

Όψεις αντιρομαντισμού στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό μουσικό μοντερνισμό

Ευστάθιος Σουλτάνης

Αθήνα 2017

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Μεταπτυχιακό πρόγραμμα: «Μουσικολογία».

Κατεύθυνση: «Ιστορική και Συστηματική Μουσικολογία»

Ευστάθιος Σουλτάνης

A.M.: 150107

Διπλωματική Εργασία:

«Όψεις αντιρομαντισμού στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό μουσικό μοντερνισμό»

Επιβλέπων καθηγητής: Μάρκος Τσέτσος

Μέλη τριμελούς επιτροπής: Νίκος Μαλιάρας, Ιωάννης Φούλιας

Ευστάθιος Σουλτάνης, *Ώψεις αντιρομαντισμού στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό μουσικό μοντερνισμό*, Διπλωματική Εργασία: Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Μουσικολογία» (Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών), Αθήνα 2017.

© 2017, Ευστάθιος Σουλτάνης

Πρόλογος

Η παρούσα Διπλωματική Εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Μουσικολογία» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Το θέμα είχε οριστεί ως εξής: “Όψεις αντιρομαντισμού στον αμερικανικό και ευρωπαϊκό μουσικό μοντερνισμό”. Ο λόγος που επέλεξα το συγκεκριμένο ερευνητικό πλαίσιο σχετίζεται με το σταθερό ενδιαφέρον μου για τη μουσική του 20ού αιώνα γενικότερα. Αυτό αρχίζει να εκδηλώνεται στα εφηβικά μου χρόνια με αφορμή το πιανιστικό ρεπερτόριο της σύγχρονης μουσικής και εντείνεται κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών μέσα από την τακτική παρακολούθηση μαθημάτων που αφορούσαν ευρύτερα πλέον τον μουσικό μοντερνισμό. Πρόθεσή μου ήταν να εμβαθύνω στη διερεύνηση των πτυχών που διαμορφώνουν τη σύγχρονη μουσική συνδυάζοντας τρεις κεντρικές παραμέτρους: τον αντιρομαντισμό, την ιδιαίτερη φύση και τον πλούτο της ως ένα σημείο ανεξερεύνητης αμερικανικής δημιουργίας, και το πιο “παραδοσιακό” πλέγμα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Η αναφορά στον αμερικανικό χώρο πηγάζει επιπλέον από μια εκτεταμένη συμπάθειά μου για την αμερικανική ιστορία καθ’ εαυτήν. Η κατεύθυνση αυτή συσχετίστηκε εντέλει με την επιθυμία να κατανοήσω βαθύτερα τη δυτική έντεχνη μουσική δημιουργία σε επίπεδο αισθητικής και ιστορικής τοποθέτησης. Στη βάση αυτή διάλεξα να εργασθώ έχοντας πάντα στο νου μου δύο θεμελιώδεις έννοιες: την έννοια της παράδοσης και την έννοια του νεωτερισμού, επιχειρώντας πάνω απ’ όλα να αποφύγω κάθε σκοπιά στυγνού δογματισμού είτε απόλυτου σχετικισμού.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Μάρκο Τσέτσο για την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλε, για τις συμβουλές του, αλλά και για την πολύτιμη συνεισφορά του σχετικά με την ακριβή οριοθέτηση του ερευνητικού εγχειρήματος. Ευχαριστώ επίσης τους κκ. Ιωάννη Φούλια και Νίκο Μαλιάρα· η διδασκαλία τους κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος, αν και τελείως διαφορετική, λειτούργησε ως αληθινό κίνητρο για τις περαιτέρω αναζητήσεις μου. Ακόμη, ευχαριστώ ιδιαίτερω τον κ. Γιώργο Ζερβό για τις ανεκτίμητες συζητήσεις μας σχετικά με ζητήματα της μουσικής του 20ού αιώνα· συζητήσεις που ξεκινούν ήδη από τα πρώτα προπτυχιακά μου χρόνια και τροφοδοτούν σημαντικά τη συγκεκριμένη ερευνητική σκοπιά. Ευχαριστώ επιπλέον μερικούς φίλους και συγγενείς για την έμπρακτη βοήθεια που μου προσέφεραν όσον αφορά ζητήματα τεχνικά. Τέλος, του γονείς μου, Μαρία και Γρηγόρη, για την ηθική και οικονομική τους υποστήριξη, όπως και για τις πλούσιες και πολύπλευρες παρατηρήσεις τους για τη φύση και τον κόσμο της ίδιας της μουσικής.

Αθήνα, 19 Φεβρουαρίου 2017

Ευστάθιος Σουλτάνης

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	iv
Περιεχόμενα.....	v
Εισαγωγή.....	1

Κεφάλαιο Πρώτο

Μουσικός μοντερνισμός, παράδοση και αντιρομαντισμός

1.1 Ευρωπαϊκός και αμερικανικός μουσικός μοντερνισμός: θεμελιώδεις παράμετροι και ιστορικά δεδομένα.....	5
1.2 Η έννοια του αντιρομαντισμού στη μουσική του 20ού αιώνα.....	10

Κεφάλαιο Δεύτερο

Όψεις αντιρομαντισμού στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό

2.1 Η περίπτωση του Ίγκορ Στραβίνσκι.....	17
2.2 Ο μουσικός νεοκλασικισμός ως αισθητικός αντιρομαντισμός.....	21
2.3 Αντιρομαντικές πτυχές στο δωδεκάφθογγο έργο των συνθετών της Νέας Σχολής της Βιέννης.....	27

Κεφάλαιο Τρίτο

Όψεις αντιρομαντισμού στον αμερικανικό μοντερνισμό

3.1 Αμερικανική avant-garde και αντικειμενικότητα.....	32
3.2 Αντιρομαντικές εκφάνσεις μεταξύ του 1920 και 1950: νεοτονικοί συνθέτες και γαλλοαμερικανικές αλληλεπιδράσεις.....	38
3.3 Οι νεοκλασικιστές του Harvard.....	47

Επίλογος.....52

Βιβλιογραφία.....56

Εισαγωγή

Η έρευνα της μουσικής του 20ού αιώνα αποτελεί διαδικασία κλειδί προκειμένου να κατανοήσει κανείς πολυδιάστατα τις θεμελιώδεις παραμέτρους που έθεσε η συνολική πορεία εξέλιξης της δυτικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Η ερμηνευτική αυτή, εκκινώντας από την αντίστροφη χρονικά κατεύθυνση, επιτρέπει μια πολυσχιδή ανάγνωση των προγενέστερων μουσικών τεκταινομένων, γεγονός το οποίο μπορεί να σταθεί εξαιρετικά χρήσιμο. Το ζητούμενο της παρούσας έρευνας έγκειται, άλλωστε, σε μια προσπάθεια να κατανοηθεί όσο το δυνατόν συνεπέστερα μια εννοιολογική κατηγορία η οποία προκύπτει ως το αντίπολο ενός κύκλου σκέψης – του ρομαντικού– ο οποίος θεμελιώνεται έξω από το περιοδολογικό φάσμα του 20ού αιώνα.

Ο μουσικός μοντερνισμός με αφετηρία *grosso modo* τα χρόνια γύρω από το 1910 έρχεται να σηματοδοτήσει το πέρας της υστερορομαντικής περιόδου και την ταυτόχρονη ανάδυση μιας νέας συνθετικοτεχνοτροπικής και ιστορικοαισθητικής πλευσης. Αξιοσημείωτος αριθμός συνθετών εγκαταλείπει τις μέχρι τότε παραδεκτές διαδικασίες δημιουργίας –άλλοι σε μεγαλύτερο και άλλοι σε μικρότερο βαθμό– ώστε τίθενται τα θεμέλια της λεγόμενης “νέας” ή “σύγχρονης” μουσικής. Οι συνθέτες αυτοί ξεκινούν, ωστόσο, από τελείως διαφορετικές αφετηρίες, και ακολουθούν πορείες που μπορεί να είναι καθόλα ανόμοιες – ακόμη και αντιθετικές. Και το στοιχείο αυτό είναι, κατά γενική ομολογία, σαφέστερα εντονότερο στη μουσική του 20ού αιώνα, σε σύγκριση με οποιαδήποτε άλλη περίοδο της δυτικής έντεχνης μουσικής ιστορίας. Προσφέρεται κατά συνέπεια στον ερευνητή η δυνατότητα να διακρίνει συγκεκριμένες υφολογικές και αισθητικές τάσεις ή σκοπούς, φέρνοντας στο επίκεντρο όρους οι οποίοι, αν και κατά τα άλλα συχνά κουβαλούν τεράστια ασάφεια, είναι δυνατόν με την προσεκτική μεταχείρισή τους να οδηγήσουν σε μια ασφαλή και ουσιαστική οριοθέτηση του πολυπαραγοντικού αυτού πεδίου.

Η σημασία που αποκτά η έννοια του αντιρομαντισμού σε αυτό το πλαίσιο είναι θεμελιακή. Ως μια νέα αισθητική στάση, όσο κι αν στα χρόνια πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο παρουσιάζει μικρότερη ένταση, με τη λήξη του λαμβάνει τεράστιες διαστάσεις και επηρεάζει άρδην το *syntagma musicum* της εποχής. Σηματοδοτεί εντέλει την απόλυτη ρήξη με τον 19ο αιώνα. Το κατεξοχήν αντιρομαντικό ρεύμα του νεοκλασικισμού αποτελεί, ενδεικτικά, χειροπιαστή έκφραση της διαδικασίας αυτής. Πέραν τούτου όμως, ο ρόλος της είναι καθοριστικός: στην πραγματικότητα, θα επηρεάσει καθοριστικά, ως προδρομική μορφή, τη μουσική εξέλιξη από το 1950 και έπειτα. Την ίδια ώρα, ωστόσο, η ρήξη αυτή παρουσιάζει διαβαθμίσεις, και σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να καθίσταται ακόμη και επουσιώδες χαρακτηριστικό. Η παραδοχή προκύπτει από το γεγονός ότι ο κάθε συνθέτης δρα και εξελίσσεται σε διαφορετικά χρονικά επίπεδα και, κυρίως, σε διαφορετικά τοπο-χωρικά πλέγματα, τα οποία, όπως είναι εύλογο, προτάσσουν ποικίλα συνθετικά ερείσματα και διαφορετικές αισθητικές αναφορές. Η παρατήρηση αυτή τροφοδοτεί ακριβώς και τη συγκεκριμένη

ερευνητική οπτική.

Τα δύο μεγάλα τοπο-χωρικά πλαίσια που αναλύονται είναι ο αμερικανικός και ο ευρωπαϊκός χώρος. Ο μοντερνισμός των δύο αυτών πόλων είναι σίγουρα παράλληλος, αλλά σε καμία περίπτωση ταυτόσημος, εφόσον απορρέει από δύο κόσμους που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο δεν μπορούν παρά να ιδωθούν ως διαφορετικοί – κάτι το οποίο ισχύει, βέβαια, και για τα πολλαπλά περιβάλλοντα στο εσωτερικό του καθενός. Ως εκ τούτου, η όλη ερευνητική διαδικασία έρχεται να διασαφηνίσει τις αντιρομαντικές πτυχές του ενός και του άλλου με σκοπό να κατανοηθεί αφενός ο τρόπος και η διαδικασία εξέλιξης της κατηγορίας του αντιρομαντισμού, αφετέρου το αν και κατά πόσο οι πτυχές αυτές μπορούν να θεωρηθούν συναφείς, παράλληλες, διαφορετικής τάξης, ή ακόμη και ετερόκλητες. Στην εξέλιξη αυτής της προσέγγισης αναδεικνύονται ταυτόχρονα κρίσιμες παράμετροι συνολικής φύσεως περί των δύο αυτών κόσμων. Το έτερο σκέλος, κατ' επέκταση, του εγχειρήματος είναι μια προσπάθεια να κατανοηθεί ευρύτερα και να αναλυθεί η αμερικανική μουσική πραγματικότητα στον 20ό αιώνα στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασής της με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή. Όσον αφορά τον αμερικανικό πόλο, η έρευνα καλύπτει συνθέτες που δρουν αποκλειστικά στις ΗΠΑ, ενώ σε σχέση με τον ευρωπαϊκό επικεντρώνεται στο κεντροευρωπαϊκό πεδίο, χωρίς ωστόσο να αποκλείονται αναφορές και σε ονόματα που δραστηριοποιούνται στην περιφέρεια της ηπείρου. Το περιοδολογικό εύρος περιορίζεται στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

Οι προαναφερόμενοι στόχοι δομούνται και αναλύονται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο χωρίζεται σε δύο ενότητες. Στην πρώτη ενότητα καταγράφονται ορισμένοι θεμελιώδεις παράγοντες που συνθέτουν τον αμερικανικό και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό με άξονα ένα κατά βάση ιστορικοαισθητικό περιεχόμενο. Ουσιαστικά, στο αρχικό αυτό επίπεδο της προσέγγισης γίνεται προσπάθεια να καταγραφούν μερικά στοιχειώδη δεδομένα αλληλεπίδρασης μεταξύ της συνθετικής σκέψης των Ευρωπαίων και των Αμερικανών συνθετών, με βασικό σημείο αναφοράς τη σχέση τους με την παράδοση και τις τάσεις που οριοθετούνται λίγο πριν την έκρηξη του μοντερνισμού. Η πεμπτουςία της δεύτερης ενότητας έγκειται στην οριοθέτηση του πώς ακριβώς μπορεί κανείς να πραγματευτεί την κατηγορία του αντιρομαντισμού. Τίθενται συγκεκριμένα κριτήρια, ενώ, ταυτόχρονα, και προκειμένου να διαλευκανθούν, γίνεται αναφορά σε χαρακτηριστικά έργα, κινήματα, αλλά και σε απόψεις συνθετών και άλλων στοχαστών.

Στο δεύτερο κεφάλαιο καταγράφονται αυτές καθαυτές οι αντιρομαντικές όψεις που λαμβάνει ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός. Πρωταρχικά αναλύεται η περίπτωση του Ίγκορ Στραβίνσκι, καθότι αποτελεί τον πλέον διαπρύσιο και κατεξοχήν υποστηρικτή της αντιρομαντικής οπτικής. Ακολούθως, επιχειρείται μια ανάλυση του νεοκλασικού κινήματος, όπως αυτό διαμορφώνεται ευρύτερα, ως αισθητικός αντιρομαντισμός. Γίνεται αναφορά σε μερικές θεμελιακές αντιρομαντικές ποιότητες του νεοκλασικού φάσματος, ενώ παράλληλα καταγράφονται ενδεικτικές αντιρομαντικές τάσεις, όπως εκδηλώνονται στη Γερμανία, την Ιταλία και αλλού, σε συσχετισμό πάντα με τον

νεοκλασικισμό. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μια ανάλυση της θέσης που καταλαμβάνει στο παρόν πλαίσιο το δωδεκάφθογγο έργο των συνθετών της Νέας Σχολής της Βιέννης.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο καταγράφει και πραγματεύεται τις αντιρομαντικές όψεις του αμερικανικού μοντερνισμού. Χωρίζεται και αυτό σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη περιγράφονται οι σχέσεις μεταξύ της αμερικανικής *avant-garde* και του αιτήματος της αντικειμενικότητας. Επιχειρείται η ανάδειξη των πλούσιων και πολυπληθών αμερικανικών ριζοσπαστικών διαδικασιών που παρατηρούνται στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με βάση όμως τις αντιρομαντικές αναλογίες και μόνο, ούτως ώστε να αποσαφηνιστεί πώς θεμελιώνεται εν μέσω αυτών η έννοια του αντιρομαντισμού και πώς αυτή επηρεάζει συθέμελα τα κινήματα μετά το 1950. Προκαταβολικά, ορίζεται η συνάφεια με το αναλυτικό περιεχόμενο της τελευταίας ενότητας του δεύτερου κεφαλαίου για το δωδεκάφθογγο έργο. Η επόμενη ενότητα φέρνει στο επίκεντρο τις αποσπασματικές κατά βάση αντιρομαντικές εκφάνσεις της μεγάλης παράδοσης των νεοτονικών Αμερικανών συνθετών στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Ο άξονας της συλλογιστικής δίδει ιδιαίτερη βάση στους καθοριστικούς δεσμούς που αναπτύσσονται μεταξύ της αμερικανικής και της παρισινής μεταπολεμικής αισθητικής. Το κεφάλαιο κλείνει με την καταγραφή μιας ομάδας σχετικά λιγότερο επιφανών συνθετών που εμφανίζονται στις αρχές της δεκαετίας του 1940 ως απόρροια των επιρροών που ασκεί η νεοκλασική στραβινσκιική σκέψη. Στον επίλογο του τέλους παρουσιάζονται τα τελικά συμπεράσματα, σύμφωνα με τους προκειμένους στόχους, και μια συνολική θέση για την ερευνητική προβληματική.

Όσον αφορά τα εργαλεία και τη μεθοδολογία της έρευνας, σημειώνεται ότι το εγχείρημα βασίζεται ως επί το πλείστον σε μια περιγραφική - βιβλιογραφική στρατηγική και όχι τόσο σε μια προσπάθεια ρητής οριοθέτησης και ορισμού. Επί τη βάσει αυτής της προσέγγισης, επιχειρείται τελικά η ερμηνεία του μουσικού γίγνεσθαι του πρώτου μισού του 20ού αιώνα με πρίσμα αναφοράς τον αντιρομαντικό κύκλο σκέψης. Ως εκ τούτου, αναπτύσσεται μια ιστοριογραφική διαδικασία η οποία αντλεί πρώτα πρώτα από το επίπεδο της αισθητικής, και από τα κείμενα - παρακαταθήκες των ίδιων των εμπλεκόμενων συνθετών, με την αναφορά σε συγκεκριμένα έργα να αφορά πρωτίστως μια σκοπιά διαπίστευσης των αισθητικών λεγομένων. Η ανάδειξη συνθετικών διαδικασιών *per se* αποφεύγεται.

Κεφάλαιο Πρώτο

Μουσικός μοντερνισμός, παράδοση και αντιρομαντισμός

1.1 Ευρωπαϊκός και αμερικανικός μουσικός μοντερνισμός· θεμελιώδεις παράμετροι και ιστορικά δεδομένα

Ο Arnold Hauser, στην *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, προβαίνοντας σε μερικές κεντρικές διαπιστώσεις για τη μοντέρνα τέχνη, αναφέρει τα εξής: «Είναι αλήθεια ότι πάντοτε υπήρχε μια ταλάντευση ανάμεσα στο φορμαλισμό και στον αντιφορμαλισμό, όμως η λειτουργία μιας τέχνης πιστής στη ζωή και στη φύση ποτέ δεν είχε αμφισβητηθεί ως προς τις αρχές της από το Μεσαίωνα και μετά».¹ Όπως καταλήγει παρακάτω, η νέα και θεμελιώδης εξίσωση μεταξύ τέχνης και φύσης προτάσσει βασικά μια “σχέση παραβίασης”.² Η παρατήρηση αυτή είναι πράγματι ιδιαίτερα χρήσιμη για την εισαγωγή στη σύγχρονη αισθητική σκέψη περί των τεχνών. Πώς όμως μπορεί να αποδοθεί μια τέτοια αναλογία προκειμένου να κατανοηθεί ένα μουσικό κείμενο του πρώτου μισού του 20ού αιώνα; Η άμεση, για παράδειγμα, αναφορά στην ιστοριογραφική σκέψη του Paul Griffiths, φανερώνει πως όταν εκείνος αναφέρεται στον “Μοντέρνο Κόσμο” προτάσσει την τομή της ρήξης με την παράδοση, τον μουσικό νεοκλασικισμό, την επιρροή της φουτουριστικής “τέχνης των θορύβων”, το *Ballet Mécanique* του George Antheil, τους *Γάμους* του Στραβίνσκι, το *Pacific 231* του Honegger, το *Ατσάλινο Βήμα* του Προκόφιεφ, αλλά και την επιστημονικά βασισμένη συνθετική σκέψη του Edgar Varèse.³ Η θεμελιωδέστερη, ωστόσο, κρίση του σχετίζεται με τη γνωστή θέση ότι όλες οι επαναστάσεις πριν από το 1914 βασίζονται, λίγο έως πολύ, στην παράδοση, προέρχονται δηλαδή από την ανάδειξη τάσεων που προϋπάρχουν στη δυτική μουσική.⁴ Ποιες είναι όμως αυτές οι τάσεις, πώς αλληλεπιδρούν και πώς συμβάλλουν εντέλει στην ίδια τη σύγχρονη δημιουργία;

Ο μουσικός μοντερνισμός οριοθετεί μια σαφέστατα νέα και εξ ολοκλήρου διαφορετική πραγματικότητα στα χρόνια γύρω από το 1910. Με την πάροδο των χρόνων εκτυλίσσεται και εξελίσσεται, διαπερνώντας τελικά όλο το φάσμα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Ένας συμπαγής ορισμός του, ωστόσο, μοιάζει μάλλον αδύνατος, καθότι τόσο το τεχνοτροπικό όσο και το αισθητικό κριτήριο της σκέψης των σύγχρονων συνθετών είναι κατ’ αρχήν πολυδιάστατο. Όπως σημειώνει ο Richard Taruskin, «[...] κάθε προσπάθεια να απλοποιηθεί κανείς τον μοντερνισμό σε έναν ελάχιστο πυρήνα αξιών και ιδεωδών πρακτικών είναι μάταιη, και αδύνατον να στεφθεί με επιτυχία».⁵ Η Carol Oja το θέτει ως εξής: «Η ομορφιά του μοντερνισμού έγκειται στο ότι δεν περιλάμβανε κανένα θεμελιακό κέντρο και καμία ξεκάθαρη μορφή αρχών. Ο μοντερνισμός είναι, στην ουσία, αδύνατον να διευκρινιστεί. Αγκάλιαζε πάμπολλα και διαφορετικά στυλ».⁶ Στο ίδιο

¹ Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης* (μτφρ. Τ. Κονδύλης), Τόμος Δ΄, Κάλβος, Αθήνα 1970, σ. 296.

² Στο ίδιο.

³ Πολ Γκρίφιθς, Απόστολος Κώστιος (επιμ.), *Μοντέρνα μουσική* (μτφρ. Μαρία Κωστίου), Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σ. 185-191.

⁴ Στο ίδιο, σ. 185-186.

⁵ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth-Century*, Oxford University Press, New York 2005, Vol. 4, σ. 2.

⁶ Carol J. Oja, *Making Music Modern. New York in the 1920s*, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, σ.

μήκος κύματος θα συναντήσει κανείς πληθώρα ανάλογων παρατηρήσεων: ενδεικτικά, ο Γιώργος Ζερβός σημειώνει πως το σημαντικότερο χαρακτηριστικό του αιώνα ήταν αυτή ακριβώς η πολλαπλότητα της μουσικής έκφρασης, «η οποία καταλήγει στα πλέον διαφορετικά και αντιθετικά μουσικά συστήματα»,⁷ ενώ ο Christopher Butler τονίζει ότι το κρίσιμο στοιχείο που αρχίζει να κυριαρχεί στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα είναι αυτό του εκλεκτικού πλουραλισμού.⁸

Σε κάθε περίπτωση, και για να επιστρέψουμε στην παρατήρηση του Hauser, η μουσική του πρώτου μισού του 20ού αιώνα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι θεμελιώνει πράγματι μια σχέση παραβίασης με την παράδοση, με τη “φύση”, αν μπορούμε να το θέσουμε έτσι, της μέχρι τότε δυτικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Και ο ρομαντισμός ως φαινόμενο όμορο του μοντερνισμού δεν θα μπορούσε παρά να λειτουργήσει ως ένας κατεξοχήν ασφαλής αντι-δρόμος για την αναζήτηση νέων. Η τάξη της παραβίασης αυτής διαμορφώνεται βέβαια στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων, και εξελίσσεται διαφορετικά σε κάθε χρονικό επίπεδο. Ως εκ τούτου, η κρίση του Griffiths περί της ανάγνωσης του 1914 ως έτους που αποτελεί ένα *terminus ante quem* δεν είναι αβάσιμη, και μπορεί να συσχετιστεί σθεναρά με τις διαδικασίες εκδήλωσης των αντιρομαντικών πτυχών – σε ένα πολύπλοκο όμως περιβάλλον, με έντονες διαφοροποιήσεις στον τρόπο νοηματοδότησης.

Εν μέσω όλης αυτής της πολλαπλότητας, στον ευρωπαϊκό χώρο των αρχών του 20ού αιώνα συναντώνται εντούτοις δύο βασικοί πυλώνες επιρροής: ο αυστρογερμανικός και ο γαλλικός. Δεν είναι, βέβαια, τυχαίο ότι δύο από εκείνους τους συνθέτες που περνούν πρώτοι στον μοντερνισμό, ο Arnold Schönberg και ο Claude Debussy, προέρχονται ακριβώς από αυτό το δίπολο. Ο τρίτος, ο Ίγκορ Στραβίνσκι, είναι Ρώσος, και θεμελιώνει έναν ακόμη σημαντικό πόλο, τον γαλλορωσικό. Τα τρία αυτά πλέγματα παράδοσης προτάσσουν αναντίρρητα ένα μουσικό γίνεσθαι που εμφορείται σε κάθε περίπτωση από διαφορετικούς όρους και διαφορετικές προϋποθέσεις, επηρεάζοντας ταυτόχρονα το σύνολο της σύγχρονης συνθετικής σκέψης τόσο στην Ευρώπη όσο και στην αμερικανική ήπειρο. Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Isaiah Berlin: «[...] το ρομαντικό κίνημα εμφανίστηκε στη Γερμανία, τη χώρα στην οποία βρήκε και την αληθινή του πατρίδα. Εξαπλώθηκε εν τούτοις πέραν των ορίων της Γερμανίας, σε κάθε χώρα όπου επικρατούσε κλίμα δυσαρέσκειας και δυσφορίας [...]».⁹

Η παρατήρηση αυτή, με την εκμετάλλευση ενός σχετικού χρονικού άλματος, αναδεικνύει μια πολύ κρίσιμη παράμετρο: το αισθητικό ρομαντικό βάρος που κουβαλούν οι Γερμανοί συνθέτες των αρχών του 20ού αιώνα είναι τεράστιο. Όλη αυτή η γραμμή, άλλωστε, από τον “υπνοβάτη” Schubert μέχρι τον “υποβλητικό” Wagner και, τελικά, τον πρώιμο Schönberg, κατέχει βαρύνουσα θέση στη

4.

⁷ Γιώργος Ζερβός, *Schönberg Berg Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, [= Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις], Παπαρηγόριου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 113.

⁸ Christopher Butler, “Innovation and the avant-garde, 1900-20”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 76.

⁹ Isaiah Berlin, Henry Hardy (επιμ.), *Οι ρίζες του ρομαντισμού* (μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου), Εκδόσεις Scripta, Αθήνα 2000, σ. 205.

ρομαντική κληρονομιά. Η θέση αυτή, αν μη τι άλλο, ταυτίστηκε με τη συναισθηματική έκφραση, την αίσθηση ενός θρησκευτικού δέους, και απέκτησε ένα ψυχολογικό βασικά περιεχόμενο, με ό,τι μπορεί να συνεπάγεται αυτό, από το φαντασιακό μέχρι το εκστατικό. Από την άλλη μεριά, οι Γάλλοι συνθέτες της γενιάς του Mahler και του Strauss ακολουθούν έναν διακριτά διαφορετικό δρόμο. Αν, όπως σημειώνει ο Carl Dahlhaus, η αισθητική του κλασικισμού «περιστρέφεται γύρω από την ιδέα του τέλειου, γύρω από τη βαθμίδα - αντίβαρο προς εκείνη του μεγάλου»,¹⁰ κι αν, όπως κατ' επέκταση γράφει ο Taruskin, «η ιστορία του 19ου αιώνα είναι μια ιστορία υφέρπουσας καταπάτησης του “μεγάλου” (ή του υψηλού) έναντι της παραδοσιακής έννοιας του “ωραίου”»,¹¹ τότε οι Γάλλοι αδιαμφισβήτητα στρέφονται προς το ωραίο· ορίζουν εντέλει μια μουσική πρακτική η οποία εξελίσσεται ανέκαθεν έξω από την αντίστοιχη γερμανική.¹²

Με λίγα λόγια, η διαφορά έχει ως εξής: το γαλλικό περιβάλλον μπορεί να ειπωθεί ότι τείνει να κατανοεί τη μουσική ως πηγή “ευχαρίστησης”,¹³ αλλά σε καμία περίπτωση ως πηγή δύναμης και έκφρασης της επιθυμίας – όπως υπαινίσσεται η τευτονική σοπενχαουερική μεταφυσική της “βούλησης”.¹⁴ Η κλίση έρχεται να εκδηλωθεί ιδιαίτερα επαυξημένα μετά τον Γαλλοπρωσικό Πόλεμο, με επίκεντρο το Παρίσι, στο οποίο την περίοδο αυτή συντελούνται βαθιές πνευματικές και καλλιτεχνικές ζυμώσεις σε όλους τομείς. Ειδοποιός διαφορά; Η ευαισθησία, και μια αίσθηση *fin de siècle*, οι οποίες έρχονται να συνδυαστούν με τη ραφιναρισμένη και λεπτή γαλλική αφηρημένη ηδυπάθεια, όπως και με ακόμη μία πνευματική όψη: ένα καυστικό, στεγνό και ειρωνικό πνεύμα.¹⁵ Σε πρακτικό επίπεδο το αισθητικό αυτό πλέγμα συνεισφέρει καθοριστικά: σε τελευταία ανάλυση, η γαλλική μουσική του ύστερου 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού αποφεύγει κατ' αρχήν τη βαγκνερική διόγκωση τόσο των μέσων όσο και των αισθητικών ψυχολογικών και συναισθηματικών περιεχομένων· την αποφεύγει είτε απορρίπτοντάς την, όπως στην περίπτωση των αφορισμών του Satie και του ιμπρεσιονισμού του Debussy, είτε προσπαθώντας να την “ξορκίσει” και να της αντισταθεί, όπως στην περίπτωση συνθέτων κατά τα άλλα έντονα επηρεασμένων από τη βαγκνερική τέχνη, όπως ο Gabriel Fauré (1845-1924) και ο André Messager (1853-1929). Το γαλλογερμανικό δίπολο θα διαδραματίσει, όπως και να έχει, καθοριστικό ρόλο στις εκάστοτε

¹⁰ Καρλ Νταλχάους, Γιώργος Μανιάτης (επιμ.), *Αισθητική της Μουσικής* (μτφρ. Απόστολος Οικονόμου), [= Θεωρία της Τέχνης 2], Στάχυ, Αθήνα 2000, σ. 194.

¹¹ Taruskin, “The Oxford...”, ό.π., σ. 16.

¹² Την άποψη υποστηρίζει, σχεδόν αφοριστικά, ο Eric Salzman. Βλ. Έρικ Σάλτzman, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα* (μτφρ. Γ. Ζερβός), Νεφέλη 1983, σ. 34-35. Σε κάθε περίπτωση, αποτελεί μια υπαρκτή και πολύ κρίσιμη διαδικασία, η οποία κατά τις δυο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα κορυφώνεται, λαμβάνοντας πλέον πολεμικό και ιδεολογικό περιεχόμενο. Στη βάση αυτού θεμελιώνεται μια βαθιά αντιγερμανική οπτική η οποία θα τροφοδοτήσει πάμπολλες πτυχές της γαλλικής –και όχι μόνο– μουσικής τέχνης, και ιδίως αυτής του νεοκλασικισμού. Κατά τη διάρκεια αυτής της διεργασίας η έννοια του “γαλλικού κλασικισμού” θα βρεθεί στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και θα έρθει να σηματοδοτήσει το αντίβαρο του ανορθολογισμού των βόρειων χωρών. Η σχέση θα αναλυθεί διεξοδικά στο δεύτερο κεφάλαιο. Βλ. προκαταβολικά Jane F. Fulcher, “The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism”, *The Journal of Musicology* 17/2, 1999, σ. 197-230.

¹³ Taruskin, “The Oxford...”, ό.π., σ. 59.

¹⁴ Σύμφωνα με τη θεωρία του Γερμανού φιλόσοφου Arthur Schopenhauer (1788-1860), η μουσική, σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, δεν είναι το αντίγραφο των ιδεών αλλά η ενσάρκωση της ίδια της βούλησης. Βλ. Νταλχάους, ό.π., σ. 98. Το αισθητικό μεταφυσικό βάρος που συνιστά για τη μουσική τέχνη ο ορισμός αυτός είναι ανυπέρβλητο, και μπορεί να συμφιλιωθεί εύλογα με την εξέλιξη του γερμανικού μουσικού ρομαντισμού.

¹⁵ Σάλτzman, ό.π., σ. 38-39.

πλευρές έκρηξης του μοντερνισμού και, αναπόφευκτα, θα οριοθετήσει πολλαπλά τον τρόπο νοηματοδότησης της κατηγορίας του αντιρομαντισμού στη σύγχρονη σκέψη.

Όσον αφορά το αμερικανικό περιβάλλον, οι τάσεις και η παράδοση αποτελούν μια εξ ολοκλήρου διαφορετική και, βασικά, περίπλοκη υπόθεση. Για την εισαγωγή στην αμερικανική μουσική πραγματικότητα θα πρέπει κατ' αρχάς να έχει κανείς υπόψη του το γεγονός ότι η μουσική ως τέχνη, με την ευρωπαϊκή “σοβαρή” έννοια, διαμορφώνεται ουσιαστικά από το 1860 και εφεξής.¹⁶ Σε όλο το εύρος των χρόνων από το 1800 μέχρι και τα μέσα του αιώνα η μουσική συμβαδίζει πρωτίστως με ένα πλαίσιο όρων διασκέδασης.¹⁷ ο Αμερικανός συνθέτης σχετίζεται κατά κανόνα με την πιο “ταπεινή” σφαίρα του λεγόμενου “minstrel show”, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τον Stephen Foster.¹⁸ Παρά ταύτα, εμφανίζονται ήδη Αμερικανοί γηγενείς συνθέτες “σοβαρής” μουσικής: τρεις χαρακτηριστικές φιγούρες είναι ο Anthony Philip Heinrich (1781-1861), ο Henry Fry (1813-1864) και ο George Bristow (1825-1898), οι οποίοι και οριοθετούν ένα, ούτως ειπείν, πρώτο στοιχειώδες αμερικανικό στυλ.

Από εκεί και έπειτα το πράγμα ακολουθεί μια πολύ συγκεκριμένη σκοπιά. Η περιγραφή του Roger Geiger είναι διαφωτιστική: όπως σημειώνει, σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα όλοι οι Αμερικανοί που επιθυμούσαν να συνεχίσουν περαιτέρω τις σπουδές τους και να αποκτήσουν ένα υψηλότερο επίπεδο κατάρτισης ταξίδευαν στην Ευρώπη, ενώ η χώρα που αποτελούσε πρώτη επιλογή, τουλάχιστον στον βαθμό που αφορούσε τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, δεν ήταν άλλη από τη Γερμανία.¹⁹ Η εξέλιξη της αμερικανικής μουσικής από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20ού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτή τη διαδικασία. Η γερμανική επιρροή είναι θεμελιακή, και εκφράζεται με δύο τρόπους: κατ' αρχάς, ήδη από τα μέσα του αιώνα ο αριθμός των Γερμανών μουσικών που συρρέουν στις Ανατολικές Πολιτείες είναι αξιοσημείωτα μεγάλος, και παραμένει ως έχει, ενώ μέχρι και τα χρόνια στο γύρισμα του αιώνα πρώτο ρόλο στο ρεπερτόριο των προγραμμάτων συναυλιών κατέχουν συνθέτες όπως ο Wagner και ο Brahms, την ίδια ώρα που οι Γάλλοι παραμένουν σχεδόν άγνωστοι.²⁰ Κατά τα άλλα και το κυριότερο, όλοι οι σημαίνοντες Αμερικανοί συνθέτες που περνούν στην όψιμη φάση τους στα χρόνια του fin de siècle έχουν πρωτύπια μαθητεύσει στις γερμανικές μουσικές ακαδημίες της Λειψίας, της Βαϊμάρης, του Μονάχου ή του Βερολίνου, και έχουν εργαστεί μέσα στην παράδοση του Schumann, του

¹⁶ Michael Broyles, “Art music from 1860 to 1920”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 214-215.

¹⁷ Katherine K. Preston, “Art music from 1800 to 1860”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 190. Είναι σαφές ότι η συζήτηση αυτή αφορά, πάνω κάτω, και τον ευρωπαϊκό χώρο. Παρά ταύτα, δεν τίθεται σύγκριση, καθώς οι όροι που περιγράφονται όσον αφορά τις Πολιτείες παρουσιάζουν μια πολύ μεγαλύτερη και καθοριστικότερη τάξη μεγέθους. Στην ευρωπαϊκή τέχνη, άλλωστε, την ίδια περίοδο το βάρος έχει μετατοπιστεί ήδη προς τη σφαίρα της αυτονομίας του καλλιτέχνη και της δημιουργίας του. Ουσιαστικά, στη νέα συνάρτηση, και με βάση την ανάδυση του γερμανικού ρομαντισμού, η παράμετρος της “λειτουργίας” της διασκέδασης υποβιβάζεται αξιοσημείωτα.

¹⁸ Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, W·W· Norton & Company (2), New York – London 1979, σ. 329-330.

¹⁹ Roger L. Geiger, *To Advance Knowledge: The Growth of American Research Universities, 1900–1940*, Oxford University Press, New York – Oxford 1986, σ. 4.

²⁰ Βλ. Preston, *ό.π.*, σ. 200-207 και Vivian Perlis – Libby Van Cleve, *Composers' Voices from Ives to Ellington. An Oral History of American Music*, Yale University Press, New Haven & London 2005, σ. 3.

Mendelssohn, του Liszt και του Wagner.²¹ Όλοι αυτοί, κατά γενική ομολογία, και σε σύγκριση με τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους, γράφουν σε ένα ετεροχρονισμένα ρομαντικό ύφος, και επισκιάζονται απ' αυτούς. Ο Αμερικανός συνθέτης φαίνεται, όπως σημειώνει ο Michael Broyles, ότι για τουλάχιστον είκοσι με τριάντα χρόνια μετά τον εμφύλιο δεν προσπαθεί να καθιερώσει τόσο μια ανεξάρτητη εθνική ταυτότητα αλλά, μάλλον, να αποδείξει ότι μπορεί να συγχρονιστεί με τα ευρωπαϊκά δεδομένα.²² Την ίδια ώρα, και όπως το θέτει ο Joseph Machlis, όλοι οι συνθέτες που σχετίζονται, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, με το περιβάλλον της Νέας Αγγλίας, «δρουν, από μουσικής απόψεως, σαν να επρόκειτο για τα θετά παιδιά της χώρας τους»,²³ επηρεασμένοι δηλαδή συθέμελα από τα κεντροευρωπαϊκά ρομαντικά πρότυπα. Η γερμανική μουσική επικυριαρχία συνεχίζεται μέχρι και τα χρόνια πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Σε αυτό το στάδιο συντελείται πλέον ένα από τα κρισιμότερα βήματα εξέλιξης της αμερικανικής μουσικής: η σαφής μεταστροφή από τη σφαίρα της γερμανικής στη σφαίρα της γαλλικής επιρροής.²⁴

Ποια είναι, όμως, τελικά, η κρισιμότερη διαφορά μεταξύ ενός Αμερικανού και ενός Ευρωπαίου συνθέτη; Όπως αναλύει ο Aaron Copland, «Για τον Ευρωπαίο, η επαφή με τη σοβαρή μουσική, ακόμα κι όταν αρχίσει καθυστερημένα, μοιάζει εντούτοις σαν κάτι το απόλυτα φυσιολογικό γιατί η 'κλασική μουσική' έχει ρίζες και στη Γερμανία, και στην Αγγλία, και στην Ιταλία, και ούτω καθεξής, έχει μ' άλλα λόγια τις ρίζες της στο περιβάλλον του συνθέτη. Στη δικιά μου πατρίδα η 'κλασική' μουσική ήταν κάτι που εισάχθηκε απ' έξω».²⁵ Η ομολογία αυτή έρχεται συνεπαγωγικά να διασαφηνίσει επακριβώς τα ερείσματα της αμερικανικής μουσικής πραγματικότητας: οι Αμερικανοί συνθέτες του 20ού αιώνα, σε αντιδιαστολή με τις προηγούμενες γενιές, δρουν χειραφετημένοι πλέον από αυτό το ειδικό φυσικό ευρωπαϊκό βάρος, και καθίστανται ωριμότεροι, ώστε να δημιουργούν αφήνοντας εντέλει ένα γνήσια αμερικανικό στίγμα – όχι βέβαια με την έννοια του εθνικισμού στη μουσική ή του φολκλορισμού. Οι απαρχές του μοντερνισμού τους δείχνουν να σηματοδοτούν την έναρξη μιας πρώτης διακριτά αμερικανικής μουσικής πλεύσης. Την ίδια ώρα, πλείστοι Ευρωπαίοι των αρχών του αιώνα, βιώνοντας μια ιστορική καμπή, εισέρχονται στον μοντερνισμό. Και οι μεν και οι δε είτε επιλέγουν να ακολουθήσουν νέους ανεξερεύνητους δρόμους είτε εισέρχονται σε μια διαδικασία συνδιαλλαγής – παραβίασης – με τη μία

²¹ Οι συνθέτες αυτής της γενιάς εντάσσονται στη λεγόμενη "Δεύτερη Σχολή της Νέας Αγγλίας" ή "Ομάδα της Βοστώνης". Τα ονόματα που περιλαμβάνονται εδώ αποτελούν και τα πιο αναγνωρίσιμα της περιόδου· μεταξύ αυτών, ο John Knowles Paine (1839-1906), ο George W. Chadwick (1854-1931), ο Edgar Stillman Kelley (1857-1944), ο Horatio Parker (1863-1919), η Amy Beach (1867-1944) και ο Arthur Foote (1853-1937). Από τον παραπάνω πόλο επηρεάζεται άρδην ένας αριθμός κατά τι νεότερων συνθετών, οι οποίοι, σε γενικές γραμμές, μένουν πιστοί στις ίδιες επιταγές. Εξέχουσες φιγούρες είναι οι Frederick Shepherd Converse (1871-1940), Henry Hadley (1871-1937), Daniel Gregory Mason (1873-1953) και David Stanley Smith (1877-1949).

²² Broyles, ό.π., σ. 236.

²³ Machlis, ό.π., σ. 331.

²⁴ Η εν λόγω μεταστροφή θα αναλυθεί παρακάτω. Βλ. Κεφάλαιο Τρίτο. Επισημαίνεται ωστόσο ότι στον αμερικανικό χώρο των αρχών του 20ού αιώνα καταγράφονται τουλάχιστον δύο περιπτώσεις εξαιρετικά ταλαντούχων συνθετών οι οποίοι, σε αντίθεση με την καθεστηκυία τάξη της εποχής, αντλούν σαφώς περισσότερο από τον γαλλικό προσανατολισμό, και ιδιαίτερος από την μπρεσιονιστική ντεμπυσσική τεχνοτροπία, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα ένα αρκετά προσωπικό ύφος. Γίνεται αναφορά στους Charles Martin Loeffler (1861-1935) και Charles Tomlinson Griffes (1884-1920).

²⁵ Ααρών Κόπλαντ, *Μουσική και Φαντασία* (μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου), Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 159-160.

ή την άλλη τάση παράδοσης.

Σε κάθε περίπτωση, το αποτράβηγμα από τον ρομαντισμό και τις τεχνικές νόρμες του 19ου αιώνα μετατρέπεται σε ζήτημα ζωτικής φύσεως. Οι συνθέτες εμπλέκονται πλέον σε μια διττή διαδικασία: από τη μία παλεύουν να χειραφετηθούν από το προγονικό τους βάρος είτε να το υπερβούν, από την άλλη αναγνωρίζουν την ανάγκη να αποτινάξουν τον ρομαντισμό που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, κουβαλούν μέσα τους. Ο μοντερνισμός παίρνει σταδιακά σάρκα και οστά ως μια βίαιη αντίδραση στο άμεσο παρελθόν. Πώς, όμως, εμφανίζεται σε αυτό το πλαίσιο και πώς κατανοείται η ίδια η κατηγορία του αντιρομαντισμού;

1.2 Η έννοια του αντιρομαντισμού στη μουσική του 20ού αιώνα

Η ικανότητα εθνικών, ιμπρεσιονιστικών ή εξπρεσιονιστικών γνωρισμάτων να συνυπάρχουν με Ρομαντικά στοιχεία μπορεί αναμφίβολα να καταδειχτεί, παρόλο που ο σχετικός ριζοσπαστισμός του Ιμπρεσιονισμού μπορεί εύκολα να οδηγήσει στα πιο σημαντικά δημιουργήματά του, όπως τα ώριμα έργα του Ντεμπυσσύ, που φαίνονται να είναι σαφώς ανεξάρτητα από τις περισσότερες ακμαίες πλευρές του σύγχρονου του ύστερου Ρομαντισμού και του Εξπρεσιονισμού. Με όλη αυτή τη μουσική, η πρόκληση για τον ιστορικό είναι να κρίνει μέχρι ποιο σημείο αυτό που είναι μη Ρομαντικό είναι στην πραγματικότητα Αντιρομαντικό.²⁶

Η φράση με την οποία καταλήγει ο Arnold Whittall αποτελεί ένα από τα πλέον κρίσιμα ζητήματα του ιστοριογραφικού εγχειρήματος εν γένει. Στο ίδιο επίπεδο προβληματισμού, ο σύγχρονος ερευνητής Herbert Pauls, στην πραγματεία του για τον ρομαντισμό στον 20ό αιώνα, παρατηρεί πως, αν είναι πραγματικά δύσκολο να διακρίνει κανείς με συνέπεια μεταξύ των ρομαντικών και των αντιρομαντικών στοιχείων στον 19ο αιώνα, τότε όσον αφορά τον 20ό το πράγμα περιπλέκεται πολύ περισσότερο, ακριβώς διότι εκεί πλέον έχει αναπτυχθεί μια πολεμική κουλτούρα –ρομαντικό εναντίον μοντέρνου– η οποία είναι διαρκής και πολύ πιο οξεία από οτιδήποτε ανάλογο είχε βιώσει ο ρομαντικός αιώνας.²⁷ Όπως και να έχει το πράγμα, είναι σαφές ότι η ιστορική περίοδος του μουσικού μοντερνισμού εγκαθιδρύει μια αντίπαλη σχέση με την αμέσως προηγούμενη. Η σχέση αυτή εξελίσσεται σε τέτοιο σημείο ώστε από τα μέσα περίπου του αιώνα και έπειτα η πνοή της νέας μουσικής να μοιάζει πρώτα απ' όλα αντιρομαντική. «Ο Νεωτερισμός»,

²⁶ Άρνολντ Γουίτελ, Γιώργος Δαμ. Βουλγαράκης (επιμ.), *Ρομαντική Μουσική* (μτφρ. Μιρρέλλα Σιμοτά-Φιδετζή), Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1997, σ. 16.

²⁷ Herbert Pauls, *Two Centuries in One. Musical Romanticism and the Twentieth Century*, McNally Robinson, Rostock University of Music and Theatre 2014, σ. 201. Στην έρευνα αυτή ο Herbert Pauls πραγματεύεται τη θέση που κατέχει ο ρομαντισμός στον 20ό αιώνα, και ασκεί ευρεία κριτική εναντίον της ιστοριογραφικής σκοπιάς που αναλύει τη σύγχρονη μουσική με βάση μια τελεολογική στυλιστική προσέγγιση και σε αναφορά μόνο με τον μοντερνισμό. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι σε αρκετές περιπτώσεις η γραφή του γίνεται πολεμική, και πέρα από τον αν συμφωνεί κανείς με την οπτική του ή όχι, πρόκειται για ένα εξαιρετικό έργο με ενδιαφέρουσες αναφορές και οριοθετήσεις για τα ερείσματα του ρομαντισμού στη σύγχρονη εποχή.

γράφει ο Alfred Brendel, «εξισώθηκε έτσι με τον αντι-Ρομαντισμό».²⁸ Και αυτό που περιγράφει είναι, πράγματι, μια υπαρκτή αίσθηση.

Για να παρακολουθήσουμε όμως τη διαδικασία από την αρχή, θα πρέπει να οριοθετηθούν μερικά πολύ συγκεκριμένα κριτήρια. Σε πρώτη φάση, είναι χρήσιμο να ξεκαθαριστεί ότι ένας συνθέτης που εντάσσεται στον μοντερνισμό δεν συνεπάγεται απαραίτητα ότι μπορεί να θεωρηθεί και αντιρομαντικός. Ο σχετικός χαρακτηρισμός που μπορεί πολύ πιο ασφαλέστερα να του αποδοθεί είναι αυτός του μη ρομαντικού. Και αυτό διότι σε διαφορετική περίπτωση, και κατ' αναλογία, θα έπρεπε, για παράδειγμα, ένας Mozart να θεωρηθεί αντι-μπαρόκ, ένας Chopin αντι-κλασικός, και ούτω καθεξής. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν υφίσταται, σε καμία περίπτωση. Άλλωστε, το πρόθεμα “αντί” καταδεικνύει μια πολύ συγκεκριμένη δυναμική, η οποία είναι κατ' αρχήν ιδεολογική. Είναι γεγονός, βέβαια, ότι η πολωτική αντίθεση που προκύπτει μεταξύ των δύο εποχών που αναλύονται είναι ιδιαίτερα επαυξημένη, και θα μπορούσε ίσως να δικαιολογεί τέτοιες κρίσεις. Ας σημειωθεί όμως η παρακάτω αναλογία: το παράδοξο ότι αναφερόμαστε συχνά στη λεγόμενη κλασικορομαντική περίοδο, η οποία, ως έχει, συμπεριλαμβάνει δύο από τις κατεξοχήν αντιθετικές τάσεις στην τέχνη, το απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο,²⁹ δεν είναι άσχετο. Στην περίπτωση αυτή ουσιώδες ζήτημα παραμένει εντούτοις ακριβώς το γεγονός ότι όλη αυτή η μεγάλη περίοδος, σε επίπεδο δομικών και αρμονικών παραμέτρων, θεμελιώνει μια στοιχειώδη κοινή συνισταμένη, η οποία στον 20ό αιώνα, πλέον, λίγο πολύ εξαφανίζεται – ή έστω παραβιάζεται.

Ως εκ τούτου, πρώτο και κρισιμότερο κριτήριο του ζητήματος είναι το αμιγώς ενδομουσικό επίπεδο. Όταν ο Schönberg –για να αναφερθεί ένα από τα πλέον γνωστά παραδείγματα–, στα 1909, μας παραδίδει τα *Τρία κομμάτια για Πιάνο*, Op. 11, το πρώτο ολοκληρωτικά ατονικό του έργο, περνάει στον μοντερνισμό και αυτόματα μετατρέπεται σε έναν μη ρομαντικό· γίνεται βασικά ένας εξπρεσιονιστής. Στο τρίτο από αυτά τα κομμάτια, πέρα από την κατάρριψη της τονικότητας και την είσοδο στην ελεύθερη ατονικότητα, επαναπροσδιορίζονται εξίσου και οι παραδοσιακές μορφολογικές σχέσεις: το τριμερές σχήμα έκθεση - ανάπτυξη - επανέκθεση μετατρέπεται σε έκθεση - ανάπτυξη, όπου όμως η διάκριση μεταξύ τους δεν είναι σαφής, καθόσον το θέμα δεν είναι μια μελωδική γραμμή αλλά μάλλον ένα θεματικό σύμπλεγμα. Εγκαταλείπεται με άλλα λόγια η αρχή της θεματικής επεξεργασίας και κατ' επέκταση της θεματικότητας.³⁰ Είναι πασιφανές ότι οι διαδικασίες αυτές ουδεμία σχέση έχουν με τη ρομαντική τεχνοτροπία. Πρόκειται για μοντερνισμό,

²⁸ Alfred Brendel, *Μουσικοί Στοχασμοί και Αναστοχασμοί* (μτφρ. Χαρά Ιακωβίδου), Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 87.

²⁹ Τα δύο ζωηρά σύμβολα οριοθέτησε ο Friedrich Nietzsche στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, ούτως ώστε να διαχωρίσει το κλασικό από το ρομαντικό. Από τη μία, ο Απόλλωνας, ο Έλληνας θεός της ποίησης, της μουσικής, του χορού και του φωτός, που συσχετίζεται με τη νηφάλια ρασιοναλιστική σκέψη, καθώς και με τη σαφήνεια των μορφών και των δομών. Από την άλλη, ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού, που ταυτίζεται με την ξέφρενη έκσταση και τη μέθη. Βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας), Βάνιας, Αθήνα 2008. Σημειώνεται πως, αν και οι δύο αυτοί πόλοι παρουσιάζονται ταυτόχρονα στον αρχαίο κλασικό πολιτισμό, εντούτοις, στον σύγχρονο κόσμο η έννοια του κλασικού έμεινε να ταυτιστεί αδήριτα με την απολλώνια πτυχή.

³⁰ Από την ανάλυση του Γιώργου Ζερβού για το εξπρεσιονιστικό ρεπερτόριο με άξονα την πορεία προς την αθεματικότητα και τις μικρομορφές. Βλ. Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της δεύτερης σχολής της Βιέννης (Schönberg, Berg, Webern)*, Διδακτορική διατριβή (Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.), Θεσσαλονίκη 1994, Τόμος Α', σ. 94-112.

και μάλιστα σε τεχνικό επίπεδο ίσως της πιο ακραίας μορφής, ο οποίος όμως, όπως ειπώθηκε, δεν μπορεί να εξαχθεί ότι διαμορφώνεται από τη σφαίρα του αντιρομαντισμού. Που βασίζεται, λοιπόν, με άξονα το ενδομουσικό και μόνο κριτήριο, η αντιρομαντική οπτική;

Όπως ορίζει ο David Nicholls, «Αν μία από τις πιο σημαντικές όψεις της μουσικής του 19ου αιώνα είναι η εμμονή της με την υποβλητική ρομαντική κληρονομιά του E. T. A Hoffmann (1776-1822), [...] τότε το μεγαλύτερο αντίθετο προς αυτήν βρίσκεται στον εντεινόμενο αντικειμενικά και επιστημονικά έλεγχο που ασκείται στη μουσική μετέπειτα [στον 20ό αιώνα]». ³¹ Αυτός ο αυστηρός και συστηματικός, με βάση αντικειμενικούς παράγοντες, συνθετικός τρόπος σκέψης αποτελεί την πεμπτουςία της αντιρομαντικής αμιγώς συνθετικής σκέψης. Διαφοροποιείται ριζικά από αυτήν του 19ου αιώνα και σηματοδοτεί τη ρήξη με το ιδεώδες του ρομαντικού περιβάλλοντος. ³² Όπως αναλύει πολύ εύστοχα ο Γιώργος Ζερβός, η στάση σχετίζεται με την «απεμπλοκή του αισθητικού από το συνθετικό» και την «υπερβολική διόγκωση του τελευταίου», ένα χαρακτηριστικό που, όπως τονίζει, αποτελεί ένα από τα κύρια της μουσικής του 20ού αιώνα. ³³ Με λίγο διαφορετικά λόγια, έχει να κάνει σε τελευταία ανάλυση με αυτή τη στροφή από τη διονυσιακή στην απολλώνια αρχή σκέψης (βλ. υποσ. ²⁹), ³⁴ η οποία αρχίζει να εκδηλώνεται φανερά, κατά βάση, με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και εφεξής, λαμβάνοντας ωστόσο ολοένα και πιο αυστηρά συστηματικές πτυχές.

Αν το ενδομουσικό κριτήριο έρχεται, ως τεχνοτροπία, να διασαφηνίσει επακριβώς γιατί ένα έργο εντάσσεται στον μοντερνισμό, κι αν η ορθολογοποιημένη αυτή κλίση της σύγχρονης συνθετικής σκέψης έρχεται να καταγράψει μια θεμελιακά αντιρομαντική τάση, τότε οι άμεσες προεκτάσεις του ζητήματος φέρνουν στο επίκεντρο το πεδίο της αισθητικής – το δεύτερο δηλαδή κριτήριο της συλλογιστικής. Η παράμετρος αυτή διαχωρίζεται σε δύο σκοπιές: η πρώτη αφορά την αισθητική σκέψη των ίδιων των συνθετών, ενώ η δεύτερη τις αισθητικές αναλύσεις των ερευνητών. Με άξονα τη δεύτερη, και με αναφορά στη βάση που δόθηκε για τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα μοντερνισμού στην εισαγωγή, θα πρέπει να γίνει σαφής μια κρίσιμη διαπίστωση. Ο προπολεμικός μοντερνισμός, όπως εκφράζεται μέσα από τα έργα του Ives, του ύστερου Σκριάμπιν, του Schönberg, του Στραβίνσκι και του Debussy, είναι σχεδόν αδύνατο να νοηθεί ταυτόχρονα και ως αντιρομαντισμός. Και αυτό διότι ο αντιρομαντισμός είναι πάνω απ' όλα μια αισθητική κατηγορία,

³¹ David Nicholls, “Brave new worlds: experimentalism between the wars”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 210-211.

³² Δεν υπονοείται, βέβαια, ότι η ρομαντική καθαυτή συνθετική σκέψη είναι άλογη ή τυχαία. Η γραφή των συνθετών του 19ου αιώνα βασίζεται σε πολύ λογικές και συγκεκριμένες διαδικασίες. Αρκεί να ληφθεί υπόψη ότι ακόμη και η “ατέρμονη μελωδία” του Wagner, όπως αναπτύσσεται με τον πιο ιδιοφυή τρόπο στο Πρελούδιο του *Τριστάνου*, παρ' όλη την ακουστική της ρευστότητα, έρχεται να αποδοθεί με τόσο συμμετρικές δομές που μοιάζουν να αντιφάσκουν με την ίδια τη βαγκνερική φιλοσοφία. Η διαφορά έγκειται πρακτικά στο γεγονός ότι η σύγχρονη σκέψη τείνει να μην ενδιαφέρεται τόσο για το περιεχόμενο και τις αισθητικές αναλογίες αλλά να καταδεικνύει βαθιά έγνοια για τη συστηματοποίηση των ήχων στη βάση πολύ συγκεκριμένων οπτικών σύνθεσης – δεδομένο το οποίο στον 19ο αιώνα θα έμοιαζε σίγουρα ακατανόητο.

³³ Γιώργος Ζερβός, *Από την Αρχική Έμπνευση στην Τελική Μορφοποίηση*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 121.

³⁴ Σύμφωνα με τον Joseph Machlis, η στροφή αυτή θα πρέπει να ιδωθεί ως μία από τις πιο χαρακτηριστικές πλευρές της μοντέρνας μουσικής. Βλ. Machlis, *ό.π.*, σ. 11.

η οποία, αναφανδόν, δεν μπορεί να κατοχυρωθεί μόνο και μόνο από την ύπαρξη μιας διαφορετικής τεχνοτροπίας, όσο προκλητικά κι αν εκδηλώνεται· αυτή είναι σίγουρα απαραίτητη, αλλά όχι επαρκής.

Ο Robert Morgan το θέτει ως εξής: «Εφόσον η νέα μουσική διατήρησε, με ελάχιστες εξαιρέσεις, κυρίαρχη την αισθητική της προσωπικής έκφρασης, κληρονομημένης από τον αμέσως προηγούμενο αιώνα, τότε θα πρέπει ίσως να θεωρήσουμε τη μουσική των αρχών, πλέον, του 20ού ως το τελευταίο στάδιο του ρομαντισμού του 19ου. Σε ό,τι αφορά όμως ένα καθαρά τεχνικό επίπεδο, και σε αντιπαράθεση με το γενικότερο αισθητικό, τη μουσική αυτή παραδόξως τη χαρακτηρίζουν πλέον, με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, τα στοιχεία του νέου και του καινοφανούς, τα οποία εντέλει ταυτίζονται με αυτήν, ανάγοντάς την σε κατεξοχήν αντιπροσωπευτική έκφανση των ριζοσπαστικών διαδικασιών, μεταξύ όλων των τεχνών. Πάνω απ' όλα ήταν αυτή η αίσθηση του νέου που καθόρισε την τάση της εποχής».³⁵ Η παρατήρηση αυτή του Morgan είναι κρισιμότερη και έρχεται σαφώς να συνδυαστεί με εκείνη του Griffiths (βλ. υποσ. 4). Την ίδια ώρα, ο Richard Taruskin, ακόμη πιο κατηγορηματικά, σημειώνει: «Η ιστορία της μουσικής του 20ού αιώνα ως μιας κατ' αρχήν διακριτής αισθητικής πλευσης, σε σύγκριση με εκείνη του 19ου, ξεκινά όχι στο fin de siècle αλλά στη δεκαετία του 1920».³⁶ Σύμφωνα μάλιστα με την πολύ συγκεκριμένη συλλογιστική που ακολουθεί ο ίδιος, η περίοδος αυτή μέχρι και το 1914 θα πρέπει να νοηθεί στο πλαίσιο της «ριζοσπαστικής εντατικοποίησης των μέσων προκειμένου να επιτευχθούν αποδεκτοί ή παραδοσιακοί εκφραστικοί σκοποί – ή τουλάχιστον σκοποί που θα μπορούσαν, λιγότερο ή περισσότερο, να γίνουν έτσι αντιληπτοί».³⁷

Εν πάση περιπτώσει, είτε συμφωνεί κανείς είτε όχι με αυτές τις ιστοριογραφικές κρίσεις, η ουσία έγκειται στο ότι ο μοντερνισμός των χρόνων αυτών, πέρα από τον παράγοντα της ριζοσπαστικής τεχνοτροπίας, παρουσιάζει νέα αισθητικά περιεχόμενα τα οποία όμως θα ήταν άστοχο –αν όχι εσφαλμένο– να καταγραφούν ως αντιρομαντικά. Όταν ο Βασίλι Καντίνσκι, στα 1911, σημείωνε πως η ουσία της μουσικής του Schönberg έγκειται στην απόρριψη του συμβατικά ωραίου χάριν του εσωτερικά ωραίου,³⁸ σίγουρα δεν το έλεγε από κανενός είδους αντιρομαντικό πρίσμα. Η σαινμπεργική ιδιοσυγκρασία, βρισκόμενη στα χρόνια του εξπρεσιονισμού σαν σε έναν ωκεανό “ζέοντος ύδατος”, δίνει σαφέστατα προτεραιότητα στο όραμα και όχι στη μορφή, στην αλήθεια και όχι στην τεχνική.³⁹ Συναφείς προεκτάσεις και αισθητικές αναλογίες διακρίνονται, αν μη τι άλλο, στην πλειονότητα των συνθετών που στα χρόνια αυτά περνούν στον μοντερνισμό, από τις θεοσοφικές μεταφυσικές τάσεις του –ακατανόητα περίπλοκου τεχνικά– Σκριάμπιν μέχρι και τον νεοπρωτογονισμό της *Ιεροτελεστίας* του Στραβίνσκι.⁴⁰ Ας σταθούμε όμως λίγο στον Αμερικανό

³⁵ Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W·W·Norton & Company, New York – London 1991, σ. 17.

³⁶ Taruskin, “The Oxford...”, ό.π., σ. 448.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 5.

³⁸ Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη* (μτφρ. Μ. Παράσχος), Νεφέλη, Αθήνα 1981, ανατ. (χ. η.), σελ. 61-62.

³⁹ Γκρίφιθς, ό.π., σ. 56.

⁴⁰ Η ενδελεχής και διαφωτιστική καταγραφή αυτών των τάσεων δεν είναι επί της παρούσης. Όπως και να έχει, η

Charles Ives (1874-1954).

Η περίπτωση αυτού του συνθέτη είναι ιδιαίτερη και χαρακτηριστική, ακριβώς διότι η στάση του, από τη στιγμή που περνάει στον μοντερνισμό μέχρι και τον θάνατό του, δεν μεταβάλλεται σε καμία περίπτωση. Διαπερνά δηλαδή τη χρονική τομή του πολέμου, για την οποία κάνουν λόγο οι ιστοριογράφοι, προσφέροντάς μας τη δυνατότητα για μια ολιστική προσέγγιση έξω από τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα.⁴¹ Την ίδια ώρα, ωστόσο, η κατηγοριοποίηση του έργου και της αισθητικής του αποτελεί μία από τις πλέον ακανθώδεις προβληματικές του 20ού αιώνα. Όπως αναλύει ο David Nicholls, ο Ives αντλεί από την παράδοση του 19ου αιώνα, ενώ ταυτόχρονα η θέση του στον μοντερνισμό κινείται μεταξύ της avant-garde και του πειραματισμού, δύο τάσεων (όρων) που συχνά κουβαλούν αρκετή δόση ασάφειας.⁴² Όπως το θέτει, ο πρώτος σχετίζεται σθεναρά με το εύρος της παράδοσης, ενώ ο δεύτερος κινείται εξ ολοκλήρου έξω από αυτή.⁴³ Υπ' αυτήν την έννοια, το έργο του μοιάζει, κυριολεκτικά, να αντλεί από πάρα πολλά, αλλά και να προλαμβάνει ακόμη περισσότερα, σε σημείο απροσδιόριστο. Επιπροσθέτως, όταν, γύρω στα 1902, αρχίζει να απομακρύνεται από τις τεχνικές ρομαντικές νόρμες, δεν το κάνει με την εγγελιανή σαινμπεργκική αντίληψη, αλλά στο πλαίσιο ενός κατεξοχήν αμερικανικού τρόπου σκέψης, που έρχεται να προβάλλει την πτυχή του "αυτοδημιούργητου" και της ισότιμης αντιμετώπισης των ποικίλων και ετερόκλητων μουσικών όψεων. Και όμως, ταυτόχρονα, παρουσιάζει κάτι κοινό με τον Schönberg: αν και σε πολλά έργα του εξερευνά, με ιδιαίτερη κλίση, νέες μεθόδους σύνθεσης του ηχητικού υλικού, υιοθετεί μια έντονα κριτική στάση απέναντι σε οποιαδήποτε μουσική βασιζείται αποκλειστικά στις μεθόδους αυτές. Όπως χαρακτηριστικά άλλωστε διατεινόταν, μια τέτοια μουσική αποτελεί «ένα φτηνό υποκατάστατο της έμπνευσης», και είναι ικανή να παραχθεί από «έναν οποιοδήποτε μαθητή του γυμνασίου».⁴⁴ Σύμφωνα με τον William Brooks, οι ενστάσεις αυτές του Ives για τις τεχνικές μεθόδους δεν αφορούν τις μεθόδους καθαυτές αλλά τον σκοπό που εξυπηρετούν.⁴⁵

Και εδώ μπορεί να θεμελιωθεί μια αισθητική του τοποθέτηση, η οποία, σύμφωνα με την παρούσα συλλογιστική, βρίσκεται σαφώς πολύ πιο μακριά από τον ρομαντισμό, συγκριτικά με εκείνη πολλών Ευρωπαίων του προπολεμικού μοντερνισμού, αλλά, εξίσου, δεν μπορεί να καταγραφεί ως αντιρομαντισμός. Το συμπέρασμα το φανερώνει η ίδια η σκέψη του Ives, όπως μας την παρέθεσε στο κείμενο που συνοδεύει τη *Σονάτα για Πιάνο, αρ. 2 (Concord Sonata)*, ένα έργο -

ιστοριογραφική έρευνα συμφωνεί, πάντως, επ' αυτού σύσσωμη.

⁴¹ Σημειώνεται ότι αυτή αφορά την προσπάθεια μιας αισθητικής τοποθέτησής του σε όλο το εύρος του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, καθότι σε επίπεδο δημιουργίας ο Ives παραμένει ουσιαστικά από τη δεκαετία του 1920 και έπειτα ανενεργός. Ο όγκος της εργογραφίας του αποδίδεται, ως επί το πλείστον, στην περίοδο χοντρικά μεταξύ του 1905 και του 1921.

⁴² David Nicholls, "Avant-garde and experimental music", στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 518.

⁴³ Στο ίδιο.

⁴⁴ Βλ. John Kickpatrick, *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives, 1874-1954: Given by Mrs. Ives to the Library of the Yale School of Music*, New Haven 1960, σ. 126-127.

⁴⁵ William Brooks, "Music in America: an overview (part 2)", στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 273.

φόρος τιμής στην πνευματική του κληρονομιά: τον μετα-ιδεαλιστικό φιλοσοφικό υπερβατισμό της παράδοσης της Νέας Αγγλίας. Ο Ives γράφει: «[...] ο όρος *ουσία* [substance] φαίνεται σ' εμάς ο πιο κατάλληλος, πειστικός και περιεκτικός για να περιγράψει το υψηλό [higher], ο όρος *τρόπος* [manner] κάτι που βρίσκεται πιο χαμηλά. Η ουσία είναι μια ποιότητα ανθρώπινη και της τέχνης, και εντοπίζεται σε ένα σώμα το οποίο γεννιέται στην πνευματική συνειδητότητα. [...] η επεξήγηση μπορεί να βρεθεί στη διαφορά μεταξύ του Emerson και του Poe. Ο πρώτος φαίνεται να αποτελείται ολοκληρωτικά από *ουσία*, ο δεύτερος από *τρόπο*. Το μέτρο της καλλιτεχνικής ευχαρίστησης του τρόπου του Poe είναι ισάξιο με εκείνο της πνευματικής ευχαρίστησης του Emerson. Και οι δύο άνδρες έχουν συνολικά υψηλή αξία, αλλά του Emerson είναι υψηλότερη [...].⁴⁶ Και λίγο παρακάτω: «Η ουσία έχει σε κάτι να κάνει με τον χαρακτήρα. Ο τρόπος, όχι. Η *ουσία* της μουσικής πηγάζει κάπου κοντά από την ψυχή [...].⁴⁷

Όλες αυτές οι πρώιμες όψεις μοντερνισμού, αδιαμφισβήτητα, δεν αναδεικνύουν κάποιο αντιρομαντικό περιεχόμενο. Και όμως, στην πραγματικότητα, τα σπέρματα έχουν ήδη αρχίσει να τίθενται. Αν, όπως γράφει ο Whittall, «Ο διάλογος του Debussy με το παρελθόν δεν περιλάμβανε και την απόρριψη του παρελθόντος»,⁴⁸ τότε, παρ' όλα αυτά οι πρώτες αντιρομαντικές διεργασίες εντοπίζονται πράγματι στη γαλλική μουσική σφαίρα και, βασικά, στον Satie. Αυτός δεν απέρριψε μόνο τη βαγκνερική επιρροή, την αρχή της ρομαντικής εκφραστικότητας, και αυτήν της θεματικής επεξεργασίας: πολλώ δε μάλλον, και κατά έναν ιδιοφανή τρόπο, προσπέρασε εξίσου και τον ιμπρεσιονισμό. Όπως σημειώνει πάλι ο Whittall, «[...] έγινε εντέλει αγαπημένο σημείο αναφοράς του Jean Cocteau και της αντιρομαντικής avant-garde που άρχισε σταδιακά να αναπτύσσεται μετά το 1909 γύρω από τα “Ballets russes” των Παρισίων». ⁴⁹ Σε συνάφεια και αλληλεπίδραση με αυτόν ακριβώς τον καλλιτεχνικό κύκλο θα έρθει λίγα χρόνια αργότερα στην επιφάνεια η πρώτη ακραιφνής έκφανση της κατηγορίας: ο στραβινσκιτικός αντιρομαντισμός.

⁴⁶ Charles E. Ives, “*Essays Before a Sonata*”, The Knickerboker Press, New York 1920, σ. 88, 89.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 91.

⁴⁸ Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 1999, σ. 19.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 20.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Όψεις αντιρομαντισμού στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό

2.1 Η περίπτωση του Ίγκορ Στραβίνσκι

Θεωρώ ότι η μουσική αδυνατεί, από τη φύση της, να εκφράσει οτιδήποτε, είτε είναι ένα συναίσθημα, είτε μια σκέψη, είτε μια ψυχολογική κατάσταση, είτε ένα φαινόμενο της φύσης κτλ.... Η έκφραση ποτέ δεν υπήρξε εγγενής ιδιότητα της μουσικής. Δεν είναι αυτή, με κανέναν τρόπο, ο στόχος της ύπαρξής της. Αν, όπως σχεδόν κατά κανόνα συμβαίνει, η μουσική φαίνεται να εκφράζει κάτι, αυτό είναι μια ψευδαίσθηση και μόνο, όχι η πραγματικότητα. Πρόκειται απλούστατα για ένα χαρακτηριστικό που, με σιωπηρή από καιρού συμφωνία, αποδώσαμε εμείς στη μουσική, επιβάλλαμε εμείς πάνω σε αυτήν, σαν μια ταμπέλα, μια σύμβαση. Ένα χαρακτηριστικό το οποίο, κοντολογίς, ασυνείδητα ή λόγω της δύναμης της έξης έχουμε καταλήξει λαθεμένα να το συγχέουμε με το ουσιωδέστερό της είναι.⁵⁰

Όταν ο Eduard Hanslick, στα 1854, στα μέσα ενός αιώνα ταυτισμένου με το μύθο, την έκφραση, το συναίσθημα και τη φαντασία, αποφαινόταν πως «το περιεχόμενο της μουσικής είναι ηχητικά κινούμενες μορφές»,⁵¹ σίγουρα δεν θα ανέμενε ότι ένας συνθέτης ήταν ικανός να αποκηρύξει τόσο ρητά αυτή τη θεμελιώδη για ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα αρχή της έκφρασης. Ο Hanslick, οριοθετώντας τις απαρχές του αισθητικού φορμαλισμού, και ερχόμενος σε ρήξη με την ερμηνευτική του συναισθήματος, ήταν αναπόφευκτο να συνδεθεί με την ιδέα της προαναγγελίας του μουσικού αντικειμενισμού, όπως εκφράζεται στον 20ό αιώνα, σε πρώτη φάση, από τον νεοκλασικισμό του Στραβίνσκι. Σε κάθε περίπτωση όμως, εκείνος ο οποίος πρώτος καταθέτει μια εξ ολοκλήρου και ιδεολογικά θεμελιωμένη αντιρομαντική αισθητική είναι ο Στραβίνσκι και μόνο.⁵² Ο ορισμός του για την τέχνη εξαφανίζει κυριολεκτικά κάθε ίχνος ρομαντικής υφής: «Τέχνη», γράφει, «με την αληθινή σημασία του όρου, είναι ένας τρόπος να κατασκευάζεις έργα, σύμφωνα μ' ορισμένες μεθόδους, που έχουν αποκτηθεί είτε από τη μαθητεία ή από την εφευρετικότητα. Οι μέθοδοι με τη σειρά τους δεν είναι άλλο παρά τα σίγουρα και προκαθορισμένα εκείνα κανάλια που εξασφαλίζουν την ορθότητα των ενεργειών μας».⁵³

Ο διαπρύσιος λόγος του Ρώσου εκπατισμένου συνθέτη, μεσούσης της νεοκλασικής του περιόδου (τέλη της δεκαετίας του 1930), δεν αφήνει πολλά περιθώρια παρερμηνείας. Διαβάζοντας κανείς αυτά τα κείμενα, από την *Αυτοβιογραφία* του μέχρι και τις διαλέξεις του στο Harvard, έρχεται μπροστά σε ένα πραγματικό αντιρομαντικό μανιφέστο· ένα μανιφέστο που στρέφεται εναντίον οποιουδήποτε ρομαντικού στίγματος απέμεινε στον 20ό αιώνα σαν κληροδότημα του 19ου. Αυτή η εμμονική απέχθειά του, άλλωστε, για τις ελεύθερες ερμηνείες της πρακτικής

⁵⁰ Igor Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography*, Simon and Schuster, New York 1936, σ. 83-84.

⁵¹ Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (μτφρ. Μ. Τσέτσος), Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 2003, σ. 59.

⁵² Όπως άλλωστε επισημαίνει στην ανάλυσή του ο Μάρκος Τσέτσος, μεταξύ της φιλοσοφίας του ενός και του άλλου υπάρχουν κάποιες κρίσιμες αντιθέσεις, οι οποίες τους τοποθετούν σε διαφορετικά επίπεδα. Βλ. Μάρκος Τσέτσος, «Επίμετρο. Ο Eduard Hanslick και οι αξίες της μουσικής κριτικής», στο: Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (μτφρ. Μ. Τσέτσος), Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 2003, σ. 159-162.

⁵³ Ίγκορ Στραβίνσκι, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων* (μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου), Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 35.

εκτέλεσης είναι ενδεικτική της ολιστικής του θεώρησης. Σε ένα σημείο της αυτοβιογραφίας του ο Στραβίνσκι γράφει χαρακτηριστικά ότι «η μουσική θα έπρεπε να μεταδίδεται και όχι να ερμηνεύεται».⁵⁴ Πόσο πιο έντονα θα μπορούσε κανείς να διαχωρίσει τη θέση του από τον ρομαντικό κύκλο σκέψης; Ίσως, πράγματι, η περίπτωση του είναι μοναδική. Ο Στραβίνσκι αποδομεί πλήρως το περιεχόμενο που λαμβάνει η έννοια του καλλιτέχνη από την Αναγέννηση και ύστερα. Προκρίνει καταφανώς μια προρομαντική κοσμοθεώρηση, σε αναφορά με τον ρόλο του *homo faber* και τη μεσαιωνική αντίληψη περί καλλιτέχνη-τεχνίτη.⁵⁵ Στρέφει το ερώτημα προς το “πώς φτιάχεται κάτι”, και απορρίπτει κάθε εκφραστικό, μεταφυσικό ή συναισθηματικό συσχετισμό. Έρχεται, τελικά, σε σύγκρουση με την κλασικορομαντική έννοια της ιδιοφυΐας. Επικαλείται τον απολλώνιο νόμο της χαλιναγώγησης των διονυσιακών εκείνων στοιχείων που ενεργοποιούν και δίνουν ορμή στη φαντασία,⁵⁶ και ανάγει σε θεμελιακή αρχή της τέχνης την έννοια του περιορισμού. «Όσο περισσότερους περιορισμούς, όρια και επεξεργασία υφίσταται η τέχνη», γράφει, «τόσο περισσότερο ελεύθερη είναι».⁵⁷ Η αντίληψή του είναι, με λίγα λόγια, συμφυής με το χειρωνακτικό στοιχείο, και, κατά κάποιον τρόπο, κονστρουκτιβιστική και αντικειμενιστική, καθόσον τοποθετεί το μέτρο της βαθύτερης σημασίας στο επίπεδο της έντεχνης κατασκευής.

Η βάση αυτού του αξιακού αισθητικού πρίσματος είναι, σαφώς, ρητά αντιρομαντική. Ο τρόπος όμως με τον οποίο προτάσσεται είναι, επιπλέον, πολεμικός. Και αυτό δεν είναι ούτε αμελητέο ούτε τυχαίο. Στην αποκαλούμενη νεοκλασική του περίοδο, και έχοντας απομακρυνθεί παρασάγγας από το παγανιστικό και πρωτογονικό περιεχόμενο της *Ιεροτελεστίας*, ο Στραβίνσκι επιλέγει να θεμελιώσει το πέρασμά του στη νέα τεχνοτροπία ορίζοντας, επί όρους φλεγόμενης αντιπαράθεσης, ένα αντιδιαμετρικό βαρίδιο: τη βαγκνερική τέχνη. Ολόκληρη η αντιρομαντική του σκοπιά τίθεται στην ουσία υπό τον άξονα αυτής ακριβώς της αντιθετικότητας, και στο πλαίσιο αυτό ο λόγος του γίνεται εμπρηστικός. Οι περιγραφές του για το Μπάιροϊτ είναι άκρως διαφωτιστικές. Όπως σημειώνει, όταν κάποτε βρέθηκε εκεί σε μια παράσταση του *Πάρσιφαλ*, βίωσε ένα “επαίσχυντο μαρτύριο”: η ατμόσφαιρα έμοιαζε “πένθιμη”, ενώ το θέατρο έδινε μια εντύπωση σαν να επρόκειτο για “κρεματόριο”.⁵⁸ Λίγο πιο κάτω καταθέτει το εξής: «Είναι ώρα να δώσουμε τέλος, μονομιάς, σε αυτή την απρεπή και ιερόσυλη αντίληψη για την τέχνη ως θρησκεία και το θέατρο ως ναό».⁵⁹

Η αυστηρή προτροπή του Στραβίνσκι αρκεί για να μας αποδείξει ότι η τέχνη του είναι πάνω απ’ όλα αντιβαγκνερική, υπό την έννοια ότι καλύπτει μια αισθητική στάση που δεν έχει απολύτως καμία σχέση με την έννοια του δέους, είτε του θρησκευτικού είτε αυτού της “σύνθεσης των τεχνών”, καμία σχέση με οτιδήποτε προέρχεται από τη σφαίρα του υποβλητικού, του μυστηριακού και, εν γένει, του εξωμουσικού. Έτσι, ο αντιρομαντισμός του δείχνει να πηγάζει από μια

⁵⁴ Stravinsky, ό.π., σ. 118.

⁵⁵ Στραβίνσκι, ό.π., σ. 62-63.

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 92.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 76.

⁵⁸ Stravinsky, ό.π., σ. 58-59.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 61.

αντιγερμανική διεργασία, η οποία, σε κάθε περίπτωση, είναι υπαρκτή και συντελείται ιδιαίτερα έντονα κατά τη διάρκεια των χρόνων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Όπως αναλύει ο Taruskin, όταν με τη Ρωσική Επανάσταση του 1917 ο Στραβίνσκι εγκαταλείπει οριστικά τη Ρωσία και εγκαθίσταται στο Παρίσι, απομακρύνεται ουσιαστικά από την παρωχημένη για την εποχή ιδέα της λαϊκής περηφάνιας της καταγωγής και υιοθετεί μια ολωσδιόλου κοσμοπολίτικη ιδεολογία, που συνταυτίζεται με την ιδέα της απόλυτης μουσικής – «μιας μουσικής, δηλαδή, χωρίς διαβατήριο, χωρίς παρελθόν, χωρίς εξωμουσικό περιεχόμενο κάθε είδους». ⁶⁰

Και πράγματι, η ρίζα του αντιρομαντισμού του βρίσκεται ακριβώς εδώ. Αν η ρωσική περίοδος του Στραβίνσκι, όπως εξελίσσεται από το *Scherzo fantastique* και κορυφώνεται στην *Ιεροτελεστία*, συνδέεται με μια διαδικασία άντλησης υλικού από την εθνική του πηγή, τότε το πέρασμα στον νεοκλασικισμό αρνείται αυτή τη στάση και προτάσσει μία εκ βάθρων σύγχρονη αντίληψη, που ευνοεί την έννοια της αποστασιοποίησης και της ταχείας προσαρμογής σε πολλαπλά μουσικά αντικείμενα και αισθητικές όψεις. Ταυτόχρονα, επειδή αυτή η πρόμη ενασχόληση με το εθνικό υλικό συνεπάγεται κάποιες προφανείς αισθητικές προεκτάσεις, οι οποίες πάντα, όσον αφορά αυτή την περίπτωση, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, έχουν ερείσματα ρομαντικής φύσεως, η μετάβαση στη νέα σφαίρα δράσης γίνεται εντονότερα αντιθετική, και λαμβάνει ένα αντιρομαντικό περιεχόμενο ιδεολογικά προσκείμενο. Το πράγμα γίνεται ακόμη πιο οξύ αν αναλογισθεί κανείς ότι ο μουσικός αυτός κοσμοπολιτισμός, αν μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι, όχι μόνο δεν έχει καμία σχέση με οτιδήποτε καταγράφηκε στον 19ο αιώνα αλλά, στην πραγματικότητα, συνιστά μια ποιότητα εκ των ων ουκ άνευ αντιρομαντική.

Την ίδια όμως στιγμή είναι μια ποιότητα η οποία είναι αδύνατο να νοηθεί σε συνάρτηση με τη γερμανική αντίληψη για την τέχνη. Ως εκ τούτου, η αντιγερμανική σκοπιά για την οποία γίνεται λόγος διαδραματίζει καίριο ρόλο, σαν να επρόκειτο για τη λυδία λίθο του μουσικού αντικειμενισμού. Στην πράξη, αυτό έλαβε τη μορφή της απομάκρυνσης από τα ίχνη της γερμανικής διόγκωσης και της έννοιας του “υψηλού”, κάτι το οποίο ο ίδιος ο Στραβίνσκι στα χρόνια μεταξύ του 1917 και του 1919 αποφεύγει, πλέον, φανερά. Όπως σημειώνει η Susan Cook, την περίοδο αυτή, αν και βρίσκεται στην Ελβετία, μακριά από τον Satie και τα παρισινά δρώμενα, αναπτύσσει έντονους δεσμούς με την “καθημερινή” αισθητική της γαλλοαμερικανικής κουλτούρας, αρνούμενος κατά κάποιον τρόπο συνειδητά την αντίστοιχη γερμανική κουλτούρα του “υπερβολικού” και του υπερβατικού. ⁶¹ Θα διαπιστώσει κανείς ότι, στην πραγματικότητα, σειρά έργων, ήδη από το 1914 και μέχρι το 1920, αφορούν ακριβώς αυτό το πλαίσιο κατεύθυνσης, και διαφοροποιούν τη συνθετική φάση του συνθέτη καθοριστικά σε σύγκριση με την κατεξοχήν ρωσική (1907-1913), παρότι συνεχίζει ακόμη να αντλεί από το ρωσικό υλικό. ⁶²

⁶⁰ Richard Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2009, σ. 442. Από το άρθρο του: “Stravinsky and Us”.

⁶¹ Susan C. Cook, “Flirting with the vernacular: American in Europe, 1900-45”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 165-166.

⁶² Βλέπε τα: *Τρία κομμάτια για κουαρτέτο εγχόρδων* (1914), *Τρία Εύκολα Κομμάτια*, για πιάνο 4 χέρια (1915), *Πέντε Εύκολα Κομμάτια*, για πιάνο 4 χέρια (1917), *Ragtime για 11 όργανα* (1917-1918), *Η Ιστορία του Στρατιώτη* (1918), *Τρία*

Από εκεί και πέρα, με ορόσημο το μπαλέτο *Πουλτσινέλα* (1920), ο Στραβίνσκι εισέρχεται στον νεοκλασικισμό. Αργότερα, ο ίδιος θα σημειώσει το εξής: «Ο *Πουλτσινέλα* ήταν για μένα η ανακάλυψη του παρελθόντος, η πηγή μέσα από την οποία μπόρεσε να παραχθεί όλο το μετέπειτα έργο μου». ⁶³ Σε κάθε περίπτωση, ο Στραβίνσκι στα χρόνια αυτά, και μέχρι να παραδώσει το *Οκτέτο Πνευστών* του 1923, υποβάλλεται σε μια διαδικασία στροφής προς προρομαντικές μουσικές όψεις, με άξονα την αντιπαράθεσή του με τον γερμανικό τρόπο σκέψης. Ως εκ τούτου, ανεξάρτητα από τη βαρύτητα που κατέχει ο *Πουλτσινέλα* όσον αφορά την έκρηξη της νεοκλασικής περιόδου, η αισθητική μετατόπισή του γίνεται ίσως κρισιμότερα κατανοητή διά μέσου ενός έργου πολλές φορές λησμονημένου από το κεντρικό ρεπερτόριο: αναφερόμαστε στη μονόπρακτη όπερα μπούφα *Μανρα* (1922). Στο έργο αυτό ο συνθέτης διαχωρίζει ευθέως τη θέση του από τη γερμανική παράδοση, αλλά και εξίσου από τη νεοεθνικιστική γραμμή του Μούσοργκσκι και του δασκάλου του Ρίμσκι-Κόρσακοφ. Ταυτόχρονα, ανακοινώνει τη σύνδεσή του με το ρωσο-ιταλίζον ύφος της παράδοσης του Γκλίνκα και του Τσαϊκόφσκι. Και αυτό είναι καθοριστικό. Κατά τον Στραβίνσκι, ο εθνικιστικός πρώτος πόλος “δυτικοποίησε” το υλικό του εμπνεόμενος από τα μοντέλα του Wagner, του Liszt και του Berlioz ή, με άλλα λόγια, «από το πνεύμα του ρομαντισμού και της προγραμματικής μουσικής», όπως αναφέρει. ⁶⁴ Στη *Μανρα*, λοιπόν, δεν αφήνει κανένα περιθώριο και αποστασιοποιείται ρητά από τον πόλο αυτό, δείχνοντας, την ίδια στιγμή, ότι το περιεχόμενο της νέας αντιρομαντικής οπτικής του προκύπτει ακριβώς ως ένα απότοκο της αντίδρασής του στη γερμανική επιρροή, την οποία δεν διακρίνει σε κανένα βαθμό στην παράδοση των Γκλίνκα - Τσαϊκόφσκι. ⁶⁵

Όπως ήδη υπαινιχθήκαμε, η αισθητική στροφή του Στραβίνσκι συντελείται ολοκληρωτικά μόνο μέσα από το *Οκτέτο Πνευστών*. Είναι, πλέον, ξεκάθαρος: στο *Οκτέτο* «προσπάθησα, με λίγα λόγια, να καθιερώσω μία τάξη και μία πειθαρχία που αφορά αποκλειστικά το ηχητικό πεδίο, στο οποίο, άλλωστε, έδινα πάντα προτεραιότητα έναντι των στοιχείων του χαρακτήρα του συναισθηματικού φάσματος». ⁶⁶ Αυτή η συνθετική αντίληψη δείχνει ότι η στραβινσκιική τέχνη, από

Κομμάτια για Κλαρινέτο (1919), *Piano-Rag-Music* (1919). Η περίοδος που καλύπτουν αυτά τα έργα (1914-1919) θα πρέπει, σε γενικές γραμμές, να νοηθεί ως μεταβατική από τη “ρωσική” στη νεοκλασική. Σε κάθε περίπτωση, ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον κοινό στοιχείο που παρουσιάζουν –τουλάχιστον αυτά που καταγράφονται εδώ– είναι η ροπή προς χορευτικά και άλλα δημοφιλή υφολογικά πλέγματα “διασκέδασης”, τα οποία διαφοροποιούν τον συνθέτη, πρωτίστως, σε επίπεδο αισθητικής τοποθέτησης. Ουσιαστικά, στα έργα αυτά συντελείται μια σύμφυση υλικών και τεχνικών τόσο από τον ρωσικό όσο και από τον γαλλικό –αλλά και τον αμερικανικό– άξονα, γεγονός το οποίο μεταβάλλει αφενός την τεχνοτροπία του, αφετέρου το αισθητικό της περιβλημά. Κατά τα άλλα, πρόδηλη είναι η οικονομία των μέσων και η απλούστευση του ύφους. Με αυτά τα δεδομένα, ως ένα σημείο, μπορούν να ιδωθούν και ως σημάδια νεοκλασικής προοικονομίας: μιας προοικονομίας, όμως, που σε πρώτη φάση ορίζεται από μια αντιγερμανική οπτική, για να μετατραπεί τα αμέσως επόμενα χρόνια, από τον Στραβίνσκι, σε μια τέχνη ολωσδιόλου αντιρομαντική.

⁶³ Robert Craft, *Stravinsky: the chronicle of a friendship 1948-1971*, Knopf, New York 1972, σ. 128-129.

⁶⁴ Stravinsky, ό.π., σ. 153.

⁶⁵ Αυτή η απόρριψη των “Πέντε” και του περιβάλλοντός τους, καθώς και η ταυτόχρονη σύμπλευση με τη γραμμή των Γκλίνκα και Τσαϊκόφσκι, προσφέρει τη δυνατότητα να κατανοήσει κανείς ότι ο Στραβίνσκι δεν έρχεται, στην πραγματικότητα, σε ρήξη με κάθε πτυχή της σφαίρας του 19ου αιώνα. Αυτό που στην ουσία πετυχαίνει περνώντας στον νεοκλασικισμό είναι να μεταχειρίζεται κάθε δυνατό υλικό και οποιαδήποτε τάση παράδοσης αντικειμενιστικά, στρέφοντάς τες, πάντα, με εργαλείο τη νεοκλασική στρέβλωση, προς μια τέχνη στη θεωρία και στην πράξη αντιρομαντική.

⁶⁶ Stravinsky, ό.π., σ. 171.

αυτό το χρονικό επίπεδο και μετά, εντάσσεται πλέον στη σφαίρα του νεοκλασικισμού *per se*, αλλά και σε έναν γενικότερο μουσικό αντικειμενισμό, εγκαταλείποντας τις ιδεολογικές διακλαδώσεις των προηγούμενων ετών. Όπως σημειώνει πολύ εύστοχα η Tamara Levitz, «ο *Πουλτσινέλα* μετατράπηκε σε παρένθετη μητέρα της *Mavra*, και ο νεοκλασικισμός σε στυλιστικό υποκατάστατο των ιδεολογικών αντιπαραθέσεων της δεκαετίας του 1920».⁶⁷

2.2 Ο μουσικός νεοκλασικισμός ως αισθητικός αντιρομαντισμός

Αν η νεοκλασική οπτική του Στραβίνσκι είναι ρητά αντισυναισθηματική, τίθεται δηλαδή ως μια σαφής αντιρομαντική όψη του σύγχρονου μουσικού γίνεσθαι, τότε η σφαίρα του ευρύτερου κινήματος του νεοκλασικισμού αντανακλά μια εμφανώς πολυδιάστατη αισθητική διεργασία, η οποία δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο στο πλαίσιο των άτεγκτων όρων της στραβινσκιικής σκέψης. Όπως γράφει ο Hermann Danuser, «Η έννοια του νεοκλασικισμού είναι πολυδύναμη, και ανάλογη, πάντα, του σημείου αναφοράς της στο ήδη δεδομένο σημασιολογικό πεδίο του κλασικισμού».⁶⁸ Υπ' αυτή την έννοια, η ικανότητα ενός Στραβίνσκι να στρέφεται προς οποιοδήποτε υλικό αποδίδοντας σε αυτό μια διεθνιστική στάση και εκμαιεύοντας, εντέλει, ένα νέο, πολύ συγκεκριμένο αντιρομαντικό περιεχόμενο, μπορεί να φανταστεί κανείς ότι δεν είναι απαραίτητο να εκφράζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο από το σύνολο της συνθετικής μεταπολεμικής νεοκλασικής σκέψης. Και αυτό διότι, πρωτίστως, η έννοια του κλασικισμού, στις αισθητικές της προεκτάσεις, δεν προϋποθέτει κάτι αυτονόητα κοινό για όλες τις τάσεις της μουσικής παράδοσης.⁶⁹ Αλλά ακόμη και όταν τείνει να προκρίνει κάτι κοινό, διά μέσου του νεοκλασικισμού, τότε υπεισέρχονται άλλες παράμετροι οι οποίες διαφοροποιούν την τάξη του ζητούμενου αντιρομαντισμού.

Σε κάθε περίπτωση, η κοινή συνισταμένη του νεοκλασικού ρεύματος είναι μια αισθητική αντίληψη θέσει αντιμεταφυσική. Η οριοθέτηση όμως αυτής της αντίληψης στις αρχές της δεκαετίας του 1920 έρχεται να ταυτιστεί με τον νεοκλασικισμό μέσα από μια προϊούσα αντιπαραθήση μεταξύ της γερμανικής και της γαλλικής σκοπιάς για τη μουσική τέχνη. Και αυτή η αντιπαραθήση βρίσκεται σε εξέλιξη ήδη από τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Δεν είναι καθόλου τυχαίο, κατά συνέπεια, ότι ο νεοκλασικισμός γεννιέται και σφυρηλατείται στη Γαλλία.⁷⁰ Εκεί υπήρξαν

⁶⁷ Tamara Levitz, "Who Owns Mavra? A Transnational Dispute. Introduction", στο: Tamara Levitz (επιμ.), *Stravinsky and His World*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2013, σ. 26.

⁶⁸ Hermann Danuser, "Rewriting the past: classicism of the inter-war period" (μτφρ. Christopher Smith), στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 260-261.

⁶⁹ Πρβλ. Machlis, ό.π., σ. 161 και Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η Ευρωπαϊκή Παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, [= Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις], Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 28.

⁷⁰ Όπως αναλύει σε ένα εξαιρετικό άρθρο ο Scott Messing, ο όρος του νεοκλασικισμού εξελίσσεται μέσα από ένα απολύτως αντιθετικό στάδιο. Ως όρος εμφανίζεται μετά το 1900 και χρησιμοποιείται κατά κόρον από Γάλλους κριτικούς και ανθρώπους της μουσικής προκειμένου να περιγράψει, με όρους επιτιμητικούς, τη γερμανική συνθετική σκέψη. Η κριτική εστίαζε στην άποψη ότι συνθέτες όπως ο Brahms και ο Mahler έτειναν να θυσιάζουν τη βαθύτερη ουσία προκειμένου να συνεχίσουν την ανάπτυξη των απόλυτων ειδών μουσικής που αναπτύχθηκαν στον γερμανικό χώρο κατά τον 18ο αιώνα. Όπως σημειώνει, πρόκειται για ένα πολυπαραγοντικό φαινόμενο, απόρροια των πολιτικών

πράγματι οι μόνες ίσως συνθήκες που θα το επέτρεπαν. Ο Alan Lessem σημειώνει: «[...] η νεότερη γενιά, επαναστατώντας εναντίον των πατέρων της, έφερε στο επίκεντρο της κριτικής τον ρομαντισμό του 19ου αιώνα, καθότι –όπως το έβλεπε– ήταν αυτός που έθεσε τις αντιλήψεις για την εξέλιξη προς την καλλιτεχνική σύγχυση των προπολεμικών χρόνων, σύμπτωμα της κοινωνικής και πολιτιστικής παρακμής που οδήγησε ταυτόχρονα στον πόλεμο. Όχι απρόσμενα, οι Γάλλοι και οι Ιταλοί έτειναν να σχετίζονται με αυτές τις διαδικασίες υπό το υπόβαθρο μιας εθνικιστικής και αντιγερμανικής προκατάληψης».⁷¹ Στα όρια αυτής της διαδικασίας, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Ιταλού Alfredo Casella (1883-1947), του αρχιτέκτονα του “ιταλικού” νεοκλασικισμού. Ο Casella γύρω στα 1913, και ενώ έχει γράψει δύο συμφωνίες στην υστερορομαντική τεχνοτροπία –κοντά στο ύφος του Respighi–, ξαφνικά τροποποιεί άρδην τη μουσική του προσέγγιση, και συμπεριλαμβάνει τον εαυτό του μεταξύ εκείνων που επιζητούν την χειραφέτησή τους από τα ίχνη της ρομαντικής ρητορικής.⁷² Στο ίδιο μήκος κύματος, στα τέλη της δεκαετίας του 1920, καλεί στην “εκκαθάριση από την ατονική παρένθεση” και υποστηρίζει την απαγκίστρωση από τη γερμανική μουσική ηγεμονία με την επιστροφή στις τεχνοτροπίες και τα ιταλικά οργανικά είδη του πρώιμου 18ου αιώνα.⁷³ Την ίδια ώρα στο Παρίσι ο Jean Cocteau, ένας από τους πρωτεργάτες των αντιρομαντικών καλλιτεχνικών διεργασιών, γράφει τα εξής: «Θα πρέπει να ξεκαθαριστεί κάτι όσον αφορά την παραπλανητική φράση *γερμανική επιρροή*. Η Γαλλία είχε κάποτε στις τσέπες της όλους τους σπόρους, μα, απρόσεχτα, της έπεσαν. Οι Γερμανοί τούς μάζεψαν, τους μετέφεραν στην πατρίδα τους και τους φύτεψαν σε ένα χημικά παρασκευασμένο έδαφος, από το οποίο ύστερα αναπτύχθηκε ένα τερατώδες λουλούδι χωρίς ίχνος ευωδιάς».⁷⁴

Το συμπέρασμα από το αισθητικο-ιστορικό αυτό περιεχόμενο είναι ότι ο νεοκλασικός αντιρομαντισμός μπορεί, πολύ χοντρικά, να ειπωθεί πως έρχεται να εκφραστεί μέσα από δύο βασικές κατευθύνσεις, που και οι δύο τροφοδοτούνται από τον πανταχού παρόντα αντιγερμανισμό. Η πρώτη αφορά την υιοθέτηση μιας “διεθνούς” οπτικής –όπως αντιπροσωπευτικά κάνει ο

εντάσεων μεταξύ των δύο χωρών, καθώς και του εντεινόμενου γαλλικού εθνικισμού, σε συνδυασμό με την αντίληψη των Γάλλων της εποχής ότι ο 19ος αιώνας ήταν εποχή αλλοτρίωσης, η οποία ταυτίστηκε με τα γερμανικά πρότυπα, και κατά την οποία η δική τους τέχνη διαδραμάτισε ήσσονα ρόλο. Διαμορφώνεται δηλαδή μια έντονα αντιγερμανική οπτική, η οποία δίνει τροφή σε κάθε πτυχή της γαλλικής τέχνης μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1920. Στο πλαίσιο αυτής της συγκρουσιακής σχέσης, και καθόσον οι Γάλλοι μοιάζουν να βρίσκονται σε αναζήτηση της αληθινής γαλλικής πολιτιστικής ταυτότητας, επινοείται ο όρος “νέος κλασικισμός” (*nouveau classicisme*), ο οποίος έρχεται να περιγράψει μερικά θεμελιώδη εθνικά χαρακτηριστικά· και μάλιστα, όχι μόνο γαλλικά, αλλά εν γένει λατινογενή. Τα κεντρικότερα εξ αυτών είναι η σαφήνεια, η απλότητα και η ακρίβεια. Ο Messing, από εκεί και πέρα, καταγράφει πώς ακριβώς αυτές οι δύο κατηγορίες συμφύρθηκαν, ούτως ώστε, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, να επέλθει ο πλήρης μετασηματισμός του όρου του νεοκλασικισμού, και να ταυτιστεί με αυτές τις ποιότητες, λειτουργώντας τελικά ως συνεκτικό στοιχείο της γαλλικής τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, και έξω από την πολύ ενδιαφέρουσα αυτή διαδικασία, σημασία για την παρούσα συλλογιστική έχει το γεγονός ότι το νεοκλασικό κίνημα εκδηλώνεται στο πλαίσιο μιας συγκρουσιακής αντιγερμανικής στάσης, που έρχεται να λάβει πλέον σαφείς αντιρομαντικές προεκτάσεις ολιστικά. Βλ. αναλυτικά Scott Messing, “Polemical as History: The Case of Neoclassicism”, *The Journal of Musicology* 9/4, 1991, σ. 481-497.

⁷¹ Alan Lessem, “Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined”, *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 528.

⁷² Alfredo Casella, *Music in My Time: The Memoirs of Alfredo Casella* (μτφρ. – επιμ. Spencer Norton), University of Oklahoma Press, Norman 1955, σ. 116.

⁷³ Η πληροφορία καταγράφεται βιβλιογραφημένη στο Lessem, ό.π. σ. 528.

⁷⁴ Jean Cocteau, *Cock and Harlequin* (μτφρ. R. H. Mayers), The Egoist Press, London 1921, σ. 16.

Στραβίνσκι–, η δεύτερη την κλίση προς έναν “εθνικό” προσανατολισμό, όπως εκδηλώνεται χαρακτηριστικά στην Ιταλία.⁷⁵ Η διαφορά μεταξύ τους έγκειται στο εξής: ένας αριθμός συνθετών, συνήθως από την περιφέρεια, στρέφονται πίσω προς συγκεκριμένα προρομαντικά εθνικά υφολογικά πλέγματα και μορφές, ώστε, διά μέσου του νεοκλασικισμού, να διαμορφώσουν μια νέα αίσθηση της εθνικής τους ταυτότητας. Ο παραδειγματικός Στραβίνσκι, από την άλλη, δεν πράττει όμοια, καθώς δεν επιτρέπει στα στοιχεία της δικής του ρωσικής παράδοσης να διαδραματίσουν σπουδαιότερο ρόλο από εκείνον άλλων υλικών που αντλεί από τη μουσική ιστορία.⁷⁶ Και αυτό έχει να οριοθετήσει πολλά όσον αφορά την τάξη αντιρομαντισμού. Διότι, αν ο στραβινσκικός αντιρομαντισμός είναι ο πλέον αιχμηρός μέχρι και το πέρας της νεοκλασικής περιόδου γύρω στα 1950, τότε η εμπλοκή με κατευθύνσεις εθνικών επιδιώξεων –χωρίς να υπονοείται ο οποιοσδήποτε φολκλωρισμός ή η μεταχείριση καθαυτό εθνικού υλικού, όπως κάνει ο Bartók– απηχεί, σαφέστατα, ένα ηπιότερο επίπεδο αντιρομαντισμού. Η παραδοχή αυτή εξηγεί ίσως και την παρατήρηση του Griffiths σχετικά με την ανάδυση ενός αντι-αντιρομαντικού ρεύματος, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική, στις δεκαετίες του 1930 και του 1940.⁷⁷ Υπό την έννοια, δηλαδή, ότι πολλοί συνθέτες που γράφουν στο νεοκλασικό ιδίωμα, ακριβώς λόγω αυτού του προσανατολισμού, ως ένα σημείο απεμπολούν το αντιρομαντικό αισθητικό περιεχόμενο, μεταβάλλοντας ταυτόχρονα την ίδια τους την τεχνοτροπία. Η περίπτωση του Προκόφιεφ, του οποίου το έργο από τη στιγμή που επιστρέφει στη Ρωσία (1933) μπορεί να ιδωθεί ακόμη και ως νεορομαντικό, είναι ενδεικτική.

Εν πάση περιπτώσει, η νεοκλασική αισθητική έρχεται, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, να αποτελέσει την πρώτη θεμελιωμένα αντιρομαντική οπτική στη μουσική του 20ού αιώνα. Ποιες είναι όμως οι ποιότητες που την οριοθετούν; Διότι ο αποκλεισμός της συναισθηματοκρατίας και της εκφραστικής διόγκωσης του 19ου αιώνα δεν συνεπάγεται απλά την επιστροφή στις πτυχές του 18ου και πιο πίσω. Αν, όπως καταθέτει ο Taruskin, ο νεοκλασικισμός είναι «ένα στοχευμένο ταξίδι πίσω σε αυτό που δεν ζήσαμε ποτέ»,⁷⁸ κι αν, όπως πράγματι συμβαίνει, η σφαίρα του κλασικισμού είναι αυτή που πρωταρχικά του δίνει τροφή –αισθητική όσο και στυλιστική–, τότε η κρισιμότερη ποιότητα που έρχεται να κατοχυρώσει τον αντιρομαντισμό είναι η ροπή προς το στοιχείο της ειρωνείας. Μια παρατήρηση του Alfred Brendel αναδεικνύει επακριβώς την αναλογία: «Γιατί άραγε», γράφει, «η κλασική μουσική προσφέρεται καλύτερα από κάθε άλλη στο κωμικό στοιχείο; Διότι αντανακλά, νομίζω, με τις στέρεες, αυτάρκεις αρχιτεκτονικές δομές και φόρμες της, την πίστη του Διαφωτισμού σ’ έναν ορθολογιστικό, ερμηνεύσιμο και κατανοητό κόσμο. Το πνεύμα της κλασικής μουσικής φαίνεται να υποδηλώνει την πεποίθηση ότι ο κόσμος είναι καλός ή τουλάχιστον θα μπορούσε να γίνει καλός. Για τους Ρομαντικούς, αντιθέτως, δεν υπήρχε καμιά αίσθηση τάξης πάνω στην οποία θα μπορούσαν να στηριχθούν».⁷⁹ Με αυτή την έννοια, όταν οι συνθέτες των

⁷⁵ Danuser, *ό.π.*, σ. 266-267, 269.

⁷⁶ Η μοναδική περίπτωση που ο Στραβίνσκι ακουμπάει στην άλλη τάση εκφράζεται μέσα από δύο πολύ συγκεκριμένα έργα: την όπερα *Mavra* και το μπαλέτο *La Baiser de la fée* (1928).

⁷⁷ Γκρίφιθς, *ό.π.*, σ. 149.

⁷⁸ Richard Taruskin, “Back to Whom? Neoclassicism as Ideology”, *19th-Century Music* 16/3, 1993, σ. 287.

⁷⁹ Brendel, *ό.π.*, σ. 35-36.

αρχών της δεκαετίας του 1920 βρίσκουν τη δική τους τάξη στήριξης στα είδη, τις μορφές και τα στυλιστικά πλέγματα του 18ου αιώνα, είναι πλέον ικανοί να εκμαιεύσουν το κωμικό στοιχείο, στο πλαίσιο της νεοκλασικής στρέβλωσης, αποδίδοντας υψηλά επίπεδα σάτιρας, κυνισμού, πνεύματος και, τελικά, εκλεκτικισμού και ειρωνείας.⁸⁰ Όπως άλλωστε εξηγεί ο χρήσιμος ορισμός της Martha Hyde, η κατανόηση του νεοκλασικισμού προϋποθέτει την κατανόηση της έννοιας του αναχρονισμού,⁸¹ η οποία στην τέχνη υποδηλώνει τη σύγκρουση (μετάλλαξη) που προκύπτει όταν συνενώνονται δύο ετεροχρονισμένες τεχνοτροπίες, και πολύ περισσότερο δύο ετεροχρονισμένοι αισθητικοί κόσμοι.⁸² Στην περίπτωσή μας, ο προρομαντικός και ο μοντέρνος. Και είναι, βέβαια, κοινός τόπος πως το κωμικό στοιχείο και το χιούμορ δεν μπορούν να ανιχνευθούν ούτε στον Chopin, ούτε στον Berlioz, ούτε στον Wagner, ούτε στον σαινπεργκικό εξπρεσιονισμό, μα ούτε και στις παγανιστικές σκοπιές της *Ιεροτελεστίας*. «Το γέλιο», καταλήγει ο Brendel, «δεν συμβιβάζεται με το θείο και το απόλυτο»,⁸³ ενώ οι πιθανότητες του στη σφαίρα των ονείρων, της ψυχολογικής έκστασης και των μεταφυσικών περιεχομένων είναι ελάχιστες.

Η ρήξη με την παράδοση του ρομαντικού 19ου αιώνα, με άξονα και μόνο αυτό το ένα, αλλά πολύ χαρακτηριστικό, νεοκλασικό στοιχείο είναι καταφανής. Σύμφωνα με τον Taruskin, καθώς ο μοντερνισμός συνεπάγεται μια κατάσταση απόλυτης συνειδητότητας, η οποία προσφέρει ένα πλήθος παραγώγων, όπως το στοιχείο του εξεζητημένου, του εκλεπτυσμένου, του ραφιναρισμένου, του τεχνητού και του στυλιζαρισμένου, έρχεται σε πλήρη ρήξη με τους σκοπούς της ρομαντικής τέχνης, καθότι αυτή προκρίνει αξιακά το στοιχείο της πνευματικότητας και της ειλικρίνειας, δηλαδή ποιότητες που δεν μπορούν να συνυπάρξουν με τον παράγοντα της ειρωνείας (η ειρωνεία, σύμφωνα πάντα με την οπτική του, είναι κάτι που κουβαλάει αυτόματα ο μοντερνισμός, όπως ακριβώς οποιαδήποτε τάξη πλήρους συνειδητότητας).⁸⁴ Όπως και να έχει, αυτά τα στοιχεία-παραγωγή που περιγράφει ο Taruskin συνοψίζουν στην πραγματικότητα μερικές από τις βασικές ποιότητες του μουσικού νεοκλασικισμού, και συνιστούν το μοτίβο της έκλειψης κάθε μορφής πάθους και έκφρασης του μη λογικού. Το ανάποδο μοτίβο, άλλωστε, στον εξαχρειωμένο ευρωπαϊκό μεταπολεμικό κόσμο θα έμοιαζε μάλλον γαγγραινώδες όσο και νευρασθενικό. Ο Hauser το θέτει ως εξής: «Η τάση τούτη προς το χειροπιαστό και το αυθεντικό –προς το τεκμήριο– μαρτυρεί όχι μονάχα την επίταση της πείνας για πραγματικότητα, έχοντας ενεργιστικό απώτατο κίνητρο, αλλά επίσης και την άρνηση της αποδοχής των καλλιτεχνικών σκοπών του περασμένου αιώνα, η οποία εκφράζεται στην απομάκρυνση από το μύθο κι από τον ατομικό και ψυχολογικά διαφοροποιημένο ήρωα».⁸⁵

Όταν ο Cocteau, στα 1918, σημειώνει: «Ο Satie διδάσκει αυτό που στις μέρες μας αποτελεί

⁸⁰ Σάλτσμαν, ό.π., σ. 102. Βλ. επίσης Γκρίφιθς, ό.π., σ. 124.

⁸¹ Σύμφωνα με έναν λεξικογραφικό ορισμό, αναχρονισμός είναι η αναφορά γεγονότος σε άλλον, όχι στον αληθινό χρόνο.

⁸² Martha M. Hyde, “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum* 18/2, 1996, σ. 205.

⁸³ Brendel, ό.π., σ. 47.

⁸⁴ Taruskin, “The Oxford...”, ό.π., σ. 456-457.

⁸⁵ Hauser, ό.π., σ. 332.

ακραίο θράσος, την απλότητα»,⁸⁶ φαίνεται λοιπόν σαν να προδιέγραφε το δρόμο που θα έπαιρναν τα πράγματα για τις δύο επόμενες τουλάχιστον δεκαετίες. Η *musique dépourillée* και το καυστικό πνεύμα του γαλλικού μεταπολεμικού κόσμου θα φέρει στο φως τους περίφημους “Έξι”, και από εκεί και πέρα η γαλλική μουσική σφαίρα απομακρύνεται από τη ρομαντική ιδιοσυγκρασία. Κι αν, βέβαια, αυτός ο καλλιτεχνικός κύκλος δεν συνιστά ακραιφή νεοκλασικισμό, ακριβώς λόγω των πολλαπλών και ετερόκλητων τάσεων που αδιαμφισβήτητα θα διακρίνει κανείς στο εσωτερικό του, τότε αρκεί να στραφεί προς τον Maurice Ravel (1875-1937). Εκεί θα αναγνωρίσει μια “διεθνιστικά” προσανατολισμένη οπτική, κοινή σε σημεία με εκείνη του Στραβίνσκι. Πολύ περισσότερο, όμως, μια κλασικιστικά προσκείμενη συνθετική αντίληψη, που ενώ στα προπολεμικά χρόνια λανθάνει ακόμη, έρχεται πλέον στο επίκεντρο και διαγράφει αντιρομαντικές προεκτάσεις που την καθιστούν καθοριστική. Η διαδικασία δεν θα επισφραγιστεί από άλλον παρά από τον στραβινσκικό αντιρομαντισμό.

Οι διαστάσεις που θα λάβει το νεοκλασικό ρεύμα είναι ωστόσο πανευρωπαϊκές. Ο Alfredo Casella, ο Gian Francesco Malipiero και ο Luigi Dallapiccola στην Ιταλία, ο Manuel de Falla – σαφώς αποσπασματικά– στην Ισπανία, ο Bohuslav Martinů στην Τσεχία, ο Νίκος Σκαλκώτας στην Ελλάδα, ο Προκόφιεφ και άλλοι από τη Ρωσία, ο Benjamin Britten στην Αγγλία, όλοι εμπλέκονται τις τρεις επόμενες δεκαετίες με τον νεοκλασικισμό, είτε εξ ολοκλήρου είτε αποσπασματικά, και εκδηλώνουν όψεις αντιρομαντισμού. Όπως, βέβαια, αναφέρθηκε και παραπάνω, σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις ο αντιρομαντισμός είναι ακούσιος, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται σε επουσιώδες χαρακτηριστικό, όπως συμβαίνει με τον de Falla, ή και καταστέλλεται με την εξέλιξη της συνθετικής σκέψης, όπως συμβαίνει με τον Προκόφιεφ. Ως εκ τούτου, και έξω από το γαλλικό φάσμα, ο πιο έκδηλος και στιβαρός αντιρομαντισμός, ως αποτέλεσμα της νεοκλασικής εμπλοκής, σχετίζεται με τον Γερμανό Paul Hindemith (1895-1963). Εάν στην Ιταλία ο νεοκλασικισμός προέκυπτε εν μέσω μιας στάσης αντίδρασης στον βερισμό και την παγιωμένη από καιρό μειονεκτική θέση της απόλυτης μουσικής, και ενώ στη Γαλλία συνδεόταν με την εντεινόμενη αντίδραση στην πρωτοκαθεδρία της γερμανικής αισθητικής, που έθετε ως απόλυτο σκοπό την έκφραση,⁸⁷ στη Γερμανία τα πράγματα ήταν κατά τι διαφορετικά. Στην πραγματικότητα, η γερμανική ιδιοσυγκρασία εν γένει ήταν διαφορετική. Στη μεταπολεμική Γαλλία, που είχε εξέλθει νικήτρια από τον πόλεμο, δεν βασίλευε η κατήφεια. Το ίδιο το γαλλικό ταμπεραμέντο άλλωστε δεν θα το επέτρεπε ποτέ αυτό· κινούνταν πάντα μακριά από τη μελαγχολία και τη δυστυχία. Εκεί η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα κουβαλούσε, τουναντίον, ένα ιδιαίζον στοιχείο ηδονισμού, “σαν να επρόκειτο για παιδική χαρά”.⁸⁸ Από την άλλη, στην ηττημένη και πάμπτωχη Γερμανία η κατάσταση ήταν εκ διαμέτρου αντίθετη. Ο φόβος και η πείνα κυριαρχούσαν. Παρά ταύτα, η νεοσυσταθείσα Δημοκρατία της Βαϊμάρης έφερε στο φως μια στάση πραγματισμού, με αποτέλεσμα οι ποιότητες

⁸⁶ Cocteau, ό.π., σ. 20.

⁸⁷ Danuser, ό.π., σ. 269.

⁸⁸ Richard Shead, *Music in the 1920s*, Duckworth, London 1976, σ. 91.

αυτές να μετασχηματιστούν σταδιακά σε μια μορφή περίπλοκου δημοκρατικού κυνισμού και αποστροφής, στοιχείο το οποίο παραδόξως όχι μόνο δεν απέτρεψε την έκρηξη των καλλιτεχνικών διεργασιών αλλά αντίθετα λειτούργησε προωθητικά, μετατρέποντας το Βερολίνο σε ένα από τα μεγαλύτερα πολιτιστικά κέντρα της μεταπολεμικής Ευρώπης.⁸⁹

Το κλίμα αυτό δεν είναι βέβαια καθόλου άσχετο με τη χιντεμική συνθετική σκέψη. Ο Γερμανός συνθέτης, αν και δεν περνάει στον νεοκλασικισμό πριν από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, ήδη, από το 1921 μέχρι και το 1927 έχει παρουσιάσει μια εκρηκτική όψη αντιρομαντισμού: την περίφημη *Kammermusik*, μια σειρά οκτώ έργων για μικρότερα ή μεγαλύτερα οργανικά σύνολα. Όπως επισημαίνει ο Richard Shead, ο Hindemith στα χρόνια αυτά φαίνεται πως αλληλεπιδρά με τη σατιρική και κυνική ατμόσφαιρα της εποχής, την οποία συνθέτει όμως με την έμφυτη τευτονική του ροπή προς τη συστηματοποίηση.⁹⁰ Και πράγματι, ακούγοντας κανείς την *Kammermusik* θα διακρίνει εύλογα αυτές τις ποιότητες, οι οποίες, σε συνδυασμό με τη σταδιακή απομάκρυνση από τον πρώιμο ριζοσπαστισμό του, τον τοποθετούν ευθέως σε μια αντιρομαντική σκοπιά. Από εκεί και έπειτα, το πράγμα γίνεται καταφανές όταν περνάει πλέον στον νεοκλασικισμό και μας παραδίδει την κατηγορία της *Gebrauchsmusik* (“μουσική για χρήση”, ή, κατ’ άλλως, μουσική με προσδιορισμένη κοινωνική λειτουργία). Ο Hindemith μετατρέπεται αυτόματα σε διαπρύσιο κήρυκα του αντιρομαντισμού: προβάλλει την εξιδανίκευση των προρομαντικών σχέσεων μεταξύ κοινού, συνθέτη, εκτελεστών και υποστηρικτών, και προκρίνει ένα αντιυπερβατικό, αντιιδεαλιστικό ιδανικό, προτείνοντας τη συμφιλίωση με την καθημερινή ζωή και τις αξίες ενός “αρμονικού” κοινοτισμού. Όσο για το ύφος του; Απλοποιείται πλήρως. Ο συνθέτης στρέφεται προς έναν νέο τονικό τρόπο σκέψης –τελείως διαφορετικό από εκείνον του Στραβίνσκι– και κινείται όλο και πιο αυστηρά προς τη συστηματοποίησή του. Τη θεωρία του συνοψίζει εντέλει στα 1937, όταν δημοσιεύει το θεωρητικό μέρος της πραγματείας του *Σύστημα μουσικής σύνθεσης*. Στην εισαγωγή του καταγράφει τα εξής λόγια: «Συνεχώς αντιμετωπίζουμε αυτήν τη σύγχυση σ’ ένα τρόπο γραψίματος που συνδυάζει τους φθόγγους όχι σύμφωνα με κάποιο σύστημα, αλλά όπως υπαγορεύεται από την απλή ιδιοτροπία, ή όπως παρασύρουν τον γράφοντα καθώς γλυστρουν, εύκολα και παραπλανητικά, τα δάχτυλα πάνω στα πλήκτρα».⁹¹ Και λίγο παρακάτω: «[...] το ότι μία σπίθα του παλαιού πνεύματος μπορεί να ξεπηδήσει αναμμένη, πάνω στις θεωρήσεις μας του φθογγικού υλικού, και στο πνεύμα αυτών που ασχολούνται με αυτές, είναι η ελπίδα απ’ την οποία πηγάζει αυτό το έργο».⁹² ένα έργο, σύμφωνα με τον Morgan, αντανάκλαση εκείνης της χαρακτηριστικής τάσης που κυριάρχησε κατά τον Μεσοπόλεμο υπέρ μιας αυστηρότερης και συστηματικότερης συνθετικής σκέψης.⁹³ αν μη τι άλλο θεμελιωδώς, και σε όλες τις αισθητικές της προεκτάσεις, αντιρομαντική.

⁸⁹ Στο ίδιο. Βλ. επίσης Morgan, ό.π., σ. 220-221.

⁹⁰ Shead, ό.π., σ. 93.

⁹¹ P. Hindemith, *Σύστημα μουσικής σύνθεσης. Βιβλίο Ι. Θεωρητικό μέρος* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1979, σ. 2.

⁹² Στο ίδιο, σ. 16-17. Τα πλάγια γράμματα σημείωση του γράφοντος.

⁹³ Morgan, ό.π., σ. 227.

2.3 Αντιρομαντικές πτυχές στο δωδεκάφθογγο έργο των συνθετών της Νέας Σχολής της Βιέννης

Η ανάλυση του δωδεκάφθογγου έργου του Schönberg και των μαθητών του με βάση την κατηγορία του αντιρομαντισμού είναι ιδιαίτερος κρίσιμη, και προϋποθέτει, ως ένα σημείο, τη γνώση των μουσικών πεπραγμένων των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Και αυτό διότι η μαζική συνθετική εμπλοκή με τις πτυχές του καθολικού σειραϊσμού, όπως φανερώνεται πρωτίστως από την ανάδυση της Σχολής του Ντάρμστατ, δεν θα ήταν εφικτή εάν ο Schönberg δεν είχε πρωύτερα *ανακαλύψει* –όπως θα έλεγε εκείνος– τη θεμελιώδη αρχή της σειράς. Την ίδια ώρα, ωστόσο, αυτή η μεταπολεμική σειραϊκή εμπλοκή συνιστά όψη-αποκορύφωμα της κατηγορίας του αντιρομαντισμού. Η μορφή που λαμβάνει είναι μάλιστα πολύ συγκεκριμένη, και έγκειται στην παραδοχή ότι οι διαδικασίες δημιουργίας εμφανίζουν πλέον μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα έργα καθαυτά, ή, με άλλα λόγια, είναι στην ουσία τα ίδια τα έργα.⁹⁴ Η πραγματικότητα αυτή έρχεται να διαγράψει οποιοδήποτε ρομαντικό περιτύλιγμα για την τέχνη, παραπέμποντας συνάμα σε προρομαντικές αισθητικές εκφάνσεις. Το γεγονός αυτό δεν μπορεί βέβαια παρά να έχει προεκτάσεις και στο ίδιο το δωδεκάφθογγο έργο της Νέας Σχολής της Βιέννης.

Όπως σημειώνει ο Dahlhaus, «αν στους μουσικούς συγγραφείς του 19ου αιώνα, ακόμα κι αν αυτοί –όπως ο E. T. A. Hoffmann, ο Weber, ο Schumann και ο Wagner– ήταν συνθέτες, το πρόβλημα της αισθητικής κρίσεως και της φιλοσοφικής της θεμελίωσης βρισκόταν στην πρώτη γραμμή του ενδιαφέροντος, κατά τον 20ό αιώνα, τόσο στους ‘νεοκλασικιστές’, όσο και στους ‘δωδεκαφθογγιστές’, η συζήτηση περιστρέφεται περισσότερο γύρω από τεχνικά ζητήματα».⁹⁵ Το συμπέρασμα αυτό έχει ζωτική σημασία και έρχεται να συνεισφέρει πολυδιάστατα στον αντιρομαντισμό. Είναι βέβαια γνωστό πως έχει καταγραφεί πολλή συζήτηση για το αν και κατά πόσο ο σαιμπεργκικός δωδεκαφθογγισμός συνιστά νεοκλασικισμό, καθώς και για το αν κατά πόσο η πορεία ενός Στραβίνσκι αποτελεί την κατεξοχήν αντιθετική αυτής του Schönberg.⁹⁶ Σημασία όμως δεν έχει αυτό. Έξω από το περιβάλλον πλαίσιο, ο αντιρομαντισμός είναι υπαρκτός και θεμελιώνεται ως εξής: εκεί που ο νεοκλασικισμός παρουσιάζεται θέσει αντιρομαντικός ως αισθητική σκοπιά, ο δωδεκαφθογγισμός φαίνεται πως είναι πλέον φύσει αντιρομαντικός ως μέθοδος σύνθεσης. Αυτό εξηγείται υπό την έννοια ότι η συγκεκριμένη τεχνική οδηγεί αναπόφευκτα –ή τουλάχιστον οδήγησε ιστορικά– σε έναν τρόπο δημιουργίας που προτάσσει την έννοια της εγκεφαλικής αφαιρετικότητας. Και αυτή η αφαιρετικότητα δεν συμβιβάζεται με το ρομαντικό.

⁹⁴ Ζερβός, “Schönberg Berg...”, ό.π., σ. 120.

⁹⁵ Νταλχάους, ό.π., σ. 16-17.

⁹⁶ Αυτός που έθεσε το υπόβαθρο αυτών των διλημάτων δεν είναι άλλος από τον Γερμανό φιλόσοφο Theodor W. Adorno (1903-1969). Ο Adorno αναγνώρισε στην τέχνη του πρώτου μισού του 20ού αιώνα δύο κεντρικούς αντιθετικούς πόλους: τον Στραβίνσκι, τον οποίο ταυτίζει με την οπισθοδρόμηση, και τον Schönberg, τον οποίο συσχετίζει με την πρόοδο και την επανάσταση. Βλ. Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music* (μτφρ. – επιμ. Robert Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2006.

Τουναντίον. Προτάσσει έναν εκ προοιμίου και απόλυτο έλεγχο του μουσικού υλικού, που, στην πιο αιχμηρή του μορφή, μετατρέπει την διαδικασία *δημιουργίας* σε διαδικασία *παραγωγής*.

Εδώ, βέβαια, υπάρχουν σίγουρα διαβαθμίσεις· διότι το παραπάνω συμπέρασμα ισχύει, πράγματι, σε μεγάλο βαθμό για τη συνθετική σκέψη ενός Webern, όμως, όσον αφορά τον Schönberg, διαφοροποιείται, τουλάχιστον σε σχέση με την αρχική φάση του δωδεκαφθογγισμού του. Εκεί ο συνθέτης μεταχειρίζεται τη σειρά με έναν πιο “παραδοσιακό” τρόπο, προσπαθώντας να εκμαιεύσει από αυτή “θεματικές” αναλογίες.⁹⁷ Ως εκ τούτου, παραμένει σε σημεία, ή προσπαθεί να μείνει, πιστός στο κλασικορομαντικό στίγμα έμπνευσης και δημιουργίας. Η σειρά όμως δεν υπαινίσσεται τελικά κάτι τέτοιο, καθώς τείνει να προεξοφλεί μια διαδικασία που πηγάζει από τους δικούς της και μόνο κανόνες εξέλιξης. Τι θέση, λοιπόν, κατέχει το συναίσθημα; Ο Arthur Berger σημειώνει: «[...] ο ρομαντικός συνθέτης ξεκινάει από το συναίσθημα και έπειτα αναζητά τις νότες με τις οποίες θα το εκφράσει [...]. Σε αντιδιαστολή, ο κλασικός συνθέτης ξεκινάει πρώτα από τις νότες, και μόνο τότε το συναίσθημα, με βάση τη φύση της μουσικής, έρχεται να επιτελέσει τον ρόλο του».⁹⁸ Όπως θα προεκτείναμε εμείς, ο συνθέτης που γράφει σε δωδεκάφθογγο ξεκινάει πρώτα από τη σειρά, ούτως ώστε το συναίσθημα, στους απηνείς νομοτελειακούς όρους της μεθόδου, αδυνατεί να φέρει ισχυρή παρουσία, ή έστω δείχνει παράγοντας ήσσονος σημασίας – ή ακόμη και εμφανίζεται ακούσια.

Το ζήτημα σχετίζεται εντέλει με αυτή την αποδέσμευση της αισθητικής στάσης από τη συνθετική πρακτική. Οι συνθέτες της Νέας Σχολής της Βιέννης σε αισθητικό περιεχόμενο δεν είναι, με κανέναν τρόπο, αντιρομαντικοί. Είναι άλλωστε εύλογο ότι η φιλοσοφία τους πηγάζει από την ιδεαλιστική σκοπιά του 19ου αιώνα.⁹⁹ Έχουν ανδρωθεί στο γερμανικό περιβάλλον του ύστερου ρομαντισμού, και έχουν βιώσει άμεσα τον εξπρεσιονισμό. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, το δωδεκάφθογγο έργο τους δεν θα μπορούσε να απεμπολήσει μονομιάς τις ποιότητες αυτού του παρελθόντος. Ως ένα σημείο, το εξπρεσιονιστικό περιεχόμενο παραμένει ζωντανό, και θα το διακρίνει κανείς αναμφισβήτητα ως ακουστικό αποτέλεσμα σε πληθώρα έργων της περιόδου. Μια ποιητική φράση του T. S. Eliot θα εξηγούσε, ίσως, εναργώς τι ακριβώς συμβαίνει: «Οι άνθρωποι», γράφει, «αλλάζουν και χαμογελούν: αλλά η αγωνία παραμένει».¹⁰⁰ Και, πράγματι, αυτή η εξπρεσιονιστική αγωνία των προπολεμικών χρόνων έχει ακόμη ερείσματα.

Εντούτοις, η συνθετική τους σκέψη καθαυτή ακουμπάει παραδόξως σε μια ριζικά σύγχρονη αντίληψη – ίσως περισσότερο και από αυτήν του Στραβίνσκι – με την έννοια ότι προτάσσει μια γραφή που στηρίζεται σε κριτήρια προκαθορισμένα και εξ ολοκλήρου αντικειμενιστικά και συστηματοποιημένα. Το στοιχείο αυτό έρχεται να συνδυαστεί με δύο ακόμη παραμέτρους: κατά πρώτον, η μέθοδος δεν προϋπέθετε κανένα συγκεκριμένο στυλ. Κατά δεύτερον, οι συνθέτες

⁹⁷ Βλ. Ζερβός, “Schönberg Berg...”, ό.π., σ. 17-19.

⁹⁸ Arthur Berger, *Reflections of an American Composer*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London 2002, σ. 56.

⁹⁹ Είναι γνωστή η ρήση του Schönberg ότι η *μέθοδος* αποτελούσε ιστορική αναγκαιότητα. Βλ. Arnold Schönberg, *Style and Idea* (μτφρ. – επιμ. Dika Newlin), Philosophical Library, New York 1950, σ. 103.

¹⁰⁰ T. S. Eliot, *Τέσσερα Κουαρτέτα* (μτφρ. Έφη Αθανασίου), (δεν αναγράφονται), Αθήνα 1978, σ. 41.

καταφεύγουν σε παραδοσιακά είδη και δομές, όπως ακριβώς και αυτοί της σφαίρας του νεοκλασικισμού. Και αυτό δεν είναι αμελητέο. Αν μελετήσει κανείς το *Τρίο Εγγόρδων*, Op. 20 του Webern θα βρεθεί μπροστά σε μια εξύφανση απόλυτα διαυγή, σε δομές συμμετρικές και σαφείς, καθώς και σε μια πρόδηλη οικονομία των μέσων. Στρεφόμενος προς τη *Σουίτα για Πιάνο*, Op. 25 του Schönberg, θα αναγνωρίσει πρωτίστως το παραδοσιακό “κλασικό” δομικό πλαίσιο διάταξης του είδους της σουίτας, αλλά και μια «ρυθμική ομοιομορφία η οποία χαρακτηρίζεται από τη σχεδόν μηχανιστική επαναληπτικότητα συγκεκριμένων ρυθμικών μοντέλων».¹⁰¹ Με δεδομένα τα παραπάνω, γίνεται σαφές ότι οι συνθέτες εμπλέκονται με κεντρικές ποιότητες και μεθόδους του νεοκλασικισμού, με αποτέλεσμα να συντελείται στυλιστική μετατόπιση. Και ακριβώς γι’ αυτόν το λόγο, όταν ακούει κανείς αυτά τα έργα, κι αν ακόμη μπορεί να διακρίνει εξπρεσιονιστικές ιδιότητες, κατανοεί πάραυτα ότι η χαοτική προπολεμική ατονικότητα έχει παρέλθει ανεπιστρεπτή. Το νέο ύφος το διακρίνει αξιοσημείωτη σαφήνεια.¹⁰² Άλλα όχι μόνο αυτό. Η πρώτη φάση του σαινμπεργκικού δωδεκαφθογγισμού, συγκεκριμένα, προσφέρει επιπλέον την αίσθηση μιας ιδιάζουσας ροπής προς το στοιχείο της ειρωνείας – σίγουρα μιας ειρωνείας διαφορετικής από εκείνης του Στραβίνσκι, αλλά υπαρκτής. Σύμφωνα με τον Griffiths, η εντύπωση αυτή δημιουργείται από την επιστροφή στους παραδοσιακούς μορφολογικούς τύπους, και θα πρέπει να θεωρηθεί ότι αποδίδεται με τρόπο μη συνειδητό.¹⁰³ Και πράγματι είναι ακούσια, αλλά συνεπικουρεί, εξίσου, προς τη διάπλαση μίας εντελώς διάφορης μουσικής πραγματικότητας.

Σε κάθε περίπτωση, η σαινμπεργκική μέθοδος, πάνω απ’ όλα, ταυτίζεται ευθέως με τη γενικότερη κλίση της εποχής προς μια σύνθεση σε καθαρές μορφές και με όρους αντικειμενικούς· μια σύνθεση η οποία, μετά τα χαοτικά προπολεμικά φαινόμενα, έρχεται ως το αποτέλεσμα μιας επιτακτικής ανάγκης για οργάνωση του ηχητικού υλικού. Καθώς, όμως, όπως ειπώθηκε, ο αισθητικός λόγος των συνθετών της Νέας Σχολής της Βιέννης δεν νοείται ως αντιρομαντικός, η όψη που λαμβάνει η επιζητούμενη κατηγορία έρχεται να περιγράψει μια στάση η οποία αφορά τη συνθετική τους διαδικασία και μόνο. Αναδεικνύεται, δηλαδή, μόνο με βάση τη δομική διάσταση του έργου τους και το αποτέλεσμα που αυτή πρεσβεύει. Αυτή η οριοθέτηση, όσο και να μοιάζει αντιφατική, είναι εξαιρετικά κρίσιμη. Διότι, όπως τέθηκε, ο αντιρομαντισμός μπορεί να μην κατοχυρώνεται απλά και μόνο από την ύπαρξη μιας διαφορετικής τεχνοτροπίας, εντούτοις, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αυτή αποδίδεται μέσα από την εγκαθίδρυση αρχών που κουβαλούν αισθητικές προεκτάσεις για την ίδια τη συνθετική σκέψη – ως αισθητική στάση, πλέον, γενικότερα. Όπως παρατηρεί πολύ εύστοχα ο Ιάννης Ξενάκης, ο Schönberg πέτυχε, πράγματι, κάτι επαναστατικό· «Ενώ, όμως, κατάφερε να φύγει από τον χώρο της τονικότητας, αυτή η δωδεκαφωνία οδήγησε σε ένα είδος επιβολής αξιωμάτων στη μουσική».¹⁰⁴ Με άλλα λόγια, έφερε

¹⁰¹ Το στοιχείο αυτό αποτελεί, σύμφωνα με τον Γιώργο Ζερβό, μια παράμετρο-σύνδεσμο μεταξύ των ποικίλων μορφών νεοκλασικισμού. Βλ. Ζερβός, “Από την...”, ό.π., σ. 121.

¹⁰² Ο ίδιος ο Schönberg έγραφε ότι η μέθοδος δεν έχει άλλο σκοπό από το να συνεισφέρει στην κατανόηση. Βλ. Schönberg, ό.π., σ. 103.

¹⁰³ Γκρίφιθς, ό.π., σ. 169.

¹⁰⁴ Ιάννης Ξενάκης, (πρλ. – επιμ. Μπάλιντ Άντρας Βάργκα), *Συνομιλίες με τον Ιάνη Ξενάκη* (μτφρ. Αλέκα

στην επιφάνεια πολύ ισχυρά κριτήρια δόμησης μεταφέροντας σταδιακά το ενδιαφέρον προς τα εκεί, και δίνοντας την ευκαιρία στην ίδια τη μουσική να λειτουργήσει με τους δικούς της όρους. Ειδικότερα, μάλιστα, στην περίπτωση του Webern, το πράγμα προχωράει ακόμη περισσότερο. Τα ίδια κριτήρια οδηγούν σε μια σύνθεση τόσο αξιοθαύμαστα οργανωμένη, σαν να αποτελούνταν από υλικά που διαφοροποιούνται μόνο από μαθηματική άποψη.¹⁰⁵ Και καθώς συμβαίνει αυτό, ο Webern μοιάζει σαν να ακουμπάει στη σύνθεση ως επιστήμη – στοιχείο που θα έρθει να χαρακτηρίσει μεγάλο μέρος της μετέπειτα δημιουργίας, αλλά, κυρίως, στοιχείο το οποίο ακυρώνει κάθε τι ρομαντικό. Η επιστήμη δεν θα μπορούσε άλλωστε να είναι ρομαντική.

Ο Schönberg παρατηρεί τα εξής: «Καθορισμένη από μια ιστορική αναγκαιότητα, η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους δεν υπολείπεται αισθητικού και θεωρητικού περιεχομένου. Τουναντίον, αυτό ακριβώς το περιεχόμενο τη μεταθέτει από τη σφαίρα ενός απλού τεχνικού εργαλείου στην πιο σημαντική σφαίρα της επιστημονικής θεωρίας. Η μουσική δεν είναι απλά ένα ακόμη είδος διασκέδασης, αλλά η αναπαράσταση των μουσικών ιδεών ενός ποιητή, ενός στοχαστή. Αυτές οι μουσικές ιδέες θα πρέπει να ανταποκρίνονται στους νόμους της ανθρώπινης λογικής· είναι μέρος εκείνου που ο άνθρωπος μπορεί να κατανοήσει· μέρος του λόγου και της έκφρασης».¹⁰⁶ Το ιδεαλιστικό περιεχόμενο είναι, βέβαια, σαφές. Εντούτοις, μπορεί να εξαχθεί και μία ακόμη παραλληλία: ο Schönberg, μιλώντας για τον λόγο και την έκφραση, την οργάνωση και το συναίσθημα, απομακρύνεται από την ακραία ρομαντική στάση της εξπρεσιονιστικής του περιόδου. Στη σκέψη του η έννοια της δόμησης κατέχει πλέον κεντρικό ρόλο και σε καμία περίπτωση δεν μοιάζει υποδεέστερη της έκφρασης. Αυτό του αποδίδει απευθείας μία περισσότερο κλασικιστική προσέγγιση για τη μουσική διαδικασία και ως εκ τούτου αποδεικνύει το αισθητικό βάρος που η ίδια η μέθοδος ασκεί –ως ένα σημείο– στην αισθητική του σκέψη. Την ίδια ώρα ανάγει τη μέθοδο σε επιστημονική θεωρία. Αν και αυτό δεν θα έπρεπε, βέβαια, να εκπλήσσει από ιδεαλιστική σκοπιά. Εντούτοις, με βάση όλα τα παραπάνω, μπορεί ενδεχομένως να αναδεικνύει και το εξής: ότι η σκέψη του Schönberg ταλαντεύεται μεταξύ της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας του 19ου αιώνα και της χειραφετημένης από ιδεολογικά περιεχόμενα επιστημονικά προσανατολισμένης του 20ού.

Αν αυτή η παραδοχή γίνεται δεκτή εξηγείται, ως ένα σημείο, και αυτό το πεδίο συνύπαρξης διαφορετικών αισθητικών και συνθετικών διαδικασιών για το οποίο έγινε λόγος. Στη βάση αυτής της παραμέτρου το σαινπεργκικό έργο μπορεί πλέον να ιδωθεί πολυδιάστατα· και σε μία από αυτές τις διαστάσεις –αλλά ίσως της πιο κρίσιμης– εμπίπτουν, σε τελευταία ανάλυση, και οι αντιρομαντικές του πτυχές.

Συμεωνίδου), Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 77.

¹⁰⁵ Ζερβός, “Schönberg Berg...”, ό.π., σ. 154.

¹⁰⁶ Schönberg, ό.π., σ. 109.

Κεφάλαιο Τρίτο

Όψεις αντιρομαντισμού στον αμερικανικό μοντερνισμό

3.1 Αμερικανική avant-garde και αντικειμενικότητα

Στην ανάλυση του Παναγιώτη Κονδύλη για το πέρασμα από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή καταγράφεται η εξής χρήσιμη παρατήρηση: «η πρωτοπορία», τονίζει, «διόλου δεν συμπαθεί τις μεσαιωνικές αρμονίες και τα αγροτικά ή εξωτικά ειδύλλια, έχει τοποθέτηση θύραθεν ή αθεϊστική, και στον βαθμό που αναζητά την ουτοπία, τη χτίζει στο μέλλον χρησιμοποιώντας με εμπιστοσύνη τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνικής και έχοντας κατά νου τις ανάγκες των μεγάλων μαζών».¹⁰⁷ Έξω από τα κριτήρια συλλογιστικής του Κονδύλη, εκδηλώνεται εδώ μία πολύ κρίσιμη τάξη διαφοροποίησης. Οι όροι της avant-garde και του μοντερνισμού, αν και πολύ συχνά χρησιμοποιούνται εκ περιτροπής, ωσάν να ταυτίζονται πλήρως, εντούτοις παρουσιάζουν κάποιες λεπτές διαφορές οι οποίες συνεισφέρουν σε μεγάλο βαθμό στην κατανόηση της αμερικανικής μουσικής πραγματικότητας. Όπως το θέτει ο Taruskin, εκεί που η avant-garde έρχεται να υποδηλώσει μια στάση πολεμική, μια στάση αμφισβήτησης και παρέκκλισης, ο μοντερνισμός πατροπαράδοτα υπαινίσσεται ένα πολιτιστικό πλέγμα περιχαρακωμένο και “υψηλό”.¹⁰⁸ Κατά την άποψή του, η avant-garde βρίσκεται έξω από την καθεστηκία τάξη.¹⁰⁹ Επιπροσθέτως, όμως, με όλα αυτά, στο παρόν υπεισέρχεται και ο όρος του πειραματισμού, ο οποίος βέβαια αφορά μάλλον μονοσήμαντα την αμερικανική σκηνή και όχι τόσο το ευρωπαϊκό πεδίο. Όπως ορίσθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, ο πειραματισμός περιγράφει μια στάση που κείται, ως επί το πλείστον, εκτός της παράδοσης.

Ως ένα μεγάλο βαθμό οι ορισμοί αυτοί αντανακλούν ερείσματα υπαρκτά. Θα πρέπει παρ’ όλα αυτά να διασαφηνιστεί περαιτέρω το εξής: η λεγόμενη avant-garde, όπως και να έχει, λαμβάνει υπόψη της την παράδοση, με διαφορά ότι την παραβιάζει με τρόπο πιο οξύ και αιχμηρό. Την ίδια ώρα, ο David Nicholls σημειώνει: «Αν υπάρχει κάποιο στοιχείο που δύναται να χαρακτηρίσει τη φύση της αμερικανικής μουσικής αυτό δεν είναι άλλο από την έννοια της ποικιλίας».¹¹⁰ Όλες αυτές οι πληροφορίες αναδεικνύουν μια πολύ συγκεκριμένη αμερικανική ποιότητα. Ας αναλογιστούμε πάλι την περίπτωση του Ives. Μια φιγούρα σαν κι αυτόν στην ευρωπαϊκή ήπειρο των αρχών του 20ού αιώνα θα ήταν μάλλον αδιανόητη. Παρά τους στενούς δεσμούς του με τον Παλαιό Κόσμο, ο συνθέτης προτάσσει έναν ιδιάζοντα αισθητικό εκλεκτικισμό –τελείως διαφορετικό από εκείνον του μεταπολεμικού νεοκλασικισμού–, και, πάνω απ’ όλα, είναι ανοιχτός σε κάθε πηγή άντλησης ηχητικού υλικού. Φαίνεται δηλαδή σαν να περνάει στον μοντερνισμό με έναν τρόπο αμερικανικά ανορθόδοξο, που δεν βρίσκει πολλά κοινά με αυτόν των Ευρωπαίων της ίδιας εποχής. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η θέση του διασταυρώνεται ως ένα βαθμό με όλα τα παραπάνω πλέγματα (avant-garde,

¹⁰⁷ Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή κι από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο (3), Αθήνα 2000, σ. 103.

¹⁰⁸ Taruskin, “The Danger...”, ό.π., σ. 39. Από το άρθρο του: “Optimism amid the Rubble”.

¹⁰⁹ Στο ίδιο.

¹¹⁰ David Nicholls, “Editor’s Preface”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. xiii.

μοντερνισμός, πειραματισμός). Αναδεικνύεται εντέλει μια ξεχωριστή ιδιαιτερότητα, ότι η πολυπλοκότητα αυτή έχει ως συνεκτικό της στοιχείο κάτι εξαιρετικά αντιπροσωπευτικό: το ιδανικό του “σκληροτράχηλου Αμερικανού ατομικιστή”.¹¹¹ Με βάση αυτά, και αν αναλογιστεί κανείς ότι ο Ives ακολούθησε τον δικό του δρόμο, σε πλήρη απομόνωση, ικανοποιώντας –ως ένα βαθμό– μόνο τη δική του συνείδηση, γίνεται εύλογο ότι αυτός ο αμερικανικός ατομικισμός είναι στοιχείο μείζονος σημασίας.

Και αυτό διότι, καθώς συμπλέκεται με το στοιχείο της ποικιλομορφίας και της ισότιμης αντιμετώπισης πολλαπλών μουσικών όψεων, έρχεται να διαδραματίσει έναν εξέχοντα ρόλο στη διαμόρφωση της αμερικανικής *avant-garde*. Σύμφωνα με αυτή την τάση, και με σαφείς επιρροές από την οπτική που θεμελιώνει ο Ives, αρχίζει να αναπτύσσεται στις αρχές της δεκαετίας του 1920 το πρώτο κύμα μουσικού ριζοσπαστισμού που αφορά την παράδοση της Δυτικής Ακτής. Αυτό το πλέγμα περιστρέφεται γύρω από την καθοριστική φυσιογνωμία του Henry Cowell (1897-1965), ο οποίος το 1925 ιδρύει στο Λος Άντζελες την περίφημη *New Music Society*.¹¹² Χαρακτηριστικοί συνθέτες που περιλαμβάνονται σε αυτό τον κύκλο κατεύθυνσης είναι ο Wallingford Riegger (1885-1961), η Ruth Crawford Seeger (1901-1953), ο Charles Seeger (1886- 1979) και ο Dane Rudhyar (1895-1985). Όλοι αυτοί, αν και σε διαφορετικά μεταξύ τους πλαίσια, διαμορφώνουν μια έντονα πειραματική σκοπιά που κινείται, κατά το μάλλον ή ήττον, σε έναν προσανατολισμό εξωευρωπαϊκό¹¹³ – στοιχείο καθ’ όλα κρίσιμο. Ουσιαστικά, ο εν λόγω πόλος, με επίκεντρο το έργο του Cowell, φέρεται απολύτως αδιάφορος για τα ερείσματα της ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Σε τεχνικό επίπεδο προτείνει ριζοσπαστικές καινοτομίες, ενώ ταυτόχρονα στρέφεται προς επιρροές από την ανατολική κουλτούρα, αλλά και γενικότερα προς οτιδήποτε εξωδυτικό. Ο Cowell και ο κύκλος του μοιάζει να αναφέρεται σε “ολόκληρο τον κόσμο της μουσικής”.¹¹⁴ Δεδομένων όλων αυτών, αλλά και με βάση τις σχέσεις που οι ίδιοι συνθέτες συνάπτουν με θεοσοφικούς κύκλους της εποχής στην Καλιφόρνια και το Σικάγο, γίνεται αντιληπτό ότι εδώ δεν υφίσταται κανένας αντιρομαντισμός.¹¹⁵ Αυτή η πτυχή της αμερικανικής *avant-garde* θεμελιώνεται πλήρως πάνω στο

¹¹¹ Σύμφωνα με τον Morgan, αυτή η παράμετρος συνδέεται ιστορικά με τις ιδιαίτερες συνθήκες εξέλιξης του αμερικανικού έθνους. Βλ. Morgan, *ό.π.*, σ. 296. Όπως αναλύει πιο ενδελεχώς ο William Brooks, η αμερικανική ιδιοσυγκρασία παραπέμπει σε δύο μυθικές φιγούρες: τον Πρωτοπόρο και τον Κάτοικο. Ο πρώτος εκφράζει τον αυτοδημιούργητο, τον εφευρέτη, τον άνθρωπο που ζει στα σύνορα, ενώ ο δεύτερος τον τυπικό και ανώνυμο Αμερικανό, μα με τη δύναμη χιλιάδων, ο οποίος προστατεύεται από την ισότητα που του προσφέρει το οικιστικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Και επισημαίνει επιπλέον ότι, όταν αυτές οι δύο φιγούρες διαπλέκονται, αναδεικνύουν δύο από τις πλέον θεμελιώδεις ιδεολογίες της αμερικανικής πολιτικής και πολιτιστικής ζωής: την αρχή του ατομικισμού και την αρχή της ισότητας. Βλ. William Brooks, “Music in America: an overview (part 1)”, στο David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 30. Πρβλ. επίσης Σάλτσμαν, *ό.π.*, σ. 192.

¹¹² Ο οργανισμός ξεκινάει τη λειτουργία του στο Λος Άντζελες για να μεταφερθεί, τελικά, το 1927, στο Σαν Φρανσίσκο. Μέσω αυτού κατατίθεται ένα τεράστιο έργο για την αμερικανική σκηνή. Ο Cowell οργανώνει συναυλίες παραμένοντας ανοιχτός σε οποιαδήποτε κατεύθυνση, και ανάγει σε κεντρικό σκοπό του εγχειρήματος την επιθυμία του να δώσει την ευκαιρία σε κάθε σύγχρονο συνθέτη να προβάλλει το έργο του. Βλ. Rita H. Mead, “Henry Cowell's *New Music Society*”, *The Journal of Musicology* 1/4, 1982, σ. 449-463.

¹¹³ Nicholls, “*Avant-garde...*”, *ό.π.*, σ. 520.

¹¹⁴ Από μία φράση του ίδιου, όπως παρατίθεται στο Morgan, *ό.π.*, σ. 297.

¹¹⁵ Για τις σχέσεις του Cowell και των δορυφόρων του με τη θεοσοφία βλέπε μία ανάλυση στο Nicholls, “*Brave new...*”, *ό.π.*, σ. 214-215.

ατομικιστικό πλαίσιο, και διαγράφει μια πορεία κατά βάση ανεξάρτητη, χωρίς να υπαινίσσεται κάποιο αντιρομαντικό περιεχόμενο. Οι άμεσες προεκτάσεις της θα έρθουν τελικά να αναδειξουν συνθέτες όπως ο Harry Partch (1901-1974) και ο Henry Brant (1913-2008), οι οποίοι κινούνται πλέον, καθ' ολοκληρίαν, έξω από τα κύρια ρεύματα της δυτικής σύγχρονης μουσικής.

Την ίδια ώρα, η Ανατολική Ακτή συνεισφέρει εξίσου καθοριστικά στις ριζοσπαστικές διεργασίες. Θεμέλιος λίθος αυτού του περιβάλλοντος δεν είναι άλλο από το έργο του Edgar Varèse (1883-1965). Ο Varèse φτάνει στις ΗΠΑ το 1915, σε ηλικία 32 ετών, πραγματοποιώντας το καθοριστικότερο ταξίδι της ζωής του. Εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη, και στο εξής οι Ηνωμένες Πολιτείες γίνονται η δεύτερη πατρίδα του. Ο Γάλλος συνθέτης καταδεικνύει αμέσως τις προθέσεις του. Αν και γνωρίζει πως στην αμερικανική σκηνή το κοινό βρίσκεται ακόμη σε πρωτόλειο επίπεδο όσον αφορά την αποδοχή των καινοτόμων διεργασιών,¹¹⁶ σπεύδει να οργανώσει μια ορχήστρα αποκλειστικά για την παρουσίαση έργων σύγχρονης μουσικής, ενώ λίγα χρόνια αργότερα ιδρύει το πασίγνωστο σωματείο International Composers' Guild.¹¹⁷ Αναδεικνύεται σταδιακά σε μία από τις μεγαλύτερες μορφές της αμερικανικής σκηνής της δεκαετίας του 1920.

Το έργο και ιδέες αυτού του συνθέτη πρεσβεύουν όμως, πέρα από όλα αυτά, ένα στάδιο εξαιρετικά κρίσιμο στην εξέλιξη της κατηγορίας του αντιρομαντισμού. Όπως παρατηρεί ο Salzman, αυτό που διακρίνει κανείς εκεί είναι η πιο άμεση σύνδεση μεταξύ του πρώτου κύματος της αμερικανικής avant-garde και αυτού που ξεδιπλώνεται στην πιο πρόσφατη μεταπολεμική περίοδο.¹¹⁸ Και αυτό είναι απόλυτα ακριβές. Ο Edgar Varèse είναι αυτός ο οποίος θεμελιώνει, με τον πλέον εμπειριστατωμένο και ολοκληρωμένο τρόπο, την έννοια της σύνθεσης με αντικειμενικά κριτήρια. Η παρουσία του δεν προαναγγέλλει μόνο τον μουσικό αντικειμενισμό της δεκαετίας του 1950, αλλά, ουσιαστικά, συγχωνεύεται με αυτόν. Αν, όπως παρατηρεί ο Nicholls, το στοιχείο εκείνο που έρχεται στην επιφάνεια κατά τον πρώιμο 20ό αιώνα είναι αυτό του θετικισμού –μια, δηλαδή,

¹¹⁶ Ο Varèse φτάνοντας στον Νέο Κόσμο έρχεται μπροστά σε ένα απολύτως συντηρητικό πλέγμα μουσικών τάσεων. Ουσιαστικά, τα ερείσματα και η επιρροή του γερμανικού ρομαντισμού έχουν ακόμη τον πρώτο λόγο στο αμερικανικό syntagma musicum. Περιττεύει βέβαια να αναφερθεί ότι δεν γνωρίζει τον Ives – όπως άλλωστε δεν τον γνώριζε και κανένας άλλος στις ίδιες τις ΗΠΑ. Το ζήτημα αυτό της καλλιτεχνικής απομόνωσης πολλών Αμερικανών συνθετών τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αποτελεί ίδιον της αμερικανικής σκηνής. Μολονότι γίνονται προσπάθειες ανάδειξης –και πρώτα και κύρια από τους ίδιους τους συνθέτες–, πολλοί από αυτούς τους πρωτοπόρους παραμένουν στην ουσία απομονωμένοι, χωρίς να καταγράφουν σπουδαία επιρροή, ή, τουλάχιστον, παραμένουν απομονωμένοι κατά τα χρόνια της ακμίας τους δημιουργίας, και αναγνωρίζονται αργότερα. Σε αυτή την τελευταία κατηγορία ανήκει σαφώς ο Ives, αλλά και ο ίδιος ο Varèse. Ο Γάλλος συνθέτης, πιο συγκεκριμένα, παραδίδει το μεγαλύτερο μέρος του έργου του στη δεκαετία του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, και έπειτα παραμένει αδρανής, πραγματοποιώντας όμως επιστημονικές έρευνες στο πεδίο των ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων. Επιστρέφει τελικά γύρω στα 1952, όταν καταπιάνεται με τη σύνθεση του *Déserts*. Σε αυτό το χρονικό σημείο τα πράγματα έχουν αλλάξει άρδην, και είναι απολύτως αναγνωρισμένος. Βλ. Machlis, ό.π., σ. 354 και Σάλτzman, ό.π., σ. 192-200. Πρβλ. επίσης Broyles, ό.π., σ. 253-254 και Perlis – Van Cleve, ό.π., σ. 70.

¹¹⁷ Ιδρύεται το 1921 στη Νέα Υόρκη από τον Varèse και τον Carlos Salzedo (1885-1961). Πρόκειται για τον πρώτο μουσικό οργανισμό των ΗΠΑ που αφιερώνεται αποκλειστικά στην ανάδειξη έργων σύγχρονης μουσικής. Στα έξι χρόνια της λειτουργίας του φέρνει το αμερικανικό κοινό μπροστά σε ένα πραγματικό σοκ παρουσιάζοντας έργα άκρως ρηξικέλευθα για τα κοινά μέτρα της αμερικανικής αντίληψης. Ο Varèse, ως ιδρυτής και διευθύνων, μετατρέπεται, γρήγορα, σε βασικό υπεύθυνο μετάλλαξης της Νέας Υόρκης σε παγκόσμιο κέντρο των μουσικών διεργασιών, και ο οργανισμός του σε ανεκτίμητη πηγή και προπύργιο κατοχύρωσης του μοντερνισμού. Στη διακήρυξη-μανιφέστο που κατατίθεται λίγο μετά την ίδρυσή του αναφέρεται: «Η International Composers' Guild απορρίπτει όλους τους "ισμούς": αρνείται την ύπαρξη σχολών· αναγνωρίζει μόνο το άτομο». Βλ. R. Allen Lott, "New Music for New Ears": The International Composers' Guild", *Journal of the American Musicological Society* 36/2, 1983, σ. 266-286.

¹¹⁸ Σάλτzman, ό.π., σ. 196.

περιρρέουσα τάση ερευνών, εφευρέσεων και ανακαλύψεων, σε κάθε πεδίο του επιστητού, με βάση ένα ξεκάθαρα επιστημονικό υπόβαθρο—,¹¹⁹ τότε ο Varèse θα πρέπει να θεωρηθεί πρωτεργάτης αυτής της σκοπιάς. Άλλωστε, εμπλέκεται άμεσα στο αμιγώς επιστημονικό πεδίο, και πιο συγκεκριμένα στα μαθηματικά και τη μηχανική. Η σχέση αυτή έχει να συνεισφέρει διαφωτιστικά: ο Varèse έρχεται εξαρχής να περιγράψει ένα ιδεώδες εξέλιξης που βασίζεται στους όρους και τις επιταγές της τεχνολογίας. Η τέχνη του απομακρύνει οποιοδήποτε συναισθηματικό ή άλλου είδους εξωμουσικό συσχετισμό, και στέκεται ενταγμένη σε ένα πλέγμα αστικού προσανατολισμού, υπό την έννοια ότι αναδεικνύει την πραγματικότητα του σύγχρονου μηχανοποιημένου πολιτισμού. Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν προτάσσει συνδέσμους με τις φουτουριστικές ή τις ντανταϊστικές διαδικασίες. Η στάση του δεν είναι αντιδραστική, δεν πηγάζει από καμία μορφή αποστροφής ή ηττοπάθειας. Τουναντίον, αναζητά την πρόοδο και χτίζει το μέλλον “χρησιμοποιώντας με εμπιστοσύνη τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνικής”. Υπ’ αυτή την έννοια, θα πρέπει να ιδωθεί ως ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της μεσοπολεμικής μουσικής πρωτοπορίας. Αν και στη σκέψη του διακρίνονται, ίσως, κάποιες τάσεις πειραματισμού, όπως αναδεικνύεται κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίζεται το ηχητικό του υλικό, εντούτοις η αισθητική του δεν σχετίζεται με την απελευθερωμένη οπτική ενός Cowell. Λαμβάνει υπόψη του την παράδοση, και την απορρίπτει, επιλέγοντας να δημιουργήσει κάτι αυθεντικά νέο, κάτι αντικειμενιστικά σύγχρονο.

Αυτό γίνεται άμεσα αντιληπτό σε επίπεδο τεχνοτροπίας. Ο Varèse γράφει με έναν τρόπο μη γραμμικό, μη εξελικτικό και μη αφηγηματικό στη μορφή. Δεν είναι άλλωστε τυχαίες οι πρώιμες καταβολές του: αν ακούσει κανείς ένα έργο σαν το *Un grand sommeil noir* του 1906, ένα τραγούδι για φωνή και πιάνο, θα διακρίνει σαφέστατα τις γαλλικές κλίσεις των ερεισμάτων του. Από εκεί και πέρα, όμως, ξεφεύγει κατά πολύ από αυτό. Εισάγει την έννοια των “ηχητικών μαζών”, και αντιμετωπίζει τους ήχους σαν αντικείμενα σε γεωμετρικές διαστάσεις. Ας δούμε τι γράφει ο ίδιος για το έργο του *Intégrales* (1925): «Το έργο κατανοείται σαν μια έκθεση του ήχου στον χώρο».¹²⁰ Όπως παρατηρεί ο Salzman, εδώ πραγματώνεται η αντίληψη για την έννοια του μουσικού χώρου – μια έννοια η οποία προτάθηκε διανοητικά από τον Busoni στα 1907, και με λίγο διαφορετικό τρόπο, την ίδια περίοδο, από τον Ives.¹²¹ Αλλά ας φέρουμε ακόμη ένα παράδειγμα: το *Hyperprism* του 1922. Το έργο αυτό παρουσιάζει μια πολύ συγκεκριμένη ενορχήστρωση: δύο ξύλινα, τρία χάλκινα και διάφορα κρουστά. Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στα *Ολοκληρώματα*: εκεί έχουμε 11 πνευστά και 17 κρουστά. Αυτό δεν είναι, βέβαια, διόλου τυχαίο, και έρχεται να περιγράψει την αξιοσημείωτη ροπή του προς τον διαπεραστικό ήχο των ξύλινων, τη στιλπνότητα των χάλκινων και την προωθητική ορμή των κρουστών· ο Varèse, ακολουθώντας κατά πόδας την αισθητική της αντικειμενικότητας, φαίνεται σαν να προκρίνει σκόπιμα αυτά τα όργανα, ακριβώς λόγω του απρόσωπου και πολύ συγκεκριμένου ηχοχρώματος που μπορούν να αποδίδουν. Αναζητεί μια

¹¹⁹ Nicholls, “Brave new...”, σ. 211-212.

¹²⁰ Παρατίθεται στο Machlis, ό.π., σ. 357.

¹²¹ Σάλτσμαν, ό.π., σ. 200.

ποιότητα αποστασιοποιημένη, και έτσι αποκλείει τα έγχορδα.¹²² Και μέσα σε όλα αυτά ο Griffiths επισημαίνει το εξής: ο ψευδομαθηματικός του τίτλος “Υπερπρίσμα” «σίγουρα επρόκειτο για σαφή ένδειξη ότι άρχιζε μια νέα εποχή στη μουσική, μια εποχή που διακρινόταν για ερεθίσματα προερχόμενα από τον επιστημονικό χώρο και έρχονταν σε αντίθεση με τις ποιμενικές λογοτεχνικές περιγραφές του ρομαντισμού».¹²³

Οδηγείται έτσι εύλογα κανείς στο συμπέρασμα ότι η θέση του είναι ολοκληρωμένα αντιρομαντική, τόσο στις αισθητικές της προεκτάσεις όσο και στην καθαρή ενδομουσική διαδικασία. Με αφορμή όμως τη διακήρυξη της International Composers’ Guild (βλ. υποσ.¹¹⁷) περί της πίστης και μόνο στο άτομο –στο συνθέτη με άλλα λόγια–, θα πρέπει να ξεκαθαριστεί εδώ κάτι ουσιώδες. Ως προς αυτό –αν και με μια εντελώς διαφορετική συλλογιστική–, ο Griffiths κάνει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα επισήμανση. «Ο επιστήμονας», σημειώνει, «θα πρέπει να ήταν γι’ αυτόν μια φιγούρα παράλληλη με εκείνη του ρομαντικού καλλιτέχνη».¹²⁴ Ο Varèse, πράγματι, σφυρηλατεί μια πολύ ισχυρή συγγένεια με τη φύση της επιστημονικής σκέψης – και ίσως περισσότερο σε επίπεδο αισθητικής. Όταν προτάσσει, δηλαδή, την πίστη του στο άτομο και την αυθεντία των δικών του και μόνο επιταγών, δεν κάνει αναφορά στη σφαίρα του ρομαντικού καλλιτεχνικού ατομικισμού· απεναντίας, οριοθετεί μια αντιπροσωπευτικά σύγχρονη αντίληψη για την έννοια του ατόμου, φέρνοντας στο επίκεντρο την άποψη ότι, όταν το υποκείμενο ακολουθεί διαδικασίες ορθολογιστικές και επιστημονικά θεμελιωμένες απομακρύνει τον κίνδυνο της εμφιλοχώρησης ψευδών παρεκκλίσεων –τόσο στην τέχνη όσο και στην πραγματικότητα–, ή έστω απομακρύνει την ανάγκη στήριξης από τρίτους παράγοντες. Πρόκειται, αν μη τι άλλο, για οπτιμισμό, και σε σαφείς αναλογίες με το ιδιαίτερος αντιπροσωπευτικό ιδεώδες του αμερικανικού ατομικισμού. Η θέση του επομένως είναι, πράγματι, καθόλα αντιρομαντική, καθώς ο ατομικισμός του δεν σχετίζεται με το μεταφυσικό περίβλημα του 19ου αιώνα.

Μεταξύ του Varèse και του Cowell στέκονται, βέβαια, και άλλες πτυχές της αμερικανικής avant-garde. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι αυτή του Carl Ruggles (1876-1971), ο οποίος αποκαλύπτει ένα είδος αμερικανικού εξπρεσιονισμού. Το έργο του είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, όμως σε καμία περίπτωση αντιρομαντικό. Μεταξύ πολλών, η φιγούρα εκείνη που έρχεται τελικά να συνεισφέρει τα μέγιστα στην εξέλιξη της κατηγορίας –αν και με πολύ διαφορετικό τρόπο– είναι ο George Antheil (1900-1959). Ο Antheil δεν σχετίζεται, στην ουσία, ούτε με την πορεία του Varèse, και, ομολογουμένως, σε καμία περίπτωση με αυτήν του Cowell. Εμφανίζει, αντίθετα, πολλές αντιστοιχίες με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Κατά συνέπεια, ο μοντερνισμός –ως σφαιρικότερη ομπρέλα τάσης και αισθητικής– επιστρέφει, και αρκεί για την οριοθέτηση της θέσης του. Ο συνθέτης, γόνος Γερμανών μεταναστών, γεννιέται στο Τρέντον του Νιου Τζέρσυ. Το 1919 αρχίζει

¹²² Οι αισθητικές αναλογίες με τη σκέψη του Στραβίνσκι είναι προφανείς. Ο Στραβίνσκι, την ίδια περίοδο, όταν παρέδιδε το *Οκτέτο Πνευστών*, εξέφραζε ταυτόσημες σχεδόν αντιλήψεις περί του ήχου των πνευστών και των εγχόρδων.

¹²³ Γκρίφιθς, ό.π., σ. 191-192.

¹²⁴ Paul Griffiths, λήμμα “Varèse, Edgard [Edgar] (Victor Achille Charles)”, Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited (2), London 2001, Vol. 26, σ. 275.

στη Νέα Υόρκη μαθήματα σύνθεσης πλάι στον Ernest Bloch, και το καλοκαίρι του 1922 ταξιδεύει στην Ευρώπη με το όνειρο να κυνηγήσει μια σολιστική καριέρα στο πιάνο. Αρχικά πηγαίνει στο Λονδίνο και έπειτα εγκαθίσταται στο Βερολίνο, όπου έρχεται σε επαφή με τον Στραβίνσκι. Όπως σημειώνει η Linda Whitesitt, ο θαυμασμός του Αμερικανού συνθέτη για τον αντιρομαντικό Στραβίνσκι εκδηλώνεται ιδιαίτερα πρόδηλα σε έργα του αυτής της περιόδου.¹²⁵ Και πράγματι, μια σειρά αυτών, όπως τα *Airplane Sonata*, *Mechanisms*, *Sonata Sauvage*, *Death of Machines*, αναδεικνύουν μια γραφή που προτάσσει προπαντός ένα στοιχείο μηχανιστικό· μια σύνθεση που βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην αντιπαράθεση αντιθετικών ηχητικών μπλοκ και ρυθμικών *ostinati*, παραπέμποντας ευθέως στις στραβινσκιικές τεχνικές· αν στρεφόταν κανείς στους *Γάμους* θα το αντιλαμβανόταν άμεσα αυτό. Εντέλει ο συνθέτης αποκτά διεθνή φήμη όταν, πλέον, πηγαίνει στο Παρίσι. Εκεί η παρουσία του γίνεται περιβόητη, ενώ ο κύκλος των διανοουμένων αρχίζει να τον αντιμετωπίζει, ούτε λίγο ούτε πολύ, σαν μουσική ιδιοφυΐα.¹²⁶ Στις 16 Ιουνίου του 1926 ανεβαίνει τελικά το αντιπροσωπευτικότερο έργο του, το *Ballet Mécanique*, και ο Αμερικανός προκαλεί, κυριολεκτικά, παραφορά.¹²⁷

Εντωμεταξύ το 1924, καθώς πλησιάζει στο αποκορύφωμα της ριζοσπαστικής του περιόδου, δημοσιεύει ένα άρθρο-φωτιά, προτάσσοντας τον δικό του αντιρομαντισμό σε αντιπαράθεση με εκείνον του παρισινού νεοκλασικισμού. Ο Antheil, χαρακτηριστικά, γράφει:

Αντιρομαντισμός; Ανάθεμα! Σας διαβεβαιώ ότι αυτήν ακριβώς την περίοδο στο Παρίσι ο διάχυτος ενθουσιασμός για τους δημοφιλείς έξι [...] όπως και για τους υπόλοιπους υπό τον Satie και τον Co. [Cocteau] αποτελεί το άκρον άωτον του ρομαντισμού. Εγώ, από την άλλη, σας προσφέρω ένα ποτήρι καθαρού νερού και τροφή για να αναλογιστείτε το εξής: η εποχή της δισδιάστατης μουσικής έχει περάσει ανεπιστρεπτί. Αν γράφει κανείς με βάση τη μουσική αυτή, επαναλαμβάνει απλά κάτι που ήδη έγραψε ο Debussy, ο Σκριάμπιν, ο Ornstein, ο Bloch, ο Ραχμάνινοφ, ο Beethoven, ο Mozart ή ο Bach. Η μεγάλη, τεταμένη ιδεαλιστική γραμμή του Bloch και του Ornstein μάς έχει αφήσει μια για πάντα. Εξίσου μας έχει αφήσει και η πρόσχαρη, μα εξαντλημένη, γραμμή του Rossini, όπως εκφράζεται από τους Έξι και άλλους.[...] Χρειαζόμαστε μουσική αυθύπαρκτη, μουσική ακμαία, φυσική και κοφτερή, που να μην έχει ανάγκη καμιά λογοτεχνική ή μυθολογική *κάθαρση*.¹²⁸

¹²⁵ Linda Whitesitt – Charles Amirkhanian/Susan C. Cook, λήμμα “Antheil, George [Georg] (Carl Johann)”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited (2), London 2001, Vol. 1, σ. 716.

¹²⁶ Οι σχέσεις που αναπτύσσει με τον Ezra Pound αποτελούν καίρια αιτία της ευρείας αναγνωρισιμότητάς του. Ο λογοτεχνικός μοντερνισμός εκείνου και του κύκλου του, όχι τυχαία, αναγνωρίζει στο ριζοσπαστικό έργο του Antheil κοινές ποιότητες με την ευρύτερη τάση της νέας αισθητικής θεμελιώσης και στηρίζει τις δραστηριότητές του ιδιαίτερα δυναμικά. Ο ίδιος ο Pound αφιερώνει εκείνα τα χρόνια στον Antheil πληθώρα εγκωμιαστικών άρθρων.

¹²⁷ Το *Ballet Mécanique* αποτελεί και σύνοψη της ριζοσπαστικής του περιόδου. Από εκεί και πέρα ο Antheil αλλάζει άρδην το ύφος του, και η δημοφιλία του πέφτει κατακόρυφα. Στα χρόνια περίπου από το 1930 μέχρι και το 1946 περνάει σε μια νεορομαντική σκοπιά, ενώ η κεντρική ενασχόληση της ύστερης περιόδου του είναι, βασικά, η παραγωγή μουσικής για ταινίες του Χόλιγουντ. Για τις συνθετικές του περιόδους και τις μεταβάσεις από τη μία στην άλλη βλ. Sabra Statham, “Back to Baltimore’: George Antheil’s symphonic excursion from European modernism to American postmodernism”, *The Musical Times* 153/1921, 2012, σ. 3-16.

¹²⁸ George Antheil, “Why a Poet Quit the Muses”, στο: R. Murray Schafer (επιμ.), *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, New Directions Publishing Corp., New York 1977, σ. 516.

Το συμπέρασμα που συνάγεται από τον αιχμηρό λόγο του Antheil οριοθετεί μια αντιρομαντική στάση ιδεολογικά διατυπωμένη. Ανεξάρτητα από τους λόγους που θα μπορούσε να διακρίνει κανείς πίσω από αυτήν, είναι αδιαμφισβήτητο ότι η αισθητική του αρνείται οποιονδήποτε συσχετισμό με τον 19ο αιώνα. Ξεκινάει δηλαδή από μια αντι-εκφραστική, ψυχρή και μηχανιστική σκοπιά, η οποία αποδίδεται βέβαια και από την ίδια του τη μουσική. Το *Μηχανικό Μπαλέτο*, έργο για κρουστά, πιάνο και κινητήρες αεροπλάνου, το αποδεικνύει, αν μη τι άλλο, εύγλωττα. Και όμως ο Antheil δεν είναι παρ' όλα αυτά ούτε φουτουριστής ούτε ντανταϊστής. Βρίσκεται όμως πολύ κοντά στον νεοκλασικισμό, και ειδικότερα σε εκείνον τον τύπο όπως εκφράζεται μέσα από τους *Γάμους* ή το *Ατσάλινο βήμα* και την *Αγάπη για τα Τρία Πορτοκάλια* του Προκόφιεφ. Είναι, βέβαια, σαφές, ότι το αισθητικό και αξιακό περιβάλλον της παρισινής avant-garde συνδέεται πολύ στενά με την επιτυχία που ο ίδιος γνωρίζει στη δεκαετία του 1920. Στην πραγματικότητα, το έργο του απορρέει από αυτήν, και δεν θα μπορούσε να προκύψει αν δεν είχε έρθει σε επαφή με αυτήν. Σε τελευταία ανάλυση όμως αντλεί από αυτή την πηγή, και την εγκεντρώνει με αμερικανικές ποιότητες, διαμορφώνοντας εντέλει μία ακόμη όψη του ριζοσπαστικού αμερικανικού μοντερνισμού· μια όψη η οποία θεμελιώνει τον αντιρομαντισμό υπό ένα πρίσμα σύμπλευσης με τη σφαίρα της “μηχανής”. Και ας μην ξεχνάμε το εξής: η Αμερική στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα ταυτίστηκε με την έννοια της μηχανής.¹²⁹ Σύμφωνα με τη Marion Bauer, αυτή ακριβώς η παράμετρος αποτελεί κεντρικό γνώρισμα της “νέας αισθητικής”, και προβάλλει άμεσες αναλογίες με τον μουσικό νεοκλασικισμό.¹³⁰ Η θέση του Antheil τοποθετείται, επομένως, περίπου κάπου εκεί, και πρωτίστως σε σύμπλευση με την αντιρομαντική πνοή της εποχής.

3.2 Αντιρομαντικές εκφάνσεις μεταξύ του 1920 και 1950: νεοτονικοί συνθέτες και γαλλοαμερικανικές αλληλεπιδράσεις

Με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και το πέρασμα στη δεκαετία του 1920, το αμερικανικό μουσικό τοπίο παρουσιάζει εκρηκτικές διεργασίες σε επίπεδο μουσικών δραστηριοτήτων. Όπως έγινε σαφές, η αμερικανική avant-garde φέρνει στο φως πληθώρα ριζοσπαστικών όψεων, ενώ την ίδια ώρα έρχεται στο προσκήνιο μια νεότερη γενιά συνθετών – εκείνων που γεννιούνται περίπου στο γύρισμα του αιώνα–, η οποία ακολουθεί έναν προσανατολισμό βασικά νεοτονικό. Από αυτό το σημείο και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1940 διαπλάθεται και ανθίζει μια πλουσιότατη και πολύμορφη νεοτονική παράδοση Αμερικανών συνθετών, η οποία φέρνει την αμερικανική σκηνή στο επίκεντρο της δυτικής έντεχνης δημιουργίας.

Το σημείο εκκίνησης αυτής της δημιουργικής έκρηξης δεν είναι, βέβαια, τυχαίο. Με τη λήξη του

¹²⁹ Marion Bauer, *Twentieth Century Music. How it Developed. How to Listen to It*, G. P. Putnam's Sons, New York – London 1947, σ. 397.

¹³⁰ Στο ίδιο.

“Μεγάλου Πολέμου” το διεθνές status quo των ΗΠΑ μεταβάλλεται άρδην, και η δημοκρατική αμερικανική ομοσπονδία αναδεικνύεται σε κυρίαρχο παίχτη του γεωπολιτικού πεδίου. Εντωμεταξύ, στο εσωτερικό των Ηνωμένων Πολιτειών η οικονομική ανάπτυξη επιταχύνεται, με αποτέλεσμα να εμφανιστεί ένας περιρρέων οπτιμισμός που θα συνεισφέρει θεμελιακά στην πολιτικοκοινωνική σφαίρα, διαμορφώνοντας ευνοϊκό έδαφος για οποιαδήποτε έκφανση της μουσικής δημιουργίας.¹³¹ Συν τοις άλλοις, δεν θα πρέπει να λησμονείται ότι ο Αμερικανός συνθέτης της δεκαετίας του 1920, μολονότι ακόμα δεν απολαμβάνει την απόλυτη αναγνώριση από το κοινό και τους καλλιτεχνικούς κύκλους γενικότερα, εντούτοις δρα σε ένα σαφέστατα περισσότερο εξωραϊσμένο περιβάλλον σε σύγκριση με τους συνθέτες των παλαιότερων γενεών.¹³² Με λίγα λόγια, το κλίμα μοιάζει ιδανικό για την ευδοκίμηση των μουσικών διαδικασιών.

Η σημαντικότερη, όμως, παράμετρος της νέας τάξης πραγμάτων σχετίζεται με την ευθεία μεταστροφή που συντελείται από τον γερμανικό προς τον γαλλικό πόλο επιρροής. Είναι βέβαια δεδομένο πλέον ότι οι Αμερικανοί συνθέτες δημιουργούν χωρίς καμία αίσθηση δουλικότητας ή κατωτερότητας. Παρά ταύτα, ο εντοπισμός αντιρομαντικών όψεων στο έργο του νεοτονικού αμερικανικού Μεσοπολέμου αφορά σε συντριπτικό ποσοστό την ανατροπή αυτής ακριβώς της παραμέτρου. Οι απαρχές της αναδιάρθρωσης των επιρροών ξεκινούν, βέβαια, ήδη από τα πρώτα χρόνια μετά την καμπή του αιώνα. Σταδιακά έρχεται στο προσκήνιο η μουσική του Debussy και του Ravel, και στρέφει το ενδιαφέρον προς το Παρίσι, την ώρα που η Αυστρία και η Γερμανία αρχίζουν να αντιμετωπίζονται σαν “μουσικά ετοιμοθάνατες”. Οι επιτυχίες του Στραβίνσκι στα χρόνια γύρω από το 1910, και η κατά τι υστερότερη αναγνωρισιμότητα των “Έξι” δεν αφήνουν εντέλει κανένα περιθώριο αμφιβολίας: το Παρίσι έμοιαζε πλέον στους Αμερικανούς συνθέτες σαν Γη της Επαγγελίας – ένας τόπος που θα τους εξασφάλιζε την επαγγελματική επιτυχία. Όπως παρατηρεί ο Stephen Peles, όλο αυτό σχετίζεται ενδεχομένως με το γεγονός ότι οι καινοτομίες του γαλλικού πλέγματος ήταν δυνατό να κατανοηθούν ευκολότερα απ’ ό,τι εκείνες του σαφώς ριζοσπαστικότερου βιεννέζικου μοντερνισμού.¹³³ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, αυτό που βάρυνε περισσότερο ήταν το πολιτικοκοινωνικό περιεχόμενο. Καθώς συντελούνται αυτές οι αλλαγές στα μουσικά πεπραγμένα, στην αμερικανική εθνική κοινή γνώμη γίνεται μια ριζική στροφή: για πρώτη

¹³¹ Βλ. Larry Starr, “Tonal traditions in art music from 1920 to 1960”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 471 και Nicholls, “Avant-garde...”, ό.π., σ. 521.

¹³² Αυτή η κρίσιμη αναδιάταξη είναι πολυπαραγοντική και συντελείται υπό πολλούς και διάφορους λόγους. Ένας από αυτούς σχετίζεται με το γεγονός ότι στην αμερικανική ήπειρο καταφθάνουν όλο και περισσότεροι Ευρωπαίοι μοντερνιστές. Αυτοί, με την παρουσία τους, προπαγανδίζουν αναπόφευκτα τις ριζοσπαστικές τους ιδέες, καθιστώντας το γηγενές κοινό περισσότερο δεκτικό προς τους σύγχρονους συνθέτες της δικής του σκηνής. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η συνεισφορά μερικών σπουδαίων αρχιμουσικών, όπως ο Σεργκέι Κουσεβίτσκι, ο Λέοπολντ Στοκόφσκι, και ο Δημήτρης Μητρόπουλος, οι οποίοι δραστηριοποιούνται στις ΗΠΑ καθ’ όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ού αιώνα προωθώντας και παρουσιάζοντας με συστηματικό τρόπο τα έργα των Αμερικανών συνθετών. Τέλος, εξίσου κρίσιμη είναι η διεργασία της ίδιας της αμερικανικής σκηνής. Όπως ήδη ειπώθηκε, τη δεκαετία αυτή ιδρύονται πολλοί νέοι μουσικοί οργανισμοί, όπως και έντυπα περιοδικά, που προωθούν τις νέες εξελίξεις, ενώ οι ίδιοι οι συνθέτες, από όποια κατεύθυνση και να προκύπτουν, επικοινωνούν και συνεισφέρουν καθοριστικά στην ανάδειξη των προοδευτικών τάσεων. Βλ. Machlis, ό.π., σ. 350-351.

¹³³ Stephen Peles, “Serialism and complexity”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 500-501.

φορά στα χρονικά η Γερμανία καθίσταται ένας εν δυνάμει αντίπαλος και, αίφνης, οι φιλογερμανικές τάσεις και αναφορές αποκλείονται· η σχέση είναι πλέον ξεκάθαρη στα 1917, και εκδηλώνεται με τεράστια βιαιότητα όταν οι ΗΠΑ μπαίνουν στον πόλεμο στο πλευρό της Αντάντ.

Με την παρουσία του αμερικανικού στρατού στην Ευρώπη και δεδομένης της συμμαχίας με τη Γαλλία, ξεκινάει αμέσως μια διαδικασία πολιτιστικής αλληλεπίδρασης και μετάδοσης μουσικών ιδιωμάτων ένθεν και ένθεν. Δεν είναι βέβαια τυχαία η τεράστια εξάπλωση του jazz ιδιώματος στον ευρωπαϊκό μεταπολεμικό χώρο.¹³⁴ Αυτή η αισθητική όσο και στυλιστική αλληλεπίδραση με στοιχεία αμερικανισμού παρουσιάζει μια ιδιαίτερη συσχέτιση με το αντιρομαντικό πρίσμα της εποχής. Το γεγονός ότι η δεκαετία του 1920 ταυτίστηκε στην Αμερική με την έξαρση της jazz, ώστε να της αποδίδεται συχνά ο χαρακτηρισμός “The Jazz Age”, έχει να συνεισφέρει πολύ ενδιαφέρουσες αναλογίες. Σύμφωνα με τη Bauer, αυτή η έξαρση δεν αποτελούσε επικρατούσα πτυχή αλλά σύμπτωμα μιας περιόδου που χαρακτηρίζεται από τη ροπή προς το χιούμορ και από τη σφοδρή εχθρότητα απέναντι στη γερμανική τέχνη.¹³⁵ Αλλά και κάτι ακόμη: αποτελούσε συνάμα σύμπτωμα της απομάκρυνσης από τη σφαίρα της βικτωριανής ηθικής, σε συνδυασμό με την πεποίθηση ότι η αισθητική της Παλαιάς παρηκμασμένης Ευρώπης –που μόλις είχε οδηγήσει σε ένα ανείπωτο σφαγείο– είχε ουσιαστικά εκλείψει.¹³⁶

Υπό τους όρους αυτούς, και μέσα από την άμεση επαφή της με το γαλλικό χώρο, η νέα γενιά Αμερικανών συνθετών συρρέει πλέον μαζικά προς το Παρίσι. Εντωμεταξύ, οι Γάλλοι, ευγνώμονες για τη βοήθεια που τους προσέφερε στον πόλεμο ο αμερικανικός παράγοντας, αναπτύσσουν με αυτόν μια πατερναλιστική σχέση.¹³⁷ Σε επίπεδο καλλιτεχνικής διεργασίας, η πιο αξιοσημείωτη χειρονομία είναι, στην πράξη, η ίδρυση μιας μουσικής σχολής αποκλειστικά για Αμερικανούς καλλιτέχνες σε ένα από τα πλέον μεγαλειώδη μέγαρα των Παρισίων, το Ανάκτορο του Φονταινεμπλώ. Στο Conservatoire américain, όπως το αποκαλούσαν, όταν καταφθάνει ο Aaron Copland (1900-1990) το καλοκαίρι του 1921, θα συναντήσει μία από τις σπουδαιότερες φυσιογνωμίες της γαλλικής μουσικής, τη Nadia Boulanger (1887-1979). Αυτή η προσωπικότητα αποτελεί και τον κρισιμότερο παράγοντα για τη διαμόρφωση μιας γαλλοαμερικανικής

¹³⁴ Συνθέτες όπως ο Στραβίνσκι και ο Darius Milhaud επηρεάζονται βαθύτατα από το δημοφιλές ιδίωμα της jazz και ενσωματώνουν με σαφή και συνειδητό τρόπο πλευρές αυτού του υλικού στο συνθετικό τους έργο. Αρκεί να κοιτάξει κανείς τα *ragtime* του πρώτου ή το μπαλέτο *La Création du monde* του Milhaud και θα το αναγνωρίσει άμεσα. Την ίδια ώρα, η ευρεία διάδοση της jazz ακουμπά ακόμη και τη μεταπολεμική Γερμανία. Εκεί το αμερικανικό στοιχείο συναντά από τη μια το πνεύμα του προπολεμικού εξπρεσιονισμού και από την άλλη εκείνο της *Νέας Αντικειμενικότητας* (*Neue Sachlichkeit*). Όπως παρατηρεί η Susan Cook, συντελείται κάτι εξαιρετικά κρίσιμο: η *Νέα Αντικειμενικότητα*, προωθώντας την αστική κουλτούρα και την πίστη στη μοντέρνα τεχνολογία, συναντούσε στην jazz ιδιοσυγκρασία ορισμένες κοινές ποιότητες, οι οποίες σχετίζονταν με τη γενικότερη κλίση χειραφέτησης από τη βαρύγδουπη γερμανική παράδοση. Η jazz ερχόταν να σηματοδοτήσει, με λίγα λόγια, μια ανάλογη ρήξη με το παρελθόν, χωρίς να κουβαλάει, ωστόσο, το συναισθηματικό περιεχόμενο του εξπρεσιονισμού. Το αποτέλεσμα δεν ήταν άλλο παρά η ευθεία σύμφυση όλων των παραπάνω, με έργο-επιστέγασμα την όπερα *Jonny spielt auf* (1927) του Ernst Krenek. Κατά τον Griffiths, η όπερα αυτή αποδίδει τη λαχτάρα του Ευρωπαίου καλλιτέχνη για την ανέμελη απλοϊκότητα του Αμερικανού μουσικού της jazz και περιγράφει τη στάση μιας ολόκληρης εποχής. Βλ. Susan Cook, *ό.π.*, σ. 171 και Γκρίφιθς, *ό.π.*, σ. 205. Πρβλ. επίσης Taruskin, “The Oxford...”, *ό.π.*, σ. 529.

¹³⁵ Bauer, *ό.π.*, σ. 410-411.

¹³⁶ James Lincoln Collier, “Classic jazz to 1945”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 132-133.

¹³⁷ Perlis – Van Cleve, *ό.π.*, σ. 236.

μεσοπολεμικής αισθητικής. Η Boulanger θα διδάξει γενιές και γενιές Αμερικανών συνθετών· μεταξύ αυτών, ο Copland, ο Roy Harris (1898-1979), ο Virgil Thomson (1896-1989), ο Marc Blitzstein (1905-1964), ο Walter Piston (1894-1976), ο Douglas Moore (1893-1969), ο Quincy Porter (1897-1966), και πολλοί ακόμη άλλοι. Στην πραγματικότητα, από όλους τους σημαίνοντες συνθέτες της περιόδου μόνο ο Roger Sessions (1896-1985) και ο Elliott Carter (1908-2012) δεν διδάσκονται επίσημα από την Boulanger, αν και έρχονται επίσης σε επαφή μαζί της και ταξιδεύουν και οι δύο στην Ευρώπη.

Σε κάθε περίπτωση, η κοινή συνισταμένη μεταξύ όλων αυτών –τουλάχιστον όσον αφορά τα χρόνια μέχρι και τη δεκαετία του 1940– είναι ο νεοτονικός τους προσανατολισμός και, επιπλέον, η ροπή προς τον νεοκλασικισμό. Σύμφωνα με τον Morgan, αυτή η ροπή σχετιζόταν πιο συγκεκριμένα με τη στραβινσκή νεοκλασική σφαίρα, γεγονός το οποίο στο συνολικό τους έργο μετέτρεπε τα, πράγματι, ανιχνεύσιμα αμερικανικά στοιχεία σε δευτερεύοντα χαρακτηριστικά.¹³⁸ Κατά τη γνώμη του, επρόκειτο για συνθέτες που παρά τις αμερικανικές τους ρίζες ήταν τελικά διεθμιστές.¹³⁹ Στο ίδιο επίπεδο συλλογιστικής, ο Salzman σημειώνει πως τα αρχικά του ερεθίσματα ο κύκλος αυτός τα άντλησε μεταξύ άλλων από τον Στραβίνσκι και τους Γάλλους και, ως έναν βαθμό, από τον Hindemith.¹⁴⁰ Όπως ο ίδιος το θέτει πιο συγκεκριμένα: «Η ‘ιδέα’ του νεο-κλασικισμού του Στραβίνσκι εμφανίστηκε σαν ένα στυλιστικό ‘σκάφος’ που θα μπορούσε να μεταφέρει πολλά διαφορετικά είδη μουσικής: jazz, Bach, folk, και Mozart».¹⁴¹ Αυτές οι κρίσεις των ιστοριογράφων καταδεικνύουν σαφώς μια πραγματική όψη των κατευθύνσεων αυτών των συνθετών.¹⁴² Καθοριστικός σύνδεσμος είναι, φυσικά, η ίδια η Boulanger. Πέρα από τη διδασκαλία που προσφέρει στους εκπατρισμένους Αμερικανούς στο Παρίσι, από το 1924 και μετά επισκέπτεται τακτικά την Αμερική και καθιερώνει τον Στραβίνσκι ως πρωτεύουσα μορφή επιρροής του αμερικανικού νεοτονικού γίγνεσθαι. Κουβαλώντας πάντα μια νεοκλασική αισθητική και προκρίνοντας τις στραβινσκήνες στυλιστικές διαδικασίες δημιουργίας –εφόσον, άλλωστε, δεν είχε καμία επαφή με τη Νέα Σχολή της Βιέννης– συνεισφέρει θεμελιακά στο πεδίο.¹⁴³ Κοντολογίς,

¹³⁸ Morgan, ό.π., σ. 284.

¹³⁹ Στο ίδιο.

¹⁴⁰ Σάλτσμαν, ό.π., σ. 129.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

¹⁴² Σημειωτέον ότι ο πόλος σχετίζεται με τον μουσικό οργανισμό League of Composers, ο οποίος ιδρύεται το 1923 στη Νέα Υόρκη. Το πρώτο και πιο φανερό γνώρισμα αυτού του μουσικού κύκλου κατά τη δεκαετία του 1920 είναι η έμφαση που δίνει σε πλέγματα του νεοκλασικισμού. Ονόματα συνθετών όπως ο Στραβίνσκι και ο Hindemith καταγράφονται πάμπολλες φορές στα προγράμματα συναυλιών της Ένωσης, ενώ, αρκετά συχνά, εμφανίζονται και άλλα, όπως του Προκόφιεφ, του Honegger, του Milhaud, του Malipiero και του de Falla. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο όμως είναι το γεγονός ότι κατά τον πρώτο χρόνο της δράσης του ο οργανισμός ταυτίζεται ιδεολογικά με τον διεθνισμό, διακηρύττει δηλαδή ότι θα κινηθεί έξω από το πλαίσιο οικοδόμησης μιας εθνικής σχολής. Και όμως, ήδη από τον αμέσως επόμενο χρόνο ο προσανατολισμός του αρχίζει σταδιακά να αποκτά όλο και περισσότερο εθνικό χαρακτήρα. Ως αποτέλεσμα, εκεί περίπου στο τέλος της δεκαετίας οι Αμερικανοί συνθέτες κατέχουν τον πρώτο ρόλο στα συναυλιακά δρώμενα, με βασικό απότοκο την αξιοσημείωτη αύξηση της αναγνωρισιμότητάς τους. Αυτό δεν είναι, βέβαια, καθόλου άσχετο για την κεντρική συλλογιστική. Αποτελεί, στην ουσία, παράλληλη εξέλιξη με τη στροφή προς το εθνικό στοιχείο, το οποίο και θα χαρακτηρίσει δεκαετία του 1930. Βλ. David Metzger, “The League of Composers: The Initial Years”, *American Music* 15/1, 1997, σ. 45-69.

¹⁴³ Για τη σχέση της Boulanger με τον Στραβίνσκι βλέπε το διαφωτιστικό άρθρο της Kimberly Francis, “Nadia Boulanger and Igor Stravinsky: Documents of the Bibliothèque nationale de France”, *Revue de Musicologie* 95/1, 2009, σ. 137-156.

μέσω της Boulanger αλλά και άλλων προσωπικοτήτων, όπως ο Κουσεβίτσκι,¹⁴⁴ το ρεύμα του νεοκλασικισμού βρίσκει στα αμερικανικά μουσικά πράγματα αληθινούς και ισχυρούς συμμάχους.

Ο ίδιος ο Copland, στα 1951, από την έδρα της Ποιητικής του Πανεπιστημίου του Harvard, έλεγε τα εξής: «Σε κάθε περίπτωση, εμείς [...] δεν νοιαζόμασταν για τους συγκεκριμένους ύμνους και τα spirituals. Εμείς θέλαμε να βρούμε μια μουσική που θα μπορούσε να μιλήσει για οικουμενικά ζητήματα, βασισμένη σ' ένα λεξιλόγιο από αμερικανικούς ρυθμούς. Θέλαμε να γράψουμε μουσική σ' ένα επίπεδο που ξεπέρναγε τη λαϊκή μουσική, μουσική με μια πλατύτητα και μια αμεσότητα που θα ταίριαζε στη χώρα που ονειρευόταν ο Whitman».¹⁴⁵ Όπως και να έχει, αυτή η διεθνιστική νοοτροπία που αναπτύσσεται συνεισφέρει πολλά στην κατηγορία του αντιρομαντισμού και αποδεικνύει με πολλή ενάργεια τη γαλλοαμερικανική αισθητική σύμπλευση της περιόδου. Και αυτό εκδηλώνεται σαφέστατα μέσα από τον ίδιο τον ήχο των συνθετών. Αναλύοντας κανείς τα έργα του Copland για παράδειγμα, από τη *Συμφωνία για Όργανο και Ορχήστρα* του 1924 –ένα έργο παραγγελία της Boulanger– μέχρι και το μπαλέτο για ορχήστρα *Hear Ye! Hear Ye!* του 1934, θα αναγνωρίσει μια παραγωγή η οποία κινείται, βασικά, σε έναν άξονα νεοκλασικό και σε άμεσες παραλληλίες με τον στραβινσκό τέτοιο.¹⁴⁶ Όπως σημειώνει πολύ εύστοχα ο Larry Starr, ο Copland στα χρόνια αυτά χαρακτηρίζεται για μια συνθετική στάση αυστηρά μοντερνιστική, που προβάλλει το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού.¹⁴⁷ Πρόκειται πράγματι από τεχνικής απόψεως για τον πιο άμεσο και προφανή σύνδεσμο μεταξύ της αμερικανικής σκηνης και του ευρωπαϊκού μεταπολεμικού μοντερνισμού, και βέβαια βρίσκεται σε απόλυτη συνάφεια με τις επιταγές της γαλλορωσικής τεχνικής. Την ίδια ώρα, ο Sessions μάς παραδίδει την *Πρώτη Συμφωνία* (1927) και την ορχηστρική του σουίτα *The Black Maskers* (1928), έργα τα οποία συνοψίζουν την πρώιμη περιόδο του. Δεν είναι τυχαίο ότι αποτελούν επίσης τυπικά παραδείγματα νεοκλασικής σύνθεσης.¹⁴⁸ Η τρίτη φιγούρα που έρχεται να κατοχυρώσει τη νεοκλασική ροπή είναι αυτή του ελάχιστα νεότερου Elliott Carter. Ο Carter, και κατ' αναλογία με τους δύο παραπάνω,

¹⁴⁴ Ο Σεργκέι Κουσεβίτσκι (1874-1951), ένας από τους σπουδαιότερους αρχιμουσικούς του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, διηύθυνε τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης από το 1924 έως και το 1949, προωθώντας, βασικά, έργα της γαλλορωσικής σχολής. Εξέχουσα φιγούρα αυτής δεν ήταν άλλος από τον Στραβίνσκι.

¹⁴⁵ Κόπλαντ, ό.π., σ. 167-168.

¹⁴⁶ Αυτός ο άξονας αφορά το στυλιστικό-τεχνικό επίπεδο. Εκφράζεται τόσο δια μέσου της κατοχύρωσης διατονικών νεοτονικών διαδικασιών όσο και της ιδιαίτερης κλίσης προς τις οξύτερες περιοχές των οργάνων, αλλά και της ροπής προς τις ρυθμικές πολυπλοκότητες και την πλούσια χρήση των κρουστών. Αν και τα έργα που παραδίδονται κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου παρουσιάζουν πολλαπλές ακόμη αναφορές και ιδίως στο πλαίσιο της ενσωμάτωσης δημοφιλών ιδιωμάτων, εντούτοις το συνολικό ηχητικό αποτέλεσμα φέρνει στην επιφάνεια, κατά βάση, πτυχές νεοκλασικής υφής. Ο Copland προτείνει ουσιαστικά μια τάξη αυστηρότητας, στυλιζαρίσματος, σαφήνειας και απόλυτου ελέγχου του ηχητικού υλικού. Το σχεδόν μηχανιστικό, μοτορικό στοιχείο που εμφανίζεται στα γρήγορα μέρη του αποτελεί κεντρική όψη αυτής της δραστηριότητας. Πρβλ.: *Dance Symphony* για Ορχήστρα (1925), *Music for the Theatre* για Ορχήστρα (1925), *Vitebsk* (1928), *Symphonic Ode* για Ορχήστρα (1929), *Piano Variations* (1930), *Short Symphony* για Ορχήστρα (1933), *Statements* για Ορχήστρα (1932-35).

¹⁴⁷ Starr, ό.π., σ. 476-477.

¹⁴⁸ Ο Sessions δεν παραμένει για πολύ σε αυτή την τεχνοτροπική πλευση. Από το *Κοντσέρτο για Βιολί* του 1935 και έπειτα, υιοθετεί ανά τακτά διαστήματα τη δωδεκάφθογγη τεχνική και επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τη σαιμπεργκική σύνθεση. Σε γενικές γραμμές, το έργο του αναπτύσσεται σταθερά σε μια γραμμή όλο και μεγαλύτερης πολυπλοκότητας και εντατικοποίησης των χρωματικών τάσεων. Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι με το πέρας του πολέμου εμπλέκεται εξ ολοκλήρου με τις σειραϊκές τεχνικές. Κρατάει όμως πάντα έναν αντιπροσωπευτικά ελεύθερο και ιδιοματικό τρόπο γραφής, ο οποίος δεν έρχεται τελικά σε καμία αντίφαση με την πρωθύτερη περιόδο του.

στην πρώιμη συνθετική του περίοδο ακολουθεί αρκετά παρόμοια κατεύθυνση. Το μπαλέτο του *Pocahontas* (1938-39) καταδεικνύει, επίσης, τις στραβινσκικές του επιρροές. Ουσιαστικά, από τη γενιά εκείνη των συνθετών που κατά την πρώιμη φάση τους αναμείχθηκαν με τον νεοκλασικισμό αλλά αργότερα ανέπτυξαν μια ατονική προσωπική γλώσσα, είναι αυτός που φανερώνει με τον πιο εναργή τρόπο τις επιρροές από τους δύο πόλους (στραβινσκικό και σαινμπεργκικό) διά μέσου των οποίων εξελίσσεται η αμερικανική μεταπολεμική ατονική οπτική. Όσον αφορά, τέλος, το υπόλοιπο πλέγμα νεοτονικών στάσεων, στην πραγματικότητα το νεοκλασικό στοιχείο –σε επίπεδο ύφους– εμφανίζεται μάλλον αποσπασματικά, και δεν προτάσσει ιδιαίτερα ισχυρά ερείσματα. Παραμένει όμως σε μεγάλο βαθμό φανερό στο συνθετικό έργο, για παράδειγμα, του Quincy Porter (βλέπε τα χαρακτηριστικά εννιά κουαρτέτα εγχόρδων που γράφει μεταξύ του 1923 και του 1953)¹⁴⁹ και, ως ένα σημείο, σε αυτό του Virgil Thomson.¹⁵⁰

Σε κάθε περίπτωση, τα χρόνια αυτά οι εν λόγω συνθέτες προσφέρουν μια σύνθεση η οποία ακουμπά σε αντικειμενιστικά κριτήρια και, φυσικά, εντάσσεται αναντίρρητα σε νεοκλασικά όρια. Το γεγονός αυτό δεν μπορεί βέβαια παρά να τους ωθεί σε αντιρομαντικές αισθητικές προεκτάσεις. Παρά ταύτα, είναι γεγονός ότι αυτός ο αντιρομαντισμός είναι για τους περισσότερους έμμεσος, καθότι δεν προκύπτει από τον ίδιο τον αισθητικό τους λόγο αλλά πολύ περισσότερο από το έργο τους καθαυτό και μέσα από τη σύνδεσή τους με την παρισινή αισθητική.

Ας έρθουμε πάλι στον Copland. Διαβάζοντας κανείς τις διαλέξεις του στο Harvard θα αντιληφθεί ότι το μόνο σημείο το οποίο μπορεί να υπαινίσσεται αντιρομαντικές προεκτάσεις είναι αυτό που, όπως παρατέθηκε παραπάνω, μιλάει για μια οπτική “οικουμενική”. Απολύτως ενδεικτικό της στάσης του είναι ένα σχόλιό του για τον Hindemith: «Οι θεωρίες του Hindemith», σημειώνει, «θα ασκούν πάντα γοητεία στα μυαλά εκείνα που νιώθουν άνετα μόνο με έναν αυστηρά λογικό και συστηματικό τρόπο προσέγγισης κάθε προβλήματος. Το δικό μου μυαλό νιώθει περισσότερο άνετα με την ελεύθερη κι ασυστηματοποίητη στάση συγγραφέων όπως ο Montaigne ή ο Goethe, ας πούμε. Και ειδικότερα στον τομέα της μουσικής βρίσκω πολύ σημαντικό ν’ αφήνουμε πάντα ανοιχτή αυτή την πόρτα που ο William James τη χαρακτήριζε σαν: “την πόρτα του αλογικού στοιχείου... μέσα από την οποία μπορούμε να διακρίνουμε την αγριάδα και την ορμή της ζωής”».¹⁵¹ Ουσιαστικά ο Copland, παραθέτοντας κάτι τέτοιο, δεν μπορεί να θεωρηθεί σε καμία περίπτωση αντιρομαντικός. Και όμως, παραδόξως το συνθετικό έργο της πρώιμης περιόδου του υπαινίσσεται ακριβώς το αντίθετο.

Λίγο διαφορετική τροχιά διαγράφει η περίπτωση του Sessions. Η μουσική του, αν και δεν παρουσιάζει αυτή την ψυχρότητα και τη νεοκλασική αποστασιοποίηση ενός Copland –το εκφραστικό στοιχείο είναι, πράγματι, θεμελιακός παράγοντας στην τέχνη του–, εντούτοις δομείται

¹⁴⁹ Ο Quincy Porter ειδικευόταν στην εκτελεστική πρακτική της βιόλας σε κουαρτέτα εγχόρδων. Είχε ιδιαίτερη κλίση στη μουσική δωματίου και συνέθεσε δέκα κουαρτέτα εγχόρδων, όλα σε ένα σταθερά νεοκλασικό ιδίωμα. Η γραφή του αντανάκλα πρωτίστως το συνθετικό ιδανικό της μαστοριάς και της σαφήνειας, προκρίνοντας το στοιχείο της δομικής ομορφιάς.

¹⁵⁰ Η περίπτωση του Walter Piston θα αναλυθεί παρακάτω.

¹⁵¹ Κόπλαντ, ό.π., σ. 111.

σε απολύτως αντικειμενικές βάσεις. Ο ίδιος σημειώνει τα εξής: «Η νεότερη γενιά ονειρεύεται ένα τελείως διαφορετικό είδος μουσικής: τη μουσική που αντλεί τη δύναμή της από τις ίδιες τις μορφές, όντας όμορφες και αξιοσημείωτες αφ' εαυτών, με εγγενές ειδικό βάρος, που δεν συναρτάται από τη λειτουργία εξωτερικών παραγόντων. Μια μουσική μη υποκειμενική αυτάρκης, που αποκλείει το εξωτικό και βρίσκει το σφυγμό της μέσα από τα πραγματικά δεδομένα της παθιασμένης λογικής. Η μουσική αυτή, στις πιο ειλικρινείς και αυθεντικές της διαθέσεις, είναι κάθε άλλο παρά ειρωνική και, σε αντίθεση με την επιφυλακτικότητα που προτάσσουν οι ευτελείς έγνοιες της καθημερινής ζωής, παλεύει για να συνεισφέρει μια μορφή, ένα σχέδιο, ένα όραμα τάξης και αρμονίας.¹⁵² Ο λόγος του Sessions, αν και ιδεαλιστικός ως ένα βαθμό, ή και ρομαντικός από μια ιδιαίζουσα σκοπιά, όσον αφορά κυρίως τα σχετικά με τον σκοπό της τέχνης, συμβαδίζει απόλυτα με τον μεταπολεμικό συνθετικό τρόπο σκέψης. Όπως σημειώνει ο Morgan, δεν είναι τυχαίο ότι μετά τον πόλεμο η παραγωγή του αυξάνεται κατακόρυφα· η νέα εποχή ήταν, πράγματι, πολύ πιο κοντά στη δική του ιδιοσυγκρασία.¹⁵³ Και όχι μόνο αυτό. Είναι, στην πραγματικότητα, ο μόνος –μαζί με τον Piston– που στα χρόνια γύρω από το 1940 δεν στρέφεται προς τον “αμερικανισμό”· αντίθετα, κινείται σταθερά προς τη μεταπολεμική ριζοσπαστική σύνθεση. Αλλά και πέρα από αυτά, η αντίληψή του είναι αρκετά διαφορετική από εκείνη του Copland. Ενώ ο τελευταίος ακολουθεί και παλεύει συνειδητά, όπως θα διακρίνει κανείς, για την εξέλιξη της αμερικανικής εθνικής μουσικής ταυτότητας, ο Sessions θεμελιώνει μια ολοκληρωμένα διεθνιστική οπτική, στηλιτεύοντας οποιαδήποτε ανάμειξη με εκφάνσεις εθνικισμού ή φολκλορισμού.¹⁵⁴ Με τα δεδομένα αυτά, και καθώς στη συνθετική του διαδικασία παραμένει –τουλάχιστον στην πρώτη φάση της– εξ ολοκλήρου αντικειμενικά προσκείμενος (ενδιαφέρεται για το ηχητικό υλικό και μόνο), παρουσιάζει σαφείς πτυχές αντιρομαντισμού.

Την ίδια ώρα ο Carter, σε ένα κείμενο του 1940, διαγράφει μονομιάς την όψιμη και ύστερη ρομαντική δημιουργία. Επισημαίνει πως για τον ίδιο, όπως και για πολλούς συνθέτες της μοντέρνας εποχής, «ο Dvořák, ο Tσαϊκόφσκι, ο Wagner, αλλά ακόμη και εκείνοι οι ρομαντικοί ηρωισμοί του Σιμπέλιους, μοιάζουν απατηλοί».¹⁵⁵ Λίγο πιο κάτω, ο λόγος του γίνεται οξύς και επικριτικός. Με αφορμή το έργο του Σιμπέλιους, πιο συγκεκριμένα, σημειώνει:

Δεν είναι ότι δεν τον διακρίνει πρωτοτυπία (στην καλύτερη περίπτωση, έχει προσφέρει μερικές

¹⁵² Το χωρίο παρατίθεται στο Machlis, ό.π., σ. 162-163.

¹⁵³ Morgan, ό.π., σ. 294.

¹⁵⁴ Βλ. Carol J. Oja, “The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press”, *The Musical Quarterly* 65/2, 1979, σ. 214. Πρβλ. επίσης Andrea Olmstead, “The Copland-Sessions Letters”, *Tempo* 175, 1990, σ. 2-5 και Michael Meckna, “Copland, Sessions, and Modern Music: The Rise of the Composer-Critic in America”, *American Music* 3/2, 1985, σ. 200-204. Σχετικά με την αποκήρυξη του φολκλορισμού, παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον η σύμπλευση –αν και στη βάση διαφορετικών όρων– που παρατηρείται με τη σκέψη του Στραβίνσκι. Ο τελευταίος, στα 1936, με αφορμή την όπερα *El Retablo de maese Pedro* και το *Κοντσέρτο για Τσέμπολο ή Πιάνο* του Manuel de Falla, γράφει τα εξής: «Μέσα από αυτά τα έργα, κατάφερε [ο de Falla] να χειραφετηθεί συνειδητά από τη φολκλοριστική επιρροή· αυτή η επιρροή ήταν δυνατό να μετατρέψει το έργο του σε περίγελο». Βλ. Stravinsky, ό.π., σ. 209-210.

¹⁵⁵ Elliott Carter, “The New York Season Opens, 1939”, στο: Else Stone – Kurt Stone (επιμ.), *The Writings of Elliott Carter: An American Composer Looks at Modern Music*, Indiana University Press, Bloomington – London 1977, σ. 65.

νέες χρωματικές τεχνικές, οι οποίες βέβαια θεωρούνται σήμερα κοινοτοπίες)· δεν είναι ούτε ότι υστερεί σε τεχνική, αν και θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι με τον μάλλον υποσυνείδητο τρόπο που συνθέτει κατακρημνίζεται πολλές φορές στην άβυσσο των ακατέργαστων διαδικασιών· δεν είναι ούτε ότι η εθνικιστική οπτική του είναι σχετικά ετεροχρονισμένη· έχει να κάνει ακριβώς με το ότι η όλη του στάση απέναντι στη μουσική είναι βαθιά αντιδραστική. Αυτό αναπόφευκτα δεν του επιτρέπει να γράφει με μια φρέσκια, νέα υφή. Λίγα κομμάτια μόνο μαρτυρούν επαρκώς την τεχνική και το ταλέντο του. Τα περισσότερα είναι, κοινώς, πεζά. Παρά ταύτα, εφόσον συντηρείται ακόμη εκείνο το καλά εκπαιδευμένο στους ηρωισμούς του 19ου αιώνα κοινό, η ανία θα παραμένει σταθερή και η μουσική του δημοφιλής.¹⁵⁶

Οι παρατηρήσεις αυτές του Carter είναι σαφέστατα αντιρομαντικές και δείχνουν πολύ εύγλωττα τον δρόμο που θα ακολουθήσει στη μεταπολεμική περίοδο. Η αισθητική του είναι, με άλλα λόγια, ξεκάθαρα τοποθετημένη στη βάση της παρούσας προβληματικής. Παρ' όλα αυτά, αν ακούσει κανείς την *Πρώτη Συμφωνία* του, την οποία παραδίδει το 1942, θα βρεθεί μπροστά σε μια σύνθεση η οποία λίγο-πολύ θα πρέπει να νοηθεί ως νεορομαντική. Αποτελεί, βέβαια, αντιπροσωπευτική περίπτωση στο συνολικό του έργο και δεν υπονοεί κάποια διαφορετική τοποθέτησή του. Εντούτοις, καταδεικνύει ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της περιόδου. Όπως έχουμε ήδη υπαινιχθεί, στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ο διεθνισμός των μεταπολεμικών χρόνων δίνει τη θέση του σε ένα ισχυρό κύμα μουσικού λαϊκισμού, το οποίο εμπνέεται εμφανώς από εθνικιστικές έγνοιες. Απόρροια αυτής της διαδικασίας είναι ο μετασχηματισμός της νεοκλασικής γλώσσας της δεκαετίας του 1920 σε μια μορφή έκδηλου αμερικανισμού. Προκύπτει έτσι μια φολκλωριστικά προσανατολισμένη μουσική, και η τάση αυτή ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την είσοδο των ΗΠΑ στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στα 1941.¹⁵⁷ Και αν στο τρέχον έργο του Carter δεν αποτυπώνονται ακριβώς αυτές οι επιδράσεις, εντούτοις ο νεορομαντικός του χαρακτήρας έρχεται να αναδείξει ανάγλυφα την τάση της εποχής. Αυτή θα μπορούσε τελικά να εξηγηθεί στο πλαίσιο μιας κατεύθυνσης «αμερικανικού εθνορομαντισμού»,¹⁵⁸ ή, με μεγαλύτερη ασφάλεια, «αμερικανικού νεορομαντισμού». Εδώ κινούνται συνθέτες όπως ο Roy Harris, ο Douglas Moore, ο Haword Hanson, ο Randall Thomson, ο Samuel Barber, αλλά και –πιο αποσπασματικά–, όσον αφορά τα συγκεκριμένα χρόνια, ο Copland και ο Carter.

Παρά τη στροφή όμως αυτή, γεγονός είναι ότι δεν εξαφανίζεται ούτε ο νεοκλασικισμός, μα ούτε κατ' επέκταση και ο θεμελιωμένος αντιρομαντισμός. Στην πραγματικότητα, διαμορφώνεται κάτι πολύμορφο και πολυδιάστατο –έως και αντιφατικό–, που κατά βάση αποτελεί ίδιον της αμερικανικής σκηνής. Μια παρατήρηση του Danuser ίσως εξηγεί σε μεγάλο βαθμό τι ακριβώς συμβαίνει· όπως σημειώνει, «Σε μια ιστορική περίοδο που χαρακτηρίστηκε, κατ' αρχήν, από την αποστροφή της προς τις ρομαντικές αξίες του 19ου αιώνα συλλήβδην, το έργο σημαντικών

¹⁵⁶ Στο ίδιο.

¹⁵⁷ Βλ. Peles, ό.π., σ. 507. Πρβλ. επίσης Morgan, ό.π., σ. 285 και Machlis, ό.π., σ. 377.

¹⁵⁸ Γκρίφιθς, ό.π., σ. 149.

προσωπικότητων όπως η Nadia Boulanger, η οποία δίδαξε γενιές και γενιές συνθετών –και κυρίως Αμερικανών– στο Παρίσι, βρήκε γόνιμο έδαφος και συντέλεσε έτσι ώστε η ιστορία της νεοτονικής μουσικής στο δεύτερο τέταρτο του 20ού αιώνα να κατανοηθεί ως μια μορφή μετριοπαθούς νεοκλασικισμού». ¹⁵⁹ Αυτός ο μετριοπαθής νεοκλασικισμός –αν θέλουμε να αποδεχτούμε τον όρο– συνεπικουρείται επίσης από ακόμη ένα στοιχείο. Σύμφωνα με τη Bauer, οι αμερικανικές διαδικασίες οδήγησαν, σε αυτό το χρονικό σημείο, πράγματι σε έναν διατονισμό και έναν νεορομαντισμό, αλλά όχι με την έννοια που οι υστερορομαντικοί πραγματεύτηκαν την συναισθηματικότητα. ¹⁶⁰ Και αυτό μοιάζει πολύ λογικό για μια γενιά συνθετών που ανδρώθηκαν –ή έστω αλληλεπέδρασαν– στο αντιρομαντικό περιβάλλον της μεταπολεμικής Γαλλίας.

Ίσως η πιο χαρακτηριστική φυσιογνωμία προκειμένου να κατανοηθούν ολοκληρωμένα οι καθοριστικές προεκτάσεις αυτής της παραμέτρου είναι η περίπτωση του Virgil Thomson. Ο Thomson είναι ο πρώτος Αμερικανός που δέχεται μαθήματα από την Boulanger –το 1920–, ενώ, κατά τα άλλα, παραμένει στο Παρίσι για δύο ολόκληρες σχεδόν δεκαετίες. Εκεί έρχεται σε άμεση επαφή με τον κύκλο του Satie και των “Έξι”, κι έτσι αναδεικνύεται σε έναν από τους κρισιμότερους συνδέσμους μεταξύ της μεσοπολεμικής παρισινής αισθητικής και της αμερικανικής σκηνης. Και αυτό δεν είναι τυχαίο. Διότι, εκτός από συνθέτης, ασκώντας παράλληλα το επάγγελμα του μουσικοκριτικού είχε τη δυνατότητα να προβάλλει συστηματικά τις ιδέες του. ¹⁶¹ Σε κάθε περίπτωση, ο Thomson, ήδη από τα πρώτα χρόνια της ωριμότητάς του, απορρίπτει ρητά τον παραφουσκωμένο βαγκνερικό μεταρομαντισμό και στέκεται ιδεολογικά ενάντια στην αισθητική του εγωτισμού της προπολεμικής εποχής. Αυτό το επιβεβαιώνει άλλωστε το γεγονός ότι περιφρονούσε τόσο τον Ives όσο και τον Gershwin. ¹⁶² Αντίθετα, θαύμαζε τον Satie και τον Milhaud και αναζητούσε την παιδική αμεσότητα και μια μουσική απλή, που θα μπορούσε να γίνεται κατανοητή χωρίς να απαιτείται η γνώση της μουσικής ιστορίας. Ο ίδιος σημείωνε: «Το μόνο υγιές πράγμα που μπορεί να κάνει η μουσική του αιώνα μας είναι να πάψει να προσπαθεί να εντυπωσιάσει». ¹⁶³

Στη βάση όλων αυτών, ο αντιρομαντισμός του είναι αδιαπραγμάτευτος, παραπέμποντας ευθέως στο γαλλικό περιβάλλον – και ιδίως σε αυτό του Satie. Και όμως, το έργο του, πέρα από τη νεοκλασική ροπή της πρώιμης περιόδου, είναι κατά βάση νεορομαντικό, όσο αντιφατικό κι αν μοιάζει αυτό. Όπως αναλύει ο Starr, η ρομαντική τεχντροπία, νοούμενη ως επική γραφή και ροπή προς το μεγαλειώδες, ήταν παντελώς ξένη στην αισθητική του. ¹⁶⁴ Εξίσου ξένη ήταν φυσικά και

¹⁵⁹ Danuser, ό.π., σ. 269.

¹⁶⁰ Bauer, ό.π., σ. 414.

¹⁶¹ Με την επιστροφή του στην Αμερική στα 1940 συνεργάζεται ως μουσικοκριτικός με την περίφημη *New York Herald-Tribune*, όπου και θα παραμείνει μέχρι και το 1954. Σύμφωνα με τους Perlis -Van Cleve, είναι αναμφισβήτητο ο σπουδαιότερος μουσικοκριτικός που γνώρισε ποτέ η Αμερική. Βλ. Perlis – Van Cleve, ό.π., σ. 288.

¹⁶² Βλ. Virgil Thomson, *American music since 1910*, [= Twentieth-Century Composers], Holt, Rinehart and Winston, New York 1971, σ. 22-30.

¹⁶³ Virgil Thomson, “French Music Here”, στο: John Rockwell (επιμ.), *A Virgil Thomson Reader*, Houghton Mifflin, Boston 1981, σ. 207.

¹⁶⁴ Starr, ό.π., σ. 489.

οποιαδήποτε μεταφυσική σφαίρα. Η έκφραση των συναισθημάτων όμως, εφόσον αυτά ήταν άμεσα και αυθόρμητα, δηλαδή χειραφετημένα από το αισθητικό βάρος του 19ου αιώνα, αποτελούσε κεντρική πτυχή της.¹⁶⁵ Ως εκ τούτου, η θέση του καταδεικνύει μοναδικά το περιεχόμενο που μπορεί να μεταφράζει ο αμερικανικός νεορομαντισμός της δεκαετίας του 1930 και του 1940.¹⁶⁶ Αποδεικνύει πως έχει τις ρίζες του σε μια εκ βάθρων αντιρομαντική οπτική, η οποία όμως με την πάροδο των χρόνων εξευγενίζεται και αποφορτίζεται από το συγκρουσιακό περιεχόμενο της δεκαετίας του 1920, ώστε να μετασχηματίζεται σε μια νέα αντίληψη που δεν διαγράφει την αρχή της έκφρασης. Με βάση αυτή την παραδοχή, αναπτύσσεται τελικά με έναν τρόπο ιδιότυπα αμερικανικό και δεν παραπέμπει στο περιβάλλον αισθητικό πλέγμα του 19ου αιώνα. Και με την έννοια αυτή, καθίσταται κρίσιμη πλευρά για την ολοκληρωμένη –εκ της απόπου– κατανόηση της κατά τι πρωθύστερης αντιρομαντικής διεργασίας του αμερικανικού πόλου, αποδεικνύοντας, σε τελική ανάλυση, πως τα ερείσματα που εκείνη κληροδοτεί στο νεοτονικό γίνεσθαι το επαναπροσδιορίζουν θεμελιακά.

3.3 Οι νεοκλασικιστές του Harvard

Ενώ ο παραπάνω πόλος, παρά τη σαφή εμπλοκή με τον νεοκλασικισμό, παρουσιάζει τεράστια ποικιλία αναφορών και επιρροών, σε σημείο που πολλές φορές να αναδύονται αντιφατικές διαστάσεις μεταξύ συνθετικής και αισθητικής διαδικασίας, εντούτοις ο αμερικανικός νεοτονικός χώρος του πρώτου μισού του 20ού αιώνα έχει να καταγράψει έναν αριθμό συνθετών οι οποίοι σκέπτονται και δημιουργούν με βάση μια πολύ συγκεκριμένη σκοπιά: τις επιταγές που οριοθέτησε η στραβινσκή νεοκλασική σκέψη.

Οι συνθέτες αυτοί εμφανίζονται γύρω στα 1940 και δραστηριοποιούνται στην ευρύτερη περιοχή της Νέας Αγγλίας, με σημείο σύγκλισης το Πανεπιστήμιο του Harvard. Πρόκειται για τους Harold Shapero (1920-2013), Irving Fine (1914-1962), Arthur Berger (1912-2003) και Lukas Foss (1922-2009). Αν και το έργο τους παραμένει μέχρι και σήμερα μη δημοφιλές –έως και λησμονημένο–, εντούτοις παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον. Η εν λόγω ομάδα αποτελεί στην ουσία μια πραγματική σχολή του δεύτερου τετάρτου του 20ού αιώνα. Όπως μας πληροφορεί ένα από τα ίδια της τα μέλη, ο Arthur Berger, αποκαλούνταν ποικιλοτρόπως ως “Νέα Κλασική Σχολή της

¹⁶⁵ Σύμφωνα με την ανάλυση του Machlis, με βάση χωρία / κείμενα του ίδιου του Thomson για τον νεορομαντισμό. Βλ. Machlis, ό.π., σ. 413. Βλ. επίσης Pauls, ό.π., σ. 97-98. Εκεί ο Pauls παραθέτει επίσης ρήσεις του συνθέτη σχετικά με τον νεορομαντισμό. Είναι, μάλιστα, ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι ο Thomson, στα 1961, περιέγραφε το σύνολο του διατονικού μεσοπολεμικού του έργου ως νεορομαντικό. Το ζήτημα αυτό παραμένει σε κάθε περίπτωση ανοικτό προς περαιτέρω διερεύνηση, και απαιτεί διεξοδική ανάλυση ώστε να κατανοηθεί ξεκάθαρα πώς ακριβώς ένα τέτοιο περιεχόμενο σχετίζεται με την κατηγορία του αντιρομαντισμού – ή έστω με τις απαρχές της.

¹⁶⁶ Σημειώνεται πως αυτό αφορά συνθέτες όπως ο Thomson ή ο Copland και όχι συνθέτες όπως ο Hanson ή ο Barber, οι οποίοι τόσο σε επίπεδο τεχνοτροπίας όσο και κεντρικής αισθητικής δρουν ανέκαθεν νεορομαντικά – ή έστω μεταρομαντικά.

Βοστώνης”, “Οι Νεοκλασικιστές του Harvard”, ή, απλά, “Σχολή της Νέας Αγγλίας”.¹⁶⁷ Σύμφωνα πάλι με τον James Tobin, επρόκειτο για τους “στραβινσκικούς της Νέας Αγγλίας”, στους οποίους συμπεριλαμβάνονται και άλλοι που σχετίζονται με την Πολιτεία της Μασαχουσέτης, όπως ο John Lessard (1920-2003) και ο Alexei Haieff (1914-1994), αλλά και μερικοί που ήταν ενεργοί σε άλλες περιοχές, όπως ο Ignolf Dahl (1912-1970), για παράδειγμα, στην Καλιφόρνια.¹⁶⁸ Κοινή συνισταμένη μεταξύ όλων αυτών είναι –τουλάχιστον μέχρι και το 1950– ο ξεκάθαρα νεοκλασικός τους παρονομαστής. Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι ο ίδιος ο Copland, στα 1949, σημείωνε πως επρόκειτο κυριολεκτικά για μια “Σχολή του Στραβίνσκι”.¹⁶⁹ Προσέτι, όλοι διδάσκονται από τη Boulanger.¹⁷⁰

Όπως σημειώνει ο Salzman, αυτή η γενιά συνθετών, της οποίας το έργο γίνεται γνωστό τη δεκαετία του 1930, και κυρίως τη δεκαετία του 1940, ακολουθεί πορεία ανεξάρτητη και δεν σχετίζεται με εκείνη που προσπάθησε να προωθήσει ένα είδος “αμερικανικής σχολής”. πολλώ δε μάλλον, και όπως ξεκάθαρα σημειώνει, αυτοί «[...] εργάστηκαν πάνω σε ένα ζωντανό Αμερικάνικο [sic] ‘νεο-κλασικό’ στυλ γεμάτο από λεπτότητα, πνεύμα και ηχηρότητα [...]». ¹⁷¹ Και πράγματι, η ακρόαση των έργων που παραδίδουν μέχρι και τα πρώτα χρόνια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα αναδεικνύει συνθέσεις καθόλα νεοκλασικές στο ιδίωμα και απολύτως διεθνιστικά προσανατολισμένες – χωρίς δηλαδή την ενσωμάτωση στοιχείων αμερικανισμού.¹⁷² Αρκεί, δειγματικά, να αναλυθεί η *Σερενάτα σε Ρε* για Ορχήστρα Εγχόρδων (1945) ή η *Συμφωνία για Κλασική Ορχήστρα* (1947) του Shapero, η *Toccata concertante* (1947) του Fine, το *Καπρίτσιο για Τσέλο και Πιάνο* (1943) ή τα *Τρία Αμερικανικά Κομμάτια* για Βιολί ή Φλάουτο και Μικρή Ορχήστρα (1944) του Foss. Όλα αυτά, όπως και το σύνολο της πρώιμης παραγωγής του Berger, προτάσσουν πρωτίστως μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές νεοκλασικές ποιότητες: μια σύνθεση καθαρή, με σαφείς και διαυγείς δομές, επενδυμένη –ως νέα μουσική γλώσσα– με τα παλαιά είδη και μορφές και, πάνω απ’ όλα, σε ένα πλαίσιο ανάδειξης των οξύτερων ηχητικών περιοχών σε συνδυασμό με την εμφύσηση στατικών ρυθμικών μοτίβων και μελωδικών φράσεων.¹⁷³ με άλλα λόγια, μια διαδικασία στη βάση εκείνης που ο Στραβίνσκι ξεκίνησε να αναπτύσσει είκοσι

¹⁶⁷ Βλ. Berger, ό.π., σ. 69.

¹⁶⁸ R. James Tobin, *Neoclassical Music in America. Voices of Clarity and Restraint*, Rowman & Littlefield, UK 2014, σ. 2. Αυτές οι τρεις τελευταίες φυσιογνωμίες είναι σήμερα παντελώς άγνωστες. Ο James Tobin στο πόνημά του πραγματεύεται και αναλύει τον αμερικανικό νεοκλασικισμό ως ένα φαινόμενο το οποίο εκδηλώνεται, καθ’ ολοκληρίαν, μόνο διά μέσου αυτής της ομάδας των συνθετών της Βοστώνης. Σύμφωνα με την οπτική που ακολουθεί για παράδειγμα, τα μόνο έργα του Copland που μπορούν να θεωρηθούν νεοκλασικά είναι η *Δεύτερη Συμφωνία* (*Short Symphony*, 1933) και το *Σεξτέτο* για κλαρινέτο, 2 βιολιά, βιόλα, τσέλο και πιάνο (1937).

¹⁶⁹ Στο ίδιο. Βλ. επίσης Berger, ό.π., σ. 70.

¹⁷⁰ Ο μόνος που δεν μαθητεύει πλάι στη Γαλλίδα είναι ο Lukas Foss, ο οποίος όμως έρχεται σε επαφή με τον Hindemith, με τον οποίο κάνει μαθήματα σύνθεσης το 1939-1940 στο Πανεπιστήμιο του Yale. Η επιρροή που ασκεί ο Γερμανός εκπατρισμένος συνθέτης πάνω του είναι διαμορφωτική. Μαζί με τον Foss, τον ίδιο χρόνο, στον Hindemith μαθητεύει και ο Harold Shapero.

¹⁷¹ Σάλτσμαν, ό.π., σ. 132.

¹⁷² Μεταξύ της ομάδας, τάσεις φολκλωρισμού παρουσιάζει μόνο ο Foss – αν και σαφώς αποσπασματικά. Βλέπε την ορχηστρική σουίτα *The Prairie* (1944) και την κωμική όπερα *The Jumping Frog of Calaveras County* (1949).

¹⁷³ Η ομάδα από το 1950 και έπειτα εμπλουτίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό της αναφορές της, με αποτέλεσμα ο κάθε ένας να διαγράφει έναν ξεχωριστό και αντιπροσωπευτικό δρόμο. Παρ’ όλα αυτά, το νεοκλασικό τους υπόβαθρο παραμένει πολύ ισχυρό και επηρεάζει καθοριστικά την εξέλιξή τους.

τουλάχιστον χρόνια νωρίτερα.

Η στραβινσκική επιρροή, γι' αυτό τον πόλο συνθετών, ήταν απολύτως συνειδητή. Ο Berger επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Αυτό το οποίο πολλοί από εμάς που ακούγαμε αρειμανίως Στραβίνσκι βρίσκαμε ως το πιο σημαντικό στοιχείο των έργων του, στα χρόνια χοντρικά από το 1920 μέχρι και το 1955, δεν ήταν τόσο οι αναφορές του στην παλαιότερη μουσική αλλά, πολύ περισσότερο, η λεπτότητα, η οξύνοια και η εφευρετικότητα κάθε πτυχής της σύνθεσής του».¹⁷⁴ Όπως γίνεται αντιληπτό, για τον ίδιο τον Berger, όπως και για το σύνολο της ομάδας, ο Στραβίνσκι αποτελεί μια επιρροή που αφορά πρώτα και κύρια τη συνθετική διαδικασία, χωρίς να καταμαρτυρούνται δηλαδή απαραίτητα θεμελιωμένες αντιρομαντικές αρχές, όπως συμβαίνει με την περίπτωση του ίδιου του Στραβίνσκι. Παρά ταύτα, το έργο και η θέση αυτών των συνθετών θα πρέπει να νοηθεί, πράγματι, ως ακόμη μία όψη αντιρομαντισμού στον αμερικανικό χώρο. Και αυτό αφενός επειδή το υποδηλώνει το ίδιο τους το έργο, αφετέρου εξαιτίας μιας σειράς άλλων παραμέτρων που συνεπικουρούν σθεναρά στην αντιρομαντική οπτική. Η κεντρικότερη εξ αυτών σχετίζεται με το γεγονός ότι το Πανεπιστήμιο του Harvard αποτελούσε παραδοσιακά έναν χώρο έκδηλων αντιρομαντικών διεργασιών. Η φυσιογνωμία που συνεισφέρει θεμελιακά σε αυτό είναι ο Irving Babbitt, του οποίου οι αντιρομαντικές ρήσεις, καθώς και το ανθρωπιστικό ρεύμα που εκπροσώπησε, αντηχούσαν στους διαδρόμους του Harvard για πολύ καιρό αφότου είχε αποχωρήσει.¹⁷⁵ Εκείνος όμως που επιδρά διαμορφωτικά στην ίδια τη συνθετική σκέψη, πλέον, αυτής της γενιάς είναι ο Walter Piston.

Ο Piston γράφεται στο Πανεπιστήμιο το 1919 και αποφοιτεί με αριστεία και τιμές το 1924. Τη διετία 1924-1926 μετακινείται στην Ευρώπη προκειμένου να παρακολουθήσει μαθήματα αντίστιξης με την Boulanger, σύνθεσης με τον Paul Dukas και βιολιού με τον Enescu, στην École normale de musique του Παρισιού. Έπειτα επιστρέφει στη Βοστώνη, γίνεται μέλος του διδακτικού προσωπικού του Harvard και παραμένει εκεί μέχρι και τη συνταξιοδότησή του το 1960. Πρόκειται στην ουσία για τον κατεξοχήν διεθνιστικά προσανατολισμένο συνθέτη ολόκληρης της νεοτονικής αμερικανικής σκηνής. Όπως σημειώνει ο Machlis, ήταν ένας “ακαδημαϊκός” υπό την ίδια οπτική που θα κατανοούσαμε έναν Brahms.¹⁷⁶ Και αυτό δεν είναι τυχαίο. Η αντίληψή του για τη διαδικασία της δημιουργίας ήταν πολύ συγκεκριμένη. Όπως χαρακτηριστικά υποστήριζε, «[...] η εξάσκηση πάνω στις τεχνικές πτυχές της τέχνης της σύνθεσης δεν ολοκληρώνεται ποτέ· αποτελεί, αντίθετα, έναν συνεχή αγώνα διαρκούς προσέγγισής της».¹⁷⁷ Η κλασικιστική του σκοπιά είναι οφθαλμοφανής. Μαρτυρείται σε κάθε περίπτωση πάλι από τον ίδιο, όταν φέρνει στο επίκεντρο της σκέψης του την παράμετρο των κανόνων. Πάνω σε αυτό σημειώνει: «Οι κανόνες δεν προσφέρουν οδηγίες για το πώς θα γράψει κανείς μουσική: το να τους μεταχειρίζεται όμως είναι σαν να πηγαίνει

¹⁷⁴ Berger, ό.π., σ. 50.

¹⁷⁵ Ο Irving Babbitt (1865-1933) ήταν Αμερικανός ακαδημαϊκός και κριτικός λογοτεχνίας. Το 1912 εκλέγεται τακτικός καθηγητής Γαλλικής Λογοτεχνίας στο Harvard, και σύντομα εισάγει το νέο πεδίο της “συγκριτικής λογοτεχνίας”. Θεωρήθηκε ένας από τους πιο σταθερούς αντίμαχους του ρομαντικού κύκλου σκέψης.

¹⁷⁶ Machlis, ό.π., σ. 409.

¹⁷⁷ Walter Piston, “Conversation with Walter Piston”, *Perspectives of New Music* 7/1, 1968, σ. 5.

στο γυμναστήριο και να σηκώνει βάρη για να γίνει δυνατός».¹⁷⁸ Στη βάση αυτής της οριοθέτησης, ο Piston δεν κατάφερε μόνο να κατοχυρώσει και να διασφαλίσει τα κλασικά είδη και τις παραδοσιακές μορφές της συνθετικής διαδικασίας, αλλά να αναδειχθεί, πολύ περισσότερο, σε έναν από τους πλέον σημαίνοντες συμφωνιστές του αμερικανικού πόλου.

Η παραγωγή του γενικά, με άξονα τις μεγάλες μορφές σύνθεσης, είναι αξιοσημείωτη και εξόχως ενδιαφέρουσα. Παραδίδει, χαρακτηριστικά, οκτώ συμφωνίες αλλά και πληθώρα άλλων έργων ευρείας έκτασης, όπως το *Concertino για Πιάνο* του 1937, το *Κοντσέρτο για βιολί*, αρ. 1 του 1939, και το *Κουαρτέτο Εγχόρδων*, αρ. 3 του 1947. Από τις οκτώ συμφωνίες η δεύτερη, καθώς και τα προαναφερθέντα έργα, αποτελούν ίσως τα πιο αντιπροσωπευτικά της γραφής του. Αυτή είναι, συνοπτικά, διατονική, σε καθαρές μορφές και με ενορχήστρωση λιτή και απέριτη, που προκρίνει μια ιδιάζουσα έμφαση μεταξύ διακριτών τμημάτων εγχόρδων και σόλο πνευστών. Και όλα αυτά, πάντα, υπό το πλαίσιο μιας προσέγγισης γραμμικά αντιστικτικής,¹⁷⁹ καθώς και μιας ρυθμικής ιδιοτροπίας νεοκλασικού τύπου. Σύμφωνα με τον Starr, ακριβώς τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με το γεγονός της απουσίας νύξεων αμερικανισμού, καθιστούν το έργο του κατά βάση νεοκλασικό και εξηγούν εύλογα πώς απέκτησε φήμη και αναγνωρίστηκε ως συνθέτης “ακαδημαϊκός”.¹⁸⁰

Είναι βέβαια σημαντικό να επισημανθεί πως ο Piston δεν κάνει νεοκλασικισμό με σκοπό να αποδώσει μια αίσθηση αισθητικής στρέβλωσης με την ανάμειξη παλιών και σύγχρονων τάσεων. Η επιρροή που δέχεται όμως από τη συνθετική διαδικασία και, σε τελευταία ανάλυση, από το νεοκλασικό ηχητικό αποτέλεσμα *per se*, είναι καθοριστική. Ας σημειωθεί τι καταθέτει ο ίδιος: «Μουσικά μιλώντας, βρισκόμουν εξαιρετικά κοντά στον Στραβίνσκι».¹⁸¹ και όταν ερωτάται, “σε ποια συγκεκριμένα έργα του Στραβίνσκι”, απαντά ευθέως: στο *Οκτέτο*. Με όλα αυτά τα δεδομένα, είναι πράγματι μια μορφή που αντανακλά μία από τις πιο σταθερές συνθετικές οπτικές του 20ού αιώνα: εμποτισμένη από τις κλασικιστικές αρχές της μαστοριάς και της δομικής ομορφιάς, εκμεταλλεύεται όλες τις νέες τάσεις της εποχής –ακόμη και τη δωδεκάφθογγη του Schönberg–¹⁸² και τις θωρακίζει σε μία απόλυτα προσωπική γλώσσα, με κεντρικό της χαρακτηριστικό την αρχή του στυλιζαρίσματος.

Όπως γίνεται αντιληπτό, ο Walter Piston λειτούργησε ως αληθινός μέντορας για τους συνθέτες της “Νέας Σχολής της Βοστώνης”. Η έκρηξη της “Σχολής του Στραβίνσκι” οφείλεται εν πολλοίς στο δικό του έργο και τη δική του διδασκαλία, και, επιπλέον, στην αντιρομαντική πνοή που εξέπεμπε η συνολική του τοποθέτηση. Ο Elliott Carter –μαθητής του και αυτός– σε ένα άρθρο που αφιερώνει στον δάσκαλό του στα 1946, δεν το παραβλέπει αυτό και εμμένει στο ζήτημα του αντιρομαντισμού. Όπως σημειώνει, «Η απόρριψη της ρομαντικής τεχνοτροπίας και των συναισθηματικών τάσεων του 19ου αιώνα αποτέλεσε σήμα κατατεθέν της νέας εποχής. Ο Piston,

¹⁷⁸ Στο ίδιο.

¹⁷⁹ Ο Piston, όντας πάνω απ’ όλα σπουδαίος δάσκαλος, δημοσιεύει το 1947 ένα βιβλίο αφιερωμένο στην τέχνη της αντίστιξης (*Counterpoint*, 1947), καθώς επίσης την *Αρμονία* (1941) και την *Ενορχήστρωση* (1955).

¹⁸⁰ Starr, ό.π., σ. 491-492.

¹⁸¹ Piston, ό.π., σ. 7.

¹⁸² Βλέπε το έργο *Chromatic Study on the Name of Bach* για Όργανο (1940).

μαζί με άλλα χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσικής και υπό τη δική του συγκεκριμένη οπτική, το υιοθέτησε αυτό ασυζητητί. [...] Η δύναμη του ‘αντι-ρομαντισμού’ στη μεταπολεμική περίοδο, τόσο εδώ όσο και αλλού, ήταν διαδικασία κρίσιμη [...]. Πολλοί την έβλεπαν σαν τη λογική απάντηση στην ανάγκη απομάκρυνσης από τις μεγαλειώδεις ψευδαισθήσεις και τις φαντασιακές ελπίδες που θεμελίωσαν οι Ρομαντικοί και, πάνω απ’ όλα, σαν έναν τρόπο που θα τους βοηθούσε να οριοθετήσουν μια νέα ισχυρή βάση για την πραγματικότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς». ¹⁸³ Και καταλήγει ως εξής: το έργο του, «μας δίνει την ελπίδα ότι διαθέτουμε ακόμα τις ποιότητες της ακεραιότητας και της λογικής». ¹⁸⁴

Η περίπτωση του Piston αντιπροσωπεύει ίσως, σε τελευταία ανάλυση, μία από τις πιο χαρακτηριστικές όψεις αμερικανικού αντιρομαντισμού. Ας αναλογιστεί κανείς την πορεία του: δρα στο Harvard, εκδηλώνει μια πρώιμη κλίση προς τη γαλλική κουλτούρα και έπειτα ταξιδεύει στο Παρίσι. Έρχεται σε επαφή με δύο από τις πιο κρίσιμες ιδέες της μεταπολεμικής περιόδου, τον διεθνισμό και τον αντιρομαντισμό, και απορρίπτει κάθε εξωμουσικό και περιγραφικό μέσο δημιουργίας. Αποκρυσταλλώνει εντέλει μια απολύτως ξεκάθαρη σχέση με τη μουσική παράδοση. Όπως σημειώνει πάλι ο Carter, «Η φύση αυτής της σχέσης, ίσως το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της μουσικής του προσωπικότητας, γίνεται προπάντων φανερό, και με τον πιο εύγλωττο τρόπο, όταν την αναλύει κανείς με βάση την προσέγγιση που θεμελίωσε στον τομέα της διδασκαλίας». ¹⁸⁵ Και το πιο άμεσο απότοκο αυτής δεν ήταν παρά η έξαρση μιας νέας αντιρομαντικής πλευσης: της γενιάς των “Νεοκλασικιστών του Harvard”.

¹⁸³ Elliott Carter, “Walter Piston”, *The Musical Quarterly* 32/3, 1946, σ. 358.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 373.

¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 359.

Επίλογος

Αυτό που διαδραματίζεται στο μουσικό γίγνεσθαι του πρώτου μισού του 20ού αιώνα το συνοψίζει ίσως καίρια μια αποστροφή του Richard Taruskin: «Η καταδίκη της όλης ιδέας της έκφρασης του ατόμου», αναφέρει, «είναι ένα στοιχείο το οποίο οι μεταπολεμικοί συνθέτες κληρονόμησαν άμεσα από εκείνους μεσοπολέμου».¹⁸⁶ Και πράγματι, κάπως έτσι έχει η ιστορία. Ο αντιρομαντισμός, ως φαινόμενο το οποίο εκρήγνυται στα χρόνια γύρω από τη λήξη του “Μεγάλου Πολέμου”, οριοθετεί μια ριζικά διαφορετική πορεία για τη δυτική έντεχνη δημιουργία· μια πορεία η οποία με το πέρας της δεκαετίας του 1940 οδηγεί στη διαμόρφωση μιας σειράς εξαιρετικά ριζοσπαστικών –για τα δεδομένα του παλαιού κόσμου τουλάχιστον– αισθητικών αντιλήψεων περί της μουσικής. Ας αναλογισθούμε για λίγο την περίπτωση του Boulez και του Ξενάκη. Ο μεν πρώτος θεωρούσε πως οποιαδήποτε άλλη σύνθεση πέρα από τη δωδεκάφθογγη είναι άχρηστη, ενώ ταυτόχρονα διατεινόταν πως η μουσική έπρεπε να είναι πολύπλοκη.¹⁸⁷ Ο Ξενάκης, από την άλλη, δεν κατανοούσε γιατί η σειραϊκή πολυπλοκότητα θα πρέπει να συνεπάγεται αυτόματα αισθητικό ενδιαφέρον, μα στήριζε τη σκέψη του στην ιδέα ότι, εφόσον ο κόσμος είναι εξαιρετικά σύνθετος, θα βρούμε τον δρόμο μας μόνο αν βασιστούμε σε επιστημονικά μέσα.¹⁸⁸ Με βάση την αντίληψη αυτή διαμόρφωσε εντέλει μια παραγωγή θεμελιωμένη σε μαθηματικές διαδικασίες.

Όπως και να έχει, κοινό σημείο μεταξύ και των δύο αυτών ενδεικτικών πλαισίων αντίληψης είναι η παραδοχή ότι η έκφραση (όπως κατανοείται στον 19ο αιώνα) δεν βρίσκει στον μοντερνισμό μετά το 1950 κανέναν χώρο. Αποδεικνύεται κατά συνέπεια ότι η περίοδος αυτή αποτελεί στην ουσία και κορωνίδα της κατηγορίας του αντιρομαντισμού. Όσον αφορά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα όμως το πράγμα δεν έχει ακριβώς έτσι. Άλλωστε, ακόμη και εκείνο το ρεύμα του νεοκλασικισμού δεν φαίνεται πως αποσκοπούσε στην απόλυτη εξάλειψη της εκφραστικότητας· μάλλον, δείχνει περισσότερο σαν να επιθυμούσε να την ελέγξει και να την εξευγενίσει· να χαλιναγωγήσει την πιο ακραία της πλευρά και να τη στρέψει προς έναν τύπο απόδοσης πιο εκλεπτυσμένο, καθαρό και εξωστρεφή.¹⁸⁹ Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο αντιρομαντισμός δεν σχετίζεται μόνο με τον περιορισμό της έκφρασης. Ενδεχομένως, σε ένα πιο βαθύ επίπεδο, να αφορά βασικά το σύνολο εκείνων των ποιημάτων που περιβάλλουν και διαμορφώνουν σε τελευταία ανάλυση το είδος της έκφρασης. Ως προς αυτό, ιδιαίτερα χρήσιμη είναι η συνολική οριοθέτηση στην οποία προβαίνει ο Christopher Butler. Στον ορισμό του κατατάσσει από τη μία τον Strauss, ο οποίος μιλάει τη γλώσσα του ρομαντισμού, από την άλλη τον Στραβίνσκι, ο οποίος διαμορφώνει μια “αντικειμενική” νεοκλασική οπτική· τελικά, μεταξύ αυτών, τον Schönberg, ο οποίος, όπως

¹⁸⁶ Taruskin, “The Danger...”, ό.π., σ. 29. Από μία ομιλία του.

¹⁸⁷ Pierre Boulez, “Schönberg is Dead”, *The Score* 6, 1952, σ. 21.

¹⁸⁸ Ξενάκης, ό.π., σ. 42-43 και 66.

¹⁸⁹ Arnold Whittall, λήμμα “Neo-classicism”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited (2), London 2001, Vol. 17, σ. 754. Πρβλ. επίσης Στραβίνσκι, ό.π., σ. 92 και Ζερβός, “Από την...”, ό.π., σ. 120.

τονίζει, μπορεί να τοποθετηθεί, με κάποιες επιφυλάξεις, περίπου κάπου εκεί.¹⁹⁰ Πρόκειται για μια κατηγοριοποίηση η οποία σε συσχετισμό με την παρούσα προβληματική καταδεικνύει κάτι πολύ σημαντικό: πως ο αντιρομαντισμός στο πρώτο αυτό μισό του αιώνα αποτελούσε, πρώτα απ' όλα, μια ιδεολογική μορφή αντίδρασης στο φαντασμαγορικά εσχατολογικό και μεταφυσικό του 19ου αιώνα – στο ιδεώδες του υψηλού, εντέλει, και του διογκωμένου της γερμανικής τέχνης. Και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, ο Στραβίνσκι στέκεται στην πραγματικότητα απέναντι στον Strauss και όχι απέναντι στον δωδεκάφθογγο Schönberg. Ταυτόχρονα, ο ίδιος πάλι ορισμός συμφωνεί με μία δεύτερη παράμετρο. Το γεγονός ότι ο Schönberg μπορεί να νοηθεί σε ένα σημείο μεταξύ των παραπάνω δύο, φανερώνει το παράδοξο της συνύπαρξης διαφορετικών αισθητικών και συνθετικών διαδικασιών. Σε επίπεδο αισθητικής ο Schönberg βρίσκεται, σαφώς, σε όμορο χώρο με εκείνον του Strauss, την ώρα που σε επίπεδο δημιουργίας *per se* δεν πλησιάζει μόνο στον Στραβίνσκι αλλά ίσως και τον Ξεπερνά. Συμπερασματικά λοιπόν συνεισφέρει εξίσου στην εξέλιξη του αντιρομαντισμού, αλλά με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο: παραδίδοντας μια διαδικασία σύνθεσης η οποία, όπως ειπώθηκε, αν δεχτούμε ότι προτάσσει η ίδια αισθητικά ερείσματα, τότε είναι σχεδόν φύσει αντιρομαντική. Και ουσιαστικά σε αυτήν την πτυχή αντιρομαντισμού βασίστηκε η εξέλιξη του μοντερνισμού μετά το 1950· όχι τόσο στη φιλοσοφικά θεμελιωμένη όψη του Στραβίνσκι – αν και σαφώς σε γενικό πλαίσιο σχετίζεται σε πάρα πολλά με αυτήν.

Το πιο ενδιαφέρον δεδομένο, ωστόσο, έχει να κάνει με το πώς ακριβώς αυτό το πλέγμα διάρθρωσης του αντιρομαντισμού σχετίζεται με τον αμερικανικό μοντερνισμό. Διότι, αν ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός παρουσιάζει πολλαπλότητα και μια πολυμορφία τάσεων και αναφορών, τότε η ίδια η αμερικανική κουλτούρα πλέον βρίσκει το πιο χτυπητό της χαρακτηριστικό σε αυτό της ποικιλίας και του εκλεκτικισμού. Η Αμερική, μια πραγματική κοινωνία μεταναστών, δεν θα μπορούσε άλλωστε να προτάσσει κάτι διαφορετικό. Ως εκ τούτου, θα πρέπει να γίνει σαφές ότι η αμερικανική μουσική, σε σύγκριση με την ευρωπαϊκή σκοπιά, είναι πάντα περισσότερο συγκριτική και στη συνολική της εικόνα αναμειγνύει όλο και πιο ετερόκλητα πολιτιστικά στοιχεία.

Ιδιαίτερος κρίσιμη είναι και μία επιπλέον προκειμένη. Είναι χρήσιμο να έχει κανείς υπόψη ότι, για το σύνολο σχεδόν των Αμερικανών συνθετών που ξεκινούν χωρίς να επηρεάζονται από τις τεχνικές νόρμες του γερμανικού ρομαντισμού, η τονικότητα και η ατονικότητα δεν αποτελούν κεντρικά θεωρητικά ζητήματα. Όπως παρατηρεί ο Starr, η μουσική για παράδειγμα της γενιάς των νεοτονικών συνθετών θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι είναι κατά τυχαιότητα “τονική”, χωρίς δηλαδή να προτάσσει την ύπαρξη κάποιας προκαθορισμένης φιλοσοφικής θέσης.¹⁹¹ Η πιο προφανής και άμεση εξήγηση αυτού έχει να κάνει βέβαια με το γεγονός ότι η Αμερική δεν είχε ποτέ κάποια μακραίωνα “τονική παράδοση”. Επομένως, ως ένα σημείο, το ζήτημα αυτό της αντίδρασης στο τονικό παρελθόν μοιάζει σχεδόν άτοπο για την αμερικανική πραγματικότητα καθ' εαυτήν. Κατ' αναλογία τώρα, και όπως σημειώνει ο Peles, όλοι οι Αμερικανοί που εμπλέκονται με τον

¹⁹⁰ Butler, *ό.π.*, σ. 76.

¹⁹¹ Starr, *ό.π.*, σ. 485

δωδεκαφθογγισμό – χαρακτηριστικά παραδείγματα ο Sessions και ο Carter– δεν μεταχειρίζονται τη μέθοδο στο πλαίσιο κάποιας μορφής ιστορικής αναγκαιότητας – όπως κάνει για παράδειγμα ο Boulez.¹⁹² Τουναντίον. Η ανάμειξή τους αφορά, πολύ περισσότερο, μια στάση που προβάλλει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς εκείνο που θα μπορούσε να είναι πιθανό ή επιλέξιμο, και όχι αναγκαίο. Και αυτή είναι, πράγματι, μια βαθιά πολιτιστική τομή μεταξύ της σαινμπεργκικής σκέψης και των Αμερικανών.

Πώς όμως σχετίζονται όλα αυτά με τον αντιρομαντισμό; Ο αμερικανικός μοντερνισμός, καθώς δεν κουβαλούσε καμία πραγματικά δική του έντεχνη μουσική παράδοση, έχοντας έτσι τη δυνατότητα να είναι εκλεκτικός και ελεύθερα πλουραλιστικός, δείχνει χειραφετημένος από τις αισθητικές διαμάχες της ευρωπαϊκής ηπείρου. Παρ' όλα αυτά, το συμπέρασμα ισχύει μόνο έως ένα σημείο – και ίσως περισσότερο για εκείνο το πλέγμα που σχετίζεται με την ιδιοσυγκρασία του Cowell, αλλά και του Ives. Διότι την ίδια ώρα στην αμερικανική πραγματικότητα διαμορφώνεται μια καθόλου τυχαία αντίδραση προς τη γερμανική μουσική επικυριαρχία που εδραιώθηκε στις ΗΠΑ τον 19ο αιώνα. Και στη βάση αυτής της διαδικασίας αναδύονται σαφέστατες προεκτάσεις αντιρομαντισμού. Αυτό συνεπικουρείται από την αλληλεπίδραση που αναπτύσσεται, ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1920, με τη γαλλική μουσική σφαίρα δημιουργίας και αισθητικής θεώρησης. Όπως αναλύθηκε άλλωστε στο τρίτο κεφάλαιο, αυτή η παράμετρος απέβη πράγματι καθοριστική για την εξέλιξη των αμερικανικών μουσικών τεκταινομένων.

Σε τελευταία ανάλυση, αν θέλουμε να επιχειρήσουμε μια ολιστική θεώρηση της προβληματικής, σύμφωνα με το στόχο που τέθηκε στην εισαγωγή, είναι δυνατό να εξαχθεί το συμπέρασμα πως ο αντιρομαντισμός αποκτά διαφορετικά χαρακτηριστικά στον ευρωπαϊκό και διαφορετικά χαρακτηριστικά στον αμερικανικό χώρο, αλλά συνάμα υπάρχει πολύ μεγάλο εύρος κοινών παραγόντων. Πρώτος και κύριος: η συσχέτιση των περισσότερων όψεων με διεργασίες που συνδέονται με τον άξονα της γαλλικής επιρροής. Κατά δεύτερον, η ροπή προς το αίτημα για αντικειμενικότητα –όσον αφορά το επίπεδο αντιμετώπισης του ηχητικού υλικού–, στοιχείο το οποίο παρατηρείται εξίσου μεταξύ της αμερικανικής *avant-garde*, των Ευρωπαίων δωδεκαφθογγιστών και του Στραβίνσκι. Τέλος, ο έμμεσος ή αποσπασματικός αντιρομαντισμός όπως φανερώνεται κυρίως στο έργο των νεοτονικών συνθέτων τόσο της Ευρώπης όσο και της Αμερικής – χωρίς δηλαδή την κατάθεση ιδεολογικά κατοχυρωμένων αισθητικών λεγομένων, όπως κάνει, πάνω απ' όλους, ο Στραβίνσκι. Και βέβαια, πέρα από αυτά, η κοινή συνισταμένη της ευρείας στροφής προς προρομαντικές μουσικές διαδικασίες και αισθητικά περιεχόμενα.

Οι διαφορές από την άλλη είναι περισσότερο περίπλοκες. Εξηγούν όμως με μεγάλη ασφάλεια το επιζητούμενο συμπέρασμα. Η αμερικανική μουσική, καθώς, όπως ειπώθηκε, είναι περισσότερο συγκριτική και πλουραλιστική, δεν μπορεί να καταγράψει έναν σαφή υπότιτλο περί της προβληματικής. Ας στραφούμε στο παράδειγμα του Copland. Ο αντιπροσωπευτικός αυτός

¹⁹² Peles, ό.π., σ. 522.

συνθέτης την ίδια ώρα που παρέδιδε ένα έργο σαν το *Rodeo* του 1942, μπορούσε παράλληλα να συνθέτει και ένα έργο όπως η *Σονάτα για βιολί και Πιάνο* του 1943 – κάνοντας, δηλαδή, είτε χρήση φολκλοριστικών υλικών είτε παραμένοντας στην πρωθύστερη υψηλά μοντερνιστική του σκοπιά. Και αυτή είναι μια διαδικασία την οποία οι περισσότεροι, ίσως, από τους Ευρωπαίους συνθέτες δεν θα μπορούσαν να ακολουθήσουν με τόσο αβίαστο τρόπο.¹⁹³ Θα έπρεπε, μάλλον, να τη θεμελιώσουν με βάση συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια. Άλλωστε, η πλειονότητα των Ευρωπαίων που, τουλάχιστον σε μία ορισμένη φάση της εξέλιξής τους, σχετίζονται με τον αντιρομαντισμό έχουν, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, να παρουσιάσουν και συμφυείς αισθητικές θέσεις – από παράδειγμα ο Hindemith, ο Προκόφιεφ, ο Satie ή ο Casella. Παρά ταύτα, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως ο αμερικανικός αντιρομαντισμός στη συνολική του εικόνα δεν αποτελεί απαραίτητα μια ηπιότερη εκδοχή, αλλά, αντίθετα, φέρνει στο επίκεντρο όψεις οι οποίες λειτουργούν πολυπαραγοντικά και με όρους που σε κάποιες περιπτώσεις αγγίζουν τη σχετικότητα. Υπό την έννοια, δηλαδή, ότι η χειραφετημένη αμερικανική ιδιοσυγκρασία μπορεί μεν να αντανakλά μια περισσότερο έμμεση έκφανση αντιρομαντισμού, την ίδια ώρα όμως φέρνει στο επίκεντρο ποιότητες οι οποίες συνιστούν καθοριστικούς σταθμούς εξέλιξης της κατηγορίας και προβάλλουν άμεσους συνδέσμους και αναλογίες με τον ευρωπαϊκό χώρο. Η περίπτωση άλλωστε συνθετών όπως ο Antheil και ο Carter, οι οποίοι καταθέτουν ξεκάθαρες απόψεις περί της αντιρομαντικής πνοής της σύγχρονης τέχνης, καταμαρτυρεί εύλογα τη διαδικασία.

Αν όμως η ερμηνεία τόσο της αμερικανικής όσο και της ευρωπαϊκής τέχνης του πρώτου μισού του 20ού αιώνα είναι απαραίτητο να λαμβάνει υπόψη της το αντιρομαντικό πρίσμα αναφοράς, τότε άλλο τόσο κρίσιμο είναι να κατανοηθεί ότι ο ρομαντικός αιώνας ταυτίζεται, σχεδόν, με την έννοια της “αδάμαστης βούλησης” – την ιδέα ότι οι άνθρωποι δεν μπορούν να αναζητούν την γνώση των αξιών, αλλά μόνο τη δημιουργία νέων αξιών. Και σ’ αυτήν ακριβώς τη στάση ο 20ός αιώνας αντιτάσσεται. Στρέφεται προς την υφιστάμενη δομή των πραγμάτων και ακόμη και στις πιο ακραίες εξερευνήσεις αναζητεί μοντέλα και συστηματοποίηση· βρίσκεται, τελικά, πιο κοντά σε εκείνη την περίφημη σωκρατική ρήση ότι η αρετή είναι γνώση. Υπό αυτή την σκοπιά, ο μουσικός μοντερνισμός –ως όλον πλέον– εκφράζει μια γνήσια αντίθεση στη ρομαντική ιδιοσυγκρασία. Στέκεται απέναντί της σθεναρά και αποδεικνύει, παραδόξως, ότι η ιδιοσυγκρασία εκείνη, όπως διαμορφώθηκε κατά τον 19ο αιώνα και στις πιο βαθιές αισθητικές της προεκτάσεις, αποτέλεσε ίσως μία από τις πιο κρίσιμες στροφές στην πορεία της ζωής και της σκέψης του δυτικού κόσμου.

¹⁹³ Υπάρχουν βέβαια και στον ευρωπαϊκό χώρο παραδείγματα συνθετών που έχουν την ικανότητα και τη σχετικώς αισθητικά χειραφετημένη στάση να γράφουν παράλληλα σε πολλαπλά ιδιώματα. Αυτοί οι συνθέτες προέρχονται συνήθως από την περιφέρεια της ηπείρου. Αντιπροσωπευτική είναι η περίπτωση του Νίκου Σκαλκώτα.

Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor W., *Philosophy of New Music* (μτφρ. – επιμ. Robert Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2006.

Antheil, George, “Why a Poet Quit the Muses”, στο: R. Murray Schafer (επιμ.), *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, New Directions Publishing Corp., New York 1977, σ. 513-516.

Bauer, Marion, *Twentieth Century Music. How it Developed. How to Listen to it*, G. P. Putnam’s Sons, New York – London 1947.

Berger, Arthur, *Reflections of an American Composer*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London 2002.

Berlin, Isaiah, Henry Hardy (επιμ.), *Οι ρίζες του ρομαντισμού* (μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου), Εκδόσεις Scripta, Αθήνα 2000.

Boulez, Pierre, “Schönberg is Dead”, *The Score* 6, 1952, σ. 18-22.

Brendel, Alfred, *Μουσικοί Στοχασμοί και Αναστοχασμοί* (μτφρ. Χαρά Ιακωβίδου), Νεφέλη, Αθήνα 1998.

Brooks, William, “Music in America: an overview (part 1)”, στο David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 30-48.

— “Music in America: an overview (part 2)”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 257-275.

Broyles, Michael, “Art music from 1860 to 1920”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 214-254.

Butler, Christopher, “Innovation and the avant-garde, 1900-20”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 69-89.

Carter, Elliott, “The New York Season Opens, 1939”, στο: Else Stone – Kurt Stone (επιμ.), *The Writings of Elliot Carter: An American Composer Looks at Modern Music*, Indiana University Press, Bloomington – London 1977, σ. 64-68.

— “Walter Piston”, *The Musical Quarterly* 32/3, 1946, σ. 354-374.

Casella, Alfredo, *Music in My Time: The Memoirs of Alfredo Casella* (μτφρ. – επιμ. Spencer Norton), University of Oklahoma Press, Norman 1955.

Cocteau, Jean, *Cock and Harlequin* (μτφρ. R. H. Mayers), The Egoist Press, London 1921.

Collier, James Lincoln, “Classic jazz to 1945”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 123-151.

Cook, Susan C., “Flirting with the vernacular: America in Europe, 1900-45”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 152-185.

Craft, Robert, *Stravinsky: the chronicle of a friendship 1948-1971*, Knopf, New York 1972.

Γκρίφιθς, Πολ, Απόστολος Κώστιος (επιμ.), *Μοντέρνα μουσική* (μτφρ. Μαρία Κωστίου), Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993.

Γουίτελ, Αρνολντ, Γιώργος Δαμ. Βουλγαράκης (επιμ.) *Ρομαντική Μουσική* (μτφρ. Μιρρέλλα Σιμωντά-Φιδετζή), Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1997.

Danuser, Hermann, “Rewriting the past: classicism of the inter-war period” (μτφρ. Christopher Smith), στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 260-285.

Eliot, T. S., *Τέσσερα Κουαρτέτα* (μτφρ. Έφη Αθανασίου), (δεν αναγράφονται), Αθήνα 1978.

Francis, Kimberly, “Nadia Boulanger and Igor Stravinsky: Documents of the Bibliothèque nationale de France”, *Revue de Musicologie* 95/1, 2009, σ. 137-156.

Fulcher, Jane F., “The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism”. *The Journal of Musicology* 17/2, 1999, σ. 197-230.

Ζερβός, Γιώργος, *Από την Αρχική Έμπνευση στην Τελική Μορφοποίηση*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2016.

— *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η Ευρωπαϊκή Παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, [= Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις], Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001.

— *Schönberg Berg Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, [=

Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις], Παπααργηγόριου – Νάκας, Αθήνα 2001.

— *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της δεύτερης σχολής της Βιέννης (Schönberg, Berg, Webern)*, Διδακτορική διατριβή (Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.), Θεσσαλονίκη 1994, Τόμος Α΄.

Geiger, Roger L., *To Advance Knowledge: The Growth of American Research Universities, 1900–1940*, Oxford University Press, New York – Oxford 1986.

Griffiths, Paul, λήμμα “Varèse, Edgard [Edgar] (Victor Achille Charles)”, Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited (2), London 2001, Vol. 26, σ. 273-280.

Hanslick, Eduard, *Για το ωραίο στη μουσική* (μτφρ. Μ. Τσέτσος), Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 2003.

Hauser, Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης* (μτφρ. Τ. Κονδύλης), Τόμος Δ΄, Κάλβος, Αθήνα 1970.

Hindemith, P., *Σύστημα μουσικής σύνθεσης. Βιβλίο Ι. Θεωρητικό μέρος* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1979.

Hyde, Martha M., “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum* 18/2, 1996, σ. 200-235.

Ives, Charles E., *“Essays Before a Sonata”*, The Knickerboker Press, New York 1920.

Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη* (μτφρ. Μ. Παράσχης), Νεφέλη, Αθήνα 1981, ανατ. (χ. η.).

Kickpatrick, John, *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives, 1874-1954: Given by Mrs. Ives to the Library of the Yale School of Music*, New Haven 1960.

Κονδύλης, Παναγιώτης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή κι από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο (3), Αθήνα 2000.

Κόπλαντ, Ααρών, *Μουσική και Φαντασία* (μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου), Νεφέλη, Αθήνα 1980.

Lessem, Alan, “Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined”, *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 527-542.

- Levitz, Tamara**, “Who Owns Mavra? A Transnational Dispute. Introduction”, στο: Tamara Levitz (επιμ.), *Stravinsky and His World*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2013, σ. 21-26.
- Lott, R. Allen**, ““New Music for New Ears”: The International Composers' Guild”, *Journal of the American Musicological Society* 36/2, 1983, σ. 266-286.
- Machlis, Joseph**, *Introduction to Contemporary Music*, W·W· Norton & Company (2), New York – London 1979.
- Mead, Rita H.**, “Henry Cowell's New Music Society”, *The Journal of Musicology* 1/4, 1982, σ. 449-463.
- Meckna, Michael**, “Copland, Sessions, and Modern Music: The Rise of the Composer-Critic in America”, *American Music* 3/2, 1985, σ. 198-204.
- Messing, Scott**, “Polemic as History: The Case of Neoclassicism”, *The Journal of Musicology* 9/4, 1991, σ. 481-497.
- Metzer, David**, “The League of Composers: The Initial Years”, *American Music* 15/1, 1997, σ. 45-69.
- Morgan, Robert P.**, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W·W· Norton & Company, New York – London 1991.
- Nicholls, David**, “Brave new worlds: experimentalism between the wars”, στο: Nicholas Cook – Anthony Pople (επιμ.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, UK 2004, σ. 210-227.
- “Avant-garde and experimental music”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 517-534.
- “Editor's Preface”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. xiii-xv.
- Νίτσε, Φρίντριχ**, *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας), Βάνιας, Αθήνα 2008.
- Νταλάουζ, Καρλ**, Γιώργος Μανιάτης (επιμ. – πρλ.), *Αισθητική της Μουσικής* (μτφρ. Απόστολος Οικονόμου), [= Θεωρία της Τέχνης 2], Στάχυ, Αθήνα 2000.
- Ξενάκης, Ιάννης**, (πρλ. – επιμ. Μπάλιντ Άντρας Βάργκα), *Συνομιλίες με τον Ιάννη Ξενάκη* (μτφρ. Αλέκα Συμεωνίδου), Ποταμός, Αθήνα 2004.

Oja, Carol J., *Making music modern. New York in the 1920s*, Oxford University Press, Oxford – New York 2000.

— “The Copland–Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press”, *The Musical Quarterly* 65/2, 1979, σ. 212-229.

Olmstead, Andrea, “The Copland-Sessions Letters”, *Tempo* 175, 1990, σ. 2-5.

Pauls, Herbert, *Two Centuries in One. Musical Romanticism and the Twentieth Century*, McNally Robinson, Rostock University of Music and Theatre 2014.

Peles, Stephen, “Serialism and complexity”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 496-516.

Perlis, Vivian – Van Cleve, Libby, *Composers’ Voices from Ives to Ellington. An Oral History of American Music*, Yale University Press, New Haven & London 2005.

Piston, Walter – Westergaard, Peter, “Conversation with Walter Piston”, *Perspectives of New Music* 7/1, 1968, σ. 3-17.

Preston, Katherine K., “Art music from 1800 to 1860”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 186-213.

Schönberg, Arnold, *Style and Idea* (μτφρ. – επιμ. Dika Newlin), Philosophical Library, New York 1950.

Shead, Richard, *Music in the 1920s*, Duckworth, London 1976.

Starr, Larry, “Tonal traditions in art music from 1920 to 1960”, στο: David Nicholls (επιμ.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York etc. 1998, σ. 471-495.

Statham, Sabra, “‘Back to Baltimore’: George Antheil's symphonic excursion from European modernism to American postmodernism”, *The Musical Times* 153/1921, 2012, σ. 3-16.

Stravinsky, Igor, *Stravinsky: An Autobiography*, Simon and Schuster, New York 1936.

Σάλτσμαν, Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα* (μτφρ. Γ. Ζερβός), Νεφέλη 1983.

Στραβίνσκυ, Ίγκορ, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων* (μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου), Νεφέλη, Αθήνα 1980.

Taruskin, Richard, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2009.

— *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth-Century*, Oxford University Press, New York 2005, Vol. 4.

— “Back to Whom? Neoclassicism as Ideology”, *19th-Century Music* 16/3, 1993, σ. 286-302.

Thomson, Virgil, “French Music Here (1941)”, στο: John Rockwell (επιμ.), *A Virgil Thomson Reader*, Houghton Mifflin, Boston 1981, σ. 207-208.

— *American music since 1910*, [= Twentieth-Century Composers], Holt, Rinehart and Winston, New York 1971.

Tobin, R. James, *Neoclassical Music in America. Voices of Clarity and Restraint*, Rowman & Littlefield, UK 2014.

Τσέτσος, Μάρκος, “Επίμετρο. Ο Eduard Hanslick και οι αξίες της μουσικής κριτικής”, στο: Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (μτφρ. Μ. Τσέτσος), Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 2003, σ. 139-194.

Whitesitt, Linda, Amirkhanian, Charles/Cook, C. Susan, λήμμα “Antheil, George [Georg] (Carl Johann)”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited (2), London 2001, Vol. 1, σ. 715-719.

Whittall, Arnold, λήμμα “Neo-classicism”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited (2), London 2001, Vol. 17, σ. 753-755.

— *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 1999.