ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΣΙΟΥΜΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Α.Μ.: 38/13

Η απήχηση μουσικών συνθέσεων στο κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι της Ευρώπης την εποχή του Ρομαντισμού

Επιβλέπουσα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Ρεντζεπέρη Άννα-Μαρία

Μέλος εξεταστικής επιτροπής: Ε.Ε.Π., Ανδριανοπούλου Μόνικα

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 5

ABSTRACT 6

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 7

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

1.1 Ιστορική ανασκόπηση της Ευρώπης του 19ου αιώνα 9

1.2 Το κίνημα του Ρομαντισμού 17

1.3 Ο Ρομαντισμός στη μουσική 23

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Ο WAGNER ΚΑΙ Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ

2.1 Η άνθιση της γερμανικής συνείδησης 32

2.2 Τα χρονικά και οι πεποιθήσεις του Richard Wagner 38

2.3 *Parsifal*: Το μουσικό δράμα και οι επιδράσεις του στην κοινωνία 45

2.3.1 Το υπόβαθρο και ο συμβολισμός του μουσικού δράματος *Parsifal* 45

2.3.2 Η πλοκή του μουσικού δράματος *Parsifal* και η πορεία του στο πέρασμα των χρόνων 50

2.4 Η κληρονομιά του Wagner και η επίδραση των έργων του στον κόσμο 55

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Ο VERDI ΚΑΙ Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ

3.1 Η ιδέα του Risorgimento 56

3.2 Τα χρονικά του Verdi και ο πατριωτισμός του 63

3.3 *Nabucco*: Η όπερα και το κάλεσμα του Risorgimento 70

3.3.1 Το παρασκήνιο και η πρεμιέρα της όπερας *Nabucco* 70

3.3.2 Η όπερα *Nabucco* και η επιρροή της στο Risorgimento 73

3.4 Οι συνέπειες στην πολιτική πραγματικότητα της Ιταλίας 77

4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Ο MONIUSZKO ΚΑΙ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΩΝΙΑΣ

4.1 Αναφορά στις εθνικές σχολές της ανατολικής Ευρώπης 80

4.2 Ο εθνικισμός στη μουσική της Πολωνίας και ο Moniuszko 82

4.3 *Halka*: Η όπερα από τη δημιουργία της έως την αποδοχή του κόσμου 88

4.3.1 Ο συμβολισμός της όπερας *Halka* και το παρασκήνιο της δημιουργίας της 88

4.3.2 Η πλοκή της όπερας *Halka* και η απήχηση στον κόσμο 91

4.4 Η υστεροφημία του Moniuszko και οι επιδράσεις του στους Πολωνούς 93

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΕΡΕΥΝΑΣ 94

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ 96

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 98

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μελέτη της ιστορίας αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα ενδιαφέροντά μου, πάνω στο οποίο έχω αφιερώσει πολλές ώρες της νεανικής ζωής μου. Στα πλαίσια της ακαδημαϊκής μου μόρφωσης στη μουσική ανέπτυξα, ένα μεγάλο ενδιαφέρον για την ιστορία της μουσικής. Όχι τόσο για την ξεχωριστή μελέτη της ιστορίας της μουσικής και τη λεπτομερή καταγραφή μουσικών έργων και συνθετών, όσο για τη σύνδεση που εμφανίζεται μεταξύ της ιστορίας της μουσικής και της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας. Θεωρώ ότι η μουσική, ως μέρος της πολιτιστικής παράδοσης των κοινωνιών, προσδιορίζει την ιστορία και την εξέλιξή τους. Όμως σπάνια πραγματοποιείται μια ιστορική έρευνα, που να αποδίδει συμπεράσματα, βασιζόμενη στον συνδυασμό της μουσικής και της πολιτικής πραγματικότητας. Για το λόγο αυτό θα επιχειρήσω να πραγματοποιήσω μια συγκριτική μελέτη, η οποία θα βασίζεται στη σύνδεση της μουσικής ιστορίας με την πολιτική και κοινωνική ιστορία. Ευελπιστώ ότι στο μέλλον θα πραγματοποιούνται με μεγαλύτερη συχνότητα συγκριτικές ιστορικές έρευνες, ώστε να επισημαίνεται η βαρύνουσα σημασία της μουσικής στην εξελικτική πορεία μιας κοινωνίας.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια της πτυχιακής μου, κυρία Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, της οποίας η θερμή αποδοχή της ιδέας μου, οδήγησε στην υλοποίηση αυτής της έρευνας, για την οποία παρουσιάζω σημαντικό ακαδημαϊκό ενδιαφέρον. Αισθάνομαι ιδιαίτερα ευγνώμων για τη στήριξη και την επιμέλειά της πάνω σε αυτήν την έρευνα, αλλά κυρίως για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε κατά της διάρκεια της αναζήτησης του ερευνητικού υλικού και στα πλαίσια της εκπόνησης της έρευνας.

ABSTRACT

The study of history is one of my greatest interests, on which I have devoted many hours of my youthful life. As part of my academic education in music, I have developed a great interest in the history of music. Not so much about the separate study of the history of music and the detailed registry of musical works and composers, as well as about the connection that appears between the history of music and the political and social history. I believe that music, as part of the cultural tradition of societies, determines their history and evolution. However, a historical research is rarely produced, which yields conclusions, based on the combination of music and political reality. For this reason, I will attempt to carry out a comparative study, which will be based on linking musical history with political and social history. I hope that in the future more comparative historical research will be carried out to highlight the importance of music in the evolutionary course of society.

At this point I would like to thank my supervisor, Mrs Anna-Maria Rentzeperi, whose warm acceptance of my idea has led to the implementation of this research, for which I have an important academic interest. I feel very grateful for her support and diligence on this research, but above all for the trust she has shown to me during the search for research material and within the elaboration's frameworks of the research.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έρευνα αυτή θα διεξαχθεί σε τέσσερα κεφάλαια, μέσα στα οποία θα καλυφθούν διαφορετικές περιοχές της Ευρώπης σε διαφορετικές περιόδους του 19^{ου} αιώνα. Στο πρώτο κεφάλαιο θα διεξάγουμε μια ιστορική ανασκόπηση του 19^{ου} αιώνα και θα συνεχίσουμε με την καταγραφή του ρομαντικού κινήματος. Πιο συγκεκριμένα, θα μιλήσουμε για τις ιδεολογίες που διαμορφώθηκαν κατά την περίοδο του Ρομαντισμού, όπως ο φιλελευθερισμός και ο εθνικισμός. Όμως ποιος ήταν ο ρόλος της μουσικής σε αυτό το νέο κίνημα που είχε καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη των κοινωνικών προτύπων και αντιλήψεων; Θα εξετάσουμε λοιπόν και τη θέση της μουσικής στο ρομαντικό κίνημα. Το κεφάλαιο αυτό θα αποτελέσει ένα προοίμιο για τα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στα διαιρεμένα γερμανικά κράτη του 19^{ου} αιώνα και θα αναφερθούμε στις επαναστάσεις και τα κινήματα, που έφεραν πιο κοντά στην πραγματικότητα τη γερμανική αυτοκρατορία στα τέλη του αιώνα. Μέσα από αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε κυρίως με τον Richard Wagner, ο οποίος υπήρξε ιδιαίτερη φυσιογνωμία του αιώνα και επηρέασε με τον τρόπο σκέψης του, τόσο τους συγχρόνους του, όσο και τις μεταγενέστερες γενιές Γερμανών. Πιο συγκεκριμένα θα ασχοληθούμε με το έργο του τον *Parsifal*, που αποτελεί ένα από τα τελευταία του έργα, αναλύοντας τις επιρροές που είχε στο κοινό της εποχής.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα ερευνήσουμε την πολυτάραχη ιταλική χερσόνησο, όπου θα αναζητήσουμε τις απαρχές της ένωσης της Ιταλίας. Θα επικεντρωθούμε στον Giuseppe Verdi και στους τρόπους με τους οποίους τα έργα του επηρέασαν την εθνική ιταλική συνείδηση. Συγκεκριμένα θα ασχοληθούμε με τον *Nabucco* και θα προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε τις βαθύτερες επιδράσεις του στη γέννηση και την ανύψωση του ιταλικού πατριωτισμού. Θα αναζητήσουμε τη σύνδεση μεταξύ των πατριωτικών αποσπασμάτων των έργων του και θα καλύψουμε ιστορικά την περίοδο μέχρι την ένωση της Ιταλίας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την κατακτημένη Πολωνία, όπου εκείνη την εποχή ακμάζει το εθνικό πνεύμα των Πολωνών.. Θα ερευνήσουμε τις απαρχές της εθνικής σχολής της Πολωνίας και τον Stanislaw Moniuszko, ο οποίος ανύψωσε την πλούσια πολωνική παράδοση και διατήρησε ζωντανό το εθνικό πνεύμα των Πολωνών, οι οποίοι μετά από πολλούς αγώνες θα αποκτήσουν ανεξάρτητο κράτος μέσα στον 20^{ο} αιώνα. Συγκεκριμένα θα ασχοληθούμε με το έργο του *Halka*, που αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα έργα της καριέρας του και εθνικό θησαυρό της πολωνικής πολιτιστικής παράδοσης. Ταυτόχρονα θα αναζητήσουμε τον βαθύτερα μηνύματα που περνάει μέσα από αυτό το έργο στους Πολωνούς.

Όσο αφορά τη βιβλιογραφία, αν εξαιρέσουμε το βιβλίο *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-*

1945, των Harry White και του Michael Murphy, λίγα είναι τα βιβλία που καλύπτουν αυτού του είδους τη θεματολογία. Επομένως επέλεξα και ιστορικά βιβλία, αλλά και βιβλία μουσικής, μέσα από τα οποία προσπάθησα να συνδυάσω πληροφορίες, προκειμένου να εξάγω συμπεράσματα. Ιδιαίτερα στην ελληνική βιβλιογραφία δεν κατάφερα να συναντήσω πολλά βιβλία που να ειδικεύονται στον τομέα της σύγκρισης της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας με την ιστορία της μουσικής, επομένως θεωρώ, ότι μέσω αυτής της έρευνας, θα μπορέσω να παρέχω αρκετό υλικό για κάποιον που στο μέλλον θα έχει παρόμοιες αναζητήσεις με τις δικές μου.

Η Ευρωπαϊκή ήπειρος διαθέτει έναν τεράστιο ιστορικό και πολιτιστικό πλούτο. Στη μακρόχρονη ιστορία της, γνώρισε αμέτρητους πολέμους και αποτέλεσε κοιτίδα πολλών σύγχρονων πολιτισμών καθώς και μητέρα αμέτρητων φιλοσοφικών ιδεών και κινημάτων τόσο εθνικών όσο και κοινωνικών. Η σπουδαιότητα της σημασίας της Ευρώπης στην παγκόσμια πολιτική και κοινωνική σκηνή έγκειται στο ποικιλόμορφο ιστορικό και πολιτιστικό βάθος της, το οποίο αναλογικά με το μέγεθός της και τον συνολικό πληθυσμό της, είναι κολοσσιαίο, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπ’ όψιν τις τεράστιες ηπείρους του «παλαιού κόσμου» και τα πληθυσμιακά τους σύνολα, δηλαδή την Ασία και την Αφρική, χωρίς να τις υποτιμούμε εσκεμμένα.

Στην έρευνα μας θα επιχειρήσουμε να εξερευνήσουμε τη σύνδεση κοσμοϊστορικών, κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων με τις συνθέσεις μεγάλων συνθετών της εποχής του Ρομαντισμού . Οι διάφοροι λαοί της Ευρώπης αρχίζουν πλέον να αντιλαμβάνονται τη δύναμη μαζικών κινημάτων και τις επιπτώσεις που μπορεί να έχουν για τις απολυταρχικές εξουσίες της εποχής. Μπόρεσαν οι καλλιτέχνες της εποχής να μεταδώσουν μέσα από τα έργα τους, τα μηνύματα και τις αρχές των ριζοσπαστικών ιδεών που διαμόρφωσαν το ρου της ιστορίας; Κατάφεραν να πετύχουν ένα συναισθηματικό άγγιγμα στις ψυχές των ανθρώπων, ικανό να πυροδοτήσει σκέψεις ενός νέου κόσμου, ή θεωρείται αναπόφευκτη η αλλαγή του κατεστημένου στην ευρωπαϊκή καθημερινότητα; Αυτά είναι κάποια από τα κύρια ερωτήματα που μας ώθησαν να διεξάγουμε αυτήν την έρευνα και καλούμαστε να απαντήσουμε.

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

1.1 Ιστορική ανασκόπηση της Ευρώπης του 19ου αιώνα

Στα τέλη του 18ου αιώνα αναφερόμαστε ακόμα σε έναν αγροτικό κόσμο. Παρά την ανάπτυξη μεγάλων αστικών κέντρων, το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της Ευρώπης ζει στην ύπαιθρο. Ένα άλλο μέρος του πληθυσμού ζει σε επαρχιακά αστικά κέντρα, ενώ μόνο ένα πολύ μικρό κομμάτι ζει στις μεγάλες πόλεις της εποχής. Συνεπώς, τα αστικά κέντρα είτε μεγάλα (όπως Λονδίνο και Παρίσι), είτε μικρότερα (όπως Λισσαβόνα και Βαρσοβία), αποτελούνταν από μία μικρή μερίδα του συνολικού πληθυσμού, το οποίο είχε τα προνόμια της επιμόρφωσης και αναλάμβανε τόσο την επιστημονική όσο και την κοινωνική εξέλιξη. Αντιμετωπίζουμε, δηλαδή, έναν φαινομενικά μικρότερο κόσμο, ο οποίος μπορεί να προσφέρει να μια απλή ζωή χωρίς αναπάντεχες αλλαγές ή εξελίξεις στην ύπαιθρο και την αγροτική ζωή, επιφέρει όμως δραματικές αλλαγές στο κοινωνικό προσκήνιο, όπως αυτό εκφράζεται μέσα από τα αστικά κέντρα, τα οποία αποτελούν τα ουσιαστικά κέντρα της εξελικτικής πορείας του ανθρώπινου πολιτισμού, καθώς και της διάδοσης νέων επαναστατικών, κοινωνικών ιδεών.[1]

Την ίδια περίοδο, η εκκλησία έχει χάσει αρκετή από τη δύναμή της στην Ευρώπη. Για να αποφευχθεί η οποιαδήποτε παρανόηση, αυτό δε σημαίνει ότι μειώθηκε ο αριθμός των πιστών χριστιανών, οι οποίοι φρόντισαν να διαδοθεί ο χριστιανισμός στις αποικίες των ευρωπαίων, αλλά μειώθηκε δραστικά η επιρροή της καθολικής Εκκλησίας στους ευρωπαίους ηγεμόνες. Με την σταδιακή παρακμή της επιρροής της εκκλησίας τόσο σε ηγεμόνες όσο και στην κοινή γνώμη, τέθηκαν τα θεμέλια για την ανέγερση φιλελεύθερων και ριζοσπαστικών ιδεών καθώς και για την εξάλειψη του σκοταδισμού και της προκατάληψης, η οποία μέσω του φόβου έδινε ανυπολόγιστη εξουσία στην εκκλησία. Έτσι άρχισαν να εμφανίζονται φυσιογνωμίες ισχυρών μοναρχών, οι οποίοι αψηφώντας την εξουσία και την επιρροή της εκκλησίας έκτισαν τον δρόμο για πολλές προοδευτικές μεταρρυθμίσεις.

Ο Ιωσήφ ο Β' των Αψβούργων, ήταν άλλος ένας ηγεμόνας δυναμικός και μεγάλος μεταρρυθμιστής, ο οποίος έθεσε την Εκκλησία υπό τον έλεγχό του κράτους και παρότρυνε την αποκοπή της από τον Πάπα, απαγορεύοντας τις επικοινωνίες των επισκόπων μαζί του και θέτοντας την ιεράρχηση των μοναχών υπό κρατική επιτήρηση και φροντίδα. Οι μεταρρυθμίσεις του Ιωσήφ είχαν ανατρεπτικές τάσεις για την εποχή και πυροδότησε ποικίλες αντιδράσεις, καθώς και επαναστατικά κινήματα τη δεκαετία του 1780 στο Βέλγιο, που βρισκόταν υπό Αυστριακό έλεγχο, που φυσικά συνδέεται με την κοσμοϊστορική Γαλλική Επανάσταση του 1789. Βέβαια οι περισσότερες από

[1] [1] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 12

τις μεταρρυθμίσεις του δεν είχαν θετικό αντίκτυπο από τους σύγχρονούς του, αλλά παρόλα αυτά παρέμεναν ανατρεπτικές. Για τις μεταρρυθμίσεις του Ιωσήφ Β' γνωρίζουμε ότι εστίασαν στον περιορισμό των εξόδων όσο αφορά την εκκλησιαστική εκπαίδευση και προέβηκαν σε τολμηρές κινήσεις, όπως στην αντικατάσταση των λατινικών Λειτουργιών με τα χορικά του Λούθηρου[2], δίνοντάς μας την αίσθηση ότι η Ευρώπη αρχίζει σιγά σιγά να καλλιεργεί την ιδέα του έθνους-κράτους, παρόλο που βρισκόμαστε στις σκιές των μεγάλων αυτοκρατοριών.

Βέβαια, ο 19ος αιώνας είναι γεμάτος με κινήματα και ρεύματα τα οποία δεν περιορίστηκαν απλά σε μεγάλες πόλεις της εποχής, αλλά επηρέασαν τεράστιες περιοχές, οι οποίες μερικές φορές έπαιρναν τις διαστάσεις μιας ολόκληρης αυτοκρατορίας. Δε θα πρέπει να υποτιμήσουμε το γεγονός ότι οι μεγάλες ιδέες της εποχής σμιλεύτηκαν στο καλούπι της πόλης, το οποίο επηρέαζε και συνήθως πυροδοτούσε την γέννηση νέων αντιλήψεων, που οδήγησαν σε κοσμοϊστορικές αλλαγές και σημάδεψαν με τρόπο ανεξίτηλο την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της Ευρώπης. Επομένως, είναι άξιο απορίας, το πώς επεκτάθηκαν στην ύπαιθρο οι επαναστατικές ιδέες που γεννήθηκαν και άνθισαν μέσα στα αστικά κέντρα, λόγω του περιβάλλοντός τους. Αυτό συνέβαινε για κάποιους σημαντικούς λόγους, οι οποίοι αξίζει να σημειωθούν. Ένας από τους κυριότερους είναι ότι η ύπαρξη μεγάλων οδικών δικτύων συνέβαλε στη διατήρηση των σχέσεων μεταξύ επαρχίας και αστικού κέντρου. Αυτό οφείλεται στην ύπαρξη ισχυρών αυτοκρατοριών με επιβλητικό στρατιωτικό και πολιτικό προφίλ, που καθιστούσαν ασφαλείς τους δρόμους της επικράτειας, κυρίως για δικό τους προσωπικό όφελος, όπως εύκολες στρατιωτικές μετακινήσεις, ή διασφάλιση πολιτικών και οικονομικών συμφερόντων. Εν αγνοία της εξουσίας όμως, οι στρατηγικές αυτές αποτέλεσαν τον θεμέλιο λίθο για την ουσιαστική επικοινωνία της πόλης με την ύπαιθρο, ώστε η δεύτερη να μη βρίσκεται αποκομμένη από τις εξελίξεις της εποχής. Παράλληλα ας επισημάνουμε και το γεγονός ότι δεν μιλάμε για μία διπολική επικοινωνία μεταξύ άκρων (αστικό περιβάλλον – ύπαιθρος), αλλά για μία σχέση η οποία περνάει σε διάφορα στάδια διακλάδωσης. Το σημαντικό σε αυτήν την περίπτωση που πρέπει να αναφέρουμε είναι ότι τα αστικά κέντρα δεν ανταποκρίνονται μόνο στις μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες ή μεγαλουπόλεις. Αστικά κέντρα θεωρούνται και μικρότερες πόλεις, οι οποίες βρίσκονται στην επαρχία, διατηρώντας όμως χαρακτηριστικά αστικών κέντρων. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η πόλη του Arras, γενέτειρα του Ροβεσπιέρου, η οποία είχε ανθίσει από τα τέλη του Μεσαίωνα ως αστικό κέντρο, βρισκόταν όμως στην επαρχία του Pas de Calais, αρκετά χιλιόμετρα βόρεια από το Παρίσι.[3]

Αυτά τα αστικά κέντρα αποτέλεσαν τον δίαυλο επικοινωνίας μεταξύ των πυκνοκατοικημένων και γρήγορα εξελισσόμενων αστικών κέντρων και της αγροτικής κοινωνίας, η οποία χαρακτηριζόταν από αργούς ρυθμούς ανάπτυξης. Πρέπει να καταστεί σαφής όμως η διαφορά αυτών των μικρών αστικών κέντρων από την ύπαιθρο.

---

[2] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 391

[3] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 14

Ας μην παραλείψουμε να αναφέρουμε ότι οι κάτοικοι τέτοιων μικρών αστικών κέντρων περιφρονούσαν τη γύρω τους ύπαιθρο, όπως ένας μορφωμένος άνθρωπος περιφρονεί έναν απαίδευτο και απολίτιστο άνθρωπο[4]. Αυτό καθιστά ξεκάθαρη τη θέση που έχει ως τώρα η ύπαιθρος στις εξελικτικές διαδικασίες της εποχής, που δεν είναι άλλη πέρα από την απάθεια, ή την αδιαφορία. Όσο στο Παρίσι αναπτύσσονταν οι ιδέες της αναγέννησης της δημοκρατίας, στην ύπαιθρο οι μικροί αγρότες έπεφταν θύματα των μεγάλων γαιοκτημόνων. Σε αυτό ίσως έπαιξε ρόλο και η σταδιακή παρακμή των επαρχιακών αστικών κέντρων, τα οποία είχαν ακμάσει από την εποχή του ύστερου Μεσαίωνα, λόγω των βιοτεχνιών και του εμπορίου, που εδραιώθηκαν στις πόλεις αυτές. Με τη συγκέντρωση της εξουσίας πόλεις όπως το Παρίσι και το Λονδίνο απέκτησαν γιγάντιες διαστάσεις για την εποχή εκείνη, εις βάρος των μικρότερων αστικών κέντρων της επαρχίας.

Η Γαλλική Επανάσταση, σημείο ορόσημο στην ιστορία, επέφερε σημαντικές αλλαγές στον τρόπο σκέψης των Ευρωπαίων και οδήγησε σε ανατρεπτικές μεταβολές σε κατεστημένα, όπως είναι και η κατάργηση της δουλείας από τις «φωτισμένες κυβερνήσεις» όπως η Αυστριακή.[5] Ένα σημαντικό βήμα σε μια εποχή, που όχι απλά υπήρχε η δουλεία, αλλά ασκούνταν και πρακτικές βασανιστηρίων. Ένας θεμέλιος λίθος που πολλές γενιές αργότερα θα οδηγήσει στη θέσπιση των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Μέσα από την επανάσταση ακολούθησε μια εποχή μεγάλων αναταραχών. Όσο προοδευτικές και αν υπήρξαν οι μεταρρυθμίσεις, που προέκυψαν ως αποτέλεσμα της Γαλλικής Επανάστασης, επικράτησε για πολλά χρόνια ένα κλίμα πολιτικής αστάθειας στο στάδιο της μεταμόρφωσης της Γαλλίας. Πολλοί ευγενείς και μέλη της βασιλικής γενιάς απαγχονίστηκαν, καθώς δεν είχαν κάποια ουσιαστική θέση στο νέο δημοκρατικό καθεστώς που προετοιμαζόταν, αφήνοντας τη χώρα ακέφαλη και απομονωμένη από συμμαχίες, τις οποίες οι μονάρχες είχαν εδραιώσει.[6]

Εικόνα 1.1: *Ζακ-Λουί Νταβίντ, Ο όρκος του Σφαιριστηρίου* (1791)

Ο 19ος αιώνας σηματοδοτεί πολλές εξελίξεις στην Ευρώπη, οι οποίες είχαν την αφετηρία τους στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, με τα οποία συνδέεται. Όμως γενικότερα στην ιστορία, αποτελεί ένα ορόσημο για την παγκόσμια ιστορία σε διάφορους τομείς. Πολλές εξελίξεις οι οποίες ξεχωρίζουν το σύγχρονο κόσμο από τον παλιό. Το μεγαλύτερο γεγονός φυσικά είναι η βιομηχανική επανάσταση, η οποία άλλαξε ριζικά

[4] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 14
[5] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 22
[6] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 63

τον τρόπο ζωής και δημογραφικής ανάπτυξης. Στον απόηχο της Γαλλικής Επανάστασης του 1789, πραγματοποιήθηκαν κι άλλες επαναστάσεις, καθώς, οι Ευρωπαίοι έμαθαν ότι είναι εφικτή η υλοποίηση κοινωνικών επαναστάσεων και καταστάθηκε σαφής ο διαχωρισμός της ύπαρξης των εθνών από τα κράτη. Παράλληλα φαίνεται πλέον, ότι ένας λαός δεν οφείλει ή δεσμεύει την ύπαρξη του στο πρόσωπο ενός ηγεμόνα, ή μιας άρχουσας τάξης.[7] Σε αυτόν τον αιώνα, λοιπόν, πολλές εθνικές και κοινωνικές επαναστάσεις θα πάρουν μορφή και θα οδηγήσουν στη διάλυση των μεγάλων πολυεθνικών αυτοκρατοριών και στην δημιουργία των κρατών, με εθνικό προσανατολισμό. Ιδεολογίες όπως ο φιλελευθερισμός θα περάσουν από τη Γαλλία και στις άλλες ευρωπαϊκές επικράτειες, όπου θα μεταμορφωθούν ανάλογα με τις κοινωνικές και πολιτικές απαιτήσεις της κάθε περιοχής, μένοντας ίδιες στον πυρήνα παρόλα αυτά και επιδιώκοντας εθνικά συμφέροντα.

Ο νέος αιώνας συνδέεται με τον προηγούμενο με το πραξικόπημα του Ναπολέοντα Α', στις 9 Νοεμβρίου του έτους 1799, ως αποτέλεσμα της κρίσιμης κατάστασης που επικρατούσε, εφόσον στις 12 Μαρτίου του ίδιου έτους οι Αψβούργοι της Αυστρίας κήρυξαν πόλεμο στην Γαλλία. Η κυβέρνηση των Ιακωβίνων, οι οποίοι τέθηκαν υπέρ του πολέμου και κέρδισαν τις εκλογές του Απριλίου, δεν κατάφεραν να προβούν σε σθεναρή αντίσταση απέναντι στους αυστριακούς και γνώρισαν την ήττα σε πολλά πεδία μάχης το καλοκαίρι του 1799, δεδομένου ότι ο Ναπολέοντας βρισκόταν στην Αίγυπτο και στη Συρία με το καλύτερο τμήμα του γαλλικού στρατού. Στην επιστροφή του ο Ναπολέοντας είχε ήδη σχεδιάσει πραξικόπημα, το οποίο και πραγματοποίησε στις 9 Νοεμβρίου. Κατάφερε μέσω έξυπνου και πονηρού χειρισμού των συνταγματικών διατάξεων, να ανακηρυχθεί Πρώτος Ύπατος της Γαλλίας και η Γερουσία του παραχώρησε το δικαίωμα της εκτελεστικής εξουσίας. Αυτό βέβαια άνοιξε και το δρόμο για την ίδρυση της Πρώτης Γαλλικής Αυτοκρατορίας.[8]

Το 1803 η Μεγάλη Βρετανία τερματίζει τη συνθήκη του Αμιέν (25 Μαρτίου 1802), αφενός ενοχλημένοι από τη στάση του Ναπολέοντα απέναντί τους, να μην θέλει να τους υπολογίζει στις ευρωπαϊκές υποθέσεις και αφετέρου οι επιδιώξεις του ίδιου να φέρει κάτω από τον έλεγχό του την Ελβετία. Στο πρόσωπο της Αγγλίας ο Ναπολέων έβλεπε έναν μεγάλο αντίπαλο τον οποίο έπρεπε να περιορίσει. Για να το πετύχει αυτό εισέβαλε στην ιβηρική χερσόνησο, όπου ανακήρυξε τον αδερφό του Ιωσήφ, βασιλιά της Ισπανίας το 1808. Με τη βοήθεια των Άγγλων όμως και έπειτα από έξι χρόνια στον πόλεμο της ιβηρικής χερσονήσου, κατάφεραν οι Ισπανοί και οι Πορτογάλοι να απωθήσουν τους Γάλλους. Το χαρακτηριστικό των Ναπολεόντειων πολέμων που έμεινε στην Ιστορία ήταν τα πολλά μέτωπα που άνοιξε η Γαλλία. Το 1805 η Ρωσία και η Αυστρία κηρύττουν πόλεμο στην Γαλλία, με το Ναπολέοντα να απαντάει στις προκλήσεις και τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους καταφέρνει να κατατροπώσει τις ενωμένες ρωσικές και αυστριακές δυνάμεις, στη μάχη του Αούστερλιτς, γνωστή και ως «μάχη των τριών αυτοκρατόρων», αποτελώντας μια από τις σημαντικότερες νίκες

[7] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 78
[8] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 65

του. Το 1806 καταφέρνει να νικήσει τους Πρώσους και ένα χρόνο αργότερα και τους Ρώσους. Μέσα στην επόμενη πενταετία καταφέρνει να διαλύσει την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και να υποτάξει πολλά κράτη και να δημιουργήσει ένα κλίμα φόβου, για οποιαδήποτε αντίσταση. Το 1812 θα εισβάλει στη Ρωσία, κάτι που αποδείχθηκε μοιραίο για τον ίδιο, χάνοντας ένα τεράστιο κομμάτι του στρατού του και αντιμετωπίζοντας και την επερχόμενη προέλαση των Ρώσων. Μετά από αυτή την ιστορική ήττα, η Πρωσία, η Αυστρία και άλλα γερμανικά κράτη αποφασίζουν να μπουν ξανά στον πόλεμο εναντίον των Γάλλων. Τέλος, μετά από πολλές αψιμαχίες, στις 18 Ιουνίου του 1815 ο αγγλικός και ο πρωσικός στρατός νικούν το γαλλικό στρατό στη μάχη του Βατερλό, στο Βέλγιο.[9]

Εικόνα 1.2: *John Heaviside Clarke, Το πρωί μετά τη μάχη του Βατερλό* (1816)

Ο Ναπολέων επέστρεψε στο Παρίσι ποντάροντας σε μια ύστατη εθνική συσπείρωση, όμως κάτι τέτοιο δε συνέβη ποτέ, αναγκάζοντάς τον να παραιτηθεί στις 22 Ιουνίου του 1815 και στις 15 Ιουλίου να παραδοθεί στους Άγγλους, οι οποίοι σε συνεννόηση με τους υπόλοιπους συμμάχους του, τον εξόρισαν στη νήσο της Αγίας Ελένης στον Ατλαντικό, όπου πέθανε έξι χρόνια αργότερα, στις 5 Μαΐου του 1821. Τα αποτελέσματα των Ναπολεόντειων πολέμων, επιφέρουν ανασφάλεια και καταστροφή σε μια ρημαγμένη κεντρική Ευρώπη, με τους ανθρώπους των γερμανικών κρατών να δείχνουν τη φανερή αγανάκτησή τους προς την ιδέα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η οποία δεν ήταν ικανή να προστατέψει τα συμφέροντά τους και θα αναζητήσουν την ίδρυση της δικιάς τους αυτοκρατορίας, η οποία θα είναι γερμανική και θα εξυπηρετεί τα γερμανικά συμφέροντα. Από το Συμβούλιο της Βιέννης το 1815, πιο ισχυρή βγαίνει η Πρωσία, η οποία επανέρχεται ως μεγάλη δύναμη και αποκτά και νέα εδάφη κυρίως πολωνικά, ενώ για να στραφεί και η προσοχή της προς τη Γαλλία της παραχωρήθηκε η Ρηνανία και η Βεστφαλία. Αν και υπήρχαν οι προδιαθέσεις για την ανάπτυξη της εθνικιστικής ιδεολογίας, οι πόλεμοι του Ναπολέοντα επιτάχυναν τους ρυθμούς με τους οποίους γινόταν η διάδοσή του. Μεγάλες αλλαγές παρατηρούνται στη διεξαγωγή πολέμου. Με τη βιομηχανική επανάσταση, γινόταν μαζική παραγωγή όπλων, που εξόπλιζε μεγαλύτερα στρατιωτικά σώματα καθώς και το πυροβολικό εξελίχθηκε σε ξεχωριστή μονάδα, σε αντίθεση με τη χρήση του, ως υποστηρικτική μονάδα του πεζικού, που ίσχυε μέχρι τότε.[10]

Το 1821 έχουμε τη μεγάλη ελληνική εθνική επανάσταση, η οποία έχει διακατέχεται από ένα πνεύμα ελευθερίας και ανάδειξης του ελληνικού έθνους μέσα από την

[9] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 71

[10] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 87

οθωμανική αυτοκρατορία. Αυτή η επανάσταση ευνοήθηκε από τις μεγάλες δυνάμεις της Ευρώπης, οι οποίες επιθυμούσαν να περιορίσουν την επιρροή της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η επανάσταση είχε όλες τις προδιαγραφές να πετύχει. Οι Έλληνες εκείνη την εποχή συγκαταλέγονταν μαζί με τους αγροτικούς υποδουλωμένους βαλκανικούς λαούς, αλλά ξεχώριζαν καθώς είχαν την εθνική τους γλώσσα, καθώς και μια αδιάσειστη ένωση με το Ορθόδοξο δόγμα. Στο όραμα της σύγχρονης Ελλάδας επεδίωκαν να εισπνεύσουν τις ιδέες του ευρωπαϊκού διαφωτισμού και της ευρωπαϊκής κουλτούρας, ώστε το ελληνικό κράτος να αποκτήσει μια εθνική ταυτότητα εντελώς διαφορετική από την οθωμανική αυτοκρατορία, κάνοντας αφενός την προσάρτησή της από την οθωμανική αυτοκρατορία αδύνατη, εφόσον θα διέφεραν πολιτισμικά και θα υπήρχε αναπτυγμένη εθνική συνείδηση κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα του αιώνα, και λειτουργώντας αφετέρου ως έμπνευση για άλλους λαούς να επαναστατήσουν κατά της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Αυτό θα ήταν εφικτό, καθώς η συγκεκριμένη επανάσταση ήταν σημαντική καθώς δεν υπήρχε άλλη επανάσταση στην οποία ποιμενικοί λαοί μαζί με «κλέφτες» να καταφέρουν να κερδίσουν την ελευθερία τους και κατά συνέπεια η Ελλάδα γίνεται θρύλος και πρότυπο έμπνευσης που απηχεί σε εθνικιστές και φιλελεύθερους.[11] Έτσι το 1830 η Ελλάδα καταφέρνει να ανακηρύξει την ανεξαρτησία της και να θεωρηθεί αστικό κράτος, κατά τα δυτικά πρότυπα. Βέβαια θα χρειαζόταν και η συντονισμένη προσπάθεια των ευρωπαίων, καθώς η Ελλάδα έπρεπε να μεταμορφωθεί σε αστικό κράτος, εφόσον το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της ήταν αγροτικός και επαρχιακός κατά βάση. Έτσι αρχικά οι ευρωπαίοι έστειλαν έναν Βαυαρό πρίγκιπα τον Όθωνα, να τελέσει χρέη βασιλιά, ο οποίος παρέμεινε από το 1833 έως το 1863. Στις 3 Σεπτεμβρίου του 1843 ο ελληνικός λαός κινητοποιήθηκε ζητώντας παραχώρηση συντάγματος, πράγμα που πέτυχε. Ακόμα και τα αρχικά κόμματα της Ελλάδας πρέσβευαν συμφέροντα των μεγάλων δυνάμεων της Ευρώπης.

Εικόνα 1.3: *Eugène Delacroix, Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου* (1826)

Μετά την 3η Σεπτεμβρίου του 1843, άρχισε να αποκτά υλική υπόσταση στην Ευρώπη η λεγόμενη «Άνοιξη των Λαών», η οποία αποτελεί μια σειρά επαναστατικών κινημάτων είτε εθνικού είτε κοινωνικού χαρακτήρα και εκτυλίσσονται στην Ευρώπη για τη διετία 1848-1849. Όλα ξεκινάνε από τη Γαλλία τον Φεβρουάριο του 1848, όπου καταλύεται η Ιουλιανή Μοναρχία και ιδρύεται η Δεύτερη Δημοκρατία της Γαλλίας. Ακολούθησε ένα κύμα επαναστάσεων, που πυροδοτήθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στην Ιταλία ένα κίνημα το οποίο απέτυχε στη Σικελία ενάντια στην κυριαρχία του γαλλικού οίκου Bourbon. Στην περιοχή της Λομβαρδίας αντίστοιχα έγιναν κινήματα, τα οποία αποσκοπούσαν στην αποτίναξη της αυστριακής κυριαρχίας, με την

[11] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 117

υποκίνηση της *Carboneria*, μιας πολιτικής οργάνωσης με απώτερο στόχο την δημιουργία ανεξάρτητου κράτους. Οι βάσεις για τη δημιουργία μιας ανεξάρτητης Ιταλίας είχαν τεθεί. Στη συνέχεια έχουμε τις επαναστάσεις στα γερμανικά κράτη, οι οποίες είχαν ως στόχο τη δημιουργία μιας ισχυρής εθνικής αυτοκρατορίας και σε πολλά κράτη έγιναν αιτήματα για παραχώρηση συντάγματος. Οι επαναστάσεις, οι οποίες εκτυλίχθηκαν το 1848 και το 1849, απέτυχαν όχι μόνο επειδή καταπνίχτηκαν, αλλά επειδή οι προσπάθειες που γίνονταν για τις ενωτικές διαδικασίες δεν έβρισκαν ανταπόκριση σε όλα τα γερμανικά κράτη. Η αυτοκρατορία των Αψβούργων δεν πέρασε αλώβητη από το επαναστατικό ρεύμα. Για παραπάνω από ένα χρόνο (Μάρτιος 1848 – Ιούλιος 1849), τα επαναστατικά κινήματα απειλούσαν την ακεραιότητα της αυστριακής αυτοκρατορίας, τα οποία κινούνταν προς το γερμανικό πνεύμα επαναστάσεων. Ακολουθεί η ουγγρική επανάσταση, η οποία ήταν μακροσκελής, καθώς διήρκησε από τις 15 Μαρτίου του 1848, έως τον Αύγουστο του 1849, όπου και καταπνίχτηκε. Το πλήγμα βέβαια στην Αυστρία όλα αυτά τα χρόνια ήταν αρκετά μεγάλο, σε σημείο που χρειάστηκε τη βοήθεια της Ρωσίας για να καταστείλει την επανάσταση στην Ουγγαρία. Κι άλλες επαναστάσεις πραγματοποιήθηκαν στη Δανία, στη Σουηδία, καθώς και στην Πολωνία, της οποίας ένα μέρος κατεχόταν από την Πρωσία. Οι περισσότερες επαναστάσεις μπορεί να κατέληξαν σε αποτυχία, όμως ριζώθηκε βαθιά στη συνείδηση των Ευρωπαίων πολιτών η έννοια της αντίστασης απέναντι στην απολυταρχία. Τα μοναρχικά πολιτεύματα όδευαν σε μια παρακμή, καθώς είχαν τεθεί οι προϋποθέσεις για τους Ευρωπαίους πολίτες να διεκδικούν παραχώρηση συντάγματος, βασικά δικαιώματα, ίση αντιμετώπιση απέναντι στο νόμο και άλλες προοδευτικές μεταρρυθμίσεις. Πλέον η άρχουσα τάξη και οι κυβερνήσεις αναγκάζονται, προκειμένου να διατηρήσουν τη θέση του να εξυπηρετούν τα συμφέροντα του λαού, που αποτελεί τη σημαντικότερη καινοτομία των επαναστάσεων του 1848.[12]

Στη δεκαετία του 1860, μετά το έντονο κλίμα των επαναστάσεων που είχαν προηγηθεί, κορυφώνονται οι αγώνες των Ιταλών για δημιουργία Ιταλικού κράτους. Στις 18 Φεβρουαρίου του έτους 1861 ο Βίκτωρ Εμμανουήλ Β' ανακηρύσσεται πρώτος βασιλιάς της Ιταλίας και στις 27 Μαρτίου του ίδιου έτους η Ρώμη κηρύσσεται ως πρωτεύουσα του νέου ιταλικού κράτους, παρόλο που δεν είχε συμπεριληφθεί ακόμα στα όριά του. Το 1866 εκμεταλλευόμενοι τον πόλεμο μεταξύ Αυστρίας και Πρωσίας, οι Ιταλοί καταφέρνουν να καταλάβουν τη Βενετία και ταυτόχρονα δήλωσαν σύμμαχοι των Πρώσων. Ο πόλεμος αυτός είχε ως αποτέλεσμα τη διάλυση της Γερμανικής Συνομοσπονδίας, που είχε την Αυστρία ως τυπικά ισχυρό κράτος, και έδωσε τη θέση του στη Βόρεια Γερμανική Συνομοσπονδία, στην οποία κυριαρχούσε η Πρωσία. Το 1870 οι Ιταλοί κυριεύουν και τη Ρώμη και τον Ιούλιο του 1871 μετακινείται και επίσημα η ιταλική πρωτεύουσα από τη Φλωρεντία στη Ρώμη. Το 1870 συμβαίνει και ο γαλλοπρωσικός πόλεμος, που είχε ως συνέπεια την ένωση της Γερμανίας σε αυτοκρατορία, αλλά και την πτώση της γαλλικής αυτοκρατορίας. Η Ευρώπη έμπαινε σε μια νέα εποχή ιμπεριαλισμού.

[12] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή του Κεφαλαίου (1848-1875)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000), 117

Πέρα από τους πολέμους και τις πολιτικές εξελίξεις, στον αιώνα αυτό γνώρισε μεγάλη άνθιση η επιστήμη. Πρώτη φορά στην ιστορία αναφέρεται το επάγγελμα με την ιδιότητα του επιστήμονα, που μέχρι τότε αναγόταν σε φιλοσόφους. Αυτό συμβαίνει καθώς ανέρχονται νέες καινοτομίες, οι οποίες θα ευνοήσουν τον εργαστηριακό πειραματισμό και θα σηματοδοτήσουν την αρχή μιας νέας εποχής, στην οποία οι μέχρι τότε θεωρητικές προσεγγίσεις θα μπορούσαν να δοκιμαστούν στην πράξη και να διατυπωθούν θεωρίες με πρακτικές αποδείξεις. Είναι μια εποχή τεράστιων καινοτομιών, η οποία θα σχηματίσει τη μελλοντική πορεία του κόσμου. Οι επιστήμες, βέβαια, όπως η φυσική, είχαν αναπτυχθεί ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, με την παρατήρηση της θερμότητας και της ενέργειας, οι οποίες αργότερα ενοποιήθηκαν. Σε ενιαίο άξονα φαίνεται ότι κινούνταν και ο ηλεκτρισμός με το μαγνητισμό, που αποτέλεσαν τις δημοφιλέστερες έννοιες της φυσικής επιστήμης και πολλοί επιστήμονες πειραματίστηκαν πάνω τους, είτε εφαρμόζοντας τις ήδη υπάρχουσες θεωρίες, είτε δημιουργώντας νέες.[13] Άλλες καινοτομίες στην επιστήμη ήταν η χρήση της αναισθησίας και η σύνθεση της ασπιρίνης, στη φαρμακευτική, ενώ πολλές εφευρέσεις βρίσκουν τις απαρχές τους σε αυτόν τον αιώνα, όπως τρένο με μηχανή ατμού (1804), τα τηλεγραφήματα (1837), οι μάσκες αερίου (1839), ενώ αργότερα έχουμε το υπερατλαντικό καλώδιο τηλεγραφήματος (1866), την εφεύρεση του δυναμίτη (1867), το φωνόγραφο του Thomas Edison (1877), καθώς και το πρώτο αυτοκίνητο του Karl Benz (1886), μεταξύ άλλων.

[13] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή του Κεφαλαίου (1848-1875)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000), 382

1.2 Το κίνημα του Ρομαντισμού

Όπως είναι φυσικό, οι καλλιτέχνες αρχίζουν και ενστερνίζονται τα νέα ρεύματα και οδηγούνται να δημιουργήσουν έργα στον τομέα τους, με τα οποία θα τολμήσουν να μεταλαμπαδεύσουν τις νέες «φωτισμένες» ιδέες, καθώς και να προωθήσουν τις δικές τους προοδευτικές ιδέες τις οποίες ασπάζονται. Πλέον έχει αρχίσει μια σταδιακή αποδόμηση της εξάρτησης της τέχνης από την υπηρεσία της εκκλησίας, αν και η ίδια φρόντισε μέχρι τότε να την αναδείξει, η οποία οδηγεί στην δημιουργία και την άνθιση καλλιτεχνικών ρευμάτων, το καθένα από τα οποία έχει τους εκφραστές του και τις ξεχωριστές του ιδεολογικές και υφολογικές τάσεις. Το κίνημα το οποίο επικράτησε το 19^{ο} αιώνα ήταν το κίνημα του Ρομαντισμού.

Ο Ρομαντισμός είναι ένα καλλιτεχνικό και διανοητικό κίνημα, που τοποθετείται στην Ευρώπη από τα τέλη του 18^{ου} έως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Χαρακτηρίζεται ως αντίδραση στο «άρτιο» μοντέλο, που είχε εδραιωθεί στον κλασικισμό, και των επιδράσεων του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού στη σκέψη και τη συνείδηση των ανθρώπων, ως προς τα κοινωνικά και πολιτικά πρότυπα και τις επιστημονικές επεξηγήσεις, ιδιαίτερα ως προς τη λειτουργία της φύσης, που επικρατούσαν μέχρι τότε. Ας παραθέσουμε το λήμμα από το *The New Grove Dictionary of Music & Musicians (Vol 16)*, το οποίο αναφέρει για τη χρήση της λέξης ρομαντικός:

"A term generally used in music, to designate the apparent domination of feeling over order, whether applied to a single gesture within a Classical or Baroque structure, to an entire work emphasizing these tendencies or to the period of European music between approximately 1790 and 1910 (hence sometimes known as the Age of Romanticism)". [14]

«Ένας όρος που χρησιμοποιείται γενικά στη μουσική, για να χαρακτηρίσει την φαινομενική κυριαρχία του αισθήματος υπέρ της τάξης, είτε εφαρμόζεται σε μία απλή χειρονομία μέσα σε μια κλασσική ή μπαρόκ δομή, σε ένα ολόκληρο έργο που δίνει έμφαση σε αυτές τις τάσεις ή στην περίοδο της ευρωπαϊκής μουσικής μεταξύ περίπου του 1790 και του 1910 (επομένως, μερικές φορές γνωστή ως η Εποχή του Ρομαντισμού)».

Στην ουσία αντιμετωπίζεται ως ένα κίνημα, το οποίο στοχεύει στην ατομική έκφραση και τη φαντασία, παρά στην τελειοποίηση και την αναζήτηση μιας ιδανικής ορθότητας, με ακράδαντα θεμέλια, όπως συνέβαινε στην εποχή του κλασικισμού. Σε γενικότερα πλαίσια, ο Ρομαντισμός αναφέρεται στην επικράτηση του συναισθήματος επί της λογικής. Ξαφνικά το «άυλο» αποκτάει μεγαλύτερο νόημα από το δομημένο και το «αληθινό», ανέρχεται σε μια δική του πραγματικότητα με ξεκάθαρη μορφή. Με άλλα λόγια έχουμε την επικράτηση της καρδιάς επί του μυαλού, ή αν θα θέλαμε να το εντυπώσουμε πιο ποιητικά, έχουμε την επικράτηση του Διόνυσου, που υπηρετεί

[14] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 16: Riegel to Schusterfleck* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 141

την ευχαρίστηση και την ελεύθερη έκφραση, επί του Απόλλωνα, που στοχεύει στην αριστοποίηση της τέχνης και την ανάδειξη του ιδανικού σε αυτή.[15]

Ο λόγος για τον οποίο το κίνημα αυτό απέκτησε υπόσταση στη συνείδηση των Ευρωπαίων και άφησε το στίγμα του στην ιστορία της νεότερης Ευρώπης, βρίσκεται μέσα στις ίδιες συνθήκες γέννησης του «διαφωτισμού». Ο ευρωπαϊκός «διαφωτισμός», από τη μία πλευρά, όπως θα μπορούσε να τεθεί εύλογα, απομάκρυνε τους Ευρωπαίους από τις σκοταδιστικές αντιλήψεις και τις δεισιδαιμονίες, οι οποίες είχαν σχηματίσει σε μεγάλο βαθμό την ιστορία μέχρι τότε, προωθώντας ταυτόχρονα ορθολογιστικές αντιλήψεις και ιδέες που χαρακτηρίζονταν από αδιάσειστη λογική. Από την άλλη, βέβαια, αυτός ο στυγνός ορθολογισμός, είχε και ως αποτέλεσμα τη γέννηση του ρομαντικού ιδεώδους, καθώς, μέσα σε αυτό το κλίμα επικράτησης της λογικής, προέκυψε και η ενστικτώδης ανάγκη για συναισθηματική έκφραση. Αποτέλεσμα αυτής της ανάγκης ήταν να επικρατήσει το κίνημα του Ρομαντισμού, που υποσχόταν την έκφραση της εσωτερικότητας του ατόμου μέσα από το συναίσθημα, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα φως σε άγνωστους δρόμους, οι οποίοι μέχρι τώρα παρέμεναν κλειστοί και σκοτεινοί, καθώς δεν αποσκοπούσαν στη διατήρηση της τελειότητας, ή δεν υπήρχαν ως αποτέλεσμα απλής ολοκληρωμένης λογικής σκέψης. Η εξερεύνηση αυτών των «δρόμων» αποτελεί χαρακτηριστικό τμήμα της ρομαντικής ιδεολογίας.

Όμως αυτό δε σημαίνει, ότι το κίνημα αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί καθολικό, όσο αφορά την απήχηση που είχε, τουλάχιστον στην πρωταρχική του μορφή, περίπου έως τα μέσα του 19ου αιώνα. Φυσικά υπήρχαν αντιπαραθέσεις, καθώς μια μεγάλη μερίδα λόγιων και καλλιτεχνών, όντας υποστηρικτές των νεοκλασικών αντιλήψεων και ιδανικών, υποστηρίζει και θαυμάζει την αρτιότητα των κλασικών έργων και την «τελειότητα» που εμπεριέχουν, απόρροια μιας καθαρά λογικής και ορθής πορείας. Θεωρούσαν τις ρομαντικές ιδέες σαν ρωγμές σε ένα κατά τα άλλα άρτιο οικοδόμημα, του οποίου την κατάρρευση δεν διανοούνταν, στο όνομα μιας νέας διαφορετικής ιδεολογίας και προσέγγισης. Καλλιτέχνες μεγάλου βεληνεκούς, υποστήριζαν με πάθος και ζήλο αυτές τις απόψεις, όπως ο Goethe, ο οποίος χαρακτήρισε υγεία τον κλασικισμό και ασθένεια τον ρομαντισμό[16]. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν σχετικά εύκολο να υποθέσει κανείς ότι μιλάμε για ένα εντελώς νέο επαναστατικό ρεύμα, το οποίο φέρνει σε σύγκρουση έναν παλιό κατεστημένο κόσμο με έναν εντελώς διαφορετικό και καινούριο. Τέτοιες θέσεις βέβαια είναι αβάσιμες, καθώς δεν πρόκειται για μία αλλαγή που συνέβη σε τόσο μικρό διάστημα, χωρίς προετοιμασία. Πως μπορεί να εξηγήσει κανείς την ύπαρξη και την υλοποίηση τέτοιων ιδεών, αν το περιβάλλον ήταν αφιλόξενο; Προφανώς, είναι αδύνατο μία τόσο ανατρεπτική ιδεολογία, για τα δεδομένα της εποχής και την αυστηρότητα που εκείνη επιζητούσε, να ευδοκιμήσει, αν το περιβάλλον καθίσταται εχθρικό και επιβλαβές για τη διατήρησή της. Είναι εμφανές, ότι βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα κίνημα το οποίο προετοιμαζόταν για πολλά χρόνια και του οποίου τα χαρακτηριστικά εμφανίζονταν έστω και με τη μορφή υποσυνείδητων σκέ-

[15] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 16: Riegel to Schusterfleck* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 141
[16] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 16: Riegel to Schusterfleck* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 141

ψεων, ή κατείχαν μία βασική θέση, δυσδιάκριτη όμως σε μια απλή παρατήρηση ή προσέγγιση.

Ήδη πριν από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα όμως, εμφανίστηκαν στοιχεία αυτού του κινήματος, στην αρχή ως ψήγματα και στη συνέχεια ως υλοποιήσιμες ιδέες, που οδήγησαν στην άνθισή του και στην κατά τόπους διακλάδωση και διαφοροποίησή του. Πράγματι, όπως παρατηρούμε γενικά στην ιστορία της Ευρώπης, αφενός οι αλλαγές των εποχών σπανίως έρχονται απότομα, αλλά διαμορφώνονται από μία συνεκτική διαδρομή εξελίξεων, και αφετέρου, λόγω της πολυπολιτισμικής ταυτότητας της Ευρώπης, οι αλλαγές αυτές εμφανίζουν διαφορετικά χαρακτηριστικά, σε αυτή τη μεγάλη ποικιλία ξεχωριστών περιοχών και επικρατειών της Ευρώπης. Έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι βασικές ιδέες του Ρομαντισμού απέκτησαν διαφορετικό χρώμα και σύσταση, αναλόγως με την περιοχή που εδραιώθηκαν. Είναι αρκετά λογικό να συμβεί αυτό, καθώς η οποιαδήποτε ιδέα, ακόμα και αν έχει συγκεκριμένες απαρχές, δε μπορεί να εξυπηρετεί παντού τους ίδιους σκοπούς, καθώς διαφορετικές είναι οι ανάγκες στις συνθήκες της «σύλληψής» της, από τις ανάγκες στις μακρινές τοποθεσίες που θα διαδοθεί. Όλες οι ιδέες είναι ευέλικτες και εύκαμπτες στο πλέγμα του χωροχρόνου και η εξέλιξή τους αυτή καθίσταται άκρως σημαντική για την επιβίωσή τους. Στην επόμενη ενότητα θα αναλύσουμε εκτεταμένα αυτή τη σύνδεση, η οποία εμφανίζει στη μουσική πολλά χαρακτηριστικά που αναφέραμε, άξια αναφοράς και επεξήγησης. Προς το παρόν θα ασχοληθούμε με τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού και κυρίως τις διαφορές με την προηγούμενη εποχή, χωρίς να αγνοούμε την ύπαρξη μιας σύνδεσης με την προηγούμενη εποχή είτε αυτή είναι ξεκάθαρη είτε πιο υπονοούμενη.

Από τις πιο σημαντικές διαφοροποιήσεις στην εποχή του Ρομαντισμού αποτελεί η διεύρυνση των θεματικών μοτίβων, καθώς και των κινήτρων, μέσω των οποίων οι άνθρωποι της τέχνης εισέπνευσαν τις ιδέες τους και τους έδωσαν υλική υπόσταση. Η λέξη ρομαντικός υποδηλώνει την ανάγκη που εμφανίζεται στον άνθρωπο να αποτάξει το πραγματικό και λογικό, το οποίο πολλές φορές είναι μονότονο και κενό, υμνώντας και λατρεύοντας μια φαντασία. Η φαντασία αυτή θα εκφραστεί παίρνοντας υλική υπόσταση στη θέση της σαθρής καθημερινότητας. Σε αυτήν την εποχή, λοιπόν, κυριαρχεί η φαντασία του παρελθόντος. Συγκεκριμένα η εποχή του Μεσαίωνα, με τις υψηλές ιδέες του ιπποτισμού και τη μελαγχολία του μεσαιωνικού ρομάντζου, αποτελεί ένα από τα κύρια θεματικά μοτίβα, με τα οποία ασχολήθηκαν οι άνθρωποι της τέχνης. Όμως όπως γνωρίζουμε, η πραγματική εποχή του μεσαίωνα, κάθε άλλο παρά ρομαντική ήταν. Οι ιππότες, δηλαδή οι ευγενείς οι οποίοι κατείχαν αυτό το αξίωμα, κινούνταν και συμπεριφέρονταν ανάλογα με τα οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα. Ο όρκος που έδιναν στο χρίσμα του ιππότη ήταν απλά μια τυπική διαδικασία, χωρίς να προτίθενται οι ίδιοι να τον κρατήσουν. Επομένως ο λεγόμενος «ιπποτισμός», δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα ρομαντικό δημιούργημα, το οποίο έχει ως στόχο να εξυψώσει το ένδοξο παρελθόν και να προβάλει αξίες και ιδεώδη, τα οποία έχουν «χαθεί» απ' αυτόν τον κόσμο σε αυτή την εποχή. Ταυτόχρονα με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται και η απογοήτευση των ανθρώπων, οι οποίοι έχουν εισέλθει στον γρήγορα μεταβαλ-

λόμενο βιομηχανικό κόσμο. Ο Michael Bright αιτιολογεί την αναδρομή στο μεσαίωνα και οι τάσεις για την αναβίωσή του, ως ένα δρόμο διαφυγής και ανανέωσης, για όσους έπασχαν από την «αλλόκοτη ασθένεια της σύγχρονης ζωής».[17] Η καλλιτεχνική αναγέννηση του Μεσαίωνα κυριάρχησε στις ζωές των ανθρώπων της εποχής και επέφερε συναισθήματα νοσταλγίας για μια ξεχασμένη εποχή, αλλά έφτανε και σε σημείο εξιδανίκευσης, με πολλούς ανθρώπους, οι οποίοι είχαν την οικονομική δυνατότητα, να προσπαθούν να πραγματοποιήσουν την αναβίωση αυτής της περιόδου. Αλλά όσο αφορά το κομμάτι της τέχνης η αναβίωση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, πιο βάσιμη, πιο υλοποιήσιμη και πιο μεταδοτική, στους ανθρώπους μέσω της τέχνης και της εκφραστικότητας που άρχισε να επικρατεί ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Το ίδιο το υλικό, βρισκόταν στα έργα τέχνης του Μεσαίωνα και φυσικά παραλλάχθηκε, ώστε να ταιριάζει στα δεδομένα της εποχής και τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις. Έργα όπως οι αρθουριανοί μύθοι είχαν μια υπόσταση ήδη από τις αρχές του Μεσαίωνα, όμως οι εκδόσεις που γνωρίζουμε και θεωρούμε ως δεδομένες και κυρίαρχες, είναι αυτές που γράφτηκαν ύστερα και ερμηνεύτηκαν και στη ρομαντική περίοδο του 19ου αιώνα. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκαν πολλές μεσαιωνικές λαϊκές μπαλάντες ως αφετηρία έμπνευσης μαζί με διάφορες ιστορίες μυθικές και πραγματικές. Συγκεκριμένα στη μουσική έχουμε την εξερεύνηση του γρηγοριανού μέλους, της τέχνης των αμβροσιανών ύμνων και μια έκφραση θαυμασμού για το καλλιτεχνικό μεγαλείο των τροβαδούρων. Στις άλλες τέχνες όπως η ζωγραφική και η λογοτεχνία επικράτησε και το μεσαιωνικό ύφος, με τη δεύτερη να παρουσιάζει το αριστούργημα του Walter Scott (1771-1832), Ivanhoe (1819), κλασσικό παράδειγμα της φανταστικής απεικόνισης της μεσαιωνικής πραγματικότητας. Στην αρχιτεκτονική η μεσαιωνική επιρροή είναι εμφανής από το γοτθικό ρυθμό, ο οποίος παρουσιάζει ξαφνικά ένα μεγάλο ενδιαφέρον και φαντάζει πιο μεγαλοπρεπής και μυστηριώδης ταυτόχρονα.[18]

Εκτός από το μεσαιωνικό στιλ, σημαντική θέση στα θεματικά μοτίβα κατείχε και η φύση. Η φύση παρουσιάζεται ως κάτι το αγνό, όμορφο και ονειρικό και περικλείεται από ένα πέπλο μυστηρίου, προκαλώντας έτσι την ανθρώπινη φαντασία να δουλέψει για να λύσει ή να επεκτείνει αυτά τα μυστήρια. Το βουκολικό στοιχείο εμφανίζεται στην ιστορία σε πολλά σημεία, μέσα στα έργα τέχνης. Αποκτούσε πολλές φορές ένα θρησκευτικό χαρακτήρα, καθότι εμφανιζόταν συχνά σε πολλές παγανιστικές θρησκείες και μυθοπλασίες του παρελθόντος της Ευρώπης (κέλτικη, γερμανική), απεικονίζοντας διάφορες έννοιες ή οντότητες, που ποίκιλαν από μυστικιστικές θεότητες μέχρι μία απλή και αγνή λατρεία στο πρόσωπο τη φύσης. Το στοιχείο του μυστηρίου, λοιπόν, είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της φύσης και της λατρείας της, το οποίο παρακίνησε τους ρομαντικούς να ασχοληθούν μαζί της, αλλά δεν υπήρξε αυτό το μοναδικό ερέθισμα. Στο πλαίσιο της φύσης έβλεπαν ένα μέρος της ανθρώπινης σύνθεσης και της συναισθηματικής έκφρασης. Μπορούμε αρκετά εύκολα να ορίσουμε ότι ο φυσικός κόσμος ήταν για τους ρομαντικούς ένας τόπος παρηγοριάς, που πα-

[17] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 32

[18] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 33

ράλληλα καθρέπτιζε και την ανθρώπινη φύση[19] και έτσι οδηγούμαστε στο συμπέρασμα, ότι οι ρομαντικοί χρησιμοποιούσαν τη θεματολογία τους, ως έναυσμα, προκειμένου να εξυμνήσουν τον άνθρωπο και την ψυχοσύνθεσή του. Όμως, δεν ήταν μόνο οι αναδρομικές σχέσεις με τον Μεσαίωνα, η φύση και η τάση προς το μυστήριο, που οδήγησαν στις ρομαντικές δημιουργίες, αλλά και οι επαναστάσεις και τα κινήματα στα τέλη του 18ου αιώνα, έχουν τη δικιά τους υπογραφή στην εδραίωση του ρομαντικού ιδεώδους.

Στην εποχή του Ρομαντισμού, εδραιώθηκαν ανατρεπτικές ιδεολογίες και αντιλήψεις. Δημιουργήθηκαν ρεύματα και κινήματα, τα οποία προκάλεσαν ισχυρές δονήσεις στα θεμέλια, που είχαν θέσει οι προκάτοχοί τους, καθώς και μία αναταραχή στο κατεστημένο της Ευρώπης, με αποκορύφωμα τη Γαλλική Επανάσταση, η οποία πυροδότησε με τη σειρά της μία νέα εποχή επαναστάσεων με προοδευτικούς ορίζοντες. Παρόλη τη φυσιολογική και κατανοητή διαφοροποίηση που υπέστη ανά τις «εθνικές» περιοχές της Ευρώπης, έχοντας έτσι ως απόρροια τους όρους γερμανικός-γαλλικός-ιταλικός Ρομαντισμός κλπ, το κίνημα αυτό διαθέτει κάποια χαρακτηριστικά, που απαντώνται σε όλη την εμβέλειά του, είτε σε μεγαλύτερο, είτε σε μικρότερο βαθμό. Πιο συγκεκριμένα, μέσω του Ρομαντισμού, έννοιες όπως ο φιλελευθερισμός αλλά και ο εθνικισμός, σμιλεύτηκαν και επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την κοινή γνώμη. Ο φιλελευθερισμός είναι μία από τις κυριότερες έννοιες που γεννήθηκαν με τη γαλλική επανάσταση του 1789. Ως προοδευτική από της φύση της ιδεολογία πρεσβεύει την ελευθερία του ατόμου μέσα στο σύνολο, αλλά και την ισότητα των μελών του συνόλου αυτού. Παρόλο που δεν υπήρξε η μοναδική επανάσταση στα τέλη του 18ου αιώνα στην Ευρώπη, έχοντας την Ιρλανδία (1782-84), την Ολλανδία (1783-87), το Βέλγιο (1789-90), αλλά και την Αγγλία (1779), να σημειώνουν επαναστάσεις, από τη Γαλλία όμως προήλθαν οι βασικές ιδεολογίες της φιλελεύθερης και ριζοσπαστικής-δημοκρατικής πολιτικής στο μεγαλύτερο μέρος του κόσμου[20], ξεκινώντας μια νέα εποχή με άγνωστες συνέπειες για τους συγχρόνους της επανάστασης, που καθόρισαν το μέλλον της Ευρώπης. Μπορούμε να μιλήσουμε για μια εποχή στην οποία τα υπάρχοντα συστήματα διοίκησης, κατέρρεαν και το κοινωνικό και πολιτικό προσκήνιο έμοιαζε έτοιμο να αλλάξει ουσιαστικά. Βέβαια αυτό δε σημαίνει ότι ξαφ-

Εικόνα 1.4: *Jean-Victor Schnetz, Μάχη στο Hotel De Ville* (1833)

[19] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 34

[20] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 48

νικά όλοι οι λαοί χαρακτηρίζονταν από μία τάση προς τη δημοκρατική μεταρρύθμιση. Η γαλλική επανάσταση επηρέασε και με άλλους τρόπους τους λαούς της Ευρώπης και κατά συνέπεια τους καλλιτέχνες, καθώς μέσω αυτής της επανάστασης αναδείχθηκε και το εθνικό ιδεώδες, ένα στοιχείο αρκετά αφανές μέχρι εκείνη την περίοδο, εφόσον έχουμε να αντιμετωπίσουμε αυτοκρατορίες που από τη φύση τους έτειναν να καθίστανται πολυεθνικές.

Ο εθνικισμός αναφέρεται στην αγάπη για το έθνος και την ανάδειξη του, μέσα από το σύνολο ως κάτι ανώτερο. Πρόκειται για μια εκτεταμένη συζήτηση και αναμφίβολα οι γνώμες είναι διφορούμενες έως και διπολικές, ιδιαίτερα στην εποχή μας. Δε θα αναζητήσουμε να χαρακτηρίσουμε τον εθνικισμό κρίνοντάς τον, αλλά θα ερευνήσουμε τις πτυχές της γέννησής του και τις προσπάθειες που έγιναν για την προβολή και την επικράτησή του στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Η έννοια του εθνικισμού προέκυψε από τη γαλλική επανάσταση, διαδόθηκε όμως σε όλη την Ευρώπη. Μέσω του εθνικισμού ζητούνταν από τα έθνη της Ευρώπης να προβάλουν την ξεχωριστή εθνική τους ταυτότητα και να αναδείξουν τα χαρακτηριστικά της εθνικής τους παράδοσης. Από πολιτιστικής πλευράς, ο εθνικισμός είχε ως βασικό όπλο τη γλώσσα, καθώς έτσι εθνικές ομάδες, με διαφορετική γλώσσα, επιζήτησαν την εθνική τους κυριαρχία και την απαλλαγή από τις αυτοκρατορίες οι οποίες τις είχαν καταδυναστεύσει. Δραστικά μέτρα και αλλαγές ξεκίνησαν άμεσα για την αποκατάσταση της εθνικής κυριαρχίας και την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, όπως η χρήση της εθνικής γλώσσας στα μέσα ενημέρωσης, καθώς και σε επίσημα έγγραφα, προκειμένου να προωθηθεί αυτή η ιδέα.

Όπως είναι φυσικό ο λαός κλήθηκε να φρουρήσει την ποιότητα του λεγόμενου «εθνικού πνεύματος». Το εθνικό παρελθόν αναδείχτηκε σε θέμα υψίστης σημασίας, ενώ αναζωπυρώθηκε το ενδιαφέρον, ο ενθουσιασμός για τη μελέτη των δημοτικών τραγουδιών, των χορών, των θρύλων και των παραμυθιών.[21] Οι προσπάθειες που έγιναν είναι αξιοθαύμαστες, καθώς από τη φύση του ο εθνικισμός στοχεύει όχι απλά σε μία τυπική προβολή του έθνους, αλλά στην ανύψωσή του μπροστά σε όλες τις υπόλοιπες εθνότητες. Κάτι που σήμερα είναι παρεξηγήσιμο σε πολλές περιπτώσεις, για εκείνη την εποχή ήταν αναγκαιότητα, αν ένα έθνος επιθυμούσε να αποκτήσει ελευθερία και αναγνώριση, καθιστώντας έτσι τις προσπάθειες των καλλιτεχνών να αναδείξουν τα στοιχεία της πολιτιστικής τους παράδοσης αξιέπαινες, καθώς σήμερα μας δίνουν τη δυνατότητα να εξετάσουμε έναν τεράστιο εθνικό πλούτο, που ανήκει στους ευρωπαϊκούς λαούς, αποκτώντας έτσι το προνόμιο να ερευνήσουμε τις απαρχές αυτού του κινήματος και την επιρροή που άσκησε στους καθημερινούς ανθρώπους. Η ανάγκη για την ανάδειξη της εθνικής ταυτότητας πυροδότησε πολλές επαναστάσεις και πολέμους στην Ευρώπη. Μια νέα εποχή βρισκόταν στο κατώφλι της Ευρώπης και ύστερα από τον απόηχο της Γαλλικής Επανάστασης, με τον Ναπολέοντα πολλά χρόνια αργότερα, δημιουργήθηκε η ανάγκη για την αναζήτηση μιας ξεχωριστής ατομικής ταυτότητας, η οποία εκφραζόταν με μεγαλύτερη διαύγεια μέσω έντονων και βίαιων

[21] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 268

καταστάσεων. Για το λόγο αυτό έχει χαρακτηριστεί και η εποχή αναζήτησης ηρώων.[22]

1.3 Ο Ρομαντισμός στη μουσική

Στη μουσική ο Ρομαντισμός αναφέρεται κατά κύριο λόγο στην περίοδο από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τα τέλη του 19ου αιώνα. Η επόμενη περίοδος μετά τον κλασικισμό, υποσχόμενη διαφορετικές προσεγγίσεις στη σύνθεση νέων έργων, θέτοντας ως βασικό άξονα τη συναισθηματική έκφραση, παρά την αριστοποίηση της τέχνης μέσω της λογικής. Όταν όμως μιλάμε για ρομαντισμό στη μουσική και μάλιστα θέτοντας συγκεκριμένα όρια, βρισκόμαστε σε κίνδυνο να παραποιήσουμε την πραγματικότητα, καθώς τα όρια αυτά είναι νοητά και δεν συνεπάγονται με τις πραγματικές συνθήκες, που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο. Ο Ρομαντισμός στη μουσική θα έλεγε κανείς ότι αποτελεί ένα δημιούργημα των μουσικών ιστοριογράφων του 20ου αιώνα, με σκοπό να διαχωρίσουν τις περιόδους και να διευκολυνθούν οι ίδιοι αλλά και οι μεταγενέστεροι ερευνητές, όσο αφορά τη μελέτη τους. Σίγουρα τα έργα του «όψιμου» Ρομαντισμού διαφέρουν αρκετά από τα κλασικά έργα συνθετών στις αρχές του 18ου αιώνα, αλλά οι διαφορές αυτές γίνονται όλο και πιο αμυδρές και δυσδιάκριτες προς τα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου. Όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι αλλαγές αυτές δεν ήταν ραγδαίες και βιαστικές, αλλά αργές και προήλθαν από καλά αλεσμένες ιδέες, προτού εμφανιστούν στο προσκήνιο. Διέθεταν, λοιπόν, ένα ευνοϊκό περιβάλλον, όπου μπορούσαν να ευδοκιμήσουν.

Αυτό συνέβη διότι οι ιδέες αυτές όσο διαφορετικές και αν ήταν, βασίζονταν πάνω στην υπάρχουσα μουσική θεωρία και μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν είτε επέκτασή της είτε μια διαφορετική προσέγγιση. Αν προσπαθήσουμε να διαχωρίσουμε το ρομαντισμό από τον κλασικισμό σαν διαφορετικές οντότητες, θα διαπιστώσουμε ότι η οικοδόμησή τους είναι αρκετά ασταθής όταν βρίσκονται χωριστά. Ο μόνος λόγος να ασχοληθούμε με το εν λόγω εγχείρημα, βρίσκεται πίσω από τις ίδιες τις ορολογίες. Δηλαδή, ο όρος Ρομαντισμός έχει δομηθεί με σκοπό να αντιταθεί στον κλασικισμό. Όμως, ο ίδιος ο κλασικισμός ως έννοια εμφανίστηκε στις αρχές του 19ου αιώνα, δηλαδή μέσα στο χρονικό πλαίσιο που τοποθετείται ο Ρομαντισμός, εγκαθιδρύοντας έτσι μια κυριαρχία όσο αφορά το ρεπερτόριο σε όπερες και κοντσέρτα.[23] Είναι ευδιάκριτο ότι, ο μουσικός Ρομαντισμός έχει αναμειχθεί με το γενικότερο ρομαντικό κίνη-

[22] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 16: Riegel to Schusterfleck* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 141
[23] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 22

μα, γεγονός που εύκολα οδηγεί σε κινδύνους παρερμηνείας. Αρκεί να κατανοήσουμε ότι στη μουσική αυτές οι δύο περίοδοι παρά τις διαφορές τους διαθέτουν κοινά χαρακτηριστικά, τουλάχιστον από την πλευρά της σύνθεσης. Όσο αφορά τα στοιχεία και της αρχές της σύνθεσης, ο Friedrich Blume δικαιολογημένα παρουσίασε το ενιαίο μοντέλο μιας κλασσικής και ρομαντικής εποχής, η οποία διαμόρφωσε μία αυτοδύναμη οντότητα διακριτή από το παρελθόν και το μέλλον, δηλαδή από το Μπαρόκ από, και από τη σύγχρονη μουσική.[24] Συνεπώς ακολουθώντας το παράδειγμα του Blume μπορούμε να μιλήσουμε άφοβα για την κλασική και ρομαντική εποχή ως ενιαία ύπαρξη, αποφεύγοντας έτσι να κατηγοριοποιήσουμε βεβιασμένα τους συνθέτες της εποχής σε αμιγώς ρομαντικούς ή κλασικούς αντίστοιχα, όπως για παράδειγμα ότι και ο Mendelssohn αλλά και ο Berlioz είναι ρομαντικοί και οι δύο. Επίσης χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Beethoven, ο οποίος ταξινομείται πολύ συχνά στην εποχή του κλασικισμού, όμως πολλοί θα ισχυρίζονταν ότι ήταν ρομαντικός. Πράγματι, ιδιαίτερα από το 1802 και μετά ο ίδιος εμφανίζει στα έργα του εξωμουσικά στοιχεία και καινοτομίες στη δομή των έργων του, χαρακτηριστικό των συνθετών της ρομαντικής περιόδου. Βέβαια εδώ θα μπορούσε κανείς, όπως και σε άλλες αντίστοιχες περιπτώσεις, να δικαιολογήσει τους ιστοριογράφους που τοποθετούν το Beethoven στον κλασικισμό, καθώς στην πρώτη δημιουργική του περίοδο ακολουθούσε τις βιεννέζικες παραδόσεις και βρέθηκε στο μεταίχμιο των δύο περιόδων. Για αυτό ακριβώς το λόγο θα αποφύγουμε να διχοτομήσουμε τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό. Θα αναφερθούμε σε αυτές τις έννοιες ως χωριστές, εφόσον εξυπηρετούν το σκοπό της έρευνάς μας και πάντα με γνώμονα να αποφύγουμε τυχόν παραποιήσεις της ιστορίας.

Εικόνα 1.5: *Joseph Willibrord Mähler, Beethoven* (1804-1805)

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο εθνικισμός κατέχει μια εξέχουσα θέση όσο αφορά τη θεματολογία έκφρασης των συνθετών της εποχής. Πληροφορούμαστε από τον Dalhaus, ότι η εθνικιστική μουσική είναι απόρροια μιας πολιτικής ανάγκης, για τη διατήρηση της εθνικής ταυτότητας, όταν αυτή κινδυνεύει, ή για την ανακήρυξη ανεξαρτησίας, όταν αυτή κρίνεται απαραίτητη και επιτακτική ανάγκη. Ο ίδιος τονίζει ότι, όσοι ενστερνίζονται απόψεις κυνισμού, στρέφονται στη μουσική για επιπρόσθετη εξασφάλιση της εθνικής τους ταυτότητας θα καταφέρουν να αποκτήσουν πολλά στοιχεία μουσικής υψηλής ποιότητας, η οποία συναντά την ανάγκη του έθνους για μια κοινή μουσική ιδιοκτησία.[25] Οι συνθέτες προσπαθούν να αναδείξουν τον εθνικό πλούτο και τις πολιτιστικές παραδόσεις του τόπου τους και αντανακλούν μέσα από τα έργα την ιστορία του τόπου τους, ή πτυχές της ξεχωριστής τοπικής καθημερινότητας. Φυσικά εφόσον μιλάμε για εξαίρετους μουσικούς και μεγάλους συνθέτες η προσέγγιση αυτή πραγματοποιείται στα πλαίσια της υψηλής τέχνης, όπως αυτή διαμορφώθηκε τον προηγούμενο αιώνα μέσω της βιεννέ-

[24] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 35
[25] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 38

ζικης μουσικής. Θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για το πάντρεμα της κλασικής δυτικής μουσικής με κεντροευρωπαϊκά στοιχεία. Πράγματι το εθνικιστικό στοιχείο είναι περισσότερο έντονο στην κεντρική, ανατολική και βορειοανατολική Ευρώπη, περισσότερο από τη δυτική, χωρίς να σημαίνει ότι στη δύση ήταν ανύπαρκτος ο εθνικισμός. Φυσικά και υπήρχε αλλά είχε διαφορετικές διαστάσεις. Αναφέραμε και προηγουμένως ότι κάθε ιδέα περνάει από στάδια προσαρμογής και εξέλιξης ανάλογα με την περιοχή που βρίσκεται. Έτσι διαφορετικό αντίκτυπο έχει ο εθνικισμός στη Γαλλία, με το υψηλό φρόνημα που διαμορφώθηκε από τη Γαλλική Επανάσταση και συνεχίστηκε με τους πολέμους του Ναπολέοντα, από το αντίκτυπο που είχε στην Τσεχοσλοβακία, η οποία επιθυμούσε να φέρει στην επιφάνεια σε διακριτό επίπεδο την ξεχωριστή της παράδοση, η οποία είχε καταδικαστεί στην αφάνεια τους προηγούμενους αιώνες, λόγω της ισχυρής επιρροής των γειτονικών αυτοκρατοριών. Έτσι έχουμε συνθέτες όπως ο Smetana της Τσεχοσλοβακίας, ο οποίος πάνω στα καλούπια της δυτικής μουσικής συνθέτει 8 όπερες, με τοπικό χρώμα και εμφανή ανάδειξη του εθνικού στοιχείου. Ιδιαίτερα έχουμε την κωμική όπερα *Η πουλημένη μνηστή* (1866) στην οποία αναπαρίστανται χαρακτήρες του χωριού και μια ανάλογη ατμόσφαιρα. Λαϊκές μελωδίες για τραγούδι και χωριάτικοι χορευτικοί ρυθμοί που προσδίδουν ζωντάνια και παραστατικότητα.[26] Οι νέες αυτές μελωδίες άρτια συνδυασμένες με τη θεωρία και το στιλ της δυτικής μουσικής, προσδίδουν με το χαρακτηριστικό ύφος τους ένα έντονο ενδιαφέρον, που κεντρίζει το αστικό κοινό της κλασικής μουσικής, το οποίο αντιλαμβάνεται τη νέα μουσική αυτή, χωρίς να την αποφεύγει χαρακτηρίζοντάς την ρουστίκ και χαμηλών προδιαγραφών, λόγω του χωριάτικου ύφους, που πιθανόν να διαθέτει. Στις χώρες λοιπόν, των οποίων η μουσική είχε εκτοπιστεί στο παρασκήνιο, παρατηρήθηκε μεγαλύτερη έξαρση αυτού του φαινομένου, με πολλούς συνθέτες να αυτονομούνται ως προς το εθνικό τους στιλ, όπως ο Jean Sibelius (1865-1957) στη Φιλανδία, ή ο Edvard Grieg (1843-1907) στη Νορβηγία. Παρόλα αυτά θα πρέπει να διασαφηνίσουμε ότι ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις, η σύνθεση ως προς τα θεμελιώδη τμήματά της, διατηρούσε αρκετές ομοιότητες σε όλες τις περιοχές, υπήρξε δηλαδή «οικουμενική», έως ότου εμφανιστεί ο Debussy και ο Schoenberg.[27] Οι διαφορές προέκυπταν αργότερα και κυρίως στο επιφανειακό κομμάτι της μουσικής. Με άλλα λόγια, διατηρούνται οι φόρμες τουλάχιστον στην πρωταρχική τους κατάσταση, αλλά οι μελωδίες που κυριαρχούν προέρχονται πιθανότατα από το λαϊκό τραγούδι. Με το λαϊκό τραγούδι και τη χρήση λαϊκών μελωδιών, μεταφέρεται το περιεχόμενο αυτής της έντεχνης εθνικής μουσικής και με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η σύνδεση μεταξύ της αγροτικής επαρχιακής παράδοσης και του αστικού κόσμου.

Φυσικά, ο εθνικισμός στη μουσική δεν εκφράστηκε μόνο με την ανάδειξη των εθνικών χαρακτηριστικών της καταγωγής του συνθέτη, αλλά και με την προώθηση στοιχείων, τα οποία δεν εμφανίζονται στη συγκεκριμένη λαϊκή πολιτιστική παράδοση, αλλά σε άλλες παραδόσεις, οι οποίες είναι γνωστές με έναν πιο γραφικό και μυ-

[26] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 457
[27] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 271

στήριο χαρακτήρα. Αυτή η προσέγγιση ονομάζεται *μουσικός εξωτισμός*.[28] Πολλοί συνθέτες έγραψαν μουσική εμπνευσμένη από άλλες παραδόσεις, όπως ο Bizet όντας Γάλλος έγραψε την *Carmen* η οποία εκτυλίσσεται στην Ισπανία. Βέβαια πέρα από τις γειτονικές χώρες, άλλοι συνθέτες ασχολήθηκαν και με πιο μακρινούς πολιτισμούς, όπως η απεικόνιση της Ιαπωνίας στο *Madame Butterfly* του Puccini, ή η αραβική ατμόσφαιρα που επικρατεί στο έργο *Scheherazade* του Rimsky-Korsakov. Παρόλα αυτά, ο εξωτισμός δεν δύναται να κατέχει την ίδια σημασία, όσο αφορά την εκπροσώπηση του εθνικού ιδεώδους, όσο οι λαϊκές παραδόσεις ενός συνθέτη, αφενός διότι οι γνωστές σε αυτόν παραδόσεις εκφράζονται με μεγαλύτερη διαύγεια και συναισθηματική φόρτιση, η οποία θα μεταδοθεί και στο αντίστοιχο κοινό, και αφετέρου διότι ο μουσικός εξωτισμός διαθέτει έναν γραφικό χαρακτήρα, αποτυπώνει δηλαδή εικόνες, οι οποίες δεν έχουν κάποιο συναισθηματικό υπόβαθρο, το οποίο να σχετίζεται άμεσα με την έκφραση μιας εθνικής ταυτότητας. Η λέξη εξωτισμός είναι δόκιμη σε αυτήν την περίπτωση καθώς ο κυριότερος στόχος είναι η ανάδειξη ενός διαφορετικού κόσμου, που προκαλεί περισσότερο θαυμασμό παρά περηφάνια και συγκίνηση, όπως προκύπτει από έργα, τα οποία εκφράζουν σε μεγαλύτερο βαθμό το «εθνικό πνεύμα». Αυτό που ενίσχυσε, λοιπόν, τον εξωτισμό ήταν οι νέες τάσεις, οι οποίες είχαν προκύψει από τον προηγούμενο αιώνα, για την επέκταση της μουσικής και του μουσικού χαρακτήρα. Οι συνθέτες αυτοί χρησιμοποίησαν στοιχεία από ξένους, προς αυτούς, πολιτισμούς, τόσο σε ρυθμούς και μελωδίες, όσο και με τη χρήση ξεχωριστών οργάνων. Πράγματι, εφόσον οι ορχήστρες είχαν ήδη μεγαλώσει αισθητά, όσο αφορά την προσθήκη οργάνων, το να χρησιμοποιεί κανείς όργανα διαφορετικών πολιτισμών, ή όργανα που προσδίδουν ένα εξωτικό άγγιγμα, όπως τα κρουστά για τούρκικη μουσική, δεν ήταν κάτι ασυνήθιστο, όσο προχωράμε μέσα στο 19^{ο} αιώνα. Έχουν καταστεί ξεκάθαρα πλέον οι στόχοι των νέων συνθετών, οι οποίοι δεν θα σταματήσουν μπροστά στο συγκερασμό διαφόρων τεχνών και πρωτότυπων χαρακτηριστικών, προκειμένου να αποτυπωθεί η συναισθηματική έκφραση, όμως παρόλα αυτά η μουσική κατείχε μία εξέχουσα θέση.

Εφόσον αναφερθήκαμε σε ανάμειξη διάφορων τεχνών για την επίτευξη των στόχων των συνθετών, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την προγραμματική μουσική, η οποία γνωρίζει μια μεγάλη ακμή σε αυτόν τον αιώνα. Ως προγραμματική μουσική χαρακτηρίζουμε την ορχηστρική μουσική, η οποία καλύπτει μια σκηνή με μια ιστορία, ή μία ιδέα, είτε σε πρωταρχική μορφή είτε αποτυπωμένη σε κάποιο ποίημα. Θεωρείται το αντίθετο της απόλυτης μουσικής. Η προγραμματική μουσική βέβαια είχε εμφανιστεί από τους προηγούμενους αιώνες, αρχικά με τη μορφή της περιγραφικής μουσικής, όπως στις *Τέσσερις εποχές* του Vivaldi. Στην περίοδο του κλασικισμού η παρουσία της δεν ήταν τόσο έντονη και άρχισε να αναδεικνύεται από τα έργα του Beethoven και έπειτα. Στην εποχή του Ρομαντισμού, οι τάσεις για εκφραστικότητα οδήγησαν την προγραμματική μουσική σε μία εξέλιξη μεγάλων διαστάσεων. Σε μία εποχή όπου η μουσική και η αναπαράσταση εικόνων κυριαρχούν ως παράλληλες οδοί, που αποσκοπούν στην έκφραση, στην απεικόνιση και στη συναισθη-

[28] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 36

ματική εξωτερίκευση, οι συνθέτες χρησιμοποιούν τη μουσική είτε ως μίμηση ήχων, με άμεση αναπαράσταση μιας εικόνας (όπως κρουστά για κεραυνούς), είτε ως αναπαράσταση ήχων που σχετίζονται με συγκεκριμένες καταστάσεις (όπως η χρήση του κόρνου για σκηνές κυνηγιού), είτε ως ο συσχετισμός του ρυθμού με την κίνηση (γρήγορες συνεχόμενες νότες για την απεικόνιση καταιγίδας). Αυτά βρίσκονται στην επιφάνεια της μουσικής, αλλά αυτές είναι και οι διακριτές προσθήκες της προγραμματικής μουσικής. Όσο αφορά τη δομή των διαφόρων φορμών, παραμένουν ίδιες με την απόλυτη μουσική, επομένως τα έργα της προγραμματικής μουσικής θα μπορούσαν εύκολα να σταθούν αυτόνομα σαν απλά έργα. Βέβαια έτσι η αξιολόγησή τους δεν είναι δυνατή, καθώς χρειάζονται και το πλαίσιο για το οποίο έχουν δημιουργηθεί, ώστε να έχει κανείς μια ολοκληρωμένη εικόνα, σχετικά με τους λόγους για τους οποίους γράφτηκαν και τις εικόνες που περιέγραφαν. Καθώς αναφερόμαστε σε μια εποχή, στην οποία η έκφραση του πολιτιστικού στοιχείου υλοποιούταν μέσω φιλολογικών και φιλοσοφικών έργων, η προγραμματική μουσική κατέχει εξέχουσα θέση στην πραγματικότητα του 19ου αιώνα και ταυτόχρονα αποτελεί μέσο «συγχώνευσης της ποίησης και της φιλοσοφίας», κατά τον Schlegel.[29]

Εικόνα 1.6: *Miklós Barabás, Πορτραίτο του Frantz Liszt* (1847)

Από τις φόρμες που χρησιμοποιούνταν συχνά για προγραμματική μουσική, τρεις αναδείχθηκαν ιδιαίτερα. Η προγραμματική συμφωνία, η ουβερτούρα κοντσέρτου και το συμφωνικό ποίημα. Η προγραμματική συμφωνία, όπως υποδηλώνει και το όνομά της, έχει τη δομή μιας συμφωνίας. Απαρτίζεται από πολλά μέρη, τα οποία διαθέτουν έναν περιγραφικό τίτλο για το περιεχόμενό τους. Η ουβερτούρα κοντσέρτου είναι μονομερής και συνήθως απαντάται σε φόρμα σονάτα. Η ρομαντική ουβερτούρα είναι συνδεδεμένη με την ουβερτούρα της όπερας, η οποία βρισκόταν στην αρχή και εισήγαγε τους ακροατές στο «κλίμα» της όπερας. Βέβαια η ουβερτούρα κοντσέρτου δεν αποτελούσε σκηνικό έργο. Ήταν μια ανεξάρτητη σύνθεση, όμως με προγραμματικό περιεχόμενο. Όσο αφορά το συμφωνικό ποίημα, περιλαμβάνει και αυτό όπως η ουβερτούρα κοντσέρτου μόνο ένα μέρος. Η διαφορά τους όμως έγκειται στις διαφορετικές φόρμες που συναντώνται στο συμφωνικό ποίημα, προερχόμενες από τις λαϊκές παραδόσεις. Κυριότερος εκφραστής του συμφωνικού ποιήματος ήταν ο Franz Liszt. Από τη δεκαετία του 1850 το ανέπτυξε, ενώ μια δεκαετία αργότερα αναδείχθηκε στο επικρατέστερο είδος προγραμματικής μουσικής. Με τη θεματολογία να προέρχεται είτε από τη λογοτεχνία και την ποίηση, είτε από τη ζωγραφική, έχουμε μια ουσιαστική συγχώνευση διαφόρων τεχνών, εκφραζόμενες μέσω της μουσικής, γραμμένα σε μια πιο ελεύθερη μορφή και με αρκετή δόση φαντασίας. Από τα σημαντικότερα συμφωνικά ποιήματα του Liszt είναι: *Les Preludes* (1854),

[29] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 156

Don Juan (1889). Συμφωνικά ποιήματα έγραψαν και άλλοι συνθέτες όπως ο Richard Strauss με το *Till Eulenspiegel* (1895) και ο Smetana με το *The Moldau* (1874).[30]

Αναφερόμενοι στη μουσική της εποχής του Ρομαντισμού δε θα μπορούσαμε σε καμία περίπτωση να παραλείψουμε την αναφορά στην όπερα του 19ου αιώνα και πως αυτή διαμορφώθηκε και διαφοροποιήθηκε από την προηγούμενη περίοδο. Σε αυτό το σημείο δε θα πραγματοποιήσουμε εκτεταμένη κάλυψη του θέματος, καθώς θα ασχοληθούμε στη συνέχεια σε μεγάλο βαθμό με τις όπερες και το πώς επηρέασαν την κοινή γνώμη της εποχής, αλλά θα σημειώσουμε βασικά χαρακτηριστικά από τα είδη της όπερας της εποχής και θα επισημάνουμε τις διαφορές με την προηγούμενη περίοδο. Στον κλασικισμό στην περιοχή της Ιταλίας η όπερα γνώρισε μεγάλη άνθιση. Από την κυριαρχία της Opera Seria στα μέσα του 18ου αιώνα και την σταδιακή άνοδο της Opera Buffa, η οποία κορυφώνεται με το Mozart έως την παρακμή της περί τα μέσα του 19ου αιώνα (1830-40) με τον Donizetti, η ιταλική όπερα κυριαρχεί στην αστική πραγματικότητα, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στο μεταίχμιο των δύο αιώνων (18ος - 19ος). Συγκεκριμένα η άνθιση της Opera Buffa, οφείλεται στη μεγάλη ανάπτυξη που γνώρισαν τα αστικά κέντρα αυτήν την περίοδο, με την αναδυόμενη και ανεξάρτητη οικονομικά αστική τάξη να αποτελεί πυρήνα του κοινού της και ως εκ τούτου οι συνθέτες να εστιάζουν σε αυτόν τον πυρήνα. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να αναφερθεί ότι η Opera Buffa υιοθέτησε στοιχεία σοβαρού ύφους, που προϋπήρχαν στην Opera Seria ήδη από τον 18ο αιώνα, όπως η *Άρια ντα κάπο*. Επιπλέον όσο προχωρούσε ο 19ος αιώνας η ιταλική όπερα μεταμορφώθηκε εκ νέου με κυριότερο εκπρόσωπο τον Gioachino Rossini (1792-1868), ο οποίος συνέβαλε στην επαναφορά της σοβαρής όπερας, η οποία συνδυαζόταν με τις τάσεις της εποχής, ως προς τη στροφή στη λογοτεχνία, στη φαντασία και στο ηρωικό παρελθόν. Στη συνέχεια θα αποκτήσει νέες διαστάσεις με το θεματικό υλικό να εμπεριέχει πιο καθημερινές υφές και πιο ρεαλιστικό χαρακτήρα, ο λεγόμενος «βερισμός», με τον οποίο θα ασχοληθούμε αργότερα. Η μουσική της ιταλικής όπερας διακρίνεται από την υψηλή τέχνη, την οποία επιχειρεί να πετύχει, με αποτέλεσμα να αναπτύσσεται και να εξελίσσεται συνεχώς. Έτσι έχουμε την ανάδυση δραματικών μορφών, όπως η διμερής άρια ως caballeta, με cantabile και κατάληξη σε stretto, καθώς και τα φωνητικά σύνολα από σολίστες. Αυτό που πρέπει να κατανοήσουμε, θέλοντας να ασχοληθούμε με τη μουσική στην όπερα είναι ότι στην ιταλική όπερα υπάρχει ένας διαχωρισμός μεταξύ μουσικής και δράματος και παρά το συναισθηματικό περιεχόμενο, είναι αρκετά απόμακρο από το μουσικό δράμα του Wagner.[31]

Αυτή ήταν και μια από τις χαρακτηριστικές διαφορές με τη γερμανική όπερα, η οποία γνώρισε την ακμή της το 19ο αιώνα, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Richard Wagner (1813-1883). Έχοντας τον γερμανικό εθνικισμό να πραγματοποιεί την εμφάνισή του στην ιστορία της νεότερης Ευρώπης, η γερμανική όπερα αντλεί στοιχεία από παραμύθια και από τις παραδόσεις της γερμανικής μυθολογίας, οι οποίες συνήθως

[30] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 145

[31] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 441

σχετίζονται με τη φύση και το υπερφυσικό στοιχείο, είτε αυτό σχετίζεται με την ίδια τη φύση είτε όχι. Δεδομένου ότι η γερμανική μυθολογία διαθέτει μια πληθώρα παγανιστικών στοιχείων, το υλικό προς χρήση είναι τεράστιο και προσφέρει τη δυνατότητα σε πολλούς συνθέτες να ασχοληθούν με ποικίλες διαφορετικές ιστορίες, τις οποίες θα αποπειραθούν να αποτυπώσουν στα έργα τους. Έτσι αναδεικνύουν το απύθμενο βάθος της γερμανικής παράδοσης στην εποχή που ο εθνικισμός βρισκόταν στο κατώφλι της Γερμανίας, στο μεταίχμιο μιας εποχής όπου οι ιταλικές και γαλλικές όπερες επικρατούσαν στο γερμανικό περιβάλλον. Όπως πληροφορούμαστε, από το 1830 έως το 1849, για παράδειγμα, δόθηκαν στη Γερμανία παραστάσεις με συνολικά σαράντα πέντε γαλλικά, είκοσι πέντε ιταλικά και μόνο είκοσι τρία γερμανικά έργα, εννέα από τα οποία γράφτηκαν από συνθέτες της εποχής.[32] Από αυτό παρατηρούμε δύο πράγματα. Αφενός η γερμανική όπερα κατάφερνε να αναδυθεί σχετικά γρήγορα με το ρυθμό που αναπτυσσόταν και ο γερμανικός εθνικισμός και αφετέρου η αμφισβήτηση των ιταλικών και γαλλικών έργων είχε ήδη ξεκινήσει στα πλαίσια της εδραίωσης της γερμανικής γλώσσας στην υψηλή τέχνη. Το «κύμα» του εθνικισμού παρακίνησε πάρα πολλούς γερμανούς συνθέτες να γράψουν όπερες, όμως ελάχιστοι είναι αυτοί των οποία τα έργα έχουν διασωθεί.

Αναφέροντας τις όπερες στην Ιταλία και στη Γερμανία δε μπορούμε να παραλείψουμε την γαλλική όπερα, η οποία το 19^{ο} αιώνα γνώρισε μία νέα άνθιση, καθώς το Παρίσι αναδείχθηκε ως το επίκεντρο παραγωγής και ανάδειξης της όπερας, επηρεάζοντας τις άλλες χώρες όσο αφορά την όπερα. Σε αυτό το σημείο θα αναφέρουμε κιόλας ότι η γαλλική όπερα δείχνει να δέχεται επιδράσεις από τη Γαλλική Επανάσταση και τις επακόλουθες πολιτικές εξελίξεις. Ένα στοιχείο πολύ ενδιαφέρον για την έρευνά μας, καθώς δεχόμενοι αυτά τα δύο στοιχεία, δηλαδή την επιρροή των πολιτικών δρώμενων στην πορεία της γαλλικής όπερας, αλλά και την βαρύνουσα σημασία που κατείχε η ίδια για τους υπόλοιπους Ευρωπαίους, οδηγούμαστε στην υπόθεση ότι το αντίκτυπο της Γαλλικής Επανάστασης μεταφέρθηκε μέσω της γαλλικής όπερας, η οποία με τη σειρά της, με το Παρίσι να αποτελεί το κέντρο της εποχής για τις όπερες, μεταλαμπάδευσε τον απόηχο αυτών των ιδεών στην υπόλοιπη Ευρώπη. Το μόνο που μένει αυτή τη στιγμή είναι να αποτυπώσουμε τους συνδετικούς κρίκους που οδήγησαν σε αυτή την εξέλιξη.

Στη γαλλική όπερα θα πρέπει να αναφέρουμε, ότι όπως και στην ιταλική, ευδοκίμησαν δύο είδη όπερας με διαφορετικό χαρακτήρα. Η λεγόμενη σοβαρή όπερα ονομάζεται Tragédie Lyrique (λυρική τραγωδία) ενώ η Opéra Comique είναι η κωμική όπερα. Όσο αφορά την Tragédie Lyrique, εκείνη κατείχε το σοβαρό λυρικό και μυθολογικό περιεχόμενο. Εκφράστηκε αρχικά από τον Jean-Baptiste Lully (1632-1687) και συνεχίστηκε από τον Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Στην συνέχιση της ανάπτυξης του είδους συνέβαλε ο Christoph Willibald Gluck (1714-1787), ο οποίος αν και Αυστριακός, υπήρξε ένας συνθέτης που διαμόρφωσε ένα νέο ύφος στην όπερα, πραγματοποιώντας πολλές ουσιώδεις αλλαγές, όπως η κατάργηση των μελωδικών

[32] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 171

στολισμάτων, τα οποία αποτελούσαν απλά τεχνοτροπίες καθαρά για την ανάδειξη του καλλιτέχνη, χωρίς ιδιαίτερο βάθος, καθώς και η αντικατάσταση της *Άρια ντα κάπο,* από απλά τραγούδια χωρίς να χαρακτηρίζονται από πολλές ή μεγάλες επαναλήψεις.[33] Το 19ο αιώνα μεταμορφώνεται στην Grand Opéra, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα υψηλό επίπεδο τέχνης και εξαιρετικά πολύπλοκη και σοφιστικέ σκηνική παρουσίαση, προωθώντας με αυτόν τον τρόπο, τόσο το αδιαμφισβήτητα σοβαρό ύφος της και την επικρατούσα αστική συνείδηση, η οποία είχε εδραιωθεί και διαμορφωθεί κατάλληλα, λόγω των εξελίξεων κα των συνθηκών της εποχής. Η Opéra Comique εξακολουθεί να κυριαρχεί μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, όπως είχε διαμορφωθεί ήδη από τους προηγούμενους αιώνες, ενώ στα πλαίσια της ενσωμάτωσής της στα δεδομένα της νέας εποχής αρχίζει να χάνει τον αρχικό της χαρακτήρα, καθώς με το συνδυασμό σοβαρών και κωμικών στοιχείων προκύπτουν διάφορες αντιφάσεις ακραίων στοιχείων (για παράδειγμα τα σοβαρά στοιχεία οδηγούν σε κάτι πιο συναισθηματικό, ενώ τα κωμικά στοιχεία σε φάρσα).

Να σημειωθεί ότι στη Γαλλία από τα μέσα του 19ου αιώνα έκαναν την εμφάνισή τους δύο νέα οπερατικά είδη. Το drama lyrique και η operette. Το drama lyrique χαρακτηριζόταν από σοβαρό περιεχόμενο. Αν και σχετίζεται με την Grand Opéra σε αυτό το κομμάτι, διαφέρει κατά δύο τρόπους ως επί το πλείστον. Αρχικά δεν περιλαμβάνει έντονες σκηνές πλήθους, αλλά επικεντρώνεται σε ατομικά δράματα, τα οποία διακατέχονται από έντονη συναισθηματική φόρτιση. Κατά δεύτερον η ύπαρξη ομιλούντων διαλόγων το καθιστά τυπικά ως ένα είδος Opéra Comique, κατά τον Michels, εφόσον στην Grand Opéra δεν υπάρχουν διάλογοι αλλά κυριαρχούν τα ρετσιτατίβι. Όσο αφορά την operette, έχουμε να κάνουμε με μονόπρακτες όπερες εύθυμου χαρακτήρα. Χαρακτηριστικό τους ήταν η χρήση εύκολων μουσικών κομματιών και επίκαιρων τραγουδιών έως και τα εμβατήρια, αλλά το πιο σημαντικό ήταν ο χορός, ο οποίος οδηγούσε στην κορύφωση με την οποία έπρεπε να τελειώσει, σε μια κατάσταση έκστασης, καθώς έτσι αποπροσανατολιζόταν η αστική κοινωνία, η οποία είναι δέσμια του υλισμού και της οικονομίας.[34]

Ο 19ος αιώνας ήταν γεμάτος δραματικές ανατροπές, φλεγόμενες επαναστάσεις και γενναίες υποσχέσεις για το μέλλον. Ο δυτικός ευρωπαϊκός κόσμος πλέον είναι ένας εκβιομηχανισμένος, αστικός και προοδευτικός κόσμος, με την ανατολική Ευρώπη να κάνει τα πρώτα σοβαρά βήματα προς τη βιομηχανοποίηση, αφού πρώτα ξεπεράσει τις εθνικές κρίσεις που έχουν προκύψει. Στο βασικό κομμάτι της έρευνας που ακολουθεί, εξετάζουμε πως και αν μπόρεσαν οι μεγάλοι συνθέτες, οι οποίοι αποτελούσαν και ισχυρές φυσιογνωμίες αυτού του αιώνα, να επηρεάσουν την κοινή γνώμη μέσα από κάποια σημαντικά έργα τους, που θα έχει ως συνέπεια να μεταμορφωθεί η ευρωπαϊκή ήπειρος, τόσο σε γεωπολιτικό επίπεδο, όσο και σε κοινωνικό και πολιτιστικό. Είναι αδύνατον στα πλαίσια μιας προπτυχιακής εργασίας να καλύψουμε όλο το ευρωπαϊκό φάσμα, επομένως θα επικεντρωθούμε στη Γερμανία και στην Ιταλία, οι

[33] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 233
[34] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 449

οποίες εμφανίζονται στο προσκήνιο ως κράτη αυτόν τον αιώνα, με τον Richard Wagner και τον Giuseppe Verdi αντίστοιχα. Τέλος θα αναφερθούμε στην Πολωνία και στην Ελλάδα συνοπτικά, όπου δε θα εξετάσουμε κάποιο συγκεκριμένο έργο αλλά θα ερευνήσουμε τις συνθήκες στις οποίες αναπτύχθηκαν οι εθνικές σχολές τους.

2^{ο} ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο WAGNER ΚΑΙ Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ

2.1 Η άνθιση της γερμανικής συνείδησης

Όπως είδαμε και προηγουμένως, ο 19^{ος} αιώνας αποτελεί το σκηνικό μεγάλων ανατροπών και ραγδαίων εξελίξεων στο γερμανικό χώρο. Από την οριστική πτώση της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στα χέρια του Ναπολέοντα και η παρέμβασή του ίδιου για την ίδρυση της Γερμανικής Συνομοσπονδίας, της οποίας η ισχυρότερη δύναμη υπήρξε αρχικά η Αυστρία. Μετά την καταστροφική ήττα της στον αυστροπρωσικό πόλεμο το 1866, έρχεται το τέλος για τη Γερμανική Συνομοσπονδία, η οποία διαλύεται, ενώ η Πρωσία αναδύεται ως η κύρια η δύναμη στο γερμανικό χώρο και καταφέρνει ύστερα από τη νίκη της στο γαλλοπρωσικό πόλεμο (1871-72), να ισχυροποιήσει την κυριαρχία της, ιδρύοντας την Βόρεια Γερμανική Συνομοσπονδία. Στη συνέχεια μετατρέπεται την ίδια χρονιά στο γερμανικό ράιχ (ή γερμανική αυτοκρατορία) με τον Γουλιέλμο Α' της Πρωσίας να ανακηρύσσεται ο πρώτος αυτοκράτοράς της. Βλέπουμε δηλαδή ότι μέσα σε τόσα λίγα χρόνια η περιοχή της Γερμανίας ανασυγκροτήθηκε αρκετές φορές και υπήρξε το επίκεντρο ραγδαίων εξελίξεων για αυτόν τον αιώνα.

Μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα, γεννήθηκε και η ιδέα για μία εθνικά ανεξάρτητη Γερμανία, η οποία θα στεκόταν ισχυρή στο προσκήνιο της Ευρώπης και δε θα ήταν απλά ένα πιόνι των μεγάλων αυτοκρατοριών της περιοχής. Η τοποθεσία της στο κέντρο της ευρωπαϊκής ηπείρου σήμαινε ότι θα αποτελούσε το σταυροδρόμι που θα διέσχιζε κάθε φιλόδοξη αυτοκρατορία, η οποία επιζητούσε να επεκταθεί, καθιστώντας την περιοχή αυτή αμφισβητήσιμη από τους συνεχείς πολέμους. Οι γερμανοί όμως επιζητούσαν την ελευθερία και ταυτόχρονα τη διασφάλιση της κυριαρχίας τους. Για αυτό και στράφηκαν στην ένωση και στη δημιουργία μιας σταθερής αυτοκρατορίας. Όμως αυτοκρατορίες στην περιοχή προϋπήρχαν. Για ποιο λόγο δεν πέτυχαν τον στόχο που έθεταν οι Γερμανοί του 19^{ου} αιώνα; Η απάντηση είναι αρκετά ξεκάθαρη: οι αυτοκρατορίες αυτές δεν είχαν ολοκληρωμένη γερμανική συνείδηση. Η Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, ήταν περισσότερο μία ένωση διαφορετικών βασιλείων και ηγεμονιών κάτω από έναν σκοπό, ο οποίος χανόταν με το πέρασμα των χρόνων και ο τίτλος του αυτοκράτορα ήταν περισσότερο τυπικός. Όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος ο Βολταίρος το 1761 «η Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία δεν είναι ούτε αγία, ούτε ρωμαϊκή, ούτε αυτοκρατορία». Αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αστεϊσμός του Βολταίρου καθώς ήταν Γάλλος και μάλιστα υπηρετούσε και τον Φρειδερίκο τον Μέγα της Πρωσίας. Υπήρξε δηλαδή υποστηρικτής δύο αυτοκρατοριών, οι οποίες λειτουργούσαν ως αντίπαλες της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Παρόλα αυτά, η δήλωση αυτή υποδεικνύει, ότι το κύρος της είχε χαθεί από τη μία πλευρά, αλλά και από την άλλη μας παρακινεί να σκεφτούμε ότι δεν υπήρξε ποτέ αμιγώς γερμανική αυτοκρατορία μέχρι τότε, με τους σκοπούς που έθεταν οι νεότεροι Γερμανοί και την εθνική συνεί-

δηση που είχαν αποκτήσει. Ακόμα και η Γερμανική Συνομοσπονδία με κεντρική φιγούρα την Αυστρία δεν ικανοποιούσε τις αυξανόμενες απαιτήσεις των κατοίκων της περιοχής για εθνική ανάδειξη και κυριαρχία, πέρα από το γεγονός ότι η Συνομοσπονδία χαρακτηριζόταν από έναν πιο «χαλαρό» χαρακτήρα, οπότε και η ίδια η Αυστρία δεν είχε τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει μια ουσιαστική συσπείρωση σε περίπτωση που απειλούταν η εδαφική ακεραιότητα της Συνομοσπονδίας. Κατείχε μια πιο συγκεντρωτική εξουσία, η οποία δε θα μπορούσε να υπερασπιστεί αποτελεσματικά τα γερμανικά κράτη σε περίπτωση εμπλοκής σε πόλεμο με μια μεγάλη αυτοκρατορία. Για αυτό το λόγο έχασε την υποστήριξη των γερμανικών κρατιδίων, η οποία υποστήριξη μετατοπίστηκε στην πλευρά της Πρωσίας. Μέσω της Πρωσίας οι ηγέτες των γερμανικών κρατιδίων διαπίστωσαν, ότι το όραμα μιας ισχυρής γερμανικής αυτοκρατορίας θα γινόταν απτή πραγματικότητα. Όμως η σύλληψη αυτού του οράματος έχει τις απαρχές της κάπου πιο βαθιά ριζωμένες και αντικατοπτρίζεται από τους γερμανούς καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα καθώς και τους φιλοσόφους.

Η ιδέα μιας ανεξάρτητης και κυρίαρχης Γερμανίας, μέσω της οποίας σχηματίστηκε ο γερμανικός εθνικισμός, είχε διαμορφωθεί ήδη από τις αρχές του αιώνα και γρήγορα ξεκίνησε να εκφράζεται από το χώρο της τέχνης, έχοντας τεράστια απήχηση και μάλιστα με ταχείς ρυθμούς. Το ρομαντικό κίνημα έδωσε στη Γερμανία αυτό που επιθυμούσε και επιζητούσε μέσα στα δεδομένα της νέας εποχής: εθνική ταυτότητα και ανεύρεση πλούσιας ιστορικής παράδοσης, με διακριτά χαρακτηριστικά τα οποία είχαν ως ρόλο να στηρίξουν τον διαχωρισμό της περιοχής της Γερμανίας από τις υπόλοιπες περιοχές τις Ευρώπης. Κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό σε μια τέτοια εποχή, όπου η αναζήτηση εθνικής ταυτότητας και διάκρισης απασχολούσε τους περισσότερους λαούς, να τεθούν σαφή όρια της πολιτιστικής κληρονομιάς της γερμανικής παράδοσης, καθώς έτσι θα στηριζόταν το αίτημα των Γερμανών για εθνική ανεξαρτησία. Έτσι θεωρείται απόλυτα φυσική η στροφή των συνθετών στη γερμανική παράδοση και την απόδοσή της μέσα από τα έργα τους. Να σημειωθεί και η εκτεταμένη χρήση της γερμανικής γλώσσας σε μεγαλύτερο βαθμό από τις προηγούμενες περιόδους. Αυτό αποτελεί τη σημαντικότερη κίνηση προς την εδραίωση του εθνικισμού, καθώς η χρήση και η καθιέρωση της εθνικής γλώσσας αποτελεί μείζον στοιχείο για την διατήρηση του εθνικιστικού ιδεώδους. Φυσικά, ήδη από τους προηγούμενους αιώνες είχαν εμφανιστεί πολλοί κορυφαίοι και αξιόλογοι συνθέτες, οι οποίοι έκαναν χρήση της γερμανικής γλώσσας στα έργα τους (ίσως όχι τόσο εκτεταμένη), αλλά η βασική διαφορά έγκειται στα πλαίσια του σκοπού της σύνθεσης ενός συγκεκριμένου έργου. Στην ιδεολογία του κλασσικισμού, δηλαδή, κυριαρχεί η ανάδειξη της αρτιότητας ενός έργου, ενώ, όπως έχει εκφραστεί το ιδεολογικό κομμάτι του Ρομαντισμού, εκφρασμένη κυρίως από τον γερμανό διανοούμενο Schlegel γύρω στο 1800, αποτελείται από την χρήση της έννοιας του «χαρακτηριστικού», ενώ στην εποχή του κλασσικισμού επικρατεί η έννοια του «ωραίου», με κοινό άξονα προσέγγισης. Η έννοια του χαρακτηριστικού οικοδομείται από τη χρήση πολύπλοκων εκφραστικών σχημάτων σε συνδυασμό με εντυπωσιακές αναπαραστάσεις παρά το απλό, ή αλλιώς η εξαίρεση και

όχι ο κανόνας.[1] Σημαντικότερη πλέον είναι η έκφραση, καθώς η εκφραστικότητα αποτελεί το ευκολότερο μέσο διάδοσης ιδεών, ιδιαίτερα σε ένα χωροχρονικό πλαίσιο, όπου απαιτούταν η ταχεία εξέλιξη και διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης.

Αν και μέχρι τώρα διακρίνουμε μια συγκροτημένη και συλλογική προσπάθεια για την ανάδειξη της γερμανικής παράδοσης και την εδραίωση του εθνικού στοιχείου, μέσω των δυνατοτήτων που προσφέρει το ρομαντικό κίνημα, αυτό δε σημαίνει πως δεν υπήρξαν και αντίθετες απόψεις. Φυσικά υπήρχαν και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που εκφράστηκαν μέσω κινημάτων, όπως το κίνημα *Junges Deutschland* (Νεαρή Γερμανία), ένα κίνημα από Γερμανούς συγγραφείς που εμφανίστηκε περίπου στα μέσα του 19ου αιώνα (1830-50). Το κίνημα αυτό υπήρξε προοδευτικό υπό τους δικούς του όρους, όντας ενάντια στην απόλυτο της εξουσίας και στην προκατάληψη της θρησκείας και ταυτόχρονα προωθώντας τον διαχωρισμό εξουσίας και κράτους, τη χειραφέτηση των Εβραίων (από τα πιο φλέγοντα ζητήματα της περιόδου) και όλα αυτά μέσα στα πλαίσια της διατήρησης αρχών, όπως η δημοκρατία, ο ορθολογισμός και θα μπορούσε κάποιος να πει και ο σοσιαλισμός, καθώς όλα όσα πρέσβευαν προϋπέθεταν μία κοινωνική ισότητα και δικαιοσύνη. Το κίνημα αυτό, ερχόταν σε αντίθεση με τους ρομαντικούς σε ένα πιο πραγματιστικό και λογικό επίπεδο. Αρχικά, η αντίθεση αυτή εκφραζόταν κυρίως σε πολιτικά πλαίσια, που αποτελούσαν τους λόγους που οι φιλελεύθεροι της «Νεαρής Γερμανίας» διαχωρίστηκαν από το ρομαντικό κίνημα, ενοχλημένοι από την προκατάληψη που είχε με τη Μεσαιωνική Γερμανία και την πρώιμη Τευτονική[2]. Αυτό μας δείχνει ότι αντιμετωπίζουμε ένα υπερβολικά προοδευτικό κίνημα το οποίο ίσως να μη συμβάδιζε με τους «αργούς», προοδευτικούς ρυθμούς της εποχής, η οποία εποχή επισκίαζε με μια πολιτική αστάθεια το μεγαλύτερο πολιτικό κομμάτι της Ευρώπης και για αυτό χαρακτηρίστηκε επικίνδυνο κίνημα από πολλούς γερμανούς πολιτικούς και καταδικάστηκε. Βέβαια ένας από τους άλλους λόγους που εμφανίστηκε αυτό το κίνημα ήταν η γενική εικόνα προς το συνεχώς ακμάζον ρομαντικό κίνημα, το οποίο θεωρούταν απολιτικό και χαρακτηριζόταν από μια γενικότερη έλλειψη ακτιβισμού, την οποία οι εκπρόσωποι της «Νεαρής Γερμανίας» θεωρούσαν απαραίτητη. Εδώ θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι οι ίδιοι οι ηγέτες της Γερμανίας γνώριζαν τους κινδύνους του κινήματος *Junges Deutschland* και αντιλήφθηκαν ότι υπέσκαπτε την προσπάθεια των ρομαντικών να αφυπνίσουν το εθνικό φρόνημα στους Γερμανούς και για αυτό το καταδίκασαν, ενώ ευνόησαν την ταχεία επέκταση του Ρομαντισμού σε όλη τη Γερμανία. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαν μέσα σε μία γενιά να δημιουργήσουν μια λαϊκή βάση με ολοκληρωμένη εθνική συνείδηση, την οποία θα υπερασπίζεται και θα επιβάλει, αν αυτό κρίνεται απαραίτητο.

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, η εθνική συνείδηση των Γερμανών πυροδοτήθηκε σχετικά γρήγορα, αναφορικά με το πώς διαμορφώθηκε η εθνική συνείδηση σε περιοχές παρόμοιου ή μεγαλύτερου βεληνεκούς από τη Γερμανία. Οι Ναπολεόντειοι πόλεμοι πρέπει να έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη βιαστική μεν αλλά ουσιαστική

[1] Σιώψη Α. Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 174

[2] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 20

δε ανάπτυξη της γερμανικής συνείδησης. Φτάνοντας στο κομβικό σημείο, προς τα μέσα του 19ου αιώνα, στη Γερμανία όπως και σε άλλες περιοχές της Ευρώπης ξεσπάνε επαναστάσεις. Τη διετία 1848-1849 η Ευρώπη βάλλεται από ένα μαζικό κύμα επαναστάσεων, με προοδευτικό υπόβαθρο και αιτήματα φιλελευθερισμού, εθνικισμού αλλά και σοσιαλισμού. Στις επαναστάσεις αυτές, ως απόηχος της Γαλλικής Επανάστασης του 1789, πρωταγωνίστησε η αστική τάξη, η οποία το 19ο αιώνα, είχε κεντρικό ρόλο στην πολιτική και κοινωνική εξέλιξη της ιστορίας. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής, η δυνατότητα για μόρφωση, αλλά και η ταχύτερη διάδοση ειδήσεων και ιδεών αποτέλεσαν τα θεμέλια για την ουσιαστική άνοδο της αστικής τάξης, η οποία μέχρι τότε απλά υπέσκαπτε τα θεμέλια της υπάρχουσας κοινωνικής κατάστασης. Οι απαρχές της βιομηχανοποίησης οδηγούν τους ανθρώπους να ασχοληθούν με πιο πνευματικά θέματα. Όλος ο Ρομαντισμός μπόρεσε να πάρει διατηρηθεί με αυτόν τον τρόπο. Έτσι έχουμε τους καλλιτέχνες, οι οποίοι σε αυτή την εποχή ζητάνε να εκφραστούν οι ιδέες τους μέσα από τα έργα τους, τους φιλοσόφους, τους καθηγητές, οι οποίοι δρουν κατά κύριο λόγο στα αστικά κέντρα, και τους δημοσίους υπαλλήλους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι επτά καθηγητές του Göttingen, υπογράφοντας ένα επίσημο έγγραφο διαμαρτυρίας το 1837, θεωρήθηκαν εθνικές προσωπικότητες (σε αυτούς συγκαταλέγονται και οι αδερφοί Grimm), και το Κοινοβούλιο της Φραγκφούρτης στη γερμανική επανάσταση του 1848 έχει παραμείνει στην ιστορία ως συνέλευση καθηγητών και άλλων δημοσίων υπαλλήλων.[3] Πλέον η δύναμη της αστικής τάξης έχει αυξηθεί αρκετά, ώστε να παίρνει την κατάσταση στα χέρια της, όταν η εκάστοτε κυβέρνηση αποτυγχάνει να αναζητήσει αποτελεσματικές λύσεις στα προβλήματα που προκύπτουν. Ιδιαίτερα στα γερμανικά κράτη παρατηρήθηκε ότι πολλές από αυτές τις επαναστάσεις αν και καταπνίχτηκαν, άφησαν ένα ανεξίτηλο στίγμα πάνω στην ιστορία των Γερμανών, των οποίων το εθνικό φρόνημα είχε μεγαλώσει αρκετά, μέσα από αυτά τα κινήματα. Έχουμε δηλαδή έναν συνδυασμό φιλελεύθερων αρχών, που προέρχονται από τη μεσαία τάξη, με τις έντονες προσπάθειες της εργατικής τάξης για την καλυτέρευση των συνθηκών εργασίας.

Η αρχή της «Άνοιξης των Λαών», όπως ονομάστηκε, ξεκίνησε το 1848 με διάφορες επαναστάσεις και ξεσπάσματα κινημάτων σε όλα τα γερμανικά κράτη, ως αποτέλεσμα της ανάγκης για πολιτισμική ενότητα, καθώς μέχρι τότε, λόγω των πολλών γερμανικών κρατιδίων, είναι πιο σωστό να αναφερόμαστε σε «Γερμανίες» παρά σε μια ενιαία Γερμανία.[4] Αρχικά στις 9 Φεβρουαρίου ξεκίνησε μια διαμαρτυρία υποδεέστερου χαρακτήρα στο Μόναχο, μεγάλης σημασίας όμως καθώς μέσω αυτής υποκινήθηκαν και τα υπόλοιπα κινήματα. Ακολουθεί το Μπάντεν, όπου στις 27 Φεβρουαρίου του 1848, συγκεντρώνεται στο Μάνχαϊμ υποστηρίζοντας ένα ψήφισμα για παραχώρηση δικαιωμάτων. Η κατάσταση έγινε πιο έντονη τον Απρίλη, με την εξέγερση του Hecker, αναγκάζοντας τη βουλή να προχωρήσει σε διαδικασίες συσπείρωσης του γερμανικού έθνους. Στη συνέχεια τον επόμενο μήνα, στις 13 Μαρτίου, πυροδοτήθηκε

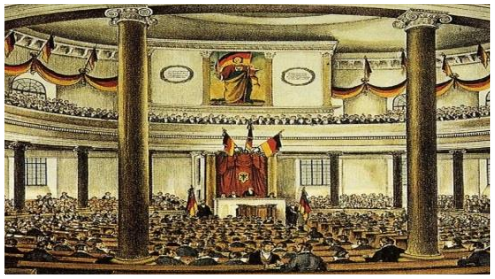
[3] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 14

[4] Σιώψη Αναστασία, *Richard Wagner (1813-1883) : δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του* (Αθήνα: Panas Music, 2013), 37

μια μεγάλου βεληνεκούς διαμαρτυρία στη Βιέννη, με πρωταγωνιστές κυρίως φοιτητές πανεπιστημιακής εκπαίδευσης. Το αντίκτυπο αυτής της κινητοποίησης ήταν αρκετά έντονο στα υπόλοιπα γερμανικά κράτη, καθώς εκείνη την εποχή η Αυστρία θεωρούταν το ισχυρότερο γερμανικό κράτος, ως διάδοχος της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, την οποία κατέλυσε ολοκληρωτικά ο Ναπολέων. Ολοφάνερη ήταν πλέον και η επιθυμία των γερμανών να μην επιστρέψει ποτέ η Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία με αυτήν την κίνηση. Ο δρόμος για τη νέα Γερμανία είχε ανοίξει. Την πορεία αυτή ενίσχυσε και η εργατική τάξη με αποτέλεσμα προς τον Αύγουστο του ίδιου έτους, ο αυτοκράτορας Φερδινάνδος Α', να παραχωρήσει σύνταγμα και να προχωρήσει προς την ένωση των γερμανικών κρατών. Μέσα από τις προσπάθειες να καταπνίξει επαναστάσεις στην Ουγγαρία, βρέθηκε αντιμέτωπος πάλι με τα κινήματα των φοιτητών στη Βιέννη και αναγκάστηκε να απομακρυνθεί στην πόλη Όλομουτς της Μοραβίας στα τέλη του Σεπτέμβρη.

Λίγο πιο ομαλή μπορεί να χαρακτηριστεί η κατάσταση στην Πρωσία, όπου στις πορείες που πραγματοποιήθηκαν στα μέσα του Μαρτίου του 1848, ο βασιλιάς Φρειδερίκος Γουλιέλμος Δ' βεβαίωσε τους διαμαρτυρόμενους ότι θα προχωρήσει στην αναμόρφωση της κυβέρνησης και θα στόχευε να εντάξει την Πρωσία στα πλαίσια μιας γερμανικής συνομοσπονδίας κρατών. Η διαλλακτική αυτή στάση του Φρειδερίκου βοήθησε το να κυλήσουν πιο ομαλά οι εξελίξεις στην Πρωσία. Το Μάιο του 1848 συντάχτηκε η Εθνική Συνέλευση της Φρανκφούρτης, όπου με εκπροσώπους από όλα τα γερμανικά κράτη θα αποφασιζόταν η μοίρα της Γερμανίας. Χωρίς να μπορέσει να ευδοκιμήσει κάποια εποικοδομητική λύση, συντάχτηκε μία νέα Εθνική Συνέλευση στο Βερολίνο, για πρώτη φορά, γνωστή και ως Πρωσική Εθνική Συνέλευση, η οποία στόχευε να ικανοποιήσει με υλοποιήσιμο και ρεαλιστικό τρόπο τις επιθυμίες των επαναστατών, υπερασπίζοντας ταυτόχρονα τα βασιλικά συμφέροντα, που είχαν γίνει αποδεκτά, ως αποτέλεσμα της έξυπνης κίνησης για τήρηση ευνοϊκής στάσης απέναντι στους επαναστάτες από τον Φρειδερίκο. Φτάνουμε πλέον στο Δεκέμβριο του 1848, όπου προτείνονται τα «Βασικά δικαιώματα για το γερμανικό λαό», μέσω των οποίων όλοι οι Γερμανοί πολίτες θα κατείχαν ίσα δικαιώματα στον νόμο. Στις 28 του Μάρτη του επόμενου έτους αποφασίζεται η δημιουργία μιας Συνταγματικής Μοναρχίας, με ηγέτη τον εκάστοτε βασιλιά της Πρωσίας, προερχόμενο από κληρονομικό δικαίωμα. Πολλά μικρότερα κράτη (είκοσι εννιά στον αριθμό) αναγνώρισαν το ψήφισμα αυτό, κάτι που δε συνέβη από την Πρωσία, την Αυστρία, τη Βαυαρία, το Αννόβερο και τη Σαξονία. Το στέμμα προσφέρθηκε στον Πρώσο Ότο φον Μπίσμαρκ, ο οποίος το αρνήθηκε, καθώς ήταν αντίθετος με την ιδέα μια ενωμένης Γερμανίας, υποστηρίζοντας ότι η Πρωσία θα έχανε μεγάλο τμήμα της δύναμής της στη διαδικασία και κυρίως θα έχανε την ανεξαρτησία της. Γενικότερα πίστευε ότι η Πρωσία ήταν τόσο ισχυρή που δεν είχε απολύτως καμία ανάγκη τα υπόλοιπα γερμανικά κράτη. Η αδυναμία της Συνέλευσης να ψηφίσει και να κατοχυρώσει μια ουσιαστική λύση οδήγησε το 1849 σε νέα επαναστατικά κινήματα.

Την άνοιξη του 1849 κλιμακώνονται εκ νέου οι επαναστάσεις στο Μπάντεν και ανοίγουν και νέα μέτωπα στο Παλατινάτο της Ρηνανίας. Στη Ρηνανία στις 9 Μαΐου του 1849, σημειώνονται σε πολλά αστικά κέντρα κινητοποιήσεις. Μια από αυτές ήταν αυτή του Ντίσελντορφ, η οποία μια μέρα αργότερα κατεστάλη. Άλλες όμως, όπως η Επανάσταση του Elberfeld, κράτησαν πολύ παραπάνω και απασχόλησαν για πολύ καιρό τα πρωσικά στρατεύματα. Στο κράτος της Σαξονίας έχουμε την περίφημη «Εξέγερση του Μάη». Συγκεκριμένα στη Δρέσδη βρισκόταν το επίκεντρο των εξελίξεων, όμως όλη η περιοχή επιθυμούσε αλλαγές. Κυρίως, ζητούσαν από το βασιλιά Φρειδερίκο Αύγουστο Β' να προχωρήσει στην παραχώρηση συντάγματος. Πολλοί δημοτικοί σύμβουλοι και αξιωματούχοι τον παρότρυναν σε αυτή τη δράση, υπολογίζοντας τις σοβαρές συνέπειες μια ανεξέλεγκτης επανάστασης, που πιθανόν να ακολουθούσε με την άρνησή του. Αμετάκλητος ο βασιλιάς κάλεσε τους διαμαρτυρόμενους να επανέλθουν σε τάξη, ή θα αντιμετώπιζαν σοβαρές συνέπειες. Το μόνο που κατάφερε, βέβαια, ήταν να εντείνει κι άλλο την έκρυθμη κατάσταση, οδηγώντας έτσι στο ξέσπασμα της εξέγερσης στις 3 του Μάη του 1849. Οι επαναστάτες ύψωσαν τα «περιβόητα» οδοφράγματα και οι συγκρούσεις συνεχίστηκαν με το σαξονικό στρατό, τον οποίο ενίσχυσε ο πρωσικός στρατός. Στις 9 Μαΐου, ο ελλιπής εξοπλισμός των επαναστατών, η αριθμητική υπεροχή του τακτικού στρατού, αλλά και οι μεγάλες απώλειες (υπολογίζονται πάνω από 1000), συνέβαλαν στην κατάρρευση αυτού του κινήματος. Οι επαναστάτες είτε παραδόθηκαν είτε διέφυγαν προκειμένου να αποφύγουν τις συλλήψεις και πιθανότατα τις βαριές ποινές που θα ακολουθούσαν.



Εικόνα 2.1: Βασισμένο σε σχέδιο του *Ludwig von Elliot. Συνάντηση της Εθνικής Συνέλευσης στην εκκλησία του Αγίου Παύλου στη Φρανκφούρτη* (1848)

Στον απόηχο των γερμανικών επαναστάσεων (1848-1849) ακολουθούν διάφορες εξελίξεις, οι οποίες συνδέονται άμεσα με τις επαναστάσεις και θα προκαλέσουν την κοινή γνώμη των γερμανών τις δεκαετίες που ακολουθούν. Από τη μια μεριά έχουμε την αποτυχία και των επαναστατικών κινημάτων αλλά κυρίως των Εθνικών Συνελεύσεων να επιλύσουν τα προβλήματα που τέθηκαν κατά τη διάρκεια των κινημάτων. Από την άλλη πλευρά έχουμε την επικυρωμένη νομοθέτηση των βασικών δικαιωμάτων περί ισότητας απέναντι στο νόμο, από όλους τους πολίτες. Σε αυτήν την κατηγορία προστέθηκαν και οι θρησκευτικές μειονότητες, γεγονός που συνέβαλε με το δικό του τρόπο στη χειραφέτηση των Εβραίων της Γερμανίας. Παρόλα αυτά η αδυναμία του Συμβουλίου της Φρανκφούρτης να λάβει ισχυρές και αυτοδύναμες αποφάσεις οδήγησε στην κατάργηση των περισσότερων από αυτά τα δικαιώματα μέχρι το 1851, ακυρώνοντας μεγάλο μέρος των αγωνιστικών προσπαθειών των επαναστατών. Αυτό προκάλεσε μια έντονη απογοήτευση στους Γερμανούς πατριώτες, με πολλούς από αυτούς να διαφεύγουν στο εξωτερικό, όπως ο Friedrich Hecker στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και ο Richard Wagner στη Ζυρίχη.

2.2 Τα χρονικά και οι πεποιθήσεις του Richard Wagner

Ο Richard Wagner αποτελεί μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και αμφιλεγόμενες προσωπικότητες στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Γεννηθείς στη Λειψία στις 22 του Μάη του έτους 1813, βαπτίστηκε στη λουθηριανή εκκλησία του Αγίου Θωμά. Να σημειωθεί για την ιστορία, ότι ο Wagner έμενε στην οδό Brühl η οποία βρισκόταν στο εβραϊκό τμήμα της πόλης, εφόσον εκείνη την περίοδο υπήρχαν λόγω των συνθηκών της εποχής περιοχές σε πόλεις, οι οποίες στέγαζαν θρησκευτικές μειονότητες. Με τον θάνατο του πατέρα του, έξι μήνες μετά τη γέννησή του, η μητέρα του μετακινήθηκε το 1814 στη Δρέσδη με τον Ludwig Geyer, γνωστός ως ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας. Ο Wagner μεγάλωσε με το όνομα Wilhelm Richard Geyer, σαν να μη γνώριζε τον βιολογικό του πατέρα. Μέσα από τον Geyer γεννήθηκε η αγάπη του για το θέατρο και τις παραστάσεις, στις οποίες συμμετείχε μερικές φορές. Στα τέλη του 1820, εγγράφηκε στο σχολείο του πάστορα Wetzel στο Possendorf της Δρέσδης, όπου εκεί εκπαιδεύτηκε στο πιάνο. Μέχρι το 1827, όπου γύρισε πίσω στη Λειψία, είχε πάρει αρκετές μουσικές εμπειρίες που σχημάτισαν τον μετέπειτα χαρακτήρα του. Το 1821 παρακολούθησε τον *Ελεύθερο Σκοπευτή* του Carl Maria von Weber, ο οποίος το διεύθυνε κιόλας, και μαγνητίστηκε από τα στοιχεία της *Gothic* φαντασίας.[5] Ακολουθεί μια πρώιμη περίοδος δημιουργικότητας συγγραφής θεατρικών έργων. Το πρώτο του έργο είναι η τραγωδία *Leubald* (1826), που είναι φανερά επηρεασμένη από Shakespeare και Goethe. Έχοντας μια έντονη επιθυμία να το επενδύσει μουσικά, ζητάει από την οικογένειά του να παρακολουθήσει μαθήματα μουσικής. Έτσι το 1828-1831, κάτω από την επίβλεψη του Christian Gottlieb Müller, μαθαίνει Αρμονία. Το 1828 άκουσε για πρώτη φορά την *7η Συμφωνία* του Μπετόβεν και το Μάρτιο του ίδιου έτους την *9η Συμφωνία*, με την οποία ενθουσιάστηκε και πραγματοποίησε μια πιανιστική μεταγραφή του έργου, θεωρώντας τη φιγούρα του Beethoven μια από τις μεγαλύτερες εμπνεύσεις του. Βέβαια, εντυπωσιασμένος έμεινε και από το *Requiem* του Mozart, με αυτή να είναι η περίοδος, όπου γράφει τις πρώιμες σονάτες για πιάνο, ενώ γίνονται οι πρώτες προσπάθειες για τη συγγραφή των ορχηστρικών ουβερτούρων του.[6]

Εικόνα 2.2: *Julius Ernst Benedikt Kietz, Πορτραίτο του Richard Wagner περίπου το 1840*. (1840-1842)

Το 1831 εισάγεται στο *Πανεπιστήμιο της Λειψίας,* όπου σπουδάζει σύνθεση δίπλα στον κάντορα του Αγίου Θωμά, Theodor Weinlig. Να σημειώσουμε ότι έγινε και μέλος της Σαξονικής Αδελφότητας των φοιτητών, από το οποίο συμπεραίνουμε ότι ξεκίνησε νωρίς τις δράσεις ακτιβισμού και εμφάνισε τις προδιαθέσεις να ασχοληθεί

[5] Gutman, Robert W., Wagner: *The Man, His Mind and His Music* (Orlando: Harvest Books, 1990),78
[6] Newman Ernest, *The Life of Richard Wagner, Vol 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 76-77

με τα κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα. Το 1833 ολοκληρώνει την πρώτη του όπερα, *Die Feen*, αρκετά επηρεασμένος από του στυλ του Weber. Έναν χρόνο αργότερα γίνεται διευθυντής στην όπερα του Μαγδεμβούργου και ερωτεύεται την ηθοποιό πρωταγωνιστικών ρόλων Christine Wilhelmine Planer, γνωστή και ως «Minna», με την οποία παντρεύεται στις 24 Νοεμβρίου του 1836. Το 1839 λόγω χρεών καταφεύγουν στο Λονδίνο και έπειτα εγκαθίστανται στο Παρίσι, όπου το 1840 ολοκληρώνει τον *Rienzi*, ενώ το 1841 γράφει τους στίχους και τη μουσική της όπερας *Der fliegende Holländer*. Το 1843 καταφέρνει να επιστρέψει στη Σαξονία και να εγκατασταθεί στη Δρέσδη, όπου γίνεται αρχιμουσικός της βασιλικής αυλής της Σαξονίας, όπου πραγματοποιεί εκτέλεση της *9ης Συμφωνίας* του Beethoven το 1846. Νωρίτερα έχει προηγηθεί το ανέβασμα της όπερας *Der fliegende Holländer,* στις 2 Ιανουαρίου του 1843 και στις 19 Οκτωβρίου του 1845 της όπερας *Tannhäuser*. Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Wagner έγινε γνωστός για τις πολιτικές του δράσεις, όντας ενεργός ανάμεσα στους εθνικιστές και σοσιαλιστές γερμανούς, έχοντας μέσα στους συχνούς καλεσμένους του τον ριζοσπαστικό συνθέτη και εκδότη Carl August Röckel.[7] Λίγα χρόνια αργότερα το 1849 ακολουθεί η περίφημη «Εξέγερση του Μάη» στη Δρέσδη, όπου ο Wagner μπορεί να μην πρωταγωνίστησε, αλλά υποστήριξε με τη σειρά του τους επαναστάτες. Η εξέγερση απέτυχε και εκδόθηκαν εντάλματα σύλληψης για όλους τους υποκινητές και τους μετέχοντες στην κινητοποίηση. Αυτό ανάγκασε τον Wagner να καταφύγει στη Ζυρίχη. Να σημειώσουμε σε αυτό το σημείο ότι ολοκλήρωσε την όπερα *Lohengrin* πριν την εξέγερση στη Δρέσδη.

Στη Ζυρίχη έμεινε περίπου μια δεκαετία. Από αυτό συμπεραίνουμε ότι, και λόγω οικονομικής κατάστασης, δεν είχε τη δυνατότητα να μετακινηθεί κάπου αλλού, ίσως σε κάποιο μεγαλύτερο αστικό και πολιτισμικό κέντρο. Πέρα από αυτό όμως φαινόταν ότι ο ίδιος πίστευε στη Γερμανία και στο γερμανικό λαό και στις αλλαγές, που μπορούσαν να επιφέρουν στον τόπο. Αυτό φαίνεται και από την κίνησή του να εμπιστευτεί στο φίλο του το ανέβασμα και τη διεύθυνση του *Lohengrin*, το οποίο ανέβηκε το 1850 στη Βαϊμάρη. Στα χρόνια αυτά επίσης γράφει και την τετραλογία όπερας *Der Ring des Nibelungen*, την οποία ολοκλήρωσε στις αρχές του Δεκέμβρη του 1852.[8] Προς το 1850 γίνονται οι πρώτες του αναφορές στον αντισημιτισμό στο δοκίμιο *Das Judenthum in der Musik*. Το 1851 σε ένα άλλο δοκίμιο, μεγαλύτερο και πιο ουσιώδες με όνομα *Opera and Drama* γράφει για την αισθητική του δράματος που χρησιμοποίησε στη σύνθεση της όπερας *Der Ring des Nibelungen.* Το επίκεντρο του θέματος του δοκιμίου, όμως, ήταν η απόφαση του πλέον να μη γράφει όπερες αλλά μουσικά δράματα και δείχνει μια στάση απάρνησης των προηγούμενων οπερατικών έργων του, ανάμεσά τους και την όπερα *Lohengrin*. Προς τα μέσα του 1857 ξεκίνησε να υλοποιεί το σπουδαίο μουσικό δράμα του, *Tristan und Isolde*. Αντλώντας το υλικό απ τον αρθουριανό ομώνυμο μύθο ενσωματώνει την εμμονή και το πάθος που είχε για την Mathilde Wessendonck, η οποία μαζί με το σύζυγό της Otto Wessendonck φιλο-

[7] Gutman, Robert W., Wagner: *The Man, His Mind and His Music* (Orlando: Harvest Books, 1990), 118

[8] Brener Milton E., *Richard Wagner and the Jews* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006), 13

ξενούσαν τον Wagner και τη Minna, την περίοδο της εξορίας τους. Ταυτόχρονα εναποθέτει και τις φιλοσοφίες του Arthur Schopenhauer περί της «βούλησης», όπως εκφράζεται στο βιβλίο του *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Το 1858 έρχεται το διαζύγιο με τη Minna, η οποία επιστρέφει στη Γερμανία, ενώ ο Wagner θα βρεθεί για ένα διάστημα στη Βενετία. Το 1859 μετακινείται στο Παρίσι, χάρη στην πολύτιμη βοήθεια της πριγκίπισσας Pauline von Metternich, της οποίας ο σύζυγος υπήρξε πρέσβης της Αυστρίας στο Παρίσι. Με την επιρροή της στα ανάκτορα, ο Γάλλος αυτοκράτορας Ναπολέων Γ', ζήτησε από τον Wagner να ανεβάσει την όπερα *Tannhäuser*. Στο Παρίσι, λοιπόν, ο ίδιος επιτηρούσε την παραγωγή μιας αναθεωρημένης έκδοσης της όπερας *Tannhäuser*, η οποία θα ανέβαινε το 1861. Η παράσταση όμως στιγματίστηκε από τις πορείες διαμαρτυρίας του Jockey Club, μιας λέσχης αρκετά συντηρητικού προσανατολισμού, με επίκεντρο των διαμαρτυριών τη χρήση μπαλέτου στην πρώτη σκηνή αντί της δεύτερης, όπως επιθυμούσε η παράδοση. Στην πραγματικότητα βέβαια αυτές οι επαναστατικές προσπάθειες είχαν ως στόχο τον ίδιο τον αυτοκράτορα και τις ευνοϊκές προς την Αυστρία πολιτικές του, χρησιμοποιώντας την παράσταση ως πρόφαση. Παρόλα αυτά ο Wagner έφυγε μετά από τρεις παραστάσεις από το Παρίσι.

Το 1862 ανακλήθηκε η ποινή εξορίας του Wagner στη Γερμανία, μετά από τη διαφυγή του από τη Δρέσδη. Μετά την επιστροφή του στη Γερμανία το ίδιο έτος, εγκαταστάθηκε στο Biebrich του Wiesbaden, στο κράτος του Hesse της κεντρικής και δυτικής Γερμανίας.[9] Μέχρι το 1864 ο Wagner προσπαθούσε να ανεβάσει στη Βιέννη το μουσικό δράμα *Tristan und Isolde.* Όμως οι προσπάθειες του δεν απέδωσαν καρπούς, με αποτέλεσμα τα οικονομικά του να βρίσκονται σε δυσχερή κατάσταση. Αυτό θα αλλάξει από το 1864, όπου ο Wagner καλείται στο Μόναχο από τον Λουδοβίκο Β', βασιλιά της Βαυαρίας, ο οποίος μόλις στα δεκαοκτώ του ανέβηκε στον θρόνο. Ο βασιλιάς προθυμοποιήθηκε να ανεβάσει τα οπερατικά έργα του Wagner, μαζί με το *Tristan und Isolde*, το οποίο ανέβηκε μετά από πολλές δυσκολίες στο Εθνικό Θέατρο του Μονάχου στις 10 Ιουνίου 1865. Ο ίδιος επίσης ζήτησε από τον Wagner να πραγματοποιήσει ένα αυτοβιογραφικό έργο, το *Mein Leben*. Στο Μόναχο διατήρησε μια κρυφή σχέση με την Cosima, κόρη του Liszt, η οποία ήταν παντρεμένη εκείνη την περίοδο με τον αρχιμουσικό Hans von Bülow. Μετά από έντονες πιέσεις της παραχώρησε διαζύγιο στις 18 Ιουλίου 1865 και μια εβδομάδα αργότερα παντρεύτηκε τον Wagner. Χάρη στην αδυναμία που έτρεφε για αυτόν, ο Λουδοβίκος βοήθησε στο να περάσουν απαρατήρητες όλες αυτές οι σκανδαλώδεις ενέργειες του Wagner έως το Δεκέμβριο του 1865, όπου ύστερα από πολλές πιέσεις στο περιβάλλον του, ο βασι-

Εικόνα 2.3: *Ανώνυμος καλλιτέχνης, Ο Λουδοβίκος Β' της Βαυαρίας ως βασιλιάς Lohengrin κάτω από ένα φεγγάρι με το πρόσωπο του Wagner*. Der Floh, 1885.

[9] Gutman, Robert W., Wagner: *The Man, His Mind and His Music* (Orlando: Harvest Books, 1990), 215

λιάς του ζήτησε να φύγει από το Μόναχο, τοποθετώντας τον στη βίλλα του Tribschen (πλέον μουσείο στη σημερινή εποχή), κοντά στη λίμνη της Λουκέρνης. Μετά από πολλά χρόνια και πολλές προσπάθειες ανέβηκε και η κωμική όπερα *Die Meistersinger von Nürnberg*, πρώτα στο Μόναχο το 1868 και ύστερα στη Βιέννη το 1870.

Προς το 1871, ο Wagner αποφάσισε να ιδρύσει το δικό του χώρο όπερας, στην κωμόπολη του Bayreuth. Την επόμενη χρονιά μετακομίζει στην περιοχή και κατασκευάζει το Bayreuth Festspielhaus, στο οποίο παρουσιάστηκε ολόκληρος ο κύκλος της τετραλογίας του μουσικού δράματος *Der Ring* στις 13 με 17 Αυγούστου το έτος 1876, αφού καθυστέρησε για τρία χρόνια λόγω οικονομικής αδυναμίας, πάλι με τη στήριξη του Λουδοβίκου, αυτή τη φορά με μορφή δανεισμού προς τον Wagner παρά ως χορηγία. Το έργο παρουσιάστηκε στα πλαίσια του φεστιβάλ του Bayreuth, που υπήρξε ένας από τους, κολοσσιαίων διαστάσεων, στόχους του Wagner, το οποίο καθυστέρησε, λόγω της ανάγκης για τεράστιες επενδύσεις, καθώς και τις χρονοβόρες διαδικασίες οικοδόμησης και προετοιμασίας του χώρου, ο οποίος δεν ήταν έτοιμος μέχρι το 1875. Το φεστιβάλ καθόρισε τον Wagner ως κορυφαία καλλιτεχνική προσωπικότητα ευρωπαϊκής και παγκοσμίου επιβολής. Απέκτησε μεγάλο κύρος και υποστηρικτές, οι οποίοι το ν θαύμαζαν είτε διαβάζοντας τα δοκίμιά του είτε λατρεύοντας τη μουσική του. Το σίγουρο είναι ότι κατάφερε να επηρεάσει την κοινή γνώμη της εποχής σε πολύ μεγάλο βαθμό, ιδιαίτερα στη Γερμανία και αργότερα σε πάρα πολλά μέρη της Ευρώπης. Μέσα στις σπουδαίες προσωπικότητες του αιώνα που παραβρέθηκαν στο φεστιβάλ, ήταν ο πρώτος γερμανός αυτοκράτορας Γουλιέλμος Α’, ο αυτοκράτορας Πέτρος Β’ της Βραζιλίας, μαζί με μεγάλους συνθέτες, όπως ο Pyotr Ilyich Tchaikovsky, ο Anton Bruckner και ο Camille Saint-Saëns. Το φεστιβάλ διεξήχθη με μεγάλη επιτυχία και επέφερε πολλά έσοδα στον Wagner.

Ήδη από την επόμενη χρονιά του φεστιβάλ ξεκίνησε τη δημιουργία του μουσικού δράματος *Parsifal*. Το έργο ολοκληρώνεται τον Ιανουάριο του 1882. Την τελευταία πενταετία της ζωής του ο Wagner γράφει αρκετά άρθρα κυρίως πολιτικού περιεχομένου στα οποία απορρίπτει μερικές από τις πρώιμες φιλελεύθερες απόψεις του. Αυτά τα χρόνια παρατηρείται μια έντονη έλξη του Wagner από τον χριστιανισμό, το οποίο εξηγείται από το μουσικό δράμα *Parsifal*, όπου διακρίνεται μια έμπνευση από το χριστιανικό στοιχείο. Όλο αυτό το κομμάτι βέβαια ερχόταν σε σύμπνοια με τον γερμανικό εθνικισμό, τον οποίο ο Wagner υποστήριξε μέσα από τα έργα του και τις συγγραφές του. Το δεύτερο ήταν και ένα από τα χαρακτηριστικά του, που τον διακρίνουν από πολλούς άλλους συνθέτες. Ο Wagner συνήθιζε να εκφράζει σε δοκίμια και άρθρα τις κοινωνικές και πολιτικές θεωρίες και απόψεις του. Θα τις χαρακτηρίζαμε τολμηρές και αμφιλεγόμενες ακόμα και για τα δεδομένα της εποχής του, όμως αποδείχθηκαν σημαντικές για την εξάπλωση και την εδραίωση μιας σοβαρής μορφής γερμανικού εθνικισμού και γερμανικής εθνικής συνείδησης, η οποία θα είχε αντίκτυπο σε παγκόσμιο επίπεδο.

Ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα ζητήματα που έθιξε ο Wagner αφορούσε το σημιτισμό και το ρόλο του στην κοινωνία της Γερμανίας. Οι αντισημιτικές τάσεις του Wagner έγιναν ξεκάθαρες μέσα από το *Das Judenthum in der Musik,* το οποίο αρχικά

το 1850, δημοσιεύτηκε ως άρθρο. Μέσα σε αυτό ο Wagner επιτίθεται γενικά στους εβραίους, ενώ ιδιαίτερα απευθύνεται προς τους Felix Mendelssohn και Giacomo Meyerbeer. Οι επιθέσεις αυτές βασίζονται στις ιδέες του Wagner περί της ρηχότητας στη μουσική που δημιουργούν οι εβραίοι. Δεν υπάρχει συναίσθημα και βάθος και δεν εκφράζεται κάποια πολιτιστική παράδοση, ούτε ανακλάται κάποια πλούσια κληρονομιά του παρελθόντος, αλλά όλα γίνονται με απώτερο σκοπό την εμπορικότητα. Στην δεύτερη έκδοση του 1869 επιδιώκει να εξομαλύνει τις εντάσεις που δημιούργησε απέναντι στους εβραίους, υποστηρίζοντας ότι παρερμηνεύτηκαν οι απόψεις του και θα έπρεπε να επικριθούν πάντα μέσα στα συμφραζόμενα. Παρόλα αυτά, αμετάβλητη είναι η στάση του απέναντι στους Mendelssohn και Meyerbeer, ενώ επιτέθηκε και ενάντια στον κριτικό Eduard Hanslick, σχολιάζοντας ότι παρά την «κρυμμένη με χάρη εβραϊκή του καταγωγή», παρήγαγε κριτική τέχνης που διαφαινόταν σημιτική και αντι-γερμανική, με τον Hanslick να αρνείται αυτούς τους ισχυρισμούς, απαντώντας γραπτά δεκαπέντε χρόνια αργότερα, τονίζοντας παράλληλα ότι δε θα ένιωθε ντροπή, αν είχε εβραϊκή καταγωγή.[10] Από ότι φαίνεται ο Wagner είτε συνειδητά είτε υποσυνείδητα θεωρούσε ότι οι εβραίοι ευθύνονται για την επικρατούσα κοινωνική κατάσταση στη Γερμανία. Θα έλεγε κανείς ότι τους παρουσίαζε με δαίμονες, οι οποίοι δεν είχαν κάποια ευεργετική ιδιότητα για τη γερμανική κοινωνία. Παρόλα αυτά ο εβραϊκός πληθυσμός της Γερμανίας δεν ξεπέρασε ποτέ το ένα τοις εκατό και φαίνεται αδιανόητο το ότι θα μπορούσαν να αποτελέσουν κάποια σημαντική απειλή για τον Wagner.[11]

Πολλοί υπήρξαν οι εβραίοι που τον κατέκριναν, στέλνοντας γραπτές διαμαρτυρίες, ενώ μερικοί προσπαθούσαν να τον μεταπείσουν ότι τους χρησιμοποιεί ως εξιλαστήρια θύματα για τα προβλήματα της Γερμανίας και τις ελλείψεις της γερμανικής μουσικής ιδιαίτερα. Όσο προχωρούσαν τα χρόνια ο αντισημιτισμός του Wagner παρέμενε αμείωτος, αν και πολλές φορές χρειάστηκε να υποχωρήσει στο παρασκήνιο, ιδιαίτερα όσο αυξανόταν η φήμη του και το κύρος του, καθώς ίσως να χρειαζόταν να είναι διαλλακτικός, προκειμένου να εξομαλύνει τις διάφορες εντάσεις που προκαλούσε κατά καιρούς με το θέμα αυτό. Ιδιαίτερα προς το τέλος της ζωής του, όπου έδειξε ένα ενδιαφέρον προς το χριστιανισμό, φάνηκε ότι ο αντισημιτισμός του συνεχίστηκε, αυτή τη φορά με μια άλλη προσέγγιση από θρησκευτική πλευρά, η οποία πιθανόν να υποστήριζε τη φυλετική διάκριση. Αυτό θα δούμε και στη συνέχεια με το μουσικό δράμα *Parsifal*, όπου κυριαρχεί το χριστιανικό στοιχείο. Η εμμονή του Wagner φαίνεται από την πρόθεση που είχε να βαπτίσει τον εβραϊκής καταγωγής γερμανό Hermann Levi, ο οποίος θα διεύθυνε την πρεμιέρα του έργου στις 26 Ιουλίου του 1882. Κάτι τέτοιο δε συνέβη και ο Levi διεύθυνε κανονικά την πρεμιέρα και άλλες παραστάσεις.[12] Από αυτό βλέπουμε ότι ο Wagner υπήρξε και υποχωρητικός και διαλλακτικός. Φυσικά θα μπορούσε να είχε επηρεαστεί και από τη σύζυγό του, λόγω κατα-

[10] Brener Milton E., *Richard Wagner and the Jews* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006), 95
[11] Brener Milton E., *Richard Wagner and the Jews* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006), 151
[12] Brener Milton E., *Richard Wagner and the Jews* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006), 270-271

γωγής, αλλά υπάρχουν και αναφορές για τον Wagner, ο οποίος ανέπτυξε και άλλες φιλίες με εβραίους που θαύμαζαν το έργο του, πριν γνωρίσει την Cosima. Ένας από αυτούς ήταν και ο Carl Tausig. Μια φιλία που ξεκίνησε από τη Ζυρίχη και συνεχίστηκε και στη Βιέννη, όπως και με την, επίσης εβραϊκής καταγωγής, Lilli Lehmann. Θαύμαζαν τον Wagner και απολάμβαναν τη μουσική του, με αμοιβαία αισθήματα από εκείνον, καθώς τους είχε σε έναν πολύ στενό κύκλο. Βέβαια, για την ιστορία να σημειώσουμε ότι αναφέρεται πως, τόσο ο Tausig όσο και η Lehmann δεν ήταν εξ' ολοκλήρου εβραϊκής καταγωγής, αλλά μόνο από έναν εκ των δύο γονέων τους.[13]

Πέρα από τον αντισημιτισμό, ο Wagner είναι γνωστός για την προβολή του γερμανικού εθνικισμού, επηρεάζοντας την κοινή γνώμη με τις απόψεις του. Δεν ήταν ο μόνος Γερμανός συνθέτης υπέρ του εθνικισμού, αλλά από αυτόν εκφράστηκε εντονότερα την περίοδο του 19ου αιώνα. Περιγράφει με πάθος το καθαρά ανθρώπινο γερμανικό πνεύμα, το οποίο στηρίζεται πάνω στο μακρινό παρελθόν, ενώ αρνείται κατηγορηματικά ότι οι Γερμανοί είναι απλά ένα κατασκεύασμα, το οποίο δημιουργήθηκε μέσα από τις διάφορες συγκυρίες ανά τους αιώνες. Οι απόψεις του αυτές εκφράζονται με μεγαλύτερη διαύγεια στο δοκίμιο Was ist Deutsch?, το οποίο εκδόθηκε το 1878 και εμφανίζει και εδώ αντισημιτικά χαρακτηριστικά.[14] Αυτό δείχνει πλέον μια τάση, η οποία αρχίζει και γίνεται συνεχώς πιο δημοφιλής στη Γερμανία, να θεωρούνται υπόλογοι οι εβραίοι, επειδή υπάρχουν προβλήματα στη γερμανική πραγματικότητα του αιώνα. Ο Wagner μέσα από την όπερα *Lohengrin* προσπαθεί να περάσει αυτό το μήνυμα περί γερμανικού πνεύματος. Όχι μέσα από τη μουσική και την επιφάνεια του σεναρίου, καθώς δε θα του ήταν ευχάριστο να παρουσιάσει τον *Lohengrin* ως ένα κοινωνικό οικοδόμημα του αιώνα, αλλά ήθελε να αναδείξει τον ίδιο τον μύθο. Το παρασκηνιακό κομμάτι της συνολικής εικόνας του έργου είναι αυτό στο οποίο ο Wagner θα περάσει το κοινωνικό του μήνυμα, καθώς μέσα στον κόσμο του *Lohengrin* διακρίνουμε μια διαύγεια και μια αθωότητα, η οποία έχει εξαφανιστεί από το δικό μας κόσμο. Καθόλου παράξενο καθώς αποτελεί μια ρομαντική όπερα, με μια συναισθηματική επίκληση σε ένα ένδοξο παρελθόν, το οποίο ο Wagner αναγάγει στις απαρχές του γερμανικού πνεύματος. Αν και ο γερμανικός εθνικισμός είχε πολλούς εκφραστές και στην κυρίαρχη φιλελεύθερη ιδεολογία, ο Wagner διατήρησε τον προσωπικό του χαρακτήρα και κράτησε τις απόψεις του περί του γερμανικού πνεύματος. Για τον ίδιο κρινόταν απαραίτητη η δημιουργία μιας «αυθεντικής» γερμανικής κουλτούρας, η οποία θα χαρακτηριζόταν από μια ανεξαρτησία εξωγενών επιρροών και μια φυλετικά προσδιορισμένη κοινότητα ανθρώπων.[15] Από αυτό το κομμάτι μπορούμε να κατανοήσουμε πως σχετίζεται ο αντισημιτισμός με τον γερμανικό εθνικισμό και πόσο σημαντική είναι σχέση των δύο στη μετέπειτα πορεία της γερμανικής ιστορίας. Στον *Lohengrin* δε φαίνεται κάποιο αντισημιτικό χαρακτηριστικό, αλλά θα μπορούσαμε να υπονοηθεί, εφόσον έχουμε αυτό το αρχαίο γερμανικό παρελθόν, το οποίο εκλείπει

[13] Brener Milton E., *Richard Wagner and the Jews* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006), 92

[14] Bacht Nikolaus, *Music Theatre and Politics in Germany, 1848 to the Third Reich* (Aldershot, England: Ashgate, 2006), 93

[15] Σιώψη Αναστασία, *Richard Wagner (1813-1883) : δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του* (Αθήνα: Panas Music, 2013), 38

από την εποχή μας για τους λόγους που οι φιλελεύθεροι γερμανοί και ο Wagner υποστηρίζουν.

Το έργο του Wagner, στο οποίο φαίνεται έντονα το αντισημιτικό στοιχείο, είναι το *Die Meistersinger von Nürnberg*, η μοναδική κωμική όπερα, μέσα στα ώριμα έργα του και σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα του, διαδραματίζεται σε ένα πιο ρεαλιστικό περιβάλλον, όπως συνήθως συνέβαινε με τις κωμικές όπερες, καθιστώντας σαφές πως το εθνικιστικό-αντισημιτικό υπόβαθρο θα αναδειχθεί στην επιφάνεια, σε αντίθεση με τα πιο συμβολικά έργα του. Η ιστορία παίρνει μέρος στα μέσα του 16ου αιώνα στη Νυρεμβέργη, ένα από τα μεγαλύτερα πνευματικά κέντρα της Αναγέννησης στη βόρεια Ευρώπη, και σχετίζεται με μια συντεχνία τραγουδιστών (Meistersinger), μέσα στην οποία βρίσκονταν ερασιτέχνες ποιητές και μουσικοί, με διαφορετικά επαγγέλματα. Στη συντεχνία αυτή είχε αναπτυχθεί ένας ιδιαίτερος τρόπος, με τον οποίο τα μέλη συνθέτουν και εκτελούν τραγούδια. Ένας από τους χαρακτήρες του έργου είναι ο δημόσιος υπάλληλος Beckmesser, ο οποίος παρουσιάζεται ως ανταγωνιστής, ο οποίος προσπαθεί να κερδίσει έναν διαγωνισμό τραγουδιού με αθέμιτα μέσα, παίρνοντας ένα τραγούδι από άλλο δημιουργό, το οποίο δεν είναι εύκολο στην εκτέλεση και στο τέλος ταπεινώνεται από τον πρωταγωνιστή Walther. Ο συμβολισμός του Wagner σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι καθόλου παρασκηνιακός, αλλά αντιθέτως εμφανίζεται στο προσκήνιο με τον χαρακτήρα Walther να αντικατοπτρίζει τον αυθεντικό Γερμανό, με ένα ευγενές και αξιοπρεπές ύφος, ενώ στον Beckmesser προσδίδονται τα χαρακτηριστικά των στερεοτύπων, που είχαν οι Γερμανοί της εποχής, για τους εβραίους. Ο Wagner φρόντισε να τα τοποθετήσει τα στερεότυπα αυτά με έναν τρόπο που δε θα έδινε έμφαση περισσότερο στις προσωπικές του αντιλήψεις, αλλά θα εξέθετε και θα τόνιζε τα χαρακτηριστικά που πρόσδιδε η γερμανική κοινωνία στους εβραίους εκείνη την εποχή. Ας μην ξεχνάμε ότι η πρεμιέρα ήταν το 1868, όπου έναν χρόνο αργότερα ο Ότο φον Μπίσμαρκ, παραχώρησε ίσα δικαιώματα σε όλους τους εβραίους της Γερμανίας. Το μεγαλύτερο αντίκτυπο του *Die Meistersinger* έγκειται στον 20ο αιώνα και τη δημοκρατία της Βαϊμάρης, η οποία αποδέχεται το έργο, ως μέρος της γερμανικής ταυτότητας του κράτους.[16] Μερικά χρόνια αργότερα θα υιοθετηθεί και από το ναζιστικό κόμμα σαν μέρος της προπαγάνδας τους, βλέποντας την αποδοχή που είχε το έργο από τον κόσμο σε συνδυασμό με την καταρρέουσα γερμανική οικονομική και κοινωνική κατάσταση.

[16] Bacht Nikolaus, *Music Theatre and Politics in Germany, 1848 to the Third Reich* (Aldershot, England: Ashgate, 2006), 94

2.3 *Parsifal*: Το μουσικό δράμα και επιδράσεις του στην κοινωνία

2.3.1 Το υπόβαθρο και ο συμβολισμός του μουσικού δράματος *Parsifal*

Η κωμική όπερα *Die Meistersinger von Nürnberg* δεν αποτέλεσε το μοναδικό αμφιλεγόμενο και αρκετά συζητήσιμο έργο του Wagner. Το μουσικό δράμα *Parsifal*, το οποίο γράφτηκε με τη στροφή του προς το χριστιανισμό, με τον ξεχωριστό του συμβολισμό, προσπάθησε να περάσει, υποσυνείδητα κατά κύριο λόγο, κοινωνικά μηνύματα, στα οποία εκφράζονται κάποιες από τις απόψεις του Wagner, τις οποίες διαμόρφωσε προς το τέλος της ζωής του. Πράγματι η στροφή αυτή του Wagner προς το χριστιανισμό μπορεί να προκαλεί εντύπωση, όμως έρχεται πάντα σε μια σύμπνοια με τις εθνικιστικές και αντισημιτικές του τάσεις. Θεωρεί ότι η Γερμανία θα επιβιώσει στο πνεύμα μιας φυλής, η οποία θα διακρίνεται από κοινά χαρακτηριστικά, όπως είναι οι θρησκευτικές πεποιθήσεις. Αναπόφευκτα σε αυτό το σημείο, ακόμα και αν δεν είχε αντισημιτικές πεποιθήσεις από τα προηγούμενα χρόνια, οι εβραίοι θα αποτελούσαν ουσιαστικό εμπόδιο στην υλοποίηση αυτής της θεωρίας. Αυτή τη φορά η προσέγγιση έρχεται πιο κοντά σε φυλετικά και θρησκευτικά πλαίσια, παρά σε πλαίσια καλλιτεχνικής φύσεως, όπως τους κατηγορούσε νωρίτερα για τη ρηχότητα της μουσικής τους και έριχνε τις ευθύνες στον Mendelssohn και στον Meyerbeer.

Το βασικό μοτίβο του μουσικού δράματος *Parsifal* προέρχεται από τον ομώνυμο αρθουριανό μύθο του *Percival*. Ο μύθος έχει τις απαρχές του στον πρώιμο Μεσαίωνα, από όπου οι τροβαδούροι άντλησαν τις λαϊκές παραδόσεις και δημιούργησαν τις δικές τους εκδόσεις. Ως μύθος, έχει πολλές εκδοχές, καθώς κλείνει τουλάχιστον μια χιλιετία ύπαρξης, με πολλές από τις εκδοχές να αλλάζουν και το βασικό περιεχόμενο. Όσο προχωρούσαν τα χρόνια στο Μεσαίωνα έπαιρνε μια πιο καθαρή μορφή η οποία φαίνεται να εκτυλίσσεται γύρω από το Άγιο Δισκοπότηρο. Συγκεκριμένα ο Wagner χρησιμοποίησε ως πηγή το ποίημα σε μορφή έπους, που τοποθετείται χρονικά στο 13^{ο} αιώνα, από τον Wolfram von Eschenbach (1170-1220), το οποίο χαρακτηρίζεται από μια θρησκευτική ευλάβεια.[17] Ο ομώνυμος πρωταγωνιστής του έργου, παρουσιάζεται ως ένας αφελής και αθώος νεαρός, ο οποίος, ζώντας υπό την προστασία της μητέρας του, δε δείχνει ότι γνωρίζει πολλά για τον εαυτό του και για τον έξω κόσμο. Μάλιστα δε γνωρίζει ούτε το όνομά του. Είναι πολύ συχνό φαινόμενο, λοιπόν, από ερευνητές, οι οποίοι εξετάζουν τις κοινές γραμμές μεταξύ του μουσικού δράματος *Parsifal* και έργων όπως η κωμική όπερα *Die Meistersinger* ή το μουσικό δράμα *Siegfried*, να διακρίνουν τις διαφορές που έχει ο Parsifal σαν χαρακτήρας από τον Walther ή τον Siegfried, ως προς την αθωότητα και την αφέλειά του, ενώ οι δύο τελευταίοι παρουσιάζονται ως περήφανοι, επιβλητικοί έως και χαρισματικοί. Παρόλα αυτά υπάρχουν και κοινοί άξονες συμμετρίας με το μουσικό δράμα *Der Ring*, όπως η

[17] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 2

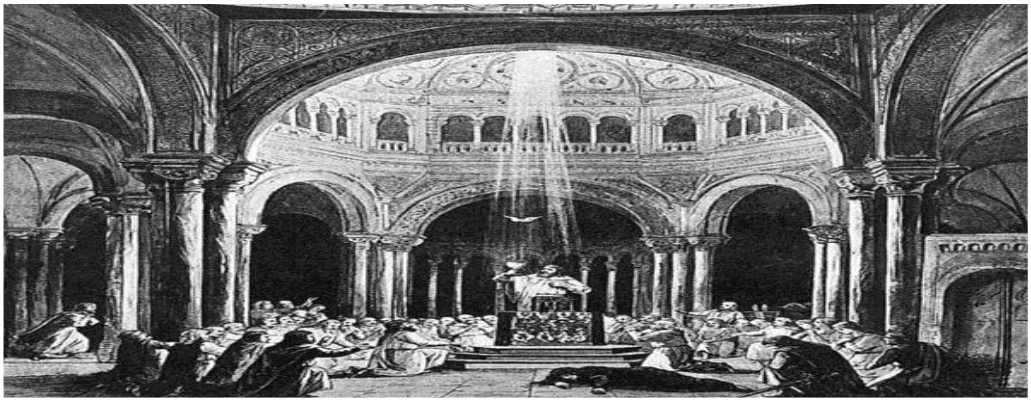
κατηγοριοποίηση χαρακτήρων, όπως ο Amfortas με τον Wotan, ως το πρότυπο των διεφθαρμένων βασιλέων, καθώς και η κοινή θέση των χαρακτήρων Alberich και Klingsor, οι οποίοι αποτελούν τη μορφή του κακού που θυσιάζουν ακόμα και την αγάπη για την ενίσχυση της δύναμής τους.[18] Σε σχέση με τον Wolfram, ο *Parsifal* του Wagner διαφέρει σε μερικά σημεία. Οι προαναφερόμενοι χαρακτήρες (Parsifal, Amfortas, Klingsor) παρουσιάζονται σε σχετικά παρόμοιες εικόνες, δηλαδή ως καθαρόαιμοι και αγαθοί, αλλά υπάρχουν άλλοι βασικοί χαρακτήρες όπως η Kundry, η οποία αποτελεί ένα κράμα πολλών χαρακτήρων στο έργο του Wolfram, όπως η Sigune, η Orgeluse και η Cundrie, οι οποίοι έχουν διαφορετικό ρόλο και διαφορετικό τρόπο αλληλεπίδρασης με τον Parsifal.[19] Τέλος όσο αφορά το Άγιο Δισκοπότηρο, ο Wagner χρησιμοποιεί μια διαφορετική ερμηνεία από τον Wolfram, τον οποίο κατηγορεί, μέσα από ένα γράμμα του στη Mathilde Wesendonk, ότι επέλεξε μια «αδιάφορη» ερμηνεία του Δισκοπότηρου, παρά τις επιλογές που είχε καθώς χρησιμοποιείται ως ένας πολύτιμος λίθος ο οποίος παρέχει τροφή και νερό. Ο Wagner χρησιμοποιεί την πιο χριστιανική έκδοση του θρύλου και προσδιορίζει το Άγιο Δισκοπότηρο, ως την κούπα από όπου ήπιε ο Χριστός στο Μυστικό Δείπνο, και στο οποίο ο Ιωσήφ από την Αριμαθαία συγκέντρωνε το Αίμα του κατά τη διάρκεια της σταύρωσής Του, το οποίο γνωστοποιείται στο έργο από το πρώτο μέρος μέσω του χαρακτήρα του Gurnemanz.[20]

Ένας από τους πιο συνηθισμένους χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στο έργο είναι η σύνδεση που εμφανίζει με το χριστιανισμό, καθώς η υπόθεση εκτυλίσσεται σε ένα χριστιανικό βασίλειο και ασχολείται με χριστιανικά κειμήλια, στα οποία αποδίδονται έντονοι συμβολισμοί (Άγιο Δισκοπότηρο, Ιερή Λόγχη). Επομένως είναι φυσικό να γίνουν παραλληλισμοί και σε επίπεδο χαρακτήρων. Έχουμε τον δραματικό χαρακτήρα του βασιλιά Amfortas, τον βασιλιά του Δισκοπότηρου ως τον χριστιανό βασιλιά, στον οποίο εμφανίζονται κάποια μοτίβα από τη ζωή του Ιησού Χριστού, με εμφανείς και λεπτομερείς διαφορές. Ο Ιησούς Χριστός στη χριστιανική παράδοση είναι αθώος και θυσιάστηκε για τους αμαρτωλούς. Ο θάνατος του αποσκοπούσε στη λύτρωση των αμαρτωλών και ακόμα και το τραύμα του από το δόρυ δείχνει την αθωότητά του. Από την άλλη ο βασιλιάς Amfortas είναι αμαρτωλός και επιδιώκει το θάνατο για την προσωπική του λύτρωση. Επίσης το τραύμα από το δόρυ υποδηλώνει την αμαρτωλή του φύση και την τιμωρία που επέρχεται εξαιτίας της. Ταυτόχρονα κυριαρχεί και μια μεγάλη αντίθεση ως προς την ουσιαστική αμαρτία, που «φιγουράρει» στο επίκεντρο του έργου, το αμάρτημα της πατροκτονίας, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τον Ιησού, ο οποίος υποκύπτει στο θέλημα του Πατρός.[21]

Συνεπώς αυτό που διαπιστώνουμε είναι ότι ο Wagner χρησιμοποιεί απλά παραλληλισμούς. Σε γενικές γραμμές ο ρόλος του χριστιανισμού βρίσκεται σε ένα πα-

[18] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 32
[19] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 37-38
[20] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 44
[21] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 48

ρασκηνιακό περιβάλλον. Όπως στην όπερα *Lohengrin*, όπου το αγνό και αθώο αρχαίο παρελθοντικό περιβάλλον βρίσκεται πίσω από την κυρίως πλοκή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και εδώ ο χριστιανισμός τοποθετείται ως φόντο της κύριας πλοκής. Οι διαφορές βέβαια βρίσκονται στο γεγονός ότι αναμειγνύονται πολλά στοιχεία του χριστιανισμού στα τεκταινόμενα της κύριας πλοκής, πέρα από τα ιερά κειμήλια. Μέρος της πλοκής είναι και οι θρησκευτικές τελετουργίες. Σε αυτό το κομμάτι ο Wagner δεν πραγματοποιεί κάποια άμεση σύνδεση με τις πραγματικές χριστιανικές τελετουργίες, αλλά τις μεταμορφώνει στα πλαίσια του δευτερεύοντος κόσμου που απεικονίζει μέσα από το έργο του. Αυτό δε σημαίνει ότι είναι τελετουργικά διαφορετικής φύσης. Απλά απεικονίζουν μια διαφορετική, πιο συναισθηματική προσέγγιση στη γνωστή επιτέλεση της Θείας Ευχαριστίας. Στόχος του ήταν η σύνδεση του δράματος του Άγιου Δι-



Εικόνα 2.4: *Paul von Joukowsky, Σκηνικός σχεδιασμός της Τρίτης Πράξης του Parsifal του Wagner* (1882)

σκοπότηρου με τη Θεία Ευχαριστία, προκειμένου να του δώσει μια πιο υλική υπόσταση σε ένα γνωστό μοτίβο, το οποίο οι θεατές θα αναγνώριζαν. Για το λόγο αυτό ακολούθησε αρκετά πιστά την πορεία αυτής της λειτουργίας, παίρνοντας μάλιστα συμβουλές από τον καθολικό ιερέα Petrus Hamp, ο οποίος του εξήγησε τόσο την τυπική σειρά των διαδικασιών της λειτουργίας, όσο και τη σημασία της κάθε ενέργειας.[22] Με αυτόν τον τρόπο δείχνει την ενσωμάτωσή των τελετουργιών στα πλαίσια της όπερας και επίσης καταφέρνει να αποδώσει μια άμεση επαφή της θρησκείας με τον άνθρωπο, μέσω των συμβολισμών του. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τα χριστιανικά σύμβολα δεν είναι για να καταφύγει σε κάποιο δογματισμό, το οποίο θα ερχόταν σε αντίθεση με αυτό που έκανε, δηλαδή την τέχνη, αλλά για να αποκαλύψει, να παρουσιάσει και να υποστηρίξει αλήθειες που δεν υπάγονται σε κάποιο συγκεκριμένο δόγμα μιας θρησκείας. Πιο συγκεκριμένα, ο Wagner στόχευε στο να μη δεσμεύεται η πνευματικότητα του μουσικού δράματος *Parsifal* από τις χριστιανικές του αναφορές και προσεγγίσεις.[23] Επομένως δε μπορούμε να εκλάβουμε το έργο ως χριστιανικό δράμα, καθώς οι συμβολισμοί αυτοί απλά οδηγούν σε μια διαφορετική πνευματική εμπειρία, διαφορετική από τα θρησκευτικά δόγματα.

Όλα αυτά μας οδηγούν στο να κατανοήσουμε βαθύτερα τη σχέση που είχε αναπτύξει με τον χριστιανισμό ο ίδιος ο Wagner. Στις πρώτες του ρομαντικές όπερες δε

[22] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 96

[23] Carnegy Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre* (New Haven: Yale University Press, 2006), 108

διαφαίνεται να λαμβάνει μια ξεκάθαρη θέση, όσο αφορά την εκπροσώπηση της χριστιανικής λατρείας στα έργα του και οι απόψεις είναι σε μεγάλο βαθμό αμφιλεγόμενες. Στην όπερα *Tannhäuser* παρουσιάζεται μια έμφαση στην πνευματική ουσία του χριστιανισμού και μια κυνική ή ρεαλιστική, για τους Γερμανούς της εποχής, απεικόνιση της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας. Αυτό φαίνεται, μέσα στο έργο, από τη στάση που διατηρεί ο πάπας απέναντι στον Tannhäuser, ο οποίος του αρνείται την απαλλαγή και τη λύτρωση, την οποία ο ίδιος βρίσκει αργότερα μέσω της προσευχής στην Ευλογημένη Παρθένο, όπως του υπέδειξε η Elizabeth, η οποία εμφανίζει αυτήν την πνευματική προσέγγιση στο χριστιανισμό.[24] Η άρνηση του Πάπα έρχεται σε αντίθεση με την πνευματική έννοια του χριστιανισμού, όπου γίνεται λόγος για συγχώρεση, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα μια υλική, ρεαλιστική και καθημερινή αλληλεπίδραση της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας προς τον κόσμο, όπως ακριβώς την έβλεπαν οι λουθηριανοί Γερμανοί, ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα. Από την άλλη πλευρά έχουμε και τον *Lohengrin,* που συγκαταλέγεται στις ρομαντικές όπερες, συγκεκριμένα θεωρείται η τελευταία από τις όπερες της μεσαίας περιόδου του έργου του. Εδώ εμφανίζεται μια διαφορετική εικόνα, όσο αφορά την προσέγγιση του χριστιανισμού. Αν λάβουμε υπ' όψιν τον ιστορικό ρεαλισμό, που πλαισιώνει την ιστορική φαντασία της όπερας *Lohengrin*, βρισκόμαστε σε μια εποχή, στο 10^{ο} αιώνα, όπου ο χριστιανισμός στην κεντρική Ευρώπη περνάει μια κρίση. Η χριστιανική πίστη δεν έχει σταθεροποιηθεί και υπάρχουν πολλές παγανιστικές κοινωνίες. Στον κόσμο του *Lohengrin* εμφανίζονται και τα παγανιστικά γερμανικά στοιχεία, μέσω του χαρακτήρα της Ortrud, αλλά και χριστιανικά στοιχεία μέσω του ίδιου του Lohengrin. Η ουσιώδης διαφορά έγκειται στην προσέγγιση του χριστιανισμού μέσω του Lohengrin, όντας απεσταλμένος του βασιλείου του Άγιου Δισκοπότηρου και όχι της εκκλησίας. Αφενός τονίζεται και εδώ η διαφορά με την πραγματικότητα, καθώς οι απόστολοι του χριστιανισμού θεωρούνται αποκλειστικό δικαίωμα και απόφαση της εκκλησίας, με τον Lohengrin να αποτελεί ένα υπερβατικό στοιχείο, που να χαρακτηρίζεται, από την τάση του Wagner να τονίζει για τη σημασία του χριστιανισμού ως αναγκαιότητα στην ιστορία.[25]

Συνεπώς η χριστιανική παράδοση αντιμετωπίζεται ως ένα μυθολογικό σύνολο με πολλούς συμβολισμούς, τους οποίους προσπαθεί να αναδείξει μέσα από τα έργα αυτά. Η χρήση του χριστιανισμού με αμιγώς συμβολιστική αξία μπορεί εύκολα να δικαιολογηθεί. Αφενός ο κόσμος που παρουσιάζεται στον *Lohengrin* και στον *Parsifal,* αποτελεί ένα είδος ιστορικής φαντασίας, επομένως μια φανταστική και αρκετά ρομαντική προσέγγιση στη φιλοσοφία του χριστιανισμού είναι αποδεκτή σε αυτά τα πλαίσια. Αφετέρου υποδηλώνεται η αντίληψη που είχε σχηματίσει ο Wagner, πάνω σε ότι αφορά τη γερμανική εθνική συνείδηση, η οποία συνδέεται με ένα αρχαίο παρελθόν χαμένο στον χρόνο. Το πιο πιθανό είναι ότι ο Wagner δεν είχε αποστασιοποιηθεί από τον χριστιανισμό, αλλά είχε δώσει μια δική του νέα ερμηνεία στις έννοιες του, που έρχεται πιο κοντά σε ένα πνευματικό επίπεδο, παρά σε μια τυφλή και πιστή

[24] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 84
[25] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 84

αποδοχή των εκκλησιαστικών διατάξεων. Μπορούμε να πούμε ότι στο πρόσωπο της νέας Γερμανίας που οραματιζόταν έβλεπε έναν κόσμο, ούτε ανεξάρτητο από τη θρησκεία ούτε δέσμιο της εκκλησιαστικής παράδοσης, αλλά έναν κόσμο συνδεδεμένο μαζί με τη χριστιανική λατρεία με έναν σωστό και πνευματικό τρόπο.

Όσο αφορά την άλλη πλευρά, που έχει να κάνει με τον χαρακτήρα του Klingsor, διακρίνονται κάποια αντισημιτικά μοτίβα, αλλά κυριότερα η πρόθεση του Wagner να διαχωρίσει τις δύο πλευρές, οι ο οποίες δε διαφέρουν και πολύ αν σκεφτεί κανείς ότι και ο Amfortas αλλά και ο Klingsor διοικούν βασίλεια, τα οποία έχουν υποστεί φθορά, που οφείλεται κατά κύριο λόγο στην προσωπική τους διαφθορά και επιζητάνε το Άγιο Δισκοπότηρο, ώστε να «διορθώσουν» μια μη ευνοϊκή για τους ίδιους κατάσταση. Είδαμε και πριν ότι ο Amfortas χρειάζεται το Άγιο Δισκοπότηρο για τις θεραπευτικές ιδιότητες που έχει. Όμως ο Klingsor προσκομίζει διαφορετικά χαρακτηριστικά και αποτυπώνει την κοσμοθεωρία του Schopenhauer, περί της βούλησης του ανθρώπου, καθώς ήθελε να γίνει μέλος των Ιπποτών του Δισκοπότηρου, όμως οι αμαρτωλές σκέψεις του τον εμπόδιζαν. Η θέλησή του παρόλα αυτά τον ώθησε να αναζητήσει ακραίες λύσεις για το πρόβλημά του, που εν τέλει πέτυχε μέσω του ευνουχισμού του. Αυτός είναι και ο λόγος που εξορίζεται από του βασίλειο του Δισκοπότηρου και παρουσιάζει μια εκδικητική διάθεση, λόγω αυτής της εξορίας.[26] Ο μαγικός του κήπος παρουσιάζεται εξωτικός και απόκοσμος. Ο Wagner ήθελε να δώσει έναν αφύσικο τόνο στο μέρος αυτό και να δημιουργήσει έναν κόσμο ψευδαισθήσεων, που παρά την επιφανειακή ομορφιά του, να λειτουργεί ως στοιχείο αποπροσανατολισμού, δείγμα της μαγείας του Klingsor.[27] Ο Parsifal καλείται να καταλάβει τη διαφορά αυτού του φαινομενικά όμορφου αλλά ψευδούς στοιχείου, με τον αληθινό και αγνό κόσμο, ο οποίος έρχεται μέσα από το Άγιο Δισκοπότηρο και την Ιερή Λόγχη. Για αυτό και ο κόσμος αυτός στο τέλος «καταρρέει». Το σημαντικό εδώ είναι ότι ο Klingsor αποτυπώνει τα εβραϊκά στερεότυπα, που ήταν γνωστά στην εποχή. Μέσα από το έργο φαίνονται καθαρά από δύο στοιχεία. Το πρώτο είναι ότι ο Klingsor έρχεται αντιμέτωπος με τους Ιππότες του Δισκοπότηρου, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τον χριστιανισμό, σε συμβολικό βαθμό τουλάχιστον. Το δεύτερο είναι η ακόρεστη δίψα για συνεχή αύξηση της δύναμης του, το οποίο αφενός αποτελεί το αντίθετο στοιχείο της ταπεινότητας, που πρεσβεύει ο χριστιανισμός και αφετέρου χρησιμοποιεί τη δύναμη αυτή για να δημιουργήσει κάτι επιφανειακά όμορφο, όπως είναι ο κήπος, ο οποίος χάνεται όταν εκτίθεται στην αληθινή δύναμη της Ιερής Λόγχης. Εδώ το αντισημιτικό στερεότυπο που φαίνεται ότι προσπαθεί να προβάλει ο Wagner, είναι η συνεχής και μανιώδης απόκτηση πλούτου, η οποία στο τέλος δεν έχει καμία ουσία, καθώς με τον θάνατο παραμένει μόνο η ψυχή του ανθρώπου, μπροστά στο αληθινό φως του Κυρίου.

[26] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 50
[27] Carnegy Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre* (New Haven: Yale University Press, 2006), 108

2.3.2 Η πλοκή του μουσικού δράματος *Parsifal* και η πορεία του στο πέρασμα των χρόνων

Το μουσικό δράμα *Parsifal* προδιαγράφει μια αρκετά μακροσκελή εκτέλεση, με τη διάρκεια του συνολικού έργου να κυμαίνεται στις τέσσερις ώρες. Ξεκινώντας με ένα πρελούδιο το οποίο διαρκεί για περίπου δεκατέσσερα λεπτά, έρχεται η Πρώτη Πράξη. Η σκηνή ξεκινάει με τους Ιππότες του Δισκοπότηρου να βρίσκονται σε ένα δάσος κοντά στο κάστρο τους. Ο Gurnemanz, ο οποίος είναι ο γηραιότερος από τους ιππότες, τους οδηγεί στην πρωινή τους προσευχή, όταν καταφθάνει ο βασιλιάς Amfortas με την ακολουθία του, ο οποίος είναι τραυματίας από τη δική του Ιερή Λόγχη, με το τραύμα να δείχνει ότι δεν επουλώνεται. Καθώς ο Gurnemanz προσπαθεί να μάθει τον τρόπο με τον οποίο τραυματίστηκε ο βασιλιάς, κάνει την εμφάνισή της η Kundry, η οποία του δίνει ένα φιαλίδιο με βάλσαμο από την Αραβία. Ο βασιλιάς έρχεται για να λουστεί στα ιαματικά νερά της Ιερής Λίμνης και παράλληλα αναζητά τον Gawain και τον ενημερώνουν ότι έφυγε βιαστικά προκειμένου να βρει θεραπεία για τον βασιλιά του. Ο βασιλιάς μελαγχολεί για αυτόν τον αυθορμητισμό, καθώς ο δικός του αυθορμητισμός είχε ως αποτέλεσμα να βρεθεί στο βασίλειο του Klingsor και να δεχθεί αυτό το τραύμα. Στη συνέχεια δέχεται το φιαλίδιο και ευχαριστεί την Kundry, η οποία τον παροτρύνει να προχωρήσει γρήγορα με τη διαδικασία για το μπάνιο του. Η ακολουθία του βασιλιά κατευθύνεται προς την Ιερή Λίμνη και οι ιπποκόμοι που βρίσκονταν μαζί με τον Gurnemanz, αναρωτιούνται για την ποιότητα του χαρακτήρα της Kundry. Αφού ο ίδιος τους εξηγεί ότι βοηθάει συχνά τους Ιππότες του Δισκοπότηρου, οι ιπποκόμοι εξακολουθούν να πιστεύουν ότι είναι μάγισσα και αναρωτιούνται αν μπορεί να επιστρέψει την Ιερή Λόγχη στο βασίλειο του Δισκοπότηρου. Εδώ ο Gurnemanz εξηγεί ότι αυτό θα πρέπει να το κάνει κάποιος άλλος, αναφέροντας πως ο βασιλιάς, ενώ βρισκόταν στο βασίλειο του Klingsor, αποπλανήθηκε από μια γυναίκα και έτσι ο Klingsor βρήκε την ευκαιρία να τον πληγώσει με την ίδια του τη Λόγχη και πως το τραύμα αυτό φέρνει μαζί με τον πόνο και μεγάλη ταπείνωση για τον βασιλιά και έτσι δεν πρόκειται να επουλωθεί το τραύμα μόνο του.

Καθώς γυρνάει η ακολουθία από το μπάνιο του βασιλιά, ο οποίος νιώθει «ελαφρύτερα» τον πόνο του, ο Gurnemanz εξηγεί στους ιπποκόμους του για το πώς το Άγιο Δισκοπότηρο και η Ιερή Λόγχη βρέθηκαν υπό την προστασία του Titurel, πατέρα του βασιλιά Amfortas, ενώ στη συνέχεια τους εξηγεί την ιστορία του Klingsor και το πώς οδηγήθηκε σε αυτήν την κατάσταση, επιζητώντας εκδίκηση από τους Ιππότες του Δισκοπότηρου (με τον ευνουχισμό του και την εξορία του). Η κλίση του προς τις σκοτεινές μαγικές τέχνες τον φέρνει αντιμέτωπο με τους Ιππότες και στον κήπο του έχει τις Λουλουδοκόρες οι οποίες έχουν ως σκοπό να τους αποπλανήσουν. Ο Klingsor κατέχει την Ιερή Λόγχη και επιθυμεί να αποκτήσει και το Άγιο Δισκοπότηρο. Τέλος τους αναφέρει για το όραμα του βασιλιά, από το μαθαίνει ότι τελικά θα βρεθεί «ένας που από άγνοια και συμπόνια» (“Durch Mitleid wissend, der reine Tor”) θα θεραπεύσει το τραύμα του. Την ίδια στιγμή κάποιοι ιππότες φωνάζουν καθώς ένας άγνωστος νεαρός σκότωσε έναν κύκνο. Εμφανίζεται ο νεαρός κυνηγός με ένα τόξο και μια φα-

ρέτρα και ο Gurnemanz τον ρωτάει για ποιο λόγο σκότωσε τον κύκνο και παρά την αλαζονεία του, μετά από έναν σύντομο διάλογο με τον Gurnemanz μετανιώνει για αυτή του την ενέργεια και σπάει το τόξο του. Ο Gurnemanz του ζητάει να προσδιορίσει τα στοιχεία της καταγωγής του και τους λόγους για τους οποίους βρίσκεται εδώ. Ο νεαρός απαντάει ότι δε γνωρίζει τίποτα, ούτε καν το όνομά του. Τα μοναδικά πράγματα που γνωρίζει είναι το όνομα της μητέρας του Herzeleide (Θλιμμένη Καρδιά) και ότι το τόξο αποτελεί προσωπική του κατασκευή. Σε αυτό το σημείο η Kundry έχοντας ακούσει τη συζήτηση, επεμβαίνει και ισχυρίζεται πως ο πατέρας του νεαρού ήταν ο φημισμένος ιππότης Gamuret, ο οποίος πέθανε στη μάχη και για αυτόν τον λόγο η μητέρα του δεν του επιτρέπει να μάθει να χειρίζεται ξίφος. Καθώς ο νεαρός εξηγεί ότι είδε τους ιππότες στο δάσος και έσπευσε να τους ακολουθήσει, η Kundry γελώντας απάντησε ότι είδε μετά τη μητέρα του να πεθαίνει από τη θλίψη της. Ο νεαρός συναισθηματικά φορτισμένος προσπαθεί να επιτεθεί στην Kundry, αλλά καταλήγει στο έδαφος βυθισμένος στη θλίψη του. Η Kundry θέλοντας να ξεκουραστεί ξαπλώνει στα χαμηλά φυτά του δάσους και, ευχόμενη να μην ξανασηκωθεί, χάνεται. Ο Gurnemanz καλεί τον νεαρό να έρθει στο κάστρο και να παρακολουθήσει τη λειτουργία του Αγίου Δισκοπότηρου και έτσι τελειώνει η πρώτη σκηνή.

Ένα ιντερλούδιο μας οδηγεί στη δεύτερη σκηνή, όπου βρισκόμαστε στην Αίθουσα του Δισκοπότηρου, με τους ιππότες συγκεντρωμένους να είναι έτοιμοι να λάβουν τη Θεία Κοινωνία. Ακούγεται η φωνή του Titurel που παροτρύνει τον Amfortas να αποκαλύψει το Άγιο Δισκοπότηρο, εκείνος όμως αρνείται θεωρώντας τον εαυτό του ανάξιο και ντροπιασμένο. Παρόλα αυτά με τη διαταγή του Titurel και τις παροτρύνσεις των Ιπποτών αποκαλύπτει το Άγιο Δισκοπότηρο. Όλοι ετοιμάζονται να κοινωνήσουν εκτός του Amfortas, ο οποίος καταρρέει στο τέλος και του νεαρού, ο οποίος έχει μείνει σαστισμένος από το πρωτόγνωρο για εκείνον θέαμα. Εδώ ο Wagner χρησιμοποιεί τη χορωδία των νέων για να πλαισιώσει το μοτίβο του Δισκοπότηρου, προσωποποιώντας με ανάμεικτες ανδρικές και γυναικείες φωνές τον Λυτρωτή που προσφέρει το Αίμα του και τις ψηλές φωνές των αγοριών ως το Δισκοπότηρο, που προσφέρει το κρασί του.[28] Σε αυτό το σημείο, που αφορά την παρουσίαση του Δισκοπότηρου, ο Wagner απομακρύνεται από τα διατονικά πλαίσια, με σκοπό η μουσική του να καλύψει με ένα πέπλο μυστηρίου και απορίας τη σκηνή, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την απόκοσμη και μυστική φύση του Δισκοπότηρου. Προς το τέλος της τελετής ο Gurnemanz ρωτάει τον νεαρό αν κατάλαβε τι είδε και στη συνέχεια δίνοντάς του άδεια να φύγει τον προειδοποιεί να μην κυνηγήσει ξανά κύκνους. Η σκηνή τελειώνει με μια φωνή να επαναλαμβάνει την προφητεία «ένας που από άγνοια και συμπόνια».

Προχωράμε στη Δεύτερη Πράξη. Το σκηνικό έχει αλλάξει και βρισκόμαστε στο μαγικό κάστρο του Klingsor, όπου εκείνος εμφανίζει την Kundry μέσω της μαγείας καλώντας την με τα ονόματά της (Πρώτη Μάγισσα, Ρόδο της Κόλασης, Ηρωδιάδα, Γκουντρίγκια), ενώ στο τέλος ξυπνάει ακούγοντας το όνομα Kundry. Αυτή τη φορά η

[28] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 208-209

μορφή της είναι ίδια με εκείνη που χρησιμοποίησε με σκοπό να αποπλανήσει τον Amfortas. Παράλληλα, ο νεαρός προχωράει στο δάσος και πλησιάζει προς το κάστρο του Klingsor, ο οποίος στέλνει τους μαγεμένους ιππότες του να τον πολεμήσουν, αλλά αφού τους νικήσει ο νεαρός, ο Klingsor τον καταριέται μαζί με όλους τους ιππότες. Πλέον το κάστρο του εξαφανίζεται και τη θέση του παίρνει ένας μαγεμένος κήπος. Στην επόμενη σκηνή του κήπου ο Klingsor παροτρύνει την Kundry να τον βοηθήσει, αποπλανώντας τον νεαρό, ο οποίος μπαίνοντας στον κήπο αντικρίζει γύρω του τις Λουλουδοκόρες, οι οποίες τον καλούν κοντά τους με μανία, η οποία αυξάνεται όσο περνάει η ώρα. Εκείνος φτάνει σε σημείο να θέλει να φύγει, ώσπου ακούγεται από μια γνώριμη φωνή "Parsifal", με τον νεαρό να σταματάει και να θυμάται ότι έτσι τον είχε ονομάσει η μητέρα του. Ξαφνικά οι Λουλουδοκόρες απομακρύνονται και εμφανίζεται η Kundry, η οποία τον φώναξε και εκείνος ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα. Ο Parsifal πιστεύει ότι βρίσκεται σε κάποιο όνειρο και αναρωτιέται πώς η Kundry γνωρίζει το όνομα του. Εκείνη του εξηγεί ότι η μητέρα του της το είπε, ζητώντας της να τον προσέχει, ώστε να μην έχει την ίδια μοίρα με τον πατέρα του. Ο Parsifal πλέον νιώθει τύψεις, ενώ εκείνη του υπόσχεται πως με ένα φιλί θα νιώσει την αγάπη της μητέρας του να τον περικλείει. Με το που τη φιλάει όμως, νιώθει έναν δυνατό πόνο στα πλευρά και καταλαβαίνει εκείνη τη στιγμή τα πάθη του βασιλιά Amfortas και απομακρύνεται από την Kundry, η οποία του ενοχλημένη του ζητάει να δείξει και για εκείνη συμπόνια, καθώς είναι καταραμένη να περιπλανιέται αιώνια στη γη έχοντας γελάσει με τον Ιησού Χριστό, βλέποντάς τον πάνω στον Σταυρό. Πλέον δε μπορεί να κλάψει αλλά μόνο να γελάσει, κάτι που δικαιολογεί τις αντιδράσεις της και είναι υποδουλωμένη στον Klingsor. Ο Parsifal απτόητος ζητάει να τον οδηγήσει στον Amfortas και επιμένει παρά τις παρακλήσεις της να παραμείνει μαζί της για μια ώρα ακόμα, με συνέπεια να τον καταραστεί να μην καταφέρει να βρει ποτέ το Βασίλειο του Δισκοπότηρου και να περιπλανιέται και ο ίδιος αιώνια. Έχοντας αποτύχει ζητάει τη βοήθεια του Klingsor, ο οποίος εμφανίζεται και εκτοξεύει την Ιερή Λόγχη στον Parsifal, ο οποίος την πιάνει και σχηματίζει έναν σταυρό. Στη συνέχεια το κάστρο του Klingsor καταρρέει και ο ίδιος εξαφανίζεται.

Εικόνα 2.5*: Paul von Joukowsky, Σκηνικός σχεδιασμός της Δεύτερης Πράξης του Parsifal του Wagner, Ο μαγικός κήπος του Klingsor* (1882)

Η Τρίτη Πράξη ξεκινάει μέσα στο Βασίλειο του Δισκοπότηρου, αλλά αυτή φορά με ένα χρονικό άλμα στο μέλλον. Ο Gurnemanz εμφανίζεται πάλι αυτή τη φορά πιο γέρος και κουρασμένος. Μπροστά του ξεπροβάλει η Kundry, η οποία είναι έτοιμη να καταρρεύσει, αλλά την επαναφέρει με νερό από την Ιερή Πηγή. Όντας Μεγάλη Παρασκευή, ο Gurnemanz σκέφτεται αν αυτό έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία. Στη συνέχεια εμφανίζεται ένας πάνοπλος ιππότης με κλειστή περικεφαλαία, τον οποίο στα-

ματάει ο Gurnemanz, λέγοντας του ότι απαγορεύονται τα όπλα σε αυτό το βασίλειο. Ο ιππότης απομακρύνει την περικεφαλαία κατεβάζει το όπλο του, το οποίο ο Gurnemanz καταλαβαίνει αμέσως ότι είναι η Ιερή Λόγχη και ταυτόχρονα αναγνωρίζει τον ίδιο τον νεαρό. Ο Parsifal αναφέρει την ισχυρή θέληση που είχε να επιστρέψει στον Amfortas παρά τα δεινά που πέρασε τόσα χρόνια αναζητώντας το βασίλειο του Δισκοπότηρου. Ο Gurnemanz του εξηγεί πως η κατάρα που τον απέτρεπε από την αναζήτησή του είχε αρθεί και παράλληλα του επισημαίνει την τραγική κατάσταση που επικρατεί στο βασίλειο, με το θάνατο του Titurel και την άρνηση του Amfortas να τελέσει την τελετουργία του Δισκοπότηρου, περιμένοντας έναν άξιο ιππότη να πάρει τη θέση του. Στη συνέχεια του εξηγεί ότι αυτός είναι ο ιππότης για τον οποίο μιλάνε οι προφητείες και τον παροτρύνει να έρθει μαζί του στο κάστρο, όπου θα γίνει η κηδεία του Titurel, και να τελέσει το «καθήκον» του. Ο Parsifal βαπτίζει την Kundry και ξεκινάνε όλοι μαζί για το κάστρο.

Ακολουθεί ένα ιντερλούδιο με πιο ζοφερό χαρακτήρα που θα οδηγήσει στην επόμενη και τελευταία σκηνή. Μέσα στο κάστρο του Δισκοπότηρου ακολουθεί η προετοιμασία της λειτουργίας. Σε αυτό το σημείο έρχεται στη σκηνή ο Amfortas πάνω στο κρεβάτι του, ο οποίος τοποθετείται μεταξύ του Δισκοπότηρου και του φέρετρου του Titurel, από τον οποίο ζητάει με έντονη φωνή να τον απαλλάξει από τα βάσανά του, εκφράζοντας την επιθυμία του να πεθάνει και εκείνος. Οι Ιππότες του Δισκοπότηρου παροτρύνουν τον Amfortas να αποκαλύψει το Άγιο Δισκοπότηρο, αλλά ο Amfortas, νικημένος από τα πάθη του και μέσα σε έντονη συναισθηματική φόρτιση, τονίζει ότι δεν θα το ξαναδείξει ποτέ και δίνει διαταγή να τον σκοτώσουν, προκειμένου να απαλλαχτεί από το βασανιστήριο του πόνου του και της ατίμωσης που έφερε στον εαυτό του και στο Βασίλειο του Δισκοπότηρου. Εκείνη τη στιγμή, ο Parsifal βγαίνει μπροστά ισχυριζόμενος ότι μόνο ένα όπλο μπορεί να θεραπεύσει την πληγή και χωρίς δισταγμό με την Ιερή Λόγχη αγγίζει το πλευρό του Amfortas και τον θεραπεύει. Στη συνέχεια διατάζει την αποκάλυψη του Δισκοπότηρου. Καθώς όλοι οι παρόντες γονατίζουν με ευλάβεια, η Kundry, απελευθερωμένη πλέον από την κατάρα της, πέφτει νεκρή στο έδαφος, ενώ ένα άσπρο περιστέρι κατεβαίνει και στέκεται πάνω από το κεφάλι του Parsifal. Το Άγιο Δισκοπότηρο πλημμυρίζεται από μια λάμψη ενός «θεϊκού» φωτός και ακούγεται μια δοξαστική μελωδία, που φαίνεται ότι προέρχεται από τους ουρανούς. Αυτό είναι και το τέλος του μουσικού δράματος *Parsifal*.

Η επίσημη πρεμιέρα του έργου ήταν στις 26 Ιουλίου του 1882, στο Festspielhaus του Bayreuth, υπό τη διεύθυνση του εβραϊκής καταγωγής Γερμανού Hermann Levi. Δύο χρόνια νωρίτερα, βέβαια, στις 12 Νοεμβρίου του 1880 είχε δοθεί μια ιδιωτική παράσταση για τον Λουδοβίκο Β' της Βαυαρίας, στο θέατρο της Αυλής του Μονάχου. Για τα πρώτα είκοσι χρόνια μετά την πρεμιέρα, το έργο ανέβαινε μόνο στα πλαίσια του Festspielhaus του Bayreuth, με εξαίρεση οκτώ ιδιωτικές παραστάσεις τη διετία του 1884-1885, για τον Λουδοβίκο Β' στο Μόναχο. Ο Wagner αφενός επιζητούσε με αυτήν την μονοπωλιακή τακτική να εξασφαλίσει ένα σταθερό εισόδημα για την οικογένειά του και αφετέρου προσπαθούσε να προστατέψει την ποιότητα του έργου, καθώς πίστευε ότι μόνο στο Festspielhaus του Bayreuth θα μπορούσε να διατη-

ρηθεί αναλλοίωτη η ποιότητα του έργου του, λόγω της πολύπλοκης φύσης του.[29] Η απόφαση για τη διατήρηση του μονοπωλίου του μουσικού δράματος *Parsifal* άρθηκε τον Ιανουάριο του 1914. Εκείνη την περίοδο πολλές εταιρίες που ανέβαζαν όπερες ανακοίνωσαν ότι είχαν ξεκινήσει οι παραγωγές, ενώ κρατούσαν αρκετά καλές σχέσεις με το Bayreuth, όπου δεσμεύονταν να παραμείνουν πιστοί και πρόθυμοι να πραγματοποιήσουν όσα έξοδα χρειαζόταν, προκειμένου να διατηρηθεί η ποιοτική δουλεία, αντάξια της βέλτιστη παράδοσης της Βασιλικής Όπερας. Η υπόσχεση αυτή ανήκει στο Covent Garden, με τον διευθυντή σκηνής να έχει αρκετή προϋπηρεσία με το Bayreuth. Ταυτόχρονα τους παραχωρήθηκαν και πολλά κειμήλια, τα οποία είχαν χρησιμοποιηθεί στις ιδιωτικές παραστάσεις στο Μόναχο.[30]

Έχει ξεκαθαριστεί από πολλούς κριτικούς ότι η χρήση του χριστιανικού στοιχείου, είναι εμφανέστατα συμβολική και ο Chamberlain στην κριτική που έκανε επί του έργου εκτιμούσε ότι ο χριστιανισμός κάνει αισθητή την παρουσία του σε μικρότερα επίπεδα στο μουσικό δράμα *Parsifal* από ότι εμφανίζεται ο παγανισμός στα μουσικά δράματα *Der Ring* ή στον *Tristan*.[31] Τη θέση αυτή τονίσαμε ιδιαίτερα στην προηγούμενη υποενότητα. Παρόλα αυτά κυριαρχεί και η θέση ότι το έργο προωθεί στοιχεία του αρειανισμού, που σχετίζονται με την ιδέες του Arthur de Gobineau. Φεύγουμε πάλι από το θρησκευτικό κομμάτι και επικεντρωνόμαστε σε ένα άλλο τμήμα, που φαίνεται να αναγάγει σε φυλετικές διακρίσεις. Ο Parsifal, ως χαρακτήρας εμφανίζει στοιχεία αγνότητας, και εν τέλει παρουσιάζει μια ισχυρή βούληση να κάνει το καθήκον του. Ο τρόπος που νικάει τον Klingsor μπορεί να σχετίζεται με μια συμβολική απεικόνιση του χριστιανισμού, αλλά αυτό που επισημαίνεται είναι η νίκη του καθαρού και αγνού γερμανικού πνεύματος, απέναντι στις δολοπλοκίες του σημιτικού αρχέτυπου του χαρακτήρα του Klingsor. Ίσως ο λόγος που ο Wagner ήθελε τον χριστιανισμό να βρίσκεται σε συμβολικό υπόβαθρο οφείλεται στο ότι δεν ήθελε να υποσκιάσει την παρουσίαση του υψηλού γερμανικού πνεύματος, μέσω του χαρακτήρα του Parsifal. Γνωρίζουμε επίσης ότι το 1876 ο Wagner είχε μια σύντομη συνάντηση με τον Gobineau, ενώ το 1880 διάβασε το "An Essay in the Inequality of the Human Races", που εκείνος έγραψε, επομένως επικρατεί η άποψη ότι επηρέασε τη σκέψη του στο μουσικό δράμα *Parsifal*.[32] Παρόλα αυτά πρέπει να σημειώσουμε ότι τα προσχέδια του *Parsifal* υπήρχαν τουλάχιστον μια δεκαετία νωρίτερα, ενώ το libretto ολοκληρώθηκε το 1877. Επομένως αυτή η θέση φαίνεται ότι δεν έχει σταθερή υποστήριξη, αλλά εμείς μπορούμε να επισημάνουμε ότι εμφανίζονται σε μεγάλο βαθμό οι απόψεις του Schopenhauer περί της «βούλησης» μέσα από τους χαρακτήρες και ιδιαίτερα μέσα από τον ίδιο τον Parsifal, που ενσωματώνει τον τρόπο με τον οποίο είναι χτισμένο το γερμανικό εθνικό πνεύμα, κατά τον Wagner.

---

[29] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 277

[30] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 294

[31] Kinderman W. & Syer K. R., *A Companion to Wagner's Parsifal* (Rochester, New York: Camden House, 2005), 257

[32] Gutman, Robert W., Wagner: *The Man, His Mind and His Music* (Orlando: Harvest Books, 1990), 406

2.4 Η κληρονομιά του Wagner και η επίδραση των έργων του στον κόσμο

Στις 13 Φεβρουαρίου του 1883, σε ηλικία 69 ετών, ο Wagner πεθαίνει από ανακοπή καρδιάς, στη Βενετία στο Ca'Vendramin Calergi, ένα παλάτι από την εποχή της Αναγέννησης, που βρίσκεται στο Grand Canal. Αφήνει πίσω του έναν αμύθητο πλούτο, όσο αφορά τις τέχνες. Σχετικά με τη μουσική πολλοί είναι αυτοί που ισχυρίζονται ότι με τον Wagner εξερευνούνται τα άκρα της τονικότητας, ιδιαίτερα από το μουσικό δράμα *Tristan und Isolde,* όπου ανοίγει ο δρόμος για την ατονικότητα. Το σημαντικότερο, βέβαια, είναι ότι ένα τεράστιο κοινό αφοσιώθηκε σε αυτόν και το έργο του. Συνθέτες, όπως ο Gustav Mahler, είχαν αφιερώσει τη ζωή τους στον Wagner και τα έργα τους αποτελούσαν μια συνέχεια με την προηγούμενη περίοδο. Άλλοι συνθέτες, όπως ο Anton Bruckner και ο Hugo Wolf, τάχθηκαν υπέρ του Wagner και θαύμαζαν τη μουσική του ιδιοφυία. Το Festival του Bayreuth διατηρήθηκε και διοργανωνόταν από την Cosima και το γιο του, Siegfried, ετησίως ή τουλάχιστον ανά δύο χρόνια. Έως το 1920 οι παραστάσεις γίνονταν υπό την επίβλεψη του Λουδοβίκου Β' και έτσι παρέμειναν αναλλοίωτες, τουλάχιστον έως το 1906, όπου συνταξιοδοτήθηκε η Cosima και το ανέλαβε εξ' ολοκλήρου ο Siegfried Wagner, μέχρι το 1930, με το θάνατό του.

Ο Richard Wagner αφήνει πίσω του μια τεράστια πολιτιστική κληρονομιά για τους Γερμανούς, αφυπνίζοντας την εθνική τους συνείδηση και τα ιδεώδη μιας ελεύθερης και ισχυρής Γερμανίας, χτισμένη πάνω στα γερά θεμέλια μιας ακλόνητης και τεράστιας Γερμανικής παράδοσης. Αλλά δεν έμεινε εκεί. Όχι απλά κατάφερε να αναδείξει τον γερμανικό πολιτισμό, αλλά μετέτρεψε την εθνική τέχνη σε τέχνη παγκόσμιας κλάσης. Μέσα από το έργο του να αποτελεί ένα αψεγάδιαστο παράδειγμα, όσο αφορά τον τρόπο που παρουσιάζει με μεγάλη εκφραστικότητα όλη την πολιτιστική παράδοση και το πνεύμα του γερμανικού έθνους, ενώ κατόρθωσε να αναδείξει αυτήν την παράδοση σε παγκόσμιο επίπεδο, επηρεάζοντας και δρομολογώντας πολλές εθνικές σχολές του κόσμου.[33]

Αυτό ίσως να αποτελεί το μεγαλύτερο επίτευγμα του συνθέτη. Ότι κατάφερε να επιβάλει σε παγκόσμιο επίπεδο την τέχνη του, ως εθνική τέχνη. Ας μην ξεχνάμε ότι επηρέασε και την τέχνη του οπερατικού ρεαλισμού της Ιταλίας γνωστού και ως verismo. Αυτό θα το εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς θα ασχοληθούμε γενικότερα με την Ιταλία. Στον αιώνα αυτόν πέρα από τη δημιουργία της Γερμανίας ανήκει και η γέννηση της Ιταλίας, η οποία είχε και εκείνη τους δικούς της αντιπροσώπους. Με την ίδια μέθοδο θα κληθούμε να εξετάσουμε και εκεί τα γεγονότα, καθώς και το έργο ενός μεγάλου Ιταλού συνθέτη, του Giuseppe Verdi, ώστε να δούμε με ποιον τρόπο επηρέασε και εκείνος την ιταλική εθνική συνείδηση.

[33] Λαμπελέτ Γεώργιος, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημώδης Μουσική* (Εκδόσεις το Ρόδον, 1986), 26-27

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο VERDI ΚΑΙ Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ

3.1 Η ιδέα του Risorgimento

Η Ιταλία ως βασίλειο δεν υφίσταται πριν τα τέλη του 19ου αιώνα, ενώ ως έννοια δεσπόζει από τις αρχές του. Μέσα σε έναν αιώνα που γνώρισε μια πληθώρα επαναστατικών κινημάτων και εθνικών ιδεολογιών, η Ιταλία δε θα μπορούσε να παραγκωνιστεί χωρίς να εντάξει στην ιστορία της αυτό το κεφάλαιο. Όπως και με τη Γερμανία, όμως, επικρατεί μια παρόμοια κατάσταση. Πολλά μικρά βασίλεια τα οποία, έχοντας ως κοινό άξονα τη γλώσσα, θα επιζητήσουν την ένωση και την εθνική ανεξαρτησία τους. Εφόσον όμως η Ιταλία και η Γερμανία έχουν παρόμοια ιστορία, όσο αφορά τη δημιουργία μιας εθνικής ταυτότητας, μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, που θα αποτελέσει τις βάσεις για τη δημιουργία ισχυρών αυτοκρατοριών έως τις αρχές του 20ου αιώνα, ποιος ο λόγος να εμβαθύνουμε στη γέννηση της Ιταλίας, αφού κάτι ανάλογο πραγματοποιήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο; Η απάντηση έγκειται στα πλαίσια της πορείας της ιστορίας που σχημάτισε τη γεωπολιτική κατάσταση των περιοχών αυτών. Αναφερόμαστε σε εντελώς διαφορετικές περιοχές, οι οποίες έχουν σχηματιστεί με διαφορετική εσωτερική και εξωτερική πολιτική και κοινωνική διάρθρωση, ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα και φυσικά έχουν διαφορετικούς λόγους για τους οποίους δεν είχαν σχηματίσει ήδη δυνατές αυτοκρατορίες, όπως η Αγγλία, η Γαλλία, η Ρωσία και η Ισπανία.

Είδαμε ότι όσο αφορά τη Γερμανία μέχρι τον 19ο αιώνα υπήρχε η Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, η οποία διέθετε αρκετά χαλαρή δομή για να θεωρηθεί αυτοκρατορία. Συνήθως, οι αυτοκρατορίες μέχρι αυτόν τον αιώνα είχαν κεντρική δομή και οργάνωση, κάτι που δεν ισχύει στα γερμανικά βασίλεια, τα οποία χαρακτηρίζονταν από ξεχωριστές κυβερνήσεις. Στην ιταλική χερσόνησο, καθώς δεν υπάρχει ακόμα Ιταλία, υπάρχουν οι λεγόμενες πόλεις-κράτη, βασισμένες σε ένα μοντέλο της Αρχαίας Ελλάδας, ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα, οι οποίες στην εποχή της Αναγέννησης είχαν το χαρακτήρα ηγεμονιών. Στον βορρά βρισκόταν πιο πολλές ηγεμονίες και μικρά βασίλεια, όπως του Μιλάνου, της Βενετίας, του Πεδεμόντιο, ενώ πιο κεντρικά βρισκόταν η Φλωρεντία και τα Παπικά κράτη. Στον νότο κυριαρχούν τα μεγαλύτερα (σε έκταση τουλάχιστον) βασίλεια της Νεάπολης, της Σικελίας και της Σαρδηνίας. Τα περισσότερα από αυτά είναι οικονομικά ανεξάρτητα, όμως εξυπηρετούν συμφέροντα των μεγάλων αυτοκρατοριών της εποχής, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Πολλές φορές μάλιστα οδηγούνται και σε «εμφύλιες» διαμάχες, ως μεσολαβητές των μεγάλων αυτοκρατοριών. Συγκεκριμένα της Γαλλίας, που χρησιμοποιεί το βασίλειο του Πεδεμοντίου, της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και αργότερα της Αυστρίας, που επικρατούν στη Βενετία και το Μιλάνο, και της Ισπανίας, που είχε κατακτήσει τη νότια πλευρά μαζί με τη Σικελία και τη Σαρδηνία. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι σε αντίθεση με τα κρατίδια της Γερμανίας, κυριαρχεί μια συνεχής αντιπαράθεση με-

ταξύ των αντιμαχόμενων βασιλείων-διαμεσολαβητών, η οποία θα τους εμποδίσει από το να δημιουργήσουν σταθερές φιλικές σχέσεις και να αναπτύξουν τις ιδέες της ένωσης, τουλάχιστον μέχρι τον 19ο αιώνα.[1]

Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να διασαφηνίσουμε ότι, όπως συνέβαινε και στις υπόλοιπες περιοχές της Ευρώπης, στα ιταλικά κράτη υπήρχε η προδιάθεση από τους προηγούμενους αιώνες για την απομάκρυνση των κατακτητών από την ιταλική χερσόνησο. Κυριότεροι εκφραστές αυτής της ιδεολογίας ήταν ο Dante Alighieri, ο Giovanni Boccaccio και ο Niccolò Machiavelli. Χρονολογικά βρίσκονται στον ύστερο Μεσαίωνα, από το οποίο συμπεραίνουμε ότι υπήρχε μια τρομερή πολιτιστική άνθηση στα ιταλικά βασίλεια της εποχής, που άνοιξαν τον δρόμο για την Αναγέννηση. Επίσης αντιλαμβανόμαστε ότι από τότε υπήρχε η δυσαρέσκεια με τους κατακτητές, αλλά δε μπορούσε να εκφραστεί έντονα, αφενός διότι ο λαός δε γνώριζε ότι μπορεί να κατέχει τέτοιου είδους δύναμη και αφετέρου διότι οι άρχοντες και οι ευγενείς των ιταλικών κρατών είχαν εξαιρετικές σχέσεις με τις κυβερνήσεις των μεγάλων αυτοκρατοριών, τις οποίες υποστήριζαν συνήθως και οικονομικά συμφέροντα. Αυτές οι μεγάλες μορφές, αποτελούν τους προπάτορες της ιταλικής εθνικής συνείδησης.

Ένας από τους κοινούς άξονες της δημιουργίας μιας ενωμένης Ιταλίας υπήρξε και η γλώσσα. Παρόλα αυτά, όπως και στη Γερμανία, οι κατά τόπους περιοχές είχαν τα δικά τους ιδιώματα και πολλές φορές εντελώς διαφορετική άρθρωση. Για παράδειγμα η γλώσσα και η άρθρωση των Βενετών θα ήταν δυσνόητη από τους αυτόχθονες της Σικελίας και το αντίστροφο. Επιπλέον οι εκτεταμένα δυσχερείς σχέσεις που κυριαρχούσαν μεταξύ τους και πολλές φορές και η αδυναμία πρόσβασης και επικοινωνίας, κατέστησαν το έργο της γλώσσας ακόμη δυσκολότερο. Ας μην παραλείψουμε το φαινόμενο της ύπαρξης μιας γερμανικής διαλέκτου στο βορρά, λόγω της ξενοκρατίας. Τα λατινικά ως αυτούσια γλώσσα ήταν εγκαταλελειμμένα, με τη ρωμαιοκαθολική εκκλησία να κάνει σχεδόν αποκλειστική χρήση της γλώσσας, κυρίως για τελετουργικούς σκοπούς. Η ιταλική γλώσσα όμως είναι λατινογενής και παρά τις πολλές κατά τόπους διαφορές και ιδιομορφίες είχε την ίδια βάση. Πολιτιστικά υπάρχουν αρκετές διαφορές μεταξύ του βορρά και του νότου, ήδη από εκείνη την περίοδο, λόγω της πολιτισμικής ποικιλίας των κατακτητών.

Με την αρχή του 19ου αιώνα έρχονται και οι ευρωπαϊκές κατακτήσεις του Ναπολέοντα, όπου αλλάζουν αρκετά πράγματα στην ιταλική χερσόνησο. Έχοντας προηγηθεί η Γαλλικής Επανάσταση του 1789, όπου δημιουργήθηκαν οι φιλελεύθερες ιδέες, μαζί με τον Ναπολέοντα έρχεται και μια βιομηχανοποίηση στα ιταλικά κράτη. Κατά συνέπεια ευνοούνται τα αστικά κέντρα και οι μεσαίες τάξεις, που αποτελούν τον πυρήνα μιας προοδευτικής κοινωνίας, μετά τη βιομηχανική επανάσταση και ταυτόχρονα τα θεμέλια για να οικοδομηθούν οι, ευρέως διαδεδομένες πλέον, φιλελεύθερες ιδέες. Πάνω σε αυτές στηρίχθηκαν πολλές επαναστάσεις είτε εθνικού είτε κοινω-

[1] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 17

νικού χαρακτήρα στην Ευρώπη και η Ιταλία δεν αποτελεί εξαίρεση.[2] Επομένως κατά την γαλλική κυριαρχία οι μεσαίες τάξεις ευνοήθηκαν, τόσο οικονομικά, λόγω της βιομηχανοποίησης, η οποία υπήρχε σε ένα βασικό επίπεδο για την παραγωγή πολεμικού εξοπλισμού, όσο και πολιτικά, καθώς μια πιο συγκεντρωτική εξουσία, έδινε μια αίσθηση μεγαλύτερης ασφάλειας. Επίσης εφαρμόστηκε και ο γαλλικός αστικός κώδικας δικαίου από τον Ναπολέοντα, πράγμα που σημαίνει ότι έχουμε μια πλήρη κατάργηση του φεουδαλισμού και των υπολειμμάτων του Μεσαίωνα.[3] Αυτές οι εξελίξεις προκάλεσαν τους κατοίκους και τις κυβερνήσεις των ιταλικών κρατών να οραματίζονται ένα ενιαίο κράτος, με ξεκάθαρα και αυστηρά διατυπωμένα σύνορα, με κεντρική εξουσία, το οποίο θα αποτελούσε ικανό ανταγωνιστή των μεγάλων δυνάμεων της εποχής. Τα οράματα αυτά ξεκίνησαν να παίρνουν υλική υπόσταση μετά τους πολέμους του Ναπολέοντα. Με τη σύνοδο της Βιέννης το 1815, μεγάλο μέρος της Λομβαρδίας και γενικά της βόρειας πλευράς της χερσονήσου πέρασε στην εξουσία της Αυστρίας, ενώ το νότιο βασίλειο της Νεάπολης και της Σικελίας, πέρασε στην εξουσία των Bourbon. Σε αυτό το σημείο στους Ιταλούς είναι ορατά τα σημεία της επιστροφής σε μια διασπασμένη και ξενοκρατούμενη ιταλική χερσόνησο. Για εκείνους είχε έρθει πλέον ο καιρός, όπου έπρεπε να δράσουν προκειμένου να πετύχουν αυτό που τόσα χρόνια βρισκόταν σε στάδιο προεργασίας. Να ενώσουν ολόκληρη την Ιταλία, κάτω από ένα στέμμα, που θα εξυπηρετούσε και θα υπερασπιζόταν τα συμφέροντα των Ιταλών απέναντι στις μεγάλες αυτοκρατορίες. Έτσι γεννήθηκε το Risorgimento. Το κίνημα της ένωσης, όπως ονομάζεται, το οποίο θα αποτελέσει μια σειρά από πολέμους, που θα οδηγήσουν στη δημιουργία της ανεξάρτητης Ιταλίας.[4]

Εικόνα 3.1: *Domenico Lama, Φωτογραφικό πορτραίτο του Giuseppe Mazzini* (1907)

Όπως όλα τα εθνικά κινήματα στην Ευρώπη του 19ου αιώνα, έτσι και αυτό το εθνικό κίνημα χαρακτηρίστηκε από την ανάπτυξη ενός ισχυρού πνευματικού υπόβαθρου. Μια από τις μεγαλύτερες φυσιογνωμίες της εποχής, που υποστήριξαν το Risorgimento, ήταν ο Giuseppe Mazzini, γνωστός για την έντονη πολιτική του δράση και για τις ιδεολογίες του. Ήταν σε μεγάλο βαθμό πατριώτης και υποστηρικτής των νεόφερτων δημοκρατικών θεσμών. Μάλιστα πρότεινε τη δημιουργία μια ομοσπονδιακής δημοκρατίας για την Ιταλία, ωστόσο η ιδέα αυτή δε βρήκε αρκετά θετική ανταπόκριση από την πλευρά των εθνικιστών. Την αποδεκτή λύση την πρότεινε ο συγγραφέας και πολιτικός Cesare Balbo, ο οποίος πρότεινε την ίδρυση μιας ομοσπονδίας κάτω από

[2] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 70
[3] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 77
[4] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 71

την κυριαρχία του Πεδεμοντίου και του οίκου των Savoy. Ο Mazzini δεν πρόδωσε όμως ποτέ τις δημοκρατικές του ιδέες και δεν ορκίστηκε πίστη στον οίκο των Savoy. Μιλούσε ένθερμα και τόνιζε πως η δημιουργία της Ιταλίας δεν είναι απλά απαραίτητη αλλά και «θεϊκή» βούληση. Πίστευε πως οι ιδέες της ελεύθερης Ιταλίας έπρεπε να εκφραστούν παράλληλα με τη θρησκεία, καθώς η θρησκεία στην Ιταλία ήταν αιώνια και δεμένη με το λαό, με τον Πάπα να βρίσκεται μέσα σε ιταλικό έδαφος. Το σύνθημα του έμεινε γνωστό ως: "Dio e Popolo", δηλαδή «Θεός και άνθρωποι».[5]

Η δράση του Mazzini γίνεται κυρίως στον νότο της Ιταλίας, στο νεοφώτιστο βασίλειο των δύο Σικελιών, ως αποτέλεσμα της ένωσης του βασιλείου της Νεάπολης και του βασιλείου της Σικελίας μετά τη σύνοδο της Βιέννης, η οποία επανέφερε τον Φερδινάνδο Α' στην εξουσία. Στις περιοχές αυτές από το 1816 και μετά ξεκινάει η δράση των Carbonari, οι οποίοι είχαν εμφανιστεί σε παρασκηνιακό επίπεδο ήδη από τις αρχές του αιώνα, αρχικά στη νότια ιταλική χερσόνησο. Παρόλα αυτά οι εκπρόσωποι τους βρίσκονταν και στον βορρά, καθώς και σε διάφορα μέρη του κόσμου, έως και τη Βραζιλία. Οι Carbonari δεν ήταν απλά ένα «εθνικό κίνημα», αλλά και κοινωνικό. Σε μια εποχή όπου η απολυταρχία κυριαρχούσε θα επιζητήσουν μεταρρυθμίσεις και παραχωρήσεις δικαιωμάτων. Το 1820 ξεκινάει μια επανάσταση ενάντια στον βασιλιά Φερδινάνδο Α' της Νεάπολης με αιτήματα την κατάργηση της απολυταρχίας και την παραχώρηση φιλελεύθερου συντάγματος, ο οποίος λόγω της ανησυχίας για το ξέσπασμα αντιδράσεων παραχώρησε σύνταγμα και προχώρησε στην ίδρυση κοινοβουλίου, μια φαινομενική νίκη που οδήγησε τους Carbonari στο βόρειο τμήμα της χερσονήσου να κινητοποιηθούν. Στις 12 Μαρτίου 1821 το βασίλειο της Σαρδηνίας προχώρησε στην αλλαγή του πολιτεύματος σε συνταγματική μοναρχία, υπό τον φόβο ενός επαναστατικού ξεσπάσματος. Στο Πεδεμόντιο Ο Βίκτωρ Εμμανουήλ Α' ανήμπορος να χειριστεί την κατάσταση παραχώρησε την εξουσία στον αδερφό του Κάρολο της Σαρδηνίας, ο οποίος επιστράτευσε τη βοήθεια των αυστριακών δυνάμεων. Την Αυστρία βοήθησε ολόκληρη η Ιερή Συμμαχία (Ρωσία, Πρωσία), οι οποίοι ήθελαν να στείλουν ένα μήνυμα αποφασιστικότητας και αδιαλλαξίας προς παρόμοιες επαναστατικές συμπεριφορές. Όπως είναι φυσικό οι επαναστάσεις αυτές απέτυχαν, όμως το ηθικό των Carbonari παρέμενε ακμαίο, καθώς γνώριζαν ότι πέτυχαν αυτό που επεδίωκαν και αποκτούσαν συνεχώς περισσότερους υποστηρικτές.

Το 1831 ξεσηκώνονται για άλλη μια φορά οι Carbonari, με αφορμή την επανάσταση στη Γαλλία έναν χρόνο νωρίτερα, στην οποία είχαν πάρει μέρος, αυτή τη φορά με επίκεντρο τα παπικά κράτη και τη Μόντενα. Το 1833 θα συναντηθούν, ως μέλη της δράσης των Carbonari, ο Giuseppe Mazzini με τον Giuseppe Garibaldi στη Γενεύη και θα πραγματοποιήσουν ένα επαναστατικό κίνημα τον Φεβρουάριο του 1834 στο Πεδεμόντιο. Το κίνημα καταλήγει σε αποτυχία και ο Garibaldi διαφεύγει στη Λατινική Αμερική ως εξόριστος και αφού έχει εκδοθεί θανατική ποινή για εκείνον. Ο

[5] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 102

Mazzini από την άλλη συνελήφθη στην Ελβετία τον Μάιο του ίδιου έτους.[6] Είχε δημιουργήσει το κίνημα της Νέας Ιταλίας, που υποστήριζε την ανεξαρτησία της Ιταλίας, εδραιώνοντας παράλληλα ένα δημοκρατικό καθεστώς. Τα επαναστατικά ρεύματα αυτής της δεκαετίας ενίσχυσαν τα πατριωτικά αισθήματα των Ιταλών, οι οποίοι εξέφραζαν πλέον μέσω κινημάτων τις ιδέες τους για μια ελεύθερη Ιταλία. Το πρόβλημα σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι δεν είχαν όλοι τις ίδιες αντιλήψεις περί εθνικής συνείδησης. Άνθρωποι στον κύκλο του Mazzini υποστήριζαν την ίδρυση μιας δημοκρατικής Ομοσπονδίας, όμως υπήρχαν και άλλοι όπως ο Camillo Benso, κόμης του Cavour, ο οποίος επεδίωκε την ένωση της Ιταλίας κάτω από την ηγεμονία του Πεδεμοντίου, ενώ άλλοι όπως ο Rosmini και ο Gioberti, πίστευαν στο όραμα μιας φιλελεύθερης Ιταλίας ενωμένη υπό τον Πάπα.[7] Αυτό ήταν και το μεγαλύτερο πρόβλημα των Ιταλών. Λόγω των μεγάλων εσωτερικών διαφορών, δεν κατάφερναν να προτάξουν και να υπερασπιστούν μια ομογενή αντίληψη, όσο αφορά την εθνική ανεξαρτησία τους.

Μεγάλο ρόλο σε αυτό θα αναλάβει η τέχνη στην Ιταλία. Είναι, λοιπόν, κατανοητό ότι ο ιταλικός εθνικισμός πήρε υλική υπόσταση, όταν η επιμορφωμένη ελίτ σε όλη την Ευρώπη, πλην της Γαλλίας, αποδεχόταν της ιταλική μουσική ως κορυφαία τέχνη.[8] Αν το σκεφτεί κανείς μέχρι τον προηγούμενο αιώνα η ιταλική μουσική και τέχνη κυριαρχεί στην Ευρώπη. Στην τέχνη πολλά μεγάλα ονόματα ήδη από την εποχή της Αναγέννησης επηρέασαν την ευρωπαϊκή τέχνη. Ιδιαίτερα στη μουσική οι Ιταλοί κυριαρχούν, ιδιαίτερα με τα οπερατικά τους στυλ, της Opera Seria και της Opera Buffa. Αυτό που πάσχιζε ο Wagner για τη γερμανική μουσική, να κατορθώσει να την ορίσει ως παγκοσμίου επιπέδου υψηλή τέχνη, οι Ιταλοί το είχαν καταφέρει από τον προηγούμενο αιώνα, μόνο που δεν το γνώριζαν. Αν και έρχονταν πολλές φορές σε αντιπαράθεση και παρατηρούσαν πολλές διαφορές μεταξύ τους, υπήρχαν τα θεμελιώδη ερεθίσματα που θα αποτελέσουν τους συνδετικούς κρίκους για την εδραίωση του εθνικού ιταλικού πνεύματος. Αυτή ίσως να αποτελεί και η σημαντικότερη διαφορά μεταξύ Γερμανών και Ιταλών, όσο αφορά την διαμόρφωση ενιαίας εθνικής συνείδησης, μέσα στα επιμέρους κράτη. Από τη μία πλευρά οι Γερμανοί υποστήριζαν κατά κύριο λόγο την ένωση και κατάφεραν να διαμορφώσουν μια ενιαία εθνική τέχνη συνθέτοντας και τοποθετώντας σε μια σειρά μια πλούσια πολιτιστική παράδοση, με κοινό άξονα την εθνική γερμανική συνείδηση. Οι Ιταλοί από την άλλη πλευρά δεν παρουσίασαν ποτέ μια κοινή γραμμή σχετικά με το μέλλον μιας ανεξάρτητης Ιταλίας. Όπως είδαμε, υπήρχαν διαφορετικοί προσανατολισμοί από μεγάλες φυσιογνωμίες ή οργανώσεις, που διχάζουν τον υπόλοιπο ιταλικό λαό στις επιμέρους περιοχές, είτε εξυπηρετώντας κάποια σκοπιμότητα είτε απλά, όντας «ρομαντικοί» ιδεολόγοι, δε θυσίαζαν στο βωμό μιας ενωμένης Ιταλίας τις φιλελεύθερες απόψεις τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Mazzini, ο οποίος παρέμεινε πιστός στις δημοκρατικές του αντιλή-

---

[6] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 102

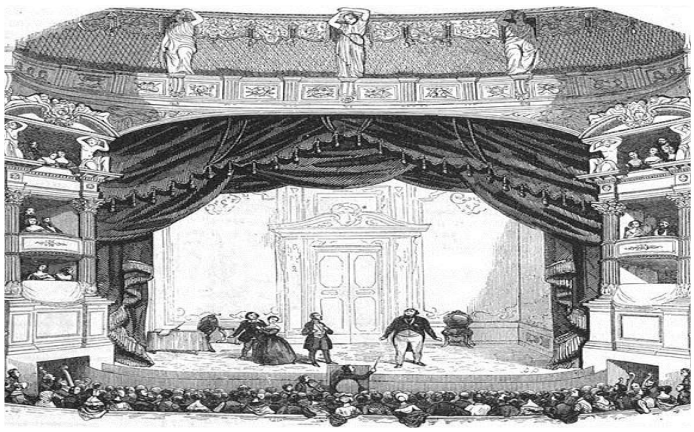
[7] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 188-189

[8] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 181

ψεις, ακόμα και όταν στο τέλος οι αποφάσεις είχαν παρθεί. Επομένως, η τέχνη και ιδιαίτερα η μουσική των Ιταλών, έχοντας ήδη κερδίσει την κυριαρχία της σε παγκόσμιο επίπεδο, έμενε απλά να πλαισιωθεί και σε ένα εθνικό επίπεδο. Μία ενωμένη αι ανεξάρτητη Ιταλία που θα υποστήριζε όλον αυτόν τον τεράστιο πολιτισμικό πλούτο και θα εξακολουθούσε να τον αναδεικνύει και στους επερχόμενους αιώνες.

Παρόλα τα εμφανή σημεία μιας ανώτερης υψηλής τέχνης, η ιταλική όπερα είχε μείνει αρκετά πίσω στις αρχές του 19ου αιώνα και δεν ενστερνίστηκε αυτόματα τις ρομαντικές ιδεολογίες που ξεκίνησαν να επηρεάζουν συνθέτες σε πολλές ευρωπαϊκές περιοχές. Περίπου μέχρι τη μέση του 19ου αιώνα (έως το 1840), τα είδη της ιταλικής όπερας ακολουθούν διαφορετικές πορείες. Η Opera Buffa εξακολουθεί να ανταγωνίζεται την Opera Comique, όμως διακρίνεται από μια παρακμή όσο προχωράμε στον 19ο αιώνα, με τον Gaetano Donizetti να αποτελεί έναν από τους τελευταίους εκφραστές της. Επανέρχεται η σοβαρή μορφή όπερας στην ιταλική μουσική, η οποία είτε θα έχει περιεχόμενο, το οποίο αντλεί από τη λογοτεχνία, είτε θα απασχολείται με την καθημερινή ζωή, που είναι και η νέα τάση της εποχής προς τα τέλη του 19ου αιώνα, ο λεγόμενος «βερισμός» (vero, σημαίνει πραγματικό στα ιταλικά). Όμως η μουσική βρίσκεται σε ευδιάκριτα διαφορετική πορεία από τη δραματουργία. Ας μην ξεχνάμε ότι η ιταλική τέχνη υπήρξε χαρακτηριστική για το υψηλής τέχνης τραγούδι που περιείχαν τα μεγάλα έργα ήδη από τον 18ο αιώνα, παρόλη την ψυχολογική λεπτότητα που περικλείει η μουσική της, απέχει αρκετά από το μουσικό δράμα του Wagner.[9]

Αυτό είναι ένα μεγάλο πρόβλημα που καθορίζει την πορεία της ιταλικής μουσικής. Οι συνθέτες βασίζονται τόσο πολύ στο να αναδείξουν μια αρκετά υψηλή μορφή τέχνης που παραγκωνίζουν την νέα ουσία που αποκτά η μουσική έκφραση τον 19ο αιώνα, η οποία διέπεται τόσο από την πνευματική σύνδεση όσο και από την εθνική ανέγερση, ή ακόμα και τον συνδυασμό τους. Να σημειωθεί ότι για τους Ιταλούς το θέμα της εθνικής ταυτότητας δε σήμαινε ότι θα ερχόταν σε σύμπνοια με το κίνημα του εθνικισμού. Για αυτόν τον λόγο η ιταλική τέχνη δεν παραγκωνίστηκε από τις μεγάλες δυνάμεις της εποχής, όπως η Γαλλία και η Αυστρία, αλλά τη δέχτηκαν, προκειμένου να εμπλουτίσουν τα δικά τους πολιτιστικά στοιχεία. Η Αυστρία, για παράδειγμα, δεχόταν τουλάχιστον μέχρι το 1840 τα ιταλικά ιστορικά και λογοτεχνικά έργα, ιδιαίτερα από την περιοχή του Μιλάνου.[10]



Εικόνα 3.2: *Johann Jacob Weber, εικονογραφία του Théâtre-Italien του Παρισιού, σκηνή από τον Don Pasquale* (1843)

[9] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 441
[10] Clark Martin, *The Italian Risorgimento* (Harlow, England: Pearson/Longman, 2009), 44

Το πρόβλημα αυτό επεκτείνεται και σε άλλους τομείς, εφόσον η ιταλική μουσική, παρά την παγκόσμια λάμψη της, δεν στοχεύει στους ίδιους τους Ιταλούς, ως επί το πλείστον, αλλά σε μια γενικότερη ευρωπαϊκή ελιτιστική σκηνή. Η όπερα *Guillaume Tell* του Gioachino Rossini, ενός εκ των μεγαλύτερων Ιταλών συνθετών, παρουσιάζεται στις 3 Αυγούστου του 1829 στο Salle Le Peletier του Παρισιού, με το libretto να είναι γραμμένο σε γαλλική γλώσσα και ουσιαστικά να προωθεί την Grand Opéra. Ακόμη και παραδείγματα της Opera Buffa, όπως ο Don Pasquale, του Donizetti, που κάνει την πρεμιέρα του στο Théâtre-Italien του Παρισιού στις 3 Ιανουαρίου του 1843. Ακολουθεί στις 24 Ιανουαρίου του 1835 η μεγάλη όπερα *I Puritani* του Vincenzo Bellini, και αυτό στο ίδιο Théâtre-Italien. Σε έναν χώρο που απλά είναι φτιαγμένος, ώστε να παρουσιάζονται όπερες σε ιταλική γλώσσα. Δεν υπάρχει μέχρι τώρα κάποια όπερα που να απευθύνεται στην ιταλική εθνική συνείδηση. Ήδη έναν χρόνο μετά από το I Puritani, ο Mazzini στο δοκίμιο που έγραψε περί της ιταλικής μουσικής αναφέρει ότι η ιταλική μουσική έχει κολλήσει σε φόρμες χωρίς ψυχή και ήχους χωρίς σκέψη.[11] Θέλει να διευκρινίσει ότι οι συνθέτες δε χρησιμοποιούν ιστορικό περιεχόμενο, το οποίο να συνδέεται με το ιταλικό παρελθόν, ή να εμπνέει στους Ιταλούς εθνικά αισθήματα, που να εξυψώνουν την πολιτιστική τους παράδοση. Για τον Mazzini η ιταλική μουσική στήριζε τις ελπίδες της στην ύπαρξη μιας «ιδιοφυίας», που θα ένωνε την υψηλή τραγουδιστική ιταλική τέχνη και ποίηση με τις γερμανικές αρμονικές παραδόσεις. Αν και αυτά τα χαρακτηριστικά, αποδίδονται στην ώριμη περίοδο του Wagner, η «ιδιοφυία» του Mazzini θα εμφανιστεί σύντομα στο πρόσωπο του νεαρού Giuseppe Verdi.[12]

[11] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 190

[12] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 190

3.2 Τα χρονικά του Verdi και ο πατριωτισμός του

Στις 9 Οκτωβρίου του 1813 γεννιέται στο Busseto της Πάρμας ο Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, σε ένα χωριό με όνομα Le Roncole. Σε ηλικία δέκα ετών οι γονείς του φροντίζουν να εγγραφεί στο ginnasio στο Busseto, ένα σχολείο αρρένων ανώτερης εκπαίδευσης , γεγονός που δείχνει ότι το Busseto αποτελεί ένα από τα νέα μικρά αστικά κέντρα που αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο ότι άρχιζαν να εμφανίζονται στα τέλη του 18ου αιώνα. Το να παρέχει τη δυνατότητα εκπαίδευσης σε ginnasio δείχνει το υψηλό πολιτιστικό επίπεδο της περιοχής. Εκεί ο Verdi έμαθε να χειρίζεται την ιταλική γλώσσα από τον ίδιο τον διευθυντή του, τον Don Pietro Seletti και εκπαιδεύτηκε πάνω στην «ανθρωπότητα και ρητορική» από τους Carlo Curotti και Don Giacinto Volpini, ενώ το 1825 εισάγεται στην μουσική σχολή του Ferdinando Provesi, ενώ εκείνα τα χρόνια πέρασε στην κηδεμονία του Antonio Barezzi ενός εμπόρου χονδρικής, ο οποίος υπήρξες ο ιδρυτής της *Φιλαρμονικής Κοινότητας*.[13] Δύο χρόνια αργότερα ολοκληρώνει τις σπουδές του στο ginnasio και το 1829 γίνεται ο διευθυντής της Φιλαρμονικής. Μερικά χρόνια αργότερα καταθέτει αιτήσεις, προκειμένου να σπουδάσει στο κονσερβατουάρ του Μιλάνου. Στο Μιλάνο, το οποίο βρισκόταν υπό αυστριακή κατοχή, βρισκόταν η La Scala, που κατά τον Massimo D'Azeglio, αποτελεί το ισχυρότερο όπλο της αυστριακής κυριαρχίας.[14] Αν και δεν έγινε δεκτός, δεν παράτησε τις προσπάθειες του να βρεθεί στη La Scala και στα μεγάλα ονόματα της ιταλικής μουσικής, παρακολουθώντας όπερες του Bellini και του Rossini. Το 1835 καταφέρνει να γίνει ο διευθυντής του σχολείου του Busseto, υπογράφοντας μία τριετή σύμβαση. Παντρεύτηκε την κόρη του Barezzi, Margherita, τον Μάιο του 1836 και τον Μάρτιο του 1837 γεννιέται

Εικόνα 3.3: *Tournachon, Gaspard-Félix, Giuseppe Verdi* (1866)

[13] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 4
[14] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 15

το πρώτο τους παιδί, η Virginia Maria Luigia και έναν χρόνο αργότερα, τον Ιούλιο του 1838, γεννιέται και το δεύτερο του παιδί, ο Icilio Romano. Το 1837 μάλιστα καταφέρνει να προγραμματίσει στη La Scala εμφανίσεις για την όπερα του, τον *Oberto, Conte di San Bonifacio*, χάρη στη συνεργασία του με τον παραγωγό έργων, Bartolomeo Merelli. Η χαρά του Verdi δεν κράτησε πολύ δυστυχώς, καθώς και τα δύο παιδιά απεβίωσαν σε πολύ νεαρή ηλικία, η Virginia τον Αύγουστο του 1838, ενώ ο Icilio τον Οκτώβριο του 1839. Η γυναίκα του πέθανε και αυτή σε ηλικία 26 ετών, με το αίτιο του θανάτου να αποδίδεται σε εγκεφαλίτιδα. Αυτοί οι οικογενειακοί θάνατοι συνέτριψαν τον Verdi, ο οποίος εκείνο το διάστημα είχε ξεκινήσει να δουλεύει πάνω στη δεύτερη όπερά του, *Un giorno di regno*, η οποία ήταν κωμική και παρουσιάστηκε στις 5 Σεπτεμβρίου του 1840, με αρνητικά αποτελέσματα.

Όλες αυτές οι άσχημες εξελίξεις δημιούργησαν μια ζοφερή κατάσταση στο περιβάλλον του Verdi, και τον ώθησαν αρκετά κοντά στην εγκατάλειψη της όπερας. Όμως σε μια συνάντηση που είχε με τον Merelli, του παρουσιάστηκε η ευκαιρία να συνθέσει τη μουσική για το libretto της όπερας *Nabucco*, που είχε γράψει ο Temistocle Solera, το οποίο αρνήθηκε να συνθέσει ο Carl Otto Nicolai. Έτσι λοιπόν ολοκλήρωσε το έργο, το οποίο κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Nabucodonosor*. Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στις 9 Μαρτίου του 1842 στη La Scala και είχε τρομερή αποδοχή από το κοινό και αποτέλεσε μια από τις δημοφιλέστερες όπερές του και υποστήριξε τις μετέπειτα επιτυχίες του στον χώρο. Σε διάστημα τριών ετών πραγματοποιήθηκαν πενήντα επτά παραστάσεις, ενώ δεν έμεινε μόνο στο Μιλάνο αλλά παρουσιάστηκε και σε πολλά άλλα μεγάλα πολιτισμικά κέντρα της Ευρώπης, όπως η Βιέννη, η Βαρκελώνη, το Παρίσι, η Λισαβόνα, ακόμα και στο Βερολίνο, ενώ το 1848 πραγματοποιούνται παραστάσεις και στην Νέα Υόρκη. Το έργο είχε τρομερή απήχηση ανάμεσα στους Ιταλούς, ανεξάρτητα από την παγκόσμια επιτυχία του. Από το 1842 θα ακολουθήσει μια περίοδος στην οποία ο Verdi θα γράψει πολλές όπερες, ενώ παράλληλα αναγνωρίζεται ως σύμβολο της εθνικής συνείδησης των Ιταλών. Στις 11 Φεβρουαρίου του 1843 έρχεται η πρεμιέρα του λυρικού δράματος *I Lombardi alla prima crociata*, βασισμένο πάλι σε libretto του Solera, το οποίο εμφανίζει στοιχεία του νέου εθνικιστικού ρεύματος που επικρατεί στα ιταλικά κράτη και συμπλήρωσε το εθνικό και πατριωτικό πνεύμα που ξεκίνησε με την όπερα *Nabucco*. Έναν χρόνο αργότερα το έργο ανεβαίνει στη Βενετία και ακολουθεί στις 9 Μαρτίου του 1844 το λυρικό δράμα *Ernani*, βασισμένο στο *Hernani* του Victor Hugo. Εκείνη την περίοδο εξελίχθηκε στην πιο δημοφιλή όπερα του Verdi με τεράστια αποδοχή από το κοινό. Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι, με την όπερα *Nabucco* ο Verdi απέκτησε τεράστια φήμη, όμως με το λυρικό δράμα *Ernani* αναγνωρίστηκε ως κορυφαίος συνθέτης στην ιταλική χερσόνησο.[15]

Έχουμε φτάσε σε μια περίοδο όπου ο Verdi έχει αναδειχθεί στον κορυφαίο Ιταλό συνθέτη της περιόδου, καθώς έχει αποβιώσει ο Bellini ήδη από το 1835, τα έργα του Donizetti δεν έχουν πια την ίδια απήχηση που είχαν παλαιότερα και ο Rossini, πετυχαίνοντας όλα όσα έχει πετύχει και κερδίζοντας τη διεθνή αναγνώριση, αποφασί-

[15] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 25

ζει να αποσυρθεί από την ενεργό δράση της σύνθεσης. Μετά την επιτυχία του λυρικού δράματος Ernani εξακολουθεί να γράφει συνεχώς όπερες, συνεχίζοντας να παρουσιάζει ένα αμείωτο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία και κυρίως για έργα που έχουν μεταφερθεί στη σκηνή. Σημαντικά έργα που ξεχωρίζουν είναι οι όπερες *Attila*, βασισμένο στο ομώνυμο ποίημα του Zacharias Werner, που παρουσιάστηκε στις 17 Μαρτίου του 1846 στη Βενετία, και ο *Macbeth*, ο οποίος παρουσιάζεται στην ίδια πόλη έναν χρόνο αργότερα, στις 14 Μαρτίου του 1847, εμπνευσμένο από το ομώνυμο έργο του William Shakespeare. Όσο αφορά τη μουσική αποτύπωση ο Verdi ακολουθεί την ιταλική τραγουδιστική όπερα των Rossini και Bellini, με τη διαφορά ότι το κέντρο βάρους τοποθετείται στη διάπλαση των χαρακτήρων και στην εκφραστικότητά τους, από ότι στην τεχνική ανάδειξη της υψηλής τέχνης του ιταλικού τραγουδιού.[16]

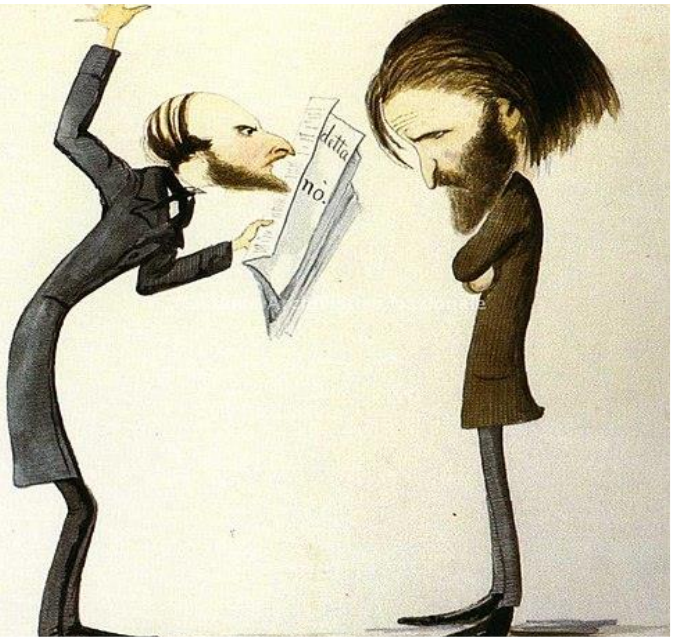
Αυτό μας δείχνει την αλλαγή που έχει επέλθει στην ιταλική όπερα, που αποκτάει τον χαρακτήρα του λυρικού δράματος και ενσωματώνει τις τάσεις του Ρομαντισμού για εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου, αλλά διατηρεί την πλούσια ιταλική παράδοση, όσο αφορά την υψηλή τέχνη του τραγουδιού. Πλέον το 1848 η ιταλική χερσόνησος βρίσκεται σε μια έκρυθμη κατάσταση με τις επαναστάσεις που ξεσπάνε. Εκείνη την περίοδο ξεκινάει τη διασκευή του έργου του Joseph Méry, *La Bataille de Toulouse*. Η δικιά του όπερα ονομάστηκε *La Battaglia di Legnano* και η μεταφορά είχε ως σκοπό να αναπτερώσει το ηθικό και τον πατριωτισμό των Ιταλών. Ταξίδεψε λοιπόν στη Ρώμη, όπου είχε κανονιστεί η πρεμιέρα στις 27 Ιανουαρίου του 1849, με τον κόσμο να καλωσορίζει πολύ θετικά αυτό το έργο. Το πατριωτικό φρόνημα είναι υψηλό σε όλο το μήκος του έργου ακόμα και στο τελευταίο μέρος του τενόρου, όπου τα λόγια μεταφράζονται ως εξής: «Όποιος πεθαίνει για την πατρίδα δε μπορεί να είναι κακώς σκεπτόμενος».[17] Μετά από αυτό ο Verdi θα επιστρέψει στο Busseto, προκειμένου να ολοκληρώσει την όπερα *Luisa Miller*, βασισμένη στο θεατρικό έργο *Kabale und Liebe* του Friedrich von Schiller, που θα παρουσιαστεί σε μια παραγωγή στη Νεάπολη στο Teatro San Carlo στις 8 Δεκεμβρίου του 1849.

Η επόμενη δεκαετία χαρακτηρίζεται από μεγάλες επιτυχίες για τον ίδιο, με έργα που σημάδεψαν την παγκόσμια μουσική σκηνή και χαρακτηρίστηκαν από τεράστια επιτυχία. Δεν κάνει το καλύτερο ξεκίνημα με την όπερα *Stiffelio* στις 16 Νοεμβρίου στην Τεργέστη, αλλά στις 11 Μαρτίου του 1851 δικαιώνεται με την παρουσίαση της όπερας *Rigoletto,* στο Teatro La Fenice της Βενετίας. Το αυθεντικό έργο πάνω στο οποίο βασίστηκε ήταν το *Le roi s'amuse* του Victor Hugo, το οποίο λογοκρίθηκε και απαγορεύτηκε σε ολόκληρη τη Γαλλία, θεωρώντας ότι ο εκφυλισμός του βασιλιά θίγει τον βασιλιά της Γαλλίας. Η γενικότερη έκφυλη φύση του έργου οδήγησε στο να λογοκριθεί ακόμα και η γελοία παρουσίαση του γελωτοποιού. Όμως ο Verdi δεν υποχωρούσε και υποστήριζε ότι σκόπιμα παρουσιάζει τον χαρακτήρα του γελωτοποιού ρηχό και γελοίο όσο αφορά την εξωτερική του εικόνα, προσδίδοντάς του ταυτόχρονα μια εσωτερική εικόνα γεμάτη αγάπη και πάθος. Μάλιστα άλλαξε τον ρόλο του βασιλιά σε Δούκα (συγκεκριμένα του Δούκα της Μαντούα) και η τεράστια αποδοχή από

[16] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 445
[17] Rosselli John, *The life of Verdi* (New York: Cambridge University Press, 2000), 79-80

το κοινό της Ευρώπης φαίνεται πως δικαίωσε την επιλογή του.[18] Ακολουθούν το 1853 οι επιτυχίες του *Il Trovatore*, με την πρεμιέρα στις 19 Ιανουαρίου στο Teatro Apollo της Ρώμης και δύο μήνες αργότερα στις 6 Μαρτίου έρχεται και η πρεμιέρα του *La traviata* στη Βενετία, στο συνηθισμένο πλέον για τον Verdi, Teatro La Fenice.

Στα επόμενα χρόνια έως το 1870 δε συνθέτει με τον ίδιο ρυθμό που συνέθετε μέχρι αυτό το σημείο, γράφοντας συνολικά άλλες δεκαπέντε όπερες. Αξίζει να σημειώσουμε την όπερα *Un ballo in maschera*, το οποίο παρουσιάστηκε στις 17 Φεβρουαρίου του 1857 στο Teatro Apollo της Ρώμης. Η όπερα αυτή στην αρχή είχε τον τίτλο *Gustave III*, καθώς αφορούσε την αποκάλυψη μιας συνομωσίας σχετικά με τη δολοφονία του βασιλιά Γκούσταβ Γ' της Σουηδίας. Πέρασε όμως σκληρές μορφές λογοκρισίας με αποτέλεσμα να υπάρχουν νομικές κινητοποιήσεις και από τον Verdi αλλά και από τη ναπολιτάνικη λογοκρισία. Στο τέλος επέτρεψαν στον Verdi να κρατήσει κάποια μέρη από το libretto χωρίς να αλλάζει το νόημα της όπερας, αλλά δεν του επέτρεψαν να την παρουσιάσει με το όνομα *Gustave III*, αλλά με το όνομα που γνωρίζουμε σήμερα, *Un ballo in maschera*.[19] Εδώ θα αναφέρουμε ότι δύο χρόνια αργότερα ο Verdi θα συναντήσει και θα χαιρετήσει τον ανερχόμενο βασιλιά της Ιταλίας, Βίκτωρ Εμμανουήλ Β', ως επικεφαλής μιας επιτροπής που θα πήγαινε στο Τορίνο. Τον Οκτώβριο του 1859 συναντήθηκε και με τον Cavour, ο οποίος βρισκόταν στο παρασκήνιο της ένωσης της Ιταλίας. Μια δεκαετία αργότερα είναι τα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ και ο Verdi γράφει την όπερα *Aida*, που η πλοκή της εκτυλίσσεται στην Αίγυπτο, η οποία θα παρουσιαστεί ως μέρος των εγκαινίων του Khedivial Opera House του Καΐρου, την παραμονή των Χριστουγέννων του 1871.



Εικόνα 3.4: *Καρικατούρα του Delfico, Ο Verdi (δεξιά) και η ναπολιτάνικη λογοκρισία (αριστερά)* (1855)

Με τον θάνατο του Rossini το 1868, ο Verdi προτείνει σε μερικούς Ιταλούς συνθέτες να συνεργαστούν, δημιουργώντας ένα Requiem, στο οποίο θα τιμήσουν τη μνήμη του. Οι ασυνεννοησίες όμως με τον διευθυντή που είχε αναλάβει την εκπόνησή του, τον Angelo Mariani, αποτέλεσαν εμπόδιο προς την υλοποίηση αυτής της πρό-

[18] Rosselli John, *The life of Verdi* (New York: Cambridge University Press, 2000), 79-80
[19] Rosselli John, *The life of Verdi* (New York: Cambridge University Press, 2000), 116-117

τασης. Παρόλα αυτά, το Requiem του Verdi εκτελέστηκε πρώτη φορά το 1874, στη μνήμη του Alessandro Manzoni. Προς το 1879 ξεκινάει να συνθέτει την όπερα *Otello,* αποφεύγοντας τα φώτα της δημοσιότητας και παρά την ολοκλήρωσή του δεν ήταν σίγουρος αν βρισκόταν σε ετοιμότητα παρουσίασης. Παρόλα αυτά και ύστερα από αρκετή πίεση από μεγάλους οίκους όπερας από όλη την Ευρώπη, πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα του έργου στη La Scala, στις 5 Φεβρουαρίου του 1887.[20] Το έργο παρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία και η αποδοχή του κόσμου υπήρξε τεράστια. Συνεχίζει συνθέτοντας άλλο την κωμική όπερα *Falstaff,* βασισμένο στο The Merry Wives of Windsor του Shakespeare. Το έργο τελικά παρουσιάζεται στις 9 Φεβρουαρίου του 1893, στη La Scala. Σε αυτά τα τελευταία έργα του Verdi παρατηρείται μια δραστική αλλαγή στον τρόπο σύνθεσης. Αρχικά ο Verdi ξεκινούσε τις όπερές του με ένα πρελούδιο, παρά με μια συμφωνία, ώστε η εισαγωγή να αποτελεί μέρος του δράματος και όχι ένα αυτοτελές και ανεξάρτητο μέρος. Όμως το πρελούδιο φαίνεται να εξαφανίζεται από τις τελευταία του όπερες, τον *Otello* και τον *Falstaff*, ενώ στην αντίστοιχη θέση της εισαγωγής υπάρχουν λίγα μέτρα τα οποία αποτελούν μέρος της εισαγωγικής σκηνής και τοποθετούν τον ακροατή στο έργο *in medias res*.[21] Στα τελευταία χρόνια της ζωής του και κατά σύμπτωση στα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα εμφανίζεται το κίνημα του verismo στην ιταλική λογοτεχνία και κατά συνέπεια και στην ιταλική μουσική. Ένα κίνημα που εκτιμάται ότι χρονολογείται στην περίοδο του όψιμου Ρομαντισμού και αφορά την απεικόνιση της πραγματικότητας ή της φυσικής πλευράς των πραγμάτων. Όπως δείχνει, όμως, το έργο της ζωής του, ο Verdi επιλέγει το φανταστικό σενάριο, ενώ έδειχνε μια δυσαρέσκεια για τον νατουραλισμό και τον verismo.[22] Στις 21 Ιανουαρίου του 1901 και ενώ διέμενε στο Grand Hotel του Μιλάνου, έπαθε ένα εγκεφαλικό. Μετά από μια εβδομάδα αδιαθεσίας και αδυναμίας, τελικά κατέληξε στις 27 Ιανουαρίου, σε ηλικία 87 ετών. Παρόλα αυτά το πνεύμα του Verdi διατηρείται αιώνιο και η μνήμη του αναλλοίωτη, τόσο στον κόσμο της τέχνης και της μουσικής με την ασύλληπτα μεγαλειώδη προσφορά του, όσο και στον κοινωνικό και πολιτικό κλάδο, όπου οι ιδέες του μέσα από τις πράξεις του και τα συνθετικά του έργα, ανύψωσαν τον πατριωτισμό των Ιταλών και διαμόρφωσαν την ιταλική εθνική συνείδηση, συνοδευόμενη από μια πλούσια πολιτιστική παράδοση.

Δεν είναι τυχαίο που θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους πατριώτες των Ιταλών. Μέσα από τα έργα του έδειχνε ότι επιζητούσε όχι απλά μια ελεύθερη Ιταλία, αλλά επεδίωκε και την εξύψωση και την αναγνώριση της ιταλικής τέχνης ως παγκόσμιας. Βλέποντας την αποδοχή που είχε η ιταλική μουσική, χάρη στην υψηλή της συνθετική τέχνη, που άκμασε με τον Rossini, κράτησε τα στοιχεία του φημισμένου ιταλικού τραγουδιού και μεταμόρφωσε το περιεχόμενο, ώστε να συμπορεύεται με τις αντιλήψεις της εποχής. Στα σημαντικά του έργα το περιεχόμενο, μεταφέρει μηνύματα πατριωτισμού στους Ιταλούς είτε συνειδητά, όπως στην όπερα *Battaglia di Legnano,* που αποτελεί έναν ξεσηκωμό, είτε υποσυνείδητα, όπως στις κραυγές της Elvira στο

[20] Rosselli John, *The life of Verdi* (New York: Cambridge University Press, 2000), 167-172
[21] Balthazar Scott L., *The Cambridge companion to Verdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 159
[22] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 154

λυρικό δράμα *Ernani* που σπαράζει αγωνιώντας για βοήθεια, που αποτελεί μια παρομοίωση για την απελευθέρωση της Ιταλίας από την Αυστρία. Επίσης, βλέπουμε από την όπερα *Attila* ότι εμφανίζει υποσυνείδητα μηνύματα πατριωτισμού μέσω της φράσης "Avrai tu l'universo, Resti l'Italia a me" (Μπορείς να έχεις το σύμπαν, αρκεί να έχω την Ιταλία), που παρόλο που είναι τα λόγια ενός προδότη που επιχειρεί να πραγματοποιήσει μια συμφωνία με τον Ούνο κατακτητή, δεν παύει να περνάει υποσυνείδητα το μήνυμα περί της σπουδαιότητας της Ιταλίας.[23] Μετέφερε τα πατριωτικά του συναισθήματα σχεδόν σε όλα τα έργα του μέχρι το 1870 και στην ουσία περνούσε μηνύματα, τα οποία θα ξεσήκωναν τους Ιταλούς. Είναι αδιανόητο να αποσπάσουμε τον Verdi από το Risorgimento. Είτε βρισκόταν στο προσκήνιο είτε στο παρασκήνιο, μετέδωσε στο Risorgimento την προσωπική του υφή, είτε με την ίδια τη μουσική είτε με τον λυρισμό στα κομμάτια του, που υπήρξε αρκετή για τον λαό της Ιταλίας να συντονιστεί με τη δραματική λειτουργία των έργων του και τη συναισθηματική έκφραση που πήγαζε από εκείνα.[24]

Όλη αυτή η μεγάλη συγκίνηση που προκαλούσε, οδήγησε στην αντιμετώπισή του ως ήρωα, ή, πιο σωστά διατυπωμένα, ως εθνικό σύμβολο. Στην ιδέα των Ιταλών όπως είχε διαμορφωθεί από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, η ελευθερία θα ερχόταν από το Πεδεμόντιο και από εκεί θα προερχόταν και ο βασιλιάς της Ιταλίας, ο Βίκτωρ Εμμανουήλ. Έτσι λοιπόν προς το 1859 ξεκίνησε στη Νεάπολη, που κατεχόταν από τον οίκο των Bourbon, ένα σύνθημα που υιοθέτησαν αργότερα και οι υπόλοιποι Ιταλοί. Το σύνθημα αυτό έμεινε γνωστό στην ιστορία ως "*Viva V.E.R.D.I.*", το οποίο φαινόταν ότι εξυμνούσε τον Verdi, αλλά στην πραγματικότητα ήταν ένα μήνυμα πατριωτισμού και εθνικής ενότητας υπό έναν βασιλιά. Η αναλυτικότερη μορφή του **Viva V.E.R.D.I**. ήταν **Viva V**ittorio **E**mmanuel **R**e **D'I**talia (Ζήτω ο Βίκτωρ Εμμανουήλ βασιλιάς της Ιταλίας).[25]

Ο πατριωτισμός του Verdi φαίνεται από τα πρώτα έργα του. Σε αντίθεση με τον Wagner που μελετήσαμε ένα από τα όψιμα έργα του, στον Verdi θα αναλύσουμε την όπερα *Nabucco* όσο αφορά τις συνθήκες που παρουσιάστηκε και τα μηνύματα που περνούσε. Δε θα παραλείψουμε, βέβαια, να αναφερθούμε τώρα στο *I Lombardi alla prima crociata*, το οποίο αποτελεί ένα οπερατικό λυρικό δράμα και ταυτόχρονα συγκαταλέγεται ως ένα από τα πιο πατριωτικά έργα του και εκτυλίσσεται σε τέσσερις πράξεις. Μέσα από αυτό το έργο παρουσιάζει τους Λομβαρδούς, οι οποίοι ξεκινάνε για την πρώτη σταυροφορία, προκειμένου να υπερασπιστούν την πατρίδα τους. Σε αυτό το κομμάτι εμφανίζεται συνειδητά η προσπάθεια του συσχετισμού των Λομβαρδών του Μεσαίωνα, με τους συγχρόνους του. Στο χορωδιακό κομμάτι των Λομβαρδών Σταυροφόρων "O Signore dal tetto nattio", από τους διάσημους στίχους του Giusti, που αναφέρονταν στο Risorgimento, αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για τον εθνικό ξεσηκωμό των Ιταλών, και ιδιαίτερα τον ξεσηκωμό στις περιοχές της Βε-

[23] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 19*: *Tiomkin to Virdung* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 638
[24] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 19*: *Tiomkin to Virdung* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 638
[25] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 80

νετίας και της Λομβαρδίας.[26] Το 1847 αυτή η όπερα διαμορφώνεται έτσι, ώστε να παρουσιαστεί ως Grand Opera για παραστάσεις στη Γαλλία και στην Όπερα του Παρισιού, αυτή τη φορά με όνομα *Jérusalem*.

Σε γενικότερες γραμμές το λυρικό δράμα του Verdi διέφερε από το μουσικό δράμα του Wagner. Ο ίδιος πίστευε ότι πέρα από την προσαρμογή στις αρμονίες της εποχής, το ιταλικό τραγούδι έπρεπε να διατηρηθεί ακμαίο καθώς αποτελεί ουσιαστικό χαρακτηριστικό της ιταλικής μουσικής παράδοσης. Ο Verdi έγραψε ότι η γερμανική συμφωνική μουσική είναι άρτια ως προς τον δικό της ξεχωριστό τρόπο, αλλά οι Ιταλοί έπρεπε να διατηρήσουν την πλούσια παράδοσή τους. Συγκεκριμένα τονίζει: «Οι Γερμανοί θα έπρεπε να παραμείνουν Γερμανοί και οι Ιταλοί (θα έπρεπε να παραμείνουν) Ιταλοί».[27] Η έμφαση του Verdi στο λυρισμό είναι το στοιχείο που τον διακρίνει από τον Wagner και τη γερμανική σχολή συνθετών του 19^{ου} αιώνα. Στα έργα του Wagner εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο η μουσική και το παρασκηνιακό κομμάτι ωθούν τους Γερμανούς να μεταφράσουν τα υποσυνείδητα μηνύματα περί γερμανικής ελευθερίας και ανωτερότητας του γερμανικού πνεύματος. Στον Verdi όμως υπάρχουν μελωδίες και πιο συγκεκριμένα φράσεις, οι οποίες προκαλούν στους Ιταλούς, είτε με άμεσο τρόπο είτε με έμμεσο, συναισθήματα πατριωτισμού και εθνικής ενότητας. Συγκεκριμένα τα χορωδιακά που αποτελούν τα κυριότερα σύμβολα του Risorgimento, κατά τον Dalhaus, είναι: το "Va pensiero sull'ali dorate" από την όπερα *Nabucco*, ενώ από τα λυρικά δράματα το "O Signore dal tetto nattio" από το *I Lombardi alla prima crociata* και το "Si ridesti il Leon di Castiglio" από το *Ernani* αντίστοιχα.[28] Στην επόμενη ενότητα θα αναλύσουμε τις πτυχές της όπερας *Nabucco*. Θα εξηγήσουμε το περιβάλλον στο οποίο παρουσιάζεται, τους συμβολισμούς του, τις πράξεις του έργου και το κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο στους Ιταλούς.

---

[26] Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 19: Tiomkin to Virdung* (London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995), 638

[27] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 192

[28] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 206

3.3 *Nabucco*: Η όπερα και το κάλεσμα του Risorgimento

3.3.1 Το παρασκήνιο και η πρεμιέρα της όπερας *Nabucco*

Όντας από τις όπερες της πρώιμης περιόδου του Verdi, θα ήταν άδικο να συγκρίνουμε την όπερα μουσικά και από συνθετική άποψη με μεταγενέστερα έργα, όπως τον *Otello*, όπου ο συνθέτης έχει «ωριμάσει» και έχει τελειοποιήσει τις συνθετικές του τεχνικές. Παρόλα αυτά αποτελεί ένα αριστούργημα του συνθέτη, το οποίο μίλησε στις καρδιές των Ιταλών, που ήδη από εκείνο το διάστημα επικρατούσαν οι επαναστατικές ιδέες της ενωμένης Ιταλίας. Το libretto το είχε δημιουργήσει ο Temistocle Solera, ο οποίος είχε γράψει και τα libretti για τα λυρικά δράματα *I Lombardi alla prima crociata* και *Giovanna d'Arco*. Σαν έργο είναι σημαντικό να εξεταστεί, όντας η πρώτη μεγάλη επιτυχία του. Είναι αυτήν η επιτυχία της σύνθεσης και του ζευγαρώματος της ιταλικής μουσικής με τον ρομαντισμό, ή μήπως είναι μια εθνική και πατριωτική επιτυχία; Το πρώτο δεν αποτελεί κάτι το αδιανόητο, όμως να υπενθυμίσουμε ότι ανήκει στα πρώτα μεγάλα έργα του Verdi και βρισκόμαστε ακόμα σε αρχικό στάδιο για τον ιταλικό ρομαντισμό. Το δεύτερο, δηλαδή η εθνική και πατριωτική επιτυχία, έγκειται σε πιο πραγματιστικά πλαίσια, καθώς εμφανίζει έναν πολιτικό χαρακτήρα με την παρουσίαση ενός σκλαβωμένου λαού, που επιζητά την απελευθέρωσή του.[29] Εδώ παρατηρούμε για άλλη μια φορά τον τρόπο με τον οποίο ο Ρομαντισμός επηρεάζει τους συνθέτες της εποχής. Σπουδαίο γεγονός αποτελεί ότι κρίνεται ως μεγαλύτερη επιτυχία για το συμβολικό και εκφραστικό του περιεχόμενο και όχι τόσο για την ανάδειξη μιας ανώτερης τέχνης μέσω μιας δύσκολης αλλά καλοσχηματισμένης άριας. Αυτό συμβαίνει επειδή το κριτικό κοινό έχει αλλάξει και δεν απαρτίζεται πλέον μόνο από ευγενείς, οι οποίοι υπήρξαν οικονομικά εύρωστοι, ώστε να ασχοληθούν με τον μουσικό πολιτισμό, αλλά μέσα σε αυτούς προστίθενται και χιλιάδες μέλη της νέας αστικής τάξης που κυριαρχεί μετά τη βιομηχανική επανάσταση.

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, ο Verdi δεν προοριζόταν στην αρχή για να αναλάβει τη μουσική επένδυση του libretto. Με την άρνηση του Otto Nicolai του παρουσιάστηκε η ευκαιρία μέσω του Merelli. Παρά την αρχική του αρνητική στάση στη συνέχεια προχώρησε στη δημιουργία του έργου, το οποίο ολοκλήρωσε τον Σεπτέμβριο του 1841. Η πρεμιέρα ορίστηκε στις 9 Μαρτίου του 1842, στη La Scala του Μιλάνου. Η παράσταση θεωρήθηκε θρίαμβος τεραστίων διαστάσεων. Το έργο επικροτήθηκε ακόμα και από μεγάλους συνθέτες της εποχής του Verdi, όπως ο Donizetti, ο οποίος ενθουσιασμένος αναγνώρισε το μεγαλείο του Verdi. Μάλιστα διηύθυνε και την παράσταση το 1843 στη Βιέννη. Το οριστικό όνομα της όπερας όμως

[29] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 223

δόθηκε το 1844 στο θέατρο του San Giacomo στην Κέρκυρα.[30] Να σημειωθεί ότι υπήρχε μια μειονότητα, μεταξύ των οποίων και ο Otto Nicolai, που αρχικά αρνήθηκε να προχωρήσει στη μουσική επένδυση του έργου, οι οποίοι θεωρούσαν ότι το έργο είναι ρηχό και ότι δεν παρέχει κάποια ουσιαστική μουσικότητα. Μάλιστα ο Nicolai πρόσθεσε ότι οι όπερες του Verdi δεν διαθέτουν κάποιον επαγγελματισμό. Η ιστορία πάντως έγραψε ότι η όπερα *Nabucco* θεωρείται μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του συνθέτη, καθώς και ένα από τα έργα που σχημάτισαν και επηρέασαν την κοινή γνώμη στην Ιταλία.

Το έργο χρησιμοποιεί ένα ιστορικό μοτίβο, δηλαδή την υποδούλωση των εβραίων από τους Βαβυλώνιους, με την κατάκτηση της Ιερουσαλήμ το 597 π.Χ. και συμβολίζει την αιώνια υποδούλωση του εβραϊκού λαού. Αυτό θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει και ένα μέσο, με το οποίο να εκφράζεται το πρόβλημα της χειραφέτησης των εβραίων, που απασχόλησε τις ευρωπαϊκές κοινωνίες του 19^{ου} αιώνα. Ίσως και να ήταν ένας από τους λόγους, που αρνήθηκε ο Nicolai. Πέρα από το γεγονός ότι ασχολούταν με ένα άλλο του έργο εκείνο τον καιρό, την όπερα *Il Proscritto*, ίσως να φοβόταν την αντιμετώπιση του έργου από τον γερμανικό λαό, που αν μη τι άλλο εκείνη την εποχή τα αντισημιτικά συναισθήματα των Γερμανών αρχίζουν και παίρνουν μορφή, είτε μέσα από τα κοινωνικά στερεότυπα, είτε μέσω της επιρροής συνθετών, όπως ο Wagner. Παρόλα αυτά ο Verdi πιθανότατα να μην είχε στο νου του τους εβραίους όταν έγραφε το έργο, αλλά το συμβολισμό των εβραίων ως εικόνα στην κοινή ευρωπαϊκή συνείδηση. Ήθελε να παρουσιάσει την τραγική κατάσταση των Ιταλών, παρομοιάζοντάς την με τη σκλαβιά των εβραίων, το οποίο, αν μη τι άλλο, το πέτυχε και με το παραπάνω.

Το χαρακτηριστικότερο σημείο της παράστασης βρίσκεται στην δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης, όπου η χορωδία των εβραίων σκλάβων τραγουδάει το περίφημο "Va pensiero", οι στοίχοι του οποίου χάραξαν τις ψυχές των Ιταλών που τις άκουγαν για πρώτη φορά και μέσα τους κυριάρχησε η ανάγκη για την απελευθέρωση της Ιταλίας και για την ένωση, το λεγόμενο Risorgimento. Στα μετέπειτα χρόνια, κυριαρχεί ο «μύθος» του Verdi σχετικά με τη χρήση χορωδιακών τμημάτων, προκειμένου να μεταβιβάσει πατριωτικά μηνύματα. Αν υπολογίσουμε ότι συνέβη το ίδιο και στα λυρικά δράματα I Lombardi alla prima crociata και Ernani, θα διαπιστώσουμε ότι η θεωρία αυτή έχει ένα υπαρκτό υπόβαθρο. Αυτό συνέβαινε επειδή οι κατακτητές, κυρίως οι αυστριακοί, δεν επέτρεπαν την εμφάνιση πατριωτικών ιδεών, οπότε ο Verdi περνούσε τα μηνύματα που ήθελε μέσω «ασφαλών» και «ανούσιων» κομματιών.[31] Το σημαντικό είναι ότι τα κομμάτια αυτά μπορούσαν να στηριχθούν ως αυτόνομες εκτελέσεις, οι οποίες θα στήριζαν καθημερινά την πατριωτική συνείδηση των Ιταλών.

Εδώ θα παραθέσουμε τους στίχους, τους οποίους δε μπορούμε να παραλείψουμε, καθώς αποτελούν σημαντικό μέρος στα οπερατικά λυρικά δράματα του Verdi.

---

[30] Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 224

[31] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 33

Αριστερά βρίσκονται τα λόγια στα ιταλικά και από δεξιά η ελληνική μετάφραση που επιχειρήσαμε:

Va, pensiero, sull'ali dorate	Πέτα, σκέψη, σε χρυσωμένα φτερά
va, ti posa sui clivi, sui colli	Πέτα πάνω από τις πλαγίες και τους λόφους
ove olezzano tepide e molli	εκεί που η γλυκιά απαλή αύρα
l'aure dolci del suolo natal!	Χαϊδεύει την πατρική μας γη!
Del Giordano le rive saluta,	Χαιρέτα τις όχθες του Ιορδάνη,
di Sionne le torri atterrate.	και τους πεσμένους πύργους της Σιόν.
Oh, mia patria sì bella e perduta!	Ω, πατρίδα μου όμορφη και μακρινή!
Oh, membranza sì cara e fatal!	Ω, όμορφη και οδυνηρή μνήμη!

Arpa d'or dei fatidici vati,	Χρυσή άρπα των προφητικών βάρδων
perché muta dal salice pendi?	γιατί κρέμεσαι μουγκή στην ιτιά;
Le memorie nel petto raccendi,	Ξαναζέστανε τις μνήμες στα στήθη μας
ci favella del tempo che fu!	πες μας για καιρούς ξεχασμένους!

Οι στίχοι αυτοί με τον συμβολισμό τους υπενθύμισαν στους Ιταλούς ότι βρίσκονται και εκείνοι σε μια κατάσταση εθνικού μαρασμού και τους παρακινεί να επιχειρήσουν μια εθνική επανόρθωση. Το πιο σημαντικό σε αυτό το σημείο είναι η παρατήρηση των συνδυασμών συγκεκριμένων μοτίβων που χρησιμοποιεί ο Verdi σε τέτοιου είδους χορωδιακά. Αυτό που πρέπει να επισημάνουμε είναι ότι, η μονόφωνη (unison) μελωδία σε συνδυασμό με το δεκασύλλαβο μέτρο εμφανίζεται τόσο στο "Va Pensiero", όσο και στο "O Signore dal tetto natio", ενώ αργότερα και στο "Si ridesti il Leon di Castiglio" καθώς και στο "O patria oppressa" στην όπερα M*acbeth*, όπου αναφέρεται ο καημός των σκλαβωμένων Σκοτσέζων. Όλο αυτό υποδεικνύει μια σκόπιμη, συνεχή και συνεπή προσπάθεια προκειμένου να εδραιωθεί ένα νέο οπερατικό είδος, που θα χαρακτηρίζεται από το πατριωτικό χορωδιακό τραγούδι. [32]

[32] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 39

3.3.2 Η όπερα *Nabucco* και η επιρροή της στο Risorgimento

Η όπερα *Nabucco* αποτελείται από τέσσερις πράξεις, με τις τρεις τελευταίες να έχουν από δύο σκηνές ενώ η πρώτη να έχει μία. Η Πρώτη Πράξη ξεκινάει στο εσωτερικό του Ναού του Σολομώντος. Μετά από την καταστροφική ήττα των εβραίων από τους Βαβυλωνίους, ο Nabucco (Ναβουχοδονόσορ Β') τελεί τις τελευταίες ετοιμασίες πριν την είσοδό του στην πόλη των Ιεροσολύμων. Ο αρχιερέας Zaccaria παροτρύνει τον λαό να μην προβεί σε κινήσεις απελπισίας, αλλά να διατηρήσει την εμπιστοσύνη στον Θεό. Η παρουσία μιας ομήρου, της Fenena, νεότερης κόρης του Nabucco, ίσως να διασφαλίσει μια συνθήκη ειρήνης. Ο Zaccaria εμπιστεύεται τη Fenena στον Ismaele, ο οποίος είναι ανεψιός του βασιλιά των Ιεροσολύμων και έχει τελέσει χρέη πρέσβη, ως εκπρόσωπο των Ιεροσολύμων στη Βαβυλώνα. Παρά το ότι η Fenena και ο Ismaele είναι φανερά ερωτευμένοι, όταν θα μείνουν μόνοι τους ο Ismaele θα την προτρέψει να αποδράσει και να αναζητήσει ασφάλεια, παρά να ριψοκινδυνέψει τη ζωή της στη σκληρή διπλωματία που θα ακολουθήσει. Η μεγαλύτερη κόρη του Nabucco, η Abigaille, εισβάλλει στον Ναό με τον στρατό της Βαβυλώνας, ενώ διαφαίνονται ξεκάθαρα τα αισθήματα αγάπης που τρέφει προς τον Ismaele. Ανακαλύπτοντας το κρυφό ρομαντικό ειδύλλιο του Ismaele και της Fenena, απειλεί τον Ismaele, αν δεν παρατήσει τη Fenena, ότι θα κατηγορηθεί για προδοσία και θα τιμωρηθεί. Ο ίδιος ο βασιλιάς Nabucco κάνει την εμφάνισή του και εισέρχεται στο ναό υπό τον δοξασμό "Viva Nabucco". Ο Zaccaria τον αψηφά, απειλώντας να σκοτώσει τη Fenena με ένα μαχαίρι, όμως εκείνη τη στιγμή ο Ismaele παρεμβαίνει και καταφέρνει να τη σώσει. Ο Nabucco εξοργισμένος διατάζει την καταστροφή του Ναού και οι εβραίοι καταριούνται τον Ismaele, αφού τους πρόδωσε, σώζοντας τη Fenena, η ο-

Εικόνα 3.5: *Moshe Pridan, Φωτογραφία της πρώτης σκηνής του Nabucco με τον Yaacof Rodin ως Ismaele, τον Neomi Pinkus και τον Raphael Polani* (5 Αυγούστου 1958)

ποία ήταν το μοναδικό τους όπλο απέναντι στον επιβλητικό και ισχυρό Nabucco.

Αυτό είναι το τέλος της πρώτης σκηνής και ταυτόχρονα και της Πρώτης Πράξης. Η Δεύτερη Πράξη χωρίζεται σε δύο σκηνές. Η πρώτη σκηνή μας μεταφέρει στα ανάκτορα της Βαβυλώνας, όπου βρίσκεται η Abigaille. Ο Nabucco, λόγω συνεχών απουσιών σε πολέμους, έχει διορίσει τη Fenena ως επίτροπο του θρόνου, μέχρι την επιστροφή του. Στο παρόν η Abigaille έχει ανακαλύψει ένα έγγραφο, του οποίου το περιεχόμενο υποστηρίζει ότι δεν είναι πραγματική κόρη του Nabucco, αλλά μια σκλάβα, κάτι που την κάνει φανερά αναστατωμένη. Ο αρχιερέας του Bel, συνοδευόμενος από Μάγους, εισέρχεται και ενημερώνει την Abigaille ότι η Fenena έχει ελευθερώσει τους Εβραίους αιχμαλώτους. Η Abigaille θα απαντήσει στις προκλητικές κινήσεις της Fenena, οργανώνοντας ένα πραξικόπημα, με σκοπό να αποκτήσει για τον εαυτό της τον θρόνο. Παράλληλα διαδίδει ψευδείς φήμες ότι ο Nabucco έχει σκοτωθεί στη μάχη και ότι το βασίλειο κινδυνεύει να μείνει χωρίς ηγέτη. Η δεύτερη σκηνή της Δεύτερης Πράξης ξεκινάει με τον Zaccaria να αναμένει τη Fenena για μια σύντομη τελετουργία, στη οποία εκείνη ασπάζεται την Ιουδαϊκή θρησκεία και ο Ismaele έρχεται αντιμέτωπος και πάλι με τους εβραίους, οι οποίοι εν τέλει τον συγχωρούν και συμφιλιώνονται. Στη συνέχεια ακολουθεί η επίσημη ανακοίνωση για τον θάνατο του βασιλιά και η Abigaille με τον αρχιερέα του Bel, ο οποίος επιδιώκει να την ενθρονίσει, αιτούνται την παραχώρηση του στέμματος από τη Fenena. Σε ανύποπτο χρόνο όμως, ο Nabucco εισέρχεται στη σκηνή και περιφρονεί αμφότερες τις πλευρές, τόσο τον Bel όσο και τον θεό των εβραίων που έχει κατανικήσει. Μέσα στην αλαζονεία του ανακηρύσσει τον ίδιο τον εαυτό του θεό. Ο Zaccaria, βλέποντας τη βλασφημία του βασιλιά και τον λαό του παράλληλα να βρίσκεται σε κίνδυνο, αντιτίθεται σε εκείνον, επομένως ο Nabucco με περήφανο ύφος διατάζει την θανάτωση των εβραίων. Η Fenena δηλώνει πως δεν επιθυμεί να εξαιρεθεί και υπερασπίζεται τη νέα της θρησκεία, δηλώνοντας ότι θα ακολουθήσει το πεπρωμένο των εβραίων. Μέσα στην αλαζονεία του και την υπεροψία του, ο Nabucco, επαναλαμβάνοντας ότι τώρα είναι θεός, χτυπιέται από έναν κεραυνό και χάνοντας τις αισθήσεις του πέφτει στο πάτωμα. Καθώς πέφτει το στέμμα του απομακρύνεται από εκείνον και το μαζεύει η Abigaille, η οποία ανακηρύσσεται βασίλισσα της Βαβυλώνας και της αυτοκρατορίας του Nabucco.

Με αυτόν τον τρόπο τελειώνει και η Δεύτερη Πράξη. Η Τρίτη Πράξη χωρίζεται και εκείνη σε δύο σκηνές. Η ένταση έχει εκτονωθεί πλέον και στην πρώτη σκηνή βρισκόμαστε σε ένα πιο ειδυλλιακό τοπίο, που είναι οι περίφημοι Κρεμαστοί Κήποι της Βαβυλώνας. Η πλοκή συνεχίζεται με τον αρχιερέα του Bel να παραχωρεί στην Abigaille το επίσημο διάταγμα, το οποίο προβλέπει τους θανάτους των εβραίων και της Fenena. Παράλληλα, ο Nabucco εισέρχεται παραμένοντας αλαζόνας, αλλά αυτή τη φορά από την όψη του φαίνεται πως πλέον έχει τρελαθεί. Έρχεται διεκδικώντας τον θρόνο του, αλλά η Abigaille τον παραμερίζει και τον προτρέπει να σφραγίσει το διάταγμα. Εκείνος, δείχνοντας αυτή τη φορά ένα πιο στοργικό πρόσωπο, επιζητά να διασφαλιστεί η σωτηρία της Fenena. Στη συνέχεια διευκρινίζει στην Abigaille ότι δεν είναι πραγματική του κόρη, αλλά μια σκλάβα. Η Abigaille ενοχλημένη τον περιφρο-

νεί, καταστρέφοντας το έγγραφο που ανακάλυψε ότι τεκμηρίωνε την αληθινή της καταγωγή. Αντιλαμβανόμενος τη δυσχέρεια της κατάστασής του, εμφανίζει ένα πρόσωπο, που επιθυμεί τη συμπάθεια του ακροατή. Διαφαίνεται ότι πίσω από την αλαζονεία και τον εγωισμό του, η φύση του πατέρα υπερνικά τη φύση του βασιλιά και η επιθυμία του να διασώσει την κόρη του εξωτερικεύουν αυτά τα συναισθήματα, αλλά ταυτόχρονα εκφράζεται και μια λύπη και σχηματίζεται στο πρόσωπό του μια παράκληση, ώστε να διασφαλίσει την σωτηρία της κόρης του. Η Abigaille παραμένει σκληρή και ασυγκίνητη και διατάζει τον Nabucco να απομακρυνθεί.

Η επόμενη σκηνή είναι η περίφημη σκηνή του "Va Pensiero". Εδώ βρισκόμαστε στις όχθες του Ευφράτη, όπου οι εβραίοι κάθονται και νοσταλγούν την πατρίδα τους και αναπολούν τη μνήμη της. Το χορωδιακό κομμάτι, τόσο στην πρεμιέρα όσο και στις υπόλοιπες παραστάσεις εκείνης της περιόδου, ήχησε στην εθνική συνείδηση και στα πατριωτικά αισθήματα των Ιταλών. Το κομμάτι αυτονομείται από το έργο, λόγω της συμβολικής του αξίας, που σχετίζεται με την ελευθερία των Ιταλών, ταυτόχρονα όμως, συνδέεται με την προηγούμενη σκηνή, μεταδίδοντας αισθήματα συμπόνιας προς το κοινό, που παρατηρεί τους εβραίους να ταλαιπωρούνται σε μια ξένη χώρα, νοσταλγώντας την πονεμένη τους πατρίδα, για τα πολιτικά παιχνίδια των εξουσιαστών τους. Ίσως σε αυτό το σημείο ο Verdi θα ήθελε να παραλληλίσει την πονεμένη Ιταλία, η οποία επί αιώνες γίνεται έρμαιο των πολιτικών αντιπαλοτήτων των μεγάλων δυνάμεων, της Αυστρίας, της Γαλλίας και της Ισπανίας, που καταχρώνται τα εδάφη της. Στη συνέχεια της σκηνής ο Zaccaria προτρέπει τους εβραίους να διατηρήσουν απτόητη την πίστη τους προς τον Θεό, ο οποίος θα καταστρέψει τη Βαβυλώνα. Σε αυτό το σημείο, έχοντας λάβει υπ' όψιν τον συμβολισμό των εβραίων με τους Ιταλούς, οι οποίοι δεν έχουν πατρίδα, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Verdi καθησυχάζει τους Ιταλούς και ότι η θεϊκή οργή περιμένει τους κατακτητές τους. Αυτό δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αφενός διότι ο Verdi γενικότερα παροτρύνει τους Ιταλούς να μην περιμένουν τη λύτρωση αλλά να τη διεκδικήσουν και αφετέρου διότι διαχωρίζει το χορωδιακό κομμάτι από τον λόγο του Zaccaria. Την ώρα του "Va pensiero" κυριαρχεί το καλά κρυμμένο, συμβολικό πατριωτικό τραγούδι, όμως μετά έχουμε την επιστροφή στο σενάριο, όπου το νόημα του τραγουδιού επιστρέφει έχοντας νόημα μόνο για τους εβραίους αυτή τη φορά. Παρόλα αυτά μια «θεϊκή βούληση» για την ελευθερία παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς έρχεται σε σύμπνοια με τις αντιλήψεις του Mazzini, που προαναφέραμε ότι θεωρούσε την ελευθερία της Ιταλίας θεϊκή υπόθεση.

Έτσι τελειώνει και η Τρίτη Πράξη. Η Τέταρτη Πράξη είναι και αυτή διμερής. Η πρώτη της σκηνή μας επιστρέφει στα ανάκτορα της Βαβυλώνας, όπου ο Nabucco συνέρχεται και προσπαθεί να συγκεντρώσει ότι δυνάμεις του έχουν απομείνει. Το πρώτο πράγμα που αντικρίζει είναι η Fenena, η οποία βρίσκεται αλυσοδεμένη και οδηγείται στην εκτέλεση της θανατικής της ποινής. Μέσα στην απόγνωση του, αντιλαμβάνεται ότι δε θα μπορέσει να ξεπεράσει τον θάνατο της κόρης του και ζητώντας συγχώρηση από τον θεό των εβραίων, δεσμεύεται να προβεί στην ανοικοδόμηση του Ναού του Σολομώντα και να ακολουθήσει την πίστη του. Μέσω ενός θαύματος, λοιπόν, επι-

στρέφουν όλες τις δυνάμεις του, καθώς και η λογική του. Καταφέρνει να συγκεντρώσει μερικούς στρατιώτες, οι οποίοι είναι πιστοί σε αυτόν και με την υποστήριξη τους, αποκτώντας ξανά το κύρος ενός βασιλιά και δείχνοντας πιο δυνατός, αποφασίζει να διασώσει την κόρη του και να τιμωρήσει τους υποκινητές του πραξικοπήματος. Αυτό είναι και το τέλος αυτής της σκηνής. Η επόμενη και τελευταία σκηνή μας μεταφέρει στους Κρεμαστούς Κήπους, όπου οι εβραίοι και η Fenena ετοιμάζονται να εκτίσουν τη θανατική τους ποινή στον βωμό του Bel. Ο Nabucco επιτίθεται με το σπαθί στο χέρι, ενώ μέσα από τα λόγια του το είδωλο του Bel συντρίβεται σε κομμάτια. Ο Nabucco ανακοινώνει στους εβραίους ότι τους χαρίζει την ελευθερία τους και υπόσχεται ότι ένας νέος Ναός θα ανεγερθεί για τον Θεό τους. Ξαφνικά πραγματοποιεί την τελευταία της εμφάνιση η Abigaille. Έχοντας δηλητηριάσει τον εαυτό της, εκφράζει τη μετάνοιά της, ζητά τη συγχώρηση της Fenena και πεθαίνει. Μέσα σε ένα κλίμα χαράς και συγκίνησης ο Zaccaria δοξάζει τον Nabucco και τον ονοματίζει δούλο Θεού και Βασιλέα των Βασιλέων. Έτσι τελειώνει η παράσταση.

Με αυτήν την όπερα ο Verdi αναδείχθηκε στους συγχρόνους τους ως μια πολύ σημαντική προσωπικότητα στον χώρο της μουσικής και της σύνθεσης και το έργο του έμεινε στην αιωνιότητα. Σύντομα θα προκαλέσει τον απελευθερωτικό και ενωτικό αγώνα των Ιταλών. Το Risorgimento δε θα αποτελεί απλά μια μακρινή και ανεκπλήρωτη ιδέα, αλλά μια απτή πραγματικότητα. Όσο αφορά τα έργα του, ο *Nabucco* δεν ήταν παρά μόνο η αρχή. Μαζί με τα υπόλοιπα έργα εκείνης της περιόδου θα σχηματιστούν οι λεγόμενες όπερες του Risorgimento, οι οποίες κορυφώνονται με την όπερα La Battaglia di Legnano, της οποίας το θερμόαιμο περιεχόμενο θα παρακινήσει τους Ιταλούς να επαναστατήσουν και να πραγματοποιήσουν το όνειρο της ένωσης. Από εκείνο το σημείο και έπειτα οι όπερές του δεν χαρακτηρίζονται από την ίδια ενέργεια και δυναμική, αλλά έρχονται σε ένα πιο εμφανές ρομαντικό ύφος.[33]

[33] Budden Julian, *Verdi* (New York: Oxford University Press, 2008), 45

3.4 Οι συνέπειες στην πολιτική πραγματικότητα της Ιταλίας

Το 1848-49 αποτελεί για την Ευρώπη μια χρονιά μεγάλων αναταράξεων και επαναστάσεων. Η λεγόμενη «Άνοιξη των Λαών» θα φτάσει και στην Ιταλία. Στην ιταλική χερσόνησο και τη Σικελία υπήρξαν οργανωμένα κινήματα, που είχαν ως στόχο την αποτίναξη του αυστριακού και του ισπανικού ζυγού. Στη Σικελία ξεσηκώθηκαν κατά του Φερδινάνδου Β' στις 12 Ιανουαρίου του 1848, απαιτώντας τη σύσταση προσωρινής κυβέρνησης. Η αρχική του άρνηση είχε ως αποτέλεσμα μια οργανωμένη κινητοποίηση, η οποία φάνηκε δύσκολη να κατασταλεί, έτσι αναγκάστηκε να παραχωρήσει συνταγματικά δικαιώματα και να προχωρήσει στον ορισμό μιας επαναστατικής κυβέρνησης. Στη συνέχεια οι επαναστάσεις συνεχίζονται στη Βενετία και τη Λομβαρδία. Οι επαναστάσεις του Μαρτίου στο Μιλάνο ανάγκασαν τον αυστριακό στρατηγό Radetzky να αποσύρει περίπου είκοσι χιλιάδες στρατιώτες, οι οποίοι βρίσκονταν στην περιοχή του Μιλάνου. Ένα μήνα νωρίτερα είχε προηγηθεί και η επανάσταση στην Τοσκάνη. Στη Ρώμη ο Πάπας είχε τεθεί ενάντια στις κινητοποιήσεις, όμως αναγκάστηκε να διαφύγει φοβούμενος για τη ζωή του, καθώς είχε προηγηθεί η δολοφονία ενός υπουργού του. Έτσι ο στρατηγός Giuseppe Garibaldi καταφέρνει να φτάσει στη Ρώμη, όπου ιδρύεται η Ρωμαϊκή Δημοκρατία στις αρχές του 1849. Τον Μάρτιο του ίδιου έτους ο Mazzini έφτασε στη Ρώμη και διορίστηκε πρωθυπουργός της Δημοκρατίας. Στο σύνταγμα της Δημοκρατίας αυτής έχουμε προοδευτικές μεταρρυθμίσεις, όπως είναι η θρησκευτική ελευθερία, η ανεξαρτησία του Πάπα από το κράτος και η κατάργηση της θανατικής ποινής.[34]

Εικόνα 3.6: *Vittorio Emanuele Bressanin, Ιταλοί στρατιώτες στην άμυνα της Βενετίας* (1880 με 1893)

Την ισχυρότερη προσπάθεια κατέβαλε το βασίλειο της Σαρδηνίας, το οποίο είχε τακτικό στρατό και σε συνδυασμό με το Πεδεμόντιο ανάγκασαν τους αυστριακούς να

[34] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 76

υποχωρήσουν προκειμένου να μην υποστούν ολέθριες απώλειες. Παρόλα αυτά οι Αυστριακοί κατάφεραν να νικήσουν στη μάχη της Custoza τις δυνάμεις του Πεδεμοντίου και να ανακτήσουν τον έλεγχο του Μιλάνου. Ο βασιλιάς της Σαρδηνίας και του Πεδεμοντίου Κάρολος Αλβέρτος παρέδωσε τον θρόνο στον γιο του, Βίκτωρ Εμμανουήλ Β'. Ο πόλεμος έληξε με την νίκη της Αυστρίας και την επιβολή σκληρού προστίμου στο Πεδεμόντιο, ως αποζημίωση πολέμου. Πάντως, σε σχέση με τις υπόλοιπες χώρες οι επαναστάσεις στην Ιταλία δεν είχαν τόσο άσχημη κατάληξη. Μέσα από αυτές τις αναταράξεις ο κόμης Benso του Cavour καταφέρνει να ανελιχθεί σε πρωθυπουργό του βασιλείου Σαρδηνίας-Πεδεμοντίου. Μέσω των έξυπνων και στρατηγικών κινήσεων, παραχωρώντας την Σαβοΐα στους Γάλλους με αντάλλαγμα την ίδρυση μιας αμυντικής συμμαχίας καταφέρνει να πιέσει αρκετά τους αυστριακούς, οι οποίοι υποχώρησαν αφήνοντας τα εδάφη της Λομβαρδίας στο βασίλειο της Σαρδηνίας-Πεδεμοντίου, κρατώντας μόνο τη Βενετία. Ο Cavour επιθυμεί τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου ιταλικού βασιλείου, το οποίο θα αποτελούσε την επέκταση της κυριαρχίας του Πεδεμοντίου.[35]

Στη συνέχεια ακολουθεί μια μορφή ανταρτοπόλεμου από τον Garibaldi στη νότια Ιταλία και χάρη στις εξαιρετικές τεχνικές «κλεφτοπολέμου» που έμαθε στην εξορία του στη Λατινική Αμερική κατάφερε να νικήσει το βασίλειο της Νεάπολης. Στις 18 Φεβρουαρίου του 1861 ανακηρύχθηκε και η πρώτη πρωτεύουσα του κράτους, το Τορίνο. Ένα μήνα αργότερα ανακηρύχθηκε και ο Βίκτωρ Εμμανουήλ Β' βασιλιάς του νέου ιταλικού κράτους. Τώρα απέμενε μόνο η Ρώμη και η Βενετία να προσαρτηθούν, κάτι που δεν άργησε να γίνει, καθώς η Ιταλία εκμεταλλευόμενη τον αυστροπρωσικό πόλεμο του 1866 δηλώνει σύμμαχος της Πρωσίας και εφόσον η Αυστρία ήταν απασχολημένη στον βορρά οι Ιταλοί προελαύνουν στον νότο. Παρόλα αυτά κατά τη διάρκεια του πολέμου τα ιταλικά στρατεύματα ηττήθηκαν, αλλά ο Cavour βλέποντας την επερχόμενη και συντριπτική νίκη της Πρωσίας, περίμενε να κερδίσει στο διπλωματικό κομμάτι του πολέμου. Με το τέλος του πολέμου ο Ναπολέων ο Γ' της Γαλλίας αποφασίζει να παραχωρήσει τη Βενετία στους Ιταλούς, οι οποίοι του είχαν παραχωρήσει νωρίτερα τη Σαβοΐα και τη Νίκαια. Όμως υπάρχουν ακόμα γαλλικά στρατεύματα που φρουρούν τη Ρώμη και τον Πάπα. Μέχρι τότε ο βασιλιάς Βίκτωρ Εμμανουήλ διοικούσε από την προσωρινή πρωτεύουσα του ιταλικού κράτους, τη Φλωρεντία, όχι με τη «χάρη του Θεού», αλλά με τη «λαϊκή βούληση».[36] Το 1870 ξεσπάει ο γαλλοπρωσικός πόλεμος και οι γαλλικές δυνάμεις εγκαταλείπουν τη Ρώμη. Έτσι η Ιταλία βρίσκει για άλλη μια φορά την ευκαιρία να προελάσει και να επιτεθεί στη Ρώμη, την οποία κατακτά στις 2 Οκτωβρίου του 1870. Πλέον η Ιταλία βρίσκεται ενωμένη και θα αποτελέσει μια σημαντική και υπολογίσιμη δύναμη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε ότι στην κληρονομιά του Verdi προσκομίζονται τόσο μουσικά χαρακτηριστικά, όσο και πατριωτικά. Τα μουσικά χαρα-

[35] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή του Κεφαλαίου (1848-1875)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000), 115
[36] Clark Martin, *The Italian Risorgimento* (Harlow, England: Pearson/Longman, 2009), 79

κτηριστικά αφορούν την εξέλιξη της ιταλικής μουσικής και ο συγχρονισμός της με τις απαιτήσεις του 19ου αιώνα. Έχουμε την ανάπτυξη και εδραίωση του λυρικού δράματος, που αναδεικνύει περίτρανα την υψηλή ποιότητα της ιταλικής μουσικής και της ιταλικής τραγουδιστικής τέχνης. Τα έργα του Verdi με τη δημιουργία της Ιταλίας αποτελούν έναν εθνικό θησαυρό και φυλάσσονται διατηρώντας μια υψηλή υπόληψη. Η υστεροφημία, όμως, του Verdi δεν περιορίζεται μόνο στην αναμόρφωση της ιταλικής μουσικής, αλλά και στην ανάδειξη ενός υπέρμετρου πατριωτισμού. Ιδιαίτερα τα πρώτα του μεγάλα έργα υποκίνησαν το Risorgimento και μετέδωσαν τα πατριωτικά του αισθήματα στους Ιταλούς. Βέβαια υπήρχαν και οι επικριτές του έργου του. Βλέποντας την Ιταλία να ηττάται σε δύο πολέμους (από την Αυστρία το 1866 και από την Αβησσυνία το 1896), μέσα σε ένα κλίμα απογοήτευσης και οικονομικής δυσχέρειας, πολλοί κατέκριναν την οπερατική παράδοση του Verdi, πιστεύοντας στη ρηχότητα της ιδέας της αναγέννησης της ιταλικής μουσικής που επέφερε απλά με σκοπό τη δημιουργία μιας Ιταλίας, η οποία τελικά χαρακτηρίζεται από τρομερή αστάθεια.[37] Κανείς όμως δεν μπορεί να αρνηθεί την τεράστια προσφορά του συνθέτη, τόσο σε εθνικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο.

[37] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 192

4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο MONIUSZKO ΚΑΙ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΩΝΙΑΣ

4.1 Αναφορά στις εθνικές σχολές της ανατολικής Ευρώπης

Μέχρι αυτό το σημείο ασχοληθήκαμε με δύο μεγάλους συνθέτες που υπήρξαν μεγάλες φυσιογνωμίες στην εποχή τους. Από τη μία πλευρά έχουμε τον Richard Wagner, ο οποίος συνέβαλε στο να αναδειχθεί η γερμανική παράδοση σε παγκόσμιο επίπεδο, εδραιώνοντας το μουσικό δράμα του. Από την άλλη πλευρά έχουμε τον Giuseppe Verdi, ο οποίος αναμορφώνει την υψηλού επιπέδου και παγκοσμίως αναγνωρισμένη, ιταλική τέχνη, προσδίδοντάς της έναν εθνικό και πατριωτικό χαρακτήρα και εξελίσσοντάς την στο οπερατικό λυρικό δράμα. Και οι δύο συνθέτες επηρέασαν την κοινή γνώμη και συνέβαλαν στην ανάδειξη του εθνικού ιδεώδους, που θα οδηγήσει στην ένωση των κρατιδίων της Γερμανίας και της Ιταλίας αντίστοιχα. Όμως δεν υπήρξαν οι μόνοι συνθέτες του 19ου αιώνα που διαμόρφωσαν το πολιτιστικό περιβάλλον του έθνους τους.

Σε ολόκληρη την Ευρώπη εμφανίζονται πολλές εθνικές σχολές, με συνθέτες που υπήρξαν μεγάλες φυσιογνωμίες και ανοικοδόμησαν μια πλούσια πολιτιστική παράδοση. Όμως η δράση τους, όπως είναι φυσικό, δεν συμβαίνει πάντα παράλληλα με την εποχή του Wagner και του Verdi, αλλά πολλές φορές παρατηρείται να εκτυλίσσεται αργότερα, με ορισμένες περιπτώσεις να πλησιάζουν στον 20ο αιώνα, μια περίοδο που το ρομαντικό κίνημα βρισκόταν στα τελευταία στάδια, δίνοντας τη θέση του στον ιμπρεσιονισμό. Παρόλα αυτά η σημασία τους έχει την ίδια βαρύτητα, όσο αφορά την ανάδειξη της εθνικής πολιτιστικής παράδοσης, καθώς βρισκόμαστε σε μια εποχή, που οι εθνικές σχολές κυριαρχούν και επιδιώκουν να παρουσιάσουν τις δικές τους ξεχωριστές εθνικές μουσικές, οι οποίες, προβάλλοντας τον ξεχωριστό τους χαρακτήρα, θα στέκονταν στο ίδιο ύψος με τη βιεννέζικη παράδοση, που κυριαρχούσε μέχρι τον ρομαντισμό.

Στις περιοχές της ανατολικής Ευρώπης παρατηρείται μια μεγάλη άνθηση στην έννοια της μουσικής σχολής, ιδιαίτερα σε περιοχές που μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα αποτελούσαν τμήματα μεγάλων αυτοκρατοριών. Υπάρχει ο Ferenc Erkel (1810-1893), ο προπάτορας της μεγάλης ουγγρικής όπερας, με το χαρακτηριστικότερο έργο του Bánk bán, το οποίο αποτελεί αντιπροσωπευτικό χαρακτηριστικό της ουγγρικής εθνικής όπερας. Όμως κανένα από τα υπόλοιπα μεταγενέστερα έργα του δεν θεωρείται τόσο αντιπροσωπευτικό, καθώς ο πατριωτικός χαρακτήρας του συνθέτη παραγκωνίζεται όταν η Ουγγαρία γίνεται μέρος της Διπλής Μοναρχίας της Αυστροουγγαρίας, καθώς ο υποδουλωμένος μέχρι τότε λαός γίνεται κυρίαρχος.[1]

[1] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 222

Στη συνέχεια έχουμε τη Ρωσία, η οποία δεν αντιμετωπίζει προβλήματα εθνικής κυριαρχίας, αλλά η εθνική της σχολή προσπαθεί να προβάλλει και να επιβάλλει την εθνική μουσική της, ως παγκόσμια αναγνωρίσιμη. Ο πρωτεργάτης της ρωσικής εθνικής μουσικής ήταν ο Mikhail Glinka (1804-1857), με το κυριότερο έργο του *Μια ζωή για τον Τσάρο*, μια πατριωτική όπερα που παρουσιάστηκε στις 9 Δεκεμβρίου του 1836 στο θέατρο Bolshoi της Αγίας Πετρούπολης.[2] Ο Glinka έχτισε γερά θεμέλια, πάνω στα οποία θα βασιστούν οι μεταγενέστεροι Ρώσοι συνθέτες για να οικοδομήσουν μια ισχυρή και κυρίαρχη εθνική μουσική. Συνεχιστές του έργου του υπήρξαν *Οι Πέντε*, συνθέτες που συνεργάστηκαν για να αναδείξουν τη ρωσική κλασσική μουσική. Σε αυτούς συγκαταλέγονται: ο Mily Balakirev (1837-1910), που υπήρξε και ο αρχηγός αυτής της πρωτοβουλίας, ο César Cui (1835-1918), ο Modest Mussorgsky (1839-1881), ο Alexander Borodin (1833-1887) και ο Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Ιδιαίτερα ο τελευταίος συνέχισε τη μουσική παράδοση της Ρωσίας μαζί με άλλους συνθέτες, όπως ο Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), επηρεάζοντας όχι μόνο τη ρωσική μουσική αλλά και τη μουσική των γειτονικών περιοχών.[3]

Η περιοχή της Βοημίας ήταν πάντοτε γνωστή για την πλούσια μουσική της παράδοση, η οποία όμως επισκιάστηκε το 18^{ο} αιώνα, καθώς πολλοί Τσέχοι καλλιτέχνες μετανάστευσαν στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα. Το 19^{ο} αιώνα όμως στα πλαίσια του ρομαντικού κινήματος θα αναβιώσει η παράδοση της τσεχικής μουσικής. Ο Bedřich Smetana (1824-1884) υπήρξε ο προπάτορας της εθνικής τσεχικής μουσικής. Στο έργο του *Η Πουλημένη Μνηστή* (1866) παρουσιάζει μέσω αυτής της κωμικής όπερας εθνικά και παραδοσιακά στοιχεία της Τσεχίας. Η πρωτοτυπία στο συγκεκριμένο έργο βρίσκεται στο γεγονός ότι, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη απεικόνιση των βασάνων ενός καταπιεσμένου λαού μέσα από τραγικά έργα, ο Smetana απεικονίζει την καταπίεση του Τσέχικου λαού μέσα από αυτήν την κωμική όπερα.[4] Βέβαια υπάρχει και το έργο του Má vlast (Η πατρίδα μου) που αποτελεί μια συλλογή συμφωνικών ποιημάτων γραμμένα από το 1874 έως το 1879, απεικονίζοντας τους θρύλους και τις παραδόσεις της Τσεχίας και σε γενικές γραμμές εστιάζει περισσότερο σε ένα ένδοξο παρελθόν.

Η Πολωνία διακρίνεται από μια ιδιαίτερη ιστορία την οποία θα αναλύσουμε στην επόμενη ενότητα. Σε αντίθεση με πολλά έθνη της Ευρώπης, οι Πολωνοί δεν κατάφεραν να αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους μέσα στον 19^{ο} αιώνα, όμως χάρη στην πλούσια πολιτιστική τους παράδοση και την ανόρθωση του εθνικού τους πνεύματος, πραγματοποίησαν πολλούς απελευθερωτικούς αγώνες και η επιθυμία για μια ελεύθερη και ανεξάρτητη Πολωνία παρέμενε αμείωτη ακόμα και μετά από κάθε αποτυχημένο επαναστατικό κίνημα, χάρη στις προσπάθειες μεγάλων φυσιογνωμιών που με τα έργα τους διατήρησαν αναλλοίωτη την ιδέα για την ανεξαρτησία της Πολωνίας.

---

[2] Maes Francis, *A History of Russian Music* (Berkeley, California: University of California Press, 2002), 17

[3] Maes Francis, *A History of Russian Music* (Berkeley, California: University of California Press, 2002), 38

[4] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 225

4.2 Ο εθνικισμός στη μουσική της Πολωνίας και ο Moniuszko

Στα τέλη του 18ου αιώνα η Πολωνία σαν κράτος δεν υφίσταται εφόσον έχει διαλυθεί η Πολωνο-Λιθουανική Κοινοπολιτεία, η οποία δέσποζε για περίπου τρεις αιώνες στην περιοχή. Πλέον η Κοινοπολιτεία έχει διασπαστεί και έχει μοιραστεί από το 1795 σε τρεις υπερδυνάμεις της εποχής που δρούσαν κοντά στην περιοχή. Έτσι έχουμε το πρωσικό κομμάτι της Πολωνίας στα βορειοδυτικά, το αυστριακό κομμάτι στα νοτιοδυτικά και το ρωσικό κομμάτι στα ανατολικά. Εφόσον δε βρισκόταν υπό κατοχή από μια δύναμη αλλά από τρεις, οι κάτοικοι των τριών περιοχών απομονώθηκαν αρκετά. Επιπλέον τους απαγόρευσαν τη χρήση της πολωνικής γλώσσας, τη δυνατότητα συγκρότησης συνελεύσεων, τη διατήρηση της θρησκείας τους και γενικότερα θεωρούνταν πολίτες δεύτερης κατηγορίας. Παρά τα σκληρά μέτρα των ξένων κατακτητών, οι κάτοικοι που ζούσαν και δρούσαν σε εκείνη την περιοχή μιλούσαν την πολωνική γλώσσα και διατηρούσαν τις πολωνικές παραδόσεις, ενώ πολλοί από αυτούς αισθάνονταν Πολωνοί. Αυτό αποτελεί σημαντική υπόθεση, καθώς δείχνει ότι υπήρχαν ήδη οι προεργασίες για την εθνική ανεξαρτησία της Πολωνίας. Η περιοχή στην οποία βρίσκονται τα πολωνικά εδάφη υπήρξε από παλαιότερα επίμαχη και πολλές φορές αμφισβητούμενη, καθώς αποτελεί για τους ανατολικούς εισβολείς τη δίοδο στην κεντρική Ευρώπη και για τις κεντρικές δυνάμεις της Ευρώπης ένας χώρος επέκτασης των εμπορικών οριζόντων τους. Όσο δρούσε η Κοινοπολιτεία υπήρχε μια ασφάλεια, λόγω της δύναμης και της εμπιστοσύνης που ενέπνεε. Κατέρρευσε, όμως, λόγω της πολιτικής αστάθειας, που ήταν σύνηθες φαινόμενο σε καθεστώτα που δεν χαρακτηρίζονταν από απόλυτη μοναρχία,[5] καθώς και λόγω της αυξανόμενης δύναμης της Πρωσίας και της Ρωσίας, οι οποίες είχαν επεκτατικές τάσεις, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Μαζί με την Αυστρία επηρέαζαν σε μεγάλο βαθμό την εξουσία της Πολωνίας, η οποία δρούσε για τα συμφέροντά τους.

Σε μια εποχή όπου το ρομαντικό κίνημα πραγματοποιούσε τα πρώτα του σταθερά βήματα στην Ευρώπη, πολλοί Πολωνοί καλλιτέχνες απομακρύνονταν από την Πολωνία, προκειμένου να μπορούν να εκφράσουν τις πατριωτικές τους απόψεις και να αναζητήσουν μια σταθερότητα, έχοντας πάντα ως γνώμονα την απελευθέρωση της πατρίδας τους. Μέσα από τη Γαλλική Επανάσταση εντυπώθηκε στους Πολωνούς η ιδέα της απελευθέρωσης και της ανεξαρτησίας. Παράλληλα με τις απελευθερωτικές ιδέες τους, εδραιώθηκαν και ιδεολογίες και αντιλήψεις κοινωνικής αναμόρφωσης. Η εποχή όπου οι ευγενείς κυριαρχούσαν εξυπηρετώντας συμφέροντα μεγάλων δυνάμεων έπρεπε να έρθει σε ένα οριστικό τέλος.[6] Η ελπίδα για τους Πολωνούς ήρθε στο πρόσωπο του Ναπολέοντα, ο οποίος βρέθηκε αντιμέτωπος και με τις τρεις αυτοκρατορίες που κατείχαν την Πολωνία. Οι Πολωνοί με τις μικρές τους επαναστάσεις εκείνη την περίοδο βοήθησαν αρκετά στο έργο του Ναπολέοντα να κατατροπώσει τις

[5] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 23
[6] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 69

τρεις αυτοκρατορίες και για τον λόγο αυτόν εκείνος προχώρησε στην ίδρυση του Δουκάτου της Βαρσοβίας το 1807, το οποίο παραχώρησε στους Πολωνούς ως αυτόνομο κράτος, με δούκα τον βασιλιά της Σαξονίας, Φρειδερίκο Αύγουστο Α'. Η διάρκεια ζωής του ήταν αρκετά σύντομη, καθώς με την αποτυχία της γαλλικής εισβολής στη Ρωσία το 1813, το δουκάτο δεν κατάφερε να αντισταθεί στην προέλαση του ανανεωμένου ρωσικού στρατού και κατέρρευσε. Μετά την ολοκληρωτική πανωλεθρία του γαλλικού στρατού στο Βατερλό και την ήττα της Γαλλίας, μέσα από τη Σύνοδο της Βιέννης (1815), η Πολωνία μοιράστηκε ξανά, αυτή τη φορά με ένα μεγάλο κομμάτι της να ανήκει στην Πρωσία, λόγω των σχέσεων με τη Σαξονία που είχαν δημιουργηθεί. Η Ρωσία διεκδικούσε το μέρος που βρισκόταν το Δουκάτο της Βαρσοβίας, το οποίο τέθηκε υπό την ηγεσία του Τσάρου, ανεξάρτητα της Ρωσίας. Ονομάστηκε Βασίλειο της Πολωνίας, ενώ παρέμεινε στην ιστορία γνωστή και ως Πολωνία της Συνόδου.

Ακολούθησαν πολλά επαναστατικά κινήματα, τα οποία αποτύγχαναν, αλλά κατάφερναν να προκαλούν ρωγμές στις δυνατές αυτοκρατορίες των κατόχων τους. Το 1830 έχουμε την Εξέγερση του Νοέμβρη, γνωστή και ως ρωσοπολωνικός πόλεμος, που ξεκίνησε με την κινητοποίηση αξιωματικών του πολωνικού στρατεύματος, που υπήρχε λόγω της Συνόδου της Βιέννης, στη Βαρσοβία στις 29 Νοεμβρίου του 1830. Η συγκεκριμένη κινητοποίηση πυροδότησε και άλλες αναταράξεις στα δυτικά σύνορα της ρωσικής αυτοκρατορίας, όμως απέτυχε, λόγω της συντριπτικής αριθμητικής υπεροχής των ρωσικών στρατευμάτων. Ένας άλλος λόγος που οδήγησε στην αποτυχία υπήρξε και η απραξία της Γαλλίας να ενισχύσει την επανάσταση, ενώ είχε τους πόρους για να τελέσει ένα τέτοιο εγχείρημα. Παρόλα αυτά η Γαλλία δε διακινδύνευε την ειρήνη που είχε αποκτήσει, βοηθώντας επαναστατικά κινήματα που θα την οδηγούσαν στο κατώφλι του πολέμου.[7] Ο Τσάρος Νικόλαος Α' θεώρησε την επανάσταση αυτή ως πρόσχημα, προκειμένου να προσαρτήσει την Πολωνία στη ρωσική αυτοκρατορία. Ταυτόχρονα έκλεισε και το πανεπιστήμιο της Βαρσοβίας, προκειμένου να αποφύγει μελλοντικές επαναστάσεις, οι οποίες εκείνη την εποχή ξεκινούσαν συνήθως σαν ιδέες μέσα από τα πανεπιστήμια, και πυροδοτούσαν επαναστατικά κινήματα, εάν παρέμεναν ανεξέλεγκτες. Όλες αυτές οι συνέπειες οδήγησαν στα μεγάλα μεταναστευτικά ρεύματα των Πολωνών, οι οποίοι έφεραν στη δυτική Ευρώπη την πλούσια πολιτιστική τους κληρονομιά, προκαλώντας ένα κλίμα συγκίνησης και έντονης συναισθηματικής φόρτισης στους δυτικούς λαούς της Ευρώπης, για τη χαμένη τους πατρίδα.[8]

Οι επαναστάσεις προς τη Ρωσία ελαχιστοποιήθηκαν ενώ μεγάλη ήταν η επανάσταση προς την Πρωσία το 1848, με την ευρωπαϊκή «Άνοιξη των Λαών». Στην πρωσική Ποσνανία υπήρξε η μοναδική εξέγερση των Πολωνών στις 20 Μαρτίου το 1848, η οποία απέτυχε και αποκαταστάθηκε η τάξη. Δύο χρόνια νωρίτερα είχε προηγηθεί άλλη μια εξέγερση, αγροτικού χαρακτήρα, καθώς ο κυριότερος αντίπαλος δεν ήταν ο

[7] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 91
[8] Bellman Jonathan, *Chopin's Polish ballade: Op. 38 as narrative of national martyrdom* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 116

πρωσικός ή ο αυστριακός στρατός, αλλά οι γαιοκτήμονες της Πολωνίας, οι οποίοι δρούσαν έμμεσα υπέρ των συμφερόντων της αυστριακής κυβέρνησης.[9]

Παρά τις αποτυχημένες επαναστάσεις, οι Πολωνοί κατάφεραν να αναδείξουν την εθνική τους κυριαρχία μέσα από το εθνικό του πνεύμα και την πλούσια πολιτιστική τους παράδοση. Ο εθνικισμός είχε πλέον εδραιωθεί στην Πολωνία και συνέβαλε στην υποκίνηση των εξεγέρσεων, που όπως είδαμε είχαν είτε εθνικό είτε κοινωνικό χαρακτήρα. Το πρόβλημα με την περιοχή της Πολωνίας ήταν, όπως και σε άλλες περιοχές της ανατολικής Ευρώπης του 19ου αιώνα, τα λίγα αστικά κέντρα και η μεγάλη συγκέντρωση του πληθυσμού σε αγροτικές κοινότητες, οι οποίες συνήθως λειτουργούσαν σε καθεστώς γαιοκτημόνων. Επομένως ένα μικρό μέρος του πληθυσμού είχε τη δυνατότητα να ασχοληθεί και να επηρεάσει το πολιτικά τεκταινόμενα της περιοχής. Αυτό δε σημαίνει ότι δε συνέβαιναν αγροτικές κινητοποιήσεις, αλλά είχαν περισσότερο κοινωνικό χαρακτήρα. Οι εθνικές κινητοποιήσεις ξεκινούσαν συνήθως από τη Βαρσοβία. Ο πολωνικός εθνικισμός δεν έχει ενιαία εκπροσώπηση και διαχέεται σε παρακλάδια. Εδώ για τη διευκόλυνση της αναζήτησής μας θα παραθέσουμε την τυπολογία της Wanda Taylor, που ανέρχεται σε έξι υποκατηγορίες πολωνικού εθνικισμού: τους συντηρητικούς ρομαντικούς, του ρομαντικούς μεσσιανικούς, τους ρομαντικούς σοσιαλιστές, τους ρομαντικούς δημοκράτες, τους φιλελεύθερους και τους θετικιστές. Οι διαφορές τους άλλες φορές είναι μικρότερες, ενώ άλλες φορές μεγαλύτερες , όπως οι πεποιθήσεις των ρομαντικών σοσιαλιστών για το εθνικό πολιτιστικό παρελθόν της Πολωνίας, με κυριότερο εκφραστή τον Edward Dembowski, ο οποίος πέρα από την ιδέα του «εξευγενισμού» του πληθυσμού που θα συμμετέχει στα κοινά ανεξαρτήτως τάξεως, διατηρούσε μια φιλοσοφία για την ιστορία, η οποία παραθέτει την αντίθεση της «εκλατινισμένης» πολιτιστικής παράδοσης των ευγενών με τη γνήσια παράδοση του σλαβικού έθνους.[10]

Ένας από τους πρώτους εκφραστές της εθνικής πολωνικής μουσικής του 19ου αιώνα υπήρξε ο Józef Elsner (1769-1854). Μια σπουδαία προσωπικότητα που πέρα από το ότι εμπλούτισε την πολωνική μουσική κουλτούρα με γερμανικές επιρροές, ασχολήθηκε κυρίως με την καταγραφή των ρυθμικών σχημάτων της πολωνικής μουσικής. Μέσα στο έργο του διαφαίνεται ο συσχετισμός της πολωνικής γλώσσας με τη μουσική και πιο συγκεκριμένα τη μετρική με τους ρυθμούς των πολωνικών χορών. Συμπορευόμενος με το ρομαντικό ρεύμα που είχαν υιοθετήσει πολλοί από τους συγχρόνους τους, προσπαθεί να κωδικοποιήσει τα χαρακτηριστικά της πολωνικής μουσικής σε αντίθεση με τους κλασσικούς προκατόχους του. Το έργο του τόσο θεωρητικό όσο και πρακτικό αναδείκνυε το εθνικό μεγαλείο της πολωνικής πολιτιστικής παράδοσης και για αυτό απαγορεύτηκε από τους Ρώσους.[11] Οι ιδέες του και το έργο του

---

[9] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992), 106

[10] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 164-165

[11] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 165-166

αποτέλεσαν την κινητήριο δύναμη, η οποία θα ανυψώσει το εθνικό πνεύμα των Πολωνών και θα επηρεάσει και άλλους συνθέτες να κινηθούν προς τον ίδιο άξονα.

Μια από τις μεγαλύτερες μορφές του 19ου αιώνα με πολωνική καταγωγή ήταν και ο Frédéric Chopin (1810-1849), του οποίου ο Elsner υπήρξε δάσκαλος στο πιάνο. Έζησε μια πολύ έντονη ζωή, ταξίδεψε στην Ευρώπη και παρέμεινε εκτός Πολωνίας. Στο διάστημα αυτό γνώρισε μεγάλες φυσιογνωμίες της εποχής, όπως ο Liszt, τον οποίο θαύμαζε, έπαιξε σε μεγάλες δεξιώσεις ευγενών στην Ευρώπη και είχε μια έντονη προσωπική ζωή. Ο Chopin, όντας εκτός από συνθέτης ένας βιρτουόζος πιανίστας, έγραψε όλα τα έργα του για πιάνο. Τα περισσότερα για σολιστική εκτέλεση και μερικά για σύνολα μουσικής δωματίου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο του αποτελεί περισσότερο μια παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά, παρά μια αμιγώς πολωνική κληρονομιά. Μέσα από το έργο του αναδύθηκε και αναδείχτηκε σε μεγάλο βαθμό η πιανιστική τέχνη και αναπτύχθηκαν νέες καινοτομίες όσο αφορά τα είδη έργων για πιάνο, όπως είναι η οργανική μπαλάντα, χωρίς ανθρώπινη φωνή. Ανάμεσα στα πιανιστικά έργα του συγκαταλέγονται και πενήντα οκτώ μαζούρκες, δεκαέξι πολωνέζες, δεκαεπτά βαλς, δεκαεννιά νυκτερινά (Nocturnes), τα οποία είναι, «ονειρικά» κομμάτια, τα οποία φέρνουν εικόνες από νυχτερινά τοπία φωτιζόμενα από το ρομαντικό φως του φεγγαριού και από δώδεκα σπουδές , οι οποίες δεν αποτελούν ασκήσεις σαν αυτές που έγραψε ο Cramer ή ο Czerny, αλλά σε αυτές βρίσκονται αποτυπωμένες οι υψηλές και καινούριες τεχνικές του Chopin, ως απόδειξη της ευφυούς φύσης του.[12] Στον Chopin αποδίδονται και δεκαεννιά πολωνικά τραγούδια, τα οποία είναι καθαρά πιανιστικά έργα, βασισμένα σε στίχους πολωνικών τραγουδιών. Το έργο του Chopin αποτελεί για τους Πολωνούς εθνικός, πολιτιστικός θησαυρός. Όμως, όπως αναφέραμε και πριν, η συμβολή του Chopin εύλογα θα μπορούσε να καταλογιστεί παγκοσμίου επιπέδου, σε μεγαλύτερο βαθμό από το να αποτελέσει ουσιαστική συμβολή στην εδραίωση της εθνικής συνείδησης των Πολωνών, μέσω των έργων του, τα οποία χαρακτηρίζονται περισσότερο από τις εξαιρετικές πιανιστικές δεξιότητες και την ιδιοφυή σκέψη σύνθεσης που είχε.

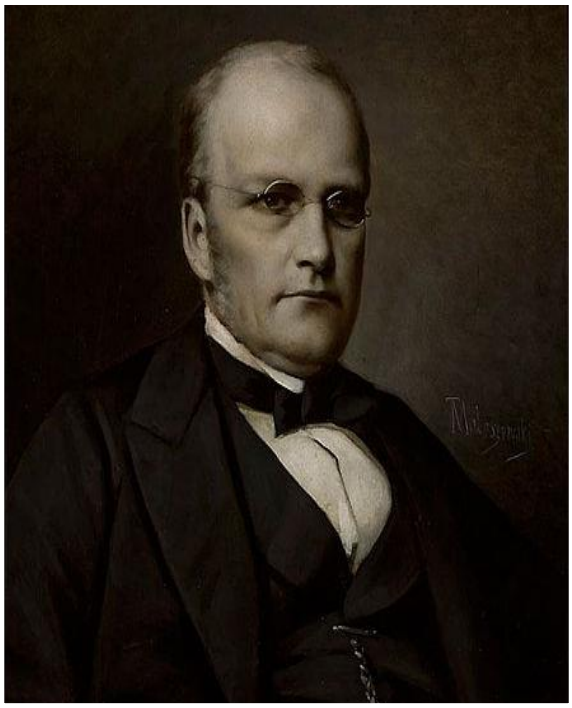
Εικόνα 4.1: *Maria Wodzińska, Portrait of Frédéric Chopin* (1836)

Μέσω των πολωνικών τραγουδιών εξέφρασε ως ένα βαθμό τον πολιτιστικό πλούτο της χώρας του. Τα ταξίδια του στην Ευρώπη και οι εκτελέσεις των έργων του στις ξένες χώρες, δημιούργησαν ένα κλίμα συμπάθειας προς τον πολωνικό λαό και μια εκτίμηση του πολιτιστικού του πλούτου. Η διάνοιά του τον οδήγησε στο να συνθέσει εξαιρετικά και πρωτοποριακά έργα, καθώς και να αναπτύξει τις προσωπικές του δεξιοτεχνίες στην πιανιστική εκτέλεση. Το 1848 παρά τις προσπάθειες του Elsner για

[12] Michels Urlich, *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 477

να στρέψει τον Chopin στην όπερα, σε μια περίοδο που κρινόταν απαραίτητη η ενίσχυση και η στερεοποίηση μιας πλούσιας εθνικής παράδοσης, ο Chopin δε δέχτηκε. Ο κυριότερος λόγος ήταν η επίδραση που είχε στο εξωτερικό και η καριέρα που είχε δημιουργήσει. Μέσα στο σύντομο χρονικό διάστημα της ζωής του κατάφερε να επεκτείνει το προσωπικό του ταλέντο και την τέχνη του σε ένα παγκόσμιο επίπεδο, που θα αποτελέσει και μέρος της εκπαίδευσης πολλών νέων μουσικών και ιδιαίτερα πιανιστών. Επομένως, είναι φυσικό να μη θέλει να καταστρέψει ή να υποβαθμίσει την καριέρα του ενισχύοντας τον αγώνα των Πολωνών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έτρεφε μια αγάπη προς την χώρα του και την πολιτιστική της παράδοση, την οποία ανέδειξε στο εξωτερικό.[13]

Η προσφορά του στον πολιτισμό της Πολωνίας ήταν εξαιρετικά μεγάλη, αλλά δεν κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην εδραίωση του εθνικού πνεύματος της Πολωνίας. Ο ρόλος αυτός, κατά την περίοδο του 19ου αιώνα, ανήκει στον Stanislaw Moniuszko (1819-1872), ο οποίος ήταν ένας μεγάλος Πολωνός συνθέτης, αρχιμουσικός και δάσκαλος. Γεννήθηκε στο Ubiel, της σημερινής Λευκορωσίας, ως μέλος μιας ευγενούς οικογένειας της προνομιούχας τάξης szlachta, η οποία είχε δική της γη. Ξεκίνησε την εκπαίδευση του στη Βαρσοβία και τη Βίλνα και ολοκλήρωσε τις μουσικές σπουδές του στο Βερολίνο το 1840. Πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Moniuszko ανήκει σε μια κατηγορία έκπτωτων ευγενών, οι οποίοι εγκατέλειψαν την ευγενή οικογένειά τους και, προκειμένου να αστικοποιηθούν, έρχονται πιο κοντά στις σύγχρονες ιδέες περί αστικής κοινωνίας και κοινωνικών σχέσεων, που έχει ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα την αποστασιοποίηση από την συντηρητική, αριστοκρατική εικόνα του κόσμου και αποτελούν, όσο αφορά τις αστικές συνθήκες της εποχής, αναγκαιότητα για την εδραίωση και την ανάδειξη της πλούσιας πολιτιστικής παράδοσης.[14] Οι συνθήκες αυτές οδήγησαν τον Moniuszko στην αναγνώρισή του ως επαγγελματία συνθέτη, εθνικού βεληνεκούς, περί τις αρχές της δεκαετίας του 1840. Στη συλλογή έργων του *Śpiewnik domowy (τραγούδια για σπιτική χρήση)*, η οποία περιέχει δώδεκα τόμους και συνολικά διακόσια εξήντα επτά τραγούδια με πιανιστική συνο-



Εικόνα 4.2: *Tytus Maleszewski, Stanislaw Moniuszko* (1865)

[13] Bellman Jonathan, *Chopin's Polish ballade: Op. 38 as narrative of national martyrdom* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 140-141

[14] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 166

δεία, είναι ευδιάκριτη η νέα ρομαντική αισθητική και προσέγγιση της μουσικής. Χαρακτηρίζεται από την έκφραση και την ανάδειξη του τοπικού μεγαλείου, του εθνικού χαρακτήρα και τις πλούσιες λαϊκές παραδόσεις των ανθρώπων.[15]

Ο Moniuszko θεωρείται και ο πατέρας της πολωνικής εθνικής όπερας. Στα έργα του καταφέρνει να παντρέψει τις υψηλές τεχνικές σύνθεσης και παρουσίασης όπερας της δυτικής μουσικής με το πολωνικό παραδοσιακό και φολκλορικό μουσικό στοιχείο. Ο δρόμος για την πολωνική όπερα του νέου αιώνα, τη λεγόμενη πολωνική εθνική όπερα, είχε ήδη προετοιμαστεί από τον Elsner. Παράλληλα συνέβαλε και ο εγκαινιασμός της Εθνικής Όπερας της Βαρσοβίας, η οποία χτίστηκε με τη συμβολή του Antionio Corazzi, ενός Ιταλού από το Λιβόρνο, το 1833. Ο Moniuszko επέλεξε να ακολουθήσει την πορεία μιας όπερας με εθνικά χαρακτηριστικά που θα εξύψωνε το εθνικό πνεύμα της Πολωνίας. Έγραψε έντεκα οπερέτες και δεκατέσσερις όπερες, εκ των οποίων η όπερα *Halka* είναι η πιο γνωστή του. Το λιμπρέτο του έργου ανέλαβε να γράψει ο Wlodzimierz Wolski, ο οποίος ανήκε στους Cyganeria Warszawska (Βοημικοί της Βαρσοβίας), οι οποίοι ήταν οπαδοί του Dembowski.[16] Το έργο αυτό θα αποτελέσει ορόσημο για την καριέρα του και τα έργα του αποτελούν πρότυπο της εθνικής πολωνικής παράδοσης. Στη συνέχεια θα πραγματοποιήσουμε μια σύντομη παρουσίαση της όπερας *Halka* και θα επιχειρήσουμε να αναζητήσουμε τον βαθύτερο συμβολισμό του έργου. Θα εξετάσουμε και την αποδοχή του έργου από τον κόσμο και τις συνέπειες που είχε στην εξέλιξη της ιστορίας της Πολωνίας. Όπως θα δούμε το εθνικό στοιχείο είναι εμφανές μέσα στο έργο και αποτελεί σημαντικό κομμάτι του μουσικού εθνικισμού της Πολωνίας.

[15] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 167
[16] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 168

4.3 *Halka*: Η όπερα από τη δημιουργία της έως την αποδοχή του κόσμου

4.3.1 Ο συμβολισμός της όπερας *Halka* και το παρασκήνιο της δημιουργίας της

Η όπερα *Halka* συγκαταλέγεται ως μια από τις σπουδαιότερες όπερες του Moniuszko και ίσως η σπουδαιότερη. Το εθνικό στοιχείο που βρίσκεται στο παρασκήνιο εντυπώνει σε μεγάλο βαθμό την πολιτική και κοινωνική κατάσταση που επικρατεί στην Πολωνία. Για το λόγο αυτό θεωρείται και η εθνική όπερα των Πολωνών.[17] Η πρώτη μορφή του έργου είχε δύο Πράξεις και η πρώτη παρουσίαση ήταν την πρωτοχρονιά του 1848 στη Βίλνα. Ο Moniuszko γνώρισε τον Wolski, όταν και οι δύο υπήρξαν ακόλουθοι του Dembowski, ο οποίος ευνοούσε τον Wolski, ως προοδευτικό συγγραφέα για την εποχή του. Ο Wolski έγραψε το ποίημα Halszka, το οποίο λογοκρίθηκε από τις ρωσικές αρχές της Βαρσοβίας και απαγορεύτηκε η δημοσίευσή του, σε μια εποχή που οι επαναστάσεις προετοιμάζονταν στην Ευρώπη και ήδη είχαν ξεκινήσει πολλές συλλήψεις επικίνδυνων για τα καθεστώτα ανθρώπων. Ο Moniuszko και ο Wolski ήδη από την πρώτη τους συνάντηση αποφάσισαν να μετατρέψουν το ποίημα Halszka σε όπερα, η οποία ολοκληρώθηκε μέσα σε ένα χρόνο, αλλά οι αναταράξεις που είχαν δημιουργηθεί, προοικονομώντας την «Άνοιξη των Λαών», στάθηκαν εμπόδιο για την παρουσίαση του έργου στη Βαρσοβία. Επομένως το έργο παρουσιάστηκε στη Βίλνα αρχικά την πρωτοχρονιά του 1848 στο φουαγιέ του ξενοδοχείου των πεθερικών του, στα πλαίσια ενός κοντσέρτου. Η επίσημη πρεμιέρα πραγματοποιείται στις 28 του Φεβρουαρίου του 1854, πάλι στη Βίλνα.[18]

Η πλοκή βασίζεται στην γνωστή και κλασική ιστορία της χωριατοπούλας, η οποία ερωτεύεται με έναν ευγενή, ο οποίος θα την εγκαταλείψει, προκειμένου να παντρευτεί μια γυναίκα που βρίσκεται πιο κοντά στην κοινωνική του τάξη. Έχουμε, λοιπόν, στο παρασκήνιο τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της Γαλικίας που κορυφώθηκαν με τις αγροτικές κινητοποιήσεις του 1846, οι οποίες, όπως αναφέραμε, έχουν κοινωνικό χαρακτήρα, αλλά κρύβουν και έναν εθνικό χαρακτήρα, καθώς οι ευγενείς γαιοκτήμονες δρούσαν προς όφελος της Αυστρίας.[19] Εκείνα τα χρόνια είχαν πραγματοποιηθεί πολλές κατασχέσεις περιουσίας από τους γαιοκτήμονες και η κοινωνική ευημερία αποτελούσε πλέον παρελθόν, με πολλούς αγρότες να βιώνουν μια κοινωνική εξαθλίωση. Εδώ φαίνονται ξεκάθαρα και οι διαφορές στην περίπτωση των κινημάτων που συνέβησαν στην Πολωνία. Μπορεί να εμφανίζουν έναν εθνικό απελευθερωτικό χαρακτήρα, όμως βασίζονται και στις δυσχερείς κοινωνικές καταστάσεις, οι οποίες καλούνται να αλλάξουν. Η νέα εποχή επιζητάει έναν ελεύθερο πολω-

---

[17] Dalhaus Carl, *Nineteenth Century Music* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989), 222

[18] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 168

[19] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 169

νικό λαό, ανεξάρτητο από τους γαιοκτήμονες, με κάθε αγρότη να δικαιούται την προσωπική του περιουσία. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η επανάσταση δεν περιορίζεται στο αστικό περιβάλλον. Μπορεί να κατέχει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτόν τον αιώνα, αλλά τα προβλήματα της αγροτικής κοινωνίας χρειάζεται να εκφραστούν και να αντιμετωπιστούν. Έτσι η μεγάλη επανάσταση των δουλοπαροίκων στη Γαλικία το 1846 απέκτησε τόσο μεγάλες διαστάσεις παρόμοιες με τη Γαλλικής Επανάσταση του 1789, που επηρέασε κατά πολύ την κοινή γνώμη ακόμα και στα αστικά κέντρα.[20] Θα λέγαμε ότι αποτέλεσε και έναν από τους θεμέλιους λίθους της γέννησης της όπερας *Halka*.

Όσο αφορά την πλευρά του συμβολισμού, η Halka, ως πρωταγωνίστρια, συμβολίζει το έθνος της Πολωνίας και μάλιστα ταυτίζεται με την Αγία Παρθένο της Czestochowa. Μάλιστα, στην τελευταία σκηνή, όταν αποφασίζει να αυτοκτονήσει, η χορωδία των χωρικών ψέλνει τις λέξεις: «Για χάρη της μαρτυρίας του γιου σου, ελέησον τον λαό σου», στη μελωδία ενός πολωνικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο τραγουδάει και η ίδια, δείχνοντας έτσι μια ισχυρή στιγμή συλλογικής συνείδησης μεταξύ της ίδιας και των χωρικών.[21] Αυτό υποδηλώνει μια άμεση σχέση με την εθνική συνείδηση των Πολωνών, οι οποίοι επιζητούν την πατρίδα τους, μελαγχολούν για την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει και νοσταλγούν τις παλιές δοξασμένες εποχές. Ταυτόχρονα εμφανίζονται και στοιχεία του πολωνικού ρομαντικού μεσσιανισμού. Συγκεκριμένα όταν η πρωταγωνίστρια Halka αποφασίζει να αυτοκτονήσει, ενώ αρχικά σκέφτεται να το κάνει πυρπολώντας ολόκληρη την εκκλησία, στο τέλος θα το αποφύγει. Θα αυτοκτονήσει μόνη της αφού έχει συγχωρέσει τον αφέντη της, σε μια ατμόσφαιρα λύτρωσης, που στην ουσία επικαλείται τον μεσσιανισμό. Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι μιλάμε για τον ρομαντικό πολωνικό μεσσιανισμό, όπως αυτός εκφράστηκε από τον Dembowski, που αναφέρει τη διεφθαρμένη μορφή της πίστης των χωρικών από τους εκλατινισμένους αφέντες τους. Η Halka με την αυτοθυσία της προκαλεί την αφοσίωση των χωρικών στον καθολικισμό και ταυτόχρονα παραθέτει ένα μήνυμα πρόκλησης προς την υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση, όσο αφορά τη σχέση των χωρικών και των ευγενών.[22]

Όσο αφορά το τέλος της όπερας, η τελευταία σκηνή αποδίδει μηνύματα μεγάλης συμβολικής αξίας. Παρόλο που αποτελεί μι τραγική όπερα, το τέλος τελειώνει με τον γάμο των ευγενών. Αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει ένα οξύμωρο σχήμα, καθώς μετά από μια αυτοκτονία να ακολουθεί ένας γάμος, σε μια σκηνή που θυμίζει την πρώτη σκηνή. Μάλιστα το χορωδιακό μέρος των χωρικών παραμένει σχεδόν το ίδιο, μόνο που αυτή τη φορά μετατρέπεται από Ρε μινόρε σε Ρε ματζόρε, το οποίο θα μπο-

[20] Hobsbawm Eric John, *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992),
[21] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 171
[22] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 171-172

ρούσε να ερμηνευτεί και ως ένδειξη μιας αμήχανης και ειρωνικής κατάστασης.[23] Συμπεραίνουμε ότι ο γάμος αυτός αποτελεί απλά μια εκδήλωση, κατά την οποία απλά ικανοποιούνται τα συμφέροντα και οι επιθυμίες των ευγενών, ενώ ο αγροτικός λαός και οι χωρικοί τραγουδάνε και συμμετέχουν χωρίς να έχουν κάποιο ουσιαστικό συμφέρον από αυτήν την κατάσταση. Ο συνθέτης σε αυτό το σημείο πιθανότατα να θέλει να εκφράσει την αμηχανία και την απραξία των χωρικών πάνω σε όλο αυτό το μεγάλο διάστημα καταπίεσης. Μια καταπίεση που μέχρι και τα τέλη του 18ου αιώνα ήταν αδύνατον να εκφραστεί από τον απλό λαό. Όμως πλέον η αστική τάξη είναι πιο διανοούμενη και πιο προοδευτική και ανέρχεται στο προσκήνιο των εξελίξεων, ακόμα και στις λιγότερο αναπτυγμένες περιοχές της ανατολικής Ευρώπης, όπου θα ενισχύσουν και την αγροτική τάξη, προκειμένου να υποκινηθούν επαναστάσεις και κινήματα κατά της άρχουσας και καταπιεστικής τάξης των ευγενών. Η τάξη αυτή τους δίνει ακόμα μια αφορμή ξεσηκωμού, καθώς συνήθως εξυπηρετεί συμφέροντα ξένων μεγάλων δυνάμεων, προκειμένου να διασφαλίσει ευνοϊκές οικονομικές και πολιτικές συμφωνίες, θυσιάζοντας τα συμφέροντα του λαού της Πολωνίας.

Παράλληλα, πρέπει να αναφερθεί ότι αυτή η τελευταία σκηνή δεν αποτελούσε πάντα το τέλος της συγκεκριμένης όπερας. Υπήρχε και ένα σενάριο στο οποίο οι χωρικοί θα ξεσηκώνονταν κατά των ευγενών. Όμως, όπως είναι φυσικό, ένα τέτοιο σενάριο θα είχε υποστεί μεγάλη λογοκρισία και θα ήταν αδύνατο να παρουσιαστεί σε νόμιμα πλαίσια. Με ένα τέτοιο τέλος, θα μπορούσε να παρομοιαστεί με κάποια από τα έργα του Verdi, που αφορούν το Risorgimento. Συγκεκριμένα με την όπερα *La Battaglia di Legnano,* η οποαο επεδίωκε έναν μαζικό ξεσηκωμό των Ιταλών. Ίσως μεγάλο ρόλο σε αυτήν την απόφαση να έπαιξε η μικρή ανεκτικότητα της ρωσικής κυβέρνησης και λογοκρισίας, που ερχόταν σε αντίθεση με την πιο ανεκτική αυστριακή λογοκρισία. Παρόλα αυτά το τέλος άλλαξε στη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι μειώθηκε η αξία των μηνυμάτων που περνάει το έργο. Με το τέλος αυτό ο Moniuszko θέλει να εμφανίσει την πλευρά της θρησκευτικής συνείδησης, που αφορά την ιδιοσυγκρασία των χωρικών και τη στάση τους απέναντι στην άρχουσα τάξη. Αν το τέλος εμφάνιζε μια επανάσταση των χωρικών, θα υποδηλωνόταν μέσα από το έργο μια νέα τάξη πραγμάτων και μια παραλλαγμένη κοινωνική διαστρωμάτωση και ίσως να πυροδοτούσε πιο άμεσα μια νέα επανάσταση. Όμως το τέλος αυτό, παρόλο που έχασε μεγάλο μέρος από τον επαναστατικό του χαρακτήρα, εξαιτίας της λογοκρισίας που υπέστη, παρουσιάζει, έστω και υποσυνείδητα, επαναστατικά μηνύματα, υποκινώντας τους αγρότες με το να δείχνει ότι και στο τέλος του έργου, όπου όλοι περιμένουν τη λύτρωση, εξακολουθεί να κυριαρχεί η ίδια κοινωνική κατάσταση.[24]

---

[23] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 172

[24] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 172

4.3.2 Η πλοκή της όπερας *Halka* και η απήχησή της στον κόσμο

Η όπερα *Halka* ξεκίνησε ως έργο με δύο Πράξεις κατά την πρεμιέρα της στις 28 Φεβρουαρίου του 1854 στη Βίλνα. Η ολοκληρωμένη τετράπρακτη εκδοχή του έργου είχε την επίσημη πρεμιέρα της την πρωτοχρονιά του 1858, δέκα χρόνια αργότερα από την πρώτη παρουσίαση του έργου. Αυτή τη φορά η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στη Βαρσοβία. Η Πρώτη Πράξη ξεκινάει με μια δεξίωση αρραβώνων μεταξύ του Janusz, ο οποίος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και είναι γιος ενός πλούσιου γαιοκτήμονα, και της Zofia, της οποίας ο πατέρας Stolnik είναι ένας ακόμα πιο πλούσιος ευγενής. Η σκηνή ξεκινάει με το ζευγάρι να γιορτάζει με μια πρόποση από τον πατέρα της Zofia και υπάρχει ένα χαρμόσυνο και γιορτινό κλίμα. Το κλίμα αυτό θα διακοπεί από μια φωνή που θρηνεί έξω από τη δεξίωση. Από τις φωνές που ακούγονται γίνεται αντιληπτό στους παραβρισκόμενους ότι πρόκειται για ένα κορίτσι που κλαίει για τη χαμένη της αγάπη. Η Zofia, δείχνοντας μεγαλοψυχία, παροτρύνει τον Janusz να πάει να παρηγορήσει το κορίτσι. Ο οικονόμος της κατοικίας του Stolnik παρουσιάζει το κορίτσι, η οποία είναι η Halka. Φαίνεται ότι και η ίδια γνωρίζει τον Janusz, προς μεγάλη έκπληξη του κοινού, όντας η χαμένη της αγάπη. Όσο βρισκόταν στο χωριό της, της είχε τάξει ότι θα παντρευτούν, αλλά μετά έφυγε, αθετώντας την υπόσχεσή του. Κοιτώντας τον στα μάτια αντιλαμβάνεται ότι ακόμα την αγαπάει και τον αγκαλιάζει ένθερμα. Ο ίδιος την παροτρύνει να τον περιμένει αφού σκοτεινιάσει στο άγαλμα της Παρθένου Μαρίας, που βρίσκεται κοντά στο ποτάμι, από όπου θα φύγουν μαζί και θα ξεκινήσουν μια καινούρια ζωή μαζί. Στη συνέχεια επιστρέφει στη δεξίωση και έτσι τελειώνει η πρώτη Πράξη.

Η Δεύτερη Πράξη είναι λίγο πιο σύντομη. Ξεκινάει με τη Halka στο σκοτάδι δίπλα στο ποτάμι να περιμένει τον Janusz. Προς έκπληξή της αυτός που θα εμφανιστεί δεν είναι ο Janusz αλλά ο Jontek. Ο Jontek είναι ερωτευμένος με τη Halka εδώ και πολλά χρόνια, χωρίς να βρίσκει αποδοχή η αγάπη του. Έχοντας απορία, ρωτάει τη Halka για ποιο λόγο κάθεται μόνη της στο σκοτάδι δίπλα από το ποτάμι. Εκείνη του απαντάει ότι περιμένει τον Janusz, που, κατά την κρίση της, την αγαπάει ακόμα. Ο Jontek προσπαθεί να την πείσει ότι κάνει μεγάλο λάθος και ότι την έχει εξαπατήσει για άλλη μια φορά. Χωρίς να μπορεί να την μεταπείσει εύκολα, την πηγαίνει μέχρι τη δεξίωση, όπου εκεί βλέπει ότι οι αρραβώνες έχουν ολοκληρωθεί. Η Halka νιώθει μια τρομερή απογοήτευση και θρηνεί, παρομοιάζοντας τον εαυτό της με περιστέρι, του οποίου τα φτερά έχει καταστρέψει ένας γύπας. Με αυτόν τον τρόπο τελειώνει και η δεύτερη πράξη.

Η Τρίτη Πράξη ξεκινάει στο χωριό της Halka, όπου υπάρχουν χαρούμενες στιγμές της απλής επαρχιακής καθημερινότητας. Στο χωριό έρχονται ο Jontek και η Halka, η οποία φαίνεται αλλαγμένη και είναι σαν να έχει χάσει τη λογική της. Το χωριό μαθαίνει για τον αρραβώνα του Janusz και εξαγριώνεται. Θα εξαγριωθεί ακόμα περισσότερο, όταν μάθει ότι η Halka είναι έγκυος. Μέσα σε αυτό το κλίμα θυμού, ένα

μαύρο κοράκι πετάει πάνω από το χωριό και αμέσως εκλαμβάνεται ως κακός οιωνός και έτσι τελειώνει και η Τρίτη Πράξη.

Η Τέταρτη Πράξη ξεκινάει με τον Jontek, ο οποίος είναι φανερά πολύ στεναχωρημένος για την κατάληξη της Halka. Στη συνέχεια εμφανίζεται στη σκηνή ένας οργανοπαίκτης, ο οποίος παίζει μια εμφανέστατα χαρούμενη μελωδία. Ο Jontek απορεί βλέποντάς τον και τον ρωτάει, αν υπάρχει κάποιος λόγος που παίζει μια τόσο χαρμόσυνη μελωδία σε τόσο δύσκολες μέρες. Εκείνος δείχνει ότι είναι ένας από τους οργανοπαίκτες του γάμου, αλλά βλέποντας τον Jontek θυμωμένο, παίζει έναν βαρύ βουνίσιο σκοπό, προκειμένου να τον κατευνάσει. Η κατάσταση στο χωριό κινδυνεύει να γίνει αρκετά έκρυθμη, καθώς καταφθάνει ο Janusz και η Zofia με τη γαμήλια πομπή. Οι χωρικοί είναι εξαγριωμένοι, αλλά ύστερα από έντονες διαβουλεύσεις με τον οικονόμο του Stolnik συμφωνούνε να μην ξεσηκωθούν, δείχνοντας τον δέοντα σεβασμό προς τη νύφη. Η Zofia περνώντας μπροστά από τη Halka, αναρωτιέται για την ταυτότητά της, όμως εκεί θα παρέμβει ο Janusz, ο οποίος θα της εξηγήσει ότι είναι το κορίτσι που στους αρραβώνες έκλαιγε για τη χαμένη της αγάπη και θα οδηγήσει τη Zofia στην εκκλησία χωρίς να της δώσει άλλες εξηγήσεις. Η Halka σε αυτό το σημείο είναι απαρηγόρητη. Απογοητευμένη από τον κόσμο και από τη σκληρή στάση του Janusz και χωρίς να σκέφτεται λογικά αποφασίζει να αυτοκτονήσει, βάζοντας ταυτόχρονα φωτιά και στην εκκλησία. Όμως, εκείνη τη στιγμή και μέσα από το χορωδιακό των χωρικών που ψέλνει «Για χάρη της μαρτυρίας του γιου σου, ελέησον τον λαό σου», παρομοιάζοντάς την με την Αγία Παρθένο της Czestochowa, έρχεται η στιγμή της λύτρωσης. Συνειδητοποιώντας ότι αν κάψει την εκκλησία θα χαθούν τόσες αθώες ζωές, απομακρύνεται. Αφού συγχωρέσει τον Janusz για τη συμπεριφορά του, θα πέσει στο ποτάμι, όπου θα αυτοκτονήσει.[25] Το έργο τελειώνει με το γάμο του ζευγαριού, όπου τραγουδάνε χαρμόσυνα οι χωρικοί, με τον συνθέτη να θέλει να δώσει την αίσθηση ενός πανηγυρικού κλίματος σε ένα, κατά τα φαινόμενα, τραγικό περιβάλλον.

Η πρεμιέρα στέφτηκε με απόλυτη επιτυχία και αποτέλεσε έναν μεγάλο θρίαμβο για τον Moniuszko. Συγκεκριμένα ο Hans von Bülow επισημαίνει την πολιτιστική σημασία της όπερας για την εθνική πολωνική παράδοση. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι πρόκειται για μια επιτυχία του πολιτιστικού εθνικισμού, ενώ απομακρύνεται από τα αμιγώς πολιτικά κίνητρα και μηνύματα που εμφανίζει το έργο.[26] Τονίζει την απεικόνιση των χαρακτηριστικών της πολωνικής κοινωνίας της υπαίθρου, σημειώνοντας τις διαφορές μεταξύ των χωρικών και των ευγενών, καθώς και την κοινωνία και το κλίμα του χωριού με το περιβάλλον μιας έπαυλης. Γενικότερα η όπερα *Halka* αποτελεί μια αναπαράσταση της καταπιεσμένης αγροτικής τάξης και την εντάσσει στα πλαίσια του εθνικού πνεύματος και του πολωνικού μεσσιανισμού του Dembowski. [27]

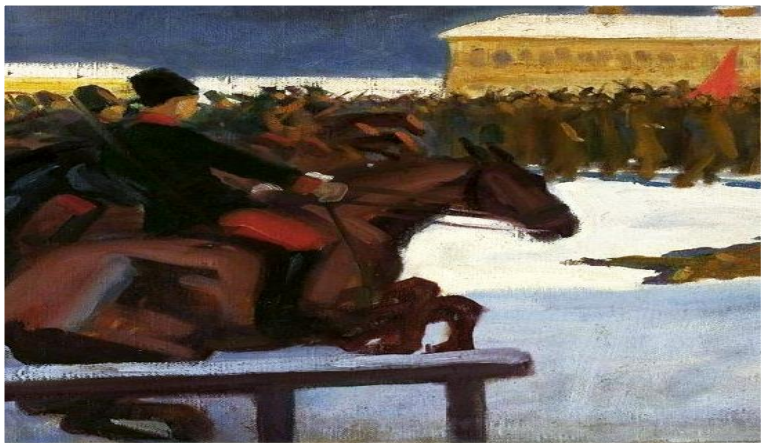
---

[25] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 171
[26] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 172
[27] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 173

4.4 Η υστεροφημία του Moniuszko και οι επιδράσεις του στους Πολωνούς

Ο Moniuszko γίνεται το σύμβολο της εθνικής πολωνικής μουσικής. Προς τα τέλη της ζωής του (1866-1872), συμβολική παραμένει και η συμμετοχή του στην πολωνική μουσική κουλτούρα και παραμένει απλά καθηγητής.[28] Η κληρονομιά που αφήνει πίσω όμως διαθέτει βαρύνουσα σημασία για τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των Πολωνών. Η πολωνική εθνική σχολή του Moniuszko, στην οποία συμπεριλαμβάνεται και ο Chopin και ο Kolberg, διαθέτει μια ομοιογενή άποψη για την πολωνική μουσική κουλτούρα, στην οποία μεταφέρεται η πλούσια κληρονομιά της λεγόμενης εθνικής πολωνικής μουσικής.[29] Βέβαια, παρόλο που πολλοί πιστεύουν ότι ο Moniuszko αποτελεί τον συνεχιστή του έργου του Chopin, ο ίδιος αναφέρει ότι το έργο του έχει παραγωγικά αποτελέσματα στην εγχώρια χρήση και δεν αποτελεί μέσο για την εδραίωση μιας επιτυχούς καριέρας παγκοσμίου επιπέδου.[30]

Οι Πολωνοί μετά από την παρουσίαση της όπερας *Halka* τον Φεβρουάριο του 1854, έρχονται με αναπτερωμένο ηθικό και θα πραγματοποιήσουν και άλλα εθνικά επαναστατικά απελευθερωτικά κινήματα. Στην αυγή του 20^{ου} αιώνα πραγματοποιείται το 1905 μια μεγάλη επανάσταση, κυρίως από αγανακτισμένους εργάτες, λόγω της δυσχερούς οικονομικής θέσης της ρωσικής αυτοκρατορίας, η οποία κράτησε για δύο χρόνια. Το κίνημα αυτό πήρε τεράστιες διαστάσεις και ανάγκασε τη Ρωσία να απασχολεί στην περιοχή αρκετά μεγάλο αριθμό στρατευμάτων. Αν και αυτό το κίνημα απέτυχε στο τέλος (1907), το ηθικό των Πολωνών παραμένει ακμαίο, καθοδηγούμενο πλέον από ένα υψηλό πνεύμα και η υπομονή και η επιμονή τους θα οδηγήσει στην επανίδρυση του κράτους της Πολωνίας, στο τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.



Εικόνα 4.3: *Wladislaw Skoczylas, Πορεία διαμαρτυρίας* (1905)

[28] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 173-174
[29] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 174
[30] White H. & Murphy M., *Musical constructions of nationalism : essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*(Cork, Ireland: Cork University Press, 2001), 174

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Έχοντας ολοκληρώσει έρευνά μας, μας έχουν εντυπωθεί κάποιες εικόνες και κάποια συμπεράσματα, τα οποία είναι πλέον εμφανή και θα παραθέσουμε σε αυτόν τον επίλογο. Αρχικά έχουμε τον 19^{ο} αιώνα, ως την εποχή του Ρομαντισμού, η οποία, όσο αφορά τις εφαρμογές της έχει μεταβλητά όρια μέσα στον χωροχρόνο, κάτι το οποίο έχουμε αναφέρει ότι θεωρείται απόλυτα λογικό. Ο αιώνας αυτός χαρακτηρίζεται από πολλές επαναστάσεις και πολέμους, καθώς και από διάφορες κοινωνικές διαταραχές. Η νέα αστική τάξη ήρθε στο προσκήνιο και επηρέασε την εξελικτική πορεία των ευρωπαϊκών κοινωνιών, όντας πλέον ο κυριότερος κριτής της υψηλής τέχνης. Τέλος είναι μια περίοδος που η βιομηχανική επανάσταση θα επιταχύνει την εξέλιξη και την πρόοδο του ανθρώπινου πολιτισμού, σε ρυθμούς πρωτόγνωρους για την ανθρωπότητα. Το ρομαντικό κίνημα σε αυτόν τον αιώνα φαίνεται ότι επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο σύνθεσης της μουσικής, όχι τόσο σε βασικό δομικό επίπεδο, όσο σε βαθύτερα εκφραστικά πλαίσια.

Ο Wagner στη Γερμανία εμφανίστηκε σε μια περίοδο δύσκολη για τους Γερμανούς, οι οποίοι υπήρξαν χωρισμένοι σε βασίλεια. Μέσα από τα έργα του, τους έδωσε αυτό που τους έλειπε. Ένα αρχαίο ένδοξο παρελθόν, κοινό για τα γερμανόφωνα βασίλεια, νοσταλγώντας τη δόξα του και την αγνότητά του, που έχει εκλείψει από τη σύγχρονη εποχή. Ταυτόχρονα ο Wagner επιρρίπτει ένα μεγάλο μέρος των ευθυνών στους εβραίους, που τους παρουσιάζει ως την αιτία που η Γερμανία υποφέρει, συνεχώς μέσα από τα έργα του. Η μεγάλη διαφορά γίνεται στο μουσικό δράμα *Parsifal*, όπου γίνονται εμφανή για πρώτη φορά στοιχεία φυλετικής διάκρισης. Επιδράει στη γερμανική εθνική συνείδηση και πολιτιστική παράδοση, με το νέο οπερατικό είδος, το λεγόμενο μουσικό δράμα. Προς τα τέλη του αιώνα η Γερμανία καταφέρνει να ενωθεί σε μια συνομοσπονδία, που θα αποτελέσει και την πρώτη γερμανική αυτοκρατορία. Οι αντισημιτικές αντιλήψεις του προβλημάτισαν για πολλά χρόνια τους Γερμανούς, μέχρι να έρθει το ναζιστικό κόμμα, το οποίο εκμεταλλευόμενο την οικονομική δυσχέρεια και την οικονομική εξαθλίωση που επέφερε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, υπέθαλψε αυτές τις αντιλήψεις, οι οποίες την εποχή του Wagner είχαν πάρει απλά τη μορφή στερεοτύπων, μετατρέποντάς τες μέσω της προπαγάνδας σε φυλετικό μίσος.

Ο Verdi στην Ιταλία ξεκινάει τη δράση του σε μια περίοδο που τα ιταλικά κράτη βρίσκονταν σε ξενοκρατικό καθεστώς, είτε αυστριακό, είτε γαλλικό, είτε ισπανικό. Σε μια περίοδο που διάφοροι λόγιοι και διανοούμενοι Ιταλοί ξεκίνησαν να αναφέρουν την ιδέα μιας ενωμένης Ιταλίας, ο Verdi ανέπτυξε ο ίδιος πατριωτικά αισθήματα και φρόντισε στα αρχικά του έργα να περάσει έντονα μηνύματα πατριωτισμού. Μάλιστα φάνηκε ότι, στα πρώτα χρόνια που είχε διαμορφωθεί η αντίληψη του Risorgimento, προσπαθούσε να προωθήσει ένα νέο οπερατικό πατριωτικό είδος, από χορωδιακά τραγούδια. Στη συνέχεια όμως φαίνεται ότι αναπτύσσει την ιταλική τέχνη μέσω του λυρικού δράματος, που εκσυγχρονίζει τα χαρακτηριστικά της ιταλικής μουσικής. Η επίδρασή του στον ιταλικό λαό θεωρείται τεράστια και ιδιαίτερα με την όπερα

Nabucco, που αποτελεί ένα έργο μνημείο, που γέννησε τα αισθήματα της ανεξαρτησίας και της ελευθερίας στους Ιταλούς.

Όσο αφορά τον Moniuszko, η συμβολή του υπήρξε τεράστια στην ανάδειξη του εθνικού πολωνικού πολιτισμού. Κατά την περίοδο της ζωής του η Πολωνία δεν υπήρξε ανεξάρτητο κράτος, απαλλαγμένο από κάθε είδους ξένης κυριαρχίας, αλλά αυτό πραγματοποιήθηκε πολλά χρόνια αργότερα. Τα έργα του όμως συνέβαλαν στη συνεχή διατήρηση του πολωνικού εθνικού πνεύματος, που παρακίνησαν πολλές επαναστάσεις απελευθερωτικού χαρακτήρα. Η όπερα Halka ανορθώνεται στη σημαντικότερη πολωνική εθνική όπερα, πλούσιο τμήμα της πολιτιστικής παράδοσης των Πολωνών. Το έργο αυτό, αποτελώντας μια απεικόνιση της πραγματικότητας για την κοινωνία της Πολωνίας, θα επιδράσει στην κοινή γνώμη, επιζητώντας ριζικές αλλαγές στο κοινωνικό γίγνεσθαι της Πολωνίας. Το εθνικό τους πνεύμα ανυψώθηκε και ενδυναμώθηκε, ώστε να αντέξει ένα πλήθος επαναστατικών κινημάτων μέσα από το οποίο θα βγει αλώβητο και θα οδηγήσει τους Πολωνούς, εν τέλει, στην ανεξαρτησία τους.

Το γενικό και ουσιαστικό συμπέρασμα αυτής της έρευνας, λαμβάνοντας υπ' όψιν τα συμπεράσματα, που αναφέραμε προηγουμένως, είναι η σημαντική συνεισφορά της μουσικής στην εδραίωση ενός πολιτισμού και στη διαμόρφωση των πεποιθήσεών του, που αφορούν την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας και της συσπείρωσης κάτω από μία κοινή και πλούσια πολιτιστική παράδοση. Παράλληλα, μέσα από τα έργα αυτών των μεγάλων συνθετών παρατηρούμε ότι επηρέασαν την κοινή γνώμη και επιχείρησαν, σκόπιμα, να μεταβιβάσουν μηνύματα, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο τις αντιλήψεις του λαού για το μέλλον του και προκαλώντας μεγάλα κινήματα που θα αλλάξουν ριζικά το κοινωνικό και το πολιτικό γίγνεσθαι της Ευρώπης . Αυτό επιτυγχάνεται, είτε οικοδομώντας ένα περιβάλλον, το οποίο αποτελεί τα θεμέλια ενός ενιαίου πολιτισμού, είτε πυροδοτώντας με υποσυνείδητα μηνύματα εξεγέρσεις, στοχεύοντας στην ανάδειξη και την ανεξαρτησία του έθνους, είτε απεικονίζοντας καταστάσεις της πραγματικότητας με ένα θλιβερό ή νοσταλγικό ύφος, αποσκοπώντας στην αφύπνιση του λαού, προκειμένου να επέλθει μια ουσιαστική αλλαγή.

Τέλος, ολοκληρώνοντας αυτήν την έρευνα, πρέπει να τονίσουμε ότι, το τέλος της εργασίας αυτής δε σηματοδοτεί τα όρια αυτού του πεδίου γνώσης. Εάν υπάρχει ενδιαφέρον, για παρόμοιες αναζητήσεις που συνδυάζουν την πολιτική και κοινωνική ιστορία με την ιστορία της μουσικής, πρέπει να ενθαρρύνονται, ώστε να δημιουργηθεί αρκετό υλικό που να καλύπτει τον συγκεκριμένο τομέα και θα αποτελέσει χρήσιμη πηγή πληροφοριών για πιθανούς ερευνητές. Προσωπικά θα ενθάρρυνα τις διερευνήσεις όσο αφορά και άλλες εθνικές σχολές, ιδιαίτερα της Τσεχοσλοβακίας και της Φινλανδίας, με έρευνες στον Smetana και τον Sibelius. Παράλληλα θα πρότεινα και το βιβλίο του Harry White & Michael Murphy που αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα εξειδίκευσης πάνω σε αυτόν τον τομέα και ταυτόχρονα παρέχει και πηγές για άλλες χώρες, όπως η Ιρλανδία. Οι αναλύσεις αυτού του τύπου δεν είναι απαραίτητο να ασχολούνται με έργα όπερας, αλλά και με άλλου είδους συνθέσεις.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ:

- **Εικόνα 1.1:** *Ζακ-Λουί Νταβίντ, Ο όρκος του Σφαιριστηρίου* (1791) σελ. 11
- **Εικόνα 1.2**: *John Heaviside Clarke, Το πρωί μετά τη μάχη του Βατερλό* (1816) σελ. 13
- **Εικόνα 1.3:** *Eugène Delacroix, Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου* (1826) σελ. 14
- **Εικόνα 1.4**: *Jean-Victor Schnetz, Μάχη στο Hotel De Ville* (1833) σελ. 21
- **Εικόνα 1.5**: *Joseph Willibrord Mähler, Beethoven* (1804-1805) σελ. 24
- **Εικόνα 1.6**: *Miklós Barabás, Πορτραίτο του Frantz Liszt* (1847) σελ. 27
- **Εικόνα 2.1**: Βασισμένο σε σχέδιο του *Ludwig von Elliot. Συνάντηση της Εθνικής Συνέλευσης στην εκκλησία του Αγίου Παύλου στη Φρανκφούρτη* (1848) σελ. 37
- **Εικόνα 2.2**: *Julius Ernst Benedikt Kietz, Πορτραίτο του Richard Wagner περίπου το 1840*. (1840-1842) σελ. 38
- **Εικόνα 2.3**: *Ανώνυμος καλλιτέχνης, Ο Λουδοβίκος Β' της Βαυαρίας ως βασιλιάς Lohengrin κάτω από ένα φεγγάρι με το πρόσωπο του Wagner*. Der Floh, 1885 σελ. 40
- **Εικόνα 2.4:** *Paul von Joukowsky, Σκηνικός σχεδιασμός της Τρίτης Πράξης του Parsifal του Wagner* (1882) σελ. 47
- **Εικόνα 2.5***: Paul von Joukowsky, Σκηνικός σχεδιασμός της Δεύτερης Πράξης του Parsifal του Wagner, Ο μαγικός κήπος του Klingsor* (1882) σελ. 52
- **Εικόνα 3.1**: *Domenico Lama, Φωτογραφικό πορτραίτο του Giuseppe Mazzini* (1907) σελ. 58
- **Εικόνα 3.2:** *Johann Jacob Weber, εικονογραφία του Théâtre-Italien του Παρισιού, σκηνή από τον Don Pasquale* (1843) σελ. 61
- **Εικόνα 3.3:** *Tournachon, Gaspard-Félix, Giuseppe Verdi* (1866) σελ. 63
- **Εικόνα 3.4**: *Καρικατούρα του Delfico, Ο Verdi (δεξιά) και η ναπολιτάνικη λογοκρισία (αριστερά)* (1855) σελ. 66
- **Εικόνα 3.5:** *Moshe Pridan, Φωτογραφία της πρώτης σκηνής του Nabucco με τον Yaacof Rodin ως Ismaele, τον Neomi Pinkus και τον Raphael Polani* (5 Αυγούστου 1958) σελ. 73

- **Εικόνα 3.6**: *Vittorio Emanuele Bressanin, Ιταλοί στρατιώτες στην άμυνα της Βενετίας* (1880 με 1893) σελ. 77
- **Εικόνα 4.1**: *Maria Wodzińska, Portrait of Frédéric Chopin* (1836) σελ. 85
- **Εικόνα 4.2:** *Tytus Maleszewski, Stanislaw Moniuszko* (1865) σελ. 86
- **Εικόνα 4.3:** *Wladislaw Skoczylas, Πορεία διαμαρτυρίας* (1905) σελ. 93

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Λαμπελέτ Γεώργιος. *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημώδης Μουσική.* Αθήνα: Εκδόσεις το Ρόδον, 1986.

2. Σιώψη Αναστασία. *Η μουσική στην Ευρώπη του δεκάτου ενάτου αιώνα.* Αθήνα: Τυποθήτω, 2005.

3. Σιώψη Αναστασία. και Κώστιος, Απόστολος. *Richard Wagner (1813-1883) : δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*. Αθήνα: Panas Music, 2013.

4. Hobsbawm, Eric. *Η Εποχή των Επαναστάσεων (1789-1848)*. Μετάφραση: Μαρίετα Οικονομοπούλου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1992.

5. Hobsbawm Eric. *Η Εποχή του Κεφαλαίου (1848-1875)*. Μετάφραση: Μαρίετα Οικονομοπούλου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000.

6. Michels Urlich. *Άτλας της Μουσικής Τόμος ΙΙ, Ιστορικό Μέρος. Από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Μετάφραση: Ι.Ε.Μ.Α. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΦΙΑ:

1. Bacht Nikolaus. *Music Theatre and Politics in Germany, 1848 to the Third Reich.* Aldershot, England: Ashgate, 2006.

2. Balthazar Scott. *The Cambridge companion to Verdi* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

3. Bellman Jonathan. *Chopin's Polish ballade: Op. 38 as narrative of national martyrdom*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

4. Brener Milton. *Richard Wagner and the Jews*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006.

5. Budden Julian. *Verdi.* New York: Oxford University Press, 2008.

6. Carnegy Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2006.

7. Clark Martin. *The Italian Risorgimento*. Harlow, England: Pearson/Longman, 2009.

8. Dalhaus Carl. *Nineteenth Century Music*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1989.

9. Gutman Robert. Wagner: *The Man, His Mind and His Music*. Orlando: Harvest Books, 1990.

10. Kinderman William, Syer Kathrine. *A Companion to Wagner's Parsifal.* Rochester, New York: Camden House, 2005.

11. Maes Francis. *A History of Russian Music*. Berkeley, California: University of California Press, 2002.

12. Newman Ernest. *The Life of Richard Wagner, Vol 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

13. Rosselli John. *The life of Verdi*. New York: Cambridge University Press, 2000

14. Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 16: Riegel to Schusterfleck.* London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995.

15. Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol. 19: Tiomkin to Virdung*. London, New York: Macmillan Publishers; Grove's Dictionaries of Music, 1995.

16. White Harry, Murphy Michael. *Musical constructions of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945.* (Cork, Ireland: Cork University Press, 2001