



Η avant-garde της αντίστασης – για μια αντίσταση της avant-garde

Στη Βασιλική



γράφει ο ΚΩΣΤΗΣ ΖΟΥΛΙΑΤΗΣ*

Από τον σπουδαίο μαέστρο Τοσκανίνι μέχρι το ριζοσπαστικό συνθέτη Λουίτζι Νόννο, και από τους «δικούς μας» Σκαλκώτα και Ξενάκη μέχρι τον εκπατρισμένο Γερμανό Χανς Βέρνερ Χέντσε, η μουσική γλώσσα –στην πιο εκλεπτυσμένη μορφή της μάλιστα– κατόρθωσε να μιλήσει ταξικά, να αντιταχθεί στους σκοτεινούς καιρούς –στον φασισμό και στο τέρας που άφησε παρακαταθήκη– να παρέμβει στην εποχή, να αφήσει εποχή, να αναταράξει τα δεδομένα της τέχνης και της ζωής, προτείνοντας δρόμους σκέψης και μοντέλα ουτοπίας. Η αβίαστη εκκώρυσή της στην ελίτ της ασυκκής τάξης και στον πολιτισμό των ιδρυμάτων αφαιρεί ένα ακόμα εργαλείο μας από την πάλη για τη χειραφέτηση του ανθρώπου: μέσα από την τέχνη – δηλαδή ό,τι τον ανυψώνει πνευματικά, ό,τι τον ορίζει ηθικά, ό,τι του προσφέρει κουράγιο και δύναμη για το μέλλον.

Διαβάζω την ιστορία ενός συνθέτη που έζησε το 19ο αιώνα. Μαθαίνω ότι, πέρα από τη μουσική δράση του, υπήρξε μέλος μιας ριζοσπαστικής οργάνωσης εργατών. Είχε, λέει, επηρεαστεί βαθιά από τη *Φιλοσοφία της Αθλιότητας* του αναρχικού Προυντόν και συμμετείχε ενεργά στην εξέγερση της Δρέσδης το

1849, μετά την καταστολή της οποίας εξορίστηκε – όντας επικηρυγμένος μαζί με τους πρωτεργάτες της. Ανάμεσα σε αυτούς ο Μιχαήλ Μπακούνιν, που είχε καταδικαστεί σε θάνατο και τον οποίο ο συνθέτης προσφώνουσε «ακριβό κι αγαπημένο αδελφό», όταν του έγραφε στη φυλακή. Στο συνάδελφό του Φραντς Λιστ έγραφε ότι «όσον αφορά την τέχνη και το θέατρο, θα επιτρέψω στον εαυτό μου να παραμείνει τόσο κόκκινος, όσο

είναι δυνατόν». Σε ένα άρθρο του με τον τίτλο «Επανάσταση», έγραφε εξ ονόματος αυτής ότι *θα καταστρέψει κάθε ψευδαίσθηση που κυριαρχεί στους ανθρώπους, την κυριαρχία του ενός πάνω στους πολλούς, του νεκρού πάνω στο ζωντανό, της ύλης πάνω στο πνεύμα, θα κομματιάσει την εξουσία των ισχυρών, του νόμου της ιδιοκτησίας, γιατί η μοναδική αγιότητα είναι ο ελεύθερος άνθρωπος, δεν υπάρχει τίποτε ανώτερο απ' αυτόν...* Αυτός ίσως είναι και ο λόγος για τον οποίο ο συγγραφέας Τόμας Μαν τον αποκαλούσε «μπολσεβίκο της κουλτούρας».

Μπορεί να πάει ο νους σε ποιον συνθέτη αναφέρομαι; Όπως και να 'χει, μάλλον δεν θα πάει στον Ρίχαρντ Βάγκνερ (Richard Wagner) – αφού οι στερεοτυπικές αναγνώσεις τον θέλουν ολοκληρωτικό συνθέτη και αυταρχική προσωπικότητα, ενώ η πιο προσιτή εννοιολογική ταύτιση που συνήθως του επιφυλάσσουμε είναι οι ναζιστικές θηριωδίες και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, όπου ηκούσε μεταξύ άλλων η ξακουστή *Κάθοδος των Βαλκυριών* από το έργο του *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν*. Υπήρξε πράγματι ολοκληρωτικός –σε πολλά επίπεδα, υποστηρίζοντας μάλιστα την έννοια του *ολοκληρωμένου έργου τέχνης*– όπως υπήρξε και ένας από τους αγαπημένους συνθέτες του Αδόλφου Χίτλερ. Οι απόγονοι του Βάγκνερ επίσης απέκτησαν συνδέσεις με το ναζιστικό καθεστώς, χαρίζοντάς του το ιδιαίτερο Φεστιβάλ που εκείνος δημιούργησε. Όσο όμως για την ίδια τη δημιουργία του, ισχύει αυτό που γράφει πάλι ο Μαν: «Πρέπει να καταλάβουμε πως ένα έργο όπως το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* [...] κατευθύνεται στο βάθος εναντίον ενός αστικού πολιτισμού και μιας αστικής κουλτούρας [...] και πως αυτό το έργο, όπου η επίκληση του πρωτόγονου αναμιγνύεται με το όραμα των μελλοντικών καιρών, απευθύνεται προς έναν ιδανικό κόσμο, όπου οι κοινωνικές τάξεις θα συγχωνεύονται μέσα στη λαϊκή ενότητα»¹. Αυτές ήταν άλλω-

στε οι προθέσεις του συνολικά για την όπερα ως μορφή τέχνης, παλεύοντας να την απεγκλωβίσει από την αστική απεύθυνσή της και να την καταστήσει λαϊκό κτήμα.

Μήπως όμως αυτή η στερεοτυπική προσέγγιση δεν συνιστά και την πρόσληψή μας σχεδόν για το σύνολο της παγκόσμιας λόγιας μουσικής παράδοσης – αυτή που πρόχειρα καταγράφουμε ως «κλασική»; Δεν είναι άστοχο να εκφράσουμε τη διαπίστωση πως έχουμε αβίαστα και σχεδόν αποκλειστικά εκχωρήσει στην υπηρεσία, στις ανάγκες και στους χειρισμούς της μπουρζουαζίας αυτό το σώμα πνευματικών κατακτήσεων του ανθρώπου, χονδροειδώς κατατάσσοντας αυτή την αισθητική ποιότητα ως *κάτι που αφορά τα Μέγαρα και τα Ηρώδεια*. Μήπως άραγε ισχύει συνολικά αυτό που διατύπωσε ιστορικά ο Καμύ, ότι «αυτή η κοινωνία δεν ζήτησε από την τέχνη να είναι ένα εργαλείο απελευθέρωσης, αλλά μια άσκηση χωρίς σοβαρές συνέπειες και μια απλή διασκέδαση» (Camus, 2011: 42); Μήπως όμως οφείλουμε να το ζητήσουμε εμείς από την τέχνη;

Στην περίπτωση της μουσικής πρωτοπορίας του 20ού αιώνα –τη λεγόμενη *αβανγκάρντ* (*avant-garde*)– οι αντίστοιχες διαπιστώσεις γίνονται ακόμα περισσότερο αποκαρδιωτικές· αναφορικά τόσο με την τεράστια ιστορική –μα και τη δυνάμει παρούσα– σημασία της ως ριζοσπαστική καλλιτεχνική έκφραση και παρέμβαση στην εποχή της και στον οραματισμό ενός άλλου μέλλοντος, όσο και με την πλήρη απουσία της από τα πολιτιστικά ήθη και τις συνήθειες της οργανωμένης Αριστεράς σήμερα. Δεν θα μπορούσαν άραγε τα πολιτικά και πολιτιστικά φεστιβάλ μας να αποδράσουν από την εμμονή στον σοσιαλιστικό λυρισμό –που αναχρονιστικά ανακυκλώνει περιορισμένες καλλιτεχνικές φόρμες– και να εντάξουν τη μουσική πρωτοπορία στην απεύθυνσή τους; Γιατί πράγματι, ήταν οι συνθέτες

1. Για τον Βάγκνερ –και όχι μόνο– προτείνεται το εξαιρετικό βιβλίο του Γιώργου Μανιάτη, *Ρίχαρντ*

Βάγκνερ: Το «Καθαρά Ανθρώπινο», Πολύτροπον, 2004.

της παγκόσμιας αβανγκάρντ εκείνοι που –πριν κι από το ροκ των δηλωμένων μνημάτων– συνέλαβαν καίρια και εξέφρασαν μέσα από βαθιά επεξεργασμένη πρόταση μια ηχητική απάντηση στην αντιδραστικότητα των καιρών: παγκόσμιος πόλεμος, φασισμός, δικτατορίες, πρόσφυγες, ατομική βόμβα. Ήταν εκείνοι που επαναστάτησαν στη μουσική των ευγενών, στην περιφρουρημένη στις αυλές τέχνη, στους για αιώνες (θεο)κρατικούς κανόνες της μουσικής δημιουργίας και το διακοσμητικό ρόλο της, δημιουργώντας μια εντελώς άλλη γλώσσα – πλούσια όσο και ριζοσπαστική ώστε να εκφράσει τις ανάγκες και τις αγωνίες των ανθρώπων, τα σκοτάδια και τις ελπίδες, τις αντιφάσεις και τις ρωγμές των καιρών. Μπορούν άραγε τα παραδείγματά τους να φωτίσουν σήμερα την καλλιτεχνική πράξη και να εμπνεύσουν δημιουργικά ξανά τον κόσμο; Μπορούν οι δυνάμεις της ταξικής πάλης να τα χρεώσουν επιτέλους στην *αποδό* πλευρά ως κτήμα της και ζωτικό τρόπο έκφρασής της; Να αποτελέσει έτσι αυτή η μορφή τέχνης, όπως ακριβώς το επιζητά ο γκραμισανός *πόλεμος θέσεων*, ένα καίριο και χρήσιμο εργαλείο για την εργατική τάξη, να *εργάζεται ασταμάτητα για την πνευματική ανύψωση όλο και ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων [εφόσον] πλάι από την κατάρτηση της πολιτικής και οικονομικής εξουσίας θα πρέπει να καταλάβει και την ιδεολογική εξουσία [πράγμα που σημαίνει] να διαμορφώσει νέα ήθη, νέα ψυχολογία, νέους τρόπους αντίληψης, σκέψης, ζωής, που να είναι χαρακτηριστικοί της εργατικής τάξης*². Για τούτο, ας συμφωνήσουμε πρώτα στη συνθήκη που πιστώνει στη μουσική, μέσα από τις διάφορες μορφές και φόρμες της, τη δύναμη να δημιουργεί ιστορικές απαντήσεις, να κινητοποιεί, να συγκινεί, να παρεμβαίνει στην εξέλιξη του καιρού ο οποίος αντίστοιχα τη διαμορφώνει –

2. Από γραπτά του Αντόνιο Γκράμισι, όπως τα συνθέτει ο Γιώργος Ρούσος στο βιβλίο του *Από την Κρίση στην Επανάσταση – Πόλεμος θέσεων*, Γκοβόσις, 2012.

και όχι μόνο να τον περιγράφει ή να του προσφέρει αισθητική υπόκρουση. Και έπειτα, να ανακαλύψουμε και να αφομοιώσουμε στην πράξη την «πρόθεση των πρωτοποριακών κινήματων να επανεντάξουν την τέχνη στην πράξη της ζωής» (Bürger, 1984: 87).

Ας θεωρήσουμε αυτό το κείμενο ως μια εκτενή εισαγωγή στον δυναμικό ρόλο της μουσικής πρωτοπορίας, μέσα από την ιστορική καταγραφή της δράσης ορισμένων σημαντικών δημιουργών, υπογραμμίζοντάς την ως τεκμήριο μιας επιφυκτικής και αποτελεσματικής απεύθυνσης στα υψηλότερα ένστικτα και δυνάμεις του ανθρώπου. Θα περιοριστούμε κυρίως στη μελέτη των μουσικών δημιουργιών που έχουν ως σημείο αναφοράς τη θεματική της αντιφασιστικής Αντίστασης στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο – μια ιστορική στιγμή σπανίως αναφερόμενη ως νικητήρια μορφή ταξικού αγώνα και λαϊκής οργάνωσης απέναντι στο πλέον βάρβαρο πρόσωπο του καπιταλισμού. Οδηγό θα αποτελέσουν δύο εμβληματικές περιπτώσεις πρωτοπόρων της μουσικής δημιουργίας, των οποίων μάλιστα η καταγωγή –αναφορικά με τη θεματική εστίαση αυτού του κειμένου– νοηματοδοτεί ακόμα πιο ισχυρά τη δράση τους: ο Ιταλός Λουίτζι Νόννο (Luigi Nono, 1924-1990) και ο Γερμανός Χανς Βέρνερ Χέντσε (Hans Werner Henze, 1926-2012). Συμπληρώνοντας την αναφορά στη γενιά τους, καταγράφονται επιλεκτικά τα έργα και η πράξη κάποιων ακόμα σημαντικών συνθετών από την Ιταλία και τον κύκλο του Ντάρμστατ³. Καταγράφονται επί-

3. Το Ντάρμστατ είναι μια πόλη στη δυτική Γερμανία, κοντά στη Φρανκφούρτη, που έγινε το προπύργιο της μουσικής αβανγκάρντ από το 1946, όταν ο Βόλφγκανγκ Στάνκε ιδρύσε τα Διεθνή Θερινά Τμήματα για τη Νέα Μουσική στο κάστρο του Κράνιχσταϊν. Ο σκοπός του ήταν να αφηγήσει τους νεαρούς Γερμανούς μουσικούς με τη μουσική που ήταν απαγορευμένη επί Χίτλερ, κυρίως το σειραϊσμό. Πολλοί συνθέτες υπήρξαν μέρος του κύκλου του Ντάρμστατ, είτε διδάσκοντας είτε επισκεπτόμενοι: Χέντσε, Νόννο, Μαντέρνα, Στοκχάουζεν, Μπουλέζ, Μεσιάν, Κέιτζ κ.ά. Από το 1950 και μετά, το Ντάρμστατ αντιπροσωπεύει την αιχμή της σύγχρονης μουσικής

σης και τρεις σημαντικές περιπτώσεις Ελλήνων δημιουργών –Σκαλκώτας, Ξένου, Ξενάκης–, ενώ γίνεται μια μικρή αναφορά σε δημιουργούς της ευρωπαϊκής αβανγκάρντ.

Είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε πρώτα τι προσδιορίζει ο όρος *αβανγκάρντ* (*avant-garde*). Αντί εξειδικευμένων – ιστορικά ή θεματικά– οριοθετήσεων, ο φιλοσοφικός ορισμός του Μπάουμαν (Bauman) ίσως να μας είναι χρήσιμα αρκετός: «Κυριολεκτικά, *avant-garde* σημαίνει *εμπροσθοφυλακή*, ένα σημείο μπροστά, μια αιχμή δόρατος ή η πρώτη γραμμή ενός κινούμενου στρατού: ένα απόσπασμα που κινείται εμπροσθεν του κύριου σώματος των ένοπλων δυνάμεων, αλλά παραμένει εμπρός μόνο για να ανοίξει το δρόμο για τον υπόλοιπο στρατό. Η εμπροσθοφυλακή δίνει στην απόσταση που τη διαχωρίζει από τον κύριο όγκο, μια χρονική διάσταση: αυτό που γίνεται *στο παρόν* από μια μικρή προπορευόμενη μονάδα, θα επαναληφθεί *αργότερα* από όλους. Η φρουρά χαρακτηρίζεται *εμπροσθεν*, στην υπόθεση ότι *οι υπόλοιποι θα ακολουθήσουν*. Είναι αυτονόητο ότι γνωρίζουμε σίγουρα σε ποια πλευρά βρίσκεται το *μπροστά* και σε ποια το *όπισθεν*, πού βρίσκεται το *πριν* και πού το *πίσω*». Γνωρίζουμε επίσης ότι η έκταση ανάμεσά τους δεν παραμένει σταθερή – η πρώτη γραμμή άλλωστε είναι πάντα σε κίνηση. [...] η κίνηση *προς τα εμπρός* και η κίνηση *προς τα πίσω* έχουν ταυτόχρονα και χρονικές διαστάσεις»⁴ (Bauman, 1997: 95).

σκέψης και σύνθεσης. Είναι ένας ζωτικός χώρος πειραματισμού, ζυμώσεων, εξερεύνησης νέων μουσικών γλωσσών, εκπαίδευσης και εκτέλεσης.

4. Ενδιαφέρον έχει και η διαπίστωση του Μπάουμαν για την πρωτοπορία σήμερα: «Αντί τακτικού στρατού, οι διάσπαρτες μάχες δίνονται τώρα από αντάρτικες μονάδες. Αντί μιας συμπυκνωμένης επιθετικής δράσης με αποφασισμένο στρατηγικό στόχο, σημειώνονται ατελείωτες τοπικές συμπλοκές, στερούμενες ενός συνολικού σκοπού. Κανείς δεν ανοίγει το δρόμο για τους άλλους, κανείς δεν περιμένει ότι οι άλλοι θα ακολουθήσουν» (Bauman, 1997: 96). Η άποψη αυτή συναντιέται υπόγεια και αντιστασιακά με τον προαναφερθέντα λόγο του Καμύ: «Ο μόνος στρατευμένος καλλιτέχνης είναι αυτός

Ας κάνουμε εδώ μια σύντομη περιγραφή των ιστορικών συνθηκών αναφορικά με το πολιτικό στάτους της εποχής που οδήγησε στον πόλεμο –καθώς και εκείνης που ακολούθησε– και τη δράση των πρωτοποριακών συνθετών. Στην Ιταλία, όπου πρωτοποριακές τάσεις με μορφή κινήσεων είχαν παρουσιαστεί από τις αρχές του 20ού αιώνα (π.χ. κίνημα Φουτουριστών), ο Μουσόλινι που ανέλαβε την ηγεσία το 1922, έδειξε ανοχή ή ακόμα και συμπάθεια στους εκφραστές της πρώιμης μουσικής αβανγκάρντ. Αρκετοί μουσικοί –ή... σχεδόν μουσικοί, όπως ο αρχιερέας του θορύβου Λουίτζι Ρούσολο (Luigi Russolo)⁵– αγκάλισαν το φασιστικό καθεστώς, μέχρι αυτό να δείξει τα πιο άγρια δόντια του, με την είσοδο της χώρας στον πόλεμο στο πλευρό των αντιδραστικών δυνάμεων. Απ' ό,τι φαίνεται, η Ιταλία άργησε ή κατά κάποιον τρόπο δεν ενστερνίστηκε ποτέ τη σκληρή πολιτιστική γραμμή της ομόδοξης συμμαχού Γερμανίας. Αντίθετα, στη Γερμανία το 1933, με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, οι περισσότεροι είχαν κατανοήσει ακριβώς τι σήμαιναν οι φυλετικοί νόμοι σε κάθε επίπεδο, όπως, π.χ., η απαγόρευση της εβραϊκής μουσικής: κλασικοί και πασίγνωστοι συνθέτες, όπως οι Μέντελσον, Μάλερ, Όφενμπαχ, Στραβίνσκι, Μπάρτοκ, αφαιρέθηκαν αμέσως από τα προγράμματα συναυλιών. Αυτό βέβαια αποτελούσε το «φυλετικό» σκέλος της αντιδραστικής βαρβαρότητας, καθώς το ζήτημα

που, χωρίς να αρνείται καθόλου τη μάχη, αρνείται ωστόσο να συνταχθεί με τον τακτικό στρατό, δηλαδή ο ελεύθερος σκοπευτής» (Camus, 2011: 59).

5. Ο Ρούσολο (1885-1947) υπήρξε μια από τις ηγετικές μορφές του κινήματος των Ιταλών Φουτουριστών, στις αρχές του 20ού αιώνα, εισάγοντας στον ηχητικό κόσμο τη χρήση του θορύβου. Σχεδίασε και κατασκεύασε αντίστοιχα «μουσικά» όργανα, τους *θορυβοποιούς* (*Intonarumori*), και αποτύπωσε τις αρχές του στο μανιφέστο *L'Arte del Rumore [Η τέχνη των θορύβων]*, 1913]. Σε αυτόν οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα η πρώτη σύγχρονη παρτιτούρα [*Risvegliodiunacittà*, 1914] που παρακάμπτει τις πιο οικείες πλευρές της συμβατικής μουσικής σημειογραφίας – αντί για όργανα, χαρτογραφούνται στριγκλιές, βροντές, κροταλιάματα, εκρήξεις, σειρήνες κ.λπ. (Nyman, 2011: 82).

εκτεινόταν και σε πολιτικό επίπεδο. Οι Ναζί, που είχαν επενδύσει αρκετά στη δύναμη της προπαγάνδας και στο ρόλο της αισθητικής, ήταν προφανώς σίγουροι ότι υπήρχε συσχετισμός ανάμεσα στον καλλιτεχνικό ριζοσπαστισμό και στην επαναστατική πολιτική. Οτιδήποτε απειλούσε το status quo της κλασικής αρμονίας στη μουσική, οτιδήποτε ξέφευγε από τους σκληρούς ρυθμούς και τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες της γνωστής μέχρι και το 19ο αιώνα μουσικής στιγματίστηκε ως στοιχείο του *Kultur bolschewismus* (πολιτιστικού μπολσεβικισμού) – συνθέτες όπως οι προαναφερθέντες Στραβίνσκι και Μπάρτοκ, αλλά και ο Σένμπεργκ, ο Βέμπερν, και τελικά ακόμα και ο Χίντεμιτ. Ο συνθέτης Χέντσε δίνει μια εικόνα: «Είχα τότε μερικά βιβλία για τη μοντέρνα μουσική, για όλους τους μεγάλους του 20ού αιώνα, οτιδήποτε σχετικό με τον Σένμπεργκ που μπορούσε τότε να γνωρίζει κανείς, για τον Βέμπερν, τον Στραβίνσκι, και όλα αυτά για τα οποία είχα διαβάσει και με γοήτευαν εξαιρετικά, αλλά δεν μπορούσα να ακούσω. Συμβόλιζαν την ελευθερία της σκέψης, την ξεχωριστή προσωπικότητα, τη διανοητική ανεξαρτησία. Οι Ναζί ήρθαν και έβαλαν ένα τέρμα σε αυτό. Υπήρχε εβδομαδιαία μια συναυλία στο πρόγραμμα του BBC, το οποίο φυσικά ήταν απαγορευμένο να ακούς [...]. Έπρεπε να κολλάς το αυτί σου στο ραδιόφωνο, προσέχοντας να μην καταλάβει κανείς ότι ακούς έναν εχθρικό ραδιοσταθμό. Θα έμπαινες φυλακή» (Oliver, 1999: 107).

Ως πρώτη συμβολική έμπρακτη εναντίωση από τον μουσικό κόσμο στην επέλαση του φασισμού σε Ιταλία και Γερμανία, μπορεί να σημειωθεί το παράδειγμα του μεγάλου Ιταλού μαέστρου Αρτούρο Τοσκανίνι (Arturo Toscanini, 1867-1957), που το 1931 εγκατέλειψε την Ιταλία όταν ένα μουσικό μαύρων πουκαμίσων στη Σκάλα του Μιλάνου επιχειρήσει να του σπάσει τα χέρια, καθώς αρνιόταν να ξεκινήσει τις συναυλίες του με το εμβατήριο *Giovinetta* [Νεότης] – επίσημος ύμνος του Εθνικού Φασιστικού Κόμματος της Ιταλίας και

ανεπίσημα εθνικός της Ιταλίας μέχρι το 1943.⁶ Μια άρνηση ήδη γνωστή το 1926, όταν στην πρεμιέρα της όπερας *Turandot* του Τζιάκομο Πουτσίνι, που διηύθυνε ο Τοσκανίνι, ο Μουσολίνι δεν είχε παρευρεθεί γι' αυτόν ακριβώς το λόγο. Μια άρνηση που ο σπουδαίος μαέστρος με συνέπεια έδειξε και το 1933, όταν αρνήθηκε να συμμετάσχει στο ξακουστό Φεστιβάλ Βάγκνερ στο Μπέρν – που πλέον διοργανωνόταν σε φασιστικό κράτος – διαμαρτυρούμενος για το διωγμό των Εβραίων μουσικών. Λίγες μέρες πριν στην Αμερική είχε συνυπογράψει με άλλους δέκα μουσικούς και μαέστρους ένα τηλεγράφημα προς τον Αδόλφο Χίτλερ, ζητώντας του να σταματήσουν οι φυλετικές, οι πολιτικές και οι θρησκευτικές διώξεις των συναδέλφων τους στη Γερμανία. Μια άρνηση την οποία ακολούθησε η δημιουργική και καιρία θέση, όταν στις 26 Δεκεμβρίου 1936 η Συμφωνική Ορχήστρα της Παλαιστίνης, συγκροτημένη κυρίως από πρόσφυγες εκ της ναζιστικής Γερμανίας, έδινε κάτω από τη μαγκέτα του Τοσκανίνι την εναρκτήρια συναυλία της στο Τελ Αβίβ με έργα Γερμανών κλασικών και Τζοακίνο Ροσίνι (Gioachino Rossini). Ο μεγάλος μαέστρος, στα 70 του, αρνήθηκε κάθε αμοιβή, ακόμα και την κάλυψη των μεταφορικών εξόδων του, εξηγώντας πως, καθώς οι σκοτεινές δυνάμεις επιδίωκαν την καταστροφή των Εβραίων, ένωσε χρέος του να δείξει σε αυτούς συμπαράσταση στην πράξη, μέσα από τον δικό του μουσικό τομέα.

Η μουσική επανάσταση του Σένμπεργκ

Το μουσικό σύστημα σύνθεσης που εισήγαγε το 1921 ο Γερμανοεβραίος Άρνολντ Σένμπεργκ (Arnold Schoenberg, 1874-1951), γνωστό ως *δωδεκαφθογισμός*, σηματοδότησε μια μεγάλη

6. Κι όμως, το Συνδικάτο Μουσικών της Μπολόνια, λίγες μέρες αργότερα, καταδίκασε την άρνηση του μαέστρου ως «παράλογη και αντιπατριωτική».

επανάσταση στη μουσική γραφή και αντίληψη. Μια επεξηγηματική ανάλυση σχετικά με τις λειτουργίες του ξεπερνά σίγουρα τους στόχους αυτού του κειμένου, ωστόσο είναι απαραίτητες μερικές σύντομες διατυπώσεις της σχετικής ορολογίας.

Ο δωδεκαφθογγισμός θεμελιώθηκε ως μια οροθετημένη τάξη κανόνων προορισμένη να αντικαταστήσει την κλασική αρμονία – ή αλλιώς την *τονική μουσική*, δηλαδή την κατεξοχήν μουσική που γνωρίζουμε μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα. Ορίζεται από τον Σένμπεργκ ως *μέθοδος σύνθεσης όπου οι 12 φθόγγοι μιας μουσικής κλίμακας, σχετίζονται μόνο [ανά δύο] ο ένας με τον άλλον*. Επομένως οι σχέσεις που σχηματίζονται ανάμεσα στις νότες μιας σύνθεσης είναι πλέον ελεύθερες από όλους τους περιορισμούς του παρελθόντος – όπως, π.χ., *κύριες* και *δευτερεύουσες* συχορδίες, επιτρεπόμενες συνηχίες και φωνητικές κινήσεις, *ισχυρά* και *ασθενή* μέρη ενός μουσικού μέτρου κ.ά. Κατ' αυτό τον τρόπο, όλες οι νότες, ανεξαρτήτως αποδεκτής και οριοθετημένης ωραιότητας, βρίσκονται στη διάθεση του συνθέτη ανά πάσα στιγμή – τόσο στη δημιουργία μιας μελωδίας όσο και στην ταυτόχρονη συνήχηση μερικών νοτών. Ως οργανωμένο σύστημα και όχι ως αποσπασματική τάση, ο δωδεκαφθογγισμός αμφισβήτησε το καθιερωμένο για αιώνες σύστημα σύνθεσης, του οποίου οι κανόνες υπαγορεύονταν και ελέγχονταν από τα ιερατεία της Δύσης – ακολουθώντας τα αλάθητα κριτήρια των *θεικών* (δηλαδή των επιτρεπόμενων) *συνηχίσεων*. Καταργούσε την ιεραρχία ανάμεσα στις νότες και τις συχορδίες, εξισώνοντας τη σημασία των 12 φθόγγων της κλίμακας – δηλαδή το σύνολο των ήχων που προκύπτει από ένα Ντο μέχρι το επόμενο Ντο. Ο *σειραϊσμός* είναι μια τεχνική σύνθεσης που προκύπτει από τη δωδεκαφθογγική μέθοδο και βασίζεται στη δημιουργία και επεξεργασία *μουσικών σειρών*. Ο συνθέτης συντάσσει τη *σειρά* ως μια ακολουθία από νότες ή αριθμούς (που θα μεταφραστούν σε νότες) και έπειτα επεξεργάζεται παραλλαγές,

συνδυασμούς και αντιμεταθέσεις των σειρών – των οποίων τα στοιχεία και οι διατάξεις μεταφράζονται αντίστοιχα σε ήχους και άλλες μουσικές παραμέτρους (εντάσεις, διάρκειες, ρυθμικά σχήματα κ.λπ.).

Ο Αμερικανός συνθέτης Τζον Κέιτζ (John Cage, 1912-1992) είχε προχωρήσει ακόμα πιο μακριά τον ορισμό της επανάστασης στη σύνθεση του ήχου, αλλά και στην πρόσληψή του, υποστηρίζοντας ακόμα και τη χρήση του θορύβου σε αυτήν: «Αν η λέξη *μουσική* είναι ιερή και περιορισμένη για τα όργανα του 18ου και 19ου αιώνα, μπορούμε να την αντικαταστήσουμε μ' έναν όρο που έχει περισσότερο νόημα: *οργάνωση του ήχου*», έγραφε στο *Πιστεύω* του για το μέλλον της μουσικής. Παράλληλα αποτιμούσε με καθαρό τρόπο τη δημοκρατικότητα του δωδεκαφθογγικού συστήματος: «Η μέθοδος του Σένμπεργκ καθορίζει για κάθε υλικό, σε μια ομάδα ισότιμων υλικών, τη λειτουργία του σε σχέση με την ομάδα. Η παραδοσιακή αρμονία καθόριζε για κάθε υλικό, σε μια ομάδα ανισότιμων υλικών, τη λειτουργία του σε σχέση με το θεμελιώδες ή το πιο σημαντικό υλικό της ομάδας. Η μέθοδος του Σένμπεργκ είναι ανάλογη μιας κοινωνίας στην οποία η έμφαση βρίσκεται στην ομάδα και στην ένταξη του ατόμου στην ομάδα»⁷. Οι Ιταλοί νεοφασίστες που τον Απρίλη του 1961 επιχείρησαν να διακόψουν την προεμίερα της δωδεκαφθογγικής όπερας *Intolleranza [Μισαλλοδοξία]* του Λουίτζι Νόντο, το έθεσαν –από την πλευρά της καταγγελίας βέβαια– ακόμα πιο εύστοχα: «Σε αυτό το συνονθύλευμα ήχων και παραφωνιών που ονομάζεται δωδεκαφθογγισμός [...] δεν υπάρχει καμία έννοια ιεραρχίας, η βάση –με τις αρχές που διαμορφώνονται πάνω της– η οποία έχει καταστήσει την παραδοσιακή μουσική μια άφθαρτη τέχνη. Ο

7. «The Future of Music: Credo»[«Το μέλλον της μουσικής: Πιστεύω»]. Πρόκειται για ομιλία του Κέιτζ σε πολιτιστικό σύλλογο του Σιάτλ το 1937 και δημοσιεύεται ως πρώτο κείμενο στο βιβλίο του (Cage, 1961: 3-6).

δωδεκαφθογγισμός είναι μονάχα μια κατανομή από νότες που αντιτίθεται η μία στην άλλη, επιδεικνύοντας τι συμβαίνει όταν η δημοκρατία μεταφέρεται στο χώρο της μουσικής».

Η αφοσίωση του Σένμπεργκ στις εκφραστικές ανάγκες του δεν είχε ταξική πολυτέλεια: γιος ενός ορθόδοξου Εβραίου υποδηματοπώλη, ξεκίνησε να εργάζεται ως υπάλληλος τράπεζας πριν ενηλικιωθεί, λόγω του θανάτου του πατέρα του. Συχνά στα όρια της φτώχειας, δεν καταδέχτηκε ποτέ να συμβιβαστεί ή να παραιτηθεί από τον αγώνα ολοκλήρωσης του ριζοσπαστικού οράματός του: μιας εντελώς καινούριας μουσικής γλώσσας που θα αμφισβητούσε τους κανόνες και τις αξίες μιας μουσικής παράδοσης αιώνων. Σχεδόν ολοκληρωτικά αυτοδίδακτος, στα 25 του έχει ήδη καταθέσει τα πρώτα δείγματα συνθέσεών του, ενώ τα φέρνει δύσκολα βόλτα –πότε παίζει σε καμπαρέ ή ενορχηστρώνει οπερέτες κατά παραγγελία, πότε διδάσκει περιστασιακά– όπως τα ιδιαίτερα μαθήματα σε δύο μουσικούς, που έμελλε να μείνουν κι αυτοί ιδιαίτεροι: στον Άλμπαν Μπεργκ και τον Άντον Βέμπερν. Το δεύτερο *Κουαρτέτο* του για έγχορδα προκάλεσε αναταραχή κατά την πρώτη εκτέλεσή του το 1908. Αυτό που έκανε τους ίδιους τους μουσικούς να μουρμουρίζουν δεν ήταν τόσο οι στριφνοί ήχοι όσο η διαίσθηση ότι αυτά τα έργα έκρυβαν μια πρωτοφανή και επικίνδυνη δυνατότητα να υποσκάψουν την εύκολη απόλαυση της μουσικής μια για πάντα. Οι συντηρητικοί συνθέτες είδαν ευθέως τον Σένμπεργκ ως μια θανάσιμη απειλή για την τέχνη τους. Τα ακροατήρια άργησαν πολύ να αποδεχτούν την ελεύθερη δημιουργία των μουσικών, που έμοιαζαν να μην είναι καν μουσικοί, αφού απουσίαζαν οι οικείες φόρμες, οι μελωδικές γραμμές, οι συνήθεις κλίμακες, οι χρωματισμοί, οι εντάσεις και οι συμβατικοί ρυθμοί. Όταν οι Ναζί ήρθαν στην εξουσία, ο Σένμπεργκ ήταν πάλι πάμφτωχος, εξόριστος, και η μουσική του απαγορευμένη σε όλη την επικράτεια του Τρίτου Ράιχ. Αυτό βέβαια δεν τον εμπόδισε να κατα-

θέσει ακόμα και πολιτικής φύσης έργα, όπως η *Ωδή στον Ναπολέοντα* (1942), μια δωδεκαφθογγική αλληγορία εναντίον του Χίτλερ, στηριζόμενος στην *Ηρωική Συμφωνία* του Μπετόβεν (για τον Ναπολέοντα) και ένα επικό ποίημα του Λόρδου Βύρωνα που παρωδεί σκληρά τον εξόριστο Γάλλο αυτοκράτορα. Σχεδόν αντικομμουνιστής στις πεποιθήσεις του, ο Σένμπεργκ είχε συμπυκνώσει εύστοχα: «Είμαι ένας συντηρητικός που αναγκάστηκε να γίνει επαναστάτης» (Lebrecht, 1992).

Λουίτζι Νόνο: ένας φωτισμένος εργάτης

«Είναι ξεκάθαρο ότι αν κάποιος δεν ερευνήσει και αναλύσει τη συνθετική πρακτική μου μέσα και από τη σχέση μεταξύ τεχνικής και ιδεολογίας, αλλά αντίθετα προκαταλαμβάνεται από παραδοσιακές αντιλήψεις –είτε της τεχνικής είτε της ιδεολογικής ώθησης που γίνεται μουσική– τότε θα λαθέψει ή θα παρανοήσει την ενεργή θέση μου ως ενός μουσικού πλήρως αφιερωμένου στους πολιτικούς αγώνες του σήμερα» (Νόνο, 2001). Δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος για να περιγράψει κανείς συμπυκνωμένα τη στάση του μουσικού δημιουργού Λουίτζι Νόνο, όσο αυτά τα λόγια του ίδιου του συνθέτη. Εξέχουσα προσωπικότητα της μουσικής πρωτοπορίας του 20ού αιώνα, φωτεινό και ζωτικό μέλος του κύκλου του Ντάρμστατ, αφοσιωμένος ριζοσπάστης κομμουνιστής –μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας από το 1952, μέλος της Κεντρικής Επιτροπής του κάποια χρόνια αργότερα, υποψήφιος με το Κόμμα σε θεσμούς τοπικής αυτοδιοίκησης–, ο Νόνο δήλωσε ξεκάθαρα τα όρια της πράξης του: «Για μένα, είτε μουσική κάνω είτε διαδήλωσα στους δρόμους είναι το ίδιο πράγμα» (Vuillermoz, 1980: 259). Στην επικράτεια του επίμονου μοντερνισμού, ο Νόνο επιχείρησε καθοριστικά να ανοίξει ένα ρήγμα στο τείχος ανάμεσα στις «προχωρημένες» φόρμες μοντέρνας μουσικής και στην πολιτι-

κή στόχευση της τέχνης. Αν στο Βερολίνο της παρακμάζουσας Βαϊμάρης ο ριζοσπαστικός δωδεκαφθογγιστής Σένμπεργκ και ο αριστερός λαϊκιστής Κουρτ Βάιλ (Kurt Weill) εκπροσωπούσαν αντίθετα άκρα του μοντέρνου φάσματος, για τον Νόνο αυτά δεν ήταν παρά η ίδια υπόθεση – μια ενιαία αποστολή. Για εκείνον, «το να κάνεις μουσική σημαίνει να επεμβαίνεις στη σύγχρονη ζωή, στη σύγχρονη κατάσταση. Σήμερα, δεν πρέπει να περιοριζόμαστε μόνο στη συνειδητοποίηση, πρέπει ακόμη να κάνουμε κάτι με σκοπό την πρόκληση και τη συζήτηση» (Vuillermoz, 1980: 261).

Η είσοδός του στον ήχο της πρωτοπορίας γίνεται ακριβώς στα μισά του αιώνα με το έργο *Variationen auf ein Thema von Beethoven*, που συγκροτούσε μια σειρά παραλλαγών στο αντιφασιστικό έργο του Σένμπεργκ *Ωδή στο Ναπολέοντα*. Μέσα –και εν μέρει κόντρα– στο σειραϊκό σύμπαν, ο Νόνο επιμένει στη χρήση της ανθρώπινης φωνής, στην οποία εμπιστεύεται πλήθος αριστουργημάτων, που δεν υπολείπονται ούτε σε εκλέπτυνση ούτε σε σπαραγμό, αλλά και μαρτυρούν τη βαθιά στράτευση του στον ανθρωπισμό και στην υπόθεση της σοσιαλιστικής ανατροπής.

Il cantosospeso (1955-56)

Το *Il Canto Sospeso* [Το μετέωρο τραγούδι] αποτελεί μια από τις πλέον χαρακτηριστικές καταθέσεις του Νόνο, τόσο ως προς το προσωπικό μουσικό του αποτύπωμα όσο και ως προς την οργανική συμπύκνωση των ριζοσπαστικών αντιλήψεών του μέσα στην ίδια τη δομή της μουσικής σύνθεσης. Πρόκειται για μια μορφή ορατορίου –κατ'ελάχιστον σύμφωνα με τον ίδιο– για τρεις φωνές, χορωδία και ορχήστρα, πάνω σε κείμενα από αποχαιρετιστήριες επιστολές θανατοποινιτών μαρτύρων της ευρωπαϊκής Αντίστασης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου – ανάμεσά τους ένας 14χρονος μαθητής και δύο ακόμα νέοι από την Ελλάδα⁸, δύο μικρά κορίτσια

από τη Σοβιετική Ένωση και μία δασκάλα από τη Βουλγαρία. Ο τίτλος του προέρχεται από στίχο του ποιήματος *If We Die* [Αν πεθάνουμε] της Αμερικανοεβραίας ηθοποιού-τραγουδίστριας Έθελ Ρόζενμπεργκ (Ethel Rosenberg), η οποία καταδικάστηκε μαζί με το σύζυγό της για κατασκοπεία υπέρ της Σοβιετικής Ένωσης και εκτελέστηκαν μαζί τον Ιούνιο του 1953.⁹ *The song unsung* [Το ατραγούδι που τραγουδία] ήταν ο αυθεντικός στίχος στα αγγλικά, που ο Νόνο όμως διάβασε στην ιταλική μετάφραση: «*canto sospeso*», που πέρα από μετέωρο σημαίνει ταυτόχρονα ένα τραγούδι αιωρούμενο, αλλά και ένα τραγούδι που

πτέμβριου του 1944 άφησε στους δρόμους της Αθήνας ένα σημείωμα που έγραφε: «Μπαμπά! Με πάνε για εκτέλεση στην Καισαριανή, μαζί με άλλους εφτά κρατούμενους [γράφει τα ονόματα]. Ειδοποίησε σε παρακαλώ πολύ τα σπίτια τους! Μη λησάει. Πεθαίνω για τη λευτεριά και την πατρίδα. Αντρέας». Η ιστορία του δημοσιεύτηκε μετά την Κατοχή από τον Θέμο Κορνάρο στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* (βλ.: *Γράμματα και μνημόνια εκτελεσθέντων πατριωτών της Εθνικής Αντίστασης* [1974], Πανελλήνια Ένωση Αγωνιστών Εθνικής Αντίστασης, Αθήνα). Είναι συγκινητικό ότι στη σύνθεση του Νόνο καταγράφεται ο μαρτυρικός τόπος της Καισαριανής, αφού συμπεριλαμβάνεται στους θραυσματικούς στίχους του χορωδιακού μέρους: «*mi portano a Kessariani*... Οι δύο νέοι είναι ο 19χρονος φοιτητής Λευτέρης Κιοσσές («[...] Δεν τρέω καθόλου, αλλά γράφω όρθιος [...]») και ο 22χρονος κουρέας Κώστας Σίρμπα.

9. Ο Τζούλιους Ρόζενμπεργκ (Julius Rosenberg) και η Έθελ Γκρίνγκλας (Ethel Greenglass) (μετέπειτα Ρόζενμπεργκ), γόνοι Εβραίων μεταναστών στη Νέα Υόρκη, γνωρίστηκαν το 1936 κατά την ένταξή τους στο Σύνδεσμο Νέων Κομμουνιστών της Νέας Υόρκης και τρία χρόνια μετά παντρεύτηκαν. Συνελήφθησαν με την κατηγορία της συνωμοσίας για κατασκοπεία, αναφορικά με υποκλοπή πληροφοριών κατασκευής της ατομικής βόμβας για λογαριασμό του Στάλιν. Εκτελέστηκαν στις 19 Ιουνίου 1953 –εκείνη στα 37 της, εκείνος 35– ξεσηκώνοντας κύμα οργής στην Ευρώπη (Σαρτρ, Αραγκόν, Αϊνστάϊν ανάμεσα σε αυτούς που είχαν ζητήσει την αθώωση του ζεύγους). Σε ένα από τα γράμματά της από τη φυλακή προς τους γιους της (24 Γενάρη 1953), η Έθελ συμπεριέλαβε το ποίημά της *If We Die*, του οποίου η πρώτη στροφή ήταν: «You shall know, my sons, shall know / Why we leave the song unsung / The book unread, the work undone / To rest beneath the sod» [«Θα μάθετε, γιοι μου, θα μάθετε / Γιατί αφήνωμε το τραγούδι ατραγούδι / Το βιβλίο αδιάβαστο, τη δουλειά ατέλειωτη / Για να ξεκουραστούμε κάτω από το γρασίδι»].

8. Πρόκειται για τον μαθητή Ανδρέα Λυκουρίνο (1931-44), οργανωμένο στην ένοπλη Αντίσταση από 12 χρονών, με δική του πρωτοβουλία. Στις 5 Σε-

διακόπεται βίαια (Milae Nonο, 2010: 268).

Η 28λεπτη καντάτα ακούγεται σαν μια μοντέρνα λιτανεία, της οποίας η πολυφωνία και η κλίμακα φέρνουν στο νου τη *Λειτουργία σε Σι Ελάσσονα* του Μπαχ, το *Ρέκβιεμ* του Μότσαρτ και την παράδοση των ιταλικών μαδριγάλων της Αναγέννησης¹⁰. Οι λέξεις του κειμένου δεν τραγουδιούνται σχεδόν ποτέ ολόκληρες. Είναι «σπασμένες» σε συλλαβές, οι οποίες διαμοιράζονται στις διαφορετικές φωνές της χορωδίας, επιχειρώντας μια αγωνιώδη αποτύπωση της ανθρώπινης ασυνέχειας, ενώ λέξεις προφέρονται ταυτόχρονα σε ακραίες φωνητικά περιοχές. Για τον Νόνο δεν είναι παρά η έκφραση της αλληλεγγύης και μιας κοινής πίστης: «Ήταν πάντα καθαρό για μένα ότι μια ανθρώπινη ύπαρξη μπορεί να αντιληφθεί τον εαυτό της μόνο μέσα από τη σχέση της με τους άλλους ανθρώπους και την κοινωνία». Στο *Canto*, οι συνδέσεις αυτές φτάνουν στον ακροατή μέσα από «μια οριζόντια μελωδική κατασκευή που περικλείει όλες τις ηχητικές περιοχές· αιωρούμενη από ήχο σε ήχο, από συλλαβή σε συλλαβή...». Κατά την πρώτη εκτέλεση του έργου, οι επικρίσεις στόχευαν στο γεγονός ότι ο συνθέτης μεταχειριζόταν ένα κείμενο τόσο υψηλής συναισθηματικής ποιότητας με τρόπο που δύσκολα προσλαμβάνονταν από το κοινό. Στην πραγματικότητα, αν κάποιος ακούσει με προσοχή, κάποιες λέξεις –ακόμα και ολόκληρες φράσεις– γίνονται πράγματι αντιληπτές. Για παράδειγμα, στο 7ο μέρος του έργου το «συμβατικό» τραγούδι της σοπράνο ξεχωρίζει καθαρά από τη γυναικεία χορωδία, ενώ και η ενορχήστρωση του συνόλου δημιουργεί έναν απαλό και «διάφανο» ήχο που επιτρέπει στις φωνές να ακουστούν. Σχεδόν σε ολόκληρο το μέρος η σοπράνο τραγουδά με τεχνική *bocacchiusa* (με

κλειστό στόμα), αλλά ανοίγει το στόμα της μόνο για να προφέρει τις δύο αποχαιρετιστήριες λέξεις: «Addiomamma» («Αντίο μαμά») – λέξεις που έρχονται εντελώς ανεπαίσθητα στο προσκήνιο, σε μια στιγμιαία δυναμική φόρτιση.

Ο Νόνο επιδιώκει να καταθέσει ένα μουσικό και ηχητικό ανάλογο στη δυσκολία να μιλήσει κανείς κάτω από τέτοιες περιστάσεις. Όσο σπαρακτικές κι αν είναι οι λέξεις –εξαιτίας της μοίρας των προσώπων– άλλο τόσο θρυμματισμένος είναι ο ηρωικός λόγος τους, χαμένος και μάταιος μέσα σε μια απόκρημνη ζοφερή πραγματικότητα. Ο συνθέτης δεν εικονογραφεί ένα *παρελθόν*, αλλά ένα πάντα επικίνδυνο να ξαναβιωθεί *παρόν* – αναβιώνοντας ηχητικά την αγωνία, την οδύνη, τον εφιάλτη. Δεν ενδιαφέρεται καθόλου για την αβίαστη συγκίνηση, που θα μπορούσε να πετύχει είτε μέσω μιας λυρικής ενορχήστρωσης είτε κάνοντας το τραγούδισμα εννοιολογικά αντιληπτό. Αντίθετα, απαιτεί από τους ακροατές να ακούσουν προσεκτικά τη μουσική, αλλιώς ας μην ακούσουν καθόλου. Για συνθέτες όπως ο Νόνο, ο απόλυτος στόχος της μουσικής συνίσταται στο να επιτύχουν ρήγματα στην ψευδή συνείδηση του κοινού, αποκαλύπτοντας ότι η ευχαρίστηση που το τελετουργικό μιας αστικής συναυλίας προσφέρει δεν είναι παρά τεχνητή και απατηλή. Ακόμα περισσότερο όμως, μέσα από έργα όπως το *Il Canto Sospeso*, ο δημιουργός καταδεικνύει emphaticά ότι η μουσική μπορεί να εμπνεύσει και να δημιουργήσει πρότυπα μιας μελλοντικής ουτοπίας. Η επεξεργασία νέων ήχων και τεχνοτροπιών σύνθεσης οφείλει να μη σταματάει στη μουσική σύλληψη, αλλά να οδηγεί τον ακροατή σε επαναθεώρηση του τρόπου σκέψης του. Μια εμβάθυνση στη γνώση των στοιχείων και των παραμέτρων αυτού του νέου ηχητικού τοπίου θα μπορούσε να οδηγήσει σε σκέψεις σχετικά με τις αλλαγές που μπορούν να επιτευχθούν στον ίδιο βαθμό στην κοινωνία (Shreffler, 2013: 85).

Σε ένα άλλο επίπεδο –και αυτό ισχύει για πολλές δημιουργίες συνθετών

10. «Η βιαιότητά του εξωτερικευόταν πάντα με έναν γνήσιο ιταλικό λυρισμό, που σε κανένα άλλο έργο του δεν ήταν τόσο εμφανής όσο στην καντάτα *Il Canto Sospeso*», σημειώνει ο ιστορικός της μουσικής Πολ Γκρίφιθς (Paul Griffiths, 1993).

της γενιάς του που περιγράφονται στο κείμενο αυτό— είναι ένα έργο από έναν σεσημασμένα αφοσιωμένο κομμουνιστή που τολμά να αναμοχλεύσει τον όλεθρο των ναζιστικών εγκλημάτων. Και μάλιστα σε μια εποχή και μια χώρα—η πρεμιέρα γίνεται στην Κολωνία το 1956— όπου αφενός αυτό παραμένει ένα μεγάλο ενοχικό ταμπού, αφετέρου πολλοί υπάλληλοι και αξιωματούχοι του ναζιστικού μηχανισμού είναι ελεύθεροι, στελεχώνοντας δημόσιες θέσεις του ομοσπονδιακού κράτους¹¹. Προσθέτοντας σημειολογία, την πρεμιέρα του έργου είχε διευθύνει ο πρωτοπόρος Γερμανός μαέστρος Χέρμαν Σέρχεν (Hermann Scherchen), που κατά την ηγεμονία του Χίτλερ ζούσε εξόριστος στην Ελβετία. Δεδομένης όμως και της έκτασης του δημόσιου ενδιαφέροντος που η υπόθεση Ρόζενμπεργκ είχε προκαλέσει, ακόμα και η συγκεκριμένη αναφορά του Νόνο δεν πρέπει να πέρασε απαρατήρητη. Ο μουσικολόγος, αντιφασίστας διανοούμενος Μάσιμο Μίλα (Massimo Mila) κατέγραψε τότε

11. Στον μέσο Γερμανό που υπέμεινε το ναζιστικό καθεστώς χωρίς σοβαρή αντίσταση—με εξαίρεση φυσικά τα κομμουνιστικά τάγματα που αντιστάθηκαν (βλ. Bologna, S. [2011], *Ναζισμός και Εργατική Τάξη, antifascista*)— οι μαρτυρίες αυτές μπορούσαν να προκαλέσουν ένα ακατανίκητο αίσθημα ενοχής και ντροπής. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του Γερμανού συγγραφέα Τόμας Μαν, που εξόριστος κατά τη διάρκεια του πολέμου απηύθυνε συχνά εκκλήσεις για αντίσταση στον γερμανικό λαό μέσω του βρετανικού BBC (κάθε μήνα ένα 8λεπτο μήνυμά του που ξεκινούσε με την προσφώνηση «Deutsche hörer!» [«Γερμανοί, ακούστε!»] μεταδιδόταν με τηλεφώνημα στο Λονδίνο). Έτσι, στις 8 Μαΐου 1945 εκφωνούσε: «Οι παχείς τοίχοι του θαλάμου βασανιστηρίων στον οποίο είχε μετατραπεί η Γερμανία του Χίτλερ πλέον έπεσαν. Η ντροπή μας αποκαλύφθηκε στα μάτια του κόσμου [...], ως κάτι που ξεπερνά κάθε φρίκη που μπορεί να φανταστεί ένας άνθρωπος. Η ντροπή μας, Γερμανοί αναγνώστες και ακροατές!», «*Die Lager*» [«*Τα στρατόπεδα*»] (βλ. Mann, T. [1986], *An die gesittete Welt*, S. Fischer: 699). Όσον αφορά το χώρο της τέχνης, ελάχιστοι δημιουργοί στην Ευρώπη είχαν καταθέσει έργα με ευθείες αναφορές στα ναζιστικά εγκλήματα: στον κινηματογράφο, μία από τις πρώτες ταινίες που εικονογραφούν τα στρατόπεδα συγκέντρωσης είναι το *Καρό* [Καρό] του Ιταλού Τζιζο Ποντεκόρβο, μόλις το 1960.

μια αναλογία ανάμεσα στο ζεύγος που εκτελέστηκε και στους αντιστασιακούς μαχητές, κάνοντας μια καθαρή νύξη ότι οι λέξεις αυτές δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν απλώς ένα ζήτημα του παρελθόντος. Το 1960, κατά την ιταλική πρεμιέρα του έργου, ο Μίλα εξήρε τη μοναδική εκφραστικότητα της πολυσύνθετης καντάτας: «Το συναίσθημα που το *Il Canto Sospeso* παράγει σε μουσικούς, είναι ένα γεγονός που σπάνια βιώνεται σήμερα, αλλά συνεχώς επιζητείται: η κατάργηση αυτού του χάσματος—του τόσο κατακρινόμενου— που χωρίζει τη σύγχρονη τέχνη από τον απλό άνθρωπο, μια κατάργηση που επιτυγχάνεται χωρίς τη σκιά παρακωρήσεων και χωρίς να εγκαταλείπει στο ελάχιστο την αυστηρή προσήλωση στη στιλιστική αυθεντικότητα» (Mila Nono, 2010: 273). Την ίδια στιγμή το έργο δημιουργήσε μια σειρά έντονων συζητήσεων και διαφωνιών, ακόμα και μέσα στους κύκλους της πρωτοπορίας. Σε μια περίπτωση μάλιστα η αντίδραση είχε ξεφύγει από τις λέξεις: η τρομοκρατική ενέργεια στο *Οκτόμπερφεστ* του Μονάχου στις 26 Σεπτέμβρη 1980, που σκότωσε 13 ανθρώπους και τραυμάτισε περισσότερους από 200, πιστεύεται ότι είχε σχεδιαστεί σε σύνδεση με την προγραμματισμένη εκτέλεση του έργου—η οποία φυσικά ματαιώθηκε. Αν για συνθέτες όπως ο Στοκχάουζεν το πρόβλημα βρισκόταν στον τρόπο που ο Νόνο χρησιμοποίησε τα κείμενα· για τις γερμανικές συμμορίες της αντίδρασης το πρόβλημα ήταν τα ίδια τα κείμενα και το πολιτικό μήνυμα του έργου.

Intolleranza (1960-61)

Τον Απρίλη του 1961 ο Νόνο παρουσιάζει στο θέατρο *La Fenice* (*La Fenice*) της Βενετίας την *Intolleranza* [*Μισαλλοδοξία*] μια σύγχρονη μονόπρακτη όπερα σε δύο μέρη. Κεντρικός ήρωας είναι ένας μετανάστης από τη νότια Ιταλία που ταξιδεύει αναζητώντας δουλειά, γίνεται μάρτυρας εξεγέρσεων και διαμαρτυριών, θύμα συλλήψεων και βασανισμών. Καταλήγει σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης, απ' όπου δραπετεύει

προς το ποτάμι, για να συνειδητοποιήσει –ελεύθερος πλέον– ότι παντού μπορεί να είναι πατρίδα, αρκεί να υπάρχει ελευθερία (ή καλύτερα: *πατρίδα είναι όπου υπάρχει ελευθερία*). Την πρεμιέρα του έργου επιχειρήσε να διαλύσει η νεοφασιστική οργάνωση *Ordine Nuovo* [*Νέα Τάξη*]¹² – η οποία ιστορικά θεωρείται μητρικό μοντέλο της Χρυσής Αυγής, φυσικά με στενές διασυνδέσεις μεταξύ τους. Από τα πάνω διαζώματα του θεάτρου, οι τραμπούκοι φασίστες πέταξαν προς την πλατεία φυλλάδια¹³, στα οποία επικειρούσαν μια αντιστοιχισή του δωδεκαφθογγισμού και της ατονικής μουσικής με την αναρχία και το χάος. Σε διάφορα σημεία του έργου φώναζαν συνθήματα – όπως «Ζήτω η αστυνομία», κατά τη σκηνή του βασανισμού. Αλλά δεν ήταν μόνο το θέμα του έργου που ενόκλησε τους φασίστες, ούτε η ιδεολογική ταυτότητα του Νόνο.

12. Η *Ordine Nuovo*, ακροδεξιά τρομοκρατική ομάδα που ίδρυσε ο Πίνο Ραούτι (Pino Rauti) το 1956, υπήρξε η πιο επιφανής και δολοφονική νεοφασιστική οργάνωση στη μεταπολεμική Ιταλία. Στη δράση της ξεχωρίζει η βομβιστική ενέργεια στην Piazza Fontana στις 12 Δεκέμβρη 1969, που άφησε 17 νεκρούς και 90 τραυματίες. Οι περισσότεροι εκ των υπαίτιων είχαν ταξιδέψει τον προηγούμενο χρόνο στην Ελλάδα, προσκεκλημένοι της Χούντας, για ταχύρρυθμη εκπαίδευση –που έγινε σε στρατόπεδο στην Κέρκυρα– σε τεχνικές διείσδυσης με σκοπό την ανατροπή του καθεστώτος. Όταν το 1973 η οργάνωση τέθηκε εκτός νόμου, μέλη της ταξίδεψαν στην Ελλάδα βοηθούμενοι από τη γνωστή ναζιστική οικογένεια Μικαλολιάκου, στο σπίτι της οποίας και διέμεναν. Σχετικά, στο άρθρο του Ιού «Η μαύρη κρουαζιέρα»: <http://www.iospress.gr/ios2007/ios20070422.htm>.

13. Το γεγονός θυμίζει έντονα την εισαγωγική σκηνή από την ταινία *Senso* του Λουκίνο Βισκόντι, που γυρίστηκε επτά χρόνια πριν. Τοποθετείται στην άνοιξη του 1866, κατά την εκτέλεση της όπερας *Il Trovatore* του Βέρντι, επίσης –συμπτωματικώς– στο βενετσιάνικο θέατρο *La Fenice*. Τη στιγμή που ο Μανρίκο έρχεται μπροστά στη σκηνή τραγουδώντας την άρια *Di quell'aria* απευθείας προς το κοινό, κάποιοι Ιταλοί πατριώτες από το υψηλότερο διάζωμα του θεάτρου ρίχνουν φυλλάδια προς τους Αυστριακούς αξιωματικούς στην πλατεία. Ως προάγγελμα, ακόμα νωρίτερα στον αιώνα, μπορούν να θεωρηθούν οι διαμαρτυρίες του κινήματος των Φουτουριστών –που συνδέθηκε αισθητικά με το φασισμό– για τις όπερες του Πουτσίνι.

Η επανάσταση στη μουσική γλώσσα, δηλαδή το δωδεκαφθογγικό σύστημα που θεμελίωσε ο Σένμπεργκ, σήμαινε την απελευθέρωση της μουσικής από θεοκρατικές αρχές που για πάνω από τέσσερις αιώνες επικάθονταν στην έμπνευση των συνθετών και στην πράξη των μουσικών. Σε συγχρονισμό με τις πολιτικές εξελίξεις, ο Νόνο επέκτεινε θεματικά και μορφολογικά τόσο τη νέα μουσική γλώσσα όσο και τη λογισμένη ως παρωχημένη φόρμα της όπερας – υπήρξε μάλιστα από τους πρώτους μεταπολεμικούς συνθέτες που κατέθεσαν οπερατικές δημιουργίες. Επιπλέον, οι εννοιακές συνδέσεις του ανάμεσα στα έργα του ηκούσαν επικίνδυνες: για παράδειγμα, ολόκληρο το 4ο μέρος του *Il Canto Sospeso* είχε ενσωματωθεί ατούσιο στην *Intolleranza*.

Ο Νόνο είχε επίμονα προτείνει τη συγγραφή του λιμπρέτου στο συγγραφέα Ίταλο, ο οποίος ευγενικά και με πολύ σεβασμό είχε αρνηθεί, ως ακατάλληλος για ένα τόσο σοβαρό ζήτημα, που απαιτεί στράτευση και βάθος. Η κεντρική ιδέα βασιζόταν στο βιβλίο *La Question* (1958) του Ανρί Αλέγκ (Henri Alleg), μια οδυνηρή καταγραφή των βασανιστηρίων στην Αλγερία, στο οποίο ο Σαρτρ είχε γράψει τον πρόλογο. Το λιμπρέτο (το κείμενο του έργου) έγραψε τελικά ο ίδιος ο Νόνο, σε συνεργασία με τον Άντζελο Μαρία Ριπελίνο (Angelo Maria Ripellino), δίνοντας μέσα στο έργο «φωνή» στον Αλέγκ και στον Σαρτρ, καθώς και στον Τσέχο δημοσιογράφο, κομμουνιστή και αντιστασιακό μαχητή Τζούλιους Φούτσεκ (Julius Fučík), που βασανίστηκε και εκτελέστηκε από τους Ναζί. Συμπεριέλαβε συνθήματα απελευθερωτικών κινημάτων («No Pasará!» [«Δεν θα περάσουν»] από τον Ισπανικό Εμφύλιο, «Morte al fascismo, Liberta ai ropoli!» [«Θάνατος στο φασισμό, Ελευθερία στον λαό»] της αντιφασιστικής Αντίστασης, «Las al eguerre!» [«Ο βρώμικος πόλεμος»] ενάντια στον γαλλικό αποικιακό πόλεμο στην Ινδοκίνα (1946-1954), «Down with discrimination!» [«Κάτω οι διακρίσεις»] από το Κίνημα των Πολιτικών Δικαιωμάτων στις ΗΠΑ,

καθώς και ποίηση του Ριπελίνο, του Ελιάρ [*Η Ελευθερία*, 1942], του Μαγιακόφσκι [*Η παρέλασή μας*, 1917], του Μπρεχτ [*Στους απογόνους*, 1938]).

Στον κριτικό Τύπο, η πρεμιέρα της *Intolleranza* και ο θορυβώδης –από κάθε άποψη– χαρακτήρας της, ξεκίνησαν, όπως και στο *Il Canto Sospeso*, μια σειρά συζητήσεων. Παρ’ ότι όλοι συμφώνησαν πως η όπερα αυτή δεν θα μπορούσε να είναι δημοφιλής στο ευρύ κοινό, πολλοί αναγνώρισαν στο δημιουργό την ικανότητα να ανακαλέσει στη μνήμη με ένταση τις φρικαλεότητες του φασισμού και το ηχητικό τοπίο ενός πολέμου, δίνοντας –ξανά– ένα ισχυρό προειδοποιητικό κάλεσμα για τον κίνδυνο επανάληψης του εφιάλτη. Στην εφημερίδα *l’Unità*, επίσημη φωνή του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας, η ηχητική ταραχή του έργου ερμηνεύτηκε ως ένα νέο είδος ρεαλισμού, που μέσα από τη δυναμική του οπερατικού θορύβου και τις μνήμες του φασιστικού καθεστώτος κατορθώνει να λειτουργήσει ως αλληγορία της σύγχρονης καταπίεσης. Η παρέμβαση των φασιστών απλώς επικύρωσε την επίκαιρη δυναμική του μηνύματος.

Επιτάφιοι, εργοστάσια και τραγούδια της νίκης

Όποτε επανέρχεται στη δημιουργία του Νόνο το ζήτημα του φασισμού –και επανέρχεται συχνά–, αυτό γίνεται για να καταδείξει με αμεσότητα ότι μόνο ο οργανωμένος ταξικός αγώνας είναι ο τρόπος για να συντριβεί για πάντα ο φασισμός. Οι ιστορικές αναφορές και το πρωτογενές υλικό που εμποτίζουν τα φωνητικά μέρη και τη δυναμική των συνθέσεων το μαρτυρούν. Η επαναστατική ποίηση βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο. Ο *Επιτάφιος* [*Epitaffio*] του 1952, πάνω στην ποίηση του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα και έναν στίχο του Πάμπλο Νερούδα αναφορικά με τον Ισπανικό Εμφύλιο, αποτελεί ένα τρίπτυχο μνημόσυνο στον μεγάλο Ισπανό ποιητή και στα θύματα των Δημοκρατών του πολέμου – έχοντας μάλιστα ως φωνητικό μοντέλο τον μαρτυρικό *Επιζώντα*

από τη Βαρσοβία του Σένμπεργκ, στοιχείο που αποκαλύπτει εννοιακές συνδέσεις πέραν των αυστηρά μουσικών. Στον *Επιτάφιο για τον Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα* [*Epitaffio per Federico García Lorca*], ένα χρόνο πριν, είχε βασίσει ένα μέρος του μουσικού υλικού στον περίφημο ύμνο της ιταλικής σοσιαλιστικής παράδοσης, *Bandiera Rossa*. Στη *Νίκη της Γκερνίκα* [*La Victoire de Guernica*, 1954], μέσα από τις λέξεις του Ελιάρ και τις μελωδίες της Διεθνούς, η νίκη ανήκει στα θύματα της φασιστικής αεροπορικής επίθεσης στο βάσκο χωριό – είναι η νίκη του ανθρώπινου πνεύματος πάνω στις μορφές του Κακού. Στα *Τραγούδια της ζωής και της αγάπης* [*Canti di vita e d’amore*, 1962], η εκτεταμένη χρήση της ανθρώπινης φωνής (σοπράνο και τενόρος) δεν αποτελεί παρά το σύμβολο της ζωής, της αγάπης και της απελευθέρωσης από τις παλιές και νέες μορφές αυταρχισμού και της σύγχρονης βαρβαρότητας: ένας άντρας με την κιθάρα του πάνω σε μια γέφυρα στη Χιροσίμα την ημέρα που η πόλη βομβαρδίζεται, η Αλγερινή φοιτήτρια Τζαμίλα Μπουπάτσα (Djamila Bouharcha), σύμβολο της Αριστεράς που εναντιώθηκε στους Γάλλους αποικιοκράτες και βασανίστηκε από τους Πάρας. Το ορατόριο *Die Ermittlung* [*Η νεκροψία*, 1965], για φωνές και μαγνητοταινία, βασίζεται στα πρακτικά της δίκης των ναζιστών – παρουσιασμένο κι αυτό πρώτη φορά σε γερμανικό έδαφος (Βερολίνο). Η δεύτερη όπερά του *Algransolecaricod’amore* [*Στον μεγάλο ήλιο που κουβαλά την αγάπη*, 1975] αφιερώνεται στην Παρισινή Κομμούνα του 1871, με τίτλο που εμπνέεται από στίχο του Ρεμπό.

Φτιάχνοντας μουσική του καιρού του στον καιρό του –και στον καιρό των μεγάλων αναστατώσεων της Ιστορίας– ο Νόνο δεν επιτρέπει στη δημιουργία του να ξεφεύγει από τη ζώσα πραγματικότητα, «να μην παίρνει μέρος στην ανακάλυψη, στη συγκρότηση νέων διαστάσεων –ανθρώπινων, τεχνικών, οικονομικών, πραγματικών– που εκθέτουν και εκφράζουν το θεμελιώδες ιστορικό κίνημα του καιρού μας: τον αγώνα της

διεθνούς εργατικής τάξης για σοσιαλιστική ελευθερία» (Griffiths, 1995: 189). Το έργο *Afloresta é jovemecheja de vida* [Το δάσος είναι νέο και σφύζει από ζωή, 1966] εμπνέεται και αφιερώνεται στο Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο του Βιετνάμ, αντλεί υλικό από κείμενα των Φιντέλ Κάστρο, Πατρίς Λουμούμπα, Φραντς Φάνον και μαρτυρίες αγωνιστών (φοιτητές στην Καλιφόρνια, Βιετναμέζοι και Αγκολέζοι αντάρτες, Ιταλοί εργάτες). Πρόκειται για σύνθεση που προέρχεται από πειραματισμούς με τους εκτελεστές, γι' αυτό και η παρτιτούρα ολοκληρώνεται συλλογικά – ακολουθώντας τη βαθιά ανάγκη του Νόνο να δημιουργήσει μουσική «όπως συμβαίνει». Το 1968 θα συμπαρασταθεί καίρια στους ξεσηκωμένους φοιτητές του γαλλικού Μάν, με το *Musica Manifesto No. 1* [Μουσικό μανιφέστο No. 1] – χρησιμοποιώντας μάλιστα ηχογραφήσεις από τις διαδηλώσεις. Οι αγνοούμενοι της Αργεντινής επί δικτατορίας Βιντέλα (1976-1981) αποτελούν τον ηχητικό πυρήνα του *Donde estas Hermano?* [Αδερφέ πού βρίσκεσαι;, 1982], με τους τραγουδιστές –ως φωνές νεκρών– να δημιουργούν ένα σύμπαν ησυχίας διάσπαρτο από μετέωρες σιωπές.

Ακόμα και στο βασικό επιχείρημα που κατηγορεί την αβανγκάρντ μουσική ως μια υπόθεση της πολιτιστικής ελίτ, δηλαδή της πεφωτισμένης αστικής τάξης, ο Νόνο απάντησε στην πράξη, συνταιριάζοντας την επαναστατική σκέψη με τα επαναστατικά μέσα. Ο δρόμος για να αποφύγει την αφομοίωση ήταν η συνεχής δημιουργική μετακίνηση και η αμφισβήτηση των θεσμικών δικτύων (χώροι συναυλιών, φεστιβάλ, δισκογραφικές εταιρείες κ.λπ.), μέσω των οποίων ο καπιταλισμός εξημερώνει τη δημιουργία. Το 1964 ο Νόνο παρουσιάζει το έργο του *La fabbrica illuminata* [Το πεφωτισμένο εργοστάσιο], για φωνή σοπράνο που τραγουδά πάνω από μαγνητοταινία, σε μια σειρά συναυλιών σε εργοστάσια της Ιταλίας και εργατικές πολιτιστικές κολλεκτίβες, με ακροατήριο τους ίδιους τους εργάτες – των οποίων τις φωνές έχει ήδη συμπεριλάβει στο ηχητικό

υλικό της μαγνητοταινίας, μαζί με ηχογραφήσεις εργοστασιακών θορύβων. Η σοπράνο που υπερκαλύπτει τα ηχογραφημένα χορδιακά μέρη εκφράζει τη φωνή μιας διαμαρτυρίας ενάντια στην ανθρώπινη εκμετάλλευση, ενώ δομικά αντιτίθεται στη γραμμή παραγωγής που αλλοτριώνει τον εργάτη. Ο Νόνο αφιερώνει το έργο στους εργάτες της γενοβέζικης χαλυβουργίας *Italsider* (Italsider), ενώ περιγράφει τις προθέσεις του: «Καμία μίμηση, καμία αντανάκλαση. Καμία βιομηχανική ουτοπία, κανένας λαϊκίστικος ή λαϊκός νατουραλισμός. Μόνο μια σημασιολογικά ακριβής μουσική ιδέα για τον σημερινό άνθρωπο στον τόπο της «απελευθερωμένης» δουλειάς του: η άρνηση μιας άρνησης συγκροτούμενη σε μια μορφή, προορισμένη να ξεπεράσει την αποσπασματικότητα –υποκειμενική ή αντικειμενική– που είναι κυρίαρχη σήμερα όχι μόνο στη μουσική» (Murphy, 2005: 6). Η κατά κόρον πλέον χρήση των ηλεκτρονικών και της μαγνητοταινίας έχει για τον Νόνο πολύπτυχη ιδεολογική αφετηρία: Ο συνθέτης βλέπει τον εαυτό του στο στούντιο ως εργάτη, που χρησιμοποιεί τα χέρια του, συνεργάζεται με άλλους δημιουργικά, μεταχειρίζεται πραγματικά υλικά και όχι αφηρημένες διανοητικές επινοήσεις. Μέσω της καταγραφής των μηχανικών θορύβων (που συναντάται σε πολλά έργα του) η μουσική του τοποθετείται στοχευμένα κοντά στα βιώματα των εργατών, απομακρυνόμενη από τα καλλιτεχνικά γούστα της μπουρζουαζίας που ενοχλείται¹⁴. Με τη χρήση

14. «Η σχέση ήχου-θορύβου [...] δεν δημιουργήσει κάποιο πρόβλημα σε αυτούς [τους εργάτες], όπως θα έκανε σε ένα αστικό ακροατήριο. [επειδή] η ζωή και η εργασία τους αναγκάζει να βρίσκονται τεχνικά στην πρωτοπορία: νέα τεχνολογικά μέσα παραγωγής και εργασίας», σημειώνει ο Νόνο, ενώ μεταφέρει τις μαρτυρίες των ακροατών εργατών: «Ακούγοντας αυτή τη μουσική, φτιαγμένη με τους ήχους-θορύβους μας, με τις λέξεις μας, παρατηρήσαμε την αλλοτριωμένη κατάστασή μας. Δουλεύουμε σαν μηχανικά ρομπότ, σχεδόν χωρίς να συνειδητοποιούμε τη βία της ανθρώπινης ηχητικής κατάστασης. Τώρα την ξαναανακαλύπτουμε και αποκτάμε συνείδηση αυτής ξανά, μέσω της μουσικής» (Murphy, 2005).

της μαγνητοταινίας επίσης, ο συνθέτης μπορεί να ενσωματώσει ευθεία σήματα πολιτικών ιδεών και καλεσμάτων.

Μια τελευταία υπόμνηση αξίζει να γίνει για ένα από τα ύστερα έργα του Νόνο, τον *Προμηθέα* [*Prometeo*] του 1984, «μια τραγωδία της ακρόασης»: έργο με τη διάρκεια μιας όπερας, πάνω σε οπερατικό θέμα, αλλά σχεδιασμένη να εκτελείται μόνο για το αυτί – σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο και διάταξη ηχείων, ώστε να θυμίζει όπερα, αλλά και όχι. Κατά την τελευταία αυτή δημιουργική δεκαετία του, η ευθεία ιδεολογική αναφορικότητα και ρητορική δίνει χώρο στις σιωπές – η επιδίωξη να πιστέψει ο ακροατής, δίνει χώρο στην παρακίνηση να ακούσει. Ο άνθρωπος έρχεται στο προσκήνιο των έργων, υπερβαίνοντας τις διακρίξεις και τις πολιτικές οριοθετήσεις – ο μύθος του Προμηθέα είναι το κατεξοχήν αρχέτυπο της προσφοράς του ανθρώπου στους ανθρώπους, και ταυτόχρονα της θυσίας του. Η αστική μουσικολογία βλέπει στη στάση του συνθέτη ένα συμβιβασμό, μια υποχώρηση, μια ιδεολογική παραίτηση. Στην ουσία, η καλή ακρόαση εκλεπτύνεται από τον Νόνο ως μια καθαρά πολιτική πράξη: καλή ακρόαση που αναζητά τις φωνές των άλλων και όχι την ηχώ του εαυτού – που είναι «μια βία εντελώς συντηρητική», σύμφωνα με τον ίδιο (Griffiths, 1995: 270).

Στην Ιταλία – στον πόλεμο και μετά

Όπως είδαμε και προηγουμένως, η εποχή Μουσολίνι είχε επιφέρει μούδιασμα και αμηχανία στην ιταλική πρωτοπορία. Περιθωριοποιημένοι από τις αλλεπάλληλες κυβερνήσεις του Τζιοβάνι Τζιολίτι, δεν ήταν λίγοι οι συνθέτες που είδαν ακόμα και με συμπάθεια το φασιστικό καθεστώς που ακολούθησε. Ανάμεσα σε αυτούς και ο Λουίτζι Νταλαπικόλα (Luigi Dallapiccola, 1904-1975), που σύντομα όμως πήρε απόσταση από το καθεστώς. Η εφαρμογή των φυλετικών νόμων το 1938 –που κόστισε στην Εβραία σύζυγό του Λάουρα τη θέση της

στην Εθνική Βιβλιοθήκη όπου εργαζόταν– ήταν επαρκής λόγος για να μεταστραφεί ολοκληρωτικά ο Ιταλός συνθέτης. Μετά την ομιλία του Μουσολίνι που ανήγγειλε τους νόμους, ο Νταλαπικόλα ξεκίνησε να συνθέτει ένα μεγάλο έργο πάνω σε μια προσευχή της Μαρίας Α΄, βασίλισσας των Σκώτων τον 16ο αιώνα, την οποία μόλις είχε διαβάσει στην τότε φρεσκοαπαγορευμένη βιογραφία της από τον Στέφαν Τσβάιχ. «Θα προτιμούσα να διαδηλώσω» έγραψε αργότερα, «αλλά δεν ήμουν τόσο αφελής ώστε να αγνοήσω το γεγονός ότι σε ένα ολοκληρωτικό καθεστώς η ατομική στάση είναι ανίσχυρη. Μόνο με τον τρόπο της μουσικής θα μπορούσα να είμαι σε θέση να εκφράσω την αγανάκτησή μου». Το έργο *Cantidi Prigionia* [*Τραγούδια της φυλακής*] ολοκληρώθηκε το 1941 και υπήρξε ίσως η πρώτη μορφή καλλιτεχνικής αντίστασης στην Ιταλία και ταυτόχρονα το πρώτο έργο Ιταλού συνθέτη που εφάρμοζε την σειραϊκή τεχνική. Δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη φράση της φυλακισμένης βασίλισσας «*liberame!*» («ελευθέρωσέ με!»), ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια δωδεκαφθογγική σειρά η οποία «τυλίγεται» γύρω από τις αυστηρές συγχορδίες του λατινικού ύμνου *Dies Irae*. Γραμμένο για μεικτή χορωδία, δύο πιάνο, δύο άρπες και κρουστά, το 27λεπτο συνολικά έργο συμπληρώθηκε θεματικά από δύο ακόμα μέρη, την Επίκληση –ένα αποκαλυπτικό απόσπασμα του φιλόσοφου Βασίλιου από τον 6ο αιώνα– και τον επιθανάτιο αποχαιρετισμό του Τζιρολάμο Σαβοναρόλα –ιερομόναχου του 15ου αιώνα– πάνω σε μια δήλωση πίστης από τους *Ψαλμούς*. «Από τότε που ξεκίνησε ο πόλεμος, δεν υπήρχε τίποτα το ασυνήθιστο στο να σκέφτεται κανείς την Τελική Κρίση» έγραψε ο ίδιος αργότερα. «Στη χρήση του αποσπάσματος του *Dies Irae*, είδα την πιθανότητα να γίνω πιο εύκολα κατανοητός, καθώς είχα αποφασίσει να απευθυνθώ σε ένα μεγάλο ακροατήριο, μιλώντας σε όσους υποφέρουν»¹⁵. Παρ' ότι καμουφλαρι-

15. Dallapiccola, L. (1953). *The Genesis of the Canti di prigionia and Il Prigioniero: An Autobiography*. Milan: Ricordi.

σμένα κάτω από θρησκευτικά κείμενα και απόμακρα ιστορικούς πρόσωπα, τα *Canti* έμοιαζαν –και πράγματι έτσι ήταν σχεδιασμένα– με κωδικοποιημένα μηνύματα προς τους Ιταλούς αντιφρονούντες. Ένα κοινό στοιχείο των τριών κειμένων άλλωστε ήταν ότι προέρχονταν από γραπτά ανθρώπων λίγο πριν την εκτέλεσή τους. Η πρεμιέρα του έργου στις 11 Δεκεμβρίου 1941 συνέπεσε με την ημέρα που ο Μουσολίνι κήρυξε τον πόλεμο στις ΗΠΑ. Το έργο απαγορεύτηκε αμέσως στην Ιταλία. Η οικογένεια των Νταλαπικόλα έκτοτε συχνά αναγκάζοταν να κρύβεται για να αποφύγει διωγμούς. Η επόμενη εκτέλεση των *Canti* έγινε μετά τον πόλεμο, το 1946 στο 2ο Φεστιβάλ της ISCM (International Society of Contemporary Music) στο Λονδίνο, κερδίζοντας τον διεθνή θαυμασμό.

Στο μεταξύ, ο Νταλαπικόλα εργαζόταν πάνω στο επόμενο μεγάλο έργο του, όπου πάλι κυριαρχούσε η ιδέα της απελευθέρωσης: τη μονόπρακτη δωδεκαφθογγική όπερα *Il Prigioniero* [Ο φυλακισμένος] διάρκειας 50 λεπτών, που ολοκληρώθηκε το 1948. Η δραματουργία τοποθετείται στον 16ο αιώνα της Ιερής Εξέτασης, με κεντρικό ήρωα έναν κρατούμενο που οραματίζεται την απελευθέρωσή του. Ο δεσμοφύλακας τον αποκαλεί «αδελφό» και τον βοηθάει να δραπετεύσει, αφήνοντας ξεκλείδωτο το κελί του. Ο κρατούμενος δραπετεύει με τη στολή ενός μοναχού, αλλά έξω ακριβώς από τη φυλακή τον περιμένει ο Μεγάλος Ιεροεξεταστής, ο οποίος δεν είναι άλλος από το δεσμοφύλακα που μηχανεύτηκε το όλο σχέδιο για να βασανίσει τον κρατούμενο με ψευδείς ελπίδες. Οδηγούμενος στην πυρά, διαλυμένος πνευματικά, ψελλίζει τη λέξη «ελευθερία» –με μια αινιγματική υπόνοια ερωτηματικού– λέξη που είναι και η τελευταία που ακούγεται στο έργο. Μέσα από λυρικές και στοιχειωτικές μελωδικές σειρές, ο Νταλαπικόλα τοποθετούσε την έννοια του βασανιστη-

ρίου –όπως η καλλιέργεια ψευδών ελπίδων– ως επαχθέστερη από την απώλεια της ελευθερίας. Το έργο καθιέρωσε ως αναμορφωτή της όπερας το συνθέτη, που συνδύαζε στη δημιουργία του την επικοινωνιακή χάρη με εντελώς προχωρημένες συνθετικές τεχνικές. Στο ίδιο πνεύμα, χρησιμοποιώντας κείμενα από τη Βίβλο και τις Εξομολογήσεις του Αγίου Αυγουστίνου, το 1955 παρέδωσε τα *Cantidi Liberazione* [Τραγούδια της απελευθέρωσης] για χορωδία και ορχήστρα.

Στην μεταπολεμική Ιταλία, δύο σημαντικές περιπτώσεις της γενιάς του Λουίτζι Νόνο –αλλά και συνοδοιπόροι του– ο Λουτσιάνο Μπέριο (Luciano Berio, 1925-2003) και ο Μπρούνο Μαντέρνα (Bruno Maderna, 1920-1973), τίμησαν δημιουργικά την αντιφασιστική παράδοση του συμπατριώτη Τοσκανίνι. Ο Μπέριο μέσα στη δεκαετία του '60 υπέγραψε καταθέσεις όπως το *Passagio* [Πέρασμα, 1963], καταδεικνύοντας την εξαχρείωση του ατόμου στην υλιστική κοινωνία, με τον κεντρικό χαρακτήρα της δραματουργίας να καταδιώκεται από το χορό (όπως και στην *Intolleranza* του Νόνο) ή όπως το σκηνικό ορατόριο *Traces* [Ιχνη, 1964] που τοποθετούσε τον ρατσισμό ως θεματική, και το *LaborintusII* (1965): το λιμπρέτο υπογράφει ο ποιητής Εντοάρντο Σανγκουινέτι (Edoardo Sanguineti) –τον οποίο είχε συστήσει στον Μπέριο ο Ουμπέρτο Έκο μεταχειριζόμενος αποσπάσματα κειμένων των Δάντη, Τ.Σ. Έλιοτ και Έζρα Πάουντ, αλλά και χωρία της Βίβλου, ενώ ο συνθέτης μέσα από μια ιδιότυπη τεχνική μουσικού και λεκτικού «κολάζ» συγκροτεί μια επίθεση στον καπιταλισμό. Η δηλωτική *Όπερά* του, στις αρχές του '70, παραπέμπει στη γένεση της μουσικής φόρμας, ενσωματώνοντας ανάμεσα στις ευρείες μουσικές αναφορές, το κείμενο ενός τραγουδιού από τον *Ορφέα* του Μοντεβέρντι – την πρώτη όπερα από καταβολής του είδους. Μέσα από την ιδιότυπη εξιστόρηση της Δυτικής Μουσικής, ο Μπέριο υφαίνει έντεχνα μια πολιτική διακήρυξη, όπου προς το τέλος του έργου παρουσιάζεται η δυτική κοινωνία

να καταποντίζεται τόσο αναπόφευκτα όσο και ο Τιτανικός.

Ο Μπρούνο Μαντέρνα, παιδί-θαύμα της μουσικής, ήδη στα 12 του είχε διευθύνει την ορχήστρα της Σκάλας του Μιλάνου και μπορούσε να σταθεί ως σολίστ σε κοντσέρτα για βιολί. Προς το τέλος του πολέμου το 1945, εντάχθηκε στις αντιστασιακές γραμμές των Παρτιζάνων, συνελήφθη και φυλακίστηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Μετά τον πόλεμο, συγχρωτίστηκε με τις μεγάλες μορφές της μουσικής πρωτοπορίας (Κέιτζ, Στοκκάουζεν, Μπουλέζ, Μεσιάν, Σέρχεν, και τους συμπατριώτες του Νταλαπικόλα, Νόννο και Μπέριο), ξεκινώντας την καριέρα του ως διευθυντής ορχήστρας. Εργάστηκε στενά μαζί με τον Μπέριο, με τον οποίο στα μέσα της δεκαετίας του '50 δημιούργησαν στο Μιλάνο το Studio di Fonologia Radio, ένα χώρο ηχητικού πειραματισμού, έρευνας και δημιουργίας, καθώς και τις *Incontri Musicali* [Μουσικές επαφές], περιοδική έκδοση για τη σύγχρονη μουσική και σειρά συναυλιών με σκοπό της διάδοση της πρωτοποριακής μουσικής στην Ιταλία. Οραματίστηκε τη μορφή μιας *ραδιοφωνικής όπερας*, χρησιμοποιώντας το λαϊκό μέσο του ραδιοφώνου για να δημιουργήσει *ένα θέατρο της φαντασίας* (Fearn, 2013: 86). Σε αυτή την πειραματική επιδίωξή του, ξεχωρίζει η όπερα *Don Perlimplín* (1962), η οποία βασίζεται στο γνωστό ομότιτλο θεατρικό έργο του Λόρκα.

Ο Μαντέρνα –επίσης μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας από το 1952, μαζί με τον Νόννο– υπήρξε ανάμεσα στους πρώτους που συνέθεσαν μουσική πάνω σε ποίηση της Αντίστασης, για ένα ειδικό αφιέρωμα της ραδιοφωνίας, μόλις το 1946¹⁶. Το 1952 εκδόθηκαν από τον εκδοτικό οίκο του Εϊνάουντι (Einaudi) οι επιστολές των θανατοποινιτών της ιταλικής Αντί-

στασης¹⁷. Τον Ιούλιο του επόμενου χρόνου, ο Μαντέρνα παρουσίαζε στο Ντάρμστατ την 10λεπτη καντάτα του, *Quattro Lettere* [Τέσσερα γράμματα], για σοπράνο, βαρύτονο και ορχήστρα δωματίου, με τον ίδιο στη θέση του μαέστρου – και ανάμεσα σε έργα όπως το επικό χορωδιακό *Lamort d' untyran* [Ο θάνατος ενός τυράννου] του Ντάρριους Μιγιά [Darius Milhaud] από το 1933. Οι στίχοι προέρχονταν από επιστολές του Γκράμσι (από τη φυλακή) και του Κάφκα (προς τη Μίλενά του), αλλά και μία από τις επιστολές της έκδοσης: αυτή του μελλοθάνατου 20χρονου Ιταλού παρτιζάνου Μπρούνο Φριτάιον (Bruno Frittaiion – ή Αττίλιο, όπως ήταν το επώνυμο του), που βασανίστηκε και εκτελέστηκε από τα ιταλικά SS το Φλεβάρη του 1945¹⁸. Δεν αποκλείεται η ιδέα αυτή να στάθηκε έμπνευση για τον Νόννο και το *Il Canto Sospeso* του, που ολοκληρώθηκε δύο χρόνια μετά – με κείμενα, όμως, από την έκδοση με τις επιστολές των αντιφασιστών μαχητών από ολόκληρη την Ευρώπη¹⁹. Στη μεταιξία τους αλληλογραφία, ο Μαντέρνα ξεκάθαρα θεωρούσε αυτές τις επιστολές ως μέρος της κομμουνιστικής κληρονομιάς, τις έβρισκε «τόσο όμορφες», έγραφε στον Νόννο, «αλλά δεν θα ήθελα να κάνω σπεκουλάρισμα». Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι για τη σύνθεση αυτή άντλησε τονικό και ρυθμικό υλικό από το αντάρτικο τραγούδι *Fischia il vento* [Ο άνεμος σφυρίζει], το οποίο δεν είναι

17. Πρόκειται για την έκδοση *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945)*, Giulio Einaudi Editore, 1952, σε επιμέλεια Πιέρο Μαλβέτσι και Τζιοβάνι Πιρέλι. Με τον ίδιο τίτλο, το 1953 ο Φάουστο Φορνάρι (Fausto Fornari) έδωσε εικόνα στις επιστολές σε ένα 12λεπτο ντοκιμαντέρ, το οποίο διατίθεται στο youtube από το ιταλικό Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza (Εθνικό Κινηματογραφικό Αρχείο της Αντίστασης).

18. Εν είδει τέταρτης επιστολής, ένα τεχνοκρατικό σημείωμα που επιδείκνυε πως ένα μεγάλο καπιταλιστικό τραστ μπορεί να καταστρέψει μια μικρή επιχείρηση.

19. *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (1954), Giulio Einaudi Editore.

16. Το ραδιοφωνικό πρόγραμμα με τίτλο *Poesiadella Resistenza* [Ποίηση της Αντίστασης] και μουσική του Μαντέρνα μεταδόθηκε στις 17 Νοεμβρίου 1946.

παρά η επαναστατικά οικεία ρωσική μελωδία *Katyusha* με ιταλικούς στίχους – στην ελληνική εκδοχή του, αποτέλεσε τον γνωστό *Ύμνο του ΕΑΜ* («*τρία γράμματα μόνο φωτίζουν...*»). Το 1954 επίσης, ο Ιταλός συνθέτης Βιτόριο Φελεγκάρα (Vittorio Fellegara, 1927-2011) κατέθεσε πάνω στο ίδιο θέμα τη δική του καντάτα, για ορχήστρα, αφηγητές και χορωδία, δίνοντας τον τίτλο της έκδοσης: *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* [*Γράμματα των καταδικασμένων σε θάνατο της ιταλικής Αντίστασης*]. Το κύκνειο άσμα του Μαντέρνα, το *Satyricon* (1973), είναι μια όπερα δωματίου, πάνω στο ομώνυμο κείμενο του Πετρώνιου – αυλικός του Νέρωνα, 1ος αι. μ.Χ. Πρόκειται για μια καυστική γελοιογραφία των ρωμαϊκών ηθών (ειδικά των νεόπλουτων απελευθερών) εκ μέρους ενός πατρικίου, ένα κείμενο ρεαλιστικό μέχρι χυδαιότητας – που μόλις λίγα χρόνια πριν είχε αποδώσει σε ταινία ο Φεντερίκο Φελίνι με τον ίδιο τίτλο (1969). Μέσα στο πνεύμα της αντι-αστικής αποστροφής των σύγχρονων αριστερών, ο συνθέτης επιδίωξε μεταφορικά να αντιστοιχήσει στην παρακμή της Ρώμης μια γκροτέσκα εικόνα της σημερινής κοινωνίας, του καταναλωτικού υλισμού, του καπιταλισμού και της διεφθαρμένης ιδιοτέλειας (Fearn, 2013: 139), καθώς, όπως δήλωνε ο ίδιος, «θα ήταν δύσκολο να βρούμε μια εικόνα τόσο κοντινή στη δική μας πραγματικότητα όσο αυτή που δίνει ο Πετρώνιος στην περιγραφή του για τη ρωμαϊκή παρακμή. Ο στόχος μου είναι να κάνω για το θέατρο μια πολιτική πράξη, και είναι αυτός ο λόγος που με τράβηξε αυτό το κείμενο» (Fearn, 1990α: 324-326). Ο ήρωας Τριμάλιος είναι ένας πλούσιος Ρωμαίος του οποίου η συβαρίτικη ζωή και τα χυδαία γούστα συναντούν την ηλιθιότητά του και την ευρύτερη κοινωνική και πολιτιστική σήψη που εκπροσωπεί. Το κείμενο δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη αφήγηση, γι' αυτό και ο Μαντέρνα σχεδιάζει σε ανοιχτή μορφή τα 16 επεισόδια, αφήνοντας τους εκτελεστές να τα οργανώσουν.

Χανς Βέρνερ Χέντσε: το αριστερό χέρι

«Για πολλούς σπουδαστές στη Δυτική Γερμανία, ο Χανς Άισλερ (Hanns Eisler, 1898-1962) (σ.σ.: γνωστός κυρίως για την πολύχρονη συνεργασία του με τον Μπέρτολτ Μπρεχτ στο θέατρο) ήταν ένα παράδειγμα συνθέτη ο οποίος από τη μία πήρε σοβαρά τις παραδόσεις που έμαθε με τον Σένμπεργκ, τις παραδόσεις της έντεχνης γερμανικής μουσικής, και από την άλλη καλλιέργησε μια κοινωνική συνείδηση. Συνθέτες όπως ο Νόνο και ο Χέντσε οφείλουν πολλά στον Άισλερ, εκτιμώντας εξαιρετικά ό,τι είχε κάνει» σημειώνει ο μουσικολόγος Στέφαν Χίντον (Oliver, 1999: 205). Η μετάγχιση της μπρεχτικής συνείδησης στο χώρο της μουσικής είναι συνυφασμένη με την πρωτοπορία και ακόμα πιο συγκεκριμένα με τα ονόματα των δύο αυτών συνθετών.

Ο Χανς Βέρνερ Χέντσε μεγάλωσε σε οικογένεια που ασπάστηκε ιδεολογικά το ναζισμό, με τα μεγαλύτερα παιδιά της –συμπεριλαμβανομένου του ίδιου– να κατατάσσονται στην *Hitlerjugend* (*Χιτλερική Νεολαία*). Άρχισε να σπουδάζει μουσική μέσα στον πόλεμο, αλλά το 1944 κατατάχτηκε υποχρεωτικά στον γερμανικό στρατό, στον τομέα της ραδιοφωνίας. Συνελήφθη από τους Βρετανούς και κρατήθηκε ως αιχμάλωτος πολέμου, καταφέροντας να συνεχίσει τις μουσικές σπουδές του το 1946 στη Χαϊδελβέργη. Τον ίδιο χρόνο κίολας, είχε γίνει μέλος του κύκλου του Ντάρμστατ και των περίφημων θερινών τμημάτων σύνθεσης –οχυρό της ευρωπαϊκής αβανγκάρντ και των ριζοσπαστικών τεχνοτροπιών– όπου παρουσίασε με μεγάλη επιτυχία τις πρώτες συνθέσεις του. Εκεί μυήθηκε στο σειραϊσμό, τεχνική την οποία γρήγορα εγκατέλειψε ως επικοινωνιακά ανεπαρκή. Η Ομοσπονδιακή Γερμανία του Αντενάουερ όμως δύσκολα χωρούσε τον ομοφυλόφιλο και αριστερό Χέντσε, που το 1953 εγκατέλειψε την πατρίδα του και μετοίκησε στο μικρό νησί Ισκία απέναντι από τη

Νάπολη. Η μεσογειακή αύρα απελευθέρωσε τη μουσική του, που έγινε πολυτελής σε αρμονία και πλούσια σε ορχηστρικό χρώμα – όπως αντανακλάται στην πρώτη μεγάλη του όπερα *König Hirsch* [Βασιλιάς Χιρς], που έκανε πρεμιέρα το 1956. Λίγα χρόνια μετά μετακομίζει στο Μαρίνο, ένα μικρό χωριό έξω από τη Ρώμη, και αφού περνάει μια περίοδο προσωπικής αμφισβήτησης, δηλώνει πίστη στον ριζοσπαστικό μαρξισμό και γίνεται μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας. Έχει αποφασίσει να μη συνθέτει πλέον για τον ίδιο, αλλά για το σοσιαλισμό, καθώς και ότι θα ενσωματώσει στη δημιουργία του όλες τις δυσκολίες και τα προβλήματα της σύγχρονης αστικής μουσικής επιδιώκοντας να τα μεταμορφώσει «σε κάτι απτό, κάτι που οι μάζες μπορούν να καταλάβουν»²⁰. Είναι η περίοδος που καταθέτει τις πιο ζωντανές και σκληρές – συχνά βίαιες υφολογικά – πολιτικές αλληγορίες του: *Das Floß der Medusa*, *6η Συμφωνία*, *El Cimarrón*, *Voices* και *We Cometo the River*, έργα που αξίζει να μελετήσουμε αναλυτικότερα.

Το ορατόριο *Das Floß der Medusa* [Η σχεδία της Μέδουσας] του 1968, για μεγάλη ορχήστρα, αφηγητή, σοπράνο, βαρύτονο και χορωδίες, είναι ένα μεγαλειώδες άγριο ρέκβιεμ για τον Τσε Γκεβάρα, που είχε δολοφονηθεί από τους πράκτορες της CIA τον Οκτώβριο του προηγούμενου χρόνου. Ως αφηγηματικό όχημα χρησιμοποιείται η ιστορία της γαλλικής φρεγάτας *Meduse* [Μέδουσα], που προσάραξε ανοικτά της Μαυριτανίας το 1816, αφήνοντας 154 ανθρώπους στιβαγμένους σε μια σχεδία για δύο βδομάδες χωρίς τροφή και νερό – μια μαύρη σελίδα της πολιτικής ιστορίας της Γαλλίας, που απαθανάτισε στον ομώνυμο πίνακα ο Τεοντόρ Ζερικό (Théodore

Géricault)²¹. Ο αφηγητής, όπως και η *χορωδία των ζωντανών* – η οποία, σημειολογικά, κινείται από την αριστερή πλευρά της σκηνής προς τη δεξιά *πλευρά των νεκρών* – έχουν γερμανικό κείμενο, ενώ οι νεκροί τραγουδούν σημεία από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη στα ιταλικά. Το έργο θα περιμένει περίπου δύο χρόνια για μια ολοκληρωμένη πρώτη εκτέλεση, αφού η σχεδιασμένη πρεμιέρα στο Αμβούργο το Δεκέμβριο του 1968 αποβαίνει επεισοδιακή ήδη πριν την είσοδο της ορχήστρας στη σκηνή. Ένας φοιτητής κρεμάει στο βήμα του μαέστρου μια τεράστια αφίσα του Τσε, την οποία σπεύδει να σκίσει ένας εντεταλμένος της Ραδιοφωνίας της NDR. Κάποιοι άλλοι φοιτητές ακολουθούν, ψώνοντας στη σκηνή μια κόκκινη σημαία, ενώ με μια μαύρη σημαία πλησιάζουν κάποιοι αναρχικοί. Η Χορωδία της RIAS (Ραδιοφωνίας του Αμερικάνικου Τομέα) τραγουδά συνθηματικά «*κάτω από την κόκκινη σημαία δεν τραγουδάμε*» και εγκαταλείπει τη σκηνή, ενώ ο Χέντσε, ως μαέστρος, και οι σολίστ έχουν πάρει θέση για την εκτέλεση. Ακολουθούν συμπλοκές, η αστυνομία επεμβαίνει και συλλαμβάνει τους φοιτητές – ανάμεσά τους και το λιμπρετίστα του έργου Ερνστ Σνάμπελ (Ernst Schnabel). Ο Χέντσε δηλώνει από σκηνής ότι η επέμβαση της αστυνομίας κάνει αδύνατη την εκτέλεση, παρακινώντας παράλληλα το

21. Τον Ιούνιο του 1816 η φρεγάτα *Meduse* αποπλέει από τη Γαλλία προς τη Σενεγάλη με 365 επιβάτες, ανάμεσά τους ομάδα αξιωματούχων για να παραλάβουν την αποικία από τους Βρετανούς. Όταν πέφτει σε ύφαλο, οι επιβάτες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων επιβιβάζονται στις λιγοστές σωσίβιες λέμβους. Οι υπόλοιποι 154 στοιβάζονται σε μια σχεδία που κατασκευάζουν από υλικά του πλοίου. Από τους μόλις 15 επιζώντες που περισυλλέγει το πλοίαριο *Argus* καταγράφονται περιστατικά αγριότητας και εξασθλίωσης: συμπλοκές, φόνοι, ψυχωτικές παραισθήσεις, αυτοκτονίες, κανιβαλισμός. Ένα τεράστιο πολιτικό σκάνδαλο ξεσπά στη Γαλλία, που μετατρέπει τη χώρα σε αληθινό πεδίο μάχης. Η πιο γνωστή αναφορά στην ιστορία είναι το παιδικό τραγούδι *Ήταν ένα μικρό καράβι*, μετάφραση του γαλλικού *Il Était un Petit Navire*, που εξιστορεί ακόμα και τις σκηνές κανιβαλισμού («και τότε ρίξαν τον κλήρο να δούμε ποιος θα φαγωθεί...»).

20. Από συνέντευξη του Χέντσε το 1971, όπου συμπληρώνει: «Αυτό δεν σημαίνει ότι θα λειτουργήσω στο επίπεδο της εμπορικής μουσικής και των "επιτυχιών". Από την άλλη, πιστεύω πως δεν υπάρχει χώρος για ανησυχία ότι θα χαθούν οι εκλεκτές αντιλήψεις της αξίας» (βλ. Fisk, 1997: 449).

κοινό να τραγουδήσει ρυθμικά «Χο-Χο-Χο Τσι Μινχ» – σύνθημα που περιλαμβάνονταν σε σημείο του έργου. Η πρεμιέρα ακυρώνεται, αλλά ο συνθέτης έχει ήδη τοποθετηθεί μήνες πριν: «Αχρείαστα είναι νέα μουσεία, αίθουσες όπερας και παγκόσμιες πρεμιέρες. Χρήσιμο είναι να ετοιμαστούμε για την πραγματοποίηση των ονείρων. Χρήσιμο να καταργήσουμε την κυριαρχία ανθρώπου σε άνθρωπο. Χρήσιμο να αλλάξουμε την ανθρωπότητα. Που σημαίνει χρησιμη η δημιουργία του μεγαλύτερου έργου της ανθρωπότητας: Παγκόσμια Επανάσταση» (Porter, 1969: 1028). Σε άλλο χρόνο, η θέση του συμπληρώνεται κρυστάλλινα: «Πολλοί πιστεύουν ότι εφόσον είμαι αριστερός, θα πρέπει τώρα να γράφω αποκλειστικά για τους εργάτες. Αυτό δεν είναι καθόλου απαραίτητο, και θα ήταν κάπως παράξενο. Γράφω πράγματι για εργάτες. Γράφω μουσική για τραγουδιστικά σύνολα εργατών και παρόμοιες ομάδες όταν μου ζητείται, αλλά είναι πολύ πιο σημαντικό να παλέψω για την εργατική τάξη ώστε να έχει αρκετό ελεύθερο χρόνο και αυτοπεποίθηση για να καταλάβει ότι αυτή η μουσική ανήκει σε αυτούς και όχι στους πλούσιους» (Oliver, 1999: 205). Ένα ακόμα τεκμήριο αυτής της πράξης είναι η 20λεπτη *Versuch über Schweine* [Σπουδή στα γουρούνια] για βαρύτονο αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, που συνέθεσε ο Χέντσε σπηρίζοντας τις φοιτητικές διαδηλώσεις που ξέσπασαν στη Γερμανία το 1968 μετά την απόπειρα δολοφονίας του συνδικαλιστή φοιτητή Ρούντι Ντούτσκε (Rudi Dutschke), με τον οποίο –καθώς και με άλλους φοιτητές του ριζοσπαστικού Sozialistischer Deutscher Studentenbund (Σοσιαλιστική Γερμανική Ένωση Φοιτητών)– είχε προσωπική σχέση²².

22. Στη φοιτητική SDS ανήκε και ο Χιλιανός ποιητής Γκαστόν Σαλβατόρε (Gastòn Salvatore), ανιψιός του Σαλβαδόρ Αλιέντε, που φυλακίστηκε μετά τα γεγονότα του 1968. Σε κείμενο του Σαλβατόρε, συνέλαβε το 1971 ο Χέντσε το οπερατικής μορφής «θέαμα για 17 εκτελεστές», με τίτλο *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* [Η μα-

Το 1969 βρίσκει τον Χέντσε στην Κούβα όπου διδάσκει μουσική για ένα χρόνο. Εκεί θα συνθέσει την *6η Συμφωνία*, η οποία αναρμονίζεται με τον πολιτικό τόνο της δημιουργίας του, αφήνοντας πίσω τα λυρικά χαρακτηριστικά των προηγούμενων *Συμφωνιών*. Το έργο ξεκινάει ακόμα και ενορχηστρωτικά, αφού μαζί με τις δύο ορχήστρες δωματίου, περιλαμβάνει λαϊκά όργανα όπως κιθάρα και μάντζο (πάνω σε ένα τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη και ένα των ανταρτών Βιετμίνχ αντίστοιχα), αλλά και ρυθμικά από τη λατινοαμερικάνικη λαϊκή μουσική παράδοση. «Αντί νοσταλγίας και σκεπτικισμού», ο συνθέτης επιθυμεί «την επιβεβαίωση, μια ευθεία ομολογία της επανάστασης». Παρουσιάζεται για πρώτη φορά μπροστά σε κοινό φοιτητών του Πανεπιστημίου της Αβάνας, παιδιά εργατών και στρατιώτες. Στην Κούβα ολοκληρώνει και το *El Cimarrón* [Ο φυγάς], ένα θεατρικό ρεσιτάλ για βαρύτονο τραγουδιστή και τρεις μουσικούς, βασισμένο στις αναμνήσεις ενός Κουβανού δραπέτη σκλάβου κατά την περίοδο της αποικιοκρατίας (τέλη 19ου αιώνα). Η μουσική του εδώ είναι απλοποιημένη σε βαθμό παιδικότητας (Lebrecht, 1992: 153). Η επιμονή του δε, να συνθέτει συχνά σε φόρμες μουσικής δωματίου, δηλαδή για μικρά ορχηστρικά σύνολα, εξηγείται ποιητικά από τον ίδιο: «Η σημασία της μουσικής δωματίου είναι ότι αντιμετωπίζοντας το οικείο μπορεί να κατακτήσει το άφατο. Αντιλαμβάνεται την ύπαρξή της ως ένα κόσμο των ήχων που έχει εξωτερικά όρια, αλλά όχι εσωτερικά» (Fisk, 1997: 447).

κρά διαδρομή στο διαμέρισμα της Νατάσα Ουνγκεχόιερ – στα γερμανικά ακούγεται ως: Νατάσα Κτήνος]. Ο Χέντσε ηχογράφησε για το έργο ήχους δρόμου στο Δυτικό Βερολίνο, μαζί με αναγνώσεις ειδήσεων από εφημερίδες. Ο Σαλβατόρε σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «η Νατάσα αποτελεί τη σειρά της ψευδούς ουτοπίας. Υπόσχεται στον αστό αριστερό ένα νέο είδος ασφάλειας, που θα συντηρήσει την “καλή” επαναστατική συνείδησή του χωρίς να παίρνει ενεργό μέρος στον ταξικό αγώνα». Μουσικά, σκηνικά και ιδεολογικά, το έργο ήταν σχεδιασμένο να προκαλέσει – και όντως αποδοκιμάστηκε έντονα κατά την πρεμιέρα του στην Deutsche Oper του Βερολίνου (Berry, 2012).

Μέσα στο 1973 ο Χέντσε ολοκληρώνει το έργο *Voices* [Φωνές], μια συλλογή 22 τραγουδιών για μεσόφωνο και τενόρο, με χρήση ηλεκτρονικών και ενορχηστρωτική ποικιλία: 15 εκτελεστές που παίζουν 70 διαφορετικά όργανα από όλο τον κόσμο. Η αλλοτρίωση του ανθρώπου και η καταπίεση στις διάφορες εκδοχές της παγκοσμίως συγκροτούν την κοινή θεματική των τραγουδιών. «Οι φωνές του τίτλου είναι αυτές των νέων και παλαιότερων καλλιτεχνών, των οποίων το έργο είναι πολιτικά αφοσιωμένο» γράφει ο συνθέτης: «ενδιαφέρονται για τους συνανθρώπους τους, για τη σύγχρονη κατάσταση του ανθρώπου στον κόσμο που τους περιβάλλει και για όλα τα φυλετικά και ταξικά ζητήματα στα οποία οι ίδιοι φαίνεται συχνά πως είναι μοιραία αναμειγμένοι» (Henze, 1998: 311). Τρία από τα τραγούδια αντιστοιχούν σε ποιήματα του Μπέρτολτ Μπρεχτ –όπως το *Keineroderalle* [Όλοι ή κανένας]–, ενώ συμπεριλαμβάνονται δύο ποιήματα του Γερμανού συγγραφέα και πολιτικού δοκιμιογράφου Χανς Μάγκνους Έντσενσπεργκερ (Hans Magnus Enzensberger), το *Τραγούδι της Φυλακής* του Βιετναμέζου ηγέτη Χο Τσι Μινχ και η συγκλονιστική *Διαθήκη* του Μιχάλη Κατσαρού [«Ἄντισταθείτε σ' αὐτὸν ποὺ χτίζει ἕνα μικρὸ σπιτάκι καὶ λέει: καλὰ εἶμαι ἐδῶ...»] από τη συλλογή *Κατὰ Σαδδοουκαίαν* του 1953, σε ελεύθερη απόδοση στα γερμανικά από τον Έντσενσπεργκερ με τίτλο *Schluss* [Τέλος]. Ο Χέντσε εδώ έχει μελοποιήσει και το τελευταίο ποίημα του Τζουζέπε Ουνγκαρέτι (Giuseppe Ungaretti, 1888-1970) *Grecia 1970* ή *Atene 1970* [Ελλάδα ή Αθήνα 1970], που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφενός λόγω του σκοτεινού παρελθόντος του Ιταλού λογοτέχνη ο οποίος είχε συνδεθεί με τον Μουσολίνι σχεδόν μέχρι το τέλος του πολέμου, αφετέρου γιατί πρόκειται για μια χειρονομία αλληλεγγύης από έναν σπουδαίο ποιητή εν μέσω μιας άγριας φάσης της δικτατορίας στην Ελλάδα (νόμος περί Τύπου, βιομηχανία δικών και στρατοδικείων, καταδικές οργανώσεων κ.ά.) – ποίημα που μάλιστα είχε λογοκριθεί και

δεν συμπεριλήφθηκε στην έκδοση της τελευταίας ποιητικής συλλογής του.

Το μεγαλεπήβολο έργο *We Come to the River* [Ερχόμαστε στο ποτάμι], αποτέλεσμα συνεργασίας του Χέντσε με τον πρωτοπόρο Βρετανό θεατρικό συγγραφέα Έντουαρντ Μποντ (Edward Bond), αναφέρεται συνήθως ως όπερα, αλλά οι δημιουργοί του προτιμούσαν να το αποκαλούν ως *δράσεις για μουσική*. Παραγγέλλεται από τη λονδρέζικη Royal Opera House (Βασιλική Όπερα), για να κάνει εκεί πρεμιέρα τον Ιούλιο του 1976, σε έναν καιρό που η Βρετανία ταλανίζεται από την ένοπλη δράση του IRA, ο πόλεμος στο Βιετνάμ τελειώνει με βατερλό των Αμερικανών ιμπεριαλιστών και η Ευρώπη επανακάμπτει από δικτατορίες (μεταπολίτευση στην Ελλάδα, θάνατος Φράνκο στην Ισπανία, Επανάσταση των Γαρυφάλλων στην Πορτογαλία). Ο Χέντσε δεν κάνει ευκαιρία να υπενθυμίσει για άλλη μια φορά τους σκοπούς του στο έντυπο σημείωμα της πρεμιέρας: «Στην εποχή μας η καλλιτέχνης πρέπει να βοηθά στη δημιουργία της φυσιογνωμίας και της συνείδησης της εργατικής τάξης. Δεν υπάρχει τίποτε άλλο που να μπορεί να κάνει η τέχνη σήμερα, αυτός είναι ο ορισμός της τέχνης στον καιρό μας». Κυρίως όμως μέσα από τη σκηνική δραματολογία, το ντουέτο των δημιουργών –σε αγγλικό κείμενο αυτή τη φορά– κοινωνεί δυναμικά ένα μήνυμα προς την αστική κοινωνία, σε μια βίαιη περιπέτεια ηθικής και πολιτικής αφύπνισης: ένας βάνουσος στρατηγός θα μάθει, μέσω της επικείμενης τύφλωσής του, να βλέπει την ανθρώπινη δυστυχία που ο τρόπος ζωής του έχει επιφέρει στους πολλούς.

Το σκηνικό έργο, που αφηγείται μια περιπέτεια ανταρσίας, βίαιης καταστολής και εξουσιαστικής παράνοιας, συνιστά αποθέωση του πλουραλισμού και του συλλογικού πνεύματος: πάνω από πενήντα τραγουδιστές (εναλλάσσοντας ρόλους, συνολικά πάνω από εκατό), τρία διαφορετικά ορχηστρικά σύνολα σε τρεις σκηνές ταυτόχρονα. Παρ' ότι ως κεντρικό θέμα επιλέγονται τα δεινά του πολέμου και της βίας, ο Χέντσε

απορρίπτει τη ρεαλιστική προσέγγιση – υποδεικνύοντας ακόμα και στους παραγωγούς να αποφύγουν το ρεαλισμό στη σκηνογραφία και τα κοστούμια. Υιοθετεί παράδοξα στοιχεία στη μουσική δραματουργία, όπως, για παράδειγμα, η απόδοση του ρόλου του Αυτοκράτορα σε μια γυναίκα μέσο-σοπράνο (μεσόφωνος), ενώ παρ’ όλη την πληθωρικότητα σε συντελεστές, ο συνθέτης ζητά τη μέγιστη απλότητα σε κάθε παράμετρο της παραγωγής. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι πριν την πρεμιέρα του Λονδίνου, ο αρχικός παραγωγός Λούκα Ρονκόνι αποσύρθηκε επειδή η Βασιλική Όπερα αρνήθηκε να αφαιρέσει τα καθίσματα της πλατείας, όπως είχαν ζητήσει ο Χέντσε και ο Μποντ, προκειμένου η σκηνική δράση να περιβάλλει τους θεατές. Οι περισσότερες αναφορές των αστικών μέσων και της παρακείμενης βιβλιογραφίας σήμερα, χαρακτηρίζουν το έργο ως αποτυχία, ενώ δεν ήταν λίγες οι φορές που ειρωνεύτηκαν τον Χέντσε για την επιμονή του στην οπερατική φόρμα. Την ίδια εποχή –με άλλη αφορμή– ο συνθέτης είχε ήδη τοποθετηθεί, προλαμβάνοντας και τα βέλη εξ αριστερών: «Η αντίληψη ότι η όπερα είναι “αστική” και ότι συνιστά παρωχημένη μορφή τέχνης είναι μια από τις πιο ξεπερασμένες, βαρετές και μουχλιασμένες αντιλήψεις. Υπάρχουν σίγουρα παλιομοδίτικες γραφές, ξεπερασμένες και βαρετές παραγωγές και μια πρόχειρη ρουτίνα που κάνουν δύσκολο για πολλούς θεατρόφιλους και νέους συντρόφους να κατανοήσουν το περιεχόμενο των έργων που παίζονται. Αλλά αυτή η μορφή τέχνης περιέχει πλούτη που ανήκουν στις πλέον όμορφες επινοήσεις του ανθρώπινου πνεύματος. Ανήκουν σε όλους τους ανθρώπους. Δεν είχαν γραφτεί για την άρχουσα τάξη, αλλά σε ένα πνεύμα ανθρώπινης αλληλοσύνης. Όποιος έχει δει, για παράδειγμα, πως οι νέοι εργάτες και χωρικοί στην Αβάνα έχουν κάνει δική τους τη συμφωνική μουσική και την όπερα, και πως γεμίζουν μια αίθουσα όπερας –τη δική τους αίθουσα όπερας– για να ακούσουν τους δικούς τους συνθέτες, Μότσαρτ, Βέρντι, Κατούρλα,

Μπετόβεν και Μπραούερ²³, δεν έχει καμία αμφιβολία σχετικά με ποια κατεύθυνση πρέπει να πάρει το προοδευτικό πολιτιστικό έργο – σίγουρα πάντως όχι αποτινάζοντας έναν από τους θεμελιακούς παράγοντες του πολιτισμού μας»²⁴. Διατυπωμένο πρωθύστερα από τον ίδιο, ακόμα πιο περιεκτικά και συνολικά: «Υπάρχουν αυτοί που λένε ότι όλη η προηγούμενη μουσική υπήρξε αστική μουσική, και πρέπει επομένως να απαλλαγούμε από αυτήν. Δεν είναι μόνο πως ακούγεται παράξενο ότι, στον καπιταλισμό, κάποιοι θέλουν να απαλλαγούν από κάτι που είναι ανθρωπιστικά απαραίτητο –ενώ άλλοι προσπαθούν να απαλλαγούν από τον καπιταλισμό μέσω μιας ανθρωπιστικά απαραίτητης επανάστασης–, αλλά το να θέλεις να απαλλαγείς από την τέχνη είναι εντελώς απάνθρωπο, αντιμαρξιστικό και αποκρουστικό»²⁵ – μια θέση που έρχεται σε παραλληλία με ένα διάσημο αφορισμό του Μπαρτ: «Οι κομμουνιστές συγγραφείς είναι οι μόνοι που υποστηρίζουν μια αστική γραφή που οι ίδιοι οι αστοί συγγραφείς έχουν καταδικάσει από πολύ καιρό, κι ειδικά από την ημέρα που ένιωσαν ανασφαλείς μέσα στις απάτες της ιδεολογίας τους, δηλαδή από την ημέρα που ο μαρξισμός δικαιώθηκε» (Barthes, 1987: 83). Και φυσικά, στη δημιουργία τέτοιων φωτισμένων πρωτοπόρων με τέτοιες ανοιχτές κεραιές σε καθετί παλλόμενο στον καιρό τους δεν λείπει ποτέ το πολιτικό χιούμορ: ο Χέντσε το 1988, στο περιθώριο των μεγάλων συνθέσεών του, καταθέτει

23. Ο Αλεχάντρο Γκαρσία Κατούρλα (Alejandro García Caturla, 1906-1940) και Λέο Μπραούερ (Leo Brouwer, 1939-) είναι σύγχρονοι Κουβανοί πρωτοποριακοί συνθέτες.

24. «Die Oper gehört allen!» [«Η όπερα ανήκει σε όλους»], επιστολή του Χέντσε στην εφημερίδα *Deutsche Volkszeitung*, με αφορμή το κλείσιμο της Όπερας του Ντόρτμουντ και της Φιλαρμονικής Ορχήστρας (9 Μαΐου 1974). Συμπεριλαμβάνεται στην έκδοση-συλλογή πολιτικών κειμένων του συνθέτη (Henze, 1982: 217).

25. «Musik ist nolensvolens politisch» [«Η μουσική είναι αναπόφευκτη πολιτική»], συνέντευξη του Χέντσε στον Τ.Α. Μακόφσκι, δημοσιευμένη στο *Züricher Student* τον Ιούνιο του 1969 (Henze, 1982: 167).

το ζλεπτο πιανιστικό κομμάτι *Lamano sinistra* [Το αριστερό χέρι], γραμμένο μόνο για αριστερό χέρι...

Κλείνοντας την αναφορά στο γερμανικό σκέλος της πρωτοπορίας, αξίζει να κάνουμε μια σύντομη μνεία στον Χέρμαν Σέρχεν (1891-1966), τον σπουδαίο μαέστρο που κατά την ηγεμονία του Χίτλερ διέφυγε στην Ελβετία ζώντας ως εξόριστος τα χρόνια του πολέμου – εκεί οργάνωσε μαθήματα σύνθεσης, σεμινάρια διεύθυνσης και συναυλίες. Το 1954 μαζί με τον Πιερ Μπουδέζ συνίδρυσαν την κοινότητα *Domaine Musical*, αφιερωμένη στη διάδοση της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας σε συναυλιακό και εκπαιδευτικό επίπεδο, ενώ λόγω του έντονου ενδιαφέροντος για τις ηλεκτροακουστικές διατάξεις, αναμείχθηκε στο πρωτοπόρο γαλλικό στούντιο GRM – Groupe de Recherches Musicales (Ομάδα Μουσικών Ερευνών). Υπήρξε ζωντανός σύνδεσμος μεταξύ του Σένμπεργκ (τον οποίο βοήθησε το 1912 για το εμβληματικά ανατρεπτικό έργο *Pierrot Lunaire* [Φεγγαρίσιος πιερότος]) και της μεταπολεμικής αβανγκάρντ, όντας εξέχον μέλος του κύκλου Ντάρμσταντ. Ανάμεσα στις πρώτες εκτελέσεις που ανέλαβε με όραμα να διευθύνει συγκαταλέγονται οι: *Il Prigioniero* του Νταλαπικόλα, *Koenig Hirsch* του Χέντσε, *Intolleranzat* ου Νόννο. Παρ' ότι συνέθεσε μερικά έργα, έμεινε κυρίως γνωστός ως ένας τολμηρός πρωτοπόρος διευθυντής ορχήστρας, δάσκαλος του Ξενάκη και του Νόννο μεταξύ άλλων σημαντικών συνθετών.

Τρεις ελληνικές περιπτώσεις²⁶

«Ένας Μότσαρτ του καιρού μας», «μια ηφαιστειακή ιδιοφυΐα», «οραματιστής

26. Η αναφορά στους τρεις συνθέτες είναι αναγκαστικά σύντομη και συνοπτική. Θα άξιζε σίγουρα τον κόπο, ως καταγραφή καίριας σημασίας, να επανέλθουμε σε αυτούς με ξεχωριστό αναλυτικό κείμενο, περιλαμβάνοντας και άλλους συνθέτες –όπως ο Γιάννης Χρήστου (1926-1970)– που μακριά από δηλώσεις πολιτικής στράτευσης κατέθεσαν δημιουργίες απελευθερωτικής έντασης και συγκλονιστικής πρότασης ενός νέου ανθρωπισμού.

μιας καινούριας στάσης προς τη μουσική δημιουργία», αυτοί είναι μερικοί μόνο από τους χαρακτηρισμούς που αποδόθηκαν στο συνθέτη Νίκο Σκαλκώτα (1909-1949) – κυρίως στο εξωτερικό, και αυτοί μετά θάνατον. Στο εσωτερικό και για όσο ζούσε, η αστική τάξη αντιμετώπισε την περίπτωση του με επιθετική περιφρόνηση, ενώ η αδυναμία αποκατάστασης του τεράστιου έργου του –ακόμα και σήμερα– παραμένει ίσως το μεγαλύτερο πολιτιστικό σκάνδαλο του τόπου στο χώρο της μουσικής. Επιφανής μαθητής του Σένμπεργκ, που πάντα τον συμπεριλάμβανε στους πιο άξιους και ολοκληρωμένους συνθέτες που μαθήτευσαν δίπλα του, ο Σκαλκώτας υπήρξε πολυγραφότατος και πυρετικά δημιουργικός τον καιρό που διέμενε στο Βερολίνο (1921-1933). Τρομοκρατημένος από την άνοδο του Χίτλερ, τη φυγή του Σένμπεργκ και τους διωγμούς κατά Εβραίων και πρωτοποριακών συνθετών, αποφασίζει να επιστρέψει στην εχθρική για εκείνον Αθήνα, βιοποριζόμενος μέχρι και το τέλος του Εμφυλίου ως βιολιστής σε συμφωνικές ορχήστρες. Δραπετεύει νύχτα από το Βερολίνο, εγκαταλείποντας σχεδόν τα πάντα, ανάμεσά τους σχεδόν όλα τα χειρόγραφα του και τα περισσότερα από τα 70 έργα που συνέθεσε εκεί – μερικά εκ των οποίων, που επιβίωσαν των βομβαρδισμών, βρέθηκαν αργότερα σε παλαιοπωλεία και συλλογές ιδιωτών. Θα απαξιωθεί συστηματικά από σύσσωμο σχεδόν το μουσικό και κριτικό στερέωμα της Αθήνας, ενώ το 1944 θα οδηγηθεί στις Φυλακές Χαϊδαρίου, για μικρό διάστημα, ως ύποπτος για συμμετοχή στην Αντίσταση. Ακόμα και έγκλειστος, θα βρει χαρτί για να συνθέσει. Η απουσία ενδείξεων πολιτικής στράτευσης στη ζωή του και στη δημιουργία του, έχει αφήσει χώρο στους αστούς μουσικολόγους να ψυχολογικοποιούν και να αποσυνδέουν νοηματικά κάθε έκφανση της πράξης και του βίου του.

Ένας άλλος πρωτοπόρος συνθέτης τον οποίο η ελληνική αστική τάξη είδε ως εχθρό της ήταν ο Αλέκος Ξένος (1912-1995). Εξαιτίας των φρονημά-

των και της δράσης του –ανάμεσά της η ίδρυση της Ομοσπονδίας Μουσικών Σωματείων Ελλάδας, στην οποία πρωτοστάτησε– εκδιώχθηκε πέντε φορές από τις αθηναϊκές συμφωνικές ορχήστρες – η τελευταία τον Μάιο του 1967, ύστερα από σχεδόν σαράντα χρόνια παρουσίας ως κορυφαίος τρομπετίστας. Είχαν κάθε λόγο φυσικά: Ο Ξένος από το 1936 συμμετείχε αδιάλειπτα και ενεργά στους συνδικαλιστικούς αγώνες των μουσικών, ενώ κατά τη διάρκεια της Εθνικής Αντίστασης είχε συνθέσει ξεσπικτικά θούρια (*Ύμνος της ΠΕΕΑ, Το Τραγούδι του Άρνι, Ύμνος της ΕΠΟΝ* κ.ά.) και οργανώσει πολλές χορωδίες και μικρές φιλαρμονικές. Το πιο περίτεχνο και σπουδαίο έργο του παραμένει η *Πρώτη Συμφωνία* (1946) –*Της Αντίστασης*, όπως έγινε γνωστή– στην οποία έχει ενσωματώσει αντάρτικα τραγούδια σε ορχηστρικές παραλλαγές, όπως τον *Ύμνο του ΕΛΑΣ*. Εκτελέστηκε μόλις το 1979 για πρώτη φορά – και μάλλον όχι αρκετές φορές έκτοτε... Αντίστοιχη κατάθεση για μεγάλη ορχήστρα ήταν και η *Δεύτερη Συμφωνία – Της Ειρήνης* (1968). Στην επιβολή της Χούντας, ο Ξένος απάντησε άμεσα με τη μελοποίηση των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Σολωμού, έργο για ορχήστρα, χορωδία και αφηγητή – που όμως κι αυτό έπρεπε να περιμένει πάνω από τριάντα χρόνια για την προεπιμέρα του.

Και αν ο Ξένος είναι το κατεξοχήν παράδειγμα στρατευμένου συνθέτη, ο Ιάννης Ξενάκης (1922-2001) αξίζει να μνημονευτεί ως ένας αντιστασιακός στρατευμένος στην πράξη, πριν κι από το ξεκίνημα της δημιουργίας του. Μαχητικός μαρξιστής –«από τις ανάγκες της καθημερινότητας, από την πάλη και κυρίως επειδή διέκρινα ένα γεφύρωμα με τον πλατωνισμό» (Σούλη, 2011)– εντάσσεται στο ΚΚΕ το 1941 και δίνεται ολοκληρωτικά στην υπόθεση της Εθνικής Αντίστασης: πολιτικός καθοδηγητής της μονάδας *Λόρδος Βύρων* του σπουδαστικού τάγματος της ΕΠΟΝ, γραμματέας της ΕΠΟΝ Πολυτεχνείου, συμμετέχει στην οργάνωση διαδηλώσεων και σε ομάδες ένοπλης δράσης. Στη

μάχη των Δεκεμβριανών του 1944, από έκρηξη οβίδας χάνει το αριστερό μάτι του και σχεδόν το μισό του πρόσωπο. Μέχρι το 1947 θα φυλακιστεί επανειλημμένα, από Ιταλούς, Γερμανούς και Βρετανούς. Τότε είναι που λιποτακτεί από τις τάξεις του Εθνικού Στρατού, διαφεύγοντας στην Ιταλία, και με τη βοήθεια Ιταλών συντρόφων καταφέρνει να φτάσει στο Παρίσι όπου εγκαθίσταται. Στην Ελλάδα καταδικάζεται ερήμην σε θάνατο. Δεν θα μπορεί να γυρίσει μέχρι το νομοθετικό διάταγμα του 1974 της κυβέρνησης Καραμανλή.

Ως συνθέτης, στις πρώιμες απόπειρές του –μέχρι το 1953– συνδυάζει την ελληνική παραδοσιακή μουσική με τη σύγχρονη λόγια της Δύσης, αλλά και ποιητές ρομαντικής και επαναστατικής θεματικής, όπως ο Ρίτσος (*Εαρινή Συμφωνία*), ο Βιγιόν, ο Μαγιακόφσκι (*Φλόουτο των σπονδύλων μου*). Ως πρώτο έργο του, ο ίδιος ορίζει τις *Μεταστάσεις* του 1954, κάνοντας αποφασιστική είσοδο στο χώρο της πρωτοπορίας, καθώς και της συνεχούς μουσικής και ηχητικής εξερεύνησης. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει σε μεταμορφώσεις, ξεκινώντας από μια βιωματική και έντονα συναισθηματική αφετηρία: μια ανάμνηση του πολέμου την οποία ο Ξενάκης δεν μπορούσε να συλλάβει μουσικά με καμία γνωστή μέθοδο σύνθεσης (Matossian, 1991: 58): «Αθήνα –μια αντιναζιστική διαδήλωση– εκατοντάδες χιλιάδες ανθρώπων τραγουδούν ένα σύνθημα που αναπαράγεται σαν ένας γιγαντιαίος ρυθμός. Μετά μάχη με τον εχθρό. Ο ρυθμός ξεσπάει σε ένα τεράστιο χάος απότομων ήχων – οι σφαίρες που σφυρίζουν, το κροτάλισμα των πολυβόλων. Οι ήχοι αρχίζουν να διασκορπίζονται. Σιγά σιγά, σιωπή πέφτει πάλι στην πόλη»²⁷. Μέσα από αυτό το πρώτο έργο θα έρθει σε αντίθεση τόσο με το σειραϊσμό της εποχής όσο και με τη γραμμική αντίληψη της κίνησης των μουσικών ήχων (π.χ. τις διαδοχικές νότες μιας μελωδίας) προ-

27. Συνέντευξη στη βιογράφο του Νουρίτζα Ματσοσιάν (Nouritza Matossian) το 1972. Βλ. Matossian (1986: 58).

βάλλοντας την έννοια των ηχητικών επιφανειών, δηλαδή τις ηχητικές μάζες ή γαλαξίες, όπως τις ονόμαζε. Το σκληρό χορωδιακό έργο του *Nuits [Νύχτες]* του 1968 για 12 φωνές αφιερώνεται σε τέσσερις πολιτικούς κρατούμενους από την Ελλάδα, την Ισπανία και την Πορτογαλία και «σε εσάς, χιλιάδες λησμονημένων, των οποίων τα ονόματα έχουν χαθεί», παρ' ότι ήδη μετά την απογοήτευση των Δεκεμβριανών, που ερμηνεύει ως διπλή προδοσία, έχει εγκαταλείψει την άμεση πολιτική στράτευση. Ως μήτρα όμως, η μεγάλη αντιστασιακή εμπειρία είναι πάντα και θεμελιακά παρούσα: «Στη μουσική μου υπάρχει όλη η αγωνία της νιότης μου, της Αντίστασης –το ελληνικό αντιφασιστικό κίνημα– και η αισθητική των προβλημάτων που έθεσαν, μαζί με τις γιγαντιαίες διαδhlώσεις ή τους συνωμοτικούς μυστηριώδεις θορύβους, τους θανάσιμους θορύβους τις κρύες νύχτες του Δεκέμβρη του 1944 στην Αθήνα. Από αυτά έχει γεννηθεί η σύλληψη της [ηχητικής] μάζας και η στοχαστική μουσική» (Souster, 1968).

Η άλλη Ευρώπη – η άλλη Αμερική

Εντελώς αποσπασματικά, καταγράφονται παρακάτω κάποιες περιπτώσεις της ευρωπαϊκής μουσικής πρωτοπορίας, που απάντησαν με την τέχνη τους στη βαρβαρότητα του αιώνα, στρατεύοντας την έμπνευση και τη δομή των έργων τους στο πολιτικό όραμα μιας κοινωνίας των ανθρώπων, στον αγώνα για απαλλαγή από κάθε σύγχρονη ανελευθερία – για φυγή προς τα εμπρός.

Ο Γερμανός Κρίστιαν Βολφ (Christian Wolff, 1934-), γεννημένος στη Γαλλία και υπήκοος ΗΠΑ μετά τον πόλεμο, χαρακτηρίστηκε «ο πιο σημαντικός συνθέτης της γενιάς του», από τον μέντορά του Τζον Κέιτζ, που τον μύησε στην ηχητική ομορφιά της σιωπής και της τυχαιότητας. Υποστήριξε ότι η μουσική υπάρχει μόνο μέσω της εκτέλεσης και ως εκ τούτου η ελευθερία και η αξιοπρέπεια των μουσικών εκτελεστών είναι οι πρώτιστες αξίες στη μουσική πράξη. Μετέφρασε αυτό το πνεύμα ελευθερίας με οργανικό τρόπο στη δημιουργία του,

προσφέροντας συχνά διαφορετικές επιλογές στους μουσικούς κατά την εκτέλεση ενός έργου. Κατά τη δεκαετία του '70, ο δημοκρατικός ιδεαλισμός της μουσικής του προχώρησε βαθύτερα προς τον πολιτικό ακτιβισμό – συχνά εμπλέκοντας στα έργα του ήχους και κείμενα που συνδέονταν με κοινωνικές διαμαρτυρίες και πολιτικά κινήματα, όπως το λαοθρύλιπο εργατικό συνδικάτο των Wobblies.

Στη Βρετανία, ξεχωρίζει η δημιουργία του Άλαν Μπους (Alan Bush, 1900-1995), ενός φλογερού κομμουνιστή ο οποίος το 1936 ίδρυσε τον *Μουσικό Σύλλογο Εργατών*, ενώ διατέλεσε μαέστρος στο *Εργατικό Χορωδιακό Σωματείο του Λονδίνου*. Τα πρώτα έργα του, όπως το κουαρτέτο εγχόρδων *Dialectic [Διαλεκτική]* του 1929, διακρίνονται για τη συνέπειά τους στη μελωδική επεξεργασία μέσω ενός αντιστικτικού ύφους αρκετά κοντινός στον Σένμπεργκ, τον Μπάρτοκ και τον Χίντεμπειτ. Μετά τον πόλεμο απλοποίησε συνειδητά το ύφος του, παραδίδοντας μια σειρά από οπερατικά έργα που απηκούσαν ζωηρά τα κομμουνιστικά ερείσματά του – όπως η όπερα *Joe Hill* (1970) που είναι αφιερωμένη στη ζωή του θρύλου των Wobblies ο οποίος εκτελέστηκε το 1915. Από τη βρετανική γενιά των πολιτικά ενεργών αβανγκαρντιστών δεν μπορεί να λείψει η αναφορά στον Μάικλ Τίπετ (Michael Tippett, 1905-1998), κομμουνιστή χωρίς κόμμα, αντιρρησία συνείδησης που αρνήθηκε τον πόλεμο (και φυλακίστηκε γι' αυτό). Στη δημιουργία του ξεχωρίζει το ορατόριο *A Child of Our Time [Ένα παιδί του καιρού μας]* που ολοκλήρωσε το 1941 –και ακούστηκε πρώτη φορά στο Λονδίνο, προς το τέλος του πολέμου το 1944– με αναφορά στην ιστορία του 17χρονου Εβραίου πρόσφυγα Χέρσελ Γκρίντσπαν (Herschel Grynszpan) που δολοφόνησε έναν Γερμανό διπλωμάτη δίνοντας έναυσμα για το ναζιστικό πογκρόμ του 1938 που έμεινε γνωστό ως Νύχτα των Κρυστάλλων. Ως μαέστρος οργάνωσε μουσικές δραστηριότητες σε εργοτάξια μεταλλωρύχων και σοσιαλιστικές οργανώσεις. Αναφορικά με την

αντιφασιστική θεματική, σημειώνεται και ο Βρετανός συνθέτης Μπέντζαμιν Μπρίτεν (Benjamin Britten, 1913-1976), που το 1945 μαζί με τον περίφημο βιολιστή Γιεχούντι Μενουχίν (Yehudi Menuhin) επισκέφθηκαν το στρατόπεδο συγκέντρωσης Μπέργκεν-Μπέλσεν παίζοντας για ένα πλήθος πρώην έγκλειστων. Κατάπληκτος από όσα είδε εκεί, αποφάσισε να γράψει έναν κύκλο τραγουδιών πάνω στα *Ιερά Σονέτα* [*Holy Sonnets*] του Τζον Ντον (John Donne), την πλέον πνευματικά καθαρή ποίηση που μπορούσε να βρει.

Στη Γαλλία ο Λουί Ντιρέ (Louis Durey, 1888-1979), συνθέτης και μουσικός κριτικός στη *L' Humanité*, μέλος της δημιουργικής ομάδας *Les Six* [Οι Έξι] κάτω από την επιρροή του Ζαν Κοκτό²⁸, ασπάζτηκε τον κομμουνισμό και συνδέθηκε στενά με οργανώσεις της Αριστεράς, ενώ συμμετείχε και στην Αντίσταση. Μέσα από χορωδιακά έργα άσκησε πολεμική ενάντια στην εξουσία των ΗΠΑ και στις συνθέσεις του επεξεργάστηκε κείμενα του Μάο, του Μαγιακόφσκι και του Χο Τσι Μινχ.

Σε βελγικό έδαφος η αβανγκάρντ εκπροσωπείται από τον Ανρί Πουσέρ (Henri Pousseur, 1929-2009), που καθ' όλη τη δημιουργία του είδε την εξερεύνηση της αρμονίας –αλλά και τις ακραίες αντιθέσεις στο τονικό ύψος και τις δυναμικές της έντασης– ως ζήτημα κοινωνικής σημασίας. Όχι μακριά από την πολιτική ιδιοσυγκρασία του Νόνο, κατέδειξε μια οπτική της μουσικής ως δυναμικού μοντέλου της ουτοπικής κοινωνίας. Η πρότασή του αφορούσε καταρχήν τις ίδιες τις κοινότητες των μουσικών –μέσα από έργα που προέβλεπαν ομαδικό αυτοσχεδιασμό– και τις μεγαλύτερες ορχηστρικές δομές, όπως στο *Couleurs Croisées* του 1967, στο οποίο είχε εντάξει πολλαπλές παραλλαγές του εμβληματικού λα-

ϊκού τραγουδιού της Αμερικής *We Shall Overcome*, ύμνου του Κινήματος των Πολιτικών Δικαιωμάτων την ίδια εποχή. Αφορούσε όμως ως απεύθυνση και το κοινό, το οποίο σε έργα όπως το *Votre Faust* (1969) μπορούσε να αποφασίσει την εξέλιξη των ενδεχομένων στη σκηνή. Στην απόπειρά του να δημιουργήσει συνδέσεις μεταξύ μουσικής και πολιτικής οργάνωσης, ο Πουσέρ διάβασε στον πλουραλισμό μιας φόρμας την έκφραση ενός ανοιχτόμυαλου σοσιαλισμού – παρόμοια με τις θέσεις του Τζον Κέιτζ.

Οι χώρες του Ανατολικού Μπλοκ δεν καλλιέργησαν συστηματικά τη νέα μουσική γλώσσα, δείχνοντας μάλλον δυσπιστία σε ό,τι δεν υπηρετούσε τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Θα αναφέρουμε επιγραμματικά τις περιπτώσεις δημιουργών όπως ο Πολωνός Κριστόφ Πεντερέτσκι (Krzysztof Penderecki, 1933-) του οποίου η εκρηκτική *Θρηνωδία για τα θύματα της Χιροσίμα* [*Threnody for the victims of Hiroshima*] για έγχορδη ορχήστρα προκάλεσε ταραχή το 1961, και τον Ρωσογερμανό Άλφρεντ Σνίτκε (Alfred Schnittke, 1934-98) που πάνω στο ίδιο ιστορικό ζήτημα, τρία χρόνια πριν και μόλις στα 25 του, παρέδιδε ως πτυχιακή σύνθεση στο περίφημο Κονσερβατόριο της Μόσχας το ορατόριο *Ναγκασάκι* – το οποίο ναι μεν ηχογραφήθηκε τότε από την Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας της Μόσχας για μετάδοση, αλλά δεν ξαναπαίχτηκε μέχρι το 2006. Στη Σοβιετική Ένωση όμως είναι ασκόπιμο να σημειώσουμε και τη δράση του Συνδέσμου για τη Σύγχρονη Μουσική [Assotsiatsiya Sovremennoy Muziki], που ιδρύθηκε το 1923 από συνθέτες του μοντερνισμού – με πρωτεργάτη τον Νικολάι Ρόσλαβετς (Nikolai Roslavets, 1881-1944)– με σκοπό τη διοργάνωση σειράς συναυλιών και περιοδικών εκδόσεων που εισήγαγαν τη γενιά της Επανάστασης στη δυτική μουσική πρωτοπορία της εποχής –το έργο συνθετών όπως οι Χίντεμιτ, Μάλερ, Σένμπεργκ και Μπεργκ, το οποίο υπήρξε καθοριστική επιρροή για τον Ρώσο συνθέτη Ντμίτρι Σοστακόβιτς (Dmitri Shostakovich, 1906-75)– καλωσφρίζοντας επιδιήποτε νέο στη μουσική ως

28. Οι *Les Six* συγκροτούνταν από τους Γάλλους συνθέτες Ντάρριους Μιγιό, Φράνσις Πουλάνκ, Ζερμέν Ταιγφέρ, Αρτίρ Ονεγκέρ, Ζορζ Ορίκ, Λουί Ντιρέ. Δραστηριοποιούνται ως ομάδα από το εμπόλεμο 1917, αρχικά κάτω από την καλλιτεχνική καθοδήγηση του Κοκτό, ενώ οι δρόμοι τους χωρίζουν το 1921.

στοιχείο μιας νέας κοινωνίας. Ο Σύνδεσμος διαλύθηκε από τον σταλινικό ρεαλισμό μόλις στα δέκα χρόνια του.

Όμως, και από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού δεν είναι λίγες οι φωνές της πρωτοπορίας που θέτουν τη δημιουργία τους στην υπηρεσία των κοινωνικών αιτημάτων, των λαϊκών προσδοκιών και των πολιτικών οραμάτων. Ο Αμερικάνος συνθέτης Άαρον Κόπλαντ (Aaron Copland, 1900-90), διάσημος για τη παγκοσμίως δημοφιλή σύνθεση *Fanfare for the Common Man* (1943) [*Σάλπισμα για τον απλό άνθρωπο*], τη δεκαετία του '30 υπήρξε ενεργό μέλος της οργάνωσης *Κολλεκτίβα Συνθετών* που «κομμουνιστοκρατούνταν», ενώ συνέθεσε ακόμα και τραγούδια «για τις μάζες», όπως το *Into the Streets May First* [*Στους δρόμους Πρώτη του Μάη*]. Η δραστηριότητά του στις ΗΠΑ του Μακαρθισμού, φυσικά απασχόλησε την κρατική *Επιτροπή των Αντι-Αμερικανικών Ενεργειών* και ο συνθέτης υπέστη εξαντλητική ανάκριση και δημόσιο εξευτελισμό. Ο Κάρλος Τσάβεζ (Carlos Chavez, 1899-1978) από το Μεξικό, ίσως ο πλέον εξωστρεφής Λατινοαμερικάνος συνθέτης, συνεργάστηκε με τον Κόπλαντ και τον μύπησε στις πιο λαϊκές φόρμες. Το 1928 δημιούργησε τη Συμφωνική Ορχήστρα του Μεξικού, την οποία διηύθυνε με συνέπεια για είκοσι χρόνια, φέρνοντας στον τόπο του τη μουσική του Στραβίνσκι, του Σένμπεργκ και άλλων μεγάλων της πρωτοπορίας. Συχνά στις συνθέσεις του ενσωματώνει στοιχεία λαϊκής μουσικής, όπως στην *Obertura Republicana* (1935) όπου επεξεργάζεται τις μελωδίες τριών επαναστατικών τραγουδιών του Μεξικού από το 18ο αιώνα. Στη Βραζιλία, θα ξεχωρίσουμε τον Εουνίσε Κατούντα (Eunice

Catunda, 1915-90) κομμουνιστή συνθέτη και παιδαγωγό, που μύπησε τον Νόνο και τον Μαντέρνα στους χορευτικούς ρυθμούς της Λατινικής Αμερικής, αλλά και στην ποίηση του Λόρκα.

Αντί επιλόγου, μια προφανής υπόμνηση: αναγνώσατε ένα κείμενο που αναφέρεται σε μουσική, αλλά... δεν έχει ήχο – απουσιάζουν τα πλέον πραγματικά τεκμήρια, που δεν είναι παρά τα ίδια τα έργα. Και επακόλουθα μια παρακίνηση: παρ' ότι η εμπειρία της ζωντανής εκτέλεσης και ακρόασης δεν μπορεί να συγκριθεί με τίποτα –για κάποια έργα μάλιστα, αυτό συνιστά οργανικό στόχο–, τα περισσότερα έργα που αναφέρονται εδώ είναι διαθέσιμα, ακόμα και στο μεταμοντέρνο χάος του youtube. Ας ανατρέξουμε σε αυτά για να διασταυρώσουμε τα κίνητρα που τα γέννησαν με τη γοητεία που μπορούν να ασκήσουν στα αυτιά και στη σκέψη μας. Ας τα ακούσουμε στο πνεύμα μιας μικρής σπουδής, ως τεκμήρια ενός σώματος ιδεών και πράξεων που ανυψώνουν τον άνθρωπο και τις δυνατότητές του – αυτό που αποτελεί άλλωστε και τον θεμελιακό πυρήνα της μαρξιστικής σκέψης. Ας ακολουθήσουμε άφοβα και με ανοικτά αυτιά την τάση, όπως δηλώνει ο Νίκος Μαμαγκάκης, ένας δικός μας μεγάλος συνθέτης, «να πλησιάζουμε τη μεγάλη τέχνη σε δύσκολες ώρες, στις ανατάσεις που έχουμε εμείς οι άνθρωποι, οι σπουδαίοι καταφύγια»²⁹. Ακόμα παραπέρα όμως, η μεγάλη τέχνη μπορεί να μας βγάλει από τα καταφύγια. **T**

29. Από συνέντευξή του στον Παύλο Αγιαννίδη. Βλ. Αγιαννίδης, Π. (2007). *Αθηναία Παραμύθια*, Κασιανιώτης.

b Adlington, R. (ed.) (2009), *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford University Press.
Adlington, R. (ed.) (2013), *In Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc*, Oxford University Press.
Barthes, R. (1987), *Ο Βαθμός*

Μηδέν της Γραφής – Νέα Κριτικά Δοκίμια, μτφ. Κ. Παπαϊακώβου, Αθήνα, Κέδρος-Ράππα.
Bauman, Z. (1997), *Postmodernity and its Discontents*, New York University Press.
Bürger, P. (1984), *Theory of the Avant-Garde*, University of

Minnesota Press.
Cage, J. (1961), *Silence – Lectures and Writings*, Wesleyan University Press.
Camus, A. (2011), *Ο καλλιτέχνης και η εποχή του*, μτφ. Π. Λιάδης, Κ. Παπαλιάς, Λ. Σαλούφα, Μ. Σιχάντε, Τ. Στρατάκου, επιμ. Α. Βλαβιανού, Αθήνα, Καστανιώτης.

b

- Ewen, D.** (1969), *The World of Twentieth-Century Music*, Robert Hale & Company.
- Fisk, J.** (1997) (ed.), *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*, 2nd edition, Northeastern University Press.
- Griffiths, P.** (1986), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Music*, Thames and Hudson.
- Griffiths, P.** (1993), *Μοντέρνα μουσική*, μτφ. Μ.Κώστιου, Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Griffiths, P.** (1995), *Modern Music and After: Directions since 1945*, Oxford University Press.
- Iddon, M.** (2008), “The dissolution of the avant-garde”, *Journal for New Music and Culture* 1 (1).
- Lebrecht, N.** (1992), *The Companion to 20th Century Music*, Simon & Schuster Ltd.
- Μανιάτης, Γ.** (2004), *Πίχαρντ Βάγκνερ: Το «Καθαρά Ανθρώπινο»*, Πολύτροπον.
- Nyman, M.** (2011), *Πειραματική Μουσική*, μτφ. Δ. Στεφάνου, Αθήνα, Οκτώ.
- Oliver, M.** (1999) (ed.), *Settling the Score: A Journey through the Music of the 20th Century*, Faber & Faber.
- Ross, A.** (2008), *The Rest is Noise*, Fourth Estate.
- Slonimsky, N.** (1971), *Music since 1900*, 4th edition, Charles Scribner’s Sons.
- Vuillermoz, E.** (1980), *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. – σκόλια Γ. Λεωτσόκος, τόμ. 2ος, Υποδομή.
- Για τον Luigi Nono και τους Ιταλούς**
- Adlington, R.** (2016), “Whose Voices? The Fate of Luigi Nono’s *Voci destroying muros*”, *Journal of the American Musicological Society* 69 (1).
- Bailey, K.** (1992), “Work in Progress: Analysing Nono’s *Il canto sospeso*”, *Music Analysis* 11 (2-3).
- Berry, M.** (2014), *After Wagner: Histories of Modernist Music Drama from Parsifal to Nono*, Boydell & Brewer Ltd.
- Boyd, H.** (2012), “Remaking reality: Echoes, noise and modernist realism in Luigi Nono’s *Intolleranza 1960*”, *Cambridge Opera Journal* 24 (2).
- Durazzi, B.** (2009), “Luigi Nono’s *Canti di vita e d’amore: Music dialectics and the opposition of present and future*”, *The Journal of Musicology* 26 (4), University of California Press.
- Fearn, R.** (1990a), *Bruno Maderna*, Harwood Academic Publishers.
- Fearn, R.** (1990b), “Bruno Maderna: From the Café Pedrocchi to Darmstadt”, *Tempo*, New Series No. 155.
- Fearn, R.** (2007), “Prometheus or Icarus? Idea and ideology in Nono’s ‘*Al Gran Sole Carico D’Amore*’”, *Tempo* 61 (239), Cambridge University Press.
- Fearn, R.** (2013), *Italian Opera Since 1945*, Routledge.
- Hopkins, B.** (1978), “Luigi Nono: The individuation of power and light”, *The Musical Times* 119 (1623), Musical Times Publications.
- Nielinger-Vakil, C.** (2015), *Luigi Nono: A Composer in Context*, Cambridge University Press.
- Mila, M. e Nono, L.** (2010), *Nulla di oscurotrano: Lettere 1952-1988*, curatore A.I. De Benedictis, V. Rizzardi, ilSaggiatore.
- Murphy, T.S.** (2005), “The negation of a negation fixed in a form – Luigi Nono and the Italian counter-culture 1964-1979”, *Cultural Studies Review* 11 (2).
- Nono, L.** (2001), *Scritti e colloqui*, curatore A.I. De Benedictis, V. Rizzardi, Ricordi-LIM.
- Shreffler, A.C.** (2013), “‘Music left and right’: A tale of two histories of progressive music”, in Adlington, R. (ed.) (2013), *In Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc*, Oxford University Press.
- Spangemacher, F.** (1984), “Nono’s ‘Prometeo’”, *Tempo*, New Series No. 151, Cambridge University Press.
- Traber, H.** (2000), “Musikergreift die Fahnen: Die Skandale um Henzes ‘*Floss der Medus*’ und Nonos ‘*Intolleranza 1960*’”, *Neue Zeitschrift für Musik* 161 (3).
- Θέατρο – Κ. Νίτσου** (1974), «Το τραγούδι που κόπηκε – τα τελευταία μηνύματα εκτελεσμένων από τους Ναζί που μελοποίησε ο Νόνου», Περίοδος Β΄, τόμ. Ζ΄, τεύχ. 37.
- Για τον Hans Werner Bennett, C.** (1979), “Hans Werner Henze: Voices”, *Tempo*, New Series, No. 130.
- Berry, M.** (2012), *Henze, Wagner and the Weight of German Musical Culture*, Royal Musical Association annual conference (paper).
- Hatten, R.S.** (1990), “Pluralism of theatrical genre and musical style in Henze’s *We Come to the River*”, *Perspectives of New Music* 28 (2).
- Henze, H.W.** (1982), *Music and Politics: Collected Writings 1953-81*, Cornell University Press.
- Henze, H.W.** (1998), *Bohemian Fiftys: An Autobiography*, Faber & Faber.
- Porter, A.** (1969), “Henze’s ‘Young Lord’”, *The Musical Times* 110.
- Για τους Έλληνες συνθέτες**
- Βραζιτούλης, Γ.Μ.** (2008), «Ο Νίκος Σκαλκώτας στο Βερολίνο (1921-1933)», *Εξάντας*, τεύχ. 7, Βερολίνο.
- Καλογερόπουλος, Τ.** (1998), *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως σήμερα*, Εκδόσεις Παλλέλη.
- Καμαρωτός, Δ.** (επιμ.) (1994), *Ιάννης Ξενάκης – Ένα αφιέρωμα του Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου προς έναν απόφοιτό του*, Σύγχρονη Εποχή.
- Matossian, N.** (1991), *Xenakis*, Kahn & Averill.
- Ξενάκης, Ι.** (1978), «Τέχνη και Επανάσταση» (Συνέντευξη στον Π. Βήχο), *Επανάστατική Μαρξιστική Επιθεώρηση*, τεύχ. 13.
- Σούλη, Ρ.** (2011), «Ιαννης Ξενάκης: Άνοιξε νέους δρόμους στη σύγχρονη μουσική δημιουργία», *Ριζοσπάτης, 7 μέρες* (ένηετη έκδοση), 30-01.
- Souster, T.** (1968), “Xenakis’s ‘*Nuits*’”, *Tempo* 85, Cambridge University Press.
- Συμμεωνίδου, Α.** (1995), *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών – Βιογραφικό – Εργογραφικό*, Φίλιππος Νάκας.