

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πτυχιακή Εργασία

***Ο μουσικός εθνικισμός του R. Wagner***

***με ιδιαίτερη εστίαση  
στο δοκίμιο “Beethoven”***

Σοφία Παραστατίδου

Προπτυχιακή Φοιτήτρια

Αριθμός Μητρώου: 1569201400035

Επιβλέποντες καθηγητές: Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Νικόλας Μαλλιάρης, Ιωάννης  
Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2020

## Περιεχόμενα

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Εισαγωγή.....                                                                                         | 3  |
| Κύριο Μέρος.....                                                                                      | 7  |
| I. «Ο πολιτικός Wagner».....                                                                          | 7  |
| i. Ο Βίος και η Πολιτική Δράση.....                                                                   | 7  |
| ii. Το Θεωρητικό Έργο. ....                                                                           | 19 |
| iii. Το Μουσικό Έργο.....                                                                             | 27 |
| II. Ανάλυση της πραγματείας “Beethoven”.....                                                          | 37 |
| i. Εισαγωγή στην πραγματεία. ....                                                                     | 37 |
| ii. Φιλοσοφική προσέγγιση της πραγματείας.....                                                        | 39 |
| iii. Ανάλυση Ειδικών Θεμάτων.....                                                                     | 45 |
| III. Αντιπαράβολή του εθνικισμού του Wagner με άλλους εθνικισμούς της εποχής .52                      |    |
| i. Εισαγωγικές έννοιες: έθνος, εθνικισμός, φολκλόρ στοιχείο, Εθνικές Μουσικές Σχολές. ....            | 52 |
| ii. Ο φιλοσοφικά θεμελιωμένος εθνικισμός του Richard Wagner. Ορισμένα φιλοσοφικά προαπαιτούμενα. .... | 56 |
| iii. Αντιπαράβολή με άλλους εθνικισμούς της εποχής. ....                                              | 59 |
| Συμπεράσματα.....                                                                                     | 68 |
| Βιβλιογραφία .....                                                                                    | 71 |

## Εισαγωγή

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας αποτελεί μια χρονική περίοδο με ιδιαίτερο αισθητικό και πολιτικό ενδιαφέρον. Η επίδραση της Γαλλικής Επανάστασης στο ρομαντικό κίνημα γίνεται εμφανής σε οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο.<sup>1</sup> Πιο συγκεκριμένα, η κοινωνική και πολιτική αστάθεια στο διάστημα μεταξύ Γαλλικής και Ρωσικής επανάστασης πολιτικοποιεί την αισθητική του Ρομαντισμού και ζητήματα σχετικά με την ελευθερία, την ισότητα, την υπεράσπιση ανθρωπίνων δικαιωμάτων και τον προσδιορισμό εθνικής ταυτότητας απασχολούν διανοούμενους, φιλοσόφους και καλλιτέχνες της εποχής. Μεταξύ αυτών ο Γερμανός συνθέτης Richard Wagner θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά πρόσωπα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω της τεράστιας μουσικής κληρονομιάς και των μουσικών καινοτομιών που εγκαθίδρυσε μέσα από τις πάνω από δέκα πολυθρύλητες και ριζοσπαστικές του όπερες. Παράλληλα, στο επίκεντρο συζητήσεων έχουν βρεθεί οι διαφορούμενες απόψεις και πεποιθήσεις του σχετικά με τη θρησκεία, το μουσικό δράμα, τις φυλετικές διακρίσεις και τη φιλοσοφία, για τις οποίες πληροφορούμαστε εκτενώς από τα πολυάριθμα και πολυποίκιλα θεωρητικά του γραπτά. Παρά την πληθώρα απόψεων και χαρακτηρισμών τόσο για το ιδεολογικό υπόβαθρο, όσο και για την καλλιτεχνική σκοπιμότητα του έργου του, ο Wagner αποτελεί αδιαμφισβήτητα τον ακρογωνιαίο λίθο της εποχής του Ρομαντισμού.<sup>2</sup>

Ο Wagner υπήρξε μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα. Δεν ήταν μόνο συνθέτης, αλλά και παραγωγικός, πλην όμως αμφιλεγόμενος συγγραφέας, που δημοσίευσε δοκίμια για ένα ευρύ φάσμα θεμάτων καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ο δυσνόητος τρόπος γραφής του σε συνδυασμό με τις ομιχλώδεις πολιτικές πεποιθήσεις του οδήγησε σε μια έντονη σύγχυση σχετικά με τις απόψεις του. Στο βαγκνερικό μυαλό μπορούσαν να συνυπάρχουν πολιτικές πεποιθήσεις του Bakunin αλλά και του γερμανικού συντηρητισμού, φιλοσοφικές προσεγγίσεις του Hegel, του Feuerbach και του Schopenhauer. Η θεωρητικοποίηση της τέχνης του με την αποτύπωση των ιδεολογικών απόψεών του, των προσωπικών εμπειριών του καθώς και των κοινωνικοπολιτικών οραμάτων του, είχε τεράστια επιρροή σε πολιτισμικό επίπεδο ως σύμβολο της νεωτερικότητας. Ο αντιφατικός χαρακτήρας του οδήγησε στην αναθεώρηση των ορίων και προϋποθέσεων της νεωτερικότητας. Ουσιαστικά, οι αντιθέσεις της προσωπικότητάς του καθρεφτίζουν τις αντιθέσεις της εποχής του και γι'

---

<sup>1</sup> Α. Σιώνη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα 2005, σ. 62-63.

<sup>2</sup> Γ. Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, Αθήνα 2004, σ. 14.

αυτό είναι αναγκαία η μελέτη της πολιτικής και ηθικής πτυχής του και κατ' επέκταση των αξιών της νεωτερικότητας.<sup>3</sup>

Η προσέγγιση του βαγκνερικού έργου στην παρούσα εργασία έχει ως στόχο να αναλύσει το μουσικό εθνικισμό του Wagner κυρίως σε αισθητικό και φιλοσοφικό επίπεδο. Ταυτόχρονα, κρίνεται αναγκαία η πλαίσισή της ανάλυσης στα ιστοριοπολιτικά δεδομένα της εποχής του 19<sup>ου</sup> αιώνα και η απομυθοποίηση της ταύτισής του με το ρατσισμό και το μεταγενέστερο ναζιστικό καθεστώς. Γι' αυτό το λόγο, στο πρώτο μέρος της εργασίας γίνεται μια εξιστόρηση της ζωής και της πολιτικής του δράσης, καθώς και μια ξεχωριστή ανάλυση αξιοσημείωτων μουσικών και θεωρητικών έργων του σε ξεχωριστά υποκεφάλαια.<sup>4</sup> Μέσα από την ανάδειξη της πολυδιάστατης προσωπικότητας του συνθέτη γίνεται εμφανής η συνύπαρξη του ριζοσπαστικού ουμανισμού του, των αναρχοκομμουνιστικών ιδεωδών του με το έντονο γερμανικό πνεύμα που χαρακτήριζε το έργο του εντός ενός εθνικιστικού πλαισίου εντελώς διαφορετικού από τη δική μας εποχή. Στη συνέχεια, η ανάλυση που ακολουθεί στο δεύτερο μέρος της εργασίας στοχεύει επίσης στην παρουσίαση του γερμανικού μουσικού εθνικισμού του Wagner μέσα από τις σχετικές αναφορές που κάνει στην πραγματεία *Beethoven* (1870). Τέλος, κρίνεται αναγκαία η αποσαφήνιση συγκεκριμένων εννοιών, η φιλοσοφική θεμελίωση του εθνικισμού του συνθέτη και η αντιπαραβολή του με άλλους μουσικούς εθνικισμούς της εποχής για να γίνει αντιληπτή η ιδιαιτερότητα της έννοιας και της υιοθέτησής της από τον συνθέτη στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Όπως προαναφέρθηκε, η περίπτωση του Wagner σε πολιτικό επίπεδο είναι αμφίσημη. Οι πεποιθήσεις του κινήθηκαν από τον ριζοσπαστικό κομμουνισμό έως και τον αντισημιτισμό σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Δεν συντηρητικοποιήθηκε λόγω αναγκαιότητας και λόγω των εξελίξεων της ζωής του, αλλά «αισθητικοποιήθηκε» μέσα από την πολιτική και το αντίστροφο.<sup>5</sup> Πολιτικοποίησε την αισθητική των τεχνών και όρισε τον πολιτικό ρόλο σε αυτές, χωρίς να γίνεται σαφές ποια από τις δύο, η αισθητική ή η πολιτική, προηγείται.<sup>6</sup> Παρουσίασε την αντιπαράθεση του κοινωνικού κατεστημένου με την καλλιτεχνική αυτοδημιούργητη πραγματικότητα. Για τη βαγκνέρια πραγματικότητα η πολιτική αποτελούσε καταλυτικό παράγοντα αισθητικοκαλλιτεχνικής διαμόρφωσης. Μια σχέση αμφισβήτησης και

---

<sup>3</sup> Στο ίδιο, σ. 1-30.

<sup>4</sup> Επομένως, στο υποκεφάλαιο: «Ο Βίος και η Πολιτική δράση» του κεφαλαίου: «Ο Πολιτικός Wagner» οι αναφορές που θα γίνουν σε μουσικά και θεωρητικά έργα του συνθέτη θα αναλυθούν εκτενέστερα στα επόμενα υποκεφάλαια: «Το Μουσικό Έργο» και «Το Θεωρητικό Έργο».

<sup>5</sup> Μανιάτης, ό.π., σ. 18.

<sup>6</sup> Στο ίδιο, σ. 18-19

αλληλοεπίδρασης με απώτερο στόχο την καλλιτεχνική αυτογνωσία. Το ερώτημα που γεννάται είναι αν η σχέση του συνθέτη με την πολιτική είναι ψυχοδιανοητική ή αποτέλεσμα προσαρμογής στις εκάστοτε συγκυρίες;

Οι πολιτικές μετατοπίσεις του Wagner επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την καθυστερημένη αστικοποίηση της Γερμανίας συγκριτικά με άλλες χώρες της Ευρώπης τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οι συνθήκες διαμόρφωσης της πολιτικής του σκέψης δεν επέτρεπαν τις έννοιες του συμβιβασμού, των δικαιωμάτων, του φιλελευθερισμού και της επιλογής. Αντίθετα, επικράτησε η «γερμανικότητα», ο εθνικός αυτοπροσδιορισμός και εγωκεντρισμός. Αυτή η εγωπάθεια ήταν βασικό χαρακτηριστικό του συνθέτη και σε συνδυασμό με την ηγετική φύση του τον κατέστησαν μία από τις πιο επιβλητικές και χειριστικές προσωπικότητες της εποχής σε πολλά επίπεδα. Είχε ως απώτερο καλλιτεχνικό όραμα την αναγέννηση της γερμανικής τέχνης μέσα από την αναβίωση του αρχέγονου γερμανικού πολιτισμικού πλούτου. Αποτέλεσε ιδεολογικό φορέα και πρωτοπόρο του γερμανικού μουσικού εθνικισμού και αυτό φαίνεται τόσο στο μουσικό έργο, όσο και στα θεωρητικά του γραπτά. Ένας βασικός προβληματισμός που προκύπτει είναι το κατά πόσο η πολιτική στάση του συνθέτη σχετίζεται σε ερμηνευτικό επίπεδο με το καλλιτεχνικό του έργο. Οι πεποιθήσεις του αποτελούν αναγκαία συνιστώσα για την ολοκληρωμένη ανάλυση των έργων του;

Οι περισσότερες από τις αντιλήψεις του σχετικά με το θέμα της παρούσας εργασίας προκύπτουν από δημοσιευμένες γνώμες του Wagner για διάφορα κοινωνικοπολιτικά, φιλοσοφικοθηρησκευτικά και ιστορικά ζητήματα του παρελθόντος, αλλά και της εποχής του. Γι' αυτόν τον λόγο, επέλεξα να παρουσιάσω επί λέξει αρκετές τοποθετήσεις από την πραγματεία *Beethoven*. Πολλά ακόμα γραπτά του έχουν αποκτήσει κάποια φήμη, ιδιαίτερα το δοκίμιο του *Ο Ιουδαϊσμός στην μουσική*. Πρόκειται για μια κριτική άποψη του συνθέτη για την επιρροή των Εβραίων στον γερμανικό πολιτισμό και την κοινωνία εκείνη την εποχή. Γενικότερα, τα δοκίμια που έγραψε τα τελευταία χρόνια της ζωής του ήταν επίσης αμφιλεγόμενα, με πολλούς αναγνώστες να αντιλαμβάνονται ότι πρεσβεύουν ρατσιστικές πεποιθήσεις. Η θεωρητική περιθωριοποίησή του, λόγω των συντηρητικών, αντισημιτικών αντιλήψεων που υιοθέτησε είναι προϊόν παρεξήγησης, διότι πολλοί μελετητές δεν λαμβάνουν υπόψη το γεγονός ότι το γενετικό στοιχείο δεν υπήρχε στην αντιεβραϊκή στάση του συνθέτη. Ο εβραϊσμός ήταν ένα διαδεδομένο φαινόμενο στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ο Wagner παρουσίασε την δική του «παραλλαγή» βασισμένος στον καλλιτεχνικό, οικονομικό και κοινωνικό ανταγωνισμό που επικρατούσε. Ακόμα, πρέπει να ληφθούν υπόψη το ανθρώπινο στοιχείο και ο βασικός συντελεστής της «αγάπης», που πάντα κυριαρχούν στο μυαλό του,

ανεξάρτητα από τις εκάστοτε κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές του μεταβολές και που παρουσιάζονται έντονα τόσο στη δραματουργική σκοπιμότητα, όσο και στο ιδεολογικό περιβάλλον της βαγκνερικής δημιουργίας.

Το γεγονός ότι ο συνθέτης προωθήθηκε κατά τη διάρκεια της ναζιστικής εποχής ως ένας από τους αγαπημένους συνθέτες του Αδόλφου Χίτλερ ενίσχυσε αρκετά την ιστορική αντίληψη ότι ο πρώτος είχε επηρεάσει –έως και προβλέψει– τη δημιουργία του μεταγενέστερου γερμανικού ναζιστικού καθεστώτος. Ακόμα και σήμερα στο μυαλό πολλών ο Wagner συνδέεται εσφαλμένα με το Τρίτο Ράιχ, παρά το γεγονός ότι χρονολογικά δεν υπήρχε καν ο εθνικοσοσιαλισμός την εποχή που έζησε ο συνθέτης. Το ερώτημα στην προκειμένη περίπτωση είναι το αν αυτή η «λατρεία» του Χίτλερ για τον Wagner είναι αιτιώδης ή συμπτωματική. Υπάρχουν δύο κατηγορίες μελετητών για το συγκεκριμένο ζήτημα: αυτοί που απαλλάσσουν τον Wagner από το αντισημιτικό στίγμα και τη μεταπολεμική αντιπάθεια εξ αιτίας της έντονης αγάπης για το μουσικό έργο που άφησε πίσω του και αυτοί που εναντιώνονται στις πολιτικές του απόψεις και στα τραγικά ιστορικά γεγονότα που τις ακολούθησαν συμπεριλαμβάνοντας και το μουσικό έργο του μέσα σε αυτή την αρνητική κριτική.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Φ. Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ, Η μουσική των Θεών και τα Βαγκνερικά μυστήρια*, Αθήνα 1996, σ. 180-181.

## Κύριο Μέρος

### I. «Ο πολιτικός Wagner»

#### i. *Ο Βίος και η Πολιτική Δράση.*

Η ανάπτυξη της γερμανικής εθνικής συνείδησης στα ιστορικά γεγονότα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα στα οποία εξελίχθηκε και η πολιτική ταυτότητα του Γερμανού συνθέτη, Richard Wagner, αποτελεί βασική προϋπόθεση για την ερμηνεία της πολιτικής του δράσης. Αρχικά, πρέπει να ληφθεί υπόψη η αποδυνάμωση της Γερμανικής Συνομοσπονδίας (1815-1866), που είχε ιδρυθεί μετά την πτώση της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Στον γαλλοπρωσικό πόλεμο (1870-71) αναδεικνύεται πλέον η Πρωσία κινητήρια δύναμη και ιδρύεται η Βόρεια Γερμανική Συνομοσπονδία, που μετεξελίσσεται τελικά στο γερμανικό Ράιχ από τον Γουλιέλμο Α' της Πρωσίας. Το εθνικό αίσθημα δεν άργησε να αναπτυχθεί, ενώ προϋπήρχε ήδη στους Γερμανούς καλλιτέχνες και φιλοσόφους του 19<sup>ου</sup> αιώνα –με κύριο εκπρόσωπο τον Wagner–, και να εξυπηρετήσει την φιλοδοξία του γερμανικού κράτους για επέκταση, κυριαρχία και ανεξαρτητοποίηση από την υπόλοιπη Ευρώπη. Το ξεκίνημα του ρομαντικού κινήματος –με την εκφραστικότητα και την μετάδοση συναισθημάτων και ιδεών σαν βασικά του χαρακτηριστικά– από τις αρχές του αιώνα θέσπισε τις βάσεις για τη διαμόρφωση εθνικής ταυτότητας, την αναβίωση της πλούσιας πολιτισμικής κληρονομιάς της χώρας και την επανεκτίμησή της από τους Γερμανούς πολίτες, στοιχεία που τροφοδότησαν σταδιακά το γερμανικό εθνικιστικό κίνημα. Τα όρια επομένως της ιστορίας και του πολιτισμού της Γερμανίας, σε συνδυασμό με την καθιέρωση της εθνικής γλώσσας, καθιστούν τις προϋποθέσεις ανεξαρτησίας της από την υπόλοιπη Ευρώπη και αποτυπώνονται από τους Γερμανούς καλλιτέχνες και φιλοσόφους της εποχής με τρόπο «προφητικό» για την εθνικιστική πραγματικότητα που θα ακολουθήσει. Παρακάτω παρουσιάζεται μια συνοπτική εξιστόρηση της ζωής, του μουσικού και θεωρητικού έργου και της πολιτικής δράσης του συνθέτη.

Ο Wagner γεννήθηκε στη Λειψία στις 22 Μαΐου του **1813** και βαπτίστηκε στη λουθηρανή εκκλησία του Αγίου Θωμά. Σύμφωνα με το νόμο, θεωρούνταν ότι ήταν το ένατο παιδί του Carl Friedrich Wagner, υπαλλήλου της αστυνομικής υπηρεσίας της Λειψίας, και της Johanna Rosine Wagner. Σχετικά όμως με το θέμα της πατρότητάς του έχουν εκφραστεί αμφιλεγόμενες απόψεις. Ο Richard υποψιάστηκε ότι στην πραγματικότητα ήταν ο γιος του γνωστού θεατρικού συγγραφέα, ζωγράφου και ηθοποιού Ludwig Geyer, μετά την ανακάλυψη γραμμάτων από τον

Geyer στη μητέρα του, Johanna.<sup>8</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το πώς η πιθανώς εβραϊκή καταγωγή του Geyer έρχεται σε αντιπαράθεση με την έντονα αντισημιτική πορεία του συνθέτη.<sup>9</sup> Αξιοσημείωτο είναι επίσης, ότι πριν από τη διαμονή του στη Δρέσδη, έμενε στην οδό Brühl της Λειψίας, που εκείνη την εποχή στέγαζε κυρίως Εβραίους. Μετά το θάνατο του νόμιμα φερόμενου πατέρα του –6 μήνες αφότου είχε γεννηθεί– η Johanna και ο Geyer παντρεύτηκαν και έμειναν τελικά στη Δρέσδη τον Αύγουστο του 1814. Για τα πρώτα 14 χρόνια της ζωής του ο Wagner ήταν γνωστός ως Wilhelm Richard Geyer. Εξαιτίας του Geyer, μάλιστα, φαίνεται πως γεννήθηκε το ενδιαφέρον του συνθέτη για το θέατρο και τις παραστατικές τέχνες. Σύμφωνα με καταγραφή της 26<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1868, στο ημερολόγιο της δεύτερης γυναίκας του Wagner, Cosima Wagner, ο συνθέτης «δεν πίστευε» ότι ο Ludwig Geyer ήταν ο πραγματικός του πατέρας, ενώ την ίδια στιγμή εκείνη κατέγραφε την ομοιότητα μεταξύ του γιου του Wagner, Siegfried, και του Geyer.<sup>10</sup> Σχετικά με την πατρότητα και την καταγωγή του Ludwig Geyer, δεν αρκούν οι εικασίες και οι αναφορές του ίδιου του Wagner στην αυτοβιογραφία του *Mein Leben*, καθώς δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία που επιβεβαιώνουν ότι ο Geyer ήταν Εβραίος και το ζήτημα της πατρότητας είναι απίθανο να διευθετηθεί χωρίς στοιχεία DNA.

Η ενασχόληση του συνθέτη με τη μουσική ξεκίνησε το **1820**. Παρακολουθούσε μαθήματα πιάνου στη σχολή του πάστορα Wetzel στο Possendorf της Δρέσδης και το 1821 παρακολούθησε τον *Ελεύθερο Σκοπευτή* του Γερμανού C. M. Von Weber, από τον οποίο αφομοίωσε τον φανταστικό χαρακτήρα στα μετέπειτα έργα του, όπως για παράδειγμα, στην πρώτη του ολοκληρωμένη όπερα *Die Feen* (1833).<sup>11</sup> Έντονες επιρροές αποτελούν, εμφανώς, ο Shakespeare, ο Goethe και ο Schiller, καθώς και έργα αρχαίων Ελλήνων τραγωδών, στους οποίους αναφέρεται ξεκάθαρα στο θεωρητικό του γραπτό *Beethoven*, το οποίο έγραψε με αφορμή την επέτειο γέννησης του θρυλικού Γερμανού συνθέτη L. v. Beethoven<sup>12</sup> και με πρωταρχικό παράδειγμα την τραγωδία *Leubald* (1826).

Το 1827 επιστρέφει στον τόπο γέννησής του, με τα απαραίτητα μουσικά εφόδια, για να σπουδάσει σύνθεση δίπλα στον Theodor Weinlig στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας το **1831**. Στην αυτοβιογραφία του γίνεται αναφορά και για τη συμμετοχή του σε ακτιβιστικές και κοινωνικοπολιτικές κινητοποιήσεις της Σαξονικής Αδελφότητας των φοιτητών του Πανεπιστημίου, που λειτούργησε ως αφετηρία της

---

<sup>8</sup> B. Magee, *The Tristan Chord*, Νέα Υόρκη 2002, σ. 358 - 361 · R. Gutman, *Richard Wagner: The Man, His Mind and His Music*, Ορλάντο 1990, σ. 4.

<sup>9</sup> F. M. Turner, *European Intellectual History from Rousseau to Nietzsche*, επιμ. R. A. Lofthouse, Λονδίνο 2014, σ. 194.

<sup>10</sup> J. Deathridge, *The New Grove Wagner*, Λονδίνο 1984, σ. 1.

<sup>11</sup> Gutman, ό.π., σ. 78.

<sup>12</sup> R. Wagner, *Beethoven. Μια συμβολή στη φιλοσοφία της μουσικής*, μτφρ. Ι. Φούλιας, Αθήνα 2013, σ. 54, 60-62.

μελλοντικής ενασχόλησής του με ζητήματα κοινωνικού και πολιτικού χαρακτήρα.<sup>13</sup> Η συγκεκριμένη Αδελφότητα ήταν ενάντια στη λογοκρισία, τους θεσμούς του κράτους και της εκκλησίας καθώς και στην εκμετάλλευση των γυναικών, ενώ παράλληλα υποστήριζε την διεκδίκηση της ένωσης των γερμανικών κρατιδίων και τη συνταγματική διακυβέρνηση. Τελικά, ο Wagner αποκλείστηκε από τη συγκεκριμένη φοιτητική ένωση λόγω οικονομικών δυσχερειών.

Ουσιαστικά, το πολιτικό ενδιαφέρον του Wagner πρωτοεμφανίστηκε στην εφηβεία του με αφετηρία τη συμμετοχή του, το **1834**, στο πολιτικό, λογοτεχνικό και δημοκρατικό ριζοσπαστικό κίνημα *Νέα Γερμανία* του συγγραφέα και στενού φίλου του συνθέτη Heinrich Laube, το οποίο γεννήθηκε μετά την Παρισινή (1830) και την Πολωνική επανάσταση και διήρκεσε μέχρι το 1850. Οι βασικοί στόχοι του κινήματος ήταν η αναγέννηση των τεχνών και η ενίσχυση της αγάπης εντός ενός δημοκρατικού ρεπουμπλικανικού κατεστημένου.<sup>14</sup> Οι νέες ηθικές, αστικές τάξεις που επικράτησαν δεν άφηναν περιθώρια ύπαρξης στα ζωτικά συναισθήματα και τον ερωτικό αισθησιασμό. Το παραπάνω κίνημα είχε ριζοσπαστική, ρεπουμπλικανική κατεύθυνση με όραμα την κοινωνική αλλαγή μέσα από τις τέχνες και τον πολιτισμό αλλά και την αποδυνάμωση του πολιτικά κατευθυνόμενου ρομαντικού κινήματος, το οποίο ήταν ελλιπές ακτιβιστικά. Πρέσβευε τον διαχωρισμό της εκκλησίας από το κράτος, τη δικαιοσύνη και την κοινωνική ισότητα. Λάμβανε θέση στο τρέχον ζήτημα χειραφέτησης των Εβραίων με δημοκρατική αντιμετώπιση και αλτρουισμό. Αυτό το κίνημα εναντιώθηκε στην προσκόλληση των φιλελεύθερων Γερμανών καλλιτεχνών και φιλοσόφων στην πρώιμη τευτονική και γερμανική παράδοση και λόγω της προοδευτικής του φύσης καταδιώχθηκε πολιτικά, καθώς απειλούσε τη γενικότερη πολιτική τροπή και στόχευση της χώρας εκείνη την εποχή.<sup>15</sup> Η τέχνη συσχετίστηκε με την ηθική και την επανάσταση και οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να αντιδράσουν στις αστικές απαγορεύσεις. Το γεγονός ότι ο Wagner συμμετείχε σε αυτό το κίνημα δημιουργεί μία αντίφαση σε σχέση με την μετέπειτα εντελώς αντίθετη πολιτική κατεύθυνσή του και επιβεβαιώνει βαθιά την φύση της εξτρεμιστικής και αμφιταλαντευόμενης ιδιοσυγκρασίας του.

Το **1833** στο θεωρητικό του κείμενο, *Γερμανική Όπερα*, γίνονται οι πρώτες αναφορές σχετικά με την επανάσταση και την κοινωνική αλλαγή. Παράλληλα πραγματοποιούνται οι πρώτες απόπειρες επαναστατικών οπερών με τα έργα *Απαγορευμένος έρωτας* (1834-36) και *Οι Νεράιδες*, οι οποίες δεν γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία. Η πρώτη όπερα του με ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ο *ΡΙέντσι* (1842). Την ίδια χρονιά, ο Wagner γνωρίζει και ερωτεύεται την καταξιωμένη ηθοποιό Christine

<sup>13</sup> R. Wagner, *My Life*, μτφρ. G. Andrew, Νέα Υόρκη 1992, σ. 44.

<sup>14</sup> Μανιάτης, ό.π., σ. 33-34.

<sup>15</sup> C. Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, Καλιφόρνια 1989, σ. 20.

Wilhelmine Planer, γνωστή ως Minna. Ο γάμος τους πραγματοποιήθηκε στις 24 Νοεμβρίου του **1836**.

Η επόμενη δεκαετία της ζωής του εξελίχθηκε με έντονη μουσική δημιουργικότητα, αλλά και οικονομικές δυσχέρειες. Έτσι αποφάσισε να πραγματοποιήσει ένα μεγάλο ταξίδι με πλοίο προς το Παρίσι με τη σύζυγό του το 1839, το οποίο αποτέλεσε και την πηγή έμπνευσής του για τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*. Η χρονική περίοδος που ακολουθεί μεταξύ **1840-1845** ήταν πολύ παραγωγική και πραγματοποιήθηκαν πρεμιέρες, όπως αυτή του *ΡΙέντσι* (1842), της όπερας *Ο Ιπτάμενος Ολλανδός* (1843) και του *Τάνχωϋζερ* (1845).<sup>16</sup> Στα παραπάνω έργα, όπως και στην όπερα *Λόεγκριν* (1848), πρωταγωνιστεί ένας μοναχικός και σύνθετος χαρακτήρας που ψάχνει να βρει τη σωτηρία του μέσω του έρωτα σε μία αστική, στείρα πειρασμών, κοινωνία και σε μια αντιφατική εποχή, όπου συγκρούονται ο αισθησιασμός με τον πουριτανισμό.<sup>17</sup> Επίσης, εκείνη την περίοδο η σχέση του Wagner με το ακροαματικό του κοινό και η έντονη δραστηριότητα του στον καλλιτεχνικό χώρο αποτέλεσαν πηγές αναστοχασμών και αναθεωρήσεων πολλών πραγμάτων, οι οποίες κάνουν την εμφάνισή τους στο θεωρητικό του γραπτό *Ο καλλιτέχνης και η δημοσιότητα* (1841).

Μολαταύτα, η αφετηρία της επαναστατικής και ριζοσπαστικής του δραστηριότητας ξεκίνησε μετά το θάνατο της μητέρας του, το **1848**, με τη συμμετοχή του στον Ρεπουμπλικανικό Σύλλογο της Πατρίδας. Πρόκειται για ένα κρίσιμο σημείο ως προς την διαμόρφωση της συνολικής ιδεολογικής και πολιτικής του ταυτότητας. Καθ' όλη τη διάρκεια της επόμενης διετίας, επικρατεί μια έξαρση επαναστάσεων στην Ευρώπη, με τη Γαλλική Επανάσταση του 1789 να έχει αφήσει εμφανώς το στίγμα της και την αστική τάξη να κατέχει τα πρωτεία στην κοινωνική διαστρωμάτωση λαμβάνοντας δράση σε πολιτικά ζητήματα. Οι ιδέες της ελευθερίας, ισότητας και ανεξαρτησίας ήρθαν πάλι στο προσκήνιο σε μεγαλύτερο γεωγραφικό εύρος. Οριστική απόφαση περί των βασικών δικαιωμάτων του γερμανικού λαού πάρθηκε το Δεκέμβριο του ίδιου έτους στην Πρωσική Εθνική Συνέλευση. Το 1849 η εναντίωση της γερμανικής κυβέρνησης στην προσπάθεια ενοποίησης της Γερμανίας, εξαιτίας της ευρύτερης αντίληψης ότι η Πρωσία είναι μία ανώτερη και ανεξάρτητη δύναμη, οδήγησε τελικά σε νέα επαναστατικά κινήματα, όπως αυτά της Ρηνανίας, του Ντίσελντορφ, του Έλμπερφελντ και της Δρέσδης, της περιβόητης Εξέγερσης του Μάη, στην οποία συμμετείχε και ο Wagner. Οι επαναστάσεις αυτές και τα κινήματα που αναπτύχθηκαν, στο πλαίσιο του ευρύτερου πανευρωπαϊκού κινήματος *Άνοιξη των Λαών* (1848), σε όλα τα γερμανικά κρατίδια συνέβαλαν, συν τοις άλλοις, και στην ανάπτυξη του εθνικού

<sup>16</sup> Δ. Βεργέτης, *Richard Wagner: Τάνχωϋζερ*, Εθνική Λυρική Σκηνή (2009), σ. 18.

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *The Case Of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms*, μτφρ. Anthony M. Ludovici, Εδιμβούργο-Λονδίνο 2008, (3<sup>η</sup> έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1911], σ. 34.

αισθήματος. Η Γερμανία κατείχε ηγετικό ρόλο στα προαναφερθέντα πολιτικά δρώμενα, ασκώντας σημαντική ιδεολογική επιρροή. Όλα αυτά συνέβαλλαν ώστε ο εθνικισμός να επικρατήσει ως ιδεολογική στάση. Στον εθνικισμό αυτό στρέφεται και ο Wagner ιδεολογικά και πολιτικά.

Πιο συγκεκριμένα, το **1849** η συμμετοχή του συνθέτη στην εξέγερση και στις πολιτικές δραστηριότητες της ριζοσπαστικής οργάνωσης *Vaterlandsverein* αποτέλεσε ορόσημο για την πολιτική δράση του. Εκείνη την περίοδο στη Δρέσδη οι κύριες πολιτικές δυνάμεις ήταν δύο, η *Γερμανική Ένωση* και η *Πατριωτική Ένωση*, στην οποία συμμετείχε και ο συνθέτης. Στην σχετική ομιλία που εκφώνησε και δημοσιεύθηκε ανωνύμως στο *Dresden Anzeiger* μία μέρα μετά την εξέγερση, κατηγορεί την νοοτροπία της αριστοκρατίας, υποβαθμίζει την αξία του χρήματος, αναδεικνύει τα οφέλη του ρεπουμπλικανισμού, δίχως όμως να ενστερνίζεται την κομμουνιστική προοπτική της ίσης κατανομής του πλούτου και θίγει το ρόλο της μοναρχίας σχετικά με όσα προαναφέρθηκαν.<sup>18</sup> Στο «*Πώς οι Ρεπουμπλικανικές Επιδιώξεις σχετίζονται με τη Μοναρχία*,»<sup>19</sup> παρουσιάζει μια κοινωνική διάρθρωση, στην οποία ένας μονάρχης θα ηγείται μιας ρεπουμπλικανικής πραγματικότητας χωρίς ταξικές ανισότητες. Αυτό το ηθικοπολιτικό πρότυπο, ενός πεφωτισμένου ηγέτη χωρίς τη διαφθορά της εξουσίας είναι προφανώς ουτοπικό και μη υλοποιήσιμο. Τις πεποιθήσεις αυτές τροφοδότησε σε μεγάλο βαθμό η γνωριμία και φιλία του με τον Ρώσο εισηγητή του αναρχοκολεκτιβισμού Mikhail Bakunin και τον ριζοσπαστικό Γερμανό συνθέτη Carl August Röckel.<sup>20</sup> Με αυτές τις γνωριμίες δόθηκε στον Richard η ευκαιρία να εξωτερικεύσει τον πολιτικό ακτιβισμό που κρυβόταν χρόνια πίσω από τη ρομαντική τέχνη του. Πιο συγκεκριμένα, λίγο πριν από την εξέγερση, δημοσιεύονται στο ριζοσπαστικό περιοδικό *Volksblätter* του Röckel δύο επαναστατικά κείμενα του συνθέτη: *Ο άνθρωπος και η εγκαθιδρυμένη κοινωνία* και *Η επανάσταση*. Μέσω των κειμένων αυτών, ο Wagner συμμετέχει έμμεσα στην εξέγερση και εκφράζει την ανάγκη του για πνευματική ολοκλήρωση, δικαίωση και εκπλήρωση του πεπρωμένου του μέσα από την ευκαιρία αυτής της «πανίσχυρης μάχης».<sup>21</sup>

Το Μάιο του **1849**, λοιπόν, πραγματοποιείται η εξέγερση, η οποία εναντιωνόταν στις ψυχοφθόρες και απάνθρωπες συνθήκες εργασίας που επικρατούσαν τότε. Εναντιωνόταν επίσης στην έλλειψη δικαιοσύνης, και υποστήριζε τους νόμους υπέρ των βασικών δικαιωμάτων που αφορούν την ισότητα για όλους τους πολίτες και κυρίως στην αποκατάσταση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της αξίας της ζωής. Οι συμμετέχοντες ζητούσαν την παραχώρηση συντάγματος από τον βασιλιά

<sup>18</sup> Μανιάτης, ό.π., σ. 38-39.

<sup>19</sup> R. Wagner, *Prose Works (PW)*, μτφρ. W.A.Ellis, Λονδίνο 1995, τόμος 4, σ. 136-48.

<sup>20</sup> Gutman, ό.π., σ. 118.

<sup>21</sup> Παπαθανασίου, ό.π., σ. 199.

Φρειδερίκο Αύγουστο Β', του οποίου η άρνηση οδήγησε σε ένα ανεξέλεγκτο κοινωνικό «ξέσπασμα» που κατέληξε επιζήμιο για τους ολιγομελείς και πολεμικά ανεφοδιαστούς επαναστάτες. Μετά την αποτυχία της εξέγερσης ακολούθησαν εντάλματα συλλήψεως των συμμετεχόντων και έτσι ο Wagner εκδιώχθηκε από την Γερμανία και κατέφυγε στη Ζυρίχη. Από γράμμα του προς τη Μίνα στις 14 Μαρτίου του 1849 πληροφορούμαστε πως η αυτοεξορία που ακολούθησε μετά τη συμμετοχή του στην εξέγερση της Δρέσδης τον οδήγησε στην απογοήτευση, αλλά και σε μια κρίσιμη στιγμή συνειδητοποίησης και απότομης ωρίμανσης. Συνειδητοποίησε ότι δεν είναι γεννημένος γνήσιος επαναστάτης, αλλά ο σκοπός του είναι να οικοδομήσει κάτι νέο, να αναμορφώσει. Η εξέλιξη αυτή τροφοδότησε όλο και περισσότερο τις ακραίες ιδεολογικοπολιτικές τάσεις που ακολούθησε. Η φυλάκιση των φίλων και συντρόφων του, Bakunin και Röckel, και οι εσωτερικές συγκρούσεις σχετικά με την επικράτηση της αναρχικής φύσης του ή μιας διαφορετικής ιδεολογικής πορείας αποτέλεσαν την αφετηρία της αντισημιτικής και εθνικιστικής του εξέλιξης.

Οι παραπάνω ιστορικές εξελίξεις επηρέασαν σε βάθος τόσο την πορεία της ιστορίας των επόμενων δεκαετιών όσο και την πολιτική και ιδεολογική μετάλλαξη του Γερμανού συνθέτη που έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια τους. Οι θρησκευτικές μειονότητες ευνοήθηκαν από την επικύρωση των δικαιωμάτων ισότητας, οριστικοποιήθηκε η χειραφέτηση των Εβραίων της Γερμανίας, η οποία τέσσερα έτη αργότερα αλλάζει τροπή ύστερα από απόφαση του Συμβουλίου της Φρανκφούρτης. Οι ιστορικές εξελίξεις εντός του εθνικιστικού πλαισίου έδωσαν το έναυσμα της επαναπροσέγγισης της εθνικής δημιουργίας και ιδεολογίας τόσο από τον Wagner όσο και από πολλούς ακόμα καλλιτέχνες και φιλοσόφους της εποχής. Ο συνθέτης αναθεώρησε την υποστήριξη στους πρώην καθοδηγητές του, Bakunin και Röckel. Συνειδητοποίησε την αδυναμία του πολιτικού ακτιβισμού να αλλάξει την κατεστημένη εξουσία. Κατέληξε στο συμπέρασμα ότι μονάχα η τέχνη και ο πολιτισμός μπορούν να μετασχηματίσουν τον κόσμο και η *φουέερμαχική αγάπη* θα φέρει την ανώτερη ευτυχία στον άνθρωπο. Εν τέλει, η απομάκρυνσή του από την επανάσταση θα πραγματοποιηθεί σε πρακτικό επίπεδο, ενώ ιδεολογικά η επανάσταση θα εξακολουθήσει να τον συγκινεί. Η ανάγκη του να ξαναδεί τη Γερμανία να ανοίγει τα σύνορά της για αυτόν τον οδηγεί στο σοσιαλισμό. Σε επιστολή του συνθέτη προς τον Theodor Uhlig στις 22 Οκτωβρίου 1850, ο τρόπος που μιλάει για τις συνθήκες εργασίας συμπίπτει με την προβληματική των *Χειρογράφων του 1844* του Μαρξ.<sup>22</sup> Η μονότονη και άχαρη εργασία, οδηγεί στην αποξένωση και την απομάκρυνση από τη φύση. Υπαίτιο για την εξαθλίωση αυτή ο Wagner θεωρεί την πολιτιστική κυριαρχία του Παρισιού. Η εγκατάλειψη της

---

<sup>22</sup> Μανιάτης, ό.π., σ. 83.

τρομοκρατίας και του πολιτικού, ριζοσπαστικού ακτιβισμού και η διατήρηση της σοσιαλιστικής, κομμουνιστικής πτυχής του συνοψίζονται στην παρακάτω άποψη:

«Ο πολιτικός αναρχισμός αισθητικοποιείται και μετατρέπεται σε ανάγκη για μεταστοιχείωση της κουλτούρας γενικά. Μέσον είναι το θέατρο και πρότυπο το αρχαιοελληνικό δράμα.»<sup>23</sup>

Το **1858**, ο Wagner πραγματοποιεί μία σειρά ταξιδιών (Ζυρίχη–Βενετία–Λουκέρνη–Παρίσι) με σκοπό την ολοκλήρωση και ανάδειξη σημαντικών έργων του –μεταξύ των οποίων ήταν και η εμβληματική όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Το 1861, με την πραγματοποίηση της αναθεωρημένης εκδοχής της όπερας *Tannhäuser* υπό το πρίσμα της γαλλικής αισθητικής, προκλήθηκε μια αναστάτωση πολιτικής υφής με έναυσμα διαμαρτυρίες σχετικές με την χρήση του μπαλέτου, που τελικά είχαν ως πραγματικό στόχαστρο τις πολιτικές του αυτοκράτορα Ναπολέοντα Γ' υπέρ της Αυστρίας. Η αποχώρηση του Wagner από το Παρίσι μετά από αυτή την παράσταση ήταν άμεση και ο συνθέτης οδηγήθηκε πίσω στη Γερμανία το 1862 και συγκεκριμένα στην Έσση.<sup>24</sup> Τα επόμενα δύο έτη ο Wagner ήρθε αντιμέτωπος με οικονομικές δυσχέρειες και επαγγελματικές απογοητεύσεις. Το 1864 όμως, με την πρόταση του Λουδοβίκου Β' της Βαυαρίας για το ανέβασμα της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* στο Εθνικό Θέατρο του Μονάχου, όλες οι δυσκολίες εξαλείφονται και η σταδιοδρομία του ακολουθεί διαφορετική τροπή. Την ίδια χρονιά στο δοκίμιό του *Πέρι Κράτους και Θρησκείας*, ο Wagner παρουσιάζει το όραμά του για μια «ενωμένη Γερμανία» με ηγετικό πρωταγωνιστή το Λουδοβίκο.<sup>25</sup> Το 1865 πραγματοποιείται η πρεμιέρα του *Τριστάνου* στο Μόναχο.

Στο Παρίσι, ταξιδεύοντας με τον Franz Liszt, πέραν των καλλιτεχνικών του επιτυχιών, ο Wagner πραγματοποίησε δύο γνωριμίες-ορόσημα για την μετέπειτα ζωή του. Πρώτα γνωρίζει τη δεύτερη σύζυγό του, την Cosima Wagner, κόρη του Liszt. Η παράνομη σχέση τους καταλήγει σε γάμο το 1865 και γεννιέται και το πρώτο του παιδί, η Ιζόλδη. Το 1866, ο Wagner φεύγει από το Μόναχο και εγκαθίσταται στην Λουκέρνη και ένα χρόνο αργότερα γεννιέται η δεύτερη κόρη του, η Εύα. Λίγους μήνες μετά τη γέννησή της γνωρίζει τον «υπαρξιστή» Γερμανό φιλόσοφο και κλασικό φιλόλογο Friedrich Nietzsche. Μετά από οχτώ χρόνια έντονων αλλαγών τόσο στην προσωπική του ζωή όσο και στην επαγγελματική του καριέρα, ο Wagner συγγράφει το αυτοβιογραφικό του έργο *Mein Leben* (1865).

Εντωμεταξύ, η κοινωνική αλλαγή και η καθιέρωση του νέου βιομηχανικού συστήματος στη Γερμανία από το **1860**, οδήγησε τον Wagner στην αναθεώρηση

---

<sup>23</sup> Στο ίδιο, σ. 84.

<sup>24</sup> Gutman, ό.π., σ. 215.

<sup>25</sup> Παπαθανασίου, ό.π., σ. 186.

των προηγούμενων αντιλήψεων του σχετικά με το κράτος και την πολιτική γενικότερα. Ο συνθέτης αναθεώρησε το αίτημα του 1840 για ατομική ελευθερία και ελεύθερο κράτος και στράφηκε προς τη «γερμανικότητα», τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας και την υπεράσπιση του γερμανικού εθνικισμού. Παράλληλα, ο συσχετισμός του φιλελευθερισμού με την χειραφέτηση των Εβραίων λειτούργησε ως αντίθεση στο εθνικιστικό περιβάλλον που είχε δημιουργηθεί εκείνη την περίοδο. Η πολιτική ισότητα και η προστασία των ανθρωπίνων δικαιωμάτων – ως βασικές αρχές της ιδεολογίας του φιλελευθερισμού – ευεργέτησαν τη νέα νομοθεσία υπέρ των Εβραίων. Οι Εβραίοι ευνοήθηκαν σε πολλά επίπεδα και έτσι προώθησαν και οι ίδιοι το φιλελευθερισμό. Ο Wagner ανταποκρίθηκε στην πολιτική κατάσταση της εποχής συσχετίζοντας τους Εβραίους με την γαλλική παρακμή (εξαιτίας του γαλλικού υλιστικού πολιτισμού και της εκβιομηχάνισης) και κατ' επέκτασιν με την παρακμή του γερμανικού πολιτισμού. Έτσι, ξεκίνησε ο αντισημιτισμός του συνθέτη, που τροφοδοτήθηκε από τον ανερχόμενο γερμανικό εθνικισμό και την τάση για έναν ομογενοποιημένο γερμανικό πολιτισμό.<sup>26</sup> Μέχρι το 1870 πραγματοποίησε αρκετές δηλώσεις υπέρ του γερμανικού συντηρητισμού και κατά της σχέσης των Εβραίων με τον φιλελευθερισμό και τον καπιταλισμό.<sup>27</sup> Στα γραπτά του ο Wagner θίγει θέματα σχετικά με τον σημιτισμό, τα περιθώρια αποδοχής-ενσωμάτωσης και τον ρόλο των Εβραίων στην κοινωνία της Γερμανίας. Παρά τις αντιδράσεις σχετικά με την άδικη ενοχοποίηση των Εβραίων για τις ελλείψεις της γερμανικής μουσικής και για ευρύτερα οικονομικά και πολιτικά προβλήματα της χώρας, ο αντισημίτης συνθέτης έμενε πιστός στις απόψεις του με μοναδικό λόγο υποχώρησης ή διαλλακτικότητας τα προσωπικά συμφέροντα. Πολλοί Εβραίοι έμειναν πιστοί στις δικές τους παραδόσεις και αντιστάθηκαν στον πολιτισμικό ρατσισμό που υποστήριζε ο Γερμανός συνθέτης. Άλλοι όμως ένιωσαν την ανάγκη να απαρνηθούν την κουλτούρα τους και να ενσωματωθούν στα γερμανικά πρότυπα ώστε να γίνουν «καλλιεργημένοι Εβραίοι», όπως τους χαρακτήριζε ο Wagner. Πάνω σε αυτό αναφέρει:

*«Ο καλλιεργημένος Εβραίος εμφανίστηκε στην κοινωνία μας και διακρίνεται εύκολα από τον κοινότυπο, μη καλλιεργημένο Εβραίο που έχουμε τώρα. Ο καλλιεργημένος Εβραίος για να “ξεπλυθεί” από τις ρίζες του βαπτίζεται. [...] Ο καλλιεργημένος Εβραίος στέκεται ξένος και απαθής σε μία κοινωνία που δεν καταλαβαίνει, που δεν μπορεί να συμπάσχει με το γούστο και τη φιλοδοξία της, που η ιστορία και η εξέλιξή της ήταν αντίθετες σε αυτόν.»*

<sup>26</sup> Α. Σιώπη, *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, επιμ. Κώστος Απόστολος, Αθήνα 2013, σ. 36-37.

<sup>27</sup> Στο ίδιο, σ. 38-39.

Μεταξύ των ετών **1871–72** ο Wagner μετακομίζει στο Bayreuth, όπου προετοιμάζει την ανέγερση του *Bayreuth Festspielhaus*. Το ίδιο έτος, με τη στέψη του Γουλιέλμου της Πρωσίας ως Γερμανού Αυτοκράτορα πραγματοποιείται το όνειρό του για μια ενωμένη Γερμανία. Αυτό το γεγονός συγκίνησε βαθιά τον Wagner και τον οδήγησε, μετά από 26 ολόκληρα χρόνια ενασχόλησης με την τετραλογία *Το Δαχτυλίδι του Νιμπελούνγκ*, τελικά να την ολοκληρώσει με την χρηματοδότησή του Λουδοβίκου Β', το Νοέμβριο του 1874. Η πρεμιέρα πραγματοποιείται σε αυτόν τον δικό του χώρο όπερας δύο χρόνια αργότερα στο πρώτο φεστιβάλ του Bayreuth, μετά το οποίο ο συνθέτης αποκτά κύρος στην κοινή γνώμη και τους πολυάριθμους υποστηρικτές του. Το φεστιβάλ έφερε πολλά έσοδα στον Wagner και τον καθιέρωσε ως μία από τις κορυφαίες προσωπικότητες της ευρωπαϊκής μουσικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Το **1880**, ο Wagner ενσωματώνεται σταδιακά σε αντισημιτικούς κύκλους και εκφράζει, συγκεκριμένα, ιδιαίτερη συμπάθεια σε πρόσωπα του αντισημιτικού κινήματος του Adolf Stoecker που ξεκίνησε αρχικά ως «Χριστιανικό Κοινωνικό Κίνημα» και μετεξελίχθηκε σε «Κίνημα του Βερολίνου». Το συγκεκριμένο κίνημα αποτέλεσε τη βάση για την ίδρυση μεταγενέστερων αντισημιτικών κομμάτων και του «Γερμανικού Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος» (NSDAP), το 1919.<sup>28</sup> Βασική επιδίωξη του κινήματος ήταν η κατάργηση της εβραϊκής κυριαρχίας στην οικονομία, την πολιτική και τον Τύπο. Η τάση αυτή επικρατούσε σε όλη τη Γερμανία, με τους Εβραίους να αποτελούν εξιλαστήρια θύματα για τα προβλήματα της γερμανικής πραγματικότητας του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Βέβαια, ο φυλετισμός που διακρίνεται τόσο στο κίνημα όσο και στον Wagner δεν συμπεριλαμβάνει τον γενετικό παράγοντα, αλλά έχει στη βάση του κυρίως προσωπικά καλλιτεχνικά και οικονομικά συμφέροντα. Ειδικότερα, με την έναρξη σχεδιασμού του έργου *Parsifal*, φαίνεται «ο βαγκνερικός αντιεβραϊσμός να μετεξελίσσεται σε *μυστικιστικό φυλετισμό*» και όχι εν γένει ρατσισμό, όπως αναφέρει εύστοχα ο Φώτης Παπαθανασίου στο βιβλίο του *Ριχάρδος Βάγκνερ: Η μουσική των Θεών και τα Βαγκνερικά Μυστήρια*.<sup>29</sup>

Η υποστήριξη των αντιεβραϊκών επιχειρημάτων και η πειθώ του συνθέτη επηρέασαν μέχρι και Εβραίους με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον Joseph Rubinstein και μεταγενέστερα (σε επιστολή προς την Κόζιμα) τον κορυφαίο Αυστριακό συνθέτη του ύστερου Ρομαντισμού, Gustav Mahler.<sup>30</sup> Η έντονη επιθυμία, ωστόσο, του Wagner να βαπτιστεί ο Εβραίος Hermann Levi με σκοπό να του επιτρέψει να διευθύνει την πρεμιέρα του δράματος *Parsifal* το **1882** – παρ' όλο

---

<sup>28</sup> Παπαθανασίου, ό.π., σ. 205.

<sup>29</sup> Στο ίδιο, σ. 209.

<sup>30</sup> Στο ίδιο, σ. 206-208.

που δεν εκπληρώθηκε ποτέ τελικά<sup>31</sup> – και οι πολυάριθμες στενές φιλίες αμοιβαίου θαυμασμού που είχε αναπτύξει με Εβραίους (όπως για παράδειγμα με τον Carl Tausig και τον Lilli Lehmann) δείχνουν πως ήταν σχετικά διαλλακτικός και υποχωρητικός παρά την όλη εμμονική πολιτική συνείδηση που είχε αναπτύξει.

Η ανακοπή καρδιάς στις 13 Φεβρουαρίου του **1883** στη Βενετία σήμανε το τέλος του Γερμανού συνθέτη, ο οποίος άφησε πίσω του ένα τεράστιο έργο και μια πλούσια πολιτιστική κληρονομιά. Ο Wagner αποτέλεσε πρότυπο για μεταγενέστερους συνθέτες, μεταξύ των οποίων ήταν και οι δύο εξαιρετικοί, καινοτόμοι και ιδιοφυείς συνθέτες ο Gustav Mahler και ο Anton Bruckner. Η σύζυγός του Cosima και ο γιός του Siegfried διοργάνωναν κάθε χρόνο το φεστιβάλ του Bayreuth εις τη μνήμη του. Τέλος, η συμβολή του Wagner στην προβολή της γερμανικής εθνικής συνείδησης και παράδοσης, την παγκόσμια διάδοση της γερμανικής τέχνης και του γερμανικού πνεύματος, καθώς και η επιρροή του σε άλλες εθνικές σχολές (όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση του ιταλικού οπερατικού βερισμού) είναι τεράστια και αξιοσημείωτη.<sup>32</sup>

Ο Wagner απέκτησε υστεροφημία τόσο εξαιτίας της μουσικής κληρονομιάς του όσο και των θεωρητικών γραπτών του. Κάποιες δεκαετίες αργότερα, η οικονομική και κοινωνική κατάπτωση της χώρας, καθώς και η προπαγανδιστική δράση του ναζιστικού κόμματος αποτέλεσαν τον λόγο αξιοποίησης του έργου του Wagner, το οποίο και κατέστη σύμβολο της πολιτικής του. Το μουσικό είδος της όπερας το οποίο εκπροσωπεί ο συνθέτης, λόγω του ότι συνδυάζει μουσική, σκηνική δράση και ποιητικής ποιότητας λιμπρέτο, θεωρείτο το καταλληλότερο για την προπαγάνδα των εθνικιστικών κινήσεων και γι' αυτό προσέλκυσε το ενδιαφέρον των μεταγενέστερων εθνικοσοσιαλιστών.<sup>33</sup> Η λατρεία προς το έργο του συνθέτη από τον Γερμανό – αυστριακής καταγωγής – πολιτικό ηγέτη του Εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος (NSDAP) και δικτάτορα της ναζιστικής Γερμανίας, Adolf Hitler, ξεκίνησε με την παρακολούθηση της παράστασης του *Ριέντσι* στην Όπερα του Λιντς το 1906. Η μουσική του συνθέτη επιλέχθηκε από τους ιδρυτές του κόμματος ως η πιο συμβατή στα ναζιστικά πρότυπα και ιδεώδη ήδη από τις αρχές του 1930. Η λατρεία και εξιδανίκευσή του από τους υποστηρικτές του Ράιχ ενισχύθηκε τόσο από τα θεωρητικά του γραπτά όσο και από το ιδεολογικό περιεχόμενο του ίδιου του βαγκνερικού δράματος. Την ίδια περίοδο, έργα Εβραίων συνθετών, όπως του Mendelssohn και του Meyerbeer, καταργήθηκαν από το τοπικό ρεπερτόριο για να δώσουν, τελικά, τον χώρο στην ανάδειξη των έργων του αντισημίτη Wagner.

---

<sup>31</sup> Στο ίδιο, σ. 270-271.

<sup>32</sup> Γ. Λαμπελέτ, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημόδης Μουσική*, Αθήνα 1986, σ. 26-27.

<sup>33</sup> Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα 1990, σ. 43.

Η σχέση της μουσικής και του θεωρητικού έργου του Wagner με τα μουσικά πρότυπα και ιδεώδη του NSDAP είναι αρκετά ιδιόρρυθμη. Οι εθνικοσοσιαλιστές απέρριπταν τη «μοντέρνα μουσική», καθώς θεωρούσαν ότι διαστρεβλώνει και «μολύνει» τη λόγια γερμανική κουλτούρα.<sup>34</sup> Στα πλαίσια αυτής της νέας μουσικής, συγκαταλέγονταν επίσης η ατονική και η τζαζ μουσική, για τις οποίες οι ναζιστές θεωρούσαν ότι έχουν εβραϊκές επιρροές και αλλοτριώνουν το γερμανικό μουσικό ιδίωμα.<sup>35</sup> Η εθνικοσοσιαλιστική γερμανική ιδεολογία του Ράιχ είχε ως επίκεντρο το λαό, την παράδοση και τις ρίζες της Γερμανίας και δεν άφηνε περιθώρια σε στοιχεία μοντερνισμού ή νεωτερισμού.<sup>36</sup> Το παραδοσιακό (φολκλόρ) στοιχείο, από την άλλη πλευρά, ήταν αυτό που εξέφραζε τη γερμανική ταυτότητα και θεμελιώνει τη ναζιστική προπαγάνδα, ωστόσο δεν είχε καμία απολύτως σχέση με τη μουσική του Wagner.<sup>37</sup> <sup>38</sup> Επίσης, η πολιτική δράση και οι σχετικές τοποθετήσεις του συνθέτη λαμβάνουν χώρα σε διαφορετικά χρονολογικά και ιστοριοπολιτικά πλαίσια από εκείνα του Τρίτου Ράιχ. Ο ναζισμός δεν υπήρχε ούτε σαν ιδέα την εποχή του Wagner και ο αντισημιτισμός ήταν ένα ευρύ φαινόμενο σε όλη την Ευρώπη. Η εναντίωσή του σε συνθέτες εβραϊκής καταγωγής οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στην επικράτηση τους στο Παρίσι και τη Γερμανία την περίοδο που εκείνος αντιμετώπιζε οικονομικές δυσκολίες. Έτσι τροφοδοτήθηκε η στάση του συνθέτη υπέρ της γενικότερης μείωσης της πολιτικής και οικονομικής κυριαρχίας των Εβραίων – δίχως ο ίδιος φυσικά να προβαίνει σε δηλώσεις υπέρ του αφανισμού τους. Η σύνδεση της μουσικής του Wagner με το ναζισμό και η πενηνταετής απαγόρευση των έργων του στο Ισραήλ, βέβαια, βασίζονται σε επιφανειακές κριτικές, καθώς το γεγονός ότι οι ναζιστές τον χρησιμοποίησαν δε σημαίνει ότι ουσιαστικά συνδέεται με το ναζισμό. Η απόδοση ευθύνης για τις ενέργειες του NSDAP δεν υποστηρίζονται με βάσιμα επιχειρήματα, παρ' όλο που οι πολιτικές ιδέες το Wagner αποτέλεσαν ιδεολογικό προφήτη του ναζιστικού καθεστώτος και της εθνικιστικής τέχνης.<sup>39</sup> Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τα αντιεβραϊκά κείμενά του, που μελετήθηκαν από πολλούς μεταγενέστερους μουσικολόγους, γέννησαν διφορούμενες απόψεις. Μερικοί μελετητές κατέληξαν στο συμπέρασμα πως ο συνθέτης θα ήταν σίγουρα υποστηρικτής του Hitler αν ζούσε την εποχή του ναζιστικού καθεστώτος, όμως δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις για να επαληθευτεί αυτή η θέση. Η παρελθοντική συμμετοχή του στην Εξέγερση της Δρέσδης το 1849 και οι φιλίες με Εβραίους που είχε αναπτύξει δημιουργούν αμφιβολίες και

<sup>34</sup> M. Meyer, «The Nazi musicologist as myth maker in the Third Reich», *Journal of Contemporary History* 10/4 (1975), σ. 649 και 654.

<sup>35</sup> Στο ίδιο, σ. 655.

<sup>36</sup> Στο ίδιο, σ. 653-654.

<sup>37</sup> C. Kamenetsky, «Folklore as a political tool in Nazi Germany», *The Journal of American Folklore* 85/337 (1972), σ. 221-222 και 226-227.

<sup>38</sup> Η ανάλυση του μουσικού εθνικισμού του Wagner θα πραγματοποιηθεί στα επόμενα δύο κεφάλαια. Η διαφοροποίηση από τα εθνικοσοσιαλιστικά πρότυπα γίνεται εμφανής.

<sup>39</sup> Meyer, ό.π., σ. 661.

αναθεωρήσεις στα παραπάνω συμπεράσματα. Το εθνικιστικό και αντισημιτικό υπόβαθρο υφίσταται στα λιμπρέτα των έργων του, όμως η χρήση τους από το χιτλερικό καθεστώς είναι, τελικά, αντίστοιχη με τις προθέσεις του ίδιου του δημιουργού; Οι ιδέες του συνθέτη αποτελούν βασική συνιστώσα του και οiwνό του εθνικοσοσιαλισμού ή αποτελούν μια μεταγενέστερη παρερμηνεία του διεστραμμένου εγκεφάλου του Hitler με αποτέλεσμα μια τραγική και εντελώς διαφορετική εξέλιξη από αυτή που θα περίμενε και ο ίδιος ο Wagner;

## ii. Το Θεωρητικό Έργο.

Στα θεωρητικά γραπτά του Wagner παρατίθενται όλες οι απόψεις του σχετικά με την πολιτική, την αισθητική, τις τέχνες και την κοινωνία. Γίνονται εμφανείς κυρίως οι επιρροές των φιλοσόφων Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer και Ludwig Feuerbach σε επίπεδο πολιτικής, αισθητικής και ηθικής. Παρουσιάζεται το «έργο τέχνης του μέλλοντος», το βαγκνερικό δράμα ως η αναβίωση του αρχαιοελληνικού δράματος σε αντιπαράθεση με τον πολιτισμικό εκφυλισμό των Γάλλων. Η αισθητική πρόταση του Wagner ταυτίζεται με την κοινωνική του ουτοπία.<sup>40</sup> Παραλληλίζοντας την συνένωση των τεχνών με την κοινωνικοπολιτική και ηθική αντίληψη του συνθέτη, παρατηρείται πως εκφράζονται τα ιδανικά του υπέρ της συλλογικότητας, της αρμονίας και της ενότητας. Συμπυκνώνεται η γενικότερη κοσμοθεωρητική στάση του και η σχέση του παρελθόντος με το μέλλον φαίνεται κρίσιμη για την ερμηνεία και την κατανόηση της αμφιλεγόμενης προσωπικότητάς του.

Στο θεωρητικό του γραπτό *Ο καλλιτέχνης και η δημοσιότητα* (1841), ο συνθέτης κάνει τις πρώτες του αναφορές ενάντια στην παρισινή μόδα και τη μουσική βιομηχανία της εποχής. Εκφράζει την ανάγκη του να λειτουργεί ως ανεξάρτητος και απελευθερωμένος καλλιτέχνης σε μία υλιστική και διεφθαρμένη πραγματικότητα, όπου τελικά μοναδική λύση για την εξασφάλιση της ποιότητας των καλλιτεχνικών του δημιουργημάτων είναι η απάρνηση της επιτυχίας και ο έλεγχος της αλληλεπίδρασης του συνθέτη με το κοινό του. Αισθητικά και ηθικά η αντιμετώπιση της μέτριας, εμπορικής τέχνης ως αξιόλογης υπονομεύει την ουσία και ενισχύει το δημοφιλές και το κιτς. Ακόμα, με αφορμή τη φτώχεια που επικρατούσε στο Παρίσι, ο Wagner παρουσιάζει το εσωτερικό δίλημμα του κάθε καλλιτέχνη ανάμεσα στην υποταγή στις τάσεις της παρισινής μόδας και της φθηνής διασκέδασης και στη διάσωση της ποιοτικής, εσωτερικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο τρόπος που αντιμετωπίζεται στη ρομαντική εποχή η καλλιτεχνική επικοινωνία οδηγεί τελικά στην αποξένωση του πραγματικού καλλιτέχνη και γι' αυτό στο συγκεκριμένο κείμενο ο Wagner εκφράζει την έντονη επιθυμία του για ουσιαστική σύνδεση του καλλιτέχνη με το κοινό του.

Το *Έργο Τέχνης του Μέλλοντος* (1848) συνιστά μια εκλεκτικιστική προσέγγιση των φιλοσοφικών τάσεων της εποχής σχετικά με την εξελικτική σχέση του ανθρώπου και της τέχνης στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό και αισθητικό πλαίσιο. Σύμφωνα με τις αντιλήψεις του συνθέτη περί *συνολικού έργου τέχνης*, ο καλλιτέχνης

---

<sup>40</sup> Μανιάτης, ό.π., σ. 111.

οφείλει να συνενώνει όλους τους καλλιτεχνικούς κλάδους σε αυτό και το συνολικό έργο τέχνης πρέπει να αποτελεί αισθητική έκφραση του κοινωνικού πνεύματος. Ο Wagner τονίζει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και το πώς αυτή επηρεάζει την καλλιτεχνική δημιουργία. Τα προβλήματα της βιομηχανοποίησης και εμπορευματοποίησης του πολιτισμού υπονομεύουν την γνήσια τέχνη. Σύμφωνα με τον Wagner, μόνο μέσα από τις τέχνες, το ανθρώπινο στοιχείο, τη φύση, την αγάπη και τη ζωή αναδεικνύεται η «γερμανικότητα». Έτσι κατανοεί το γερμανικό εθνικισμό και τη συνέχεια του γερμανικού έθνους.

Στη συνέχεια, ο «λαός» παρουσιάζεται μια κοινότητα με κοινή καταγωγή και συλλογικές ανάγκες, και λειτουργεί ως στοιχείο συνοχής σε αυτή την πραγματεία. Ο λαός αποτελεί την πραγματική πηγή αυθεντικής τέχνης. Ο καλλιτέχνης του μέλλοντος ενισχύει τη συλλογικότητα και μέσα από αυτή την ατομικότητά του. Η ατομική ανάγκη καθίσταται πλέον συλλογική, ενώ η πολυτέλεια λειτουργεί κατασταλτικά στην πολιτιστική εξέλιξη, εξαιτίας της καταναγκαστικής επιδίωξης του περιττού έναντι του ουσιώδους. Η παραπάνω διαπίστωση έχει εμφανώς ρουσσωικές επιρροές. Επίσης, η μεταφυσική προσέγγιση της έννοιας του «λαού» έρχεται σε αντίθεση με τις συντηρητικές πλευρές της ρομαντικής τάσης και λειτουργεί ως διακριτό κριτήριο μεταξύ εθνικής ταυτότητας και ετερότητας.

Εκείνη την εποχή στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες οι εθνικοαπελευθερωτικές επιδιώξεις και η πολιτισμική διαφοροποίηση από ηγεμονικούς πολιτισμούς ήταν αναγκαία για τα διάφορα κράτη. Το λαϊκό στοιχείο στη μουσική και τις τέχνες, επομένως, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και απελευθέρωσης από τα τυποποιημένα πρότυπα της γερμανικής συμφωνικής μουσικής ή της ιταλικής όπερας που επικρατούσαν στα πλαίσια της μουσικής σύνθεσης.<sup>41</sup> Η ιδεολογικοπολιτικής φύσεως εμμονή του Wagner με τις λαϊκές πηγές οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην τεράστια επιρροή που άσκησε το έργο του Γερμανού «πατέρα» της ρομαντικής ποίησης, Ludwig Tieck.<sup>42</sup> Στο μουσικό εθνικισμό του Wagner το λαϊκό στοιχείο λειτουργεί ως αισθητικοπολιτική κατηγορία με τρόπο «συντηρητικό» και ταυτόχρονα «προοδευτικό», δηλαδή αντιφατικό. Με πρότυπο την ελληνική τέχνη, το έργο τέχνης του μέλλοντος συνδέει το άμεσο εθνικό στοιχείο με το μελλοντικό οικουμενικό. Ο Wagner χαρακτηρίζει τη γερμανική τέχνη «μεταρρυθμιστική» και όχι επαναστατική, με πληθώρα μορφών για την εκδήλωση της εσωτερικής της ουσίας. Η γερμανική μουσική είναι η μόνη που υπηρετεί την ανώτατη ανάγκη του ανθρώπου, την *αγάπη*. Σύμφωνα με λόγια του ίδιου του συνθέτη, αυτή η ουσία έρχεται σε αντίθεση με τους «ρηχούς Γάλλους», που έχουν στερέψει εσωτερικά και η ιδιοσυγκρασία τους δεν έχει περισσότερο βάθος από αυτό που απεικονίζεται στην ίδια τη μορφή.

---

<sup>41</sup> Στο ίδιο, σ. 105.

<sup>42</sup> Στο ίδιο, σ. 48.

Στο πρώτο άρθρο του που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό, *Volksblätter*, με τον τίτλο *Ο άνθρωπος και η εγκαθιδρυμένη κοινωνία* (δημοσίευση: 10 Φεβρουαρίου 1849), γίνεται ξεκάθαρη η επιθυμία του Wagner για την κατάκτηση της ευτυχίας και η πεποίθησή του ότι αυτή υπονομεύεται από την κατεστημένη, εξουθενωτική και εξουσιαστική κοινωνία. Η ρουσσοική προβληματική εντοπίζεται στο λόγο του και θίγει τη σχέση αυτοπροσδιορισμού και ελευθερίας του ατόμου ως προϋπόθεσης της ανθρώπινης ηθικής.<sup>43</sup> Από την επιστολή του συνθέτη προς τον Heinrich Wolfram, τον Μάιο του 1849, πληροφορούμαστε εκτενέστερα για τη σχέση της ανθρώπινης ηθικής με την κοινωνική ενσωμάτωση του ατόμου. Αυτή η σχέση αφορά την υποχρέωση του ανθρώπου να αναζητά την απώτερη ευτυχία, το νόημα της ύπαρξής του στην προσαρμογή του στο «κοινωνικό όλον». Στην περίπτωση που δεν είναι σε θέση το «κοινωνικό όλον» να παρέχει αυτή την ανώτατη διανοητική τελειοποίηση και ευδαιμονία στο άτομο, τότε ξεκινά η εξέγερση των κοινωνικών μαζών. Ιδιαίτερη υπήρξε η σχέση του Wagner με την αρχαιοελληνική φιλοσοφία και συγκεκριμένα με την αριστοτελική αντιμετώπιση της κοινωνικής και ατομικής ευθύνης του κάθε πολίτη. Ο Wagner πιστεύει πως το άτομο αν δεν είναι μέρος του κοινωνικού συνόλου δεν είναι σε θέση να επιλέγει, να αναγνωρίζει την ηθική και εν τέλει να βρίσκει την ευτυχία. Η κοινωνική ενσωμάτωση του ανθρώπου αποτελεί αναγκαιότητα για την τελειοποίηση των ηθικών και διανοητικών του ιδιοτήτων.

Στο δεύτερο άρθρο του *Επανάσταση* (δημοσίευση: 8 Απριλίου του 1849) μάλιστα ο Wagner παρουσιάζει ξεκάθαρα ως μοναδικό μέσο ανατροπής του παρόντος κοινωνικοπολιτικού κατεστημένου την εξέγερση των ενωμένων πολιτών. Το συναίσθημα κατέχει καθοδηγητικό ρόλο σε όλη αυτή την ανατρεπτική διαδικασία.<sup>44</sup> Ο Wagner θίγει το πρόβλημα της αποξενωμένης, μηχανιστικής, ψυχοφθόρας εργασίας, τις ταξικές ανισότητες και τα προβλήματα που αυτές δημιουργούν. Παρομοιάζει την «Επανάσταση» με εκδικητική θεά, της δίνει το ρόλο του ρήτορα, που θα φέρει τη νέα ηθικοπολιτική τάξη. Θα κατεδαφίσει όποια κοινωνική ψευδαίσθηση κυριαρχεί στο ανθρώπινο πνεύμα και δεν το αφήνει να κατακτήσει την ελευθερία. Θα θέσει τη φύση ως αφετηρία του πολιτισμού και την καλλιτεχνική δημιουργία ως αυθεντική αρχή κάθε μορφής εργασίας. Η θεά «Επανάσταση» λειτουργεί ως σωτήρας του ανθρώπου από την αδικία, την ενοχοποίηση της απόλαυσης, την υποκρισία, την εκμετάλλευση, την αποστείρωση από κάθε ζωτικό στοιχείο και κάθε διέξοδο απελευθέρωσης. Όλα τα παραπάνω συνδέονται, πέρα από την πολιτική, και με το καλλιτεχνικό όραμα του συνθέτη. Η επαναστατική δραστηριότητα θεωρείται προϋπόθεση για την καλλιτεχνική δημιουργία και «η καταστροφή οποιασδήποτε ανάξιας πτυχής της κοινωνίας θα φέρει την οικοδόμηση οποιουδήποτε έργου».<sup>45</sup> Όσο για την «καταστροφή» στη

<sup>43</sup> Γ. Ι. Μανιάτης, *Το Προσωπείο και το Πρόσωπο*, Αθήνα 2000, σ. 55-116.

<sup>44</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 67-68.

<sup>45</sup> Στο ίδιο, σ. 72.

βαγκνερική σκέψη, αυτή έχει τις ρίζες της στις αναρχικές επιρροές του φίλου του Bakunin.

Το έργο *Τέχνη και Επανάσταση* (1849) αποτελεί την αμεσότερη πηγή πληροφόρησης για την άποψη του Wagner περί τέχνης και πολιτικής. Με την επικράτηση των μοντέρνων τεχνών ο καλλιτέχνης εξαπατά το κοινό με επιφανειακές, εμπορευματοποιημένες εκδοχές της τέχνης και ο βασικός στόχος είναι η δημοσιότητα και το χρήμα. Η επικράτηση του δημοφιλούς έργου τέχνης σε βάρος του αισθητικά αξιόλογου είναι βασικό πρόβλημα του σύγχρονου πολιτισμού. Ο Wagner διαπιστώνει πως είναι αναγκαία η ριζική αναμόρφωση της δραματικής τέχνης, ο διαχωρισμός του θεάτρου και της όπερας από το δράμα. Αυτό το όραμα υλοποιείται στη μορφή του *μουσικού δράματος*. Τα βασικά πρότυπα για αυτό ο Wagner τα άντλησε από την γνήσια αρχαιοελληνική τραγωδία, την οποία θεωρούσε ως το ύψιστο καλλιτεχνικό και ηθικοπνευματικό του πρότυπο. Ο Wagner υποστήριζε πως η καλλιτεχνική στασιμότητα που προκύπτει από τη μόδα έρχεται σε αντίθεση με την καλλιτεχνική εξέλιξη που θα επιφέρει η αναβίωση μίας εξιδανικευμένης πολιτιστικής κληρονομιάς. Πιο συγκεκριμένα, ο συνθέτης υποστηρίζει ότι η αναβίωση της αρχαιότητας λειτουργεί εξισορροπητικά όσον αφορά τη σχέση τέχνης-πολιτικής.<sup>46</sup> Έτσι, η αρχαιοελληνική τέχνη αποτέλεσε μέσο σύγκρισης και κριτήριο αξιολόγησης για τις μεταγενέστερες πολιτισμικές δημιουργίες. Ακόμα, επηρεασμένος από τα τρέχοντα γεγονότα της Δρέσδης, ο Wagner αναφέρει την επαναστατική φύση της τέχνης ως αναγκαία ώστε η τελευταία να θεωρηθεί πραγματική τέχνη. Η συντηρητική τέχνη που υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα – κατά τον Wagner – οδήγησε στην παρακμή του αθηναϊκού κράτους.<sup>47</sup>

Ο Wagner συσχετίζει την αναγέννηση του αρχαίου δράματος με την «επανάσταση». Η μαρξιστική προβληματική επηρέασε το συνθέτη στην διαμόρφωση της νέας, πραγματικής τέχνης. Η δημιουργία έργου τέχνης υπό τη σκλαβιά της βιομηχανίας διαστρεβλώνει το τελικό καλλιτεχνικό δημιούργημα και η περάτωση του έργου πρέπει να είναι μία μη κερδοσκοπική διαδικασία που απολαμβάνει ο καλλιτέχνης. Γι' αυτό το λόγο, είναι αναγκαία η απελευθέρωση από τη καθολική μηχανοποίηση και η μετάβαση στην ελεύθερη καλλιτεχνική ανθρωπότητα. Η νέα τέχνη θα προκύψει μόνο με τη μεγάλη επανάσταση της ανθρωπότητας. Αυτή η επανάσταση θα επαναπροσδιορίσει τη σχέση κοινωνίας-φύσης και θα συσσωρεύσει την γνήσια κουλτούρα. Η επανάσταση έχει τη δύναμη

<sup>46</sup> R. Wagner, «Τέχνη και Επανάσταση», στο: *Parsifal, Όργανο της ελληνικής εταιρίας Βάγκνερ*, μτφρ. Φ. Παπαθανασίου, Αθήνα 1990, τεύχος 3-4, σ. 11.

<sup>47</sup> Φ. Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ, Η μουσική των Θεών και τα Βαγκνερικά μυστήρια*, ό.π., σ. 183.

κι η τέχνη την ομορφιά. Η κοινωνία θα αισθητικοποιηθεί και η τέχνη θα διατηρείται από μόνη της, έχοντας σκοπό τον ίδιο της τον εαυτό και όχι το χρήμα. Η απελευθέρωση της δημόσιας τέχνης αποτελεί αναγκαία συνθήκη της κοινωνικής απελευθέρωσης.

Μετά την εκδίωξη τον Μάιο του 1849 και προσαρμοσμένος, πλέον, στα νέα δεδομένα, ο Wagner γράφει το δοκίμιο *Ο εβραϊσμός στη μουσική* (1850), το οποίο κυκλοφορεί στο περιοδικό του Robert Schuman *Neue Zeitschrift für Musik* και αποτελεί την αφετηρία των αντισημιτικών τάσεων και αναφορών του. Διατήρησε την ανωνυμία του σε αυτό το άρθρο υπογράφοντας με το ψευδώνυμο *Freigedank*, που σημαίνει «αυτός που σκέφτεται ελεύθερα». Σε αυτό εκδηλώνει έντονα την εναντίωσή του στους Εβραίους με χονδροειδείς χαρακτηρισμούς. Οι αντιεβραϊκές απόψεις του σχετίζονται με την οικονομία και το εμπόριο, τον τύπο, το θέατρο και τις τέχνες γενικότερα. Σε αυτές υποβόσκει και ένας μη υγιής ανταγωνισμός προς τους διακεκριμένους Εβραίους καλλιτέχνες της εποχής. Ο συνθέτης υποστηρίζει πως η εβραϊκή μουσική είναι «ρηχή» και ανούσια, ενώ έχει ως απώτερο σκοπό μονάχα το κέρδος και την εμπορικότητα. Ο Wagner εστιάζει κυρίως στην αρνητική επιρροή των Εβραίων στις τέχνες και τη μουσική της Γερμανίας, λόγω της ανικανότητάς τους να δημιουργήσουν οποιασδήποτε μορφής αυθεντική τέχνη. Τα βασικά του επιχειρήματα ήταν η εξωτερική εμφάνιση των Εβραίων, η διαστρεβλωμένη χρήση της γερμανικής γλώσσας από αυτούς και η εμμονική λατρεία τους σε έναν εκδικητικό Θεό. Χαρακτήριζε τη μουσική των Εβραίων «γελοίο φαινόμενο», αποδίδοντάς της και άλλους καυστικούς χαρακτηρισμούς. Θεωρούσε τους Εβραίους «κοινωνικούς δαίμονες» και στο μυαλό του λειτουργούσαν ως αποδιοπομπαίοι τράγοι όσον αφορά την κατάσταση της χώρας του εκείνη την περίοδο. Η παρουσία τους για εκείνον ήταν περισσότερο απειλητική παρά ευεργετική.<sup>48</sup> Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τα λεγόμενά του ίδιου του Wagner:

«Η εξωτερική τους εμφάνιση δεν συμπίπτει με την ευρωπαϊκή εθνικότητα στην οποία ανήκουμε και είναι ξένη και διάφωνη προς αυτήν, πλήττοντάς την. Αυτά “τα φρικιά της φύσης” δεν μπορούν να θεωρηθούν εκπρόσωποι της τέχνης [...] γιατί ενστικτωδώς θα μας έβρισκε ασύμφωνους και καλλιτεχνικά ανικανοποίητους»<sup>49</sup>. Ο Εβραίος μιλάει τη γλώσσα του έθνους που κατοικεί από γενιά σε γενιά πάντα λανθασμένα [...]. Η γλώσσα είναι στοιχείο εξέλιξης και έκφρασης μιας ολόκληρης ιστορικής κοινότητας. Μόνο όσοι έχουν γεννηθεί και μεγαλώσει με το δεσμό αυτής μπορούν να αυτοεκφραστούν ιδιωματικά. [...] Ολόκληρη η ευρωπαϊκή τέχνη και πολιτισμός, έχουν παραμείνει για τον Εβραίο μια «ξένη γλώσσα» και μη έχοντας

<sup>48</sup> Στο ίδιο, σ. 151.

<sup>49</sup> R. Wagner, *Judaism in Music*, μτφ. W. A. Ellis, [χ.τ.] 1894, σ. 6.

συμβάλλει σε αυτήν την εξέλιξη της μίας (γλώσσας), δε θα μπορέσει να λάβει μέρος και στην εξέλιξη της άλλης (τέχνες)»<sup>50 51</sup>.

Παράλληλα, ο Wagner παρουσιάζει τον Beethoven ως σύμβολο εθνικής ταυτότητας και ενσάρκωση της εθνικής υπερηφάνειας στο μουσικό κοινό της Ζυρίχης.<sup>52</sup> Ο μουσικός και ιδεολογικός σωβινισμός που διακατέχει το συγκεκριμένο άρθρο περιορίζει τη συμβολή της μουσικής δημιουργίας στην ικανοποίηση της «εθνικής χίμαιρας».<sup>53</sup> Υπερτονίζεται η ικανότητα της μουσικής να απαλείφει τις διακρίσεις και να ενώνει ταξικά και εθνικά χάσματα μέσα από τον συγκινησιακό χαρακτήρα της. Εδώ ο αντισημιτισμός λαμβάνει πρόσφορο έδαφος στις λεκτικές επιθέσεις του Wagner προς Εβραίους συνθέτες, όπως ο Felix Mendelssohn και ο Giacomo Meyerbeer, αλλά και προς τον μουσικοκριτικό Eduard Hanslick. Όσον αφορά τον Meyerbeer, το γεγονός ότι ήταν εκπρόσωπος της οπερατικής βιομηχανίας και «υπηρέτης» των τάσεων της μόδας και της εμπορευματοποίησης των τεχνών, ενίσχυσε την εναντίωση του Wagner προς αυτόν. Εν συνεχεία, ο Wagner κατηγορεί τον Hanslick ότι οι κριτικές του έχουν αντιγερμανικό χαρακτήρα εξαιτίας της κρυφής εβραϊκής καταγωγής του. Ο ίδιος ο Hanslick σε γραπτή απάντηση δεκαπέντε χρόνια αργότερα αρνήθηκε τις κατηγορίες του συνθέτη.<sup>54</sup>

Παρά το γεγονός ότι ο αντισημιτισμός του εκείνη την περίοδο δεν έγινε κοινωνικά αποδεκτός, ο Wagner επανεκδίδει το κείμενο το 1869 για να εκφράσει την δυσαρέσκειά του για τον πόλεμο που έλαβε από πρώην Εβραίους υποστηρικτές του, εκ των οποίων και ο Hanslick. Είναι αναμενόμενο ο φυλετικός εκτοπισμός που ο Wagner επιδίωκε να οδηγήσει σε εχθρότητες και διαχωρισμούς στο βαγκνερικό κοινό. Ο αντισημιτισμός που εκφράζεται σε αυτό το κείμενο ξεφεύγει από τα όρια του μέχρι τότε θρησκευτικού αντιεβραϊσμού που συναντούμε σε αρκετούς συγγραφείς του 19<sup>ου</sup> αιώνα και παίρνει φυλετική χροιά.<sup>55</sup>

Ακολουθεί χρονικά ένα σημαντικότερο δοκίμιο του, το *Όπερα και δράμα* (1851), που εστιάζει στην αισθητική της τετραλογίας *Το δαχτυλίδι του Νίμπελουγκ*,<sup>56</sup> της οποίας το λιμπρέτο ολοκληρώθηκε τον Δεκέμβρη του 1852.<sup>57</sup> Σε αυτό τονίζεται η διαφορά μεταξύ της όπερας και του αρχαίου δράματος ως προς το ρόλο της μουσικής και το χειρισμό των τεχνών. Στην πρώτη μορφή τέχνης η

<sup>50</sup> Στο ίδιο, σ. 7.

<sup>51</sup> Σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας θα γίνει περαιτέρω ανάλυση στο δεύτερο κεφάλαιο, με αφορμή αναφορές του ίδιου του Wagner στο δοκίμιο που είχε γράψει για την εκατοστή επέτειο γέννησης του L. v. Beethoven.

<sup>52</sup> J. C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*, Σικάγο 2009, σ. 33-35.

<sup>53</sup> M. Frolova-Walker, «On “Ruslan” and Russianness», *Cambridge Opera Journal* 9/1 (1997), σ. 37.

<sup>54</sup> M. E. Brener, *Richard Wagner and the Jews*, Βόρεια Καρολίνα 2006, σ. 95.

<sup>55</sup> Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ, Η μουσική των Θεών και τα Βαγκνερικά μυστήρια*, ό.π., σ. 199.

<sup>56</sup> Nietzsche, ό.π., σ. 25-26.

<sup>57</sup> Brener, ό.π., σ. 13.

μουσική απολυτοποιείται και αποτελεί το σκοπό του έργου χωρίς να έχει άμεση σχέση με το ποιητικό κείμενο. Αντίθετα στη δεύτερη συνενώνονται όλες οι τέχνες σε ένα ενιαίο αισθητικό σύνολο. Στο δράμα του μέλλοντος το νόημα του έργου και η επινόηση των δράσεων γίνονται αντιληπτά από το κοινό μέσω της συγκινησιακής φόρτισης. Ακόμα, το ποιητικό κείμενο προσεγγίζεται με τρόπο λυρικό και μελωδικό. Ο ρόλος της ορχήστρας είναι να ενισχύσει τη συγκινησιακή επίδραση του λόγου, χωρίς το ένα να περιορίζει το άλλο. Επίσης, σχετικά με ποιητικό κείμενο και το λιμπρέτο, σύμφωνα με τον Wagner, η γερμανική γλώσσα είναι η πιο κατάλληλη και κατανοητή στους Γερμανούς γλώσσα για την όπερα.

Εν συνεχεία, στο συγκεκριμένο δοκίμιο παρουσιάζεται ένας ενδιαφέρων παραλληλισμός μεταξύ τέχνης και κράτους. Η μουσική – σαν την ανθρώπινη φύση – πριν τις κοινωνικές τάξεις και ανισότητες δεν έχει κοινωνικό καθορισμό.<sup>58</sup> Παρά την αρνητική στάση του για την ύπαρξη κράτους, ο συνθέτης υποστηρίζει και το μοντέλο της «ιστορικής ανάπτυξης», σύμφωνα με το οποίο ο κρατικός θεσμός αποτελεί ένα αναγκαίο στάδιο, στο οποίο προστατεύονται οι κανόνες και οι ηθικές αρχές. Όμως η αμετάβλητη φύση του κράτους, σε αντίθεση με τη συνεχή ανανέωση των τεχνών και του πολιτισμού, οδηγεί τελικά στον θάνατο της ελεύθερης ατομικότητας, του αυτοπροσδιορισμού του ατόμου και της ανθρώπινης ολότητας.<sup>59</sup> Το βαγκνερικό όραμα έχει ως απώτερο στόχο την απελευθέρωση από την κοινωνική χαλιναγωγή και την επικράτηση της αγνής ανθρώπινης *αγάπης*. Έτσι ο συνθέτης καταλήγει στο συμπέρασμα πως η λύση είναι η καταστροφή του *κράτους* και η επικράτηση των τεχνών στο πλαίσιο μιας νέας πολιτισμικής *κοινότητας*.<sup>60</sup> Σύμφωνα με λόγια του ίδιου του Wagner:

*«Μια συνειδητή ατομικότητα – δηλαδή μια ατομικότητα που μας προσδιορίζει σε μια συγκεκριμένη περίπτωση, να δρούμε έτσι και όχι αλλιώς – κερδίζουμε μόνο μέσα στην κοινωνία, η οποία και διαμορφώνει τις περιστάσεις όπου καλούμαστε να πάρουμε αποφάσεις. Η ατομικότητα χωρίς την κοινωνία δεν μπορεί καθόλου να γίνει αντιληπτή από εμάς ως ατομικότητα.»<sup>61</sup>*

Στο κείμενο *Μουσική του Μέλλοντος* (1861) υποστηρίζεται πως η ανθρώπινη σκέψη – εξαιτίας του έλλογου βηματισμού της – δεν είναι σε θέση να παρακολουθήσει τη «διχασμένη ομόνοια» των πραγμάτων, όπως παρουσιάζεται

<sup>58</sup> Α. Σιώπη, *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π., σ. 27.

<sup>59</sup> Στο ίδιο, σ. 28.

<sup>60</sup> Η εννοιολογική διάκριση του κράτους από την κοινότητα είναι σημαντική την εποχή των πρώιμων Ρομαντικών και σχετίζεται με το διαχωρισμό του ιδιωτικού από το δημόσιο νόμο. Γι' αυτό το λόγο ο Wagner υποστηρίζει πως το κράτος είναι αναγκαίο στάδιο της ιστορικής ανάπτυξης, αλλά όχι το τελικό!

<sup>61</sup> Σιώπη, *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π., σ. 31.

στις Μπετοβενικές Συμφωνίες ως πλήρης απεικόνιση της ουσίας του κόσμου. Η μεταφυσική πηγή της ανθρώπινης συμπεριφοράς δεν μπορεί να προσδιοριστεί από τον διασκεπτικό Λόγο, αλλά από την αισθητική ενατένιση και την ακύρωση της διάνοιας και, κατ' επέκταση, του ίδιου του Λόγου. Η προσέγγιση της ουσίας μπορεί να πραγματοποιηθεί μονάχα με την άρση της επίγνωσης των προσδιορισμών του χώρου, του χρόνου και της αιτιότητας.<sup>62</sup> Γενικότερα, η Συμφωνία για τον Wagner αποτελεί το κορυφαίο είδος απόλυτης μουσικής, διότι συνδυάζει την αρμονία και την άρθρωση συναισθημάτων με τη σωματικότητα του ρυθμού και της γλώσσας, που είναι άμεσα συνυφασμένη με το θείο. Ειδικά η συμφωνική μουσική του Beethoven είναι σε θέση να αναδείξει επαρκώς μεταφυσικές αρχές, όπως το πρωτείο του συναισθήματος έναντι της γλώσσας.

Το δοκίμιο του Wagner *Τι είναι γερμανικό;* (1878), αποτελεί την πιο ξεκάθαρη πηγή των απόψεων του Wagner υπέρ της εδραίωσης του γερμανικού κράτους και της αμφισβήτησης της σημιτικής ενσωμάτωσης σε αυτό. Θεωρώντας τη μουσική βασική συνιστώσα του γερμανικού εθνικισμού καταλήγει σε αδιέξοδο προσπαθώντας να ορίσει το γερμανικό στοιχείο σε αυτή τόσο σε αυτό το δοκίμιο όσο και στο δοκίμιο *Beethoven* (1870). Γι' αυτό το λόγο θα γίνουν, επίσης, περισσότερες σχετικές αναφορές για το δοκίμιο, *Τι είναι γερμανικό;* στην ανάλυση του επόμενου κεφαλαίου.

---

<sup>62</sup> Μ. Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα 2012, σ. 86.

### iii. Το Μουσικό Έργο.

Η σχέση του συνθέτη με τον αντισημιτισμό είναι ένα σύνθετο ζήτημα και αφήνει περιθώριο στη γέννηση πολλών ερωτημάτων και αμφισβητήσεων. Η απόδοση ερμηνείας και αιτιολογήσεων μέσα από τα μουσικά δημιουργήματα του Wagner χαρακτηρίζεται, επίσης, από δυσχέρειες, λόγω της πολυδιάστατης φύσης της μουσικής και των ποικίλων εξωμουσικών αφορμών που την επηρεάζουν έμμεσα ή άμεσα. Ένας προβληματισμός που θέτει κάθε απόπειρα συσχετισμού σε απόλυτη σύγχυση είναι το αν η καλλιτεχνική ελευθερία του συνθέτη μπορεί άραγε να αποσυνδεθεί από τις ιδεολογικές και πολιτικές του δεσμεύσεις. Γι' αυτό το λόγο, η γνωριμία με το μουσικό έργο του Wagner σε αισθητικό και ιδεολογικό επίπεδο είναι αναγκαία για την πληρέστερη κατανόηση της προσωπικότητάς του και της ολότητας του έργου του.

Ξεκινώντας με την πρώτη επιτυχημένη όπερα του Wagner, τον *Ριέντσι* (1842), που προέρχεται από το μυθιστόρημα του Edward Bulwer-Lytton, *Ριέντσι, ο τελευταίος των δημάρχων*, διακρίνονται εμφανώς οι γενικότερες πολιτικές τάσεις της εποχής.<sup>63</sup> Πρόκειται για μια θεσπέσια μελοποίηση της δραματικής ιστορίας ενός ηγέτη, που πραγματοποιεί εξέγερση κατά της τότε αριστοκρατίας και τελικά χάνεται στις φλόγες του Καπιτωλίου. Ο Ριέντσι αντικατοπτρίζει την επαναστατική πλευρά της βαγκνερικής κοσμοθεωρίας και τις ακραίες συνέπειες των απόψεών του. Σύμφωνα με τον Adorno, ο Ριέντσι αποτελεί «τον τελευταίο Ρωμαίο δήμαρχο και τον πρώτο αστό τρομοκράτη».<sup>64</sup> Αυτός ο χαρακτηρισμός ανατρέπει στο γεγονός ότι η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία λειτούργησε ως πρότυπο για τις μεταγενέστερες αστικές επαναστάσεις και τη γενικότερη υιοθέτηση αστικής συνείδησης και δράσης.

Το συγκεκριμένο έργο ταυτίστηκε με την έναρξη του μεταγενέστερου ναζιστικού καθεστώτος, αλλά δεν λαμβάνεται υπόψιν ότι γράφτηκε κατά την επαναστατική περίοδο του Wagner. Αυτός ο συσχετισμός συνέβη λόγω ενός ισχυρισμού του ίδιου του Hitler, ότι όλα ξεκίνησαν με την πρώτη επαφή του με την συγκεκριμένη όπερα το 1906, που λειτούργησε σαν «ναζιστικό κάλεσμα».<sup>65</sup> Κατά τη γνώμη μου, είναι λανθασμένη η απόδοση ευθυνών στον συνθέτη για μεταγενέστερη αξιοποίηση του έργου από το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα και ο χαρακτηρισμός ως «πρωτοφασιστική» όπερα. Ο αντιφατικός χαρακτήρας του Ριέντσι και η καταστροφική, τρομοκρατική του δράση καταστρέφει την πολιτική και ταυτόχρονα αναδεικνύει την πολυπόθητη σωτηρία μονάχα μέσω της *αγάπης*. Προφανώς, πρόκειται για μια αντίστοιχη περίπτωση ενός πολιτικού-δολοφόνου που

<sup>63</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 35-36.

<sup>64</sup> Th. Adorno, *In Search of Wagner*, Verso 1984, σ. 12.

<sup>65</sup> P. L. Rose, *Wagner-Race and Revolution*, Λονδίνο 1996, σ. 26.

με την εφαρμογή ακραίων και απάνθρωπων μεθόδων προσπάθησε να πραγματοποιήσει τα τρομακτικά κοινωνικοπολιτικά του ιδεώδη καταλήγοντας, επίσης, να καταστρέψει την ίδια την πολιτική. Επομένως, η ουσία του έργου είναι η λύτρωση μέσω της *αγάπης*, που αντανακλάται στους χαρακτήρες της Irene και του Adriano και όχι η ανάδειξη της προσωπικότητας του Ριέντσι, όπως χρησιμοποιήθηκε μεταγενέστερα από τον Hitler. Αυτή η *αγάπη* είναι και η βάση της βαγκνέριας κοσμοαντίληψης γενικότερα.

Ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* (1843) αποτελεί το πρώτο αξιόλογο και αντιπροσωπευτικό έργο του συνθέτη, με πληθώρα συμβολισμών, που λειτουργεί εισαγωγικά στη μετέπειτα εξέλιξή του. Το έργο χωρίζεται σε τρεις πράξεις και τα περισσότερα θεματικά σχήματα του έργου σκιαγραφούν τη δύναμη της φύσης, λαμβάνοντας χώρα στην ακτή της Νορβηγίας. Μάλιστα, ο συνθέτης ονόμαζε τα κεντρικά θέματα, «θεματικούς σπόρους».<sup>66</sup> Η πηγή στην οποία βασίζεται το λιμπρέτο είναι η αφήγηση του Heinrich Heine στο *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelwopski*, για το πλοίο που καταδικάστηκε να πλέει αενάως στη θάλασσα μέχρι να βρεθεί μια γυναίκα που θα ορκιστεί αιώνια πίστη και αγάπη στον κάτοχό του. Στο πρόσωπο του θαλασσοδαρμένου, καταραμένου Ολλανδού αντανακλώνται τα αισθήματα της απώλειας, της περιπλάνησης, της αβεβαιότητας, η ανάγκη για λύτρωση μέσω της *αγάπης* και της υπέρβασης. Η γυναίκα που θα τον λυτρώσει από την κατάρα της αιώνιας περιπλάνησης είναι η Zelda, που θα παραμείνει πιστή σε αυτόν μέχρι το θάνατο, πέφτοντας στη θάλασσα. Η αναγωγή της αγάπης ως μέσο σωτηρίας είναι μια εμφανής φουέρεμπαχική επιρροή. Η αναζήτηση της σωτηρίας είναι ο βασικός σκοπός στον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, όπως και σε όλες τις όπερες του συνθέτη και αποτελεί, επίσης, μια αλληγορία της βιωματικής του εμπειρίας.

Ζητήματα σχετικά με τα ιδεώδη της Σαξονικής Αδελφότητας του Πανεπιστημίου της Λειψίας, στην οποία συμμετείχε ο Wagner, επηρέασαν εμφανώς το μεταγενέστερο δραματικό έργο του *Τάνχωϋζερ* (πρωταρχική σύλληψη: 1845, αναθεωρημένη εκδοχή: 1861), στο οποίο και θα επιμείνω μιας και αποτελεί ιδεολογικό φορέα του Γερμανού συνθέτη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ότι σε κάθε παράσταση άλλαζε το σχήμα της όπερας, με αγαπημένη του συνθέτη την τελευταία εκδοχή.

Η εμμονή του συνθέτη με την αναβίωση αρχαίων μύθων και το γερμανικό λαό γίνεται εμφανής στο συγκεκριμένο έργο και εξηγείται με ιδεολογικοπολιτικούς όρους. Ο συνθέτης υποστήριζε πως η αυθεντικότητα σε καλλιτεχνικό και πολιτικό επίπεδο βρίσκεται στις πρωτογενείς «λαϊκές» πηγές και γι' αυτό το μεγαλύτερο μέρος του έργου του βασίζεται σε αυτές. Η υπόθεση του συγκεκριμένου έργου

---

<sup>66</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 175

προέκυψε από το συνδυασμό δύο μύθων. Ο πρώτος αφορά ένα διαγωνισμό ποίησης στον πύργο Βάρτμπουργκ στη πόλη Άιζεναχ της Γερμανίας, τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, όπου συμμετείχε και ο ομώνυμος ποιητής και περιπλανώμενος τραγουδιστής, Τάνχγουζερ. Ο δεύτερος μύθος σχετίζεται με το λόφο της Αφροδίτης, που αποτελούσε έναν τόπο αχαλίνωτης ερωτικής ηδονής σε αντιπαράθεση με την χριστιανική αγνή αγάπη. Η μυθοπλασία τοποθετείται σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον που καθρεφτίζει την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της τότε εποχής.

Ουσιαστικά, παρουσιάζεται η σχέση του θρησκευτικού πάθους και του ερωτικού πόθου στα πλαίσια του έρωτα στη ζωή των χριστιανών, δηλαδή το δίλημμα μεταξύ της αγνής αγάπης της πίστης, παρθένας Ελίζαμπεθ και του αισθησιασμού της θεάς Αφροδίτης. Ο ιππότης και τραγουδιστής του έρωτα, Τάνχγουζερ, έρχεται αντιμέτωπος με εσωτερικές ηθικές συγκρούσεις, που αντικατοπτρίζουν, ταυτόχρονα, το ηθικό πρόβλημα της εποχής σε γενικότερο επίπεδο. Η όπερα περιγράφει τον ίδιο το δημιουργό της, ο οποίος επηρεασμένος από τον φιλόσοφο Schopenhauer και την ιδέα ενός ανθρώπου, «καθαρού από αμαρτίες», λαχταρά να λυτρωθεί μέσω ενός «τεχνητού παραδείσου», όπως περιγράφει εύστοχα και ο Baudelaire. Σε μια πραγματικότητα ηθικών διλημμάτων τα απομεινάρια της οπτικής του Διαφωτισμού είναι αναμενόμενα. Η πουριτανική αντιμετώπιση των ηδονών και η ενοχοποίηση του ερωτικού στοιχείου συνυπάρχουν με τον ακραίο αισθησιασμό και δημιουργείται ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον δίπολο στον κόσμο των θεωρητικών και καλλιτεχνών της εποχής. Η τάση των υποστηρικτών του κινήματος της *Νέας Γερμανίας*, στο οποίο συμμετείχε ο Wagner, για απενοχοποίηση του ελεύθερου έρωτα βρήκε πρόσφορο έδαφος στα συγκεκριμένο έργο.

Εν συνεχεία, ο συνθέτης στο συγκεκριμένο έργο κατακρίνει την ανισότητα μεταξύ των δικαιωμάτων των δύο φύλων.<sup>67</sup> Το γυναικείο φύλο αποτελεί σύμβολο του αισθησιασμού, σε μία πιο αφηρημένη διάσταση, που μονάχα με τη μουσική θα μπορούσε να εκφραστεί. Επίσης, θίγει την εναντίωση στην παπική εξουσία, μέσα από την επαναστατική και ουμανιστική οπτική του, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τον αγώνα «μεταξύ σάρκας και πνεύματος, Παραδείσου και Κόλασης, Σατανά και Θεού» –σύμφωνα με τα λόγια του Baudelaire—<sup>68</sup> στο μεσαιωνικό κάστρο και με «όπλα» την αισθητική των τεχνών. Τα ζητήματα αυτά απασχόλησαν αρκετούς ποιητές και λογοτέχνες με τους οποίους ήρθε σε επαφή ο συνθέτης το 1834. Πιο συγκεκριμένα, η προοδευτική λογοτεχνία και τα πολιτικά κινήματα της Γερμανίας, επηρεασμένα από την Ιταλία και τη Γαλλία τόσο σε επίπεδο έμπνευσης όσο και ως προς τις τάσεις της εποχής λειτουργούν καταλυτικά και για την εξέλιξη του Wagner.

---

<sup>67</sup> Δ. Βεργέτης, ό.π., σ. 19.

<sup>68</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 43.

Η όπερα *Λόενγκριν* (1848), αποτελεί ένα μεταβατικό έργο από τις όπερες της πρώτης φάσης στα μουσικά δράματα της ωριμότητας του συνθέτη.<sup>69</sup> Πρόκειται για όπερα σε τρεις πράξεις. Το λιμπρέτο βασίζεται αρχικά στη μελέτη που διάβασε ο Wagner στο Παρίσι το 1840, *Για το πόλεμο του Βάρμπουργκ*, του C.T.L. Lukas και έπειτα στα μεσαιωνικά ποιήματα του Αρθουριανού κύκλου, με ιδιαίτερη έμφαση σε έναν αιματηρό, γερμανικό μύθο με τίτλο *Πάρσιφαλ* του Wolfram von Eschenbach, που περιλαμβάνει και τον μύθο του Λόενγκριν. Για μια ακόμη φορά τα βασικά στοιχεία της βαγκνέριας κοσμοαντίληψης, όπως η αξιοποίηση μεσαιωνικών πηγών, η συνύπαρξη μυθικών και ιστορικών στοιχείων, ο αρχέγονος γερμανικός παγανισμός σε αντιπαράθεση με την σύγχρονη χριστιανοσύνη και οι πολυάριθμοι συμβολισμοί εμφανίζονται στο συγκεκριμένο έργο. Οι συμβολισμοί και η έμφαση στο ιστορικό πλαίσιο που διαδραματίζονται αποτελούν βασικά στοιχεία της γενικότερης συνθετικής αντιμετώπισης του Wagner στα έργα του, στα οποία εξελίσσονται «η σχέση μύθου-πραγματικότητας, το μυστηριώδες της προέλευσης, η δοκιμασία και η τιμωρία, η χαρακτηριστική θέση της γυναίκας, η φοϋερμπαχική θεώρηση της αγάπης, η συγκρότηση του ρομαντικού ήρωα και φυσικά οι κοινωνικοπολιτικές του απόψεις», όπως εύστοχα επισημαίνει ο Γ. Μανιάτης στο βιβλίο του *Ρίχαρντ Βάγκνερ: Το καθαρά ανθρώπινο*.<sup>70</sup>

Όσον αφορά την υπόθεση του έργου, πρόκειται για μια απαισιόδοξη ιστορία που αφηγείται την αποτυχημένη προσπάθεια διάσωσης της Έλσας από την ψευδή κατηγορία της αδελφοκτονίας από τον ιππότη Λόενγκριν στο δουκάτο της Βραβανδίας. Σε αυτή την όπερα καθρεφτίζεται η μετριότητα του κόσμου και η έλλειψη δικαιοσύνης σε αυτόν. Οι επιδράσεις από την εξέγερση της Δρέσδης και τα έμμεσα φοϋερμπαχικά ερεθίσματα που λάμβανε από τους κύκλους που συμμετείχαν στο ξεσηκωμό έχουν αφήσει το στίγμα τους στον *Λόενγκριν*. Ταυτόχρονα βέβαια, γίνεται εμφανής ο γερμανισμός του Wagner μόνο σε συμβολικό επίπεδο και όχι τόσο στη μουσική ή στο σενάριο, καθώς ο συνθέτης δεν επιδίωκε να πλαισιώσει με κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο το συγκεκριμένο έργο. Αντίθετα, προσπάθησε να αναβιώσει τις απαρχές ενός εξιδανικευμένου γερμανικού παρελθόντος μονάχα μέσα από το μύθο και τις παραστάσεις του. Η επιτυχία του έργου κατέστησε τον Wagner ως τον πιο αντιπροσωπευτικό «εθνικό» συνθέτη.

Η όπερα *Λόενγκριν* έλαβε αρνητική κριτική από τον μουσικοκριτικό Eduard Hanslick, ο οποίος πίστευε ότι εδώ συγκρούεται η αισθητική του ρεαλισμού με τον γερμανικό ρομαντισμό, εξαιτίας της αντίφασης των αληθινών χαρακτήρων με το ουτοπικό, φαντασιακό πλαίσιο στο οποίο εξελίσσονται τα γεγονότα.<sup>71</sup> Αυτή η κριτική πέραν του μουσικολογικού και αισθητικού περιεχομένου, ενδεχομένως να

<sup>69</sup> Nietzsche, ό.π., σ. 23-24.

<sup>70</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 54.

<sup>71</sup> Στο ίδιο, σ. 60-61.

εγκυμονεί και ορισμένα πολιτικά κίνητρα. Ο Hanslick θεωρεί πως είναι απομακρυσμένο από τις ηθικές αντιλήψεις και τις εθνικές παραδόσεις της εποχής. Από την άλλη, ο συνθέτης αξιοποιεί το μύθο και τις συγκρούσεις των φύλων, της θρησκείας, του πάθους και του έρωτα με απώτερο στόχο αυτές να γίνουν αντιληπτές από το κοινό μέσα από τους ηθικοκαλλιτεχνικούς τύπους των χαρακτήρων του έργου.<sup>72</sup> Είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη ότι ο συνθέτης εκείνη την περίοδο ήταν πολιτικά ενεργός και συμμετείχε σε ριζοσπαστικά κινήματα, με την συγκεκριμένη όπερα να λειτουργεί ως διέξοδος από την έντονη πολιτική του καθημερινότητα. Επίσης, παρά τη θεολογική και μεταφυσική υπόσταση του έργου, ο Λόεγκριν δεν αντιπροσωπεύει έναν θείο προστάτη, αλλά έναν ιδεατό τύπο «μεταφυσικού επαναστάτη» για τα βαγκνερικά πρότυπα. Συμβολίζει το ρομαντικό καλλιτέχνη που θα φέρει το «νέο» στην τέχνη και θα αποτελέσει το αισθητικό υποκατάστατο του πολιτικού ακτιβισμού με την επαναστατική του φύση. Σε αυτό το συμβολισμό αντιστοιχεί και ο επανειλημμένος αυτοπροσδιορισμός του Wagner ως «αυθεντικός και ρηξικέλευθος εκφραστής του καινούργιου».<sup>73</sup>

Ακόμη, μία πιο ρεαλιστική απεικόνιση του εθνικιστικού υποβάθρου του συνθέτη πραγματοποιείται στη μοναδική του κωμική όπερα, *Οι Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* (1845-1867), η οποία κατέστη μεταγενέστερα από τη δημοκρατία της Βαϊμάρης ένα από τα βασικότερα σύμβολα της γερμανικής ταυτότητας του κράτους.<sup>74</sup> Ο γερμανισμός του Wagner σε αυτό το έργο, πλέον, αποκτά μια «φυλετική» διάθεση. Τα θέματα είναι γήινα και ανθρώπινα, με το μεταφυσικό στοιχείο να απουσιάζει πλήρως σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα του. Η υπόθεση εξελίσσεται στην Νυρεμβέργη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και αφορά τις μουσικές δραστηριότητες μιας κοινότητας ερασιτεχνών τραγουδιστών και ποιητών, που είχαν ως στόχο την διατήρηση της γερμανικής παραδοσιακής τραγουδιστικής τέχνης, γνωστοί και ως «Αρχιτραγουδιστές». Όλη η ιστορία εξελίσσεται γύρω από την κατάκτηση της καρδιάς της Εύας. Φαίνεται σαν να πρόκειται για μια επέκταση της όπερας *Τάνχωϋζερ*, που πραγματεύεται τον ανταγωνισμό των αρχιτραγουδιστών. Οι δύο βασικοί χαρακτήρες, ο πρωταγωνιστής ιππότης και νικητής του διαγωνισμού Walther και ο ανταγωνιστής του Beckmesser, αντανακλούν δύο διαφορετικές κοινωνικές συνιστώσες της Γερμανίας του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο πρώτος αναπαριστά, από την οπτική του Wagner, έναν «αξιοπρεπή, ανώτερο από κάθε Εβραίο, Γερμανό πολίτη», ενώ ο δεύτερος συμβολίζει την έλλειψη αυτής της αξιοπρέπειας ενσαρκώνοντας τον κωμικό ρόλο του δολοπλόκου Εβραίου. Ακριβώς αυτή η θεατρική αναπαράσταση του τελευταίου χαρακτήρα καταδεικνύει την

<sup>72</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 61.

<sup>73</sup> Στο ίδιο, σ. 65.

<sup>74</sup> N. Bacht, *Music Theatre and Politics in Germany, 1848 to the Third Reich*, Όλντερσποτ 2006, σ. 94.

άποψη όχι μόνο του Wagner αλλά και της γενικότερης αρνητικής αντιμετώπισης που επικρατούσε τότε στη Γερμανία για τους Εβραίους.

Η αντισημιτική ατμόσφαιρα των *Αρχιτραγουδιστών* είναι πιο έντονη από κάθε άλλο έργο του Wagner και η πρόθεσή του γίνεται εμφανής. Μάλιστα, ένα χρόνο μετά την πρεμιέρα του έργου, το 1868, παρά την παραχώρηση ίσων δικαιωμάτων σε Γερμανούς και Εβραίους από τον Otto Von Bismarck, η απόλυτη αντισημιτική στάση του Wagner παραμένει άτρωτη, ειδικότερα σε ότι αφορά τη μουσική, καθώς θεωρεί πως η «αυθεντική» γερμανική κουλτούρα δεν πρέπει να επηρεαστεί από πολιτισμούς γειτονικών ευρωπαϊκών χωρών και πρέπει να είναι φυλετικά προσδιορισμένη.<sup>75</sup> Τέλος, πρόκειται για μια καθαρά γερμανική όπερα, λόγω του έντονου πατριωτισμού της και γι' αυτό αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή έργα στους μεταγενέστερους ναζιστικούς κύκλους, που αξιοποιήθηκε για την καλλιτεχνική προπαγάνδα του Τρίτου Ράιχ.

Από το 1877 έως και το 1882, που ολοκλήρωσε το τελευταίο, ολοκληρωμένο μουσικό δράμα του, *Πάρσιφαλ*, γίνεται πλέον εμφανής η έντονη θρησκευτικότητα και οι αμφιλεγόμενες εθνικιστικές του απόψεις, τις οποίες διατύπωσε σε πολλά γραπτά του. Η χριστιανική αφετηρία του έργου *Πάρσιφαλ* και ο συσχετισμός του με τον γερμανικό εθνικισμό της εποχής αποτέλεσαν την βασικότερη συμβολή του στην εδραίωση της γερμανικής εθνικής συνείδησης. Η όπερα χωρίζεται σε τρεις πράξεις και βασίζεται, επίσης, στο επικό ποίημα *Πάρσιφαλ* του Wolfram von Eschenbach και στο ποίημα *Πάρσιφαλ ή το Έπος του Γκράαλ* του Chrétien de Troyes. Στην υπόθεση, ο ιππότης Τίτουρελ κλήθηκε υπεύθυνος να φυλάει το Δισκοπότηρο και τη Λόγχη σε μια εκκλησία, που έφτιαξε στο φανταστικό παλάτι του Μονσαλβάτ, στην Ισπανία. Όταν ο Τίτουρελ γέρασε, ο γιός του, Αμφόρτας, ανέλαβε τη φύλαξη. Ο βουδιστικός πνευματισμός και οι σοπενχαουερικές επιρροές από το βιβλίο Ο κόσμος ως Βούληση και ως Παράσταση ώθησαν το συνθέτη στη σύλληψη πολλών θεμάτων του συγκεκριμένου έργου, όπως η αυταπάτηση, η μετενσάρκωση και η συμπόνοια. Η συμπόνοια, την οποία ο Schopenhauer έβλεπε ως την υψηλότερη μορφή της ανθρώπινης ηθικής, είναι ο μόνος τρόπος ο *Πάρσιφαλ* να θεραπεύσει τον Αμφόρτας και να λυτρώσει την Κούντρι. Ακόμα, στη Δεύτερη Πράξη δείχνει συμπόνοια και άρνηση στον σεξουαλικό πειρασμό, που σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Schopenhauer, είναι η μόνη διαφυγή από τους απανταχού παρόντες πειρασμούς της ανθρώπινης ζωής.

---

<sup>75</sup> Α. Σιώπη, *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π., σ. 38.

Οι αντιδράσεις για την όπερα Πάρσιφαλ ήταν ποικίλες, όπως και οι προσωπικότητες που επισκέφτηκαν το Μπαϊρόιτ για το Φεστιβάλ. Από την πρώτη παρουσίαση του 1882, ο E. Hanslick μετά την παράσταση θεώρησε πως δεν ήταν αντιπροσωπευτικό δείγμα των δυνατοτήτων του συνθέτη και δείχνει μια καλλιτεχνική αποδυνάμωσή του.<sup>76</sup> Άλλοι, βέβαια, ενώ ενθουσιάστηκαν με τη μουσική δημιουργία, θεώρησαν γελοία τα ρούχα και το γούστο της παράστασης, όπως ο μαέστρος Felix Weingartner και ο μετέπειτα συνθέτης Hugo Wolf.<sup>77</sup> Ο G. Mahler εντυπωσιάστηκε με την παράσταση του 1883 και θεώρησε πως πρόκειται για μια «αποκάλυψη» που τον στιγμάτισε για όλη την υπόλοιπη ζωή του.<sup>78</sup> Αντίστοιχη αντιμετώπιση και επιρροή είχαν ο Αυστριακός συνθέτης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, A. Berg και ο Φινλανδός συνθέτης και σύμβολο του φινλανδικού εθνικισμού, J. Sibelius.<sup>79</sup> Τέλος, θετικά σχόλια για τη μουσική, αλλά αρνητικά για τους χαρακτήρες και την πλοκή του έργου έλαβε από τον C. Debussy.<sup>80</sup>

Η κριτική και οι επιρροές του έργου ήταν αμφιλεγόμενες. Παρά τα χριστιανικά σύμβολα δεν αναφέρεται πουθενά το όνομα του Ιησού Χριστού. Αντίθετα παρουσιάζεται ως Λυτρωτής και η ατμόσφαιρα του έργου είναι άκρως τελετουργική. Σχετικά με την ηθική υπόσταση του έργου ο F. Nietzsche εναντιώνεται στον Wagner για πρώτη φορά. Ο λόγος της ρήξης τους ήταν τα στοιχεία της απιστίας, της εκδικητικότητας και της έλλειψης ηθικών κανόνων που εντόπισε ο φιλόσοφος στον Πάρσιφαλ.<sup>81</sup> Εν συνεχεία, αρκετοί μελετητές έχουν εντοπίσει τη ρατσιστική πρόθεση του έργου με στόχο την προώθηση του αντισημιτισμού. Τα αντισημιτικά μηνύματα στο έργο εντοπίζουν οι Paul Lindau και Max Nordbeck, κάνοντας παραλληλισμούς με αντίστοιχα θεωρητικά γραπτά και άρθρα του συνθέτη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο πρωταγωνιστής Πάρσιφαλ χαρακτηρίζεται ως «φυλετικά καθαρός» και νικά τον Εβραίο αντίπαλο των Χριστιανών Ιπποτών του Δισκοπότηρου, Κλίνγκσορ. Οι συσχετισμοί αυτοί, βέβαια, αποτελούν απλούς ισχυρισμούς, καθώς ο ίδιος ο Wagner σε γραπτά του και σε σκέψεις του στα ημερολόγια της Κοζίμα, δεν αναφέρει κάποια τέτοια πρόθεση.<sup>82</sup> Επίσης, το επιχείρημα ότι η όπερα *Πάρσιφαλ* γράφτηκε με βασική επιρροή ιδέες του πατέρα του φυλετικού ρατσισμού, Arthur de Gobineau, είναι αβάσιμες, καθώς ο συνθέτης ήρθε σε επαφή με τον Gobineau και με γραπτά του μετά την ολοκλήρωση του λιμπρέτου του *Πάρσιφαλ*.<sup>83</sup> Αξιοσημείωτο είναι επίσης, πως ο Wagner αρνήθηκε να διευθύνει την όπερα *Πάρσιφαλ* ο Εβραίος Herman Levi πριν ασπαστεί

<sup>76</sup> R. Hartford, *Bayreuth: The Early Years*, Λονδίνο 1980, σ. 126-127.

<sup>77</sup> Στο ίδιο, σ. 131 και 176-177.

<sup>78</sup> Στο ίδιο, σ. 178.

<sup>79</sup> Στο ίδιο, σ. 108 και 193.

<sup>80</sup> Στο ίδιο, σ. 180.

<sup>81</sup> L. Beckett, *Richard Wagner: Parsifal*, Cambridge 1981, σ. 113-120.

<sup>82</sup> Magee, ό.π., σ. 371-380.

<sup>83</sup> Gutman, ό.π., σ. 406.

το Χριστιανισμό. Ο τελευταίος αρνήθηκε και τελικά ο συνθέτης αποφάσισε να τον αποδεχτεί παρά το θρησκευτικό πρόβλημα που υπήρξε μεταξύ του έντονου χριστιανισμού του έργου και της εβραϊκής καταγωγής του Levi.<sup>84</sup> Ένας ακόμα παράγοντας που απομυθοποιεί την ταύτιση του *Πάρσιφαλ* με τον αντισημιτισμό είναι η μεταγενέστερη απαγόρευσή του από το Τρίτο Ράιχ, καθώς χαρακτηρίστηκε ως «ιδεολογικά ακατάλληλη όπερα».<sup>85</sup>

Η επική τετραλογία *το Δαχτυλίδι του Νίμπελουνγκ* (1848),<sup>86</sup> αποτελεί το έργο αναφοράς του Wagner. Πρόκειται για ένα από τα πιο επιβλητικά και μεγαλοπρεπή δραματουργικά έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι επιρροές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας εντοπίζονται στο συγκεκριμένο έργο, λόγω της ενασχόλησης του Wagner εκείνη την περίοδο με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Η συνθετική περίοδος του *Δαχτυλιδιού* διήρκεσε από το καλοκαίρι του 1848 έως το 1874 και γι' αυτό συμπεριλαμβάνει φιλοσοφικοαισθητικές και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Εκτός από τις μουσικές καινοτομίες που εισήγαγε στο είδος της όπερας, το έργο διαθέτει μία πλούσια πλοκή, βασισμένη σε σκανδιναβικούς μύθους (κείμενα της Ποιητικής Edda) και παραδοσιακές γερμανικές εξιστορήσεις (Κύκλος Wälsung και Έπος των Νίμπελουνγκεν). Η τετραλογία βασίζεται στον μοιραίο μύθο ενός μαγικού δαχτυλιδιού, που δίνει την απόλυτη εξουσία σε όποιον το κατέχει. Για την απόκτησή του αγωνίζονται ο θεός Βόταν, η Βαλκύρια Μπρύνχιλντ και ο θνητός Ζίγκφριντ. Διαδραματίζεται στα βάθη του Ρήνου και στις κορυφές των Βουνών. Αφορά τον έρωτα της εξουσίας και τη δύναμη της αγάπης με τελικό αποτέλεσμα καταστροφή του ουράνιου κάστρου των θεών, της Βαλχάλα.

Υπάρχουν διάφορες ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις της τετραλογίας από σύγχρονους μελετητές, που ανάλογα με την χρονική περίοδο που πραγματοποιούνται διαφοροποιούν τα κριτήρια και το περιεχόμενό εξέτασής τους. Η σοσιαλιστική προσέγγιση που παρουσιάζει το *Δαχτυλίδι* από μια καπιταλιστική οπτική πραγματοποιείται από τον George Bernard Shaw στο βιβλίο του, *The Perfect Wagnerite*. Την μυθοπλαστική προσέγγιση αναλαμβάνει ο Richard Oberkloger στο βιβλίο του *Richard Wagner: Vom Ring zum Parsifal. Wiedergewinnung seines Werkes aus Musik und Mythos in der Moderne: Richard Wagner "Der Ring des Nibelungen"*. Τέλος, ο Houston Stewart Chamberlain εξετάζει την εθνικιστική προσέγγιση.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η οπτική του Anatoly Lunacharsky, η οποία υποστηρίζει πως οι θεοί και οι θνητοί εξαρτώνται από τη μοίρα και προέρχονται

<sup>84</sup> E. Newman, *A Study of Wagner*, Cambridge 2009, σ. 635.

<sup>85</sup> F. Spotts, *"Bayreuth: A History of the Wagner Festival"*, Λονδίνο 1994, σ. 166.

<sup>86</sup> Με αρχικό τίτλο *Το Δαχτυλίδι του Νίμπελουνγκεν*.

από τον ελεύθερο έρωτα.<sup>87</sup> Οι επιρροές του Hegel είναι εμφανείς, καθώς οι ήρωες δρουν και ως υποκείμενα και ως αντικείμενα της ιστορίας. Από τη μια είναι αυτοκαθοριζόμενοι και ελεύθεροι και από την άλλη επηρεάζονται από τις κοινωνικές αλλαγές. Ο Ζίγκφριντ θα σπάσει τα δεσμά της μοίρας, της απληστίας και του πλούτου με μοναδικό καθοδηγητή τη συνείδησή του. Η ελευθερία του παραλληλίζεται με την ελευθερία του ανθρώπου από τους περιορισμούς της μεγαλοαστικής τάξης και της ιδιοκτησίας. Σύμφωνα με τον Hegel, ο κάθε άνθρωπος πρέπει να περνάει όλα τα στάδια συνείδησης για να φτάσει στο ανώτερο που κατακτά τελικά την ατομική του ελευθερία. Σε αυτό το σημείο, ο Wagner υιοθετεί την άποψη αυτή και παρουσιάζει τη σχέση δούλου και αφέντη στο πρόσωπο του Βόταν. Τελικά την πραγματική ελευθερία θα κατέχει ο δούλος, διότι έχει περάσει από το στάδιο της εξάρτησης και δέσμευσης και όχι ο αφέντης. Η μαρξιστική αντιμετώπιση του Lunacharsky παρουσιάζει την μεταστροφή του Wagner από επαναστάτη σε αντιδραστικό εθνικιστή με το Δαχτυλίδι. Αντιστοιχίζει το τραγικό, καταστροφικό τέλος της τετραλογίας με την εγκατάλειψη του αρχικού αισιόδοξου, επαναστατικού του σχεδίου.<sup>88</sup>

Εν συνεχεία, ο Thomas Mann εξετάζει την καλλιτεχνική διάσταση της επαναστατικής φύσης του συνθέτη και του έργου, με στόχο την εναντίωσή του στον αστικό πολιτισμό και την εμπορευματοποίηση της τέχνης.<sup>89</sup> Είναι εμφανές το βαγκνερικό όραμα για έναν ιδεατό μελλοντικό κόσμο όπου «οι κοινωνικές τάξεις θα συγχωνευτούν μέσα στη λαϊκή ενότητα» και η βασιλεία της αστικής κουλτούρας θα καταρριφθεί.<sup>90</sup> Η μεταφυσική άρνηση του γαλλοκεντρικού πολιτισμού της αστικής κοινωνίας και η εμμονή του συνθέτη με το «γερμανικό πνεύμα» σχετίζονται με την άρνηση των στοιχείων της νεωτερικότητας.<sup>91</sup> Η αναπαραγωγή του ίδιου του πολιτισμού, η κατάρρευση της αστικής ιδιοκτησίας και η απαλλαγή από την αποξενωτική, βιομηχανοποιημένη ζωή αποτέλεσαν βασικές συνιστώσες της σύλληψης του Δαχτυλιδιού.

Ακόμα, όσον αφορά τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και την κοινωνία γίνονται αρκετές αξιοσημείωτες αλληγορίες στο έργο αυτό. Ο φυσικός κόσμος του έργου είναι κοινωνικά διαμορφωμένος από την ανθρώπινη ιστορία και αντιμετωπίζεται ως όλον. Πρόκειται για ένα έργο που είναι ηθική παραβολή, μεταξύ της φυσικής ηθικότητας της αγάπης και της ηθικής κοινωνικής συμπεριφοράς των προτύπων της αστικής κοινωνίας.<sup>92</sup> Οι εκάστοτε ηθικές συμπεριφορές στο Δαχτυλίδι διαμορφώθηκαν με πρότυπο την αντίληψη του

<sup>87</sup> A. Lunacharsky, *On Literature and Art*, Μόσχα 1973, σ. 271-282.

<sup>88</sup> Στο ίδιο, σ. 280.

<sup>89</sup> Th. Mann, *Ο Βάγκνερ και η εποχή μας*, μτφρ. Γ. Λάμπας, Αθήνα 1993, σ. 125-164.

<sup>90</sup> Στο ίδιο, σ. 136.

<sup>91</sup> Στο ίδιο, σ. 172-173.

<sup>92</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 177.

Φόυερμπαχ για την ηθική, ως προϊόν της κοινωνικής ζωής, εντελώς εμπειρικά και όχι από μια προκαθορισμένη διαδικασία. Ο ηθικός βολονταρισμός του Wagner καθορίζεται από μια φιλοσοφικοϊστορική και κοινωνικοπολιτική αντίληψή του. Η ηθική καθορίζεται από τον άνθρωπο και όχι από τους θεούς. Η αγάπη αποτελεί το ύψιστο κίνητρο για την ανθρώπινη ύπαρξη και δεν υπάρχει ανάγκη για εξουσιαστικές δυνάμεις.<sup>93</sup> Ο Ζίγκφριντ όντας δημιουργήμα της φύσης είναι ταυτόχρονα και φορέας των φυσικών νόμων. Αποτυγχάνει κοινωνικά, λόγω της συναισθηματικά συγκινησιακής αγαθότητάς του. Σχετικά αναφέρει ο Hegel: «*Η βίαιη τάξη του κόσμου αντιφάσκει στο νόμο της καρδιάς... Η ανθρωπότητα είναι υποταγμένη σε μια ξένη αναγκαιότητα.*»<sup>94</sup> Η σύγκρουση μεταξύ Πίστης και Αγάπης γίνεται εμφανής στους χαρακτήρες του Βόταν και του Ζίγκφριντ. Ο πρώτος εκπροσωπεί τον κόσμο της πίστης, της υπακοής και τις συμβάσεις, ενώ ο δεύτερος συμβολίζει τον κόσμο της αγάπης, του συναισθήματος και της λύτρωσης.

Συνοψίζοντας, όλες αυτές οι ερμηνείες οδηγούν στην διαμόρφωση πολλών διαφορετικών «*Δαχτυλιδιών*», άρα και κατ' επέκταση πολλών διαφορετικών «Wagner». Οι προθέσεις του συνθέτη, βέβαια, δεν είναι σαφείς εξαιτίας της αξιοποίησης του μύθου, της φύσης του ίδιου του θέματος και της πληθώρας των ιδεών που κυοφορεί. Επίσης, είναι σημαντικό να ληφθούν υπόψη οι φιλοσοφικές επιρροές που επηρεάζουν έμμεσα την τελική πρόθεση του έργου. Σε αυτό ενσαρκώνεται η εγγεληνή *εξωτερίκευση* με την ανθρώπινη ανάγκη για αγάπη κατά τα φοϋερμπαχικά πρότυπα. Ο συνδυασμός της φοϋερμπαχικής σκέψης με τη φιλοσοφία του Schopenhauer πλαισιώνουν την κοσμοθεωρητική αντίληψη του Wagner για την ηθική, την πολιτική, την κοινωνία και τον πολιτισμό γενικότερα. Τέλος, η σημαντικότερη προϋπόθεση για την πλήρη ερμηνεία του έργου είναι να αντιμετωπιστεί ως μουσικό δράμα και όχι ως «ομιλούν δράμα».<sup>95</sup>

<sup>93</sup> B. Magee, *Wagner and Philosophy*, Λονδίνο, 2001 σ. 55.

<sup>94</sup> G. W. Fr. Hegel, *Φαινομενολογία του πνεύματος*, εισαγωγή-μετάφραση Δ. Τζωρτζόπουλος, εκδ. Δωδώνη 1995, τομ. Β', σ. 181.

<sup>95</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 166.

## II. Ανάλυση της πραγματείας “Beethoven”

### i. Εισαγωγή στην πραγματεία.

Η πραγματεία *Beethoven* (1870) του Richard Wagner γράφτηκε ενόψει της εκατοστής επετείου γέννησης του L. V. Beethoven και αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά θεωρητικά γραπτά του συνθέτη. Πρόκειται για μια αναδρομή σε ζητήματα ιστορικοπολιτικού, φιλοσοφικοαισθητικού και πολιτισμικού περιεχομένου, που τον απασχόλησαν σε προηγούμενα θεωρητικά γραπτά του. Μέσα από τη μελέτη της μουσικής και της προσωπικότητας του Beethoven –ο οποίος αποτελεί την αφορμή και όχι την αιτία της πραγματείας του 1870– επιχειρείται από τον Wagner η επαναπροσέγγιση της γενικότερης σχέσης ενός καλλιτέχνη, με την ευρύτερη έννοια του όρου, με το εθνικό στοιχείο. Ταυτόχρονα, προσδιορίζεται ο ρόλος του «συνολικού έργου τέχνης» φιλοσοφικά, πολιτικά και πολιτισμικά στα πλαίσια της νεωτερικότητας.<sup>96</sup> Είναι αναγκαίο να ληφθεί υπόψη ότι η συγγραφή της πραγματείας λαμβάνει χώρα εντός ενός χρονικού πλαισίου κατά το οποίο σημαντικά γεγονότα άσκησαν επιρροή τόσο στον ίδιο τον Wagner όσο και στους αναγνώστες. Η τάση για πολιτική ολοκλήρωση του γερμανικού κράτους και εδραίωση της εθνικής ταυτότητας οδήγησε σε διέγερση του εθνικού πνεύματος στον χώρο των τεχνών και δημιούργησε την ανάγκη στο λαό να έρθει σε στενότερη επαφή με τη γερμανική παράδοση και τον εθνικό βίο.

Η πραγματεία *Beethoven* αποτελεί ένα ιδανικό έργο για την εμβάθυνση κάθε αναγνώστη στο φιλοσοφικό εθνικισμό του Wagner. Με μία πρώτη ανάγνωση γίνεται εύκολα κατανοητή η προσπάθεια πλαισίωσης των τεχνών και της φιλοσοφίας από το εθνικιστικό ιδίωμα. Όπως επισημαίνει εύστοχα ο Hans Mayer: «Όλα επικαιροποιούνται στο φως του γερμανο-γαλλικού πολέμου. Οι κοσμοπολιτικές σκέψεις του Schiller και του Beethoven μεταφράζονται στο εθνικιστικό ιδίωμα.»<sup>97</sup> Η απώτερη προσδοκία του Wagner για την ολοκληρωτική διαμόρφωση ενός «παρθένου» γερμανικού πνεύματος, υπό το πρίσμα του γερμανο-γαλλικού πολέμου, επιβεβαιώνεται μέσα από τις σχετικές αναφορές του στον Γερμανό φιλόσοφο Schopenhauer και τη μεταφυσική της βούλησης, τις θεωρίες των ονείρων και της

<sup>96</sup> Μ. Τσέτσος, «Η γέννηση του μουσικού δράματος από το πνεύμα της συμφωνικής μουσικής», στο: R. Wagner, *Beethoven. Μια συμβολή στη φιλοσοφία της μουσικής*, μτφρ. Ι. Φούλιας, Αθήνα 2013», σ. 14

<sup>97</sup> H. Meyer, *Sur Richard Wagner*, Παρίσι 1997, σ. 153-154.

θέασης φαντασμάτων, στις μνείες στον Shakespeare, τον Goethe και τον Schiller και στην εναντίωση του συνθέτη στη μόδα και στη μοντέρνα κουλτούρα. Ακόμα, η θεμελίωση του μουσικού δράματος και η εναντίωση των τεχνών στην εμπορευματοποίηση αποτελούν τα κυριότερα ζητήματα που θίγονται στην πραγματεία, *Beethoven*. Για αυτόν τον λόγο επέλεξα την ανάλυση του συγκεκριμένου δοκιμίου, με σκοπό την φιλοσοφική θεμελίωση του μουσικού εθνικισμού του Richard Wagner, αλλά και την πολιτική και ιδεολογική αποσαφήνιση της προσωπικότητάς του.

## ii. Φιλοσοφική προσέγγιση της πραγματείας.

Η μετάβαση του Wagner από την επαναστατική φιλοσοφία των αριστερών νεοελεγιανών στοχαστών στην πολιτικά συντηρητική σοπενχαουερική φιλοσοφία της βούλησης, οδηγεί τον συνθέτη σε αρκετές αναθεωρήσεις σχετικά με την ιεραρχία της μουσικής και των υπολοίπων τεχνών. Αρχικά, ο Schopenhauer υποστηρίζει πως η μουσική μιλά μία γλώσσα κατανοητή δίχως την διαμεσολάβηση εννοιών σε αντίθεση με την ποίηση που συνίσταται από έννοιες. Παρ' όλο που οι Ιδέες του κόσμου αποτελούν υλικό όλων των καλών τεχνών, η μουσική έχει την ικανότητα να τις αντικατοπτρίζει αυτούσιες, σε αντίθεση με τις περισσότερες τέχνες που τις κωδικοποιούν μονάχα με έννοιες και εικόνες. Η εσωτερική ουσία δεν είναι εφικτό να γίνει κατανοητή αυτή καθαυτή και ο ανθρώπινος νους αναγκάζεται να αποκτήσει «πρόσβαση» σε αυτή την ουσία από μία διαφορετική πλευρά της δικής του αυτοσυνείδησης διαμέσου της βούλησης. Η συνείδηση αυτή έχει δύο πλευρές, αυτή του εσωτερικού εαυτού και αυτή του εξωτερικού κόσμου και η σχέση τους είναι τέτοια που όταν η μία έρχεται στο προσκήνιο η άλλη αναγκαστικά υποχωρεί. Ο συνθέτης επηρεασμένος από την παραπάνω σοπενχαουερική άποψη αρχικά αναιρεί την προγενέστερη δημοκρατική συμβίωση των τεχνών στο *συνολικό έργο τέχνης*, καθώς θεωρεί την μουσική ικανή να εκφράζει νοήματα, που καμία ποίηση ή θεατρικό έργο δεν μπορεί, και γι' αυτό το λόγο κατέχει ηγετικό ρόλο στην ιεραρχία των τεχνών.<sup>98</sup> Αργότερα, όπως παρατίθεται παρακάτω, η άποψη αυτή αναθεωρείται από το συνθέτη.

Σχετικά με το ζήτημα αυτό, είναι αξιοσημείωτη η οπτική του Adorno<sup>99</sup> στην οποία ο Wagner αποτελεί το συνδετικό κρίκο και ουσιαστικά τη «γεφύρωση» της ορθολογιστικής εγελιανής και της ανορθολογιστικής σοπενχαουερικής θεωρίας. Σύμφωνα με τον Hegel η τέχνη είναι μόνο το *«αισθητό φαίνεσθαι της Ιδέας ως εμπειρία της πραγματικής ζωής»*. Η μουσική συμβάλλει από κοινού με τις υπόλοιπες τέχνες στην αποκάλυψη αυτής της Ιδέας, όμως λόγω της άμεσης σχέσης της με την αίσθηση, αδυνατεί από μόνη της να παραθέσει την αλληλουχία των εκφραστικών στιγμών και την ολότητα της Ιδέας, παραβλέποντας την εσωτερική διαλεκτική πορεία που θα έπρεπε να έχει ακολουθήσει η εγκεφαλική διεργασία.<sup>100</sup> Το μειονέκτημα της μουσικής στην εγελιανή προσέγγιση αξιοποιείται αντιστρόφως από τον Schopenhauer ως επιχείρημα για τη θεμελίωση της μεταφυσικής, ανορθολογιστικής θεωρίας του περί βούλησης και μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, η

<sup>98</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 12.

<sup>99</sup> Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 187-188.

<sup>100</sup> Στο ίδιο, σ. 187-188.

μεταφυσική υπόσταση της μουσικής και η απουσία της αντικειμενικότητας αποτελούν τα κατάλληλα στοιχεία για να θεωρηθεί πιο ικανή από οποιαδήποτε άλλη τέχνη να αποκαλύψει αυτήν την Ιδέα του κόσμου, την εσωτερική ουσία και την αλήθεια. Ο Wagner με το *Μουσικό Δράμα* γεφυρώνει τα χάσματα ανάμεσα σε αυτές τις δύο θεωρίες και δημιουργεί μια νέα οπτική σχετικά με το ρόλο της μουσικής στο *συνολικό έργο τέχνης*. Έτσι, αποχαιρετά την σοπενχαουερική λατρεία και ανύψωση της απόλυτης μουσικής συγκριτικά με τις υπόλοιπες τέχνες,<sup>101</sup> υπογραμμίζει τις εγγειανές επιρροές σχετικά με την εκφραστική αοριστία και την εσωτερικότητα της απόλυτης μουσικής και αναδεικνύει την αναγκαιότητα της σκηνικής δράσης και του λόγου με σκοπό την πλήρη και αντικειμενική έκφραση του «ιδανικού» και των νοημάτων του.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να αποσαφηνιστεί η επιρροή του Schopenhauer στον Wagner, καθώς η σχέση τους έχει παρεξηγηθεί ως προπαγανδιστική.<sup>102</sup> Στη πραγματεία *Beethoven*, αν και ο Wagner ταυτίζεται στις περισσότερες από τις θεωρίες του Schopenhauer, γίνονται εμφανείς οι αποκλίσεις του σε αρκετά θέματα σχετικά με το *Μουσικό Δράμα*. Αρχικά, η σοπενχαουερική μεταφυσική της μουσικής και η υπεροχή της μουσικής έναντι των υπολοίπων τεχνών και του Λόγου εναντιώνεται στη θεωρία του *Μουσικού Δράματος*. Σε αυτό πραγματοποιείται η επανένωση των τεχνών και η αναπαράσταση της αληθινής ανθρώπινης φύσης στην κοινωνική της αναφορά, καθώς συνυπάρχουν η κίνηση, η φωνή και ο λόγος με τον χορό, τη μουσική και την ποίηση αντίστοιχα. Όλα τα παραπάνω οργανώνονται στη βάση του *ρυθμού* και κοινοποιούν το σώμα, το συναίσθημα και τη σκέψη.<sup>103</sup> Ο Wagner αναδεικνύει την ανωτερότητα του δράματος, στο οποίο η παραστατική εξωτερίκευση των ιδεωδών πραγματοποιείται μέσω του ηθοποιού, σε αντίθεση με τις μεμονωμένες τέχνες που ο ηθοποιός απουσιάζει.<sup>104</sup>

Αναλυτικότερα, η έννοια του ρυθμού αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο στην βαγκνερική αντίληψη απ' ό,τι στην σοπενχαουερική. Ο Wagner θεωρεί πως η μουσική δεν θα γινόταν αντιληπτή δίχως το ρυθμό. Η έννοια του ρυθμού κατέχει ύψιστη σημασία στη βαγκνερική φιλοσοφική προσέγγιση των «καθαρά ανθρώπινων τεχνών»<sup>105</sup>, στις οποίες συμπεριλαμβάνει τη μουσική, το χορό και την ποίηση, με την τελευταία να είναι μεταφυσικά ισότιμη με τη μουσική, λόγω της ρυθμικής περιοδικής δομής της. Από την άλλη, ο Schopenhauer παραλληλίζει το

<sup>101</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 18.

<sup>102</sup> Στο ίδιο, σ. 31-32.

<sup>103</sup> Στο ίδιο, σ. 21.

<sup>104</sup> Ο ηθοποιός συμβολίζει το ανθρώπινο στοιχείο που κυριαρχεί στην βαγκνέρια αισθητική.

<sup>105</sup> Ο Βάγκνερ καταλαβαίνει ως **καθαρά ανθρώπινες** τις τέχνες που πραγματοποιούνται από το ανθρώπινο σώμα και γίνονται αντιληπτές από τις διάφορες αισθήσεις του: τη φωνή (μουσική και ποίηση) και το σώμα (χορός). Βλ. Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 21.

μουσικό έργο με το οικοδόμημα, αναφέροντας ότι το πρώτο βρίσκεται στο χρόνο, ενώ το δεύτερο στο χώρο. Θεωρεί ότι η μουσική και η αρχιτεκτονική αποτελούν τα δύο άκρα και λόγω συμμετρίας συγκλίνουν στην έννοια του *ρυθμού*.

Επιπρόσθετα, εντοπίζεται διαφορετική αντιμετώπιση στην βαγκνερική αντίληψη απ' ότι στην σοπενχαουερική σχετικά με την ύπαρξη προγράμματος ή όχι στα μουσικά έργα. Ο Wagner υποστήριζε την απόδοση προγράμματος στη μουσική, διότι αυτό διευκολύνει την αποκωδικοποίηση των βαθύτερων μουσικών νοημάτων από έναν ακροατή όχι τόσο ενημερωμένο για τη νεωτερικότητα και τις τάσεις της εποχής. Επιπλέον, ο συνθέτης θεωρούσε πως η ύπαρξη προγράμματος διευκρινίζει τις καλλιτεχνικές προθέσεις σε έναν όχι τόσο προετοιμασμένος ακροατής, ο οποίος λόγω του των έντονων ιδιαιτεροτήτων και των νεωτεριστικών χαρακτηριστικών τους, δεν είναι σε θέση να τις αντιληφθεί.<sup>106</sup> Αντίθετα, ο Schopenhauer ήταν αντίθετος με την προγραμματική μουσική, καθώς θεωρούσε πως το πρόγραμμα ακυρώνει τη βαθύτερη ουσία της απόλυτης μουσικής και την υπεροχή της έναντι των υπόλοιπων τεχνών και του Λόγου.<sup>107</sup>

Μία ακόμα σημαντική, ειδοποιός διαφορά μεταξύ του Schopenhauer και του Wagner εμφανίζεται στις απόψεις τους σχετικά με την απόλυτα προνομιακή σχέση της μουσικής με τη γενικότητα της βούλησης. Ο συνθέτης υποστηρίζει πως μέσω της διέγερσης της ατομικής βούλησης πραγματοποιείται η πλήρης αποσύνδεση των τεχνών από την ηθική και η επίγνωση της οικουμενικής βούλησης. Η μουσική σε αυτή τη διαδικασία λειτουργεί ως «μεταφυσικός καταλύτης» του συνολικού έργου τέχνης και παρουσιάζεται σαν την αυτούσια θρησκεία του μέλλοντος. Ουσιαστικά, ο Wagner πιστεύει πως η μουσική είναι η ίδια η Ιδέα του κόσμου και πως κατά τη μουσική δημιουργία πραγματοποιείται μία εκστατική κατάσταση έμπνευσης που πλησιάζει μέχρι και την αγιοσύνη, όπως στην περίπτωση της θρησκείας. Από την άλλη, η σοπενχαουερική φιλοσοφία της φύσης διατείνεται ότι ο μεταφυσικός χαρακτήρας της βούλησης ενός ανθρώπου αντανακλά τη συνεκτικότητα του βίου του. Αυτός ο μεταφυσικός χαρακτήρας δεν επηρεάζεται από τις εκάστοτε εξωτερικές περιστάσεις και «*διηγείται την πιο κρυφή ιστορία της βούλησης*».<sup>108</sup> Για τον Schopenhauer, η Ιδέα είναι η αποκάλυψη της ενότητας της βούλησης ως της ουσίας της ανθρώπινης φύσης με την μουσική να αναπαριστά την απεικόνισή της διά του ήχου. Αυτή η ηχητική απεικόνιση της βούλησης είναι οικουμενική για τον κάθε μουσικό.

Τέλος, εντοπίζεται σημαντική απόκλιση των απόψεων του συνθέτη από τον αγαπημένο του φιλόσοφο αναφορικά με τη σχέση της τέχνης και της ηθικής.

<sup>106</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 18-19.

<sup>107</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 31.

<sup>108</sup> Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 88.

Σύμφωνα με τη θεώρηση του Wagner, ο καλλιτέχνης και η ηθική του ταυτίζονται στο μεταφυσικό χαρακτήρα της βούλησης του ανθρώπου. Στην πραγματεία του 1870, ο Beethoven παρουσιάζεται ως σύμβολο της κοινωνικής και καλλιτεχνικής αυτονομίας, που εναντιώνεται στην κοινωνική και αισθητική συμβασιοκρατία<sup>109</sup> και ως το ηθικό πρότυπο κάθε καλλιτέχνη, ο οποίος οφείλει να αντισταθεί στις τάσεις του αστικού γούστου και την εμπορευματοποίηση των τεχνών λόγω της μόδας και του κέρδους.<sup>110</sup> Αντίθετα, σύμφωνα με την άποψη του Schopenhauer, ο καλλιτέχνης νοείται ως διακριτός από τον άνθρωπο και την ηθική του. Ενδεικτικά, στη σοπενχαουερική θεωρία *περί θέασης φαντασμάτων* εξετάζεται η περίπτωση της υπονοητικής διόρασης, ως ένα παραψυχολογικό φαινόμενο στη σφαίρα του χώρου-χρόνου-αιτιότητας, όπου πραγματοποιείται μια συνειδητή υπέρβαση του φαινομενικού κόσμου μέσα από την έξοδο από την βούληση και την ηθική υπόσταση του ατόμου. Ο φιλόσοφος θεωρεί πως τα ηθικοπρακτικά κίνητρα παρέχονται από τη διάνοια και την εννοιολογική της επεξεργασία μέσω του Λόγου, ενώ ο προσανατολισμός της πράξης παρέχεται από τη μεταφυσική φύση της νόησης του δρώντος.<sup>111</sup> Βέβαια, στη σοπενχαουερική φιλοσοφία της φύσης, τα φυσικά και ηθικά φαινόμενα αποτελούν εκδηλώσεις της μεταφυσικής της βούλησης και «της εσωτερικής αντίφασής με τον εαυτό της».<sup>112</sup>

Παρά τις αποκλίσεις που προαναφέρθηκαν οι σοπενχαουερικές θεωρίες λειτουργούν ως φιλοσοφική θεμελίωση των αναφορών του Wagner στην πραγματεία του 1870 σχετικά με την προσωπικότητα και το έργο του L. v. Beethoven. Στη μουσική του Beethoven αντανakλάται η προσωπικότητά του και ο θαυμαστός κόσμος που εκπορεύεται από αυτήν, κατευθύνοντας την αντίληψη του ακροατή από τον εξωτερικό κόσμο των φαινομένων στον εσωτερικό κόσμο της ουσίας όλων.<sup>113</sup> Κάθε στοιχείο της μουσικής του Beethoven αποτελεί αδιαμεσολάβητη εκχείλιση του πνεύματος και της εσωτερικής του ιδιοφυίας. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Wagner θεωρεί τη *Συμφωνία* ως το κορυφαίο είδος της απόλυτης ενόργανης μουσικής, διότι σε αυτή συνυπάρχουν τόσο η άρθρωση του εσωτερικού συναισθήματος μέσω της αρμονίας όσο και η πλαστικότητα του χορευτικού ρυθμού,<sup>114</sup> ο συνθέτης στοχεύει μέσα από την ερμηνεία των Συμφωνιών του Beethoven στον εκφραστικό προσδιορισμό του «συνολικού έργου τέχνης» και στη μορφολογική αποσαφήνιση του Μουσικού Δράματος.<sup>115</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο συνθέτης υποστηρίζει πως η 5<sup>η</sup> *Συμφωνία* αντικατοπτρίζει την ηθική βούληση, η 6<sup>η</sup> παρουσιάζει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, η 7<sup>η</sup>

<sup>109</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 34-35.

<sup>110</sup> Στο ίδιο, σ. 18 και 35.

<sup>111</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 84.

<sup>112</sup> Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 95.

<sup>113</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 93-94.

<sup>114</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 22.

<sup>115</sup> Η ιδέα της «ατέρμονης μελωδίας» και ενός νέου είδους «συμφωνικού δράματος».

αναδεικνύει την αξία του *καθαρά ανθρώπινου στοιχείου* και η 9<sup>η</sup> παρουσιάζει την *οικουμενικότητα της μουσικής*.<sup>116</sup> Τέλος, με παράδειγμα την *Ηρωική συμφωνία* του Beethoven, γίνεται εμφανής η βαγκνερική άποψη ότι ο βίος και το μουσικό έργο ενός συνθέτη δεν αλληλοεπιδρούν. Ουσιαστικά, ο Wagner παρουσιάζει εκ νέου την μεταφυσική της βούλησης ως μοναδικό μέσο ερμηνείας και κατανόησης τόσο του βίου όσο και του μουσικού έργου ενός συνθέτη.<sup>117</sup> Τέλος, ο Wagner υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια της μουσικής εμπειρίας ενός γνήσιου μπετοβενικού έργου ο ακροατής εισέρχεται σε μία μαγική κατάσταση κατά την οποία βιώνει «*ένα υπερφυσικό σφρίγος, μία τρομακτική ενεργητικότητα, μία παλλόμενη αιώρηση*».<sup>118</sup> Σύμφωνα με την περιγραφή της διαδικασίας αυτής, κάτι τέτοιο φαίνεται να πραγματοποιείται μέσω του βαθύτερου σημείου της δικής μας εσωτερικότητας. Επομένως, για να αντιληφθούμε τον θαυμαστό κόσμο που απορρέει από το μουσικό έργο του Beethoven πρέπει να επικεντρωθούμε στην προσωπικότητά του, την αρρενωπή δύναμη του χαρακτήρα του και την ανάπτυξη της εσωτερικής του ιδιοφυίας, η οποία μπορεί να περιγραφεί μόνο μέσα από την κατανόηση των εσωτερικών νοητικών διεργασιών, που πραγματοποιούνται κατά τη μουσική δημιουργία και την ενεργητική ακρόαση του κοινού.

Σχετικά με τα παραπάνω, ο συνθέτης αναφέρεται στη σοπενχαουερική «*θεωρία των ονείρων*», για να περιγράψει τη σχέση της μουσικής σύλληψης με την εσωτερική διεργασία στο περιβάλλον του υποσυνείδητου. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ο εγκέφαλος στην κατάσταση του *ύπνου* μεταφράζει τις διεγέρσεις που δέχτηκε η βούλησή του σε μη αισθητηριακές παραστάσεις (όνειρα), ενώ αντίθετα στην κατάσταση της *εγρήγορσης* μεταβιβάζει τις παραστάσεις των αισθήσεων στη βούληση.<sup>119</sup> Στην πραγματεία *Beethoven*, ο Wagner αντιστοιχίζει δομικά την ηχητική παραγωγή με την κατάσταση της διόρασης, στην οποία το όνειρο λαμβάνει χώρα στον κόσμο της εγρήγορσης.<sup>120</sup> Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διαδικασία της μουσικής σύλληψης εξωτερικεύονται οι διεγέρσεις της βούλησης στον κόσμο της εγρήγορσης σε μορφή *ήχου*, όπως αντίστοιχα κατά την διόραση σε μορφή *ονείρου*. Σύμφωνα με τον Wagner, ο ανθρώπινος εγκέφαλος καταφέρνει να αντιληφθεί τις μη αισθητηριακές παραστάσεις της βούλησης (όνειρα) σε κατάσταση εγρήγορσης μέσω του ηχητικού παραγώγου, το οποίο ο συνθέτης αντιστοιχίζει με το «*ενδιάμεσο αλληγορικό όνειρο*», που στη θεωρία των ονείρων του Schopenhauer εμφανίζεται λίγο πριν την εγρήγορση.<sup>121</sup> Ο μουσικός δημιουργός μας αποκαλύπτει έναν άλλον κόσμο, αυτόν της ονειρώδους κατάστασης, κάνοντας την όραση μας να εξασθενεί σε βαθμό που να μη βλέπουμε καθαρά. Μέσα σε αυτήν την «*αιχμαλωσία*» ο ήχος,

<sup>116</sup> Τσέτσος, «*Η γέννηση...*», ό.π., σ. 24.

<sup>117</sup> Στο ίδιο, ό.π., σ. 30-31.

<sup>118</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 93

<sup>119</sup> Τσέτσος, «*Η γέννηση...*», ό.π., σ. 36.

<sup>120</sup> Στο ίδιο, σ. 37.

<sup>121</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 75-76.

όπως το ενδιάμεσο αλληγορικό όνειρο, κοινοποιεί, σε κατάσταση υπνοβατικής διόρασης –και όχι συνειδητά–, την ενδόμυχη ουσία της ονειρώδους κατάστασης, την ουσία όλων.

Συμπερασματικά, ο Wagner υιοθέτησε μεγάλο μέρος της σοπενχαουερικής φιλοσοφίας, παρά τις διατυπωθείσες αποκλίσεις, με τις αρχές της μεταφυσικής της βούλησης και της μεταφυσικής της μουσικής να θέτουν τις βάσεις για τη φιλοσοφική θεμελίωση των θεωρητικών γραπτών του σχετικά με το *Μουσικό Δράμα*. Ειδικότερα, οι θεωρίες της θέασης φαντασμάτων και των ονείρων του Schopenhauer γεννούν τη *μεταφυσική του δράματος* του Wagner. Σύμφωνα με το συνθέτη, η μουσική εμπεριέχει το δράμα και συνάμα αποτελεί βασική προϋπόθεσή του. Από την άλλη, το δράμα παρουσιάζει την ουσία του κόσμου με τρόπο διαφορετικό από τη μουσική, παρόλο που αυτή εκφράζει την εσωτερική του σημασία. Έτσι, δημιουργείται μία σχέση «μέρους προς όλον» όσον αφορά τη σχέση της μουσικής με το δράμα. Η μετατόπιση του ρόλου της μουσικής από απλό μέσο σε a priori συνιστώσα του δράματος, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη μεταφυσική αναβάθμιση και των δύο,<sup>122</sup> διευκολύνει την αποσαφήνιση των θεωρητικών γραπτών του συνθέτη και της σχέσης αυτών των γραπτών με το συνολικό μουσικό του έργο υπό τις προϋποθέσεις του «*Ιδεατού Δράματος*», με βασικό θεωρητικό διαμεσολαβητή και θεμελιωτή τον Schopenhauer. Άρα, η πρωταρχική σοπενχαουερική επιρροή ανύψωσης της μουσικής υποχωρεί με την αναδιάταξη της ιεράρχησης των τεχνών εντός του *συνολικού έργου τέχνης* δίνοντας τον πρωτεύοντα ρόλο στο δράμα, αφού σύμφωνα με το συνθέτη, μόνο το δράμα είναι ικανό να αναπαριστά πλήρως την «καθαρά ανθρώπινη φύση».

---

<sup>122</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 48-49.

### iii. *Ανάλυση Ειδικών Θεμάτων.*

Στην πραγματεία του 1870, μέσα από την παράθεση της εξελικτικής πορείας του βίου, του μουσικού έργου και της εσωτερικής ιδιοφυίας του Γερμανού συνθέτη L. v. Beethoven, αναδεικνύονται τα βασικά σημεία της σχέσης του Wagner με το γερμανικό θυμικό. Ο τελευταίος εκφράζει τις απόψεις του σχετικά με το αιώνιο ερώτημά του «τι είναι γερμανικό;» και το στοιχείο της γλώσσας ως αναγκαία συνθήκη εθνικής έκφρασης, σχετικά με την ιεραρχία των τεχνών, την ανάδειξη του εθνικού ύφους και την υπερβατική σύνδεση της μουσικής με αυτό, τη χρήση του λαϊκού στοιχείου και των μύθων έναντι της ιστορίας, τις επιζήμιες ευρωπαϊκές επιρροές στο γερμανικό πνεύμα και τέλος την εναντίωσή του στις τάσεις της παρισινής μόδας και τη μουσική βιομηχανία της εποχής. Κατά την παράθεση αυτών των απόψεων του Wagner γίνεται εμφανής η σύμπτωσή τους σε μεγάλο βαθμό με την φιλοσοφία του Schopenhauer, που λειτούργησε αποτελεσματικά στην αποσαφήνιση<sup>123</sup> των ακόμη φιλοσοφικά μη έγκυρων θεωρητικών διατυπώσεών του. Οι επιρροές του φιλοσόφου στον συνθέτη είναι επιλεκτικές και τροφοδοτήθηκαν από την κοινωνική απογοήτευση του επαναστατικού παρελθόντος του τελευταίου, με αποτέλεσμα την αφομοίωση της σοπενχαουερικής απαισιοδοξίας, η οποία λειτούργησε και ως φιλοσοφικός θεμελιωτής του μουσικού εθνικισμού του.

Αφετηρία για την παρούσα ανάλυση αποτελεί το αιώνιο ερώτημα του συνθέτη για το «τι είναι γερμανικό;». Ο Wagner καταλήγει τελικά σε ένα φιλοσοφικό αδιέξοδο σε ότι αφορά το γερμανικό στοιχείο στη μουσική. Το ομώνυμο δοκίμιο του, «*Τι είναι γερμανικό;*», δημοσιεύτηκε το 1878 και επιχειρεί να απαντήσει σε ένα τόσο πολιτικό όσο και αισθητικό προβληματισμό. Ο Wagner θεωρεί ως γερμανικό «*οτιδήποτε είναι οικείο από την κληρονομιά των προγόνων και πηγάζει από το γερμανικό έδαφος για όσους μιλούν τη γερμανική γλώσσα*».<sup>124</sup> Υιοθετεί την αντίληψη του Herder πως η γλώσσα κατέχει τα πρωτεία έναντι όλων των άλλων πνευματικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου.<sup>125</sup> Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται, στην πραγματεία του 1870, με σχετική αναφορά στην διαστρεβλωμένη ανατροφή του Beethoven στο πλαίσιο του ξεριζώματος του γερμανικού προτεσταντισμού, λόγω της εκμάθησης της γερμανικής ποίησης από ιταλικά και ισπανικά εγχειρίδια. Ο Wagner υποστήριζε ότι η συγκεκριμένη διαστρέβλωση απέκτησε και μία περαιτέρω πνευματική υπόσταση, που σχετίζεται με την άποψή του, ότι μια γλώσσα μη γερμανική με ξενική προφορά είναι παραποιημένη και «*διεφθαρμένη*». Για το λόγο αυτό άλλωστε, τόσο στην πραγματεία *Beethoven* όσο και σε προηγούμενα θεωρητικά του

<sup>123</sup> E. Wendell Barry, «What Wagner Found in Schopenhauer's Philosophy», *The Musical Quarterly* 11/1 (1925), σ. 129.

<sup>124</sup> R. Wagner, *Die Hauptschriften*, Λειψία 1937, σ. 451-452.

<sup>125</sup> J. G. Herder, *Πραγματεία περί της καταγωγής της γλώσσας*, μτφρ. Γ. Καραπαπάς, Αθήνα 2007.

γραπτά, υποβαθμίζει την αυθεντικότητα των Εβραίων λόγω «της απουσίας μιας αυθεντικής σχέσης με οποιαδήποτε από τις γλώσσες των χωρών υποδοχής τους»,<sup>126</sup> διότι κατά τον συνθέτη το στοιχείο της γλώσσας κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στον ορισμό της έννοιας της πατρίδας και είναι αναγκαία συνθήκη εθνικής έκφρασης, αφού αποτυπώνει τα ήθη και τα έθιμα, την πολιτιστική κληρονομιά και τις λοιπές συνιστώσες κάθε Γερμανού πολίτη. Η άποψη αυτή του συνθέτη επεκτείνεται στο χώρο των τεχνών και ειδικά στην περίπτωση της μουσικής δημιουργίας κυοφορεί μια ανταγωνιστική στάση ενάντια στους Εβραίους κυρίως σε καλλιτεχνικό και οικονομικό επίπεδο. Τέλος, η οπτική αυτή του Wagner βασίζεται στη γενικότερη τάση των ερευνητών του 19<sup>ου</sup> αιώνα που θεωρούν ότι η «κατωτερότητα» ή «ανωτερότητα» ενός λαού αντανακλάται στον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς του, αλλά και στα διάφορα «εθνικά χαρακτηριστικά» που αποτυπώνονται σε αυτές.

Στη συνέχεια, μέρος της απάντησης στο αιώνιο ερώτημα του Wagner, «τι είναι γερμανικό;», αποτελεί η διαρκής ενασχόληση του συνθέτη όσον αφορά τη σχέση της μουσικής με το γερμανικό πνεύμα. Ειδικότερα, ο Wagner εκφράζει απόψεις που συμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό με αυτές του Schopenhauer και οι οποίες θέτουν τη μουσική ως την ανώτερη μορφή τέχνης και ως πυρήνα της γερμανικής κουλτούρας, γεγονός που αποτελεί την ειδοποιό διαφορά της Γερμανίας σε σχέση με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες.<sup>127</sup> Στην πραγματεία του 1870, ο Wagner παρουσιάζει την υπερβατική σύνδεση της μουσικής με τον εθνικό βίο, συγκριτικά με τις εικαστικές τέχνες και την ποίηση, επηρεασμένος από την σοπενχαουερική αντίληψη ότι η μουσική είναι μια οικουμενική γλώσσα, που γίνεται κατανοητή σε όλο τον κόσμο.<sup>128</sup> Γι' αυτό το λόγο, ο συνθέτης δίνει μεγάλη έμφαση στην ιεραρχία της μουσικής, της ποίησης και των πλαστικών τεχνών και το πώς αυτές αναδεικνύουν το εκάστοτε εθνικό ύφος. Ο συνθέτης θεωρεί πως η διάκριση των εθνικών μουσικών δεν μπορεί να γίνει με τον ίδιο τρόπο όπως με την ποίηση και τις εικαστικές τέχνες, καθώς είναι απαραίτητο να ληφθεί υπόψη η ιδιαιτερότητα ενός γνωρίσματος εθνικής φύσεως που βρίσκεται στην ουσία της μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, ο Wagner υποστηρίζει πως η προσπάθεια ερμηνείας της εξελικτικής πορείας των Γερμανών ποιητών της Αναγέννησης, Goethe και Schiller, δεν μπορεί να αποκαλύψει με βεβαιότητα την πορεία της ιστορίας του γερμανικού λαού, όπως η μελέτη του βίου ενός μουσικού σαν τον L. v. Beethoven και αυτό οφείλεται στην εσωτερικότητα της φύσης της μουσικής και στην εστίασή της στην εποπτεία της Ιδέας.<sup>129 130</sup> Σε αντίθεση με την ποίηση, που δίνει μία αισθητική μορφή της Ιδέας

<sup>126</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 105.

<sup>127</sup> C. Applegate, «How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early Nineteenth Century», *19th-Century Music* 21/3 (1998), σ. 294.

<sup>128</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 55.

μέσω του Λόγου, η μουσική δημιουργία είναι μία ασυνείδητη διαδικασία που εστιάζει στην εσωτερική εποπτεία της ίδιας της Ιδέας.

Είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη, επίσης ότι η αντι-ιστορική προσέγγιση του Schopenhauer ώθησε τον Wagner στην χρήση των μύθων στα μουσικά έργα του έναντι της ιστορίας.<sup>131</sup> Πιο συγκεκριμένα, η σοπενχαουερική υποβάθμιση της ισχύος του Λόγου, της αφηρημένης σκέψης και της διανόησης, με την αιτιολογία ότι διαφθείρουν τη φυσικότητα του ανθρώπου στις κοινωνικές του συνάψεις, δίνει τα πρωτεία στην ενόραση, την αίσθηση και το συναίσθημα αντιστοίχως.<sup>132</sup> Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, ο Wagner να υποβαθμίσει την ιστορία σαν θεματικό κέντρο των δραματουργικών του δημιουργημάτων, εξαιτίας του γεγονότος ότι η ιστορία αναδεικνύει μόνο σχέσεις και δεν υπερβαίνει ποτέ τον Λόγο, και να επικεντρωθεί στην χρήση των λαϊκών μύθων. Η αναβίωση αυτών των μύθων καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της βαγκνερικής εργογραφίας, διότι ο γερμανικός λαός και η πολιτισμική του κληρονομιά αποτελεί αληθινή πηγή έμπνευσης για το συνθέτη.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι η συγγραφή της πραγματείας *Beethoven* κατά το έτος 1870 συμπίπτει με μία σειρά επιβλητικών γεγονότων για το γερμανικό κράτος, τα οποία πυροδότησαν την αντίδραση του Wagner στην επικράτηση των ευρωπαϊκών επιρροών στο «γερμανικό πνεύμα» και άρα την ανάγκη του να αναδείξει τη δική του εκδοχή γερμανικού μουσικού εθνικισμού. Γι' αυτό το λόγο ο Beethoven παρουσιάζεται σε αυτή την πραγματεία ως «ενσάρκωση του εθνικού πνεύματος»<sup>133</sup> μέσα από το έντονα συναισθηματικό περιεχόμενο των μη εμπορευματοποιημένων έργων του.<sup>134</sup> Ο Beethoven αντιπροσωπεύει τη γερμανική φύση, η οποία κατέχει την ύψιστη θέση στο μυαλό του Wagner, στα λόγια του οποίου φαίνεται ότι υποβόσκει τόσο μια αποθέωση του οτιδήποτε προσδιορίζεται ως γερμανικό όσο και μια ανάγκη «διάσωσής» του: *«Το τόσο "τρομακτικό και μισητό" γερμανικό πνεύμα των Άλπεων αντιτάχθηκε λυτρωτικά στην καθοδηγούμενη διαφθορά του πνεύματος των ευρωπαϊκών λαών, με βασικό εκπρόσωπο τον σπουδαίο μουσικό Beethoven. Η σχέση του με το γερμανικό θυμικό θεμελιώνεται μέσα από την ανάπτυξη της εσωτερικής του ιδιοφυΐας στην εξελικτική πορεία του βίου και της δημιουργίας του. Η γερμανική φύση είναι πλούσια προικισμένη με βαθιά*

---

<sup>129</sup> Στο ίδιο, σ. 58.

<sup>130</sup> Ο Schopenhauer υποστήριζε πως αντικείμενο των καλών τεχνών πρέπει να είναι η φανέρωση της ουσίας των Ιδεών του κόσμου και γι' αυτό το λόγο καθιστά ανώτερη τέχνη τη μουσική επειδή αποτελεί τη μοναδική μορφή τέχνης που αποτελεί την Ιδέα του κόσμου αυτούσια, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες τέχνες που προσπαθούν απλά να συλλάβουν την Ιδέα. (Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 61.)

<sup>131</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 46.

<sup>132</sup> Στο ίδιο, σ. 45-46.

<sup>133</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 89-92, 106-107 και 118-119.

<sup>134</sup> Gienow-Hecht, ό.π., σ. 35.

εσωτερικότητα.»<sup>135</sup> Μέσα από την παραπάνω αναφορά δίνεται στον Wagner το έναυσμα να τοποθετηθεί σχετικά με την εθνική αυτογνωσία και τις επιζήμιες επιρροές των γειτονικών λαών στο γερμανικό πνεύμα. Σύμφωνα με το συνθέτη, ο πρωταγωνιστής μουσουργός της πραγματείας του 1870 εναντιώθηκε στο μαλθακό γούστο των ευρωπαϊκών επιρροών και την επιφανειακή μουσική ηδονολατρεία της εποχής παρουσιάζοντας με το έργο του την ανώτερη ουσία της μουσικής δημιουργίας. Κατά τον Wagner, μέσα από την εθνική αυτογνωσία και αυτοεξέταση επιβάλλεται να εγκαταλειφθεί κάθε νόθα τάση που αποδόθηκε στη γερμανική φύση. Σχετικά με αυτή την άποψη ο συνθέτης, ενώ παραδέχεται την αφομοίωση μερικών μουσικών χαρακτηριστικών από τους Ιταλούς και κάποιων γλωσσικών-στιχουργικών τεχνασμάτων από τον ελληνορωμαϊκό πολιτισμό,<sup>136</sup> υπογραμμίζει την αντίθεση μεταξύ της γερμανικής και της ιταλικής μουσικής με βασικό επιχείρημα ότι το *τραγούδι*, που αποτελεί γνώρισμα εθνικής φυσιολογίας της μουσικής των Ιταλών, αποτελεί ταυτόχρονα καταπιεστική συνιστώσα στην ηχητική σφαίρα των Γερμανών.<sup>137</sup> Επίσης, με αφορμή την αρνητική επιρροή των Γάλλων,<sup>138</sup> ο Wagner υιοθετεί την άποψη ότι ο γερμανικός λαός οφείλει να ακολουθεί τους μεγάλους Γερμανούς ποιητές και να καλλιεργεί τον εθνικό χαρακτήρα, το βάθος και την εσωτερικότητά του, αποβάλλοντας κάθε επιζήμια επιρροή των γειτονικών λαών σε αυτόν. Κατά τον Wagner ακόμα και οι μεγάλοι Γερμανοί ποιητές, Goethe και Schiller, δεν προσδιόρισαν ποτέ με την ίδια σαφήνεια το γερμανικό πνεύμα, όπως κατάφερε να πραγματοποιήσει η μπετοβενική Συμφωνία. Προσθέτει ακόμα, ότι η τελευταία, ως απάντηση στην προσβολή και την παραπλάνηση του γερμανικού λαού από τους εχθρούς του, με την αμφιβολία για την ικανότητά του να δρα ομοθυμώς, αντιπροσωπεύει την τεράστια σημασία της γερμανικής μουσικής, η οποία «αποτίναξε» οποιοδήποτε ψεύδος από το γερμανικό λαό και έκανε ξεκάθαρη την πραγματική φύση και τη μοναδικότητά του. Ουσιαστικά, ο Wagner θεωρεί πως η μουσική του Beethoven επαναπροσδιόρισε τον πολιτισμό της Γερμανίας, τον απελευθέρωσε από τα δεσμά της μόδας και τις επιζήμιες επιρροές των γειτονικών ευρωπαϊκών λαών. Γι' αυτό, ο συνθέτης αναφέρει: *«αξίζει να εορταστεί η επέτειος γέννησης του ευεργέτη του γερμανικού έθνους με τρόπο αντάξιο της γερμανικής αντρείουσύνης!»*.

Στη συνέχεια είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη, ότι ενόσω διαρκεί ο Γαλλοπρωσικός πόλεμος (1870-1871) —όπου τα γερμανικά στρατεύματα είχαν μόλις νικήσει τη μάχη του Sedan (1<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου 1870) και οι πρωσικές δυνάμεις είχαν πολιορκήσει δύο εβδομάδες αργότερα το Παρίσι—, ο Wagner στην πραγματεία

<sup>135</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 90.

<sup>136</sup> Στο ίδιο, σ. 91.

<sup>137</sup> Στο ίδιο, σ. 56.

<sup>138</sup> Η γαλλοφοβία του Wagner ήταν ευρέως γνώστη, καθώς ο συνθέτης είχε τοποθετηθεί αρκετές φορές στο παρελθόν αρνητικά σχετικά με την επιρροή και κυριαρχία του Παρισιού στη μόδα και τις τέχνες.

*Beethoven* παρουσιάζει την ανάγκη για ολοκληρωτική εξάλειψη της παρισινής μόδας από το γερμανικό πολιτισμό.<sup>139</sup> Παρά την πεποίθηση αυτή, ο συνθέτης πιστεύει πως οποιαδήποτε προσπάθεια απελευθέρωσης του γερμανικού πολιτισμού από τη γαλλική μόδα είναι τελικά ανέφικτη, διότι ο γαλλικός πολιτισμός κυριαρχούσε εκείνη την εποχή, με συνέπεια την επικράτηση στη Γερμανία της «μοντέρνας τέχνης», η οποία χαρακτηριζόταν από έλλειψη αυθεντικότητας και από τον ευδιάκριτο και εύπεπτο για κάθε κοινωνική τάξη χαρακτήρα της. Ο συνθέτης καταλήγει πως αυτός ο εκδημοκρατισμός της τέχνης και η νέα καλλιτεχνική τεχνοτροπία που επικράτησαν αποτελούν την «*παρακμή του πολιτισμού και το τέλος κάθε γνήσιας παραγωγικότητας*». Επίσης, στην πραγματεία *Beethoven* ο συνθέτης υποστηρίζει ότι αυτή η «κατάρρα» μπορεί να φύγει πάνω από το γερμανικό πνεύμα μόνο αν η ίδια η έννοια της μόδας απωλέσει το νόημά της.<sup>140</sup> Ο Wagner τονίζει το μεγαλείο του *Beethoven*, καθώς ο τελευταίος με πρωταρχικό παράδειγμα την 9<sup>η</sup> Συμφωνία του παρουσιάζει ένα έργο πλήρως απελευθερωμένο από τα δεσμά της μόδας, επιβεβαιώνοντας τον μελοποιημένο στο τελικό μέρος της Συμφωνίας στίχο του Schiller: «*Η μαγεία σου ενώνει ό, τι η μόδα σκληρά διαίρεσε*». Η έντονη εναντίωση του *Beethoven* στην επικράτηση του κέρδους και τη βιομηχανία της μουσικής προέκυψε λόγω της απομάκρυνσής του από τον εξωτερικό κόσμο των φαινομένων και της στροφής του προς τον εσωτερικό κόσμο και την ουσία των πραγμάτων.<sup>141</sup>

Μία ακόμα επιβεβαίωση της εναντίωσης του Wagner στις αρνητικές επιρροές των τάσεων της μόδας είναι και οι αναφορές του στην πραγματεία *Beethoven* που παρουσιάζουν ως υπόδειγμα αληθινής παραγωγικότητας την εποχή πριν την επινόηση του χαρτιού. Υποστηρίζει πως η ποίηση ήταν αρχικά μια πραγματική επινόηση μύθων με αντικειμενικό ρεαλισμό και με τη χρήση της γραφής και κατ' επέκταση την αποκρυστάλλωση της γλώσσας, κατέληξε να είναι ανίκανη πλέον να επινοήσει νέους μύθους και να αναπαράγει μόνο παλιούς. Επίσης, ο Wagner θεωρεί πως η εκτύπωση βιβλίων και κυρίως η καθιέρωση των εφημερίδων υποβάθμισε την ποιότητα των συγγραφικών έργων, καθώς ο συγγραφέας γράφει πλέον για τους αναγνώστες και όχι για να αυτοεκφραστεί. Η επικράτηση της κοινής γνώμης κατέχει πλέον τα πρωτεία και το γνήσιο συγγραφικό πνεύμα αντικαθίσταται από τις προσδοκίες της κοινής γνώμης.

Πάντως, γεγονός είναι ότι ο Wagner στην πραγματεία του 1870 δεν διατύπωσε για πρώτη φορά την εναντίωσή του στην μόδα, καθώς ήδη από το 1841 στο θεωρητικό του γραπτό, *Ο καλλιτέχνης και η δημοσιότητα*, είχε αποτυπωθεί η «γαλλοφοβία» του, η οποία γεννήθηκε τα χρόνια που έζησε στο Παρίσι (1839-

<sup>139</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 136.

<sup>140</sup> Στο ίδιο, σ. 138.

<sup>141</sup> Στο ίδιο, σ. 101.

1842), –και κορυφώθηκε το 1870–, λόγω των αποξενωτικών διαδικασιών που επέβαλλαν οι ηγεμονικές πολιτικές πρακτικές και είχαν ως αποτέλεσμα την παρακμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας.<sup>142</sup> Ενδεικτικές αναφορές σχετικά με το παραπάνω ζήτημα γίνονται για την ανάγκη του για καλλιτεχνική απελευθέρωση και ανεξαρτησία σε μια εποχή που επικρατούσε η μετριότητα και η εμπορευματοποίηση στην τέχνη, λειτουργώντας υπονομευτικά για την αυθεντικότητα των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων. Σε αυτό το πλαίσιο ο Wagner παρουσιάζει στο γραπτό του αυτό το εσωτερικό δίλημμα που γεννάται σε κάθε καλλιτέχνη ανάμεσα στην υποταγή του στις τάσεις της μόδας ή την απελευθέρωσή του από αυτές με σκοπό τη διάσωση της ποιοτικής και γνήσιας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επίσης, το 1869 στην αναθεωρημένη εκδοχή του δοκιμίου, *Ο εβραϊσμός στη μουσική*, αναφέρει πως «υπό την ηγεσία του ιταλικού βοκαλισμού, η μουσική κατάντησε μια τέχνη ψιλής ευχαρίστησης» και έχασε την πραγματική ουσία και εσωτερικότητα της. Ταυτόχρονα πρόκειται για μια εναντίωση στη «φορμαλιστική» αισθητική της μουσικής του Eduard Hanslick και στην γενικότερη στροφή προς την εξωτερική πλευρά των τεχνών προς όφελος της στείρας απόλαυσης των ωραίων μορφών.<sup>143</sup>

Ανακεφαλαιώνοντας, στην πραγματεία *Beethoven* γίνονται αρκετές αναφορές που θεμελιώνουν και αποσαφηνίζουν το γερμανικό εθνικισμό του Wagner. Γίνεται εμφανές πως η βασική επιδίωξη του συνθέτη ήταν η απελευθέρωση της Γερμανίας από τις ευρωπαϊκές επιρροές, η συγκρότηση ενός ανεξάρτητου κράτους και η εδραίωση της εθνικής ταυτότητας, καθώς και η ανάδειξη του γερμανικού πνεύματος μέσα από τον πολιτισμό και η αποδέσμευση του γερμανικού λαού από τα «δεσμά» της μόδας μέσα από το καλλιτεχνικά αυτόνομο έργο και τη χαρισματική προσωπικότητα του αγαπημένου του συνθέτη L. v. Beethoven. Η πραγματεία ολοκληρώνεται με τα παρακάτω λόγια:

*«Και σε αυτόν το δρόμο, που απορρέει από το βαθύτερο εσωτερικό βίωμα, οφείλει να οδηγήσει το λαό του το γερμανικό πνεύμα, εάν πρόκειται να καταστήσει ευτυχείς τους λαούς, κατά τον προορισμό του. Ας μας χλευάσει όποιος θέλει, που εμείς προσδίδουμε αυτήν την τεράστια σημασία στη γερμανική μουσική· με αυτό υποπίπτουμε τόσο λίγο σε πλάνη, όσο αντιστοίχως παραπλανήθηκε και γερμανικός λαός, όταν οι εχθροί του νόμιζαν πως είχαν δικαίωμα να τον προσβάλλουν, εγείροντας μια καλά προμελετημένη αμφιβολία για την ικανότητά του να δρα ομοθυμώς [...] Είθε λοιπόν ο γερμανικός λαός να είναι γενναίος και σε καιρό ειρήνης· είθε να καλλιεργήσει την αληθινή του αξία και να αποτινάξει την ψευδή όψη από πάνω του· είθε να θελήσει ποτέ του να λογίζεται για κάτι άλλο από αυτό*

<sup>142</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 335.

<sup>143</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 78-79· E. Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση-επίμετρο Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα 2003.

*που είναι και, απεναντίας, να αναγνωρίζει μέσα του αυτό στο οποίο είναι μοναδικός. Και τίποτε πιο επαινετικό δεν μπορεί να συνοδεύσει τον θρίαμβο της αντρειοσύνης του κατά το θαυμαστό έτος 1870, εις μη μόνον η ανάμνηση του μεγάλου μας Beethoven που γεννήθηκε εκατό χρόνια πριν για το γερμανικό λαό.»<sup>144</sup>*

Το πατριωτικό αίσθημα, οι αντισημιτικές απόψεις και η ξενοφοβία του Wagner γίνονται αντιληπτά σε παλαιότερα θεωρητικά του γραπτά και στις αναδρομικές αναφορές που γίνονται στην πραγματεία του 1870. Η παραπάνω ανάλυση εστιάζει στα χαρακτηριστικά του μουσικού εθνικισμού του συνθέτη υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας και της αισθητικής και όχι τόσο στην κοινωνικοπολιτική του διάσταση. Οι ιστορικές συγκυρίες κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκαν όλα όσα προαναφέρθηκαν νοηματοδοτούν με διαφορετικό τρόπο, από τη δική μας εποχή, τόσο τις θέσεις όσο και τη πολιτική δράση του συνθέτη. Το βασικό πλαίσιο στο οποίο είναι εύλογο να μελετάται οτιδήποτε σχετικό με τα παραπάνω ζητήματα είναι το καθαρά ανθρώπινο, το οποίο αποτελεί και το σημείο αναφοράς όλης της βαγκνερικής κοσμοθεωρίας. Έχοντας απεκδύσει το συνθέτη από οποιονδήποτε χαρακτηρισμό το ερώτημα που γεννάται είναι κατά πόσο οι μεταγενέστεροι μελετητές είναι σε θέση να αποσαφηνίσουν επαρκώς τη φύση του γερμανικού εθνικισμού του Wagner και τις προθέσεις της συγγραφής της πραγματείας *Beethoven*, όντες χρονολογικά τοποθετημένοι στη δική τους εποχή.

---

<sup>144</sup> Wagner, *Beethoven*, ό.π., σ. 156.

### III. Αντιπαραβολή του εθνικισμού του Wagner με άλλους εθνικισμούς της εποχής

#### i. *Εισαγωγικές έννοιες: έθνος, εθνικισμός, φολκλόρ στοιχείο, Εθνικές Μουσικές Σχολές.*

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι ένας αιώνας γεμάτος κοινωνικές και οικονομικές αντιθέσεις, που επηρέασαν άμεσα τη τέχνη και τη μουσική. Μετά το συνέδριο της Βιέννης (1814-15) και τις επαναστάσεις του 1830 και του 1848, ολόκληρη η Ευρώπη έρχεται αντιμέτωπη με μια βιομηχανοποιημένη και μαζικοποιημένη πραγματικότητα, η οποία οδήγησε στην κοινωνική απομόνωση, στην ατομική εξαθλίωση και στην πολιτισμική υποβάθμιση.<sup>145</sup> Πλέον, η συνύπαρξη της μεγαλοφυΐας του καλλιτέχνη και της εμπορευματοποίησης της δημοφιλούς μουσικής, δημιούργησε ένα χάσμα μεταξύ μουσικών έργων «χαμηλού» και «υψηλού» επιπέδου.<sup>146</sup> Ήδη από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα φαίνεται να δημιουργείται στην Ευρώπη ένα νέο περιβάλλον για την καλλιέργεια των τεχνών λόγω των αλλαγών που πραγματοποιήθηκαν τόσο σε πολιτικό όσο και πολιτισμικό επίπεδο. Ο Beethoven αποτέλεσε το παράδειγμα για κάθε καλλιτέχνη όσον αφορά την ανεξαρτητοποίηση της μουσικής δημιουργίας από το αριστοκρατικό σύστημα, από την προστασία της εκκλησίας και από τις τάσεις της μόδας.<sup>147</sup> Ακόμα, η τακτική παρακολούθηση συναυλιών από ένα σταθερό «κοινό», η εξέλιξη της μουσικής τυπογραφίας και η ίδρυση των πρώτων Ωδείων και μουσικών Εκδοτικών Οίκων ενισχύουν την επιρροή της μουσικής όσον αφορά τη διαμόρφωση της «κοινής γνώμης». Ταυτόχρονα, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ανθίζουν στην Ευρώπη οι Εθνικές Μουσικές Σχολές, που συνέβαλαν στην εδραίωση και ανάδειξη της πολιτικής και εθνικής συνείδησης των χωρών που εκπροσωπούσαν, στον αναπροσδιορισμό της έννοιας του έθνους και εν τέλει του εθνικισμού στις τέχνες.<sup>148</sup> Αφετηρία των παραπάνω στο γερμανόφωνο χώρο αποτελεί η όπερα του Weber, *Ελεύθερος Σκοπευτής* (1821), με την οποία καθιερώνονται στοιχεία της λαϊκής μουσικής, καινούργια ηχοχρώματα και αρμονικοί χρωματισμοί, καθώς και το τοπικό ιδίωμα στη μουσική δημιουργία.<sup>149</sup>

<sup>145</sup> U. Michels, *Άτλας της μουσικής*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (I.E.M.A.), Αθήνα 1995, τόμος 2, σ. 435.

<sup>146</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 271.

<sup>147</sup> Ch. Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, μτφρ. Μ. Δραγούμης, Αθήνα 1993, σ. 70.

<sup>148</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 275.

<sup>149</sup> Στο ίδιο, σ. 174.

Αρχικά, αντικείμενο μελέτης για πολλούς ερευνητές αποτέλεσε ο προσδιορισμός της έννοιας του έθνους. Για κάποιους το έθνος συμπίπτει απλά με το εδαφικό κράτος, ενώ για άλλους συστατικά του στοιχεία είναι η καταγωγή, η γλώσσα και η κοινή παράδοση. Από το παρελθόν είχε γίνει αναφορά περί εθνικής τέχνης και καταγωγής της μουσικής από τη γλώσσα στο *Λεξικό της Μουσικής* του Rousseau το 1769. Ουσιαστικά, ο Rousseau υποστήριζε πως ο τονισμός κάθε γλωσσικής ομάδας προσδιορίζει τη μελωδία κάθε έθνους, οπότε κάθε γλωσσική ομάδα έχει τη δική της μουσική.<sup>150</sup> Η σχέση της μουσικής με το έθνος καθορίζεται από το εθνικό ύφος, το οποίο διαμορφώνεται στο εκάστοτε ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Ακόμα, τα εθνικά χαρακτηριστικά δίνουν στη χρήση της μουσικής πολιτική, πολιτισμική και νεωτερικιστική διάσταση.<sup>151</sup>

Στη συνέχεια, κρίνεται αναγκαίο να προσδιοριστεί η έννοια του εθνικισμού, για την οποία έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις. Για το σκοπό, αυτό στην παρούσα εργασία παρατίθενται δύο αντιδιαμετρικές προσεγγίσεις της έννοιάς του, η αρχεγονιστική και η νεωτερικιστική-ιστορική. Σύμφωνα με την πρώτη ο εθνικισμός αποτελεί «μια φυσική διαδικασία διαίρεσης της ανθρωπότητας σε έθνη με τον εθνικισμό ως μέσο αυτοσυνειδητοποίησης σε αρχέγονες εθνικές ομάδες», ενώ σύμφωνα με τη δεύτερη πρόκειται για «μια διαδικασία νομιμοποίησης και αναπαραγωγής του σύγχρονου εθνικού κράτους στο πλαίσιο κρυστάλλωσης των κοινωνικοπολιτικών και οικονομικών θεσμών της νεωτερικότητας».<sup>152</sup> Προσεγγίζοντας τον εθνικισμό από την νεωτερικιστική-ιστορική οπτική και όχι την αρχεγονιστική, φαίνεται ότι αυτός εγγενώς ενισχύει το εθνικό αίσθημα, εδραιώνει την εθνική ταυτότητα, θεσπίζει το πλαίσιο του πολιτισμικού δόγματος και ενσαρκώνει την εθνική κληρονομιά εντός της κουλτούρας του κάθε έθνους.<sup>153</sup> Ο εθνικισμός, ως πολιτιστικό κίνημα, βασίστηκε κυρίως στη γλώσσα, ειδικά σε χώρες που βρισκόντουσαν υπό την κυριαρχία ξένων δυνάμεων και αποτελεί στοιχείο ομογενοποίησης που βοηθά στην ανακάλυψη της εθνικής ιδιοσυγκρασίας και στην ανάδειξη εθνοτικών χαρακτηριστικών.<sup>154</sup> Έτσι, ο εθνικισμός επηρέασε και τη ρομαντική μουσική. Οι επιστημολογικές οπτικές της έννοιας είναι τρεις: η *ρεαλιστική*, η οποία συνδέει το μουσικό εθνικισμό με τα εκάστοτε πραγματικά και αδιαπραγμάτευτα εθνικά μουσικά γνωρίσματα, η *νομιναλιστική*, η οποία ταυτίζει τον μουσικό εθνικισμό με στάση ατομικών ή συλλογικών υποκειμένων και η *κριτική*, η οποία αποδέχεται την ρεαλιστική, αλλά συγχρόνως αντιτάσσεται στην εθνικιστική εμπλοκή θέτοντας το ατομικό υποκείμενο προς το μουσικά

<sup>150</sup> Headington, ό.π., σ. 89-90.

<sup>151</sup> Τσέτσος, *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, Αθήνα 2011, σ. 119-120.

<sup>152</sup> Στο ίδιο, σ. 34-35.

<sup>153</sup> Smith, ό.π., σ. 71-72, 74 και 77-78.

<sup>154</sup> Φράγκου – Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 28.

καθολικό.<sup>155</sup> Στην μεταμπετοβενική εποχή και καθ' όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η κυριαρχία της Γερμανίας στην ενόργανη και συμφωνική μουσική στην Ευρώπη, με εξαίρεση τους Γάλλους και τους Ιταλούς συνθέτες όπερας, δημιούργησε την έντονη ανάγκη ανάδειξης των μουσικών εθνικισμών στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες.<sup>156</sup> Τέλος, βέβαιο είναι ότι ο μουσικός εθνικισμός είναι ένα ζήτημα ιδιαίτερα σύνθετο και από αισθητική άποψη, λόγω της πολυμορφίας του εθνικού στοιχείου στη μουσική.<sup>157</sup>

Ένα βασικό συστατικό του μουσικού εθνικισμού αποτελεί το παραδοσιακό-φολκλόρ στοιχείο και γι' αυτό το λόγο κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στις καλλιτεχνικές επιδιώξεις των Εθνικών Μουσικών Σχολών. Αρχικά, για τη λαογραφία το «φολκλόρ στοιχείο» αφορά την έννοια της παράδοσης και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση της μουσικής παράδοσης ταυτίζεται με τις παραδεδομένες ιδέες, τις μουσικές πρακτικές και τεχνικές καθώς και τις αισθητικές προτιμήσεις.<sup>158</sup> Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η έννοια της παράδοσης στα πλαίσια συγκρότησης του έθνους-κράτους αφορά τον αγροτικό πληθυσμό και μέσα κυρίως από την ιδεολογία του *Volksgeist* υποστηρίζεται ότι: «η αγνή, αυθεντική και αμόλυντη έκφραση της ψυχής και του πνεύματος του λαού, βρίσκεται στην ύπαιθρο, εκεί που ζει –σχεδόν ανέγγιχτα από εξωτερικές επιδράσεις– ο λαός, η πεμπτουσία του έθνους».<sup>159</sup> Οι λαϊκές μελωδίες που χρησιμοποιούνται στην εθνική έντεχνη μουσική φέρνουν την αστική τάξη πιο κοντά στον επαρχιακό και αγροτικό πολιτισμό, στην κουλτούρα της υπαίθρου και στην παράδοση. Αντίθετα, το εξωτικό στοιχείο δεν αποτελεί στοιχείο προσδιορισμού του μουσικού εθνικισμού, διότι αφορά τοπικά ιδιώματα εθνών διαφορετικών από αυτό του συνθέτη τα χρησιμοποιεί. Γενικότερα, η έννοιες του έθνους και του εθνικισμού δεν προσδιορίζονται απαραίτητα με μουσικά κριτήρια και γι' αυτό το λόγο η ύπαρξη λαϊκών μελωδιών δεν συνεπάγεται πάντοτε έργο με εθνικό χαρακτήρα.<sup>160</sup>

Τέλος, οι Εθνικές Μουσικές Σχολές αποτελούν μουσικά κινήματα που εμφανίζονται στις χώρες της Ευρωπαϊκής περιφέρειας, όπως είναι οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, της Ρωσίας, της Σκανδιναβίας και κάποιες της Μεσογείου, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αρχικά, ο όρος «σχολή» εμφανίζεται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και αποτελεί ένα συγκεκριμένο κύκλο συνθετών με

<sup>155</sup> Τσέτσος, *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, ό.π., σ. 119.

<sup>156</sup> Headington, ό.π., σ. 90.

<sup>157</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 27.

<sup>158</sup> Μ. Παπαυλίου, «Φολκλόρ και Φολκλωρισμός. Συγκλίσεις και Αποκλίσεις», στο: *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, επιμ. Π. Κάβουρας, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2010, σ. 1.

<sup>159</sup> Στο ίδιο, σ. 2.

<sup>160</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 270.

κοινή συλλογική συνείδηση και προγραμματικές προθέσεις. Στην περίπτωση των εθνικών σχολών συνδέεται με τα εθνικά κινήματα κάθε τόπου και διαφέρει από τόπο σε τόπο ανάλογα με τα στοιχεία που υπερισχύουν στην κάθε σχολή.<sup>161</sup> Οι Εθνικές Μουσικές Σχολές έχουν ως στόχο την έκφραση και την ανάδειξη των χαρακτηριστικών κάθε έθνους και την εδραίωση της ταυτότητάς του μέσα από τη μουσική και πολιτισμική του κληρονομιά, χωρίς όμως να αποβάλλουν εντελώς τα επικρατούντα στοιχεία της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Ακόμα, ο στόχος αυτός επιτυγχάνεται με την ανάδυση λαϊκών μύθων και θρύλων, παραδοσιακών τραγουδιών και χορευτικών ρυθμών μέσω της μουσικής γλώσσας.<sup>162</sup> Συνάμα, μία ακόμα πτυχή των εθνικών σχολών είναι και ο «κοσμοπολιτισμός», ως κοινός τρόπος επικοινωνίας και κατανόησης των ανθρώπων μέσω της τέχνης, όσο και αν έρχεται σε ρήξη με τη φύση του όρου «εθνικός».<sup>163</sup> Η τέχνη λειτουργεί ενωτικά, με τη διττή της φύση γεφυρώνει χάσματα και κοινωνικές ανισορροπίες, ενώ παράλληλα κάνει πιο ευδιάκριτα τα εθνικά όρια.<sup>164</sup> Βέβαια, υπάρχουν περιπτώσεις συνθετών, που μπορούν να χαρακτηριστούν εθνικοί δίχως να περιορίζονται μόνο στις παραδόσεις της χώρας τους, διότι η ενασχόλησή τους και η χρήση διάφορων εθνικών ιδιωμάτων και μουσικών πολιτισμών αποτελούν και τον μοναδικό τρόπο ανάδειξης του εθνικού πνεύματος του κάθε συνθέτη.<sup>165</sup> Συνθέτες που αναδείχθηκαν μέσα από τις εθνικές σχολές αποτελούν φυσιογνωμίες-ορόσημα μέχρι και σήμερα στην παγκόσμια ιστορία της μουσικής.<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 29-30.

<sup>162</sup> J. Leerssen, «Nationalism and the cultivation of culture», *Nations and Nationalism* 12/4 (2006), σ. 570.

<sup>163</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 25.

<sup>164</sup> Να τονίσω ότι εκείνη την εποχή η ανάγκη των περισσότερων χωρών για εδραίωση της εθνικής τους ταυτότητας και ανεξαρτητοποίηση από ισχυρές εθνικές δυνάμεις της εποχής, ενίσχυε τις τάσεις που αναφέρονται παραπάνω και δεν έχει σε καμία περίπτωση σχέση με τους αντίστοιχους όρους που χρησιμοποιούνται στην εποχή μας.

<sup>165</sup> Stokes, ό.π., σ. 83.

<sup>166</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 25.

**ii. Ο φιλοσοφικά θεμελιωμένος εθνικισμός του Richard Wagner.**  
**Ορισμένα φιλοσοφικά προαπαιτούμενα.**

Η παρουσίαση της φιλοσοφικής θεμελίωσης του μουσικού εθνικισμού του Wagner κρίνεται απαραίτητη για την κατανόηση συγκλίσεων ή αποκλίσεων του με άλλους μουσικούς εθνικισμούς της εποχής. Ο εθνικισμός του συνθέτη δεν περιορίζεται στα μουσικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στα έργα του, αλλά γίνεται εμφανής και στις σχετικές τοποθετήσεις του στα θεωρητικά του γραπτά. Ο Wagner ήταν κυρίως μουσικός συνθέτης και πάντα έτσι ήθελε να τον αντιμετωπίζουν, όμως η έντονη, εξτρεμιστική ιδιοσυγκρασία του και το γεγονός ότι ήταν γραφομανής τον οδήγησαν στην ενασχόλησή του με τη φιλοσοφία για να θεμελιώσει τις απόψεις και τις θεωρίες του. Η αφετηρία της ενασχόλησής του με την φιλοσοφία ήταν ο G. W. F. Hegel, αδιαμφισβήτητη ήταν και η φιλοσοφική συμβολή του L. v. Feuerbach, καταλυτική ωστόσο η συμβολή του A. Schopenhauer.

Πρώτη επαφή και εντρύφηση του Wagner με τη φιλοσοφία αποτέλεσε η μελέτη της πραγματείας του G. W. F. Hegel, *η Φιλοσοφία της Ιστορίας*.<sup>167</sup> Σύμφωνα με τον Hegel, ο καλλιτέχνης αντλεί το περιεχόμενο της τέχνης του από τον ίδιο του τον εαυτό και μέσα από τον αυτοπροσδιορισμό του καταφέρνει να αποτυπώσει στο έργο του όλες τις συναισθηματικές καταστάσεις και πτυχές του ανθρώπινου πνεύματος. Ο Wagner υιοθέτησε από τον φιλόσοφο την εστίαση στο ανθρώπινο στοιχείο και την ανάδειξή του μέσα από το έργο τέχνης, όπως διαφαίνεται από την επισκόπηση του μεγαλύτερου μέρους του θεωρητικού και μουσικού του έργου, τα οποία κινούνται σε αυτή τη σφαίρα του *καθαρά ανθρώπινου*. Στην θεωρία περί *συνολικού έργου τέχνης*, ο Wagner παρουσιάζει το *Μουσικό Δράμα* ως το ιδανικό μέσο παρουσίασης της ανθρώπινης φύσης και της Ιδέας του κόσμου, στο οποίο συνενώνονται όλες οι μορφές τέχνης σε ένα «όλον».<sup>168</sup> Ακόμα, όσον αφορά την εγελιανή προσέγγιση της μελωδίας στη συνολική μορφή ενός μουσικού έργου, ο Wagner εναντιώνεται σε αυτήν προκρίνοντας την έννοια της ατέρμονης μελωδίας, στην οποία η μελωδία αξιοποιείται με τρόπο που τα τμήματα της μουσικής μορφής να παρατίθενται με ομαλές μεταβάσεις και όχι απλά μηχανικά.<sup>169</sup> Τελικά, ο συνθέτης αποστασιοποιήθηκε από την εγελιανή φιλοσοφία, παρά την υιοθέτηση αρκετών πτυχών της και αυτό οφείλεται, σύμφωνα με λόγια του ίδιου, «στα πρακτικά αιτήματά του σχετικά με την αναδόμηση της κοινωνίας», ένας προβληματισμός που τον οδήγησε στη φιλοσοφία του Feuerbach.

Ο Wagner, πέραν των προσωπικών του προβληματισμών, επηρεάστηκε και από τον στενό κύκλο αμφισβητιών του Hegel και έτσι στράφηκε προς την φουερμπαχική φιλοσοφία. Ο Γερμανός φιλόσοφος L. v. Feuerbach εξομοίωσε τη

<sup>167</sup> Wagner, *My life*, ό.π., σ. 429-430.

<sup>168</sup> D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners: Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982, σ.126

<sup>169</sup> Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 72.

σχέση του ανθρώπου με την τέχνη με τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, υποστηρίζοντας πως ο άνθρωπος παράγει την τέχνη όπως η φύση παράγει την ανθρώπινη ζωή. Ο Wagner, υιοθετώντας αυτή τη φοϋερμαχική άποψη, αντιμετωπίζει την τέχνη ως προϊόν της «φυσικής ηθικής της ανθρώπινης ψυχής».<sup>170</sup> Ακόμα, το γεγονός πως οι βασικές συνιστώσες όλης της βαγκνερικής κοσμοαντίληψης και εργογραφίας είναι ο έρωτας και η αγάπη, οφείλεται στην αφομοίωση από το συνθέτη των φοϋερμαχικών αντιλήψεων για το λυτρωτικό ρόλο τους στην ανθρώπινη ύπαρξη. Κατά τον Feuerbach η αγάπη αποτελεί την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, λειτουργώντας ενωτικά για τους πάντες και για τα πάντα, ως μέσο επιβίωσης, αλληλοκατανόησης και συνύπαρξης. Τέλος, στη φοϋερμαχική φιλοσοφία, ο άνθρωπος πρέπει να απεγκλωβιστεί από τα δεσμά της θρησκείας και ο θεός να μετασχηματιστεί σε ανθρώπινο ον. Η υιοθέτηση αυτής της άποψης από τον Wagner, φαίνεται στο τετραλογία του *Δαχτυλιδιού*, όπου τονίζεται η χειραφέτηση των ανθρώπων από το θρησκευτικό φетиχισμό με την ολοκληρωτική καταστροφή της κατοικίας των θεών, της Βαλχάλα.<sup>171</sup>

Τέλος, όπως αναλύθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, μία από τις βασικότερες φιλοσοφικοαισθητικές επιρροές του Wagner ήταν ο A. Schopenhauer. Η πρώτη επαφή του συνθέτη με τη σοπενχαουερική φιλοσοφία πραγματοποιείται το 1857 μέσα από την μελέτη της πραγματείας του φιλοσόφου, *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση* (1818). Ο φιλόσοφος, στην πραγματεία του 1818, αντιμετωπίζει τη μουσική ως κυρίαρχη τέχνη μεταξύ των υπολοίπων τεχνών με βασικό επιχείρημα ότι απεικονίζει την ίδια τη βούληση, η οποία με τη μεταφυσική της διάσταση δίνει τη δυνατότητα στη μουσική να αποκαλύπτει την ουσία του κόσμου με τον πιο άμεσο και εύληπτο τρόπο.<sup>172</sup> Μετά την επαφή του Wagner με το έργο του Schopenhauer και πιο συγκεκριμένα στην πραγματεία *Beethoven* (1870), ο συνθέτης αναθεωρεί την άποψή του για τη θέση της μουσικής στο μουσικό δράμα και γι' αυτό σε πολλά έργα του φαίνεται πως η μουσική κατέχει πρωταγωνιστικό και καταλυτικό ρόλο, όπως για παράδειγμα στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Το γεγονός ότι η μουσική αποτελεί a priori συνιστώσα του βαγκνέριου δράματος έθεσε τα θεμέλια για την θεωρία του Wagner περί της *μεταφυσικής του δράματος*, χωρίς όμως ταυτόχρονα να αναιρεί το βασικό όραμα του συνθέτη για την ισότιμη συνύπαρξη όλων των τεχνών εντός ενός *συνολικού έργου τέχνης*. Επίσης, από τον Schopenhauer υιοθέτησε την αντι-ιστορική προσέγγιση των λιμπρέτων και των θεματολογιών που χρησιμοποίησε στα έργα του, με την ανάδειξη των αρχέγονων λαϊκών μύθων, την σκηνική μορφοποίησή τους με την υπερβολική χρήση φαντασμαγορικών τεχνασμάτων και τη διέγερση του γερμανικού θυμικού μέσα από το μυστηριακό, μυθοπλαστικό και φαντασιακό τους χαρακτήρα, διότι ο συνθέτης

<sup>170</sup> Headington, ό.π., σ. 85.

<sup>171</sup> Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, ό.π., σ. 123.

<sup>172</sup> Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 81.

θεωρούσε πως στους μύθους βρίσκεται η ουσία σε αντίθεση με την ιστορία που αποτυπώνει μόνο σχέσεις και συμβάντα.<sup>173</sup> Ακόμα, η σύλληψη του γνωστού εξαγγελτικού μοτίβου (*Leitmotiv*) από τον Wagner έχει μία διαισθητική διάσταση και βασίζεται στη σοπενχαουερική θεωρία των ονείρων και της θέασης φαντασμάτων. Γίνεται εμφανής η προσπάθεια ενσωμάτωσης του κοινού στη μεταφυσική διαδικασία της διόρασης κατά την παρακολούθηση ενός έργου βαγκνερικών προδιαγραφών, κατά τη διάρκεια του οποίου ο συνθέτης επιδιώκει να διαμορφώσει τη συνθήκη προαισθήματος ή ανάκλησης μιας ανάμνησης με τη βοήθεια του καθοδηγητικού μοτίβου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Schopenhauer:

*«Στη μελωδία, στην ψηλή, τραγουδιστική κύρια φωνή, που καθοδηγεί το όλο και διατρέχει από την αρχή μέχρι το τέλος με αδέσμευτη ελευθερία την αδιάσπαστη, πολυσήμαντη συνάφεια μιας Ιδέας, εκδιπλώνοντας ένα όλον, αναγνωρίζω την ανώτατη βαθμίδα εξαντικειμενέυσης της βούλησης, τη συνετή ζωή κι ορμή του ανθρώπου. Όπως μόνο αυτός, προικισμένος με Λόγο, επισκοπεί πάντοτε προς τα μπρος και προς τα πίσω το δρόμο της πραγματικότητάς του και τις αναρίθμητες δυνατότητες, πραγματοποιώντας έτσι ένα βίο συνετό και ως εκ τούτου συνεκτικό ως όλο(ν), αντιστοίχως μόνον η μελωδία έχει από την αρχή ως το τέλος έναν ειρμό όλο σημασία και πρόθεση. Διηγείται επομένως την ιστορία της φωτισμένης από τη σύνεση βούλησης, της οποίας το πραγματικό έκτυπο είναι η σειρά των πράξεών της.»<sup>174</sup>*

---

<sup>173</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση του μουσικού...», ό.π. σ. 46.

<sup>174</sup> Α. Σοπενχάουερ, «Τα κείμενα για τη μουσική», στο Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 87-88.

### iii. Αντιπαραβολή με άλλους εθνικισμούς της εποχής.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, η Γερμανία, εξαιτίας της χειμαρρώδους ανάγκης της για εδραίωση της εθνικής της ταυτότητας, διαδραμάτισε ηγετικό ρόλο μεταξύ των υπολοίπων Ευρωπαϊκών χωρών όσον αφορά την προσέγγιση του εθνικού στοιχείου στη μουσική, παρουσιάζοντας τόσο ομοιότητες όσο και διαφορές με αυτές. Η συνεισφορά του Wagner με το θεωρητικό και το μουσικό έργο του στην ενοποίηση του γερμανικού κράτους και στην εδραίωση της εθνικής ταυτότητας ήταν τεράστια. Το γερμανικό παρελθόν αποτελούσε τη μοναδική πηγή έμπνευσης, σημείο αναφοράς και εκκίνησης της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Τον «γερμανισμό» που διακατείχε το θεωρητικό του έργο τον μετενσάρκωσε σε ένα νέο μουσικό ύφος, με στόχο την απελευθέρωση της γερμανικής μουσικής από τις επιρροές των κυρίαρχων Ευρωπαϊκών χωρών και την επιλογή μόνο των στοιχείων που ταιριάζουν στο γούστο και στην ιδιοσυγκρασία των Γερμανών. Όσον αφορά το γερμανικό μουσικό εθνικισμό, από τη μία η βασική ομοιότητα της Γερμανίας με τις χώρες που γεννήθηκαν οι «Εθνικές Μουσικές Σχολές» εντοπίζεται στην καθυστερημένη δημιουργία της ουμανιστικής σκέψης και της αστικής εθνικής συνείδησης σε αυτές. Από την άλλη, η πρώτη βασική διαφορά διαφαίνεται στον τρόπο προσέγγισης του λαϊκού στοιχείου στα έργα των συνθετών του γερμανικού ρομαντισμού σε αντιδιαστολή με τα έργα συνθετών των εθνικών σχολών άλλων χωρών. Η δεύτερη βασική διαφορά εντοπίζεται στην αισθητικοτεχνική διάσταση, στην εθνική ιδεολογία και στον εσωτερικό τρόπο προσέγγισης του εθνικού στοιχείου από το γερμανικό μουσικό εθνικισμό σε αντίθεση με τον καθορισμό αυτού κυρίως με βάση ιδεολογικούς παράγοντες, όπως επικρατούσε στις εθνικές σχολές άλλων χωρών.<sup>175</sup> Παρακάτω θα πραγματοποιηθεί η αντιπαραβολή του γερμανικού μουσικού εθνικισμού, -με τον Richard Wagner ως το απόλυτο πρότυπο και αντιπροσωπευτικό συνθέτη της Γερμανίας-, με τους μουσικούς εθνικισμούς άλλων χωρών της εποχής.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι εκείνη την περίοδο, η Ιταλία και η Γαλλία είχαν ήδη εξαπλωθεί όσο ο Wagner αγκομαχούσε να προωθήσει την γερμανική μουσική στην Ευρώπη, ο συνθέτης αντέδρασε κυρίως στην επιρροή αυτών των χωρών θεωρώντας ότι διαφθείρουν το γερμανικό πνεύμα. Αρχικά, η περίπτωση του **ιταλικού μουσικού** εθνικισμού, σύμφωνα με τον Taruskin είναι παράδειγμα *πολιτικού μουσικού εθνικισμού*, σε αντίθεση με το γερμανικό μουσικό εθνικισμό του Wagner, που δίνεται έμφαση στο *καθαρά ανθρώπινο στοιχείο* και όχι στην πολιτική διάσταση, κάτι που οδηγεί σε ενδιαφέρουσες αποκλίσεις μεταξύ των δύο. Για παράδειγμα, στις όπερες του Verdi, *Nabucco*, *I Lombardi* και *Ernani*, η μουσική φαίνεται να αποκτά πολιτικό σθένος ως συνιστώσα κοινωνικοπολιτικών συναφειών

<sup>175</sup> Σιώπη, *Richard Wagner (1813-1883)*..., ό.π., σ. 29.

του αγώνα για την εθνική ανεξαρτησία και ενοποίηση, *Risorgimento*, και όχι ως ανάδειξη των εθνικών χαρακτηριστικών μέσω της χρήσης του λαϊκού στοιχείου ή της αναδρομής σε πολιτισμικές ρίζες, όπως στην περίπτωση του μουσικού δράματος του Wagner.<sup>176</sup> Παρά το γεγονός ότι είχε πολιτική διάσταση και παρά τη γρήγορη εξάπλωσή της, η ιταλική όπερα απέτυχε να συμβάλει στη συνένωση των ιταλικών κρατιδίων, ενώ στην περίπτωση της γερμανικής όπερας, παρά την αργοπορία στην εξάπλωσή της και την εστίαση στο ανθρώπινο στοιχείο, συνέβαλε τόσο στη συνένωση των γερμανικών κρατιδίων όσο και στη διάδοση της πολιτισμικής της παράδοσης σε όλη την Ευρώπη. Βασική αιτία ήταν το γεγονός ότι δεν υπήρξε κάποια διάθεση από τους Ιταλούς συνθέτες να αναδείξουν την πολιτισμική κληρονομιά ή τα ιστορικά γεγονότα της χώρας τους και γι' αυτό το λόγο δεν ενέπνεαν το εθνικό αίσθημα στο ιταλικό κοινό, με παραδείγματα την όπερα *Guillaume Tell* του Gioachino Rossini σε γαλλικό λιμπρέτο για την προώθηση της *Grand Opera* και την όπερα *Don Pasquale* του Donizetti για την προώθηση της *Opera Buffa*, που παρουσιάστηκαν στο Παρίσι το 1829 και το 1843 αντίστοιχα. Ακόμα, το γεγονός ότι το ιταλικό μελόδραμα βασίζεται σε λιμπρέτα του διεθνούς ρομαντισμού έρχεται σε ρήξη με την θεώρηση του Wagner ότι το δράμα αποτελεί τη σκηνική μορφοποίηση των αρχέγονων μύθων,<sup>177</sup> μέσα από τους οποίους ένας εθνικός συνθέτης οφείλει να αναβιώσει την πολιτισμική κληρονομιά της χώρας του. Επιπρόσθετα, μία ακόμα απόκλιση εντοπίζεται στην προσέγγιση του ρόλου της μουσικής δημιουργίας σε σχέση με την μετάδοση των βαθύτερων νοημάτων του έργου στο κοινό και την κατ' επέκταση επιρροή της κοινής γνώμης.<sup>178</sup> Ο Wagner αποκλίνει από την ιταλική προσέγγιση της μελωδίας, καθώς πιστεύει πως με αυτό τον τρόπο υποβαθμίζεται η επαφή του κοινού με την ποιητική ουσία και το μουσικό έργο αποτελεί πλέον προϊόν «διασκέδασης» και όχι «ψυχαγωγίας». Η επικράτηση των μελωδικών γραμμών, και κυρίως της αποσπασματικής μελωδίας του Verdi, που χαρακτηρίζουν γενικότερα την ιταλική όπερα, έρχεται σε ρήξη με τη μορφή της «ατέρμονης μελωδίας» του Wagner,<sup>179</sup> όπου η αρμονική εξέλιξη και η δομή των μελωδικών γραμμών δεν υπερισχύουν του νοήματος του ποιητικού κειμένου, αλλά αντίθετα το συνοδεύουν.<sup>180</sup> Η ορχηστρική μελωδία του Wagner διαφέρει από την συνοδευτική φωνητική μελωδία και σχετίζεται με την δράση πάνω στη σκηνή. Η συμφωνική γλώσσα του Beethoven και η θεατρική τέχνη μυθοποιούνται στα πλαίσια της σοπενχαουερικής μεταφυσικής και προσδίδεται μια λατρευτική-τελετουργική διάσταση στο έργο με

<sup>176</sup> Τσέτσος, *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, ό.π., σ. 120.

<sup>177</sup> Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, ό.π., σ. 109.

<sup>178</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 30.

<sup>179</sup> C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/ Salzburg 1983, σ. 60

<sup>180</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 195-196.

κοινωνικοπολιτικό αντίκτυπο.<sup>181</sup> Γενικότερα, η αντιμετώπιση της έννοιας της μελωδίας από το συνθέτη δεν περιορίζεται στην μουσική φόρμα και αντιστοιχίζεται με την έκφραση μουσικών ιδεών.<sup>182</sup> Η συμφωνία αντιστοιχίζεται με τον χορό του αρχαίου δράματος και το οδηγητικό μοτίβο αποσαφηνίζει το ψυχολογικό υπόβαθρο των γεγονότων που εξελίσσονται και υπενθυμίζει όσα προηγήθηκαν.<sup>183</sup> Τέλος, η τάση προς τον ρεαλισμό, αν και ξεκίνησε από τον Giuseppe Verdi και τον επαναστατικό χαρακτήρα των πιο αντιπροσωπευτικών έργων του, όπως η όπερα *Nabucco*, το λυρικό δράμα *I Lombardi alla prima crociata* και το πασίγνωστο έργο του *Ernani*,<sup>184</sup> δεν περιορίστηκε μόνο στην Ιταλία, αλλά εμφανίζεται και στη Γαλλία και στη Ρωσία, ενισχύοντας το εθνικό αίσθημα και σε αυτές, καθώς οι συνθέτες αντλούσαν τη θεματολογία των έργων τους από λογοτεχνικά κείμενα, που εστιάζουν σε θέματα που αφορούν κοινωνικοπολιτικά γεγονότα και τον καθημερινό βίο. Αντίστοιχη θεματολογία παρατηρείται στο κίνημα του «Βερισμού», το οποίο αντέδρασε στην επικράτηση της γερμανικής μουσικής τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και γι' αυτό το λόγο έρχεται σε αντίθεση με τα περισσότερα χαρακτηριστικά των έργων του Wagner, όπως η λήψη θεματολογιών από τον κόσμο της φαντασίας και της μυθοπλασίας, ο επιβλητικός χειρισμός της ορχήστρας και η συμφωνική ανάπτυξη.

Στη συνέχεια, το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο στη **Γαλλία** δεν υπήρχε κάποιος συνθέτης εφάμιλλος σε αναγνωρισιμότητα του Wagner ή του Verdi ενίσχυσε τον ανταγωνισμό μεταξύ των μουσικών εθνικισμών αυτών των χωρών. Μάλιστα, από το 1860 και έπειτα υπήρχε μια έντονη αρνητική κριτική για το μουσικό έργο του Wagner στο Παρίσι, ενώ αντίθετα σε κάποιους λογοτεχνικούς κύκλους επικράτησε το θεωρητικό του έργο.<sup>185</sup> Κατά την διάρκεια του Γαλλοπρωσικού πολέμου (1870-1871), η ντροπή του γερμανικού έθνους για την εξάρτησή του από τον γαλλικό πολιτισμό σε συνδυασμό με το πατριωτικό αίσθημα, δημιούργησαν την τάση άρνησης της παρισινής κουλτούρας. Παρά το αρνητικά φορτισμένο κλίμα ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η σχέση του Wagner με τον Γάλλο συνθέτη Hector Berlioz, ο οποίος αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση που ανανέωσε την κλασσική, τυπική συμφωνία με την καθιέρωση του προγράμματος και συμπίπτει σε πολλά στοιχεία με τα βαγκνερικά έργα. Το πιο αντιπροσωπευτικό του έργο είναι η *Φανταστική συμφωνία* op. 14 (1830) και βασίζεται σε μια βιωματική εμπειρία του συνθέτη, στο οποίο ένας εμμονικός έρωτας αντιστοιχίζεται με μια μελωδία (*idée fixe*) που επαναλαμβάνεται σαν μοτίβο ανάμνησης σε όλη τη διάρκεια του έργου,<sup>186</sup> όπως ακριβώς συμβαίνει και στην χρήση του εξαγγελτικού μοτίβου

<sup>181</sup> Michels, ό.π., σ. 455.

<sup>182</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 198.

<sup>183</sup> Michels, ό.π., σ. 453.

<sup>184</sup> H. White & M. Murphy, *Musical constructions of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*, Cork – Ireland 2001, σ. 190.

<sup>185</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 249-250.

<sup>186</sup> Michels, ό.π., σ. 497.

(*Leitmotiv*) στο βαγκνέριο δράμα.<sup>187</sup> Στη Γαλλία η κατάσταση ξεκαθάρισε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με την ανάδειξη της γαλλικής μουσικής στο πρόσωπο του Rameau και την εμφάνιση αντιρομαντικών κινήματων, όπως ο γαλλικός ιμπρεσιονισμός.<sup>188</sup> Ο βασικότερος εκπρόσωπος του κινήματος θεωρείται ο Claude Debussy, μια εξέχουσα προσωπικότητα, που αποκρυστάλλωσε τις αισθητικές αξίες της γαλλικής μουσικής με τον ιδιαίτερο μουσικό λόγο του και την χαρακτηριστική αρμονική υφή και ηχοχρωματική χρήση της ορχήστρας στα έργα του. Το καταλληλότερο έργο για την σύγκριση του γαλλικού ιμπρεσιονισμού με το μουσικό εθνικισμό του Wagner είναι η όπερα του Debussy, *Πελλέας κι Μελισσάνθη*. Αρχικά, διακρίνονται αρκετές ομοιότητες με το μουσικό δράμα του Γερμανού συνθέτη, όπως η μυθοπλαστική υφή του λιμπρέτου, ο πρωταγωνιστικός ρόλος της ορχήστρας, η υποταγή της μουσικής στο ποιητικό κείμενο, η μυστικιστική ατμόσφαιρα και οι συμβολισμοί που υπάρχουν σε όλο το έργο, η έντονη επαφή των χαρακτήρων με τη φύση, η χρήση καθοδηγητικών μοτίβων σε όλη τη διάρκεια του έργου και το γεγονός ότι η αρμονική εξέλιξη –κυρίως χρωματική– εξυπηρετεί τις απαιτήσεις του δράματος.<sup>189</sup> Βέβαια, υπάρχουν και κάποιες αποκλίσεις από το βαγκνερικό μουσικό δράμα, που εντοπίζονται κυρίως στον διαφορετικό χειρισμό των οδηγητικών μοτίβων, τα οποία χρησιμοποιούνται μόνο για τη συνοχή της ορχηστρικής μουσικής και όχι με τον πολύπλευρο τρόπο που τα χρησιμοποιούσε ο Wagner. Τέλος, στα μουσικά δράματα του Γερμανού συνθέτη, όταν αποκαλύπτεται ο έρωτας μεταξύ των χαρακτήρων του έργου, η μουσική ακολουθεί τη σκηνή με ορχηστρική κορύφωση, σε αντίθεση με την όπερα του Debussy που επικρατεί η απόλυτη σιωπή.<sup>190</sup>

Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, παράλληλα με την ανάπτυξη των μουσικών εθνικισμών της Γερμανίας, της Ιταλίας και της Γαλλίας γεννήθηκαν μουσικοί εθνικισμοί και σε άλλες χώρες τις Ευρώπης. Οι συνθέτες τους διατήρησαν τα βασικά δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, τα οποία συνδύασαν με τα εθνικά στοιχεία της χώρας τους. Η περίπτωση της **Ρωσίας** είναι η πιο χαρακτηριστική, διότι εξελίχθηκε παράλληλα με αυτή της Γερμανίας και όχι μεταγενέστερα ως προς το ζήτημα του μουσικού εθνικισμού. Οι πρωταρχικές επιρροές της ρωσικής όπερας εντοπίζονται στη γαλλική κωμική όπερα και στο γερμανικό Singspiel και εξελίσσεται με την ανάπτυξη δύο διαφορετικών τάσεων, αυτής που διατηρεί τα εθνικά χαρακτηριστικά μακριά από τις δυτικές επιρροές και αυτής που διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με τα δυτικοευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα.<sup>191</sup> Την πρώτη τάση εκπροσωπεί η «Εθνική Σχολή των Πέντε», που αποτελείται από τον Mily Alexeyevich Balakirev (1837-1910) και τους Alexander Porfiryevich Borodin (1833-1887), Cezar Antonovich

<sup>187</sup> Headington, ό.π., σ. 85.

<sup>188</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 34.

<sup>189</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δεκάτου ενάτου αιώνα*, ό.π., σ. 342.

<sup>190</sup> A. Copland, *What to Listen for in Music*, Νέα Υόρκη 1957, σ. 235.

<sup>191</sup> Στο ίδιο, σ. 276.

Cui (1835-1918), Modeste Petrovich Mussorgsky (1839-1881) και Nicolay Rimsky-Korsakov (1844-1908). Η «Σχολή των Πέντε» χαρακτηρίζεται από έναν εκλεκτισμό που εναντιώνεται στον γερμανικό μουσικό εθνικισμό και την επικρατούσα ιταλική όπερα. Η μουσική τους αξιοποιεί λαϊκά παραδοσιακά τραγούδια, με βασικά αισθητικά στοιχεία το ρεαλισμό, την ευαισθησία, τη έξοχη χρήση των ορχηστρικών εφέ και ηχοχρωμάτων, την επικράτηση των φυσικών ελασσόνων κλιμάκων και των τρόπων.<sup>192</sup> Σε αυτή την τάση, η απαξίωση της γερμανικής μουσικής γίνεται διακριτή σε γράμμα του Cesar Cui προς τον Rimsky-Korsakov, στο οποίο χαρακτηρίζει τις γερμανικές επιρροές στα ρωσικά έργα ως «μουχλιασμένα γερμανικά παραγεμίσματα», που θεωρεί πως καταστρέφουν την αυθεντικότητα της ρωσικής μουσικής.<sup>193</sup> Βέβαια αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και ο Mussorgsky ήταν υποστηρικτής αυτής της τάσης και θεωρούσε ξένα τα μουσικά και θεωρητικά στοιχεία του γερμανικού χώρου για την ρωσική παράδοση, ως προς την μουσική υφή θυμίζει έντονα τα γερμανικά πρότυπα. Στα έργα του, όπως και στα βαγκνέρια έργα, πραγματοποιείται μια αλληλουχία από συγκεκριμένα μελωδικοαρμονικά μοτίβα που συσχετίζονται με πρόσωπα και καταστάσεις, με μοναδική διαφορά την έμφαση στη φωνητική μελωδία και όχι στην ορχήστρα.<sup>194</sup> Μάλιστα, στην μοναδική ολοκληρωμένη όπερα του Mussorgsky, *Μπόρις Γκοντούνοφ*, από τη μία ενώνει το ρεαλισμό με το ρομαντισμό και από την άλλη γίνεται εμφανές πως η πηγή έμπνευσής του είναι η ιστορία και οι λαϊκοί μύθοι της χώρας του, με τα μουσικά στοιχεία να προσαρμόζονται πλήρως στο χαρακτήρα και στη γλώσσα αυτής, όπως ακριβώς γίνεται και στην βαγκνερική δραματουργία. Την δεύτερη τάση όρισε ο «Πούσκιν της ρωσικής μουσικής»,<sup>195</sup> Michael Glinka, με την όπερά του, *Μια ζωή για τον Τσάρο* (1836), θέτοντας το ξεκίνημα του ρωσικού εθνικισμού. Στα έργα του χρησιμοποιούσε ρωσικά φολκλορικά ιδιώματα, τα οποία εναρμόνιζε με το δικό του προσωπικό ύφος, με εμφανείς τις ιταλικές επιρροές ως προς την αρμονία και τις γερμανικές ως προς την χρήση των μοτίβων.<sup>196</sup> Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την ενασχόλησή του με μουσική άλλων χωρών, δημιούργησε μία ακόμα συνθετική τάση που εστίαζε στο υπερ-εθνικό ύφος. Μια αντίστοιχη περίπτωση είναι και ο Ρώσος συνθέτης P. I. Tchaikovsky, που συνδυάζει προσεκτικά τα εθνικά στοιχεία της χώρας του με τα δυτικοευρωπαϊκά μοντέλα μουσικής σύνθεσης. Οι συμφωνίες του μοιάζουν με συμφωνικά ποιήματα που μεταμορφώνουν τη ποιητική μορφή σε μουσική εμπειρία, χωρίς να είναι απαραίτητες οι προγραμματικές επεξηγήσεις, με εξαίρεση τα συμφωνικά ποιήματα *The Storm* και *Fatum*, την προγραμματική

<sup>192</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 276.

<sup>193</sup> M. Frolova – Walker, «Against Germanic Reasoning: The search for a Russian style of musical argumentation.», στο: *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945*, επιμ. H. White & M. Murphy, Cork 2001, σ. 109.

<sup>194</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 284-285.

<sup>195</sup> Frolova – Walker, ό.π., σ. 106.

<sup>196</sup> Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 280.

συμφωνία *Manfred* και τη συμφωνική μπαλάντα για ορχήστρα *The Voyevoda*.<sup>197</sup> Κατά την περίοδο αυτή, εκτός από την περίπτωση του Tchaikovsky, ενδιαφέρον για τη χρήση του προγράμματος εκδηλώνουν και άλλοι συνθέτες, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Wagner, λόγω της ανάγκης η μουσική να ανταποκριθεί στο λογοτεχνικό προσανατολισμό της εποχής. Ακόμα, ο Tchaikovsky χρησιμοποίησε και κάποιες λαϊκές μελωδίες, όπως για παράδειγμα στο *Πρώτο Κουαρτέτο Εγχόρδων*, όπου σε συνδυασμό με το ρωσικό χρώμα μιμείται μπετοβενικά στοιχεία, διαδικασία που παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στα χαρακτηριστικά των βαγκνερικών έργων.<sup>198</sup>

Όσον αφορά τον **Πολωνικό** μουσικό εθνικισμό, οι δύο βασικότεροι εκπρόσωποι του είναι ο Γαλλοπολωνός συνθέτης F. F. Chopin και ο Πολωνός συνθέτης Stanislaw Moniuszko. Ο πρώτος έζησε μια ζωή με έντονες αναταραχές και μετακινήσεις εκτός χώρας, με αποτέλεσμα να διαδώσει τον εθνικό πολιτιστικό πλούτο και να επιταχύνει την αναγνώριση της πολωνικής μουσικής κληρονομιάς από άλλες ευρωπαϊκές χώρες.<sup>199</sup> Γι' αυτό και αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες μουσικές φυσιογνωμίες της Ρομαντικής εποχής, καθώς και σύμβολο του Πολωνικού κράτους. Η χρήση του παραδοσιακού στοιχείου γίνεται περισσότερο σε επίπεδο αισθητικής και έμπνευσης, καθώς δεν συναντούμε αυτούσια χρήση κάποιου πρωτογενούς παραδοσιακού σκοπού, όπως για παράδειγμα τα *19 πολωνικά τραγούδια*, τα οποία προήλθαν από στίχους πολωνικών τραγουδιών και όχι από αυτούσιες πολωνικές μελωδίες.<sup>200</sup> Αυτό συμπίπτει με τον χειρισμό του λαϊκού στοιχείου από τον Wagner, ο οποίος υποστηρίζει πως η μελωδία πρέπει να γεννάται από την ποιητική ιδέα και το λαϊκό μύθο και όχι να χρησιμοποιείται αυτούσια από παλιά λαϊκά άσματα, διότι χωρίς της συνοδεία του αντίστοιχου λαϊκού ποιήματος στο οποίο βασίστηκε η μελωδία νεκρώνεται οργανικά.<sup>201</sup> Ακόμα, μέσα στο τεράστιο σύνολο πιανιστικών έργων του Chopin εμπεριέχονται και οι *58 Μαζούρκες* και *16 Πολωνέζες*, που το ύφος τους είναι κατεξοχήν παραδοσιακό και περιορίζεται στα αισθητικά όρια διέγερσης του πολωνικού «αισθήματος» και όχι στην χρήση παραδοσιακού ρυθμικομελωδικού υλικού.<sup>202</sup> Βέβαια, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο Chopin ήταν μισός Γάλλος και μισό Πολωνός, με την μεγαλύτερη συνθετική του δραστηριοποίηση να λαμβάνει χώρα στη Γαλλία και όχι στην Πολωνία, δημιουργώντας ερωτήματα στο κατά πόσο είχε επιρροή στο έργο του και η κατάσταση της Γαλλίας. Επίσης, ο συνδυασμός του εθνικού στοιχείου με

<sup>197</sup> Headington, ό.π., σ. 94.

<sup>198</sup> Michels, ό.π., σ. 495.

<sup>199</sup> S. Downes, «Eros and Paneuropeanism: Szymanowski's utopian vision», στο: *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945*, επιμ. H. White & M. Murphy, Cork 2001, σ. 63.

<sup>200</sup> M. Ed. Stokes, *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place (Ethnic Identities Series)*, USA 1994, σ. 13-14.

<sup>201</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 26.

<sup>202</sup> Stokes, ό.π., σ. 63.

τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα διακρίνεται και στις λαϊκές μελωδίες του Πολωνού συνθέτη Stanislaw Moniuszko, που αναδεικνύονται στα 257 τραγούδια με πιανιστική συνοδεία της συλλογής *Śpiewnik domowy* και στις όπερές του, όπου πραγματοποιείται με πετυχημένο τρόπο ο συνδυασμός του φολκλόρ στοιχείου με την δυτικοευρωπαϊκή φόρμα.<sup>203</sup> Από τη μία το μελωδικό υλικό προέρχεται από την πολιτισμική κληρονομιά της Πολωνίας και από την άλλη ο Πολωνός συνθέτης το μεταχειρίζεται στα έργα του με έναν τρόπο που προσιδιάζει περισσότερο τα βαγκνερικά πρότυπα. Το γεγονός αυτό δεν να αναιρεί τον εθνικό χαρακτήρα που διαπνέει τις όπερες του Moniuszko, με γνωστότερη την *Halka*, η οποία μετά την πρεμιέρα της το 1854 λειτούργησε ως πρότυπο του πολωνικού πνεύματος και κινητοποίησε νέα επαναστατικά κινήματα στην Πολωνία. Η κληρονομιά που άφησε ο Moniuszko μετά το θάνατό του και η Πολωνική Εθνική Σχολή του συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην εδραίωση της πολωνικής πολιτισμικής συνείδησης.<sup>204</sup>

Η **Τσεχία** συγκαταλέγεται στις χώρες με ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά την πολιτική ιστορική εξέλιξη και εθνική μουσική δημιουργία με βασικότερους εκπροσώπους συνθέτες όπως ο Bedřich Smetana και ο Antonin Dvořák. Η βοημική μουσική των δύο συνθετών είχε πολιτική χροιά και εναντιωνόταν στην ηγεσία της Γαλλίας, της Ιταλίας, της Γερμανίας και της Αυστρίας στον χώρο της μουσικής. Παρά τις εναντιώσεις αυτές, ο πρώτος, επηρεασμένος κυρίως από τον Wagner και τον Liszt, ακολούθησε πιστά την νοοτροπία του συμφωνικού ποιήματος. Ο Bedřich Smetana φαίνεται να συμπίπτει περισσότερο με τα χαρακτηριστικά του μουσικού εθνικισμού του Wagner, όπως η γλώσσα, η χρήση του προγράμματος και των χαρακτηριστικών τίτλων, η έντονη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και η αξιοποίηση των παραδοσιακών μύθων. Το πιο χαρακτηριστικό του έργο είναι η όπερα *Prodaná nevěsta*, που αντλεί το περιεχόμενό της από τη ζωή στην ύπαιθρο της Τσεχίας και είναι γραμμένο στην τσεχική γλώσσα. Ένα ακόμα παράδειγμα αποτελεί το έργο του Smetana, *Η πατρίδα μου*, το οποίο κυοφορεί το όραμα του συνθέτη να αποδείξει πως η Τσεχία έχει τη δική της χαρακτηριστική μουσική.<sup>205</sup> Από την άλλη, ο Dvořák, λόγω κάποιων ακόμα επιρροών από τον Brahms, κατέληξε σε μια συμφωνική απόλυτη μουσική με παραδοσιακά στοιχεία με παράδειγμα το έργο του, οι *Σλαβονικοί Χοροί* (1878), στο οποίο ακολουθεί τα πρότυπα των *Ουγγρικών Χορών* του Brahms δίχως να απουσιάζει από αυτό το τσέχικο, φολκλόρ στοιχείο.<sup>206</sup> Αντίθετα, ο Wagner δεν ενσωμάτωσε σε καμία περίπτωση τον φολκλορισμό ως πρακτική έκφρασης της εθνικής φύσης στα έργα του και περιορίστηκε σε πιο φιλοσοφικές και θεωρητικές εκφάνσεις της. Το φολκλόρ στοιχείο έλλειπε από τις συνθέσεις του και στη θέση του συναντούμε την

<sup>203</sup> Τσέτσος, *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, ό.π., σ. 167.

<sup>204</sup> White & Murphy, ό.π., σ. 173-174.

<sup>205</sup> M. Beckerman, «In Search of Czechness in Music», στο: *19<sup>th</sup>-Century Music* 10/1 (1986), σ. 66.

<sup>206</sup> M. Beckerman, *Dvořák and His World*, Princeton 1993, σ. 145.

συχνή χρήση αρχαίων μύθων και λιμπρέτων με περιεχόμενο εθνικής και πατριωτικής φύσεως. Επίσης, με αφορμή την μεταγενέστερη επαφή του Dvořák με την μουσική των αφροαμερικανών και την υιοθέτηση εξίσου τοπικών ιδιωμάτων στις συνθέσεις του κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του, δημιουργήθηκαν *αμφισβητήσεις ως προς την εθνική υπόσταση του έργου του*.<sup>207</sup> Αυτή η προτίμηση στο εξωτικό στοιχείο φαίνεται στην 9<sup>η</sup> *Συμφωνία («Από τον Νέο Κόσμο»)* και στο «Αμερικανικό» Κουαρτέτο Εγχόρδων σε Φα μείζονα που συνέθεσε το 1893. *Παρόλα αυτά, φαίνεται πως εμβαθύνει στο τσέχικο εθνικό αίσθημα χωρίς να το εξωτερικεύει με χαρακτηριστικούς τίτλους ή προγράμματα, σε αντίθεση με τον Wagner, ο οποίος υποστηρίζει πως η προγραμματική μουσική διευκολύνει στην αποκωδικοποίηση των βαθύτερων μουσικών νοημάτων από έναν όχι τόσο ενημερωμένο ακροατή και εξυπηρετεί την εμβάθυνση στο εκάστοτε εθνικό αίσθημα.*<sup>208</sup>

Τέλος, η **Ουγγαρία** είναι μια χώρα που ανέπτυξε αξιόλογη εθνική μουσική και κατέχει ισχυρή θέση στους μουσικούς εθνικισμούς στην Ευρώπη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και αρχές του 20<sup>ου</sup>. Αφετηρία αποτέλεσε το *Συμφωνικό Ποίημα* του Ούγγρου συνθέτη F. Liszt, στο οποίο προσδίδει σημαντικό ρόλο σε εξωμουσικά θέματα, δίχως αυτά να επηρεάζουν απαραίτητα την μουσική μορφή. Η σχέση του με τον Wagner έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς δεν πρόκειται απλά για μουσικούς συνθέτες, αλλά για «*ποιητές των ήχων*», όπως και στην περίπτωση του Beethoven, καθώς η μουσική τους σχετιζόταν άμεσα με κάποια άλλη τέχνη, με σκοπό να εκφραστούν οι πιο βαθιές καλλιτεχνικές τους προθέσεις.<sup>209</sup> Μεταγενέστερος και βασικός εκπρόσωπος του ουγγρικού μουσικού εθνικισμού είναι ο συνθέτης και εθνομουσικολόγος Béla Bartók, που θεωρείται μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες που ασχολήθηκαν σε συνθετικό και αναλυτικό επίπεδο με την ουγγρική λαϊκή μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η ενασχόλησή του με τη συλλογή και τη μελέτη δημοτικών τραγουδιών τον κατέταξε στους ιδρυτές της εθνομουσικολογίας. Βέβαια το γεγονός ότι χρησιμοποίησε και φολκλόρ υλικό γειτονικών χωρών δημιούργησε κάποιες αντιρρήσεις και ενστάσεις στο κατά πόσο μπορεί να θεωρηθεί μουσικός εκπρόσωπος της Ουγγαρίας, σε αντίθεση με τον Wagner που αντιμετώπιστηκε αδιαμφισβήτητα ως βασικός εκπρόσωπος του γερμανικού μουσικού εθνικισμού λόγω της χρήσης αρχέγονων λαϊκών γερμανικών μύθων και όχι εξωτικών στοιχείων. Ακόμα, η επικρατούσα εμπορική, αστική και τυποποιημένη διάσταση της μουσικής δεν κράτησε ενεργό το ενδιαφέρον του Bartók, όπως και στην περίπτωση του Wagner και τον έστρεψε στην αγνότερη και

---

<sup>207</sup> Στο ίδιο, σ. 141-142.

<sup>208</sup> Beckerman, «In Search...», ό.π., σ. 61

<sup>209</sup> Headington, ό.π., σ. 82.

συναισθηματική μουσική των χωρικών.<sup>210</sup> Πιο συγκεκριμένα, στην αρχή της συνθετικής του σταδιοδρομίας χρησιμοποίησε, όπως και ο Franz Liszt, τη μουσική των τσιγγάνων της Ουγγαρίας (*style hongrois*) σαν πηγή έμπνευσης στα έργα του. Η χρήση του δημοτικού στοιχείου δεν είναι αυτούσια από την πρωτογενή μορφή, αλλά μετεξελίσσεται μέσα από την ιδιαίτερη και καινοτόμα επεξεργασία του.<sup>211</sup> Τέλος, πέρα από τον Bartók, ένας ακόμα σημαντικός Ούγγρος συνθέτης είναι ο Zoltán Kodály. Οι συνθέσεις του βασίζονται σε παραδοσιακές ρίζες της ουγγρικής μουσικής αλλά, κατά βάθος, είναι ρομαντικές. Το ενδιαφέρον του συνθέτη για την, σύγχρονη με αυτόν, γαλλική μουσική και τις θρησκευτικές, πολυφωνικές συνθέσεις των Ιταλών της Αναγέννησης γίνεται εμφανές σε μεγάλο μέρος του έργου του. Παρά το γεγονός ότι αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον μείγμα δυτικοευρωπαϊκών επιρροών, συμπεριλαμβανομένων κλασσικών, όψιμων ρομαντικών, ιμπρεσιονιστικών και νεωτεριστικών, δε φαίνεται να παρουσιάζει ομοιότητες με το γερμανικό μουσικό εθνικισμό του Wagner.

---

<sup>210</sup> Cooper, D., «Béla Bartók and the question of race purity in music», *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945*, επιμ. H. White & M. Murphy, Cork 2001, σ. 31-35.

<sup>211</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990, σ. 29.

## Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, μέσα από την εκτενέστερη μελέτη τόσο του θεωρητικού όσο και του μουσικού έργου του Richard Wagner μπορεί γίνει αντιληπτή η ροή της βαγκνερικής σκέψης. Είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη η χρονική περίοδος στην οποία έζησε και έδρασε ο συνθέτης, καθώς ολόκληρη η βαγκνέρια μουσική και θεωρητική εργογραφία αντικατοπτρίζει τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής και τη βιωματική θέση του Wagner μέσα σε αυτές. Ο *Ριέντσι* καθρεφτίζει την καταστροφική διάσταση της επαναστατικής πράξης, ο *Τανχώυζερ* τις εσωτερικές ηθικές συγκρούσεις που προκύπτουν από την ενοχοποίηση του ερωτικού πόθου ως αποτέλεσμα της πουριτανικής αντιμετώπισης που επικρατούσε εκείνη την εποχή, ο *Λόεγκριν* την προσπάθεια αντιμετώπισης της έλλειψης δικαιοσύνης της εποχής και ο *Ζίγκφριντ* την δύναμη της ανθρώπινης συνείδησης ενάντια στην διαφθορά της εξουσίας και της απληστίας. Λαμβάνοντας υπόψη τη βιογραφία και την πολιτική του δράση γίνεται εμφανές ότι η σχέση του με την πολιτική αποτελεί σίγουρα αποτέλεσμα προσαρμογής στις εκάστοτε συγκυρίες, χωρίς αυτό να αναιρεί την πιθανή ψυχοδιανοητική διάσταση. Η εξορία του Wagner μετά την συμμετοχή του στην εξέγερση της Δρέσδης και η φυλάκιση των φίλων του, M. Bakunin και C. A. Röckel, σε συνδυασμό με το θάνατο της μητέρας του, οδήγησαν το Γερμανό συνθέτη σε αρκετές αναθεωρήσεις σχετικά με την επανάσταση, το ρεπουμπλικανισμό και τις πεποιθήσεις του, με αποτέλεσμα, την ολοκληρωτική ιδεολογικοπολιτική του μετάλλαξη. Η κοινωνική απαισιοδοξία και απογοήτευση που τον κατέκλυσε σε συνδυασμό με το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο η Γερμανία ήταν διαιρεμένη σε κρατίδια («Γερμανίες»), τα οποία βρίσκονταν σε διαρκή διαμάχη υπέρ και κατά του Ναπολέοντος, εξαρτημένα από γειτονικά ισχυρότερα κράτη, δημιούργησε την ανάγκη σε πολλούς καλλιτέχνες και διανοούμενους της εποχής, μεταξύ των οποίων ήταν και Wagner, να στραφούν προς τον γερμανικό εθνικισμό. Ο εθνικισμός αυτός δεν άργησε να οδηγήσει τον Wagner σε οπαδό του αντισημιτισμού, που ήταν ένα ευρύ φαινόμενο της εποχής στη Γερμανία για λόγους όχι βιολογικούς, αλλά καθαρά καλλιτεχνικούς και οικονομικούς. Η ευνοϊκή θέση των Εβραίων, ως αποτέλεσμα του φιλελευθερισμού, τροφοδότησε το καλλιτεχνικό ανταγωνισμό του Wagner, όπως ακριβώς η επικράτηση της γαλλική μόδας και μουσικής βιομηχανίας, ως αποτέλεσμα του καπιταλισμού, τροφοδότησε τη γνωστή Γαλλοφοβία του, την οποία αναφέρει έντονα και στην πραγματεία *Beethoven* του 1870.

Στη συνέχεια, μέσα από την ανάλυση της πραγματείας *Beethoven* (1870) γίνονται εμφανείς οι όψεις του εθνικισμού του Wagner. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια αναδρομή σε ζητήματα που απασχόλησαν το συνθέτη καθ' όλη τη διάρκεια της

ζωής του. Πιο συγκεκριμένα, στο γραπτό «*Ο καλλιτέχνης και η δημοσιότητα*» (1841) πραγματοποιούνται οι πρώτες αρνητικές κριτικές του ενάντια στην παρισινή μόδα και τη μουσική βιομηχανία, τις οποίες αναλύει εκτενέστερα στην πραγματεία του 1870. Σε αυτές αντανakλάται η γενικότερη εναντίωσή του στην εκμετάλλευση των φτωχών καλλιτεχνών στο Παρίσι, οι οποίοι προκειμένου να επιβιώσουν γίνονταν έρμαια των τάσεων της μόδας και της εμπορευματοποίησης εξαθλιώνοντας τελικά την τέχνη τους. Ακόμα, η εναντίωσή του στις επιρροές των γειτονικών Ευρωπαϊκών λαών, η εμμονή του με το γλωσσικό στοιχείο και η ανάγκη του να διασφαλίσει την αυθεντικότητα της γερμανικής τέχνης φαίνεται να βρίσκεται σε έξαρση στα δοκίμια του, «Ο εβραϊσμός στη μουσική» (1850, αναθεωρημένη έκδοση: 1861) και «Όπερα και Δράμα» (1851). Στην Γαλλοφοβία και στον αντισημιτισμό του συνθέτη φαίνεται να ελλοχεύουν κυρίως καλλιτεχνικές και οικονομικές ανασφάλειες, που ενισχύθηκαν από την επικράτηση των Γάλλων και των Εβραίων σε τομείς όπως το εμπόριο, ο Τύπος και οι τέχνες. Έτσι εξηγούνται και οι επανειλημμένες αναφορές του στην συγκεκριμένη πραγματεία σχετικά με τη χρήση του λαϊκού στοιχείου από λογοτεχνικές πηγές του γερμανικού παρελθόντος και από αρχέγονους μύθους. Τέλος, ο L. v. Beethoven παρουσιάζεται από τον Wagner ως η «σωτήρια» προσωπικότητα της γερμανικής πολιτισμικής κληρονομιάς από την κυριαρχική επιρροή των Γάλλων και γι' αυτό αποτέλεσε την αφορμή της συγγραφής της πραγματείας του 1870.

Όσον αφορά τις φιλοσοφικές επιρροές του Wagner, όπως προαναφέρθηκε στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, συνυπάρχουν στο μυαλό του συνθέτη οι φιλοσοφικές πτυχές του Schopenhauer, του Hegel και του Feuerbach, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται σε όλη τη διάρκεια της ζωής του συνθέτη εσωτερικές συγκρούσεις και αναθεωρήσεις. Αυτές προφανώς είχαν αντίκτυπο και στις ακραίες μεταβάσεις που πραγματοποιήθηκαν στην ιδεολογική του πορεία από τον ουτοπικό ριζοσπαστισμό στον γερμανικό συντηρητισμό. Σε όλη αυτή την ιδεολογικοπολιτική πορεία ο Feuerbach λειτούργησε ως «φιλοσοφικός εξισορροπητής», με βασικό γνώμονα όλης της βαγκνέριας εργογραφίας την φοϋερμπαχική *αγάπη*, που αποτελεί και το μοναδικό μέσο λύτρωσης και σωτηρίας της ανθρώπινης ύπαρξης σε όλα τα μουσικά έργα του συνθέτη. Η περισσότερη εστίαση έγινε στις σοπενχαουερικές επιρροές, καθώς η σχέση του συνθέτη με τον αγαπημένο του φιλόσοφο φαίνεται να έχει παρεξηγηθεί ως προπαγανδιστική.<sup>212</sup> Οι αποκλίσεις που φαίνονται στην πραγματεία *Beethoven* σε ζητήματα σχετικά με το ρυθμό, το πρόγραμμα, τη σχέση τέχνης και ηθικής, το ρόλο της μουσικής στο *συνολικό έργο τέχνης* και τη σχέση της μουσικής με τη βούληση δείχνουν μια επιλεκτική επιρροή του Schopenhauer στον Wagner. Σχετικά με τη απολυτότητα της μουσικής και τη θέση της στο συνολικό έργο τέχνης, ο συνθέτης

---

<sup>212</sup> Τσέτσος, «Η γέννηση...», ό.π., σ. 31-32.

επαναπροσέγγισε το ζήτημα από την οπτική του Hegel και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η μουσική από μόνη της δε μπορεί να αποδώσει αυτούσια την Ιδέα το κόσμου και ότι οφείλει να είναι *a priori* συνιστώσα του δράματος, το οποίο αποτελεί τελικά την ανώτατη μορφή τέχνης. Φυσικά αυτό δεν αναιρεί ότι ένα μέρος της σοπενχαουερικής φιλοσοφίας λειτούργησε ως φιλοσοφικός θεμελιωτής του μορφολογικού προσδιορισμού του Μουσικού Δράματος, της εκφραστικής μορφοποίησης του συνολικού έργου τέχνης και των όψεων του φιλοσοφικού εθνικισμού του Wagner που παρουσιάζεται στην πραγματεία του 1870.

Συνοψίζοντας, στην αντιπαραβολή με άλλους μουσικούς εθνικισμούς της εποχής έγινε ξεκάθαρη η ιδιαίτερη φύση και η πολύπλευρη διάσταση του φιλοσοφικού εθνικισμού του Richard Wagner. Το βασικό στοιχείο διαφοροποίησης τους είναι ο τρόπος στην χρήση του λαϊκού στοιχείου. Ο γερμανός συνθέτης δεν υιοθέτησε την πρακτική του φολκλορισμού, όπως οι υπόλοιποι συνθέτες των διάφορων Εθνικών Μουσικών Σχολών, αλλά χρησιμοποίησε την αναβίωση αρχαίων μύθων για την διάδοση της γερμανικής πολιτισμικής κληρονομιάς μέσα από τα έργα του. Ακόμα, ο μουσικός εθνικισμός του Wagner περιορίζεται στην αισθητικοτεχνική διάσταση και αποτελεί προϊόν εσωτερικής διεργασίας του εθνικού στοιχείου σε αντίθεση με τους υπόλοιπους μουσικούς εθνικισμούς της εποχής, που το εθνικό στοιχείο προσδιορίζεται κυρίως από ιδεολογικοπολιτικούς παράγοντες. Τέλος, κάνοντας μία σύγκριση των ηγεμονικών μουσικών εθνικισμών της Γαλλίας, της Ιταλίας, της Ρωσίας και της Γερμανίας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι υπάρχουν και σημεία σύγκλισης ανάμεσα σε διάφορους συνθέτες παρά τις ιδεολογικές, πολιτικές, πολιτισμικές και αισθητικές διαφορές τους και θα μπορούσε να αποτελέσει ένα νέο θέμα έρευνας μιας μελλοντικής εργασίας.

## Βιβλιογραφία

- Adorno, Th. W., *In Search of Wagner*, Verso 1984.
- Alasuutari, P., «Art, Entertainment, Culture and Nation», *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 1/2 (2001).
- Applegate, C., «How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early Nineteenth Century», *19th-Century Music* 21/3 (1998).
- Bacht, N., *Music Theatre and Politics in Germany, 1848 to the Third Reich*, Όλντερσοτ 2006.
- Beckett, L., *Richard Wagner: Parsifal*, Cambridge 1981.
- Beckerman, M., *Dvořak and His World*, Princeton 1993.
- Beckerman, M., «In Search of Czechness in Music», *19<sup>th</sup>-Century Music* 10/1 (1986).
- Borchmeyer, D., *Das Theater Richard Wagners: Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982.
- Brener, M. E., *Richard Wagner and the Jews*, Βόρεια Καρολίνα 2006.
- Cooper, D., «Béla Bartók and the question of race purity in music», *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945*, επιμ. H. White & M. Murphy, Cork 2001.
- Copland, A., *What to Listen for in Music*, Νέα Υόρκη 1957.
- Dahlhaus, C., *Nineteenth Century Music*, Καλιφόρνια 1989.
- Dahlhaus, C., *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/ Salzburg 1983.
- Deathridge, J., *The New Grove Wagner*, Λονδίνο 1984.
- Downes, S., «Eros and Paneuropeanism: Szymanowski's utopian vision», στο: *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945*, επιμ. H. White & M. Murphy, Cork 2001.

Frolova – Walker, M., «Against Germanic Reasoning: The search for a Russian style of musical argumentation.», στο: *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945*, επιμ. H. White & M. Murphy, Cork 2001.

Frolova – Walker, M., «On “Ruslan” and Russianness», στο: *Cambridge Opera Journal* 9/1 (1997).

Gienow-Hecht, J. C. E., *Sound Diplomacy*, Σικάγο 2009.

Gutman, R., *Richard Wagner: The Man, His Mind and His Music*, Ορλάντο 1990.

Hartford, R., *Bayreuth: The Early Years*, Λονδίνο 1980.

Herder, J. G., Πραγματεία περί της καταγωγής της γλώσσας, μτφρ. Γ. Καραπαπάζ, Αθήνα 2007.

Kamenetsky, C., «Folklore as a political tool in Nazi Germany», *The Journal of American Folklore* 85/337 (1972).

Leerssen, J., «Nationalism and the cultivation of culture», *Nations and Nationalism* 12/4 (2006a).

Lunacharsky, A., *On Literature and Art*, Μόσχα 1973.

Magee, B., *The Tristan Chord*, Νέα Υόρκη 2002.

Magee, B., *Wagner and Philosophy*, Λονδίνο, 2001.

Mann, Th., *Ο Βάγκνερ και η εποχή μας*, μτφρ. Γ. Λάμπρας, Αθήνα 1993.

Meyer, H., *Sur Richard Wagner*, Παρίσι 1997.

Meyer, M., «The Nazi musicologist as myth maker in the Third Reich», *Journal of Contemporary History* 10/4 (1975).

Michels, U., *Ατλας της μουσικής*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (I.E.M.A.), Αθήνα 1995, τόμος 2.

Nietzsche, F., *The Case Of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms*, μτφρ. Anthony M. Ludovici, Εδιμβούργο-Λονδίνο 2008, (3<sup>η</sup> έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1911].

Rose, P. L., *Wagner-Race and Revolution*, Λονδίνο 1996.

Smith, A. D., *National identity*, Λονδίνο 1991.

- Spotts, F., *"Bayreuth: A History of the Wagner Festival"*, Λονδίνο 1994.
- Stokes, M. Ed., *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place (Ethnic Identities Series)*, USA 1994.
- Turner, F. M., *European Intellectual History from Rousseau to Nietzsche*, επιμ. R. A. Lofthouse, Λονδίνο 2014.
- Wagner, R., *Die Hauptschriften*, Λειψία 1937.
- Wagner, R., *Judaism in Music*, μτφρ. W. A. Ellis, [χ.τ.] 1894.
- Wagner, R., *My Life*, μτφρ. G. Andrew, Νέα Υόρκη 1992.
- Wagner, R., *Prose Works (PW)*, μτφρ. W. A. Ellis, Λονδίνο 1995, τόμος 4.
- Wendell Barry, E., «What Wagner Found in Schopenhauer's Philosophy», *The Musical Quarterly* 11/1 (1925).
- White, H. & Murphy, M., *Musical constructions of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*, Cork – Ireland 2001.
- Mann, Th., *Ο Βάγκνερ και η εποχή μας*, μτφρ. Γ. Λαμπιάς, Αθήνα 1993.
- Headington, Ch., *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, μτφρ. Μ. Δραγούμης, Αθήνα 1993.
- Hegel, G. W. Fr., *Φαινομενολογία του πνεύματος*, εισαγωγή-μετάφραση Δ. Τζωρτζόπουλος, εκδ. Δωδώνη 1995, τομ. Β'.
- Βεργέτης, Δ., *Richard Wagner: Τάνχουζερ*, Εθνική Λυρική Σκηνή (2009).
- Λαμπιλέτ, Γ., *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημόδης Μουσική*, Αθήνα 1986.
- Μανιάτης, Γ. Ι., *Ρίχαρντ Βάγκνερ: το καθαρά ανθρώπινο*, Αθήνα 2004.
- Μανιάτης, Γ. Ι., *Το Προσωπείο και το Πρόσωπο*, Αθήνα 2000.
- Wagner, R., «Τέχνη και Επανάσταση», στο: *Parsifal, Όργανο της ελληνικής εταιρίας, Βάγκνερ*, μτφρ. Φ. Παπαθανασίου, Αθήνα 1990, τεύχος 3-4.
- Παπαθανασίου, Φ., *Ριχάρδος Βάγκνερ, Η μουσική των Θεών και τα Βάγκνερικά μυστήρια*, Αθήνα 1996.

Παπαπαύλου, Μ., «Φολκλόρ και Φολκλορισμός. Συγκλίσεις και Αποκλίσεις», στο: *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, (επιμ.) Κάβουρας, Π., Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2010.

Σιώπη, Α., *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα 2005.

Σιώπη, Α., *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, επιμ. Κώστιος Απόστολος, Αθήνα 2013.

Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μίας πολιτισμικής απόκλισης*, Αθήνα 2011.

Τσέτσος, Μ., «Η γέννηση του μουσικού δράματος από το πνεύμα της συμφωνικής μουσικής», στο: R. Wagner, *Beethoven. Μια συμβολή στη φιλοσοφία της μουσικής*, μτφρ. Ι. Φούλιας, Αθήνα 2013.

Τσέτσος, Μ., *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα 2012.

Wagner, R., *Beethoven. Μια συμβολή στη φιλοσοφία της μουσικής*, μτφρ. Ι. Φούλιας, Αθήνα 2013.

Φράγκου – Ψυχοπαίδη, Ο., *Η εθνική σχολή μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα 1990.