές φορές με συμμετρική δομή, με χρωματικά στοιχεία που κατακερματίζουν την διαφάνεια του μουσικού 'χώρου'. Ταυτόχρονα, το ρυθμικό στοιχείο παραπέμπει άμεσα στον χορό του cake walk, απορροφώντας όμως ανά διαστήματα τον προαναφερθέν μελωδικό και αρμονικό κατακερματισμό, κυρίως κατά την ολοκλήρωση ή την αρχή των επιμέρους τμημάτων του έργου.

Η ανάγνωση της μορφολογικής δομής του Πρελουδίου που προτείνεται εδώ επιλέχθηκε σε συσχέτιση με την βασική δομή του χορού του cake walk, επηρεασμένη άμεσα από τις πληροφορίες που υπάρχουν σχετικά με τα νούμερα των χορευτών/κλόουν. Σύμφωνα με την Katerina Kautsky, οι κλόουν εμφανίζονταν συχνά σε ζευγάρια, τα οποία χαρακτηρίζονταν από έντονη ανεξαρτησία στις κινήσεις τους, ενώ κατά την διάρκεια της παράστασης ο ένας από τους δύο χτύπαγε τον άλλον, προκαλώντας γέλιο στο κοινό. Η Kautsky, προτείνει έτσι μια συσχέτιση των δύο αντιμαχόμενων προσώπων, με τα ετερόκλητα μουσικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα δύο χέρια στην πιανιστική υφή του πρελουδίου.¹⁹⁰ Η δομή που προτείνεται έτσι εδώ, βασίζεται στην σταδιακή απορρόφηση των αντιμαχόμενων μουσικών υλικών ως επιμέρους τμήματα που οδηγείται σε έναν κοινό χώρο συνάντησης στο τμήμα της coda. Πραγματοποιείται έτσι μια ερμηνεία των τμημάτων με βάση τον ρόλο τους, βασισμένη σε

¹⁸⁹ Schmitz "Debussy Piano Works," 190.

¹⁹⁰ Kautsky, "Debussy's Paris," 50-51.

ένα δίπολο εισαγωγικής υφής-κατακερματισμού και χορευτικής υφής- διαφανούς μουσικής ροής. Παρακάτω παρατίθεται η μορφολογική δομή πιο συγκεκριμένα:¹⁹¹

Τμήματα		Μέτρα	Φραστική Δομή	Μουσικά Υλικά
Εισαγωγικό 1		1-10	2+2+2+4	-Διατονικότητα -Πεντατονικές κλίμακες Χρωματικότητα -Ολοτονικές Κλίμακες -Συγχορδιακό υλικό με ποικιλόμορφη χρήση
A	a1	11-16	2+2+2	
	Μεταβατικό 1	17-18	2	
	a2	19-30	2+2+8	
	Μεταβατικό 2	31-34	4	
	a3	35-45	2+2+4+3	
Εισαγωγικό 2	2a	46-57	1+2+2+7	
	2a'	57-69	1+2+2+2+3+2	
A'	a1	70-75	2+2+2	
	Μεταβατικό 1	76-77	2	
	a2	78-89	2+2+8	
	Μεταβατικό 2	90-93	4	
Coda		94-109	3+1+3+2+4+3	

Η πρώτη φράση του Εισαγωγικού τμήματος (μ. 1-2) δομείται πάνω σε δύο μοτίβα. Το πρώτο (ε) τοποθετείται στον ασθενή χρόνο του αρχικού ελλιπούς μέτρου και αποτελεί ένα στολίδι (ornament) βασισμένο σε ένα ρυθμικό σχήμα τριαντακοστών δευτέρων που κινείται με ένα διάστημα 4 καθαρής προς τον δεσπόζοντα φθόγγο της γενικής τονικότητας του Πρελουδίου.¹⁹² Το δεύτερο μοτίβο (ε1) βασίζεται σε μια συγχορδιακή υφή τρίφωνων συγχορδιών με παράλληλη κίνηση σε διαστήματα 3ης. Οι βάσεις των συγχορδιών περιγράφουν την συγχορδία της M1b μείζονας, ενώ όσον αφορά την ποιότητα των συγχορδιών μεμονωμένα μοιάζουν να υπάγονται σε μια αλληλουχία τρίφωνων συγχορδιών ελάσσονας και μείζονας εναλλάξ (ε-M-ε-M-ε). Εξαρχής έτσι η οποιαδήποτε διαφάνεια του τονικού χώρου κατακερματίζεται με έντονα την παρουσία τού στοιχείου της χρωματικότητας. Η δεύτερη φράση (μ. 2-4) αποτελεί μια επανάληψη της πρώτης, ενώ οι δύο επόμενες αποτελούν μια παραλλαγή και ανάπτυξη της αρχικής φράσης, επίσης

¹⁹¹ Η δομή θα μπορούσε να ιδωθεί και ως μια τριμερής φόρμα ABA' και coda. Επιλέγεται όμως εδώ η παρακάτω ανάγνωση με σκοπό την ανάδειξη των προαναφερθέντων χαρακτηριστικών του έργου.

¹⁹² Η τονικότητα του πρελουδίου, αν και χαρακτηρίζεται από αρκετά αμφίσημα σημεία, ορίζεται καθαρά στο επακόλουθο τμήμα ως Φα μείζονα. Ολόκληρο το εισαγωγικό τμήμα δομείται πάνω στον δεσπόζων φθόγγο της (Nτο) λειτουργώντας έτσι ως μια συνολική κίνηση προς το επερχόμενο τμήμα A.

χρησιμοποιώντας ουσιαστικά το υλικό των δύο μοτίβων με στόχο την κατάληξη στον δεσπόζοντα φθόγγο (Nτο) της τονικότητας (Φα) μέσα από μια καθοδική παράλληλη κίνηση του μοτίβου των τρίφωνων συγχορδιών. Τέλος, η βασική λειτουργικότητα του τμήματος ως εισαγωγικό επικυρώνεται από το γεγονός ότι σε όλες τις φράσεις που το διαρθρώνουν εμφανίζεται ο κυρίαρχος φθόγγος Nτο.

Εικόνα 3.4.1. Debussy, General Lavine, μ. 1-10. © Durand et Cie, 1913.

Η υποενότητα a1 (μ. 11-16) αποτελεί τον πρώτο τονικά διαφανή χώρο του πρελουδίου. Ο προηγούμενος στοχευμένος φθόγγος του ντο, λύνεται εδώ στον φθόγγο του Φα στα χαμηλά ρετζίστρα του πιάνου και στο δεξί χέρι διαγράφεται μια συγχορδία Φα μείζονας μεθ' έκτης. Ταυτόχρονα το φθογγικό υλικό των φράσεων που εμφανίζονται υπάγεται στην Φα μείζονα πεντατονική κλίμακα (Φα-Σολ-Λα-Nτο-Ρε). Η πρώτη φράση (μ. 11-12) περιλαμβάνει ένα μοτίβο ογδόων και δεκάτων έκτων (α) που περιγράφουν την πεντατονική κλίμακα, ενώ η δεύτερη (μ. 13-14) αποτελεί μια μικρή παραλλαγή της πρώτης. Στα μέτρα 15-16 εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο (α1) το οποίο χαρακτηρίζεται από το ρυθμικό στοιχείο του ογδόου παρεστιγμένου με ένα δέκατο έκτο, ενώ στο αριστερό χέρι, εμφανίζεται ο πρώτος και πέμπτος φθόγγος της κλίμακας με συνοδευτική υφή (Φα-Nτο). Αυτό το σημείο αποτελεί

ταυτόχρονα, την πρώτη καθαρή ρυθμομελωδική και αρμονική αναφορά του Debussy στον χορό του Cake Walk.

Εικόνα 3.4.2. Debussy, General Lavine, μ. 11-16. © Durand et Cie, 1913.

Στο επερχόμενο μεταβατικό τμήμα (μ 17-18),¹⁹³ εμφανίζεται ξανά το μοτίβο ε αυτήν την φορά με σημείο έναρξης έναν αρμονικό χώρο που μπορεί να ιδωθεί ως δεσπόζουσα της δεσπόζουσας της τονικότητας της Φα μείζονας. Έτσι παρατηρείται η παρουσία της συγχορδίας της VII2/V. Η 7η της VII2 (λαb) λύνεται αμέσως στην νότα σολ, μετασχηματιζόμενη έτσι σε μια V/V. Ο φθόγγος του ντο που εμπεριέχεται στις παραπάνω συγχορδίες, αποτελεί επικύρωση του περιβάλλοντος της δεσπόζουσας, και αποτελεί μια μεταμόρφωση της συνεχούς παρουσίας του ίδιου φθόγγου και στο εισαγωγικό τμήμα.

Εικόνα 3.4.3. Debussy, General Lavine, μ. 17-18. © Durand et Cie, 1913.

¹⁹³ Το συγκεκριμένο απόσπασμα, αν και αποτελείται ουσιαστικά από μόνο 2 μέτρα, λογίζεται ως μεταβατικό τμήμα, καθότι χρησιμοποιεί υλικό του εισαγωγικού τμήματος και ουσιαστικά εξυπηρετεί το προαναφερθέν δίπολο κατακερματισμού-μουσικής ροής, που αποτελεί το βασικό εργαλείο ανάγνωσης της μορφολογικής δομής του πρελουδίου.

Τα μέτρα 19-22 της υποενότητας α2 αποτελούν αυτούσια μεταφορά των αντίστοιχων πρώτων τεσσάρων μέτρων του τμήματος Α1 (μ. 11-14). Από το μέτρο 23 όμως και μετά και μέχρι το τέλος του τμήματος, παρατηρείται μια σταδιακή αύξηση του στοιχείου της χρωματικότητας. Στο μέτρο 24 εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο (α2) το οποίο χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της συγκοπής και ακολουθείται από ένα ζευγάρι δεκάτων έκτων. Μέσω αυτού του μοτίβου, της ανάπτυξης και του κατακερματισμού του, το συγκεκριμένο τμήμα μοιάζει να οδηγείται σε μια όλο και μεγαλύτερη τονική αμφισημία, με αποκορύφωμα τα μέτρα 29-30 όπου και ολοκληρώνεται. Από αρμονικής άποψης, η εμφάνιση του φθόγγου σι αναίρεση στο μέτρο 23 παραπέμπει στην Ντο μείζονα κλίμακα, κάτι που επικυρώνεται και με το συγχωρδιακό υλικό που κυριαρχεί. Έτσι παρατηρείται μια Ρε ελάσσονα συγχωρδία που ακολουθείται από μια Σολ δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης η οποία καταλήγει σε μια λα ελάσσονα μεθ' εβδόμης. (ii- V7-vi7). Στο μέτρο 24 η εμφάνιση της σι μείζονας συγχωρδίας αποτελεί τον συνδυαστικό κρίκο για το αρμονικό υλικό του υπόλοιπου τμήματος, καθότι μέσω της χαρακτηριστικής σχέσης 3ης (εδώ ως εναρμόνια 2α αυξημένη) οδηγείται στα επόμενα 4 μέτρα όπου κυριαρχεί η τριτονική σχέση της Λαβ μείζονας συγχωρδίας με την Ρε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης εδώ ως μια σύνδεση bii- V7 η οποία συνοδεύει ταυτόχρονα την ανάπτυξη του στοιχείου της χρωματικότητας του μοτίβου α2. Το τμήμα ολοκληρώνεται με τον κατακερματισμό του μοτίβου στα μέτρα 29-30 όπου οι φθόγγοι Σολ-Φα#-Φα-Μι (το πρώτο από την κάθε ομάδα των 4ων δεκάτων έκτων) αναδύονται ως καθοδική κίνηση μέσα από χρωματικές προσεγγίσεις, καταλήγοντας στον φθόγγο μι, που αποτελεί ταυτόχρονα τον προσαγωγέα του γενικού τονικού κέντρου(Φα).

α2

παράλλαξη α2

p *p*

Dm G7 Am7 B7 3d Ab7 D7
ii V7 Vi7 relation bii7 V7

molto staccato

molto cresc. ημιτονιακή κατάβαση μέσω χρωματικών προσεγγίσεων

Εικόνα 3.4.4. Debussy, General Lavine, μ. 23-30. © Durand et Cie, 1913.

Το δεύτερο μεταβατικό τμήμα έκτασης τεσσάρων μέτρων ¹⁹⁴ συγχορδιακής υφής, χαρακτηρίζεται από τη μόνιμη παρουσία του φθόγγου ντο στην χαμηλότερη φωνή. Ολόκληρο το τμήμα εντάσσεται ουσιαστικά στον αρμονικό χώρο της Ντο δεσπόζουσας συγχορδίας. Ταυτόχρονα, στα μέτρα 31 και 32 εμφανίζεται μια σι μείζονα με μικρή έβδομη, η οποία λειτουργεί ως χρωματική προσέγγιση στην συγχορδία της Ντο με μικρή έβδομη η οποία εμφανίζεται τελικά στο μέτρο 33 μέσω μιας καθυστέρησης (C7sus-C7). Το τμήμα ολοκληρώνεται με ένα μελωδικό πέρασμα (μ. 34) στο αριστερό χέρι που παραπέμπει στην ντο ολοτονική κλίμακα, οδηγώντας στο επερχόμενο τμήμα.

Εικόνα 3.4.5. Debussy, General Lavine, μ. 31-34. © Durand et Cie, 1913.

Τα πρώτα 4 μέτρα της υποενότητας a_3 αποτελούν αυτούσια μεταφορά των αντίστοιχων μέτρων των τμημάτων A1 και A2. Στα μέτρα 39-40 εμφανίζεται αυτούσιο το μοτίβο a_2 των αντίστοιχων μέτρων 15-16 του τμήματος A1, αυτήν την φορά όμως με εναλλακτική εναρμόνιση. Εδώ παρουσιάζονται δυο δεσπόζουσες συγχορδίες σε σχέση 4ης καθαρής (Eb9-Ab7#11) αυξάνοντας το στοιχείο της χρωματικότητας και αναδύοντας μια διαφορετική αντιμετώπιση του μοτίβου, διατηρώντας όμως την υφή του χορού του cake walk.

Τα μέτρα 41 και 42 αποτελούν επανάληψη του μοτίβου a_2 το οποίο παρουσιάζεται κι εδώ με εναλλακτική εναρμόνιση, με συγχορδίες και πάλι μεθ' εβδόμης με μικρή έβδομη σε σχέση και πάλι 4ης καθαρής (F7-Bb9 και A7b13- D7b13). Αξιοσημείωτη εδώ είναι η διαστηματική

¹⁹⁴ Το τμήμα είναι διπλάσιας έκτασης από το αντίστοιχο μεταβατικό 1. Η διπλάσια έκταση συγκεκριμένων τμημάτων είναι ένα αξιοσημείωτο φαινόμενο στο συγκεκριμένο πρελούδιο, καθότι παρατηρείται και μετέπειτα στο έργο.

σχέση του συγχορδιακού υλικού του μέτρου 41 με 42 (σχέση 3ης) καθώς και η χρωματική κατάβαση που ενυπάρχει στην φωνή του τενόρου (λα-λαβ- σολ- φα#) η οποία οδηγεί στον τελικό φθόγγο ‘σταθμό’ του τμήματος (φα) στο μέτρο 45 όπου και αποκαθίσταται η τονική διαφάνεια.

Καθοδική χρωματική κίνηση προς την τονική

F9 Bb9 A7b13 D7b13
σχέση 3ης

Εικόνα 3.4.6. Debussy, General Lavine, μ. 41-45. © Durand et Cie, 1913.

Τα μέτρα 46-69, αν και παρουσιάζουν νέο αρμονικό και ρυθμομελωδικό υλικό, επιλέγεται εδώ να ονομαστούν ως Εισαγωγικό 2. Ο λόγος είναι αρχικά η άμεση συσχέτιση τους με το μοτιβικό υλικό των τρίφωνων συγχορδιών (ε1) του 1ου εισαγωγικού τμήματος. Επιπλέον, μέσα από την αλλαγή του οπλισμού, το τμήμα υπονοεί την τονικότητα της Ρεβ μείζονας, και ο κυρίαρχος φθόγγος του τμήματος είναι το Λαβ (ως θεμέλιος της δεσπόζουσας). Αυτό έρχεται σε αντιστοιχία με το πρώτο εισαγωγικό τμήμα όπου ο κυρίαρχος φθόγγος είναι το Ντο μέσα στον τονικό χώρο της Φα μείζονας. Τέλος, με το πέρας το τμήματος επέρχεται το Α με το ίδιο θεματικό υλικό όπως στην αρχή, και έτσι ολόκληρο το δεύτερο εισαγωγικό τμήμα μοιάζει να συνδέεται τονικά με το επερχόμενο Α με μια διαστηματική σχέση 3ης (Ρεβ- Φα), η οποία είναι χαρακτηριστική στο πρελούδιο.

Στο μέτρο 46 εμφανίζεται το μοτίβο ε1 σε αυτούσια μεταφορά ενός διαστήματος 3ης μεγάλης από το αντίστοιχο μέτρο 2. Στο μέτρο 47-48 εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο ε2 με το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα του ογδόου και των δυο δεκάτων έκτων που ακολουθείται από μια ομάδα 4ων δεκάτων έκτων. Αρμονικά σχηματίζεται η συγχορδία της Λαβ μείζονας μεθ' εβδόμης με μικρή έβδομη ενώ τα μέτρα 49-50 αποτελούν μια αυτούσια μεταφορά των προηγούμενων δύο μέτρων κατά ένα τόνο πάνω σχηματίζοντας με την σειρά τους μια Σιβ

μείζονα μεθ' εβδόμης με μικρή έβδομη, διατηρώντας όμως στην χαμηλότερη φωνή τον φθόγγο λαβ που διέπει ολόκληρο το τμήμα.

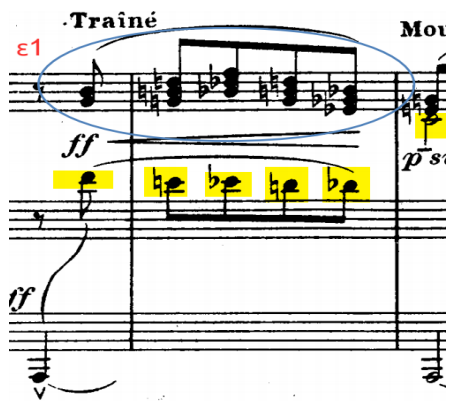
Εικόνα 3.4.7. Debussy, General Lavine, μ. 46-50. © Durand et Cie, 1913.

Τα μέτρα 51-57 μοιάζουν να απορρέουν από μια πρόσμιξη του ρυθμικού στοιχείου του μοτίβου ε2 με την χαρακτηριστική υφή των τρίφωνων συγχορδιών του μοτίβου ε1. Τα μοτίβο εδώ αποδομούνται σταδιακά, οδηγούμενα μέσα από την συνεχή επανάληψη του φθόγγου Λαβ στα μέτρα 54-57, σε συνδυασμό με τον φθόγγο σι φυσικό (σχέση 3ης μικρής), στην ολοκλήρωση της πρώτης υπο-ενότητας του τμήματος.

Εικόνα 3.4.8. Debussy, General Lavine, μ. 51-56. © Durand et Cie, 1913.

Το δεύτερο εισαγωγικό τμήμα έτσι αποτελείται από δυο υπο- ενότητες όπου η δεύτερη μοιάζει να αποτελεί μια παραλλαγή της πρώτης. Είναι αξιοσημείωτο επίσης ότι η δεύτερη υπο- ενότητα (μ. 58-69) αποτελείται από τον ίδιο αριθμό μέτρων με την πρώτη (μ. 46-57), 12

μέτρα η καθεμία.¹⁹⁵ Τα πρώτα 7 μέτρα του Εισαγωγικού 2^α (μ. 58-64) αποτελούν αυτούσια μεταφορά των αντίστοιχων μέτρων της προηγούμενης υποενότητας (μ.46-52). Μόνη διαφορά αποτελεί η αρμονική ενίσχυση του μοτίβου ε1 στο μέτρο 58 (μαζί με τον αμέσως προηγούμενο ασθενή χρόνο) όπου τις τρίφωνες συγχορδίες ενισχύει μια χρωματική κατάβαση από τον φθόγγο φα (Φα- Μι- Μι \flat - Ρε- Ρε \flat) με φθόγγο κατάληξης τον φθόγγο του ντο στο μέτρο 59.



Εικόνα 3.4.9. Debussy, General Lavine, μ. 57-59. © Durand et Cie, 1913.

Στα μέτρα 65-67, εμφανίζεται υλικό που συνδέεται με το μοτίβο ε2 (εδώ σε αναστροφή με τα δυο δέκατα έκτα να προηγούνται του ογδού). Τα μέτρα 65-66 είναι αμφιλεγόμενα αρμονικά και η μόνη πραγματική διαφορά του ενός με το άλλο είναι η μετακίνηση του φθόγγου Φα \flat στο Φα φυσικό.



¹⁹⁵ Υπολογίζοντας μάλιστα ότι τα τελευταία μέτρα τις κάθε ενότητας μπορούν να ιδωθούν και ως επεκτάσεις την πραγματικής τους έκτασης, οι ενότητες μπορούν να συσχετιστούν και με το τμήμα Εισαγωγικό 1 (μ 1-10) ως προς την 10μετρη έκτασή τους.

Εικόνα 3.4.10. Debussy, General Lavine, μ. 66-67. © Durand et Cie, 1913.

Αυτή η κίνηση οδηγεί στο μέτρο 67 στην εμφάνιση μιας Mib μεθ' εβδόμης συγχορδίας με έβδομη μικρή και ένατη, η οποία με την σειρά της οδηγεί μέσω της αποδόμησης και της μεγέθυνσης του μοτίβου στην επανεμφάνιση του τμήματος Α. Αξιοσημείωτο είναι ότι το μοτίβο στα μέτρα 68 και 69 πέρα από την ρυθμική του μεγέθυνση, τροποποιείται και με τις κατάλληλες αλλοιώσεις (Mi και $Ρε$ αναίρεση) για να οδηγήσει ομαλά στον τονικό χώρο του Α ο οποίος εντάσσεται στην Φa μείζονα.

The image shows a musical score for Debussy's 'General Lavine' (measures 66-67). It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The dynamics are marked 'ff' and 'f'. A blue oval highlights a phrase in the top staff, and a yellow box highlights a chord in the middle staff. The text 'μεγένθυση μοτίβου' (enlargement of motif) is written above the highlighted phrase. The chord Eb9 is indicated below the bottom staff.

Εικόνα 3.4.11. Debussy, General Lavine, μ. 67-69. © Durand et Cie, 1913.

Τα μέτρα 70-93 αποτελούν μια ταυτόσημη παράθεση των μέτρων 11-34 του τμήματος Α. Επιλέγεται εδώ το συγκεκριμένο τμήμα να ονομαστεί Α' καθότι παραλείπεται η αντίστοιχη ένταξη της υποενότητας α3 (μ. 35-45).

Στην θέση της παραπάνω υποενότητας επέρχεται το θεματικό υλικό του τμήματος Α, ενταγμένο πλέον στο πλαίσιο μιας coda. Στο νέο και τελευταίο αυτό τμήμα, τα υλικά ολόκληρου του πρελουδίου συνδέονται, δημιουργώντας ένα κοινό χώρο όπου πλέον το δίπολο εισαγωγικής υφής-κατακερματισμού και χορευτικής υφής- διαφανούς μουσικής ροής παύει να ισχύει και σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά υλικά που οριοθετούσαν τα προηγούμενα τμήματα, συνυπάρχουν. Εδώ ενυπάρχει ένας ενδιαφέρον παραλληλισμός με τα νούμερα των χορευτικών ντουέτων στα τσίρκο, όπου μετά από τις διαφωνίες και την πλήρη ανεξαρτησία του καθενός, συνήθως στο τέλος των παραστάσεων οι χορευτές συμφιλιώνονταν και χόρευαν μαζί. Θα μπορούσε λοιπόν η μορφολογική τμηματοποίηση του πρελουδίου να ιδωθεί κι αυτή ως μια σταδιακή συνένωση των διαφοροποιητικών τμημάτων του, στο μέρος της coda, ακριβώς πριν τελειώσει το έργο.

Η πρώτη φράση της coda αποτελεί μια αυτούσια μεταφορά των μέτρων 11-12 του τμήματος Α. Εδώ όμως εμφανίζεται μεταφερμένη κατά ένα ημιτόνιο πάνω στην Σολβ μείζονα, περιλαμβάνοντας έτσι μια συγχορδία Σολβ μεθ' έκτης στο δεξί χέρι και υλικό της Σολβ πεντατονικής κλίμακας στο μοτιβικό υλικό *a*. Το μέτρο 97 αποτελεί μια στιγμιοτυπική διακοπή της μουσικής ροής, αναδεικνύοντας μια τρίφωνη ρε μείζονα συγχορδία, η οποία απέχει και πάλι εδώ το χαρακτηριστικό διάστημα 3ης (εδώ εναρμόνια ως 4η ελαττωμένη) από τον αμέσως προηγούμενο τονικό χώρο της Σολβ μείζονας. Τα μέτρα 98-100 αποτελούν ουσιαστικά μια επανάληψη των μέτρων 13-14 μεταφερμένα και αυτά κατά ένα ημιτόνιο πάνω (από την Φα μείζονα στην Σολβ μείζονα).

The image shows a musical score for Debussy's 'General Lavine' (measures 94-99). The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major/C minor). It features a piano (*p*) dynamic and a 'Très retenu' tempo marking. The right hand plays a Gb6 chord (*p*) and a Gb pentatonic scale. The left hand plays a *pp* triad (*pp*) and a D triad (*p*). A '3d relation' is indicated between two chords in the left hand. The score ends with an 'Animez' marking and a crescendo (*cresc.*).

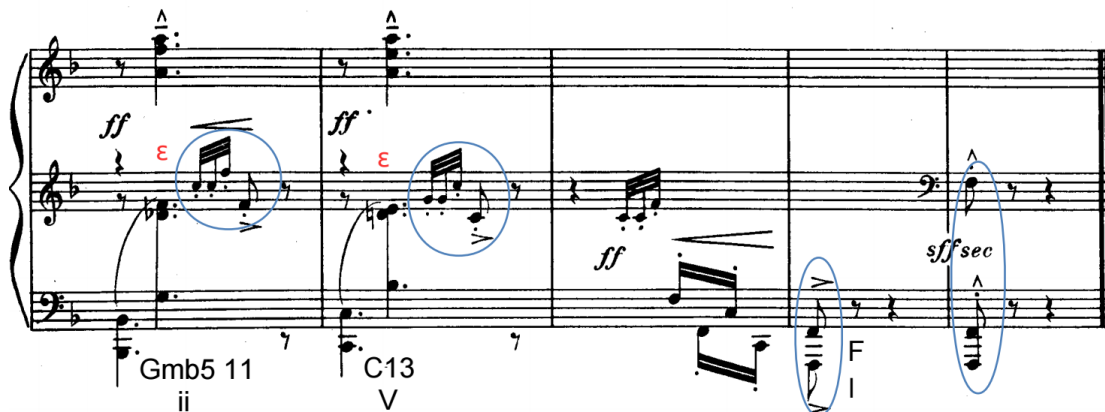
Εικόνα 3.4.12. Debussy, General Lavine, μ. 94-99. © Durand et Cie, 1913.

Το μέτρο 101 αποτελεί μια αυτούσια μεταφορά του μέτρου 2 του προλουδίου, χρησιμοποιώντας το μοτίβο *e1* των τρίφωνων συγχορδιών, σε συνδυασμό με την χρωματική καθοδική ενίσχυση της φωνής του τενόρου, όπως αυτή εμφανίστηκε στο αντίστοιχο μέτρο του 2ου εισαγωγικού τμήματος (μ. 58). Το μέτρο 102 αποτελεί μια αυτούσια μεταφορά του μέτρου 101 κατά ένα ημιτόνιο πάνω και μοιάζει να υπονοεί μια μικρογραφία της λογικής του συνθέτη για χρωματισμό του προ-υπάρχων μοτιβικού υλικό με την μεταφορά του κατά ένα ημιτόνιο πάνω, όπως ακριβώς και προηγουμένως στο μοτίβο *a*.



Εικόνα 3.4.13. Debussy, General Lavine, μ. 100-102. © Durand et Cie, 1913.

Τέλος, τα μέτρα 103-104 χαρακτηρίζονται από μια συγχορδιακή υφή και απορροφώντας ταυτόχρονα το μοτίβο ε, με το οποίο ξεκίνησε το πρελούδιο, αποτελούν ένα από τα λίγα σημεία του έργου που χαρακτηρίζονται από μια καθαρά τονική αρμονική ακολουθία, σχηματίζοντας την συγχορδία της Σολ ελαττωμένης μεθ' εβδόμης με μικρή έβδομη, ένατη μεγάλη και ενδέκατη και της Ντο μείζονας μεθ' ενάτης με έβδομη μικρή και δέκατη τρίτη. Έτσι οδηγούμενοι προς το τέλος του Πρελουδίου η σύνδεση της ii7 με την V7 της φα μείζονας επικυρώνει καθαρά μια πτωτική διάθεση στην μουσική ροή, κάτι που επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 105-106. Το πρελούδιο ολοκληρώνεται (107-109) με την παράθεση των μέτρων 44-45 όπου μέσω του μοτίβου ε το πρελούδιο ολοκληρώνεται στην τονική της Φα μείζονας.



Εικόνα 3.4.14. Debussy, General Lavine, μ. 105-109. © Durand et Cie, 1913.

Συνοψίζοντας, το Πρελούδιο μπορεί να ιδωθεί δομικά και υφολογικά σαν μια συνεχής μεταμόρφωση του στοιχείου της κίνησης. Το δημιουργικό κάδρο εδώ, μοιάζει να είναι ο ίδιος ο χορός του cake walk που με τα εντελώς ιδιόμορφα χαρακτηριστικά του, αποτελεί μια αφορμή για την σύνθεση ενός μοντερνιστικού έργου, ως μια ‘άλλη’ σκηνή δράσης μορφοποιώντας τελικά ένα μεταποιημένο χορευτικό δρώμενο. Οι εναλλαγές των επιμέρους τμημάτων κυρίως μέσα από τα στοιχεία της διατονικότητας, των πεντατονικών κλιμάκων και χρωματικότητας δημιουργούν έντονα ένα δίπολο *συνέχειας- ασυνέχειας* της μουσικής ροής και μπορούν εδώ να συσχετιστούν έμμεσα με τα ντουέτα των χορευτών και την διάρθρωση των παραστάσεων τους. Ταυτόχρονα το ρυθμικό στοιχείο άλλοτε μέσα από την διαφάνεια και την επαναληπτικότητα του και άλλοτε μέσα από τον κατακερματισμό του, συνηγορεί στην υπόνοια ότι ο ακροατής βρίσκεται ταυτόχρονα παρών και ως θεατής σε ένα χορευτικό δρώμενο. Τέλος, η φόρμα ως μακροδομή, μέσα από τις συνεχείς παραλλαγές παρεμφερούς μουσικών στοιχείων, συντελεί στην δημιουργία της αίσθησης δύο αντιμαχόμενων δυνάμεων, ακριβώς όπως αυτήν των χορευτών, οι οποίοι μέχρι το τέλος της παράστασης ‘συναντιούνται’, και ακριβώς όπως το δίπολο *κατακερματισμού-διαφανούς* μουσικής ροής το οποίο υπερβαίνεται στην coda του Πρελουδίου.

3.4.1. “*Rhythm Changes*”¹⁹⁶: Toulouse Lautrec και Claude Debussy

Η παρακάτω λιθογραφία (Εικόνα 4.1.1.1) με τίτλο “*Footit et Chocolat*” αποτελεί δημιουργία του ζωγράφου Toulouse Lautrec, χρονολογείται στο 1894 και τυπώθηκε μετά τον θάνατο του ζωγράφου το 1947.¹⁹⁷ Σ’ αυτήν απεικονίζεται το γνωστό ντουέτο κλόουν της εποχής Footit και Chocolat, μέσα σε ένα τσίρκο, να παρουσιάζει ζωντανά το νούμερο του στο Παριζιάνικο κοινό. Το έργο παρουσιάζει έντονα το στοιχείο του φευγαλέου και αυτοσχεδιαστικού, καθώς το σκίτσο μοιάζει να είναι βιαστικά φτιαγμένο με στόχο την αποτύπωση μιας χρονικής στιγμής κατά την διάρκεια του χορού των δύο κλόουν. Ταυτόχρονα, η θεματική της λιθογραφίας, επικυρώνει το ενδιαφέρον του ζωγράφου για την νυχτερινή ζωή του Παρισιού τοποθετώντας στο δημιουργικό κάδρο, ‘μια άλλη όψη’ της πόλης μακριά από τα φυσικά τοπία και τις υφιστάμενες ακαδημαϊκές ζωγραφικές αρχές.



Εικόνα 3.4.1.1. Toulouse Lautrec, *Footit et Chocolat*, 1895, National Gallery of Art, Washington DC.

¹⁹⁶ Αναφορά στην δημοφιλή τζαζ αρμονική ακολουθία που καθιερώθηκε από το κομμάτι “I Got Rhythm” (1930) του George Gershwin, και αποτέλεσε το αρμονικό κορμό για πολλές μετέπειτα συνθέσεις της τζαζ βιβλιογραφίας. Μαζί με την αρμονική ακολουθία του Jazz- Blues, αποτελεί το πιο συχνό αρμονικό κάδρο στο οποίο οι τζαζ μουσικοί αυτοσχεδιάζουν στα Jam Sessions.

¹⁹⁷ Πληροφορίες από τον ιστότοπο του Μητροπολιτικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, <https://www.moma.org/collection/works/65565>.

Ο πίνακας συνδέεται με το Πρελούδιο του Debussy “General Lavine, eccentric” και με τους 3 τρόπους που ο Kramer αναφέρει ως διαθέσιμα εργαλεία συσχέτισης των μουσικών έργων με άλλες καλλιτεχνικές πρακτικές.¹⁹⁸ Αρχικά μέσω της “κειμενικής συμπερίληψης” καθότι οι τίτλοι των έργων παραπέμπουν άμεσα σε υπαρκτά πρόσωπα (τους General Lavine, Footit και Chocolat) με την ίδια ιδιότητα (κλόουν) και κοινή δράση στην ίδια εποχή, πραγματευόμενα έτσι την ίδια θεματική. Στη συνέχεια μέσω της “κειμενικής αναφοράς”, καθώς η βασική οδηγία που παραθέτει ο Debussy στην αρχή του Πρελουδίου- *dans la style et le Mouvement d’ un Cake-walk*- συσχετίζεται άμεσα με τον χορό που αναπαρίσταται στην λιθογραφία του Lautrec, καθότι ο χορός Cake Walk ήταν βασικό τμήμα του νούμερων που παρουσίαζαν οι κλόουν της εποχής. Τέλος μέσα από αυτό που ο Kramer ονομάζει “δομικές τροπικότητες”, σύμφωνα με το οποίο τα έργα συσχετίζονται μέσα από τους κοινούς τρόπους δόμησης τους,¹⁹⁹ τα δύο έργα αποτελούν έναν χώρο ανάδειξης κοινών μεθόδων πραγμάτωσης των χαρακτηριστικών της κίνησης και του ρυθμού, υπό ένα μοντερνιστικό πρίσμα που μεταμορφώνει τα γεγονότα της αστικής ζωής σε έργο τέχνης.

Ο πρώτος κεντρικός άξονας στην λιθογραφία του Lautrec –όπως και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του– βασίζεται στην αποτύπωση της κίνησης. Σύμφωνα με τον Lincoln F. Johnson, Jr, ο Lautrec είχε την ικανότητα να κατανοεί μια σύνθετη κίνηση και να την αποτυπώνει άμεσα, μέσα από την ρευστότητα κυρίως των γραμμών του, σε ένα φαινομενικά απλό σχήμα. Οι μορφές εμφανίζονται συχνά κατακερματισμένες, χωρίς περιγραφική σαφήνεια στα πόδια, στα χέρια ή το σώμα, καταλήγοντας συχνά να παραπέμπουν ελάχιστα σε αυτό που προσλαμβάνει το ανθρώπινο μάτι ως ‘μορφή’ στην πραγματική ζωή. Η κίνηση έτσι αναπαρίσταται πειστικά κυρίως μέσω του σχήματος, της γωνίας θέασης, της θέσης του αντικειμένου στο επίπεδο της εικόνας, ή ακόμη και με τα στοιχεία και τις υπόλοιπες περιβάλλουσες μορφές που συντελούν το έργο.²⁰⁰ Έτσι, μπορεί κανείς να παρατηρήσει στον πίνακα, ότι στο κέντρο του τοποθετούνται οι δύο ‘πρωταγωνιστές’ της σκηνής, με τον Chocolat στα δεξιά να βρίσκεται σχεδόν αιωρούμενος, με το αριστερό του πόδι σηκωμένο και το δεξί να αναπαρίσταται ασαφώς, βασισμένο στην φτέρνα. Ταυτόχρονα ο Footit σχετικά σταθερότερος στο αριστερό του πόδι, υπονοεί την κίνηση μέσα από την θέση του δεξιού του ποδιού, το οποίο μοιάζει να τοποθετείται ασαφώς στο χέρι του Chocolat. Επιπρόσθετα στο

¹⁹⁸ Kramer, *Music as Cultural Practice*, 9-10.

¹⁹⁹ Ο.π.

²⁰⁰ Lincoln F. Johnson, Jr, “Time and Motion in Toulouse Lautrec,” *College Art Journal*, Vol. 16, No. 1 (Autumn 1956): 15. Πρόσβαση 18/08/21, <https://www.jstor.org/stable/772844>.

δεξί μέρος της λιθογραφίας υπάρχει μόνο η πίσω όψη ενός αλόγου, χωρίς αναβάτη όπου απεικονίζεται φανερά μόνο το ένα του πόδι.²⁰¹ Οι φιγούρες τέλος στο πίσω μέρος, είναι ζωγραφισμένες με ασάφεια και τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους συμπληρώνονται ουσιαστικά από τον ίδιο το θεατή. Έτσι ο θεατής του πίνακα και οι θεατές του δρωμένου μέσα στον πίνακα συγχωνεύονται μέσα σε ένα αβέβαιο περιβάλλον, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση της κίνησης κυρίως μέσα από αυτό που απουσιάζει και υπονοείται.

Αντίστοιχες αποχρώσεις δημιουργούνται και στο Πρελούδιο του Debussy, μέσα κυρίως από το στοιχείο του ρυθμού. Το έργο περιλαμβάνει στα επιμέρους τμήματα του καθαρά και διαφανή ρυθμικά στοιχεία που παραπέμπουν εμφανώς στον χορό του Cake Walk και κατ' επέκταση στην κίνηση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα συνοδευτικά ρυθμικά σχήματα του αριστερού χεριού στα τμήματα Α και Α', τα οποία σε συνδυασμό με τους αντιχρονισμούς και τις συγκοπές που παρατηρούνται στο μοτιβικό υλικό, δημιουργούν την αίσθηση της συνέχειας. Η ροή όμως συχνά κατακερματίζεται, μέσω των εισαγωγικών και των μεταβατικών τμημάτων τα οποία διακόπτουν τα διαφανή ρυθμικά σχήματα και σε συνδυασμό με το αμφίσημο αρμονικό περιβάλλον που τα συνοδεύει λειτουργούν αποπροσανατολιστικά. Έτσι, ενώ το βασικό κάδρο του Πρελουδίου δείχνει να βασίζεται στην αίσθηση της μουσικής ροής και της ρυθμικής κίνησης, τελικά μορφοποιείται συνολικά πάνω στο δίπολο *συνέχειας- ασυνέχειας*, δημιουργώντας την εσωτερική του ομοιογένεια σε ένα μεταεπίπεδο συνεχών ρυθμικών κατακερματισμών.

Η κίνηση υπονοεί την έννοια της χρονικότητας. Η απεικόνιση της μετακίνησης ενός σώματος από μια θέση του χώρου σε μια άλλη, συνεπάγεται άμεσα το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από την έναρξη της κίνησης έως το σημείο κορύφωσης και λήξης της. Ακριβώς όπως και στην αναπαράσταση της κίνησης, έτσι και στην έκφραση του χρόνου, ο Lautrec επιχείρησε μέσω του έργου του να υπερβεί την αίσθηση της απόλυτης ενότητας της χρονικής ροής και κατ' επέκταση του χώρου. Έτσι, σε αντίθεση με τους προγενέστερους ρεαλιστές ζωγράφους, ο Lautrec δεν αποτυπώνει την εξέλιξη της κίνησης, αλλά αντιθέτως απογυμνώνει το αντικείμενο από περιττές πληροφορίες, και το μετατρέπει σε μια συμυκνωμένη

²⁰¹ Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι με βάση την χωροταξία του κάδρου του πίνακα, ο Lautrec θα μπορούσε εύκολα να απεικονίσει το πέλμα του αριστερού ποδιού του αλόγου, το οποίο θα εμφανιζόταν λογικά στο κάτω μέρος του σώματός του κατά την κίνηση που αναπαρίσταται. Η απουσία του όμως αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο Lautrec καλεί ουσιαστικά τον θεατή να συμπληρώσει τα συμφραζόμενα της κίνησης επιλέγοντας να μην ζωγραφίσει το προφανές.

φαινομενικά απλή εικόνα, καθιστώντας το έτσι, σύμβολο. Έτσι ο χρόνος αναπαρίσταται ως άθροισμα στιγμών που προκύπτει περισσότερο μέσα από την ενέργεια των σχημάτων, των γραμμών, των χρωματικών τόνων και των εντάσεων μεταξύ τους, παρά από την δράση της αναπαριστώμενης φιγούρας. Επομένως, το αφαιρετικό μοτίβο καθίσταται πιο σημαντικό από το αναπαριστώμενο αντικείμενο και το άψυχο μπορεί να μεταποιηθεί σε κάτι τόσο ζωντανό όσο και κινούμενο.²⁰² Χαρακτηριστικά παραδείγματα των παραπάνω στον συγκεκριμένο πίνακα αποτελούν τόσο οι ασαφείς και μη περιγραφικές αναπαραστάσεις των μορφών που απεικονίζονται, όσο και η απουσία στοιχείων που να παραπέμπουν άμεσα στις χρονικές και χωρικές διαστάσεις του πίνακα, καθότι δεν εμφανίζεται τίποτα που να δηλώνει το πότε και το πού πραγματοποιείται το γεγονός, με το χαρακτηριστικό φόντο της δράσης να αναπαρίσταται σχεδόν κενό.

Αντίστοιχες απολήξεις ενυπάρχουν και στο Πρελούδιο του Debussy. Πέρα από τον ρυθμικό κατακερματισμό, η διάσταση της διακοπτόμενης χρονικής ροής συνδέεται εδώ με τον παράγοντα της αρμονίας. Τα τμήματα Α και Α' συντελούνται κυρίως σε ένα διατονικό περιβάλλον που δημιουργεί μια αίσθηση σταθερότητας μέσα κυρίως από τις διαστηματικές σχέσεις της 4ης καθαρής που τα χαρακτηρίζει. Η 4η καθαρή ως διάστημα που υπονοεί μια πτωτική διάθεση, υποδηλώνει εδώ, σε συνδυασμό με τα συμμετρικά ρυθμικά σχήματα, μια φυσική χρονική ροή με διαφάνεια. Η χρωματικότητα όμως, όπως και οι διαστηματικές σχέσεις της 4ης αυξημένης που παρατηρούνται, διακόπτουν χαρακτηριστικά τη φυσική ροπή που προηγείται, ενώ τα μεταβατικά τμήματα διχοτομούν την αίσθηση της χρονικής ροής μέσα στο δίπολο *συνέχειας-ασυνέχειας*. Επιπρόσθετα, η συνύπαρξη των ρυθμομελωδικών και αρμονικών στοιχείων του Πρελουδίου στην coda συνηγορεί σε μια σχεδόν 'διαστρεβλωμένη' πρόσληψη του χρόνου, όπου τα στοιχεία που αρχικά κατακερματίζουν την χρονική ροή, μπορούν να συνυπάρχουν σε μια ενιαία χρονική διάσταση.

Ταυτόχρονα, συνάφεια ανάμεσα στον πίνακα και το Πρελούδιο υπάρχει όσον αφορά το ζήτημα της θεματικής και της φόρμας. Το ντουέτο Footit και Chocolat ξεκίνησε την μόνιμη συνεργασία του το 1890, στο πρότυπο του ήδη διάσημου για την εποχή ντουέτου των Pierantoni και Saltamontès. Σε αντίθεση όμως με τους τελευταίους, οι οποίοι παρουσιάζονταν στην πίστα ως ένα ντουέτο με εξαιρετική συνοχή, με αδελφική σχέση, η σχέση των Footit και Chocolat εμφανίζονταν σαφώς πιο οριοθετημένη, καθότι ο Footit

²⁰² Johnson Jr., "Time and Motion in Toulouse Lautrec," 19, 21.

εμφανίζονταν ένας κυρίαρχος και αυταρχικός χαρακτήρας και ο *Chocolat* το θύμα του.²⁰³ Η Katerina Kautsky, σημειώνει ότι στο πρελούδιο η σύνδεση ετερόκλητων μουσικών στοιχείων μπορεί να σχετιστεί με ένα χορευτικό ντουέτο του οποίου τα μέλη λειτουργούν σε αντιδιαστολή, προτείνοντας ότι τα σημεία τονικής σταθερότητας υπονοούν το σημείο συνάντησης των δύο χορευτών.²⁰⁴ Η μορφολογική δομή του έργου, μέσα από την τακτική διακοπή της μουσικής ροής των τμημάτων Α και Α' από τα εισαγωγικά και μεταβατικά τμήματα, υπονοεί εδώ την ύπαρξη δύο αντίρροπων δυνάμεων κατά τη διάρκεια του έργου. Η τονικότητα της Ντο μείζονας όμως σαν τονικό περιβάλλον δείχνει να υποβόσκει μέσα στην μουσική ροή, με αποκορύφωμα το τμήμα της coda, όπου μοιάζει να απορροφά τα στοιχεία της χρωματικότητας. Ταυτόχρονα, η συγχρονική εμφάνιση στην coda σχεδόν όλων των ετερόκλητων μουσικών στοιχείων σε ένα ενιαίο τμήμα, παραπέμπει έμμεσα στην απεικονιζόμενη σκηνή του Lautrec, όπου οι χορευτές βρίσκονται σε ένα κοινό σημείο συνάντησης χορεύοντας μαζί.

Το ρυθμικό στοιχείο έτσι μεταμορφώνεται σε κίνηση, το χρώμα σε αρμονία μέσα στον άξονα του χρόνου, και η μορφή σε φόρμα, δημιουργώντας έναν ακουστικό χώρο, όπου το Πρελούδιο ηχεί μέσα στον πίνακα του Lautrec, ανοίγοντας ποικίλες ερμηνευτικές προοπτικές για την εκτέλεση του έργου.

²⁰³ Η σχέση αυτή δομήθηκε πάνω σε μια φυλετική διάκριση, η οποία προσλαμβάνονταν εντελώς φυσιολογικά μέσα στην εποχή της. Ο *Chocolat* ως έγχρωμος ήταν κατώτερος του λευκού *Footit*, και το νούμερο δομούσαν πάνω στην ιδέα ότι για αυτόν τον λόγο ο *Footit* ήταν “προικισμένος” με ανώτερη νοημοσύνη και μπορούσε να γελοιοποιεί τον *Chocolat* στην διάρκεια της παράστασης.

²⁰⁴ Kautsky, *Debussy's Paris*, 50-51.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ

4.1. “*Buzzer beater*”²⁰⁵: Η εκτελεστική προσέγγιση

Η στιγμή της εκτέλεσης ενός έργου αποτελεί σίγουρα μια ιδιόμορφη συνθήκη. Οι παράγοντες που διαμορφώνουν το πώς ένα έργο θα ερμηνευτεί ζωντανά είναι ποικιλόμορφοι, και σίγουρα δεν δύναται να προσδιοριστούν πλήρως πριν από την ίδια τη στιγμή της εκτέλεσης. Κάτι τέτοιο αποτελεί μια επικύρωση της δύναμης του ίδιου του έργου να μεταλλάσσεται συνεχώς, μέσα από μια ενδογενή του εξάρτηση από τον ανθρώπινο παράγοντα, ο οποίος με την σειρά του συνίσταται μέσα από συνεχείς μεταβολές. Έτσι, η εκτελεστική μορφή που θα λάβει ένα έργο, επηρεάζεται άμεσα από τους παράγοντες του χώρου και του χρόνου. Το πού, το πότε και υπό ποιες συνθήκες θα εκτελεστεί, μοιάζουν τελικά να αποτελούν στοιχεία της ίδιας του της ταυτότητας.

Έχοντας επιχειρήσει να αναδείξουμε τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στα προαναφερθέντα έργα, μπορεί να γίνει διακριτός ένας υβριδικός χώρος για την εκτελεστική τους προσέγγιση. Με κύριο γνώμονα την αισθητική τους εγγύτητα, αλλά και τις θεματικές τους συγγένειες, ο εκτελεστής δύναται να επιχειρήσει να αντιμετωπίσει τα συσχετιζόμενα έργα σαν ένα συγχρονικό συμβάν, όπου ο πίνακας αποτελεί ζωντανό τμήμα της σύνθεσης και αντίστροφα. Γι’ αυτόν τον λόγο επιλέχθηκε κατά την ζωντανή εκτέλεση των συγκεκριμένων Πρελουδίων, οι αντίστοιχοι πίνακες να προβάλλονται ζωντανά κατά την διάρκεια της εκτέλεσης. Έτσι, οι παρόντες στο συμβάν –από τον ίδιο τον εκτελεστή έως τους ακροατές/θεατές– θα έχουν την δυνατότητα να εξερευνήσουν πρακτικά την “ακουστότητα” των πινάκων και την “οπτικότητα” της μουσικής αντίστοιχα.

Ταυτόχρονα, η προγενέστερη αναλυτική διαδικασία που πραγματοποιήθηκε, δύναται να αναδείξει έναν αριθμό διαθέσιμων εργαλείων για τους τρόπους με τους οποίους η διακαλλιτεχνική αυτή προσέγγιση μπορεί να πραγματοποιηθεί στην εκτέλεση. Η αναλυτική άλλωστε προσέγγιση, βασίστηκε σε έναν μόνιμο διάλογο με τις διαθέσιμες εκτελεστικές

²⁰⁵ Αναφορά στον χαρακτηριστικό όρο που χρησιμοποιείται στην καλαθοσφαίριση όταν ένας αθλητής ευστοχεί σε ένα σουτ που επιχειρήσει ακριβώς πριν την λήξη μιας περιόδου, ενός ημιχρόνου ή ολόκληρου του αγώνα. Η εκτέλεση του σουτ, οφείλει να έχει πραγματοποιηθεί ακριβώς πριν ηχήσει η κόρνα που σημαίνει την λήξη του διαθέσιμου χρόνου, ενώ η μπάλα καταλήγει ουσιαστικά στο καλάθι σε “νεκρό” χρόνο.

επιλογές των έργων. Παρακάτω πραγματοποιείται μια αναφορά σε κάποιες εκτελεστικές προτάσεις υπό αυτό το πρίσμα. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι παρακάτω τοποθετήσεις δεν έχουν σκοπό να περιγράψουν ή να δομήσουν ένα συγκεκριμένο τρόπο για την εκτέλεση των Πρελουδίων. Βασικό λόγο για αυτό, αποτελεί ότι εδώ υποστηρίζεται πως η εκτέλεση δεν έπεται την ανάλυσης, καθώς επίσης ότι μια εκτέλεση δεν μπορεί εν γένει να οροθετηθεί πριν να πραγματοποιηθεί. Οι προτάσεις έτσι, εμφανίζονται ως ένας πιθανός χάρτης για την ερμηνεία, σκιαγραφώντας περισσότερο το εν δυνάμει μιας εκτέλεσης και αποτελώντας περισσότερο μια αφορμή παρά μια οδηγία.

4.2. “Παίζουμε;”: Τα Πρελούδια

4.2.1. “Ομίχλες”

Διατρέχοντας την παρτιτούρα του πρελουδίου “Brouillards”, ένα πρώτο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό που μπορεί εύκολα να παρατηρήσει ένας εκτελεστής είναι το στοιχείο των δυναμικών. Το έργο σε όλη την έκταση του διαπραγματεύεται ουσιαστικά σχεδόν αποκλειστικά τη δυναμική του *pianissimo*, ενώ οι οδηγίες για *crescendo* και *diminuendo* εμφανίζονται σπάνια. Κάτι τέτοιο, σε συνδυασμό με την προτροπή του συνθέτη για μια εξαιρετικά ομοιόμορφη και ελαφριά υφή στην προσέγγιση της εκτέλεσης (*extremement egal et leger*), δημιουργεί ουσιαστικά το ηχοτοπίο του έργου.

Η εμφάνιση των αντιμαχόμενων αρμονικά μοτίβων α και β (μ. 1) στο ίδιο ρετζίστρο, προτρέπει άμεσα τον εκτελεστή να δομήσει μια συγκεκριμένη χειρονομία, η οποία θα εξυπηρετεί την σαφήνεια του ιδιόμορφου αρμονικά χρώματος που εμφανίζεται, ενταγμένο όμως στην ομιχλώδη αίσθηση που δημιουργείται συνολικά στο τονικό περιβάλλον. Η υφολογική διαχείριση του μοτιβικού υλικού που προέρχεται από τις διαστηματικές σχέσεις της 2ας μικρής και της 4^{ης} αυξημένης και διέπει ολόκληρο το πρελούδιο, κρίνεται εδώ ως αρκετά κομβική, καθότι αυτή δύναται να δημιουργήσει το οπτικό κάδρο του έργου. Το οπτικό αντικείμενο –στην περίπτωση του αντίστοιχου πίνακα του Monet, η απεικονιζόμενη γέφυρα– συσχετίζεται εδώ με την καθαρότητα των τρίφωνων συγχορδιών που προέρχονται από την Ντο μείζονα, ενώ το μοτίβο β και γ σχετίζεται με τον τρόπο που χρωματίζεται η ταυτότητα του, καθιστώντας το ασαφές. Έτσι, οδηγός στην αντιπαραβολή των μοτίβων α και β/γ μοιάζει να είναι το αριστερό χέρι (μοτίβο α) το οποίο παραμένει σταθερό ως θεματική²⁰⁶ αναφορά. Σημαντικό ρόλο σε αυτήν την προσέγγιση παίζει η χρήση του sustain pedal. Η επιλογή της αλλαγής του pedal σε κάθε τρίφωνη συγχορδία, διατηρώντας το ελαφρώς πατημένο ενώ ηχούν ταυτόχρονα τα ξένα προς αυτό τονικά στοιχεία του μοτίβου β , μπορεί να δημιουργήσει συγχρονικά την αίσθηση της σαφήνειας και ασάφειας.²⁰⁷ Έτσι οι τρίφωνες συγχορδίες ηχούν αρχικά καθαρές, μορφοποιούμενες όμως άμεσα σε διαφορούμενα στοιχεία.

²⁰⁶ Ο όρος “θεματική” δεν παραπέμπει εδώ στην καθιερωμένη μουσικολογική του χρήση, αλλά αναφέρεται περισσότερο στην αντίστοιχη ορολογία της ζωγραφικής.

²⁰⁷ Η πρόταση αυτή αφορά μια γενικότερη προσέγγιση της υφής του έργου και όχι μια συνολική τεχνική, καθότι υπάρχουν σημεία όπου ο Debussy ζητά διαφορετική χρήση του pedal (π.χ. μέτρα 14-15). Συνήθως όμως τα σημεία αυτά εμφανίζονται σε μέρη όπου συντελείται κάποιο σημαντικό δομικά γεγονός και έτσι διαφοροποιούνται από την γενικότερη μουσική ροή του έργου.

Ο Schmitz αναφέρει χαρακτηριστικά πως η βασική μέριμνα ενός εκτελεστή για το συγκεκριμένο Πρελούδιο οφείλει να είναι η ηχητική ισορροπία μεταξύ των χρωματικών αρμονικών στοιχείων του αριστερού και δεξιού χεριού. Προτείνει έτσι, έναν ελαφρύ τονισμό στις τρίφωνες συγχορδίες (μοτίβο α), αναδύοντας το στοιχείο της αντίθεσης με τις τετράφωνες συγχορδίες του δεξιού χεριού (μοτίβο β). Κάτι τέτοιο θεωρεί ότι επιτυγχάνεται μέσω μικρών προσεκτικών διαφοροποιήσεων των δυναμικών, αλλά και από την χρήση ελάχιστου pedal, πατημένο στο μισό του βάθους, με πυκνές αλλαγές.²⁰⁸

Σημαντικό τμήμα του πρελουδίου αποτελούν επίσης τα μέτρα 10-17 (Ab). Η εμφάνιση του φθογγικού υλικού της $\Phi\alpha\#$ μείζονας στην επάνω φωνή, πραγματοποιείται για πρώτη φορά σε αυτό το ρετζίστρο και είναι σημαντικό να προετοιμαστεί αναλόγως. Η μεταμόρφωση των μοτίβων α και β σε συνοδευτική υφή μαζί με την οδηγία του *diminuendo* στο μέτρο 9, οδηγεί τον εκτελεστή να προσλάβει το συγκεκριμένο τμήμα ως μια εικόνα μέσα στην εικόνα. Η σταθερότητα στην σολ μείζονα συγχορδία που αντιπαραβάλλεται με το άρπισμα της $\Phi\alpha\#$ μεθ' έκτης δημιουργεί εδώ τους 'χρωματικούς τόνους' μέσα στους οποίους ξεπροβάλλει η μορφή της επάνω φωνής. Ο Debussy εδώ, μοιάζει να υπονοεί την χρήση του pedal, μέσα από τους συζευγμένους φθόγγους του επάνω πενταγράμμου, προσκαλώντας τον εκτελεστή να τους εμφανίσει μέσα στο ηχητικό πλαίσιο που δημιουργούν οι κάτω φωνές. Η διαφάνεια του αρπίσματος της $\Phi\alpha\#$ μείζονας συγχορδίας στην επάνω φωνή, εμφανίζει έτσι ένα στοιχείο σαφήνειας μέσα στο θολό αρμονικό τοπίο. Στοχεύοντας στην ανάδειξη της μέσα από την έμφαση του ρετζίστρο που τοποθετείται, σε συνδυασμό με το αρμονικό περιβάλλον, μοιάζει να εμφανίζεται στο έργο μια μορφή από μακριά, με παρεμφερή τρόπο που στον πίνακα του Monet οι μορφές (βαρκάρης, ήλιος) τοποθετούνται στο βάθος του πίνακα, φανερά και κρυπτικά ταυτόχρονα, μέσω της χρήσης του χρώματος.

Το 2ο μεταβατικό τμήμα του πρελουδίου (μ. 18-24), αποτελεί ένα ιδιόμορφο σημείο για το έργο, καθότι σηματοδοτεί την πρώτη αισθητή διακοπή της προγενέστερης συνεχούς μουσικής ροής. Ο εκτελεστής, καλείται να προετοιμάσει την εμφάνισή του μέσα από μια σταδιακή μείωση του tempo από τα μέτρα 16-17 (ο Debussy το σημειογραφεί ως “*Cédez*” που σημαίνει “υποχωρώντας”), ενώ ταυτόχρονα πρέπει να προετοιμαστεί κινησιολογικά, καθότι η εμφάνιση του επερχόμενου μοτίβου δ πραγματοποιείται στα δυο άκρα των ρετζίστρων του πιάνου. Η ηχητική εικόνα εδώ φέρει την αίσθηση του απόκοσμου, καθώς η ομοφωνική γραφή σε οκτάβες χαρακτηρίζεται από τονική αμφισημία και συνδυάζεται με την

²⁰⁸ Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 181-182.

κατακερματισμένη εμφάνιση των μοτίβων α , β και γ (μ. 20-21). Ο Debussy προσκαλεί τον εκτελεστή να παίζει λίγο πιο δυνατά (“*en peu en dehors*”/ λίγο πιο έξω), και μοιάζει ουσιαστικά για πρώτη φορά στο Πρελούδιο να αποκαλύπτει, μέσω των ακραίων ρετζίστρων, το ηχητικό κάδρο του έργου. Έτσι ο εκτελεστής δύναται μέσα από τη χρήση του pedal και των δυναμικών, να αποκαλύψει τις πραγματικές χωρικές διαστάσεις του Πρελουδίου, αναδεικνύοντας την ίδια αίσθηση που προκαλείται όταν κανείς παρατηρεί λεπτομερώς ένα συγκεκριμένο σημείο του αντίστοιχου πίνακα και απομακρυνόμενος ξαφνικά από αυτόν, εξερευνά τις συνολικές διαστάσεις του κάδρου του.

Τα μέτρα 29-30, αποτελούν το μόνο σημείο στο Πρελούδιο όπου εμφανίζεται η δυναμική του *forte*. Η χαρακτηριστική συγχορδία του “Petrushka” επέρχεται μέσα από το ανοδικό άρπισμα του μοτίβου ϵ και είναι σημαντικό να εμφανιστεί με χαρακτηριστική καθαρότητα ώστε να αναδειχθεί το ιδιόμορφο χρώμα της, μέσα από μια οργανική χειρονομία του εκτελεστή. Η κίνηση παραπέμπει εδώ στις φαινομενικά βιαστικές πινελιές που στον πίνακα του Monet καταλήγουν συνήθως σε έντονους χρωματισμούς. Παρόμοια υφή, παρατηρείται και στο επερχόμενο τμήμα A’b (μ. 32-37). Καίριο εδώ, κρίνεται το ζήτημα της ομοιογένειας του ήχου, και η καθαρότητα του μοτίβου ϵ , μέσα στο οποίο προτείνεται η ανάδειξη της εσωτερικής φωνής του αριστερού χεριού, η οποία μορφοποιεί το κυρίως σώμα του προαναφερθέντος συνόλου 7-31B.²⁰⁹ Η χρήση του pedal και της κινησιολογίας του χεριού είναι αρκετά σημαντική, καθότι αποτελούν τα βασικά εργαλεία για να μην μετατραπεί το παρόν απόσπασμα σε ένα βιαστικό και ασαφές στιγμιότυπο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Schmitz:

«Κατά την εκτέλεση αυτού του έργου, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να θυμόμαστε ότι η αισθητική του Ιμπρεσιονισμού δεν είναι μια απολογία για μια πρόχειρη εκτέλεση, ανακρίβειες στην χρήση του pedal, και μια αδιάκριτη συγχώνευση ήχων σε μια άναρθρη μάζα που στερείται οποιουδήποτε σχεδιασμού ή λόγου για ύπαρξης. Αξίζει να επαναλάβουμε ότι έργα όπως το “Brouillards”, το οποίο είναι χαρακτηριστικό μιας μικρής ομάδας πιο φευγαλέων έργων που θυμίζουν σκίτσα, έχουν γεννήσει μια συχνά παρεξηγημένη αντίληψη για τη φύση τους και για τον Ιμπρεσιονισμό γενικότερα.»²¹⁰

Τέλος, ιδιαίτερο χειρισμό χρήζει το τμήμα της coda (μ. 42-53). Στα τελευταία αυτά μέτρα του Πρελουδίου εμφανίζονται ουσιαστικά όλα τα κυρίαρχα μουσικά στοιχεία που

²⁰⁹ Βλ. σελ. 68.

²¹⁰ Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 181.

εμφανίστηκαν στη διάρκεια του, μέσα στο ηχητικό πλαίσιο που δημιουργεί ο επαναλαμβανόμενος φθόγγος ντο στο χαμηλό ρετζίστρο του πιάνου. Η ιδιότητα του ντο ως τονική της Ντο μείζονας, να απορροφήσει ουσιαστικά σε αυτό το σημείο όλες τις αντίρροπες αρμονικά δυνάμεις των μοτίβων που εμφανίστηκαν προγενέστερα, είναι σημαντικό να αναδειχθεί από τον εκτελεστή μέσα από το βάρος του χεριού και την χρήση του pedal. Συνίσταται εδώ η αλλαγή του pedal ανά μετρό, ώστε τα μοτίβα α , β και γ να ηχήσουν μέσα στο ηχητικό βάθος που αναδεικνύει το χαμηλό ρετζίστρο που τοποθετείται το ντο, ενώ η μεταμόρφωση του μοτίβου δ στα μέτρα 47-48 και 51 μπορεί να προσεγγιστεί μέσα από μια ενιαία ελαφριά χειρονομία, με παρόμοια υφή όπως φαντάζουν οι τελευταίες φαινομενικά βιαστικά πινελιές σε έναν ιμπρεσιονιστικό πίνακα πριν την ολοκλήρωση του.

Έτσι, με τα τελευταία μέτρα του Πρελουδίου ο Debussy, μέσω μιας καθαρής υπόνοιας της τονικότητας της Ντο, μας καλεί να επιστρέψουμε στο αρχικό αντικείμενο αναφοράς του έργου, καλώντας μας να αναρωτηθούμε αν τελικά αλήθεια μετακινηθήκαμε ηχητικά από το αρχικό περιβάλλον του, την ίδια στιγμή που παύοντας να κοιτάμε τον αντίστοιχο πίνακα του Monet αναρωτιόμαστε αν η γέφυρα που αναπαρίσταται βρισκόταν στο κάδρο εξαρχής, αναδύθηκε μέσα στην ομίχλη ή δεν υπήρξε ποτέ.

4.2.2. “Βήματα στο Χιόνι”

Διατρέχοντας την παρτιτούρα του Πρελουδίου “Des pas sur la neige” μπορεί κανείς εύκολα να παρατηρήσει τη σχεδόν συνεχή παρουσία του χαρακτηριστικού *ostinato* που εμφανίζεται στο πρώτο μέτρο του έργου. Το *ostinato*, μέσα από τις χαρακτηριστικές διαστηματικές σχέσεις 2ας και 3^{ης} αποτελεί ουσιαστικά έναν συμβολισμό των βημάτων στα οποία μας παραπέμπει ο Debussy μέσω του τίτλου του Πρελουδίου. Ο εκτελεστής, έτσι, καλείται να δομήσει μια συνειδητή ερμηνευτική προσέγγιση στο συγκεκριμένο σχήμα, καθότι αυτό αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ολόκληρης της μουσικής εξέλιξης. Εξετάζοντας τις μουσικές οδηγίες στην αρχή του Πρελουδίου, ο εκτελεστής συναντά δύο βασικές πληροφορίες. Αρχικά όσον αφορά το tempo, ο Debussy σημειογραφεί τη μετρονομική διάρκεια του τετάρτου (44) τοποθετώντας το όμως σε παρένθεση, θεωρώντας πιο σημαντικό ο αργός ρυθμός του έργου να αναδειχθεί μέσα από την χαρακτηριστική οδηγία “Λυπημένα και αργά” (“*Triste et lent*”). Επιπρόσθετα, η οδηγία που αναγράφεται κάτω από το χαρακτηριστικό *ostinato* αναφέρει ότι “αυτός ο ρυθμός οφείλει να έχει την ηχητική ποιότητα ενός παγωμένου και θλιμμένου τοπίου” (“*ce rythme doit avoir la valeur sonore d’ un fond de paysage triste et glace*”). Από την αρχή, λοιπόν, ο Debussy προσκαλεί τον εκτελεστή να αντιληφθεί τον παράγοντα του ρυθμού μέσω μιας οπτικής προβολής.

Πώς λοιπόν δύναται να προσεγγιστεί εκτελεστικά το *ostinato* με βάση τις παραπάνω παραμέτρους; Όσον αφορά το ζήτημα της σημειογράφησης των μουσικών οδηγιών, ο Roy Howat, αναφέρει ότι χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες. Η πρώτη έχοντας πιο κανονιστική δομή, μας αναφέρει τι ακριβώς πρέπει να κάνουμε κατά την εκτέλεση, ενώ η δεύτερη χαρακτηριζόμενη από μια πιο περιγραφική υφή, μας οδηγεί πιο διαλλακτικά στο εκάστοτε επιθυμητό αποτέλεσμα. Έτσι, ο Howat εντάσσει τις περιγραφικές προτροπές του Debussy στη δεύτερη κατηγορία, σημειώνοντας μάλιστα ότι στοχεύουν εξαρχής στην τροφοδότηση της ίδιας της ευαισθησίας του εκτελεστή.²¹¹ Με αυτόν τον τρόπο, ο συσχετιζόμενος πίνακας του Cezanne, μέσα από την θεματική του και τους χρωματικούς τόνους που χρησιμοποιεί, μπορεί να αποτελέσει ένα εικαστικό κάδρο, στο οποίο εν δυνάμει μας παραπέμπει ο Debussy. Το *ostinato* ηχεί μόνο του στο πρώτο μέτρο του πρελουδίου, σε δυναμική *pianissimo*, και το πιο βασικό του χαρακτηριστικό αποτελεί η λεπτομερής σημειογράφηση του *crescendo* και *diminuendo* που το περιβάλλει. Ο Debussy καλεί τον

²¹¹ Howat, *The Art of French Piano Music*, 270.

εκτελεστή να κάνει *crescendo* κατά την ανοδική πορεία του ρε προς το μι και *diminuendo* από το ένα συζευγμένο μι στο άλλο. Το *diminuendo* σε αυτό το σημείο είναι πρακτικά σχεδόν αδύνατο από την μια κρατημένη νότα στην άλλη, και υποστηρίζεται εδώ ότι ουσιαστικά πρόκειται για μια προσπάθεια σημειογράφησης της ελαστικότητας του ρυθμικού στοιχείου. Ο Debussy μοιάζει να στρέφει την προσοχή μας στην εξερεύνηση του *diminuendo* ως έναν μηχανισμό ανάδειξης του ήχου ως απόηχο, και για αυτό προτείνεται εδώ η αντιμετώπιση του *ostinato* μέσα από την ελάχιστη δυνατή κίνηση του χεριού, με προσεκτικό *legato* ανάμεσα στις νότες και με την χρήση του *pedal*, αφού έχει εκτελεστεί ως συνήχηση το διάστημα της 2ας και 3^{ης} αντίστοιχα.

Ιδιαίτερη προσοχή χρήζει η εμφάνιση των πρώτων μελωδικών φράσεων στο δεξί χέρι (μ. 2-7). Εμφανίζονται σε δυναμική ελάχιστα δυνατότερη (*piano*) από το *ostinato*, και με την εκφραστική οδηγία του Debussy να προσεγγιστούν “εκφραστικά και επώδυνα” (“*expressif et douloureux*”). Είναι σημαντικό να αποδοθεί η έντονη αίσθηση μετεωρισμού που προκαλείται από την τοποθέτηση τους στα ασθενή μέρη του μέτρου, αλλά και να αναδειχθεί η μελωδική τους πορεία, στην πρώτη φράση (μ. 2) από το σιβ προς ρε, στην δεύτερη (μ. 3-4) από το μι στο καταληκτικό λα και στην τρίτη (μ. 5-7) από το αρχικό λα προς το ψηλότερο μι και προς το χαμηλό ντο αντίστοιχα. Τα προαναφερθέντα στοιχεία μπορούν να μορφοποιηθούν αρχικά μέσα από μια ομοιογενή χειρονομία του εκτελεστή, με το βάρος των δαχτύλων να παίζει κεντρικό ρόλο ως προς την ερμηνεία των σημαντικότερων φθόγγων των φράσεων. Σημαντικότερη όμως είναι η δυνατότητα μιας ρυθμικής πλαστικότητας, επιχειρώντας έτσι να αναδειχθεί ο μετεωρισμός του φθογγικού υλικού, μέσα από την δημιουργία μιας αίσθησης κίνησης και ακινησίας ταυτόχρονα, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στον αντίστοιχο πίνακα του Cezanne. Ο Simon Trezise, με αφορμή τις απόψεις του Julian Epstein, σημειώνει την ύπαρξη δύο διαφορετικών τρόπων αντιμετώπισης του ρυθμικού στοιχείου στα μουσικά έργα. Έτσι, ο τρόπος που ο χρονικός άξονας προσλαμβάνεται στη μουσική διχοτομείται κατά τον Trezise σε αυτό που ο Epstein ονομάζει “χρονομετρικό” και “εσωτερικό/βιωματικό” χρόνο. Ο πρώτος είναι καθαρά μηχανιστικός και αφορά τις μετρονομικές ενδείξεις κάθε έργου, με την αποτύπωσή τους κυρίως στους ισχυρούς παλμούς κάθε μέτρου. Ο δεύτερος είναι μοναδικός για κάθε έργο και προκύπτει κυρίως μέσα από την υποκειμενική εμπειρία της εκτέλεσης του, ενώ καθορίζεται επίσης από πολλές επιπλέον παραμέτρους του έργου, όπως η

αρμονία, η φραστική δομή, οι πτώσεις κ.ά.²¹² Υπό αυτό το πρίσμα, η χρονική διάσταση του έργου μπορεί να ιδωθεί μέσα από την πλαστικότητα του ρυθμικού στοιχείου και η ασυμμετρία της φραστικής δομής να συσχετιστεί με την χαρακτηριστική παράδοξη γεωμετρία του πίνακα του Cezanne, ο οποίος μέσα από την απεικόνιση μιας κάθετης χιονισμένης πλαγιάς στο προσκήνιο του κάδρου καθιστά τη θέση του θεατή αβέβαιη. Ακούγοντας έτσι το πρώτο τμήμα του Πρελουδίου και βλέποντας αρχικά τον πίνακα του Cezanne, ο παραλήπτης βρίσκεται ουσιαστικά αποπροσανατολισμένος.

Στα μέτρα 8-15 εξερευνώνται για πρώτη φορά στο πρελούδιο τα χαμηλότερα ρετζίστρα του πιάνου, με τα στοιχεία της χρωματικότητας (μ. 8-10) να δημιουργούν έντονα την αίσθηση της τονικής αμφισημίας. Συνίσταται εδώ η ανάδειξη της χαμηλότερης φωνής καθότι σε συνδυασμό με την μορφοποίηση του *ostinato* στις επάνω φωνές συνιστά καθαρά το χρωματικό περιβάλλον, και συνδέεται άμεσα με τους σκοτεινούς και έντονους χρωματικούς τόνους του πίνακα του Cezanne. Η αίσθηση του θεατή ότι βρίσκεται ταυτόχρονα κοντά και μακριά στον πίνακα, και του ακροατή ότι βρίσκεται μέσα σε ένα διατονικό περιβάλλον που ταυτόχρονα κατακερματίζεται από στοιχεία χρωματικότητας, συσχετίζεται εδώ με την ομοιογενή χρήση των χρωμάτων στον πίνακα του Cezanne και την διαχείριση του *ostinato* από τον Debussy. Σημαντική είναι η χρήση του *pedal* στα μέτρα 11-13, καθότι κρίνεται κομβική η καθαρή ανάδειξη της παρουσίας του λαβ μιζολυδικού τρόπου καθώς και στα μέτρα 13-15, όπου μέσα από τους κρατημένους φθόγγους, ο Debussy καλεί ουσιαστικά τον εκτελεστή να εμφανίσει το χρώμα της ολοτονικής κλίμακας μέσα σε κρατημένο *pedal*.

Σημαντικό σημείο για τον εκτελεστή αποτελούν επίσης τα μέτρα 21-31. Χαρακτηρίζονται αρχικά από μια έντονη ρυθμική κίνηση και ένταση, κάτι που επικυρώνεται από την οδηγία του Debussy να εκτελεστούν πιο “ζωηρά” (“*En animant surtout dans l’ expression*”). Σημαντικό στοιχείο εδώ αποτελεί η ανάδειξη των αρχικών κεντρικών φθόγγων του μοτίβου των τριτών σε κάθε φράση (μιb- λαb- φα και ρεb) καθότι αυτοί σηματοδοτούν κάθε φορά την πραγμάτωση μιας εν δυνάμει κίνησης/βημάτων η οποία τελικά μοιάζει να ματαιώνεται με ένα χαρακτηριστικό *ritenuto* στο μέτρο 25 μαζί με την επαναφορά της αρχικής μουσικής υφής στα μέτρα 26-28. Η υπόνοια της κίνησης είναι παρούσα και στον πίνακα του Cezanne, μέσα από την απεικόνιση του χαρακτηριστικού ελικοειδή δρόμου στα δεξιά του πίνακα που οδηγεί συμβολικά σε έναν οικισμό. Προσφέροντας προοπτική στον πίνακα, αλλά ταυτόχρονα

²¹² Simon Trezise, “Debussy’s “rhythmicised time”, στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise (New York: Cambridge University Press, 2003), 234.

μην αναδεικνύοντας μια πραγματική κίνηση, ο εκτελεστής και ο θεατής εδώ μπορεί να ‘προβάλλει’ συμβολικά την κατεύθυνση μουσικών φράσεων μέσα στο εικαστικό κάδρο του Cezanne.

Μια τελευταία απόπειρα καθιέρωσης του στοιχείου της κίνησης πραγματοποιείται στα μέτρα 29-31. Το μοτίβο των τριτών εμφανίζεται εδώ με την εκτελεστική οδηγία να προσεγγιστεί με ένα “τρυφερό και θλιμμένο αίσθημα μετάνοιας” (“*comme un tendre et triste regret*”) και συνδυάζεται με το πρωτοεμφανιζόμενο στοιχείο διαφάνειας των τρίφωνων συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή. Σημαντικό είναι εδώ οι φράσεις να οδηγηθούν σταδιακά προς την εμφάνιση της συγχορδίας της ρεβ μείζονας (μ. 31) η οποία αναδύει μια προσαγωγική σχέση με την αρχική τονικότητα της ρε ελάσσονας και ερμηνεύεται εδώ ως κομβικό στοιχείο έντασης, λίγο πριν την εμφάνιση της coda.

Στην μικρή έκταση των μέτρων της coda (μ. 32-36) ηχούν το ψηλότερο και το χαμηλότερο ρετζίστρο που έχει εξερευνηθεί μέχρι εκείνη την στιγμή στο πρελούδιο. Συνίσταται η κατάλληλη προετοιμασία και η χρήση ολόκληρου του χεριού για να αναδειχθεί ο απόκοσμος ήχος που αναδύεται μέσα από το φθογγικό υλικό. Το *ostinato* στα μέτρα 32-33 ηχεί πλέον σαν ανάμνηση και η επερχόμενη σταδιακή μετάβαση στα χαμηλότερα ρετζίστρα του πιάνου, μέσω μιας σολ συγχορδίας χωρίς τρίτη και ενός τύπου πλάγιας πτώσης, οδηγεί στην επικύρωση της ματαίωσης οποιασδήποτε υπόνοιας κίνησης που έχει δημιουργηθεί προγενέστερα στο έργο. Μέσω του κρατημένου *pedal* στα μέτρα 34-36 και εξέχοντες ηχητικά φθόγγους την ψηλότερη και χαμηλότερη φωνή της τελικής συγχορδίας της ρε ελάσσονας, το πρελούδιο φτάνει στο αποκορύφωμα της δημιουργίας μιας αίσθησης κίνησης και ακινησίας ταυτόχρονα, τοποθετούμενο συγχρονικά, στο ίδιο περιβάλλον που ο Cezanne δημιουργεί, μέσω των χρωμάτων και των φυσικών στοιχείων που αναπαρίστανται την αντίστοιχη αίσθηση.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Schmitz:

«Κατάλληλα ερμηνευμένο, το Πρελούδιο αυτό, δύναται να φέρει αμέσως στο νου του καθενός, την εικόνα του ορίζοντα ενός χιονισμένου τοπίου, κάτω από έναν γκριζό ουρανό.»²¹³

²¹³ Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 165.

4.2.3. “Ο στρατηγός Lavine”

Με τον συσχετισμό του πρελουδίου “General Lavine” με τον πίνακα του Toulouse Lautrec “Footit et Chocolat”, ο εκτελεστής δύναται να ερευνήσει περαιτέρω τα μουσικά στοιχεία που συντελούν μια εν δυνάμει πραγμάτωση του μουσικού έργου μέσα στο εικαστικό συμβάν του αντίστοιχου πίνακα. Το πρώτο στοιχείο που μπορεί να παρατηρήσει κανείς διατρέχοντας την παρτιτούρα είναι το μεγάλο εύρος δυναμικών που εμφανίζεται, με πολύ συχνές μεταβολές (από *sff* έως *pianissimo*), σε συνδυασμό με τις αντιθετικές εκτελεστικές τεχνικές που τις συνοδεύει (κυρίως *legato* και *staccato*). Ο Schmitz σημειώνει πως έργα σαν αυτό αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της πρόθεσης του Debussy να εξερευνήσει τις ηχητικές δυνατότητες του πιάνου. Μέσα από το μεγάλο εύρος δυναμικών και τεχνικών που χρησιμοποιούνται, το πιάνο μοιάζει να αντιμετωπίζεται σαν ορχήστρα, υποδηλώνοντας τα ηχοχρώματα πολλών και διαφορετικών οργάνων (από πνευστά, έγχορδα έως κρουστά) αναδεικνύοντας έτσι, όπως πολλά ακόμα Πρελούδια της συλλογής, τη μεγάλη ηχητική ποικιλομορφία που μπορεί να μορφοποιηθεί κατά την πιανιστική εκτέλεση.²¹⁴

Τα παραπάνω στοιχεία, συντελούν στον σχηματισμό της θεατρικής υφής που διέπει το Πρελούδιο. Το εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-10) ηχεί σαν «μια μικρή μπουρλέσκ (*burlesque*) τρομπέτα»,²¹⁵ και το μοτίβο ε των 32^{ων} δευτέρων εμφανίζεται στη δυναμική του *forte* με στόχο τον χαρακτηριστικό φθόγγο του ντο, ενώ το μοτίβο *el* με τις ασαφείς τρίφωνες συγχορδίες του ηχεί σε ένα ξαφνικό *piano*, αποδομώντας οποιαδήποτε σαφήνεια ενός καθαρού διατονικού περιβάλλοντος. Συνίσταται εδώ, η προσεκτική και καθαρή άρθρωση του μοτιβικού υλικού χωρίς *pedal*, με κέντρο τα αντιθετικά στοιχεία των δυναμικών που τα συνοδεύουν, ενώ προτείνεται ως κεντρικός άξονας του αποσπάσματος η στόχευση προς τον μονίμως παρόν φθόγγο του ντο, ο οποίος μπορεί να ηχεί μέσα στο *pedal*. Έτσι, μπορεί να αναδειχθεί η αντίθεση των μοτίβων με το ηχοτοπίο που δημιουργεί το ντο και ταυτόχρονα να αποδοθεί η εισαγωγική υφή του αποσπάσματος. Το παρόν τμήμα με αυτό τον τρόπο, φαντάζει σαν ένα προοίμιο του μουσικού και εικαστικού συμβάντος που θα ακολουθήσει, και ο εκτελεστής-ακροατής μπορεί να προβάλλει την ακουστότητα του, πριν ακόμα εισέλθουν στην σκηνή οι Footit και Chocolat που αναπαριστά ο Lautrec.

²¹⁴ Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 50.

²¹⁵ Ο.π., 190.

Τα πρώτα μουσικά στοιχεία μιας πιο αφηγηματικής υφής επέρχονται στην αρχή του τμήματος Α (μ. 11-45) και ο Debussy προσκαλεί τον εκτελεστή να τα ερμηνεύσει με “πνευματικότητα και διακριτικά” (“*Spirituel et discret*”). Η μουσική δράση αρχίζει στην υποενότητα a1 (μ. 11-16) σε παραλληλία με το δρώμενο του πίνακα, και το διατονικό περιβάλλον της Φα μείζονας εμφανίζεται εδώ μέσα κυρίως από το συγχορδιακό υλικό του δεξιού χεριού και τις μπάσες νότες του αριστερού. Τα στοιχεία της Φα μείζονας πεντατονικής κλίμακας, συνιστάται εδώ να προσεγγιστούν με προσοχή όσον αφορά την εκτελεστική υφή, καθότι τα χαρακτηριστικά *staccato* και η κατεύθυνση της φραστικής δομής παραπέμπει έμμεσα στον βηματισμό του χορού που αναπαρίσταται στον πίνακα του Lautrec, ενώ η δυναμική *pianissimo* που σημειογραφεί ο Debussy, δύναται να αναδείξει πολύ έντονα την αντίθεση του επερχόμενου μεταβατικού τμήματος. Ο πρώτος κατακερματισμός της μουσικής ροής πραγματοποιείται στα μέτρα 17-18 και κρίνεται σημαντικό να αποδοθεί από τον εκτελεστή η αντίθεση που αναδύεται μέσα από την έντονη μεταλλαγή της δυναμικής (από *pianissimo* στην προηγούμενη υποενότητα στο *sff* στο μέτρο 17). Η αντίθεση αυτή, άλλωστε, αποτελεί τον κεντρικό άξονα ολόκληρου του τμήματος Α, το οποίο χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή μεταξύ υποενοτήτων *διαφανούς μουσικής ροής* και *κατακερματισμού*. Έτσι, η υποενότητα a2 (μ. 19-30) επαναφέρει τη μουσική αφήγηση, με οξυμένο όμως το στοιχείο της χρωματικότητας, και μέσω του κατακερματισμού της στα μέτρα 29-30, όπου ο Debussy συνιστά ένα μεγάλο *crescendo*, οδηγεί στο επόμενο μεταβατικό τμήμα (31-34) το οποίο χαρακτηρίζεται από μια συγχορδιακή υφή. Εκεί, η συγχορδία της Σι μείζονας με μικρή έβδομη ως προσέγγιση στον επερχόμενη Ντο μείζονα με μικρή έβδομη αποτελεί σημαντικό στοιχείο του τμήματος, το οποίο μέσα στη δυναμική του ξαφνικού *forte* μοιάζει να διακόπτει προσωρινά ξανά τη ρυθμική ροή του Πρελουδίου. Συνιστάται, έτσι, η κατάλληλη σωματική τοποθέτηση του εκτελεστή, ώστε να διευρυνθεί ο ηχητικός όγκος μέσα από όλο το σώμα, και με κεντρικό σημείο τον φθόγγο του ντο στις χαμηλότερες φωνές, να οδηγηθεί το συγκεκριμένο απόσπασμα, μέσα από το διστακτικό *staccato* του φθογγικού υλικού της ολοτονικής κλίμακας (μ. 34), στην εμφάνιση της επερχόμενης υποενοτήτας a3, με την οποία ολοκληρώνεται το τμήμα Α.

Το στοιχείο της αντίθεσης ανάμεσα στις επιμέρους ενότητες του τμήματος Α, όπως άλλωστε και σε ολόκληρο το Πρελούδιο, καθίστανται πολύ σημαντικό κατά την εκτέλεση, καθότι συνδέεται άμεσα με τον επιλεγμένο πίνακα του Lautrec. Μέσα από το δίπολο της *διαφάνειας-κατακερματισμού* της μουσικής ροής, το έργο μπορεί να εισέλθει στο εικαστικό δρώμενο. Εκεί, το αντίστοιχο δίπολο αναπαρίσταται από τη χαρακτηριστική υφή των σχημάτων και

των γραμμών, οι οποίες περισσότερο υπονοούν την κίνηση παρά την περιγράφουν και σε συνδυασμό με την ασάφεια των μορφών που παρουσιάζονται, δεν οικοδομούν ένα φυσικά εξελισσόμενο χορευτικό δρώμενο, αλλά μια αποσπασματική υποκειμενική παρουσίαση ενός στιγμιοτύπου.

Η απόδοση των παραπάνω, πέρα από τις προαναφερθείσες προτάσεις, συνίσταται επίσης στο ζήτημα της απόδοσης του ρυθμού, ως του στοιχείου που σχετίζεται άμεσα με τον άξονα της χρονικής διάστασης των έργων. Όπως στον Lautrec η κίνηση παραπέμπει στην εξέλιξη της χρονικής ροής, έτσι αντίστοιχα το ρυθμικό στοιχείο στον Debussy παραπέμπει στον χρονικό άξονα επίσης. Μια πρώτη ανάγνωση από έναν εκτελεστή, θα περιλάμβανε μια έντονη ρυθμική επιβράδυνση και επιτάχυνση ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα, με στόχο την ανάδειξη των αντιθέσεων τους. Ο Roy Howat όμως, αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι ένα από τα πιο απαιτητικά πεδία για έναν εκτελεστή είναι να ερμηνεύσει το έργο “μέσα στον χρόνο” (“*in time*”) χωρίς να δοθεί η αίσθηση μιας ρυθμικής δυσκαμψίας.²¹⁶ Έτσι σημειώνει χαρακτηριστικά ότι:

«Το στοιχείο της ρυθμικής ρευστότητας, αποτελεί ένα από τα δυσκολότερα μουσικά χαρακτηριστικά ως προς την σημειογράφηση του, καθότι εξαρτάται και επηρεάζεται άμεσα από πολλούς παράγοντες, όπως η ακουστική του μέρους όπου εκτελείται ένα έργο, η φυσιολογία κάθε οργάνου ξεχωριστά και η τεχνική του εκτελεστή. Το γαλλικό ρεπερτόριο μάλιστα, χαρακτηριζόμενο συχνά από μια έντονα διακοσμημένη ρυθμική επιφάνεια, απαιτεί περισσότερη συγκέντρωση ώστε να διατηρηθεί ένας ενιαίος ρυθμικός παλμός στο έργο, και να αποδοθεί με δομική συνοχή. Έτσι, αν και κατά την εκτέλεση μπορεί να είναι αρκετά δελεαστικό να επιτρέψουμε σε μουσικές οδηγίες όπως τα *rubato*, *rit.* ή *cedez* να καθοδηγήσουν την εκτελεστική μας προσέγγιση, είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι η παρουσία τους στην παρτιτούρα υπονοεί μια μάλλον περισσότερο αυστηρή ερμηνεία του ρυθμού η οποία ταυτόχρονα αντανακλά την ιστορική σημασία του χορευτικού στοιχείου στη γαλλική μουσική παράδοση».²¹⁷

Έτσι, στο συγκεκριμένο πρελούδιο, καθίσταται πολύ σημαντικό για τον εκτελεστή, παρόλα τα συχνά εμφανιζόμενα στοιχεία του ρυθμικού αλλά και αρμονικού κατακερματισμού, να δομήσει με προσοχή, μια ενιαία και σαφή προσέγγιση πρωτίστως του ρυθμού, επιτρέποντας στα ρυθμικά στοιχεία του χορού, της θεατρικότητας αλλά και του χιούμορ, να αναδειχθούν,

²¹⁶ Howat, *The Art of French Piano Music*, 317.

²¹⁷ Ο.π.

μέσα από τη φυσικά αντιθετική τους σχέση που είναι εγγενής στην μουσική εξέλιξη του έργου, και όχι να επιχειρήσει να τα αναδείξει μέσα από υπερβολικές επιλογές, μεταμορφώνοντας και την ίδια την εκτελεστική του προσέγγιση σε 'θεατρική'.

Το δεύτερο εισαγωγικό τμήμα του πρελουδίου (μ. 46-59), παρουσιάζει παρόμοια υφή με το πρώτο εισαγωγικό τμήμα. Κρίνεται σημαντικό να αποδοθεί η συχνή εναλλαγή της υφής του *staccato* και *legato*, αλλά και η ισχυρή παρουσία του φθόγγου *lab* στο χαμηλό ρετζίστρο του πιάνου (όπως αντίστοιχα του ντο, στο 1^ο Εισαγωγικό τμήμα). Ιδιαίτερη προσοχή χρήζει η εμφάνιση του μοτίβου *ε1* με *legato* για πρώτη φορά, ενώ η εμφάνιση του μοτίβου *ε2* (μ. 47-48) χρειάζεται την κατάλληλη χειρονομική προετοιμασία από τον εκτελεστή ώστε να αναδειχθεί το πρωτοεμφανιζόμενο συγχορδιακό υλικό της *Lab* και *Σ1b* μείζονας συγχορδίας μέσα στην δυναμική του *piano*. Ολόκληρο το τμήμα μοιάζει να οδηγεί στα μετρά 65-67, όπου η συγχορδία της *M1b* μείζονας μεθ' ενάτης εμφανίζεται σε *fortissimo*, και αποδομείται αμέσως μέσω μιας ρυθμικής μεγέθυνσης (μ. 68-69) οδηγώντας στο τμήμα Α'. Τα στοιχεία του τμήματος, συνηγορούν, έτσι, σε μια αίσθηση τομής στο μουσικό, και κατ'έπекταση εικαστικό, συμβάν, διανθίζοντας τα εσωτερικά γεγονότα που το συνιστούν λίγο πριν ξεκινήσει το δεύτερο μέρος της 'παράστασης'. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Schmitz:

« Η συνεχής εναλλαγή των "στεγνών" *staccato* με έντονους τονισμούς, με λακωνικά ασαφή μελωδικά περάσματα, είναι υψίστης σημασίας για την εκτέλεση του Πρελουδίου, παραπέμποντας άμεσα στο χιούμορ των κλόουν που παρουσιάζουν κόλπα και εκπλήξεις και χαρακτηρίζονται από συνεχείς αλλαγές της έκφρασης του προσώπου τους περνώντας ξαφνικά από ένα απαθές βλέμμα, σε υπερβολικές εκφράσεις γέλιου, έντασης και πόνου». ²¹⁸

Στο τμήμα της *coda* (μ. 94-109) σχεδόν όλα τα μουσικά στοιχεία που περιλαμβάνονται στο πρελούδιο συνυπάρχουν οδηγώντας προς το τέλος του. Η εμφάνιση του μοτίβου *α* (μ. 94-95) στην *Σολb* μείζονα, αντί για την *Φα*, μοιάζει εδώ να αποτελεί το τελευταίο στίγμα ειρωνείας του έργου, το οποίο μέσα από ένα σταδιακό *crescendo*, οδηγεί στη δυναμική του *fortissimo*, ως το βασικό ηχητικό κάδρο του τμήματος. Η συνύπαρξη όλων των αντίρροπων δυνάμεων που είχαν παρουσιαστεί έως εδώ στο Πρελούδιο, συσχετίζεται άμεσα με τη στιγμή συμφιλίωσης που επέρχονταν στα νούμερα των *Fottit* και *Chocolat*, μετά από τους χιουμοριστικούς τσακωμούς που διάρθρωσαν όλα τα νούμερα τους. Το προκείμενο τέλος του Πρελουδίου, με σχεδόν *grotesque* χαρακτήρα, προμηνύεται μέσα από την πιο διαφανή αρμονικά σύνδεση που έχει εμφανιστεί στο πρελούδιο (*ii7* δανεικής- *V7*) και συνίσταται εδώ

²¹⁸ Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, 191.

ο εκτελεστής να το αναδείξει μέσα από την κίνηση του μπάσου, την προσεκτική χρήση του pedal, αλλά και την υψηλότερη ένταση δυναμικής που έχει εμφανιστεί μέχρι στιγμής στην εκτέλεση. Η ισχυρή κατάληξη στον φθόγγο του φα με *sff* οριοθετεί την λήξη της ‘παράστασης’ και το Πρελούδιο ολοκληρώνεται με μια ιδεατή ταυτόχρονη προβολή υπόκλισης των Footit και Chocolat. Έτσι τα έργα μορφοποιούνται τελικά σε ένα συγχρονικό και ενιαίο συμβάν, όπου η ταυτότητα του ήχου του ενός προσδιορίζεται μέσα από την οπτικότητα του άλλου και αντίστροφα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Απώτερο στόχο της παρούσας εργασίας αποτέλεσε μια εναλλακτική προσέγγιση των μουσικών έργων η οποία θα αποτύπωνε τους προβληματισμούς ταυτόχρονα με τα στάδια μελέτης ενός εκτελεστή κατά την επιλογή ενός έργου. Έχοντας ασχοληθεί εκτενώς με την κλασική μουσική, τα ανώτερα θεωρητικά αλλά και τον τζαζ αυτοσχεδιασμό, επιχείρησα να συνδυάσω τα εν δυνάμει εργαλεία που μου προσέφεραν οι χώροι αυτοί, με το προσωπικό μου ενδιαφέρον για άλλες εκφάνσεις της τέχνης γενικότερα και προσπάθησα να αναδείξω έναν κοινό χώρο συνδιαλλαγής των μουσικών και ζωγραφικών έργων. Επιθυμώντας ο υβριδικός αυτός χώρος να μην είναι παράγωγο μιας αυθαίρετης ερμηνείας, αλλά να στηρίζεται πάνω σε μια σχετικά σταθερή θεωρητική βάση, συνάντησα αρκετά εμπόδια, τα οποία άλλες φορές ξεπεράστηκαν μέσα από πολύτιμες βιβλιογραφικές πηγές, κι άλλες φορές κατέστησαν σημεία της εργασίας σχετικά ασαφή, κάτι που αναγνωρίζω. Θεωρώ όμως τελικά, πως κατέστη δυνατή η δόμηση ενός ενιαίου πεδίου εξέτασης των μουσικών έργων σε συνδυασμό με τους ζωγραφικούς πίνακες, κάτι που προσέφερε, αρχικά σε εμένα, πολλούς και διαφορετικούς πιθανούς τρόπους να προσεγγίσω τα μουσικά έργα που επιλέχθηκαν.

Προσπαθώντας να εξετάσω τους βασικούς πυλώνες μιας ερμηνείας,²¹⁹ οι έννοιες του έργου, της ανάλυσης και της εκτέλεσης, με οδήγησαν να επαναπροσδιορίσω την ταυτότητα του μουσικού εκτελεστή, συνειδητοποιώντας πρακτικά ότι η εκτέλεση ενός έργου μορφοποιείται σημαντικά και μακριά από το ίδιο το μουσικό όργανο. Έτσι, επέλεξα η δομή της εργασίας να αναδεικνύει σταδιακά τα ερευνητικά πεδία με τα οποία δύναται να συνδιαλέγεται ο εκτελεστής.

Μελετώντας τις πιθανές εκτελεστικές προσεγγίσεις των έργων από την αρχή της εργασίας, η διερεύνηση την γλώσσας του Ιμπρεσιονισμού ως ένα ενιαίο πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης, με βοήθησε να αντιληφθώ τον κοινό δημιουργικό κώδικα που υποβόσκει σε όλα τα καλλιτεχνικά έργα της περιόδου. Θέλοντας όμως να αποφύγω μια γενικευτική θεώρηση, η έρευνα των επιμέρους χαρακτηριστικών των συγκεκριμένων δημιουργών, με οδήγησε στο να αντιληφθώ πιο βαθιά τον υποκειμενικό παράγοντα που ήταν παρών σε κάθε έργο, και να εξετάσω με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τα επιμέρους χαρακτηριστικά του.

²¹⁹ Πρόκειται για αυτό που στην εργασία αναφέρεται ως *Τρίπτυχο* (Κεφάλαιο 1).

Επιπλέον, μέσα από την αναλυτική διαδικασία μπόρεσα να εξετάσω την πραγμάτωση της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης σε ένα αρχικό στάδιο, και οδηγήθηκα με πρακτικούς τρόπους να ‘ακούσω’ αλλιώς την μουσική και να ‘δω’ αλλιώς τους πίνακες. Παρά τα όποια εμπόδια συνάντησα, είχα την ευκαιρία να παρατηρήσω την γόνιμη προσφορά των αναλυτικών ευρημάτων στην εκτέλεση και αντίστροφα, αλλά και την πιθανότητα τα εργαλεία του ενός πεδίου να μην δύνανται, κατά περιπτώσεις, να εφαρμοστούν στο άλλο. Έτσι κατά την διάρκεια της εργασίας αναθεωρούσα συνεχώς τις εκτελεστικές μου επιλογές, προσπαθώντας να διατηρήσω διαφανές ένα νήμα που να συνδέει ενεργά όλη την πορεία της έρευνας.

Δομώντας τις εκτελεστικές προτάσεις των έργων, προσπάθησα να αποτυπώσω τις πρακτικές απολήξεις της παρούσας έρευνας, σε συνδυασμό με την υποκειμενική μου οπτική. Θέλω να πιστεύω, ότι ακόμα και αυτές, αποτελούν ένα μεταλλασσόμενο πεδίο όπου μπορούν να αναθεωρούνται συνεχώς, αποτελώντας έτσι μια αφορμή για έναν περαιτέρω ερευνητικό διάλογο που μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικές οπτικές πάνω στην εκτέλεση των έργων. Άλλωστε εγώ ο ίδιος, για ερευνητικούς σκοπούς, επέλεξα να ηχογραφήσω μια πρωτόλεια εκτέλεση των έργων πριν ξεκινήσει η παρούσα έρευνα, και να την ακούσω και πάλι μετά το πέρας της, για να ερευνήσω πρακτικά τους διαφορετικούς δρόμους που οδηγήθηκε τελικά η εκτέλεση μέσα από τον διάλογο των έργων με τους πίνακες ζωγραφικής που επιλέχθηκαν.

Κλείνοντας, είναι σαφές ότι η εργασία αυτή διαπραγματεύτηκε για πρακτικούς λόγους, την έρευνα ενός μικρού αριθμού επιλεγμένων έργων που τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο χρονικό φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και επικεντρώθηκε βασικά σε μια διαλογική εξέταση αποκλειστικά μουσικών και ζωγραφικών έργων, με βασικό άξονα τη μουσική εκτέλεση. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μια προσπάθεια, διεύρυνσης των ερευνητικών εργαλείων με παρόμοιες απολήξεις, μέσα από μια εν δυνάμει συνεργασία ερευνητών από διαφορετικά πολιτισμικά πεδία (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφο κ.ά.) με στόχο την ανάδειξη κοινών μεθόδων εξέτασης των πολιτισμικών πρακτικών. Ταυτόχρονα μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να έχει ενδιαφέρουσες επιδράσεις και στον τομέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας σήμερα, αναδεικνύοντας ένα κοινό πεδίο δράσης και συνεργασίας των καλλιτεχνών, υπερβαίνοντας μια αυστηρή οριοθέτηση των διαθέσιμων δημιουργικών εργαλείων της κάθε τέχνης ξεχωριστά. Επιπρόσθετα, μέσα από άλλα επιστημονικά πεδία, όπως αυτό της Νευροψυχολογίας, μπορούν ίσως να εξεταστούν αν και κατά πόσο οι λειτουργίες του ανθρώπινου εγκεφάλου, επικυρώνουν την δυνατότητα ανάδυσης εναλλακτικών τρόπων ακρόασης και πρόσληψης της μουσικής υπό αυτό το πρίσμα, ειδικότερα μέσα από ειδικά διαμορφωμένα πειράματα τα οποία θα περιλαμβάνουν τη

ζωντανή μουσική εκτέλεση. Τέλος, θα ήταν ιδιαίτερο ενδιαφέρον να ερευνηθούν οι απολήξεις μιας τέτοιας προσέγγισης στο πεδίο της Μουσικής Παιδαγωγικής, με σκοπό τη διεύρυνση των μεθόδων εκμάθησης της μουσικής, όπου οι σπουδαστές θα έχουν πρόσβαση εξ' αρχής στην εγγενή διαλογική σχέση που έχουν τα έργα που μελετούν με άλλα παράγωγα του πολιτισμικού πεδίου, έχοντας έτσι την δυνατότητα να αντιληφθούν πιο βαθιά τον υφολογικό τους κώδικα, διανθίζοντας ταυτόχρονα περαιτέρω την παλέτα των εκτελεστικών και ερμηνευτικών τους επιλογών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnold, Matthias. "Toulouse Lautrec and the Art of His Century." Στο *Henri de Toulouse Lautrec: Images of the 1890s*, επιμ. Riva Castelman & Wolfgang Wittrock, 37-76. New York: The Museum of Modern Art, 1985.

Athanassoglou-Kallmyer, Maria Nina. *Cezanne and Provence: The Painter in his Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Botstein, Leon. "Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition." Στο *Debussy and His World*, επιμ. Jane F. Fulcher, 141-179. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Burge, David. *Twentieth Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.

Byrnside, Ronald L. "Musical Impressionism, The Early History of the Term." *Musical Quarterly*, Vol.66, No.4 (1980): 522-537. Πρόσβαση 18/03/21, <http://www.jstor.com/stable/741965>

Call, Michael J. *Claude Monet, Free Thinker: Radical Republicanism, Darwin's Science, and the Evolution of Impressionist Aesthetics*. New York: Peter Lang, 2015.

Castelman, Riva. "Introduction." Στο *Henri de Toulouse Lautrec: Images of the 1890s*, επιμ. Riva Castelman & Wolfgang Wittrock, 9-18. New York: The Museum of Modern Art, 1985.

Charle, Christophe. "Debussy in Fin -de-Siecle Paris." Μτρρ. Victoria Johnson. Στο *Debussy and His World*, επιμ. Jane F. Fulcher, 271-295. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Cook, Nicholas. "Analysing Performance and Performing Analysis." Στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist, 239-261. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

Deaville, James. "Debussy's Cakewalk: Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris." *Revue musicale OICRM*, Vol. 2, No. 1 (2014): 20-39. Πρόσβαση 09/02/2023, <https://doi.org/10.7202/1055844ar>.

- Dubiel, Joseph. "Analysis." Στο *The Routledge Companion to Philosophy of Music*, επιμ. Theodore Gracyk & Andrew Kania, 525-534. New York: Routledge, 2011.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Fry, Roger. *Cezanne: A Study of his Development*. New York: Noonday Press, 1968.
- Gatti, Guido M. "The Piano Works of Claude Debussy." *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 3 (July 1921): 418-460. Πρόσβαση 18/03/2021, <https://www.jstor.org/stable/738116>.
- Gervais, David. "Unified Landscapes: Monet's Series Paintings." *The Cambridge Quarterly*, Vol. 20, No. 3 (1991): 210-222. Πρόσβαση 18/08/2021, <https://www.jstor.org/stable/42966925>.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art, Vol. 4: Naturalism, Impressionism, The Film Age*. Taylor & Francis e-Library: Routledge, 2005.
- Hudgins, Mary Nan. "A Descriptive Analysis of the Preludes of Claude Debussy." Master Thesis, North Texas State College, 1956.
- Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Faure, Ravel, Chabrier*. London: Yale University Press, 2009.
- Johnson Jr., Lincoln F. "Time and Motion in Toulouse Lautrec." *College Art Journal*, Vol. 16, No. 1 (1956): 13-22. Πρόσβαση 18/08/21, <https://www.jstor.org/stable/772844>.
- Kania, Andrew Kania & Gracyk, Theodore. "Performances and Recordings." Στο *Routledge Companion to Philosophy of Music*, επιμ. Theodore Gracyk & Andrew Kania, 80-90. London: Routledge, 2011.
- Kautsky, Catherine. *Debussy's Paris: Piano Portraits of the Belle Époque*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.
- Kelly, Barbara L. "Debussy's Parisian affiliations." Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 25-42. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Kieffer, Alexandra. "The Debussyist Ear: Listening, Representation, and French Musical Modernism." *19th Century Music*, Vol. 39, No. 1 (2015): 56-79. Πρόσβαση 18/03/2021, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2015.39.1.56>.

Korsyn, Kevin. “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue.” Στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist, 55-72. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Kramer, Lawrence. *The Thought of Music*. California: University of California Press, 2016.

Lesure, François, Howat, Roy. “Debussy, Claude.” *Grove Music Online*. Πρόσβαση 24/01/24,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353#omo-9781561592630-e-0000007353>.

Lester, Joel. “Performance and analysis: interaction and Interpretation”. Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Mine, Doğantan- Dack. “Expressive freedom in classical performance: insights from a pianist– researcher.” Στο *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, επιμ. John Rink, Helena Gaunt & Aaron Williamon, 131-135. New York: Oxford University Press, 2017.

Nadeau, Roland. “Debussy and the Crisis of Tonality.” *Music Educators Journal*, Vol. 66, No. 1 (1979): 69-73. Πρόσβαση 18/03/21, <https://www.jstor.org/stable/3395721>.

Novotny, Fritz. *Toulouse Lautrec*. London: Phaidon Press Ltd 1969.

Pasler, Jann. “Impressionism.” *Grove Music Online*. Πρόσβαση 24/01/2024,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026>.

Petrie, Brian. *Claude Monet: The First of The Impressionists*. Oxford: Phaidon Press Ltd, 1979.

Pomeroy, Boyd. “Debussy’s tonality: a formal perspective.” Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 155-178. New York: Cambridge University Press, 2003.

Potter, Carolin. “Debussy and nature.” Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 137-151. New York: Cambridge University Press, 2003.

Rewald, John. *The History of Impressionism*. New York: Museum of Modern Art, 1961.

Rothstein, William. “Analysis and the act of performance.” Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 217-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

Samson, Jim. “Analysis in Context.” Στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook & Mark Everist, 35-54. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Schapiro, Meyer. *Paul Cezanne*. New York: Harry N. Abrams, 2004.

Schmitz, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publication, 1966.

Seitz, William. “Monet and Abstract Painting,” *College Art Journal*, Vol. 16, No. 1 (1956): 34-46. Πρόσβαση 18/08/21, <https://www.jstor.org/stable/772846>.

Shiff, Richard. *Cezanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

Simeone, Nigel. “Debussy and expression.” Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 101-116. New York: Cambridge University Press, 2003.

Swinkin, Jeffrey. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016.

Trezise, Simon, “Debussy’ s ‘rhythmicised time’.” Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, 232-255. New York: Cambridge University Press, 2003.

Turner, Norman. “Cezanne, Wagner, Modulation.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 4 (1998): 353-364. Πρόσβαση 24/09/2021, <https://www.jstor.org/stable/432126>.

Venturi, Lionello. “The Aesthetic Idea of Impressionism.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1 (1941): 34-45. Πρόσβαση 31/08/21, <https://www.jstor.org/stable/426742>

Walsh, Stephen. *Debussy: A Painter in Sound*. New York: Alfred A. Knopf, 2018.

Watson Library, Thomas J. “Cezanne and His Place in Impressionism.” *Fine Arts Journal*, Vol. 35, No.5 (1917): 325-339. Πρόσβαση 18/08/21, <https://www.jstor.org/stable/25587466>.

Woldu, Gail Hilston. “Debussy, Faure, D’ indy and Conceptions of the Artist: The Institutions, the Dialogues, the Conflicts.” Στο *Debussy and His World*, επιμ. Jane F. Fulcher, 235-253. New Jersey: Princeton University Press, 2001.