ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό
Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη – ΕΠΟ20

Τρίτη Εργασία

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα οι καλλιτέχνες αποκτούν μία πρωτόγνωρη ελευθερία, η οποία διαφαίνεται στη διεύρυνση των επιλογών τους. Σ' αυτό το πλαίσιο, ένα βασικό στοιχείο που παρατηρείται είναι το «ταξίδι» των δημιουργών στον χρόνο, στον χώρο ή ακόμη και στη φαντασία, προκειμένου να αντλήσουν θεματικά ή μορφικά πρότυπα. Από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα το «ταξίδι» αυτό σχετίζεται ολοένα και πιο έντονα με την ανάγκη για ρήξη με την κλασική παράδοση και με την αναζήτηση του ρηξικέλευθου, του πρωτότυπου και του διαφορετικού. Επιλέξτε και περιγράψτε ένα έργο ζωγραφικής ή ένα έργο αρχιτεκτονικής από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, στα οποία διακρίνεται μία από τις μορφές αυτής της τάσης και αναλύστε τους λόγους και τις συνθήκες που οδήγησαν σ' αυτή.

Στη μουσική ο Βάγκνερ (δημιουργία του μουσικού δράματος, με συγκρότηση της θεωρητικής βάσης στο δοκίμιο Όπερα και Δράμα (1851)) και ο Λιστ (με την ανάπτυξη ενός νέου μουσικού είδους, του συμφωνικού ποιήματος) πραγματοποίησαν σημαντικές καινοτομίες και προχώρησαν σε καινούργια εδάφη στο χώρο της μουσικής γύρω στο 1848. Οι ριζικές καινοτομίες τους αποτέλεσαν ακρογωνιαίο λίθο της ιστορίας της μουσικής του δεύτερου μισού του δέκατου ένατου αιώνα. Επιλέξτε και περιγράψτε μια από τις προαναφερόμενες μουσικές καινοτομίες.

Επιβλέπων Καθηγητής: Δρ. Παναγιώτης Πάγκαλος
Φοιτήτρια: Κωνσταντίνα Ειρήνη Κουφού (Α.Μ.Φ.: 96949) – τμήμα: ΠΑΤ 2

Ακαδημαϊκό έτος 2015-2016
Πάτρα, Φεβρουάριος 2016

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 3

Monet, ο ρηξικέλευθος ιμπρεσιονιστής 5

Wagner, ο καινοτόμος μουσικός δραματουργός 11

Συμπεράσματα 15

Βιβλιογραφία 16

Παράρτημα 18

Εισαγωγή

Το κίνημα του ιμπρεσιονισμού[1] στη γαλλική ζωγραφική στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (1860-1900) συνιστά, σύμφωνα με τον Hobsbawm, μια «Επανάσταση».[2] Επιβεβαιωτικά όσον αφορά αυτή τη διατύπωση λειτουργούν τα εξής. Νέοι καλλιτέχνες, απορριφθέντες από τα επίσημα Σαλόν, απομακρύνθηκαν από τον αντικειμενικό ρεαλισμό. Έρεπαν στην υποκειμενική απεικόνιση της ορατής πραγματικότητας, επιδιώκοντας να δώσουν μια «αυθεντική» μαρτυρία. Εστίαζαν πλέον στο μεταβλητό και στο στιγμιαίο, στην «απόδοση της εντύπωσης».[3] Όπως τονίζει ο Αργκάν, υπήρξαν σταθερά αντι-κλασικιστές και αντι-ρομαντικοί,[4] όχι όμως απαξιωτικοί. Ζωγράφιζαν εκ του φυσικού, en plein air. Απέφευγαν το μαύρο χρώμα και προτιμούσαν τα «καθαρά» χρώματα που θα απέδιδαν τις αντανακλάσεις του φωτός.[5] Παρουσίαζαν συχνά διαφορετικές εκδοχές του ίδιου θέματος. Σύμφωνα με τον Hauser,[6] ζητούμενο αποτελούσε για τους γάλλους ιμπρεσιονιστές η αποτύπωση στιγμιοτύπων της σύγχρονης ζωής και καθημερινότητας, που εκ πρώτης όψεως μπορεί να φαίνονταν λιγότερο σημαντικά ή αξιομνημόνευτα, ισχυρισμό που οι ίδιοι επεδίωκαν να αναιρέσουν μέσω της τέχνης τους.[7] Κυρίαρχη φυσιογνωμία και θεμελιωτής του κινήματος υπήρξε ο Γάλλος Claude Monet, μέσα από τον πίνακα του οποίου με τίτλο *Arrival of the Normandy Train, Gare Saint-Lazare* (εικόνα 1) θα επιδιώξουμε, στην πρώτη ενότητα της εργασίας, να φωτίσουμε το «ταξίδι» του ίδιου

---

[1] Στο ρεύμα προφανώς συμπεριλαμβάνονται και οι ανεξάρτητοι μετα-ιμπρεσιονιστές της περιόδου 1880-1900 και πρόδρομοι των νεωτερισμών του 20ου αιώνα. Για τα συμβατικά χρονικά όρια των διαδοχικών καλλιτεχνικών τάσεων του αιώνα βλ. συνοπτικά στο Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα,* Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1993, σ. 17.

[2] Βλ. περισσότερα στο Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2000, σ. 341.

[3] Βλ. σχετικά στο Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα,* σσ. 345-347.

[4] Βλ. ενδεικτικά για το νεοκλασικισμό στο Hauser, Arnold, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, *Ροκοκό, Κλασσικισμός, Ρομαντισμός,* τόμος 3ος, μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Κάλβος, Αθήνα, 1990, σσ. 178-180, 190-191 και για το ρομαντισμό στο Honour, Hugh, Fleming, John*, Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα 1998, σ. 555 και στο Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, μτφρ. Μαριέτα Οικονομοπούλου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1992, σσ. 363-364.

[5] Βλ. αναλυτικότερα για τις επιλογές των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων στο Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο*, Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999[2], σσ. 81-82, 85, 111. Χωρίς να παραγνωρίζουν την αξία τους, αμφισβήτησαν από κοινού και τον ακαδημαϊκό κλασικισμό, την επικρατούσα τάση των αρχών του αιώνα, και το ρομαντισμό, που κυριάρχησε με τη διευρυμένη έννοια του όρου στις περισσότερες μορφές τέχνης από τα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης και εξής.

[6] Βλ. Hauser, Arnold, *Social History of Art, Naturalism, Impressionism, The Film Age*, volume IV, Rutledge, London, 1999, pp. 111-112.

[7] Βλ. Πεγέ, Ζωρζ, *Η ζωγραφική στο 19ο αιώνα*, μτφρ. Άλκης Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα, 1984, σσ. 70-71.

και των συγχρόνων του στο χώρο και στη φαντασία εστιάζοντας και σε ενδεικτικά στοιχεία τεχνικής, που προαναφέρθηκαν, προκειμένου και μέσω αυτών να αναδειχθεί συνδυαστικά η ρήξη με την παράδοση και η καινοτόμος δράση του καλλιτέχνη, μια τάση που ευνοούσαν οι συνθήκες που επικρατούσαν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα στη Γαλλία.

Ο Hobsbawm αποδίδει αυτές τις επιλογές των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων και τη στροφή τους σε καινοτόμα θέματα και εκφραστικά μέσα στην «κρίση ταυτότητας» της γαλλικής αστικής κοινωνίας της εποχής ιδιαιτέρως από το 1870 ως την έναρξη του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου το 1914.[8] Η ίδια η εποχή, άλλωστε, ήταν επαναστατική, αν ληφθούν υπόψη τα ιστορικά τεκταινόμενα. Η Δεύτερη Γαλλική Δημοκρατία και η μετεξέλιξή της στη Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία του Λουδοβίκου Ναπολέοντα Γ, η ραγδαία εκβιομηχάνιση της οικονομίας και η ανάπτυξη του καπιταλισμού με φορέα τους εκπροσώπους της ανώτερης και μεσαίας αστικής τάξης υπήρξαν τα βασικά της γνωρίσματα.

Αντίστοιχες συνθήκες επικρατούσαν τον 19ο αιώνα και στη Γερμανία. Μετά τα χρόνια της ταπείνωσης και της γαλλικής κατοχής έπεται η βαθμιαία ανάδειξη της χώρας σε ισχυρό διεκδικητή της πρωτοκαθεδρίας στην Ευρώπη και στις αποικίες. Η πρόοδος αντικατοπτρίζεται όχι μόνο στην τεχνολογία και την οικονομία αλλά και στις μουσικές καινοτομίες περίφημων συνθετών οι οποίοι, μέσω της τέχνης τους, διαμόρφωσαν το νέο προφίλ της χώρας και επέδρασαν συγχρονικά και διαχρονικά στα μουσικά δρώμενα. Σε αυτούς τους πρωτοπόρους εντάσσεται, δίχως αμφιβολία, ο Richard Wagner, η μέγιστη συμβολή του οποίου στην εποχή του ρομαντισμού συνίστατο στη μετεξέλιξη της γερμανικής όπερας μέσω της καθιέρωσης ενός νέου είδους, του μουσικού δράματος, στο οποίο θα αναφερθούμε διεξοδικά στη δεύτερη ενότητα της εργασίας.

[8] Βλ. Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, σσ. 339-340.

Monet, ο ρηξικέλευθος ιμπρεσιονιστής

Η απομάκρυνση από την παραδοσιακή γαλλική τοπιογραφία της υπαίθρου[9] και η θεματική ανανέωση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα είναι εμφανείς στον πίνακα του Claude Monet *Arrival of the Normandy Train, Gare Saint-Lazare*, ο οποίος εκτίθεται στο μουσείο Orsay[10] του Παρισιού.[11] Δώδεκα διαφορετικές εκδοχές του συγκεκριμένου θεματικού μοτίβου φιλοτέχνησε ο δημιουργός μέσα σε ένα χρόνο, το 1877, και εξέθεσε επτά από αυτούς (και έναν εκτός προγράμματος, συνολικά οκτώ) στην τρίτη έκθεση ζωγραφικής των ιμπρεσιονιστών την ίδια χρονιά. Ο Monet επέλεξε να αναπαραστήσει την άφιξη ενός τρένου στον παρισινό σταθμό Saint-Lazare σε διαφορετικό χρονικό σημείο της ημέρας ανά πίνακα, προκειμένου να αναδείξει τη διαφοροποιητική επίδραση του φωτός, της σκιάς και των χρωματικών τόνων στο σύνολο, στοιχεία τα οποία ο ιμπρεσιονιστής καλλιτέχνης προτίθετο να απεικονίσει.[12]

Η αποδοχή της σειράς από τους κριτικούς της τέχνης συγχρονικά κάθε άλλο παρά θερμή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, αρχικά τουλάχιστον, αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ο απαξιωτικός αξιολογικός σχολιασμός του εγχειρήματος ως «καθαρής αναίδειας», όπως αναφέρει ο Gombrich.[13] Δεν προκαλεί έκπληξη μια τέτοια περιφρονητική δήλωση, πόσο μάλλον αν αναλογιστεί κανείς την απορριπτική στάση πολλών, αφενός, απέναντι στις αρχές του ιμπρεσιονισμού και, αφετέρου, απέναντι στη συγκεκριμένη θεματική, βάσει της οποίας δεν τίθενται πλέον στο επίκεντρο οι θαλασσογραφίες ή φυσικά στοιχεία, όπως το χιόνι, και φαινόμενα, όπως οι πλημμύρες, ως συνήθως.[14] Συνεπώς, εύλογα ξένιζε τους αποδέκτες η θεματική

---

[9] Για τη σημασία της γαλλικής τοπιογραφίας ως του χαρακτηρισμένου από τον Πεγέ ως «αναγκαίου περάσματος ανάμεσα στο ρομαντισμό και στον ιμπρεσιονισμό» (σ. 63), τα γνωρίσματα και τους βασικούς εκπροσώπους των σχολών της Μπαρμπιζόν και του Ονφλέρ βλ. συνολικά στο Πεγέ, Ζωρζ, *Η ζωγραφική στο 19ο αιώνα*, σσ. 62-68.

[10] Βλ. στο http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/la-gare-saint-lazare-7080.html?no_cache=1 για τον επίσημο ιστότοπο του Μουσείου.

[11] Η ανάλυση του πίνακα στηρίχτηκε βιβλιογραφικά στα εξής: "Impressionism and Post-Impressionism, Art Institute of Chicago.", *Impressionism and Post-Impressionism in The Art Institute of Chicago.* Art Institute of Chicago, 2000, p. 54 (ηλεκτρονικά διαθέσιμο στο http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Impressionism/resource/70), στο "Manet, Monet and the gare Saint-Lazare", National Gallery of Art, Washington, 20 September 1998 (ηλεκτρονικά διαθέσιμο στο https://www.nga.gov/feature/manet/manetbro.pdf), στο https://publications.artic.edu/monet/reader/paintingsanddrawings/section/135550/135550_anchor από το Art Institute of Chicago.

[12] Βλ. Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα,* σ. 388.

[13] Βλ. Gombrich, Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης,* μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998[16], σ. 520.

[14] Βλ. για τις αρνητικές αντιδράσεις απέναντι στα έργα των γάλλων ιμπρεσιονιστών στο Honour, Hugh, Fleming, John, *Ιστορία της Τέχνης*, σσ. 607-609.

πρωτοκαθεδρία του σιδηροδρόμου και όσα αυτός συνεπαγόταν πρακτικά και συνειρμικά για την καθημερινή ζωή και τη γαλλική κοινωνία της εποχής.

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να επισημάνουμε την έντονη προθετικότητα του Monet. Ο καλλιτέχνης όχι μόνο μετακόμισε στην ευρύτερη περιοχή του σταθμού κοντά στη γέφυρα της Ευρώπης, αλλά και αιτήθηκε την παραχώρηση σχετικής άδειας, ώστε να ζωγραφίζει ανεμπόδιστος στο εσωτερικό ή στο εξωτερικό του en plein air.[15] Οι ενέργειές του αυτές οφείλονταν στην επιθυμία του να αποδώσει τη «στιγμιαία εντύπωση»[16] του σύγχρονού του αστικού τοπίου, όπως διαμορφώθηκε και επηρεαζόταν καταλυτικά από την κυριαρχία της εκβιομηχάνισης. Ο Monet επεδίωκε, κατά το παράδειγμα άλλων ομοτέχνων του ιμπρεσιονιστών, να αναδειχθεί σε καλλιτέχνη των καιρών του, πριν αφιερωθεί εκ νέου στο προσφιλές του μοτίβο, στη φύση και στα νούφαρα, τα οποία επέλεξε να αναπαραστήσει σε περισσότερους από 200 πίνακές του. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αντίστοιχη θεματική στροφή σε ρηξικέλευθα θέματα, όπως σε λεωφόρους, γέφυρες και κτήρια του Παρισιού[17] επέδειξαν, ενδεικτικά, πέραν του Monet (*Boulevard des Capucines, Paris*, 1873), ο Cammille Pissarro (*Boulevard des Italiens*, *morning, sunlight*, 1897), ο Gustave Caillebotte (*Boulevard des Italiens*, 1880), ο Auguste Renoir (*The Grands Boulevards*, 1875), ο Norbert Goeneutte (*The Pont de l'Europe and Gare Saint-Lazare*, 1888).[18]

Σε ένα σχήμα άρσης και θέσης είναι αναγκαίο να σημειώσουμε ότι ο Monet δεν εστιάζει τόσο στο ρόλο του εν λόγω σιδηροδρομικού σταθμού ως σημείου κοινωνικών επαφών και συναντήσεων.[19] Για το λόγο αυτό οι ανθρώπινες μορφές στο χώρο επιβίβασης και αποβίβασης στα δεξιά του καμβά είναι αχνές και έχουν αποδοθεί σχηματικά με αδρά χαρακτηριστικά και χωρίς έμφαση σε λεπτομέρειες, με χρώματα σκούρα. Εξάλλου, οι εξωφρενικά γοργοί ρυθμοί της αμαξοστοιχίας κυριολεκτικά και κυρίως της ζωής συνυποδηλωτικά δικαιολογούν την όποια

---

[15] Βλ. σχετικά στο http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/la-gare-saint-lazare-7080.html?no_cache=1.

[16] Βλ. Honour, Hugh, Fleming, John, *Ιστορία της Τέχνης*, σσ. 609-610.

[17] Βλ. παρακάτω για τη σύνδεση του ιστορικού γίγνεσθαι και των δράσεων του βαρόνου Ωσμάν στο Παρίσι με την καινοτόμο θεματική επιλογή των εν λόγω ιμπρεσιονιστών.

[18] Βλ. για τη θεματική στροφή στο Εμμανουήλ, Μελίτα, «Οι εικαστικές τέχνες τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη» στο Μ. Εμμανουήλ, Β. Πετρίδου, Π. Τουρνικιώτη, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, *Τόμος Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ό αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008², σ. 44. Αναφορές στους εν λόγω πίνακες εντοπίζονται και στο Gombrich, Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης,* σ. 523.

[19] Βλ. Gombrich, Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης,* σ. 520.

ταχύτητα της αναπαριστώμενης κίνησης και τις κατ' αντιστοιχία γρήγορες πινελιές του ζωγράφου στον πίνακα.

Αντιθέτως, ο Monet απεικονίζει με έμφαση την εντύπωση του φωτός και του καπνού μέσα στο σταθμό. Δημιουργεί σε εμάς ως αποδέκτες του εν λόγω έργου την αίσθηση ότι πρόκειται για ένα κινηματογραφικό καρέ, μια σκηνή από ταινία, από την οποία απουσιάζει μόνο ο ήχος του συριγμού των βαγονιών. Σε πρώτο πλάνο τίθενται οι ατμομηχανές, ογκώδεις, επιβλητικές ως προς το σχήμα, αναγκαίες ως προς τη λειτουργία και τη χρησιμότητά τους, σιδερένιες, σκουρόχρωμες, ώστε να αιχμαλωτίζουν τεχνηέντως την όρασή μας. Τη στιγμή της άφιξής τους αναδύουν ένα γαλάζιο σύννεφο ατμού και ένα παχύ στρώμα ομίχλης καθιστά πλήρως δυσδιάκριτο και τον χώρο εκτός του σταθμού και τις προσόψεις των γειτονικών κτηρίων της γαλλικής πρωτεύουσας. Με την επιλογή αυτή θεωρούμε ότι πραγματώνεται η επιδίωξη του Monet ο σταθμός να ταυτιστεί με το κεντρικό θέμα του πίνακα και να μην περιοριστεί μόνο στη λειτουργία του ως «σκηνικού», όπου διαδραματίζεται η δράση. Το φως του ήλιου, το πλέον βασικό γνώρισμα της τεχνοτροπίας του Monet, κυριαρχεί. Εισέρχεται στο χώρο μέσα από τη γυάλινη οροφή και αποδίδεται μέσω της ώχρας και του ανοικτού κίτρινου χρώματος. Η απεικόνιση της σκηνής ως σύνολο εδράζεται στην αληθοφάνεια.

Εκτός από τον Monet, στα δημιουργήματά τους αποτύπωσαν τον ίδιο σιδηροδρομικό σταθμό, μεταξύ άλλων, ο Édouard Manet (*The Raillway/ Gare Saint-Lazare*, 1873) (εικόνα 2) και ο Gustave Caillebotte (*The Pont de l'Europe*, 1876). Ανεξάρτητα από τις επιμέρους διαφορές των εν λόγω καλλιτεχνών στην απόδοση του θέματος, οι Manet και Caillebotte διαφοροποιούνται από τον Monet και συμπίπτουν μεταξύ τους στο εξής˙ στη θέαση και προβολή του σιδηροδρομικού σταθμού ως φόντου το οποίο ατενίζουν οι πρωταγωνιστικές ανθρώπινες μορφές.[20]

Ο Monet κατά την παραμονή του στο Λονδίνο είχε γνώση του πίνακα *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway* (1844) του William Turner.[21] Και η δική μας εντύπωση από το συγκεκριμένο έργο ταυτίζεται με όσα επισημαίνει σχετικά ο Gombrich, την έντονη κίνηση του ατμόπλοιου μέσα στη χιονοθύελλα, την πανδαισία των χρωμάτων, το συνδυασμό ρομαντισμού και δραματικότητας. Εάν,

[20] Βλ. σχετικά στο "Manet, Monet and the gare Saint-Lazare", National Gallery of Art, Washington, 20 September 1998 (ηλεκτρονικά διαθέσιμο στο https://www.nga.gov/feature/manet/manetbro.pdf).
[21] Για τον πίνακα του Turner βλ. συνδυαστικά στα Εμμανουήλ, Μελίτα, «Οι εικαστικές τέχνες τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη», σ. 28, Gombrich, Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης,* σ. 493, Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα,* σ. 380.

όμως, θα μας επιτρεπόταν να διατυπώσουμε ένα μόνο σχόλιο παρατηρώντας συγκριτικά το δημιούργημα του Turner και τον *Gare Saint-Lazare* του Monet θα ήταν το εξής. Η κοινή αίσθηση ότι μέσα από ένα ταξίδι στο χώρο μεταβαίνουμε σε ένα ταξίδι στον κόσμο της φαντασίας, στον οποίο κυριαρχεί και επιβάλλεται το φως. Επιβεβαιωτικά ως προς την προσωπική μας εντύπωση, υποστηρίζουμε ότι λειτουργεί η ρητά διατυπωμένη προτροπή του Émile Zola, με αφορμή τους δώδεκα πίνακες του Monet, προς τους υπόλοιπους δημιουργούς «να αναζητήσουν την ποίηση στους σιδηροδρομικούς σταθμούς, όπως οι προκάτοχοί τους την εντόπισαν στα δάση και στα ποτάμια αντίστοιχα» (1877).[22]

Όλα αυτά συνέβαιναν σε μια Γαλλία που άλλαζε διαρκώς. Η Δεύτερη Γαλλική Δημοκρατία, αποτέλεσμα της παρισινής επανάστασης του 1848, σηματοδότησε το τέλος της κυριαρχίας των ιδεών του συνεδρίου της Βιέννης και της Ιεράς Συμμαχίας. Λίγο αργότερα, ανήλθε στην εξουσία ο μετέπειτα αυτοκράτορας Λουδοβίκος Ναπολέων Γ, ο οποίος πρέσβευε τα εξής˙ ότι «η αυτοκρατορία είναι η ειρήνη», και ότι «η ειρήνη στην Ευρώπη εξαρτάται από την ευημερία κάθε κράτους», όπως επισημαίνουν οι Bernstein και Milza.[23] Συνεπώς, είναι αναμενόμενη η υιοθέτηση από τον ίδιο πολιτικής που αποσκοπούσε στη βελτίωση των συνθηκών ζωής των υπηκόων του, στην τεχνολογική πρόοδο[24] και στην οικονομική ανάπτυξη της αυτοκρατορικής Γαλλίας συντελώντας έτσι εν μέρει στη δημογραφική έκρηξη, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης της προεδρίας του και οπωσδήποτε πριν το Γαλλοπρωσικό πόλεμο και τις επώδυνες συνέπειες της κατάρρευσης του γαλλικού μετώπου και κατά συνέπεια και της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας, της «αστικής αυτοκρατορίας» του Ναπολέοντα Γ, σύμφωνα με τους Honour και Fleming.[25]

Τέσσερα είναι τα θεμελιώδη γνωρίσματα της περιόδου για τις αναπτυγμένες χώρες της βόρειας Ευρώπης και εν προκειμένω για τη Γαλλία˙ η εκβιομηχάνιση, ο

---

[22] Αναφέρεται στο "Manet, Monet and the gare Saint-Lazare", National Gallery of Art, Washington, 20 September 1998 (ηλεκτρονικά διαθέσιμο στο https://www.nga.gov/feature/manet/manetbro.pdf).

[23] Βλ. Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919,* μτφρ. Αναστάσιος Δημητρακόπουλος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σσ. 49, 111-112 και 114 αντίστοιχα.

[24] Βλ. συνολικά για την εξέλιξη της τεχνολογίας (χάλυβας, χημεία, μηχανές) και τη συμβολή της στη διαμόρφωση της νέας οικονομικής και κοινωνικής πραγματικότητας στο Burns, Edward, *Ευρωπαϊκή Ιστορία, Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεώτεροι Χρόνοι,* μτφρ. Τ. Δαρβέρης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006, σσ. 659-665.

[25] Βλ. Honour, Hugh, Fleming, John*, Ιστορία της Τέχνης*, σ. 606.

καπιταλισμός, ο σιδηρόδρομος και η εξαστικοποίηση.[26] Οι βιομηχανικές μονάδες εκσυγχρονίζονται, πολλαπλασιάζονται και αυξάνουν τη μαζική και τυποποιημένη παραγωγή καταναλωτικών αγαθών, τα οποία διαθέτουν κατ' εξοχήν στις αποικίες, καθιστώντας το εμπόριο, στο εσωτερικό και κυρίως στο εξωτερικό, πηγή εύκολου και γρήγορου πλουτισμού. Η επιτακτική ανάγκη για νέες πρώτες ύλες, σίδηρο και χάλυβα, συνδέεται με την πολυπληθή εργασία υπό άθλιες συνθήκες στα ορυχεία εξόρυξης γαιανθράκων. Στον αντίποδα αναπτύσσεται το πιστωτικό σύστημα με την ίδρυση τραπεζών προς ενίσχυση της κεφαλαιοκρατίας επιτρέποντας μόνο στους εκπροσώπους των μεσαίων και ανώτερων στρωμάτων της αστικής τάξης να καρπώνονται τα πολλαπλά οφέλη της βιομηχανικής παραγωγής. Επεκτείνεται το σιδηροδρομικό δίκτυο, προκειμένου να διευκολύνεται, αφενός, η μετακίνηση εργαζομένων και ταξιδιωτών και η μεταφορά εμπορευμάτων εν καιρώ ειρήνης, αφετέρου, στρατευμάτων και πολεμικού υλικού κατά τις εμπόλεμες περιόδους.

Στο πλαίσιο αυτό κατασκευάστηκε στο Παρίσι και λειτούργησε και ο σταθμός Saint-Lazare, με σιδηροδρομικές γραμμές που συνέδεαν την πρωτεύουσα με την ενδοχώρα αλλά και άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, καθιστώντας τον έτσι τον πιο πολυσύχναστο και ίσως για όλους αυτούς τους λόγους και επαρκώς θελκτικό, ώστε να αποτελέσει το θεματικό μοτίβο των δώδεκα πινάκων του Monet αλλά και εκείνων των ομοτέχνων του. Οι ράγες του δικτύου αποτελούν, κατά τη γνώμη μας, σύμβολο της έντονης κοινωνικής ανισότητας. Οι ειδικευμένοι εργάτες αναγκάζονταν να διαμένουν σε μεγάλες αποστάσεις από το χώρο εργασίας τους, τις οποίες καλούνταν να διανύουν καθημερινά και να επιδίδονται σε έναν αγώνα δρόμου και επιβίωσης στοιβαγμένοι στα βαγόνια. Η εσωτερική μετανάστευση γιγαντώθηκε. Εκπρόσωποι της πολυπληθούς αγροτικής τάξης, σε μια απόπειρα να βελτιώσουν τις συνθήκες ζωής ή έστω να διασφαλίσουν την επιβίωσή τους, εγκατέλειπαν την ύπαιθρο και μετέβαιναν σε βιομηχανικές περιοχές και κυρίως στα αστικά κέντρα αναζητώντας

[26] Για τη βιβλιογραφική τεκμηρίωση των δυο επόμενων παραγράφων που αφορούν το ιστορικό πλαίσιο βλ. αναλυτικά στοιχεία, παραδείγματα καινοτόμων δράσεων στις επιστήμες και στην τεχνολογία, στατιστικά και αριθμητικά δεδομένα για τις αλλαγές που συντελούνται εκείνη την περίοδο στους τέσσερεις τομείς και συνολικά για όσα ίσχυαν και στην Αγγλία και στη Γερμανία και κυρίως στη Γαλλία, όπου επικεντρωνόμαστε, στο Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919,* σσ. 163-166 για τη βιομηχανία, σσ. 167 ειδικά για την αναπτυξιακή πορεία και τον σημαίνοντα ρόλο του σιδηρόδρομου, σσ. 168-169 για τη λειτουργία του τραπεζικού συστήματος, σσ. 178-179, 192-195, 202-205 για την αστικοποίηση του κράτους, την οικονομική ανισότητα μεταξύ των τάξεων, την εξαθλίωση της εργατικής και την ανάδυση της αστικής είτε των μεγαλοαστών είτε της μεσαίας τάξης. Παράλληλα βλ. Hauser, Arnold, *Social History of Art, Naturalism, Impressionism, The Film Age*, pp. 36-37, 110-111.

εργασία στη βιομηχανία, στα δημόσια έργα[27] και στην κρατική μηχανή προκαλώντας ταυτόχρονα αστυφιλία. Χαρακτηριστική ήταν η ραγδαία αύξηση του πληθυσμού του Παρισιού, όπου διέμεναν συνολικά μαζί με τα περίχωρα περί τα τέσσερα εκατομμύρια κάτοικοι, όπως επισημαίνουν οι Bernstein και Milza.[28] Σαφώς, υπό αυτές τις συνθήκες συνισταμένες της εργασιακής πραγματικότητας ήταν η εκμετάλλευση των εργαζομένων, τα χαμηλά ημερομίσθια, τα εξαντλητικά ωράρια εργασίας σε ανθυγιεινά περιβάλλοντα, αν και υπήρξε σταδιακά βελτίωση.[29] Η ενασχόληση με τα ελεύθερα επαγγέλματα παροχής υπηρεσιών ή η κατάληψη θέσεων στο δημόσιο αποτελούσαν τις άλλες επαγγελματικές διεξόδους με αυξημένους μισθούς και σαφώς καλύτερες συνθήκες.[30] Πάντως, όλοι αυτοί βίωναν τους φρενήρεις ρυθμούς του Παρισιού και του αιώνα και υπό αυτό το πρίσμα στον πίνακα του Monet *Gare Saint-Lazare* αποδίδονται σχηματικά ως απρόσωπες μορφές.

Ταυτόχρονα, τα κελεύσματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής εφαρμόζονταν στην πράξη, παρά τις ποικίλες αντιδράσεις. Ο Monet κατά την παραμονή του στο Λονδίνο προφανώς παρατήρησε το Crystal Palace, το προκατασκευασμένο κτήριο από σίδηρο και γυαλί, υλικά που επέτρεπαν τη διάχυση άπλετου φωτός στο εσωτερικό προσδίδοντας στο οικοδόμημα διακριτή κομψότητα, όπως επισημαίνει ο Furneaux.[31] Σε πολλά δείγματα της αρχιτεκτονικής, όπως αγορές, σταθμοί και εμπορικά κέντρα, συνδυάζονταν οι γυάλινες επιφάνειες και οι χαλύβδινες κατασκευές.[32] Επιχειρώντας ένα προσωπικό σχόλιο θεωρούμε ότι οικοδομήματα όπως ο σταθμός *Saint-Lazare* συνιστούσαν αυτό που ο Hobsbawm αναφερόμενος σε άλλα κτήρια αποκαλεί «μνημεία εθνικής αυταρέσκειας και αυτοκρατορικής προπαγάνδας», καθώς για το γαλλικό έθνος λειτουργούσαν ως σύμβολα της εθνικής

[27] Σχετικά με την πρόθεση του Ναπολέοντα Γ να προσδώσει έναν «μητροπολιτικό αέρα» στο Παρίσι αναδεικνύοντάς το σε πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης με την εκπόνηση υπό την επίβλεψη του βαρόνου Ωσμάν έργων υποδομής και εκσυγχρονισμού, όπως οι διανοίξεις λεωφόρων, η εκ νέου κατασκευή γεφυρών και κτηρίων και η ανακατασκευή τους βλ. Hauser, Arnold, *Social History of Art, Naturalism, Impressionism, The Film Age*, p. 36 και Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919,* σσ. 193.

[28] Βλ. Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919,* σσ. 193.

[29] Βλ. για τη σύνδεση της εργασίας με τα υψηλά ποσοστά ανεργίας, την έντονη εξειδίκευση, την αυξημένη αποδοτικότητα και τη χρηματική αποζημίωση των εργαζομένων στο Burns, Edward, *Ευρωπαϊκή Ιστορία, Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεώτεροι Χρόνοι,* σσ. 670-673.

[30] Βλ. για τις καταναλωτικές συνήθειες των κατώτερων οικονομικά τάξεων της εποχής στο Burns, Edward, *Ευρωπαϊκή Ιστορία, Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεώτεροι Χρόνοι,* σσ. 666-667.

[31] Βλ. και για το Crystal Palace και για τον παραλληλισμό της στέγης σταθμών όπως του Saint-Lazare ως «απλών υπόστεγων» στο Furneaux-Jordan, Robert, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Δημήτρης Ηλίας, Υποδομή, Αθήνα, 1981, σσ. 393-394.

[32] Βλ. Πετρίδου, Βασιλική, «Η αρχιτεκτονική στην Ευρώπη κατά τον 19ο αιώνα» στο Μ. Εμμανουήλ, Β. Πετρίδου, Π. Τουρνικιώτη, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ό αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008², σσ. 227-229.

ανάτασης, ανάκαμψης και κατά συνέπεια υπερηφάνειας, παραπέμποντας αλληγορικά ταυτόχρονα στην παντοδυναμία του Ναπολέοντα Γ.[33]

Wagner, ο καινοτόμος μουσικός δραματουργός

Ο Hobsbawm αναγνωρίζει στα πρόσωπα των Wagner και Liszt τους διαπρεπέστερους εκσυγχρονιστές ρομαντικούς συνθέτες της Σχολής της Βαϊμάρης και διαπιστώνει ότι ανήκουν στη μειοψηφία εκείνων που κατόρθωσαν να πραγματώσουν «τις μεγαλομανείς φαντασιώσεις τους» στη μουσική τους.[34] Ο Hauser, επιβεβαιωτικά και συμπληρωματικά προς τα παραπάνω, επισημαίνει ότι το βεληνεκές της φήμης των δυο συνθετών υπερκερνούσε ακόμα και τη δόξα των πλέον δημοφιλών ποιητών του 19ου αιώνα, καθώς ο ρομαντισμός στη μουσική τους αποτυπωνόταν στην ανεξαρτησία των εκφραστικών μέσων και τη ροπή στο μη ορθολογικό περιεχόμενο.[35] Στις μουσικές τους καινοτομίες αποδίδεται η διαχρονική αναγνώριση της μεγαλοφυΐας τους.

Συγκεκριμένα, ο Richard Wagner, προκειμένου να «τιθασεύσει» το ακροατήριό του, συνέθετε αρχικά μεγάλες όπερες με θέμα ιστορικογενές, όπως ο *Rienzi* (1842), αλλά με ενορχήστρωση απόλυτα προσωπική, η οποία απέδιδε την έντονη υποκειμενικότητα των συναισθημάτων του.[36] Στη συνέχεια, μέσα από πολλές προσωπικές, οικογενειακές και επαγγελματικές περιπέτειες, θεμελίωσε θεωρητικά και έμπρακτα ως εισηγητής ένα νέο είδος όπερας, το μουσικό δράμα (*Musikdrama*).[37] Στο δίτομο δοκιμιακού χαρακτήρα «Όπερα και Δράμα» (1851, αναθ. 1869) εξέθεσε τις αρχές που διέπουν το νέο είδος.[38] Ζητούμενο αποτελούσε το «ολικό έργο τέχνης» (*Gesamtkunstwerk*), το οποίο, κατά τον Wagner, δεν προκύπτει απλώς από την

---

[33] Βλ. Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, σ. 344.
[34] Βλ. για τους δυο μουσουργούς σε σχέση και με άλλους συγχρόνους ομοτέχνους τους στο Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, σ. 368.
[35] Βλ. Hauser, Arnold, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης,* σ. 285.
[36] Βλ. Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός» στο Ν. Μάμαλης, *Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Γ, Η μουσική στην Ευρώπη*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008[2], σσ. 169, 206-207.
[37] Βλ. αναλυτικά για τη ζωή του Wagner στο Κατοχιανού, Αναστασία, Κώστας Τηλιακός, Γιάννης Τσελίκας, κ.ά., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό: Κλασική Μουσική*, HiTECH-ΔΟΛ, Αθήνα, 2004, σσ. 468-472.
[38] Βλ. Machlis Joseph, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto, Αθήνα 1993, σ. 334 και Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός», σσ. 208-209.

αλληλεπίδραση της μουσικής, της ποιητικής και της θεατρικής τέχνης αλλά από την πλήρη εναρμόνισή τους.[39] Έχοντας μελετήσει συστηματικά δράματα των Αισχύλου και Ευριπίδη, όπως και κωμωδίες του Αριστοφάνη, ως προς το μύθο και τη δόμηση, ο Wagner θεωρούσε τις αττικές τραγωδίες ως πρότυπα δραματικής τέχνης.[40] Μάλιστα, μεταξύ των επιμέρους τεχνών ως συνισταμένων κάθε τραγωδίας αναγνώριζε στο έργο του την πρωτοκαθεδρία του δράματος έναντι της μουσικής, του δράματος ως της μιμικής αναπαράστασης επί σκηνής, μέσω της οποίας αισθητοποιείται η δράση και γίνονται αντιληπτές οι προθέσεις του δημιουργού από το ακροατήριό του σε συνδυασμό με την ορχηστρική μελωδία.[41]

Ενδεικτικό παράδειγμα της διττής ιδιοφυίας του Wagner ως μουσικού και ως δραματουργού αποτέλεσε η ρομαντική όπερα *Lohengrin* (1850) με τα εξής διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά συγκριτικά προς τις ως τότε κυρίαρχες γαλλικές ή τις ιταλικές˙ αφενός, η πλοκή σχετιζόταν με το μεσαιωνικό θρύλο του Αγίου Δισκοπότηρου και, αφετέρου, ήταν εμφανής η συνύπαρξη του φυσικού με το υπερφυσικό στοιχείο.[42]

Την περίοδο 1869-1876 ο Wagner καταπιάστηκε με μια κυκλική σύνθεση εν είδη τετραλογίας, που τιτλοφορείται *Der Ring des Nibelungen* (Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν) και αποτελεί το πλέον κλασικό δείγμα βαγκνερικών μουσικών δραμάτων. [43] Ο Μάμαλης επισημαίνει την έμμεση επίδραση του αρχαιοελληνικού μύθου στα τέσσερα δράματα του κύκλου ως προς τα ακόλουθα˙ στην τετραμερή δομή και στη συνύπαρξη θεών και θνητών σε μια ιστορία με θέμα τον έρωτα, την προδοσία και τη διαφθορά. [44] Το θεματικό υπόβαθρο, όμως, στο πλαίσιο των καινοτομιών του Wagner, αφορμάται από γερμανικούς θρύλους του Μεσαίωνα και έτσι διαμορφώνεται το ήθος των χαρακτήρων και η πλοκή. [45]

---

[39] Βλ. Κατοχιανού, Αναστασία, Κώστας Τηλιακός, Γιάννης Τσελίκας, κ.ά., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό: Κλασική Μουσική*, σ. 486 και Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός», σσ. 210-211.

[40] Βλ. Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός», σσ. 210-211.

[41] Βλ. αυτόθι, σσ. 211-212.

[42] Βλ. για το έργο στα Κατοχιανού, Αναστασία, Κώστας Τηλιακός, Γιάννης Τσελίκας, κ.ά., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό: Κλασική Μουσική*, σ. 472, Machlis Joseph, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, σ. 333, Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός», σσ. 208-209.

[43] Βλ. για το έργο στα Κατοχιανού, Αναστασία, Κώστας Τηλιακός, Γιάννης Τσελίκας, κ.ά., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό: Κλασική Μουσική*, σσ. 472-477, Machlis Joseph, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, σσ. 335-337.

[44] Βλ. Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός», σσ. 210-211.

[45] Η αναγωγή στο εθνικό παρελθόν συνδέεται με τις ευρύτερες πολιτικές συνθήκες και επιδιώξεις, την προβολή του εθνικού χαρακτήρα και τη διαφοροποίηση από τα γαλλικά δημιουργήματα. Βλ.

Στην εν λόγω τετραλογία μουσικών δραμάτων ο Wagner αξιοποίησε κατά κόρον τα (καθ)οδηγητικά ή εξαγγελτικά μοτίβα (*Leitmotiv*), ίσως την πλέον σημαντική καινοτομία του. Χάρη σε αυτά οι δημιουργίες του χαρακτηρίζονται από συνοχή και ομοιογένεια. Η συγκεκριμένη τεχνική σχετιζόταν με τα υπενθυμητικά μοτίβα στις γαλλικές και γερμανικές όπερες, καθώς αποτελούσαν μετεξελικτική τους εκδοχή, αλλά και διαφοροποιούνταν από αυτά στο εξής. Τα εξαγγελτικά μοτίβα ήταν συνεχώς ή έστω συχνά επαναλαμβανόμενα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου σύντομα σε διάρκεια και περιεκτικά θέματα, «βασικά θέματα» σύμφωνα με τον αποδιδόμενο σε αυτά χαρακτηρισμό του Wagner στο «Όπερα και Δράμα», μέσω των παραλλαγών και των συνδυασμών των οποίων ένα μουσικό στοιχείο ή μια κίνηση συνδεόταν συνειρμικά και συμβολικά με έναν ήρωα ή ένα πράγμα, μια εντύπωση ή μια ιδέα, έναν τόπο του δράματος.[46] Η Σιώψη επισημαίνει ότι τα μοτίβα εκφράζουν το συναίσθημα έναντι της λογικής, επιδρούν υποσυνείδητα στους ακροατές και αποτυπώνουν την επιδίωξη του Wagner να αναπτύξει το διαλογικό στοιχείο μέσα στο μουσικό δράμα.[47]

Οι Machlis και Forney αναφερόμενοι συνολικά στις ρηξικέλευθες εισηγήσεις του Wagner, οι οποίες διαφοροποίησαν το έργο του από τα προγενέστερα αλλά και πιστοποιούν την επιρροή του στη διαμόρφωση της μεταρομαντικής μουσικής, επισημαίνουν τα εξής. Την κατάργηση στοιχείων της όπερας, όπως ήταν οι άριες και τα ντουέτα, και η αντικατάστασή τους από «*έναν συνεχή μελωδικό ιστό, την ατέρμονη μελωδία*». Το συνεκτικό και όχι απλώς συνοδευτικό ρόλο της ορχήστρας στα στοιχεία του δράματος. Τη χρωματική αρμονία, που προσδίδει στο έργο μια διευρυμένη συμβολική αξία στο πλαίσιο της αποτύπωσης ρομαντικών συναισθημάτων.[48]

Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919*, σσ. 97-98, 102.

[46] Βλ. για το έργο στα Κατοχιανού, Αναστασία, Κώστας Τηλιακός, Γιάννης Τσελίκας, κ.ά., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό: Κλασική Μουσική*, σ.472-477, Machlis Joseph, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, σ. 335, Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός», σσ. 212-214.

[47] Σιώψη, Αναστασία, «Θεωρητικοποιώντας τον 'θάνατο': το *Liebestod (Τριστάνος και Ιζόλδη)* μέσα από τα πρίσματα της ερμηνευτικής του» (Διεθνές συνέδριο με τίτλο *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη*, Τ.Μ.Σ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θέρμη Θεσσαλονίκης, 29 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2006), *Πρακτικά Συμποσίου,* Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.: Θεσσαλονίκη, 2006: 140-150 (σσ. 7 και 12 στο διαθέσιμο αρχείο).

[48] Βλ. αναλυτικά στο Machlis Joseph, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, σσ. 334-335.

Η επαναστατική φυσιογνωμία του Wagner, ο οποίος ανδρώθηκε στη Γερμανία του 1848 με τις συνεχείς εμπόλεμες συρράξεις[49], για τη συμμετοχή του στις οποίες και εξορίστηκε, όπως τονίζει ο Hobsbawm,[50] αντελήφθη τις ιδιαιτερότητες των καιρών και ανέδειξε τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις της τέχνης του συμβάλλοντας «στην αναγέννηση του 'Γερμανικού πνεύματος'», όπως επισημαίνει η Σιώψη.[51]

[49] Βλ. για τις συνθήκες που επικρατούσαν τότε στη Γερμανία, τις επαναστάσεις και τον Βίσμαρκ στο Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919*, σσ. 63-66, 72-75, 184.

[50] Βλ. Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, σ. 360.

[51] Σιώψη, Αναστασία, «Οι ρόλοι της μουσικής και της ποίησης μέσα από τις εξελισσόμενες θεωρίες του Ρίχαρντ Βάγκνερ»: ανακοίνωση στο επιστημονικό συνέδριο με θέμα *Με επίκεντρο την ποίηση. Λόγος, Μουσική, Εικόνα,* Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, 7-8 Νοεμβρίου 2008. Ως άρθρο, αναθεωρημένο και με προσθήκες, στο φιλολογικό περιοδικό *Πόρφυρας,* τομ. Ν', φυλ. 140, Ιουλ.-Σεπτ. 2011: 119-134 (σ. 3 στο διαθέσιμο αρχείο).

Συμπεράσματα

Παραφράζοντας διατύπωση του Hobsbawm, θεωρούμε ότι και η ζωγραφική και η μουσική του 19ου αιώνα και κατεξοχήν στο δεύτερο μισό του διαμορφώθηκαν υπό την επίδραση τριών παραγόντων μεταξύ άλλων˙ των πολεμικών επαναστάσεων στο πλαίσιο ανάδειξης εθνικών κρατών, της βιομηχανικής Επανάστασης και της διαμόρφωσης της νέας αστικής κοινωνίας.[52] Σε αυτά οφείλουμε να προσθέσουμε τη μεγαλοφυΐα και το ταλέντο των δημιουργών. Σε αυτό το πλαίσιο ο ιμπρεσιονιστής Monet αναδείχθηκε σε ρηξικέλευθο καλλιτέχνη της εποχής του, «μεταφέροντας» τους θεατές των έργων του μέσα από την προσωπική του ματιά στη θέαση επιλεγμένων πτυχών του ευμετάβολου σύγχρονού του αστικού τοπίου και επιτρέποντας σε αυτούς να ταξιδέψουν στη φαντασία και στην πραγματικότητα ταυτόχρονα μέσα από την εμπρόθετη χρήση από τον καλλιτέχνη του φωτός και των χρωμάτων, των θεμάτων και των μορφών των αποτυπωμένων στον καμβά. Ομοίως, ο μεταρομαντικός Wagner συνδυάζοντας με τρόπο αρμονικό και ισότιμο τη μουσική μελωδία με τον ποιητικό λόγο, τη ζωγραφική, τη σκηνογραφία και τα κοστούμια με τη σκηνική παρουσία και μιμική τέχνη των πρωταγωνιστών των μουσικών του δραμάτων, μέσα από συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από ολότητα ύμνησε τη χώρα του και τους ομοεθνείς του και αναδείχθηκε στον καλλιτέχνη σύμβολο της γερμανικής αυτοκρατορίας του Βίσμαρκ, επηρεάζοντας μέχρι σήμερα με τις καινοτομίες του τα δεδομένα όχι μόνο στη μουσική αλλά και σε τέχνες, όπως ο κινηματογράφος.

[52] Βλ. Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, σσ. 359-360.

Βιβλιογραφία

Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999[2].

Bernstein, Serge, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 2, Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών 1815-1919,* μτφρ. Αναστάσιος Δημητρακόπουλος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997.

Burns, Edward, *Ευρωπαϊκή Ιστορία, Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεώτεροι Χρόνοι,* μτφρ. Τ. Δαρβέρης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006.

Εμμανουήλ, Μελίτα, «Οι εικαστικές τέχνες τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη» στο Μ. Εμμανουήλ, Β. Πετρίδου, Π. Τουρνικιώτη, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, *Τόμος Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ό αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008[2], σσ. 21-64.

Furneaux-Jordan, Robert, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Δημήτρης Ηλίας, Υποδομή, Αθήνα, 1981.

Gombrich, Ernst, *Το Χρονικό της Τέχνης,* μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998[16].

Hauser, Arnold, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, *Ροκοκό, Κλασσικισμός, Ρομαντισμός,* τόμος 3ος, μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Κάλβος, Αθήνα, 1990.

Hauser, Arnold, *Social History of Art, Naturalism, Impressionism, The Film Age*, volume IV, Rutledge, London, 1999.

Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, μτφρ. Μαριέτα Οικονομοπούλου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1992.

Hobsbawm, Eric J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2000.

Honour, Hugh, Fleming, John, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα, 1998.

Κατοχιανού, Αναστασία, Κώστας Τηλιακός, Γιάννης Τσελίκας, κ.ά., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό: Κλασική Μουσική*, HiTECH-ΔΟΛ, Αθήνα, 2004.

Machlis Joseph, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto, Αθήνα 1993.

Μάμαλης Νικόλαος, «Η μουσική κατά το 19ο αιώνα – ο ρομαντισμός» στο Ν. Μάμαλης, *Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Γ, Η μουσική στην Ευρώπη*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008[2], σσ. 165-238.

Πεγέ, Ζωρζ, *Η ζωγραφική στο 19ο αιώνα*, μτφρ. Άλκης Χαραλαμπίδης, Νεφέλη, Αθήνα, 1984.

Πετρίδου, Βασιλική, «Η αρχιτεκτονική στην Ευρώπη κατά τον 19ο αιώνα» στο Μ. Εμμανουήλ, Β. Πετρίδου, Π. Τουρνικιώτη, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, *Τόμος Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ό αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008[2], σσ. 213-241.

Σιώψη, Αναστασία, «Οι ρόλοι της μουσικής και της ποίησης μέσα από τις εξελισσόμενες θεωρίες του Ρίχαρντ Βάγκνερ»: ανακοίνωση στο επιστημονικό συνέδριο με θέμα *Με επίκεντρο την ποίηση. Λόγος, Μουσική, Εικόνα,* Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, 7-8 Νοεμβρίου 2008. Ως άρθρο, αναθεωρημένο και με προσθήκες, στο φιλολογικό περιοδικό *Πόρφυρας,* τομ. Ν', φυλ. 140, Ιουλ.-Σεπτ. 2011: 119-134.

Σιώψη, Αναστασία, «Θεωρητικοποιώντας τον 'θάνατο': το *Liebestod (Τριστάνος και Ιζόλδη)* μέσα από τα πρίσματα της ερμηνευτικής του» (Διεθνές συνέδριο με τίτλο *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη*, Τ.Μ.Σ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θέρμη Θεσσαλονίκης, 29 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2006), *Πρακτικά Συμποσίου,* Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.: Θεσσαλονίκη, 2006: 140-150.

Χρήστου, Χρύσανθος, *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα,* Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1993.

Διαδικτυογραφία

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/la-gare-saint-lazare-7080.html?no_cache=1 [προσπελάστηκε 25-1-2016]

http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Impressionism/resource/70 [προσπελάστηκε 25-1-2016]

https://www.nga.gov/feature/manet/manetbro.pdf [προσπελάστηκε 25-1-2016]

https://publications.artic.edu/monet/reader/paintingsanddrawings/section/135550/135550_anchor [προσπελάστηκε 25-1-2016]

Παράρτημα

(εικόνα 1) – Claude Monet , *Arrival of the Normandy Train, Gare Saint-Lazare* (1877)

πηγή: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4023

(εικόνα 2) – Édouard Manet, *The Raillway/ Gare Saint-Lazare* (1873)

πηγή: NGA GOV