

Το όραμα μιας νέας αισθητικής: για τον Μπρεχτ και τους συνθέτες του

ΟΛΥΜΠΙΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ

ΣΤΗΝ κατανόηση του έργου του Μπρεχτ, αλλά και της προσωπικότητας και της δράσης του γενικότερα, συμβάλλει σημαντικά η έρευνα της σχέσης του προς τη μουσική των έργων, αλλά και προς τη δημιουργική και κοινωνική ιδεολογία των συνθετών με τους οποίους συνεργάστηκε: των Κουρτ Βάιλ, Χανς Άισλερ και Πάουλ Ντέσσαου. Πρόκειται στην περίπτωση αυτή για ευτυχείς συμπτώσεις ιδιοφυών μουσικών δράσεων μέσα στο πνεύμα μιας ιδιαίτερα δημιουργικής εποχής, παρά τις βιώσεις εκ μέρους των δρώντων των παρακμιακών μεταπολεμικών φαινομένων και στη συνέχεια των ιστορικών καταστροφών. Η δράση αυτή θα πρέπει βέβαια να προσεγγιστεί μέσα στο κλίμα και το πνεύμα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

Από το πνεύμα αυτό ξεπήδησαν πολυσχιδείς και αντιμαχόμενες καλλιτεχνικές και μουσικές τάσεις. Μία τέτοια τάση ήταν στη μουσική η Σχολή της Βιέννης, εκπρόσωποι της οποίας είναι κυρίως ο Α. Σαίνμπεργκ, ο ιδρυτής της, ο Α. Μπεργκ και ο Α. φον Βέμπερν. Μια τέτοια τάση ήταν ακόμα ο λεγόμενος νεοκλασικισμός, ως ισχυρό ρεύμα με πολλούς εκπροσώπους σε όλες τις χώρες, με ετερογενείς συνθετικές υποκειμενικότητες, όπως των Στραβίνσκι, Χίντεμυθ, Μπουζόνι, Σοστακόβιτς, Προκόφιεφ, Καζέλλα, και των γάλλων συνθετών της εποχής. Μία τέτοια ήταν ακόμα το λεγόμενο ρεύμα της «Νέας Πραγματικότητας» (Neue Sachlichkeit),* μιας «φλεγματικής μουσικής», το οποίο συνδέεται κυρίως με το «ρεαλιστικό» πνεύμα της εποχής που επηρεάζει και τη μουσική δημιουργία. Μέσα στα πλαίσια του ρεύματος αυτού, ως αντίβαρο προς το κυνικό του πνεύμα, αναπτύσσονται οι κοινωνιστικές τάσεις μιας «Νέας Απλότητας» με χαρακτηριστικά διδακτικό και στόχο να προσεγγιστεί η μουσική από πλατιά κοινωνικά στρώματα (χρηστική μουσική Χίντεμυθ, Κέρστενμπεργκ, κ.ά.). Για «Νέα Απλότητα» αλλά και «Νέα Ωφελιμότητα» και «Λειτουργικά τραγούδια» (Funktionslieder) μιλάει και ο Άισλερ ο οποίος προσανατολίστηκε στη συλλογική δημιουργία και καλλιέργησε ποικίλα κυρίως φωνητικά είδη με επίκεντρο το «διδασκτικό κομμάτι» (Lehrstück) με πολυφωνικά χορωδιακά, μπαλλάντες με κοινωνικοκριτικό χαρακτήρα και ειρωνικά

τοιπάτα συμβατικής μουσικής, οργανικά ιντερμέτζι. Υστερορομαντικές τάσεις, συναισθηθηριακά, ιμπρεσιονιστικά και συμβολιστικά στοιχεία, νατουραλισμοί με ντανταϊστικά, σουρεαλιστικά, γκροτέσκα, εξπρεσιονιστικά, ψυχολογιστικά και διανοούμενα υφολογικά στοιχεία συμπληρώνουν μία σύνθετη εικόνα της καλλιτεχνικής ιδεολογίας της εποχής τόσο στη δυτική, όσο και την ανατολική Ευρώπη. Για την αποκρυπτογράφηση της εικόνας αυτής συχνά δεν επαρκούν οι πιο αντιφατικές αισθητικές κατηγορίες που κυμαίνονται μεταξύ του «ωραίου» και του «άσχημου».

Πρόκειται για μία εποχή, κυρίως του 1920 και του 1930, που έθεσε θεμέλια και για τις επόμενες δεκαετίες. Η διερεύνηση και αποτίμησή της αποκτά μία ιδιαίτερη «επικαιρότητα» για μας σήμερα στη «δύση των ιδεολογιών». Το κλειδί για την κατανόησή της θα πρέπει να αναζητηθεί όχι μόνον στην έρευνα των διαφορών των διαφόρων αυτών αισθητικών ρευμάτων, αλλά στη σύγκλισή τους, στην κοινή καλλιτεχνική προσπάθεια ανανέωσης της κουλτούρας, που συμπαρέσυρε ιδεολογικά και το πνεύμα αντίδρασης προς την παράδοση, ακόμα και προς τους μεγάλους δημιουργούς της. Χαρακτηριστικό είναι π.χ. το παράδειγμα της αισθητικο-ιδεολογικής διένεξης για το έργο του Μπετόβεν, όπως εκφράστηκε κατά την ιστορία της ερμηνείας και της πρόσληψής του την ίδια εποχή, ή η κριτική στους θεμελιακούς θεσμούς της μουσικής ζωής (όπως είναι π.χ. ο θεσμός της αίθουσας συναυλιών), στα εκπαιδευτικά προγράμματα μουσικής ή στο ρόλο των συνθετών και στο νόημα της μουσικής δημιουργίας.

Στα πλαίσια του αντι-ρομαντικού πνεύματος ανήκει και η αισθητική του Μπρεχτ, η μουσικότητα του οποίου ήταν γνωστή. (Ιδιαίτερα ο Ντέσσαου μιλάει για τον τρόπο συνεργασίας τους και για το πώς συχνά ο Μπρεχτ έδινε ο ίδιος το στυλ, αλλά και μελωδίες για τα έργα του, καθώς και για τον ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας τους). Τη μουσική του Μπετόβεν δεν την αγαπούσε, αν και, όπως αναφέρει ο Άισλερ, παραδεχόταν την αριστοτεχνικότητά της. Του θύμιζε «πίνακες μαχών» (ενώ αγαπούσε τη μουσική του Μπαχ και του Μότσαρτ). Δεν αγαπούσε γενικώς την μουσική που παιζόταν σε αίθουσες συναυλιών χαρακτηρίζοντάς τη ως παρακμιακή

και φορμαλιστική και είχε εφεύρει τον «όρο» *Misuk* αντί *Musik* (δηλαδή θα λέγαμε «μισουική» αντί «μουσική») για μία λαοφιλή μουσική που θυμίζει μάλλον το τραγουδί εργαζομένων γυναικών στις πίσω αυλές της πόλης τα κυριακάτικα απογεύματα. Γιατί η μουσική προκαλεί «ένα μπέρδεμα του συναισθηματικού κόσμου». Όπως ωραία αναφέρει ο Άισλερ: «Αυτή η τάση του Μπρεχτ για λογική ακόμα και στη μουσική ήταν για μας τους μουσικούς ένα βαρύ χτύπημα» (1957). Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, ο Μπρεχτ διοργάνωνε βραδιές συζητήσεων με σύγχρονους συνθέτες (όπως και αργότερα στην «αμερικάνικη εξορία»). Στον κύκλο αυτό ανήκαν συνθέτες όπως ο Βάιλ, ο Γιάρναχ, Άνταϊλ, ο σημαντικός μουσικοκριτικός και θεωρητικός της σύγχρονης μουσικής Χανς Χάιντς Στούκενσμιτ κ.ά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το χαρακτήρα των ιστορικών αισθητικο-ιδεολογικών διενέξεων σχετικά με το είδος της πρόσληψης που επιδίωκε ο Μπρεχτ και η «Σχολή» του (η οποία είχε μία διαφορετική έννοια του «εύληπτου» και του σύγχρονου από τις νεοκλασικιστικές τάσεις), είχε η συνεργασία του με τον Χίντεμπερτ και η τελική τους διαφωνία κατά τις «Μουσικές μέρες του Ντοναουέσινγκεν» και του Μπάντεν-Μπάντεν. Ιστορικό γεγονός από τη συνεργασία υπήρξε η δημιουργία της *Όπερας της πεντάρας* με τον Βάιλ. Το ύφος του έργου αυτού αποτελεί εφαρμογή της έννοιας του *Song* που είχε ήδη εισαγάγει ο Μπρεχτ στη λυρική του ποίηση, με «αποξενωτικά» μέσα, όπως είναι η «αλλαγή λειτουργίας» χυδαίων μελωδιών και σύγχρονων ρυθμών χορού μέσω τεχνικών νεοκλασικιστικών, μηχανιστικών συγκοπών, απότομων αρμονικών αλλαγών (μη-ατονικού χαρακτήρα), μικρών πολυφωνισμών σε ανσάμπλ και χορωδιακά και αντιθέσεων κειμένων, δράσης και μουσικής κλπ. Το ύφος αυτό επηρέασε όλη την παραγωγή τραγουδιών της δεκαετίας του 1920 (ένα στυλ που εξήνθηκε στην όπερα *Μαχακόνν*). Παράλληλα σχεδόν είχαν επιτυχία το *Ο Τζόννι παίζει* του Έρνστ Κρζένεκ και *Τα Νέα της ημέρας* του Χίντεμπερτ με την τάση της «όπερας των καιρών» (*Zeiteper*) και της «χρηστικής όπερας». Ο αντι-ρομαντισμός του Μπρεχτ, που παρομοιάστηκε με την αισθητική τάση του Κοκτώ στη Γαλλία, είχε χαρακτήρα αντι-εστέτ και επιδίωκε μία «επιγραμματική» μουσική που να βασίζεται σε σύντομες εκφορές, ένα είδος «ηχητικής ομιλητικής ταινίας» (Στούκενσμιτ). Το κοινωνιολογικό ερώτημα συμβάδιζε πάντα με τη δημιουργία σύγχρονης τέχνης είτε από την αστική, είτε από τη σοσιαλιστική πλευρά.

Δεν είναι δυνατόν εδώ να αναφερθούμε σε βαθύτερες και διαφοροποιημένες διαστάσεις της σχέσης μεταξύ της παραπάνω συνοπτικής αναφοράς στο πνεύμα της εποχής και στις ατομικές «στρατευμένες» δημιουργίες. Επιδιώκουμε μόνο να προσεγγίσουμε την ιδιαίτερη περίπτωση της καλλιτεχνικής ιδεολογίας των συνθετών-συνεργατών του Μπρεχτ, επισημαίνοντας ορισμένα μόνον κεντρικά ερωτήματα ως προς το χαρακτήρα της ιδιότυπης δημιουργίας τους μέσα στα πλαίσια

της σοσιαλιστικής τους ιδεολογίας, ερωτήματα που αναφέρονται στο ρόλο της μουσικής στην κοινωνία και στη διαμόρφωση νέων προϋποθέσεων δημιουργίας και πρόσληψης.

Οι προσπάθειες ανανέωσης της μουσικής κουλτούρας ανάγονται σχηματικά σε δύο ιδεολογικές ερμηνείες των προσπαθειών των συνθετών των πρώτων δεκαετιών του αιώνα α) στην προσπάθεια ανανέωσης της μουσικής σύνθεσης με βάση το πρόβλημα της ανανέωσης ή ριζικής ανασύνταξης του μουσικού υλικού, στο οποίο αναγνωρίζεται μία ιστορικά αυτόνομη δυναμική εξέλιξης και β) στην προσπάθεια ανανέωσης της μουσικής σύνθεσης με αφετηρία την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών, από την οποία προκύπτουν νέα περιεχόμενα και νέες λειτουργίες της μουσικής και οδηγούν το συνθέτη στην ανάγκη να τα εκφράσει και άρα στον προβληματισμό για την αναμόρφωση του μουσικού υλικού. Το να χαρακτηριστεί η πρώτη αισθητική-ιδεολογική τάση ως «φορμαλισμός» και η δεύτερη ως «ρεαλισμός» φαίνεται εκ πρώτης όψεως λογικό. Αυτό άλλωστε, όπως ξέρουμε, δεν βρίσκεται μακριά από απόψεις που χαρακτήρισαν επί μακρόν την αισθητική σκέψη. Ο κόκκος αλήθειας για την ανάγκη της τέχνης να γονιμοποιείται από την πραγματικότητα και τις μορφές ζωής που εμπεριέχεται στο ερώτημα του «για ποιον» δημιουργείται η τέχνη (αν το εκφράσουμε με κατηγορίες κοινωνιολογικής πρόσληψης) μας παραπέμπει ακριβώς στη συνθετότητα του προβλήματος και στις διαστάσεις κοινωνικού «περιεχομένου» ακόμα και στις αισθητικές θεωρίες που προεβύουν την αυτονομία της τέχνης και της μουσικής.

Το πρόβλημα αυτό απετέλεσε τον άξονα των αισθητικών διαπραγματεύσεων του Αντόρνο και της προσπάθειάς του για μια διαμεσολάβηση των δύο διαστάσεων, της μορφής και του περιεχομένου, από μία σύγχρονη σκοπιά, από την οποία πήγασε και η κριτική του στην «αισθητική του περιεχομένου» του Χέγκελ. Το ίδιο πρόβλημα απασχόλησε και τους στοχασμούς του πιο θεωρητικού εκ των συνθετών-συνεργατών του Μπρεχτ, του Άισλερ και διατυπώνεται από τον τελευταίο σε πολλά από τα «στρατευμένα» κείμενά του. Στον Άισλερ ο προβληματισμός αυτός συμπυκνώνεται σε απόψεις του που αναφέρονται στη διαλεκτική ενότητα των δύο πρωτοποριών, της σοσιαλιστικής πρωτοπορίας και της κριτικής αστικής πρωτοπορίας (με εκπρόσωπο κυρίως τον «επαναστάτη του υλικού» Σαίνμπεργκ), τα έργα των οποίων προσπάθησε να υπερασπίσει απέναντι σε ένα διπλό μέτωπο: απέναντι στο φασισμό και απέναντι στη συντηρητική στάση απώθησης της πρωτοπορίας από την πλευρά σοβιετικών συνθετών εξαιτίας χυδαίων κοινωνιολογικών τάσεων της μουσικής θεωρίας και πρακτικής που επεκράτησαν.

Ιδιαίτερη σημασία για την αξιολόγηση της άποψης για την αξία της δυτικοευρωπαϊκής πρωτοπορίας από τον Άισλερ, κατέχει, πέραν της αμεσότερα πολιτικής και ιδεολογικής αναγκαιότητας υπεράσπισής της απέναντι στο φασισμό, η συνειδητή αισθητική ιδεολογία που συνδέει την έννοια της

αντανάκλασης (*Wiederspiegelung*) των κοινωνικών μορφών στη μουσική α) με την υψηλή τεχνική σύσταση των έργων και β) με την έννοια της *φυσικότητας* και του *τεχνητού* (μη-φυσικού) στην τέχνη. Συναφής είναι η έννοια της *αποξένωσης* (*Verfremdung*) που χρησιμοποιείται από τον Μπρεχτ και συνδέεται με το φορμαλισμό τεχνητών διαδικασιών τόσο στη δραματολογία, όσο και στη μουσική, καθώς και με τον ιδιότυπο φορμαλισμό της σύνθεσης και ερμηνείας της φωνητικής μουσικής ή των «μαχητικών τραγουδιών» (*Kampflieder* απαγγελτικό, αποστασιοποιημένο κοφτό ύφος). Γίνεται έτσι σαφές, η σχέση του Άισλερ προς το μοντερνισμό βάσει μιας νεότροπης διαδικασίας απο-φυσικοποίησης της μουσικής, με την οποία επιτυγχάνεται το «αντικαθρέπτισμα» των κοι-



νωνικών περιεχομένων. Σημαντική για τον Άισλερ είναι η έννοια *αλλαγής των λειτουργιών* των παραμέτρων, των αφηγηματικών και μουσικών συμβάσεων, μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η κριτική απόσταση από τη φυσικότητα της παραδοσιακής έννοιας της *απόλαυσης της τέχνης*, καθώς και η έννοια της *παρατήρησης*, ως ήδη αλλαγής (όπου μάλιστα μεταφέρει με τρόπο θετικιστικό την έννοια της *απροσδιοριστίας* του Χάϊζενμπεργκ σε κοινωνικές και αισθητικές σχέσεις). *Αντικαθρέπτισμα* στον Άισλερ σημαίνει διαλεκτική αποστασιοποίηση από συμβατικά περιεχόμενα.

Η έκφραση μιας τόσο επιφυλακτικής στάσης απέναντι στην κριτική του φορμαλισμού έχει βαθύτερες αισθητικές αιτίες και εντάσσεται στις ριζοσπαστικές θέσεις της σύγχρονης του δυτικοευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Ο Άισλερ εκτιμά ιδιαίτερα τα έργα της ατονικής περιόδου του Σαίνμπεργκ, του οποίου υπήρξε μαθητής μεταξύ 1918 και 1923, σύμφωνα με το αυτοβιογραφικό του σημείωμα. Για το δωδεκαφθογγισμό που απέρριψε αρχικά, χωρίς ποτέ να αμφισβητήσει την ιδιοφυία του Σαίνμπεργκ. («*Quod licet Jovi, non licet boni*», έλεγε στους σπουδαστές), πίστευε ότι είναι λάθος να γενικεύεται για όλα τα είδη των συνθέσεων, αλλά ότι απο-

τελεί μία μέθοδο ανάμεσα στις άλλες. Ο κοινωνιολογικός του προβληματισμός έχει πρωτοποριακό χαρακτήρα, ιδιαίτερα αν σκεφτεί κανείς πόσο αργά άρχισε να γίνεται συνείδηση η αναγκαιότητα μιας ιδιαίτερης κοινωνιολογίας της μουσικής (ο Αντόρνο δημοσιεύει την *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής: δώδεκα θεωρητικές παραδόσεις* το 1961, αφού είχε προσκαλέσει για διαλέξεις στα πλαίσια των παραδόσεών του τους Ένγκελ, Α. Ζίμπερμαν και Κ. Μπλάουκοπφ, εισάγοντας με τον τρόπο αυτό τη σχετική συζήτηση στο πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης).

Οι απόψεις του Άισλερ για την έννοια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στρέφονται γύρω από την ιδιότητα της μουσικής ως τέχνης. Ασκούν κριτική στην άκριτη μεταφορά εννοιών από

άλλες επιστήμες και τέχνες στη μουσική, διαχωρίζοντας ορισμένα είδη, όπως είναι τα φωνητικά, η θεατρική μουσική, η μουσική της όπερας και ιδίως η μουσική κινηματογράφου, στα οποία είναι περισσότερο δυνατόν να καταδειχτούν ρεαλιστικές συμπεριφορές των συνθετών. Σε πολλά σημεία οι απόψεις του μοιάζουν με τις απόψεις του Αντόρνο, αλλά ο Αντόρνο, με αφετηρία την άποψη για την αδυνατότητα συγκεκριμένου ποιοτικά υψηλής και διδακτικής διάστασης της μουσικής για ευρέα στρώματα στη σύγχρονη εποχή, ασκεί κριτική στη «στρατευμένη» τέχνη γενικώς, όπως βέβαια και στη *l'art pour l'art*, για φορμαλισμό, γιατί και στις δυο περιπτώσεις χάνεται η εντασιακή σχέση μεταξύ της τέχνης και του πραγματικού (η διαφορά). Κριτική ασκεί επίσης ο Αντόρνο στην επική αφηγηματική στάση μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η αποστασιοποίηση. Όπως λέει ο Αντόρνο, το έπος στρέφεται εναντίον του μύθου και αποτελεί προϊόν διαφωτιστικής στάσης με το χαρακτήρα της αντικειμενικής αφήγησης ως ειδησεογραφίας. Αποκλείοντας όμως, λόγω της επιδιωκόμενης αντικειμενικότητας της αφήγησης, η οποία είναι ακριβώς ως τέτοια *a priori* αδύνατη, κάθε φαντασιακό και θεωρησιακό στοιχείο, οδηγεί στην αυτοκαταστροφή την

Ίδια του τη γλώσσα, η οποία «επιθυμεί να αυτοανααιρεθεί σε όνομα και εικόνα». Ο Αντόρνο ασκεί κριτική στο φορμαλισμό των δραματουργικών αφαιρετικών διαδικασιών στον Μπρεχτ, ο οποίος, επιδιώκοντας να καταδείξει τη γυμνή αλήθεια, παραλείπει αμέτρητες διαμεσολαβήσεις και έτσι δεν πετυχαίνει τον σκοπό του. Ακόμα και στα κομμάτια που εξυμνούν άμεσα το κόμμα (*H Mάνα Κουράγιο, Τα Μέτρα*), ο Αντόρνο αναγνωρίζει το καλλιτεχνικό μεγαλείο του Μπρεχτ που αίρει σε μορφικό νόμο την επιδίωξη μιας σκεπτόμενης, αποστασιοποιημένης, πειραματικής στάσης.

Πρόκειται για προβλήματα με σημαντικές θεωρητικές προεκτάσεις. Εδώ επιδιώκουμε να επισημάνουμε μόνον ότι το πρόβλημα του φορμαλισμού είναι σύνθετο και συνδέεται με διαφορετικό τρόπο με όλα τα είδη του ακαδημαϊσμού, όπως και της σύγχρονης μουσικής που προσανατολίστηκε προς την «αλλαγή των λειτουργιών», τόσο των μουσικών όσο και των προσληπτικών. Ο Άισλερ παραθέτει εύστοχα το ιδιοφυές απόσπασμα του Χέγκελ από την *Αισθητική* του (τη μελέτη της οποίας συνιστούσε παράλληλα προς τη σπουδή της μουσικής θεωρίας και της σύνθεσης σε όλους τους σπουδαστές των Μουσικών Ακαδημιών) στο κείμενό του, «Μερικές σκέψεις σχετικά με την κρίση της καταπιεστικής μουσικής και την οικοδόμηση της σοσιαλιστικής μουσικής κουλτούρας» (1935). Στο εγγεγραμμένο αναπτύσσονται ιδέες σχετικές με την έννοια ενός «πραγματικού νέου υλικού», της «διαλεκτικής του υλικού» και της «αλλαγής των λειτουργιών» του Άισλερ. Ο Χέγκελ γράφει: «Σε μερικές βαθμίδες καλλιτεχνικής συνείδησης και της έκθεσης (*Darstellung*) η εγκατάλειψη και η παραμόρφωση των μουσικών μορφωμάτων δεν είναι ακούσια έλλειψη τεχνικής εξάσκησης και αδεξιότητα αλλά σκόπιμη αλλαγή, η οποία προέρχεται από το περιεχόμενο και η οποία απαιτείται από το ίδιο. Έτσι από την πλευρά αυτή υπάρχει ατελής τέχνη, η οποία από τεχνική και άλλη άποψη μπορεί στην καθορισμένη της σφαίρα να είναι τέλεια ολοκληρωμένη, αλλά παρ' όλα αυτά απέναντι στην έννοια της ίδιας της τέχνης να εμφανίζεται ως ατελής». Ο Άισλερ αναφέρεται και αλλού στα κείμενά του στο «μη-φυσικό χαρακτήρα» της μουσικής ως τέχνης με αναδρομές στην ιστορία της μουσικής και σε αισθητικο-ψυχολογικά θέματα (π.χ. στον ελάχιστο χαρακτήρα των κλιμάκων στη μουσική ή σε σχετικά θέματα μεζονος σημασίας για το δωδεκαφθογγισμό).

Από τα παραπάνω δημιουργείται η απορία ως προς τη συνεκτικότητα της κοινωνιολογικής και αισθητικο-ιδεολογικής στάσης του Άισλερ, η οποία εκ πρώτης όψεως και συνολικά φαίνεται ως ουτοπική και με πολλές επί μέρους αντιφάσεις, ιδιαίτερα όσον αφορά την τάση διατήρησης της μουσικής ως τέχνης παράλληλα με το σοσιαλιστικό αίτημα ευρείας πρόσληψης. Το πρόβλημα αυτής της αντίφασης, που παραπέμπει σε ένα χαρακτήρα ουτοπίας της ιδεολογίας αυτής, θα πρέπει να το παρακολουθήσει κανείς μέσα

από όλη την πορεία της δράσης και της σκέψης αυτής της «Σχολής», στις πρώιμες και τις ύστερες απόψεις των εκπροσώπων της. Ο Άισλερ αντιμετωπίζει την αντίφαση αυτή αναπτύσσοντας τη θεωρία α) της μεταβατικής περιόδου μόρφωσης της προλεταριακής τάξης ως ενός ριζικά νέου κοινού φορέως της μελλοντικής χειραφετημένης κοινωνίας με βάση τη συλλογική δημιουργία και επικοινωνία, τη φωνητική και χρηστική μουσική (τραγούδι «τάσης», «μαχητικό», «διδασκτικό κομμάτι» και β) της εξ αυτού αισθητικής αξιολόγησης της εφαρμογής διαφορετικών συνθετικών και τεχνικών μέσων και διαδικασιών μουσικού ύφους ανάλογα με τα είδη της μουσικής. Ο ίδιος εκφράζει το πρόβλημα λέγοντας ότι «η μουσική σήμερα αντιμετωπίζει ένα αντιφατικό καθήκον. Πρέπει να γίνει ρεαλιστική και όμως να παραμείνει μουσική» («Για την έννοια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού»). Πιο εύστοχα ο Ντέσσαου παραπέμπει στην έννοια της *προγραμματικής μουσικής* αναφέροντας ότι ο Σαίνμπεργκ με αφορμή το *Τρίο Εγγόρδων*, έργο 45 (1946), του είπε, ότι γι' αυτόν κάθε μουσική είναι προγραμματική (κάτι που παραπέμπει στην παλιά συζήτηση περί περιεχομένων στη μουσική, ενώ παράλληλα πρόκειται για ρήση, με αφορμή ένα ιδιαίτερο έργο, ενός εξαιρετικά ιντιβιτουαλιστή συνθέτη, όπως ήταν ο Σαίνμπεργκ, ο οποίος θα μπορούσε θαυμάσια να αντιστρέψει τη ρήση λέγοντας ότι γι' αυτόν κάθε μουσική είναι απόλυτη, όπως άλλωστε το εξέφρασε σε άλλες περιπτώσεις).

Με ποιους τρόπους ταυτίσεις αισθητικών απόψεων επέδρασαν σε ιδεολογικές διαφοροποιήσεις των φορέων της σύγχρονης μουσικής κουλτούρας και, αντίστροφα, πώς άμεσες διαφορές ιδεολογικών και πολιτικών πεποιθήσεων επέδρασαν σε διαφοροποιήσεις αισθητικών στάσεων και θεωριών αποτελεί το χαρακτηριστικό πρόβλημα της σύγχρονης ιστορίας της αισθητικής. Από την αισθητικο-ιδεολογική συζήτηση μεταξύ Άισλερ και Αντόρνο (ο οποίος αναγνωρίζει στη μουσική του Άισλερ την αξία του επαναστατικού-προπαγανδιστικού χαρακτήρα της) μπορεί κανείς να κατανοήσει πολλές διαστάσεις του προβληματισμού για τη σχέση μουσικής και κοινωνίας, για τη σχέση δημιουργίας και μουσικού υλικού και για τη συχνά αντιφατική σχέση του επιπέδου της κοινωνικής συνείδησης προς τη μουσική δημιουργία. Το 1958 γράφει ο Άισλερ στο κείμενό του «Για τη βλακεία στη μουσική»:

«Σκεφτείτε, ότι ακόμα και στο κράτος μας [εννοεί την Ανατολική Γερμανία] στο οποίο καταργήθηκαν τα πρόνομια στη μόρφωση, ο μουσικός πολιτισμός βρίσκεται ακόμα στις πρώτες του αρχές. Είναι παράξενο να πρέπει να ομολογήσει κανείς στον εαυτόν του, ότι είναι ευκολότερο να εξηγήσει μία φόρμουλα της σύγχρονης φυσικής –όπως την περίφημη του Άλμπερτ Αϊνστάιν $E=mc^2$ – και να την εκλαϊκεύσει από ότι το Κουαρτέτο

σε φα ελ ορ. 95 του Μπετόβεν. Μπορούμε να χτίσουμε πιο γρήγορα ένα εργοστάσιο ατομικής ενέργειας και μάλλον να φτάσουμε στο φεγγάρι, από ότι να επιτύχουμε να αναλάβουμε και να συνεχίσουμε τη μεγάλη κληρονομιά της κλασσικής και της σύγχρονης μουσικής, ώστε να είναι κτήμα του εργαζόμενου λαού. Γιατί δυστυχώς η ακρόαση της μουσικής πρέπει να ασκηθεί. Αν δεν συμβεί αυτό, τότε η ακρόαση μένει πίσω ακόμα και από την πιο προχωρημένη κοινωνική συνείδηση».

Το 1955, ο Μπρεχτ γράφει, προλογίζοντας την έκδοση της Ακαδημίας των Τεχνών της Ανατολικής Γερμανίας «Τραγούδια και Καντάτες» του Άισλερ:

«Η Ακαδημία των τεχνών πρότεινε στον Άισλερ να προβεί σε σαφή κατάταξη των τραγουδιών του σε Λήντερ, Καντάτες, χορωδιακά κλπ. Αυτός τα συνέθεσε με έναν άλλο τρόπο, πιο καλλιτεχνικό. Του φάνηκε ασήμαντο να ασχοληθεί με το πώς θα μπορούσε να βρρίσκει κανείς το ένα ή το άλλο έργο. Σημαντικό γι' αυτόν ήταν το ότι υπήρχαν πολλά να ανακαλύψει κανείς.

Εδώ έχει αξία το να υπεισέλθει κανείς σε ένα μεγάλο έργο της φωνητικής μουσικής, να ψάξει κανείς εκεί μέσα, να βρει το δρόμο του, να το βιώσει. Μέσα σ' αυτό μπορεί κανείς να μορφωθεί προς πολλές πλευρές αντιφατικά. Γιατί το έργο αυτό αλλάζει τόσο αυτόν που τραγουδά, όσο και αυτόν που ακούει, κάνοντάς τους ευτυχισμένους. Έχω παρατηρήσει συχνά, πως το τραγούδι και το άκουσμα συνθέσεων του Άισλερ προκαλεί λιγότερο μιμικές (εκφραστικές) επιδράσεις και περισσότερο τελειώς καθορισμένες στάσεις. Αυτό είναι σπουδαίο.

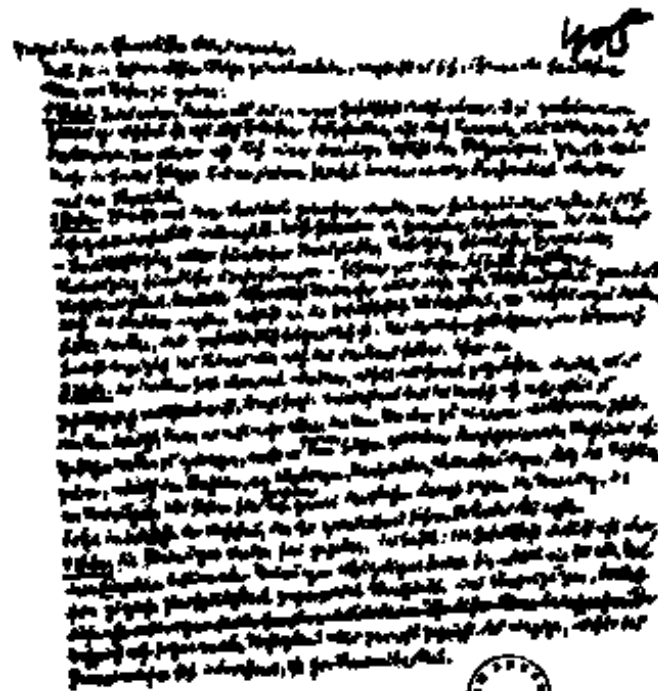
Η γενική στάση είναι επαναστατική με την υψηλότερη έννοια. Αυτή η μουσική αναπτύσσει στον ακροατή και τον εκτελεστή τα ισχυρά ερεθίσματα και τις διορατικές εικόνες μιας εποχής, στην οποία η παραγωγικότητα κάθε είδους είναι η πηγή κάθε ευχαρίστησης και κοινωνικής ηθικότητας. Παράγει νέα τρυφερότητα και δύναμη, ανυπομονησία και προσοχή, απαιτητικότητα και αυτοθυσία. Ο Άισλερ κάνει μουσική κατά τρόπο αφελή, αλλά ταυτόχρονα κατά τρόπο που δημιουργεί δομές, όπως και οι άλλοι μεγάλοι συνθέτες του 18ου και του 19ου αιώνα, των οποίων συνεχίζει το έργο. Το κοινωνικό αίσθημα ευθύνης προκαλεί σε αυτόν απόλαυση στον ύψιστο βαθμό. Δεν εξαντλεί απλά τα κείμενά του, τα επεξεργάζεται και τους προσδίδει αυτό που είναι ο Άισλερ. Αλλά όσο και να είναι ιδιό-τροπος, απαραγνώριστος και αφινδιαστικός, δεν είναι μοναχικός στο δρόμο του. Μπαίνοντας στο έργο του αφεθείτε στις ορμές και τις προοπτικές ενός νέου κόσμου, που μόλις διαμορφώνεται».

* Η *Neue Sachlichkeit* (στα ελληνικά συνήθως αποδίδεται ως η «Νέα

Πραγματικότητα» ή «Νέα Αντικειμενικότητα») ήταν εκείνο το καλλιτεχνικό ή πνευματικό ρεύμα που επεδίωκε να προσεγγίσει τα πράγματα «όπως ήταν», να εκθέσει σχέσεις και συνθήκες στη γυμνή και κνηνική τους πραγματικότητα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, Th. W. - H. Eisler. *Komposition für den Film*. Berlin: Henschelverlag, 1948.
Adorno, Th. W. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962.
Adorno, Th. W. «Über epische Naivetät», «Engagement», *Noten zur Literatur*. Frankfurt, a. M.: Suhrkamp, 1981.
Ablert, Cl. *Das schwierige Handwerk des Hoffens. Hans Eislers «Hollywooder Liederbuch» (1942-43)*. Stuttgart: Metzler, 1991.
Dessau, P. *Notizen zu Noten*. Leipzig: Ph. Reclam, 1974.



nicht eine

Eisler, H. *Materialien zu einer Dialectik der Musik*. Leipzig: Ph. Reclam, 1974.

Frangou-Psychopedis. Ol. «Musica e ideologia nel XX secolo», *Storia universale della musica* Mondatori, 1982.

Frangou-Psychopedis. Ol. «L'operetta», *Storia universale della musica*. Milano: Mondatori, 1982.

Mayer, G. *Weltbild-Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*. Leipzig: Ph. Reclam, 1978.

Stuckenschmidt, H. H. *Neue Musik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

Psychopedis-Frangou, Ol. *Einführung in Probleme der Musikästhetik*.

Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam: Heinrichshofen, 1981.

Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Ολ. «Αισθητική της μουσικής», «Φιλοσοφία της μουσικής», «Κοινωνιολογία της μουσικής», λήμματα στην υπό έκδοσιν Εγκυκλοπαίδεια *Θέατρο, Μουσική, Χορός*, τόμος 28, της Εκδοτικής Αθηνών.