

**ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ**

**ΣΧΟΛΗ ΧΗΜΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ**

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ  
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΕΜΦΕ**

**ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ  
ΔΙΚΑΙΟΥ**

**«ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ  
ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΑΠΟ ΤΟΝ 19<sup>ο</sup> ΣΤΟΝ 20<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ»**

**Καλαβριζιώτης Αθανάσιος**

**A.M. 05113705**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:**

**Θεολόγου Κωνσταντίνος**

**Αθήνα, 2023**

## Περιεχόμενα

1. Περίληψη .....	3
2. Abstract.....	4
3. Εισαγωγή .....	5
4. Ρομαντισμός και 19 <sup>ος</sup> αιώνας .....	6
5. Η δημιουργία του σιδηρόδρομου και το πέρασμα από τον 19 <sup>ο</sup> στον 20 <sup>ο</sup> αιώνα ....	40
6. Ο 20 <sup>ος</sup> αιώνας και η δημιουργία του μοντερνισμού .....	73
7. Συμπεράσματα .....	96
8. Βιβλιογραφία.....	100

## 1. Περίληψη

Κοινό πόρισμα της υπάρχουσας ιδεολογία σχετικά με την ιστορία της τέχνης και ειδικότερα της μουσικής δημιουργίας του δυτικού κόσμου είναι ότι επηρεάστηκε κυρίως από μεγάλες καλλιτεχνικές προσωπικότητες και όχι από κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές και τεχνολογικές αλλαγές. Χρησιμοποιώντας ως εργαλείο τον ιστορικό υλισμό και τις ιδέες διαφόρων ιστορικών φιλοσόφων που γεννήθηκαν από τις στάχτες της μαρξιστικής θεωρίας, η παρούσα εργασία εστιάζει στις εποχές του 19ου και του 20ου αιώνα. Στόχος της μελέτης των δύο αυτών αιώνων, και συγκεκριμένα της ανάλυσης καλλιτεχνικών ρευμάτων που αναδύθηκαν τότε, είναι η τεκμηρίωση της άμεσης αλληλεπίδρασης των κοινωνικοπολιτικών παραγόντων με τις δομικές αρχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

## **2. Abstract**

The conclusion that derives from the existing ideology regarding the history of art and especially of musical creation of the Western world is that it was influenced mainly by great artistic personalities and not by social, economic, political and technological changes. Using as a tool historical materialism and the ideas of various historian philosophers born from the ashes of Marxist theory, this paper focuses on the period of the 19th and 20th centuries. The aim of the study of these two centuries, and specifically the analysis of artistic styles that emerged at that time, is to document the direct interaction of socio-political factors with the structural principles of artistic creation.

### 3. Εισαγωγή

Αφορμή για την παρούσα εργασία στάθηκε το γεγονός ότι παρατηρείται κενό στην τεκμηρίωση της απάντησης στα ερωτήματα:

*Γιατί οι τέχνες έχουν αποκοπεί τόσο από την κοινωνία και πώς προέκυψε αυτή η απόσταση, εφόσον σε προηγούμενους αιώνες ήταν με φανερό τρόπο άμεσα συνδεδεμένες,*

*Με ποιον τρόπο θεωρείται φυσικό η κοινωνία να ακολουθεί μια αυτόνομη πορεία με τους δικούς της νόμους και παράλληλα η τέχνη να αναπτύσσεται και αυτή αυτόνομα, αποσυνδεδεμένη όμως από τις υλικές συνθήκες;*

*Η ίδια να καθορίζει τα δομικά της χαρακτηριστικά, αυτό της μορφής και του περιεχομένου, στο πλαίσιο μιας αφηρημένης πνευματικότητας;*

*Εφόσον οι τέχνες είναι ξεκομμένες από το περιβάλλον τους, πού οφείλεται αυτή η τόσο επαναστατική μεταβολή τους κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η οποία συνοδεύει το κοινό ακόμα και σήμερα;*

Η μεταβολή αυτή αμφισβήτησε την παράδοση όλων των προηγούμενων αιώνων, κάτι το οποίο στη μουσική είχε να συμβεί από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και την καθιέρωση της τονικότητας. Όσες ερμηνείες χρησιμοποιούν σαν εργαλείο την αισθητική, αδυνατούν να απαντήσουν σε τόσο καθολικά ερωτήματα. Για να απαντηθούν, είναι αναγκαία η ανάλυση του ιστορικού πλαισίου, δηλαδή ποια πορεία ακολούθησε η κοινωνία σαν σύνολο, μαζί με τις τέχνες, την οικονομία, την πολιτική, την τεχνολογία και τις πνευματικές αντιλήψεις. Τέλος, η εργασία αυτή δεν προσπαθεί να κάνει απλώς μια καταγραφή γεγονότων για τη διάρκεια δύο αιώνων, κάτι που θα την καθιστούσε αυτομάτως μέρος του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης, αλλά βρίσκεται πιο κοντά στο γνωστικό αντικείμενο της κοινωνιολογίας της τέχνης. Γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης των αιτιών και των σχέσεων που συνδέουν τη σχετική αυτονομία της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τις οικονομικές συνθήκες. Επίσης, χρησιμοποιώντας το ερμηνευτικό εργαλείο του ιστορικού υλισμού, γίνεται μια προσπάθεια να αποδειχτεί ότι η πορεία των τεχνών στη Δύση

ακολουθήσε αυτήν της κοινωνίας, αλλά και ότι η μορφή, όπως και το περιεχόμενό τους, εξυπηρετούν ακόμα και τώρα, στην πλειονότητά των καλλιτεχνικών ρευμάτων, τη διαμόρφωση και τις αντιφάσεις του δυτικού κόσμου. Τέλος, η μελέτη αυτή είχε ως αποτέλεσμα την κατανόηση του εξορθολογιστικού στοιχείου που είναι ενσωματωμένο μέσα στη δημιουργία η οποία δε δομείται μόνο από το συναίσθημα. Κανένα από τα μουσικά συστήματα δεν είναι φυσικό αλλά όλα τους είναι τεχνητά και κατέχονται από «ιστορικά οριοθετημένη πολιτισμική και κοινωνική εγκυρότητα» (Weber, 2023: 117).

#### 4. Ρομαντισμός και 19<sup>ος</sup> αιώνας

Στο πρώτο κεφάλαιο, αλλά και στη συνέχεια της εργασίας αυτής, θα γίνει μια προσπάθεια κατανόησης του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναδύθηκαν τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ταυτόχρονα θα γίνει μια προσπάθεια να αναλυθούν τα αίτια που οδήγησαν το σύνολο των τεχνών, και ιδιαίτερα τη μουσική, σε μια ραγδαία και συνεχή εξέλιξη, ως αποτέλεσμα κοινωνικών και τεχνολογικών αλλαγών. Η προσέγγιση αυτή έχει την πρόθεση να δείξει ότι ρεύματα, όπως ο νατουραλισμός στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία ή ο εξπρεσιονισμός στη μουσική και στη ζωγραφική προέκυψαν ως συνέχεια της ιστορικής πορείας των τεχνών και δεν αποτέλεσαν απλώς ανεξάρτητα σημεία στη ροή της, καθώς και ότι η μουσική δεν διέπεται από κάποιον φυσικό κώδικα ή κάποια αντικειμενική και παγκόσμια αρμονία. Με λίγα λόγια, εάν αντιληφθούμε το ιστορικό πλαίσιο που διαμόρφωσε την τέχνη, θα σταματήσουμε να υιοθετούμε απόψεις που έχουν ως κεντρική ιδέα ότι κάποιοι καλλιτέχνες ή ένας κύκλος καλλιτεχνών ξεκίνησαν εκ του μηδενός κάποιο ρεύμα ή ότι έφτανε η ευφυΐα ενός ατόμου, για να εδραιώσει την ατονική μουσική στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup>. Η ιδέα της μελέτης του ιστορικού

---

<sup>1</sup> Ο δημοσιογράφος Ernst Fischer ισχυρίζεται στο βιβλίο του «Η Αναγκαιότητα της Τέχνης» ότι σε όλες τις αλματώδεις μεταβάσεις και στις μεταμορφώσεις της κοινωνικής δομής δεν θα έπρεπε να παραβλέπουμε πως υπάρχει μια συνέχεια. Όπως ο κόσμος, έτσι και η ιστορία της ανθρωπότητας δεν είναι μόνο ένα αντιφατικό ασυνεχές αλλά ταυτόχρονα ένα συνεχές. Εάν θέλουμε να καταλάβουμε την τεχνοτροπία μιας περιόδου, δεν πρέπει να την παρατηρούμε απομονωμένα αλλά σε συνάφεια με το παρελθόν σαν στοιχείο της ιστορικής εξέλιξης. Πρέπει να εξετάζουμε τις κοινωνικές συνθήκες, τα κινήματα και τις συγκρούσεις, τις σχέσεις και τους αγώνες των τάξεων με τις ιδέες που προέρχονται από

πλαίσιου για την ερμηνεία κάποιου γεγονότος δεν απαντάται μόνο στη μουσική, αλλά βρίσκει εφαρμογές στην ερμηνεία των επιστημονικών, τεχνολογικών, οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών ανά τους αιώνες. Ένα ακόμα σημείο που τονίζει η ερμηνεία αυτή είναι ότι κανένα από τα ρεύματα για τα οποία θα γίνει αναφορά δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί σε κάποια άλλη ιστορική συγκυρία, ούτε σε κάποια κοινωνία με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Τέλος, η προσέγγιση αυτή μπορεί να φωτίσει τους λόγους για τους οποίους ένας άνθρωπος, όπως ο Richard Wagner, μπόρεσε να γίνει ο διασημότερος πρωτοπόρος στη Γερμανία, αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη, όσον αφορά την όπερα. Αυτό συνέβη όχι γιατί απλώς χρησιμοποίησε μία νέα αρμονική γλώσσα<sup>2</sup>, έκανε τη χρήση των Leitmotiv<sup>3</sup> ή εισήγαγε την έννοια της «ατέρμονης μελωδίας» (unendliche Melodie) στις όπερές του, κάτι το οποίο θα υποστήριζε κάποιος αδαής πάνω στο ζήτημα, αλλά γιατί μπόρεσε να εκφράσει και να ενσωματώσει στη μουσική του τις ιδέες που είχε μια μερίδα της κοινωνίας την εποχή όπου έγραφε τα έργα του. Η μερίδα αυτή της κοινωνίας ήταν η αστική τάξη. Η ιδέα της ατέρμονης μελωδίας ξεκινά από την προσπάθεια του Βάγκνερ να ενώσει το σύνολο των τεχνών στα μουσικά του δράματα. Ο ίδιος πίστευε ότι αυτή η ένωση μπορεί να επέλθει μόνο μέσω της μουσικής. Επίσης, αδιαφορώντας για την παράδοση της ιταλικής όπερας, η οποία υπαγόρευε ότι η μουσική στα μέρη της άριας πρέπει να παίζει τον πιο σημαντικό ρόλο, ήθελε η μουσική να έχει εξίσου σημαντικό ρόλο στο σύνολο του έργου. Να ακολουθεί την ποικιλία που παρουσίαζαν τα λιμπρέτι για χάρη της ανάπτυξης της έκφρασης και μέσω αυτής να δημιουργήσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα. «Η επέκταση της μελωδίας σε κάτι ατέρμονο μέσα στο δραματικό έργο μπορούσε να δώσει φωνή σε κάποιον άφατο εκφραστικό

---

αυτούς, τις φιλοσοφικές, θρησκευτικές και πολιτικές πεποιθήσεις, ώστε να αποκτήσουμε μια πραγματική συνάφεια.

<sup>2</sup> Η νέα αρμονική γλώσσα του Βάγκνερ στηριζόταν πάνω στην τετράφωνη συγχορδιακή συνήχηση και την εισήγαγε στη μουσική φιλολογία το 1859 με την ολοκλήρωση της όπερας «Τριστάνος και Ιζόλδη» (Tristan und Isolde). Μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα χρησιμοποιούνταν κυρίως η τρίφωνη συγχορδιακή συνήχηση, που ξεκίνησε τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>3</sup> Συνθετική τεχνική την οποία χρησιμοποιούσε ο Βάγκνερ για να περιγράψει στις όπερές του υλικά αντικείμενα, πρόσωπα ή ακόμα καταστάσεις και ιδέες μέσω μουσικών φράσεων. Κάθε φράση νοηματοδοτούσε κάτι ξεχωριστό από τα προαναφερθέντα και είχε σκοπό, όταν αναγγέλλεται από την ορχήστρα, ο ακροατής να αντιλαμβάνεται αυτό που πρόκειται να συμβεί. Από μουσικής άποψης, η συνεχής επανάληψη και παραλλαγή αυτών των μουσικών φράσεων δίνει συνοχή στα μεγάλα ορχηστρικά έργα. Στα ελληνικά ο όρος αυτός αποδίδεται ως «εξαγγελτικό μοτίβο».

λόγο, πέραν της καθομιλούμενης γλώσσας, που μόνο η ορχήστρα μπορούσε να πετύχει» (Rasula, 2013). Χαρακτηριστικό μουσικό παράδειγμα αποτελεί η άρια «Liebestod» από το έργο «Τριστάνος και Ιζόλδη», στο οποίο ο συνθέτης απεικονίζει μουσικά μια συναισθηματική κατάσταση ανεκπλήρωτου πόθου μέσα από την αλληλεπίδραση δυναμικής, μέτρου και αρμονικών δυνάμεων. Η μουσική στο σημείο αυτό του δράματος αναπαράγει, με καθαρά τεχνητά στοιχεία της γλώσσας της και με τους συνδυασμούς χρόνου και έντασης, τη ροή των ανθρώπινων συναισθημάτων (Σιώψη, 2005: 196). Η ιδεολογία που εξέφραζε ο συνθέτης ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το έντονο πολιτικό χρώμα της αισθητικής του Ρομαντισμού. Παρέθετε μια αισθητική πρόταση, η οποία είχε τα θεμέλιά της στον ουτοπισμό ως εναλλακτική λύση, για να αναπτυχθεί η κοινωνία προς μια ιδεατή πραγματικότητα. «Ο Βάγκνερ πίστευε ακράδαντα ότι είναι ένας από τους εκπροσώπους του πνεύματος του λαού, αφού ο ίδιος δήλωνε ότι έχει πλαστεί κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν του Θεού» (Σιώψη, 2005:182).

Ποτέ ένα έργο τέχνης δεν αποτέλεσε κάτι το αυθύπαρκτο, πάντα χρειάζεται την αλληλεπίδραση με τον καταναλωτή της τέχνης για την ανακάλυψη και την απόδοση του νοήματος. Η κοινωνία που θα μελετήσουμε είναι εκείνη η οποία διαμορφώθηκε από την εισαγωγή των μηχανών και βιομηχανιών στην καθημερινή ζωή και αφορούσε ανεξαιρέτως όλες τις κοινωνικές τάξεις<sup>4</sup>. Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται εφικτό να διακρίνουμε πως «αν η πολιτική οργάνωση του εικοστού αιώνα είχε τις ρίζες της στην πολιτική σκέψη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η τελευταία είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου παρούσα σε εμβρυακή μορφή στη μουσική του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>5</sup>» (Attali, 1985: 4). Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν πολλές θεωρίες που υποστηρίζουν ότι η μουσική εξέλιξη καθορίζεται από άλλους παράγοντες και όχι απαραίτητα τις συνθήκες που επικρατούν στις εκάστοτε κοινωνίες. Τέτοιες ιδέες έχουν συμπεράνει ότι η τέχνη, ως ένας μυστηριώδης κόσμος και ανεξάρτητος από τις κοινωνικές συνθήκες, αναπτύσσεται

---

<sup>4</sup> Για να κατανοήσει κανείς τους ισχυρισμούς που αναπτύσσονται στο υπόλοιπο της εργασίας, θα ήταν συνετό να έχει συνεχώς στο μυαλό του την ιδέα ότι η τέχνη αποτελεί μια μορφή εργασίας και όχι οτιδήποτε άλλο.

<sup>5</sup> Το βιβλίο του Jacques Attali, που παρατίθεται εδώ, υπάρχει και σε μεταφρασμένη μορφή στα ελληνικά από τις εκδόσεις Κέδρος. Θεωρήθηκε σκόπιμο να χρησιμοποιηθεί η αγγλική του έκδοση λόγω διάφορων ασαφειών που υπήρχαν στην ελληνική μετάφραση.



σύμφωνα με τη δική του νομοτέλεια, υπόκειται στον κύκλο της γέννησης και του θανάτου, όπου ο κάθε κύκλος δημιουργεί μια εντελώς νέα, χαρακτηριστική γι' αυτόν τέχνη, η οποία περνά τα ίδια στάδια όπως η τέχνη προηγούμενων κύκλων πολιτισμού. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης και το κοινό που καταναλώνει την τέχνη του μετατρέπονται σε εκτελεστικά όργανα της τέχνης που πραγματοποιείται με τη βοήθειά τους (Fischer, 1972: 192).

Ο Igor Stravinsky, αναφερόμενος στη μουσική του Beethoven, έγραψε ότι «Το όργανο τον εμπνέει και καθορίζει το είδος της μουσικής του σκέψης. [...] Πόσο αδιάφορο είναι αν την Τρίτη Συμφωνία την εμπνεύστηκε από τον ρεπουμπλικάνο Βοναπάρτη ή από τον αυτοκράτορα Ναπολέοντα. Μόνο η μουσική έχει σημασία. [...] Οι άνθρωποι των γραμμάτων μονοπώλησαν τις ερμηνείες τους για τον Μπετόβεν. Αυτό το μονοπώλιο πρέπει να τους αφαιρεθεί. Δεν ανήκει σε αυτούς, αλλά σε εκείνους που είναι συνηθισμένοι να μην ακούνε στη μουσική τίποτα άλλο από μουσική. [...] Στα έργα του για πιάνο ο Μπετόβεν ξεκινάει από το πιάνο, ενώ στις συμφωνίες του, στις ουβερτούρες<sup>6</sup> του και στη μουσική δωματίου από τη συγχορδία. Δεν νομίζω πως κάνω λάθος αν πω ότι οι μνημειώδεις δημιουργίες του, στις οποίες οφείλει τη δόξα του, δημιουργήθηκαν συνεπώς από τον τρόπο με τον οποίο εκμεταλλεύεται τον ήχο των οργάνων» (Fischer, 1972: 234). Η αλήθεια είναι ότι στη μουσική του Μπετόβεν υπάρχουν πολλά στοιχεία που δείχνουν ότι εκμεταλλεύτηκε όλους τους κατασκευαστικούς νεωτερισμούς των οργάνων για την επίτευξη ποικίλων μουσικών αποτελεσμάτων. Χρησιμοποίησε με καταπληκτικό τρόπο τη μεγαλύτερη ρομαντική ορχήστρα και συνέθεσε τα έργα του αξιοποιώντας τις ιδέες της γαλλικής επανάστασης, τα γεγονότα, τις αντιλήψεις της εποχής του και όχι μόνο τους ήχους των οργάνων, όπως αναφέρθηκε. Το έργο του δεν καθορίζεται μόνο από τις δυνατότητες των οργάνων, αλλά έχει προσωπικά και κοινωνικά βιώματα που επέδρασαν πάνω του με ποικίλους τρόπους.

---

<sup>6</sup> Ουβερτούρα ή εισαγωγή (overture) έχει τις ρίζες της στη γαλλική λέξη «ouvenir» και προέρχεται από τις σύντομες ορχηστρικές εισαγωγές της πρώιμης ιταλικής όπερας.

Επίσης, εδώ δημιουργείται το ερώτημα εάν η μουσική είναι απλώς ένα σύστημα από ήχους και γι' αυτήν υπάρχουν μόνο όργανα και τίποτα άλλο. Ο Fischer θέτει το εξής ερώτημα σχετικά με τη μουσική: είναι αναμφισβήτητο ότι η μουσική αποτελείται από τόνους (φθόγγους) σε μεγάλη ποικιλία σχέσεων. Ότι είναι μια αφηρημένη και μορφική τέχνη. Είναι όμως μόνο αυτό; Είναι μία τέχνη χωρίς περιεχόμενο επειδή είναι αφηρημένη; Ο ίδιος απαντά σε αυτό το ερώτημα αρχικά χρησιμοποιώντας τα λόγια του Hegel, ο οποίος υποστήριζε ότι «αυτή η χωρίς αντικείμενο εσωτερικότητα σχετικά με το περιεχόμενο καθώς και τον τρόπο έκφρασης αποτελεί το τυπικό της μουσικής. Έχει βέβαια ένα περιεχόμενο, αλλά όχι στην έννοια των εικαστικών τεχνών ούτε της ποίησης, εκείνο που της λείπει είναι ακριβώς η αντικειμενική διαμόρφωση είτε των μορφών πραγματικών εξωτερικών φαινομένων είτε της αντικειμενικότητας πνευματικών απόψεων και παραστάσεων. [...] Είναι στη φύση της μουσικής να δίνει ψυχή σε ήχους που βρίσκονται σε ορισμένες τονικές σχέσεις και να εξυψώνει την έκφραση σε ένα στοιχείο φτιαγμένο μόνο από την τέχνη και μόνο γι' αυτή». Στη συνέχεια ο ίδιος ισχυρίζεται ότι «η προοδευτική αλλαγή της μουσικής, των μορφών και του τρόπου έκφρασής της, η εξέλιξή της στην ιστορία δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την εμφάνιση νέων οργάνων και την αυξανόμενη επιδεξιότητα των μουσικών, αν δεν λάβουμε υπόψη την αλλαγή της κοινωνίας, βρισκόμαστε απέναντι σε ένα ανεξήγητο φαινόμενο. [...] Το να μην ακούμε στη μουσική τίποτα άλλο από μουσική και να απορρίπτουμε σαν ασήμαντο αυτό που έχει εξυψώσει μέσα της ο συνθέτης της είναι χειρότερο από το αναλύουμε το έργο τέχνης μόνο κοινωνιολογικά και να μην ενδιαφερόμαστε για τη μορφή ή την ποιότητά του» (Fischer, 1972: 235).

Την άποψη ότι η μουσική εκφράζει μόνο γενικά και αναιτιολόγητα αισθήματα, συγγενή με την άποψη του Στραβίνσκυ, διατύπωσε ο Schopenhauer: «η μουσική δεν εκφράζει αυτή ή εκείνη την ξεχωριστή και ορισμένη χαρά, αυτήν ή εκείνη τη λύπη ή τον πόνο ή τη φρίκη ή την ευθυμία ή την ψυχική ηρεμία αλλά τη χαρά τη λύπη τον πόνο τη φρίκη την ευθυμία, την ψυχική ηρεμία κατά κάποιον τρόπο αφηρημένα, το ουσιαστικό απ' αυτά, χωρίς παρεπόμενα και έτσι και χωρίς τις αιτίες τους» (Τσέτσος, 2012). Ο ίδιος ισχυριζόταν ότι

«μια συμφωνία του Μπετόβεν παρουσιάζει τη μεγαλύτερη σύγχυση, η οποία έχει σαν βάση την τελειότερη τάξη, τη βιαιότερη σύγκρουση, που την επόμενη στιγμή μεταμορφώνεται στην ωραιότερη ομόνοια. [...] Ταυτόχρονα όμως, μέσα από αυτή τη συμφωνία μιλούν όλα τα ανθρώπινα πάθη και οι συγκινήσεις: η χαρά, η λύπη, η αγάπη, το μίσος, ο τρόμος, η ελπίδα κ.λπ. Σε αναρίθμητες αποχρώσεις, όλα όμως αφηρημένα και χωρίς διάκριση. Είναι η γυμνή μορφή τους χωρίς την ύλη, σαν ένας κόσμος πνευμάτων χωρίς ύλη» (Fischer, 1972: 238). Στο έργο του Μπετόβεν δεν εμπεριέχονται όλα τα ανθρώπινα πάθη με τη γενική και αφηρημένη τους μορφή αλλά συγκεκριμένα και καθορισμένα πάθη και συγκινήσεις, που ο τρόπος έκφρασής τους ήταν άγνωστος σε προηγούμενες περιόδους. Η μουσική<sup>7</sup> δεν αποτελεί μια αυτόνομη δραστηριότητα, είναι κατά μία έννοια αξιόπιστη μεταφορά του πραγματικού. Είναι ένα «παιχνίδι με καθρέφτες», το οποίο αποτυπώνει, αντανakλά, προσδιορίζει και παραμορφώνει όλες τις κοινωνικές δραστηριότητες. Ο Mozart και ο Bach αντανakλούσαν το αστικό όνειρο της αρμονίας πριν και με καλύτερο τρόπο από όλη την πολιτική θεωρία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στις όπερες του Cherubini αποτυπώνεται ένας επαναστατικός ενθουσιασμός που σπάνια αποδόθηκε σε κάποιον πολιτικό λόγο. Ακόμα και τα τυποποιημένα προϊόντα των τηλεοπτικών εκπομπών, τα τσαρτς και η «show business» αποτέλεσαν φτωχές και προφητικές καρικατούρες των σημερινών μορφών της κατασταλτικής τιθάσευσης της επιθυμίας (Attali, 1985: 6).

Με αφετηρία την Ευρώπη, το παλιό καθεστώς της φεουδαρχίας και της αριστοκρατίας που επικρατούσε έως τότε άρχισε να φθίνει από το 1789 και τη Γαλλική Επανάσταση. Το σύστημα της μουσικής πατρωνίας, το οποίο ξεκίνησε από την εποχή της Αναγέννησης και εκδήλωνε τον πλούτο της αριστοκρατίας, η οποία είχε αρχίσει να διαλύεται από τον 19<sup>ο</sup> κι έπειτα, καθώς και η αυλική μουσική, στην οποία εκφραζόταν έμμεσα η κοινωνική και πολιτική ζωή του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα και έκανε δυνατή τη δημιουργία μεγάλων

---

<sup>7</sup> Στην παρούσα διπλωματική εργασία, όταν γίνεται αναφορά στη μουσική εννοείται η «σοβαρή» μουσική που γεννήθηκε και διαμορφώθηκε στον δυτικό κόσμο. Θεώρησα σκόπιμη τη διευκρίνιση αυτή, διότι ένα μέρος της μουσικής, από τη γέννησή της, απευθύνεται στο ευρύ κοινό και την ονομάζουμε παραδοσιακή.

μουσικών και καλλιτεχνικών έργων, οδηγούνταν στο τέλος τους. Καθώς οι τεράστιες περιουσίες της αριστοκρατικής τάξης άρχιζαν να εξανεμίζονται λόγω ασύστολης σπατάλης, η αύξηση του πληθωρισμού λόγω συνεχών πολέμων και η μεταπολεμική ύφεση από το 1815 κι έπειτα μετέτρεψε την οικονομική ενίσχυση του κοινού, που πλήρωνε για να είναι θεατής στις όπερες και στα ορχηστρικά έργα μεγάλης κλίμακας, σε σημαντικό παράγοντα για τη συντήρηση των μουσικών και των συνθετών. Οι οργανοπαίχτες, οι συνθέτες και η ίδια η μουσική στράφηκαν προς το ευρύ κοινό για υποστήριξη διότι η παραδοσιακή πατρωνία δεν μπορούσε πια να διαδραματίσει τον παλιό της ρόλο στη μουσική (Raynor, 1976: 1).

Η φύση της ακρόασης ξεκίνησε λοιπόν να αλλάζει, καθώς έως τότε η μουσική δεν γραφόταν για να ακουστεί σαν μια παράσταση, αλλά για να ενσωματωθεί και να ακουστεί ως υπόκρουση μέσα στη ζωή των ανθρώπων. Ήταν συνυφασμένη δηλαδή με την ύπαρξη και την καθημερινότητα. Οι μουσικοί καλλιτέχνες, την εποχή εκείνη, κλήθηκαν να απευθυνθούν και να ταυτιστούν όχι πια με ένα συγκεκριμένο κοινό, αλλά με τον μέσο πολίτη, λόγω της άμεσης αλληλεπίδρασης της μουσικής με τον ακροατή. Ο μέσος πολίτης, ως φιγούρα που δημιουργήθηκε από τις κοινωνικές αλλαγές, είχε πλέον δικαιώματα και απαιτήσεις από την τέχνη. Καθώς είχε την ανάγκη να ακούσει να εκφράζονται μέσα από τα έργα των μουσικοσυνθετών οι ανησυχίες και οι προβληματισμοί του, απηύθυνε στους τελευταίους μια πνευματική έκκληση. «Οι μουσικοί καλλιτέχνες από την πλευρά τους ήταν πλέον ικανοί να ανταποκριθούν στη σιωπηρή έκκληση του λαού για δημιουργία έργων με νέο περιεχόμενο και νέες κατευθύνσεις, όντες εξοπλισμένοι με μια πρωτοφανή ελευθερία. Αδέσμευτοι, πλέον, από την εποπτεία μιας ανώτερης ιεραρχικής αρχής, είχαν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν με τον τρόπο που εκείνοι έκριναν καλύτερο το περιεχόμενο των πνευματικών τους δημιουργιών, να συνδεθούν με τον πολίτη και να εκκινήσουν έναν πνευματικό διάλογο μαζί του» (Σιώψη, 2005: 72 - 73). Οι αλλαγές αυτές συνέβαλαν στην ανάδυση ενός νέου τύπου συνθέτη, του «ελεύθερου καλλιτέχνη», ο οποίος ήταν επαγγελματικά αδέσμευτος από την υπηρεσία της αυλής ή της εκκλησίας, δεν συνέθετε για έναν περιορισμένο κύκλο φιλόμουσων αριστοκρατών αλλά για ένα

πολυπληθές και ανώνυμο ακροατήριο. Ο ρόλος του δεν είναι πια αυτός του οικόσιτου υπαλλήλου που προσφέρει ολόκληρη τη δουλειά του σε έναν άρχοντα και, που ακόμα και εάν τα έργα του εκδίδονταν κάποτε, δεν θα εισέπραττε συγγραφικά δικαιώματα και καμία αμοιβή από την εκτέλεσή τους. Οι αφέντες τους δεν κατείχαν πια την κυριότητα των μουσικών και του υλικού τους, και οι ίδιοι οι μουσικοί δεν συνέθεταν για να τονίζουν και να υμνούν τη δόξα των ηγεμόνων τους. Καθώς άλλαζε η οικονομική υπόσταση των μουσικών, άλλαζαν και οι αισθητικοί κώδικες και οι φόρμες που έθεταν σε εφαρμογή. Συνεπώς, η μουσική τους μετατρέπεται σε υποκειμενική εργασία, καθώς διαμορφώνουν πλέον μόνοι τους τον κόσμο των ιδεών από τον οποίο αντλούν την έμπνευσή τους, έχουν πλήρη έλεγχο της δημιουργικής διαδικασίας, αποκτούν συνείδηση της προσωπικότητάς τους και του εαυτού τους και εκφράζονται χωρίς δεσμεύσεις.

Ακόμα και ο οικονομικός ρόλος των αφιερώσεων, που αποτελούσαν τον τελευταίο δεσμό ανάμεσα στη μουσική και την παρηκμασμένη φεουδαρχία, είχε αρχίσει να χάνει τη σημασία του από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, οπότε και δέχτηκε σφοδρή κριτική από διάφορους επιφανείς της εποχής. Ο Jean-François Marmontel<sup>8</sup>, ασκώντας κριτική σε ένα άρθρο του για τα αφιερωματικά επιγράμματα των μουσικών προς τους άρχοντές τους ως σύμβολα υποταγής, υποστήριζε ότι «τα δείγματα καλοσύνης που καυχιόμαστε πως δώσαμε, η ευνοϊκή υποδοχή που εκείνος μας επιφύλαξε, η ευγνωμοσύνη που νιώθουμε τόσο βαθιά και που πρέπει να τον έχει ξαφνιάσει, το μερίδιο που θέλουμε να έχει από ένα έργο που η ανάγνωσή του τον αποκοίμισε, οι αποδοκιμασίες του, που τις μετατρέπουμε σε μία ιστορία συχνά χιμαιρική, οι λαμπρές του πράξεις και οι έξοχες αρετές του, που αποσιωπήσαμε για ευνόητους λόγους, η γενναιοδωρία του, που εγκωμιάζουμε προκαταβολικά κ.λπ., όλοι αυτοί οι τύποι είναι ξεπερασμένοι» (Attali, 1985: 49). Για πρώτη φορά στην ιστορία, ο καλλιτέχνης γίνεται «μία ελεύθερη προσωπικότητα, ελεύθερος μέχρι παραλογισμού, έως την παγερή μοναξιά. Η τέχνη μετατράπηκε σε μία

---

<sup>8</sup> Γάλλος ιστορικός και συγγραφέας που ανήκε στο κίνημα των Εγκυκλοπαιδιστών.

μισοεμπορική απασχόληση<sup>9</sup>». Ο μουσικός, που παλαιότερα ήταν γνωστός μόνο στα χωριά και τις αυλές ως ένας ανειδίκευτος, κατόπιν ικέτης της φεουδαρχίας και τέλος επιχειρηματίας μέσα στην αγορά, παίρνοντας τη θέση του παραγωγού και του πωλητή εμπορευμάτων, επιφανειακά φαινόταν ελεύθερος, αλλά σχεδόν πάντα βρισκόταν κάτω από τη χειραγώγηση και την εκμετάλλευση των πελατών του. Ο καλλιτέχνης αναγνώριζε –σε πολλές περιπτώσεις χωρίς ο ίδιος να το καταλαβαίνει, διότι δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί την πραγματική ολότητα των κοινωνικών διαδικασιών– την αστική αρχή της παραγωγής για την αγορά και μετέτρεπε το έργο του σε ένα εμπόρευμα για την αγορά. (Fischer, 1972: 64, 74). Ταυτόχρονα με την ελευθερία που διακήρυσσαν οι νέοι κοινωνικοί καπιταλιστικοί δεσμοί, δημιουργούταν η σκλαβιά του μισθού, που υπέτασσε όλες τις ανθρώπινες ικανότητες στους νόμους του συναγωνισμού και περιόριζε τον πολύπλευρο άνθρωπο, μετατρέποντάς τον σε έναν μονόπλευρο ειδικό ενός μόνο κλάδου. Όταν ο μουσικός ξεκίνησε να εντάσσεται στην κατανομή της εργασίας και η μουσική άρχισε να αγοράζεται για να ακουστεί, τότε ξεκίνησε να θεσπίζεται και ο αστικός ατομισμός. Ο μουσικός δεν αποτελούσε πια κτήμα του ηγεμόνα, αλλά πουλούσε τη δουλειά του σε πελάτες αρκετά πλούσιους ώστε να αγοράζουν τα έργα του, αλλά όχι ικανούς να τον εξασφαλίσουν για τον εαυτό τους αποκλειστικά. Με τις αλλαγές αυτές, τη θέση των ιδιωτικών συναυλιών στις αυλές και των λαϊκών γιορτών πήραν οι αίθουσες συναυλιών. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες δύο, όπου υπήρχε μία αμεσότητα μεταξύ μουσικής και κοινού, στις παραστάσεις που λάμβαναν χώρα σε αίθουσες συναυλιών, μια τάφος χώριζε τους μουσικούς από τους ακροατές και μια βαθιά σιγή βασίλευε, επιβεβαιώνοντας την υποταγή της μουσικής στο τεχνητό θέαμα της αρμονίας. Η μουσική και οι τέχνες γενικότερα, ως μια άυλη ευχαρίστηση, ξεκίνησαν να μετατρέπονται σε εμπόρευμα προαναγγέλλοντας μια κοινωνία της πώλησης των ιδεών και των συναισθημάτων και της ταύτισης των κοινωνικών σχέσεων με το χρήμα. Αυτές οι αλλαγές συνέβαλαν στην αλλαγή

---

<sup>9</sup> Ο Μότσαρτ, σε ένα γράμμα προς τον πατέρα του, αναφερόμενος στην αλλαγή που δεχόταν η μουσική μέσα στην κοινωνία την χαρακτήριζε ως απαίσια, διότι ένιωθε ότι έπαιζε μουσική για τους τοίχους και τις καρέκλες.

των τρόπων έκφρασης των καλλιτεχνών και στη δημιουργία νέων εργαλείων και γλωσσών, ώστε να μπορούν να εκφράσουν την καταστροφή του παλιού κόσμου και συνάμα την έλευση του καινούργιου. Ο Ζαν Ζακ Ρουσσώ, ως λόγιος της εποχής του Διαφωτισμού που αντιλαμβανόταν τα σημάδια των αλλαγών μέσα στην κοινωνία και θέλοντας να προλάβει την εκκόλαψη νέων μορφών έκφρασης, που κατά την άποψή του μπορούσαν να εκφυλίσουν τη μουσική και το παλιό σύστημα κοινωνικής οργάνωσης, στο «δοκίμιο περί της καταγωγής των γλωσσών» υποστήριζε ότι «κάθε γλώσσα με την οποία δεν μπορεί κανείς να γίνει κατανοητός από τον συναθροισμένο λαό είναι δουλοπρεπής γλώσσα, είναι αδύνατον ένας λαός να παραμείνει ελεύθερος και να μιλάει αυτήν τη γλώσσα. [...] Η μουσική πρέπει να είναι μια γλώσσα που να θυμίζει συνομιλία και κατά συνέπεια να επιτρέπει την πολιτική τάξη» (Attali, 1985: 46 – 47).

Για να μετατραπεί η μουσική σε εμπόρευμα και να αποκτήσει ανταλλακτική αξία, έπρεπε να βρεθεί ένα κοινό μέτρο για όλα τα έργα προκειμένου να μπορούν να συγκριθούν μεταξύ τους. Αυτό το κοινό μέτρο ήταν το χρήμα, που μπορούσε να καθορίσει την αξία της εργασίας της μουσικής δημιουργίας και της μουσικής ερμηνείας. Αποτελούσε το μέτρο σύγκρισης των έργων τέχνης, δηλαδή ποιο από όλα τα έργα ήταν πετυχημένο, άρα πιο εμπορικό και κατείχε τη δύναμη να μετατρέπει τα ανθρώπινα συναισθήματα, που προκαλούσε ένα έργο, σε εξαγοράσιμα προϊόντα. Η διαδικασία για να μετατραπεί η τέχνη σε εμπόρευμα, να αποκτήσει μια αυτόνομη υπόσταση και να διατίθεται σε μια ανώνυμη αγορά, δεν είναι κάτι απλό για να αναλυθεί. Πραγματοποιήθηκε με τη μεσολάβηση μιας μακράς ιστορίας συγκρούσεων μεταξύ της φεουδαρχικής και αστικής τάξης και με τη θεμελίωση της πολιτικής οικονομίας καθώς και διάφορους θεσμούς που κατέστησαν πραγματική τη διαδικασία των κρατών να περάσουν στον έλεγχό τους τη μουσική παραγωγή και αντίστοιχους νόμους για τη διανομή και την αναπαραγωγή των έργων. Η μετατροπή της μουσικής σε προϊόν στηρίχτηκε πάνω στην ύπαρξη μιας ανάγκης για εμπορική αξιοποίηση που προϋπήρχε, πάνω σε ένα αντικείμενο, την παρτιτούρα, και στη χρήση του, την εκτέλεση. Η μουσική εμφανίστηκε σαν εμπόρευμα όταν οι έμποροι, στο όνομα των

μουσικών, απέκτησαν το δικαίωμα, που τους παραχώρησε το κράτος, να ελέγχουν την παραγωγή της και να πουλάνε τη χρήση της, καθώς και όταν ένας υπολογίσιμος αριθμός καταναλωτών, έξω από τις αυλές, ξεκίνησε να ζητά κάτι το οποίο έως τότε ήταν αποκλειστικά προνόμιο της αριστοκρατίας. Η εμπορική αξία της μουσικής και η βιομηχανία των μουσικών εκδόσεων δημιουργήθηκαν με βάση τα δικαιώματα των εκδοτών και των τυπογράφων (Attali, 1985: 51 – 52).

Οι μουσικοσυνθέτες πριν το 1786 στη Γαλλία δεν είχαν κανένα δικαίωμα από την πώληση ή την παράσταση των έργων τους, το δικαίωμα ελέγχου της διάθεσής τους και της κλεψιτυπίας, εκτός αν αυτά ήταν έργα μεγάλης διάρκειας, όπως οι όπερες. Αρχικά, οι αντιγραφείς κατείχαν το μονοπώλιο της αναπαραγωγής όλων των έντυπων χειρόγραφων, όπως κείμενα και παρτιτούρες, μέχρι τη στιγμή που τα πιεστήρια έδωσαν τη λύση στην αύξηση της παραγωγής των αντιγράφων. Οι βασιλείς και οι αριστοκράτες αντιλαμβάνονταν την πολιτική εξουσία που μπορούσε να τους δώσει ο έντυπος λόγος και η μαζική παραγωγή του, γι' αυτό και έδωσαν τα πρώτα προνόμια στους τυπογράφους. Το 1527 οι μουσικές εκδόσεις απέκτησαν το δικαίωμα στην αποκλειστικότητα για τον εκδότη που αγόραζε το έργο της ανατύπωσης και της πώλησής του. Έτσι ένας μουσικός ή, πιο συχνά, ένας ηγεμόνας μπορούσε να πουλήσει το έργο του πρώτου σαν ένα οποιοδήποτε προϊόν, αλλά από τη στιγμή αυτή κι έπειτα το έργο ανήκε στον τυπογράφο που μπορούσε να το εκμεταλλευτεί όπως ο ίδιος ήθελε, χωρίς ο μουσικός να έχει τη δυνατότητα να εναντιωθεί σε αυτό. «Τα πνευματικά δικαιώματα καθιέρωναν ένα μονοπώλιο της εκτύπωσης, όχι κάποια προστασία της σύνθεσης ή της παράστασης. Αρχικά ο δημιουργός εισέπραττε δικαιώματα μόνο για τα γραπτά αντίγραφα, γεγονός που έδειχνε την ελάχιστη σημασία της εκτέλεσης. [...] Το μονοπώλιο των αντιγραφέων αντικαταστάθηκε από το μονοπώλιο των τυπογράφων. Μόνο οι εκδότες, οργανωμένοι σε συντεχνίες, μπορούσαν να τυπώνουν και να πουλάνε παρτιτούρες, αλλά και να αντιτάσσονται στις κλεψιτυπίες, λογοκλοπές, απομιμήσεις και παραστάσεις χωρίς έγκριση. Συγγραφείς και συνθέτες εξαρτιόνταν ολοκληρωτικά από τους εκδότες. Ο δημιουργός, μισθωτός εργάτης ή ελεύθερος επαγγελματίας,



οικόσιτος ή πλανόδιος, έμενε έτσι αδύναμος μπροστά στη μηχανή μετατροπής της εργασίας του σε εμπόρευμα» (Attali, 1985: 53).

Αυτή η κυριαρχία που απολάμβαναν οι εκδότες ξεκίνησε σιγά σιγά να συρρικνώνεται καθώς οι μουσικοί απομακρύνονταν από τις αυλές. Μπόρεσαν να αποκτήσουν ένα μικρό μερίδιο από την ιδιοκτησία της εργασίας τους μέσα από τα κέρδη των εκδοτών και των παραστάσεων που δίνονταν για αστούς. Ακόμα και εάν πουλούσαν το δικαίωμα της εκτύπωσης σε κάποιον τυπογράφο, διατηρούσαν την κυριότητα πάνω στο έργο και τον έλεγχο της χρήσης του. Το 1703 το Ανακτοβούλιο του Παρισιού αποφάσισε ότι κάθε προνόμιο που δεν αναφερόταν σε ορισμένο χρόνο ήταν αυτοδικαίως άκυρο. Το 1744 οι εκδότες που δραστηριοποιούνταν στην επαρχία πέτυχαν, με την επέκταση και στην επαρχία της εκδοτικής νομοθεσίας που είχε θεσπιστεί το 1723, την κατάργηση της μονοπωλιακής έκδοσης έργων από τους εκδότες του Παρισιού. Το 1749 ο Λουδοβίκος ο 15<sup>ος</sup> αρνήθηκε στις εκδόσεις Ballard το γενικό προνόμιο για την εκτύπωση μουσικής. Το 1786 διατυπώθηκαν από το Ανακτοβούλιο ορισμένοι κανόνες όπως η απόφαση ότι το προνόμιο της σφραγίδας, απαραίτητο για την εκτύπωση σύμφωνα με τους νόμους περί εκδοτών, δεν θα παραχωρείται στους εμπορικούς εκδότες, παρά μόνο εάν αποδείξουν τη μεταφορά των δικαιωμάτων που τους έγιναν από τους δημιουργούς ή ιδιοκτήτες. Τέλος εξάγγειλαν ότι θα τιμωρούνταν με τη χρηματική ποινή των 3 χιλιάδων φράγκων για την κλεψιτυπία οποιουδήποτε μουσικού κομματιού καθώς και των διακριτικών του τυπογραφείου (Attali, 1985: 54).

Η μουσική παραγωγή από μια υπηρετική δραστηριότητα μετατράπηκε σε εμπορική δραστηριότητα από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα κι έπειτα. Άρα, για να μπορέσει να κερδίσει χρήματα ένας δημιουργός δεν αρκούσε απλώς να γράφει μουσική και να εκδίδει τα έργα του, αλλά επιβαλλόταν να προσφέρει τα έργα του για παραστάσεις. Αυτή η διαδικασία δημιουργούσε ένα σύμπλεγμα αλληλεξάρτησης μεταξύ συνθετών, εκτελεστών, εκδοτών, διευθυντών ορχήστρας, διευθυντών αιθουσών συναυλιών, κρατικών μηχανισμών και κοινού. Παραδείγματα από αυτήν τη διαδικασία μπορούμε να βρούμε από

τους πρώτους διάσημους συνθέτες που θέλησαν να γίνουν ελεύθεροι καλλιτέχνες. Ένας από αυτούς υπήρξε ο Μότσαρτ, ο οποίος πέθανε υπερχρεωμένος μετά την αποτυχία που είχαν οι παραστάσεις των τελευταίων του έργων. Σε ένα γράμμα του στον φίλο του Johann Michael von Puchberg ανέφερε ότι «Αντί να πληρώνω τα χρέη μου, ζητάω κι άλλα χρήματα. Εξαιτίας της αρρώστιας μου, δεν μπόρεσα να κερδίσω χρήματα [...] Παρά την οικτρή μου κατάσταση, αποφάσισα να δώσω συναυλίες με προεγγραφή στο σπίτι μου, για να μπορέσω να αντεπεξέλθω στα καθημερινά μου έξοδα. Αλλά και αυτό ακόμα απέτυχε». Η γυναίκα του, μετά τον θάνατό του, μπόρεσε να πουλήσει οχτώ χειρόγραφα του για την τιμή των 800 δουκάτων. Επίσης, ένα γράμμα του Muzio Clementi, ο οποίος υπήρξε εκδότης που δραστηριοποιούνταν κυρίως στην Αγγλία, έγραφε στον συνέταιρό του ότι κατάφερε να αποκτήσει τα δικαιώματα εντός της βρετανικής αυτοκρατορίας για έξι κομμάτια: τρία κουαρτέτα, μία συμφωνία, μία εισαγωγή, ένα κονσέρτο για πιάνο, ένα κονσέρτο για βιολί καθώς και τη διασκευή για πιάνο του Μπετόβεν, μόνο για 200 λίρες. Συνεπώς, το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας δεν αποτελούσε έναν τρόπο άμυνας των καλλιτεχνών αλλά ένα όπλο του καπιταλισμού ενάντια στη φεουδαρχία, έναν τρόπο για να οικειοποιηθεί η αστική τάξη τη μουσική παραγωγή, που αποτελούσε σύμβολο ευδαιμονίας και συσκότισης των ιδεών της φεουδαρχίας. Έργα, που για εμάς πια μπορεί να φαντάζουν κειμήλια της μουσικής παράδοσης, μη εμπορεύσιμα και ανυπέρβλητου κάλους, που οι πρωτότυπες παρτιτούρες τους κοσμούν πλέον τις μουσειακές εκθέσεις, την εποχή που γράφτηκαν όμως, πωλούνταν όσο όσο, αναλόγως την οικονομική κατάσταση του καλλιτέχνη (Attali, 1985: 70).

Με την επιβολή της νέας εμπορικής πολιτικής στη μουσική, αναδεικνύονται οι αίθουσες συναυλιών ως ο μόνος χώρος όπου το κοινό μπορεί να πληρώσει για να ακούσει μια παράσταση. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα τον αφανισμό της φιγούρας του πλανόδιου μουσικού, ο οποίος γνώρισε τη μεγάλη του άνθιση την εποχή της Αναγέννησης και των Σταυροφοριών, δηλαδή την εποχή που η οργάνωση της κοινωνίας γινόταν από τη φεουδαρχία. Επιπλέον, όσα ψήγματα αυτής της φιγούρας κατάφεραν να επιβιώσουν σε μικρότερες κοινωνίες,

όπως για παράδειγμα στη Γαλλία, δέχονταν συνεχώς την επιτήρηση της αστυνομίας, η οποία τους επέβαλλε την τάξη, για να μην παρεκκλίνουν από τις ιδέες που επέβαλλε το κράτος. Για να αποφύγουν τα προβλήματα που είχε η σκηνή του δρόμου, μετέφεραν τη σκηνή τους στα καμπαρέ και τα *café concerts*. Στα μέρη αυτά συνέρρεαν εργάτες και αστοί και το δικαίωμα της συνάθροισης ήταν αποκλειστικότητα των καταναλωτών που πλήρωναν. Το τραγούδι, που έως τότε κατείχε σημαντική θέση στην ιδιωτική ζωή, μετατράπηκε στο εξής σε θέαμα. Το 1834 ένας νόμος (στη Γαλλία) οργάνωσε το επάγγελμα του πλανόδιου μουσικού και απαιτούσε από αυτούς να φοράνε ένα διακριτικό μετάλλιο, για να ελέγχεται και να περιορίζεται ο αριθμός τους. Λίγο αργότερα, αφότου οι συνθέτες κέρδισαν την αναγνώριση του δικαιώματος πάνω στην πώληση και την εκτέλεση των τραγουδιών τους, χρησιμοποίησαν τους πλανόδιους μουσικούς ως εμπορικούς αντιπροσώπους, δηλαδή πωλητές πόρτα-πόρτα. Δεν πουλούσαν πια σκέτα κείμενα (πρακτική των πλανόδιων μουσικών που πουλούσαν κείμενα με τα λόγια των τραγουδιών που τραγουδούσαν ή απήγγειλαν στο κοινό τους), αλλά βιβλία μικρού σχήματος που περιείχαν τα λόγια και τις νότες των τραγουδιών. Η λαϊκή μελωδία μπόρεσε τότε να αποκτήσει ποικιλία και η παράστασή της έπαψε να ανήκει μόνο στη διασκέδαση, αλλά μετατράπηκε σε έναν τρόπο πώλησης άυλων αντικειμένων (Attali, 1985: 74). Οι τραγουδιστές λαϊκής μουσικής, που ξεκίνησαν σαν ζογκλέρ (*jongleur*), έφτασαν στο σημείο να λαμβάνουν πολύ υψηλές αμοιβές και η άσκηση της λαϊκής μουσικής άρχισε να μετατρέπεται σε μέσο πλουτισμού.

Οι πάτρωνες, οι οποίοι πριν την επανάσταση του 1815 (και του 1848) δημιουργούσαν μουσικούς οργανισμούς για να εξυπηρετήσουν απλώς το γούστο τους και να προβάλουν τη δύναμη τους μέσω της μουσικής, άρχισαν να αντιλαμβάνονται ότι το πληρωμένο κοινό θα μπορούσε να αυξήσει την επιχορήγηση που θα μπορούσαν να διαθέσουν στις ορχήστρες και στις όπερες. Τέτοια βοήθεια, που στο παρελθόν προερχόταν από τα προσωπικά έσοδα ενός βασιλικού ή ευγενή πάτρωνα, άρχισε πια να προέρχεται από τη φορολογία, με αποτέλεσμα οι ορχήστρες και οι όπερες να εξελίσσονται σε εθνικούς μουσικούς οργανισμούς. Με λίγα λόγια, η διαχείρισή τους άρχισε να

περνά στα χέρια του κράτους ή της εκάστοτε πολιτείας. Εφόσον οι μουσικές σκηνές της εποχής στηρίζονταν όλο και περισσότερο στα έσοδα των εισιτηρίων, οι διευθυντές αυτών των σκηνών ξεκίνησαν να ψάχνουν τρόπους με τους οποίους θα έκαναν μια εκτέλεση ακόμα πιο δελεαστική ώστε να πληρώσει κάποιος. Η άριστη τεχνική κατάρτιση των μουσικών, η ικανότητα σκηνοθεσίας ενός έργου και η τελειοποίηση του ορχηστρικού ήχου μέσω των συνεχών προβών ήταν κάποια από τα συστατικά επίτευξης του σκοπού αυτού (Raynor, 1976: 40). Οι ορχήστρες δέχονταν μόνο επαγγελματίες μουσικούς και οι εκτελέσεις των έργων είχαν αρχίσει να γίνονται ολοένα και κομψότερες. Αυτό αποτελούσε ένα νέο φαινόμενο, καθώς παλαιότερα στηρίζονταν περισσότερο στη φήμη και τις ικανότητες που μπορεί να είχε ένας συνθέτης παρά σε μια καλή εκτέλεση. Για να κάνουν πιο ελκυστική μια μουσική παράσταση πάσχιζαν να βρουν μεγάλα ονόματα εκτελεστών, κυρίως τραγουδιστών, και για τα μπαλέτα, ένα θέαμα που γνώρισε μεγάλη ακμή εκείνη την περίοδο, προσπαθούσαν να έχουν πρόσβαση σε όμορφες μπαλαρίνες. Είναι γνωστό άλλωστε ότι τους προηγούμενους αιώνες η εκτέλεση της ενόργανης μουσικής δεν ήταν τόσο απλή όσο στις μέρες μας. Οι μεγάλες θερμοκρασίες που αναπτύσσονταν στις αίθουσες συναυλιών, λόγω των εκατοντάδων κεριών για τον φωτισμό, και η μη τελειοποίηση των οργάνων είχαν ως αποτέλεσμα το ξεκούρδισμά τους κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, γεγονός που μετέτρεπε τις συναυλίες σε παρωδίες, σε σχέση με τα σημερινά δεδομένα (Μάμαλης, 2011). Τέθηκαν πια ξεκάθαροι κανόνες για τα χαρακτηριστικά που θα έπρεπε να έχει ένας ερμηνευτής, με αποτέλεσμα να επιβιώνουν όσοι προσαρμόζονταν καλύτερα στους κανόνες λειτουργίας του συστήματος οδηγώντας τους «ατάλαντους» στη λήθη.

Τον ρόλο της πατρωνίας ανέλαβε κυρίως η αστική τάξη, η οποία αναδείχθηκε ως η προστάτιδα τάξη των τεχνών, καθώς και όσοι είχαν την ταυτότητα του εκδότη που αναλάμβαναν να χρηματοδοτούν συνθέτες ή συγγραφείς για να παράγουν. Ήταν αυτοί που ξόδευαν περισσότερο απ' ό,τι παλιότερα, αγοράζοντας εισιτήρια για συναυλίες ή θεατρικές παραστάσεις, βιβλία, παλαιά και νέα, υλικά αντικείμενα, γλυπτά, διακοσμητικές δομές τοιχοποιίας και πίνακες ζωγραφικής. Η πολυτέλεια των πλουσίων αποτελούσε εν μέρει

ιδιωτική ικανοποίηση των αναγκών τους, αλλά ήταν και σκόπιμη επίδειξη του πλούτου τους για λόγους γοήτρου. «Ο καπιταλισμός δεν είναι στην ουσία του καμιά κοινωνική δύναμη που να διάκειται ευμενώς απέναντι στην τέχνη ή να την προάγει και, όταν ο μέσος καπιταλιστής χρειάζεται την τέχνη, τη χρειάζεται για εξωραϊσμό της ιδιωτικής του ζωής ή για επένδυση κεφαλαίου. Από την άλλη, όμως, διαπιστώνουμε ότι ο καπιταλισμός απελευθέρωσε τεράστιες δυνάμεις όχι μόνο στην οικονομική, αλλά και στην καλλιτεχνική παραγωγή, δημιούργησε στο εσωτερικό της νέες εκφραστικές ανάγκες και της έδωσε τη δυνατότητα να αποκτήσει νέα εκφραστικά μέσα» (Fischer, 1972: 65). Από την εποχή των αρχαίων Αιγυπτίων, παρόλο που η σχέση μεταξύ εξουσίας και τέχνης δεν στάθηκε πάντα ομαλή, χρησιμοποιήθηκε για να ενισχύσει την εξουσία των πολιτικών ηγετών και κρατών. Στα φασιστικά<sup>10</sup> όσο και στα κουμμουνιστικά<sup>11</sup> καθεστώτα, η εξουσία δεν είχε απλώς τεράστιες απαιτήσεις από την τέχνη, αλλά η τέχνη έβρισκε δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να ξεφύγει από τις απαιτήσεις και τους ελέγχους της πολιτικής αρχής. Οι θεωρητικοί των ολοκληρωτικών καθεστώτων θεωρούσαν απαγορευτικούς τους ανατρεπτικούς θορύβους «γιατί προμήνυαν απαιτήσεις πολιτισμικής

---

<sup>10</sup> Ο μουσικός δημοσιογράφος, συντάκτης και θεωρητικός που είχε συνδεθεί με το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα της Γερμανίας, Fritz Stege, θεωρούσε πως ήταν συνετό να απαγορευτεί η μαύρη τζαζ από τη ραδιοφωνία του Βερολίνου το 1933. Ο ίδιος αναρωτιόταν «τι θα είχε συμβεί εάν η αισθητική εξέλιξη της γερμανικής μουσικής συνεχιζόταν προς την κατεύθυνση των μεταπολεμικών χρόνων (εννοώντας τα ρεύματα της πρωτοπορίας). Ο λαός θα είχε χάσει κάθε επαφή με την τέχνη. Θα είχε πνευματικά ξεριζωθεί, καθώς θα έβρισκε λιγότερη ευχαρίστηση σε μια μουσική που θα τη θεωρούσε εκφυλισμένη και εγκεφαλική [...] οι αίθουσες των θεάτρων και των συναυλιών θα έμεναν άδειες και οι συνθέτες που δούλευαν προς μια κατεύθυνση αντίθετη προς την ψυχή των ανθρώπων θα έμεναν με μόνους ακροατές τους εαυτούς τους, εάν υποθέσουμε ότι θα μπορούσαν ακόμα να κατανοήσουν τις δικές τους ασυναρτησίες». Ο Andre Breton, ερωτώμενος για την πολιτική κατάσταση της φασιστικής Γερμανίας, υποστήριξε ότι ο Χίτλερ είχε καταλάβει πως για να φιμώσει τη σκέψη της αριστεράς, δεν έπρεπε απλώς να εξαπολύσει άγρια καταστολή εναντίον των μαρξιστών, αλλά και να πλήξει ανεπανόρθωτα, με τις αλληπάλληλες απαγορεύσεις, ολόκληρη την πρωτοποριακή τέχνη.

<sup>11</sup> Ο Andrei A. Zhdanov, θεωρητικός του κουμμουνιστικού κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης, αναγνώριζε τη μουσική ως όργανο πολιτικής πίεσης, η οποία (η μουσική) κατά τα λεγόμενά του, σε έναν λόγο που απήγγειλε το 1947 σε μια διάσκεψη των ηγετών της σοβιετικής μουσικής, κινούνταν μεταξύ δύο τάσεων: «Η μία εκπροσωπεί μέσα στη σοβιετική μουσική μια βάση υγιή, προοδευτική, θεμελιωμένη στην αναγνώριση του μεγάλου ρόλου που διαδραμάτισε η κλασική κληρονομιά και ιδιαίτερα οι παραδόσεις της ρωσικής μουσικής σχολής στον συγκερασμό ενός υψηλού ιδεολογικού περιεχομένου με τη ρεαλιστική αλήθεια και με βαθείς, οργανικούς δεσμούς με τις παραδόσεις του λαού. Η δεύτερη τάση εκφράζει έναν formalισμό ξένο προς τη σοβιετική τέχνη, είναι σηματοδεδιμημένη με την απόρριψη της κλασικής κληρονομιάς με την πρόφαση μιας κίβδηλης προσπάθειας νεωτερισμού, την απόρριψη του λαϊκού χαρακτήρα της μουσικής, την άρνηση να υπηρετεί τον λαό για χάρη των ατομικών συγκινήσεων μιας μικρής ομάδας εστέτ. Οι σοβιετικοί συνθέτες έχουν να αντιμετωπίσουν δύο πολύ σημαντικά καθήκοντα. Τα κυριότερο είναι να αναπτύξουν και να τελειοποιήσουν τη σοβιετική μουσική. Το δεύτερο είναι να υπερασπιστούν τη σοβιετική μουσική από τη διείσδυση στοιχείων της αστικής παρακμής».

αυτονομίας, υποστήριξη προς τη διαφορετικότητα ή το περιθωριακό: το ενδιαφέρον για τη διατήρηση της τονικότητας, η επικράτηση της μελωδίας, η δυσπιστία απέναντι στους νέους τρόπους έκφρασης, στα νέα όργανα, η άρνηση του αντικανονικού, αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά σε αυτά τα καθεστώτα». Ο Ζαν Ζακ Ρουσσώ ισχυριζόταν ότι ο ήχος ή ο θόρυβος άνηκε από τη γέννησή του στο οπλοστάσιο της εξουσίας, διότι υποδείκνυε τα όρια μιας περιοχής και τον τρόπο να ακουστεί κάποιος μέσα σε αυτή για να επιβιώσει. Κάθε προσπάθεια λοιπόν για οργάνωση των ήχων συγκροτεί ένα εξάρτημα για τη δημιουργία ή τη σταθεροποίηση μιας κοινότητας. Είναι αυτή που συνδέει ένα κέντρο εξουσίας με τους υπηκόους της και επομένως είναι ένα εργαλείο της εξουσίας, για όλες της τις μορφές. «Η ακρόαση και η απομνημόνευση σημαίνουν τη δυνατότητα να ερμηνεύεις και να εξουσιάζεις την ιστορία, να χειραγωγείς τον πολιτισμό κάποιου, να τιθασεύεις την ορμή και την ελπίδα του. Η διαδικασία αυτή, οδηγούμενη πια στα άκρα, μετατρέπει το σύγχρονο κράτος σε μια γιγαντιαία μοναδική πηγή εκπομπής ήχων και ταυτόχρονα σε έναν γενικό σταθμό ακρόασης» (Attila, 1985: 7).

Ο Hobsbawm κατηγοριοποιεί σε τρεις ομάδες τις απαιτήσεις που έχει συνήθως η εξουσία από την τέχνη: «Η πρώτη είναι να επιδεικνύεται η δόξα και ο θρίαμβος της ίδιας της εξουσίας, όπως με τις μεγάλες αψίδες και τους κίονες που δόξαζαν πολεμικές νίκες από την εποχή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η μεγαλοπρέπεια και ο γιγαντισμός ήταν η όψη της εξουσίας που έπρεπε να προβάλλουν οι τέχνες. Η δεύτερη κύρια λειτουργία υπό την εξουσία ήταν να την οργανώνει ως δημόσιο δρώμενο. Η τελετή και η εθιμοτυπία είναι ουσιαστικές για την πολιτική διαδικασία, η εξουσία γίνεται δημόσιο θέατρο με τον λαό ως ακροατήριο και ως οργανωμένο συμμετέχο. Μία τρίτη υπηρεσία που μπορούσε να προσφέρει η τέχνη στην εξουσία ήταν εκπαιδευτική ή προπαγανδιστική: μπορούσε να διδάξει, να διαμορφώσει και να εντυπώσει το κρατικό αξιακό σύστημα» (Hobsbawm, 2013: 237-238). «Τα ογκώδη μαρμάρινα μνημεία και τα πανύψηλα οικοδομήματα με τα οποία τα κράτη γέμισαν τους υπαίθριους χώρους, στην προσπάθειά τους να επιβεβαιώσουν τη νομιμοποίησή τους, με κύριο εκπρόσωπο τη γερμανική αυτοκρατορία, έγιναν λοιπόν αντικείμενο κρατικού σχεδιασμού, προς

οικονομικό μάλλον παρά καλλιτεχνικό όφελος πολυάριθμων αρχιτεκτόνων και γλυπτών. Πλέον οι βρετανικές στέψεις οργανώνονταν εντελώς συνειδητά ως πολιτικοϊδεολογικές επιχειρήσεις για να προσελκύσουν την προσοχή των μαζών. Αυτές οι ενέργειες, ωστόσο, δεν δημιούργησαν το αίτημα για τελετουργίες και συμβολισμούς που θα ικανοποιούσαν τις συναισθηματικές ανάγκες των ανθρώπων. Μάλλον ανακάλυψαν και αναπλήρωσαν ένα κενό που είχε δημιουργήσει ο πολιτικός ορθολογισμός της φιλελεύθερης εποχής, μέσα από τη νέα ανάγκη να απευθυνθούν στις μάζες και μέσα από τον μετασχηματισμό αυτών των ίδιων των μαζών. Από αυτή την άποψη, η επινόηση των παραδόσεων εγγράφεται στο ίδιο ρεύμα με την εμπορική ανακάλυψη της μαζικής αγοράς, του μαζικού θεάματος και της μαζικής διασκέδασης, που ανήκουν στις ίδιες δεκαετίες» (Hobsbawm, 1987: 170). Την εποχή εκείνη τα πολιτικά καθεστώτα διεξήγαγαν έναν «σιωπηρό πόλεμο» για τον έλεγχο της κυριαρχίας των τελετουργιών και των συμβόλων στα οποία προσέτρεχαν τα μέλη της κοινωνίας εντός των συνόρων τους, κυρίως μέσα από τον έλεγχο των μεγάλων τελετών της γέννησης, του γάμου και του θανάτου καθώς και του ελέγχου του συστήματος δημόσιας εκπαίδευσης. Από όλα τα σύμβολα δύο ίσως ήταν τα ισχυρότερα, η μουσική, υπό την πολιτική μορφή του εθνικού ύμνου και του στρατιωτικού εμβατηρίου, και πάνω από όλα η εθνική σημαία (Hobsbawm, 1987: 224).

Συνοψίζοντας, αυτοί όπου πλήρωναν για τις τέχνες την εποχή του 19<sup>ου</sup> αιώνα κι έπειτα ήταν «οι κυβερνήσεις και άλλοι δημόσιοι φορείς, η αστική τάξη και μια όλο και μεγαλύτερη μερίδα των «κατώτερων» τάξεων, στις οποίες η τεχνολογική και βιομηχανική εξέλιξη έκανε τα προϊόντα της τέχνης προσιτά σε όλο και μεγαλύτερες ποσότητες και όλο και χαμηλότερες τιμές» (Hobsbawm, 1976: 219). Επιπλέον, η ιστορία των τεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα βρίθκει από περιπτώσεις επιχορηγήσεων σε διάφορους καλλιτέχνες. Ο Rilke είχε τη δυνατότητα να γράφει ποίηση χάρη στη γενναιοδωρία κάποιων συγγενών και μιας σειράς ευγενών κυριών, οι οικογενειακές επιχειρήσεις επέτρεψαν την ενασχόληση του Stefan George με την ποίηση και του Georg Lukacs με τη φιλοσοφία. Τέλος, ο Thomas Mann μπόρεσε να επικεντρωθεί στα γράμματα,

προτού γίνουν μια επικερδής ασχολία μέσω της άνεσης που του παρείχε η οικογενειακή επιχείρηση.

Βλέπουμε ότι η φύση του κοινού που επηρέαζε τους καλλιτέχνες ξεκίνησε να αλλάζει. Παρέμεναν ορατά τα ψήγματα της πατρωνίας, αλλά ξεκίνησε να δημιουργείται ένα μαζικό κοινό, που συμπεριλάμβανε τη μικρομεσαία τάξη καθώς και ειδικευμένους εργάτες (Coriat, 1985) που φιλοδοξούσαν να αποκτήσουν ευυποληψία και παιδεία. Στο ακροατήριο αυτό ανήκαν και οι γυναίκες, οι οποίες ανεξαρτήτως από την ταξική τους προέλευση, διατηρούσαν εξαρχής μια προνομιακή σχέση με τον ρομαντισμό. Οι γυναίκες είχαν ιστορικά αποκλειστεί από τη δημιουργία των βασικών αξιών της νεωτερικότητας και ο κοινωνικός τους ρόλος είχε επικεντρωθεί στις ποιοτικές αξίες όπως την οικογένεια, τα συναισθήματα, τον έρωτα και την κουλτούρα (Lowy, 2015: 31). Μπορεί οι τέχνες να ήταν κυρίαρχα η έκφραση μίας κοινωνικής ομάδας, αλλά εξέφραζαν και άλλα κοινωνικά στρώματα, καθώς η τέχνη μιας ιστορικής περιόδου δεν μπορεί να είναι ομοιογενής αφού η ίδια η κοινωνία μιας τέτοιας εποχής δεν ήταν συμπαγής.

Αυτή η πρώιμη μαζική αγορά που δημιουργήθηκε δεν ήταν καθόλου αμελητέα. Διάφοροι άνθρωποι που βρίσκονταν στον χώρο της τέχνης μπόρεσαν να αποκτήσουν υλική άνεση ή ακόμα και να δημιουργήσουν κάποια περιουσία καθώς και να απολαμβάνουν την εκτίμηση της αστικής κοινωνίας. Ο ζωγράφος Jean-François Millet αποτελεί παράδειγμα ενός καλλιτέχνη ο οποίος κέρδιζε 20 με 25 χιλιάδες στερλίνες μεταξύ του 1868 και 1874, κυρίως πουλώντας μαζικά γκραβούρες και κορνίζες. Επίσης το μυθιστόρημα της Harriet Beecher Stowe «Η καλύβα του μπαρμπα-Θωμά» (1852) πούλησε στη βρετανική αυτοκρατορία γύρω στο ενάμισι εκατομμύριο αντίτυπα σε σαράντα εκδόσεις (Hobsbawm, 1976: 220). Ενώ για τη μοναρχική και αριστοκρατική κοινωνία ο καλλιτέχνης αποτελούσε ένα «στολίδι» της αυλής ή στη χειρότερη περίπτωση ήταν κάποιος ακριβοπληρωμένος παράξενος άνθρωπος, για την αστική κοινωνία αντιπροσώπευε τη «μεγαλοφυΐα» και τα υλικά προνόμια που έφερε αυτό το ιδεώδες σε κάποιον ή κάποια (την εποχή εκείνη είχαν ξεκινήσει να εισέρχονται και γυναίκες στον χώρο των τεχνών).



Ακόμα και όσοι δεν πλούτισαν από την τέχνη απέκτησαν κάποιο κύρος. Οι αμφίβολος, ως τότε, φήμης ηθοποιοί της όπερας και του θεάτρου έγιναν σεβαστοί και ευυπόληπτοι και έφτασαν στο σημείο να τους χρίζουν ιππότες ή λόρδους. Ακόμα και κάποιοι Ρομά καλλιτέχνες, οι οποίοι από τις αρχές του 1800 είχαν γίνει οι εκφραστές του ουγγρικού μουσικού ιδιώματος, μπόρεσαν να αποκτήσουν μεγάλη φήμη και πλούτο, παρόλο που κοινωνικά θεωρούνταν κατώτεροι (Lajosi, 2020).

Αυτό συνέβαινε διότι τον ρόλο της θρησκείας για μια μερίδα αστών, κυρίως στην Ευρώπη, τον είχε αναλάβει η λατρεία για τη φύση, η τέχνη και το πνευματικό της περιεχόμενο. Οι όπερες και τα θέατρα αποτελούσαν ναούς όπου οι άνθρωποι λάτρευαν τα έργα του κλασικού ρεπερτορίου, έστω και αν δεν τα απολάμβαναν πάντα. «Ο Richard Wagner είχε αντιληφθεί σωστά τη δαιμονοποίηση (ή θεοποίηση) της μουσικής και της όπερας, όταν έχτισε τον καθεδρικό ναό του στο Μπάουροϊτ<sup>12</sup>, όπου οι προσκυνητές συνέρρεαν για να ακούσουν με ευλάβεια, επί πολλές ώρες και αρκετές μέρες, το τευτονικό νεοπαγανιστικό κήρυγμα του δασκάλου, μετά το τέλος του οποίου απαγορευόταν να κάνουν κάτι τόσο βέβηλο όπως το να χειροκροτήσουν» (Hobsbawm, 1976: 223). Η μουσική μετατράπηκε για τους αστούς σε ένα υποκατάστατο της θρησκείας, μέσω της τάξης που επέβαλλε η αρμονία αλλά και η ενσάρκωση μιας ιδανικής πραγματικότητας, όπου επικρατούσε η οργάνωση και όχι οι συγκρούσεις και οι διαφωνίες. Ο Βάγκνερ κατάφερε να γίνει η διασημότερη προσωπικότητα στον χώρο της μουσικής, διότι έπεισε τους οικονομικά ισχυρότερους της πολιτισμικής ζωής και τα πιο εύπορα μέλη του αστικού κοινού ότι ανήκαν σε μια πνευματική ελίτ που βρισκόταν πολύ ψηλότερα από τις μάζες των αδαών και μόνο αυτή ήταν αντάξια της τέχνης του μέλλοντος (Σιώψη, 2005: 182 – 183).

Μια ακόμη αλλαγή, που συντελέστηκε στη μουσική της Ευρώπης και είχε άμεση σύνδεση με την αλλαγή του κοινωνικού συμβολαίου και τους διαρκείς

---

<sup>12</sup> Στην πραγματικότητα ο Βάγκνερ δεν έχτισε κάποιον θρησκευτικό ναό αλλά ένα θέατρο στο οποίο ήθελε να στεγάσει την ιδέα του για ένα μουσικό φεστιβάλ με τα μουσικά του δράματα. Το φεστιβάλ αυτό πήρε σάρκα και οστά τον Αύγουστο του 1876 και συνεχίζει να πραγματοποιείται ακόμα και σήμερα. Για περισσότερα στοιχεία όσον αφορά την ιστορία του θεάτρου αυτού μπορεί κανείς να ανατρέξει στην ιστοσελίδα: <https://www.bayreuther-festspiele.de>

πολέμους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν η απορρόφηση μεγάλου αριθμού μικρών κρατιδίων και πολιτειών σε ένα μεγαλύτερο κράτος, με αποτέλεσμα την παρακμή των μουσικών παραδόσεων διαφόρων ανεξάρτητων περιοχών. Το Άιχστετ, μια μικρή πριγκιπική επισκοπή μεταξύ της Νυρεμβέργης και του Μονάχου, αποτελεί ένα παράδειγμα πόλης με μουσική παράδοση που ξεκινά από το 1293 και που η ορχήστρα της ονομάστηκε «μικρή ιταλική όπερα». Ο μαέστρος της εκκλησιαστικής χορωδίας της πόλης αυτής είχε διατηρήσει την παράδοση αυτή χωρίς εκεί να βρίσκεται κάποια σημαντική εκκλησία. Το 1750 αριθμούσε εβδομήντα τρεις τραγουδιστές και δεκαέξι μουσικούς οργάνων. Οι μουσικοί ήταν υπεύθυνοι για τις υπηρεσίες του ναού, όπως η διεξαγωγή λειτουργιών, καθώς και για τις αυλικές συναυλίες. Με την εκκοσμίκευση της πόλης το 1802, έφυγαν οι περισσότεροι επαγγελματίες μουσικοί προς αναζήτηση εργασίας σε μεγάλες πόλεις (Raynor, 1976: 2). Ένα άλλο παράδειγμα αποτελούν οι εκατόν είκοσι μία ανεξάρτητες πολιτείες που ενσωματώθηκαν στο νεοϊδρυθέν γερμανικό κράτος. Η εξαφάνιση των εκκλησιαστικών πολιτειών και των πολυάριθμων μικρών δουκάτων, πριγκιπάτων και βασιλείων μείωσε τον αριθμό των αυλικών επαγγελματιών μουσικών που χρειαζονταν, αλλά ταυτόχρονα δημιούργησε μια δεξαμενή διαθέσιμων μουσικών και συνθετών στις μεγαλύτερες πόλεις, οι οποίοι αποτέλεσαν το εφαλτήριο για την ίδρυση τεραστίων διαστάσεων, για τα δεδομένα της εποχής, ορχηστρών καθώς και έναν μεγάλο αριθμό δασκάλων, για μαθήματα σε αρχάριους μουσικούς που ήταν μέλη μιας συνεχώς αναπτυσσόμενης αστικής τάξης.

Αυτή η αλλαγή συντελέστηκε σε μία εποχή που οι αυτοκρατορίες άρχιζαν να παρακμάζουν και στον αντίποδα άρχισαν να δημιουργούνται τα κράτη και η διαχείριση των κοινωνιών να περνά στα χέρια των αστών. Ταυτόχρονα, η ασταμάτητη ζήτηση εργατικών χεριών από τις νέες βιομηχανίες και τα επαγγέλματα των πόλεων, το όλο και βαθύτερο χάσμα ανάμεσα στην καθυστερημένη ύπαιθρο και την προηγμένη πόλη έκανε μεγάλο αριθμό ανθρώπων να μεταναστεύουν στα αστικά κέντρα. Η αστικοποίηση επιταχύνθηκε αλματωδώς μετά το 1850. Η Αυστροουγγαρία, η Νορβηγία και η

Ιρλανδία αστικοποιήθηκαν με ρυθμό 0,2 μονάδες<sup>13</sup>, το Βέλγιο και οι Ηνωμένες Πολιτείες με ρυθμό 0,3 έως 0,4 μονάδες, η Πρωσία και η Αυστραλία με 0,4 έως 0,5 μονάδες και η Αγγλία με 0,5 μονάδες τον χρόνο (Hobsbawm, 1976, 161). Με τα λόγια του συγγραφέα, από την εισαγωγή του βιβλίου «Η Εποχή του Κεφαλαίου»: «Ήταν ο θρίαμβος μιας κοινωνίας που πίστευε ότι η οικονομική ανάπτυξη βασιζόταν στον ανταγωνισμό των ιδιωτικών επιχειρήσεων, στο να αγοράζει κανείς τα πάντα (ακόμα και εργασία) [...]Μια τέτοια οικονομία, στηριγμένη στα γερά θεμέλια μιας αστικής τάξης, με μέλη της εκείνους τους οποίους η ενεργητικότητα, η ικανότητα και η ευφυΐα είχαν υψώσει στην τωρινή τους θέση και τους κρατούσαν εκεί, θα δημιουργούσε έναν κόσμο που θα τον χαρακτήριζε όχι μόνον η δίκαιη κατανομή του υλικού πλούτου αλλά και η διαρκής εξάπλωση του διαφωτισμού, η προαγωγή του ορθού λόγου, ο πολλαπλασιασμός των ανθρωπίνων ευκαιριών, η άνθηση των επιστημών και των τεχνών, με λίγα λόγια θα δημιουργούσε έναν κόσμο αδιάλειπτης και συνεχώς επιταχυνόμενης υλικής και ηθικής προόδου» (Hobsbawm, 1976).

Η μουσική την περίοδο της αριστοκρατίας αλλά και μετέπειτα αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των εκάστοτε κοινωνιών και οι εξελίξεις που αφορούν τις τέχνες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις τεχνολογικές και επιστημονικές αλλαγές. Ένα απλό παράδειγμα αποτελεί η ανέγερση ισχυρών πόλεων. Σε αυτές, λόγω της ανάδυσης των ακαδημιών και του μεγάλου αριθμού των μουσικών-δασκάλων, δημιουργήθηκε ένα κοινό με μουσικές γνώσεις το οποίο ζητούσε συνεχώς μεγάλα συμφωνικά έργα και όπερες τεραστίων διαστάσεων, που περιλάμβαναν μεγάλο αριθμό μουσικών και εκθαμβωτικά σκηνικά<sup>14</sup>. Τα μεγάλα συμφωνικά έργα και οι όπερες αποτέλεσαν το αποκορύφωμα της Ρομαντικής περιόδου στη μουσική (αρχές του 19<sup>ου</sup> έως αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα).

Ο 19<sup>ος</sup> αποτελούσε την εποχή των συναυλιών. Οι εφημερίδες της εποχής έγραφαν ότι ήταν αδύνατον να αναφέρουν τις πολυάριθμες συναυλίες. Μέχρι

---

<sup>13</sup> Αυτός ο δείκτης προκύπτει από τις ποσοστιαίες μονάδες αύξησης του αστικού πληθυσμού, ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία απογραφή της περιόδου, διαιρεμένες με τον αριθμό των ετών.

<sup>14</sup> Βλέπε όπερες του Richard Wagner όπως οι «The Ring of the Nibelung», που αποτελείται από 4 αυτοτελή μέρη, «Tristan und Isolde» που η διάρκειά της είναι περίπου τέσσερις ώρες κ.ά.

και την εποχή του Μπετόβεν οι συμφωνίες εκτελούνταν από λίγους μουσικούς χωρίς μαέστρο. Στον βιομηχανικό καπιταλισμό η οργάνωση και η σύνθεση της ορχήστρας ήταν και αυτές μορφές της εξουσίας. Οι μουσικοί, ανώνυμοι και ιεραρχικά τοποθετημένοι, μισθωτοί συνήθως εργάτες, εκτελούσαν ο καθένας ξεχωριστά ένα μοναδικό κομμάτι (μέρος) που συνέθετε μια μεγαλύτερη και πιο ολοκληρωμένη ολότητα, δηλαδή το έργο ενός δημιουργού. Πάνω στην ορχήστρα καθρεφτιζόταν η εικόνα της προγραμματισμένης εργασίας πάνω στην κοινωνία. «Η παρουσία της μουσικής είναι θέαμα ολοκληρωμένο. Απευθύνεται και στην όραση. Τίποτα σε αυτήν δεν είναι τυχαίο. Κάθε στοιχείο παίζει έναν συγκεκριμένο ρόλο, κοινωνικό και συμβολικό: να πείσει για την ορθολογικότητα του κόσμου και για την ανάγκη οργάνωσης της κοινωνίας. Ακολουθώντας τις αρχές της ανταλλαγής, η ορχήστρα ιδιαίτερα ήταν, ανέκαθεν και πάνω απ' όλα, βασική μορφή εξουσίας».

Μια φιγούρα που αναδύθηκε από την αλλαγή της οργάνωσης των ορχηστρών ήταν αυτή του μαέστρου. Ο μαέστρος ξεκίνησε να εμφανίζεται ως ο νόμιμος και ορθολογικός οργανωτής μιας παραγωγής ή ηγέτης αυτής, που το μέγεθός της απαιτούσε έναν συντονιστή ο οποίος θα απαγόρευε οτιδήποτε προκαλούσε τον θόρυβο και την αταξία. Ο ρόλος ενός μαέστρου-οργανωτή της ορχήστρας δημιουργήθηκε από τις θεωρίες και τα γραπτά του Berlioz το 1856 (Attali, 1985: 124). Η θεωρία του Μπερλιόζ αποτελούσε μια θεωρία της εξουσίας. «Η υποχρέωση των εκτελεστών να παρακολουθούν τον μαέστρο τους συνεπάγεται κατ' ανάγκη τη δική του υποχρέωση να είναι θεατός από αυτούς. Πρέπει, όποια και αν είναι η διάταξη της ορχήστρας, σε κερκίδες ή στο οριζόντιο επίπεδο, να παίρνει τέτοια θέση, ώστε να αποτελεί το κέντρο της οπτικής ακτίνας όλων. Ο αρχιμουσικός, για να στέκεται ψηλά και να φαίνεται καλά, χρειάζεται ένα βήθρο τόσο ψηλότερο όσο μεγαλύτερος είναι ο αριθμός των εκτελεστών και όσο ευρύτερο χώρο καταλαμβάνουν. Το αναλόγιό του θα πρέπει να μην είναι τόσο ψηλό, που το στήριγμα της παρτιτούρας να κρύβει το πρόσωπό του, γιατί η έκφραση του προσώπου του παίζει σπουδαίο ρόλο στην επιρροή που ασκεί και αν ο μαέστρος είναι ανύπαρκτος, γιατί η ορχήστρα δεν ξέρει ή δεν θέλει να τον κοιτάξει, τότε δεν υπάρχει ούτε όταν

δεν είναι αρκετά θεατός» (Berlioz, 1856: 243 – 246). Με λίγα λόγια, ο Μπερλιόζ υποδείκνυε την αναγκαιότητα μια κεντρικής εξουσίας, την οποία όλοι θα μπορούν να βλέπουν ή να ακούν και η οποία θα στέλνει εντολές προς όλους τους δέκτες της, οι οποίες εντολές θα πρέπει να εκτελούνται για να υπάρχει τάξη και αρμονία στο παραγόμενο προϊόν. Αυτός ήταν και ο τρόπος που δομήθηκαν τα κράτη μετά το τέλος των αυτοκρατοριών.

Η δυνατότητα της τόσο μεγάλης χωρητικότητας των αιθουσών συναυλιών σε αριθμό μουσικών, αριθμό σκηνικών αλλά και κοινού είναι αποτέλεσμα της συνεχούς προόδου στον χώρο της αρχιτεκτονικής και της μηχανικής. Αυτό αποτελεί άλλο ένα παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζονται η μουσική και οι τέχνες από τις αλλαγές που συμβαίνουν στον χώρο της τεχνολογίας. Η αλλαγή των αιθουσών της όπερας όσον αφορά θέματα μηχανικής δεν θα αναλυθεί στην παρούσα εργασία, αλλά μπορεί αυτή να αποτελέσει το έναυσμα για περαιτέρω μελέτη.

Η στροφή προς τις μεγάλες πόλεις σήμαινε μια πολιτισμική επανάσταση (Hobsbawm, 1976). Άρχισε να παρατηρείται έντονη διαφοροποίηση ανάμεσα στους αστικοποιημένους, τους εγγράμματους και αυτούς που αποδέχονταν το περιεχόμενο της κυρίαρχης αστικής κουλτούρας και τις πιο παραδοσιακές μερίδες. Η κληρονομιά του αγροτικού παρελθόντος γινόταν όλο και πιο αδιάφορη για τη ζωή της εργατικής τάξης στις πόλεις. «Στις δεκαετίες του 1860 και 1870 οι βιομηχανικοί εργάτες της Βοημίας έπαψαν να εκφράζονται μέσα από το δημοτικό τραγούδι και στράφηκαν προς το επιθεωρησιακό τραγούδι, κακότεχνες μπαλάντες με θέματα μια ζωή που δεν είχε διατηρήσει παρά πολύ λίγα κοινά γνωρίσματα με τη ζωή των πατεράδων τους. Αυτό το κενό άρχισαν να το γεμίζουν, για όσους είχαν ταπεινές πολιτισμικές αξιώσεις, οι πρόδρομοι της σημερινής λαϊκής-εμπορικής μουσικής και της ψυχαγωγικής βιομηχανίας. [...] Στη Βρετανία, η εποχή που τα επιθεωρησιακά θέατρα πολλαπλασιάστηκαν στις μεγαλουπόλεις ήταν επίσης η εποχή που πολλαπλασιάστηκαν στις βιομηχανικές κοινότητες οι χορωδιακοί σύλλογοι και οι εργατικές ορχήστρες, με ρεπερτόριο έργα δημοφιλών κλασικών της σοβαρής μουσικής. Είναι ενδεικτικό ότι στη διάρκεια αυτών των δεκαετιών η

ροή των πολιτισμικών επιδράσεων ήταν μονόδρομη –από τη μεσαία τάξη προς τα κάτω– τουλάχιστον στην Ευρώπη» (Hobsbawm, 1976: 236). Ακόμα και οι πιο παραδοσιακές μορφές αγροτικής κουλτούρας υποβιβάστηκαν όχι μόνο λόγω της μετανάστευσης στα αστικά κέντρα άλλα και λόγω της εκπαίδευσης. Η εργατική τάξη στη μεγαλούπολη εκπροσωπούσε ένα νέο περιεχόμενο που χρειαζόταν νέα εκφραστικά μέσα. Από τη στιγμή που η εκπαίδευση ξεκίνησε να γίνεται προσιτή στις μάζες, η παραδοσιακή κουλτούρα σταματά αναπόφευκτα να είναι κυρίως προφορική. Διασπάται σε μια ανώτερη ή κυρίαρχη κουλτούρα των εγγράμματων και μια κατώτερη κουλτούρα των αγγράμματων.

Η νέα περίοδος δεν είχε ως απαραίτητο συστατικό την πρόσκληση και την αποδοχή των συνθετών από τους μαέστρους<sup>15</sup> σε εκκλησιαστικές χορωδίες και ορχήστρες, όπου οι δεύτεροι έπαιζαν συνήθως τον μεσολαβητικό ρόλο των πρώτων με το κοινό. Με λίγα λόγια, οι μαέστροι των εκκλησιών κατείχαν τα μέσα για να γίνει ένας συνθέτης γνωστός ή έστω να ακουστούν σε κάποιον αριθμό ατόμων τα έργα του. Οι συνθέτες έπρεπε από μόνοι τους πια να απευθυνθούν σε αίθουσες συναυλιών και να έχουν το δικό τους κοινό, το οποίο θα μπορούσε να στηρίξει οικονομικά το ανέβασμα μιας παράστασης. Αυτό όμως δεν σήμαινε και ότι ο καθένας θα μπορούσε να ανεβάσει οποιαδήποτε παράσταση με οποιοδήποτε περιεχόμενο. Πιο συγκεκριμένα, στην κεντρική Ευρώπη και στις Αυστριακές επικράτειες της Ιταλίας οτιδήποτε αμφισβητούσε το επίσημο καθεστώς έπρεπε να αποσιωπηθεί ως επιβλαβές για τη θρησκεία, το ήθος και την τάξη. Η απεύθυνση του συνθέτη στο κοινό δεν επιτρεπόταν να ξεπεράσει τα στενά όρια του πολιτικά και κοινωνικά αποδεκτού. Αυτομάτως έμπαιναν όρια στο κατά πόσο μπορούσε να γραφτεί ένα λιμπρέτο για μια όπερα που να κάνει κριτική στο κράτος ή να σατιρίζει κάποιον αστό, ευγενή ή μονάρχη. Κοιτώντας κάποιος την ιστορία

---

<sup>15</sup> Ο όρος μαέστρος σε χορωδία ή και ορχήστρα που διατηρούσε η εκκλησία αναφέρεται στον γερμανικό όρο Kapellmeister. Τα καθήκοντά του ήταν να προετοιμάζει τη χορωδία και την ορχήστρα της εκάστοτε εκκλησίας για τις εβδομαδιαίες λειτουργίες, τις συναυλίες που έδιναν σε γιορτές ή προς τιμήν κάποιου επισήμου, να παίζει άριστα το εκκλησιαστικό όργανο καθώς και να συνθέτει έργα για να τα παρουσιάζει η ορχήστρα που διεύθυνε. Για περισσότερες πληροφορίες μπορεί κάποιος να δει το Sterling E. M. (2014) *The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister, The Life and Music of Antonio Rosetti*. NY, USA: University of Rochester Press.

της όπερας θα αντιληφθεί ότι τα λιμπρέτα που είχαν γραφτεί παλαιότερα εξυπηρετούσαν συνήθως σκοπούς όπως της κριτικής ή της ανάδειξης ενός καθεστώτος ή πολιτικού συμβάντος. Δηλαδή, η όπερα από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, εποχή που άρχισε να αναπτύσσεται, ήταν ένα έργο που αντανακλούσε τα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της εποχής της.

Παρά τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς και την κατά κάποιον τρόπο ανεξαρτητοποίηση της μουσικής από την πατρωνία και την εκκλησία, δεν έπαυε να υφίσταται η λογοκρισία. Έτσι οι εκάστοτε πολιτικοί καθόριζαν ποια πρέπει να είναι τα χαρακτηριστικά ενός μουσικού ρεύματος. Στην Αυστρία την εποχή εκείνη η όπερα θεωρούνταν πηγή πολιτικών αναταραχών διότι «η μουσική με μια επικίνδυνη ιστορία θα μπορούσε να αναβιώσει το επαναστατικό πάθος». Η αστυνομία κρατούσε φακέλους για όλους τους καλλιτέχνες, συγγραφείς και συνθέτες που ήταν ενεργοί στην αυτοκρατορία, σημειώνοντας την πολιτική τους υποταγή και οποιαδήποτε δραστηριότητα μπορούσε να θέσει σε κίνδυνο την αυτοκρατορία. Έτσι, ένα μεγάλο μέρος έργων δεν έφτανε μέχρι τις σκηνές της Αυστρίας (Raynor, 1976). Το 1831 ένα γράμμα του συνθέτη Μπερλιόζ, το οποίο προοριζόταν να λάβει ένας γνωστός λιμπρετίστας της εποχής στη Γαλλία, έπεσε στα χέρια του Metternich μέσω ενός «μυστικού δικτύου», όπως ο ίδιος υποστήριζε. Το γράμμα του συνθέτη εκθείαζε τους Σαινσιμονιστές και ισχυριζόταν ότι το σχέδιο του Σαιν-Σιμόν είναι το πιο αποτελεσματικό για την κοινωνική αλλαγή. Αυτές οι επαναστατικές απόψεις του μουσικού ώθησαν τον Μέτερνιχ να ζητήσει από έναν αυτοκρατορικό υπουργό της Ιταλίας να ενημερώσει τις παπικές αρχές για την ύπαρξη ενός τέτοιου προβλήματος. Αυτές, στη συνέχεια, ενημέρωσαν όλους τους μαθητές της γαλλικής ακαδημίας που βρισκόταν στη Ρώμη, το μέρος που σπούδαζε ο συνθέτης, και τελικά του απαγορεύτηκε η έκδοση διαβατηρίου για να εισέλθει στην Αυστρία (Raynor, 1976: 9).

Ακόμα και στο κείμενο που διάλεξε ο Μπετόβεν για το χορωδιακό φινάλε της ένατης συμφωνίας του, που ουσιαστικά είναι το ποίημα του Schiller «Ωδή προς την Ελευθερία», ο συνθέτης άλλαξε το όνομά του σε «Ωδή προς τη Χαρά», διότι αποτελούσε ρίσκο την εποχή του Μέτερνιχ να δημοσιεύσει κάτι

το οποίο θα αντανakλούσε άμεσα επαναστατικές ιδέες. Η ύπαρξη επικριτών δεν ήταν προνόμιο μόνο της μουσικής. Το 1820 ο καγκελάριος Μέτερνιχ μαζί με τον βασιλιά Frederick William της Πρωσίας εξέδωσαν ένα διάταγμα, με το όνομα «Carlsbad», όπου επέκτειναν τη λογοκρισία σε φυλλάδια, περιοδικά, εφημερίδες και πρότειναν τη σύσταση μιας παν-γερμανικής επιτροπής που «θα ερευνά την κατάσταση που επικρατεί στα πανεπιστήμια με σκοπό να αποτραπεί οποιαδήποτε επαναστατική δραστηριότητα εντός τους». Το αποτελέσματα ήταν έως και μετά το 1848 η διανοητική ζωή της κεντρικής Ευρώπης να έχει αδρανοποιηθεί<sup>16</sup>. Αυτό οδήγησε στην ανάδυση των εθνικών σχολών στη μουσική και την υιοθέτηση του εθνικού φρονήματος μαζί με τη δημιουργία των κρατών.

Η άλλη πτυχή της όπερας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με την οποία οι συνθέτες ασχολούνταν και τους παρείχε ασφάλεια, ήταν το ιστορικό ρομάντζο<sup>17</sup>. Οι όπερες αυτές διαδραματίζονταν σε φανταστικές χώρες και δεν είχαν σκοπό να ερμηνεύσουν την ιστορική πραγματικότητα, αλλά να αφηγηθούν ιπποτικές ιστορίες. Καθώς άρχισε να γίνεται αδύνατον να συντεθούν όπερες όπως οι *Le Nozze di Figaro*<sup>18</sup> και *Fidelio*<sup>19</sup>, οι οποίες ασκούσαν κριτική στις υπάρχουσες πολιτικές συνθήκες, η μουσική ξεκίνησε να στρέφεται προς το παρελθόν. Παράδειγμα αποτελούν οι κοινότητες χορωδιών και ο Mendelssohn, με την ιδιότητα του μαέστρου, που άρχισαν να ανακαλύπτουν τα χορωδιακά έργα του Μπαχ. Τα αποτελέσματα της πολιτικής καταπίεσης δεν ήταν απλώς η επέκταση του ρεπερτορίου στον ξεχασμένο κόσμο του Μπαρόκ αλλά και η συγγραφή μνημειωδών έργων γνωστά ως μουσικολογία<sup>20</sup>.

Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που κάποια από τα χαρακτηριστικά του Ρομαντικού κινήματος ήταν «το συναίσθημα και η φαντασία με έμφαση στην

---

<sup>16</sup> Ο E.T.A Hoffmann περιγράφει στο μυθιστόρημά του «The life and opinions of the Tomcat Murr: together with a fragmentary biography of Kapellmeister Johannes Kreisler on random sheets of waste paper», Λονδίνο: Penguin (1999), πώς οι αστοί της εποχής εκείνης μιμούνταν τους τρόπους της παρακαμαζόμενης αριστοκρατίας.

<sup>17</sup> Η όπερα *Ευρυάνθη* του Carl Maria Von Weber αποτελεί παράδειγμα ενός ιστορικού ρομάντζου.

<sup>18</sup> Οι Γάμοι του Φίγκαρο, όπερα του Wolfgang Amadeus Mozart σε τέσσερις πράξεις που γράφτηκε το 1786.

<sup>19</sup> Φιντέλιο, όπερα του Ludwig van Beethoven σε δύο πράξεις που γράφτηκε το 1805.

<sup>20</sup> Αυτή η ιδέα αναπτύσσεται από τον Henry Raynor στο βιβλίο «Music and Society since 1815». Τα περισσότερα μουσικά εγχειρίδια αναφέρουν ότι κάπως αυθαίρετα ο Μέντελσον ανακάλυψε τη μουσική του Μπαχ στη βιβλιοθήκη του και όντας μαγεμένος από αυτή, θέλησε να την εκτελέσει.



ατομικότητα και στην ελευθερία της έκφρασης. Κοντά στο συναίσθημα και στον αυθορμητισμό είναι συχνές στα ρομαντικά έργα οι αυτοβιογραφικές αναφορές. Η εξερεύνηση της εσωτερικότητας της ζωής, όπως αυτή εκδηλώνεται στον κόσμο της φαντασίας, του υποσυνείδητου και των ονείρων, είναι επίσης από τις χαρακτηριστικές ποιότητες του ρομαντισμού». Εκτός από το πολιτικό σκηνικό της εποχής, τα χαρακτηριστικά του ρεύματος αυτού διαμορφώθηκαν και από το ίδιο το φυσικό περιβάλλον. «Προσφιλής πηγή έμπνευσης για τον ρομαντισμό είναι η ίδια η φύση. Ο φυσικός κόσμος ήταν για τους ρομαντικούς ένας τόπος παρηγοριάς. Η υποκειμενικότητα, η φαντασία, η αγάπη για τη φύση, ο ενθουσιασμός για τον Μεσαίωνα, που προσέφερε θεραπευτική διέξοδο σε όσους υπέφεραν από την αλλόκοτη ασθένεια της σύγχρονης ζωής, είναι μερικές όψεις του Ρομαντισμού. Πολλοί συγγραφείς και ζωγράφοι, επηρεασμένοι από τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης, κατέγραψαν τη νέα κοινωνική πραγματικότητα» (Σιώψη, 2005:33, 41). Ο Γερμανός πολιτικός φιλόσοφος Carl Schmitt υποστήριζε ότι οι ρομαντικοί «αρνούνται να αναγνωρίσουν τα αιτήματα που η πραγματικότητα θέτει πάνω στη σκέψη και ότι βλέπουν τον κόσμο ως μια ευκαιρία του καλλιτεχνικού νου να βεβαιώσει την κυριαρχία του. Η πραγματικότητα θεωρείται μόνον ως μια πρόφαση της φαντασίας να εκφράσει τον εαυτό της, να κατασκευάσει τα πράγματα όπως αυτή θα τα ήθελε, να αισθητικοποιήσει τον κόσμο» (Lowy, 2015: 7).

Μεγάλο μέρος των φιλοσοφικών εργασιών αγνοεί τις άλλες διαστάσεις του ρομαντισμού και ιδιαίτερα τις πολιτικές του μορφές. Πολλοί ιστορικοί<sup>21</sup> παρακάμπτουν αυτές τις μορφές, αναλύοντας αποκλειστικά τη συντηρητική πλευρά του ρομαντισμού, καθώς και την αντεπαναστατική και αντιδραστική πλευρά του. Παρ' όλα αυτά, οι Lowy και Sayre, βασισμένοι στην παράδοση της μαρξιστικής προσέγγισης, υποστηρίζουν ότι χαρακτηριστικά του ρομαντισμού δεν είναι μόνο το συναίσθημα, η φαντασία, ο ιπποτισμός, ο ατομικισμός και η ροπή προς τον συντηρητισμό, αλλά υπήρξε ένα ρεύμα το

---

<sup>21</sup> Βλέπε τα βιβλία: Stern, F. (1974). *Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise*. California: University of California Press και Droz, J. (1966). *German Romanticism and the State, Resistance and Collaboration in the Napoleonic Germany*. Paris: Payot.

οποίο αντιδρούσε ενάντια στην καπιταλιστική-βιομηχανική νεωτερικότητα και σε ορισμένα χαρακτηριστικά του νεωτερικού πολιτισμού που θεωρούσε ανυπόφορα. Οι δύο φιλόσοφοι βλέπουν τον ρομαντισμό ως «την αντίδραση του ιπποτικού ενθουσιασμού ενάντια στα παγωμένα νερά του ορθολογικού υπολογισμού και ενάντια στην απομάγευση του κόσμου (Entzauberung der Welt) που οδηγεί σε μια τάση για επαναμάγευση του κόσμου». Επίσης διατείνονται ότι ο ρομαντισμός, από το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αναδύθηκε ως διαμαρτυρία ενάντια στις διάφορες επιπτώσεις της ύπαρξης μιας οικονομίας της αγοράς, με βαθιά διείσδυση στην πολιτισμική ζωή και ενάντια σε ορισμένες πλευρές του πνεύματος του Διαφωτισμού, οι οποίες έτειναν να υποβιβάσουν τα ανθρώπινα κίνητρα σε εγωιστικούς υπολογισμούς. Όσο περισσότερο η υλική παραγωγή και το εμπόρευμα αποτελούσαν τη βίβλο των κοινωνιών, τόσο πιο έντονα οι ρομαντικοί καλλιτέχνες προσπαθούσαν να φανερώσουν την πραγματική όψη του ανθρώπου, ο οποίος δεν μεσολαβείται από τις καπιταλιστικές αξίες, και να παραγκωνίσουν τη φαινομενικά τακτοποιημένη αστική καθημερινότητα. Επιπλέον, ο Φίσερ συμφωνούσε με αυτή την άποψη για τους ρομαντικούς καλλιτέχνες και ο ίδιος υποστήριζε ότι «ο ρομαντισμός ήταν το αίσθημα και η συνείδηση ότι ο εγκαθιδρυμένος καπιταλιστικός αστικός κόσμος αντίφασκε προς όλες τις διακηρύξεις του, τις ελπίδες και τις υποσχέσεις επαναστατικής προέλευσης. Οι απεριόριστες δυνατότητες του ανθρώπου μειώθηκαν στο ελάχιστο από απροσδόκητα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά εμπόδια. [...] Η αντίφαση ανάμεσα στις ιδέες και τα αποτελέσματα της βιομηχανικής και πολιτικής επανάστασης, ανάμεσα στην πρόοδο των παραγωγικών δυνάμεων και την υλική και πνευματική εξαθλίωση πλατιών μαζών, ανάμεσα στο όραμα της ελευθερίας και στην αστική πραγματικότητα με την απληστία της, την ωφελιμοκρατία της και την υποκρισία της, ξύπνησε το πνεύμα του ρομαντισμού. Αυτό ήταν μια πνευματική επανάσταση μέσα στον αστικό κόσμο, φορείς της οποίας ήταν οι αριστοκράτες και λαϊκοί διανοούμενοι, που παρά τις αντίθετες φιλοσοφικές και πολιτικές ιδέες είχαν κοινή την απέχθεια απέναντι στον αστό. Αυτή η εξέγερση μέσα στην αστικότητα έκανε τον καλλιτέχνη να εμφανιστεί σαν αντίπαλος του αστού,

σαν τον ελεύθερο καλλιτέχνη που ξέφυγε από την υπηρεσία και την ευμένεια των κυρίων που το έργο του μετατράπηκε εμπόρευμα. Η μεγαλύτερη επιθυμία του είναι να διαφέρει ριζικά από όλους τους άλλους παραγωγούς εμπορευμάτων, να τους προκαλεί, να τους σοκάρει» (Fischer, 1972: 68 – 69).

Οι ρομαντικοί εκδήλωναν συχνά μια βαθιά επιθετικότητα σε ότι ήταν μηχανικό, τεχνητό και κατασκευασμένο. «Νοσταλγοί της χαμένης αρμονίας ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, αποδίδοντάς της μια μυστικιστική κουλτούρα, παρατηρούσαν με μελαγχολία και θλίψη την πρόοδο της μηχανοκρατίας, της εκβιομηχάνισης, της μηχανικής κατάκτησης του περιβάλλοντος. Το καπιταλιστικό εργοστάσιο τους φαινόταν σαν κόλαση». Θεωρούσαν ότι η κάθε αρχή της ζωής πρέπει να είναι αντίθετη σε κάθε τι μηχανικό. Επίσης, πολλοί ρομαντικοί θεωρούσαν το νεωτερικό κράτος θεμελιωμένο στον ατομικισμό, την ιδιοκτησία, το συμβόλαιο και τη γραφειοκρατική διοίκηση σαν έναν θεσμό εξίσου μηχανιστικό, ψυχρό και απρόσωπο όπως ένα εργοστάσιο (Lowy, 2015: 19 – 20). Η νοσταλγία βρισκόταν στην καρδιά του ρομαντικού οράματος. Η ρομαντική ευαισθησία θεμελιωνόταν πάνω στην εμπειρία της απώλειας, στην πεποίθηση ότι μέσα στην καπιταλιστική πραγματικότητα είχε χαθεί κάτι πολύτιμο για το άτομο και συγχρόνως για την ανθρωπότητα. Θεωρούσαν ότι το παρόν στερείται ουσιώδεις ανθρώπινες αξίες, οι οποίες αντικαταστάθηκαν από τις ανταλλακτικές, που είναι καθαρά ποσοτικές και οι οποίες κυριαρχούν στη νεωτερικότητα. Συνεπώς, η ρομαντική νοσταλγία, η οποία έθρεφε το αίσθημα της ευαισθησίας, στρεφόταν προς ένα προκαπιταλιστικό παρελθόν. Η νοσταλγία για αυτόν τον χαμένο παράδεισο συνοδευόταν από μια αναζήτηση αυτού που έχει πλέον χαθεί, μια απόπειρα να ξαναζωντανέψει το εξιδανικευμένο παρελθόν αλλά όχι μια κυριολεκτική αναπαραγωγή του παρελθόντος. Οι δρόμοι για να επιτευχθεί το ξαναζωντάνεμα του παρελθόντος βρίσκονταν μέσα στις μυθοπλασίες, τις ιστορικές αναδομήσεις και τους θεωρητικούς αναστοχασμούς, στις ατομικές συμπεριφορές και τα συλλογικά κινήματα, καθώς και σε παρεμβάσεις στο περιβάλλον, μέσα στο οποίο βρίσκονταν οι αποδράσεις προς ένα εξωτικό αλλού (Lowy, 2015: 13 – 14).

Η θρησκεία, στις παραδοσιακές της μορφές όσο και στις αιρετικές της εκδηλώσεις, αποτέλεσε ένα από τα σημαντικά μέσα για επαναμάγευση που επέλεξαν οι ρομαντικοί. Έδειχναν ενδιαφέρον επίσης για τη μαγεία, τις εσωτερικές τέχνες, τον εξορκισμό, την αστρολογία, και ανακάλυψαν εκ νέου τους χριστιανικούς ή παγανιστικούς μύθους, τους θρύλους και τα παραμύθια. Σημαντική θέση ενάντια στην επικράτηση του πνεύματος του ορθολογικού υπολογισμού (Rechenhaftigkeit) αποτελεί η επιστροφή στον μύθο. «Η μαγική διασταύρωση ανάμεσα στη θρησκεία, την ιστορία, την ποίηση, τη γλώσσα και τη φιλοσοφία, προσφέρει μια ανεξάντλητη δεξαμενή συμβόλων και αλληγοριών, φαντασμάτων και δαιμόνων, θεών και εχιδνών» (Lowy, 2015: 15 – 16).

Τόσο η επιθυμία για την απλοποίηση της τόσο σύνθετης πραγματικότητας, για τη συγκέντρωσή της στο ουσιώδες, όσο και η επιθυμία για την περιγραφή του ανθρώπου σε στοιχειώδεις ανθρώπινες σχέσεις οδήγησαν στον μύθο. Ο ρομαντισμός τον χρησιμοποίησε στην αντίδρασή του προς την πεζή αστική κοινωνία σαν μέσο για να περιγράψει, με μη αστικό τρόπο, το πάθος, το υπερβολικό, το κολοσσιαίο και το βάρβαρο (Fischer, 1972: 121). Η εκμετάλλευση των εθνικών μύθων και θρύλων υπήρξε πηγή αφθονίας για τη σύνθεση σκηνικών έργων όπως η Undine του E.T.A Hoffmann και ο Ελεύθερος Σκοπευτής του Carl von Maria Weber. Επιπλέον, η χρήση των μύθων έδινε τη δυνατότητα στους δημιουργούς των έργων να ασκούν κριτική στον νεωτερισμό και την κοινωνία και ταυτόχρονα, με αυτή την πλαστή πραγματικότητα<sup>22</sup> που δημιουργούσαν στα έργα τους, να αποφεύγουν τη λογοκρισία. Αυτό συνέβαινε διότι τα πραγματικά φαινόμενα, οι κοινωνικές καταστάσεις και οι διαμάχες της εποχής τοποθετούνταν στο άχρονο, στο μη πραγματικό, σε μια αέναη, μυθική και αμετάβλητη κατάσταση της ύπαρξης. Ο μύθος ισοδυναμούσε με το στατικό, ενώ τα ρεαλιστικά θέματα αντιστοιχούσαν στην πράξη, που συμβόλιζαν την αλλαγή της υπάρχουσας

---

<sup>22</sup> Οι ποιμενικές σκηνές με τον «καλό αγρότη» είχαν ως σκοπό να καθησυχάσουν μια κοινωνία η οποία βρισκόταν σε ανησυχία. Η τέχνη ήταν το κατάλληλο μαγικό μέσο για να κάνει την κυρίαρχη τάξη να μην βλέπει τους κοινωνικούς κινδύνους.

κοινωνικής κατάστασης, η οποία όμως εγκυμονούσε τον φόβο μπροστά σε κοινωνικούς κλονισμούς και επαναστάσεις.

Αυτή η συνεχής κριτική που δεχόταν η μουσική για το περιεχόμενό της κατέστησε την Αυστρία, και πιο συγκεκριμένα τη Βιέννη, που την εποχή εκείνη αποτελούσε ένα από τα μεγαλύτερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης, ανίκανη να εκμεταλλευτεί τη μουσική της παράδοση και ανήμπορη να δημιουργήσει συνθέτες όπως έναν Beethoven ή έναν Schubert, οι οποίοι ήταν προϊόντα του βιεννέζικου πολιτισμού στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το αποτέλεσμα αυτό οδήγησε τον αυστριακό λαό να αρκестεί στην «ελαφριά» μουσική, όπως ήταν οι χοροί και η ιταλική όπερα. Και αφού το κοινό άκουγε την «ελαφριά» μουσική, η οποία συμβόλιζε την παλιά αίγλη της Αυστρίας, οι συνθέτες για να επιβιώσουν έπρεπε να συμβαδίζουν με τα γούστα της εποχής. Με λίγα λόγια, έπρεπε να γράφουν απλή μουσική, για να μην γίνουν το επίκεντρο της κριτικής αλλά και για να αγοράζουν τα έργα τους οι αστοί μουσικόφιλοι. Η «ελαφριά» μουσική εκείνη την περίοδο γνώρισε τον χρυσό αιώνα της. Η λέξη οπερέτα εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1856 με τους συνθέτες Jacques Offenbach, Johann Strauss Jr.<sup>23</sup>, Arthur Sullivan κ.ά. (Hobsbawm, 1976: 224). Τα «ελαφρά» κλασικά έργα ή οι δημοφιλείς οπερέτες, τα τραγούδια και τα σύντομα μουσικά έργα συνήθως στις γλώσσες των συνθετών, ακόμα και οι μουσικές κωμωδίες βρίσκονταν σε μεγάλη ακμή μέχρι τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ένας άλλος λόγος που στη μουσική την περίοδο του 19<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργήθηκε μια τεράστια παραγωγή χορευτικής μουσικής και τραγουδιών με τη συνοδεία πιάνου είναι το γεγονός ότι εκτός από τις μεγάλες αίθουσες υπήρχαν και τα σαλόνια της αστικής τάξης, όπου πάντα υπήρχε διαθέσιμο ένα πιάνο ή χώρος για μια ορχήστρα δωματίου. Το πιάνο αποτελούσε την πιο χαρακτηριστική μορφή με την οποία η μουσική έμπαινε στο αστικό σπίτι. «Κανενός αστικού σπιτιού το εσωτερικό δεν ήταν πλήρες χωρίς πιάνο, δεν υπήρχε κόρη αστών που να μην ήταν υποχρεωμένη να κάνει ατελείωτες

---

<sup>23</sup> Γνωστό έργο «ελαφριάς» μουσικής αποτελεί ο Γαλάζιος Δούναβης, το οποίο ακούγεται κάθε πρώτη ημέρα του χρόνου από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Βιέννης.

ασκήσεις πάνω στα πλήκτρα του» (Hobsbawm, 1976: 179). Το όρθιο πιάνο έγινε προσιτό πλέον μέσω της αγοράς με δόσεις, όχι μόνο στις μεγάλες αστικές αίθουσες αλλά και στα σαλόνια των υπαλλήλων, των καλύτερα αμειβόμενων εργατών και των ευκατάστατων αγροτών οι οποίοι ήθελαν με συγκεκριμένα σύμβολα, που αποτελούσαν ένδειξη κοινωνικού κύρους μεταξύ των πλουσίων, να εκφράσουν τις φιλοδοξίες τους και τα μετριοπαθή υλικά τους επιτεύγματα.

Χαρακτηριστικό της περιόδου αποτελούσε η έντονη αύξηση του τριτογενούς τομέα τόσο στις δημόσιες όσο και στις ιδιωτικές επιχειρήσεις. Ο πληθυσμός που εργαζόταν σε γραφεία, μαγαζιά και άλλες επιχειρήσεις ξεκίνησε να γιγαντώνεται. Παράδειγμα αυτού του φαινομένου αποτελούσε η Βρετανία, όπου το 1850 υπήρχαν 67.000 δημόσιοι υπάλληλοι και 91.000 άτομα που απασχολούνταν στον εμπορικό τομέα σε σύνολο οικονομικά ενεργού πληθυσμού περίπου στα εννιάμισι εκατομμύρια. Το 1881 ο αριθμός των απασχολούμενων στον εμπορικό τομέα έφτασε τις 360.000 και 120.000 στον δημόσιο τομέα. Το 1911 το εμπόριο απασχολούσε 900.000 και οι απασχολούμενοι στον δημόσιο τομέα είχαν τριπλασιαστεί (Hobsbawm, 1987: 91).

Οι τέχνες κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα γνώρισαν αξιοσημείωτη άνθηση, γεγονός που οφειλόταν κυρίως στην εξάπλωση της μεσαίας τάξης, η οποία κατοικούσε στα αστικά κέντρα και μπορούσε να στρέψει την προσοχή της στην κουλτούρα καθώς και στη ραγδαία αύξηση των εγγράμματων μικροαστικών στρωμάτων αλλά και τμημάτων των εργατικών στρωμάτων. Μεταξύ του 1870 και του 1896 ο αριθμός των θεάτρων στη Γερμανία αυξήθηκε από διακόσια σε εξακόσια. Την ίδια εποχή στη Βρετανία εισάγεται ο θεσμός των συναυλιών με ένα μέρος του κοινού όρθιο<sup>24</sup>. Ο εκδοτικός φορέας γνωστός ως Medici Society θέτει σε μαζική κυκλοφορία φτηνές αναπαραγωγές των έργων μεγάλων ζωγράφων, ενώ εκδοτικές σειρές, όπως οι «World's Classics» και «Everyman's Library», έκαναν έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας προσιτά σε ένα κοινό χαμηλού εισοδήματος (Hobsbawm, 1987: 342). Ο καθορισμός

---

<sup>24</sup> Το όνομα των συναυλιών αυτών ήταν «Promenade Concerts».

αναγνωρίσιμων κριτηρίων αποτελούσε επιτακτική ανάγκη για τα σύγχρονα ή επίδοξα μέλη της αστικής ή μεσαίας τάξης. Ένας μείζων τρόπος για την εξασφάλιση της ιδιότητας του μέλους των ανώτερων τάξεων ήταν ο μεσοαστικός τρόπος ζωής και κουλτούρας και οι δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου, που περιλάμβαναν την εξάσκηση κάποιου σπορ, αλλά η πρωτεύουσα ένδειξη της κοινωνικής ιδιότητας του μέλους ταυτιζόταν όλο και περισσότερο με τα τυπικά προσόντα της μόρφωσης.

Για να ακούσει κάποιος μουσική τις εποχές πριν τη ανακάλυψη του ραδιοφώνου, τη δημιουργία των ηχογραφημένων δίσκων και του γραμμοφώνου, έπρεπε ο ίδιος να πάει σε κάποιο θέατρο ή σε κάποιο δημόσιο γεγονός στο οποίο θα παιζόταν μουσική. Τότε, όπως και τώρα, η μουσική αποτελούσε βασικό συστατικό της καθημερινότητας των ανθρώπων. Ένα από τα μέρη στα οποία έβρισκαν καταφύγιο όσοι είχαν την ανάγκη για μουσική ήταν η εκκλησία. Άλλοι, οικονομικά πιο εύποροι, μπορούσαν να μετακινηθούν ελεύθερα και να αγοράσουν το εισιτήριο για μια παράσταση. Αυτή η ανάγκη για μουσική δημιούργησε μια παράδοση περιπλανώμενων μουσικών, οι οποίοι δεν πήγαιναν μόνο στα μεγάλα αστικά κέντρα αλλά και στις επαρχιακές πόλεις από την εποχή του Μεσαίωνα. Μέσω αυτών των περιπλανώμενων μουσικών μπορούσε κάποιος να έρθει σε επαφή με διάφορα μουσικά ιδιώματα, τα οποία δεν είχε ποτέ άλλοτε ακούσει και αποτελούσαν μια μουσική διαφορετικού πολιτισμού<sup>25</sup>, είτε να ακούσει έργα τα οποία θεωρούνταν άγνωστα στα αυτιά του. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο διάσημος συνθέτης του 17<sup>ου</sup> αιώνα Γ. Σ. Μπαχ. Ο Μπαχ ζούσε στη Γερμανία, την οποία δεν εγκατέλειψε ποτέ όσο ήταν εν ζωή. Τα έργα του, που τώρα πια θεωρούνται πασίγνωστα, την εποχή εκείνη ήταν σχεδόν άγνωστα. Ένας από τους σημαντικότερους λόγους για αυτό είναι ότι ο Μπαχ δεν επέλεξε ποτέ να ταξιδέψει σαν βιρτουόζος μουσικός και να καθιερώσει τη μουσική του μέσω συναυλιών στο εξωτερικό, όπου θα δημιουργούσε ένα κοινό μέσω του οποίου θα αναπαράγοταν το έργο του. Αντίθετα, διάφοροι συνθέτες ελάσσονος

---

<sup>25</sup> Εδώ εννοείται ότι και τα πολιτιστικά στοιχεία διάφορων χωρών εντός της Ευρώπης διέφεραν πολύ μεταξύ τους, όχι μόνο μεταξύ διαφορετικών Ηπείρων. Μπορεί πια το ταξίδι από τη Ρώμη στο Βερολίνο να μας φαίνεται πολύ εύκολο και μικρό σε διάρκεια, αλλά την εποχή εκείνη αυτό μπορεί να διαρκούσε έναν ολόκληρο μήνα.

σημασίας, ιταλικής κυρίως καταγωγής, και ερμηνευτές γίνονταν διάσημοι διότι ταξίδευαν στη Γερμανία, την Αυστρία και την Αγγλία. Το να ταξιδέψει κάποιος σε τόσο μακρινούς προορισμούς την εποχή εκείνη ήταν δύσκολο, λόγω των ανύπαρκτων οδικών ή σιδηροδρομικών δικτύων, και τρομερά κοστοβόρο. Ήταν ο κόσμος χωρίς τα μέσα μεταφοράς, ο κόσμος στον οποίο κάποιος δεν μπορούσε να ταξιδέψει με πάνω από δεκαπέντε περίπου χιλιόμετρα την ώρα (Hobsbawm, 1976).

## **5. Η δημιουργία του σιδηρόδρομου και το πέρασμα από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα**

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά η αστική τάξη αντιλαμβανόταν τον κόσμο, σε όλο το γεωγραφικό του μήκος και πλάτος, ως ένα πεδίο του οποίου τον φυσικό πλούτο θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί και ταυτόχρονα να δημιουργήσει αγορές για να μπορεί να πουλά τα εμπορεύματά της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση εμπόρευμα θεωρείται και η μουσική παραγωγή. Η κυρίαρχη ιδέα της εποχής εκείνης, που συνεχίζει να είναι κυρίαρχη ακόμα και σήμερα, ήταν η συνεχής παραγωγή εμπορευμάτων και η πώλησή τους με σκοπό την αύξηση του κέρδους. Γι' αυτόν τον λόγο στις πρώιμες βιομηχανικές κοινωνίες ξεκίνησε να παράγεται τεράστιος αριθμός εμπορευμάτων, που οι ίδιες δεν μπορούσαν να καταναλώσουν. Η συνεχώς αυξανόμενη παραγωγή και παραγωγικότητα που επέβαλλαν οι σύγχρονες βιομηχανίες κατέστρεψαν κάθε άμεση σχέση ανάμεσα στον παραγωγό και τον καταναλωτή και μετέτρεψαν κάθε προϊόν σε καθαρή ανταλλακτική αξία μέσα σε μια ανώνυμη αγορά. Ο τεχνίτης, που τους προηγούμενους αιώνες εργαζόταν κατά παραγγελία για έναν συγκεκριμένο πελάτη, μετατράπηκε σε παραγωγό εμπορευμάτων που εργαζόταν για έναν άγνωστο αγοραστή και που το προϊόν του θα έπεφτε στον ορμητικό χείμαρρο του συναγωνισμού και θα παρασυρόταν στο άγνωστο. Στον κόσμο που ξεκίνησε να γεννιέται το έργο τέχνης μετατράπηκε σε εμπόρευμα, ο καλλιτέχνης σε παραγωγό εμπορευμάτων και η «ελεύθερη αγορά» μετέτρεψε το λεγόμενο κοινό σε ένα συνονθύλευμα ανώνυμων καταναλωτών. Ο Charles Dickens ενσαρκώνει στο



μυθιστόρημά του «Δύσκολα χρόνια» (1854) τα ιδεώδη της βιομηχανικής κοινωνίας στον κ. Τόμας Γκράντγκριντ. Ο χαρακτήρας αυτός πίστευε ότι κάθε πράγμα έπρεπε να πληρώνεται και ότι κανείς δεν μπορούσε ποτέ να προσφέρει μια υπηρεσία σε οποιονδήποτε χωρίς ανταμοιβή. Κάθε βήμα της ανθρώπινης ύπαρξης, από τη γέννηση μέχρι το θάνατο, θα έπρεπε να είναι ένα βήμα οργανωμένο και μετρήσιμο (Lowy, 2015: 18).

Πρωτόγνωρο είναι το γεγονός ότι χάρη στην τεχνολογία και την επιστήμη, έγινε τεχνητά εφικτή η αναπαραγωγή μεγάλων ποσοτήτων σε ορισμένα έργα τέχνης, με μικρό κόστος. Μία από τις μεθόδους που ανταγωνιζόταν την καλλιτεχνική δημιουργία ήταν η φωτογραφία, της οποίας ο αντίκτυπος στη ζωγραφική ήταν άμεσος και βαθύς. Η αναπαραγωγή της τέχνης με τους όρους της αγοράς οδήγησε στην εμφάνιση μιας τεράστιας βιομηχανίας ψυχαγωγίας, που εξυπηρετούσε μια άβουλη μάζα καταναλωτών. Αυτή η βιομηχανία απομιμούταν, σε χοντροκομμένη μορφή και φτηνή εκτέλεση, καλλιτέχνες αξίες που προσέφεραν τα πρότυπα της μίμησης. Με αυτόν τον τρόπο η τέχνη περνά στη σφαίρα της μαζικής παραγωγής. Έτσι, αναδύθηκε η ιδέα να μετατραπεί όλη η υφήλιος σε μια τεράστια αγορά εμπορευμάτων. Για να συμβεί αυτό δεν αρκούσε απλώς η μεγάλη παραγωγή αλλά και η εύκολη, λιγότερο κοστοβόρα και ακίνδυνη μεταφορά των εμπορευμάτων σε χώρες που μέχρι τότε θεωρούνταν ανεξερεύνητες. Τη λύση σε αυτό το πρόβλημα έφερε η εφεύρεση του σιδηρόδρομου (Hobsbawm, 1976: 21). «Κανένας άλλος τεχνολογικός σχεδιασμός ή κοινωνικός θεσμός δεν αντιπροσωπεύει τη νεωτερικότητα όσο ο σιδηρόδρομος. Κανένα άλλο ανταγωνιστικό μέσο μεταφοράς, καμία μεταγενέστερη τεχνολογική καινοτομία, καμία άλλη βιομηχανία δεν έχει επιφέρει αλλαγές σε τέτοια κλίμακα ή δεν τις έχει διευκολύνει τόσο όσο η εφεύρεση του σιδηροδρόμου» (Judt, 2011: 9).

Οι σιδηρόδρομοι αποτελούσαν τεράστιες οδούς επικοινωνίας μεταξύ των χερσαίων εδαφών των κρατών. Μπορούσαν να βρίσκονται δίπλα σε ποτάμια, να περνούν πάνω από γέφυρες, μέσα από υπόγειες διόδους και σήραγγες, σκαρφάλωναν στα περάσματα των ψηλότερων κορυφών των Άλπειων και έδιναν τη δυνατότητα γρήγορης μεταφοράς τεράστιου όγκου προϊόντων,

αγαθών και ιδεών. Η μεταφορά ιδεών γινόταν με υλικό τρόπο, αφού μεταφέρονταν χιλιάδες τίτλοι βιβλίων, μεταφρασμένων ή και μη, σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική, ενώ παράλληλα και η μεταφορά ανθρώπων, που αποτελούσαν επίσης φορείς ιδεών, είχε γίνει πολύ πιο εύκολη, πιο φτηνή και άνετη. Γύρω στα 1882, σχεδόν δύο δισεκατομμύρια άνθρωποι ταξίδευαν σιδηροδρομικώς κάθε χρόνο, κυρίως όμως από την Ευρώπη και τη Β. Αμερική (Hobsbawm, 1987: 51).

Η πρώτη σιδηροδρομική γραμμή του κόσμου, η γραμμή Στόκτον-Ντάρλιγκτον στην Αγγλία, είχε μήκος 39 χιλιόμετρα και εγκαινιάστηκε το 1825. Έκτοτε και κατά τις επόμενες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα ακολούθησε μια τεράστια ανάπτυξη του νέου μέσου. Αρχικά, η ταχεία ανάπτυξη των σιδηροδρομικών γραμμών έμεινε στα στενά όρια της Ευρωπαϊκής ηπείρου. Ο E. J. Hobsbawm αναφέρει ότι: «ακόμα και το 1848 μεγάλες εκτάσεις των διαφόρων ηπείρων έμεναν λευκές στους καλύτερους ευρωπαϊκούς χάρτες όπως σημαντικά τμήματα της Αφρικής, της κεντρικής Ασίας, του εσωτερικού της Νότιας Αμερικής, ορισμένες περιοχές της Βόρειας Αμερικής και της Αυστραλίας». Αυτό δείχνει ότι οι τεχνολογικές αλλαγές δεν επηρέασαν από τη μια μέρα στην άλλη το εσωτερικό των κοινωνιών.

Καθώς οι κοινωνίες ενσωμάτωναν αυτές τις αλλαγές, πράγμα το οποίο απαιτούσε δεκάδες χρόνια και σφοδρούς πολέμους, ταυτόχρονα τις αλλαγές αυτές τις ενσωμάτωναν και τα παράγωγα των κοινωνιών αυτών, δηλαδή ο πολιτισμός και οι τέχνες. Ο σίδηρος ξεκίνησε να κατακλύζει κατά εκατομμύρια τόνους τον κόσμο, οι «σιδερένιες κορδέλες» των σιδηροδρόμων γίνονταν εμφανείς σε όλες τις ηπείρους, υποβρύχια καλώδια διέσχιζαν τον Ατλαντικό και δεκάδες μεγαλουπόλεις ξεφύτρωναν στην Ευρώπη και την Αμερική. Τη δεκαετία του 1850 η παραγωγή του σιδήρου ήταν περίπου 2,5 εκατομμύρια τόνοι μόνο στη Βρετανία. Το 1870 η Γαλλία, η Γερμανία και οι Ηνωμένες Πολιτείες παρήγαν καθεμία από ένα έως δύο εκατομμύρια τόνους και η Βρετανία σχεδόν 6 εκατομμύρια τόνους. Από το 1870 έως και το 1890, η συνολική παραγωγή σιδήρου υπερδιπλασιάστηκε και η παραγωγή του χάλυβα, που ξεκίνησε να αποτελεί μια σημαντική πρώτη ύλη,

εικοσπλασιάστηκε (από μισό εκατομμύριο σε 11 εκατομμύρια τόνους). Σε αυτά τα είκοσι χρόνια η παγκόσμια παραγωγή κάρβουνου αυξήθηκε δυόμισι φορές και η παγκόσμια παραγωγή σιδήρου τετραπλασιάστηκε. Η συνολική ατμοδύναμη αυξήθηκε τεσσερισήμισι φορές, φτάνοντας από 4 εκατομμύρια ίππους το 1850 σε 18,5 εκατομμύρια το 1870 (Hobsbawm, 1976: 27). Ο ερχομός του σιδηρόδρομου ήταν ένα επαναστατικό σύμβολο και επίτευγμα, διότι ενοποίησε την υδρόγειο σε μία ενιαία οικονομία και με το ξεκίνημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε έναν ενιαίο κατά κάποιον τρόπο πολιτισμό. Με τον σιδηρόδρομο και την ατμοκίνηση έγινε εφικτή η δημιουργία ενός κοινωνικού πεδίου, μέσα στο οποίο ζούσαν άνθρωποι οι οποίοι θα εξαρτιόνταν όλο και περισσότερο από τις αγορές αγαθών και υπηρεσιών και λιγότερο από τις παραδοσιακές αγροτικές οικονομίες. Το νέο κοινωνικό πεδίο ονομάστηκε Μεγαλούπολη (Hobsbawm, 1987: 62).

Οι σιδηρόδρομοι δεν διευκόλυναν απλώς τις μετακινήσεις ούτε άλλαξαν απλώς τον τρόπο που έβλεπε κανείς και απεικόνιζε τον κόσμο. Μετέβαλαν το ίδιο το τοπίο, επινόησαν εκ νέου το τοπίο. Τα τρένα και κυρίως οι σιδηροτροχιές στις οποίες κινούνταν αντιπροσώπευαν την κατάκτηση του χώρου (Judt, 2011: 10). Οι σιδηροδρομικές γραμμές κατασκευάστηκαν για μια συγκεκριμένη χρήση, αφού τίποτε άλλο δεν μπορούσε να κινηθεί πάνω τους. Επειδή οι γραμμές αυτές δεν μπορούσαν να κατασκευαστούν οπουδήποτε, παρά μόνο σε ορισμένες κλίσεις του εδάφους, με περιορισμένες καμπύλες και απαλλαγμένες από εμπόδια επίσης δάση, βράχια και καλλιέργειες, ο σιδηρόδρομος απαιτούσε, και μετέπειτα κατακτούσε, εξουσίες επί των ανθρώπων και της φύσης. Του δόθηκε το δικαίωμα να περνά μέσα από ιδιωτικές γαίες, το δικαίωμα ιδιοκτησίας, κατοχής και καταστροφής ακόμα και σε εποχές ειρήνης (Judt, 2011: 13). Επίσης, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί αποτελούσαν φορείς οργάνωσης του χώρου, ως καινοτόμα μέσα για τη συγκέντρωση και διακίνηση ανθρώπων σε πρωτοφανείς αριθμούς. Οι τεράστιοι σταθμοί στο Λονδίνο, το Παρίσι, το Βερολίνο και αλλού προκάλεσαν επανάσταση στην κοινωνική οργάνωση του δημόσιου χώρου (Judt, 2011: 18).

Η εξουσία αυτή που απέκτησαν οι σιδηρόδρομοι πάνω στον χώρο επηρέασε και τις τέχνες, ειδικά τη ζωγραφική, όπου την εποχή εκείνη κυριαρχούσαν ρεύματα όπως ο ρεαλισμός ή ο νατουραλισμός και είχαν ως κεντρική ιδέα την αναπαράσταση της πραγματικότητας. Άλλωστε, ο σιδηρόδρομος αποτελούσε το σύμβολο του νέου και σύγχρονου, κάτι που έψαχναν οι καλλιτέχνες της αστικής κοινωνίας. Οι σιδηροδρομικοί συρμοί και σταθμοί αποτέλεσαν το θέμα ή το φόντο των σύγχρονων εικαστικών τεχνών επί τέσσερις γενιές. Τίποτα δεν ήταν πιο μοντέρνο από τις αμαξοστοιχίες που κοσμούσαν τις νεοεξπρεσιονιστικές αφίσες της δεκαετίας του 1930. Τα ηλεκτροκίνητα υπόγεια τρένα ήταν το είδωλο των νεωτερικών ποιητών μετά το 1900 (Judt, 2011: 31, 50). Ο πίνακας του J.M.W. Turner «Βροχή, ατμός και ταχύτητα» (Rain, Steam and Speed, 1844), τα έργα του C.O. Monet «Ο σταθμός του Σαιν-Λαζάρ» (Gare Caint-Lazare, 1877), του Colin C. Cooper «Ο μεγάλος κεντρικός σταθμός» (Grand Central Station, 1909) αποτελούσαν μερικά από τα πιο γνωστά έργα που επηρεάστηκαν από την ενσωμάτωση του σιδηρόδρομου στην καθημερινή ζωή.

Η κοινή αισθητηριακή εμπειρία που προσλάμβαναν όλοι οι επιβάτες ενός τρένου ξεκίνησε να εκφράζεται και μέσω άλλων τεχνών, όπως ήταν η ποίηση και η μουσική. Αυτή η εμπειρία ήταν οπτική και συνάμα ακουστική. Οπτική διότι ο επιβάτης προσλάμβανε μια πληθώρα εικόνων, από το παράθυρο ενός κουπέ, και ακουστική λόγω των ήχων που έκανε η μηχανή μέσα στη ροή του χρόνου. Αυτές οι κοινές εμπειρίες δημιούργησαν μια μοντέρνα πολυεθνική παράδοση, η οποία εμπνεόταν από τους σιδηροδρόμους και εκφράστηκε κυρίως την Ευρώπη και την Αμερική (Fraser & Spalding, 2022).

Μία από τις πρώτες μουσικές αναπαραστάσεις του σιδηροδρόμου αποτελεί η σύνθεση του Alkan C. με τίτλο «Le Chemin de fer» (1849). Το έργο αυτό βρίσκει έμπνευση στο πώς κάποιος προσλαμβάνει τον ήχο που παράγει ένα κινούμενο τρένο που διασχίζει κάποιο τοπίο. Το έργο αυτό γράφτηκε την εποχή που ο William Turner ζωγράφισε τον πίνακα «Βροχή, ατμός και ταχύτητα» και συμπίπτει με τη δημιουργία του γαλλικού σιδηρόδρομου (Fraser & Spalding, 2022: 28). Το δεξιοτεχνικό γρήγορο τέμπο του κομματιού

μιμείται τη μεγάλη ταχύτητα που αναπτύσσει το τρένο κατά τη διάρκεια του ταξιδιού και το αργό τέλος του δείχνει την ομαλή είσοδο του τρένου στον σταθμό όπου πρέπει να σταθμεύσει. Το έργο προσπαθεί να αιχμαλωτίσει οποιαδήποτε ηχητική λεπτομέρεια του ταξιδιού και δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη μορφή του έργου παρά στο περιεχόμενό του. Ο διαχωρισμός της φόρμας από το περιεχόμενο<sup>26</sup> αποτελεί την κύρια αισθητική θεώρηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε όλο το φάσμα των τεχνών. Για να δημιουργηθεί αυτό το φαινόμενο ο συνθέτης έπρεπε να πειραματιστεί με τους ήχους και τα ρυθμικά σχήματα το οποία θα μπορούσαν να αποδώσουν με πιστότητα το κινούμενο τρένο. Έπρεπε να μεταφράσει την ταχύτητα, που αποτελεί ένα οπτικό και ηχητικό φαινόμενο, σε ένα μουσικό φαινόμενο (Fraser & Spalding, 2022: 31). Η αναφορά στο εν λόγω έργο δεν έχει σκοπό την ανάδειξη της ποικιλίας που περιλαμβάνει η μουσική φιλολογία, αλλά το γεγονός ότι ένα τέτοιο έργο, όπως και πολλά άλλα που συντέθηκαν, άφησαν πίσω τους μια παρακαταθήκη η οποία επηρέασε τη μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα και είχε ως βασική ιδέα την αναπαραγωγή των ήχων των μηχανών, οι οποίες ξεκίνησαν εκείνη την εποχή να γίνονται μέρος της καθημερινότητας. Οι μηχανές δηλαδή έφεραν νέους ήχους στη ζωή των ανθρώπων και οι ήχοι αυτοί στη συνέχεια ενσωματώθηκαν στη μουσική παλέτα των συνθετών και άλλαξαν την αισθητική του αιώνα. Αυτοί οι νέοι ήχοι και θόρυβοι ήταν η αντίδραση στην έντονη βιομηχανοποίηση και την καταστροφή του φυσικού τοπίου. Αυτό που προξενεί εντύπωση με τα συγκριμένα έργα ακόμα και σήμερα είναι η ικανότητα που έχουν να φέρνουν στο μυαλό και το σώμα των ακροατών την εμπειρία του να είσαι επιβάτης ενός τρένου και ταυτόχρονα να είσαι ένας παρατηρητής που βλέπει ένα τρένο να περνά (Fraser & Spalding, 2022).

Στο σημείο αυτό, θα γίνει μια μικρή παύση της ροής του κειμένου για να αναλυθεί περισσότερο ο δυϊσμός που αναφέρθηκε λίγο πιο πάνω μεταξύ περιεχομένου και μορφής. Με το περιεχόμενο εννοείται το θέμα, το αντικείμενο του έργου τέχνης ή το νόημά του. Το θέμα μετατρέπεται σε

---

<sup>26</sup> Τα μελωδικά σχήματα που χρησιμοποιούνται μέσα στο μουσικό έργο και με ποιον τρόπο αυτά δομούνται καθώς επίσης και το τονικό περιβάλλον που υιοθετείται για την ανάπτυξη του μουσικού υλικού.

περιεχόμενο μόνο με τη στάση του καλλιτέχνη, διότι το περιεχόμενο δεν είναι μόνο κάτι που παρουσιάζει κανείς, αλλά και ο τρόπος που το παρουσιάζει. «Περιεχόμενο κερδίζει ένα έργο τέχνης με τη μορφή. Με τα στοιχεία τη μορφής, όπως ο ρυθμός, η δομή, η επανάληψη και η παραλλαγή, ενώνονται η κοινωνική και η ατομική συνείδηση του καλλιτέχνη, για να συμπυκνώσουν ένα θέμα σε περιεχόμενο. Το περιεχόμενο είναι κάτι ασύγκριτα περισσότερο από το θέμα, όση σημασία και αν έχει η εκλογή του θέματος, το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης δεν καθορίζεται τόσο από το τι, αλλά από το πώς παριστάνεται, με ποιον τρόπο ο καλλιτέχνης εκφράζει τις κοινωνικές τάσεις της εποχής του και ποια μορφή δίνει στο υλικό» (Fischer, 1972: 169). Για παράδειγμα το θέρος μπορεί να παρασταθεί σαν γοητευτικό ειδύλλιο, σαν μια απλή καθημερινή εικόνα, σαν απάνθρωπο βάσανο ή σαν νίκη του ανθρώπου πάνω στη φύση, ανάλογα με τη θέση που μπορεί να πάρει ο καλλιτέχνης. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες και φιλόσοφοι έβλεπαν στη μορφή το ανώτερο, το ουσιαστικό, το πνευματικό Είναι και στο περιεχόμενο το δευτερεύον, το ανολοκλήρωτο και το μη φτασμένο σε πλήρη πραγματικότητα. Τα μαθηματικά θεωρούνταν η τελειότερη επιστήμη και η μουσική η τελειότερη τέχνη, από πολλούς επιφανείς του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διότι και στις δύο η ίδια η μορφή έχει γίνει περιεχόμενο.

Αυτές οι απόψεις για τη μορφή εξακολουθούν να επηρεάζουν ακόμα και σήμερα την τέχνη και την επιστήμη και πολλοί θεωρητικοί της τέχνης στον όψιμο καπιταλισμό αντλούν τη δικαίωσή τους από αυτές τις ιδέες. Άλλωστε, εάν ολόκληρη η φύση υπακούει στον νόμο της μορφής –παράδειγμα αποτελεί η μορφή του κρυστάλλου– πώς να μην είναι η μορφή στην τέχνη το απόλυτα αποφασιστικό στοιχείο και το περιεχόμενο να εμφανίζεται σαν μη ουσιαστικό; Πάνω σε αυτό το επιχείρημα δομούσαν το φιλοσοφικό τους υπόβαθρο διάφοροι καλλιτέχνες του μοντερνισμού, οι οποίοι όντες απομακρυσμένοι από την κοινωνία, συγκεκριμένα από το κοινό, τους ανθρώπους, και τα γεγονότα που διαδραματίζονταν στην καθημερινότητα, και με μοναδικά εργαλεία τους τη συμμετρία, τη γεωμετρία και τα μαθηματικά, προσπαθούσαν να καινοτομήσουν για χάρη της μορφής και μόνο, μια άλλη έκφραση της «Τέχνη για την τέχνη» όπου κατά μία έννοια

μετέτρεπαν τα μαθηματικά σε τέχνη. Οι καλλιτέχνες αυτοί, από καθαρά αστική και αλλοτριωμένη οπτική, αποτελούσαν προϊόντα μιας κοινωνίας, αυτής των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπου ο λογικός θετικισμός, με τις ραγδαίες αλλαγές που έφερε στις θεωρίες των φυσικών επιστημών, κυριαρχούσε ως φιλοσοφικό ρεύμα και όπου η Ευρώπη, μέχρι το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, βρισκόταν διαρκώς σε προετοιμασία για πόλεμο.

Έτσι η ψυχρότητα που απέπνεε η τεχνολογία, η οποία επικεντρωνόταν στην παραγωγή πολεμικών μηχανών, μεγάλωνε το αίσθημα της παθητικότητας και επηρέαζε το σύνολο των τεχνών. Δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι οι κοινωνικές αλλαγές είναι αυτές από τις οποίες προέρχονται οι αλλαγές στο περιεχόμενο και τη μορφή στην τέχνη. «Νέο είναι πάντα πρώτα το περιεχόμενο, όχι η μορφή. Το περιεχόμενο είναι αυτό που γεννά τη μορφή και όχι αντιστρόφως. Εκεί όπου η μορφή είναι σπουδαιότερη από το περιεχόμενο, εκεί αποδεικνύεται το περιεχόμενο απαρχαιωμένο: τον καιρό που ξεψυχούσε ο ιπποτισμός, ήρθε η κωμική όψιμη γοτθική τέχνη. Τον καιρό που ξεψυχούσε η απολυταρχία, ήρθε το παρακμασμένο ροκοκό. Τον καιρό της παρακμής της αστικής τάξης, αναδύθηκε η κενή αφαίρεση. Σε τελευταία ανάλυση το νέο περιεχόμενο είναι αυτό που καθορίζει τη νέα μορφή» (Fischer, 1972: 183).

Όσον αφορά τη μουσική, όταν αυτή ακολουθεί ένα κείμενο, το περιεχόμενό της είναι δοσμένο από το ίδιο το κείμενο. Το πρόβλημα που εγείρεται είναι για το περιεχόμενο της οργανικής μουσικής. Η απάντηση που έδωσε ο Σοπενχάουερ σε αυτόν τον προβληματισμό ήταν ότι «η μουσική είναι εντελώς ανεξάρτητη από τον κόσμο που βλέπουμε, είναι απεικόνιση της ίδιας της βούλησης και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο η επίδραση της μουσικής είναι πολύ πιο ισχυρή και διεισδυτική από ό,τι των άλλων τεχνών» (Τσέτσος, 2012). Πέρα από τις μεταφυσικές ερμηνείες του Σοπενχάουερ, το πρόβλημα έγκειται στη δυσκολία να δοθεί μια απάντηση που να στηρίζεται στην ιστορική εξέλιξη της μουσικής μέσα από την αλλαγή των κοινωνιών. Αρχικά, σκοπός της μουσικής ήταν να προκαλεί ομαδικές συγκινήσεις, την ευχαρίστηση ή το πένθος ή να αποτελεί κίνητρο για την εργασία ή τον πόλεμο. Λειτουργούσε ως ένα μέσο για να φέρνει τον άνθρωπο σε μία κατάσταση, αλλά όχι για να

παριστάνει την πραγματικότητα. Στόχος ήταν να προκαλέσει μια προμελετημένη κατάσταση και να δημιουργήσει ένα ορισμένο αίσθημα. Σύμφωνα με τον Hanns Eisler, από ορισμένους ρυθμούς, ορισμένες τονικές σειρές<sup>27</sup> και εικόνες ήχων προήλθαν με την πάροδο των αιώνων αυτόματοι συνειρμοί. Αυτοί οι συνειρμοί μπορεί να ήταν ένας εμβατηριακός ρυθμός ή κάποιος χορευτικός ρυθμός μιας σουίτας, που επέτρεπαν ακόμα και στον αδαή ακροατή την άμεση συμμετοχή. «Όταν παίζεται μουσική για χορό, η μουσική αυτή είναι καθαυτή χωρίς περιεχόμενο και η λειτουργία της συνίσταται στο να αποτελέσει κίνητρο για έναν ορισμένο χορό, το περιεχόμενο της το αποκτά από τις κινήσεις και τη διέγερση αυτών που χορεύουν. Όταν τέτοιες μουσικές μορφές εισέλθουν σε ένα κονσέρτο ή μία συμφωνία, εμφανίζονται τότε, με βάση τους αυτόματους συνειρμούς, σαν περιεχόμενο. Στη μουσική το περιεχόμενο μετατρέπεται πάντα σε μορφή, η μορφή σε περιεχόμενο και μόνο στη μουσική δομή μπορεί να εκδηλώνεται το περιεχόμενο. Επίσης ένα νέο περιεχόμενο μπορεί να δρα με παλαιές μορφές, μεταβιβάζοντάς του νέες λειτουργίες» (Fischer, 1972: 243). Εδώ ο Φίσερ υποστηρίζει ότι ένα κοινωνικό περιεχόμενο, αυτό του χορού, εκφράζεται μόνο με τη μορφή, δηλαδή τη μουσική.

Την ίδια περίοδο, δεν συντελέστηκε μόνο στις χερσαίες μεταφορές πρόοδος αλλά και στις θαλάσσιες, με τη χρήση του ατμόπλοιου. Το σιδηροδρομικό δίκτυο αποτελούσε ένα συμπληρωματικό μέσο της διεθνούς ναυτιλίας. Από οικονομική σκοπιά, ο σιδηρόδρομος ήταν κατά κύριο λόγο μια εφεύρεση ικανή να συνδέει μια περιοχή που παρήγε ογκώδεις και βαριές πρώτες ύλες με ένα λιμάνι, όπου αυτά τα προϊόντα φορτώνονταν σε πλοία για να μεταφερθούν στα βιομηχανικά και αστικά κέντρα. Το 1840 τα ατμόπλοια μετέφεραν το 14%

---

<sup>27</sup> Οι πτώσεις στη μουσική αποτελούν παράδειγμα συγκεκριμένης τονικής σειράς, η οποία προκαλεί το αίσθημα ότι κάτι φτάνει στο τέλος και ότι, εάν δεν βρίσκεται στο τέλος του μουσικού κομματιού, μέσω αυτής θα γεννηθεί κάτι καινούργιο. Για λόγους κατανόησης μπορούμε να παρομοιάσουμε μία μουσική πτώση ως ένα σημείο στίξης που φανερώνει το σταμάτημα στον μουσικό λόγο. Ως πτώση στην τονική μουσική ορίζεται μια συγκεκριμένη ακολουθία συγχορδιακών συνηχήσεων με καταληκτικό περιεχόμενο. Κάποιος ακροατής όταν ακούει ένα μουσικό έργο, μπορεί να μην καταλαβαίνει άμεσα πού υπάρχουν πτώσεις, αλλά βιώνει την ψυχική ηρεμία που επέρχεται από αυτές. Ακόμα και στην ατονική μουσική οι πτώσεις θεωρούνται σημαντικά συστατικά ενός έργου, αλλά εκεί δεν υπάρχουν συγκεκριμένες τονικές ακολουθίες για να τις ορίσουν, παρά μόνο η μείωση της έντασης των προκαλούμενων συναισθημάτων, η οποία μπορεί να επιτευχθεί με διάφορες τεχνικές.



του συνόλου των εμπορευμάτων που διακινούνταν διεθνώς, ενώ το 1870 το ποσοστό αυτό έφτασε το 49% (Hobsbawm, 1976: 40). «Χάρη στον σιδηρόδρομο, το ατμόπλοιο και τον τηλεγράφο, που τελικά αντιπροσώπευαν τα πιο κατάλληλα για τον σύγχρονο τρόπο παραγωγής μέσα επικοινωνίας, η γεωγραφική έκταση της καπιταλιστικής οικονομίας μπόρεσε ξαφνικά να πολλαπλασιαστεί, καθώς εντεινόνταν οι εμπορικές συναλλαγές της. Ολόκληρη η υφήλιος έγινε τμήμα αυτής της οικονομίας. [...] Ο καπιταλισμός είχε τώρα στη διάθεσή του ολόκληρο τον κόσμο. Ανάμεσα στο 1800 και το 1840, ο όγκος των διεθνών εμπορικών συναλλαγών δεν είχε καν διπλασιαστεί. Ανάμεσα στο 1850 και το 1870 αυξήθηκε κατά 260%» (Hobsbawm, 1976: 21 – 22). Δημιουργήθηκε έτσι ένα εμπορικό δίκτυο μέσω του οποίου μπορούσαν να μεταφέρονται στις Ηνωμένες Πολιτείες δημητριακά από τη Χιλή, καφές και κακάο από το Μεξικό, άλλα τρόφιμα από την Αυστραλία, ρύζι και ζάχαρη από τη Κίνα, ακόμη και μερικά προϊόντα από την Ιαπωνία.

Αυτό το εμπορικό δίκτυο δεν αφορούσε μόνο άψυχα εμπορεύματα αλλά και ανθρώπους, οι οποίοι μετανάστευαν ή ήθελαν να ανακαλύψουν νέους πολιτισμούς. Το 1849 υπήρχαν στην Καλιφόρνια εβδομήντα έξι Κινέζοι, στα τέλη του 1850 έφτασαν τους 4.000, το 1852 ήταν τουλάχιστον 20.000, ώσπου το 1876 ήταν κάπου στις 111.000, δηλαδή το 25% όλων των ετεροχθόνων κατοίκων της Καλιφόρνιας. Έφεραν μαζί τους τη δεξιοτεχνία, την ευφυΐα και το επιχειρηματικό τους πνεύμα, ενώ ένα παρεπόμενο της εγκατάστασής τους στην καινούργια πατρίδα τους ήταν ότι εισήγαγαν στον δυτικό πολιτισμό κάποια από τα δημοφιλέστερα πολιτιστικά προϊόντα της Ανατολής (Hobsbawm, 1976: 45).

Με λίγα λόγια, όλη αυτή η διεύρυνση της αγοράς των βιομηχανικών κρατών είχε ως αποτέλεσμα την ανακάλυψη μουσικών πολιτισμών οι οποίοι μέχρι τότε θεωρούνταν άγνωστοι. Οι σιδηρόδρομοι και τα ατμόπλοια έδιναν τη δυνατότητα μεταφοράς αυτών των μουσικών πολιτισμών στα ανεπτυγμένα αστικά κέντρα. Εκεί, οι μουσικοί και γενικότερα οι άνθρωποι των τεχνών μπορούσαν να έρθουν σε επαφή με πολιτισμικές παραδόσεις τις οποίες είχαν τη δυνατότητα να εκμεταλλευτούν, για να εμπλουτίσουν τη δική τους

παραγωγή ή και ακόμα για να δημιουργήσουν νέα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως και έγινε. Το γεγονός αυτό αποτελεί κάτι πρωτόγνωρο, διότι σε καμία προηγούμενη περίοδο δεν μπορούσε να επιτευχθεί με τέτοια ευκολία και ειδικά μεταξύ δύο διαφορετικών ηπείρων. Τα διηπειρωτικά και ενδοηπειρωτικά ταξίδια είχαν γίνει ζήτημα ημερών και εβδομάδων αντί μηνών. Με την ολοκλήρωση της Υπερσιβηρικής σιδηροδρομικής γραμμής το 1904, το ταξίδι από το Παρίσι στο Βλαδιβοστόκ διαρκούσε δεκαπέντε με δεκαέξι μέρες (Hobsbawm, 1987: 31). Επομένως, η μηχανή εσωτερικής καύσης, το τηλέφωνο, το γραμμόφωνο, ο ηλεκτρικός λαμπτήρας πυρακτώσεως ακόμα και το αυτοκίνητο, που τέθηκε σε εφαρμογή το 1880, δεν αποτελούν απλές επαναστατικές εξελίξεις της τεχνολογίας, αλλά προμήνυαν τις αλλαγές που θα δέχονταν τα απανταχού καλλιτεχνικά ρεύματα ανά τον κόσμο. Από τον 10<sup>ο</sup> αιώνα, εποχή που ξεκίνησε να διαδίδεται το γρηγοριανό μέλος στα μεγάλα κέντρα της Καθολικής εκκλησίας<sup>28</sup>, μέχρι και τα μισά του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπήρχε ανταλλαγή ιδεών όσον αφορά τη μουσική μέσα στα όρια της Ευρωπαϊκής περιφέρειας. Αυτό σήμαινε ότι τον τρόπο με τον οποίο γραφόταν η μουσική στην ιταλική περιφέρεια, επηρεασμένη από την ιταλική παράδοση, μπορούσε να τον υιοθετήσει και κάποιος μουσικός που έμενε στη Γαλλία ή τη Γερμανία. Παράδειγμα αποτελεί η ιταλική μπαρόκ όπερα των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Είναι αποτέλεσμα της ιταλικής παράδοσης, αλλά επηρέασε και όλα τα μεγάλα μουσικά ευρωπαϊκά κέντρα μέχρι και τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Μάμαλης, 2011).

Η ανάμειξη όμως της ανατολικής μουσικής παράδοσης με τη λόγια ευρωπαϊκή μουσική ξεκίνησε με την άνοδο του σιδηρόδρομου. Το 1875 η Βραζιλία, η Αργεντινή, το Περού και η Αίγυπτος είχαν ένα σιδηροδρομικό δίκτυο με μήκος γύρω στα χίλια μίλια, η Κεϋλάνη, η Ιάβα, η Ιαπωνία ακόμη και η Ταϊτή διέθεταν ήδη σιδηροδρομικές γραμμές (Hobsbawm, 1976: 37). Οι τέχνες γνώρισαν μια πρωτόγνωρη διεθνοποίηση με την υιοθέτηση εξωτικών επιρροών ιαπωνικής προέλευσης από τη δεκαετία του 1860, αφρικανικής προέλευσης στα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα και από τα νησιά της Ινδοκίνας

---

<sup>28</sup> Η διάδοση του Γρηγοριανού μέλους δεν έγινε λόγω κάποιας αισθητικής ανωτερότητας σε σχέση με τη θρησκευτική μουσική άλλων περιοχών αλλά δια πυρός και σιδήρου από τον Καρλομάγνο, προσπαθώντας να διαμορφώσει την πολιτική και πολιτισμική ενότητα του βασιλείου του.

την περίοδο των μεγάλων εκθέσεων στο Παρίσι. Η ατμοκίνηση στο σύνολό της, χρησίμευσε και στη μεταφορά οπλισμού και στρατού. Έτσι, «μεταξύ των ετών 1876 και 1915 το ένα τέταρτο περίπου της επιφάνειας της ξηράς στον πλανήτη μοιράστηκε μεταξύ κάποιων κρατών. Η Βρετανία διέυρνε την επικράτειά της κατά τέσσερα εκατομμύρια τετραγωνικά μίλια, η Γαλλία κατά τριάντισι εκατομμύρια, η Γερμανία απέκτησε πάνω από ένα εκατομμύριο, το Βέλγιο και η Ιταλία κάτι λιγότερο από ένα εκατομμύριο η καθεμία». Επεκτάθηκαν επίσης οι ΗΠΑ, η Πορτογαλία και η Ισπανία (Hobsbawm, 1987: 98).

Πολλοί καλλιτέχνες στράφηκαν προς τη λαϊκή τέχνη και το λαϊκό τραγούδι, επειδή θεωρούσαν ότι αυτή ήταν η μόνη αδιαμεσολάβητη πτυχή της τέχνης η οποία δεν είχε αλλοιωθεί από τη σύγχρονη κοινωνία, είχε προέλθει από παλιές παραδόσεις, δεν εξυπηρετούσε τις ανάγκες των κυρίαρχων τάξεων και εξέφραζε την παραμόρφωση και τη διαφθορά από το σύστημα της κυρίαρχης τάξης. Επιπλέον όσοι χρησιμοποίησαν το λαϊκό στοιχείο αντιλαμβάνονταν τον μουσικό και συναισθηματικό πλούτο που περιείχε στον πυρήνα της αυτή η τέχνη καθώς και την αμεσότητα την οποία απέπνεε στο κοινό, αφού αποτελούσε απότοκο της καθημερινής ζωής της αγροτικής και εργατικής τάξης. Αυτόν τον πλούτο η αστική τάξη αδυνατούσε να τον παράξει με τα βιώματα τα οποία είχε, αφού ο καθωσπρεπισμός αποτελούσε το ιερό σύμβολο της καθημερινότητάς της, και λόγω της αλλοτριωμένης ζωής που ζούσε μέσα στα αστικά κέντρα. Η χρήση της λαϊκής τέχνης μόνο ως ένα «επαναστατικό» μέσο ενάντια στην αστική κουλτούρα οδήγησε στην αλλοίωσή της. Ο Ούγγρος συνθέτης Bela Bartok προσπάθησε να «καθαρίσει» τη λαϊκή μουσική από τα στοιχεία που προστέθηκαν αργότερα, το «kitsch» στοιχείο που είχε εισχωρήσει μέσα της, και να την επαναφέρει όσο πιο κοντά μπορούσε στην αρχική της μορφή (Fischer, 1972: 83). Το λαϊκό στοιχείο δεν το έφεραν μόνο οι μετανάστες του εξωτερικού στα μεγάλα αστικά κέντρα αλλά και μεγάλο μέρος των αγροτών της Ευρώπης, οι οποίοι μέσω της διαδικασίας της πρωταρχικής συσσώρευσης οδηγήθηκαν στις πόλεις για να μετατραπούν σε βιομηχανικούς εργάτες. Αυτή η βίαιη κίνηση έφερε έναν όχλο εξαθλιωμένων ανθρώπων οι οποίοι «κουβαλούσαν» μαζί τους όλη τη

δαισιδαιμονία της υπαίθρου, τα τραγούδια και τις μπαλάντες τους. Η ταχύρρυθμη αστικοποίηση δημιούργησε έναν κόσμο με πρωτόγνωρα ποσοστά κατοίκων στα αστικά κέντρα. «Το 1800 υπήρχαν μόλις δεκαεπτά πόλεις στην Ευρώπη με πληθυσμό 100.000 ή πλέον, με συνολικό πληθυσμό κάτω από 5 εκατομμύρια. Το 1890 υπήρχαν ήδη 103 πόλεις με συνολικό πληθυσμό περισσότερο από έξι φορές μεγαλύτερο [...]. Σημαντικό ήταν το γεγονός ότι δημιούργησε ένα εξαιρετικά εκτεταμένο δίκτυο μεσαιών και μεγάλων πόλεων, σχετικά πυκνές ζώνες ή αστικά συμπλέγματα με τέτοια αστική και βιομηχανική ανάπτυξη που βαθμιαία κατέτρωγαν την ύπαιθρο της περιοχής» (Hobsbawm, 1987: 42).

Οι αποικίες που δημιουργήθηκαν μεταξύ ευρωπαϊκών χωρών σε συνδυασμό με την ευκολία των μεταφορών, γέννησε καλλιτεχνικούς δεσμούς μεταξύ Δυτικής και Ανατολικής παράδοσης. «Στις λαϊκές τέχνες, οι επιρροές από την Ισπανία, τη Ρωσία, την Αργεντινή, τη Βραζιλία και τη Βόρεια Αμερική εξαπλώθηκαν σε όλον τον δυτικό κόσμο» (Hobsbawm, 1987: 345). Η κουλτούρα, επίσης, υπέστη μια πρωτόγνωρη διεθνοποίηση εξαιτίας της άνεσης με την οποία μπορούσαν να κινηθούν οι άνθρωποι σε κάποια πολιτισμική ζώνη. Μεγάλος αριθμός των διανοούμενων κατά την περίοδο αυτή εξαπλώθηκε σε διάφορες χώρες του πλανήτη υπό τη μορφή μεταναστών για μόνιμη εγκατάσταση, απλών επισκεπτών ή μέσω πανεπιστημίων για να εμπλουτίσουν τη διεθνή κουλτούρα. «Η υψηλή κουλτούρα, από τη δεκαετία του 1880 και μετά, στηριζόταν σε έναν συνδυασμό γηγενούς παραγωγής και προϊόντων εισαγωγής» (Hobsbawm, 1987: 346). Ο R. P. Locke<sup>29</sup> στο βιβλίο του «Musical Exoticism» αναφέρει ότι: «Μία ανεπαρκής ιστορική αναφορά για την εξέλιξη της Δυτικής μουσικής είναι η συνεχής ανανέωσή της μέσω της επικοινωνίας με κοντινές

---

<sup>29</sup> Ο Ralph P. Locke είναι καθηγητής και πρώην πρόεδρος μουσικολογίας στο πανεπιστήμιο του Ρότσεστερ, στη Νέα Υόρκη, του τμήματος «Eastman School of Music». Έχει δημοσιεύσει πολλά άρθρα και κεφάλαια βιβλίων με μουσικολογικό περιεχόμενο, 4 βιβλία, από τα οποία τα 2 ασχολούνται με τον τρόπο που επηρέασε ο εξωτισμός τη λόγια μουσική και έχει συνεισφέρει σε σημαντικά έργα όπως τα «Grove Dictionary of Music» και «American National Biography». Οι πληροφορίες αυτές πάρθηκαν από το Locke, R., P. (2015). *Music and the Exotic from Renaissance to Mozart*. New York: Cambridge University Press. Περισσότερες πληροφορίες μπορεί να βρει κανείς και στη σελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο.

λαϊκότροπες μουσικές παραδόσεις και εθνικούς χορούς από τις αποκαλούμενες περιφερειακές ευρωπαϊκές περιοχές<sup>30</sup>» (Locke, 2009).

Με τη χρήση του σιδηρόδρομου και του ατμόπλοιου, η Δυτική μουσική ξεκίνησε να συνδέεται όλο και περισσότερο με μουσικές παραδόσεις που δεν ανήκαν σε περιφερειακές ευρωπαϊκές περιοχές αλλά με παραδόσεις της Ασίας, όπως η Κινέζικη μουσική ή αυτή της Ινδονησίας. Με τη βοήθεια της τεχνολογίας δηλαδή έγινε εφικτή η μεταφορά διαφόρων πολιτισμικών προϊόντων από την Ασία στην Ευρώπη, με αποτέλεσμα οι γηγενείς να έχουν τη δυνατότητα να εκμεταλλευτούν όλον αυτόν τον ακατέργαστο πλούτο. Σιγά σιγά το εξωτικό στοιχείο γινόταν τμήμα της καθημερινής εκπαίδευσης, όπως τα μυθιστορήματα του Karl Friedrich May, όπου ο φανταστικός Γερμανός ήρωας διανύει όλη την Άγρια Δύση και την ισλαμική Ανατολή, φτάνοντας μέχρι τα βάθη της Αφρικής και της Λατινικής Αμερικής. Μεταξύ του 1840 και 1870, η παγκόσμια εμπορική ναυτιλία αυξήθηκε από 10 σε 16 εκατομμύρια τόνους, ενώ διπλασιάστηκε στα επόμενα σαράντα χρόνια. Ταυτόχρονα, το μήκος του παγκόσμιου σιδηροδρομικού δικτύου, που το 1870 έφτανε τα 200.000 χιλιόμετρα, ξεπέρασε το ένα εκατομμύριο χιλιόμετρα τις παραμονές του 1914. Όλος αυτός ο πυκνός ιστός μεταφορών ξεκίνησε να αγκαλιάζει ακόμα και τους «καθυστερημένους» και περιθωριακούς τόπους εντάσσοντάς τους στην παγκόσμια οικονομία. Πολλές από τις περιοχές αυτές έμοιαζαν να αποτελούν εν δυνάμει απλές προεκτάσεις του ανεπτυγμένου κόσμου, καθώς αποικίζονταν και αναπτύσσονταν από ανθρώπους ευρωπαϊκής καταγωγής, οι οποίοι περιθωριοποιούσαν τους γηγενείς κατοίκους δημιουργώντας πόλεις και βιομηχανικό πολιτισμό (Hobsbawm, 1987: 104).

Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα μουσικού ρεύματος που γεννήθηκε από την εισαγωγή ξένων μουσικών στοιχείων, κυρίως από τη μουσική της Ιάβας και γενικότερα της Ινδοκίνας, ήταν αυτό του Ιμπρεσιονισμού και οι συνθέσεις του

---

<sup>30</sup> Η μετάφραση έγινε από εμένα.

Claude Debussy<sup>31</sup>. Με τη συμμετοχή του στην έκθεση του 1889<sup>32</sup> στο Παρίσι, ακούγοντας και βλέποντας μουσικούς της ορχήστρας γκαμελάν (gamelan), βελτιώνοντας και μεταμορφώνοντας τους ήχους που άκουσε, τους ένταξε στο δικό του μουσικό ιδίωμα<sup>33</sup> (Tamagawa, 2020: 1). Γκαμελάν ονομάζεται η γηγενής ορχήστρα των νησιών της Ιάβας, του Μπαλί, και της Ινδονησίας, που αποτελείται από πολλούς τύπους γκόνγκ (gong), τα οποία ονομάζονται *repon*, και διάφορες ομάδες κουρδισμένων μεταλλικών οργάνων, όπως πιατίνια ή μεταλλικές πλάκες, που παίζονται με σφυριά και ονομάζονται *wilah*. Μια τυπική ορχήστρα γκαμελάν αποτελείται από 156 ανεξάρτητα μπρούτζινα *wilah* και 75 *repon*. Είναι κυρίως ορχήστρα κρουστών οργάνων, αλλά μπορεί να γίνει και προσθήκη άλλων, όπως φλάουτων από μπαμπού (*suling*), εγχόρδου οργάνου που παίζεται με δοξάρι (*rebab*) ή ανθρώπινης φωνής (Sorrell, 1990). Στη μουσική αλλά και στις υπόλοιπες τέχνες ξεκίνησε το φαινόμενο που είναι γνωστό ως Οριενταλισμός ή Εξωτικισμός. Ο ίδιος ο Debussy το 1913 έγραψε: «Υπήρχαν και ακόμα υπάρχουν, παρ' όλα τα δεινά του εκπολιτισμού, κάποιοι αξιαγάπητοι ιθαγενείς άνθρωποι που η μουσική τους είναι τόσο φυσική όσο και η αναπνοή. Το ωδείο τους είναι ο αδιάκοπος ρυθμός της θάλασσας, ο άνεμος ανάμεσα στις φυλλωσιές και οι χιλιάδες ήχοι της φύσης που αυτοί καταλαβαίνουν χωρίς να συμβουλεύονται κάποια τυχαία διατριβή. Η παράδοσή τους προέρχεται από παλιά τραγούδια, που συνδυάζονταν με χορούς, τα οποία σφυρηλατούνταν μέσα στους αιώνες. Η μουσική της Ιάβας είναι βασισμένη σε έναν τύπο αντίστιξης, που κάνει αυτήν του Παλεστρίνα να μοιάζει παιδική». Επίσης, σε ένα γράμμα του το 1895 αναφέρει σε έναν φίλο του: «Θυμάσαι τη μουσική της Ιάβας, ικανή να εκφράσει κάθε απόχρωση του νοήματος, ακόμα και αυτού που δεν έχει αναφερθεί, και η οποία κάνει την τονική και τη δεσπόζουσα να φαίνονται ως φαντάσματα» (Lockspeiser, 1957: 115).

---

<sup>31</sup> Η επιλογή του συγκεκριμένου συνθέτη έγινε διότι αποτελεί ορόσημο για το ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού και τα έργα του είναι ακόμα και σήμερα πολύ διάσημα στη μουσική φιλολογία. Υπήρξαν πολλοί άλλοι αξιόλογοι συνθέτες του ρεύματος αυτού, τους οποίους μπορεί κάποιος να αναζητήσει ανατρέχοντας στη βιβλιογραφία.

<sup>32</sup> Γίνεται αναφορά στην Exposition Universelle.

<sup>33</sup> Η δυτική συγκεκριμένη μουσική δεν μπορεί να αναπαράγει ακριβώς τους ήχους των οργάνων της ορχήστρας γκαμελάν, λόγω του ιδιαίτερου κουρδίσματός της.

Η έκθεση του Παρισιού, η οποία δεν αποτελεί τη μοναδική έκθεση εκείνης της εποχής με περιεχόμενο τον πολιτισμό «ξένων λαών», αλλά υπήρξε μέρος μιας σειράς παρόμοιων γεγονότων που τα αποκαλούσαν αποικιακές εκθέσεις, δεν γινόταν μόνο για λόγους ανάδειξης ξένων πολιτισμικών στοιχείων, ούτε αποτελούσαν αντικειμενικές καταγραφές. Αυτές οι απεικονίσεις αποτελούσαν ιδεολογικές κατασκευές που ενίσχυαν την αίσθηση της ανωτερότητας του «πολιτισμένου» έναντι του «πρωτόγονου». «Τα κίνητρα πίσω από αυτές τις εκθέσεις ήταν παρόμοια με τα κίνητρα που βρίσκονται πίσω από τις ένοπλες στρατιωτικές παρελάσεις. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε μια δημόσια επίδειξη δύναμης που φιλοδοξεί να αποτρέψει πιθανές επιθέσεις προκαλώντας δέος στον εχθρό». Η έκθεση του 1889 δεν ήταν η πρώτη που έφερε σε επαφή το ευρωπαϊκό κοινό με τις ορχήστρες γκαμελάν. Το 1879 στην Ολλανδία και το 1882 στην Αγγλία, μουσικοί της Ιάβας έδωσαν μουσικές παραστάσεις για χάρη των κατακτητών τους (Tamagawa, 2020). Το μεγάλος κόστος για τη διεξαγωγή τους είχε κι έναν δεύτερο σκοπό, αυτόν της επίδειξης των νέων μηχανών στο ευρύτερο κοινό. Η επιτυχία εκείνων των εκθέσεων ήταν τόσο μεγάλη σε όλα τα αστικά κέντρα της Ευρώπης, που «η μηχανή και η εξουσία της έφτασαν να συμβολίζουν το κεφάλαιο σε όλα τα πεδία της κοινωνικής ζωής, ακόμη και στη λογοτεχνία». Η κυρίαρχη ιδέα της εποχής, ότι οι μηχανές θα αποκαταστήσουν με κάποιον τρόπο το ανθρώπινο είδος, είχε επηρεάσει τόσο τους συγγραφείς, μεταξύ των οποίων και τον Ντοστογιέφσκι που στο βιβλίο του «Σημειώσεις από το Υπόγειο», αναφερόμενος στο Κρυστάλλινο Παλάτι, δηλαδή «την τελική απώλεια της ανθρωπιάς» του ήρωα αλλά και του κάθε ανθρώπου, «την τελική συντριβή της ανθρώπινης αντίστασης στο κεφάλαιο, συντριβή που φυσικά θα έρθει εις πέρας με επιστημονικά μέσα» έγραφε τα εξής: «Αρκεί να ανακαλύψουμε αυτούς τους φυσικούς νόμους και ο άνθρωπος δεν θα είναι πια υπεύθυνος για τις πράξεις του. Η ζωή του θα γίνει εύκολη και απλή. [...] Έπειτα θα εμφανιστούν καινούργιες οικονομικές σχέσεις, ετοιμοπαράδοτες, υπολογισμένες από τα πριν με μαθηματική ακρίβεια. Κι έτσι, κάθε πιθανό ερώτημα θα εξαφανιστεί σαν σπιθούλα που έλαμψε για λίγο κι έσβησε, απλά

και μόνο γιατί κάθε πιθανή απάντηση θα βρίσκεται στη διάθεσή μας. Τότε πια είναι που θα χτιστεί το κρυστάλλινο παλάτι» (Caffentzis, 2012: 288 – 289).

Τρεις ήταν οι βασικές εξωτικές τεχνοτροπίες από τις οποίες επηρεάστηκε η Ευρωπαϊκή μουσική, αυτή που προερχόταν από την Τουρκία, αυτή των Ούγγρων-Ρομά και της Άπω Ανατολής. Η τουρκική τεχνοτροπία παρείχε ένα γλαφυρό μουσικό υπόβαθρο για δραματικά έργα, τα οποία αναπαριστούσαν άγνωστα τοπία και ξένους, μη Ευρωπαίους, χαρακτήρες. Η όπερα «Απαγωγή από το Σεράι» (Die Entführung aus dem Serail) του Β. Α. Μότσαρτ, που πρωτοπαίχτηκε το 1782, αναπαριστά τουρκικές προσωπικότητες υιοθετώντας την τουρκική μουσική τεχνοτροπία και χρησιμοποιώντας πληθώρα κρουστών και πνευστών οργάνων. Επίσης, ο Μπετόβεν στο έργο «Τα Ερείπια των Αθηνών» (Die Ruinen von Athen) κάνει χρήση του εξωτικού στυλ όπως και ο Robert Schumann στο έργο «Εικόνες από την Ανατολή» (Bilder aus Osten) κ.ά. (Tamagawa, 2020). Οι συνθέτες της εποχής είχαν επηρεαστεί από τις στρατιωτικές μπάντες των Γενίτσαρων, οι οποίες περιείχαν μεγάλο αριθμό κρουστών και πνευστών οργάνων, ενώ και ο τρόπος «alla turca» έγινε εξαιρετικά διάσημος στη Δυτική μουσική από τα τέλη του 18ου μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα (Tamagawa, 2020: 3). Όσον αφορά την Ουγγρική τεχνοτροπία, αυτή βασίζεται, όπως και η προερχόμενη από την Τουρκία, σε εσωμουσικά στοιχεία. Κάποια από αυτά είναι η εφαρμογή συγκεκριμένων συνηχήσεων, που δίνουν την αίσθηση ότι το λαϊκό στοιχείο είναι δεσπόζον, και η χρήση ιδιαίτερων ρυθμικών στοιχείων<sup>34,35</sup>.

Αναφορικά με τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν την Κίνα οι Ευρωπαίοι, αυτός βασιζόταν κυρίως σε αναφορές Ιησουιτών ιεραποστόλων οι οποίοι προσπάθησαν να φέρουν τον χριστιανισμό σε αυτές τις περιοχές από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Πριν ακόμα υπάρξουν ακριβείς πληροφορίες για τη μουσική των Κινέζων, συνθέτες του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα προσπάθησαν να σκιαγραφήσουν στα έργα τους το άκουσμα της κινέζικης μουσικής, χωρίς οι ίδιοι να το έχουν

---

<sup>34</sup> Για περισσότερες πληροφορίες μπορεί κανείς να ανατρέξει στο (Bellman, 1998) στις σελίδες 82-83.

<sup>35</sup> Γνωστοί συνθέτες της εποχής που επηρεάστηκαν και υιοθέτησαν την Ουγγρική τεχνοτροπία ήταν οι Franz Schubert, Johannes Brahms και Franz Liszt (Tamagawa, 2020: 6 – 9).



ποτέ ακούσει<sup>36</sup>. Την εποχή εκείνη, δηλαδή πριν την έλευση του σιδηρόδρομου, παραδείγματα για το πώς μπορεί να ηχεί η πραγματική κινέζικη μουσική ξεκίνησαν να εκδίδονται, όπως πέντε μεταγραφές κινέζικων τραγουδιών, το 1735, από έναν ιησουίτη ιστορικό ονόματι Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) (Tamagawa, 2020: 12). Το μεγαλύτερο μέρος του 19<sup>ου</sup> αιώνα η μουσική που εμπνεόταν από αυτή των Κινέζων δεν μπόρεσε να ξεπεράσει το επίπεδο των αστικών σαλονιών και μόνο προς τα τέλη του αιώνα μπόρεσε να εξελιχθεί και να γίνει πιο σύνθετη.

Οι πιο εκλεπτυσμένοι εκπρόσωποι του μουσικού εξωτισμού σύμφωνα με τον Tamagawa ήταν τα συμφωνικά τραγούδια του Gustav Mahler «Τα τραγούδια της Γης» (Das Lied von der Erde, 1908), όπου οι στίχοι του έργου είναι επηρεασμένοι από την ποίηση του Li-Tai-Po της δυναστείας των Τανγκ, το σκηνικό έργο του Igor Stravinsky «Το Αηδόνι» (Le rossignol, 1914) και τα έργα του Giacomo Puccini «Δεσποινίς Μπατερφλάι» (Madame Butterfly) και «Τουραντότ» (Turandot, 1924). Τέλος, μεταξύ των Γάλλων συνθετών αυτός που ανέδειξε και εκμεταλλεύτηκε τον εξωτικό ήχο στα έργα του, επιφανειακά σε σχέση με τους διαδόχους του, ήταν ο Camille Saint-Saens<sup>37</sup>. Τα έργα των προαναφερθέντων συνθετών αποτελούσαν προϊόντα ενός μουσικού λεξιλογίου<sup>38</sup>, το οποίο φτιάχτηκε για να δίνει την εντύπωση του εξωτισμού, όπου ήταν απαραίτητο, αλλά δεν αποτελούν μέρος ενός ρεύματος το οποίο γεννήθηκε από την Ασιατική μουσική (Day-O'Connell, 2007).

Μπορεί αυτός ο μουσικός πλούτος να δημιουργήσε έργα απείρου κάλλους, όμως πολλοί συνθέτες δεν ασπάστηκαν αυτό το ιδίωμα. Ο Hector Berlioz, μετά την ακρόαση Κινέζικης και Ινδικής μουσικής στην παγκόσμια έκθεση του Λονδίνου (Universal Exposition in London) το 1851, έγραψε στο βιβλίο του «Οι Βραδιές με την Ορχήστρα» (Les Soirees de l' Orchestre): «Είναι ακόμα

---

<sup>36</sup> Το έργο του Henry Purcell η «Βασίλισσα των Ξωτικών» (The Fairy Queen) (1692), η μονόπρακτη όπερα-μαπάλετο του Christoph Willibald von Gluck «Τα Κινέζικα» (Le cinese) (1754), η «Κινέζικη Οβερτούρα» (Chinese Overture and March: Incidental Music to Turandot) (1805) του Βέμπερ κ.ά.

<sup>37</sup> Έργα στα οποία γίνεται η χρήση των ξένων αυτών ακουσμάτων είναι: «Samson et Dalila», «Le princesse jaune», «Nuit persane», «Melodies persanes», «Africa», «Havanaise» κ.ά.

<sup>38</sup> Το λεξιλόγιο αυτό περιλάμβανε πεντατονικές κλίμακες (κλίμακες με πέντε φθόγγους σε αντίθεση προς τις παραδοσιακές κλίμακες της Δυτικής μουσικής, που αποτελούνται από εφτά φθόγγους) χωρίς ημιτόνια και χρωματικές ελάσσονες κλίμακες, με δεσπόζον στοιχείο το διάστημα δευτέρας αυξημένο.

βυθισμένοι στα σκοτεινά βάθη της βαρβαρότητας και σε μία παιδική άγνοια όπου κάποιος δύσκολα μπορεί να εντοπίσει κάποια ασαφή και ανίσχυρα ένστικτα. Οι Ασιάτες έδωσαν όνομα στη μουσική σε κάτι που θα έπρεπε να αποκαλούμε βοή: για αυτούς, όπως και για τις μάγισσες του Μάκβεθ, το άσχημο είναι ωραίο» (Berlioz, 1956: 252). Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, «οι μη Ευρωπαίοι και οι κοινωνίες τους αντιμετωπίζονταν όλο και πιο πολύ και από τους περισσότερους ανθρώπους ως κατώτεροι, ανεπιθύμητοι, αδύναμοι και καθυστερημένοι, ακόμη και νηπιακής ηλικίας. Ήταν κατάλληλα αντικείμενα κατάκτησης ή τουλάχιστον προσηλυτισμού στις αξίες του μόνου πραγματικού πολιτισμού, του πολιτισμού που αντιπροσώπευαν οι έμποροι, οι ιεραπόστολοι και τα σώματα των ενόπλων ανδρών. Οι αξίες των παραδοσιακών μη δυτικών κοινωνιών είχαν όλο και μικρότερη σημασία για την επιβίωσή τους, σε μία εποχή που μόνο η βία και η στρατιωτική τεχνολογία μετρούσαν. Για τον μέσο Ευρωπαίο, τέτοιοι άνθρωποι έγιναν αντικείμενο περιφρόνησης» (Hobsbawm, 1987: 130). Παρ' όλη την αποστροφή που μπορεί να έδειχναν την εποχή εκείνη, η σύνδεση της δυτικής μουσικής με τις ορχήστρες της Ιάβας διεύρυνε τους ορίζοντες των συνθετών των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίοι προσπάθησαν να αντιγράψουν και να ενσωματώσουν την πολυπλοκότητα και την αντίστιξη των κρουστών ορχηστρών στις συμφωνικές ορχήστρες<sup>39</sup> (Sorrell, 1990).

Ένας από τους παράγοντες που οδήγησαν στη μεταστροφή προς την αποδοχή που υπήρχε για τις μη δυτικές κουλτούρες προέκυψε ως αποτέλεσμα μιας θεμελιώδους αλλαγής, που πυροδοτήθηκε με το τέλος της πατρωνίας, στον ρόλο της τέχνης μέσα στην κοινωνία. Αυτή η αλλαγή γέννησε την έννοια της «αισθητικής» και την ιδέα «η τέχνη για την τέχνη» (art pour l' art). Η αισθητική μετέτρεψε τις τέχνες σε προϊόν που πλημμύρισε τις αναδυόμενες από τη βιομηχανική επανάσταση αγορές μεσαίου εισοδήματος (Taylor, 2007: 100). Η ιδέα αυτή προέρχεται από μια έκφραση που είχαν

---

<sup>39</sup> Για να γίνει πιο έμπρακτα κατανοητό αυτό, μπορεί κανείς να ακούσει το έργο «Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης» (Le Sacre du printemps) του Igor Stravinsky, γραμμένο το 1913, στο οποίο ο συνθέτης προσπάθησε να αναβιώσει μέσω της μουσικής πρωτόγονες παγανιστικές τελετές. Αξιοθαύμαστη είναι η χρήση των κρουστών, η συνεχής αλλαγή της ρυθμολογίας και του μέτρου καθώς επίσης και η χρήση των έγχορδων οργάνων τα οποία χρησιμοποιούνται ως αντικαταστάτες των κρουστών, κυρίως στο πρώτο μέρος.

διατυπώσει οι οικονομολόγοι του 19ου αιώνα η οποία υποστήριζε τη θέση «Παραγωγή για χάρη της παραγωγής». Πάνω σε αυτή την αρχή αντιστοιχεί και η ιδέα «Επιστήμη για χάρη της επιστήμης». Το κίνημα του «l' art pour l' art» προσπαθούσε να ξεφύγει από τον καπιταλιστικό αστικό κόσμο, αλλά στο εσωτερικό του βρισκόταν η αγορά και συνεπώς συμφωνούσε με τη θέση «Παραγωγή για χάρη της παραγωγής». Ένας από τους κύριους εκφραστές του κινήματος αυτού υπήρξε ο Charles Baudelaire, ο οποίος ήθελε να παράξει για μια ανώνυμη, εντελώς ανύπαρκτη αγορά, «τέχνη για την τέχνη», προς αναμονή όμως ενός άγνωστου αγοραστή. Με τα λόγια του Φίσερ «Τέχνη, που δεν θέλει να έχει τίποτα με τον αστό, που τον απωθεί αλαζονικά, τον αποκρούει και ταυτόχρονα όμως προσπαθεί να τον γοητεύσει με εκπληκτική ερεθιστική επίδραση» (Fischer, 1972: 91).

Όσον αφορά τη μουσική, κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η αισθητική χρησιμοποιούταν κυρίως για να δικαιολογήσει την υπερβολή και τον πειραματισμό πάνω στη φόρμα και το στίλ των συνθετών. Προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν υπήρξε μια καταναλωτική επανάσταση λόγω της ανάδυσης της μαζικής παραγωγής, η ιδέα της αισθητικής χρησιμοποιήθηκε από τους συνθέτες για να επαναδιαπραγματευθούν τη σχέση τους με τη μουσική και το κοινό τους. Η οικονομική ζωή πέρασε στο στάδιο του προχωρημένου καπιταλισμού και εξελίχθηκε από «ελεύθερο παιχνίδι δυνάμεων» σε αυστηρά οργανωμένο και ορθολογοποιημένο σύστημα που επηρεάζει και την καθημερινή ζωή των δυτικών (Hauser, 1951: 217). «Η αισθητική, σαν μια μορφή που μπορεί να προσδώσει ανταλλακτική αξία (σε ένα καλλιτεχνικό έργο), δεν δικαιολογεί πια μόνο την αλαζονεία των συνθετών, αλλά δικαιολογεί τα πάντα, από την οικειοποίηση (appropriation) της μουσικής άλλων πολιτισμών μέχρι το πέρασμα προς την ατονικότητα<sup>40</sup>» (Taylor, 2007: 101 – 102). Από το σημείο αυτό κι έπειτα, η μουσική σταμάτησε να διαδραματίζει τον ρόλο που έπαιζε τους προηγούμενους αιώνες, δηλαδή της τέχνης που απευθύνεται στο ευρύ κοινό για θρησκευτικούς σκοπούς, για

---

<sup>40</sup> Ορισμός που χαρακτηρίζει την πλειονότητα των μουσικών ρευμάτων που δημιουργήθηκαν από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα κι έπειτα και που στον πυρήνα τους βρίσκεται η ιδέα της ρήξης με το μουσικό παρελθόν των 2 προηγούμενων αιώνων (17<sup>ος</sup> – 19<sup>ος</sup>) κατά τους οποίους η μουσική χαρακτηριζόταν ως τονική. Από εκεί προέρχεται και ο όρος α-τονικός.

λόγους τέρψης, σαν μια ελάσμων μορφή θυσίας που προαναγγέλλει την αλλαγή και έχει τις ρίζες της στον τελετουργικό φόνο, για να σχολιάσει την κοινωνική ζωή. Μετατράπηκε σε εμπόρευμα το οποίο απευθυνόταν σε μια μικρότερη αγορά, τη δυναμική της οποίας την καθορίζει η ταξική της προέλευση. Εξάλλου η τέχνη αποτελούσε ένα εργαλείο πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας που συμβόλιζε την τάξη, αλλά στη συνέχεια της εξέλιξής της μετατράπηκε σε κάτι που μπορούσε να συναλλαχθεί, δημιουργώντας το θέαμα. Η μουσική ήταν η τιθάσευση του θορύβου -ο θόρυβος καθαυτός αποτελεί βία καθώς επίσης και εμπόδιο στην ακρόαση ενός μηνύματος κατά τη διάρκεια της εκπομπής του- και απεικόνιση της τελετουργίας. Ήταν λοιπόν εξιδανίκευση, παρόξυνση του φαντασιακού στοιχείου και ταυτόχρονα δημιουργία κοινωνικής τάξης και πολιτικής συμφιλίωσης (Attali, 1985: 26). Με τη φετιχοποίησή της υποβιβάστηκε σε εμπόρευμα, σε αντικείμενο, που με τη γενίκευση της κατανάλωσής της και την οργάνωση της αποθήκευσής της απογυμνώθηκε τελείως από τον τελετουργικό της χαρακτήρα. Η μουσική, που από τη δημιουργία της είχε ως «μοναδικό σκοπό να προκαλεί μια προμελετημένη και ενιαία επίδραση, να εξαναγκάζει ένα πλήθος ανθρώπων σε προκαθορισμένη δράση, μετατρέπεται σε μια μουσική που είναι μουσική καθαυτή, έκφραση βιωμάτων, αισθημάτων, ιδεών, και δεν έχει αξίωση να δημιουργήσει μια ομοιογενή μάζα με κοινή αντίδραση, αλλά επιτρέπει στο ξεχωριστό άτομο υποκειμενικούς συνειρμούς» (Fischer, 1972: 243). Αυτή η αλλαγή έχει τις ρίζες της στους τροβαδούρους και την εμφάνιση μιας ιπποτικής και αστικής αντίστασης, που επιβλήθηκε στην εκκλησιαστική μουσική, η οποία φτάνει μέχρι την αλλαγή των μορφών και την αφαίρεση της μοντέρνας τέχνης.

Η γρήγορη εξέλιξη της τεχνολογίας δεν επιτάχυνε απλώς την αλλαγή των καλλιτεχνικών ρευμάτων αλλά και τη μετατόπιση της έμφασης από το ένα κριτήριο αισθητικού γούστου στο άλλο. Αυτό έφερε μια μανία νεωτερισμού, μια ανήσυχη επιδίωξη του καινούργιου για χάρη της καινοτομίας και μόνο. Η αδιάκοπη και ολοένα γρηγορότερη αντικατάσταση των παλιών αντικειμένων της καθημερινής χρήσης από καινούργια, οδήγησε στη μείωση της αφοσίωσης για τα υλικά -και σύντομα και για τα πνευματικά- κτήματα και άλλαξε την

ταχύτητα με την οποία συνέβησαν οι φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές επαναξιολογήσεις. Σύμφωνα πάντα με την ταχύτητα του μεταβαλλόμενου συρμού<sup>41</sup>. Έτσι η σύγχρονη τεχνολογία εισήγαγε ένα δίχως προηγούμενο δυναμισμό σε ολόκληρη τη στάση απέναντι στη ζωή και αυτό το καινούργιο αίσθημα της ταχύτητας και της αλλαγής είναι που κυρίως βρήκε έκφραση στον Ιμπρεσιονισμό.

Το φαινόμενο που συνδέεται με την αλλαγή της τεχνολογίας είναι η εξέλιξη των πολιτιστικών κέντρων σε μεγαλουπόλεις, με τη σύγχρονη έννοια, όπου βρίσκει έδαφος και ριζώνει η νέα τέχνη. «Ο ιμπρεσιονισμός είναι η τέχνη της πόλης, κι όχι μονάχα επειδή ανακαλύπτει τον τοπιακό χαρακτήρα της πόλης και φέρνει τη ζωγραφική από το ύπαιθρο πίσω στην πόλη, αλλά κι επειδή βλέπει τον κόσμο με τα μάτια του κατοίκου της πόλης και αντιδρά στις εξωτερικές εντυπώσεις με τα παρατεντωμένα νεύρα του σύγχρονου ανθρώπου. Είναι τεχνοτροπία της πόλης, επειδή περιγράφει τη μεταβλητότητα, τον νευρικό ρυθμό, τις έντονες αλλά πάντοτε εφήμερες εντυπώσεις της ζωής της πόλης. Και ακριβώς σαν τέτοιος συνεπάγεται μια τεράστια επέκταση της αντίληψης που επιτελείται μέσω των αισθήσεων, μια νέα όξυνση της ευαισθησίας, μια νέα ερεθιστικότητα και σημαδεύει μία από τις σπουδαιότερες στροφές στην ιστορία της δυτικής τέχνης. Οι οπτικά και ακουστικά εξαρτημένες μορφές βιωμάτων δεν διαμορφώνονται έξω από την κοινωνική εξέλιξη και οι νέοι τρόποι όρασης και ακοής δεν προήλθαν απλώς από μια αλλαγή ή εκλέπτυνση των οργάνων αλλά από νέες κοινωνικές πραγματικότητες. Παράδειγμα αποτελεί ο ρυθμός και ο θόρυβος μιας μεγάλης πόλης που διέγειραν νέους τρόπους όρασης και ακοής. [...] Η κυριαρχία της στιγμής πάνω στη διάρκεια και τη συνέχεια, το αίσθημα ότι κάθε φαινόμενο είναι φευγαλέο και ανεπανάληπτο σύνολο και κύμα που γλιστρά στο ποτάμι του χρόνου [...]. Κάθε ιμπρεσιονιστική εικόνα είναι η καταβολή μιας στιγμής μέσα στο αεικίνητο (*perpetuum mobile*) της ύπαρξης, η αναπαράσταση μιας αβέβαιης και ασταθούς ισορροπίας μέσα στο παιχνίδι

---

<sup>41</sup> Ο Ιμπρεσιονισμός αποτελεί την τελευταία ευρωπαϊκή τεχνοτροπία με καθολική ισχύ και τάση που βασίζεται στη γενική συναίνεση όσον αφορά το γούστο. Από το τέλος του και μετά είναι αδύνατο να ταξινομηθούν τεχνοτροπικά οι διάφορες τέχνες και οι διάφοροι πολιτισμοί των εθνών.

ανταγωνιζόμενων δυνάμεων» (Hauser, 1951: 219 – 220). Ο Hauser αναφέρεται στη ζωγραφική διότι ο ίδιος υποστηρίζει ότι από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα η ζωγραφική γίνεται η κυρίαρχη τέχνη, ενώ στον φιλοσοφικό κόσμο υπάρχει η σύγκρουση γύρω από τον νατουραλισμό. Ο ίδιος επίσης υποστηρίζει ότι: «Η ζωγραφική δεσπόζει πάνω σε όλες τις άλλες τέχνες όχι μονάχα ως η πιο προοδευτική τέχνη της εποχής, αλλά και οι δημιουργίες της ξεπερνούν ποιοτικά τα λογοτεχνικά και μουσικά επιτεύγματα της ίδιας εποχής, κυρίως στη Γαλλία» (Hauser, 1951: 226). Άλλωστε το ρεύμα αυτό εμφανίστηκε αρχικά στη ζωγραφική και η πρώτη συλλογική έκθεση με έργα που ανήκαν στο ρεύμα του ιμπρεσιονισμού έγινε το 1874, όμως η ιστορία του αρχίζει είκοσι χρόνια νωρίτερα και τελειώνει το 1886 με την όγδοη ομαδική έκθεση. Την περίοδο εκείνη ο ιμπρεσιονισμός σαν ενιαίο ομαδικό κίνημα διασπάται και αρχίζει μια μεταϊμπρεσιονιστική περίοδος που κρατά μέχρι τον θάνατο του Πωλ Σεζάν (Paul Cezanne) το 1906 (Rewald, 1973: 6 – 7). Άλλωστε στον τομέα της τέχνης, και κυρίως στις εικαστικές τέχνες, οι δυτικές πρωτοπορίες αντιμετώπιζαν τις μη δυτικές κουλτούρες σε ισότιμη βάση. Την εποχή εκείνη άλλωστε οι κουλτούρες αυτές αποτέλεσαν σημαντική πηγή έμπνευσης.

Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες είχαν αντιληφθεί την αλλοτρίωση των ανθρώπινων σχέσεων αλλά και την απομόνωση του ατόμου μέσα στον εαυτό του, κάτι το οποίο βίωνε κάποιος που ζούσε στην πόλη. Η αλλοτρίωση του ανθρώπου ξεκίνησε με την αποχώρησή του από τη φύση, απέναντι στην οποία πήρε τη διχασμένη θέση σαν δημιουργήμα και δημιουργός. Οι άνθρωποι άρχισαν να περιβάλλονται όλο και περισσότερο από μη ακίνδυνα πια πράγματα, από προϊόντα που ξεφεύγουν από τον έλεγχό τους και τους υποτάσσουν. Ο άνθρωπος μεταμορφώθηκε σε δούλο της περιουσίας του, σε δέσμιο της ανέχειάς του, σε αλλοτριωμένο από τον εαυτό του». Μια άλλη αιτία αυτής της απομόνωσης του ατόμου ήταν ο κεντρικός ρόλος που κατείχε η ταξική μεσολάβηση για τη σχέση ανθρώπου προς τον συνάνθρωπο και προς το σύνολο. «Το απομονωμένο και εγκαταλειμμένο στον εαυτό του εγώ του καλλιτέχνη αγωνιζόταν για το τομάρι του, που το πήγαινε στην αγορά για πούλημα και προκαλούσε τον αστικό κόσμο σαν μεγαλοφυΐα, ταυτόχρονα

όμως ονειρευόταν τη χαμένη ενότητα, ποθούσε μία κοινότητα προβαλλομένη στο παρελθόν ή στο μέλλον», δηλαδή κάπου όπου έχει σταματήσει να υπάρχει ο καπιταλισμός σαν κοινωνικό συμβόλαιο (Fischer, 1972: 71, 105). Αποχρώσεις αυτής της ανησυχίας που δημιουργούσε η διάλυση των κοινωνικών συνδέσμων μπορεί κανείς να δει όχι μόνο στο επίπεδο των θεμάτων αλλά και στη γέννηση λογοτεχνικών μορφών, όπως αυτής του εσωτερικού μονόλογου ή της αφήγησης που δεν είναι πολυφωνική, δηλαδή αυτής όπου ο αφηγητής βρίσκεται έγκλειστος μέσα στην ίδια του τη συνείδηση χωρίς να διεισδύει στην υποκειμενικότητα του άλλου (Lowy, 2015: 22).

Η βιομηχανική κοινωνία δεν χαρακτηριζόταν μόνο από την αλλοτρίωση των κοινωνικών σχέσεων αλλά και από τον συνεχή καταμερισμό της εργασίας, την εξειδίκευση και τον κατακερματισμό του ανθρώπου στην παραγωγή. Η συσχέτισή του με το σύνολο χάνεται και μετατρέπεται σε ένα απλό εξάρτημα ενός τεράστιου μηχανισμού. «Όσο περισσότερο ο καταμερισμός της εργασίας έκανε τον άνθρωπο επί μέρους εργάτη, τόσο στενότερο γινόταν το οπτικό του πεδίο, όσο πιο πνευματώδης ήταν η διαδικασία της εργασίας, τόσο πιο δεινή ήταν η αλλοτρίωση του ανθρώπου από το σύνολο» (Fischer, 1972: 107). Ο Karl Polanyi γράφει στο βιβλίο του «Ο Μεγάλος Μετασχηματισμός» ότι την εποχή εκείνη υπήρξε μία «μεταμόρφωση κάμπιας» κατά την οποία, για πρώτη φορά στην ανθρώπινη ιστορία, η οικονομική σφαίρα, με τη μορφή της αυτορρυθμιζόμενης αγοράς, γίνεται αυτόνομη και κυρίαρχη σε σχέση με το σύνολο των κοινωνικών θεσμών. Τέλος, η αντίφαση ανάμεσα στα αποτελέσματα των σύγχρονων κοινωνιών και την «καθυστερημένη» κοινωνική συνείδηση έτρεφε το αίσθημα της αλλοτρίωσης.

Με τη διερεύνηση της κβαντικής θεωρίας, της δομής του ατόμου και της θεωρίας της σχετικότητας, ο κόσμος μετατράπηκε για τον απλό άνθρωπο σε σκοτεινό. Πίσω από τη συλλαμβανόμενη με τις αισθήσεις πραγματικότητα άνοιξε μια άβυσσος μιας μόνο έμμεσα συλλαμβανόμενης με μαθηματικούς τύπους εκφραζόμενης πραγματικότητας. Ο κόσμος, που τον αντιλαμβάνονται μόνο εξειδικευμένοι επιστήμονες, έγινε ξένος για τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος σαν μέτρο όλων των πραγμάτων, σαν δημιουργός του

εαυτού του και μιας εξελισσόμενης κοινωνικής πραγματικότητας καθώς και ο ανθρωπισμός, απορρίφθηκαν. Η έντονη ενσωμάτωση των φυσικών επιστημών στην καθημερινότητα αντικατέστησε τον τρόπο με τον οποίο μπορούσαν να προσλαμβάνουν τα συναισθήματά τους οι άνθρωποι και οι καλλιτέχνες με τη λογική αφού όλα μπορούσαν, ή στο μέλλον θα μπορούσαν, να εξηγηθούν. Η λογική και ο θετικισμός αποτελούσαν τα βασικά φιλοσοφικά εργαλεία των κοινωνιών και των φυσικών επιστημών. Το ρεύμα του θετικισμού απέρριπτε τη μεταφυσική, την οποία ως τότε δέχονταν στους κόλπους των επιστημών. Πιο συγκεκριμένα, αρνήθηκαν να δεχτούν τις εικασίες σχετικά με τη φύση της πραγματικότητας, οι οποίες ξεπερνούν κάθε πιθανό στοιχείο που θα μπορούσε να τις υποστηρίξει ή να τις διαψεύσει. Καθετί υπερβατικό ή απόκρυφο απορρίφθηκε ως ανύπαρκτο ή απίθανο, ενώ δόθηκε έμφαση στη δύναμη της εμπειρίας η οποία προσδιοριζόταν ως η σημαντικότερη πηγή της γνώσης. Ο θετικισμός, με άλλα λόγια, ασπάζεται τον εμπειρισμό, την ιδέα δηλαδή ότι η παρατήρηση και η μέτρηση αποτελούν το κέντρο της κάθε επιστημονικής προσπάθειας. Παράλληλα, με βάση τον θετικισμό, το πείραμα –δηλαδή η προσπάθεια να γίνουν διακριτοί οι φυσικοί νόμοι μέσω άμεσων χειρισμών και παρατηρήσεων– αποτέλεσε το θεμέλιο κάθε επιστημονικής μεθόδου. Επομένως, με αυτές τις θέσεις του, η θετική υπηρεσία που προσέφερε ο θετικισμός στην επιστήμη ήταν η απομάκρυνση από μια άγονη θεωρητικολογία και η στροφή στην έρευνα των γεγονότων βασισμένη στην εμπειρία, στην παρατήρηση, στο πείραμα και στην επιστήμη των μαθηματικών (Δρακόπουλος, 2015).

Ένα σημαντικό μέρος της θεματολογίας του ρομαντισμού, στο σύνολο των τεχνών, ήταν η λατρεία για τη φύση. Η ανέγερση των τεράστιων αστικών περιοχών επηρέασε τόσο έντονα τους καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα οι ίδιοι να θεωρούν την εποχή της φύσης ξεπερασμένη και να βλέπουν αηδιαστική πια τη μονοτονία των τοπίων και των ουρανών. Για να βρουν καταφύγιο από την κοινωνική πραγματικότητα δεν στρέφονταν στη φύση<sup>42</sup> αλλά σε έναν κόσμο

---

<sup>42</sup> Μέσα στους κόλπους της πρωτοποριακής τέχνης υπήρχαν διάφορες θεμελιώδεις αντιφάσεις, όπως εάν η φύση εξακολουθεί να αποτελεί τη θεματολογία των δημιουργικών τεχνών. Ο ζωγράφος που θεωρείται ότι υπήρξε προάγγελος της καθαρά αφηρημένης τέχνης, Wassily Kandinsky (1866 – 1944), αρνήθηκε



που θεωρούσαν υψηλότερο, πιο εξιδανικευμένο και τεχνητό. Επέλεγαν μια πλασματική ζωή διότι θεωρούσαν ότι η πραγματικότητα ποτέ δεν θα μπορούσε να είναι τόσο όμορφη όπως μια ψευδαίσθηση. Το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού απομάκρυνε τον θεατή από την πραγματικότητα με την έννοια του ρεαλισμού, αλλά απέδιδε κάθε τι οπτικό ή ακουστικό με σύμβολα. Οτιδήποτε συνεκτικό και σταθερό διαλύθηκε σε μεταμορφώσεις και πήρε τον χαρακτήρα του μη ολοκληρωμένου και του αποσπασματικού. Η ιμπρεσιονιστική τέχνη δημιουργούσε στατικές εικόνες ή στατικά ηχητικά τοπία<sup>43,44</sup> κάτι το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με τις συμβάσεις του παρελθόντος<sup>45</sup>. Η φαντασία, πιεζόμενη από τον μεγάλο όγκο και την πυκνότητα των πληροφοριών που δεχόταν, δεν ήταν πια σε θέση να συλλαμβάνει τα γεγονότα σαν σύνολο. Η φωτογράφιση των καταστάσεων και η στατική σύλληψή τους προκαλούσε το αίσθημα του άσκοπου, την καταθλιπτική και δυσάρεστη ατμόσφαιρα της παθητικότητας. Ενώ η τέχνη του παρελθόντος ήταν απόρροια σύνθεσης, η νέα μέθοδος συνεπάγεται μια σειρά αναγωγών και ένα σύστημα περιορισμών και απλοποιήσεων. Ο κάθε καλλιτέχνης μπορούσε να δημιουργεί με βάσει τις δικές του εμπειρίες και ιδέες, χωρίς να έχει τους περιορισμούς των άγραφων νόμων<sup>46</sup> της τέχνης που είχαν δημιουργηθεί με το πέρασ των αιώνων. Ο καλλιτέχνης ξεκινά να

---

να διακόψει κάθε δεσμό με τη φύση και υποστήριξε ότι κάτι τέτοιο θα οδηγούσε στη δημιουργία μοτίβων σαν τα μοτίβα μιας γραβάτας ή ενός χαλιού.

<sup>43</sup> Γι' αυτόν τον λόγο η ακρόαση έργων ιμπρεσιονιστών καλλιτεχνών δημιουργεί την εντύπωση του ακαθόριστου και αιωρούμενου.

<sup>44</sup> «Η ιμπρεσιονιστική ζωγραφική ανακαλύπτει αισθήσεις τις οποίες η ποίηση και η μουσική προσπαθούν επίσης να εκφράσουν και ως προς τις οποίες προσαρμόζουν σε ζωγραφικές μορφές τα μέσα έκφρασής τους» (Hauser, 1951:227). Είναι γνωστό ότι οι ιμπρεσιονιστές μουσικοί προσπαθούσαν με τη μουσική τους να δημιουργήσουν εικόνες στο μυαλό των ακροατών τους. Τη διαδικασία αυτή βοηθούσαν οι τίτλοι των έργων, οι οποίοι είχαν εικαστική χροιά, όπως, «Η θάλασσα» (La Mer), «Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός Φαύνου» (Prelude a l'après-midi d'un faune), «Σύννεφα» (Nuages) κ.ά. (Τα έργα που αναφέρθηκαν ανήκουν στον Claude Debussy).

<sup>45</sup> Οι συμβάσεις αυτές αναφέρονται στις μουσικές φόρμες οι οποίες χρησιμοποιούνταν στη μουσική και προσέδιδαν σε ένα έργο μια ορισμένη πληρότητα και συνέχεια. Τέτοιες φόρμες είναι το κονσέρτο, η σονάτα, η φούγκα κ.ά. Η παρακμή της φόρμας δεν ήρθε με την έλευση του ιμπρεσιονισμού, αλλά ξεκίνησε από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>46</sup> Πρόκειται για την έννοια της λειτουργικής αρμονίας που προσέδιδε σε ένα έργο μια οργάνωση και τάξη. Μπορούμε να τη φανταστούμε κάτι σαν τον ρόλο που διαδραματίζει το συντακτικό στο λόγο. Οι συνθέτες των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα σταμάτησαν να ενδιαφέρονται για το περιεχόμενο των έργων τους. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και στις εικαστικές τέχνες όπου οι ζωγράφοι ανέπτυσαν ένα θέμα για χάρη των τόνων και όχι για χάρη του ίδιου του θέματος. Σκοπός ήταν ο τονισμός του χρώματος και η επιθυμία να μετατραπεί η συνολική εικόνα σε αρμονία χρώματος και εφέ φωτός με αποτέλεσμα τη διάλυση της στέρεης δομής των σωμάτων και της απορρόφησης του χώρου.

απομακρύνεται από το κοινό του και επίκεντρο αποτελούν οι προσωπικές του φιλοδοξίες. Όσο περισσότερο ο καλλιτέχνης αποτραβιόταν από την κοινωνία, τόσο περισσότερο η βιομηχανία της ψυχαγωγίας γέμιζε το κενό που άφηνε ο καλλιτέχνης πίσω του με τη βάρβαρη μαζική παραγωγή. Σε αυτήν την αλλοτρίωση των ανθρωπίνων σχέσεων οφείλεται η ζωή στις μεγαλουπόλεις, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και η βίαιη εισβολή του εμπορίου και του εμπορεύματος στον κόσμο (Hauser, 1951)

Το άτομο, το «ξεχωριστό ον», που στηριζόταν μόνο στο εγώ του, εμφανίστηκε σιγά σιγά στο προσκήνιο. «Ο ιμπρεσιονισμός οικοδομεί το συγκεκριμένο του θέματος μόνο από τα ανεπεξέργαστα δεδομένα αισθήσεων και επομένως ανατρέχει στον ασυνείδητο ψυχικό μηχανισμό και ως ένα σημείο μας δίνει την πρώτη ύλη της εμπειρίας, που βρίσκεται ακόμα μακρύτερα από τη συνηθισμένη μας αντίληψη για την πραγματικότητα, παρά οι λογικά οργανωμένες εντυπώσεις των αισθήσεων». Ο αισθητικισμός φτάνει στο αποκορύφωμά του με την έλευση του ιμπρεσιονισμού. Οι ποιητές άρχιζαν να γράφουν ποιήματα χωρίς να ξέρουν ακριβώς πού θα τους οδηγούσε ο πρώτος στίχος, το ποίημα ξεπρόβαλλε σαν κρυστάλλωση λέξεων και στίχων που συνδυάζονταν σχεδόν από μόνες τους. Το πρωταρχικό θεμέλιο συγκροτείται πάνω σε μια ιδέα, μια σκέψη, ένα πρόβλημα ή πάνω σε μια ανορθολογική εμπειρία, ένα όραμα, μια μεταφυσική ή μυθολογική εικόνα (Hauser, 1951: 222, 301). Οι συμβολιστές θεωρούσαν ότι κάθε ιδέα που τους περνούσε από τον νου ήταν έκφραση της εσώτατης φύσης τους και εκείνο που τους έκανε ποιητές ήταν μια μυστικιστική πίστη στη μαγεία της λέξης. Το ίδιο φαινόμενο συναντάται στην ιμπρεσιονιστική μουσική, και την ατονική μουσική γενικότερα, όπου η μόνη κινητήρια δύναμη του έργου υπήρξε το αρχικό θέμα, ή αλλιώς η αρχική έμπνευση, και η μόνη συνάφεια που παρουσίαζε το μουσικό κείμενο προέρχεται από μιμήσεις του αρχικού θέματος, πάντοτε χρησιμοποιώντας τις τεχνικές της αντίστιξης. Επίσης, το τι ακολουθούσε μετά την αρχική έμπνευση δεν υπόκειται σε κανέναν νόμο ή περιορισμό, αλλά επηρεάζεται μονάχα από τα κριτήρια του καλλιτέχνη. Για την ακρίβεια από το 1923 και μετά τα μέλη της Δεύτερης σχολής της Βιέννης (κυρίως ο Arnold Schoenberg) επινόησαν και εφάρμοσαν ένα νέο μουσικό σύστημα σύνθεσης,

το οποίο αποκαλούσαν «δωδεκαφθογγισμό» (Twelve-Tone Composition), θέλοντας να δημιουργήσουν οργάνωση στο μουσικό υλικό ενός έργου, ώστε οι μουσικές μορφές να γίνουν αντιληπτές ως λογικά κατανοητές οντότητες. Με λίγα λόγια, οι νότες σε ένα μουσικό έργο να μην μοιάζουν σαν πεταμένες κουκίδες πάνω σε ένα πεντάγραμμο, αλλά όλες μαζί να συνδέονται με μία «ενοποιητική ιδέα» η οποία θα παράγει όλες τις υπόλοιπες ιδέες και θα καθορίζει τη συνοδεία και τις συγχορδίες. Η τεχνική αυτή άρχισε να φθίνει από τα μέσα του 20ου αιώνα κι έπειτα (Krenek, 1940).

Η παθητική και νοερή στάση απέναντι στη ζωή, η παροδικότητα και ο μη δεσμευτικός χαρακτήρας της εμπειρίας και η ηδονιστική αισθησιοκρατία γίνονται τα πρότυπα με τα οποία κρίνεται η τέχνη γενικά. «Η φιλοσοφία της παθητικότητας και της νωθρότητας, το αίσθημα ότι τίποτα στη ζωή δεν φτάνει σε ένα τέρμα και σε έναν σκοπό, είχε σημαντικές μορφολογικές συνέπειες· οδηγεί στην υπογράμμιση της επεισοδιακής υφής και της ασημαντότητας όλων των εξωτερικών συμβάντων, επιφέρει μια απάρνηση κάθε μορφικής οργάνωσης, κάθε συγκέντρωσης, και προτιμά να εκφράζεται με μια εξωκεντρική μορφή σύνθεσης, στην οποία παραμελείται και παραβιάζεται ο δεδομένος σκελετός» (Hauser, 1951: 270). Δημιουργούσαν ποιήματα απλώς καλόχηα και γεμάτα ωραίες λέξεις χωρίς κανένα νόημα και σύνδεση, διηγήσεις χωρίς σύνδεση αλλά με την τεχνική των συνειρμών, σαν όνειρα. Αυτή η αίσθηση της ζωής μέσα από έναν αποσπασματικό κόσμο και η φυγή από την πραγματικότητα σε συνειρμούς (αυτό δεν αφορούσε μόνο την ποίηση αλλά και τη μουσική και τη ζωγραφική) που ξεκίνησαν να διακηρύττουν οι ρομαντικοί έγιναν με το πέρασμα των χρόνων αρχή των τεχνών. Η αισθητική φιλοσοφία της τεχνοτροπίας αυτής κίνησε μία διαδικασία απόλυτου εγκλεισμού μέσα στην τέχνη. «Οι καλλιτέχνες δημιουργούν τα έργα τους για καλλιτέχνες και η τέχνη, δηλαδή η μορφική βίωση του κόσμου (υπό το πρίσμα της τέχνης), γίνεται το πραγματικό θέμα της τέχνης». Ο Stephane Mallarme υποστήριζε ότι το βασικό γνώρισμα κάθε μεγάλης ποίησης είναι το ακατανόητο και το ακαταμέτρητο. Η φιλοδοξία αυτή, να γίνει ακατανόητος για χάρη της δυσκολίας, αποκαλύπτει τις προθέσεις των καλλιτεχνών να απομακρυνθούν από τις μάζες και να περιοριστούν σε έναν όσο το δυνατό

μικρότερο κύκλο. Ο καλλιτέχνης δεν απαρνιέται απλώς τη ζωή για χάρη της τέχνης, αλλά επιζητά τη δικαίωση της ζωής μέσα στην ίδια την τέχνη. Θεωρεί τον κόσμο της τέχνης τη μοναδική πραγματική αποζημίωση για τα πάθη της ζωής, σαν γνήσια πραγμάτωση και τελείωση μιας ύπαρξης που είναι ουσιαστικά ατελής (Hauser, 1951: 234 – 236).

Παρ' όλα αυτά, ο νέος αυτός ατομικισμός βρισκόταν ακόμη μέσα σε μια μεγάλη συλλογική αλληλεξάρτηση. Η ξεχωριστή προσωπικότητα αποτελούσε το προϊόν νέων κοινωνικών συνθηκών και η απομόνωση δεν ήταν η ξεχωριστή μοίρα κάποιων αλλά μια μοίρα κοινή για πολλούς. «Έτσι αυτή η μοίρα ήταν μεταδόσιμη, γιατί κάθε μετάδοση προϋποθέτει κάτι το κοινό, αν στον κόσμο υπήρχε μόνο ένα μοναδικό αυτοσυνείδητο εγώ, που έστεκε άμεσα απέναντι σε μια συλλογικότητα, τότε κάθε δοκιμή για μία μετάδοση θα ήταν παράλογη». Παρά την υποκειμενικότητα των καλλιτεχνών, αυτοί μπορούσαν να εκφράσουν κάτι που υπήρχε και σε άλλους και το οποίο δεν είχε εκφραστεί ακόμη. Οι καλλιτέχνες της τεχνοτροπίας του ιμπρεσιονισμού εξέφραζαν το κοινό σε πολλούς βίωμα της απομονωμένης και απωθημένης προσωπικότητας σε μία κοινή σε όλους γλώσσα. Οι ίδιοι ζούσαν αυτό που τους επέτρεπαν οι κοινωνικές συνθήκες και η εποχή να ζουν και με αυτόν τον τρόπο η υποκειμενικότητά τους δεν αποτελούνταν από τα βιώματα που ήταν θεμελιακά διαφορετικά από τα βιώματα των συνανθρώπων τους και των σύγχρονών τους, αλλά από το ότι ήταν καθαρότερα και ισχυρότερα, διότι αποκάλυπταν τις νέες ανθρώπινες σχέσεις που είχαν δημιουργηθεί και θα δημιουργούνταν. «Σε μία παρακμάζουσα κοινωνία πρέπει η τέχνη, αν δεν ψεύδεται, να αντικατοπτρίζει την παρακμή και αν δεν θέλει να απιστήσει στην κοινωνική της λειτουργία, να παριστάνει τον κόσμο σαν μεταβλητό και να συμβάλλει στην αλλαγή του» (Fischer, 1972: 59 – 62). Γι' αυτό η εποχή των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα έφερε μία αλλαγή στις τέχνες που άρμοζε στο κοινωνικό γίνεσθαι, και όχι τη δύση των τεχνών.

Η εποχή του ιμπρεσιονισμού δημιούργησε δύο τύπους του σύγχρονου καλλιτέχνη που ήταν αποκομμένοι από την άμεση πραγματικότητα: τους νέους μποέμηδες και εκείνους που έβρισκαν καταφύγιο από τον δυτικό

πολιτισμό σε περιθωριακές εξωτικές χώρες. Και οι δύο αυτές φιγούρες ήταν προϊόντα του ίδιου αισθήματος, της απογοήτευσης από τον πολιτισμό, είχαν τις πηγές τους στη ρομαντική φαντασίωση και τον ατομισμό και η μόνη τους διαφορά ήταν ότι οι πρώτοι επέλεξαν τη μετανάστευση προς τον εαυτό τους ενώ οι δεύτεροι την πραγματική φυγή<sup>47</sup>. «Η μποέμ αρχικά δεν ήταν τίποτα παραπάνω από διαμαρτυρία εναντίον του αστικού τρόπου ζωής. Την αποτελούσαν νεαροί καλλιτέχνες και φοιτητές, που ως επί το πλείστον ήταν γόννοι εύπορων οικογενειών και στους οποίους η αντίθεση προς την κρατούσα κοινωνία ήταν συνήθως προϊόν απλής νεανικής πληθωρικότητας και αντιστράτευσης» (Hauser, 1951: 247). Τα άτομα αυτά δεν αναγκάζονταν να αποχωρήσουν από την κοινωνική τους τάξη, αλλά ήθελαν απλώς να σταματήσουν να ζουν στα αστικά σαλόνια. Προσπάθησαν να βρίσκονται στα όρια της παρανομίας, όπως κανείς προσπαθεί να κάνει ένα ταξίδι σε μία εξωτική χώρα, και είχαν την ελευθερία να υιοθετήσουν πάλι την ταξική τους προέλευση. Η επόμενη γενιά μποέμηδων αποτελούνταν από προλετάριους καλλιτέχνες, που βρίσκονταν εκτός της αστικής κοινωνίας, ζούσαν μια ζωή που κυριαρχούνταν από την ανασφάλεια και ο αγώνας τους ενάντια στην αστική τάξη ήταν τρόπος επιβίωσης. Παρ' όλα αυτά, η αστική κοινωνία μπόρεσε να αφομοιώσει αυτόν τον τρόπο ζωής, να τον μετατρέψει σε κάτι φιλικό προς εκείνη, εξιδανικεύοντας τον κίνδυνο και δείχνοντας ότι κάθε αστός μπορούσε να ζει την «ελευθερία» του και την «ανευθυνότητά» του αλλά με όρια. Η τελευταία γενιά των μποέμηδων<sup>48</sup> αποκόβεται τελείως από την αστική κοινωνία και τον δυτικό πολιτισμό. Η προσπάθεια των ιμπρεσιονιστών να αδράξουν τη φευγαλέα στιγμή και ο σκοπός τους να ζήσουν μέσα στη στιγμή και να απορροφηθούν από αυτή, σαν την πιο υψηλή και αναντικατάστατη αξία, προερχόταν από μια μη αστική άποψη για τη ζωή, μία εξέγερση ενάντια στη ρουτίνα και την πειθαρχία της αστικής πρακτικής. Ήταν μεθύστακες, πέθαιναν σε νοσοκομεία μόνοι, ζούσαν για κάποιο διάστημα της ζωής τους σε φρενοκομεία και οι περισσότεροι από αυτούς

---

<sup>47</sup> Όσον αφορά τη φυγή από τον πραγματικό κόσμο μπορεί κανείς να διαβάσει τα ποιήματα των: Paul Verlaine «Langueur», Charles Baudelaire «Le voyage» και Arthur Rimbaud «Vierge Folle».

<sup>48</sup> Τη γενιά αυτή την αποτελούν οι: Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Henri de Toulouse-Latrec και Vincent van Gogh.

περνούσαν τη ζωή τους σε μουσικές αίθουσες, καφενεία, οίκους ανοχής, νοσοκομεία και στον δρόμο (Hauser, 1951: 247 – 249).

Η αλλαγή αυτή έχει τις ρίζες της στην κατάρρευση της ηθικής ασφάλειας του παλιού αστικού κόσμου. Οι κανόνες της κοινωνικής ζωής σταματούν να θεωρούνται σε ισχύ, σκοπός και περιεχόμενο των νέων γίνεται η ιδέα της αυτοπραγμάτωσης και η θέληση να δώσουν έκφραση στην προσωπικότητά τους πετυχαίνοντας την αναγνώρισή της. Η αισθησιοκρατία και ο ηδονισμός (η έξαρση της έντασης της αισθητικής εμπειρίας), ο σκοπός να απολαμβάνει κανείς τη ζωή και να εκστασιάζεται από αυτή, να κάνει κάθε της ώρα αλησμόνητη και αναντικατάστατη εμπειρία, προσέδιδε στους καλλιτέχνες τον αντικοινωνικό τους χαρακτήρα. Για να εξεγερθούν ενάντια στην ηθική της αστικής οικογένειας, ένιωθαν συμπόνια για την ιερόδουλη και ιεροποιούσαν τον έρωτα ως έκφραση του απαγορευμένου, ως την πτώση του ανθρώπου και την ανεπανόρθωτη στέρηση της αθωότητας. Στο πρόσωπο της εκδιδόμενης έβλεπαν «την ενσάρκωση της παράνομης, την αντάρτισσα που ξεσηκώνεται όχι μονάχα εναντίον της θεσμικής αστικής μορφής του έρωτα, αλλά και εναντίον της φυσικής πνευματικής της μορφής. Αυτή καταστρέφει όχι μονάχα την ηθική και κοινωνική οργάνωση του αισθήματος, αλλά και τα θεμέλια του ίδιου του αισθήματος. Στέκει ψυχρή μέσα σε θύελλες πάθους, είναι και παραμένει αφ' υψηλού θεατής της επιθυμίας που ξυπνά, νιώθει μοναχική και απαθής όταν οι άλλοι εκστασιάζονται και μεθάνε – κοντολογίς είναι το θηλυκό αντίγραφο του καλλιτέχνη» (Hauser, 1951: 243, 259 – 260). Όσον αφορά τον έρωτα, αυτός υπήρξε κλασικό θέμα από τη γέννηση του ρομαντισμού ως αυθόρμητο, αγνό συναίσθημα, ακατανίκητη ορμή απέναντι σε κάθε υπολογισμό και αντιθετικό προς όλες τις ορθολογικές στρατηγικές του γάμου, του γάμου για λεφτά, του καλού γάμου (Lowy, 2015: 21). Τα μποέμ στοιχεία διαμόρφωσαν το καμπαρέ και την κουλτούρα της Μονμάρτρης στο Παρίσι, χάρη στο κοινό τους που αποτελούνταν από διάφορους διανοούμενους, τουρίστες και κοσμικούς. Το θέαμα αυτό απαθανατίστηκε στις αφίσες και τις λιθογραφίες του γνωστότερου ζωγράφου της γενιάς αυτής, του Τουλούζ-Λωτρέκ.

Μέχρι τώρα αναφέρθηκε τόσο έντονα η απομάκρυνση του καλλιτέχνη από την κοινωνία ή ακόμη και από την πραγματική ζωή, γεννώντας ερωτήματα όπως: πώς το στιλ του ιμπρεσιονισμού εξέφραζε ένα τόσο μεγάλο πλήθος καλλιτεχνών και όχι απλώς μια μερίδα αυτών οι οποίοι βρίσκονταν στον δικό τους πλασματικό κόσμο, αλλά και πώς ο Ιμπρεσιονισμός κατέληξε να γίνει σε ολόκληρη την Ευρώπη το κυρίαρχο ύφος. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η διάδοση των ιδεών προχωρούσε με γρήγορους ρυθμούς και η υιοθέτηση των βιομηχανικών μορφών της οικονομίας δημιούργησε σε διάφορες χώρες την εμφάνιση μιας κοινωνικής δομής που αντιστοιχούσε σε εκείνη της δυτικής διανόησης. Ο ιμπρεσιονισμός υπήρξε ένα σύστημα από μορφές, παραδόσεις και τάσεις τις οποίες καλλιτέχνες διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας και διαφορετικού είδους παραδέχονταν σαν μία νομοτέλεια στην οποία υποτάσσονταν οικειοθελώς. Έτσι, στη γέννηση του ξεχωριστού καλλιτέχνη ενσωματώθηκε κάτι συλλογικό. Αυτό μπορεί να ήταν η κοινή μοίρα, η ζωή σε παρόμοιες κοινωνικές συνθήκες, η κοινή απογοήτευση για το μέλλον ή παρόμοια κοινωνικά βιώματα.

Ένας άλλος παράγοντας που οδήγησε στην οικουμενικότητα του στιλ αυτού αλλά και στην αποδοχή έργων διαφόρων αντικομφορμιστικών μειονοτήτων αποτέλεσε η πρόσβαση όλο και περισσότερων ανθρώπων στην εκπαίδευση. Το νέο οικονομικό σύστημα έσπασε την παράδοση των προηγούμενων αιώνων, που όριζε ότι μόνο οι απόγονοι των ευγενών και αριστοκρατικών οικογενειών μπορούσαν να κατέχουν μεγάλες περιουσίες και να έχουν πρόσβαση στην εκπαίδευση. Όλο και μεγαλύτερα κομμάτια μέσο- και μικροαστικών στρωμάτων αναγνώριζαν ότι η σωστή εκπαίδευση αποτελούσε σύμβολο ευμάρειας καθώς και το μέσο για να συνεχίσουν να διατηρούν την κοινωνική τους θέση. Με αυτόν τον τρόπο, το χάσμα ανάμεσα στις τολμηρές τέχνες και το κοινό, κυρίως αστικό, ξεκίνησε να μειώνεται, καθώς σημαντικά τμήματά του απέκτησαν πιο ευέλικτες αισθητικές προτιμήσεις. Το πρωτοποριακό ξεκίνησε σιγά σιγά να περνά στη σφαίρα του εμπορεύσιμου, φτάνοντας στο σημείο να «κάνει διάσημο έναν συνθέτη σαν τον Ρίχαρντ Στράους (Richard Strauss) του οποίου η «Σαλώμη» (Salome) (1905) περιείχε όλα τα κατάλληλα συστατικά στοιχεία για να σκανδαλίσει την αστική τάξη

του 1880: ένα συμβολιστικό λιμπρέτο βασισμένο στο έργο ενός μαχητικού και πρωτοπόρου αισθητή, του Όσκαρ Ουάιλντ, και ένα ασυμβίβαστα μεταβαγκνερικό μουσικό ιδίωμα» (Hobsbawm, 1987: 351).

Συνοψίζοντας, με το ξεκίνημα των νέων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων γεννήθηκαν στους δημιουργούς θεμελιακά ερωτήματα όπως η αβεβαιότητα για το τι πραγματικά ήταν η φύση, η τέχνη ως τρόπος μετάδοσης αφενός περιγραφών και αφετέρου ιδεών, συναισθημάτων και αξιών και το πρόβλημα του συνδυασμού της πραγματικότητας με την υποκειμενικότητα. Οι δυσκολίες να κάνει κάποιος την πραγματικότητα «πραγματική» με επιστημονική ή αντικειμενική έννοια οδήγησαν τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους πολύ πέρα από την εικαστική γλώσσα της συμβατικής αναπαράστασης έως και τον πουαντιγισμό του Georges-Pierre Seurat (1859-1891). Οι δυσκολίες απέρρεαν από την κρίση των αξιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα και συνεπώς από την κρίση της εικονικής ή συμβολικής γλώσσας για τη μεταφορά αξιών και ιδεών στις δημιουργικές τέχνες. Η αναζήτηση άλλων ιδιωμάτων, συχνά εξωτικών, από τους αρχαίους Αιγύπτιος και την Αφρική, τους Ιάπωνες, τους Κινέζους και των νησιών της Ωκεανίας και την Ινδοκίνας δεν αντικατόπτριζε απλώς τη δυσαρέσκεια για το παλιό αλλά και την αβεβαιότητα για το καινούργιο. Τέλος, η κρίση του συνδυασμού της πραγματικότητας με την υποκειμενικότητα αποτελούσε απότοκο του θετικισμού και της ιδέας ότι η πραγματικότητα δεν ήταν κάτι που βρίσκεται απλώς «εκεί», περιμένοντας να ανακαλυφθεί, αλλά κάτι που γίνεται αντιληπτό, διαμορφώνεται ή ακόμα και κατασκευάζεται με τη βοήθεια του νου και από τον νου του παρατηρητή.

Μια εκδοχή της ιδέας αυτής ήταν αφενός ότι η πραγματικότητα υπήρχε αντικειμενικά, αλλά γινόταν κατανοητή αποκλειστικά μέσα από τις ψυχικές διαθέσεις του ατόμου το οποίο τη συνέλαβε και την αναδημιουργούσε, και αφετέρου ότι τίποτα δεν απέμενε από την πραγματικότητα εκτός από το εγώ του δημιουργού και τις εκφάνσεις της στα λόγια, το χρώμα και τον ήχο. Μια τέτοια τέχνη παρουσίαζε μεγάλη δυσκολία στην επικοινωνία και μπορούσε να οδηγήσει στον καθарό υποκειμενισμό που έφτανε στα όρια του



σολιψισμού. Παρ' όλα αυτά, οι πρωτοπορίες του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα ήθελαν να μεταδώσουν κάτι παραπάνω από την ψυχική τους κατάσταση ή τις επιδόσεις τους στην άσκηση της τεχνικής τους, πράγμα που αφορούσε την καλλιτεχνική δημιουργία του νέου αιώνα. Δεν αποτελούσε παράδοξο το γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες εξέφραζαν τη συμπαράστασή τους στην ανθρωπότητα με τρόπο που δεν αρκούταν στα στενά όρια της ψυχρής επιστημονικής καταγραφής. Ακόμα «και οι στρατευμένοι αισθητές και οι οπαδοί του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», οι υπέρμαχοι της «παρακμής», καθώς και ορισμένες σχολές που συνειδητά απέκλειαν την πρόσβαση των μαζών, όπως ο συμβολισμός, κι αυτοί ακόμη έδειχναν συμπάθεια για τον σοσιαλισμό ή τουλάχιστον κάποιο ενδιαφέρον για τον αναρχισμό» (Hobsbawm, 1987: 353). Καλλιτέχνες που δεν ήταν οπαδοί κάποιου μανιφέστου «καλλιτεχνικής εξέγερσης» υιοθετούσαν ως θεματολογία τους τα θέματα της καταπίεσης και της εκμετάλλευσης, μέχρι και τους αγώνες των εργατών. Το γεγονός που προκάλεσε εκ νέου την αδιάσπαστη σύνδεση της επανάστασης με την κοινωνία και τις τέχνες υπήρξε ο πόλεμος και η οκτωβριανή επανάσταση, σε συνδυασμό με το κλίμα αποκάλυψης που δημιούργησαν τα παραπάνω. Ρεύματα όπως ο κυβισμός και ο κονστρουκτιβισμός απέκτησαν μια κόκκινη χροιά, παρόλο που δεν προκαλούσαν κάποιον τέτοιο συνειρμό πριν το 1914. Εν ολίγοις, μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν είχε εκδηλωθεί γενικευμένη ρήξη μεταξύ πολιτικής, και όσων κοινωνικών γεγονότων συνδέονταν με αυτή, και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

## **6. Ο 20<sup>ος</sup> αιώνας και η δημιουργία του μοντερνισμού**

Το ξεκίνημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα σημαδεύτηκε από μία διπλή ρήξη, όπως υποστηρίζει και ο Hobsbawm, που από τη μια πλευρά τη συνέθετε η πρώτη βιομηχανική επανάσταση στη Βρετανία και από την άλλη η γαλλοαμερικάνικη πολιτική επανάσταση. Η πρώτη εγκαθίδρυσε την απεριόριστη ικανότητα του παραγωγικού συστήματος που εισήγαγε ο καπιταλισμός, ενώ η δεύτερη, η πολιτική επανάσταση, εδραίωσε τα κυρίαρχα μοντέλα για τους δημόσιους

θεσμούς της αστικής κοινωνίας, όπως την κλασική πολιτική οικονομία και την ωφελιμιστική φιλοσοφία. Αυτή η διττή ρήξη οδήγησε στην κατάκτηση του κόσμου από την καπιταλιστική οικονομία, με φορέα την αστική τάξη και σύμβολο της διανοητικής της έκφρασης την ιδεολογία του φιλελευθερισμού (Hobsbawm, 1987: 24).

Παρ' όλα αυτά, κατά το ξεκίνημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα άρχισε να γίνεται ξεκάθαρο ότι ο πολιτισμός και η κοινωνία που δημιούργησε η αστική τάξη δεν αντιπροσώπευε τη μόνιμη μορφή τού σύγχρονου κόσμου, αλλά αποτελούσε μία μόνο φάση της πρώιμης ανάπτυξής του. «Τη δεκαετία του 1870, η πρόοδος του αστικού κόσμου είχε πλέον φτάσει σε ένα σημείο όπου πιο δύσπιστες και πιο απαισιόδοξες φωνές είχαν αρχίσει να ακούγονται. Οι φωνές αυτές ενισχύθηκαν από την κατάσταση στην οποία βρέθηκε ο κόσμος εκείνη τη δεκαετία και την οποία ελάχιστοι είχαν προβλέψει. Τα οικονομικά θεμέλια του αναπτυσσόμενου πολιτισμού είχαν αρχίσει να κλονίζονται. Ύστερα από μια γενιά πρωτόγνωρης εξάπλωσης, η παγκόσμια οικονομία βρισκόταν σε κρίση» (Hobsbawm, 1987: 60). Η ιδέα της διαρκούς προόδου και ανάπτυξης, που θεωρούταν μια συντονισμένη πορεία προς τα εμπρός, του ανθρώπινου νου, καθώς και το μοντέλο της ελεύθερης οικονομίας<sup>49</sup> έφτασαν στο τέλος τους με την εμφάνιση των δύο παγκόσμιων πολέμων και μιας, σε παγκόσμια εμβέλεια, οικονομικής κρίσης. Ο κόσμος ξεκίνησε να μιλά για την κρίση που βίωνε το καπιταλιστικό σύστημα, την αποτυχία της φιλελεύθερης κοινωνίας και της ελεύθερης οικονομίας, αλλά και για την εμφάνιση μιας επικείμενης καταστροφής<sup>50</sup>. Ο κλονισμός, των θεμέλιων αρχών του αστικού πολιτισμού επέφερε το τέλος της ρομαντικής περιόδου, η οποία στηρίχθηκε στην άνοδο των αστών ως κυρίαρχης τάξης σε όλη την υφήλιο, στις τέχνες καθώς επίσης και την αυγή των μοντέρνων τεχνών, οι οποίες δεν αντλούσαν απαραίτητα την έμπνευσή τους από τις κυρίαρχες τάξεις. Ο Nietzsche μιλώντας για την

---

<sup>49</sup> Το τέλος της ελεύθερης αγοράς ήρθε με τη χρήση του κρατικού προστατευτισμού στις εθνικές οικονομίες, όπως ήταν για παράδειγμα η επιβολή δασμών σε ξένα προϊόντα καθώς και ότι το κράτος ανέλαβε να οργανώνει και να ελέγχει το ίδιο τις οικονομικές του δραστηριότητες, ειδικά μετά το 1918, και όχι το αόρατο χέρι του καπιταλισμού. Ο ανεπτυγμένος κόσμος δεν αποτελούσε ένα συνονθύλευμα εθνικών οικονομιών αλλά μια ομάδα ανταγωνιστικών οικονομιών, όπου τα κέρδη του ενός έμοιαζαν να απειλούν τη θέση των άλλων.

<sup>50</sup> Αυτή η επικείμενη καταστροφή πήρε σάρκα και οστά μέσα από τις ιστορίες των κόμικς, που μας συντροφεύουν ακόμα και σήμερα.

παρακμή των νέων της αστικής τάξης και για την αλλαγή που υπέστησαν οι τέχνες αναφέρει ότι «το γερμανικό πνεύμα του 1888 σημείωνε οπισθοδρόμηση σε σχέση με το γερμανικό πνεύμα του 1788». Η κουλτούρα για τον ίδιο «έμοιαζε με αγώνα της μετριότητας να σταθεροποιηθεί έναντι της κυριαρχίας του όχλου και των εκκεντρικών» (Nietzsche, 2014).

Ο μετασχηματισμός των κοινωνιών και κυρίως της οικονομίας, δηλαδή η νέα τάση της καπιταλιστικής ανάπτυξης, διείσδυσε σε όλα τα πεδία του κοινωνικού γίνεσθαι φέροντας πρωτόγνωρες μεταβολές ακόμα και στις τέχνες<sup>51</sup>. Η ταυτόχρονη εξέλιξη της μουσικής και της οικονομίας έχει τις ρίζες της στην εποχή της Αναγέννησης, όπου η καθιέρωση του ημιτονίου έγινε παράλληλα με την ανάπτυξη της τάξης των εμπόρων. Την εποχή που τα κράτη ετοιμάζονταν για τους πολέμους του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μετασχημάτιζαν τις οικονομίες τους σε πολεμικές, ο Luigi Russolo έγραψε το 1913 το βιβλίο «Η τέχνη του θορύβου» (The Art of Noise) όπου νομιμοποιούσε την εισαγωγή του θορύβου στη μουσική και επινόησε μια ορχήστρα ουρλιαχτών κραδασμών και σφυριγμάτων, κάτι εντελώς νέο για το θέαμα της παράστασης. Το 1909 ο Filippo Tommaso Marinetti γράφει το έργο «Μανιφέστα του Φουτουρισμού» όπου εκθειάζε το κάλος της αισθητικής του πολέμου και ο Arthur Honegger γράφει το έργο «Pacific 231» (1924) το οποίο αναπαράγει τους ήχους των τροχών του τραίνου, ενώ ο Sergei Prokofiev γράφει το μπαλέτο «Ατσάλινο βήμα» (Pas d' Acier) (1926).

Μαζί με τον τρόπο ύπαρξης των ανθρώπινων κοινωνιών άλλαξε και ο τρόπος με τον οποίο οι αισθήσεις των ανθρώπων αντιλαμβάνονταν τον κόσμο. Ο νέος αιώνας ξεκίνησε θέτοντας στους καλλιτέχνες ένα θεμελιώδες δίλημμα για το ποια γλώσσα μπορούσε να είναι ικανή να εκφράσει τον νέο κόσμο και ταυτόχρονα να συνάδει με τις νέες αισθητηριακές αντιλήψεις. Ο τρόπος οργάνωσης της αισθητηριακής αντίληψης του ανθρώπου, δηλαδή το μέσο με το οποίο γίνεται, δεν καθορίζεται μόνο από φυσικούς αλλά και από ιστορικούς παράγοντες. Για πολλούς το δίλημμα αυτό ήταν ήδη λυμένο, διότι

---

<sup>51</sup> Στο σημείο αυτό δεν υπονοείται ότι η σύγχρονη τέχνη αποτελεί τομή στην ιστορική συνέχεια, αλλά οι κοινωνικές μεταβολές ήταν τόσο βίαιες που με την ίδια ένταση επηρεάστηκαν και οι τέχνες.

συνέχιζαν να χρησιμοποιούν τις τεχνοτροπίες και τα εργαλεία των προηγούμενων ετών, όπως για παράδειγμα οι συνεχιστές του Βάγκνερ οι οποίοι έμειναν προσκολλημένοι στο προσωπικό ιδίωμα που ανέπτυξε ένας καλλιτέχνης και το οποίο γεννήθηκε υπό διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες. Άλλοι, όπως ο Σένμπεργκ και η σχολή του, αντιδρώντας στην αστική κουλτούρα και καθώς πίστευαν ότι η μεταβαγκνερική χρωματικότητα έπνιγε τη μουσική, εγκατέλειψαν την τονικότητα. Η δωδεκαφθογγική μέθοδος σύνθεσης «δεν υπήρξε απλώς μία σειρά πειραμάτων ή μία αντίδραση στον καθιερωμένο ακαδημαϊσμό της εποχής ή, πολύ περισσότερο, μία απόπειρα σκανδαλισμού της κυρίαρχης αισθητικής. Αποτελούσε, αναμφίβολα, μια άλλη συγκρότηση της μουσικής, μια άλλη μουσική γλώσσα που στόχευε σε μια νέα, διαφορετική σχέση με το ηχητικό φαινόμενο, και, εντέλει, στη διεύρυνση της ανθρώπινης αντίληψης για το καλλιτεχνικό έργο και την έννοια της δημιουργίας συνολικά» (Leibowitz, 1998: 12). Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, ένα κομμάτι της πρωτοπορίας της υπερασπιζόταν ότι «η διακόσμηση είναι έγκλημα<sup>52</sup>» και θεωρούσε ότι ο λυρισμός και ο συναισθηματισμός ήταν ασύμβατοι με τον σύγχρονο άνθρωπο που ζούσε στην ορθολογική εποχή της μηχανής, καθώς και ότι η τέχνη θα έπρεπε να εκφράζει μια νέα ανθρώπινη ορθολογικότητα που να αντανακλά εκείνη της τεχνολογικής οικονομίας. Με τις ιδέες αυτές κατέστη δυνατή η γέννηση του κόσμου του Μπαουχάους και του Le Corbusier. «Οι αρχιτέκτονες ξεκίνησαν να στρέφονται προς την ουτοπία του φονξιοναλισμού, που σηματοδοτούσε την επιστροφή στην καθαρότητα της γραμμής, της μορφής και του υλικού, χωρίς την παρεμβολή του στολιδιού, και την προσαρμογή σε μια τεχνολογία που δεν θα ταυτιζόταν πλέον με κτίστες και μαραγκούς». Οι ζωγράφοι αντιμετώπιζαν την ανεπάρκεια των εργαλείων που είχαν κληρονομήσει για την αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας και των συναισθημάτων τους. Πολλοί «επέλεξαν την πρωτοκαθεδρία του χρώματος και της μορφής έναντι του περιεχομένου, ενώ άλλοι είτε την έμμονη αναζήτηση ενός ανεικονικού περιεχομένου υπό τη μορφή συναισθήματος (εξπρεσιονισμός) είτε

---

<sup>52</sup> Ο Άντολφ Λόος (Adolf Loos) υπήρξε αρχιτέκτονας αυστρουγγρικής καταγωγής και πολέμιος του μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική, κυρίως της διακοσμησητικής προσέγγισης.

διάφορους τρόπους αποδιοργάνωσης των συμβατικών στοιχείων της εικονικής πραγματικότητας και ανασύνθεσής τους με διαφορετικά είδη τάξης ή αταξίας (κυβισμός)» (Hobsbawm, 1987: 360, 362).

Οι χρονιές μεταξύ του 1870 και του 1914 ήταν μία εποχή που τόσο οι δημιουργικές τέχνες τόσο και το κοινό τους είχαν χάσει τον προσανατολισμό τους. Το παραδοσιακό βασίλειο της υψηλής κουλτούρας είχε αρχίσει να αλλοιώνεται από τον επαναστατικό μετασχηματισμό που είχαν υποστεί. Η αλλαγή αυτή περιλάμβανε τον συνδυασμό της τεχνολογίας και της ανακάλυψης της μαζικής αγοράς. Ακόμα και στο κοινό των «καλών» τεχνών και της υψηλής κουλτούρας προκαλούσαν θαυμασμό τα επιτεύγματα της τεχνολογίας που αποτυπώνονταν στον πύργο του Άιφελ, τους καινοτόμους αμερικάνικους ουρανοξύστες αλλά και τους μεγάλους σιδηροδρομικούς σταθμούς που αποτελούν ακόμα και σήμερα δημόσια ανάκτορα. Το κίνημα του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού εξέφραζε την πεποίθηση ότι η συμβατική γλώσσα των εικαστικών τεχνών, βασιζόμενη στην ιστορική παράδοση, αποτελούσε ένα ανεπαρκές ή ακατάλληλο μέσο για τον σύγχρονο κόσμο. Πίστευαν ότι η παραδοσιακή αυτή γλώσσα δεν είχε τη δυνατότητα να εκφράσει παρά μόνο να συσκοτίσει τον κόσμο που γεννούσε ο νέος αιώνας. Διατείνονταν επίσης ότι το παλιό ιδίωμα δεν είχε την ικανότητα «να εκφράσει ούτε την κρίση της ανθρώπινης κατανόησης και των αξιών που αυτός ο επαναστατικός αιώνας είχε δημιουργήσει και τώρα ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει». Γινόταν όλο και ευκολότερο να κερδίζει κανείς τα προς το ζην ως επαγγελματίας καλλιτέχνης λόγω του αναδυόμενου ημερήσιου και περιοδικού τύπου, την εμφάνιση της βιομηχανίας της διαφήμισης που συντέλεσε στην άνθηση ενός νέου είδους στις εικαστικές τέχνες, την αφίσα –η πρώτη εμφάνιση της βιομηχανίας αυτής τοποθετείται μεταξύ του 1880 και του 1890– καθώς και λόγω της ταχύτατης διάδοσης των καταναλωτικών αγαθών που κατασκευάζονταν είτε από χειροτέχνες είτε από καλλιτέχνες. Η εποχή αυτή έδωσε αναμφίβολα πολλά μέτρια έργα, χωρίς έμπνευση, προερχόμενα από την πληθώρα των επαγγελματιών καλλιτεχνών (Hobsbawm, 1987).

Η μοντέρνα τέχνη ήταν θεμελιακά «άσχημη» τέχνη που επιδίωκε την παραμέληση των γοητευτικών μορφών, των τόνων και των χρωμάτων στη ζωγραφική, τη μελωδία και την τονικότητα στη μουσική. Ήδη οι Στραβίνσκυ, Σένμπεργκ και Hindemith είχαν ξεκινήσει να απαρνιούνται κάθε δεσμό με τη ρομαντική ευαισθησία από τις πρώτες κιόλας συνθέσεις τους, όπου πρόθεσή τους υπήρξε η σύνθεση κυρίως με τη νόηση και όχι με τις συγκινήσεις και τη διάχυτη αισθησιοκρατία του ιμπρεσιονισμού.

Η επανάσταση στη μουσική παραγωγή σήμαινε τη δημιουργία ενός νέου συντακτικού και κανόνων στη θέση αυτού που ίσχυε και που θεωρούσε το νέο ως θόρυβο. Οι ίδιοι οι δημιουργοί αντιλαμβάνονταν ότι οι ισχύοντες άγραφοι νόμοι της εποχής είχαν εξασθενήσει, λόγω της παρακμάζουσας αστικής ιδεολογίας, και φθαρθεί από τη συνεχή χρήση τους. Η μουσική στο ξεκίνημά της διαπνεόταν από την ιδέα ότι η αρμονία είναι συνδεδεμένη με τη φύση και θεωρητικοποιήθηκε πάνω στην ιδέα αυτή. Η αρμονία αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο την παράσταση μιας απόλυτης σχέσης μεταξύ ευδαιμονίας και τάξης μέσα στη φύση (Attali, 1985: 60). Στη συνέχεια, την εποχή που η αρμονία έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στην οργάνωση του μουσικού υλικού, γεννήθηκε η μοντέρνα θεωρητικοποίηση των θεμέλιων αρχών της αρμονίας. Στις αρχές αυτές ενσωματώθηκαν η επιβολή της κυριαρχίας του ορθού λόγου και η επιστημονική παράσταση του κόσμου, αφού η τάξη που προσέδιδε η αρμονία δεν ήταν με φυσικό τρόπο εγγυημένη, αλλά έπρεπε να κατασκευαστεί από την επιστήμη. Η γραπτή αναπαράσταση της μουσικής με νότες και η εισαγωγή του μέτρο, οι κανόνες της κίνησης των φωνών, η έννοια της συμφωνίας και της διαφωνίας και η χρήση της συγκεκριμένης συγχορδίας μετέτρεψαν τη μουσική σε παράσταση μιας κατασκευασμένης τάξης.

Για να πειστεί κάποιος σε κάτι τόσο αντίθετο από την αντιφατική πραγματικότητα της κοινωνίας έγινε αναγκαία η επιβολή των κανόνων. Οι κανόνες αυτοί στόχο είχαν να τυποποιήσουν τους μουσικούς, τους ερμηνευτές και τους συνθέτες σε σημείο που τότε να παραμένουν αδιαφοροποίητοι. Η εκπαίδευση αυτή των κανόνων δόθηκε από τις μουσικές

σχολές, τα ωδεία και στη συνέχεια τις μουσικές ακαδημίες. Συνεπώς, η μόνη ελευθερία που έδινε η οργάνωση της τονικής μουσικής ήταν η έκφραση αυτής μέσα στο πλαίσιο των κανόνων της. «Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ο ορθός λόγος αντικατέστησε τη φυσική τάξη και οικειοποιήθηκε την αρμονία ως όργανο της εξουσίας, ως απόδειξη της σχέσης ευδαιμονίας και επιστήμης. Η αρμονία έπειθε τους ανθρώπους για τη νομιμότητα της υπάρχουσας τάξης: πώς μια τάξη (εννοώντας την αστική) που γέννησε μια τέτοια μουσική να μην είναι αυτή που θέλησε ο Θεός και που απαιτεί η επιστήμη; Οι δύο αρμονίες, θεία και επιστημονική, συγχέονται μέσα στο είδωλο ενός σύμπαντος που κυβερνάται από έναν νόμο, μαθηματικό και μουσικό συγχρόνως [...] Η ιδεολογία της επιστημονικής αρμονίας θα επιβληθεί σαν καμουφλάρισμα μιας ιεραρχημένης οργάνωσης, όπου οι διαφωνίες (οι συγκρούσεις και οι αγώνες) απαγορεύονται, εκτός αν είναι περιθωριακές και αναδεικνύουν τις αρετές της τιθασευτικής τάξης» (Attali, 1985: 60 – 61).

Το αχανές πεδίο των πιθανών συνδυασμών και δυνατοτήτων που έδωσε το τονικό σύστημα οδηγήθηκε, μέσα σε δύο αιώνες, στην υπερβολή και την αποδυνάμωση ολόκληρου του τονικού συστήματος. Η ίδια η αρμονία έμελλε να γεννήσει τους όρους της ίδιας της αμφισβήτησής της. Οι συνθέσεις του Μάλερ, οι οποίες εξέφραζαν τη διάλυση της τονικότητας, αποτέλεσαν το τέλος μιας εποχής και την ενσωμάτωση του θορύβου στη μουσική οργάνωση. Οι μουσικές αμφισβητήσεις του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα αντιπροσώπευαν την εισαγωγή του μη τυπικού, του μη καθιερωμένου, του μη παραστατικού και την κατάργηση της ιερότητας του μουσικού υλικού.

Έπειτα από την αμφισβήτηση της τάξης που επέβαλλε η αρμονία, η μουσική οδηγήθηκε στην αυστηρή δωδεκαφθογγική σύνθεση. Οι μουσικοί αυτής της περιόδου αντιλαμβάνονταν τη διάσταση ανάμεσα στη δημιουργία και την πραγματικότητα που είχε επέλθει στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μετά από μερικά χρόνια χρήσης του δωδεκαφθογγικού συστήματος, διερευνήθηκαν όλες οι δυνατότητές του, πέρασε στον σειραϊσμό και στο τέλος κατέρρευσε δίνοντας τη σκυτάλη στη στοχαστική μουσική. Η τελευταία δημιουργήθηκε με το ξεκίνημα της μαθηματικής θεωρητικοποίησης των μουσικών συνθέσεων, με

την αποσύνθεση των ηχητικών συνόλων σε ατελείωτες συνέχειες από καθαρούς αρμονικούς ήχους και με την οικοδόμηση της θεωρίας των στοχαστικών ανελίξεων από τον Markov. Απελευθερωμένοι από τους καταναγκασμούς των παλαιών μουσικών κανόνων, οι συνθέτες της νέας μουσικής προσπάθησαν να κατανοήσουν και να υποτάξουν τους νόμους της ακουστικής για να τους μετατρέψουν σε μέσο παραγωγής ενός νέου ηχητικού υλικού. Ύστερα από αυτό δεν υπήρχε καμία σταθερή μουσική κλίμακα και κανένας δεσπόζων κανόνας για τη διαχείριση του μουσικού υλικού. Κάθε έργο δημιουργούσε τους δικούς του κανόνες και η μουσική κινούταν σε ένα πεδίο όλο και πιο αφηρημένο, όπου το νόημα εξαφανιζόταν μπροστά στην αφαίρεση, με αποτέλεσμα την απομάκρυνση από την αισθητηριακή εμπειρία. Ο Ξενάκης<sup>53</sup> υποστήριζε ότι «οι επιστήμες είναι ως προς τη σκέψη ένα με τη μουσική. Έτσι δεν υπάρχει ρήξη ανάμεσα σε αυτές και στις τέχνες. Από εδώ και πέρα ο μουσικός θα πρέπει να είναι δημιουργός φιλοσοφικών θέσεων και συνολικής αρχιτεκτονικής, συνδυασμός δομών και ηχητικών υλικών». Με την αποκόλληση του τελετουργικού της χαρακτήρα η μουσική ξεκίνησε να γίνεται μία αυτόνομη και ατομική δραστηριότητα (Attali, 1985: 35).

Ταυτόχρονα με τις μεταβολές που δεχόταν η μουσική γλώσσα, το 1877 ο Thomas Edison κατασκεύασε τη συσκευή που αποκάλεσε φωνόγραφο. Η ιδέα μιας τέτοιας συσκευής δεν γνώρισε αξιόλογη ανάπτυξη μέχρι τη στιγμή που η δυνατότητα ύπαρξης κάποιας ομιλίας, η οποία θα πουλιέται σε ολόκληρη την κοινωνία, φάνηκε ότι δίνει πολλές δυνατότητες εκμετάλλευσης από την εξουσία. Ο ίδιος ο Έντισον παρουσίαζε τη συσκευή αυτή ως στενογράφο, που μπορεί να αναπαράγει την ομιλία, να αποτυπώνει τον λόγο, να σταθεροποιεί την παράσταση και όχι να την πολλαπλασιάζει. Ήθελε μέσω της εφεύρεσης αυτής να δημιουργήσει ηχητικά βιβλία για τους τυφλούς, να συνδράμει στις μεθόδους της ορθοφωνίας, να γίνει δυνατή η αναπαραγωγή της μουσικής, να μπορεί να διατηρήσει τα τελευταία λόγια των μελλοθάνατων, να

---

<sup>53</sup> Έλληνας συνθέτης, με αρχικές σπουδές στο αντικείμενο του πολιτικού μηχανικού, ο οποίος μέσα από το έργο του συνέδεσε τη μουσική με έναν από τους πιο εξελισσόμενους τομείς των επιστημών, τα μαθηματικά. Ο ίδιος ακόμα και σήμερα θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της σύγχρονης μουσικής. Επηρεασμένος από την αγάπη του για τα μαθηματικά δημιούργησε ένα νέο είδος μουσικής, τη στοχαστική μουσική.



δημιουργήσει ομιλούντα ρολόγια που θα κατευθύνουν τους ανθρώπους, τη διατήρηση κάποιας γλώσσας και τη διατήρηση των λόγων ενός δασκάλου στην τάξη του για λόγους εκμάθησης, που θα μπορούσε να τους ακούσει ξανά είτε μετά από έναν χρόνο είτε μετά από έναν αιώνα (Edison, 1878). Υποστήριζε, δηλαδή, κυρίως τη δυνατότητα της διατήρησης και όχι της μαζικής αναπαραγωγής.

Οι καλλιτέχνες και οι επαγγελματίες του θεάματος υποστήριζαν ότι τους δίνεται η δυνατότητα να αποθηκεύσουν τις ερμηνείες τους και να γίνουν όμοιοι των συνθετών ή των συγγραφέων. Οι ιδιοκτήτες των θεάτρων έβλεπαν σε αυτό το μέσο τη δυνατότητα άσκησης πίεσης στους μουσικούς σε περίπτωση απεργίας και οι διευθυντές ορχήστρας αναγνώριζαν την παιδαγωγική βοήθεια που μπορούσε να παρέχει στο κοινό. Πέραν αυτών των λειτουργιών, μπορούσε να διαδώσει τον λόγο της εξουσίας και τις διαταγές των ανωτέρων για διοικητική και πολιτική χρήση. Όποιος κατείχε το μέσο της αποτύπωσης μπορούσε να επιτηρεί τους ήχους, να τους διατηρεί και να ελέγχει την επανάληψή τους σύμφωνα με έναν καθορισμένο κώδικα. Οι πρώτες ομιλούμενες κεφαλές, που κατασκευάστηκαν από τον Αβά Michal τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, αναπαρήγαν τα λόγια: «Ο Βασιλιάς φέρει την ειρήνη στην Ευρώπη/ Η ειρήνη στεφανώνει με δόξα τον Βασιλιά/ Και η ειρήνη κάνει τους λαούς ευτυχισμένους/ Ω, λατρεμένη βασιλιά, πατέρα του λαού σου, δείξε στην Ευρώπη τη δόξα της βασιλείας σου». Ο Hitler υποστήριζε ότι «χωρίς το μεγάφωνο δεν θα κατακτούσαμε ποτέ τη Γερμανία» (Attali, 1985: 85, 87). Η εποχή που η εξουσία νομιμοποιούταν πάνω στη σκηνή είχε παρέλθει, έπρεπε πια να αποτυπώνει και να αναπαράγει τις κοινωνίες που θα κυβερνούσε.

Ο Walter Benjamin στο έργο του «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» (Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit) αναφέρει ότι το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγώγιμο. Κάθε τι δημιουργημένο από ανθρώπους μπορούσε πάντα να αντιγραφεί από ανθρώπους. Η αντιγραφή αυτή γινόταν από μαθητές για να εξασκηθούν στην τέχνη, από δασκάλους για τη διάδοση των έργων και από όσους αναζητούσαν το κέρδος. Η τεχνική αναπαραγωγιμότητα του έργου, όμως, αποτέλεσε κάτι

νέο που καθιερώνεται στην ιστορία, με διαλλείματα που απέχουν μεταξύ τους χρονικά και γίνονται όλο και μικρότερα, και ταυτόχρονα η τεχνική αναπαραγωγιμότητα συμβαίνει με όλο και μεγαλύτερη ένταση. Το έργο τέχνης, το οποίο βρισκόταν ανάμεσα σε δύο πόλους, αυτόν της λατρευτικής αξίας και αυτόν της εκθεσιακής αξίας, δέχεται μια ποιοτική αλλαγή στη φύση του η οποία οδήγησε σε ποσοτική μετατόπιση μεταξύ των δύο πόλων και σε μεγάλη αύξηση της εκθεσιακής του αξίας (Benjamin, 1978: 12, 20). Η ηχογράφηση αποτέλεσε την κινητήριο δύναμη της οικονομίας της μουσικής, εδραιώθηκε τη στιγμή που η μαζική παραγωγή απαιτούσε έναν ριζικό μετασχηματισμό του βιομηχανικού συστήματος (φορντική αλυσίδα παραγωγής). Συνέτριψε την παράσταση, που γνώρισε τη μεγαλύτερή της άνθιση τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και αποτέλεσε το μέσο διατήρησης της ανάμνησής της. Στη συνέχεια, η ηχογράφηση δεν λειτούργησε μόνο ως μέσο διατήρησης, αλλά έγινε ο δείκτης επιτυχίας μιας παράστασης, αναλόγως βέβαια και με το πόσο πιστή παρέμενε σε αυτό που κάποιος άκουγε στον δίσκο. Στην εκτέλεση των παραστάσεων ή των ρεσιτάλ ξεκίνησε να επιβάλλεται η αισθητική της επανάληψης, που τη χαρακτήριζαν η ψυχρότητα, η αυστηρότητα και ο επαγγελματισμός. Η νέα αισθητική της ερμηνείας απέκλειε τον θόρυβο, τον δισταγμό και το λάθος, μετατρέποντας το έργο σε μια αφηρημένη τελειότητα. Αυτή η οπτική έκανε τους ανθρώπους να ξεχνούν σταδιακά πως η μουσική στο παρελθόν ήταν μια υπόκρουση και μορφή ζωής, δισταγμός και ψέλλισμα (Attali, 1995: 106). Για τη λαϊκή μουσική σήμαινε τον σταδιακό της θάνατο, αφού οι μικρές ορχήστρες προσπαθούσαν να μιμηθούν τις πιο απαιτητικές ηχογραφήσεις, από τη σκοπιά της ερμηνείας μέχρι τη στιγμή που αντικαταστάθηκαν από κάτι πιο φθηνό, αρχικά από το τζουκ-μποξ και έπειτα από τον δίσκο.

Το τζουκ-μποξ συνιστούσε την τελευταία μορφή της παράστασης ως μέσο συλλογικής κατανάλωσης και τη μετάβαση στη μοναχική κατανάλωση. Η οικονομία της μουσικής, που στο παρελθόν είχε βασιστεί στην παρτιτούρα και την παράσταση, απέκτησε ένα νέο υλικό αντικείμενο συναλλαγής και κέρδους, τους κυλίνδρους ηχογράφησης και τους δίσκους. Η ηχογράφηση δεν αποτελούσε απλώς μια μετάλλαξη των τεχνολογικών συνθηκών της

ακρόασης της μουσικής, αλλά συνιστούσε μια βαθιά μεταμόρφωση της σχέσης με τη μουσική. Ήταν το εργαλείο αποθήκευσης που περιφρονούσε τον χρόνο και τον χώρο· ένα αποτελεσματικό μέσο εξερεύνησης του παρελθόντος σε μία στιγμή που το παρόν δεν ανταποκρινόταν πια στις ανάγκες όλων. Η χρήση της σταμάτησε να αποτελεί την απόλαυση ενός έργου, αλλά έγινε η κατανάλωση ενός αντίγραφου. Η αναπαραγωγή αποτέλεσε, κατά κάποιον τρόπο, το θάνατο του πρωτότυπου, τη νίκη του αντίγραφου και την παράβλεψη της μήτρας που αναπαριστούσε.

Στη μαζική παραγωγή η μήτρα έχασε τη σημασία της και την αξία της. Δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένας παράγοντας της παραγωγής, μία από τις όψεις της χρήσης της, που προσδιορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την τεχνολογία της παραγωγής. Η αναπαραγωγή παρουσιάστηκε ως μεγάλη πρόοδος, που κάθε μέρα έκανε προσιτά σε όλο και περισσότερους ανθρώπους έργα που δημιουργήθηκαν για παράσταση και που μέχρι τότε απολάμβαναν εκείνοι που είχαν χρηματοδοτήσει το γράψιμό τους. Φέρει επίσης και την αντικατάσταση μιας ψευδαίσθησης της τελετουργικότητας της μουσικής με την εξατομίκευση της μεταφυσικής σχέσης. Η αποτύπωση και η αντιγραφή της δεν υπήρξαν λοιπόν κάποιο μέσο προστασίας του προηγούμενου τρόπου κοινωνικής οργάνωσης, αλλά στην πραγματικότητα εμφανίστηκαν σαν τεχνολογία που επέβαλλε ένα νέο κοινωνικό σύστημα το οποίο ολοκλήρωσε την αποτελεσματικοποίηση της μουσικής, προμηνύοντας μια νέα πολιτική και μια νέα οικονομία στη μουσική και τις άλλες κοινωνικές σχέσεις. Το κύριο περιεχόμενο της νέας πολιτικής οικονομίας ήταν η παραγωγή της ζήτησης και όχι η παραγωγή της προσφοράς. Η παραγωγή του δίσκου αποτελούσε ένα μικρό μέρος της βιομηχανίας διότι παράλληλα με το αντικείμενο της ανταλλαγής έπρεπε να δημιουργηθούν και οι όροι της αγοράς που θα δέχονταν το προς κατανάλωση αντικείμενο. Ήταν λοιπόν στην ουσία μια βιομηχανία μεθόδευσης, προώθησης και ανάπτυξης δραστηριοτήτων σχετικών με τις υπηρεσίες που παρήγαγαν τον καταναλωτή. Στην οικονομία της μουσικής, που συγκροτήθηκε σε βιομηχανία μετά τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, η αξία του αντικειμένου δεν βρισκόταν στο ίδιο το έργο, αλλά σε ένα εκτεταμένο σύνολο διαδικασιών που κατασκευαζόταν η

ζήτηση των εμπορευμάτων. Οι αλλαγές που έφεραν η εφεύρεση του γραμμόφωνου και η αποτύπωση στην κοινωνία δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν ήταν συνειδητές από την πρώτη στιγμή που ξεκίνησαν να ενσωματώνονται στην καθημερινότητα. Ούτε η βιομηχανία ούτε το κράτος κατανοούσαν ή οργάνωσαν τη μετάλλαξη της μουσικής και την αποτύπωσή της. Την αντιλαμβάνονταν ως ένα εργαλείο βελτίωσης της εξουσίας και ως μια ακίνδυνη διασκέδαση που οδήγησε στην αλλαγή, για παράδειγμα, της γνώσης και των πολιτικών σχέσεων (Attali, 1985: 89 – 90). Με την αποτύπωση ενός μουσικού έργου στον δίσκο, κυρίως για τη λαϊκή μουσική, ξεκοβόταν αυτόματα από όλο το πολιτιστικό παρελθόν της. Αποκοβόταν από τις κουλτούρες και τους ανθρώπους που τη διαμόρφωσαν. Με μια χειρουργική διαδικασία, η οποία είχε νομιμοποιηθεί από την επιστήμη, οι νότες, ένα άυλο γεγονός που έχει υπόσταση μόνο πάνω σε μια παρτιτούρα, γίνονταν μια αυτόνομη ύπαρξη χωρίς κάποιο παρελθόν, αλλά ζωντάνευαν τη στιγμή που ακούγονταν, επιτελούσαν τον ρόλο τους και στη συνέχεια έσβηναν με το σήκωμα της βελόνας. Με αυτόν τον τρόπο, κατά την ακρόαση ενός μουσικού έργου δεν σκεφτόμαστε την εποχή και την κοινωνία που γέννησαν το έργο, τους ανθρώπους ή τις ιδέες τους, παρά μόνο τους συνειρμούς και τα συναισθήματα που μας εγείρουν οι ακολουθίες των σύμφωνων και των διάφωνων συγχορδιών. Οδηγούμαστε συνεπώς στην εξαφάνιση κάθε ιδιότυπης κουλτούρας και στην κυριαρχία της πολιτισμικής τυποποίησης.

Ένα πιο κοντινό στον αιώνα μας παράδειγμα αποτελούν οι έννοιες των λέξεων «to jazz» και «to rock», οι οποίες στην αργκό των γκέτο των μαύρων σήμαιναν «κάνω έρωτα», δηλαδή πράξεις βιωμένες από ανθρώπους, και όμως μετατράπηκαν σε ουδέτερα εμπορεύματα και πολιτισμικά θεάματα για καταναλωτές που μπορούσαν να πληρώνουν. Χαρακτηριστικά, ο πρώτος δίσκος jazz ηχογραφήθηκε από λευκούς μουσικούς (the Original Dixieland Jazz Band). Η οικονομική οικειοποίηση της τζαζ από τους λευκούς επέβαλε μια μουσική πολύ δυτικοποιημένη, διαμορφωμένη από τους λευκούς μουσικοκριτικούς που την παρουσίαζαν σαν μουσική προσιτή στο δυτικό κοινό. Αυτό τους επέτρεπε την επέκταση της αγοράς στη λευκή νεολαία και απέκοβαν σιγά σιγά του μαύρους (Attali, 1985: 104). Οι λευκοί μουσικοί

έκλεψαν τη δημιουργικότητα, γεννημένη μέσα από τη δουλειά και τα βιώματα ενός κομματιού της κοινότητας των μαύρων εργατών της Αμερικής, γιατί δεν είχε αποτελέσει εμπορικό αντικείμενο και ήταν συνυφασμένη με ένα περιορισμένο ακροατήριο. Δινόταν, έτσι, η δυνατότητα εμπορικής αξιοποίησης ενός ανεκμετάλλευτου προϊόντος, το οποίο στη συνέχεια πωλούνταν ακόμα και στους δημιουργούς του.

Αυτή η οικειοποίηση αναπαριστούσε με ωμό τρόπο την κατάσταση του μαύρου λαού και την εκμετάλλευση που βίωνε. Η μουσική αποτέλεσε την τέχνη με την πιο πλατιά αγορά και την πιο εύκολη προώθηση, αφού με την εφεύρεση του ραδιοφώνου και τη δημιουργία του δίσκου μακράς διάρκειας νομιμοποιήθηκε ως κατανάλωση. Η μεγάλη αυτή αγορά που δημιούργησε η βιομηχανική κοινωνία και η εισαγωγή των τεχνολογικών μέσων στον τρόπο αποτύπωσης της μουσικής, οδήγησε τους ερμηνευτές των έργων να χάσουν τη δύναμη που κατείχαν απέναντι στο κοινό. Πριν την εποχή του δίσκου οι παραστάσεις εξαρτιόνταν από εκείνους και ήταν αυτοί που αποφάσιζαν εάν θα εκτελέσαν την ερμηνεία ή όχι. Όταν όμως, για να συντηρηθεί η μουσική αγορά, απαιτείτο όλο και περισσότερο η εισαγωγή της ηχητικής τεχνικής προκειμένου να έχει το κοινό την ψευδαίσθηση ότι συνεχώς αγοράζει κάτι «νέο», ο ερμηνευτής έπαψε να είναι κύριος της παράστασης. Στις μέρες μας, καθοριστικό παράγοντα σε μια ηχογράφιση παίζει η ποιότητα της εγγραφής και πόσες ηχητικές τεχνικές χρησιμοποίησαν οι μηχανικοί ήχου των στούντιο για να ολοκληρωθεί η παραγωγή. «Η απόφαση να ξαναγίνει μια εγγραφή για να τελειοποιηθεί ή να σταματήσει εκεί, ανήκει, κατά το ήμισυ, στους τεχνικούς τους ήχου, που τα κριτήρια για την απόφασή τους είναι ασφαλώς πολύ διαφορετικά από των εκτελεστών και των δημιουργών. Ο ερμηνευτής δεν είναι πια παρά ένα στοιχείο της συνολικής ποιότητας, εκείνο που έχει σημασία είναι η κλινική καθαρότητα της ακουστικής. Το αποτέλεσμα είναι μία βαθιά μετάλλαξη των αισθητικών κριτηρίων σε σχέση με εκείνα της παράστασης. Ο ακροατής του δίσκου, εξαρτημένος από τα κριτήρια αυτά της παραγωγής, καταλήγει και αυτός να απαιτεί μια πιο αφηρημένη μορφή της αισθητικής. Καθήμενος μπροστά στο στερεοφωνικό του, συμπεριφέρεται σαν μηχανικός ήχου, σαν έναν κριτή του ήχου» (Attali, 1985: 106).

Η επανάληψη ξεκίνησε να παράγει πληροφορία χωρίς παράσιτα. Οι συνθέτες, ως ειδικοί της ακουστικής και της πληροφορικής, που δεν πειραματίζονται πια με τις αρμονικές κλίμακες αλλά με τον χειρισμό των ελεύθερων ήχων, έχασαν και αυτοί τη δύναμη που είχαν παλαιότερα πάνω στα έργα, όταν ο αυτοσχεδιασμός ως μορφή σύνθεσης πήρε τη θέση της παρτιτούρας. Οι μηχανές που χρησιμοποιεί ο συνθέτης δεν παράγουν, όπως των προκατόχων τους, ηθελημένες ηχητικές μορφές, αλλά ελέγχουν απρόσμενα και τυχαία ηχητικά σχήματα. Ρόλος τους γίνεται η καθοδήγηση του απρόβλεπτου ξετυλίγματος της ηχητικής παραγωγής και όχι ο συνδυασμός προβλέψιμων φθόγγων που παράγονται από σταθερά όργανα, μετατρέποντας τον συνθέτη σε ένα είδος πιλότου που πατάει κουμπιά (Ξενάκης, 2013).

Ο συνθέτης γίνεται θεατής της μουσικής που παράγει ο υπολογιστής του, αδυνατώντας να ξεπεράσει τα όρια που του θέτει η τεχνολογία. Η σύνθεση αυτή χρησιμοποιεί μη λόγιες φόρμες, προσπαθεί να εξαλείψει κάθε ίχνος στιλ και γίνεται έτσι σχεδόν αδύνατο να αντιγραφεί από κάποιον πέραν του δημιουργού της. Εμφανίζεται, με τον τρόπο αυτόν, ένας ελιτισμός που απευθύνεται μόνο σε ένα πολύ μικρό κοινό και άρα η μουσική αυτή γίνεται αυτομάτως μη παραγωγική. Αυτό το μη αποδοτικό προϊόν συνεχίζει και υπάρχει στην αγορά με τη βοήθεια των ερευνητικών ινστιτούτων, που παίζουν τον ρόλο του μαικήνα, αλλά με τη μόνη διαφορά ότι σε σχέση με τους μαικήνες των προηγούμενων αιώνων τα ινστιτούτα δεν ενδιαφέρονται για το κάλος αλλά για την «πρόοδο» και την έρευνα.

Η ερμηνεία των ηθοποιών επίσης άλλαξε έπειτα από τη μεταφορά τους από το θέατρο στα στούντιο, καθώς τη θέση του κοινού πήρε πια κυρίως η μηχανή. Οι ηθοποιοί άρχισαν να χρησιμοποιούνται σαν εξαρτήματα που επιλέγει κανείς τα χαρακτηριστικά τους και τοποθετούνται στην κατάλληλη θέση, όπως ακριβώς και η κατασκευή μιας μηχανής. Η ερμηνεία των ηθοποιών δεν είναι πια ενιαία, αλλά αποτελεί μία σειρά από συναρμολογήσιμα επεισόδια που τα επεξεργάζονται με τη χρήση περισσότερων μηχανών. «Ο ηθοποιός του κινηματογράφου, μιας και δεν παρουσιάζει ο ίδιος την ερμηνεία του στο κοινό, χάνει τη δυνατότητα που έχει ο ηθοποιός του θεάτρου να προσαρμόζει

την ερμηνεία του στο κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης. Με αυτόν τον τρόπο το κοινό παίρνει τη θέση ενός γνωμοδότη, που δεν επηρεάζεται από καμία προσωπική επαφή με τον ηθοποιό. Ταυτίζεται με τον ηθοποιό μόνο μέσω της ταύτισής του με τη μηχανή. Υιοθετεί συνεπώς τη στάση της μηχανής: «εξετάζει» (Benjamin, 1978: 23). Αυτή είναι και η κατάληξη της ερμηνεία των έργων από τους μουσικούς. Η διαδικασία της ηχογράφησης τους αποτελεί μια σύνθεση μεμονωμένων γεγονότων.

Παρ' όλη την τελειότητα ή την πιστότητα που μπορεί να έχουν τα αντίγραφα, αυτό που τους λείπει είναι το «εδώ» και «τώρα» (*hic et nunc*) του έργου τέχνης, δηλαδή «η ανεπανάληπτη παρουσία του στον τόπο στον οποίο βρίσκεται». Η ανεπανάληπτη παρουσία του «ήταν το αντικείμενο της ιστορίας ενός δεδομένου έργου τέχνης κατά τη διάρκεια της ύπαρξής του. Στην ιστορία αυτή ανήκουν τόσο οι αλλοιώσεις που έπαθε η φυσική δομή του στο πέρασμα του χρόνου, όσο και οι εναλλασσόμενες ιδιοκτησιακές σχέσεις στις οποίες ενδεχομένως ενεπλάκη» (Benjamin, 1978: 14). Η ιστορία ενός έργου ή μιας παρτιτούρας είναι το στοιχείο που δίνει την αίγλη στο έργο τέχνης και το διαχωρίζει από οποιαδήποτε αντιγραφή του. Στην εποχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν οι τεχνικές αναπαραγωγής των έργων συνεχώς και πλήθαιναν, η αίγλη των έργων παράκμαζε, διότι όταν πρόκειται για ένα μεγάλο πλήθος αντιγράφων, κανείς δεν ενδιαφέρεται ποιο είναι το γνήσιο.

Η αποστροφή των καλλιτεχνών προς την κοινωνία και την παλαιότερη τέχνη που πρέσβευε έφτασε στο σημείο όπου οι καλλιτέχνες αρνούνταν να χρησιμοποιήσουν τα μέσα έκφρασης που κληρονομούσαν από όλη την παράδοση των τεχνών και προτιμούσαν να δημιουργήσουν μια τεχνητή δική τους γλώσσα<sup>54</sup>. Υπήρξαν ρεύματα, τα οποία στην ανάγκη τους να εφεύρουν μη συμβατικούς τρόπους έκφρασης ξεκομμένους από το παρελθόν, οδηγούνταν σε αντιφάσεις. Ανέκαθεν ένα από τα σημαντικότερα καθήκοντα

---

<sup>54</sup> Η αναφορά γίνεται για την εποχή κατά την οποία οι συνθέσεις του Σένμπεργκ ανήκαν στην ατονική του περίοδο πριν την εισαγωγή του δωδεκαφθογγισμού. Εκείνη την περίοδο προσπάθησε να έρθει σε ρήξη με τη μουσική παράδοση. Θα ήταν λάθος να υποστηρίξουμε ότι και η μετέπειτα ατονική του περίοδος καθώς και η τονική του περίοδος, μέχρι το 1908, ήταν αντίθετες στη μουσική παράδοση, διότι χρησιμοποιούσε τις τεχνικές της αντίστιξης, των παραλλαγών, της επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού, ακόμη και τις φόρμες που είχε κληρονομήσει από τους Μπετόβεν και Μότσαρτ.

της τέχνης ήταν να δημιουργεί ζήτηση για την πλήρη ικανοποίηση της οποίας δεν έχει φτάσει ακόμα η ώρα –ιδέα την οποία χρησιμοποίησε και η πολιτική οικονομία του βιομηχανικού κόσμου. Η ιστορία κάθε μορφής τέχνης περνούσε κρίσιμες περιόδους κατά τις οποίες η τέχνη αυτή προσπαθούσε να πετύχει αποτελέσματα που κατ' ανάγκη μόνο με την αλλαγή του τεχνικού προτύπου μπορούσαν να πραγματοποιηθούν. Για να φτάσει στο σημείο να εκκολαφθεί μια νέα μορφή τέχνης, αυτή περνούσε από μια περίοδο παρακμής, κατά τη διάρκεια της οποίας παράγονταν έργα που έβριθαν από βαρβαρότητα και εξωφρενισμό. Μια τέτοια μορφή που προήλθε από την περίοδο της παρακμής υπήρξε ο ντανταϊσμός (Benjamin: 1978, 33).

Η τεχνοτροπία αυτή, σε αντίθεση με τα συγγραφικά ρεύματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα τα οποία αναζητούσαν την ισορροπία μεταξύ των παραδοσιακών μορφών και της αυθορμησίας του ατόμου, ήθελε την πλήρη καταστροφή των συνηθισμένων και τετριμμένων μέσων έκφρασης, αναζητώντας μια ολότελα αυθόρμητη έκφραση. Σκοπό του κινήματος αυτού αποτελούσε η άρνηση προς τις έτοιμες μορφές και τα άχρηστα γλωσσικά εφέ που παραποιούσαν το αντικείμενο το οποίο επρόκειτο να περιγράψουν οι καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα να καταστρέφουν κάθε αυθόρμητη έκφραση. Αμφέβαλλαν για το εάν οι λέξεις ήταν σε θέση να εκφράσουν τον άνθρωπο και αμφισβητούσαν ότι ήταν αντικειμενικό, εξωτερικό, μορφικό και ορθολογικά οργανωμένο. Ο ντανταϊσμός προσπάθησε να αντικαταστήσει τον μηδενισμό του αισθητικού πολιτισμού με έναν νέο μηδενισμό που αμφισβητούσε όχι μόνο την αξία της τέχνης αλλά και ολόκληρης της ανθρώπινης κατάστασης (Hauser, 1951: 298). «Τα ποιήματά τους είναι ασυνάρτητα, περιέχουν άσεμνες αποστροφές και κάθε νοητό κατακάθι της γλώσσας. Το ίδιο συμβαίνει και με τους πίνακές τους, πάνω στους οποίους προσαρμόζουν κουμπιά ή εισιτήρια. Αυτό που πετυχαίνουν με τέτοια μέσα είναι μια αλύπητη καταστροφή την αίγλης των δημιουργημάτων τους, πάνω στα οποία αποτυπώνουν, με τα μέσα της παραγωγής, το στίγμα του αντιγράφου» (Benjamin: 1978, 33).

Αυτό οδηγούσε στο ερώτημα πώς μπορούσε ένα τέτοιο κίνημα να γίνει κατανοητό και συνάμα να προσπαθεί να καταστρέψει όλα τα μέσα



επικοινωνίας. Με παρόμοιο τρόπο οι σουρεαλιστές, προσπαθώντας να ξεπεράσουν το πρόβλημα που έθετε η γλώσσα, όπως πίστευαν και οι ντανταϊστές, θέλησαν να γίνει κατανοητό το έργο τους χωρίς τα μέσα της κατανόησης, οδηγώντας τους στο σημείο να έχουν ως βάση της θεώρησής τους κάθε μορφή παραδοξότητας. Με αυτόν τον τρόπο ανέπτυξαν την αυτόματη μέθοδο γραψίματος, όσον αφορά την ποίηση ή τη λογοτεχνία, καθώς πίστευαν ότι μέσα από το ασυνείδητο και το ανορθολογικό, τα όνειρα και τις ανεξέλεγκτες περιοχές του νου, θα μπορούσε να προκύψει μια νέα γνώση και μια καινούργια τέχνη. Η μέθοδος αυτή δεν αποτελούσε αυτοσκοπό στην τέχνη τους, αλλά πίστευαν ότι μέσα από το ασυνείδητο θα μπορούσε να προκληθεί μια βίαιη κοινωνική έκρηξη. Επηρεασμένοι από την ψυχαναλυτική μέθοδο του ελεύθερου συνειρμού, δηλαδή την αυτόματη ανάπτυξη ιδεών και της αναπαραγωγής τους χωρίς καμία ορθολογική, ηθική και αισθητική λογοκρισία, φαντάστηκαν ότι αυτή μπορεί να αποτελέσει την πηγή έμπνευσής τους. Με τη μέθοδο του ψυχικού αυτοματισμού θεωρούσαν ότι μπορούσαν να περάσουν από το συνειδητό στο ασυνείδητο και τέλος στο προσυνειδητό. Σύμφωνα με τον Freud, κάτι μπορούσε να γίνει προσυνειδητό χάρη στον συνειρμικό συνδυασμό με τις αντίστοιχες λεκτικές παραστάσεις. Οι προσπάθειες των σουρεαλιστών είχαν επικεντρωθεί στο να επιτευχθεί από τους ποιητές του ρεύματος αυτού «η ξαφνική αποκάλυψη εκείνων των λεκτικών ιχνών που το ψυχικό τους περιεχόμενο είναι μεταδόσιμο στα στοιχεία του συστήματος αντίληψη-συνείδηση». Χρησιμοποίησαν ως επιστημονική βάση από τη σύγχρονη ψυχολογία τις έρευνες σχετικά με την καταγωγή και τις μεταβολές των ιδεολογικών εικόνων (Breton, 1980: 51, 75).

Στόχο αποτελούσε η ανακάλυψη μιας δεύτερης πραγματικότητας, μετατρέποντας τα όνειρα σε υπόδειγμα ολόκληρης της κοσμοαντίληψής τους, «μέσα στην οποία η πραγματικότητα και η μη πραγματικότητα, η λογική και η φαντασία, η χυδαιότητα και η εξιδανίκευση της ύπαρξης αποτελούν ακατάλυτη και ανεξήγητη ενότητα» (Hauser, 1951: 304). Χρησιμοποιούσαν τον δυϊσμό μεταξύ ρεαλισμού και ονείρου, όσο περισσότερο η έννοια του ασυνείδητου κέρδιζε το έδαφός της στην ψυχαναλυτική πρακτική, δημιουργώντας βίαιες αντιθέσεις. Απεικονίσεις όπως το νεκρό σώμα ενός

γαϊδάρου πάνω σε ένα πιάνο<sup>55</sup> ή η τυχαία συνάντηση πάνω σε ένα ανατομικό τραπέζι μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας<sup>56</sup> προσπαθούσαν να κάνουν εφικτή τη δημιουργία μιας δεύτερης πραγματικότητας. Να προκαλέσουν μια θεμελιακή κρίση του αντικειμένου, με την ευρύτερη φιλοσοφική του έννοια, και να εκφράσουν την επιθυμία της ενότητας και της συνοχής στον κατακερματισμένο κόσμο όπου ζούσαν οι καλλιτέχνες.

Ο κύκλος των σουρεαλιστών που είχαν συνδεθεί στενά με τις ιδέες του Αντρέ Μπρετόν προσπάθησε να ενώσει την τεχνοτροπία αυτή σαν τρόπο δημιουργίας ενός συλλογικού μύθου με το γενικότερο κίνημα απελευθέρωσης του ανθρώπου. Επηρεασμένοι από την ιδεολογία της Αριστεράς, κύριο μέλημά τους ήταν η επίθεση στο φασιστικό κόμμα και στους διανοούμενους που το πλαισίωναν καθώς και στην αστική ιδεολογία. Άλλωστε γι' αυτόν τον λόγο η τέχνη τους προσπαθούσε να συνταράξει τους κύκλους της καλής κοινωνίας. Οι ίδιοι οι σουρεαλιστές αντιλαμβάνονταν ότι η αστική ιδεολογία βασιζόταν στην οικογένεια, τη θρησκεία, την πατρίδα και την επιτακτική ανάγκη για κοινωνική αλλαγή προς όφελος μόνο της χρηματιστικής και βιομηχανικής ολιγαρχίας. Θέλησαν να συνδέσουν το ρεύμα αυτό με τις βάσεις του διαλεκτικού υλισμού, αποκομμένοι από τον θετικιστικό ορθολογισμό, εφαρμόζοντας το σύνθημα: περισσότερη κοινωνική και ψυχολογική συνείδηση. Υιοθετούσαν όλες τις θέσεις του, όπως την αποδοχή της χεγκελιανής διαλεκτικής<sup>57</sup> σαν επιστήμη τόσο του εξωτερικού κόσμου όσο και της ανθρώπινης σκέψης, την προτεραιότητα της ύλης ως προς τη σκέψη και τέλος ότι οι κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις καθώς και όλες οι θεωρητικές

---

<sup>55</sup> Σκηνή από την ταινία μικρού μήκους «Ο Ανδαλουσιανός σκύλος» (Un Chien Andalou) την οποία σκηνοθέτησε ο Luis Bunuel σε συνεργασία με τον Σαλβατόρ Νταλί το 1929, όπου χρησιμοποίησε την τεχνική των συνειρμών.

<sup>56</sup> Προέρχεται από το απόσπασμα του βιβλίου «Τα άσματα του Μαλντορόρ» που γράφτηκε από τον Isidore Ducasse (1846-1870) γνωστού και ως Lautreamont (Λωτρεαμόν). «Είναι ωραίος όπως η συστολή του αρπαχτικού όρνεου ή ακόμα σαν την αβεβαιότητα εκείνων των κινήσεων στα μαλακά μέρη της πίσω εγκεφαλικής περιφέρειας, ή μάλλον σαν παγίδα αιώνια για ποντίκια // και προπαντός σαν την τυχαία συνάντηση επάνω σ' ανατομικό τραπέζι μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας». Οι σουρεαλιστές κατέτασαν το βιβλίο αυτό στα «μαύρα» μυθιστορήματα.

<sup>57</sup> Από την αισθητική του Χέγκελ χρησιμοποιούσαν ιδέες όπως ότι «η τέχνη και η ποίηση, στον βαθμό που απευθύνονται στις αισθήσεις ή τη φαντασία, δημιουργούν σκόπιμα έναν κόσμο σκιών, φαντασμάτων, φαντασιωδών παραστάσεων, και δεν μπορεί, επομένως, κανείς να τις κατηγορήσει για αδυναμία, σαν ανίκανες να δημιουργήσουν οτιδήποτε άλλο εκτός από μορφές κενές πραγματικότητας». Οι σουρεαλιστές θεωρούσαν την τέχνη τους ως τον κόσμο των νέων σκιών.

αντιλήψεις που κάνουν την εμφάνισή τους στην ιστορία ερμηνεύονται μόνο με βάση τις συνθήκες υλικής ύπαρξης της υπό έρευνα εποχής. «Η λογοτεχνία όχι μόνο δεν μπορεί να μελετηθεί έξω από την ιστορία της κοινωνίας και την ιστορία αυτής καθαυτής της λογοτεχνίας, αλλά δεν μπορεί επίσης να δημιουργηθεί, σε καμία εποχή, παρά μόνο αν κατορθώσει ο συγγραφέας να συμφιλιώσει δύο σαφώς ξεχωριστά δεδομένα όπως την ιστορία της κοινωνίας και την ιστορία της λογοτεχνίας μέχρι την εποχή του». Υποστήριζε ότι η σημερινή αυθεντική τέχνη πρέπει να συνδέεται με την επαναστατική κοινωνική δράση, «αποβλέπει και αυτή (δηλαδή η τέχνη) στη σύγχυση και την καταστροφή της καπιταλιστικής κοινωνίας» (Breton, 1980: 24, 63 – 75).

Κατά τα λεγόμενα του ίδιου του Μπρετόν σε μια διάλεξη που έδωσε στην Πράγα το 1935, «Ας έχουμε τη στοιχειώδη εκείνη σύνεση να επαναλάβουμε ότι ζούμε στη Δύση [...] ότι ζούμε σε ανοιχτή σύγκρουση με τον άμεσο κόσμο που μας περιβάλλει, έναν κόσμο που απ' όποια πλευρά και αν τον εξετάσουμε, παρουσιάζεται ενώπιον της ελεύθερης σκέψης χωρίς άλλοθι. Όπου και αν γυρίσω το βλέμμα μου στη λειτουργία αυτού του κόσμου, παντού το ίδιο φαινόμενο του ψυχρού και εχθρικού παραλογισμού, το ίδιο εξωτερικό τελετουργικό κάτω από την επιφάνεια του οποίου διακρίνεται αμέσως η επιβίωση του σημαίνοντος αντί του σημαινόμενου πράγματος. Όλες οι πνευματικές αξίες στρεβλωμένες, όλες οι ηθικές ιδέες κατεστραμμένες, όλα τα ευεργετήματα της ζωής διαβρωμένα. Η λάσπη του χρήματος κάλυψε τα πάντα». Από τα λεγόμενά του φαίνεται ότι και η κοινωνία στην οποία βρισκόταν χαρακτηριζόταν από μεγάλες αντιθέσεις και σύμβολα, όπως και η τεχνοτροπία που πρέσβευε. Μπορεί οι ιδρυτές του ρεύματος του σουρεαλισμού να προσπαθούσαν να δημιουργήσουν μία δεύτερη πραγματικότητα, αλλά δεν έπαυαν να γαλουχούνται και να εμπνέονται από την καθημερινή πραγματικότητα και τους παραλογισμούς που η ίδια δημιουργούσε. Στην ίδια διάλεξη ο Μπρετόν αναφέρει ότι παίρνοντας κάποιος μια εφημερίδα στα χέρια του θα ερχόταν αντιμέτωπος με τίτλους όπως «Όποιος θέλει την ειρήνη προετοιμάζει τον πόλεμο» ή αναφορές που «καταζητούν έναν άνθρωπο που η άβυσσος των κοινωνικών αντιθέσεων τον ώθησε να διαπράξει ένα έγκλημα». Επίσης σε μια δίκη της εποχής εκείνης στη

Γαλλία ένας ψυχίατρος δήλωσε ότι ο κατηγορούμενος ανήκε σε μια κατηγορία ανωμάτων και η ποινή του θα πρέπει να είναι βαρύτερη. Ωστόσο, ο ηλίθιος αυτός, όπως τον χαρακτηρίζει ο Μπρετόν, υποστηριζόμενος από άλλους ηλίθιους «μπόρεσε να φύγει ήσυχα και ωραία από την αίθουσα του δικαστηρίου, περήφανος για τη σαδιστική του ευστροφία». Αυτή η παράθεση των γεγονότων, που αποτελούσαν την καθημερινή ζωή των προπολεμικών χρόνων, μπορεί να φανεί στους σύγχρονους αναγνώστες σαν κομμάτι μιας σουρεαλιστικής αφήγησης. Τέλος, στη διάλεξή του διατείνονταν ότι «όλα αυτά συντηρούνται σκόπιμα από μία αδηφάγα εξημέρωση, που σκοπός της είναι να περιφρονεί την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Επιδιώκουν [ο τύπος, το κράτος και οι αστοί] να επιβάλουν προς όλες τις πλευρές μία στυγνή υποταγή, για να ενισχυθούν σημαντικά οι ηλιθιότητες –διηγήσεις ή θεάματα [...] Αυτή η μόνιμη ανάγκη για υπερθεματισμό ως προς τον παραλογισμό και τη θηριωδία αρκεί για να επιβεβαιώσει το γεγονός ότι ζούμε μία πραγματική κρίση της δυνατότητας να κρίνουμε, μια λειτουργία που οπωσδήποτε απορρέει από την οικονομική κρίση» (Breton, 1980: 29 – 31).

Η τέχνη του νέου αιώνα ξεκίνησε να εκφράζει τη βιοθεώρησή του με την εσκεμμένη παραμόρφωση των φυσικών αντικειμένων, και με αυτόν τον τρόπο απομακρύνεται από τη φύση και την αποδοχή της πραγματικότητας. Το έδαφος για αυτήν την εξέλιξη το δημιούργησε η ίδια η τέχνη του ιμπρεσιονισμού, η οποία αντιλαμβανόταν το υποκειμενικό και το αντικειμενικό σαν ξεχωριστές οντότητες και δεν απέβλεπε σε μία ενοποιητική περιγραφή της πραγματικότητας. Επιπλέον, οι άνθρωποι του μεσοπολέμου, ύστερα από τη φρίκη που βίωσαν στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και που διάφοροι αντιλαμβάνονταν ότι θα βιώσουν εκ νέου, χαρακτηρίζονταν από την τάση για φυγή από το πραγματικό και τη δημιουργία κάτι νέου. «Η μεταϊμπρεσιονιστική τέχνη με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να αποκληθεί πια αναπαραγωγή της φύσης, η σχέση της με τη φύση είναι σχέση παραβίασης. Το πολύ-πολύ μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα είδος μαγικού νατουραλισμού, για την παραγωγή αντικειμένων που υπάρχουν παράλληλα με την πραγματικότητα, όμως δεν θέλουν να πάρουν τη θέση της [...] βρισκόμαστε σε έναν άλλο κόσμο, έναν υπερκόσμο, που όσα γνωρίσματα

της συνηθισμένης πραγματικότητας και αν συνεχίζει να επιδειχνει, όμως αντιπροσωπεύει μία μορφή ύπαρξης που ξεπερνάει τούτη την πραγματικότητα και είναι ασυμβίβαστη μ' αυτήν». Ο Πικάσο εκπροσωπούσε την απόλυτη ρήξη με τον υποκειμενισμό και τον ατομικισμό, την απόλυτη άρνηση της τέχνης σαν έκφραση μιας καθορισμένης προσωπικότητας. Εξευτέλιζε τα καλλιτεχνικά μέσα έκφρασης, χρησιμοποιώντας αδιόρατα τις διάφορες τεχνοτροπίες, όπως και οι σουρεαλιστές έκαναν με τις παραδοσιακές μορφές. Ο εκλεκτικισμός του σήμαινε «την εσκεμμένη καταστροφή της ενότητας της προσωπικότητας, οι μιμήσεις του είναι διαμαρτυρίες εναντίον της λατρείας της πρωτοτυπίας, η από μέρους του παραμόρφωση της πραγματικότητας έχει σκοπό να επικυρώσει τη θέση ότι η φύση και η τέχνη είναι δύο φαινόμενα εντελώς ανόμοια» (Hauser, 1951: 296, 302).

Η είσοδος της τεχνολογίας, κυρίως στη ζωγραφική και τη γλυπτική, με τη μορφή της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, μηχανοποίησε στο έπακρο τον τρόπο αναπαράστασης. Οι νέοι τρόποι αναπαράστασης έδιναν ικανοποιητική ομοιότητα της πραγματικότητας ενώ παράλληλα προσέφεραν πολλές δυνατότητες τελειοποίησής τους, φτάνοντας στο σημείο να ξεπεράσουν πολύ γρήγορα τους καλλιτέχνες του ρεαλισμού ή όσους είχαν σκοπό την αποθέωση του εξωτερικού αντικειμένου. Με αυτόν τον τρόπο, τέθηκε και άλλο ένα καλλιτεχνικό πρόβλημα που καλούνταν οι δημιουργοί να επιλύσουν και που τους οδήγησε στον μοναδικό εκμεταλλεύσιμο χώρο που είχαν στη διάθεσή τους, τον χώρο της νοητικής παράστασης. Έτσι η απομάκρυνση των καλλιτεχνών από τις πιστές αναπαραστάσεις του φυσικού κόσμου συνέβαλε στη δημιουργία των ρευμάτων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Κάποια από τα μέσα αυτής της απομάκρυνσης ήταν η κατασκευή των ready made<sup>58</sup>, η αυτόματη μέθοδος γραφής και ο ψυχικός αυτοματισμός όπως και η παρανοϊκή δραστηριότητα, την οποία όρισε ο Σαλβαντόρ Νταλί ως την «αυθόρμητη μέθοδο ανορθολογικής γνώσης που βασίζεται στην κριτική

---

<sup>58</sup> Κατασκευασμένα αντικείμενα που βαφτίζονται αντικείμενα τέχνης χάρη στην επιλογή από τον καλλιτέχνη. Ο Μπρετόν πρότεινε την κατασκευή τέτοιων αντικειμένων που προέρχονται από οπτικές παραστάσεις των ονείρων και τα οποία δεν έχουν κάποια χρησιμότητα ούτε δίνουν κάποια ευχαρίστηση.

και συστηματική εξαντικειμένωση των παραληρηματικών συνειρμών και ερμηνειών» (Breton, 1980: 145).

Εκείνοι που δεν γνώρισαν ποτέ την αυθόρμητη αποδοχή του ευρέος κοινού ήταν τα μέλη της πειραματικής πρωτοπορίας των τελευταίων προπολεμικών χρόνων, που αναγνωρίστηκαν μόνο από μια μικρή κοινότητα διανοούμενων, καλλιτεχνών, κριτικών και κοσμικών. Αυτή η κοινότητα υπήρξε η συνδετική γέφυρα μεταξύ των βασικών φορέων των υψηλών αισθητικών προτιμήσεων και των διάφορων διαφωνούντων μικρών μειονοτήτων που διακήρυτταν την εξέγερσή τους κατά του αστικού τρόπου ζωής, παρουσιάζοντας θαυμασμό για καλλιτεχνικές δημιουργίες, απρόσιτες και σκανδαλώδεις για την πλειονότητα. Δηλαδή, επρόκειτο για ένα τμήμα της υψηλής κοινωνίας που ενθουσιαζόταν και στήριζε τους μη αστικούς καλλιτεχνικούς ρυθμούς, κατά προτίμηση προκλητικούς και εξωτικής προέλευσης καθώς και διάφοροι εύποροι, όπως έμποροι ή βιομήχανοι, που προσδιορίζονταν ως προστάτες των γραμμάτων και των τεχνών.

Ένα άλλο μέρος της κοινότητας που υποστήριξε τις τάσεις της πρωτοπορίας ήταν ο επιχειρηματικός κόσμος, δηλαδή η βιομηχανία. Απαλλαγμένη από αισθητικές προκαταλήψεις και ηθικούς φραγμούς, αναγνώριζε την επαναστατική τεχνολογία ενός κτηρίου και την οικονομία των λειτουργικών μορφολογικών χαρακτηριστικών που προσέφερε, ενώ στον επιχειρηματικό τομέα οι τεχνικές που χρησιμοποίησε η πρωτοπορία ήταν αποτελεσματικές στη διαφήμιση. Συνεπώς, η τρίτη αυτή κατηγορία, δεν ενδιαφερόταν απαραίτητα για την καλλιτεχνική αξία που προσέφερε η πρωτοπορία, αλλά απέβλεπε καθαρά στο κέρδος και τις δυνατότητες που πρόσφερε η δυναμικότητά της στην αγορά. Προσπαθούσε απλώς να καλύψει τη ζήτηση που δημιουργούταν, όσο μικρή κι αν ήταν αυτή, εφόσον υπήρχαν διάφοροι οι οποίοι θα πλήρωναν όσο-όσο για να αποκτήσουν, να δουν ή να ακούσουν τα έργα διάφορων καλλιτεχνών. Αυτή η κατηγορία επρόκειτο να αναδειχθεί ως ο κυριότερος φορέας κατανόησης των μορφολογικών χαρακτηριστικών της «υψηλής» κουλτούρας.

Ο κόσμος, πέρα από αυτό που ονομάζουμε «δυτικός κόσμος» ή «δυτικός πολιτισμός», δεν είχε κοινή ιστορία ούτε κοινή κοινωνική δομή ή κοινούς θεσμούς αλλά ούτε και κοινή κουλτούρα. Υπήρχαν κοινωνίες στις οποίες δεν υπήρχε καν λέξη που να δηλώνει την «τέχνη» με το νόημα που της προσδίδουμε εμείς. Οι ανεπτυγμένες βιομηχανικά και οικονομικά κοινωνίες προσπάθησαν να επιβάλουν την οικουμενικότητα του πολιτισμού τους στο σύνολο του υπόλοιπου κόσμου, όντας κατακτητές αυτού. Υπάρχουν μαρτυρίες όπου «πολλοί μορφωμένοι αυστριακοί συμμερίζονταν την πεποίθηση του Μέτερνιχ ότι η Ασία αρχίζει εκεί που η ανατολική οδική αρτηρία αφήνει τη Βιέννη καθώς και οι περισσότεροι βόρειοι Ιταλοί θεωρούσαν του νότιους Ιταλούς ένα είδος Αφρικανών βαρβάρων» (Hobsbawm, 1987: 37). Δεν είχε σημασία που τα μνημεία των αρχαίων πολιτισμών του υπόλοιπου κόσμου ήταν λαμπρά, διότι βρίσκονταν στο έλεος των τεράστιων παραγωγικών δυνάμεων που είχε αποκτήσει η Ευρώπη και της επέτρεπαν τη μαζική παραγωγή πλοίων και όπλων που μπορούσαν να υποδουλώσουν οποιοδήποτε λαό και να τον μεταβάλλουν με τρόπους που εξυπηρετούσαν τα συμφέροντα των εισβολέων.

Αυτή η διαδικασία βρίσκεται σε κίνηση από την εποχή των αποικιών μέχρι και τις μέρες μας, παρόλο που σήμερα είναι πολύ πιο δυσδιάκριτο αυτό το γεγονός λόγω των τόσων αιώνων επέκτασης δια Ξηράς και θάλασσας εις βάρος του δευτέρου κόσμου με τον οποίο δημιουργήθηκαν ισχυροί δεσμοί. Δύο δεσμοί που αντικατόπτριζαν τη διείδυση του κυρίαρχου δυτικού πολιτισμού στον υπόλοιπο κόσμο αποτελούσαν το κοσμικό πανεπιστήμιο και η όπερα. Ο κόσμος λοιπόν ήταν διαιρεμένος σε δύο τμήματα. Ένα μικρό τμήμα, την Ευρώπη, που η «πρόοδος» ήταν αυτοφυής και η μάζα του απλού λαού πίστευε ότι η πρόοδος ήταν κάτι το επιθυμητό, και σε ένα πολύ μεγαλύτερο στο οποίο η πρόοδος εισέβαλε ως ξένος κατακτητής με τη βοήθεια ντόπιων συνεργατών. Η εποχή των αυτοκρατοριών δεν ήταν μόνο πολιτικό και οικονομικό αλλά και πολιτισμικό φαινόμενο.

Η κατάκτηση του πλανήτη από τις λεγόμενες αυτοκρατορίες μετασχημάτισε αντιλήψεις και παραστάσεις δια της βίας αλλά και μέσω θεσμών, δια του

παραδείγματος αλλά και μέσω του κοινωνικού μετασχηματισμού. Στις υπό εξάρτηση χώρες οι επιπτώσεις του μετασχηματισμού περιορίζονταν συνήθως στα γηγενή ηγετικά στρώματα. Σήμερα οι τέχνες αντικατοπτρίζουν την εδραίωση της μαζικής παραγωγής και κατ' επέκταση την κοινωνία της επανάληψης που δημιούργησε αυτή η παραγωγή. Διαγράφουν σε αδρές γραμμές την κοινωνία που βρίσκεται προ των πυλών, όπου το άτυπο παράγεται και καταναλώνεται, όπου η διαφορά ξαναπλάθεται τεχνητά μέσα στον πολλαπλασιασμό αντικειμένων σχεδόν πανομοιότυπων. Η μουσική από όργανο διαφοροποίησης μετατράπηκε σε τόπο επανάληψης. «Αυτή η ίδια γίνεται αδιαφοροποίητη, χάνει την ταυτότητά της μέσα στην αγορά και κρύβεται πίσω από τη μάσκα της δόξας. Μας δίνει λοιπόν να ακούσουμε την ουσία των αντιφάσεων που υπάρχουν στις ανεπτυγμένες κοινωνίες, δηλαδή την αγωνιώδη αναζήτηση της χαμένης διαφοράς στο πλαίσιο μιας λογικής που αποκλείει τη διαφορά.

## **7. Συμπεράσματα**

Στην παρούσα διπλωματική εργασία έγινε η προσπάθεια να παρουσιαστεί και να δικαιολογηθεί μια απλή στη σύλληψής της ιδέα αλλά πιο σύνθετη στο να τεκμηριωθεί. Πώς οι τέχνες και συγκεκριμένα η μουσική δημιουργία, επηρεάστηκαν με άμεσο τρόπο από τις κοινωνικές αλλαγές με τις οποίες ήρθε αντιμέτωπη η κοινωνία του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Δηλαδή επιχειρήθηκε μια ανάλυση με γνώμονα τις ιστορικές διαδικασίες, έχοντας ως βάση τον υλισμό και όχι την αισθητική των καλλιτεχνών και τις προσωπικές τους ιδεολογίες. Η αισθητική, αποτελεί ακατάλληλο εργαλείο, καθώς η ίδια είχε μετατραπεί σε ένα συνονθύλευμα εμπειρικών διατυπώσεων και μεταφυσικών συμπερασμάτων που καθορίζονταν όχι από τους πραγματικούς συσχετισμούς αλλά από τις εκάστοτε ανάγκες της παραγωγικής συλλογιστικής (Raphael: 2021, 168).

Γι' αυτόν τον λόγο άλλωστε δεν δημιουργήθηκε το ερώτημα τι είναι τέχνη και εάν τεχνικές, όπως η φωτογραφία, ανήκουν σε αυτήν, διότι κύριο μέλημα υπήρξε το πώς ο συνολικός χαρακτήρας της τέχνης άλλαξε. Ερωτήματα όπως



το πώς θα είχε διαμορφωθεί η τέχνη εάν η κοινωνική συνοχή της υφηλίου ήταν διαφορετική ή εάν η τέχνη έχει φτάσει στο τέλος της με την έλευση του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν τέθηκαν στο κυρίως κείμενο, διότι αφενός είναι πολύ θεωρητικά και φιλοσοφικά, αφετέρου η ανάλυση του πώς έφτασε η τέχνη να έχει διαμορφωθεί με τον τρόπο που έχει διαμορφωθεί αποτέλεσε το κύριο μέλημα της εργασίας. Η εργασία δεν γράφτηκε σαν απάντηση στο ερώτημα εάν είναι σωστό ή όχι να παράγεται η μουσική μέσα από τη χρηματοδότηση των ερευνητικών προγραμμάτων ή στο αν η σύνδεση των τεχνών τόσο άμεσα με τις μηχανές έφερε κάποιο θετικό ή όχι αποτέλεσμα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Άλλωστε τέτοιου είδους ερωτήματα δεν αποτελούν κάποια σημαντική προσθήκη στην κατανόηση της κοινωνίας και των τεχνών. Όπως ειπώθηκε και στην εισαγωγή, πυρήνας της εργασίας αυτής αποτέλεσε το ερώτημα του γιατί οι τέχνες άλλαξαν και πόσο κοινή ήταν αυτή η αλλαγή με τις κοινωνικές μεταβολές. Ο Μαρξ, που ο ιστορικός υλισμός, σαν μέθοδος ανάλυσης του χρωστάει πολλά, υποστήριξε στην «Κρητική της Πολιτικής Οικονομίας» ότι «προκειμένου να εξετάσουμε τη συνάφεια της πνευματικής με την υλική παραγωγή, είναι προπάντων αναγκαίο να συλλάβουμε την ίδια την υλική παραγωγή όχι ως καθολική κατηγορία αλλά ως ιστορικά καθορισμένη μορφή. Έτσι για παράδειγμα, στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής αντιστοιχεί ένας διαφορετικός τρόπος πνευματικής παραγωγής απ' ό,τι στον μεσαιωνικό τρόπο παραγωγής.

Αν δεν συλλάβουμε την ίδια την υλική παραγωγή στη συγκεκριμένη ιστορική μορφή της, τότε είναι αδύνατο να κατανοήσουμε την ιδιαιτερότητα της πνευματικής παραγωγής που της αντιστοιχεί, καθώς και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση». Ταυτόχρονα όμως, σε άλλο σημείο του παραπάνω βιβλίου, ισχυριζόταν ότι ορισμένες εποχές καλλιτεχνικής άνθησης δεν είχαν καμία σχέση με τη γενική εξέλιξη της κοινωνίας και συνεπώς ούτε με την ανάπτυξη της υλικής της βάσης. Δεν μπορεί να υποστηριχθεί, άλλωστε, ότι το προσωπικό στιλ των καλλιτεχνών δεν επηρέασε στο ελάχιστο τον τρόπο που μεταλλάχτηκαν οι τέχνες, αλλά μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η αισθητική αντίληψη των καλλιτεχνών και οι καινοτόμες ιδέες τους αποτελούσαν παράγωγα της κοινωνίας. Δηλαδή τα όρια της σκέψης τους, όσον αφορά τη

δημιουργία, τα όριζαν οι κοινωνικές μεταβολές. Μέσα από συγκεκριμένες μορφές υλικής παραγωγής, πιο συγκεκριμένα μέσα από τη βιομηχανική παραγωγή, προέκυψε μία συγκεκριμένη διάρθρωση της κοινωνίας και μία συγκεκριμένη σχέση του ανθρώπου με τη φύση.

Οι καλλιτεχνικές, πολιτικές, θρησκευτικές, νομικές μεταβολές βασίζονται στις μεταβολές της οικονομίας, όπου όλες αλληλοεπιδρούν, όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με την οικονομική βάση. «Δεν ισχύει ότι η οικονομική κατάσταση είναι το μόνο ενεργό αίτιο και καθετί άλλο απλώς παθητικό αιτιατό. Αντιθέτως, έχουμε να κάνουμε με μία αλληλεπίδραση στη βάση της, σε τελευταία ανάλυση, πάντα επικρατούσας οικονομικής αναγκαιότητας. Ναι μεν οι ιδεολογίες δεν κατέχουν καμιά αυτόνομη ιστορική εξέλιξη, κατέχουν όμως μια ιστορική δραστηριότητα. Η τελευταία μπορεί να κινείται προς την ίδια κατεύθυνση με την εξέλιξη της οικονομίας, μπορεί να αντιστέκεται σε αυτήν και τέλος μπορεί να εμποδίζει συγκεκριμένες κατευθύνσεις της οικονομικής εξέλιξης και να υπαγορεύει άλλες» (Raphael: 2021, 177). Ενώ οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν τα έργα τους, ταυτόχρονα τους ίδιους τους συνέθετε η ιστορία.

Η κοινωνική κρίση των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που οδήγησε στην κρίση των ιδεών και αξιών των καλλιτεχνών, σε συνδυασμό με την εισαγωγή των μηχανών και τη μαζική παραγωγή της τέχνης, οδήγησαν προς την επικράτηση του υποκειμενισμού του καλλιτέχνη, του δόγματος η τέχνη για την τέχνη και την απομάκρυνση των έργων από τον τελετουργικό και λατρευτικό χαρακτήρα τους. Ο λατρευτικός χαρακτήρας του έργου ήταν και αυτός που αποτελούσε το ενοποιητικό στοιχείο με το κοινό. «Όσο περισσότερο μειώνεται η κοινωνική σημασία μιας τέχνης, τόσο περισσότερο διαχωρίζονται η κριτική και η απολαυστική στάση του κοινού. Το συμβατικό απολαμβάνεται άκριτα, το πραγματικό καινούργιο κριτικάρεται με αντιπάθεια» (Benjamin, 1978: 29).

Το κοινό βιώνει και αυτό μια σύγχυση εφόσον ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από την πραγματικότητα και οι άνθρωποι είναι ανίκανοι να καταλάβουν την ιστορική εξέλιξη που οδήγησε τους πρώτους σε αυτή τη στάση καθώς και την

ιστορία της διαμόρφωσης της τέχνης<sup>59</sup>. Το κενό μεταξύ καλλιτεχνών-κοινού το καλύπτει συνεχώς η βιομηχανία του εμπορεύματος, που μέσα σε αυτήν το έργο της τέχνης είναι πλήρως κατανοητό και αντικατοπτρίζει με πιο άμεσο τρόπο μια πτυχή της κοινωνίας. Επιπλέον, σε μία κοινωνία που οι ρυθμοί της είναι εντατικοί και εξαντλητικοί για τον άνθρωπο, το κοινό ψάχνει κάτι στο οποίο θα μπορέσει να ταυτιστεί ή το οποίο θα νιώσει οικείο και εύκολο στην κατανόηση. Δεν θα προσπαθήσει να κατανοήσει ένα σύνθετο έργο τέχνης που για να το αποκρυπτογραφήσει θα χρειαστεί χρόνο, άρα προσωπική εργασία. Αυτός είναι και ένας από τους κύριους λόγους που η εμπορευματική τέχνη έχει τον κυρίαρχο ρόλο σε σχέση με τη λόγια τέχνη. Ενώ η δεύτερη χάνει όλο και περισσότερο τον τελετουργικό της ρόλο, η πρώτη διατηρεί αυτό το στοιχείο, με αποτέλεσμα να βρίσκει άμεση σύνδεση με την κοινωνία.

---

<sup>59</sup> Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα οι τεχνολογίες και τα διάφορα στυλ της τέχνης άλλαξαν με ταχύτετους ρυθμούς, εντός λίγων χρόνων, εφόσον κάθε καλλιτέχνης διάλεγε μια δική του γλώσσα έκφρασης, που για να ακολουθήσει κανείς χρειάζεται συνεχή μελέτη.

## 8. Βιβλιογραφία

- Attali, J. (1985). *Noise. The Political Economy of Music*. Μτφ. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bellman, J. (1998). *The Hungarian Gypsies and the Poetics of Excursion*. Στο *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Berlioz, H. (1956). *Evenings with the Orchestra*. Μτφ. Jacques Barnun. Chicago: University of Chicago Press.
- Berlioz, H. (1856). *The Orchestral Conductor. Theory of His Art*. The Musical Times and Singing Class Circular, 7(159), 243 – 246.
- Coriat, B. (1985). *Ο Εργάτης και το Χρονόμετρο*. Μτφ. Δαγιάντης Γ. Αθήνα: Κομμούνια.
- Day-O'Connell, J. (2007). *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. Rochester: University of Rochester Press.
- Δρακόπουλος, Σ. (2015). Θετικισμός και κοινωνικές επιστήμες, στο Δρακόπουλος, Σ., Γκότσης, Γ, & Γριμάνη, Α., *Μεθοδολογία κοινωνικών και οικονομικών επιστημών*, σελ. 62-88 Αθήνα: Κάλλιπος. [https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/1879/2/02\\_chapter\\_3.pdf](https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/1879/2/02_chapter_3.pdf)
- Edison, T. (1878). North American Review, παρατίθεται στο *The History of the Edison Cylinder Phonograph. In American Memory Project, Library of Congress*, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edcyldr.html>.
- Fischer, E., (1972). *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης*. Μτφ. Γ. Βαμβαλή. Αθήνα: Μπουκουμάνη.
- Hauser, A. (1951). *Κοινωνική ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσσιονισμός, Κινηματογράφος*. Μτφ. Τ. Κονδύλη. Αθήνα: Κάλβος
- Hobsbawm, J., E. (1976). *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*. Μτφ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Hobsbawm, J., E. (1987). *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*. Μτφ. Κ. Σκλαβενίτη Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Hobsbawm E. (2013). *Θρυμματισμένοι Καιροί, Κουλτούρα και κοινωνία στον 20ο αιώνα*. Μτφ. Ν. Κούρκουλος. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Judt, T. (2011). *Η Δόξα των Σιδηροδρόμων*. Μτφ. Κ. Σκλαβενίτη Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Krenek, E. (1940). *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique*. New York/London: G. Schirmer.
- Lajosi, K. (2018). Gypsy Music and the Fashioning of the National Community. In *Imagining Communities: Historical Reflections on the Process of Community Formation*, ed. Gemma Blok, Vincent Kuitenbrouwer, and Claire Weeda, 77–96. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Leibowitz, R. (1998). Σένμπεργκ. Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής. Μτφ. Θ. Σλιώμης. Αθήνα: Πατάκη.
- Locke, R., P. (2009). *Musical Exoticism: Images and Reflections*. New York: Cambridge University Press.
- Lowy, M., Sayre, R., (2015). *Ρομαντισμός εναντίον Καπιταλισμού*. Μτφ. Ρ. Πεσσάχ Αθήνα: Έρασμος.
- Μάμαλης, Α., Ν. (2011). *Η Ιστορία της Όπερας στην Ευρώπη κατά των 17ο αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*. Αθήνα: Gutenberg.
- Rasula, J., (2013). *Endless Melody*. Texas Studies in Literature and Language, Literary Modernism and Melody (pp. 36-52). Austin: University of Texas Press.
- Raynor, H. (1976). *Music and society since 1815*. New York: Schocken Books.
- Rewald, J. (1973). *The History of Impressionism*. NY: Museum of Modern Art Publications.

- Σιώψη, Α., Α. (2005). *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω/Δαρδανός.
- Sorrell, N. (1990). *A Guide to the Gamelan*. North America: Amadeus Press.
- Tamagawa, K. (2020). *Echoes from the East: The Jananese Gamelan and Its Influence on the Music of Claude Debussy*. London, United Kingdom: Lexington Books.
- Taylor, T. (2007). *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.
- Τσέτσος, Μ., (2012). *Αισθητική της Μουσικής, Σημειώσεις*. Αθήνα: ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,.
- Weber, M. (2023). *Για την Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Μτφ. Θ. Γκιούρας. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ.