



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΜΑΘΗΜΑ: ΑΡΧΕΣ & ΜΟΝΤΕΛΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ
Γ' ΕΞΑΜΗΝΟ

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

**«Ηχοτοπία του Ευρωπαϊκού Εθνικισμού:
Μουσική και εθνοπλασία από τη Ρωσία ως την Ελλάδα
και από την Αγγλία ως τη Γερμανία »**

ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ (Α.Ε.Μ.: 06)
Ευαγγελία Παράσχου

ΔΙΔΑΣΚΩΝ: Γρηγόρης Πασχαλίδης

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2011

“Everything is in Chopin: the sound of swords, the scream of the injured, the prayers of our hearts and the song of victory. [...] Our collective soul is reflected in him.”

Ignacy Paderewski, 1910

“Who does not recognize the Wagnerian falling seventh as peculiarly German?”

Francis Toye, 1918

“Όπως η Ιταλία έχει τη Νάπολη της, η Γαλλία την Επανάσταση της, η Αγγλία το Ναυτικό της, [...] έτσι και οι Γερμανοί έχουν τις συμφωνίες του Beethoven”

Robert Schumann

“[...] a national art already exists in the folk unconscious.”

Mário de Andrade, 1962

“National music is bad. Good music is national.”

Benedikte & Jens Brincker, 2004

“La phrase verbale estompe; la mélodie engrave.”

Jules Combarieu, 1910

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΓΕΝΙΚΑ.....	3
2. ΕΘΝΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ.....	4
3. MUSICAL IMAGInATION.....	6
3.1 Η ιδιαιτερότητα της μουσικής τέχνης.....	6
3.2 Προς αναζήτηση του εθνικού στη μουσική.....	7
3.3 <i>Glocalization: μια εναλλακτική εθνική ταυτότητα;</i>	12
4. ΕΘΝΙΚΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ, ΕΘΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ.....	13
4. 1 Γενικά.....	13
4.2 <i>Chopin και Πολωνία</i>	15
4. 3 <i>Bartok και Ουγγαρία</i>	17
4. 4 <i>Γερμανία: Bach, Beethoven, Wagner</i>	19
4. 5 <i>Μεγάλη Βρετανία</i>	21
4. 6 <i>Καλομοίρης και Ελλάδα</i>	22
4. 7 <i>Ρωσία: από τον Glinka στους ‘Πέντε’</i>	24
4. 8 <i>Κροατία</i>	26
5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	27
6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	30

1. ΓΕΝΙΚΑ

Μέσα από τη βιβλιογραφία περί εθνικισμού δεν έχει ευοδωθεί ένας κατηγορηματικός και σαφής ορισμός του έθνους και του εθνικισμού. Επιπλέον ο εθνικισμός εξαρτάται και από το εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό πλαίσιο (context-specific) και οι εκφάνσεις αλλά και οι πηγές του ποικίλουν. Συχνά μέσα στα όρια του ίδιου έθνους συγκρούονται διαφορετικές εκδοχές και ερμηνείες αυτού (Murphy, 2001: 2 - 3). Η Applegate παρατηρεί επίσης ότι οι έννοιες του έθνους και του εθνικισμού κάθε άλλο παρά αυταπόδεικτες και αυτονόητες είναι αλλά αντίθετα περιγράφουν ασταθή φαινόμενα (1998: 275).

Ο Leerssen υποστηρίζει ότι ο εθνικισμός έχει μια αναπόσπαστη πολιτισμική διάσταση, η οποία όμως έχει υποβιβαστεί από αρκετούς μελετητές του εθνικισμού, αφού συνήθως περιγράφεται ως το φόντο και όχι ως το προσκήνιο των σημαντικών γεγονότων (*"Culture is a flavor, not a thing"*). Αναφέρει ότι για τον Gellner, η κουλτούρα εφοδιάζει τη φαρέτρα της εθνικιστικής ρητορικής, ενώ για τον Hobsbawm δεν είναι παρά ένα υποπροϊόν των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων (2006: 560-2). Τα έθνη-κράτη επιθυμούν να προβάλλουν στην παγκόσμια κοινότητα την εικόνα μιας σύγχρονης, προηγμένης χώρας γι' αυτό υιοθετούν διεθνή πολιτιστικά standards, ακολουθούν δηλαδή έναν διεθνή κώδικα, ένα εδραιωμένο πρωτόκολλο όσον αφορά τα εθνικά τους σύμβολα: η σημαία, το έμβλημα-εθνόσημο και ο εθνικός ύμνος συγκροτούν την Αγία Τριάδα των επίσημων, θεσμοθετημένων συμβόλων των κρατών-εθνών. Τα σύμβολα αυτά εκπροσωπούν σε συμπυκνωμένη μορφή την ουσία του έθνους, συνυφαίνουν το ιδεολογικό περιεχόμενο της εθνικής εικόνας (national image) (Stokes, 1994: 61).

Ο κώδικας αυτός επιβάλλεται από την ελίτ, από τους ιδεολογικούς ταγούς προς τους πολλούς (2001: 163-4). Η εθνική ταυτότητα προσδιορίζει την εθνική 'διαφορετικότητα', που κάνει μια χώρα ξεχωριστή από τις άλλες (Alasuutari, 2001: 171).

Φυσικά, ο εθνικισμός έλκεται από τις δημιουργικές δυνατότητες των πολιτισμικών τεχνολογιών, μια εκ των οποίων είναι και η μουσική, γιατί αντλεί εργαλεία εορτασμών, μνημοσύνων και αναπαραστάσεων. Η μουσική παρέχει την ηχητική επένδυση, το soundtrack του έθνους, είναι μια

ζωογόνος δύναμη γι' αυτό (Smith, 1991: 92). Υπό το πρίσμα της ιδεολογίας του Ρομαντισμού το 19ο αιώνα, η μουσική δημιουργία που έχει ως αφετηρία έμπνευσης τον εθνικό ενθουσιασμό, το ίδιο το έθνος, είναι αυθεντικότερη και 'αγνότερη'. Η εθνική μουσική μπορεί να χρησιμοποιεί παραδοσιακά μουσικά μοτίβα, να αναφέρεται σε σπουδαία ιστορικά και μυθολογικά γεγονότα, να προσπαθεί να περιγράψει τα ιδιαίτερα φυσικά τοπία της πατρίδας ή να αποδώσει με τη βοήθεια των μουσικών ρητορικών σχημάτων την εθνική ψυχοσύνθεση και ιδιοσυγκρασία. Το σίγουρο είναι ότι η εθνική μουσική είναι πολυστυλιστική, ανάλογα με την περίπτωση.

2. ΕΘΝΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ

Σύμφωνα με το λεξικό της Ισπανικής Ακαδημίας, ως έθνος περιγράφεται "*το σύνολο των ατόμων που έχουν την ίδια εθνική καταγωγή και, γενικώς, ομιλούν την ίδια γλώσσα και διαθέτουν μια κοινή παράδοση*" (όπως αναφέρει ο Hobsbawm, 1994: 29). Πάντως η σύγχρονη αντίληψη του έθνους που τονίζει την πολιτική ενότητα και ανεξαρτησία αποτελεί κατά τον Hobsbawm έναν 'ιστορικό νεωτερισμό' (ό.π., 1994: 33).

Μια από τις δημοφιλέστερες διατυπώσεις για το έθνος είναι αυτή του Benedict Anderson, ο οποίος μιλάει για μια "φανταστική κοινότητα" (imagined community). Ο Grosby ορίζει το έθνος ως "*την κοινωνική, εδαφική σχέση της συλλογικής αυτοσυνειδησίας (collective self-consciousness) με πραγματική και φανταστική διάρκεια*" (2006: 11-12). Το έθνος απαιτεί μια ομοιόμορφη κουλτούρα, μια ιστορική συνέχεια και μια εδαφική υπόσταση (Grosby, 2006: 20).

Κατά καιρούς, διάφορες απόψεις και τάσεις έχουν εκφραστεί για το έθνος. Κατά τον Adam Smith, το έθνος συμπίπτει με ένα εδαφικό κράτος. Μάλιστα η κατασκευή του έθνους συμπίπτει με την εποχή του κλασικού, αστικού φιλελευθερισμού και του ελεύθερου εμπορίου (1830 - 1880), γεγονός που σχετίζεται με την εξυπηρέτηση οικονομικών συμφερόντων. Επιπλέον έπρεπε το έθνος να ακολουθεί την 'αρχή του ορίου' (threshold principle), δηλαδή να πληρεί κάποιες προϋποθέσεις ελάχιστου μεγέθους ώστε να είναι πολιτισμικά και οικονομικά βιώσιμο και να έχει αυτοδιάθεση. Συνεπώς, η 'αρχή των

εθνοτήτων' δεν είχε εφαρμογή σε όλες τις περιπτώσεις. Σύμφωνα με άλλη άποψη, λαός, έθνος και κράτος ταυτίζονται, επομένως το έθνος συνδέεται με ένα εδαφικά προσδιορισμένο κράτος. Εδώ υπάρχουν δύο οπτικές γωνίες, η επαναστατική-δημοκρατική που δίνει έμφαση στον κυρίαρχο πολίτη, στον κυρίαρχο λαό και η εθνικιστική που εστιάζει στη διαφοροποίηση κάποια προϋπάρχουσας κοινότητας από τους 'ξένους', τους 'άλλους' (βλ. Hobsbawm, 1994: 34, 39, 42, 52, 66).

Ο Ernest Gellner χαρακτηρίζει τον εθνικισμό ως μια επινόηση, ένα εφεύρημα, ένα κατασκευασμένο δόγμα: *“ο εθνικισμός δεν είναι η αφύπνιση των εθνών προς την αυτοσυνειδησία τους. Επινόει τα έθνη εκεί που δεν υπάρχουν – αλλά για να εργαστεί, χρειάζεται πράγματι κάποια προϋπάρχοντα διαφοροποιητικά σημεία [...]”* (όπως αναφέρει ο Smith, 1991: 71). Ο Smith τονίζει το γεγονός ότι ο εθνικισμός ως πολιτική ιδεολογία του έθνους με πολιτισμικό πυρήνα, λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα – καλλιεργεί το εθνικό συναίσθημα και τη συνείδηση του 'ανήκειν' σε ένα έθνος, σηματοδοτεί έναν εθνοσυμβολικό κώδικα και ένα πολιτισμικό δόγμα, ενσαρκώνει εθνικά ιδεώδη και εθνικές διεκδικήσεις - και ότι αποτελεί μια μορφή κουλτούρας (1991: 71 – 2, 74). Τα σύμβολα και τα τελετουργικά του εθνικισμού τον καθιστούν προσβάσιμο και εύπεπτο για όλα τα κοινωνικά στρώματα, 'οπτικοποιούν' τις διδαχές του με έντονη την επίκληση του θυμικού, του φαντασιακού και τη συναισθηματική χειραγώγηση. Ο εθνικισμός είναι 'χειριστικός' (Smith, 1991: 77 - 8).

Ο εθνικισμός προσπαθεί να ομογενοποιεί και να τυποποιεί αλλά και να φροντίζει για την καλλιέργεια ψευδαισθήσεων και εθνικών μύθων περί προαιώνιων γνωρισμάτων-πυλώνων του έθνους. Παράδειγμα η εθνική γλώσσα, η λόγια γλώσσα (Hochsprache), η οποία δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια επινόηση, ένα πολιτισμικό κατασκεύασμα που προέρχεται από την τεχνητή συγχώνευση και επιτήδευση πολλαπλών ιδιωμάτων και διαλέκτων προς επίρρωση της μίας και αδιαίρετης εθνικής ταυτότητας (Hobsbawm, 1994: 80, 91). Η εθνικιστική ιδεολογία υποστηρίζει ότι η εθνική ταυτότητα είναι προαιώνια και αργέγονη, ότι είναι κάτι φυσικό (ό.π., 1994: 28). Ο Herder υποστήριξε ότι κάθε έθνος έχει τη δική του ιδιόμορφη και ιδιαίζουσα ιδιοφυΐα (genius), έναν ιδιαίτερο συλλογικό εαυτό που πρέπει να ιχνηλατήσει και να ανακαλύψει εκ νέου. (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 28; Hobsbawm, 1994: 147-8;

Smith, 1991: 75).

Κατά την περίοδο 1870 – 1918 σημειώνεται, κατά τον Hobsbawm, μια μετεξέλιξη του εθνικισμού, με τα εθνικιστικά κινήματα να πληθαίνουν σε όλην την Ευρώπη. Πλέον εγκαταλείπεται η αρχή του ορίου και κριτήρια όπως η εθνικότητα και η γλώσσα (το εθνο-γλωσσολογικό κριτήριο) κερδίζουν σε ισχύ για την αναγνώριση και ‘νομιμοποίηση’ ενός έθνους, ανεξάρτητα από το ιστορικό παρελθόν του (1994: 145). Ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα καλλιεργείται η τάση του ρομαντισμού για ανακάλυψη και ανάδειξη των παραδόσεων του ‘λαού’, το πάθος για το φολκλόρ, με τη Γερμανία να αποτελεί το λίκνο του ρομαντικού κινήματος. Μάλιστα, οι λαϊκές παραδόσεις μεταμορφώνονται σε εθνικές. Από το 1918 έως το 1950 ο εθνικισμός φτάνει στο απόγειο του (Hobsbawm, 1994: 185 - 6).

3. MUSICAL IMAGINATION

3.1 Η ιδιαιτερότητα της μουσικής τέχνης

Ο Revill χαρακτηρίζει τη μουσική ως πολύσημη, γιατί οι ερμηνείες που επιδέχεται το μουσικό κείμενο δεν είναι σταθερές ούτε κατηγορηματικές. Παρά την αμεσότητα και το συναισθηματικό αντίκτυπο της, η μουσική παραμένει μια ρευστή και αμφιλεγόμενη γλώσσα. Το πολιτισμικό συγκείμενο (cultural context) και η κοινωνική οργάνωση είναι προαπαιτούμενα ενός οργανωμένου μουσικού συστήματος, γιατί μέσα σε αυτά νοηματοδοτείται το τελευταίο. Οι κοινωνικοπολιτισμικές δομές προσδιορίζουν τη γεωγραφία της μουσικής, η οποία συναρτάται με συγκεκριμένες τεχνολογίες και κοινωνικές πρακτικές όπως η μουσική σημειογραφία, η οργανολογία, η μουσική θεωρία και εκπαίδευση, οι τεχνικές ηχογράφησης και αναπαραγωγής, οι εκτελεστικές και ακροαματικές πρακτικές. Έτσι, η μουσική και οι ιδιότητες του ήχου νοηματοδοτούνται και από το εκάστοτε χωρο-χρονικό πλαίσιο (2000: 605-7, 610).

Για τον εξωγλωσσικό χαρακτήρα της μουσικής μιλάει και η Applegate, τονίζοντας τη δυσκολία ενσωμάτωσης και ερμηνείας της μουσικής σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο που δομείται κύρια στη γλώσσα (1998: 288).

Κάθε μουσικό γεγονός μπορεί να πυροδοτήσει με ένταση συλλογικές μνήμες, να δημιουργήσει “τόπους” (construction of place), να ορίσει ταυτότητες (Stokes, 1994: 3). Κατά τον Grimley, υπάρχει μια μορφή συλλογικής πολιτισμικής φαντασίας (cultural imagination) που ενισχύει την αίσθηση του τόπου όπως αυτή μεταδίδεται από διάφορα μουσικά έργα (2001: 125).

Οι μουσικές εμπειρίες φέρουν ένα ισχυρό συναισθηματικό φορτίο και συνδηλώσεις που ενεργοποιούν ποικίλες ταυτότητες. Οι διάφορες μουσικές (musics) επιτρέπουν την πολλαπλότητα της συμμετοχής: ως κοινό – ακροατής, ως χορευτής, ως εκτελεστής. Έτσι προσφέρουν ένα πεδίο κοινωνικοποίησης, συνάντησης των ανθρώπων, δημιουργούν κοινότητες (Stokes, 1994: 12, 48). Δεν είναι τυχαίο ότι οι μετανάστες σε μητροπόλεις-χωνευτήρια λαών προσκολλώνται στις παραδοσιακές μουσικές τους ως μέσο διατήρησης της εθνικής τους ταυτότητας μέσα σε ένα πολυεθνικό, πολύχρωμο μωσαϊκό ανθρώπων (ό.π., 1994: 47).

3.2 Προς αναζήτηση του εθνικού στη μουσική

Τα κριτήρια καθορισμού του εθνικού ύφους είναι ρευστά και διαπραγματεύσιμα και διαμορφώνονται από τους ιδεολόγους (ideologues) ανάλογα με τις εκάστοτε ιδεολογικές ανάγκες και ιστορικές περιστάσεις. Καθώς μεταβάλλεται το πλαίσιο του εθνικισμού, νοηματοδοτείται εκ νέου και η ‘εθνική’ μουσική δημιουργία, ‘επαναχορδίζεται’ ώστε να μην υπάρχουν διαφωνίες και κακοηχίες. Η προβαλλόμενη εθνική ταυτότητα μπορεί να είναι ακόμη και πολυφυλετική, πολυεθνική, πολυπολιτισμική (Stokes, 1994: 14). Άλλωστε, ο ίδιος ο εθνικισμός έχει μια χαμαιλεοντική μορφή, “*χρωματίζεται ανάλογα με το πλαίσιο*”, όπως εύστοχα αναφέρει ο Smith (1991: 79).

Ο Άγγλος μουσικολόγος και συνθέτης Cecil Forsyth εκφράζει με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο και με φιλοπόλεμη διάθεση το μουσικό του σωβινισμό, βάζοντας ενάντια στους αλλοεθνείς μουσικούς: “*Πότε θα συνειδητοποιήσουμε το γεγονός ότι όπου ο αλλοδαπός μουσικός εκεί και ο εχθρός; [...] ξέρει πολύ καλά ότι ο ασφαλέστερος τρόπος να σταθεροποιήσει τη θέση του εδώ (Σημ.: ο αλλοδαπός μουσικός) είναι να απεθνικοποιήσει τη μουσική μας*” (1911, όπως αναφέρει ο Dibble, 2001: 33).

Οι Εθνικές Μουσικές Σχολές που δημιουργήθηκαν σε διάφορες Ευρωπαϊκές χώρες άντλησαν τα δημιουργικά τους ερεθίσματα από το δημοτικό ιδίωμα (folk music), με αισθητική πρόθεση την ανάδειξη της μουσικής διαφορετικότητας και ιδιαιτερότητας του έθνους (Leerssen, 2004: 570).

Διάφορα μουσικά είδη μπορεί να εκφράζουν την εθνική ταυτότητα. Θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή ότι η μουσική κατά καιρούς έχει λειτουργήσει ως εθνικό έμβλημα, ως εθνόσημο, ως αλληγορία που μετέχει της φαντασιακής συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας, του εθνικού χαρακτήρα. Η μουσική αποτελεί εργαλείο του ‘nation-making’ ή ‘nation-building’ αλλά και του ‘nation-branding’. Οι μουσικές αναπαραστάσεις του έθνους είναι ένα σύνθετο ζήτημα. Η εθνοπλασία απαιτεί ηρωικά έπη και στη σφαίρα της μουσικής δημιουργίας, μουσικές ‘κατασκευές’ που να τροφοδοτούν το εθνικό φαντασιακό (Frolova-Walker, 1997: 37).

Όπως αναφέρει ο Stokes, η μουσική είναι “ένα πεδίο συμβολικής δραστηριότητας, εξαιρετικά σπουδαίο για τα έθνη-κράτη” (1994: 15). Γενικότερα, κατά καιρούς έχει διατυπωθεί ότι η τέχνη είναι η ψυχή του λαού και ότι δεν αρκεί η ‘φυσική’ υπόσταση ενός έθνους, αν απουσιάζει η καλλιτεχνική του έκφραση. Ο Γάλλος συνθέτης Jacques Offenbach έχει υποστηρίξει ότι ένα έθνος είναι άψυχο, χωρίς την τέχνη (1876, όπως αναφέρει η Gienow-Hecht, 2009: 166). Κατά τον Adorno, η τονικότητα συμβολίζει την πατρίδα (1960-«Dissonanzen», όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 171, σημ. 76).

Η μουσική εκφράζει αλλά και κινητοποιεί εθνικά συναισθήματα, επομένως μπορεί να διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στον εθνικισμό (Nash & Carney, 1996: 71). Επειδή στηρίζεται κατά πολύ στο συναίσθημα, έχει τη δύναμη - κατά το Γερμανό φιλόσοφο Wilhelm von Humboldt - να ενώνει τους ανθρώπους, ακόμη κι αν υπάρχει μεταξύ τους ταξικό χάσμα. Είναι η ‘θρησκευτική’ διάσταση της μουσικής, που ως μια θεία λειτουργία “επιτρέπει σε όλα τα μέλη του έθνους να ενώνονται αγνά ως ανθρώπινα όντα,, δίχως τις τυχαίες διακρίσεις της κοινωνίας”. Η μουσική είναι λοιπόν υπερταξική και επιφέρει εθνική ενότητα (όπως αναφέρει η Applegate, 1998: 295).

Ο Γάλλος συνθέτης και καθηγητής του Ωδείου του Παρισιού Louis-Albert Bourgault-Ducoudray βλέπει στη μουσική και ειδικότερα στο χορωδιακό ‘πατριωτικό’ τραγούδι έναν σπουδαίο εκπαιδευτικό

ρόλο, μια υπέρτατη παιδαγωγική αξία, την ενίσχυση της εθνικής ενότητας. Σε αυτό συμφωνεί και ο Γάλλος μουσικολόγος Jules Combarieu, ο οποίος τονίζει τον πατριωτικό ρόλο της μουσικής με εργαλεία τη μελωδία και το ρυθμό, που πλημμυρίζουν τον ψυχικό κόσμο με έντονα συναισθήματα (Fauser, 2001: 78). Παρομοίως, ο Γερμανός μουσικός και διευθυντής της Singakademie του Βερολίνου Carl Friedrich Zelter (1758 - 1832) εξαίρει τη στενή συνέργεια τέχνης, έθνους και διαπαιδαγώγησης (η λεγόμενη Bildung στα γερμανικά). Η Bildung αποτελεί κοινό τόπο των μελών ενός έθνους και η μουσική με τον κοινωφελή της στόχο (gemeinschaftliche Zweck) συμβάλλει στην Bildung, ως συνεκτικός δεσμός της πολιτιστικής κοινότητας του έθνους. Η μουσική διαδραματίζει συνεπώς διττό ρόλο αναφορικά με τον εθνικισμό: από τη μία μορφώνει το έθνος και από την άλλη το διαμορφώνει (Ausbildung) (Applegate, 1998: 294 - 5).

Ο Τογε αναφέρει ότι το *“να ισχυρίζεται κανείς ότι ένας συνθέτης δεν μπορεί να είναι χαρακτηριστικά ‘εθνικός’ δίχως τη χρήση παραδοσιακών τραγουδιών είναι γελοίο”*. Αναφέρει ως παραδείγματα το Dvorak, ο οποίος αξιοποίησε παραδοσιακές μελωδίες για τη ‘Συμφωνία του Νέου Κόσμου’, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχει γράψει αμερικάνικη μουσική και τους Γάλλους Debussy, Ravel και Franck – ‘χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της γαλλικής μουσικής’ – που δεν ασχολήθηκαν καθόλου με την παραδοσιακή μουσική (1918: 15). Κάτι σχετικό γράφει και ο Καλομοίρης για τους συνθέτες της ρώσικης εθνικής σχολής: *«[...] λιγοστά απαντά κανείς σ’ αυτούς ρούσικες εθνικές μελωδίες, μα που πάντα ξαγναντέβει ένα κομμάτι της εθνικής ψυχής»* (1908, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 70). Η ‘μητρική’ μουσική γλώσσα πρέπει να ακολουθεί το ‘εθνικό’ συντακτικό και την ‘εθνική’ γραμματική, δηλαδή όχι μόνο το παραδοσιακό τραγούδι, αλλά και μέτρο, ρυθμό και αρμονία με εθνικό χαρακτήρα. Η εισροή ξένων επιρροών ισοδυναμεί με μόλυνση (Frolova-Walker, 2001: 106).

Κατά τον Καλομοίρη, η χρήση δημοτικών τραγουδιών στη σύνθεση λόγιας μουσικής, κατόπιν μεταγραφής τους σε ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία και με απλή εναρμόνιση τους δεν συνιστά από μόνη της πρωτότυπη μουσική δημιουργία. Γράφει ότι *«Ένα μέσον, όχι σκοπός, κοντά σε άλλα, για την εκδήλωση της Ελληνικής ψυχής στη μουσική, είναι και το δημοτικό μας τραγούδι [...] να την*

τραγουδήσουμε (σημ.: τη χώρα και τη Φυλή μας) όπως θα την ετραγουδούσε ο γερο-Ραμωδός, αν ήτανε κάτοχος των σημερινών τεχνικών μέσων της παγκόσμιας μουσικής» (1914, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 70). Η αυτούσια χρήση δημοτικής μουσικής είναι μάταια και ανούσια, εάν ο συνθέτης δεν νιώσει να συν-κινείται από το βαθύτερο πνεύμα της χώρας του, αν δεν συλλάβει την εθνική ψυχή και δεν τη μεταμορφώσει δημιουργικά με τη βοήθεια της σύγχρονης μουσικής γλώσσας, όπως ο Ρώσος Glazunov που «ένοιωθε Ρωσικά και απέδιδε Ρωσική μουσική» (1946, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 71).

Ο Ούγγρος συνθέτης Zoltan Kodaly συνηγορεί, γράφοντας ότι ο ίδιος προσπάθησε να αναπαράγει το πνεύμα του δημοτικού τραγουδιού στις συνθέσεις του, χωρίς να χρησιμοποιήσει αυθεντικά δημοτικά τραγούδια (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 82). Και ο Ρώσος συνθέτης Schostakovich απορρίπτει την αυτούσια χρήση του φολκλόρ ή την απλή συρραφή κομματιών και δίνει έμφαση στο «βάθος και τη βαρυσημαντικότητα της Ιδέας», απαραίτητοι παράγοντες για το δέσιμο, το σύνδεσμο με το λαό (όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 176 – 7, σημ. 109).

Ο Καλομοίρης προτάσσει τη δημιουργική συνέργεια του εθνικού με το ευρωπαϊκό μουσικό στοιχείο, η οποία θα οδηγήσει στη σύνθεση γνήσιας εθνικής μουσικής. Τη σημασία των συνθετικών τεχνικών της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής τονίζει και ο Λαμπελέτ, θεωρώντας ότι θα πρέπει να συνδυαστεί η 'ελληνική μελωδία' με τη φούγκα και με τον πλούτο της πολυφωνίας (ό.π., 1990: 72) αλλά και ο Zoltan Kodaly, ο οποίος περιγράφει τις ξένες επιδράσεις στη μουσική ως καταλύτη στην εθνική μουσική δημιουργία, ως δύναμη αφύπνισης και κινητοποίησης: «Φαίνεται σαν το εθνικό πνεύμα να πρέπει να θίγεται από ένα ξένο πνεύμα, για να ζυπνήσει σε νέα ζωή» (1939, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 167, σημ. 29).

Ο Adorno δίνει μια άλλη ερμηνευτική εκδοχή της καταφυγής του εθνικού ρομαντισμού στο δημοτικό τραγούδι, λέγοντας ότι ο στόχος είναι η εξιδανίκευση, ο καθαγιασμός του παρελθόντος, με το οποίο διατηρούμε μόνο μια επιδερμική επαφή και μας διαφεύγει η ουσία του: «[...], το άγιο παρελθόν δεν το κατείχε κανείς παρά σε χλωμή απεικόνιση, το αναπαρήγαγε αισθητικά γιατί στην πραγματικότητα το είχε

χάσει» (1924/25, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 36).

Ο Τοϋε υποστηρίζει ότι ο εθνικισμός στη μουσική δημιουργία αναδύεται ως χροιά, ποιότητα και αίσθηση με υποσυνείδητο τρόπο και γι' αυτόν το λόγο δεν μπορεί να οριστεί με σαφήνεια και κατηγορηματικότητα. Δεν μπορεί ένας συνθέτης να επιδιώξει τον εθνικισμό. Είναι μια ιδιότητα που ενυπάρχει, ένα εγγενές χαρακτηριστικό (1918: 15).

Σύμφωνα με το Γάλλο μουσικολόγο Albert Lavignac, η γαλλική εθνική τέχνη έχει ένα συγκεκριμένο στυλ με χαρακτηριστικά όπως η καθαρότητα, η κομψότητα και η ειλικρινής έκφραση. Η καλλιτεχνική αυτή παράδοση πρέπει να ακολουθείται απαρέγκλιτα από τους νέους συνθέτες, γιατί διαφορετικά προβάλλει ο κίνδυνος της γελοιοποίησης, του αδέξιου μιμητισμού, της προδοσίας του γνήσιου γαλλικού πνεύματος και χαρακτήρα (1895, όπως αναφέρει η Fauser, 2001: 86).

Όπως υποστηρίζει ο Regev, ο μουσικός εθνικισμός θεσμοθετεί κάποια μουσικά είδη ως εθνικά, συνήθως αυτά που συνδέονται με την αγροτική ζωή, όπως η παραδοσιακή μουσική 'shirey eretz yisrael' στο Ισραήλ ή άλλα σύγχρονα αστικά μουσικά στυλ (modern urban), όπως το tango στην Αργεντινή. Η ετικετοποίηση αυτή συχνά είναι εικονική ή μηχανική (2007: 334). Η Maud Matras υποτιμάει κατά κάποιον τρόπο τα εθνικά ιδιώματα στη μουσική, υποστηρίζοντας ότι απαντώνται σε λιγότερο πολιτισμένες χώρες, "γιατί ο πολιτισμός παράγει ένα ουδετεροποιητικό αποτέλεσμα". Αναφέρεται προφανώς στην καθολικότητα του υψηλού πολιτισμού, που ξεπερνάει τα στενά εθνικά πλαίσια και έχει πανανθρώπινη εμβέλεια. Υπονοείται όμως ότι η αναζήτηση του εθνικού χαρακτήρα στην κουλτούρα είναι ο προθάλαμος του υψηλού πολιτισμικού επιπέδου, το αναγκαίο προστάδιο από τον πολιτιστικό πρωτογονισμό στην επίτευξη μιας παγκόσμιας ανώτερης γλώσσας (1907, όπως αναφέρει η Giennow-Hecht, 2009: 155).

Ο Βραζιλιάνος διανοούμενος Mário de Andrade (1893 - 1945) στο έργο του 'Ensaio sobre a música Brasileira' ('Δοκίμιο για τη Βραζιλιάνικη μουσική') καλεί τους Βραζιλιάνους συνθέτες να επιστρατεύσουν τη βραζιλιάνικη εκφραστικότητα με στόχο τη δημιουργία μιας σοβαρής εθνικής μουσικής παράδοσης (Stokes, 1994: 73). Πιστεύει ότι η αυθεντική και ανυστερόβουλη εθνική τέχνη

ενυπάρχει σε λανθάνουσα μορφή στο συλλογικό ασυνείδητο του λαού. Μέσα από το λαό και όχι κατά αυθαίρετο και τυχαίο τρόπο θα ξεπηδήσει η εθνική τέχνη και με τη βοήθεια των καλλιτεχνών θα εξυψωθεί σε ένα λόγιο επίπεδο. Ο συνθέτης δηλαδή είναι ο ενδιάμεσος που θα συμβάλλει στη μετουσίωση του παραδοσιακού υλικού σε υψηλή εθνική τέχνη, στη ‘μετατροπία’ του ναρκωμένου λαϊκού πνεύματος σε συλλογική εθνική κουλτούρα (ό.π., 1994: 74 – 5, 79). Ο Andrade αναζητούσε τη μουσική έκφραση του βραζιλιάνικου πνεύματος, τη μουσικότητα της βραζιλιάνικης ‘ψυχής’ (psyche) μέσα από μια προσέγγιση συγκρητισμού και συγχώνευσης των διαφορετικών φυλετικών ομάδων της Βραζιλίας. Το εθνικό πνεύμα μπορούσε να αναδυθεί μόνο μέσα από την ενσωμάτωση των διαφορετικών εθνικών και μουσικών λόγων (ό.π., 1994: 80-1, 83).

3.3 Glocalization: μια εναλλακτική εθνική ταυτότητα;

Ο Regev αναφέρεται στη λεγόμενη ‘παγκοσμιοτικοποίηση’ (glocalization) – όρος που προτάθηκε αρχικά από το Robertson (1995) - στη δημοφιλή μουσική (ποπ και ροκ) η οποία έρχεται να εμπλουτίσει τον ‘εθνικό’ μουσικό χαρακτήρα με κοσμοπολίτικα στοιχεία και με εξωγενείς, ‘αλλότριες’ επιδράσεις, μεταμορφώνοντας την εθνική πολιτισμική μοναδικότητα ή ιδιαιτερότητα (cultural uniqueness). Η τοπικότητα (locality) τελεί υπό επαναδιαπραγμάτευση όταν αλληλεπιδρά με την παγκοσμιοτητα (globality, globalism), με τις δυνάμεις της παγκοσμιοποίησης (globalization), παράγοντας ένα νέο πολιτισμικό προϊόν, μουσικούς υβριδισμούς, τη glocality (παγκοσμιοτικότητα) (Regev, 2007: 218-9).

Οι στιλιστικές επιρροές από τις συμβάσεις και τη μουσική γλώσσα της ποπ και ροκ μουσικής, η ενορχήστρωση, η χρήση των μουσικών οργάνων – κυρίως ηλεκτρικών - αλλά και οι τεχνικές παραγωγής, επεξεργασίας ήχου και ηχογράφησης δημιουργούν νέα ηχοτοπία και έναν νέο αισθητικό τόπο με καθολικό χαρακτήρα. Έτσι η εθνική πολιτισμική ταυτότητα ενσωματώνει το μουσικό ‘Άλλο’ και το ιδιοποιείται, το ‘ιθαγενοποιεί’ (indigenization) χωρίς να αντλεί αποκλειστικά και μόνο από παραδοσιακές πηγές (folkism, traditionalism). Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, ο διάλογος αυτός μεταξύ

εθνικού και μη-εθνικού, ο μουσικός συγκρητισμός φέρνει σε επαφή και επικοινωνία διαφορετικές κουλτούρες και θολώνει τα όρια ανάμεσα στις έννοιες 'Εμείς' και οι 'Άλλοι'. Επιπλέον ο μουσικός αυτός κοσμοπολιτισμός αυξάνει την εγγύτητα των διαφορετικών 'μουσικών εθνικισμών', αφού διαφορετικές εθνικές κοινότητες μοιράζονται ένα σημαντικό ποσοστό κοινής μουσικής εμπειρίας και αισθητικής (Regev, 2007: 318, 336).

Ο καλλιτέχνης έχει έτσι τη δυνατότητα να διευρύνει τη δημιουργικότητα του γιατί κινείται σε δύο μουσικές σφαίρες: από τη μία πλευρά η ποπ-ροκ ιδιόλεκτος και από την άλλη η μουσική 'κληρονομιά', οι τοπικές μουσικές παραδόσεις που μπορεί να εκτείνονται από παραδοσιακά μουσικά όργανα μέχρι ιδιαίτερες φωνητικές τεχνικές, μελωδικά θέματα και ρυθμικά μοτίβα (ό.π., 2007: 324 - 5).

Το παράδειγμα του Ισραήλ αναδεικνύει εύγλωττα την δυναμική 'εθνικοποίησης' της ιθαγενούς ποπ-ροκ μουσικής. Την Ημέρα Μνήμης, την εθνική δηλαδή επέτειο πένθους για τη δολοφονία του Ισραηλινού πρωθυπουργού Yitzhak Rabin, αλλά και σε άλλες εθνικές τελετές και επετείους, ο ραδιοφωνικός αέρας καταλαμβάνεται από ποπ και ροκ μπαλάντες, με το ποπ-ροκ μουσικό ιδίωμα να αποτελεί συστατικό της εθνικής ταυτότητας (Regev, 2007: 335).

4. ΕΘΝΙΚΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ, ΕΘΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

4.1 Γενικά

Ο εθνικισμός στη μουσική σε μεγάλο βαθμό περιθωριοποιήθηκε στη μουσικολογική έρευνα και αντιμετωπίστηκε ως κάτι 'εξωτικό', κινούμενο στην περιφέρεια της μουσικής δημιουργίας και ειδικότερα στην περιφέρεια της γερμανικής μουσικής, η οποία καταλάμβανε ηγεμονική θέση. Για αρκετό διάστημα, οι μουσικολόγοι που ασχολήθηκαν με τον εθνικό χαρακτήρα στη μουσική περιόριζαν το ερευνητικό τους πεδίο στις χώρες εκτός Γερμανίας όπου συνθέτες κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, προσπάθησαν με συνειδητό τρόπο να προβάλλουν ένα εθνικό στυλ, συχνά με στόχο την υπέρβαση των γερμανικών 'μουσικών επιρροών' που υποτιθέμενα ποδηγετούσαν το εθνικό ύφος. Σταδιακά όμως αναζωπυρώθηκε το μουσικολογικό – και όχι μόνο – ενδιαφέρον για τη σχέση μουσικής και εθνικισμού (Applegate, 1998:

275).

Ο όρος Εθνική Σχολή περιγράφει τα μουσικά κινήματα που αναπτύχθηκαν σε περιφερειακές χώρες της Ευρώπης (όπως Ρωσία, σκανδιναβικές, μεσογειακές και ανατολικοευρωπαϊκές χώρες) από τα τέλη του 19^{ου} έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με κύρια ιδεολογία την έκφραση εθνικού περιεχομένου με τη βοήθεια ‘κοσμοπολιτικών’ μουσικών εργαλείων, με τη γλώσσα δηλαδή της ‘έντεχνης’, λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, στην οποία αναφερόμαστε συνήθως με τον όρο ‘κλασική’ μουσική. Οι εθνικές σχολές επιχειρούν συνεπώς ένα φαινομενικό παράδοξο: τη δημιουργική σύζευξη του εθνικού, της λαϊκής παράδοσης με μια υπερεθνική γλώσσα, αυτή της λόγιας μουσικής, με στόχο την ανάπλαση, ανανέωση και φυσικά την ανάδειξη του εθνικού υλικού (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 24-5).

Αυτήν την αντίφαση εκφράζει και ο Καλομοίρης λέγοντας στο Μανιφέστο του ότι η αληθινά εθνική μουσική μπορεί να προκύψει μόνο αν βασιστεί στα ‘αγνά’ δημοτικά τραγούδια, *«μα και στολισμένη από την άλλη με όλα τα τεχνικά μέσα που μας χάρισε η αδιάκοπη εργασία των προοδεμένων στη μουσική λάων [...]»* (1908, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 49). Βέβαια, το 1955 ο ίδιος γράφει στον πρόλογο του έργου του ‘Παλαμική Συμφωνία’ ότι η απορρόφηση των Ελλήνων μουσικών από τη μαγεία και τη δόξα της ιταλικής, γερμανικής και γαλλικής μουσικής είχε ως αποτέλεσμα την ανικανότητα *«συντονίσουμε την έμπνευση μας με τους παλμούς του Έθνους»* (ό.π., 1990: 66).

Οι εθνικές σχολές εκκολάφθηκαν μέσα από ομάδες συνθετών με συγγενική ιδεολογία και υφολογική κατεύθυνση και με κοινές καλλιτεχνικές προθέσεις, σε πολλές περιπτώσεις όμως ταυτίζονται με μία μόνο κυρίαρχη μουσική προσωπικότητα, όπως στην περίπτωση του Jean Sibelius στη Φινλανδία (ό.π., 1990: 29). Οι συνθέτες των εθνικών σχολών συχνά αντλούν την έμπνευση τους από εξωμουσικές πηγές, όπως η ιστορία, η παράδοση, η κοινωνία, δίνοντας στα έργα τους ένα χαρακτήρα ‘προγραμματικό’ (ό.π., 1990: 43).

Ο Murphy παραθέτει το Cecil Gray, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι εθνικές μουσικές σχολές έχουν εφήμερο χαρακτήρα και είναι καταδικασμένες στην έκλειψη και στη λήθη, υπονοώντας την περιστασιακότητα τους λόγω σύνδεσης με παροδικά φαινόμενα εθνικισμού: *“Οι Εθνικές Σχολές είναι*

κατά κανόνα βραχύβιες. Δεν μπορούν να αναπληρωθούν ή να ανανεωθούν, αλλά χάνονται σαν mayflies (είδος Εφημερόπτερου) έπειτα από μια σύντομη και λαμπρή καριέρα” (1936, όπως αναφέρει ο Murphy, 2001: 7).

Το συνθετικό είδος της όπερας είναι αυτό που κυρίως ευνοεί τη σφαιρικότερη έκφραση του εθνικισμού, ακριβώς γιατί αποτελεί ένα μουσικό δράμα που συνδυάζει λόγο, μουσική και σκηνική δράση και μπορεί να αξιοποιήσει ‘εθνικές’ θεματικές πολύ πιο εύκολα (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 43).

4. 2 Chopin και Πολωνία

Ο Πολωνός Chopin έχει συμβάλει με τη μουσική του στην παγκόσμια κουλτούρα. Η μουσική του παίζεται μέχρι και σήμερα σε διάφορες επίσημες περιστάσεις και δημόσιες τελετές (Stokes, 1994: 69).

Ο Πολωνός συνθέτης Stanislaw Moniuszko (1819 - 1872) γράφει για το συνθετικό μεγαλείο του Chopin ότι *“οι μαζούρκες του είναι κοσμήματα της παγκόσμιας μουσικής”* (1857, όπως αναφέρει ο Murphy, 2001: 175). Καταλαμβάνοντας μια θέση στο πάνθεον των μεγαλύτερων συνθετών όλων των εποχών, ισχυροποιεί την πολωνική εθνική ταυτότητα στο διεθνές στερέωμα και συμβάλλει στη διεθνή της ορατότητα και αναγνώριση. Ο Chopin αποτέλεσε το κατάλληλο εθνικό, ρομαντικό είδωλο για το ανεξάρτητο Πολωνικό έθνος-κράτος των αρχών του 20ου αιώνα, για να αντιστραφεί ως εθνικό icon στη μετέπειτα σοσιαλιστική Πολωνία (Stokes, 1994: 13 - 14). Ο Chopin απέκτησε σχεδόν μυθικές διαστάσεις, εξυψώθηκε στο επίπεδο του ήρωα και του ‘εθνικού προφήτη’ και έγινε υποκείμενο λατρείας στην Πολωνία, προστέθηκε δηλαδή στο ρεπερτόριο της εθνικής μυθολογίας (ό.π., 1994: 62, 64). Αποτελεί σύμβολο της πατρίδας του, αν και μεγαλούργησε κατά κύριο λόγο εκτός εθνικών συνόρων (Downes, 2001: 63).

Έργα του Chopin όπως οι Μαζούρκες ή οι Polonaises αντλούν την έμπνευσή τους από τους αντίστοιχους πολωνικούς παραδοσιακούς χορούς, χωρίς όμως να στηρίζονται σε πρωτογενές ρυθμομελωδικό υλικό. Πρόκειται περισσότερο για αφετηρία, για ανάμνηση της παραδοσιακής πολωνικής

μουσικής, αποτελεί ίσως μια επίκληση του πολωνικού ‘πνεύματος’, χωρίς όμως άμεση συνάφεια με μελωδικά και ρυθμικά μοντέλα της παραδοσιακής πολωνικής μουσικής (Stokes, 1994: 63). Ο μουσικόλογος Arthur Hedley επιχειρεί να εξηγήσει σε μια μελέτη του 1947 τους λόγους. Προσπαθώντας να ισχυροποιήσει τους στενούς δεσμούς τους Chopin με την παραδοσιακή μουσική, αναφέρει ότι ο συνθέτης ήταν ειδήμων της πολωνικής εθνικής μουσικής και ότι ο ίδιος επέλεξε να αξιοποιήσει την παραδοσιακή μουσική ύλη μόνο ως αφετηρία της συνθετικής του φαντασίας, ήταν δηλαδή θέμα προσωπικής επιλογής (Milewski, 1999: 116).

Εντούτοις, από τον 19ο αιώνα ξεκίνησε στην Πολωνία η καλλιέργεια ενός μακρόβιου και ανθεκτικού μύθου μεταξύ των Πολωνών μουσικοκριτικών: ότι αυθεντικές πολωνικές μαζούρκες αποτέλεσαν την άμεση έμπνευση του Chopin για τις δικές του μαζούρκες, ένας μύθος που εξυπηρετούσε την εθνικιστική προπαγάνδα. Η παραφιλολογία αυτή πυροδοτήθηκε από το Franz Liszt το 1852, χρονολογία κατά την οποία δημοσιεύτηκε η μονογραφία του για το Chopin. Ανάμεσα σε άλλα, ο Liszt γράφει για την αλληλεπίδραση του συνθέτη με τη λαϊκή παράδοση που τον οδήγησε στη σύνθεση των ‘εθνικών’ αυτών έργων, το εξής: *“Ο Chopin διατήρησε το ρυθμό, εξευγένισε τη μελωδία, μεγέθυνε τις διαστάσεις και ενστάλαξε καινοτόμες αρμονικές φωτοσκιάσεις [...]”* (όπως αναφέρει η Milewski, 1999: 113 - 4). Η Milewski θέτει έναν καίριο προβληματισμό: η επαφή του συνθέτη με την παράδοση οδηγεί αυτοδικαίως στη χρήση αυθεντικών μοτίβων; Θεωρείται ως δεδομένη η άσκηση επιρροής σε έναν συνθέτη από την παράδοση, όταν αυτός εκτίθεται σε τέτοια ακούσματα; (1999: 122)

Ο Πολωνός μουσικός Karasowski περιγράφει το 1877 το νεαρό Chopin να ακροάται τακτικά και με μεγάλη προσήλωση την παραδοσιακή μουσική, με αποτέλεσμα να έχει εσωτερικεύσει αυτές τις μουσικές επιρροές και στη συνέχεια να τις ενσωματώνει αριστοτεχνικά στις συνθέσεις του (Milewski, 1999: 115).

Ο συμπατριώτης του, ο συνθέτης Karol Szymanowski θεωρεί τον πολωνικό χαρακτήρα στο έργο του Chopin ως ένα αδιαφιλονίκητο γεγονός. Εξαιρεί το Chopin για την προσπάθεια του να υπερβεί το ‘δραματικό ιστορικό περιεχόμενο’, εκφράζοντας με καλλιτεχνική αυτονομία την ιστορία των ανθρώπων

πέρα και έξω από τα ιστορικά στεγανά, γεγονός που συμβάλλει και στην πανανθρώπινη αποδοχή και κατανόηση του έργου του εκτός πολωνικών συνόρων (Downes, 2001: 63). Η ιδιαιτερότητα του Chopin είναι ότι κατά κύριο λόγο δραστηριοποιήθηκε σε ένα φανταστικό εθνικό χώρο, αποκομμένος και αποστασιοποιημένος από τα πολιτικά τεκταινόμενα στην ιδιαίτερη πατρίδα του. Αυτή η απεμπλοκή από το στενό εθνικό πλαίσιο του έδωσε την ελευθερία να δημιουργήσει, χωρίς σύνορα, μετέχοντας στη φανταστική εθνική κοινότητα της Πολωνίας (White, 2001: 260).

Κάποιοι ιστορικοί της μουσικής ακολουθούν βέβαια μια διαφορετική προσέγγιση: δεν έχει σημασία ο τόπος γέννησης αλλά ο τόπος δραστηριοποίησης ενός συνθέτη προκειμένου να χαρακτηριστεί εθνικός ή όχι. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Chopin ήταν Γάλλος, αφού στη Γαλλία έζησε τα γονιμότερα συνθετικά του χρόνια, όπως και ο Handel Άγγλος και όχι Γερμανός, ενώ αντίθετα ο Rachmaninov ήταν Ρώσος και ο Bartok Ούγγρος, γιατί η συνθετική τους ιδιοφυΐα καρποφόρησε στο έδαφος της γενέθλιας χώρας, της πατρίδας (Gienow-Hecht, 2009: 160).

Ο Leerssen έχει διαφορετική άποψη όσον αφορά αυτήν την προβληματική. Θεωρεί ότι ο εθνικισμός ενεργεί ως κοινωνικοπολιτικό κίνημα εντός ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού χώρου, έχει δηλαδή μια 'υλική' υπόσταση στο χώρο, σε αντίθεση με τις εθνικιστικές πολιτιστικές διεργασίες οι οποίες υπερβαίνουν τα σύνορα και δεν είναι δέσμιες εδαφικών περιορισμών, εξελίσσονται σε μια πνευματική, διανοητική σφαίρα (mental ambience), σε ένα εξωεδαφικό περιβάλλον. Με άλλα λόγια, η πολιτιστική έκφραση του εθνικισμού ευδοκιμεί σε ένα δεδομένο ιδεολογικό και πνευματικό κλίμα αλληλεπιδράσεων και αντιπαραθέσεων (2006: 565-6).

4.3 Bartok και Ουγγαρία

Ο Bartok δε χρησιμοποιεί ποτέ αυτούσια δημοτικά τραγούδια στα έργα του, αλλά τα μεταμορφώνει μέσα από τη συνθετική του ευρηματικότητα (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 29). Ο εθνικισμός του βέβαια ήταν το εφαλτήριο για την εθνομουσικολογική έρευνα και πιο συγκεκριμένα για την καταγραφή δημοτικών τραγουδιών που ξεκίνησε στις αρχές του 20ου αιώνα. Βέβαια η ταυτότητα του

Bartok ως εθνικού συνθέτη είναι προβληματική και αμφιλεγόμενη, γιατί συνέλεξε παραδοσιακό υλικό και από γειτονικές χώρες, όπως η Ρουμανία, κάτι που επιφέρει ‘επιπλοκές’ στο ζήτημα της εθνικής ταυτότητας.

Στις πρώιμες συνθέσεις του ο Bartok επιστρατεύει το λεγόμενο *style hongrois*, διάφορους δηλαδή μανιερισμούς που συνδέονταν στην ουσία με τη μουσική των τσιγγάνων της Ουγγαρίας. Σταδιακά όμως, άρχισε να απομακρύνεται απ’ αυτό το ύφος, το οποίο ήταν άμεσα συνυφασμένο με την αριστοκρατία της εποχής και στράφηκε στη μουσικών των αγροτών. Με άλλα λόγια, ο συνθέτης επαναπροσδιορίζει την έννοια της εθνικής ‘αυθεντικότητας’ στη μουσική του. Η ενασχόληση του Bartok με τις κατώτερες, ‘παρακατιανές’ τάξεις της ουγγρικής υπαίθρου και η συνακόλουθη παραμέληση των ‘Μαγιάρικων τραγουδιών’ (*Mayar songs*), δηλαδή της έντεχνης μουσικής της Ουγγαρίας προκάλεσε πολλάκις τη δριμεία κριτική των ανώτερων τάξεων απέναντι στο έργο του (Cooper, 2001: 17 - 20). Ο Bartok θεωρεί την τσιγγάνικη μουσική ως φτωχή καλλιτεχνικά και τυποποιημένη. Τον απωθεί ο επαγγελματισμός της, ο κερδοσκοπικός και αστικός της χαρακτήρας, το εκχυδαϊσμένο και τεχνητό της ύφος. Το αντίπαλο δέος είναι η μουσική της υπαίθρου, μια ανόθευτη, ‘φυσική’, ‘αγνή’ μουσική με υψηλότερη αισθητική αξία, γιατί “[...] η τέχνη του χωρικού είναι ένα φαινόμενο της Φύσης” (Bartok, 1928, όπως αναφέρει ο Cooper, 2001: 31 - σημ. 35).

Ο Bartok αποδέχεται μόνο δύο περιπτώσεις αυθεντικότητας και αρτιότητας στη μουσική δημιουργία: από τη μία η μουσική έκφραση του λαού απαλλαγμένη από τη συμβατικότητα, τον κομπορμισμό και τη φθοροποιό επίδραση της πόλης και από την άλλη η δύναμη της δημιουργικότητας μιας μεμονωμένης μουσικής ιδιοφυΐας (Cooper, 2001: 21). Μάλιστα θεωρεί την αστική κουλτούρα ως απειλή για την παραδοσιακή μουσική. Το ιδανικό εθνικό ύφος έχει υβριδικό χαρακτήρα, είναι αυτό που δομείται στο συγκρητισμό της τέχνης υψηλού και χαμηλού επιπέδου (*highbrow vs. lowbrow*), τη συνύπαρξη αυτών των αντιθετικών στοιχείων σε ισότιμη βάση (Cooper, 2001: 24, 29).

4. 4 Γερμανία: Bach, Beethoven, Wagner

Ο ίδιος ο Richard Wagner – ένα είδωλο της γερμανικής μουσικής - καταλήγει σε αδιέξοδο στην προσπάθεια του να ορίσει το Γερμανικό στη μουσική, στο ομώνυμο δοκίμιο του ‘Was ist Deutsch?’: *“Έχω έρθει αντιμέτωπος με αυτήν την ερώτηση με όλο και μεγαλύτερη σύγχυση [...] είναι αδύνατο να δωθεί μια απάντηση”* (1865/1878, όπως αναφέρει η Gienow-Hecht, 2009: 11).

Όπως αναφέρει η Riiesen, ο γερμανικός καθολικισμός, η γερμανική παγκοσμιότητα (universalism) ξεπήδησε μέσα από τη γερμανική μουσική του 19^{ου} αιώνα υπό το πρίσμα μιας ρομαντικής εθνικιστικής οπτικής (2010: 22). Η μουσική αποτέλεσε τον πυρήνα της λεγόμενης Deutsche Kultur (‘die deutscheste Kunst’, δηλαδή ‘η γερμανικότερη των τεχνών’), με τις άλλες τέχνες να βρίσκονται σε δεύτερη μοίρα. Ο Zelter (βλ. παραπάνω) θεωρεί ότι η ουσία της Γερμανικότητας βρίσκεται πολύ κοντά στη μουσική και ότι η μουσική είναι αυτή που κάνει τη Γερμανία – ένα Kulturnation - να ξεχωρίζει μέσα στην Ευρώπη (Applegate, 1998: 294; Hillman, 2006: 150). Όπως γράφει ο ιστορικός της μουσικής Charles Burney, η Γερμανία χαρακτηρίζεται από μια έντονη μουσικότητα και διακρίνεται από ένα χαρακτηριστικό μουσικό ύφος με κύρια γνωρίσματα *“την υπομονή, την εμβρίθεια, τη μακρηγορία και τη σχολαστικότητα”* (όπως αναφέρει η Applegate, 1998: 287).

Η γερμανική εθνική ταυτότητα αρθρώθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό στη ναυαρχίδα των καλών τεχνών, τη μουσική με ηγετική, σχεδόν επική, τη φυσιογνωμία του Beethoven (Gienow-Hecht, 2009: 33). Ο Beethoven αναδείχτηκε σε σύμβολο της εθνικής ταυτότητας με ακόμη μεγαλύτερη ένταση, μετά την ενοποίηση της Γερμανίας, ενσαρκώνοντας την εθνική υπερηφάνεια μέσα από το δυναμισμό και τον ισχυρό συναισθηματικό αντίκτυπο του έργου του (Gienow-Hecht, 2009: 35).

Αλλά και ο Johann Sebastian Bach εισήλθε έστω και κάπως καθυστερημένα στην ‘εθνική ομάδα’ των κορυφαίων Γερμανών συνθετών και ηρωοποιήθηκε, όταν αναβιώθηκε από το Mendelssohn το 1829 με την εκτέλεση του ξεχασμένου έργου ‘Τα κατά Ματθαίον Πάθη’ στο Βερολίνο, γεγονός που σήμανε και μια διαδικασία επανεκτίμησης και επαναξιολόγησης του συνολικού έργου του Bach. Η παράσταση αυτή ήταν *“μια χρονική στιγμή κατά την οποία ‘εκτελούνταν’ (με την έννοια του perform) το έθνος”*, όπως

αναφέρει γλαφυρά η Gienow-Hecht (2009: 33). Ο J. N. Forkel στη βιογραφία του για τον Bach το 1802, περιγράφει το συνθετικό του έργο ως μια ανεκτίμητη και ασύγκριτη εθνική κληρονομιά και τη διατήρηση της μνήμης του συνθέτη ως εθνική και όχι μόνο καλλιτεχνική αναγκαιότητα, ως ζήτημα εθνικής τιμής (Applegate, 1998: 288).

Το εθνικοσοσιαλιστικό ναζιστικό καθεστώς αντιμετώπιζοντας τις τέχνες με συντηρητισμό απέρριπτε και τη 'μοντέρνα' μουσική ως αλλότρια προς τη γερμανική κουλτούρα (Meyer, 1975: 649). Ο μουσικολόγος Walter Abendroth κατηγορεί τη νέα μουσική ως υπεύθυνη για τη διάβρωση της γηγενούς λόγιας μουσικής, ως ένα βακτήριο νοθρότητας που μολύνει το πολιτιστικό σώμα. Λέει χαρακτηριστικά ότι *«Αυτός ο μουσικός μπολσεβικισμός είχε τη χρυσή του εποχή [...] μέσα από το παιχνίδι του ήχου, το σπορ της διαφωνίας, την εκφυλισμένη αρμονία και τη χαοτική φόρμα»* (όπως αναφέρει ο Meyer, 1975: 654). Επομένως, κατά τον Abendroth, οι μουσικοί νεωτερισμοί και πειραματισμοί της νέας ατονικής μουσικής αντιστρατεύονται το γνήσιο γερμανικό πνεύμα και θα πρέπει να δαιμονοποιούνται και να εξοβελίζονται. Αλλά και η τζαζ μουσική απορρίπτεται επίσημα ως ξένη επιρροή Εβραίων πρακτόρων, με δράση υπονομευτική για τη γερμανική μουσική, *«ένα κύριο αλλοδαπό συστατικό της γερμανικής μουσικής κουλτούρας»*, το οποίο είναι περιττό για τη μουσική έκφραση των Γερμανών αφού αυτοί διαθέτουν το δικό τους μουσικό ιδίωμα (ό.π., 1975: 655).

Το Reich είχε θεσμοθετήσει και εθνικό διαγωνισμό για το καλύτερο 'παραδοσιακό', δημοτικοφανές τραγούδι, ώστε να δώσει έμφαση στις 'ρίζες' και τις 'παραδοσιακές' αξίες ως αντίβαρο στην απειλή του εκφυλισμού και εκμαυλισμού της γερμανικής κουλτούρας από τον παρακμιακό μοντερνισμό (Meyer, 1975: 653 - 4). Η κοσμοθεωρία (Weltanschauung) της γερμανικής εθνικοσοσιαλιστικής ιδεολογίας είχε στο επίκεντρο της το Λαό (das Volk). Οποιοδήποτε φολκλορικό στοιχείο εξυπηρετούσε τις ανάγκες και τους στόχους της ναζιστικής προπαγάνδας που επικαλούνταν τη σταθερή παρουσία και την άρρηκτη πολιτιστική ενότητα του γερμανικού λαού. Ο λαός ήταν μια σταθερή και αναλλοίωτη αξία στο χρόνο, ανεπηρέαστη από τις ιστορικές εξελίξεις. Το φολκλόρ ήταν το μέσο για τη διείδυση στα άδυτα της πνευματικής ζωής της γερμανικής φυλής, το εργαλείο για την κατανόηση της

ταυτότητας του γερμανικού έθνους (Kamenetsky, 1972: 221 – 2, 226 - 7). Θεματοφύλακες των φολκλωρικών παραδόσεων ήταν οι χωρικοί, οι αγρότες οι οποίοι μυθοποιούνται από τον ίδιο το Hitler: “το Τρίτο Reich θα είναι ένα Reich των χωρικών, διαφορετικά δεν θα υπάρξει”, γιατί το φολκλór είναι το γόνιμο έδαφος στο οποίο θα ριζώσει η Γερμανία (όπως αναφέρει η Kamenetsky, 1972: 228).

Απ’ όλους τους Γερμανούς μουσικούς, ο Wagner αποτέλεσε το κύριο υποκείμενο λατρείας στη ναζιστική μουσική κουλτούρα και ‘χρησιμοποιήθηκε’ με εξαντλητικό τρόπο για τη καλλιέργεια της ναζιστικής μυθολογίας και ταυτότητας, με το Βαγκνερισμό – έτσι όπως εκφράζεται μέσα από τα γραπτά αλλά και από τη μουσικοποιητική φόρμα του βαγκνερικού δράματος, του ‘Gesamtkunstwerk’ – να θεωρείται ως ιδεολογικός πρόδρομος του Ναζισμού. Οι όπερες του Wagner βρίθουν ένδοξων και επικών ηρώων που ενσαρκώνουν τις υποτιθέμενες γερμανικές αρετές και το Βορειοευρωπαϊκό (Nordic) πνεύμα (Meyer, 1975: 661). Κατά τον Thomas Mann, ο Wagner ενσαρκώνει μια Γερμανικότητα ενδιαφέρουσα ακόμη και σε έναν ανόητο ξένο: “η τέχνη του Wagner είναι το εντυπωσιακότερο πορτραίτο [...] ο,τιδήποτε Γερμανικού μπορεί να φανταστεί κανείς [...] σ’ αυτό έγκειται και ο εθνικισμός αυτής (Σημ.: της τέχνης) [...]” (Gesammelte Werke – Vol. IX, 1960, όπως αναφέρει ο Vilain, 2001: 246).

4. 5 Μεγάλη Βρετανία

Κατά την περίοδο 1880 – 1940, γνωστή στην ιστορία της μουσικής και ως αγγλική μουσική αναγέννηση, αναπτύχθηκε στη Μεγάλη Βρετανία μια σχολή εθνικής μουσικής, γνωστή και ως ‘βουκολική σχολή’ (pastoral school) με κύριους εκπροσώπους τους συνθέτες Ralph Vaughan-Williams, Gustav Holst, Frederick Delius, George Butterworth. Οι συνθέτες αυτοί χρησιμοποιούν παραδοσιακά μουσικά παραθέματα, μιμούνται τις παραδοσιακές μελωδιές, μελοποιούν βουκολική ποίηση και αναπαριστούν μέσω μουσικών συμβολισμών και ρητορικών σχημάτων εικόνες από το φυσικό τοπίο, από την ύπαιθρο, δημιουργούν μια ‘φυσιολατρική’ μουσική. Πρόκειται για μια ‘μυθιστορηματοποίηση’, μια ‘ρομαντικοποίηση’ (romanticization) της λαϊκής κουλτούρας, όπως αναφέρει ο Revill (2000: 610).

Συνεπώς η ζωή στην ύπαιθρο, το φυσικό τοπίο, η ιστορία, η παραδοσιακή μουσική και η

λογοτεχνία εφοδίαζαν τους συνθέτες με πλούσιο φανταστικό υλικό για την ηχητικοποίηση του έθνους, την περιγραφή του με μουσικούς όρους και μουσικές συμβάσεις (ό.π., 2000: 598). Ο ίδιος ο Vaughan Williams θεωρούσε ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να προσπαθεί να κάνει την τέχνη του κτήμα όλης της κοινότητας. Σε αυτή την προσπάθεια μπορεί να συμβάλλει το παραδοσιακό τραγούδι που εκφράζει με αμεσότητα τα πιο ενδόμυχα συναισθήματα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Reville (2000: 602), “*η μουσική που πηγάζει από παραδοσιακά στοιχεία περικλείει στον ήχο την ουσιώδη εκφραστικότητα του έθνους*”.

4. 6 Καλομοίρης και Ελλάδα

Η Φράγκου-Ψυχοπαίδη αναφέρει ότι η έναρξη της Εθνικής Μουσικής Σχολής στην Ελλάδα – με πρόδρομο την Επτανησιακή μουσική σχολή με τις ιταλικές της επιρροές (βλ. τους συνθέτες Γ. Λαμπελέτ και Δ. Λαυράγκα) - σηματοδοτεί και την απαρχή της ιστορίας του μουσικού έργου στη χώρα (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 23, 31). Η ελληνική εθνική μουσική σχολή ξεκινάει καθυστερημένα σε σχέση με τις υπόλοιπες εθνικές σχολές της Ευρώπης για ιστορικούς λόγους και εντοπίζεται κύρια κατά την περίοδο 1908 - 1932 (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 46). Εγκαινιάζεται από το Μανώλη Καλομοίρη – ο κύριος εκπρόσωπος της, ο ‘πατριάρχης’ - με το Μανιφέστο του 1908 και έργο-ναυαρχίδα τον «Πρωτομάστορα» του 1918 (ό.π., 1990: 48). Ο Πρωτομάστορας βασίζεται στο γνωστό θρύλο του Γιοφυριού της Άρτας.

Οι τίτλοι των έργων του Καλομοίρη αναδεικνύουν τα θεμελιώδη μοτίβα της εθνικιστικής ιδεολογίας του: «Το Δαχτυλίδι της Μάνας», «Η Συμφωνία της Λεβεντιάς» προς τιμήν των ηρώων του Βαλκανικού Πολέμου (βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 87, 131). Μπορεί κανείς να εντοπίσει στον Καλομοίρη το ηθογραφικό (νατουραλισμός, η ελληνική φύση και ζωή), το εξωτικό (ένας ανατολίτικος ρομαντισμός, οι βυζαντινές και δημοτικές αναφορές), το θρυλικό (τα πάθη του γένους, ο μεγαλοϊδεατισμός, θρησκευτικοί συμβολισμοί) αλλά και το ‘ειδωλολατρικό’ ή σουρεαλιστικό στοιχείο (μεταφυσικά, ανεξήγητα συμβάντα που εντοπίζονται και στο δημοτικό τραγούδι) (ό.π., 1990: 88, 99).

Ο προβληματισμός για μια εθνική μουσική στην Ελλάδα συνδέεται άμεσα και με το γλωσσικό

ζήτημα. Ο ίδιος ο Καλομοίρης πρέσβευε ότι η μουσική δημιουργία δεν μπορεί να υπάρξει ξεχωριστά από την ποίηση και την εθνική γλώσσα, εκφράζει δηλαδή μουσικοποιητικούς προβληματισμούς (ό.π., 1990: 52). Κάτι τέτοιο αντανάκλαται και στο παρακάτω, όπου ο Καλομοίρης έμμεσα αναφέρεται στον υποκειμενικό χαρακτήρα της μουσικής δημιουργίας αλλά και στο αισθητικό κριτήριο του εκάστοτε συνθέτη: *«Πρέπει ο μουσουργός να νοιώσει βαθιά μέσα στην ψυχή του την Ποιητική συγκίνηση, την έξαρση, την ανάταση ενός αληθινού ποιητή [...]»* (1946, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 71). Επιπλέον αναφέρεται σε άλλο σημείο στη ρώσικη σχολή, την οποία παρουσιάζει ως παράδειγμα επιτυχημένης αξιοποίησης της δημοτικής μουσικής αλλά και της ποίησης, αφού συνέθεσαν μουσική *«από τα τραγούδια των απλών ανθρώπων του χωριού και της στέπας, αλλά και την έμπνευση τους την άντλησαν από τους στίχους και τα ποιητικά νόματα του Πούσκιν και του Λέρμοντοφ»* (1946, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 168, σημ. 33).

Ο Καλομοίρης υπερασπίζεται και αλλού την υποκειμενικότητα της ‘εθνικής’ δημιουργίας, υπερασπιζόμενος την ίδια του την καλλιτεχνική υπόσταση ως δημιουργού: *«Ποτέ μου δε θέλησα να βγάλω πιστοποιητικά ιθαγενείας και γνησιότητας στη μουσική μου. Αυτή είναι έτσι και όπως τη νοιώθω»* (απομνημονεύματα – 1988, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 73). Για να εμπνευστεί ‘ελληνικά’ ο συνθέτης, επιβάλλεται πρώτα να κατανοήσει και να αφομοιώσει την αρμονική και ρυθμική δομή της ‘ελληνικής λαϊκής Μούσας’ (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 81).

Ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης εκφράζει την επιθυμία του να ‘τραγουδήσει’ τη φυλή του, να δημιουργήσει μια δική του μουσική γλώσσα, *“αλλά αντλώντας από τις πρωτογενείς πηγές έμπνευσης [...] από την ίδια την ψυχή μου, από τη φυλή μου”* (όπως αναφέρει η Romanou, 2005: 108). Χαρακτηριστικά, γράφει για μια μουσική εμπειρία του κατά την άφιξη του στην Οδησό, όταν άκουσε ένα τραγούδι από εργάτες: *«Λες κι ήτανε η μουσική ψυχή της Ρωσίας που με καλωσόριζε με το τραγούδι των Βαρκάρηδων του Βολγα»* (όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 101). Μια μουσική σύνθεση, υποστηρίζει, πρέπει να πλάθει μια ατμόσφαιρα η οποία θα λειτουργεί ως υποκατάστατο του φυσικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο γεννιέται το δημοτικό τραγούδι (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 140).

Σε μια δεύτερη φάση της ελληνικής εθνικής σχολής, εμφανίζονται στο προσκήνιο συνθέτες όπως ο Πετρίδης και ο Σκαλκώτας, οι οποίοι φέρνουν ανανεωτικές, μοντερνιστικές τάσεις στη μουσική γλώσσα, όπως ο νεοκλασικισμός, ο ιμπρεσιονισμός και ο δωδεκαφθογγισμός, επομένως μεταβάλλουν το μουσικό ύφος (ό.π., 1990: 54). Ο Καλομοίρης υποστηρίζει ότι οι μοντέρνες αυτές τεχνικές δεν είναι σε θέση να υπηρετήσουν την ‘εθνική’ αισθητική, ότι απειλούν την ελεύθερη και αβίαστη εκδίπλωση της μουσικής έμπνευσης μέσα από τις πατροπαράδοτες μουσικές πηγές, *«ο Δωδεκαφωνισμός από την ίδια του τη φύση και τους περιοριστικούς ιδιότυπους νόμους του είναι αντεθνικός, είναι καθαρά διεθνιστικός [...] καταργεί αυτόματα το δημοτικό τραγούδι, κάθε ελεύθερη μελωδική έμπνευση και κάθε επεξεργασία ήχων και τρόπων άλλων από την αμείλικτη δωδεκάφθογγη σειρά»* (όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 93).

4. 7 Ρωσία: από τον Glinka στους ‘Πέντε’

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα ο πρίγκηπας Vladimir Odоеvskii βάλει σε δοκίμια του κατά των διεφθαρμένων παραδοσιακών μελωδιών της Δύσης, που έχουν απωλέσει την πρωτοτυπία και τη φρεσκάδα τους έχοντας υποστεί αλλοιώσεις από τη σύγχρονη και ισχυρή μουσική κουλτούρα του δυτικού κόσμου. Προτρέπει τους συμπατριώτες του να επανεξετάσουν το αστείρευτο αποθετήριο των ρώσικων παραδοσιακών τραγουδιών, τα οποία έχουν διατηρήσει τη γνησιότητα τους και δεν έχουν χάσει την ‘αθωότητα’ τους αλλά εμπεριέχουν ακόμη αρχέγονα ζωτικά σπέρματα Ρωσικότητας. Ο Odоеvskii καλλιεργεί ένα μυθικό, μυστηριώδες κλίμα γύρω από το ρωσικό φολκλόρ, τονίζοντας μάλιστα την ανωτερότητα του έναντι των ξένων, ‘εκφυλισμένων’ μουσικών παραδόσεων (Frolova – Walker, 2004: 122).

Η πρώτη μουσική αναπαράσταση της Ρωσικότητας που βασίζεται στην παραδοσιακή μουσική προβάλλει τη μελαγχολία, τη θλίψη του ρώσικου πνεύματος, καλλιεργεί το μύθο της ‘τραγικής ρωσικής ψυχής’. Ο συγγραφέας Aleksandr Radishchev αντανακλά ανάγλυφα αυτήν την τάση, γράφοντας το 1790 *“αυτοί που γνωρίζουν τον ήχο των ρώσικων παραδοσιακών τραγουδιών θα παραδεχτούν ότι έχουν κάτι*

που δηλώνει το θρήνο της ψυχής. [...] Στο αυτί του λαού μπορεί να βρεθεί η ψυχή του” (όπως αναφέρει η Frolova – Walker, 2004: 125).

Στη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι Ρώσοι μουσικοκριτικοί, ωθούμενοι και από τα ιδεώδη του ρομαντικού εθνικισμού του Herder, επένδυσαν τη ρώσικη λόγια μουσική με ένα πέπλο μυθολογίας. Η μυθοποίηση αυτή ενισχύθηκε και από το μουσικολογικό έργο στη μετέπειτα Σοβιετική Ένωση, με διαφορετικά ιδεολογικά κίνητρα αυτήν τη φορά. (Frolova-Walker, 1997: 21).

Ο φημισμένος Ρώσος συνθέτης του 19ου αιώνα Mikhail Glinka (1804 - 1857) καταγράφει το συνθετικό αδιέξοδο στο οποίο έφτασε, προσπαθώντας να συνδυάσει τεχνικές ανάπτυξης και επεξεργασίας του μουσικού υλικού - συνηθισμένες στη γερμανική κλασική μουσική παράδοση - με ρώσικα μουσικά χρώματα. Η ρώσικη ιδιοσυγκρασία αποδείχτηκε ασύμβατη με το γερμανικό ύφος (1854, όπως αναφέρει η Frolova-Walker, 2001: 105). Συναφής είναι και ο απαξιωτικός τρόπος με τον οποίο εκφράζεται ο Ρώσος συνθέτης Cesar Cui για το γερμανικό ύφος, σε ένα γράμμα του στο συνάδελφο του Rimsky-Korsakov σχετικά με την πρώτη συμφωνία του τελευταίου. Ο Cui θεωρεί ότι είναι ένα αυθεντικό ρώσικο έργο που μόνο στη Ρωσία θα μπορούσε να έχει γραφτεί, απαλλαγμένο καθώς είναι από “*μουχλιασμένο γερμανικό παραγέμισμα*” (1863, όπως αναφέρει η Frolova-Walker, 2001: 109).

Σύμφωνα με τη Frolova-Walker, η πρεμιέρα της όπερας του Glinka ‘Μια ζωή για τον Τσάρο’, το 1836, σήμανε μια νευραλγική τομή: σηματοδότησε την έναρξη της συνέργειας μεταξύ της μουσικής δημιουργίας και του ρώσικου εθνικισμού (2001: 105). Ο Glinka έκτοτε μυθοποιήθηκε, θεωρήθηκε ο πρώτος εθνικός συνθέτης και δοξάστηκε ως εθνικός ήρωας, “*ο Πούσκιν της μουσικής, [...] ο πατέρας της ρώσικης μουσικής γλώσσας*” (Frolova-Walker, 2001: 106). Η μεταγενέστερη όπερα του Glinka, ‘Ruslan and Lyudmilla’ θεωρείται από τη ρώσικη μουσικολογική παράδοση ως επική, ένα γνήσιο επικό δράμα, αν και λιγότερο δημοφιλής λόγω του συνθετότερου μουσικού υλικού της (Frolova-Walker, 1997: 39).

Η Frolova-Walker υποστηρίζει ότι οι πρώτες συμφωνίες των Balakirev και Borodin είναι σπερματικές για τη Νέα Ρώσικη Σχολή, τη λεγόμενη και “Σχολή των Πέντε” με ιδρυτή το συνθέτη Miliy Balakirev (2001: 109). Οι συνθέτες αυτοί άντλησαν την έμπνευσή τους κυρίως από επικές αφηγήσεις και

λαϊκά παραμύθια και ενσάρκωναν έναν μουσικό εξωτισμό, ιδωμένο μέσα από τη ματιά της Δύσης (Frolova – Walker, 2004: 130). Η Ρωσίδα μουσικολόγος θέτει το ζήτημα της εθνικής ‘μουσικής μυθολογίας’: τα αριστουργήματα της εθνικής μουσικής σχολής στη Ρωσία οφείλονται στην επιφοίτηση του Ρώσικου πνεύματος ή αποδίδονται αποκλειστικά στο ταλέντο και τη συνθετική λαμπρότητα του ατόμου; (2001: 118)

Η μουσική του Glinka και των μεταγενέστερων “Πέντε” Balakirev, Musorgskii, Borodin, Rimskii-Korsakov και Cui (σε μια χρονική περίοδο που εκτείνεται από τα μέσα του 19ου έως και τις αρχές του 20ου αιώνα) συνθέτει μια δεύτερη, εναλλακτική μουσική αναπαράσταση του ρωσικού έθνους, μια δεύτερη δηλαδή εκδοχή του ρωσικού μουσικού εθνικισμού που εκτοπίζει σταδιακά την εικόνα της ρώσικης μελαγχολίας: εορταστική, πολύχρωμη και χαρμόσυνη. Αντιπροσωπευτικά έργα αυτής της εθνικής αισθητικής είναι ο ‘Prince Igor’ του Borodin, η όπερα ‘The Golden Cockerel’ του Rimskii-Korsakov κ.α. (Frolova – Walker, 2004: 125, 130).

4. 8 Κροατία

Η ακροδεξιά νεοφασιστική οργάνωση της Κροατίας “Crna Legija” (δηλαδή “Μαύρη Λεγεώνα”) προσφέρει στους χρήστες της ιστοσελίδας της ένα πλούσιο ρεπερτόριο σοβινιστικών και πατριωτικών τραγουδιών για ‘κατέβασμα’ – κάποια από αυτά απαγορευμένα και πολλά από αυτά μεγάλες επιτυχίες – γεγονός που ενισχύει και την επισκεψιμότητα της συγκεκριμένης ιστοσελίδας κάνοντας την ελκυστικότερη. Αυτή η συλλογή παλαιότερων, νεότερων και σύγχρονων τραγουδιών στα μουσικά είδη της αυθεντικής αλλά και δημοτικοφανούς folklore, της ποπ ή της turbo-folk μουσικής (‘βλαχο-πόπ’, ένα υβρίδιο ποπ και παραδοσιακής μουσικής) υφαίνει φαντασιακές εθνικιστικές εικόνες και αναπαράγει εθνικιστικά στερεότυπα για την Κροατία: οι στίχοι μιλούν για το Έθνος ή την Πατρίδα ή τη Μητέρα (ως έννοιες ταυτόσημες μεταξύ τους), για τον Πολεμιστή, για τον Εχθρό (Senjković & Dukić, 2005: 45, 47 - 9).

Αναλυτικότερα, τα τραγούδια περιστρέφονται γύρω από τα μοτίβα του πολέμου, της ιερής

πατρίδας, των προγόνων, της εθνικής υπερηφάνειας, των μεταναστών Κροατών σε ξένες χώρες, της Σπαρτιάτισσας – Κροάτισσας Μητέρας και Γυναίκας που γεννάει, ανατρέφει και διαπαιδαγωγεί με милитарιστικά ιδανικά τους μελλοντικούς Κροάτες ήρωες, των ένδοξων οπλαρχηγών και πολεμιστών (ό.π.: 47 - 8). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ένα τραγούδι “*Η ηρωϊκή καρδιά (του Κροάτη πολεμιστή) δεν κλαίει αλλά τραγουδάει ένα τραγούδι*” (όπως αναφέρουν οι Senjković & Dukić, 2005: 48). Φυσικά τα εθνικιστικά αυτά τραγούδια δεν θα μπορούσαν να μην αναφερθούν στο θέμα του ‘Εχθρού’ ή του ‘Αντιπάλου’, δαιμονοποιώντας τον: είναι τα ‘άγρια θηρία’, οι ‘φορείς του κακού’, οι ορθόδοξοι Σέρβοι, οι κομμουνιστές αλλά και η ίδια η κροατική κυβέρνηση (ό.π.: 49 - 50).

Κάποια από τα τραγούδια που διατίθενται στην ακραιφνώς εθνικιστική αυτή ιστοσελίδα μεταδίδονταν και από κρατικά μέσα ενημέρωσης λίγο πριν και κατά τη διάρκεια του γιουγκοσλαβικού εμφύλιου πολέμου με στόχο να τονώσουν το εθνικό φρόνημα. Μάλιστα το ποπ τραγούδι ‘Η πατρίδα μου’ με στίχους πατριωτικής λατρείας και ερμηνεία από μεγάλα ονόματα του θεάματος έλαβε σχεδόν διαστάσεις εθνικού ύμνου (ό.π.: 52 - 3).

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το ζήτημα της σχέσης μουσικής και εθνικισμού είναι σύνθετο και αμφιλεγόμενο – γεγονός που επιβαρύνεται και από το μεταφυσικό και πολύσημο χαρακτήρα της μουσικής - και αναπόφευκτα γεννάει πολλά ερωτήματα που δεν έχουν βέβαιες απαντήσεις. Η μουσική είναι πολυσχιδής, σημασιολογικά πυκνή και διαφορούμενη, εξαρτώμενη και από την ερμηνεία που θα της δοθεί. Η εύρεση των μουσικών νοημάτων είναι μια σύνθετη και επίπονη υπόθεση, ακόμη και όταν πρόκειται για ένα προγραμματικό μουσικό έργο με a priori δηλωμένα τα προς περιγραφή εξωμουσικά αντικείμενα. Ο Stravinsky είχε πει ότι η μουσική εκφράζει μια ψευδαίσθηση και όχι την πραγματικότητα (“Chronicles of my life”, 1936: 91-2). Αλλά και ο εθνικισμός ψευδαισθήσεις δεν καλλιεργεί; Ο Lévi-Strauss στο έργο του “L’ home nu” περιγράφει τη μουσική ως ένα μύθο κωδικοποιημένο σε ήχους αντί για λέξεις (1971: 659). Αλλά και ο εθνικισμός δεν ειδικεύεται στη μυθοπλασία; Η παρούσα εργασία με την περιορισμένη έκταση και

εμβάθυνση της δεν είναι σε θέση να διατυπώσει συγκροτημένα συμπεράσματα, αλλά μπορεί να αποτελέσει αφετηρία προβληματισμών.

Ενσαρκώνει άραγε η μουσική κάποια εθνικά χαρακτηριστικά; Μπορεί ένα έργο να θεωρηθεί ‘ελληνικό’, ‘γερμανικό’ ή ‘πολωνικό’; Η μουσική έχει φυσικά νευροφυσιολογικά και βιολογικά ερείσματα όσον αφορά την ακουστική αντίληψη του ανθρώπου, αλλά δεν παύει να είναι και μια κοινωνικοπολιτισμική κατασκευή, μια πολιτισμική πρακτική που υπόκειται σε διαφορετικές ερμηνείες και νοηματοδοτήσεις. Η προσάρτηση του όρου ‘εθνικός’ στη μουσική τη φορτίζει ιδεολογικά, την ιδεολογικοποιεί. Μιλάμε για μία μουσικοποίηση του έθνους ή για μία εθνικοποίηση της μουσικής; Όταν η μουσική έχει εθνικό περιεχόμενο, τότε παραμένει σταθερή και αναλλοίωτη στο χρόνο, ή μήπως εξελίσσεται παράλληλα με την εξέλιξη του εθνικού περιεχομένου – εφόσον θεωρήσουμε ότι ο εθνικός χαρακτήρας δεν αποτελεί μια στατική οντότητα;

Η δημιουργική πρόθεση και βούληση του καλλιτέχνη πώς εμπλέκονται; Είναι συνειδητή η έκφραση του εθνικού πνεύματος στη μουσική του δημιουργία ή προκύπτει αυθόρμητα και υποσυνείδητα; Και πώς συμβιβάζεται η καλλιτεχνική ελευθερία και ατομική ιδιοσυγκρασία με τις εθνικές επιταγές; Πρόκειται για μία στρατευμένη τέχνη; Σίγουρα πάντως, η μουσική δημιουργία έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση εθνικών ταυτοτήτων, εντός και εκτός εθνικών συνόρων, δημιουργώντας εικόνες για ένα έθνος. Συνθέτες όπως ο Wagner, ο Beethoven, ο Vaughan-Williams ή ο Bartok, αλλά και άλλοι που δεν αναφέρθηκαν στην εργασία, όπως ο Sibelius, ο Grieg, ο Falla, ο Dvorak θεωρούνται σήμα κατατεθέν, ορόσημο για τις αντίστοιχες χώρες καταγωγής τους, περιβάλλονται με ένα μανδύα εθνικού ‘εξωτισμού’.

Γιατί η εθνική μουσική να είναι η έντεχνη, η λόγια; Η προσέγγιση είναι ελιτίστικη, αφού η μουσική που προσδιορίζει την εθνική ταυτότητα, να μην αντλεί το υλικό και την έμπνευση της από τα ‘χαμηλά’, αλλά δεν παύει να είναι υψηλή τέχνη (highbrow art), την οποία πιθανότατα δεν καταλαβαίνει ο ‘απλός λαός’, ίσως ακόμη και η μεσαία τάξη. Σε ένα σχετικό συμπέρασμα καταλήγει και ο Λεωτσάκος στην έρευνα του για τη σχέση ελληνικού κοινού και έντεχνης μουσικής κατά την περίοδο 1900 – 1920, μιλώντας για χάσμα ανάμεσα στο δημιουργό και στον αποδέκτη, για χάσμα δημιουργίας και πρόσληψης

(1983, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 179, σημ. 131). Τελικά, οι ιδεολογικοί και αισθητικοί στόχοι των εθνικών μουσικών σχολών είναι προσπελάσιμοι από το κοινό, επικοινωνούνται επιτυχώς σε αυτό; Ποιός είναι τελικά ο δέκτης της μουσικής με την ετικέτα 'εθνική'; Φυσικά η μουσική δεν είναι ουδέτερη, παρά τις αντίθετες προθέσεις ενός συνθέτη, γιατί μπορεί να ιδεολογικοποιηθεί μέσα σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, να φορτιστεί με εξωμουσικές νοηματοδοτήσεις, ακόμη και να αποτελέσει αντικείμενο κατάχρησης, διαστρέβλωσης ή καπήλευσης από συγκεκριμένες κοινωνικές δυνάμεις. Το μήνυμα όμως φτάνει στον προορισμό του;

Όπως προκύπτει και από τα παραδείγματα χωρών και συνθετών που προαναφέρθηκαν περιληπτικά στην εργασία, η τυπολογία του μουσικού εθνικισμού είναι πλούσια. Κυρίαρχο μοτίβο είναι φυσικά η φολκλορική παράδοση που υποτίθεται ότι ενσαρκώνει την ψυχή του έθνους και που οφείλει να αποτελεί το ερέθισμα για την παραγωγή γνήσιας εθνικής μουσικής. Η υψηλή τέχνη της κλασικής μουσικής μετουσιώνει το αρχέγονο, το ανόθευτο, το προαιώνιο σε ένα πολιτισμικό προϊόν με ακτινοβολία και επικότητα που δοξάζει και εξυψώνει το έθνος. Συνθέτες όπως ο Bartok ή ο Chopin μεταμόρφωσαν την παραδοσιακή πρώτη ύλη, φιλτράροντας την μέσα από τη συνθετική τους ευρηματικότητα. Άραγε, πώς θα δημιουργούσαν οι 'εθνικοί' μουσικοί, αν απουσίαζε αυτή η αισθητική πρόθεση, αν δεν υπήρχε στη συνείδηση τους η έγνοια αυτή για τη μουσική επίκληση και αναπαράσταση του έθνους; Θα έχαναν τα έργα τους σε καλλιτεχνική αξία και ποιότητα ή απλώς θα είχαν διαφορετικό χαρακτήρα.

Η μουσική γλώσσα και ειδικά η γλώσσα του δυτικοευρωπαϊκού λόγιου ιδιώματος, ευνοεί τη μυθοποίηση, γιατί κινητοποιεί το φαντασιακό και το συγκινησιακό του ακροατή, υπερβαίνοντας τους κώδικες του λόγου. Συνεπώς, ο μεγαλειώδης χαρακτήρας της μπορεί να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του nation-building και να τροφοδοτήσει τη μυθολογία του εθνικισμού.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Φράγκου – Ψυχοπαίδη, Ο. (1990). *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών.

Alasuutari, P. (2001). Art, entertainment, culture, and nation. *Cultural Studies <-> Critical Methodologies* 1 (2). 157 – 184.

Applegate, C. (1998). How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early Nineteenth Century. *19th-Century Music* 21 (3). 274 – 296.

Cooper, D. (2001). Béla Bartók and the question of race purity in music. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 16 - 32). Cork: Cork University Press.

Dibble, J. (2001). Grove's musical dictionary: a national document. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 33 - 50). Cork: Cork University Press.

Downes, S. (2001). Eros and Paneuropeanism: Szymanowski's utopian vision. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 51 - 71). Cork: Cork University Press.

Fausser, A. (2001). Gendering the nations: The ideologies of French discourse on music (1870 - 1914). In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (72 - 103). Cork: Cork University Press.

Frolova – Walker, M. (1997). On “Ruslan” and Russianness. *Cambridge Opera Journal* 9 (1). 21 – 45.

Frolova – Walker, M. (2001). Against Germanic reasoning: The search for a Russian style of musical argumentation. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 104 - 122). Cork: Cork University Press.

Frolova – Walker, M. (2004). Music of the soul? In Franklin, S. & Widdis, E. (Eds.). *National identity in Russian culture. An Introduction* (pp. 116 - 131). UK: Cambridge University Press.

Gienow-Hecht, J. C. E. (2009). *Sound Diplomacy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Grosby, S. (2005). *Nationalism. A very short introduction*. Oxford – NY: Oxford University Press.

Hillman, R. (2006). Film and music, or instabilities of national identity. In N. Gentz & S. Kramer (Eds), *Globalization, cultural identities, and media representations* (pp. 143 – 151). Albany: State University of New York.

Kamenetsky, C. (1972). Folklore as a political tool in Nazi Germany. *The Journal of American Folklore* 85 (337). 221 – 235.

Leerssen, J. (2006a). Nationalism and the cultivation of culture. *Nations and Nationalism* 12 (4). 559 – 578.

Meyer, M. (1975). The Nazi musicologist as myth maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History* 10 (4). 649 – 665.

Milewski, B. (1999). Chopin's Mazurkas and the myth of the folk. *19th-Century Music* 23 (2). 113 – 135.

Murphy, M. (2001). Introduction. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 1 - 15). Cork: Cork University Press.

Murphy, M. (2001). Moniuszko and musical nationalism in Poland. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 163 - 180). Cork: Cork University Press.

Nash, P. H. & Carney, G. O. (1996). The seven themes of music geography. *The Canadian Geographer* 40 (1). 69 – 74.

Regev, M. (2007). Ethno-national pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism made from within. *Cultural Sociology* 1 (317). 317 – 341.

Revill, G. (2000). Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space. *Environment and Planning D: Society and Space* 18 (5). 597 – 613.

Riiser, S. (2010). National Identity and the West-Eastern Divan Orchestra. *Music and Arts in Action* 2 (2). 19 – 37.

Romanou, A. (2005). Eastern naturalness versus western artificiality: Rimsky – Korsakov’s influence on Manoles Kalomoires’ early operas. *Musicology* 5. 101 – 117.

Senjkovic, R. & Dukic, D. (2005). Virtual homeland?: Reading the music on offer on a particular web page. *International Journal of Cultural Studies* 8 (44). 44 – 62.

Smith, A. D. (1991). *National identity*. London: Penguin Books.

Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place* (Ethnic Identities Series). Oxford/Providence, USA: Berg.

Toye, F. (1918). A case for musical nationalism. *The Musical Quarterly* 4 (1). 12 – 22.

Vilain, R. (2001). Wagner’s children: Incest and *Brderzwist*. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 239 - 256). Cork: Cork University Press.

White, H. (2001). Nationalism, colonialism and the cultural stasis of music in Ireland. In White, H. & Murphy, M. (Eds.). *Musical constructions of nationalism: Essays on the history and ideology of European musical culture 1800 – 1945* (pp. 257 - 271). Cork: Cork University Press.