

Arnold Schoenberg

Βιέννη (1874-1925)

Ο Arnold Franz Walter Schoenberg γεννήθηκε στις 13 Σεπτεμβρίου του 1874 από Εβραίους γονείς στη Leopoldstadt, τη δεύτερη περιφέρεια της Βιέννης, η οποία φιλοξενούσε παλαιότερα το εβραϊκό γκέτο. Ο συνθέτης μεγάλωσε σ' ένα μικροαστικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο το ταλέντο του δεν έτυχε της ανάλογης προσοχής. Στην ηλικία των εννέα χρόνων γράφει τα πρώτα του έργα, ντουέτα για δύο βιολιά και αργότερα άλλα μεγαλύτερα έργα, με βάση αυτά που μελετούσε στα μαθήματα βιολιού. Το 1891, μετά το θάνατο του πατέρα του η οικονομική κατάσταση της οικογένειας επιδεινώνεται. Ο Schoenberg αναγκάζεται να εγκαταλείψει το γυμνάσιο και να εργαστεί μέχρι το 1895 σε μια τράπεζα, γεγονός που τον καταβάλλει ψυχικά. Το 1893 συνθέτει τα πρώτα του τραγουδία και ένα χρόνο αργότερα τα *Τρία κομμάτια για πιάνο* (χ.α.έ.).¹ Οι επιρροές του από τα έργα για πιάνο του Brahms είναι σαφείς και προφανείς, όπως άλλωστε συμβαίνει και στα πρώτα έργα για πιάνο του Berg.² Το 1895 ο συνθέτης γίνεται διευθυντής μια χορωδίας μεταλλωρύχων, ενώ παράλληλα ξεκινά μαθήματα με τον Zemlinsky. Τα μαθήματα αυτά είναι στην ουσία συζητήσεις. Ο Zemlinsky θα παραμείνει ο πρώτος και μοναδικός δάσκαλος σύνθεσης του ουσιαστικά αυτοδιδάκτου Schoenberg. Συγχρόνως υπήρξε καλλιτεχνικός του μέντορας και αργότερα κουνιάδος του. Το 1897 ο Schoenberg ολοκληρώνει το *Κουαρτέτο εγχόρδων σε Ρε μείζονα* (χ.α.έ.). Ο Zemlinsky, που εκείνη την περίοδο ήταν μέλος της *Ένωσης Μουσουργών Βιέννης (Wiener Tonkünstlerverein)* παρουσιάζει το έργο σε ιδιωτική συναυλία. Η επιτυχία του έργου, το οποίο φέρει ακόμα επιρροές από τον Brahms και τον Dvorak, είναι τόσο μεγάλη, που τον επόμενο χρόνο παίζεται δημόσια σε μια από τις συναυλίες των συνδρομητών. Το 1898 γράφει τα *Δύο τραγουδία*, έργο 1 και ένα χρόνο αργότερα αρχίζει να μελοποιεί ποιήματα του Richard Dehmel. Σε διάστημα τριών μόλις εβδομάδων γράφει το σεξτέτο εγχόρδων *Εξαύλωμένη Νύχτα*, έργο 4 (Verklärte Nacht), εμπνευσμένο από το ομώνυμο ποίημα του Dehmel, από τον κύκλο *Γυναίκα και κόσμος (Weib und Welt)*. Όσον αφορά τη μορφή του έργου, οι απόψεις διίστανται: άλλοι αναγνωρίζουν σ' αυτό τη μορφή Rondo και άλλοι τη μορφή (μέρους) сонάτας.³



Η υποδοχή του έργου από τους μουσουργούς της Ένωσης υπήρξε αρνητική, λόγω των (κατ' αυτούς) κακών βαγκνερικών του επιρροών. Η πρώτη εκτέλεση του σεξτέτου από το ενισχυμένο κουαρτέτο Rose το 1902 στη Βιέννη αποτέλεσε το πρώτο, αλλά όχι και τελευταίο σκάνδαλο πρεμιέρας έργου του συνθέτη. Το 1917 παρουσιάστηκε σε εκδοχή για ορχήστρα εγχόρδων, την οποία ο συνθέτης αναθεώρησε το 1943.


Το 1900 ο συνθέτης αρχίζει να γράφει τα *Gurrelieder*, τα οποία όμως θα ολοκληρώσει μόλις το 1911. Τα επόμενα δύο χρόνια εγκαθίσταται στο Βερολίνο, όπου έχει την ευκαιρία να γνωρίσει τον Richard Strauss. Ο τελευταίος του προτείνει να γράψει μία όπερα πάνω στο δράμα του Maeterlinck *Πελλέας και Μελισάνθη* (ο Schoenberg θα συνθέσει τελικά ένα συμφωνικό ποίημα στο ίδιο θέμα), του εξασφαλίζει τη δυνατότητα παρακολούθησης μαθημάτων στο Ωδείο Stern και την υποτροφία Liszt. Πίσω στη Βιέννη, ένα χρόνο αργότερα, ιδρύει μαζί με τον Zemlinsky τον *Σύλλογο Δημιουργικών Μουσουργών (Verein schaffender Tonkünstler)* με επίτιμο πρόεδρο τον Gustav Mahler. Ο σύλλογος θαυφίσταται μόνο για την καλλιτεχνική περίοδο 1904/1905. Τον ίδιο χρόνο γίνονται μαθητές του ο Alban Berg και ο Anton Webern. Στη Βιέννη ο συνθέτης επανασυνδέεται με τους καλλιτεχνικούς-πνευματικούς κύκλους, στους οποίους είχε προσχωρήσει χάρη στον Zemlinsky. Οι νέοι καλλιτέχνες συναντιούνται στα καφενεία Landmann και Griensteidl και διακατέχονται από ένα νέο, επαναστατικό πνεύμα, το οποίο βρίσκει την έκφρασή του στους πίνακες του Kokoschka, στα κείμενα του Kraus και στα αρχιτεκτονήματα του Loos.⁴



Είναι χρήσιμο και ενδιαφέρον να σταθεί κανείς για λίγο στο κλίμα που επικρατεί στις τέχνες εκείνη την

εποχή στη Βιέννη. Η διαπροσωπική επικοινωνία των καλλιτεχνών στους διάφορους τόπους συνάντησής τους αρχίζει βαθμιαία να εκφράζει κι ένα αντίστοιχο αισθητικό αίτημα στις τέχνες ή καλλίτερα μιαν εκπληκτική σύμπτωση στην ιστορία τους, που δεν υπονοεί όμως κάποια εξάρτηση της μουσικής από τις άλλες τέχνες, όπως συνέβη στον Φουτουρισμό, αλλά μάλλον το αντίθετο: οι άλλες τέχνες θα επιζητήσουν, εφόσον προβάλλουν την αξίωση μιας αφηρημένης οργάνωσης του υλικού τους, την «αυτοαναφορική καθαρότητα των μορφών της»,⁵ όπως αυτή είχε διαφανεί ήδη το 19ο αιώνα στην ιδέα της απόλυτης μουσικής.

Η σύμπτωση αυτή εκφράζει αφενός την κρίση της καλλιτεχνικής ατομικότητας και αφετέρου την ανάγκη ανανέωσης των εκφραστικών μέσων, προκειμένου το καλλιτεχνικό υποκείμενο να καταστεί ικανό να εκφράσει με την -από τις ιστορικές-τεχνικές συμβάσεις, απελευθερωμένη- δημιουργική του δύναμη την εσωτερική του φύση. Από αυτήν την καλλιτεχνική ανάγκη θα γεννηθεί ο Εξπρεσιονισμός. Έτσι, γύρω στο 1910 οι βασικές αρχές των διαφόρων τεχνών θα ξεπεραστούν. Στη μουσική αυτό εκφράζεται ως κατάργηση της τονικότητας.

Η σχέση πάντως Εξπρεσιονισμού και ατονικότητας δεν είναι αποκλειστική, αλλά παραδειγματική. Στην περίπτωση του Schoenberg οι παραπάνω τάσεις εκφράζονται αρχικά ως «απελευθέρωση της διαφωνίας» (Emanzipation der Dissonanz), η οποία δεν θα επηρεάσει μόνο την αρμονική γλώσσα και την αντιστικτική υφή των έργων του, αλλά και τη μορφή τους, ακόμα και τα ίδια τα μουσικά είδη. Ήδη από το 1905 σε μερικά από τα *Οκτώ τραγούδια*, έργο 6 η τονική αρμονία είναι σπάνια, κάτι που θα συνεχιστεί και λίγο αργότερα (1907) στα *Δύο τραγούδια*, έργο 14 και στα *Δεκαπέντε ποιήματα από το 'Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων'* (*Buch der hängenden Gärten*) πάνω σε ποίηση του Stefan George, όπου η διαφωνία «απελευθερώνεται». Το 1909, με τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, έργο 11  και τα *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα*, έργο 16, εγκαταλείπει τη λειτουργική-αρμονική τονικότητα, την οποία είχε οδηγήσει το 1906 με την *Πρώτη Συμφωνία Δωματίου*, έργο 9 σε υψηλά επίπεδα πολυπλοκότητας. Η κατάργηση της τονικής αρμονικής σκέψης δημιουργεί όμως ένα έλλειμμα οργανωτικής αρχής στη σύνθεση μεγαλύτερων έργων, το οποίο ο Schoenberg προσπαθεί να καλύψει βασιζόμενος αφενός στο κείμενο, αφετέρου στην επιλογή μικρών μορφών.⁶ Έτσι, την ίδια χρονιά ολοκληρώνει και το μονόδραμα *Erwartung*, ένα χρόνο αργότερα συνθέτει την αυτοβιογραφική σχεδόν όπερα *Die glückliche Hand*,⁷ ενώ στην προσπάθειά του πάλι να ξεπεράσει το παραπάνω πρόβλημα θα συνθέσει δύο χρόνια αργότερα τα αφοριστικά *Έξι μικρά κομμάτια για πιάνο*, έργο 19, έργα-μινιατούρες, τα οποία βασίζει κάθε φορά σε μία ιδέα, η οποία είναι καθαυτή ολοκληρωμένη, ώστε να μην χρήζει περαιτέρω ανάπτυξης. Κάτι ανάλογο θα επιχειρήσει αργότερα ο Webern, βασιζοντας την έκταση πολλών έργων του στο μετασχηματιστικό δυναμικό μιας ιδέας, δηλαδή σ' αυτό της δωδεκάφθογγης σειράς. «Η αποφυγή της τονικής αρμονικής σκέψης πήγαζε από την εκφραστική βούληση μιας νέας τέχνης»,⁸ κάτι που περιγράφει ο Bloch στο *Πνεύμα της Ουτοπίας* (*Geist der Utopie*) του 1918, αναφερόμενος στην *Harmonielehre* του συνθέτη: «Έτσι, ο νέος ήχος γράφεται μόνον αν για τον συνθέτη είναι σημαντικό να εκφράσει κάτι καινούριο, ανήκουστο, το οποίο τον συγκινεί».⁹



‘Αυτοπροσωπογραφία’, το γνωστότερο έργο του συνθέτη”



Αυτοπροσωπογραφία



‘Το κόκκινο βλέμμα’




‘Ο ηττημένος’, ‘Ο νικητής’



‘Ο κριτικός’


Την περίοδο 1908-1912, σε μία προσπάθεια «διεύρυνσης»¹⁰ της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, ο Schoenberg στρέφεται στη ζωγραφική. Από την καλλιτεχνική αυτή δραστηριότητα θα προκύψουν πάνω από 40 έργα. Το 1911 σε μία συναυλία, όπου παρουσιάζονται τα δύο πρώτα κουαρτέτα του συνθέτη και τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, έργο 11, τον πλησιάζει ο Kandinsky . Από τη γνωριμία αυτή θα προκύψει μια μακρόχρονη φιλική σχέση, ενώ λίγο αργότερα ο συνθέτης θα εκπροσωπηθεί ως ζωγράφος σε μία έκθεση υπό τον τίτλο *Ο γαλάζιος καβαλάρης (Der blaue Reiter)*, όπου μεταξύ άλλων συμμετέχουν οι Franz Marck και August Macke. Τον επόμενο χρόνο θα κυκλοφορήσει το ομότιτλο "αλμανάκ", στο οποίο θα συμπεριληφθεί το τραγούδι *Herzgewächse*, έργο 20, σε ποίηση Maurice Maeterlinck και το δοκίμιο *Η σχέση με το κείμενο (Das Verhältnis zum Text)*. Το αφιέρωμα-ντοκουμέντο πιστοποιεί μεταξύ άλλων και τη συνεργασία της σχολής Schoenberg με τους καλλιτέχνες του *Blaue Reiter*¹¹ και ουσιαστικά αποτέλεσε το μανιφέστο του Εξπρεσιονισμού. Παράλληλα, σύμφωνα με ιδέα του Berg, εκδίδεται το αφιέρωμα *Arnold Schoenberg in höchster Verehrung* (Στον Arnold Schoenberg [σε ένδειξη] ύψιστης εκτίμησης), το οποίο περιέχει κείμενα προσωπικοτήτων από τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες, αλλά και μαθητών του συνθέτη, με τα οποία ο τελευταίος εκπροσωπείται πλέον με όλες του τις ιδιότητες.



Η πρώτη εκτέλεση των *Gurrelieder* στην Μεγάλη Αίθουσα των Φίλων της Μουσικής στη Βιέννη στις 23.2.1913 είναι ένας θρίαμβος για τον συνθέτη, τον οποίο όμως δεν θα χαρεί για πολύ: στις 31.3 διευθύνει έργα Zemlinsky, Webern, Berg και τη *Συμφωνία δωματίου*,  έργο 9. Η συναυλία εξελίσσεται σ' ένα σκάνδαλο άνευ προηγουμένου, το οποίο κορυφώνεται μετά την παρουσίαση του έργου του συνθέτη, φτάνοντας μέχρι χειροδικιών μεταξύ θεατών. Έτσι, το 1918, ο συνθέτης ιδρύει τον *Σύλλογο Ιδιωτικών Συναυλιών (Verein für musikalische Privataufführungen)*, τις συναυλίες του οποίου θα μπορούν να παρακολουθούν μόνο μέλη, στα οποία απαγορεύεται κάθε είδος αποδοκιμαστικής ή επιδοκιμαστικής εκδήλωσης.

Τα επόμενα χρόνια ο συνθέτης παρουσιάζει αρκετά έργα του με επιτυχία στο εξωτερικό και ξεκινάει να γράφει τα *Τέσσερα τραγούδια για ορχήστρα*, έργο 22 (1916). Θα ακολουθήσει μια περίοδος τεσσάρων χρόνων, κατά την οποία θα σιωπήσει. Είναι η περίοδος, κατά την οποία προσπαθεί να ανακαλύψει μία νέα οργανωτική αρχή, δηλαδή ένα υποκατάστατο των μορφολογικών και συσχετιστικών χαρακτηριστικών, που απέρρεαν από την τονική αρμονία, ώστε να καταστεί δυνατή η διαίρεση και η μορφολογική, αλλά και μοτιβική, οργάνωση του ατονικού πλέον ηχητικού χώρου.¹² Το 1921 είναι μια χρονιά- ορόσημο. Ενώ αρχίζουν τα πρώτα αντισημιτικά συλλαλητήρια, ο Schoenberg ολοκληρώνει τη δωδεκάφθογγη θεωρία του και την εφαρμόζει σε δύο μέρη της *Σουίτας για πιάνο*, έργο 25. Πιθανώς σε μια προσπάθειά του να εξασφαλίσει την προτεραιότητα της ανακάλυψης αυτής, ανακοινώνει στους μαθητές του, Joseph Rufer και Erwin Stein ότι ανακάλυψε μία μέθοδο σύνθεσης η οποία εξασφαλίζει την επικράτηση της γερμανικής μουσικής για τα επόμενα εκατό χρόνια. Η αλήθεια είναι ότι στο ευρύτερο περιβάλλον του Schoenberg, αλλά και έξω από αυτό -π.χ. ο Lourié στη Ρωσία- και άλλοι συνθέτες, όπως οι Berg, Webern και Hauer (1883-1959), έκαναν παρόμοιους πειραματισμούς. Το 1921 ο Hauer διαμορφώνει τον *Πίνακα των τρόπων*, ο οποίος περιέχει 44 δυνατότητες συνδυασμού των δώδεκα φθόγγων (που συνιστούν τους *τρόπους*) ανά δύο εξάχορδα.¹³ Το Φεβρουάριο του 1923 ο Schoenberg συγκεντρώνει τους μαθητές του για να τους ανακοινώσει τη νέα του συνθετική μέθοδο, τη "σύνθεση με δώδεκα αποκλειστικά μεταξύ τους σχετιζόμενους φθόγγους" (*Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*), με την οποία θα επηρεάσει τη μουσική του 20ού αιώνα, όσο κανένας άλλος συνθέτης.

Βερολίνο (1926-1933)

Το καλοκαίρι του 1925 ο Schoenberg διαδέχεται τον θανόντα Ferruccio Busoni στην τάξη σύνθεσης της Πρωσικής Ακαδημίας Τεχνών του Βερολίνου, όπου και μετακομίζει τον επόμενο χρόνο με τη δεύτερή του γυναίκα, Gertrud. Το Βερολίνο εκείνη την εποχή είναι μια μητρόπολη της μουσικής και των τεχνών γενικότερα και αποτελεί πόλο έλξης πολλών καλλιτεχνών. Ο Schoenberg ξεκινά τη σύνθεση των *Παραλλαγών για ορχήστρα*,  έργο 31, τις οποίες ολοκληρώνει το 1928 και οι οποίες παρουσιάζονται τον ίδιο χρόνο από τον W. Furtwängler και την



Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου. Η υποδοχή του έργου από το κοινό είναι αρνητική χωρίς να φτάσει ωστόσο σε υπερβολές. Πρόκειται στην ουσία για μια επιτομή του δωδεκαφθογγισμού σε μια φάση σταθεροποίησης της νέας συνθετικής μεθόδου. Ενώ στο *Τρίτο κουαρτέτο εγχόρδων* ο δωδεκαφθογγισμός περνάει μάλλον στο περιθώριο των μοτιβικών-θεματικών διεργασιών, στις *Παραλλαγές* η σειρά ταυτίζεται με το θέμα και ο 'μετασχηματισμός' της, έστω και σε μια πιο ελεύθερη μορφή, συμπίπτει με την παραδοσιακή διαδικασία των παραλλαγών. Παράλληλα, το έργο αυτό παρέχει στον Schoenberg τη δυνατότητα μιας επίδειξης της νέας συνθετικής τεχνικής και της αναγωγής των μετασχηματισμένων μορφωμάτων στην αρχική σειρά μέσα στο πλαίσιο του συσχετισμού θέματος-παραλλαγής. Ο συνθέτης πίστευε ότι η -κατ' αυτόν- διαφάνεια της μορφής του έργου θα το καθιστούσε και εύληπτο στο κοινό, αλλά για μια ακόμη φορά έπεσε έξω. Στην προσπάθειά του να αλλάξει τις αρνητικές εντυπώσεις της υποδοχής του έργου, δίνει μια ραδιοφωνική διάλεξη στις 22.3.1931 στη Φρανκφούρτη, η οποία περιλαμβάνει μια λεπτομερή ανάλυση του έργου συνοδευόμενη από παραδείγματα στο πιάνο.

Από την τάξη σύνθεσης του Schoenberg στο Βερολίνο θα περάσει μια πληθώρα μαθητών, ανάμεσά τους και οι Χαρίλαος Περπέσσας και Νίκος Σκαλκώτας. Λίγοι ωστόσο θα αντέξουν τις εξουθενωτικές απαιτήσεις του δασκάλου τους και θα γίνουν, όπως έλεγε ο ίδιος, συνθέτες. Ανάμεσα σ' αυτούς τους εκλεκτούς θα είναι και ο Σκαλκώτας, για τον οποίο ο Schoenberg θα εκφραστεί επανειλημμένα πολύ κολακευτικά και τον οποίο θα προτείνει το 1932 μαζί με έναν άλλον του μαθητή, τον Norbert von Hannenheim, ως υποψήφιο για την υποτροφία *Mendelssohn*.¹⁴

Από το 1932 οι πολιτικές εξελίξεις στη Γερμανία προβληματίζουν τον Schoenberg, ειδικά από τον Ιανουάριο του 1933, που ο Hitler εκλέγεται καγκελάριος. Έτσι, το Μάρτιο του ίδιου χρόνου κατά τη διάρκεια μιας σύσκεψης, στην οποία συμμετέχει και ο συνθέτης, ο πρόεδρος της Ακαδημίας δηλώνει ότι πρέπει να αναχαιτιστεί η εβραϊκή επιρροή στο ίδρυμα. Ο Schoenberg εγκαταλείπει την αίθουσα και λίγο αργότερα τη Γερμανία. Μετά από σύντομη παραμονή στη Γαλλία, μεταναστεύει τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου στις Ηνωμένες Πολιτείες. Του προσφέρεται μια θέση καθηγητή στο Ωδείο Malkin στη Βοστώνη, όπου και του επιφυλάσσεται μια θερμή υποδοχή. Το ινστιτούτο δεν φαίνεται να ικανοποιεί τον συνθέτη, όπως άλλωστε και οι επιπλέον υποχρεώσεις διδασκαλίας, που θα έπρεπε να αναλάβει στη Νέα Υόρκη.

Los Angeles (1934-1951)

Από το 1935 ο Schoenberg διδάσκει στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας, κάτι που μάλλον δεν τον ικανοποιεί λόγω του μικρού αριθμού των ακροατών αλλά και του επιπέδου των φοιτητών, το οποίο ούτε κατά διάνοια μπορεί να συγκριθεί μ' αυτό της Βιέννης και του Βερολίνου. Σε αντίθεση με άλλους Ευρωπαίους συνθέτες, που διέφυγαν στις Ηνωμένες Πολιτείες (π.χ. ο E. Korngold), ο Schoenberg δεν φαίνεται να προσαρμόζεται στο Νέο Κόσμο και να εκμεταλλεύεται τις ευκαιρίες που του προσφέρει. Έτσι σε μια πρόταση της Metro-Goldwyn-Mayer να συνθέσει τη μουσική για την κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος *The Good Earth* της Pearl Buck, απαντά απαιτώντας το υπέρογκο ποσό των 50.000 δολαρίων και επιπλέον να μην αλλάξει ούτε μία νότα από το έργο του -απαιτήσεις που δεν γίνονται δεκτές, αλλά που επιπλέον έχουν το αποτέλεσμα να μην του ξαναγίνει ανάλογη πρόταση.

Το 1936 γράφει το *Τέταρτο κουαρτέτο εγχόρδων*, έργο 37 και ολοκληρώνει το *Κοντσέρτο για βιολί*, έργο 36. Ωστόσο, την περίοδο 1936-1940 η συνθετική του παραγωγή παρουσιάζει μια ύφεση, ίσως λόγω έλλειψης κοινού για το είδος της μουσικής που έγραφε. Εξάιρεση αποτελούν το τονικό *Kol nidre* και η ολοκλήρωση της *Δεύτερης Συμφωνίας Δωματίου*, τη σύνθεση της οποίας είχε ξεκινήσει το 1906. Τον ίδιο χρόνο γίνεται καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της California (Los Angeles) και γνωρίζεται με τον George Gershwin, ο οποίος εκτός από φίλος θα γίνει και συμπαίκτης του στο τένις. Τον επόμενο χρόνο παρουσιάζονται στο Los Angeles σε τέσσερις βραδιές τα (τέσσερα) κουαρτέτα του Schoenberg από το κουαρτέτο Kolisch μαζί με ισάριθμα από τα τελευταία κουαρτέτα του Beethoven. Στην ίδια πόλη βρίσκεται εκείνη την εποχή και ο Otto Klemperer, ο οποίος παρουσιάζει το 1938 το *Κουαρτέτο για πιάνο, βιολί, βιόλα και βιολοντσέλο*, έργο 25 του Brahms σε ενορχήστρωση του Schoenberg, έργο που αποτελεί έναν επιπλέον φόρο τιμής του τελευταίου σε έναν συνθέτη που θαύμαζε ιδιαίτερα.¹⁵ Τον ίδιο χρόνο διοργανώνεται μια έκθεση στο Düsseldorf υπό τον τίτλο *Εκφυλισμένη Μουσική (Entartete Musik)*, στην οποία ο Schoenberg έχει φυσικά την 'τιμητική'

του. Οι κυριότερες συνθέσεις των επομένων χρόνων είναι οι *Παραλλαγές πάνω σ' ένα ρεσιτατίβο* για όργανο, έργο 40 (1941), η *Ωδή στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη*, έργο 41 (1942) το *Κοντσέρτο για πιάνο*, έργο 42 (1942) και το *Θέμα και παραλλαγές για ορχήστρα πνευστών*, έργο 43, έργο που γράφεται μετά από προτροπή του προέδρου του εκδοτικού οίκου Schirmer για τις πάμπολλες πανεπιστημιακές αμερικανικές μπάντες.¹⁶ Τα έργα αυτά θα πρωτοπαρουσιαστούν το 1944 από διάσημους μουσικούς της εποχής, όπως ο S. Kussewitzky και L. Stokowski. Το 1950 εκδίδεται το μνημειώδες *Style and Idea*, το οποίο περιέχει κυρίως αδημοσίευτα άρθρα και δοκίμια από την περίοδο 1909-1950.

Στα τελευταία φωνητικά έργα του συνθέτη είναι έντονο το θρησκευτικό στοιχείο (*De profundis*, *Μοντέρνος ψαλμός* κ.ά.). Ο Schoenberg χρησιμοποιεί σε αρκετές περιπτώσεις εβραϊκές (θρησκευτικές) μελωδίες, όπως είχε κάνει λίγο νωρίτερα (1947) σ' ένα από τα χαρακτηριστικότερα και συγκλονιστικότερα έργα του, στην καντάτα *Ένας επιζών από τη Βαρσοβία*, έργο που αποτελεί την προσωπική, αποκαλυπτική κατάθεση του συνθέτη στην καταδίκη της θηριωδίας των Ναζί.

Από το 1944 η κατάσταση της υγείας του συνθέτη επιδεινώνεται συνεχώς. Στο χρόνιο άσθμα του έρχεται να προστεθεί και ο διαβήτης. Το 1946, τη χρονιά που γίνεται επίτιμος πρόεδρος της *Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής*, παθαίνει καρδιακή προσβολή λόγω εσφαλμένης φαρμακευτικής αγωγής. Η καρδιά του σταματά για λίγο εντελώς, κάτι που ο ίδιος θα χαρακτηρίσει ως 'θάνατο' και θα το περιγράψει εν είδει συνημμένου προγράμματος στο *Τρίο εγχόρδων*, έργο 45, που συνθέτει τον ίδιο χρόνο.

Στις 13 Ιουλίου του 1951, κυριολεκτικά το τελευταίο λεπτό και ενώ νόμιζε ότι είχε ξεπεράσει επιτυχώς την ατυχή αυτή μέρα,¹⁷ πεθαίνει στο Los Angeles. Ο μουσικός κόσμος χάνει έναν συνθέτη, ο οποίος άφησε ανεξίτηλα ίχνη στη μουσική του εικοστού αιώνα αλλά και που συγχρόνως πολεμήθηκε και αμφισβητήθηκε -και αμφισβητείται- ιδιαίτερα σφοδρά. Η ρήση του, «Ίσως έπρεπε κι εγώ να πω πράγματα, όπως φαίνεται μη δημοφιλή, τα οποία έπρεπε να ειπωθούν»¹⁸ μοιάζει να αποτιμά με αφοριστική ευστοχία τη συνολική συνθετική του παρουσία.



Νεκρική μάσκα του Schoenberg

Ηλίας Γιαννόπουλος

Βιβλιογραφία

- ▣ Brinkmann, Reinhold, *Vorwort*, στο *Schönberg: Ausgewählte Klaviermusik* (Wien: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1995).
- ▣ Dahlhaus, Carl, *Schoenberg and the New Music*, μτφρ. Puffet/Clayton (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- ▣ Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, στο *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd 7 (Laaber: Laaber 1992).
- ▣ Floros, Constantin, "Arnold Schönberg", *Das Orchester* 7-8 (2001): 21 - 25.
- ▣ Frish, Walter, *The early works of Arnold Schoenberg 1893-1908* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- ▣ Gervink, Manuel, *Schönberg* (Laaber: Laaber, 2000).
- ▣ Gradenwitz, Peter, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler* (Wien: Zsolnay, 1998).
- ▣ Sichard, Martina, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schoenbergs* (Mainz: Schott, 1990).
- ▣ Schoenberg, Arnold, *Style and Idea* (London: Faber & Faber, 1984).
- ▣ Stephan, Rudolf, *Musiker der Moderne* (Laaber: Laaber, 1996).

1 χωρίς αριθμό έργου.

2 Γενικά, τα χαρακτηριστικά κομμάτια για πιάνο του Brahms (Intermezzi κ.ά) και συγκεκριμένα η πιανιστική τους γραφή θα αποτελέσουν σημείο αναφοράς και για τα μετέπειτα ατονικά -π.χ. τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, έργο 11- ακόμα και δωδεκάφθογγό του έργα (με εξαίρεση την «προκλασική» *Σουίτα*, έργο 25), βλ. Brinkmann 1995: 8.

3 πρβλ. Frisch 1993: 113 επ., Gervink 2000: 65-70 και Dahlhaus 1990: 97.

4 βλ. Stephan 1996: 17-18.

5 Danuser 1992: 36.

6 Δεν είναι τυχαίο ότι την περίοδο εκείνη συνθέτει μονομερή έργα, τα οποία χαρακτηρίζει *κομμάτια* και τα εντάσσει σε μεγαλύτερους κύκλους.

7 Οι ομοιότητες τη πλοκής με την ερωτική περιπέτεια της συζύγου του, Mathilde με τον ζωγράφο Richard Gerstl, που οδήγησε τον τελευταίο στην αυτοκτονία, δεν είναι τυχαίες. Έχοντας πλήρη επίγνωση της ήδη βεβαρημένης δημόσιας εικόνας του, ο συνθέτης θέλησε να κρατήσει το γεγονός αυτό απολύτως κρυφό: στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Βιέννης πίστευαν ότι ο συνθέτης ήταν τρελός (λόγω του είδους της μουσικής που έγραφε) κι ότι έπρεπε να εγκλειστεί σε άσυλο φρενοβλαβών...

8 βλ. Danuser 1990: 36.

9 Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, (Frankfurt a. Main, 1971): 193· παράθεμα από Danuser 1992: 36.

10 βλ. Gervink 2000: 165.

11 βλ. Danuser 1992: 36.

12 Ο ίδιος ο Schoenberg θεωρούσε το πρώτο δωδεκάφθογγό του έργο το *Πρελούδιο* από τη *Σουίτα*, έργο 25. Οι απαρχές του δωδεκαφθογγισμού μπορούν να τοποθετηθούν στα σκίτσα μιας ανολοκλήρωτης συμφωνίας του 1914/15 ή ακόμα και στην *Passacaglia* (έργο 21,8) του *PierrotLunaire* (1912), βλ. Scharf 1990: 7.

13 Ο ίδιος ο Hauer θεωρούσε το πιανιστικό του έργο, *Νόμος*, έργο 19 (1919) το πρώτο δωδεκάφθογγό του έργο. Ο Hauer μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος συνθέτης που χρησιμοποίησε το δωδεκαφθογγισμό (το 1920, πριν από τον Schoenberg, δημοσίευσε το πόνημά του *Vom Wesen des Musikalischen*), έστω κι αν ξεχάστηκε, λόγω της ιδιόρρυθμης, ασκητικής-μυστικιστικής του στάσης. Ωστόσο οι *τρόποι* του συνιστούν σχηματισμούς, στους οποίους σημασία έχει το διαστηματικό τους περιεχόμενο και όχι η ακολουθία των φθόγγων και άρα οι *τρόποι* δεν μπορούσαν να λειτουργήσουν σειραϊκά.

14 βλ. Gradenwitz 1998: 176-177.

15 πρβλ . Schoenberg, "Brahms, der Fortschrittliche" στο: *Stil und Gedanke*: 99-139. Την χαρακτηριστική τεχνική του Brahms επεξεργασίας μοτιβικού-θεματικού υλικού, αυτήν της εξελισσόμενης παραλλαγής, ο Schoenberg την εντοπίζει ήδη στο έργο του Bach και πιστεύει ότι παρείσφρησε στο- για την ακρίβεια διαμόρφωσε το βιεννέζικο κλασικό στυλ. Και ο Adorno εντοπίζει την αρχή αυτή στο έργο της «Σχολής Schoenberg».

16 Λόγω των τεχνικών δυσκολιών που καθιστούσαν το έργο ακατάλληλο για μια ερασιτεχνική ορχήστρα, ο συνθέτης γράφει και μία εκδοχή για μεγάλη ορχήστρα ως έργο 43 b.

17 Ο συνθέτης υπήρξε ιδιαίτερα προληπτικός. Ο αριθμός 13, τον οποίο προσπαθούσε με διάφορους τρόπους να αποφύγει και τον οποίο είχε υποκαταστήσει με τον αριθμό 12a, φαίνεται να τον καταδιώκει σε όλη του τη ζωή. Έφτασε μάλιστα στο σημείο να αφαιρέσει το ένα *άλφα* από το όνομα της βιβλικής μορφής του Ααρών στην όπερά του *und Aron* προκειμένου να προκύπτουν συνολικά 12 και όχι 13 χαρακτήρες! Οι προλήψεις του ωστόσο, δεν πρέπει να προκαλούν θυμηδία. Αντιθέτως ήταν «έκφραση μιας νοοτροπίας, σύμφωνα με την οποία [...] τίποτα δεν ήταν άνευ σημασίας...», βλ. Stephan 1996: 99.

18 Willi Reich, επιμ., *Arnold Schoenberg. Schöpferische Konfessionen* (Zürich, 1964)· παράθεμα από Floros 2001: 21.