

ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 13 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 2002



Μουσική και Πολιτική

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Εξουσία και Μουσική

Του Νίκου Α. Δοντά

«Ο βασιλιάς κάνει ό,τι θέλει»

Της Μαρίας Γυπαράκη

Η όπερα σωτηρίας

Του Μιχάλη Εμπέογλου

Από το θέατρο στους δρόμους

Του Νίκου Α. Δοντά

Εθνικές μουσικές σχολές

Του Christoph Stroux

Ο δίσκος στη ναζιστική Γερμανία

Του Martin Elste

Το Πολεμικό Ρέκβιεμ του Μπρίτεν

Του David Stone

Η μουσική στην ΕΣΣΔ

Της Δώρας Παναγοπούλου

Μέσα από τα ερείπια της ΕΣΣΔ

Του Γιάννη Σβώλου

Μουσική και πολιτική στην Ελλάδα

Της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη - Φράγκου

Στη μεταπολεμική Ελλάδα

Του Γιάννη Ιωαννίδη

Επιλογή δισκογραφίας

Του Νίκου Α. Δοντά

Εξώφυλλο

Ο Ναπολέων παρατηρεί τη Μόσχα που φλέγεται. Σκηνή από τη 2η πράξη της όπερας «Πόλεμος και Ειρήνη» του Σεργκέι Προκόφιεφ στην παραγωγή του Θεάτρου Μαρίνσκι το 2000. Ναπολέων είναι ο Φιοντόρ Μοζάεφ (φωτ.: V. Baranovsky).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

Εξουσία



ΤΙΣ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ φορές η μουσική εκτιμάται μονάχα για την αισθητική της πλευρά, αντιμετωπίζεται δηλαδή ως τέχνη των ήχων που έχει αποκλειστικό στόχο τη συγκίνηση. Ο συσχετισμός της με την πολιτική δεν είναι αυτονόητος. Όμως, όταν η μουσική αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως ψυχαγωγία αποκομμένη από τα οικονομικοπολιτικά και κοινωνικά ιστορικά συμφραζόμενα, αποστραγγίζεται από νοήματα κρίσιμα για την ουσιαστική κατανόησή της.

Ακριβώς όπως οι συγγραφείς και οι εικαστικοί, έτσι

και οι συνθέτες εκφράστηκαν μέσα από την τέχνη τους απαντώντας στα ερεθίσματα της κάθε εποχής: τις εξελίξεις, τις αντιπαραθέσεις, τις κατακτήσεις. Οι ικανότεροι ανάμεσά τους έδωσαν ήχο στην ελπίδα και στις απογοητεύσεις, συλλαμβάνοντας την κυρίαρχη όσο και τις διαφοροποιούσες όψεις των καιρών. Μία μουσική σύνθεση είναι πολιτική στον βαθμό που η ίδια εκφράζει -ή δεν εκφράζει- τους προβληματισμούς της εποχής της: τυπικό παράδειγμα η *Ηρωική* του Μπετόβεν, με την οποία ο

Επιμέλεια αφιερώματος:

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ

φράζει τους προβληματισμούς της εποχής της: τυπικό παράδειγμα η *Ηρωική* του Μπετόβεν, με την οποία ο

και Μουσική



◀ Η σκηνή της Στέφης από τον «Μπόρις Γκοντινόφ» του Μόδεστου Μούσοργκι, στην παραγωγή του Χέρμπερτ Βέρνικε για το Φεστιβάλ του Ζάλτσμποργκ το 1994. Στον ρόλο του Μπόρις ο Σάμιουελ Ρέμι (φωτ.: Schaffler).

νάρχες και καθεστώτα ή θεσμούς με στόχο την προπαγάνδα και πώς ξεπέρασαν τον σκόπελο; Με ποιον τρόπο εξέφρασε η μουσική το αίτημα της εθνικής ταυτότητας; Πόσο εμπρηστική μπορούσε να είναι μία όπερα ώστε να προκαλέσει επανάσταση ή πόσο επικίνδυνοι οι ήχοι μιας συμφωνίας ώστε να εξοριστεί ο δημιουργός της;

Καθοριστικοί παράγοντες

Καθοριστικοί παράγοντες υπήρξαν αρκετοί. Ένας ήταν το χρήμα. Ένας δεύτερος η εθνικότητα. Όσο οι συνθέτες είχαν σταθερή οικονομική εξάρτηση από ένα κέντρο εξουσίας, σπάνια είχαν την ελευθερία να εκφραστούν όπως θα το επιθυμούσαν, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο. Η διαφορά είναι αισθητή ανάμεσα σε εκείνους που βρίσκονταν στην υπηρεσία κάποιου Γάλλου, Αγγλού ή Ισπανού βασιλιά ή καρδινάλιου και σε εκείνους που εργάζονταν στις αναγεννησιακές δημοκρατίες της ιταλικής χερσονήσου. Φωτισμένοι μονάρχες όπως ο Ιωσήφ Β΄ της Αυστρίας και χαρισματικοί συνθέτες όπως ο Μότσαρτ, αντιλαμβάνονταν πως μονάχα μέσα από τη συνεργασία τους θα μπορούσε να υλοποιηθεί το όραμα μιας εθνικής ταυτότητας. Τα πρώτα χρόνια ο Βέρνικε έθεσε την τέχνη στην υπηρεσία του εθνικού σκοπού της ένωσης της Ιταλίας: στόχος του ήταν να βγάλει τον κόσμο στα πεζοδρόμια. Ο Βάγκνερ θέλησε μέσα από το *Δαχτυλίδι του Νίμπελουνγκ* να δείξει στα «παιδιά της επανάστασης» (του 1848) τα δεινά που φέρνει η βιομηχανική επανάσταση και ο καπιταλισμός. Ο Πουτσίνι πέθανε πριν ανέβει στην εξουσία ο Μουσσολίνι, ο Μασκάνι συνδέθηκε με τον φασισμό. Οι ναζί κατάντησαν τον μοντερνισμό και εκδίωξαν πλήθος συνθετών, κυρίως εβραϊκής καταγωγής, που βρήκαν καταφύγιο στις ΗΠΑ και επηρέασαν βαθύτατα τη μουσική ζωή στον νέο κόσμο. Ο Σοστακόβιτς άνησε μέσα στη σοβιετική καταπίεση, μη αποφεύγοντας να συνεισφέρει τα σχετικά έργα προπαγάνδας.

Στην Ελλάδα, η μουσική εξελίχθηκε ως ιστορία από ασυνέχειες. Ο,τι ανθεί στα Επτάνησα, την καθ' υμάς ιταλική επαρχία, σκοντάφτει στην αυτοπροσδιοριζόμενη ως εθνική σχολή του Καλομοίρη. Ο Σαμάρας παίζει χαρτιά με τον βασιλιά και ο Καλομοίρης συμμετέχει με τη *Συμφωνία της Λεβεντιάς* στις *Γιορτές της Νίκης* του Βενιζέλου. Η μεταπολεμική πολιτική ιστορία του τόπου έδωσε την ευκαιρία τόσο στη στρατευμένη τέχνη να ανδρωθεί όσο και στον λαϊκισμό να επιφέρει σύγχυση στο τοπίο. «Ο Τσιτσάνης είναι ο Μπαχ της Ελλάδος», ακούστηκε πρόσφατα από επίσημα χείλη, αναπαράγοντας την άποψη πως «η μουσική είναι μία»: αναμφίβολα ο πρώτος είναι κορυφαίος συνθέτης λαϊκής μουσικής, ενώ ο δεύτερος κορυφαίος συνθέτης κλασικής μουσικής. Ωστόσο, ανήκουν σε κόσμους τελείως διαφορετικούς.

Ν.Α.Δ. 🍀

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

1. Ο όρος «επίσημη» μουσική επιλέγεται εδώ σε αντιδιαστολή με τη λαϊκή και δημοτική μουσική.

συνθέτης αρχικά χαιρετίζει τον Ναπολέοντα ως «απελευθερωτή των εθνών» και στη συνέχεια, όταν αυτός στέφεται αυτοκράτωρ, πενθεί την αλλαγή της πορείας του. Εξ΄ ίσου, χρησιμοποιείται ως πολιτικό μέσον συνειδητά –όταν ένας συνθέτης, όπως ο Βέρνικε, το επιδιώκει– ή από ηθελημένη παρεξήγηση όταν ένα καθεστώς επιβάλλει διαστρεβλωμένες ερμηνείες από πρόθεση – όπως έκαναν οι ναζί με το έργο του Βάγκνερ.

Φιλοδοξία αυτού του αφιερώματος είναι να ανοίξει έναν διάλογο, που σε άλλους τόπους αποτελεί αυτόνοτο μέρος της ιστορίας του πολιτισμού, ενώ στη

χώρα μας δεν έχει αναπτυχθεί αντίστοιχα. Προφανώς, η εξαντλητική ανάπτυξη του θέματος δεν είναι δυνατή. Εφικτή είναι μονάχα η διερεύνηση των αλληλεπιδράσεων ιστορίας, κοινωνίας και τέχνης μέσα από χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Σε ποιον βαθμό εξέφρασε ή αποτύπωσε η επίσημη μουσική της Δύσης μετά την Αναγέννηση τις πολιτικές και πολιτιστικές ιδέες της εποχής της; Με ποιον τρόπο απηχούν τα μουσικά έργα την άποψη των συνθετών σχετικά με τη διαρκή μεταβολή των σχέσεων ανάμεσα στην τέχνη, την πολιτική και την κοινωνία; Πότε και γιατί επιστρατεύτηκαν συνθέτες από μο-

«Ο βασιλιάς κάνει ό,τι θέλει»

Της ΜΑΡΙΑΣ ΓΥΠΑΡΑΚΗ

Σκηνοθέτιδος

Στις 17 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ του 1661 ο υπουργός Οικονομικών, θα λέγαμε σήμερα, του Λουδοβίκου ΙΔ΄ Νικολά Φουκέ δίδει μια από τις λαμπρότερες γιορτές στο νεόδμητο ανάκτορο του Βω-Λε-Βικόντ, προς τιμήν του βασιλιά.

«Δεν με εντυπωσιάζουν οι πεντακόσιες ντουζίνες πιάτα, οι τριάντα έξι ντουζίνες ασπμένιοι δίσκοι, τα σερβίτσια από ατόφιο χρυσάφι, τα τριάντα τεράστια τραπέζια, οι διακόσιοι πίδακες, οι πενήντα πηγές που αναβλύζουν και τα παρτέρια, που στα φυλλώματα τους παιχνιδίζουν οι σκιές των σχεδιασμένων φωτισμών, ούτε η χρυσή βροχή των βεγγαλικών του Τορέλλι που οι στάλες της πολλαπλασιάζονται στα νερά του καναλιού. Δεν με εντυπωσιάζει η αφειδία ούτε η ακραιφνής καλαισθησία της μοναδικής αυτής νύχτας... μα το πώς βαδίζουν χέρι με χέρι, σε αυτό το παλάτι των μαγικών ψευδαισθήσεων, το μεγαλείο με την επικείμενη καταστροφή»¹.

Ως παρατηρητής του 20ού αιώνα, ο Φίλιπ Μπωσσάν, δεν νοιώθει έκθαμβος, αλλά έντρομος γι αυτό που θα συνέβαινε την επαύριον, δηλαδή τη σύλληψη και την καταδίκη του Φουκέ. Αν ήθελε κανείς να ωθήσει στα άκρα την ιδέα του πάνδημου και μεγαλειώδους εορτασμού θα μπορούσε πολύ απλά να καταλήξει στο συμπέρασμα πως μέσα σε αυτό το μαγικό τοπίο της «κλασικίζουσας αρχαιότητας», αντανάκλαση πάνω σε κάτοπτρο μπαρόκ, οι εορτασμοί ήταν μοιραίο να κλείσουν με τη *νενομισμένη θυσία*, που θύμα της ήταν ο ίδιος ο Φουκέ. Ο Λουδοβίκος είχε μάθει, όπως συχνά συνήθιζε να λέει, το *επάγγελμα του βασιλιά*. Σε ένα από τα πρώτα παιδικά γραπτά του στο μάθημα της καλλιγραφίας ο μικρός άνακτας φέρεται να γράφει:

«Ο βασιλιάς κάνει ό,τι θέλει»

Εκείνο το βράδυ της 17ης Αυγούστου αποφάσισε ότι επιθυμεί να «ζήσει» τις μούσες στο άρμα της συγκε-



▲ Ζαν Μπατίστ Λυλλύ (1632-1687). Πορτρέτο ανώνυμον καλλιέγγη που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Κοντέ, του Σαντιγί (φωτ.: Giraudon).

ντρωτικής του εξουσίας. Για το ιστορικό γεγονός αυτό καθαυτό, τη δίκαιη ή άδικη καταδίκη του υπουργού-μαικήνα, έχουν τον λόγο οι γενιές των ιστορικών και των ερευνητών. Η αλλαγή όμως του σκηνικού είναι θεαματική, με την κυριολεκτική έννοια του όρου, και ταυτόχρονα εξαιρετικά δραματική.

«...η μουσική παρουσιάζεται ως το κατ' εξοχήν πολιτικό εργαλείο και θα μπορούσαμε να πούμε ότι σπάνια οι σχέσεις πολιτικής και μουσικής ήταν τόσο εμφανείς όσο κατά την περίοδο αυτή της γαλλικής απολυταρχίας»².

Ο Κολμπέρ, αντικαταστάτης του Φουκέ και βασικός πρωταγωνιστής στο σχέδιο καταβαράθρωσής του, στην συνέχεια δε επίσημος, τρόποντινά, «κυβερνήτης» των γραμμάτων και των τεχνών, είχε κατανοήσει πλήρως τη φιλοδοξία του βασιλιά να εντάξει τις τέχνες στη γενική πολιτική του και να δώσει το τελειωτικό χτύπημα στους καλλιτεχνικούς κύκλους που επιβίωναν γύρω από πρίγκιπες, αρι-

στοκράτες και πλούσιους χρηματιστές της εποχής. Στην αληθινή, απόλυτη και γνήσια μοναρχία δεν υπάρχει θέση για μαικίνες. Τα πνευματικά πράγματα είναι *ιδιοκτησία του μονάρχη* που ξοδεύει αφειδώλευτα για να τα στεγάσει όπως αρμόζει. Ο καινούργιος ναός τους είναι οι Βερσαλλίες, το τέλειο σκηνικό, το τρισυπόστατο θέατρο (*πραγματικότητα, σκιά, αντανάκλαση*) της δόξας του Louis le Grand. Η «λεπασία» αποδεικνύεται πολλαπλή και εκφράζεται όχι απλώς ως μίμηση (οι Βερσαλλίες είναι, στην ουσία, η μεγέθυνση του Βω-Λε-Βικόντ) αλλά ως έμπρακτη οικειοποίηση του ενεργού υλικού. Ο «έμπυχος πυρήνας» της τέχνης και της διανόησης περνάει από την *προστασία* του Φουκέ στην *ιδιοκτησία* του μονάρχη. Ηθικό διδάγμα: πράγματι «ο βασιλιάς κάνει ό,τι θέλει».

Τα 24 βιολιά του βασιλιά

Την εποχή του Λουδοβίκου ΙΓ΄ η μουσική της αυλής, ειδικότερα τα μπαλέ-



τα, συνοδεύονταν από τα «είκοσι τέσσερα βιολιά του βασιλιά», μόνιμο μουσικό σύνολο, διεθνούς, θα λέγαμε σήμερα ακτινοβολίας, που κληροδοτήθηκαν, φυσικά στον γιο και διάδοχό του. Ο νεαρός μονάρχης όμως ονειρεύεται να θεμελιώσει την εξουσία του –και αυτό είναι ίσως ένα από τα πλέον αξιοπερίεργα σημεία της «πολιτικής» του φιλοσοφίας– στη λαμπρότητα μιας «προσωποπαγούς ελλογιμότητας» μέσα σε ένα κόσμο υπερβολικά «μεγάλο», σε ένα «θέατρο» απόλυτης τάξης και υποταγής του οποίου θα είναι ο μοναδικός και απόλυτος κυβερνήτης. «Τα είκοσι τέσσερα βιολιά του βασιλιά» είναι τελικά ποσότητα αμελητέα. Η μουσική καλείται να γίνει, όπως άλλωστε και όλες οι υπόλοιπες τέχνες, «βασιλική». Η ίδρυση των *Βασιλικών Ακαδημιών* δίδει τη χαριστική βολή στις ελεύθερες συντεχνίες καλλιτεχνών προς όφελος μιας κεντρικής και απόλυτα ελεγχόμενης διοίκησης των πολιτιστικών υποθέσεων, συμπεριλαμβανομένης και της δημιουργίας. Η



◀ **Αρχικός τίτλος του πίνακα ανιού του Ζαν Νοκρέ ήταν «Σύναξη Θεών». Μετονομάστηκε αργότερα σε «Δέκα πρόσωπα της οικογένειας του Λουδοβίκου ΙΔ'». Τον Απόλλωνα - βασιλιά περιβάλλουν οι κυρίες της θεϊκής οικογένειας: η Κυβέλη (Αθνα η Ανοιριακή), η Ηρα (Μαρία-Θηρεσία), η Χλόρις (Ερριέτι της Αγγλίας), η Αμφιριτή (Ερριέτι της Γαλλίας), η Αριεμς (Λεοποινίς ντε Μπομπανουέ). Στην άλλη άκρη του πίνακα απεικονίζεται ο αδελφός του βασιλιά με το άστρο Εωσφόρος (φωτ.: Σελολογή Σκαρνάτι).**

διανόηση γίνεται υπόθεση κρατική.

«Μπορείτε, κύριοι, να καταλάβετε την εκτίμηση που σας έχω εφόσον σας εμπιστεύομαι ότι πιο πολύτιμο διαθέτω σ' αυτό τον κόσμο, την δόξα μου. Είμαι σίγουρος ότι θα θαυματοουργήσετε. Εγώ από την πλευρά μου θα φροντίσω να έρθει στα χέρια σας το υλικό πάνω στο οποίο θα δουλέψετε, από άτομα ισάξιά σας». Με αυτά τα λόγια ο βασιλιάς απευθύνεται στα μέλη μιας από τις Ακαδημίες του.

Κωμωδία, τραγωδία, όπερα, οι πολυάριθμες ερωμένες του βασιλιά. Η πολιτική του βούληση, οι αναταραχές, οι πόλεμοι, οι φόροι που δεν αντέχει για ο κόσμος μεγεθύνονται και πολλαπλασιάζονται. Η μικρή ορχήστρα του «σκοτεινού» Λουδοβίκου ΙΓ' είναι ανεπαρκής, η μοναρχία οραματίζεται τη «Μεγάλη Λυρική Τραγωδία», δηλαδή τη γαλλική όπερα όπως αυτή θα πάρει σάρκα και

οστά, κυρίως υπό την επιρροή του Λυλλύ.

Ήδη, από το 1653, ο νεαρός βασιλιάς (15 μόλις χρόνων) έχει στην υπηρεσία του τον προσωπικό του μουσικό, τον Φλωρεντινό Τζιαπαττίστα Λούλλι, ο οποίος διανύει την πρώτη περίοδο της δημιουργίας του, την περίοδο των μπαλέτων. Για την όπερα του συμπατριώτη του Καβάλλι Ο Ερωτευμένος Ηρακλής, ο Λούλλι γράφει τη μουσική των εμβόλιμων μπαλέτων. Το έργο πα-

ρουσιάζεται, με κάποια καθυστέρηση τον Φεβρουάριο του 1662 για τους εορτασμούς των βασιλικών γάμων και ο πρόλογός του είναι ένα ατέρμονο «άσμα δοξαστικό και ηρωικό» για τη μοναρχία και τον μονάρχη. Όμως ο θάνατος του Μαζαρινού είχε αφήσει ελεύθερο το πεδίο σε όλους εκείνους που ήταν ορκισμένοι εχθροί των Ιτα-

λών και ο Καβάλλι εγκαταλείπει πολύ γρήγορα το Παρίσι, τον Μάιο του 1662, ορκιζόμενος να μη συνθέσει ποτέ για στη ζωή του όπερα!

Η λυρική τραγωδία, η γαλλική δηλαδή όπερα του «μεγάλου αιώνα» (κατά την περίοδο του Βασιλέα Ηλίου τα μεγέθη φτάνουν στα άκρα) είναι η «θέληση» της εξουσίας που εμπιστεύεται κυρίως τον Λούλλι και τον λιμπρετίστα του Κινώ. Με τις κωμωδίες-μπαλέτα ο συνθέτης αρχίζει να διαμορφώνει ένα ύφος εμφανώς γαλλικό, πολύ κοντά στην όπερα, όπου ήδη τα χορωδιακά σύνολα και οι σολίστες αρχίζουν να κάνουν πέρα τα υπόλοιπα. Ο ίδιος ο Λούλλι πίστευε και δήλωνε στην αρχή της καριέρας του ότι η γαλλική γλώσσα δεν ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθεί με επιτυχία σε τέτοιου είδους εγχειρήματα. Δεν έλαβε όμως υπόψη δύο πράγματα: την επιμονή του βασιλιά και την υπέρμετρη φιλοδοξία του. Το «προνόμιο» για την όπερα (είδος συμβολαίου με το οποίο η εξουσία παραχωρούσε, τρόπον τινά,

άδεια λειτουργίας λυρικού θεάτρου) το παίρνει στα 1669 ο Περρέν, κάκιστος ποιητής αλλά δυναμικός επιχειρηματίας. Όσο για τον Λούλλι είναι ήδη από το 1661 ο εντεταλμένος των μουσικών υποθέσεων της βασιλικής αυλής. Ωστόσο, οι μετρημένες στα δάκτυλα επιτυχίες την επιχείρησης Περρέν αρκούν για τον ερεθισμό. Οι ίντριγκες, οι ψευδομαρτυρίες και οι μηχανορραφίες του Φλωρεντινού συνθέτη στις οποίες κατέφυγε μέχρι να αποσπάσει αυτός το προνόμιο, θα χρειάζονταν ατέλειωτες σελίδες για να τις διηγηθεί κανείς. Η ουσία είναι ότι το ποθητό «προνόμιο» περιέρχεται επιτέλους στα χέρια του και από το 1673 βασιλεύει για δίχως αντιπάλους, γράφοντας μια όπερα περίπου τον χρόνο, αρχής γενομένης με το έργο Κάδμος και Ερμιόνη που είναι η πρώτη μεγάλη λυρική τραγωδία.

Η ρητορική του υπερ-θεάτρου αναπτύσσεται και επιβάλλεται ενώ το πολιτικό περιβάλλον δημιουργεί έναν νέο τύπο θεατρικού ήρωα (κλασικισμός πάνω σε απαστράπτον μπαρόκ) που τις περισσότερες φορές θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον ίδιο τον μονάρχη. Οι αλληγορικές σκηνές, με τους θεούς και τα μυθικά πρόσωπα (αρετή, ανθρώπινη μοίρα, στοιχεία της φύσεως κ.λπ.) που εμφανίζονται στους προλόγους της ιταλικής όπερας, δεν άργησαν να περάσουν στην υπηρεσία της «δόξας» του Μεγαλειοτάτου, που όχι μόνο ήταν ικανοποιημένος αλλά, όπως λένε οι σύγχρονες του μαρτυρίες, δεν διστάζε να δοξάζει ο ίδιος τον εαυτό του τραγουδώντας τους διθυράμβους, στο τραπέζι, στα παιχνίδια και στους περιπάτους του. Τα μεγάλα ορχηστρικά σύνολα, οι πολυμελείς χορωδίες και τα λαμπρά μπαλέτα έδωσαν την οριστική μορφή της στη γαλλική όπερα, η οποία στο πρόσωπο του (Γάλλου πλέον) Ζαν-Μπατίστ Λυλλύ, βρήκε τον ιδανικό δημιουργό της. Εμενε η θρησκευτική μουσική που θα βρει και αυτή τις πρέπουσες διαστάσεις, μια που θεός και βασιλιάς βάδιζαν χέρι-χέρι. Η θεία πρόνοια έστειλε τον δεύτερο μουσικό της βασιλείας του Ηλίου, τον Λαλάντ, που μας άφησε μεταξύ άλλων, τα σαράντα υπέροχα μοτέτα του. Ικανοποιημένος, ο «εμπνευστής» της μεγαλόπνοης μουσικής φέρεται να ειπεί:

«Ένας υπήκοός μου κατάφερε να κάνει για τις εκκλησίες ό,τι έκανε ο Λυλλύ για το θέατρο».

Ο Λουδοβίκος ΙΔ' έζησε μέσα στη μουσική και το βασιλείο του παθιάστηκε για χάρη της. Οι άριες του Λυλλύ δεν ήταν μόνο προνόμιο της αριστοκρατίας και παρά τη γενική εξαθλίωση, όπως παρατηρεί ο ιστορικός Ερνέστ Λαβίς³, η όπερα επεκτάθηκε στη Λυών, στη Μασσαλία και στο Μονπελιέ, ενώ οι επαρχιακές Ακαδημίες της Μουσικής, υπό τον έλεγχο πάντα του βασιλικού συνθέτη, συνέχισαν να δοξάζουν τον Μονάρχη. ❀

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Beaussant, Ph., «Versailles, Opéra», Gallimard 1987.
2. Bukofzer, F. M., «La musique baroque, 1600-1750, de Monteverdi à Bach», J.C.Lattès 1988.
3. Lavis, E., «Louis XIV, Histoire d'une grande règne 1643-1715», Laffont 1989.

Η όπερα σωτηρίας

Τον **ΜΙΧΑΗΛ ΕΜΠΕΟΓΛΟΥ**

Δρος Μουσικολογίας, μέλους της Ένωσης
Ελλήνων Μουσουργών

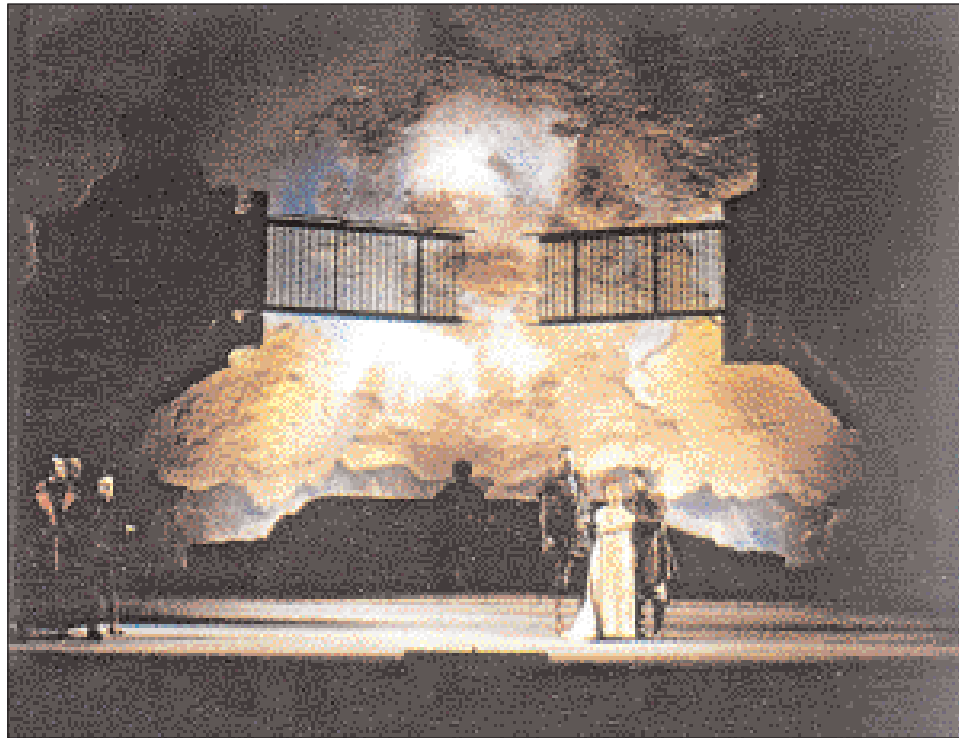
Η ΓΑΛΛΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ, ως μείζον πολιτικό και κοινωνικό γεγονός του 18ου αιώνα, τόσο στη Γαλλία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, δεν μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο τον μουσικό χώρο. Οι αλλαγές, μάλιστα, που επέφερε ήταν καθοριστικές σε πολλούς τομείς της μουσικής δραστηριότητας, ενώ οι συνέπειές τους είναι εμφανείς ακόμη και στις μέρες μας. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την οργάνωση της μουσικής εκπαίδευσης σε ωδεία (ίδρυση του Κονσερβατοριού το 1795), αλλά και την αναβάθμιση της όπερας, ως κύριου εκφραστικού μουσικού είδους της ανερχόμενης αστικής τάξης.

Παράλληλα, η διάδοση των αρχών και των ιδεωδών της Γαλλικής Επανάστασης επηρέασε αποφασιστικά την οπερατική θεματολογία δημιουργώντας ένα εξαιρετικά δημοφιλές, την εποχή εκείνη, είδος όπερας: την *όπερα σωτηρίας* (*opéra a sauvetage*). Πρόκειται για μια πρωτόλεια εμφάνιση ενός πολιτικού, τηρουμένων βέβαια των αναλογιών και των αισθητικών αντιλήψεων της εποχής, έργου τέχνης. Ο θεματικός άξονας μιας τέτοιας όπερας κινείται, συνήθως, γύρω από έναν κρατούμενο ή έναν διωκόμενο. Παρουσιάζονται τα πάθη και οι δυσκολίες του βίου του, ενώ η σωτηρία του, αν και φαντάζει δύσκολη, έως αδύνατη, αρχικά, πραγματοποιείται με θαυμαστό τρόπο στο τέλος. Τα θέματα των διαστάσεων της ανθρώπινης ελευθερίας, όπως και της στέρσης της, της τυραννίας και του αυταρχισμού και, τέλος, γενικότερα, του ανθρωπισμού, αναπτύσσονται σε αυτό το τυπικά γαλλικό μουσικό είδος, απηχώντας τους γενικότερους ιδεολογικούς προβληματισμούς της ταραγμένης εποχής τους.

Η *όπερα σωτηρίας* υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής σε όλη την πρώτη περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης (1789-1804). Στη δεύτερη περίοδό της (1804-1815), την Πρώτη Γαλλική αυτοκρατορία, πραγματοποιείται μια αναπόφευκτη μετατόπιση του θεματικού άξονα των οπερατικών έργων: οι δύσκολες μέρες της αναταραχής και του αίματος έχουν ξεχαστεί και προέχει, πλέον, η υμνολογία της Αυτοκρατορίας και των θριάμβων του ήρωά της, Ναπολέοντα Α' (1769-1821).

Γουλιέλμος Τέλλος: το πρότυπο

Αν και η ανίχνευση των αρχών της *όπερας σωτηρίας* είναι αρκετά δύσκο-



◀ *Τη σπανιότατη «Λοντόισκα» τον Κερουμπίνι παρουσίασε το 1991 η Σκάλα του Μιλάνου σε σκηνοθεσία του Λούκα Ρονκόφι και σκηνικά της Μαρκερίτα Πάλι (φωτ.: Lelli & Masotti)*

λη, καθώς μια τέτοια δραματική θεματολογία προϋπήρχε, φυσικά, της ιστορικής περιόδου που μας απασχολεί —ας αναλογιστούμε την κλασική θεατρική τεχνική του *deus ex machina*—, η εξαιρετική επιτυχία της όπερας *Γουλιέλμος Τέλλος* (1791), του Αντρέ Γκρετρι (1741-1813), φαίνεται να δημιουργεί μια τομή στις αντιλήψεις του κοινού της εποχής. Ο Γκρετριού, που, κατά τον Γκριμ, ήταν «*νέος, κλωμός, αδύνατος, που έμοιαζε να υποφέρει και να βασανίζεται, όλα δηλαδή τα συμπτώματα μιας ιδιοφυΐας*», υπήρξε δημοφιλής και πριν από την Επανάσταση. Η επιλογή, όμως, και η παρουσίαση, δύο μόλις χρόνια μετά την εκδήλωσή της, της ιστορίας αυτού του απλού Ελβετού χωρικού που αρνείται την υποταγή στον Αυστριακό άρχοντα, κατορθώνει το ακατόρθωτο (να τρυπήσει με το βέλος του το μύλο που βρίσκεται στο κεφάλι του γιου του και όχι το ίδιο το παιδί), φυλακίζεται, κατορθώνει να αποδράσει χάρη στη βοήθεια μιας καταιγίδας, και επιστρέφει για να εκδικηθεί τον αυταρχικό άρχοντα, λειτούργησε θαυμαστά στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Ο παραλληλισμός ήταν προφανής, κάτι που έκανε την όπερα να παίζεται συνεχώς μέχρι την περίοδο της αυτοκρατορίας που την απαγόρευσε.

Λουίτζι Κερουμπίνι

Δύο, περίπου, μήνες μετά την παρουσίαση, στις 9 Απριλίου, του *Γουλιέλμου Τέλλου*, ο Ιταλός Λουίτζι Κερουμπίνι (1760-1842) παρουσιάζει, στις 18 Ιουλίου, τη δεύτερη γαλλική του όπερα *Λοντόισκα*, τη μεγαλύτερη θεατρική

επιτυχία της επαναστατικής περιόδου. Στην Πολωνία του 1600, ο νεαρός κόμης Φλορέσκι αναζητεί απεγνωσμένα την πριγκίπισσα Λοντόισκα, η οποία είναι φυλακισμένη στο κάστρο του κακού Ντουρλίσκου, που, όμως, είναι ερωτευμένος μαζί της. Η μονομαχία των δύο ανδρών είναι άνιση, αλλά τη στιγμή που ο Φλορέσκι είναι έτοιμος να χάσει τη ζωή του σώζεται, από θαύμα, χάρη σε μια πυρκαγιά που προκαλεί στο κάστρο ο αρχηγός των Ταρτάρων Τιτζίκαν. Η θεματολογία, πλέον, της όπερας σωτηρίας αρχίζει να παγιώνεται. Κύριοί της άξονες η αδικία και ο εγκλεισμός, από τη μια, και η ευτυχής δραματική ανατροπή, στο τέλος.

Ο Κερουμπίνι θα την ξαναχρησιμοποιήσει, με ανάλογη επιτυχία, το 1800, στο έργο *Οι δύο ημέρες ή ο νεροκουβαλητής*. Η υπόθεση εδώ μας μεταφέρει στο Παρίσι του Καρδινάλιου Μαζαρέν, στα 1640. Ο κόμης Αρμάνδος και η γυναίκα του κρύβονται από την αστυνομία στο σπίτι του νεροκουβαλητή Ντανιέλ Μικελί, που αναγνωρίζει στο πρόσωπο του κόμπα αυτόν που, κάποτε, τον είχε σώσει από την πείνα. Όλη η όπερα παρουσιάζεται με τη μορφή ενός σύγχρονου θρίλερ, με τις συνεχείς προσπάθειες της αστυνομίας να συλλάβει τους διωκόμενους και τις απεγνωσμένες προσπάθειές τους να διαφύγουν. Στο τέλος η αστυνομία καταφέρνει τον στόχο της, αλλά, την τελευταία στιγμή, ένα βασιλικό διάταγμα παρέχει αμνηστία στον κόμπα και τη γυναίκα του.

Η όπερα μέτρησε διακόσιες συνεχείς παραστάσεις στο Παρίσι, μεταφράστηκε και παρουσιάστηκε στις

γερμανόφωνες χώρες, όπου και ενθουσίασε τον Μπετόβεν και τον Βέμπερ, ενώ ο Κερουμπίνι, ικανότατος μουσικός όσο και διπλωμάτης, κατάφερε να κατέχει τιμές και μουσικά αξιώματα, τόσο κατά την επαναστατική περίοδο όσο και κατά την παλινόρθωση.

Μουσική κατανόηση από όλους

Ο Ετιέν-Νικολά Μείλ (1763-1817) και ο Ζαν-Φρανσουά Λεσιέρ (1760-1837) υπήρξαν δύο μουσικοί της Επανάστασης, συμβάλλοντας ο καθένας με τον τρόπο του στην εξάπλωση ή την εξύμνηση των ιδεωδών της. Κατά τον Γκρετρι, «*κάθε μουσικό θεατρικό έργο οφείλει να αναπαράγει την πτώση της Βασιλίας*» και το έργο *Το Φυλάκιο* (1793) του Λεσιέρ αποτελεί ένα τρανταχτό τέτοιο παράδειγμα. Ο Μείλ, αφού συνέθεσε ύμνους και μουσική για τις υπαίθριες γιορτές της Επανάστασης, κατάφερε, ύστερα από αρκετές προσπάθειες, να επιβληθεί και στον χώρο της όπερας με τον *Ιωσήφ στην Αίγυπτο* (1807), επική όπερα με βιβλικό θέμα, από τις αγαπημένες του ίδιου του αυτοκράτορα. Τέλος, ο Γκάσπαρε Σποντίνι (1774-1851), με το λαμπερό και ανάλαφρο του ιταλικό στυλ, έμεινε στην ιστορία ως ο υμνητής της λαμπρότητας της αυτοκρατορίας.

Αν και δεν ασχολήθηκε με το είδος της όπερας, ιδιαίτερη μνεία οφείλουμε στον Φρανσουά-Ζοζέφ Γκοσέκ (1734-1829), «επίσημο» μουσικό της Επανάστασης. Υποδιευθυντής της Βασιλικής Ακαδημίας της Μουσικής με το παλαιό καθεστώς, ο Γκοσέκ, γόνος αγρο-

τών, τάσσεται από την πρώτη στιγμή στο πλευρό της Επανάστασης. Οι υπαίθριες γιορτές και επίσημες τελετές της Επανάστασης έχουν βρει τον βάρδο τους και ο Γκοσέκ συνθέτει συμφωνικά έργα (υπήρξε ο πρώτος που διέυθυνε στη Γαλλία συμφωνία του Χάιντν), καντάτες και ύμνους (Στο Υπέρτατο Ον, Για την Ελευθερία, Για τη Φύση) αφιερωμένους στη δημοκρατία και τον καινούργιο τύπο ανθρώπου που αυτή προωθεί, καθώς και πατριωτικά μουσικοθεατρικά έργα (Ο Θρίαμβος της Δημοκρατίας, 1793). Ο Γκοσέκ υπήρξε επίσης ένας από τους ιδρυτές του Εθνικού Ωδείου (Κονσερβατουάρ), το 1795, ενώ το θεωρητικό του έργο περιλαμβάνει τις Αρχές της Μουσικής (Principes de la Musique) σε δύο τόμους (1799 και 1802) και τη Μέθοδο Ωδικής (Méthode de chant) του 1803. Τα έργα του Γκοσέκ αν και πολύ γνωστά την εποχή τους ξεχάστηκαν ολοσχερώς στη συνέχεια, κάτι στο οποίο συνέβαλε και η ενθουσιώδης εκδηλωμένη συμπάθειά του στους επαναστάτες: η παλινόρθωση των Βουρβόνων, το 1815, τον υποχρέωσε σε πλήρη καλλιτεχνική απραξία μέχρι τον θάνατό του, το 1829.

Οι τομές που έφερε η Γαλλική Επανάσταση στη μουσική ήταν, το τονίζουμε, βαθιές και πολύπλευρες. Από τη μια, η μουσική γλώσσα υπέστη μια σειρά απλουστεύσεων, έτσι ώστε να είναι προσιτή και κατανοητή σε όλους, ενώ από την άλλη, η ανερχόμενη αστική τάξη επέβαλε την όπερα ως μουσικό της προπύργιο, φροντίζοντας, μέσω των ωδείων, την εκπαίδευση των μουσικών που θα στελέωναν λυρικές και συμφωνικές ορχήστρες.

Μπετόβεν

Σήμερα, για μας, τα ονόματα αυτών των Γάλλων μουσικών αποτελούν, στην καλύτερη περίπτωση, απλές ιστορικές γνώσεις. Είναι εξαιρετικά δύσκολο να ακούσει κανείς, για παράδειγμα, τον Νεροκουβαλιτή του Κερουμπίνι ή τις θριαμβικές συμφωνίες του Γκοσέκ ή του Γκρετρί. Ο λόγος αυτής της ιστορικής κατάληξης είναι διττός: από τη μια, η μουσική αυτή, έντονα επηρεασμένη, αν όχι ταυτισμένη, με, σε τελική ανάλυση, επώδυνα ιστορικά γεγονότα, δεν μπόρεσε να αντέξει τη φθορά του χρόνου, παρά τα κατά σημεία αυθεντικά της χαρίσματα. Ο δεύτερος λόγος, καθαρά μουσικός αυτή τη φορά, ήταν ο Μπετόβεν.

Για πολλά χρόνια, και για πολλούς ακόμη, ο μεγάλος Βιεννέζος είναι η μουσική της Γαλλικής Επανάστασης ή πιο σωστά των ανώτερων ιδεωδών της. Όσο και αν έσκιζε την αφιέρωση της Τρίτης Συμφωνίας του στον Ναπολέοντα, μόλις αυτός αυτοανακηρύχτηκε αυτοκράτορας, ο Μπετόβεν πίστευε βαθιά στην Επανάσταση, θαύμαζε και ενημερωνόταν για οτιδήποτε γαλλικό –άρα εχθρικό για έναν Αυστριακό της εποχής, μην το ξεχνάμε–, και είναι πραγματικά ο συνθέτης που κυριαρχεί, σχεδόν ολοκληρωτικά, αυτή την περίοδο. Πιστός ο ίδιος στη μόδα της εποχής, διαλέγει για θέμα της

Κάθε μουσικοθεατρικό έργο οφείλει να αναπαράγει την πτώση της Βασίλισσας

μοναδικής του όπερας Φιντέλιο ή η συζυγική αγάπη (1805), μια ιστορία σωτηρίας, τη Λεωνόρα ή η συζυγική αγάπη, που είχε ήδη αποτελέσει το θέμα ανάλογων οπερατικών έργων των, Πιερ Γκαβό (1760-1825), Φερντινάντο Παέρ (1771-1839) και Τζιοβάνι Μάιρ (1763-1845). Είναι βέβαιο ότι χωρίς την εκτυφλωτική λάμψη της ιδιοφυΐας του Μπετόβεν, η ιστορία θα επιφύλασσε καλύτερη τύχη στους συνθέτες αυτούς.

Όσο για την Επανάσταση την ίδια, αυτή, μακριά από καινοτομίες στον περιορισμένο και ειδικό τομέα της όπερας, απαίτησε αρχικά από τους μουσικούς της την επαφή με τις μάζες, τον απλό λαό. Ξαφνικά, η μουσική, μια τέχνη που απευθυνόταν σε περιορισμένες ομάδες ανθρώπων, γίνεται προσβάσιμη σε όλους, μέσω των μεγάλων υπαίθριων εορτασμών. Έργα όπως ο προαναφερθείς Θρίαμβος της

Δημοκρατίας, Η Πατρίδα Ευγνωμονούσα (Π. Ζ. Καντέιγ, 1793), Η Πολιορκία της Τιονβίλ (Λ. Ε. Ζαντέν, 1793), Ντενί ο Τύραννος ή ο Δημοκρατικός Ροδόκπος (Α. Μ. Γκρετρί 1794) ή όπως Η Συνέλευση της 10ης Αυγούστου ή τα Εγκαίνια της Γαλλικής Δημοκρατίας, παντελονάτο (sans-culottide) έμμετρο δράμα σε πέντε πράξεις, ανάμεικτο με προσφωνήσεις, τραγούδια, χορούς και στρατιωτικές παρελάσεις, είναι τόσο στενά συνδεδεμένα με τις περιστάσεις που τα γέννησαν, που δεν ζουν χωρίς αυτές.

Σίγουρα, πρόκειται για έργα πολιτικά στον βαθμό που η μουσική μπαίνει στην υπηρεσία προώθησης και εμπέδωσης φιλοσοφικών και κοινωνικών ιδεωδών. Από την άλλη, όμως, παραμένει εξαιρετικά αμφίβολο κατά πόσο πρόκειται για πραγματικά έργα τέχνης. Η όπερα σωτηρίας παραμένει, πάντως, ένα ευτυχές παράδειγμα αλληλεπίδρασης μουσικής και πολιτικής, εστιάζοντας τη θεματολογία της, κυρίως, στην κοινωνική αδικία και τον αυταρχισμό. Οι κυριότεροι μουσικοί της εποχής ασχολήθηκαν με αυτήν, ενώ ο Μπετόβεν την εισήγαγε στο μουσικό Πάνθεο, με τον Φιντέλιο.

Πάντως, κάθε αναφορά στη μουσική κατά τη Γαλλική Επανάσταση είναι, κατά τη γνώμη μας, ελλιπής χωρίς

▲ Η σκηνή της φυλακής, από την παρουσίαση του «Φιντέλιο» το 1814, όπου η Άννα Μίλιτιερ ως Λεωνόρα/Φιντέλιο εμποδίζει τον Πιουσάρο (Μίχαελ Φόγκελ) να δολοφονήσει τον σύζυγό της. Για την παραγωγή αυτή ο Μπετόβεν συνέθεσε μία τέταρτη «εισαγωγή», που αντικατέστησε τις προηγούμενες τρεις και καθιερώθηκε ως εισαγωγή της όπερας αυτής.

αναφορά στον Ρουζέ ντε Λιλ και τον ύμνο του Για το Έθνος που τραγουδούσε μια πολιτοφυλακή επαναστατών από τη Μασσαλία. Η Μασσαλιώτιδα, όπως έγινε αργότερα γνωστή, σύμβολο επαναστατικό και πέρα από τα γαλλικά σύνορα και τα συγκεκριμένα ιστορικά πλαίσια, αποτελεί μian από τις εξαιρετικότερες προσφορές της μουσικής στη Γαλλική Επανάσταση και τα ιδέωδ της.



Από το θέατρο στους δρόμους

Τον ΝΙΚΟΥ Α. ΔΟΝΤΑ

Κριτικού μουσικής

ΑΣΦΑΛΩΣ ΣΗΜΕΡΑ δυσκολευόμαστε να πιστέψουμε ότι μία επανάσταση θα μπορούσε να ξεκινήσει με αφορμή μία όπερα. Πως δηλαδή, έπειτα από μία παράσταση, το κοινό θα ξεκυνόταν στους δρόμους με στόχο την ανατροπή ενός πολιτικού καθεστώτος. Έχοντας προσδιορίσει την όπερα ταξικά, δεν είναι εύκολο να αντιληφθούμε ότι κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα η μουσική αυτή έκφραση απευθύνθηκε με αμεσότητα και ειλικρίνεια στα λαϊκά στρώματα όλης της Ευρώπης. Κι όμως: αμέσως μετά τη Γαλλική Επανάσταση και μέχρι το 1848, σε ολόκληρη τη γηραιά ήπειρο, εξεγέρσεις πολιτών που διεκδικούσαν τα εθνικά τους δικαιώματα ενθαρρύνονταν συχνά από τους εμπρηστικούς στίχους ποιητών και τους εμβληματικούς ρυθμούς συνθετών της όπερας.

Το 1782, με την *Αρπαγή από το Σεράι*, μία *κωμική όπερα*¹, ο Μότσαρτ επεχείρησε να δώσει στη γερμανόφωνη Ευρώπη ένα σημαντικό μουσικοδραματικό έργο στη γλώσσα των πολιτών. Η όπερα παρουσιάστηκε στη «γερμανική» σκηνή της Βιέννης, το Burgtheater, ενώπιον του αυτοκράτορα και ενός μουσικά καλλιεργημένου ακροατηρίου, που με την παρουσία του προσδιόρισε το κύρος του εγχειρήματος. Στη συνέχεια, ο *Μαγικός Αυλός* (1791) έκανε το απαραίτητο, σημαντικότατο βήμα, αφού δόθηκε στο λαϊκό Theater an der Wieden. Με το έργο αυτό ο Μότσαρτ επιθυμούσε να γοητεύσει τους πολλούς, προσφέροντας ταυτόχρονα στους περισσότερο καλλιεργημένους ένα ενδιαφέρον θέμα με πολυεπίπεδη μουσική. Ο Τέοντορ Αντόρνο σημειώνει χαρακτηριστικά πως «μετά τον *Μαγικό Αυλό* η σοβαρή και η ελαφρά μουσική δεν μπόρεσαν να ξανασυναντηθούν».

Ως μουσικό είδος η *κωμική όπερα* αποτελούσε από τη γένεσή της το «εθνικό» αντίβαρο των λαών προς την επίσημη, διεθνή, ιταλική σοβαρή όπερα. Σταδιακά, χάρη σε προσπάθειες σαν αυτήν του Μότσαρτ και μέσα από την ώθηση που δόθηκε κατά τη Γαλλική Επανάσταση από τις *όπερες σωτηρίας*, γεννήθηκαν έργα που απέκτησαν σημασία εθνικού συμβόλου, χάρη στον τρόπο με τον οποίο εξέφραζαν την κοινή παράδοση κάθε έθνους. Ο δρόμος για την όπερα, ως λαϊκό είδος, ήταν πλέον ανοικτός.

Η «Μουγγή του Πόρτιτσι»

Το πλέον διάσημο παράδειγμα όπερας από την οποία ξεκίνησε επανάσταση είναι η σήμερα λησμονημένη *Μουγγή του Πόρτιτσι* του Ομπέρ, το πρώτο έρ-



◀ Οι αναταραχές που ξέσπασαν στις Βρυξέλλες κατά την παρουσίαση της όπερας του Ομπέρ «*Η Μουγγή του Πόρτιτσι*» οδήγησαν τελικά στην ανεξαρτησία του Βελγίου από την Ολλανδία.

γο του ρομαντικού είδους grand opéra. Η όπερα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Salle Le Peletier στις 29 Φεβρουαρίου 1820, έναν χρόνο πριν από τον *Ελεύθερο Σκοπευτή* του Καρλ Μαρία φον Βέμπερ, έργο που αποτελεί συμβολική αφετηρία της γερμανικής ρομαντικής όπερας. Οι ταραχές δεν ξέσπασαν κατά την πρεμιέρα, αλλά έπειτα από απαγορευμένη παράσταση της όπερας του Ομπέρ στις 25 Αυγούστου 1830 στο Théâtre Royal de la Monnaie των Βρυξελλών. Η εξέγερση είχε οργανωθεί καλά, αρκετές μέρες νωρίτερα. Καθώς περιλαμβάνει το ντουέτο *Amour sacré de la patrie* με προφανείς αναφορές στη *Μασσαλιώτιδα*, η όπερα του Ομπέρ επιλέχτηκε ως το καταλληλότερο έναυσμα, αφού η εξεγερτική μουσική και η σχετική υπόθεση -η επανάσταση ψαράδων της Νάπολης ενάντια στους Ισπανούς κατακτητές το 1648- θα μπορούσε να ξεσκώσει το κοινό χωρίς δυσκολία. Πράγματι, ενθουσιασμένο, μετά την παράσταση το πλήθος κατευθύνθηκε αρχικά στα γραφεία της εφημερίδας *Le National* και στη συνέχεια κατέλαβε το Δικαστικό

Μέγαρο. Τελικό αποτέλεσμα ήταν η ανεξαρτησία του Βελγίου από την Ολλανδία.

Σύντομα το περιήφημο ντουέτο ξεπέρασε τα σύνορα για να αποτελέσει επαναστατικό ύμνο Γερμανών φοιτητών. Το 1831, στη Φρανκφούρτη, το κοινό ζήτησε επίμονα την επανάληψή του σε κάθε παράσταση της όπερας, με αποτέλεσμα στη συνέχεια να ξεσπούν ταραχές στην πόλη. Μετά τα παραπάνω γεγονότα το έργο απέκτησε συμβολική θέση και στο Παρίσι, όπου η πρεμιέρα του είχε περάσει απαρατήρητη: η παράσταση τελείωνε μετά τον θρίαμβο του ήρωα στην 4η πράξη. Στη συνέχεια, αντί της 5ης πράξης, ανακρουόταν ο επαναστατικός ύμνος *La Parisienne*.

Είναι προφανές ότι ο συμβολικός ρόλος της *Μουγγής του Πόρτιτσι* οφείλεται πρώτιστα στους ενθουσιώδεις, εμβληματικούς ρυθμούς της μουσικής, στα χορωδιακά και στη σχηματοποιημένη, αφαιρετική απόδοση των χαρακτήρων της όπερας. Με καθαρά μουσικοδραματικά κριτήρια, τα ίδια χαρακτηριστικά αποτελούν σαφείς αδυναμίες και ευθύνονται για το γεγο-

νός ότι μόλις η όπερα έπαψε να υπηρετεί έναν πολύ συγκεκριμένο σκοπό, χάθηκε από το ρεπερτόριο.

Τζουζέπε Βέρντι

«Η ώρα της απελευθέρωσης έχει σημαίνει, να είσαι σίγουρος. Ο λαός την θέλει. Κι όταν θέλει ο λαός δεν υπάρχει απόλυτη εξουσία που θα μπορούσε να του αντισταθεί. Μου μιλάς για μουσική!! Μα τι σου πέρασε από τον νου. Θαρρείς πως θέλω τώρα να ασχοληθώ με μουσική, με ήχους; Υπάρχει -και θα έπρεπε να υπάρχει- μονάχα μία μουσική που να ευχαριστεί τα αφτιά των Ιταλών του 1848: η μουσική των κανονιών!» έγραφε ο Βέρντι το 1848 στον λιμπρετίστα του Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε.

Στόχος του συνθέτη εκείνη την εποχή ήταν η απελευθέρωση της πατρίδας του από τους Αυστριακούς και η ενοποίηση των δεκάδων κρατιδίων της χερσονήσου. Συνακόλουθα, οι πρώτες του όπερες, *Ναμπούκο* (1842), *Λομβαρδοί* (1843), *Μακμπέθ* (1847), *Ο Κουρσάρος* (1848) γράφθηκαν κατ' αρχήν ως μορφή αντίστασης και εξελίχθηκαν σε πραγματική προπαγάνδα,



◀ «Viva Verdi» σήμαινε «Ζήτω ο Βίκτωρ Εμμανουήλ βασιλιάς της Ιταλίας» (φωτ.: Θεατρικό Μουσείο της «Σκάλας» του Μιλάνου).

όπως στην περίπτωση του Ατίλα (1846) και της *Μάχης του Λενιάνο* (1849). Γεμάτες πατριωτικούς στίχους και εμβατηριακά χορωδιακά, επιτύχαναν πάντοτε τον στόχο τους: ενθουσιασμένος, ο κόσμος ζητούσε να ξανακούσει τα σχετικά μουσικά μέρη και συχνά οι ταραχές που ξεσπούσαν μέσα στα θέατρα κατά των αυστριακών αρχών ήταν αδύνατον να κατασταλούν από την αστυνομία.

Η επιλογή εμβατηριακών ρυθμών είχε ως στόχο να μπορεί ο απλός κόσμος να τραγουδήσει τη μουσική. Έτσι, σύντομα οι μελωδίες του Βέρντι, που μοιάζουν σκανδαλωδώς αυτονόητες, τραγουδήθηκαν σε όλα τα ιταλικά κρατίδια. Στις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες του 19ου αιώνα, όπου τα θέατρα δεν απευθύνονταν στους φιλόμους αλλά αποτελούσαν τόπο κοινωνικής συναναστροφής της εκάστοτε τοπικής κοινωνίας, ο Βέρντι υπήρξε ο συνθέτης, που συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία εκείνης της μοναδικής στιγμής στην ιστορία της μουσικής, κατά την οποία η μεγάλη τέχνη έγινε ταυτόχρονα και λαϊκή. Το όνομα του, ως ακροστιχίδα, αποτέλεσε σύνθημα νίκης: «Viva Verdi» σήμαινε «Ζήτω ο Βίκτωρ Εμμανουήλ βασιλιάς της Ιταλίας». Όταν τελικά η ένωση έγινε πραγματικότητα, ο Καβούρ, πρωτεργάτης της ιταλικής ενότητας, έπεισε τον Βέρντι να απο-

δεχτεί το 1861, παρά τη θέλησή του, θέση στο πρώτο ιταλικό Κοινοβούλιο.

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να λησμονεί κανείς δύο πράγματα: Πρώτον, πως αν ο Βέρντι έμεινε στην ιστορία δεν είναι τόσο για τα στρατευμένα έργα του, αλλά για όλα όσα ακολούθησαν. Δεύτερον, πως αν οι πρώτες όπερές του εκτιμώνται σήμερα από έναν μεγάλο αριθμό φιλόμουσων, που πιθανόν δεν γνωρίζει τίποτε για τον αγώνα των Ιταλών, αυτό συμβαίνει επειδή ακόμα και στις πλέον «προπαγανδιστικές» του στιγμές, ο Βέρντι ήξερε πώς να μεταγράψει θέματα με συγκεκριμένο στόχο σε παγκόσμιες αξίες, εκφράζοντας ιδανικά - όπως η ελευθερία και η αγάπη - που μπορούν να εκτιμηθούν από τον καθένα, ανεξαρτήτως συνθηκών.

Η ελληνική εκδοχή

Ολότελα λησμονημένες είναι σήμερα οι όπερες του Ζακυνθινού Παύλου Καρρέρ ή Καρρέρη (1829-1896) με θέματα εμπνευσμένα από τον ελληνικό αγώνα για ανεξαρτησία: *Μάρκος Μπότσαρης* (1857-58), *Η κυρά-Φροσύνη* (1868), *Δέσπω*, η ηρωίδα του Σουλίου (1875). Η θεματολογία του Επτανήσι-

ου μουσουργού απχθεί απόλυτα το πνεύμα του ρομαντισμού, αλλά και τον διακαή πόθο για την ένωση με την υπόλοιπη Ελλάδα, των μέχρι το 1864 υπό βρετανική κατοχή Επτανήσων. Είναι χαρακτηριστικό, ότι ο *Μάρκος Μπότσαρης* είναι αφιερωμένος στο τό-

τε βασιλικό ζεύγος, Οθωνα και Αμαλία. Ωστόσο, παρά την αφιέρωση και την υποστήριξη των βασιλέων, η προμήθεια του έργου καθυστέρησε αρκετά χρόνια, αφού το «ενωτικό» του θέμα εθεωρείτο πρόκληση για τη βρετανική διοίκηση των Επτανήσων,

πολύ περισσότερο που στην Αθήνα υπήρχαν περισσότερα στρατόπεδα «ξένων» δυνάμεων με διαφορετικές φιλοδοξίες.

Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι ο *Μάρκος Μπότσαρης* λειτούργησε αντίστοιχα των εθνεγερτικών έργων της Δύσης, αν αναλογιστεί κανείς τις εθελοντικές στρατεύσεις που προκάλεσαν οι παραστάσεις του στην Ερμούπολη της Σύρου το 1866 και τη συμμετοχή των εθελοντών στην Κρητική Επανάσταση, καθώς επίσης τις μαρτυρούμενες τουρκικές αντιδράσεις στην Κωνσταντινούπολη κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, με αφορμή την παρουσία αποσπασμάτων της όπερας.

Για ένα καλύτερο μέλλον

Μετά το 1848 η Ευρώπη μπήκε σε νέα τροχιά, γεγονός που εκφράστηκε και στην όπερα. Τα έργα που γράφθηκαν, από τον Ντον Κάρλο του Βέρντι ως *Το Δαχτυλίδι του Νιμπελουγκ* του Βάγκνερ και τον *Μπόρις Γκοντούνοφ* του Μουσόργκσκι, ήταν βαθύτατα πολιτικά αλλά με τελείως διαφορετικό στόχο και άλλη αισθητική. Πρόθεσή τους δεν ήταν πα η εθνεγερσία, αλλά η αποτίμηση του κοινωνικού, πολιτικού και οικονομικού συστήματος, η κριτική στα συστήματα ηθικών αξιών και η πρόταση για ένα καλύτερο μέλλον.

ΣΗΜΕΪΩΣΗ:

1. Ενώ κατά τον 17ο αι. μία όπερα μπορούσε να εμπεριέχει σοβαρές και κομικές σκηνές, κατά τον 18ο οι Ιταλοί λιμπρετίστες Μεταστάζιο και Τσένο, εκφραστές της κυρίαρχης, επίσημης, σοβαφής ιταλικής μουσικής, απέλειψαν κάθε ίχνος κομικού επεισοδίου από τα κείμενά τους. Έτσι, δόθηκε η ευκαιρία να αναπτυχθούν σε ολόκληρη την Ευρώπη εθνικές σχολές κομικής όπερας, όπως η ιταλική *opera buffa*, η γαλλική *opéra-comique*, το γερμανικό *Singspiel* και η ισπανική *tonadilla*. Βασικά τους χαρακτηριστικά ήταν η τοπική γλώσσα, οι πεζοί διάλογοι (εκτός από την *opera buffa*), οι απλές μουσικές μορφές και η πιο ανάλαφρη θεματολογία. Σταδιακά εξελισσόμενες, κατά τον 19ο αι., όλες συνέβαλαν ουσιαστικά στη θεμελίωση των εθνικών σχολών του ρομαντισμού.



▲ Σκηνή από παράσταση της όπερας «Πρίγκιπας Ιγκόρ» του Μποροντίν στο Θέατρο Μαρίνοκι της Αγ. Πετρούπολης το 1997 (φωτ.: Jaap de Jong).

ΕΘΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Τον **CHRISTOPH STROU**

Διευθνή της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Αίλιαν Βουδοίρη»

«**Ο** **ΝΑΠΟΛΕΩΝ** φταίει για όλα» —«Napoleon ist an allem schuld»— δανείζομαι τον τίτλο μιας πάλα ποτέ δημοφιλούς κωμωδίας του Κουρτ Γκαίτς (1888-1960). Πιο συγκεκριμένα, οι εθνικές σχολές, οι οποίες είχαν εξαιρετική σημασία στη μουσική ιστορία του 19ου αιώνα, εκφράζουν μια γενική πολιτική ένταση. Μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789 και μετά το τέλος των επαναστατικών και αργότερα ναπολεόντειων πολέμων, που διήρκεσαν με μικρά διαλείμματα 23 χρόνια, από το 1792 έως τη μάχη του Βατερλό (1815), ο κάθε λαός της Ευρώπης είχε το όραμα ενός δικού του ανεξαρτήτου και εθνικού κράτους, αν και η πραγματικότητα χαρακτηριζόταν από την παλινόρθωση του προ του 1789 καθεστώτος, στο οποίο η εξουσία στηριζόταν στην απολυταρχία και όχι σε εθνικά κριτήρια. Στην κεντρική και ανατολική Ευρώπη η απολυταρχία αντιπροσωπευόταν έως το 1918 προ παντός από τα τρία πολυεθνικά κράτη με πυρήνες την Αυστρία, την Ρωσία και την Τουρκία και δεν είναι τυχαίο ότι οι εθνικές μουσι-

κές σχολές είχαν ιδιαίτερη σημασία σε χώρες που έπαιξαν δεύτερο ρόλο σε ένα από αυτά τα πολυεθνικά κράτη (Πολωνία, Ουγγαρία, Τσεχία). Ο μακρύς αγώνας για την ανεξαρτησία έκανε τους ανθρώπους να ερευνήσουν τη γλώσσα και γενικά το παρελθόν του έθνους τους, χρησιμοποιώντας με αυτόν τον τρόπο ένα από τα βασικά μοτίβα του ρομαντισμού.

Από πολιτιστική άποψη, οι εθνικές σχολές είναι κληρονόμοι του ρομαντισμού, ο οποίος διαδόθηκε πολύ γρήγορα σε όλη την Ευρώπη στα πρώτα χρόνια του 19ου αι. Αν και η βασική δοκιμασία του ρομαντικού καλλιτέχνη είναι η διαπίστωση ότι η αφοσίωσή του στα υψηλά ιδανικά της τέχνης τον απομονώνει από τη σύγχρονη κοινωνία, βρίσκει από την άλλη μεριά στις εθνικές παραδόσεις, στη γλώσσα και στα τραγούδια της πατρίδας του ένα σημείο αναφοράς για το έργο του. Η σχέση του μοντέρνου καλλιτέχνη με την εθνική παράδοση δεν μπορεί όμως να είναι μια απλή ταύτιση, αλλά ο συνδυασμός δύο παραδόσεων, της έντεχνης και της δημοτικής, οι οποίες είχαν έως το 1800 εξελιχθεί παράλληλα.

Ειδικά στον τομέα της μουσικής έπρεπε να υπάρχει μια φανερό διαφορά μεταξύ των δύο, για να μπορέσει να δημιουργηθεί μια «εθνική σχολή». Οπου η δημοτική μουσική γύρω στα 1800 είχε απορροφήσει στοιχεία της έντεχνης μουσικής, ο συνθέτης μπορούσε να χρησιμοποιήσει μελωδίες ή χορούς με τα χαρακτηριστικά της δημοτικής μουσικής, χωρίς να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι βρίσκεται ανάμεσα σε δύο παραδόσεις. Γι' αυτόν το λόγο δεν υπήρχαν «εθνικές σχολές» στην Αυστρία, Γερμανία, Γαλλία και Ιταλία, αν και π. χ. ο Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (στην όπερα *Ο μαγικός αυλός*, 1791 και σε πολλούς χορούς), ο Καρλ Μαρία φον Βέμπερ (στην όπερα *Ο ελεύθερος σκοπευτής*, 1821) και ο Γιοχάννες Μπραμς (σε πολλά τραγούδια) αφομοίωσαν τη δημοτική μουσική της χώρας τους.

«Εθνικές μουσικές σχολές» γεννήθηκαν μόνο εκεί που υπήρχε καλλιέργεια της έντεχνης μουσικής, αλλά ταυτοχρόνως και επιβίωση δημοτικών παραδόσεων, οι οποίες είχαν σημαντικές διαφορές και δεν έχασαν τον χαρακτήρα του «άλλου» ούτε όταν ακουγόταν στο πλαίσιο μιας έντεχνης σύνθεσης. Η αντιπαράθεση στοιχείων, που δεν συγχωνεύονται τελείως, χαρίζει ειδική γοητεία στη μουσική των εθνικών σχολών.

Αν λαμβάνουμε υπ' όψιν μας τις τρεις προαναφερθείσες προϋποθέσεις, βλέπουμε ότι οι συνθήκες που ευνόησαν τη γέννηση των εθνικών σχολών είναι περιορισμένες όσον αφορά τους τόπους και τη χρονολογία τους. Πρόκειται για τους μη γερμανόφωνους λαούς στην κεντρική και ανατολική Ευρώπη και τις σκανδιναβικές χώρες κατά την περίοδο «μεταξύ του ρομαντισμού και της σύγχρονης εποχής» (όπως το διατύπωσε ο Καρλ Ντάλχαους), δηλαδή περίπου ανάμεσα στα 1830 και 1900. Μερικοί συνθέτες, όπως π.χ. ο Μοντέστ Μουσόργκκι (1839-1881) και ο Λέος Γιάντσεκ (1854-1928), έκαναν μια αποφασισμέ-



▲ Ο Μόδετος Μούσοργκκι στο περίφημο πορτρέτο του Ιλια Ριέβιν. Ήδη από τον Μάρτιο του 1881 ο συνθέτης νοσηλεύεται για επιληψία προερχόμενη από αλκοολισμό. Τρεις εβδομάδες αφότιον φιλοεχγήθηκε το πορτρέτο, ο Μούσοργκκι πέθανε (φωτ.: Κρατικό Ρώσικο Μουσείο της Αγ. Πετρούπολης).

νη προσπάθεια να αναπτύξουν ένα μουσικό ρεαλισμό με βάση την παρουσίαση της χρήσης της γλώσσας στην καθημερινή ζωή με μουσικά μέσα. Με αυτόν τον τρόπο ήθελαν να συνδέσουν τη μουσική με το κυρίαρχο ρεύμα στη λογοτεχνία και στις καλές τέχνες της εποχής.

Δεδομένου ότι μια συνοπτική περιγραφή των εθνικών σχολών βρίσκεται σε κάθε ιστορία της μουσικής, θα ήθελα εδώ να σκιαγραφήσω μόνο μερικά ζητήματα, τα οποία έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Πολωνία, Ρωσία

Γιος ενός Γάλλου μετανάστη και εγκατεστημένος στο Παρίσι από το 1831 έως το θάνατο του, ο Φρεντερίκ Σοπέν (1810-1849) έγινε διάσημος όχι μόνο ως μουσικός, αλλά και ως εκπρόσωπος του πολωνικού πατριωτισμού στην

εξορία, αν και ο ίδιος δεν είχε πολιτική δραστηριότητα. Σε λίγα πρώιμα έργα για πιάνο και ορχήστρα χρησιμοποιεί ολόκληρες μελωδίες στο στυλ της δημοτικής μουσικής. Είναι η *Φαντασία* έργο 13 (1828), το *Κρακόβιακ* έργο 14 (1828) και το *φινάλε του Κοντσέρτου αρ. 2*, έργο 21 (1829). Δεν είναι τυχαίο ότι όλα αυτά τα έργα γράφθηκαν ακόμη στη Βαρσοβία. Αργότερα κατάφερε να εκλεπτύνει το στυλ του με τέτοιο τρόπο, ώστε δεν είναι πια εύκολο να ξεχωρίζει κανείς τα εθνικά από τα προσωπικά στοιχεία. Μερικοί μουσικολόγοι (πρώτα ο Αλφρεντ Αϊνστάιν) έχουν δηλώσει, ότι το λεγόμενο «πολωνικό στυλ» στην πραγματικότητα δημιουργήθηκε από τον Σοπέν και αργότερα έγινε γενικά αποδεκτό, αλλά αυτό είναι μια παρεξήγηση των λεπτών ισορροπιών, που χαρακτηρίζουν τη μουσική του Σοπέν. Από τους άλλους Πολωνούς συνθέτες του 19ου αι. μόνο ο



▲ Επιστολικό δελτάριο του 1900 όπου φαίνεται η γαμήλια τελετή της «Χάλκα», στην ομώνυμη όπερα του Μοντιούσκο. Κυρίαρχο στοιχείο είναι οι τοπικές ενδυμασίες, που στην εθνική όπερα ενός καταπιεσμένου λαού έχουν σαφή πολιτική σημασία. Το μήνυμα είναι ξεκάθαρο: έχουμε τη δική μας δημοτική παράδοση, που στέκεται ισότιμα πλάι στα σημαντικότερα μονοικά έργα (φωτ.: TWS του Πανεπιστημίου της Κολωνίας).



► Ο Νιλς Γκάντε σε νεαρή ηλικία, περίπου το 1850 (φωτ.: Ιδιωτική συλλογή - Φωτογραφικές συλλογές της Βασιλικής Βιβλιοθήκης της Κοπεγχάγης).

Στανισλάβ Μονιούσκο (1819-1872) με την όπερα Halka (1848) και ο Χένρικ Βιενιάφσκι (1835-1880) με τα δύο κοντσέρτα για βιολί (1853 και 1862) απέκτησαν διεθνή φήμη.

Στη Ρωσία η εθνική μουσική σχολή είχε την πρώτη μεγάλη επιτυχία με την όπερα Η ζωή για τον τσάρο (1836) του Μιχαήλ Ι. Γκλίλκα (1804-1857) και από τότε είχε μεγαλύτερη διάρκεια απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη χώρα, δηλαδή έως περίπου το 1960. Η σύγκρουση δύο διαφορετικών μεταξυ τους παραδόσεων, με τους σλαβόφιλους να αντιτάσσονται στους φιλοδυτικούς, ήταν το κύριο θέμα που συζητήθηκε από όλους τους πολιτιστικούς κύκλους της χώρας. Αναπόφευκτα έπαιξε και έναν πολιτικό ρόλο. Επομένως, μια αδιάκοπη σειρά άρθρων ασχολήθηκε με την ιδέα της εθνικής μουσικής και τα νέα μουσικά έργα. Ακόμη και η οργανωμένη μουσική εκπαίδευση έλαβε μέρος σε αυτή τη μονομαχία, όπως π.χ. στην Αγία Πετρούπολη, όπου το 1862 ιδρύθηκαν τα πρώτα δύο ωδεία της Ρωσίας. Το Αυτοκρατορικό Ωδείο είχε διευθυντή τον φιλοδυτικό πανίστα και συνθέτη Αντον Ρούμπινσταϊν (1830-1894). Από την άλλη μεριά η Μουσική Σχολή, υπό τη διεύθυνση του Μίλι Μπαλάκιρεβ (1836-1910) παρείχε τα μαθήματα δωρεάν

Γεννήθηκαν τον 19ο αιώνα εκεί όπου υπήρχε καλλιέργεια έντεχνης μουσικής και επιβίωση δημοτικών παραδόσεων

και προώθησε την ανάπτυξη ενός καθαρού ρωσικού στυλ. Λίγο αργότερα ο Μοντιέστ Μουσούργσκυ (1839-1881) δημιούργησε τα πιο σημαντικά έργα του ρωσικού μουσικού ρεαλισμού (Μπόρις Γκοντουνόβ - 1873, τραγούδια), ενώ ταυτοχρόνως ο Πιοτρ Ιλιτς Τσαϊκόβσκι (1840-1893) προ-

σέφερε κορυφαία έργα σε μορφές της δυτικής μουσικής.

Κατά το τέλος του αιώνα ο Νικολάι Ρίμσκι-Κόρσακωφ (1844-1908) και λίγο αργότερα ο φοιτητής του Ιγκορ Στραβίνσκι (1882-1971) συνεχίζουν τη γραμμή του Τσαϊκόβσκι. Στην πρώην Σοβιετική Ένωση η θεωρία της εθνικής μουσικής «γλώσσας» επιβίωσε, αλλά με τον αρνητικό ρόλο ενός εργαλείου ελέγχου της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Σκανδιναβία, Τσεχία

Η αναφορά στη σκανδιναβική δημοτική παράδοση εμφανίζεται για πρώτη φορά σε μερικά έργα του Δανού συνθέτη Νιλς Γκάντε (1817-1890), τα οποία προκάλεσαν τον θαυμασμό του Φέλιξ Μέντελσον Μπαρτόλντυ και του Ρόμπερτ Σούμαν. Η δεύτερη γενιά συνθετών, στην οποία οι Νορβηγοί Ρίκαρντ Νόρντακ (1842-1866) και Εντβαρντ Γκρηγκ (1843-1907) παίζουν τον κύριο ρόλο, ξεκινάει με μια αυστηρή κριτική του έργου του Γκρηγκ και την αναζήτηση του γνήσιου δημοτικού μέλους με νέα στιλιστικά μέσα. Για όλους τους εθνικούς συνθέτες της Σκανδιναβίας το ζητούμενο είναι η κοινή «βόρεια» παράδοση και όχι η κληρονομιά μίας μόνο χώρας.



▲ *Ο Μπέλα Μπάρτοκ σε ιστορική φωτογραφία του 1907 φαίνεται να ηχογραφεί δημοικά τραγούδια στην επαρχία Daraz Nyitra, σημερινό Drazovce της Σλοβακίας (φωτ.: Συλλογή Barrie Gavin).*

Δεν υπάρχει ίσως άλλος λαός, ο οποίος βιώνει με τόσο έντονο και συνειδητό τρόπο τη μουσική της εθνικής σχολής του, όπως οι Τσέχοι. Πράγματι οι Μπέντριχ Σμέτανα (1824-1884), Αντονίν Ντβόρζακ (1841-1904) και Λέος Γιάντσεκ (1854-1928) πέτυχαν κάτι που ο κάθε καλλιτέχνης ονειρεύεται. Τα έργα τους έχουν τη θέση τους στη συνείδηση του λαού. Στην αρχή δεν ήταν αυτονόητο ότι τα πράγματα θα έπαιρναν τέτοια τροπή. Ο Σμέτανα καταγόταν από γερμανόφωνη οικογένεια και οι μουσικές του προτιμήσεις ήταν η ιταλική όπερα και τα έργα του Λιστ. Από το 1862 όμως έκανε μια συστηματική προσπάθεια να αναπτύξει μια τσέχικη εθνική μουσική. Τα κύρια έργα αυτού του νέου στυλ είναι οι οκτώ όπερές του (ανάμεσα τους *Η πουλημένη μνηστή*, 1866) και ο κύκλος από έξι συμφωνικά ποιήματα *Η πατρίδα μου* (1872-1879). Όπως και για τον Σοπέν και την πολωνική μουσική, συζητεί-

ται από τους μουσικολόγους, αν ο Σμέτανα πράγματι βρήκε τα στοιχεία του εθνικού στυλ του στη δημοτική παράδοση ή αντίθετα αν δημιούργησε ο ίδιος το «χαρακτηριστικό τσέχικο» μουσικό ιδίωμα.

Ουγγαρία

Η περίπτωση της ουγγρικής εθνικής σχολής φανερώνει μερικά προβλήματα, με τα οποία είχαν να παλέψουν όλες οι εθνικές σχολές. Όταν ο Φραντς Λιστ (1811-1886) έγραψε το 1839-48 μία σειρά από 22 *Ουγγρικές μελωδίες* ή *Ουγγρικές ραψωδίες* για πιάνο, είχε πλήρη επιτυχία, που κρατάει έως σήμερα. Όμως το υλικό, το οποίο χρησιμοποίησε, δεν προερχόταν από μια γνήσια δημοτική παράδοση, αλλά από το ρεπερτόριο επαγγελματιών μουσικών, που δεν ήταν καν Ούγγροι, αλλά Αθίγγανοι. Γι' αυτόν το λόγο ο Μπέλα Μπάρτοκ (1881-1945) και ο φίλος του Ζόλταν Κοντάι (1882-1967)

οργάνωσαν στις αρχές του 20ού αι. τη συστηματική συλλογή της γνήσιας δημοτικής μουσικής, η οποία είχε μείνει άγνωστη. Στο συνθετικό έργο τους και οι δύο χρησιμοποίησαν τα αποτελέσματα της έρευνάς τους, αλλά με διαμετρικώς αντίθετο τρόπο. Ο Κοντάι συνέχισε τις μεθόδους του 19ου αι. και συνδέθηκε με το «δεύτερο κύμα» εθνικών σχολών, που εμφανιζόταν κατά εκείνη την περίοδο σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Ο Μπάρτοκ χρησιμοποιεί πολλές δημοτικές μελωδίες και τις παρουσιάζει συχνά στο σύνολό τους χωρίς καμία αλλαγή. Τις χρησιμοποιεί όμως στο πλαίσιο μίας «μοντέρνας μουσικής γλώσσας», την οποία ανέπτυξε με βάση τις τεχνικές των Ντεμπσιί, Σαίνμπεργκ και Στραβίνσκι. Το αποτέλεσμα είναι ένας πιο ελεύθερος συνδυασμός, στον οποίο τα δομικά στοιχεία βασίζονται στη σύγχρονη τέχνη της μουσικής και το εθνικό υλικό δεν έχει πια τη δύναμη να δημιουργήσει ένταση. ❀



Ο δίσκος στη ναζιστική Γερμανία

Τον **MARTIN ELSTE**

Επιμελήτη στο Μουσείο
Μουσικών Οργάνων του Βερολίνου

ΤΑ ΜΕΣΑ μαζικής επικοινωνίας είναι όργανα της πολιτικής. Ισχύει άραγε το ίδιο και για το μέσο μαζικής επικοινωνίας που λέγεται δίσκος; Κατά την περίοδο του ναζισμού υπήρξε αγαπημένο εργαλείο προπαγάνδας, όπως ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο και ο τύπος ή αποφεύχθηκε συνειδητά από τους ιδεολόγους του εθνικοσοσιαλισμού; Αν ναι, γιατί;

Όταν στις 15 Νοεμβρίου 1933 το Μουσικό Επιμελητήριο του Γερμανικού Κράτους άρχισε να ελέγχει τη μουσική ζωή, η βιομηχανία δίσκων είχε κλείσει ήδη μισόν αιώνα ζωής. Ωστόσο την εποχή που οι ναζί ήρθαν στην εξουσία, βρισκόταν σε ύφεση λόγω της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης. Υστερα από μία επικερδή άνοδο για αρκετά χρόνια, η παραγωγή του 1933 μειώθηκε στο ένα τρίτο εκείνης του 1929, ενώ το 1935 έπεσε μόλις στο ένα έκτο.

Τα νέα «best-seller»

Στην «προκοπή» που επέφεραν οι ναζί μετά την άνοδό τους στην εξουσία, οι γερμανικές βιομηχανίες δίσκων αντέδρασαν αυθόρμητα αλλά και παρά τη θέλησή τους. Αυθόρμητα, σε ό,τι αφορούσε το νέο ρεπερτόριο. Με δισταγμό, σε ό,τι αφορούσε τη διαγραφή των «ανεπιθύμητων» ηχογραφήσεων από τον κατάλόγο τους, δηλαδή ηχογραφήσεων με Εβραίου καλλιτέχνες και γενικότερα ηχογραφήσεων «εκφυλισμένων» μουσικής. Αντίθετα, καλλιεργήθηκε στοργικά το «εθνικό ρεπερτόριο». Ήδη από τον Μάιο του 1933 η Ελεκτρόλα -η γερμανική κόρη του βρετανικού ομίλου EMI- διαφημιζόταν έντονα για την πρωτοβουλία



◀ Ο βαρτίονος Γκέρχαρντ Χις ως Παπαγκένο, έναν από τους διασημότερους ρόλους του.

της στον χώρο αυτό. Έτσι, ο Γκέρχαρντ Χις, κορυφαίος ερμηνευτής τραγουδιών στην εποχή του και για πολλούς ένας από τους καλύτερους ερμηνευτές του Παπαγκένο στη μυθική ηχογράφιση του *Μαγικού Αυλού* υπό τον σερ Τόμας Μπίτσαμ το 1937, συνάδει στον *Κανόνα για το ξύπνημα της Μπύτερας Πατρίδας*. Εκείνον τον μήνα, μονάχα η Ελεκτρόλα περιέλαβε επτά δίσκους με εμβατήρια στις νέες της κυκλοφορίες. Τη μιμήθηκαν φυσικά και οι άλλες εταιρείες, αφού διέβλεψαν αμέσως ποια θα ήταν τα νέα «best-seller». Έτσι, στον κατάλογο της Ντύτσε Γκραμμοφόν την χρονιά 1939/40 μετρά κανείς περίπου 580 εμβατήρια.

Ανεπιθύμητες ηχογραφήσεις

Ήδη εκείνη την εποχή η δισκογραφική παραγωγή και το εμπόριο δίσκων κλασικής μουσικής πραγματοποιούνταν σε παγκόσμιο επίπεδο. Επομένως, είναι κατανοητοί οι ενδοιασμοί των εταιρειών να διαγράψουν από τον κατάλόγο τους τις «ανεπιθύμητες» ηχογραφήσεις: για ορισμένες, αυτό θα σήμαινε τη μείωση του καταλόγου τους στο μισό. Όσο δεν υπήρχαν δεσμευτικοί περιορισμοί από τα κρατικά κέντρα ελέγχου της μουσικής -πράγμα που θα συνέβαινε το 1937- στους καταλόγους παρέμεναν αρκετοί δίσκοι καλλιτεχνών, που προ πολλού είχαν

εξαφανιστεί από τη μουσική ζωή της Γερμανίας. Το καθοριστικό κτύπημα δόθηκε τη χρονιά της *Νύχτας των Κρυστάλλων*, το 1938. Το σχέδιο του Γκαίμπελς για την εξαφάνιση του εβραϊκού πολιτισμού δεν σταματούσε ούτε μπροστά στις δισκογραφικές εταιρείες, παρότι αυτές απευθύνονταν σε ένα διεθνές κοινό. Όλοι οι συνθέτες εβραϊκής καταγωγής σβήστηκαν από τους καταλόγους. Ανάμεσά τους ήταν διάσημα ονόματα όπως οι Μέντελσον, Οφενμπαχ, Κόρνγκολντ, Μάλερ, Βίκτορ και Χόλντερ. Ποσοτικά πολύ μεγαλύτερος ήταν ο αριθμός των ερμηνευτών. Μονομιάς από τον γερμανικό κατάλογο της Ελεκτρόλα εξαφανίστηκαν διεθνή ονόματα όπως οι Μίσα Ελμαν, Γιάσα Χάιφets, Φριτς Κράιςλερ, Βλαντιμίρ ντε Πάχμαν, Γκρέγκορ Πιατιγκόρσκι και Αρθουρ Ρούμπινσταϊν. Εξίσου τεράστιες ήταν οι απώλειες Γερμανών καλλιτεχνών εβραϊκής καταγωγής, που αν και είχαν ήδη στρέψει τα νώτα τους στη Γερμανία, παρέμεναν στους δισκογραφικούς καταλόγους. Ενδεικτικά ως αναφερθούν οι Λέο Μπλεχ, Γιούλια Κουλπ, Οσκαρ Φρηντ, Οττο Κλέμπερερ, Αρθουρ Σνάμπελ, Γιόζεφ Σμιτ, καθώς και από τον χώρο της ελαφράς μουσικής ο γοπτευτικός Μάρεκ Βέμπερ.

Ωστόσο, το εμπόριο και η πείνα για συνάλλαγμα ήταν εξίσου προτεραιότητα του Τρίτου Ράιχ, όποτε το επέ-

τρεπε η ιδεολογική στρατηγική. Στη βιομηχανία δίσκων ίσχυε μία διπλή πηγή για κέρδη πιστά στη γραμμή του κόμματος στο εσωτερικό, χωρίς να σημειωθούν αντίστοιχες απώλειες στη διεθνή αγορά. Έτσι, η *Λυρική Σουίτα* του Αλμπαν Μπεργκ ερμηνευμένη από το εβραϊκό κουαρτέτο *Γκαλιμίρ* κυκλοφόρησε από την Ντύτσε Γκραμμοφόν μονάχα εκτός Γερμανίας. Ομοια πρακτική εφάρμοσαν και οι άλλες εταιρείες. Έτσι λοιπόν το 1939 στον γερμανικό κατάλογο της Τελεφούνκεν δεν περιλαμβάνονταν πια ηχογραφήσεις με τους Λέο Μπλεχ και Γιόζεφ Σμιτ, αλλά ούτε και συνθέσεις Εβραίων μουσουργών. Για τις εξαγωγές ωστόσο, υπήρχε ειδικός κατάλογος, που περιλάμβανε τα πάντα.

Η «άρια» εκδοχή

Στο μεταξύ τα κέρδη των εταιρειών είχαν και πάλι ανεβεί και η δισκογραφική παραγωγή πέταξε από τα πέντε εκατομμύρια κομμάτια του 1935 στα δεκαπέντε εκατομμύρια του 1939. Οι Πάουλ βαν Κέμπεν, Καρλ Σούριχτ, Βίκτορ ντε Σάμπατα, καθώς και το «θαύμα» Κάραγιαν, έγιναν οι νέοι αστέρες της μπαγκέτας, που προβάλλονταν δίπλα στον Βίλχελμ Φούρτβαινγκλερ και τον γηραιό Ρίχαρντ Στράους. Μέσα στον πόλεμο η Ελεκτρόλα κυκλοφόρησε μία *Ενάτη* του Μπετόβεν με την

◀ Τον Οκτώβριο του 1938, ο Χέρμπερτ φον Κάραγιαν διηύθυνε «Τριστάνο και Ιζόλδη» τον Βάγκνερ στην πρωτεύουσα του Τρίτου Ράιχ. Την επομένη, οι εφημερίδες ήταν κατηγορηματικές: «Στην Κρατική Όπερα: Το θαύμα Κάραγιαν». Εδώ, στο Παρίσι με τη Γαλλίδα Ζερμέν Λιμπέν, κορυφαία Ιζόλδη της εποχής, που το 1946 καταδικάστηκε για τη συνεργασία της με τους ναζί και εγκατέλειψε τη σκηνή (φωτ.: Roger Viollet).

► Ο Ρίχαρντ Στράους με τον Αδόλφο Χίτλερ στο Μπίρροϊτ, το 1933.



▲ Πρωτότυπες ετικέτες (επάνω) και πρωτότυπα εξώφύλλα (δεξιά σελίδα) δίσκων από ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στο Μπίρροϊτ το 1936.



Κρατική Ορχήστρα της Σαξονίας υπό τον Καρλ Μπίμ: σε διεθνές επίπεδο η ερμηνεία δεν κόμιζε κάτι ιδιαίτερο, ωστόσο για τη Γερμανία η σημασία της ήταν μεγάλη: εμφανίστηκε την κατάλληλη στιγμή, προκειμένου, ως «άρια» εκδοχή, να αντικαταστήσει τις μέχρι τούδε ηχογραφήσεις του διεθνούς καταλόγου της EMI, που το 1942 απαγορεύτηκαν ως «μουσική εχθρικών χωρών». Η εταιρεία συνέχισε τον εαυτό της που «ακόμα και μέσα στον πόλεμο υπηρετούσε τους υψηλούς καλλιτεχνικούς της στόχους». Στη σχετική καταχώρηση διάβαζε κανείς ότι «γεμάτοι αφοσίωση, οι καλλιτέχνες ζωντάνευαν με συγκλονιστικό τρόπο όλο το θαύμα και τη δύναμη την μνημειακής συμφωνίας της κατάφασης στην ζωή». «Γεμάτοι αφοσίωση», «κατάφαση στην ζωή», «θαύμα και δύναμη»: με αυτό το λεξιλόγιο καλούσαν και οι πολιτικοί τον γερμανικό λαό να αντέξει.

Μαζική εμπειρία

Παρά ταύτα, εντυπωσιάζει η έκδηλη

αυτοσυγκράτηση που έδειχναν οι ναζί, απέναντι στον δίσκο. Ούτε κρατικοποίησαν τις εταιρείες δίσκων -όπως συνέβη με το ραδιόφωνο και την κινηματογραφική βιομηχανία- ούτε κυκλοφόρησαν δίσκους καθαράς προπαγάνδας, όπως λ.χ. τους λόγους του Χίτλερ και άλλων υψηλά ιστάμενων στην ιεραρχία. Σε όλη τη διάρκεια των δώδεκα χρόνων της δικτατορίας των ναζί εμφανίστηκε μονάχα ένας εμπορικός δίσκος με λόγο του Χίτλερ, και μάλιστα της πρώτης ραδιοφωνικής του ομιλίας μετά την άνοδό τους στην εξουσία. Όλα τα άλλα κληρικά τεκμήρια που εμφανίστηκαν αργότερα σε δίσκους βινυλίου ή CDs, προέρχονται από ηχογραφήσεις ραδιοφώνου. Ως προς αυτό η πολιτική διαφώτισης των ναζι διέφερε από τις προπαγανδιστικές εκστρατείες των κομμουνιστών και των σοσιαλδημο-

κρατών, που πριν από το 1933 είχαν κυκλοφορήσει περισσότερους από 300 δίσκους πολιτικού περιεχομένου. Ακόμα και η Μεγάλη Βρετανία χρησιμοποίησε τον δίσκο σε μεγαλύτερο βαθμό για την εξάπλωση πολιτικών λόγων. Στην His Master's Voice εμφανίστηκαν κατά τον Β' Παγκόσμιο Πό-

Αντιμετωπίστηκε ως αναγκαίο κακό και τέθηκε στο περιθώριο της επίσημης πολιτιστικής πολιτικής

λεμο αρκετοί ραδιοφωνικοί λόγοι του Γουίνστον Τσόρτσιλ. Προέτρεπαν δε το κοινό στην αγορά τους, υποσχόμενοι πως τα έσοδα θα διαθετόνταν για κοινωνικούς σκοπούς.

Γιατί δεν επένδυσαν οι ναζί στη χρήση του δίσκου ως ενός ακόμα μέσου προπαγάνδας; Ήταν άραγε η έλλειψη πρώτης ύλης; Η γομμάλακα, ρητίνη που προέρχεται από τις Ινδίες, δεν ήταν είδος σε αφθονία. Γι' αυτό κατά την αγορά ενός νέου δίσκου έπρεπε να επιστρέφεται ένας παλιός.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '30 γίνονταν πειράματα με δίσκους από συνθετικές ύλες.

Ομως η σχετική αδιαφορία έχει άλλα αίτια. Ένα από τα κλειδιά για τη λύση του προβλήματος μας προσφέρει ένα απόσπασμα από τον «Αγώνα» του Χίτλερ: «Οι μαζικές συγκεντρώσεις είναι (...) απαραίτητες, διότι σε αυτές ο καθένας (...) αποκτά την εικόνα μιας μεγαλύτερης κοινότητας, γεγονός που στους περισσότερους ανθρώπους δίνει θάρρος και δύναμη. (...) Στο κοπάδι αισθάνεται κανείς κάπως προστατευμένος, ακόμα και αν στην πραγματικότητα έχει χίλιους λόγους για το αντίθετο».

Μαζικές συγκεντρώσεις κάθε είδους, φεστιβάλ, κινηματογραφικές παραστάσεις, συναυλίες, παρελάσεις, οργανώθηκαν πλήθος. Η ιδεολογία του εθνικοσοσιαλισμού υπογράμμιζε την τελετουργική διάσταση που ήταν ευθυγραμμισμένη με την ξεχωριστή στιγμή, όπως αυτή την διάταξη. Η ραδιοφωνία, την οποία οι ναζί χρησιμοποίησαν προς όφελός τους, μετέδιδε επίσης μία αίσθηση μαζικής εμπειρίας.



Διαφορετικά είναι τα πράγματα με τον δίσκο. Η τάση του για αντικειμενοποίηση, η δυσκολία του να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, το στοιχείο της ιδιωτικής ακρόασης που επιτρέπει στον καθένα να επιλέξει τι θα ακούσει, πότε και κάτω από ποιες συνθήκες, καθώς επίσης η ανωνυμία της ερμηνείας, καθιστούσαν τον δίσκο αδύναμο μέσον για την επιρροή των μαζών. Δεν μπορούσε να προσφέρει την αμεσότητα μίας ραδιοφωνικής μετάδοσης, ούτε τη συλλογική εμπειρία μίας κινηματογραφικής προβολής.

Απομυθοποίηση της τελετουργίας


Στην παλέτα των ρυθμίσεων στο πλαίσιο της ιδεολογίας του εθνικοσοσιαλισμού, περιλαμβάνονταν επίσης απαγορεύσεις, σύμφωνα με τις οποίες ορισμένα έργα δεν επιτρεπόταν να ακούγονται χωρίς να υπάρχει προκαθορισμένος λόγος. Το γεγονός ότι οι δισκογραφικές εταιρείες διέθεταν στον κατάλογό τους πολλές εκτελέσεις του εμ-

βατηρίου *Ba-den-wei-Ler*, αγαπημένου εμβατηρίου του Χίτλερ (μονάχα η Ελεκτρόλα διέθετε πέντε διαφορετικές εκτελέσεις) είχε ως αποτέλεσμα μία δημοτικότητα της συγκεκριμένης μουσικής, που προσέκρουε στον στόχο των ναζι να επιδεικνύουν κάθε τόσο το τελετουργικό και υψηλό στοιχείο του συγκεκριμένου εμβατηρίου. Έτσι, λόγω χάριν, μετά το 1937 το εξίσου πολυ-ηχογραφημένο *Εμβατήριο των Νίμπελουγγκεν* επιτρεπόταν να ανακρούεται μονάχα κατά τις εκδηλώσεις του συνεδρίου του κόμματος. Ακριβώς αυτού του είδους τις απαγορεύσεις υπονομεύει ο δίσκος, αφού επιτρέπει στον καθέναν να παίξει ό,τι μουσική θέλει όποτε το επιθυμεί. Ο δίσκος απομυθοποιεί την τελετουργία: και τώρα δεν ήταν ο δίσκος των «μπόλσεβίκων» ή των «Εβραίων» αλλά αυτός των «αρίων» εκείνος που εμπόδιζε τον απόλυτο μετασχηματισμό της μουσικής σε τελετουργία και, αντίθετα, επέφερε τη βεβήλωσή της. Επομένως δεν εκπλήσσει, που οι δίσκοι αντιμετώπιζονταν ως αναγκαίο κακό και στο πλαίσιο της επίσημης πολιτιστι-

κής πολιτικής τέθηκαν στο περιθώριο.

Η ιδέα για μία μουσική απόλυτα συσχετισμένη με έναν συγκεκριμένο τόπο δεν αποτελεί ασφαλώς πρωτότυπο εφεύρημα των ναζι. Αυτοί απλά διέταξαν και θεσμοθέτησαν αυτού του είδους τη συμπεριφορά. Αυτός ο τρόπος αντίληψης προέρχεται μάλλον από μία σειρά νεανικών μουσικών ρευμάτων που γεννήθηκαν την εποχή της *Δημοκρατίας της Βαϊμάρης*: στόχος τους ήταν η δημιουργία πολιτών που θα παίζον οι ίδιοι μουσική σε συλλογικό επίπεδο. Όπως είναι αυτονόητο, η στάση αυτή απέρριπτε κατηγορηματικά τον δίσκο. Η μουσική των νεανικών αυτών μουσικών ρευμάτων ήταν κυρίως *χρηστική μουσική (Gebrauchsmusik)* και ως εκ τούτου αδιανόητη υπό τη μορφή δίσκου. Όμως δεν στρέφονταν μόνον αυτές οι ομάδες κατά του δίσκου: για τη γερμανική διανοήση ο δίσκος δεν ήταν τίποτε περισσότερο από κοινότοπο μουσικής.

Στην αντίληψη της καθαγιασμένης στάσης ακρόασης εντάσσονται δίχως αντίφαση χαρακτηριστικά φαινόμενα της μουσικής ζωής εκείνης της επο-

χής: τόσο η ενδοστρεφής διεύθυνση του Βίλχελμ Φούρτ-βαινγκ-λερ όσο και η τελετουργική ερμηνεία έργων παλαιάς μουσικής υπό το φως κεριών. Σα να ήθελε να διασώσει για τον δίσκο κάτι από τη συλλογική εμπειρία, η βιομηχανία πρόβαλλε σε τακτά διαστήματα διαφημίσεις με ανθρώπους μαζεμένους γύρω από ένα γραμμόφωνο, που ακούν ευλαβικά και μονιασμένα τους ήχους. Σπιτική συναυλία, οικιακή συναυλία, ιδιωτική συναυλία... σε κάθε περίπτωση: υποκατάστατο αίσουσας συναυλιών. Ασφαλώς, με τον τρόπο αυτό εκχωρείται και στον δίσκο ένα μικρό μέρος από την μοναδικότητα και το μη επαναλαμβανόμενο μίας συναυλίας. Όμως, οι απεικονίσεις αυτές δεν είναι στην πραγματικότητα ένας εξορκισμός; Το ξεχωριστό κατά την ακρόαση ενός δίσκου έχει σχέση με τη μοναξιά της ακρόασης, την άμεση και μύχια σχέση ανάμεσα στον κάθε ακροατή και το έργο. Κατά την δεκαετία του '30 η σχέση αυτή ήταν διαφορετική, ή έπρεπε να είναι διαφορετική; Πολλά συνηγορούν υπέρ του δεύτερου. 

Το Πολεμικό Ρέκβιεμ του Μπρίτεν



◀ Ο καθεδρικός ναός του Κόβεντρι λίγο μετά τον βομβαρδισμό της 14ης Νοεμβρίου 1940 (φωτ.: Fox Photos).

Τον **DAVID STONE**

Βιολιστή και αρχιμουσικό, συμβόλου σε θέματα οργάνωσης και ανάπτυξης πολιτιστικών ιδρυμάτων και θεσμών

ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ της 14ης Νοεμβρίου 1940, στις 7:40, γερμανικές βόμβες κατέστρεψαν τον μεσαιωνικό καθεδρικό ναό του Αγ. Μιχαήλ στο Κόβεντρι της Βρετανίας. Από την αστραπαία αυτή αεροπορική επιδρομή διασώθηκαν μόλις 31 από το

975 κτήρια στο κέντρο της πόλης. Στις 30 Μαΐου 1962 οι ήχοι του Πολεμικού Ρέκβιεμ του Μπέντζαμιν Μπρίτεν πλημμύριζαν τον καθεδρικό ναό κατά την τελετή των δεύτερων εγκαινίων του, που ήταν ταυτόχρονα μία συμβολική τελετή συμφιλίωσης των αντιπάλων του Πολέμου που είχε λήξει. Για την αναγέννηση του από τις στάχτες παραγγέλθηκαν επίσης έργα και σε άλλους Βρετανούς καλλιτέχνες, όπως οι Σάδερλαντ, Πάιπερ και Εποταϊν.

Στον Μπρίτεν οι Αρχές του καθεδρικού προσδιό-

ρισαν μονάχα πως ήθελαν μία εκτενή σύνθεση περίπου 40 λεπτών βασισμένη σε κοσμικό ή θρησκευτικό κείμενο. Η πρόταση αυτή ταίριαζε στην αίσθηση αποστολής που είχε ο συνθέτης: θεωρώντας ότι η τέχνη οφείλει να υπηρετεί την κοινωνία, ο Μπρίτεν ήθελε από καιρό να κάνει «μία δημόσια μουσική δόξα σχετικά με την εγκληματική ματαιότητα του πολέμου». Τον Ιανουάριο του 1962, στη διάρκεια των διακοπών του στην Ελλάδα, ο συνθέτης ολοκλήρωσε την παρτιτούρα του Πολεμικού Ρέκβιεμ, που ανή-

κει στις κορυφαίες του 20ού αιώνα και αποτελεί ένα σπάνια φορτισμένο σύμβολο φιλοσοφίας του πολιτισμού.

Το κείμενο του έργου αντιπαραθέτει τη λατινική *Missa pro defunctis* (δηλαδή τη *Νεκρώσιμη Ακολουθία*) με 11 ποιήματα του Γουίλφρεντ Οουεν, του σημαντικότερου από τους Βρετανούς ποιητές του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Ορχήστρα και χορωδία αντιπροσωπεύουν την παραδοσιακή τελετή του χριστιανικού κόσμου –όπου η χορωδία και το εκκλησιαστικό όργανο αποδίδουν τον παράδεισο– ενώ οι δύο άνδρες μονωδοί και η ορχήστρα δωματίου αντιπροσωπεύουν τον πραγματικό κόσμο. Ο συναισθηματικός σχολιασμός που επιχειρεί η πολυεπίπεδη αυτή προσέγγιση, αποδεικνύεται συντριπτικός. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών ο σπουδαίος Γερμανός τραγουδιστής Ντ. Φίσερ-Ντίσκαου ξέσπασε σε λυγμούς.

Το έργο, μία σύνθεση που γράφτηκε για ειδική περίπτωση, απαιτεί περίπου 300 ερμηνευτές και σπάνια απογοητεύει το κοινό. Σύντομα παρουσιάστηκε στο Βερολίνο, στο Μύνστερ, στη Δρέσδη και στο Τόκυο. Στη Ρωσία ακούστηκε πλήρες το 1966. Στην Ιερουσαλήμ δόθηκε με την ευκαιρία της λήξης του Πολέμου του Κόλπου. Στο αθηναϊκό Ηρώδειο τιμήσε την πεντηκοστή επέτειο της Μάχης της Κρήτης. Στο Εδιμβούργο δόθηκε σε ανάμνηση της σοβιετικής εισβολής στην Τσεχοσλοβακία, ενώ στο Barbican Center του Λονδίνου τιμήσε την απελευθέρωση του Κουβέιτ. Είναι αδύνατον να διαχωρίσει κανείς τη μουσική από το θέμα το οποίο πραγματεύεται: η αποστασιοποιημένη ακρόαση μοιάζει ανέφικτη.

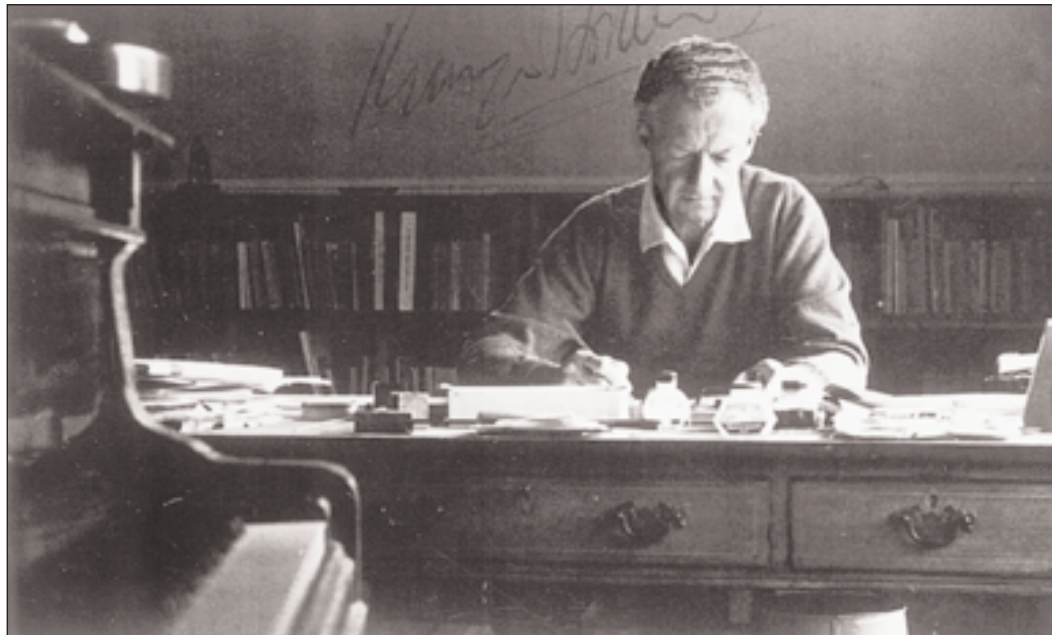
Προσωπική ιστορία

Αυτά είναι τα στοιχεία. Ωστόσο, όσα κρύβονται πίσω από το έργο είναι πολλά και περίπλοκα. Παρότι ενέχει θέση δημόσια καταγγελίας, το Πολεμικό Ρέκβιεμ εκφράζει ταυτόχρονα μία έντονα προσωπική ιστορία. Αποτελεί μία σύνοψη της ζωής και του έργου του Μπρίττεν μέχρι εκείνη τη στιγμή. Θα ακολουθήσει μία σαφής αλλαγή υφολογικής κατεύθυνσης. Το έργο έδωσε στον συνθέτη την ευκαιρία να επαναβεβαιώσει την πίστη του στο ανθρώπινο πνεύμα. Ο Μπρίττεν δεν πίστευε στη θεϊκή υπόσταση του Χριστού. Αντίθετα, πίστευε στο αναπόφευκτο και στη συμπάθεια για τον ανθρώπινο πόνο, που αποτελούσε και μόνιμο θέμα στα έργα του. Απείχε δε τα μέγιστα από το γεμάτο αυτοπεποίθηση μήνυμα που εξέφραζαν το 1962 οι συνάδελφοί του. Επιπρόσθετα, στο Πολεμικό Ρέκβιεμ μεταφέρει την αίσθηση ατόμου που βρίσκεται εκτός της κοινωνίας, όπως ακριβώς ο ίδιος ο συνθέτης.

Η ειρνοφιλία του Μπρίττεν χρονολογείται από παλαιά: από την ανάμειξη του στον *Κόσμο του Πνεύματος* του BBC, από την *Μπαλάντα των Ηρώων* (σε ανάμνηση των πεσόντων του βρετανικού τάγματος της Διεθνούς Ταξιαρχίας στην Ισπανία) και την ταινία *Η Ειρήνη της Βρετανίας* (παραγωγή της Κοινωνίας των Εθνών) ως το *Ειρηνόφιλο Εμβατήριο* για την Ένωση Υπόσχεσης Ειρήνης. Η *Sinfonia da Requiem* που συνέθεσε στη μνήμη των γονιών του όφειλε να είναι «όσο πιο αντιπολεμική είναι δυνατόν». Το 1939, μαζί με τον σύντροφό του Πίτερ Πιρς, ο Μπρίττεν έφυγε για την Αμερική. Τα αμφίθυμα συναισθήματά του, η νοσταλγία για την πατρίδα αλλά και η ανησυχία του για τα σχόλια των συναδέλφων συνθετών, τον έκαναν να επιστρέψει στη Αγγλία το 1942.

Αντισυμβατική θρησκευτική πίστη

Η συνειδητή του αντίρρηση στον πόλεμο δεν ήταν ευπρόσδεκτη στη βρετανική μουσική κοινότητα. Κατά το μεταπολεμικό άνοιγμα του θεάτρου Saddlers Wells, η όπερά του *Πίτερ Γκράιμς* συνάντησε ιδιαίτερα εκθρική υποδοχή και μάλιστα από τους ίδιους του ερμηνευτές. Αυτό που ακολούθησε, δηλαδή η ανάδειξη του Μπρίττεν σε θεσμό του βρετανικού κατεστημένου, φανερώνει τη πολιτιστική αλλα-



▲ Ο Μπέντζαμιν Μπρίτεν στο γραφείο του (φωτ.: La Scala Autographs).

γή ανάμεσα στις δεκαετίες του '40 και του '60 και σηματοδοτείται με διακρίσεις, από τον *Σύντροφο Τιμής* (1952) ως τον τίτλο του Λόρδου (1976). Είναι ακόμα νωρίς να επιχειρήσει κανείς έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην αξία της μουσικής του και τη θέση του συνθέτη στη βρετανική κοινωνία. Όμως, το σχόλιο του Στραβίνσκι είναι δαιμόνια εύστοχο: «εάν τολμούσε κανείς να σχολιάσει τον Μπρίττεν δυσμενώς θα τον έκαναν να αισθανθεί σαν να μην σηκώθηκε κατά την ανάκρουση του εθνικού ύμνου».

Ο Μπρίττεν μοιράζεται την αντισυμβατική θρησκευτική του πίστη με τους Μότσαρτ, Βέρντι, Μπραμς και Μπετόβεν. Δεν εκπλήσσει που ένας άλλος Βρετανός συνθέτης, ο ορθόδοξος Τάβενερ, θεωρεί την *Missa Solemnis* ιερόσυλη. Η εκστατική εισοδος της υψιφώνου στην λέξη «miserere», η υποβλητική, θεατρική απόδοση του Μπετόβεν με τρομπέτες και τύμπανα, η έντονα οπερατική γραφή του βερντιανού Ρέκβιεμ που θυμίζει τη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου, όλα αυτά είναι στοιχεία της ανθρώπινης πραγματικότητας που αντικατοπτρίζονται και στο Πολεμικό Ρέκβιεμ του Μπρίττεν: όμως, κάθε άλλο παρά συνιστούν προσευχή!

Ωστόσο, οι συνθέτες αυτοί προχωρούν και πέρα από το σημείο, όπου η ανταπόκριση του Μπρίττεν στον θρησκευτικό χαρακτήρα του έργου, ελέγχεται από την αμφιβολία του συνθέτη.

Η ειρνοφιλία του δεν είναι ίδια με εκείνη του ποιητή Οουεν. Ο Οουεν, εθελοντής παρά την απέχθειά του για τον πόλεμο, αγωνίστηκε θαρραλέα. Μετέτρεψε την εμπειρία του πολέμου σε μέρος της δημιουργικής του ζωής. Η δύναμη της ποίησης του Οουεν βρίσκεται στη συμπόνια και όχι στο μήνυμά της.

Τα περίπλοκα κίνητρα του Μπρίττεν βρίσκουν ανταπόκριση στον συμβολισμό, στους κώδικες με τους οποίους επενδύει το μήνυμά του. Έτσι λοιπόν: 1) η αθωότητα που αποδίδεται από τη χορωδία αγοριών, 2) η επιλογή των μονωδών (ενός Γερμανού, ενός Βρετανού και μίας Σοβιετικής), 3) η ανθρώπινη τελετουργία που στο έργο αυτό εκφράζεται από χορωδία και ορχήστρα, 4) η χρήση της αυξημένης τέταρτης (ο *diabolus in musica* του Μεσαίωνα) προκειμένου να δημιουργηθεί ανησυχία ακόμα και στην τελική πτώση (cadence), δηλαδή τη μόνη αληθινή στιγμή συμφιλίωσης κατά τη μελοθέτηση του ποιήματος του Οουεν *Περίεργη Συνάντηση* («Εγώ ήμουν ο εχθρός που σκότωσες, φίλε μου»), 5) τα χροχρώματα gamelan που δηλώνουν ανέφικτους στόχους, 6) η συνένωση της ποίησης του Οουεν και της λειτουργίας στο επαναλαμβανόμενο βάσιμο (basso ostinato), δηλαδή στο μόνο σημείο όπου τα δύο εναρμονίζονται (στο μέρος *Agnus Dei*), 7) οι σαφείς αναφορές στο Ρέκβιεμ του Βέρντι: στη ρυθμική δο-

μή του *Requiem aeternam* και του *Rex tremendae majestatis*, στην χρωματική γραμμή που ακολουθεί το *factus sum ego*, στην επιλογή τονικότητας στο *Dies Irae* και στην αξιοποίηση των κρουστών στο *Lacrymosa*, 8) η χρήση του λυδίου τρόπου για την δήλωση αθωότητας και αγνότητας, αυτά και πολλά ακόμα δεν έχουν ανάγκη από βαθύτερη αποσαφήνιση. Εκείνο που πέτυχε ο Μπρίττεν με μοναδική λαμπρότητα είναι η τεχνική ενότητα ενός ραψωδικού έργου, μίας ακολουθίας από δραματικούς μουσικούς πίνακες, μέσα από την χρήση εξαγγελτικών θεμάτων και πλήθος αναφορών, άμεσων ή έμμεσων, σε παλαιότερα δικά του έργα αλλά και στα ίδια τα μέρη του Ρέκβιεμ.

Αίσθηση αιωνιότητας

Στο Ρέκβιεμ βρίσκει κανείς όλες της πτυχές του συνθέτη. Σε κάθε περίπτωση το μήνυμα είναι πολιτικό. Οι σοβιετικές Αρχές του αντιλήφθηκαν πρώτες και δίχως εξήγηση απαγόρευσαν στην Βισνιέφσκαγια να παραμείνει στη Βρετανία προκειμένου να τραγουδήσει στην πρεμιέρα (την θέση της πήρε η Χέδερ Χάρπερ).

Η πολιτική ισχύς των τεχνών έχει υποτιμηθεί από τις δυτικές κυβερνήσεις κατά τον 20ό αιώνα. Αντίθετα, η λογοκρισία στη Βιέννη του 18ου αιώνα γνώριζε καλά τη διασπαστική επίδραση της μουσικής του νεαρού Μότσαρτ, παρά την ελαφρότητά της. Η μουσική είναι ένας άμεσος καταλύτης για το πολιτικό συναίσθημα: τα *spirituals* ως επιβεβαίωση ταυτότητας, τα ρεμπέτικα ως τραγούδια διαμαρτυρίας, η μουσική των Εβραίων στο στρατόπεδο συγκέντρωσης της Τερέζιενστατ, η *Αντιεβραϊκή Μασσαλιώτις* που τραγουδούσαν οι Παριζιάνοι κατά την υπόθεση Ντρέυφους, η παρηγορητική διάθεση του τραγουδιού *Λιλύ Μαρλέν*, την οποία απολάμβαναν τα στρατεύματα και στις δύο πλευρές, η *Συμφωνία του Λέινγκραντ* του Σοστακόβιτς, τα τραγούδια που πρόσφατα βοήθησαν τις χώρες της Βαλτικής να καταστρέψουν τη σοβιετική κυριαρχία, ο στόμφος της μουσικής της στέψης και των γάμων του Ναπολέοντα, η ανταπόκριση του κοινού του Ηρώδειου σε δημοτικά τραγούδια και χορούς – τα παραδείγματα δεν έχουν τέλος.

Παρ' όλα αυτά, στο Πολεμικό Ρέκβιεμ, εμπνεόμενος από σπουδαία αγγλική λογοτεχνία, ο Μπρίττεν δημιουργεί διαρκώς στιγμές όπου το συναίσθημα υπερβαίνει το πολιτικό σχέδιο, στιγμές που ακουμπούν αυτήν την αίσθηση αιωνιότητας που είναι τόσο ξεχωριστή για γενιές Αγγλων μυστικιστών. ❁



◀ Σκηνή από την παραγωγή της «Λαίδης Μακμπέθ της περιοχής του Μπρενοκ» στο Φεστιβάλ του Ζάλτομπουργκ, 2001. Σκηνοθεσία: Πέτερ Μούσπαχ, μουσική διεύθυνση: Βαλέρι Γκεργκίεφ (φωτ.: Schaffler & Friese).

Η μουσική στην ΕΣΣΔ

Της ΔΩΡΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΥ

Θεωρητικού, συνθέτος

Η ΜΟΥΣΙΚΗ στις δημοκρατίες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης βαδίζει παράλληλα με την ιστορία του κράτους και την εξέλιξη της ιδεολογίας του. Το σοβιετικό κράτος πολιτικοποιεί κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής. Η μουσική ορίζεται από κρατικές αποφάσεις και επιλέγεται ως μέσο πολιτικής επιρροής. Γι' αυτό τον λόγο μπορούμε να δούμε τη σχέση πολιτικής και μουσικής, ως σχέση της μουσικής με την καθημερινή ζωή.

Στην προεπαναστατική Ρωσία δεσπόζουν οι μουσικές σκηνές της Πετρούπολης και της Μόσχας. Στην Πετρούπολη, το παραδοσιακό, μουσικό και καλλιτεχνικό κέντρο, ο Νικολάι Ρίμσκι - Κόρσακωφ σηματοδοτεί τη ζωή της πόλης, ως συνθέτης και ως δάσκαλος. Μαζί με τους μαθητές του ανανεώνει την εθνική σχολή του προηγούμενου αιώνα, ενσωματώνοντας σε αυτήν στοιχεία από τον ευρωπαϊκό ιμπρεσιονισμό.

Η σχολή της Μόσχας, του αναπτυσσόμενου μουσικού κέντρου, έχει πιο ευρωπαϊκό και σύγχρονο προσανατολισμό, καθώς ο επικεφαλής της Σεργκέι Τανέγιεφ εισάγει τους μαθητές του στις σύγχρονες μουσικές τάσεις. Από τη Μόσχα προέρχεται και ο Σκριάμπιν, ο οποίος σημάδεψε με τα αντισυμβατικά του έργα τη μουσική του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα και επηρέασε την ανάπτυξη όλων των Ρώσων συνθετών της εποχής.

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο αυτές σχολές, επιζητεί και κατά τα πρώτα χρόνια της Επανάστασης. Προεκτάσεις της μπορούμε να δούμε αργότερα στη διαμάχη μεταξύ του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και του φερμαλισμού, μία διαμάχη που ουσιαστικά διήρκεσε όσο και η Σοβιετική Ένωση.

Η τέχνη κοντά στον λαό

Η επανάσταση του 1917 φέρνει ριζικές αλλαγές. Πολλοί καλλιτέχνες, ανεξάρτητα από την άμειξη τους με την πολιτική, είδαν θετικά τη νέα κατάσταση, ελπίζοντας σε προοδευτικές και ευνοϊκές αλλαγές για την τέχνη. Από πολύ νωρίς το νέο καθεστώς αντιλαμβάνεται ότι η τέχνη, και ιδιαίτερα η μουσική, αποτελούσε πρόσφορο μέσο για τη διάδοση των μαρξιστικών ιδεωδών. Υστερα από την αναδιοργάνωση και κρατικοποίηση όλων των μουσικών φορέων, ο Αν. Λουνατσάρσκυ, ως υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού αναλαμβάνει το δύσκολο έργο, να φέρει την τέχνη κοντά στον λαό, έναν λαό απαίδευτο και κατά κύριο λόγο αναλφάβητο. Ο μορφωμένος και μετριοπαθής -καλλιτεχνικά και πολιτικά- Λουνατσάρσκυ, προσπαθεί να προσεγγίσει την επιφυλακτική -και συχνά εχθρική προς το νέο καθεστώς- καλλιτεχνική ιντελιγκέντσια, να της επισημάνει το νέο κοινωνικό της ρόλο και ακόμα να συγκρατήσει τις πολιτικές επιθέσεις εναντίον καλλιτεχνών. Το μουσικό τμήμα του υπουργείου, γνωστό με τα αρχικά ΜΟΥΖΟ, που ανέλαβε ο συνθέτης Λουριέ, έχει ως στόχο τη μουσική παιδεία αλλά κυρίως τη μαρξιστική συνειδητοποίηση. Το ρεπερτόριο των συναυλιών

Ο αγώνας των μουσικών να ισορροπήσουν στη λεπτή γραμμή ανάμεσα στην κομματική πολιτική και στις καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις

δεν διαφοροποιείται αρχικά από τα προ-επαναστατικά χρόνια - άλλωστε η νέα τέχνη έπρεπε να στηριχθεί στις κλασικές φόρμες. Η μουσική δραστηριότητα εντεινεται, καθώς δημιουργούνται νέα σύνολα (ιδιαίτερος μουσικής δωματίου), διοργανώνονται συναυλίες και μορφωτικές εκδηλώσεις σε εργοστάσια και αποθήκες, τα οποία γίνονταν δεκτά με ενθουσιασμό από τον κόσμο.

Μέσα στον πυρετό της ενεργητικότητας η ισχυρή παρουσία της γραφειοκρατίας, και ο εντεινόμενος έλεγχος των ρεπερτορίων οδήγησε πολλούς να εγκαταλείψουν την ΕΣΣΔ. Η φυγή των Σεργκέι Προκόφιεφ¹, Σεργκέι Κουσεβίτσκι, Σεργκέι Ραχμάνινοφ, Νικολάι Μάλκο, Βλαντιμίρ Χόροβιτς αφήνουν τη χώρα φτωχότερη. Την ίδια περίοδο εμφανίζεται η ομάδα Proletkult, η οποία έχει σκοπό την ανάπτυξη της προλεταριακής τέχνης. Η προκλητική, πολεμική στάση της εναντίον κάθε κλασικής ή πειραματικής δημιουργίας προκαλεί την επέμβαση του Λένιν που υποστηρίζει την αξία της κλασικής κουλτούρας.

Η εποχή του Λένιν

Με το τέλος του εμφυλίου πολέμου το 1921 ο Λένιν αρχίζει την εφαρμογή της Νέας Οικονομικής Πολιτικής. Η αγορά ανοίγει, υπάρχει ξανά ιδιωτική πρωτο-

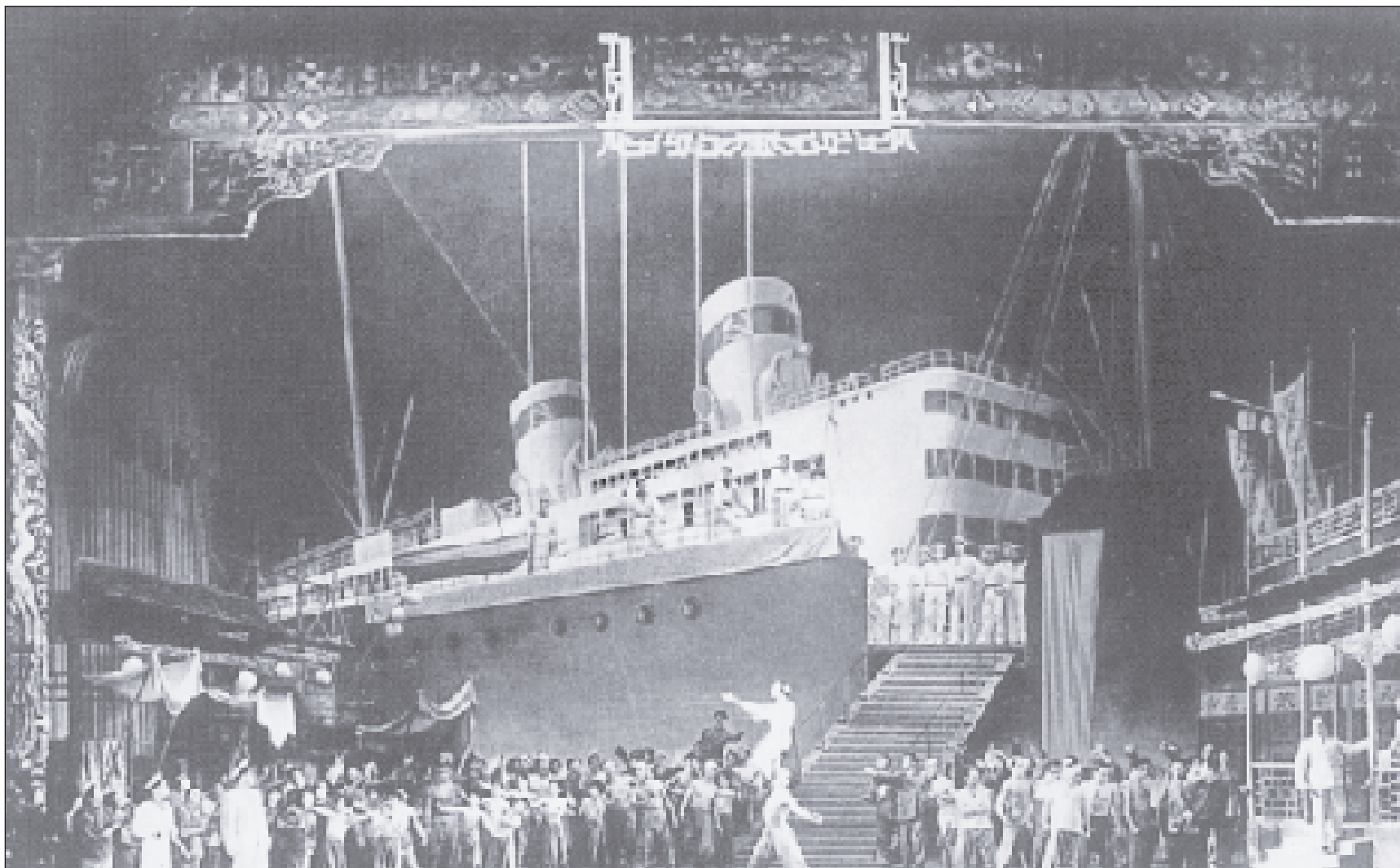


▲ Μερικοί από τους κορυφαίους Σοβιετικούς συνθέτες, σε μια συγκέντρωση το 1946. Στην πρώτη σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά διακρίνονται οι Χαϊταουριάν, Γκαϊζιμπέκοφ, Σοστακόβιτς, Γκλιέρ και Προκόφιεβ. Ορθιοι, πίσω τους, οι Σαπόρνιν, Καρπαλέφοκι, Νιζερζίνσκι, Κόβαλ και Μουράγιεφ (φωτ.: Σύλλογος Λέμπρεχτ, Λονδίνο).

βουλία και οι επαφές με τη Δύση αποκαθίστανται. Δίνεται η δυνατότητα στο ρώσικο κοινό να γνωρίσει από κοντά τους Μπρούνο Βάλτερ, Οτο Κλέμπερερ, Ερνέστ Ανσερμέ, Νταριύς Μιγιώ, Μπέλα Μπάρτοκ κ.ά. που επισκέπτονται το νεοσύστατο σοβιετικό κράτος και εντυπωσιάζονται από τον ιδεαλισμό και την ένταση της καλλιτεχνικής ζωής. Παράλληλα, έργα Ρώσων συνθετών ταξιδεύουν στη Δύση. Ξεχωριστό γεγονός αποτελεί η μεγάλη επιτυχία της πρεμιέρας της πρώτης συμφωνίας του Ντμίτρι Σοστακόβιτς στο Βερολίνο υπό τη διεύθυνση του Μπ. Βάλτερ.

Η κρατική γραμμή χαλαρώνει, και παρά τις επιτροπές για έλεγχο των ρεπερτορίων και τα φτωχά μέσα επικρατεί ένα αίσθημα ελευθερίας, που επιτρέπει τους πειραματισμούς σε όλους τους τομείς. Η μουσική που γράφεται αυτήν την περίοδο αντλεί στοιχεία από τη μουσική της προ-επαναστατικής περιόδου, και ιδιαίτερα από τον Σκριάμπιν. Παράλληλα, υπάρχουν ομάδες φουτουριστών, ενώ πολλοί συνθέτες διερευνούν τη μικροτονικότητα, την ηλεκτρονική μουσική, το σειραϊσμό, την τροπικότητα και άλλες τεχνικές που σε μερικά χρόνια θα κατακλύσουν τη σύγχρονη μουσική.

Στην εκπαίδευση γίνονται αλλαγές στις διδακτικές μεθόδους και στο πρόγραμμα σπουδών, που πλέον περιλαμβάνει και μουσικολογικά θέματα, ενώ ιδρύεται ειδικό ινστιτούτο με αντικείμενο τη μουσική έρευνα. Δημιουργούνται πολύτεχνες ομάδες και κάνουν την παρουσία τους οι πρώτες χορωδίες. Κατεξοχήν δημιούργημα της εποχής είναι το Persimfans, το πρώτο συμφωνικό σύνολο χωρίς μαέστρο, που εφαρμόζει απολύτως το μπολσεβικικό ιδεώδες της συλλογικής δημιουργίας. Το αποτέλε-



▲ Σκηνή από την παγκόσμια πρώτη παρουσίαση (1927) του μπαλέτου «Η Κόκκινη Παπαρούνα» του Ράινχολντ Γκλιέρ. Το έργο διαδραματίζεται στην Κίνα. Το κόκκινο χρώμα του Λουλουδιού συμβολίζει τον κομμουνισμό, που θα απελευθερώσει τους καταπιεσμένους: είναι σύμβολο ελπίδας για έναν καλύτερο κόσμο, που εκφράζεται με τον γνωστό ύμνο του κομμουνισμού, τη Διεθνή (φωτ.: NaXos).



▲ Η αίθουσα του θρόνου του βασιλιά Σιγισμόνδου της Πολωνίας στην περίφημη ταινία «Ιβάν ο Τρομερός» του Σεργκέι Αϊζενστάιν (1944) για την οποία συνέθεσε μουσική ο Προκόφιεβ (φωτ.: BFI Stills, Posters & Designs).

σμα ήταν μοναδικό, καθώς στην ορχήστρα συμμετείχαν σημαντικοί σολίστες και ταλαντούχοι μαθητές του Ωδείου τη Μόσχας και σύντομα βρήκε μιμητές στην ΕΣΣΔ και αλλού.

Την ίδια περίοδο δύο νέες ομάδες βρίσκονται σε πολιτική και καλλιτεχνική αντιδικία. Ο ASM (Σύνδεσμος για τη Σύγχρονη Μουσική), με ιδρυτικό μέλος τον Νικολάι Μιασκόφσκι, υποστήριζε τον μοντερνισμό και προσπαθούσε μέσα από τις δραστηριότητές του να συμβαδίζει με τις μουσικές εξελίξεις της Δύσης. Ο RAPM (Ρωσικός Σύνδεσμος Προλεταρίων Μουσικών), συνεχιστής της Proletkult, έθετε ως βάση της προλεταριακής τέχνης το μαζικό τραγούδι, καταδικάζοντας ό,τι δεν ταίριαζε με την περιορισμένη πολιτική του ιδεολογία ως διεφθαρμένο, παρακμακό, ελιτίστικο και αντεθνικό. Οι αντιθέσεις αυτών των ομάδων προκαλούσαν συχνά χάος στη μουσική ζωή.

Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

Η άνοδος του Στάλιν και η εφαρμογή του πρώτου πενταετούς πλάνου το 1928 σημαίνει το τέλος της σχετικής ελευθερίας και της πολιτιστικής επανάστασης των προηγούμενων χρόνων. Το ΚΚΣΕ απαιτεί την απόλυτη στήριξη των επιλογών του και από τους καλλιτέχνες και την ευθυγράμμισή τους με την ιδεολογική του γραμμή.

Το 1930 ιδρύεται η Υπηρεσία για την Κουλτούρα και την Προπαγάνδα, ενώ το 1932, με ειδική απόφαση του κόμματος περί αναδιοργάνωσης των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών οργανισμών, ιδρύονται τα συνδικάτα. Οι ανεξάρτητες ομάδες παύουν να λειτουργούν. Κουρασμένοι από τις διαμάχες ετών, οι περισσότεροι μουσικοί χαιρέτησαν με ενθουσιασμό την ίδρυση του συνδικάτου των συνθετών, πιστεύοντας λανθασμένα, ότι θα τους έδινε μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία και θα προσέφερε ένα ελεύθερο βήμα για νέες δημιουργίες. Ουσιαστικά, όμως, το

συνδικάτο ήταν ο αποτελεσματικότερος φορέας λογοκρισίας.

Το καλλιτεχνικό ιδεώδες της εποχής είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Η ιδιαιτερότητα του σοσιαλιστικού έναντι άλλων ρεαλισμών είναι ότι προσφέρει διέξοδο στην ανθρώπινη δυστυχία, την οποία περιγράφει, παρέχοντας νέες κοινωνικές αξίες και λύτρωση στη συλλογικότητα. Όμως, αν και προοδευτικός στον κοινωνικο-πολιτικό τομέα, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός υιοθετεί συντηρητική αισθητική και φόρμες από το 19ο αιώνα, όπως δραματικές καντάτες, προγραμματικές συμφωνίες, όπερα, μπαλέτο. Ζωτική σημασία έχει η παραδοσιακή μουσική και η συλλογική φωνητική ερμηνεία. Εμφανίζονται οι συμφωνίες που περιλαμβάνουν επαναστατικά τραγούδια, ενώ απαγορεύεται η τζαζ και πολλά έργα σύγχρονης μουσικής. Οι συναυλίες, πρέπει να περιλαμβάνουν τραγούδια για την επανάσταση και το κόμμα. Τα τραγούδια παράγονται άμεσα και εκτελούνται από τις τεράστιες χορωδίες που συστάθηκαν από το 1930 και μετά. Το αποτέλεσμα είναι μία μουσική όχι πάντα ποιοτική, που επικεντρώνει σε τρέχοντα ή παραδοσιακά θέματα, έχει έντονα πατριωτικό χαρακτήρα, σαφές και αισιόδοξο μήνυμα και προσιτό μουσικό ιδίωμα, όπως κάποια έργα του Τίχωνος Χρέννικωφ και του Ντμίτρι Καμπαλέφσκου.

Διώξεις, περιθωριοποιήσεις, λογοκρισία

Η πολυσημία της μουσικής έκφρασης ίσως προκάλεσε τους μουσικούς από τις εκκαθαρίσεις που υπέστησαν άλλοι καλλιτεχνικοί χώροι. Δεν έλειψαν όμως οι διώξεις, οι περιθωριοποιήσεις και βέβαια η λογοκρισία. Οτιδήποτε ξεφεύγει από την κεντρική γραμμή ή φαίνεται να ασχολείται με ζητήματα δομής, τεχνικής και έχει τάσεις πειραματισμού χαρακτηρίζεται φορμαλιστικό, καταδικάζεται ως παρακμαϊκή δυτική μουσική και βέβαια εξορίζεται από τις αίθουσες συναυλιών και από τις βιβλιοθήκες. Η άσκηση αυστηρού κρατικού ελέγχου, με πρωτοργάνη τον Α. Ζντάνοφ, στέλεχος του πολιτικού γραφείου και υπεύθυνο για τα ζητήματα κουλτούρας, άφηνε στενά περιθώρια στους δημιουργούς.

Οι Βλαντιμίρ Ντεσέφωφ, Λεβ Κνίππερ κ.α. εγκατέλειψαν τον πειραματισμό και ακολούθησαν την κρατική γραμμή. Ο επιφανής συνθέτης Νικολάι Ρόσλαβετς, ο οποίος είχε πολύ ιδιαίτερη μουσική γλώσσα και είχε αναπτύξει μία προσωπική σειραϊκή τεχνική, χαρακτηρίστηκε εχθρός του λαού και μετακόμισε για χρόνια στην επαρχία. Άλλοι, όπως η Γκαλίνα Ουστρόλκαγια, συνέχισαν να γράφουν, γνωρίζοντας ότι τα έργα αυτά δε θα έφταναν στο κοινό. Κάποιοι, όπως οι Σοστακόβιτς και Προκόφιεφ έπαιζαν ένα επικίνδυνο παιχνίδι, εξαντλώντας τα όρια των Αρχών και στη συνέχεια κατευνάζοντάς τις με κάποιο ευρείας αποδοχής έργο. Για παράδειγμα ο Σοστακόβιτς, ο οποίος μετά τις επιθέσεις που δέχτηκε για τη γνωστή όπερα του *Η Λαίδη Μάκμπεθ από την περιφέρεια του Μτσενσκ*, κατεύνασε το μένος των Αρχών με την περίφημη πέμπτη του συμφωνία, που θεωρήθηκε έργο-πρότυπο και χαρακτηρίστηκε ως «απάντηση ενός σοβιετικού καλλιτέχνη στη δίκαιη κριτική». Όμως ακόμα και ο πλήρης ενστερνισμός του σοσιαλιστικού ρεαλισμού δεν προστάτευε από τη λογοκρισία. Η όπερα του Ζουκόφσκι *Από όλη την καρδιά* απαγορεύτηκε λόγω της αδυναμίας της να περιγράψει αρκετά ηρωικά τη ζωή σε μία κολεκτίβα.

Ωστόσο, αξιοσημείωτη είναι η δημιουργία νέων συνόλων, ορχηστρών και μεγάλων λαϊκών χορωδιών σε όλη την επικράτεια, η συμμετοχή του κόσμου στην έντονη μουσική ζωή και η οργάνωση φεστιβάλ φολκλορικής μουσικής. Το κράτος χρηματοδοτεί εκδόσεις, συναυλίες, νέα έργα και μουσική για τον κινηματογράφο. Η μουσική δραστηριότητα δεν έπαψε ούτε κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Πολλοί μουσικοί παρέμειναν στις πόλεις, βοηθώντας στη διατήρηση του πηκτικού, ενώ άλλοι έδιναν συναυλίες για τα στρατεύματα. Οι συνθέτες γράφουν εμπνευσμένα πατριωτικά τραγούδια, όπως ο παιδά-



◀ Η σκηνή του απαγχονισμού από την 3η πράξη της όπερας «Σέμιον Κότκο» του Σεργκέι Προκόφιεφ. Παραγωγή του Θεάτρου Μαρίνσκι, 2000 (φωτ.: V. Baranovsky).

νας *Ενας Ιερός Πόλεμος* του Αλεξάντρωφ. Μετά τον πόλεμο, η επίθεση στην ατομική μουσική και τα σύγχρονα ρεύματα συνεχίστηκε δριμυτάτη. Κάθε είδος μουσικής έπρεπε να διέπεται από τις αρχές του σταλινικού Μαρξισμού-Λενινισμού. Για άλλη μία φορά τα έργα των Μιασκόφσκι, Ποπόφ, Προκόφιεφ, Σεμπάλιν και Σοστακόβιτς καταδικάζονται για τις αντιδημοκρατικές και φορμαλιστικές τους τάσεις. Την οργανωτική επιτροπή του συνδικάτου των συνθετών αναλαμβάνουν στελέχη του κόμματος μετατρέποντάς το σε μία ισχυρή γραφειοκρατική μηχανή. Ανάμεσα στα πρόσωπα που συμμετέχουν είναι και ο Χρέννικωφ, μία αιγιματική προσωπικότητα που διατήρησε τον τίτλο του γενικού γραμματέα μέχρι τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης. Η πολεμική αυτή συνεχίστηκε μέχρι τον θάνατο του Στάλιν το 1953.

Αισθητή παρουσία εκτός ΕΣΣΔ

Τα δημοσιεύματα της *Πράβντα* που εμφανίζονται το 1953 και υποστηρίζουν τη σημασία του πειραματισμού και της ιδιαιτερότητας σηματοδοτούν μία μεταστροφή που επιβεβαιώνεται και από την ομιλία του Χρουστσόφ στο 20ό συνέδριο του κόμματος το 1956. Το ανεκτικό κλίμα επιτρέπει τις σχέσεις με τη Δύση και βγάζει τη ΕΣΣΔ από την απομόνωση. Κύμα ανταλλαγών ξεκινάει πάλι με τη Δύση. Την ΕΣΣΔ επισκέπτονται οι Στοκόφσκι, Μπουλέζ, Νόνο, Μπρίττεν, Κόπλαντ Γκούλντ, Μικελάντζελι, και ο Στραβίνσκι ενώ πολλοί από τους παραγκωνισμένους Ρώσους συνθέτες αποκαθίστανται. Έτσι, αν και η οργάνωση συναυλιών με σύγχρονα έργα ήταν υπό αυστηρό έλεγχο, το κοινό έρχεται σε επαφή με ένα, επί χρόνια απαγορευμένο, ρεπερτόριο.

Με την άνοδο του Μπρέζνιεφ το 1964 αρχίζουν πάλι οι περιορισμοί. Η μουσική ζωή, καθορίζεται από κομματικά στελέχη του υπουργείου Κουλτούρας και της υπηρεσίας οργάνωσης συναυλιών. Η

αποθέωση της γραφειοκρατίας, ο έλεγχος και η λογοκρισία του ρεπερτορίου οδήγησε και πάλι πολλούς –όπως τους Ασκενάτζι, Ροστρόπόβιτς, Βολκόνσκι, Βισένσκαγια– να εγκαταλείψουν τη χώρα. Η ρώσικη πρωτοπορία όμως που είχε αντέξει χρόνια πιέσεων έκανε τώρα αισθητή την παρουσία της εντός και εκτός ΕΣΣΔ. Η προσωπικότητα του Σοστακόβιτς αποκτά το βάρος και την επιρροή που είχε η προσωπικότητα του Σκριάμπιν τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Οι πρωτοργάνες της σύγχρονης μουσικής Εντισον Ντενίσοφ, Αλφρεντ Σνίτκε, Σοφία Γκουμπάιντουλίνα, Αρβο Πέρτ και Γκίγια Κατσέλι, που χρόνια ήταν σε ρήξη με τις αρχές, αναγνωρίζονται διεθνώς και θεωρούνται και σήμερα από τους σημαντικότερους συνθέτες σύγχρονης μουσικής.

Στο τέλος της δεκαετίας του ογδόντα με την *περεστρόικα* του Γκορμπατσώφ και, αργότερα, τη διάλυση της ΕΣΣΔ η μουσική ζωή ελευθερώνεται και μπαίνει στο παιχνίδι της ελεύθερης αγοράς με ό,τι –αρνητικό ή θετικό– αυτό συνεπάγεται.

Η ιστορία της μουσικής στην ΕΣΣΔ χαρακτηρίζεται από τον συνεχή αγώνα των μουσικών να ισορροπήσουν στη λεπτή γραμμή ανάμεσα στην αυστηρή κομματική πολιτική και στις δικές τους καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Είναι εντυπωσιακό, πώς, το καθεστώς που στηριξε περισσότερο από κάθε άλλο τη μουσική προσπάθησε παράλληλα να τη χειραγωγήσει. Ο κρατικός σχεδιασμός, με σημαντικότερα αποτελέσματα σε πολλούς τομείς, πήρε γρήγορα τη μορφή κρατικού παρεμβατισμού και, σταδιακά, καλλιτεχνικού ολοκληρωτισμού. Η κατάχρηση όμως του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού δεν ακυρώνει, ούτε βέβαια πιστοποιεί, την αξία των έργων που γράφτηκαν στο πλαίσιο ή στα όριά του και τα οποία αναμφισβήτητα αποτελούν σημαντικό κεφάλαιο στην παγκόσμια μουσική δημιουργία. ❧

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο οποίος επιστρέφει το 1933.

Μέσα από τα ερείπια της ΕΣΣΔ



▲ 1. Ερκι Σβεν Τύρ
2. Αρβο Παιρτ
3. Γκίγια Κανιοέλι
4. Ο Πέτερης Βαουκς

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΒΨΛΟΥ

Κριτικό μουσικής

ΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ πεντηκονταετία του 20ού αιώνα, η επικράτηση αντίθετων πολιτικών συστημάτων εκατέρωθεν του πάλαι ποτέ ακατάλυτου «Σιδηρού Παραπετάσματος» όρισε σκανδαλώδεις ανισότητες στις ζωές εκατομμυρίων Ευρωπαίων και όχι μόνον. Λειτουργώντας με αντίθετες σκοπιμότητες και τρόπους, αλλά επίσης εστιάζοντας σε διαφορετικά επίπεδα της σχέσης μουσικής – κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, η καπιταλιστική Δύση και κομμουνιστική Ανατολή ακολούθησαν αντιδιαμετρικούς δρόμους. Όταν με την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού (1991) οι δύο μουσικοί κόσμοι ξανασυναντήθηκαν, το χάσμα ήταν μεγάλο και η αμοιβαία πρόσληψη περιπετειώδης.

Στην ΕΣΣΔ και στις δορυφορικές της χώρες, η νίκη του κομμουνιστικού καθεστώτος επί του ναζισμού, αξιοποιήθηκε από τους κρατούντες στην επαναφορά της κατάστασης των ζοφερών δεκαετιών του μεσοπολέμου. Ήδη στα 1946–48, έπειτα από σύντομη χαλάρωση κατά το τέλος του πολέμου, τα σταλινικά μέτρα επανήλθαν δριμύτερα! Καθ' όλη τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου (1947–90), η συνταγή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως μόνη «δημιουργική μέθοδος βασισμένη στην αληθοφανή, ιστορικά σαφή απόδοση της πραγματικότητας στην επαναστατική της εξέλιξη» συνέχισε να καταδυναστεύει τη μουσική. Η επιταγή υπήρξε αμείλικτη: όσοι την αγνόησαν αντιμετώπισαν την ποινή καλλιτεχνικού και επαγγελματικού θανάτου. Επί δεκαετίες κάθε συνθέτης αισθανόταν υπόλογος στην κρατική λογοκρισία. «Εis όφελος του σοβιετικού λαού» οι συνθέσεις του έπρεπε να συμμορφώνονται σε άνωθεν ντιρεκτίβες που επιζητούσαν να γυρίσουν τον τροχό της μουσικής ιστορίας... 50 χρόνια πίσω:

- Απαγορεύτηκε κάθε επαφή με τις τρέχουσες εξελίξεις και το «εκφυλισμένο» δυτικό ρεπερτόριο του 20ού αιώνα.

- Απαγορεύτηκαν κάθε είδους μοντερνιστικοί πειραματισμοί.

- Επιβλήθηκε αυστηρή λογοκρισία στο έργο των Σοβιετικών συνθετών, οι οποίοι προτρέπονταν πειστικά να γράφουν εορταστική, αισιόδοξη «χρηστική» μουσική, όπερες, λαϊκότροπα έργα, καντάτες για μεγάλες χορωδίες και προγραμματικές συμφωνίες κατά το (υπονοούμενο) ρομαντικό πρότυπο

των ...Τσαϊκόφσκι και Ραχμάνινοφ.

Το αποπνικτικό κλίμα διήρκεσε με διαλείμματα ύφεσης μέχρι την έναρξη της περεστρόικα (1985). Με τη διάλυση της ΕΣΣΔ (1991), το σκηνικό κατέρρευσε, αποκαλύπτοντας πόσο ψευδής ήταν η ομοιογένεια της μουσικής παραγωγής και, κυρίως, πόσο μεγάλο μέρος της εικόνας κρυβόταν πίσω από το στενό πλαίσιο της επίσημης εκδοχής. Η ερμηνεία της καινούργιας αυτής εικόνας κινείται παράλληλα στον άξονα συσχετισμού –αρνητικού ή θετικού, φανερού ή κρυφού– προς την

Το «ξεπάγωμα» της περιόδου Χρουστσόφ επέτρεψε τη διά μιας επαφή με όσα είχαν συμβεί εκτός ΕΣΣΔ

κομματική γραμμή και διαφοροποιείται από το ρωσικό κέντρο στη σοβιετική περιφέρεια. Μακράν του να κωράει σε απλουστευτικές εκτιμήσεις, η συντελεσμένη κατάσταση απηχεί μοιραία την βιασμένη πολιτική

και πολιτισμική γεωγραφία της Ευρώπης και αφορά εξίσου «ανατολικούς» και «δυτικούς» ...

Σοσιαλιστικός ρεαλισμός ...ή, μήπως, σουρεαλισμός;

Στον βαθμό που οι παραπάνω αρχές εκπορεύονταν από την κεντρική σοβιετική εξουσία, εφαρμόστηκαν πιο αμείλικτα στην ίδια τη Ρωσία. Σε περιόδους που οι διεθνείς εντάσεις χαλάρωναν (θάνατος Στάλιν:1953, Χρουστσόφ:1956–64, Αντρέοφ:1981–85, Γκορπατσόφ:1985–1991), η εσωτερική λογοκρισία μαλάκωνε επιτρέποντας σημαντικές ανάσες, αλλά μόνον μέχρι την επόμενη κρίση (Κοσίγκιν–Μπρέζνιεφ: 1964–82). Για συνθέτες του αναστήματος ενός Σοστακόβιτς μόνη επικίνδυνη και δύσκολη διέξοδος παρέμεινε η γνωστή ακροβατική ατραπός της μουσικοδραματικής διγλωσσίας και του κρυφού σαρκασμού. Η μουσική του (μεταπολεμικές συμφωνίες 10η–15η, τραγούδια, κουαρτέτα) έδωσε λυτρωτική διέξοδο στον ανομολόγητα καταπιεσμένο συλλογικό ψυχισμό των Ρώσων για δεκαετίες. Επιδίδοντας την αμείλικτη εκδίκηση Ιστορίας και Τέχνης επί των βιαστών τους, η μουσική του και αυτή όσων ακολούθησαν ή ανέπτυξαν το παράδειγμά του, υπονόμωσε τον βαρύγδουπα ευαγγελιζόμενο σοσιαλιστικό ρεαλισμό με ένα υπόγειο, διαβρωτικό στοιχείο κριτικής, μετατρέποντάς τον σε σοσιαλιστικό σουρεαλισμό!

Ωστόσο, αναπόφευκτα, οι νεώτεροι είχαν άλλη μοίρα: Κάτω από την προστατευτική σκιά του, ο Σοστακόβιτς ενθάρρυνε προικισμένους συνθέτες όπως η Γκουμπάιντουλίνα, οι Σβιρίντοφ, Βάινμπεργκ, Ντενίσοφ, και άλ-

λοι να ακολουθήσουν τον δικό τους δρόμο. Το «ξεπάγωμα» της περιόδου Χρουστσόφ, που επέτρεψε την διά μιας επαφή με όλα όσα είχαν συμβεί έξω από την ΕΣΣΔ για δεκαετίες, υπήρξε κρίσιμη καμπή. Το άνοιγμα έδωσε διεξόδους και τροφοδότση τον καθαρτικά αναρχικό, μεγαλοφυώς σχιζοφρενικό πολυστυλισμό και την παράδοξη συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων (αρχαϊκών και μοντερνιστικών, κοσμικών, συμβολιστικών ακόμη και θρησκευτικών, λαϊκοπαραδοσιακών, τζαζ...) στη συναρπαστική μουσική ενός Σνίτκε, και στα έργα των Στσεντρίν, Αρτιόμοφ (soundtracks του Ταρκόφσκι) και άλλων.

«Δημοκρατίες» δίχως πρόσωπο

Εκτός της «Μεγάλης Ρωσίας», πίσω από τον οξύμωρο τίτλο «Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών» και την ευρύτερη σκιά του βρισκόταν μια πρώτη ομάδα επώνυμων, γνωστών χωρών (Πολωνία, Τσεχοσλοβακία, Ουγγαρία, Ανατολική Γερμανία, Βουλγαρία, Ρουμανία), αλλά και μια δεύτερη, κάποιων άλλων που παρέμεναν δυσδιάκριτες σε ομίχλη επιβεβλημένης πολιτικής και πολιτιστικής αφάνειας (Βαλτικές Δημοκρατίες: Λεττονία, Εσθονία και Λευκορωσία, Ουκρανία, Λιθουανία, Αρμενία, Γεωργία, Ασιατικές Δημοκρατίες ...). Η απόσταση των χωρών αυτών από το ρωσικό κέντρο έκανε τα πράγματα κάπως ευκολότερα για τους συνθέτες τους. Για όλες, η μουσική χειραφέτηση συμπορεύτηκε άμεσα ή ετεροχρονισμένα προς τη σταδιακή πολιτική ανεξαρτητοποίηση. Οι πρώτες, που όχι τυχαία διέθεταν ολοκληρωμένη μουσική ταυτότητα ήδη πριν από τον πόλεμο, κινήθηκαν νωρίς και με περισσότερη επιτυχία. Οι άλλες απλώς αναδύθηκαν στο προσκήνιο μετά την επίσημη διάλυση της ΕΣΣΔ το 1991. Υπό διαφορετικές τοπικές συνθήκες, εδώ ο παρατεταμένος αποκλεισμός λειτούργησε με δαρβινική επιλεκτικότητα, παράγοντας εξαιρετικά ενδιαφέροντα αποτελέσματα, διαφορετικά μεταξύ τους και προς το ρωσικό κέντρο. Κυρίαρχοι τόνοι, θεματολογία, ύφος, όλα αναπτύχθηκαν διαφορετικά προς αποκλίνουσες κατευθύνσεις, παραβαίνοντας κατάφωρα κάθε ιερή ντιρεκτίβα του σοβιετικού κέντρου!

Εχοντας παλαιότερους, ανθεκτικούς δεσμούς με τη Δύση, οι χώρες της πρώτης ομάδας δοκίμασαν αρκετά νωρίς τον απαγορευμένο καρπό του μοντερνισμού, εμπλουτίζοντάς τον με στοιχεία της ιστορικής μουσικής τους κουλτούρας. Πρώτη ανάμεσά τους, η Πολωνία ξεφορτώθηκε τις πολιτιστικές ντιρεκτίβες των Σοβιετικών το 1956 και καθιέρωσε (Σερότσκι, Μπερντ) τα μουσικά «Φθινόπωρα της Βαρσοβίας» ως πεδίο διεθνούς δημιουργι-



◀ Μία σκηνή από την παγκόσμια πρώτη της όπερας «Η Ζωή μ' έναν Ηλίθιο» το Αλφρεντ Σνίτκε. Το έργο παρουσιάστηκε από την Όπερα της Ολλανδίας το 1992 (φωτ.: Jaap Pieper).

κής συνάντησης για τη σύγχρονη μουσική. Η δραστηριοποίηση αποδείχθηκε γονιμότερη, αφού τροφοδότησε την ανάδειξη της ρωμαλέας «Νέας Πολωνικής Σχολής» σε διεθνή «εθνική» παρουσία με ηγετικές φυσιογνωμίες τους Λουτοσλάφσκι, Πεντερέτσκι, Γκόρετσκι, αλλά και εντυπωσιακή συμμετοχή γυναικών συνθετών! Στην Τσεχοσλοβακία, που δοκιμάστηκε επανειλημμένα από τη σοβιετική καταπίεση (1948–60, 1968–80), οι εκδηλώσεις της μουσικής «Ανοιξης της Πράγας» πρόσφεραν τα αντίστοιχα και στηρίχτηκαν στην πλούσια μουσική κληρονομιά (Γιάνατσεκ, Μαρτινού, Χάμπα). Στην Ουγγαρία το κραταιό παράδειγμα του Γκιόργκι Λίγκετι, ενός από τους μεγαλοφυείς μοναχικούς του μοντερνισμού, ενίσχυσε τους συμπατριώτες του (Κούρταγκ) στην ανάκαμψη της ουγγρικής μουσικής ζωής παρότι ο ίδιος έφυγε στη Δύση μετά τη σοβιετική εισβολή του 1956. Στις αφανείς Βαλτικές Δημοκρατίες, συνθέτες όπως οι Τύουρ, Τόρμης, Βασκς, Σίζακ και Περτ (ο τελευταίος εμπνεόμενος από τον Μεσαίωνα, τον Μπαχ και την Ορθοδοξία εν αγνοία του έργου των Γκκλας και Ράιχ!) ανέπτυξαν τη δική τους διάλεκτο του μινιμαλισμού, σε αναζήτηση μιας «νέας απλότητας». Τέλος, στη μακρινή Γεωργία ο Γκίγια Καντσέλι αποδόμωσε και ανακύκλωσε μουσικά και δραματικά τη γλώσσα του ώριμου ρομαντισμού με αληθινά μεταμοντέρνα δριμύτητα, αξιοποιώντας και (ιχνο)στοιχεία από ανατολίτικο φολκλόρ.

Αν στη Ρωσία ο εκτοπισμός της θρησκείας στο απόλυτο περιθώριο από το επίσημο κράτος είχε ως αποτέλεσμα την απουσία θρησκευτικής μουσικής από την επίσημη ρωσική εργογραφία, οι συνθέτες της περιφέρειας αισθάνθηκαν λιγότερο δεσμευμένοι από την απαγόρευση. Έτσι συντελείται εκεί μια φαινομενικά παράδοξη σύζευξη μοντερνισμού, ιστορισμού και θρησκευτικότητας. Καθολικισμός και Ορθοδοξία, καταπίεση εθνικής ιδιοπροσωπίας και εθνικιστικά οράματα, καθημερινή δυστυχία και μεταφυσική ελπίδα, μοντερνισμός ή και παράδοση συναντιούνται σε διάφορες εκφάνσεις και ισορροπίες στα κατασκευαστικά θρησκευτικά έργα των Πολωνών Πεντερέτσκι και Γκόρετσκι, των Εσθονών Τύουρ, Σίζακ και Περτ. Η έξωθεν κατηγοριοποίηση ως «θρησκευτικός μινιμαλισμός» ήρθε να κατατάξει το έργο του τελευταίου στα μείζονα σύγχρονα ιδιώματα...

Στις αφανείς χώρες της δεύτερης ομάδας, κυρίαρχος τόνος ήταν αυτός του βαθύτατου συλλογικού τραυματισμού και αδιεξόδου από την παρατεταμένη καταπίεση της εθνικής ιδιοπροσωπίας. Κορεσμένη από πένθος, η μουσική του Λεττονού Πέτερης Βασκς παλινδρομεί ανάμεσα σε μελαγχολική ατονία και σε παραληρηματικές εξάρσεις αισιοδοξίας. Ο Εσθονός Τόρμης αντλεί δύναμη, συναντώντας το λαϊκό φολκλόρ σε μια φανταστική κατάδυση στο συλλογικό (προ)ϊστορικό, σημαντικό παρελθόν της Βαλτικής. Ο εθνικίζων νεοφολκλωρισμός του ανα-

δύεται κατ' ευθείαν σε ένα περιβάλλον συνάντησης με τη world-music! Οι συμπατριώτες τους, Σίζακ και Τύουρ, ισορροπούν με σχεδόν θρησκευτική έκσταση στο μεταίχμιο μιας υπερβατικής κοσμικής φαντασίωσης... Ωστόσο, ως κορυφαία, πατριαρχική προσωπικότητα ξεχωρίζει ανάμεσά τους ο Γεωργιανός Καντσέλι. Παρότι έντονα κρυπτικός, ο επιγονικός μουσικός λόγος του δεν αφήνει καμία αμφιβολία για την –μεταξύ άλλων– έντονα πολιτική του διάσταση. Διαμελισμός της αφήγησης, παραληρηματική αποσπασματικότητα διάσπαρτη με σπαράγματα μελωδίας, βαθιά συγκίνηση, εκρήξεις βίας και απόγνωσης προσφέρουν ύστατο καταφύγιο στη μεταφυσική φρίκη, στην πολύτιμη αίσθηση του ιερού, στο αυθεντικό τραγικό συναίσθημα, στην κάθαρση. Αδιαφιλονίκητα πρωτότυπο, το αποτέλεσμα συνταράσσει τον συγκινησιακό κόσμο του ακροατή με τη δυναμική εριάλτη στον βυθό ενός υποσυνειδήτου που τραυματίστηκε από εμπειρίες συλλογικών και ιδιωτικών ολέθρων...

Η μουσική των Ανατολικών στη Δύση

Συγκεκριλωτικά, οι μουσικές αυτές συνιστούν μια επιτομή από την ανάποδη της απλουστευτικής συνταγής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: Η τέχνη έδειξε για μία ακόμη φορά πόσο γνωρίζει να περιφρουρεί την αλήθεια

της! Εκφράζοντας εμπειρίες βαθιάς συλλογικής κρίσης σε φυσικό, υπαρξιακό και πνευματικό επίπεδο, η αντιρρησιακή μουσική των συνθετών της ΕΣΣΔ γειώθηκε βαθιά και άμεσα σε ουσιαστικά στοιχεία της ανθρώπινης υπόστασης. Έτσι, όπως δείχνει η δισκογραφία, όταν άρχισε να γίνεται γνωστή στη Δύση, άγγιξε πρώτα ένα περιορισμένο, «εναλλακτικό» κοινό ειδικών ευαισθησιών (ECM) πριν ξεκινήσει να κερδίζει βαθμιαία τον σεβασμό των πολλών (Sony, EMI, Telarc κ.λπ.) και των μεγάλων χώρων συναυλιών... Αναπόφευκτα, η πρόσληψη είναι τεθλασμένη και διαλείπουσα: σαν εκείνη την ξεστρατισμένη Ευρωπαία στο «Εκκρεμές του Φουκώ» του Εκο, που προσπαθούσε μάταια να φτάσει σε έκσταση συμμετέχοντας στις τελετές των ιθαγενών της Λατινικής Αμερικής, οι χορτασμένοι Δυτικοί οσμίστηκαν με συγκινησιακή βουλιμία το ζεστό αίμα στις σπαρακτικές συνθέσεις του Καντσέλι, την εξαυλωμένη μελαγχολία του Περτ, τον βιτριολικό σαρκασμό και την προσχεδιασμένη τρέλα του Σνίτκε... Όμως όλα αυτά αφορούν εμπειρίες των οποίων το αληθινό νόημα οι περισσότεροι στη Δύση φαίνεται να είχαν ξεχάσει. Ή, απλώς, αντιμετώπιζαν με σγκατάβαση, είτε με την κεκτημένη απάθεια θέασης ενός εικονικού γεγονότος είτε, ακόμη, με τα ρηκά ανακλαστικά πρόσληψης ενός δελτίου ειδήσεων που συγχέεται με ταινία τρόμου. Τουλάχιστον μέχρι το πρωινό της 11ης Σεπτεμβρίου, 2001...

Μουσική και πολιτική στην Ελλάδα

► Ο Μανόλης Καλομοίρης (με λευκό κοστούμι στο κέντρο) ανάμεσα στους Δ. Μητρόπουλο και Α. Ζώρα στο Παναθηναϊκό Στάδιο το 1939, όταν παίχθηκε η «Συμφωνία της Λεβεντιάς» με διευθυντή τον Μητρόπουλο και διευθυντή χορωδίας τον Ζώρα (φωτ.: από πρόγραμμα της ΚΟΑ, Μαρτ.-Απρ. 1991).



Της ΟΛΥΜΠΙΑΣ ΨΥΧΟΠΑΪΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ

Καθηγήτριας Μουσικολογίας, Αισθητικής και Κοινωνιολογίας της μουσικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Διευθύντριας του περιοδικού «Μουσικολογία»

ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ και πολιτικής είναι πολύμορφες. Μουσική σημαίνει μουσική δημιουργία, αλλά και μουσική ζωή γενικότερα. Η πολιτική αναφέρεται σε αποφάσεις της πολιτικής εξουσίας, αλλά και σε επί μέρους πολιτικές των ιδιότυπων θεσμών που προωθούν τη σύνθεση και τη συναυλιακή ζωή και υπερασπίζονται τα δικαιώματα των συνθετών και μουσικών. Το πλέγμα των θεσμών της μουσικής ζωής και η πρόσληψη του κοινού (περιορισμένου ή ευρύτερου) επηρεάζονται από τον χαρακτήρα της πολιτικής εξουσίας. Εξίσου επηρεάζεται η μουσική σύνθεση. Εν τούτοις, ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται πολιτικά περιεχόμενα στην ίδια τη μουσική δημιουργία είναι πολύ έμμεσος.

Ως τέχνη, η μουσική υπερβαίνει όχι μόνον την πολιτική αλλά και την κοινωνία από την οποία προέρχεται. Σχέσεις των μορφών και των αισθητικο-τεχνικών μέσων προς συγκεκριμένες πολιτικο-οικονομικές συνθήκες θα ήταν δυνατόν να ερμηνευθούν μόνον σε πολύ γενικό πλαίσιο. Ακόμη και στη λεγόμενη «στρατευμένη» μουσική μεσολαβεί μία σύνθετη έννοια της ιδεολογίας, που δεν ταυτίζεται με τη συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία, όπως την εκφράζουν συχνά οι ίδιοι οι συνθέτες. Η μουσική δεν έχει έννοιες και τα αισθητικά της μέσα αποκτούν νόημα από τα «συμφραζόμενα» ενός έργου. Εμμεσα μπορούν να εκφράζουν πολιτικο-κοινωνικές ιδεολογίες οι μεγάλες μορφές, όπως παραδειγματικά η συμφωνία που απευθύνθηκε σε μεγάλο κοινό και που στην αισθητική συνδέθηκε με μορφές του ρητορικού λόγου και θεωρήθηκε ως ένας λόγος προς τον λαό (κυρίως η συμφωνία του Μπετόβεν). Στα είδη της μουσικής που συνδέονται με τον λόγο, όπως είναι η όπερα, το τραγούδι, το ορατόριο, η υπόθεση ή τα λόγια καθοδηγούν τον ακροατή προς σαφέστερα νοήματα. Επίσης η σύνθεση μορφών χρηστικής και λειτουργικής μουσικής ή οι μουσικές αναφορές σ' αυτές τις μορφές χορού ή εμβατηρίου π.χ. αναγνωρίζονται από τον ακροατή που αποκτά παρόμοια διάθε-

ση. Στις απαρχές της, επιδιώκοντας να εκφράσει συμβολιστικά εθνικά περιεχόμενα, η Ελληνική Εθνική Σχολή προσανατολίσθηκε κυρίως προς τα σύνθετα είδη που συνδυάζουν μουσική και γλώσσα, όπως είναι η όπερα, το τραγούδι, αλλά και η συμφωνία με πομπητικό λόγο.

«Προοδευτικό» και «συντηρητικό»

Το θέμα της σχέσης μουσικής σύνθεσης και πολιτικής είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο. Ενα κριτήριο για την ιδεολογία της ελληνικής μουσικής μπορεί να συνδεθεί με τον διεθνή προβληματισμό για τα χαρακτηριστικά καλλιτεχνικών ρευμάτων που είναι φορείς ιδεολογιών και που αφομοιώθηκαν από Έλληνες συνθέτες. Αλλά ο κύριος άξονας του προβληματισμού στρέφεται στην ενσωμάτωση του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής μουσικής, πράγμα που εκφράζει την προσπάθεια αναζήτησης συνθετικής ταυτότητας. Οι τεχνολογίες των καλλιτεχνικών ρευμάτων αξιολογήθηκαν από την πλευρά της κριτικής της ιδεολογίας ως «προοδευτικές» ή «συντηρητικές». Αν δεν ληφθεί υπ' όψιν το ιστορικό πλαίσιο των ρευμάτων αυτών, τα παραπάνω κριτήρια παρουσιάζουν ιδιαίτερες δυσχέρειες για τη διαμόρφωση αισθητικής κρίσης. Το τι είναι «προοδευτικό» κρίνεται εσωτερικά ως πρόοδος σε σχέση με τις παλιές φθαρμένες μορφές, από την πολιτικοκοινωνική ιδεολογία που θα μπορούσε να εκφράζει, ή, σε τελευταία ανάλυση, από την πολιτική στάση του συνθέτη; Είναι δυνατόν μία «προοδευτική» τεχνολογία να είναι κοινωνικοπολιτικά «συντηρητική» ή, μία πιο ξεπερασμένη, να είναι «προοδευτική»; Ο Τόμας Μαν παρομοιάζει με φασισμό τον δωδεκαφθογγισμό, εναντίον του οποίου εκφράσθηκε στην Ελλάδα ο «συντηρητικός» Καλομοίρης. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι στη συστηματική οργάνωση του μουσικού υλικού η συντηρητική ψυχολογία βρίσκει τον απόλυτο εξορθολογισμό και την τάξη. Πράγματι, η προοδευτική αυτή τάση εκπροσωπήθηκε τόσο από αριστερούς όσο και από δεξιούς συνθέτες και ακροατές. Όπως και ο σύγχρονος τονικός μεταμοντερνισμός, που προωθήθηκε γενικώς από τους θεσμούς, δεν εκφράζει συχνά παρά μία επιστροφή σε μυστικισμούς.

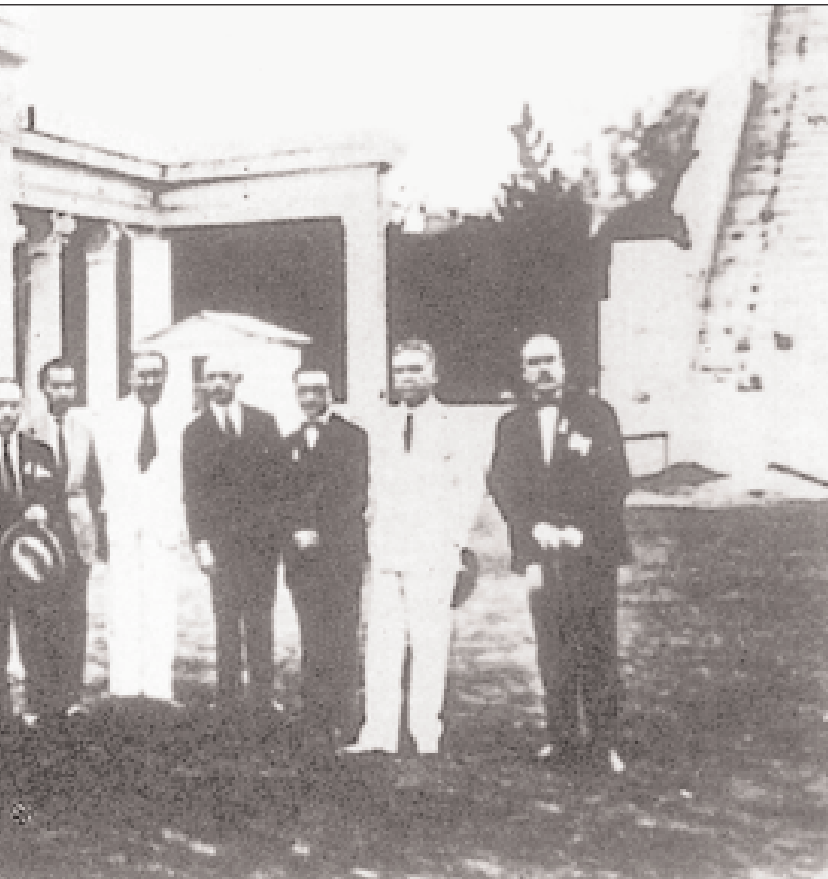
Οι επιλογές προώθησης μουσικών έργων των θεσμών ασφαλώς επηρεάζουν τη μουσική δημιουργία.

Το ερώτημα «για ποιον συνθέτω» απασχόλησε και απασχολεί όλους τους συνθέτες και το ερώτημα αυτό συνδέεται με τον χαρακτήρα της πολιτικής εξουσίας και με το κοινό που διαμορφώνεται κάτω από αυτή. Ως πολιτικός, ο Βενιζέλος εκπροσωπούσε μία εν εξελίξει εθνική αστική τάξη. Οι σύγχρονοι, πιο απρόσωποι θεσμοί, εκπροσωπούν έναν πλουραλισμό συμφερόντων και έτσι εκφράζονται οι αντινομίες που χαρακτηρίζουν την ελληνική μουσική ζωή από τις αρχές του αιώνα. Στον 19ο αιώνα φαίνεται να υπάρχει μία έντονη δραστηριότητα ίδρυσης Εταιρειών, Σχολών (π.χ. το Ωδείο Αθηνών ιδρύεται στα 1871), ερασιτεχνικών ομίλων, μετάκλησης ξένων θιάσων όπερας. Τα Επιτάμνησα, με την κουλτούρα τους, υποτάσσονται στην αθηναϊκή εξουσία και μετέχουν της πολιτικής και κοινωνικής μοίρας της Ελλάδας. Οι αντιθέσεις όμως είναι ακόμα πολύ χτυπητές, ώστε να εκφραστούν ως αντινομίες. Οι αντινομίες έρχονται στην επιφάνεια με την ωρίμαση του κράτους και της πολιτικής στον 20ό αιώνα. Στις τρεις πρώτες δεκαετίες προκύπτουν αντιθετικά ζεύγη, που εκφράζουν την παρουσία νέων δυνάμεων, όπως Βασιλιάς – Βενιζέλος, Σαμάρας – Καλομοίρης, Καλομοίρης – Λαμπελέτ, Νάζος – Καλομοίρης, Ελληνικό Ωδείο – Εθνικό Ωδείο, Καλομοίρης – Μητρόπουλος κ.ά. Αργότερα δημιουργούνται θεσμοί μουσικής, όπως η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών (1931), που μεσολαβούν μεταξύ πολιτικής εξουσίας και πολιτισμικής πολιτικής. Αν η έρευνα προσανατολισθεί προς τη ζωή και τα κείμενα των ιδίων των συνθετών, τα οποία τουλάχιστον μας μαρτυρούν τις συνθήκες δημιουργίας και, ορισμένες φορές, την εκπεφρασμένη πολιτική τους στάση, βρίσκει κανείς πολύτιμες μαρτυρίες για το παζλ της πολιτικής ιστορίας της εποχής, αλλά και για τα ίδια τα έργα.

Καλομοίρης και Βενιζέλος

Ο Παλαμάς και ο Βενιζέλος, λέει ο Καλομοίρης στα 1940, «σταθήκανε πάντα, σε όλη μου την ψυχική και καλλιτεχνική βίωση, οι δύο φάροι της πνευματικής μου ζωής».

Στην ιστορία της ελληνικής μουσικής είναι μερικές φορές καταφανής η σχέση μουσικής δημιουργίας και πολιτικο-θρησκευτικής ιδεολογίας. Η Ελληνική Εθνική Σχολή συνδέθηκε στο ξεκίνημά της με



► **Ο Κερκυραίος Σπυρίδων Σαμάρας (1861-1917) υπήρξε μαθητής του Σπ. Ξένου, σύγχρονος των Λεονκαβάλο, Μασκάβι και Πουτιόβι. Οπερές του, όπως η «Θαυμασιή Ανθή», «Η Μάρτις» και φινουκιά η «Ρέα», σημείωσαν επιτυχία σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Σήμερα, είναι κυρίως γνωστός για τον Ολυμπιακό Υμνο σε ποίηση Κωστή Παλαμά. Φωτογραφία του 1912 στην Κέρκυρα (φωτ.: Μοντοενίγιο Αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος).**



την ιδεολογία της Μεγάλης Ιδέας στο πλαίσιο της βενιζελικής πολιτικής. Συνδέθηκε με νίκες και με ήττες. Στα 1910 ο Καλομοίρης συναντά τον Βενιζέλο, τον είχε ακούσει όμως ήδη από τις φήμες στα καφενεία της Βιέννης και από την αφήγηση της γιαγιάς ενός φίλου του στην Πόλη (ο *Λευτέρης* θα μας *λευτερώσει*), στην οποία ο Καλομοίρης προσέδωσε τον χαρακτήρα λαϊκής προφητείας. Όταν στα 1908 δίνει την πρώτη του συναυλία στην Αθήνα με το περίφημο Πρόγραμμα – Μανιφέστο της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, που δημιούργησε σκάνδαλο, οι αισθητικές και πολιτικές διενέξεις στρέφονταν γύρω από το γλωσσικό ζήτημα. Ο *Νουμάς* ήταν το βήμα των συζητήσεων και διενέξεων και των συνθετών, που πέρα από το γλωσσικό συζητούσαν το πρόβλημα των επιρροών (ιταλική ο Λαμπελέτ εναντίον της γερμανικής του Νάζου, ρωσική ο Καλομοίρης και ο Βάρβογλης), καθώς και τα προβλήματα του Ωδείου Αθηνών. Ο Ψυχάρης αφιερώνει στον Καλομοίρη ποίημα με τίτλο *Πέρα πέρα*. Έτσι, η μουσική θέλει να συμμετέχει στις κοινωνικές και πνευματικές εξελίξεις στην Ελλάδα: πρόκειται δε για την πιο προοδευτική τάση της εποχής στη μουσική. Βέβαια ο Καλομοίρης συντάχθηκε με τη βενιζελική γραμμή και στο γλωσσικό στα 1911, όταν ψηφίστηκε το άρθρο 107 του Συντάγματος, που απορρίπτει τόσο τον «λογοτατισμό» όσο και τον «μαλλιαρισμό». Το αποτέλεσμα ήταν να έρθει σε σύγκρουση με τον κύκλο του *Νουμά*: ο Καλομοίρης κατηγορείται ότι έγινε αντι-ψυχαρακός για να έχει οφέλη (Γ. Χ. Καλογιάννη, 1984). Στο Ωδείο Αθηνών, όπου επικρατούσε η γαλλική γλώσσα, επιβάλλεται στα 1914 διά νόμου η χρήση της Ελληνικής.

Ο Καλομοίρης αφιερώνει στον Βενιζέλο την πρώτη του όπερα, βασισμένη στον θρύλο του γεφυριού της Αρτας: τον καζαντζακικό *Πρωτομάστορα*: «*Στον Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδας Ελευθέριο Βενιζέλο*» γράφει στην αρχή της έκδοσης του 1917. Αλλά και άλλοι συνθέτες της Εθνικής Σχολής, όπως ο Πέτρος Πετρίδης, επίσης Έλληνας της Ανατολής, είναι βενιζελικοί. Σε διάλεξη του στο Βασιλικό Κολέγιο του Λονδίνου στα 1919, ο Πετρίδης προβάλλει τον Βενιζέλο ως προσωπικότητα που εγγυάται για τον δυναμισμό της ελληνικής κοινωνίας. Επίσης, στα

1919, ο Δημήτρης Μπτρόπουλος αφιερώνει «*Στην Εξοχήτά του, τον Πρωθυπουργό ΒΕΝΙΖΕΛΟ*» την *Κρητική γιορτή*. Ο Καλομοίρης, εκτός από τον *Πρωτομάστορα*, μελοποιεί στα 1917 σε ποίηση Αγγ. Δόξα το τραγούδι *Βενιζέλος*, που έγινε γνωστό ως λαϊκό τραγούδι. Στα 1918 ο συνθέτης γίνεται Επιθεωρητής των Στρατιωτικών Μουσικών, ενώ ταυτόχρονα ήταν καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών, πράγμα που έκανε

τον Νάζο να πει ότι στο Ωδείο δημιουργείται «κράτος εν κράτει» και διχάζεται το προσωπικό. Δεν ήταν ψέμα ότι ο ίδιος ο Καλομοίρης ήταν ήδη θεσμός. Στα 1936 απολύεται από Διευθυντής Στρατιωτικών Μουσικών, επειδή έλαβε μέρος στην κριτική του Βενιζέλου. Στα 1937 γράφει προς τιμήν του Βενιζέλου το *Τρίπτυχο* για Ορχήστρα, του οποίου το τελευταίο μέρος επιγράφεται «*Στην*

μνήμη ενός ήρωα». Στα μουσικά του απομνημονεύματα *Από τη ζωή και τους καμπούς του Καπετάν-Λύρα* στο μέρος *Κρήτη*, το μέρος του βαρύτονου «*για τον Διγενή*» έχει θέμα από το *Τρίπτυχο* και είναι επίσης αφιερωμένο στον Βενιζέλο. Από την πρώτη φάση της δημιουργίας του διαγράφεται καθαρά το πολιτικό και ιδεολογικό του «πιστεύω». Η πολιτική μετουσιώνεται σε εθνική δημιουργία. Πρόκειται για μία μοναδική ιστορική σύμπτωση ιδεολογικών στόχων και επαγγελματικών φιλοδοξιών.

Πρότυπο για την Ανατολή

Οι δυσκολίες και οι διενέξεις στον ελληνικό χώρο ήταν αρκετά σκληρές. Ο Βάρβογλης τις ερμήνευσε ως «καβγά για το πάπλωμα» και ο Μπτρόπουλος αναγκάζεται να γράψει στον Βενιζέλο για το «αλληλοφάγωμα» Ωδείων και προσώπων (Α. Κώστιος, 1997). Ο Καλομοίρης, ψυχραιμα, ίδρυε Ωδεία, φρόντιζε για μία λαϊκή μουσική εκπαίδευση και ήταν ήδη αναγνωρισμένος μουσουργός. Έτσι διαμόρφωσε τη μουσική πολιτική του τόπου, σχεδόν ως τον θάνατό του. Αιτία των διενέξεων στη μουσική ζωή ήταν ο μικρός τόπος και η έλλειψη θεσμών με παράδοση, όπου δεν ήταν δυνατό να αναδειχθούν περισσότεροι με τον ίδιο τρόπο. Αλλά αιτία ήταν ίσως και ένας άλλος ψυχισμός, που τους εμπόδιζε να αναδειχθούν σε ηγετι-

Συνθέτες και ιδεολογία στην Ελλάδα έως το 1950



▲ **Σκηνή από το «Δαχτυλίδι της Μάνας» το 1928, από παράσταση του Εθνικού Ωδείου (φωτ.: Αρχείο Συλλόγου Μανόλης Καλομοίρης).**



◀ **Αμίλιος Ριάδης, Δημήτρης Μητρόπουλος, Μανόλης Καλομοίρης και Μάριος Βάρβογλης κατά την ίδρυση της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (φωτ.: από πρόγραμμα της ΚΟΑ, Μαρτ.-Απρ.1991).**

κές προσωπικότητες. Στόχος του Καλομοίρη ήταν να προβάλλει την ελληνική μουσική και στο εξωτερικό. Κατάφερε να προκαλέσει αυτό το ενδιαφέρον λίγο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, με τη διοργάνωση (με κρατική υποστήριξη) συναυλιών με έργα ελληνικής μουσικής και με διαλέξεις στο Παρίσι. Οι τότε απόψεις του για την Εθνική Σχολή διατυπώθηκαν σε αντιπαράθεση προς τον ιταλισμό της Επτανησιακής. Αργότερα αναθεώρησε τις απόψεις αυτές επαινώντας τους Επτανησίους, μεταξύ αυτών και τον Σαμάρα. Αυτή η ιδεολογική στροφή εκφράστηκε και με τον χαρακτηρισμό της Σχολής του ως *Σχολής του Αιγαίου* σε διάκριση από τη *Σχολή του Ιονίου*.

Πάντως ο Καλομοίρης, όπως φαίνεται και από τα παραπάνω, έμεινε πιστός στη βενιζελική ιδεολογία, ακόμη και όταν προσαρμοζόταν προς την εκάστοτε κρατική μορφή. «Βενιζέλο της μουσικής» τον προσφωνούν στις γιορτές Απελευθέρωσης της Ρόδου. Και ο Καλομοίρης απαντά προσαρμόζοντας τη Μεγαλοϊδεατική ιδέα στη μουσική. Η ελληνική μουσική θα γινόταν πρότυπο για όλες τις χώρες της Ανατολής. Η σύνθετη διαπλοκή ιδεολογίας και ρεαλιστικής πολιτικής οδηγεί σε παράδοξες καταστάσεις. Πάντως η άποψη ότι ο Καλομοίρης από σοσιαλιστής έγινε συντηρητικός παραβλέπει ότι και η βενιζελική προοδευτική ιδεολογία βασίστηκε σε συντηρητικές και μάλλον αυταρχικές αρχές ρεαλιστικής πολιτικής. Αυτό είναι άσχετο προς το γεγονός ότι αργότερα ο εθνικισμός και ο συντηρητισμός πήραν άλλη πολιτική χροιά, επειδή δεν υπήρχε το όραμα πραγματικών μεταρρυθμίσεων και ο εθνικισμός, αποκομμένος από την πραγματικότητα, έμεινε ως όραμα μιας υπερβατικής ολότητας του έθνους. Η μουσική μετά τη δεκαετία του '30 έμεινε σε έναν συνθηκολογημένο και πένθιμο εθνικισμό, όπως και μετά τη δεκαετία του '40, οπότε αρχίζει να εμφανίζεται η άλλη πλευρά της «στρατευμένης» μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη, ενώ αρχίζουν οι εξορίες των κομμουνιστών.

Ερωτήματα

Μέσα στο πλαίσιο αυτής της πολιτικής κατάστασης δημιουργούνται ορισμένα ερωτήματα για τη σχέση μουσικής και πολιτικής, που απασχόλησαν και απασχολούν την έρευνα σχετικά με τη σχέση ιδεολογίας και πραγματικής πολιτικής στον Καλομοίρη. Η απορία για το ανέβασμα του *Δαχτυλιδιού της μάνας* στα 1940 στο Βερολίνο με *Μεταξά* στην Ελλάδα και Χίτ-

λερ στη Γερμανία. Επίσης, ο προβληματισμός σχετικά με το ότι ο Καλομοίρης ανέλαβε καθήκοντα διευθυντού της Λυρικής (ιδρ. 1939) επί κυβερνήσεως Κατοχής (στην τελευταία φάση). Ο ίδιος ο συνθέτης αιτιολογεί και τα δύο, επικαλούμενος το γεγονός ότι ο ίδιος ήταν μια προσωπικότητα ταγμένη στη φύλαξη εθνικών θεσμών στο επαγγελματικό του πεδίο. Στο Βερολίνο υπήρχε η ευκαιρία προβολής της ελληνικής μουσικής, για την οποία έως τότε δεν είχε δοθεί η ευκαιρία. Η εμπλοκή του στη Λυρική ήταν μία προσπάθεια διάσωσης των διαφορετικά ανέργων καλλιτεχνών από την πείνα. Και πράγματι ο Καλομοίρης έκανε ό,τι μπορούσε για να μην υποφέρουν οι καλλιτέχνες και οι καθηγητές του Ωδείου του. Επίσης γνωρίζουμε επιστολές του από τα αρχεία, με τις οποίες φροντίζει να αφεθούν ελεύθερες από την εξορία αριστερές προσωπικότητες της μουσικής ζωής. Αποτελεί άραγε ο Καλομοίρης μία περίπτωση Έλληνα Φουρτβένγκλερ, που, όπως είπε, κατάφερε να μη σταλούν οι μουσικοί της Φιλαρμονικής του Βερολίνου στο μέτωπο και έτσι διέσωσε αυτόν τον σπουδαίο φορέα του μουσικού πολιτισμού; Η Λυρική ιδρύθηκε επί *Μεταξά*, η δε Κρατική Ορχήστρα Αθηνών στα 1942. Η ιστορία αυτών των δύο πιο σημαντικών μουσικών θεσμών στην Ελλάδα δεν έχει ερευνηθεί ακόμα λεπτομερώς.

Συνέβη ίσως και στην Ελλάδα, όπως και αλλού, η σύγκυση σοσιαλισμού και φασισμού σε ορισμένους διανοούμενους; Για λόγους διπλωματίας, στη δεκαετία του '30 η Γερμανία ασκεί μία πολύ εποικοδομητική πολιτική στην Ελλάδα. Δίνει βαρύτητα σε θέματα πολιτισμού και ιδίως της μουσικής, ενώ στη Γερμανία δίνονται παραστάσεις έργων προσκεκλημένων συνθετών και μουσικών, στο πλαίσιο μιας συμφιλίωσης μέσω της μουσικής. Στα φυλλάδια του Πανεπιστημίου της *Βραδυνής*, που φιλοξενούσε ένα ιδεολογικά ετερογενές περιεχόμενο, δημοσιεύεται το 1936 άρθρο – μάθημα του κ. Αδόλφου Χίτλερ για τον Εθνικοσοσιαλισμό. Σε αυτό, όλα φαίνονται λίαν εποικοδομητικά, αν εξαιρέσει κανείς ορισμένα περί ράτσας και βιολογικά υγιούς ανθρώπου. Ο Χίτλερ διαβεβαιώνει ότι δεν θα επιτεθεί σε άλλες χώρες. Ο Καλομοίρης στον Πρόλογο της *Ανατολής* τονίζει ακριβώς το πόσο φοβερές του φαίνονταν αυτές οι ρατσιστικές θεωρίες. Ο λαϊκισμός, χαρακτηριστικό ενδιαφέρον πολλών Ελλήνων δημιουργών, είναι και χαρακτηριστικό του Καλομοίρη.

Κατά τη δεκαετία του '40 η σύνθεση εκφράζει το πατριωτικό πένθος με *ρέκβιεμ* και *In memoriam*. Στα 1945 ο Καλομοίρης εκλέγεται ακαδημαϊκός. Την

ίδια χρονιά η Κρινώ, η κόρη του, παίρνει από το γαλλικό κράτος παράσημο για τη συμμετοχή της στη γαλλική αντίσταση. Ο Καλομοίρης γράφει το *Ο θάνατος της Αντρείωμένης*, για να τιμήσει τη Simone Séailles, που πέθανε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης.

Ο Καλομοίρης έμεινε, πιστεύουμε ως το τέλος της ζωής, όπως λέει και ο ίδιος, πιστός στον Βενιζέλο, με την πολιτική του οποίου ταυτίστηκε από την αρχή της σταδιοδρομίας του.

Παράλληλα, ως τα 1917 παίζονταν έργα του Σαμάρα, ο οποίος συνδεόταν με τη βασιλική οικογένεια. Καλομοίρης και Σαμάρας: δύο αντιθετικές προσωπικότητες. Με τον αριστοκρατικό και κοσμοπολιτικό χαρακτήρα του, με ιδανικό την Αρχαία Ελλάδα (όχι πως δεν συμμετείχε με συνθέσεις του στα κοινά) ο Σαμάρας έγινε ο συνθέτης του παλατιού. Πολλοί αφιέρωναν έργα τους τιμητικά στη φιλότιχη βασιλική οικογένεια, επιδιώκοντας την εύνοιά της. Οι ιδεολογικοί λόγοι και οι φιλοδοξίες διαπλέκονται και σε αυτήν την περίπτωση. Φυσικά, ο Σαμάρας αντιμετώπισε τη δυσπιστία των συμπατριωτών του, όταν αποφάσισε να επιστρέψει στην Ελλάδα. Ένα αιώνιο πρόβλημα.

Ο Καλομοίρης, Έλληνας ανατολίτης με γερμανική παιδεία και ρωσικά πρότυπα, συνέδεσε την ιδεολογία του Βενιζέλου με τη δημιουργία Εθνικής Σχολής μουσικής. Το τελευταίο του έργο, ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, είναι αφιερωμένο στον ελληνικό λαό. Μετά τον θάνατό του (ο Καλομοίρης διετέλεσε πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών ως το 1957) δημιουργείται μία άλλη ενδιαφέρουσα ιδεολογο-πολιτική κατάσταση, που προωθεί τα φαινόμενα της σύγχρονης μουσικής και της ελληνικής σύνθεσης. Η πρόωθη αυτή είναι ανεκτίμητη, αλλά δημιουργείται η απορία της επικράτησης της προοδευτικής σύγχρονης μουσικής ανεξαρτήτως πολιτικού κατεστημένου.

Βιβλιογραφία

– Κώστας Α., «*Μ. Καλομοίρης – Δ. Μητρόπουλος*», 1997.

– Λεωτσάκος Γ., «*Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας (1861–1917). Βιογραφικά. (προτάσεις για παραπέρα έρευνα)*», 1984.

– Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ο., «*Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας*», 1990.

– Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ο., «*Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα “Το Δαχτυλίδι της μάνας”*», 1997.

Στη μεταπολεμική Ελλάδα

Τον ΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΪΔΗ

Συνθέτη, αρχιμουσικού

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ της σχέσης της πολιτικής με τις τέχνες είναι από την φύση του πολυσχιδές και σύνθετο, κυρίως επειδή και οι δύο εμπλεκόμενες έννοιες είναι πολύπλευρες και πολύσημες. Έτσι, η ιδιαίτερη προβολή κάποιας επιμέρους πλευράς τους (κατά προσωπική κρίση και επιλογή, ακόμα και βάσει ιδεολογιών ή λόγω σκοπιμοτήτων) ως της βαθύτερης ουσίας αυτών των εννοιών, και στη συνέχεια η αυθαίρετη διασύνδεση αυτών των επιλεγμένων πλευρών, μπορεί να οδηγήσει σε εσφαλμένα συμπεράσματα και θέσεις. Όταν, λόγω χάριν, προβάλλεται η εκφραστική και επικοινωνιακή δυνατότητα της τέχνης ως γενεσιουργός αιτία και μοναδικός της σκοπός, ενώ παραγνωρίζεται η σημασία του καλλιτεχνικού προϊόντος ως πνευματικού επιτεύγματος, τότε η «χρησιμοποίηση» της τέχνης για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων επικοινωνιακών επιδιώξεων της πολιτικής, οδηγεί στην εσφαλμένη εκτίμηση και στην υποβάθμιση των καλλιτεχνικών αξιών.

Και εάν αυτά συμβαίνουν με όλες τις τέχνες είναι πολύ απλό να καταλάβει κανείς πόσο πρόσφορο έδαφος για κάθε είδους παρερμηνείες προσφέρει η μουσική, μία τέχνη της οποίας οι ιδιαίτερες ιδιότητες έδωσαν αφορμή για τη δημιουργία μίας απέραντης μυθολογίας γύρω από την ουσία, τη λειτουργία και τη σημασία της. Απλά δεδομένα, όπως η κατ' αρχήν διαδικασία της πρόσληψης της από τον άνθρωπο, δηλαδή το γεγονός της σταδιακής αντίληψης των στοιχείων της μέσα στον χρόνο και της ανασύνθεσης αυτών των στοιχείων μέσα σε έναν «ιδεατό μουσικό χώρο» (με τη συμβολή της μνήμης και την ενεργητική συμμετοχή του ακροατή) είναι πράγματα που είτε αγνοούνται παντελώς, είτε παραγνωρίζονται επιμελώς. Όμως ακριβώς αυτή η ενεργητική συμμετοχή του δέκτη κατά την ακρόαση της μουσικής είναι που δίνει σε αυτή την τέχνη εντελώς ιδιαίτερες παιδευτικές ιδιότητες.

Επίσημο κράτος και ιδιώτες

Κατά συνέπεια, μία «πολιτική» -με την έννοια ενός στρατηγικού σχεδιασμού προς όφελος του πολίτη- θα όφειλε να λάβει υπ' όψιν της όλα αυτά τα δεδο-

μένα και κυρίως να διερευνήσει την έννοια της αξίας των μουσικών ειδών και κατηγοριών που θα αποφάσιζε να υποστηρίξει και να προβάλλει. Και για να μη μακρηγορούμε, ας ξεκαθαρίσουμε ότι ως ανώτατη αξία δεν θα επιτρεπόταν να θεωρείται τίποτε άλλο, πέρα από αυτό που προάγει την πνευματική υπόσταση του πολίτη και συνεπώς τη συμμετοχή της νόησης στην οποιαδήποτε επαφή του με τη μουσική.

Φυσικά, στη χώρα μας (ναι, σ' αυτή τη χώρα όπου πριν από δυόμισι χιλιάδες χρόνια διατύπωναν τέτοιους προβληματισμούς ένας Πλάτων ή ένας Αριστοτέλης) αυτά τα πράγματα ακούγονται από παράξενα ως αστεία. Ο ελληνικός λαός, ο οποίος από τη φύση του έχει πολλά και σπουδαία μουσικά προκείμενα (όπως φανερώνουν οι επιδόσεις του σε όλα τα είδη μουσικής) βρίσκεται κατά μεγάλο ποσοστό σε κατάσταση μουσικού αναλφαβητισμού. Οι αιτίες είναι πολλές (με συνισταμένη τον φαύλο κύκλο Κοινωνία - Παιδεία - Κοινωνία) εκφεύγουν όμως των πλαισίων αυτού του αναγκαστικά

σύντομου σημειώματος. Αντίστοιχα, η ελληνική πολιτική ηγεσία, με ελάχιστες ίσως εξαιρέσεις, ως εκπροσωπούσα βέβαια την ελληνική κοινωνία, κινείται μοιραία στον χώρο της άγνοιας ή της ακόμα πιο επικίνδυνης ημίμαθειας περί τα μουσικά. Συνεπώς, το να μιλήσει κανείς για οποιαδήποτε «πολιτική» σχετικά με τη μουσική θα ήταν εκτός πραγματικότητας.

Ό,τι συνέβη σ' αυτόν τον τόπο (θετικό ή αρνητικό) υπήρξε πάντοτε προϊόν «προσωπικών» ενδιαφερόντων, προβληματισμών και αγώνων. Έτσι, το 1942, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, ιδρύεται η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ως αποτέλεσμα των ηρωικών προσπαθειών ενός φωτισμένου και ακούραστου αγωνιστή για τα μουσικά στην Ελλάδα, του αείμνηστου Φιλοκλήτη Οικονομίδη. Ο ιδρυτικός νόμος αυτής της ορχήστρας (2010/1942) ορίζει ως σκοπό της «την διάδοσιν και ανάπτυξιν της μουσικής τέχνης εν γένει και την προαγωγήν της ελληνικής μουσικής δημιουργίας και τέχνης».

Το ρεμπέτικο στο κέντρο του ενδιαφέροντος

Ωστόσο, μετά τα Δεκεμβριανά, αναφέ-



▲ Ο συνθέτης Φρανκός Ποιλένκ, εδώ ως πιανίστας, συμπράττει με την ΚΟΑ στις 11.3.1956 (φωτ.: από πρόγραμμα της ΚΟΑ, Μαρτ.-Απρ.1991).

Ο ιδρυτικός νόμος της ΚΟΑ ορίζει ως στόχο την προβολή της ελληνικής μουσικής

► **Μεγάλη Εβδομάδα τον 1950. Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και η Χορωδία Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Φιλοκλήτη Οικονομίδα παρουνσιάζουν τον «Μεσοσία» του Χέντελ. Δεξιά, στο πιάνο, διακρίνεται ο συνθέτης Κώστας Κνδωνιάτης (φωτ.: από πρόγραμμα της ΚΟΑ, Μαρτ.-Απρ.1991).**



ρεται μία παράξενη ιστορία ανάμειξης της βρετανικής διπλωματίας (!) στα μουσικά πράγματα της Ελλάδος. Δύο αξιόλογοι άνθρωποι της μουσικής, οι συνθέτες Γιάννης Κωνσταντινίδης και Αλέξης Ξένος που την εποχή εκείνη εργάζονταν στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας, βεβαίωσαν ως αυτόπτες και αυτόκοι μάρτυρες την ύπαρξη εγγράφου του Αρχηγείου των Βρετανικών δυνάμεων στην Ελλάδα προς το ΕΙΡ το οποίο συνιστούσε την προβολή του ρεμπέτικου τραγουδιού. Υποτίθεται ότι απώτερος στόχος της βρετανικής διπλωματίας ήταν η διάβρωση του φρονήματος των Ελλήνων διαμέσου του ρεμπέτικου, που αντικαθρέπτιζε την «παρακμή». Ακριβώς σε αυτό το σημείο βρίσκεται το πραγματικό ενδιαφέρον της ιστορίας (ανεξάρτητα από την ύπαρξη ή όχι τέτοιου εγγράφου) διότι αποκαλύπτει την *απαξιωτική* στάση του πνευματικού κόσμου της εποχής προς το λαϊκό αστικό τραγούδι.

Λίγο ύστερα από αυτό έγινε η παρέμβαση του Μάνου Χατζιδάκι με τη γνωστή διάλεξη υπέρ του ρεμπέτικου (1949), στο οποίο μάλιστα αναγνώριζε και μεγάλες συγγένειες προς τη μουσική του ευρωπαϊκού μπαρόκ, προφανώς εξαιτίας της τονικής αρμονίας αυτών των τραγουδιών και ίσως κάποιες «μονομοτιβικότητας» λόγω της χορευτικής τους βάσης. Αντιθέτως, ο άλλος πόλος της πολιτικά διχασμένης τότε κοινωνίας, η Αριστερά με οδηγό το ΚΚΕ απέριπτε πάντοτε το ρεμπέτικο, στο οποίο δεν έβλεπε παρά μόνον κα-

τάπτωση και φυγομαχία από τους λαϊκούς αγώνες. Βέβαια το ΚΚΕ αναφερόταν στον *στίχο*, ενώ ο Χατζιδάκις στην *μουσική*.

Η παρέμβαση του Χατζιδάκι δημιούργησε μέγα πλήθος οπαδών και θαυμαστών του λαϊκού τραγουδιού και μάλιστα μέσα απ' όλες τις κοινωνικές ομάδες. Αγκαλιά με τα τραγούδια του ίδιου του Χατζιδάκι, το ρεμπέτικο άρχισε να γίνεται η κυρίαρχη μουσική της διασκέδασης, εκτοπίζοντας την ξενικών επιδράσεων, κυρίως λατινοαμερικάνικης προέλευσης μουσική αυτού του είδους, όπως ήταν το *ταγκό*, η *ρούμπα*, η *σάμπα* κ.λπ. Οι ιστορικο-κοινωνικοί λόγοι που ευνόησαν τη στροφή αυτή του ελληνικού λαού είναι διάφοροι και συγκεκριμένοι, αλλά δεν θα τους εξετάσουμε εδώ. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι προς τα τέλη της δεκαετίας του '50, και μάλιστα -καθώς λεγόταν τότε- μετά την εισήγηση του Μίκη Θεοδωράκη με βασικό επιχείρημα τον κίνδυνο αποξένωσης από τον λαό, ακόμα και το ΚΚΕ μεταβάλλει τη στάση του και αποδέχεται το αστικό λαϊκό τραγούδι ως γνήσια έκφραση του καταπιεσμένου κοινωνικά και πολιτικά λαού. Ταυτόχρονα, το πρόβλημα της «αντι-αγωνιστικής» ποιότητας του λαϊκού τραγουδιού λύθηκε με τον απλούστερο τρόπο: ο Θεοδωράκης ανέλαβε να «αναμορφώσει» το λαϊκό τραγούδι, τόσο «μουσικά» όσο και από την πλευρά του στίχου. Συνέθεσε ο ίδιος μουσική βασισμένη σε αυτό και μάλιστα διευρύνοντας το τυποποιημένο μορφικό του σχήμα, που ήταν το

refrain - couplet, δηλαδή η απλή «μορφή rondo», μέχρι του σημείου της σύνθεσης έργων μεγαλύτερης έκτασης όπως λαϊκά ορατόρια κ.λπ. Ταυτόχρονα, μελοποίησε «αγωνιστικότερα» κείμενα λόγιων ποιητών (όπως του Ρίτσου, του Σεφέρη, του Ελύτη κ.ά.) αντί των απλών, λαϊκών «στιχουργημάτων».

Βέβαια, το φαινόμενο αυτό δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό. Σε πολλές χώρες γράφεται αυτή η χαρακτηριστική μουσική της «διαμαρτυρίας», με στοιχεία λαϊκά και εύπεπτα, που έχει στόχο την αφύπνιση των συνειδήσεων κατά της κοινωνικής αδικίας ή του πολέμου κ.λπ. Ήδη, από το τέλος του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου, κυρίως στην προ-ναζιστική Γερμανία, συνθέτες όπως ο μαρξιστής Χανς Αϊσλερ (1898 - 1912) θέτουν τις θεωρητικές βάσεις ενός κινήματος, που όμως εκτός της πολιτικής κατά του φασισμού και της κεφαλαιοκρατίας έχει σκοπό την *«ανύψωση του πνευματικού επιπέδου της εργατικής τάξης και της καταπολέμησης του μουσικού αναλφαβητισμού της»*¹.

«Εθνική Συμφιλίωση»

Στην Ελλάδα όμως τα πράγματα πήραν διαφορετική κατεύθυνση και άλλες διαστάσεις: οι δύο δημοφιλέστεροι Έλληνες συνθέτες, Χατζιδάκις και Θεοδωράκης, δύο ισχυρές και εξαιρετικά προικισμένες μουσικές φυσιογνωμίες, προχώρησαν στη διατύπωση θεωρητικοποιήσεων και ιδεολογημάτων προς

υποστήριξη του προσωπικού τους έργου, του οποίου βέβαια η αξιολόγηση δεν θα γίνει εδώ. Οι συνέπειες ήταν άκρως αρνητικές για τη γενικότερη σχέση του Νεοέλληνα με τη μουσική, ιδιαίτερα σε μία εποχή κατά την οποία ο εκδημοκρατισμός των κοινωνιών έχει ως αρνητική παρενέργεια την ανάπτυξη του λαϊκισμού σε διεθνές επίπεδο.

Από τη δεκαετία του '60 ένα πρώτο χαρακτηριστικό φαινόμενο είναι το ουσιαστικό τέλος αυτού που λίγα χρόνια πριν είχε θεωρηθεί ως «πηγή ζωής» για τη νεοελληνική μουσική: το αστικό λαϊκό τραγούδι. Ο θάνατος αυτός του ρεμπέτικου οφείλεται κατ' αρχήν σε γενικότερη κοινωνική αναδιάρθρωση, όπου το λαϊκό «κουτούκι» (ή «τεκές» κ.λπ.) μετατρέπεται σε «λαϊκή ταβέρνα» (ή «τα μπουζούκια»). Σε αυτό τον χώρο πραγματοποιείται η πρώτη «εθνική συμφιλίωση» των Νεοελλήνων διαμέσου της μουσικής με την οποία διασκεδάζουν όλοι μαζί τα βράδια, καθώς και μία ιδιότυπη «κατάργηση των τάξεων», που οδηγεί όμως στη «μουσική προλεταριοποίηση» του μεγαλύτερου μέρους του λαού, ανεξαρτήτως κοινωνικής διαστρωμάτωσης.

Οι παλιοί δημιουργοί του ρεμπέτικου, με κορωνίδα τον Τσιτσάνη, δεν παύουν να αναγνωρίζονται ως σημαντικοί συνθέτες, όμως η παραγωγή της μουσικής περνά τώρα στα χέρια αυτών που ξέρουν να αξιοποιήσουν τη λαϊκή μούσα και οι οποίοι μάλιστα φιλοδοξούν να διαμορφώσουν ένα νέο



◀ 3 Μαΐου 1952 ο αρχιμουσικός Λεωνίδας Ζώρας με τη Ναυσικά Γαλανού ως Ζένια, τον Δημήτριο Ενστρατίου ως Ολλανδό και τον Αντώνη Δελένδα ως Ερικ (φωτ.: από το Λεύκωμα του Μ.Α. Ράπη Εθνική Λυρική Σκηνή).

είδος «εθνικής σχολής». Οσον αφορά το τραγούδι οι ουσιαστικές ανανεωτικές διεργασίες γίνονται, όπως ήδη ελέχθη, στον τομέα του στίχου. Από την πλευρά της μουσικής όμως, χωρίς να μπορεί να αμφισβητηθεί η έντονα προσωπική και χαρακτηριστική φυσιογνωμία της μουσικής των Χατζιδάκι και Θεοδωράκη, δεν διαπιστώνεται η υπέρβαση μιας απλής «μελοποιίας» και η αναγωγή της μορφοπλαστικής διαδικασίας στο επίπεδο της «έντεχνης» δημιουργίας. Κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει μόνον διαμέσου της παρέμβασης σε όλα τα στοιχεία μιας σύνθεσης (αρμονικά, ρυθμικά, δομικά κ.λπ.), καθώς και διαμέσου της «επεξεργασίας» και «ανάπτυξης» των μουσικών ιδεών.

Παρ' όλα αυτά, ο ίδιος ο Θεοδωράκης εισήγαγε τον όρο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», οξυμωρο βέβαια, γιατί ή το ένα θα είναι ή το άλλο: το «έντεχνο» και το «λαϊκό» είναι έννοιες που αλληλοαποκλείονται. Ωστόσο, το πρόβλημα δεν ήταν απλά ένας θεωρητικός σολοικισμός αλλά το γεγονός ότι μέσα στο γενικό πλέγμα της άγνοιας και των ειδικών κοινωνικοιστορικών συνθηκών της εποχής ο νέος όρος λειτουργήσε καταλυτικά προς όλες τις κατευθύνσεις. Από τη μία μεριά προσφέρθηκε ως άλλοθι και ανακούφισε πολλούς γενικής μεν παιδείας αλλά μουσικώς αναλφάβητους συμπολίτες μας, τους οποίους πίεζε η υποχρέωση κάποιας «επαφής με την υψηλή τέχνη», την οποία τώρα αισθάνονταν ότι είχαν. Από την άλλη, τόνωσε την αυτοεκτίμηση πλήθους τραγουδοποι-

ών, που αισθάνθηκαν συνάδελφοι και ομότιμοι ενός Μότσαρτ ή ενός Σούμπερτ, ή ως τραγουδιστές, μιας Μαρίας Κάλλας.

Σε αυτό συνέτεινε αποφασιστικά και το «θεώρημα» του Χατζιδάκι ότι «η μουσική είναι μία», που δημιούργησε μία τρομακτική σύγχυση κατηγοριών και εν τέλει αξιών, καθώς αρνείται τη διαφορά μεταξύ «ελαφράς» και «σοβαρής μουσικής». Αυτό οδήγησε στην ισοπέδωση, δηλαδή στην προς τα κάτω εξίσωσή τους και στον υποβιβασμό της λειτουργίας της μουσικής στο επίπεδο της απλής διασκέδασης για μεγάλο μέρος του κοινωνικού συνόλου. Ταυτόχρονα, βρίσκεται σε προφανή «διαβρωτικό» ανταγωνισμό προς τις προσπάθειες των φορέων που υπηρετούσαν την ιδέα και την προβολή της «σοβαρής» μουσικής, όπως η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, η Εθνική Λυρική Σκηνή, το Φεστιβάλ Αθηνών κ.λπ.

Την περίοδο της δικτατορίας η πολιτεία έδειξε το ενδιαφέρον της για το τραγούδι, αλλά βέβαια για τον στίχο μόνον, ενοχλούμενη και απαγορεύοντας ό,τι ήταν εχθρικό. Στο μεταξύ, τόσο ο Θεοδωράκης παλαιότερα, όσο και ο Χατζιδάκις στη συνέχεια, λειοδούσαν την συμφωνική μουσική: ο πρώτος τη θεωρεί έκφραση μιας κοινωνίας αριστοκρατών και μεγαλοστών και διαπιστώνοντας τον θάνατό της αναγγέλλει τη γέννηση της δικής του «μετασυμφωνικής» μουσικής² και ο δεύτερος τη βλέπει ως «χρεοκοπημένη έννοια πέρα για πέρα (...) πεισματική προσπάθεια αρρωστημένων οργανισμών

ή αρρωστημένων κυβερνήσεων»³.

Μία σημαντική ενέργεια της Πολιτείας, ενδεικτική των αντιλήψεών της περί της μουσικής, ήταν η ίδρυση από το υπουργείο Πολιτισμού της «Κρατικής Ορχήστρας Ελληνικής Μουσικής» με τον νόμο 2273 του 1994. Αναρωτιέται κανείς αν η Πολιτεία αγνοεί τον νόμο 2010 του 1942, που αναφέρεται στην προαγωγή της ελληνικής μουσικής ή εάν θεωρεί ως «ελληνική μουσική» μονάχα το λαϊκό τραγούδι και τα παράγωγά του. Αναρωτιέται κανείς επίσης προς τι η κρατική χρηματοδότηση ενός είδους, που έτσι κι αλλιώς προσπορίζει πακτωλούς εισπράξεων σε άτομα και εταιρείες.

Ας υπάρχουν και αυτοί

Μέσα σε αυτό το πνεύμα σύγχυσης, των παρεξηγήσεων, της άγνοιας και της παραγωγώσεως της σημασίας και της πραγματικής λειτουργίας της μουσικής, κινήθηκαν και οι όποιες προσπάθειες των ελληνικών κυβερνήσεων των τελευταίων πενήντα χρόνων για τη βελτίωση των συνθηκών στη μουσική παιδεία, με αποτελέσματα αντίστοιχα προς τη γενικώς επικρατούσα νοοτροπία. Ιδιαίτερη σημασία πρέπει να δοθεί ασφαλώς στην ίδρυση Τμημάτων Μουσικών Σπουδών σε διάφορα πανεπιστήμια της χώρας. Πρόκειται ασφαλώς για μία κατ' αρχήν θετική κίνηση της πολιτείας, της οποίας όμως οι πραγματικοί καρποί θα αξιολογηθούν όταν βεβαίως ωριμάσουν.

Κατά την τελευταία δεκαετία του αι-

ώνα περατώθηκε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και ακολούθησε η ανέγερση του αντίστοιχου Μεγάρου Μουσικής στη Θεσσαλονίκη με πρόβλεψη να επεκταθεί το σχέδιο αυτό και σε άλλες πόλεις της χώρας. Ωστόσο, η Πολιτεία, παρ' όλη τη γενναία συμμετοχή της στα σχετικά έξοδα δεν μπορεί να τα θεωρήσει ως δικά της έργα, διότι και σε αυτή την περίπτωση πρόκειται και πάλι για αποτελέσματα εντελώς προσωπικών αγώνων, με ευεργετικές επιπτώσεις στη μουσική ζωή του τόπου.

As αναφερθεί επίσης, έστω και σε υστερόγραφο, ότι υπάρχει στην χώρα και η «άλλη» μουσική, αυτή που κατά παράδοση ονομάζεται «σοβαρή», αυτή στην οποία αναφερόταν ο νόμος 2010 του 1942. Αυτήν υπηρετούν με πραγματική αυταπάρνηση κάποιοι αυτοεξόριστοι στον ίδιο τους τον τόπο εργάτες του πνεύματος, πιστοί στην ιδέα της προόδου και αντιστεκόμενοι στον λαϊκισμό, που εν τέλει, διαβρώνει την πνευματική υπόσταση του ίδιου του λαού. Η Πολιτεία τους ρίχνει κάπου - κάπου ένα βλέμμα συμπάθειας, αναγνωρίζοντας προφανώς ότι δεν πειράζει να υπάρχουν και αυτοί ... ❧

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Eisler, H., «Materialien zu einer Dialektik der Musik», Reclam 1972

2. Θεοδωράκη, Μ., «Μουσική για τις μάζες», Ολκός 1972

3. Συνέντευξη στην εφημερίδα «Αυγή», 16.5.1982

► *Αφίσα για παρουσίαση της 7ης Συμφωνίας του Σοστακόβιτς στην Μόσχα το 1942. Το έργο γράφτηκε το 1941 κατά την πολιορκία των Λένινγκραντ από τους ναζί. Πρόθεση των συνθέτη ήταν να μπει η μονοικία στην υπηρεσία των έθνους.*



Επιλογή δισκογραφίας

ΑΚΟΛΟΥΘΩΝΤΑΣ τη δομή του αφιερώματος, οι δισκογραφικές προτάσεις ξεκινούν με τις λυρικές τραγωδίες του Ζαν Μπατίστ Λυλλύ, που τα τελευταία χρόνια έχουν έρθει στο φως σε ιδιαίτερα ελκυστικές αναγνώσεις. Ενδεικτικά, ως αναφερθούν η *Αλκπστις* (Μαλγκουάρ, Disques montaignes), ο *Φαέθων* (Μινκόφσκι, Erato) και ο *Ατυς* (Κρίστι, Harmonia Mundi).

Από τις *όπερες σωτηρίας*, εκτός από τον διάσημο μπετοβενικό *Φιντέλιο* (μία ενδιαφέρουσα εκδοχή του οποίου προσφέρει ο Αρνονκούρ – Teldec) τα τελευταία χρόνια μόνον η *Λοντόσκα* του Κερουμπίνι κατόρθωσε να προσελκύσει: η παράσταση της Σκάλα του Μιλάνου (1991) ηχογραφήθηκε από τη Sony. Ο *Νεροκουβαλητής* –επίσης του Κερουμπίνι– υπάρχει σε ραδιοφωνική ηχογράφηση του 1960 με τον Φριτς Βούντερλιχ ως κόμης Αρμάνδο (Melodram). Ενδιαφέρουσα εναλλακτική πρόταση στον *Φιντέλιο* αποτελεί η *Λεωνώρα* του Παέρ, θαυμάσια ηχογραφημένη υπό τη διεύθυνση του Πέτερ Μάαγκ (Decca).

Η *Μουγγή του Πόρπιτσι* του Ωμπέρ υπάρχει σε ηχογράφηση της EMI υπό την διεύθυνση του Τόμας Φούλτον. Οι όπερες του Βέρντι βρίσκονται σε αρκετές, άξιες ερμηνείες. As αναφερθούν ο *Αττίλας* και η *Μάχη του Λενιάνο*, σε Hungaroton και Philips αντίστοιχα. Η κατάσταση στην ελληνική

μουσική είναι γνωστή: από τις όπερες που αναφέρονται στο σχετικό κείμενο, μονάχα η *Κυρά Φροσύνη* του Καρρέρ διατίθεται στο εμπόριο (ΛΥΡΑ).

Πολυ-ηχογραφημένα, τα έργα του Σοπέν δεν έχουν ανάγκη περαιτέρω προβολής. Αντίθετα, η πρόσφατη (1998) ηχογράφηση της μελωδικότατης *Χάλκα* του Μονιούσκο από την Εθνική Όπερα της Πολωνίας (ZPR) θα ανταμείψει τον φιλέρευνο φιλόμουσο. Η περίφημη όπερα του Γκλίνκα *Μιά Ζωή για τον Τσάρο* υπάρχει στη θαυμάσια, παλαιά ηχογράφηση υπό τον Ιγκορ Μαρκέβιτς (EMI). Ανάμεσα στο πλήθος των αναγνώσεων του *Μπορίς Γκοντουνόφ* θα επέλεγε κανείς τη σχετικά πρόσφατη υπό τον Αρμάντο (Sony), ενώ για την *Υπόθεση Χοβάντσκι* θα στρεφόταν στον Εμίλ Τσακάροφ (Sony). Αρκετά έργα του Νίλς Γκάντε περιλαμβάνονται στον κατάλογο της Chandos: ανάμεσά τους μία εξαιρετική 1η Συμφωνία υπό τον Κιταγιένκο.

Ο κατάλογος της τσέχικης Supraphon περιλαμβάνει θαυμάσιες ερμηνείες, ιδιαίτερα στο εθνικό ρεπερτόριο της χώρας. Ανάμεσά τους θα ξεχώριζε κανείς τόσο την *Πουλημένη Μνηστή* (Κόσλερ) όσο και τον κύκλο *Η Πατριδα μου* (Κούμπελικ) του Σμέτανα, καθώς επίσης τις όπερες του Γιάννατσεκ, που και η Δύση έχει τιμήσει σε σημαντικές ηχογραφήσεις. Τις θαυμάσιες ερμηνείες του Φέρεντις Φρίτσοϊ στο *Κοντσέρτο για Ορχήστρα*, καθώς

και στη *Μουσική για Εγχόρδα, Κρουστά και Τσελέστα* του Μπέλα Μπάρτοκ επανεξέδωσε πρόσφατα η DG. Τα τρία κοντσέρτα για πιάνο του συνθέτη ερμηνεύει εξαιρετικά ο Γκιέργκι Σάντορ (Sony), ενώ για τον *Πύργο του Κυανοπώγωνα* θα στρεφόταν κανείς στην επανέκδοση της ηχογράφησης του 1962 υπό τον Ανταλ Ντοράτι (Mercury).

Πριν από περίπου μία δεκαετία η Decca εγκαινίασε μία σειρά αφιερωμένη στην «εκφυλισμένη μουσική» – Entartete Musik. Σε αυτήν περιλαμβάνονται όπερες των Κόρνγκολντ, Κράζα, Κρένεκ, Ούλμαν, Μπράουνφελς, Σούλκοφ, τα *Τραγούδια της Αφρικής* του Γκρος αλλά και τραγούδια που ακούγονταν στα καμπαρέ του Βερολίνου στον μεσοπόλεμο.

Το *Πολεμικό Ρέκβιεμ* του Μπρίττεν υπάρχει ηχογραφημένο από τον ίδιο τον συνθέτη (Decca).

Ο Σοστακόβιτς ανήκει στους πλέον ηχογραφημένους συνθέτες. Για την περίφημη *Λαίδη Μακμπέθ* του Μτσενσκ θα πρότεινε κανείς την ηχογράφηση της EMI υπό τον Ροζντιέστβενσκι με την καταπληκτική Γκαλίνα Βισνιέφσκαγια στον κεντρικό ρόλο. Για την 7η Συμφωνία του υπάρχει –πιο πρόσφατα– ο Μάρις Γιάνσονς (EMI). Η αισιόδοξη εισαγωγή από την όπερα *Κόλας Μπρεϊνιόν* του Καμπαλέφσκι συναντάται σε πολλές συλλογές – ολόκληρο το έργο κυκλοφορεί από την

Olympia στην ανάγνωση του Γκεόργκι Ζεμκούζιν. Τις συμφωνίες του Προκόφιεφ είχε ηχογραφήσει θαυμάσια τη δεκαετία του '60 για τη Melodiya ο Γκενάντι Ροσζτιέστβενσκι (επανεκδοση από την BMG), ενώ πρόσφατη είναι η πλήρης ηχογράφηση του μπαλέτου *Ρωμαιοί και Ιουλιέτα* υπό τον Κιταγιένκο (Chandos).

Τα έργα της Σοφίας Γκουμπαϊντούλινα όπως και αυτά του Σνίτκε βρίσκονται κανείς στον κατάλογο της σουηδικής BIS. Το *Ορατόριο για το τέλος του αιώνα* του Τύουρ κυκλοφορεί από την Finlandia, ενώ οι περίφημες *Φωνές του Βαοκς* από την ECM. Η 3η Συμφωνία του Γκόρετσκι έγινε διάσημη στην ερμηνεία της Nonesuch, ενώ –εκτός των συμφωνιών, οι οποίες κυκλοφορούν από τις Sony, Ondine και EMI– τα περισσότερα έργα των Καντσέλι και Παιρτ περιλαμβάνονται στον κατάλογο της ECM.

Ο *Πρωτομάστορας* του Καλομοίρη υπάρχει ηχογραφημένος με Ρώσους καλλιτέχνες (!) υπό τη διεύθυνση του Εμίν Χατσατουριάν (έκδοση του Ελληνικού Πολιτιστικού Γραφείου), ενώ το *Δαχτυλίδι της Μάνας* με Έλληνες καλλιτέχνες υπό τη διεύθυνση του Γιάννη Δάρα (ΛΥΡΑ). Τέλος, για την *Συμφωνία της Λεβεντιάς* μπορεί κανείς να επιλέξει ανάμεσα στον Μιλτιάδη Καρύδη (Koch) και τον Βύρωνα Φιδετζή (ΛΥΡΑ).

N.A.D.